



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Keramik in der Baukunst

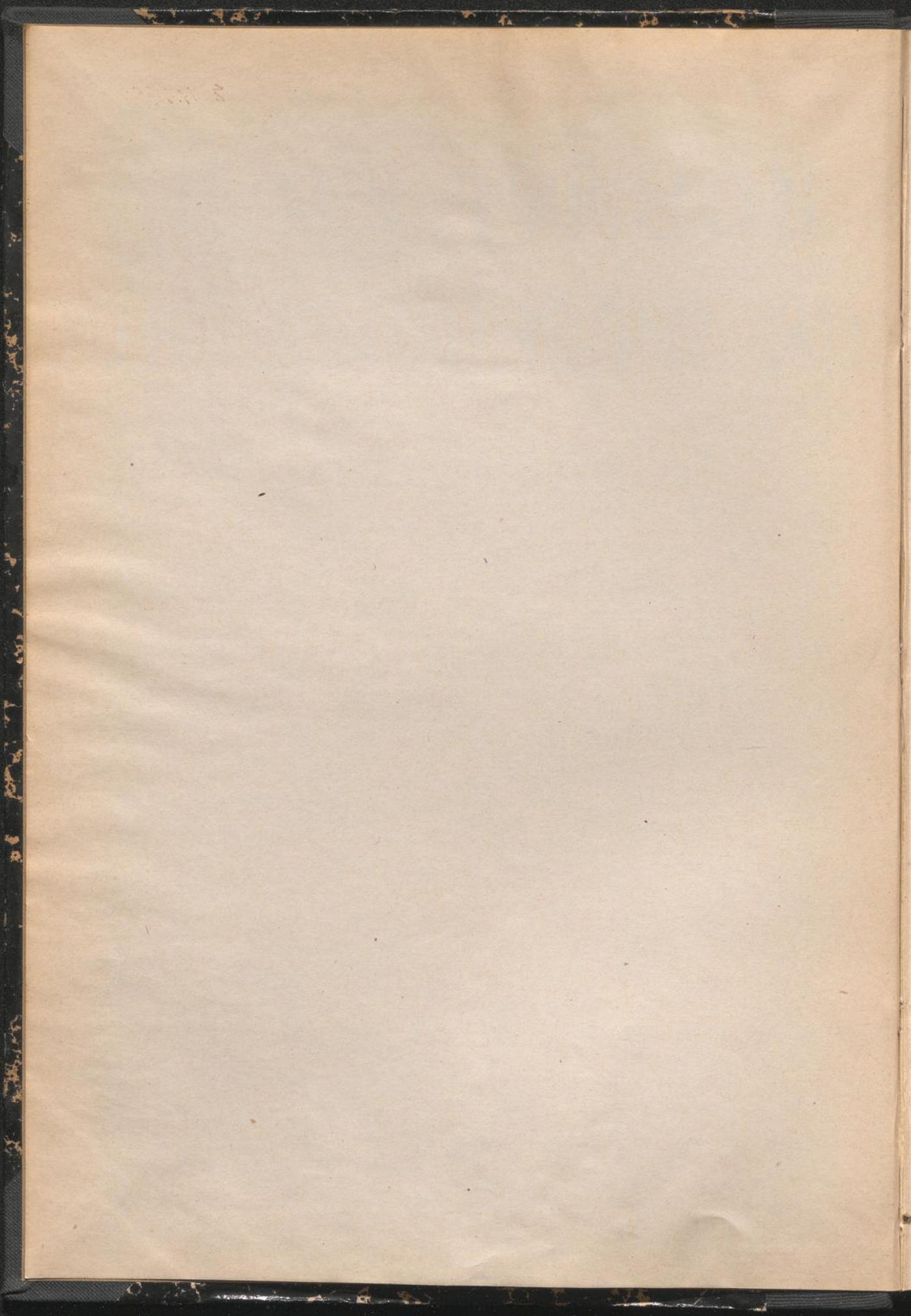
Borrmann, Richard

Leipzig, 1908

[urn:nbn:de:hbz:466:1-74883](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-74883)

M
18 882





2. 71.5895

13/1
IV

Gefamtanordnung und Gliederung des „Handbuches der Architektur“ (zugleich Verzeichnis der bereits erschienenen Bände, bezw. Hefte) sind am Schlusse des vorliegenden Bandes zu finden.

Jeder Band, bezw. Halbband und jedes Heft des „Handbuches der Architektur“ bildet ein Ganzes für sich und ist einzeln käuflich.



HANDBUCH
DER
ARCHITEKTUR.

Erfter Teil:
ALLGEMEINE HOCHBAUKUNDE.

4. Band:
Die Keramik in der Baukunst.

ZWEITE AUFLAGE.

ALFRED KRÖNER VERLAG IN LEIPZIG.
1908.

ALLGEMEINE
HOCHBAUKUNDE.

DES
HANDBUCHES DER ARCHITEKTUR

ERSTER TEIL.

4. Band:

Die Keramik in der Baukunst.

Von **Richard Borrman**,
Professur an der Technischen Hochschule in Berlin-Charlottenburg.

ZWEITE AUFLAGE.

Mit 115 in den Text eingedruckten Abbildungen.



LEIPZIG
ALFRED KRÖNER VERLAG.
1908.

ALFRED
HOCHBAUER
DES
HANDBUCHS DER ARCHITEKTUR
ERSTER THEIL

Redaktion:

Geheimer Baurat Professor Dr. phil. und Dr.-Ing. EDUARD SCHMITT
in Darmstadt.

Das Recht der Übersetzung in fremde Sprachen bleibt vorbehalten.

03
M
1882



Druck von BÄR & HERMANN in Leipzig.

Handbuch der Architektur.

I. Teil:

Allgemeine Hochbaukunde.

4. Band.

(Zweite Auflage).

INHALTSVERZEICHNIS.

	Seite
Einleitung	1
1. Abschnitt.	
Die Baukeramik im Altertum.	
1. Kap. Ägypten	9
2. Kap. Babylonien, Assyrien und Elam	15
3. Kap. Persien	25
4. Kap. Kreta	29
5. Kap. Griechenland	32
6. Kap. Etrurien	43
7. Kap. Rom	51
2. Abschnitt.	
Die Baukeramik des Orients im Mittelalter.	
1. Kap. Vorderasien	59
a) VIII. bis XI. Jahrhundert	59
b) Epoche der Seldschuken und Mongolen (XII. und XIII. Jahrhundert)	63
c) XIV. und XV. Jahrhundert	76
2. Kap. Afrika und Spanien	84
a) Afrika	84
b) Spanien	86
3. Kap. Baukeramik des Orients vom XVI. bis XVIII. Jahrhundert	91
a) Persien	91
b) Indien	95
c) Türkei	97
3. Abschnitt.	
Die Baukeramik im Abendlande.	
1. Kap. Italien und das oströmische Reich	103
2. Kap. Backsteinbau des baltischen Küstengebietes	114

	Seite
3. Kap. Fußboden- und Wandfliesen	125
4. Kap. Baukeramik der Renaissance	134
a) Italien	134
b) Deutschland und die Niederlande	142
5. Kap. Fayence in Europa	146
a) Italien	146
b) Spanien und Portugal	152
c) Frankreich	162
d) Holland, Deutschland und England	167
6. Kap. Porzellan	171

4. Abschnitt.

Die Baukeramik im XIX. Jahrhundert.

7. Kap. Baukeramik in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts	173
8. Kap. Baukeramik in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts	175
9. Kap. Baukeramik der Gegenwart	184
Schlußwort	189
Literatur (Bücher über „Keramik“)	190

Einleitung.

Eine Geschichte der Keramik in der Baukunst umfaßt auf der einen Seite fast das gesamte Gebiet des Backsteinbaues und somit einen ausgedehnten Teil der allgemeinen Baugeschichte; auf der anderen Seite steht sie im engsten Zusammenhange mit einem der wichtigsten Zweige des Kunstgewerbes: der Kunsttöpferei. Gleichwohl tritt für die vorliegende Aufgabe insofern eine Beschränkung des ausgedehnten Stoffgebietes ein, als aus dem Backsteinbau alles rein Technisch-konstruktive, die Fabrikation, der Mauerbau und die Gewölbe-konstruktionen, auscheiden, während aus der Keramik nur das, was in den Bereich der Baukunst fällt, in Betracht kommt, im wesentlichen also die dekorative Gestaltung und Ausstattung der Bauwerke durch Erzeugnisse der Töpferkunst.

1.
Vor-
bemerkungen.

Die Werke der Baukeramik kann man ihrem Wesen nach in drei Hauptgruppen teilen, je nachdem sie vorwiegend architektonisch, malerisch oder plastisch sind. Im ersten Falle ist der Mauerziegel das gestaltende Element, das Feld seiner Verwendung der kunstvoll ausgebildete Ziegelbau. Im zweiten Falle handelt es sich um Flächenmuster aus Ziegeln, Fliesen oder musivisch zusammengesetzten Tonplatten; diese Gattung umfaßt das ganze Gebiet der Mosaik- und Fliesenornamente. Die dritte Hauptgruppe begreift alle plastischen, geformten oder modellierten Bauteile aus Ton in sich, kurzum die gesamte ornamentale Tonplastik. Wir können die drei Gattungen bezeichnen als Ziegelbau, Fliesenbau und Terrakottenbau.

Schon ein flüchtiger Blick auf die Geschichte der Keramik lehrt, daß im Laufe der Zeiten und bei den verschiedenen Kulturvölkern bald die eine, bald die andere Hauptgruppe überwiegt. Es ist kein Zufall, daß gerade der Orient die Flächenverzierung durch Mosaik oder Fliesen mit farbigen Glasuren zur höchsten Ausbildung gebracht hat. Ist doch dem Orientalen seit jeher mehr die Farbe, als die Form künstlerisches Erfordernis gewesen! Ihr zuliebe verzichtet er auf eine scharfe architektonische Gliederung der Wandflächen, um diese möglichst vollständig als Unterlage für eine reiche und vielfarbige Flächenmusterung auszunutzen. Anders im Abendlande. Gleich die griechische Antike läßt den Unterschied von der orientalischen Kunst in voller Schärfe erkennen. Dem Formenfinne der Griechen genügte das bunte Spiel von Farben und Linien, das körperlose Flächenmuster nicht; er verlangte eine strenge Teilung, einen architektonisch-plastischen Aufbau, dessen einzelne Bestandteile, selbständig gestaltet, sich als Glieder zu einem baulichen Ganzen zusammenschließen. Kein Stoff kam dem plastischen Triebe der griechischen Kunst dienstwilliger entgegen als der bildsame Töpferton; der griechischen Kunst und der auf der Antike beruhenden Renaissancekunst Italiens verdanken wir die höchste Ausbildung des Terrakottabaues. — Im Backsteinbau des europäischen Mittelalters tritt wiederum das architektonische Element in den Vordergrund; gleichzeitig aber erstrebt das Mittelalter durch

reiche Flächenverzierung, namentlich durch die aus dem Orient übernommenen farbigen Glasuren, eine Verbindung des architektonischen mit dem malerischen, des europäischen mit dem orientalischen Prinzip. Immerhin geschah dies in einer Weise, die unferem Kunstgefühl näher steht als dem der Orientalen.

Jede Kunstgattung kann nur im Zusammenhange der geschichtlichen Entwicklung richtig gewürdigt werden; sie ist eine geschichtliche Erscheinung, so gut wie ein politisches Ereignis im Laufe der Zeiten. Daher sind auch bei einer Darstellung wie die vorliegende die künstlerischen Leistungen nicht schlechthin nach ihrer Bedeutung und Zusammengehörigkeit unter sich, sondern nach ihrer Zeitstellung und Folge zu behandeln. Neben den geschichtlichen Daseinsbedingungen tritt ferner für jede wirkliche Tätigkeit das Material, seine Verarbeitung und Ausnutzung, kurz das, was man „Technik“ nennt, als bestimmend hervor. Eine Kenntnis der Technik ist daher für das Verständnis und die Würdigung baukeramischer Erzeugnisse unerlässlich¹⁾.

2.
Material.

Die Brauchbarkeit des Tones für keramische Zwecke hängt in erster Linie von seiner Bildsamkeit ab, d. h. von der Fähigkeit, die ihm von der menschlichen Hand oder durch die Form gegebene Gestalt auch im natürlich, wie im künstlich getrockneten Zustande festzuhalten. Beim Trocknen verliert sich das mechanisch beigemengte Wasser allmählich; die nächste Wirkung davon ist eine Volumverminderung, das sog. Schwinden. Mit Rücklicht hierauf sind demnach die Formen, um richtige Maße zu ergeben, entsprechend größer zu gestalten. Das Maß des Schwindens zu berechnen, ist Sache der Erfahrung.

Ist der Ton gebrannt, so ergibt er eine harte, wetterbeständige Masse. Die Wetterbeständigkeit wird erhöht, wenn im Feuer die Grenze des Schmelzens, das Sintern, erreicht, d. h. wenn wenigstens die Oberfläche in den Sinterungsprozeß übergegangen ist; denn gesinterter Ton ist für Wasser undurchlässig, während das leicht gebrannte Material porös ist und begierig Wasser aufsaugt, wodurch beim Eintreten von Frost die Gefahr des Zerspringens entsteht.

Mit dem Brande des Tones ändert sich nicht nur sein Rauminhalt, sondern auch die Farbe. Von Natur ist jeder reine Ton weiß; doch tritt das Material nur selten in dieser theoretischen Eigenschaft zutage, sondern erscheint in den meisten Fällen verunreinigt und gefärbt. Die färbenden Bestandteile sind zum Teile organisch, wie z. B. Kohle und Humus, — welche unter günstigen Umständen beim Brande beseitigt werden, so daß der Ton die Naturfarbe wieder erhält, — oder es sind Minerale, am häufigsten das Eisenoxyd. Dieses bedingt die rötliche Färbung des gebrannten Tones derart, daß es je nach der Stärke des Brandes und der Dichtigkeit des Materials verschiedene Töne von blassem Hellrot bis zu tiefem Rotbraun erzeugt. Beim Eintritt des Schmelzprozesses entstehen durch die Bildung von Eisenoxydul grünlich-bläuliche bis schwärzliche Töne. Kalkhaltige Tone geben, da Kalk gleich dem Eisenoxyd färbend wirkt, eine helle, gelbliche Farbe.

3.
Backstein-
Rohbau.

Das einfachste baukeramische Erzeugnis, das an sich noch kein Kunstprodukt darstellt, ist der Mauerziegel. Man spricht von „Backstein-Rohbau“, wenn das Material ohne Verkleidung am Mauerwerk zutage tritt. In vielen Fällen erscheint das Ziegelmauerwerk selbst nur als die äußere Umhüllung, die sog. Verblendung, eines minderwertigen Kernmauerwerkes.

4.
Engoben.

Schon beim einfachen Verblendmauerwerk ergeben sich infolge der verschiedenen Beschaffenheit des Materials Schwierigkeiten für eine gleichmäßige

¹⁾ Siehe: Teil I, Band 1, erste Hälfte (Abt. I, Abschn. 1, Kap. 2: Tonerzeugnisse) dieses „Handbuches“.

Tönung. In der neueren Baupraxis, bei welcher oft das aus gewöhnlichen Hintermauerungssteinen aufgeführte Frontmauerwerk mit besonders hergestellten Verblendern verkleidet wird, ist man darin ängstlicher als früher. Mehr noch kommt die Rücksicht auf den Farbton des Materials bei polychromer Behandlung der Oberfläche in Frage. Man schritt daher, um die die Farbe beeinflussenden Zufälligkeiten der Masse und des Brandes möglichst auszuschalten, zur künstlichen Färbung des Materials. Hierfür gibt die Technik zwei Mittel an die Hand, die beide in der Keramik eine große Rolle gespielt haben: das Engobieren und das Glasieren. Das Gemeinsame beider Verfahren besteht darin, daß die Oberfläche der Ziegel oder der Fliesen mit einer den Naturton deckenden Schicht überzogen wird. Die Engoben oder Angüfle sind gereinigte Tone, die entweder vermöge ihrer Zusammensetzung eine gleichmäßige Farbe im Brande sichern — so bei den einfachen Verblendsteinen — oder durch den Zusatz von färbenden Substanzen die beabachtete künstliche Färbung erhalten. Dabei ist besonders zu berücksichtigen, daß die Angußschicht nahezu das gleiche Schwindungsverhältnis besitze wie der Kern. Die Grundmasse ließ man gern in ihrer natürlichen unreinen Beschaffenheit, setzte ihr wohl auch, wie es im griechischen Altertum der Fall war, durch Einsprengen von unverbrennbaren Stoffen, z. B. Chamottekörnern, ein künstliches Magerungsmittel zu; denn am ungereinigten porösen Material haften die Engoben leichter; überdies trocknet die Masse schneller und brennt besser durch.

Zur Färbung der Engoben dienen vorzugsweise farbige Erden. Die vorherrschenden Farben sind: Rot, Rötlichbraun, Rotgelb, liches Gelb, Weiß und Schwarz. Das Rot in verschiedenen Abtönungen wurde durch Ocker gewonnen, Rotbraun durch Terra di Siena oder Umbra. Für Rot verwendete man ferner einen mehrfach gebrannten Bolus. Schwarz, freilich kein reines Schwarz, sondern ein dunkles Violet, liefern Mangan oder Braunstein; helles Gelb erzeugen kalkhaltige Töne, Weiß bestimmte reine, ebenfalls kalkhaltige Erden. Das helle, zarte Rot unserer Verblendsteine läßt sich bei geeignetem Material schon aus dem natürlichen Eisengehalt des Tones gewinnen. Dunklere Färbung erhält man durch Zusatz von etwas mehr eisenhaltigem Ton, helle durch Beimischung von weißem Pfeifenton.

Die Glasur bildet eine farblose oder gefärbte Schmelzdecke, welche bei geringerem Hitzegrade als zur Sinterung der Grundmasse erforderlich ist, in Fluß gerät und die Oberfläche des Scherbens mit einer undurchlässigen, glasigen Schicht bedeckt.

5-
Glasuren.

Abgesehen von den gemeinen, für künstlerische Zwecke ungeeigneten Erdglasuren aus sandfreien, leicht schmelzenden Lehmorten, kann man in der Geschichte der Keramik, je nach den Flußmitteln, 4 Hauptarten von Glasuren unterscheiden:

1) Die Salzglasur entsteht durch Verdampfen von Kochsalz im Brande. Sie ist das charakteristische Kennzeichen des deutschen Steinzeuges im XVI. und XVII. Jahrhundert.

2) Die einfache Bleiglasur mit Bleioxyd als Flußmittel ist durchsichtig, von leicht gelblicher Färbung, kann aber mit Hilfe von Metalloxyden verschieden gefärbt werden. (Das gemeine Bauerngeschirr, mittelalterliche Fliesen, die Hafnerarbeiten des Mittelalters und der Renaissance.)

3) Die alkalischen Glasuren, wie die Bleiglasuren durchsichtig und in voller Masse färbbar, bestehen in der Hauptsache aus Quarzsand und einem Alkali

(Soda oder Potalche) als Flußmittel in Verbindung mit einem Quantum Bleioxyd. Die alkalischen Glasuren haften nicht, wie die gemeine Bleiglasur auf dem gewöhnlichen Töpfer-ton, sondern setzen eine ihnen in gewissem Sinne homogene Masse voraus, in welcher neben dem Hauptbestandteile, der Kieselerde, auch Alkalien vorhanden sind. Die alkalischen Glasuren herrschen im ganzen Bereich der orientalischen Keramik vor.

Da die Blei- und alkalischen Glasuren durchsichtig sind, daher das Rohmaterial durchschimmern lassen, so werden sie, falls dieses nicht selbst ein reiner, weiß brennender Ton ist, zumeist auf einem Anguß aus weißer Erde verwendet. Eine solche Unterlage erhält auch die aus dem Kupferoxyd gewonnene grüne Glasur der altdeutschen Öfen; wo diese Glasur auf den roten Naturton aufgebracht wird, wie bei den glasierten mittelalterlichen Fliesen und Bauteilen, erscheint sie fast schwarz.

4) Die Zinnglasuren, die eigentlichen Emails, entstehen durch Beimischung von Zinnasche zum Bleioxyd, wodurch die Glasur undurchsichtig und dickflüssig wird. Infolgedessen decken sie den Tonkern und bedürfen keiner Angußunterlage. (Die italienischen Majoliken, die Arbeiten der Bildhauerfamilie *della Robbia*, die spanischen, französischen und holländischen Fayencen nebst deren Nachahmungen.)

Die Glasurfarben sind Metalloxyde, die sich in der Glasur lösen und mit ihr verschmelzen. Die gebräuchlichsten dieser Oxyde bilden: Zinnoxid zur Herstellung von Weiß, Antimonoxid für Gelb, Kobalt für Blau, Kupferoxyd oder eine Mischung von Kobalt und Antimonoxid für Grün, Manganoxid für Schwarz. An Stelle der chemisch reinen Oxyde verarbeitete man in der Praxis zumeist leichter zu beschaffende Stoffe: statt Eisenoxyd Eisenocker, statt Kupferoxyd Kupferasche, statt Kobalt gelegentlich Smalte, statt Manganoxyd den häufig vorkommenden Braunstein. Für Rot verwendete man, da die rote Kupferglasur bis in neuere Zeit nur den Chinesen gelungen war, einen in der Glasur allerdings nicht löslichen, mehrfach gebrannten Bolus.

Einfache Flächenmuster lassen sich durch Auskratzen der Glasur oder der deckenden Engoben und Bloßlegen des Tongrundes gewinnen. Man kann dieses Verfahren als *Sgraffito* bezeichnen. Es ist im Handwerksbetriebe zu allen Zeiten neben der eigentlichen Kunstkeramik einhergegangen und hat sich in Italien zu derselben Zeit, als die Majolikamalerei ihre Blüte erreichte, selbst zur Kunstphäre erhoben. — Aus der Glasur ausgekrazte Muster finden sich in der Keramik des Islam häufig (Fig. 1).

Das nächstliegende Mittel zur Herstellung vielfarbiger Muster bildet das Mosaik aus einzelnen ein-

Fig. 1.



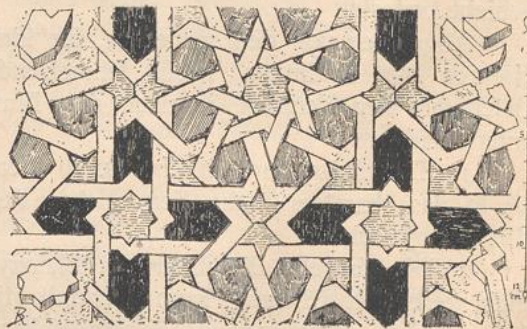
Tonfliese aus Tanger.
Schwarz glasiert
mit bloßgelegtem Grund.

6.
Farben.

7.
Sgraffiti.

8.
Mosaik.

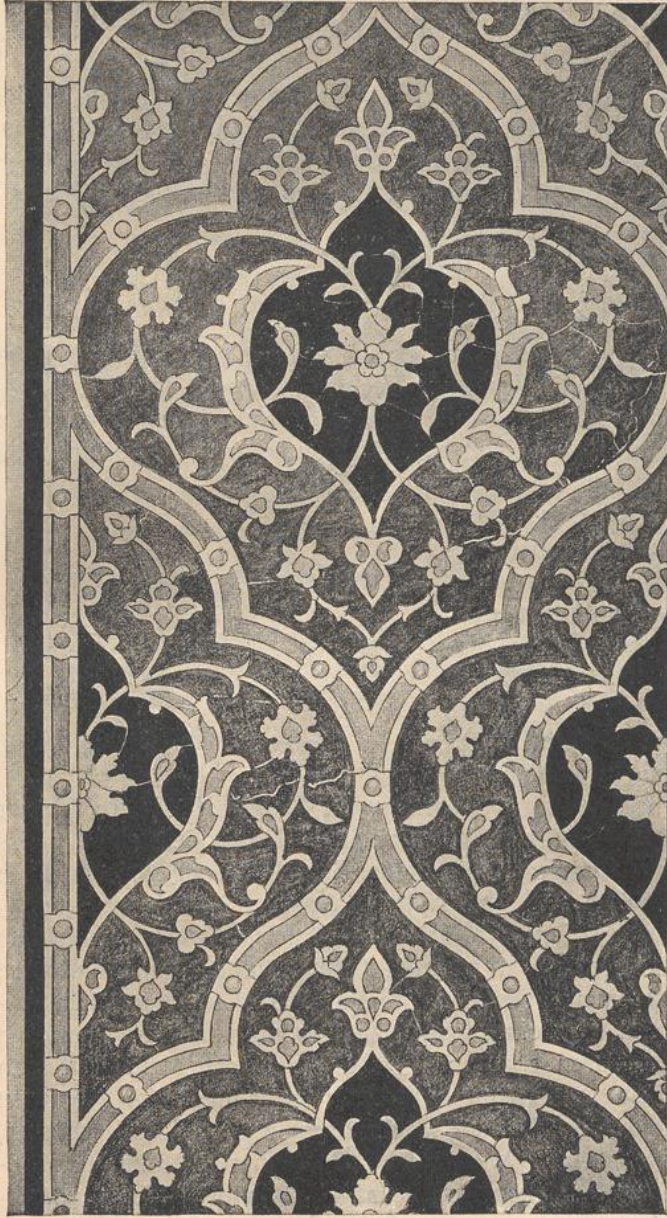
Fig. 2.



Mosaik von glasiertem Ton aus Spanien
(XIV. bis XV. Jahrhundert nach Chr.)
(Original im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.)

farbigen Elementen, Ziegeln oder Tonplättchen. Die Teile des Musters können entweder einzeln geformt, glasiert und gebrannt oder aus fertig glasierten Ton-

Fig. 3.



Perfisches Mosaik aus glasiertem Ton (XVI. Jahrh.)
Ergänzt.

(Original im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.)

plattten ausgeschnitten werden. Das erste Verfahren empfiehlt sich in allen Fällen, wo, wie bei geometrischen Mustern, sich die Ornamentformen wiederholen (Fig. 2). Das nachträgliche Glasieren kennzeichnet sich durch den ungleichmäßigen Verlauf, sowie durch Übertreten der Schmelze über die Seitenflächen infolgedessen schließen auch die Fugen nicht genau.

Eine genauere und sauberere Zusammenfassung gewährleiten die aus glasierten Platten geschnittenen oder ausgefügten Mosaiken, eine Technik, die, in der Baukunst des Islam lange Zeit als die vornehmste, allerdings auch mühsamste und kostspieligste geübt wurde. Das Schnittmosaik erlaubt die Herstellung der verwirkeltesten und reichsten Muster. Jedes Blatt, jede Ranke oder Blume setzt sich ebenso, wie der dazwischenliegende Grund, aus einzelnen, genau nach der Vorlage geschnittenen und zusammengefügten Streifen oder Plättchen zusammen. Was persische Künstler in dieser Art an Wand- und Decken-

verzierungen hergestellt haben, wetteifert in der Überwindung technischer Schwierigkeiten, wie an Feinheit und Vielseitigkeit der Zeichnung mit den vollendetsten Arbeiten in Marmor- und Glasmosaik (Fig. 3).

Die Technik des Schnittmosaiks hat sich offenbar in Anlehnung an das Marmormosaik entwickelt. Die nach unten keilförmig zugeschnittenen Stücke wurden in die in Holzrahmen gefaßte Mörtelbettung gedrückt und mit schärfstem Fugenschluß aneinander gereiht. Nach dem Abbinden des Mörtels entfernte man die Rahmen und versetzte die Mosaikplatten an die Wand. Im Indiamuseum zu London findet sich eine derartige Mosaikplatte in Gestalt eines großen achtstrahligen Sternes (Fig. 4).

Dem Mosaik sind die in den Wandputz oder in Stein eingelegten Muster aus glasierten Tonplatten, die Tonintarsien, zuzuzählen, wie sie vornehmlich an den mittelalterlichen Türkenbauten Kleasiens vorkommen.

9.
Fliesen.

In Gegensatz zum Mosaik tritt die mehrfarbig gemulterte Fliese. Fliesenmuster lassen sich herstellen:

- 1) durch ein Einlegeverfahren – Inkrustation,
- 2) durch Emaillieren,
- 3) durch Bemalen des Scherbens.

Das erstgenannte Verfahren, bei welchem es sich um Einlagen andersfarbiger Tone in den natürlichen Tongrund oder den deckenden Anguß handelt, bildet eine Art von Übergang zum Mosaik. Diese Inkrustationstechnik war bereits von den alten Ägyptern in größter Vielseitigkeit ausgebildet und wurde im Mittelalter das vorherrschende Verfahren zur Verzierung von Fliesen.

Hierher gehören ferner die modernen Verfahren der Trockenpressung, bei welchen das Muster aus trockenem Tonpulver unter starkem, durch Hebel-, Schrauben- oder hydraulische Pressen erzeugten Druck hergestellt und dem Muster die Grundmasse aufgepreßt wird.

Bei den farbigen Emails ist zu unterscheiden zwischen durchsichtigen und opaken Schmelzen, den eigentlichen Emails, je nachdem die Schmelzdecke die Textur und natürliche Färbung des Scherbens durchscheinen läßt oder deckt. Für durchsichtige Schmelzfarben ist entweder ein weißer Scherben oder eine deckende Engobe als Unterlage erforderlich. Bei den opaken Schmelzen ist dies nicht nötig; sie werden unmittelbar auf den Scherben mittels des Pinsels oder der Gießbüchse aufgetragen. Da hierbei aber zwei oder mehrere Schmelzflüsse zusammenstoßen, entsteht die Gefahr des Ineinanderfließens. Ließe man die Emails sich unmittelbar berühren, so würden sie beim Schmelzen sich miteinander vermischen und unreine, verwalchene Konturen ergeben. Um dies zu vermeiden, trägt man zähflüssige Emails auf, welche auch beim Schmelzen nicht über die Konturen hinaustreten, oder man stellt die Umriffe des Musters aus in den Grund geritzten, die Farben trennenden Furchen her. Werden die Furchen noch mit einer unerschmelzbaren Masse ausgefüllt, so wirken sie als kräftige Konturen für die Zeichnung mit. Statt der Furchen kann man auch auf den Scherben Schutzränder aus unerschmelzbarem Anguß auftragen, die sog. toten Ränder. So entstehen Zellen, welche die Emails, wie beim Zellschmelz auf Metall, in feste Grenzen schließen. Diese Technik war bei den alten Babyloniern und Assyrern, sowie in der Keramik des Islam in Übung und ist in neuerer Zeit auf Grund dieser Vorbilder wieder aufgenommen worden.

Mehr Voricht und Schutz gegen Überlaufen erheischen die dünnflüssigen

Fig. 4.



Tonmosaik (Querschnitt).

durchsichtigen Glasuren. Die Muster werden daher durch Abformen aus Matrizen mit entsprechenden Erhöhungen vertieft hergestellt; in die Vertiefungen werden die Schmelzflüsse eingelassen; die Ränder dienen, wie beim Gruben-schmelz auf Metall, als Schutzstege und verhindern das Zusammenfließen. In dieser Technik sind die spanisch-maurischen Fliesen des XVI. Jahrhunderts ausgeführt; auch die moderne französische und englische Keramik hat davon reichlich Gebrauch gemacht.

Ein anderes Mittel besteht darin, daß man das Ornament in Relief vom Grunde erhebt und beide Teile — Relief wie Grund — verschieden glasiert. (Deutsche Hafnerarbeiten der Renaissance.)

Bei den bisher besprochenen Verfahren werden in voller Masse gefärbte Glasuren oder Emails auf den Scherben aufgetragen und nebeneinander gesetzt; von einem eigentlichen Malverfahren ist nicht die Rede. Um Ton zu bemalen, bedarf es zunächst eines Malgrundes. Diesen kann, wie beim Porzellan und bei weiß brennenden Tonarten, das rohe Material oder der in einem ersten Brande verglühte Scherben selbst abgeben. Ist das Tonmaterial jedoch nicht rein und von glatter Oberfläche oder, wie weitaus die meisten gemeinen Töpfer-tone, von grauer oder roter Färbung, so ist ein den Tonscherben deckender weißer Malgrund erforderlich. Für die Bemalung des Tones ergibt die Geschichte der Keramik drei verschiedene Verfahren, welche man bezeichnen kann als: Malerei unter der Glasur, in der Glasur und auf der Glasur. Man bezeichnet die gemalten Arbeiten gemeinhin mit dem Namen Fayencen, nach dem Namen der Töpferstadt Faenza in Umbrien.

10.
Bemalen
des
Tones.

1) Im ersten Falle bildet den Malgrund ein weißer Anguß, welcher den unreinen Scherben deckt. Auf diesen Grund wird gemalt und dann das Gefäß oder die Fliese mit einer durchsichtigen, entweder bleihaltigen oder alkalischen Glasur überfangen. In dieser Technik sind die große Masse des orientalischen Fayencengeschirres, sowie in der Baukeramik die türkischen und eine Gruppe älterer persischer Fliesen angefertigt.

2) Um die Wende des XV. Jahrhunderts gelangen, von Spanien ausgehend, Versuche, als Malgrund die weiße Zinnglasur selbst zu benutzen, und es entsteht die Technik, welche man zum Unterschiede von der eben angeführten, von einigen Halbfayence genannten, im eigentlichen Sinne als Fayence oder Majolika bezeichnet. Die zu einem leichtflüssigen Brei angerührte Glasurmasse, welche aus einer Mischung von Blei- und Zinnoxid besteht, wird durch Eintauchen oder Übergießen aufgebracht. Der poröse Scherben saugt begierig das im Brei enthaltene Wasser auf, so daß ein feuchtes, lockeres Pulver auf der Oberfläche haften bleibt. In dieser Glasurmasse wird gemalt und dann das Stück zum zweiten Male gebrannt. Hierbei gerät die Zinnglasur in Fluß; gleichzeitig lösen sich die färbenden Metalloxyde, verschmelzen mit der Glasur und erhalten dadurch erst ihre volle Frische und Leuchtkraft. Die Zahl der Farben (Scharf-feuerfarben), welche den für den Glattbrand der Glasur erforderlichen Hitzegrad ertragen, ist nur beschränkt. Für die Ausführung ergeben sich ferner ähnliche Schwierigkeiten wie für die Freskomalerei auf dem feuchten Wandputz; sie erfordert, da Verbesserungen oder ein Vertreiben der Töne so gut wie ausgeschlossen sind, eine besonders geübte, die beabsichtigte Wirkung sicher treffende Hand. In der Frische und Flottheit des Farbauftrages liegt aber ein Reiz, den keine noch so fein durchgearbeitete Ausführung anderer Art erreichen kann. Zu dieser

Kategorie gehören, um nur die Hauptgruppen zu erwähnen, die italienischen Majoliken, die französischen, die Delfter Fayencen und ihre Nachahmungen.

3) Die Beschränktheit der Scharffeuertechnik, welche, wie erwähnt, nur über wenige Farbtöne gebietet, sowie die Rücksicht auf eine bequemere Handhabung führten schließlich zu einem dritten Malverfahren: der Malerei auf der glatten weißen Glasur. Hierfür stand eine reichere Palette zu Gebote. Die Farben wurden einem Brande ausgesetzt, der die Glasur selbst noch nicht zum Schmelzen bringt. Man schützt sie durch Kapseln oder Muffeln gegen die unmittelbare Einwirkung der Feuergase und spricht daher von Muffelfarben und Muffelmalerei zum Unterschiede von Scharffeuerfarben und Scharffeuermalerei. Die Überglasurmalerei, die eine miniaturartig feine Ausführung in Farben gestattet, gelangt unter dem Einflusse des Porzellans, nachdem sie in China bereits im XV. Jahrhundert auf Porzellan, in Persien schon früher bei der Fabrikation von Wandfliesen in Gebrauch gekommen war, um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts in Europa zur Herrschaft und führt schließlich zur Verdrängung der echten Fayence.

Bei den drei Fayencekategorien handelt es sich, wie bei den Verfahren unter 2 u. 1 (S. 6), um freie künstlerische Handarbeit. Im Zeitalter der Industrie aber versuchte man Handarbeit durch Maschinenarbeit zu ersetzen. Dies ist auf unserem Kunstgebiete um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts in Liverpool geschehen, wo die Werkstatt von *Sadler & Green* als erste ein Verfahren erfunden hatte, Fliesen mit Hilfe von Kupferplatten zu bedrucken.

Hiermit darf die Reihe der technischen und künstlerischen Verfahren, welche in der Geschichte der Keramik eine Rolle gespielt haben, als abgeschlossen gelten; es kam in einer Übersicht, wie die vorliegende, nicht sowohl auf Vollständigkeit in der Aufzählung der möglichen Herstellungsweisen an, als auf möglichst klare Scheidung der geschichtlichen Hauptgruppen, auf Gewinnung eines festen Rahmens für die Geschichte der Baukeramik.

I. Abschnitt.

Die Baukeramik im Altertum.

1. Kapitel.

Ägypten.

Fig. 5.



Relieffliefe aus Abydos^{*)}.

Grün glasiert.
(I. Dynastie.)

In der Geschichte der Menschheit erheben zwei Länder Anspruch auf höchstes Alter und Ursprünglichkeit in Gesittung und Kunst: das Stromgebiet des Euphrat und Tigris und das Tal des Nil. Vermögen wir zurzeit die Spuren von Kultur und Kunst in den Euphratländern noch weiter hinauf zu verfolgen als am Nil, so behauptet doch Ägypten durch die überwältigende Fülle und Großartigkeit seiner Denkmäler weitaus den Vorrang. Die neuere Forschung pflegt die Geschichte Ägyptens in sechs Hauptabschnitte zu teilen: die Frühzeit, das alte, das mittlere, das neue Reich, die Spätzeit, schließlich die Epoche der Fremdherrschaft. Für genauere Zeitbestimmungen dient eine Einteilung nach 31 Herrschergelechtern-Dynastien.

Die älteste Kulturepoche Ägyptens tritt uns in den durch die neuesten Ausgrabungen gehobenen Funden bei Negade und Abydos in Oberägypten entgegen. Dort sind die Ruhestätten der ersten Fürstengeschlechter, unter ihnen das Grab des *Menes*, des Begründers der ägyptischen Königsherrschaft, wieder entdeckt worden. — In der zweiten Epoche, dem Alten Reich, spätestens 2800–2500 vor Chr. wurde Memphis in Unterägypten Landeshauptstadt; in seiner Nähe entstanden die Pyramiden, die Grabmäler der Könige der IV. und V. Dynastie. Bereits diese Zeit des alten Reiches ist als die erste große Epoche der Kunst Ägyptens anzusehen.

Nach einer im wesentlichen denkmallosen Zeit des Überganges (VI. bis X. Dynastie) wird eine Periode nationalen Aufschwunges, das Mittlere Reich, durch das Emporkommen eines oberägyptischen Geschlechtes eingeleitet. Den Höhepunkt bezeichnet die XII. Dynastie, 2200–1900 vor Chr. Ägypten beginnt seinen Machteinfluß durch Eroberungen in Nubien auszudehnen. Es folgt eine Epoche der Fremdherrschaft, während welcher Ägypten von einem asiatischen Nomadenvolk unterdrückt wurde. Alsdann beginnt eine neue Zeit des Glanzes unter der Herrschaft der XVIII. und XIX. Dynastie: das Neue Reich, 1600–1250 vor Chr. Der Schwerpunkt des Reiches wird nach Süden verlegt und Theben mit den großartigsten Tempelbauten, welche die Welt kennt, zur Hauptstadt des Landes. Ägypten wird eine Großmacht und tritt mit der vorderasiatischen Kultur, sowie mit der Kunstphäre in engere Berührung, welche die Inseln und Küstengebiete des Ägäischen Meeres umfaßte.

Die XIX. Dynastie bezeichnet die letzte große Zeit Ägyptens, das mit der XXI. Dynastie, um 1050 vor Chr., einer Priesterherrschaft, bald darauf wieder fremden Eroberern, teils Libyern, teils Äthiopiern, vorübergehend den Assyriern anheimfiel. Noch einmal sammelten König *Psammetich I.* um 650 vor Chr. und seine Nachfolger die Kräfte des Landes. — Im Jahre 525 wurde Ägypten vom Perseerkönige *Kambyses* erobert und blieb eine persische Provinz, bis es unter den Ptolemäern nochmals eine von griechischer Kultur getragene Machtstellung errang und schließlich im römischen Weltreiche aufging.

^{*)} Siehe: FLINDERS PETRIE, W. M. *Abydos*. Teil II (1903). London 1903. S. 48. Taf. I.

12.
Glasuren.

Die Ägypter gelten als die Erfinder der meisten Künfte und Techniken, die das Altertum kannte. So haben die neuesten Entdeckungen die Tafel erhartet, daß das Volk, welches den monumentalen Steinbau in die Baukunst eingeführt hat, in der ältesten Zeit den unscheinbaren Ton bereits in freier Verwendung zu baukünstlerischen Zwecken herangezogen hat. Auch am Anfang der ägyptischen Baukunst steht der Ziegelbau.

Aus lufttrocknen Ziegeln ist das älteste Baudenkmal, das *Menes-Grab*, ein kastenförmiger, aus mehreren Kammern bestehender Bau, errichtet, und wenn seine vier Seiten ein regelmäßiges System stufenförmig vertiefter Mauerfurchen zeigen, so ergab sich diese Gliederung aus der natürlichen Abtreppung des Steinverbandes und folgte damit denselben Bildungsgeetzen, welche wir im Ziegelbau der Euphratländer wiederfinden werden.

Als wichtigste keramische Erscheinung ist die Technik farbiger Glasuren zu bezeichnen, die für Ägypten aus früherer Zeit nachgewiesen ist als für die Kunsttöpferei des Orients. In allen Sammlungen sind Geräte und Figürchen mit türkisblauer und seegrüner Glasur vertreten. Man pflegt diese Arbeiten „ägyptische Fayence“ zu nennen. Das Material bildet ein weißes, unbildsames, stark kieselhaltiges Produkt, das, streng genommen, nicht einmal Ton zu nennen, sondern vorzugsweise mit Rücksicht auf die schwer schmelzende Glasur präpariert ist; das Flußmittel der Glasuren, deren Hauptbestandteil gleichfalls die Kieselsäure darstellt, ist ein Alkali: Soda oder Potasche. Die ägyptischen Arbeiten zählen daher zu der Klasse der kieselhaltigen Tonwaren. Das färbende Metalloxyd bildet das Kupfer. Die grüne Farbe ergab sich aus dem Eisengehalt der Masse; eisenfreie Fritte lieferte das leuchtende Türkisblau.

Fig. 6.



Buckelfliesen
mit Zapfen zur
Wandbekleidung.
Ägypten, Altes Reich.

13.
Tell-el-Amarna.

Die Ausgrabungen bei Negade und Abydos lehren, daß glasiertes Geschirr und Kleinfunde aller Art in großer Zahl schon in den ältesten Kulturschichten vorkommen. Bereits zu Beginn der I. Dynastie, sagt *Flinders Petrie*²⁾, sehen wir diese Technik voll entwickelt, nicht nur in großen einfarbig glasierten Gefäßen, sondern auch in Einlagen von verschiedener Farbe. Sie fand ferner Anwendung für Reliefs, sowie für Fliesen zur Wandbekleidung. Auf einer Vase des *Menes* ist der Namenszug des Königs durch violette Einlagen auf dem grün glasierten Grunde hergestellt. Das Relief in Fig. 5 mit der Darstellung eines Negers ist freihändig in dem noch weichen, ungebrannten Material modelliert und hat eine grüne Glasur erhalten.

Zur Wandverkleidung dienten Tonfliesen mit flachgekehrter oder konvexer Oberfläche, wobei die Wirkung der Glasur durch die Spiegelung erhöht wird (Fig. 6). Die Stücke haben an den Rückseiten breite, schwalbenschwanzförmige Zapfen oft mit Durchbohrungen, durch welche Drähte zur Befestigung an der Wand gezogen wurden. Einzelne blau glasierte Fliesen mit gerippter Oberfläche sind Teile von Papyrusstauden und gehörten, wie die Zapfen beweisen, ebenfalls zu Wanddekorationen, kleine, grün glasierte Kapitelle zu zierlichen Freistützen.

Ein schon längere Zeit bekanntes Beispiel altägyptischer Fliesenbekleidung lieferten zwei von *v. Minutoli* 1821 entdeckte Kammern der Stufenpyramide von Sakkara in Unterägypten (III. Dynastie). Teile davon sind im Britisch-Museum zu London, andere, wie die Umrahmung der beide Kammern verbindenden Tür, im

Berliner Museum wieder aufgebaut³⁾. Die Wandverkleidung bilden glatte, grün glasierte, an der Oberfläche konvexe Kacheln mit Zapfen und Durchbohrungen für Drähte. Diese Drähte wurden durch U-förmige, regelmäßig verteilte Öfen des Kalkfeinmauerwerkes gezogen und hefteten somit die Kacheln an die Wand. Aus der rauhen Bearbeitung des Mauerwerkes läßt sich auf eine Bettung des Belages durch Mörtel schließen. Die 1,27^m hohe Tür erhielt eine Umrahmung aus blau glasierten Relieffliesen mit Hieroglyphen. Wenn diese Inkrustation auch, wie *L. Borchardt* nachgewiesen hat, erst einer Erneuerung, etwa aus der Saitischen Periode, entstammen mag, so lehrt doch der Vergleich mit den in Abydos gefundenen Wandfliesen, daß die Erneuerung in der ursprünglichen Technik ausgeführt worden ist.

Die Wandbekleidungen des Alten Reiches und der vorhergehenden Zeit beruhen auf der Verwendung von Fliesen. Für Bauglieder, z. B. für Kapitelle, wurden Formstücke hergestellt; in der Glasurtechnik ist bereits alles Wesentliche und für Jahrhunderte Vorbildliche erreicht.

Aus dem Mittleren Reiche liegen keine wichtige und einen Fortschritt bezeichnende keramische Denkmäler vor. Erst in der Blütezeit der ägyptischen Baukunst während des Neuen Reiches tritt uns eine noch reicher entwickelte, auf das höchste verfeinerte Inkrustationskunst entgegen. Das Hauptdenkmal bilden die 1891 durch *Flinders Petrie* ausgegrabenen Ruinen auf dem Felde von Tell-el-Amarna in Mittelägypten⁴⁾. Diese Ruinen gehören zu der von König *Amenophis IV.* (um 1400 vor Chr.) gegründeten Residenz, die nach dem Tode ihres Stifters schnell wieder verfiel. Die reformatorischen, später von der Priesterschaft unterdrückten Bestrebungen dieses Herrschers bezweckten nichts Geringeres, als die Umwandlung des bestehenden Religionsystems in eine Art von Monotheismus mit dem alleinigen Kult des Sonnengottes. Mit der religiösen hing eine künstlerische Revolution zusammen. In Tell-el-Amarna sind fast ausschließlich Profanbauten zu verzeichnen; diese aber bringen in ihrer Ausschmückung eine naturalistische Richtung, einen Zug von Freiheit und Leben, der uns die ägyptische Kunst von ganz anderer Seite kennen lehrt als die starre Gebundenheit und hieratische Strenge des Tempeltils.

Obenan stehen in der Ruinenstätte die Reste des Königspalastes und eines zweiten reich ausgestatteten Bauwerkes, vermutlich der Frauenwohnung. Das Mauerwerk besteht nicht aus monumentalem Material, sondern aus lufttrockenen Ziegeln, und die gesamte Dekoration ist ein Werk der Inkrustationskunst, das sich auf drei verschiedene Verfahren zurückführen läßt: a) auf Einlagen farbiger Steine in Stein, b) auf Einlagen farbiger Massen, in Stein und Gipsputz, c) auf mulivisch zusammengesetzte und eingelegte Arbeiten in glasiertem Ton.

Als Wand schmuck treten diese Arbeiten völlig an die Stelle von Malereien und bemalten Reliefs, wie es scheint vorzugsweise am Sockel der Räume. So gehörten zum großen Säulensaale der Frauenwohnung Wandplatten mit naturalistischen Blumen; Stengel und Blätter sind unter der Glasur gemalt; die Blumen selbst aber, teils violett glasierte Distelblüten, teils weiß glasierte Gänseblümchen, waren besonders geformt, in entsprechende Vertiefungen der Wandplatten eingesetzt und mit dünnflüssigem Mörtel vergossen. An anderen Stellen fanden sich gemalte Lotosblüten, zusammen mit Blumen und Linienornamenten aus ein-

³⁾ Siehe: BORCHARDT, L. & K. SETHE. Zur Geschichte der Pyramiden. Zeitschr. f. ägypt. Sprache u. Altertumskunde. Bd. 30 (1892), S. 83 (mit Zeichnungen auf Blatt I).

⁴⁾ FLINDERS PETRIE, W. M. Tell-el-Amarna. With chapters by A. SAVCE. London 1894. S. 28 ff.

gelegten Pafien, ferner Kalksteinplatten mit farbig glasierten Einlagen [Vögel und Hieroglyphen]. Die Reste eines Palmblattkapitells zeigen zwischen vergoldeten Blattrippen blaue und rote Schmelzflüsse⁵⁾.

Erhalten haben sich in der Frauenwohnung bemalte Stuckfußböden mit der Darstellung von Gewässern, Schwimmvögeln und Wasserpflanzen. Ähnliche Motive auf Fliesen führen zu der Vermutung, daß Fliesen auch als Bodenbelag benutzt wurden.

Reich und prächtig erschien die Verzierung der Säulen in der Frauenwohnung. Der wahrscheinlich aus Holz bestehende Kern der Stützen war durch grün glasierte Ringstücke nach Art von Rohrbündeln ummantelt. Lotosblüten und Knospen aus farbigen Glasuren umwanden Guirlanden gleich den Schaff. Bruchstücke von gerippten, grün und gelb glasierten Bündelschäften zeigen Falze, vermutlich für Bronzeringe zur Verbindung der einzelnen Trommeln. Übrigens sind die Formstücke für Bauzwecke von geringeren Abmessungen als in unserer Zeit. Der Grund hierfür mag zum Teile in der mangelhaften Bildsamkeit des Materials liegen.

Da sich auf dem Ruinenfelde die Reste von Werkstätten und Brennöfen mit zahlreichen Bruchstücken wiedergefunden haben, müßten die vorerwähnten Arbeiten am Orte selbst hergestellt worden sein. Daß diese Inkrustationskunst aber nicht auf Tell-el-Amarna beschränkt war, ergaben Funde aus der gleichen Epoche an anderen Orten, wie zu Gurob, einer Stadt nahe der Fayumoaase in Unterägypten. Sie zeigen den hohen Stand der keramischen Technik während der XVIII. Dynastie. Schmelz und Farbenfrische der Glasuren sind nicht wieder übertroffen und nur von den Persischen Mosaikfliesen des Mittelalters erreicht worden.

Etwa 300 Jahre jünger als Tell-el-Amarna sind die Bauten auf der Ruinenstätte Tell-el-Jehudijeh, nordöstlich von Kairo, an der Bahn nach Ismailia. Die Ruinenstätte, in welcher sich zahllose Reste glasierter Arbeiten vorfanden, wurde leider zum Teile ausgeplündert, noch ehe wissenschaftlich betriebene Ausgrabungen den Tatbestand feststellen konnten⁶⁾. Die Funde stammen übrigens aus verschiedenen Zeiten; doch tragen die ältesten und wichtigsten den Stempel *Ramses III.*, gehören demnach in die erste Hälfte des XII. Jahrhunderts vor Chr. Die Technik dieser Arbeiten ist nicht minder verwickelt und gekünstelt als in Tell-el-Amarna und zeigt nicht selten die gleichzeitige Anwendung verschiedener, jener Zeit geläufiger Verfahren an einem und demselben Stücke⁸⁾.

⁵⁾ Von dem hohen Stand der keramischen Technik zeigt ein in Tell-el-Amarna gefundenes Bruchstück mit weißen Einlagen in violetttem Grund unter türkisfarbiger, je nach dem Fond hell oder dunkel wirkender Überfangglatur. (Siehe: FURNIVAL, W. J. *Lead-glazed decorative tiles, faience and mosaic comprising notes and excerpts on the history, materials, manufacture & use of ornamental flooring tiles, ceramic mosaic, and decorative tiles and faience*. Stone, Staffordshire 1904. S. 43.)

⁶⁾ Siehe: BRUGSCH-BEY, E. *Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie. Egypte et Assyrie*. Bd. 8 (1886), S. 1 ff.

⁷⁾ Fakt.-Repr. nach: *Gaz. des beaux arts*, XXXVI, 3. Per., Bd. 12 (1894), S. 57.

⁸⁾ Die genauesten Berichte über die Technik gibt HAYTER LEWIS in: *Transact. of the Soc. of biblical archeol.*, Bd. II, Jan. 1881, S. 177 ff. — Vergl. auch: BIRCH, S. *History of ancient pottery etc.* London 1858. (Neue Ausg. 1873.) S. 49. — GAVÉT, A. *Le rôle des faïences dans l'architecture égyptienne*. *Gaz. des beaux-arts*, a. a. O., S. 55.

Fig. 7.



Figur eines Gefangenen aus Tell-el-Jehudijeh.

(XII. Jahrh. vor Chr.)

14.
Tell-el-
Jehudijeh.

Sorgsam muß der Töpfer in jedem Falle überlegt haben, wie die farbigen Glasuren am zweckmäßigsten anzubringen waren. Am einfachsten sind Fliesen mit eingetieftem Ornament oder Namenszug (*Ramses III.*) unter einer die ganze Fläche deckenden grünen Glasur. In anderen Fällen heben sich die farbigen Details, z. B. Hieroglyphen und Figuren, als hell glasierte Reliefs von dunklem Grunde ab, oder sie sind besonders geformt und eingefetzt. — Für die figürlichen Kompositionen kommt ein in manchem Betracht an die griechische Toreutik erinnerndes Verfahren in Anwendung. Zwei Beispiele mögen dieses im Einzelnen veranschaulichen. Die menschlichen Gestalten in Fig. 7⁷) u. 8 sind zumeist in einem nur 2 bis 3^{mm} erhabenen Reliefs vorgebildet; doch enthält dieses Relief keinerlei Einzelheiten, sondern nur Fläche und Umriß, erscheint demnach nur als die Unterlage für die farbige Ausführung. Alle Teile, welche eine besondere Farbe und Modellierung erheischen, die Fleishteile, das gekräufelte Haupthaar, das gefälte Gewand sind in besonderen Formen ausgedrückt, glasiert, gebrannt und mittels

Fig. 8.



Halbfigur eines Negers
aus Tell-el-Jehudijeh.
(XII. Jahrh. vor Chr.)
(Original im Louvre-Museum
zu Paris.)

Mörtels auf die Unterlage geklebt. Es ist mehr eine Marqueterie- als eine Mosaikarbeit in Ton. — Eine abweichende Behandlung zeigen die Gewänder der Figuren; hier sind die Muster meist eingetieft und mit Glasuren ausgefüllt; Streifen und Bänder wiederum bestehen teils aus eingefetzten Stücken; teils sind sie in Relief gebildet und besonders glasiert. In das Gewand einer knieenden Figur im Britih-Museum zu London sind Tiere in kleinem Maßstabe eingelegt. So vereinigen sich die verschiedensten Verfahren, um auch weitgehenden Ansprüchen einer bis zur Bildwirkung gesteigerten farbigen Behandlung gerecht zu werden. In der sorgfamen, Geduld und Zeit erfordernden Ausführung haben diese Arbeiten ihresgleichen nur in den persischen Schnittmosaiken des XV. und XVI. Jahrhunderts. — Auf den Inhalt der Darstellungen näher einzugehen, ist hier nicht der Ort. Die Figuren von Afiaten und Negern erinnern an ähnliche Gestalten in der Wandmalerei, und in der Tat haben wir es, nach dem Maßstabe einzelner Teile zu urteilen, mit größeren bildartigen Kompositionen zu tun, ähnlich den Malereien oder bemalten Reliefs der Tempelwände.

Ornamente, welche wie Fig. 9 an einfassenden Borden sich vielfach wiederholen, sind einzeln geformt, glasiert und zusammengesetzt.

In zahllosen Mengen endlich finden sich Rosetten verschiedenen Maßstabes mit weißen Blättern auf dunklem Grunde. Da indes ein großer Teil davon griechische Buchstaben auf den Rückseiten zeigt, ist man genötigt, Restaurationsarbeiten, denen diese Teile entstammen, etwa aus Ptolemäischer Zeit, vorauszusetzen. Die Rosetten waren zu fortlaufenden Friesen oder anderen Konfigurationen in den Stein eingelassen. Die weißen Blätter sind in den dunklen Grund eingelegt. (Fig. 10).

Die Glasuren von Tell-el-Jehudijeh besitzen nicht mehr den Glanz und die Haltbarkeit derer von Tell-el-Amarna. Statt der lebhaften, leuchtenden Schmelzflüsse während der XVIII. Dynastie finden sich matte und gebrochene, erdige Töne, wie namentlich das Grau für die Hintergründe, die für die Farbenwirkung des Ganzen bestimmend sind. Dabei sind allerdings die Farbenveränderungen und

Zerfetzungen, die sich aus der Beschaffenheit der Fritten und unter der Einwirkung der Zeit ergeben haben, mit zu berücksichtigen. So hat sich infolge des Verflüchtens des Kupfers das Blau gelegentlich in fahles Weiß, das Grün durch das Zurückbleiben des Eisens in mattes Braun verwandelt.

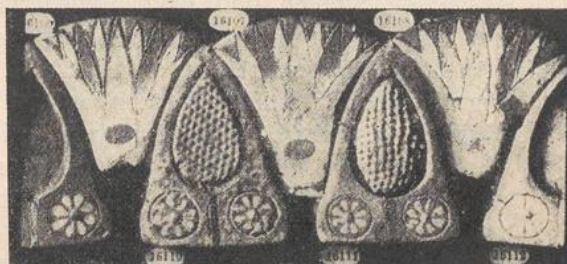
Keramische Leistungen, die über die Funde von Tell-el-Amarna und Tell-el-Jehudijeh hinausgingen oder auch nur wesentliche neue Erscheinungen darböten, sind aus der Spätzeit Ägyptens nicht zu verzeichnen.

15.
Rückblick.

Nur vereinzelte Funde von Wandverkleidungen aus glasiertem Ton liegen vor. So fand *Flinders Petrie* in Denderah Frieze mit Lotosblumen und anderen Ornamenten. Diese späten Arbeiten, welche wenigstens ein Nachleben der alten Technik während der Zeit der Fremdherrschaft erweisen, unterscheiden sich durch ein tiefes, dunkles Blau und Orangegelb von den älteren aus der XVIII. und XIX. Dynastie. Von keramischen Erzeugnissen unter griechischem Einflusse wird an anderem Orte die Rede sein.

Diese Übersicht darf daher mit einem kurzen Rückblicke auf das Besprochene schließen. Bereits die Zeit vor dem Alten Reiche beherrschte die Technik vollkommen

Fig. 9.



Blumenborde aus glasiertem Ton aus Tell-el-Jehudijeh.

(XII. Jahrh. vor Chr.)

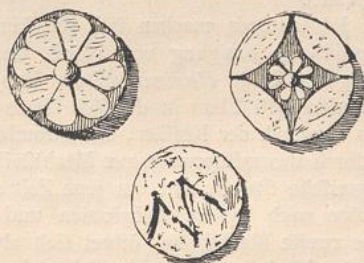
(Original im British-Museum zu London.)

und verwendete Fliesen zur Wandverkleidung und Formstücke aus glasiertem Ton für Bauglieder. Aus dem Neuen Reiche besitzen wir keramische Wanddekorationen größten Maßstabes, die in farbiger Ausführung und ihrem Inhalte nach die Gegenstücke zu den Wandmalereien und bemalten Reliefs gebildet haben und vorzugsweise im Profanbau zur Anwendung gekommen zu sein scheinen. Bei diesen Arbeiten lösten die Ägypter die Schwierigkeiten vielfarbiger Verzierungen teils durch mosaikartige Zusammensetzung teils durch Einlagen selbständig geformter und glasierter Bestandteile. Ergänzend traten die in Vertiefungen eingelassenen, sowie die Glasuren auf Relief hinzu.

Jene Mosaik- und Inkrustationstechnik aber hat später in der Keramik des Islam eine Weiterbildung erfahren, und es ist nicht undenkbar, daß ägyptische Arbeiten dieser Art die technischen Vorbilder dazu geliefert haben. Ist doch kein Klima der Erhaltung günstiger als gerade das ägyptische. In welchem Umfange alt-ägyptische Monumente noch im Mittelalter vorhanden waren, davon legen die bewundernden Schilderungen arabischer Autoren von den Ruinen von Memphis Zeugnis ab. Länger und zäher als jede andere Kunst hat die Kunst des Nillandes ihre alten handwerklichen Überlieferungen und somit auch die Technik der Glasuren bis in die spät-römische und christliche Zeit zu retten gewußt, und

hauptsächlich an der Hand der Funde aus ägyptischen Gräbern und Trümmerstätten können wir das Fortleben dieser Technik verfolgen. In der Vielseitigkeit seiner Leistungen auf der Höhe des im Altertum Erreichten, erscheint Ägypten in der Geschichte der Keramik als das wichtigste Bindeglied zwischen der Antike und der Zeit des Islam.

Fig. 10.



Rundplättchen aus Tell-el-Jehudijeh mit eingelegten Mustern.
(XII. Jahrh. vor Chr.)

2. Kapitel.

Babylonien, Assyrien und Elam.

Die Altertumskunde hat in den letzten Jahrzehnten auf keinem Gebiete so folgenreiche Entdeckungen zu verzeichnen als auf dem des Stromlandes am Euphrat und Tigris. Wir verstehen darunter das beiden Strömen Leben und Gedeihen verdankende Gebiet, welches im Norden vom armenischen Hochlande, im Osten von den medischen Bergen, im Westen von der syrischen Wüste begrenzt wird. Drei Völker treten hier nach einander in das Licht der Geschichte: im südlichen Stromgebiet die Babylonier, die Assyrer nördlich von der Mündung des großen Zab bis zu den Bergen Armeniens, im Osten die Elamiten, in den Niederungen des Karunflusses und den Tälern und Abhängen der medischen Vorberge. Die alte Hauptstadt dieses streitbaren Volkes und später des persischen Weltreiches, Susa, ist dank den neueren französischen Forschungen zu einer der wichtigsten Denkmalstätten des orientalischen Altertums geworden.

Die Hauptstädte Assyriens, Ninive gegenüber Mosul, und Kalah, das heutige Nimrud, sind vor bereits 50 Jahren durch die ersten die Wissenschaft der Assyriologie begründenden Ausgrabungen des Engländers *Layard* wiederentdeckt worden. Die älteste Residenz, die Land und Volk den Namen gegeben hat, Assur, wird gegenwärtig von der deutschen Orientgesellschaft erforscht.

Babylonien, Assyrien und Elam bilden einen großen zusammenhängenden Kulturkreis. Die engere Heimat dieser Kultur aber war das Mündungsgebiet der beiden, heute vereint, ehemals getrennt in den persischen Golf sich ergießenden Ströme, ihr Schöpfer ein Volk, das, soweit bis jetzt bekannt, mit keiner der vorderasiatischen Völkerschaften verwandt war. Die Wissenschaft nennt es die Sumerier. Es war das Schicksal dieses nicht wie das ägyptische abgeschlossen, sondern mitten im Völkerverkehr lebenden arbeitsamen Volkes, daß es teils von Osten durch die Elamiten, teils von Westen her durch semitische Stämme der syrischen und arabischen Wüste bekriegt und schließlich unterjocht und daß seine gefamte

16.
Geschicht-
liches.

Kultur von einer fremden Rasse, die sie nicht in das Leben gerufen hat, übernommen wurde.

Das älteste, durch seine Denkmäler beglaubigte Reich der Sumerier war das von Lagasch, dem heutigen Tello, um 4000 vor Chr. Bereits um 3800 aber erscheinen in Nordbabylonien nachweisbar semitische Herrscher, denen auch der Süden des Landes und Elam untertan werden. Nachdem sich Südbabylonien wieder befreit hatte, bildeten sich im Anschlusse an die alten Gauheiligtümer des Landes politische Zentren mit mehr oder minder selbständigen Fürsten- und Priestergeschlechtern. (Das Reich von Ur um 3000 v. Chr.).

Nach der Mitte des III. Jahrtausends machen sich die Elamiten zu Herren des Landes; um 2250 erfolgt endlich die politische Einigung von Nord- und Südbabylonien unter einem gewaltigen Herrscher und Gesetzgeber König *Hammurabi* von Babylon. Babylon wird Hauptstadt des Reiches. Im XVIII. Jahrhundert tritt Elam in die Zeit seines Glanzes. Um 1500 finden wir wiederum fremde Eroberer, das Bergvolk der Kossäer, im Stromlande. Auch dieser Fremdherrschaft wird von Norden her durch das mittlerweile zur Machtstellung erkantete Volk der Assyrer ein Ende bereitet. Dieser kriegerische Stamm tritt um jene Zeit erobend auf und erweitert sein Gebiet durch glückliche Feldzüge nach Syrien, Babylonien und Kleinasien. Gegen Ende des II. Jahrtausends erlebt Elam eine zweite Machtblüte, öffnet sich aber immer mehr dem Einflusse babylonischer Sprache und Kunst. Nach mannigfachen Schwankungen und Krisen hebt mit dem IX. Jahrhundert vor Chr. eine neue Blüte der assyrischen Macht unter gewaltigen Kriegsfürsten an. Assyrien erringt eine Großmachtstellung durch Unterwerfung der Völkerstämme zwischen den medischen Bergen und dem Mittelmeer. Im Jahre 659 wird das elamitische Reich vernichtet; 606 aber erliegt Assyrien dem vereinigten Ansturm des *Kyaxares* von Medien und des mit ihm verbündeten Statthalters von Babylon, *Nabopolassar*; Niniveh wird zerstört und verschwindet für immer aus der Geschichte. — Für kurze Zeit erhebt alsdann das neubabylonische Reich, dessen Bedeutung hauptsächlich an den Namen des baulustigen Königs *Nebucadnezar* anknüpft. 538 fiel Babylon in die Hände des *Kyros* und ward eine der Hauptstädte des persischen Weltreiches.

17.
Babylonien.

Der Denkmälerbefund der Euphratländer ist erheblich geringer als in Ägypten. Den alleinigen Baustoff der Euphratebene boten die gewaltigen Tonablagerungen und das zur Herstellung eines vortrefflichen Mörtels geeignete Erdpech (Bitumen). Aus dem Material und der Natur des Landes ergab sich die eigentümliche Bauweise der Babylonier. Babylonien wurde und blieb für alle Folgezeit die eigentliche Domäne des Ziegelbaues. Statt auf vertieften Steinbanketten erhoben sich die Bauwerke auf durchgeschichteten Terrassen aus an der Sonne getrockneten Ziegeln und wurden so aus dem lumpigen Boden des Tieflandes emporgehoben. Auch die Malle des Obermauerwerkes bestand aus ungebrannten Ziegeln; nur die Wandlockel erhielten eine Verblendung, die Fußböden einen Belag aus Backsteinen. Die Decken bestanden aus Holzbalken, welche die Dachterrassen trugen. Wurde die Eindeckung zerstört, so gingen die Bauten bei den heftigen Winterregen rettungslos dem Verfall entgegen. So kennzeichnen an Stelle gewaltiger Steintrümmer, wie sie das Niltal enthält, unförmige Schutthügel die Ruinenstätten des Landes.

18.
Tello.

Die vom französischen Konful *de Sarzec* 1876–81 aufgedeckte Denkmalstätte von Lagasch, dem heutigen Tello, in Südbabylonien ergab die ältesten Denkmäler sumerischer Kunst⁹⁾. In eine jüngere Zeit — etwa um 3000 vor Chr. — gehört, wenigstens in ihrem Kern, die in vollem Umfange bloßgelegte Palaстанlage mit Ziegelttempeln eines Königs *Gudia* von Lagasch. Nach den Ausgrabungsberichten haben wir es in Tello bereits mit einem ausgebildeten, ja mit dem ältesten bekannten Backstein-Rohbau überhaupt zu tun. Das Mauerwerk bestand aus in Erdpech verlegten Backsteinen von 0,30^m Quadratseite ohne Putz und ohne Bildwerk Schmuck an den Sockeln.

Keramische Dekorationen durch glasierte Wandfliesen fehlen noch; doch

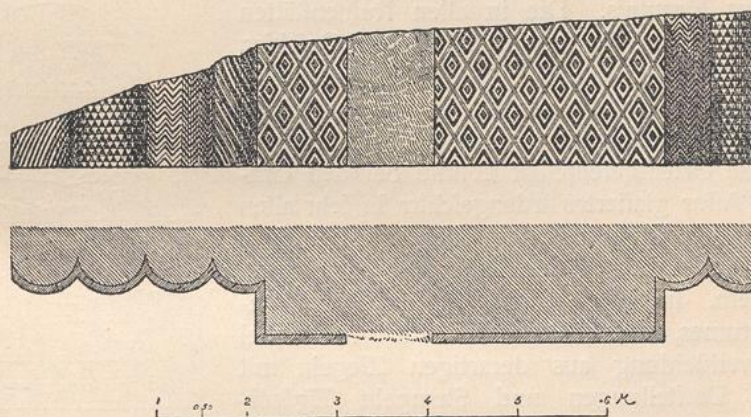
⁹⁾ Siehe: HEUZEY, L. *Un palais Chaldéen d'après les découvertes de M. de Sarzec*. Paris 1888 — ferner: SARZEC, E. DE. *Découvertes en Chaldée, publiées par les soins de Léon Heuzey*. Paris 1891. (Im Erscheinen.)

zeigen die alten Teile bereits das für die mesopotamische Kunst späterer Jahrhunderte so bezeichnende System stufenartig vertiefter Mauerchlitzes oder Rillen, eine Form, die sich aus der natürlichen Abtreppung des Ziegelverbandes ergibt (vergl. S. 10). Auf demselben Wege ist auch eine andere Kunstform — das Leitmotiv der orientalischen Baukunst — der krönende Zinnenkranz, entstanden. Jüngerer Ursprunges scheint die Flächengliederung durch flache Wandstreifen und halbrunde Pfoften (Fig. 11) zu sein. Eine vorgeschrittene Backsteintechnik verraten zylindrische Bündelpfeiler, die in wechselnden Schichten aus Ringstücken und Kreisabschnitten aufgemauert sind. Diese Rundpfeiler gehören vermutlich erst in dieselbe Zeit (der Kassiterherrschaft) wie die ähnlich gemauerten bei Nippur¹⁰⁾ in Nordbabylonien oder die von *de Morgan* gefundenen Backsteinfäulen in Susa¹¹⁾ aus dem XII. Jahrhundert.

Nächst Tello bildet die wichtigste Ruinenstätte im südlichen und mittleren Babylonien das von dem Engländer *Loftus*¹²⁾ entdeckte Warka, das alte Erech.

19.
Warka.

Fig. 11.



Wandverkleidung aus Warka (Babylonien).
Stiftmofaik aus Ton¹³⁾.

Die umfangreichste Bauanlage daselbst, die sog. Wuswas-Ruine, zeigt einen Mauerstock von regelmäßiger Gliederung durch ein System von jedesmal 7 halbrunden Wandpfoften aus Formsteinen; an den oberen Wandteilen finden sich die bekannten abgetrepten Wandchlitzes in regelmäßiger Wiederkehr. Für die Zeitstellung fehlt ein sicherer Anhalt.

Höchst eigentümlich erscheint der keramische Schmuck eines anderen kleineren Bauwerkes derselben Ruinenstätte (Fig. 11). Er besteht an den Wandflächen und Wandpfoften aus einfachen linearen Verzierungen, teils Streifen, teils Schuppen-, Zickzack- und Rautenmustern in den drei Farben gelb, rot und schwarz; doch sind dies keine Glasuren, sondern farbige Engoben, die auf die runde Kopffläche der ca. 10 cm langen kegelförmigen Tonstifte aufgetragen wurden. Die Stifte wurden mosaikartig zu Mustern zusammengesetzt. *Taylor* fand derartige Tonstifte

¹⁰⁾ Durch die Expedition der Pennsylvania-Universität in Amerika entdeckt. (Siehe: *American journal of archaeology*, Bd. X (1895), S. 441 ff.)

¹¹⁾ Proben davon im Louvre-Museum zu Paris.

¹²⁾ Siehe: *LOFTUS*, W. K. *Travels and researches in Chaldaea and Sufiana*. London 1856. S. 187–189.

¹³⁾ Fakf.-Repr. nach: *PERROT*, G. & *CH. CHUPIEZ*. *Histoire de l'art dans l'antiquité*. Paris 1881–94. Bd. II. Handbuch der Architektur. I. 4. (2. Aufl.)

auch unter den Ruinen von Ur und Abu-Schahrein, an letztgenanntem Orte übrigens aus Kalkstein und Marmor. Diese Wandverzierung scheint sonach in Südbabylonien verbreitet gewesen zu sein. Ob sie den glasierten Arbeiten zeitlich vorangegangen ist, muß bei dem Mangel sicherer Datierung dahin gestellt bleiben; jedenfalls verdient sie Beachtung als das älteste Beispiel von Stiftnosaik, das uns aus dem Altertum bekannt geworden ist.

Endlich fand *Loftus* in Warka an einem Rundturme eine Verzierung aus Terrakottakegeln von ca. 30^{cm} Länge, welche, in ihrer vorderen Hälfte topfartig ausgehöhlt, zu drei Reihen übereinander und im Wechsel mit glatten Backsteinschichten angeordnet waren. Diese Töpfchen waren weder glasiert, noch bemalt, sondern wirkten nur durch die tiefen Schatten ihrer Aushöhlung. Gleich dem Mosaik werden wir diese Verzierungsweise späterhin in der byzantinischen Kunst, sowie in den islamischen Bauten des Mittelalters wiederfinden.

Wann und wo zuerst Glasuren in Chaldäa auftraten, ob sie selbständig dort erfunden oder ägyptischen Einflüssen verdankt werden, entzieht sich bis jetzt unserer Kenntnis. Die in allen Ruinenstätten überaus zahlreichen Funde von glasiertem Geschirr, Ziegeln und Fliesen entbehren noch der chronologischen Sichtung, so daß es nur in seltenen Fällen möglich ist, ihre Zeitstellung genau zu bestimmen¹⁴. Die deutsche Orientgesellschaft konnte bei den Grabungen in Assur glasiertes Irdengeschirr in sehr alten Schichten und Gräbern nachweisen. In Nippur sollen emaillierte Ziegel aus dem XII. Jahrhundert gefunden sein. In Assur lieferte das Portal des Nationalheiligtumes, des Assurtempels, ein frühes Beispiel der Wandverkleidung aus derartigen Ziegeln mit figürlichen Darstellungen und Stempeln *Tiglathpileser II.* (um 1000 vor Chr.)

Die reichste, durch Zahl und Vielseitigkeit überauschende Ausbeute von einigermaßen sicherer Zeitstellung hat die französische Expedition in Sufa ergeben. Unter den im Louvre zu Paris ausgestellten Proben finden sich quadratische, in der Mitte durchlochte Platten von ca. 30^{cm} im Geviert, gelb und kupferblau glasiert, mit Palmetten in den Ecken, Flechtbändern und Schachbrettornamenten an den Borden (Fig. 12). Die türkisblaue Glasure ist der ägyptischen verwandt.

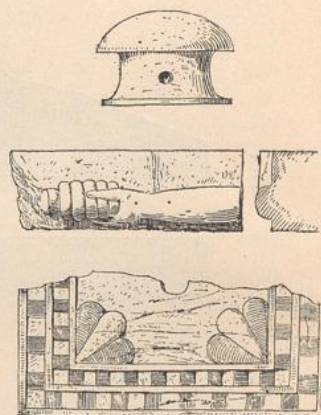
Einzig in ihrer Art erscheinen plastische Werke, wie zwei lebensgroße liegende blauglasierte Löwen mit starker Mähne und behaarten Weichteilen.

Im Übrigen folgt die elamitische Keramik der babylonisch-assyrischen. So finden sich die in Assyrien allorten vorkommenden sog. Hände, blau glasierte, oben flache unten fingerartig gegliederte Knäufe mit langen, in die Wand eingreifenden Zapfen (Fig. 12). Gleiches gilt von einer Gruppe bemalter Glasureziegel. Bereits *Layard* hatte in dem von *Assurnasirpal* (884–860) erbauten großen Nordwestpalaste zu Kalah (Nimrud) Bruchstücke von Fliesen mit Palmetten,

20.
Glasuren.

21.
Sufa und
Nimrud.

Fig. 12.

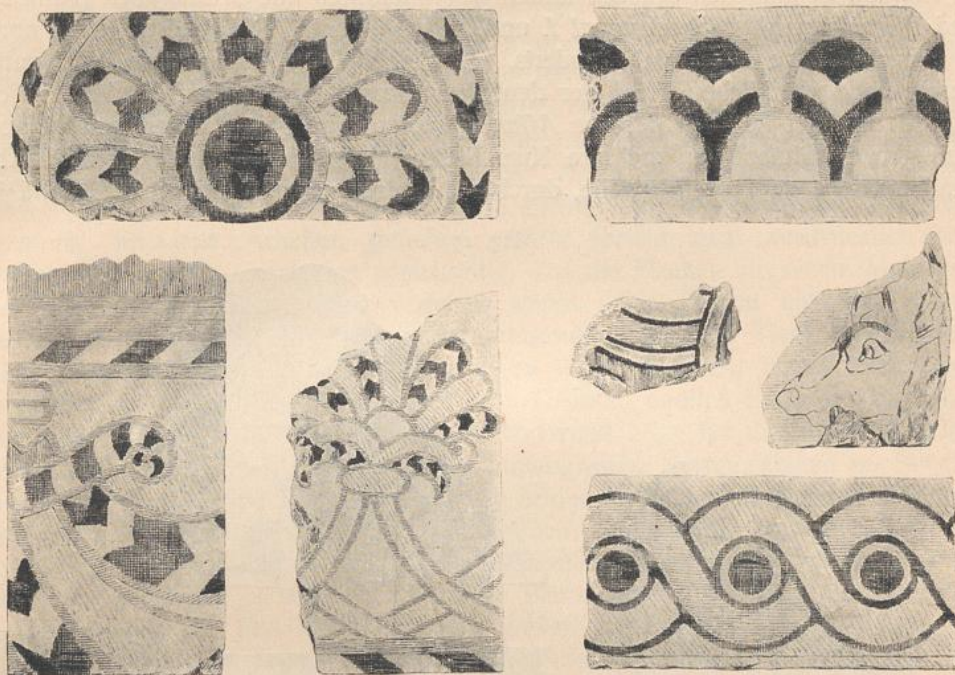


Bruchstücke aus glasiertem
Ton aus Sufa.

(Original im Louvre-Museum
zu Paris.)

¹⁴ Daß mindestens in der jüngeren assyrischen Epoche ägyptische Einflüsse im Spiele sind, beweisen allein die zahlreichen kleinen Rundplättchen mit eingelegten Rosetten gleich denjenigen von Tell-el-Jehudijeh, sowie zahlreiche Gegenstände der Kleinplastik mit ägyptischen Motiven.

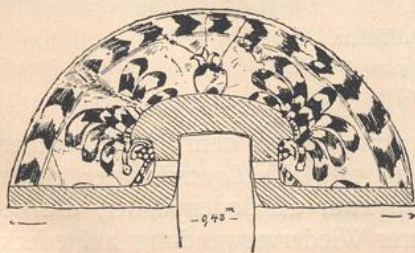
Fig. 13.



Bruchstücke von Wandfliesen aus Nimrud¹⁵⁾.
(IX. Jahrh. vor Chr.)

Flechtbändern und Schuppen zu Tage gefördert (Fig. 13). Das Ornament in Schwarz und Gelb und der weiße Grund scheinen in einer Art von Tonschlicker unter durchsichtiger farbloser Glasur auf den Scherben gemalt zu sein. Vereinzelt finden sich Blau und Rot. Die Muster gleichen den von *Layard* veröffentlichten Proben von Wandmalereien¹⁶⁾ und werden demnach die gleiche Bestimmung als farbiger Wand schmuck gehabt haben. Daneben fanden sich Tiere und menschliche Figuren verschiedenen Maßstabes, so auf einem im Zentrum des Ruinenfeldes von Nimrud gefundenen Stücke, ein König mit Gefolge, also eine mehrfarbige Darstellung kleinen Maßstabes, auf einem Fliesenfelde.

Fig. 14.



Tonplatte mit Knauf aus Nimrud.
(IX. Jahrh. vor Chr.)
(Original im Britisch-Museum zu London.)

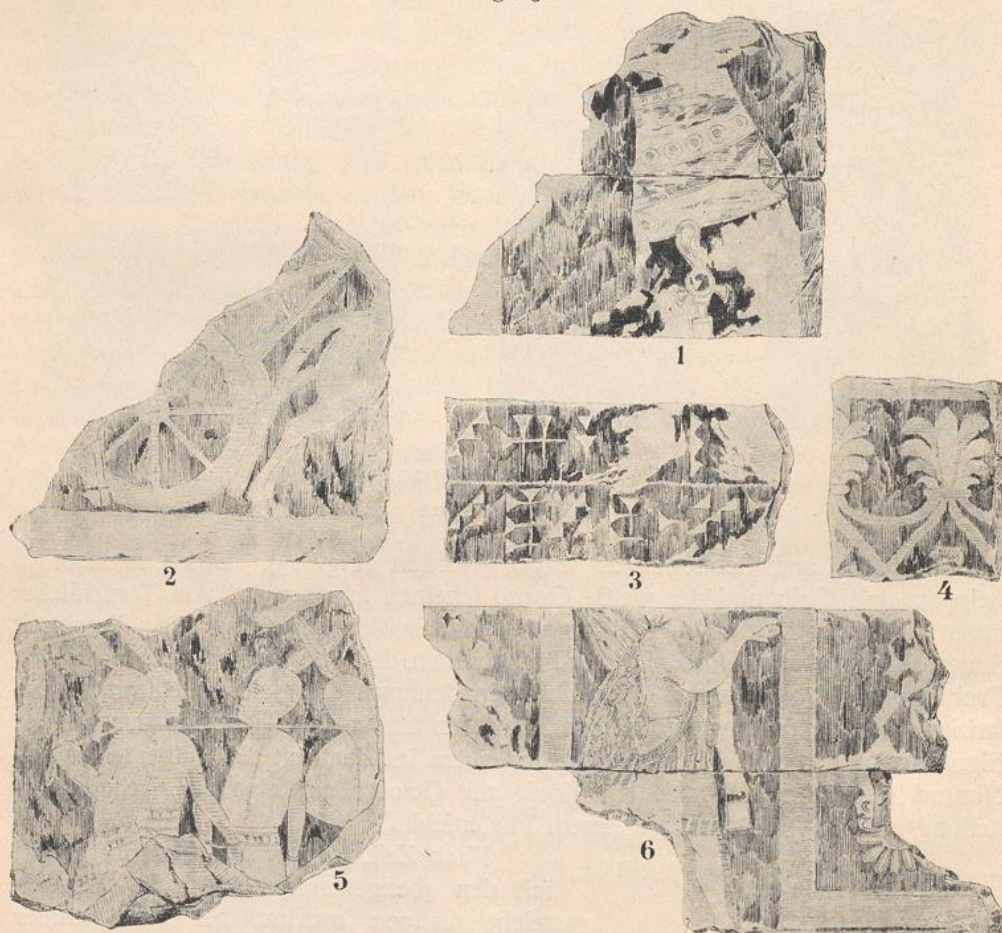
Nach Zeit, Muster und Technik gehört mit den eben genannten zusammen die zahlreiche Gruppe quadratischer oder runder Knauffliesen. Dies sind Platten von etwa 43 cm Durchmesser oder Seitenlänge, mit hohlen, pilzartigen, am Halse durchlochtem Knäufen. In diese Knäufe wurden Holzdübel gesteckt und mit Nägeln befestigt (Fig. 14). So konnten die Fliesen an die Wand oder Decke gebracht werden. Die Palmettenornamente sind ebenfalls unter Glasur, in Schwarz und

¹⁵⁾ Fakt.-Repr. nach: LAYARD, A. H. *The monuments of Niniveh*. London 1849-53. Pl. 48.

¹⁶⁾ Siehe ebendaf., Pl. 86 u. 87.

Weiß mit gelben Rändern auf den Scherben gemalt. Auf den im British-Museum zu London befindlichen Stücken finden sich Inschriften mit Ortsangaben (Nimrud) und Regentennamen (*Sardanapal I.* und *Affurnasirpal*). Sie gehören somit noch in die erste Hälfte des IX. Jahrhunderts. Diese Zeitstellung erfährt eine Bestätigung durch einen glücklichen Fund der deutschen Expedition in Assur. Es fanden sich nämlich in zwei Räumen des von *Affurnasirpal* restaurierten Palastes, westlich von dem großen Stufenturm, mehrere Knauffliesen; einige davon laßen noch in Abständen von etwa 1 m reihenweise, durch die Holzdübel gehalten, an der Wand¹⁷⁾.

Fig. 15.



Bruchstücke von Wandfliesen.

1, 3, 4 u. 6 aus Khorfabad¹⁸⁾; 2 u. 5 aus Nimrud¹⁸⁾.
(VIII. Jahrh. vor Chr.)

Nicht unwesentlich verschieden von diesen Arbeiten aus dem IX. Jahrhundert ist eine zweite Gruppe von Fliesen (Fig. 15, 2 u. 5¹⁸⁾, die *Layard* unter einem Schutthügel an der Südostecke von Nimrud, und zwar als Bodenpflaster, die bemalten Flächen nach unten gekehrt, also in späterer Wiederverwendung, aufgedeckt hat¹⁹⁾. Bei diesen Fliesen ist der Grund teils blau, teils olivgrün, was wohl

¹⁷⁾ Siehe: Mitteilgen. d. Deutsch. Orient-Ges. zu Berlin. Nr. 26 (1904), S. 13.

¹⁸⁾ Siehe: LAYARD, A. H. *A second series of the monuments of Niniveh*. London 1853. Pl. 55.

¹⁹⁾ Siehe ebendaf., Pl. 53 u. 54 — und: LAYARD, A. *Niniveh and its remains*. London 1849. S. 156 ff.

nur aus einer Farbenveränderung zu erklären ist; die Innenflächen sind meist gelb; die Umrisse bilden weiße Ränder. Die Zeichnung steht also hell auf dunklem Grunde. Außer den schon oben erwähnten Ornamenten finden sich auch hier Tiere und Menschen, offenbar die Reste zusammengehöriger bildartiger Wandfriese, gefangene Krieger und Wagenkämpfer, sämtlich von schlanken Körperverhältnissen und in lebhaften Bewegungen. Eine mit der eben erwähnten vollkommen gleichartige Fliesengruppe hat *Botta* in Khorlabad zutage gefördert²⁰⁾. Durch sie wird wenigstens die Zeitstellung, das Ende des VIII. Jahrhunderts, für jene Arbeiten gesichert. *Botta* spricht zwar ausdrücklich von *Briques émaillées*²¹⁾, meint aber gleichzeitig, daß die Flächen mit einem Malgrund aus feinem kalkhaltigem Tone versehen wären. Die Fliesen enthalten Ornamente, als Anthemien, Rosetten, Schachbrettmuster, daneben Tiere in ornamentaler Verwendung, wie in den gleichzeitigen Wandmalereien; ferner finden sich Inschriften in Weiß oder Gelb auf blauem Grunde, endlich Figuren. Ein Kopf mit Tiara (Fig. 15, 1) läßt auf eine Größe von rund 1 $\frac{1}{4}$ m für die Figur schließen. Schon die Menge der Funde deutet auf umfangreiche Kompositionen im Stil der Wandmalereien. Weiße Konturen, die auch in den farbigen Aufnahmen bei *Layard* und *Botta* erkennbar sind, trennen die Farben, und bilden Umrisse und Innenzeichnung der Figuren; sie scheinen vorzugsweise für feinere und genauere Ausführungen bestimmt zu sein; bei einfachem Blattwerk und bei den Keilzeichen der Inschriftsteine fehlen sie. Wo sie fehlen, fließen die Emails leicht ineinander. — Die Glasuren sind in den meisten Fällen verwittert²²⁾; die Farben erscheinen daher jetzt matt und fahl; nur an wenigen Stücken hat sich der Schmelz noch in voller Stärke erhalten. Diese Beispiele lehren, daß im IX. und VIII. Jahrhundert gemalte Fliesen als Wand schmuck im Inneren der Gebäude beliebt waren, während an den Außenfronten der emailierte Mauerziegel herrschte.

Alle bisher besprochenen Reste sind nur dürftige Bruchstücke, die kein vollständiges Bild gewähren. Ein solches Bild aber bot sich einst der von *Victor Place* geleiteten Expedition an zwei wohlerhaltenen Bauteilen in den Ruinen von Khorlabad, der von Sargon (722—705) errichteten Residenz, 14 km nordöstlich von Mosul. Leider sind gerade diese wertvollen Reste, nachdem sie von den Wänden herabgenommen und verpackt waren, auf dem Transport im Tigris untergegangen. Zum Glück geben sorgfältige Farbaufnahmen²³⁾ eine genügende Vorstellung davon. Am eindrucksvollsten erscheint die Umrahmung eines gewölbten Torbogens (Fig. 16²⁴⁾ durch einen 85 cm breiten Rundfries, ein später in der Kunst des Islam beliebtes und häufig wiederkehrendes Motiv. Der Bogen zeigte auf tiefblauem Grunde bärtige Flügelgestalten, zu zweien um eine Rosette gruppiert; je eine größere, gleich gebildete Figur betont die Ecken. Die äußere und innere Einfassung bilden schmale Säume mit Rosetten. — Nicht minder stilvoll ist die Verzierung zweier podienartig vortretender Wandsockel im Tempelhofe des Palastes (Fig. 17²⁴⁾). Auf beiden Sockeln erscheinen in symmetrischer Anordnung Tiere (Löwe, Adler, Stier), Fruchtbaum und Pflug, auf den Schmalseiten die Figuren eines Königs und eines Würdenträgers. Der Gegensatz der beiden vorherrschenden

²⁰⁾ Siehe: BOTTA & FLANDIN. *Monuments de Ninive etc.* Paris 1847—50. Bd. II, Pl. 155, 156.

²¹⁾ A. a. O., Bd. V, S. 171.

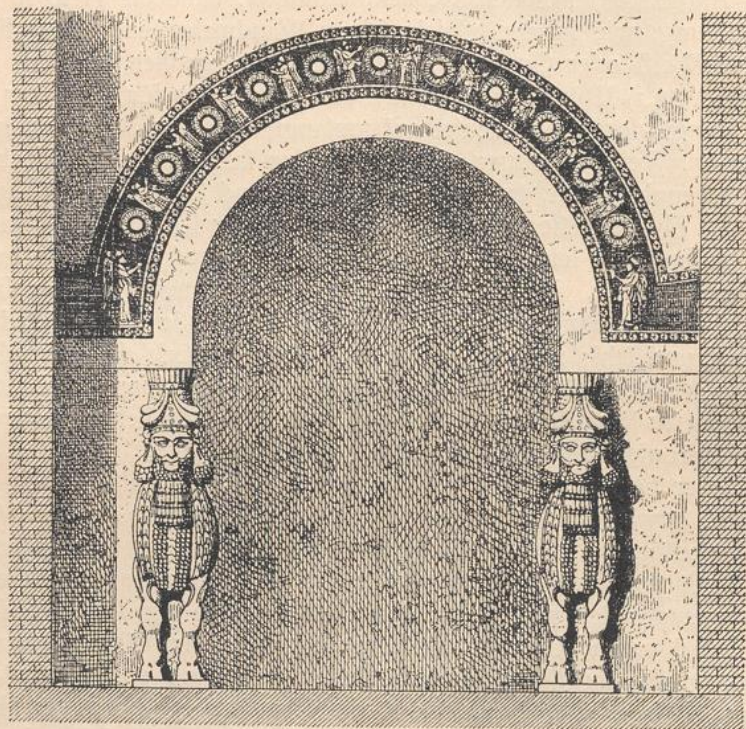
²²⁾ Siehe: LE BRETON, G. C. *La céramique polychrome à glaçures métalliques dans l'antiquité.* Rouen 1887. S. 28: *j'ai eu l'occasion d'observer, que sur certaines de ces briques conservées au Louvre l'émail ou vernis était extrêmement friable et semblait par places avoir entièrement disparu présentant seulement la trace d'une pâte incrustée.*

²³⁾ Siehe: PLACE, V. *Ninive et l'Assyrie. Avec des essais de restauration par F. THOMAS.* Paris 1866—69. Pl. 14—17, 26—31.

²⁴⁾ Fakt.-Repr. nach: PERROT & CHUPIEZ, a. a. O., Bd. II.

Farben, des Blau des Grundes und des leuchtenden Antimongelbs der Figuren, ist von großer Wirkung und kennzeichnet ein Grundgesetz orientalischer Polychromie, bei der Grund und Muster gleichwertig nebeneinander stehen. Auch in der einfachen, wahrhaft großartigen Stilisierung stehen diese klassischen Beispiele echter Flächenverzierung unübertroffen da. Nach den Farbaufnahmen bei *Place* sind die Flächen gelb, die nackten Teile der Männer in hellrotem Ziegelton, die Bärte schwarz, die Innenzeichnung blau, Einzelnes grün und weiß (die Blätter der Rosetten) glasiert gewesen. Die Umrisse waren in den noch weichen Ton eingetieft, zum Teile schwarz ausgefüllt, um die Farben zu trennen; das Ganze setzte

Fig. 16.



Torbogen aus Khorabad mit Umrahmung aus glasierten Ziegeln²⁴.
(Ende des VIII. Jahrh. vor Chr.)

sich aus einzelnen, an den Kopfflächen glasierten, im Verbande vermauerten Backsteinen — nicht Fliesen — zusammen, die, wie die über die Stoßfugen geflossenen Emails beweisen, einzeln glasiert und gebrannt waren.

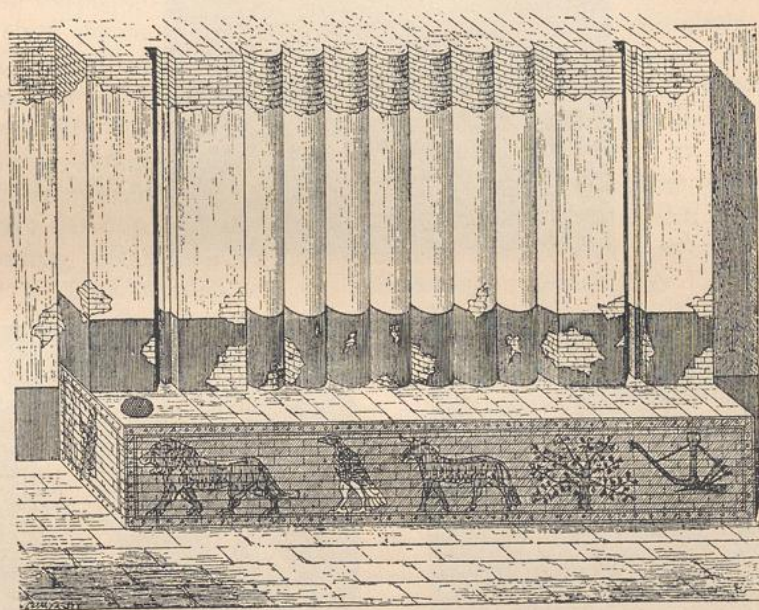
Aus den letzten Zeiten des Assyrischen Reiches (VII. Jahrhundert) liegen keine weiteren bemerkenswerten Reste vor; um so bedeutungsvollere Ausbeute hat dagegen das gewaltige Trümmerfeld bei Hillah am Euphrat, die Stätte des alten Babylon, geliefert. Zahllose Bruchstücke von emaillierten Ziegeln sind daselbst von allen Reisenden bemerkt worden und gaben wenigstens über die Technik Aufschluß. Es ist die Technik der Schutzränder, welche die Glasuren trennen. Nicht selten aber fehlen diese Ränder. Die farbigen, in der Masse gefärbten Emails

22.
Neu-
babylonisches
Reich.

liegen dick auf dem Scherben auf und sind zum Unterschied von den oben erwähnten Ninivitischen Funden von vortrefflicher Erhaltung. Chemische Untersuchungen, die allerdings dringend der Vervollständigung bedürfen, haben dargetan, daß Assyrenn und Babylonern das Bleioxyd als Flußmittel für die blauen Glasuren bekannt war, ebenso, worauf auch Inschriften hinweisen, daß Zinn ein beehrter Handelsartikel zur Herstellung des weißen Emails gewesen ist. Das Gelb ist ein Antimoniat von Blei; für die blaue Glasur wurde nicht Kobalt, sondern Kupferoxyd mit etwas Bleizufatz, für das Rot ein Suboxyd von Kupfer verarbeitet.

Wenn in unseren Tagen Babylon, das eigentliche Zentrum der orientalischen Kunst, endlich ein fester Begriff geworden ist, so ist dies das Verdienst der deutschen Ausgrabungen und der gewissenhaften Forschung ihres Leiters, des Architekten *R. Koldewey*. Die Arbeiten nahmen gleich anfangs den Mittelpunkt

Fig. 17.



Wandföckel aus Khorfabad aus glasierten Ziegeln²⁴⁾.
(Ende des VIII. Jahrh. vor Chr.)

der Ruinenstätte, den Kafr-Hügel und seine nächste Umgebung, in Angriff. Das Ergebnis war die Entdeckung der Königsburg mit den Palästen der neubabylonischen Herrscher *Nebucadnezar* und seines Vaters *Nabopolassar*. Es handelt sich also um Denkmäler aus der jüngsten Epoche der Stadt.

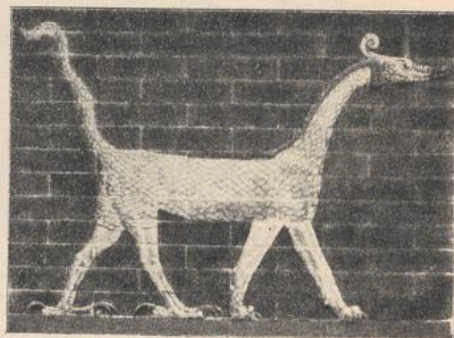
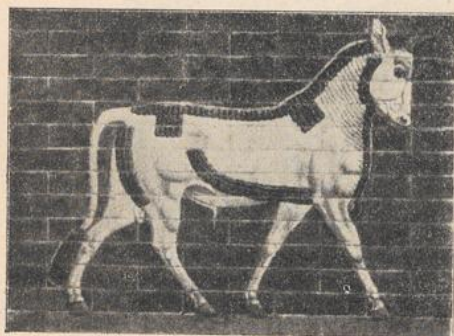
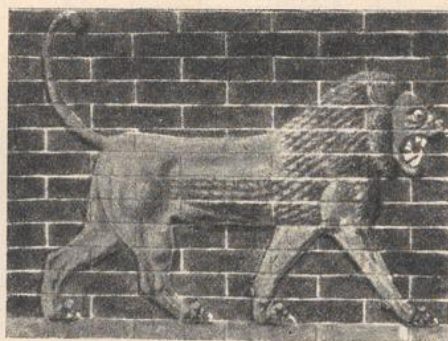
Die Westseite der Königsburg bildete der Euphrat; an der Ostseite lief eine beiderseits von hohen Mauern eingefasste Prozessionsstraße, die in der Mitte durch eine umfangreiche Toranlage unterbrochen wird: das Irtartor. Die Gründlichkeit, mit der hier aufgeräumt und beobachtet wurde, hat zu höchst dankenswerten Ergebnissen geführt und mit dem Irtartor das bedeutendste uns aus dem Altertum erhaltene keramische Monument gebracht²⁵⁾.

Das Tor hat die Form eines Doppeltors und zeigt als Wandschmuck an seinen sämlichen Außen- und Hofflächen Reihen von höchst stilvoll gebildeten

²⁵⁾ Mitteilungen der deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin 1903, Nr. 19 (Nov.), S. 8 ff.

Tieren, abwechselnd schreitende Stiere und Fabelwesen, halb Löwe, halb Schlange, die babylonischen Drachen, Sarrufchu, wie sie in den Inschriften heißen (Fig. 18²⁶). Da sich an einzelnen Stellen noch 7 Reihen übereinander an der Wand befinden, vier weitere aus den am Boden liegenden Bruchstücken zu ergänzen sind, so wären 11 Reihen mit insgesamt 495 Tieren zu zählen. Jede Reihe umfaßt 24 Ziegelschichten von zusammen rund 2^m Höhe, wovon 13 Schichten auf die Tiere selbst, die übrigen auf die ungeschmückten Zwischenräume entfallen. Indessen ist das Tor im Laufe der Zeit mehrfach erhöht worden, so daß nicht alle Friese aus einer Zeit stammen und gleichzeitig sichtbar waren. Die unteren 7 Reihen haben un-

Fig. 18.



Löwe, Stier und Drache.

Reliefs aus emaillierten Ziegeln von der Feststraße und dem Iftartor zu Babylon²⁶.
(VI. Jahrh. vor Chr.)

glasierte Reliefs; dann folgten — nach der Falllage der Bruchstücke — zwei Tierfriese aus farbig glasierten Backsteinen ohne Relief, endlich zwei obere Reihen von Tieren mit Relief und Glasur. So ergeben Befund und Technik eine Stufenfolge, in der die emaillierten Reliefs die letzte und jüngste darstellen²⁷).

Einen entsprechenden Relieffries aus emaillierten Ziegeln wiesen, als wirklichen Stirnschmuck, einst auch die Mauern der auf das Tor zulaufenden Feststraße auf. Aus den auf dem Boden liegenden Bruchstücken ließen sich schreitende Löwen von Lebensgröße zusammensetzen. Die Tiere — aus einer und derselben

²⁶) Fakf.-Repr. nach: DELITZSCH, F. Im Lande des einstigen Paradieses. Stuttgart 1903.

²⁷) Was noch an der Wand stand, hat man zum größten Teile dort belassen; einzelne Tiere sind in das Berliner Museum gekommen und daselbst zusammengesetzt worden.

Form hervorgegangen, aber von wechselndem Kolorit: weiße Leiber und gelbe Mähnen, gelbe Leiber mit grünen Mähnen stehen auf kupferblauem Grunde; breite Borden mit weißen Rosetten rahmen den Tierfries ein, der nach Zeichnung und Farbe ein wahres Mutter stilvoller Flächenverzierung darstellt.

Endlich ergaben die Ausgrabungen des *Nebucadnezar*-Palastes an der Südostecke der Burg noch einen dritten wichtigen Fund: ein fortlaufendes ornamentales Wandmuster aus Voluten und Palmetten, das, nach dem Fundorte, einst zur Verblendung der dem Vorhofe zugekehrten Frontwand des Palastes gedient haben muß. Die Verblendung bestand aus ganzen und halben, in Verband verletzten Emailziegeln von 33 cm größter Länge und 8 cm größter Höhe. Breite, schwarze Ränder trennen die Emails und verhindern das Ineinanderfließen. Um genauen Fugenschluß zu erzielen, sind die Ziegel mit scharfen Kanten und keilförmigen Fugen veretzt. — Die Herstellung kann man sich etwa so vorstellen, daß zuerst sämtliche zur Verblendung bestimmte Ziegel vorläufig aufgebaut oder am Boden zusammengelegt waren, worauf die Muster in Röthel²⁸⁾ vorgezeichnet und mit schwarzen Konturen versehen wurden. Alsdann wurden die farbigen Emails aufgetragen und die Ziegel gebrannt. Veretzzeichen am Rande der oberen Lagerfläche — und zwar Reihenmarken und Nummern innerhalb jeder Reihe — sicherten das richtige Verlegen der einzelnen Stücke.

In den Relieffriesen am Itartor und der Feststraße zu Babylon tritt uns eines der Leitmotive, das durch das gesamte Kunstschaffen des Orients geht: die ornamentale Verwendung des Tieres, in monumentalen Verhältnissen entgegen, und erst durch diese Tierfriese werden uns die Schilderungen griechischer Reisender über den Mauer Schmuck der Metropole Aliens verständlich. Am wichtigsten darunter sind die in Auszügen bei *Diodor*²⁹⁾ auf uns gekommenen Berichte des *Ktesias*, Leibarztes am Hofe des Perseerkönigs *Artaxerxes Mnemon*.

Was *Ktesias* vor Augen hatte, waren gleichfalls Wanddekorationen in emailierten Ziegeln aus der Zeit des großen Wiederherstellers von Babylon, *Nebucadnezar's*. Es heißt, daß eine der Mauern der Stadt mit Tierfiguren verziert gewesen sei; die Mauern und Türme einer anderen Umwehrung zeigten Tiere und Jagdbilder; man sah die Königin *Semiramis*, die einen Panther mit der Lanze durchbohrte, neben ihr ihren Gatten *Ninus*, einen Löwen erlegend. Einige der Tiere wären mehr als 4 Ellen (etwa 1 $\frac{3}{4}$ Meter) hoch gewesen. *Ktesias* unterläßt ferner nicht, zu erwähnen, daß die Tiere in Relief gebildet wären, was durch die Babylonischen Funde lediglich bestätigt wird. Daß selbst für Skulpturwerke dieses Umfanges in Babylon der Backstein herangezogen wurde, findet seine Erklärung im Mangel an Steinmaterial in der Euphratebene.

3. Kapitel.

P e r s i e n .

Zum babylonisch-assyrischen Kunstkreise gehört als drittes Glied das benachbarte Elam mit seiner Hauptstadt Susa. Elam bildete wieder die Brücke zum Hochlande von Iran, und so fanden auf diesem Wege die vorderasiatischen Kunsttypen Eingang bei den beiden Stammverwandten Völkern der Meder und Perfer. Als dann nach der Mitte des VI. Jahrhunderts durch *Kyros* Kriegszüge die gesamte

23.
Geschichtliches.

²⁸⁾ Nach den Beobachtungen *Andrae's* in: Mitteilg. d. deutsch. Orient-Ges. zu Berlin Nr. 13 (1904), S. 1–12.

²⁹⁾ *Diodor* II, VIII. 4.

vorderasiatische Kulturwelt im persischen Weltreiche aufgegangen war, bildete sich am Hofe der Achämeniden eine Kunst von internationalem Gepräge, in der sich babylonische, ägyptische, ja selbst Formen der alt-jonischen Baukunst der Griechen mit medischen Elementen beisammen fanden.

Von Babylon übernahm man den Terrassenbau, sowie wesentliche Kunsttypen, wie das Tier- und Palmettenornament; dazu tritt in Persien, aber ebenfalls auf babylonisch-assyrischer Grundlage, die menschliche Figur in ornamentaler Reihung. Die Anichtsflächen der Terrassen und Freitreppen werden mit Reliefs schreitender Krieger und tributbringender Untertanen, mit Menschenriesen bedeckt. Im Stammlande der Perfer, der Landschaft Perlis und seiner Hauptstadt Persepolis, bestanden diese Reliefs aus Marmor; im steinarmen Elam dagegen griff man, wie in Babylonien, zum emaillierten Ton. So ist denn auch in der Residenz zu Susa aus persischer Zeit eine höchst bedeutende Gruppe baukeramischer Arbeiten, dank den Ausgrabungen des um die Erforschung der Denkmäler Persiens hochverdienten französischen Ingenieurs *Marcel Dieulafoy*, zu Tage gefördert und dem Louvre-Museum zu Paris einverleibt worden.

24.
Susa.

Es glückte *Dieulafoy*, eine zuerst von *W. Kennet Loftus* bemerkte Palaßanlage aufzudecken, welche Inschriften zufolge von *Darius Hystaspis* gegründet, unter *Artaxerxes Mnemon* (405–359 v. Chr.) erneuert worden war. Die Grundzüge lassen sich noch erkennen³⁰). Den Mittelpunkt bildet ein großer Säulensaal auf hoher Mauerterrasse mit 36 die Decke tragenden Säulen, das getreue Gegenstück zu den Säulnbauten auf der Palaßterrasse zu Persepolis. Vor dem Palaße lag ein Hof, zu dem ein Prachttor den Zugang bot. In dessen Nähe fand *Dieulafoy* Bruchstücke von Reliefs überlebensgroßer geflügelter Stiere, Löwen und Einhörner aus unglasierten Backsteinen, dazu schreitende Löwen aus emaillierten Ziegeln, 1,75 m hoch und 3,50 m lang, kurz die vollständigen Gegenstücke zu den Bildwerken am Istartor zu Babylon. Und wenn ehemals für Anordnung und Verteilung der glasierten und unglasierten Relieftiere keine bestimmte Vermutung vorlag, so liefert jetzt das Istartor willkommenen Anhaltspunkte dafür. Sämtliche Tiere sind von wirklichem Umriß und festem Stilgepräge, die Löwen noch energischer bewegt als in Babylon; nur macht sich die übertriebene Muskulatur der Körper als störend geltend.

Zur Palaßterrasse von Susa führte, wie in Persepolis, eine breite Rampe, deren Brüstung aus dreifach abgetreppten Zinnenpfeilern bestand. Diese Pfeiler sind an sämtlichen Anichtsflächen mit teppichartigen, außen und innen verschiedenen Mustern aus glasierten Ziegeln verkleidet. Das Motiv bilden Reihen von übereinander geordneten Blattkelchen, welche in Palmetten endigen.

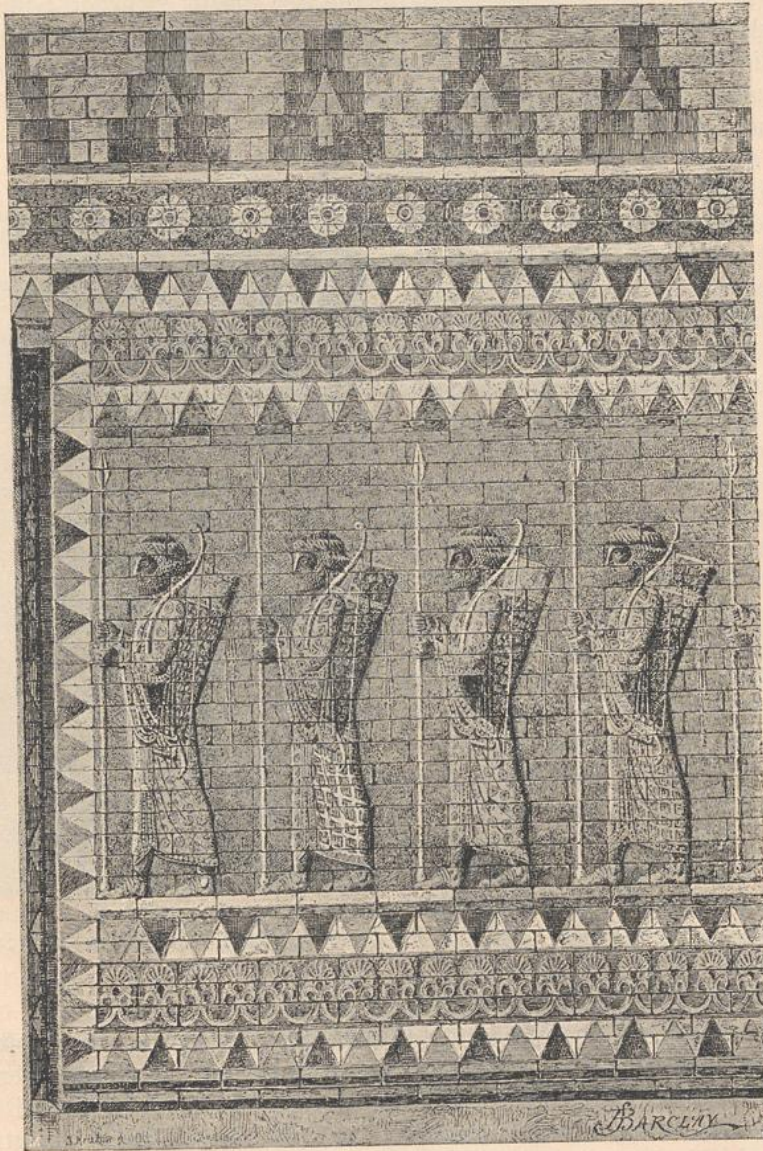
Das Hauptstück endlich bildet der berühmte Fries schreitender Krieger (Fig. 19³¹), der jetzt zum Teil im Louvre-Museum ergänzt und wieder aufgerichtet ist. *Dieulafoy* hält den Fries für älter als die übrigen Teile und verweist ihn, als ein Werk aus der Zeit des *Darius*, in den Säulnbau. Doch ist diese Zuweisung schwerlich richtig; man wird den Fries vielmehr, nach dem Beispiele von Persepolis, an der Terrasse des Palaßes suchen. Hierfür spricht auch der Fundort, ebenso der Erhaltungszustand der Krieger, die stärker verwittert sind als die Tiere; bei diesen wäre daher eine geschützte Aufstellung, bei den Kriegern eine

³⁰) Siehe: DIEULAFOY, M. *L'acropole de Susse*. Paris 1890. (Mit vortrefflichen Heliogravuren) — ferner: CHOISY, A. *Les fouilles de Susse et l'art antique de la Perse*. *Gaz. archéolog.* 1887. S. 8 ff. — Vergl. übrigens die kritischen Bemerkungen zu *Dieulafoy's* Wiederherstellungsversuchen in: PERROT & CHUPIEZ, a. a. O., Bd. V, S. 761 ff.

³¹) Fakf.-Repr. nach: PERROT & CHUPIEZ, a. a. O., Bd. V.

Anordnung im Freien vorauszusetzen³²⁾. Die im Gleichschritt einhergehenden Krieger sind fast lebensgroß (1,50^m hoch) dargestellt und aus einzelnen Ziegeln von 34^{cm} Länge und 8^{cm} Höhe zusammengesetzt; breite Ornamentborden fallen den Fries ein. Gleich den Löwen sind auch die Figuren aus denselben Formen

Fig. 19.



Schreitende Krieger, Wandverkleidung aus glasierten Ziegeln aus Susa³¹⁾.
(IV. Jahrh. vor Chr.)

hervorgegangen, daher vollkommen gleich gebildet und nur in den Farben verschieden, derart daß die entsprechenden Teile der Gewänder wechselweise

³²⁾ Siehe ebendaf., Bd. V, S. 820: . . . les carreaux, qui ont servi à recomposer les archers ont été retrouvés en avant du palais d'Artaxerxès à plus de 4 mètres de profondeur au dessous du sol de cet édifice.

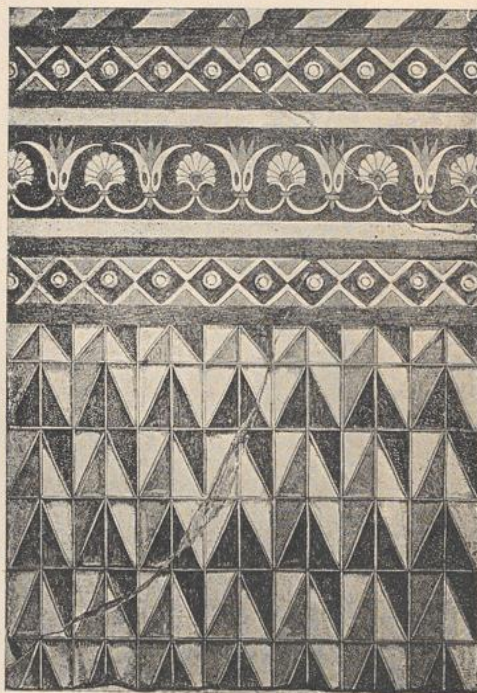
braunrot oder gelb glasiert und auch mit wechselnden Mustern versehen sind. Dieser Umstand erleichterte ihre Wiederherstellung; doch muß hervorgehoben werden, daß kein Kopf mehr vollständig erhalten war, sondern daß diese Teile samt und sonders, wiewohl im Anschluß an vorhandene Bruchstücke, ergänzt sind. Eine ornamentale Komposition aus Rauten, Streifen und einem Palmettenfriele gibt Fig. 20³¹⁾.

Die Technik der Sufischen Funde ist die der Emails zwischen Schutzrändern. Weiße erhabene Ränder, welche gleichzeitig als wirkliche Konturen³³⁾ dienen, trennen die Glasuren untereinander wie vom Grunde. Bei einfachen Mustern, so bei den Inschriften (weißen Keilzeichen auf blauem Grunde), fehlen diese Ränder; die Glasuren laufen daher vielfach zusammen. Als Material ist, wie überhaupt im Orient und in Ägypten, eine künstliche, sandige, stark kieselhaltige Masse verwendet. Die Glasuren sind durchsichtig und gut erhalten, fast ohne Risse und Sprünge. Nur die Farben haben teilweise Veränderungen erlitten; die Fleishteile der Krieger sind braun, gelb und braun die Ornamente; die Gewänder sind wechselweise gelb mit Rosetten (weiß auf grün) und braunen Besatzborden, oder sie sind weiß mit grünen Borden und einer Art Zinnenmusterung; die Löwenkörper sind weiß, die Muskelpartien blau und grün, also mit gänzlichem Verzicht auf Naturwahrheit getönt, die Mähnen gelb; den Hintergrund bildet jetzt ein bläuliches Seegrün — ursprünglich war es gewiß ein klares Blau; infolgedessen herrscht eine etwas verschwommene Tönung, die der starken Gegenätze und damit auch der energiegelichen Flächenwirkung entbehrt, wie sie die älteren Arbeiten aus Khorfabad und Babylon auszeichneten.

24.
Rückblick.

Mit den Denkmälern von Susa schließt die Geschichte der alt-orientalischen Keramik. Der Vergleich mit den hochentwickelten Leitungen gleicher Art in Ägypten zeigt zwei scharf geforderte Prinzipien. Dort das Prinzip der Inkrustation, einer mosaikartigen Zusammensetzung der Muster durch Auf- und Einlagen, im Orient der bemalte und emaillierte Backstein. Als Grundelement tritt der Mauerziegel auf. Hierin offenbart sich ein bedeutender Fortschritt für eine dem Massenbedarf dienende Fabrikation. Die Technik ist aber auch stilistisch wichtig. Die gesamte Dekoration erhielt damit, im Gegensatz zur kleinlichen Miniaturplastik der Ägypter, ein architektonisches Gepräge. Erscheinen doch die Reliefs und

Fig. 20.



Glasierte Wandfliesen aus Susa³¹⁾.

(IV. Jahrh. vor Chr.)

³³⁾ Siehe ebendaf., Fußnote 2: *Ce qui ajoute à l'effet de ces émaux et ce qui en augmente la résistance ce sont les nervures saillantes qui cernent les contours de chacun des éléments du dessin. Les couleurs ont été posées dans un cloisonnage qui rappelle celui des émaux appliqués au métal.*

Wandmutter als unverrückbar mit dem Mauerwerk verbunden. Der Aufbau aus einzelnen Ziegeln mit regelmäßigen, Ornament und Figuren durchschneidenden Fugen führt von selbst zu einem monumentalen Maßstab, zu einer großzügigen Behandlung. Neuere Versuche der Franzosen, in der Technik der Arbeiten von Babylon und Susa zu schaffen, haben dargetan, wie sehr diese Art von Mauerplastik die gesamte Terrakottakunst alter und neuer Zeit — die Werke der *Robbia* in Italien allein ausgenommen — an Wirkung übertragt.

4. Kapitel.

K r e t a .

Bis vor einem Menschenalter begann die griechische Kunstgeschichte mit verhältnismäßig späten Zeitläuften der allgemeinen Geschichte des Landes. Die Kunstschilderungen des ersten großen Geisteswerkes der Hellenen, der Gefänge *Homer's*, erschienen als Eingebungen dichterischer Phantasie; rätselhaft ragten die gewaltigen Steintrümmer von Argos und Tiryns, Mykenae und Orchomenos als Zeugen einer sagenhaften Vergangenheit, in die Zeit des historischen Griechentums hinein. Als dann aber an eben diesen Denkmalstätten durch *Heinrich Schliemann* Gräber, Wohnhäuser und Paläste mit ihrem vollen Inhalte aufgegraben waren, trat eine Kunst von seltem Gepräge, die an Fülle und Gehalt mit derjenigen Ägyptens und Babyloniens wetteifert, an das Tageslicht. In ihr haben wir die Kunst, welche den homerischen Dichtungen zugrunde liegt. Man hat sie nach der bedeutendsten Fundstätte die mykenische, besser mit dem Namen, den *Homer* den Griechen gibt die „achäische“ genannt. Ihr Ursprung und Bereich sind zurzeit noch nicht festgestellt; aber einer ihrer Mittelpunkte, wenn nicht ihr Ausgangspunkt, muß nach den glänzenden Entdeckungen von *Arthur Evans* und italienischen Forschern die Insel Kreta gewesen sein. Auch in Kreta sind Gräber, alte, noch tempellose Kultstätten, städtische An siedelungen, ausgedehnte Herrscherpaläste, die wichtigsten zu Knosos und Phaestos, aufgedeckt und enthüllen eine der achäischen auf dem Festlande vorangehende und noch reicher entwickelte Kunststufe. Die Blüte der kretischen Kunst verlegt *Evans* in die erste Hälfte des II. Jahrtausends. Bereits Ende des XVI. Jahrhunderts begann der Verfall.

Die kretisch-achäische Kunst dankt ihre Entwicklung dem Zusammenfließen verschiedener Elemente. In ihrem Ornamentchatze finden sich als ureigene Bestandteile eigentümliche, der See- und Küstennatur entnommene Formen, eine Ornamentik von vorwiegend maritimem Charakter; unter den fremden Elementen erscheinen vorderasiatische Kunsttypen und gleichzeitig die Hauptformen der mitteleuropäischen Linearornamentik (die Spirale). Von größter Bedeutung aber sollten die Beziehungen Kretas zu Ägypten werden, wobei das Pharaonenreich keineswegs bloß der gebende Teil blieb.

Ägyptischen Einfluß bekundet außer ägyptischen Industrieerzeugnissen, wie z. B. Glas- und Elfenbeinarbeiten, namentlich das Entleihen einzelner im Niltale ausgebildeter technischer Verfahren, wie die Glasurtechnik. Grün- und blauglasierte Tonwaren haben sich in Kreta allenthalben bereits in den ältesten Kulturschichten gefunden. Ihre Masse und alkalische Glasur scheint dieselben Bestandteile zu haben wie die ägyptischen Arbeiten. Als eine kunsttechnische Entlehnung ist auch der eigentümliche torentische Dekor aus Auflagen und Einlagen von glasiertem Ton und Glaspalten zu bezeichnen, dem wir zuerst in Tell-el-Amarna und Tell-

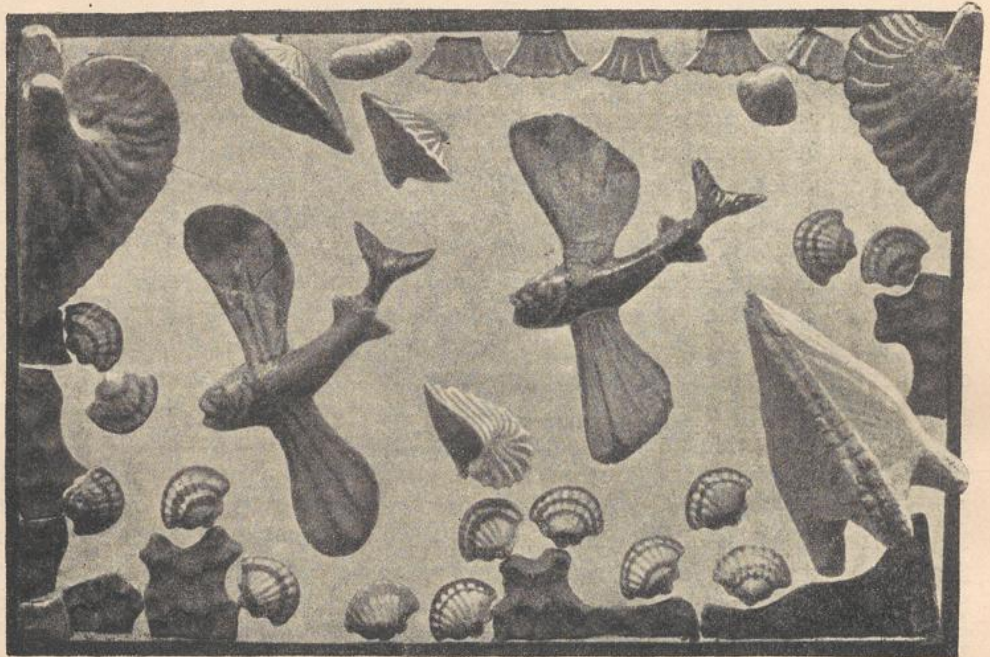
25.
Achäische
und kretische
Kunst.



el-Jehudijeh begegnet sind (vergl. Art. 13, S. 11). So selbständig die kretische Künftöpferei, die sogar eine lebhaft ausgeführte Ausfuhr ihrer Erzeugnisse nach Ägypten betrieb, sich auch entwickelt hatte, so beherrschte doch der ägyptische Inkruftationsstil in Knofos das ganze Feld der dekorativen Keramik.

Es hat in Knofos — wie die Funde von Formen und Schlacken beweisen — eine keramische Fabrik bestanden, deren Leistungen eine völlig neue, überraschende Erscheinung bieten. Ein wesentlicher Teil ihrer Erzeugnisse dient dekorativen Zwecken. In großer Zahl fanden sich zunächst jene kleinen, runden Einlageplättchen mit einer Art von Fischblasenmuster unter grünlicher, seltener türkisblauer Glafur. Sie hatten offenbar die gleiche Bestimmung wie die ähnlichen Tonplättchen in Tell-el-Jehudijeh.

Fig. 21.

Teile eines Wand Schmuckes aus glasiertem Ton zu Knofos³⁰).

Ganz für sich steht der Fund winziger rechteckiger Plättchen³⁴) von 2 bis 4 cm Höhe mit der Darstellung mehrstöckiger Häuser in Unterglasurmalerei. Die Plättchen zeigen am oberen Ende Zapfen und haben vielleicht, in Reihen zwischen Leisten geordnet, zur Verzierung eines Gerätes (einer Truhe?) gedient; doch scheinen sie nur ein Teil eines größeren Ganzen gewesen zu sein; denn mit ihnen zusammen kamen andere Tontäfelchen an den Tag, teils mit Kriegern und Tieren in Relief, teils mit gemalten Wasserpflanzen und Meereswellen, welche den Hintergrund des Figurenreliefs gebildet haben werden.

Der merkwürdigste Fund aber auf diesem Gebiete sind die in einem Magazin des Palastes entdeckten Reste einer der Meereswelt entlehnten Darstellung³⁵):

³⁴) Siehe: *The Annual of the British School at Athens*, Bd. VI (1899–1900), S. 41.

³⁵) Siehe ebendaf., Bd. VIII (1901–02), Fig. 8 u. 9 — sowie Bd. IX (1902–03), S. 68 u. Fig. 46.

³⁶) Fakt.-Repr. nach: *The Annual etc.*, Bd. IX (1902–03), Fig. 46 u. Taf. III.

Reliefs von Muscheln, Schnecken, Nautilus und überaus lebensvolle fliegende Fische, dazu Klippen und Felspartien, lästliche Teile einzeln geformt und glasiert ohne Reliefgrund und wahrscheinlich dazu bestimmt, mosaikartig im Wandputz zusammengesetzt zu werden (Fig. 21³⁶). Dabei mögen die Felspartien als Hintergrund für die Tierwelt gedient und die fehlenden Teile, Wasser und Gewächse u. a. m. in Malerei ausgeführt worden sein. Das Ganze war vielleicht als Wand schmuck für einen Grottenraum oder ein Badebassin gedacht. So hätte bereits ein kretischer Künstler für den Palast zu Knosos geschaffen, was 3000 Jahre später Frankreichs größter Keramiker *Bernard Palissy* für die Palasthöfe und Gärten der Großen seiner Zeit angefertigt hat.

Welch vielseitige Ausdrucksmittel den Kretischen Kunsttöpfern zu Gebote standen, zeigen ferner die kleinen glasierten Reliefs von Tiergruppen, Kuh und Kalb, Ziege und Zicklein (Fig. 22), mit ausgeschnittenem Grund. Auch diese äußerst lebensvollen Reliefs waren, dies beweisen mehrfache Ausformungen, in Reihen geordnet, als Friesverzierung für ein Gerät bestimmt.

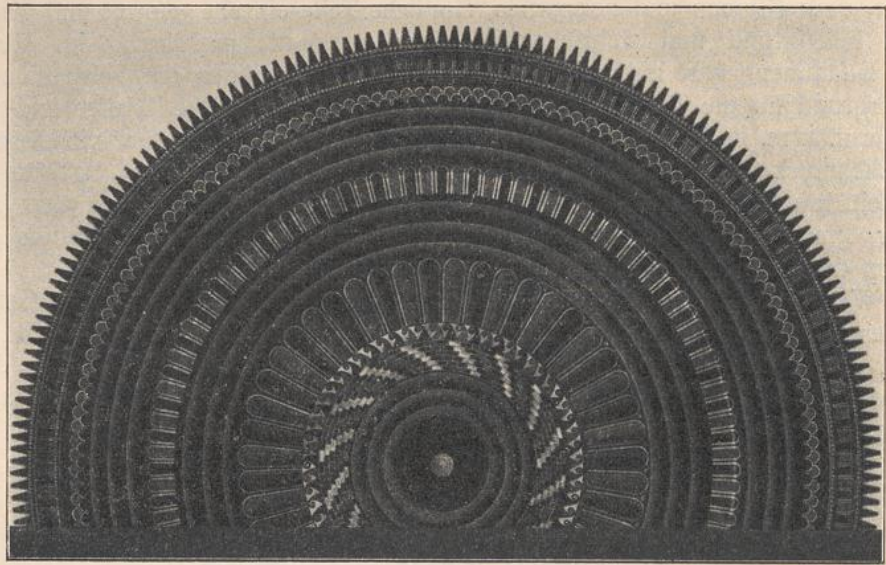
Fig. 22.

Relief aus glasiertem Ton mit weggeschnittenem Grund aus Knosos³⁶).

Zu monumentalen Verhältnissen hat sich diese ganze so kunstvolle Inkrustationskeramik nirgends erhoben. Sie blieb beim Kleinen und Niedlichen und war wie die ägyptische eine Marqueteriearbeit in gebranntem Ton, der oft zum Ersatz für kostbarere Materialien (Elfenbein) verwendet zu sein schien. Übrigens hat sich diese Marqueteriearbeit in der griechischen Schreinerkunst bis in die Zeiten der klassischen Kunst gehalten. Noch auf den Sarkophagen aus Gräbern der Halbinsel Krim bekleiden Auflagen von Elfenbein und Zedernholz, gelegentlich aber auch aus vergoldeter Masse, den Holzkern; ja in einer Gruppe von Tonreliefs mit ausgeschnittenem Grunde von der Insel Melos und anderen Orten, welche ebenfalls als Auflagen gedacht waren, haben wir vollkommene Gegenstücke zu jenen kretischen Arbeiten vom Palaste zu Knosos.

Die Schilderung der hoch ausgebildeten Gefäßkeramik und Tonplastik der kretisch-achäischen Epoche fällt nicht in den Bereich dieser Darstellung. Auf allen Gebieten wirklicher Tätigkeit, in Palastbau und Wohnungsausstattung, Malerei und Plastik, in allen Zweigen des Kunsthandwerkes erkennen wir die Züge einer in ruhigem Wachstum voll genährten, reifen Kultur, einer verfeinerten Kunst, die sich ausgelebt hatte, als sie der Untergang ereilte.

Fig. 23.



Terrakotta-Stirnziegel vom Heraion zu Olympia⁸⁸⁾.
(VII. Jahrh. vor Chr.)

5. Kapitel. Griechenland.

26.
Griechischer
Tempel.

Nach der herrschenden Annahme brachte den Untergang der kretisch-achäischen Kunst dasjenige Ereignis, mit dem bisher die Geschichte Griechenlands begann, die Wanderung der Dorier (etwa 1100 v. Chr.). Dorische Stämme, von Norden her geschoben, überschritten die Thermopylen, nahmen Besitz von den altachäischen Kulturgebieten Mittelgriechenlands und des Peloponnes, setzten nach Kreta hinüber, dann ostwärts über Rhodos nach der südlichsten Landschaft Kleinasiens, Karien. So waren sie in den uns bekannten Besitz der kretisch-achäischen Kultur eingerückt und legten auf derselben Insel- und Küstenkette, auf der, nur in umgekehrter Richtung, sich einst die älteste Kultur Griechenlands und des Archipels bewegt hatte, den Grund für eine neue nationale Entwicklung.

Zunächst folgen Jahrhunderte voller Dunkel, aus denen keine Denkmäler vorliegen; einzig die keramischen Reste aus Gräbern und Schuttchichten untergegangener Niederlassungen bilden die Brücke, welche von der vorgeschichtlichen zur historischen Kunst Griechenlands hinüberleitet.

Die griechische Baukunst beginnt mit dem Tempelbau. Die erhaltenen Monumente sind Steinbauten von vollendeter technisch-künstlerischer Gestaltung; aber ihre Formen werden nur verständlich aus der Voraussetzung einer älteren Stufe, bei welcher das Holz der formbildende Faktor war. Dem Steinbau ging eine gemischte Bauweise⁸⁹⁾ voraus, die Bauglieder aus Holz, füllendes Mauerwerk aus

⁸⁸⁾ Fakt.-Repr. nach: Olympia. Die Ergebnisse der vom Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung ufw. Herausg. von E. CURTIUS & F. ADLER. Berlin 1890-97. Bd. II, Taf. 115.

⁸⁹⁾ Siehe: DÖRPFELD, W. Der antike Ziegelbau und sein Einfluß auf den dorischen Stil in: Historische und philologische Aufsätze E. Curtius gewidmet. Berlin 1884. S. 137.

Lehm oder lufttrockenen Ziegeln und eine flache Erdterrasse als Decke kannte. Dies war auch die Bauweise der kretisch-achäischen Epoche. Noch die ältesten Tempel, von denen Reste wiedergefunden sind, wie das Heraion zu Olympia, der Apollotempel zu Thermos (Aetolien), der alte Tempel zu Lokri (Unteritalien) zeigten das gleiche: Wände aus ungebrannten Ziegeln, Säulen und Gebälk aus Holz; nur die flache Erdterrasse ist aufgegeben und durch ein Satteldach aus Holz, das dem Bauwerk besseren Schutz verlieh, ersetzt. Dieses Satteldach erforderte eine feste Eindeckung, die Struktur des Holzgebälkes eine Einschalung durch Schalbretter (Antepagmente) und Sicherung der Fugen durch Deckenleisten. Aus diesen Bedingungen ergaben sich die Grundlagen der formalen Gestaltung des dorischen und jonischen Bauschemas. Ihre endgültige Ausbildung bleibt trotz alledem eine bewundernswerte Leistung des Steinbaues.

Auf den Holzbau folgte zunächst eine Zwischenstufe, auf der man verfuhrte, zum Schutze der besonders exponierten Holzteile ein wetterbeständiges Material, den gebrannten Ton, einzuführen. Aus der Dachdeckung durch Schalbretter mit fugendeckenden Rundhölzern und primitiven Antefixen bildete sich das griechische Rundziegeldach aus Terrakotta, wie es uns mit samt seinem Akroterien schmucke in fertiger Ausprägung z. B. vom Olympischen Heraion erhalten ist⁴⁰⁾. Die Trauf- und Giebelkanten erhielten statt der Holzverschalung Antepagmente aus Terrakotta.

Daß ein derartiger Holz-Terrakottenbau zeitlich — wenngleich nicht allerorten — dem Steinbau vorangegangen ist, dafür liegen die monumentalen Belege aus der gesamten Einflußsphäre der griechischen Kunst vor. Zunächst in Griechenland selbst am Apollotempel zu Thermos, dessen Holzgebälk Metopen, vielleicht auch Triglyphen, aus gebranntem, bemaltem Ton gehabt hat⁴¹⁾.

Die Antepagmentechnik, welche ja der Natur des Holzbaues entspricht, setzt uns ferner in den Stand, auch eine technisch befremdliche Erscheinung richtig zu verstehen: die Verkleidung steinerner Kranzgesimse durch winkel- oder kaltenförmige Vorlatztücke aus gebranntem Ton. Diese Terrakottainkrustation findet sich, wie noch weiter ausgeführt werden soll, an sämtlichen altdorischen Stein-tempeln der griechischen Kolonien in Sizilien und Unteritalien vor und ist ein lehrreiches Beispiel für die Zähigkeit, mit der sich Kunstformen über ihre ursprüngliche Bestimmung hinaus, gewissermaßen in übertragener Anwendung, zu halten wissen.

Das vollständigste Beispiel aber einer Inkrustation des Holzbaues durch Terrakotten bot bis in die späte Zeit hinein der etruskische Tempel. Die gesamte formale Ausbildung des struktiven Gerüstes fällt hier dem Inkrustationsmaterial zu, und seine Kunstformen wie die Technik sind griechisch.

Ein weiteres lehrreiches Gegenstück dazu im entlegenen Osten ist durch die Untersuchungen von *Gustav* und *Alfred Körte* auf der Stätte des alten Gordion⁴²⁾ in Phrygien bekannt geworden. Wiederum handelt es sich um die Inkrustation des Daches, Gebälkes, sowie der Fachwerkwände eines Heiligtumes durch Terrakotta; die Kunstformen sind auch in diesem Falle griechisch. Mit dem griechischen Tempeldache verbindet sich eine vollständige Einschalung der Wandflächen durch

⁴⁰⁾ Diese Ableitung des griechischen Ziegeldaches aus dem primitiven Holzdache, den besonders die Kunstformen des Heraion-Daches nahelegen, hat zuerst in überzeugender Weise *Otto Bendorff* entwickelt in: Über den Ursprung der Giebelakroterien. Jahreshfte des Oesterreichischen Archäologischen Instituts, Bd. II (1899).

⁴¹⁾ *Ἐφημερίς ἀρχαιολογική ἐκδομένη ὑπὸ τῆς ἐν Ἀθῆναις ἀρχαιολογικῆς ἐταιρείας. περίοδος τρίτη. 1903. Taf. 2-6 S. 71 ff.*

⁴²⁾ Siehe: *KÖRTE, G. & A. GORDION. Ergebnisse der Ausgrabung im Jahre 1900. Jahrb. d. Kai. Arch. Inst. Ergänzungsheft V. Berlin 1904.*

Tonplatten, welche die alte geometrische Ornamentik phrygischer Felswände wiederholen.

Endlich sind bei Ausgrabungen auf der Akropolis der äolischen Stadt Larisa am Hermos, in der Nähe von Smyrna, ornamentale wie figürliche Terrakottafriese entdeckt worden, Werke griechisch-jonischer Kunst, welche zur Terrakottaverkleidung verschiedener Gebäude gedient zu haben scheinen⁴³⁾.

Bei so weiten Ausstrahlungen kann der Ursprung dieser Technik im griechischen Mutterlande kaum zweifelhaft sein. Für Etrurien wenigstens wird die Einführung der Terrakottabaukunst durch einen Griechen, *Demaratos* aus Korinth, ausdrücklich bezeugt (*Plinius*); dies gibt einen Fingerzeig. Korinth galt als die Heimat des Adlerdaches (Satteldaches), sowie mehrerer auf die Vervollkommnung des Ziegeldaches bezüglichen Erfindungen, die sich an den Namen des *Dibutades* knüpfen. Als korinthisch [*Κορινθίως κέραμος*] bezeichnete man auch später die einfache, aber zu allen Zeiten festgehaltene Form des Rundziegeldaches. So wird es in der bekannten Inschrift des Philonischen Seearsenals im Piräus genannt, und ebenso werden in der Inschrift über die Herstellung der Athenischen Stadtmauern (aus dem Jahre 307–6 vor Chr.) mit *Κορινθία γέσσα*⁴⁴⁾ die Terrakotta-Antepagmente zur Verkleidung der Sparrenköpfe bezeichnet.

In Korinth, dem Zentrum der griechischen Tonindustrie, haben wir demnach den Ausgangspunkt für die beiden wichtigsten Manifestationen der griechischen Baukeramik, die Terrakottainkrustation und das Ziegeldach, zu suchen.

Die in ihrer Art vollendetste und in ihrem wesentlichen Bestande für die Folgezeit beibehaltene Leistung bildet das Tempeldach. Griechen und Römer, außer ihnen nur noch Chinesen und Japaner, sind die einzigen gewesen, welche neben der technischen auch die künstlerische Ausgestaltung der Dächer sich haben angelegen sein lassen. Die merkwürdige Übereinstimmung, die sich zwischen den antiken und ost-asiatischen Dachteilen ergeben hat, ist Gegenstand einer sehr verdienstlichen Studie des amerikanischen Japanforschers *E. Morse*⁴⁵⁾ geworden.

Pausanis (V, 10, 3) erwähnt eine Überlieferung, wonach der Naxier *Byzes*, ein Zeitgenosse des Königs *Alyattes* von Lydien (Anfang des VI. Jahrhunderts), zuerst Dachziegel aus Marmor nach Art derjenigen aus Terrakotta hergestellt habe. Danach wird also der Terrakotta zeitlich der Vorrang zugeschrieben, und auch später ist dieses Material weitaus am häufigsten für jenen Zweck verwendet worden. Vermöge der Dauerhaftigkeit der Terrakotten sind ferner fast überall ihre Ornamente erhalten geblieben und, wie die Vasenornamente, zu einer der wichtigsten Grundlagen für unsere Kenntnis von der Entwicklung der Zierformen geworden. Außer den Dach- und Deckziegeln gehören vor allem die bemalten Simen und Stirnziegel, sowie der figürliche Akroterien Schmuck zu diesem erst in neuerer Zeit nach Gebühr beachteten Kunstgebiete.

Die vollständigste und lehrreichste Sammlung von Bauteilen aus Terrakotta besitzt das Museum zu Olympia in Griechenland; nahezu gleichwertig ist das in den Athenischen Museen, nächstdem das in Palermo vorhandene Material dieser Art.

Das älteste, wenigstens in den charakteristischen Hauptteilen wiedergefundene Tempeldach ist das des Heraion zu Olympia (Fig. 24⁴⁶⁾), das dem VII. Jahr-

27.
Dach
des Heraion
zu Olympia.

⁴³⁾ Siehe: KJELLBERG, L. in: Sitzungsberichte der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin, Juli 1906, S. 37.

⁴⁴⁾ Siehe: *Corpus inscriptionum Atticarum* II, Nr. 167, Z. 61 u. 63.

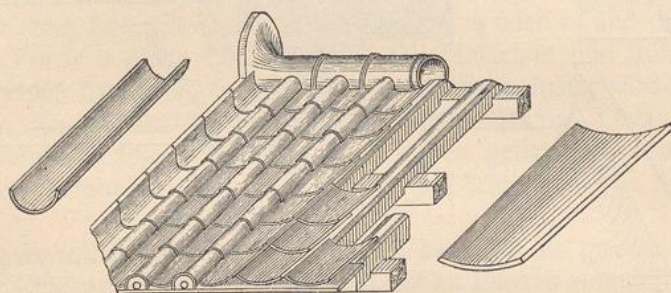
⁴⁵⁾ Siehe: MORSE, E. S. *On the older forms of terra-cotta roofing tiles etc. from the Essex Institute Bulletin*, Jan. – Febr. – Mai. 1892.

⁴⁶⁾ Fakf.-Repr. nach: BÖTTICHER, A. *Olympia. Das Fest und seine Stätte*. 2. Aufl. Berlin 1886. S. 201.

hundert vor unserer Zeitrechnung angehört. Es besteht aus großen, flachgebogenen Dachziegeln und halbkreisförmigen Deckziegeln (Kalypteren), welche an der Traufe mit scheibenförmigen Antefixen abschließen. Die Ziegel waren wahrscheinlich in Lehm- oder Schlammbettung auf Schalung verlegt, die unteren Reihen außerdem durch Nägel auf der Schalung befestigt. Die Traufe bildeten mit der Schalung gleichliegende, aber weit vorspringende Tonplatten, welche spitzwinkelig untergeschnitten das Abtropfen des Wassers erleichterten. Wie der Dachabschluß an den Giebelkanten gestaltet war, ist nicht mehr zu ermitteln; jedenfalls aber tritt uns das Rundziegeldach schon hier in ausgebildeter Gestalt entgegen.

Auf dem First griffen die Kalyptere in halbrunde Firstdeckziegel ein, deren Abschluß an den Spitzen beider Giebel scheibenförmige Akroterien von mehr als $2\frac{1}{4}$ m Durchmesser bildeten. Eines dieser Akroterien ließ sich aus zahlreichen Fragmenten nahezu vollständig wiederherstellen und bildet das Hauptstück der olympischen Sammlung und eines der wichtigsten Denkmäler der antiken Ton-technik überhaupt (Fig. 23). Der Hohlkörper dieses Akroterions wird mit feiner Stirnfläche durch ein Netz radialer und konzentrischer Rippen versteift. Diese Rippen bilden im Inneren ein System von Zellen, welche durch kleine Öffnungen

Fig. 24.

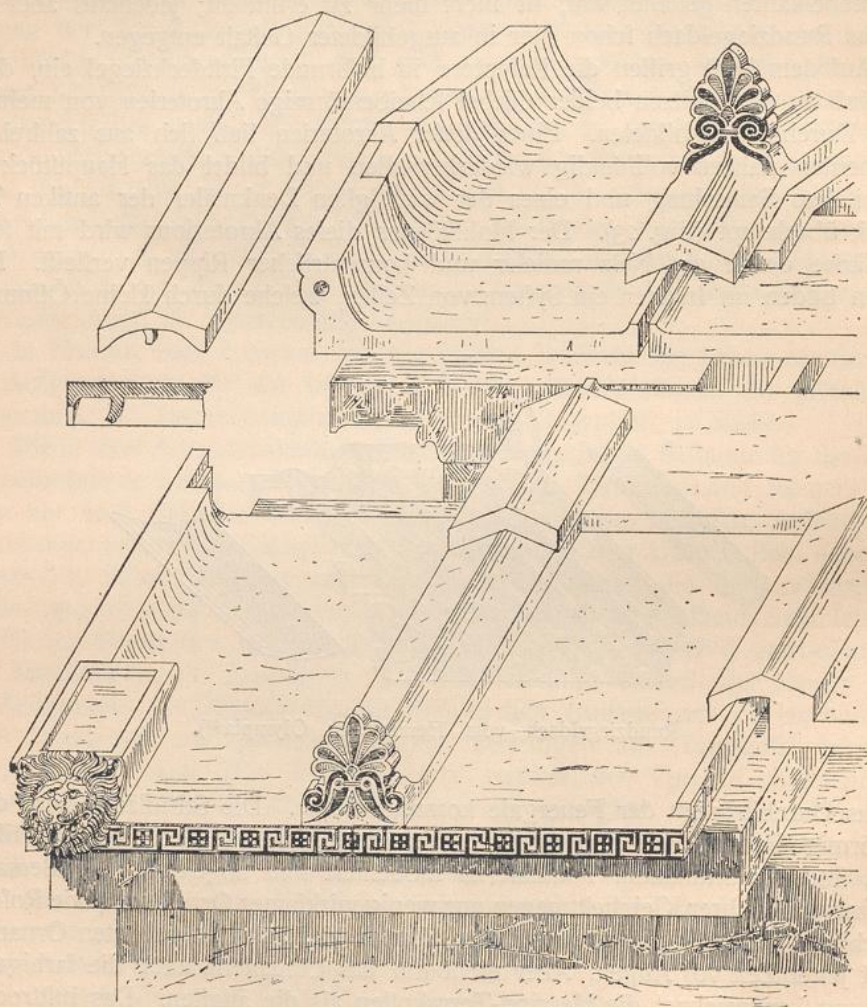
Rundziegeldach vom Heraion zu Olympia⁴⁶⁾.

für das Durchströmen der Feuergase kommunizieren. Die Stirnfläche wird durch ringförmige Rundstäbe in Zonen geteilt. Diese Rundstäbe, wie alle übrigen plastischen Teile, sind aus bildsamem Tonmaterial modelliert und angeätzt. Die Bemalung mit einer Fülle ihrer Kleinheit wegen nur wenig wirklicher Ornamente, wie Rosetten, Schachbrett, Zickzack und Wellenmuster, führt so ziemlich den gesamten Ornamentvorrat jener Zeit vor Augen. Aber nicht nur das Ornament, auch die farbige Behandlung kennzeichnet die Heraion-Terrakotten als die ältesten. Das lufttrockene Stück wurde an allen sichtbaren Außenflächen mit einem tiefschwarzbraunen farnisartigen Farbton überzogen; hierauf wurden die Umrisse des Ornaments eingeritzt, alsdann das Stück in Brand gegeben und schließlich die Ornamente in Deckfarben, violett, gelb und weiß, aufgemalt. Da diese Farben nicht eingebrannt waren, sind sie zum großen Teil im Laufe der Zeit verschwunden. Der schwarzbraune Farbüberzug bildet das charakteristische Kennzeichen der ältesten Terrakottagruppe; auch die Dach- und Deckziegel sind damit versehen. Wie in Olympia sind auch an anderen Orten (Argos, Thermos) die schwarz grundierten Terrakotten die ältesten. Der matte Glanz der Oberfläche schreibt sich, wie March annimmt, von einem Polieren mittels des Spachtels her.

28.
Dächer
des
VI. Jahrh.

Ein technisch vervollkommnetes System sehen wir im VI. Jahrhundert vor Chr. ausgebildet und, von einzelnen Abänderungen abgesehen, als den Normaltypus des griechischen Tempeldachs festgehalten. Als Beispiel mag das Dach des Megareer-Schatzhauses in Olympia dienen (Fig. 25). An Stelle des Rundziegels tritt der ebene Flachziegel mit seitlichen Rändern, welche das Eindringen des

Fig. 25.



Terrakottadach vom Schatzhause der Megareer zu Olympia.

(VI. Jahrh. vor Chr.)

Wassers in die Fugen verhüten. Die Deckziegel haben anfänglich noch halbrunden, späterhin dachförmigen Querschnitt und enden an der Traufe in Antefixe, denen auf dem Dachfirt ähnlich gestaltete Akroterien auf sattelförmigen Deckziegeln entsprechen. — Die ältesten Antefixe vom Apollotempel zu Thermos zeigen Köpfe in Relief, eine Schmuckform, welche nach *Plinius*⁴⁷⁾ zuerst von

⁴⁷⁾ *Plinius, h. n. 33. 43. Dibutades, qui primus perfonas tegularum extremis imbricibus impofuit.*

Dibutades aus Korinth angewendet worden war. Dieser Typ schwand in Griechenland selbst sehr bald, erhielt sich aber um so länger in Italien.

Die eigene Schwere und das Übergreifen der oberen über die unteren sichert die Dachziegel gegen Abheben durch den Wind, während die Gefahr des Gleitens durch Bettung in Lehm und durch den Widerstand beseitigt wird, den jeder Dachziegel an den seitlichen Rändern und der Hinterkante der anschließenden unteren findet. Immerhin — und darin liegt die Schwäche des Systems — tritt ein erheblicher Schub auf, dem man durch Nageln oder Verdübeln der Traufziegelreihe zu begegnen suchte. Das Anhängen an Latten durch Haken, wie bei unseren Dachpfannen, hat niemals stattgefunden.

Wie Fig. 25 veranschaulicht, findet das Regenwasser in den treppenförmigen Bahnen zwischen den Kalypteren Abfluß nach der Traufe. An den Giebelkanten sitzen Rinneleiten, Simen, um das Hinüberfließen in das Giebelfeld zu verhüten. Diese Simen biegen an den Traufecken ein kurzes Stück um und verbreitern sich zu einem mit Abflußöffnung versehenen Wasserkalten, der gleichzeitig zur Aufnahme eines Eckakroterions dient. Nicht selten aber sind die Rinneleiten auch an den Langseiten herumgeführt; dann mußten, um den Fugenschluß zu erzielen, die Kalyptere mit samt den Antefixen auf den oberen Rand der Simen aufgelattelt werden (Fig. 26, 2 u. Fig. 27).

Die Simen erhalten in der Mitte jeder Bahn einen Wasserspeier, entweder, wie bei den älteren Beispielen, eine Röhre (Fig. 26, 2) oder — und dies blieb fortan die klassische Form — einen Löwenkopf. — Die einfachste und früheste Form der Sima ist die einer flachgebogenen Hohlkehle (Karnies); später wird sie zum stärker aufgebogenen Rinnenbord mit abschließender Deckplatte. Etwa seit der Mitte des VI. Jahrhunderts folgen ein stark nach außen gebauchtes Profil (Fig. 26, 3), alsdann das wellenförmige (Fig. 26, 4, 6 u. 8) und schließlich das flache S-förmige Simenprofil.

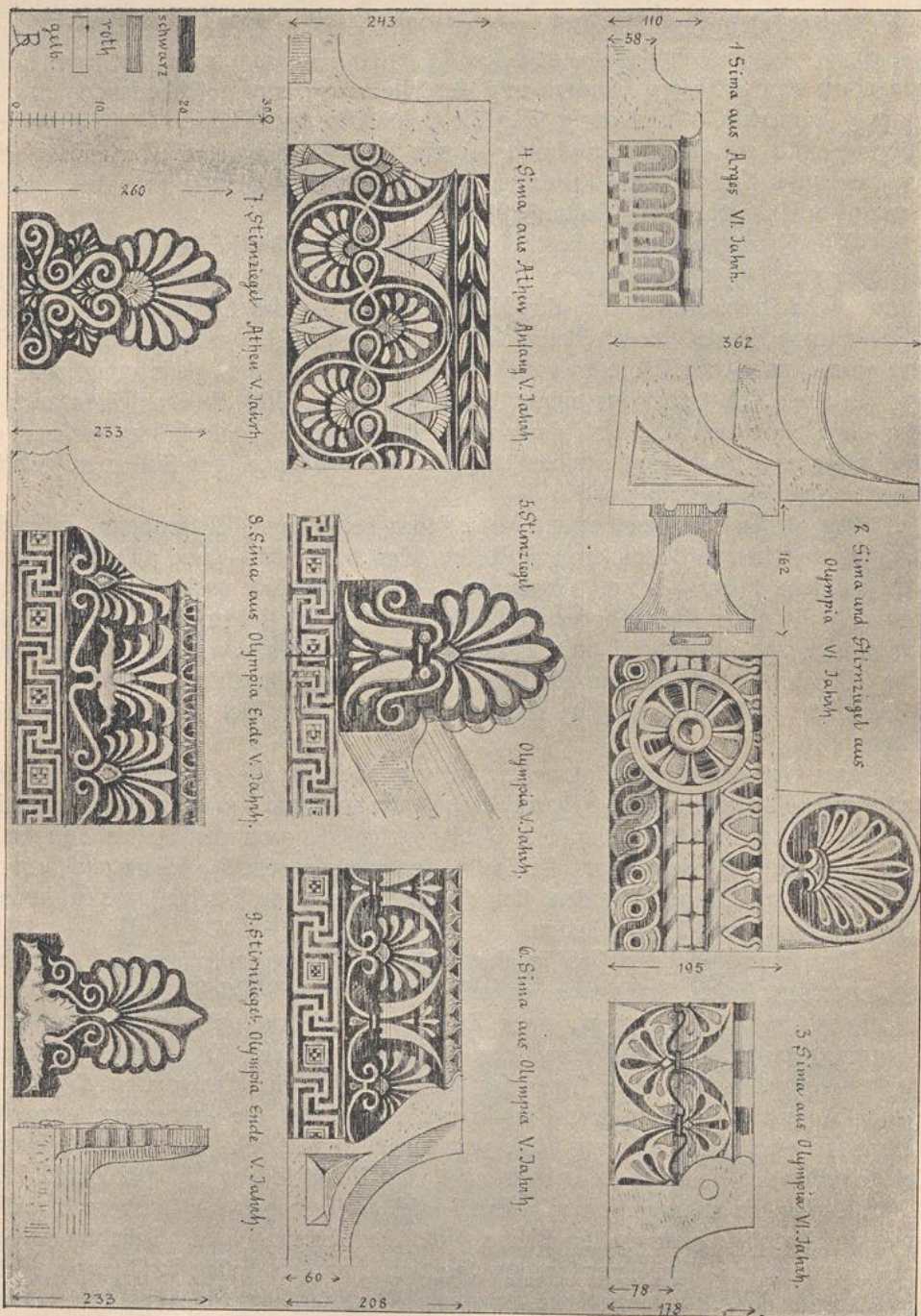
Der Ornamentalschatz⁴⁸⁾ erweitert sich um zwei für die griechische Kunst sehr bezeichnende Zierformen, die Blattwelle und die an Ranken aufgereihten Anthemien oder Palmetten mit Kelchblumen. Völlig verschieden von der ältesten Terrakottagattung wird die Bemalung. An Stelle des mattglänzenden, schwarzen Grundes tritt ein gelber Grund, von dem sich die Ornamente im Wechsel zweier dunkeln Töne, Schwarz und Rot, abheben.

Das Tonmaterial verblieb in der Regel in seiner natürlichen, oft unreinen und porösen Beschaffenheit; ja es erhielt häufig, mit Rücklicht auf leichteres Trocknen und Durchbrennen, einen Zusatz von Schamottekörnern als künstliches Magerungsmittel. Zur Aufnahme der Farben diente ein oft mehrere Millimeter starker Anguß aus reinem Ton, der häufig gleich die Grundfarbe abgab. In diesen Anguß wurde vor dem Brande mit dem Griffel die Zeichnung eingeritzt, teils aus freier Hand, teils mit Hilfe von Lineal und Zirkel. Man erkennt überall leicht unter der Bemalung die Hilfslinien und Einsatzlöcher für den Zirkel. Die Umrisse wurden alsdann flott mit dem Pinsel nachgezogen und ausgemalt, wobei man sich indessen niemals ängstlich an die Vorzeichnung hielt. Schablonen sind nicht verwendet. — Bei einer Gruppe altertümlicher Terrakotten in Olympia bilden die Umrisse des Ornaments feine, erhabene Rändchen, welche durch Abdruck aus einer Form mit entsprechenden Einritzungen gewonnen sind. Die gleiche Rücklicht auf mechanische Vervielfältigung führte dazu, das Anthemienornament der

29.
Ornament
und
Bemalung.

30.
Technische
Herstellung.

⁴⁸⁾ Vergl. hierfür und für das Folgende: Olympia u/w., Bd. II, S. 187–203 u. Taf. CXV–CXXIV.



Simen und Stirnziegel aus Terrakotta.

(VI. Jahrh. vor Chr.)

Stirnziegel in leichtem Relief geformt herzustellen. Sämtliche Farben sind eingebraunt und haben sich trotz des verhältnismäßig schwachen Brandes vortrefflich gehalten.

Etwa um die Wende des V. Jahrhunderts tritt eine neue Art der Bemalung auf, bei welcher, entsprechend der rotfigurigen Vasenmalerei, der Grund wieder glänzend schwarz, das Ornament in lichtem Gelb, mit Hervorhebung einzelner Teile durch Rot, ausgepart wurde. Die frühen Simen dieser Gattung im Akropolis-Museum zu Athen zeigen noch die doppelten, auf- und abwärts gerichteten Anthemien und Rankengeschlinge der älteren Vasenornamentik (Fig. 26, 4), die späteren nur das aufwärts gerichtete Palmettenornament (Fig. 26, 6 u. 8). Als neues Element tritt dann etwa seit der Mitte des V. Jahrhunderts der Akanthus hinzu und bildet fortan samt den Anthemien und Wellenranken das klassische Ornament der griechischen Kunst.

In der Technik sind keine Veränderungen zu verzeichnen; nur erfahren die strukturellen Teile, namentlich die Anschläge der Dach- und Deckziegel, im Laufe der Zeit eine immer vollkommeneren, bis zum Raffinement gesteigerten Durchbildung, die das eingehende Studium des Technikers verdient, die aber im einzelnen zu verfolgen hier zu weit führen würde.

Fig. 27.



Terrakottafima vom Leonidaion zu Olympia ⁴⁹⁾.
(IV. Jahrh. vor Chr.)

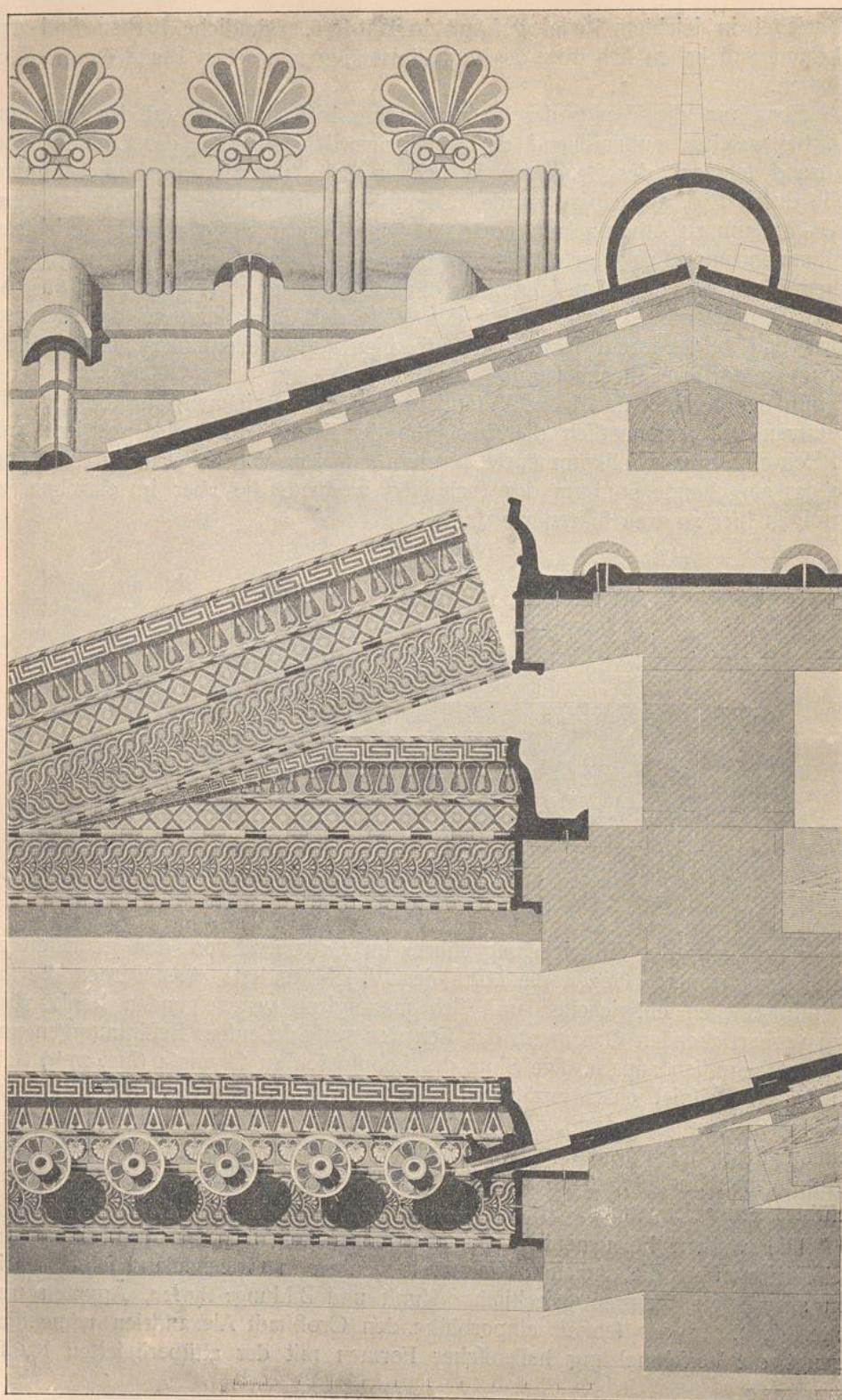
Der Gang der Entwicklung führte im Ornament von den gemalten zu plattischen Formen. Gegen die Mitte des IV. Jahrhunderts etwa werden die aus Akanthuskelchen entwickelten und sich mannigfach verzweigenden Rankenzüge zum vorherrschenden Ornament, das sich den verschiedensten Bestimmungen und Raumverhältnissen anpaßt. Die Sima des Leonidaion zu Olympia (Fig. 27⁴⁹⁾) stellt ein frühes Beispiel eines unzählige Male variierten Typus dar. Bei den Stirnziegeln fällt der gegliederte, der Komposition des plattischen Ornaments folgende Aufbau fort; die Formen werden einfacher; halbkreisförmige und dreieckige Grundformen finden sich mit flüchtig ausgeführtem, den Niedergang des Formen- gefühles kennzeichnendem Ornament.

Die weitere Formenentwicklung vollzieht sich seit der Ausbreitung des Hellenismus über die damalige Kulturwelt weniger in Griechenland selbst, als in den auswärtigen Zentren griechischer Kunst und Bildung: Syrien, Ägypten und Unteritalien. In der schnell emporblühenden Großstadt Alexandrien namentlich erzeugt die Verschmelzung hellenischer Formen mit der altüberlieferten Kunst-

31.
Plattische
Formen.

⁴⁹⁾ Fakt.-Repr. nach: Olympia u/w., Taf. CXXIII.

Fig. 28.



Terrakottaverkleidung und Dachschmuck vom Schatzhaufe der Geloer zu Olympia⁵¹⁾.

fertigkeit Ägyptens Stilwandelungen, die für die Kuntentwicklung der beiden letzten Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung bestimmend wurden. Die Kunst des hellenistischen Zeitalters wird die Vorläuferin der römisch-griechischen Weltkunst.

Während das griechische Ziegeldach verschiedene Entwicklungsstufen bis in die hellenisch-römische Epoche durchlief, und im Marmordache eine Ergänzung fand, beschränkt sich die Terrakotta-Antepagmentik auf die archaische Epoche, fand übrigens im Mutterlande früher ihr Ziel als in den italischen Kolonien.

Diese bei Steinbauten so auffällige Erscheinung wurde zuerst in Olympia⁵⁰⁾ an den Bauresten des von der Stadt Gela in Sizilien dorthin gestifteten Schatzhauses, sowie an einigen anderen alt-dorischen Bauwerken nachgewiesen. Fig. 28⁵¹⁾ veranschaulicht diese Verkleidung, sowie das altertümliche Ornament des olympischen Schatzhauses⁵²⁾. Die Verkleidung besteht aus U- oder winkelförmigen, mit einem Flechtbandmuster bemalten Antepagmenten, welche mit Nägeln am Steingeison befestigt wurden; darüber sitzt die Sima. Sehr auffällig ist am olympischen Schatzhause die Anordnung einer Sima auch auf der Basis des Giebeldreieckes, sowie die altertümliche, an ägyptische Hohlkehlen erinnernde Form des Rinnleists.

Nach Material, Form und Bemalung mit den olympischen völlig übereinstimmende Terrakotten haben sich in Gela selbst, an den ältesten Tempeln in Syrakus⁵³⁾ und Selinus und anderen Orten Siziliens, gefunden. Daher liegt der Schluß nahe, daß auch die olympischen nicht in Griechenland, sondern in Sizilien hergestellt und fertig an den Ort ihrer Bestimmung geliefert sein mögen.

Auf der gleichen Formenstufe wie die sizilischen stehen ferner die ältesten Terrakotten einiger unteritalischer Niederlassungen: Kroton, Lokri, Pästum und Pompeji. Dort finden sich ganz dieselben Flechtbandmuster an den Antepagmenten, das gleiche schematische Blattwerk an den Rinnen. Sämtliche Ornamente sind gemalt, nicht plastisch.

Einen Fortschritt der Kunstformen weist dagegen eine jüngere Gruppe aus Selinus auf: obenan die Terrakotten des mittleren Tempels auf der Akropolis (Fig. 29); das Antepagment schließt mit einer Blattwelle ab; an Stelle der Hohlkehle tritt an der Traufe ein für den Wasserabfluß durchbohrter Anthemienkranz in leichtem aus einer und derselben Form gewonnenem Relief. Wie die Giebelrinne gefaltet war, hat sich nicht ermitteln lassen.

Eine dritte, wenig jüngere Gruppe von Terrakotten Unteritaliens endlich steht unter dem Einflusse der früh-jonischen Kunst. Dieses sind die jetzt im Museo Nazionale zu Neapel befindlichen Terrakottabruchstücke eines archaisch-jonischen Tempels zu Lokri⁵⁴⁾ und die Fragmente von einem dorischen Tempel zu Metapont⁵⁵⁾. Das aus Ranken sich entwickelnde, noch etwas starre Anthemienornament dieser Terrakotten ist — im Gegensatz zu demjenigen der dorischen Gruppen — plastisch gebildet.

⁵⁰⁾ Siehe: Über die Verwendung von Terrakotten am Geison und Dache griechischer Bauwerke: 41. WINCKELMANN. — Programm der archäologischen Gesellschaft zu Berlin 1881.

⁵¹⁾ Fakt.-Repr. nach: Olympia usw., Bd. I, Taf. XLI.

⁵²⁾ Farbige Aufnahmen siehe: Olympia usw., Bd. II, Taf. CXVII.

⁵³⁾ Über die altertümlichen Terrakotten vom Olympieion in Syrakus siehe: *Monumenti anti chipubl. per cura della reale Accademia dei Lincei*, Bd. XIII, Taf. XIX.

⁵⁴⁾ Siehe: KOLDEWEY & PUCHSTEIN. Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sizilien. Berlin 1899. Bd. I, S. 1 ff. Koldewey und Puchstein schreiben die Reste des archaisch-jonischen Kapitells mit dem Anthemienhalle meines Erachtens mit Recht dem älteren Tempel zu. Diefem gehören auch — wegen der Verwandtschaft der Anthemienornamente — die Simen mit plastischen Anthemien an.

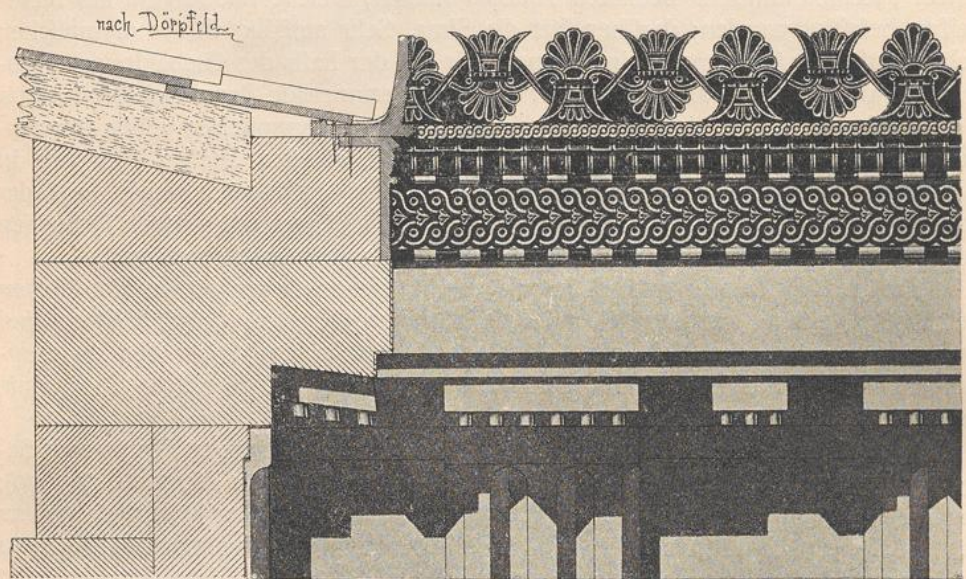
⁵⁵⁾ Siehe: DUC DE LUYNES & H. DEBACQ. Métaponte. Paris 1833. — Daß wir es auch bei diesen Funden, meiner Überzeugung nach, nicht mit Verkleidungen von Deckenbalken zu tun haben, sondern mit Verkleidungen von Steingeisimen, sei hier ausdrücklich betont.

32.
Terrakotta-
Antepagmente
an
Steinbauten.

33.
Backsteinbau.

Einen eigentlichen Backsteinbau mit unverputzten Mauerflächen kennen wir aus griechischer Zeit nicht. Das von *Pausanias* (V, 20, 10) als Beispiel angeführte Philippeion zu Olympia war, wie die Ausgrabungen ergeben haben, kein Backsteinbau, sondern ein Quaderbau. Die Überlieferung führt zwar mehrfach Ziegelnbauten an; doch bestanden diese aus ungebrannten, luftgetrockneten Ziegeln und bedurften des Putzes an den Außenflächen. So ist es auch mehr als zweifelhaft, ob der alte, unter *Hadrian* in Marmor erneuerte Apollotempel in Megara ein wirklicher Backsteinbau gewesen ist (*Pausanias*, I, 42, 5). Von einer Halle in Epidaurus wird ausdrücklich gesagt, daß sie aus ungebrannten Ziegeln errichtet worden sei (*Pausanias*, II, 27, 6); sie muß also verputzt gewesen sein.

Fig. 29.



Terrakottaverkleidung und -Bekrönung vom mittleren Burgtempel zu Selinus.

34.
Tonplastik.

Wenngleich nur wenig davon erhalten ist, so hat doch auch die Tonplastik im Bauwesen der Griechen eine Rolle gespielt. Plastische Tongruppen und Tierfiguren erscheinen als Eck- oder Mittelakroterien der Giebelfronten. So fanden sich in Olympia ruhende Löwen aus Terrakotta, die vermutlich diesem Zwecke gedient haben. Das Dach der Stoa Balileios in Athen schmückten nach *Pausanias* (I, 3, 1) zwei große Tongruppen: Theus, der den Skiron in das Meer stürzt, und Eos, den *Kephalos* raubend. Ferner erwähnt *Pausanias* (I, 2, 5) ein *οἶκημα* beim Dionysosheiligtume in Athen mit Tonbildwerken, wahrscheinlich Reliefs, welche die Bewirtung des Dionysos und anderer Götter durch den athenischen König *Amphiktyon* darstellen.

Fig. 30.

Etruskischer Stirnziegel⁵⁶⁾.

6. Kapitel.

E t r u r i e n .

Der älteste und bedeutendste Kulturträger in Italien nächst den griechischen Einwanderern im Süden der Halbinsel war das Volk der Etrusker. Die Herkunft dieses Volkes, seine Rasse und Sprache aber sind bisher ein Rätsel geblieben. Die Alten selbst hatten sehr verschiedene Auffassungen darüber. Von einigen wurden die Etrusker als Pelasger, als ein Zweig der Urbevölkerung der Balkanhalbinsel, von anderen als Stammesgenossen der Lyder in Kleinasien bezeichnet. Sie selbst hielten sich für eingewandert, und die Überlieferung ihres nicht italischen Ursprunges ist anscheinend das einzig Sichere unter den verschiedenen Vermutungen.

Den Mittelpunkt der etruskischen Macht bildete das heutige Toskana; doch dehnte sie sich nordwärts bis in die Poebene und südwärts nach Campanien bis an die Grenzen der griechischen Kolonisation aus. Die früheste Kultur der Etrusker, wie sie uns die ältesten Gräber enthüllen, trägt noch einen prähistorischen Charakter. Erst unter griechischem Einflusse reifte in dem Volke eine allerdings von nationalen Eigenheiten stark durchwachsene Kunst heran. Wann der griechische Einfluß einsetzte, läßt sich nur ungefähr bestimmen. Im allgemeinen wird die Herrschaft des Tarquinischen Königsgelechtes, dem auch Rom untertan war und das sich griechischen Ursprung beilegte — etwa die Mitte des VII. Jahrhunderts vor Chr. — jenen Zeitpunkt bezeichnen. *Plinius* erwähnt, daß der Korinthier *Demaratus* die Tonfabrikation in Etrurien eingeführt habe und daß noch zu seiner Zeit Tonarbeiten vorhanden wären, welche auf die Zeit jenes Künstlers und des Königs *Numa Pompilius*, also den Anfang des VII. Jahrhunderts, zurückgeführt wurden.

Nach dem Sturze der Königsherrschaft in Rom nahmen die Etrusker Partei für die Vertriebenen, und mit dem Anwachsen der römischen Macht entbrannte ein zweihundertjähriger Kampf, der mit dem Siege Roms endete. Im Jahre 396 vor Chr. fiel Veji in die Hände der Republik; 351 kamen, nach dem Falle von Tarquinii, die Städte Falerii und das wichtige Caere (Cervetri), schließlich ganz Südetrurien unter römische Botmäßigkeit. Den letzten entscheidenden Schlag

35.
Geschicht-
liches.

⁵⁶⁾ Fakt.-Repr. nach: *L'art pour tous*, Jahrg. 2, Nr. 57.

36.
Etruskische
Tempel.

erhielten die Etrusker und die mit ihnen verbündeten Italiker in der Schlacht bei Sentinum 295 vor Chr.). Seit dieser Zeit schwand ihre nationale Selbständigkeit; doch blieb die etruskische Kunsttradition noch lange Zeit lebendig und verschmolz erst allmählich mit der immer breiteren Boden gewinnenden griechischen. Aus der Vermischung beider entstand die römische Kunst.

Der monumentale Bestand der etruskischen Baukunst beschränkte sich bis vor 2 Jahrzehnten auf Gräber und Nutzenanlagen, wie Stadtmauern und Wasserleitungen. Für die wichtigste Baugattung, den Tempel, war man lediglich auf die Angaben des *Vitruv* im IV. Buche seiner Baukunde angewiesen. Danach war der etruskische Tempel wenigstens in allen charakteristischen Bauteilen, wie Säulen und Gebälk, ein Holzbau. *Vitruv* spricht ausführlich von der Struktur dieses Holzbaues, und seine Angaben werden, als einzige zusammenhängende Überlieferung aus dem Altertum, ihren Wert auch für den Fall behalten, daß sie nicht die ursprüngliche Erscheinungsform wiedergeben. Als wesentlich für den etruskischen Holztempel sind besonders die weite Stellung der Säulen und der beträchtliche Vorsprung des Dachkranzes vor Wand und Säulen — nach *Vitruv* ein Viertel der Säulenhöhe — anzusehen. Es spricht alles dafür, daß diese in der Natur des Holzbaues begründete starke Ausladung ebenso wie die starre Gebundenheit des Grundplanes zu allen Zeiten festgehalten wurde. Nun haben neuere Entdeckungen die Tatfache ergeben, daß das gesamte Holzwerk vom Dach und Gebälk des etruskischen Tempels hinter einer Schale von Terrakotta-Antepagamenten verborgen war und diesem Material seine künstlerische Erscheinung verdankte. Diese Terrakottaglieder sind jetzt oft das einzige, was von Baugliedern erhalten blieb, und wir stehen ihnen gegenüber vor der Aufgabe, das ehemalige Strukturssystem danach wiederherzustellen⁵⁷⁾.

Die wichtigsten hierfür in Betracht kommenden Funde sind:

- 1) Bauglieder eines Tempels zu Cervetri, dem alten Caere in Etrurien; die ornamentalen Teile sind 1869 in das Berliner Museum gelangt⁵⁸⁾, das Figürliche aus der Sammlung Castellani in Rom in den Besitz des Herren *Jacobsen* in Ny-Carlsberg bei Kopenhagen.
- 2) Terrakotten von Civita Castellana, dem etruskischen Falerii⁵⁹⁾, jetzt im Museum der Villa di Papa Giulio zu Rom.
- 3) Terrakotten von Alatri im Hernikerlande⁶⁰⁾, ebenfalls in der Juliusvilla, wofelbst ein Modell des Tempels in wirklicher Größe nach den Angaben von *A. Cozza* aufgebaut ist.
- 4) Die Funde von Lanuvium, durch *Lord Savile* für das British-Museum in London erworben und dort zum Teil wieder aufgerichtet.
- 5) Funde von Conca, dem alten Satricum⁶¹⁾.



Fig. 31.
Verkleidungsplatte
aus Terrakotta
vom Tempel zu Alatri⁶²⁾.

⁵⁷⁾ Diese Aufgabe ist bereits in der ersten, 1897 erschienenen Auflage des vorliegenden Bandes versucht worden, sowie im I. Bande der „Geschichte der Baukunst“. Bearbeitet von R. BORMANN & J. NEUWINTH. (Leipzig 1904). — Siehe auch: WIEGAND, TH. *Le temple étrusque d'après Vitruve. Extrait de la Glyptothèque de Ny-Carlsberg*. München 1904.

⁵⁸⁾ Archäologische Zeitung 1870.

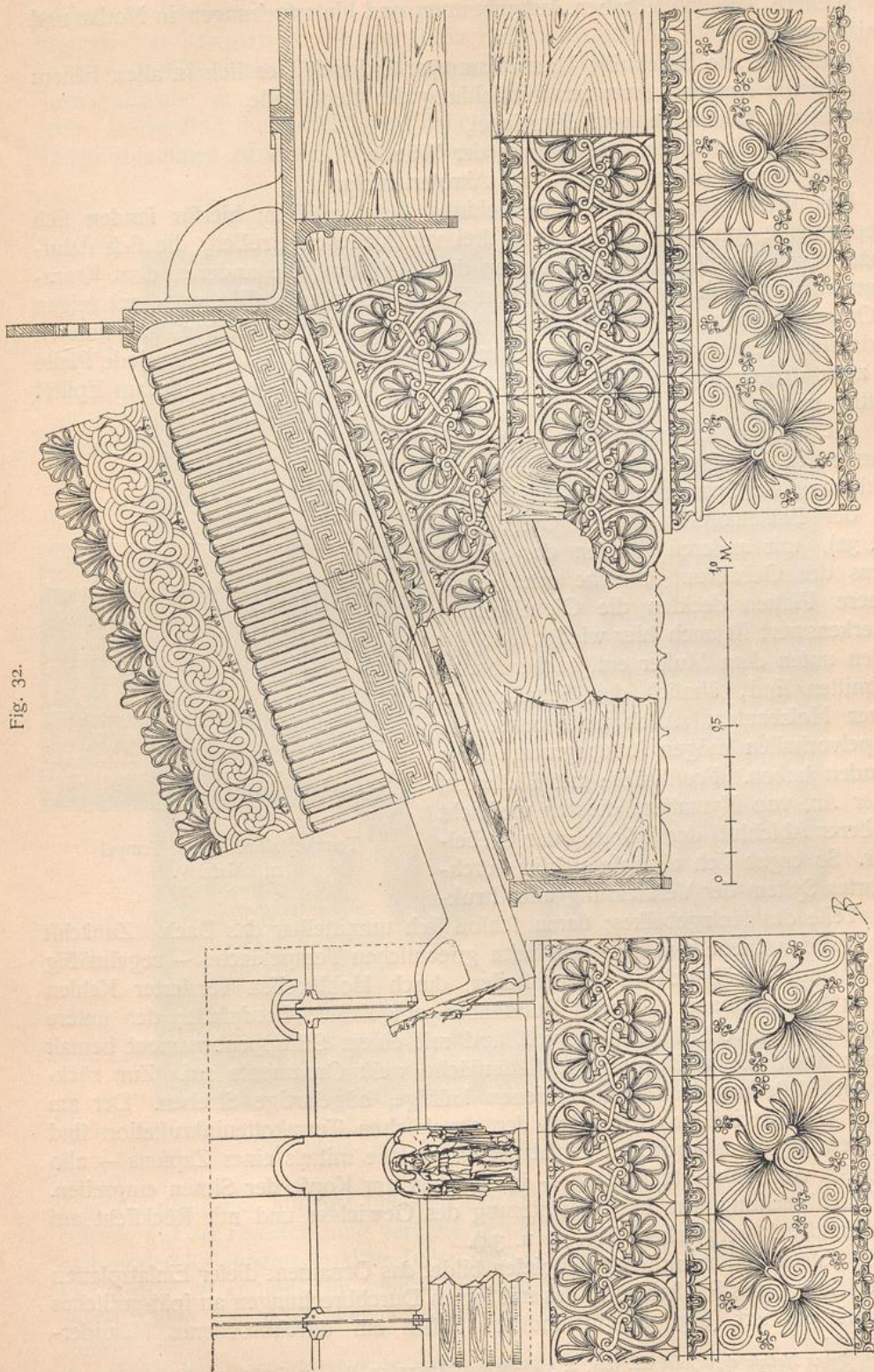
⁵⁹⁾ Veröffentlicht von *A. Cozza* in: *Notizie degli scavi di antichità comunicate della R. acad. dei Lincei*. Rom 1888. S. 414 ff.

⁶⁰⁾ Siehe: BASSEL. Neu aufgefundener Tempel in Alatri. *Centralbl. d. Bauverw.* 1886, S. 147.

⁶¹⁾ In: *Notizie degli scavi etc.*, Jan.-März 1896.

⁶²⁾ Fakf.-Repr. nach: *Centralbl. d. Bauverw.* 1886, S. 197.

Fig. 32.



Terrakotta-Verkleidung und -Kronung am Holzgebälke des etruskischen Tempels.

Wiederherstellungsverfuch auf Grund der Funde von Falerii.

Weitere Aufschlüsse haben Aufgrabungen und Untersuchungen in Norba und Signia ergeben⁶³⁾.

Faßt man die Ergebnisse kurz zusammen, so handelt es sich in allen Fällen:

- a) um Antepagmente zur Verkleidung der Gebälkteile,
- b) um Dachziegel und Stirnziegel,
- c) um Platten zur Verkleidung der Wände,
- d) um figürlichen Giebel- und Akroterien schmuck.

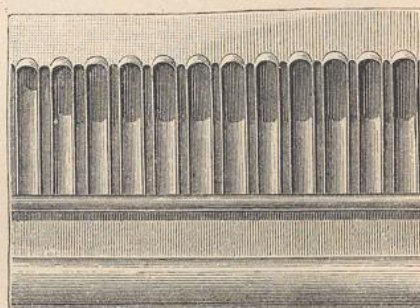
37.
Terrakotta-
verkleidung
des Gebälkes.

Das Wichtigste bildet die Verkleidung des Gebälkes; hierfür fanden sich Antepagmente von zwei, gelegentlich drei verschiedenen Größen, die sich naturgemäß derart verteilen, daß die größten dem Architrav, die anderen dem Kranzgefims zufallen. Die Architravplatten von Alatri, Falerii u. a. (Fig. 31 u. 32) zeigen als Ornament diagonal gestellte Palmetten zwischen Volutenranken, am unteren Rande eine freie, troddelförmige Endigung, am oberen eine Blattwelle. Jede Platte hat zwei diagonal gestellte Löcher für die Nägel, durch welche sie am Epityl befestigt wurde.

Die kleinen Antepagmente — gewöhnlich mit einem doppelten Palmettenornament in Relief versehen — bildeten die Verkleidung der Sparrenköpfe an den Traufen und der Balkenköpfe an den Giebelseiten (Fig. 32), mit anderen Worten das Kranzgefims des Gebälkes. Gleiche oder etwas kleinere Platten deckten die Giebelsparren. Bemerkenswert ist auch hier wieder, daß die Platten unten dem Muster entsprechend ausgeschnitten sind, ähnlich den Schalbrettern alpiner Holzbauten. Auch im Inneren der Tempelvorhallen mögen Antepagmente Platz gefunden haben. Profillstücke mit Blattwerk, in der Art von Kymatien, dienten vielleicht als oberer Abschluß der Wände oder Giebelfelder. So ergab sich ein folgerichtig durchgeführtes System der Verkleidung aller strukturellen Teile des Holzgebälkes; daran schloß sich unmittelbar das Dach. Zunächst saßen auf den Giebelkanten — wie beim griechischen Tempeldache — regelmäßig Traufrinnen, gewöhnlich in Form steiler, durch Hohlstreifen verzierter Kehlen (Fig. 33⁶⁴⁾) über einer von zwei Rundstäben eingefassten Bordplatte; der untere Rundstab pflegt verhältnismäßig groß und mit einem Schuppenornament bemalt zu sein; auch die weitausladende Unterfläche weist Ornamente auf. Zur rückwärtigen Absteifung der Rinnen dienen kräftige, bügelartige Streben. Der am meisten charakteristische Bestandteil der etruskischen Terrakotteninkrustation sind die gitterartig durchbrochenen Einsatzplatten, welche mittels eines Zapfens — also in der Art von Holzverbindungen — in eine Nut am Kopfe der Simen eingreifen. Die Durchbrechung war zur Erleichterung des Gewichtes und mit Rücksicht auf den Winddruck vorgesehen (Fig. 32 u. 34).

In Falerii und an anderen Beispielen bildet das Ornament dieser Einsatzplatten ein verschlungenes Rankenwerk, das mit seinen Durchbrechungen an spät-gotisches Maßwerk erinnert (Fig. 34), in anderen Fällen ein durchbrochenes Mäander-

Fig. 33.



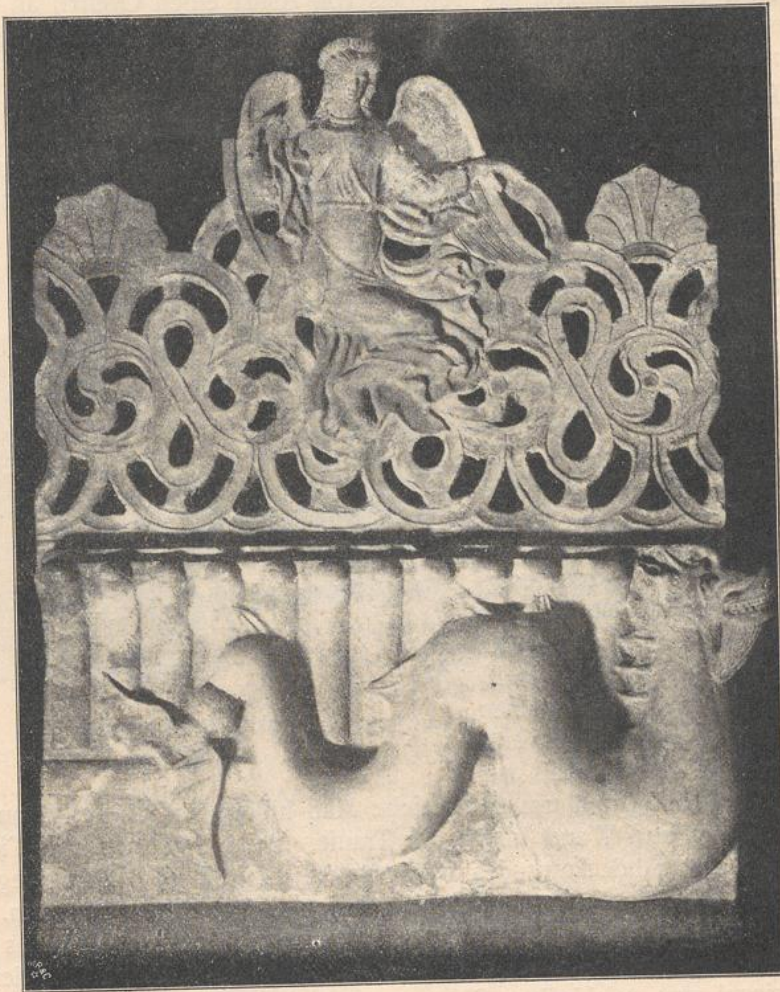
Terrakottafima vom Tempel
zu Alatri⁶⁴⁾.

⁶³⁾ Siehe: *Notizie degli scavi etc.* 1901, S. 534 — ferner: DELBRÜCK, R. Das Capitol von Signia. Rom 1903.

⁶⁴⁾ Fakf.-Repr. nach: Centralbl. d. Bauverw. 1886, S. 199.

mufter; in Cervetri befanden ſich in gleicher Anordnung wie die Einſatzplatten Figuren von Krieger⁶⁵⁾, die, mit ihren Fußplatten in die Rinne eingezapft, ſich zu einer vollſtändigen Gruppe zuſammenſetzen. Die Höhe der Mittelfigur mit ihrer Fußplatte, an welcher der Winkel des Giebels noch meßbar iſt, beträgt etwa 50 cm. Leider ſind dieſe wichtigen Funde biſher noch nicht mit den ornamentaln Teilen zuſammen zu einer Wiederherſtellung benutzt worden.

Fig. 34.



Sima und Einſatzplatte aus Terrakotta.

An die Rinne auf den Giebelkanten ſchließt unmittelbar das in eine Lehm-
bettung auf der Dachſchalung verlegte Terrakottadach aus ebenen Flachziegeln und
halbrunden Kalyptern, in allen Teilen dem griechiſchen Tempeldache nachgebildet.
Die Kalyptere endigen in ſcheibenförmige Antefixe. Dieſe Antefixe oder Stirn-
ziegel bilden den plattförmigen Schmuck der Traufe und zeigen gewöhnlich einen

⁶⁵⁾ Den Hinweis auf dieſe ſich in der Sammlung *Jacobsen* zu Ny-Carlsberg bei Kopenhagen befindlichen Akro-
terien, ſowie andere dieſes Kapitel betreffende Mitteilungen verdankt der Verfaſſer Herrn Prof. Dr. *Th. Wiegand*.

Kopf oder eine Maske, häufig – wie in Alatri und Falerii – ganze Figuren, besonders eine weibliche Gottheit mit zwei Pantheren. Zur Absteifung erhalten lie, wie die Simen, bügelartige Streben an der Rückseite. Auf den Köpfen der Figuren wie der Einsatzplatten finden sich Löcher für Metallgabeln oder Spitzen (*μηρίσσοι*), welche die Vögel am Niedersetzen und Beschmutzen hindern sollten.

Wie die Giebelecken ausgebildet und der Übergang zur Traufe gefaltet war, hat sich bisher noch an keinem vollständigen Beispiele nachweisen lassen. Ein Eckstück aus Cervetri im Berliner Museum zeigt eine Volutenendigung⁶⁶); *Cozza* setzt in seiner Rekonstruktion des Tempels von Alatri einen Greifen an die Ecke; auf Sarkophagen in Hausform sieht man an den Giebelecken häufig Masken; den Giebelscheitel schmückten Akroterien, teils menschliche Figuren oder Gruppen, teils Tiere.

Mancherlei Aufschlüsse über die Konstruktion der Dächer kann man den zahlreichen etruskischen Aschenbehältern in Hausform, wie sie namentlich das Museo archeologico zu Florenz besitzt, entnehmen. Diese Aschengehäufe ent-

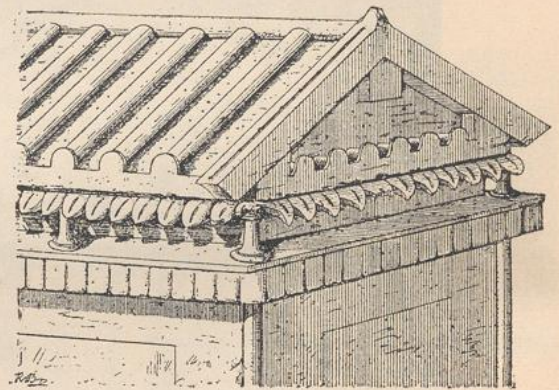
halten oft umständliche und treue Nachbildungen wirklicher Giebedächer mit allen Einzelheiten der Dachkonstruktion (Fig. 35⁶⁷). Bei mehreren dieser Beispiele sieht man an der Basis der Giebeldreiecke Dach- und Deckziegel mit ihren Antefixen dargestellt. Man darf hierin so wenig eine Willkürlichkeit erblicken, wie in den übrigen Einzelheiten, vielmehr annehmen, daß sich der Bildner lediglich an die Wirklichkeit gehalten habe. Die starke Ausladung der Traufkante vor dem Gebälke (= $\frac{1}{4}$ der Säulenhöhe) beim etruskischen Tempel hatte naturgemäß eine entsprechende Tiefe des Giebels zur

Folge, da der Giebelgrund um das gleiche Maß hinter dem Giebelgeison zurücklag als Architrav und Wand hinter der Traufe. Bei einer derartigen Tiefe aber empfahl sich eine Abdeckung des horizontalen, zumeist dem Schlagregen ausgesetzten Giebelgeison durch Deckziegel schon aus praktischen Gründen. Es sei daran erinnert, daß eine entsprechende Anordnung sich am Giebel des Geloerschatzhauses zu Olympia findet, nur daß am Fuße des Giebels statt der Flach- und Deckziegel eine geschlossene Sima angeordnet ist.

Erscheint somit das Gebälk des etruskischen Tempels ganz und gar in einen Terrakottapanzer eingehüllt, so gehen auch die Wände nicht leer aus. Resté von 4 cm starken Terrakottaplatten waren z. B. in Falerii am Mauerwerk noch erhalten. Am Sockel sollen Platten mit einem Mäandermuster, weiß auf rotem und schwarzem Grunde, darüber Bildfelder mit Figuren, gefesselt haben, welche von breiten Ornamentborden (Palmetten auf schwarzem Grunde) eingefasst waren. Einige der

38.
Wand-
verkleidung
aus
Terrakotta.

Fig. 35.

Etruskische Aschenkiste⁶⁷.
(Florenz.)

⁶⁶) Eine ähnliche Endigung durch eine Volute zeigt eine gemalte Giebelfassade in einem Grabe (*Tomba della Pulcella*) zu Corneto. Siehe: Antike Denkmäler. Herausg. v. Kaif. Arch. Inst. Bd. II, Taf. 43.

⁶⁷) Fakt.-Repr. nach: Historische und philologische Aufsätze, *Ernst Curtius* gewidmet ufw. Berlin 1884.

Figuren erreichen zwei Dritteile der Lebensgröße; die Bemalung ist bloße Silhouettenmalerei im Vasenstil.

Andere Reste von Wandplatten mit Palmettenmütern und rechteckigen, von Leisten umrahmten Ausschnitten — anscheinend für Wandöffnungen — finden sich im Museo archeologico zu Florenz und in den Sammlungen der Villa di Papa Giulio in Rom. Danach scheint auch eine wenigstens teilweise Verkleidung des Mauerwerkes gebräuchlich gewesen zu sein. Zur Wandverkleidung gehören ferner Bauglieder, wie Basen und Gefimse aus Terrakotta. Diese Formstücke sind gleich den unterigen hohl, um in allen Teilen gleiche Wandstärke zu behalten. Endlich sind in Falerii noch Reste vom kannelierten Schaft und der Basis einer Holzsäule gefunden.

Der etruskische Terrakottenbau überliefert uns ein ausgebildetes System von stark dekorativem Gepräge, das indessen nicht den Charakter des Urfprünglichen, sondern unverkennbar die Abkunft aus dem Holzbau bekundet. Schon Formen, wie die unten frei endigenden und ausgeschnittenen Antepagmente und die durchbrochenen Einsatzplatten, erinnern an ausgefägte Stirnbretter, für die es nicht schwer ist, Vergleichspunkte im Holzbau der Alpengebiete heranzuziehen. Ebenso entsprechen die Befestigungen durch Zapfen und Nut, die Nagelung der Verkleidungsplatten durchaus elementaren Holzverbindungen. Das System ist nicht für die Terrakottainkrustation erfunden, sondern muß im ursprünglichen Holzbau der Etrusker vorgelegen haben, ehe eine vorgeschrittene keramische Kunst seine Nachbildung versuchte. Daß dies unter griechischem Einflusse geschehen ist, lehren Technik und Ornament und, wie schon erwähnt, die Überlieferung. Außer der bereits zitierten Stelle von der Einführung der griechischen Keramik durch den Korinthier *Demaratus* finden wir bei *Plinius* noch einen weiteren Terminus. Bei der Ausschmückung des Cerestempels am Zirkus Maximus in Rom sollen zwei sizilisch-griechische Künstler *Damophilus* und *Gorgasus*, Bildhauer und Maler zugleich, tätig gewesen sein. Man wird kaum fehlgehen, wenn man dabei an bemalte Terrakotten denkt. Die Erbauung des Cerestempels fällt in den Anfang des V. Jahrhunderts. Daß der etruskische Terrakottenbau sich nicht auf Etrurien selbst beschränkte, sondern auch Latium⁶⁸⁾ und das Hernikerland beherrschte, beweisen die Funde von Satricum, Alatri und Signia⁶⁹⁾. War doch auch das Nationaldenkmal des römischen Volkes, der Tempel des Jupiter auf dem Kapitol, im Grundplan und Aufbau ein Werk der alt-tuskischen Baukunst. Da seine Anfänge noch in die letzte Königszeit hinaufreichen und sich Reste seiner Terrakotten wiedergefunden haben sollen, ist die Ausbildung des Inkrustationsstils noch in die zweite Hälfte des VI. Jahrhunderts hinaufzurücken. Von den erhaltenen Monumenten mögen die Tempel von Cervetri, Lanuvium und Conca noch in das V., eine jüngere Gruppe, Alatri, Falerii, Norba u. a., in das IV. Jahrhundert oder den Anfang des III. fallen.

Eigentümlich ist den italischen Arbeiten das zähe Felthalten an überkommenen Formen im Gegenlatze zum schnelleren Wechsel der Entwicklung in Griechenland selbst. So bleibt für die Bemalung der Terrakotten der Farbenwechsel Rot und Schwarz auf gelbem Grund die Regel, an Stelle des in Griechenland seit dem V. Jahrhundert üblichen schwarzen Grundes mit ausgepartem Ornament. Bei den jüngeren Arbeiten kommt allerdings schon, neben der in den Farben beschränkten

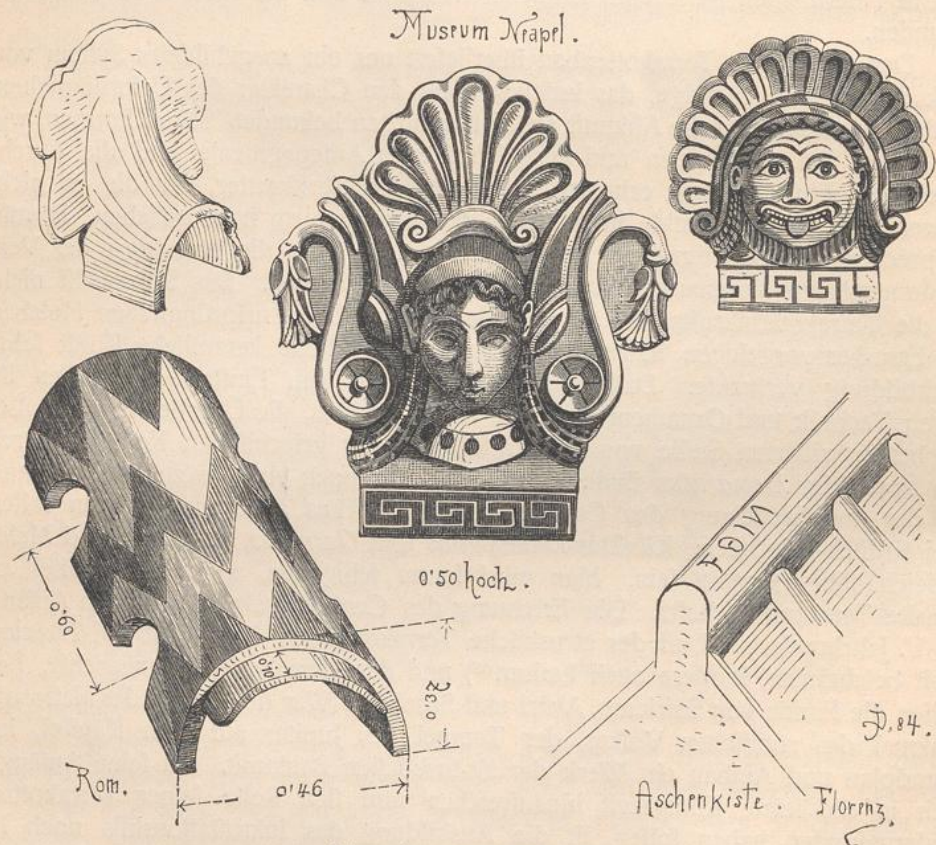
⁶⁸⁾ *Plinius* (h. n. XXXV. 154) sagt unter Berufung auf *Varro*, daß während der ersten zweiundeinhalb Jahrhunderte edes heilige und öffentliche Bauwerk in tuskischer Weise ein Holzdach und Bildwerke aus Terrakotta erhalten habe.

⁶⁹⁾ Siehe: *Notizie degli scavi* 1903, S. 458.

Handbuch der Architektur. I, 4. (2. Aufl.)

enkauftischen Bemalung, kalte Bemalung mit Blau als Grund vor. Bezeichnend ist ferner das Festhalten an der halbrunden Form der Kalyptere. Diese Rundform bedingt dann wieder die Gestalt des Dachfirntes, sowie die Gestalt der Stirnziegel an der Traufe. Demnach finden wir auf dem Firnt noch die großen, halbrunden Hohlziegel, wie sie z. B. das Schatzhaus der Geloer aufweist; in diese greifen von beiden Seiten die Kalyptere ein, oder die Firntziegel zweigen selbst die Anfänger der Kalypterreihen ab. Nicht selten sind diese Hohlziegel bemalt und erreichen außergewöhnliche Maße, bis zu 50^{cm} Breite und 1½^m Länge (Fig. 36).

Fig. 36



Für die Stirnziegel bleibt der mehr oder minder überhöhte Halbkreis die Grundform, das Hauptmotiv ein durch einen Blattkranz eingerahmter Kopf (Fig. 36) oder ein ornamentales Mitteltück. Unzählig sind die Varianten dieses Typus. Bei einem späteren Typus erscheint der Kopf von einem muschelartig gebogenen Schirm mit plastischen Anthemien umrahmt. Eine vollständig kreisförmige Scheibe um einen männlichen Kopf zeigt ein in Curti bei Capua gefundener Stirnziegel des Berliner Museums. Der figurierten Antefixe von Falerii und Alatri (Fig. 32) ist schon gedacht.

40.
Tempelplastik.

Es erübrigt noch ein kurzer Rückblick auf die etruskische Tempelplastik. In welchem Umfange bereits in alter Zeit gebrannter Ton für die Tempelarchitektur

herangezogen wurde, lehrt schon die Beschreibung des *Dionys* von Halikarnaß von dem im Jahre 83 vor Chr. zerstörten Kapitolinischen Jupitertempel in Rom.

Sowohl die Bildwerke der Giebfelder, als auch die beiden Viergespanne auf den Giebeln waren aus gebranntem Ton, ebenso die Statuen der Cella. — Auch *Plinius* bezeugt die hohe Ausbildung der Tonplastik in Etrurien und Italien: *elaboratam hanc artem Italiae et maxime Etruriae etc.* — Schmückten die Griechen ihre Tempel mit Bildwerken aus Kalkstein oder Marmor, so die Etrusker die ihrigen mit Bildwerken aus Ton. Reste davon sind noch in italienischen Museen vorhanden. Es seien nur einige der wichtigsten genannt. Vollkommen klassisches Gepräge tragen die Bruchstücke von Akroterien und von einem Giebelrelief mit fast frei vom Grunde abtretenden Figuren in der Villa di Papa Giulio zu Rom, sowie zwei Giebelgruppen in Florenz, die Trias, Jupiter, Juno und Apollo im Kreise der Götter und die Bestrafung der Niobiden durch Apollon, beide aus dem Tempel zu Luni⁷⁰⁾. — Eine Anzahl kalt bemalter Tonbildwerke, welche 1878 in der Via San Gregorio gefunden wurden, bewahrt das Museum im Konservatoren-Palast zu Rom, Reste eines Amazonenfrieses in Hochrelief und einer Giebelkomposition das Museo Civico zu Bologna.

Auch im Zeitalter *Caesar's*, als Rom durch die Eroberungszüge und Plünderungen im Osten von griechischen Marmor- und Erzbildwerken überfüllt war, stand die Terrakottaplastik noch in Ansehen. So bestellte *Lucullus* eine Statue der *Felicitas* und *Caesar* selbst eine Figur der *Venus Victrix* bei dem griechischen Bildhauer *Arkesilaos*; ja noch zu *Plinius* Zeit verehrten die Römer in den alten Tonarbeiten den Stil der Vorfahren; sie galten als ehrwürdige Zeugen einer mit Zähigkeit fortlebenden, vaterländischen Kunstübung noch bis in die erste Kaiserzeit hinein⁷¹⁾. Allein bereits zwei Jahrhunderte früher, als nach Beendigung der punischen Kriege Unteritalien und Sizilien unter römische Botmäßigkeit gekommen waren, hatte sich langsam und sicher der Umschwung vorbereitet, der dem etruskischen Terrakottenstil ein Ende machte. Wir hören den alten *M. P. Cato*, in seiner berühmten Rede zur Verteidigung des den Luxus beschränkenden Gesetzes (im Jahre 195), in die Klage ausbrechen: »*infesta mihi credite signa (Bildwerke) ab Syracusis illata sunt huic urbi. Jam nimis multos audio Corinthi et Athenarum ornamenta laudantis mirantisque et antefixa fictilia deorum Romanorum ridentes*« (*Livius* 34, 4.)

7. Kapitel.

R o m.

Athen und Korinth werden von *Cato* als die Hauptausfuhrstätten jener Kunstformen bezeichnet, welche die alten tönernen Bildwerke der Römer verdrängten. Das II. Jahrhundert ist in der Tat die Zeit des überwiegenden griechischen Einflusses und des Überganges von der etruskisch-italischen zur graeco-römischen Kunst. Als Hauptquelle für diese Zeit des Überganges treten die aus der Verschüttung wieder aufgegrabenen Vesuvstädte, in erster Linie Pompeji, in den Vordergrund. Hier berühren sich die Ausgänge der griechischen mit den Anfängen der römischen Kunst.

41.
Pompeji.

⁷⁰⁾ Veröffentlicht von *Milani* in: *Museo Ital. di antichità classica*, Bd. I. (1884), S. 89 ff. — Die Skulpturen mögen in das Ende des III. Jahrhunderts gehören.

⁷¹⁾ *Plinius* (*hist. nat.* XXXV, cap. 46): »*durant etiamnunc plerisque in locis talia simulacra. Fastigia quidem templorum etiam in urbe crebra et municipiis mira coelatura et arte, aevique firmitate sanctiora auro certe innocentiora*«.

In der Geschichte Pompejis sind, abgesehen von der ältesten Zeit, drei Perioden zu unterscheiden. Die erste mit vorherrschend griechischem Einflusse beginnt nach dem zweiten punischen Kriege (um 200 vor Chr.) und dauert bis zum Jahre 82 vor Chr., als *Sulla* nach der Rückkehr von seinem asiatischen Feldzuge eine Kolonie seiner Veteranen nach Pompeji verlegte und dadurch in die Besitz- und Lebensverhältnisse der Stadt eingriff. In den folgenden Jahrzehnten wird mehr und mehr der Einfluß der Hauptstadt Rom geltend. Am 5. Februar 65 nach Chr. zerstörte ein Erdbeben die Stadt. Es beginnt eine Periode eiligen Wiederaufbaues in dem damals in Rom herrschenden Stil, bis die kaum wieder erstandene Stadt, am 24. August 79, durch einen abermaligen Ausbruch des Vesuv zerstört und verschüttet wurde.

Die Terrakotten und Dachteile aus bemaltem und gebranntem Ton in der ersten Periode (II. Jahrhundert vor Chr.) erscheinen als die Fortsetzung und Schlußglieder der in Art. 31 (S. 39) skizzierten Entwicklung dieser Kunstgattung. Das reine Formengefühl der klassischen griechischen Kunst, das auch diese Bauteile veredelt hatte, lebte nicht mehr in den Bildungen jener Übergangszeit. Die bewegten und geschwungenen Simen werden zu geradwandigen, hohen Wasserkränen⁷²⁾. Ihre Stirnseiten (Fig. 37⁷³⁾ erhalten die Form eines Gesimses mit glatten Fascien, Zahnschnittplatten und abschließenden Kymatien, eine Form und Gliederfolge, die durchaus den für jene Zeit so charakteristischen Stuckgesimsen der Pompejanischen Wanddekorationen des frühen Stils entsprachen. Als die Quelle dieses ersten Dekorationsstils betrachtet man

Fig. 37.



Terrakottasima aus Pompeji⁷³⁾.
(I. Jahrh. vor Chr.)

Alexandrien in Ägypten, einen der schöpferischen Mittelpunkte der spät-griechischen Kunst, dessen Einfluß auf die Griechenstädte Italiens nachzuweisen ist.

Simen mit Zahnschnittplättchen besaßen u. a. die ganz im Alexandrinischen Geschmack ausgestattete *Casa del Fauno*, die *Casa di Sallustio* und wahrscheinlich auch die Basilika zu Pompeji.

Einen zweiten, etwas späteren Typus bilden die Wasserkräne mit plastischem Rankenwerk und vortretenden Halbkörpern von Löwen und Hunden, die als Wasserspeier dienten. Einspringende Eckstücke, mit Wasserspeiern (Fig. 38⁷³⁾ für den Grat, lassen erkennen, daß diese Simen die Traufkränze der Binnenhöfe des antiken Wohnhauses, der Atrien, gebildet haben.

Für die Stilwandelungen in spät-griechischer Zeit sind ferner einzelne sizilische Funde aus Akrae bei Syrakus bezeichnend, welche *Hittorf* in seinem Prachtwerk

⁷²⁾ Für diese und die folgenden Ausführungen vergl. RHODEN, H. v. Die Terrakotten von Pompeji. Stuttgart 1880.

⁷³⁾ Fakf.-Repr. nach ebendaf., Taf. V u. S. 5, 14.

Fig. 38.

Traufkranz von Terrakotta aus Pompeji⁷⁸⁾.

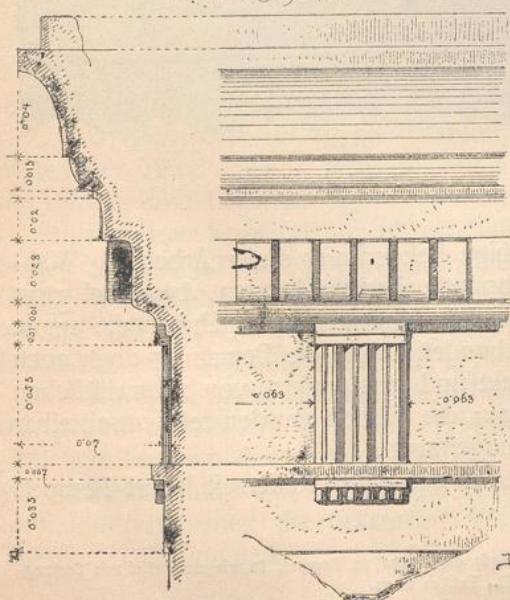
»*L'architecture polychrome chez les Grecs*« (Paris 1851), leider ohne genaue Profile und Maße, veröffentlicht (Fig. 39). Darunter werden einzelne Stücke ausdrücklich als Simen (*Chéneaux*) bezeichnet und bilden Typen, welche den genannten Pompejanischen verwandt sind.

Die bekannteste Gruppe griechisch-römischer Terrakotten aber, vermutlich die von *Cato* gemeinten *Ornamenta*, bilden die in allen Sammlungen zahlreich vertretenen Relieffrieze aus Ton. Diese zum Teil ganz fabrikmäßig hergestellten Arbeiten hatten verschiedene Bestimmung. Ein Teil diente als Wandfrieze im Inneren und Äußeren der Gebäude und verlieh ihnen einen leicht zu beschaffenden plattförmigen Schmuck. So fand sich in einem zu Tusculum bei der *Casa dei Cecillii* aufgedeckten Raume ein derartiger Fries, und zwar in mittlerer Höhe, noch an Ort

und Stelle⁷⁴⁾, ein schmaler, 23 cm hoher Fries mit der Darstellung von Tritonen und Meerweibern in einem Bade vor der *Porta Pia* zu Rom. Zwei zusammengehörige, offenbar gleichfalls zur Wandverkleidung bestimmte Reliefs, einen unteren Fries mit Masken und eine darin eingezapfte größere Reliefplatte mit bacchischen Darstellungen, im Ganzen 0,51 m hoch, veröffentlicht *Campana*⁷⁵⁾. Andere Reliefs dienten, nach den Zapfen an ihren Unterkanten und dem oberen freistehenden Ornament zu schließen, als bekrönender Stirnschmuck eines Traufkranzes, ähnlich den krönenden Einsatzplatten der etruskischen Tempel (Fig. 32, S. 45). Eine dritte Gattung endlich war bestimmt, als

Fig. 39.

Terracotta aus Syrakus.



⁷⁴⁾ Siehe: CAMPANA, G. P. *Antiche opere in plastica* ufw. Rom 1842. S. 31.

⁷⁵⁾ Ebendaf., Taf. 36-38.

Antepagmente an hölzernen Dach- und Gebälketeilen befestigt zu werden; hierauf deuten die Nagellöcher an den Platten, sowie der Umstand, daß die Unterkanten der Reliefs von freierabhängendem Ornament befäumt sind (Fig. 40⁷⁶). Ihre Anordnung entsprach somit gleichfalls der der etruskischen Antepagmente, und es verdient immerhin Beachtung, daß diese Verkleidungsplatten, in welchen gewissermaßen der alt-italische Terrakottenstil ausklingt, gerade im italischen Bestandteile des Hauses, im Atrium, Verwendung fanden. — Für diese Verwendung tönerner Friesreliefs als Dach- und Gebälkschmuck besitzen wir übrigens ein wertvolles literarisches Zeugnis. In einem Briefe an *Atticus* legt *Cicero* seinem in Griechenland weilenden Freunde die Beschaffung derartiger Reliefs an das Herz: *praeterea typos tibi mando, quos in tectorio atriioli possim includere*. Hiernach wurden diese Arbeiten fabrikmäßig in Griechenland hergestellt. Zeitlich scheinen sie kaum weiter, als bis in die erste Kaiserzeit hinabzureichen.

Die Reliefs waren von sehr verschiedener Größe; einzelne sind etwa $\frac{1}{4}$ m hoch; die größten erreichen dagegen fast 1 m Höhe. Die reichste Auswahl bietet die ehemalige, jetzt dem Louvre einverleibte Sammlung *Campana*. Zahlreiche Beispiele finden sich ferner im Berliner Antikemuseum, so wie im British-Museum zu London. Den Inhalt der Reliefs bilden mythologische Vorgänge, so die Taten der Theseus, des Herakles (Berlin); sehr beliebt waren Darstellungen aus der Meereswelt und des Bacchusmythos⁷⁷). In den wenigsten Fällen waren es Originalwerke, meist Nachbildungen beliebter, auch in anderem Material nachweisbarer Reliefkompositionen.

43.
Bemalung.

Einige Worte verdient noch die farbige Behandlung dieser Arbeiten. Während die älteren Terrakotten nur eingebraunte Farben kennen, begegnet man später der Bemalung bereits gebrannter Stücke. Obwohl nicht mehr an die engen Grenzen der keramischen Farbenskala gebunden, blieb die Bemalung doch auch in diesem Falle auf wenige Töne beschränkt und weit entfernt von naturalistischen Effekten. Der Grund war gewöhnlich blau; die Farben wurden teils unmittelbar auf den Ton, teils auf einen Kalkgrund aufgetragen.

44.
Weiterbildung
der
Dachtypen.

Für die Weiterbildung der Dachtypen in der ersten Kaiserzeit liefert Pompeji

⁷⁶) Aus der Sammlung *Campana*.

⁷⁷) Hierher gehören u. a. ein Nereidenfries aus der *Casa del Fauno* zu Pompeji, so wie ein Relief mit Seejungfrauen auf Hippokampen, abgebildet in: v. RHODEN, a. a. O., Taf. 21 u. 22.

Fig. 40.



Terrakottarelieff⁷⁴).

fortlaufende Belege. Zu den häufigsten Formen zählen Simen (Fig. 41⁷³⁾ und Stirnziegel mit Masken inmitten eines verkümmerten Anthemienornaments, dem die verbindenden Volutenranken fehlen. Neben Masken erscheinen auch Götter- und Idealköpfe an Stirnziegeln, oft nur in lockerer Verbindung mit dem Ornament. Übrigens sind diese Typen, welche v. Rhoden in den Anfang des I. Jahrhunderts nach Chr. weist, nicht bloß auf Pompeji beschränkt.

Gute Arbeiten dieser Art mit Gorgonen und Idealköpfen aus Tarent besitzt das Berliner Museum. Auch die bekannte etruskische Simenform mit schmalen plastischen Hohlstreifen (Fig. 33) findet sich noch gelegentlich, wenn auch umgebildet; später erscheinen wieder die hohen Wasserkalben mit ganzen Figuren, z. B. Jünglinge mit Rollen an einer Sima in Pompeji. — Nicht selten sind in das Halbrund der Stirnziegel ganze Figuren hineinkomponiert; so laufende Gorgonen bei Antefixen aus Capua (Berliner Museum), ein Reiter in einem Stirnziegel der Sammlung *Campana* (Taf. CV).

Obwohl ohne Belang für das Bauwesen, beansprucht noch eine andere Gattung von Terrakotten aus italischen Fundstätten hier eine kurze Erwähnung: die Arbeiten

45.
Glasuren.

Fig. 41.



Terrakottafima aus Pompeji⁷³⁾.
(I. Jahrh. nach Chr.)

in glasiertem Ton. Ein großer Teil dieser Arbeiten, meist kleinere Gegenstände, als Lampen, Gefäße, Götterfiguren und Idole, scheint ägyptische Exportware gewesen zu sein. Sie liefern den wichtigen Nachweis vom Nachleben dieser Kunsttechnik durch die römische Zeit hindurch.

Aus Alexandria in Ägypten stammt wahrscheinlich auch eine Klasse Pompejanischer Terrakotten — jetzt im Museum zu Neapel — welche als Schmuck für Garten- und Grottenanlagen bestimmt sein mochten. Frösche und hockende Löwen in blauer Kupferglasur; phantastische, ebenfalls blauglasierte Männer, deren Scham als Ausguß diente, waren Fontänenfiguren; groteske Figuren mit gleicher Glasur dienten als Träger von Tischen. Einzelne plastische, farbigglasierte Werke, wie die zweimal erhaltene Gruppe Pero und Kimon, tragen den Charakter von Liebhaber- und Sammlungsstücken⁷⁴⁾.

Auch die so hoch ausgebildete italische Tonplastik läßt sich in Pompeji bis in den Beginn unserer Ära verfolgen. Wie in römischen fanden sich auch in Pompejanischen Tempeln Götterbilder aus Ton (Äsculap- und Ilistempel), ferner Statuen zur Ausschmückung von Gärten und Nischen. In baulicher Verwendung als Gemäldesträger erscheinen die bekannten Atlantenfiguren im Tepidarium der kleinen Thermen von Pompeji.

46.
Tonplastik.

⁷³⁾ Farbige Aufnahmen in: v. RHODEN, a. a. O., Taf. 47.

Gegen die Mitte des I. Jahrhunderts nach Chr. aber verfiel die Tonbildnerei. Bronze und Marmor für die Plastik, der Stuck für die Wanddekorationen traten an Stelle des unscheinbaren dienstwilligen Materials. Auch hier gilt in gewissem Sinne das Wort des *Augustus* über das durch ihn verhöferte Rom: »*marmoream se relinquere, quam latericiam accepisset*«.

Nur spärlich sind die Funde und Nachrichten von Wand- und Bodenfliesen aus gebranntem Ton im römischen Altertume. — Platten aus Ton zur Verkleidung der Wände waren bereits den Etruskern bekannt, wie die in den Antikenfamm- lungen zu Paris, London und Berlin vorhandenen zahlreichen Platten mit figür- lichen Darstellungen aus Cervetri u. a. O. erweisen. *Plinius*⁷⁹⁾ berichtet, daß noch

Fig. 42.

Stirnziegel und Fries aus Terrakotta aus der Sammlung *Campana*⁷⁴⁾.

Agrippa, da Glasmofaiken damals unbekannt waren, die Gewölbe seiner Thermen mit bemalten Tonplatten bekleidet habe. Als vereinzelter, aber für das Nachleben der alten Technik höchst wichtiger Beleg sind die Reste eines Belages aus rauten- förmigen, rötlich glasierten Fliesen im Apodyterium der Stabianer Thermen zu Pompeji zu verzeichnen⁸⁰⁾.

Auch aus spät-römischer Zeit (Funde auf der Saalburg) liegen Beispiele von viereckigen und sechseckigen Fußbodenfliesen vor, und es ist, trotz der Gering- fähigkeit derartiger Funde, anzunehmen, daß Tonfliesen im Norden, an Stelle von Steinplatten und Mofaikböden, in weitem Umfange angewendet wurden.

⁷⁹⁾ *Plinius, hist. nat. XXXVI., 44.*

⁸⁰⁾ Siehe: MAU, A. Pompeji in Leben und Kunst, Leipzig 1900, S. 178.

Die wichtigste und folgenreichste Leitung der römischen Baukunst bleibt nächst dem Gewölbebau die Ausbildung des Backsteinbaues. Trotz ausgiebiger Verwendung des gebrannten Ziegels für das Mauerwerk trat lange Zeit — so auch in Pompeji — der Backstein niemals ohne Putz oder Steinverblendung auf. Von einem reinen Ziegelbau, dem Backstein-Rohbau, ist deshalb auch nicht die Rede. Waren doch selbst die sorgfältig mit Formsteinen ummantelten Backsteinsäulen der Basilika zu Pompeji, die oft so kunstvollen Schichtungen verschiedener Art an römischen Ziegelmauern verputzt gewesen, so daß das Material nicht zutage trat.

47.
Römischer
Backsteinbau:
Rohbau.

Etwa gegen Ende des I. Jahrhunderts aber erscheint eine in ihrem plötzlichen Auftreten, wie baldigen Verschwinden gleich merkwürdige und bisher wenig beachtete Backsteinbaukunst in der Umgebung von Rom. Die meisten der hierher gehörigen, unter sich verwandten Monumente sind tempelartige Grabbauten an der Via Appia und Latina u. a. Obwohl es noch der Feststellung bedarf, ob jene Monumente Backstein-Rohbauten oder auf Verputz berechnet waren, sind sie technisch der Backsteinbaukunst zuzuzählen. Leider fehlen fast von allen genauere Aufnahmen; eine Zusammenstellung gibt *Canina* im VI. Tafelbande⁸¹⁾.

Zu den am besten erhaltenen gehört das Kirchlein San Urbano alla Caffarella vor Porta San Sebastiano, dem die Umwandlung in eine Kirche zur Rettung geworden ist. Am bekanntesten ist das als Tempel des Deus Ridiculus⁸²⁾ bezeichnete Grabdenkmal am dritten Meilensteine der Appia (Fig. 43), ein Bau mit ruhigen, glatten Wandflächen und korinthischen Pilastern, welche das reiche Gebälk tragen. Der Umstand, daß für die Bauglieder und für die Flächen verschiedenes Material verwendet ist, nämlich rote Backsteine für jene, gelbe für diese, wird als Beweis dafür angesehen, daß der Bau nicht geputzt, sondern als Backstein-Rohbau angelegt worden ist. In allen diesen Bauten veruchte man die klassischen Formen des antiken Gebälkes, die profilierten Unterglieder, Konsolen und Zahnschnitt durch Formsteine aus gebranntem Ton nachzubilden, wobei man Mühe hatte, der starken Ausladung der Gesimse durch allmähliches Vorkragen nachzukommen.

Ein eigentümliches Verfahren herrschte bei Herstellung der Kapitelle. Statt sie aus einer einzigen Hohlform zu bilden, setzte man die Kapitelle aus einzelnen Lamellen von der Höhe der Mauerziegel zusammen, d. h. man mauerte sie im Verband mit den Flächenteilen auf — ein Verfahren, das sich vereinzelt auch im Backsteinbau der italienischen Renaissance findet. Fraglich und der Untersuchung bedürftig bleibt nur, ob das Blattwerk der Kapitelle aus den mit Bossen verletzten Stücken frei herausgearbeitet wurde, oder ob jede Lamelle für sich geformt und gebrannt war.

Den Monumenten an der Appia und Latina verwandt ist das 1866 in Trastevere (Rom) aufgefundene Wachlokal der VII. Cohorte der *Vigiles* (Feuerwehr⁸³⁾). Von diesem Bauwerke ist noch eine Bogennische, umrahmt von einer Tabernakelarchitektur, in reichen, für Backstein umgemodelten Formen erhalten. Auch die schichtenweise Aufmauerung der korinthischen Pilasterkapitelle findet sich vor. Den Ziegeltempeln nach gehört das Bauwerk in die Hadrianische Zeit.

Das umfangreichste Backsteinmonument Roms bildet heute das teilweise von der *Aurelians*-Mauer überbaute sog. *Amphitheatrum castrense*, unweit der Kirche *Sta. Croce in Gerusalemme*, ein zweigiecholliger, oben durch Pilaster, unten durch

48.
Neue
Formen-
bildungen.

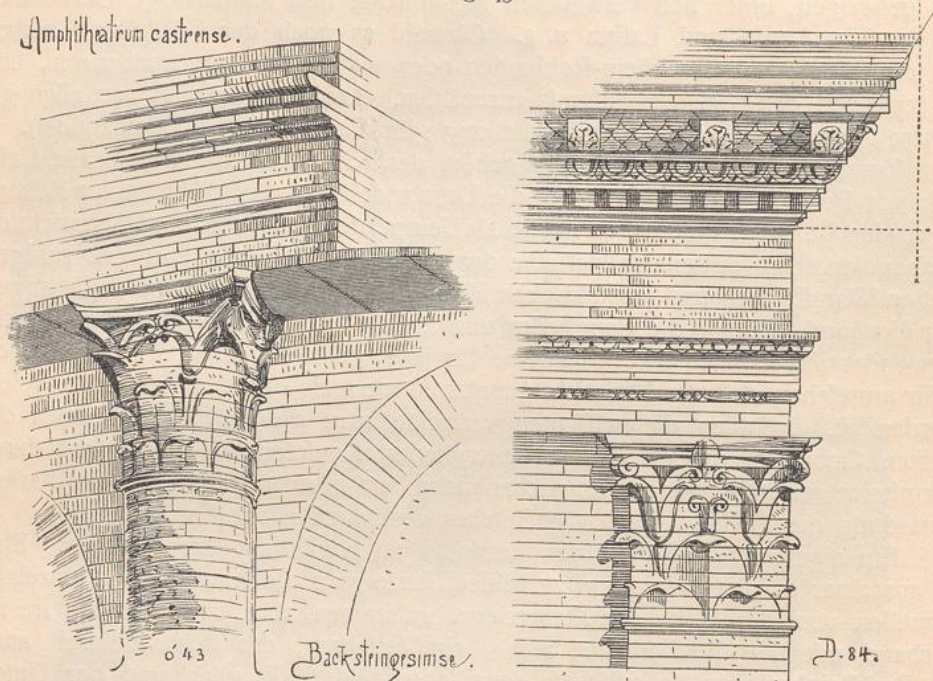
⁸¹⁾ Siehe: CANINA. *Gli edifici di Roma antica e sua campagna*. Rom 1848–56. Bd. VI, Taf. 29 u. 76.

⁸²⁾ Siehe: STILLER, H. *Aus der Campagna von Rom*. *Zeitschr. f. bild. Kunst* 1878, S. 113.

⁸³⁾ Siehe: STRACK, H. *Baudenkmäler des alten Rom*. Berlin 1890 ff. Taf. 26.

korinthische Halbbläulen gegliederter Arkadenbau. Das Kapitell der Säulen besteht aus 14 Schichten; der 25^{cm} vorspringende Architrav wird auf 50^{cm} langen und 25^{cm} tief einbindenden Ziegelplatten ausgekragt. Was jedoch dem Bauwerk besondere Beachtung sichert, ist die Ausbildung des Gebälkes (Fig. 43). Anstatt aus reich verzierten, dem Steinbau nachgebildeten Formen ist das Gefims aus mäßig vortretenden Backsteinschichten und wenigen glatten, einfach profilierten Formsteinen aufgemauert. In dieser (parlanten, der Mauertechnik entsprechenden Ausführung ist ein wichtiger Schritt vorwärts getan und ein neues Bildungsgefetz eingeleitet. Tritt uns doch der gelungene Versuch entgegen, unter Verzicht auf die überlieferten Formen des Steinbaues eine neue, mehr dem Kleinmaterial und feinen Mitteln angepaßte Formenprache zu schaffen.

Fig. 43.



Kapitelle und Gefimse vom *Amphitheatrum castrense* und vom sog. Tempel des Deus Rediculus.
(Nach: Durm.)

Im gleichen Bestreben aber wurzeln auch die Anfänge des mittelalterlichen Backsteinbaues im Abendlande, und es ist lehrreich, zu verfolgen, wie früh die Fäden geknüpft waren, die ihm die Wege der Entwicklung wiesen. Wir schließen diese Skizze mit dem Hinweis auf ein Monument, das schon ganz den Geist des kommenden Zeitalters verrät, den in Konstantinischer Zeit entstandenen Backsteinbau der Basilika zu Trier⁸⁴⁾. Die Gliederung des Äußeren besteht lediglich aus wenig vorspringenden Lifenen oder Wandstreifen, welche am Kopfe durch Rundbogen verbunden sind. In den so gebildeten Rundbogenfeldern liegen die gleichfalls im Rundbogen geschlossenen Fenster. Jede horizontale Teilung ist aufgegeben; der Rundbogenfittil tritt auf den Plan.

⁸⁴⁾ Siehe: SCHMIDT, CH. W. Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seinen Umgebungen. Trier 1837 ff. Heft II, Taf. 4.

2. Abschnitt.

Die Baukeramik des Orients im Mittelalter.

1. Kapitel.

Vorderasien.

a) VIII. bis XI. Jahrhundert.

Neben dem römischen Weltreiche gab es in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung in Vorderasien nur ein Kulturvolk, das seit 225 vor Chr. unter dem Herrschergeschlechte der Sasaniden geeinigtes Volk der Neu-Perfer. Durch seine Herrschaft über die Euphratländer, wo unweit des alten Babylon und der späteren Seleucidenresidenz Seleucia die neue Hauptstadt Ktesiphon entstand, war dieses Volk vorzugsweise berufen, die Überlieferungen der alt-orientalischen Kunst in das Mittelalter hinüber zu leiten und neuen Aufgaben dienstbar zu machen. Allerdings haben wir uns im Rahmen unseres Stoffgebietes mit der sasanidischen Kunst nicht weiter zu beschäftigen, da keinerlei keramische Leistungen von Belang aus ihrem Bereich vorliegen; nur auf eine bedeutende Erscheinung sei hier wenigstens hingewiesen: die mächtige Gewölbebaukunst, die Konstruktionen und Raumanlagen gezeitigt hat, wie sie nachmals für die Kunst des Islam, wenigstens in ihrem persischen Zweige, bestimmend wurden. Das bedeutendste Beispiel bleibt die Riesenhalle des Palastes zu Ktesiphon, erbaut unter *Khosroës I.* um die Mitte des VI. Jahrhunderts, mit ihrem parabolischen Tonnengewölbe von 27^m Spannweite. Diese Halle und die ihr verwandten Anlagen sind die Vorbilder für jene tonnen- oder halbkuppelgewölbten Nischenbauten, welche, vorn in voller Breite offen, das charakteristische Baumotiv der persischen Akademien, Moscheen und Paläste darstellen.

49.
Sasaniden.

Das Reich der Sasaniden erlag in der Schlacht bei Nehavend, (641 nach Chr.) dem Ansturm der Araber, die, durch *Mohammed's* Lehre geeinigt und fanatisiert, fast die gesamten west-asiatischen und afrikanischen Kulturgebiete der alten Welt ihrem Glauben unterwarfen.

50.
Sarazenische
Kunst.

Aus den in bedeutender Umbildung begriffenen spät-antiken Elementen, wie sie die Kunst jener Länder darbot, und den unter den Sasaniden fortlebenden alt-orientalischen Überlieferungen entstand im Laufe der Zeit das, was wir die Kunst des Islam oder die sarazenische Kunst nennen. Diese ist seitdem ihre eigenen Wege gewandelt, die sie immer weiter von der gleichzeitigen byzantinisch-christlichen Kunst abgeführt haben.

Der oberflächlichen Betrachtung erscheint die Kunst des Islam nur allzu leicht als ein Ganzes, wozu die eben so bequeme, wie hinfällige Vorstellung von einer Jahrhunderte überdauernden Gleichförmigkeit dieser Kunst das Ihrige beigetragen hat. Tatsächlich gibt es, obgleich gewisse Grundzüge durchgehen, kaum größere

Gegenlässe als die ganz auf dem Gewölbekbau beruhende mächtige Raumeskunst der Perfer und Inder einerseits und die west-arabische Kunst der Araber und Mauren in Nordafrika und Spanien andererseits. In der Ausbildung der Formen ferner lassen sich im Laufe der Zeiten nicht minder ausgeprägte Stilunterschiede, wie in der Kunst des Abendlandes, erkennen. Anstatt das Ganze aus der Vogelperspektive zu beschauen, bleibt es daher die nächste Aufgabe der Forschung, die zeitlichen und lokalen Stilunterschiede, die Entwicklungsstufen scharf zu beleuchten und herauszuheben.

In der Geschichte der vorder-asiatischen Ländergebiete lassen sich zwei Hauptepochen unterscheiden, die auch den Rahmen für die kunsthistorische Betrachtung abgeben müssen: die Periode der Völkerwanderung, welche das gesamte Mittelalter umfaßt, und die Periode fester Staatenbildungen seit Anfang des XVI. Jahrhunderts.

51. 73
Geschicht-
liches.

Die erste Periode beginnt mit den Eroberungszügen der Araber und der Herrschaft der Chalifen, welche zuerst Damaskus, seit 750 nach Chr., nachdem sich das Geschlecht der Abbassiden des Thrones bemächtigt hatte, Bagdad zur Residenz machten. Etwa hundert Jahre später hebt nach schneller Blüte die Zerstückelung des Chalifenreiches an, indem sich die östlichen Provinzen unter selbständigen Statthaltern unabhängig zu stellen wußten. Der Chalif blieb im wesentlichen religiöses Oberhaupt, wie der Papst in der katholischen Christenheit. Die östlichen Lande, Chorasan oder Nord-Perlien unter den Tahiriden, die Oxus-Länder mit der Hauptstadt Samarkand und den Gebieten von Balch, Merw und Herat unter den Ssamaniiden erlebten im X. Jahrhundert eine Zeit der Blüte und des Wohlstandes.

An einem Wendepunkte der morgenländischen Geschichte steht die gewaltige Persönlichkeit Sultan *Mahmud's* von Ghasna, der die zwischen Perlien und Indien sitzenden Bergvölker der Afghanen zu einem Staate zusammentrieb, das Reich der Ssamaniiden sich untertan machte (990 nach Chr.) und die so folgenreiche Unterwerfung Indiens unter den Islam begann. Seine Hauptstadt Ghasna wurde der Sitz persischer Bildung und durch großartige, heute noch in ihren Trümmern erkennbare Baudenkmäler verschönert.

Gleich nach *Mahmud's* Tode beginnt für Vorderasien die Zeit neuer Völkerbewegungen durch kriegerische Türkenstämme, welche, von den Steppen des Altai herkommend, über Perlien herfielen. Schon kurz nach der Mitte des XI. Jahrhunderts hatte der Stamm der Seldschuken, unter gewaltigen Kriegsfürsten den Widerstand der Ghasneviden beseitigend, ganz Perlien, bald darauf Mesopotamien und Teile von Syrien gewonnen; ja ein vorgeschobener Posten nahm bereits 1086 Nicäa in der Nähe von Konstantinopel ein und gründete unter siegreichen Kämpfen mit den Ostromern das Sultanat von Ikonium mit der Hauptstadt Koniah in Kleinasien. — Unter dem friedlichen Regiment des dritten Türkenkultans *Melikschah* (1072–92) und seines großen Veziers *Nizam-el-Mulk*, kurz vor den Stürmen der Kreuzzüge, erlebte die persisch-morgenländische Kultur eine später nicht wieder gewonnene Zeit der Blüte. Isfahan wird Hauptstadt des Reiches.

Nach *Melikschah's* Tode zerfiel die Türkenmacht schnell in einzelne mehr oder minder unabhängige Emirate. Außer Ikonium, das vorzugsweise dem Ansturm der Kreuzfahrer zu trotzen hatte, bildete sich am Tigris das Sultanat von Mosul unter dem tatkräftigen Emir *Sengi* (1127–46), der Teile von Mesopotamien und Syrien unter seine Herrschaft brachte. Sein ritterlicher Sohn *Nureddin* (1146–74), der gefährlichste Gegner der Kreuzfahrer, wurde für die Moslem ein gefeierter Glaubensheld. Große Bauten entstanden zu seiner Zeit in Syrien und Mosul. Im Dienste *Nureddin's* eroberte der kurdische Emir *Schirkuh* Ägypten. Sein großer Sohn *Salaeddin* (1171–93) begründete in Ägypten die Dynastie der Eyubiden, übernahm die Rolle des Vorkämpfers gegen die Christen und machte in Syrien den Nachkommen *Nureddin's* ein Ende, ja brachte sogar Mosul unter seine Lehnshoheit. Während dessen gelang es nur mit Mühe dem *Sindschar*, dem Sohne des *Melikschah*, den Osten des väterlichen Reiches, Perlien und die Oxusgebiete, zusammenzuhalten. 1156 verlor er die transoxanischen Provinzen an den Emir von Chwarism.

Wenige Jahre vorher (1150) erfuhr auch das von Wirren am längsten verschonte Reich von Ghasna ein jähes Ende durch die wilden Bergstämme von Gor. Ghasna wurde zerstört. Die Nachkommen *Mahmud des Großen* verlegten die Residenz in die Hauptstadt ihrer indischen Besitzungen Lahore. Es waren die Vorboten unheilvoller Zeiten. Noch einmal trat ein kraftvoller Herrscher in den Vordergrund, der Chwarismschah *Mohammed*, und dehnte seine Macht über ganz Perlien bis an die Grenzen des Chalifats von Bagdad aus.

Das XIII. Jahrhundert brachte über Vorderasien neue Stürme durch eine der größten Völkerbewegungen der Geschichte; die Träger dieser Bewegung waren die Mongolen, welche unter ihrem großen Führer *Dſingis-Chan* das nördliche China unterworfen hatten und im Jahre 1219 sich gegen Westen wandten. Zunächst fiel das Reich von Chwarism. *Dſingis-Chan* und sein Enkel *Hulagu* zertrümmerten hierauf fast sämtliche Seldschukenstaaten. Im Jahre 1258 wurde auch Bagdad geplündert und dem Chalifat für immer ein Ende gemacht; erst an den Grenzen von Ägypten traf 1260 die Mongolen ein Schlag und bot ihrem Vorrücken Halt. — Schneller noch als einft das türkische, zerfiel nach *Hulagu's* Tode (1265) das Mongolenreich. Neue Einzelstaaten bildeten sich, die Reiche der Ilchane, von denen eines im nordwestlichen Persien unter dem kraftvollen Regenten *Gazan Chan* (1295–1304) zur Bedeutung gelangte. Die neuen Mongolenresidenzen Tauris und Sultanieh blühten, nach der Zerstörung von Bagdad, als Handelsstationen zwischen dem Inneren und den Häfen des Schwarzen Meeres (Trapezunt) schnell empor. *Gazan* griff wiederholt kräftig in die kleinasiatischen Verhältnisse ein, mußte aber gleichfalls vor den Ägyptern zurückweichen. Seinem Tode folgten jahrzehntelange Wirren, während deren es nur einem Stamme gelang, seine staatenbildende Kraft zu erproben, den Osmanen.

Die Osmanen waren einer der vor den Mongolen flüchtenden Türkenstämme, der schließlich in die Dienste des Sultans *Ala-eddin* von Ikonium trat und, an dessen Nordgrenzen angegliedert, im Kampfe mit den Oströmern bald zu selbständiger Macht gedieh. Der Türke *Osman* nahm nach dem Tode seines Lehnsherrn *Ala-eddin II.* von Koniah (1299 nach Chr.) selbst den Titel Sultan an; sein Sohn *Urchan* eroberte Brussa (1325) und machte es zur Residenz. Bald griffen die Türken über die Balkanhalbinsel hinüber, worauf 1365 ihre Hauptstadt nach Adrianopel verlegt und das byzantinische Kaiserreich auf das Gebiet um Konstantinopel beschränkt wurde.

Das Ende des XIV. Jahrhunderts brachte eine neue mongolische Sturmflut über Vorderasien durch einen Eroberer vom Schlage *Dſingis Chan's*. Im Jahre 1379 hatte sich *Timur* zum Herrn der Oxusprovinzen aufgeschwungen und fiel 1386 über Persien her. Sein weiteres Vordringen machte einen Zusammenstoß mit der türkischen Macht im Westen unvermeidlich. In der Schlacht bei Angora (1402) siegte zwar der Mongole über seinen Gegner *Bajesid I.*, den er gefangen fortführte; allein die Macht der Türken war ungebrochen. *Timur* starb bald darauf (1405) mit Plänen für eine Eroberung Chinas beschäftigt, und während Sultan *Murad, Bajesid's* Sohn, in neuen Kämpfen die Türkenherrschaft auf der Balkanhalbinsel befestigte, hatte *Timur's* Nachfolger, Schah *Roch* (1405–46), Mühe, die Zügel der Regierung in den Händen zu behalten. — Wieder war es der Nordwesten Perliens mit der Hauptstadt Tauris, der sich unter einem Turkmenenfürsten *Dſchehan Schach* (1435) unabhängig stellte. Seiner Herrschaft machte dreißig Jahre später ein anderer Turkmene, *Haffan*, ein Ende, der noch Westpersien an sich brachte, die Timuriden auf die östlichen Lande beschränkte, aber Kleinasien nach hartem Kampfe den Türken überlassen mußte. — *Haffan's* Gegner *Mohammed* hatte 1453 durch die Eroberung von Konstantinopel und die Vernichtung des oströmischen Kaisertumes das Türkenreich zur Großmacht erhoben. Hiermit stehen wir vor einem Wendepunkte der orientalischen Geschichte, der Periode fester Staatenbildungen. Denn zu Beginn des XVI. Jahrhunderts trat infolge der Schöpfung des neu-perfischen Reiches endgültig die noch heute bestehende Teilung des islamischen Afiens in eine türkische und persische Hälfte ein, zu derselben Zeit, als auch in Indien die glänzende Herrschaft der Mogul-Kaiser anbrach.

Für die Entwicklung der Kunst des Islam war kein Ereignis bedeutungsvoller als das Verlegen der Chalifenresidenz von Damaskus nach dem neugegründeten Bagdad in der Tigrisebene. Hierdurch erhielt das gewaltige Reich seinen Mittelpunkt fern ab vom Bereiche der abendländischen und byzantinischen Kultur, und es wuchs auf ihrem ursprünglichen Nährboden, unter den unveränderlichen Bedingungen von Natur, Klima und Überlieferung, unbehindert durch die neue Religion die orientalische Kunst zu neuem Leben heran.

Von einer Geschichte der islamischen Baukunst des Ostens liegen nur bescheidene Anfänge vor, da es zurzeit noch an der unentbehrlichen Grundlage einer zuverlässigen Denkmälerstatistik fehlt. Besonders gilt dies für die Frühzeit: die Epoche der Chalifen, Ghasneviden und ersten Seldschukenherrscher. Erst etwa vom XII. Jahrhundert an läßt sich der Gang der Entwicklung in den Hauptzügen verfolgen⁸⁵⁾.

⁸⁵⁾ Der erste, der das Verdienst hat, die Grundzüge kurz angedeutet zu haben, ist der französische Ingenieur

Wie im Altertum war auch im Mittelalter die Baukunst des Ostens so gut wie ausschließlich auf den Backstein angewiesen und empfing von diesem Material ihre Gesetze. Wir dürfen annehmen, daß bereits in der Blütezeit des Chalifats, um die Wende des IX. Jahrhunderts, die Grundlagen für den neuen kunstvollen Backsteinbau des Orients geschaffen wurden; bei den Zerstörungen jedoch, die gerade die Denkmaltätten in der Euphratebene durch wiederholte Völkerkriege erfahren haben, lassen sich die entscheidenden Vorgänge nur mutmaßen. Als fertige Erscheinung aber tritt der Backsteinbau uns bereits in den Bauten *Mahmud des Großen* und seines Nachfolgers in Ghasna — um das Jahr 1000 — entgegen. Leider fehlen auch auf dieser Trümmerstätte — so wichtig sie für die Kenntnis der früh-islamischen Kunst wären — zuverlässige Untersuchungen. Am bekanntesten und gelegentlich abgebildet⁸⁶⁾ sind zwei große Ehrenmonumente, das eine von *Mahmud*, das andere von einem seiner nächsten Nachfolger, *Masud*, errichtet. Beide sind schlanke Rundtürme, unten von sternförmigem, durch Übereckstellung zweier Quadrate gewonnenen Querschnitt, oben rund und durch Ziegelmuster und Blendarkaden reich verziert.

52.
Ziegel-
ornamentik.

Die charakteristische Erscheinung dieser früh-islamischen Bauten ist ihre Ziegelornamentik. Sie geht zurück auf eines der Grundgesetze orientalischer Kunst: das Prinzip der Flächenmusterung. Ihr Wesen besteht in einer Umkleidung des Mauerwerkes durch mulivisch zusammengesetzte Muster aus Backsteinen. Die Backsteine stehen auf hoher Kante und umspinnen den Baukörper mit einem Netz gefälliger Formen und Linienzüge, das, unabhängig von Schichtenhöhe und Verband des Mauerkerne, durch den Schattenschlag seiner über den Mauerputz herausragenden Teile wirkt. In dieser Freiheit und Ungebundenheit liegt ein Hauptunterschied der orientalischen von der europäischen Backsteinornamentik, bei welcher immer die Rücksicht auf den Mauerverband und die Wandgliederung mitspricht. Selbst das glatte Ziegelmauerwerk der orientalischen Bauten zeigt meist breite, vertiefte Fugen und ist deshalb von kräftiger Flächenwirkung.

Die erwähnte Reliefmusterung ist übrigens nicht ohne Vorgänger in der älteren Kunst Vorderasiens; es sei nur auf die phrygischen Felsfassaden mit ihren Mäander-, Schachbrett- und Rautenmustern und an die Terrakottaverkleidungen aus Pebi (S. 33) verwiesen.

Zum Ornament ist ferner die schöne Monumentalschrift der Araber, die kufische, die an sich dekorativ wirkt, wie keine andere, zu zählen. Inschriftfriese bilden den gewöhnlichen Schmuck orientalischer Bauwerke; die Schriftzeichen sind dabei ebenso wie die Ornamente aus einzelnen zugehauenen und in den Wandputz verletzten Ziegeln hergestellt. Wie sehr man den dekorativen Charakter dieser Schrift auch außerhalb des Islam gewürdigt hat, bezeugen die Nachahmungen arabischer Schrift in byzantinischen Bauten der gleichen Zeit.

Einen Fries mit derartigen, lediglich ornamental verwendeten arabischen Lettern aus einzelnen zurechtgehauenen Backsteinen in Mörtelbettung, besitzt u. a. die spätestens zu Beginn des XII. Jahrhunderts erbaute Nebenkirche des Klosters *Hofios Lukas zu Phokis* (Mittelgriechenland⁸⁷⁾.

Marcel Dieulafoy. Die Andeutungen finden sich an verschiedenen Stellen des von seiner Frau und Reisebegleiterin *Jane* herausgegebenen, reich illustrierten Werkes: DIEULAFOY, JANE. *La Perse, la Chaldée et la Suse etc.* Paris 1887. — Die neueste grundlegende Veröffentlichung über die mittelalterliche Baukunst Persiens ist das mit trefflichen photographischen und Farbaufnahmen reichausgestattete Prachtwerk: SARRE, F. *Denkmäler persischer Baukunst.* Geschichtliche Untersuchung und Aufnahmen mohammedanischer Backsteinbauten in Vorderasien und Persien. Unter Mitwirkung von BRUNO SCHULZ und GEORG KRECKER. Berlin 1901.

⁸⁶⁾ Siehe: FERGUSSON, J. *History of architecture in all countries.* London 1867. Bd. II, S. 642.

⁸⁷⁾ Siehe: SCHULTZ, R. W. & S. H. BARNESLEY. *The monastery of St. Luke of Stiris in Phokis.* London 1901.

b) Epoche der Seldschuken und Mongolen.
(XII. und XIII. Jahrhundert.)

Die vornehmsten Träger der Geisteskultur und Kunst des Islam während des Mittelalters waren die Perfer; zählten doch, außer dem arabischen Irak (der Tigrisebene) mit Bagdad, zu den blühendsten Landesteilen des Kalifenreiches grade die nordpersischen Provinzen, namentlich das dichtbevölkerte Chorasan mit den Städten Rhages (Rey), Nischapur und Tus (dem heutige Meshed).

53.
Baukunst
der
Perfer.

Bereits im XI. Jahrhundert, wenn nicht früher, hatte sich in der persischen Baukunst ein Typ herausgebildet, für den die Grundlagen im Gewölbebau der Sasaniden zu suchen sind. Er läßt sich zuerst in den Medressen, den Akademien oder hohen Schulen der Perfer nachweisen. Der Mittelpunkt der Medresse ist stets ein geschlossener Hof, in den an der Vorderseite ein Portal in Gestalt einer großen Bogennische führt. Ähnliche vorn in voller Breite geöffnete und mit Tonnen- oder Halbkuppelgewölben gedeckte Nischen liegen in den Achsen der drei übrigen Hofseiten; es sind die Hörsäle, die Liwane. Die Verbindung dieser Bauteile bilden niedrige Flügel mit Pfeilerhallen und den daran anschließenden Wohngemächern der Lehrer und Zuhörer. In dieser symmetrischen Gruppierung ihrer Hauptteile bildet die Anlage ein Kreuz, das sich nicht nur im Grundplane, sondern vermöge der überragenden Höhe der Liwane auch im Aufbau kennzeichnet. Alle Teile der Medresse waren gewölbt; die ausschließliche Bogenform war der Kielbogen, der spätestens im XI. Jahrhundert an Stelle der sasanidischen Ellipse getreten war.

Wie es scheint, übertrug sich diese Gewölbeanlage erst von den Medressen auf die Moscheen, mit denen in der Regel Unterrichtsanstalten verbunden waren. Dann wurde der Liwan gegenüber dem Eingange zum Gebetraume; neben ihm lagen Kuppelräume, die Mausoleen des Stifters und seiner Angehörigen. So vollendete sich ein Bautypus von großzügigem Gepräge, an dem die Baukunst der Perfer und der von ihr abhängigen Kunstgebiete Jahrhunderte lang festgehalten hat. Das monumentale Architekturbild vervollständigen die Minarets: schlanke nach oben verjüngte Rundtürme mit ausgekragter Galerie, von welcher die Stimmen des Gebetes ausgerufen werden.

Eine zweite zahlreiche Klasse von Bauten bilden die Heiligengräber (Imamzadeh's), die Mausoleen der Imame, wie man die Nachkommen *Ali's*, *Mohammed's* Schwiegerohnes, nennt, in welchen der persische Zweig des Islam (die Schiiten) die alleinigen rechtmäßigen Nachfolger des Propheten erblickt. Die Imamzadeh's sind von runder oder polygonaler Form; gewöhnlich ist das Mauerwerk glatt und zeigt außer seiner Backsteinverblendung keinen weiteren Schmuck als einen breiten Inschriftfries unter dem Dachkranze. Die Bedachung bilden Kegel, Pyramiden oder Kuppeln aus Backsteinen. In dieser Form wurde das Heiligengrab zur Zeit der Türken und Mongolen das Vorbild für das Herrschergrab. Die Heiligkeit und Unverletzlichkeit des Grabes war die Ursache, daß von Imamzadeh's noch eine verhältnismäßig große Zahl aus der Seldschukenepoche erhalten geblieben ist, während die großen Moscheen des persischen Typs erst der Mongolenzeit angehören.

Zu den frühesten wohl erhaltenen Monumenten persischer Baukunst und Ziegelornamentik gehören außer den beiden Türmen von Ghasna zwei Mausoleen

S. 24 u. Taf. 11. — Eine ähnliche ornamentale Verwendung arabischer Schriftzeichen findet sich auch in Wandmalereien, sowie an zahlreichen Arbeiten der Kleinkunst, z. B. Elfenbeinen und Seidengeweben.

und die Minarets zweier Moscheen in Damgan, einer Stadt an der Karawanenstraße von Teheran nach Meshed (Fig. 44⁸⁸). Die Ziegelverblendung der Minarets zeigt in der unteren Hälfte Rautenmuster aus wagrechten und lotrechten Ziegeln, in der oberen über einem Inschriftfriele Netz- und Mäandermuster aus vortretenden Ziegeln.

Nur wenig später — aus der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts — stammen zwei an den Außenflächen verputzte Grabbauten von viereckiger Grundform mit Kegeldächern zu Amol in Mazenderan im nordwestlichen Persien⁸⁹). Beide sind wichtig, weil sie neue Formen und Ausdrucksmittel zeigen; beide haben statt der einfachen Ziegelgesimse aus vortretenden Schichten einen Kranz von Zwergnischen, Mokarna's, die Anfänge der sog. Stalaktiten, womit die für die Folgezeit typische orientalische Form der Bekrönung gegeben war. Das eine der Mausoleen, die Grabstätte des um 1120 verstorbenen *Imam Abul-Kazem*, zeigt an seinen Zwergnischen blau-glasierte Platten. Einen Inschriftfries aus kupferblau glasierten Platten besitzt auch das eine der vorerwähnten Minarets in Damgan.

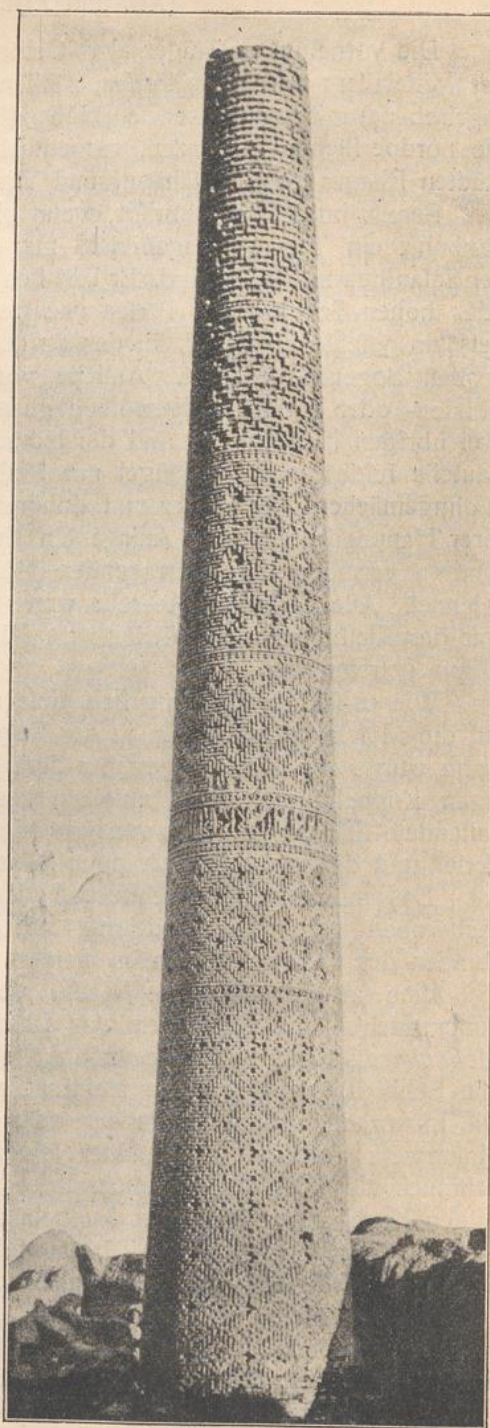
54.
Farbige
Glasuren.

Damit tritt zur Ziegelornamentik eine neue, ja die für die Baukeramik des Orients wichtigste Erscheinung: die farbigen Glasuren. Die einst so kunstvoll ausgebildete Glasurentechnik des alten Orients war für die Baukunst zur Zeit der griechisch-römischen Kultur in Vorderasien außer Gebrauch gekommen und auch während der ersten Renaissance der orientalischen Kunst, unter den Safaviden, nicht wieder aufgenommen worden. Emailierte Backsteine haben sich wenigstens bis jetzt an keinem Bauwerke der Parther oder Safaviden nachweisen lassen. Verloren gegangen war damit die Glasurentechnik aber keineswegs. Alte Bestattungsgebräuche haben unter

⁸⁸) Fakf.-Repr. nach: SARRE, a. a. O.

⁸⁹) Siehe ebendaf.

Fig. 44.



Minaret der Moschee Tschihil-Sutun zu Damgan⁸⁸).

den Parthern die Fabrikation glasierter Tonarkophagen als einen wichtigen Industriezweig am Leben erhalten. Zu allen Zeiten war ferner glasiertes Gebrauchs- und Ziergeschirr hergestellt worden.

Über dieses Geschirr geben keramische Funde aus alten Schuttschichten zuverlässigen Aufschluß⁹⁰⁾. Die früheste Stufe bezeichnen die aus tiefen Fundschichten in Ephesos, Athen u. a. O. gehobenen spät-antiken Topfwaren. Ihr Material ist der natürliche, rötliche Töpferthon mit einem weißen Anstrich, in welchen das Ornament bis auf den Tongrund eingeritzt wurde. Eine durchsichtige, gelbliche Bleiglasur deckt die Oberfläche. Hieran schließt sich eine Gruppe auf den Anstrich bemalter Gefäße. Die Farben sind Manganviolett, Grün und Gelbbraun; die transparente Glasur ist die gleiche. Funde dieser Art sind vornehmlich in Syrien, aber auch — und damit greifen wir bereits in früh-arabische Zeit hinüber — in den Schuttmassen von Altkaïro oder Fostat gemacht⁹¹⁾. Bald erscheint — ebenfalls in Fostat — eine Gruppe mit weißer, kieselhaltiger Masse, welche eine Bemalung des Scherbens selbst gestattet. Hierzu gehören Poterien mit kobaltblauer Malerei unter der Glasur⁹²⁾.

Somit veranschaulichen die Funde von Fostat, das bereits im Jahre 1168 nach Chr., in Folge der Gründung des heutigen Kaïro, zerstört wurde, am vollständigsten den Übergang von der spät-antiken zur orientalisches-mittelalterlichen Keramik.

Zu welcher Zeit man zuerst wieder in der Backsteinarchitektur des Orients auf den emaillierten Ziegel zurückgriff und damit dem Verlangen nach Polychromie, einem Lebensbedürfnisse der orientalischen Kunst, Rechnung trug, hat sich bis jetzt nicht nachweisen lassen. Vielleicht ist es schon während der Glanzzeit des Khalifats im IX. Jahrhundert geschehen. Jedenfalls waren farbige Emails bereits gegen Ende des XI., allgemeiner im XII. Jahrhundert im Gebrauch. Sie erscheinen in dieser Zeit in ganz bestimmter Verwendung. So zeigt die Mehrzahl der aus der Zeit *Nureddin's* stammenden Seldschukenbauten in Mesopotamien und Syrien als regelmäßige Erscheinung einzelne Schichten von glasierten Ziegeln, die als farbige Streifen die Flächen durchziehen, die Mauerkanten und Öffnungen einfallen. Dieser sparsame Glasurenschmuck gleicht einer farbigen Verbrämung des Mauerwerkes. Meist werden auch die Inschriften aus emaillierten Ziegeln gebildet und somit durch die Farbe hervorgehoben. Die ältesten Farbenemails sind die aus dem Kupferoxyd gewonnenen türkisblauen und grünen. *Sachau*⁹³⁾ sagt in seinen Reiseberichten aus Syrien und Mesopotamien: „Auffällig sind die Haufen blau und grün glasierter Tonscherben... Daß Platten und Ziegel dieser Art von den Baumeistern des arabischen Mittelalters verwendet wurden, sieht man noch vielfach an den Ruinen, z. B. an den Moscheen von Mosul.“ Man suchte die Monotonie des Mauerwerkes dadurch aufzuheitern, daß in gewissen Zwischenräumen einzelne Lagen von grün und blau glasierten Ziegeln eingefügt und als Ornament verwendet wurden⁹⁴⁾.

Mit blau emaillierten Ziegeln wurden schließlich auch die Kuppeln der

⁹⁰⁾ Vergl. hierfür vor allem die grundlegenden Arbeiten von *Henry Wallis: Illustrated catalogue of Specimens of Persian and Arabian art exhibited 1885.* London — sowie: *Persian ceramic art in the collection of W. F. Ducane Godman.* London 1891 u. 1894. Appendix mit Tafeln und kurzem Text.

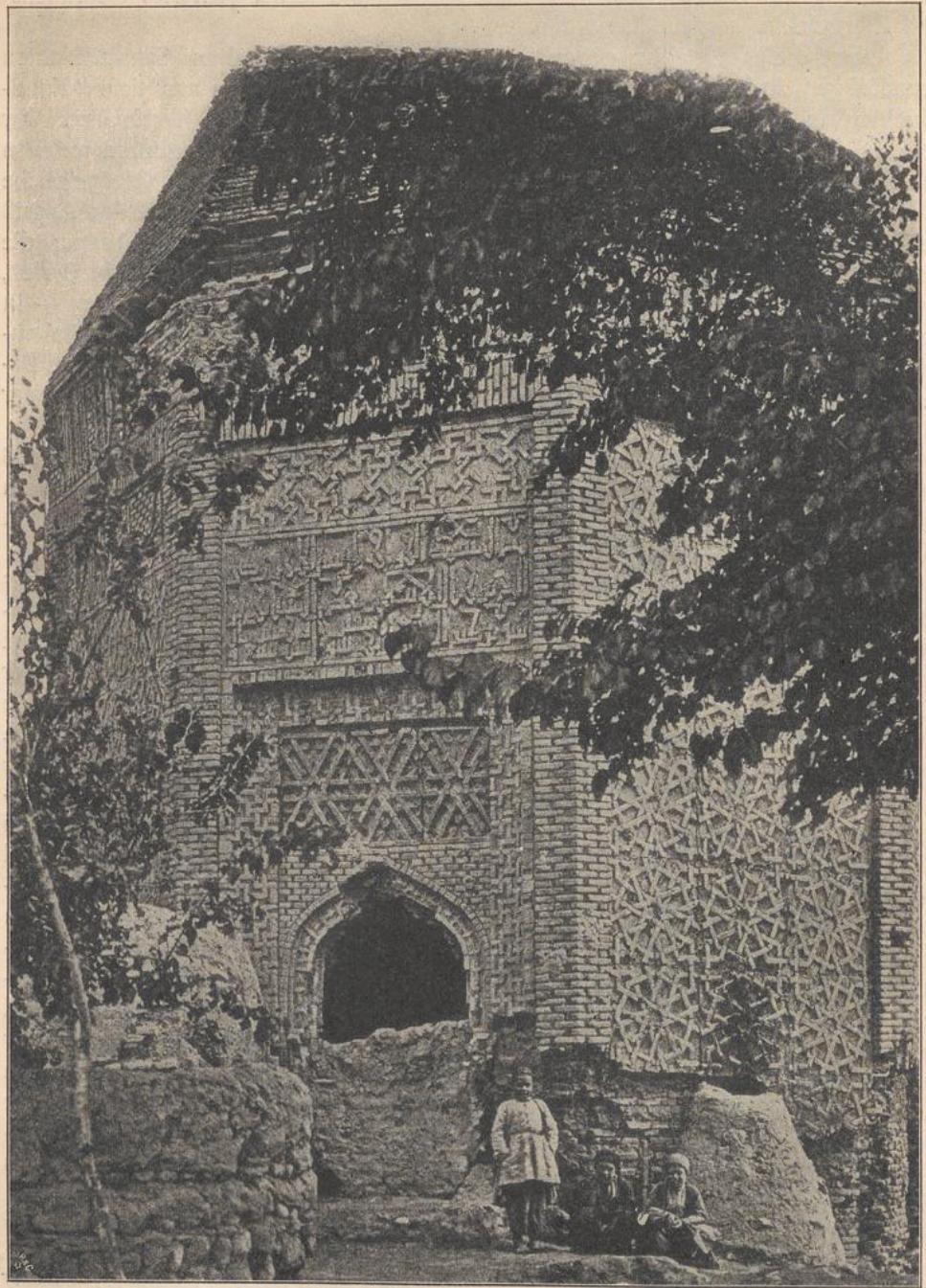
⁹¹⁾ Siehe: *WALLIS, H. Persian ceramic art etc.* Appendix, Pl. III, IV u. V.

⁹²⁾ Siehe ebendaf., Pl. VII.

⁹³⁾ Siehe: *SACHAU, E. Reise in Syrien und Mesopotamien.* Leipzig 1883. S. 243.

⁹⁴⁾ Siehe ebendaf., S. 353: „Die Ornamentation (mit farbigen Schichten) muß einmal im ganzen Euphrat- und Tigristhal Sitte gewesen sein; denn die Ruinenstätten jener Gegenden bestehen immer zur Hauptsache aus Fragmenten von solchen glasierten Ziegeln.“

Fig. 45.

Grabmal des *Jusuf ibn Kutajir* zu Nachtschewan⁸⁸⁾.

Heiligengräber eingedeckt. In dem Farbenspiel, das die Bauten des Orients gewähren, sind diese in hellem Glanz erstrahlenden blauen Kuppeln einer der stärksten Akzente.

Über die hochentwickelte Technik und Zierweise des persischen Ziegelbaues im XII. Jahrhundert hat zuerst die Aufnahme und Unterfuchung zweier Monumente im Kaukasusgebiet durch *E. Jacobsthal*⁹⁵⁾ zuverlässige und höchst dankenswerte Angaben geliefert. In Nachtschewan stehen noch wohl erhalten zwei auch von *Dieulafoy* und *Sarre* beachtete Grabbauten von Polygonform mit Pyramidendach.

Das kleinere, das Mausoleum des *Jusuf ibn Kutajir*, vom Jahre 1162, bis zur Pyramide 8 m hoch, ist ein Achteck, dessen Seiten rahmenartige Wandstreifen gliedern; unter dem Dache fehlt nicht der umlaufende Inschriftfries; eine zweite Inschrift mit der Widmung sitzt über dem Kielbogenportal. Die Buchstaben der Inschriften treten ebenso wie die Backsteine der Wandmuster vor dem Putzgrund hervor (Fig. 45⁹⁵⁾).

Stattlicher und durch die Verwendung emaillierter Ziegel ausgezeichnet ist das zweite Monument, im Jahre 1186 erbaut für die Frau *Mumine Chatun* eines feldschukischen Emporkömmelings *Ildeghis*, ein Zehneck von 10 m lichtigem Durchmesser und 26 m Höhe ohne die fehlende Pyramide. Den Wandabschluß bildet ein Fries mit blau glasierten Schriftzeichen unter einer dreifachen Reihe von Zwergnischen. Die Seiten des Polygons sind nischenartig gegliedert und an Rahmen wie Feldern mit einem Netz von stets verschiedenen Band- und Sternmustern bedeckt. Türkisblau emaillierte Ziegel bilden die farbigen Säume der Bogen und Kanten.

Nach *Jacobsthal* besteht das Mauerwerk beider Mausoleen aus Backsteinen von 200 mm Quadratseite und 43 mm Höhe. Für das Ziegelmosaik kamen halbe Steine von 90 bis 180 mm Seitenlänge und 35 mm Stärke, für die Inschriften Kopfstücke von 45 bis 50 mm Anflächfläche und 60 bis 76 mm Stärke zur Verwendung.

Die Ausführung des Ziegelmosaiks erfolgte nicht direkt an der Wand vom Gerüst aus, sondern in einzelnen Teilen. Zu diesem Zwecke wurden die Backsteine in selten Holzrahmen um hölzerne Lehren von der Form der Multer, Sterne, Quadrate, Polygone usw. zusammengesetzt und die Zwischenräume mit Gipsmörtel ausgefüllt. Die Stärke der Lehren gab dabei das Maß, um welches die Backsteine vor dem Grund hervorragten. Hatte der Mörtel abgebunden, so entfernte man die Holzrahmen und verletzte das Mosaik an das Mauerwerk.

Bei dem Monument der *Mumine Chatun* erscheint übrigens auch der die Zellen ausfüllende Mörtelgrund nachträglich gemustert, indem man eine Gipschicht von etwa 10 mm Stärke auftrug und in diese das Ornament einschchnitt (Fig. 46⁹⁵⁾).

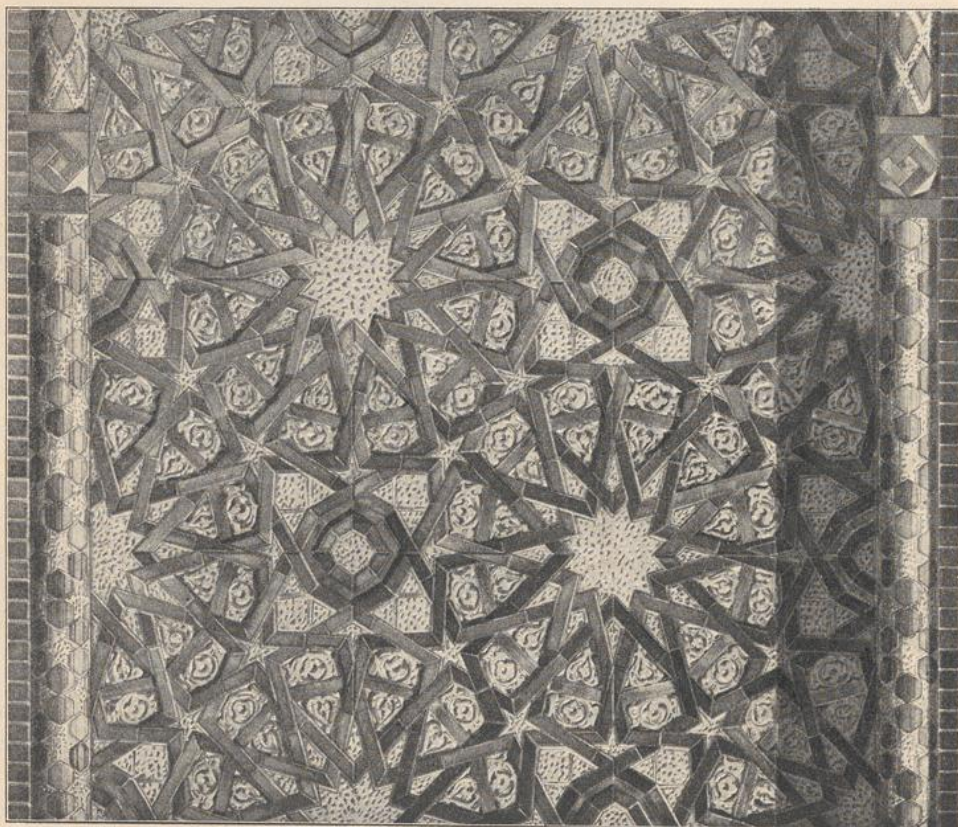
Dieser Verbindung von Ziegel- und Stuckmustern werden wir auch in den Monumenten der folgenden Epoche, dem Mongolenzeitalter, wiederbegegnen; der gemusterte Stuckgrund bildet nichts als die für das orientalische Empfinden notwendige Ergänzung zum Relief des Ziegelmosaiks. Schon in der Flächenkunst des alten Orients wurden Grund und Muster als gleichwertig behandelt, ein Grundgesetz, dem auch das Mittelalter treu blieb. Auch das wichtigste Ausdrucksmittel, die Farbe, anfangs nur sparsam und in strenger Unterordnung unter die Architektur verwendet, trat um die Wende des XII. Jahrhunderts immer bedeutamer in der Baukeramik hervor. Waren zur farbigen Auszierung des Mauerwerkes bisher lediglich einfarbig emaillierte Backsteine, selten größere Reliefplatten herangezogen worden, so bot sich mit der Einführung mehrfarbig bemalter Wandfliesen ein Mittel zu viel reicherer Polychromie.

⁹⁵⁾ Siehe: JACOBSTHAL, E. *Mittelalterliche Bauten in Nachtschewan*. Berlin 1899. — Die Aufnahmen von *Jacobsthal* sind übrigens zum Teile in das Sammelwerk von *F. Sarre* (*Denkmäler Persischer Baukunst* usw.) übergegangen.

57.
Älteste Beispiele
der
Glasurtechnik.

Ausgrabungen in den Schuttschichten der 1221 durch *Djingis-Chan's* Horden zerstörten Stadt Rhages (Rey) in Khoralan haben zahlreiche Toncherben mit vielfarbiger Bemalung unter Glasur zutage gefördert, von denen das British-Museum eine reiche Sammlung, das India-Museum zu London und das *Musée des arts décoratifs* in Paris Proben besitzen. Die Scherben gehören einer zur Zeit des Unterganges von Rhages verbreiteten Gattung von Fayencen mit Darstellungen von Reitern und sitzenden Figuren und mit ornamentalen Motiven an. Der gelblichgraue Scherben erhält einen weißen, deckenden Anstrich. Auf

Fig. 46.



Ziegelmosaik mit gemauertem Stuckgrund
vom Grabmal der *Mumine Chatun* zu Nachschewan⁸⁵⁾.

Nach einer Aufnahme von *E. Jacobsthal*.

diesen sind die Umriffe in Schwarz und die Fleischpartien in mattem Hellrot gemalt. Am meisten bezeichnend ist ein tiefes Bolusrot, außerdem ein stumpfes Graublau; der Grund ist häufig türkisblau bemalt. Die durchsichtigen Glasuren sind alkalisch. In dieser Art waren nicht bloß Tongeschirr, sondern auch Fliesen hergestellt, deren Ornamente sich von türkisblauem, mit roten Tupfen belebtem Grunde abheben. Eine andere Gruppe von Fliesen aus Rhages zeigt plastisches Ornament ohne Glasur, während der Grund türkisblau glasiert ist. Mithin müssen zu Anfang des XIII. Jahrhunderts Wandverkleidungen aus Fliesen in Persien üblich gewesen sein, und daß dies gerade für Rhages der Fall gewesen, bestätigt

der Geograph *Jacut* (XIII. Jahrhundert), der einen solchen farbigen Schmuck an den Häusern der Stadt bewunderte.

Wie die eben geschilderte farbige Gruppe läßt sich auch eine andere, für die mittelalterliche Keramik des Orients charakteristische Klasse keramischer Arbeiten auf den Trümmerstätten von Rhages und Alt-Kairo (Fostat⁹⁶) nachweisen: die mit metallischem Luster bemalten Fayencen. Technisch ist diese Klasse von der vorigen weit verschieden. Den Malgrund bildet die weißglasierte Kachel; auf diese wird der Luster gemalt und in einem zweiten schwächeren, die Glasur nicht angreifenden Feuer eingebrannt. Der Luster selbst entwickelt sich aus einer mit Säure verbundenen Mischung aus Ocker und Kupferoxyd⁹⁷), das durch Beimischung von Silber den goldigen bis chamoisfarbigen Ton erhalten soll, ohne diesen Zusatz kupferrot bis zu tiefem Rubinrot erscheint; verschiedene Farbtöne sind auf zufällige Einwirkungen des Brandes zurückzuführen. Die Technik stammt aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem arabischen Irak (Mesopotamien). Die dekorative Wirkung dieser zu den edelsten Erzeugnissen der orientalischen Keramik zählenden Arbeiten ist bedeutend; eben so hoch steht in vielen Fällen auch ihr künstlerischer Wert; namentlich sind die Arbeiten des XIII. Jahrhunderts durch die Weichheit der Pinselführung und durch einen gewissen impressionistischen Zug von großem Reize und daher in den Kabinetten der Sammler hochgeschätzt⁹⁸). Die ältesten Arbeiten haben in Luster gemaltes Ornament mit eingeritzter Innenzeichnung, die späteren — schon zu Beginn des XIII. Jahrhunderts — im Lustergrunde ausgepartes Ornament. Eine Gruppe für sich bilden die auf kobaltblauer (statt weißer) Glasur lüstrierten Fayencen, die aus sizilischen oder aus ägyptischen oder syrischen Werkstätten hervorgegangen zu sein scheinen⁹⁹).

Die Überlieferung und datierbaren Funde lassen keinen Zweifel, daß die Lusterfayencen — wie sie der Kürze wegen bezeichnet werden mögen — bereits im XII. Jahrhundert über die gesamte islamische Welt verbreitet waren. Der arabische Geograph *Edrisi* erwähnt in seiner um die Mitte des XII. Jahrhunderts verfaßten Reisebeschreibung Lusterfayencen in Spanien. Wie sehr ferner diese Kunstgattung im Abendlande geschätzt und durch Einfuhr dorthin verbreitet war, lehren die zahlreichen Lusterbecken und -Schalen, *Bacini*, welche als beliebter Wand Schmuck an Kirchen, Glockentürmen und Profanbauten des XII. Jahrhunderts in Südfrankreich und Italien eingemauert wurden. *Viollet-le-Duc*¹⁰⁰) beschreibt derartige Schalen an dem in der Mitte des XII. Jahrhunderts erbauten Rathaus von St. Antonin in Südfrankreich. Die zahlreichsten Beispiele derartiger Fayencen enthalten die romanischen Kirchen des XII. Jahrhunderts in Pavia, die Fassaden von San Michele und San Pietro in ciel d'oro, sowie der Vierungsturm von San Teodoro. In den Pavener Kirchen sind drei Hauptgattungen der islamischen Keramik vertreten:

⁹⁶) Siehe: WALLIS, a. a. O., Appendix, Taf. XIV.

⁹⁷) Siehe: DAVILIER, G. *Histoire des faïences Hispano-moresques à reflets métalliques*. Paris 1861. — Der Luster »se compose d'une pellicule inappréciable de silicate de protoxyde de cuivre«.

⁹⁸) Die reichste Sammlung solcher Lusterarbeiten ist diejenige von *Ducane Godman* in London, die von *H. Wallis* in musterhaften Farbaufnahmen im oben erwähnten zweibändigen Werke veröffentlicht ist. Der erste Band enthält die Topfwaren mit Lusterornamenten, der zweite die für die Zeitstellung der ganzen Gruppe so wichtigen Wandfliesen, deren mehrere Inschriften mit Jahreszahlen aufweisen. — Vergl. ferner das Verzeichnis der Lusterfliesen des South Kensington-Museums in London von *Murdoch Smith*: *Persian art published for the committee of council of education*. London 1876.

⁹⁹) Siehe: FALKE, O. v. *Majolika*. Handbücher der Kgl. Museen zu Berlin 1895. S. 26.

¹⁰⁰) Siehe: VIOLLET-LE-DUC, E. *Dictionnaire raisonné du mobilier français etc.* Paris 1854-65. Bd. II, Taf. 32, S. 146. — Zwei ganz verwandte Schalen besitzt das Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

- 1) die einfarbigen kupferblau oder kupfergrün glasierten;
- 2) die bekannte Gruppe der auf einem Anguß bemalten und gravierten Poterien mit durchlichtiger Glasur, und
- 3) die Lüfterfayencen sowohl auf blauer als auf weißer Glasur.

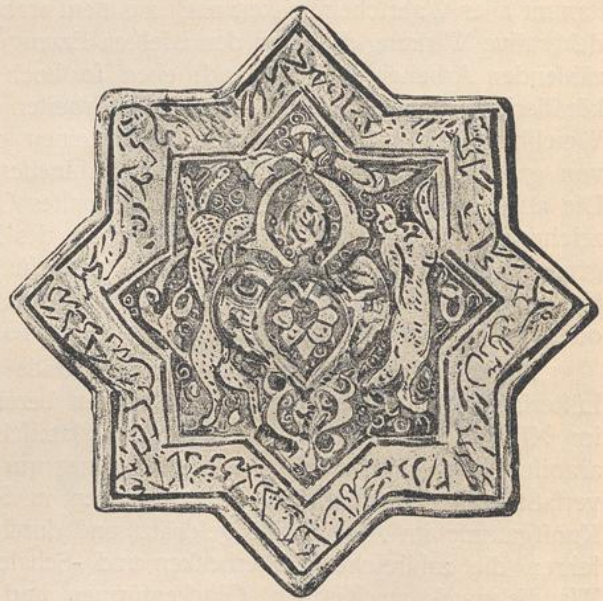
Unter diesen letzteren fallen besonders die in schönstem Rubinrot dekorierten Bacini von San Teodoro auf. Da der Rotlüfter sich weitaus am häufigsten und längsten in Spanien nachweisen läßt, wird man die Pavener Arbeiten dieser Art als Spanisch in Anspruch nehmen, während die auf blauer Glasur lüftrierten sizilischer oder ägyptischer Export fein mögen. 19 blauglasierte Schalen oder Schalenböden sind noch an der in Marmor inkrustierten Kanzel der Kirche San Giovanni in Ravello (bei Amalfi) zu sehen¹⁰¹⁾. Aus syrischen Werkstätten kommt endlich noch eine vierte keramische Gruppe mit schwarzem Ornament unter durchlichtiger blauer Glasur. Dazu gehört ein ehemals an der Kirche Santa Cecilia (1103) zu Pisa vermauertes, jetzt im Britih-Museum befindliches Fragment¹⁰²⁾.

Die Lüfterfliesen dienten vorzugsweise zu Wandverkleidungen im Inneren von Moscheen und Heiligengräbern; gewöhnlich erhielt die Gebetsnische, der Mihrab, einen solchen Schmuck, für den man dann größere Platten und Formstücke verwendete. Die Mihrabs bilden in der Regel flache Bogenblenden mit einfassenden Säulen und umlaufenden Inschriftborden (Fig. 48). Der Grund der Blenden enthält Schriftzeichen, Vasen und Ornamente in Relief, die sich in leuchtendem Kobaltblau von dem durch Streumuster gedämpften Lüfter abheben.

Das nach Form und Ornament älteste Beispiel einer derartigen Mihrabverzierung enthält die Mutterkirche des Islam in Afrika: die alte Moschee zu Kairowan¹⁰³⁾ in Tunisien. Kleine quadratische Fliesen mit Lüfterornament auf weißem Grund sind mit anderen ungemulterten schachbrettartig an der Wand der Gebetsnische zusammengesetzt. Eine alte Überlieferung meldet, daß diese Fliesen aus dem arabischen Irak (Mesopotamien) herstammten.

Die frühesten datierten Lüfterfliesen sind vom Jahre 1217 (Fig. 47¹⁰⁴⁾). Sie zeigen bereits die für die Folgezeit charakteristische Form eines achtstrahligen,

Fig. 47.

Sternfliese mit Lüftermalerei¹⁰⁴⁾.

(1217 vor Chr.)

(Aus der Sammlung H. Wallis.)

¹⁰¹⁾ Siehe: FALKE, a. a. O.¹⁰²⁾ Siehe: DRURY, C. E. FORTNUM. *Majolica*. Oxford 1896. S. 14.¹⁰³⁾ Siehe: SALADIN, H. *Les monuments historiques de la Tunisie. La mosquée de Sidi Ogba à Kairouan*. Paris 1899.¹⁰⁴⁾ Fakf.-Repr. nach: *Gazette des beaux arts*, III. Per., Bd 8 (1892), S. 73.

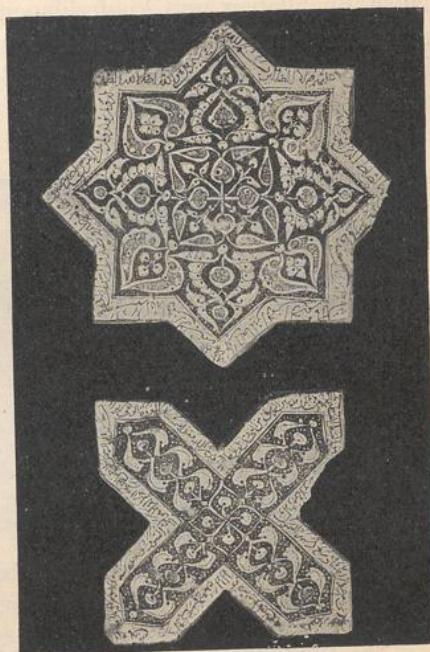
aus der Durchdringung zweier Quadrate entstandenen Sternes. Setzt man diese Sterne mit den Spitzen zusammen, so ergeben sich kreuzförmige Zwischenstücke. Durch die Vereinigung beider Formen wird ein angenehmer Wechsel erzielt. Selten findet sich statt der achtstrahligen die sechsstrahlige Form. Jede Fliese enthält eine für sich abgeschlossene Darstellung, die gewöhnlich mit einer schmalen Inschriftborde umläumt wird. Nicht selten bildet das Mittelfeld einen in den Stern eingeschriebenen Kreis. Das Ornament, meist Tierfiguren in Verbindung mit Arabesken und unregelmäßigen kleinen Füll- oder Streuornamenten, ist im Lüftergrunde ausgespart; die Inschriften sind umgekehrt in Gold auf den weißen Grund gemalt. Zur Belegung der Flächenteile dienen flotte Retouchen in zartem Blau

Fig. 48.



Verkleidung einer Gebetsnische durch
Lüfterplatten (Persien¹⁰⁵).
(XIV. Jahrh. nach Chr.)

Fig. 49.



Lüfterfliesen aus Veramin (Persien).
(1262 nach Chr.)

oder Kupfergrün; die schmalen Kanten sind — so auf den Stücken von 1217 — oft in Kobaltblau bemalt.

Da die Flieseninschriften nicht selten Daten enthalten, so läßt sich der chronologische und stilistische Entwicklungsgang der Lüfterfayencen einigermaßen übersehen. Aus dem Jahre 1262 stammt die Fliesenbekleidung der *Imamzadeh Yaia* zu Veramin, einer Stadt, die an Stelle des 1221 zerstörten Rhages in Chorasan entstand. Die Fliesen weichen in ihrer Größe und Bemalung von den älteren ab. Tiere und Menschen enthalten sie nicht, sondern ziemlich reizlose, flüchtig gezeichnete Arabesken, Blattranken, Zypressen, welche im Lüftergrunde ausgespart und deren weiße Innenflächen schematisch mit kleinen Streuornamenten

¹⁰⁵ Fakf.-Repr. nach: Burlington fine arts club. Catalogue of Specimens of Persian and Arabian art. London 1885.

ausgefüllt werden (Fig. 49). Hier tritt sehr merklich das der orientalischen Kunst eigentümliche Prinzip der Differenzierung des Ornaments zutage.

Zur Erhöhung der Leuchtwirkung erhalten die Lüfterfliesen bisweilen eine leicht wellige Oberfläche. Bald erscheinen Schriftzeichen und Ornamente in Relief. Häufig finden sich Borden mit stilisierten Blattranken und Blüten. Eine Gruppe von Fliesen, deren Zeitstellung durch eine Inschrift mit der Jahreszahl 1308 bestimmt ist, zeigt Fig. 50¹⁰⁵⁾.

Dem Ende des XIII. oder dem Anfang des XIV. Jahrhunderts mögen einige Fragmente aus Mesched mit Reliefornamenten, jetzt im Victoria and Albert-Museum zu London, angehören. Eben dort sind Fliesen aus einer Moschee in Natins (Stadt zwischen Isfahan und Kaschan), sowie aus Kum in Perlien. Das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe besitzt eine Wandplatte aus Kaschan mit kobaltblauen Buchstaben und kupferblauen Reliefranken zwischen Arabesken und Streuornamenten auf zartem perlmutterfarbigem Lüftergrunde. In Kaschan selbst enthielt die Meidan-Moschee bis vor kurzem eine Lüfterfliesenbekleidung von hervorragender Schönheit¹⁰⁶⁾.

Fig. 50.



Inschriftenfriese und Ornamentborden aus Perlien mit Lüftermalerei¹⁰⁵⁾.
(Anfang des XIV. Jahrh. vor Chr.)

Seit dem XIV. Jahrhundert wurden die Lüfterfliesen, ohne jedoch völlig zu erlöchen, seltener. Statt der mit Goldlüfter bemalten Kreuz- und Sternfliesen finden sich mit Blattgold und Deckfarben dekorierte Fliesen auf kobaltblauer oder kupferblauer Glalur. Technik und Farben gleichen denen der emaillierten Gläser des Orients. Fliesen dieser Art besitzen die Museen von Berlin, London, Paris und Hamburg. — *Dieulafoy* erwähnt das Grabmal eines Scheiks in Sarbilitan, im südwestlichen Perlien, vom Jahre 1341, wo Lüfterfliesen mit weißem Grunde und türkisblau glasierte Fliesen abwechseln. — Eine verfallene Moschee in Kasbin zeigt Fliesen mit vergoldeten Buchstaben und Blumen auf blauem Grunde. Das Gleiche erwähnt *Dieulafoy* bei der Umrahmung eines Brückenbogens auf dem Wege zwischen Tauris und Kasbin.

Wo der Hauptstiz der perlischen Lüfterfliesenfabrikation im XIII. und XIV. Jahrhundert zu suchen sei, bleibt noch zu ermitteln. Zumeist wird das gewerbreiche Kaschan, dessen Fliesen im Mittelalter Ruf hatten, dafür angelesen. Kaschan ist bis in neuere Zeit die Fliesenstadt gewesen, so daß Fliesen schlechthin mit Kaschani bezeichnet wurden. Schon der Geograph *Jacut* (1178—1229) er-

¹⁰⁶⁾ Siehe: DIEULAFOY, J. *La Perse etc.* S. 204.

wähnt der dortigen Arbeiten. *Ibn Batutah* rühmt (Mitte des XIV. Jahrhunderts) an den Bauten von Melched Ali Wandbekleidungen in der Art derjenigen von Kalchan; ebenso sieht er Kalchani in Isfahan, Tauris, sowie in arabischen Orten.

Es ist keineswegs nötig, bei diesen Kalchani jedesmal an Lüfterfliesen zu denken; nur erhellt aus den übereinstimmenden Nachrichten, wie verbreitet im Orient während des XII. und XIII. Jahrhunderts die Fliesenfabrikation für Bauzwecke gewesen war. Um dieselbe Zeit aber hatte bereits eine andere Kunsttechnik begonnen der Fliese das Feld streitig zu machen: das Mosaik aus Ausschnitten von glasierten Platten. Von der Technik dieses für die Baukunst des Orients so wichtigen keramischen Zweiges ist bereits in der Einleitung (Art. 8, S. 5) gehandelt. Es leuchtet ein, daß ein so kunstvolles Verfahren nur in einem Lande entstanden sein kann, das über keine natürlichen dafür geeigneten Materialien verfügte. Dies war in Mesopotamien und in Nordperlien der Fall; beide Länder waren von Alters her auf den Ton angewiesen und haben dem unscheinbaren Material seine größten Vorzüge abgewonnen. Im Irak oder in Khorasan ist mithin die Heimat des Schnittmosaiks zu suchen. Sein Ursprung erklärt sich am natürlichsten aus der Nachahmung des Marmormosaiks, das in dem an edlen Bausteinen und antiken Marmorresten so reichen westlichen Vorderasien und in Ägypten in Übung war¹⁰⁷⁾. Die Technik des Schneidens und Auslagens, des Zusammensetzens im Mörtelbett entsprach durchaus der des Marmormosaiks. Wo Marmor und antike Spolien fehlten, suchte man den Ersatz in glasiertem Ton. Daher finden sich Tonmosaiken auch in Algerien und in Spanien. Vom XIII. bis zum XVIII. Jahrhundert ist das Tonmosaik über einen großen Teil des Islam verbreitet und hat namentlich in Perlien Leistungen aufzuweisen, welche für immer einen Ruhmestitel der orientalischen Baukeramik ausmachen werden.

Die frühesten bis jetzt bekannten und datierten Ausführungen in Schnittmosaik finden sich in Koniah, der Hauptstadt des Seldschukenreiches von Ikonium. Die Blüte des Sultanats von Ikonium oder Rum, des einzigen von den Mongolen nicht vernichteten Türkenreiches in Vorderasien, fällt in das XIII. Jahrhundert; auch alle Bauten von Bedeutung in Koniah gehören in diese Zeit. Die Untersuchungen, die neuerdings Dr. *F. Sarre*¹⁰⁸⁾ an diesem Platze vorgenommen, haben ergeben, daß daselbst die Technik des Mosaiks aus glasiertem Ton das vorherrschende Verfahren bildete. Es findet sich sowohl das Mosaik aus farbig glasierten Backsteinen im Wechsel mit unglasierten, als auch das Schnittmosaik aus musivisch zusammengesetzten Ausschnitten glasierter Platten. Die emaillierten Ziegel sind teils kleine Rechtecke, teils Würfel. Die Muster sind überwiegend geometrisch, wie in den Marmormosaiken der Zeit; doch finden sich an den einfassenden Borden einfache Arabesken und Blattranken in Mosaik. — Die Inschriften werden noch in der Weise wie an den Seldschukenbauten in Relief aus zugehauenen Backsteinen hergestellt und heben sich durch ihre leuchtende, hellblaue Kupferglasur vom roten Verblendmauerwerk ab; daneben finden sich aber Inschriften in Schnittmosaik, weiß auf kobaltblauem Grunde. — In der farbigen Erscheinung der Backsteinbauten von Koniah ist ein bedeutender Schritt hinaus getan über die der älteren Bauten. Immer mehr gewinnt das farbige

59.
Schnittmosaik.

60.
Bauten
zu Koniah.

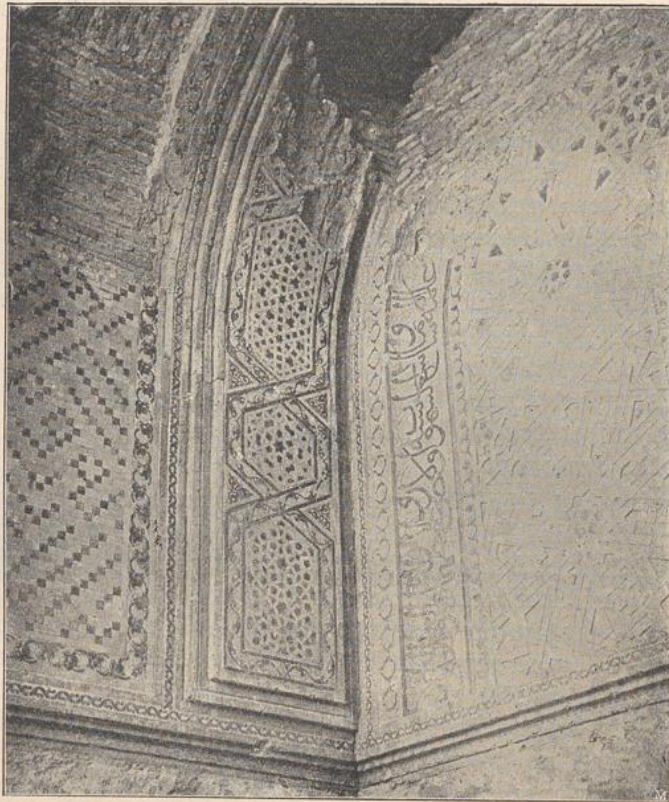
¹⁰⁷⁾ Beispiele davon finden sich u. a. in der Moschee Kalaun um 1320, ferner in der Hafan-Moschee zu Kairo (um 1350). — Siehe: BOURGOIN, J. *Précis de l'art Arabe etc.* Paris 1889. Bd. II, Taf. 12–21 — ferner: HESSEMER, F. M. Arabische und altitalienische Bauverzierungen. Berlin 1836–42. Taf. 54.

¹⁰⁸⁾ Siehe: SARRE, F. Reise in Kleinasien im Sommer 1895. Forschungen zur seldschukischen Kunst und Geographie des Landes. Berlin 1896.

Flächenmuster an Boden und verdrängt die edle und charaktervolle Reliefornamentik der Seldschuken- und Ghasnevidenzeit.

Zeitlich an erster Stelle steht unter den Monumenten von Koniah die 1242 als Juristenschule erbaute Sirtscheli-Medresse. Ihre Front und das Prachtportal mit gewundenen Säulen, Spitzbogen und Stichbogentür bestehen aus Haufstein; der Arkadenhof dagegen mit seiner Kielbogenexedra ist ein persischer Backsteinbau und ganz in Schnittmosaik verziert. Inschriftborden mit schmalen Profillstücken fassen die Kielbogen des Liwan ein; die Leibungsflächen der Arkaden (Fig. 51¹⁰⁹⁾

Fig. 51.



Fliesenmosaik aus der *Sirtscheli*-Medresse zu Koniah¹⁰⁹⁾.
(1242 nach Chr.)

schmücken einfache Rautenmuster aus emaillierten Ziegeln; die Wandfelder zu beiden Seiten des Liwan zeigen Schnittmosaik. Die vorherrschenden Farben sind Kobalt- und Kupferblau und Violett.

In einer Inschrift rühmt sich als Ausführender *Mohammed*, der Sohn *Mohammed's*, der Baumeister aus Tus (Mesched). Diesem Architekten aus Khorasan ist mithin die Einführung des persischen Bautypus und Backsteinbaues mit seinem Mosaik aus glasiertem Ton zuzuschreiben.

Noch reicher als in der Sirtscheli-Medresse sind die Mosaiken in der 1251 erbauten Karatai-Medresse. Statt des Hofes findet sich hier ein in der Mitte

¹⁰⁹⁾ Fakf.-Repr. nach: SARRE, F. Reise in Kleinasien usw. Taf. 25.

offener Kuppelsaal, an den ein stattlicher Liwan und zwei kuppelbedeckte Grufräume anschließen. Das ganz in Schnittmosaik dekorierte Schmuckstück bildet die große Mittelkuppel. Ein breiter Fries sitzt in Kämpferhöhe; die fächerartigen Gewölbezwickel zeigen eine Art von Mäanderornament, die Kuppel selbst zierliche Sternmuster. Den Wandfleckel verkleiden kupferblau glasierte sechseckige Fliesen mit Arabesken in miniaturartig feiner Goldmalerei. — Eine Verkleidung des Sockels durch Fliesen findet sich auch in einem dritten Bauwerke, dem Grabbau des Großveziers *Fachreddin* (erbaut 1269). Der feineren Ausführung in Mosaik verblieb der obere Teil der Wand. Mosaikartig eingelegte, violette und türkisfarbige Glasurstreifen zieren das Fenstergitter aus durchbrochenen Tonplatten. Selbst die Sarkophage gehen nicht leer aus: Deckel und Langseiten zeigen geometrische Muster in Mosaik, die Schmalseiten türkisblaue Inschriftplatten mit vergoldeten Buchstaben.

Zu erwähnen wäre noch die Bekleidung der Kuppel der Indje-Moschee und der beiden Minarets der Moschee Sahib-Ata mit gelb- und blauemaillierten Ziegeln.

Unsere noch lückenhafte Kenntnis der persischen Baukunst des Mittelalters ermöglicht nur, einzelne Denkmälergruppen, wie sie Aufnahmen und Reiseberichte bekannt gemacht haben, zusammenzufassen, auf die Gefahr hin, sie aus ihrem richtigen Zusammenhange zu reißen.

Nach der Vernichtung des Chalifats und der Zerstörung von Bagdad durch die Mongolen (1258) wurde durch *Dfingis-Chan's* Enkel Hulagu Tauris zur Hauptstadt erhoben und der Nordwesten des Landes, die Provinz Aderbeidschan, unter tatkräftigen Herrschern, wie *Gazan* (1295—1304) und *Chodabende-Chan* (1304—16), der Hauptstutz persischer Kunst. Erst gegen die Mitte des XIV. Jahrhunderts rückte der Schwerpunkt der Bautätigkeit wieder in das nördliche Persien.

Die bedeutendsten Monumente der Mongolenzeit bilden die Moschee zu Marand nördlich von Tauris, in Tauris selbst *Gazan's* Mausoleum und Moschee, ferner das stolze Kuppelgrab des *Chodabende-Chan* in Sultanieh, das hervorragendste Denkmal der mittelalterlichen Baukunst Persiens¹¹⁰⁾. Hierzu treten in Khorasan die von demselben *Chodabende* erbaute Moschee zu Bohtam, die Hauptmoschee zu Veramin, östlich von Teheran, die Moscheen zu Kasbin und Saveh u. a.

Die genannten Bauten kennzeichnen die edelste und reichste Ausbildung, die der Backsteinbau bei Entfaltung aller Mittel im Orient gefunden hat. Der keramische Schmuck wird vielseitiger als bei den Seldschukenbauten im XII. Jahrhundert und bringt eine Verbindung von Backstein und geschnittenem Stuck, Tonmosaik und Fliefendekor. Die beliebten Lüsterfayencen fehlen, wie es scheint, dem Nordwesten ganz. Keramische und Stuckmuster stehen gleichwertig nebeneinander; in der Moschee zu Marand sind die Flächen mit Backsteinen verblendet, fast alle Ornamente dagegen in geschnittenem Stuck hergestellt.

Der hohe Stand der Technik zeigt sich in der farbigen Behandlung des Verblendmauerwerkes selbst, das man in verschiedenen zarten Tönen, ähnlich wie im Backsteinbau der Neuzeit, herzustellen wußte. Das Ornament verbleibt bei den Stern- und Polygonmustern und anderen geometrischen Formen; nur setzen sich diese nicht mehr aus hochkantig in den Wandputz gebetteten Backsteinen zusammen, sondern bestehen aus Fliesen mit eingeschnittenen oder geformten Reliefmustern und farbigen Glasuren. Die eingeschnittenen Muster gleichen den

61.
Bauten im
nordwestlichen
Persien.

¹¹⁰⁾ Siehe: DIEULAFOV, M. *Le mausolée de Chah Chodabende-Chan à Soultanieh*. *Revue gén. de l'arch.* 1883, S. 97, 145, 193, 241.

geschnittenen Stuckornamenten; häufig sind die Relieftteile unglasiert, und den Grund bilden blau emaillierte, in der Fläche liegende Streifen.

Dieulafoy erwähnt in *Gazan's* Moschee zu Tauris Sternfliesen: »*étoiles à huit points ornées d'un dessin estampé en creux*«, zugleich aber Platten mit türkisfarbiger Glasur, auf welchen die Zeichnung durch Auskratzen der Glasur und Bloßlegen des Tongrundes hergestellt war, demnach außer der Farbe auch der Wechsel zwischen glänzenden und matten Partien wirksam wird¹¹¹⁾.

Beim Mausoleum *Chodabende's* in Sultanieh ist die hochragende Steilkuppel ganz mit blauemaillierten Ziegeln verblendet; die schlanken Minarets an den Ecken des Oktogons, sowie die Pfeiler der Arkadengalerie unter der Kuppel zeigen weiße, unglasierte Verblender und darauf Rautenmuster aus kobalt- und kupferblauen Emailziegeln.

Die Beschreibung eines persischen Bauwerkes dieser Zeit erfordert oft ein umständliches Eingehen auf das ornamentale und technische Detail, will man den Leistungen der persischen Keramiker gerecht werden.

Im Inneren der schönen Moschee zu Veramin enthalten die Bogenleibungen kleine Sechsecke mit musivisch zusammengesetzten Sternmütern. Die Strahlen der Sterne sind tief eingeschnitten; den Grund zwischen den Strahlen bilden türkisblau emaillierte Dreieckplättchen, den Mittelpunkt ein Kreisstück aus unglasiertem Ton. — Ebendort finden sich unglasierte Schriftzeichen auf einem Mosaikgrunde aus hell- und dunkelblau glasierten Dreiecken, Rhomben und Sechsecken, auf welchen wieder Muster durch Auskratzen der Glasur gewonnen wurden. In diesen und ähnlichen Arbeiten verliert sich das Ornament schon in das miniaturartig Feine, so daß man ebenso die Geduld und Ausdauer wie die Kunstfertigkeit der Ausführenden bewundern muß.

c) XIV. und XV. Jahrhundert.

62.
Fliesenmosaik
und Malerei
über Glasur.

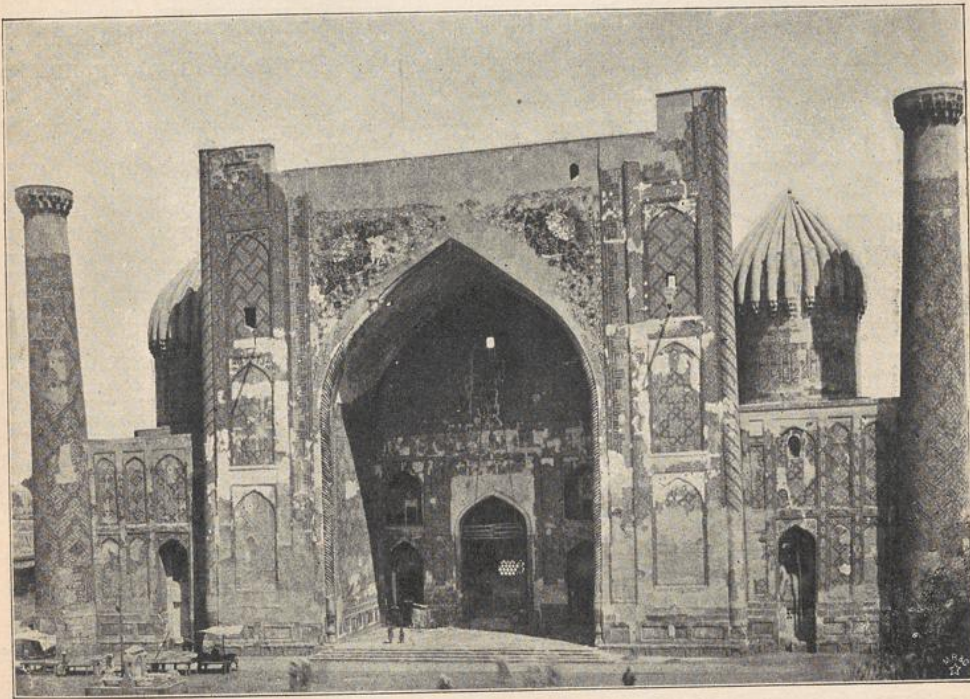
Während im XIII. und in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts das nördliche Persien im Mittelpunkte unserer Betrachtung stand, treten zu Beginn des XV. zwei Grenzgebiete persischer Kunst in den Vordergrund, das Osmanenreich, der Erbe des Sultanats von Ikonium in Vorderasien, und das Stammland des großen Eroberers *Timur*, mit seiner Hauptstadt Samarkand, im Osten. Beider Länder künstlerische Abhängigkeit von der persischen Kunst, beweisen allein Stil und Technik der keramischen Arbeiten; in *Timur's* Bauten erscheint ferner der bis zur Monotonie wiederholte persische Gewölbebau mit seinen Kielbogengalerien, den großen Portalnischen und Kuppeln (Fig. 52). Die Dekoration dieser riesigen Baumassen fiel so gut wie ausschließlich der Keramik zu, zunächst dem Mosaik aus Ziegeln und geschnittenen Platten. Indessen konnte es nicht fehlen, daß mit den stetig wachsenden Ansprüchen an die keramische Kunst eine andere Gattung Boden gewann: die emaillierte Fliese. Es war schließlich doch leichter und einfacher, reiche vielfarbige Muster zu malen als in Mosaik zusammenzusetzen, und so findet sich seit dem XV. Jahrhundert in immer steigendem Maße die emaillierte Fliese. Vor der Fliese und dem Mosaik treten bald alle bisherigen Schmuckmittel: die Ziegelornamentik, der geschnittene Stuck sowie die schönen Lüsterfayencen, in den Hintergrund.

¹¹¹⁾ Siehe: DIEULAFOY, J. *La Perse etc.* S. 60: »*Les faïences bleu turquoise sont disposées en grandes plaques, le dessin est tracé au burin de façon à enlever par partie l'émail bleu et à laisser apparaître la brique même, c'est un véritable travail de gravure fine avec un art et une patience admirables.*«

In Samarkand finden wir für den Fliesendekor, wie es scheint zuerst, eine keramische Neuheit: die Überglasurmalerei, d. h. die Emailmalerei auf der weißglasierten Kachel; gleichzeitig erscheint bei den Türkenbauten des XV. Jahrhunderts ein Parallelverfahren: der Dekor auf dem Scherben selbst mit Anwendung der Schutzränder, also eine Technik, die uns schon aus der assyrisch-babylonischen Kunst bekannt ist.

Im Türkenreiche begann eine lebhaftere Bautätigkeit bereits unter *Murad I.* (1359–89) in Nicäa (Isnik) und Brussa. Namentlich scheint *Murad's* Mutter, *Nil-ufer Chatun*, von Einfluß auf die künstlerischen Unternehmungen gewesen zu sein, indem sie zahlreiche Künstler und Handwerker aus dem Osten heranzog. Daher fallen wahrscheinlich schon in jene Zeit die Anfänge der nachmals so berühmten

Fig. 52.



Anficht der Schirdar-Moschee am Registanplatz zu Samarkand.

Fliesenfabrikation zu Nicäa, welche der Stadt den Ehrennamen *Tschinil Isnik* (von *tchini*, Fliese) verschafft haben. Die großen Bauten der Stadt, ein Bad, eine Medresse und ein Krankenhaus, wurden mit Fliesen geschmückt, und daß diese in Nicäa selbst hergestellt waren, ist mindestens für die von *Mohammed's I.* Veziar, *Ibrahim-Pascha*, erbaute, wegen ihres keramischen Schmuckes *Tschinili* genannte Moschee wahrscheinlich.

Leider sind diese Arbeiten in Isnik, so erwünscht eine Untersuchung gerade der älteren unter ihnen wäre, noch nicht aufgenommen und beschrieben. Überwiegend scheinen Fliesen, nicht das Mosaik, verwendet zu sein¹¹²); doch wäre es wichtig,

¹¹²) Tonmosaikern umkleiden das Minarett der von *Murad I.* erbauten Moschee. (Siehe: SARRE, F. Kleinasiatische Reisebilder. Berliner Neueste Nachrichten, 20. Mai 1895.)

zu wissen, ob für den Fliefendekor die in Brussa konstatierte Technik der Emails zwischen Schutzrändern oder die Überglasurmalerei in Gebrauch war.

Über Verbreitung und Zeitgrenzen der Technik mit Schutzrändern ist nichts Sicheres bekannt; keineswegs aber beschränkte sie sich auf die Türkenbauten des XV. Jahrhunderts. Acht Fliesen dieser Art, ein Geschenk von *G. Dreyfous* im *Musée des arts décoratifs* zu Paris, sollen aus Kairo stammen. Im India-Museum zu London befinden sich Bruchstücke vom Grabe des *Azret Khizr* aus Samarkand mit Emails auf dem Tonscherben. Auch in Spanien erscheinen die Schutzränder an Eck- und Profilstücken, bei welchen sich für das Mosaik Schwierigkeiten ergaben. Die Vorteile aber, welche, namentlich für die Massenfabrikation, die Überglasurmalerei vor dem Emaillieren auf dem Scherben zwischen toten Rändern darbot, machen das baldige Verschwinden dieser Technik erklärlich.

63.
Türkenbauten
zu Brussa.

Von den Türkenbauten in Brussa sind hier die 1424 erbaute Yefchil Djami, die grüne Moschee, und das Grabmonument (Turbeh) *Mohammed's I.* (gest. 1421), zu nennen. Am wichtigsten bleibt der schöne Kuppelbau der grünen Moschee und ihr keramischer Schmuck¹¹³⁾. Das Äußere ist ein Steinbau von monumentalen Verhältnissen und edlen Formen.

Im Inneren bemerkt man zunächst einen Sockel aus grünglasierten Fliesen mit zierlicher Goldmalerei, einen Wandschmuck, dem die Moschee ihren Namen, „die grüne“, verdankt. An den Umrahmungen der Fenster, Nischen und Türen des Inneren finden sich Fliesen mit Überglasurdekor; die äußeren Fenster- und Türnischen zeigen wieder Mosaik. (Nach Mitteilungen von *Th. v. Lüpke*.) Ein Schmuckstück ist die Sultansloge im Obergeschoß über dem Eingange. Die Loge ist in allen Teilen, am Fußboden mit unglasierten, an Wänden und Decke mit glasierten Fliesen von 28½ cm Quadratseite, ausgelegt. Die Fliesen setzen sich zu einem Muster von Sternen und Polygonen zusammen, welche auf tiefblauem Grunde vergoldete Arabesken mit türkisfarbigen Ranken und weißen Blüten enthalten. Im Gegensatz dazu ist die gitterartig durchbrochene Logenbrüstung in Schnittmosaik inkrustiert; auch finden sich in den Bogenzwickeln Mosaikmuster¹¹⁴⁾.

Reichen Fliesenschmuck zeigt auch die Vorderfront der Turbeh, besonders das Portal mit feinen kleinen Seitennischen, Friesen und Mokarna's, die Halbkuppelwölbung im Inneren, die Mihrabnische mit den einfallenden Teilen, endlich der Sarkophag des Sultans.

Die Turbeh, wie die grüne Moschee in Brussa, ist in den sechziger Jahren des XIX. Jahrhunderts von *L. Parvillée* restauriert. Leider enthält die Veröffentlichung von *Parvillée* über beide Bauten keine Angaben über den Umfang der Erneuerungsarbeiten, ebensowenig über die keramische Technik. An den Fliesen der Turbeh ist es die Technik der toten Ränder. Die dickflüssigen, unmittelbar auf den Scherben gesetzten Schmelzflüsse schwellen zu merklichen Erhöhungen zwischen den Rändern an und wirken durch die kräftigen Konturen, sowie durch die Reflexe ihres Reliefs auch auf weitere Entfernung.

64.
Tonintarsia.

Neben der Fliese läßt sich das ganze XV. Jahrhundert hindurch auch das Tonmosaik an den Türkenbauten nachweisen, in Brussa z. B. noch an der Turbeh des 1413 von *Mohammed I.* erdrosselten Prinzen *Mufa* und an einzelnen Teilen der von seinem Nachfolger *Murad* erbauten Moschee, sowie am Tore Ipek-han¹¹⁵⁾. — Auch in Konstantinopel findet sich das Mosaik an einzelnen

¹¹³⁾ Siehe: PARVILLÉE, L. *Architecture et décoration Turques au XV. siècle*. Paris 1874.

¹¹⁴⁾ Eine farbige Aufnahme der Loge, welche bei *Parvillée* fehlt, von *E. Jacobsthal* siehe in: *Berliner Architekturwelt*, Jahrg. I (1898), Heft VIII.

¹¹⁵⁾ Siehe: *L'architecture Ottomane, ouvrage autorisé par l'Académie Impériale et publié sous le patronage de S. Exc. Edhem Paschah* usw. Konstantinopel 1873. S. 469.

frühen Türkenbauten aus der Zeit *Mohammed des Eroberers*; das wichtigste Monument ist der neuerdings zum Museum eingerichtete Tschinili-Kiosk, der einfache Mosaikmuster aus glazierten Ziegeln, in der Art der Arbeiten aus Koniah, aufweist (Fig. 53¹¹⁶).

Mit dem Tonmosaik nahe verwandt ist die Tonintaria oder eingelegte Arbeit, wie sie in höchst eigentümlicher Verwendung, gleichfalls in Konstantinopel, an einem zuerst von *Jacobsthal*¹¹⁷) gewürdigten kleinen Bauwerke vorkommt,

Fig. 53.



Ziegel- und Fliesenmosaik aus dem *Tschinili-Kiosk* zu Konstantinopel¹¹⁶).

dem Grabmal von *Mahmud Pascha, Mohammed II.* treuem Veziir und Berater (gest. 1474). Die Wandfelder des aus Kalkstein hergestellten Bauwerkes sind nämlich über dem Sockel mit geometrischen Mustern aus blau- und türkisfarbigen Tonplättchen verkleidet, die unmittelbar in den Stein eingelassen und durch Mörtel befestigt sind. Die Einlagen sind unabhängig von den Fugen des Quaderwerkes. Vortrefflich stimmen die beiden Farben, das dunkle Kobalt- und das helle Kupfer-

¹¹⁶) Siehe: JACOBSTHAL, E. Ueber einige Arten orientalischer Mosaikarbeiten. Sonderabdruck eines Vortrags, gehalten im Verein zur Beförderung des Gewerbfleißes in Preußen. Berlin 1889.

¹¹⁷) Siehe: JACOBSTHAL, E. Das Mausoleum des *Mahmud-Pascha* in Constantinopel. Deutsche Bauz. 1888, S. 469.

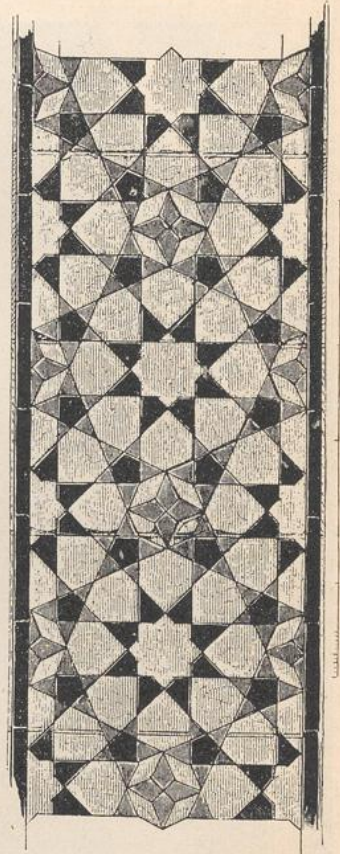
blau mit dem lichtgrauen Ton des Steines (Fig. 54¹¹⁷). Wieviel ließe sich doch aus diesem so wirkungsvollen Schmuckverfahren auch für die farbige Belegung moderner Werksteinbauten entnehmen. Dieses Einlageverfahren in Stein, das wir zuerst in der alt-ägyptischen Ruinenstätte von Tell-el-Amarna kennen gelernt hatten und das bei westlarazenischen Bauten in Nordafrika bereits im XIV. Jahrhundert auftritt, läßt sich auch an anderen Türkenbauten nachweisen, so z. B. am Marmorbau der großen Moschee zu Ephesus; hier bestehen die Einlagen außer aus glasiertem auch aus unglasiertem Ton. Ähnliches findet sich, wenn auch in bescheidenerem Maße, am Portal des Bazars in Brussa.

65.
Zentralasien.

Wie bereits erwähnt, treten zu Anfang des XV. Jahrhunderts auch in Zentralasien, in den Bauten aus *Timur's* Zeit, Mosaik und Fliese nebeneinander Zeit auf. *Simakoff*¹¹⁹) sagt vom Palaste Ak Sarai, der in *Timur's* Geburtsort, der Stadt Char, errichtet wurde: »*la façade extérieure a conservé dans la partie centrale ses ornements en mosaïque et en carreaux de faïence peints et dorés*«. Dies gilt auch von allen anderen Bauten in Samarkand.

Das stattlichste Baudenkmal der Timuridenzeit ist die 1308 von *Timur* zu Ehren seiner Gattin *Bibi Khanym* gestiftete große Medresse. Die beiden Minarets des Kuppelbaues erhielten eine Verkleidung durch Ziegelmosaik mit Einlagen von Stern-, Sechseck- und Rautenfliesen; in schmalen Rechteckfeldern zwischen den flachen Bogenblenden sitzen bunt emaillierte Kacheln. Die bemalte Fliese erscheint bei diesem Bauwerk noch sparsam, zur Unterbrechung der monotonen Ziegelmosaikflächen, verwendet. Sie nimmt den Platz ein, der eine feinere Ausführung verlangte, und der bis dahin dem Schnittmosaik vorbehalten war. — Eine Gruppe von sternförmigen und sechseckigen Fliesen im India-Museum zu London, angeblich von dem genannten Bau stammend, zeigt derb und flüchtig ausgeführtes Ornament in den Farben: Weiß, Türkisblau und Bolusrot auf dunkelblauem Grunde. Die Umriffe sind breit und kräftig in Schwarz aufgemalt; einzelne Teile waren vergoldet. Die Fliesen sind über der Glasur dekoriert, d. h. die Ornamentmuster werden in deckenden Emails auf der weißglasierten Kachel ausgeführt, ein Verfahren, das dem Porzellandekor mit Muffelfarben entspricht¹²⁰). In ähnlicher Art scheinen die Wandbekleidungen in einem Mausoleum ausgeführt zu sein, das *Bibi Khanym*, eine chinesische Prinzessin, der Amme ihres

Fig. 54.



Wandmuster aus Einlagen von glasiertem Ton in Stein vom Grabmal des *Mohmud-Pascha* zu Konstantinopel¹¹⁷).

(Um 1475.)

¹¹⁸) Fakf.-Repr. nach ebendaf.

¹¹⁹) Siehe: SIMAKOFF. *Les arts décoratifs de l'Asie centrale*. Petersburg 1883. Taf. 50.

¹²⁰) Die Annahme, daß dieses Verfahren dem chinesischen Porzellan entlehnt sei, kann nicht bestehen; denn der Tradition nach ist der polychrome Dekor (über der Glasur) erst im XV. Jahrhundert unter dem Kaiser *Tjing-hoa* (1465–88) eingeführt worden. In Samarkand aber finden sich Fliesen mit Überglasurdekor bereits gegen Ende des XIV. Jahrhunderts und sind vielleicht schon früher von persischen Keramikern ausgeführt worden. Die umgekehrte Annahme, daß die Chinesen das Verfahren dem Westen entlehnt und auf das Porzellan übertragen hätten, wäre dagegen wohl möglich.

Gemahls errichten ließ. Die Überlieferung, wonach diese Arbeiten von chinesischen Werkleuten hergestellt wären, gewinnt große Wahrscheinlichkeit durch den eigentümlichen chinesischen Duktus, den das persische Vorbildern entnommene Ornament unter den Händen dieser Fremdlinge erhalten hat¹²¹⁾. Auch in anderen Tonarbeiten¹²²⁾ der seit alters her das Bindeglied beider Kulturhälften des Erdteiles bildenden zentralasiatischen Gebiete sind chinesische Einwirkungen kenntlich.

Sehr reiche Ausführungen in Schnittmosaik enthalten das Portal und die Reste des Vorhofes vom Gur-Emir, dem Grabe *Timur's*. Tambour und Kuppel des Mausoleums sind mit weiß, dunkel- und hellblau emaillierten Ziegeln im Wechsel mit unglasierten verblendet.

Bauteile, wie Frieze und Hohlkehlen, mit in den Ton geschnittenem Ornament, teils vollständig glasiert, teils nur mit glasierten Mustern vom Gur-Emir und dem Sommerpalaste (Hazreti Schah Zindan) *Timur's*, und in besonders feiner Ausführung vom Grabmal des *Beiram Khuli Khan* bei Bochara enthält das India-Museum in London. Gute Beispiele von geschnittenem Ornament mit türkisfarbiger Glasur finden sich im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

Das Tonmosaik hat sich in diesen Gegenden bis in das XVII. Jahrhundert erhalten. 1598 wurde, wie *Simakoff* angibt, die Moschee *Tiliakari* am Registan-Platz zu Samarkand mit Mosaiken verkleidet, und zwar in Ziegelmosaik an den größeren Flächen, in Schnittmosaik an den Zwickeln und Borden¹²³⁾.

Seine glänzendste Ausbildung, sowohl in technischer als auch in ornamentaler Beziehung, sollte das Tonmosaik im eigentlichen Persien finden. Unter den Monumenten des XV. Jahrhunderts in Persien hat keines einen höheren Ruf, als die von *Dschehan Schah* (1435–1468), Herrn von Adherbeidchan (siehe Art. 51, S. 61), erbaute Blaue Moschee zu Tauris¹²⁴⁾. Die Anlage mit einer Vorhalle und zwei aufeinanderfolgenden Kuppelräumen, den kuppelgedeckten Seitenschiffen, geht auf einen bekannten Typ byzantinischer Kirchenbauten zurück. Die vordere Kuppel ist eingestürzt; vom hinteren Raum ist wenig mehr als der Sockel erhalten; nur die mächtige Portalnische, wiewohl ebenfalls geborsten, steht noch und gibt das erste Beispiel einer totalen Verkleidung durch Schnittmosaik. Breite Felder mit Arabesken und Blumenranken, umfäumt von schmalen Rankenborden, fassen das Portal ein; auch die breiten Laibungen mit ihren Nischen, die Zwergnischen der Decke sind völlig mit Tonmosaik bedeckt; das Ganze ist eine unvergleichliche Leistung, wenn man die Schönheit der Mutter und die vollendete Ausführung in Rechnung zieht. Im Inneren ist das Mosaik sparsamer verwendet. Zwar zeigt auch der Wandsockel des vorderen Kuppelraumes einfache Linienmuster in Mosaik; in den Oberwänden dagegen, den Schildbogenflächen und den Laibungen der großen Tragebogen sind nur einzelne mannigfaltig gestaltete Felder und Streifen mit Ornamenten und Inschriften füllungsartig in das Verblendmauerwerk aus rötlichen Backsteinen eingeordnet (Fig. 55¹²⁵⁾); nur die Bogenzwickel und die kleineren Bogen sind ganz mit Mosaikmustern verziert.

Der zweite Kuppelraum mit dem Mihrab enthält zunächst einen Sockel aus

66.
Tauris:
Blaue Moschee.

¹²¹⁾ Siehe: SIMAKOFF, a. a. O., Taf. 37.

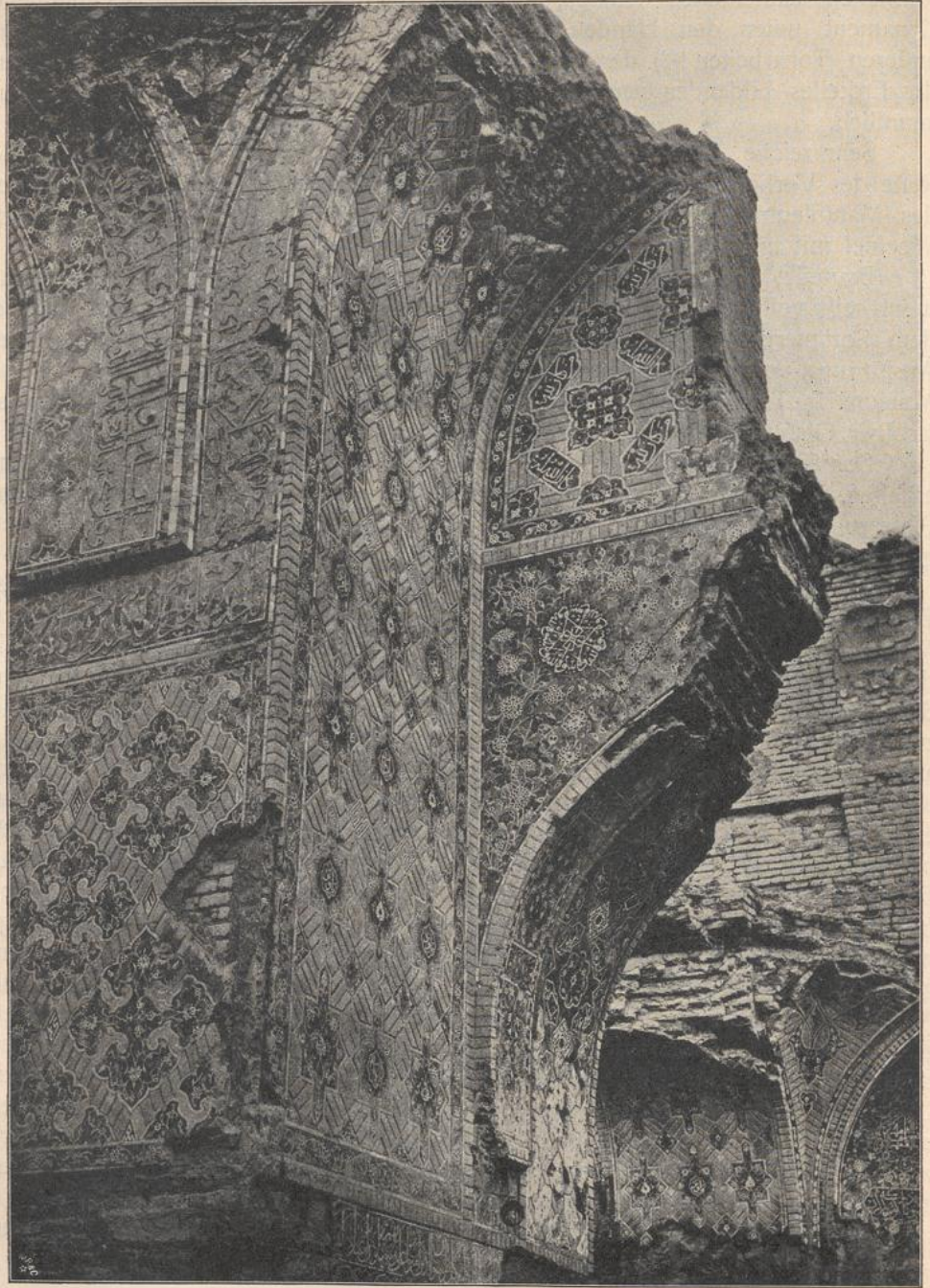
¹²²⁾ A. a. O., Taf. 38–40.

¹²³⁾ A. a. O., Taf. 33 u. 34.

¹²⁴⁾ Farbige aber nicht zuverlässige Aufnahmen der Mosaiken siehe in: TEXIER, CH. F. M. *Description de l'Arménie, de la Perse et de la Mésopotamie etc.* Paris 1840–52. — Beschreibung davon in: DIEULAFOY, J. *La Perse etc.* S. 50. — Die besten Aufnahmen in Lichtdruck und Farbendruck in: SARRE, F. *Denkmäler Persischer Baukunst* ufw.

¹²⁵⁾ Fäkl.-Repr. nach: SARRE, a. a. O.

Fig. 55.



Wandverkleidung in Mosaik aus glasiertem Ton
aus der Blauen Moschee zu Tauris¹²⁵).

(Um 1450.)

gestreiftem Marmor, darüber eine Wandverkleidung aus sechseckigen Fliesen mit Ornamenten in Goldmalerei auf blauem Grunde. Dadurch ergibt sich in den Mustern und ihrer Verteilung die reichste Abwechslung, die das Ganze vor Einförmigkeit und das Auge vor Ermüdung bewahrt.

Die Mosaikmuster, weiße oder gelbe vergoldete Arabesken, durchschlungen von türkisblauen Ranken mit weißen Blüten, heben sich wirksam vom tiefen Kobaltblau des Grundes ab, was fortan die Regel bildete und der Moschee den Namen die „blaue“ gegeben hat. Das Ornament sowohl wie der Grund ist dem Muster entsprechend aus glasierten Tonplatten ausgeschnitten. Größere Flächen bilden selbst wieder den Fond für andersfarbige Einlagen. Mit höchster Meisterschaft hat das Messer oder die Säge des Tonchneiders jeden freien Schwung des Blattwerkes, die volle Rundung der Rankenzüge wiederzugeben vermocht.

So enthält die Blaumoschee den Gipfel dessen, was die persische Mosaikkunst überhaupt geleistet hat; daher ist die Verwahrlosung, der das Monument anheimgefallen und die seinen baldigen Einsturz befürchten läßt, tief zu beklagen. Möchte es wenigstens gelingen, noch einen Teil seines herrlichen Mosaikschmuckes für europäische Sammlungen und damit der Nachwelt zu retten.

Auf gleicher Stufe technischer Vollendung stehen mehrere in die Museen von Sèvres, London und Berlin gelangte Fragmente von Tonmosaiken, die angeblich aus einer Medresse (Akademie) in Isfahan stammen sollen. Sie ähneln in den Farben den vorigen und sind ebenfalls von edelster Zeichnung (siehe Fig. 3). Nichts kommt ferner dem Glanze und der Leuchtkraft dieser Glasuren, namentlich dem tiefen Kobaltblau des Grundes, gleich. Endlich zeigt sich in der Zeichnung eine für die Entwicklung des persischen Ornaments bedeutsame Weiterbildung. Denn während in Brussa und Tauris noch die Arabeske mit ihren Gabelungen und Verzweigungen das Grundelement abgibt, Ranken und Blumen nur begleitend auftreten, erscheint hier die stilisierte Blumenranke bereits als das Hauptmotiv des Flächenmusters, die Arabeske dagegen mehr als umrahmendes, einfassendes Ornament. Dazu tritt das für das XVI. und XVII. Jahrhundert so charakteristische flatternde Wolkenband, das aus der chinesischen Kunst abgeleitet wird. Es ist derselbe Kreis von Schmuckformen, der auch die persische Teppichornamentik in der Zeit ihrer höchsten Blüte, im XVI. Jahrhundert, erfüllt. Denn auch für diese bildet, abgesehen von figürlichen Darstellungen (Tieren, Reitern und Jagdgruppen), gerade die stilisierte Blumenranke das leitende Motiv.

Mit der Erwähnung dieser Monumente dürfen wir von dem glänzenden Bilde, das die persische Keramik des Mittelalters bietet, scheiden. Wie in Dichtung und Wissenschaft, so erscheint auch auf dem Gebiete der Kunst Persien als der geistige Mittelpunkt eines gewaltigen Gebietes, das vom Jaxartes und Ganges sich über sämtliche Kulturstaaten Mittel- und Vorderasiens bis zum griechischen Meere erstreckt.

2. Kapitel.

Afrika und Spanien.

a) Afrika.

67.
Geschicht-
liches.

In der mittelalterlichen Kunst des Islam sind zwei durch geographische, wie geschichtliche Verhältnisse in ihrer gelonderten Entwicklung bedingte Hauptzweige zu unterscheiden: der persische, den wir soeben verlassen, und der west-arabische oder maurische in Nordafrika und Spanien. In der Mitte zwischen beiden steht Ägypten. Aber so bedeutend auch die Stellung des Nillandes bis zur Unterwerfung unter die Türkei in der Kunst des Islam gewesen war, auf baukeramischem Gebiete ist wenig zu verzeichnen, was ihm einen besonderen Platz einräumte.

Schon im Jahre 638 wurde Ägypten durch *Amru*, den Feldherrn des Kalifen *Omar*, erobert, und Fostat bei Kairo, das bis 969 die Hauptstadt bildete, gegründet. Bis etwa 700 nach Chr. unterwarf der Statthalter *Musa* in glücklichen Feldzügen die ganze Nordküste Afrikas bis zum atlantischen Ozean. 675 wurde in trostloser Wüstenei Kairowan, als Metropole des Westens, gegründet, das an Stelle des von den Moslemin zerstörten Karthago trat.

Es bedurfte nur eines geringen Vorwandes, um die Araber auch zum Angriff auf Europa zu veranlassen. Bei Xeres de la Frontera fiel 711 nach Chr. die Entscheidungsschlacht, welche auf Jahrhunderte die pyrenäische Halbinsel dem Islam unterwarf.

Wie im Osten, so war auch in den weiten Länderstrecken des Westens die Herrschaft des Kalifen nur von kurzer Dauer. Als das Geschlecht der Abbassiden sich durch Ermordung der Omayyaden in den Besitz der Gewalt gesetzt hatte, gelang es nur dem *Abderrhaman* unter unfählichen Abenteuern nach Spanien zu entkommen. Dort gründete er ein selbständiges Chalifat (755) mit der Hauptstadt Cordova, das in der Zeit seiner Blüte, im IX. und X. Jahrhundert, einer der glänzendsten Sitze arabischer Bildung und Kunst werden sollte.

Die verwickelten geschichtlichen Verhältnisse Nordafrikas können hier nur angedeutet werden. Schon *Harun al Raschid* (786—809) gab, da ein wirkames Eingreifen der Zentralgewalt nicht möglich war, um 800 den afrikanischen Gebieten einen Statthalter mit weitgehenden Vollmachten in der Person des *Ibrahim-ben-el-Arleb*, des Begründers der Arlebitendynastie. — In Ägypten bildete sich ein selbständiges Sultanat unter den Tuluniden seit 868. — Im Westen folgte auf die Arlebiten im XI. Jahrhundert der Stamm der Almoraviden, welche 1086 auch die Herrschaft in Spanien an sich rissen, aber um die Mitte des XII. Jahrhunderts von den Almohaden verdrängt wurden. Der äußerste Westen, das Reich von Marokko, dessen Hauptstädte Fez und Marokko im XII. Jahrhundert mit Prachtbauten versehen wurden, ist kunstgeschichtlich noch gar nicht erforscht. In Algerien war die bedeutendste Stadt Tlemcen, das nach Vertreibung der Almohaden unter einer berberischen Dynastie zu großer Blüte gelangte. 1248 entriß *Yarmoracen* die Stadt selbst den Almohaden. Zahlreiche Bauten, u. a. die Residenz *el Mechuar*, rühren von ihm her. Im XIV. Jahrhundert litt Tlemcen unter harten Kämpfen mit den Marokkanern. Diese legten, um Tlemcen in Schach zu halten, in ihrer unmittelbaren Nähe eine neue Stadt, el Mansurah an, die jedoch 1359 wieder zerstört wurde.

68.
Kairo.

Die arabische Kunst in Ägypten hat während ihrer Blütezeit unter den Bachriten-Sultanen, in der Periode, welche auf den großen Sieg über die Mongolen (1260) folgte, von baukeramischen Arbeiten nur spärlichen Gebrauch gemacht¹²⁶⁾. Überall war der leicht zu beschaffende Marmor das bevorzugte Material. Wie eine Ausnahme erscheint die Verblendung der oberen Teile an den Minarets der Moschee des Sultans *Mohammed-el-Nasser* (1310—41 in Kairo) durch weiß-, braun- und grün glasierte, ungemusterte Fliesen. Einen Fries aus grün glasierten Fliesen zeigt der Kuppeltambour des inschriftlich 1334 erbauten Grabmales des Emir *Tachtomar-el-Saki*, einen Inschriftfries mit weißen Buchstaben und braunem Blattwerk auf grünem Grunde das Grabmal des *Khauand Baraka*, beide in Kairo. — Etwa 150 Jahre jünger sind die Reste eines Inschriftfrieses und andere Fragmente

¹²⁶⁾ Siehe: HERZ, M. *Catalogue sommaire des monuments exposés dans le Musée nationale de l'art Arabe*. Cairo 1895. S. 137 ff.

glasierter Fliesen, mit weißen Schriftzeichen auf blauem Grunde, die höchst wahrscheinlich vom Grabmal des Sultans *el-Guri* stammen.

In den angeführten Beispielen beschränkt sich der Fliesenschmuck auf einzelne dekorative Teile. Reicher gestaltete farbige Muster auf größeren Wandflächen kommen nicht vor. Erst im XVI. Jahrhundert gewinnen die Fliesendekorationen weitere Ausdehnung; diese Arbeiten fallen jedoch sämtlich in die Zeit der Türkenherrschaft (seit 1517) und tragen auch technisch, wie ornamental die noch näher zu behandelnden Kennzeichen der türkischen Fayencekunst.

In Kairowan ist von keramischen Dekorationen nur wenig erhalten. Der Lüfterfliesen über der Gebetsnische in der alten, aber mehrfach umgebauten Moschee ist bereits in Art. 58 (S. 70) gedacht. Sie werden noch der Arlebitenzeit zugeschrieben (IX–X. Jahrhundert), sind aber wahrscheinlich jünger.

Besser erhalten sind die Monumente in und in der Umgebung von Tlemcen¹²⁷⁾. Hier sind 3 Gruppen von Denkmälern zu unterscheiden:

- 1) in Tlemcen selbst;
- 2) in der der Stadt benachbarten Ortschaft el Eubbad, welche das Grab eines Heiligen, eine Moschee und ein Medresse (Akademie) aus dem XIV. Jahrhundert enthält, und
- 3) die Reste von el Manfurah, welches während der Kämpfe mit den Marokkanern entstanden und 1359 wieder zerstört wurde. Die Bauten von el Manfurah sind daher genau datiert.

Die keramischen Arbeiten an allen drei Orten zeigen zunächst die bekannte, hier aber höchst eigentümlich ausgebildete Ziegelornamentik durch geometrische Figuren aus Ziegeln auf hoher Kante. Diese Dekoration erhält frühzeitig eine höchst wirksame Bereicherung durch Einlagen glasierter Tonplatten, welche den Grund der von den Ziegeln gebildeten Figuren oder Zellen ausfüllen. So finden wir es am Minaret der Moschee von el Eubbad (Mitte des XIV. Jahrhunderts), sowie an dem der gleichen Zeit angehörigen Minaret der Moschee von el Manfurah. Das vollendetste Beispiel von Tonintarfia bietet jedoch das schöne Portal an derselben Moschee; hier sind nicht geometrische Figuren aus Backsteinen mit glasierten Tonplättchen ausgelegt, sondern ein überaus zierliches, in den Werkstein eingemeißeltes Rankenwerkmuster.

Früher noch als die Tonintarfia findet sich in Nordafrika das Mosaik aus Ausschnitten glasierter Platten. Die große Moschee zu Tlemcen vom Jahre 1136 hat es noch nicht; dagegen erscheint es bereits am zugehörigen Minaret, das aus der Zeit des *Yarmoracen*, Mitte des XIII. Jahrhunderts, stammen soll, und — in reichster Ausführung — an der zwischen 1330 und 1340 erbauten Medresse *Tachfinia*¹²⁸⁾; ferner am großen Portal der 1347 gestifteten Medresse zu el Eubbad. Bei der Tachfinia-Medresse sind die Ranken am großen Torbogen in Schnittmosaik, die sich wiederholenden geometrischen Figuren der Bogenzwickel dagegen aus einzeln geformten und glasierten Stücken hergestellt.

Die Fliese kommt in Tlemcen, wie auch bei den spanisch-maurischen Bauten als Fußbodenbelag vor. So hat sich im Höfchen des Heiligen Grabes zu el Eubbad ein Fliesen-Fußboden erhalten, teils aus Platten mit eingepreßtem Muster — braun und grün glasiert — teils, wie es scheint, aus mit Engoben inkultierten Fliesen von der Art, wie sie das europäische Mittelalter herstellte.

¹²⁷⁾ Für die Monumente von Kairowan und Tlemcen vergleiche man eine Reihe von Aufsätzen von A. RENAN in: *Gazette des beaux-arts*, III. Pér., Bd. V (1891), S. 368 ff.; Bd. VII (1892), S. 383 ff.; Bd. IX (1893), S. 177 ff.

¹²⁸⁾ Teile der Mosaikdekorationen dieses Bauwerkes, sowie vortreffliche Farbaufnahmen waren im *Hôtel de Cluny* zu Paris ausgestellt.

69.
Kairowan
und
Tlemcen.

70.
Ton-
intarfia.

71.
Tonmosaik.

Eng begrenzt wie die Zeit erscheint auch der Stil der afrikanischen Arbeiten. Die Kunstblüte von Tlemcen fällt fast genau mit derjenigen von Granada zusammen und erreicht ihren Höhepunkt im XIV. Jahrhundert. Sie verfiel im XV. und noch mehr seit der türkischen Oberhoheit zu Anfang des XVI. Jahrhunderts. Vom Zentrum der osmanischen Macht weit entfernt und schwer erreichbar, wurden die nord-afrikanischen Vasallenreiche zu gefährlichen Raubstaaten, die für künstlerische Leistungen wenig Raum boten.

Die reichen Dekorationen aus bemalten Fayencefliesen im Grabgebäude des *Sidi Sahar*, des Barbiers des Propheten, bei Kairowan scheinen Arbeiten des XVIII. Jahrhunderts unter europäischem Einflusse zu sein; das Berliner Kunstgewerbe-Museum und das Londoner India-Museum besitzen Fliesenfelder aus diesem Bauwerke. — Bei anderen Ausführungen dieser Art im Bardo zu Tunis, zu Algier¹²⁹⁾, zu Konstantine im Palast *Hadji-Ahmed* ist die Hand italienischer Techniker im Spiele gewesen. Am meisten scheint sich die alte handwerkliche Überlieferung in dem von äußeren Einwirkungen wenig berührten Marokko gehalten zu haben. Noch in neuerer Zeit sind daseibst Arbeiten in Tonmosaik in der alten Technik angefertigt worden.

b) Spanien.

Das wichtigste Glied in der Reihe der west-arabischen Kulturstaaten wurde Spanien. Die Hauptstadt des spanischen Chalifats, Cordova, wetteiferte in der Pracht der Bauausführungen, aber auch als Sitz arabischer Bildung mit Bagdad und den Hauptstädten des Ostens. Allein bereits im XI. Jahrhundert trat eine Wendung ein, als das Reich von Cordova sich in kleinere Staaten mit verschiedenen Residenzen, wie Sevilla, Malaga, Granada und Valencia, im Norden Toledo und Zaragoza, spaltete. Nach dem glänzenden Siege bei Tolosa wurden die Mauren durch die geeinigte spanische Christenheit auf den Südosten der Halbinsel beschränkt. Cordova und Sevilla fielen in die Hände der Castilianer. 1238 wurde Granada Hauptstadt des letzten maurischen Königreiches, und hier erlebte die maurische Kunst noch einmal eine Nachblüte schönster Art.

Wie überall, ist auch in Spanien aus der Frühzeit des Islam nur wenig erhalten. Das älteste Bauwerk ist die noch unter *Abderrahman* gegründete, später mehrfach erweiterte Moschee zu Cordova. Die schönen Glasmosaiken des achteckigen Gebetraumes gehören noch in die Gründungsperiode. Geringe Reste von Ziegelmultern in mosaikartiger Zusammensetzung an einigen Fenster- und Türlosetten der Außenseiten¹³⁰⁾ stammen von der zweiten Erweiterung der Moschee unter *Hakem II.* (988—1006), die Tonmosaiken des mittleren Kapellenraumes, der *Capilla Villaviciosa*, erst aus *Don Pedro's* Zeit (XIV. Jahrhundert).

Die Monumente des XI. und XII. Jahrhunderts bezeichnen eine neue Richtung in der west-islamischen Kunst, die mit bedeutenden politischen Umwälzungen zusammenhing. Diese gingen diesmal vom äußersten Westen der arabischen Kulturwelt, von Marokko, aus und brachten einen neuen Volksstamm, die Berbern oder Mauren in den Vordergrund. Man hat deshalb von einer maurischen Kunst im Gegensatz zu der islamischen Kunst Vorderasiens gesprochen. Der Almoravide *Jussuf ben Teschfin* unterwarf das Maghreb, hierauf (1085), von den durch die

72.
Geschicht-
liches.

73.
Frühe
arabische
Denkmäler.

74.
Maurische
Denkmäler.

¹²⁹⁾ Ein vornehmes arabisches Wohnhaus in Algier aus dem Anfange des XVIII. Jahrhunderts (veröffentlicht in: *Allg. Bauz.* 1854, S. 189 u. Taf. 636—642) zeigt Fliesenbekleidung an den Wandsockeln, welche offenbar aus süd-italienischen Fabriken stammt.

¹³⁰⁾ Siehe farbige Aufnahmen in: *Monumentos arquitectónicos de España.* Madrid 1877 ff. VIII: *Provincia de Granada.*

Christenheit bedrängten Moslemin zur Hilfe gerufen, das islamische Spanien seinen Waffen. — Seit 1122 erhob sich der gleichfalls maurische Stamm der Almohaden siegreich gegen die Almoraviden und machte die Stadt Fez zum Mittelpunkt einer reichen Bautätigkeit. Der Almohade *Almanzor* setzte 1195 nach Spanien über und belagerte die Christen in der blutigen Schlacht bei Alarcos. Sevilla war bis zur Eroberung durch die Christen (1248), wie einst Cordova in der ersten arabischen Periode, für die maurische Zeit der Hauptflitz der Kunsttätigkeit. Als Wahrzeichen seiner Siege errichtete *Almanzor* die große Moschee zu Sevilla, welche seit 1401 durch den Bau der Kathedrale verdrängt wurde, so daß, von geringen Resten abgesehen, nur die mächtige Giralda, jetzt der Glockenturm der Kirche, einst das Minaret der Moschee erhalten ist. Die alten Mauerteile der Giralda sind ein hervorragendes Beispiel der sarazenischen Ziegelornamentik. Das Rautenmuster und das Netzwerk der Flächen, in bekannter Art aus Ziegeln auf hoher Kante gebildet, erscheinen in Verbindung mit glasierten Backsteinen und Einlagen glasierter Tonplatten. Diese Technik aber, wie das Tonmosaik (siehe Art. 70, S. 85) sind gerade für jene Epoche der maurischen Kunst besonders bezeichnend.

Die Bedeutung der spanisch-maurischen Kunsttätigkeit im XIII. Jahrhundert erhellt vornehmlich daraus, daß sie die Vorbilder für die Unternehmungen der Almohadenfürsten von Marokko und Fez auf afrikanischem Boden geliefert hat¹³¹). Ihr Einfluß erstreckte sich selbst bis nach Tunis, dessen Herrscher nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des *Ibn Said* (geb. 1214 zu Granada, gest. 1286) um 1240 Paläste und Gärten nach der Weise der andalusischen herstellen ließ. „Alle seine Architekten“, heißt es bei jenem Schriftsteller, „sind aus diesem Lande (Andalusien), ebenso wie die Maurer, Zimmerleute, Ziegler, die Maler und Gärtner“. Auch die Entwürfe der Gebäude waren von Andalusiern angefertigt und den Monumenten jenes Landes nachgebildet.

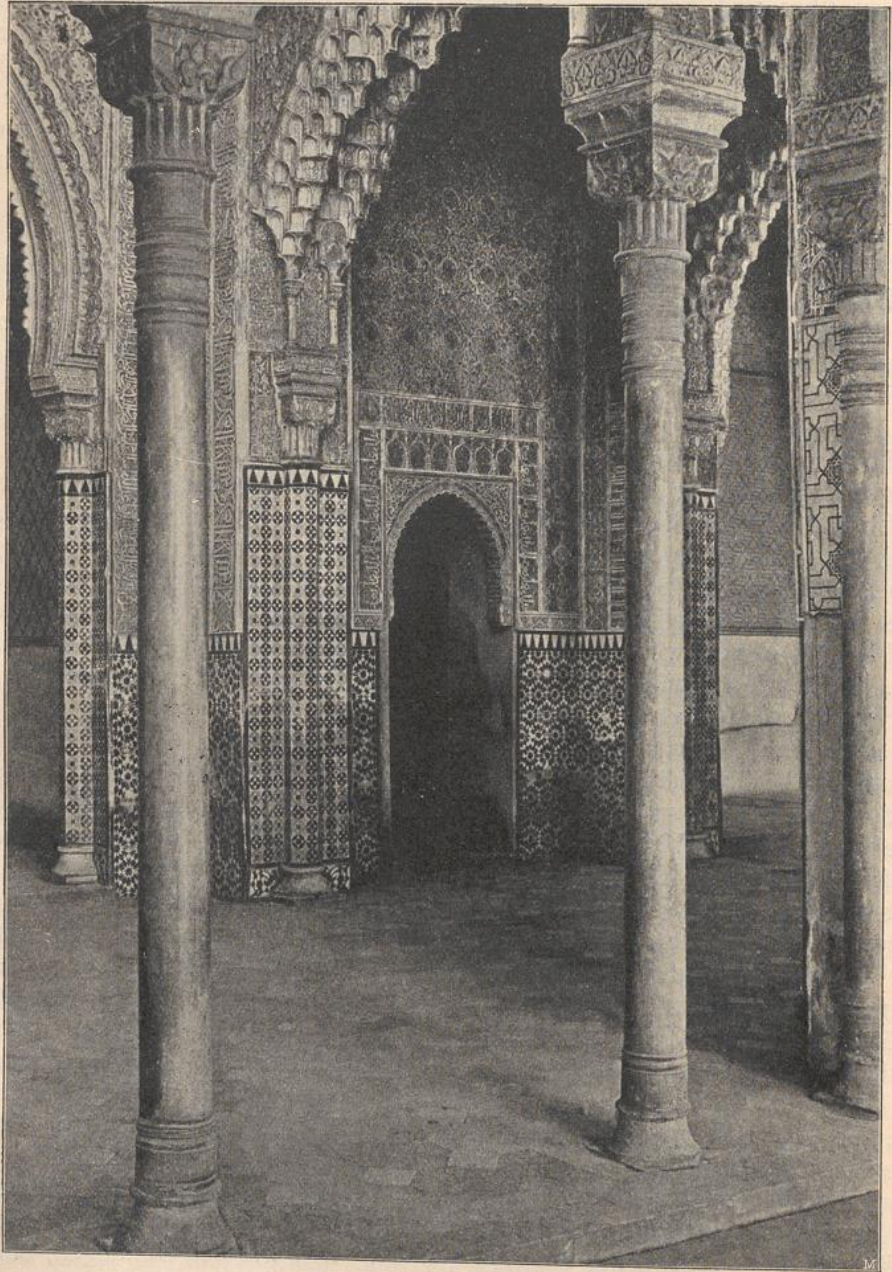
Die letzte Entwicklungsstufe der spanisch-maurischen Kunst vertritt die Alhambra¹³¹). Ihre glänzende Ausschmückung fällt hauptsächlich in das XIV. Jahrhundert, in die Regierungszeit des kunstfertigen *Jusuf ben Ismael* (1333–54) und seines Nachfolgers *Mohammed V.* Die Innendekorationen des weltbekannten Palastes bestehen am Oberteil der Wände aus geformtem, bemaltem Stuck; die Muster beruhen im wesentlichen auf der Vereinigung von Arabesken — in den verwickeltesten Gabelungen und Verschlingungen — und naturalistisch gedachtem, aber ziemlich schematischem Blattwerk, wozu die der arabischen Kunst so geläufigen Schriftfriese, sowie für die Decken die Mokarnas hinzutreten. Dem Stuck gehören die oberen Teile der Wände; die Wandsockel und Fußböden dagegen werden aus glasiertem Ton hergestellt. In sämtlichen Pracht- und Wohnräumen der Alhambra waren die Sockel mit Mosaiken aus glasiertem Ton verkleidet (Fig. 56). Auch die großen Höfe besaßen Mosaikschmuck, wenngleich nichts mehr davon erhalten geblieben ist. Die Muster sind geometrisch, meist aus Stern- oder Polygonfiguren zusammengesetzt, aber in verschiedenster Ausführung, bisweilen von Borden mit einer Art von Bandgeflecht eingefasst. Der obere abschließende Streifen zeigt fast regelmäßig das Zinnenmotiv. Wo, wie bei Öffnungen, bogenstützende Wandpfeiler bis zum Fußboden hinabreichen, sind auch ihre Schäfte bis zum Kapitell hinauf mosaikartig bekleidet; so in der *Sala de Justicia* und in der

75.
Alhambra.

¹³¹) Über die Alhambra vergl.: MURPHY J. C. *The Arabian antiquities of Spain*. London 1813–16. — GOURY, J. & O. JONES, *Plans elevations and sections of the Alhambra*. London 1848. — GIRAULT DE PRANGEY, P. *Monuments Arabes et Moresques de Cordoue, Séville et Grenade*. Paris 1836–39.

Gefandtenhalle, am sog. Myrtenhofe. Spätere Ergänzungen aus verschiedenen Zeiten machen es oft schwierig, den ursprünglichen Zustand herauszuerkennen¹³²⁾.

Fig. 56.



Mosaiksockel der *Sala de Justicia* in der Alhambra zu Granada.
(Mitte des XIV. Jahrh.)

¹³²⁾ Den Beschreibungen zufolge, welche der Spanier *Marmol* gegen Ende des XVI. Jahrhunderts von den Palästen zu Fez und Marokko auf Grund eigener Anschauungen hinterlassen hat, waren diese ähnlich wie die Alhambra angelegt und dekoriert; ausdrücklich werden dabei die Tonmosaiken zur Bekleidung der Wandsockel erwähnt. (Siehe: *MARMOL. Description de Africa*. Lib. 3, Fol. 30 u. 31; Lib. 4, Fol. 85.)

Die Herstellung des Mosaiks scheint in zweifacher Weise erfolgt zu sein. Nach *Owen Jones* wären die einzelnen Bestandteile des Musters geformt, hierauf glasiert und gebrannt und dann zusammengesetzt; dies ist bei Proben in den Sammlungen zu Berlin, London und Paris der Fall. Die geformten, im Brande ungleichmäßig schwindenden Stücke lassen sich aber niemals mit ganz scharfem Fugenschluß verletzen; oft sind die Glasuren unregelmäßig verlaufen, indem sie entweder die Kanten nicht sauber genug decken oder über sie hinüberfließen. Man nahm daher für feinere Ausführungen zu den aus glasierten Platten gefügten oder geschnittenen Mosaiken seine Zuflucht. Dies empfahl sich von selbst für die Herstellung des Rankenwerkes und der Arabesken, deren Kurven den genauesten Fugenschluß erforderten. Für die Ecken und Kanten vortretender Wandteile hat man aus begreiflichen Gründen auf das Mosaik verzichtet. Hier treten größere, winkelförmige Formstücke ein, bei welchen die Glasuren durch die log. toten Ränder geschieden sind. Auch die Dächer der Alhambra scheinen, wie einzelne alte Reste innerhalb der späteren Erneuerungen erkennen lassen, ursprünglich mit glasierten Ziegeln eingedeckt gewesen zu sein.

76.
Tonmosaik.

In gleichem Stil und von maurischen Handwerkern sind auch die umfangreichen keramischen Arbeiten in Sevilla unter christlicher Herrschaft ausgeführt¹³³. Den lebhaftesten Betrieb brachte die Regierung *Don Pedro I.*, des Graulamen. In dem prächtigen, ganz maurisch eingerichteten Palaste, dem Alkazar zu Sevilla, sind die Sockel sämtlicher Räume mit glasiertem Ton verkleidet — im *Patio de las Doncellas* bis zu 1,77^m Höhe. Man übertrug diesen keramischen Schmuck aber auch auf die Kirchen; bei Renovierungsarbeiten wurden hinter dem Hochaltar der Kirche San Gil und im Chor der Kirche Sant Esteban zu Sevilla Reste des Wandsockels aus Mosaik wiedergefunden; auch am Äußern, z. B. am Portal der Kirche *Sant Isidoro del Campo*, erscheinen derartige Mosaiken zum Schmuck der Bogenzwinkel.

77.
Sevilla.

Die Fliese war in Spanien im XIV. Jahrhundert, ebenso wie bei den Bauten im Maghreb (siehe Art. 71, S. 85), vorzugsweise für den Bodenbelag im Gebrauch; doch ist begreiflicherweise nur wenig von derartigen Ausführungen erhalten. Auch die Alhambra hat ursprünglich zum guten Teile Fliesenfußböden gehabt, die dann späteren Erneuerungen in Stein oder Marmor weichen mußten. Der Rest eines Fliesenfußbodens fand sich in der *Sala de Justicia* unter einem späteren Marmorpflaster; aber auch dieser ist bereits einmal erneuert gewesen. Das Victoria and Albert- und das British-Museum zu London enthalten eine Anzahl in Blau und Goldlüfter gemalter Fliesen mit dem Wappen und Wahlspruch der Könige von Granada, daneben aber Fliesen gleichen Formats, bei welchen das gleiche, flüchtig nachgebildete Ornament, aber nicht gemalt, sondern als Zellenmuster mit eingelassenen Glasuren erscheint¹³⁴. Jene sind die ursprünglichen, diese eine spätere Ergänzung, vielleicht aus der Zeit *Carl V.* Tonfußböden in mosaikartiger Zusammensetzung fanden sich ferner im Ruheraum der Bäder¹³⁵, sowie in einem *el Tocador* genannten Gemach¹³⁶.

78.
Bodenfliesen.

Den bedeutendsten Fabrikationszweig bilden in Spanien von alters her die Fayencen mit Goldlüfter (siehe Art. 58, S. 69). Schon *Edrisi* (1154) spricht vom

79.
Lüfterarbeiten.

¹³³ *José Gestoso y Pérez. Historia de los barros vidriados Sevillanos desde sus origines hasta nuestros dias.* Sevilla 1903.

¹³⁴ Siehe: OWEN JONES, a. a. O., Taf. 44. — Hieraus erklärt sich die Beschreibung bei *Owen Jones*, welcher sagt: *il paraît que le dessin était moulé sur le carreau et que les couleurs étaient dans leur état liquide introduites entre les lignes.*

¹³⁵ Siehe: OWEN JONES, a. a. O., Taf. XLIII.

¹³⁶ Siehe: MURPHY, a. a. O., Taf. XLIX — und: *Monumentos arquitectónicos* a. a. O.

Gefchirr mit Goldglanz aus Calatayud in Arragonien als von einem beliebten Exportgegenstande. Im XIV. Jahrhundert wird von dem arabischen Reisenden *Ibn Batutah* Malaga als Hauptausfuhrstätte bezeichnet. Wahrscheinlich war diese bedeutendste Handelsstadt Südspaniens auch das Zentrum der Fabrikation für Lüfterfayencen zur Zeit des letzten Maurenreiches in Spanien. Dort sind vielleicht jene massigen, meterhohen Prachtvasen hergestellt worden, welche ehemals einen besonderen Schmuck der Alhambra zu Granada und den Stolz der maurischen Keramik überhaupt bildeten¹³⁷⁾.

Gleich dem Prachtgefchirr sind auch Fliesen zu Wandverkleidungen, ja wie das erwähnte Paviment in der Alhambra lehrt, sogar Bodenfliesen in Lüftermalerei fabriziert worden. Ein bemerkenswerter Rest solcher Wandfliesen hat sich in Granada, im sog. Cuarto Real di San Domingo, einem ehemaligen Schlosse der Maurenkönige erhalten¹³⁸⁾. Hier sitzen am Kämpfer des Eingangsbogens über dem Mosaiklockel noch einzelne dem Profil der Zwergnischen (Mokarnas) entsprechend geformte Fliesen mit Lüftermalerei auf dem weißen Glasuregrund. Das hervorragendste Fundstück seiner Art ist indessen eine Lüfterplatte von 90 cm Höhe (Fig. 57), die aus der Sammlung des Malers *Förtuny* in den Kunsthandel gekommen und um den Preis von 19500 Franken in den Besitz des *Don G. I. de Osma*

Fig. 57.



Fliesenfeld, in Goldlüfter gemalt, aus Granada.
(Anfang des XV. Jahrh.)

¹³⁷⁾ Siehe: SARRE, F. Die Spanisch-Maurischen Lüfterfayencen des Mittelalters und ihre Herstellung in Malaga. Jahrbuch d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1903.

¹³⁸⁾ Eine Fliese ist abgebildet in: MARRYAT, M. J. *Histoire des poteries, faïences et porcelaines. Traduit de l'Anglais.* Paris 1886. — GIRALD DE PRANGEV, P. *Essai sur l'architecture des Arabes etc.* Paris 1842. S. 70. — RIANO, J. F. *The industrial arts in Spain.* London 1879. S. 168.

übergegangen ist¹³⁹⁾. *Fortuny* soll es in einem Hause des Albaycin, einem der ehemals vornehmsten Stadtviertel von Granada, entdeckt haben. In der Zeichnung, den in Drachenköpfen endigenden Arabesken, auf denen kleine Pfauen sitzen, den bereits etwas schematisch behandelten Wein- und Epheublättern, ist dieser auserlesene Rest maurischer Lüftermalerei von großer Schönheit. Die auf der Borde sechsmal wiederholte Inschrift gibt den Beinamen des *Abul Hadschadsch*, womit jedoch nicht der bekannte *Jusuf I.*, der Verschönerer der Alhambra, sondern *Jusuf III.* (1408–17) gemeint sein wird¹⁴⁰⁾.

Noch unter christlicher Herrschaft, im XV. und XVI. Jahrhundert, blühte in Spanien die Lüftertechnik und arbeitete lebhaft für den Export, wovon die zahlreichen, in allen Kunstsammlungen vertretenen Becken, Schalen und Kannen mit Goldglanz Zeugnis ablegen. Ihre kunstgeschichtliche Bedeutung wird noch durch den Umstand erhöht, daß sie die Vorbilder für die schönen Lüfterfayancen der italienischen Renaissance geworden sind.

3. Kapitel.

Die Baukeramik des Orients vom XVI. bis XVIII. Jahrhundert.

a) Persien.

Während im Westen durch den Fall des Königreiches von Granada das letzte der Maurenreiche in Spanien erfolgte (1492), hob im Osten für den Islam, zu Beginn des XV. Jahrhunderts, eine neue Epoche des Glanzes und der Kunstblüte an drei Stellen zugleich an, in Persien, in Indien und in der Türkei. Dem seit der Zeit der großen Seldschukenkultane politisch zerrissenen Persien erstand 1499 in dem Schah *Ismael*, dem Begründer der Sefidendynastie, ein Retter, der es zu politischer und religiöser Einheit, zu einem Rivalen der türkischen Großmacht erhob. Der politischen Macht entsprach auch eine Blüte in Kunst und Gewerbe, so daß man die Sefidenzeit, wenigstens das XVI. Jahrhundert, als die zweite klassische Epoche der persischen Kunst betrachtet. Dem XVI. Jahrhundert entstammen die schönsten, in Zeichnung und Ausführung nie wieder übertroffenen Knüppteppiche; die Miniaturmalerei und die Kunsttöpferei standen in Blüte, und endlich erreichte die gewaltige Raumeskunst Persiens in den Bauten der Sefidenherrscher ihren glänzenden Abschluß. — Der mächtigste Fürst jenes Hauses, *Schah Abbas* (1586–1628), war einer der größten Bauherren aller Zeiten. Während seine Vorgänger vorzugsweise im Nordwesten des Landes, in Tauris oder Kasbin, residiert hatten, erhob *Schah Abbas* Isfahan wieder zur Reichshauptstadt die er mit Denkmälern und Nutzenanlagen größten Maßstabes ausstattete¹⁴¹⁾. Den Mittelpunkt der Residenz bildete der, gleich den Höfen der Moscheen, von gewölbten Galerien umgebene große Meidanplatz; an die westliche Langseite des Platzes schließt die weitläufige Anlage des Königspalastes; an die Nordseite grenzt der große Bazar, an die Ostseite eine Moschee. Am bedeutendsten ist die von der Südseite zugängliche Hauptmoschee, eines der hervorragendsten Beispiele des persischen Moscheetypus.

80.
Persien
unter den
Sefiden.

¹³⁹⁾ Siehe: FORTNUM, DRURY, C. F. *Maiolica*. Oxford 1896. S. 96 ff.

¹⁴⁰⁾ Siehe: SARRE, F. *Denkmäler Persischer Baukunst*. Berlin 1901–04. S. 26.

¹⁴¹⁾ Siehe: TEXIER, CH. *Description de l'Arménie, de la Perse et de la Mésopotamie* etc. Paris 1840–52. — COSTE, PASCAL. *Monuments modernes de la Perse* etc. Paris 1867. — SARRE, a. a. O.

81.
Bauten
unter
Schah *Abbas*.

Niemals sind der Keramik umfangreichere Aufgaben zuteil geworden als in Schah *Abbas'* Bauten. Sowohl die Kuppel seiner großen Moschee als auch die Minarets, ferner ländliche Flächenteile der Exedren und Arkaden des Vorhofes zeigen durchgehends eine Verkleidung mit Fliesen. In dieser Ausdehnung und mit fast vollständigem Verzicht auf architektonische Gliederung ist vorher nicht von derartigen Arbeiten Gebrauch gemacht worden. Noch immer hat das Mosaik, als die vornehmste Technik, seinen vollwertigen Anteil daran; dem Massenbedarf aber leitete in immer steigendem Maße die dekorierte Fliese, und zwar die Fliese mit Malerei auf der Glasur, Vorschub. Die farbigen Emails allerdings verlieren durch den Zusatz von Zinnasche, welche sie undurchsichtig und dickflüssig macht, den Schmelz und die Leuchtkraft der Arbeiten des XV. Jahrhunderts. Als besonders charakteristisch sind ein opakes, grelles Antimongelb und ein bräunliches Violett anzuführen. Im Ornament überwiegt vollständig die Blütenranke, die volle, der Granatblüte ähnliche persische Kranzpalmette, und es zeigt sich eine Neigung zu akanthusartiger Stilisierung des Blattwerkes, zur Auflösung und Zerfaserung der Konturen¹⁴²⁾. Die Formen werden lappiger und derber und verraten den Niedergang des Stilgefühles. Bemerkenswert ist ferner, im Gegensatz zur sonstigen Zurückhaltung der islamischen Kunst, das häufige Vorkommen von figürlichen Darstellungen, ja förmlicher Fliesengemälde. Wandbilder aus Fliesen, von denen mehrfach Proben in europäische Sammlungen gelangt sind, fanden sich in den Gartenpavillons zu beiden Seiten der prächtigen, von *Schah Abbas* angelegten und mit vier Platanenreihen bepflanzten Avenue Tichehar-bagh, welche in einer Länge von 3 km Isfahan durchzieht¹⁴³⁾. Zwei solcher Wandbilder, im Louvre zu Paris und im India-Museum zu London, enthalten Vorgänge aus dem Frauenleben von etwas affektierter Grazie und zeigen in Bewegung und Zeichnung der Figuren den Einfluß der ostasiatischen Kunst. Die Wandbilder waren Teile eines mit Fliesen bekleideten Wandsockels; darauf deutet der rechteckige Ausschnitt für den Fensterrahmen. Sämtliche Fliesen sind auf der Glasur dekoriert; das Weiß des Grundes gibt auch den Ton der Fleischteile; die Umriffe sind mit breitem Pinsel in Schwarz aufgemalt.

82.
Ornamente.

Die für die Nachblüte der persischen Kunst unter den Sefiden vielleicht wesentlichste Erscheinung ist das Hereinströmen chinesischer Motive in den Formenschatz des Orients. Unter diesen Motiven fallen die chinesischen Fabeltiere, der Drache und das Kilin, Hirsch oder Löwe mit Drachenkopf, unter den Ornamenten das sog. flatternde Wolkenband am meisten in die Augen; aber auch in der Zeichnung des Ornaments macht sich der Einfluß Chinas bemerkbar, wofür die damalige Teppichornamentik und die Nachbildungen chinesischer Porzellane in Fayence und Porzellan die Belege liefern.

83.
Bauten
in Ardebil.

Ein mit allem Reichtum und aller Kunstfertigkeit ihrer Zeit ausgestattetes Denkmal haben sich die Sefidenherrscher in der Grabmoschee des Stifters der Dynastie, des Schah *Ismael*, zu Ardebil in Adherbeidschan, östlich von Tauris, errichtet¹⁴⁴⁾. Die Moschee besteht aus einem Vorhofe mit Portal und Liwan in der Hauptachse. Links vom Eingange, an der Langseite des Hofes, liegt der Gebetraum, ein rechteckiger Saal mit tiefen Seitennischen und Emporen, eine Anordnung, die sich außen in einer zweigiechhoffigen Fensterarchitektur kenntlich

¹⁴²⁾ Vergl.: RIEGL, A. Ältere orientalische Teppiche aus dem Besitz des Allerhöchsten Kaiserhauses. Jahrb. d. kunsthistorischen Sammlungen d. Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 13 (1892).

¹⁴³⁾ Siehe: DIEULAFOY, a. a. O., S. 254.

¹⁴⁴⁾ Vollständige Aufnahme siehe in: *Sarre* a. a. O.

macht. Der Beetfaal besteht aus Ziegelmauerwerk, alle Gliederungen aber: der Wandsockel, die krönenden Zwergnischen, der Inschriftfries, die Leibungen des Portals, die breiten Fensterrahmen, sogar das Gitterwerk der Fensteröffnungen — sind mit Schnittmosaik von sehr sorgfältiger Ausführung bekleidet. Noch reicher, d. h. alle Anflächflächen des Portals, des Liwan, sowie die Blendarkaden bedeckend, ist die Mosaikdekoration des Vorhofes. Die noch im XVI. Jahrhundert begonnenen Mosaiken sind erst um die Mitte des XVII., unter der Regierung von Schah *Abbas II.* (1642—67), vollendet worden.

An eine der Schmalseiten des Beetfaales stößt das Mausoleum des Schah *Sefi*, ein kuppelbedeckter Rundraum, an. Auch dieser Bau zeigt eine keramische Hülle; sowohl der Zylinder wie die Kuppelschale sind mit emaillierten Ziegeln verblendet, deren etwas monotone Mäander- und Rautenmuster nur durch das in Mosaik dekorierte Portal und den Inschriftfries unterbrochen werden.

Der merkwürdigste Bau jedoch ist ein gleichfalls vom Beetfaal aus zugängliches großes Achteck, das, zur Aufnahme einer kostbaren Sammlung chinesischer Porzellane bestimmt, an den Wänden Nischen und Gestelle enthält, das erste bekannte Porzellankabinet und als solches der Vorläufer zahlreicher ähnlicher Einrichtungen in den Fürstenresidenzen Europas. Noch jetzt enthält der nach seiner Bestimmung Tschini-Hane (Porzellanhaus) genannte Bau eine große Zahl von Porzellanen, die als der hauptsächlichste Träger der chinesischen Kunstmotive zu betrachten sind. Die Mehrzahl dieser Porzellane ist in Kobaltblau unter Glasur bemalt, und diese Blauware wurde das Vorbild für zahlreiche Nachahmungen in Fayence mit Kobaltmalerei, ein Vorgang, der sich bekanntlich ein Jahrhundert später in Europa in der berühmten Delfter Fabrikation wiederholen sollte.

Stehen die Mosaikdekorationen von Ardebil in Technik und Zeichnung noch auf hoher Stufe, so lassen die baukeramischen Arbeiten aus der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts ein Sinken des Kunstgeschmackes erkennen. Statt des tiefen Blau oder des Weiß erscheint um jene Zeit als Grund für die Zeichnung ein grelles Gelb; Buntheit tritt an Stelle verständiger Farbenwahl. Diesem Beginn des Verfalles gehören u. a. mehrere Fliesenfelder im India-Museum zu London an, die von einem Tor in Teheran stammen.

Zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts hat vornehmlich Schah *Husseïn*, der letzte Herrscher der Sefidendynastie (1694—1722), eine große Bautätigkeit in Isfahan entfaltet. Von ihm rührt (1710) eine mächtige, dem Andenken seiner Mutter gestiftete Medresse her. Die Fliesendekoration ist hier nicht minder ausgedehnt als an der *Abbas*-Moschee und technisch nicht von ihr verschieden. Die große Zwiebelkuppel der Medresse (Fig. 58¹⁴⁵) zeigt türkisfarbigen Grund, darauf weiße Ranken und gelbe Arabesken mit schwarzen und blauen Konturen. Der breite Inschriftfries unterhalb der Kuppel besteht aus Fliesen, die geometrischen Muster der unteren Hälfte des Kuppeltambours aus einem Mosaik von farbig glasierten Backsteinen; das durchbrochene Gitterwerk der Fenster am Tambour ist aus gebranntem Ton mit eingelegten farbigen Glasurfstreifen hergestellt. Überhaupt ist die Mosaiktechnik noch bis in das XVIII. Jahrhundert in Übung geblieben. So sind an der Medresse des Schah *Husseïn* die unteren Teile der einfallenden Wandstreifen in Schnittmosaik verkleidet¹⁴⁶), und erst in bestimmter, dem Auge entrückter Höhe setzt die Fliese ein. In Mosaik aus emaillierten, hochkantig

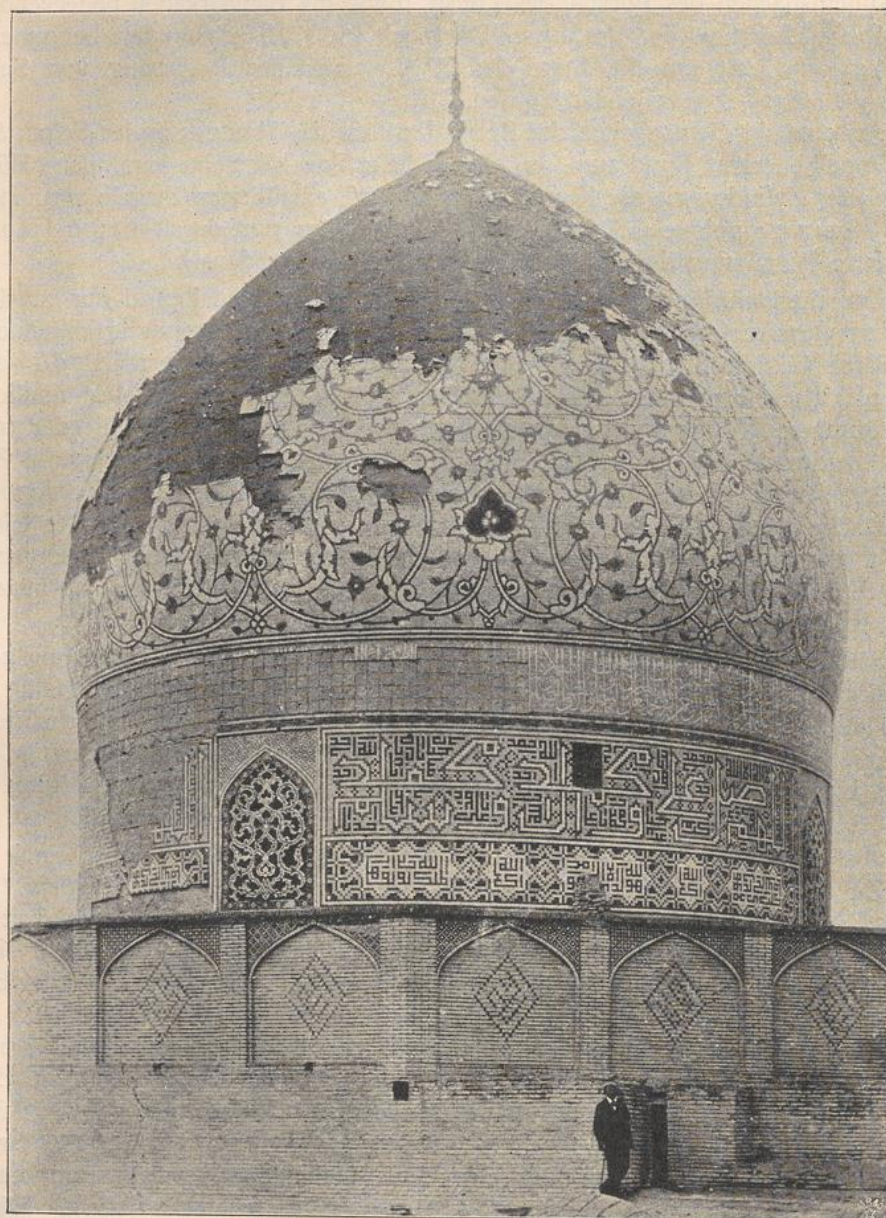
84.
Medresse
des
Schah *Husseïn*.

¹⁴⁵) Fakt.-Repr. nach einer Aufnahme des Regierungs-Baumeisters, Herrn *A. Breslauer* in Berlin.

¹⁴⁶) Nach Mitteilungen desselben Herrn.

verfetzten Ziegeln sind auch die Kuppelornamente hergestellt. Der große Maßstab der Ornamente erleichterte die Ausführung, die von der Spitze der Kuppel begann.

Fig. 58.



Kuppel der Medresse des Schah *Hussein* zu Isfahan¹⁴⁵).

(Anfang des XVIII. Jahrh.)

85.
Fliesen
mit
Blumenmalerei.

Im Ornament des XVIII. Jahrhunderts bereitete sich, wie es scheint, unter dem Einflusse der Kunst der Kien-lung-Periode in China ein weiterer bemerkenswerter Wandel vor durch die Hinneigung zu naturalistischen Blumenmustern an

Stelle des bis dahin vorwiegenden Rankenwerkes mit stilisierten Blumen. Der letzte Schritt in dieser Richtung führte schließlich um die Mitte und in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts zu wirklicher Blumenmalerei. Fortan bildeten natürliche Blumen und Blumensträuße in bunter Malerei über der Glasur das leitende Motiv, wie denn die Blumenmalerei unter dem Einflusse des Porzellans auch die gleichzeitige Keramik Europas beherrscht hat. Die Bauten *Kherim-Chan's*¹⁴⁷⁾, des Statthalters von Südperlien (1750–91), in Schiras, das damals nächst Isfahan die bedeutendste Stadt Perliens, ja zeitweise Residenz war, liefern die Hauptbeispiele der neuen Richtung. In erster Linie sind anzuführen die Moschee *Kherim's*, *Masjed-i-Vekil* und die *Medresse-i-Chan*. Die Portalwand dieser Medresse zeigt zu beiden Seiten des Einganges je ein großes Fliesenfeld mit Vasen und bunten Blumen, darunter namentlich blühende Rosen, auf dunkelblauem Grunde. Alles ist in schwerflüßigen farbigen Emails über der Glasur gemalt in der Art der Porzellanmalerei Chinas. Natürliche Blumen und Vögel zeigen auch die Fliesen einer Moschee zu Erivan im Kaukasusgebiete¹⁴⁸⁾. Hiermit ist der Kreis der Entwicklung geschlossen.

Die neuere persische Keramik befließigt sich ziemlich wahllos der Nachbildung alter Muster und technischer Verfahren, bei denen nichts mehr zu beklagen ist als der Mangel an Geschmack und Farbensinn, sowie das allmähliche Schwinden der alten Überlieferungen und handwerklichen Übung. Immerhin hat die Fliesenfabrikation in Persien noch jetzt ihre Bedeutung. Die besten modernen Fliesen sollen in Teheran gemacht werden¹⁴⁹⁾. Auch das Schnittmolaik ist, wie in Marokko, noch nicht völlig vergessen und wird gelegentlich zu Wanddekorationen von Neubauten verwendet, obgleich die Technik nicht an die Leistungen der Vergangenheit heranreicht.

86.
Moderne
persische
Keramik.

b) Indien.

An Persien schließt sich das mohammedanische Indien, d. h. die Länder im Indusgebiet und am oberen Ganges, an. Ein Vierteljahrhundert später, als Schah *Ismael* die Einheit Perliens begründet hatte, begann einer der Nachkommen *Timurlenk's*, der Statthalter von Kabul, *Baber*, nachdem er vergeblich in der Bucharei sich zu behaupten versucht hatte, seine Waffen nach Indien zu wenden (1526). Durch eine Reihe siegreicher Kämpfe wurde er der Begründer der glänzenden Mogulherrschaft, die durch die englischen Eroberungen ihr Ende gefunden hat. Kaum hat es baulustigere Herrscher gegeben als diese Mogulkaiser; ja es bieten die Moscheen, Paläste und Grabanlagen dieser Dynastie vielleicht das glänzendste Bild in der Baukunst der mohammedanischen Welt. — Das vorherrschende Material der Mogulbauten waren Haustein und Marmor; der Backstein scheint nur vereinzelt zur Anwendung und niemals zur vollen Entfaltung seiner Mittel gelangt zu sein.

87.
Mogulbauten.

Die ältesten Backsteinbauten, die bis in die Zeit türkischer Herrscher im XIII. Jahrhundert hinaufreichen, enthält das gewaltige Trümmerfeld von Alt-Delhi; Bauteile mit Reliefornamenten unter türkisblauer Glasur, sowie Reste von Tonmolaiken im India-Museum zu London zeigen deutlich die Verwandtschaft mit persischen Arbeiten der gleichen Zeit. — Daß in Indien vor der Türkenherrschaft Backsteinbauten mit glasierten Ziegeln und Terrakotten in Gebrauch gewesen seien,

88.
Indische
Backsteinbauten.

¹⁴⁷⁾ Siehe: *Sarre*, a. a. O.

¹⁴⁸⁾ Siehe: *DIEULAFOY*. *La Perse etc.* S. 21.

¹⁴⁹⁾ Siehe: *ROCHECHOUARD*, J. DE. *Souvenirs d'un voyage en Perse*. Paris 1867. S. 282 ff.

ist weder durch urkundliche Nachrichten, noch durch Funde belegt¹⁵⁰⁾. — Aus der frühen Mogulzeit stammen Fliesen in Verbindung mit Stuckornamenten¹⁵¹⁾ am Grabbau des Weisen *Jamali* in Kutb-Sahib bei Delhi. Ein ausgebildeter Backsteinbau, der, obwohl sichtlich von Persien beeinflusst, doch selbständige Züge enthält, hat sich im steinernen Sind¹⁵²⁾, im Mündungsgebiete des Indus, entwickelt. Dort liegt um die Stadt Tatta eine Reihe einander ähnlicher Grabbauten von Statthaltern der Mogulkaiser, Kuppelbauten von schweren, gedrungenen Formen und glatten Flächen, die, einer reicheren plattisch-architektonischen Gliederung entbehrend, nach persischer Weise Fliesenverkleidung aufweisen. Die Grabbauten gehören dem XVI. und XVII. Jahrhundert an; der früheste ist von 1572, der späteste von 1640 datiert. Ebenso zeigt die um 1650 erbaute Hauptmoschee in Tatta Fliesen mit Blaumalerei; auch in Halla, Heiderabad und Karatschi finden sich Grabmonumente mit ähnlichem keramischem Schmuck.

89.
Wandfliesen.

Die eigentliche Töpferstadt Indiens aber ist bis auf den heutigen Tag Multan im Pendschab. Die Mehrzahl der Wandfliesen ist nur in zwei Tönen, Dunkelblau und Türkisblau, über der weißen Glasur bemalt. Die Beschränkung auf diese beiden Farben kann geradezu als kennzeichnend für die indischen Arbeiten des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts angesehen werden und steht im Gegensatz zu der in Persien in der gleichen Epoche beliebten Verzierungsweise in bunten, grellen Farben mit vorwiegend gelben Fonds. — Eine andere Eigentümlichkeit der indischen Bauten des Sind sind Fliesen, deren Muster in weißem Tonflicker auf den rötlichen Scherben aufgetragen werden und eine durchsichtige, gelbliche Bleiglasur erhalten. Die Glasur läßt die Ornamente hellgelb, den Tongrund warm rötlich erscheinen. Dies ist die Art, wie das im bäuerlichen Betriebe angefertigte Tongeschirr bis auf den heutigen Tag im Indusgebiete verziert wird. Nicht selten finden sich derart ausgeführte Fliesen mit solchen in Blaumalerei vereint. Auch das Mosaik ist im Sind neben der Überglasurmalerei vertreten. Als Fensterverschluß dienen gitterartig durchbrochene, glasierte Tonplatten.

Kobalt- und türkisblau bemalte Fliesen aus der *Djuma Masjid* in Tatta enthält das India-Museum in London. — Im gleichen Stil gehalten sind die reichen Fliesenverkleidungen von der *Neila-Moschee* (XVII. Jahrhundert), der Moschee *Jussuf Shah Gadez* (um 1750) in Multan, von denen sich im India-Museum Nachbildungen finden. — Lahore, das von *Dschihangir* (1605–28), dem Nachfolger des großen Mogulkaisers *Akbar*, zu Beginn seiner Regierung zur Hauptstadt gemacht worden war, besitzt hervorragende Backsteinbauten mit reichem keramischem Schmuck im Mausoleum des Schah *Musa*, sowie in einer von *Dschihangir's* Vezier *Wafir Chan* gestifteten Moschee¹⁵³⁾. Die Felder, Nischen und Blenden dieses Bauwerkes sind, wohl als eines der letzten Beispiele dieser Technik, in Tonmosaik verziert. Alle jene Arbeiten sind zweifellos von den gleichzeitigen persischen beeinflusst und enthalten dem persischen verwandtes, natürlich gestaltetes Pflanzenornament. Neben Arabesken und Ranken finden sich der Natur nachgebildete, symmetrisch entworfene Bäume und Sträucher, wie auf iranischen Teppichen des XVI. Jahrhunderts. Das Material ist eine dem persischen ähnliche künstliche Quarzsandmasse mit Beimengung von Gummi und Reiswasser zur Erhöhung der Konsistenz; doch scheinen die einzelnen Stücke, wie *Kipling* vermutet, nicht aus glasierten Platten geschnitten, sondern einzeln geformt, glasiert und gebrannt zu sein.

Nach Art der persischen Arbeiten der Spätzeit, mit vorwiegend gelbem Grundton bemalt,

¹⁵⁰⁾ Kenner wie *George Birdwood* sagen: *The old glazed tiles to be seen in India are nearly always from Mohammedan buildings, and they vary in style with the period to which the buildings, on which they are found, belong, from the plain turquoise-blue tiles of the early Pathan period a. d. 1193–1254 to the elaborately designed and many-coloured tiles of the latter part of the great Mogul period a. d. 1556–1750.* — Siehe *FURNIVAL, W. J. Leadless decorative tiles, faience and mosaic.* Stone Staffordshire 1904. S. 114 ff.

¹⁵¹⁾ Siehe: *Jeyore Portfolio* 5 u. 6, Taf. 26.

¹⁵²⁾ Siehe: *FERGUSON, J. History of Indian and Eastern Architecture.* London 1891. S. 567.

¹⁵³⁾ *J. L. KIPPLING* in: *Journal of Indian Art*, Bd. II (1888), Nr. 17–24.

sind die Fliesen vom Grabmal des *Afif Khan*¹⁵⁴⁾ bei Lahore (XVII. Jahrhundert). Diesen Grabmonumenten mit Fliesenschmuck in Lahore lassen sich noch andere Bauten, wie der Schahlimar-Bagh, der Gartenpalast außerhalb der Stadt und einzelne Tore, anreihen. Weitere Beispiele dafür finden sich in Agra, vor allem das nach seinen überreichen und bunten Fayencemosaiken so benannte Mausoleum Tichini-Ka-Rauza, ein Bau aus der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts, dessen Dekoration persische Fayence- und indische Marmormuster vereinigt¹⁵⁵⁾. Ein bemerkenswertes Denkmal indisch-persischer Keramik ist ferner der unter *Dschihangir* erbaute „Glaspalast“ (Kantsch-Mahal) auf dem Wege von Agra nach Sikandra; auch an Sultan *Akbar*'s berühmtem Grabmal zu Sikandra waren die Kuppeln der Kioske ringsum das Monument mit Fayencemosaiken verziert.

Aus dem Gangesgebiete endlich sind unter den Ruinen von Gaur, der alten Hauptstadt von Bengalen, glasierte Tonarbeiten bekannt geworden, besonders Formsteine, welche in weißem opaken Zinnemail auf blauem, gleichfalls opaken Grunde bemalt sind, ferner Terrakotten mit glasierten Reliefornamenten mit persischen und indischen Motiven. Daß diese Arbeiten etwa älter wären als die Mohammedanische Herrschaft über Bengalen, ist durch nichts bewiesen. Für die emaillierten Ziegel mit sog. toten Rändern und die Fliesen in Überglasurdekor gibt schon die Technik den persischen Einfluß zu erkennen. Von einer Betrachtung der Backsteinmonumente von Hinterindien, besonders Siam, welche einen Zusammenhang mit der chinesischen Kunst ergeben, muß mit Rücksicht auf die der vorliegenden Arbeit gesteckten Grenzen Abstand genommen werden.

c) Türkei.

Den dritten Hauptzweig in der islamischen Kunst des XVI. und der folgenden Jahrhunderte bildet die Türkei. In der Baukunst der Türken beginnt seit der Eroberung Konstantinopels (1453) eine neue Epoche unter dem überwiegenden Einflusse des hervorragendsten byzantinischen Baudenkmales, der Sophienkirche. *Bayezid II.* schöne Moschee ist das erste Beispiel der neuen Richtung, und tatsächlich beruhen sämtliche großen Moscheebauten der Türkenultane, auch die Hauptwerke des berühmten *Sinan*, die *Suleiman*-Moschee in Stambul und die *Selimieh* in Adrianopel, auf der mehr oder minder freien Nachbildung der *Agia Sophia*.

Auf *Mohammed II.*, den Eroberer von Konstantinopel, war ein friedliebender Sultan, *Bayezid II.*, gefolgt (1481–1512), diesem aber wiederum einer der streitbarsten Kriegsfürsten, *Selim I.* (1512–20), der das Reich durch glückliche Eroberungen vermehrte. Nachdem *Selim* sich zunächst mit dem Perserschah *Ismael* gemessen und ihm Mosul und Mesopotamien entrissen hatte, unterwarf er in kurzer Zeit ganz Syrien. Im Jahre 1517 brachte er auch Ägypten und bald darauf die heiligen Pilgerstätten Arabiens in seine Gewalt; seit dieser Zeit ist die Khalifenwürde an den türkischen Großherrn übergegangen.

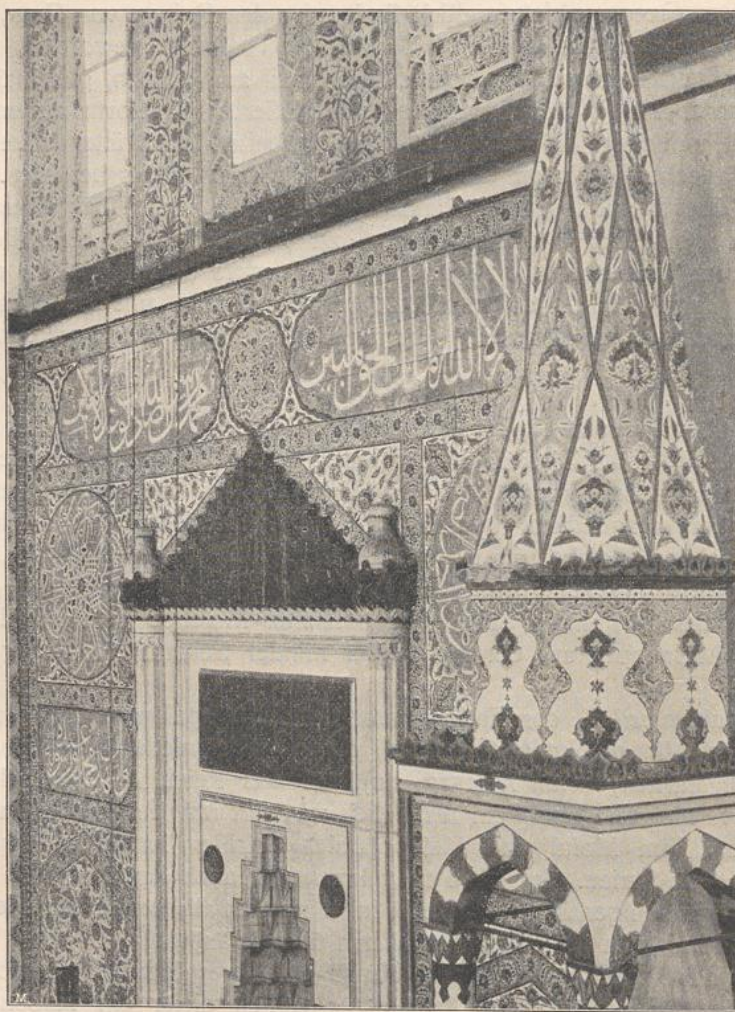
Der Einfluß der byzantinischen Kunst und ihres Hauptdenkmalbaues, der *Agia Sophia*, auf die türkische Architektur verlieh dieser ein halbeuropäisches Gepräge, für welches die zahlreichen Kuppeln ebenso bestimmend sind wie das orientalische Motiv der schlanken, die Baumasse überragenden Minarets. Das Material bilden Haufstein, nicht selten Marmor; damit bot sich für keramische Dekorationen des Äußeren kein Feld dar, wie an den gleichzeitigen Bauten Perliens. Auch im Inneren der älteren Moscheen fehlt Fliesenbekleidung oder tritt, wie bei der 1567–74 entstandenen Moschee *Selim II.* in Adrianopel, nur in ganz be-

¹⁵⁴⁾ Die Namen und Daten der Bauwerke sind den Angaben in dem unter Leitung des Direktors *Purdon Clarke* neu eingerichteten India Museum im *Imperial Institute* zu London entnommen.

¹⁵⁵⁾ Siehe: SMITH, W. *Mughul color decoration of Agra* in: *The Archaeological survey of India*. Vol. XXX. Pl. XVII–XIX.

scheidenen Grenzen auf. Dagegen ist bereits die Turbeh (Grabdenkmal) *Schahzade* in Konstantinopel, angeblich 1544 errichtet, im Inneren vollständig mit Fliesen bekleidet, und seit der Mitte des Jahrhunderts gewinnen derartige Fliesendekorationen immer breiteren Raum; ja sie bilden schließlich fast den alleinigen Wand Schmuck des Inneren, eine Uniform der Wände, die wegen ihrer mechanischen Gleich-

Fig. 59.



Fliesen Schmuck der Moschee *Mehemed Dacha* zu Konstantinopel.

mäßigkeit und Buntheit das Auge mehr ermüdet als fesselt. Gewöhnlich reicht der Fliesenbelag nur bis zum Anlatz der Gewölbe hinauf; in einzelnen Fällen greift er jedoch viel weiter. So sind in der Moschee *Mehemed-Dacha* zu Konstantinopel außer den Wänden auch die Schildbogenflächen, sowie die Kuppelzwickel, ferner die verschiedenen, dem Kult dienenden Einbauten, selbst das Kegeldach der Kanzel (*Mimbar*), mit Fliesen belegt (Fig. 59). Im Äußeren sind Fliesenbekleidungen selten; namentlich fehlen die glasierten Kuppeln der persischen Bauten.

Im Stil und in der Technik bilden die türkischen Fliesen eine von den gleichzeitigen persischen Arbeiten streng zu unterscheidende Gruppe. Man ist daher berechtigt, von einer türkischen Keramik¹⁵⁶⁾ zu sprechen, insofern ihre geographische Verbreitung mit den Grenzen des damaligen Türkenreiches zusammenfällt. Während in der persischen Baukeramik die Überglasurmalerei, d. h. die Malerei auf der weißen Kachel, in der Fliesenfabrikation die Regel bildet, haben wir es hier mit Bemalung unter durchsichtiger Überfangglasur, also mit einem Malverfahren vor dem Brand, ähnlich der Fayencetechnik, zu tun. Man hat deshalb die türkischen Arbeiten wohl auch als Halbfayencen bezeichnet. Den Malgrund bildet entweder der Scherben selbst, falls er rein und weiß ist, oder eine den Grund deckende Engobe, die indessen von der Grundmasse chemisch nicht viel verschieden ist. Mit den türkischen Fliesen gehören nach Zeit, Technik und Stil die in Museen und Sammlerkreisen so beliebten sog. rhodischen Fayencen zusammen, d. h. diese sind nicht als persisches, sondern gleichfalls als türkisches Fabrikat zu betrachten.

Die Technik, daneben die in manchem Betracht von der persischen abweichende Ornamentik sichern den türkischen Arbeiten ihren besonderen Platz. Zwar teilt das Ornament die allgemeinen, den Stil kennzeichnenden Eigentümlichkeiten jener Zeit: das Zurücktreten der Arabeske, das Vorwiegen der Blütenranke; wie in der persischen Kunst finden sich die volle Kranzpalmette, das wedelförmige, akanthusartig gegliederte Blatt (sog. Federblatt); allein bei den Türken tritt weit früher und ausgeprägter, wie in Persien, die Blume hervor. Unter den Blumen sind es vornehmlich drei, welche geradezu zum Leitmotiv werden sollten, sowohl für die Fliesen, als auch für das rhodische Geschirr: die Tulpe, die Hyazinthe und die Nelke (Fig. 60¹⁵⁸⁾). Alle diese Blumen sind, wenngleich in einer für die Flächenwirkung notwendigen Stilifizierung, frei und natürlich gebildet und in die Ornamentkomposition eingeordnet. Neben den Blumen erscheint als bezeichnendes Ornament besonders häufig die Weinbeere¹⁵⁸⁾.

Die Farben sind ein reines Kobaltblau, Türkisblau, Kupfergrün, Eisenrot und Antimongelb; am meisten aber springt ein tiefes, lackfarbenedes Rot in die Augen, aus einem erdigen Bolus hergestellt, welcher fast nie mit der Glasur verschmilzt, sondern wie eine dicke Kruste trocken und in fühlbarer Erhebung auf dem Scherben liegt. Dieses Rot, das sich, wenngleich in weit geringerem Umfange auch bei persischen Fayencen der gleichen Zeit und im Mittelalter (siehe Art. 57, S. 68) wiederfindet, ist ein weiteres bezeichnendes Merkmal der türkischen Erzeugnisse; es dient ferner dazu, auch innerhalb dieser Gattung zwei Gruppen zu unterscheiden. Es finden sich nämlich Fliesen wie Geschirre, an denen dieses Rot nicht vorkommt; an seine Stelle tritt ein warmes Manganviolett, wodurch sich für das Ganze eine weniger bunte, ruhigere, harmonische Farbestimmung ergibt. Die Arbeiten dieser Gattung verdienen ferner in der Zeichnung den Vorzug, ja sie gehören überhaupt zu den schönsten keramischen Erzeugnissen der späteren orientalischen Kunst. Ein Hauptdenkmal dieser Gruppe bilden die laut Inschrift unter Sultan *Soliman* im Jahre 1561 ausgeführten Fliesenbekleidungen am Äußeren des Felsendomes zu Jerusalem¹⁵⁹⁾, sowie die Fliesen der etwa um 1580 entstandenen *Senariyeh*-Moschee

91.
Türkische
Fayencen.

¹⁵⁶⁾ Siehe: FALKE, O. v. Türkische Fayencen. Zeitschr. des Kunstgewb.-Ver. in München 1892, S. 1.

¹⁵⁷⁾ Fakt.-Repr. nach: Burlington, fine arts club. *Illustrated catalogue of specimens of Persian and Arabian Art.* 1888. Fig. 354.

¹⁵⁷⁾ Siehe: FALKE, O. v. Majolika. Handbücher der Kgl. Museen zu Berlin 1895, S. 35 ff.

¹⁵⁹⁾ Siehe: VOGUÉ, M. DE. *Le temple de Jerusalem.* Paris 1869. Taf. 27-29.

zu Damaskus. Man vermutet daher für die Gruppe ohne Bolusrot einen Fabrikationsort in Syrien, etwa in Damaskus.

Als Fabrikationszentren für die zweite Gruppe mit vorherrschendem Bolusrot wird man in erster Linie Nicäa und Kutahia¹⁶⁰⁾, das noch in neuerer Zeit rege Töpferwerkstätten enthielt, ansehen, was nicht ausschließt, daß noch an anderen Orten, so in Konstantinopel selbst, Fabriken existiert haben. Jedenfalls gehört die

große Masse der Konstantinopolitaner Wandfliesen dieser zweiten, in engerem Sinne türkischen Gruppe an. Für die Zeit ihrer Einführung ist die Tatsache wichtig, daß noch in der Mitte des XVI. Jahrhunderts in den Turbehs zweier Söhne *Suleiman I.*

— der Prinzen *Mahomed* und *Tschihanger* —,

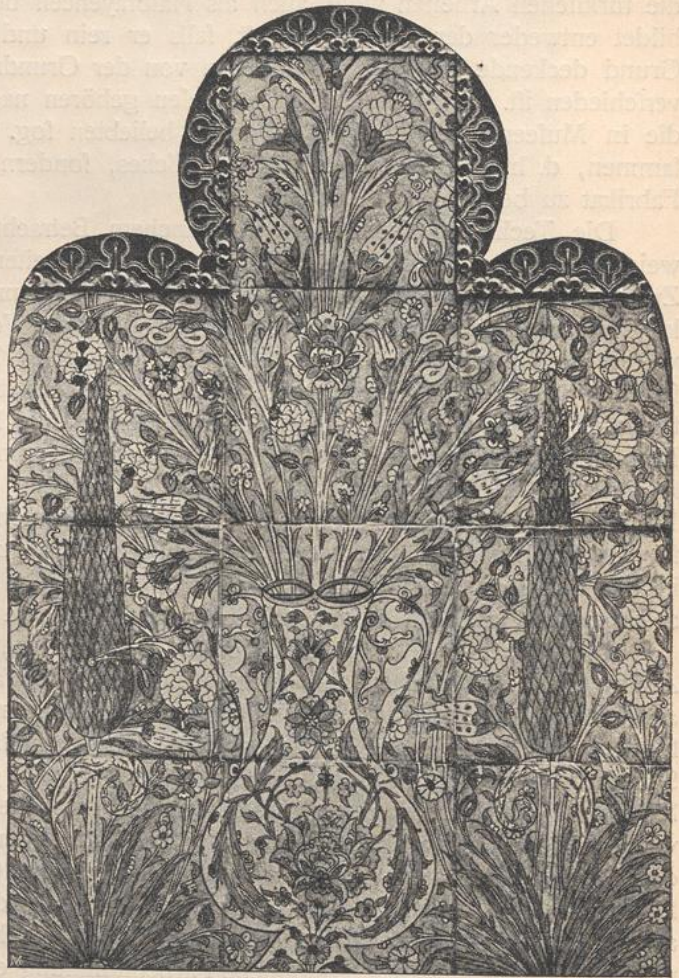
ferner in den Turbehs *Abram* und *Rustem-Pascha* Fliesen mit Schutzrändern sich finden.

Sonach scheint die türkische Halfayence etwa in der Mitte des XVI. Jahrhunderts ihre Verbreitung gefunden zu haben.

An welchem Bauwerke sie zuerst auftrat und wo die Anfänge der türkischen Fayence mit ihrer eigentümlichen Ornamentik liegen, bedarf noch der näheren Untersuchung, die auf kleinasiatische und syrische Bauten und ihren Fliesenbelag auszudehnen wäre.

Möglicherweise ist die Halfayence in Syrien zuerst zur Ausbildung gelangt und von dort, infolge der Eroberung durch *Selim* (Anfang des XVI. Jahrhunderts), in die nord-türkischen Fabriken verpflanzt worden, die, wie bekannt, im XV. Jahrhundert (siehe Art. 62, S. 77) noch ganz unter dem Einflusse der wesentlich anders gearteten persischen Keramik gestanden hatten.

Fig. 60.

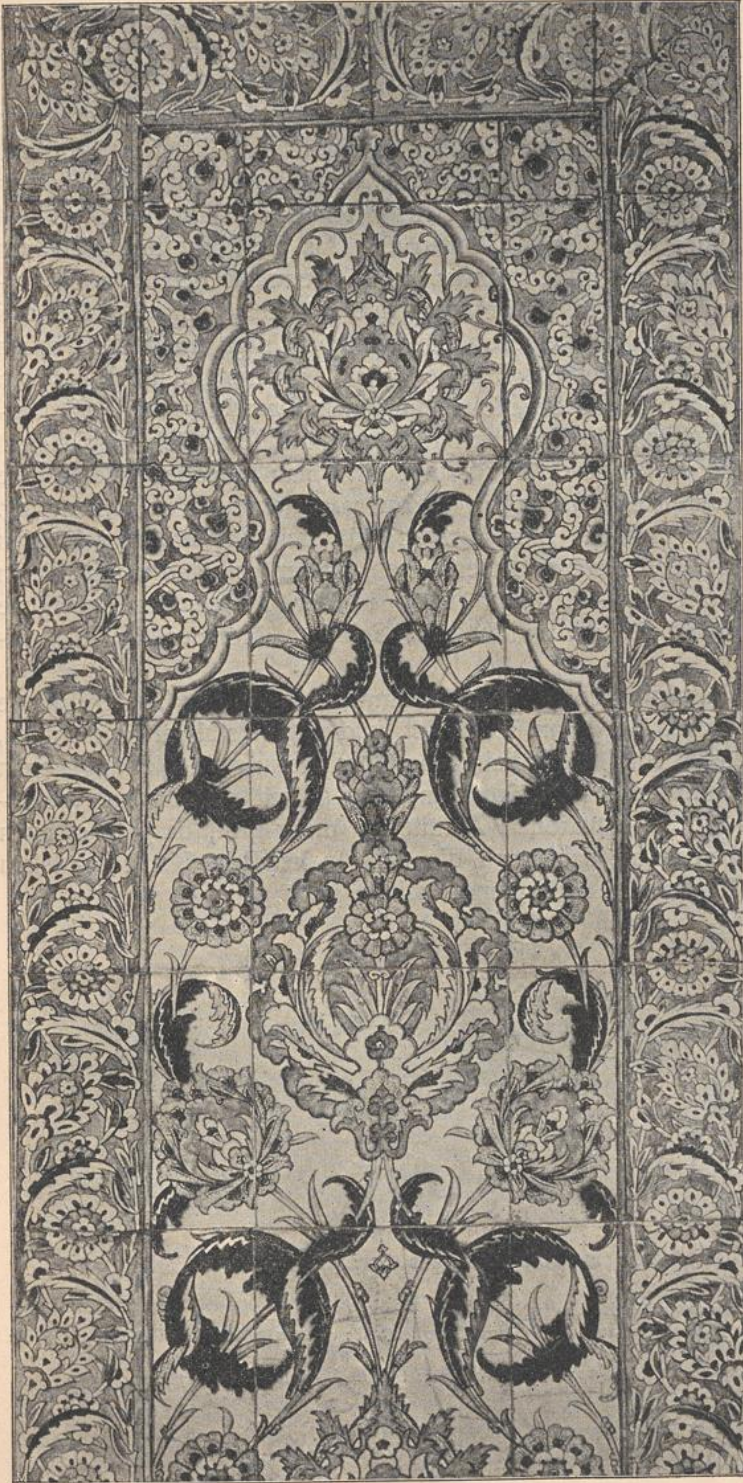


Fliesenfeld aus Damaskus¹⁵⁷⁾.

(XVI. Jahrh. nach Chr.)

¹⁶⁰⁾ Karabacek will auf rhodischen Geschirren wiederholt das Zeichen der Städte Nicäa, Kutahia, Demotika u. a. gelesen haben. (Vergl.: FORTNUM, Majolika, S. 93 in: DUCANE GODMAN'S very rich collection is a small jug, on which is an inscription in Armenian, beneath the glaze, which records that the piece was made by one Abraham of Kutahia, in a year which, whether of the Armenian or the Mahomedan calendar, would bring the date approximately to the middle of the XVI. century.)

Fig. 61.



Fliesenfeld aus der *Achmed*-Moschee zu Konstantinopel.
(Original im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.)

Weitaus die größte Zahl von Bauwerken mit Fliesenverzierung im Inneren besitzt Konstantinopel. Sowohl in der Sorgfalt der Ausführung, als auch im Muster stehen die früheren Arbeiten des XVI. Jahrhunderts denjenigen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts voran. Zu den älteren zählen die Fliesen der Turbeh *Selim II.* (um 1570), der Turbeh *Murad III.* (1595), der Moscheen *Rustem-Pascha*, *Mehemed-Pascha*, *Piali-Pascha* (zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts), der Moschee *Takedschî*, endlich die Wandfliesen in der Bibliothek der *Agia Sophia* und im achteckigen Kiosk *Murad's* im alten Serail. — Aus dem XVII. Jahrhundert stammen die Fliesen der Moschee *Achmed I.* (1603–17; Fig. 61), der *Yeni-Dschami* (zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts), der Moschee und Turbeh *Eyub*; doch beansprucht diese Aufzählung keineswegs Vollständigkeit.

In Nicäa gehören die Fliesen

92.
Bauten
in
Konstantinopel.

der Moschee *Eschref-Rumi*¹⁶¹⁾ dieser Richtung an; andere Arbeiten werden in Brussa, Angora und den übrigen Hauptorten Kleinasiens zu finden sein; eine größere Zahl weist schließlich das in unserer Darstellung bisher nur wenig berührte Ägypten, vor allem die Hauptstadt Kairo selbst auf.

93.
Ägypten.

Über Stil und Technik der ältesten ägyptischen Fliesen, deren bereits in Art. 68 (S. 84) gedacht ist, fehlen nähere Angaben; nur scheint sicher zu sein, daß die Technik der Halfayence dort nicht früher als unter der Türkenherrschaft in Übung kam. Die frühesten Arbeiten¹⁶²⁾ dieser Art weichen allerdings im Ornament und in der Farbengebung von den türkischen ab. Als die strengsten erscheinen diejenigen in der koptischen Kirche zu Kus. Das Ornament besteht noch vorwiegend aus Arabeskenranken in Verbindung mit Rosetten, während die drei charakteristischen Blumen, Tulpe, Nelke und Hyacinthe, fehlen; unter den Farben herrschen Blau und Grün auf weißem Grunde vor. Dem strengeren Stil gehören ferner die Fliesen im Kiosk *Mahu Bey*, sowie im Palais *Ismael Bey* an (XVI. Jahrhundert). Diese Gruppe scheint mehr unter syrischem Einflusse zu stehen; vielleicht darf man sogar für die vorwiegend kobalt- und türkisblau bemalten Fliesen eine ägyptische Fabrik voraussetzen¹⁶³⁾, da ihr Dekor von dem uns bekannten sog. syrischen abweicht. Der türkische Stil dagegen gibt sich unzweideutig in den Wandverkleidungen des *Kafr Roduan* zu erkennen, in der vollständig mit Fliesen ausgelegten Moschee *Ibrahim Aga* (um 1650), in der *Tekyeh* der Derwische (XVII. Jahrhundert), sowie in den Fliesen der *Scheikun*-Moschee (XVIII. Jahrhundert).

94.
Schlußwort.

Mit dem XVIII. Jahrhundert sank die keramische Kunst der Türken, sowie die künstlerische Produktion des Islam überhaupt, und nirgends als etwa in Indien, wo die Engländer bemüht sind, die altheimische Überlieferung und Übung gegen die europäische Maschinenteknik zu schützen, zeigen sich Ansätze zu Weiterbildungen. Aber wo es keine nationale Architektur mehr gibt, da gibt es auch kein künstlerisches Leben mehr; bald wird die einst so herrliche Kunst des Islam nur eine Kunst der Museen und Sammlungen sein.

Fig. 62.



Friesborde in Tonmosaik aus Samarkand.

¹⁶¹⁾ Siehe: *Sarre's* Reisebericht in: Berl. Neueste Nachrichten, 29. Mai 1895.

¹⁶²⁾ Vortreffliche farbige Aufnahmen von Fliesen aus Kairo enthält: PRISSE D'AVENNES. *L'Art arabe* etc. Paris 1869-77.

¹⁶³⁾ Siehe: STANLEY LANE-POOLE. *The art of the Saracens in Egypt*. London 1886. S. 278.

3. Abschnitt.

Die Baukeramik im Abendlande.

1. Kapitel.

Italien und das oströmische Reich.

Die Herrschaft der Römer hatte der gesamten antiken Welt den Stempel einer im wesentlichen gleichen Kultur und Kunst aufgeprägt. Ihr Untergang bedeutet zunächst für das Abendland eine Periode des Stillstandes, in der das Alte verfiel, aber bereits die Keime zu Neubildungen heranreiften. Dem tieferblickenden Auge kann nicht verborgen bleiben, daß diese Keime allenthalben schon innerhalb der Antike selbst auftauchten; allein es bedurfte erst der Auflösung des alten Bestandes, um die Entwicklung der Kunst frei und ungehindert von den bisherigen Verhältnissen in einer neuen Richtung vorwärts zu drängen. Die orientalische Hälfte des Römerreiches fiel an den Islam und ging ihre eigenen Wege, die sie früher als die andere Reichshälfte zu einer eigentümlichen, hochentwickelten Kunstblüte führen sollten. Im Abendlande dauerte der Gährungsprozeß, aus dem sich das Neue herabildete, länger. Zwischen dem Orient und Occident, als der natürliche Vermittler beider Kunstwelten, stand bis zum Ausgang des Mittelalters das byzantinische Kaisertum mit der Hauptstadt Konstantinopel.

Die Umwandlung der antiken Formenwelt in die mittelalterliche nachzuweisen, bleibt noch eine der wichtigsten Aufgaben kunstgeschichtlicher Forschung. Als ein wesentlicher Faktor hat bei dieser Umwandlung der Backsteinbau mitgewirkt. Doch fehlt es zurzeit noch an einer zuverlässigen Statistik des Vorhandenen, und die neueste Forschung hatte — man vergleiche die gründlichen Studien *R. Cattaneo's* und *O. Stiehl's* über die früh-mittelalterliche Baukunst Italiens¹⁶⁴⁾ — vorerst die größte Mühe, mit einem Wirrwal falscher Überlieferungen und Anschauungen aufzuräumen, ehe sie zu Ergebnissen vorschritt.

Das Ursprungsgebiet für den orientalischen Backsteinbau des Mittelalters war Mesopotamien, der Ausgangspunkt für den abendländischen Ziegelbau die norditalienische Ebene. Mailand und Ravenna bilden die beiden Grenzstädte. Wie weit beide wieder von der byzantinischen Baukunst beeinflußt waren, bleibe hier unerörtert.

Als nach dem Tode des Kaisers *Theodosius* (395) der zum letztenmale das gesamte Römerreich unter seinem Szepter vereinigt hatte, die Trennung in eine westliche und östliche Hälfte dauernd wurde, verlegte *Honorius* die Residenz des abendländischen Reiches in das feste Ravenna (402 vor Chr.). Die Bauten der *Galla Placidia*, der Schwester des *Honorius*, welche nach seinem Tode die Regentschaft für ihren unmündigen Sohn *Valentinian III.* übernahm, die Denkmäler aus der Zeit des Ostgotenkaifers *Theodorich* (493—526), endlich die Kirchenbauten der Exarchen seit der Eroberung der Stadt durch die Byzantiner (539 nach Chr.), bilden die wichtigsten Monumente des frühen Backsteinbaues. Ravenna verlor seine Bedeutung erst seit dem Einfall der Langobarden (568 nach

95.
Anfänge
des
Backstein-
baues
im
Abendlande.

96.
Geschicht-
liches.

¹⁶⁴⁾ Siehe: CATTANEO, R. *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*. Venedig 1888. S. 210 ff. — Ferner: STIEHL, O. *Der Backsteinbau romanischer Zeit besonders in Oberitalien und Norddeutschland*. Leipzig 1898.

Chr.), deren Herrschaft in Italien bis zu ihrer Befiegung durch *Karl den Großen* (774) die Zeit des tiefsten Niederganges auf künstlerischem Gebiete bezeichnet.

Mailand war schon in römischer Zeit die wichtigste Stadt und Handelsmetropole Oberitaliens, im VI. Jahrhundert volkreicher als das verwüstete und verödete Rom. — In Rom selbst begann eine lebhaftere Baubewegung, nachdem es unter der Plünderung von Goten, Vandalen und Langobarden furchtbar gelitten hatte, erst wieder im VIII. Jahrhundert, als die Stadt infolge der Schenkung *Pipin's* und durch die Begründung des Kirchenstaates wieder der Mittelpunkt eines politischen Gemeinwesens geworden war.

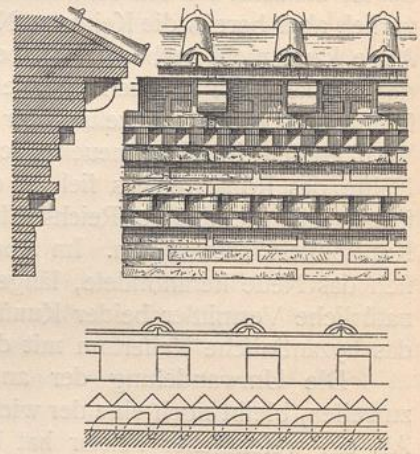
Der abendländische Backsteinbau fußt auf den Grundlagen, welche die Spätantike geschaffen hat. Schon bei der römischen Ziegelbaukunst (siehe Art. 48, S. 58) wurde auf zwei wesensverschiedene Richtungen hingewiesen: die eine suchte das Formengerüst der Antike, die Säule mit dem gegliederten Gebälk, und das reiche Ornament der Steinarchitektur auf den Ziegelbau zu übertragen; die andere erstrebte eine Formenbildung mit den Mitteln des Ziegelbaues selbst. Diese Richtung vertreten besonders die spät-römischen Bauten von Trier. Der Rundbogenstil erscheint hier auf seiner ersten Entwicklungsstufe.

Auf einer zweiten vorgeschritteneren Stufe stehen die Ziegelbauten von Mailand, Rom und Ravenna im V. und VI. Jahrhundert. Unter ihnen behaupten nach Zahl und Bedeutung die Ravennatischen den ersten Platz; west- und oströmische Kunstanschauungen kommen sich in dieser Stadt auf halbem Wege entgegen.

Das Gemeinsame der Ravennatischen und der ihnen verwandten Ziegelbauten liegt in dem Bestreben, soweit wie möglich mit dem Mauerziegel auszukommen. Noch das Grabmal der *Galla Placidia* zu Ravenna zeigt den Versuch, die charakteristischen Bestandteile eines antiken Hauptgesimses: Sima, Platte und Unterglieder, mit Hilfe von Formsteinen nachzubilden. Dem tritt jetzt ein ganz abweichendes Formenprinzip gegenüber, bei welchem jede Rücksicht auf die antike Gesimsbildung beseitigt ist: an Stelle der Gebälkglieder ein behutftames, stufenförmiges Vorrücken, soweit es die Maße des Backsteines gestatten, das Prinzip der Auskrägung, statt der freien Ausladung. Die Gesimse setzen sich aus vortretenden Ziegelschichten zusammen; Wasserfchrägen und Unterglieder ließen sich durch einfaches Verhauen der Steine bilden; für die reiche Plastik und den Schattenschlag der antiken Zierglieder entschädigte der Wechsel der Schichten, bald flacher, bald hochkantiger (Rollschichten), bald übereck gestellter Ziegel (Säge- oder Stromschichten), bald konfolartig, mit Lücken versetzter Ziegel. Welche gefällige Wirkungen sich allein mit diesen einfachen Mitteln, unter Zuhilfenahme kleiner Formsteine für Konfolen, erzielen ließen, vergegenwärtigt Fig. 63.

Die wagrechten, lastenden Teile des antiken Gebälkes, Architrave und Fries, scheiden aus; dafür erscheint unter der Traufe ein ganz anders geartetes Motiv der Bewegung: der Kleinbogen. Im abendländischen Ziegelbau findet sich dieses Motiv zuerst in Ravenna, fehlt aber den frühen Ziegelbauten von Rom und Mailand. Das einfachste Beispiel einer durchgeführten Rundbogenverzierung bietet das Baptisterium *San Giovanni in fonte*; je zwei Kleinbogen sitzen mit einem

Fig. 63.



Von *San Stefano rotondo*
zu Rom.

Schenkel auf den Wandlisenen, mit dem anderen auf Konfolen und bilden den Abschluß vertiefter Wandfelder. In dieser gebundenen Form, als Mauerbogen wechselweise zu zweien und zu vierten zwischen die Lisenen eingeordnet, erscheinen die Kleinbogen auch an der Kirche *Santi Pier e Crisologo* zu Ravenna um 440¹⁶⁵⁾; ja noch die ursprüngliche Gliederung der um die Mitte des XI. Jahrhunderts erbauten Backsteinfront der Markuskirche zu Venedig zeigt mit ihren durch Kleinbogen verbundenen Rundlisenen kein wesentlich neues Motiv.

Somit beschränkt sich die erste Entwicklungsstufe des frühchristlichen Backsteinbaues auf die einfachsten Grundformen: die Wandteilung durch Lisenen mit verbindenden Rundbogen; die Ziegelgemise aus vortretenden Flach-, Säge- oder Rollschichten. Formstücke, welche das Backsteinformat wesentlich überschreiten und aus dem Mauerverbande heraustreten, werden vermieden. Mit diesem Apparat hat der Backsteinbau Jahrhunderte lang hausgehalten. —

Selten finden sich reine Flächenmuster aus verschiedenen geschichteten Ziegeln oder Tonfliesen; ein Beispiel von Rautenmustern am Campanile von *Sant Apollinare in Classe* zu Ravenna (VIII. bis IX. Jahrhundert).

Viel weiter als die italienischen aber geht in der Flächenmusterung eine Gruppe fränkischer Bauten der Mervovinger-Zeit¹⁶⁶⁾. Hier werden im Backsteinmauerwerk, neben Abgleichungslagen aus Backsteinen, Schichten aus säge- und ährenförmig verlegten Ziegeln eingefügt, in der Art des römischen *Opus spicatum* und *reticulatum*. Doch ist die offenbar römischen Bauten nachgebildete Technik nachlässig, trägt überdies zu sehr das Gepräge einer spielenden, form- und gestaltungslosen Bauweise, als daß sich eine Weiterentwicklung daran angegeschlossen hätte.

Während im nördlichen Italien der Backsteinbau zu einer festen Prägung gelangte und zu einem selbständigen Zweige der mittelalterlichen Baukunst sich auswuchs, beschränkt sich die byzantinische Baukunst des Mittelalters auf eine dekorative Verwendung und Mitwirkung des Backsteines. Gewöhnlich bestehen die Bauwerke aus regelmäßig geschichteten Haufsteinen mit Ziegeldurchschuß, d. h. in regelmäßigem Wechsel oder in bestimmten Intervallen eingeschobenen Ziegel-lagen. Ebenso wechseln an den Rundbogen Keilsteine mit Ziegeln, so daß sich eine Art von Halbbacksteinbau ergibt. —

An der *Irenen-* und der *Theotokos-Kirche* zu Konstantinopel¹⁶⁷⁾ folgen regelmäßig drei oder mehrere Ziegellagen auf eine Quaderschicht. An der schönen Klosterkirche *Hosios Lukas*¹⁶⁸⁾ in Phokis (Mitte des IX. Jahrhunderts) schieben sich in das Quaderngemäuer Sägeschichten zwischen Läufern ein; gleiche Säge- und Läufer-schichten dienen als Gemise wie zur Einfassung der Bogenöffnungen. In anderen Fällen werden in das Mörtelbett der breiten Fugen vollständige Muster aus zugehauenen Backsteinen eingelegt. Einige davon sind Nachbildungen kufischer Schriftzeichen und verraten den Einfluß der gleichzeitigen Seldschukenbaukunst in Vorderasien (vergl. Art. 52 S. 62). Ein vollständiger Fries aus derartigen Schriftzeichen findet sich z. B. an der kleinen Nebenkirche von *Hosios Lukas*.

Das vielleicht reizvollste und reichste Beispiel dieses byzantinischen Halbback-

97.
Byzantinischer
Backsteinbau.

¹⁶⁵⁾ Der fortlaufende Rundbogen, der Rundbogenfries, unter der Traufe der Kirche *San Giovanni Evangelista* zu Ravenna (um 430), gehört vermutlich zu einem Umbau im Mittelalter.

¹⁶⁶⁾ Siehe: CAUMONT, A. DE. *Abécédaire ou rudiment d'archéologie. Architecture religieuse*. 5. Aufl. Caen 1870.

¹⁶⁷⁾ Siehe: SALZENBERG, W. *Altchristliche Bauwerke Konstantinopels vom V. bis XII. Jahrhundert*. Berlin 1854. Taf. XXXIII u. XXXIV.

¹⁶⁸⁾ Siehe: SCHULZ, R. W. & S. H. BARNESLEY, *The monastery of Saint Luke of Stiris in Phocis*. London 1901.

steinbaues, bei welchem Marmor und Backstein zu gleichen Teilen mitwirken, besitzt Konstantinopel im Saalbau des *Hebdomon*¹⁶⁹⁾ an der nördlichen Stadtmauer. Die Wandflächen zeigen ebenfalls jenen Wechsel von Stein- und Ziegelsteinlagen, die Rundbögen der Fenster Ziegel mit Marmorquadern und neben schmalen Marmorprofilen Einfassungen aus je zwei Reihen kleiner, grünglasierter Töpfchen von 5 cm Durchmesser. Die Zwickel der Rundbögen füllt ein Mosaik aus Ton- und Marmorfliesen.

98.
Italienische
Backsteinbauten.

In der Entwicklung der italienischen Backsteinbaukunst ist nach frischen Anfängen ein Stillstand zu beobachten, der, mit der Langobardenherrschaft beginnend und in den politischen Verhältnissen begründet, einen Zeitraum von mehr als 5 Jahrhunderten umfaßt. Denkmäler aus dieser dunklen Epoche sind nur in vereinzelten Resten vorhanden. Erst gegen Ende des XI. Jahrhunderts setzt auf neuen Grundlagen ein lebhafter, an einer zusammenhängenden Monumentenkette verfolgbarer Baubetrieb ein. Es bildet sich der romanische Baustil. An diesem Baubetrieb hatte auch der Backsteinbau seinen gewichtigen, wiewohl nicht von der allgemeinen Stilentwicklung sich absondernden Anteil.

Der Backsteinbau verteilt sich, nachdem Ravenna ausgehoben war, auf das Gebiet von Bologna, die Lombardei und Venetien. Von diesen Gebieten ist das wichtigste die Lombardei, in dem wir, wie schon gesagt, den eigentlichen Herd des abendländischen Backsteinbaues — Spanien ausgenommen — zu erkennen haben. Venedig nimmt die Rolle Ravennas, die Vermittlung zwischen Byzanz und dem Abendlande, wieder auf. Das epochemachende Bauwerk wurde die um die Mitte des XI. Jahrhunderts nach griechischen Vorbildern umgebaute Markuskirche zu Venedig, in ihrer ursprünglichen Gestalt ein Backsteinbau von einfachen, in der kräftigen Gliederung aber über Ravenna hinausgehenden Formen. Als Einfassung der Bogenblenden dienen Rundstäbe, oft in Verbindung mit Hohlkehlen, Formen, die der Lombardei fremd sind; statt der flachen finden sich halbrunde Lisenen; der Rundbogen erscheint wie in Ravenna zur Verbindung der Lisenen.

Die Abhängigkeit von *San Marco* bekunden zunächst drei Kirchen in der Nachbarschaft Venedigs: der Dom zu Jesolo, die Kirchen *San Donato* zu Murano¹⁷⁰⁾, *Santa Fosca* auf Torcello, sowie das Rundhaus von *Santa Sofia* zu Padua; die Chorpartien von *San Donato* und *Santa Fosca* weisen in ihrer Gliederung aber auch direkte Beziehungen zu Konstantinopel auf.

Kennzeichnend für beide, wie für *San Marco*, ist namentlich der byzantinische Sägefries (Fig. 64¹⁷¹⁾), der in diesem Kunstkreise geradezu die Stelle des Rundbogenfrieses einnimmt.

Als ein Außenposten dieses „westlichen“ Kunstgebietes ist hier noch die Klosterkirche zu Pomposa (XI. Jahrhundert) anzureihen. Die Vorhalle der Kirche hat ebenfalls den charakteristischen Sägefries und ist im übrigen eines der vollständigsten abendländischen Beispiele für Flächendekorationen aus Backsteinen, Marmorreliefs, eingemauerten Fayencen in der Art des *Hebdomon* in Konstantinopel.

99.
Lombardei.

An der Spitze der lombardischen Backsteinbaukunst des Mittelalters stehen

¹⁶⁹⁾ Siehe: SALZENBERG, a. a. O., Taf. XXXVII.

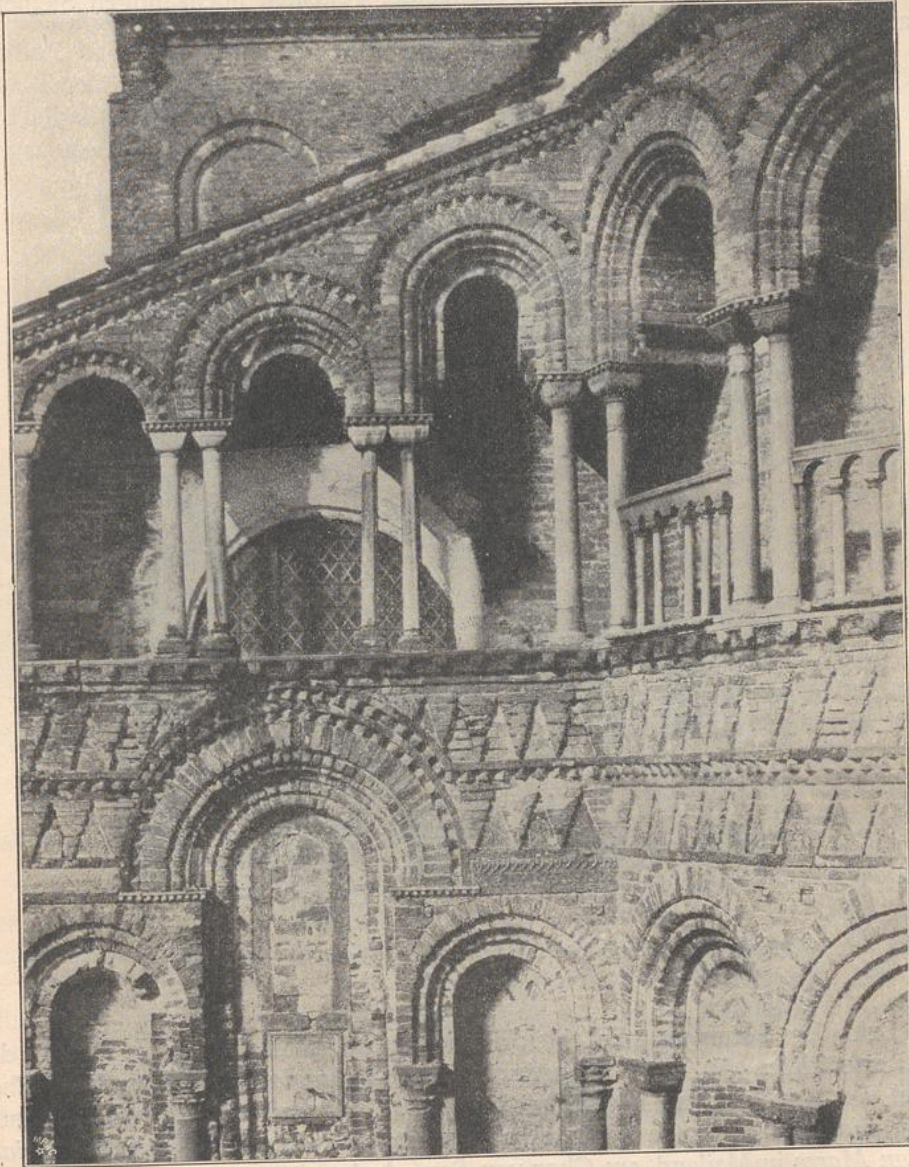
¹⁷⁰⁾ RATHGEN, H. *San Donato zu Murano und ähnliche Venezianische Bauten*. Beiträge zur Bauwissenschaft, herausgeg. v. C. Gurlitt. Heft 3 (1903), S. 55.

¹⁷¹⁾ Die Ostseiten von *San Donato* und *Santa Fosca*, haben namentlich Ähnlichkeit mit dem Chor der Theotokos-Panmakaristos-Kirche zu Konstantinopel.

einige Mailänder Kirchen, die man bisher stets zu früh datiert hat: *Sant Ambrogio*, *Sant Eustorgio* und die kleine Kirche *San Vincenzo* (Fig. 65¹⁷²⁾.

Die Ostteile der drei genannten Kirchen zeigen das bekannte Wandsystem von Flachlisenen mit verbindenden Rundbogen unter dem Dache; an den Haupt-

Fig. 64.



Teilansicht des Chores von *San Donato* zu Murano vor der Wiederherstellung.

apfiden sitzen unter den Rundbogen Bogennischen, welche die Apfischwölbung gleich einer Attika umschließen. Das Mauerwerk zeigt in unregelmäßiger Verteilung ährenförmige Schichten. Das für diese Entwicklungsstufe des Ziegelbaues

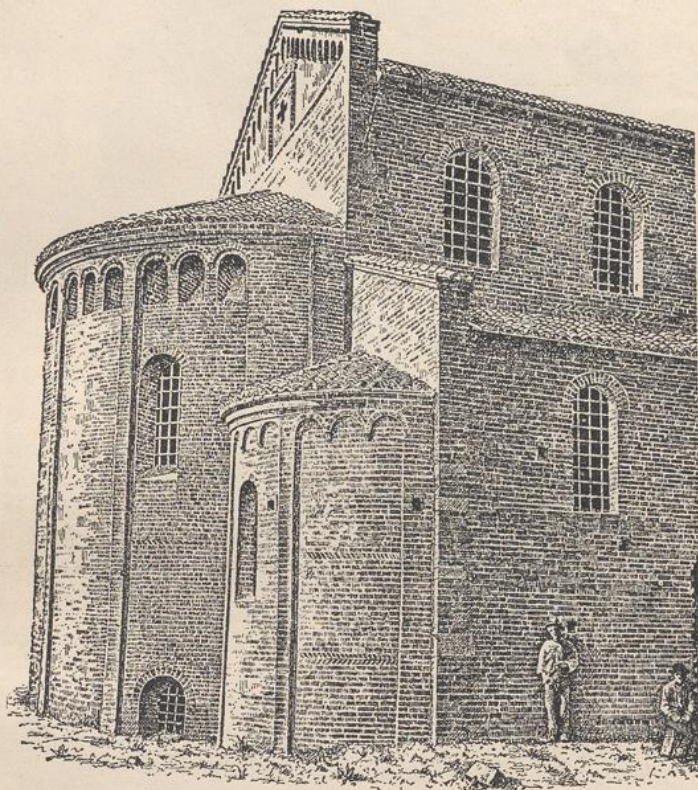
¹⁷²⁾ Fakf.-Repr. nach: CATTANEO, a. a. O., Fig. 123.

aber am meisten bezeichnende Motiv ist der fortlaufende Kleinbogenfries an den Trauf- und Giebelkanten der Gebäude. Diese Bogenfriese bestehen jetzt aus besonderen hochkantig verletzten Bogensteinen, die in der Regel im Scheitel in voller Stärke, nach den Auflagern dagegen, um Platz auf den kleinen Konfolen zu finden, behauen und schwächer gebildet sind (Fig. 66).

100.
Rundbogen-
friese.

Statt des Rundbogenfrieses auf Konfolen findet sich gelegentlich ein Fries von zwei unter spitzem Winkel gegeneinander gestellten hochkantigen Steinen — so an *San Stefano* zu Bologna (XII. Jahrhundert).

Fig. 65.



Von der Kirche *San Vincenzo in Prato* zu Mailand¹⁷²⁾.

(IX. Jahrh.)

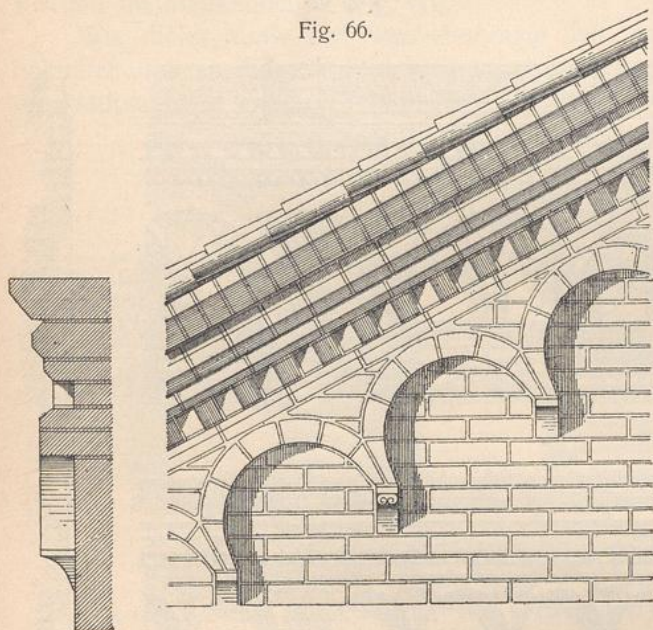
Befondere Lösungen erreichten die den Giebelkanten folgenden, steigenden Rundbogenfriese. An der Westfront von *Sant Ambrogio* (Fig. 66) und am Chorgiebel von *San Vincenzo* folgen die Kleinbogen treppenförmig den Giebelkanten, haben also ungleich lange Schenkel; in anderen Fällen, z. B. an *San Simpliciano*, an *San Marco* in Mailand, am Chor von *Sant Ambrogio* u. a. stehen sie, ungeachtet der Schwierigkeiten für die Ausführung, senkrecht zu den Kanten. Neben dem einfachen erscheint sehr bald der Fries mit durchschlungenen Rundbogen, der Kreuzbogenfries (Fig. 67¹⁷³⁾); *San Giorgio* in Palazzo um 1130, *San Simpliciano* in Mailand u. a. Ein weiterer Fortschritt gegenüber dem reinen Ziegelbau von

¹⁷²⁾ Fakf.-Repr. nach: STIEHL, a. a. O.

Ravenna liegt in der Verwendung einfacher, obwohl noch streng an das Ziegelmaß gebundener Profilsteine, wie Rundstäbe und kleiner Konfolen von Hohlkehlenform. Die Zwischenräume zwischen den Konfolen und die Felder unter den Rundbogen werden geputzt und erhalten einfache Mulden aus Backsteinen und Tonfliesen.

Die bemerkenswertesten Versuche des Backsteinbaues, zu einer selbständigen Formenbildung zu gelangen, verraten die Säulenkapitelle des XII. Jahrhunderts; auch sie bilden aber keineswegs selbständige Bauglieder, sondern sind aus einzelnen Schichten im Verbands gemauert. Die Grundform ist ein in Schaftbreite abgeschnittener umgekehrter Kegel, aus dem durch Abkantung in Dreieck-, Trapez- oder Halbkreisform, nach Art der rundschildigen Würfelkapitelle, ein quadratisches Auflager für die Bogen gewonnen wird (Fig. 68¹⁷⁸).

Fig. 66.



Steigender Rundbogenfries an *Sant Ambrogio* zu Mailand.
(XII. Jahrh.)

format wesentlich überschreitender Formstücke führte sehr bald — da gutes Steinmaterial überall zu beschaffen war — zu einem Mischstil. Man arbeitete die Ziertheile: Kapitelle, Baen der Säulen, Konfolen und Bogenanfänger, bisweilen selbst die Gesimse, aus Haufstein, während das Mauerwerk mit feinen Rundbogen und den in der Fläche liegenden Ornamenten dem Backstein verblieb.

Beispiele für diese gemischte Technik bieten sämtliche romanische Ziegelbauten von Mailand, Pavia u. a. O. Am Nordturm von *Sant Ambrogio* in Mailand sind die Kapitelle und Baen der Rundlisenen aus Sandstein. Haufsteindetails mit Rundbogenfriesen aus Backstein zeigen die Atrien von *Sant Ambrogio* und *San Nazaro e Celso*. Bei der Kirche *San Pietro in ciel d'oro* zu Pavia sind die Traufgesimse aus Ziegeln, ebenso die Kreuzbogen und Konfolen des Giebels, aus Stein hingegen sowohl die Konfolen wie die Schlußsteine des mittleren Bogenfrieses. Am Chor von *Santa Eufemia* in Pavia wechseln sogar bei den Rundbogenfriesen und Fensterbogen Ziegel mit Schnittsteinen.

101.
Kapitelle.

Derartige Kapitellformen bilden daher meist nur eine bloße Verlängerung, keine Verbreiterung des Schaftes, von dem sie durch einen Rundstab getrennt werden. Ein kleiner Abakus mit einer Hohlkehle von Schichthöhe oder Platte mit Rundstab schließen das Kapitell ab; mehr ließ sich ohne Zuhilfenahme von größeren Formsteinen nicht erzielen, und es lag in der Natur der Sache, daß bei dieser Beschränkung auf die reine Ziegelbauweise der Formenschatz des Backsteinbaues sich nicht wesentlich bereicherte. Im Gegenteil! Die Abneigung gegen die Verwendung größerer, das Backstein-

102.
Technik.

Sehr wesentlich für die Wirkung der alten Ziegelbauten ist die technische Herstellung und Bearbeitung des Materials. Die Ziegel und kleinen Profillsteine wurden gewöhnlich nicht aus Formen gewonnen, sondern aus luftgetrocknenen Tonkuchen herausgeschnitten; daher die starken Verschiedenheiten in den Maßen der Ziegel. Leicht erkennt man an den Seitenflächen den schrägen Schnitt des Messers¹⁷⁴⁾; die Oberfläche hat man häufig nach dem Brande noch besonders bearbeitet, bisweilen gleich dem Hautstein scharriert; durch diese Bearbeitung und das natürlich rauhe Korn ihrer Oberfläche unterscheiden sich diese Ziegel sehr zu ihrem Vorteil von der Glätte moderner Maschinensteine.

103.
Flächenmuster.

Zur Belegung der Mauerflächen diente gelegentlich auch der verschiedene Ton des Materials. Helle gelbliche Schichten finden sich zwischen den rostrot gebrannten Steinen; als beliebten farbigen Schmuck kennen wir ferner die eingemauerten Fayenceschalen und Schüsseln (*Bacini*, vergl. Art. 58, S. 69), überwiegend orientalische oder spanische Einfuhrware. Die meisten und wertvollsten finden sich an den Fronten Paveseer Kirchen. Ähnliche Fayencegefäße, ferner Scheiben und Kreuze aus Marmor und anderen farbigen Steinen zeigen auch die römischen Glockentürme, z. B. von *Santa Francesca Romana* und *Santa Maria in Cosmedin*.

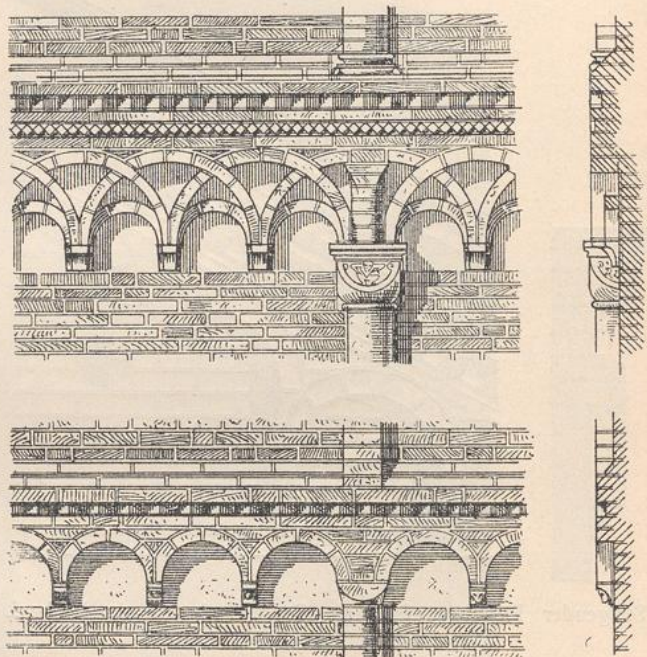
An anderen Stellen ging man indessen, anscheinend unter dem Einflusse byzantinischer Vorbilder, viel weiter und setzte Flächenmuster mosaikartig aus verschiedenen

Materialien zusammen. So zeigt es die bereits erwähnte Vorhalle der Klosterkirche zu Pomposa. Nicht minder reiche, wiewohl ziemlich regellose Flächenmuster enthält der Baukomplex von *San Stefano*, das bedeutendste Backsteinmonument in Bologna aus dem XII. Jahrhundert¹⁷⁵⁾. Hier finden sich Mosaiken aus hellen und dunklen Ziegeln, weißem Marmor und farbigen Steinen; beachtenswert sind namentlich die Flächenmuster des mittleren Achteckes an der Hofseite. Einzelne der weißen Kalksteine zeigen noch besondere eingetiefte Ornamente. Von allen Werken der abendländischen Backsteinarchitektur nähert sich dieses am meisten den persischen Flächendekorationen der gleichen Zeit.

¹⁷⁴⁾ Siehe: HASE, C. W. Über die Wege, auf welchen der Backsteinbau uns überkommen ist. Zeitschr. d. Arch.- u. Ing.-Ver. zu Hannover 1893, S. 122. — Ferner: STIEHL, a. a. O., S. 38.

¹⁷⁵⁾ Siehe: DARTEIN, F. DE. *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'art Romano-Byzantine*. Paris 1865–82. S. 441.

Fig. 67.



Einfache und durchschlungene Rundbogenfriese aus Vercelli¹⁷⁶⁾.

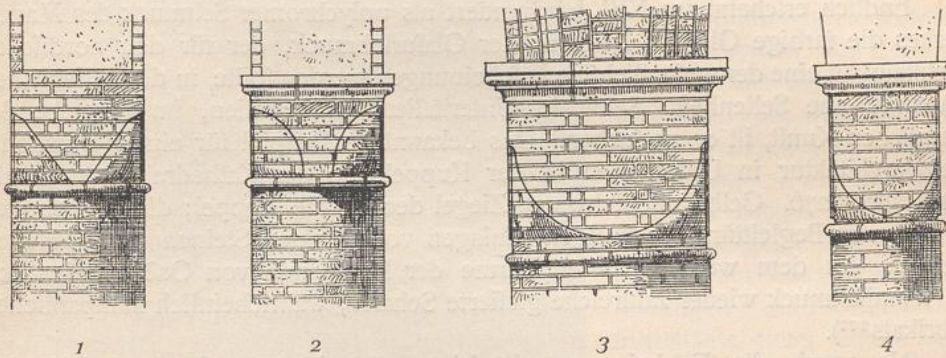
Verwandte, nur einfachere geometrische Muster aus quadratischen und rautenförmigen Tonfliesen finden sich an der alten Nebenkirche von *St.-Ainan* zu Lyon.

Eine baugeschichtliche Studie über den italienischen Backsteinbau ist nicht die Aufgabe des vorliegenden Bandes; es muß genügen, auf die charakteristischen Erscheinungen in der Technik und der dekorativen Gestaltung der Ziegelbauten hinzuweisen. Für den lombardischen Kirchenbau wurden neben den Rundbogenfriese zum dauernden und bevorzugten Baumotiv die Zwerggalerien, d. h. jene kleinen, den Dachkanten folgenden Laufgänge mit Arkaden auf Pfeilern oder Säulchen. Vielleicht das früheste, aber schwerlich früher als gegen das Ende des XI. Jahrhunderts entstandene Beispiel bietet die Achteckkapelle von *Sant Aquilino* neben *San Lorenzo* zu Mailand. Parallel damit gehen die die Kuppelschalen einfallenden Arkadenattiken an den Chornischen von *Sant Ambrogio* und anderen Kirchen im Mailändischen (Fig. 66).

Wie dieses Motiv von *Sant Ambrogio* sich, wiewohl in überchlanken Verhältnissen, mit zu dünnem Stabwerk umgewandelten Pfeilern, wiederholt, zeigen die Hauptapsiden zweier Cremonenser Kirchen: *San Lorenzo* und *San Michele*.

104.
Zwerggalerien.

Fig. 68.



Backsteinkapitelle oberitalischer Kirchen¹⁷³⁾.

1 u. 2. Vom Dom zu Modena. — 3. Vom Dom zu Crema. — 4. Von einem Privathause zu Parma.

Offene Zwerggalerien mit Bogen auf Säulchen finden sich an den Kirchen des XII. und XIII. Jahrhunderts in Pavia (*San Pietro*, *San Lazzaro* u. a.).

Die romanischen Kirchen Oberitaliens haben nicht die reichgegliederten Turmfalldaden des Nordens, sondern regelmäßig geschlossene oder entsprechend dem basilikalischen Querschnitte abgetreppte Giebelalldaden. Flache oder halbrunde Lisenen fallen die Ecken ein und bezeichnen die Schifftteilung; Bogenfriese und Zwerggalerien folgen den Giebel- und Traufkanten; zweigeteilte Bogenfenster und Rundöffnungen durchbrechen die Mauern. Den basilikalischen, übrigens selteneren Aufbau vertritt u. a. die zu Ende des XII. Jahrhunderts erbaute Front von *San Michele* zu Cremona, den anderen, bei welchem die gesamte Front unter einen Giebel gebracht ist, die Mehrzahl der lombardischen Kirchen; *San Pietro*, *San Lanfranco*, *San Lazzaro* und *San Betleme* in Pavia geben das Typische. Noch aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts ist als klassisches Beispiel dieser geschlossenen Fronten die schöne Fallade der Kathedrale zu Crema¹⁷⁶⁾ zu verzeichnen, die außerdem

105.
Kirchen-
falladen.

¹⁷³⁾ Siehe: GRUNER, L. W. & F. LOSE. *The Terracotta Architecture of North-Italy*. London 1867. S. 37 ff. u. Pl. 16.

durch die warmgelbliche Farbe des Materials aus der großen Masse derer mit rostrottem Ziegelton herausragt. Länger als anderswo erhalten sich im lombardischen Kirchenbau die schweren gedrungenen Formen der romanischen Kunst.

106.
Backsteinbauten
des XIII. u.
XIV. Jahrh.

Im XIII. Jahrhundert jedoch, mit dem Übergang zur Frühgotik, führten der gesteigerte Formenaufwand und die Verzierungs-luft allmählich zu einer wesentlichen Umgestaltung des italienischen Backsteinbaues. Man begann, den trockenen Ziegelbau durch plastische Ornamentglieder und durch die Aufnahme größerer, das Ziegelformat überschreitender, daher vom Mauerverbande unabhängiger Formstücke, Terrakotten, zu bereichern; man schuf Profilstücke zur Einrahmung von Öffnungen und Blenden, Formsteine zu Gesimsen und Sohlbänken, Platten mit Blattwerk zu Friesen, Archivolten und Füllungen; dazu kamen die Maßwerkbildungen der Gotik. Während die Bogenfriese der romanischen Zeit aus einzelnen Steinen gemauert wurden, bestehen sie jetzt aus größeren Platten. Dabei leistete die bequeme Vervielfältigung der Muster durch Abformen reichem Ornamentalschmuck Vorschub; es entspricht nur diesem Verfahren, wenn das Ornament zunächst vorwiegend im Flachrelief gehalten wird; indessen verzichtete die Gotik keineswegs auf die freien plastischen Zierteile, wie Kantenblumen, Fialen und Baldachine, für die größere Terrakotta-Formstücke erforderlich wurden.

107.
Glasuren.

Endlich erscheint im XIII. Jahrhundert als polychromer Schmuck des Mauerwerkes die farbige Glasur. Doch ist der Glasurschmuck, der für den nordischen Backsteinbau eine der wesentlichsten Erscheinungen werden sollte, in der italienischen Baukunst eine Seltenheit. Selbst in Unteritalien und Sizilien, im Bereiche der islamischen Kunst, ist er zu suchen. Das bekannteste Beispiel für eine polychrome Ziegelarchitektur in Unteritalien ist der Kuppelturm der Kathedrale von Amalfi vom Jahre 1276. Gelbe und schwarze Ziegel decken die Kuppel; die Kreuzbogen an den vier Begleittürmchen zeigen Einlagen von dunklen Steinen und glasierten Ziegeln. An dem wenig späteren Turme der Kathedrale von Gaëta finden sich als Wandschmuck wieder zahlreiche glasierte Schalen, wahrscheinlich kampanischen Fabrikats¹⁷⁷⁾.

Als vereinzelte Erscheinung mit feinen das Mauerwerk durchziehenden Schichten von kupferblau und grün glasierten Ziegeln ist zu verzeichnen ein Grabmal in Baldachinform, aus dem Ende des XIII. Jahrhunderts, gegenüber der Südfront von *San Domenico* zu Bologna.

108.
Fassaden-
gestaltung.

Die schwerfällige, geschlossene Giebelfront der romanischen Bauten bewahrt die Kathedrale zu Monza bei Mailand; im übrigen aber überwiegt seit dem XIV. Jahrhundert die basilikal abgestufte Fassade: die Kirche *San Rustico* in Caravaggio¹⁷⁸⁾, deren derbe romanische Rundlisenen und Würfelkapitelle mit den gotischen Spitztürmchen seltsam kontrastieren. Den basilikalischen Aufbau zeigen auch die venetianischen Kirchen *Santa Maria de' Frari* und *Santi Giovanni e Paolo*.

Eine Gruppe für sich bilden die Bauten aus der Zeit der *Visconti*-Herrschaft (1385—1447) in Pavia. Als Typen können die beiden Kirchen *San Carmine* und *San Francesco* gelten¹⁷⁹⁾. Ihr Aufbau folgt der älteren Bildung; die Gliederung der Front bewirken kräftige Strebepfeiler, um welche das steigende Hauptgesims sich verkröpft; Mittel- und Seitenschiffe erhalten ihre eigene Bedachung; doch erhebt sich das Satteldach der Mitte nur wenig über die Pultdächer der Ableiten,

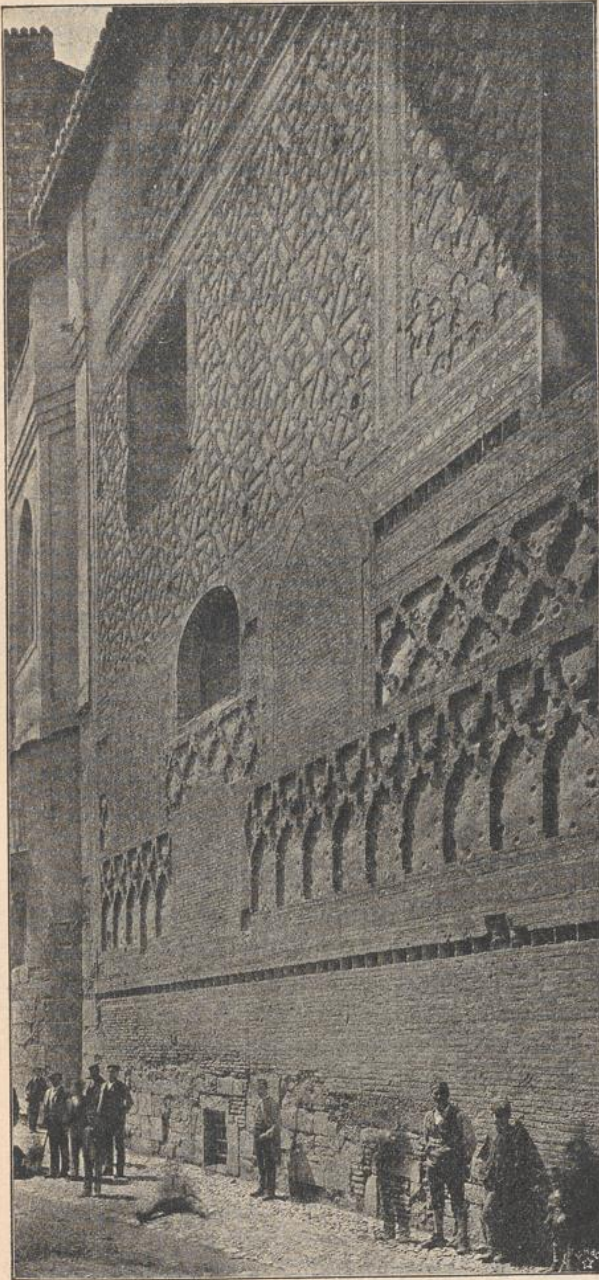
¹⁷⁷⁾ Siehe: BERTAUX, É. *L'art dans l'Italie méridionale*. Paris 1904. Bd. I, S. 621.

¹⁷⁸⁾ Siehe: GRUNER & LOSE, a. a. O. Pl. 26 u. 27. — 34—36.

¹⁷⁹⁾ Siehe: ebendaf., Pl. 7—12.

so daß der geschlossene Charakter der Fassaden gewahrt bleibt. An der Minoritenkirche *San Francesco* werden die Eckfeiler durch Fialen aus Terrakotta bekrönt; ein Relieffries mit Blattwerk und zierlichen Maßwerkbogen folgt den Dachschrägen; die Flächen zeigen Muster aus roten und gelben Ziegeln. Die technische Ausführung beider Backsteinbauten ist als vollendet zu bezeichnen. — Pavia besitzt ferner am mächtigen, kastellartigen *Visconti*-Palast — jetzt Kaferne — den zu seiner Zeit berühmtesten Fürstensitz mit prächtigem Arkadenhof. Die Fenster des Hauptgeschosses der Hoffronten zeigen ein System schlanker Arkaden auf Säulen unter umrahmenden Rundbögen, ein System, das charakteristisch für den Profanbau blieb.

Fig. 69.



Backsteinfassade der Kathedrale zu Zaragossa mit Flächenmustern aus vortretenden Ziegelfchichten¹⁸²⁾.

¹⁸⁰⁾ Siehe: STRACK, H. Ziegelbauten des Mittelalters und der Renaissance in Italien. Berlin 1889. Taf. 6 u. 8.

¹⁸¹⁾ Siehe ebendal., Taf. 12.

¹⁸²⁾ Fakf.-Repr. nach: UHDE, C. Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin 1889-92.

Der Typus des mittelalterlichen Patrizierhauses — in Stein wie in Ziegel — tritt am klarsten in Siena zutage. Die Fenster des Hauptgeschosses bestehen zumeist aus zwei Spitzbogenöffnungen mit gemeinsamer Mittelläule unter einem reich profilierten Entlastungsbogen; Bogenfriese mit Zinnen bilden die Bekrönung; kleine, dekorativ behandelte Bogenfriese bezeichnen die Stockwerkteilung. Bei sparsamer Verwendung von Terrakotten bleiben die Sienerer Bauten mehr dem Charakter des Ziegelbaues treu. Von Sienerer Beispielen seien der *Palazzo Grotanelli* und das Haus *Via Ricafoli* Nr. 47, aus dem maremischen Städtchen San Gimignano in Toscana der *Palazzo Frateleschi*, sowie das Haus *Piazza Cavour* Nr. 10 angeführt¹⁸⁰⁾; am reichsten erscheint der ähnlich gestaltete *Palazzo Agostini* in Pisa¹⁸¹⁾.

109.
Privathäuser.

Dieser Typus erweitert sich

zum städtischen Palaſt und zum Rathauſe, kurz zum monumentalen Profanbau, wie er in der Folgezeit vornehmlich in Bologna vertreten iſt.

110.
Backſteinbau
in
Südfrankreich
u. Spanien.

Zum ſüdeuropäiſchen Backſteingebiet gehören außer Oberitalien noch einzelne Landesteile in Frankreich und Spanien. In Frankreich herrſcht der Ziegelbau in den Gebieten an der oberen Garonne, deren Mittelpunkt die Graffſchaft Toulouſe mit der gleichnamigen Hauptſtadt bildet. In Toulouſe ſind die markanteſten Denkmäler die ſtattlichen mehrgelochigen Türme, wie der Vierungsturm von *St.-Sernin* und der ſchöne Turm an der Nordſeite der Jakobinerkloſterkirche. Die Türme werden geſchoßweiſe von Zwillingsfenſtern durchbrochen — als äußeres Kennzeichen kann man das Fehlen von Rundbogen bezeichnen; die Öffnungen ſind im Dreieck, durch Auskragen der Ziegelschichten, überdeckt; keilförmige Bogenſteine waren daher entbehrlich; nur die einrahmenden und teilenden Säulen erforderten Formſteine.

Im übrigen fügt die franzöſiſche Enklave dem mittelalterlichen Backſteinbau des Südens keine neue Note hinzu.

In Spanien haben neben den von den Mauren beherrſchten ſüdlichen Landesteilen (ſiehe Art. 74, S. 86) die Ebrolandſchaften den Backſteinbau gepflegt. Zaragoſſa, die alte Hauptſtadt Aragoniens, iſt die Backſteinſtadt Nordſpaniens; aber der Stil ſeiner Bauten beruht weſentlich auf mauriſcher Grundlage; in erſter Linie kommt hierbei die dem Orient eigene Ziegelornamentik in Betracht. Als beſonders bezeichnende Beiſpiele mögen nur der ſchiefe Achteckturm (vom Jahre 1504) und die Front der Kathedrale von Zaragoſſa aus dem XV. Jahrhundert herangezogen werden (Fig. 69). Die fenſterloſen Frontmauern zeigen Arkaden und Vierpaßfriſe aus vortretenden Backſteinchichten, Friſe mit Moſaikmuſterung und geometriſche, die Wandflächen überſpinnende Muſter aus Ziegeln; gelegentlich wurden die Putzflächen durch eingelezte Näpfe und die durch vortretende Ziegel gebildeten Zellen, wie bei den Maurenbauten in Sevilla und Tlemcen, durch Einlagen aus farbigen Flieſen ausgefüllt¹⁸³⁾.

2. Kapitel.

Backſteinbau des baltiſchen Küſtengebietes.

111.
Entſtehung.

Es iſt an der Zeit, demjenigen Gebiete des europäiſchen Backſteinbaues näherzutreten, das durch höchſt bedeutende Schöpfungen die beiden gegenſätzlichen Richtungen, die platiſche oder abendländiſche und die maliſche des Orients, zu vereinigen und zu etwas Neuem zu geſtalten gewußt hat: dem Backſteinbau der norddeutſchen Tiefebene oder, da dieſer auch Dänemark, Teile von Schweden und die ruſſiſchen Oſtſeeprovinzen umfaßt, dem Backſteinbau des baltiſchen Küſtengebietes.

Das Auftreten des Backſteinbaues in jenen Gegenden hat etwas Spontanes. Für die deutſchen Gebiete hat ſein Erſcheinen noch eine beſondere geſchichtliche und nationale Bedeutung; hängt es doch eng mit jenem Germaniſierungswerke zuſammen, das die von Slaven bevölkerten Landſtriche öſtlich von der Elbe allmählich wieder dem Chriſtentum, dem deutſchen Volkstum und ſeiner Geſittung unterwarf. Der deutſchen Koloniſation ſind die Mark Brandenburg und das Ordensland Preußen, die beiden Stammländer des preußiſchen Staates, entſproſſen;

¹⁸³⁾ Siehe: STREET, G. E. *Some account of Gothic architecture in Spain*. London 1869, S. 439: »... in ſome cafes as in cimborio of Taragona cathedral, and the eaſt Wall of Zaragoſſa the ſpaces ſo left are filled in with extremely rich work in coloured tiles«.

dies sind die Gebiete, in denen der nordische Backsteinbau seine höchste Blüte erreicht hat. — Die Kriegszüge *Heinrich des Löwen* und *Albrecht des Bären* befestigten zunächst in den Elbgebieten die deutsche Macht, und schon gegen Ende des XII. Jahrhunderts findet sich daselbst, früher als sonst irgendwo im Norden, bei Kirchen- und Klosterbauten der Backstein¹⁸⁴). Das Merkwürdige dabei aber ist, daß die neue Bauweise nicht in unbeholfenen, tastenden Anfängen auftritt, sondern sogleich in reifer Gestalt und mit voller Beherrschung der Technik. Wo aber liegen die Vorstufen und die Vorbilder hierfür? Deutschland besitzt sie nicht. Ganz ausgeschlossen ist natürlich die Annahme einer Entstehung im Slavengebiet; vielmehr steht der Zusammenhang des Ziegelbaues mit dem Vordringen der deutschen Kultur außer Zweifel. Somit ist der Ursprung des nordischen Backsteinbaues in der Fremde zu suchen. Mit Geist und Scharf sinn hat vor Allen *F. Adler*¹⁸⁵) die Anschauung verfochten, daß der baltische Ziegelbau holländischen Ursprunges und von holländischen Kolonisten in den Elbgebieten eingeführt worden sei. Der Umstand, daß mit der deutschen Einwanderung in das Slavengebiet nachweislich ein Teil vlämischer Ansiedler in das Land gekommen war, verlieh dieser Annahme weitere Unterstützung und führte zu der Vermutung, daß die Ziegelbauten in den Niederlanden, wo die auf altrömischen Traditionen fußende Backsteintechnik im Mittelalter niemals erloschen war¹⁸⁶), die Vorbilder geliefert hätten. Obwohl eine eingehende Prüfung dieser Streitfrage an dieser Stelle selbstverständlich unterbleiben muß, so ist doch darauf hinzuweisen, daß bis jetzt Untersuchungen darüber, wie weit sich die dortige Formenbehandlung und Technik mit der deutschen deckt und damit der Nachweis niederländischer Vorbilder fehlen; ferner, daß neueren Forschungen zufolge die holländische Einwanderung auf ein geringeres Maß beschränkt geblieben ist, als man früher annahm¹⁸⁷). Deutschland besitzt übrigens noch ein, wenn auch räumlich beschränktes Gebiet mit Backsteinbaukunst in Oberbayern; dies ist der Strich zwischen Lech und Isar, von München bis Landshut; auch hier sind noch romanische Backsteinbauten aus dem XII. Jahrhundert vorhanden¹⁸⁸); bei diesen Bauten wird man aber schon aus geographischen und geschichtlichen Gründen nicht an eine Übertragung aus den Niederlanden denken. —

Sonach gewann eine Ansicht mehr und mehr Boden, welche den baltischen Backsteinbau auf seine natürliche Quelle, den oberitalischen, zurückführte¹⁸⁹). In der Tat verraten Formen und Technik der nordischen Backsteinbaukunst die engsten Beziehungen zur lombardischen. Die gesamte Gliederung der Flächen, die Ziegelgesimse, die Rundbogenfriese, die Würfel- und Trapezkapitelle (Fig. 70¹⁷³) sind ebenso bezeichnende Bestandteile der baltischen wie der lombardischen Bauweise; nur zeigt sich technisch insofern ein Unterschied, als der Norden größere und, weil aus der Form gestrichene, auch gleichmäßig große Ziegel aufweist.

¹⁸⁴) Siehe das grundlegende Werk: ADLER, F. Mittelalterliche Backsteinbauwerke des Preussischen Staates. Berlin 1863–65.

¹⁸⁵) Siehe: ADLER, F. Der Ursprung des Backsteinbaues in den baltischen Ländern. Festschrift zur Eröffnung des Neubaus der Technischen Hochschule zu Charlottenburg. Berlin 1884 — und, zum Teil mit neuen Gründen, in: Zur Kunstgeschichte. Vorträge, Abhandlungen und Festsreden. Berlin 1906.

¹⁸⁶) Siehe: PETERS, C. H. Alte Bauwerke in der holländischen Provinz Groningen. Zentralbl. d. Bauverw. 1905, S. 429 ff.

¹⁸⁷) Siehe: RUDOLPH, TH. Die niederländische Colonisation der Altmark im XII. Jahrhundert. Berlin 1889.

¹⁸⁸) Hierzu zählen die Klosterkirche zu Thierhaupten, ein reiner Backsteinbau, und die Martinskapelle zu Freising, ein Ziegelbau mit Haupteindetails.

¹⁸⁹) Diese Ansicht hat zuerst *Hase* 1868 in einem Vortrage im Architekten- und Ingenieur-Verein zu Hannover ausgesprochen. (Siehe: Zeitschr. d. Arch.- u. Ing.-Vereins zu Hannover 1868, S. 357 ff.) Ausführlich und überzeugend begründet aber ist diese Herleitung erst in dem bereits zitierten Werke von *O. Stiehl*.

Stiehl vermutet, daß für die Übertragung des Backsteinbaues nach Norddeutschland die weitgreifende Bautätigkeit *Heinrich des Löwen* den entscheidenden Anstoß gegeben habe, ähnlich wie zu derselben Zeit für Dänemark die Bautätigkeit König *Waldemar I.* Im Dome zu Lübeck, zu dem *Heinrich* im Jahr 1173 den Grundstein legte, und dem nahezu gleichzeitig begonnenen Dome zu Ratzeburg, mögen, wenn nicht die ersten, so die für die neue Bauweise vorbildlichen Denkmäler zu suchen sein. — Die Anfänge des Backsteinbaues fielen sonach in das letzte Viertel des XII. Jahrhunderts. In die gleiche Zeit hinauf ragen die ältesten Backsteinbauten Bischof *Hermann's* zu Verden an der Aller (1148—76¹⁹⁰⁾, das etwa die westliche Grenze des norddeutschen Backsteingebietes bildet.

Für Dänemark ist, wie erwähnt, die Einführung des Backsteinbaues durch *Waldemar I.* (1157—82) urkundlich bezeugt: *primus in Sprowa (Sprogö) insula coctis lateribus turrim construxit — ad ultimum in vallo Danewerckk murum erexit lateritium, quem tamen morte praeventus imperfectum reliquit.* Doch handelt es sich hier zunächst um Befestigungswerke auf einer Insel und am Danewerk; von Kirchenbauten ist in den Urkunden nicht die Rede. Als die frühesten Backsteinkirchen Dänemarks gelten die Kirche von Ringstedt und die Klosterkirche zu Soroe, beide im letzten Jahrzehnt des XII. Jahrhunderts begonnen, als dritte der Dom zu Roskilde (um 1235).

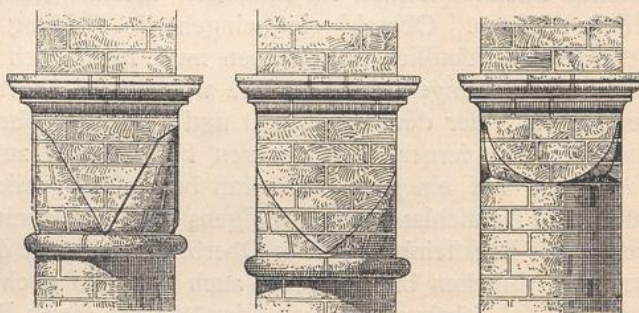
In Pommern gehören die Ostteile — Chor und Querschiff — der schönen Zisterzienerklosterkirche zu Colbatz¹⁹¹⁾ in die Gründungszeit (1210). In der Altmark mag die gegen Ende des XII. Jahrhunderts als vollendeter Backsteinbau

errichtete Klosterkirche zu Jerichow das Vorbild für die neue Bauweise geworden sein, für das Havelland der etwa zur selben Zeit neu erbaute Dom zu Brandenburg. Sichere, mit dem Baucharakter stimmende Daten besitzen wir für die Kirche zu Schönhausen (1212) und *St. Nikolas* zu Gardelegen (1222). Aus derselben Zeit mögen die Ostteile des Zisterzienerkonvents Lehnin, der bedeutendsten klösterlichen Stiftung im Havel- und Spreegebiet, stammen.

In Preußen fällt das Auftreten des Backsteinbaues mit dem Eroberungszuge des deutschen Ritterordens, der im Jahre 1226 vom Herzog *Konrad* von Mählien zur Hilfe gegen die heidnischen Preußen gerufen war, zusammen. Gleich in den frühesten Ordensbauten, den Mauerbefestigungen der Burgen und Städte, tritt er uns entgegen; bereits 1220 erscheint er, getragen durch die Verbindung mit den Hanfsäbden Norddeutschlands, in Livland, an den alten Teilen des Domes zu Riga. — Zum nordischen Backsteingebiet rechnen noch Teile des ehemaligen Königreichs Polen (Krakau), Teile von Schlesiens (Breslau) und die Provinz Posen.

Die frühen Backsteinbauten des baltischen Gebietes gehören dem romanischen Stil an und verbleiben bei der einfachen Formgebung der ober-

Fig. 70.

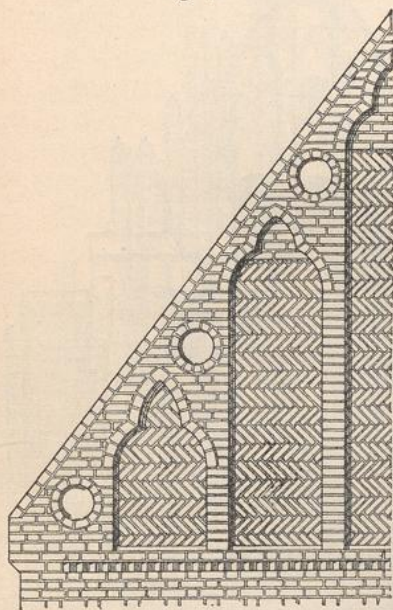
Baksteinkapitelle aus der Klosterkirche zu Arendsee¹⁷⁴⁾.

¹⁹⁰⁾ Siehe: PRIESS, F. Die Domtürme zu Verden. Centralbl. d. Bauverw. 1893, S. 349.

¹⁹¹⁾ Siehe: LUTSCH, H. Zeitschr. f. Bauw. 1890, S. 299 ff. u. Bl. 44—46.

italienischen Bauten des XII. Jahrhunderts. In der Mark Brandenburg zählen hierzu, außer den bereits genannten, die Klosterkirchen zu Diesdorf und Arendsee. Um die Mitte des XIII. Jahrhunderts bildete sich ein schon reicher gestalteter Übergangsstil zur Gotik aus. Die Blüte des nordischen Backsteinbaues fällt in die Zeit von etwa 1250 bis gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts, die Zeit der Gotik und der Frührenaissance. Die Fülle der aus diesem Zeitabschnitte noch erhaltenen Baudenkmäler verbietet von selbst das Eingehen auf Einzelheiten. Doch ist im Rahmen der vorliegenden Aufgabe wenigstens auf drei Erscheinungen aufmerksam zu machen, die für die nordische Backsteinbaukunst besonders bezeichnend sind: die Gestaltung der Giebelfassade, die Herstellung und Ausbildung des Formenapparats und die Verwendung farbiger Glasuren.

Fig. 71.



Giebel an *St. Nikolaus* zu Treuenbrietzen.
Teilansicht.

Domes zu Brandenburg (einen Kreis mit zwei ineinander geschobenen Dreiecken); ein anderes, das der Aufgabe in etwas zu schematischer und dürrtiger Weise gerecht zu werden sucht, ein Giebel der Pfarrkirche zu Treuenbrietzen (Spitzbogen und Kreise in vier Reihen übereinander), der Westgiebel der Klosterkirche zu Berlin (Dreiecksverzierungen). Gepaarte Spitzbogenblenden in staffelförmiger Anordnung übereinander zeigt der Giebel der Kirche zu Kuhlewitz (Mark Brandenburg).

Etwa um 1260 erfolgt eine reichere architektonische Durchbildung: ein System hoher, schlanker Bogenblenden wird zum Bildungsgezet für die Giebel. Die Flächen der Blenden werden zunächst durch sägeförmig angeordnete Ziegellagen ausgefüllt (Fig. 71), bleiben also im Backsteinrohbau; oder sie werden weiß geputzt, wodurch ein starker, farbiger Kontrast sich ergibt. Die Mauerpfeiler zwischen den Blenden werden frei über die Dachflächen hinausgeführt; dadurch wird der

Die Gotik mit ihrer Reduktion der Massen auf einzelne Knotenpunkte der Konstruktion, mit ihrer Auflösung der Flächen in große, durch Pfostenwerk geteilte Lichtöffnungen bietet für architektonischen Flächen Schmuck in größerem Maßstabe nur an einer Stelle Raum, am Giebel der hohen Satteldächer. Diese Giebel, namentlich die Giebel der drei Schiffe umfassenden Dächer der Hallenkirchen, bedürfen nur geringer Durchbrechungen zur Erhellung des Bodenraumes, forderten daher von selbst zu einer dekorativen Flächenbehandlung auf. Je mehr sich, im Kirchen- wie im Profanbau, die Architektur der unteren Teile vereinfachte, desto mehr wurden die hochragenden Giebel die Schmuck- und Prunkstücke der Backsteinbauten.

Die frühesten Dachgiebel zeigen durchgehend das geschlossene Dreiecksfeld, belebt durch geometrische Figuren, als Kreise, Dreiecke, Rund- und Spitzbogen, welche von vortretenden Schichten gebildet werden, also eine Art von Ziegelornamentik in einfachsten Verhältnissen. Ein bezeichnendes Beispiel bietet der Giebel der später verbauten Westfront des

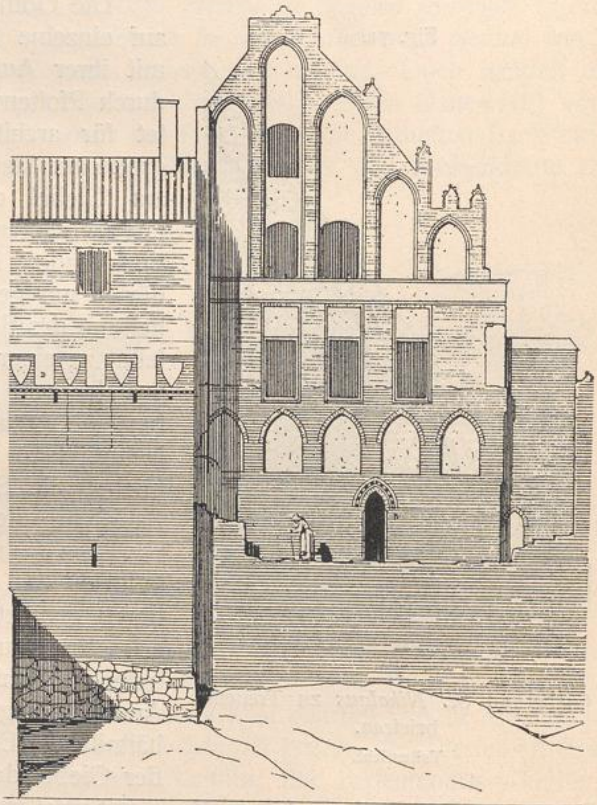
112.
Backsteingiebel.

Giebel unterbrochen: es entsteht der Staffelgiebel. Dieses System weißgeputzter Blenden zwischen mehr oder minder reich profilierten Pfeilern wird geradezu zum Leitmotiv der nordischen Backsteinarchitektur. Festzuhalten ist aber, daß diese geputzten Blenden stets bemalt waren. Die Anfänge jener Bildung läßt bereits der etwa um 1260 entstandene Giebel des Ordenschlosses zu Thorn erkennen (Fig. 72¹⁹²), in viel folgerichtiger Weise z. B. die Giebelfronten der Klosterbaulichkeiten des Zisterzienserkonvents von Chorin in der Mark Brandenburg. — Ein weiterer Schritt war alsdann die Übertragung des gotischen Maßwerkes als Relief schmuck auf die Flächen der Blenden; so bereits am schönen Giebel der

Jakobskirche zu Thorn (um 1310). Die Konsequenz dieses Systems, d. i. das gänzliche Auflösen des Giebels in durchbrochenes Maßwerk, zeigen u. a. der prächtige Ostgiebel der Marienkirche zu Prenzlau (um 1340), sowie der östliche Giebel der etwa aus gleicher Zeit stammenden Nikolaikirche zu Neubrandenburg. Bei beiden Kirchen erscheinen die Giebel jedoch noch als geschlossene Dreiecke, ohne treppenförmige Abstufung. Im XV. Jahrhundert wird die Abtreppung der Giebel beliebt; aus dem Staffelgiebel bildet sich der Stufengiebel und damit eine Form, welche sowohl im Kirchenbau wie namentlich im Profanbau der Spätgotik (Fig. 73¹⁹³) und Frührenaissance charakteristisch bleibt. Da die Häuser der mittelalterlichen Städte zumeist mit der Schmalleite nach der Straße gerichtet sind, war auch bei ihnen der gegliederte Dachgiebel das Schau-

stück, demgegenüber die Untergelchosse zumeist bescheiden zurücktraten. Zahlreich sind noch heute derartige Giebelfronten in den Städten des baltischen Küstengebietes: in Hannover, Lüneburg, Rostock, Lübeck, Greifswald, Elbing u. a. Zu den bedeutendsten Bauanlagen mittelalterlicher Städte gehören endlich die Tore und Mauertürme der Befestigungen, die kein Stil malerischer und reicher zu gestalten verstanden hat als die nordische Backsteingotik. Die älteren Tore erscheinen entweder als viereckige oder runde Tortürme oder bauen sich aus

Fig. 72.

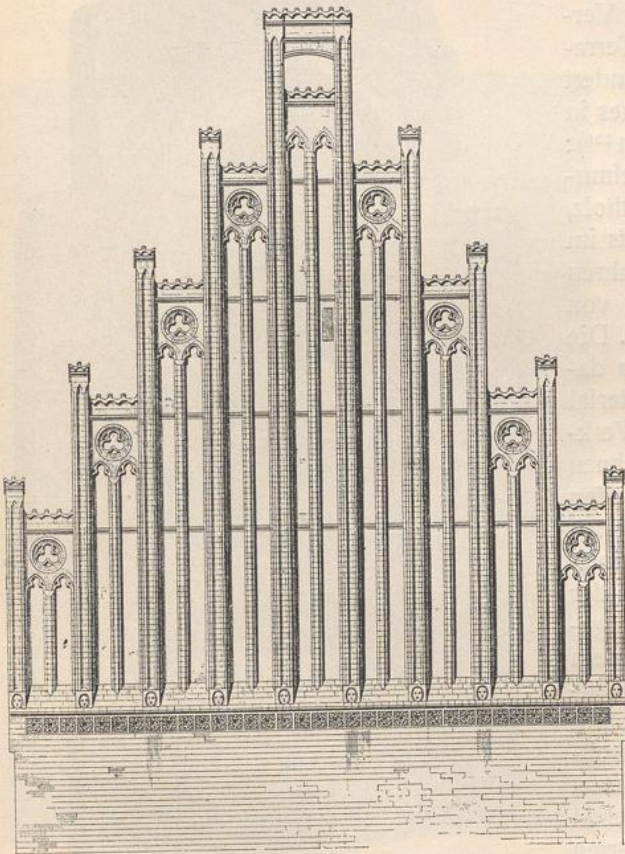
Giebel des Ordenschlosses zu Thorn¹⁹².113.
Tore.

¹⁹²) Fakf.-Repr. nach: STEINBRECHT, C. Die Baukunst des deutschen Ritterordens in Preußen. Bd. I: Die Stadt Thorn. Berlin 1885. Taf. II.

¹⁹³) Fakf.-Repr. nach: ADLER, F. Backsteinbauwerke usw., Taf. IX.

einer Vereinigung beider Grundformen auf. Die unteren Teile bis über Mauerhöhe sind glatt und schmucklos; die darüber hinausragenden oberen Teile entfalten allen Reichtum dekorativer Gestaltung mit ihren Blendern, Ecktürmchen und dem staffelförmig gegliederten Zinnenkranz ihrer Wehrgänge (Tore in Werben, Tangermünde und Stendal; die reichste Form vertritt das prächtige Ünglinger Tor zu Stendal). Eine zweite Gruppe von Toren gleicht hohen, schmalen Giebelbauten; demgemäß zeigen die Giebel auch die Flächenteilung durch Blendern, sowie den staffelförmigen Aufbau. Bezeichnende Beispiele enthält u. a. die mecklenburgische

Fig. 73.

Stufengiebel vom Rathaus der Altstadt Brandenburg¹⁹³.)

Stadt Neubrandenburg in Verbindung mit ihrem noch wohl erhaltenen Mauerringe. Der frühgotische Backsteinbau des XIII. Jahrhunderts vermochte sich nur schwer von den Formen und Maßverhältnissen des Werksteinbaues loszumachen. Dies zeigt sich namentlich in der Art, wie die plattischen Formen des gotischen Baugerüsts, die Spitzgiebel, Fialen, die Kapitelle, Bogenanfänger, sowie das Maßwerk in Backstein behandelt wurden. Auf diese so charakteristischen Bestandteile mochte man nicht verzichten, verstand es aber anfangs nicht, sie stilgemäß zu vereinfachen und aus kleinen Formstücken zusammenzusetzen. Man verfuhr deshalb bei ihrer Herstellung ganz im Sinne der Werksteintechnik, d. h. man arbeitete sie massiv in den Formen und Abmessungen steinerner Bauteile aus lufttrockenem, noch nicht gebranntem Tone. Selbst bei ganz kleinen Abmessungen, z. B. bei den Konsolen unter den Bogenfriese von *St. Nikolaus* zu Brandenburg, hat man den Ton geschnitten¹⁹⁴). Um Formveränderungen durch den Brand vorzubeugen, bedurfte es eines sehr gleichmäßig gemischten, lange abgelagerten und ausgetrockneten Materials; in diesem Zustande ließ sich das Material leicht bearbeiten und begünstigte eine Ausführung in der vollen Frische freier Handarbeit; auch erwiesen sich die derart hergestellten massiven Werkstücke aus Ton als ungleich haltbarer und dauerhafter, wie die hohlen, geformten Terrakotten der modernen Baupraxis.

¹⁹⁴) Siehe: ADLER, a. a. O., S. 10.

Die damalige Technik kannte zur Herstellung von Bauornamenten drei verschiedene Verfahren:

1) das Formen für die Beschaffung gleichartiger, sich wiederholender Bauteile, wie Profilstücke von Gesimsen, Fenster- und Türgewänden, Bogen, Diensten, Gewölberippen und Flächenmuster von Friesen;

2) das Modellieren für Einzelstücke von mäßiger Abmessung, wie Ecklöfungen, Kapitelle, sowie vornehmlich für die figürliche Tonplastik, und

3) das Schneiden und freie Bearbeiten des Tones.

Ein sehr eigentümliches Verfahren zur Verzierung von Terrakotten hat sich im XIII. Jahrhundert neben dem Schneiden des Tones in der Schweiz nachweisen lassen¹⁹⁵⁾: Bauteile aus Ton erhielten Reliefmuster durch Druckmodel aus Hartholz, mit dem Negativ des Ornaments im Tiefschnitt. Das gleiche Verfahren hat man auch zur Multerung von Fliesen in Anwendung gebracht. Die Ausführung bestand nach *Zemp* darin, daß man zunächst das Material in Kästen von der Größe der Werkstücke bis zur Lederhärte trocknen ließ; nach sorgfältigem Bearbeiten der Flächen und Kanten wurden auf die zu verzierenden Teile die Holzformen aufgesetzt. Doch wurde der Model nicht direkt auf den Ton gepreßt, sondern es wurde auf dem Model zunächst ein wenig feine Tonerde ausgeknetet und erst dann mit kräftigem Druck die Pressung vollzogen, so daß jene auf den Model geknetete Schicht beim Abheben des Holztempels am lederharten Blocke haftete. Sodann wurde ein weiteres Austrocknen abgewartet, ehe die Stücke gebrannt wurden.

Mit derartig verzierten Werkstücken aus Ton ist unter Abt *Ulrich I.*

(1246—49) der Kreuzgang des Klosters *St. Urban* ausgeführt worden. Die Werkstätten dieses Klosters scheinen das Verfahren zuerst ausgebildet und außer für den eigenen Bedarf auch für andere Klöster gearbeitet zu haben (Fig. 74).

Bei den vorerwähnten Ausführungen nahm man, wie bereits angedeutet ist,

¹⁹⁵⁾ Siehe: ZEMP, J. Die Backsteine von *S. Urban*. Festgabe auf Eröffnung des schweizerischen Landesmuseums in Zürich, Zürich 1898.

¹⁹⁶⁾ Faki.-Repr. nach: ZEMP, a. a. O., Fig. 137.

Fig. 74.



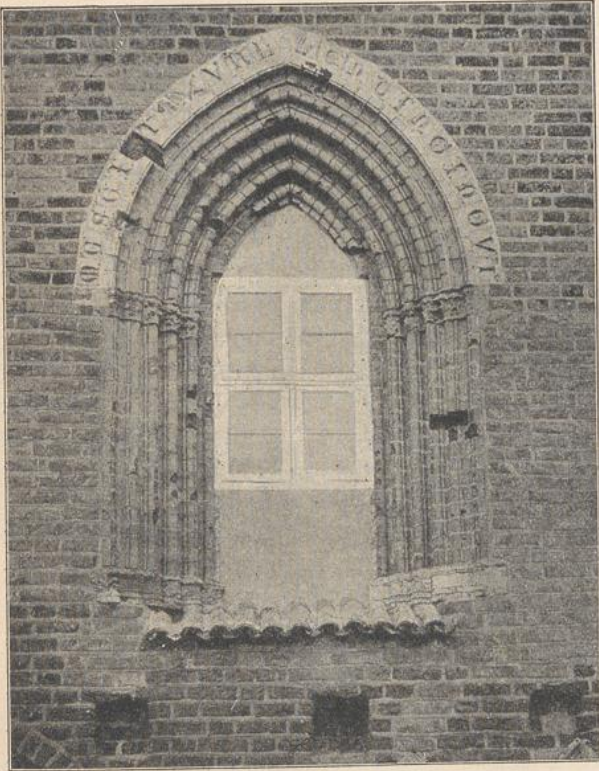
Fenster von der Kirche zu Großdietwil¹⁹⁶⁾.
Museum zu Luzern.
(XIII. Jahrh.)

wenig Rücklicht auf die Natur des Ziegelbaues. Das Bauornament, die Kapitelle, die Konfolen, das Maßwerk der Öffnungen und Blenden wurden als Bildhauerarbeiten in lederhartem Ton gearbeitet¹⁹⁷⁾.

Erst mit der mehr selbständigen Entwicklung der Backsteintechnik ging man dazu über, Pfoften- und Maßwerk, unter Verzicht auf reichere Einzelbildungen und mit verständiger Vereinfachung der Formen und Profile, aus Teilen von der Größe der Backsteine aufzumauern und die Schmuckformen möglichst aus einzelnen Stücken im Mauerverbände herzustellen.

Stil und Kunstmittel des frühgotischen Backsteinbaues veranschaulichen am

Fig. 75.



Remterportal zu Lochstedt¹⁹⁹⁾.

besten einzelne Portale von Schlössern des deutschen Ritterordens in Preußen. Der spitzbogige Torweg des Schlosses Lochstedt¹⁹⁸⁾ bei Königsberg (um 1270) enthält flache Blendnischen mit einfachem Maßwerk, das ganz aus luftgetrocknetem Ton gemeißelt ist. Die rechteckige Umrahmung der Blenden bilden Formsteine, und zwar gelb- und grün glasierte Köpfe im Wechsel mit roten unglasierten. Die Portale der Schloßkapelle und des Remters in Lochstedt (Fig. 75¹⁹⁹⁾ werden gleichfalls von glasierten Profilsteinen eingefasst, die Bogen außerdem von einem glasierten Inschriftstreifen umrandet; die Leibungen des Kapellenportals enthalten im Maßwerk der Blenden und im Blattwerk der Kapitelle hervorragende Tonbildhauerarbeiten. Das bedeutendste Denkmal seiner Art bildet jedoch das prachtvolle Portal der Schloßkapelle der Marienburg, die sog. goldene Pforte, welche

noch dem ursprünglichen Bau [des XIII. Jahrhunderts angehört²⁰⁰⁾. Hier treten zu den noch reicher wie in Lochstedt gestalteten, in Ton geschnitzten Werkstücken figürliche Bildwerke aus Ton hinzu; die farbigen Glasuren fehlen gleichfalls nicht; ja es haben die Leibungsflächen des Portals durch Streifen aus glasierten Wandfliesen²⁰¹⁾ mit stilisierten Tierfiguren in flachem Relief einen besonderen und nicht

¹⁹⁷⁾ Siehe: STEINBRECHT, C. Die Baukunst des deutschen Ritterordens in Preußen. Bd. II: Preußen zur Zeit der Landmeister. Berlin 1888. S. 115 — ferner: Centralbl. d. Bauverw. 1888, S. 391.

¹⁹⁸⁾ Siehe: STEINBRECHT, a. a. O., Fig. 166, 167 u. 169.

¹⁹⁹⁾ Fakt.-Repr. nach ebendaf., Fig. 168.

²⁰⁰⁾ Siehe! ebendaf., a. a. O., Fig. 125.

²⁰¹⁾ Derartige braunglasierte Wandfliesen mit Tierfiguren haben sich auch im Ordenschloße zu Brandenburg i. Pr. (um 1266) gefunden. (Siehe: STEINBRECHT, a. a. O., Fig. 154.)

115.
Früh-
gotischer
Backsteinbau.

häufigen Schmuck erhalten. So wirken Formen und Farben zusammen, um das Portal der Marienburg nicht nur zu einem baulichen, sondern auch zu einem keramischen Kunstwerke zu gestalten.

116.
Glasuren.

Die wichtigste keramische Erscheinung in der nordischen Backsteinbaukunst bilden die farbigen Glasuren. Daß die Glasurentechnik den Orient zur Heimat hat und dort, wenngleich anscheinend für Jahrhunderte verloren, am frühesten wieder in das Leben trat, ist aus den vorhergehenden Ausführungen (siehe Art. 54, S. 65) bekannt. Bereits bei den Seldschukenbauten des XII. Jahrhunderts finden sich farbige Glasuren in vielseitiger Verwendung. Streifen von glasierten Ziegeln durchziehen in bestimmten Abständen das Mauerwerk, umrahmen die Bogenöffnungen und schaffen durch Kreuzung und Durchdringung einfache Flächenmuster. Glasierte Tonplatten mit Schriftzeichen bilden Frieße oder Umrahmung von Bogen und Maueröffnungen. Auf diesem System beruhte die Verzierung der vorderasiatischen Backsteinbauten zurzeit, als Morgenland und Abendland durch die Kreuzzüge in Berührung traten. Etwa ein Jahrhundert später finden wir die Glasurentechnik auch im Backsteinbau des baltischen Küstengebietes, innerhalb dieses aber vielleicht am frühesten in demjenigen Teile, bei welchem ein unmittelbarer Zusammenhang mit dem Orient nachweisbar ist, in der Baukunst des deutschen Ritterordens in Preußen. Gerade hier erscheinen nämlich jene den Seldschukenbauten eigentümlichen Einlagen und Umrahmungen aus glasierten Ziegeln und, was besonders bezeichnend ist, auch glasierte Inschriftfrieße, wie sie in anderen Gebietsteilen des baltischen Backsteinbaues sich nur ganz vereinzelt (Gardelegen) wiederfinden. Ob die Glasuren als Fassadenschmuck tatsächlich am frühesten im Ordenslande auftreten, bedarf allerdings noch näherer Untersuchung; es scheint ihre Anwendung nach der Mitte des XIII. Jahrhunderts bald allgemein verbreitet gewesen zu sein. Eines der ersten Beispiele im Westen bietet vielleicht die etwa um die Mitte des XIII. Jahrhunderts entstandene schöne Klosterkirche zu Hude (im Hannoverschen).

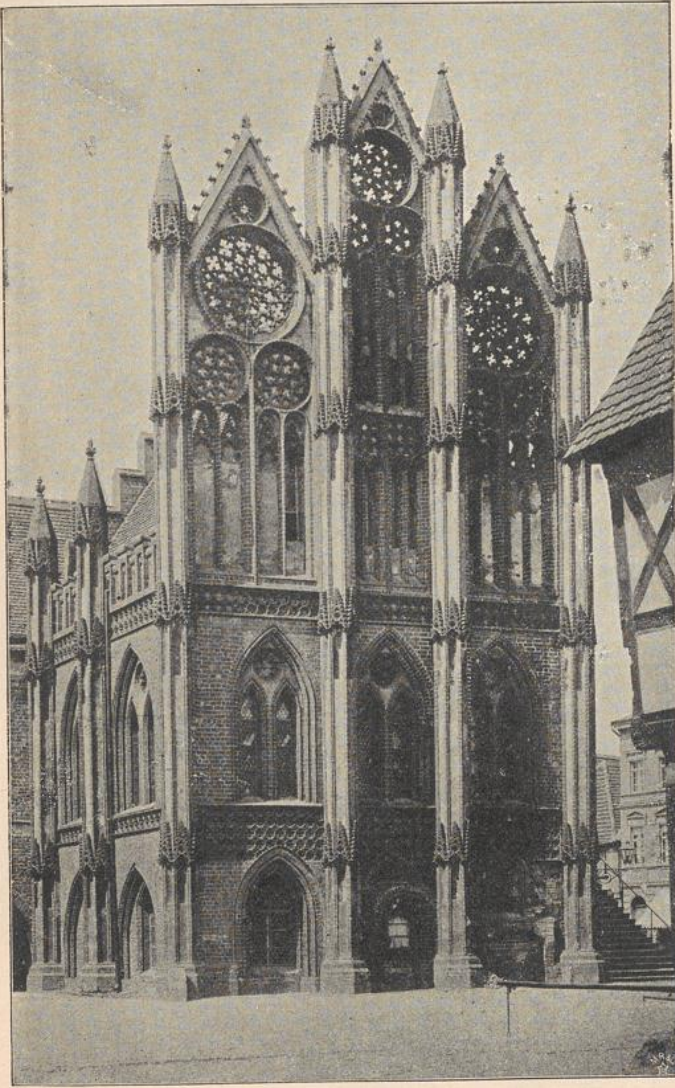
Zu den wichtigsten und frühesten Gründungen der deutschen Ritter gehören Stadt und Veste Thorn. Die Reste des daselbst zwischen 1260–70 erbauten Ordenschlosses (Fig. 72) zeigen Glasuren ganz im Sinne der Seldschukenbauten. Die Bogen der Galerie, welche vom Schlosse zu dem abseits erbauten Turme, dem Dansker, hinführt, werden von glasierten Ziegeln umrahmt; die Geschosse des Turmes teilen Streifen aus glasierten Ziegeln; Rautenmuster aus Glasuretstreifen beleben die breiten Mauerflächen. — Beispiele von Inschriftfrießen zur Umrahmung von Bogenöffnungen enthalten die Schlösser zu Lochstedt (ca. 1270; Fig. 75) und Marienburg (ca. 1280), sowie das Tor der Ordensburg zu Birgelau bei Thorn²⁰²). Ein wagrechter Inschriftfries mit dem Baudatum 1309 findet sich an der Jakobskirche zu Thorn, unmittelbar unter dem Kaffgesims, ein anderer in der Vorhalle des Domes zu Frauenburg vom Jahre 1388. Am Birgelauer Portal sind die Buchstaben schwarz glasiert auf braunem Grunde, an der Thorner Kirche braun glasiert auf gelbem Grunde.

Mit der Zeit entwickelte sich aus den in größeren Abständen eingeschobenen oder sich kreuzenden Glasuretstreifen (Ordenschloß zu Rheden) ein regelmäßiger Wechsel zwischen glasierten und matten Schichten, zunächst zur Einfassung der Kanten an den Portalen, den Staffelgiebeln, ferner an den Strebepfeilern, Diensten und Gewölberippen.

²⁰²) Siehe ebendaf., Bd. II, Fig. 142.

Beispiele bieten die Portale von Lochstedt und viele andere. An der Thorner Jakobskirche sind die Kanten der Strebe Pfeiler mit gelb- und grünglasierten Ziegeln, im Wechsel mit roten Mauersteinen, eingefasst. Auch im Inneren zeigen Dienste, Schild- und Arkadenbogen des Chores einen ähnlichen Wechsel. — Die profilierten Gewände der Nordtür von *St. Johann* in Brandenburg bestehen durchgehends aus schwarzglasierten Backsteinen. — Der prachtvolle, gänzlich in Maßwerk aufgelöste Chorgiebel der Marienkirche zu Prenzlau zeigt an den Bogen und den diese

Fig. 76.



Rathaus zu Tangermünde. — Vorderfront.

Felder, welche mit glasierten Vierpässen besetzt sind.

Die Glasuren dienen übrigens nicht lediglich zu dekorativen Zwecken, sondern auch zur Erhöhung der Wetterbeständigkeit an den der Witterung besonders ausgesetzten Bauteilen, wie z. B. den Sockelgliedern der Gebäude, den Kantenblumen und Ziergiebeln. Schon am Schlosse zu Balga in Ostpreußen fanden sich glasierte

durchsetzenden Pfeilern den Wechsel zwischen glasierten und unglasierten Steinen, an den zurückliegenden Flächen teilen das gewöhnliche Mauerwerk. — In völlig monotoner Weise ist der Schichtenwechsel zwischen glasierten und unglasierten Ziegeln am Chor und Querchiffe der Marienkirche zu Rostock durchgeführt.

Als weitere Mittel zur Flächenverzierung an Friesen und Wandfeldern ergaben sich die in der Spätgotik beliebten, aus dem Maßwerk abgeleiteten Formen, die durchbrochenen Drei- und Vierpässe, welche, aus einzelnen Stücken fliesenartig zusammengesetzt, sich teils vom Mauerwerk, teils vom Putzgrunde abheben. Die Backsteinkirche zu Oterburg (in der Altmark) besitzt einen derartigen Fries ganz aus glasierten Stücken, die Johanniskirche zu Werben einen solchen aus abwechselnd glasierten und unglasierten, zu Vierpässen zusammengesetzten Tonplatten. An derselben Kirche, sowie an *St. Stephan* zu Tangermünde enthalten die Strebe Pfeiler füllungsartig vertiefte

117.
Höhepunkt
der Backstein-
baukunst.

Wimperge; die Spätzeit der Backsteingotik machte vollends, im Vertrauen auf den Schutz der Glasuren, den ausgiebigsten Gebrauch von plattischen Freiformen.

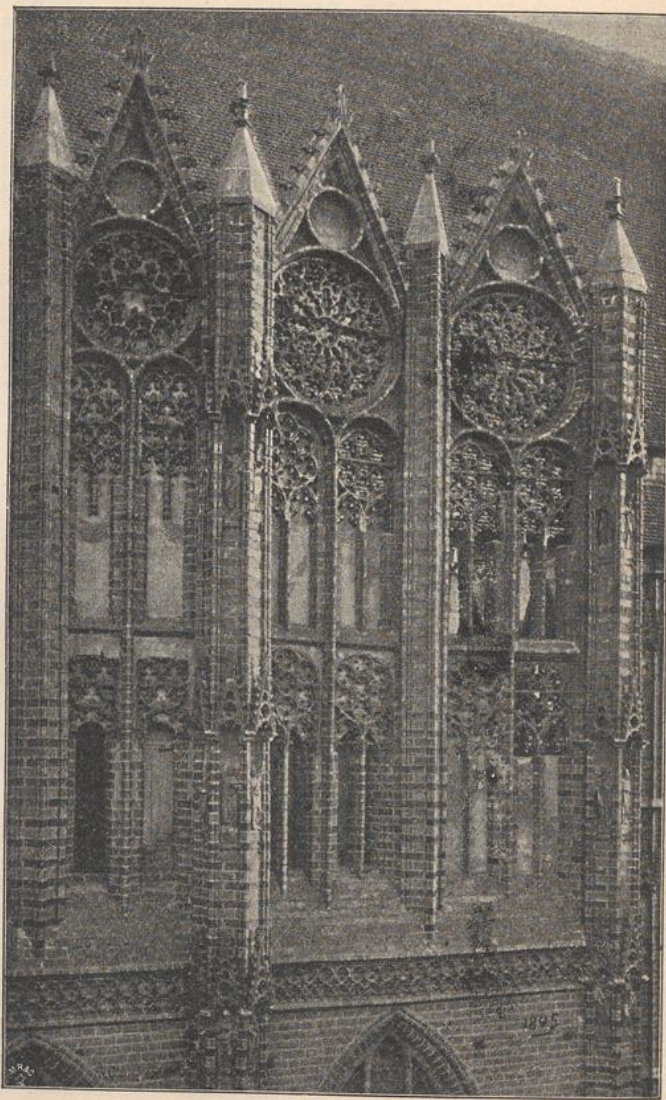
Was schließlich dem nordischen Backsteinbau erreichbar war, findet sich in einer Gruppe märkischer Bauwerke vom Ende des XIV. und vom Anfang des

XV. Jahrhunderts zusammengefaßt, an deren Spitze die Rathäuser zu Königsberg in der Neumark und zu Tangermünde (Fig. 76), sowie die Katharinenkirche zu Brandenburg mit ihren beiden reichen Kapellen stehen. Die Schmuckteile bilden auch hier die das Dach verdeckenden Giebel. Diese sind staffelförmig durch schlanke Pfeiler gegliedert, welche in zierliche Fialen endigen; die Flächen zwischen ihnen werden durch Ziergiebel abgeschlossen und in Rundbogen und Rosen mit reichstem, teils auf der geputzten Fläche liegendem, teils durchbrochenem Maßwerk aufgelöst. Dieses Maßwerk bildet ein zierliches, feiner Spitzenarbeit vergleichbares Flächenmuster (Fig. 77) und besteht durchweg aus glasierten Formsteinen; breite Frieze mit

Maßwerkmultern auf Putzhintergrund teilen die Geschosse; glasierte Ziegel bilden, der Wetterbeständigkeit halber, die Abdeckungen und Walferschrägen; glasierte Schichten durchziehen das Mauerwerk und dienen im Wechsel mit matten Backsteinen zur Einfassung der Bogenöffnungen.

Während sonst der europäische Backsteinbau ein vorwiegend architektonisches Gepräge bewahrte, vollzog sich in diesen märkischen Bauten eine höchst merkwürdige Synthese des abendländischen und orientalischen Bauprinzips. Es ver-

Fig. 77.



Von der Fronleichnamskapelle der Katharinenkirche zu Brandenburg.

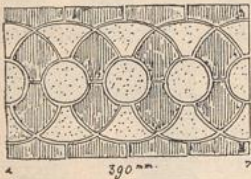
einigen sich eine straffe bauliche Gliederung und eine überreiche, ganz im Charakter des Flächenmusters gehaltene Dekoration, endlich die farbige Gesamterrscheinung zu einer Wirkung, die im nordischen Backsteinbau ihresgleichen nicht hat, und in ihrer freien, malerischen Behandlung den höchsten Leistungen der orientalischen Baukeramik ebenbürtig an die Seite tritt. Freilich sind in der Kühnheit der Ausführung auch die Grenzen erreicht, welche die Technik und die Widerstandsfähigkeit des Materials ergeben. Eine Steigerung des hier Geleisteten war nicht mehr möglich; daher ging die Weiterentwicklung andere Wege, welche in einem späteren Kapitel zu behandeln sein werden.

3. Kapitel.

Fußboden- und Wandfliesen.

Nach der Übersicht über die Entwicklung des mittelalterlichen Backsteinbaues, seiner Schmuckformen und seiner dekorativen Gestaltung bleibt noch ein wichtiges Gebiet der mittelalterlichen Baukeramik zu betrachten: die Fußböden aus gebranntem und glasiertem Ton, die im Mittelalter eine Verbreitung gefunden haben, von der man sich nach den noch erhaltenen Resten

Fig. 78.



Fliesenmosaik
aus der Kollegiatkirche
zu St.-Quentin²⁰⁴⁾.

nur schwer eine Vorstellung zu verschaffen vermag. Wann derartige Fußböden zuerst entstanden sind, läßt sich nicht mit Sicherheit bestimmen, da der Bodenbelag am schnellsten der Abnutzung oder Erneuerung ausgesetzt ist, daher nur sehr selten in alten Gebäuden im ursprünglichen Zustande gefunden wird. Im frühen Mittelalter griff man für reichere Ausführungen, wenn das Material dafür zu beschaffen war, zu Mosaikmütern aus Stein oder Marmor. Etwa seit der Mitte des XII. Jahrhunderts dagegen wurden, vornehmlich in Frankreich, die Tonfußböden beliebt und verbreitet²⁰³⁾.

Zu den frühesten Fliesenböden gehören die mosaikartig aus Stücken von verschiedenfarbigem Naturton zusammengesetzten. Von dieser Art ist das altertümliche Paviment der St. Michaelskapelle in der alten Kollegiatkirche zu St.-Quentin, aus der Mitte des XII. Jahrhunderts, mit ziegelroten und schwarzgrauen Fliesen (Fig. 78²⁰⁴⁾). Das Rot ist der natürliche Rotbrand des Materials; das Schwarzgrau gewann ein alter Zieglerbrauch durch Beigabe von grünem, frischem Erlenholz in den Brennofen. Man suchte mit diesen matten, naturfarbenen Fliesen Steinfußböden nachzuahmen. Die einfassenden Friesstreifen dieses Paviments bestehen übrigens teilweise aus Stein. In einzelne graue Tonplatten von rechteckiger Form sind wiederum kleine kreisförmige Stücke aus rotem Tone eingefetzt; die Muster selbst erinnern an Ausführungen in Stein. Ein ähnliches Tonmosaik fand sich in den ältesten Teilen der erzbischöflichen Kapelle zu Reims.

Ein anderer einfacher und noch wesentlich im Steincharakter gehaltener Fußboden der Abtei von Foigny wird in *Didron's Annalen*²⁰⁵⁾ beschrieben. Die Fliesen haben 9^{cm} Quadratseite und sind schwarzgrau und weiß, in einer Ausführung, die den Eindruck eines Marmorbelages hervorruft. Die schwarzgrauen

118.
Fußboden-
fliesen.

119.
Mosaikfliesen.

²⁰³⁾ Siehe: Amé, E. *Les carrelages émaillés du moyen-âge et de la renaissance*. Paris 1859.

²⁰⁴⁾ Fakf.-Repr. nach ebendaf., S. 119.

²⁰⁵⁾ Siehe: *Annales archéologiques*, Bd. X (1850), S. 22.

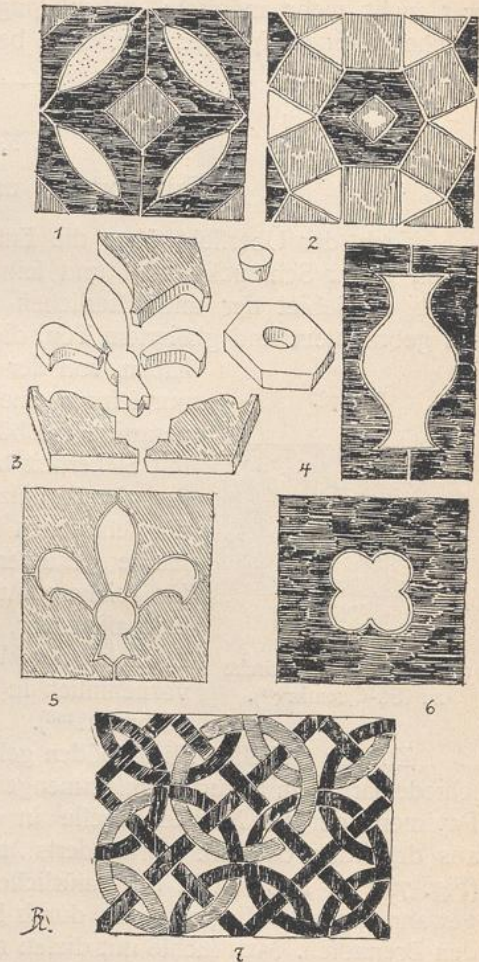
Fliesen sind in der oben angegebenen Weise hergestellt worden; die meisten dagegen zeigen an der Oberfläche nicht mehr den Naturton, sondern eine den Scherben deckende Schicht, einen Anguß aus weißbrennendem Ton. Hier tritt also zum Rohmaterial ein künstliches Präparat, die Engobe, hinzu, die ihm eine andere Farbe verleiht. Mindestens seit dem XII. Jahrhundert kamen indessen auch glasierte Fliesen in Gebrauch.

Die Glasuren sind sämtlich durchsichtige Bleiglasuren, deren leicht gelbliche Farbe dem natürlichen Rot des Ziegels einen warmen, rotbraunen Ton verleiht; kommt die Bleiglasur auf einen weißen Scherben oder eine weiße Engobe, so erscheint die Fläche lichtgelb. Schwarz wurde durch Brauntein, oft aber bloß durch eine grüne Glasur auf dem brandroten Ziegel erzeugt; das so beliebte helle Grün dagegen erforderte entweder einen hellen Scherben oder einen weißen Anguß als Unterlage.

Die Mosaikmuster sind zunächst strenggeometrische Figuren und bestehen aus einfachen Grundformen, Dreiecken, Quadraten, Rechtecken, Kreisen und Kreisteilen, die jede für sich nur eine Farbe haben, also in sich nicht gemultert sind. Tatsächlich bildet das Fliesenmosaik, das sich in Anlehnung an das Steinmosaik ausgebildet hat, die älteste Form eines künstlerisch durchgeführten Fußbodens aus gebranntem Ton. Aus kleinen Dreiecken und Quadraten mit gelber, grüner und manganbrauner Glasur setzt sich ein Fliesenbelag aus dem ehemaligen Kapitelsaal der Abtei *St.-Germain-des-Près* zu Paris — jetzt im Musée Carnavalet — zusammen; Reste eines ähnlichen besitzt das Museum zu Arras; Kreisstücke, Quadrate und Ovale zeigen die Muster in Fig. 79, 1, 2 u. 7. Zu allen Zeiten, bis in das XVII. Jahrhundert hinein, sind einfache, schachbrettartige Bodenmuster aus dunkel- und hellglasierten Fliesen angefertigt worden.

Freiere und reichere Formen ergeben die „ineinandergelegten“ Fliesenmosaiken. Zu diesen zählen Teile eines glasierten Fliesenbelages in der *St. Cucuphaskapelle* der Kirche zu *St.-Denis*, der noch in das XII. Jahrhundert versetzt wird. Auch in dieser Kapelle bilden zwar den größeren Teil des Fußbodens geometrische Figuren; doch finden sich daneben Motive wie der Vierpaß, die Vase (Fig. 79, 3 bis 6), die stilisierte Lilie, die als Ganzes schwer abzuformen ist,

Fig. 79.



Fliesenmosaik-Fußböden aus Frankreich.
(XIII. Jahrh.)

1. Aus der Kirche zu Vivoin.
- 3-6. Aus der Cucuphaskapelle der Abteikirche zu St.-Denis.
7. Aus der Marienkapelle der Kirche zu St.-Denis.

in vier Teile zerlegt wurde und mit entsprechend gestalteten Zwischenstücken sich zum Quadrat zusammenschließt.

Ineinandergelegte Mosaikfliesen, nach Art der französischen, sind auch aus verschiedenen Teilen Deutschlands zu verzeichnen, so aus Kloster Zelle: Quadrate mit verkröpften Ecken und kreisförmigen Einfaßstücken (jetzt in Dresden). Glasierte Rauten, Vierpässe und Kreise mit entsprechenden Zwischenstücken zeigen einige Fußböden des Deutschordenschlosses Balga in Ostpreußen²⁰⁶⁾; andere sind in der Marienburg gefunden. Mäander- und Schachbrettmuster hatte das Refectorium des Burgklosters zu Lübeck²⁰⁷⁾.

Einen eigentümlichen Bodenbelag enthielt die Zisterzienserabtei Heiligenkreuz in Österreich. Hier finden sich rechteckige Tonfliesen mit vierpaßförmigen Ausschnitten in der Mitte. In diese Ausschnitte waren aber keine Einfaßstücke eingepaßt, sondern der Mörtel, in welchen die Fliesen verlegt waren, trat daselbst zutage²⁰⁸⁾.

In den Mosaikfliesen der älteren Zeit, namentlich im XII. Jahrhundert, wog der Farbendreiklang Schwarz, Gelb und Grün vor; Schwarz und Gelb bilden die Haupttöne. Jede Fliese hatte nur eine Farbe; ein Mittel, um gemusterte, zwei- oder mehrfarbige Fliesen herzustellen, besaß man noch nicht. Dieses fand sich in der Technik der inkrustierten Fliesen (*Carreaux incrustés*), welche seit dem XIII. Jahrhundert in Frankreich, und namentlich in England, weit verbreitet waren. Das Verfahren besteht darin, daß in die Oberfläche der Fliese das Muster etwa 2 bis 3 mm tief eingepreßt und dann die Vertiefung mit einem andersfarbigen, gewöhnlich helleren Tone oder Anguß ausgefüllt wurde. Dadurch entsteht eine vom Grunde sich deutlich abhebende Zeichnung, ein Muster in zwei Farben. Über Grund und Einlage kommt die durchsichtige Glasur. In der Regel diente als Grund der rote Naturton, als Einlage ein reiner, weiß brennender Ton. Dieser erscheint, wie gesagt, unter der Glasur lichtgelb, das Rot des Grundes braunrot. Von dieser Art ist die große Masse der Fußbodenfliesen des XIII. und XIV. Jahrhunderts. Sollte umgekehrt das Muster dunkel erscheinen, so bildete den Grund statt des roten Naturtones ein heller Anguß.

120.
Inkrustierte
Fliesen.

Die mittelalterlichen Fliesen sind ebenfowenig, wie die antiken Terrakotten, aus gereinigtem Tone hergestellt; eben darum aber haften die Engoben und Einlagen besser, sowie auch das gleichmäßige Durchbrennen der Masse erleichtert wird. Die Technik der Inkrustation war vorzugsweise für klare Flächenzeichnung berechnet, für Ornamente von breiten, rundlichen Formen, für Figuren von strenger Stillierung. Das Muster ist entweder auf einer einzigen Fliese enthalten oder verteilt sich auf 4, bezw. 8 zusammengehörige Stücke. Die Motive bilden stilisiertes Blattwerk, Lilien und Eichenblätter, natürliche und phantastische Tiergestalten, einzeln, in Kreisen oder symmetrisch gruppiert, wie in den Stoffmustern der Zeit; ferner menschliche Köpfe, Narren, Ritter, demnächst Gruppen, bis zu größeren figürlichen Kompositionen. Besonders beliebt waren Fliesen mit Wappen, Inchriften, Monogrammen und Devisen. Nicht selten finden sich Namen von Stiftern, Künstlern und Ziegler²⁰⁹⁾. Neben flüchtiger Gefellenarbeit sehen wir Arbeiten, welche wirkliche Meisterschaft in der Zeichnung, ja den Reiz künstlerischer Improvisation darbieten. Reichgemusterte Fußböden fanden sich selbst in den sparsam ausgestatteten Zisterzienerklöstern, und es war wesentlich der Formenaufwand, nicht Zügellosigkeiten oder Anstößigkeiten des Inhaltes, welche den heiligen *Bernhard von Clairvaux* zu einem scharfen Verdikt gegen einen derartigen Bodenbelag in den Kirchen und Klöstern seines Ordens veranlaßten.

²⁰⁶⁾ Siehe: STEINBRECHT, a. a. O., Bd. II, Fig. 142.

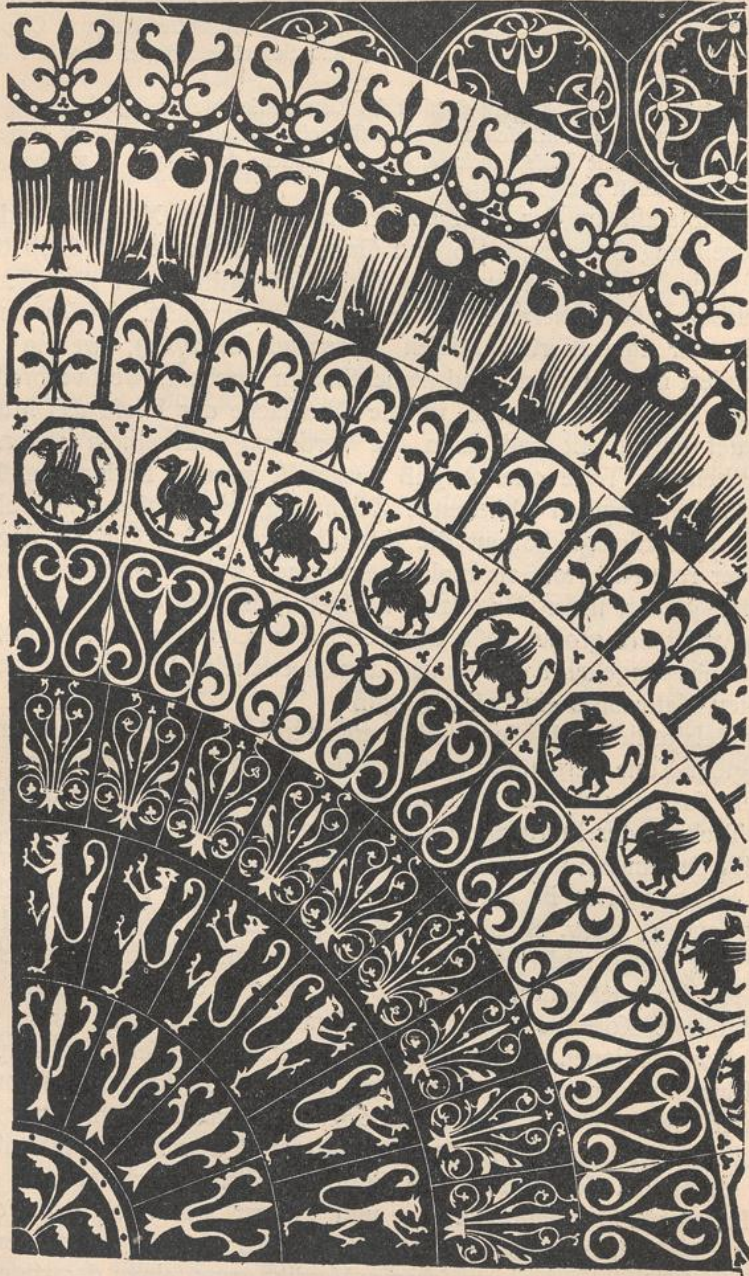
²⁰⁷⁾ Siehe: MILDE, A. Denkmäler bildender Kunst in Lübeck. Lübeck 1847. Heft II.

²⁰⁸⁾ Siehe: Mitth. der Centralcommission ufw. 1862, S. 51.

²⁰⁹⁾ Siehe: BARTHÉLEMY, A. DE. *Carreaux historiés et vernissés avec noms de tuiliers. Bulletin monumental* 1887, S. 259 ff.

Zu den bedeutendsten Denkmälern ihrer Gattung zählt der Fliesenboden in der Kirche *St.-Pierre-sur-Dives* aus dem XIII. Jahrhundert, dessen Mitte eine große, aus Keilförmigen

Fig. 80.



Teil des Fliesenbodens in der Kirche *St.-Pierre-sur-Dives* (Calvados²¹⁰).
 gefetzte Rose einnimmt, ringsum Blattwerk und stilisierte Tiere (Adler, Löwen, Greifen; Fig. 80),

²¹⁰ Fakf.-Repr. nach: VIOLLET-LE-DUC, E. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI. au XVI. siècle*. Paris 1868. Bd. 2, Artikel: Carreaux, Fig. 8.

ferner der reich behandelte Fußboden des achteckigen Archivraumes der alten Kathedrale von St. Omer (Pas de Calais²¹¹) aus dem Ende des XIII. Jahrhunderts; aus demselben Jahrhundert der schöne Fußboden in der Kapelle der Abtei *de la Graffe* (Aude²¹²); die Fliesen der Peterskirche zu Metz²¹³), aus dem XIV. Jahrhundert der *Carrelage* der Abtskapelle zu Breteuil, der Fußboden aus der Kirche *Notre-Dame de l'Épine* (Marne²¹⁴).

Im Anschluß an die Einlagetechnik auf Fliesen hat sich, besonders im weltlichen Frankreich, der Brauch entwickelt, Grabplatten herzustellen mit Darstellungen und Mustern, welche entweder durch Einlagen aus heller Masse oder Auskratzen der weißen Engobe und durch Bloßlegen des Tongrundes gewonnen wurden. Die meisten dieser *dalles tumulaires* stammen aus der Normandie.

Fig. 81.



Figurenfliesen in der Abtei zu Chertsey (Surrey²¹⁹).

Die *Carreaux incrustés* waren im XIII. und XIV. Jahrhundert, und bis in das XV. hinein, im ganzen nördlichen Frankreich, in Belgien und Burgund sehr verbreitet. Vereinzelt bietet auch Deutschland²¹⁵). Spanien und Italien kennen sie nicht; desto zahlreicher erscheinen sie dafür in England; ja England ist neben Frankreich der klassische Boden für die Inkrustationstechnik gewesen, und hat Leistungen aufzuweisen, die selbst die französischen im Reichtum der Muster und namentlich der figürlichen Kompositionen in den Schatten stellen. Die Technik ist von Frankreich eingeführt; die frühesten *Inlaid* oder *Encaustic tiles* gehören in das Ende des XII., die schönsten in das XIII. Jahrhundert; doch hielt sich die Technik hier länger als auf dem Kontinent; noch im XVI. Jahrhundert hat man in England eingelegte Fliesen angefertigt. Eine große Anzahl von eingelegten Bodenfliesen des XIV. Jahrhunderts enthält die Kathedrale von Lichfield²¹⁶). Sammlungen von *Inlaid tiles* besitzen das Guildhall Museum und das British Museum zu London, die Museen zu Bristol²¹⁷), York und Chester.

Wohl die vollendetsten Arbeiten ihrer Art in England — und im ganzen Mittelalter — sind die zuerst von *Henry Shaw*²¹⁸) veröffentlichten Fliesen der Abtei Chertsey (Surrey), welche vorwiegend figürliche Motive (Fig. 81²¹⁹), Tiere, Ritterkämpfe, teils auf einzelnen runden, teils auf vier zum Rund zusammengesetzten Fliesen, Jagdszenen, ja vollständige zyklische Darstellungen aufweisen; die irischen Fliesen der Patrikkirche in Dublin hat *Oldham*²²⁰) gesammelt.

Noch aus dem XIII. Jahrhundert stammen die Fliesen

121.
Englische
Fliesen.

²¹¹) Siehe: *Annales archéologiques*, Bd. XII (1852), S. 137.

²¹²) Veröffentlicht in: *L'art pour tous*, 21. année, Nr. 520.

²¹³) Veröffentlicht von E. KNITTERSCHEID in: Die Abteikirche St. Petri auf der Zitadelle in Metz. Jahrbuch der Gesellschaft für lothringische Geschichte und Altertumskunde. Metz 1898.

²¹⁴) Siehe: *Annales archéologiques*, Bd. X (1850), S. 60, 233; Bd. XI, S. 65.

²¹⁵) Siehe: *Zeitschr. d. Arch.- u. Ing.-Ver. zu Hannover* 1881, S. 161. — Eines der vollständigsten Beispiele ist der neuerdings restaurierte Belag der Schloßkapelle zu Marburg (Ende XIII. Jahrh.). — Eingelegte Muster fanden sich u. a. in den Klöstern Eberbach im Rheingau und Arnstein an der Lahn, ferner auf den aus Tonplatten zusammengesetzten Grabtafeln Mecklenburgischer Fürsten in der Klosterkirche zu Doberan.

²¹⁶) Siehe: FURNIVAL, W. J. *Leadless decorative tiles etc.* London. S. 147.

²¹⁷) Veröffentlicht von Robert Hall Warren in: *Proceedings of the Clifton Antiquarian Club*, Bd. V, S. 122.

²¹⁸) Siehe: SHAW, H. *Specimens of tile pavements, drawn from existing authorities.* London 1858. — Vergl. auch: SHURLOCK, M. *Tiles from Chertsey Abbey, representing romance subjects.* London 1885.

²¹⁹) Fakt.-Repr. nach: SHAW, a. a. O.

²²⁰) Siehe: OLDHAM, TH. *Ancient Irish pavement tiles.* Dublin o. J.

aus dem Kapitelhaufe der Westminsterabtei zu London, aus dem Kapitelhaufe der Kathedrale von Salisbury, der Abtei Jervaulx in Yorkshire; aus dem XIV. Jahrhundert die *Pavement tiles* der Kathedrale von Worcester, der Abtei Malmesbury u. a. In das Ende des XIV. oder den Anfang des XV. Jahrhunderts gehören die Fliesen der Abteikirche zu Malvern mit Maßwerk, Fialen und Wappen; die Muster sind jedoch nicht mehr eingelegt, sondern aufschabloniert.

Neben der Inkrustation hatte sich nämlich im Laufe der Zeit ein Verfahren durch eine Art von Schablone eingebürgert; aus einem Metallblech wurde das Ornament ausgeschnitten, die Schablone aufgelegt und mit dem Pinsel das Muster auf die Fliese gemalt. Äußerlich erscheinen die so verzierten Fliesen (*Carreaux estampillés*) den inkrustierten sehr ähnlich; nur daß der Farbauftrag keinen Körper hat. In dieser Art ist die Mehrzahl der Fliesen des XIV. und XV. Jahr-

Fig. 82.

Rheinische Fliesen aus der Sammlung Forrer²²⁴⁾.

(XIII. Jahrh.)

hunderts hergestellt, wie zahlreiche Beispiele, die *Ed. Fleury*²²¹⁾ im nördlichen Frankreich, im Département de l'Aisne, gesammelt hat, dartun. Ein gutes Beispiel gibt u. a. der bei Ausgrabungen wieder entdeckte Fußboden im Schlosse von Roulans (Doubs), vom Ende des XIV. Jahrhunderts, mit den Wappen des Admirals *Jean de Vienne* und seiner Frau *Jeanne d'Orfelay*²²²⁾.

Kann man für Frankreich und England im XIII. und XIV. Jahrhundert die eingelegten und schablonierten Fliesen als die herrschende Klasse bezeichnen, so überwiegt in Deutschland in derselben Epoche die Gruppe der Fliesen mit eingetieften Umrissen. In der Regel blieben diese Fliesen im Naturton oder erhielten durch Einlaß von Rauch in den Brennofen einen grauen Steinton; nur in seltenen Fällen trat eine farbige Glasur hinzu, oder wurde durch Ausfüllen der Konturen mittels einer schwarzen oder roten Masse die Zeichnung mehr hervorgehoben.

²²¹⁾ Siehe: FLEURY, E. *Étude sur les pavages émaillés dans le département de l'Aisne*. Paris 1855.

²²²⁾ Siehe: GAUTHIER, J. *Note sur un carrelage émaillé du 14. siècle découvert au château de Roulans (Doubs)*. Befançon 1886.

122.
Deutsche
Fliesen
mit
eingetieften
Mustern.

Die Muster scheinen aus Formen oder mit Hilfe von Modellen gepreßt zu sein²²³). Die Originalmodelle waren wahrscheinlich aus Holz, wurden aber in Ton nachgemacht. Fehler und Unregelmäßigkeiten der Zeichnung beseitigten die Ziegler freihändig, wodurch mancherlei Linienvarianten gleicher Muster ihre Erklärung finden.

Die Motive bilden einfache oder aus vier Stücken zusammengesetzte Kreise mit Ranken und Blattwerk, stilisierte Tiere, oft in ornamentaler Umbildung, Ritter zu Pferde, Wappen, im wesentlichen der Formenkreis der gleichzeitigen inkrustierten Arbeiten (Fig. 82²²⁴).

Groß wie das Verbreitungsgebiet dieser Fliegengattung, das Süddeutschland, das Elsaß und die mittelhheinischen Gebiete umfaßt, ist auch die Zahl der erhaltenen Reste. In Österreich gehören hierher u. a. der Bodenbelag aus Klosterneuburg²²⁵), in Schwaben Fliesen aus dem Franziskaner- und Klarissenkloster zu Ulm²²⁶), aus dem Kloster Weingarten, aus der Zisterzienserabtei Bebenhausen; zahlreiche Fliesen der gleichen Art sind in den Rheintädten Straßburg, Worms (Andreas- und Paulskirche), Mainz, Bonn u. a., ferner in Frankfurt am Main gefunden. Einen reichen Fund ergab der Abbruch des *Stadion*'schen Domherrnhofes zu Konstanz²²⁷); die Fliesen stammen aus dem Anfang des XIV. Jahrhunderts. Von dem immerhin

Fig. 83.



Fußbodenfliesen mit vertieften Konturen aus Deutschland.
(XIV–XV. Jahrh.)

selteneren Fall des Glasierens dieser gepreßten Fliesen gibt ein Fund aus der Blauwolkengasse in Straßburg ein Beispiel²²⁸), indem eine Anzahl der Platten durch farbige Belegung des Paviments grün glasiert war, die Mehrzahl matt blieb.

An die Fliesen mit eingetieften Umrissen schließen sich die Fliesen mit flachem Relief auf vertieftem Grunde. Zwar kommen auch in dieser Klasse Figuren, besonders Tiere, vor (Fliesen aus der Aureliuskirche zu Hirsau im Münchener Nationalmuseum), meist jedoch nur Ornamente; so ein aus vier Platten gebildetes Muster mit Eichenblättern auf linsenförmigem Grunde (Fig. 83). Diese Muster gehören schon dem Spätmittelalter an. Häufig finden sich Fliesen mit Stoffmustern. Die Wirkung des Reliefs wird durch die Glasur erhöht, die dort, wo der Grund tiefer ist, dunkel erscheint.

In der Schweiz und in Baden findet sich aus dem XIII. Jahrhundert eine Gruppe von Fliesen mit aufgetempelten, daher nur einen Teil der Fläche deckenden Mustern²²⁹), in der Art der St. Urbantechnik (siehe Art. 114, S. 120).

²²³) Siehe: FORRER, R. Geschichte der europäischen Fliesenkeramik vom Mittelalter bis zum Jahre 1900. Straßburg 1901. S. 71.

²²⁴) Fakt.-Repr. nach: FORRER, a. a. O., Taf. 13.

²²⁵) Siehe: Mittlg. d. Centralkommission 1862, 5. 51.

²²⁶) Siehe: HASSLER. Schwäbische Fliese. Ulm 1862.

²²⁷) Siehe: FORRER, a. a. O., Taf. IX–XI.

²²⁸) Siehe ebendaf., S. 74.

²²⁹) Siehe ebendaf., Taf. XVI.

123.
Deutsche
Fliesen
mit
Reliefmultern.

Die zweite Hauptgruppe bilden die eigentlichen Relieffliesen mit aus der Fläche hervortretenden Multern. Arbeiten dieser Art gehen durch das ganze Mittelalter. Die frühesten, noch aus dem XII. Jahrhundert, zeigen die in der Zeit beliebten phantastischen Tiere und Fabelwesen, z. B. Fliesen aus der Fideskirche zu Schlettstadt, aus dem Kloster Odilienberg (Sammlung *Forrer*) und aus Straßburg i. E., aus Alt-Straßberg im Kanton Bern, Kloster Frauenbrunnen u. a. — Im XIV. Jahrhundert kommen vorzugsweise Wappen mit heraldischen Tieren, Löwen und dem Reichsadler vor; ferner die unvermeidlichen Maßwerkmulter. (Fliesen mit dem Reichsadler aus dem Rathaus zu Aachen, Fliesen mit Drachen und Einhörnern vom Fußboden der ehemaligen Zisterzienserkirche zu Heilsbronn bei Ansbach, der Begräbnisstätte der Hohenzollern²³⁰). — Relieffliesen setzen ein besonders festes, gegen Abtreten widerstandsfähiges Material voraus. Diese Gattung ist noch im XVI. Jahrhundert verbreitet; nur daß an Stelle der gotischen Muster Renaissanceornamente, Rosetten, Mauresken, der Rollwerkchild mit Emblemen und Hausmarken erscheinen. Diese Fliesen sind regelmäßig glasiert.

Auf Relieffliesen zur Wandverkleidung ist bereits in Art. 115 (S. 121) hingewiesen worden.

Fig. 84.



Inkrustierte Fliesen aus der Abtei Chertsey²¹⁹).

124.
Spanische
Relieffliesen.

Das Verbreitungsgebiet der Relieffliesen ist vorzugsweise Deutschland; aber auch in England, Belgien und Frankreich finden sich derartige Arbeiten aus dem Spätmittelalter und der Frührenaissance. In Spanien endlich gehört eine Gruppe von Bodenfliesen mit Reliefmultern aus dem XIII. Jahrhundert, die in Sevilla angefertigt zu sein scheinen, zu den frühesten von der maurischen Tradition unabhängigen Erzeugnissen. Die in der Sammlung de Osma in Madrid vorhandenen Relieffliesen stammen aus der Capilla de la Piedad der Pfarrkirche zu *Santa Marina* und von der Ostseite des Kreuzganges der Kathedrale von Sevilla. Die Fliesen bilden Quadrate von 9^{cm} Seitenlänge und enthalten Wappenschilde mit Kreuzen, Adlern und den Türmen von Kastilien²³¹).

125.
Dachschmuck
aus Ton.

Ein bisher noch wenig bearbeitetes Kapitel bildet der baukeramische Schmuck der Dächer in der mittelalterlichen Architektur²³²). In Südfrankreich hielt man, so lange die antike Bautradition in Kraft blieb, an der antiken Eindeckung durch Flachziegel mit seitlichen Rändern und halbrunden Deckziegeln fest. Die Flachziegel sind hierbei meist trapezförmig, und es werden die oberen mit ihren

²³⁰) Siehe: HEFNER-ALTENEK, J. H. v. Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des XVIII. Jahrhunderts ufw. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1879–84. Bd. 4, Taf. 268.

²³¹) Siehe: DE OSMA, G. J. *Azulejos Sevillanos del siglo XIII*. Madrid 1902. — JOSÉ GESTOSO & PÉREZ. *Historia de los Barros vidriados Sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*. Sevilla 1903. S. 80.

²³²) Siehe: MORSE, E. S. *On the older forms of Terracotta roofing tiles*. From the Essex Institute Bulletin. Jan. — März 1892.

schmalen Kopfenden in die unteren hineingeschoben. Bereits im XI. Jahrhundert aber kommen in Südfrankreich die mit Nafen an Latten aufgehängten Dachpfannen (Biberfchwänze) auf, welche die Antike nicht kennt (vergl. Art. 28, S. 37), die aber eine sehr weit verbreitete mittelalterliche und moderne Form des Ziegeldaches bilden. Die Dachpfannen

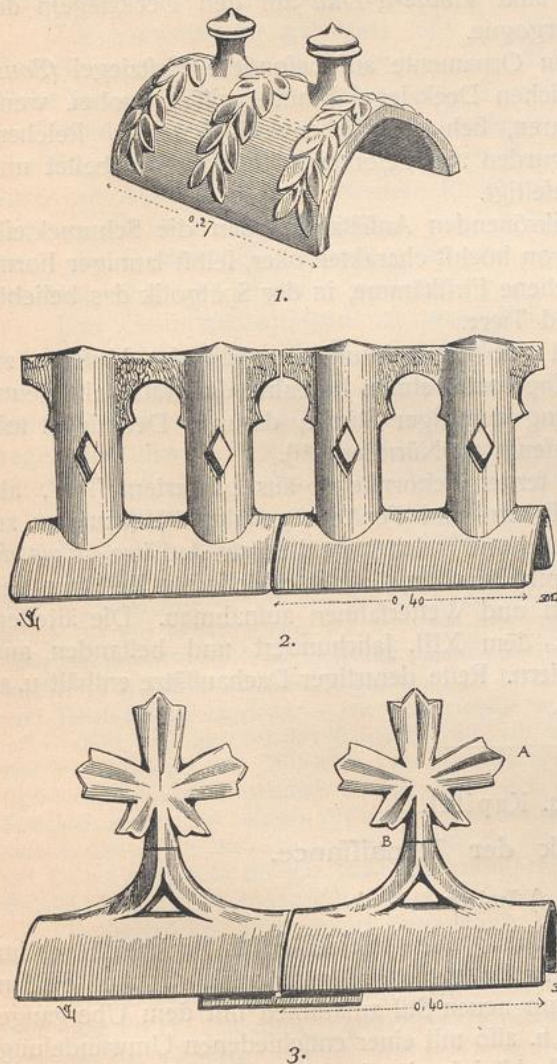
sind an ihrem unteren Ende zumeist bogenförmig oder dreieckig zugeschnitten, so daß sich beim Verlegen mit wechselnden Fugen ein Schuppenmutter ergibt. Die unten dreieckig geschnittenen Dachziegel waren im XII. und XIII. Jahrhundert auch in Deutschland und der Schweiz verbreitet. Einige Schweizer Dachpfannen enthalten eingestempelte Verzierungen; ein Stück dieser Art mit dem Bären findet sich im Museum zu Bern, welches eine reiche Sammlung von mittelalterlichen Dachteilen enthält. — Seit dem XIII. Jahrhundert²³³⁾ ging man in Südfrankreich zum log. Mönch- und Nonnendach aus wechselweise mit der Öffnung nach oben und unten verlegten Ziegeln von halbrundem Querschnitt über; in Flandern kamen dafür vielleicht die s-förmigen Dachziegel in Gebrauch. Auch diese Form des Rundziegeldaches gewann die weiteste Verbreitung.

Es lag nahe, des besseren Wetterschutzes wegen die Dachziegel zu glazieren; mit verschiedenen Glazuren ließen sich dann leicht Muster auf den Dächern erzielen. Rautenmuster aus glazierten Ziegeln zeigen u. a. die Kirche zu Bozen, vollständiger die Kirche zu Terlan in Tirol²³⁴⁾, rot, grün und weiß glazierte Dachziegel das Münster zu Basel²³⁵⁾.

Besondere Sorgfalt beanprucht

natürlich die Eindeckung der Firfte und Grate. Hierfür verwendete man besondere Hohlziegel mit seitlichen Anlässen, Ohren, in welche die gewöhnlichen Fugen-

Fig. 85.

Mittelalterliche Firftziegel²³⁶⁾.

1. Aus Bayeux. — 2. Aus Troyes. — 3. Aus Schlettstadt.

²³³⁾ Siehe: VIOLLET-LE-DUC, E. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI. au XVI. siècle*. Paris 1868. Bd. IX, Artikel: *Tuile*. — Vergl. ferner: Teil III, Bd. 2, Heft 5, S. 92 ff. dieses „Handbuches“.

²³⁴⁾ Siehe: ATZ, K. *Christliche Kunst in Wort und Bild*. Bozen 1884. Fig. 139–141.

²³⁵⁾ Siehe: MORSE, a. a. O., S. 51.

²³⁶⁾ Fakt.-Repr. nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Fig. 4, 5 u. 6.

decker eingefchoben wurden. Diese waren kleinere Rundziegel mit erhobenen Rändern an beiden Seiten, um dem Mörteltrich mehr Berührungsfläche zu geben. Mehr Schutz gegen Eindringen von Feuchtigkeit gewährten die übereinander greifenden Deckziegel, noch besseren die Ziegel mit aufgebogenen Rändern, welche in Falze der Nachbarziegel eingriffen. Zum Schutz gegen den Winddruck gab man den Firtziegeln möglichst großes Gewicht; zur Beschwerung dienten dekorative Aufsätze. Einfache Knäufe fand *Viollet-le-Duc* auf den Deckziegeln der Abteikirche zu Vezelay in der Bourgogne.

Oft setzte man die krönenden Ornamente auf besondere Firtziegel (*Sous-faitières*), über welche die eigentlichen Deckziegel hinübergriffen, wobei, wenn die Stücke verschieden glasiert waren, sich ein Farbenwechsel ergab. Reichere Formen, wie z. B. Blattschmuck, wurden aus besonderen Stücken gearbeitet und mit Dübeln auf den Firtziegeln befestigt.

Diese beschwerenden und bekrönenden Aufsätze wurden die Schmuckteile des Daches (Fig. 85) und sind oft von höchst charaktervoller, selbst launiger Form. Es finden sich gitterartig durchbrochene Firtkämme, in der Spätgotik das beliebte kraufe Blattwerk, Kantenblumen und Tiere.

Glasierte Firt- und Gratziegel mit Kantenblumen enthält das Museum zu Bern, einen Deckziegel mit einem Kopf unter einem Judenhut das Nationalmuseum zu München. Die reichste Sammlung derartiger Stücke, darunter Deckziegel mit Tieren, besitzt das Germanische Museum zu Nürnberg²³⁷.

Zum Dachschmuck gehörten ferner Schornsteine aus glasiertem Ton, als kleine Türme oder Häuschen mit Erkern und Fenstern gestaltet²³⁸ (Museum zu Bern). In Frankreich waren größere und reicher gegliederte Aufsätze, *Épis de faitage*, in Form von Säulen und Spitztürmchen, beliebt, welche zur Krönung der Giebel oder Dachpyramiden dienten und Wetterfahnen aufnahmen. Die ältesten stammten nach *Viollet-le-Duc* aus dem XIII. Jahrhundert und bestanden aus mehreren handgeformten Einzelgliedern. Reste derartiger Dachaufsätze enthält u. a. das bischöfliche Museum zu Troyes.

4. Kapitel.

Baukeramik der Renaissance.

a) Italien.

Wir haben in Abschn. 3, Kap. 1 bis 3, die Geschichte des Backsteinbaues im Süden und Norden bis an die Schwelle der Renaissance verfolgt. Auf beiden Kuntgebieten fällt der Übergang zum neuen Stil zusammen mit dem Übergange vom Ziegel- zum Terrakottenbau, d. h. also mit einer entschiedenen Umwandlung des ursprünglichen Charakters der Backsteinbaukunst. Hatte man in romanischer Zeit sich mit der reinen Ziegelarchitektur begnügt und ihrer wohl der Konstruktion wie dem Charakter des Materials angepaßt, aber verhältnismäßig dürftigen Ornamentik, bis man unter dem Einflusse der Gotik, im Streben nach reicherer Formgebung, immer mehr zu größeren, das Ziegelformat überschreitenden Formstücken vorging, so tat man jetzt den letzten Schritt: denjenigen einer vollständigen Lostrennung vom Ziegelbau. Die antikisierende Richtung der

126.
Ziegel- und
Terrakotten-
bau.

²³⁷) Siehe: Anzeiger für Kunde germanischer Vorzeit XXI (1874), S. 328. — ESSENWEIN, A. Mitteilungen aus dem Germanischen National-Museum 1890. S. 25.

²³⁸) Siehe: MORSE, a. a. O., Fig. 73.

Renaissance stellte an einen Backsteinbau, unbekümmert um die Technik, die gleichen Anforderungen wie an einen Haulteinbau. Sie will die starke Gliederung und Ausladung der antiken Gesimse, die reiche Plastik des Ornaments nachbilden. Diefem Triebe kam das Formverfahren entgegen, indem es zahlreiche und wenig kostspielige Vervielfältigungen erprobter Modelle gestattete. Gangbare Formen kamen in den Handel — daher man bisweilen an verschiedenen Orten dieselben Muster wiederfindet.

Zur Verwendung gelangen teils Blockstücke, welche in den Verband des Mauerwerkes eingreifen, teils Tonplatten zu Friesen mit laufenden Mustern, Rahmstücke zur Einfassung von Archivolten, Türen und Fenstern mit steigendem oder umlaufendem Ornament. Obli- und Laubgewinde für die Umrahmungen, kräftige Eierstäbe, Perlschnüre, tauförmig gestaltete Rundleisten für die Unterglieder, Puttenfriese mit Akanthuslaub in flachem Relief, für die Zwickelfelder der Bogen Medaillons mit frei heraustretenden Köpfen bilden die Hauptmotive, von denen schon die Bauten des Übergangsstils aus dem Gotischen in die neue Bauweise den ausgiebigsten Gebrauch machten.

Um Gesimsausladungen zu ermöglichen, werden die Hängeplatten und Konfolen, bisweilen auch die Unterglieder, wie in der modernen Technik aus Hohlformen hergestellt; doch bleiben die Abmessungen hinter neueren Terrakotten dieser Art erheblich zurück. Überhaupt liegt als eine Art von Gegengewicht gegen den allzureichen und freien Terrakottenstil das Bestreben vor, mit kleineren, einen ordentlichen Verband sichernden Formstücken auszukommen.

Der Fugenschnitt nimmt wenig Rücksicht auf die natürliche Teilung der Bauglieder; oft gehen die Fugen mitten durch das Ornament.

Zu den größten Hohlsteinen gehören nach *Strack*²³⁹⁾ die Glieder vom Hauptgesimse des Palastes *Pollini* zu Siena; die von Konsole zu Konsole reichenden Stücke der Hängeplatte erreichen jedoch die nur mäßige Länge von 37 cm bei 8 cm Höhe. Die Unterglieder mit Eierstab messen 44 cm bei 13 cm Höhe. — Im Hofe des Palastes *Bevilacqua* zu Bologna ist der 40 cm hohe Fries, welcher in Akanthus auslaufende Figuren und Büsten mit Muscheln zeigt, der Höhe nach aus zwei Teilen zusammengesetzt. — Die Säulenschäfte wurden, namentlich in Bologna, aus Ziegeln aufgemauert, und auch bei den Kapitellen griff man, anstatt sie aus einem Formstücke herzustellen und im Gegensatz zum Mittelalter, welches derartige Stücke lieber aus Haultein anfertigte, gelegentlich auf die altrömische Technik (siehe Art. 47, S. 57) der Aufmauerung aus einzelnen Schichten zurück. So bestehen die korinthischen Pilasterkapitelle der schönen Kirche *Sta. Maddalena* zu Crema aus drei Lamellen²⁴⁰⁾, ähnlich bei der Kirche *Sta. Maria in Vado* zu Ferrara, bei der *Casa Vecchietti* in Bologna sogar aus sieben Schichten²⁴¹⁾. Daselbe sagt *Malaguzzi*²⁴²⁾ vom Backsteinornament der Kirche *della Santa di Sperandio di Mantova* zu Bologna (um 1480).

Schwierigkeiten bereitete schließlich die Herstellung der horizontalen Gebälke, der geraden Fenster- und Türstürze, die im XVI. Jahrhundert an Stelle des von der Backsteintechnik lange festgehaltenen Bogenchlusses traten. Wie man sich hier unter Anwendung größerer Terrakottenplatten half, lehrt u. a. der *Palazzo Tacconi* in Bologna.

Gebräuchlich war namentlich im Inneren zur Verstärkung der Farbenwirkung und zur Verdeckung von Ungleichheiten des Brandes ein roter Anstrich des Backsteinmauerwerkes und Aufmalung weißer Fugen — ein Brauch, der auch häufig im nordischen Backsteinbau des Mittelalters beobachtet werden kann.

²³⁹⁾ Siehe: STRACK, H. Ziegelbauten des Mittelalters und der Renaissance in Italien. Berlin 1889. Taf. 28.

²⁴⁰⁾ Siehe ebenda., Taf. 44.

²⁴¹⁾ Siehe ebenda., Taf. 22.

²⁴²⁾ MALAGUZZI, F. *L'architettura di Bologna nel rinascimento*. Bologna 1899. S. 78: *Tutta questa grande decorazione fu eseguita dall'artista a colpi di stecca e di dita sull'argilla ancor fresca, che tagliata in pezzi e poscia cotta al forno, mostra tuttora le tracce della tinta rossa, che la ricopriva in origine e ne accresceva la tonalità in quel tempo abituato a tanta festività di colore*

Fig. 86.



Palazzo Fidia zu Bologna.

Teilansicht.

Wie im Mittelalter war auch im XV. Jahrhundert das eigentliche Gebiet des italienischen Backsteinbaues die Lombardei und die Romagna mit der Hauptstadt Bologna.

Bologna ist reicher als andere Orte an Profanbauten in Backstein; ja der Backsteinpalast dieser Stadt bildet nächst dem Rustikapalast Toskanas den charaktervollsten Bautyp der Frührenaissance. Ganze Stadtquartiere danken ihm noch heute ihr künstlerisches Gepräge. Bologna eigentümlich sind, als ein Nachklang der antiken Hallenstraßen, die durchlaufenden Bogenhallen, die das Erdgeschoß vornehmer Häuser bilden. Bogengalerien, meist in zwei Geschossen, haben ferner die Höfe. Auch die Fenster der Paläste halten am Bogen fest. Als Regel finden sich Zwillingsbogen auf zierlichen Mittelfäulen oder schwebenden Konsolen unter gemeinsamem Bogenrahmen. Diese Rahmen bestehen aus Terrakotten mit aufsteigendem Ornament und erhalten am Kämpfer und Scheitel die für Bologna charakteristischen Palmettenakroterien (Fig. 86). Zwar ist das ornamentale Detail der Fenster, Terrakottafrieße und Gesimse sehr reich; jedoch findet es an den breiten glatten Mauerflächen ein beruhigendes Gegengewicht.

128.
Bologna.

Übertrieben reiche, mit Terrakotten förmlich belastete Fassaden haben einzelne kleine Kirchen, wie z. B. die *Madonna della Galliera* und *Santo Spirito*.

Die Höhe seiner Leistungsfähigkeit aber erreicht der italienische Backsteinbau der Renaissance in der Lombardei. Cremona und Crema, vor allem die alten Hauptstädte des Gebietes, Mailand und Pavia, besitzen die hervorragendsten Monumente.

129.
Lombardei.

In Mailand steht zeitlich an der Spitze der große, von *A. Filarete* entworfene und begonnene *Ospedale maggiore*, im Äußeren ein Backstein- und Terrakottabau. Die spitzbogigen Fenster sind noch mittelalterlich; alle Einzelformen aber, wie der prachtvolle Fries mit Rosetten und Engelsköpfen, die lebensvollen Halbfiguren der Bogenzwickel, die Fensterumrahmungen, gehören der Renaissance an und sind von köstlicher Frische der Erfindung (Fig. 87). Die edelste Frührenaissancekunst zeigt auch ein zweites Bauwerk in Mailand, der dem *Bramante* zugeschriebene Chor von *Santa Maria delle Grazie*. Die Medaillonfüllungen und die zierlichen Kandelaberfäulen sind zwar von spielender Behandlung; doch vergißt man stilistische Bedenken gern über dem Reiz der Form. In ihnen entfaltet die quellende Erfindung jener Zeit, die naive über Stilregeln und technische Schranken sich hinwegsetzende Schaffenslust der Renaissance ihr ganzes Können. Was nur immer der Steinbauer und Marmorbildner in seinem Material ausgeführt hat, die reichsten ornamentalen und figürlichen Gebilde, schafft der Tonbildner nach. — Prächtige Köpfe in Muschelmedaillons vom ehemaligen Bankgebäude der Mediceer in Mailand enthält das dortige Museum im Castello Sforzesco.

Würdig reiht sich den beiden Mailänder Bauten das große Hauptwerk der lombardischen Frührenaissance an: die Certosa bei Pavia. Für unsere Studie kommen die beiden schönen Klosterhöfe in Betracht, das Werk des Architekten und Bildhauers *Omodeo* (um 1460). Die beiden Höfe der Certosa (Fig. 88) zeigen keine gemauerte Ziegelflächen; sie sind lediglich Terrakottabauten; die Archivolten, das Hauptgesims mit seinem prachtvollen Frieße, die Medaillons der Zwickel bestehen aus diesem Material und wetteifern an Reichtum mit der berühmten Marmorfassade. Hervorragende plastische Werke sind allein schon die Halbfiguren in den Bogenzwickeln, wobei den Künstler die Formtechnik niemals zu geistloser Wiederholung derselben Modelle veranlaßt hat.

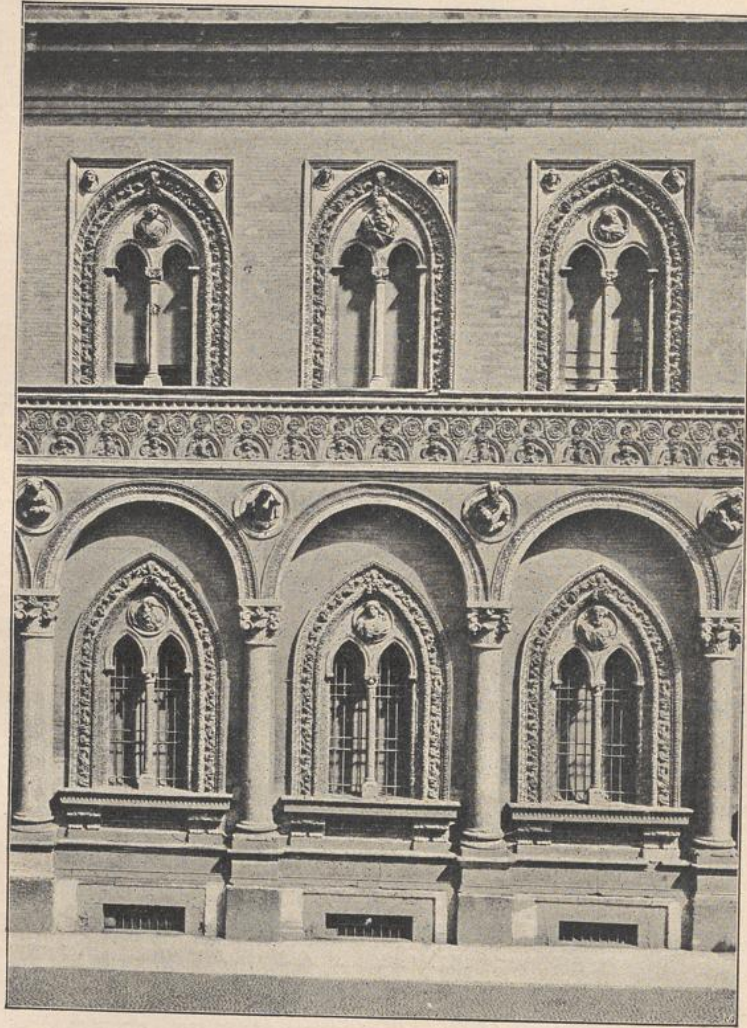
In der Beherrschung der Technik, in der Behandlung des Materials leisten die Arbeiten des XV. und XVI. Jahrhunderts das Höchste und bilden den ruhmvollen Abschluß einer mehr als tausendjährigen Entwicklung, welche der italie-

130.
Tonplastik.

nische Backsteinbau, von den Ravennatischen Ziegelkirchen des V. Jahrhunderts anfangend, durchlaufen hatte.

Der bildnerische Trieb der italienischen Renaissance führte im XV. Jahrhundert auch zu einem außerordentlichen Aufschwunge der Tonplastik. Die Bildsamkeit des Stoffes und die Möglichkeit leichter Vervielfältigung der Modelle

Fig. 87.



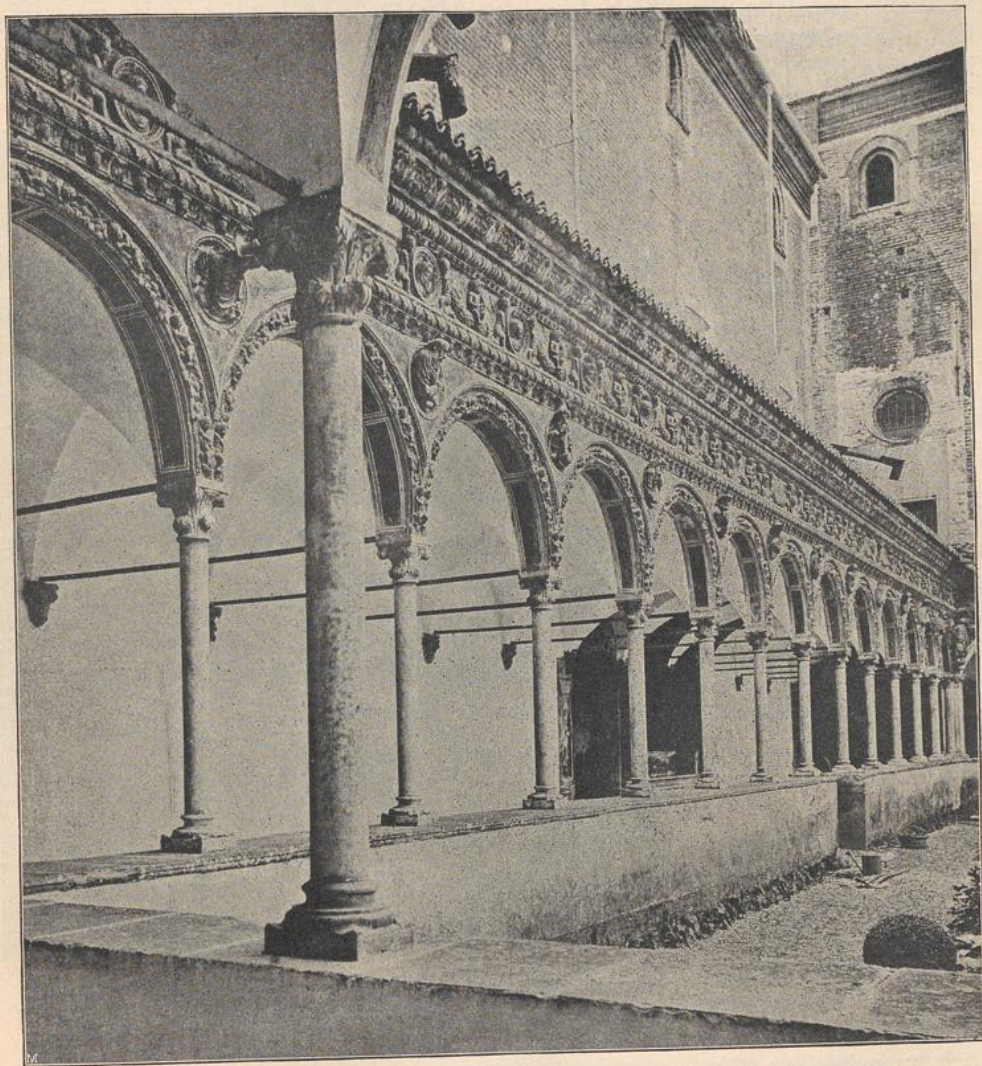
System vom *Ospedale maggiore* zu Mailand.
(XV. Jahrh.)

durch Abformen begünstigten die Tonbilderei selbst in Gegenden, denen es an ausgiebigem Steinmaterial nicht gebrach. Es entstanden Altare, Türborteile, Bogenfelder mit Reliefs, Grabdenkmäler, Tabernakel in Kirchen und im Freien. Gerade in Florenz bürgerte sich das Madonnenrelief aus bemaltem Ton statt des Madonnenbildes im *Trecento* als häuslicher Andachtsgegenstand ein²⁴³⁾. Das

²⁴³⁾ Siehe: BODE, W. Die italienische Plastik. Handbücher der Kgl. Museen zu Berlin 1891, S. 44.

umfangreichste Werk dieser Terrakottaplattik in Oberitalien aus dem XV. Jahrhundert findet sich in der Kirche *Santa Anastasia* zu Verona (Kapelle *Pellegrini*, rechts vom Chor). Die Wände enthalten statt Malereien drei Reihen von sehr malerisch behandelten Reliefs der Geschichte Christi mit Architektur- und Land-

Fig. 88.



Hof der Certosa bei Pavia.
(Mitte des XV. Jahrh.)

schaftshintergründen; dazu kommen vier Bogenfelder und an den Pfeilern zwischen den Wandfeldern Nischen mit Heiligen. Die Terrakotten sind im Naturton belassen. — In Modena gehören hierher die Terrakottakulpturen von *Guido Mazzoni* und *Antonio Begarelli*, dessen Terrakotten gleichfalls unbemalt blieben, in Bologna die Arbeiten von *Alfonso Lombardi*²⁴⁴⁾.

²⁴⁴⁾ Eine Wandverkleidung aus bemalten und vergoldeten Terrakottareliefs in einem Saale des Castells von Torrechiara nördlich von Parma ist veröffentlicht in: *Arte Italiana* 1894, Taf. I, S. 9.

131.
Arbeiten
der *Robbia*.

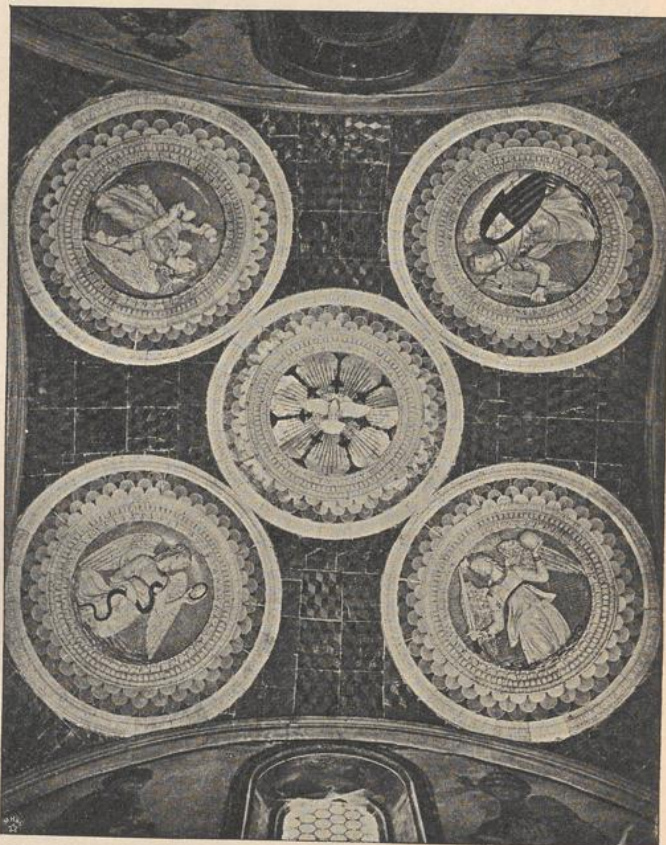
Der größte italienische Tonplastiker jedoch, dessen Werke auch in einer Geschichte der Keramik einen Ehrenplatz beanspruchen, ist der Florentiner *Luca della Robbia*. Die meisten älteren Tonarbeiten waren bemalt auf weißem Kreidegrunde. Die Bemalung war demnach nicht das Ergebnis eines keramischen Vorganges; sondern man bemalte Terrakotten, ebenso wie man Bildwerke aus Holz bemalte. Der Gedanke, derartige Arbeiten wetterbeständig zu verzieren, hat dann vermutlich *Luca della Robbia* zu dem Veruche geführt, Ton, statt mit Farben, mit farbigen Emails zu decken. Nicht zuletzt waren es Glanz und Leuchtkraft der Emails, welche die so geschmückten Bildwerke schnell volkstümlich machten. Die gangbarsten Vorwürfe der *Robbia*-Plastik bildeten Altaraufsätze, Frieße, Bogenfelder, Brunneneinfassungen, Wappen, teils in kräftigem Relief, teils mit Figuren in fast voller Körperrundung; besonders beliebt und in zahlreichen Wiederholungen verbreitet waren Darstellungen der Madonna, bald mit dem Kinde allein, bald mit Heiligen, in Bogenfeldern, Altaraufsätzen oder in Rundmedaillons.

Arbeiten der *Robbia*²⁴⁵⁾ finden sich fast in allen großen Museen, die meisten im *Museo Nazionale* zu Florenz und im Victoria- und Albert-Museum zu London. Doch ist noch manches an Ort

und Stelle erhalten; denn auch für architektonische Zwecke machten sie ihre Erfindung nutzbar. *Luca's* Sohn *Andrea* setzte die Kunst seines Vaters fort. Die Arbeiten des Ateliers fanden reichen Absatz, selbst nach dem Auslande, wie nach Spanien und Portugal, und gewannen noch in der dritten Generation durch die Berufung des *Girolamo della Robbia* an den Hof *Franz I.* von Frankreich auch jenseits der Alpen Verbreitung, bis sie etwa nach der Mitte des XVI. Jahrhunderts erloschen.

²⁴⁵⁾ Siehe: CAVALUCCI & MOLINIER. *Les della Robbia*. Paris 1884. — STEGMANN, H. Die Bildhauertamilie *della Robbia* in: Die Architektur der Renaissance in Toscana ufw. München. Lief. XIX (1892) ff.

Fig. 89.



Gewölbedecke mit glasierten Terrakotta-Reliefs und Fliesen aus der Kirche *San Miniato al Monte* bei Florenz.

(Von *Luca della Robbia*.)

Von größeren plattförmigen Arbeiten *Luca's* in emailliertem Ton sind die Spitzbogenfelder über den Türen zu den Sakristeien im Dom zu Florenz erhalten (Darstellungen der Auferstehung und Himmelfahrt in figurenreichen Kompositionen, 1443 u. 1446). Ein Prachtstück der *Robbia-Werkstätte* bildet das Wandgrab des Bischofs *Benozzo de Federigo* von Fiesole († 1450) in *Santa Trinita* zu Florenz mit feiner Einfassung in Fayencemalerei (Lilien- und Rosensträuße) auf mosaikartig zusammengesetztem Goldgrund. In das Gebiet der architektonischen Dekorationen gehört der Deckenschmuck der Vorhalle der *Pazzi-Kapelle* bei *Sta. Croce* in Florenz, deren Kuppel an Stelle eines Kassettenmusters muschelförmige, buntglasierte, nach dem Scheitel kleiner werdende Schüsselfen enthält; ferner die Tonnenwölbungen der *Capella del Crocifisso* und der Grabkapelle des Kardinals von Portugal in *San Miniato al Monte* bei Florenz (Fig. 89). In ähnlicher Weise soll die Gewölbedecke im Schreibgemach des Mediceerpalastes in Florenz verziert gewesen sein. — Noch größere Aufträge fielen der *Robbia-Werkstätte* unter Leitung von *Luca's* Neffen *Andrea* zu, dessen Talent vorzugsweise für dekorative Aufgaben befähigt erschien. Von ihm rühren die weltbekanntesten Wickel-

Fig. 90.



Rundmedaillon aus glasiertem Ton
von *Andrea della Robbia*.

arbeiten des deutschen Nordens. Die Emails sind übrigens nur dünn und von vorzüglicher Beschaffenheit, so daß Risse und Sprünge zu den Seltenheiten gehören. Was die Ausführung anlangt, so hat man zu unterscheiden zwischen den Reliefdarstellungen, dem Grunde und den Einrahmungen. In den älteren *Robbia*-werken heben sich die Figuren regelmäßig in Weiß von mattem, hellblauem Grunde ab. Für die Einfassungen war natürlich gebildetes Blattwerk mit Blumen und Früchten beliebt, zumeist in Form von Kränzen oder Guirlanden (Fig. 90). Bei größeren Maßen bildet die Umrahmung eine vollständige Tabernakelarchitektur. Die vorherrschenden Farben sind Grün, Violett und Gelb, demnach Töne ohne starke Gegenätze, aber von harmonischer Gesamtstimmung.

Die einrahmende Architektur, sowie die Frucht- und Blattkränze sind geformt; die Reliefs und Figuren wurden modelliert, bei kleineren Maßen in einem Stück; meist aber bestehen auch sie aus einzelnen Teilen, deren Fugen geschickt

kinder in den Bogenwickeln der Vorhalle des Findelhauses bei *Sta. Annunziata* her, sowie die Medaillons mit Bildnissen des Meisters selbst und seines Oheimes an der *Loggia di San Paolo*, gegenüber von *Sta. Maria Novella* zu Florenz. Um 1505 führte *Andrea* mit Beihilfe seiner Söhne das schöne, kassetierte Tonnengewölbe der Vorhalle des Domes zu Prato aus (quadratische Kassetten mit Rosen zwischen breiten Stegen mit buntglasierten Fruchtzweigen). — Schon als ein Werk von *Andrea's* Sohn, *Giovanni*, mit dem die dritte Generation der Familie beginnt, gilt der um 1497 entstandene Sakristei-brunnen von *Sta. Maria Novella* in Florenz. — Die umfangreichste Leistung der Werkstätte bildet aber der Fassadenschmuck in Terrakotta am *Ospedale del Ceppo* in Pistoja, welcher wahrscheinlich unter Leitung *Giovanni's* zwischen 1525–29 ausgeführt wurde, zu derselben Zeit, als *Giovanni's* Bruder *Girolamo* zu großen Aufträgen nach Frankreich berufen wurde (Fig. 91).

Die *Robbia* verwendeten für ihre Terrakotten opake Emails. Jeder Reliefteil, sowie der Grund erhielten ihre besonderen Farben durch die in voller Masse getönten, undurchsichtigen Zinn-glasuren. Dadurch unterscheiden sich die *Robbia*-Werke von den mit durchsichtigen Bleiglasuren versehenen Hafner-

132.
Technik.

durch den Faltenwurf der Gewänder oder andere Einzelheiten verdeckt werden. Der blaue Grund wird dann gleichfalls den Umrissen der Figuren entsprechend ausgeschnitten und zusammengesetzt.

133-
Erlöfchen
der
Tonplastik.

Gegen Ende des XVI. Jahrhunderts erlosch die so glänzende Tonplastik der italienischen Renaissance; der Backsteinbau sah seine Tage schon früher gezählt. Die klassische, dem antiken Steinbau nacheifernde Richtung der Hochrenaissance war seiner Weiterentwicklung nicht günstig. Ein Bauwerk wie die schöne Kapelle *Santa Caterina* in Siena trägt, wenngleich aus Ziegeln errichtet, nicht mehr den Charakter der Backsteintechnik. An Stelle des Ziegelbaues tritt im Zeitalter der *Vignola* und *Palladio* und vollends während des Barockstils der Putzbau. Damit aber verschwindet für Jahrhunderte wie allenthalben, so auch auf ihrem eigentlichen Nährboden, eine hochentwickelte Kunst, die erst die Neuzeit wieder zu eigenem Leben zu erwecken die Aufgabe hatte.

Fig. 91.



Teil eines Frieses aus glasiertem Ton vom *Ospedale del Ceppo* zu Pistoja.

b) Deutschland und die Niederlande.

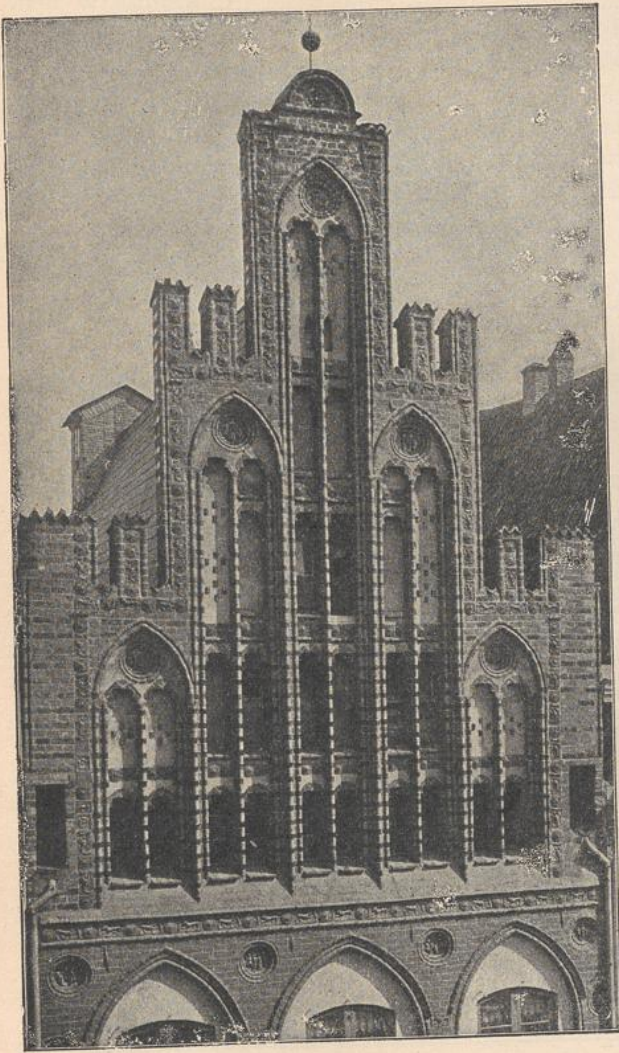
134-
Terrakotta-
bau.

Wie ein Jahrhundert früher in Italien, so kennzeichnet sich im XVI. Jahrhundert auch im Backsteinbau des baltischen Küstengebietes die Entwicklung vom Ziegelbau zum Terrakottenbau. Der plastische Charakter des Renaissanceornaments und die Verbindung desselben mit dem Figürlichen führten von selbst darauf hin; gleichzeitig aber suchte das lebhaftere Verlangen nach Farbe Fühlung mit der Keramik. Den Übergang vom gotischen zum Stil der Renaissance veranschaulichen am besten die Backsteinbauten von Lüneburg, Lübeck und einigen mecklenburgischen Städten. Schöne Beispiele von noch frühgotischen glasierten Terrakottafriesen finden sich am Holttentore zu Lübeck, andere in Lüneburg. Bezeichnend für die Frühzeit der Renaissance sind besonders die in der Kachelornamentik beliebten Rundmedaillons mit Reliefköpfen und Wappen an Friesen, Bogenzwickeln, Brüstungen und Pilasterfüllungen. Nahe Verwandtschaft mit den Erzeugnissen des Hafnergewerbes bekunden ferner im Mecklenburgischen schmale, buntglasierte Relieffrieze mit Ornamenten, Inschriften und figürlichen Darstellungen, welche, wie am Hause Hopfenmarkt 28 in Rostock (Fig. 92) und an anderen, die Kanten des

Staffelgiebels umfläuen. Diese Terrakotten wurden, wie die Kacheln in den Töpferwerkstätten, in den Fabriken nach gangbaren Modellen angefertigt und für den Bedarf auf Lager gehalten.

Für Lübeck und die Nachbargebiete, Mecklenburg und Schleswig-Holstein, erwies sich um die Mitte des XVI. Jahrhunderts als besonders erfolgreich die

Fig. 92.



Giebel des Hauses Hopfenmarkt Nr. 28 zu Rostock.

Baukunst besitzt Mecklenburg in dem um die Mitte des XVI. Jahrhunderts erbauten Fürstehofe zu Wismar. Für den Charakter dieses Bauwerkes ist besonders bezeichnend, daß das Mauerwerk, obwohl aus Backstein hergestellt, durchgehends

künstlerische Tätigkeit des Lübecker Meisters *Statius von Düren*²⁴⁶⁾ und des *Franz von Stiten*²⁴⁷⁾ „im Töpferhaufe“, welche beide vorzugsweise für das Baugewerbe gearbeitet haben. Vielleicht darf man als Lübecker Fabrikate einen großen Teil der Terrakotta-bauteile in den Backsteinbauten der benachbarten Kältengebiete ansehen; Formen und Verzierungen decken sich nahezu mit denen der Hafnerarbeiten. Man kann von einem Hafnerstil in der Architektur reden. An einem Lübecker Privathause besteht die horizontale Teilung der Stockwerke aus Friesen mit Reliefköpfen in Blattkränzen; die vertikale Teilung bilden Hermen. Ganz ähnliche Gliederungen zeigen bekanntermaßen die deutschen Öfen des XVI. Jahrhunderts. Reine Hafnerarbeiten sind die Figürchen in Nischen, welche als keramischer Schmuck am Südkreuzflügel der Nikolaikirche zu Wismar in mehreren Reihen übereinander angebracht sind. Die beliebten Köpfe in Kränzen zeigen auch die Friele am Hause Holtenstraße 13 zu Lübeck (Fig. 93). Das hervorragendste Denkmal der norddeutschen Terrakotta-

²⁴⁶⁾ Siehe: SARRE, F. Der Fürstehof zu Wismar und die norddeutsche Terrakotten-Architektur im Zeitalter der Renaissance. Berlin 1890.

²⁴⁷⁾ Siehe: BRANDT, G. Die Töpferkunst in Schleswig-Holstein. Denkmalpflege, Bd. VII (1905), S. 89.

verputzt ist; nur die Schmuckteile, die Friele, Pilaster und Bogen der Fenster sind aus gebranntem Ton, teilweise aber auch aus Sandstein hergestellt. Der Backsteinbau ist völlig zurückgetreten; die Terrakotta erscheint, wie bei den italienischen Bauten verwandter Richtung, nur als Mittel zu plastischer Verzierung. Ein Teil der Wismarer Modelle findet sich in Schwerin und am Schlosse von Gadebusch wieder²⁴⁸⁾. Auch dies läßt auf eine gemeinsame fabrikmäßige Herstellung schließen.

135.
Rußland.

In einem Abhängigkeitsverhältnis zur deutschen steht die russische Keramik. Dies hing mit dem Einflusse zusammen, den dort seit dem XVI. Jahrhundert deutsches Kulturleben gewonnen hatte. Deutsche Töpfer haben in und für Rußland gearbeitet; deutsche Ofenkacheln haben die allerdings vielfach vergrößerten Vorbilder für das Ornament geliefert. Die Fliesen zeigen meist Reliefmotive; die älteren Arbeiten des XVI. Jahrhunderts bilden geometrische Figuren, welche Blattornamente einschließen; ebenso finden sich die auch an deutschen Hafnerarbeiten des XVII. Jahrhunderts beliebten stilisierten orientalischen Blumen: dazu treten Embleme wie Krone und Doppeladler. In weitem Umfange sind in Rußland Kacheln auch zu Wandverkleidungen benutzt worden. Die Flächen werden durch größere Füllungen mit Reliefornamenten, ähnlich denen der deutschen Öfen verkleidet; auch die teilenden Pfofen und die Gesimsglieder gleichen den entsprechenden Teilen an deutschen Hafnerarbeiten. Einen derart zusammengesetzten Fliesensockel besitzt u. a. die Vorhalle der Kirche des Propheten Elias zu Jaroslawl (XVII. Jahrhundert). Auch am Äußeren dieser Vorhalle finden sich Wandfüllungen

Fig. 93.



Haus zu Lübeck, Holftenstraße 13.

größere Füllungen mit Reliefornamenten, ähnlich denen der deutschen Öfen verkleidet; auch die teilenden Pfofen und die Gesimsglieder gleichen den entsprechenden Teilen an deutschen Hafnerarbeiten. Einen derart zusammengesetzten Fliesensockel besitzt u. a. die Vorhalle der Kirche des Propheten Elias zu Jaroslawl (XVII. Jahrhundert). Auch am Äußeren dieser Vorhalle finden sich Wandfüllungen

²⁴⁸⁾ Siehe: SARRE, a. a. O.

aus farbigen Fliesen. — Die Backsteinbauten von Jaroslawl bieten noch andere sehr bemerkenswerte Beispiele von farbigem Falladenschmuck aus glasiertem Ton. Sehr eigentümlich, in der Gesamtforn orientalischn, im Ornament deutsch, ist eine Fensterumrahmung aus glasierten Formsteinen in Verbindung mit Fliesen an der Johanniskirche zu Korowecky bei Jaroslawl²⁴⁹⁾. Wandverkleidungen aus Fliesen enthalten ferner die 1680—86 erbaute Kirche Johannes des Täufers in der Vorstadt Poltschkow zu Jaroslawl und das Uspenskijkloster in Alexandrow (Gouvernement Wladimir).

Die bisherigen Veröffentlichungen reichen leider nicht aus, um zu einer Übersicht über diesen Kunstzweig und seiner Bedeutung innerhalb der russischen Architektur zu gelangen²⁵⁰⁾.

Eine selbständige Entwicklung hat der Backsteinbau in den Niederlanden gewonnen, wo ihm auch ein längeres Leben beschieden war als anderswo. Noch bis tief in das XVI. Jahrhundert hinein hat sich hier ein strenger und reiner Ziegelbau in spätgotischen Formen erhalten. Reizvolle Beispiele von Backsteinhäusern bieten Brügge und Ypern. Kennzeichnend für die holländisch-belgische Backsteinarchitektur ist vor allem das Maßwerk mit seinen mageren nüchternen Formen. Selbst mehrgeschossige Gebäude werden durch ein einziges großes, die gesamte Front umspannendes Maßwerkmufter gegliedert, in dessen Felder die Fenster eingeordnet sind. Oder das Maßwerk füllt nur den Stufengiebel und die spitzbogigen und flachrunden Wandblenden, z. B. in Brügge bei einer Gruppe von drei Häusern unter gemeinsamer Fallade in der *Rue de Jerusalem*²⁵¹⁾ (um 1535.) Häufig werden Bogenfelder und Brüstungen nur mit geometrischen Mustern in kräftigem Relief, mit Rosetten, Rauten, Sternen, Muscheln aus Terrakotta, ausgefetzt²⁵²⁾. Häuser mit Maßwerkfalladen finden sich besonders in Ypern²⁵³⁾. Ypern eigentümlich ist das weiße Ziegelmaterial. Zu den Seltenheiten gehört in den Niederlanden die Verwendung von Terrakotten; sie finden sich nur dort, wo Haupteine schwer zu beschaffen waren. Als Beispiele hierfür sind zwei Häuser zu Furnes (Veurne) in Westflandern zu erwähnen, deren Fenster eine Tabernakelarchitektur mit Hermen und Halbäulen aus Terrakotta zeigen²⁵⁴⁾.

Oft sind die gesamten Gliederungen, so auch das Maßwerk, in Hauftein ausgeführt, und diese Praxis führt schließlich im XVII. Jahrhundert zu einer gemischten Bauweise, wobei das Baudetail aus Stein und nur die Flächen aus Ziegeln bestehen. In einer Geschichte der Baukeramik aber scheidet dieser niederländische Stil, der sich sowohl über Frankreich, wie die baltischen Seestädte (Danzig) verbreitet, aus.

²⁴⁹⁾ Farbige Aufnahmen enthält die russische Zeitschrift *Sodschy*, Jahrg. 5 (1876), Taf. 16 u. 17; Jahrg. 14 (1885), Taf. 55 u. 56.

²⁵⁰⁾ Eine Zusammenstellung von Fliesen und Kachelmustern findet sich in: SIMAKOFF, N. *L'ornement Russe*. Petersburg 1882. Pl. 11 u. 12.

²⁵¹⁾ Siehe: YSENDYK, J. J. VAN. *Documents classés de l'art dans les Pays-Bas du XV. au XVII. siècle*. Antwerpen 1880—1889. *Maison*, Pl. 3 u. 38; *Fenêtres*, Pl. 3.

²⁵²⁾ Siehe ebendaf., *Fenêtre*, Pl. 1.

²⁵³⁾ Siehe ein Haus mit viertelliger Maßwerkfront zu Löwen in: YSENDYK, a. a. O., Pl. 20. — Häuser mit Maßwerkfalladen. Ebendaf., Pl. 39 u. 41.

²⁵⁴⁾ Siehe ebendaf., *Lucarnes*, Pl. 2.

136.
Backsteinbau
der
Niederlande.

5. Kapitel.

Fayence in Europa.

a) Italien.

137.
Fayence
oder
Majolika.

Die Verzierungsarten, die das europäische Mittelalter für Boden- und Wandfliesen verwendete, ließen das Muster lediglich einfarbig als Flächenornament wirken; die Zeichnung hob sich in hellem oder dunkelm Tone vom Grunde ab. Für eine polychrome Behandlung hätte es der Mittel bedurft, welche der Orient zur Vollendung ausgebildet hatte; allein nur in einem Lande floß vermöge der Berührung mit dem Islam die orientalische Kunstübung unmittelbar in die abendländische über: in Spanien. Es ist eine dankbare Aufgabe, das Nachleben der orientalischen Überlieferungen in der spanischen Kunst des Mittelalters zu verfolgen; denn dort ist der Ursprung einer überaus folgenreichen Technik zu suchen, welche der europäischen Keramik völlig neue Wege weisen sollte: die Zinnschmelzfayence oder Majolika hat in Spanien ihren Anfang genommen.

Im Verlaufe der bisherigen Untersuchungen hatten wir es nur in einem Falle mit gemalten Arbeiten zu tun: bei den persischen und türkischen Fayencen (siehe Art. 57 [S. 68] u. 90 [S. 99]). Hier bildete den Malgrund ein Anguß aus weißbrennender Erde; auf diesen wurde in einfachen Farben gemalt; von einer Modellierung, von einer Absicht auf körperliche Wirkung ist nicht die Rede. Ebenso wenig war dies bei der Malerei über der Glasur der Fall, da es dabei nur auf das Ausfüllen vorgezeichneter Umrisse durch farbige Schmelzflüsse ohne Licht- und Schattenwirkung ankam. Bei einer dritten Gattung dagegen bildet den das Tonmaterial deckenden Malgrund das weiße Zinnoxid. Dieses gerät beim Brennen in Fluß und verschmilzt mit den aufgemalten farbigen Metalloxyden; es liefert somit selbst die Glasur zum Unterschied von den orientalischen Arbeiten, deren Malgrund nicht schmilzt und daher einer durchsichtigen Überfangglasur bedarf. Man hat deshalb die Zinnschmelzarbeiten, zum Unterschied von den orientalischen, als „Halbfayence“ bezeichneten Erzeugnissen, „echte Fayencen“ genannt.

Die frühesten spanischen Zinnschmelzfayencen bilden die Reste von bemalten Fußböden der Alhambra aus dem XIV. Jahrhundert, Fliesen mit Kobaltmalerei und mit Goldluster im Muffelbrande, sowie das weit geschätzte spanisch-maurische Lüftergeschirr (siehe Art. 58, S. 69). Blaumalereien mit leichten Retuschen in Kupfergrün zeigt sodann eine Gruppe spanischer Fliesen aus dem XV. Jahrhundert, die an Spruchbändern mit Devisen in lateinischer oder französischer Sprache und den Grund füllenden Ranken- und Streuornamenten kenntlich sind (Fig. 94). Beispiele davon besitzen u. a. das Kunstgewerbe-Museum zu Berlin und das Victoria- und Albert-Museum zu London, angeblich aus Sevilla stammend. — Andere Fliesen mit Tieren sind lediglich in Blaumalerei mit eingravierter Innenzeichnung ausgeführt (Fig. 95). Auf Blau und das seltenere Kupfergrün sowie den Goldluster beschränkt sich demnach die Palette dieser frühen spanischen Zinnschmelzarbeiten.

Bodenfliesen solcher Art wurden exportiert. So werden als spanisch in Anspruch genommen Fliesen in Blaumalerei und mit Reliefformen in dem unter Papst *Alexander VI.* eingerichteten *Appartamento Borgia* des Vatikanischen Palastes. Diese Fliesen sind neuerdings auf Grund der alten Muster von *Tesorone* ergänzt worden²⁵⁵). Da die *Borgia* aus Valencia stammen, gewinnt dieser Import spanischer Fabrikate an Wahrscheinlichkeit.

²⁵⁵) Abbildungen in: *Arte Italiana*, Bd. VII (1898), Nr. 4, S. 29.

Bereits gegen das Ende des XV. Jahrhunderts muß die Zinnschmelztechnik von Spanien aus auch in den Niederlanden Eingang gefunden haben, was bei den regen Handels- und Kunstbeziehungen beider Länder erklärlich genug erscheint.

Das älteste bekannte Dokument, welches von gemalten Fliesen spricht, ist ein Erlaß des Herzogs *Philipp von Burgund* vom 12. März 1387. Der Herzog hatte unter Hinzuziehen des Hofmalers *Melchior Broederlam* Fliesen gekauft

Fig. 94.



Fig. 95.



Fayencenfliesen in Blaumalerei aus Valencia.

(Ende des XV. Jahrh.)

Aus der Sammlung *Forrer*.

dargestellt haben, ist jeder Zweifel, daß sie derartige Arbeiten in ihrer Heimat gesehen haben, ausgeschlossen. Die Fliesen des Genter Altarbildes haben quadratische Form und nur Blaumalerei; die Muster sind, trotz der perspektivischen Verkürzung, vollkommen klar und verständlich gezeichnet. Einen Fliesenboden mit figürlichen Malereien zeigt das Verkündigungsbild *Jan van Eyck's* in der Eremitage zu St. Petersburg.

Die italienischen Fayencen führen gemeinhin den Namen Majoliken, nach dem Namen der Insel Majorca, über welche spanisch-maurisches Geschirr, nament-

²⁵⁶) Siehe: DESHAINES. *Histoire de l'art dans la Flandre avant le XV. siècle*. Lille 1886. S. 535 ff.

²⁵⁷) Siehe: HOUDOY, J. *Histoire de la céramique Lilloise*. Paris 1868. S. 3 ff.

138.
Niederländische
Fayencen.

139.
Auftreten
der
Fayence
in Italien.

lich die sehr geschätzten Gefäße mit Goldlütter, in Menge nach Italien eingeführt wurden. Man nimmt an, daß dieser Import die Vorbilder für die italienischen Fayencen geliefert habe. Dies trifft insofern zu, als die eigentümliche Verzierung des maurischen Lüttergeschirres, die Streuornamente und vor allem die Malerei in Goldlütter selbst, in frühen italienischen Fayencen Nachahmung gefunden haben, die mit dem Namen *Maioliche* belegt wurden. Mit diesem Lüttergeschirr mögen die Italiener die weiße Zinnglasur von Spanien übernommen haben.

Die Entdeckung von Tonscherbenlagern in Faenza, dem Hauptstizze der italienischen Fayenceindustrie, durch den verdienten Lokalforcher *F. Argnani* lieferte Belege für das Vorkommen von Zinnschmelzfayencen am Schlusse des XIV. Jahrhunderts. *Argnani*²⁵⁸⁾ fand Krüge, welche das Wappen des *Astorgio Manfredi*, Herrn von Faenza, tragen und somit eine feste Zeitstellung (zwischen 1393—1405) ermöglichen. Einer dieser Krüge ist bereits auf dem weißen Zinnoxid, andere hingegen sind auf weißer Erde von Vicenza, also auf einem Anguß bemalt²⁵⁹⁾, und mit durchsichtiger Glasur überfangen. Diese sehr wichtigen Funde werfen ein ganz neues Licht auf die Anfänge der Majolika, indem sie eine Übergangsepoche kennzeichnen, in welcher man gleichzeitig in der älteren und der neuen, allmählich das Übergewicht gewinnenden Technik arbeitete. Jedenfalls war die Zinnglasur bereits gegen Ausgang des Mittelalters in der bedeutendsten der italienischen Töpferwerkstätten bekannt. Von derartigen Vorstufen aber abgesehen, fällt das Auftreten der Fayence mit der Kunst der Renaissance zusammen. Die überragende Bedeutung der italienischen Majolika beruht einmal auf der Ausbildung der Scharffeuerpalette, die eine reichere Farbengebung ermöglichte als in den gleichzeitigen spanischen und niederländischen Fayencen, vor allem jedoch in der Erhebung der Gattung zur Kunstmalerei. Die lange Übung der Italiener in der Freskomalerei, der Malerei auf den feuchten Wandputz, mag viel zur Ausbildung des in manchem Betracht verwandten Verfahrens auf dem Töpfer-ton geführt haben. Die Fayence steht an der Schwelle der Renaissance und teilt ihre Schicksale; sie erreichte ihre höchste Blüte in den ersten Jahrzehnten des *Cinquecento*; dann verfiel sie mit der Spätrenaissance in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Ihrer höchsten künstlerischen Schöpfungen, die sie in der Herstellung von Prunk- und Schaugerät aller Art entfaltete und die sich den glanzvollsten Leistungen des italienischen Kunsthandwerkes jener großen Zeit anreihen, haben wir hier nicht weiter zu gedenken. Im Bauwesen bemächtigte sich die Fayence zunächst der Fliesenfußböden; doch wurde sie auch als Decken- und Wand schmuck, an Friesen, Rundfeldern und Umrahmungen verwendet. Allerdings tritt die künstlerische Bedeutung dieser Arbeiten nicht selten in Widerspruch mit der Bestimmung, und der Abnutzung haben die gemalten italienischen Bodenfliesen nicht besser widerstanden als etwa die orientalischen. Der Bildwirkung kommt der matte, stumpfe Glanz, den das Zinn den Farben verleiht, sehr zum Vorteil gegenüber manchen modernen Leistungen dieser Art, zugute. Hierin unterscheiden sich übrigens die Fayencefliesen von der großen Masse des gleichzeitigen Fayencegeschirres, bei welchem die glattgebrannte Ware noch mit einer durchsichtigen Bleiglasur überfangen wird und dadurch den lebhaften, bei größeren Flächen aber störenden Spiegelglanz erhält.

140.
Fliesenböden.

Der älteste bekannt gewordene Fliesenfußboden von annähernd sicherer Datierung ist das *Paviment* der vom Seneschall der Königin *Juana, Gianni Carraciolo* (gest. 1432), gestifteten Kapelle

²⁵⁸⁾ Siehe: ARGNANI, F. *Le ceramiche e majoliche faentine*. Faenza 1889. Taf. 5.

²⁵⁹⁾ Siehe: FALKE, O. v. *Majolica*. Handbücher der Kgl. Museen zu Berlin 1895, S. 72—73.

in der Kirche *San Giovanni a Carbonara* zu Neapel²⁶⁰). Der Fußboden ist wegen der Wappen des Stifters, das er enthält, höchst wahrscheinlich gleichzeitig mit der Erbauung der Kapelle; auch das Ornament trägt alle Kennzeichen eines frühen, noch unentwickelten Stils und zeigt vornehmlich in den Tierfiguren, in der Zeichnung des Blattwerkes, endlich auch in der Form der Fliesen unverkennbar die Einwirkung spanisch-maurischer Vorbilder (Fig. 96); männliche und weibliche Brustbilder bilden ein beliebtes italienisches Motiv jener Zeit.

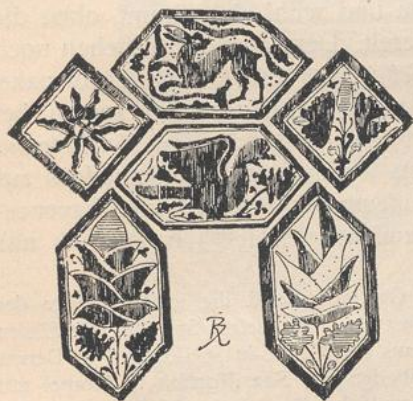
Dem Fliesenboden von *San Giovanni a Carbonara* steht nahe das Majolikapaviment der Mazzatofta-Kapelle in der Kirche *Santa Maria della Verita* in Viterbo, von dem 42 Fliesen im Victoria- und Albert-Museum zu London sich finden²⁶¹). Zu den Farben: Violett, Dunkel- und Hellblau der vorigen, tritt bei diesen Fliesen noch Gelb hinzu.

Frühe Majolikawerkstätten blühen in Florenz, woselbst das Atelier des berühmten Bildhauers *Luca della Robbia* der Mittelpunkt eines höchst bedeutenden keramischen Industriezweiges wurde. Wenn auch die Mehrzahl der *Robbia*-Arbeiten (siehe Art. 131, S. 140), aus plastischen, farbig emailierten Terrakotten besteht, so gehören doch auch ihre Fayencemalereien zu den bedeutendsten Arbeiten ihrer Art im *Cinquecento*.

Zwischen 1464—69 muß die leider nicht mehr erhaltene keramische Dekoration entstanden sein, welche *Luca della Robbia* im Auftrage des *Piero de' Medici* für das Schreibgemach im Mediceer-Palaste (*Palazzo Riccardi*) zu Florenz herstellte. Nach den Beschreibungen bei *Vasari*²⁶²) und

in *Filarete's »Trattato d'Architettura«* (lib. 25) waren sowohl der Fußboden, wie die gewölbte Decke des Raumes mit Fayencen ausgelegt. Einen Rest davon glaubt man noch in 12, jetzt dem South-Kenington-Museum zu London gehörigen Fayence-Rundplatten mit Personifikationen der Monate zu besitzen²⁶³). Die Farben sind hier Dunkel- und Hellblau auf weißem Grunde. In gemalter Fayence hergestellt ist die Umrahmung des Grabmales des 1450 verstorbenen Bischofs *Federighi* von Fiesole in der Kirche Sta. Trinita zu Florenz. Der rechteckige Rahmen aus großen Fayenceplatten zeigt ovale Felder mit Blumensträußen (Lilien und Rosen) und Früchten in den Farben Weiß, Violett, Blau und Grün. Den Grund zwischen den Blumen bilden mosaikartig zusammengesetzte Ausschnitte vergoldeter Platten. — Zu den späteren Arbeiten der Werkstatt zählen die Fayencemalereien an dem Lavabo in der Sakristei von *Santa Maria Novella* zu Florenz: Blumen an den Sockeln der einrahmenden Pilaster, Landschaften mit violetter Erde, grüner und gelber Vegetation und blauem Wasser in dem Bogenfelde der tabernakelförmigen Umrahmung.

Fig. 96.



Fliesen aus *San Giovanni a Carbonara* zu Neapel²⁶⁰).

(Um 1440.)

Die Hauptstätten der italienischen Majolikafabrikation waren die an Tonlagern reichen Gegenden am Ostabhange des Apennin. Faenza enthielt im XV. und XVI. Jahrhundert die bedeutendsten Werkstätten, wie es auch der gesamten Technik den Namen Fayence gegeben hat.

Aus Faentiner Ateliers stammen wahrscheinlich die Reste eines Fliesenbodens, der in dem 1522 für *Isabella von Este* erbauten Hofe des alten Palastes zu Mantua verwendet wurde²⁶⁴), aber offenbar aus älterer Zeit (etwa 1460) stammt; ferner der etwa um 1480 angefertigte Majolikafußboden aus einem Saale des Klosters *San Paolo* zu Parma, von dem an 154 Fliesen noch im Museum jener Stadt, einzelne Stücke in verschiedenen Sammlungen vorhanden sind. Die quadratischen Fliesen von 21 cm Seitenlänge und rund 5½ cm Dicke enthalten zum großen Teile Profilköpfe,

²⁶⁰) Siehe: MOLINIER, E. *La céramique Italienne au XV. siècle*. Paris 1888.

²⁶¹) Siehe: *Italian ceramic art, the maiolica pavement tiles of the XV. century*. With illustrations of H. Wallis. London 1902.

²⁶²) Nach: VASARI. Herausg. von G. MILANESI. *Leben des Luca della Robbia*. Florenz 1878. Bd. II, S. 174.

²⁶³) Nach: ROBINSON, J. C. *Italian sculpture in the South Kensington Museum*. London 1862. S. 59. Nr. 7632—43.

— Abbildungen in: CAVALUCCI, J. & E. MOLINIER. *Les della Robbia, leur vie et leur oeuvre*. Paris 1884.

²⁶⁴) Siehe: YRIARTE, CH. *Isabelle d'Este et les artistes de son temps*. *Gaz. des beaux-arts*, 3. Per., Bd. 13 (1895), S. 391. — Einzelne Fliesen dieses Hofes befinden sich im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

darunter augenfcheinlich Bildnisse, umrankt von Blattwerk im Stil der spanisch-maurischen Arbeiten, zum Teile bereits bildliche Darstellungen (Urteil des Paris, Pyramus und Thisbe u. a.).

Durch Inschriften bezeugt ist die Faëntiner Herkunft — und zwar aus der *Botega* der Töpferfamilie *Betini* — für den Bodenbelag der *Marsili*-Kapelle in *San Petronio* zu Bologna²⁶⁵⁾ vom Jahre 1487. Bologna besitzt in der *Bentivogli*-Kapelle von *San Giacomo Maggiore* noch einen zweiten frühen Fayencefußboden, bemerkenswert durch Anklänge an orientalische Vorbilder im Ornament; jede Fliese enthält eine geschlossene Zeichnung, bald geometrische Figuren, bald Blattwerk, Sinnprüche, Tierfiguren und Porträtköpfe; Zeichnung und Modellierung in Blau; Farben: orangegebl, grün und violett. — Im Stil der *Petronio*-Fliesen sind die Mattoni der Kirche *Santa Elisabetta* in Viterbo²⁶⁶⁾.

Von Arbeiten in Rom gehört hierher der Rest eines Fliesenbodens aus der Zeit *Sixtus IV.* in der ehemaligen Bibliothek des Vatikanischen Palastes²⁶⁷⁾ und ein Paviment der dritten Kapelle rechts in *Sta. Maria del Popolo* mit dem Wappen des Aragonischen Königshauses und den Emblemen der *Rovere*-Familie²⁶⁸⁾.

Das Ornament der *Quattrocento*-Fayencen verrät namentlich im Blattwerk und in den Tierfiguren noch deutlich die Anlehnung an spanisch-maurische Vorbilder; daneben finden sich mittelalterliche Formen, während die Figuren die herben, charaktervollen Züge der italienischen Frührenaissance tragen. Die Farben, unter welchen sich neben dem für Zeichnung und Modellierung vorherrschenden Blau, Grün, Violett und Gelb finden, sind milde und wohl abgestimmt, ohne die starken Gegenätze und lebhaften Töne der Folgezeit. Dem älteren Stil stehen noch die Fliesen in der Kapelle der *Lando* in *San Sebastiano* zu Venedig (1510) nahe.

Den entwickelten Stil der Blütepoche zu Anfang des *Cinquecento* zeigen, bei reichstem Wechsel in Formen und Bemalung, die Fliesen-Fußböden aus *Sta. Caterina* und aus dem *Palazzo Petrucci* zu Siena (Fig. 97). Teile eines Majolikabodens aus *Villa d'Este* besitzt das Berliner Kunstgewerbe-Museum. Von den schönen Fayencefußböden der Loggien und Stanzen im Vatikanischen Palast²⁶⁹⁾ haben sich nur Reste in einzelnen Räumen wiedergefunden.

In den Arbeiten aus späterer Zeit herrschen die Grottesken und die um die Mitte des XVI. Jahrhunderts beliebten schematischen Arabeskenmuster vor. In diesem Stil sind die Fliesen aus dem *Palazzo Pitti* in Florenz bemalt, ferner Fliesen aus der Kirche in Spello, 1566 in Deruta angefertigt. — Eine Eigentümlichkeit zeigt ein Fliesenfußboden aus *San Martino* in Neapel mit der Darstellung des Tierkreises, bei welchem nur die eigentliche Darstellung selbst glasiert, der Grund der Fliesen dagegen unglasiert geblieben ist²⁷⁰⁾. — Wandbekleidungen aus Fayencefliesen finden sich in der Unterkirche des Domes zu Amalfi an den Leibungen der Altarnische.

Die Herstellung von Bodenfliesen ist übrigens in Italien bis auf unsere Tage in Übung geblieben²⁷¹⁾, wengleich die Fabrikate allmählich von künstlerischen zu handwerksmäßigen herabanken. Namentlich im südlichen Italien hat zu allen Zeiten starke Nachfrage nach Bodenfliesen geherrscht. Außerdem betrieb Italien vom XVIII. Jahrhundert an eine lebhafte Ausfuhr derartiger Waren nach der Levante und besonders nach der Nordküste von Afrika. — Italienische Werkstätten lieferten für die Bauten des Bey von Tunis, sowie für die Häuser der Wohlhabenden in Tunis, Tripolis und Algier.

Die leistungsfähigsten Fabrikationsorte waren und sind noch gegenwärtig Vietri am Busen von Salerno, Neapel, neuerdings auch Palermo. Die Technik

²⁶⁵⁾ Siehe: MEURER, M. Italienische Majolicafliesen aus dem Ende des XV. und Anfange des XVI. Jahrhunderts usw. Berlin 1881.

²⁶⁶⁾ Siehe: *Arte Italiana*, Bd. VI (1897), Taf. 31.

²⁶⁷⁾ Siehe: EHRLE, F. & E. STEVENSON. *Gli affreschi del Pinturicchio nell'appartamento Borgia*. 1897. S. 38.

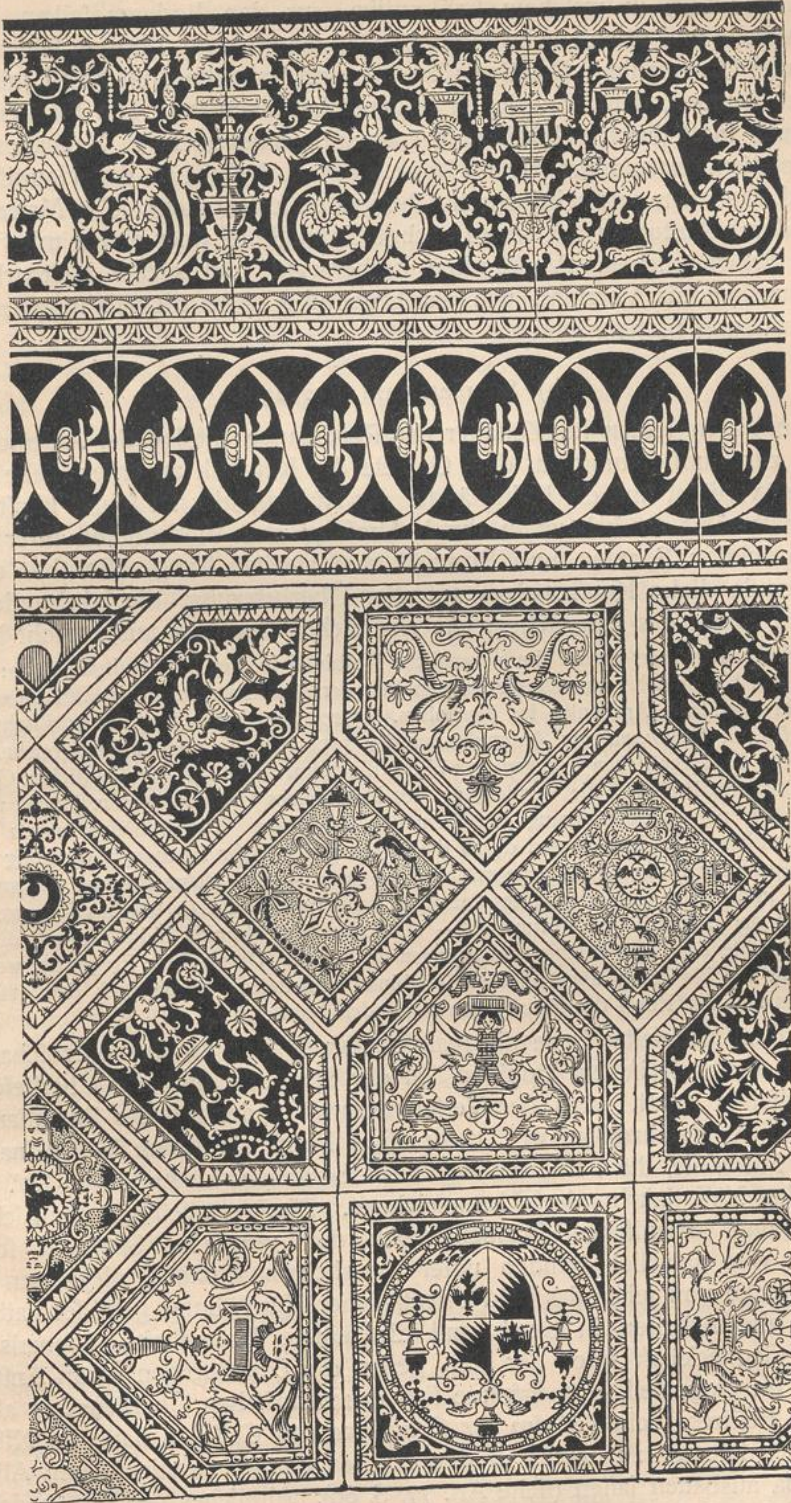
²⁶⁸⁾ Siehe: MOLINIER, a. a. O., S. 70 ff.

²⁶⁹⁾ Siehe: TESORONE, G. *L'antico pavimento delle logge di Raffaello in Vaticano*. Neapel 1891. — GRUNER, L. *Fresco decorations and stuccoes of churches in Italy*. London 1854. Pl. 4.

²⁷⁰⁾ Nach Mitteilungen von Dr. O. v. Falke.

²⁷¹⁾ Siehe: JACOBSTHAL, E. Südtalientische Fliesen-Ornamente. Berlin 1886.

Fig. 97.



Fayencefliesen aus dem *Palazzo Petrucci* zu Siena. (Ergänzt.)

(1509.)

ist diejenige der echten Fayence. In der Bemalung herrscht gewissermaßen ein intersekularer Stil, in welchem sich antike, aus den Bodenmosaiken entlehnte, mittelalterliche und orientalische Motive beisammen finden. Figuren fehlen; lineare Multer, von Ornamenten: Rosetten Akanthus und Palmetten, im XVIII. Jahrhundert natürliche Blumen, dem Porzellanstil folgend, herrschen vor. Die Flächen werden häufig auch bloß durch Schraffierung ausgefüllt, öfter noch, in Nachahmung von Marmorplatten, marmoriert. Die Glazur, *Faënza*, besteht in der Hauptfache aus Blei- und Zinnasche und wird durch Übergießen aufgebracht. Die Marmorierung entsteht durch Auftupfen mit einem nachgiebigen Pinsel oder einem mit Farbe getränkten Schwämmchen. Verständige Farbenwahl und große Haltbarkeit sind diesen Arbeiten als Vorzüge, wie als Ergebnisse einer niemals unterbrochenen Handwerksübung nachzurühmen.

b) Spanien und Portugal.

141.
Spanien.

Wenngleich Italien im Zeitalter der Renaissance, infolge der Ausbildung der Majolika zur Kunstgattung auf dem Gebiete der Keramik an erster Stelle genannt zu werden verdient und die Kulturländer des Abendlandes zu seiner künstlerischen Gefolgschaft zählt, so behaupten durch Umfang und Vielseitigkeit ihrer keramischen Produktion Spanien und Portugal den zweiten Rang. Beruhte doch die Pflege gerade dieses Kunstzweiges auf alter Überlieferung, die Jahrhunderte hindurch den Ruhm des maurischen, wie christlichen Spaniens ausgemacht hatte.

Im XV. Jahrhundert zerfiel die pyrenäische Halbinsel in vier selbständige Reiche: Portugal im Westen, das Königreich Granada, den letzten Rest der Maurenherrschaft, im Südosten, Castilien mit Leon in der Mitte, Aragonien im Nordosten. Durch die Verbindung der castilischen Thronerbin *Isabella* mit *Ferdinand von Aragonien* wurden 1474 beide spanischen Königreiche vereinigt. Die Herrschaft des katholischen Königspaares bildet die ruhmvollste Zeit der spanischen Geschichte; ihr denkwürdigstes Ereignis, die Vernichtung des Königreichs Granada (am 2. Januar 1492), gab dem Werke der nationalen Einigung gewissermaßen die Weihe. Durch diesen letzten Kreuzzug der abendländlichen Christenheit und durch die in das gleiche Jahr fallende Entdeckung Amerikas erhielt der spanische Nationalstaat neue mächtige Impulse. — Das kleine Portugal gewann in derselben Zeit, infolge der Entdeckung des Seeweges nach Indien, die so überaus folgenreiche Verbindung mit der ostasiatischen Kulturwelt. — Die Eroberung Neapels endlich durch die Spanier (1501–04) brachte das Land in enge Beziehungen zu Italien. Durch diese Ereignisse, welche eine neue Zeit für die bis dahin abgeschlossene Halbinsel einleiteten, wurde auch dem italienischen Humanismus und der Kunst der Renaissance der Boden bereitet.

142.
Einfluß
der maurischen
Kunst.

Aus dem Mittelalter hatte die spanische Kunst eine zweifache Erbschaft übernommen: den malerischen, üppigen Stil der Spätgotik und die Überlieferungen der maurischen Kunst. Aus der Verschmelzung beider mit der Renaissance entwickelten sich gleichzeitig zwei, mehr ihrer Form als ihrem Wesen nach verschiedene Mischstile, die beide die Zeit des Überganges zu Ende des XV. und zu Anfang des XVI. Jahrhunderts kennzeichnen. Die Vermischung maurischer mit gotischen und italienischen Formen ergab den von den Spaniern sog. Stil *Mudejar*. Wie natürlich standen unter maurischem Einflusse diejenigen Kunstzweige, welche von jeher das Feld orientalischer Kunstübung gebildet hatten: die Keramik, die Arbeiten in Stuck und die feinere Holzarbeit. Niemals haben politische Gegnerschaft oder der Haß gegen die Ungläubigen daran Anstoß genommen; im Gegenteil, man erfreute sich der maurischen Überlieferung als eines nationalen Besitzes. Schon *Pedro der Graufame* von Castilien hatte im XIV. Jahrhundert den Alcazar zu Sevilla in den Formen der nur wenig älteren Alhambra zu Granada ausbauen lassen (siehe Art. 77, S. 89). Ähnliches geschah in der unter *Heinrich IV.* und *Isabella* umgebauten königlichen Residenz zu Segovia. Selbst

der freitbare Gegner des Islam, der Berater und Kanzler des katholischen Königs-paares, Kardinal *Ximenez*, folgte der Vorliebe seiner Zeit, indem er mehrere Räume der Universität und seines Palastes zu Alcalá de Henares, seinem Lieblingsitz, im Mudejar-Stil einrichten ließ. Sogar der schöne Kapitellaal der Kathedrale von Toledo ist in jenem halbmaurischen Mischstil dekoriert. — Farbige Wandfliesen am Sockel, bemalte Stuckornamente am Oberteil der Wände, kunstvolle Täfelungen aus bemaltem, durch Einlagen verzierten Holzwerk an Decken und Türen bilden die bekannten Bestandteile maurischer Innendekoration.

Die Fabrik von Málaga, welche in maurischer Zeit die gerühmten Lüfter-fayencen herstellte (siehe Art. 79, S. 90), bestand noch im XVI. Jahrhundert. Im XVII. Jahrhundert wurden die Werkstätten von Manises gerühmt; daneben existierten zahlreiche kleinere Betriebe. Valencia und Manises stellten u. a. Lüfter-fayencen her und haben den alten Ruf der spanischen Keramik bis in die Neuzeit bewahrt. Der Lüfterdekor wurde auch auf Fliesen übertragen²⁷²⁾; in Manises wurden sogar Dachziegel mit Kupferlüfter, z. B. für die Kuppel der Kirche, fabriziert²⁷³⁾.

Auf die eigentliche Künftöpferei hat diese Studie nicht näher einzugehen. Das Hauptfeld der spanisch-portugiesischen Baukeramik bildete die Fabrikation von Wand- und Fußbodenfliesen. Diese wurde in einem Umfange betrieben, der kaum hinter dem in maurischer Zeit zurückstand. Die Spanier bezeichnen Wand- und Bodenfliesen aller Art mit dem Namen *Azulejos*, der aus dem Arabischen abzuleiten ist und sich zusammensetzt aus dem Artikel und dem Wort *Zuleycha* (Fliese²⁷⁴⁾). Die ältesten *Azulejos* sind die mosaikartig zusammengesetzten (siehe Art. 75, S. 87). Das mühsame und kostspielige Tonmosaik, wie es die Alhambra in Granada zeigt, hält sich bei allerdings stets abnehmender Übung lange Zeit. Das in der Mitte des XVI. Jahrhunderts erbaute Gouvernementshaus in Tanger zeigt an Friesen und an einer achteckigen Brunneneinfassung derartige Mosaiken, deren Technik selbst bis zum heutigen Tage nicht völlig vergessen ist. Die Ton-schneider in Andalusien mußten sich, ehe sie ihrem Handwerksbetriebe nachgehen durften, wie *Riano* mitteilt²⁷⁵⁾, einer schwierigen Prüfung unterwerfen. Für den Massenbedarf aber, sowie namentlich für den von Spanien aus betriebenen lebhaften Export waren die Mosaiken nicht berechnet²⁷⁶⁾. In diesem Falle griff man zu den Fliesen mit Zellenmustern, bei welchen die Zeichnung vertieft zwischen schmalen erhabenen Rändern liegt. Die Muster werden aus Formen mit entsprechendem Relief, vielleicht auch mittels Druckmodel hergestellt. Jede Fliese enthält daher ein mehrfarbiges Muster oder einen bestimmten Teil davon, sobald sich das Muster aus mehreren Fliesen zusammensetzt. In die Vertiefungen wurden die farbigen Bleiglasuren eingelassen und durch die Ränder am Ineinanderfließen verhindert. Diese seit dem XV. Jahrhundert gebräuchliche Technik blieb in Spanien und Portugal für die große Masse der Wandverkleidungen bis nach der Mitte des XVI. Jahrhunderts vorherrschend.

143-
Azulejos.

²⁷²⁾ Ein Fliesentableau mit Fischbafennmuster in Goldlüfter aus Sammlung *de Osma* siehe in: *Las Joyas de la exposicion historico - Europea de Madrid* 1892. Bd. II, Taf. 183. — *Azulejos* mit Lüfter, angeblich von der Kirche zu Carmona bei Sevilla, im Victoria u. Albert-Museum zu London.

²⁷³⁾ Siehe: FORTNUM, a. a. O., S. 105.

²⁷⁴⁾ Siehe: *José Gestoso y Pérez. Historia de los barro vidriados Sevillanos desde sus originès hasta nuestros dias.* Sevilla 1903.

²⁷⁵⁾ Siehe: RIANO, J. F. *The industrial arts in Spain.* London 1879. S. 167.

²⁷⁶⁾ Über den weitreichenden Einfluß der andalusischen Kunst siehe Art. 74 (S. 87). — Die Gebetsnische der Scheikun-Moschee in Kairo enthält Wandfliesen mit Zellenmustern von solcher Übereinstimmung mit den spanischen, daß man sie als spanisches Fabrikat in Anspruch nehmen darf. (Siehe: *Stanley Lane-Poole. The art of the Saracens in Egypt.* London 1886. S. 278.)

Fliesen mit Zellenmustern werden in einem Sevillanischen Dokument vom Jahre 1558 *Azulejos de cuerda seca* genannt²⁷⁷). Die Vorstadt Triana bei Sevilla und Toledo sollen die bedeutendsten Fabrikstätten gewesen sein.

In der Farbgebung beschränken sich die ältesten Arbeiten auf nur wenige, gut zueinander stimmende Töne: ein warmes Gelbbraun, Grün und Violett. Die Muster sind überwiegend geometrisch: Sterne, Flechtwerk; aber auch Tiere und Wappen finden sich in gleicher Technik.

Von den geometrischen Mustern, deren Komposition sich noch an die Mosaiken in der Alhambra und im Alcazar zu Sevilla anschließt, ging man im

Fig. 98.



Wandfliesen mit Zellenmustern aus Triana bei Sevilla.

(XVI. Jahrh.)

Original im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

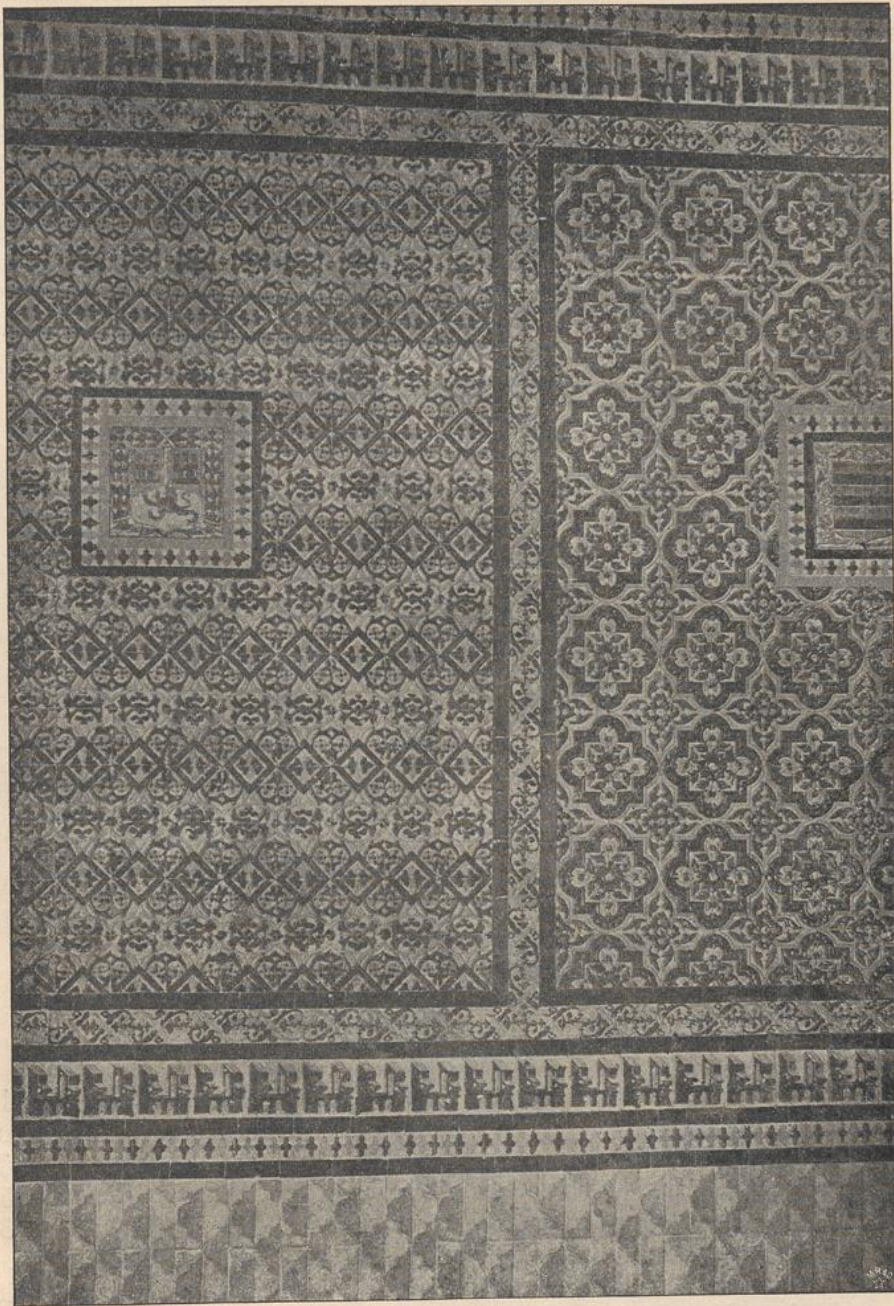
XVI. Jahrhundert zu Renaissanceformen mit Akanthusblattwerk, Ranken und Grottesken über (Fig. 98).

Die ältesten Fliesen mit Zellenmustern in Sevilla sollen sich in den Palästen der Herzoge von *Alba* und *Medinaceli* befinden²⁷⁸). — Einfachere Muster enthalten die Wandverkleidungen des Hauses *de Mesa* in Toledo (XVI. Jahrhundert). — Verkleidung durch Fliesen zeigt die Fassade eines Hauses am Constitutionsplatze zu Carmona bei Sevilla (XVI. Jahrh.). — Das reichste und bekannteste Beispiel einer im maurischen Stile durchgeführten Einrichtung bietet die 1533 von *Don Enrique de Ribera* zur Erinnerung an seine Pilgerfahrt nach Jerusalem erbaute *Casa de Pilatos* in Sevilla. Von den Räumen des Inneren sind einzelne nur an den Wandsockeln mit *Azulejos* verkleidet und darüber nach maurischer Art in Stuck verziert. In anderen, wie im Hofe und in der *Sala de fuente*, füllen die Fliesen die volle Wandfläche mit unten einfachen, oben reicheren, tapetenartigen Mustern (Fig. 99). Die Mitte der Flächen nehmen Wappen ein; auch diese sind aus je vier Fliesen gleicher Technik wie die übrigen zusammengesetzt; nur die Borden mit dem bekannten arabischen Zinnenornament bestehen aus besonders geformten, lägeförmig ineinander greifenden Stücken.

²⁷⁷) Siehe: GESTOSO Y PÉREZ, a. a. O., S. 55.

²⁷⁸) Siehe ebenda.

Fig. 99.



Wandbekleidung aus Fliesen von der *Cafa de Pilatos* zu Sevilla.

(Um 1540.)

Auf maurische Überlieferung geht vielleicht noch eine bislang nur in Aragonien bekannt gewordene Gruppe von Deckenfliesen zurück: quadratische oder rechteckige Tonplatten, die bestimmt waren, zwischen die Deckenbalken verlegt

zu werden. Die Fliesen sind nur in Schwarz und Rot bemalt, dann gebrannt, aber nicht glasiert. Unter den Mustern finden sich geometrische von maurischem Charakter, am häufigsten aber Tiere heraldischen Charakters: Schwarz, als Silhouetten gemalt, während der Grund in der Weise der Lüsterfayencen durch Streumuster in Rot gefüllt wird (Fig. 100).

144.
Fayence-
malerei.

Die leichte, fabrikmäßige Herstellung sicherte den *Azulejos* mit Zellenmustern für lange Zeit ihren Absatz, bis im XVI. Jahrhundert die gemalten Fayencen in italienischer Art den Vorrang gewannen.

Sevilla, das Zentrum der süd-spanischen Keramik, darf sich rühmen, die ersten hervorragenden Majolikaarbeiten in italienischer Art zu besitzen, welche zum bedeutendsten gehören, was jemals in dieser Technik ausgeführt worden ist. Es sind dieses die Werke eines Meisters *Niculoso* aus Pisa. Das erste dieser Werke vom Jahre 1503, ein Fliesengemälde in der Kirche der heil. Anna zu Triana, mit der ruhenden Figur des Stifters innerhalb einer ornamentalen Umrahmung, sei nur erwähnt. Ungleich bedeutender ist das zweite: der Altar samt Altarbild in der Hauskapelle des katholischen Königspaares im Alcazar zu Sevilla. Der Altartisch selbst tritt in drei Seiten des Achteckes vor der Wand vor und zeigt an der Vorderseite im Rundfelde die Darstellung der Verkündigung, umgeben von Sphinxen und Grottesken, daneben Wappen und Namenszug des Königspaares; die beiden schrägen Seiten enthalten ornamentale Muster. Das Altarbild steht in einer Nische und stellt die Begegnung Mariä mit Elisabeth dar; die Umrahmung bildet der Stammbaum der Maria. Die Inschrift lautet: *Niculoso . Franciso . Italiano . me . fecit*, links oben: *agno . del . mil . CCCCIII*. Alles ist auf Fliesen gemalt, Entwurf und Ausführung von gleicher Vortrefflichkeit. Auch an anderen Orten finden sich Fliesenbilder des Meisters und seiner Schüler; ein bezeichnetes Werk, eine Darstellung der Heimsuchung Mariä, besitzt das Museum zu Amsterdam²⁷⁹.

Diesen bildartigen Kompositionen reiht sich ein architektonisches Denkmal an: der schöne Portalbau der Kirche *Sta. Paula* zu Sevilla (Fig. 101). Die Mauerflächen zeigen einen Wechsel zweifarbiger Ziegelschichten; die spitzbogige Toröffnung umläuft ein breiter Fries, bemalt auf orangegelbem Grunde mit höchst reizvollen Ranken und Grottesken in den Farben Gelb, Weiß, Grün und Blau. Von diesem Fliesengrunde heben sich 7 Rundreliefs in *Robbia*-Technik ab. In den Zwickelfeldern zu beiden Seiten des Spitzbogens sitzen von Engeln gehaltene Tafeln mit dem Monogramm Christi auf Lüstergrund. Die Bekrönung bilden knieende Engelsfiguren und Fackeln in weiß glasierter Terrakotta. So kehrt an diesem Bauwerke, das den farbigen Terrakottaftil der *Robbia* mit der Majolikamalerei und dem Lüsterdekor vereinigt, das uralte orientalische Motiv der Portalumrahmung, wie es am großartigsten an den Toren des Sargonpalastes zu Niniveh

Fig. 100.

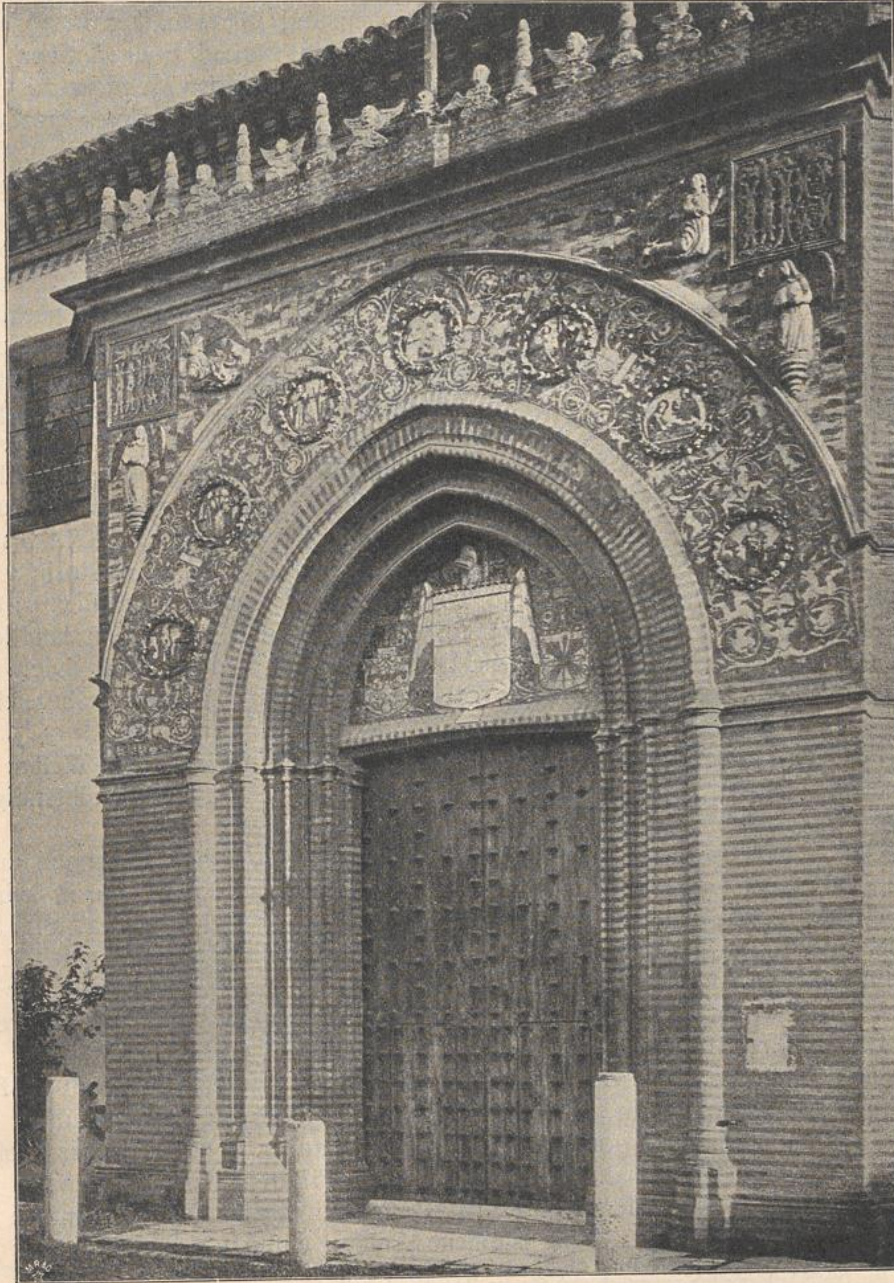


Spanische Deckenfliesen.
(Aus der Sammlung Forrer.)

²⁷⁹⁾ Über die Arbeiten des *Francisco Niculoso* siehe: GASTOSO y PÉREZ, a. a. O., S. 166 ff.

und Jahrhunderte hindurch in der Baukunst Perfiens wirksam gewesen ist, auf europäischem Boden wieder.

Fig. 101.



Tor des Klosters *Sta. Paula* zu Sevilla.

Für die italienische Fayencemalerei bilden die Arbeiten des Meisters *Niculoso* die glänzendste Einführung. Etwa 50 Jahre später hatte die neue Technik die maurischen *Azulejos* in den Hintergrund gedrängt. Die Vorliebe *Philipp II.* für

alles Italienische tat das Ihre dazu. Als Mittelpunkte der spanischen Fayence-industrie erschienen damals Triana bei Sevilla und Talavera de la Reyna am Tajo. Der Name des Ortes, Talavera, wurde bei den Spaniern geradezu zur Bezeichnung für Fayence. Ausgedehnte Betriebe fertigten bemalte Fliesen zum Schmuck von Altaren, von Zimmern, Bädern, für Grotten und Gartenhäuser an³⁰⁰). Ein datiertes Werk der genannten Fabrik bildet die in Farben und Motiven sehr reiche Fliesenbekleidung in der Gartenhalle des Palastes der Mendoza zu Guadalajarra vom Jahre 1560³⁰¹). Proben von Sevillaner Fayencefliesen mit dem Wappen des Kardinals *Gonzalo de Mena*, Erzbischofs von Sevilla, in Blau, Gelb und Violett gemalt, enthält das keramische Museum zu Sèvres. Hervorragende Arbeiten der Fabrik von Triana sind die Fliesensockel der Räume *Karl V.* im Alcazar zu Sevilla, Werke des Meisters *Cristobal de Augusta* und seiner Nachfolger (um 1580). — Wie im Mittelalter, so war auch in der neueren Zeit Valencia durch seine Töpferwerkstätten berühmt. Dort hatte die Fabrikation von Fayencefliesen in der älteren spanischen Art mit Blaumalerei, seit der Mitte des XVI. Jahrhunderts mit Blau und vorherrschendem Neapelgelb ihre Stätte. — Statt ornamentaler Kompositionen wurden im XVII., vornehmlich aber im XVIII. Jahrhundert figurliche Darstellungen, förmliche Fayencegemälde beliebt. Gleichzeitig erschienen, vielleicht unter dem Einflusse der holländischen Fayencen, wiewohl in reizloser Farbengebung, mit vorherrschendem Gelb und Braun, Fliesen mit Einzelfiguren, Volkstrachtentypen u. a. m.³⁰²). — Die Fliesenfabrikation in Valencia reicht bis auf unsere Zeit. — Vier Fliesenbilder mit Heiligenfiguren aus dem Refektorium des St. Franziskusklosters zu Barcelona enthält das keramische Museum zu Sèvres; dasselbe Museum besitzt ferner zwei größere vielfarbige Fliesenbilder, ein ländliches Mahl und die Eroberung von Valencia durch die Spanier darstellend. Diese Bilder sind als Arbeiten der königlichen Fabrik von *Azulejos* in Valencia bezeichnet und tragen die Jahreszahl 1836³⁰³).

145.
Portugal.

Für die spätere Entwicklung des Fliesenstils bietet übrigens der Westen der pyrenäischen Halbinsel, das Königreich Portugal, noch reichere und vollständigere Belege als Spanien.

Gleich den Spaniern haben die Portugiesen die Wandverkleidungen durch Fliesen in einem Umfange und in einer Vielseitigkeit ausgebildet, die in keinem europäischen Lande ihresgleichen finden³⁰⁴). Die Fliesenfabrikation hat alle Stilwandelungen durchgemacht, welche in der Geschichte der Keramik vom XV. bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts zu verzeichnen sind, und noch heute ist der Gebrauch von Fayenceverkleidungen selbst an den Außenfronten der Gebäude verbreitet.

Die ältesten Fliesen haben eingelaßene Glasuren (Zellenmuster) und sind in Technik und Ornament den spanischen ähnlich. Von dieser Art sind die Fliesen im Schlosse zu Cintra, welche fast sämtliche Innenwände umkleiden; hier finden sich maurische, spät-gotische und Renaissancemuster. — Im Hofe des Klosters Belem, dem Hauptdenkmal der portugiesischen Frührenaissance, befanden sich kunstvolle Wasserbecken, deren Futtermauern an den Ansichtsflächen sämtlich mit *Azulejos* verkleidet waren. Eine ähnliche Anlage enthielt der Arkadenhof der

³⁰⁰) Die Fabrik arbeitete namentlich auch für den Export nach Indien.

³⁰¹) Siehe: UHDE, C. Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin 1892.

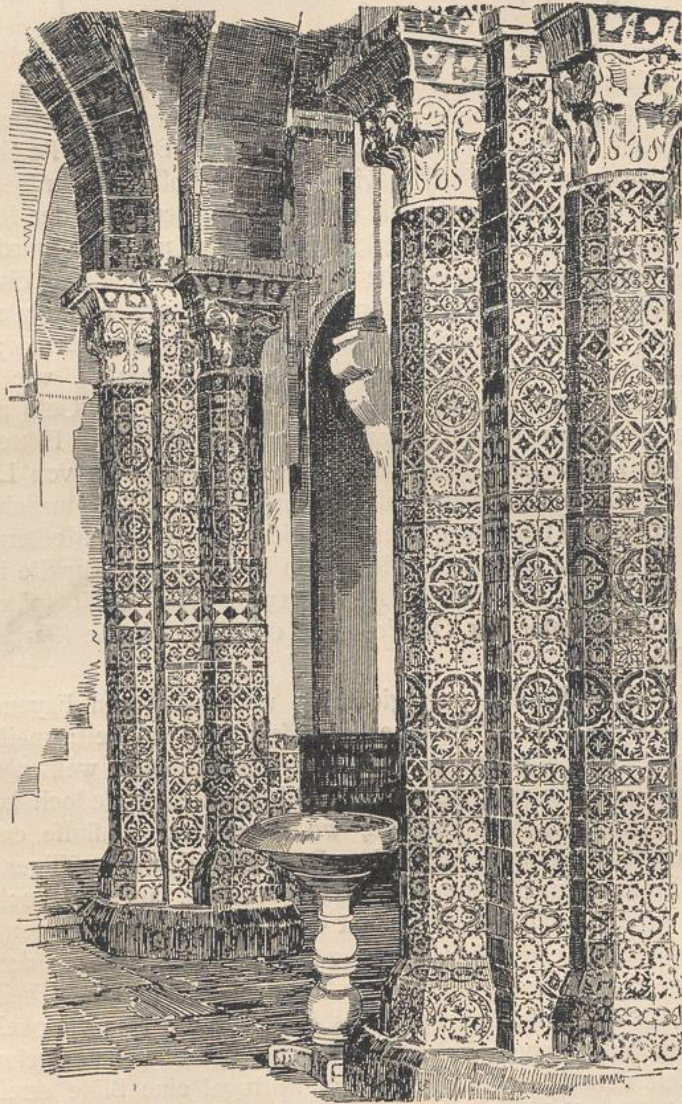
³⁰²) Siehe: FORRER, a. a. O., Taf. 75–77.

³⁰³) Nach: GARNIER, E. *Catalogue du musée céramique de la manufacture nationale de Sèvres. Fasc. 4, Série O: Faïences.* Paris 1897.

³⁰⁴) Für das Folgende siehe: HAUPT, A. Die Baukunst der Renaissance in Portugal. Frankfurt a. M. 1890. — Ausführliches über Portugiesische Fliesen siehe in: JÄNICKE, F. Studien über Portugiesische Keramik nach *Joaquin de Vasconcellos*. Kunst u. Gewerbe. 1886, S. 136 — ferner: ROGGE, TH. Keramik und Dekoration in Portugal. Blätter f. Kunstgewerbe, Bd. XXIV, Heft 4.

Kirche *San Francisco* zu Evora. Diese Stadt, die alte Residenz des Landes, muß einer der Hauptfabrikationsorte für Fliesen gewesen sein und enthält in der nach 1485 erbauten Eremitage von *San Braz* weitere Arbeiten dieser Art. Ausgedehnten Fliesen Schmuck, der sich sogar auf die romanischen Schiffspfeiler mit ihren vor-

Fig. 102.

Fliesenbekleidung aus der alten Kathedrale zu Coïmbra ³⁰⁵).

gelegten Diensten erstreckt, besitzt der alte Dom zu Coïmbra (Fig. 102³⁰⁵). Auch zur Bekleidung von Altaren wurden *Azulejos* verwendet, wie in der Hieronymitenkapelle im Kloster Belem u. a.

Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts kommt, wie in Spanien, die italienische Fayence zur Herrschaft. Zahlreich sind die noch erhaltenen Denkmäler

³⁰⁵) Fakf.-Repr. nach: HAUPT, a. a. O., Fig. 24.

dieses Stils. Die Fliesenverkleidungen beschränken sich keineswegs auf Sockel und Unterteil der Wände, sondern erstrecken sich auf die volle Höhe der Wand- und Bogenfelder. Gewöhnlich nimmt die Mitte der Fläche ein breiter, von Rollwerk umrahmter Zierschild ein; rings herum sind Ranken und Grottesken gemalt. Die Fliesendekorationen treten in Portugal geradezu an die Stelle von Wandmalereien. So enthält z. B. die Sakristei der Kirche zu Portalegre größere Wandflächen mit Darstellungen aus dem Leben der Maria.

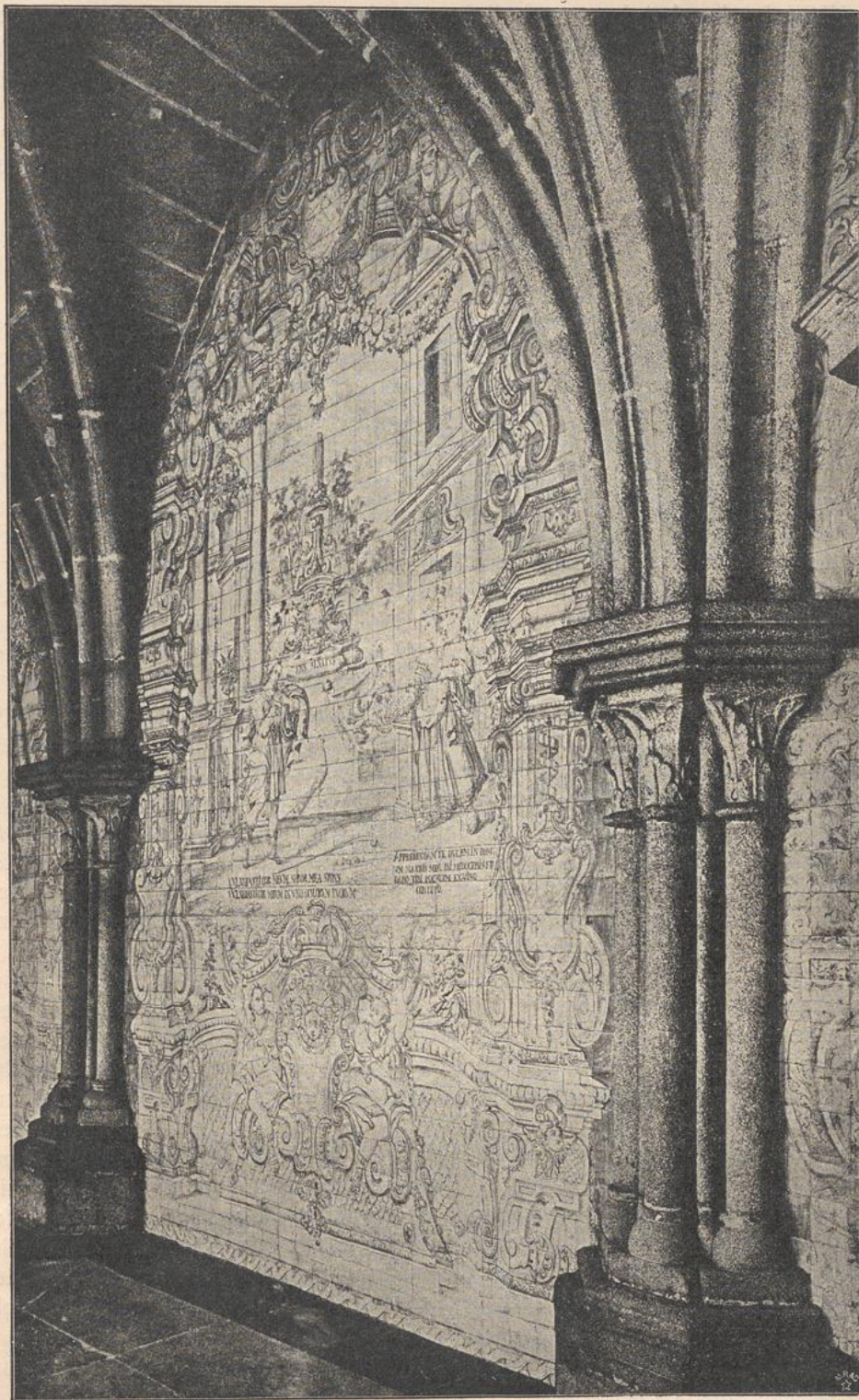
Ein Reisebericht von *Th. Rogge*³⁰⁶⁾ erwähnt Wandverkleidungen aus dem Palaß *da Bacalhoa* zu Azeitão unweit von Lissabon. Die Wandmitten in einer der Galerien der Ostseite nehmen Rollwerkkartuschen mit Darstellungen der Hauptflüsse Portugals ein (Farben: Blau, Gelb, Grün und Braun). Reichen Fayence schmuck enthalten ferner die Gartenpavillons des Schlosses (inschriftlich vom Jahre 1565); außerdem war das Mauerwerk der Wasserbecken und der Ruhebänke an einem künstlichen See mit *Azulejos* verkleidet. — Etwa um 1550 wurde von König *Johann III.* die kleine prächtige Kirche der Dominikanerinnen zu Elvas, ein achteckiger Zentralbau mit ausgebauten Kapellen und mittlerer, von Säulen getragener Kuppel errichtet. Säulen und Architekturglieder bestehen aus Marmor; die Flächen dazwischen sind mit Fliesen verkleidet in einer Ausdehnung, wie nur an den Bauten der Türken und Perfer (Farben: vorwiegend Blau und Gelb auf Weiß). — Zu den umfangreichsten Renaissanceausführungen gehört der Fliesenschmuck in der Vorhalle der Kirche *São Amaro* in der Vorstadt Alcantara von Lissabon, etwa vom Jahre 1580; die konvexen Bogenfelder dieser Halle sind gänzlich mit Fliesengemälden im Rollwerk- und Grotteskenstil verkleidet. — Auch Meisternamen haben sich erhalten; so an den schönen Wandsockeln in der Rochuskapelle in *São Roque* zu Lissabon der Name des *Frco de Matos* (1584). Nur wenig später, von 1596, sind die Wandfliesen unter der Orgelempore derselben Kirche (Farben: Blau und Gelb auf Weiß).

146.
XVII. u. XVIII.
Jahrhundert.

Die Farbenskala in den portugiesischen und spanischen Fayencen im XVI. und XVII. Jahrhundert leidet an einer gewissen Einförmigkeit; meist findet sich nur ein helles, leicht aufgetragenes Blau und Gelb auf dem weißen Grunde; bisweilen tritt noch Grün hinzu. Schon im XVII. Jahrhundert jedoch kommen neue Anregungen, anscheinend von Holland, wo unter dem Einflusse des massenhaft eingeführten chinesischen und japanischen Porzellans sich ein völliger, die gesamte europäische Keramik umfassender Umschwung vollzog, auf den noch näher einzugehen kein wird. Auf die Technik hat dieser Umschwung keinen Einfluß gehabt; es bleibt diejenige der Fayence; dagegen ändern sich neben dem Ornament, das dem Zeitgeschmack folgt, die Farben. Die Blaumalerei, wie bei den holländischen Fayencen der Zeit, behauptet das Feld; für die Einförmigkeit des Tones muß die flotte und sichere Zeichnung entschädigen. „Diese Dekoration“, sagt *Haupt*, „hat seit dem XVII. Jahrhundert in Portugal eine Blüte erreicht, die beispiellos daheht. In dieser Zeit beschränkten sich die Farben ausschließlich auf Kobaltblau auf weißem Grunde; dafür tritt aber in der Komposition ein ganz besonderer Reichtum auf. Über die ganze Wand, als eine zusammenhängende Fläche, ergießen sich umfassende historische, allegorische oder religiöse, selbst genrehafte Darstellungen im größten Maßstabe in der üppigsten gemalten Architekturumrahmung. Räumlich riefenhafte Leistungen dieser Art zeigen unter vielen anderen die Graçakirche in Santarem und die Hospitalkirche zu Braga. Noch

³⁰⁶⁾ Siehe: ROGGE, TH. Portugiesische Fayence-Fliesen. Kunstgewerbebl. 1894, S. 1.

Fig. 103.



Wandverkleidung durch Fliesen im Kreuzgange der Kathedrale zu Porto⁸⁰⁸⁾.
Handbuch der Architektur. I. 4. (2. Aufl.)

das XVIII. Jahrhundert kennt auf diesem Gebiete eine ganze Reihe hervorragender Meister in einer ganz einzig dastehenden Wirklichkeit, und selbst gegenwärtig wird diese Art der Dekoration angewendet; allerdings ist sie stark zurückgekommen³⁰⁷⁾. Bezeichnende Beispiele bieten der Kreuzgang der Kathedrale von Porto (Fig. 103³⁰⁸⁾, wo die spitzbogigen Wandflächen in voller Höhe Fliesenschmuck erhalten haben, das Refektorium des Klosters Belem mit 3^m hohem Fliesensockel³⁰⁹⁾, die *Sala dos Escudos* im Schlosse zu Cintra³¹⁰⁾ u. a. m.

c) Frankreich.

147.
Französische
Renaissance.

Unter den von der italienischen Renaissance abhängigen Kunstgebieten ist nächst Spanien und Portugal Frankreich zu nennen. Die Franzosen hatten auf den italienischen Feldzügen *Carl VIII.* und *Ludwig XII.* die italienische Renaissancekunst an ihren Quellen kennen und bewundern gelernt. War es schon der Ehrgeiz der beiden genannten Herrscher gewesen, die freien festlichen Formen dieser Kunst in ihre Heimat einzuführen, so setzte *Ludwig XII.* Sohn und Nachfolger, der kunstsinige, prachtliebende König *Franz I.* (1515–47), eine förmliche Verpflanzung italienischer Künstler und Kunstwerke nach Frankreich ins Werk. Ganze Künstlerkolonien siedelten über die Alpen und brachten den italienischen Stil, teils unmittelbar, teils in geschickter Anpassung an die heimatischen Verhältnisse, zur Geltung. Den Ausgangspunkt für die neue Kunstbewegung bildete die reiche Bautätigkeit des Monarchen und des seinem Beispiele folgenden Hochadels. Bald allerdings, seit der Mitte des XVI. Jahrhunderts, machte sich eine Gegenwirkung gegen die Italiener bemerkbar; die französischen Künstler hatten sich schnell in die neuen Formen eingelebt, und auf Grund der heimischen Überlieferungen bildete sich ein Stil von nationalem Gepräge. Gleich den übrigen Kunstzweigen hatte auch die Keramik ihren Teil an dem Neuen. Dieses Neue aber war in erster Linie die Einführung der italienischen Majolika.

148.
Girolamo della Robbia.

Den Anstoß dazu gab vermutlich die Tätigkeit des *Girolamo della Robbia*, der von *Franz I.* 1527 oder 1528 zu großen Aufgaben nach Frankreich berufen wurde. Sie wurden ihm beim Bau des Luftschlößchens Madrid bei Paris zuteil, das der Künstler außen und innen mit glasierten Terrakotten in einem die Gesamterscheinung des Bauwerkes bestimmenden Umfange verzierte. Das Schloß ist 1793 zerstört worden; doch sind Beschreibungen erhalten, aus denen man eine Vorstellung von dem Reichtum und der vielseitigen Verwendung des Terrakottenschmuckes gewinnt. Im wesentlichen handelt es sich um Statuen, farbige Frieße und Reliefs; sogar die Säulen außen und innen sollen aus Terrakotta bestanden haben. *Du Cerceau*³¹¹⁾ berichtet ferner, daß auch die Dacherker (*Lucarnes*) und Schornsteine mit glasiertem Ton bekleidet wären. Erhalten hat sich von diesem reichen Schmuck nichts. Nur zwei Fliesen im keramischen Museum zu Sèvres sollen aus Schloß Madrid stammen; diese zeigen eine eigentümliche Technik: die Umrisse der Zeichnung sind nämlich in den lufttrockenen Scherben eingerissen und die Flächen mit farbigen, durch jene Furchen am Ineinanderfließen verhinderten Glasuren ausgefüllt. — Für die national-französische Reaktion zur Zeit *Heinrich II.* (1547–59) ist es aber bezeichnend, daß, als es sich um die Voll-

³⁰⁷⁾ Nach: HAUPT, a. a. O., S. 41.

³⁰⁸⁾ Fakt.-Repr. nach: UHDE, a. a. O.

³⁰⁹⁾ Siehe: HAUPT, a. a. O., Fig. 85.

³¹⁰⁾ Siehe ebendaf., Fig. 110.

³¹¹⁾ Siehe: POTTIER, A. *Histoire de la faïence de Rouen etc.* Rouen 1870. S. 50 ff.

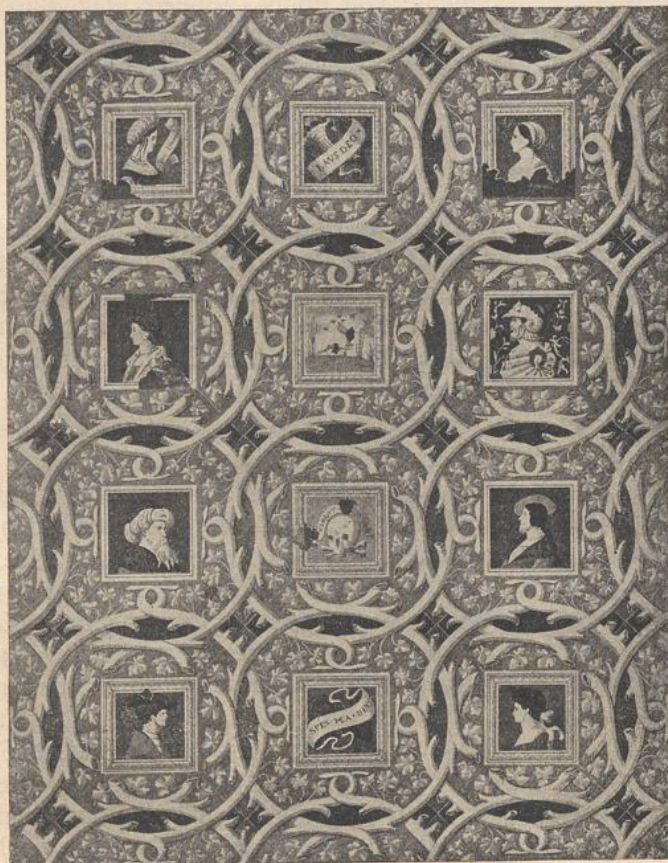
endung des mit dem Tode *Franz I.* in das Stocken geratenen Schloßes Madrid handelte, der leitende Architekt *Philibert de l'Orme* gänzlich auf den *Robbia*-Schmuck verzichtete, ja diesen als tadelnswert bezeichnete.

Girolamo della Robbia scheint übrigens auch an anderen Orten gearbeitet zu haben, z. B. in Fontainebleau; auch werden ihm vier Rundreliefs aus dem Schloße zu St.-Germain-en-Laye, jetzt im Louvre-Museum, zugeschrieben.

Gleichzeitig mit den *Robbia*-Arbeiten fanden die gemalten Fayencefußböden Italiens in Frankreich Eingang, und bald hatten sich auch französische Künstler

149.
Fayence-
fußböden.

Fig. 104.



Majolikafußboden aus der Kirche zu Brou³¹²⁾.
(Um 1535.)

in dieser Technik verflucht. Eines der frühesten Beispiele³¹²⁾ bietet der sehr bemerkenswerte Fußboden der Kirche zu Brou in Burgund (Fig. 104³¹³⁾. Diese Kirche wurde 1531 beendet; auch der Fußboden muß schon vor 1535 verlegt gewesen sein. Die Fliesen zeigen Brustbilder von Männern und Frauen innerhalb einer Einfassung von verschlungenem Astwerk. — Mit dem inschriftlich »à Rouen 1542« angefertigten Fliesenboden im Schloße zu Ecouen, welcher Wappen und Namens-

³¹²⁾ Siehe: RONDOT, N. *Les potiers de terre Italiens à Lyon au XVI. siècle.* Lyon 1892.

³¹³⁾ Fäkl.-Repr. nach ebendaf., Taf. I.

zug des *Connétable von Montmorency* führt, tritt zum ersten Male eine Werkstätte in Rouen, das 100 Jahre später der Hauptitz der französischen Fayenceindustrie werden sollte, in den Vordergrund. Der Fußboden³¹⁴⁾ besteht aus achteckigen Fliesen in zarten, hellgestimmten Farben; Bruchstücke davon befinden sich im Museum zu Rouen und im *Musée de Cluny* in Paris. *Pottier* schreibt in seinem Werke über die Fayencen von Rouen den Fußboden einem um jene Zeit angeesehenen Meister (*Figulus*) *Macutus Abaquesne* zu. Von demselben Künstler soll auch der gleichfalls in zarten Tönen (blau, violett, grün und gelb) gemalte Fliesenboden der Kapelle des jetzt abgebrochenen Schlosses *de la Bastie* (Forez; 1557) herftammen³¹⁵⁾. — Am reichsten und vielleicht aus derselben Werkstätte ist der Majolikafußboden aus dem Schlosse von Polisy (Aube³¹⁶⁾), laut Inschrift im Jahre 1545 gearbeitet für *François de Dinteville*, Bischof von Auxerre und Gesandten Frankreichs beim päpstlichen Stuhle. Achteckige, sechseckige und kreuzförmige Felder mit Wappen und Sinnbildern auf blauem Grunde und einfallendem Arabeskenornament werden von breiten Flechtbandstreifen umrahmt.

Einen großen Teil seiner alten Fliesenböden aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts besitzt noch das Schloß von Blois; Reste haben sich ferner in dem von *Heinrich II.* für *Diana von Poitiers* erbauten Schlosse Anet³¹⁷⁾ erhalten. Hier finden sich neben Namenszug und Sinnbildern der Schloßherrin Grotteskenmutter, wie sie für die Spätzeit der italienischen Majolika bezeichnend sind; breite Streifen aus ungemulterten, blauglasierten Fliesen teilen die Komposition und bilden die Einrahmung der einzelnen Felder. Derartige teilende und einrahmende Streifen mit oder ohne Muster sind überhaupt eine Eigentümlichkeit der französischen Fliesenböden jener Zeit.

Wenngleich die angeführten Beispiele beweisen, daß es an bedeutenden Ausführungen in der italienischen Fayencetechnik in Frankreich nicht mangelt, so ist diese Kunst dafelbst auf die Dauer doch nicht heimlich geworden, geschweige, daß sie eine Verbreitung wie jenfeits der Pyrenäen gewonnen hätte. Neben der Fayence blieb noch lange die mittelalterliche Fliesentechnik (siehe Art. 120, S. 127) in Ehren, und nur im Ornament zeigt sich der Stil der neuen Zeit. — In der Zeichnung noch gotisch ist ein mit dem Namenszuge der *Anna von Bretagne*, zweiten Gemahlin *Louis XII.*, geschmückter Fußboden aus inkruftierten unglasierten Fliesen, mit einem einfallenden Streifen von blauemaillierten ungemulterten Fliesen. — Von 1552 datiert ein Fußboden in einer Kapelle der Kirche *St.-Nicolas* zu Troyes, bei welchem sich gotisches Altwerk neben sog. Maureskenornamenten findet. — Ausgesprochene Renaissanceformen in Inkruftationstechnik zeigt das *Paviment* aus der *Maison des musiciens* zu Reims³¹⁸⁾. — An die niellierten Fliesen des Mittelalters erinnern Fliesen aus dem *Manoir Angot* (XVI. Jahrhundert) zu Dieppe; die Zeichnung ist vertieft geformt, und die Tiefen sind mit Kobaltblau ausgefüllt (Reste im *Musée de Cluny*).

Bereits um die Mitte des XVI. Jahrhunderts machte sich in den Fliesenmustern eine Richtung bemerkbar, welche eine allmähliche Verarmung der einst so reich entwickelten Technik herbeiführte. An Stelle der gemalten oder inkruftierten

150.
Nachleben
der mittel-
alterlichen
Technik.

151.
Spätere
Fliesen-
böden.

³¹⁴⁾ Siehe: POTTIER, a. a. O., Pl. I.

³¹⁵⁾ Die schönen Wandtäfelungen dieses Schlosses mit Intarsien von *Fra Damiano da Bergamo* und Resten des Fliesenbodens (zuletzt im Besitze des Architekten *E. Peyre* in Paris) sollen nach Amerika gekommen sein. Der Fliesenbelag der Altartufe befindet sich im Louvre-Museum zu Paris.

³¹⁶⁾ Siehe die farbige Abbildung in: AMÉ, E. *Les carrelages émaillés etc.* Paris 1859. Pl. 18.

³¹⁷⁾ Siehe die farbige Abbildung in: PENOR, R. *Monographie du château d'Anet.* Paris 1866–69. Bd. III, Pl. X.

³¹⁸⁾ Siehe: AMÉ, a. a. O., S. 163.

Fliesen treten unverzierte, einfarbige von meist kleinem Format, welche zu geometrischen Mustern in der Art der antiken Mosaik-Ornamente zusammengelezt werden. Selbst in ihrer Wirkung nähern sich derartige *Carrelages* den Steinfußböden. Ein bezeichnendes Beispiel aus dieser Gruppe bieten die Fliesenreife aus dem Schlosse Ancy-le-Franc³¹⁹⁾, das zwischen 1555–1622 erbaut wurde. Sämtliche Räume dieses Schlosses hatten Fliesenfußböden. Reife davon, welche eine Wiederherstellung gestatteten, fanden sich in der stattlichen *Salle des gardes*. Sie zeigen die Wappen des damaligen Besitzers *Clermont de Tonnerre* mit den Wappen *Heinrich III.*; Mäanderfriese und Felder mit Schachbrettmustern bilden die Hauptmotive. Der Fußboden eines zweiten Raumes, der *Salle de Sens*, enthält ein einziges großes Mäandermuster. — Ein simples Schachbrettmuster aus rotbraunen, grünen und weißen Fliesen bildet ein Fußboden im Schlosse von Fleurigny. — Mit derartigen Leistungen erstirbt allmählich die einst so blühende mittelalterliche Fliesenkunst, um erst in neuerer Zeit, infolge archäologischer Studien und der Wiederherstellungen alter Bauwerke, wieder aufgenommen zu werden.

Auch zu einfachen Wanddekorationen hat man gelegentlich das Ziegelmosaik verwendet, z. B. an dem zwischen 1517–31 von der Aebtissin *Guilette d'Affy* erbauten Taubenhause im Dorfe Boos in der Nähe von Rouen. Dieses kleine Bauwerk zeigte übrigens auch einen gemalten Fayencefries (mit den Wappen der Aebtissin), der zu den frühesten Arbeiten dieser Art in Frankreich zu zählen ist³²⁰⁾.

Ein anderes Beispiel von Ziegelmosaik, das noch vor seiner Zerstörung aufgenommen und in *C. Daly's* unten genanntem Werk³²¹⁾ abgebildet ist, bot eine Hofmauer im Karthäuerkloster zu Troyes; dort waren Bogen auf Säulen und in den Feldern Kübel mit Orangenbäumen aus farbig emaillierten Ziegeln dargestellt, alles in steifer, aber der Technik entsprechender Geradlinigkeit.

Die reiche Blüte der französischen Fayenceindustrie im XVII. Jahrhundert, die ihren Höhepunkt in den Arbeiten der Fabriken von Nevers, Mouliers und Rouen fand, hat auch die gemalten Fußböden nicht aussterben lassen. So besitzt das *Musée de Cluny* Fliesen aus dem Schlosse der Herzoge von Nevers, welche in dem etwa seit der Mitte des Jahrhunderts dort beliebten persischen Geschmack mit weißem und gelbem Tonchliker auf blauem Grunde dekoriert sind.

Eine besondere Gruppe bilden aber im XVII. und XVIII. Jahrhundert einige normannische Fliesenböden, deren Fabrikationsort Près d'Auge in der Nähe von Lisieux gewesen zu sein scheint. Technisch sind die Arbeiten dieser Werkstätte von den übrigen französischen grundverschieden, da es sich bei ihnen um farbige Emails unmittelbar auf dem Scherben zwischen eingetieften Umriffen handelt. Die vorwiegenden Farben sind Blau, Gelb und Violett; einige Fliesen zeigen marmorierte Muster. Fußböden dieser Art wurden im XVIII. Jahrhundert als *Pavés de Lisieux* bezeichnet und haben anscheinend weite Verbreitung gefunden.

Einen weiteren Fabrikationszweig der Normandie, der an mittelalterliche Arbeiten dieser Art anschließt (siehe Art. 125, S. 134), bilden die Dachkrönungen³²²⁾ aus glasiertem Ton: *Épis de faitage*. Es sind teils durchbrochen gearbeitete Dachkämme, teils Wetterfahnen, teils vaseförmige oder kandelaberartig

152.
Fußböden
aus dem
XVII. u. XVIII.
Jahrhundert.

153.
Dach-
krönungen.

³¹⁹⁾ Siehe: AMÉ, a. a. O., S. 99 ff.

³²⁰⁾ Siehe: POTTIER, a. a. O., S. 59. — Aufnahmen in: BERTY, A. *La renaissance monumentale en France*. Paris 1864. Bd. II.

³²¹⁾ Nach: DALY, C. *Motifs historiques d'architecture etc.* Paris 1864–80. II. série: *Décorations intérieures*. Bd. I: *Louis XIV.* Pl. 14–17.

³²²⁾ Siehe: BRONGNIART, A. *Traité des arts céramiques ou des poteries etc.* 2. Aufl. Paris 1854. Bd. II, S. 42.

gegliederte Aufsätze mit Tierfiguren. Häufig bewegen sich diese Zierstücke in originellen, phantastischen Formen. Auch in Spanien, in Triana bei Sevilla, wurden solche *Épis de fâitage* hergestellt (Fig. 105). In neuerer Zeit hat leider das Zink dieser blühenden und volkstümlichen Industrie ein Ende gemacht.

154.
Bernard
Palissy.

Man kann die Geschichte der französischen Keramik auch auf dem hier behandelten Gebiete nicht verfallen, ohne der bedeutendsten Künstlererscheinung, die sie aufzuweisen hat, des *Bernard Palissy*, in Ehren zu gedenken. *Palissy* (1510–90) hatte unabhängig von den Italienern ein Verfahren gefunden, Reliefs und vollrunde Terrakotten mit farbigen Glasuren zu verzieren, in ähnlichem Sinne, wie es *Luca della Robbia* an 100 Jahre früher getan hatte. Während aber die *Robbia* Emails, d. h. zinnhaltige, opake Glasuren, verwenden, nimmt *Palissy* durchlichtige Bleiglasuren. Den weißen Zinnschmelz hat er nicht gekannt; an seiner Statt gebraucht er eine helle Tonerde, die unter der Glasur gelblich erscheint. Seine Farbtöne zeigen daher nicht die Kontraste der italienischen; sie sind fein abgestimmt; die vorherrschenden Farben waren Blau und Violett, nächst dem Gelb und Grün. Am reizvollsten sind die gemischten und ineinander fließenden, die marmorierten und jaspisartigen Glasuren. *Palissy* war ferner kein Tonbildner, wie die *Robbia*, sondern entlehnte seine Modelle gelegentlich den Werken anderer Künstler; aber er war ein Erfinder und Neuerer auf seinem Gebiete. Durch Abformungen von natürlichen Gesteinen, Muscheln, Pflanzen und Lebewesen schuf er sich ein eigenes plastisches Gebiet, die *Pièces rustiques*, die seinen Ruhm unter seinen Zeitgenossen begründeten. Zu den Lebewesen gehörten Fische, Eidechsen, Schlangen und Insekten, welche er auf natürlichen Gesteinen und Pflanzen über einer Zinnschüssel als Unterlage für seine Zwecke zurecht legte; über das Ganze wurde dann eine Hohlform aus Gips gelegt, die wiederum die Form für ein Tonrelief hergab. In dieser Art hat *Palissy* Schüsseln und Vasen hergestellt, aber auch größere Arbeiten, die in das Gebiet baukeramischer Dekorationen einschlagen, für die Grotten, Höfe und Ziergärten seiner Zeit. Diese Arbeiten verschafften ihm Gönner bei Hofe und in den Kreisen des Hochadels. So erhielten er und seine beiden Söhne *Nicolas* und *Mathurin* im Jahre 1570 eine Anweisung auf 2600 Livres »pour ouvrages de terre émaillée à faire dans une grotte au Louvre par l'ordre de *Catherine de Medicis*«. — Ähnliche Anlagen, wie diese, hatte *Palissy* für seinen Gönner, den *Connétable von Montmorency*, im Schlosse zu Ecoen, ferner in den Schlössern zu Reux in der Normandie, zu Chaulnes und Nesles in der Picardie geschaffen. Von allen diesen Arbeiten haben sich leider nichts als geringe Bruchstücke erhalten, welche sich jetzt im Museum zu Sèvres, im Louvre und im Museum der Stadt Paris, im *Hôtel Carnavalet*, befinden. Sie können uns allerdings keine Vorstellung von dem geben, was das Ganze einst gewesen und was die Bewunderung der Zeitgenossen hervorgerufen hatte.

Fig. 105.



Dachbekrönung
aus glasiertem
Ton³²³⁾.

³²³⁾ Fakf.-Repr. nach: GARNIER, E. *Histoire de la céramique etc.* 2. Aufl. Tours 1882. Fig. 179.

d) Holland, Deutschland und England.

Fig. 106.



Wandfliesen aus Delft.

XVII. Jahrh.

(Aus der Sammlung Forrer.)

Im Baugewerbe z. B. war sie zu keinem nennenswerten Einfluß gekommen. Vereinzelt stehen in Süddeutschland einige farbig emaillierte Terrakottareliefs in der Art der *Robbia*-Arbeiten. Dagegen gewann die Fayence mit Scharfffeuermalerei in der Schweiz und in Süddeutschland ein weites Feld in der Ofenindustrie; doch liegt es außerhalb des Rahmens des vorliegenden Bandes, auf die künstlerisch so hoch entwickelten deutsch-schweizerischen Hafnerarbeiten näher einzugehen.

In den Rheingegenden und in einem selbständigen Zweige auch in Franken, erlangte das Steinzeug einen Weltruf zu derselben Zeit, als die Majolika längst von ihrer Höhe herabgestiegen war.

In der Bauernkunst und in kleinen handwerklichen Betrieben Weltdeutschlands, Hollands und Englands lebte neben der Fayence ein uraltes Verfahren weiter (siehe Art. 7, S. 4), welches Muster durch Bemalen einer den Scherben deckenden Engobe und durch Bloßlegen des Grundes schuf. Auch Fliesen sind in dieser anspruchslosen Technik hergestellt worden.

Mit dem Beginn des XVII. Jahrhunderts tritt ein in unserer Darstellung noch wenig berührtes Land im Kunstleben Europas und so auch in der Keramik in den Vordergrund: die Niederlande.

Aus der niederländischen Keramik im XVI. Jahrhundert ist zunächst eines sehr verbreiteten einheimischen Industriezweiges zu gedenken: der sog. Herdsteine, *Heertstentgens*, jener glasierten oder unglasierten und aus hartem feuerfesten Ton hergestellten Fliesen mit Reliefmustern zur Verkleidung der Kaminwandungen. Derartige Verkleidungen waren bis tief in das XVIII. Jahrhundert hinein weit verbreitet. Die Muster folgen den Stilwandelungen. Während der Renaissance finden sich besonders Landes- und Alliancewappen, die Rundfelder mit Köpfen, Maureskenmuster, später Figuren, die zwölf Apostel, Darstellungen aus der biblischen Geschichte, im XVIII. Jahrhundert flotte Rocailleornamente.

Sammlungen von Herdsteinen enthalten die Museen von Antwerpen, sowie das *Musée Cinquantenaire* in Brüssel. Vieles ist noch an Ort und Stelle in öffentlichen Gebäuden und alten Privathäusern enthalten²²⁴; auch in England finden sich, vielleicht als niederländische Einfuhrware, die Herdsteine.

Die hervorragende Bedeutung der Niederlande auf keramischem Gebiete aber hängt zusammen mit dem Aufschwunge ihrer Fayenceindustrie. Die Niederländer sind in diesem Zweige die Erben der Italiener, bei welchen die Fayence zuerst zur Kunsthöhe sich entwickelt hatte.

²²⁴) Siehe: MÜHLKE, K. Streifzüge durch Alt-Holland. Denkmalpflege, Bd. VIII (1906), Nr. 2, S. 10.

155.
Deutschland.156.
Nieder-
lande.

157.
Fayence
in Holland.

Bereits in Art. 119 (S. 147) ist der Einführung der Fayencemalerei in Flandern gedacht. Fußböden aus bemalten Fliesen sind dort schon gegen Ende des XIV. Jahrhunderts angefertigt worden und müssen, wie flandrische Bilder mit Darstellungen von Interieurs dartun (der Genter Altar), im XV. Jahrhundert verbreitet gewesen sein. Technik und Farbenwahl weisen auf Spanien. Aber wie in Spanien gewann auch hier zu Beginn des XVI. Jahrhunderts die reichere Scharffeuerpalette der italienischen Majolika Boden und führte einen Umschwung herbei. Ein frühes Beispiel für das Übertragen der italienischen Majolikamalerei in die Niederlande gibt u. a. der Rest eines Fliesenbodens aus länglich sechseckigen Fliesen mit quadratischen Mitteltücken im *Musée Cinquantenaire* zu Brüssel aus der Abtei von Herkenrode, die Arbeit eines italienischen Keramikers vom Anfange des XVI. Jahrhunderts. So ließ sich ein Durantiner Meister *Guido Savino* in Antwerpen nieder und errichtete dort eine Werkstätte³²⁵⁾. Mit dieser steht vielleicht ein etwa 2,00 m langes und 1,00 m hohes Fliesenbild der städtischen Sammlung im Steen zu Antwerpen im Zusammenhang, welches die Bekehrung des *Paulus* darstellt und laut Inschrift 1547 entstanden ist. Der Stil der Figuren ist italienisch; die einfassende Borde mit Grottesken in Rollwerkumrahmung jedoch ist niederländisch³²⁶⁾. Ein zweites Fliesenbild, gleichfalls im Steen, zeigt die Darstellung der Fabel vom Fuchs und Kranich mit holländischem Schriftbände.

Andere Arbeiten, wie diejenigen in Kobaltblau und Antimongelb, weisen wieder mehr auf einen Zusammenhang mit Spanien und Portugal hin. Für diesen Zusammenhang spricht schon der Umstand, daß in Holland Tonfliesen ebenso zu Wandbekleidungen, wie zu Fußböden verwendet wurden. Auch der namentlich für Portugal so bezeichnende Falladenschmuck durch farbige Wandfliesen läßt sich in Holland nachweisen³²⁷⁾. Das früheste datierte Werk dieser Art, ein Fries mit der Aufschrift „*De duizend vreezen*“, an einem Eckhaufe nahe dem *Erasmus*-Denkmal in Rotterdam, wurde 1594, also noch vor dem Aufschwung der Delfter Fabrikation, angefertigt. An einem Hause in Amsterdam war auf einem Tableau von 625 Fliesen in voller Frontbreite die Seeschlacht bei Duyns zwischen Spaniern und Engländern dargestellt (XVII. Jahrhundert). Die Einfassung des Frieses bildeten zwei Löwen, von denen der eine im Altertumsmuseum zu Amsterdam erhalten ist. Ein drittes Fliesenbild aus 168 Fliesen, mit einer Darstellung von Rotterdam, befand sich an einem Delfter Privathaufe.

Der glänzende Aufschwung der neuen Niederländischen Keramik nahm seinen Anfang in der kleinen betrieblamen Stadt Delft in Holland zwischen dem Haag und Rotterdam. Die Anfänge der Delfter Fabrikation sind noch nicht genügend aufgeklärt; sie reichen sicherlich bis in das XVI. Jahrhundert hinein; der eigentliche Kunstbetrieb scheint dagegen erst seit der Gründung der St. Lukasgilde, welcher mit den Malern auch die Kunßtöpfer, die *Plateelbackers* angehörten, um die Wende des XVII. Jahrhunderts, begonnen zu haben³²⁸⁾.

Die seltenen Arbeiten aus der Delfter Frühzeit zeigen vorwiegend Blaumalereien; neben dem Kobaltblau erscheinen Gelb und ein liches Grün. Bald nach 1640 aber trat die Wendung ein, welche der Delfter Fayence als Kunstware einen Weltruf schaffen sollte. Die Wendung brachte der Einfluß der chinesisch-japanischen Kunst.

³²⁵⁾ Siehe: FALKE, a. a. O., S. 173.

³²⁶⁾ Siehe: KNOCHENHAUER, P. Niederländische Fliesenornamente. Berlin 1888.

³²⁷⁾ Siehe ebenda.

³²⁸⁾ Siehe: HAVARD, H. *Histoire de la faïence de Delft*. Paris 1878.

In Ostasien hatten zuerst die Portugiesen eine lebhafte Kolonisationstätigkeit entfaltet durch die Beziehungen mit China seit 1517 und die Entdeckung von Japan 1542. Als Portugal 1580 dem Weltreiche *Philipp II.* einverleibt wurde, übernahm Spanien die portugiesischen Erwerbungen, mit ihnen aber auch die seit dem XVII. Jahrhundert immer gefährlichere holländische Konkurrenz. Bereits 1605 erschienen die Holländer in Japan und wußten die Feindseligkeiten der Japaner gegen die portugiesisch-spanische Missionstätigkeit geschickt zu ihrem Vorteil auszubeuten. Nachdem 1624 die Austreibung der Fremden, Christenverfolgungen und schließlich die völlige Absperrung des Landes verfügt worden waren, blieben Chinesen und Holländer die allein geduldeten. Auf die Insel Deshima im Hafen von Nagasaki verwiesen und drückenden, selbst erniedrigenden Beschränkungen unterworfen, genossen die Holländer gleichwohl die Vorteile des japanischen Exports. In China war nur der Hafen von Kanton den Fremden geöffnet, anfänglich bloß den Portugiesen, die auf der Halbinsel Macao einen wichtigen Stapelplatz errichtet hatten; seit 1640 auch den Engländern. Da jedoch ein Teil des chinesischen Außenhandels über Japan, durch Vermittelung der holländisch-ostindischen Kompanie ging, so war tatsächlich Holland der Hauptvermittler für die Ausfuhr künstlicher Erzeugnisse der ostasiatischen Welt.

158.
Verbindungen
mit
Ostasien.

Der Einfluß der ostasiatischen Kunst auf Europa beruhte vornehmlich auf der Einfuhr chinesischer und japanischer Metallwaren, Lackarbeiten und der Porzellane. Die Nachfrage nach den besonders geschätzten Porzellanen soll zuerst *Albrecht de Keizer*, einen der Hauptmeister der Delfter Lukasgilde, auf den Gedanken gebracht haben, diese kostbare Ware in Fayence nachzubilden. Aber nicht allein hierauf ist der außerordentliche Erfolg der Delfter Fabrikation zurückzuführen, sondern vor allem auf den Umstand, daß hervorragende künstlerische Kräfte in den Diensten der Industrie traten. Dadurch wurde die Delfter Fayence, gleich der italienischen Majolika im XVI. Jahrhundert, ein Kunstzweig und zugleich ein Artikel für den Weltmarkt; sie wurde vorbildlich fast für die gesamte europäische Keramik der Folgezeit, so daß die Nachahmung in Fayence mehr als das feiner Kostbarkeit wegen auf die vornehmen Kreise beschränkte Porzellan selbst zur Verbreitung des Porzellanfals beitrug.

Die frühen Delfter Erzeugnisse bevorzugten, wie erwähnt, die Blaumalerei, die beim Porzellan technisch begründet ist, weil das Kobaltblau die einzige dem Scharffeuer sicher widerstehende Farbe ist, bei der Fayence eine nicht gebotene Beschränkung bildet. Bald aber ging man zur Nachahmung der Buntporzellan über, teils in Überglasurdekor, in der Art der chinesischen Porzellan selbst, teils mit den Mitteln der der italienischen Majolika entlehnten Scharffeuertechnik. Auch darin gleichen die Delfter Scharffeuerfayenzen den italienischen, daß sie im sog. *Kwart* eine durchsichtige Überglasur erhielten.

In den baukeramischen Erzeugnissen tritt übrigens die Buntmalerei zurück; hier behaupten die einfarbigen, zumeist in Kobalt, teilweise in Manganviolett gemalten Fayenzen das Feld. In den Gegenständen werden heimische Motive bevorzugt. Dies sind die kleinen Landschaften mit den schlichten Motiven des niederländischen Flachlandes, die traulichen Dorf- und Städtebilder, die Häuschen und Windmühlen, die ruhigen Wasserläufe und Buchten mit Segelchiffen. Ebenso häufig finden sich Einzelfiguren in Zeittracht (Fig. 106); aber auch die Abenteuer kühner Seefahrer, die Jagd auf Wallfische und Eisbären kommen zur Darstellung (Fig. 107 u. 108); eine Gattung für sich bilden Blumen und Fruchtstücke.

Diese anspruchslosen Fliesenbildchen waren der Abglanz der großen niederländischen Landschafts- und Genremalerei und wurden der Schmuck selbst des einfachsten Bürger-, Bauern- und Fischerhauses.

Im Inneren der Häuser findet sich Fliesenbelag am Wandsockel der Wohnräume, an den Kaminen und Öfen, in den Küchen und Fluren. Von den Niederlanden übertrug sich dieser Wand Schmuck auf den Nordwesten Deutschlands, die

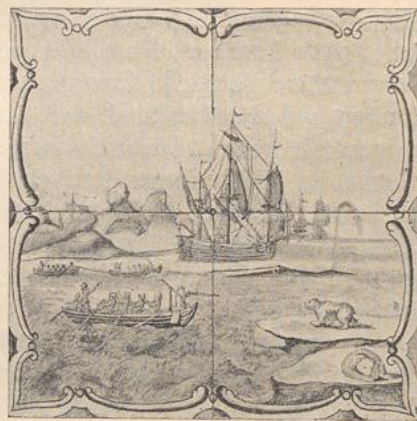
159.
Wandfliesen.

Infeln der Nordsee, sowie die Städte des baltischen Backsteingebietes; auch die Rheingegenden waren stark von Holland beeinflusst; ja in Nürnberg, Bayreuth und anderen Orten arbeiteten Fayencefabriken im Delfter Stil, wenngleich mit selbständiger Weiterentwicklung. — Von Wandverkleidungen durch Fliesen aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert sind daher in Deutschland noch zahlreiche Beispiele zu verzeichnen, verhältnismäßig viele in den Bauten des Großen Kurfürsten und des Königs *Friedrich I.* von Brandenburg-Preußen, welche in künstlerischen Dingen mit den Niederlanden enge Fühlung hielten. Arbeiten dieser Art finden sich z. B. in den Schlössern zu Potsdam, zu Charlottenburg, im Jagdhaus Stern und im Gutshaus von Caput bei Potsdam. Farbigen Scharffeuerdekor zeigen die in Holland gemalten Fliesen aus einem Baderaum des Schlosses zu Schwedt an der Oder, welche neuerdings im Königl. Schloß zu Berlin wieder Verwendung gefunden haben.

Fig. 107.



Fig. 108.



Fayencefliesen aus Holland.

(XVIII. Jahrh.)

Originale im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Andere Beispiele finden sich im Hause am Stern im Parke zu Wörlitz, in Süddeutschland im Schloßchen Favorite in Baden, in den Rheinlanden im Schloße zu Brühl (Sommerpeiselaal) u. a. Teile einer reichen Wanddekoration aus Fliesen, aus Hannover stammend, besitzt das Kunstgewerbemuseum zu Berlin; die Wandfelder enthalten große Blumenvasen in phantastischen Rokokoformen.

Ein Zimmer mit einem Fayenceofen und Wandfliesen mit Jagdbildern in wilder Rocailleumrahmung aus Schloß Ruthe bei Sarstedt (etwa 1760) hat das *Leibniz*-Haus zu Hannover erworben.

In den keramischen Dekorationen des gesamten Zeitalters (vergl. Art. 85, S. 94) bildet die Blumenmalerei in Muffelfarben auf der fertigen Glasur den Schluß der Entwicklung. Damit trat die Fayence völlig unter den Einfluß des Porzellans; sie hörte auf, einen selbständigen, ihrer technischen Herstellung entsprechenden Stil zu besitzen. In der Baukunst, die gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts allenthalben zur Nachahmung der Antike überging, war für keramischen Schmuck kein Platz mehr, und in der Gefäß- und Gerätefabrikation erlag schließlich die Fayence

160.
Ende der
Fayence.

der Konkurrenz des farblosen, dem damaligen Geschmack mehr zusagenden englischen Steingutes.

Von Holland wurde die Fayence nach England übertragen. Holländische Töpfer ließen sich in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts in Lambeth bei London nieder. Bald darauf entstanden Fabriken in Fulham, Bristol und Liverpool, in Irland zu Dublin und Belfast. Sie lieferten Fliesen in Delfter Art. In der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts muß Bristol der bedeutendste Fabrikationsort gewesen sein; seit der Mitte des Jahrhunderts stand Liverpool in erster Linie. Hier rief um 1756 der industrielle Zug der Zeit ein Verfahren in das Leben, das eine billige fabrikmäßige Herstellung erlaubte, von künstlerischer Wirkung allerdings weit entfernt war. Es bestand in der Verzierung von Fliesen mittels des Druckverfahrens auf der Glasur. Das Verfahren wurde von *John Sadler* in Liverpool zuerst angewendet, bald darauf im Verein mit *Guy Green* in Leeds weiter ausgebildet und fand rasche Verbreitung. Zum Druck verwendete man Kupferplatten, welche statt mit Druckfarben mit keramischen Farben eingerieben wurden. Die Fliesen wurden rot oder schwarz bedruckt und enthalten meist Genredarstellungen und Landschaften in kleinem Maßstabe. Zahlreiche Beispiele derartiger unter dem Namen *Liverpool delft* oder *Earthenware of Liverpool* gehender Arbeiten bietet die Sammlung der *Lady Schreiber* im Viktoria- und Albert-Museum zu London; eine größere Zahl ist auch im British-Museum daselbst vorhanden.

161.
England;
bedruckte
Fliesen.

Fig. 109.



Fayencefries aus Holland.

6. Kapitel.

Porzellan.

Der edelste Zweig der neueren Keramik, das Porzellan, war im XVIII. Jahrhundert wesentlich ein Gegenstand des Luxus geblieben. Seit es *Böttger* im II. Jahrzehnt jenes Jahrhunderts gelungen war, in Sachsen das erste europäische Porzellan herzustellen, wurde es der Ehrgeiz sämtlicher europäischer Fürstenhöfe, eigene Porzellanfabriken zu besitzen. Die Kostspieligkeit jedoch des Materials und die hohen Anforderungen, die man an seine künstlerische Ausschmückung stellte, ergaben für einen großen Teil dieser Anlagen dauernde finanzielle Mißerfolge. Niemals ist das Porzellan im XVIII. Jahrhundert als Gebrauchsgerät in die breiteren Schichten auch nur des wohlhabenden Mittelstandes gedrungen. Im XVII. Jahrhundert und zu Anfang des XVIII., als noch keine europäische Fabrikation bestand, war man auf die Einfuhr chinesischer und japanischer Porzellane angewiesen. Die Porzellane wurden in besonderen Porzellankabinetten gesammelt; derartige Kabinette gehörten zur Einrichtung fürstlicher Schlösser. Das kostbare Material stellte man an den Wänden auf Gestellen und Konsolen, auf

162.
Porzellan.

Sockeln und Unterfätzen in künstlerischer Anordnung und Auswahl auf. So entstanden Räume von durchaus eigentümlichem Gepräge, bei denen indessen die Porzellane mindestens ebenso sehr als dekorative Bestandteile der Einrichtung, wie als Ausstellungsgegenstände anzusehen waren. Vielleicht die erste Anlage dieser Art ist der achteckige Raum neben der Molchee zu Ardebil in Persien (siehe Art. 83, S. 93) mit seiner auserlesenen Sammlung chinesischer Porzellane. Das am besten erhaltene Porzellankabinett aus dem Anfange des XVIII. Jahrhunderts befindet sich im Kgl. Schlosse zu Charlottenburg. Für diese Kabinette und die Porzellangarnituren anderer Räume wurde in China und Japan eine besondere Exportware hergestellt, Arbeiten, welche erheblich hinter dem zurückstehen, was in jenen Ländern für den einheimischen Bedarf geschaffen wurde.

163.
Wand-
dekoration.

Versuche, das edle Material in größerem Maßstabe für bauliche Zwecke, zu Wanddekorationen, heranzuziehen, sind in Europa nur in vereinzelten Beispielen zu verzeichnen³²⁹⁾. Wohl das früheste findet sich im Schlosse zu Capo di Monte, wo 1865 eine ursprünglich im Schlosse zu Portici für König *Carl* von Neapel (1738–59) geschaffene Wanddekoration aus Porzellan wieder aufgestellt ist. Die Wandplatten enthalten Rundfelder mit chinesischen Figuren, Reliefs und Musikinstrumenten, Blumengirlanden mit Tieren und sind in der Porzellanfabrik von Capo di Monte ausgeführt.

Als dann *Carl* 1759 König von Spanien geworden war, gründete er bald darauf im Schlosse von Buen Retiro eine neue Porzellanfabrik. Aus dieser stammen zwei sehr bemerkenswerte, in Porzellan getäfelte Räume, der eine im Schlosse von Aranjuez, inschriftlich 1763 von *Giuseppe Grecci*, einem Italiener und ersten Modelleur der Fabrik von Buen Retiro, ausgeführt, der vorher in Neapel tätig gewesen war. Das zweite Porzellangemach findet sich im Schlosse von Madrid. Dieser letztgenannte Raum zeigt eine vollständige Täfelung aus Porzellan in Verbindung mit Spiegelglas. Die großen Wandfelder enthalten Reliefs von Kindergruppen, Konsolen, Masken, Vasen, verbunden durch Blumengirlanden und Draperien. Auch die gewölbte Decke ist durchgehends mit Porzellanfliesen ausgelegt. Die Ausführung entsprach vollständig dem Sinne und Geschmack jener Zeit, die das klassische Weiß der Antike, so wie man sie damals verstand, an die Stelle farbiger Fayencen zu setzen liebte. Die Wirkung steht allerdings nicht recht im Verhältnis zur Kostbarkeit des Materials und der Überwindung technischer Schwierigkeiten. Immerhin verdienen derartige Arbeiten als technisch hervorragende Leistungen Beachtung und Anerkennung.

³²⁹⁾ LE BRETON, G. *La céramique Espagnole*. Paris 1879.

4. Abschnitt.

Die Baukeramik im XIX. Jahrhundert.

7. Kapitel.

Baukeramik in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts.

Fig. 110.



Fliese mit eingelegtem Muster aus England³³⁰⁾. (XIX. Jahrh.)

Die Rolle der Keramik in der Architektur war im XVIII. Jahrhundert ausgespielt. Eine der wesentlichsten Voraussetzungen für ihre Existenz: eine selbständige Backsteinbaukunst, fehlte dem Zeitalter des Barock und Rokoko. Zwar war von Holland eine Bauweise ausgegangen mit Ziegelflächen zwischen Hautstein- oder Putzgliederungen; allein der Backsteinbau führte darin nur ein Scheinleben. Die klassische Richtung der Zeit tat das letzte, um selbst im baltischen Norden jeden Zusammenhang mit einer altheimischen Bauweise zu zerreißen. Eine Wiederbelebung des Backsteinbaues nahm erst ihren Anfang zu Beginn des XIX. Jahrhunderts mit der Wiederbelebung der mittelalterlichen Kunst überhaupt.

164.
Anfänge
des modernen
Backsteinbaues
in Berlin.

In derselben Zeit, als die Romantiker die Rückkehr zum Mittelalter predigten, als *Sulpice*

Boifferée die Wiederherstellung und den Ausbau des Cölnner Domes eine Ehrenschuld des deutschen Volkes nannte, ertönte auch *Schenkendorf's* Aufruf zur Erhaltung der Marienburg im Preußenlande. Schon mehrere Jahre früher hatten die Aufnahmen von *Frick*, *Rabe* und *Friedrich Gilly*³³¹⁾ die Aufmerksamkeit zuerst wieder auf dieses hervorragende Monument und das ganze Kunstgebiet, zu dem es gehört, gelenkt. So war es eine nationale Tat, als *Gilly's* großer Schüler, *Karl Friedrich Schinkel*, in der Werderschen Kirche zu Berlin den ersten Ziegelbau errichtete. Die preußische Hauptstadt ist die Geburtsstätte des modernen Backsteinbaues in Deutschland.

Die Werdersche Kirche entstand in den Jahren 1825–28; die wetterbeständigen Ziegel lieferte die königliche Ziegelei zu Joachimsthal, die Terrakottabauglieder und die 2½ m hohe Portalfigur des heiligen Michael die *Feilner'sche* Ofenfabrik in Berlin, damals vielleicht die tüchtigste keramische Fabrik Deutschlands, welche einen guten Teil alter Handwerksüberlieferung in die Neuzeit hinübergewonnen

³³⁰⁾ Fakf.-Repr. nach: FURNIVAL, W. J. *Leadleafs decorative tiles* usw.

³³¹⁾ Siehe: FRICK, F. Historische und architektonische Erläuterungen der Prospekte des Schlosses Marienburg in Preußen. Berlin 1802. (Tafeln 1799.)

hatte und z. B. zum Schmuck ihrer Öfen eingelegte Arbeiten, d. h. Einlagen von Ton in Ton, in hoher Vollendung herstellte. Für *Feilner* erbaute *Schinkel* in der Feilnerstraße das noch erhaltene Wohnhaus, einen Backsteinbau mit Terrakotten in hellenischen Kunstformen. Streifen glasierter Ziegel durchziehen die Wandflächen.

Zu höchster Stufe aber erhob sich dieser neue Berliner Backsteinbau in der 1832–35 nach *Schinkel's* Entwürfen ausgeführten Bauakademie am Werderischen Markte. Die flächige Behandlung, die Gliederung durch breite Wandstreifen tragen dem Material Rechnung; zum plastischen Schmuck der Portale, der Stichbogenfenster und Brüstungen wurden Terrakotten (von dem Berliner Fabrikanten *Cornelius Gormann* angefertigt) als Flächenschmuck wieder glasierte Ziegel verwendet. Die Sorgfalt, mit der man bei Herstellung des Materials — einem Gemenge aus Rathenower und Stolper Ton — zu Werke ging, haben dem Bauwerk seine treffliche Erhaltung gesichert. In der Geschichte der modernen Backsteinarchitektur gebührt der Bauakademie daher technisch wie künstlerisch ein Ehrenplatz.

Mit dem *Feilner'schen* Hause und der Bauakademie war bereits die Richtung des Berliner Backsteinbaues festgelegt: es war wohl eine Wiederaufnahme der mittelalterlichen Technik, nicht aber der mittelalterlichen Stilformen; die klassischen Neigungen des Zeitalters führten zu einem Terrakottenstil in hellenischem Charakter. Zwar entstanden in den vierziger Jahren, unter dem Einflusse der altchristlichen Kunstrichtung König *Friedrich Wilhelm IV.*, in Berlin Kirchenbauten in den einfachen Formen und Verhältnissen der frühmittelalterlichen Ziegelarchitektur; in größeren Anlagen jedoch, z. B. in *Soller's* Michaelskirche und *F. Adler's* Thomaskirche u. a., überwog wieder eine eklektische Richtung, wie denn diese in Berlin gepflegte, für Kirchen, Pfarr- und Schulhäuser empfohlene Bauweise oft bloß dem Material, nicht dem Kunstcharakter nach, als Backsteinbau zu bezeichnen ist.

Auch im Profanbau sollte sich ihr bald ein weites Feld öffnen. Wohl das erfreulichste Beispiel dieses älteren Berliner Ziegel- und Terrakottabaues bildete das von *H. Strack* 1858–60 erbaute Verwaltungsgebäude der *Borfig'schen* Eisenwerke mit der reizvollen Bogenhalle am Oranienburger Tore. Das Werk fiel der Bauppekulation zum Opfer; doch ist ein großer Teil der reichverzierten Terrakotten für die Sammlungen der Technischen Hochschule zu Charlottenburg gerettet; einige Arkaden sind sogar im Garten der Anstalt wieder aufgerichtet worden.

165.
Backsteinbauten
in Hannover.

Der eklektischen Ziegel- und Terrakottabaukunst der Berliner Schule bot im Nordwesten Deutschlands eine unter dem Einflusse von *Konrad Wilhelm Hase* und seiner Nachfolger gezeitigte Richtung das Gegengewicht. Diese Richtung fußte auf dem sicheren Fundament der mittelalterlichen Kunst und suchte sich Formen und Ausdrucksmittel des heimischen Ziegelbaues in vollem Umfange wieder zu eigen zu machen. So erscheinen an Kirchen und Schulen regelmäßig wieder die Staffelgiebel, Putzblenden, Maßwerkfrieße und -Füllungen, sogar Neubildungen wie die Trapezkapitelle, vor allem aber die glasierten Ziegel zum Schmuck der Flächen und zum Schutz der dem Wetter ausgesetzten Bauteile (Kanten, Abdeckungen, Wasserfchrägen), zur Eindeckung von Dächern und Turmspitzen. Von Terrakotten wurde nur sparsamer Gebrauch gemacht. Die Hauptbautätigkeit *Hase's* fällt in die sechziger und siebenziger Jahre des vorigen Jahrhunderts.

Unter den Monumenten seien erwähnt: die Christuskirche zu Hannover, die Kirchen zu Altenhagen und Kalefeld, die Gymnasien zu Hildesheim und Verden³³²⁾;

³³²⁾ HASE, K. W. Sammlung von Zeichnungen ausgeführter Kirchen, Schulgebäude und Privatbauten. Hannover 1876.

auch in den Privatbau drang dieser formenreichere, dem Material angepaßte, allerdings nicht selten schulmäßige, trockene Backsteinstil; Hannover wurde die eigentliche Backsteinstadt Deutschlands.

Nahm dergestalt in unserer Vaterlande der Backsteinbau einen viel verprechenden Anfang, so entwickelte sich in England, früher als auf dem Kontinent, die eigentliche Baukeramik zur Blüte; ja England hat das Verdienst, auf einem der wichtigsten Gebiete, der Fabrikation von Boden- und Wandfliesen, mit bahnbrechenden Neuerungen vorgegangen zu sein.

Es waren hauptsächlich Reinlichkeits- und Gesundheitsrückichten, welche jenseits des Kanals frühzeitig eine starke Nachfrage nach Tonfliesen und damit eine blühende Industrie zeitigten. Man ging zur Verzierung von Fliesen auf das in England einst so verbreitete mittelalterliche Verfahren der Inkrustation (siehe Art. 121, S. 129) zurück. Bereits um 1830 suchte *Samuel Wright* in Shelton (Staffordshire) ein Patent zur Herstellung von Fliesen mit eingelegten Mustern aus verschiedenfarbigen Tönen nach, gab dieses jedoch bei mangelndem Erfolge an *Herbert Minton* in Stoke-on-Trent ab, der sich mit dem gleichen Gedanken getragen hatte³³³). Mit *Herbert Minton* trat einer der erfolgreichsten Meister der neueren Kunstkeramik auf den Plan. Erst unter seinen Händen gewann das gedachte Verfahren künstlerische Ausbildung und Verbreitung. *Minton's* frühestes großes Werk in dieser Technik wurde der in Anlehnung an alte Muster angefertigte neue Bodenbelag in der Templerkirche zu London.

Etwas früher noch als die eingelegten Fliesen wurde in England das Mosaik aus gebranntem Ton beliebt. Kleine Würfel (*Tesserae*), aus verschieden gefärbten Tonkuchen herausgestochen und gebrannt, wurden mit der Ansichtsfläche nach unten zu Platten zusammengesetzt, von hinten mit einer Zementmasse vergossen und nach deren Abbinden verlegt. Man ahmte mit diesen Ton-*Tesserae* die Muster römischer Steinmosaiken nach.

Von entscheidender Bedeutung aber für die moderne Fabrikation erwies sich eine 1840 erfundene neue Herstellungsart. Am 17. Juni dieses Jahres ließ sich *Richard Proffer* in Birmingham ein Verfahren patentieren, Ton-*Tesserae* oder -Fliesen aus pulverisiertem, mit Metalloxyden gefärbtem Material unter starkem Druck in Formen zu pressen. Dies war der Anfang des heute so verbreiteten Verfahrens der Trockenpressung. *Proffer* tat gut daran, sich für die Verwertung seiner Erfindung ebenfalls mit *Minton* zu verbinden. Aber noch von anderer Seite als der Industrie ergaben sich für die Baukeramik jenseits des Kanals entscheidende Antriebe.

8. Kapitel.

Baukeramik in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts.

Um die Mitte des XIX. Jahrhunderts nahm in England jene folgenreiche Bewegung ihren Anfang, welche eine Erziehung und Veredelung des Zeitgeschmackes durch das Studium der alten Kunst erstrebte. Als das nächste Ziel galt es: an der Hand der historischen Formen und Überlieferung die in so vielen Zweigen verlorengegangene Kunstfertigkeit der Vergangenheit wieder zu erlangen. Im South-Kensington-Museum zu London mit seinen kostbaren Sammlungen und seiner Lehranstalt bildete sich die große Zentrale für alle diese Bestrebungen; an-

166.
Baukeramik
in England.

167.
Wieder-
belebung
alter Kunst
und Technik.

³³³) Vergl.: FURNIVAL, W. J. *Leadless Decorative Tiles etc.* S. 184 ff.

dere Anstalten folgten auf dem Kontinent. Die Vorfrüchte zeigte bereits die erste große Weltausstellung zu London 1851. Auf dem Gebiete der Keramik war das Hauptergebnis dieser reproduzierenden Kunsttätigkeit die Wiederbelebung eines ihrer edelsten Zweige: der Fayence. Wieder ist hier *Herbert Minton's* rühmend zu gedenken. Seine Fabrik war gerade damals mit der Herstellung von Zinnschmelzglasuren und farbig emaillierten Terrakotten, Majoliken, wie man sie nannte, hervorgetreten. Die erste größere, epochemachende Ausführung, die Wandverkleidungen aus gemalten Fliesen und die Bauglieder aus emailliertem Ton, im Erfrischungsäle und in der keramischen Galerie des South-Kenlington-Museums zu London, fielen in die Jahre 1863–68.

Minton selbst war bereits im Jahre 1858 gestorben; aber sein Werk überlebte ihn. Einer seiner hervorragendsten Mitarbeiter, *Joseph François Léon Arnoux*, der gerade an der Fabrikation der Zinnschmelzarbeiten entscheidenden Anteil hatte, wurde Leiter dieses Betriebes, während die Fliesenkeramik von einer Zweiganstalt, der Firma *Minton & Hollins* weiter gepflegt wurde. Als neue Gattung führte diese Fabrik die Fliesen mit Glasuren zwischen Schutzstegen, ebenfalls ein altes, von den spanischen Wandfliesen her bekanntes Verfahren (siehe Art. 124, S. 153), in England ein.

Den zweiten Platz nach *Minton's* Werkstätten behauptete die Fabrik von *J. Maw & Co.* in Benthall (Shropshire); auch sie arbeitete für das Baugewerbe, Fliesen, Mosaiken und Bauglieder aus gebranntem Ton und trat mit Nachbildungen spanischer und italienischer Vorbilder hervor. Indessen ruhte bei allen Versuchen und Nachbildungen auf dem Gebiete der Kunstkeramik die moderne Maschinenfabrikation keineswegs. Im Jahre 1863 nahmen *William Boulton* und *Joseph Worthington* in Burslem das *Proffer'sche* Verfahren der Trockenpressung wieder auf und vervollkommneten es, indem sie es zur Herstellung mehrfarbig gemusterter Fliesen, in der Art der eingelegten, der *Encaustic tiles*, ausbildeten.

168.
Trocken-
pressung.

Bei diesem Verfahren erhielt man das Ornament mit Hilfe zweier Lehren (Messingplatten), der dem Muster entsprechend durchlochtes Tiefplatte, und der Hochplatte, welche dasselbe Muster in Relief zeigt. Bei Beginn der Arbeit wurde die Tiefplatte mit leicht angefeuchtem Tonpulver der gewünschten Farbe bedeckt und dieses mittels der Hochplatte unter dem Druck einer Schraubenpresse in die untere Lehre eingedrückt. Nach Entfernen der Lehren setzte man die mit Tonpulver gefüllte Fliesenform auf und preßte die Grundmasse darauf. Für mehrfarbige Ornamente werden ebensoviele Messingplatten als Farben erforderlich. Bei dem Verfahren wird also nicht das Ornament dem Grund, sondern umgekehrt der Grund dem Ornament aufgedrückt.

Ganz außerordentlich ist im Laufe der Zeit der Bedarf an baukeramischen Arbeiten in England gestiegen. Im Bürgerhause bieten regelmäßig Herd und Kamin (*Fire-place*) den Platz für Fliesenbekleidung und ornamentalen Schmuck aus emailliertem Ton, ferner die Wände in Baderäumen, in Fluren und Eßzimmern; in vornehmeren Häusern hatte sich der Bodenbelag aus Fliesen schon zeitig eingeführt; ebenso sind Wandsockel und Fußböden aus Fliesen in öffentlichen Gebäuden, Kirchen, Schulen, Restaurants und Hotels weit verbreitet, der Wandverkleidungen aus glasierten Ziegeln bei Nutzenanlagen, Ställen, Fabriken, Bahnhöfen, Tunneln u. a. gar nicht zu gedenken.

Daß alter Brauch diesem Zweige der Keramik in den südlichen Ländern Europas, Spanien, Portugal und Italien noch heute ein weites Feld bietet, ist schon in Art. 121 (S. 150) u. 126 (S. 158) bemerkt worden.

Ein wesentlicher Antrieb für die Töpferei, wie für das gesamte Kunsthandwerk in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, war, wie erwähnt, die Nachbildung der historischen Typen gewesen und wenn auch auf diesem Wege keine neuen leitenden Grundsätze sich ergaben, so lag doch ein schätzbarer Gewinn allein in der Wiederaufnahme der technischen Verfahren alter Zeit. Man lernte nicht bloß nachbilden, sondern auch Neues mit alten Mitteln schaffen. Ein weiterer Gewinn und Lohn für viele Mühen lag ferner in dem von Jahr zu Jahr sich mehrenden Anteil, den, besonders in Frankreich, die Öffentlichkeit der keramischen Kunst entgegenbrachte. Während in England die Mehrzahl der Fabrikanten, trotz aller Streifzüge in das Gebiet der historischen Keramik, doch zuletzt mehr das industrielle wie das künstlerische Ziel im Auge behielten, nach Vervollkommnung der Fabrikation mittels der Maschine strebten, bildete sich, unter dem Einflusse kunstgewerblicher Reformen, in Frankreich der Begriff der *Faïence d'art* aus, deren Erzeugnisse freie Handarbeit waren und als künstlerische Leistungen anerkannt und bezahlt wurden. — Die entscheidenden Anregungen auf diesem Gebiete fanden die französischen Keramiker im Orient, in den persischen und türkischen Fayencen; zugleich zeitigte der für die gesamte dekorative Kunst der Neuzeit entscheidende Einfluß von Japan in Frankreich früher als anderswo lebenskräftige Triebe.

In den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts hatte, wie bereits in Art. 63 (S. 78) erwähnt, *Léon Parvillée*, bei Erneuerung des Fliesenschmuckes in der grünen Moschee und im Mausoleum *Mohammed I.* in Brussa, ein hervorragendes Beispiel für die Verwendung der Keramik im Dienste der Baukunst und die uralte orientalische Technik des Emails zwischen Schutzrändern kennen gelernt. Dies gab den Anstoß zu dem orientalischen Kurs, und bereits auf der Wiener Weltausstellung 1873 zogen sowohl *Parvillée's* Poterien, wie die mehr industriellen Arbeiten von *E. Collinot & A. de Beaumont* in persisch-türkischem Stil und Technik die Aufmerksamkeit auf sich³³⁴). Es waren keine gemalte, sondern emaillierte Stücke. Die zähflüssigen Emails wurden zwischen den vorgedruckten und mit fetter Farbe übergangenen Umrissen der Zeichnung mittels des Pinsels unmittelbar auf das Biskuit geätzt, und ziehen sich, von den fettigen Konturen abgetoßen, innerhalb der letzteren zu reliefartigen Erhebungen zusammen³³⁵).

Im Mittelpunkt der *Faïence d'art* standen die Arbeiten des Großmeisters der modernen französischen Keramik, *Théodore Deck*. *Deck*, von Geburt ein Deutscher, hatte bei *Hügelin* in Straßburg und bei *Feilner* in Berlin gearbeitet³³⁶), und war seit 1858 unermüdlich und erfolgreich mit der Vervollkommnung der keramischen Palette tätig gewesen. Auf der Pariser Weltausstellung 1878 fanden seine aufs höchste verfeinerten Unterglasurmalereien und farbenprächtigen alkalischen Glasuren die größte Anerkennung.

Obwohl die *Faïence d'art* vorzugsweise für den Luxus arbeitete, zeigte sich die Befähigung der Franzosen für Organisation des Kunstbetriebes doch sogleich in der Übertragung der gewonnenen Kunstmittel auf die Baukeramik. Das, was der Architektur auf der Weltausstellung von 1878 die Signatur gab, war die Ausschmückung der großen Eisenbauten durch Werke der Kunsttöpferei. Man darf dieses Zusammenwirken von Keramik und Ingenieurkunst als höchst erfpriechlich bezeichnen und kann nur bedauern, daß die damaligen glücklichen Ansätze in der

169.
Baukeramik
in Frankreich.

170.
Pariser
Ausstellungs-
bauten.

³³⁴) Siehe: Amtlicher Bericht über die Wiener Weltausstellung im Jahre 1873. Erfattet von der Centralcommission des Deutschen Reiches. Braunschweig 1874. Bd. II, S. 422 ff.

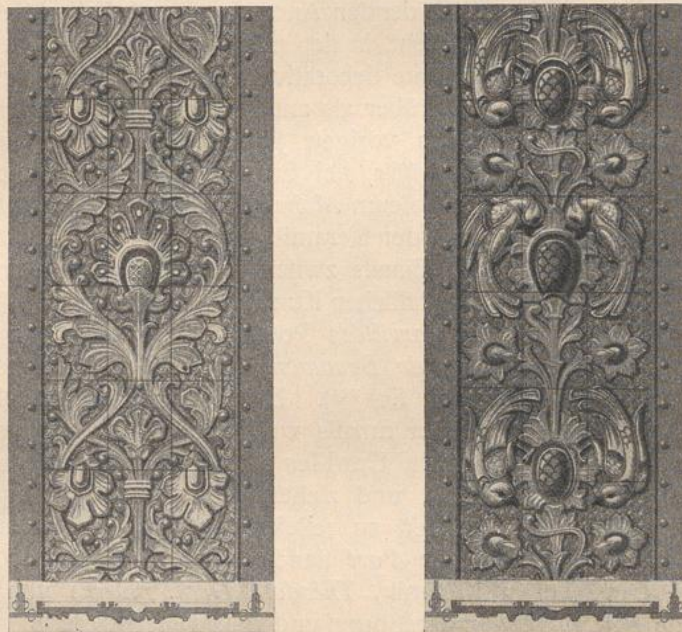
³³⁵) Siehe: SCHMIDT, A. Die Keramik auf der Pariser Weltausstellung 1878. Berlin 1879. S. 68 u. 69.

³³⁶) Siehe: DECK, TH. *La Faïence*. *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts*. Paris 1887. S. 222.
Handbuch der Architektur. I. 4. (2. Aufl.)

neueren Baukunst verhältnismäßig wenig Verständnis und Nachfolge gefunden haben. Es gibt für den Eisenbau keinen passenderen, dem *Valeur* des Materials besser entsprechenden Schmuck als durch die Keramik, weil sie einen wetterbeständigen Stoff von geringem Gewicht und Querschnitt und der Möglichkeit klarer und entschiedener Färbung bietet.

Aus Eisen und Glas bestand die Eingangsfront des großen, vom Architekten *Hardy* entworfenen Ausstellungspalastes auf dem Marsfelde. Der Bau enthielt einen Mittelrisalit mit mächtiger Bogennische, für welche die Portale persischer Akademien und Moscheen das Vorbild gegeben haben mochten, und zwei Eckpavillons mit Kuppeln. Die Rücklagen waren als Hallen ausgebildet. Als Träger der Konstruktion dienten schlanke, kaltenförmige Wandpfeiler aus Schmiedeeisen mit füllungsartig zwischen die T-Eisen eingesetzten emaillierten Fliesen (Fig. 111³²⁷).

Fig. 111.

Fliesenfelder vom großen Ausstellungspalast zu Paris 1878³²⁷.

Weitere Beispiele dieser Bauweise boten der Pavillon des Ministeriums der öffentlichen Arbeiten, mit Wandflächen aus verschiedenfarbigen Verblendern, glasierten Ziegeln und Terrakotten, der Schmucke Pavillon der Stadt Paris (von *Bouvard*) im Hofe des großen Ausstellungspalastes zwischen beiden Kunsthallen, mit Fliesenpanneaus von *J. Löbnitz* und *Utzschneider & Co.*, sowie die Vorhalle zum südlichen Kunstausstellungsbau von *P. Sédille* mit emaillierten Fliesen von *J. Löbnitz* nach dem *Parvillé*'schen Verfahren.

Bei den genannten keramischen Ausführungen handelte es sich lediglich um ornamentale Teile und Bauglieder. Höhere Ziele hatte sich dagegen *Th. Deck* bei der Ausschmückung der Vorhalle zum nördlichen Kunstausstellungsgebäude gesteckt³²⁸). Darin waren die Figuren der Künfte und eine italienische Landschaft in

³²⁷ Fakf.-Repr. nach: *Revue gén. de l'arch.* Paris 1880. Taf. 7 u. 8.

³²⁸ Siehe: SCHMIDT, a. a. O., S. 55.

Unterglasurmalerei auf dem Biskuitscherben in voller Bildwirkung dargestellt. Mit vollendeter Meisterschaft und im lichten Kolorit mit Verständnis für den dekorativen Charakter der Aufgabe gemalt, stand dieses erste große Werk neuzeitlicher Fliesenmalerei ohne Nebenbuhler da. Eine zweite Landschaft, von *H. Boulenger & Co.*, unmittelbar daneben, zeigte die ganze Überlegenheit *Deck's*cher Technik. Allein auch vor *Deck's* Werken ließ sich nicht verschweigen, wieviel die Unterglasurmalerei bei großen, bildartigen Kompositionen hinter der ruhigen Haltung und dem kräftigen Ton der mit der Glasur verschmelzenden Scharffarben der echten Fayence zurücksteht. Schon die Spiegelung der durchsichtigen Glasur gibt dem Bilde etwas Unruhiges.

Große Aufgaben waren im Ausstellungsjahre 1878 von der französischen Keramik bewältigt und hatten die Richtung für die nächste Zeit gegeben. Schmuckbauten in Eisenfachwerk, mit glasierten Ziegeln, Terrakotten und Fliesen entstanden in den Badeorten an der atlantischen Küste und der Riviera; Wandverkleidungen aus Fliesen, zumeist mit naturalistischen Blumen und Gewächsen in der Art der Japaner, wurden ein beliebter Schmuck für Bauwerke von öffentlicher Bestimmung³³⁹). Dies war eine bedeutende Errungenschaft; denn erst durch die Ausdehnung auf das Baugewerbe ergab sich das notwendige Gegengewicht gegen die Einseitigkeit der Liebhaber- und Luxuskeramik, der *Faïence d'art*, und erhob sich die Künftöpferei zu einem der fruchtbarsten Zweige des französischen Kunsthandwerkes.

Die von England und Frankreich ausgegangenen Erfindungen und Anregungen hatten auch in der deutschen keramischen Industrie bereitwillige und verständnisvolle Aufnahme gefunden; im Backsteinbau ging Deutschland seine eigenen Wege. Bei der Fülle der Erscheinungen muß von vornherein von einer Erwähnung auch nur der bedeutenderen Bauwerke, Künstler und Fabrikanten abgesehen werden; bloß der Haupttrichtlinien und einzelner aus der Masse hervorragender technischer und künstlerischer Betriebe kann in diesem Zusammenhange Erwähnung geschehen.

An der Spitze der deutschen Fliesenkeramik stehen seit zwei Menschenaltern die Werkstätten der rühmlichst bekannten Firma *Villeroy & Boch* in Metlach an der Saar, mit ihren Zweiganstalten zu Merzig und Dresden, zu welchen als älteste, die Fabrik von Septfontaines in Luxemburg kommt, wohl die größte keramische Fabrik des Kontinents. Die Firma beherrscht das ganze weite Gebiet des baukeramischen Schaffens. Nachdem sie 1846 das englische Verfahren der Trockenpressung eingeführt hatte, lieferte sie besonders sog. Mosaikfliesen, mit Nachahmungen römischer Fußbodenmosaiken, engobierte Fliesen mit eingelegten und Reliefmustern von großer Härte und sauberster Ausführung. Auch emaillierte Fliesen in der Art von *Parvillée* und sog. Majoliken, wie z. B. die Wandbekleidungen und Türeinfassungen im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, wurden angefertigt, und mit dem 1883 in den Dresdener Werkstätten ausgeführten Fliesenbilde im Antilopenhause des Zoologischen Gartens zu Berlin (Antilopenjagd nach einem Karton von *P. Meyerheim*) betrat die Fabrik erfolgreich das Gebiet der Unterglasurmalerei.

Eine bemerkenswerte Ausführung bilden die Kassetten- und Gewölbedecken aus glasierten Tonsteinen im Neubau des Reichsbankgebäudes zu Berlin (Arch.: *Emmerich & Hasak*).

³³⁹) Hierher gehören u. a. die Wandverkleidungen der zahlreichen Restaurants *Duval* in Paris. Die Technik ist die der zwischen trennenden Stegen eingelassenen durchsichtigen Glasuren. — Einzelne Panneaux in dieser Technik von *L. Parvillée* und *Utzschneider* enthält das *Musée des arts décoratifs* im Louvre zu Paris.

Von ähnlich umfassender und vielseitiger Tätigkeit, wie *Villeroy & Boch*, zeigte sich die 1836 gegründete Terrakottaabrik von *E. March* in Charlottenburg. An hervorragenden Staats-, städtischen wie Privatbauten beteiligt durch Lieferung von Statuen, Baugliedern und Ornamenten aus Terrakotta, von Wand- und Bodenfliesen, ist die Firma eng mit der Berliner Backsteinarchitektur verwachsen. Das Friedenthalsche Haus in der Lennéstraße, das Generalitätsgebäude, die Kaisergalerie (Arch.: *Heyden & Kyllmann*), die Fassaden der Kriegsakademie (Arch.: *F. Schwechten*), die Bahnhöfe der Stadtbahn, zahlreiche farbig engobierte Frieße und Füllungen für Schulen, Krankenhäuser und Markthallen der Stadt Berlin legen Zeugnis davon ab. Dazu kommen aus neuerer Zeit die emaillierten Terrakotten am Kunstgewerbe-Museum (Arch.: *Gropius & Schmieden*), am *Ravené'schen* Geschäftshause zu Berlin (Arch.: *Ende & Böckmann*), der Wappenschmuck für die Portaltürme der neuen Weichsel- und Nogatbrücken nach *E. Jacobsthal's* Entwürfen, schließlich, als bemerkenswertes Beispiel in der Richtung der Pariser Eifenfachwerkbauten mit keramischem Schmuck, das gleichfalls von *E. Jacobsthal* entworfene Inselegebäude im Zentralbahnhofe zu Cöln.

Die vorgenannten Bauten bezeichnen gleichzeitig einige der wichtigsten Werke der Berliner und der von Berlin abhängigen Backsteinarchitektur während der letzten vierzig Jahre. Für die gesamte Richtung dieser jüngeren Berliner Gruppe sollte jedoch noch mehr als die Terrakotta die moderne Verblendtechnik bestimmend werden. Der diese Richtung einleitende Bau wurde das nach *Wäsemann's* Plänen 1863—69 errichtete Berliner Rathaus. Die Verblender lieferte die Fabrik von *A. Augustin* in Lauban³⁴⁰), die auch das Material zu anderen Berliner Backsteinbauten angefertigt und um das Verblenderwesen sich unbestreitbare Verdienste erworben hatte.

Bei der Ausführung scheiden sich fortan in der Regel Mauerwerk und Verblendung, welche oft erst nachträglich hergestellt wird. Für diesen Zweck liefern, nachdem neben dem Handtrichverfahren die Herstellung mittels der Strangpresse üblich geworden war, die Fabriken ein technisch einwandfreies, in Format, Oberfläche und Farbe gleichmäßiges Material. Stets mit der Maschine hergestellt sind die modernen durchlöchernten Verblender, welche den älteren Vollverblendern den Rang abgelaufen haben, ein gleichmäßiges Durchbrennen und bei geringerer Masse und Querschnitt größere Druckfestigkeit gewährleisten; dabei beschränkt sich die Verblendung mit Lochsteinen meist auf halbe und Viertelsteine. Wegen der Kleinheit des Formats wird ängstlich auf strenge Gleichmäßigkeit gesehen. Ebenso ängstlich war man mit der Farbe; man verließ sich nicht auf den natürlichen Ton des noch so sorgfältig verarbeiteten Materials, sondern suchte vollkommene Übereinstimmung durch Engobieren der Verblender und Formsteine zu erzielen. In der gleichen Absicht gab man selbst den in der Grundmasse gröberen und porösen Baugliedern aus Terrakotta einen Anlaß aus feinerem fettem Ton.

Diese peinlich sorgfältige Behandlung des Materials mußte naturgemäß auf den Gesamtcharakter der Backsteinbauten von Einfluß werden. Man erblickte den Vorzug einer Verblenderfassade in der vollkommenen Gleichheit von Form und Farbe, streng regelmäßigem Verband und sauberstem Fugenschluß der Steine. So hoch nun aber derartige Ausführungen technisch zu bewerten sein mochten, so wenig befriedigte in der Regel die künstlerische Wirkung der modernen Verblenderfassaden, am allerwenigsten, wenn man sie mit der alten Backsteinbauten verglich. Hier werden gerade ihre Vorzüge zu Nachteilen; ungern entbehrt man

³⁴⁰) Siehe: Berlin und seine Bauten. Berlin 1896. Bd. I, S. 418.

den belebenden Wechsel, den das rauhe ungleichmäßige Korn oder die Bearbeitung der Oberfläche, die Zufälligkeiten des Brandes, die Freiheit in der Behandlung (siehe Art. 102, S. 110) der Fugen den alten Backsteinbauten verlieh. Nicht unwesentlich für den Eindruck erscheint ferner die unsere Normalformate übertreffende Größe der alten Steine.

Eine Wendung zum Besseren zeigen u. a. die schlichten, aber feine empfundenen Bauanlagen der Wasserwerke am Müggelsee und zu Lichtenberg bei Berlin, in ihrer Anlehnung an Formen und Technik der märkischen Bauten des Mittelalters. Sämtliche Ziegel sind als Handtrichsteine angefertigt. Nicht technische, sondern künstlerische Gründe haben daher in neuerer Zeit zu einem Rückschlag gegen das Terrakotta- und Verblenderwesen und zu einer für die zahlreichen Betriebe sehr verlustvollen Mißachtung der Maschinensteine, ja sogar des Backsteinbaues überhaupt geführt. Diese Mißachtung des Backsteinmaterials und der Maschinenziegel schießt indessen über das Ziel hinaus. Unsere Baukunst kann weder des Backsteines noch des Maschinenbetriebes entraten; sie muß sich wie unsere gesamte Kunsttechnik mit der Maschinenarbeit befreunden und einrichten. Nur erwächst die Aufgabe, den Erzeugnissen der Maschine nach Möglichkeit das Starre und Monotone zu nehmen. Beachtenswerte Versuche zur Lösung dieser Aufgabe verzeichnet u. a. *Dümler* aus Amerika³⁴¹). Man hat dort Maschinensteine wieder eine körnige, narbige, selbst eine leicht geriefelte, scheinbar bearbeitete Oberfläche und durch verschiedenartiges, weniger durchgemischtes Material auch eine abwechslungsreichere, sogar geflammte Oberfläche verliehen. Den Nachteilen des kleinen Formats hat man gelegentlich durch Verblender von doppelter Schichtenhöhe abzuweichen gesucht.

Neben Norddeutschland hat im XIX. Jahrhundert vorzugsweise England den Backsteinbau gepflegt und zur Kunsthöhe geführt, jedoch mit Ausnahme des Kirchenbaues. Eine kirchliche Backsteingotik, wie bei uns, gibt es jenseits des Kanals nicht³⁴²) — die Überlieferungen des Mittelalters sprachen dagegen —; im Profanbau jedoch überwiegt, von Schottland abgesehen, der Backsteinbau alle anderen Richtungen. Namentlich ist dies in der Hauptstadt der Fall, so daß man das moderne London zu den Backsteinstädten zählen darf. Die Technik allerdings und die künstlerischen Anschauungen sind von den kontinentalen grundverschieden.

Zunächst kennt man in England weder die engobierten Maschinensteine, noch die Verblendung mit halben und Viertelsteinen; man verkleidet das Mauerwerk mit vollen Handsteinen. Im übrigen beschränkt sich der englische Backsteinbau keineswegs auf die einfache Form der Ziegelarchitektur, sondern verfährt in der Wahl und Abmessung der Bauglieder völlig frei. Er ist also mehr Terrakotta- als Backsteinbau. Hierbei nun stehen sich zwei ihrem Wesen nach verschiedene Richtungen gegenüber.

Der Hauptvertreter der einen und einer der hervorragendsten Baukünstler Englands war der Architekt *Norman Shaw*. Diese Richtung verfährt ganz im Sinne der Werksteintechnik, d. h. sie macht keinen Gebrauch vom Formen des Tones, sondern versetzt Blockstücke aus gebranntem Ton mit ihren Bösen und bearbeitet sie vom Gerüst in derselben Art und mit denselben Werkzeugen wie den Haufstein. Dies ergibt ein Verfahren, das sich mit dem im XIII. Jahrhundert im

172.
Backstein-
und
Terrakottabau
in England.

³⁴¹) Siehe: DÜMLER, K. Die Ziegel- und Tonwaren-Industrie in den Vereinigten Staaten von Amerika auf der Columbus-Weltausstellung in Chicago. Halle 1894. S. 12.

³⁴²) Nachfolgende Bemerkungen über den englischen Backsteinbau beruhen durchaus auf: MUTHESUS, H. Der moderne Ziegelbau in England. Centralbl. d. Bauverw. 1898, S. 581 ff.

baltischen Backsteinbau besprochenen nahe berührt (siehe Art. 113, S. 119). Die Bau- und Kunstformen tragen den Charakter der Handbearbeitung. So werden auch Bogen nicht aus geformten Keilsteinen, wie bei unserem Verblendmauerwerk, hergestellt, sondern aus freihändig zugehauenen und mit ganz engen Fugen versetzten Backsteinen.

Voraussetzung für diese Behandlung ist ein weiches, nicht sprödes Material; auch fürchtet man in England nicht, daß durch Verletzung der Brandhaut die Wetterbeständigkeit oder Tragfähigkeit des Backsteins leide. —

Die zweite Richtung der englischen Terrakottaarchitektur macht, gleich der unserigen, den weitesten Gebrauch von geformten Hohlstücken. Die Technik ist hochentwickelt und hat die Terrakotta auf die größten Bauten übertragen. Man behauptet, daß in der rußigen, feuchten Atmosphäre der englischen Fabrikstädte der feinkörnige harte Ton sich besser hielt und weniger Schmutz ansetzte wie die grobkörnigen Sand- und Kalksteine. Verletzt werden Blockstücke von mäßiger Größe, in der Länge nicht über 46 cm (= 1½ engl. Fuß), in der Höhe nicht über 38 cm, mit einer Stärke von 10 bis 18 cm. Eine Verkleidung durch Platten findet nicht statt; die Ausführung hat also weder mit dem Ziegel- noch Fliesenbau etwas gemein.

Gleich der erste für diese Richtung vorbildliche Bau, das im Jahre 1866 begonnene Naturhistorische Museum zu London (Arch.: *Waterhouse*), war eine Ausführung in größten Verhältnissen. Ein neueres bedeutendes, in allen Außenteilen aus Terrakotta hergestelltes Werk ist das Gerichtsgebäude in Birmingham, 1887–91 erbaut von *Aston Webb* und *Ingres Bell*.

Eine ähnliche Richtung wie in England hat die Baukeramik auch in Amerika eingeschlagen; man verwendet dort gleichfalls den gebrannten Ton wie die natürlichen Bausteine und versteht es, ihn diesen Materialien auch in der Färbung so nahe zu bringen, daß es bisweilen schwer fällt, eine Terrakottafassade von einer solchen aus Kalkstein oder Sandstein zu unterscheiden.

Um den Ersatz für natürliche Bausteine möglichst vollständig zu machen, geht man sogar so weit, Rustikaquadern für den Sockel oder das Erdgeschoß der Gebäude aus Tonsteinen herzustellen. Zu demselben Zwecke werden ferner Verblender, die sog. *Rock-face-bricks*, mit Rustikaoberfläche aus 5 bis 6 verschiedenen Formen, um Monotonie zu vermeiden, angefertigt.

Die Terrakottabaukunst steht jenseits des Ozeans als selbständiger Zweig neben dem Backsteinbau. In den Turmhäusern mit Stahlskelett und deren Verkleidungen aus gebrannten Tonsteinen leben, wenn auch in anderer Richtung, die Anregungen weiter, welche die Pariser Ausstellungsbauten 1878 gegeben haben. Die Zahl der monumentalen wie privaten Bauten, an welchen sämtliche Bauglieder, die plastischen Zierformen und Bildwerke, ja die gesamte Außenarchitektur vom Sockel bis zum Dach aus gebranntem Ton besteht, ist in Amerika stetig im Wachsen begriffen. Auch dort glaubt man, daß gebrannter Ton weniger Schmutz aufsaugt und sich leichter reinigen läßt als natürliche Bausteine. Ferner hat sich gebrannter Ton als widerstandsfähiger gegen Brände erwiesen als selbst Hartgestein.

Nach Mitteilungen in den Keramischen Monatsheften, welche mit Aufmerksamkeit die amerikanische Backstein- und Terrakottabaukunst verfolgen, zählen zu den hervorragenderen Bauten dieser Art in der Neuzeit u. a.: das im Äußeren nur aus Eisen und Tonsteinen hergestellte Willis-Wood-Theater in Kansas City (Mo), ausgeführt von der *North Western Terracotta Co.* in Chicago nach den

173.
Baukeramik
in Nord-
amerika.

Entwürfen von *Louis Curtiß*³⁴³); das Orpheum-Theater des Architekten *Franz Freemann* in Brooklyn, mit großen Figurengruppen in Terrakotta von der *Kreischer Brick Manufacturing Co.* in New York; das New Amsterdamer-Theater in New York³⁴⁴), das Harril'on-Gebäude in Philadelphia, ein mehrgeschossiger turmartiger Bau mit Attikageschoß in den zierlichsten Formen der französischen Frührenaissance, ausgeführt von der *Terra Cotta Co.* in Perth Amboy (N. I.³⁴⁵); das ganz in Terrakotta hergestellte Haus des Vizepräsidenten *John True* der *North Western Terracotta Co.*³⁴⁶) u. a. m.

Hand in Hand mit der Terrakottabaukunst haben in jüngster Zeit auch alle übrigen Zweige der Baukeramik in Amerika einen außerordentlichen Aufschwung genommen. Während noch bis in die neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts fast nur Verblender und Terrakotten in Naturton hergestellt waren, allerdings von sehr verschiedenen und verschieden gemischten Materialien, werden jetzt auch glasierte Steine, die man so lange aus England bezogen hatte, im Lande selbst angefertigt.

Neuerdings hat man sogar Falladen ganz aus glasierten Terrakotten hergestellt. Die ersten Beispiele bot Chicago, ein neueres das von dem Architekten *Clifton J. Warren* erbaute Haus der *Boyleston Street Trust Co.* in Boston, das turmartige Geschäftshaus der *New York Times* in New York (Arch.: *Eidlitz & Mackenzie*), sowie das Fairmont Hôtel in San Francisco, dessen Fronten dem furchtbaren Brande im April 1906 gut widerstanden haben. Die glasierten Tonsteine der beiden letztgenannten Bauwerke lieferte die *Perth Amboy Terracotta Co.* in Perth-Amboy³⁴⁷).

Von den Werkstätten für Bodenfliesen in Naturton und farbigen Engoben ist die älteste unter zahlreichen blühenden Anstalten die *Star Encaustic Tile Co.* in Pittsburg, von *Samuel Keys* 1871 gestiftet.

Die angeführten leicht zu vermehrenden Beispiele lassen in den Bau- und Ornamentformen, sowie in der Figurenplastik die Abhängigkeit von den historischen Stilformen der Renaissance erkennen. Amerikanische Eigenart sucht man vergebens; überall blickt der Einfluß von Schule und Vorbild durch. Die Schnelligkeit, die man drüben von der Ausführung erwartet, gestattet dem Architekten feltener wie bei uns, Versuche zu besonderen Lösungen für verwandte Aufgaben; leicht gibt man sich mit Wiederholungen zufrieden. So sehr Amerika in allen technischen Errungenschaften auf unserem Gebiete mit an der Spitze marschiert, so wenig hat man sich dort anscheinend mit Versuchen zu Neubildungen, von modernem Stilgepräge, welche die gleichzeitige Kunst der alten Welt in Atem hielt, abgemüht. In der Gefäßkeramik dagegen, den Arbeiten der *Rookwood Pottery* in Cincinnati und der *Grueby Fayence Co.* in Boston, geht Amerika gleichen Schritt mit den neuzeitlichen Bestrebungen in Europa.

³⁴³) Siehe: Keramische Monatshefte, V (1905), S. 39.

³⁴⁴) A. a. O., IV (1904), S. 17 u. 40.

³⁴⁵) A. a. O., I (1901), S. 142.

³⁴⁶) A. a. O., II (1902), S. 26.

³⁴⁷) A. a. O., V (1905), S. 15 u. VI (1906), S. 102.

9. Kapitel.

Baukeramik der Gegenwart.

174.
Moderne
Richtungen.

Die neuere Keramik hatte in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, seit der großen kunsttechnischen Reform, 1850–90, eine gewaltige Entwicklung durchlaufen; sie hatte, gefördert durch kunstwissenschaftliche und technische Erkenntnis, fast den gesamten Erfahrungsschatz der Vergangenheit wiedergewonnen; sie hatte auf der Suche nach immer neuen Motiven und Formen sämtliche Typen der historischen Keramik des Okzidents und Orients erschöpft, Anregungen aus der Kunst Ostasiens empfangen. Technik und Chemie waren unermüdlich tätig gewesen in der Verwertung neuer Erfindungen und Materialien; außerordentlich bereichert war die Skala der farbigen Engoben und Emails; alles schien erreicht bis auf eines: eigene selbständige Grundsätze im Wechsel der Erscheinungen. Kein bestimmtes Ziel stand vor Augen; aber bei den Einflüchtigen äußerte sich doch die Sehnsucht nach einer sich aus modernen Anschauungen und Bedürfnissen bildenden Formenwelt. Man wollte nicht länger nach überkommenen Vorbildern arbeiten, im Kostüm vergangener Zeiten und fremder Völker einherwandeln. Der Wunsch nach neuen künstlerischen Ausdrucksmitteln hat dann noch vor dem letzten Dezennium des XIX. Jahrhunderts auf allen Gebieten des Kunsthandwerkes zu einem Umschwung geführt, in dessen Bahnen wir zurzeit noch kreifen. Auf dem Gebiete der Keramik gewann dieser Umschwung an zwei Stellen zugleich freies Feld: in Dänemark und Frankreich. — In Dänemark trat auf der nordischen Industrieausstellung 1888 ein neuer Porzellanstil ans Licht, der, auf der Ausbildung der Malerei unter Glasur und eines ganz selbständigen Dekors mit Naturmotiven beruhend, Epoche gemacht hat. In Frankreich war das entscheidende Ereignis auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1889 die künstliche und bautechnische Verwertung des Steinzeuges³⁴⁸⁾.

175.
Modernes
Steinzeug.

Das Steinzeug (franz.: *Grès cérames*, engl.: *Stoneware*) ist eine undurchsichtige, für Wasser undurchlässige, im Brande verfestigende Masse von gleichmäßiger Textur und großer Härte. Mit diesem kernigen Material verband sich naturgemäß eine von der Fayence ganz abweichende Behandlung und Verzierungsweise. Den entscheidenden Anstoß dazu hatten den Franzosen das japanische Steingut und die chinesischen Farbenporzellane mit ihrem rein koloristischen Dekor gegeben. Man wollte kein stilisiertes Ornament, sondern fand Gefallen an dem reizvollen Spiel überlaufender, ineinanderfließender Emails, an jenen schillernden, geflammten Kupferglasuren, deren Farbenveränderungen sich aus einem chemischen Prozesse im Feuer ergeben und die oft genug den Zufälligkeiten des Brandes ihre schönsten Wirkungen verdanken. *Art du feu* haben daher bezeichnenderweise die Franzosen diese Gattung genannt.

Das Verdienst, das Steinzeug im vorigen Jahrhundert zuerst wieder zu Ehren gebracht zu haben, gebührt übrigens England. Bereits zu Anfang der siebziger Jahre hatte die Firma *Doulton* im Londoner Töpferviertel Lambeth begonnen, das Material auch für Bauzwecke, zu Wandverkleidungen, Treppengeländern, Brüstungen, Fontänen u. a. zu verwenden. In Frankreich hatte die Fabrik von *E. Muller* in Ivry-Port bei Paris mit Erfolg die Schwenkung zum Steinzeug gemacht. Von *Muller* waren auf der Pariser Ausstellung im Jahre 1889 Frieze und Pyramiden

³⁴⁸⁾ Siehe: BORRMANN, R. Moderne Keramik in: Monographien des Kunstgewerbes. Herausg. von J. L. Sponfel. Leipzig. S. 2 ff.

am Palais der Schönen Künste, Bauteile am Eiffelturm und am Pavillon der Argentinischen Republik in Steinzeug ausgeführt. *Muller* ging dann weiter, indem er in diesem Material Statuen und Reliefs nach Künstlermodellen und in farbiger Behandlung im Sinne des *Art du feu* herstellte. So entstand als verheißungsvolle Probe das bekannte Bäckerrelief nach dem Modell von *Alexander Charpentier* (Fig. 112). Künstler und Fabrikant hat hierbei der berühmte aus emaillierten Ziegeln hergestellte Kriegerfries aus Sufa (siehe Fig. 19, S. 27) vorgeschwebt. In der großzügigen Reliefbehandlung, in der Klarheit der Umrisse steht das moderne Werk würdig neben dem alten und gibt das, was unserer Architekturplastik so oft fehlt,

Fig. 112.



Die Bäcker.

Relief in glasiertem Steinzeug.

(Nach dem Modell von *A. Charpentier* ausgeführt von *E. Muller & Co.* zu Ivry-Port bei Paris.)

den monumentalen Zug, das architektonisch Gebundene. Bei der Polychromie, welche die jetzt verwitterten und verschwommenen Töne des Kriegerreliefs durch geflammte Kupferglasuren nachzubilden trachtete, hat man vergessen, worauf allein die Wirkung derartiger orientalischer Farbenfriese beruht: klare ungebrochene Töne, wobei Grund und Relief gleichwertig nebeneinander stehen.

Die Erfolge dieser und ähnlicher Arbeiten machten alsbald die Verarbeitung des *Grès* zur Lösung für die französische Baukeramik; selbst die Staatsmanufaktur zu Sèvres warf sich mit Eifer auf das Steinzeug. Ihre bedeutendste Ausführung wurde der 88^m lange und 4^m hohe Fries — die Entwicklung der Künste — an der Rückseite des großen Ausstellungspalastes in den *Champs-Élysées* (1900).

Auch dieser Fries ist in Steinzeug mit durchgehenden Fugen ausgeführt, wiewohl ohne klare entschiedene Färbung und ohne die Kraft und die ruhige Haltung des Bäckerreliefs.

Das Hauptwerk der *Muller'schen* Fabrik war die *Frise du Travail* nach dem Modell von *A. Guillot* an der *Porte monumentale* der Zentenarausstellung 1900. Der figurenreiche Arbeiterfries bestand aus großen, mit verdeckten Fugen verletzten Blöcken, wobei das schöne Material nur eine farblose Salzglasur erhalten hatte. Unter dem Arbeiterfriele lag ein von *Alexandre Bigot* ausgeführter kleiner Tierfries in verlenktem Relief, in dessen Tiefen die graublau Glasur zusammenlief und so die Umrille verstärkte. Auch *Bigot's* Fabrik schafft im weitesten Umfange für das Baugewerbe (Fig. 113) und hat u. a. ganze Hausfalladen in Steinzeug ausgeführt. Es herrscht das Bestreben, das *Grès* in demselben Sinne als Material einzuführen, wie in England und Amerika die Terrakotta; nur sollte man sich hüten, hierbei den Zufallstönen zu weiten Spielraum zu verstatten, den *Art du feu* zum Prinzip der Dekoration zu machen. Was bei einem einzelnen Stücke von hohem Reiz sein kann, kommt in der Wiederholung und Ausdehnung leicht um seine Wirkung. Dies gilt namentlich auch von den kristallisierten Glasuren, d. h. Glasuren mit Kristallkörperchen, welche unter Umständen förmliche Zeichnungen, ähnlich den Eisblumen unserer Fensterscheiben, bilden. *Bigot* hat diesen Zufallsdekor geschickt für Steinzeugfliesen an Kaminleibungen zu verwerten gewußt, woselbst das glitzernde, funken sprühende Korn der Kristalle äußerst reizvoll wirken kann.

Fig. 113.

Fliesen aus glasiertem Steinzeug von *Alexandre Bigot* zu Paris.

176.
Moderne
Keramik
in Deutsch-
land und
Österreich.

Aufgaben von der Art und dem Umfange wie für die Zentenarausstellung in Paris sind anderwärts der Keramik nur vereinzelt gestellt worden, und doch wäre der polychromen Reliefplastik in unserer Baukunst noch ein weites Feld zu wünschen. Ist doch die Keramik in erster Linie mit dazu berufen, wieder Farbe in die Architektur zu bringen. Sie kann freilich dieser Aufgabe nur gerecht werden, wenn sie sich dabei streng ihrer dekorativen Bestimmung bewußt bleibt und statt auf weiche Modellierung und vollen Farbenklang auf möglichst klare, kräftige Flächenwirkung hinarbeitet, wofür die alt-orientalischen und die frühen *Robbia*-Arbeiten nie wieder erreichte Vorbilder sind und bleiben werden.

Von neueren Werken in Deutschland und Österreich sei hier in gebotener Kürze nur erwähnt der Fries mit der Darstellung des tragischen Chors am Wiener Bürgertheater, ausgeführt von der Ziegel- und Baugesellschaft in Wienerberge bei Wien, nach den Modellen von *Elena Luksch Mackowski*³⁴⁹⁾; die Fugen dieses Reliefs sind, wie bei den *Robbia*-Arbeiten, den Umrissen der Figuren angepaßt. Aus Kacheln mit durchgehenden Fugen sind u. a. zwei Reliefs von kräftiger Farbenwirkung, Hirsche im Walde und Bären im Schnee, hergestellt in der keramischen Fabrik von *Dr. J. Bittel* in Meißen nach Modellen von *R. Knöhl*; das Material soll ein in voller Masse gefärbtes Steinzeug sein³⁵⁰⁾. Als Versuche

³⁴⁹⁾ Siehe: *Keramische Monatshefte* 1906, S. 110.

³⁵⁰⁾ *A. a. O.*, IV (1904), S. 1 u. 142.

einer Übertragung des alt-orientalischen Reliefftils in das Moderne verdienen diese Arbeiten Beachtung.

In der richtigen Erkenntnis, daß für baukeramische Arbeiten in [unserem Klima ein wetterbeständiges Material den Vorzug vor der glasierten Terrakotta verdiene, hat man neuerdings auch in Hamburg die Fassaden von Geschäftshäusern in hartem Material mit verlaufenden Glasuren ausgeführt (Fabrik von *G. Schenk* in Alt-Landsberg).

Fig. 114.



Wandfliesen aus glasiertem Ton von *M. Läger*.
Ausgeführt von den Tonwerken zu Kandern²⁵¹⁾.

Mit Erfolg haben in Deutschland vornehmlich *J. Scharvogel* (in München, jetzt in Darmstadt), sowie *H. Mutz* (Altona und Berlin) das Steinzeug gepflegt und für Bauzwecke herangezogen; auch die Firmen *Villeroy & Boch* und *Fr. Anton Mehlem* in Bonn arbeiten in dieser Richtung.

Entschieden die volkstümlichste Erscheinung unserer derzeitigen Baukeramik in Deutschland sind die Werke von Professor *Max Läger*, dem künstlerischen Leiter der Tonwerke Kandern im Schwarzwald. *Läger* knüpft wieder an die einfache Technik alter Bauerntöpfereien, die Verzierung durch aufgetragenen Ton-schlicker, an, nur daß er in der Farbgebung weiter geht wie die einfache Irdenware. Beliebte sind vor allem feine Kamin- und Wandverkleidungen mit bild-

²⁵¹⁾ Fakt.-Repr. nach: *Moderne Keramik* ufw., Fig. 57.

artigen, in der Farbe gelegentlich etwas bunten Kompositionen, denen jedoch stets ein richtiges Verständnis für den dekorativen Zweck zuzuerkennen ist. Werke dieser Art machen Wand- und Heizkörper wieder zu einem Schmuckstück unserer Wohnungen. Die Fabrik Kandern liefert ferner, nach *Läuger's* Entwürfen, Fliesen mit Pflanzenmotiven, in denen etwas von dem Naturgefühl der Frühgotik lebt und die zu den besten ihrer Art gehören (Fig. 114³⁵¹). Auch die feineren Arbeiten *Läuger's* verleugnen nicht den bescheidenen Charakter der Gießbüchfentechnik; gleichwohl ist er mit diesen einfachen Mitteln auch zur Plastik übergegangen und hat u. a. Andachtsgegenstände und Altarwerke in Relief hergestellt. Die umfangreichste Arbeit war das Flachrelief der Kreuzigung mit lebensgroßen Figuren nach dem Modell von Prof. *Dietsche*.

177.
Fayence und
Porzellan.

Neben dem emaillierten Ton und dem Steinzeug ist in der modernen Keramik die Fayencemalerei in den Hintergrund getreten. Am frühesten hat sich Holland seiner glänzenden Vergangenheit auf diesem Gebiete wieder erinnert. An der klassischen Stätte der Fayence, in Delft, schafft jetzt die Fabrik von *Jost Thoof & Labouchère* ihre beliebten Fliesenbilder in kräftiger Blaumalerei: Landschaften und Städteansichten in echter Zinnschmelzmalerei. In Italien hat die vom Grafen *Giustiniani* 1891 gegründete *Manifattura L'arte della Ceramica*, in Deutschland die keramische Schule zu Karlsruhe (Maler *W. Süß*) Versuche in Anlehnung an die italienischen Majoliken unternommen.

Um wieviel die echte Fayence mit Scharffeuerdekor die in neuerer Zeit beliebte Malerei auf dem Steingutcherben unter durchlichtiger Glasur, trotz ihrer reicheren Palette, übertrifft, ist schon in Art. 170 (S. 179) gekennzeichnet. Die alte Technik und Kunst in der Farbenwahl wie der Unterordnung des Malerischen unter das Dekorative wieder zu beleben und für Wand schmuck heranzuziehen, erscheint noch immer als eine der vornehmsten und dringendsten Aufgaben unserer Keramik.

Besonderer Pflege erfreut sich die Unterglasurmalerei in der Kgl. Porzellanmanufaktur zu Berlin unter ihrer gegenwärtigen Leitung. Große Wandbilder in vollendeter malerischer Darstellung sind für Ausstellungen, für transatlantische Dampfer, zwei klassische Landschaften für das Restaurant *Afchinger* an der Friedrich- und Georgenstraße zu Berlin in Muffelmalerei auf Weichporzellan hergestellt. Eine der bedeutendsten Aufgaben hat neuerdings die Kgl. Porzellanmanufaktur zu Meissen rühmlichst durchgeführt in dem großen Frieze eines Fürstenzuges am Stallhofgebäude des Dresdener Schlosses. Dieser mit seiner ornamentalen Umrahmung 100^m lange und 10^m hohe Frieze ist zum Ersatz des alten *Walter'schen* Sgraffitobildes auf 25000 Stück Fliesen aus Hartporzellan in wetterbeständigen Scharffeuerfarben gemalt worden.

178.
Lüfter-
arbeiten.

Zu selbständigen Leistungen ist schließlich in neuerer Zeit auch die Lüftertechnik (siehe Art. 58 u. 79, S. 69 u. 89) vorgeschritten. Nachdem man durch die Nachbildung italienischer Majoliken den weichen Perlmutterglanz, sowie den leuchtenden Rubinlüfter wieder herzustellen gelernt hatte, brachten zuerst englische Fabrikanten, wie *Maw & Co.*, Fliesen mit Rotlüftermalerei auf den Markt.

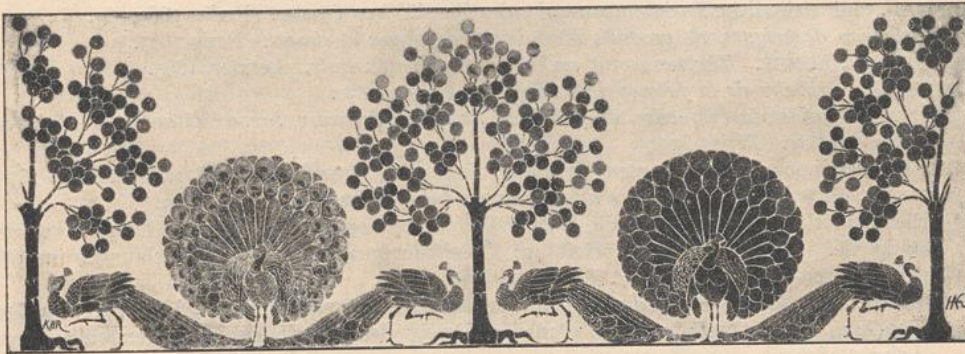
Der Lüfter kann sowohl auf der glattgebrannten Glasur, wie bei den alten Lüfterfayencen, gemalt oder auch als Lüfterglasur auf den Scherben gebracht werden.

In Frankreich haben vor allen *Clément Massier* (bei Cannes), in Ungarn die Fabrik von *Zsolnay*, in Deutschland *Carl Kornhas* in Karlsruhe, die Brüder *F. & H. v. Heider* in Magdeburg, *Kurt Randhahn* in Bunzlau u. a. den Lüfter für Kunstfayencen, aber auch für Bildwerke und Reliefs verwendet.

Allen voran aber geht *Hermann Kähler* in Nestved bei Kopenhagen, indem er die schwierige Technik in weitem Umfange auch für architektonische Dekorationen nutzbar zu machen wußte. So hat er Wandfriese von strengem Flächencharakter multifach aus einzelnen in den Putz verletzten Plättchen verschieden getönten Kupferlütters hergestellt. Man erkennt in Fig. 115, wie die Fugen der Lüfterplättchen mit Bedacht so gelegt sind, daß sie die Innenzeichnung, die Blätter und Rinde der Bäume, das Gefieder der Vögel, in anderen Beispielen Muskulatur und Fell von Vierfüßlern abgeben. Gleichzeitig erzielt *Kähler* eine malerische Abtönung dadurch, daß der Hintergrund in hellerem Lüttertön gehalten wird.

Tierfriese von *H. Kähler*, nach Entwürfen von *O. Eckmann*, *Reifstrup* u. a., fanden auf den großen Ausstellungen der beiden letzten Jahrzehnte verdiente Anerkennung; neuerdings hat er für das Kopenhagener Rathaus ähnliche Arbeiten ausgeführt. Was der Keramiker hier, unter Mitwirkung hervorragender Zeichner, mit den Mitteln alter Kunst im modernen Sinne geschaffen hat, darf als vorbildlich für unsere Zeit hingestellt werden.

Fig. 115.

Fries mit Pfauen. Mosaik aus lüftriertem Ton von *H. Kähler*.Nach dem Entwurf von *Reifstrup*.

Schlußwort.

Die Aufgaben der Keramik in den 80 Jahren seit ihrer Wiederbelebung im XIX. Jahrhundert sind stetig im Wachsen geblieben, und allmählich mehrt sich auch die Erkenntnis von ihrer Bedeutung im Dienste der Baukunst. Abgesehen von der Ausnutzung der Terrakotta als Baustein, wie in England und Amerika, bleibt es die schönste Aufgabe der Baukeramik, der Architektur einen wetterbeständigen farbigen Schmuck zu liefern.

Hierfür bieten sich vornehmlich drei Möglichkeiten: die polychrome Reliefplastik, ferner die verschiedenen Arten farbigen Email- und Mosaikschmuckes, welche die orientalische Kunst zur Ausbildung gebracht hat, endlich die Scharf-fermalerei der europäischen Fayencen.

Vieles ist hier noch zu tun, ehe die edle keramische Kunst in unserem Bauwesen den ihr gebührenden Rang einnimmt; doch mag man Leistungen wie an den

Pariser Ausstellungsbauten vom Jahre 1878 und 1900, Versuche wie *Charpentier's* Bäckerrelief, *Kähler's* Mosaikfriese, endlich *Läuger's* technisch anspruchslose Fliesenmuster getrost zum Maßstab nehmen, für die Fähigkeit unserer Zeit zu einem selbständigen keramischen Stil zu gelangen.

Literatur.

Bücher über „Keramik“

- CAMPANA, G. P. *Antiche opere in plastica etc.* Rom 1842.
- BRONGNIART, A. *Traité des arts céramiques et des poteries etc.* Paris 1844. — 2. Aufl. 1854.
- HARTMANN, C. F. A. Die Thonwaren-Fabrikation. Quedlinburg 1850.
- BIRCH, S. *History of ancient pottery and porcelain.* London 1858. — Neue Ausg. 1873.
- AMÉ, E. *Les carrelages émaillés du moyen-âge et de la renaissance etc.* Paris 1859.
- DAVILLIER, G. *Histoire des faïences Hispano-Moresques à reflets métalliques.* Paris 1861.
- PAULSZEN, W. Die natürlichen und künstlichen feuerfesten Thone, ihr Vorkommen, ihre Beurtheilung etc. Weimar 1862.
- ADLER, F. Mittelalterliche Backsteinbauwerke des Preußischen Staates. Berlin 1863—65.
- La fabrication de briques, de produits céramiques, de chaux et ciment.* Paris 1867.
- GRÜNER & L. LOHDE. *The terracotta architecture of North Italy.* London 1867.
- POTTIER, A. *Histoire de la faïence de Rouen etc.* Rouen 1870.
- LEJEUNE, E. *Guide du briquetier, du fabricant de tuiles, carreaux, tuyaux et autres produits en terre cuite etc.* Paris 1870.
- KERL, B. Handbuch der gemauerten Thonwarenindustrie. Braunschweig 1871. — 2. Aufl. 1879.
- BONNEVILLE, P. & L. JAUNETZ. *Les arts et les produits céramiques.* Paris 1873.
- Officieller Ausstellungsbericht über die Wiener Weltausstellung 1873. Heft 24: Die Thonwaren-Industrie. Von E. TEIRICH. Heft 42: Die Maschinen- und Werksvorrichtungen in der Thonwaren-Industrie. Von E. TEIRICH. Wien 1874.
- BISCHOF, C. Die feuerfesten Thone, deren Vorkommen, Zusammensetzung, Untersuchung, Behandlung und Anwendung mit Berücksichtigung der feuerfesten Materialien überhaupt. Leipzig 1876.
- HAVARD, H. *Histoire de la faïence de Delft etc.* Paris 1877.
- JAENNICKE, F. Marken und Monogramme auf Fayence, Porzellan, Steinzeug und sonstigen keramischen Erzeugnissen. Stuttgart 1878.
- LE BRETON, G. *La céramique Espagnole.* Paris 1879.
- JAENNICKE, F. Grundriß der Keramik in Bezug auf das Kunstgewerbe etc. Stuttgart 1879.
- TENAX, B. P. Die Steingut- und Porzellanfabrikation etc. Leipzig 1879.
- LITCHFIELD, F. *Pottery and porcelain.* 2. Aufl. London 1879—80.
- JANVIER, C. A. *Practical ceramics for students.* London 1880.
- MEURER, M. Italienische Majolicafliesen aus dem Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts etc. Berlin 1880.
- CHAMPFLEURY. *Bibliographie céramique. Nomenclature analytique de toutes les publications faites en Europe et en Orient sur les arts et l'industrie céramiques depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours.* Paris 1881.
- JAENNICKE, F. Die gemauerte keramische Literatur. Stuttgart 1882.
- WIPPLINGER, L. Die Keramik oder die Fabrikation von Töpfergeschirr, Steingut, Fayence, Steinzeug, Terralith etc. Wien 1882.
- GARNIER, E. *Histoire de la céramique.* Tours 1882.
- FOY, J. *La céramique des constructions, briques, tuiles, carreaux, poteries, carrelages céramiques, faïences décoratives.* Paris 1883.
- SCHUMACHER, W. Die keramischen Thonfabrikate etc. 5. Aufl. von K. WILKENS: die Töpferei. Weimar 1884.
- BONNEVILLE, JAUNEZ, PAUL & SALVETAT. *Les arts et les produits céramiques.* Paris 1884.
- DAVIS, CH. TH. *A practical treatise on the manufacture of bricks, tiles, terracotta etc.* London 1884. — 2. Aufl. 1889.

- OLSCHEWSKY, W. Die Urfachen der Verwitterung bei Verblendsteinen und Terrakotten. Halle 1885.
- HERDTLE, H. Vorlagen für das polychrome Flachornament. Eine Sammlung italienischer Majolica-Fliesen. Wien 1885.
- JACOBSTHAL, E. Südtalientische Fliesenornamente. Berlin 1886.
- MARRYAT, M. J. *Histoire des poteries, faïences et porcelaines. Traduit de l'Anglais.* Paris 1886.
- LE BRETON, G. *La céramique polychrome à glaçures métalliques dans l'antiquité.* Rouen 1887.
- RAYET, O. & M. COLLIGNON. *Histoire de la céramique grecque.* Paris 1888.
- MOLINIER, E. *La céramique italienne au XV. siècle.* Paris 1888.
- KNOCHENHAUER, P. Niederländische Fliesenornamente. Berlin 1888.
- ARGNANI, F. *Le ceramiche e majoliche faentine.* Faenza 1889.
- JACOBSTHAL, E. Über einige Arten orientalischer Mosaikarbeiten. Berlin 1889.
- STRACK, H. Ziegelbauten des Mittelalters und der Renaissance in Italien. Berlin 1889.
- ARGNANI, F. *Le ceramiche e majoliche faentine.* Faenza 1889.
- Adreßbuch der keramischen Industrie. 3. Aufl. Coburg 1890.
- SARRE, F. Der Fürstehof zu Wismar und die norddeutsche Terracotten-Architektur im Zeitalter der Renaissance. Berlin 1890.
- STEINBRECHT, G. Die Steingutfabrikation. Wien 1890.
- JAENNICKE, F. Handbuch der Porzellan-, Steingut- und Fayence-Malerei über und unter Glasur etc. Stuttgart 1891.
- WALLIS, H. *Persian ceramic art.* London 1891 u. 1894.
- MORSE, E. *On the older forms of terra-cotta roofing tiles.* London 1892.
- RONDOT, N. *Les potiers de terre Italiens à Lyon au XVI. siècle.* Lyon 1892.
- DÜMMLER, K. Die Ziegel- und Thonwaren-Industrie in den Vereinigten Staaten und auf der Columbus-Weltausstellung in Chicago 1893. Halle 1894.
- SWOBODA, C. B. Grundriß der Thonwaren-Industrie oder Keramik. Wien 1895.
- Die neuzeitliche Technik der Thon-, Ziegel-, Cement-, Kalk-, Porzellan- und Glas-Industrie und ihre Bezugsquellen. Apolda 1895.
- FALKE, O. v. Majolika: Handbücher der Kgl. Museen zu Berlin. Berlin 1895.
- LEFÈVRE, L. *La céramique du bâtiment etc.* Paris 1897.
- FORTNUM, C. D. E. *Majolica a historical treatise on the glazed and enamelled earthenwares of Italy etc.* Oxford 1896.
- AUDSLEY, G. A. & J. L. BOWES. *La céramique japonaise. Édition française publiée sous la direction de M. A. Racinet. Traduction de M. P. Louisy.* Paris 1877.
- JAENNICKE, F. Grundriß der Keramik in Bezug auf das Kunstgewerbe etc. Stuttgart 1879.
- GARNIER, E. *Dictionnaire de la céramique, faïences, grès-poteries.* Paris 1893.
- GRANDDIDIER, E. *La céramique chinoise etc.* Paris 1894.
- MARTIN, F. R. Moderne Keramik von Centralasien in der Sammlung F. R. MARTIN. Stockholm 1897.
- LEFÈVRE, L. *La céramique du bâtiment.* Paris 1897.
- GUIGNET, E. & É. GARNIER. *La céramique moderne.* Paris 1899.
- FORRER, R. Geschichte der europäischen Fliesenkeramik vom Mittelalter bis zum Jahre 1900. Straßburg 1901.
- LEFÈVRE, L. *Les industries céramiques. Fabrication et application.* Paris 1906.
- Baden. Seine Kunst und Kultur etc.: Keramik. Von K. WIDMER. Freiburg i. B. 1907.



GHP : 03 M18882

P
03

Keramik

73/11