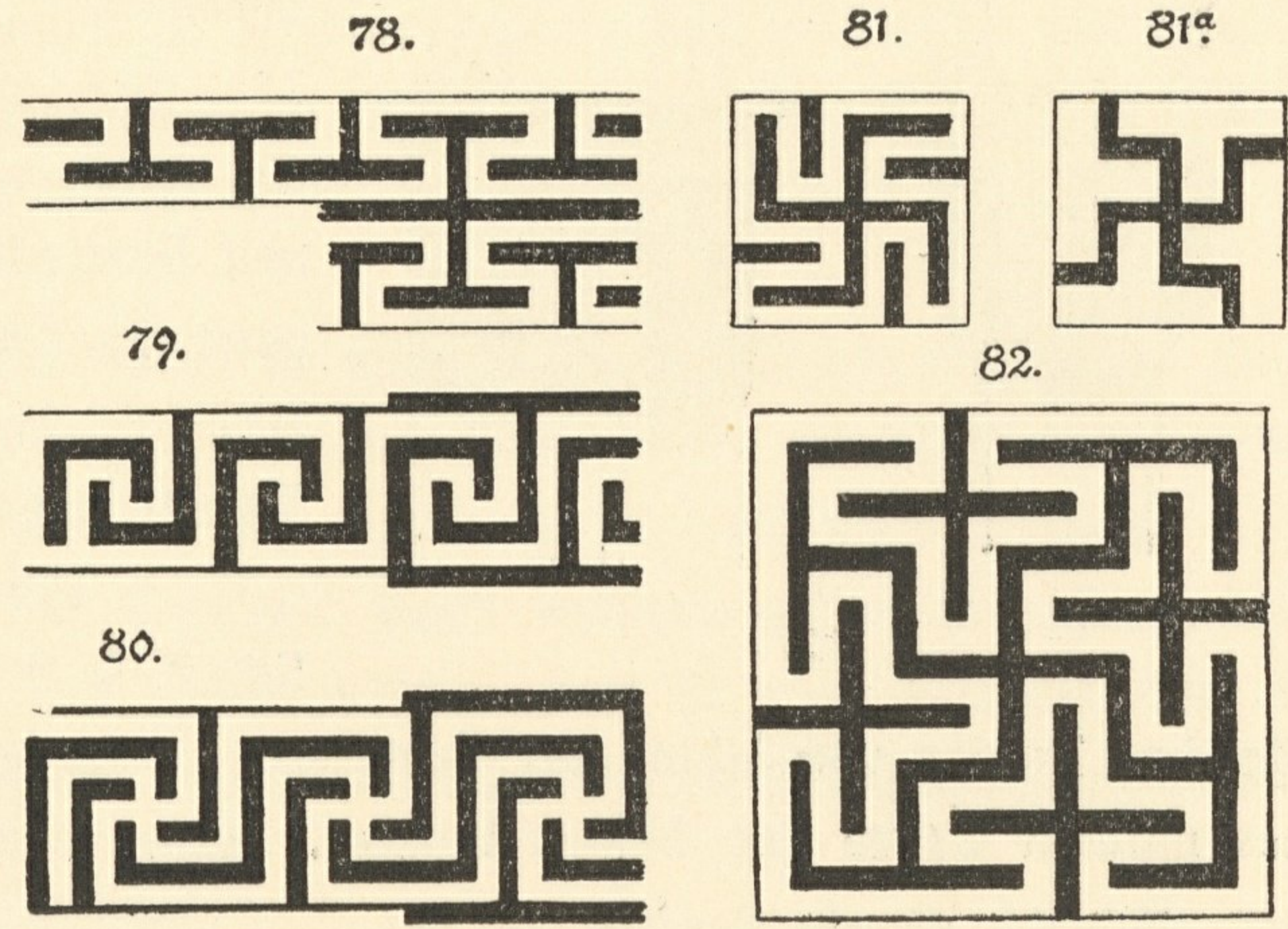
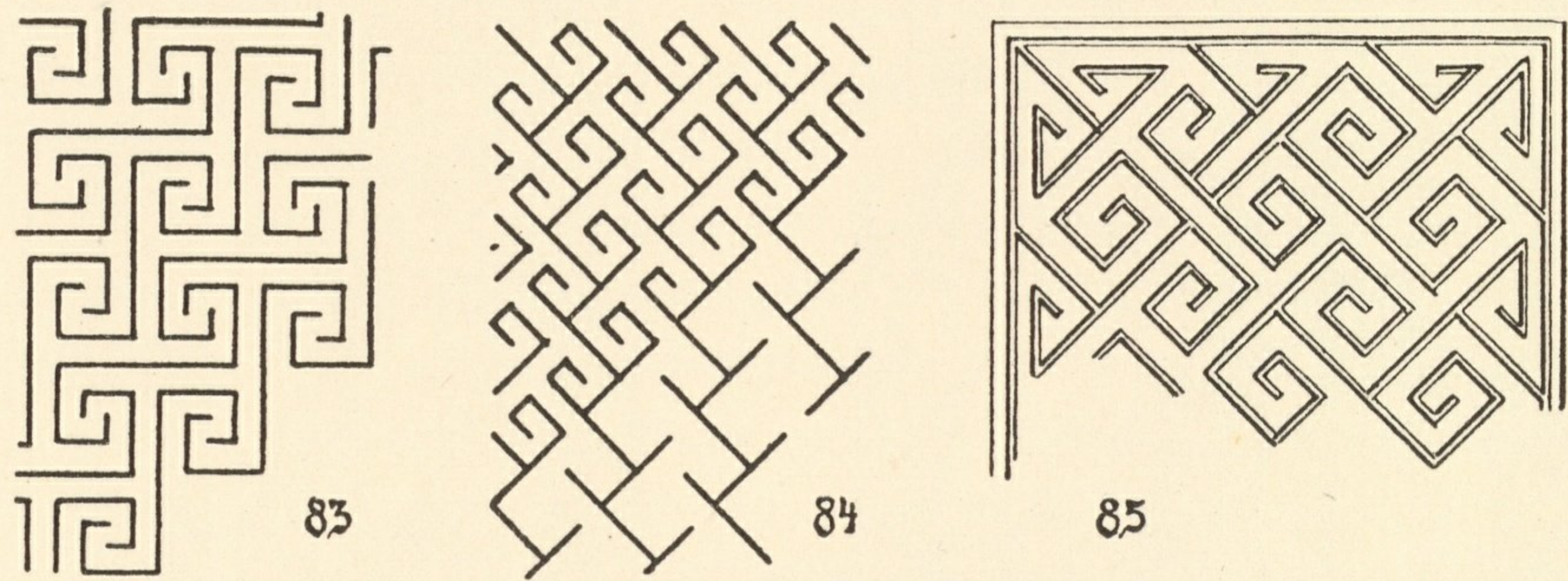


log. Bronzezeit, wo er aber noch die Form rundlicher Bandzüge aufweist. Klarer in eckigen Zügen tritt er in der sog. römischen Zeit hervor (Abb. 37, 3 und 51) und zeigt sich dann verstreut in der Völkerwanderungszeit an Schmuckstücken und kleineren Gegenständen. Besondere Bedeutung hat der Mäander als Motiv der Flächenverzierung gewonnen; in der späten römischen Zeit sind Mosaik auf Fußböden und Wänden besonders gern mit plastisch gezeichneten Mäandern geziert, bei denen das gekniffte Band klar zum Ausdruck kommt. Mit Karl dem Großen dringen diese fortgesetzt in der altchristlichen Zeit gepflegten Bandverzierungen weiter nach dem Norden vor und werden dann in Friesen der Wandmalerei zu einer reichen Blüte entwickelt (Abb. 77), die einzelnen Bandteile bekommen lebhaftere Farben, wie sie unter anderen Reste der frühen Bemalung der Kirche in Oberzell auf Reichenau und des Domes sowie der um 1000 gebaueten Michaeliskirche in Billesheim aufweisen. Die Werke von Bormann und Selis-Didot über mittelalterliche Malerei bieten Beispiele.

Wenn der Grund eines Mäanders mehr in Erscheinung tritt als das Ornament selbst (Abb. 78, 79 u. 80), dann kann ein hakenartiges Zierwerk entstehen, dessen Herkunft man nicht mehr ohne weiteres errät. Wir werden gleich sehen, daß auch andere Formen auf ähnliche Bildungen führen. Diese hakenartig ineinander greifenden Formen sind auch auf rechte und häufig mehr willkürlich ausgebildete Mäander angewendet, sie dehnen sich dann zur Flächenverzierung aus. Durch Übereinanderlegen mehrerer Mäander der Form 78, 79 oder durch treppenartigen Verlauf derselben, schließlich durch Verknüpfen von Mäanderbändern in der Längsrichtung und Höhenrichtung ergeben sich wechselreiche Figuren.

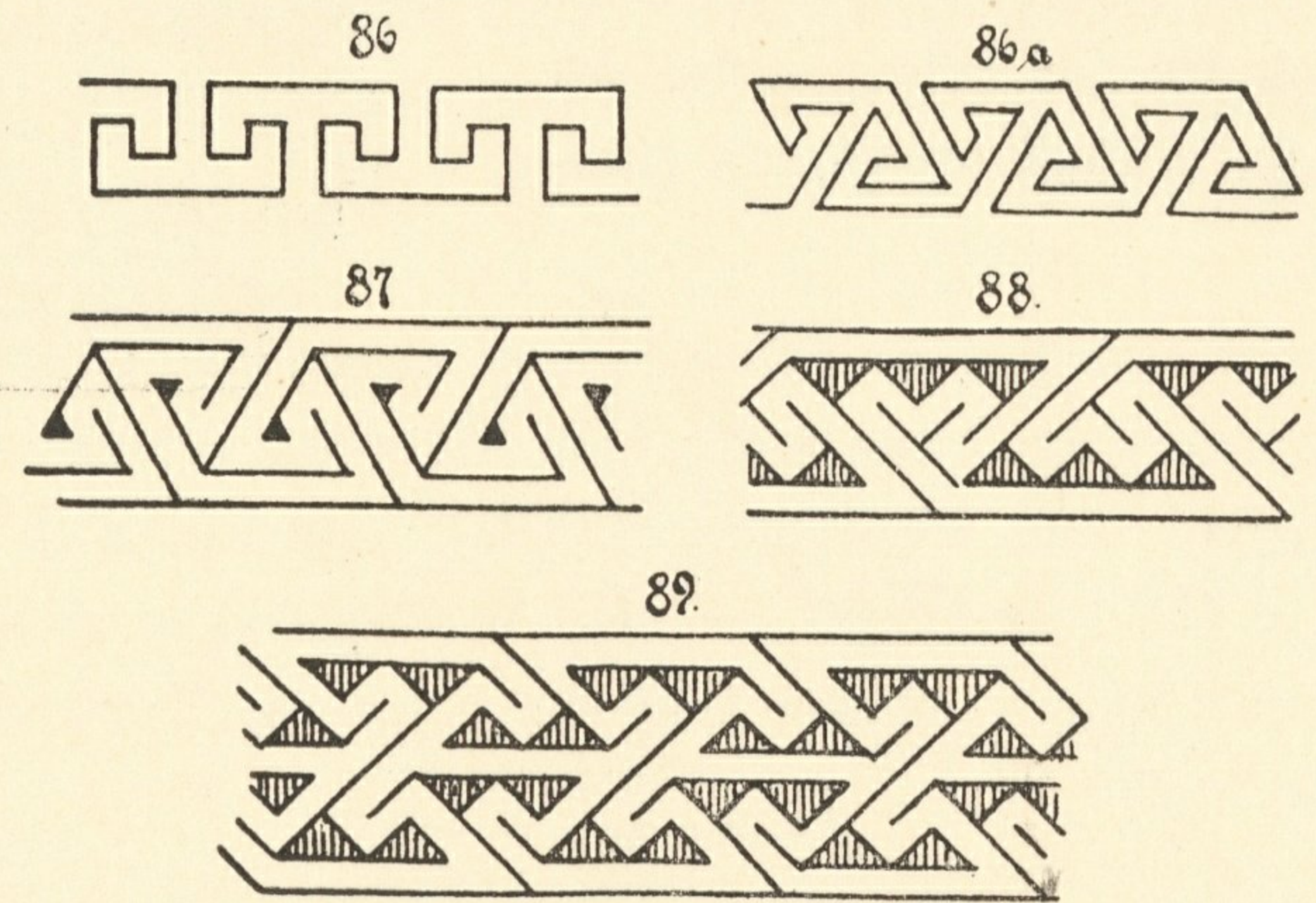


Es kann auch ein zentral gebildetes Zierglied, z. B. das Hakenkreuz (Abb. 81 u. 81a), den Ausgang für reichere Formen bilden (Abb. 82). Ein klar entwickeltes Flächenornament stellt Abb. 83 dar. Besonders gern hat man diese Ornamente schräg gestellt, wie es Abb. 84 u. 85 zeigen. Als passende Benennung für diese Art von Zierwerk möchten wir das Wort Hakenwerk vorschlagen, in England hat man es wegen der Ähnlichkeit mit einem reich ausgefesselten Schlüsselbart wohl Schlüsselmuster „key-pattern“ genannt.



Wenn man den einfachen Mäander (Abb. 86) in spitze Winkel legt (Abb. 86a), dann bildet derselbe das in Abb. 87 dargestellte Hakenband, von dem Abb. 88 eine Abwandlung ist. Bei Verknüpfung zweier solcher Bänder entsteht Abb. 89, die sich schließlich zu dem Flächenmuster (Abb. 90 u. 90a) entwickelt hat. Auch einfach hakenförmig ineinandergreifende Formen nach Art der Abb. 91 treten auf, sie können sich an das Flechtwerk (s. unten) anlehnen.

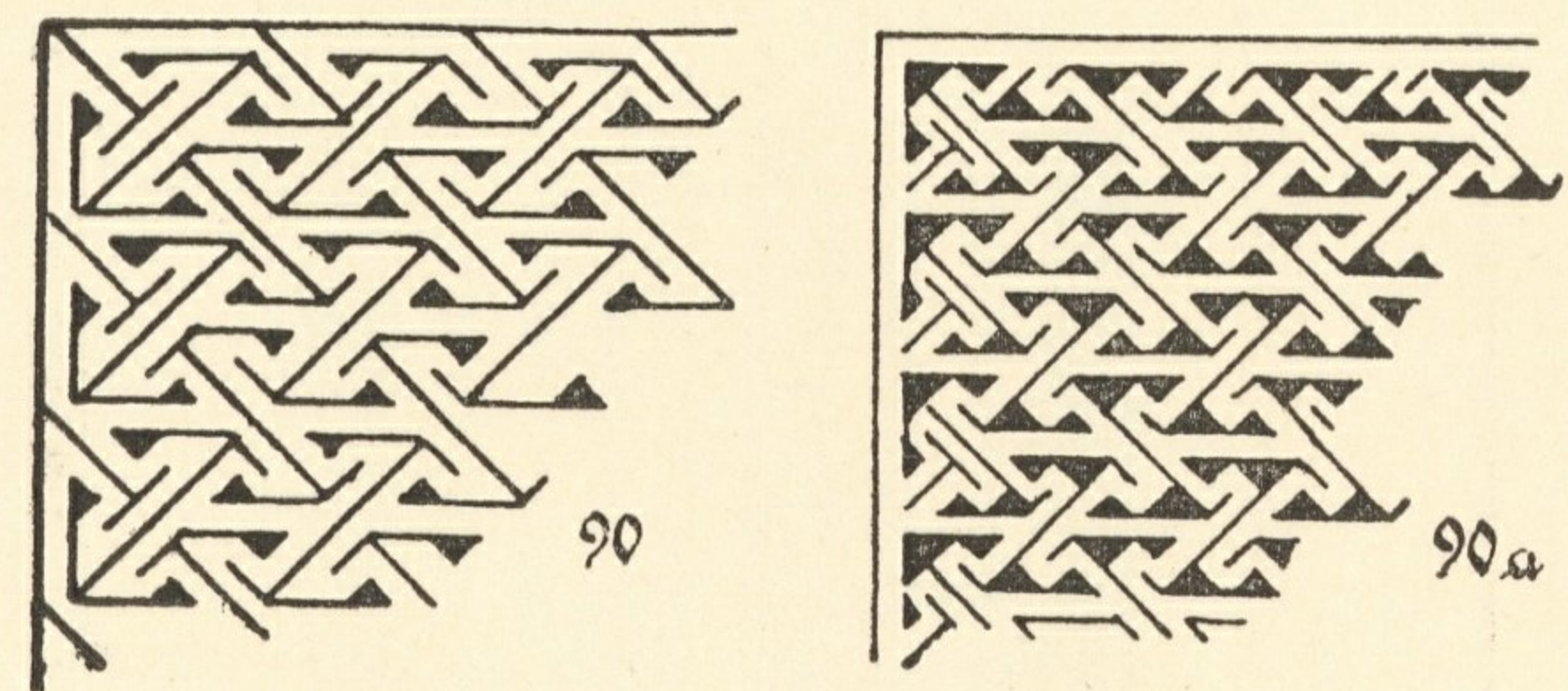
Das Hakenwerk findet sich auf Fibeln und anderen Schmuckgegenständen mit eingestricheltem, eingekerbtem oder emailliertem Grund, es tritt im Buchschmuck auf und ist schließlich auf Stein gemeißelt, wofür die Kreuze in Irland, Schottland und England eine Fülle von Beispielen bieten. Näheres findet man in dem Werke: „Early christian monuments of Scotland von Romilly Allen“.



Die Hakenmuster forderten eine scharfe Verstandesarbeit des Entwerfenden, was man bei Versuchen, ähnliche Muster zu erfinden, erkennen wird. Oft wird es selbst schwer, den gesetzmäßigen Verlauf der labyrinthartigen Gänge zu verfolgen, in denen die Bänder das ganze Muster zusammenhängend überziehen. Leichter erkennt man das Gesetz der Wiederholung, wenn man nicht die Bänder, sondern den Zwischenraum verfolgt. Derselbe zeigt bei Abb. 83 störmige Haken, die wechselnd stehend und liegend ineinander greifen. Im Muster 84, das man ebensowohl stehend wie schräg verwenden kann, sind C-förmige Haken mit Hilfe eines in der Mitte angreifenden Stabes schräg untereinander gehängt. Das Hakenwerk der Abb. 85 ist demjenigen von 84 verwandt, jedoch durch den Rand der Fläche beeinflusst. Gerade der Anschluß an den Rand hat dazu geführt, die Muster zu ändern und Bildungen zu schaffen, wie sie Abb. 88-90 zeigen. Man wollte die lang ausgezogene Spitze des schräg umgebogenen Bandes vermeiden, schnitt daher ein Stück der Spitze ab



und legte die dadurch entstehende Dreiecksfläche dem Grunde mit zu. So entstehen die kleinen Dreiecke in Abb. 88. Setzte man dieses Muster nebeneinander, dann rücken die Dreiecke auch in die Mitte der Fläche (Abb. 89). Die beiden Flächenmuster 90 und 90a unterscheiden sich nur dadurch von einander, daß die Dreiecke bei der letzteren Figur ausgiebiger verwendet sind durch Abtupfen aller spitzen Ecken der Bänder, so daß nur rechteckige Umbiegungen entstehen. Die Muster 83 bis 90a sind nicht vereinzelt in Werken entnommen, sondern häufiger, z. T. sogar recht oft, verwendet, so daß man Dutzende von Beispielen für sie aufzählen kann. Es gehören diese Musterungen mit zu den in der frühen angelsächsisch-irischen Kunst gern gepflegten Kunstbildungen.

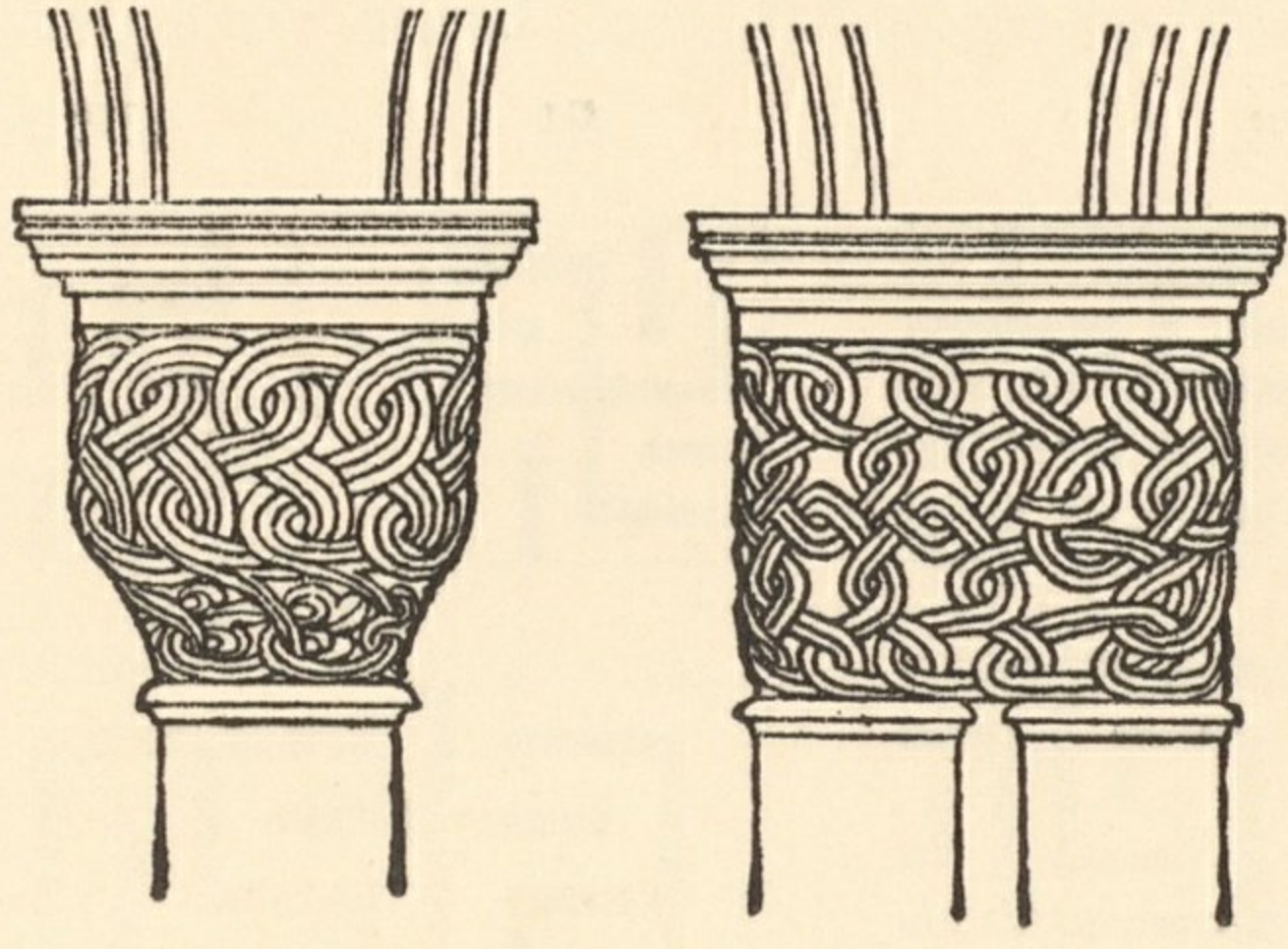


### Das Flechtwerk.

Unter den Ornamentbildungen bei den germanischen Völkern nimmt das geflochtene Werk, das an Schöpfungen der Baukunst und Kleinkunst in Stein, Holz und Metall auftritt, das auch selbst als Buchschmuck gern verwendet ist, eine hervorragende Stelle ein.

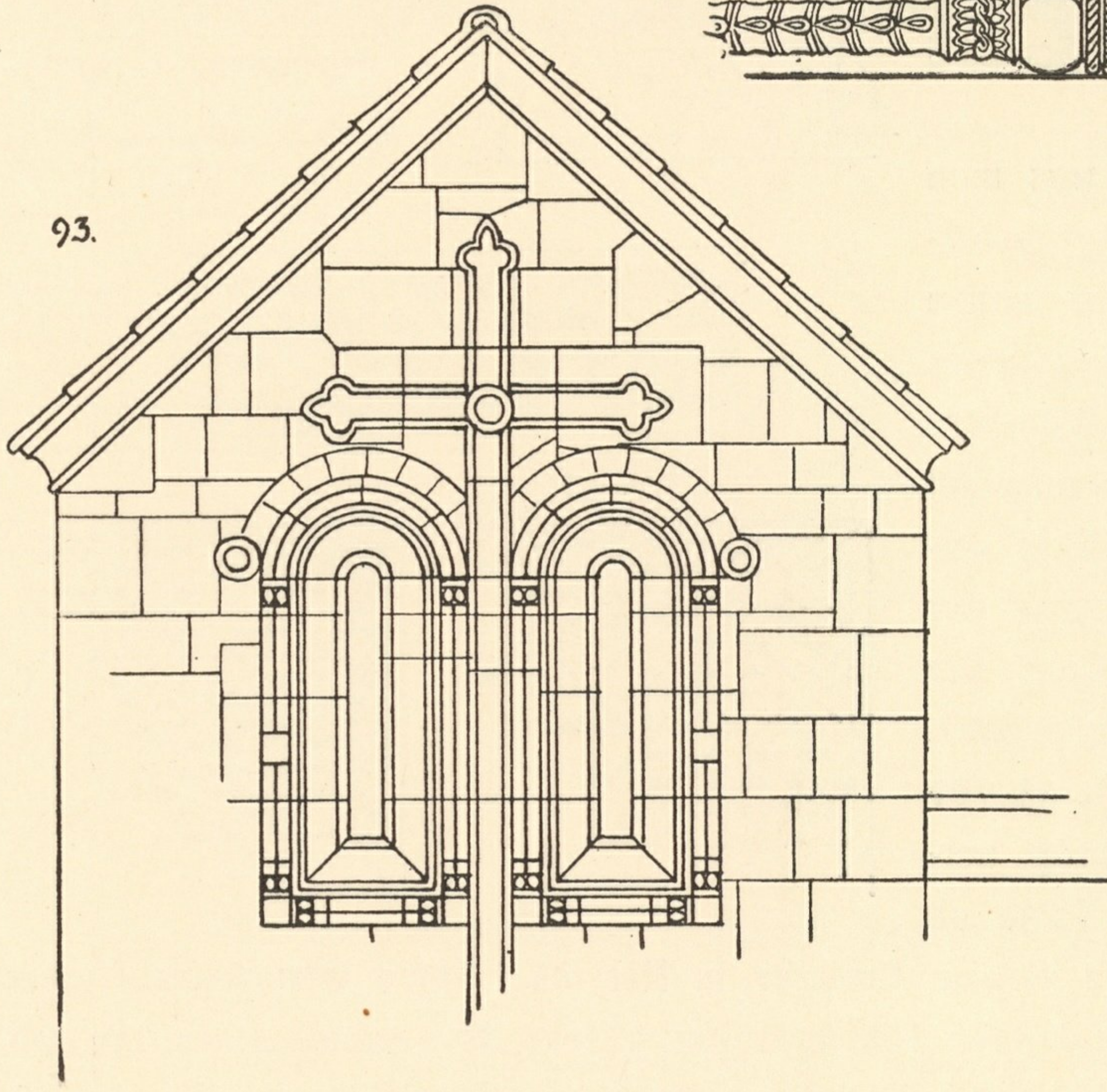
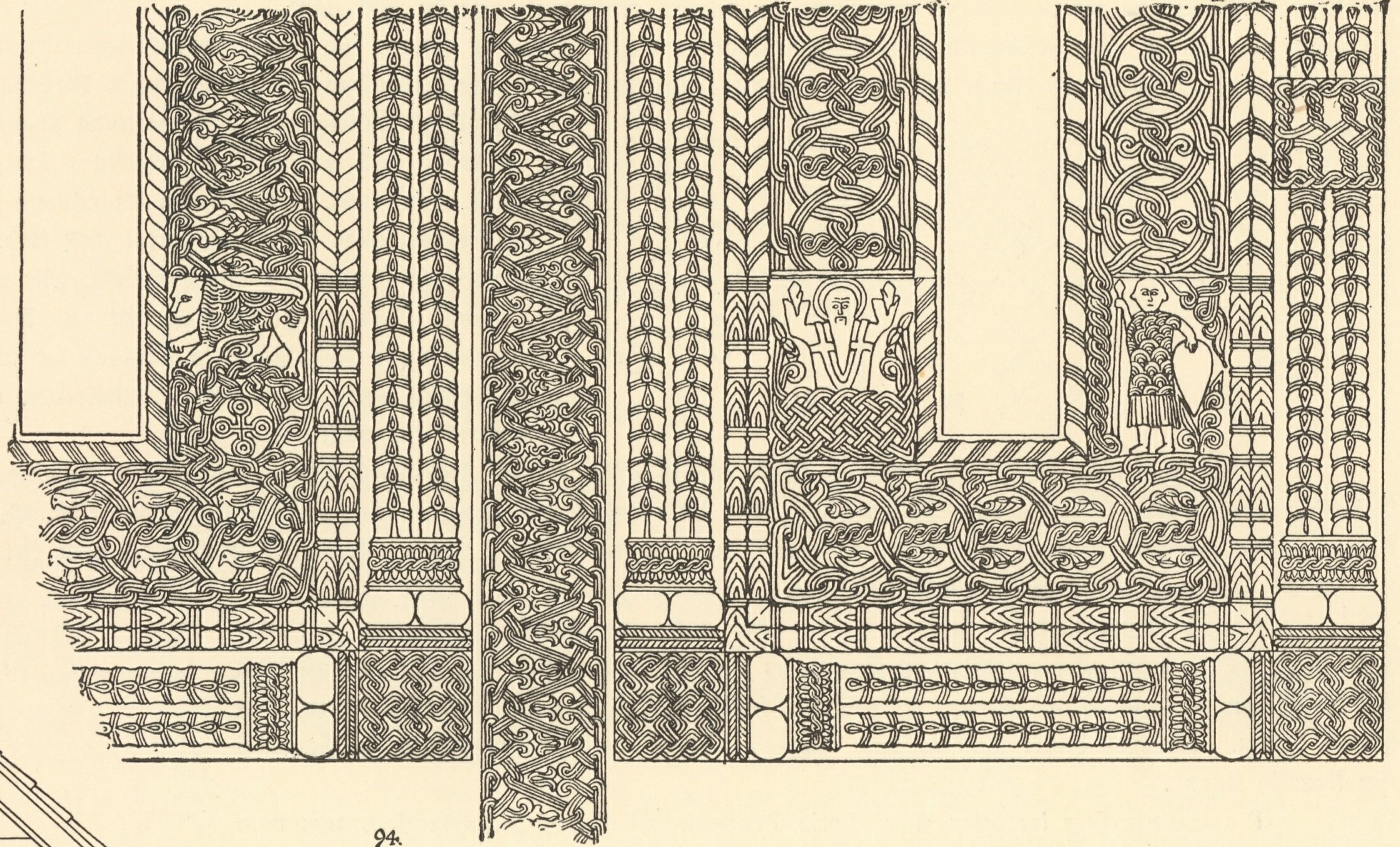
Man hat sich neuerdings mehrfach mit diesem Zierwerk beschäftigt; Stückelberg in seiner lombardischen Plastik, Zürich 1896, sieht in ihm ein für den Stein erfundenes, echt national lombardisches Ornament. Zimmermann in seiner oberitalienischen Plastik, Leipzig 1897, leitet es vom wirklichen Geflecht aus Weidenruten ab, das in die aufgelegte Metallarbeit, dann zum Holz und weiter zum Stein vordrang. Er sieht in der dreifährigen Teilung der verflochtenen Bänder ein besonderes Merkmal des lombardischen Stiles, der gegen Ende des 7. Jahrhunderts das Flechtwerk entwickelt und der im Süden trotz der Renaissancebestrebungen Karls des Großen weitergeht. Dieser Stil dringt nach Zimmermann im 8. und 9. Jahrhundert nach Dalmatien und dem Balkan hinüber, kommt im 9. und 10. Jahrhundert nach der Schweiz, überschreitet erst im

11. und 12. Jahrhundert die Alpen und dringt dann bis zur Kaiserpfalz in Selnhäusen vor. Im Gegensatz zu beiden leugnet Cattaneo, L'Architettura Italiana, jeden Einfluß der für ihn völlig barbarischen Germanen auf die Kunst, er sieht in der Ornamentik der lombardischen und folgenden Zeit einen aus der materiellen Not der italienischen Völker erklärlichen Tiefstand künstlerischen Schaffens. So wertvoll Cattaneos Datierungen der älteren lombardischen Werke, die er auf die Jahre 712, 737, 753, 806 u. i. f. setzt, sind, so wenig kann man seiner Auffassung über den Einfluß der Germanen auf die Kunst folgen. Er hat nicht über die Alpen oder gar die Nordsee hinübergeschaut. Auch Zimmermann und Stückelberg blicken leider zu wenig nach dem Norden, sie bezeichnen als echt lombardisch, was wir ganz ähnlich, aber noch weit vielgestaltiger, bei den nördlichen Germanen und ganz besonders auf den britischen Inseln finden und in den Ausläufern in Frankreich und Spanien (Abb. 92) verfolgen können. Ja wir müssen noch viel weiter wandern, in den fernen Orient.

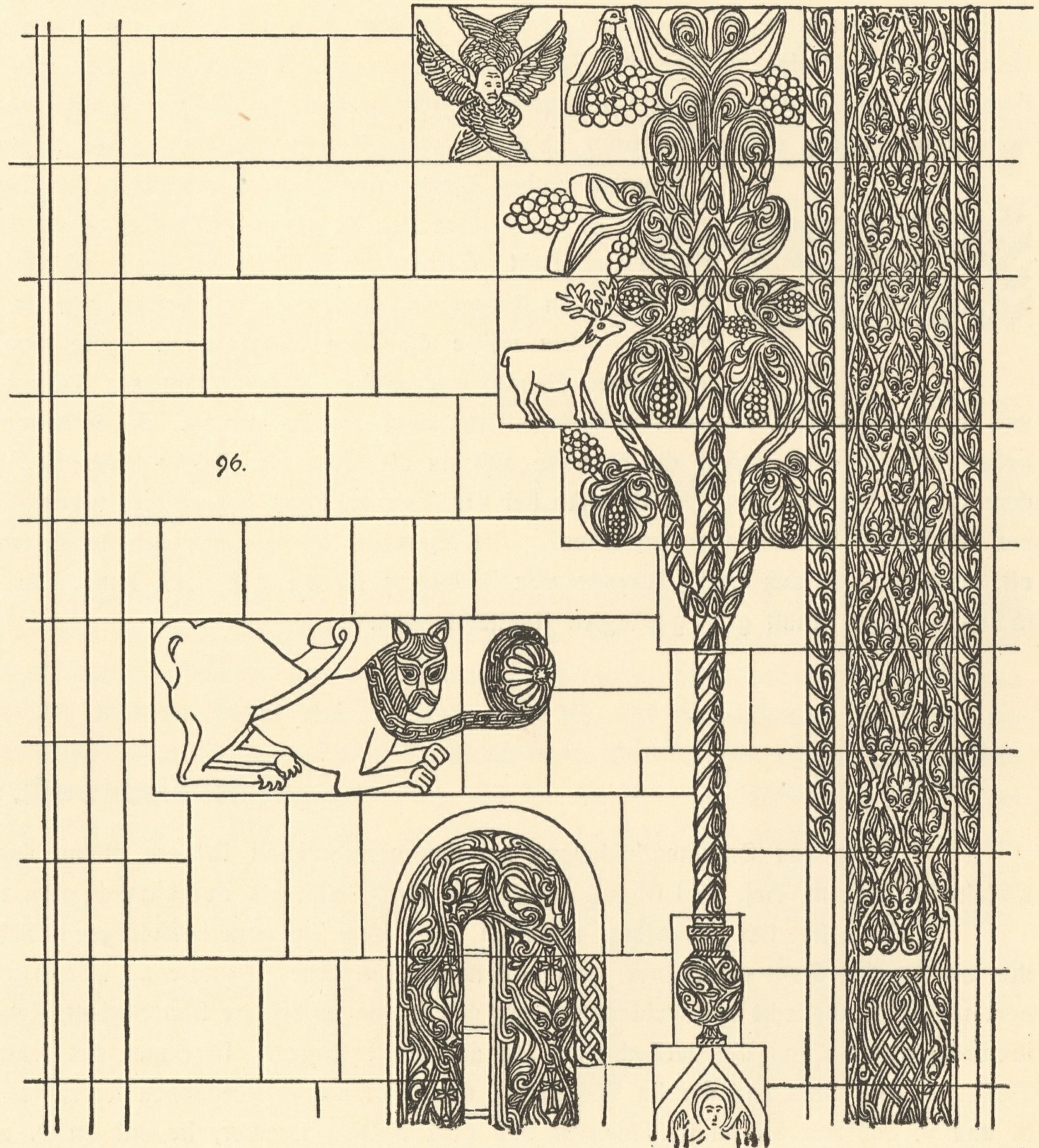


92.

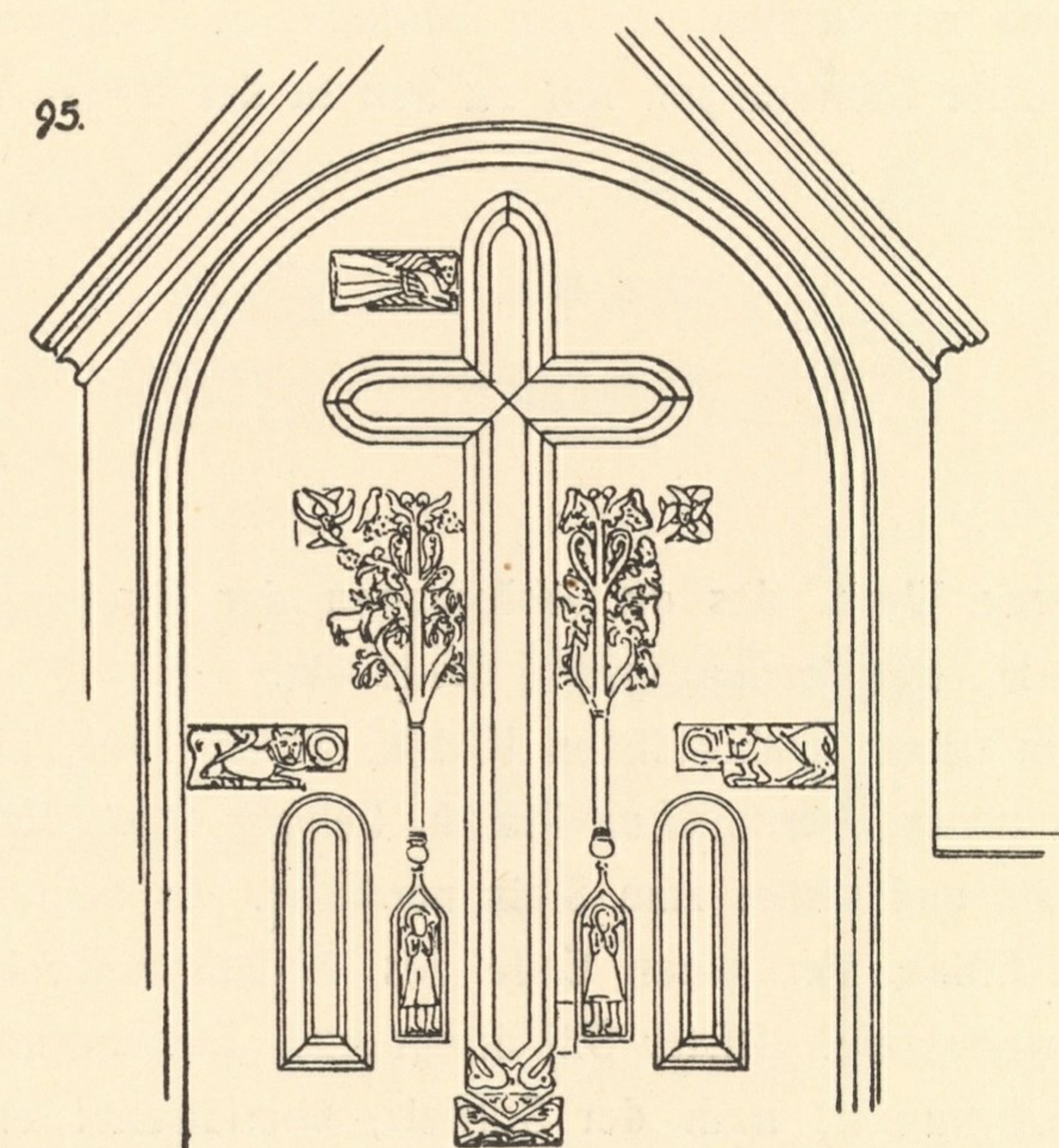
Die Textbilder 93 bis 100, die nach photographischen Aufnahmen gezeichnet sind, welche Prof. Bruno Schulz in Hannover zur Verfügung gestellt hat, erweisen, daß wir es mit einer Kunstrichtung zu tun haben, die ihre Zweige von Island bis Armenien ausbreitete. Abb. 93 zeigt einen Siesel der Kirche zu Pitorefi, Abb. 94 die zugehörige Einzelzeichnung des unteren Teiles der beiden Fenster. Abb. 95 u. 96 stellen einen Siesel und dessen schräg gefehene Einzelheit von einer grufinischen Kirche dar, Abb. 97 ist ein Fenster der Kirche zu Ischan-Wank und Abb. 98 der untere Teil eines solchen zu Biety. Abb. 99 ist dem Gewände vom Nachbarfenster des vorigen entnommen und Abb. 100 zeigt einen verzierten Stein oberhalb des Fensters Abb. 98. Die Zeitstellung dieser Werke ist uns nicht bekannt, wir möchten die hier gezeichneten Ornamente in die Zeit vom 10. bis zum 12. ev. beginnenden 13. Jahrhunderts verweisen, sie würden dann in die Zeit fallen, in der sich die grufinischen Fürsten glän-



93.



96.



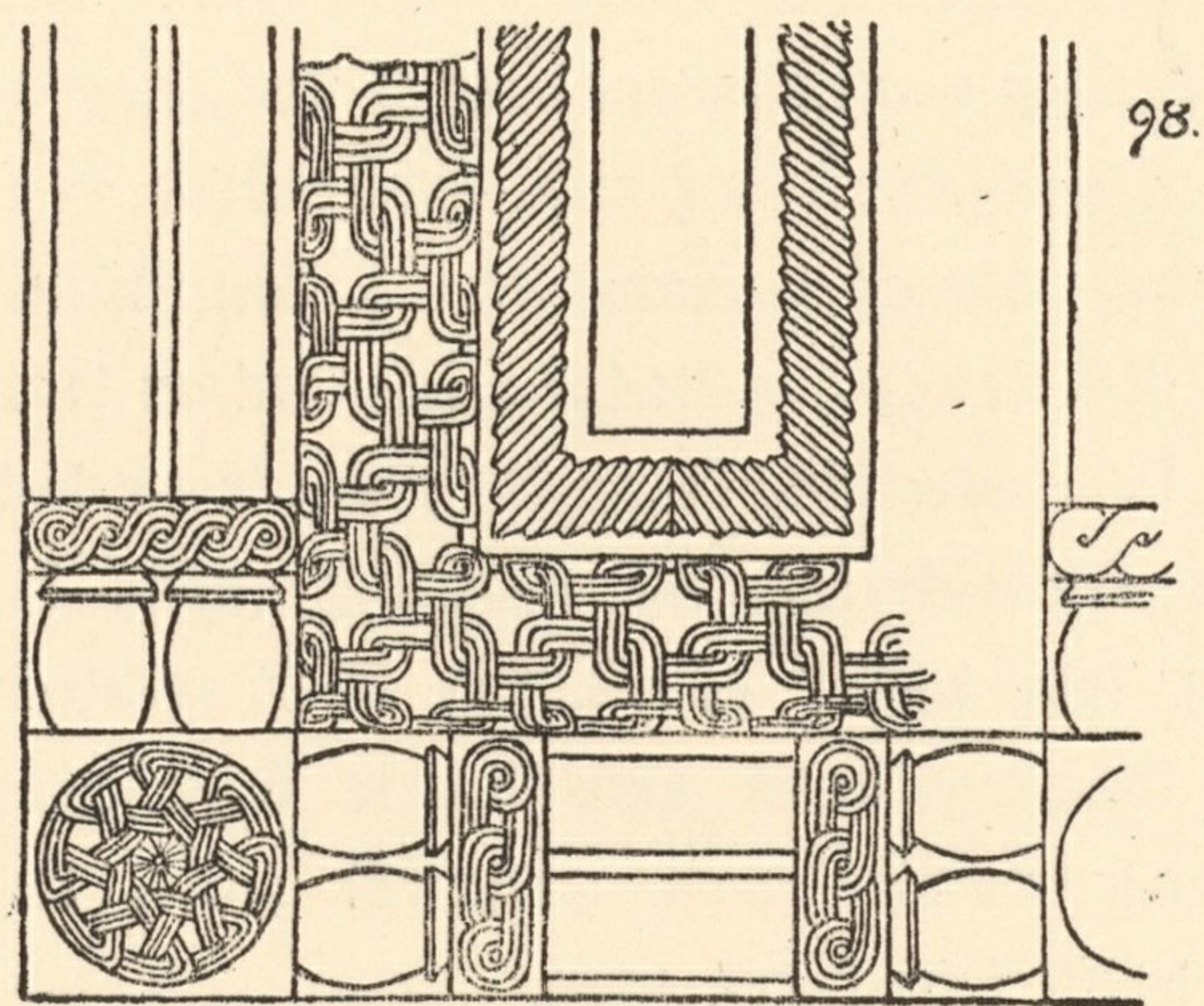
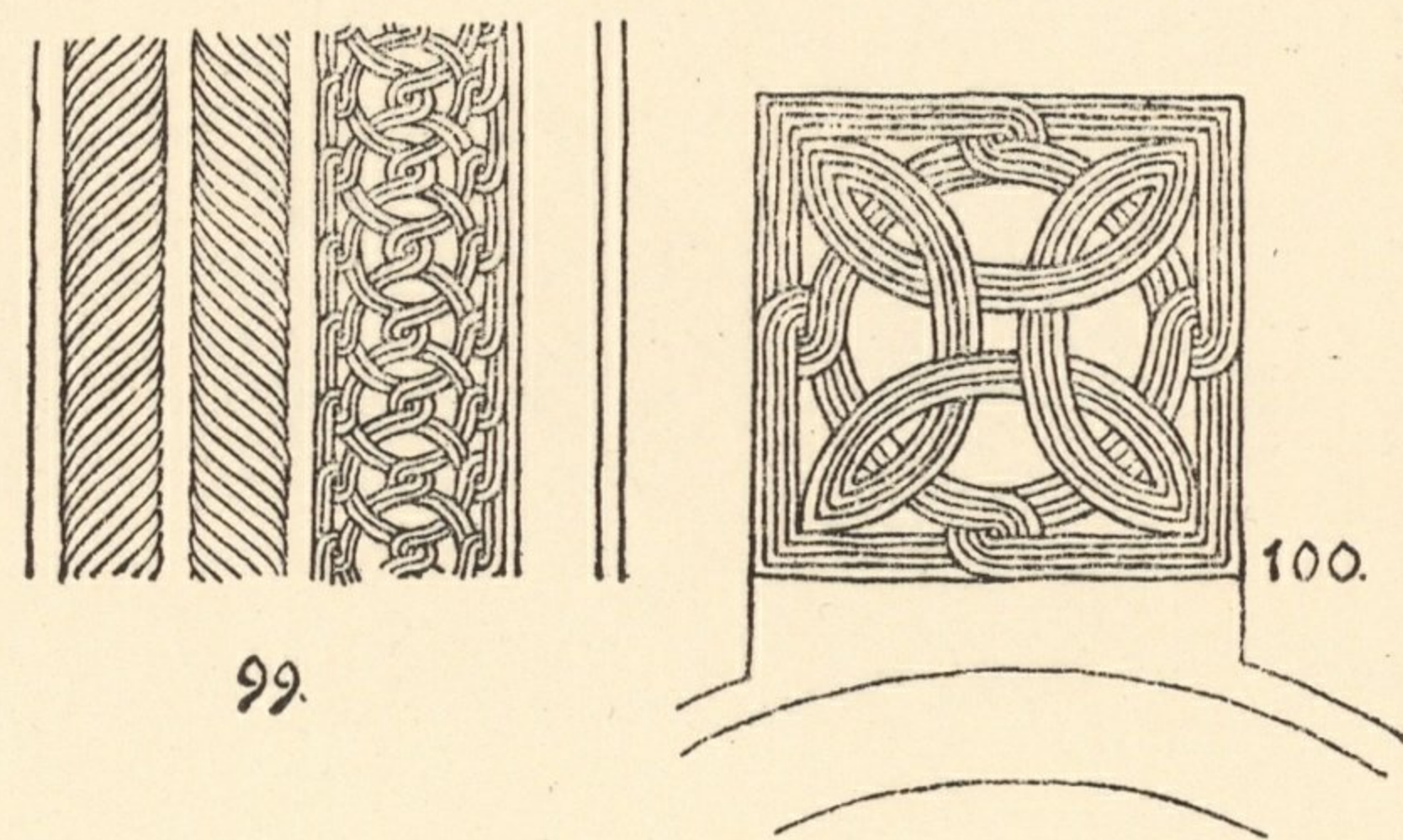
95.



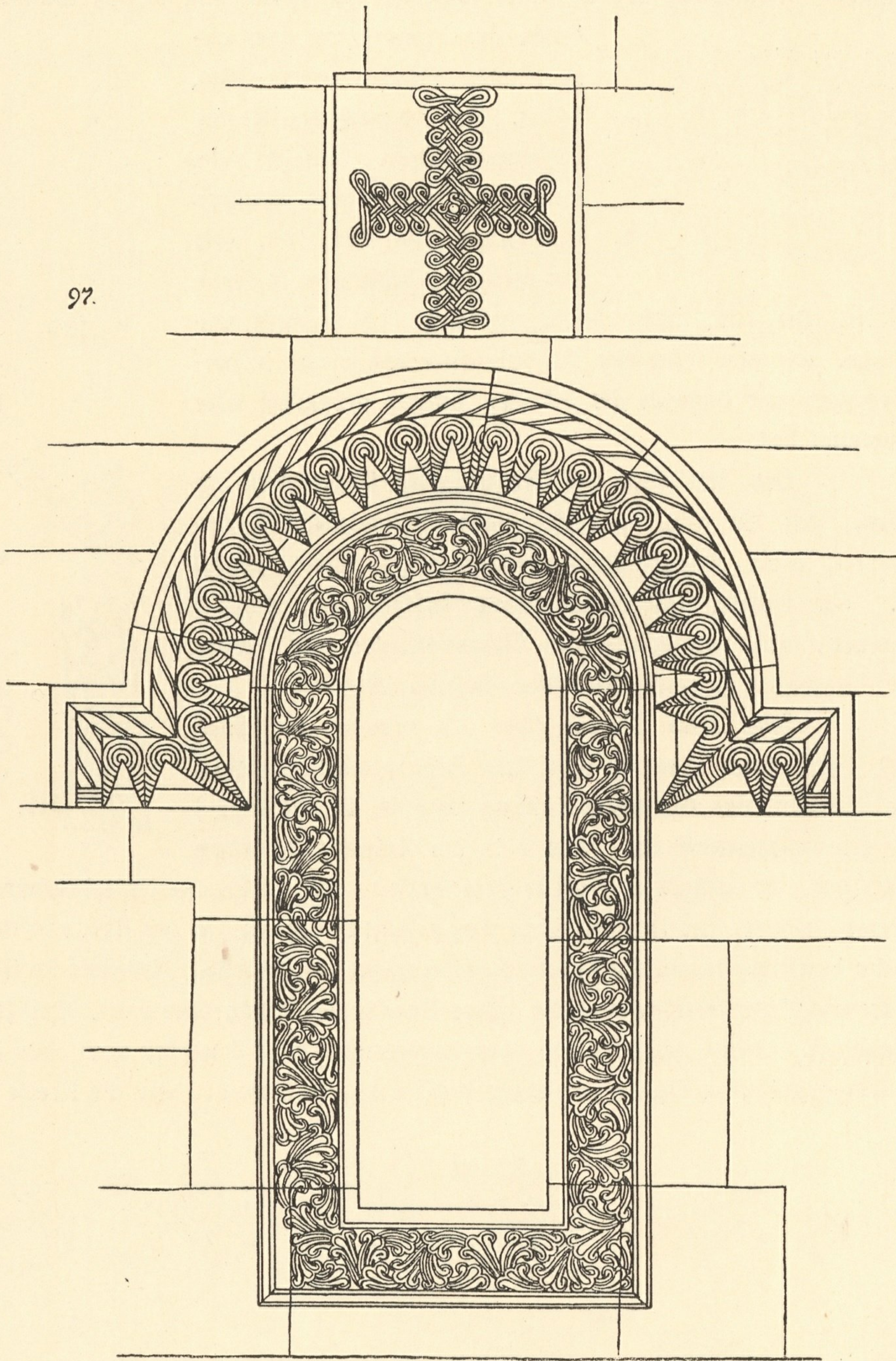
zend gegen das Eindringen des Islam behaupteten und auch die armenischen Christen unter teilweise byzantinischer Oberhoheit eine verhältnismäßig ruhige Zeit verlebten.

Die ganze Formenbehandlung steht in einem so engen Zusammenhange mit der gleichzeitigen nordischen des 7. bis 12. Jahrhunderts und ist so nahe mit den in unserem Werke dargestellten Ornamenten des 11. und 12. Jahrhunderts aus dem Norden und aus Norditalien verwandt, daß wir von einer großen Kunstbetätigung der christlichen Völker sprechen müssen, die zwar örtlich verschieden gefärbt war, sonst aber denselben großen Zug erkennen läßt.

Die asiatischen Werke zeigen in den Gliederungen, in dem geometrischen, pflanzlichen und figürlichen Ornament eine so frische Auffassung und ein so einheitliches Verweben der verschiedenen Motive, daß man bei ihrer Betrachtung durchaus nicht den Eindruck einer lahmen Elternkunst hat, andererseits geht aber auch durch die Werke des Nordens ein so frischer Zug und eine so klare folgerichtige Fortentwicklung der Formen, daß auch hier von einem verwässerten Import nicht wohl die Rede sein kann. Daß der Norden bei Einführung des Christentums und des monumentalen Steinbaues vieles empfangen hat, ist klar, das läßt sich besonders an den kleinen irischen Kirchen des 6. bis 11. Jahrhunderts erkennen, die unter anderen ähnliche unverglaste



Schlüsselfenster haben, wie sie der Orient zeigt. Ob aber der Norden alles aus dem Orient geholt hat, wie besonders Stryganowski behauptet oder ob umgekehrt der Norden die große schöpferische Urkraft, die ihm Seefelberg, Pastor und andere zusprechen, auch in christlicher Zeit so ausgedehnt gehabt hat, daß er auf dem von Zimmermann angegebenen Wege den Osten mit seinen Ornamentmotiven, besonders dem Flechtwerk und der alten nordischen Tierornamentik befruchten konnte, muß erst noch geklärt werden. In dem



bereits erwähnten Werke „The early Christian monuments of Scotland by J. Romilly Allen, Edinburgh 1903“ wird die Ansicht vertreten, daß vor Einführung des Christentums in England ganz besonders das Spiralornament und die Kunst des Emaillierens in hoher Blüte gestanden hätten, daß dann vom 4., 5. Jahrhundert ab in Bücherabschriften als neue Ornamentmotive das Flechtwerk und Bakenwerk (fretwork) von Osten her zugewandert und bereits im 7. Jahrhundert zu einer hohen Entfaltung gelangt seien.

Es ist möglich, daß diese Ansicht zutrifft, daß also das Flechtwerk in der asiatischen und koptischen Kirche zuerst als Zierform benutzt und dann im Norden fortgebildet ist. Der ganze Charakter des Flechtwerkes, das in einfachen Formen ja auch in der hellenischen Kunst anzutreffen ist, weist wohl auf den Orient hin, wo das Gewebe, der Teppich in der Kunst stets einen hohen Rang einnahm. Auch hat sich das Flechtwerk im Orient erhalten, der Islam hat es aufgenommen und beibehalten, im 13. und 14. Jahrhundert war es in Persien und Armenien zu ganz besonders großartiger Entfaltung in der ganz mit glasierten Fliesen überzogenen Außenarchitektur gelangt, und bis auf den heutigen Tag wird es von Zentralasien bis Marokko gepflegt und zur Verzierung von hundert Gebrauchsgegenständen, besonders von Bronzegefaß aller Art, benutzt.

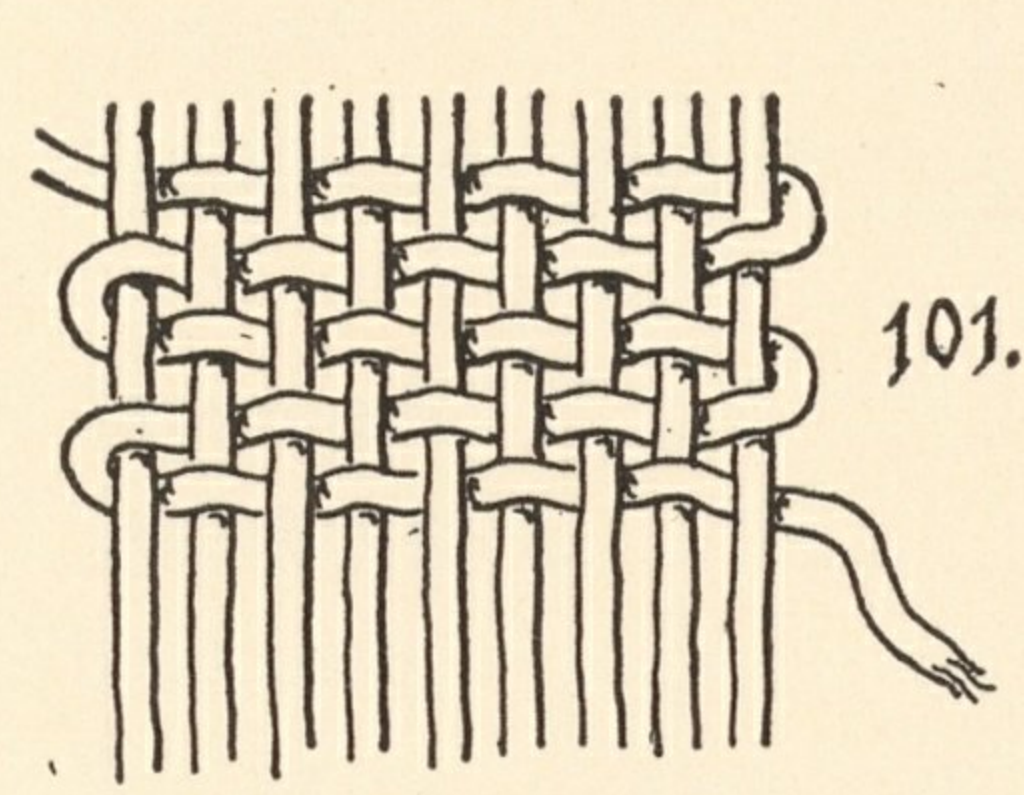
Es ist aber dieses Flechtwerk des Ostens und Südens schon von der frühchristlichen Zeit ab anders geartet als das nordische. Die reizvolle Abwechslung durch Unterbrechungen in den Bändern ist im Osten nicht so schön entwickelt, auch gehört das vorwiegend in Skandinavien gepflegte Flechtwerk aus Tiergestalten dem Norden völlig selbständig.

Wir werden hiernach wohl recht gehen, wenn wir die Möglichkeit einer ersten Anregung zum Flechtwerk von außerhalb zugehen und noch später mit einer gewissen Wechselwirkung rechnen, aber doch für den Norden eine selbständige und folgerichtige Ausgestaltung auch dieses Ornamentes in Anspruch nehmen.

Haben wir schon bei dem Spiral- und Mäanderornament eine Abkunft von Geflecht und Bandverzierungen gemutmaßt, so trägt das Flechtwerkornament seine Entstehungsgeschichte so klar zur Schau, daß über diesen Punkt kaum gestritten zu werden braucht.

Das Verknüpfen von Fäden, Schnüren, Bändern, Riemen, Weidenruten, Salmen, Gräsern, Baststreifen und dergl. kann geschehen nach Art des Gewebes oder des Geflechtes. Das einfachste Gewebe besteht aus lang laufenden Kettenfäden, dem Aufzug, und einem quer hindurchgeschlungenen Einschlagfaden oder Schuß. Letzterer kann mit den Fingern hindurchgeschoben werden, wie man es bei den orientalischen Völkern noch heutigen Tages sehen kann, oder auf einem vervollkommenen Webstuhl mit dem Weberischiffchen durch die wechselnd auf und nieder gehenden Kettenfäden geworfen werden. Wenn die Kettenfäden abwechselnd oben und unten liegen, dann entsteht das schlichte Gewebe (Abb. 101), wenn dagegen in Kette oder Schuß mehrere Fäden überlagert werden, das geköperte oder reicher gemulterte Gewebe. Aus dieser Webetechnik lassen sich naturgemäß in großer Zahl Flächenmusterungen herleiten, sie können überleiten zu den aus dem Mäander entwickelten Bakenornamenten (s. oben).

Häufiger als das Gewebe ist das Geflecht in der germanischen Kunst verwendet, bei dem einfachsten Falles eine Anzahl Schnüre oder Bänder in schräger Richtung sich durchschlingen und jeweils am Rande mit einem Winkel oder einer Krümmung in einer anderen schrägen Richtung zurückgeleitet werden. Je nach der Zahl der Stränge oder Strähnen unterscheidet man zweifrahmige, dreifrahmige Flechten u. f. w. (vgl. Abb. 102 bis 104). Bei geringer Zahl von Strängen entsteht ein Bandornament, bei großer Zahl ein Flächenmuster. Wenn eine Spirale oder konzentrische Kreise von radial gerichteten Stäben durchschlungen werden oder wenn gekrümmte Stränge von der Mitte nach außen laufen, dann entstehen konzentrisch gebildete Flechtwerke, wie sie unter anderen der Boden von Körben aufweist, es kann aber auch jedes Band- oder Flächenmuster durch Zusammen-

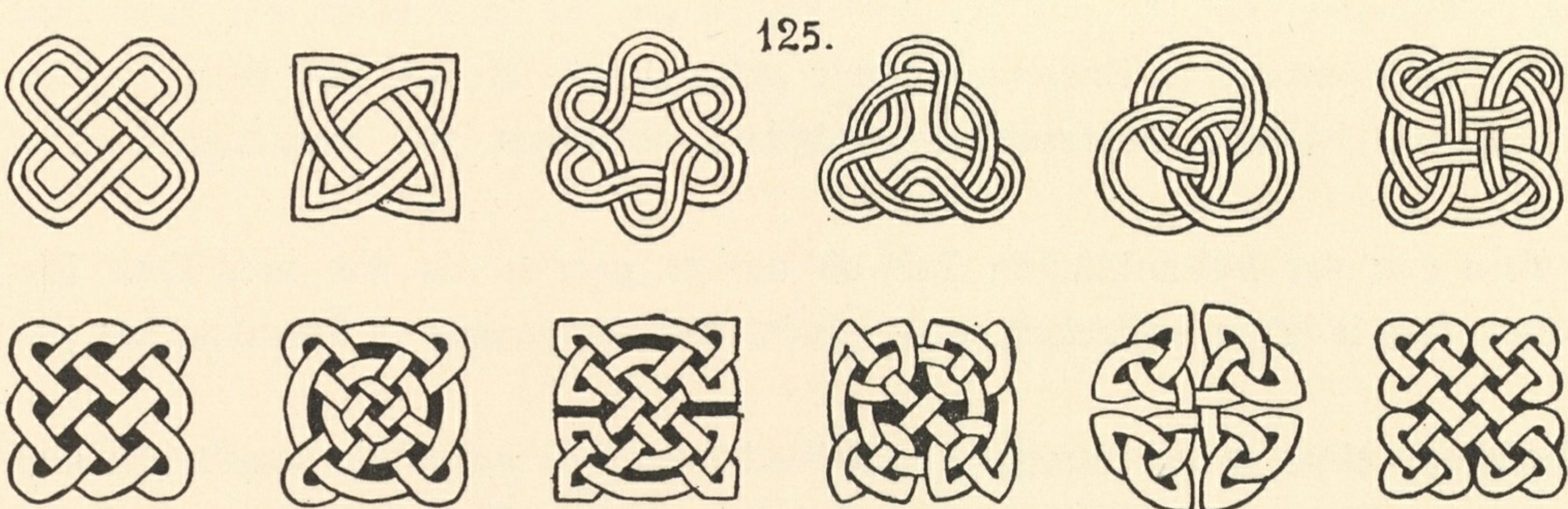
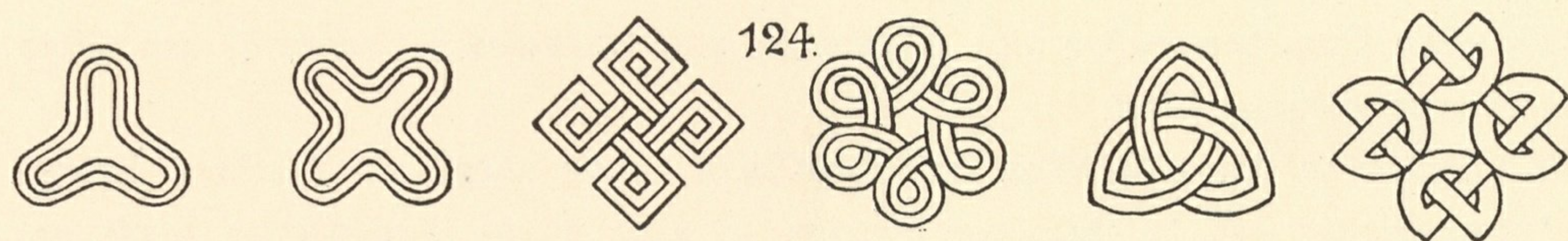
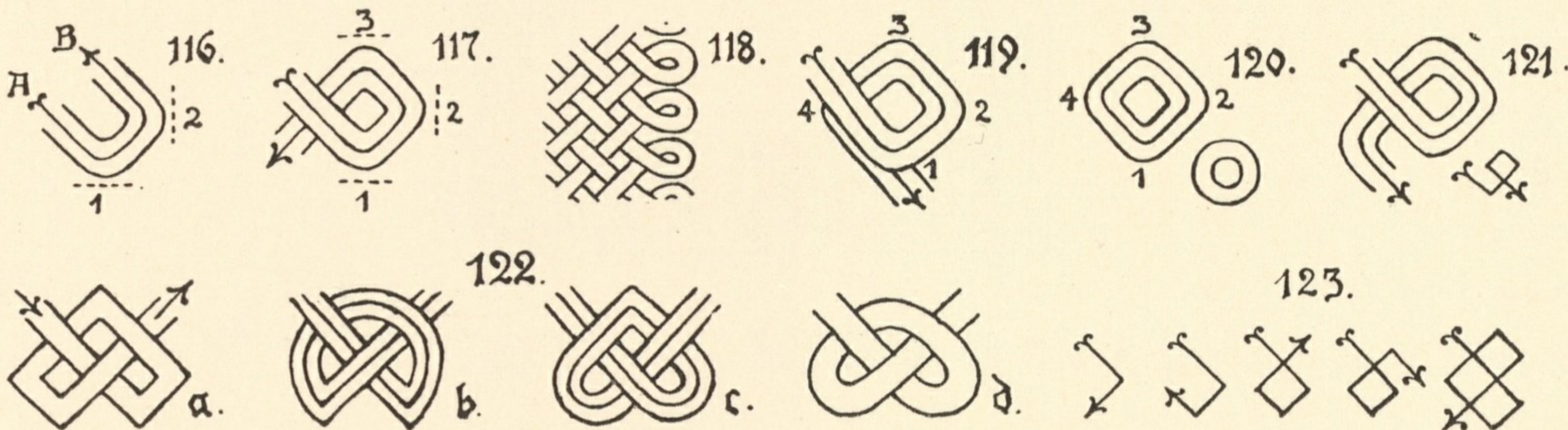


leiten der Schnüre zu einer geschlossenen Figur werden (Abb. 105 u. 106). Je nach der Art des Zusammenleitens besteht eine solche Figur aus einem einzigen Linienzuge, wie Abb. 105, oder aus mehreren Schlingen, so deren drei bei Abb. 106. Abb. 106 ist aus Abb. 105 dadurch entstanden, daß man jederseits die Schnurstrecken a und b fortgenommen und dadurch die Schnüre anders verknüpft oder umgeleitet hat.

Das Umleiten der Flechtbänder bildet nun ein Thema, das die alte nordische Kunst, besonders auf den britischen Inseln, in erstaunlich mannigfaltiger Weise variiert hat. Wir müssen uns damit näher beschäftigen, um zu erkennen, daß die unzähligen Abwandlungen der Bandverflechtungen gewissen einfachen Gesetzen folgen.

Statt zwei Bänder über sich kreuzen zu lassen (Abb. 107), kann man sie von dem Kreuzpunkte ablenken oder umleiten, das Bandende 1 kann man in die Richtung 4 und dementsprechend das Ende 2 in die Richtung 3 lenken (Abb. 108).

Es entsteht dadurch in dem Geflecht eine senkrechte Unterbrechung oder ein senkrechter Bruch in der Richtung a b. Abb. 109 zeigt durch anderes Umleiten der Bänder einen wagerechten Bruch. In der Abb. 110 ist ein senkrechter Bruch a b und ein wagerechter Bruch c d zu sehen. Diese Brüche bewirken merkliche Richtungsänderungen im Geflecht. Während in Abb. 104 jeder Strang ganz regelmäßig von links nach rechts und dann von rechts nach links fortschreitend die ganze Bandbreite schräg überquert, läuft jetzt das Band A an der Bruchstelle wieder schräg nach links zurück in der Richtung B. Ebenso geht das von oben kommende Band C wieder nach oben zurück nach D. Wenn solche Brüche dichter zusammentreffen, dann können sie auch geschlossene Figuren erzeugen (vgl. m n o p in Abb. 110 und die Kreise im unteren Teile dieser Figur). Am Rande des Flechtwerkes und an jedem Bruch bildet sich eine Ecke oder eine Biegung, die je nach der Schrägenrichtung der Flechtbänder stumpfwinklig (Abb. 111) oder spitz (Abb. 112) sein kann, gewöhnlich aber rechteckig ist (Abb. 104). Die Biegung kann eine scharfe Ecke haben (Abb. 113), mehr oder minder stark gerundet (Abb. 114), schließlich auch umgekniffen sein (Abb. 115).

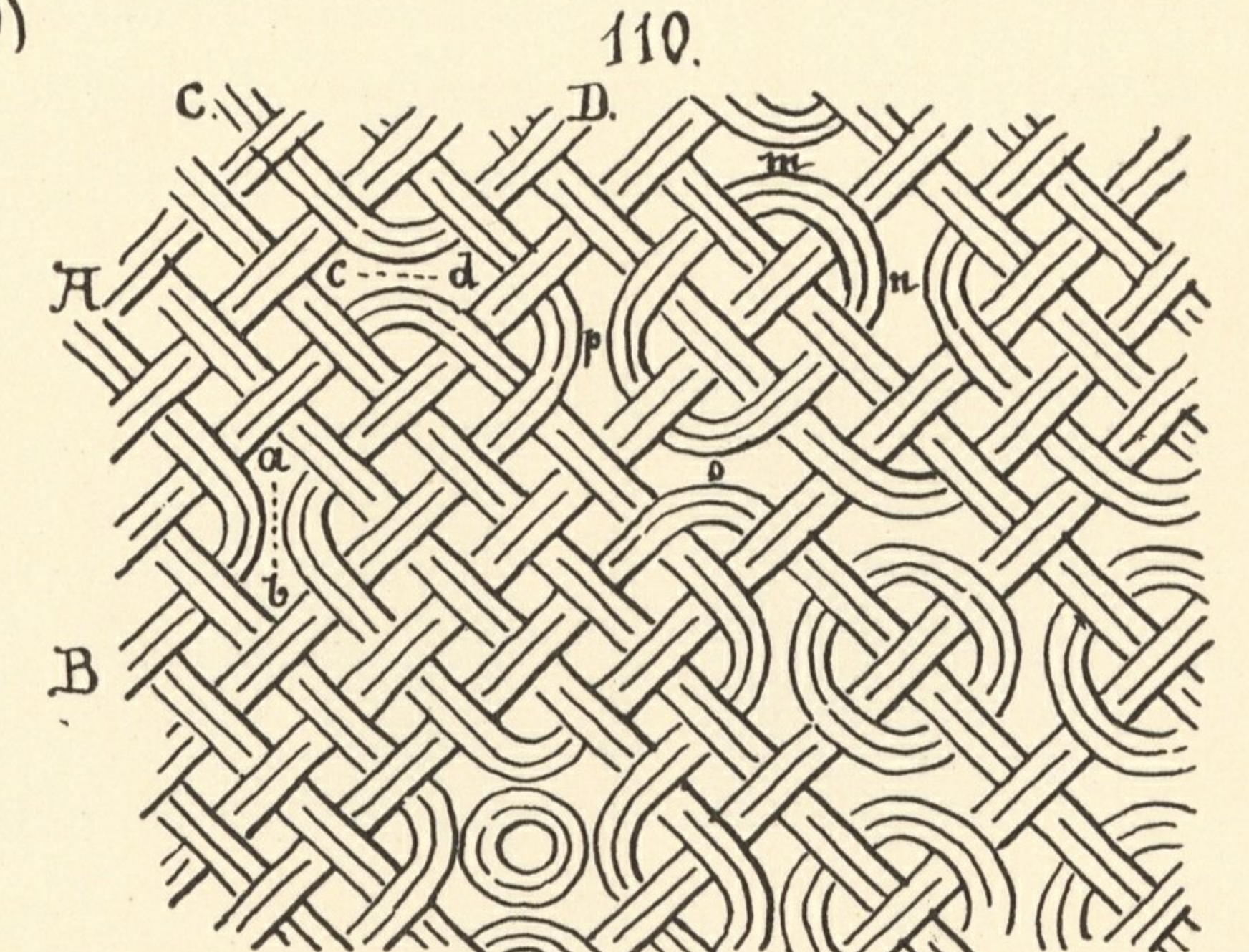
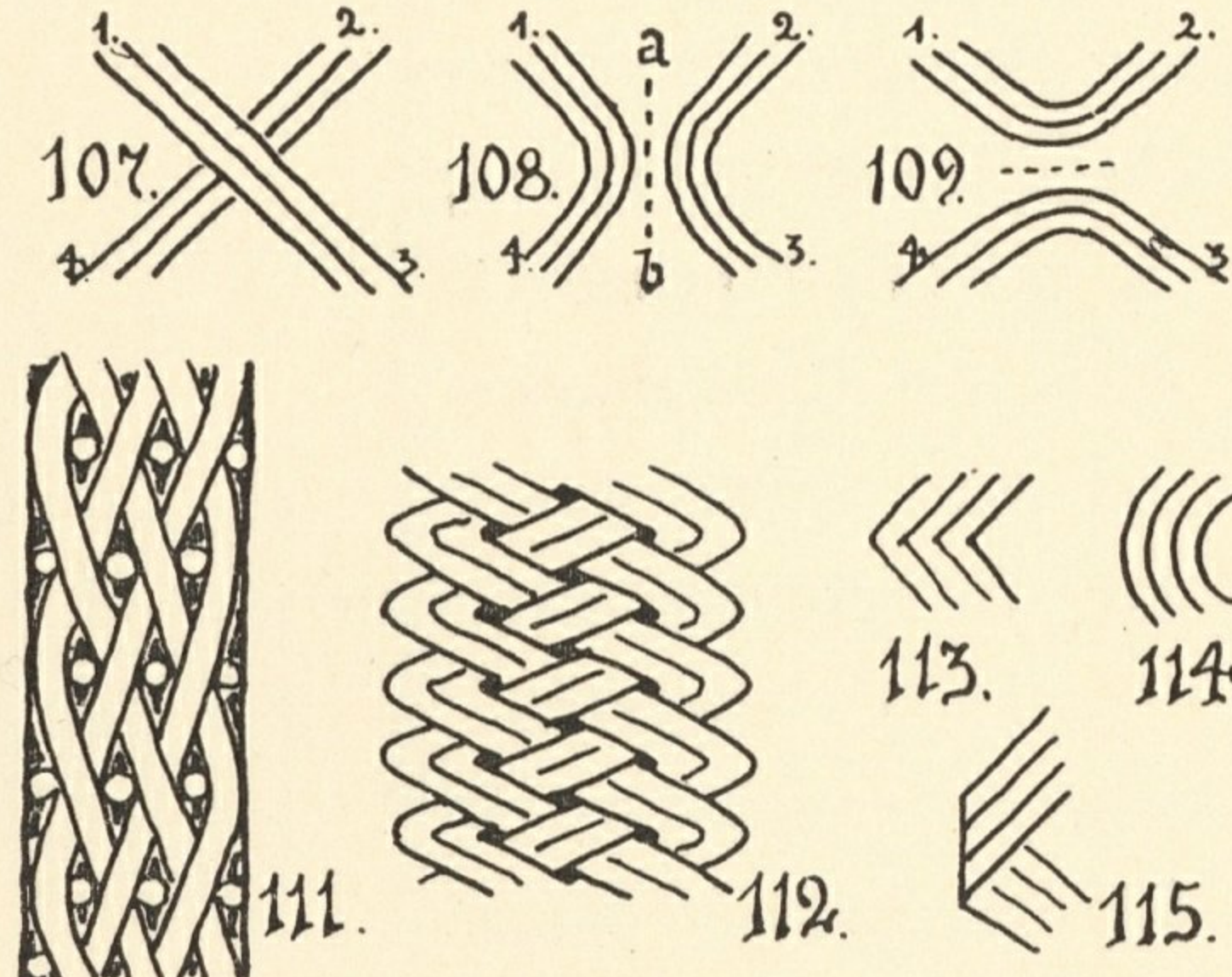
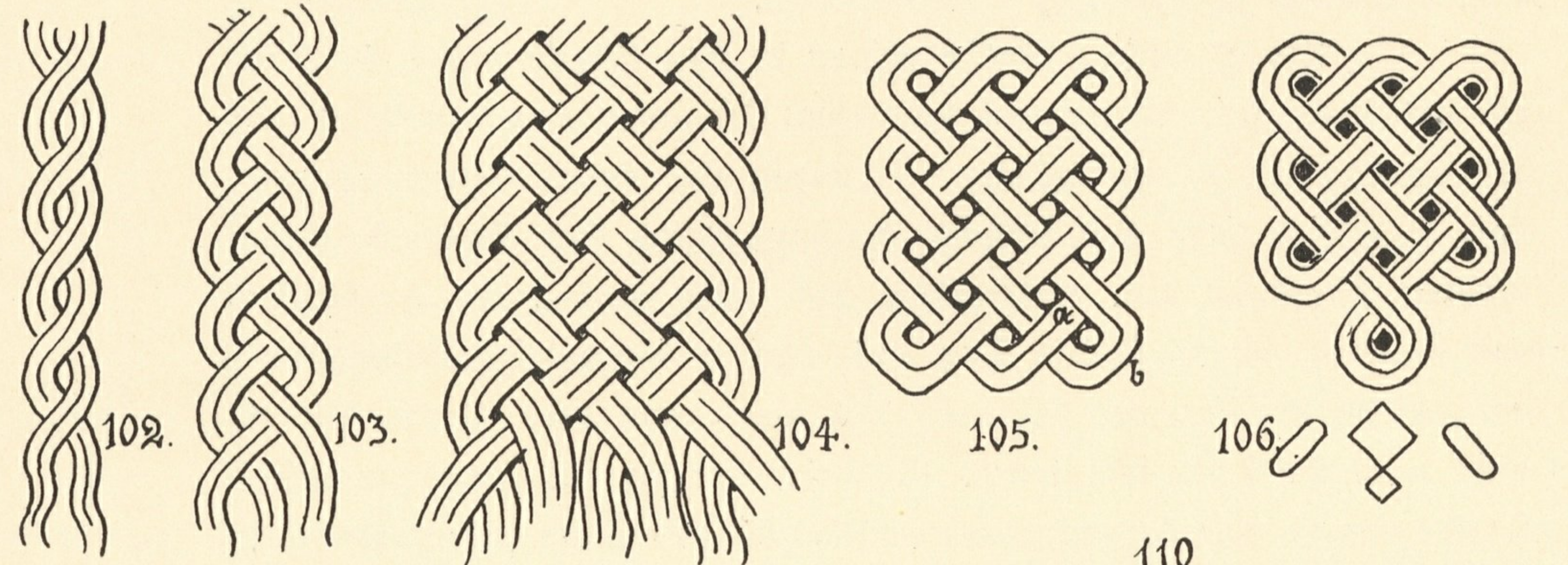


dann dürfen die vier Biegungen nicht dicht hintereinander folgen, sondern müssen an einer Stelle mehr auseinander geschoben werden (Abb. 121).

Fünf Biegungen erzeugen einen Knoten (Abb. 122); damit derselbe richtig zustande kommt, müssen die Biegungen gleichfalls angemessen geschoben werden. Je nachdem die einzelnen Biegungen scharf oder gerundet sind, bekommt der Knoten ein verschiedenes Aussehen, vgl. die Abbildungen. Bei dem Knoten werden naturgemäß die Bänder so verflochten, daß sie abwechselnd oben und unten liegen.

Damit haben wir die Hauptelemente des Flechtwerkes gewonnen, die sich noch mit einander vereinigen und dadurch zu weiteren Knotenbildungen umgestaltet lassen. Wir haben in den Figuren die Biegungen immer in derselben Drehrichtung gehalten, und zwar in Linksdrehung, sie können natürlich auch rechtsdrehend (gleich dem Zeiger einer Uhr) angenommen werden, Abb. 123 stellt Biegung, Kehre, Schleife, Schlinge und Knoten noch einmal in Rechtsdrehung zusammen.

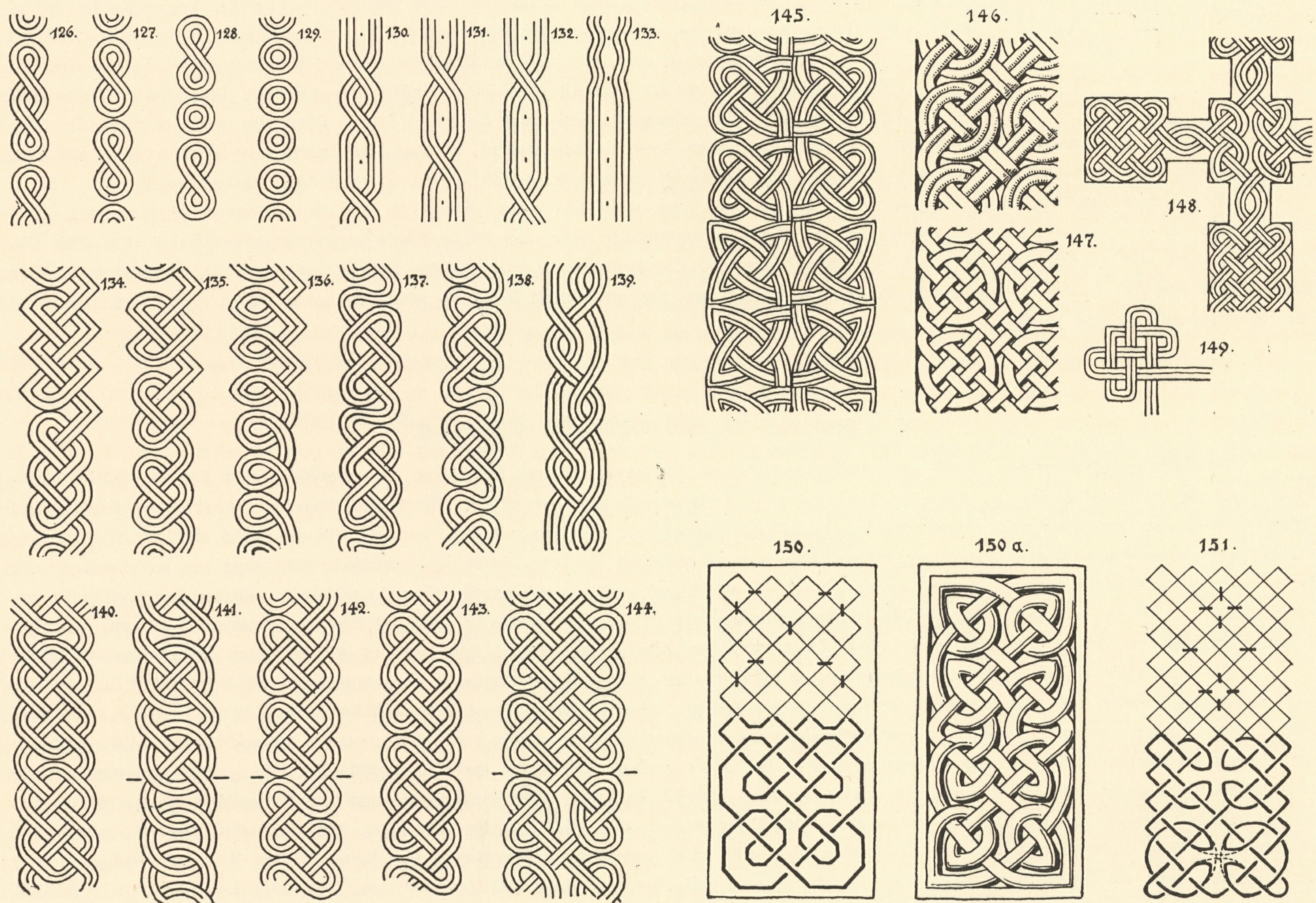
Daß die Schlinge auf eine geschlossene Figur führt, ist schon erwähnt. Man kann durch verschiedene Vereinigungen von Biegungen in Form von Kehren, Schleifen u. f. d. die verschiedensten geschlossenen Figuren herstellen, von denen Abb. 124 einige Beispiele bringt. Aus der



Durchführung mehrerer solcher Linienzüge entspringt eine schier uner schöpfliche Quelle für immer neue Erfindungen, einige besonders nahe liegende Verästelungen sind in Abb. 125 gezeichnet. Bis auf das dritte und zweite Beispiel, welche aus einem einzigen Bande bestehen, sind alle aus mehreren, und zwar zwei bis sechs, Linienzügen zusammengesetzt. Man findet diese und andere, viel reichere, auf den alten Kunstwerken verwandt, wo sie sich ganz nach Bedarf runden, viereckigen, dreieckigen Flächen oder Bogenzwickeln einfügen. Stets sind die Bänder wechselnd übereinandergelegt, so daß immer das Durchflechten hervortritt.

Besonderes Interesse beanspruchen die aus 2, 3, 4 und mehr Strängen zusammengesetzten bandartigen Flechtwerke (Abb. 102, 103, 104, 111, 112). Durch den Neigungswinkel, durch die Breite des Stranges im Vergleich zum Zwischenraume, durch die Behandlung der Oberfläche der runden, flachen oder mehrsträngigen Schnüre können sie Abwechslung bieten; Leben wird aber in dieses Zierwerk erst gebracht durch Einfaltung der Brüche. Wir müssen dieses etwas näher verfolgen.

Werden bei der einfachen Flechte von nur 2 Strängen, Abb. 102, wagerechte Brüche oder, hier richtiger gesagt, Querbrüche an Kreuzpunkten angeordnet, so erleidet dadurch die Flechte jedesmal eine Unterbrechung. Wird der Bruch bei jedem Kreuzpunkte wiederholt, so löst sich die Flechte in lauter einzelne Kreise oder Vierecke mit gerundeten Ecken auf, Abb. 129. Wird jeder zweite Kreuzpunkt gebrochen, so zerfällt die Flechte in Figuren von der Form einer 8 (Abb. 127). Bei Durchbrechung an jedem dritten Kreuzpunkte entstehen Flechten mit je 3 Öfen u. s. f. (Abb. 126). Trifft der Querbruch wechselnd an jedem nächsten und übernächsten Kreuzpunkte auf, dann wechselt Kreis und 8, Abb. 128. Diese 4 Abwandlungen 126—129 kann man erzielen, wenn man nach spätestens 3 Kreuzpunkten das Muster wiederkehren läßt; dehnt



man das Spiel auf größere Strecken aus, dann gibt es demgemäß noch mehr Wandlungen. Eine andere Art von Mustern bildet sich bei Längsbrüchen, Abb. 130 bis 133 sind die Gegenfiguren zu 126 bis 129, wenn statt der Querbrüche Längsbrüche entstehen. Bei lauter Längsbrüchen löst sich die Flechte in zwei getrennte Linien auf, die wellig oder gradlinig geführt sein können (Abb. 133).

Eine Dreisträngflechte (Abb. 103) liefert natürlich mehr Abwandlungen, da sie zwei Reihen Kreuzpunkte aufweist, die in verschiedenen Zusammenstellungen gebrochen werden können; beschränkt man sich auf eine Wiederholung nach höchstens drei Kreuzpunkten, dann ergeben sich schon 15 Muster mit Querbrüchen und ebensoviel mit Längsbrüchen, dazu kommt eine große Zahl mit wechselnden Quer- und Längsbrüchen. Abb. 134 zeigt einen Querbruch bei jedem dritten, Abb. 135 bei jedem zweiten und Abb. 136 bei jedem einzelnen linksliegenden Kreuzpunkte. (Im oberen Teil dieser Abbildungen sind die Biegungen der Bänder spitz, im unteren Teile rund gezeichnet.) Abb. 137 und 138 haben wechselnd links und rechts liegende Querbrüche und Abb. 139 bietet eines der 15 Beispiele mit Längsbrüchen, die hier wechselnd links und rechts je bei dem dritten Kreuzpunkte liegen.

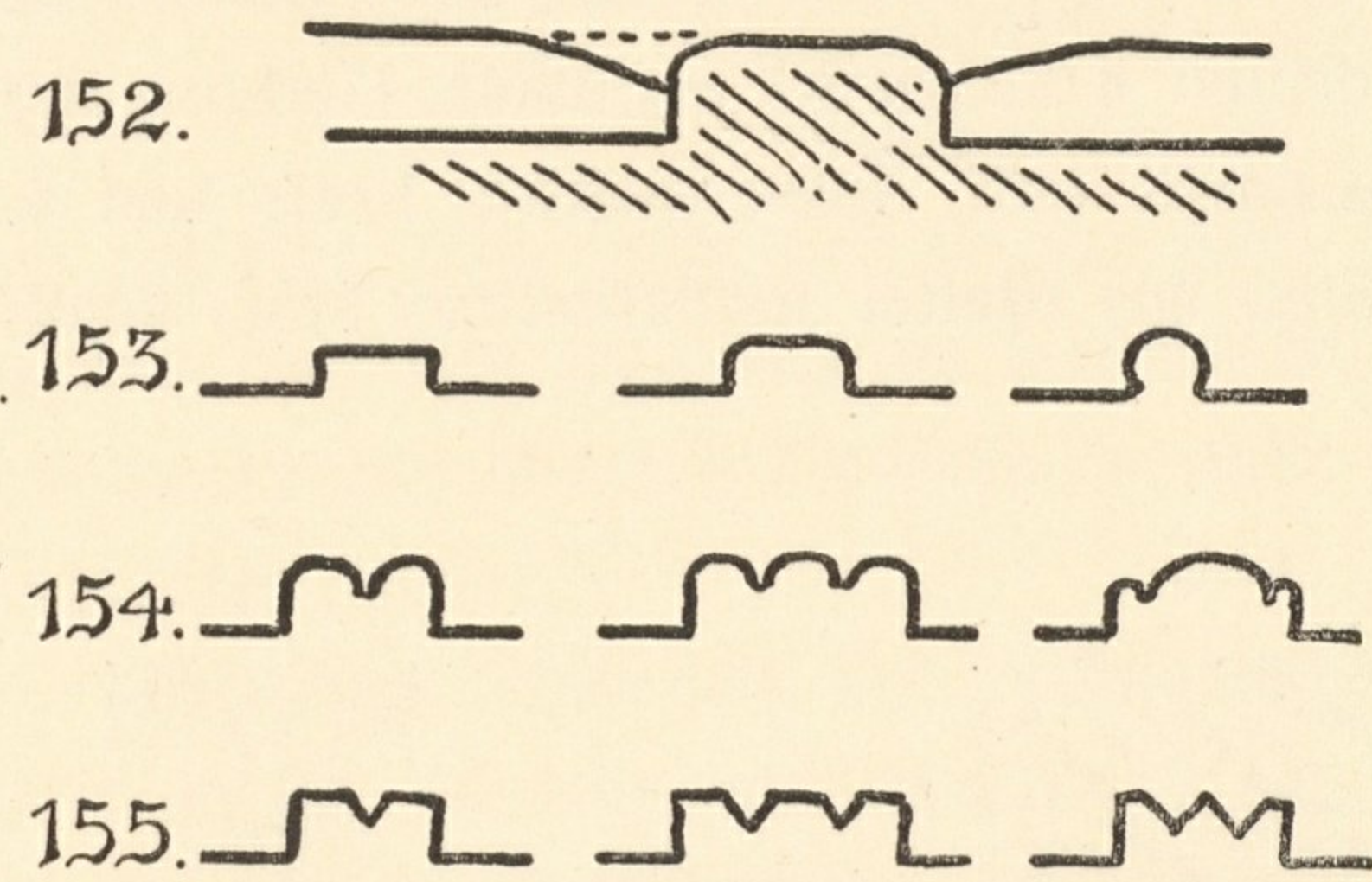
Bei der Viersträngflechte beträgt die Zahl der möglichen Muster bei Wiederholungen innerhalb dreier Kreuzpunkte bereits mehrere Hundert für Querbrüche, Längsbrüche und den Wechsel beider. Abb. 140 bis 143 bieten einige Beispiele. Bei Abb. 140 ist jeder dritte Kreuzpunkt der Mittelreihe, bei Abb. 141 oben jeder zweite, bei Abb. 141 unten jeder einzelne Kreuzpunkt der Mittelreihe wagerecht gebrochen. Bei Abb. 142 oben hat jeder zweite Kreuzpunkt links, bei Abb. 142 unten sowohl links wie rechts jeder zweite Kreuzpunkt einen Querbruch. In Abb. 143 ist links und rechts jeder dritte Punkt gebrochen.

Bei fünf und mehr Strängen geht die Zahl der Flechtmuster in die Tausende, es ist in Abb. 144 ein häufig vorkommendes Beispiel einer Flechte mit 6 Strängen gezeichnet, die einen Querbruch an jedem zweiten Kreuzpunkte der Seitenreihen zeigt, im unteren Teile der gleichen Abbildung ist zu diesen noch ein Längsbruch an jedem zweiten Kreuzpunkte der Mittelreihe zugefügt.

Bei dem achtschrägigen Flechtwerk in Abb. 145 ist teils jeder zweite Kreuzpunkt wagerecht gebrochen, außerdem sind in der Mitte je zwei Längs- und Querbrüche kreuzförmig eingeschaltet, wie es die Abb. 151 oben ähnlich zeigt. Bei derartigen Kreuzbrüchen können die Bänder lang durchgezogen werden wie in Abb. 145 oder kurz umgebrochen wie im unteren Teile der Abb. 151; durch punktierte Linien ist im unteren Felde dieser Figur gezeigt, wie die Bänder laufen würden, wenn sie nach Art der Abb. 145 durchgezogen wären.

Abb. 150 gibt oben für ein achtschrägiges geschlossenes Flechtwerk die Brüche an, welche das im unteren Teile gezeichnete Flechtwerk erzeugen. Abb. 150a zeigt dasselbe plastisch unter geschickter Füllung des Grundes ausgeführt. Abb. 146 und 147 sind sehr oft auftretende, durch Quer- und Längsbrüche erzeugte Muster mit Kreifen, Abb. 148 stellt das zusammengezogene Flechtwerk von einem Steinkreuz und Abb. 149 die Eckausbildung eines Flechtbandes dar.

Hier hatte also der Künstler ein Feld seiner Betätigung gefunden, dessen Grenzen sich kaum absehen lassen. Mit großer Freude haben die alten Baumeister und Goldschmiede, die Weber und Buchmaler im 7. bis 12. Jahrhundert in diesen Mustern geschwelgt, ganz besonders so lange die Laubwerkranke mit ihrer Anlehnung an die Natur die Fantasie noch nicht fesselte. Es legte sich das Geflecht auch um runde Flächen, z. B. Kapitäle (vgl. Abb. 92). Es hält hier und da sein Gebiet noch neben der Pflanzenranke lange aufrecht, durchweht sich mit dem Laubwerk oder zwingt die Ranke in die Form des Geflechtes. Eine besonders schöne Ausbildung hat diese Ornamentik durch Vereinigung mit dem Tierkörper bekommen, der besonders im skandinavischen Norden dem Geflecht sich anbequemen mußte (s. unten).



Die technische Ausführung des Flechtwerkes ist verschieden nach Material und Zweck des Ornamentes. Buchhandschriften zeigen gezeichnete oder gemalte Flechtwerke, bei denen der Grund gewöhnlich dunkel hervorgehoben wird. Bei Schmuckgegenständen aus Metall ist das Flechtwerk mit emailliertem Grunde versehen oder auch wohl selbst aus Emaille gebildet unter Belassung des Grundes in Metall, häufig ist es als Filigranwerk gelegt oder plastisch ausgearbeitet. Das plastische Flechtwerk findet naturgemäß seine eigentliche Stelle auf Holz und Stein. Durch den mehr oder minder stark

vertieften Grund trat das Ornament schön hervor. Um das Verflechten deutlich auszusprechen, arbeitete man neben der Überkreuzungsstelle gern das untergeschobene Band etwas tiefer, während man sonst alle Bänder in gleicher Höhe ließ. Abb. 152 wird dieses deutlich machen.

Man konnte beim plastischen Flechtwerk ein flaches Band, eine runde Schnur (Abb. 153) oder ein gefaltetes Band verwenden, ganz besonders gern hat man letzteres gemacht, indem man Rundstäbe nebeneinander legte oder durch scharfe Längsfurchen das Band teilte, Abb. 154 und 155. Je nach der gegenseitigen Verteilung von Bandbreite und Zwischenraum ist die Wirkung des Flechtwerkes sehr verschieden. Unsere Tafeln bringen eine Anzahl von Beispielen vom Flechtwerkornament, auf die wir hiermit schließlich verweisen haben wollen (vgl. „Flechtornament“ in der Inhaltsangabe zu den Tafeln).

## Das Tierornament und figürliche Ornament.

Bildliche Darstellungen von Tieren und menschlichen Figuren sind in den älteren Abschnitten der vorgeschichtlichen Zeit nur spärlich nachweisbar, auch im Ornament spielen die lebenden Wesen zunächst nur eine untergeordnete Rolle. Die in der jüngeren Bronzezeit an Geräten und Gefäßen auftretenden plastischen und aufgezeichneten Pferdeköpfe, Entenköpfe, Schlangen u. dgl. werden wohl mit Recht auf südliche Anregung zurückgeführt. Immerhin wird man annehmen müssen, daß man bei der sonst beachtenswerten Kunstfertigkeit nicht ganz auf das Zeichnen von Figuren verzichtet hat, bei den engen Kreisen unserer Fundstücke dürfen wir nicht ohne Weiteres als nicht vorhanden ansehen, was wir nicht gefunden haben. Es ist zu auffallend, daß von der Völkerwanderungszeit ab sich eine so große Liebe für das Tierornament entwickelt, um nicht auf den Rückschluß zu führen, daß man auch früher Tierzeichnungen häufiger ausgeführt habe, als es die spärlichen Reste erkennen lassen.

Der Silberkeßel von Gundestrup, die Darstellungen auf den leider nicht mehr vorhandenen Goldhörnern aus der Gegend von Tondern und andere Fundstücke erweisen, daß man sich in der Völkerwanderungszeit an bildliche Wiedergaben und symbolische Verwertung von Menschen- und Tiergestalten ohne Zagen heranwagte. Zu einer großen Verbreitung und Verallgemeinerung gelangt das Tierornament in der nachrömischen Zeit, es dringt in alle Zweige der Kunstbetätigung ein und wird mit einer so großen Liebe gepflegt, daß es als spezifisch nordische Kunstübung angesehen werden muß. Gewiß werden Anregungen vom Süden und Osten gekommen sein, sicherlich sind auch schön gezeichnete eingeführte Gegenstände in unvollkommener Weise nachgeahmt, wie es die als Schmuck getragenen Goldmünzen zeigen, das alles hinderte aber nicht, daß eine selbständige Auffassung und Entwicklung des dem Tierreich entnommenen Zierwerkes Platz griff. Der unmittelbare römische Einfluß hatte mit der Völkerwanderungszeit fast ganz aufgehört, man war wieder selbständig in der Kunstbetätigung geworden, und diese Selbständigkeit zeigt sich auf keinem Gebiet so auffallend wie dem der Tierornamentik. Wie man die Pflanzenranke zu einem geometrischen Flächenornament gestaltete, wie man aus dem Mäander das die Flächen überziehende Bakenwerk (s. oben) schuf, so machte man sich auch den Tierkörper dienstbar. Man gab dem frei ausgearbeiteten Tier oder Tierkopf eine Form, die sich dem Gegenstande anbequeme und das auf einer Fläche dargestellte Tier wurde zum Füllwerk, das sich genau dem gegebenen Umriß einpaßte. Es verfiel dabei nichts, wenn der Leib gedreht und ein Hinterbein über den Rücken geschlagen werden mußte. Auch mußte sich der Leib gefallen lassen, daß er dünn ausgezogen wurde, um einem Bein das Massengleichgewicht zu halten. Beim Filigran wurden Leib, Beine, Hals und die lang hinausgezogenen Kiefer schon der Technik wegen gleich dünn; war es der Massenverteilung wegen nötig, dann wurde der Oberkiefer lang ausgereckt, gekrümmt oder auch selbst in eine Schleife gebogen. Noch toller wurde das Spiel, wenn sich zwei oder mehr Tiere auf einer Fläche vertragen mußten, sie verschlangen sich dann oft so kühn, daß erst nach langer Betrachtung das Entwirren des Knäules möglich ist. Dem Tierkörper ist bei dieser Ornamentik Gewalt angetan, das Zierwerk selbst ist aber in meisterhafter Weise entworfen. Das Gleichgewicht in der Massenverteilung und das Auswägen von Form und Grund ist muster-gültig. Im 6. bis zum 8. Jahrhundert nach Christus hat dieses verschlungene Tierornament besonders geherrscht, man kann es vornehmlich an den Schmuckgegenständen verfolgen.

Salin hat in der altgermanischen Tierornamentik (Stockholm 1904) drei Stile unterschieden, die das 5. bis 6., das 7. und das 8. Jahrhundert ausfüllen. Im ersten Stil beginnt zum Schluß das Verschlingen der Tierglieder, im zweiten Stil werden die Leiber bandartig, so daß die Ornamente mit dem Flechtwerk Ähnlichkeit bekommen, im dritten Stil tritt der bandartige Charakter wieder mehr zurück, das Verflechten der Leiber bleibt aber. Am Schluß dieser Perioden verflüchtigt sich im germanischen Süden allmählich dieses Tierornament, das mit dem Bandornament verwachsen war, es treten schließlich nur noch Spuren von Köpfen an Bandgeschlingen auf. In Irland hat in der Malerei der berühmten Handschriften das Tierornament wohl seine reizvollste Ausbildung erfahren.

Am längsten halten sich die verschlungenen Tierleiber im skandinavischen Norden, sie gehen dort in die Wikingerzeit und dann auch in die dristliche Zeit hinein. Unsere Portale von norwegischen Kirchen, Blatt 1, 13, 57, 65, 98 geben treffliche Beispiele dieses Tierwerkes, das im 11. u. 12. Jahrh. eine besonders abgeklärte Durchbildung annimmt. Die Formen des Laubornamentes spielen schließlich in die Tiergestalten mit hinein.