

www.e-rara.ch

Kleine Schriften

Semper, Gottfried

Berlin, 1884

ETH-Bibliothek Zürich

Shelf Mark: Rar 6748

Persistent Link: <https://doi.org/10.3931/e-rara-11735>

C. Urelemente der Architektur und Polychromie.

www.e-rara.ch

Die Plattform e-rara.ch macht die in Schweizer Bibliotheken vorhandenen Drucke online verfügbar. Das Spektrum reicht von Büchern über Karten bis zu illustrierten Materialien – von den Anfängen des Buchdrucks bis ins 20. Jahrhundert.

e-rara.ch provides online access to rare books available in Swiss libraries. The holdings extend from books and maps to illustrated material – from the beginnings of printing to the 20th century.

e-rara.ch met en ligne des reproductions numériques d'imprimés conservés dans les bibliothèques de Suisse. L'éventail va des livres aux documents iconographiques en passant par les cartes – des débuts de l'imprimerie jusqu'au 20e siècle.

e-rara.ch mette a disposizione in rete le edizioni antiche conservate nelle biblioteche svizzere. La collezione comprende libri, carte geografiche e materiale illustrato che risalgono agli inizi della tipografia fino ad arrivare al XX secolo.

Nutzungsbedingungen Dieses Digitalisat kann kostenfrei heruntergeladen werden. Die Lizenzierungsart und die Nutzungsbedingungen sind individuell zu jedem Dokument in den Titelinformationen angegeben. Für weitere Informationen siehe auch [Link]

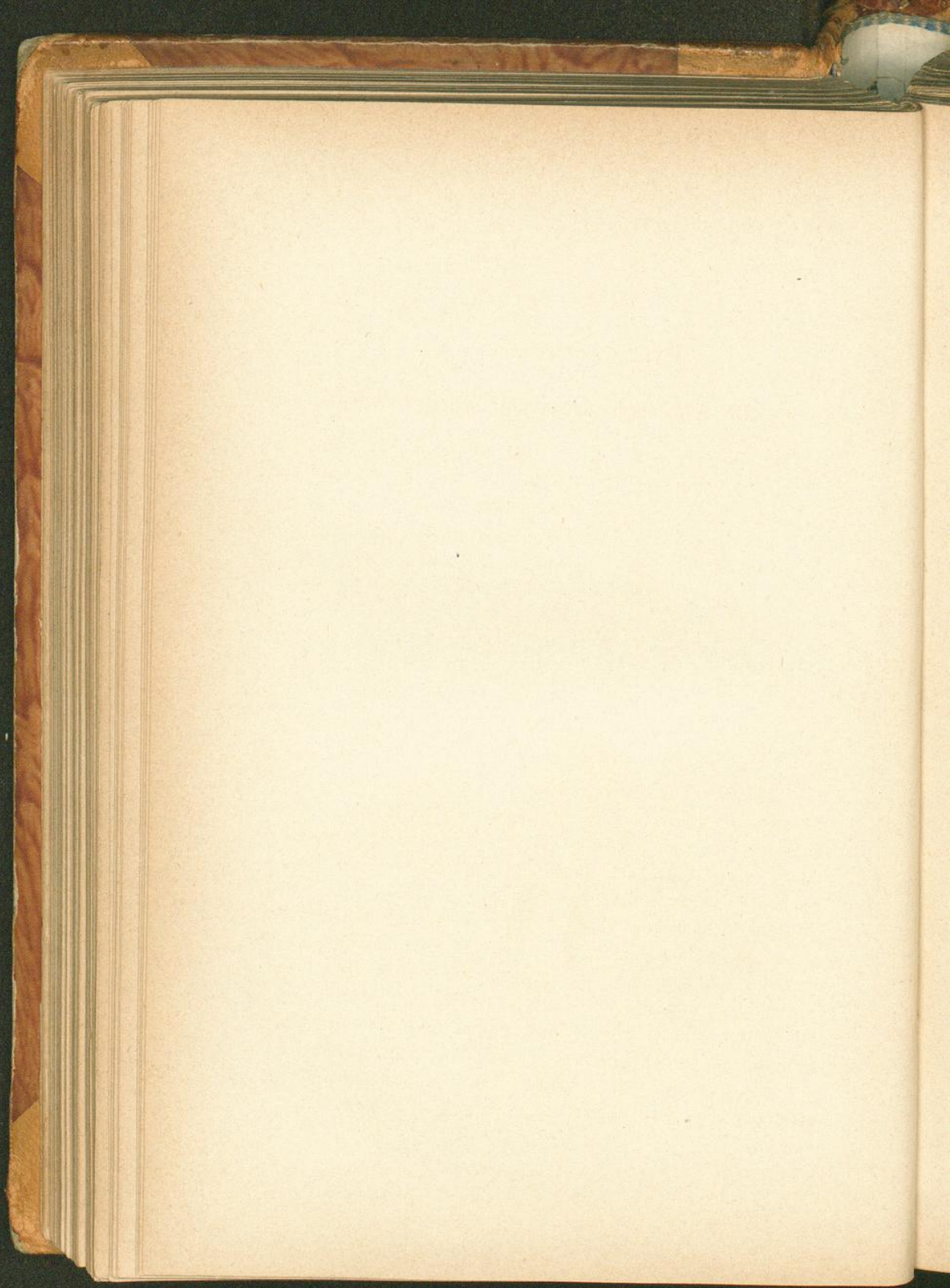
Terms of Use This digital copy can be downloaded free of charge. The type of licensing and the terms of use are indicated in the title information for each document individually. For further information please refer to the terms of use on [Link]

Conditions d'utilisation Ce document numérique peut être téléchargé gratuitement. Son statut juridique et ses conditions d'utilisation sont précisés dans sa notice détaillée. Pour de plus amples informations, voir [Link]

Condizioni di utilizzo Questo documento può essere scaricato gratuitamente. Il tipo di licenza e le condizioni di utilizzo sono indicate nella notizia bibliografica del singolo documento. Per ulteriori informazioni vedi anche [Link]

C.

Urelemente der Architektur und Polychromie.



1.

Vorläufige Bemerkungen
über
bemalte Architektur und Plastik bei den Alten.

Grau, teurer Freund, ist alle Theorie,
Und grün des Lebens goldner Baum.

Zuerst erschienen bei
J. F. Hammerich in Altona 1834.

Meinem Lehrer und Freunde
dem

Herrn Gau,

Ritter der Ehrenlegion, Architekten des Gouvernements zu Paris,
verehrungsvoll zugeeignet.

V o r w o r t.

Der Eifer, mit dem der Verfasser einen veralteten Gebrauch in Schutz zu nehmen bemüht ist, könnte ihn bei manchem verdächtigen, als wäre es seine Absicht, seine Zeitgenossen zu bereden, ihre Gebäude auf einmal alle nach Art der alten Tempel von Athen und Sicilien zu bemalen.

Ehe er sich dem Vorwurf einer so verderblichen Nachahmungssucht unterzöge, theilte er lieber den Wunsch eines verstorbenen Staatsmannes, der in Bezug auf neugriechische Verhältnisse einst äußerte, daß er gerne alle Spuren der Antiquität bis auf den letzten Stein vertilgen möchte, weil er sie für eine Hauptursache unserer modernen schwankenden Halbheit ansehe.

Eine rein antiquarische, gelehrte Abhandlung zu liefern kann ebensowenig in seiner Absicht liegen, sondern er wünscht seinem

Berufe als Architekt durch Hinweisung auf das Praktische getreu zu bleiben. Denn so allein treten langbestrittene Ansichten ins Leben und können unmittelbaren Nutzen schaffen.

Man macht der Architektur unserer Zeit den Vorwurf, daß sie im Wettlauf der Künste hinter ihren Schwestern zurückbleibt und den Bedürfnissen, die eine ganz neue und, wie es den Anschein hat, für die Kunst vorteilhafte Gestaltung der Dinge notwendig macht, keineswegs mehr entspricht. Leider läßt sich dieser harte Vorwurf nicht ganz widerlegen. In dem Gefühle ihrer Schuld und gedrängt von ihren Gläubigern hilft sich die halbbankerotte Architektur durchs Papier und bringt zweierlei Sorten davon in Umlauf, um sich wieder zu erholen. Die erste Sorte sind die Durandschen Assignaten, die dieser Schachbrettskanzler für mangelnde Ideen in Kurs setzt. Sie bestehen aus weißen Bögen, die nach Art der Stiehmuster oder Schachbretter in viele Quadrate geteilt sind, auf denen sich die Risse des Gebäudes ganz mechanisch ordnen. (Man vergleiche das Durandsche Werk: *Précis des leçons d'architecture* etc.)

Wer zweifelt noch an ihrem vollgültigen Wert, da man nun alles, was die Alten nur wie Kraut und Rüben durcheinander warfen, die heterogensten Dinge ohne vieles Kopfzerbrechen unter einen Hut bringt, da durch sie der nagelneue Polytechniker zu Paris binnen sechs Monaten sich zum vollendeten Baukünstler bildet, da ihre Quadrate, auf denen sich, wie von selbst, Reitbahnen, Thermen, Theater, Tanzsalons und Konzertsäle in einen Plan zusammenfügen, den großen akademischen Preis davontragen, da ganze Städte, wie Mannheim und Karlsruhe, nach ihren strengen Prinzipien erbaut wurden?

Die zweite Papiersorte, die in der allgemeinen Ideennot nicht minder zu statten kommt, ist das durchsichtige Delpapier. Durch dieses Zaubermittel sind wir unumschränkte Meister über alte, mittlere und neue Zeit. Der Kunstjünger durchläuft die Welt, stopft sein Herbarium voll mit wohlaufgeklebten Durch-

zeichnungen aller Art und geht getrost nach Hause, in der frohen Erwartung, daß die Bestellung einer Walhalla à la Parthenon, einer Basilika à la Monreale, eines Boudoir à la Pompeji, eines Palastes à la Pitti, einer byzantinischen Kirche oder gar eines Bazars in türkischem Geschmacke nicht lange ausbleiben könne, denn er trägt Sorge, daß seine Probekarte an den rechten Kenner komme. Was für Wunder uns aus dieser Erfindung erwachsen! Ihr verdanken wir's, daß unsere Hauptstädte als wahre *extraits de mille fleurs*, als Quintessenzen aller Länder und Jahrhunderte emporblühen, so daß wir, in angenehmer Täuschung, am Ende selber vergessen, welchem Jahrhunderte wir angehören.

Doch, Scherz bei Seite, fördert uns dieses alles? Wir wollen Kunst: man gibt uns Zahlen und Regeln. Wir wollen Neues: man gibt uns etwas, das noch älter ist und noch entfernter von den Bedürfnissen unserer Zeit. Sie sollen wir vom Gesichtspunkte des Schönen auffassen und ordnen, und nicht bloß die Schönheit da sehen, wo Nebel der Ferne und Vergangenheit unser Auge halb verdunkelt. So lange wir nach jedem alten Fezern haschen und unsere Künstler sich in den Winkeln verkriechen, um aus dem Moose der Vergangenheit sich dürftige Nahrung zu holen, so lange ist keine Aussicht auf ein wirkames Künstlerleben.

Nur einen Herrn kennt die Kunst, das Bedürfnis. Sie artet aus, wo sie der Laune des Künstlers, mehr noch, wo sie mächtigen Kunstbeschützern gehorcht. Ihr stolzer Wille kann wohl ein Babylon, ein Persepolis, ein Palmyra aus der Sandwüste erheben, wo regelmäßige Straßen, meilenweite Plätze, prunkhafte Hallen und Paläste in trauriger Leere auf die Bevölkerung harren, die der Gewaltige nicht aus der Erde zu stampfen vermag, — das organische Leben griechischer Kunst ist nicht ihr Werk, es gedeiht nur auf dem Boden des Bedürfnisses und unter der Sonne der Freiheit.

Aber welcher Art ist unser Bedürfnis und wie sollen wir es künstlerisch bearbeiten?

Das in jeder und auch in künstlerischer Beziehung wichtigste Bedürfnis eines Volkes ist sein Kultus und seine Staatsverfassung. In den Zeiten, die der Menschheit am meisten zur Ehre gereichen, war beides ein Bedürfnis, oder vielmehr das eine ein höherer Ausdruck des anderen. Es würde zu weit führen, zu erörtern, ob und inwiefern das protestantische Christentum eine Richtung nahm, die dieser Verbindung des Staats mit der Kirche nachtheilig wurde, mehr noch der Kunst, und wie darauf der Indifferentismus sich entspann, unter dem die Kunst vollends erstarrte. Aus ihm, und weil das warme Menschenherz nicht lange höhere Gefühle entbehren kann, entwickelte sich ein reges Interesse am Staate. Man ergriff mit wahrhaft religiösem Schwärmergeist die neue Lehre, wodurch alte Willkür vernichtet und der Egoismus beschränkt, das Interesse am Wohl des Ganzen erweitert wurde. Indem so unser ganzer religiöser Enthusiasmus auf irdische Verhältnisse gerichtet wurde und sie veredeln mußte, entstand dadurch eine Annäherung an die Zeiten der Alten, die unser Jahrhundert unverkennbar charakterisiert.

Gemäß der angeführten Richtung des Jahrhunderts für große allgemeine Interessen gestaltet sich das häusliche Leben ebenfalls anders. Je größer und reicher das öffentliche Leben zu werden verspricht, in gleichem Maße beschränkt sich das Privatbedürfnis. Moderner Aufwand wird bestritten mit den Zinsen des Kapitals, das im Mittelalter ein standesmäßiges Auftreten verlangte. Die Ausgleichung der Stände wird dadurch erleichtert. Nicht mehr Trutz und Schutz gegen Privatfeinde soll das neue Wohnhaus gewähren, nein, Bequemlichkeit und Anmut sind die einzigen Erfordernisse desselben. Florentinische und römische Paläste sind unserer Zeit fremd und dulden keine Nachahmung im verjüngten Maßstabe. Byzantinische Kirchen,

gotische Kreuzgänge und Klöster sind moderne Ruinen, wo Eigenwille sie errichtet, und passen allenfalls in englischen Parkanlagen als reine Dekoration. Gemächlichkeit der häuslichen Einrichtung hat sich am vollendetsten in England ausgebildet. Englische Industrie war unermüdlich beschäftigt, um alle kleinsten Bedürfnisse der Häuslichkeit zweckmäßig zu befriedigen, und erfand dazu neue haushälterische Mittel. Das gründliche Studium der Naturwissenschaften führte zu den wichtigsten Entdeckungen. Backsteine, Holz, besonders Eisen, Metall und Zink ersetzen die Stelle der Quadersteine und des Marmors. Es wäre unpassend, noch ferner mit falschem Scheine sie nachzuahmen. Es spreche das Material für sich und trete auf, unverhüllt, in der Gestalt, in den Verhältnissen, die als die zweckmäßigsten für dasselbe durch Erfahrungen und Wissenschaften erprobt sind. Backstein erscheine als Backstein, Holz als Holz, Eisen als Eisen, ein jedes nach den ihm eigenen Gesetzen der Statik. Dies ist die wahre Einfachheit, auf der man sich dann mit aller Liebe der unschuldigen Stückerlei des Zierats hingeben darf. Das Holz, das Eisen und alles Metall bedarf der Ueberzüge, um es vor der verzehrenden Kraft der Luft zu schützen. Ganz natürlich, daß dies Bedürfnis auf eine Weise befriedigt wird, die zugleich zur Verschönerung beiträgt. Statt der eintönigen Tünche wählt man gefällig abwechselnde Farben. Die Polychromie wird natürlich, notwendig.

Die Schwere und Widerstandsfähigkeit des Metalls schreibt leichte, zierliche und durchbrochene Formen vor. Das Einfache, das heißt die plumpe, altjungferliche Armseligkeit der Stuccaturzeit kommt in Mißkredit; denn in der That, es ist großer Mißbrauch mit dem unschuldigen Worte „einfach“ (simple) getrieben worden. Weil aber der Geschmack nicht Zeit hatte, am allerwenigsten in England, dem steigenden Gefühle des Bedürfnisses auf dem Fuße zu folgen, so fing man in dem Verzierungsdrange vor wenigen Jahren an, das Mangelnde aus der romantischen

Zeit der Renaissance zu entlehnen, und jetzt sind wir schon in dem Rokoko von Louis XV. Das schnelle Fortschreiten gibt uns Hoffnung, daß der Unfug nun bald am Ende ist.

Bei so mißlichen Umständen ist es immer ratsam, unsere alten Lehrer, die Griechen, zu befragen, was sie unter ähnlichen Verhältnissen thaten. Nicht ihren toten Buchstaben nachahmen, nein, ihren Geist einsaugen und die zarte Südpflanze der Kunst auch diesesmal direkt von ihrer Heimat beziehen, bis sie auf unserem widerspenstigen Boden von neuem entartet, das wird förderlich sein. Auch bei den Alten bildeten Konstruktionen aus Holz, Eisen und Bronze einen wesentlichen Teil der Baukunst. Auch bei ihnen wurden sie nach ihren eigenen Gesetzen der Statik, unabhängig vom Steine, gebildet. Nur wenige Spuren davon erhielten sich. Aber manche Auskunft geben die pompejanischen Wandgemälde, die offenbar nur von dieser leichten Architektur entlehnt sind. Hauptsächliche Anwendung scheint sie bei Begründung von Alexandrien und den gleichzeitigen Konstruktionen gefunden zu haben. Antike Bronzebruchstücke weisen gleichfalls darauf hin. Ebenso interessant und besser erhalten sind die Holzkonstruktionen, die freien verzierten Dachstühle des Mittelalters. Und sollte ein System der griechischen Tempelmalerei nach übrig gebliebenen Spuren, so wahrscheinlich wie möglich zusammengetragen, nicht gleichfalls in unserer Zeit willkommen sein?

Wenn schon unser Privatleben sich der antiken Einfachheit und bürgerlichem Gemeinfinn anpaßt, so hat diese Veränderung, die offenbar zum großen Gewinn der öffentlichen Mittel ausfallen mußte, nicht überall die heilsamen Folgen für das Allgemeine erreicht, die man erwarten durfte.

Die stehenden Armeen kosten das Mark des Landes, und kostbare Monumente der Eitelkeit und des Eigensinns erheben sich an den Stellen, die dem öffentlichen Nutzen geweiht sein sollten.

Selbst bei dem redlichsten Willen wird des bevormundeten Volkes wahres Bedürfnis nicht immer zuerst getroffen und befriedigt. Wie lehrreich auch hier das Studium der Alten! Wie organisch aus sich selbst emporgewachsen alle die Städte mit ihren Märkten, Stoen, Tempelhöfen, Gymnasien, Basiliken, Theatern und Bädern, mit allen ihren Orten zur Beförderung des Gemeinfinns und des öffentlichen Wohls. Nicht nach symmetrischen Regeln willkürlich hingestellt, nein, da, wo Bedeutung und Bestimmung sie erheischte, standen die Monumente, scheinbar regellos, aber nach den höheren geistigen Gesetzen des Staatsorganismus bedungen. Alles war im Maßstab zum Volke konzentriert, in enger Umschließung, und dadurch imposant. Der Gegensatz von späteren Hauptstädten, bei deren Erbauung die unendliche Ebene, nicht das kleine Menschenbedürfnis den Maßstab gab und wo die kolossalsten Massen in dem grenzenlosen Raum verschwinden.

Hamburg, vom Elbstrom, der es nährt, und von einträglichen Ländereien im beschränkten Raume zusammengedrängt, ein Freistaat und reich, an der Grenze jener großen Steppe, die sich von Tiflis bis nach Bergedorf erstreckt, schon von Karl dem Großen erkoren, eines der nördlichen Bollwerke des neu sich verjüngenden westlichen Europas zu bilden, trägt in sich den Keim des wahrhaft Vortrefflichen und Schönen. Es könnte ein nordisches Venedig, ein Genua sein, wenn der Gemeinfinn es dazu erwecken wollte, indem er dem Aufwande der Bürger eine großartige Richtung gäbe.

Altona, den 10. März 1834.

G. Semper.

Der Verfasser dieses Aufsatzes ist erst seit wenigen Tagen heimgekehrt von seinen Wanderungen auf jenem klassischen Boden (Italiens, Siciliens und Griechenlands), welcher zu allen Zeiten den Künstler lockte, weil auf ihm die zarte Pflanze der Kunst

einheimisch wächst, sie stets daher in unsere minder begünstigten Zonen verpflanzt wurde, weil, in seiner Uner schöpfl ichkeit, er immer neue Ausbeute im Bereiche der Kunst darbietet.

Das Studium der Monumente alter und neuerer Zeit mußte den Verfasser, als Architekten, am meisten beschäftigen; allein zu ihrem Verständniß mußte er streben, daß ihm Natur, Umgebung und Menschen nicht fremd blieben. Er mußte einheimisch denken und fühlen lernen und auf den Zusammenhang lauschen, der dort Natur und Kunst, Altes und Neues verknüpft, so daß das eine aus dem anderen organisch erwächst und alles als Naturnotwendigkeit erscheint. Er wagt es, von Zeit zu Zeit dem Leser einiges aus seinen Skizzenbüchern mitzuteilen, wo er glaubt Neues geben zu können. Möge der gute Wille dem Erfolg das Wort sprechen!

In den Begriffen, die über die Monumente der Alten verbreitet sind, bleibt eine Lücke, die den Weg zum Verständniß jenes Zusammenhanges, von dem die Rede war, unzugänglich machte und uns versagt, uns eine richtige Vorstellung der Antike in ihrer Neuheit, im Einklang mit dem Zustande der menschlichen Gesellschaft jener Zeiten und mit südlicher Natur zu bilden. Nur als Ruine, im Gewande des Altertums steht sie uns harmonisch klar vor Augen. Ein nach bisherigen Begriffen restaurierter Tempel ist ein eisgraues Unding, ein in den sonnenfarbigen Süden versetzter St. Petersburger Schneepalast.

Es ist in der That eine auffallende Erscheinung, daß durch das ganze verfloßene Jahrhundert, welches sich auszeichnete in dem Bestreben, Bildung jeder Art auf das genaue Studium der Alten zu gründen, die wichtige Frage über Polychromie antiker Monumente fast ganz unberührt geblieben ist. Und doch ist ein gründliches Verständniß des Altertums, geschweige das Eingehen in den Sinn der Antike bei Kunstleistungen nicht möglich, so lange sie ungelöst bleibt.

Aber welche Veranlassungen hielten uns so lange entfernt

von der Berücksichtigung und Beantwortung dieser Frage, und wie kommt es, daß die neuesten Anregungen derselben beim Publikum so wenig Glauben und beifälligen Anklang gefunden haben? Vor allem aber, wie und wann wurde es zur Frage, wann fing man an zu zweifeln, daß einst alle bildenden Künste in inniger Verbindung zusammenwirkten und an Monumenten aller Art in ein ebenmäßiges Ganzes verwebt, harmonisch und kräftig ineinander griffen? Gelingt es, hier den Gang der Kunstgeschichte zu verfolgen, so ergibt sich dann die Beantwortung alles übrigen von selbst.

Schon seit ihrer frühesten Entwicklung aus dem Keime, den das menschliche Bedürfnis ins Leben rief, erscheinen uns die Künste in einem engverwachsenen Zusammenhange, dessen Auflösung nur gewaltsam geschehen konnte, und unvermeidlich Entkräftung oder Entartung zur Folge hatte. Gemeinschaftlich wurden die Künste geboren, als man anfang, die ersten rohen Behausungen gegen Wetter und feindliche Verfolgung auszuschnücken. Dies geschah sehr frühe, denn zu den ersten Bedürfnissen der jugendlichen Menschheit gehört das Spiel und der Schmuck. Man übertünchte die unscheinbare Oberfläche des rohen Stoffes, woraus die Behausung zusammengebaut wurde. Der kindlichen Phantasie gefielen lebhaftere Farben, bunte Zusammenstellungen, wie die Natur umher sie bildet. Auch dachte man zugleich an den Nutzen und sah ein, daß ein Ueberzug dem Holze, dem Thone, ja selbst dem Steine größere Dauerhaftigkeit verleiht. Gleichzeitig entwickelten sich die ersten Religionsbegriffe. Man bevölkerte die Erde mit rein menschlich gebildeten Göttern. Ihnen gebührte menschliche Behausung, nur veredelter, schöner, erhabener. Der reichste Schmuck war ihnen vorbehalten. An den Tempeln übten die Künste ihre kaum erkannten Kräfte. Nicht mehr genügte nun die bunte rohe Tünche, es mußten Zieraten, geregelte Formen, der Natur abgesehen, ihre Stelle ersetzen. Man fragte rohe Um-

risse in die Fläche, hob sie mit platten Tönen hervor aus der anders gefärbten Grundfläche und that somit den ersten Schritt in die Plastik und Malerei.

Aber dabei blieb man nicht stehen. Man vertiefte die Gebilde in die Fläche oder erhob sie in flachen und platten Vorsprüngen. Jedoch hörte man nicht auf, sich der lebhaften Farben zu bedienen. Diesen merkwürdigen Standpunkt der vereinigten Malerei und Skulptur beobachtet man namentlich an den ältesten Monumenten Aubiens und Aegyptens und an den rohen plastischen Bildungen der Etrusker.

Der folgende Schritt war wohl, daß man suchte, die an solchen gemalten Halbreliefs beobachteten Licht- und Schattenlinien durch Farbenillusion auf der Fläche nachzuahmen. So entstanden die ersten gemalten Formen mit Schatten und Licht. Und nun war kein Sprung mehr zu machen, sondern die Notwendigkeit führte es herbei, daß auf der einen Seite die Malerei der Wahrheit und Vollkommenheit sich näherte, indes auf anderem Wege die Skulptur gleichen Schrittes dieselbe Wahrheit durch reelle Licht- und Schattenpartieen, hervorgerufen durch wohlberechnete und der Natur entlehnte Erhöhungen und Vertiefungen in dem gemalten Stoffe, erreichte.

So bildete sich allmählich die ganze Reihe von Uebergängen aus; die Malerei blieb im Gebiete der Plastik, die Plastik verstärkte ihren Effekt durch die Malerei*), und von der

*) Es muß bemerkt werden, daß hier die Statue als letzter Schritt, das Relief durch Nachbildung der ganzen Form der Natur so nahe zu bringen wie möglich, betrachtet wird. Als solche muß man z. B. die freistehenden Giebelverzierungen griechischer Tempel betrachten. Den Uebergang zur freistehenden Statue bilden Hautreliefs, wie die des Theseustempels.

Vielleicht ist die isolierte Bildsäule, das Standbild, auf ihrem eigenen, vom Relief unabhängigen Wege entstanden. (Man sehe weiter unten.)

Anmerk. d. Verf.

freistehenden Statue und der Rondebosse bis zu den Malereien mit platten Tönen standen dem ordnenden Geiste die Mittel zu Gebote, aus denen er dem Orte und den Umständen angemessene Wahl zu treffen hatte. Unter seiner Leitung bildete sich das Monument*) zu einem Inbegriff der Künste aus, das, als einiges zusammenhängendes Kunstwerk, sich in seinen Einzelheiten erklärte, entfaltete, bestätigte. Und es entwickelte sich von selbst das Verhältniß der Architektur, als besondere Kunst betrachtet, zu den übrigen Schwestern.

Auf Monumenten waren die Künste berufen, bald im schönen Wettstreit sich einzeln zu zeigen, bald in mannigfaltigen Verbindungen gemeinsam im Chor zu wirken.

Der Architekt war Chorage, er führte sie an; sein Name schon sagt es. Er ward gewählt aus der Mitte der Künstler, weniger wegen durchgreifender Meisterschaft in allen künstlerischen Vorzügen, sondern vielmehr wegen der besonderen Gabe des Ueberblicks, des Verteilens der Kräfte, des richtigen Auges für Verhältniß und Dekonomie der Mittel. So überschauete er mit unparteiischem, noch nicht durch Theorienwesen geschwächtem Auge das Ganze und fand willigen Beistand von allen Künstlern, die noch nicht zu Dekorationsmalern und Stuccaturarbeitern sich herabwürdigten, wenn sie dem Architekten gehorchten.

Die Baukunst, solchergestalt als Inbegriff der Künste überhaupt bezeichnet, machte (so sehr auch diese Behauptung den herkömmlichen Ansichten widersprechen mag) auf ihrer stufenweisen Ausbildung keineswegs einen Uebergang vom Einfachen ins Reichere und vom Reichen ins Ueberladene. Sie war

*) Herr Dr. Brönsted in seinem gelehrten Werke über die Skulpturen des Parthenon macht einige treffende Bemerkungen in Bezug auf die Anwendung der Farben bei den Tempelverzierungen der Griechen. Er betrachtet die Malerei nur von dem Gesichtspunkte des Ersatzes für fehlende und ersparte Formen der Plastik.

Anmerk. d. Verf.

vielmehr sehr frühe, seit ihrer Kindheit, bei aller Einfachheit der Grundformen höchst geschmückt und glänzend. Dieses glänzende Chaos entwirrte sich. Es entstand Ordnung und Stil, das ordnende Gesetz, von tyrannischen Zünften gehandhabt, herrschte lange, finster und strenge, ehe der freiere Genius es wagte, die veralteten Formen, die Schranken des Mittelmäßigen zu überschreiten. Der erwärmende Genius brachte Reife, Fülle und Freiheit, in der sich die Kunst aus dem wimmelnden Blütenschwall zur herrlichen Frucht entwickelte*). Aber die Glut, weil sie sich opfert, Glanz und Wärme spendet, verzehrt sich schnell. Es erfolgte Ueberreife, strogende Ueberfüllung, endlich Erschlaffung und Welken, bis zuletzt der Zeiten Sturm Stamm und Frucht zu Boden schlug.

Der Reichtum primitiver Kunstwerke erklärt sich aus dem Bedürfnis aller jugendlichen Völker, ihre rohen Formen mit einer Menge schmückender Aeußerlichkeiten auszusteuern. Ihnen legten dunkle Religionsbegriffe schon frühe einen geheimen Sinn unter. Die Völkerkunde gibt darüber Aufschluß. Man erinnere sich der Beschreibung reicher Wohnungen, Waffen und Geräte im Homer und Hesiod. Die Monumente von Nubien und Aegypten mit ihren Hieroglyphen und Malereien sind je älter, desto überhäuft. Aber in ihrer Ueberladung drückt sich eine Anspruchslosigkeit, eine Gesetzlichkeit aus, welche diese frühe

*) Religion war zu allen Zeiten die Amme der Künste. Sie alterten mit ihr. Insofern lassen sich ihre Lebensstadien mit den Alterszuständen der Religionsbegriffe und Formen bezeichnen. Die Kunstgeschichte ging durch die Mystik, Symbolik und Allegorie. In ihrer letzten Periode der Entartung verliert sie alle Bedeutung und macht sich den verfeinerten Sinnenreiz zum allgemeinen Vorwurf. Darstellung des Schönen soll nie Zweck des Kunstwerks sein. Schönheit ist eine notwendige Eigenschaft des Kunstwerks, wie die Ausdehnung der Körper. Niemandem ist es eingefallen, an einem hingestellten Kolosse bloß den reinen Begriff der Größe darzustellen.

Anmerk. d. Verf.

Kunstperiode bezeichnet und sie der erst sehr spät erfolgenden Ueberfüllung und Geschmacklosigkeit schroff entgegenstellt. Jenes sind die reichen, buntgestickten Windeln, dieses die goldenen Sargverzierungen der Kunst. Auch von griechischer Kunst sind uns Bruchstücke aus der bezeichneten Periode erhalten. Das Grabmal der Attiden oder die sogenannte Schatzkammer des Atreus bei Mycene muß schon nach des Pausanias Beschreibung, die er von diesem und ähnlichen Monumenten gibt, sehr reich verziert gewesen sein. Ihr Inneres, das einen bauchigen Kelch bildet, war mit vergoldeten bronzenen Platten ausgelegt. Man bemerkt noch die Spuren der Nägel von Bronze in den Jugen der Steine. Die an ihrem Eingange gefundenen Säulen sind vom höchsten Interesse. Jetzt finden sie sich im Innern einer Kirche bei Nauplion. Eine Basis derselben liegt noch an ihrer Stelle. Die Säulen sind in ihrer ganzen Länge mit bligförmig sich schlängelnden plastischen Verzierungen bedeckt, welche ihnen das Ansehen geben, als wären sie aus byzantinischer Zeit. Untersucht man den Charakter der Verzierungen aber genauer, so findet man ihn rein griechisch; besonders spricht sich dieser Charakter an dem Profile des Sockels aus*).

Auch die Gräber von Corneto und Volci gehören hierher, wenn schon der völkerekundige Zusammenhang der Griechen und Etrusker eine unentschiedene Frage bleibt. Auch diese Monumente sind reich verziert, und waren von außen, nach sichern Spuren, mit Formen, Farben, Bronzen und Vergoldungen überhäuft. Höchst merkwürdig sind die an ihnen gefundenen Ueberreste (stets bemalter) Skulptur, weil sie zugleich an ägyptische Kunst und an die oben erwähnten Verzierungen aus der vorhistorisch griechischen Zeit erinnern.

Aus diesen Ueberresten vorhistorischer Kunst scheint unver-

*) Man sehe die Restauration dieses Monumentes in dem Supplement zu den Alterthümern von Athen, gezeichnet und herausgegeben von Cockerell &c. Anmerk. d. Verf.

kennbar hervorzugehen, daß ein langer Zustand bürgerlichen Behagens, von Reichtum und Luxus und ungestörten Friedensgenusses mit allen seinen glücklichen und unseligen Folgen demjenigen voranging, in welchem uns in den ersten Ueberlieferungen das griechische Volk entgegentritt*). Der Horizont unseres Wissens schließt sich über jener thatenlosen flachen Zeitebene, die nichts Hervorragendes bezeichnet. Alles, was aus ihr stammt, erscheint uns ohne Zusammenhang und ist durch keine sicheren Nachrichten beurfundet.

Da entzündete der Funke des Prometheus die Gemüter und erweckte das Feuer der Freiheit und des politischen Selbstgefühls. Mit dem Kampf um Freiheit gegen innere Tyrannen und fremde Invasionen entwickelten sich und reiften jene wunderbaren Kräfte, durch die sich Griechenland über alle Völker aller Zeiten erhob. Der Genius der Kunst entfaltete seine Schwingen. Auch ihm waren die beschränkten Formen, in welche er sich gezwungen sah, zu enge geworden. Der strenge Stil mußte weichen und es ging vielleicht ein kurzer Zeitraum revolutionärer Uebertreibung dem höchsten Punkte der durch Geschmack gebändigten Freiheit, dem Iktinus, Phidias und Polygnot voran. Die ausschweifenden Formen älterer Tempel, die übertriebenen, fragenhaften Reliefs einiger sizilianischer Monumente bringen auf diese Vermutung; und zeugt nicht selbst der bekanntlich ältere Tempel des Theseus von freierer Behandlung als das Parthenon und die Propyläen?**)

*) Das vorgeschichtliche Griechenland mag wohl in mancher Hinsicht vergleichbar sein mit China und anderen väterlich regierten Staaten, in denen materielles Behagen das Hochgefühl der Freiheit ersetzt. Anm. d. V.

**) Analog bildete sich aus Volksliedern, Festgesängen und Sagen mit dem Entstehen der Freistaaten griechische Litteratur zu der höchsten Vollkommenheit aus, indem sie bei möglichst reiner Form und Schönheit einen bestimmten volkstümlichen Zweck vor Augen behielt und noch nicht, wie später, Ausgeburt des eiteln Ichs war. Anmerk. d. Verf.

Dieser glückliche Zeitraum brachte altdorische Kunst zur Reife. Altertümliche und, wenn man will, barbarische Motive, besonders aber durch Religion geheiligtes Herkommen wurden in ihr naiv aufgefaßt, aber durch technische Vollkommenheit und der Natur entlehnte Geheimnisse erhoben und geadelt. Sie ist die Grundform der ganzen griechischen Kunst, ihr genaues Studium ist für uns, die wir unsere Kunst den antiken Formen nachzubilden bemüht sind, von höchster Wichtigkeit, und dennoch, wie wenig kennen wir sie! Wir haben das übrig gebliebene, entseelte Knochengebäude alter Kunst für etwas Ganzes und Lebendes angesehen und es so, wie wir es fanden, nachzuahmen für gut befunden. Es fehlt diesen Kopien nach dem Tode, diesen Wachslarven, natürlich an Originalität und Leben. Das Ebenmaß der Grundformen, die man an diesen Trümmern noch bewundern muß, obgleich sie alles bedungen notwendigen Schmuckes beraubt sind, verleitete uns, im Schmucklosen und Kahlen die griechische Reinheit zu suchen, und diese ganz unrichtige Idee in Ausführung zu bringen. Weit entfernt, das Wesentliche der Antike aufzufuchen, brachten wir in geistloser Nachäfferei jene Mammuthknochen erstorbener Vorzeit ganz in dem Zustande, wie wir sie fanden, für unsere ärmlichen Bedürfnisse in Anwendung.

Das Magere, Trockene, Scharfe, Charakterlose der neueren Erzeugnisse der Architektur läßt sich ganz einfach aus dieser unverständigen Nachäfferei antiker Bruchstücke erklären.

Doch kehren wir zur alten Kunst zurück, die wir in ihrer schönsten Entfaltung verließen. Ihr folgte die üppige Zeit jonischer und korinthischer Kunst: beides Variationen des altdorischen reineren Grundstiles. Eine entartende Pracht und asiatische Ueberfüllung bezeichneten sie. Was im Dorischen nur verschönernde Stickerei war, die der Grundform nie schaden konnte, tritt hier schon zu sehr hervor und macht sich geltend durch anspruchsvolle Ueberladung. Aber der nächste Schritt erst ging bergabwärts. Das Alte belästigte, die Mode fing an zu walten,

das Band, was die Künste verknüpfte, hörte auf, die Architektur sah sich verlassen. Bildnerei, auf eigene Mittel stolz, erreichte eine unübertroffene Kunstfertigkeit unter den rhodischen Meistern; allein dem ohne Zusammenhang Entstandenen fehlte der tiefere Sinn und der Einklang. Die Malerei, die leichtfertige Schwester, gab sich jeder willkürlichen Laune des Künstlers und den Gelüsten der Reichen hin.

Auf diesem Stande befand sich griechische Kunst, als die Römer sie adoptierten. Zwar mußten sie schon längst mit Griechentum vertraut gewesen sein, allein als rohe Krieger überließen sie die Ausübung der Kunst den Fremden. Erst mit dem Uebermut des Sieges und steigendem Reichtum regte sich Prachtliebe und Wetteifer. Ehrgeiz war der Vater römischer Kunst. Unter den Römern scheint der Gebrauch, durch reiches und farbiges Material die Malereien der Architektur und plastischer Formen zu ersetzen, erst allgemein*) üblich geworden zu sein. Ihrer Prunksucht genügte nicht die Ueberzeugung, die bei den Griechen so viel Wert hatte, daß auch innerer Gehalt der äußeren Schönheit entspreche, sie verbannten so viel wie möglich den älteren Gebrauch der Bemalung und ließen das kostbare Material für sich selber auftreten. Sie schleppten mit ungeheurem Kostenaufwande aus allen Teilen der Welt buntfarbige Steine und seltene Holzarten herbei, um den Mangel am wahren Schönheitsfinne, der stets die einfachen nächsten Mittel ergreift, um zu wirken, durch Reichtum zu bemänteln. Auszufaugende Provinzen, eroberte Staaten verbürgten für die im Staatschatz entstandenen Lücken. Und haben ihre Riesenwerke die einfachen der Griechen überlebt?

*) Schon den Aegyptern und Griechen war er bekannt. Im Innern des Pandroseums hat der Verfasser bei einer Ausgrabung einen Säulenschaft von sehr hartem, lebhaft grünem Steine gefunden, der ungefähr anderthalb Fuß im Durchmesser hatte.

Anmerk. d. Verf.

In diese Periode fällt auch, wo nicht die Erfindung, (denn in Griechenland gab es deren schon), doch wenigstens die allgemeine Verbreitung der Mosaik. Aber, so wenig es möglich ist, durch mühsames Zusammentragen von Steinchen die Freiheit der Behandlung, die feinen Uebergänge des Farbenschmelzes, die Mannigfaltigkeit des Effectes zu erreichen, die der geschickte Maler mit zwei Tropfen Farbe schnell hervorruft, ebensowenig konnte buntsteinige Architektur und aus verschiedenen Marmorarten zusammengesetzte Skulptur die Schönheit, Mannigfaltigkeit und Eleganz polychromer griechischer Monumente ersetzen. Das Gebiet des Mosaikarbeiters ist immer die Kopie, es mag sich nun um Marmorblöcke handeln, oder um feine Steinchen.

Dem Künstler aus der besseren Zeit mußte das leichte ursprüngliche System der Polychromie durch Farben mehr zur Hand liegen und er in ihm seinem Genius ungestörter folgen können. Der Vorteil größerer Oekonomie macht dasselbe auch unseren Zeiten besonders empfehlbar.

Diese Ansichten widersprechen der häufig angenommenen Vorstellung, als sei die Polychromie der Griechen als eine ärmliche Nachbildung des vielfarbigen Marmors und des Mosaiks anzusehen. Der Verfasser wünscht, daß seine schwachen Andeutungen zu gründlichen Erörterungen über diesen wichtigen Gegenstand Anlaß geben mögen.

Aber neben dem Gebrauche, mit dem verschiedenfarbigen Materiale zu malen, blieb dennoch auch in Rom die alte Polychromie in steter Aufnahme. Alle Monumente Roms, die aus weißem Marmor, oder aus gemeinem Steine bestehen, zeigen Spuren der Bemalung.

So war das uralte herkömmliche Prinzip der Polychromie noch vollkommen herrschend bis in die spätesten Zeiten des römischen Reiches, und selbst mitten im Gewirr der eindringenden Barbaren und der Zerstörung erhielt es sich aufrecht und

fand vielleicht neue Bestätigung in den Kunsttraditionen, die jene Barbaren aus ihren Wohnsitzen mitbrachten.

Die Kunstgebilde entsprachen hierauf den verwirrten Verhältnissen, in denen an den Trümmern der antiken Bildungswelt sich eine neue aus der rohen Barbarei abschliff, dem Demant gleich, der nur durch Demantstaub sich polieren läßt. Noch gibt es keinen Gibbon, der die Kunstgeschichte jener Zeiten geschrieben hätte. Was aber aus ihnen übrig geblieben ist, basilike, byzantinische, sächsische, normannische, sarazenische Kunst, dann darauf folgend die Architektur der Goten, Mauren, Venezianer, Florentiner bis in die wichtige Periode der Wiedergeburt hinunter, trägt alles den Charakter antiker Polychromie. Mannigfaltig und unverkennbar sind die Spuren, welche zum Beleg des Gesagten dem Reisenden überall in Italien, Deutschland, Spanien und Frankreich entgegentreten. Dies Prinzip hatte sich mit vielen anderen Grundformen der Antike noch erhalten, als im Anfang des 15. Jahrhunderts ein neuer Revolutionseifer die Künstler ergriff, die Tradition ihrer Väter abzuschwören, und im Enthusiasmus für die Antike ihren Geist gleichsam nur am Borne trinken zu wollen. Glänzend war der Erfolg ihres kühnen Bestrebens. Die Form der Architektur und Skulptur verschönerte sich. Sie entstand fast in antiker Reinheit. Allein im Sturme der Jahrhunderte war manches an der Antike verschwunden, das sich durch Tradition erhalten hatte. Man glaubte ihr nicht mehr, weil sie in der Vergleichung der vorhandenen Ueberreste des Altertums keinen Beleg fand. Die schwachen Spuren der Farben, Bronzen und anderer mobiler, aber durchaus ergänzender Einzelheiten wurden bei dem Uebermaß neuer Gegenstände, die damals den Bewunderern der neuerstandenen Antike sich aufdrängten, leicht übersehen.

So tritt uns Brunelleschi mit seinen Zeitgenossen und nach ihm die römischen und florentinischen Meister alle, namentlich Michel Angelo zum erstenmal mit ungemalter nackter Architektur

entgegen. Nur der zarte antike Bramante suchte noch Vermittelung herzustellen. Seine Schöpfungen sind weniger revolutionär. Er achtete in ihnen, bei aller Vorliebe für die Antike, das Herkommen der Väter. Und diesmal wenigstens hatte das Herkommen recht und strafte den Eifer der Antiquare Lügen. Allein die monochromen Neuerer hatten zu viel künstlerischen Sinn, als daß sie einen gewissen Mangel an der Antike nicht hätten bald fühlen sollen. Nur legten sie der Antike die Schuld bei, anstatt die Lücke in ihrem Studium derselben zu fühlen, oder auch nur zu ahnen, daß ihre verschmähten Väter nicht in allen Dingen unrecht hatten.

So verfehlten sie den rechten Weg und verfielen in das Risalit- und Schnörkelwesen, um den mageren, kalten Steinmassen in ihren leeren Verhältnissen Abwechselung von Schatten und Licht, Fülle und Leben zu erteilen. Aber sie haben auf ihrem Irrwege doch wenigstens etwas Ganzes erreicht. Der überladenste Palast aus der schlimmsten Haarzopfperiode sieht sich noch immer wohlgefälliger an, als die neuen Bastardgeburten des modernen Tracts mit der Antike, als zum Beispiel die Anlagen der piazza del Popolo in Rom, die der wahre Typus moderner Charakterlosigkeit sind.

Mit den politischen Stürmen, die sich seit dem Ende des verflossenen Jahrhunderts erhoben haben, regt sich gleichzeitig in der Kunst eine neue Gärung. Politik und Kunst sind stets Hand in Hand gegangen. Winkelmann war der neue Prophet, der nach vier Jahrhunderten zum erstenmal wieder auf die Antike zurückwies. Aber wie jene alten Meister verfiel auch er in den Fehler, das Lückenhafte der antiken Ueberreste für den vollständigen Text zu halten und ihn höchst genial nach seiner Weise zu deuten. Er schöpfte nur aus den unverfälschten Quellen. Auf die Palimpseste des Mittelalters, unter deren barbarischer Mönchsschrift sich alte Ueberlieferungen erhalten hatten, achtete er gar nicht. Sein Irrtum ist gröber als der, den die Cinque-

centisten begingen, denn Pompeji war erstanden und der Gelehrsamkeit hatten sich neue Felder eröffnet. Aber für ihn spricht die verjähnte Gewohnheit, die Plastik weiß zu sehen. Jene hatten mit ihrem Irrtum die Wahrheit verdrängt, er hat der Wahrheit bloß nicht wieder ihr Recht zurückgegeben. Er ist, wo nicht der Gründer, doch der Herold der neuen antikisierenden Schule in Plastik und Architektur. (Die Malerei bildete sich unabhängiger aus, weil sie sich aus Mangel an Mustern nicht an die Antike halten konnte.) Bald nach ihm erschien das für seine Zeit bewunderungswürdige Stuartsche Werk, das einen richtigern Blick in griechisches Altertum gestattete. Allein die Andeutungen, die es enthält über antike Wandmalerei, blieben fast unbeachtet, denn sie waren ohne Enthusiasmus, gleichsam mit Unglauben und Widerwillen mitgeteilt und den Begriffen der Zeit waren sie zu fremd.

So war es denn erst unserer Zeit vorbehalten, die noch vorhandenen Spuren der Polychromie zu sammeln und durch ein aus ihnen gebildetes System die Antike mit ihren Umgebungen im Raum und in der Zeit wieder in Einklang zu bringen. Außer den Andeutungen im Stuartschen Werke befinden sich Beiträge zur Kenntniss der Polychromie griechischer Monumente in den Werken späterer, vorzüglich englischer Reisenden. Interessant in dieser Beziehung soll ein älteres englisches Werk über die Reste von Cyrene sein, das der Verfasser nicht gesehen hat. Bekannt sind die farbigen Restaurationen der Tempel von Selinus, die in dem Hittorffschen Werke enthalten sind. Herr Dr. Brönsted, über die Skulpturen des Parthenon, gibt ebenfalls manche Andeutungen in Bezug auf Ausmalung der griechischen Monumente. Der Herzog Serra di Falco beschäftigt sich gegenwärtig mit der Herausgabe der Selinuntischen Tempel, mit besonderer Rücksicht auf die Spuren ihrer Farbenbekleidung.

Wir stehen jetzt auf dem Standpunkte, die Einwendungen

und Zweifel der Ungläubigen an der Polychromie der Alten würdigen zu können.

Nicht viele mehr leugnen den Bestand von Malereien auf den antiken Monumenten, denn so übereinstimmenden Zeugnissen der Reisenden läßt sich nicht füglich die Stirne bieten. Aber daß die Alten alle ihre Monumente, und namentlich die aus weißem Marmor erbauten, mit Farben ganz bedeckt haben sollten, daß Griechen so geschmacklos hätten sein können, das leugnen sie. Gezwungen, den Bestand gemalter Spuren zu statuieren, verneinen sie ihre Echtheit und versetzen sie in eine spätere, barbarische Zeit. Den wenigsten leuchtet es ein, daß auch griechische Plastik gemalt gewesen sei, wenn sie schon der Architektur ein halbes Zugeständnis einräumen.

Vorerst, was die Echtheit der Malereien betrifft, so kann hierin eines geübten Künstlerauges eigene Anschauung bald zur Ueberzeugung führen, daß die gemalten Verzierungen an griechischen Monumenten mit den plastisch auf ihnen dargestellten und überhaupt mit dem Ganzen im höchsten, vollkommensten Einklang des Charakters und der Ausführung stehen. Die Malereien des Theseustempels, des Parthenon, wie schön sind sie! Aus welcher anderen Zeit als aus der besten attischen Kunstperiode hätten wohl Bildungen von so trefflicher, genauer und zarter Zeichnung, von so harmonischer Farbenstellung entstehen können? Und zum Ueberfluß ist schon am materiellen Farbestoff und der Behandlungsart die antike Malerei von den oft unmittelbar daneben befindlichen christlichen Anstrichen mit Leichtigkeit zu unterscheiden*).

*) Die Griechen scheinen sich bei Marmorbemalung einer Auflösung von Kiesel-erde bedient zu haben. Die Farbenkruste auf Marmortempeln hat ganz den Anschein einer festen glasartigen Emaille und ist einen halben Millimeter dick. Schon die Dicke und Sprödigkeit der Farbedecke verlangt, daß das ganze Monument damit überzogen wurde, denn

Aber man nennt sie dennoch barbarisch, man gibt nicht zu, daß Griechen ihre so zart gebildeten Formen ganz übermalen konnten. Im Gegenteil, die Monumente sind durch Barbarei monochrom geworden. Alle Zeiten der hohen Kunstbildung stimmen überein in dem Prinzip, was bestritten wird. Die Griechen, die Mauren, die Normannen, die Byzantiner und Vorgoten, ja die gotischen Meister selbst haben es geübt*). Wie hart und unbillig ist es, solchen Zeiten den Vorwurf der Barbarei zu machen, weil die Ansichten über Kunst damals von den unsrigen abwichen? Ist es denn gar nicht möglich, daß wir uns irren konnten? Ist es nicht billig, uns wenigstens den Fall zu denken, daß, was uns bizarr, grell, bunt und blendend erscheint, es nicht mehr fein würde, wenn wir es mit etwas weniger blödsichtigen Augen ansähen.

In einem hellen, zehrenden Südlichte, in starkgefärbter Umgebung brechen sich gut geordnete, aber ganz nebeneinander gestellte Farbentöne schon so mildernd, daß sie das Auge nicht beleidigen, sondern besänftigen. Aber darin besteht das Geheimnis, sie so zu ordnen, daß sie sich einander nicht schaden. Die frisch ausgegrabenen Wände von Pompeji beweisen, wie blendend rein und wie geschickt die Alten ihre Farben aufsetzten. Und schon fangen wir an, uns an sie zu gewöhnen. Die Alten kannten in der Dekoration keine gebrochenen Halbtöne der Farbe. Die Uebergänge und Mischungen geschahen nicht auf der Palette, sondern an der Wand, durch Nebeneinanderstellen vielfarbiger und feiner Verzierungen, die dem Auge in gewisser Entfernung

im entgegengesetzten Falle würde an den Absägen die Farbe sehr bald abgeblättert sein. Die Stellen, welche am Monument etwa weiß erscheinen sollten, wurden keineswegs bloß gelassen, sondern mit weißer Farbe überdeckt.

Anmerk. d. Verf.

*) Die gotischen Kirchen waren nicht allein mit reicher Farbenzierde ausgestattet, man färbte sogar den Sonnenstrahl, der durch gemalte Fensterscheiben hineindrang.

Anmerk. d. Verf.

als in eins vermischt erscheinen, aber immer ein zartes Spielen behalten, das so reizend wirkt.

Vor allem hält es schwer, die Leute zu überzeugen, daß die Alten so herrlichen Stoff, ihren weißen Marmor mit Farben bedeckt haben. Aber abgesehen von den ältesten Monumenten aus Holz und Lehm, bestanden die meisten und alle älteren Tempel Griechenlands aus grauem, dort sehr gewöhnlichem marmorartigen Kalkstein oder aus porösem Muschelstein (*πῶρος*) und wurden mit Stuck überzogen, ehe man die Oberfläche malte; den weißen Marmor wählte man erst später und nur dort, wo er ganz nahe zur Hand lag, oder bei außerordentlichen Prachtgebäuden der noch späteren Zeit, und zwar aus folgenden Gründen:

1. Weil er wegen seiner Härte und Feinheit einer vollkommeneren Bearbeitung fähig war.

2. Weil er die Stuckbekleidung überflüssig machte. Die letzte Schichte aller antiken Stuckbekleidungen besteht aus feinem Marmorstaub, der durch die enkaustische Malerei bedungen zu sein scheint. An Marmortempeln konnten die Farben unmittelbar aufgetragen werden. Der unnötig gewordene Stuck verflechte nicht die Formen, und die Farben hielten sich glänzender, durchsichtiger und dauerhafter. Daher der Grund, warum an Tempeln, die mit Stuck bedeckt waren, wenig Spuren antiker Malerei mehr übrig sind, wogegen in Athen und an allen Marmormonumenten die Farbe sich gut erhalten hat.

3. Weil man auf Kostbarkeit des Materials einen großen Wert setzte. Auch das nicht Sichtbare mußte an Gehalt dem äußeren Glanze entsprechen. Bekannt ist die Erzählung von der elfenbeinernen Minervensstatue des Phidias. Die Ehre der Nation und die Achtung gegen die Gottheit war im Spiel.

Wie gesagt, bestanden die frühesten Normaltempel der alten Griechen nicht aus Marmor, und so mußten die späteren marmornen auch in der Farbe dem einmal festgesetzten Typus ge-

hörchen. Hier wagte selbst das freiere Genie nicht, das Alte umzustürzen, um so weniger, weil es sich dadurch seiner wirksamsten Mittel selber beraubt hätte.

Wer sich indes überzeugen will, wie unschön und beleidigend ein marmornes Monument nackt in südlicher Umgebung dasteht, der betrachte den Mailänder Dom, dessen Weiße die Sonne zum Erblinden zurückwirft und dagegen im Schatten eiskalt erscheint. Die goldene Kruste der griechischen Monumente fehlt ihm! Wir halten diese Kruste für den Bodensatz der Zeiten, sie ist aber nichts anderes als ein Rest der antiken Malerei.

Was die Skulptur der Alten betrifft, so konnte sie, als Teil der Architektur, nicht farblos bleiben, wenn alles übrige in lebhaften Farben schimmerte. Der Geschmack spricht dagegen. Aber auch hier sind uns unverkennbare Spuren verblieben. Was aus älterer Zeit griechischer Skulptur erhalten ist, war alles gemalt. An den Basreliefs der attischen Monumente zeigt sich überall die Farbenkruste und in den Falten der Gewänder findet man die reine unverfärbte Farbe (meistens grün und violett, weil Farben gewählt wurden, die an Friesen mit dem Blau des Hintergrundes und der Farbe des Körpers kontrastierten). Aber auch Gold und Bronze waren hier an ihrem Platz.

Anders verhält es sich mit der isolierten Statue als abgesondertes Kunstwerk betrachtet. Ihr konnte oft, aber nicht immer, die weiße Oberfläche des Marmors vorteilhaft sein *), je nach den Umgebungen, nach denen sich die Statue in der Farbe richten mußte. Zum Beispiel, im Freien unter grünem Laub nimmt sich weiß gut aus. Aber merkwürdig ist die große Anzahl bronzener und vergoldeter Statuen bei den Alten. Auch hier war

*) Hier ist die Bemerkung am Place, daß die gerühmte Durchsichtigkeit des Marmors keineswegs immer vorteilhaft für das Bildwerk ist; denn sie stört den Effekt, indem sie oft Stellen hell erscheinen läßt, die dunkel sein sollten, und die hellsten Lichter oft verdunkelt. Statuen aus Glas und Marmor sind unendlich.

Anmerk. d. Verf.

das Farbige vorherrschend*). Die Gallier vor Delphi wurden durch ein Heer von Statuen auf den Terrassen des Tempels zurückgeschreckt. Sie hielten die marmornen Menschen für lebendige und wagten den Angriff nicht. Wie war ein solcher Irrtum möglich ohne eine größere Illusion als die ist, die wir der Plastik zuteilen, ohne Farbenillusion?

Hier erhebt sich die Stimme der modernen Aesthetiker. Man protestiert gegen die Wachsfingergalerien, man spricht von Gefühlen des Grauens, die bei zu großer Treue in der Plastik erregt werden, man versichert, daß Farben angewendet auf Bildnerei die Formen verwirren und das Auge verwöhnen müssen. Im Gegenteil, sie entwirren die Formen, denn sie gewähren dem Künstler neue Mittel des Hervorhebens und des Zurücktreibens. Sie bringen das Auge wieder zurück auf den natürlichen Weg des Sehens, den es verloren hat durch die Macht des Abstraktionswesens, das so haarscharf in der Kunst die sichtbaren unzertrennlichen Eigenschaften der Körper, die Farbe von der Form zu trennen weiß, durch jene unseligen Prinzipien der Aesthetik, welche das Gebiet der einzelnen Künste genau umschreiben und keine Streifereien in das benachbarte Feld erlauben. Die Wachsfingern erregen Grauen. Ganz natürlich, denn nicht von Künstlern, sondern von Marktschreibern und, was oft dasselbe bedeutet, von Ärzten wurden hier die wirksamsten Hebel der Kunst gehandhabt. Und gesetzt auch, man könne zu natürlich werden (was vielleicht nicht zu leugnen ist), bleibt nicht selbst bei gemalter Plastik noch immer der Konvention die Herrschaft? Konvention und Geschmack, das sind die beiden heilsamen Gegengewichte schrankenloser Freiheit in der Kunst!

Auffallend ist für den ersten Augenblick der Mangel an

*) Die isolierte Statue ist in ihrem Ursprung so gut polychrom, wie das Relief. Ich verweise auf die gemalten *ῥόα* und noch älteren symbolischen Zeichen und Formen, aus denen sich die Götterbilder und noch später die heroischen Statuen entwickelten. Anmerk. d. Verf.

Gewährsstellen aus den alten Autoren für das ausgesprochene System. Es gibt deren, aber nicht alle sind ganz klar. Indes darf man sich nicht darüber wundern, daß die Alten es nicht immer ausdrücklich anführten, daß dieser Tempel, jene Halle, jene Statue gemalt war. Wer denkt denn bei uns daran, anzuführen, daß Canovas und Thorwaldsens Statuen nicht gemalt sind, daß gute farbige Backsteine unter einer weißen Kalkdecke versteckt werden, die alle Jahre erneuert werden muß? Und doch wird auch dies vielleicht zur Frage werden.

Ueber den Reichtum heroischer Architektur finden sich indes im Hesiod und im Homer mancherlei Andeutungen. Merkwürdig ist die Vorliebe dieser Zeiten für metallische Verzierungen. Das Metall diente noch, wie bei den Wilden, bloß zum unschuldigen Schmuck.

Aber auch für spätere Kunstperioden finden wir hinlängliche Gewährsstellen unseres Systems im Pausanias, Plinius, Vitruv und anderen Autoren, die aber noch nicht alle berücksichtigt sind.

Die sonderbarste Rolle unter allen Gegnern der Polychromie spielen mehrere wahrhaft gelehrte Reisende und Künstler, die ihrer eigenen Ueberzeugung nur mit Widerwillen nachgeben und gerne keine Rücksicht auf die leider nur zu deutlichen Spuren derselben nehmen möchten. Einer von ihnen gab die Antwort, als man darüber erstaunte, wie fast alle Reisenden in ihren mehr oder weniger ausführlichen Werken über Athen so wenige Rücksicht auf die übrig gebliebenen Spuren von Bemalung genommen haben, da sie doch aus ihnen das ganze System griechischer Tempelmalerei hätten herstellen können: „daß die Bearbeiter der attischen Monumente mit Recht dergleichen Neußerlichkeiten nur leicht berührt hätten, indem es gewiß nicht ratsam wäre, das Publikum zu frühe darauf aufmerksam zu machen. Wir wären noch zu wenig mit den Formen des Altertums im Reinen, noch nicht sattelfest genug, um ohne Gefahr in das Labyrinth des Schnörkelwesens der Alten eindringen zu können. Ueberhaupt sei es nur zu beklagen, daß sich diese Spuren eines

auffallenden Ungeschmacks bei den trefflichen Alten nicht ab-
leugnen ließen.“

Aber diese Formen selbst erklären sich erst und lernen sich ver-
stehen aus den bisher so sehr vernachlässigten Aeußerlichkeiten der
Architektur, denen letztere eigentlich bloß als Grundlage, als
Folie diente. Dies bedarf einer genaueren Auseinandersetzung.

Der Verfasser ließ sich durch solche Aeußerungen nicht ab-
schrecken, sondern glaubte nicht umsonst zu arbeiten, indem er
seinen besonderen Fleiß grade auf diesen Teil antiker Architektur
verwendete. Ein gründliches Studium der Konstruktion und der
Formen mußte natürlich vorangehen, zumal da alles, was wir
noch über die attischen Monumente besitzen, auch hierin ungenau
ist, den Charakter selten getreu wiedergibt und oft in den
wesentlichsten Dimensionen fehlt.

Rohe Konstruktionen wurden einem veredelten Zwecke, zum
Beispiel dem Kultus geweiht. Verzierungen von bestimmter
religiöser Bedeutung (nicht immer Bezeichnung) wurden passend
an den Außenwänden und im Innern des Heiligtums befestigt:
aufgehängte Blumen, Fruchtknoten und Zweige, Opfergeräte,
Waffen, Ueberreste der Schlachtopfer und andere mystische Zeichen.
Mit Ausbildung des Kultus und bei zugleich mit ihm erwach-
sendem Kunstsinne wurden die Sinnbilder typisch festgesetzt, und
nach Maßgabe des Ortes und der Bestimmung nicht mehr bloß
natürlich roh angeheftet, sondern bildlich dargestellt, und somit
als charakteristischer Teil des Monumentes demselben einverleibt.

Malerei und Skulptur vereinigte und unterstützte sich bei
ihrer Darstellung (s. oben). Die Skulptur, wenn schon gleich-
zeitigen Ursprungs mit der Malerei, bildete sich erst später aus *)
und es entstanden alle die architektonischen Formen, welche wir

*) Daß die Verzierungen an Tempeln sich plastisch später ausbildeten
als in der Malerei, zeigt sich an der steigenden Komplikation der Gliede-
rungen an Tempeln späterer Zeiten, im Gegensatz mit der großen Simpli-
cität der Formen älterer Monumente.

Anmerk. d. Verf.

Semper, Kleine Schriften.

Glieder (*moulores*) nennen und die alles in sich schließen, was nicht unbedingt von der Konstruktion vorgeschrieben wird. Alle bei Aegyptern und Griechen und wohl auch bei anderen Völkern herkömmlichen und sich häufig wiederholenden Ornamente hatten wohl ursprünglich eine symbolische Bedeutung und dem späteren Künstler war es keineswegs erlaubt, in ihrer Wahl seiner Laune und dem Spiele seiner Einbildungskraft frei zu folgen. Er konnte sie vereinfachen, modifizieren und bereichern, aber ihren Typus durfte er nicht verletzen. So entstanden die Perlenkette, die sogenannten Eierstäbe, die Herzblattfüllungen, die große Blattform, die Rosetten, die Mäander und Wellen und Labyrinth, die fortlaufenden Palmetten, die Schnecken und hornförmigen Bindungen des jonischen, das Akanthusblatt des korinthischen Kapitäls. Auch wurde die Darstellung der auf den Tempeldienst bezüglichen Feierlichkeiten und der Mysterien der Gottheit bald Gegenstand der bildenden Kunst, daher die Reliefs und Giebelverzierungen, als architektonisches Element. Um die Sachen in Beispielen deutlich zu machen, sei es erlaubt, einzelne von den typischen Verzierungen auf ihrem Gange der schrittweisen Ausbildung zu verfolgen, bis sie sich zu der letzten und vollsten architektonischen Form entwickelten.

Die Perlenkette besteht in einem Rundstab, dessen Oberfläche periodenmäßig eingekerbt ist, so daß er einer Schnur aufgereihter Perlen gleicht, die bald gleich groß sind, bald abwechselnd schmal und lang, bald rund, bald länglich, je nach der Schicklichkeit des Orts und der Verbindung. Der Gang ihrer Ausbildung mag folgender sein:

Erstens. Aufhängung der Opferschnüre, die von der Wolle des Opfertiers gemacht wurden.

Zweitens. Auf der Wand eingekratzte und flach gemalte Opferschnüre, als mystische Darstellung in Bezug auf das Opfer.

Drittens. Einkerbungen, in deren leichter Vertiefung die gemalte Perlenkette fortläuft und durch den feinen Schatten

der Ränder schon mehr gehoben wird (an den Kassetten des Theseustempels und an anderen Monumenten). Man vergleiche damit das am Anfang der Abhandlung über die gemeinsame Ausbildung der Malerei und Plastik Gesagte.

Viertens. Scharfkantige erhabene Leisten, die an ihrer vorderen Fläche mit Perlen bemalt sind. Beispiele an der Krönung der Propyläen über dem großen Eierstabe. Anderes Beispiel hinter dem Nordportikus des Pandroseums, wo der unter dem Palmettenornament des Pilasterkapitāls befindliche Rundstab mit plastischen Perlen verziert ist, die an der Wand fortlaufende Verlängerung desselben aber nur auf einen scharfkantigen Leisten gemalt war.

Fünftens. Rundleisten mit gemalten Perlen. Beispiele am Theseustempel, an den Anten und an den Gliedern, die den inneren Architrav über den Anten krönen. Anfangs waren sie mit platten Tönen gemalt, hierauf bekamen sie an den Rändern dunkle Schattierungen, um sie konventionsmäßig zu runden.

Sechstens und letztens Rundstab, dessen Oberfläche durch Einkerbungen in eine Perlenschnur verwandelt war. Farben steigerten auch hier den Effekt. Beispiele überall.

Unter den großen Blättern der Anten des Theseustempels auf der Fläche zwischen ihnen und der untern Perlenschnur waren Eier (Oven) gemalt, die schon am Parthenon an derselben Stelle in flacher Plastik erhaben dargestellt sind. Sie geben ein Beispiel der einfachsten bildlichen Darstellungsart dieses Symbols. Es bildete sich zuletzt in den bekannten griechischen Eierstab und in den römischen Viertelsstab (*quart de rond*) aus. Auf seiner Oberfläche wurden stets Eier gemalt oder plastisch und gemalt dargestellt.

Auf ähnlicher Stufenleiter läßt sich eine jede architektonische Form von ihrem Ursprung verfolgen. Einige derselben erkennt man sogleich; dagegen sind andere nur zu oft kalt und mechanisch nachgeahmt worden, ohne daß auf ihren Ursprung und ihre Be-

deutung Rücksicht genommen wurde*). Daher werden sie ganz unpassend durcheinander geworfen, verwirrt, übertrieben. Das Genie, ohne Rückblick auf ihre Entstehung, hat sich ihrer bemästert und Ungestalten aus ihnen herausgebildet. Schon den Römern war der reinere Sinn verschlossen, und ihre Architektur, den Grundformen entfremdet, verlor sich in das Willkürliche und Bizarre. Wir Neuern schrieben den toten Buchstaben getreu nach, wo er leserlich ist. Sind wir deshalb weiter als jene?

Von nicht minderer Wichtigkeit ist das Studium der Farben, um uns häufig vorkommende Eigentümlichkeiten der Konstruktion zu erklären, die nur, sobald wir uns von der Voraussetzung entfernen, daß optische Wirkung stattgefunden, unverständlich bleiben. Dazu gehören die feinen, fast unmerklichen Vorsprünge der Pilaster, die bei der Größe der Masse gewiß ganz verschwunden wären, wenn sie nicht durch Farbstreifen Nachdruck bekommen hätten.

Am Tempel zu Bassä ist der Pilaster von der Mauer durch eine simple Einkerbung getrennt. Auch die untersten Steinlagen der Cella, die stets die Brüstungshöhe haben, wurden gewiß

*) Wie wenig Rücksicht nahm man unter anderm auf die Grundidee des Antenkapitals dorischer Ordnung. Man ahmte die Form nach, ohne ihren Ursprung zu kennen. Es erklärt sich lediglich aus den darauf gemalten abwechselnd blauen und roten durch grüne Zwischenräume getrennten Blattformen. Ihre untere Höhlung, ihre äußere sich zart herabneigende Rundung gibt angesehentlich das Profil eines zierlich aufsteigenden und sanft mit dem Haupt herüberfallenden Blattes wieder. In ihr liegt schon der Keim späterer ausgebildeterer Formen, z. B. am Hals der Säulenkapitäler des kleinen Tempels zu Pestum, an der Blume des choragischen Monuments des Pysikrates, dessen untere geschweifte Blattformen dieselben Farben hatten. Ja das korinthische Kapital selbst erinnert an sie zurück. Wer diese nachahmt und die ergänzenden Blattzieraten nicht hineinmalt, ja wohl gar nicht an ihren Ursprung denkt, der muß natürlich etwas Kaltes und Unerquickliches hervorbringen.

Anmerk. d. Verf.

durch einen Farbenton kräftig von dem übrigen Teile der Cella abgehoben. Pompeji gibt hier Auskunft.

Diese Bemerkungen mögen diejenigen, die nur den reinen Formen der Alten Bewunderung zollen, überzeugen, daß selbst zum näheren Verständnis dieser Formen das Farbenstudium nötig sei. Es gibt den Schlüssel. Ohne dasselbe ist der Zusammenhang des Ganzen nicht zu erkennen. Ebenso würde manches Geheimnis in der antiken Plastik sich aufklären, wenn wir den hineingemalten Effekt zu ergänzen vermöchten.

Aber haben wir durch mannigfaltige Beobachtung herausgebracht, daß gewisse Formen in der Architektur bestimmte plastische Ergänzungen eines auf ihrer Oberfläche gemalten Ornamentes sind, so können wir, wo sich dieselben Formen in anderer Verbindung wiederfinden, mit ziemlicher Sicherheit schließen, daß auch sie ursprünglich ähnlich verziert waren, wenn auch jede Spur einer gemalten Verzierung von der Zeit abgewaschen wurde.

Die Form des griechischen Eierstabes kommt in mannigfaltigen Verbindungen an allen dorischen, jonischen und korinthischen Monumenten vor. Seine Oberfläche ist durchgängig mit gemalten, meistens blauen Eiern, die durch rote Pfeilspitzen getrennt sind, verziert; nun aber bietet die Form des Echinus am dorischen Kapitäl genau dieselbe Schwingung dar, welche den Eierstäben eigen ist. Bin ich daher nicht berechtigt anzunehmen, daß dieselbe ursprünglich ähnlich verziert war, selbst wenn es nicht gelungen wäre, wirkliche Spuren der Art zu finden? Der Echinus mußte verziert sein; das reiche mit Zieraten besäete Ganze leidet hier keine schmucklose Stelle. Sollte sein Name nicht auf seine Verzierungsweise hindeuten? Gleichzeitige und spätere dorische Kapitälchen enthalten dasselbe plastische Ornament, z. B. zu Samos und an den Karyatiden der Minerva Polias.

Läßt man sich in Fällen, wo die Beobachtung Lücken läßt, von ähnlichen Schlüssen und der Analogie leiten, so ist es leichter,

dem Zusammenhang auf die Spur zu kommen und ein System der alten Tempelverzierung aufzustellen. Dabei darf neben der Malerei der metallene Zierat, die Vergoldung, die Draperie von Teppichen, Baldachinen und Vorhängen und das bewegliche Geräte nicht außer Augen gelassen werden. Auf alles dieses und mehr noch auf die mitwirkende Umgebung und Staffage von Volk, Priestern und Festzügen waren die Monumente beim Entstehen berechnet. Sie waren das Gerüste, bestimmt, allen diesen Kräften einen gemeinsamen Wirkungspunkt zu gewähren. Der Glanz, der die Einbildungskraft ausfüllt, denkt man sich lebhaft in jene Zeiten zurück, macht die Nachahmungen aus denselben, wie man sich seither gefallen hat, sie den unsrigen aufzudringen, erlebigen und erstarren.

Der Verfasser erlaubt sich, an diese Mittheilungen die Ankündigung eines Werkes zu knüpfen, das seine gesammelten Studien, zur Erläuterung des Gesagten, in ein System gebracht, enthalten soll. Es wird in farbigen Lithographien und in Kupferplatten mit erklärendem Texte bestehen, die in drei Abtheilungen aufeinander folgen sollen. Er^{*)} sucht zur Herausgabe desselben einen Verleger, und rechnet auf thätige Mitwirkung von seiten seines Reisegefährten, des Herrn Professor Mezger in München, und einiger Freunde in der Kunst^{**)}, die in seine Ansichten eingehen. Er hatte Gelegenheit, ein steigendes Inter-

^{*)} Der junge Mann, welcher auf Privatmittel reist, hat zwar Gelegenheit, unabhängige Ansichten zu gewinnen und ihnen gemäß aufzutreten, allein der Staat unterstützt ihn nicht, weil er kein geliebtes Kapital ist, aus dem Interessen zu ziehen sind. Anmerk. d. Verf.

^{**)} Während wir die Spuren der Farben in Griechenland verfolgten, war Herr Ramée aus Hamburg mit ähnlichen Untersuchungen über gotische und vorgotische Baukunst beschäftigt. Sein Portefeuille ist reich an interessanten Beispielen. Bekannt sind die schönen farbigen Lithographien über maurische Kunst in Spanien, von Herrn Maler in Karlsruhe, dessen Werke wir schnelle Förderung wünschen. Anm. d. Verf.

esse des Kunstpublikums für diesen Gegenstand wahrzunehmen. Namentlich fanden seine Ansichten günstige Aufnahme in Rom, München und besonders in Berlin, wo durch den Einfluß des großen Griechenkenners Schinkel das Farben-System derselben schon verstanden und selbst in Ausführung gebracht wird. Dies berechtigt ihn zu der Hoffnung, daß sein Vorhaben geneigte Aufnahme und Unterstützung finden möge.

Die erste Abtheilung soll die dorische Ordnung enthalten, erläutert an dem Parthenon, das nach eigenen Messungen genau in Konstruktion, Detail und besonders in Bezug auf Farben und ergänzende Verzierungen von Bronze u. s. w. gegeben wird. Vergleichend werden die Abweichungen der meisten anderen dorischen Tempel Griechenlands, nebst einigen merkwürdigen unedierten Bruchstücken kolorierter dorischer Architektur mitgeteilt. Als Bignette eine Restauration der Akropolis von Athen.

In dem beizufügenden Texte muß über alles Gefundene, so gut wie über die Ergänzungen Rechenschaft abgelegt und eine genaue Auseinandersetzung des von den Alten befolgten Systems der Malerei an Monumenten, nebst einem Bericht über das Materielle der Farben gegeben werden. Es ist schade, daß Herr Hittorf*) seinen kolorierten Restaurationen einiger sicilianischer Tempel keinen ausweisenden Text beigelegt hat, und man genötigt ist, alles auf Treue und Glauben hinzunehmen.

Findet das erste Heft geneigte Aufnahme, so folgt ihm unmittelbar das andere, indem jonische Architektur an Beispielen

*) Die Farben, die er gibt, stimmen nicht mit den an attischen Monumenten gefundenen überein. Sie sind durchgängig zu blaß und gebrochen. Er scheint sie für den Effekt auf der verjüngten Zeichnung berechnet zu haben. Dies Verfahren verleitet zu Irrthümern. Eine architektonische Zeichnung ist kein Bild, sondern vertritt die Stelle des Modells. Es gibt antike Terracotten in Sicilien, die entweder treu nach einem von Herrn Hittorf restaurierten Tempel zu Selinus kopiert worden, oder dieser nach ihnen.

Anmerk. d. Verf.

vom Pandroseum und korinthisch-griechische vom choragischen Monumente des Lysikrates gegeben wird. Denn auch an diesen beiden Denkmälern sind mannigfaltige Spuren verschwundener Bemalung, von Bronze, eingelegten Steinen und Vergoldung kenntlich, wenngleich schwieriger ein zusammenhängendes System aus ihnen sich bilden läßt. Nach selbst veranstalteten Ausgrabungen und genauen Messungen wird auf das bisher unvollkommen oder gar nicht Gegebene besondere Rücksicht genommen werden. Namentlich wird die Thüre des Erechtheums, die noch nicht zur Genüge bekannt ist, Gegenstand einer besonderen Platte sein. Das dritte Heft ist den Monumenten Roms und des Mittelalters gewidmet. Für dasselbe muß die Wahl aus einer reichen Fülle von Gegenständen getroffen werden. Die Trajanssäule, farbig und mit ihren Umgebungen restauriert, bietet das beste Beispiel für römische Polychromie dar. Die Basilika, die maurische, byzantinische, gotische, florentinische und venezianische Baukunst geben reichlichen Stoff für die übrigen Blätter.

Die langbestrittene Frage, ob auch bei den Römern das farbige System der Architektur herrschend gewesen sei, löset sich nach jüngst gemachten Entdeckungen bejahend; auch für solche Monumente, die nicht aus farbigem Materiale, sondern aus weißem Marmor und anderen Steinarten erbaut wurden. Die drei Säulen der sogenannten Grefostasis tragen unverkennbare Spuren roter Farbenbekleidung bis zu der Höhe des Säulenschaftes, bis zu welcher sie durch tausendjährigen Schutt vor dem dauernden Einflusse der Witterung lange geschützt blieben. Das Kolosseum war bemalt. Auch hier war die herrschende Farbe rot. Aber noch auffallender erscheinen die Spuren von Malerei an der Trajanssäule, die, so gut wie ihre Nachahmung, die Säule des Antonin, von oben bis unten mit der reichsten Farbenpracht verziert war. So allein läßt sich das äußerst flache Relief der erstgenannten Säule, das eher eine Zeichnung zu nennen ist, erklären, indem es sich auf einem dunkleren

Hintergrunde hervorhob, so daß es die berechnete Wirkung that. —

Es ist ein schöner Gedanke, durch die Lebensbeschreibung des Helden, die sich in ununterbrochenem Zuge um den Schaft der Säule windet, den Beschauer vorzubereiten und sein Auge hinauf zu leiten auf den Gipfel, den die goldene Statue des Halbgottes krönt. Das Relief, als letzter Grad des Reichthums architektonischer Mittel, ersetzt die Kannelierung. Auch die obersten Figuren sind erkennbar, weil die Farben die Wirkung unterstützen, und der Bildhauer hat keinesweges für die Vögel in der Luft gearbeitet, wie ihm von neuern Tadlern vorgeworfen wird.

Die Figuren dieses Monumentes hoben sich golden ab auf azurnem Hintergrunde. Auch die flachen Reliefs des Piedestals waren unfehlbar durch reiche Abwechselung von Gold und Farben in die gehörige Haltung gebracht. Erst so konnte die Säule mit dem ganzen reichfarbigen vergoldeten Forum, den Porphyrgesimsen und den grünmarmornen Säulen des Tempels in Harmonie treten, sowie mit der Säule die goldene Bronzestatue. Der Scirocco und häufiger Regen, den dieser böse Dämon Roms herüberführt, hat die Südwestseite der Säule ihrer Farbendecke gänzlich beraubt, indes sie sich gegen Norden am besten erhalten hat. Das Umgekehrte ist der Fall in Athen, wo alle Tempel gegen Süden erhalten sind, indes der scharfe Zahn des Nordwindes die ihm bloßgestellte Seite gebleicht und angegriffen hat. Der schöne goldene Glanz der Tempel Athens ist nicht Folge des Einflusses der Sonnenstrahlen, wie man fälschlich annahm, sondern die Spur der vormaligen Farbendecke, die überall an der Sonne eine warme, goldgelbe Farbe, in den Winkeln aber ein finsternes Schwarz angenommen hat. Unter dieser schwarzen Kruste finden sich beim Nachsuchen stellenweise die ganz frisch erhaltenen Farben *).

*) Schwerlich würde sich eine einzige Form der Architektur und Plastik aus dem Altertum rein erhalten haben, hätte nicht der Stein

Der Verfasser sieht sich durch die in mehreren Blättern Deutschlands ohne sein Wissen gemachten Mittheilungen in betreff der Trajanssäule der Pflicht überhoben, den Bericht der durch mehrere Zeugen in gemeinschaftlicher Säulenerpedition bestätigten Entdeckungen an derselben zu wiederholen*). Man hat ausgezeichneten Krieger in neueren Zeiten ähnliche Monumente errichten wollen; allein die besten Künstler haben ihre Mitwirkung bei Errichtung derselben verweigert, unter dem Vorwande, daß sie der gute Geschmack nicht billigen könne. An einer hohen Säule läßt sich die eifrige Mühe des Bildners nicht ganz aus der Nähe bewundern. Sie ist freilich kein Rabinettstück. War des Phidias herrlicher Fries, der die Cella des Parthenon hoch oben umläuft, etwa dem Beschauer näher gerückt?

In München befindet sich das Modell**) der Trajanssäule, aus Elfenbein, Gold und Lapis Lazuli. Die goldenen Basreliefs sind darauf so gut verstanden und ausgeführt, der Charakter so treu, daß der Künstler sie an Ort und Stelle kopiert haben muß. Sollten ihm die Farbenspuren schon bekannt gewesen sein?

Abgesehen von der Wichtigkeit der Monumente des Mittelalters für unsere Zwecke, dadurch, daß sich an ihnen die Spur der farbigen Architektur bis zu ihrem Verschwinden verfolgen läßt, so kann man auch auf mittelbarem Wege aus ihnen das

durch die unverwundliche Farbenkruste, die aus Kieselrde zu bestehen scheint, Schutz gegen die scharfen Agentien der Luft, des Regens und der Electricität gefunden. Man vergleiche, was der große englische Chemiker Humphry Davy hierüber in dem fünften Dialog seiner tröstlichen Betrachtungen auf Reisen sagt.

Anmerk. d. Verf.

*) Siehe in vorliegender Publikation die erste Abhandlung der zweiten Abteilung: Entdeckung alter Farbenreste &c. Anm. d. Herausg.

**) Der Verfasser sah es auf seiner Rückreise von Rom in München, unter den Kronkleinodien des Königs von Bayern. Anm. d. Verf.

Verständnis der Antike schöpfen, denn sie sind diesen Mustern alle ohne Ausnahme mehr oder weniger nachgebildet *).

Mit einiger Aufmerksamkeit und Kritik läßt sich das entlehnte antike Motiv leicht auffinden. Man achte nur auf die Vorliebe des Mittelalters zu den beiden Farben Rot und Blau, die durch die Vermittelung von Gold, Grün und Violett in Einklang gebracht werden; auf das Verfahren, die Grundformen der Architektur, das Gerüste rot zu färben, wie bei der Antike, und dagegen das Zurücktretende und eine Leere Darstellende blau erscheinen zu lassen u. s. w.

Aber auch auf den Wandgemälden und Darstellungen des Mittelalters findet man oft abgebildete Monumente, die über den damaligen Zustand der Baukunst und über die Art, wie man zu jenen Zeiten die Antike sah und verstand, die interessanteste Auskunft geben.

Die Fresken von Pinturicchio im Vatikan enthalten in einer Art von Verbindung von Malerei und Skulptur **) (die ein glänzendes Beispiel gibt, zu welchem Grade der Vollkommenheit die so vereinigte Kunst fähig ist) Darstellungen mit Triumphbögen, Palästen und Tempeln, die ganz nach dem Prinzip der Polychromie gebildet sind und so überzeugend hervortreten, daß man sich hernach schwer wieder an die kalten Steinmassen gewöhnt, die man heute strenge Architektur nennt. Dergleichen Darstellungen verdienen fast dieselbe Berücksichtigung, wie die

*) Denken wir uns die Antike vielfarbig, so tritt sie in die Verwandtschaft der orientalischen Kunst und der des Mittelalters. Sonst erscheint sie uns ganz aus dem Zusammenhange gerissen und unerklärlich. Die monochrome Antike würde ein Phänomen sein, das aller geschichtlichen Herleitung entbehrte. Sie würde nicht anders erklärlich sein, als durch eine plötzliche Verwirklichung philosophischer Abstraktionen bei den Griechen, die erst späteren Ursprungs sind. Anmerk. d. Verf.

**) Aehnliches findet man bei den älteren Venezianern.

Anmerk. d. Verf.

Bilder von Pompeji, denn sie stammen aus einer Zeit, wo die Antike noch um vieles jünger und frischer war als heute.

Die älteren Monumente von Florenz, Mailand, Verona und Venedig, überhaupt von ganz Oberitalien waren farbig. Die Spuren vervielfältigen sich hier, weil norditalienische Kunst von jeher, in ihrem ganzen Umfange, besonders auf Farbenreiz berechnet war. Der Verkehr mit Griechenland und der Levante hat unfehlbar diese Richtung bewirkt. Aber von direktem Interesse für Deutschland sind die Werke altdeutscher farbiger Baukunst in Innsbruck, Regensburg, Nürnberg, Bamberg und anderen Orten. Das uralte Schottenkloster in Regensburg ist besonders bemerkenswert. Wir sehen der Herausgabe dieses Monumentes, sowie der übrigen Denkmäler altdeutscher Baukunst in Regensburg, die einen lehrreichen Uebergangsschluß aller Perioden deutscher Baukunst bilden, durch unseren Landsmann, den Maler Bülow aus Hamburg und den Architekten Popp aus Regensburg entgegen. Ihnen standen bei der Bearbeitung dieses Stoffes die alten Originalzeichnungen des Domes und andere Dokumente zu Gebote.

Nicht minder interessant sind die gemalten, mit eben solcher Architektur in Verbindung stehenden Statuen der St. Emmerans-Kirche zu Regensburg. Der Bamberger Dom ist erst kürzlich durch den Eifer des Herrn Heideloff in Nürnberg aus dem Wüste der Stuckbekleidung in seiner alten Herrlichkeit erstanden.

Es sei vergönnt, zum Schluß nun noch eine Bemerkung zu machen: Der häufige Mißbrauch, der mit Malereien und Farben so leicht gemacht wird, darf uns kein Grund sein, jede Farbe zu verbannen, und alles, was nicht grau, weiß oder erdfahl ist, kurzweg für bunt zu erklären. Das hieße, das Kind mit dem Bade ausschütten. Aber sind die heiteren Farben des Südens unserem grauen, nordischen Himmel angemessen? Was die Sonne nicht färbt, bedarf um so mehr des Kolorits. Ueberdies sorgt die undurchsichtige Luft schon für die Harmonie. Farben sind

minder schreiend als das blendende Weiß unserer Stuckwände. Und suchen wir nach in den Ueberlieferungen der alten Volkstümlichkeit, wir finden Häuser, Geräte, Kleider der Landleute farbig und lebhaft. Sind unsere Wiesen, unsere Wälder, unsere Blumen grau und weiß? Sind sie nicht viel bunter als im Süden?

Nachtrag.

Die obigen Bemerkungen standen auf dem Punkte ans Licht zu treten, als der Verfasser derselben auf eine soeben erschienene Dissertation des gelehrten Gottfried Hermann in Leipzig: „de veterum Graecorum pictura parietum“, aufmerksam gemacht wurde. Diese Abhandlung ist als eine Widerlegung der von Herrn Raoul Rochette angenommenen und eifrig verteidigten Ansicht, als sei die Wandmalerlei, d. h. die Darstellung wirklicher Gemälde auf Wänden, von den Griechen der guten Zeit nicht geübt worden, anzusehen; jedoch so, daß Hermann die angeführten und geistreich von ihm erklärten Stellen der Alten nicht als entscheidend zu betrachten scheint.

Obgleich nicht wohl einzusehen ist, wie Herr Rochette aus den von ihm angeführten Stellen seine Ansicht, die aller Wahrscheinlichkeit und den natürlichsten Vorstellungen Widerspruch leistet, zu rechtfertigen vermochte, so ist man ihm doch den größten Dank schuldig, den Untersuchungsgeist der Gelehrten auf einen Gegenstand gerichtet zu haben, der in unseren Tagen an allgemeinem Interesse gewinnt. Denn es ist gewiß, daß die schriftlichen Zeugnisse, die uns aus den Zeiten der Alten übrig geblieben sind, auch für die Erläuterung unserer Frage von großer Wichtigkeit sind, wenn schon die verschiedenen und oft sich widersprechenden Auslegungen, welche sie gestatten, so daß sie entgegengesetzten Ansichten gemeinsam das Wort zu sprechen scheinen, uns zu der Meinung zwingen, daß in der Archäologie Forschung an den Monumenten, verbunden mit der Berücksichtigung der

Verlängnisse der Zeiten, der Verrlichheiten und Umstände, insofern der Quellenkunde voranzustellen sei, als nachher die Deutung der Autoren weniger zweifelhaft ausfallen wird.

Herr Raoul Rochette scheint seine Ansicht ursprünglich auf den Ausspruch des Plinius gegründet zu haben, der kurzweg behauptet, es gäbe keine ausgezeichneten Namen unter den Malern als derer, die auf Holz malten (*nulla gloria artificum, nisi qui tabulas pinxere*). Plinius spricht von der Kunst gerade so gescheut, wie man es nur von einem römischen Schiffskapitän verlangen kann; seine Autorität ist auch da, wo es sich um das Beteeren und Anstreichen der Schiffsplanken handelt, genügend, aber zu viel darf man auf sein Urtheil in der Kunst nicht bauen; das sieht man schon an den Widersprüchen, in die er sich verwickelt.

Daß bei den Römern die Ansicht feststand, die Wandmalerei sei von Griechenland nach Italien verpflanzt worden, leuchtet aus der Erzählung des Plinius hervor, nach welcher forinthische Meister dem Demaratus nach Tarquinii folgten und die Etrusker die Wandmalerei von ihnen erlernten.

Es ist möglich, daß hie und da bei den Griechen schon frühe Abweichungen von dem altherkömmlichen Gebrauch der Wandmalerei stattfanden und man gemalte Tafeln in die Wände einfügte; aber im Grunde war der erste Unterschied so wichtig nicht, denn es wurde das auf Holz oder Stein gemalte Bild in die Verzierungen der Wand hineingepaßt und dem Ganzen einverleibt; gerade so, wie man es noch hie und da an den Wandgemälden in Pompeji findet, daß die auf mehr Kunst Anspruch machenden Medaillons und Vignetten in den Stuckewurf der Wand eingefügt sind. Wahrscheinlich war das Aufhängen in Rahmen gefaßter Schildereien selbst bei den Römern ziemlich selten. Diese Abweichung von dem altertümlichen Gebrauch der Wandmalerei trug indes vieles dazu bei, den Verfall der Kunst zu beschleunigen, wenn sie schon dem Künstler gestattete, sein

Staffeleigemälde im Hause recht mit Muße und Bequemlichkeit auszuarbeiten, und das glatte Holz eine feinere Ausführung zuließ, als der Stuckbewurf. Denn dies sind die Gründe, nicht die größere Dauerhaftigkeit der Staffeleigemälde, welche die Künstler bewogen, von der Wandmalerei sich loszusagen. Wandgemälde haben sich bis auf unsere Tage erhalten, aber kein einziges hölzernes: ein schöner Beweis für die gerühmte größere Dauerhaftigkeit der Holztafeln. Auch wäre es den Römern schwerer geworden, die Griechen ihrer Kunstschätze zu berauben, wären sie altherkömmlich der Wand einverleibt geblieben. Später kam zu den angeführten Gründen, weshalb die Künstler der Staffeleimalerei den Vorzug gaben, noch ein sehr schlimmer und verderblicher hinzu: die Transportabilität der Holztafeln, wodurch das Herumschleppen, Verpflanzen und Inkasernieren der Kunstwerke in Galerien möglich wurde*). Gemälde hörten auf monumental zu sein und frönten immer mehr der Laune und dem Spekulationsgeist. Selbst am Plage ihrer ersten Bestimmung verfehlten sie öfter ihre Wirkung, weil sie nicht an Ort und Stelle fertig gemacht wurden. Den Römern mußte es freilich gefallen, sie als Kabinetsstücke fortzuführen und an beliebigen Orten ohne Zusammenhang und Bedeutung aufhängen zu können; daher bei eigener Armut an Produktivität ihre Vorliebe für mobile Kunstwerke. Sie kannten keine anderen von Namen, und somit hat Plinius, wenn er als Römer spricht, recht. Erst das Augusteische Zeitalter versucht eine eigentümliche Kunst zu hegen. Es übt die Arabeske, mit dem Landschaftlichen und Historischen verbunden, als Dekoration der Wohnhäuser. Dafür wird dasselbe von Altertümlern und Systematikern, von Plinius und Vitruv, bitter getadelt, und dennoch ist es gewiß, daß diese

*) Nach Plinius war die Domus aurea des Nero der „carcer“ der Kunstwerke des Fabullus. Mit weit größerem Rechte kann man unsere Galerien die wahren Galeeren der Kunst nennen. Anm. d. Verf.

neue Kunstrichtung, die vielleicht aus Kleinasien und Aegypten eingeführt wurde, die einzigen namhaften echt römischen Künstler hervorrief.

In unseren Zeiten fand sich hie und da Gelegenheit, die lange vernachlässigte Wandmalerei wieder in Ausübung zu bringen, und es lassen sich die wohlthätigsten Folgen aus dieser neuen Richtung für die Malerei voraussehen. Die Kunst gewinnt an Großartigkeit, Anstand, Bedeutung und Charakter. Mit gutem Beispiele geht in dieser großartigen Richtung der Malerei in Deutschland die Münchener Malerschule voran, als deren Haupt der treffliche Kornelius erscheint.

Beim Vergleichen der Stellen der Alten, die auf Malerei Bezug haben, scheint es, als ob sich zuweilen das Ungewisse und die Schwierigkeit ihrer Auslegung heben lasse, wenn man von der Voraussetzung ausgeht, daß von Kunstwerken die Rede sei, bei denen Malerei und Skulptur gemeinschaftlich in Anwendung gebracht war, wie dies bei älteren Kunstwerken, wenn nicht meistens, doch gewiß häufig der Fall gewesen ist. Aus dieser Verbindung der Plastik und Malerei läßt sich die Vieldeutigkeit der technischen Ausdrücke, wie z. B. der Wörter *γραφικί*, *εἰκὼν γραπτὴ* und vieler anderer erklären.

Herr Raoul Rochette beschuldigt unseren D. Müller, einen Archäologen, der mit gründlicher Gelehrsamkeit und vielem Scharfsinn einen weit selteneren offenen Sinn für Kunst verbindet, der Leichtgläubigkeit, weil er auf die Autorität des Engländers Leake hin anführt, daß im Thesäon noch der Gipsbewurf zu sehen sei. Der Verfasser fühlt sich angenehm verpflichtet, nach eigener Anschauung und angestellten zweimonatlichen Untersuchungen an diesem Monumente, die Angabe des Herrn D. Müller zu bestätigen. Das besagte Monument zeigt auf seiner ganzen äußeren Fläche noch wohlerhaltene Spuren eines Anstriches, dessen materieller Stoff sich überall, am besten aber an der Südseite des Tempels erhalten hat, dessen Farbe

aber im Laufe der Zeit verschwunden ist, oder sich verändert hat. Nur hie und da, beim sorgfältigen Abblättern der Kruste, und besonders in den Vertiefungen und Rizen des Monumentes stößt man auf die unversetzte Farbe. Als solche erkannte der Verfasser zweierlei Rot (nämlich an den Säulen, dem Architrav und überhaupt in Masse angewendet ein warmes Ziegelrot, in den Verzierungen ein hohes brennendes Zinnoberrot), zweierlei Blau (Himmelblau in den Massen, ein dunkleres in den Verzierungen), Grün, und zweifelhafte Spuren von Vergoldung. Ebenso waren die Hautreliefs dieses Tempels ganz mit Farbenkruste bedeckt, die sich in den Falten der Gewänder noch selbst in der Farbe gut erhalten hat. An den Gewändern einer sitzenden Figur des Frieses über der Vorhalle des Tempels rechts findet sich reines schönes Rosarot, sonst meistens Grün. Der Hintergrund des Frieses war blau und noch finden sich ganze Flächen mit dieser Farbe bedeckt. Unter dem Halbe der Ante der Hinterhalle (Opisthodom) dieses Tempels, rechts für den Beschauer, an der Seite derselben, die den Säulen in antis zugewendet ist, erhielt sich ein Stück des blauen Anstrichs, womit die ganze Zelle bedeckt gewesen zu sein scheint, von der Größe einer Hand. In den Konstruktionen der Nische, die in christlicher Zeit zwischen den Anten der Vorhalle aus Bruchstücken der Tempeldecke errichtet wurde, trifft man auf Stücke, die noch ganz, oder zum Theil mit dem ursprünglichen glasartigen Farbenemail bedeckt sind. Der Verfasser hat ein solches, zum Beweise ad oculos für die Zweifler, mitgebracht. Im Inneren der Cella des Tempels aber ist derselbe, vom hohen Sockel an gerechnet bis auf die Höhe von sechs Steinschichten, mit einem dickeren Stück bedeckt gewesen, wie dieses die mit regelmäßigen Meißelschlägen rauh gehauene Oberfläche des Steines und die darin befindliche Stückmasse zu beweisen scheint. Den Christen ist nämlich diese sorgfältige Bemeißelung des Steines nicht beizumessen, weil sie ihre Gemälde, wenn sie

die Wände glatt vorgefunden hätten, wie im Parthenon, unmittelbar auf die Wandfläche gemalt haben würden.

Nicht allein daß, sondern auch die Art wie die ersten Christen die Wände der dem neuen Gottesdienste geweihten Tempel bemalten, das heißt die Anordnung und strenge Haltung der Bilder scheint auf antike Ueberlieferung hinzudeuten, die sich mit Wahrscheinlichkeit in den Einzelheiten durchführen läßt. Man vergleiche hierüber des Herrn von Rumohr italienische Forschungen. Der Verfasser beklagt, die Schrift des Herrn Raoul Rochette, auf die sich Hermann bezieht, nicht gelesen zu haben und seine Einwürfe gegen die von Herrn Hittorf gegebenen Tempelrestorationen nur erwähnungsweise durch die Hermannsche Abhandlung zu kennen. Herr Hittorf mag in der Einflechtung fremder Verzierungen und in der Zusammenstellung der Farben sich Willkürlichkeiten erlaubt haben, dennoch ist die Wahrheit des von ihm verfochtenen Prinzips unleugbar. Aber er beschäftigt sich nicht mit Wandgemälden der Tempel, sondern nur mit gemalter Ornamentik an denselben; wird etwa auch diese von Herrn Raoul Rochette in Zweifel gezogen?

Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre*).

Ein Künstler soll wohl und reiflich überlegen und lange zögern, ehe er es unternimmt, der Menge von Schriften und Betrachtungen über die Kunst, durch welche unsere Zeit sich auszeichnet, noch weitere hinzuzufügen; denn man darf wohl behaupten, daß wir ebenso reich an Schriften über Kunst, als arm an Kunstwerken sind, d. h. an Werken, welche im wahren Sinne des Wortes als solche gelten dürfen.

Dieses Zusammentreffen ist wol der Beachtung wert und führt zu der Annahme eines Zusammenhanges zwischen diesen beiden Erscheinungen. Zwar mögen beide in tieferliegenden Ursachen begründet sein, doch ist es unzweifelhaft wahr, daß wir gegenwärtig durch die Masse des gelehrten Stoffes erdrückt sind, daß wir unsere Ziele aus den Augen verloren haben und oft sozusagen den Wald vor Bäumen nicht sehen.

Die Erkenntnis der Schwierigkeiten, welche aus solchem Ueberreichtum des Wissenschatzes entspringen, ist nicht neu und keineswegs nur in denjenigen Zweigen, welche uns hier beschäftigen, empfunden worden. Sie gab Anlaß zur Einführung von Systemen und Klassifikationen, welche die unendliche Summe des Wissens, die als die Erbschaft der vergangenen Jahrhunderte sich aufgehäuft hat, in eine gewisse Ordnung bringen sollen. Dies war auch die Ursache, welche die Gesetzgeber frühesten Jahrhunderte, beispielsweise die Schöpfer der politischen und religiösen Einrichtungen der Aegypter und Indier veranlaßte, strenge Teilung der Arbeiten einzuführen.

*) Vortrag, gehalten in London 1853.

Leider ging dabei das Bewußtsein der engen Verbindung, welche zwischen den verschiedenen Zweigen des Wissens und Könnens besteht, verloren.

Die moderne Wissenschaft ist bestrebt, diese verloren gegangenen Beziehungen wieder aufzufinden und anstatt der früheren rein äußerlichen und mehr oder weniger willkürlichen Systeme der Beiordnung oder einer Scheinordnung ein organisches vergleichendes System zu schaffen. So geht z. B. die Chemie, die experimentellste aller Wissenschaften, jetzt weit konstruktiver vor als früher; sie trennt mit der Absicht zu vereinigen, sie sucht die Verschiedenheiten der Dinge auf mit der Absicht, sie dadurch alle zusammen auf einige wenige Elemente und Naturkräfte zurückführen zu können.

Als ich in Paris studierte, war mein gewöhnlicher Spaziergang in den jardin des plantes, und dort fühlte ich mich stets aus dem sonnigen Garten wie durch magische Gewalt in jene Räume gezogen, in denen die fossilen Ueberreste des Tierreiches der Vortwelt in langen Reihen zusammen mit den Skeletten und Schalen der jetzigen Schöpfung aufgestellt sind. In dieser herrlichen Sammlung, dem Werke des Baron Cuvier, findet man die Typen für alle noch so komplizierten Formen des Tierreiches, man sieht, wie die Natur in ihrem Fortschreiten trotz ihrer Abwechslung und ihres unermesslichen Reichthums doch in ihren Fundamentalformen und Motiven äußerst sparsam und ökonomisch bleibt. Dasselbe Skelett wiederholt sich fortwährend, jedoch mit unzähligen Abänderungen, welche wieder theils durch die allmähliche Entwicklung der Individuen, theils durch die Existenzbedingungen, welche sie zu erfüllen hatten, modifiziert werden. An dem einen Skelett sind einige Teile weggefallen, andere nur angedeutet, welche dagegen bei anderen Individuen in hervorragender Weise entwickelt sind.

Sollten wir bei Betrachtung des ungeheuren Reichthums der

Natur und ihrer großen Mannigfaltigkeit bei aller ihrer Einfachheit nicht durch Analogie schließen dürfen, daß es sich mit den Schöpfungen unserer Hände, mit den Werken der Kunst ungefähr ebenso verhalten möge? Wie die Werke der Natur, sind sie durch einige wenige Grundgedanken miteinander verknüpft, die ihren einfachsten Ausdruck in gewissen ursprünglichen Formen oder Typen haben.

Aus diesen wenigen Grundformen entsprangen und entspringen noch jetzt durch Entwicklung oder Verschmelzung eine unbegrenzte Menge von Varietäten, je nach den speciellen Erfordernissen ihrer Art, den allmählichen Fortschritten in der Erfindung, sowie den verschiedensten Einwirkungen und Umständen, welche bei ihrer Entstehung maßgebend waren.

Es dürfte von Wichtigkeit sein, einige dieser Grundtypen der künstlerischen Formen zu bezeichnen und sie in ihrem stufenweisen Fortschritte bis zu ihrer höchsten Entwicklung zu verfolgen. Eine solche Methode, ähnlich derjenigen, welche Baron Cuvier befolgte, auf die Kunst und speciell auf die Architektur angewandt, würde zum mindesten dazu beitragen, einen klaren Ueberblick über deren ganzen Bereich zu gewinnen und vielleicht sogar die Basis einer Lehre vom Stile und einer Art von Topik oder Erfindungsmethode, welche zur Erkenntnis des natürlichen Prozesses des Erfindens führen könnte, womit wir mehr erreicht haben würden, als dem großen Naturforscher im Bereiche seiner Wissenschaft vergönnt war.

Wenn wir die große Zahl der Werke über Kunst und speciell über Architektur durchsehen, so finden wir keines, welches dem Künstler in ähnlicher Weise als Führer dienen könnte, wie des Baron Cuviers Buch über das Tierreich und dessen vergleichende Osteologie, oder wie Humboldts Kosmos dem Naturforscher, insofern als diese Bücher eine vollständige Entwicklung der Idee eines vergleichenden Systems der Naturgeschichte enthalten.

Sehr wenige Schriftsteller haben Versuche der hier ange-

Typus

C 2

Stillehre

Topik

C 3

Humboldt

deuteten Art gemacht, und diese wenigen verfolgten irgend eine Specialität, wodurch sie, ohne es zu bemerken, von dem Ziele abgelenkt wurden, welches ihnen vielleicht anfänglich vor-schwebte.

Der Franzose Durand ist in seinen Parallèles und anderen Werken über Architektur der Sache vielleicht am nächsten gekommen. Allein auch er verlor sein Ziel aus den Augen, theils infolge der Eigentümlichkeit der ihm gestellten Aufgabe, eine Art von Compendium artis für die Schüler der Ecole Polytechnique, welche nichts weniger als Künstler waren, aufzustellen, theils unter dem Einfluß der herrschenden Richtung der Periode Napoleons I.

Er verliert sich in Tabellen und Formeln, ordnet alles in Reihen und bringt auf mechanischem Wege eine Art von Verbindung zwischen den Dingen heraus, anstatt die organischen Gesetze zu zeigen, mittels deren sie in Beziehung untereinander stehen. Mancher wichtige Zweig künstlerischen Wissens, den wir jetzt besitzen, war zu jener Zeit noch unentdeckt; sie war noch nicht reif, ein Werk hervorzubringen, wie Durand es auszuführen sich bemühte. Dessenungeachtet sind seine Bücher bemerkenswerth der vergleichenden Idee wegen, die in ihnen enthalten ist.

Anderer Versuche neueren Datums, obgleich sie von denselben Prinzipien ausgingen, waren noch weniger glücklich.

Zum Ersatz hierfür sind wir aber um so reicher an Specialwerken und die täglich wachsende Anhäufung von Material ist beinahe erdrückend. Während die Veröffentlichungen von Quellschriften, sowie von Abbildungen von Gegenständen der Kunst und Architektur aller Zeitperioden in England und Frankreich immer häufiger werden, schufen die Deutschen ihre Wissenschaft der Aesthetik und einige der besten Bücher über Kunstgeschichte. Wir vermissen aber einen entsprechenden Fortschritt in der Kunstausübung, speciell der Architektur und Kunstindustrie, und scheint hierdurch das vorstehend Gesagte Bestätigung zu finden, daß wir

noch nicht zu dem Punkt gelangt sind, wo alle diese Kenntnisse dazu beitragen, die Macht künstlerischer Erfindung zu heben, anstatt, wie es bis jetzt der Fall scheint, sie zu lähmen.

Seit der Zeit, als ich diesen Mangel zuerst empfand, hatte ich Gelegenheit, an einer der Kunstakademien Deutschlands Vorlesungen über Architektur zu halten. Selbstverständlich waren dieselben mehr oder weniger durch derartige Gedanken beeinflusst. Ich bemühte mich daher, einiges Material für einen zukünftigen Cuvier der Kunstwissenschaft zu sammeln. Dieses Material legte ich in einigen Aufsätzen nieder, welche vor kurzem in Deutschland unter dem Titel: „Die vier Elemente der Baukunst“ gedruckt wurden. Seitdem aber haben sich meine Verhältnisse geändert, und mit ihnen der Standpunkt, von welchem aus ich dieselbe Frage jetzt betrachte. Zu jener Zeit schenkte auch ich den Beziehungen zwischen der Architektur und den übrigen Zweigen der praktischen Kunst zu wenig Aufmerksamkeit. Gegenwärtig fühle ich mich in weit höherem Grade von der Thatsache durchdrungen, daß die Geschichte der Architektur mit der Geschichte der Kunstindustrie beginnt, und daß die Schönheits- und Stilgesetze der Architektur ihr Urbild in denjenigen der Kunstindustrie haben.

Die Gesetze der Proportion, der Symmetrie und Harmonie, die Prinzipien und traditionellen Formen der Ornamentik, selbst jene Elemente der architektonischen Formensprache, welche wir mit dem Namen Gliederungen bezeichnen, wurden zum Teil lange vor der Begründung der Architektur als einer selbstständigen Kunst erfunden und ausgeübt.

Die Eigenschaften der verschiedenen architektonischen Stilarten waren bereits klar ausgesprochen in gewissen charakteristischen Formen der frühesten Kunstindustrie, welche den ersten Bedürfnissen des Lebens angepaßt waren. Lassen Sie uns beispielsweise diese beiden verschiedenen Formen antiker Gefäße vergleichen.

Das erstere ist der heilige Nileimer oder die Situla der alten Aegypter, das andere jene schöne griechische Vase, Hydría genannt; beide haben denselben Zweck, laufendes Wasser aufzufangen.

Das erstere aber ist ein Zuggefäß, um Wasser aus einem

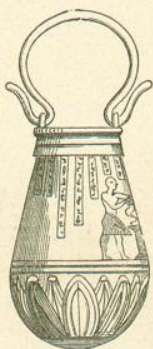


Fig. 11. Nileimer oder Situla.



Fig. 12. Hydría.

(Nach den Holzschnitten in des Verfassers Werk: „Der Stil“ II. S. 4. 2. Aufl. 1876.)

Fluß zu schöpfen, und deshalb charakteristisch für Aegypten, das Geschenk des Nils.

Zwei derartige Gefäße wurden von den ägyptischen Wasserträgern an Jochen über der Schulter getragen, so daß ein Eimer vorne und einer hinten herabhing; der schwerste Teil ist sehr geeigneterweise der untere, wodurch dem Ueberspritzen vorgebeugt wurde. Der Eimer hat die Form eines Wassertropfens.

Wir empfinden die Angemessenheit dieser Form für die Art der Benutzung der Situla, welche derjenigen der griechischen Hydría entgegengesetzt ist. Mit dieser letzteren wird nämlich das aus einem Brunnen sprudelnde Wasser aufgefangen, daher die hierdurch vorgeschriebene trichterartige Form der Mündung und des Halses.

Außerdem hat die Art, wie die Hydría getragen wurde,

dahin geführt, den Schwerpunkt derselben von der unteren Hälfte nach der oberen zu verlegen. Man trug sie nämlich auf dem Kopfe, aufrecht wenn sie gefüllt, horizontal wenn sie leer war, wie beistehender Holzschnitt zeigt, welcher das Gemälde auf dem Bauch der oben abgebildeten Hydria wiedergibt.

Wer jemals den Versuch gemacht hat, einen Stod auf dem Finger zu balancieren, wird gefunden haben, daß dies weit leichter gelingt, wenn man den schwereren Teil zu oberst nimmt.



Fig. 13. Tragen der Hydria.
(Wie oben, Stil II. S. 5.)

Dieses Experiment erklärt die Form der griechischen Hydria, welche noch durch die Hinzufügung zweier horizontaler Henkel vervollständigt wird, die in der Höhe des Schwerpunktes angebracht sind.

Ein dünner senkrechter Griff wurde später hinzugefügt, nicht allein der Abwechslung wegen und um die hintere und Vorderseite des Gefäßes zu bezeichnen, sondern auch und namentlich aus Gründen der Nützlichkeit.

Ist durch diese Form das lebhafteste, bewegliche Naturell der griechischen Bergbewohner nicht auf das treffendste symbolisiert, im Gegensatz zu dem Nileimer, welcher als ein wahrhafter

Repräsentant der ägyptischen Institutionen erscheint, deren erstes Prinzip das der Stabilität war?

Beide Völker waren sicherlich sich vollständig klar über die hohe Bedeutung dieser Formen, als sie dieselben zu religiösen und nationalen Emblemen machten.

Der Nileimer war das heilige Gefäß der Aegypter, und in derselben Weise war die Hydria der Griechen das geheiligte Gefäß, welches bei den feierlichen Prozessionen von Jungfrauen dahergetragen wurde.

Es mag hier hinzugefügt werden, daß die Gestaltung des Nileimers embryonisch die Grundzüge der ägyptischen Architektur zu enthalten scheint, und ebenso dürfen wir in der Hydria den Schlüssel der dorischen Ordnung der griechischen Architektur wiedererkennen.

Die Architektur ist also die letztgeborene der Künste, zugleich aber die Vereinigung aller Zweige der Industrie und Kunst zu einer großen Gesamtwirkung und nach einer leitenden Idee.

Wahrscheinlich sind die von uns in den Künsten anerkannten Gesetze des Stils und der Schönheit zuerst von Architekten in systematischer Weise festgestellt worden, aber jedenfalls besaßen die technischen Künste bereits einen hohen Grad von Entwicklung lange vor der Erfindung der Architektur.

Die Prinzipien der Aesthetik der Architektur sind zuerst an Gegenständen der Industrie zur Anwendung gekommen, und die jetzt zwischen der letzteren und der Architektur und hohen Kunst bestehende Trennung ist eine der Hauptursachen ihres Verfalles.

Da im Vorstehenden öfter gewisser Schönheitsgesetze, welche wir in der Kunst anerkennen, Erwähnung geschehen ist, so liegt die Frage nahe, welches sind diese Gesetze, was ist Schönheit, was ist Stil?

Diese Frage führt uns auf ein sehr gefährliches Thema,

welches Philosophen und Künstler aller Zeitalter beschäftigt hat und über welches viele Bände geschrieben worden sind.

Ich werde nicht versuchen, auf eine Prüfung der verschiedenen Definitionen und Auslegungen einzugehen, welche diesen Begriffen, den Grundpfeilern der ästhetischen Wissenschaft, gegeben worden sind.

Es ist ein glücklicher Umstand, daß die enge Beziehung, welche zwischen ihnen besteht, uns gestattet, die Sache an irgend einem beliebigen Ende anzufassen; jeder dieser Begriffe, in seinen Konsequenzen verfolgt, führt zur Erklärung der anderen.

Ich gestatte mir deshalb nur einen dieser Begriffe, den des Stiles in der Kunst, hervorzuheben. Ich muß mich deutlich über den Sinn erklären, welchen ich diesem Ausdruck beilege; doch soll die folgende Erläuterung des Begriffes Stil in der Kunst keineswegs als absolut und von allgemeiner Gültigkeit hingestellt sein, sie ist lediglich die Erklärung dessen, was in diesem Vortrage von mir unter dem Worte Stil verstanden werden wird.

Der Ausdruck wird angewandt zur Bezeichnung einer gewissen Vollendungsstufe der Kunstwerke, welche erreicht werden kann:

1. durch künstlerisch richtige Ausnutzung der Mittel,
2. durch Beobachtung jener Beschränkungen, welche theils in der Aufgabe selbst enthalten und gegeben sind, theils auch durch die begleitenden Nebenumstände bedingt werden, welche die Lösung derselben in jedem einzelnen Falle modifizieren.

Jedes Kunstwerk ist ein Resultat, oder, um mich eines mathematischen Ausdruckes zu bedienen, eine Funktion einer beliebigen Anzahl von Agentien oder Kräften, welche die variablen Koeffizienten ihrer Verkörperung sind.

$$Y = F(x, y, z \text{ etc.})$$

In dieser Formel steht Y für das Gesamtergebn und x, y, z etc. stellen ebensoviele verschiedene Agentien dar, welche in irgend welcher Richtung zusammen oder aufeinander wirken,

oder voneinander abhängig sind. Die Art dieser gegenseitigen Beeinflussung oder Abhängigkeit ist hier durch das Zeichen F (Funktion) ausgedrückt.

Sobald einer oder einige der Koeffizienten sich verändern, muß diese Veränderung in dem Resultat einen entsprechenden Ausdruck finden.

Wenn x zu $x + a$ wird, so wird das Resultat U ganz verschieden zwar von dem früheren Resultate Y sein, im Prinzip aber wird es mit letzterem doch identisch bleiben, indem es mit demselben durch eine gemeinsame Beziehung verbunden ist, welche wir mit dem Buchstaben F ausdrücken.

Wenn die Faktoren x, y, z etc. dieselben bleiben, dagegen F verändert wird, so wird Y in einer anderen Weise als vorher sich umgestalten, es wird fundamental verschieden werden von seiner früheren Beschaffenheit. Dieses neue Prinzip wird selbstverständlich seinerseits wieder modifiziert, je nachdem wir uns veranlaßt sehen, für die Buchstaben x, y, z etc. neue Werte einzusetzen.

Man wird einwenden, daß ein künstlerisches Problem kein mathematisches sei und daß künstlerische Resultate schwerlich durch mathematische Berechnung erreicht werden können. Dies ist sehr wahr, und ich bin der letzte zu glauben, daß es bloßer Reflexion und Berechnung jemals gelingen werde, Talent und natürlichen Geschmack zu ersetzen. Ich gebrauche dieses Thema auch nur als eine Krücke, um mich bei der Erläuterung des Gegenstandes darauf zu stützen.

Es wird mir daher gestattet sein, meinen Satz weiter auszuführen und jenen Buchstaben einige reelle Eigenschaften und Werte beizulegen.

Es sind zwei Klassen von Einflüssen zu unterscheiden, welche bei der Entstehung eines Kunstwerkes bestimmend einwirken. Die erste derselben umfaßt diejenigen Anforderungen, welche in dem Kunstwerke selbst begründet sind

und auf gewissen Gesetzen der Natur und des Bedürfnisses beruhen, die zu allen Zeiten und unter allen Umständen sich gleich bleiben.

Diese Klasse von Einflüssen bezeichnen wir mit dem Buchstaben F.

Die zweite Klasse umfaßt diejenigen Einflüsse, die wir als von außen her auf die Entstehung eines Kunstwerkes wirkend bezeichnen dürfen. Ihnen entsprechen in der oben angewendeten allgemeinen Formel die Buchstaben x, y, z etc.

I. In demjenigen Teil der Lehre vom Stil, welcher die erstgenannte dieser beiden Klassen umfaßt, wird von den elementarsten Auffassungen dessen, was die Künstler Motive nennen, sowie von den frühesten Formen gehandelt werden, in welche diese ursprünglichen Ideen verkörpert wurden, nämlich den Typen. Dieser Satz wird etwas näher zu erläutern sein.

Eine Trinkschale z. B. wird in ihrer allgemeinen Gestalt bei allen Nationen, zu allen Zeiten dieselbe sein, sie wird im Prinzip unverändert bleiben, ob sie in Holz, in Thon, in Glas oder was immer für einem Stoff ausgeführt wird. Die Grundidee eines Kunstwerkes, die aus dessen Gebrauch und Bestimmung hervorgeht, ist unabhängig von der Mode, vom Material und von zeitlichen und örtlichen Bedingungen. Sie ist das Motiv eines Kunstgegenstandes. Die Motive besitzen gewöhnlich ihren einfachsten und reinsten Ausdruck in der Natur selbst, sowie in den frühesten Formen, welche ihnen von den Menschen im Anfange aller Kunstindustrie gegeben wurden. Diese natürlichen und ursprünglichen Formen heißen die Typen der Ideen.

Es gewährt dem künstlerischen Gefühle eine Befriedigung, wenn in irgend einem Kunstwerke, mag es noch so weit von seinem Urbilde entfernt sein, doch die ganze Komposition von solcher Grundidee beherrscht wird, ähnlich wie in einem musikalischen Werke das Thema durchklingt, und zweifellos ist Klarheit in der Erfassung dieser zu Grunde liegenden Urmotive eine Hauptaufgabe des Künstlers.

Auf diese Weise wird das Neue als aus dem Alten hervorgewachsen erscheinen ohne Kopie zu sein und wird von der Einwirkung der Mode frei bleiben. Um dies zu erläutern möge mir gestattet sein, ein Beispiel anzuführen.

Ursprünglich waren sowohl gewebte als gestickte Matten oder Teppiche die Raumscheidungen in den Wohnungen und damit die Vorläufer jeder Wanddecoration, aller Mosaiken, des gefärbten Glases und vieler anderer einschlagender Industriezweige, welche, möge ihre Richtung noch so verschieden sein, stets auf einen gemeinsamen Ursprung zurückgeführt werden können.

Es ist auch unzweifelhaft, daß die Alten, von den Assyriern bis zu den Römern, und später sogar die Völker des Mittelalters in der Decoration und Bekleidung der Wände, ob absichtlich oder nicht, den Prinzipien der Tapezierkunst gefolgt sind. Wir müssen uns glücklich schätzen, daß es möglich ist, dieses historische Element der Stillehre mitten in unseren verworrenen Kunstbeziehungen zu erkennen und nachzuweisen.

Dieser erste Teil der Stillehre schließt jedoch eine andere Unterabteilung in sich ein, welche uns lehren sollte, wie alte, durch Bedürfnis und Tradition geheiligte Formen unseren neuen Fabrikationsmitteln entsprechend abzuändern sind. Die Anwendung dieses Satzes ist leider in unserer jetzigen Zeit weit schwieriger.

Ein Beispiel dürfte auch hier am Platz sein. Die Granit- und Porphyrmonumente Aegyptens üben einen überwältigenden Eindruck auf unser Gemüt aus. Woher dieser Zauber? Teilweise vielleicht, weil sie der neutrale Boden sind, auf welchem das harte und starre Material und die bildende Hand des Menschen aufeinander stießen. Bis hierher und nicht weiter war die stumme Sprache dieser massiven Schöpfungen Jahrhunderte hindurch. Ihre majestätische Ruhe, ihre scharfen, flachen und edigen Linien, die Dekonomie der Arbeit in der Behandlung des harten Materials, ihre ganze Erscheinung sind Stilschönheiten,

welche uns, die wir den härtesten Stein wie Kreide schneiden können, nicht mehr durch die Nothwendigkeit aufgedrungen sind.

Wie haben nun wir den Granit zu behandeln?

Es ist schwierig, eine befriedigende Antwort zu geben. Vor allen Dingen ist er nur dort anzuwenden, wo seine außerordentliche Härte und Dauerhaftigkeit einem Bedürfnisse entspricht, und hieraus sollte sich wieder die Behandlungsweise ergeben, leider aber wird heutzutage hierauf zu wenig Aufmerksamkeit verwendet.

II. Der zweite Teil der Stillehre umfaßt die verschiedenen Einflüsse, welche auf die Schöpfungen unserer Hände einwirken und welche ich in der oben gegebenen allgemeinen Formel mit den Buchstaben x, y, z u. bezeichnete. Dieselben modifizieren die Erscheinung der Elementaridee eines Kunstwerkes und muß ich hier deshalb etwas näher auf sie eingehen.

Ihre Zahl ist unbegrenzt, doch können sie in drei bestimmte Gruppen gesondert werden.

Die erste Gruppe umfaßt die Materialien und die Arten der Ausführung oder die Prozesse, welche bei der Ausführung in Frage kommen.

Die zweite Gruppe umfaßt die lokalen und ethnologischen Einflüsse auf künstlerische Gestaltungen, die Einflüsse des Klimas, religiöser und politischer Einrichtungen und anderer nationaler Bedingungen.

Die dritte Gruppe ist diejenige, welche alle persönlichen Einflüsse in sich einschließt, die einem Kunstwerke einen individuellen Charakter verleihen. Diese Einflüsse können zweifacher Natur sein, sie können von den Auftraggebern oder von den Künstlern oder denjenigen ausgehen, welche das Kunstwerk praktisch herzustellen haben.

Diese drei verschiedenen Gruppen von Einflüssen auf die Verförperung von Kunstwerken bilden ebensoviele verschiedene Merkmale jenes wichtigen Kunstbegriffes: Stil.

So sagen wir, eine Arbeit hat keinen Stil, wenn das

Material in einer Weise behandelt worden ist, die dessen Natur nicht entspricht.

Wir sagen ferner: ägyptischer Stil, arabischer Stil 2c., und hier hat dies Wort einen ganz anderen Sinn, dieser Teil der Stillehre ist der Gegenstand der Kunstgeschichte und Ethnologie. Endlich sagen wir Stil des Raphael, Stil des Louis XIV., Jesuitenstil 2c. Die Behandlung dieser persönlichen Gattung Stil gehört einem anderen Gebiete der Kunstgeschichte an, welche Museologie bezeichnet werden kann.

Wenn schon der erste praktische Teil der Kunstlehre in unserer Zeit schwierig anzuwenden ist, so scheint dieser zweite Teil beinahe gar nicht mehr in Frage zu kommen, seitdem die Spekulation, gestützt auf das Kapital, die Bevormundung der technischen Künste in die Hand genommen hat. Fertig vorrätige Dinge müssen notwendigerweise eines großen Theils solcher Stileigentümlichkeiten entbehren, welche in lokalen und persönlichen Beziehungen begründet sind.

Jede Marktware muß so hergestellt sein, daß sie von möglichst allgemeiner Verwendbarkeit ist; sie darf keine anderen Eigentümlichkeiten zeigen als solche, welche durch ihre Bestimmung, ihr Material und die Behandlungsweise des letzteren vorgeschrieben sind. Dies finden wir in ausgezeichnete Weise in der orientalischen Industrie beobachtet. Die Erzeugnisse derselben sind an ihrem Platz in einem Bazar, und ihre größte Empfehlung ist, daß sie in alle Verhältnisse passen.

Persische Teppiche sind ebensosehr geeignet für eine Kirche oder eine Moschee, wie für das Boudoir einer Dame.

Die Elfenbeinkästchen von Lahore mit ihren eingelegten Mosaikverzierungen können ebensogut zur Aufbewahrung von gottesdienstlichen Spezereien, wie als Cigarrenbehälter oder Arbeitskästchen, je nach dem Gutbefinden des Besitzers, gebraucht werden. Aber so vollendet diese indischen Arbeiten an sich sind, und so sehr sie an technischer und ästhetischer Schönheit unserem

europäischen Stilmangel gegenüber sich auszeichnen, wir vermiffen doch an ihnen den individuellen Ausdruck, die hohe, intellektuelle Schönheit, die Seele.

Diefer Ausdruck follte felbst in folchen Gegenständen, die für den Markt beftimmt find, in gewiffem Maße erreicht werden.

Tritonen, Nereiden, Nymphen zc. haben Sinn und Beziehung an einem Brunnen, Venus und die Grazien an einem Spiegel, Trophäen und Schlachten auf Waffen, ob folche nun für den Markt oder für irgend eine befondere Beftimmung ausgeführt fein mögen.

Es ift fo leicht, derartige geeignete Beziehungen ausfindig zu machen, daß man darüber erftaunen möchte, welche Armut an Phantafie und an gesundem Sinne fich manchmal in der Anwendung emblematischer Verzierungen an den Erzeugniffen unserer modernen Kunftindustrie ausdrückt.

So fehen wir z. B. an gewiffen franzöfifchen sogenannten Stuhuhren zwei bewaffnete Krieger auf einem Gefimfe fitzen und Karten oder Würfel fpielen, vielleicht fogar fchlafen. Was dachte der Künftler damit auszudrücken? „Laßt uns die Zeit vergeuden!“ „Laßt uns die Zeit totschlagen!“ Das find eigentümliche Infchriften für eine Uhr und wunderliche Ueberfetzungen von Virgils: *Vivite — venio.*

Trotz derartiger Mißgriffe befitzen wir eine folche Fülle von Kenntniffen, einen folchen Reichtum von künftlerifchen Vorftellungen, eine fo richtige Naturauffaffung und eine fo unübertroffene Virtuofität in der praktifchen Anwendung diefer Vorteile, daß wir diefelben nie gegen halbbarbarifche, wenn auch noch fo fchöne, Erfindungen eintauschen möchten.

Was wir von den Nationen, denen europäifche Kultur abgeht, lernen follten, das ift die Kunft, die einfachften Melodien der Farbe und der Form zu erfaffen, welche in den primitivften Erzeugniffen menfchlichen Kunftfleißes infinktiv

auftritt, während wir mit allen unseren reichen Mitteln sie nur sehr schwer erfassen und festhalten. Wir thäten deshalb wohl, die einfachsten Erzeugnisse menschlicher Arbeit und die Geschichte ihrer Entwicklung nicht minder sorgfältig zu studiren, wie die Werke der Natur selbst.

In der großen Ausstellung von 1851 in London konnte man bemerken, wie leicht das sonst verdienstvolle Bestreben, die Natur nachzuahmen, zu Mißgriffen führt, wenn dasselbe nicht durch Stilstudien geleitet ist. —

In diesem Vortrag soll bloß auf die erste Klasse der Einflüsse, welche bei der Entstehung eines Kunstwerkes wirksam sind (I. F), sowie auf die erste Gruppe der zweiten Klasse (II) näher eingegangen werden, da sie von universellster Bedeutung sind.

Es sind folgende Momente:

1. Der Zweck des Gegenstandes. (Klasse I.)
2. Das Material, aus dem letzterer hergestellt werden soll. (Klasse II, erste Gruppe.)
3. Die technischen Verfahren oder Prozesse, die bei seiner Herstellung in Frage kommen. (Klasse II, erste Gruppe.)

1. Der Zweck des Gegenstandes. Jedes Erzeugnis der Industrie hat eine gewisse Bestimmung und Verwendung, es ist thatsächlich oder zum mindesten in der Idee ein Mittel zur Befriedigung irgend eines Lebensbedürfnisses. Es ist ein Werkzeug, ein Instrument oder wenigstens eine Vorkehrung zum Schutze oder zu einer Handlung. Nun ist jedes Werkzeug oder jede Vorrichtung, so einfach sie sein mag, eine Maschine.

Was ist eine Maschine? Eine Maschine ist ein Körper oder ein System von Körpern, welches bestimmt ist, auf der einen Seite Kräfte aufzunehmen, um dieselben auf der andern auszuüben.

Diese Definition ist der Wissenschaft der Mechanik entnommen, denn auch wir haben hier mit Kräften im Zustande

des Gleichgewichts oder der aktiven Bewegung zu thun, und wir können zu einem Verständniß der Formen nur gelangen (insofern wenigstens, als diese Formen aus der Bestimmung der Gegenstände hervorgehen), indem wir die mechanischen Wissenschaften herbeiziehen und zwar die Statik für solche Formen, die wir als das Resultat eines Gleichgewichtes der Kräfte ansehen, z. B. Basen, Möbel, Gebäude etc., die Dynamik für solche Gegenstände, welche Mittelglieder sind, um mit gewissen aktiven Kräften auf andere Gegenstände zu wirken, z. B. Messer, Waffen, Aexte und Werkzeuge jeder Art.

Dies gilt auch für die in der Natur vorkommenden Formen, die wir ohne die mechanischen Wissenschaften nicht zu erklären vermögen, indem sie sämtlich das Resultat gewisser natürlicher Kräfte sind und zwar teilweise derselben, welche auch bei der Entstehung eines Werkes der Kunstindustrie maßgebend sind. Freilich greift die Natur niemals fehl in der Wahl ihrer Formen, was leider nicht in demselben Maße bei uns der Fall ist.

Je mehr wir in der Civilisation und in den Kenntnissen vorschreiten, desto mehr scheint es, daß uns jenes instinktive Gefühl verkümmert, welches die Menschen bei ihren Erstlingsversuchen in der Kunstindustrie leitete, während die Wissenschaft noch nicht dahin gelangt ist, uns für diesen Verlust zu entschädigen. Nicht selten geschieht es, daß Wissenschaft und Berechnung uns wieder auf diejenigen Formen zurückführen, die bis dahin nur bei wilden und halbbarbarischen Völkerschaften im Gebrauch waren. So z. B. wurden in der letzten großen Ausstellung von 1851 diejenigen Aexte für die praktischsten und bequemsten erklärt, welche denen der nordamerikanischen Wilden am nächsten kamen, deren Aexte in Nachahmung natürlicher Kiesel und anderer durch die Thätigkeit des Wassers abgeschliffener Steine gebildet waren.

Die aus beistehender Illustration ersichtlichen antiken Schlei-

dergeschosse, welche die Form bleierner Pflaumenkerne haben, bieten einen ferneren Beleg hierfür. Die ebenfalls hier abgebildete preussische Spitzkugel ist sozusagen eine unvollkommene Nachahmung derselben; aber es kann wissenschaftlich nachgewiesen werden, daß die alten Vorbilder für ihren Zweck weit geeigneter waren als die modernen Kopien. Es ist fraglich, ob die Form dieser Projektile durch ein instinktives richtiges Gefühl ihres Ver-

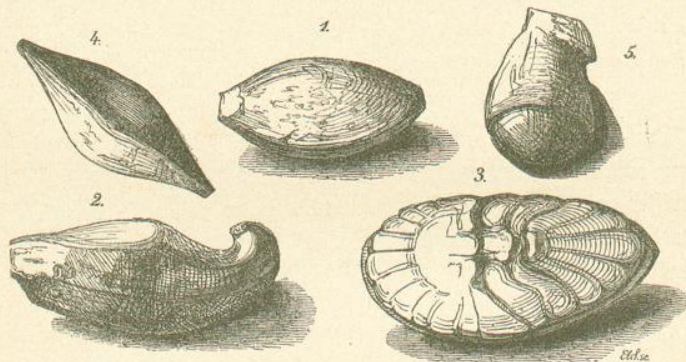


Fig. 14. Schleudergeschosse bei den Alten.

1. Griechische Schleudertugel gef. bei Athen (Plei). 2. Geschöß ähnlicher Art mit der Zahl 23 an Relief in arabischen Chiffren. 3 u. 4. Bleigeschosse aus Griechenland im Britischen Museum in London. 5. Im Dresdener Straßentampfe geschossene Spitzkugel.

Nach den in des Autors Abhandlung „Ueber die bleiernen Schleudergeschosse der Alten“ (Frankfurt a. M. Verlag für Kunst und Wissenschaft 1859) befindlichen Darstellungen abgebildet.

fertigers gefunden wurde, oder ob sie einen Beleg bietet für den hohen Stand der mechanischen Wissenschaften bei den Griechen. Es ist uns wenigstens bekannt, daß Männer wie Archimedes und Apollonius ihre mathematischen Kenntnisse dem Kriegswesen zuwendeten, um ihr Vaterland zu verteidigen.

Diese Bleigeschosse sind äußerst interessant als Belege für das vorstehend Gesagte. Wenn solch ein Geschöß die Luft durchschneidet, ist es von einer Hülle atmosphärischer Luft umgeben, die vor ihm komprimiert und hinter ihm verdünnt ist.

Die komprimierte Luft wirkt, im Verhältnisse zu ihrer Dichtig-

keit, der Bewegung des Geschosses entgegen; die verdünnte Luft hinter dem Geschosse wirkt ebenfalls im Verhältniß zu ihrer Dichtigkeit, jedoch als positive Kraft gegen die Widerstand leistende Luft vor dem Geschosß.

Ferner wissen wir, daß der Impetus oder die lebendige Kraft eines Geschosses mit seiner Masse wächst; indem wir daher einen Teil des hinter dem fliegenden Geschosß sich bildenden unvollständigen vacuum mit der Masse ausfüllen, so vergrößern wir die lebendige Kraft des Geschosses. An letzteres Gesetz hält sich die Natur in ihrem horror vacui bei der Gestaltung aller jener Körper, welche die Bestimmung haben zu fliegen oder zu schwimmen, also in widerstehenden Medien sich zu bewegen, wobei der verlängerte Schwanzteil das hintere sich bildende vacuum ausfüllt. Dies ist die Form aller Fische und aller Vögel, wenn wir den Grundplan ihres Körpers betrachten; dieselben Ursachen erzeugen bei den fallenden Wassertropfen sowie bei der Flamme dieselbe Form.

Die Verhältnisse der Körper differieren nun ihren besonderen Bestimmungen entsprechend; sie sind scharf und gestreckt, wo Schnelligkeit in erster Linie bestimmend ist, dagegen rund und stumpf, eiförmig, wenn sie die Bestimmung haben, größere Massen aufzunehmen. Wir kennen ziemlich genau die Hauptgesetze der Bewegung; wir kennen ferner die Gesetze gewisser natürlicher Kräfte, z. B. der Gravitation, der Reibung und anderer; wir kennen die Eigenschaften der Flüssigkeiten und die Bedingungen ihres Gleichgewichtes, sowohl an und für sich als auch mit darin schwimmenden Körpern; einige der Grundsätze der Bewegung in widerstrebenden Medien, sowie der Wirkung der Gase sind ebenfalls durch die Wissenschaft festgestellt; doch ein Gesetz hat sich bis jetzt den Untersuchungen unserer Forscher entzogen, und zwar dasjenige der Kraft des animalischen und vegetabilischen Lebens. Wir wissen nur, daß es unabhängig von der Schwere und oft ihr entgegengesetzt als selbständige

Kraft wirkt. Durch diese Kraft erzeugt die Natur ihre interessantesten Formen, und wir müssen hinzufügen, daß die Werke unserer Hände, je mehr sie den Anschein haben, als seien sie die Resultate derartiger gegen Schwere und Substanz kämpfender lebendigen Kräfte, desto höher auch auf der Stufe künstlerischer Vollendung stehen.

Auf diesem Felde haben wir aber noch keine anderen Führer, als unser eigenes Gefühl, unterstützt durch ein richtiges Studium der Kunstgeschichte und der Naturwissenschaft.

Wenn wir die Geschichte der Architektur durchgehen und die verschiedenen Stilarten vergleichen, so fällt uns auf, daß sie fast alle auf sehr gesunden Grundsätzen der Statik und Konstruktion begründet sind; nur einer Nation aber ist es gelungen, ihren architektonischen Bildungen und ihren industriellen Erzeugnissen organisches Leben zu verleihen. Die griechischen Tempel und Monumente sind nicht gebaut, sie sind gewachsen, sie sind nicht wie die der Aegypter nur äußerlich durch die Anbringung vegetabilischen und organischen Beiwerks verziert; ihre Formen an sich sind solche, wie sie das organische Leben in seinem Kampfe gegen Schwerkraft und Substanz hervorbringt. Anders vermögen wir nicht den unvergleichlichen Reiz einer griechischen Säule zu erklären.

Die Griechen allein konnten mit Erfolg den Versuch wagen, menschliche Formen zu Trägern der Gebälke ihrer Gebäude zu machen, ein Versuch, den wir sonst mit vollem Rechte als eine Geschmacksverirrung betrachten, der uns aber hier nur einen Beweis für die Thatsache gibt, daß die Griechen sich ihrer Absicht wohl bewußt waren, die architektonischen Teile selbst zu beleben, anstatt sie mit ornamentalem Beiwerk aus der organischen Natur zu schmücken, wie die Aegypter. Aus diesem Grunde wird griechische Architektur und griechische Kunst im allgemeinen ewig lebendig bleiben, während alle anderen Stile der Geschichte angehören.

Ich kann dieses interessante Thema nicht verlassen, ohne

eine andere Beobachtung von praktischer Verwendbarkeit hinzuzufügen.

Es ist vielfach versucht worden, die griechischen Formen zu erklären und durch Vergleichung ihrer geometrischen Projektionen nach genauen Messungen der besten griechischen Monumente ein Schema für dieselben zu finden.

Diese Versuche werden aber nie zum Ziele führen; denn wenn auch in der Mathematik gewisse Oberflächen als durch Umdrehung von Kurvenlinien entstanden gedacht werden dürfen, so gilt dies in demselben Maße weder für die Natur noch für die Kunst. Sehr schöne, natürliche sowohl wie künstliche Formen können ganz unschöne Durchschnitte ohne Verhältnis haben, und andererseits sehr schöne Durchschnittskonturen oder Projektionen durch Rotation sehr unglückliche Oberflächen erzeugen.

Die Natur arbeitet nicht nach Schablonen wie eine Drehbank; ihre Formen sind sämtlich dynamische Produkte, und nur durch die Wissenschaft, welche die wechselseitigen Wirkungen der Kräfte behandelt, dürfen wir hoffen, die Schlüssel einiger der einfachsten Naturformen zu finden. Was für die Natur gültig ist, findet auch für Kunstformen Anwendung, wenn sie, wie die Arbeiten der Griechen, durch organisches Leben beseelt sind. Die wohlbekannte Geschichte von der kolossalen Bronzefigur der Athene Promachos des Phidias, welche, solange sie im Atelier des Künstlers stand, von den Kritikern mißverstanden wurde, mag hier als Erläuterung des Vorstehenden erwähnt werden.

Wir gehen nun über zu dem zweiten Hauptmoment, nämlich zu den Materialien, aus welchen die Kunstgegenstände hergestellt werden. Doch liegt es nicht in unserem Plane, eine systematische Entwicklung dieser wichtigen Frage zu geben.

Wohl aber gibt sie Anlaß zu einer großen Anzahl sehr interessanter praktischer Hinweise, welche am besten ihren Platz bei der eingehenden Besprechung der verschiedenen Zweige der Kunst-

industrie finden werden, auf welche ich bei anderer Gelegenheit eingehen möchte. Alle speciellen Gesetze des Stiles, soweit er vom Material abhängig ist, lassen sich in folgendem zusammenfassen.

1. Stets dasjenige Material zu benutzen, welches sich für die jeweilig vorliegende Aufgabe am besten eignet.

2. Jeden möglichen Vorteil aus demselben zu ziehen, aber wohl die Grenzen zu beobachten, welche die dem Gegenstande zu Grunde liegende Idee bedingt, zu dessen Hervorbringung das betreffende Material verwendet werden soll.

3. Das Material nicht bloß als eine passive Masse, sondern als ein Mittel, als ein mitwirkendes Element der Anregung zur Erfindung zu betrachten.

Hieraus folgt, daß die Frage des Materials nicht getrennt werden kann von der Frage der bei der Behandlung desselben vorkommenden Manipulationen.

Die Bedeutung des Materials in der Stilfrage ist so groß, daß einige der hervorragendsten Kunstschriftsteller erklärt haben, daß es für sich allein das Wesen dessen ausmache, was Stil in der Kunst genannt wird.

So gibt beispielsweise Baron Rumohr in seinen italienischen Forschungen folgende Definition dieses Begriffes: „Stil ist ein zur Gewohnheit gediehenes Sichfügen in die inneren Forderungen des Stoffes, in welchem der Bildner seine Gestalten wirklich bildet, der Maler sie erscheinen macht.“ Rumohr, Ital. Forschungen I, 37.

Derjelbe Gedanke hat zu der Einteilungsart geführt, die wir gewöhnlich bei der Anordnung von Sammlungen für industrielle Kunst befolgen. Zumeist nämlich werden die Gegenstände daselbst nach dem Material in verschiedene Klassen eingeteilt.

Diese Art der Einteilung erscheint allerdings die natürlichste und jedenfalls bietet sie die größte Leichtigkeit; denn es ist mit

diesem System nicht leicht, den einzelnen Gegenständen unrichtige Plätze anzuweisen. Dasselbe wird daher immer das einfachste und vielleicht das beste für Gewerbesammlungen von vorwiegend praktischer Bestimmung bleiben.

Aber für idealere Sammlungen kunstindustrieller Werke, wo es sich mehr darum handelt, einen Ueberblick über Kunsterzeugnisse mit Rücksicht darauf zu gewinnen, welchen Stilen sie angehören, dürfte dieses System vielleicht minder angemessen sein.

Nehmen wir beispielsweise zwei Kunstindustrieerzeugnisse aus demselben Material und zwar Eisen.

Das eine derselben ist ein indischer Kettenpanzer und hat mit dem zweiten, einer indischen eisernen Vase, gewiß nichts anderes gemein, als daß sie beide aus demselben Material und in Indien gearbeitet sind.

Nehmen wir andererseits eine Thonvase, so ist dieselbe weit mehr mit der eben genannten eisernen in Form und Bestimmung verwandt, obgleich sie weder in Indien gearbeitet ist noch dasselbe Material mit ihr gemein hat.

Wiederum hat der Kettenpanzer seinerseits offenbar mehr Verwandtschaft im Stil mit einem Wollenrock, als mit der vor genannten indischen Vase.

Das gewählte Beispiel ist frappant, doch gibt es eine große Zahl von Fällen, bei denen die 3 Einteilungsarten, welche wir für Kunstsammlungen anwenden, nämlich

1. das historische System,
2. das ethnographische System,
3. das materielle System,

zwar weniger willkürlich scheinen, aber in Wirklichkeit nachteiliger sind, indem Gegenstände getrennt werden, deren Verwandtschaft zwar weniger auffallend, aber deshalb nicht weniger wichtig oder interessant für die Stilfrage ist.

Dies sind keineswegs Spitzfindigkeiten, sondern Winke von durchaus praktischer Bedeutung.

Che wir weitergehen, muß ich auf einen Ausdruck zurückkommen, den ich wohl schon einige Male in diesem Vortrag gebraucht, und zwar das Wort: Typus.

Typen sind, wie wir gesehen haben, ursprüngliche von dem Bedürfnis vorgeschriebene Formen, welche aber, je nach den bei ihrer Herstellung zur Verwendung kommenden Materialien, modifiziert werden.

Es ereignete sich nun sehr häufig, daß Aenderungen im Material und in der Art der Ausführung dieser Typen eintraten, dann wurden die sich hieraus entwickelnden sekundären Formen plastische oder malerische Behandlungen derselben.

Die Stile, welche aus diesen sekundären Behandlungen der Typen entstanden, waren gemischte Stile, welche die Einwirkungen der Stilbedingungen sowohl des ursprünglich als auch des später dafür verwandten Materiales und seiner Behandlungsweise an sich zeigten.

So findet es sich, daß ein und dasselbe Material, z. B. Metall, wo es in verschiedenen Perioden der Kunstentwicklung für verschiedene Typen verwandt worden ist, auch ganz verschiedenen Stilbedingungen zu folgen hat.

Andererseits sehen wir, daß Materialien von ganz verschiedenen Eigenschaften, wenn sie zur Herstellung derselben Typen gebraucht werden, sich einander, als die Verkörperer der gleichen Fundamentalgedanken, im Stile nähern.

So sehen wir, als Beispiel für den ersteren Fall, Bronze-
thüren in ihrer ältesten Behandlungsart als dünne mit Flächen-
ornamenten decorierte Bronzeplatten, welche hölzerne Thürflügel
bekleiden.

In ihrer mehr entwickelten Form sind sie hohl und in
Füllungen geteilt, wie hölzerne Thüren, so unter andern die
Thüren des Pantheon und die des Remus in Rom, welche
letztere eine vollständige Nachahmung einer Tischlerarbeit ist.

In diesem Stadium sind sie auch nach anderem Prinzip

ornamentiert. Solche Bronzethore gehören dann, dem Systeme, welches ich hier zu entwickeln versuche, entsprechend, derselben Klasse an wie hölzerne Thore und haben nicht mehr Verwandtschaft zu einer Bronzevase wie etwa eine Bronzemünze hat.

Eher noch sind sie mit dem Kettenpanzer verwandt in der allgemeinen Idee der Bekleidung.

Ein System der Klassifizierung, welches auf den Prinzipien begründet ist, die ich hier anzudeuten versuche, würde die ganze Kunstgeschichte umfassen. Es würde freilich aber Gegenstände zusammenbringen, die durch große Entfernungen von Zeit und Raum geschieden sind, z. B. den merovingischen und den byzantinischen Stil mit dem Stil der Kunstindustrie der Assyrier und der Griechen des heroischen Zeitalters. Der ganze Bereich der Kunstindustrie kann diesem vergleichenden Systeme entsprechend in vier Hauptklassen gebracht werden, je nach der Verwandtschaft gewisser Typen, die ihnen gemeinschaftlich sind.

Erste Klasse.

Sie umfaßt alle Dinge, welche ihre Typen in der Kunst oder Industrie der Bekleidung haben.

Die Weberei bildet zwar einen wichtigen Zweig dieser sehr ausgedehnten Klasse; letztere umfaßt aber außerdem noch eine große Anzahl anderer Vorkehrungen, gewisse Gegenstände mittels dünner Ueberzüge zu decken oder zu schützen.

Zweite Klasse.

Gegenstände, welche ihre Vorbilder in der keramischen Kunst haben. Wie die Weberei in der ersten, so bildet die Töpferei in dieser zweiten Klasse nur eine Abteilung, die eine Anzahl anderer Prozesse umschließt, welche in der keramischen Kunst ihren Ausgangs- oder Berührungspunkt haben.

Dritte Klasse.

Arbeiten, deren Typen in der Holzkonstruktion liegen. Auch hier müssen wir das Wort in seiner weitesten Bedeutung

nehmen, welche Konstruktionen mit umfaßt, die in Stein, Metall oder irgend einem anderen Material, aber nach dem Principe der Holzkonstruktionen ausgeführt sind.

Die hohe Bedeutung der Formen, welche ihren Ursprung in Holzkonstruktionen haben, ist in der Geschichte der Architektur wohl bekannt; nicht dasselbe ist der Fall mit jenen Formen, die aus der textilen Kunst stammen.

Vierte Klasse.

Solche Arbeiten, deren Typen in der Steinkonstruktion und in der Stereotomie oder der Kunst, Formen aus harten Materialien zu schneiden, zu suchen sind.

Viele Formen sind Uebergangsformen; diese finden ihren Platz zwischen denjenigen Gegenständen, denen sie gemeinschaftlich angehören.

Der Korb ist z. B. ein in textiler Kunst ausgeführtes Gefäß; ein anderes Beispiel ist das chinesische Bambusgitter, ein wichtiges Element der Kunstindustrie in China. Es hält die Mitte zwischen Weberei (Matte) und Holzkonstruktion und ist der Typus für einige höhere Formen der antiken und mittelalterlichen Architektur sowohl, als auch der Metallotechnik. —

Anderere Formen sind von kompositem Charakter. Dies ist namentlich der Fall mit den Werken der Architektur. Dieselben stellen Verbindungen von Elementen dar, die ihren Typen nach allen vier hier genannten Klassen angehören. Wir können sie demnach als eine fünfte Klasse bezeichnen.

Es hat den Anschein, als ob dieser Rahmen keinen Platz für Metallarbeiten ließe. Die Ursache hierfür liegt auf der Hand; Metall ist kein primäres Material, die Typen standen fest, ehe Metall für ihre Ausführung zur Verwendung kam.

Gehen wir nun sogleich, denn das Material ist überwältigend, zur Spezifizierung jener Klasse über, welche zuerst erwähnt wurde, der:

Bekleidungskunst.

Es kann zweifelhaft sein, ob sie die älteste d. h. diejenige Klasse ist, in welcher die ersten Kunstversuche des Menschen gemacht wurden, aber unzweifelhaft hat sie eher als irgend eine andere die allgemeine künstlerische Erziehung beeinflusst, indem sie die ersten Motive für monumentale Dekoration lieferte. Wir werden sie zuerst unter diesem Gesichtspunkt betrachten, und sodann einige wenige Bemerkungen über ihre Anwendung für Kleider und andere häusliche Dienste hinzufügen.

Diese Klasse der Kunstindustrie hat die ersten Typen für ein Element der Architektur geliefert, welches nicht das am wenigsten wichtige unter den dreien ist, die das Wesen aller architektonischen Bildungen ohne Ausnahme sind und die den natürlichen Schutz des heiligen Symbols der Ansiedelung, Civilisation und Humanität, nämlich des Herdes oder des Feuerplatzes bilden.

Doch hier fühle ich mich gezwungen den Gang der Untersuchung durch einige kurze Bemerkungen über die konstituierenden Teile architektonischer Konstruktion zu unterbrechen. Es sind deren vier, nämlich

1. der Feuerplatz als der Mittelpunkt,
2. das schützende Dach,
3. die Umzäunung,
4. die Substruktion.

Der Herd oder Feuerplatz ist das erste moralische Element der Architektur. Um den Herd versammelten sich die ersten Familien; der erste Keim der menschlichen Gesellschaft bildete sich am belebenden und nährenden Feuer. Hier wurden die ersten Bündnisse und socialen Ordnungen geschaffen, die ersten religiösen Ceremonien ins Leben gerufen. Der Altar, dieses frühe Symbol der Religion, war und ist noch jetzt nichts als ein heiliger Feuerplatz.

Der Herd ist das einzige architektonische Element, welches für sich da steht und eine Bedeutung hat ohne das gleichzeitige Vorhandensein anderer Konstruktionen, ohne den Schutz eines Daches, ohne Umwallung, ohne auf Terrassen und Sockeln erhöht zu sein. Er stellt daher an sich selbst die Grundidee einer gewissen wichtigen Klasse von Gebäuden dar, namentlich solcher, welche wir mit dem Ausdruck Monumente im engeren Sinne bezeichnen.

Der Herd oder sein höchster Ausdruck, der Altar, wird für uns im folgenden den Kardinalpunkt bilden, auf den sich alles übrige bezieht.

Um den Feuerplatz herum sind drei andere architektonische Elemente gruppiert, welche sozusagen die schützenden Negationen der drei Naturelemente bilden, die der Flamme des Herdes feindlich sind. Diese Verteidiger des Herdes sind das Dach, die Umzäunung und die Substruktion oder, wie wir sie nennen wollen, die Terrasse.

Die Kombinationen, welche aus der gewöhnlichen Anwendung dieser geschützten und schützenden Teile eines Gebäudes hervorgehen, sind mannigfaltig und sehr verschieden, je nach den besonderen Bedingungen, unter denen sie eintreten. Es kam vor, daß unter gewissen Umständen einige dieser konstituierenden Teile mehr entwickelt wurden, andere nur symbolisch erhalten blieben. Ich werde ein andermal Gelegenheit finden, hierauf zurückzukommen.

Jeder der oben erwähnten konstituierenden Teile eines Gebäudes kann mit Recht als die besondere Domäne eines der vier verschiedenen Zweige der *Kunstindustrie* angesehen werden.

Die keramischen und hernach die metallotechnischen Künste können um den Herd herum gruppiert werden, als den Repräsentanten und Mittelpunkt des häuslichen Lebens.

Die Ingenieur- und Maurerkunst fanden ihre Specialität

in der Substruktion, die Zimmerei im Dachstuhl und seinem Zubehör. Aber welches technische Fach knüpft sich in seiner Entwicklung ganz besonders an jenen Teil der architektonischen Konstruktion, welche ich zuvor die Umzäunung nannte? Kein anderes als das der Matten- und Teppichbereiter. —

Diese Behauptung, welche vielleicht befremdet, muß gerechtfertigt werden. Es ist eine Thatsache, daß die ersten Versuche der Kunstindustrie, welche gemacht wurden und, wie wir beobachten können, noch heutzutage von menschlichen Wesen auf der ersten Stufe der Civilisation gemacht werden, Decken und Matten sind. Man hat beobachtet, daß dieser Teil der Industrie von Stämmen ausgeübt wird, die noch keine Ahnung von Kleidung besitzen. Sie wenden die rohen Produkte ihrer textilen Kunst für ihren Schutz gegen die Feuchtigkeit des Bodens und die Trennung ihres Eigentums von fremdem Gute an. Als die ersten rohen Versuche dieser Art sind vielleicht die Zäune, oder geflochtenen, in den Boden gerammten Zweige zu betrachten. Es gibt in der Völkergeschichte sogar ein Beispiel von einem Volke, welches eine ganz ansehnliche ornamentale Kunst ausbildete, ja sogar eine Art Architektur besitzt, dessen architektonische Ornamente aber nichts als reichlich skulptierte und bemalte Zäune und Zaunpfähle sind. Es sind dies die Neuseeländer. Ihre Civilisation gerät auf einer sehr frühen Stufe ihrer Entwicklung ins Stocken, ähnlich wie die der Chinesen, nur daß diese schon weiter waren, als sie zu stagnieren begannen.

Der zweite Schritt war, Matten von Baumbast zu machen; dann machte man Versuche im Weben mit Gras und faserigen Pflanzenteilen u. s. f.

Die Anwendung von Teppichen oder ihren natürlichen Vorbildern, dem Fell von Tieren und Baumrinde, sowie Hecken behufs der Rauntrennung und des Schutzes gegen Wetter und Feinde ging derjenigen von Steinmauern oder Holzwänden weit voraus.

Und da die Geflechte und Teppiche die ursprünglichen Rauntrennungen bildeten, so ist es natürlich, daß diese Produkte industrieller Kunst einen großen Einfluß auf die weitere Entwicklung und Dekorierung der Wände bewahrten, selbst als die letzteren in der Folgezeit massiv ausgeführt wurden. Die Teppiche sind die sichtbaren Wände; was hinter ihnen ist, hat nichts mit der Idee der Rauntrennung zu thun. Die dicken Steinmauern sind nur notwendig mit Rücksicht auf andere sekundäre Zwecke, wie z. B. den, den Wänden Stärke, Dauer, Sicherheit etc. zu verleihen.

Wo diese Nebenabsichten nicht verfolgt wurden, da blieben die Teppiche die alleinigen Rauntrennungen, und selbst wo Mauern notwendig wurden, bildeten sie doch nur die inneren Stützen der wahren Wandrepräsentanten, nämlich der bunten Teppiche und Decken. Daher rührt es, daß die ältesten Ornamente der Architektur meist von Geflechten und Geweben hergeleitet werden können, welche die natürlichen und anmutigen Produkte des Spinnens und Webens mit natürlichen Stoffen verschiedener Farben sind. —

Wir haben in der deutschen Sprache ein Wort, welches den sichtbaren Teil des Raumabschlusses bezeichnet: die Wand, ein Wort, welches dieselbe Wurzel und fast dieselbe Bedeutung hat wie Gewand, das einen gewobenen Stoff bezeichnet. Der konstruktive Teil des Raumabschlusses hat einen anderen Namen, wir nennen ihn Mauer. Dies ist sehr bezeichnend. Die Bedeutung der idealen Repräsentanten des Raumabschlusses blieb die nämliche, selbst als die traditionellen Matten und Teppiche außer Gebrauch kamen und durch andere Wandbekleidungen ersetzt wurden.

Der erfinderische Instinkt der Menschheit war unerschöpflich in der Erfindung neuer Wandbekleidungen und sehr verschiedene Ursachen bewirkten diese Neuerungen. Bald war Sparsamkeit, bald Luxus, bald Kälte, bald Dauerhaftigkeit das bewegende Prinzip zu

neuen Erfindungen. Jeder Industriezweig wurde zu diesem Zwecke aufgeboten. Eines der ältesten und wichtigsten Ersatzmittel wurde von den Maurern erfunden, die Bekleidung der Wände mit *Stuck*.

Sie gab den Anlaß zur Entwicklung der Malerei als einer unabhängigen Kunst. Wir werden später sehen, daß die Wandmalerei seit den ältesten Nationen bis zu den Römern der Spätzeit nie ihren Ursprung verleugnete und daß dies sogar noch für das Mittelalter gilt. Die Keramik lieferte einen anderen Ersatz für die ursprünglichen bunten Teppiche. Es sind dies die glasierten Ziegel. Die Erfindung derselben gehört wahrscheinlich dem Genie der Assyrier an; es scheint mir sogar vermutlich, daß das Streben, die Ziegel zu glasieren, welche gewöhnlich in ungebranntem Zustande verwendet wurden, zur Erfindung des gebrannten Ziegels geführt habe. Ich hatte Gelegenheit, die assyrischen glasierten und ornamentierten Ziegel, welche Mr. Botta von Chorsabad nach Paris gebracht hat, genau zu untersuchen; ich machte an ihnen folgende Beobachtungen:

1. Sie waren sehr unvollkommen gebrannt, und blieben unmittelbar hinter der dünnen, sie bedeckenden Glasur ganz ungebrannt;

2. diese Glasuren sind sehr schmelzbar und weich;

3. die Ornamente, welche darauf gemalt und mit einem sanften Feuer fixiert sind, durchschneiden die Ziegelfugen ganz unregelmäßig und die ornamentalen Linien stehen in keinerlei Beziehung zur Mauerkonstruktion;

4. Die Glasur bedeckt nur eine Seite der Ziegel, aber die Farbe ist an einigen Punkten über die Kanten der Ziegel hinabgefloßen, was beweist, daß die letzteren horizontal gelegt wurden, als sie an ihrer Außenseite mit Emailfarben bemalt wurden.

Die Konsequenz dieser Beobachtungen ist, daß die alte assyrische Methode der Anwendung glasierter Ziegel nichts gemein hat mit der neueren Erfindung, Ornamente mit Ziegeln

verschiedener Farbe zusammenzustellen, welche letztere eine Art Mosaik ist. Das konstruktive Prinzip wurde von den Assyriern nur an den Basamenten der Gebäude als Wanddekoration angewendet.

Die zweite Konsequenz ist die, daß die Ziegelsteine wahrscheinlich in ihrer bestimmten Lage durch ein Feuer gebrannt wurden, welches im Raume selbst gemacht wurde, nachdem sie auf dem Boden gemalt und dann in ungebranntem Zustand an ihren Platz gesetzt worden waren. Derselbe Prozeß, die Ziegel an der am Gebäude ihnen bestimmten Stelle selbst zu brennen, ist auch an einigen schottischen Gebäuden beobachtet worden.

Ein anderer Ersatz der Draperien als Wanddekoration ist die Holzvertäfelung der Wände. Hierzu kommt noch ein anderer, welcher der reichste ist und nur an Tempeln und königlichen Gebäuden angewendet wurde, nämlich die Bedeckung der Wände mit metallenen, bisweilen sogar mit goldenen Platten, welche an der Mauer selbst oder am obengenannten Holzgetäfel befestigt wurden.

Schließlich sind die Platten von Granit, Marmor, Alabaster, Porphyr und anderen harten oder kostbaren Steinen zu nennen, womit in Assyrien, Persien und Aegypten und selbst Griechenland die Mauern oft bekleidet wurden.

So heterogene Materialien und Prozesse, die für die Bekleidung und Dekorierung der Wand benützt wurden, riefen natürlich ebensovieler Variationen des Stiles hervor, aber diese Mannigfaltigkeit an neuen künstlerischen Motiven entwickelte sich innerhalb der Grenzen, welche durch den alten traditionellen Typus gegeben und vorgeschrieben waren, der der gemeinsame Ursprung aller neuen Erfindungen blieb. Malerei und Plastik in Holz, Stucco, Terracotta, Metall und Stein blieben von jenem Stil abhängig, welcher den textilen und gestickten Werken eigentümlich war.

Die Ornamentik und die Architektur selbst in ihren allgemeinen Zügen waren bis zu den Römern dem Prinzip der Bekleidung unterthan. Ein unermessliches Material für Vergleichen liegt hier vor uns, das fast unberührt geblieben ist. Denn kein Schriftsteller über Kunst im allgemeinen oder Architektur im besonderen hat bis jetzt dieser Frage die gebührende Aufmerksamkeit gezollt. Sie hier in allen ihren Konsequenzen zu verfolgen, würde eine Aufgabe sein, welche meine Kräfte weit überschritte, auch abgesehen davon, daß meine Zeit es nicht erlauben würde.

3. Ueber architektonische Symbole*).

Die Architektur ist eine reine Kunst der Erfindung, denn für ihre Formen gibt es keine fertigen Prototypen in der Natur, sie sind freie Schöpfungen der menschlichen Phantasie und Vernunft. Mit Rücksicht hierauf könnte man sie für die freieste aller Künste der Darstellung ansehen, wenn sie nicht von den allgemeinen Naturgesetzen und den mechanischen Gesetzen des Materials im einzelnen durchaus abhängig wäre: denn welchen Gegenstand der architektonischen Kunst wir auch betrachten mögen, die erste und ursprüngliche Conception derselben wird immer aus der Befriedigung irgend eines materiellen Bedürfnisses, vornehmlich desjenigen des Obdaches und des Schutzes gegen die Unbilden des Klimas und der Elemente oder andere feindliche Mächte entstanden sein; und da wir solchen Schutz nur durch feste Verbindungen von Materialien, die uns die Natur bietet, erhalten können, so sind wir bei derartigen Konstruktionen genötigt, die statischen und mechanischen Gesetze streng zu berücksichtigen.

Diese materielle Abhängigkeit von natürlichen Gesetzen und Bedingungen, welche überall und zu allen Zeiten dieselben bleiben, gibt den Werken der Architektur einen gewissen Charakter der Nothwendigkeit und läßt sie bis zu einem gewissen Grade als Werke der Natur selbst erscheinen, jedoch als solche, welche die Natur durch das Medium von vernunftbegabten und willensfreien Wesen erschafft. Die Werke der Architektur erzählen die

*) Vorlesung, gehalten in London 1854.

Naturgeschichte der Menschheit ebenso treulich, wie die Muscheln und Korallenbäume von den niederen Organismen, die sie einst bewohnten, Nachricht geben.

Das Studium der Werke und der Geschichte der Architektur gibt uns Einsicht von den folgenden sehr überraschenden Thatfachen bezüglich der Entwicklung dieser Kunst. —

1. Für keinen unabhängigen Architekturstil läßt sich ein Zustand der Kindheit und allmählichen Entwicklung feststellen; jeder ist ausgewachsen aus seinem eigenen Prinzip entstanden. Die frühesten Architekturstile waren die vollkommensten, wenigstens was die Reinheit im Ausdruck des Prinzips betrifft, das sie darstellten. —

2. Die meisten derselben sterben eines plötzlichen und gewaltsamen Todes in Folge einer großen socialen Revolution und des Sieges eines neuen Prinzips.

3. Die griechische Architektur allein scheint eine Ausnahme zu machen, da ihre vollste Entwicklung nicht in den Beginn ihres Bestehens fällt, aber dies nur in Folge der endlichen Lösung des Problems, eine Versöhnung zwischen zwei Prinzipien herzustellen, welche lange zu einander in Opposition standen und die beiden Hauptstämme der hellenischen Rasse, die Dorier und die Jonier, voneinander trennten.

Aber für jeden der beiden Stile, den dorischen wie den jonischen, für sich betrachtet, gilt, was unter 1. behauptet wurde; ein jeder von ihnen besaß seine eigene, individuelle Vollendung seit dem Beginne seines Bestehens.

4. Die griechische Architektur ist die einzige, welche eine Ausnahme von dem unter 2. Gesagten macht; sie erlebte ihre Wiederauferstehung und wird auch in ihren Prinzipien nie sterben, weil sie auf der Natur begründet sind, eine allgemeine und absolute Wahrheit enthalten, und zu uns in einer Sprache reden, die jederzeit und überall durch sich selbst verständlich ist, da sie die der Natur ist.

Ich werde im Verlaufe meiner Vorträge versuchen, diese Sätze zu beweisen. —

Was den ersten derselben betrifft, so muß daran erinnert werden, daß die Geschichte der Architektur nicht auf demselben Punkte beginnt, wie die Geschichte des Hausbaues und der Ingenieurkunst. Wir finden Nationen in einem Zustand von hoher politischer und praktischer Entwicklung, welche gar keine Geschichte der Architektur besitzen.

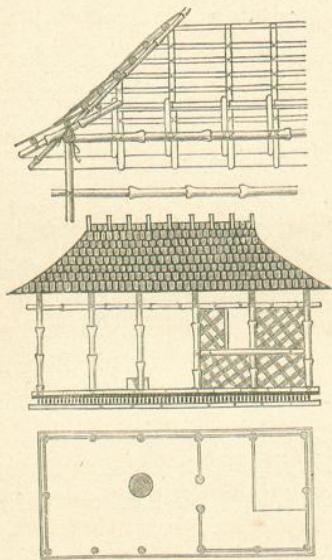


Fig. 15. Karai-ben-Hütte.

(Aus des Verfassers „Stil“ II. S. 263. 2. Aufl.)

Diese Karai-ben-Hütte ist ein Beispiel eines Hausbaues, der in seiner Gesamtheit wie in seinen Teilen dem Zwecke, zu dem er errichtet wurde, und selbst den Gesetzen der Statik und Proportionen, durchaus entspricht. Aber jedes Glied ist nur zufällig thätig, es wurde nicht eigens für die Funktion, die es verrichtet, gebildet. Die Säulen sind nichts anderes als Baumstämme. Die Wandteilungen sind Matten, welche zwischen den Bäumen aufgehängt sind. Das Ganze hat nichts mit der Architektur als Kunst gemein, und kann unsere Aufmerksamkeit nur als ein höchst elementares Schema der Dachkonstruktion in Verbindung mit Matten als dem Elementarschema für vertikale Teilungen beschäftigen.

Es könnte scheinen, daß der nächste Schritt zur Architektur als Kunst in einem Modellieren und Zuschneiden natürlicher und

formloser Materialien zu regelmäßigen Formen bestanden habe, wie sie von den statischen und anderen materiellen Bedingungen vorgeschrieben sind, die jeder Teil des Ganzen zu berücksichtigen hat, sowie in einem Zusammenfügen dieser Teile zu einer Struktur. Aber wir finden kein Beispiel eines Konstruktionsstiles, der auf diesem Punkt der Entwicklung stehen geblieben wäre, angenommen in unseren Zeiten der rein praktischen und kommerziellen Tendenz.

Vor Alters hatte man wahrscheinlich weniger praktische, aber gewiß mehr poetische Eigenschaften.

Man konnte sich nicht enthalten, den Marmor- und Granitblöcken, bei ihrer Bereitung und Modellierung zu Cylindern und prismatischen Stücken für die Verwendung bei den Tempeln und anderen architektonischen Werken, eine Art plastischen Lebens zu verleihen. Man ließ sie ihre Geschichte, die Gründe ihres Daseins, die Richtung und Gewalt ihrer Thätigkeit, die Rolle, welche sie im ganzen Werke zu spielen hatten, und ihre gegenseitigen Beziehungen erzählen. Man ließ sie endlich auch erzählen, für welchen Zweck das ganze Gebäude errichtet war.

Diese Erzählungen geschahen durch eine Sprache charakteristischer, theils bloß gemalter, theils erst skulptirter, dann gemalter Formen, die auf den Oberflächen der nackten schematischen Teile der Konstruktion ausgeführt waren; und diese symbolische Sprache wurde für diesen Zweck schon fast vollständig durch die Kunstindustrie vorbereitet gefunden, welche, wie man wissen muß, schon einen hohen Grad technischer und selbst künstlerischer Vollendung erreicht hatte, lange bevor man an den Bau von Monumenten dachte.

Auf diese Weise war jene Sprache dem allgemeinen Verständnis schon zugänglich gemacht worden und dies umsomehr, als die meisten der verwendeten Symbole von Analogieen der Natur entlehnt oder abgeleitet waren und deshalb für jedermann selbstverständlich sind, der einiges Gefühl für Naturformen und deren dynamische Bedeutung hat.

Doch gibt es noch andere und für die allgemeine Gestalt und Anlage der Monumente zum Teil sehr wichtige Formen, welche nicht direkt von der Natur entlehnt wurden, sondern von Reminiscenzen aus den ersten Stadien der Gesellschaft und der socialen Ordnung, oder von alten traditionellen Konstruktions-typen, oder endlich von industriellen Erzeugnissen, die in den vorarchitektonischen Zeiten mit dem Haushalt und dem Hausrat in Zusammenhang gestanden waren. —

Eine dritte Klasse von Symbolen, die verwendet wurden, bezieht sich nur auf die besondere Bestimmung des Gebäudes, auf den Gott des Tempels oder dessen Gründer.

Die Griechen verwendeten diese Symbole gewöhnlich in einer Weise, die keines Schlüssels bedarf, nämlich so, daß sie zugleich eine statische und mystische Bedeutung hatten; z. B. ornamementierten sie das Glied, dessen statische Funktion gewöhnlich durch einen Laubkranz symbolisiert wird, mit Lorbeerblättern für Apollo, mit Weinblättern für Bacchus, mit Myrtenblättern für Venus. Die statische Bedeutung des Symboles blieb auf diese Weise unverändert durch die besondere Bedeutung, die ihm gegeben wurde.

Nicht dasselbe fand bei den Aegyptern und Assyriern statt, weil ihr Symbolismus nur für die Dauer der jeweilig herrschenden socialen Prinzipien gültig war.

Ich werde nun einige Beispiele von Symbolen, die in der Architektur verwendet werden, anführen, um ihre Bedeutung, ihre Kraft des Ausdrucks, sowie ihren Gebrauch darzulegen. Doch werde ich dies hier nur thun, soweit es nötig ist, um das Vorausgeschickte zu erläutern, indem ich eine mehr systematische Erklärung der in den verschiedenen Architekturstilen gebrauchten Formen auf die nächsten Vorlesungen verspare.

Den Anfang wollen wir mit Beispielen von traditionellen, an alte Konstruktionen erinnernden Symbolen machen, weil sie den größten Einfluß auf die allgemeine Gestaltung der Monumente hatten.

Der Feuerplatz ist der erste Embryo der socialen Niederlassung. Um den Feuerplatz herum versammelten sich die ersten Familiengruppen, hier wurden die ersten Bündnisse geschlossen und die ersten religiösen Handlungen vollzogen. Der Feuerplatz ist das heilige Centrum und der Fokus, auf den sich, während aller Entwicklungsperioden der Gesellschaft, die verschiedenen Teile und Abteilungen einer Niederlassung beziehen. Noch heute ist er der Mittelpunkt unseres häuslichen Lebens, und in seiner höheren Bedeutung als Altar der Mittelpunkt unserer religiösen Einrichtungen. Er ist das Symbol der Civilisation und Religion und durch eine altarförmige Ausbildung wird ein Gegenstand als heilig symbolisiert. Durch Erhebung eines Gebäudes oder eines Monumentes auf ein altarförmiges Piedestal oder Basament, wird es als geweiht bezeichnet.

Das gegiebelte Dach ist das allgemeine Symbol für Göttlichkeit und das Atribut der Heiligtümer und Götterwohnungen. Nur zuletzt wurde es auch der Schmuck der königlichen und kaiserlichen Paläste, als die königlichen und kaiserlichen Persönlichkeiten göttliche Ehren beanspruchten. Den einzigen Teil im ägyptischen Tempel, der gegiebelt ist, finden wir in dem kleinen *σνχος* oder Heiligtum, das den heiligen Repräsentanten des Gottes birgt; während die übrigen Teile des Gebäudes, die nur die Anbauten des Tempels für den Dienst der Priester und der Gläubigen darstellten, wie wir noch sehen werden, mit flachen Dächern bedeckt waren.

Daselbe ist in Assyrien der Fall, wo das gegiebelte Sanctuarium in einer Diminutivgestalt auf der Spitze der höchsten Terrasse des assyrischen Palastes stand.

Nach Analogie der gegiebelten Bundeslade hatte auch der große Tempel Salomos die nämliche Giebelform.

Die heilige Kaaba oder Gruft Mohameds ist gegiebelt. Sie ist der einzige Tempel der Mohammedaner, da die Moscheen nicht Tempel, sondern nur Häuser für das Gebet und die Predigt sind.

Der Giebel ist auch am griechischen Tempel das Symbol der Gottheit, aber hier erscheint er in seiner vollsten Entwicklung, nicht mehr wie in Aegypten durch Vorbauten versteckt noch wie in Assyrien als ein kleiner Krönungsschmuck auf der Spitze des ungeheuren Terrassenbaues; der griechische Giebel beherrscht seine Umgebung und bildet das wichtigste Element der architektonischen Ordnung.

In den früheren Epochen der griechischen Geschichte war es gesetzlich verboten, Giebeldächer für Privathäuser anzuwenden, und dieser Schmuck wurde nur für andere öffentliche Bauten angewendet, vorausgesetzt, daß sie irgend einer Gottheit geweiht waren.

Daselbe fand bei den Römern statt.

Das Giebeldach bewahrt einen Teil seiner Bedeutung auch in der mittelalterlichen Architektur, wiewohl es in dieser auch für Privatgebäude angewendet wurde.

Einige der wichtigsten konstruktiven Symbole in der griechischen Architektur sind der elementarsten Zusammensetzung eines hölzernen Giebeldaches entnommen. Die Griechen betrachteten diese elementaren Konstruktionen gleichsam als Gegenstände der Natur, und verwerteten sie in derselben symbolischen Weise wie animalische und vegetabilische Formen.

Ein anderes, sehr wichtiges Symbol, welches im griechischen Ornament eine große Rolle spielt, leitet seinen Ursprung von der elementaren Herstellungsart der Raumteilungen und Plafonds durch Segeltücher und Matten ab. Nicht nur die Mauern und Raumteilungen, sondern auch die Decken und Unterzüge, welche letztere trugen, wurden durch Ornamente symbolisch geschmückt, welche an die Werke textiler Kunst erinnerten.

Diese Art, die Idee des Schwebenden, Aufgespannten symbolisch zu veranschaulichen, ist so bezeichnend und selbstverständlich, als wenn sie der Natur selbst entlehnt wäre. In der That würde es schwer fallen, irgend ein Symbol der wirklichen Natur

für diese Idee zu finden, welches dieselbe allgemeine Verwendbarkeit und denselben Wert hätte; jedes andere Ornament würde an dieser Stelle weniger ausdrucksvoll sein oder gar nichts bedeuten.

Der textilen Kunst entnommene Symbole wurden ferner häufig verwendet, um einen Verband, die Anheftung eines Theiles an einen anderen zu bezeichnen; ein solches Symbol charakterisiert den angehefteten Teil als bloße Zugabe und nicht als strukturellen Teil.

Endlich waren solche Symbole für die Ornamentierung der Fußböden am Platze.

Wir gehen nun zu einigen der Natur entlehnten Symbolen über.

Die meisten der von den Griechen so vielfach und so vorteilhaft für die Dekoration der konstruktiven Teile ihrer Gebäude verwendeten Symbole, welche dazu bestimmt waren, um die Funktionen der ersteren zum Ausdruck zu bringen, sind den analogen Formen der Natur entnommen. Welche Prinzipien befolgten sie nun bei der Wahl und der Anwendung derartiger Symbole?

1. Sie übertrugen die Kopie des Naturgegenstandes, der die Analogie für die darzustellende Idee bot, nicht in allen seinen zufälligen Details auf diese, sondern ließen alles weg, was für deren Bezeichnung überflüssig war.

2. Sie wichen von den Originalen in jenen Einzelheiten ab, welche die Deutlichkeit des Symbols beeinträchtigen konnten, und setzten solche Teile eines Organismus zusammen, welche zum Ausdruck der Idee genügten, indem sie es als unnütz und verwirrend ansahen, das Urbild in allen seinen Theilen nachzuahmen. Der Fuß eines Stuhles wurde z. B. als Fuß eines Tieres gestaltet, um das Aufrechtstehen und die Beweglichkeit desselben auszudrücken.

Ein anderes Beispiel ist, daß sie die natürlichen Farben der nachgeahmten Gegenstände änderten, indem sie an den davon

entlehnten Symbolen konventionelle Farben gebrauchten, ausgenommen in solchen Fällen, wo die Farbe des Vorbildes selbst die Analogie darbot, nach welcher sie suchten. In allen anderen Fällen hätte die natürliche Farbe des Gegenstandes eine doppelte Auslegung zugelassen.

3. Sie abstrahierten vom Material des Urbildes ebensowohl als von dem des Gebäudes, welches, wohlverstanden, ganz mit Farben bedeckt war.

Vermöge dieser Abstraktion war es ihnen gestattet, aus den Abbildern zarter Blätter die Symbole eines Konflikts zwischen zwei mechanischen Kräften zu machen, und selbst eine Stufenleiter für den Nachdruck der Aktion eines Konstruktionsteiles durch den Krümmungsgrad herzustellen, welchen die elastischen Linien des Blatttrandes von der Hand des Bildhauers oder Malers erhielten.

Eines der wichtigsten Symbole in der Architektur ist das *κῡμα* (*κυματίον*), welches die Ideen des Abschließens, Empfangens und des Konfliktes zwischen zwei Kräften in sich schließt*).

Nehmen wir das Schema eines aufrechtstehenden Blattes mit einer beliebigen, der Natur entlehnten Profilierung an. Das Blatt habe einen kräftigen Rand und eine Rippe in der Achse.

*) In der Theorie des *kyma* stimmt der Verfasser so ziemlich mit Böttichers Tektonik überein, weshalb wir auch auf die entsprechenden Figuren in Böttichers Atlas Tafel I. und II. hinweisen. Immerhin legt der Verfasser diesen dekorativen Symbolen eine andere Bedeutung hinsichtlich ihres Zusammenhanges mit dem ganzen Bau bei, als Bötticher, und dies ist ein Punkt, worin seine Lehre sich prinzipiell von der des letzteren unterscheidet. In einem nachgelassenen Fragment einer Kritik von Böttichers Tektonik, äußert sich Semper wie folgt: „Ich gebe zu, daß die einzelnen dekorativen Symbole nicht statisch wirklich fungieren, aber es ist unrichtig, daraus zu folgern, daß sie angelegt und von außen angefügt erscheinen. Es ist merkwürdig, wie Bötticher alles darauf anzulegen scheint, die Griechen herunterzusetzen. Die ägyptische Kunst hat dies im stärkeren Maße gethan“ (was Bötticher der griechischen imputiert).

Eine Reihe solcher Blätter befestige man mit einem Band an den Rand eines freiliegenden oder unbedeckten Strukturtheiles, so hat man das Symbol für die aufrechte Stellung, den freien Abschluß eines solchen.

Ein in dieser Weise symbolisch geschmücktes Werkstück kann nie anders, denn als frei aufragendes, unbelastetes Glied angewendet werden. Als Beispiel eines solchen sei die Bekrönung (sima) eines dorischen Tempelgiebels erwähnt.

Legen wir nun aber eine leichte Last auf eine solche Blattrihe, z. B. eine Platte (abacus), so werden die Blattspitzen sich ein wenig nach vorn hinabneigen.

Noch mehr belastet würden die Blätter sich noch mehr biegen und sich mit ihren Spitzen zu ihrem unteren Teile herabneigen und so fort.

Bisweilen dachte man sich zwei Blätter übereinandergelegt und einen doppelten Kranz bildend; diese Annahme änderte die Art der Bildung der elastischen Kurven nicht, welche aus ihrer Belastung entstanden. —

Es ist leicht einzusehen, wie es möglich war, durch dieses einfache Symbol eine ideale, zugleich aber sehr genaue Skala des Verhältnisses zu bilden, in welchem ein Teil der Konstruktion als von dem andern belastet gedacht wurde, oder in welchem derselbe Teil fähig war, einer Last Widerstand zu leisten.

Es gab zugleich die Mittel an die Hand, die realen Kräfte und materiellen Proportionen der nackten Strukturteile für jede beabsichtigte musikalische Wirkung anders erscheinen zu lassen und abzutönen.

Das Zierglied, welches aus der plastischen Ausbildung dieses Symbols hervorging, wird das dorische Kyma genannt, und obwohl es vielleicht das sprechendste unter allen Symbolen ist, die ähnliche Funktionen ausüben, wurde es doch in keinem der späteren Stile aufgenommen.

Die Blätter waren ebensowohl an diesen wie an allen ähn-

lichen Ziergliedern der antiken Architektur überhaupt bloß durch Malerei, oder durch Skulptur und Malerei, in konventionellen Farben (rot und blau, getrennt durch goldene Stege, die Zwischenräume grün) dargestellt.

Die Kurven wurden aus freier Hand nach dem Gefühl des Architekten hergestellt; eine mechanische Konstruktion der an griechischen Monumenten wahrnehmbaren elastischen Kurven ist nicht denkbar.

Rehren wir noch einmal zu unserem belasteten Blattfranz zurück und sehen wir, was erfolgt, wenn er noch mehr belastet wird. — In einem gewissen Moment der zunehmenden Belastung werden die Blätter in der Mitte knicken oder wenigstens eine scharfe Biegung annehmen und der herunterhängende Teil wird den unteren bedecken und in einer gewissen elastischen Linie von großer Widerstandskraft auswärts gebogen sein. Dies wird um so eher geschehen, je dicker und rippenreicher die angenommenen Blätter sind, wie z. B. die Blätter von Wasserpflanzen. In diesem Stadium bilden sie jenes Profil, das wir an den dorischen Kapitälern und anderen Ziergliedern der nämlichen Gestalt an dorischen sowohl wie an anderen antiken Gebäuden wahrnehmen. Sie sind oder waren früher alle mit jener Art Ornament geschmückt, das wir sehr unkünstlerisch Eierstab nennen, dessen erstes Schema nach der Analogie von Wasserblättern gebildet ist, welche mit ihren umgebogenen Spitzen zu ihren unteren Theilen zurückkehren und im Profil eine konvexe Kurve bilden. Der griechische Name für dieses Glied ist *Echinós*; er symbolisiert einen sehr mächtigen Konflikt zwischen zwei Kräften, die einander Widerstand leisten. — Er hat unter den Griechen wie unter den Römern, wie auch in den verschiedenen Perioden der modernen Architektur viele Variationen durchgemacht; die meisten der späteren Aenderungen sind ohne Rücksicht auf den Ursprung und den beabsichtigten Ausdruck dieses Symboles vorgenommen worden. —

Eine andere Variation desselben Symbols, welches einen Konflikt bezeichnet, ist das sogenannte umgekehrte kyma oder Karnieß, bei den Griechen das lesbische Kyma. Es besteht gleichfalls aus einer Doppelreihe von Wasserblättern einer anderen Art, deren gebogene Teile im Durchschnitt eine komponierte, halb konkave und halb konvexe, Kurve bilden, mit dem konkaven Teile unten. Das Glied, welches aus der plastischen Ausbildung dieses Symbols entsteht, war bei den jonischen Architekten sehr in Gebrauch; es ist weit weniger ausdrucksvoll, als die beiden anderen genannten Symbole. Auch an den Ziergliedern dieser Gattung fehlte das Blattornament niemals, und wo es fehlt, da dürfen wir sicher sein, daß es einst darauf gemalt war und jetzt verschwunden ist. Dies gilt wenigstens mit voller Gewißheit für die griechischen Monumente aller Perioden.

Wenn die nämliche Kurve umgekehrt vorkommt, eine Form, welche wir das aufrechte kyma nennen, so haben wir es natürlich mit der plastischen Ausbildung eines Symbols von ganz anderer Bedeutung zu thun.

Da es meine heutige Absicht aber nur war, an einigen Beispielen die Art der Symbolisierung von Architekturteilen darzustellen, so will ich auch eine Erklärung der übrigen Teile der griechischen Architektur, in ihrer Gesamtheit wie im Einzelnen, auf eine andere Vorlesung versparen.

4. Ueber die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*).

Die reiche und präcise Sprache der Hellenen hat dasselbe Wort zur Bezeichnung des *zierates*, womit wir uns und die Gegenstände unserer Neigung schmücken, und der höchsten Naturgesetzlichkeit und Weltordnung.

Dieser tiefe Doppelsinn des Wortes *κόσμος* ist gleichsam der Schlüssel hellenischer Welt- und Kunstanschauung. Dem Hellenen war der Schmuck in seiner kosmischen Gesetzmäßigkeit der Reflex der allgemeinen Weltordnung, wie sie uns in der Erscheinungswelt den Sinnen faßlich entgegentritt, er galt ihm als allgemein verständliches, sich selbst erklärendes Symbol der Naturgesetzlichkeit auch in der bildenden Kunst, das besonders in der vorzugsweise kosmischen Kunst, der Architektur, überall als wesentliches Element der formellen Ausstattung erscheint. Die Aesthetik der Hellenen, soweit sie das Gesetzliche des Formell-Schönen betrifft, fußt auf den einfachen Grundsätzen, die beim Schmücken des Körpers in ursprünglichster Klarheit und Faßlichkeit hervortreten.

Indem ich den Schmuck, in dieser kosmischen Bedeutung aufgefaßt, zum Gegenstande des heutigen Vortrags wähle, glaube ich vor allem mich vor dem Anscheine zu verwahren zu müssen, den hier versammelten hochgeehrten Damen irgend Winke oder Anweisungen über eine Kunst geben zu wollen, in der sie durch die Natur von Kindheit an Meisterinnen sind, da ich vielmehr für mich als Architekten dasjenige als Norm und Gesetz erkenne, was,

*) Zuerst erschienen bei Meyer u. Zeller, Zürich 1856.

nach meiner Ueberzeugung, vornehmlich durch den zarteren Sinn des schönen Geschlechts aus dem Chaos dessen, was ein noch roher und über sein eigenes Streben in Unklarheit begriffener Bildungstrieb erfand, im Laufe der Zeiten zur Kunstform erhoben wurde und sich nach Prinzipien regelte.

Zugleich gebe ich den verehrten Versammelten zu bedenken, daß ein Künstler zu Ihnen spricht, der in seiner Weise darzustellen vermag, dem aber die Darstellungskunst durch die Rede nicht eben geläufig ist.

Wo der Mensch schmückt, hebt er nur mit mehr oder weniger bewußtem Thun eine Naturgesetzlichkeit an dem Gegenstand, den er ziert, deutlicher hervor.

Die ersten Versuche freilich, den natürlichen Wuchs des Menschen durch künstliche Zuthaten zu bereichern, zielen mehr darauf ab, zu erschrecken, als das Wohlgefallen der Erscheinung zu erhöhen; doch selbst in diesem Verleugnen des Normalen der Erscheinung liegt ein dunkles Ahnen und Anerkennen seiner Gesetzlichkeit. Dazu mischt sich frühzeitig eine Tendenzsymbolik, die mit der reinen Kosmetik dem Prinzip nach nichts gemein hat; auch gab das Bestreben, heroische Abhärtung gegen körperliche Schmerzen zu zeigen, die Veranlassung, den Körper oder Teile des Körpers durch künstliche Mittel mehr zu entstellen und zu verstümmeln, als zu schmücken.

So verstecken die Indianer der Prairie bei ihren wilden Kriegstänzen ihr Haupt hinter furchterregenden Tiermasken, dem Alligator, dem Bison oder dem Bären entnommen. Ähnlichen Maskenschmuck findet man bei den Wilden der Südseeinseln. Die Botokuden durchbohren ihre Unterlippen und stecken große hölzerne Knebel, Knochen, Muscheln oder ähnliches in den Einschnitt, wodurch die Lippe tief heruntergezogen und auf schreckbare Weise verlängert wird. Die Wilden Neuholands schneiden

sich tiefe Einschnitte in die Haut und bedecken den Körper, die Arme und die Beine ohne Rücksicht auf Symmetrie und sonstige Regel mit breiten Narben. Das Merkwürdigste dabei ist, daß sich manches von diesen ursprünglichsten und rohesten Manifestationen des Verzierungstriebes bei den civilisirtesten Völkern durch alle Jahrhunderte hindurch fortgebildet und wenigstens in symbolischer Andeutung erhalten hat.

So treten die abscheulichen Tiermasken der indianischen Krieger bei den Aegyptern in feinerer Ausbildung als hieratisch-mystischer Kopfsputz des den Gott repräsentierenden Priesters auf. Es wurde die Maske ein sehr frühes Sinnbild der Verhüllung, des Geheimnisvollen und zugleich Schreckbaren. Oft bleibt in späterer Kunstform von der Maske nichts als das Charakteristikum des Thieres übrig; z. B. die Stierhörner als Schmuck der Mitra der ägyptischen Herrscher, die Widderhörner als Kopfsputz der ägyptischen Könige, die auch Alexander, als Sohn des Zeus Ammon, für sich adoptierte. Das furchtbare Gorgeion, das die Megis der unnahbaren Pallas Athene schmückt, ist eine Maske.

Die Gorgonenmaske, als zauberabwehrendes Amulett, erscheint auf sehr vielen noch erhaltenen Halsketten und sonstigen Schmuckstücken der Alten, wobei sie zugleich auf sinnige Weise als Symbol der Verhüllung angewendet wird, um irgend einen Uebergang, eine technische Vermittelung, die sonst auf künstlerisch befriedigende Weise schwer zu lösen wäre, gleichsam durch das Maskieren des Verbindungspunktes zu bewerkstelligen. Die Maske war schon lange in den bildenden Künsten ein bedeutungsvolles Symbol, bevor die dramatische Kunst sich desselben bemächtigte.

Noch jetzt schmückt den Hals der schönen Neapolitanerin dieses oder ein^{er} verwandtes, ebenfalls verhöhnendes, den bösen Blick abschreckendes Amulett.

Vergleichen Helfer gegen den Zauber wurden auch überall und zu allen Zeiten an Armbändern und Ringen getragen, und

das Altertum dieser Sitte macht es zweifelhaft, ob der Schmuck die Gelegenheit gab, das schützende Amulett an den Körper zu befestigen, oder ob umgekehrt die Fassung und Befestigung des Talismans erst auf den ästhetischen Begriff des Kleinods führte.

Die durchbohrten Lippen und schweren Knochengehänge der Botokuden können als die ersten Rudimente jener zierlichen und in ästhetischer Beziehung so bedeutsamen Ohrgehänge betrachtet werden, des Lieblings Schmuckes des Altertums, der besonders bei den hellenischen Schönen in hohem Ansehen stand, bis auf den heutigen Tag dieses Ansehen behielt, und nur erst ganz neuerdings wohl mit Unrecht durch die Mode in Mißkredit geraten ist.

Die Durchbohrung der Lippen ward noch von den civilisierten Azteken und Tolteken Mexikos und Perus zur Zeit der spanischen Eroberung in wahrscheinlich veredelter Auffassung geübt. Daneben war die Durchbohrung der Nasenwand und der Ohrläppchen behufs des Aufhängens von Ringen mit schweren halbmondförmigen Bammeln von Gold und Silber bei ihnen allgemein.

Auch von den sonst für die edlere Form nicht unempfänglichen Arabern und Beduinen berichten die Reisenden, daß ihre Schönen sich mit dergleichen schwebendem Nasenschmucke behängen, sowie denn auch der Gebrauch von gewichtigen Ohrgehängen bei ihnen allgemein ist.

Bei den Assyriern, Medern und Persern trugen auch die Männer schwere und reich mit Edelsteinen besetzte Ohrringe, die uns in großer Mannigfaltigkeit auf den jetzt in London und Paris befindlichen Relieftafeln von Niniveh entgegentreten.

Ebenso hat die kannibalische Sitte des Bemalens und Tätowierens des Körpers, deren roheste Anfänge wir in den Hautbemalungen und Fleischeinkerbungen der Neuholländer erkennen, nach und nach eine civilisiertere Form angenommen und seine Ausläufer bis in die neuesten Zeiten und bei den allerkultiviertesten Völkern fortgesetzt.

Noch bei den hochcivilisirten Aegyptern war es nicht bloß Sitte, sich die Augenbrauen und Wimpern mit Antimonium zu schwärzen und zu verlängern, die schönen Aegypterinnen bemalten sich auch, gleich den jetzigen orientalischen Damen, Handflächen, Nägel und Fußsohlen mit zierlichen Arabesken.

Die Kelten und Briten, ein keineswegs unkultivirtes Volk, als die Römer mit ihm in Berührung traten, waren sehr geschickte Hautfärber. Sie bedienten sich zu ihren Malereien vorzüglich des blaufärbenden Waids (glastum). Bei gewissen Soirées erschienen die keltischen Jungfrauen und Frauen, nach Plinius' ausdrücklicher Meldung, im Negerkostüm, den ganzen Körper mit Tinte blauschwarz bemalt. Man will in den berühmten Blaustrümpfen eine letzte Spur und Veredelung dieser altbritischen Mode wiedererkennen. Zugleich waren die Kelten geübte Schönfärber und, in Weiterbildung der ursprünglich auf eigener Haut erprobten Kunst im Musterzeichnen, die Erfinder der gewürfelten buntfarbigen Stoffe, die noch jetzt das schottische Nationalgewebe sind.

Das Tättowieren mag als ein Fortschritt in dieser Kunst-richtung gelten, in welcher unter den lebenden Völkern die Neuzeeländer und Südseeinsulaner es am weitesten brachten, die ihren Körper nach Unterschied des Standes, des Reichthums und der persönlichen Auszeichnung mit sehr zierlichen Arabesken mehr oder weniger bedecken. Der Geschmack, den sie bei dieser Hautenkunst entwickeln, indem sie die Formen und Richtungen der Muskeln mit Hilfe der Schnörkel und Ornamente verfolgen und hervorheben, soll bewundernswert sein, wobei eine Verwandtschaft dieser ornamentalen Formen mit denen auf den Geräthen und Monumenten der Assyrier, Aegypter, Etrusker und älteren Griechen unverkennbar hervortritt, so daß es nicht zu paradox wäre, den Ursprung gewisser überlieferter Flächenornamente in der Tättowierungskunst zu suchen.

Auch den Hellenen und den ihnen kulturverwandten Völkern

war die Sitte des Bemalens der Haut und des Tättowierens nicht ganz fremd. Nicht zu gedenken jener vom Orient auch über die Griechen und Römer verbreiteten Sitte, mit wohlriechenden und balsamischen Essenzen jeden Teil des Körpers einzusalben, noch des Gebrauches der roten, weißen und schwarzen Schminke, sowie der Schönheitspflasterchen bei den puzliebenden Griechinnen (über welche deshalb die witzigsten Schriftsteller jenes Volkes ihren beißenden Spott ausgossen), treten Spuren dieser Sitte bei Festweihen und Aufzügen im Bemalen des Körpers wenigstens als hieratische Ueberlieferung überall hervor. Der römische Triumphator bestrich sich nach altetruskischer Sitte den ganzen Körper mit Mennig, als Repräsentant des kapitolinischen Jupiter, dessen thönerne Bild alljährlich auf gleiche Weise neu bemalt wurde.

Noch entschiedener blieben die den Hellenen stammverwandten Thracierinnen dem alten Herkommen treu. Die Tättowierung war bei ihnen ein Zeichen des vornehmen Standes. Ihre Männer ritzten ihnen lange Streifen in die Haut; eine Frau, die nicht dergleichen eingebrannte Streifen tragen durfte, galt für niedrig und unedel.

Sicherlich steht die Sitte des Hautbemalens und Tättowierens mit dem Prinzip der Polychromie in den Künsten des Altertums und überhaupt mit den Anfängen der Kunst im innigsten Zusammenhange.

Die Freude am Zierat gibt sich auch sehr frühe an dem Schmucke kund, womit der Mensch das Haustier auszeichnet. Auch hier mischt sie sich zuerst mit der Tendenzsymbolik und abergläubischen Vorstellungen. Erst später tritt sie rein hervor und findet ihre gesetzliche Basis. Ich würde diese Hindeutung auf den Tierschmuck hier unterlassen, wenn nicht eine gewisse Klasse von Zieraten, die ich alsbald näher bezeichnen werde, an dem flüchtigen Rosse und den übrigen Last- und Zugtieren, wie sie die Hand des Menschen mit flatterndem Bänder-, Feder-

und Troddelwerk ausgestattet, in ihrer prinzipiellen Eigentümlichkeit ganz besonders klar hervorträte.

Ich bezwecke durch diese vorausgeschickten Andeutungen den Nachweis zu geben, daß das im Schmucke sich bethätigende Kunstgefühl zwar frühzeitig rege wird, aber lange Zeit hindurch im Unklaren mit sich selbst bleibt, nicht sogleich rein und ohne Nebenzweck hervortritt, und nur seiner mehr oder weniger unbewußt dem allgemeinen kosmischen Gesetze gehorcht, welches, wie ich glaube, die Griechen zuerst und allein in seiner Allgemeinheit deutlich erkannten und künstlerisch zu verwerten wußten.

Welches ist nun aber dieses kosmische Gesetz?

Vielleicht läßt sich demselben dadurch auf die Spur kommen, daß wir den Schmuck in bestimmte Kategorieen teilen, und dabei die charakteristischen Unterschiede der schmückenden Elemente berücksichtigen.

Ihrem allgemeinsten Charakter nach lassen sich nun folgende drei Klassen von schmückenden Gegenständen unterscheiden:

1. Der Behang.

2. Der Ring.

3. Diejenige Gattung des Schmuckes, für welchen ich in Ermangelung einer gegebenen und selbstverständlichen Bezeichnung genötigt bin einen besonderen Namen zu erfinden; ich will sie Richtungs Schmuck nennen, mit dem Vorbehalt einer näheren Erklärung dieses Ausdrucks.

1. Der Behang.

Der Behang ist vorzugsweise an diejenige formelle Eigenschaft der Erscheinung geknüpft, welche wir Symmetrie nennen, und zugleich selbst symmetrisch; er zielt den Körper, indem er auf dessen Beziehung zu dem Allgemeinen hinweist, an welches die Einzelercheinung gebunden ist, und mit dieser Hinweisung den Eindruck der ruhigen Haltung, des richtigen Verhaltens der

Erscheinung zu dem Boden, worauf sie steht, hervorrust. Wegen dieser Eigenschaft des Hinweisens auf den Bezug der Einzelerrscheinung zum Allgemeinen, auf dem sie fußt, läßt sich für diese Gattung des Schmuckes auch der Name makrokosmischer Schmuck rechtfertigen.

Zu dem symmetrischen Schmucke gehören z. B. die Nasen- und Ohrgehänge, von denen oben die Rede war, die als freischwebende schwere Körper bei jeder Bewegung durch eine Reihe von Schwingungen hindurch wieder auf den Moment der Ruhe und des Gleichgewichtes vorbereiten, welcher der Bewegung folgen wird. Zugleich bewirkt dieser Schmuck im Augenblicke der Ruhe durch den Kontrast der durch ihn gebildeten Vertikallinie mit den Wellenlinien der organischen Formen, daß letztere in ihrer lebensvollen Anmut wirksamer hervortreten. So hebt das Ohrgehänge, indem es der Schwerkraft folgend eine Vertikallinie versinnlicht, die zarte, vorwärts gebogene, von der Schwerkraft unabhängige Kurve des Nackens. Das Gleiche erstrebt der für das Schöne empfängliche Beduine, wenn er den stolzen Hals seiner Lieblingsstute mit dem herabhängenden Halbmond schmückt, wenn er an das Sattelzeug freihängendes, mit bunten Quasten und metallischem Zierat beschwertes Riemenwerk schnallt.

Der ästhetische Wert des symmetrischen Schmuckes wird durch die ethische Rückwirkung bedeutend erhöht, welche er auf das mit ihm gezielte Individuum ausübt, indem er letzteres nötigt, erstens seine Haltung im Zustande der Ruhe danach zu corrigieren, zweitens in der Bewegung diejenige Mäßigung und Würde zu beobachten, die erforderlich ist, damit der Schmuck keine das feinere Gefühl verletzende, etwa zu rasche oder zu regelmäßige, eckig abgebrochene Schwingungen annehme.

Diese Wirkung hat der genannte Schmuck selbst auf das edle Roß, das seinen kräftigen Hals stolzer erhebt, wenn es sein geschmücktes Sattelzeug trägt.

Aus der Art und Eigentümlichkeit der Bewegungen, die

der Ohrschmuck einer Dame durchschnittlich annimmt, läßt sich mit einiger Sicherheit auf deren Wesen und Charakter zurückschließen.

Vielleicht ist der Nasenschmuck gleicher Gattung in dieser Beziehung noch strenger und fesselnder, insofern jede unedle Haltung, jede zu rasche, unbedachte Bewegung des Kopfes unfehlbar die lächerlichsten Pendelschwingungen hervorrufen und infolge dieser Wirkung inmitten des Gesichts das ästhetische Gefühl auf das empfindlichste beleidigen muß. Man findet daher diesen Schmuck nur bei Völkern, welche ihre Weiber in großer Abhängigkeit und sittlicher Gebundenheit erhalten.

Ein überzeugendes Beispiel von der ästhetischen Wirkung des in Rede stehenden Prinzips ist das künstlerische Wohlgefallen, welches wohlgestaltete Wasserträgerinnen erwecken. Sie wurden das Vorbild der architektonisch bedeutsamen Kanephoren und Karyatiden. Die Erwähnung dieser symmetrischen Gewandstatuen führt uns zu dem Faltenwurfe der Gewänder als makrokosmischer Schmuck, dessen ästhetische Bedeutung von den Alten klar erkannt wurde, sowie sie denn noch heutigestags bei den Morgenländern volle Gültigkeit behielt. Das äußere Erscheinen, ja selbst das sittliche Wesen vieler orientalischer Stämme wird durch den makrokosmischen Zwang der bei ihnen üblichen faltenreichen und langen Gewänder sichtbar beeinflusst.

Wir Europäer hatten niemals sehr ausgebildetes Gefühl für diese Art des Schmucks; ich darf nur auf die bauschigen Reifrocke, die Krinolinen und die Falbkleider hinweisen, die offenbar nicht zum makrokosmischen, sondern zum Ringschmucke gehören. Wohin aber soll man unsere Fracks rechnen? Sind sie Richtungs- schmuck, oder dislocierter Pendelschmuck, oder eine Mischgeburt von beiden?

Bei den Hellenen und Römern war die Gewandung als makrokosmischer Schmuck sowie in anderer Auffassung nach allen Abstufungen auf das edelste und feinste künstlerisch durchgebildet und nüanciert, von dem faltenreichen Chiton der majestätischen

Hera und dem steifgefältelten Peplos der Pallas Athene bis zur hochgeschürzten Artemis Agrotera,

nuda genu nodoque sinus collecta fluentis.

Mit dem Faltenwurf und dem übrigen in diese Klasse gehörigen Schmucke steht der Haarputz und die Anordnung des Bartes in nächster Beziehung. Das Haupthaar mit dem Bart ist ein natürlicher Schmuck, der vermöge seiner Gefügigkeit geeignet ist, sich jeder kosmetischen Absicht zu schmiegen.

Er zeigt sich als makrokosmischer oder symmetrischer Schmuck, so lange das Charakteristische seiner Erscheinung die Ruhe bleibt.

So bezeichnet der in vertikalen symmetrischen Ringellocken herabhängende assyrische Haarwuchs und Bart die Gravität des orientalischen Herrschers.

Nach der Strenge des ägyptischen Staatsprinzips erschien das Haupthaar und der Bart als ein Symbol der Unordnung und Verworrenheit; beides wurde glatt abgeschoren, durch symmetrischen Kopfaufsatz, oder im Civilstande durch äußerst konventionellen Perückenbau mit vertikalen Ringellocken ersetzt.

Die Hellenen milderten das assyrische Prinzip und bildeten daraus das ambrosische Haupt des olympischen Zeus. Rhea, die Mutter des Zeus und der Hera, erscheint aber noch auf archaischen Reliefs mit gerade herabhängenden Haartreffen, und es war hieratisches Gesetz, das Heräum bei Argos nur mit geflochtenem Haarputz zu betreten. Auch an der Demeter und der Athene sind, besonders im älteren Kunststile, die herabhängenden Haarzöpfe und der symmetrische Faltenwurf der Gewänder bezeichnend.

Dagegen treten Apoll und Artemis mit wallendem, vorne im Knoten zusammengebundenem Haupthaar auf, ganz im Einklange mit der Tendenz dieser Gottheiten.

Ares, der kampfbereite, hat kurzgelocktes und gesträubtes Haupthaar. Aehnlich trägt sich der rüstige Hermes. So vertraut waren die Griechen mit der vielseitigen Bedeutsamkeit des natürlichen Kopfschmuckes.

Die in Rede stehende Gattung des Schmuckes wurde vorhin von mir als vorzugsweise symmetrisch bezeichnet; dieses ist sie auch in der That, obschon im Faltenwurfe diese Symmetrie mit fortschreitender Kunst im freieren Sinne als Massengleichgewicht aufgefaßt wird, welches auch dadurch notwendig wird, weil die Draperie zugleich einer anderen Kategorie des Schmuckes angehört, von der später die Rede sein wird, also zwei Eigenschaften in sich vereinigt.

Sonst ist jeder in diese Klasse gehörige Putz streng symmetrisch zu nehmen. Ein einzelner Ohrring oder Ohrringe von verschiedener Länge und Schwere würden nicht statthaft sein, wogegen ein einzelnes Armband oder eine Anhäufung von mehreren Armringen an einer Seite, während der andere Arm ungeschmückt bleibt, oder eine schrägbefestigte Kopfschmucke, ein schiefgeschürzter Gürtel das Schönheitsgefühl nicht unbedingt verletzen, wohl auch in Fällen angenehm berühren.

Noch weniger vermißt man die Symmetrie an dem, was ich, in Ermangelung eines bessern Ausdrucks dafür, unter Nichtungsschmuck verstehe.

2. Der Ringschmuck.

Er ist prinzipiell vom vorigen darin unterschieden, daß er in direkter und ungeteilter Beziehung zu dem Körper oder Körperteile steht, den er verziert, und zwar nur, insofern er die Form und die Farbe desselben hervorhebt oder die Beziehungen betont, in welchen die einzelnen Teile der Erscheinung zu einander stehen.

Der Ringschmuck ist vorzugsweise proportionalisch; er dient dazu, das Proportionale des Wuchses hervorzuheben, Mängel desselben zu verbessern, unter Umständen durch Uebertreibungen, d. h. durch Versündigungen gegen das Gesetz der reinen Proportionalität gewisse charakteristische oder zweck einheitliche Wirkungen der Erscheinung zu unterstützen.

Es zeigt sich als Charakteristikum dieser Zierden, daß sie durchweg entweder peripherische oder peripherisch-radiale Anordnungen um den geschmückten Gegenstand als Kern und Mittelpunkt der Beziehungen sind.

Vornehmlich ist auch hier das Haupt, als derjenige Teil, welcher gleichsam den ganzen Menschen sinnbildlich repräsentiert, Gegenstand dieser Gattung des Zierats, die ich im Gegensatz zu der früheren, die ich die makrokosmische nannte, und wegen der vorhin angedeuteten Eigenschaften als mikrokosmisch bezeichnen möchte.

Der einfache Blätterkranz zeigt schon das ganze Gesetz dieser Ausschmückungsweise, eine peripherische Umzirkelung des Hauptes; dabei gibt sich in der Aneinanderreihung der Blätter auf eine Schnur bereits das radiale Prinzip zu erkennen, welches in natürlicher und daher allgemein verständlicher Weise auf den Beziehungsmittelpunkt hinweist, um welchen es sich ordnet. Damit sich die Beziehungseinheit klar und verständlich ausspreche, ist eine geregelte Anordnung der Teile, eine eurhythmische Reihung derselben erforderlich.

Das Gesetz der Eurhythmie tritt demnach sofort als thätiges Element der mikrokosmischen Ausschmückung hervor.

Dies bestätigt sich in dem Gefallen, welches der einfachste Naturmensch an dem Perlenzierate findet. Die eurhythmische Kranzreihung ist ursprünglicher als der rein peripherische Ring, der bereits als Abstraktion, wegen seiner größeren Einheitlichkeit als goldener Reifen in der *κορόνη* und dem cylindrischen *πόλος* erst von den Griechen zum Symbole höchster Gewalt und Majestät erhoben wurde.

Eine doppelte Bedeutsamkeit erhält der hauptumzirkelnde Kranz, wenn die Elemente, aus denen er besteht, als aufwärts gerichtet und aufrecht stehend erscheinen, seien sie nun Baumblätter, oder Vogelfedern, oder sonstige natürliche oder ihnen nachgebildete Kunstgegenstände, die durch ihre aufrechte Stellung

zu erkennen geben, daß sie das Oberste, das Endende der Gestaltung sind, daß der Teil derselben, dem sie zunächst angehören, das Haupt ist. Dieser Art sind die Federkronen der mexikanischen Raziken, und in der assyrischen Tiara blickt die Federkrone, als Kern derselben, über dem Diadem, welches sie umgibt, noch sichtbar hervor.

Ein barbarischer Ungeschmack gibt sich auf dem ganzen Gebiete der Völkerkunde in den mannigfachen Bestrebungen kund, die Autorität des Hauptes und der Person auf Kosten der Proportionalität durch Aufsätze und sonstigen schweren Kopfsputz zu heben. Nur die Hellenen und ihnen kulturverwandte Völker hielten sich davon entfernt. Dies allein schon berechtigte sie, sich den Barbaren als Nichtbarbaren gegenüberzustellen.

Auch wir haben noch immer unsere Grenadiermützen und tubulären Filzhüte, Formen von nie übertroffener Barbarei.

Auch der Hals Schmuck (*περιδέσµα*, monile) gestaltet sich in peripherischer und zugleich radialeurhythmischer Anordnung. Die ursprünglichen Einheiten sind hier entweder Federn, wie an dem altägyptischen breiten Halskragen, der das Vorbild der Aegis der Pallas Athene war, oder häufiger harte, unorganische, regelmäßige Körper, wie Steine, Zähne, Knochen, Perlen und dem künstlich Nachgebildetes, die ursprünglich einfach durchbohrt und auf Fäden gereiht, hernach in reichen metallischen Einfassungen in eurhythmischer Ordnung aneinandergefettet wurden.

Außer dem auch hier thätigen Prinzip der Hinweisung auf den Mittelpunkt der Beziehungen vermittelt radialer Umzirkelung, wirkt der Kontrast der geometrisch regelmäßigen Zusammenreihung von leblosen, zumeist dem Mineralreiche angehörigen Gegenständen zur Hervorhebung der schwellenden Formen des lebendigen Organismus.

Das Farbenspiel des Schmuckes, der metallische Glanz, die Strahlenbrechungen auf den geschliffenen Steinen ziehen zugleich das Auge auf den geschmückten Gegenstand. Die Wirkungen des

Farbenspieles endlich lassen sich so berechnen, daß die Vorzüge des Inkarnates durch Farbenkontrast herausgehoben, oder dessen Mängel durch Farbenjuxtaposition und Assimilation corrigiert werden.

Nützliche, diesen und andere wichtige Punkte der Toilettenkunst betreffende Winke gibt Chevreuil in seinem Büchlein über Farbenharmonie.

Der den Leib umzirkelnde Gürtel, nach dem Zeugnis der Genesis der älteste Puß des Menschengeschlechtes, entspricht der Halszierde, indem diese den Uebergang zwischen Schultern mit Haupt, jener den Ansatz der Beine an den Leib accentuiert und zugleich vermittelt. Beide zusammen verstärken und betonen gleichsam den proportionalen Dreiklang der menschlichen Form.

Zugleich ist der Gürtel, mit Rücksicht auf dessen dienstthuende Bestimmung, das Sinnbild rüstiger Kampfbereitschaft und der Macht. So war die purpurne, tief herabhängende, goldbetroddelte *ζώνη περσική* nebst der Mitra das unantastbare Attribut des großen Königs, womit sich Alexander, als dessen Besieger und Erbe, in feierlicher Umgürtungszeremonie bekleidete.

Aphrodite legt den Gürtel der Chariten an, um den Zauber ihrer Macht zu sichern. Die hellenischen Schönen erhalten von Dichtern durchweg die Bezeichnung der Schöngegürteten: Beweise des hohen Ansehens, in welchem diese Zierde auch bei den Griechen stand.

Fast gleiches Ansehen genoß der Gürtel in den ritterlichen und romantischen Zeiten des Mittelalters. Er bildet noch heutigtages den wichtigsten Gegenstand der Toilette bei den Völkern des Ostens.

Es könnte hier noch der Saum des Gewandes genannt werden, der bei den Hellenen ein wichtiger Gegenstand des Pußes war. In gewissem Sinne ist auch er ein Ringschmuck, der Abschluß der Gestalt nach unten, im Gegensatze zu der krönenden Zierde des Hauptes. Der die Verhältnisse verkürzende und entstellende mehrfache Falbelbesatz war den Alten unbekannt.

Die nächstwichtigen Ringzierden dienen zur Hervorhebung der Verhältnisse und des Inkarnates der Extremitäten der Gestalt, ein gleichfalls uralter Zierat, der sich bei uns nur noch im Bracelet erhielt, während im Altertum die noch jetzt im Oriente herrschende Sitte bestand, außer dem Handgelenke auch den Oberarm, den fleischigen Teil des Unterarms und die Fußgelenke mit Ringen zu umgeben.

Die in ästhetischer Beziehung bedeutungsloseste, deshalb auch von den Griechen erst mit überhandnehmender asiatischer Sitte zum eigentlichen Schmud erhobene Ringzierde sind die Finger-
ringe. Sie wurden bei Griechen und Römern vorher kaum anders denn in tendenzsymbolischem Sinne aufgefaßt, als Amulettträger, als Standesauszeichnung, als Andenken, als Siegelringe 2c.

Bei dem Ringschmucke im allgemeinen gilt das Prinzip, dasjenige, was stark, schwellend, umfangreich erscheinen soll, mit engem Ringwerk zu umschließen, damit der Zwang, den die goldene Fessel auf den geschmückten Teil auszuüben scheint, zur Verstärkung dieser Eigenschaften diene. In seiner größten Auffassung tritt dieses Gesetz in den knöchernen Armringen der Rassen hervor, die in der Jugend an den Oberarm gelegt werden und mit der Entwicklung der Muskeln tief in letztere einschneiden.

Die ästhetisch gebildeten Völker des Altertums liebten es, in edlerer Auffassung desselben Gesetzes, den Oberarm und den fleischigen Teil des Unterarms mit schlangenförmigen Spiralen zu umgeben, ein Sinnbild, welches ohne physischen Zwang den beabsichtigten Zweck erfüllt und zwar in gesteigerter Wirkung.

Umgekehrt verhält es sich mit dem Schmucke derjenigen Teile, die zart, von geringem Umfang, nicht fleischig, sondern elastisch fest erscheinen sollen. An ihnen müssen die Fesseln locker, gegliedert sein und ein freies Spiel gewähren.

Dies Gesetz sehen wir in der That ebenfalls von den hellenischen Schönen, sowie noch jetzt von den Hindudamen befolgt,

die es vorzüglich lieben, das Fesselgelenk der Füße mit lockerem Ringwerk zu umzirkeln.

Das genannte Prinzip hat auch für den Halschmuck und den Gürtel seine volle Gültigkeit.

Die Formen des Halses und der Schultern sind ihrem Ausdrucke und Charakter nach sehr verschieden, und jedem Nacken steht ein besonderer Stil der Halsverzierung in Form, Farbenzusammenstellung und besonders in Rücksicht auf Weite und Befestigungsweise besser als andere. Ein englischer schlanker Schwanenhals z. B. wird dadurch gehoben, wenn ihn ein enger Ring nach der Mitte seiner Länge umschließt. Denselben Schmuck wird eine Dame von mehr römischer Schönheit für sich nicht wählen, wenn nicht die allmächtige Mode dazwischentritt.

Der Gürtel muß nach diesem Gesetze stets so geordnet werden, daß er gleichsam heruntersinkend, auf den Hüften aufstauend und weit erscheine. Denn so wird die Schlankheit des Wuchses am meisten gehoben. Eine Regel, wogegen die Moden unseres Jahrhunderts fortwährend sündigten, wenn überhaupt von dieser Zierde bei uns noch die Rede sein kann. Im Orient hat sich nach alter Tradition das bessere Prinzip der Bekleidung auch hierin erhalten.

Auch auf die Umzirkelung des Hauptes läßt sich dieses Gesetz anwenden. Nicht jeder Kranz steht jeder Schönen. Vorzüglich gilt es von dem schmiegsamen Haupthaar, das sich auch in peripherischer Anordnung auf das mannigfachste als schönster Schmuck des Hauptes gestalten läßt, und als solcher der rein formellen Schöne, z. B. der Aphrodite, von den hellenischen Künstlern attribuiert wurde.

3. Der Richtungsschmuck.

Es bleibt noch übrig, die Gattung des Schmuckes zu besprechen, welche die Richtung und Bewegung des Leibes hervorzuheben bestimmt ist; ohne Zweifel die geistigere, insofern sie die

Anmut in der Bewegung, den Charakter und den Ausdruck der Erscheinung näher als die vorherbesprochenen berührt.

Sie unterscheidet sich wesentlich dadurch von den früher genannten, daß sie weder notwendig symmetrisch ist, noch in eurythmischer Anordnung einen Teil ringsförmig umfaßt, sondern sich durchweg nur auf den Gegensatz des Vorne und Hinten einer Erscheinung bezieht, und vorzugsweise für die Profilansicht berechnet ist. Dies ist das allgemeine Charakteristikum dieser Gattung, welche sich aber in zwei verschiedene Unterarten teilt: nämlich die feste, unbewegliche und die flatternde.

Die letztere bezeichnet nicht bloß die Richtung, sie hat zugleich die Bestimmung, die Bewegung, den Grad der Geschwindigkeit, mit der die Erscheinung ihre Richtung verfolgt, zu accentuieren.

Zur ersten Gattung gehört z. B. jene mit Edelsteinen reich besetzte Zierde vorne an der Mitra, das *φάλαρον τιάρας*, des persischen Herrschers. Desgleichen die Uräuschlange über der Stirne der ägyptischen Gottheit. Ähnlicher Schmuck kam im 15. und 16. Jahrhundert wieder in Aufnahme und wurde das Lieblingsobjekt der damaligen Meister in der Goldschmiedekunst: Caradosso, Benvenuto Cellini und anderer.

Hierzu ist auch die Agraffe, das Heftel, zu rechnen, das die Zipfel des Gewandes vor der Brust oder auf der Schulter zusammenhält, ein Symbol hohenpriesterlicher Würde bei den Azteken und Juden. Die Päpste adoptierten es gleichfalls und bestimmten zur Zierde des Knopfes, der das Stapulier zusammenfaßt, die größten und schönsten Juwelen des vatikanischen Schatzes, mit deren Fassung sie die ersten Künstler betrauten. Die sogenannten Javeurs der Damen des 16. und 17. Jahrhunderts waren ein vorzüglich reich ausgestatteter Schmuck der genannten Gattung. Verkümmernngen beider Zierden haben sich bei uns in den Nationalkroforden und Vorstecknadeln (Broschen) erhalten.

Vor allem wirksam tritt die Richtung in den kriegerischen

Kopfbedeckungen hervor, und zwar scheint ein natürliches Gefühl alle Völker hierin auf die nämlichen Formen hingeführt zu haben. Der Helmschmuck des Neuzeeländers ist mit dem althellenischen fast identisch. Der Kamm des Hahnes und sonstiger kampflustiger Vögel gab dabei das Vorbild.

Bei den Assyriern und Aegyptern war der Helmschmuck (*φάλος*) unbeweglich starr, sowie auch der Kopfschmuck ihrer Rosse, die Phalerä; doch pflegten die Aegypter schon sich und ihre Pferde mit einzelnen, einseitig über dem rechten Ohr befestigten Federn zu schmücken. Der starre Helmschmuck war auch für den schwer bewaffneten römischen Legionssoldaten bezeichnend.

Die Hellenen und Etrusker dagegen hatten lang flatternde, nach hinten herabwallende Helmszierden von Rossmähnen. Der flatternde Helmschmuck ward bekanntlich auch im Mittelalter vornehmliche Zierde des Kriegers; sie hat sich bis zu uns erhalten, aber die flatternden Helmbüschel sind zu wackelnden kurzgeschorenen Haarwürsten verkümmert; es fehlt durchweg jener Charakter des Vorwärtstürens, der rüstigen Eile, der sich in den Helmszierden des Altertums ausspricht.

Noch weniger Richtung haben unsere modernen Civilhüte, an denen man beliebig das Hintere für das Vordere nehmen kann.

So wie das Gewand in der Ruhe nicht mit Unrecht vorhin eine makrokosmische Zierde genannt wurde, ebenso muß es in der Bewegung, wenn in den Lüften flatternd, offenbar als Richtungszierde gelten. Ein unerschöpfliches Mittel, die Richtung und die Bewegung einer Gestalt anmutig zu accentuieren, bieten die flatternden Bänder, Schnüre, Troddeln u. dgl. Es gilt auch von ihnen, daß sich zwei Prinzipie des Schmückens in ihnen bewahren, nur daß hier das bewegliche Element das andere, das tellurische, überwiegt, und daß, wegen der Leichtigkeit der dafür gewählten Stoffe, ihre Bewegung von der des Individuums mehr oder weniger unabhängig ist, durch sie nicht jede kurze zufällige

Wendung, sondern nur die Körperbewegung in ihrer allgemeinen Richtung und Gesetzmäßigkeit reflektiert wird.

Diese doppelte Eigenschaft ist maßgebend für die Anwendung des genannten Schmuckes. Gar leichtes, flatterndes Bänder- und Schleifenwerk ziemt sich für jugendliche und weibliche Formen, wogegen dieser Schmuck, wenn er die passende Stimmung erhält, das ernste Pathos, das Gravitätische der Gestalt hervorhebt. Diese Stimmung erreicht man durch breites, schweres, betroddestes Bandwerk und dem Aehnliches. So sind die über den Schultern rückwärts herabwallenden Endungen des Diadems (die *παγαγνίδες*), die den Weihetranz zusammenhaltenden Taniä, Symbole des Herrschertums und priesterlicher Weihe. Die Verzierungen und Stickereien des Bandschmuckes sind dessen beweglichem Charakter entsprechend zu wählen, also der Bewegung folgend, sich abrollend. Auch hierin waren die Völker des Altertums und sind die halbbarbarischen Hindu und sonstigen Morgenländer taktvoller als wir.

Auch in diese Klasse des Schmuckes gehört das allgefugige Haupthaar; freiflatternd oder vorne in Knoten geschürzt (das Attribut des Apollon, der Artemis, des Eros), oder hinten geneigt, ein anmutiger Richtungsschmuck der hellenischen, etruskischen und römischen Damen.

Der Zopf der Chinesen und unserer Vorfahren, samt dem Haarbeutel, sind Karikaturen des Richtungsschmuckes.

Die drei bezeichneten Prinzipie des Schmückens müssen nun zweck einheitlich an der geschmückten Erscheinung zusammenwirken, d. h. sie müssen in ihrem Gesamteindrucke das Wesen und den Charakter derselben vorteilhaft hervorheben und widerspiegeln, wobei die erste Regel ist, daß der Schmuck nicht durch Ueberladung die Aufmerksamkeit zerstreue und von dem geschmückten Gegenstand abziehe, oder schlecht gewählt und geordnet, die Harmonie der Erscheinung störe.

Ein leichtes Mittel, das zweck einheitliche Zusammengreifen

des Schmuckes zu befördern, besteht darin, daß eines von den drei Prinzipien die beiden anderen beherrsche.

Interessant ist die Beobachtung, wie die Charakterverschiedenheiten der Völker sich in dem Vorherrschen des einen oder anderen Schmuckprinzipes bei ihnen abspiegeln.

Das tellurisch gesetzliche Element der ägyptischen Kulturform spiegelt sich in dem Vorherrschen des symmetrischen Schmuckes; wir erkennen analoge Tendenz in dem ägyptischen Baustile; der Assyrer liebte vornehmlich die Umgürtung und den Ringschmuck; wir erkennen darin das feudalistisch dynastische und doch centralisierende Kulturprinzip dieses Volks wieder, das auch in dem Baustil der Assyrer, Chaldäer und Perser seinen analogen Ausdruck fand.

Der mit den Flugfedern des Streitadlers besittigte Waldindianer Nordamerikas hat besonderen Sinn für das unsymmetrische Prinzip des Schmückens, welches Bewegung und Richtung hervorzuheben sich eignet, ganz bezeichnend für das unstäte Jägerleben, welches er führt.

So auch liebt das Volk der Franzosen vor allen den Feder- und Bänderschmuck.

Bei den für das Schöne allseitig empfänglichen Hellenen finden wir ein freiestes Zusammengreifen der drei Prinzipie, jedes in seiner ihm angemessenen Wirkungssphäre. Nur ihnen gelang die glorreiche Vereinigung des Gleichberechtigten in der Zusammenfassung zweck einheitlicher Harmonie. Das Gleiche erreichte die gesamte hellenische Tektonik, deren Prinzip ganz identisch mit dem Prinzip der schaffenden Natur ist, nämlich den Begriff jedes Gebildes in seiner Form auszusprechen. Sie läßt den leblosen Stoff zu einem kunstvoll gegliederten idealen Organismus zusammentreten, verleiht jedem Gliede ein ideales Sein für sich, und läßt es zugleich sich als Organ des Ganzen, als fungierend aussprechen. Sie umkleidet die nackte Form mit einer erklärenden Symbolik, die eben dahin geht, wonach beim Schmücken des Körpers gezielt wird, nämlich das gesetzliche

Ebenmaß und den Charakter der Form nach allen Seiten zu betonen, dessen Glieder in ihrer Individualität und in ihrer funktionellen Beziehung scharf zu bezeichnen.

Das griechische Wort für Bauen bedeutet daher auch Schmücken, in ganz ähnlichem Doppelsinne wie der früher hervorgehobene des Wortes *κόσμος*. Das Gehänge, der Kranz, und jener namenlose Schmuck, der die Richtung markiert, sind die wichtigsten der Symbole, deren sich die hellenische Baukunst bedient, um das Ange deutete zu erreichen. Sie haben ihre Analogieen nicht unmittelbar in der Natur, sondern fast ausschließlich im Schmucke, der den menschlichen Körper zierte. Bei den meisten deutet schon die technische Benennung, die man ihnen gab, darauf hin.

So sind z. B. die Tropfen am dorischen Gebälke ein Behang, der im Kontraste zu der schrägen Unterfläche der Gesimsplatte steht, an dem man in veredelter hellenischer Durchbildung dasselbe Prinzip erkennen muß, welchem gemäß der grobrealistische Chinese sein Pagodendach mit schwebenden Verlocken und Glocken behängt.

Die Korona oder Sima des Giebelbaches hat den Namen, die Bestimmung und selbst die Ornamentation eines Kranzes oder Diadems als Oberstes und Krönendes. Dasselbe Symbol beschließt auch die Einzelglieder des Baues und erscheint, wenn belastet und gleichsam dem Drucke elastisch widerstrebend, als Konfliktssymbol (*Kyma*).

Die bindenden Symbole, die Spiren, Toren, Tánien, Astragalen, sind sämtlich Ringzierden und als solche im Ornament deutlich bezeichnet, nämlich als glatter Ring, Riemengeflecht, Blattgewinde, Perlenschnur, oder als mit Mäander, Labyrinth oder sonstigem dem Webstuhl geläufigen Muster geschmücktes Bandwerk.

Wie der krönende Kranz das Haupt des Tempels schmückt, so umgibt der gegliederte Metopenfries ihn an der Stelle, wo

die Dominante der Proportion abschließt und mit dem stützenden Säulenbau in Verbindung tritt, gleichsam das aus Gemmen eurhythmisch zusammengesetzte breite Monile, die Halszierde des baulichen Organismus.

Ihm entsprechend trennt ein breites Diazoma den Unterbau vom Mittelbau, vermittelt den Uebergang des Stützenden zur tragenden Basis, dem Gürtel des Menschen vergleichbar und mit gürtelähnlicher ornamentaler Charakteristik.

Wer endlich erkennt in den Palmetten der Afroterien, die den Giebel schmücken, sowie in den kammartig verzierten Firstziegeln die Analogie mit der die Richtung bezeichnenden Helmzierde!

Es ließe sich auf das Vorausgeschickte eine eigene Schönheitstheorie begründen, deren kurze und besonders deren kurzweilige Entwicklung aber große Schwierigkeiten bietet. Jedoch mögen die hochverehrten Versammelten mir gestatten, diesen Vortrag mit einigen hierauf bezüglichen Andeutungen zu schließen.

Wie der kosmische Trieb des Menschen sich zuerst im Schreckbaren äußert, ebenso gefiel sich die Natur in ihren frühen Schöpfungen in dem Erzeugen des Formlosen, des Ungegliederten, des Gewaltigen. Erst in ihrer jüngsten Schöpfung, im Menschen, treten uns die Eigenschaften der formellen Schöne bei reichster Gliederung in voller Geschiedenheit durchaus klar und verständlich entgegen. Die Gestalt des wohlgebildeten Menschen erfüllt in hohem Grade die Grundbedingung des Formell-Schönen, nämlich sich als Einheit in der Mannigfaltigkeit darzustellen. Sie ist zugleich diejenige, in welcher die beiden Elemente, Einheit und Mannigfaltigkeit in ihren Momenten und gegenseitigen Beziehungen, am faßlichsten hervortreten, weshalb ich bei dem zunächst folgenden die Menschengestalt als nächstes Objekt stets im Sinne behalten werde.

Die Aesthetik des Rein-Schönen hat ihre materielle Grundlage in der Dynamik und Statik.

Jede in sich abgeschlossene Form haftet so zu sagen an einem Körperlichen, bei dessen Gestaltung und Erhaltung Kräfte thätig sind. Nun hat es zwar die Aesthetik nur mit der Form als solcher zu thun, mit dem Stücke Raum, was sich zu einer Form abschließt, und keineswegs mit dem Körperlichen und dem Wesen der Dinge; aber in dieser Form soll sich das Wesen desjenigen, dem die Form anhaftet, abspiegeln, also zunächst auch dasjenige dynamische Gesetz, was dem Wesen Existenzfähigkeit verleiht.

Daher ist der Eindruck, den die Form auf unseren Schönheitssinn macht, zunächst begründet auf ein unbewusstes Messen, Abwägen und Integrieren von Funktionen, die unserer Wissenschaft zu kompliziert sind, und deren Lösung ihm allein gelingt. Dies stimmt mit einer bekannten Aeußerung Leibnizens über die Musik überein. Da das Wohlgefallen an einer Form zum Teil und zunächst auf dem Konflikte und dem Gleichgewichte von Kräften beruht, welche sich in ihr ausdrücken, so kommt die Wirksamkeit und gegenseitige Richtung dieser Kräfte in der Aesthetik zunächst in Betracht.

Die am allgemeinsten thätige unter diesen Kräften ist die Anziehungskraft der Massen, für unseren Fall, den Menschen, die Schwerkraft. Ihr normal entgegen wirkt eine andere Kraft, die Lebenskraft, nämlich diejenige, die unabhängig vom Willen das organische Wachstum der Gestaltung von unten nach oben vertikal aufwärts hervorbringt. Beide Kräfte treten miteinander in Konflikt, woraus eine Modifikation in der Form hervorgehen muß, nach welcher das Bestehen derselben möglich wird.

Eine dritte, die Bildung des Menschen bedingende Kraft geht von dem Punkte aus, welcher der Gegenstand seiner Affekte ist, und auf welchem er, als willenbegabtes Wesen, seine Absichten und freien Bewegungen richtet. Dieser Punkt kann zwar in jedem Momente seine Lage ändern, aber immer wird

der wachende und fungierende Mensch auf irgend einen Punkt hin gerichtet sein.

Dieser freilich mehr ideellen Willenskraft wirkt eine vierte Kraft normal entgegen, so daß ein Konflikt eintritt ganz ähnlich demjenigen zwischen Schwerkraft und Wachstumskraft.

Dieselben Massen und Teile der Gestalt nämlich, die sich als schwer bethätigen, indem sie von der Erde angezogen werden, und deshalb mit der Wachstumskraft in Konflikt geraten, wirken nach dem Gesetze der Trägheit der Willensrichtung entgegen, sei es nun, daß diese eine Bewegung des Systemes zu beginnen oder aufzuhalten beabsichtige. Als Beispiele von Symmetrie, als abhängig vom Trägheitsmomente der Massen und von der Bewegung, dienen die schönen, von symmetrischen Gewändern umflatterten Viktorien der alten Kunst.

Diese vier Kräfte kann ich mir als von vier Kraftcentren ausgehend denken, die zwei Paare bilden. Vereinige ich je zwei unter ihnen, nämlich diejenigen, die einander normal entgegenwirken, durch gerade Linien, so bilden diese beiden Linien zwei Gestaltungsachsen der Erscheinung, die beim Menschen einander rechtwinklig durchschneiden.

Die erste Bedingung einer existenzfähigen und funktionsfähigen Gestaltung ist nun, daß in Beziehung auf diese beiden Kardinalachsen die Massen, aus denen das System besteht, sich einander das Gleichgewicht halten. Wäre der Mensch, wie der Baum, ohne Richtung, und entwickelte er sich nur vertikal aufwärts, so würde die Massenverteilung sich rings um den Stamm so ordnen, daß dem Gleichgewichte genügt sei; die Ordnung der Glieder der Gestaltung nach vertikaler Richtung (bei dem Baume die Ansätze der Verzweigungen) würde dabei von dem Gesetze des Gleichgewichtes insofern unabhängig bleiben, als es für letzteres ganz ohne Einfluß wäre, ob ein bestimmter Ring von sich, in Bezug auf den vertikalen Stamm, einander das Gleichgewicht haltenden Nesten oben oder unten am Stamme, über

oder unter anderen, gleichfalls einander die Wage haltenden Systemen der Verzweigung hervortwüchsen.

Viele ferner beim Menschen die Gestaltungsachse mit der horizontalen Richtungsachse zusammen, wie z. B. bei der Wasserschlange, so müßten um diese Linie herum die Momente der Trägheit und des Wasserwiderstandes einander so balancieren, daß keine unfreiwillige Abweichung von der Richtungsuniformität infolge ungleichmäßiger Massenverteilung in Bezug auf die Horizontalachse einträte; dieses Gesetz würde aber wieder die Ordnung der Teile nach dem Sinne der Bewegung selbst durchaus nicht berühren, und zwar aus demselben Grunde, der bereits hervorgehoben wurde.

Nun aber participiert der Mensch von beidem; er entwickelt sich vertikal aufwärts und ist horizontal gerichtet, also ist er in der Gliederung seiner Teile in diesem Sinne von oben nach unten, sowie in dem Sinne von vorn nach hinten, von dem Gesetze des strengen Gleichgewichtes unabhängig; nur in dem Sinne von rechts nach links, oder umgekehrt, zeigt sich die Symmetrie als die nach den Gesetzen des Gleichgewichtes geordnete Gleichverteilung der Vielheiten. Beim Krystallpolyeder ist die Symmetrie stereometrisch, beim Baume ist sie planimetrisch horizontal, beim Menschen und allem ihm hierin Nachgebildeten ist sie linearisch horizontal. Die horizontale symmetrische Achse durchschneidet die gleichfalls horizontale Richtungsachse, sowie die vertikale Lebensachse rechtwinklig. Sie ist gleichsam die unsichtbare Balancierstange, die der Gestalt statischen Halt gibt.

So ergeben sich für den Menschen und für Gebilde der Kunst, die hierin nach seinem Vorbilde entstanden sind, z. B. für die meisten Monumente der Baukunst, drei Achsen der Gestaltung, welche den drei Ausdehnungen des Raumes entsprechen. Insofern sich nun, in Beziehung auf diese drei Schönheitsachsen, die Vielheit der Form einheitlich zu ordnen hat, treten folgende drei räumlichen Eigenschaften des Schönen hervor:

1. Symmetrie (makrokosmische Einheit).
2. Proportionalität (mikrokosmische Einheit).
3. Richtung (Bewegungseinheit).

So wenig wie es möglich ist, sich noch eine vierte räumliche Ausdehnung zu denken, ebensowenig kann man den genannten drei Eigenschaften der formellen Schöne noch eine homogene vierte hinzufügen.

Nichtsdestoweniger gibt es noch einen vierten Mittelpunkt der Beziehungen, der aber nicht mit den früher genannten homogen ist.

Dieses einheitliche Element höherer Ordnung ist der Kardinalpunkt der Erscheinung, er liegt in ihr selbst, er ist die Idee, der Inbegriff derselben.

Diejenige Eigenschaft des Schönen, die aus dem Sichordnen aller Teile um diesen idealen Mittelpunkt der Beziehungen herum zu einer Einheit höheren Grades hervorgeht, ist die Inhaltsangemessenheit, welche sich bis zum Charakter und zum Ausdruck steigern kann. Sie läßt das Formell-Schöne zugleich als gut und zweckentsprechend erscheinen.

Damit sich die Vielheit zu einer Einheit höherer Ordnung verbinde, müssen die verschiedenen Kraftcentren, von denen vorhin die Rede war, sich in der Erscheinung selbst vorher reflektieren, ihre dem Auge wahrnehmbaren Repräsentanten innerhalb letzterer erhalten. Diese werden gleichsam die Chorführer unter den vielheitlichen Elementen der Gestalt, deren übrige Glieder nur mitklingen. So wird in Bezug auf Symmetrie die Repräsentation des Gravitationsmittelpunktes durch das Hervorheben eines bestimmten, die Gestaltungsachse zunächst umgebenden Komplexes von Teilen erreicht, indem sie durch Massenhaftigkeit, Relief, Ueberhöhung, giebelförmigen Anlauf nach der Vertikalachse zu, vollere Ausstattung, oder durch das Zusammenwirken mehrerer von diesen Mitteln so vor dem übrigen ausgezeichnet werden, daß sie das Auge anziehen und einen mit einem Blicke übersehbaren Inbegriff der symmetrischen Reihung der Teile gewähren.

Oft gelingt es in der Baukunst, durch eine geschickte Wahl einer solchen symmetrischen Autorität sich der strengen Symmetrie aller Teile überheben zu dürfen.

Bei der Proportionalität kommt es darauf an, ob sie, wie beim Menschen, vertikal, oder, wie bei den niederen Tieren, horizontal ist.

Ist sie vertikal, so müssen sich innerhalb der Gestalt zwei Punkte reflektieren: das Gravitationscentrum und das ihm entgegengesetzte Centrum der individuellen Entwicklung. Der Reflex des ersteren ist die Basis, das tragende Glied, der Reflex des zweiten ist die Dominante, das getragene Glied; beide sind verbunden durch ein stützendes Glied, von den Eigenschaften beider partizipierend und die Gegensätze in sich vermittelnd.

Die Basis entspricht ihrer Bedeutung durch ruhige Massen, einfache Gliederung, dunkle Farbe, oder auch durch Multiplizität von säulenartigen Stützen, durch formelle Evidenz von Tragfestigkeit und Federkraft.

Die Dominante entspricht der ihrigen durch Reichthum der Gliederung, Schmuck, glänzend und helle Färbung. Sie ist der Masse nach das Kleinere, der Bedeutung nach das Haupt.

Das Mittelglied zeigt in Haltung und Färbung ein mittleres Verhältnis zwischen beiden.

Ganz andere verwickeltere Umstände treten ein, wo die proportionale Achse horizontal ist, wie bei den schwimmenden, fliegenden und horizontal auf der Erde sich fortbewegenden Tieren. Das widerstehende Mittel, in welchem sie sich bewegen, tritt dabei in Wirksamkeit. Das Richtungscentrum ist mit dem Entwicklungscentrum eins und reflektiert sich im Kopfe; das tellurische Widerstandscentrum aber reflektiert sich in der größten vertikalen Durchschnittsebene des Leibes, innerhalb welcher der Schwerpunkt des ganzen Systemes liegt.

Wie der Fischkopf das Zusammenfallen der beiden Hauptachsen, der Lebensachse und Richtungsachse, klar und deutlich wieder-

spiegelt, ebenso verständlich spricht sich in dem Menschenkopfe die normale Lage jener beiden Hauptachsen zu einander aus.

Diese verschiedenen Momente nun treten als Vielheiten höherer Ordnung in der Zweckeinheit zusammen, die auf verschiedene Weise durch sie reflektiert wird. Sie sind dem höheren und letzten einheitlichen Elemente gegenüber das höhere differierende Element.

Die einfachste Kombination entsteht, wenn die Centren der Beziehungen, die beim Menschen alle geschieden sind, sämtlich in einen Punkt zusammenfallen, wie bei denjenigen Gestaltungen, die aus der ungestörten Molekularattraktion der Atome hervorgehen. Für sie ist Symmetrie, Proportion und Richtung gleichbedeutend. Ihre Richtung ist allseitig radial, daher sind sie richtungslos. Ihr Charakter ist vollkommene Regelmäßigkeit. Alle Krystallbildungen gehören hierher; bei der Kugel wird die Regelmäßigkeit zur vollkommenen Gleichförmigkeit.

Die Pflanzenwelt und die animalische Welt treten in ihren ersten Keimen gleichfalls in Formen auf, welche der Kugel sich annähern, nämlich als Pflanzenzelle und als Ei, somit bezeichnend, daß in ihnen das individuelle Leben noch indifferent ist, noch in keiner Beziehung zum Makrokosmos steht.

Aus dem indifferenten Kerne entwickelt sich die Pflanze, bei deren Gestaltung schon ein großer Reichtum von Beziehungen hervortritt, obschon ihr die Spontanitätsachse fehlt. Der Stamm bildet, indem er eine Menge von Aesten aus sich her austreibt, für letztere ein nächstes Glied der makrokosmischen Beziehungen; dasselbe gilt von den Aesten in Beziehung auf die Zweige, von diesen in Beziehung auf die Blätter. Dabei stehen alle diese Teile in direkter Beziehung zu dem Mittelpunkte der Erde.

Das Streben nach Massengleichgewicht und Symmetrie unter so komplizierten Wechseleinflüssen treibt die formenreiche Natur zu dem unendlichen Wechsel von Erscheinungen, welchen die Pflanzenwelt darbietet, in welcher sich das symmetrische Gesetz

im Durcheinanderwirken mit der Proportionalität, durch welche es sich gleichsam spiralförmig hindurchwindet, mehr ahnen als erkennen läßt, und wodurch ein Teil des romantischen Zaubers bedungen ist, den die vegetabilischen Formen auf das Kunstgefühl üben.

Von den tierischen Formen wurde schon vorhin das Nötigste erwähnt; sie sind wesentlich dadurch charakterisiert, daß bei ihnen die Spontanitätssache mit der Lebensachse zusammenfällt. In diesem Zusammenfallen symbolisiert sich deutlich die auf die Erhaltung der Existenz alleinig gerichtete Willenskraft der Tiere niederer Ordnung; Tiere höherer Organisation bilden ein sehr entwickeltes Mittelglied zwischen diesem Schema und dem Menschen.

Unter allen Naturformen ist, wie schon bemerkt wurde, die menschliche die einzige, an welcher alle drei Beziehungsachsen prinzipiell getrennt hervortreten. Es darf nicht erst hervorgehoben werden, wie sich die vollständige Unabhängigkeit der Willenskraft von dem Tellurischen und dem Erhaltungstrieb beim Menschen in der normalen Richtung dieser drei Achsen aufeinander symbolisch ausdrückt.

Die Baukunst weist eine ähnliche Mannigfaltigkeit von Kombinationen auf.

So bildet an gewissen Bauwerken das makrokosmische Moment den Reflektor der Zwecklichkeit. Beispiele: die Tumuli, die Pyramiden, das Grabmal Napoleons im Dome der Invaliden; sie sind allseitig entwickelt, ohne proportionale Gliederung und gerade dadurch als Mäler weltbeherrschender allberühmter Heroen sehr ausdrucksvoll.

Bei anderen Bauwerken ist das mikrokosmische Moment vorherrschend.

Dahin gehören die hohen quadratischen Kuppeltempel und noch entschiedener die Türme, bei denen Symmetrie und Richtung von der Proportionalität gleichsam übertönt werden. Sie sind daher als Symbole himmelstrebender, das Irdische verachtender,

religiöser Tendenz, die doch selbst im Himmel ihre Individualität und ihr eigenes Ich beibehalten möchte, bedeutsam.

Gleicherweise zeigt sich an vielen Werken der technischen Künste und der Architektur das Richtungsmoment als das überwiegende. Beispiele: das schnellsegelnde Schiff, der besiedelte Streitwagen, die Propaganda-erstrebende römisch-katholische Wallfahrtskirche, als *Ecclesia militans*.

Aber in dem griechischen Tempel tritt die Zweckeinheit analog wie bei dem Menschen zur Erscheinung. Das krönende Giebelfeld ist zugleich die Dominante der Proportionalität, der Inbegriff der Symmetrie und der Reflektor des ihm opfernd nahenden Festzuges.

Ich fürchte sehr, daß diese architektonische Theorie des Formell-Schönen, die hier nur in wenigen allgemeinen Zügen angedeutet werden konnte, der modernen Aesthetik als Irrlehre erscheinen wird. Letztere sucht alle Eigenschaften oder Bedingungen des Rein-Schönen in der Form aus letzterer heraus, als nur für sich bestehend und sich selbst erklärend, zu entwickeln, sie betrachtet die Form als ein in sich völlig abgeschlossenes Stück Raum, und es ist ihr bei dieser Abstraktion nicht einmal gelungen, den Beweis zu führen, daß eine völlig entwickelte Form nicht von oben nach unten, noch von vorn nach hinten, sondern nur von rechts nach links symmetrisch sein könne*).

*) Man lese den unklaren Paragraphen 164 der Aesth. Forschungen von Zeising, worin letzterer an das ästhetische Gefühl appelliert, das die horizontale Lage der symmetrischen Achse verlange, dann aber hinzufügt: „Der Grund hiervon ist unschwer einzusehen: Was einander in der Form durchaus gleich ist, erscheint auch als quantitativ-gleich; das Quantitativ-Gleiche erscheint aber bei völliger Gleichheit der Form auch von gleichem Gewicht, zwei Dinge aber, die völlig gleiches Gewicht haben, liegen bei gleichen äußeren Umständen auch stets in gleicher Höhe, haben also notwendig eine horizontale Lage.“ Das letztere kann geradezu als unrichtig verneint werden, der ganze Satz aber paßt durchaus nicht in das System des Aesthetikers, der (§ 96) eine Erscheinung von seiten ihrer Form nur dann als vollkommen erkennt, wenn sich die Form selbst

Auch über das Gesetz der proportionalen Gliederung lehrt die neueste Aesthetik anderes, als was dem Architekten darüber vorschwebt. In der Zweiteilung, wonach ein Teil sich zum anderen verhalten solle wie dieser zum Ganzen, in dem sogenannten goldenen Schnitt, will Zeising das Geheimnis und Universalgesetz der Proportionalität entdeckt haben, während doch diese Zweiteilung zwar den Konflikt zwischen den beiden auf der Proportionalitätsachse einander polarisierenden Kräften hervorhebt, aber für die Vermittelung beider kein entsprechendes Symbol hat.

Auch scheint es mir gesucht, das Ganze zugleich als Teil des Ganzen betrachtet wissen zu wollen. Wo die Teile unter sich harmonisieren, dort ist auch das Ganze harmonisch.

Strenge genommen liegt in der Zeising'schen Zweiteilung eine latente Dreiteilung und die Anerkennung der allgemeinen Gültigkeit der letzteren *).

in sich als Indifferenzierung der Einheit und Verschiedenheit darstellt, und (§ 156) erklärt, daß es die Aesthetik nur mit der Anschauung der Dinge, nicht mit den Dingen als solchen (also auch nicht mit ihrer Schwere) zu thun habe.

Anmerk. d. Verf.

*) Wenn das Gesetz der Zweiteilung sich irgendwo in der Natur bewährt, so ist es bei dem Fischgeschlechte der Fall, bei dem nach dem Gesetze des Widerstandes des Mediums ein entschiedener Gegensatz des Borne und Hinten, von der größten vertikalen Durchschnittsebene getrennt, notwendig wird. Insofern nun der Mensch als Embryo dem Fische mehr gleicht als irgend einem anderen Geschöpfe, so mag ihm im Nabel eine Reminiscenz seines unentwickelten Daseins geblieben sein, und sich auch das niedere Gesetz der Zweiteilung an der so reichen und mannigfaltig gegliederten menschlichen Gestalt bewähren, wenn man, wie Zeising will, den Nabel als den Teilungspunkt betrachtet; nichtsdestoweniger gibt sich das höhere Gesetz der Dreiteilung nicht minder unzweideutig an derselben menschlichen Figur kund; man darf nur den ersten untersten Teil, die Basis, wie es am natürlichsten scheint, bis zur Mitte des Hüftwirbels, die Dominante dagegen, den Kopf, vom Scheitel bis zum Schulterbeinwirbel rechnen, so wird die Entfernung zwischen beiden Grenzen, nämlich die Länge vom Schulterbeinwirbel bis zum Schenkelbeinwirbel ziemlich die mittlere Proportionale zwischen den Dimensionen der beiden vorher-

Am meisten und entschiedensten aber trennt sich meine plastisch-architektonische Anschauung des Rein-Schönen in dem

genannten Teile sein. Dasselbe Gesetz der Dreiteilung mit mittlerer Proportionale findet sich sogar in den Untereinteilungen des menschlichen Körpers wieder, z. B. verhält sich der Oberarm zum Unterarm, wie dieser zur Länge der Hand, von der Handwurzel bis zu den Fingerspitzen gerechnet. Das Gleiche an den Beinen, an den Fingern, selbst am Haupte.

Die Aegyptier teilten, wie eine von Belzoni entdeckte Darstellung einer in ein Netz gezeichneten schematischen Figur zu erweisen scheint, ihre stehenden Figuren in 19 Teile. Hiervon fielen 3 Teile auf den Kopf bis zum Schlüsselbein, und circa 10,4 Teile auf die Beine bis zum Hüftwirbel, so daß für den Rumpf die Länge von 5,6 Teilen bleibt; eine Einteilung, die ziemlich genau der proportionalen Dreiteilung entspricht.

Die Griechen ließen bei ihren plastischen Meisterwerken weder die Zweiteilung noch die Dreiteilung der menschlichen Figur steif und einseitig hervortreten, sondern sie ließen, wie es die Natur thut, beide durcheinander spielen und sich durch gegenseitige Kontraste heben und beleben.

Die Dreiteilung hat keinen goldenen Schnitt, wonach sich eine bestimmte Länge in drei bestimmte proportionale Teile teilen ließe; aber diese Unbestimmtheit und Freiheit, die sie gestattet, macht ihr Gesetz allgemeiner gültig und praktischer. Uebrigens wünsche ich meine mittlere Proportionalität mehr virtuell als buchstäblich genommen zu wissen, als müsse notwendig jede wohl proportionierte aufrechtstehende Kunst- oder Naturgestaltung ihrer Längenchse nach streng mathematisch so eingeteilt werden, daß der mittlere Teil die genaue mittlere Proportionale der beiden unteren und oberen Teile bilden. Es gibt sehr viele und sehr verschiedene Mittel, um diese Proportionalität für das Auge befriedigend hervorzu-rufen; auch ist zu erwähnen, daß meine Theorie des Rein-Schönen die plastisch-stereometrischen Erscheinungen als solche faßt, deren Proportion nicht von Linien- noch von Flächenbeziehungen, sondern von räumlichen Beziehungen der Glieder zu einander abhängig ist.

Ebenso sind Flächenverhältnisse nicht von den Beziehungen der Höhen der Teile, sondern vielmehr von den Beziehungen der Flächen zu einander abhängig, die sich zu einem Ganzen gliedern. Nur die Proportionen eines regelmäßigen Prismas oder Cylinders, eines dergl. Oblong oder höchstens einer zwar variierten aber der Linie sich annähernden sehr schlanke Form bin ich berechtigt nach den Verhältnissen der Höhen seiner Glieder zu beurteilen.

Anmerk. d. Verf.

Punkte von der herkömmlichen, daß ich das Bild der Dinge körperlich oder vielmehr stereometrisch fasse, während letztere sich nur auf die planimetrischen Figuren einläßt, die mit der Anschauung der Dinge als Bild entstehen *).

Somit kennt sie nur zwei Schönheits-Koordinatenachsen, die dritte, die Richtungsachse läßt sie aus. Jenen entsprechen die beiden Eigenschaften der Symmetrie und Proportionalität, und mit diesen gruppiert sie die höhere nicht homogene, den Charakter oder Ausdruck. Sie hat nur zwei Chariten und stellt, um die Trias voll zu machen, die Huldgöttin selbst als Chorführerin in den Reigen, dem es somit an einem Mittelpunkte der Beziehungen fehlt. Ich benutze dieses Bild, weil ich allen Ernstes glaube, daß die Chariten, aus denen D. Müller auffallenderweise drei Mahlzeitsgöttinnen gemacht hat, bei den bauenden Minyern, die ihren Kult erfanden, die Symbole jener oft genannten drei räumlichen Bedingungen des Schönen waren, der Symmetrie, Proportionalität und Richtung; sie umkreisen im lieblichen Reigen Aphrodite, die höchste Potenz des Schönen, und bilden in dieser Verbindung den geschlossenen Ausdruck, das reizende Symbol der vollständigen hellenischen Schönheitstheorie.

*) So sagt Zeising, Aesth. Forschungen § 156: „Da es die Aesthetik nur mit der Anschauung der Dinge, nicht mit den Dingen selbst zu thun hat, so hat sie sich nur auf die planimetrischen Figuren einzulassen, und auf diese wird daher im folgenden hauptsächlich Rücksicht genommen werden.“

Wollte man auch als richtig gelten lassen, daß die Aesthetik sich nur mit den planimetrischen Figuren zu befassen habe, so müssen diese doch, wo sie aus der Anschauung eines Dinges entstehen, das nicht bloß Fläche ist, sondern auch Tiefe hat, in der Vorstellung des Beschauers das Bild eines Stereometrischen erwecken; man muß erkennen, ob man ein Ding von vorne oder von der Seite sieht, und das Nichtgesehene aus dem Gesehenen ergänzen. Selbst diese planimetrische Auffassungsweise entschuldigt somit nicht die Auslassung einer der drei Schönheitsbedingungen, von der im Texte die Rede ist.

Anmerk. d. Verf.

Die Namen der Chariten, Thalia, Euphrosyne, Aglaja, sind wohl gewiß nicht die ursprünglichen orchomenischen, die, wie Pausanias anzudeuten scheint, verschwiegen wurden, sondern spätere rein poetische. Doch ist es bezeichnend, daß Xenophon in seiner Abhandlung über Reitkunst die zierlich geordnete Mähne des Rosses Aglaja nennt, welches also mit Phalara, dem gewöhnlichen Ausdrucke für den schönen Richtungsschmuck der Pferde, der Bedeutung nach beinahe zusammenfällt. Es ist der in der Bewegung glitzernde Puz. Aglaja ist außerdem die Gattin des Hephaistos. Nicht umsonst führen die Chariten, außer Kränzen von Rosen und Myrten, auch den Würfel in den Händen. Nicht umsonst wurden sie von den orchomenischen Minyern in den Gestalten dreieckiger Steine verehrt. Die Chariten waren die Gottheiten, denen Pythagoras opferte, als ihm die Lösung seines berühmten geometrischen Problems gelungen war, dessen Bezug auf unseren Gegenstand nicht schwer nachzuweisen wäre.

Ich kann nicht umhin, hier noch zuletzt auf ein allgemein gültiges, höchst wichtiges Stilgesetz in den Künsten aufmerksam zu machen, das wiederum im Schmucke in größter Einfachheit und Anschaulichkeit hervortritt.

Der Schmuck, welcher Art er sein mag (wenn wir nicht den einfachen peripherischen Ring davon ausnehmen müssen), besteht aus zwei prinzipiell voneinander verschiedenen Elementen: erstens aus den Einheiten, die in symmetrischer, eurythmischer oder direktioneller Ordnung das Wesen des Schmuckes bilden, und zweitens aus dem, was diese Einheiten umfaßt, verkettet und an das Geschmückte befestigt.

Das erstgenannte Element ist in sich abgeschlossen, getragen, und fungiert nur durch seine Beziehungen zu gleichartigen, den Schmuck bildenden Theilen, und zu dem geschmückten Gegenstande,

es zeigt sich kein Konflikt von mechanisch struktiven Kräften in ihm thätig.

Das zweite Element ist struktiv, es fungiert mechanisch, es faßt, verkettet, bindet, und zugleich soll es kosmetisch mitwirken.

Dieser prinzipiellen Verschiedenheit zwischen dem Kleinod und der Fassung muß die künstlerische ornamentale Behandlung beider nicht bloß entsprechen, sie muß sie auch nachdrücklich accentuieren.

Das erste Element hat besonderen Anspruch auf Autorität, die bei Schmucksachen durch Glanz, Farbe, Schönheit der Form, sowie durch Reichthum der bildlichen Ausstattung erlangt wird.

Der Boden für bildliche Ausstattung ist hier neutral; die Darstellungen auf den Kleinodien, die das in Rede stehende, nicht mechanisch fungierende Element bilden, könnten gewählt werden, wie sie wollten, wenn nicht das natürliche Verlangen, daß sich die Bedeutung und die Beziehung dieser Kleinodien, wie sie sich im Schmuck zu einem Ganzen zusammenfügen, zu dem Geschnittenen auf ihnen aussprechen müsse, bei ihrer Wahl bestimmte Schranken stellte. Höchstens, daß noch das Stoffliche der Einheit, auf der sich die bildliche Darstellung entwickeln soll, gewisse stilistische Bedingungen in der Behandlung des letzteren nötig macht.

An diesen Kleinodien nun ist es, wo die charakteristische Ornamentik, die höhere auf das Wesen und die Tendenz des Geschnittenen hindeutende Kunst den Boden und Rahmen ihres Wirkens findet.

Ganz anders verhält es sich mit dem zweitgenannten Elemente, mit dem struktiv-fungierenden.

Die Ornamentik dieses Elementes soll sich der Bedeutsamkeit der erstgenannten in jeder Weise unterordnen, sie hat unmittelbar gar nichts mit dem Wesen und der Tendenz des Geschnittenen

zu schaffen, sondern bezieht sich direkt nur auf die Einheit, welche sie einfaßt, mit anderen ihrer Art verkettet, und an den geschmückten Gegenstand befestigt. Allerdings bringt diese Funktion es mit sich (da der letzte Bezug immer das Geschmückte bleibt), daß dieses dienende Element des Schmuckes gleichfalls dem Wesen und der Tendenz des Geschmückten entspreche; allein der erste Eindruck desselben muß immer derjenige sein, daß es dient, einfaßt, verkettet, bindet.

Der beste Ausdruck dafür sind aber gewisse, der Natur sowie der primitiven Industrie entnommene Typen, die durch unmittelbare Ideenverknüpfung in uns die Empfindung oder das Bewußtsein erwecken, daß diese verknüpfenden, bindenden und zugleich einrahmenden, den Schmuck schmückenden Teile ihren Funktionen in jeder Beziehung gewachsen sind.

Solcher Typen bietet die Natur eine unendliche Fülle dar, die in ornamental-stilistischer Uebersetzung in das Stoffliche als passende Analoga und Symbole hier am Orte sind. Beispiele: das Netzwerk, welches die Melone ziert, die klammernden Organe der Rebe, die Krallen und Klauen der Tiere, der Rachen einer Bestie, die Schlange in ihren Umschlingungen, das Astwerk der Bäume u. dergl. mehr.

Nicht minder aber als jene Natursymbole sind in unserem Falle die der ursprünglichsten Technik entnommenen Typen bedeutsam. Beispiele: die Kränze und gereihten Blattgewinde, die Bouquets, die Schnuren, Stricke, Ketten, Geflechte und Bänder, die früher erwähnten Masken.

Die Abhängigkeit des struktiven Elementes von dem Stofflichen und seine funktionelle Bestimmung zeige sich stets in der eurythmisch geregelten Wiederkehr solcher Formen, im eigentlichen Ornamente, und wo das geistig individuelle Leben innerhalb dieser ornamentalen Teile bildlich hervortritt, sei es stets chimärisch aufgefaßt. Nur in imaginärer Auffassung kann es neben der tendenziösen höheren Kunst, der es als Rahmen dient, ohne

störend in letztere einzugreifen, sich entwickeln; nur in dem Grotesken ist eine Vermischung und Vermittelung des Ideellen mit dem funktionellen Prinzipie ausführbar.

Dieses erste und wichtigste stilistisch-ornamentale Prinzip sehen wir leider in neuester Zeit nicht überall erkannt und oft mißachtet. Es tritt uns als allgemein gültig in der Keramik, in den textilen Künsten, sowie in der Baukunst entgegen. Ja, es bleibt gültig sogar auf dem Gebiete der Musik und der Dichtkunst. Wir sehen dieses Gesetz in der antiken Tragödie, sowie in dem aristophanischen Lustspiele. Shakespeares Genie erkannte dessen volle Bedeutung. Sein „Sturm“ gibt ein Muster ornamentaler Behandlung des einfassenden, verkettenden und haltenden Beiwertes im Gegensatze zu der historischen des dramatischen Kerns.

In großer Klarheit offenbart sich dieses Prinzip wieder am griechischen Tempel. Das Giebelfeld, die Metopen, die Friesse, die Diaphragmen der Säulen sind Ruheplätze der Konstruktion und daher der höheren Tendenzsymbolik gewidmet. Die Cella-Mauern fungierten zwar bei den Griechen der That nach, aber nicht der Idee nach, als stützende Glieder, und sind daher ebenfalls der hohen Kunst geöffnete Felder; überall sonst herrscht das reine Ornament.

An der hervorgehobenen Deutlichkeit des Unterschiedes zwischen den beiden im Schmucke zusammenwirkenden Faktoren und der daraus resultierenden notwendigen Verschiedenheit ihrer artistisch-technischen Behandlung zeigt sich beispielsweise die hohe Bedeutung, die der Schmuck auch in jenem Teile der Kunstlehre einnimmt, die den Stil in der Kunst betrifft.

Während nämlich die Begriffe Symmetrie, Proportionalität, Richtungseinheit, Harmonie sämtlich kollektive Begriffe sind, indem sie eine Vielheit als Einheit zusammenfassen, während sie zweitens rein formelle sind, das heißt während sie an den abstrakt-formellen Eigenschaften der bereits fertigen Erscheinungen

haften, dagegen aber das Geschichtliche der Entstehung der Form, wie selbst die stofflichen Unterschiede der materiellen Teile, welche die Form bilden, als Fremdartiges aus sich ausschließen, hat die Stillehre das Entstehen des Schönen in der Kunst zu ihrem Gegenstande; sie faßt das Schöne als einheitliches Resultat (zu dessen Entstehung freilich die verschiedensten Faktoren zusammenwirken), als die Lösung eines artistischen Problems.

Die Zahl der zusammenwirkenden Faktoren bei dem Entstehen des Werkes ist unbestimmbar, und es mögen nur einige der wichtigsten darunter hier berührt werden.

Sie lassen sich in zwei abgesonderte Klassen teilen, nämlich erstens in solche, die gewissermaßen im Werke selbst enthalten und gewissen Gesetzen natürlicher und physischer Notwendigkeit unterworfen sind, welche unter allen Umständen und zu allen Zeiten dieselben bleiben, zweitens in diejenigen Momente, die von außen her auf das Entstehen eines Kunstgebildes einwirken.

Zu den ersteren gehört nun namentlich vor allen anderen wieder der Zweck, dessen künstlerische Behandlung als Aufgabe vorliegt, sei er nun ein materieller oder ein mehr ideeller, welcher letztere sich in den meisten, wo nicht in allen Fällen auf einen in höherem Sinne aufgefaßten reellen Zweck zurückführen lassen wird.

Zweitens gehört dahin der Stoff, welcher dem Künstler zu Gebote steht, um damit den dienstthuenden Gegenstand zu realisieren oder auch nach Umständen nur zur Erscheinung zu bringen.

Drittens gehören dahin die Mittel zur Bearbeitung des Stoffes, die Prozesse, die bei der Behandlung des Stofflichen in Frage kommen und sehr entschieden auf das formelle Hervortreten des letzteren in der zwecklich-künstlerischen Erscheinung einwirken. So z. B. läßt sich Metall hämmern, schmie-

den, schneiden und gießen: in allen drei oder vier verschiedenen Behandlungen tritt es prinzipiell anders als formenbestimmend auf.

Mannigfaltiger sind die äußeren Koefficienten der Kunstdarstellung. Dahin sind zu rechnen alle räumlichen und persönlichen Einflüsse und Momente der Gestaltung, als da sind: Klima, physische Beschaffenheit des Landes, nationale Bildungsrichtung, historische Erinnerungen und Ueberlieferungen, lokale Einflüsse der Umgebung (ob z. B. ein Haus im Thale oder auf der Höhe steht, ob es Stadt- oder Landhaus ist), Person oder Körperschaft, welche das Werk bestellt, dann unter vielen anderen nicht genannten Einflüssen besonders die Gelegenheit und zufällige Veranlassung des Entstehens.

Endlich, als mächtiges äußeres Moment, ist noch die Hand des Künstlers, dessen individuelle Persönlichkeit und Stimmung hervorzuheben.

Indem wir nun das Schöne in der Kunst als ein aus allen diesen und noch vielen anderen Momenten Entstehendes, als ein Werdenendes betrachten, fassen wir die ästhetische Frage von der rein werththätigen Seite, eine Art der Auffassung, die dem praktischen Künstler am meisten nützt und zusagt. Er betrachtet das Werk als ein Resultierendes und verlangt, daß es Stil habe, welches Wort nichts weiter bedeutet, als das zu künstlerischer Bedeutung erhobene Hervortreten des Grundthemas und aller inneren und äußeren Koefficienten, die bei der Verkörperung desselben in einem Kunstwerke modifizierend einwirken.

In dieser Definition des Begriffes Stil vereinigen sich die scheinbar heterogensten Unterbegriffe, die man mit diesem Worte zu verknüpfen pflegt, und deren Grundverwandtschaft ein sehr richtiges Volksgefühl herausfand.

So sagen wir gleich richtig: Gotischer Stil, Stil des Zeitalters Ludwig XIV., Stil des Raphael, Kirchenstil, ländlicher

Stil, Holzstil, Metallstil, schwerer Stil, hoher Stil, leichter Stil u. s. w.

Uebrigens sieht man, wie die ästhetisch-formelle Anschauung des Schönen, wenn sie sich auf allgemein gültige Naturgesetze stützt, und die artistisch-konstruierende einander die Hand bieten und in höherer Auffassung notwendig in einer und derselben Doktrin sich vereinigen müssen.

X 5. Ueber das Verhältniß der dekorativen Künste zur Architektur*).

X Die dekorativen Künste sollten aus der Architektur hervorgehen und zu ihr in Beziehung stehen.

Dieses Prinzip in seiner wahren Bedeutung erfasst, wird von jedermann unterschrieben werden, der über die Beziehungen nachgedacht hat, welche zwischen den verschiedenen Aeußerungen jenes angeborenen Instinktes bestehen, vermöge dessen wir die Wahl der Formen und Farben treffen, um den Produkten unserer Hände Ausdruck und Schönheit zu verleihen.

Architektur ist das gemeinsame Zusammenwirken aller anderen Kunstzweige für eine große monumentale Wirkung und nach einer leitenden Idee.

Die Gesetze der Schönheit und des Stils, welche wir im Kunsthandwerk und in der Kunst im allgemeinen kennen lernen, wurden durch Architekten zuerst fixiert und systematisch geordnet.

Die Kunstgeschichte scheint diesem Prinzip in einzelnen Punkten zu widersprechen; aber es kann nichtsdestoweniger behauptet werden, daß gerade diese Punkte die entschiedensten Beweise für jene intime Wechselbeziehung sind, durch welche alle Kunstzweige miteinander verbunden sind.

Zuerst finden wir, daß das Kunsthandwerk oder die Kunstindustrie viele Jahrhunderte vor Erfindung der Architektur als Kunst bereits einen hohen Grad von Entwicklung erreicht hatte. In einfachen Zelten, rohen Verschanzungen und Lagern wohnte der Luxus schon viele tausend Jahre vor Erfindung der Archi-

*) Vortrag, gehalten in London 1854.

tektur und der Monumentalkunst. Häuslicher Fleiß, der Markt, Handel, Krieg und Raub versahen den Haushalt der vorarchitektonischen Jahrhunderte mit Luxusartikeln, Matten, Teppichen, reichen Gewändern, Vasen, Dreifüßen, Kandelabern, Lampen, Waffen, Juwelen und Glitterwerk. So verhielt es sich z. B. bei den Griechen zu den Zeiten Homers und Hesiods und selbst viel später. Die Schilderungen, welche diese alten Dichter von den Waffen der Heroen, den Vasen, Dreifüßen, Draperien, Stückerien und anderen Gegenständen einer frühen Kunstindustrie geben, sind ohne Zweifel auf Wirklichkeit begründet. Die Dichter durften die Schönheit und den Reichtum solcher Gegenstände übertreiben, aber ihre Kunst hätte keine Wirkung ausgeübt, wenn den Hörern nicht Gegenstände, ähnlich den beschriebenen, bekannt gewesen wären*).

Was enthalten nun aber die Beschreibungen von Monumenten und architektonischen Werken, welche die genannten Dichter uns vorführen?

*) Wir werden Gelegenheit finden, zu diesen poetischen Schilderungen altgriechischer Kunstindustrie zurückzukehren, welche nicht nur für den Archäologen von hohem Interesse sind, sondern auch für die moderne Kunstindustrie. Seit den Zeiten Griechenlands bis heute haben sie die hervorragendsten künstlerischen Kräfte lebhaft angeregt, so Phidias bei der Ausarbeitung seines berühmten Schildes der Pallas am Parthenon zu Athen, so ferner Lionardo da Vinci, dessen herrliches Bild der Medusa einen Schild schmückt, der sich jetzt in der florentinischen Galerie der Uffizii befindet, so Michelangelo in mehreren seiner mächtigen Kompositionen, so Benvenuto Cellini und jene anderen Meister, deren prächtige Werke ihm zugeschrieben wurden, indem sein Name eine Art mythischer Berühmtheit erlangte und den Namen manches geschickten Künstlers derselben Epoche absorbierte. Unter den modernen Künstlern, die nach den Schilderungen Herodots und Homers gearbeitet haben, sind Männer wie Flaxmann, Thorwaldsen, Schwanthaler und andere hervorragende Meister zu nennen, welche auf diese Weise mehr für die Verbreitung von künstlerischem Gefühl und Geschmack in den praktischen Künsten thaten, als durch ihre berühmten und großen Schöpfungen. Anmerk. d. Verf.

Sie bezeugen alle jenen oben angedeuteten Zustand der Architektur, oder vielmehr den Mangel eigentlicher Monumentalarchitektur, die durch ihre eigenen organischen Gesetze beherrscht gewesen wäre. Ein ungemeiner Luxus war mit der ursprünglichsten Einfachheit und Roheit der Konstruktion und in der Einrichtung des Haushaltes vereinigt.

Die ganze Ausschmückung der Gebäude bestand in einer bloßen Applikation von Draperien oder Metallkonstruktionen, von Schilden, Trophäen, Festons und Blumen oder in einer Ausstattung mit Thon- und Metallgefäßen, Figuren, Möbeln und anderen beweglichen Gegenständen, die der Kunstindustrie oder der Natur entlehnt waren, nicht aber aus den inneren organischen Gesetzen der Architektur hervorgingen. Die nämlichen Gebäude, welche mit getriebenen Gold- und Zinnplatten bekleidet waren, bestanden aus bloßen Baracken, Höfen und weiten Hallen, ohne Fußböden und mit Herden ohne Schornsteine.

Es möge hier gestattet sein, einige Beispiele solcher homerischen Schilderungen von Gebäuden anzuführen.

1. Das Zelt des Achilles.
2. Der Palast des Priamus.
3. Der Palast des Königs der Phäaken.
4. Das Haus des Odysseus.

Solcher Art waren die Beziehungen zwischen industrieller Kunst und Architektur in jenen Zeiten der beginnenden Kultur bei den Griechen, über die wir, dank einem glücklichen Zufall, zu urteilen imstande sind.

Aber nicht genug. Der Einfluß der Kunstindustrie auf die Civilisation war noch allgemeiner. Die griechische Mythologie ist eine geniale und poetische Schöpfung, die aus einer formlosen, aber sehr bildsamen Masse von mythischen, teils einheimischen, teils vom Ausland entlehnten Fabeln, welche in ihrer ursprünglichen Bedeutung nicht mehr verstanden wurden, herausgestaltet, sozusagen modelliert wurde. Diese Schöpfung war

das Werk der vorgenannten Dichter, welche in ihren Dichtungen höchst wahrscheinlich von Bildern bestimmt wurden, die sie den auf Waffen, Vasen, Teppichen und Werkzeugen gemalten und dargestellten Mythen entlehnten, denn sie spielen oft auf solche Darstellungen in ihren Schilderungen an, und wir erkennen einen solchen Einfluß auch in dem illustrierenden Charakter ihrer Erzählungen.

Zum Teil fremde, zum Teil einheimische Formen, die als Ornamente verwendet wurden, wurden ineinander verschmolzen und zu einem neuen Resultat umgebildet.

Ich werde in einer der nächsten Vorlesungen versuchen zu zeigen, wie sich die griechische Architektur aus ihren Anfängen heraus durch die gesetzgebende und tempelbildende dorische Rasse entwickelte, im Gegensatz zu den poetischen Joniern, welche ihren Göttern auf den Bergen opferten und Tempel im eigentlichen Sinne des Wortes überhaupt nicht besaßen.

Wenn es die Zeit gestattete, so möchte hier eine Parallele zwischen den homerischen Wohnhäusern und jener eigentümlichen Mischung von Einfachheit und Luxus gezogen werden, welche noch zu unserer Zeit in den Zelten und Wohnstätten der orientalischen Völker vorherrscht. Ich weise in dieser Hinsicht auf die lebhafteste Schilderung der Haushaltung eines arabischen Scheichs hin, welche uns Mr. Layard in seinen Reiseberichten aus Mesopotamien gibt.

Während die Griechen sich noch auf der Stufe der vorarchitektonischen Civilisation befanden, gab es in anderen Teilen der alten Welt einige Mittelpunkte sehr alter, auf anderen Prinzipien begründeter Kulturen, welche von einem gewissen Gesichtspunkt aus für die Entwicklung der Architektur als einer selbständigen Kunst günstiger waren. —

Aber was sehen wir in den Ruinen von Niniveh und Theben? Die unzweifelhaften Beweise dessen, was vorhin behauptet wurde, daß nämlich sämtliche architektonischen Formen

der ägyptischen und assyrischen Monumente der Kunstindustrie entlehnt sind.

Die Matten und später die Teppiche und Draperien waren die frühesten Materialien der Raumtrennung und jener Zimmereinteilungen, welche die Menschen für ihren Schutz und ihre Bequemlichkeit für nötig fanden. Diese genannten Materialien

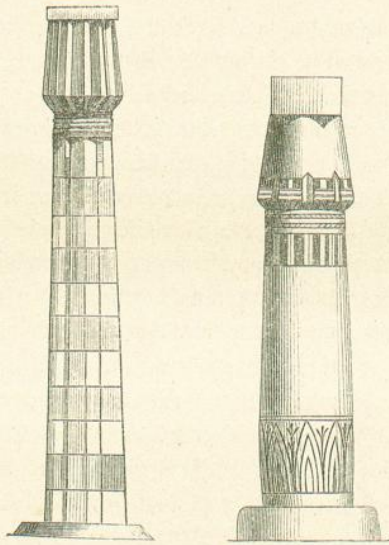


Fig. 16. Ägyptische Bündelsäulen.
(Aus des Verfassers „Stil“ I. S. 394. 2. Aufl.)

verfahen diesen Dienst lange vor der Erfindung der Erdwälle, und die wohlbekannten assyrischen Marmorplatten sind nur in Stein ausgeführte Nachahmungen der ursprünglichen Teppiche.

Die Geschichte der Wanddekoration in allen ihren Phasen beginnt mit diesem Urmotiv der Teppichwirkerei und ist auf ihr begründet.

Wenn wir wiederum die ägyptischen Säulen der früheren Perioden ägyptischer Kunst betrachten, so erkennen wir kantige

Pfeiler, welche mit Rohr bekleidet sind, das mit Stricken und einem Stück reichgeschmückten Stoffes ringsherum befestigt ist, so daß der eckige Pfeiler nur an der Spitze oberhalb des Kapitäls sichtbar wird. Das letztere ist aus Blumen der Papyrusstaude und des Lotus gebildet, welche in den Schnüren am Halse des Kapitäls eingesteckt sind, ganz in der nämlichen Weise, wie die schönen Aegyptierinnen jener Zeit dieselben Blumen in die Bänder ihrer Haarfrisur zu stecken pflegten.

Ein großer Teil der in der Architektur üblichen Formen stammen so von Werken der Kunstindustrie ab, und die Regeln und Gesetze der Schönheit und des Stils, die wir kennen, wurden lange vor der Existenz irgend welcher monumentaler Kunst bestimmt und angewendet.

Die Werke industrieller Kunst geben daher sehr oft den Schlüssel und die Grundlage für das Verständnis architektonischer Formen und Prinzipien.

Ein zweiter Punkt, in dem die Kunstgeschichte nicht mit unserem Prinzip übereinzustimmen scheint, ist der, daß die Perioden, in denen die industriellen Künste von der Architektur hierarchisch beherrscht wurden, nicht die für die Entwicklung der hohen Kunst oder der Kunstindustrie günstigsten waren. In diesen Perioden gestalten sich die Beziehungen zwischen den beiden Äußerungen des Kunsttriebes in einer der von uns geschilderten geradezu entgegengesetzten Weise.

Während der Herrschaft des mittelalterlichen oder spitzbogigen, sogenannten gotischen Stiles z. B. wurden die industriellen Künste ganz abhängig von den in diesem Stile gebrauchten Formen, welche selbst in den wichtigsten dekorativen Motiven von der Steinkonstruktion hergenommen waren. So wurden die Reliquiarien zu kleinen Kirchen, die Basen hatten Strebepfeiler, Spitzbogen, gotisch profilierte Gliederungen und Spitzdächer als Deckel.

Die Bogen wurden das Grundmotiv der Flächenornamentierung und der beherrschende Einfluß der Architektur dehnte

sich sogar bis auf das Handwerk des Schuhmachers und Schneiders aus.

War dies ein gesunder und normaler Zustand und können wir diese Geschmacksrichtung im Kunsthandwerk als rein bezeichnen? Es mag vielleicht kühn aussehen, dies zu verneinen.

Nach dem Wiederaufleben der antiken Prinzipien der Architektur erhielt das architektonische System seinen Einfluß, wenigstens eine Zeitlang, in einigen Zweigen des Kunsthandwerks noch aufrecht, wie z. B. im Hausgerät. Aber dieser Stil war vielleicht geschmeidiger als der frühere, und es wurde in dessen Anwendung auf das Kunsthandwerk große Freiheit gestattet.

Umwälzungen in den Architekturstilen waren also immer vorbereitet durch Neuerungen, welche vorher in der Art der Ausübung des Kunsthandwerks eingeführt worden waren; und die Architektur wird bald ihre Herrschaft über die anderen Künste verlieren, wenn sie wie gegenwärtig sich von denselben isoliert.

Unsere Architektur ist ohne Originalität und hat ihren Vorrang vor den anderen Künsten verloren. Sie wird nur dann wieder aufleben, wenn durch moderne Architekten dem gegenwärtigen Zustand unserer Kunstindustrie mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden wird.

Der Impuls zu einer so glücklichen Aenderung wird wiederum vom Kunsthandwerk ausgehen.

In dieser Hinsicht müssen wir das richtige Gefühl anerkennen, welches unsere Regierung in ihren Anstrengungen für Hebung der künstlerischen Erziehung des Volkes leitet, indem sie dabei ihr besonderes Augenmerk auf die Ausübung des Kunsthandwerks richtet.

6. Ueber den Zusammenhang der architektonischen Systeme mit allgemeinen Kulturzuständen *).

Die individuellen Eigentümlichkeiten der verschiedenen Systeme der Architektur werden für uns so lange unverständlich bleiben, als wir nicht eine Anschauung über die socialpolitischen und religiösen Zustände derjenigen Nationen und Zeitalter gewonnen haben, denen die betreffenden architektonischen Stile eigentümlich waren.

Architektonische Denkmale sind thatsächlich nur der künstlerische Ausdruck dieser socialen, politischen und religiösen Institutionen, denn die Formen der Kunst, so gut wie diejenigen der Gesellschaft, sind notwendigerweise Resultate eines Prinzipes oder einer ursprünglichen Idee, welche schon vor ihnen bestanden haben mußte.

In noch geringerem Grade würden wir irgend ein bestimmtes Verständnis über gewisse Einzelheiten irgend eines architektonischen Stiles gewinnen können, zum Beispiel über das, was man unter der Ordnung, unter den Profilen zc. eines Stiles für gewöhnlich versteht, ohne zum mindesten eine allgemeine Kenntniss über die Gesamtheit derjenigen Monumente zu haben, an denen diese Details sich finden und deren Prinzipien sie zum Ausdruck bringen. Leider aber befinden wir uns noch in großer Unkenntniss gerade über die allerwichtigsten dieser allgemeinen Grundsätze und zwar nicht allein bezüglich derjenigen Stile, von denen nur geringe Reste und historische Nachweise auf uns gekommen sind, sondern sogar auch bezüglich der griechischen und römischen Archi-

Vortrag, gehalten in London 1853.

tektur, sowie der des Mittelalters; ja kaum sind wir uns über die Bedingungen unserer eigenen gegenwärtigen Kunst ganz klar. Auf alle Fälle halte ich es für notwendig, von solchen allgemeinen Begriffen auszugehen, um die verschiedenen Formen der Architektur zu erklären.

Indem ich dieselben festzustellen versuche, hoffe ich, daß sie gegenüber dem ungeheuren vor uns liegenden Materiale einen gewissen Anhalt bieten, selbst wenn ich in dem einen oder anderen Punkte irren sollte.

In einer früheren Abhandlung habe ich den Herd als den Embryo der gesellschaftlichen Formen im allgemeinen und als das Symbol der Niederlassung und Vereinigung bezeichnet.

Die erste gesellschaftliche Form, welche sich um diesen Ausgangspunkt der Kultur zusammenfügte, war die patriarchalische Form des Familienlebens, Verhältnisse, ähnlich denjenigen, welche in den Büchern des alten Testaments eine so poetische Schilderung gefunden haben und welche noch jetzt in denselben Gegenden Asiens, auf die sich jene Beschreibungen beziehen, zu finden sind.

Auf dieser Stufe der Gesellschaft finden wir noch keine Baukunst, wenngleich die ausschmückenden Künste und der Luxus einen gewissen Grad der Ausbildung erreichen konnten, der sich hauptsächlich in den Erzeugnissen der Töpferei, Holzschnitzerei, Weberei, Metallbearbeitung zc. aussprach.

Diese patriarchalische Gesellschaftsform erlitt keine wesentlichen, prinzipiellen Aenderungen, als sie sich zu einer Bundesgenossenschaft zwischen den verschiedenen Familien und Stämmen derselben Rasse erweiterte.

Obgleich nun eine derartige politische Form der Verbindung zwischen den Stämmen eines und desselben Ursprungs die natürlichste und vernünftigste zu sein scheint, finden wir doch zumeist, daß sie von andern Prinzipien verdrängt wurde, die in jenen Gegenden, der Wiege der menschlichen Civilisation, vorherrschend waren, nämlich von dem dynastischen Regiment und dem Abso-

lutismus einerseits oder der hierarchischen und oligarchischen Regierungsform andererseits.

Unter welchen Umständen diese Veränderungen eintraten, wissen wir kaum, dagegen sehen wir die großen Civilisationscentren der alten Welt schon beim ersten Anfange der geschichtlichen Erinnerung nach dem einen oder dem anderen dieser beiden Prinzipien oder auch nach einer Mischung von beiden geregelt und fixiert. Es waren diese Prinzipien die ersten, welche in der Baukunst Ausdruck fanden, und mit dem Zeitpunkte, da sie zur Herrschaft gelangen, beginnt auch die Geschichte dieser Kunst.

Wenngleich sie untereinander im Gegensatz standen, stimmten sie doch in gewissen Punkten überein, wie dies ebenso von den Gebäuden, welche als ihr Ausdruck betrachtet werden können, gilt.

Die hierarchische Herrschaft bewirkte die Aufrechterhaltung alter Traditionen, und die aus diesem konservativen Prinzipie resultierenden Formen würden für uns hinreichend klar sein, wären sie nicht zum Teil mit jener mystischen und für profane Augen unverständlichen Symbolik umhüllt worden, welche die priesterlichen Begründer dieses politischen Systemes eigens zu dem Zwecke erfanden, um damit eine geheime, nicht der großen Menge, sondern allein der herrschenden Priesterkaste verständliche Sprache zu schaffen.

Hierdurch wird die Erklärung der für die politischen Systeme bezeichnenden architektonischen Formen einigermaßen dunkel und schwierig, obgleich die Ueberreste gerade dieser Monumente bedeutender und besser erhalten sind, als diejenigen irgend einer anderen Periode menschlicher Entwicklung.

Sowohl die ägyptischen als auch die indischen Monumente haben in dem genannten hierarchischen Prinzipie ihren Ursprung.

Das andere politische Prinzip, nämlich das despotische, ist seiner Natur nach revolutionär und deshalb in seinem wesentlichsten Punkte im direkten Gegensatz zu dem oben besprochenen starr konservativen.

Alte Formen der Gesellschaft wurden beseitigt und gänzlich neue, vollständig verschiedene an ihre Stelle gesetzt. Aber die dynastischen oder despotischen Schöpfer dieser neuen politischen Formen besaßen geringeren Erfindungsgeist und waren minder gelehrt als die zuerst genannten, und dieser Umstand ist es gerade, welcher uns das Verständniß sowohl der allgemeinen Formen als der Einzelheiten der aus diesen despotischen Gesellschaftsformen hervorgegangenen architektonischen Stile erleichtert.

Ich will deshalb mit der Erklärung derjenigen architektonischen Formen beginnen, welche der Ausdruck der letztgenannten sozialen Prinzipien sind, und als Beispiele die Architektur der Chinesen, der Assyrier und deren Nachfolger, der Baktrier und Perser, wählen.

Es ist eine eigenthümliche Thatsache, daß die Traditionen aller der asiatischen Nationen, welche vom Anfang ihrer Geschichte an von Despoten beherrscht wurden, durchaus in den Berichten über furchtbare Naturrevolutionen übereinstimmen, welche einen großen Teil der Bewohner des alten Landes vernichteten und die Ueberlebenden zwangen, sich enger aneinander zu schließen. Dieses, alle gleichmäßig treffende Mißgeschick führte dazu, die alten Gegensätze auszugleichen, alte Bundesgenossenschaften zu lösen und in der Gemeinschaft aufgehen zu lassen, um durch vereinigte Kraftanstrengung die zerstörenden Gewalten der Elemente bändigen und mittels großer nationaler Anlagen den Boden wiedergewinnen zu können, der durch diese Naturgewalten entrisßen worden war. Um solche Ziele erreichen zu können, mußte sich alles der Herrschaft eines Einzigen unterwerfen, und die absolute Unterordnung wurde das neue Prinzip der Gesellschaft. Die Geschichte Chinas, welche uns in der überraschendsten Weise durch gleichzeitige Denkmäler seit mehr als 2500 Jahren v. Chr. glaubwürdig überliefert ist, gibt uns ein Beispiel des Einflusses eines derartigen Alleinherrschers auf das politische Leben einer Nation.

Diese Geschichte beginnt mit der Regierung eines Wahlkaisers, Namens Yao, welcher erwählt wurde, um die Arbeiten zur Bewältigung einer großen Flut zu leiten, die ganz China bis an die westlichen Berge in der Nähe von Tibet überschwenmt hatte. Der erste Minister und Nachfolger dieses Kaisers auf dem Throne war Chun. In dessen Auftrag nahm Yu, sein nachmaliger Thronfolger, riesenhafte Wasserbauten in Angriff, um den Gewässern einen genügenden Abfluß zu schaffen. In einen Felsen, Namens Hong-Chan, auf welchem die alten Kaiser die jährlichen Opfer darzubringen und ihre Dankgottesdienste zu verrichten pflegten, war eine Inschrift in großen Lettern eingehauen. Diese Inschrift besteht noch und besitzen wir genaue Kopien von ihr, sie lautet: „O unser Ratgeber und Helfer! Alle die großen und die kleinen Inseln bis zu den höchsten Spitzen, alle Bruststätten der Vierfüßer und der Vögel, alle menschlichen Wohnungen sind überschwenmt, treibe die Gewässer zum Meere zurück, ziehe Gräben und erbaue Deiche.

Schon lange harren meine Landsleute deiner Hilfe. Ich sitze auf der Spitze des Berges Ho-lou! Ich habe die Geister des Volkes zur Wachsamkeit und Thätigkeit angeregt. Mein Herz kennt keine Ruhe, rastlose Arbeit ist meine Erholung. Die Berge Hoa, Ho, Thai, Heng waren der Anfang und das Ende meiner Unternehmungen.

Nach Vollendung meines Werkes habe ich im Mittelpunkte des Landes ein Dankopfer gebracht, doch haben meine Sorgen noch kein Ende gefunden. Die Störungen der Naturkräfte sind vorüber, die großen Ströme des Südens haben sich wieder der See zugewendet. Die Saaten können nun wieder ausgestreut, die Gewänder wieder gewebt werden, die tausend Königreiche haben wieder Frieden.“

Yao, sowie die beiden auf ihn folgenden Chun und Yu waren Wahlsürsten; nach ihnen wurde die kaiserliche Krone erblich. Diese Zeit der ersten Kaiser, der Dynastie Hia,

wird von den Chinesen als das goldene Zeitalter der Größe und des Glücks angesehen. Jede Revolution in diesem Reiche wurde unter dem Vorgeben begonnen, die alten Institutionen des Kaisers Yao wieder zur Geltung zu bringen. Durch solche antiquarische Reaktionen wurden die Chinesen stets auf die ältesten Formen wieder zurückgeworfen, und dies ist eine der Veranlassungen, weshalb dieses Reich seit der Sündflut bis in unsere Tage nahezu auf derselben Kulturstufe stehen geblieben ist. So ist beispielsweise der Palast des Kaisers Yao das Fundamentalmotiv für alle chinesische Architektur geworden und zwar ebenso sehr für die Gesamtanlage, wie in konstruktiver Hinsicht. Außerdem ist dieser Stil für jede Klasse der Bevölkerung durch unabänderliche Gesetze normiert und den betreffenden Verhältnissen angepasst, und diese Vorschriften, obgleich so alt wie die Zeiten, von denen wir soeben sprachen, müssen noch heutigestages strengstens eingehalten werden.

Wir besitzen eine Beschreibung des Palastes der ersten Kaiser von China; dieselbe lautet wie folgt: Beschreibung des Palastes des Kaisers Yao. Das Dach war von Stroh und Lehm und die Regen des Sommers überzogen es mit einer Decke von grünem Gras. Hinter dem gegen Süden gelegenen Eingangs- oder Triumphalthor befand sich ein großer Hof, in welchem die Audienzhalle stand. Auf der entgegengesetzten Seite dieses Hofes war eine große, mit einer Mauer umgebene Halle, in welcher die öffentlichen Maße und Gewichte aufbewahrt wurden mit Rücksicht auf den Markt, welcher in diesem Hofe abgehalten wurde. Hinter dieser Halle lag ein zweiter Hof, an dessen Nordseite der beschriebene Palast des Kaisers und der kaiserlichen Familie stand.

Die Audienzhalle stand auf einer drei Stufen hohen Terrasse, welche mit Rasen belegt war. Vor den Pforten waren Bäume gepflanzt, damit die auf eine Audienz Wartenden sowohl, wie die kaiserlichen Diener Schutz gegen die Sonne fänden.

Dieses einfache Vorbild eines Palastes enthält nahezu alle Elemente der reichsten und kompliziertesten Gebäude derselben Bestimmung, welche in späteren Zeiten errichtet wurden; dies gilt ebenso sehr für die allgemeine Einteilung der chinesischen Paläste als auch für die Details der Konstruktion und gewisser Eigentümlichkeiten dieses Stiles. So wird berichtet, daß die gebogene Form des Daches des alten Palastes des Yao, welche in dem Falle nur eine Folge des hohen Alters war, später das Motiv für die eigentümliche gebogene Form wurde, welche allen chinesischen Dächern eigentümlich ist. Ebenso war die grüne Farbe des alten Lehm-daches des Yao die Ursache, daß später die Dächer der kaiserlichen Paläste stets mit grünen Ziegeln gedeckt wurden.

Einen auffallenden Kontrast hiermit bildet der prachtvolle Palast des gegenwärtigen Kaisers von China in Peking, aber immerhin ist er eine Nachahmung desselben Motives.

Die erste und Hauptdisposition dieses Palastes rührt noch von dem Mongolenhäuptling Cublai Khan her, welcher im 13. Jahrhundert China eroberte.

Die Beschreibung dieses ursprünglichen Palastes findet sich in Marco Polos Reisen, jedoch gibt uns diese Beschreibung keine Anschauung von der Gesamtheit der Anlage. Er erwähnt eine Halle, welche 6000 Menschen fassen konnte, und erzählt, daß alle Mauern intwendig und auswendig mit Gold bekleidet und mit Drachen, Vögeln und anderem Getier verziert waren.

Die moderne Stadt Peking selbst ist eine Art von Nachahmung dieser Anlage.

Sie ist in der Form eines Rechteckes erbaut und mit Mauern umgeben. Im Innern ist sie durch eine Quermauer in zwei Teile geschieden. Der östliche Teil bildet eine Art von Vorstadt, welche nach Westen an die Mauer der eigentlichen Stadt stößt; dieselbe hat quadratische Grundform und ist ihrerseits mit Mauern und Gräben umgeben und enthält im Inneren

drei aufeinanderfolgende viereckige Unterabteilungen, welche in derselben Weise jede mit Wällen umgeben sind.

Das kleinste Viereck in Mitte des Ganzen ist die Residenz des Kaisers und heißt die verbotene Stadt. Der Raum zwischen ihr und der äußeren Umwallung heißt die kaiserliche Stadt. In ihr wohnen die höheren Beamten. Der Raum zwischen ihr und den äußeren Umfassungswällen der Stadt ist für Kaufleute und Handelsleute und heißt die Stadt.

Die verbotene Stadt hat vier Thore, eines auf jeder Seite des Quadrates.

Es ist unmöglich, eine genügende Beschreibung von der Schönheit und Pracht der einzelnen Gebäude zu geben, welche symmetrisch verteilt und durch reich geschmückte Hofplätze getrennt sich im Inneren der verbotenen Stadt befinden.

Der ganze Umfang ist mit einem tiefen Kanal umgeben, dessen Brustwehren von polierten Granitblöcken ausgeführt sind; zwischen dem Kanal und der Mauer befinden sich Häuser von der halben Höhe der Mauer, mit Ausnahme der Südseite, an welcher der Haupteingang liegt.

Die Mauern sind mit glasierten Ziegeln inkrustiert und die in die inneren Höfe führenden Wege mit Mosaikfußböden belegt.

Das Innere ist abermals in drei Abteilungen geteilt und zwar in eine östliche, mittlere und westliche Abteilung. Der mittlere Teil enthält den kaiserlichen Palast, welcher in eine Menge von Höfen zerfällt, von denen ein jeder seine besondere Bestimmung hat. Sie liegen einer hinter dem anderen, vom südlichen Haupteingange nach dem nördlichen Thore. Die östliche und westliche Abteilung, zunächst dem kaiserlichen Palast, enthält eine Anzahl Unterabteilungen, von denen eine jede ihre eigene Umwallung hat und Höfe mit Hallen und Pavillons enthält.

Der mittlere Palast ist eine großartige Reihe von prächtigen Thoren und Triumphbögen, Höfen, Galerien, einzeln stehenden

Gebäuden, Terrassen, Brücken, Ballustraden 2c. Er enthält 13 Höfe, an deren nördlichem Ende sich auf einer erhöhten Terrasse ein einzeln stehendes, bedachtes Gebäude von einem oder mehreren Stockwerken befindet. Die Pracht der Ausführung und der Wirkung nimmt stets zu bis zu dem letzten Pavillon, welcher das Haus des Himmels genannt wird und welcher der höchste und prächtigste von allen ist. In ihm befinden sich die Privatgemächer des Kaisers. Hinter diesem Hauptgebäude liegen noch andere, ebenfalls zu den Privatgemächern gehörende Gebäude. Dieselben enthalten den Seral des Kaisers. Jede der Damen hat ihr eigenes, mit Mauern umgebenes Haus mit Garten, Springbrunnen, Boskett, Blumenbeeten 2c.

An der nördlichen Seite der Privatgemächer beginnt eine neue Reihe von Höfen und einzelstehenden Häusern. Der letzte, siebzehnte Pavillon ist der Von-lie und bildet den Eingang zu den kaiserlichen Privatgärten. Diese bilden ein großes von einer Mauer umschlossenes Viereck und sind von unbeschreiblicher Schönheit und Ueppigkeit.

Die beiden Hauptabteilungen östlich und westlich des Palastes enthalten die Paläste der Kaiserinmutter und der kaiserlichen Prinzen, die Halle für den Staatsrat, die Akademie der Wissenschaften, den Tempel des Kon-fu-tsi, die Bibliothek, das Haus der historischen Gesellschaft, das Schatzhaus, verschiedene Tempel und Kapellen, Theater, Schulen für die Prinzen, Zimmer für die kaiserliche Garde, Bureaus für die kaiserlichen Hofchergen, für den Kanzler 2c.

An der westlichen Seite des Palastes ist der öffentliche Garten, in welchem große Modelle aller öffentlichen Gebäude aufgestellt sind, eine Art praktische Schule für Architekten. Den Garten durchfließt ein gewundener Fluß, über welchen Marmorbrücken und Hängebrücken führen. Auf einem hohen Hügel steht ein Buddhatempel in Form einer Flasche.

Aber alle diese Wunder verschwinden neben den Bauwerken,

welche der große Restaurator der chinesischen Monarchie Tschin-Chi-Houang-Ti (349 v. Chr.) ausführen ließ.

Vor ihm war das Land infolge eines Aufstandes der Satrapen unter den letzten schwachen Kaisern der Dynastie Yu in eine Menge unabhängiger Staaten zersplittert. Er besiegte alle die unabhängigen Vasallen des Reichs und zertrümmerte die aristokratische Macht der gelehrten Mandarinen, welche eine Art von Priesterherrschaft in Opposition gegen das monarchische System geschaffen hatten.

Seinem politischen Prinzip gab er einen architektonischen Ausdruck, indem er eine neue Residenz oder Palast in Hien-Yong gründete. Er ließ die Paläste aller der von ihm besiegten und getödteten Satrapen genau aufzeichnen und in ihren ursprünglichen Formen und Ausdehnungen in seiner neuen Residenz wieder aufbauen. Alle Reichtümer der alten Paläste ließ er dahin bringen und zwang die Wittwen, mit ihren Gefolgen diese neuen Häuser zu beziehen und in denselben, in seiner nächsten Nähe zu hausen. Diese einzelnen Paläste vereinigte er zu einer einheitlichen Anlage, indem er sie durch Galerien, Mauern und Höfe verband, genau in derselben Weise, wie wir sehen, daß die Pavillons des Palastes von Peking durch dieselben Mittel untereinander in Verbindung gebracht und in Beziehung gesetzt sind.

Einer dieser Höfe war geräumig genug, um 10 000 Soldaten aufzunehmen.

Dieser riesenhafte Palast stand am Ufer eines Flusses und war durch eine Kolonnade von zwei Stockwerken umgeben. Hierauf befahl er seinen Großen, seinem Beispiel zu folgen und ihre Paläste neben dem seinigen und nach denselben Grundgedanken zu erbauen.

Auf diese Weise schuf er eine neue Residenz, zu deren Bevölkerung 70 000 Familien gewaltsam aus ihrer Heimat versetzt worden waren.

Ein noch gewaltigeres Werk desselben Kaisers ist die unter dem Beinamen der chinesischen bekannte Mauer, welche sich in einer Länge von 5—600 französischen Meilen, von dem Golf der Gelben See bis zur östlichen Grenze erstreckt.

Dies war nur die praktische und architektonische Durchführung der Idee eines der ersten Kaiser, welcher schon 2200 Jahre vor Christus das ganze Reich in sechs konzentrische Quadrate zerlegte. Das erste oder innerste derselben war die Residenz des Kaisers. Das zweite bildeten die kaiserlichen Domänen; der Raum zwischen dem zweiten und dritten Quadrat gehörte den hohen Würdenträgern und Vasallen, sodann folgte der sogenannte Bezirk des Friedens, hierauf der der Büßenden und endlich der der Ausgestoßenen und Geächteten. Die Bezeichnung des chinesischen Reiches als das Reich der Mitte ist aus dieser Einteilung hervorgegangen. Es war einer und derselbe Grundgedanke, welcher alle diese verschiedenen politischen und architektonischen Formen Chinas beherrschte, der der Koordination und Subordination einer Menge von Individuen unter eine einzige große Gesamtheit, lediglich durch äußerlichen Zwang: das militärische und despotische System der Staatsordnung. Man findet hier keinerlei allmähliches Aufwachsen, keine Entwicklung der Individualität aus dem Zustande der Kindheit zu dem der männlichen Reife. Im Gegenteil, die einfacheren Werke der Architektur sind weiter nichts als verkleinerte Nachbildungen des kaiserlichen Palastes. Die Wohnungen der unteren Klassen sind den Palästen ähnlich, nur in kleinem Maßstabe, mit kleinen Pavillons, kleinen Höfen, kleinen Terrassen u. s. f. Auch bei Betrachtung der Konstruktionen und der Details der chinesischen Baukunst werden wir wiederum auf ganz dasselbe Prinzip stoßen.

Die einzelnen Elemente der Konstruktion bleiben isoliert, sie wirken weder zusammen noch ergänzen sie einander. Jeder Teil hat seine eigene und besondere Funktion im allerprimitivsten und materiellsten Sinne. Die Säulen bleiben einfach Pfähle, welche

das Dach zu stützen haben, sie haben weder Kapitäle, noch Basen, noch Anschwellung, noch Verjüngung.

Die Terrassen, auf denen diese Konstruktionen stehen, sind manchmal in Hausteinen ausgeführt und mit Gliederungen oder Quadern verziert, die nicht sehr von denjenigen abweichen, welche in der griechischen und römischen Architektur in Gebrauch waren und nach denselben Grundsätzen angewandt wurden. Nur an diesen Terrassen und an den dazu gehörigen Brüstungen und Treppen kommt der natürliche Stein und die Kunst des Steinmessen zur Anwendung.

Die Außenmauern der Häuser dagegen sind meistens aus Hohlziegeln erbaut und mit Stuck bekleidet, und werden, ebenso wie die Säulen und Dachsimse, reich mit gemalten Ornamenten verziert. Die Dekoration der unteren Teile der Mauern besteht aus wirklichen oder durch Malerei nachgeahmten Bambusgitterwerken, eine Hindeutung auf die ursprüngliche Art der Trennungswände. Auf den oberen Teilen derselben Mauern werden Draperien und Vorhänge oder gestickte Teppiche in Malerei imitiert.

Die inneren Scheidungen der Häuser sind zumeist nur bewegliche Schirme, oder Draperien, oder Nachahmungen solcher.

Die äußeren Mauern haben nur ihr eigenes Gewicht zu tragen. Manchmal, und zwar bei den größeren Gebäuden, sind dieselben an der äußeren Flucht der Säulen angebracht, manchmal zwischen zwei Reihen von Säulen, endlich bei kleineren Pavillons befinden sie sich hinter den Säulen.

Das Dach mit seinen Stützen zeigt dieselbe, höchst elementare Konstruktionsweise. Die Deckung geschieht mit Schiefer, oder vielmehr mit einem unserem Schiefer ähnlichen Materiale, oder mit glasierten Dachpfannen der verschiedensten Färbung. Die Form dieser Dachziegel und das zur Deckung angenommene System ist demjenigen der alten Griechen und Römer sehr ähnlich.

Die Gesimse haben theils die Form einer großen, mit Drachenzähnen verzierten Kyma, gewöhnlich jedoch werden die Sparren-

köpfe durch eine Art von Gehänge oder Lambrequins maskiert. Die Füllungen zwischen den Säulen unter den Rahmenhölzern sind die am reichsten dekorierten Teile des Gebäudes, die rechtwinkligen Ecken sind durch Gitterwerk gebrochen. Die Säulen stehen auf Steinplinthen, welche über den Fußboden der Terrasse vorstehen. Die Säulen sind viereckig, polygon oder rund, ohne Schwellung, Basis oder Kapitäl, zuweilen tragen sie Konsolen zur Unterstützung der vorstehenden Balkenköpfe.

Die Dicke der Säulen steht, den Verordnungen der Baupolizei entsprechend, im Verhältnis zu ihrer Entfernung und zu ihrer Höhe. Eine Säule von zwei Fuß Durchmesser muß vierzehn Fuß Höhe haben. Die Interkolumnien sind für größere Bauwerke viermal der Diameter einer Säule. Die Größe eines Gebäudes wird stets nach der Größe der Interkolumnien bemessen. So sagen die Chinesen zum Beispiel, ein Haus habe neun Zwischenräume Front und sei fünf Zwischenräume tief.

So werden in diesem Lande die Gesetze der Schönheit und Proportion in der Kunst durch Polizeiverordnungen bestimmt und durch Polizeiorgane überwacht.

Chambers beschreibt das Haus eines chinesischen Handelsherrn in Canton wie folgt:

„Der Platz ist ein längliches Viereck. Das Erdgeschoß wird durch einen breiten Gang in zwei Teile getrennt, an dessen beiden Seiten je vier Gruppen von Räumen liegen, deren jede aus einem Empfangszimmer, einem Schlafzimmer und einem Arbeitszimmer besteht. An der ganzen Straßenfront liegen Läden, hinter denen die Treppe angebracht ist. Die Hinterfront geht nach einem Hofplatz, welcher mit Blumenbeeten, Bambuspflanzen, Springbrunnen, künstlichen Felsen, Vasen 2c. geschmückt ist.

In den Seitenflügeln des Hauses liegen die Küchen, die Badezimmer und die Räume für die Dienerschaft.

Das Obergeschoß ist nicht viel mehr als eine Wiederholung des Parterre. In der offenen Galerie steht der Hausaltar. Die

Fußböden sind belegt mit bunten Marmormosaiken, und die Wände sind bis auf die Höhe von drei bis vier Fuß mit Bambusflechtwerk bedeckt. Der übrige Teil der Wände ist mit Seidenstoffen oder Papiertapeten dekoriert. Die Halle ist nach dem Garten zu offen, doch können die Oeffnungen mit einem Gitterwerk von Bambus geschlossen werden; von der Decke dieser Halle hängen vier seidene Laternen herab 2c."

Derartige zweite Etagen sind anderen Reisenden zufolge nur in den hinteren Teilen der Gebäude erlaubt. Der Kaiser selbst darf in dem öffentlichen sichtbaren Teile seines Palastes keine Gebäude von mehr als einer Etage haben.

Das Haus eines einfachen Kaufmannes darf nur drei Säuleneinstufungen und zwei Höfe haben, der Mandarin darf fünf Zwischenräume, der Prinz sieben haben; der Kaiser allein hat das Recht, seinen Häusern neun Zwischenräume Front zu geben, doch sind die Zwischenräume selbst wieder von der Höhe der Säulen abhängig *).

Assyrien.

Das Land, mit welchem wir uns jetzt beschäftigen werden, ist jene von Euphrat und Tigris bewässerte Alluvialebene, welche sich, ohne durch irgend eine natürliche Erhebung des Bodens unterbrochen zu werden, von dem persischen Golf bis zu den Bergen Armeniens erstreckt.

Es war einst, was es heute ist, eine Marschlandprairie, welche im Frühjahr den benachbarten Stämmen als gemeinsamer Weidegrund diente, während des Restes des Jahres aber ein Morast oder eine trockene wasserlose Steppe war.

Es hat den fruchtbarsten Boden der Erde, doch müssen seine

*) Benützte Litteratur: Panthier et Bazin *Chine moderne* in *L'univers*. Paris, Didot frères 1853. — Panthier: *Chine, ou description historique etc.* Paris, Didot frères 1854. — Sir William Cambers: *On chinese architecture, furniture etc.* Anmerk. d. Verf.

Reichtümer der Natur durch energische Arbeiten abgerungen werden, die nur durch große nationale Unternehmungen durchgeführt werden konnten. Von alters her war dieses Land die große Handelsstraße zwischen Indien und den westlichen Ländern.

Die Nation, welche, soweit unsere Kenntniss reicht, von dem Lande zuerst Besitz ergriffen und es der Natur abgewonnen hatte, gehörte der semitischen Rasse an und erscheint in den ältesten Berichten als ein erfindungsreiches, unternehmendes, aber üppiges und etwas hochmütiges Volk (Isaias*).

Wir finden wieder, daß die ältesten Ueberlieferungen desselben von einer großen Ueberschwemmung ausgehen, mit welcher der erste Anstoß für das große Werk der Civilisation gegeben war.

Dies mag nun sein wie es will, auf alle Fälle finden wir das Land vom Beginn der Geschichte an unter kräftigen, auf das Recht der Eroberung begründeten militärischen Einrichtungen, unter einer Art von kriegerischer und feudaler Verfassung.

Seine Geschichte ist die fortwährende Wiederholung derselben politischen Ereignisse, nämlich der Unterwerfung einer hochcivilisierten aber entnervten Bevölkerung durch uncivilisierte, doch kräftige Eroberer, welche das Land in Besitz nahmen, Einrichtungen, Sprache, Gewohnheit und Kleidung ihrer neuen Unterthanen annahmen, um bald in denselben Zustand politischen und moralischen Verfalls zu geraten, welcher den Untergang des durch sie zerstörten Reiches herbeigeführt hatte. Ebenso, wie bei den Erscheinungen der Natur, ist eine periodische Regelmäßigkeit in der Wiederkehr solcher Verhältnisse in der Geschichte der mittelasiatischen Staaten bemerkbar. Was für eine Periode gilt, ist ebenso zutreffend für die vorhergegangenen wie für die nachfolgenden.

Die Eroberung Assyriens durch die Perser ist eine der spätesten Revolutionen dieses Landes, und doch geben die Ver-

*) Nach den neueren Forschungen ging den Semiten ein turanisches Volk in der Besitznahme und Kultur Mesopotamiens voraus.

haltungsmassregeln, welche Cyrus, der persische Eroberer, seinen Satrapen gab, in wenig Worten die Grundzüge der politischen Form und Lage des Landes, wie es vor ihm unter anderen Despoten war und wie er sie zum Vorteil seines eigenen Stammes von Eroberern wiederherstellte. Xenophon erzählt uns, daß Cyrus nach der Eroberung die Provinzen unter seine Freunde und Heerführer verteilte, damit sie die Unterthanen im Zaum halten, die Abgaben eintreiben und starke Besatzungen für die Verteidigung der neuen Regierung unterhalten sollten.

Er empfiehlt ihnen, sein Beispiel nachzuahmen und mit ihren Freunden und den hervorragenderen Familien der besiegten Rasse einen kriegerischen Adel zu schaffen, ein strenges Hofceremoniell aufzustellen, den Großgrundbesitzern ihrer Provinzen regelmässige Audienzen zu gewähren, sie von Zeit zu Zeit zu großen Gelagen und Jagdpartien einzuladen u. s. w.

„Derjenige, welcher im Verhältnis zu seinen Einkünften die größte Menge von Vasallen, Reitern und Wagenkämpfern halten wird, wird mein Freund und die zuverlässigste Stütze meines Reiches sein.“ Das Lager des Cyrus, dessen Beschreibung uns ebenfalls Xenophon gibt, war folgendermaßen eingeteilt:

Die Zelte des Königs und seiner Getreuen waren auf einem erhöhten Bierrech im Mittelpunkte des Lagers aufgeschlagen. Um diesen erhöhten Teil zog sich ein zweiter Wall, hinter dem die Zelte der Freunde und Leibwächter gedeckt lagen. Um diesen war ein zweiter Umgang, der das Lager der Reiterei und Wagenkämpfer, sowie ein dritter, der das der Bogenschützen und des leichten Fußvolks enthielt; im äußersten Kranz befand sich endlich das Lager der Hopliten oder des schwerbewaffneten Fußvolkes.

Wir sehen hier wie in China das kriegerische Prinzip, das der Subordination, Ordnung und Stärke in den Einrichtungen Assyriens maßgebend, und ebenso war es der Fall in der Architektur. Was uns über assyrische Baukunst durch die neuen Ent-

deckungen der Herren Layard und Botta auf dem Boden der einst mächtigen Stadt Niniveh bekannt geworden ist, bestätigt dies in allen Punkten. Herodot sagt über Babylon, dasselbe sei quadratisch gewesen, 480 Stadien habe jede Seite gemessen. Die Mauern seien von ungebrannten Ziegeln mit Asphaltmörtel aufgeführt, rings herum seien Gräben geführt, der Fluß Euphrat habe die Stadt in zwei Teile geschieden. Die Mauern waren 400 Fuß hoch und 100 Fuß dick, auf den Wällen standen Häuser einander gegenüber, von denen ein jedes nur einen Raum enthielt, hundert Thore mit bronzenen Thorflügeln führten in die Stadt. Die Häuser haben drei oder vier Terrassen und sind reicher verziert als irgendwo anders.

Die Straßen sind regelmäßig angelegt und sehr breit. Hinter dem äußeren Walle lag ein zweiter und der zwischen beiden befindliche Raum war freier Grund, auf welchem die Karawanen oder die abhängigen Stämme, welche zur Stadt kamen, um ihren Tribut zu überbringen, ihre Zelte aufschlugen. In der Mitte jedes Stadttheiles war ein Hauptgebäude; in dem einen war die Königsburg mit großen und starken Umfassungsmauern umgeben, in dem zweiten das Heiligtum des Zeus Belus, mit Erzthoren. Es ist quadratisch und hat nach jeder Seite zwei Stadien. In der Mitte des Heiligtums ist ein massiver Turm erbaut, ein Stadium hoch und ein Stadium breit. Auf diesem Turm erhebt sich ein anderer, und ein dritter auf diesem bis zu acht Türmen. Auf der Spitze der obersten Terrasse steht ein Tempel mit der in Gold getriebenen Statue des Belus.

Der königliche Palaß war wie die Stadt selbst mit einer doppelten Mauer umgeben, der zwischen beiden liegende Raum blieb auch hier frei und für Zeltlager bestimmt. Die zweite Mauer war kreisförmig und mit Krieger- und Jagdscenen geschmückt, welche aus glasierten Ziegeln zusammengesetzt waren. Die Mauer hatte 40 Stadien Umfang und war 100 Fuß hoch.

Die dritte Mauer umfaßte die höchste Terrasse oder die Akropolis und war ebenfalls mit glasierten Ziegeln auf das reichste dekoriert; in ihr befanden sich drei große Eingangspforten, deren Flügel von Bronze mittels Maschinerien bewegt wurden; große terrassenförmig angelegte Gärten standen in Verbindung mit dem Palast. Die alten Schriftsteller schildern die am meisten bekannten dieser Werke, welche unter dem Namen der hängenden Gärten der Semiramis bekannt sind, wie folgt:

Sie bestanden aus dreizehn übereinanderliegenden Terrassen, deren unterste eine quadratische Grundform von 400 Fuß Seitenlänge hatte und deren höchste ungefähr 70 Fuß hoch war. Jede Terrasse war 32 Fuß breit und mit Bäumen und Buschwerk bepflanzt, der Boden war aus großen Steinplatten gebildet, welche von 22 Fuß dicken Mauern getragen wurden.

Die Zwischenräume zwischen den Mauern empfingen ihr Licht von oben und bildeten schön ausgestattete und reich dekorierte königliche Gemächer. Auf den Terrassen standen zwischen den Pflanzungen zerstreut Pavillons, Hütten und andere einzelstehende Gebäude, welche während der kühleren Jahreszeit und während der Nächte zum Aufenthalte dienten, außerdem waren Springbrunnen, Wasserbassins und andere Zierden angebracht.

Diese Beschreibung ist für uns von größter Bedeutung, da sie uns den Schlüssel zum Verständnis der Grundrisseanlagen der assyrischen Paläste bietet, wie wir solche durch die Ausgrabungen von Layard und Botta bei Mossul, dem alten Niniveh, kennen gelernt haben.

7. Ueber den Ursprung einiger Architekturstile *).

Ebenso wie der Herd, die Feuerstelle, als das älteste und höchste Symbol der Civilisation und der menschlichen Gesittung anzusehen ist, kann er auch das erste und wichtigste Element, die Seele jedes architektonischen Werkes genannt werden. Um ihn vereinigen sich als schützende Negationen der der Flamme feindlichen Naturkräfte die drei übrigen Elemente der Baukunst, das Dach, die Mauer und die Terrasse.

Die Zahl der Kombinationen, welche diese Grundbestandteile eines Gebäudes miteinander eingehen können, ist unbeschränkt, oder zum mindesten sehr groß; ihre Verschiedenheiten richten sich nach den Verschiedenheiten der Rassen und Nationen, ihrer natürlichen Anlagen, ihrer politischen und religiösen Neigungen und Entwicklung und namentlich nach den klimatischen und natürlichen Unterschieden der Erdstriche, in denen sie leben.

Unter gewissen Umständen finden wir eines oder mehrere dieser Elemente in höherem Grade entwickelt als die übrigen, während unter anderen Verhältnissen wieder die letzteren den ersten Platz einnehmen.

Es bedarf keines Beweises, daß wo der Mensch in einzelnen Gruppen oder Familien zusammenlebte und das Herdfeuer nur gegen die Unbilden der Elemente zu schützen hatte, wo bei den ersten Anfängen der nationalen Entwicklung ein Eigentumsrecht noch nicht bestand, oder nur selten angefochten wurde, wo die

*) Vortrag, gehalten in London 1854.
Semper, Kleine Schriften.

Gesellschaft sich aus einer Bundesgenossenschaft einzelner Körperschaften, der Familien oder Stämme entwickelt hatte, daß unter solchen Umständen das Dach einen sehr bedeutsamen Anteil an den architektonischen Kombinationen erlangen mußte, indem es sich in der Form eines beweglichen Zeltes oder eines Schutzbaches darstellte, welches zunächst eine in den Erdboden gegrabene Höhlung überdeckte und erst allmählich auf einem Unterbau sich erhob.

Die erstere Form, die des leichtbeweglichen Zeltes, war und ist noch heutigentages das Heim der nomadischen Stämme von Hirten und Jägern; die letztere Form, das Schutzbach, ist das Urbild der Häuser der Hinterwälder und ackerbauenden Ansiedler.

Unter solchem Obdache entwickelte sich das häusliche Leben im Gegensatz zu dem Leben voll Mühsal und Kämpfen in der freien Natur. Diese Hütten wurden kleine Welten für sich, indem sie alles ausschlossen, was nicht zur Familie gehörte und nur dem freundlichen Tageslichte durch in den Wänden gelassene Oeffnungen Zutritt gewährten; mit der Familie nahmen auch die Haustiere teil an dem Schutze des Daches. Die Hütten oder Zelte standen einzeln zerstreut und bildeten in der natürlichen Umgebung unregelmäßige Gruppen, meistens an den Ufern eines Flusses oder Baches.

In jenen Gegenden Deutschlands, deren Bevölkerung teils germanischen, teils slawischen Ursprungs ist, z. B. in Mecklenburg und Holstein, kann man an jeder Ortschaft mit Leichtigkeit die Abstammung der Bewohner erkennen. Alle deutschen Städte und Dörfer sind in der Form von langen Reihen längs eines Flusses angelegt und nicht ummauert; die slawischen Niederlassungen dagegen kennzeichnen sich durch konzentrische, sei es quadratische oder runde Anlagen, durch den in der Mitte gelegenen regelmäßigen Marktplatz, sowie durch Befestigungen.

Es ist offenbar, daß der ursprünglichste Typus und einfachste

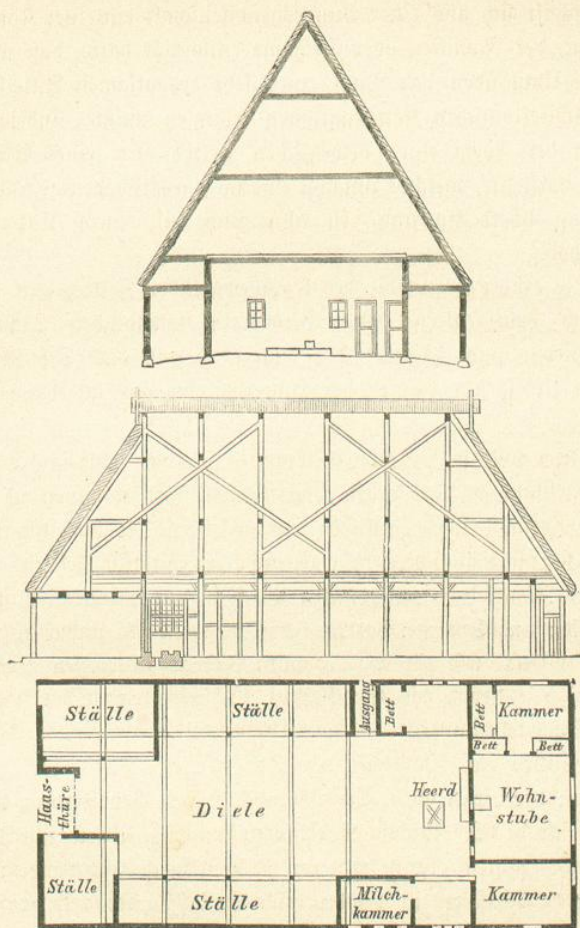


Fig. 17. Sächsisches Bauernhaus.

Ausdruck dieses Hüttenstiles im Laufe der Jahrhunderte unter dem Einflusse zunehmender Gefittung oder der Einbürgerung fremder Gewohnheiten viele Aenderungen und Zusätze erfuhr; aber

immerhin erhielt er sich in seinen Grundzügen innerhalb der von Abkömmlingen der germanischen Rasse bewohnten Länder.

Der Unterschied zwischen diesen baulichen Grundformen und denen, welche wir im weiteren zu betrachten haben, läßt sich am besten erkennen, wenn wir zu verfolgen suchen, wie die Gebäude sich räumlich und zu kunstvolleren reichgegliederten Kombinationen entwickelten.

Ich werde diese Untersuchung zunächst mit dem ebenerwähnten und sodann mit den übrigen Stilen vornehmen, deren Bekanntschaft wir zu machen haben. Das früheste und einfachste bedachte Haus bestand aus einem einzigen Raume von länglich viereckiger Form, wie der beistehende Holzschnitt zeigt, welcher ein Bauernhaus darstellt, wie sie in den alten sächsischen Ländern, in Westfalen, Friesland, Holstein und Schleswig allgemein sich finden; das angelsächsische Bauernhaus in England war zweifellos ebenso. Die Feuerstelle ist ein in der Mitte des Raumes befindlicher niedriger Unterbau, ohne Kamin oder Schornstein, und der Rauch des verbrannten Torfes zieht ungehindert um die Balken und Sparren des Dachwerkes, welche hierdurch ebenso wie die Wände mit einem glänzenden Schwarz überzogen werden und zwischen denen die Speckseiten, Schinken und Würste als bester Schmuck hängen.

Vor der Feuerstelle ist die Dreschtenne, längs derselben liegen an der einen Seite die Pferdeställe, an der anderen diejenigen für das Rindvieh. Der hinter dem Herde gelegene Teil des Hauses wurde erst in späteren Zeiten durch Holzwände mit eingesetzten Fenstern in Wohn- und Schlafzimmer mit großen Kaminen eingeteilt. Diese Form ist ohne alle Gliederung, und es sind für ein sächsisches Haus nur zwei Arten der Ausbildung zu einer entwickelteren und zusammengefügteren Form erkennbar. Nach der einen werden mehrere Dächer ineinander geschoben, so daß dadurch eine freie und meist unsymmetrische Gruppe von Dächern entsteht; jeder Hauptteil des Gebäudes spricht sich, da

er sein eigenes Dach besitzt, bestimmt im Aeußern aus und erzählt gewissermaßen seine Geschichte.

Dasselbe Prinzip herrscht auch bei Gebäuden von monumentalerem Charakter, z. B. bei Kirchen, welche eine malerische Abwechselung verschiedener Dächer zeigen und eine Gruppierung verschiedener Teile sind, deren jeder seine eigene Existenz bewahrt.

Die meisten der germanischen und skandinavischen Kirchen, welche vor der Einführung des Spitzbogenstiles erbaut wurden, zeigen diese überaus glückliche und malerische Anlage und sind damit unseren Anschauungen weit mehr kongenial als die gotischen Basiliken, wenngleich das Ornament der letzteren unserer nordischen Flora entlehnt ist, was nicht in dem gleichen Maße bei den erstgenannten der Fall war (Dahl, Kirchen 2c.).

In der Anlage von Stockwerken ist eine zweite Art der Entwicklung eines sächsischen Hauses gegeben. Der erste Schritt hierzu ist die Erhöhung des Steinunterbaues und die Ausnutzung des auf solche Art gewonnenen Raumes für Stallungen und Keller; diese Anlage zeigen auch die Schweizerhäuser.

Diese Art der Bauweise ist sehr geeignet für Blockhäuser und Reduits, wie solche überall da notwendig sind, wo Ansiedler den Angriffen der Eingeborenen, deren Ländereien sie sich angeeignet haben, ausgesetzt sind, oder zu Zeiten, wo das Eigentum oft bestritten und die Beute des Stärkeren wurde und Kämpfe und Fehden zwischen Nachbarn das Gewöhnliche waren. Dies ist der Ursprung der nordischen Burgen und Festen, ein hoher Steinunterbau mit einem Holzhause darüber. Solche Burgen stehen zumeist auf von Natur festen Plätzen, auf einzeln stehenden Felsen oder zwischen ungangbaren Sümpfen und bilden den Mittelpunkt einer Anhäufung von anderen sich daran lehnen- den Dächern, deren jedes einem eigenen Gebäude entspricht und die so angelegt sind, daß sie zusammen eine unregelmäßige, vorgeschobene Verteidigungslinie um das mittlere Reduit bildeten. Das wichtigste dieser umliegenden Gebäude war der sogenannte

Palast oder die Pfalz, eine große Halle mit offener Treppe, welche als Versammlungsraum diente; der darunter befindliche Raum von gleicher Größe diente zum Aufenthalt für die Gefolge, Knappen und Diener.

Die Kapelle war ursprünglich in den unteren Teilen des Turmes; in den Fällen, wo sie ein abgesondertes Gebäude bildet, ist sie stets von jüngerem Ursprunge als die übrigen Teile der Burg.

Den Fuß des Berghügels umgaben andere Gebäude, die Ställe und Scheuern, die Häuser der Dienstreute, Vasallen und Leibeigenen.

So ungefähr waren die alten Feudalschlösser angelegt, zwar sehr verschieden von der alten sächsischen Allodialbehausung, aber immer noch dadurch charakterisiert, daß sie eine Anhäufung einzelner Räume bildeten, von denen jeder sein eigenes Giebel-
dach besaß und das Tageslicht durch die in seinen Umfassungsmauern angebrachten Fensteröffnungen empfing, sowie durch die völlige Abwesenheit desjenigen baulichen Prinzipes, welches wir in nachstehendem als Hofstil bezeichnen werden.

Hier muß ich die Beschreibung der nordischen Wohnungen anfügen, wie sich solche in den Städten aus ihrem ursprünglichen Typus heraus entwickelten, wo das Stagensystem naturgemäß zur Ausbildung gelangen mußte, da die Beschränktheit des Raumes es zur Notwendigkeit machte, die Häuser sozusagen übereinander zu bauen.

Während die englischen Stadtwohnungen alle untereinander den nämlichen Charakter zeigen und im Grunde genommen nur eine Wiederholung eines Raumes in drei oder vier Stockwerken mit der notwendigen Treppe sind, so besitzen dagegen die inneren Anlagen der städtischen Wohngebäude im Norden Deutschlands je nach dem Gewerbe oder Handelszweig der Eigentümer eine weit größere Mannigfaltigkeit und Individualität. So sind die alten Häuser der Kaufherren Hamburgs den römischen Häusern

ähnlich angelegt, mit einem bedeckten Atrium und einem Oberlicht in der Mitte, welches erstere durch eine drei- oder vierfache Reihe von Säulen gestützt wird, die für jedes Stockwerk eine Galerie bilden und durch eine schöne Treppe in Verbindung stehen.

In den südlichen Gegenden Deutschlands und in Sachsen, wo die Steinkonstruktion vorherrschend ist, finden wir die bürgerliche Baukunst mit italienischen Motiven vermischt und vielleicht durch römische Reminiscenzen beeinflusst. Dasselbe gilt für Frankreich.

Doch muß ich dieses Kapitel beschließen und zu einem andern sehr wichtigen Prinzip der Architektur übergehen, welches dem vorstehend besprochenen im innersten Wesen entgegengesetzt ist. Es hatte seinen Ursprung in südlichen, durch Klima und Fruchtbarkeit zwar mehr begünstigten Landstrichen, welche aber der Natur erst durch gemeinschaftliche Thätigkeit und große nationale Unternehmungen abgezwungen werden mußten. Ich meine Aegypten und Mesopotamien, einst die Sitze der frühesten Civilisation, die bevölkertsten und reichsten Länder der Erde, jetzt aber infolge des Mangels einer Centralisation der Arbeit durch die Natur zurückerobert und nahezu in denselben Zustand zurückversetzt, in welchem sie sich vor der Begründung der ägyptischen und assyrischen Staaten befanden, Sümpfe und Wüsten, von nomadischen Arabern und anderen Stämmen durchstreift.

Diese Länder waren die Geburtsstätten starker politischer und religiöser Einrichtungen und des Absolutismus, der einzigen gesellschaftlichen Form, unter welcher eine solche Vereinigung der Kräfte denkbar ist, wie sie zur Befiegung der Schwierigkeiten notwendig war, welche die Natur den Versuchen, sie dienstbar zu machen, entgegensetzte.

Hieraus erklärt sich ein großer Teil der Eigentümlichkeiten der ägyptischen und assyrischen Bauweise.

Beide zeigen das, was ich oben als Hostil bezeichnete, sind aber sonst in allen Punkten, außer in der Gemeinsamkeit dieses Prinzipes, durchaus voneinander verschieden.

Das Gedeihen der durch ein gewaltiges System von Kanälen und Deichen der Natur abgerungenen fruchtbaren Ebenen Mesopotamiens erregte schon früh die Begehrlichkeit der benachbarten Stämme, gegen welche ein System von Befestigungen angelegt werden mußte.

Die Anlagen und Konstruktionen, welche in Folge dieser Verhältnisse für die Sicherheit der Ansiedelungen notwendig wurden, mußten die Baukunst der ältesten Assyrier beeinflussen; solange diese über ihre Feinde im Vorteil blieben, konnten solche Einflüsse den Fundamentalcharakter der architektonischen Formen nur wenig ändern, die sich fortdauernd aus ihren naturgemäßen Keimen zu entwickeln vermochten.

Dies änderte sich aber, als, wie es bald geschah, dieselben Länder die Beute erobernder Völkerschaften fremder Rasse und von ganz verschiedener politischer Entwicklung wurden. Damit entstand in dem befestigten Lager ein neues Prinzip, welches mit dem ersten verschmolzen wurde.

Die Eroberer waren Söhne der Wüste oder Bergbewohner und hatten in ihrem früheren Zustande mit Dächern bedeckte Hütten, ähnlich den vorher besprochenen, bewohnt. Sie erbauten ihre regelmäßigen Lager von Hütten und vereinigten so die dem Norden eigentümliche Dacharchitektur mit einem neuen architektonischen Element, für welches die ersten Erfordernisse Widerstandskraft, Regelmäßigkeit, einfache Gliederung, Unterordnung waren.

Das Dach, als eine Reminiscenz an den Zustand der erobernden Nation vor der Eroberung, behauptete sein Recht nur noch in symbolischer Weise für die heiligen Gebäude, während die beiden anderen Elemente, der Unterbau und die Umfassungsmauern, im allgemeinen vorherrschend wurden.

Bei den Aegyptern verhielt es sich ganz anders. Derselbe Unterschied, welcher zwischen einer einheimischen und ursprünglich nationalen, auf eine einflußreiche und mächtige Aristokratie

oder Priesterschaft gestützten Monarchie einerseits und einer auf Eroberung, Lehnswesen, Sklaverei und militärischem Despotismus begründeten Regierungsform andererseits besteht, ist auch in den Formen der Baustile dieser beiden Völker zu erkennen. Die Größe und politische Macht eines eingeborenen Dynasten nimmt allmählich zu, ebenso allmählich erweitert sich mit seiner Hofhaltung seine Wohnung, theils durch einfache Anfügung neuer Gebäude, theils durch eine mehr organische Entwicklung des Hauses von innen heraus.

Der Wohlstand und die Macht eines Satrapen oder Lehnsmannes dagegen ist ein Geschenk oder eine Belohnung seines ihm gewogenen Herrn und ist somit mit einem Schlage erlangt. Sein Haus ist von vornherein für seine ihm neu zugewiesene Stellung erbaut und eine Wiederholung in kleinerem Maßstabe der Burg oder des Palastes seines Herrn. Eine Ausbreitung ist demnach nur möglich durch eine äußerliche Verbindung von Einheiten derselben Art.

Im ersten Falle ist das Größere eine Entwicklung und Vervollständigung des Kleineren, im zweiten Falle dagegen ist das Kleine nur eine Kopie und verkleinerte Nachahmung des Großen.

Das kriegerische Prinzip in der Baukunst ist den Künsten zwar nicht besonders günstig, trotzdem aber in der Geschichte der Kunst von größter Bedeutung. In einigen Fällen wurde seine Entwicklung gehemmt, nachdem einige seiner besseren Elemente auf dem eroberten Boden Wurzel zu fassen vermocht hatten; dies war z. B. in Assyrien der Fall, nicht aber in China, welches letztere in eine plötzliche Erstarrung versiel, als das militärische Prinzip noch in voller Blüte war. Nächst den Hütten der Karaiiben ist wohl die chinesische Architektur die elementarste. Die Feuerstelle in ihrer höheren Bedeutung als Altar fehlt meist ganz und infolge davon fehlt ein gemeinschaftlicher Mittelpunkt der Beziehungen zwischen den einzelnen Theilen.

Das Lager des Tataren ist der Typus für einen chinesischen Palast und ist ganz unverändert geblieben, da weder ältere nationale noch fremde architektonische Motive ihn befruchtet haben. Doch ich darf mich nicht länger bei China aufhalten, sondern muß zurück zu Aegypten und Assyrien, deren architektonische Stile für uns von größerem Interesse sind.

Der ägyptische Baustil ist der einzige, welcher, ohne wesentlich durch Eroberung oder große politische Umwälzungen gehemmt zu werden, sich vollständig auf nationaler Basis entwickeln konnte.

Nicht Fremde, sondern eine Kaste eingeborener Priester waren die Begründer der ägyptischen Gesellschaftsform und demzufolge auch der ägyptischen Architektur. Sie beobachteten und studierten mit großem Verständnis die natürlichen und dem Volke eigenthümlichen Formen und Gewohnheiten und verwerteten dieselben künstlerisch mit vielem Geschick.

Das ursprüngliche Motiv des ägyptischen Tempels ist der heilige Käfig, der Sekos oder das Tabernakel mit dem heiligen Tier, Vogel oder Schlange, welches die Gottheit des Nomos oder Dorfes darstellte.

In den vorarchitektonischen Zeiten stand dieser heilige Käfig offen und nur mit einer einfachen Umwallung an dem Ufer des Nils, vor ihm stand ein Altar. Von diesem Altare aus und zu ihm zurück zogen die Prozessionen mit dem Käfig der Gottheit, zu denen die Pilger aus den nachbarlichen Bezirken zusammenströmten. Doch in dem Maße, als der Ruf des Heiligtums zunahm, erwies sich die alte Umwallung als nicht geräumig genug für die wachsende Menge der Andächtigen. Ein zweiter Hof oder Umkreis für die Versammlungen und die vorbereitenden Feierlichkeiten der heiligen Prozessionen zeigte sich unentbehrlich.

Während das Gebäude so durch Hinzufügung neuer Teile nach außen hin wächst, gehen gleichzeitig im Innern wesentliche Veränderungen mit denselben vor.

Einmal war der Hof teilweise und nur für die Gelegenheit der Festtage mit Tüchern überdeckt, bald verwandelte sich diese temporäre Bedeckung in eine solide, in Holz oder Stein ausgeführte Decke und Teile dieses solcherweise geschaffenen Tempelraumes wurden durch Mauern abgetrennt und bildeten Abteilungen für die Tempelschätze, für heilige Schriften und andere Gegenstände der Verehrung.

Je mehr nun der Ruhm eines Heiligtums zunahm, desto mehr Höfe wurden hinzugefügt und desto mehr Umwallungen erforderlich; von diesen letzteren erhielten die neu hinzugefügten immer größere Verhältnisse als die alten, so daß die inneren Mauern vollständig durch die äußeren verdeckt wurden. In gleicher Weise ging die Umwallung im Innern vor sich, indem die verschiedenen Teile des Gebäudes sich allmählich mehr und mehr entwickelten und gliederten.

Der erste oder innerste Hof, in welchem der Sekos und der Altar steht und welcher zuerst offen und später bedeckt war, wird nun seinerseits das nur den Priestern zugängliche Heiligtum, der sogenannte Naos, der eigentliche Tempel. Nun mußte die nächste Abteilung vor diesem Naos eingedeckt werden; da dieselbe aber weit größere Dimensionen hatte als der erstere, so war die Herstellung einer horizontalen Eindeckung nicht möglich ohne Stützen oder Säulen.

Dieser zweite Hof wurde Pronaos genannt und diente als Versammlungsraum für die Priesterschaft, welche aus Abkömmlingen des Nomos oder Distriktes bestand, von welchem das Heiligtum zuerst gestiftet worden war.

Der übrigbleibende dritte Hof erhielt, nachdem ihm noch ein vierter später hinzugefügt worden war, eine ähnliche innere, doch mehr gegliederte Ausbildung als die ersten beiden. Zunächst wurden provisorisch, dann in dauernder Weise Säulengänge an den Umfassungsmauern angebracht, um die dort sich versammelnden Andächtigen gegen die Sonnenstrahlen zu schützen, sodann wurde

ein Säulengang von hohen Verhältnissen errichtet, welcher den ganzen Hof von der Pforte des Pronaos bis zu der nach außen führenden Pforte durchschnitt.

Dieser Säulengang war zuerst nur mit Tüchern überdeckt, und man findet dies auch später, wie beispielsweise am Tempel von Luxor. Auch die Säulen in den großen Höfen von Karnak waren niemals dazu bestimmt, eine feste Decke zu tragen. Sie waren lediglich die Träger eines großen, außerordentlich hohen Baldachins, in dessen Schatten die Götterbilder von den Priestern in heiligen Prozessionen getragen wurden. In einigen Fällen wurde der schützende Baldachin sowohl wie auch die den Hof umgebenden Galerien in solider Konstruktion ausgeführt, während der übrige Teil des Hofes offen gelassen oder auch in einigen anderen Fällen ganz überdeckt wurde, und zwar theils mit, theils ohne einen höheren gedeckten Gang in der Achse des Hofes.

So gab der ursprüngliche Gedanke eines gedeckten Hofes den Anstoß zu einer großen Anzahl von architektonischen Kombinationen, welche sich typisch befestigt haben, und deren Kenntniss für das Verständniss sowohl der ägyptischen Kunst als auch der späteren Stile unentbehrlich ist.

Es ist hier nicht der Ort, um über die ägyptische Detailbildung mich auszulassen, und werde ich nur noch jenes eigenthümliche Arrangement der Haupteingänge erwähnen, welche unter der Bezeichnung Pylonen bekannt sind.

Ursprünglich war nur je ein solcher Pylone angeordnet und erst in späteren Zeiten fand eine Verdoppelung statt. Jeder dieser Pylonen bildet, wie das Schloß eines Armbandes, das Ende und den Anfang der Umfassungsmauer.

Ihre Formen waren derjenigen des unsichtbaren Sekos nachgebildet und hatten sie die Bestimmung, den herbeiziehenden Pilgern schon von ferne die Stätte des Heiligtums zu bezeichnen, sowie auch Inschriften aufzunehmen.

Nachdem wir Aegypten betrachtet, wollen wir untersuchen,

wie die Architektur sich in den Ebenen Assyriens entwickelte, einem Landstrich, welcher in manchen Beziehungen Ähnlichkeiten mit Aegypten aufweist.

Der Ausgangspunkt war für die Architektur in beiden Ländern wahrscheinlich derselbe oder ein sehr ähnlicher, doch war Assyrien von jeher der Tummelplatz fremder Eroberer, welche die Gebräuche der Einwohner zum Theil annahmen, ohne deshalb ihre eigenen Gewohnheiten und Sitten ganz aufzugeben.

Mit der Regelmäßigkeit von Naturerscheinungen folgten sich nach jedesmaligen Zwischenpausen von wenigen Jahrhunderten die Perioden der Invasionen aufeinander. Fernerhin veranlaßten die kommerziellen und kolonialen Beziehungen dieses Landes ein Zusammenströmen von Fremden, während dagegen Aegypten ihnen nahezu verschlossen blieb.

In Aegypten war der Embryo oder die Fundamentalförm für die Architektur, die Wallfahrtskapelle; in Assyrien dagegen ging sie von einem anderen Prinzip aus. Hier ist die Grundform das Feldlager, eine Kombination des Hofprinzips mit der Terrasse. Das Giebeldach blieb das heilige Symbol der Gottheit und fand nur für Tempel Anwendung.

Nach dem, was wir durch Herodot und Diodor wissen, waren die Pyramiden der Assyrer nichts als gigantische Unterbauten, auf deren höchsten Punkten kleine Tempel standen, ähnlich den jonisch-griechischen gegiebelten Tempelzellen.

Diese pyramidenförmige Terrasse mit dem Tempel auf ihrer Spitze war aber nur die letzte Stufe eines größeren Systems von Terrassen und Höfen, welche in ihrer Gesamtheit den assyrischen Palast bildeten und welche durch die Pyramide mit dem Familiengrabe der Dynastie abgeschlossen und überragt wurden.

Das Ganze erhob sich auf einem ungeheuren, aus Stein konstruierten Oblong, welches durch vorspringende Türme und andere fortifikatorische Anlagen geschützt war. Im Innern war

der erste Umkreis eine Art von Lager mit den Zelten der tributpflichtigen Stämme, der Soldaten und Wächter. Auf der nächsten und höheren Terrasse folgte eine weitere Reihe von Gebäuden, wie die erste durch Befestigungen gedeckt und reich verziert mit Skulpturen und Gemälden von glasierten farbigen Ziegeln. In ihnen befand sich das Gymnasium oder die Schule für die Söhne der Adligen, wo sie von ihren Vätern unterrichtet wurden.

Hierauf folgte eine dritte befestigte Terrasse mit großen Eingangspforten, welche diesem Teile der Anlage den Namen gaben: „Die hohe Pforte“. Hier war der Sitz der Regierung mit der hypostilen Halle für die öffentliche Gerichtsbarkeit und die Staatsceremonien.

Zuletzt kam eine vierte noch höhere Abteilung, mit den Wohnungen des Herrschers und dem Serail, und alles dieses wurde beherrscht durch die Belus-Pyramide mit dem goldenen Tempel auf der Spitze.

Das Ganze endlich stand in Verbindung mit prachtvollen Gärten, dem sogenannten Paradies, mit Pavillons, Badehäusern, Springbrunnen, Wasserfällen, Grotten und anderen Zierden, und groß genug, um Jagden darin abhalten zu können.

8. Entwicklung der Wand- und Mauerkonstruktion bei den antiken Völkern *).

I.

Seit den wichtigen Entdeckungen von Layard und Botta, auf dem Boden, welcher einst der Sitz der assyrischen Hauptstadt war, und seitdem wir durch neue Publikationen über die Kunst der alten Perfer besser unterrichtet sind, liegen die Materialien einer vollständigen Geschichte des Bekleidungsstiles der Wandkonstruktion vor uns. Wir können sie jetzt vom Anfang bis zum vollständigen Uebergang zu einem anderen Prinzip eines mehr konstruktiven Stiles der Dekoration und Architektur verfolgen.

Eine belehrende Illustration dieser Frage liefert beifolgende Skizze, welche nach dem Modell einer karaischen Hütte gemacht wurde, das in der Kolonialabteilung der Weltausstellung von 1852 ausgestellt war.

Wir sehen hier alle Elemente der Konstruktion in ihren einfachsten Ausdrucksweisen und Kombinationen. Jedes einzelne Element der Konstruktion spricht für sich allein und steht in keinem Zusammenhang mit den anderen. Diese rohe und elementare Konstruktion gibt von seiten des Erbauers keinerlei Anspruch kund, als Architekt oder Dekorateur gelten zu wollen, nur diese Matten, welche den Schlafraum oder das innere Gemach von jener Art offener Halle trennen, wo der Feuerplatz steht, zeigen einige Kunstfertigkeit. Die regelmäßigen Vierecke dieser Matten, welche aus verschiedenfarbiger Baumrinde gemacht sind, zeigen den ersten Ursprung der Wanddekoration und des architektonischen Ornaments.

*) Vortrag, gehalten in London 1853—1854.

Es gibt eine Nation, welche in den Kleinkünsten und in der allgemeinen Kultur sehr weit vorgeschritten ist, und sich auf dieser Stufe schon viele tausend Jahre befand, ehe die ersten

Keime der Kultur in Europa zu wachsen begannen. Die Architektur jenes Volkes befindet sich noch immer auf derselben Entwicklungsstufe, die Sie hier an dieser einfachen Hütte wahrnehmen. Ich spreche von den Chinesen. Die Architektur der Chinesen bleibt allen Zeiten zum Trotz unverändert. Ihre Kaiserpaläste und Tempel zeigen keinen prinzipiellen Unterschied von dieser Karaibenhütte.

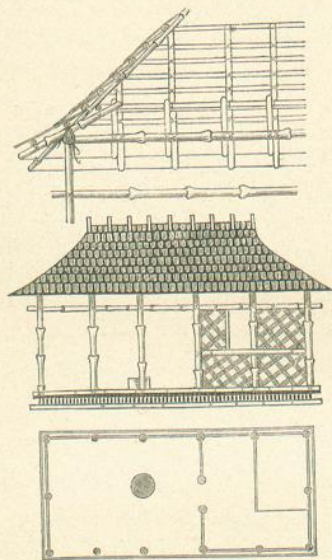


Fig. 18. Karaiben-Hütte.

(Aus des Verfassers „Stil“ II. S. 203. 2. Aufl.)

Die Dächer haben bei ihnen ihre eigenen Pfeiler und stehen in keinem Zusammenhang mit den Wänden, welche meistens beweglich sind, oder mit den Mauern von Hohlziegeln, die in Nachahmung solcher Wände ausgeführt sind. Die Wand berührt das Dach nicht, sondern es bleibt ein Zwischenraum zwischen dem oberen Ende der Wand und dem Dachstuhl, wie Sie es hier an der karaibischen Hütte sehen. Der Dachstuhl ist von innen sichtbar. Oft stellten sie das Dach und die es tragenden Säulen von kostbarem Holze her, und bereicherten es durch Ornamente von eingelegtem Elfenbein, Erz und Perlmutter. Die Säulen haben weder Kapitäle noch Basen und zeigen keine Entasis; es sind überhaupt keine Säulen, sondern einfache Pfähle, so reich sie auch ornamentiert und mit tiefen Farben, meist Purpur, überfirnist sind.

In jedem Hause hat man einen Vorrat von hölzernen Tafeln oder Schaltern, die zwei bis drei Fuß breit und zehn bis zwölf Fuß lang sind, und die man, wenn man Zimmer braucht, am Boden und an der Decke befestigt, so daß man in wenigen Stunden eine beliebige Anzahl von Zimmern herstellt. Einige dieser Schalter sind vom oberen Ende bis zu vier Fuß vom Boden offen, und statt mit Glasfenstern ist der offene Teil mit sehr dünnen Austerschalen ausgefüllt, welche durchscheinend genug sind, um das Licht durchzulassen. In anderen Fällen ist der obere Teil der Falthüren von Lattenwerk, welches mit farbiger Gaze bedeckt, das Licht in das Zimmer einläßt. Diese Thüren und Wände sind von Holz hergestellt und rot, blau und in anderen Farben reich lackiert.

Statt der Thüren gebrauchen sie gewöhnlich Rohrmatten, welche gelegentlich, um Regen oder Sonnenschein abzuhalten, auf- oder niedergezogen werden. Die konstruierten Mauern sind bis zu drei oder vier Fuß über dem Boden mit Matten bedeckt, der Rest wird mit weißem, rotem oder goldenem Papier überzogen.

Man kann behaupten, daß die dekorative Kunst der Chinesen von uns zu gering geschätzt wird. Wir könnten manches von den Chinesen lernen, was von unmittelbarer praktischer Verwendbarkeit wäre. Aber das Studium der chinesischen Ornamentik fördert auch das Verständnis der Architektur und Dekoration bei den antiken Völkern. Wenn es uns gestattet wäre, die alten babylonischen Paläste ebenso wie die ägyptischen und selbst die griechischen Monumente in ihrer Vollständigkeit, in ihrer ursprünglichen Ausstattung von Getäfel, Matten, Draperien und beweglichen Gegenständen, besonders in ihrem polychromen und metallischen Schmuck zu sehen, so würden sie in vielen Hinsichten der chinesischen Architektur und Dekoration sehr verwandt erscheinen.

Wir wollen jetzt weiter gehen und den stufenweisen Uebergang vom Prinzip der Wandbekleidung zu einem konstruktiveren Architekturstil darstellen. Diesen Uebergang werden wir an den

erhaltenen Ueberresten der assyrischen, persischen, ägyptischen, griechischen und römischen Architektur verfolgen.

Die ägyptischen Monumente sind unter den genannten unzweifelhaft die ältesten. Einige der bedeutendsten ägyptischen Tempel zu Theben und anderswo, und viele alte Gräber Aegyptens sind Jahrtausende vor den assyrischen Monumenten erbaut worden, deren Ruinen vor kurzem durch Botta und Layard entdeckt worden sind.

Trotz ihres höheren Alters gehören erstere aber doch einer späteren Entwicklungsstufe als die letztgenannten an, wenigstens in Hinsicht ihrer konstruktiven Elemente, und wir werden deshalb zunächst die assyrischen Monumente behandeln. —

Die Assyrier blieben die treuen Bewahrer des alten Prinzips. Obgleich sie die Steinkonstruktion recht gut kannten, so wendeten sie dieselbe doch nur als ein architektonisches und dekoratives Motiv für die Basamente ihrer Gebäude an. Wir müssen gleich hier erwähnen, daß diese Basamente einen sehr wichtigen Teil der assyrischen Architektur bildeten; dieselbe ist ganz besonders eine Terrassenarchitektur, wie wir in der Schlußvorlesung sehen werden.

Aber die Mitwirkung des Maurers zur Herstellung einer künstlerischen Einheit, oder eines Monumentes blieb hierbei stehen; seine Kunst wurde bei allen jenen Teilen der Konstruktion, welche das Gebäude selbst bilden, an der Innen- und Außenseite der Wände, hinter einer reich ornamentierten Bekleidung verborgen.

Die altgriechischen Historiker, Herodot, Ktesias, Xenophon, Diodorus Siculus und andere, gaben uns Beschreibungen von dem äußeren Schmucke der assyrischen Gebäude. Sie waren vollständig mit polychromem Schmucke bekleidet, der aus Terracotta und Metall bestand, mit Friesen von Schlachten, Jagden und Prozessionen, denen ähnlich, die wir auf den Marmorplatten im Britischen Museum dargestellt sehen. Xenophon erzählt uns ferner, daß an den Tagen von Ceremonien dieser prächtige Schmuck hinter jenen berühmten assyrischen Teppichen versteckt

wurde, welche in den ältesten Urkunden der Menschheit erwähnt und wegen des Reichthums ihrer Farben und Zeichnungen, sowie wegen der kunstvollen Ausführung gerühmt werden.

Diese Teppiche waren die eigentlichen Vorbilder, sowohl für die vorerwähnten Backsteinfriesen an den Außenwänden, wie auch für die Mablasterplatten, welche an der Innen- und Außenseite der Gebäude bis zur Höhe von fünf bis acht Fuß oberhalb des Bodens eine Art von Getäfel bildeten.

Die Beschreibungen von Drachen, Löwen, Tigern, Einhörnern und anderen mystischen Tieren, wovon wir in den alten Büchern lesen, passen vollkommen zu den Ornamenten und Stickereien an den Gewändern der Götter und Könige auf den assyrischen Basreliefs. Ja die ganze Behandlung der letzteren erinnert an die alten Beschreibungen ähnlicher Gegenstände, wie sie auf Teppichen dargestellt sein sollten.

Diese Skulpturen bleiben innerhalb bestimmter Grenzen, welche nicht von priesterlichen Satzungen wie bei den Aegyptern vorgeschrieben zu sein scheinen, sondern als die Nachwirkung einer Behandlung und eines Stiles der Ausführung zu betrachten sind, der nicht der Steinskulptur angehörte. Sie sind steinerne Nachahmungen gewebter oder gestickter Teppiche und sehen auch wie solche aus.

In der chinesischen Abtheilung der Weltausstellung von 1852 waren einige Teppich- oder Reliefstickereien, welche in ihrem Stil vollkommen jenen Basreliefs glichen.

Andere Darstellungen, wie Schlachten, Jagdpartien u. dgl. sind mit dem wohlbekannten Teppiche von Bayeux zu vergleichen, der die Schlachten zwischen den Normannen und dem König Harald darstellt und durch König Wilhelms I. Gemahlin zur Zeit der Eroberung verfertigt wurde.

Wirkliche Draperien und reiche Bodenmatten wurden mit den skulptierten und gemalten Teppichen zu einer gemeinsamen, glänzenden und harmonischen Wirkung vereinigt.

Sehr oft wurden die Wände mit Getäfel von kostbarem

Holz bedeckt, wovon zugleich die Plafonds hergestellt wurden. Dies erfahren wir aus Notizen, welche uns Xenophon in seiner *Cyropädie* gibt. Die Säulen, welche die Decke trugen, waren ebenfalls von Holz, mit Lattenwerk von Rohr ornamentiert und mit Gold- und Silberplatten überzogen.

Die Tafelung der Wände mit Steinplatten war der erste Schritt zur Steinkonstruktion. —

Die Andeutungen der heiligen Schrift und des Josephus Buch über die jüdischen Antiquitäten enthalten sehr wichtige Einzelheiten über die Geschichte der Wandbekleidung, die erst jetzt seit den oben erwähnten Entdeckungen zu Nimrud und Chorsabad ganz verständlich geworden sind.

Wer kennt nicht die berühmte Beschreibung der Stifthsütte im *Exodus*? Sie war der Urtypus des prächtigen Tempels von Jerusalem, der viele Jahrhunderte später durch Salomo erbaut wurde.

Die Stifthsütte war ein bewegliches Gebäude, eine Art reichgeschmückter Hütte; sie blieb das einzige heilige Gebäude der Nation bis zu Salomos Zeit, 592 Jahre lang. Ihre Konstruktion und reiche Ausstattung sind ein Zeugnis für den sehr fortgeschrittenen Zustand der Kleinkünste bei den Juden jener frühen Epoche. Sie hatten sie von den Aegyptern erlernt.

Die Stifthsütte war 30 Ellen lang, 10 Ellen breit und ebenso hoch. Die Wände waren aus hölzernem Getäfel und Planken hergestellt: letztere waren dicht aneinander und mittels silberner Schuhe auf dem Boden befestigt. An der Außenseite der Holzwände waren Ringe, an jeder Planke einer, gerade übereinander, in welchen ebenso viele Querspöcke steckten, um die Planken aneinander zu befestigen. Eine unseren Ladenverschlüssen sehr ähnliche Konstruktion.

Intwendig war der Raum durch 4 Pfeiler, zwischen denen kostbare Teppiche zur Rauntrennung aufgehängt waren, in 2 Abteilungen geschieden.

Die kleinere Abtheilung an der Hinterseite der Hütte war

das Heiligtum, in welchem sich die Bundeslade befand. Der Eingang war an der Ostseite, und auch hier waren Teppiche zur Rauntrennung an hölzernen Pfeilern mit Silberbasen und goldenen Kapitälén aufgehängt.

Das Holz aller dieser Planken, Pfeiler und Querspöcke war inwendig und auswendig an der Hütte mit Goldplatten belegt.

Vier Decken, eine über der anderen, bildeten das Dach der Hütte; die innerste, nach innen sichtbare Decke bestand in einem reich gewebten Baumwollstoff. Die zweite war aus Ziegenhaaren, die dritte von rotem Leder, die vierte aus Fellen bereitet. Das ganze Gebäude war von einem Peribolos von 100 Ellen Länge und 50 Ellen Breite umgeben. Die Pfeiler derselben waren ähnlich denen der Hütte, aber nur mit bronzenen Basen, und zwischen ihnen waren an Schnüren herabhängende Teppiche befestigt, welche das Ganze einschlossen.

Auch der Eingang des Peribolos war wie der der Stiftshütte mit Teppichen geschlossen.

Der Tempel des Salomo war eine Wiederholung dieses vorbildlichen Typus in einem höheren Stile; auch er war nicht sehr groß, nur von der doppelten Größe des Originals, 60 zu 20 Ellen und 30 Ellen hoch.

Wir werden hier nicht alle Einzelheiten derselben erwähnen, wir begnügen uns zu bemerken, daß die Wände aus Stein konstruiert, aber gleichfalls mit Metall bekleidet waren. Der Plafond war von Cedernholz mit einem Dache vom gleichen Materiale. Das Dach war außen mit Goldplatten bedeckt und die Giebel waren mit goldenen Akroterien bekrönt. Die Innendekoration des Tempels war prächtig. Die Wände waren ganz mit Cedernholz bedeckt, welches im Draperienstil, mit Blumen, Palmblättern und geflügelten Löwen skulpiert war. Aber diese bekleidenden Skulpturen waren ihrerseits wieder mit Goldplatten bedeckt, welche in der Weise über den Basreliefs angebracht waren, daß die Formen des skulpierten Holzes sich darauf ausprägten.

Diese Beschreibung des Tempels genügt für unseren gegenwärtigen Zweck. Wir sehen die starken Mauern des Gebäudes hinter einer reichen Decke von Holz und Gold versteckt, indem die Steine nur die Stützen dieser Bekleidung bilden, welche die ehemaligen Draperien der Stiftshütte repräsentierte.

II.

Der zweite Schritt zur Steinkonstruktion, als einem dekorativen Element hin, ist an den Ruinen von Persopolis und Pasargadä in Persien zu beobachten. Diese Ruinen sind erst seit der Brachtpublikation der Herren Coste und Flandin, die im Auftrage der französischen Regierung hergestellt wurde, besser bekannt geworden.

Was die Terrassen der altpersischen Burgen betrifft, so zeigt sich an ihnen das Prinzip der Steinkonstruktion auf einer hohen Entwicklungsstufe, sie sind von ungeheuren Blöcken weißen Marmors sehr regelmäßig aufgeführt, und bei einzelnen Monumenten offenbar mit der Absicht, die Steinfugen als ornamentale Linien zu verwenden.

Weiter geht aber auch hier die Teilnahme des Maurers als Dekorateur nicht; dagegen sehen wir einen merklichen Fortschritt in der Emancipation des Materials an den Gebäuden selbst. Die Säulen, welche bei den Assyriern von Holz und bisweilen mit Metall überzogen waren, sind bei den Persern bereits in Stein aufgeführt, jedoch mit völliger Beibehaltung des Charakters von Holzpfählen, der sich in den schlanken Proportionen und in den von der Holzkonstruktion entlehnten Details ausdrückt. Dies werden wir im Abschnitt über Holzkonstruktionen näher nachweisen. Doch ist dies nicht der einzige Beweis für den Fortschritt zu einem anderen Konstruktionsstil.

Die Skulpturen an den erhaltenen Teilen der Mauern von Persopolis und Pasargadä unterscheiden sich im allgemeinen Stil nur wenig von den assyrischen, aber der Stein ist an ihnen bereits nicht mehr als Decke, sondern als konstruktiver Teil benutzt.

Der größte Teil der Mauern, mit Ausnahme der Treppen, der Fenster- und Thürrahmen und der Mauerecken, wurde noch immer von ungebrannten Ziegeln erbaut; diese Mauerteile sind verschwunden, während die anderen geblieben sind. Es sind dies Steine von ungeheurem Umfang, einige wenige von ihnen bildeten Mauerecken. Diese sind aber hohl, so daß sie eine Art Schale für die Aufnahme und den Schutz der Erdmauern bildeten, welche letztere mit kostbarem Holz und Metallplatten bekleidet waren, wie wir aus der Geschichte Alexanders wissen, der den königlichen Palast durch Feuer zerstörte.

III.

Wir gehen jetzt auf Aegypten mit seinen ungeheuren Steinmonumenten über. Die Art, wie die Aegypter ihre Gebäude konstruierten, ist ein Beweis, daß die Steinkonstruktion noch nicht jene Stufe erreicht hatte, auf der sie einen selbständigen Teil der dekorativen Architektur bildet. Die ägyptischen Monumente sind keine Steinkonstruktionen, sie sind gleichsam aus einem künstlichen Felsen gehauen. Die Steine, welche zwar sehr sorgfältig, aber doch ohne Rücksicht auf die lineare Wirkung der Fugen und sehr unregelmäßig zusammengefügt wurden, erhielten erst nachträglich durch den Meißel den noch sehr rohen Ausdruck der Innen- und Außenseite. Nachdem die allgemeine Gestalt des Gebäudes durch den Maurer vollendet war, kam es unter die Hand des Bildhauers und zuletzt wurde es noch durch den Maler ganz übermalt.

Das Gesagte gilt bloß von den Gebäuden selbst, während wir an den Terrassen die Steinkonstruktion auf ihrem eigensten Gebiete und selbständig auftreten sehen wie in Assyrien und Persien.

An einigen der ältesten Gebäude, wie z. B. an den Innen- und Außenseiten der Pyramiden, ferner am ältesten Teil des Tempels von Karnak in Oberägypten (Theben) erscheint das alte Prinzip der Wandbekleidung noch in seiner reinsten Anwendung.

Die Pyramiden, selbst die von Sandstein oder von Kalkstein erbauten, waren einst mit glattpolierten und ornamentierten Granitplatten verkleidet, und was sehr bemerkenswert ist, diese Granitplatten scheinen selbst wieder mit einer durchsichtigen Schicht von Firnisfarben bedeckt gewesen zu sein.

In der ägyptischen Architektur kommt ein Zierglied vor, das seine Erklärung in der Konstruktion von Platten- oder Tafelwerk finden mag. Es ist ein Glied, welches die Tischler noch heute anwenden, um die Fugen an den Ecken zu verbergen. Ich meine den Rundstab, der die ägyptischen Mauern einfaßt, und das wichtigste Zierglied der ägyptischen Architektur ist. Die Säulen der Aegyptier haben teilweise das Aussehen von Schilfbündeln, welche durch eine Matte, die den Stamm umgibt, zusammengehalten werden.

Die skulptierten und gemalten Dekorationen der ägyptischen Monumente verleugnen ihren Ursprung. Sie erscheinen nicht mehr als plastische Stuckereien, sondern es sind Lapidarinschriften, die in der Mauer eingegraben sind. Sie sind eine Art von Email-Champlevé, nach einem großen architektonischen Maßstab und Stil ausgeführt.

Dasselbe ist aber nicht der Fall bei den Wandgemälden der Gräber. Hier bleibt die Wanddekoration treu ihrem alten Prinzip. Die meisten Darstellungen sind hier als an die Wand befestigte Draperien charakterisiert, ihre Umrahmungen zeigen sehr schöne Muster, die in einem rein ornamentalen, nicht hieroglyphischen, Stile ausgeführt sind; die Motive aller dieser Muster sind der textilen Ornamentik entnommen, es sind Geflechte, Vierecke, Mäander u. s. f.

Die Decken der ägyptischen Tempel endlich veranschaulichen die Idee eines lustigen Baldachins, der zwischen den Säulen des Hypostyls aufgehängt ist.

Ich werde bei einem anderen Anlaß versuchen zu zeigen, wie das Prinzip der ägyptischen Architektur, trotz ihrer Massivität, sein Vorbild von den provisorischen Holzkonstruktionen und Zelten entlehnt hat, ebenso wie es, wie wir sehen, bei dem Salomonischen Tempel der Fall war.

IV.

Die Griechen waren in der Civilisation nicht viel weiter vorgeschritten als die Indianer Amerikas, oder als die Neuseeländer es jetzt sind, während Assyrien und Aegypten bereits die Stiege hochentwickelter Gesellschaftsformen waren. Es war daher nur natürlich, daß erstere die Vorbilder für ihre Institutionen und ihre Kunst zum Teil von außen empfangen und zwar zu einer Zeit, als diese Vorbilder nicht mehr in ihrer eigentlichen und unmittelbaren Bedeutung erkenntlich waren. Die Griechen nahmen vertrauensvoll eine Menge dieser traditionellen Typen auf, aber legten sie in einem rein künstlerischen Sinne aus.

An den griechischen Monumenten sehen wir zum erstenmal einen organischen Verband zwischen den einzelnen Elementen der Konstruktion, welche an den assyrischen und selbst an den ägyptischen Monumenten keinen Zusammenhang zeigen und jedes für sich abgefordert fungieren.

Selbst die Griechen waren nicht immer konsequent in der Herstellung dieses Zusammenhanges, sondern überschritten in einigen Fällen die logischen Grenzen zu gunsten irgend einer höheren Idee, die sie sich vorgenommen hatten weiter auszubilden; dies werden wir im folgenden durch ein Beispiel zeigen.

Ferner besteht der Unterschied zwischen griechischer und barbarischer Architektur darin, daß die ornamentalen Teile der letzteren Applikationen sind oder doch als solche erscheinen, indem sie um den noch sichtbaren Konstruktionskern herum befestigt sind. Bei den Griechen dagegen sind Konstruktion und Schmuck eins und voneinander untrennbar. Die griechischen Ornamente sind Emanationen der konstruktiven Formen und zugleich die Symbole der dynamischen Funktionen der Teile, zu denen sie gehören.

Sie haben keinen anderen Zweck, als die konstruktiven Formen durch analoge Zeichen zu erläutern, welche von der Natur selbst oder von anderen Kunstzweigen entlehnt sind,

während die Ornamente an den Monumenten der Barbaren gewöhnlich eine historische, lokale oder religiöse Bedeutung haben, die nichts gemein hat mit dem Gebäudeteil, wo sie angebracht sind.

Die Genauigkeit und Schönheit der griechischen Steinkonstruktion ist seitdem nie wieder erreicht worden, aber ihre Gebäude sind als Skulpturen und nicht als Steinkonstruktion anzusehen. In der That zeigten sie den Stein nicht, außer an den Terrassen, welche das Gebäude tragen. An allen anderen Stellen wurde die Steinkonstruktion mit einem dünnen Stucküberzug bekleidet, welcher schließlich nach dem alten Prinzip übermalt und ornamentiert wurde. Dies war sogar der Fall bei ihren Monumenten von weißem Marmor, ein Material, welches hauptsächlich deshalb adoptiert wurde, weil er für die Anwendung eines neuen Prozesses der Wandmalerei unentbehrlich war, die von den Griechen erfunden wurde und den Aegyptern und Assyriern unbekannt war.

Es bleibt uns noch übrig, von den Römern zu sprechen, welche die Erfinder der wahren Steinkonstruktion waren, oder welche wenigstens dieses Bauprinzip zum herrschenden in der ganzen alten Welt machten. Die Kunst der Gewölbekonstruktion war weder den Assyriern noch den Aegyptern unbekannt, und selbst die Griechen waren damit vertraut; aber keine dieser Nationen nahm diese Form als ein Element der Architektur auf. Die Römer, oder ihre Vorgänger, darin die Etrusker, waren die Erfinder der Architektur als einer selbständigen Kunst, die zu ihrer Existenz keine der anderen Künste bedarf.

Es würde von Interesse sein, wenn es die Zeit gestattete, die Geschichte der Wandbekleidung weiter durch das Mittelalter hindurch zu verfolgen, wo sie wiederum das herrschende Prinzip der Architektur und der Ausgangspunkt einer neuen Kunstentwicklung im allgemeinen wurde.

9. Ueber Baustile*).

Schon im Jahre 1852 veröffentlichte ich unter dem Titel „Die vier Elemente der Baukunst“ eine kurze Abhandlung über den Ursprung und die geschichtliche Weiterentwicklung gewisser ererbter und allgemein gültiger Typen, deren sich die Baukunst bedient, um sich durch sie in allgemein verständlicher Symbolik auszudrücken.

Dieser Versuch fand sehr geringe Beachtung, und ohne den rettenden Gedanken, ihm einige Angriffe auf die Autorität eines damals das Gebiet der Kunsts litteratur beherrschenden berühmten Kunstgelehrten beizumischen, wäre der Verfasser mit seinem Aufsatze dem gewohnten Schicksale des Totgeschwiegenwerdens auch diesmal nicht entgangen.

So aber ward ihm die Ehre zu teil, daß besagte angegriffene Autorität seine Schrift einer besonderen Erwiderung würdigte; jedoch nur zur Widerlegung der in ihr enthaltenen, den seinigen widersprechenden Ansichten über die Polychromie der antiken Architektur und Plastik — der eigentliche Kern der Abhandlung wird mit einer einzigen vornehmen Bemerkung abgefertigt, die für den damals herrschenden Ton der Kunstgelehrten und Künstler gegenüber so charakteristisch ist, daß es gestattet sein mag, sie wörtlich anzuführen.

„Der zweite Gegenstand, den die Sempersche Schrift be-

*) Ein Vortrag, gehalten auf dem Rathaus in Zürich am 4. März 1869 von Gottfried Semper. Zum erstenmal erschienen in Zürich bei Friedrich Schultheß 1869.

„handelt, sagt Rugler am Schluß seines gegen mich gerichteten „Aufsatzes, gewährt ein sehr eigentümliches kulturgeschichtlich-poetisches Interesse. Der Verfasser geht auf die Urzustände der „ältesten Völker zurück und entwickelt aus diesen und aus der „verschiedenartigen geschichtlichen Stellung des Volkes die Grund- „elemente der Architektur und die Richtung, welche die letztere „nehmen mußte.

„Es ist ein anziehendes Gefühl, an der Hand eines phantasievollen Künstlers in jene dunklen Regionen der Weltgeschichte hinabzusteigen; mag die Ausdeutung der Nebelbilder „auch ein Gutteil individueller Einbildungskraft nötig machen, „so empfangen wir doch die schätzbarste Anregung zu eigener „Gedankenarbeit.“

So wie ich schon einmal von der Herausgabe einer von mir angekündigten und vollständig vorbereiteten Arbeit über antike Polychromie durch das bekannte, inzwischen von dem genannten Kunstgelehrten veröffentlichte, denselben Gegenstand behandelnde Werk abgeschreckt worden war, ebenso hatte die oben citierte Äußerung desselben zur Folge, daß die beabsichtigte und öffentlich von mir angekündigte Ausführung des in dem genannten Schriftchen nur angedeuteten Themas jahrelang und bis heute liegen blieb. Ich traute meiner eigenen Ueberzeugung nicht mehr und hatte darin großes Unrecht! Denn wie jedes Ding, jede Erscheinung einen Ursprung hat, so ist und bleibt das Fragen und Forschen nach letzterem auf allen Gebieten der Erkenntnis die reinste Quelle der Wahrheit, das Alpha und das Omega alles Wissens. Allein dieser dem Menschen angeborene Trieb, auf die Ursachen der Dinge zurückzugehen, leitet ihn auch bei seinem Schaffen. Jedes Religionsystem hat seine eigene kosmopolitische Basis, jede Staatsform ist sozusagen die Verkörperung einer bestimmten zur Herrschaft gelangten Anschauung über die Normalzustände der Gesellschaft und ihren Ursprung.

Die Künste unter der Hegemonie der Baukunst, indem sie

die symbolische Verbildlichung der herrschenden, socialen, staatlichen und religiösen Systeme bewerkstelligen und dabei an dieselben Grundanschauungen anknüpfen, die den Systemen untergelegt sind, waren immer zugleich wirksamste Momente ihrer klareren Entwicklung, Befestigung und Verbreitung und als solche auch stets und überall anerkannt.

Somit hat die Frage nach dem Ursprunge und der Entwicklung der Baustile schon an und für sich wohl die gleiche Berechtigung wie ähnliches Forschen auf den Gebieten der Naturwissenschaft oder der vergleichenden Sprachkunde, sie hat aber zugleich ihren besonderen Antrieb in dem Umstande, daß Untersuchungen dieser Art auf dem Felde der Künste zu den wichtigsten Grundsätzen und Normen des neuen Schaffens in letzterem führen können, ein Erfolg, auf den der Naturforscher z. B. für sein erhabeneres Gebiet mit seiner Entstehungslehre der Arten wohl auf immer verzichten muß. Wem dieses Ziel der möglichen Begründung einer Art von Kunsttopik oder Kunst-erfindungslehre auf derartige Untersuchungen über den Ursprung, die Umwandlung und die Bedeutung traditioneller Typen der Kunst zu hoch gesteckt erscheinen sollte, der wird wenigstens einräumen müssen, daß sie ein Mittel bieten, uns gewisse Anhaltspunkte und gleichsam Marksteine zurechtzulegen, zur Erleichterung der Uebersicht über jene bunte Fülle von Erscheinungen, die uns auf dem Gebiete der Welt im Kleinen, deren Schöpfer der Mensch ist, entgentritt; — daß sie ferner für die richtigere Schätzung gegenwärtiger Kunstzustände und der Tendenz unserer modernen Kunstbestrebungen dienlich und schon deshalb von sehr praktischer Bedeutung und keineswegs bloße Ergänge müßiger Spekulation sind. Wir werden zu Vergleichen dieser Art, zu der Anfrage an die Vergangenheit und den Ursprung der Baustile von selbst geleitet und sozusagen genötigt, wenn wir vor unseren Augen eine Reihe von Ansätzen zu sogenannten neuen Baustilen emporwachsen sehen, deren vermeintliche Erfinder

die Sendung in sich zu fühlen glaubten, dieses schwierige Problem, nämlich die Frage, wie neue Baustile entstehen, in ihre Faust zu nehmen und auf rein werktätigem Wege zu lösen. Denn wir leben in einer Zeit der Erfindungen, und unsere Architekten wollen ihr hierin keine Schande machen, auch fehlt es ihnen dazu weder an hoher Kunstgönnerschaft noch an Gelegenheiten.

Waren wir nicht alle Zeugen, wie Louis Napoleon mit Beihülfe seines getreuen Seinepräfecten Hausmann die alte erinnerungsvolle Hauptstadt Frankreichs von Grund aus umstürzte, um sie nach neuem Plane wieder aufzubauen, und solchertweise, mit der Vergangenheit Frankreichs abschließend, dessen Zukunft an seinen Namen und an seine Dynastie zu fesseln? Auch hierin würdiger Nachfolger und Adept jener großen und mächtigen Völkerbeherrscher der Vergangenheit, der Ninus, Nebuchodonosor, Tschin-Tschihuan-Ti und Nero! Ob er seinen dynastischen Absichten wirklich damit diene, darüber kann die Zukunft allein Aufschluß gewähren, aber es ist schon heute erlaubt daran zu zweifeln, ob seine Milliarden verschlingenden Bauunternehmungen die Architektur als solche auch nur um einen einzigen Schritt gefördert haben, — da von einer neuen und eigenen Richtung dieser Kunst während jener Umsturzzeit und in Folge derselben nichts wahrzunehmen ist und bei aller Neuerungssucht, die sie verraten, gänzlicher Mangel an Originalität, an befruchtenden neuen Motiven sie kennzeichnet.

Die keineswegs erlahmte künstlerische Kraft und Thätigkeit der Franzosen zieht sich gleichzeitig auf Gebiete zurück, die der monumentalen Kunst so fern wie möglich liegen, welche Wahrnehmung immer auf krankhafte Zustände und das bevorstehende oder bereits eingetretene Verkommen der Baukunst hindeutet.

Doch schützt Frankreich bis jetzt immer noch ein gewisser konservativer Sinn, ein Respekt vor ererbten Formen, der den Franzosen bei aller ihrer Beweglichkeit innewohnt und nach

manchen Schwankungen immer wieder sein Gleichgewicht findet, vor gänzlichem Verfall seiner monumentalen Kunst. Dazu kommt, daß in der großen Weltstadt Paris sich im Laufe der Jahrhunderte ein ziemlich gesundes Volksurteil in Kunstfachen auszubilden Gelegenheit und Muße hatte, wie es sonst in moderner Zeit nicht so leicht mehr getroffen wird.

Die Plattheiten und nüchternen Zierereien der Neogriechen, die falsche kokette Romantik der Neogoten und andere erstrebte Neuerungen gleichen Gehaltes haben sich an Ort und Stelle in kürzester Zeit überlebt, finden nur noch unter Fremden nachahmende Bewunderer. Das neue Opernhaus mit seiner prahlerischen Ausstattung, wofür schon 30 oder gar 40 Millionen verausgabt wurden, der nicht minder verwerfliche neue Justizpalast mit seinem gespreizten, manierirten und lügnerrischen Fagadenbau — sie sind schon lange dem Charivari verfallen. Keine Vorbilder, sondern Künstlern und Laien als Schreckbilder bezeichnet, wie nicht zu bauen sei.

Unendlich weniger großartig, aber in ihren Folgen aus entgegengesetzten Ursachen gefahrdrohender, treten gleichzeitige Kundgebungen ähnlicher Art in anderen Ländern hervor. Es sei nur mit wenigen Worten noch dasjenige berührt, was deutsche Kunstzustände betrifft.

Hier wurde in neuerer Zeit eifriger und mehr in Stil gemacht als irgendwo anders, und zwar teilweise auf allerhöchste Ordre, teilweise auf eigene Faust durch geniale Architekten. So entstand in München auf allerhöchsten königlichen Wunsch und Anweis der berühmte Maximilianstil, dem folgende tiefsinnige Idee zur Grundlage dient: Unsere Kultur ist eine gemischte, aus Elementen aller früheren Kulturen zusammengesetzte, also muß unser moderner Baustil konsequenterweise auch eine Mischung aller möglichen Baustile aller Zeiten und Völker sein. Die gesamte Kulturgeschichte soll sich in ihr abspiegeln!

Wohin ein solcher Ausgang führen mußte und geführt hat,

davon zeugen die neuesten Anlagen jener Musenstadt an der Nsar. —

Dazu nun, wie gesagt, der Chor von Privatstilerfindern, die in allen Groß- und Kleinresidenzen, an Eisenbahnstationen und überall ihren billigen Erfindungsgeist leuchten lassen. Sie gehen zumeist von der irrthümlichen Voraussetzung aus: die Stilfrage sei eine vornehmlich konstruktive Frage, und erkennen die ererbten Ueberlieferungen der Kunstsymbolik nicht an. Was sie dabei erreichten, ist nichts als das zweifelhafte Verdienst, zu der herrschenden babylonischen Verwirrung ihr Scherflein beigetragen zu haben.

Eine andere Sorte von Stilisten sind die sogenannten reisigen Architekten, die jeden Herbst von ihren Ausflügen in entlegene Länder einen neuen Stil nach Hause tragen und an den Mann zu bringen verstehen.

Noch sind schließlich diejenigen zu erwähnen, welche in einer Rückkehr zu dem mittelalterlichen sogenannten gotischen Baustile die Zukunft der nationalen Architektur und ihre eigene suchen — auch in Beziehung auf letztere sich nur selten verrechnen.

Diesen praktischen Lösungen der Stilfrage gegenüber macht sich eine entgegengesetzte Ansicht Bahn, wonach die Baustile gar nicht erfunden werden, sondern nach den Gesetzen der natürlichen Züchtung, der Vererbung und der Anpassung sich aus wenigen Urtypen nach verschiedenen Richtungen hin fortentwickeln, ungefähr ähnlich wie es bei der Entstehung der Arten in den Reichen der organischen Schöpfung vorausgesetzt wird. So sagt Hermann Grimm, der Biograph Michel Angelos, wörtlich: „Es kann als sicher angenommen werden, daß wo in den Baustilen plötzliche Gegensätze erscheinen, diese entweder der Einwirkung entfernterer Muster oder dem Verlorensein der langsam überführenden Mittelglieder zuzuschreiben sind.“

Ganz ähnlich äußern sich auch andere Autoritäten der Kunstgeschichte über diesen Gegenstand.

Uns will diese Anwendung des berühmten Axioms: die Natur macht keine Sprünge, und der Darwin'schen Artenentstehungslehre auf die besondere Welt des kleinen Nachschöpfers, des Menschen, doch einigermaßen bedenklich erscheinen, angesichts dessen, was die Monumentenfunde zeigt, die uns sehr oft die monumentalen Versinnlichungen bewußtvoll festgehaltener Gegensätze der nebeneinander fortgehenden oder hintereinander folgenden Kulturformen der Völker vorführt.

Man bezeichnet sehr richtig die alten Monumente als die fossilen Gehäuse ausgestorbener Gesellschaftsorganismen, aber diese sind letzteren, wie sie lebten, nicht wie Schneckenhäuser auf den Rücken gewachsen, noch sind sie nach einem blinden Naturprozeß wie Korallenriffe aufgeschossen, sondern freie Gebilde des Menschen, der dazu Verstand, Naturbeobachtung, Genie, Willen, Wissen und Macht in Bewegung setzte.

Daher kommt der freie Wille des schöpferischen Menschengesistes als wichtigster Faktor bei der Frage des Entstehens der Baustile in erster Linie in Betracht, der freilich bei seinem Schaffen sich innerhalb gewisser höherer Gesetze des Ueberlieferten, des Erforderlichen und der Notwendigkeit bewegen muß, aber sich diese durch freie objektive Auffassung und Verwertung aneignet und gleichsam dienstbar macht.

Hierin sind übrigens die Erscheinungen der Kunstgeschichte identisch mit denen der allgemeinen Kulturgeschichte des Menschen, von der erstere nur einen untergeordneten, aber integrierenden Teil bildet.

Die Menschengeschichte würde nur von chaotischen Zuständen der Gesellschaft zu berichten haben, ohne das jeweilige Eingreifen bewegender und ordnender Kräfte, mächtiger Einzelercheinungen oder Körperschaften, die mit dem gewaltigen Uebergewichte ihres Geistes die dumpfen gärenden Massen lenken, sie zwingen sich um weltgeschichtliche Ideenkerne zu verdichten und bestimmte geordnete Bahnen anzutreten. Die Geschichte ist das successive

Werk einzelner, die ihre Zeit begriffen und den gestaltenden Ausdruck für die Forderungen der letzteren fanden.

Wo aber immer ein neuer Kulturgedanke Boden faßte und als solcher in das allgemeine Bewußtsein aufgenommen wurde, dort fand er die Baukunst in seinem Dienste, um den monumentalen Ausdruck dafür zu bestimmen. Ihr mächtiger civilisatorischer Einfluß wurde stets erkannt und ihren Werken mit bewußtem Willen derjenige Stempel aufgedrückt, der sie zu Symbolen der herrschenden religiösen, socialen und politischen Systeme erhob.

Aber nicht von den Architekten, sondern von den großen Regeneratoren der Gesellschaft ging dieser neue Impuls aus, wo die rechte Stunde dazu geschlagen hatte.

Die Beweisführung dieses Satzes dürfte bei der noch immer sehr fühlbaren Unzulänglichkeit unseres exakten Wissens auf dem Gebiete der Monumentenfunde (und der Völkerkunde überhaupt) sehr schwierig, wo nicht unmöglich sein, außerdem daß es dazu an der nötigen Zeit fehlen würde, die uns kaum mehr gestatten wird als eine höchst flüchtige Berührung einiger merkwürdiger Daten aus der vergleichenden Architekturgeschichte, die dabei in das Gewicht fallen dürften.

Dennoch möge die Vorausschickung einer kurzen Definition dessen, was ich unter dem Ausdrucke Stil begriffen wissen möchte, gestattet sein.

Stil ist die Uebereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Verdens. Vom stilistischen Standpunkte aus betrachtet tritt sie uns nicht als etwas Absolutes, sondern als ein Resultat entgegen. Stil ist der Griffel, das Instrument, dessen sich die Alten zum Schreiben und Zeichnen bedienten, daher ein sehr bezeichnendes Wort für jenen Bezug zwischen der Form und der Geschichte ihrer Entstehung. Zu dem Werkzeug gehört aber zunächst die Hand, die es führt, und ein Wille, der letztere leitet.

Hier sind also die technischen und persönlichen Momente der Entstehung eines Kunstwerkes angedeutet. So erfordert z. B. das Treiben des Metalles einen anderen Stil als das Gießen. So sagt man z. B. auch, Donatello und Michel Angelo seien im Stile verwandt, u. s. w. Beides gleich richtig.

Sodann gehört zu dem Werkzeuge und der Hand, die es führt, der zu behandelnde Stoff, das in die Form umzuschaffende Formlose. Zunächst der Stoff als physische Materie, den jedes Werk der Kunst in seinem Erscheinen gleichsam reflektieren soll. So ist z. B. der griechische Marmortempel im Stile verschieden von dem sonst nahezu identischen griechischen Tempel aus Porosstein. So darf man von einem Holzstile, Backsteinstile, Quaderstile u. s. w. sprechen. Aber unter Stoff versteht man noch etwas Höheres, nämlich die Aufgabe, das Thema zur künstlerischen Verwertung. An dieses inhaltliche Moment der Kunstgestaltung wollen wir für das Folgende anknüpfen, weil es das Wichtigste und Entscheidendste ist, und wir uns in unserer heutigen Aufgabe beschränken müssen.

Was ist denn aber in allgemeinsten Auffassung der Stoff und Gegenstand aller Kunstbestrebungen?

Ich glaube den Menschen in allen seinen Verhältnissen und Beziehungen zur Außenwelt als solchen bezeichnen zu dürfen; und zwar den Menschen

1. als Individuum, die Familie;
2. den kollektiven Menschen, den Staat;
3. das Menschthum, das Menschenideal als höchste Kunstaufgabe.

Hier könnte man sich versucht fühlen, den dornenvollen Boden der Spekulation über kulturgeschichtliche Urzustände zu betreten, und sich über den bekannten Satz des Aristoteles: Der Mensch ist ein Gesellschaftstier, der Staat ist älter als der Mensch, in Erörterungen zu verwickeln, schützte uns nicht davor der rettende Umstand, daß nicht der wahre Sachverhalt, sondern daß

überlieferte subjektive Vorstellungen, die man sich über diesen Verhalt der Sache zurechtgelegt hatte, von jeher der zu befruchtende Stoff waren, welcher durch die Bildnerkraft des Menschen Gestaltung erhielt. Nach diesen altüberlieferten Vorstellungen galt aber

der Einzelmensch,

das bewußtvoll sich vom allgemeinen tellurischen Dasein los-trennende Individuum, von jeher als Ausgangspunkt des Menschentums. Wenigstens dient diese Vorstellung allen Traditionen der Baukunst zur Unterlage.

Darauf führt zunächst die merkwürdige Thatsache, daß alle dekorativen Elemente, deren sich die Baukunst bedient, um teils das richtige Verhalten der Teile unter sich in einem Werke zu betonen, teils ihre Trennung und ihr Zusammenwirken zu bezeichnen, teils den Bezug des Werkes zum All, worauf es fußt, und zu seiner Umgebung hervorzuheben, teils endlich den Dienst, den zu erfüllenden Zweck des Ganzen oder eines jeden seiner Teile zu verbildlichen, — daß, sage ich, alle diese Kunstsymbole dem Schmucke des Leibes und einigen damit im nächsten Zusammenhange stehenden Prozeduren primitivster Familienindustrie ihren Ursprung verdanken. Sie behielten trotz aller Umwandlungen, welche sie im Laufe der Jahrtausende erlitten, bis auf den heutigen Tag ihre traditionelle Gültigkeit und lassen sich durch nichts grundsätzlich Neues ersetzen.

Das Schmücken ist in der That eine sehr merkwürdige kulturhistorische Erscheinung! Es gehört zu den Privilegien des Menschen und ist vielleicht das älteste, wovon er Gebrauch machte. Kein Tier schmückt sich; die mit fremden Federn stolzierende Krähe ist bekanntlich ein Fabeltier! Es ist der erste und bedeutendste Schritt zur Kunst; im Schmucke und seiner Geselligkeit ist der vollständige Coder der formalen Aesthetik enthalten.

Im Schmücken sucht sich jenes Streben nach Individualität,

jener separatistische Sinn, der dem Menschen innewohnt und eines der beiden Hauptmomente menschlicher Entwicklung ist, Ausdruck zu verschaffen; denn was ich schmücke, sei es belebt oder leblos, Teil oder Ganzes, dem erteile ich eine eigene Lebensberechtigung; — indem ich es zu einem Mittelpunkt der Beziehungen mache, die zunächst nur ihm gelten, wird es zu einer Person erhoben.

Noch eine andere wichtige Wahrnehmung gehört hierher: daß nämlich der häusliche Herd des wandernden Nomaden mit dem schützenden primitiven Dachgerüst durch alle Zeiten das heilige Symbol der Gesittung blieb, das in dem Altare und der Tempelzelle seine höchste religiöse Weihe fand und behielt. Von dem verborgenen ägyptischen Sekos, dem chaldäisch-assyrischen Pyramidenaufsatz und der jüdischen Stiftshütte durch alle Kulturphasen hindurch bis zur heiligen Kaaba und dem christlichen Tabernakel immer dieselbe Grundform.

Rechnet man zu diesen noch die raumabschließende Umfassung und den herdschützenden Unterbau, so ist mit diesen wenigen naturwüchsigen und gleichsam dem ersten Menschenpaare abgeborgten Motiven alles ausgesprochen, was die Baukunst erfand.

Der Mensch als Gesellschaftsgeschöpf.

Die Baukunst im Dienste der Religion und des Staates.

Der decentralisierende Gang nach Unabhängigkeit und individueller Existenz findet sein Gegengewicht in der centralisierenden Geselligkeit, hervorgerufen oder gefördert durch zwingende äußere Umstände und den Kampf um das Dasein unter Gefahren, denen nur mit vereinten Kräften zu begegnen war. Beide Potenzen, die Centrifugalkraft des Unabhängigkeitssinnes und die entgegengesetzte des Sinnes für Unterordnung, waren nach ältester Vorstellung außer- und nebeneinander thätig, wie denn auch die ältesten großen Kulturcentren in unmittelbarster Nähe der Sitze

unstäter Nomadenvölker emporwuchsen. Man bedurfte dieses Gegensatzes auch für die Kunst.

Vielleicht waren es furchtbare Naturereignisse, welche die zerstreuten Menschengruppen an verschont gebliebenen Stellen zusammenschüttelten; — diese Vorstellung ist z. B. in China herrschend, dessen Geschichte mit den Berichten einer allverheerenden Ueberschwemmung und darauf folgender nie wieder erreichter goldener Zeiten unter der Herrschaft Jaos beginnt. Die gleiche Vorstellung ist auch in der Sage vom Nimrod und dem babylonischen Turmbau enthalten.

Nach einer anderen Vorstellung ist der wimmelnde Menschenschwall vollständig organisiert, etwa ähnlich wie der Ameisenstaat, dem Boden entwachsen, den er bebaut. Auf ihr, auf den unveräußerlichen Rechten des angeborenen Besitzes und der Autochthonie fußt das aristokratisch-priesterliche Regime des neuen Reiches Aegyptens.

Den Gegensatz zu dieser bildet zuletzt diejenige, welcher der Gesellschaft einen kriegerischen Ursprung und dem entsprechende Institutionen zuteilt; welche letztere Vorstellung wohl die richtigste ist, da der Krieg aller gegen alle wohl der natürliche Zustand der Menschen war, worin sie die Vorteile der Disziplin und des vereinten Handelns zuerst erprobten, ehe sie daran dachten, gemeinschaftlich Dämme und Kanäle zu bauen, um der widerstrebenden Mutter Erde ihren Segen abzutrohen. Ueberreste kriegerischer Institutionen lassen sich daher fast überall erkennen; ihre Spuren sind auch im alten, noch nicht vollständig theokratisierten Reiche Aegyptens und selbst in das neue Reich hinein zu verfolgen. Sklaverei, Leibeigenschaft, Kasteneinteilung, absolutes Königtum sind sichere Spuren ihrer einstigen Herrschaft, wo immer letztere hervortreten.

Deshalb beginnen wir mit den kriegerisch konstituierten Staaten, bei denen das befestigte Lager, die Burg, das Grundmotiv der monumentalen Kunst abgibt. Es dient als Modell

für Tempel, Paläste, Privathäuser, sowie für ganze Städteanlagen. Dieses Motiv war im ganzen asiatischen Altertume vorherrschend und ist dort im Prinzipie wenigstens zum Teil noch jetzt in Gültigkeit.

Am lehrreichsten ist in dieser Beziehung, was die Geschichte und die Monumentenkunde der Landschaft Mesopotamien bietet. Das südliche Mesopotamien (das Land der Chaldäer) war schon der Kultur gewonnen zu einer Zeit, aus welcher sich keine Monumente und keine geschichtlichen Erinnerungen erhielten. Letztere beginnen damit, uns die Bewohner desselben als ein Konglomerat der verschiedensten Menschenrassen und Zungen vorzuführen: Semiten, Arier, Turanier und Ruchiten durcheinander. Also schon damals und lange vorher mußte dieses fruchtbare Gebiet das Ziel vielfacher hintereinander folgender Invasionen gewesen sein. Sie bilden auch den wesentlichsten Inhalt der späteren Geschichte dieses Landes. Die Hochebenen Asiens schicken ihre heutesüchtigen Söhne, die unter dem Banner eines kühnen Führers sich durch die Gewalt in das Erbeil der üppigen Flußniederung setzen und sich deren in Ueppigkeit verkommene Bewohner unterwürfig machen. Der Staat, den sie gründen, hat eine militärisch-kommunistische Basis, eine Feudalverfassung mit dem Herrscher als alleinigem Vertreter des Rechtes und des Eigentums.

Eine Zeitlang entwickelt das neugegründete Regiment gewaltige Kraft — aber der plötzliche Wechsel, das Gemisch erbter Rohheit und erworbener Ueppigkeit entnervt die Eroberer, die großen Lehnsherren machen sich unabhängig, der Staat zerfällt in Stücke und wird endlich, so geschwächt, die Beute eines neuen glücklichen Eroberers.

Bei dieser Gleichförmigkeit der Erscheinungen ist es gestattet, aus den letzten, besser bekannten Phasen der Geschichte des Landes auf das Gesamtgiltige zurückzuschließen.

Nach Xenophon erteilt Cyrus, nachdem er die Provinzen des

Reiches unter seine Vertrauten verteilt hat, letzteren vor ihrer Abreise auf ihre Posten die Instruktion, so viel wie möglich seinem Beispiele in allem zu folgen: zuerst aus den Persern ihres Gefolges sowie aus den Bewohnern der Satrapie ein Korps von Reitern und Wagenführern zu bilden, von den großen Grundbesitzern ihres Bezirkes zu fordern, daß sie sich fleißig an den Thoren des Palastes einfänden, um die Befehle ihrer Lehnsherren entgegenzunehmen, daß sie die adeligen Kinder unter ihren Augen erziehen ließen, wie es in des Königs eigenem Palaste geschähe. Die Erwachsenen seien häufig zur Jagd auf die Burg einzuladen. Derjenige von euch, fügt Cyrus hinzu, der im Verhältnis zu seinen Mitteln die meisten Wagen unterhält und die beste und zahlreichste Reiterei besitzt, kann meiner besonderen Gnade versichert sein. Bei euch wie bei mir seien die Ehrenplätze stets von den Würdigsten besetzt, eure Tafel sei reichlich versehen, wie die meine, damit der Glanz des Hauses sich zeige und durch die Einladungen zur Tafel denjenigen, die sich auszeichnen, ein Beweis der Hochachtung zu teil werde. Haltet geschlossene Parks, nährt in denselben wilde Tiere, haltet vor der Mahlzeit mit euren Lehnsleuten gemeinsame Kampfesübungen und duldet nicht, daß man den Pferden Futter gebe, bevor sie gearbeitet haben.

Zuletzt unterweist er sie noch, diejenigen, die von ihnen einen Teil ihres Ansehens entlehnen, aufzufordern, ihrem Beispiele zu folgen, wie er wünsche, daß sie dem seinigen nachkämen.

Diese Instruktion des persischen Staatengründers an seine Untersassen atmet zu große innere Wahrheit, als daß man an ihrer Echtheit zu zweifeln brauchte. Ich berührte sie ausführlicher, weil sie als erstes Beispiel dient, wie der Gesetzgeber zugleich als der Begründer oder wenigstens als der Wiederhersteller und Befestiger eines bestimmten Baustiles auftritt. Hier ist es ein streng discipliniertes Staffelsystem des Hauswesens, wonach letzteres nicht von unten aus dem Einfachen zu dem Zusammen-

geſetzten ſich entwickelt, ſondern umgekehrt das Kleinſte eine Duodez-
ausgabe des königlichen Hoflagers iſt.

Auch zu dieſem königlichen Hoflager gibt Cyrus (nach
Xenophon) den Grundplan an, der wohl im weſentlichen mit
altüberlieferten aſiatiſchen Lagereinrichtungen übereinſtimmt. Des
Cyrus Lager beſtand aus vier quadratiſchen Circumvallationen.
Die mittellſte umſchloß das eigentliche Hoflager, das in viele
Theile zerfiel und außer den Hausdienern und treueſten Waffen-
gefährten auch die königliche Leibgarde enthielt. Die nächſte Um-
gürtung beſtand aus den Wagenführern und der Reiterei. Eine
dritte diente den leichten Truppen zum Quartiere und die äußerſte
vierte Umwallung wurde von den Schwerbewaffneten verteidigt.

Wir dürfen dieſen Grundplan nur mit einer Elevation kom-
binieren, wonach ſich das Ganze gegen die Mitte zu in Terrassen
auftürmt, ſo haben wir den feſten Typus aller chaldäiſch-aſſyri-
ſchen Burganlagen, wie ſie uns bis jetzt durch alte Autoren und
durch neuere Entdeckungen bekannt ſind. Ein befeſtigtes Lager
iſt vollſtändig fertig aus der herrſchenden Heeresordnung hervor-
gegangen, es iſt weder erweiterungsfähig, noch läßt es eine in-
nere Entwicklung zu: es iſt ein Trogbau, in ſich abgeſchloſſen,
die Außenwelt verneinend.

Wenn zwei römische konſulariſche Heere gemeinſam ope-
rierten, ſo ſchlug jedes ſein beſonderes Lager neben dem anderen
auf. Dieſes Agglutinationsprinzip iſt das Wachſtumsgeſetz aller
auf der Grundidee des befeſtigten Lagers beruhenden Baustile, wie
des chaldäo-aſſyriſchen, ſo auch des perſiſchen, chineſiſchen und
ſelbſt indiſchen. Es iſt der Satzbildung der turaniſchen Sprachen
vergleichbar und vielleicht eine turaniſch-mongoliſche Erfindung.

Ein anderes Prinzip der Befefigungskunſt iſt das Anlehn
an eine dominierende Poſition, die als Schlüssel des ganzen Ver-
teidigungſyſtemes die ſtufenweiſe Beherrſchung der Außenwerke
durch die inneren vervollſtändigt. Bei den Chaldäern und Aſſy-
riern war dieſer höchſte Stützpunkt ein Menſchentwerf, der himmel-

ansteigende Terrassenturm, zugleich Grabmal des vergötterten Ahnherrn der Dynastie und Tempelträger. An ihn lehnt sich die hohe, wiederum künstlich aus Lehmziegeln konstruierte Burgterrasse an, auf deren Absätzen die gleichfalls terrassenartig gebauten Einzelpaläste, locker oder gar nicht verbunden, wie Austern auf einer Felsenbank, unregelmäßig genistet sind.

Eine solche kollektive höhere Einheit durchsetzt dann als eine in sich abgeschlossene Citadelle bastionartig die äußerste, das ganze Burggebiet umschließende Wallmauer.

Neben diesem mächtigen Verteidigungsapparate mußte auch das zu Schützende seine architektonischen Vertreter haben. Zunächst als höchstes Palladium die schon erwähnte hochgipfelnde Tempelzelle oben auf dem Stufenturm, dann eine Menge von fürstlichen Diäten und Wohnpavillons, halbversteckt und zerstreut liegend zwischen den schattigen Gärten und auf den baumbepflanzten Stufenabsätzen der Paläste. Zuletzt in dem äußersten Burggebiete Wohnungen für Lehnsmänner und Hörige, Karawanserais für Fremde, Bazars für den Verkehr und auf weiten Feldern die Zeltlager tributbringender und handelsgeschäftiger Beduinen, auf welches bunte Gewirre die zinnengekrönte Terrassenburg, in hellleuchtenden Farbenschmuck gekleidet, herrschend herabblickt.

Aus solchen für sich allein schon eine ansehnliche Stadt darstellenden Elementen wurden nun durch den Machtpruch eines Herrschers plötzlich Residenzen geschaffen; so entstanden Ninive, Babylon und Borsippa, deren ungeheure Ausdehnung und von den Alten gepriesene unerhörte Pracht auf diese Weise erklärlich werden. Sie bilden dann in ihrer Gesamtheit eine höchste Potenzierung des gleichen Prinzips der stufenweisen Beherrschung, die königliche Burg und deren alles überragender Belustempel werden für das Ganze, was für den einzelnen Dynastenhof dessen höchster Terrassengipfel ist.

Das System hatte sich überlebt, der Belustempel war be-

reits zu einem bloßen Symbole zusammengeschrumpft, als es durch die persische Eroberung einen neuen Impuls, aber zugleich eine ganz neue Richtung erhielt. Gewisse Grundzüge desselben fanden verschärften Ausdruck, der vornehmste dagegen wurde durch metaphorische Anwendung bewußtvollerweise als das Sinnbild eines zwischen der gestürzten alten Ordnung und der neuen persischen bestehenden Gegensatzes erhoben.

Das erstere erkennt man unter anderem an der nüchternen Klarheit, womit in Persopolis einerseits die Sonderung, andererseits das subordinierte Verhalten der das Gesamte der Palastanlage bildenden Gebäudeeinheiten zu einander durchgeführt sind! Alle der Grundform nach gleich quadratische Säulenhallen mit umgebendem Vorwerk, von der einfachsten und kleinsten viersäuligen bis zur größten hundertsäuligen durch alle Quadratzahlen hindurch sich steigend.

Das zweite wichtigere der oben berührten Momente ist der Ersatz des künstlichen Stützpunktes des chaldäisch-assyrischen Trophäenbaues durch einen naturwüchsigen! Der pyramidalisch zugespitzte Ausläufer des Berges Nachmed, an den sich die berühmte Persepolis stützt, enthält offenbar einen bewußten Hinweis auf den babylonischen Terrassenturm. Aber dieser Hinweis sagt: Nicht himmeltrogende Nimrodsöhne sind wir Achämeniden, sondern fromme Diener des Ormuzd, unter dessen schützendem Feueraltare hoch oben wir uns allein stark fühlen.

Daß das Anlehnen an eine beherrschende Naturumgebung und gleichsam das Aufgehen in dieselbe, welches den Persepolis kennzeichnet, und ihn in seiner lichtereren Erscheinung dem massenhaft geschlossenen Chaldäerbau gegenüber erklärt (was durchzuführen der Zeit wegen hier nicht gestattet ist), aus einem bestimmten Kulturgebanten hervorging und kein einfach selbstverständliches Resultat der Verlegung der Residenzen aus der Ebene in gebirgige Länder ist, beweist die alte, gleichfalls in bergiger Gegend gelegene Mederstadt Ecbatana, die nach zuverlässigen

Nachrichten genau nach chaldäischem Vorbilde erbaut war. Auch für Ninives Lage stand die Wahl der ganz nahen Bergabhänge offen.

Der neue Gedanke^{*)} kam übrigens erst unter Darius' Herrschaft zur Geltung, — Beweis das mit ziemlicher Gewißheit identifizierte Grabmal des Cyrus, ein kleines Modell des babylonischen Ninusgrabes und das absolute Gegenteil der Felsengräber der Achämeniden.

Dieses Beispiel zeugt von dem sprungweisen und gegensätzlichen Verfahren, das der kleine Nachschöpfer, der Mensch, bei seinem Kunstschöpfungswerke befolgt, und gibt der früher erwähnten Uebergangstheorie, angewandt auf Baustile, Unrecht. Es bestätigt zugleich die Behauptung, daß neue Baustile stets aus neuen, durch einzelne organisatorische Köpfe getragene Kulturgedanken hervorgingen.

Werfen wir noch einige rasche Blicke auf die beiden großen ostasiatischen Kulturstöcke, China und Indien, beides Gegensätze und doch verwandt in der Gemeinschaft ihrer ursprünglich kriegerischen Verfassung.

China erstarrte unter dem Einflusse einer früh thätigen und mit kurzen Unterbrechungen stets bis zum heutigen Tage ihre Macht behauptenden Beamtenbureaufkratie. Ihre Politik ist die absolute Erhaltung des Status quo, nämlich die Erhaltung des nach ihrer Ansicht idealen Standpunktes der Kultur, auf welchem sich das chinesische Reich schon im dritten Jahrtausende vor unserer Zeitrechnung unter der Herrscherdynastie der Jaos befand.

So wurde denn auch durch sie der Palast des Yu, des letzten

^{*)} Er war eigentlich nicht ganz neu, sondern schon früher gedacht und in ganz ähnlichem Sinne verwertet worden. Der mächtige pyramidalisch aufstürmende Gräberberg westlich von Theben in Aegypten steht zu den künstlichen Pyramiden der Könige des alten Reiches in Unterägypten in gleichem Bezuge, wie der im Texte bezeichnete zwischen dem Nachmed und dem Baalstürme.

Anmerk. d. Verf.

und größten Kaisers dieser Dynastie, zum Typus der chinesischen Baukunst erhoben. Ein Vorhof als Marktplatz mit dem Gerichtssaale und der öffentlichen Wage, ein zweiter Hof rückwärts des ersten, abschließend mit einer Rasenerhöhung, worauf die bescheidene Privatresidenz des Kaisers stand. Ein leichtes, von Pfählen getragenes Dachgerüst, mit einem Dache aus Stroh und Erde; das Wetter hatte es mit Gras und Moos bedeckt, die Zeit es unter seiner eigenen Last gebeugt. Dies der angebliche Ursprung der geschweiften grünglasierten Dächer Chinas. So ward der Baustil dieses Landes fixiert, wie noch die Säule bloßer Baumstamm, das Dach ein Strohdach war, die Wand aus geflochtenem Bambus bestand, ein erhöhter Rasenaufwurf mit Rampe die Stelle einer gemauerten Terrasse mit Prachttreppe vertrat.

Unter solchen Verhältnissen konnte eine monumentale Entwicklung dieses Stils niemals stattfinden; dafür schließt er große Prachtentfaltung nicht aus und bietet er große Mannigfaltigkeit in den Kombinationen, in welchen die wenigen Elemente, über die er verfügt, freilich nur rein äußerlich, zusammentreten. Auch hier also politischer und gesetzgeberischer Einfluß maßgebend für die Baukunst — von schrittweiser organischer Entwicklung keine Spur.

Im übrigen große Wurzelverwandtschaft mit den monumentalen Baustilen Westasiens: Umwallungen, Terrassen, isolierte Gebäudeeinheiten auf letzteren, nur symmetrischer und systematischer geordnet. Auch der Grabmalstempel als letzter Stützpunkt des Hoflagers fehlt nicht (z. B. an dem kaiserlichen Palaste zu Peking).

Als sehr merkwürdig sei noch erwähnt, daß das ganze chinesische Reich eine festungsartige Einteilung erhielt. Sie rührt schon vom alten Kaiser Yu her, der das ganze Reich in fünf konzentrische Bezirke teilte. Das innerste Quadrat war des Kaisers Hausbesitz, der äußerste Kranz der Aufenthalt der Geächteten. Dazwischen die Bezirke der Sträflinge, der Vasallen und der

Domänen. Dieselbe Figur ist noch jetzt das ideographische Zeichen für das Reich der Mitte, und unter gleicher Bedeutung findet es sich auf babylonischen Keilschriften.

Ich kann China nicht verlassen, ohne vorher des gewaltthätigsten aller Stilreformatoren, den die Geschichte aufzuweisen hat, Erwähnung zu thun. Um die Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. wurde das in viele Vasallenkönigtümer zerfallene Reich durch einen jungen Helden aus dem Hause der Tschin, dem Napoleon der Chinesen, Tschin-Tschih-Guan-Ti, wiederhergestellt und um das ganze südliche China bis an die Grenzen Tibets und Cochinchinas durch Annexion erweitert. Nach der Vernichtung der Feudalreiche beginnt er das ungeheure Werk der gänzlichen Umgestaltung der Gesetze, der Verwaltung und selbst der Sitten der Chinesen. Er vernichtet mit unerhörter Grausamkeit die Sekte der Gelehrten und mit ihnen alle alten Gesetzbücher und Annalen des Reichs. Gigantische Bauunternehmungen sollen seine durch so viele Neuerungen erbitterten Unterthanen beschäftigen. Unfern seiner Residenzstadt befand sich am Ufer eines Flusses ein wüster Hügel, der seinen Zwecken entsprach. Er ließ alle Paläste der vernichteten Vasallenkönige genau ausmessen und zeichnen, dann alles Kostbare, welches sie enthielten, mit Einschluß der Wittwen und Sklavinnen der gestürzten und hingerichteten Nebenbuhler nach seiner Hauptstadt schaffen und auf jener Hügelreihe nach den gemachten Plänen einen ungeheuren Palast aufführen, dessen Elemente die treuen Nachbildungen aller zerstörten Königsschlösser waren. Ihre ehemaligen schönen Besitzerinnen und alle Kostbarkeiten fanden dort wieder ihren Platz. Diese Bauwerke, deren Mannigfaltigkeit durch Kunst in einen schönen Einklang gebracht war, nahmen einen unermesslichen Platz ein. Ein Säulenportikus, ein den Chinesen vorher ganz unbekanntes Motiv, umfaßte sie alle, verband sie miteinander und bildete in zwei Etagen eine prachtvolle Galerie, wo man in allen Jahreszeiten geschützt war. Diesen an sich schon ungeheuren Bauunternehmungen fügte er

in der Folge noch andere hinzu, die für Ergüsse des höchsten Despotenwahnsinns gelten müßten, wäre man nicht gezwungen, in allem, was dieser Kaiser und sein Minister Li-thse sagten und unternahmen, die kälteste Berechnung und einen hohen politischen Verstand zu bewundern.

Er machte, wie später Nero, seine Hauptstadt dem Erdboden gleich. Der Plan der neuen Stadt war eine Nachahmung des Sternenhimmels. Jeder Fixstern wurde durch einen Palast bezeichnet. Jeder Große und Würdenträger des Reichs mußte an vorgeschriebener Stelle bauen und dabei die größte Pracht entwickeln. 900 Paläste und dazwischen verteilt Wohnungen für 70,000 Familien, die aus dem Lande ausgehoben und nach der Residenz versetzt wurden. Sein eigener Palast verdunkelte natürlich alles Uebrige und stand durch bedeckte Hallen mit jenem vorhin beschriebenen großen Harem in Verbindung.

Das größte und vielleicht wahnsinnigste seiner Werke ist die chinesische Mauer, die sich durch eine Strecke von 500 bis 600 Lieues fortzieht.

Selbst dieser Titane rüttelte vergeblich an dem Zauberkreise, in welchen seit fünf Jahrtausenden China gebannt ist; mit ihm ging sein kühner Geist zu den Schatten — die alten Gebrauchsvorschriften und Urkunden der Antiquare wurden aus ihren Verstecken wieder hervorgeholt, — sie behaupten noch heute ihr fast ungeschmälertes Ansehen.

Was Indien betrifft, so sehen wir dort eine Baukunst, deren Stil so recht urwüchsig scheint, als Resultat der naturtrunkenen, zügellos phantastischen, zugleich zum Aufgeben des eigenen Ichs und zum Aufgehen in die Gesamtheit geneigt machenden Sinnes- und Geistesrichtung des Hindustammes. Allerdings entspricht er ihr vollkommen, und doch ist er das kaltberechnete Werk von Meistern in der Staatskunst, mit welchen verglichen selbst Machiavelli als sentimentaler Gefühlspolitiker erscheint.

Auf zwei Wegen entgegengesetzter Richtung konnte hier die

Feststellung und Erhaltung einer staatlichen Existenz erstrebt werden, gegenüber den mächtigen Potenzen einer entnerbenden Landesbeschaffenheit und jener dem Hindustamme eigentümlichen Geistes- und Sinnesrichtung.

Den einen Weg befolgt die Buddhalehre; sie bekämpft jene Potenzen als absolut schädliche Mächte, verwirft die Autorität der Vedas oder heiligen Bücher der Brahminen und eröffnet allen Menschen ohne Unterschied der Kasten und Rassen den Zugang zur wahren Erkenntnis. Sie leugnet die Ueberlegenheit der Brahminen und der übrigen bevorzugten Kasten und vertritt das Prinzip der Freiheit und individuellen Daseinsberechtigung. Ihr architektonischer Ausdruck ist ein Stil, der sich durch seine Nüchternheit von dem überschwenglichen Baustile der Brahmaniener unterscheidet. Der Buddhismus hat wie das Christentum eine kosmopolitische Tendenz, verbreitete sich auch über ganz Ostasien, konnte sich aber unter dem berauschenden Himmel Indiens auf die Dauer nicht halten.

Die Brahminen schlugen den entgegengesetzten Weg ein, indem sie jene an sich unbefiegbaren Potenzen in Dämme einzufassen und ihnen bestimmte Richtungen zu geben trachteten, worauf sie teils abgeleitet und unschädlich gemacht, teils sogar zu mächtigen Triebkräften ihres Staatsmechanismus umgesetzt wurden. Sie förderten z. B. im Volke das Bewußtsein der Wichtigkeit des Selbst dem allgemeinen Naturleben gegenüber, statt ihm entgegenzuwirken, und verschmähten den bei anderen Staaten so mächtig wirkenden Hebel des persönlichen Ehrgeizes. Der monumentale Ausdruck für das von ihnen befolgte Staatsprinzip sind jene Tempel, Pagoden, Klöster und Pilgerherbergen, teils in Stein konstruiert, teils aus dem Felsen herausgehauen, teils in den Schoß der Erde versenkt, mit ihrer wuchernd-pflanzenhaft verworrenen Ausstattung; der Dienst, den sie thun, ist nur der Anhalt und sozusagen der Vorwand zu letzterer! Werke ganzer Myriaden von Büßern und Mönchen, in Stein vereewigte

Selbstkasteiung und zugleich Kasteiung des Steins. Und diese an ihnen sichtbare sinnverwirrende Formenfülle, die scheinbar jedes Gesetz verschmäh't, sie ist in den heiligen Büchern der Silpa Sastra, dem göttlichen braminischen Baugesetzbuche, bis in das Allereinzelnste vorgeschrieben und auf Regeln gebracht. Also jene staunenerregenden Schöpfungen, in denen der Selbstpeinigungsfanatismus des Hinduvolkes, der sonst steril geblieben wäre, sich großartig produktiv bewährte, wieder Triumphalmonumente staatsmännischer Weisheit!

Auch in Aegypten war wahrscheinlich einmal in vorgeschichtlicher Zeit die Gesellschaft kriegerisch konstituiert und entsprach diesem Zustande die älteste Architektur des Landes. Wenigstens scheinen die den Terrassentürmen Asiens sehr nahe verwandten Pyramiden und andere Wahrnehmungen an der Kunst und der Verfassung des alten Reiches darauf hinzudeuten.

Aber lange Sicherheit gegen äußere Angriffe mochte hier der Gesellschaft Zeit gelassen haben, sich dem Boden anzupassen und gleichsam in ihm Wurzeln zu schlagen. Die Vorstellung der Autochthonie des ägyptischen Volkes setzte sich fest und wurde zur Grundlage des Herrschaftsystemes einer Landesaristokratie, die unter theokratisch vorherrschenden Formen durch Jahrtausende die Geschichte Aegyptens leitete.

Das Haus des erbgeessenen Eigentümers wächst mit seinem Besitze und entwickelt sich langsam, wie aus einem Keime heraus. Das Große ist eine Erweiterung und Vervollständigung des Kleinen und nicht umgekehrt letzteres eine Reduktion des ersteren, wie wir gesehen haben, daß es in Asien der Fall war.

Dieser Gegensatz symbolisiert sich in dem ägyptischen Tempelpalast des neuen Reichs (denn jene großen Nationaldenkmäler Thebens waren beides, Tempel und Königspaläste), der in seiner Wesenheit erst durch die Vergleichung mit dem asiatischen Trozbaue klar hervortritt.

Die größten Nationaldenkmäler Thebens, die berühmten
Semper, Kleine Schriften.

Tempel zu Karnak und Luxor, sowie die an der westlichen Seite des Nils daselbst gelegene Reihe von Palasttempeln, sie sind von den allerkleinsten noch erhaltenen Sanktuarien nur durch die Vervielfältigung und Erweiterung ihrer Vorwerke, sowie durch entsprechende Vermehrung der bedeckten Teile der inneren Hofräume unterschieden. Der wesentlichste Teil, der eigentliche Inhalt des Ganzen, nämlich die Tempelcella, verändert sich weder an Größe noch Form, aber wird immer mehr und mehr verhüllt und übertönt durch die stets sich mehrenden und in ihren Verhältnissen wachsenden Außenwerke. Kein Anlehnen an einen beherrschenden Stützpunkt, wie in Chaldäa, sondern umgekehrt der Schwerpunkt des Ganzen stets in dem äußersten Vorwerk, das alles andere durch seine Masse dominiert — ohne jedoch einen definitiven Abschluß zu geben; die fortschreitende Steigerung in den Verhältnissen gleichartiger Glieder des Baues von hinten nach vorne fordert vielmehr die Phantasie auf, diese Progression ins Unbestimmte hinaus fortzusetzen. Meilenlange Sphingalleen, unterbrochen durch freistehende Pylonen, deuten den Weg der Gebietserweiterung an.

Also auch hierin das Gegenteil des in sich abgeschlossenen ein für allemal fertigen Chaldäerwerkes.

Allerdings sind verschiedene der noch vorhandenen Tempel wirklich gleichsam naturwüchsig durch allmähliche Erweiterung entstanden, aber das Motiv wurde frühzeitig in seiner symbolischen Bedeutung erfaßt und durch die Kunst bewußtvoll fixiert — denn schon zum Teil sehr alte Monumente sind offenbar nach diesem Kanon planmäßig und sozusagen aus einem Gusse geschaffen — die späteren alle!

So scheinen diese einfach gegliederten Massen wie die Sandsteinbänke, welche das Niltal einschließen und durchsetzen, dem Boden entwachsen. Alles an dem Werke weist auf einen unsichtbaren Kern, auf eine Art Bienenkönigin hin, deren Wirken sich nur mittelbar in dem Wachsen der Anzahl der Gläubigen

und Pilger, in dem Hinzutreten stets größerer und erhabenerer Raumabschlüsse bekundet und weit mehr die Verherrlichung der mächtigen Priester als die des von letzteren geschaffenen und gepflogenen Gottes ist. Die Hierarchie ist in ihm verbildlicht. Nicht das Haus des Gottes, sondern sein Kultapparat bildet das Wesentliche und Sichtbare der pharaonischen Tempelanlage.

Für ewige Dauer angelegt hat sich diese Staatsform wirklich Jahrtausende hindurch behauptet, bis auch ihr die letzte Stunde schlug. Schon früh wurde an ihr gerüttelt, als gegen das Ende der 18. Dynastie ein König Amenhotep IV. an die Stelle des alten Polytheismus den Kultus der Sonne einzusetzen bemüht war. Viel später (im 7. Jahrhundert v. Chr.) wurde das alte theokratische Königtum durch eine Bundesverfassung verdrängt, die in dem berühmten Labyrinth ihren merkwürdigen architektonischen Ausdruck fand; ein dem vorher erwähnten Reichspalaste des kaiserlichen Reformators von China verwandtes Werk. Um drei Seiten eines quadratischen kolossalen Säulenhofes geordnet zwölf*) Bundespaläste, ein jeder mit seinem Zubehör an Pylonen, Vorhöfen, hypostylen Hallen und sonstigen Räumen — alles wieder mit einem äußeren Peribolos umschlossen und vereinigt. Die vierte Seite des Hofes füllte eine aus früherer Zeit herrührende Pyramide aus. Hier tritt also ein mehr asiatischer Centralisationsgedanke und das Anlehnen an ein Monument, das an frühere Kulturzustände erinnert, hervor! Gewiß nicht zufällig oder absichtslos von Seiten der Begründer der Dodekarchie.

Aber auch diese Unterbrechung des alten priesterlichen Regime war von kurzer Dauer. Letzteres erhielt sich selbst unter persischer, griechischer und römischer Fremdherrschaft bis in die ersten Jahrhunderte der christlichen Zeit.

*) Ueber die Anzahl derselben stimmen die alten Autoren nicht überein. Anmerk. d. Verf.

Das Menschthum, die freie Kunst.

Alle bisher aufgeführten Beispiele zeigen uns die Künste im Dienste der Gesellschaft oder derer, welche die Geschicke derselben lenkten, also als unfreie Künste. Ihre Emancipation konnte nur das Ergebnis einer glücklichen Rückwirkung des erwachten Selbstgefühles gegen das Gefühl des unterwürfigen Aufgehens in die Gesamtheit unter vorherrschastlicher Bevormundung sein.

Auch für diesen Befreiungsgedanken erfand die antike Kunst das ihm entsprechende architektonische Symbolum. Im chaldäischen Belustempel wie im pharaonischen Wallfahrtstempel ist ein geistiger höchster Beziehungsmittelpunkt enthalten, aber dort wird er beherrscht vom mächtigen Unterbaue, hier hinter endlosem Vorwerk versteckt. — Das freie, selbst Priester und Monarch gewordene griechische Volk sucht sein Symbolum in der sichtbaren Unterwerfung beider unter die Autorität des Tempels, in dem peripterischen Säulenhause, das von mäßigem Stufenbau herab den geheiligten Altarbezirk, dessen umschließende Mauern und Propyläen in eigener hoher und herrlicher Prachtentfaltung überragt und beherrscht.

Der Unterbau, die umgebenden Stoen und sonstigen Vorwerke sind nur noch das Vorbereitende und Tragende, sozusagen der Hofstaat des Gottes!

Nicht mehr halten ihn kluge Priester in verborgenem Käfig gefangen, nicht mehr dient er despotischem Uebermuth hoch in den Wolken als Sinn- und Drohbild eigener Macht — er dient niemandem, ist sich selbst Zweck, ein Vertreter der eigenen Vollkommenheit und des in ihm vergötterten griechischen Menschthums! So sehr die Geschichte der Entwicklung des hellenischen Peripteros aus seinem vorhellenischen unscheinbaren Kerne (der auf Bergspitzen errichteten einfachen Tempelcella) in Dunkel gehüllt ist, so wenig zweifle ich daran, daß er zwar nicht in

seinen Grundformen und Elementen, aber sicher in seiner neuen kulturgeschichtlichen Bedeutung und ihr gemäßen Entfaltung die bewußte Conception derselben organisatorischen Geister ist, welche auch berufen waren, die hellenischen Städteverfassungen zu ordnen und ihre Gesetze festzustellen.

In dem griechischen Säulenhause hatte die Baukunst das in sich Vollkommenste geschaffen, aber noch nicht ihr höchstes Ziel erreicht.

Schon Phidias erkannte dies, als für seinen olympischen Zeus dessen Tempelhaus zu eng wurde und Pallas Athene aus ihrem gestickten Tabernakel heraus hochragend mitten auf dem Burghofe Platz faßte.

Ein neuer Impuls kommt aus Kleinasien herüber und befundet sich schon bald nachher durch Anlage ganzer Städte und Städtetheile nach einem bestimmten, auf Gesamtwirkung berechneten Plane. Der Sinn für kolossale weiträumige Bauanlagen gewinnt Ueberhand, dem aber der säulengetragene gerade Sturz, der an bestimmte, nicht überschreitbare Spannungsweiten gebunden ist, seine Dienste versagt. — Der langsam sich vorbereitende Umschwung wird erst durch den macedonischen Eroberer Asiens zur That. Ihm schwebt die Idee einer asiatisch-afrikanisch-europäischen Universalmonarchie vor der gewaltigen Seele, und er beeilt sich, ihr mit Beihilfe seines kühnen Architekten Dinokrates (oder Dinochares, wie er auch genannt wird) monumentalen Ausdruck zu geben. Er gründet Alexandrien, und hier entstehen jene großartigen Monumente, von denen zwar nichts mehr übrig ist, deren Größe, Neuheit und Pracht aber in der Geschichte fortleben. Letztere bezeugt auch ausdrücklich, daß bei der Ueberdeckung ihrer weiten Räume das Gewölbe und vornehmlich die Kuppel in ausgedehntester Weise in Anwendung kamen.

Einige Jahrhunderte nach Alexander traten die Römer in die Erbschaft seiner Weltherrschaftsidee, und entlehnten sie von ihm auch jene gewaltige Raumeskunst, die etwa zu der Archi-

tektur der Griechen sich verhalten würde wie symphonisches Instrumentalkonzert zum Iyrabegleiteten Hymnus, wäre sie in gleichem Grade wie diese in sich vollendet und hätte sie sich wie diese aus dem dienenden Verhältnisse zu Bedürfnis, Staat und Kult zu freier selbstzwecklicher Idealität emancipieren können. Hierin liegt ihre Zukunft und die Zukunft der Baukunst überhaupt.

Der römische Baustil des Kaiserreichs, jener Weltherrschaftsgedanke in Stein ausgedrückt, hat bei unseren Kunstgelehrten keine sonderliche Gnade gefunden, obschon er, wie gesagt, die kosmopolitische Zukunftsarchitektur enthält. Es ist schwer, sein eigentliches Wesen mit wenigen Worten zu definieren. Er repräsentiert die Synthesis der beiden scheinbar einander ausschließenden Kulturmomente, nämlich des individuellen Strebens und des Aufgehens in die Gesamtheit.

Er ordnet viele Raumesindividuen der verschiedensten Größe und Rangabstufung um einen größten Centralraum herum, nach einem Principe der Koordination und Subordination, wonach sich alles einander hält und stützt, jedes Einzelne zum Ganzen notwendig ist, ohne daß letzteres aufhört, sich sowohl äußerlich wie innerlich als Individuum kundzugeben, das seine eigenen ihm angepaßten Organe und Glieder hat, allenfalls auch für sich bestehen könnte, wenigstens seine materielle Stützbedürftigkeit nicht kundgibt.

Dieser mächtige alexandrinisch-römische Baustil sollte sich wieder mit dem Verfall des römischen Reiches in seine Elemente auflösen, worunter hier zwei als die bedeutungsvollsten hervorgehoben sind, nämlich die ursprünglich ägyptische Basilika und der asiatische Centralbau. Die Basilika wurde die Grundform der abendländischen Priesterkirche, die in dem gotischen Dome ihren letzten folgerichtigsten Ausdruck fand. Was ist aber dieser seinem Wesen nach anderes als ein ägyptischer Wallfahrts-tempel? Die Ekklesia hat den Tempel verschlungen, die Kirche,

d. h. der Klerus, ist des Gottes Herr geworden. Jener Klerus wußte was er that, indem er diese allerdings ererbte Grundform der Kirche immer mehr in seinem theokratisch-scholastischen Sinne entwickelte und ausbildete.

Eine andere Idee schwebte Konstantin dem Großen vor dem Sinne, als er mit dem äußeren Christentume für seine neu gegründete Hauptstadt Byzanz nicht auch zugleich die weströmische Basilika adoptirte, sondern seinem Christengotte in dem hohen Atrium testudinatum seines Palastes einen Altar errichtete. Es sollte das Vorbild aller byzantinischen Dome werden. So war der kaiserliche Gedanke, der allein ihn zur Annahme der neuen Lehre bewog, architektonisch verkörpert: Christus war in das neue Kaiserhaus als Hausgott der irdischen Majestät eingezogen. Freilich sollte erst Justinian diesen Gedanken in der Sta. Sophia vollständig verkörpern. Was ist sie anderes als ein christlicher Baalstempel? Kein Anthemius von Tralles, kein Isidor von Milet hätte sie erfunden, wenn nicht vorher eine neue welthistorische Idee sich Bahn brach, wovon sie nur der bauliche Ausdruck wurde.

Derselbe oder ein ganz verwandter Gedanke liegt auch der St. Peters-Kuppel zu Grunde, dem die altherwürdige Basilika des Apostelfürsten Platz machen mußte. Sie ist das Werk jener Reihe von Päpsten, denen die absolute Herrschaft über die Hierarchie des Klerus, verbunden mit der weltlichen Oberhoheit, als Ideal des Papsttums vorschwebte. Michel Angelo, ihm, der sich nichts aus Papst, Klerus und Reich machte, war diese Aufgabe nur Mittel zum Zwecke. Er wollte aus dem Dome ein emancipiertes ideales Werk schaffen; aber seine nächsten Nachfolger verpflanzten dasselbe, indem sie letzterem eine barocke Basilika vorschoben, auch hierin nicht eigener Erfindung folgend, sondern im Dienste der mittlerweile eingetretenen Jesuitenherrschaft. Es entwickelt sich jene prunkvoll überladene, opulente, aber zugleich ideenleere Theatiner- und Jesuitenarchitektur —

wohl berechnet, um durch gedankenloses Schwelgen in weiten Räumen, bunten Formen und Pracht die Sinne der Menge gefangen zu halten.

Dieselben Jesuiten sind es, im Frack und in der Soutane, die heutzutage die *ecclesia militans* des neunzehnten Jahrhunderts wieder mit gotischem Konstruktionsgerüste panzern, daraus einen Monitor machen, um den alten niemals endenden Kampf gegen den Fortschritt des Geistes und der Wissenschaft mit zeitgemäßer Ausrüstung von neuem aufzunehmen. Sie appellierten diesmal nicht mehr an die naive Sinnlichkeit, sondern an den überwiegend technischen Materialismus der Menge.

Gestattete es die Zeit, so würde ich noch Ludwigs XIV. als eines merkwürdigen, nicht zufälligen, sondern bewußten Stilbegründers erwähnen.

Er monumentalisierte das freche Wort: *L'etat c'est moi*, den Staatsgedanken Richelieus, darin bestehend, den Rest der Unabhängigkeit eines dem Absolutismus durch seine Opposition lästigen Dynastienadels zu brechen und ihn durch den entnervenden Hofdienst zu der festesten Stütze des Thrones umzuzähmen. Versailles war der höchste architektonische Ausdruck dafür, und in dessen Gefolge jene Chateaux und Pariser Hotels, die noch jetzt auf die äußeren Formen der hohen Gesellschaft bestimmend einwirken.

Der Adel rächte sich furchtbar und zog die Dynastie mit in das Verderben. Das *Après nous le Déluge* wurde nun während der Régence und unter Ludwig XV. in den Rokoko-Stil übersetzt.

So sind wir denn, hochverehrte Anwesende, an das Ende unserer höchst summarischen Rundschau des stilgeschichtlichen Gebietes gelangt, und möchten nun gerne dieselbe mit einem gewiß von Ihnen erwarteten Nachweis der praktischen Anwendbarkeit unserer Aufubrationen für die Beurteilung moderner Kunstzustände beschließen, wobei wir aber aus verschiedenen triftigen Gründen in nicht geringe Verlegenheit geraten.

Doch wagen wir es, dieselben zu der Kritik eines einzigen besonderen Falles, der das große Ereignis des Tages für die Architektenwelt ist, herbeizuziehen. Wir meinen den bevorstehenden Bau eines protestantischen St. Peters-Domes im gotischen Stile zu Berlin. Eine Predigtkirche, deren innerer Maßstab der enge Bereich der Stimme eines einzigen Menschen sein muß, aufgebläht zu einer Kuppel von 120 Fuß Durchmesser und 250 Fuß Höhe. Die asiatisch-römische dreifach gekrönte Mitra umgesetzt in eine kolossale mittelalterliche Pickelhaube. Jene letzte Inkarnation des in dem chaldäischen Trogbau enthaltenen Gedankens, der selbständige, in sich abgeschlossene Rundbau, dieses echte Symbolum des Absoluten, dieses Weltei im Abbilde — aufgelöst in seine struktiven Bestandteile, in Gurtbögen und Gewölbschilde, gestützt und gehalten durch Strebepfeiler und Strebebögen, mit zackigen Spitztürmchen umringt und begipfelt! — solcherweise durch gotische Scholastik in das Gegenteil dessen umgewandelt, was ihre uralt traditionelle Bedeutung ist, nämlich umgewandelt in ein kolossales Sinnbild der krückenbedürftigen Selbständigkeit, also der Unselbständigkeit! — Bieten uns da nicht wirklich unsere vorausgeschickten Stilbetrachtungen einigen Anhalt zur richtigen Beurteilung und Würdigung dessen, was vorgeht?*) Wenn Graf Bismarck sich um das Baudepartement bekümmerte, wir glauben, er würde lieber zu seinem Ideal eines Nationalmonumentes sich an den vorhin erwähnten großartigen Bauunternehmungen des kaiserlichen Fürstendeposidierers Tschin-Tschu-Huan-Ti inspirieren oder dazu den labyrinthischen Bundespalast der ägyptischen Dodekarchie zum Vorbild nehmen, als beim heiligen Petrus deshalb anfragen.

Noch eine Nutzenanwendung der Fabel, wenn es beliebt! —

*) Dieser Plan einer gotisch-protestantischen Metropolitankirche in Berlin ist glücklichlicherweise gescheitert. — Dank dem Könige und dem erlauchten königlichen Hause, deren erleuchteter Sinn davon nichts wissen will.

Anmerk. d. Verf.

Man ist gegen uns Architekten mit dem Vorwurfe der Armut an Erfindung zu hart, da sich nirgend eine neue welthistorische, mit Kraft und Bewußtsein verfolgte Idee kundgibt. Wir sind überzeugt, daß sich schon dieser oder jener unter unseren jüngeren Kollegen befähigt zeigen würde, einer solchen Idee, wo sie sich wirklich Bahn bräche, das geeignete architektonische Kleid zu verleihen.

Bis es dahin kommt, muß man sich, so gut es gehen will, in das Alte hinein schicken.

X
Bevor ich diesen letzten in der Reihe des diesjährigen Cyklus von akademischen Vorträgen schließe, habe ich noch einen ehrenden Auftrag zu erfüllen, Ihnen nämlich, hochverehrte Anwesende, im Namen aller meiner Herren Kollegen vom Dozentenverein für die Frequenz und den lebhaften Anteil, womit Sie unsere Mitteilungen entgegennahmen und beehrten, unseren ergebenen und aufrichtigen Dank auszusprechen.

Auf ein glückliches Wiedervereinigen für das nächste Jahr!
