



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik

ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde

Die textile Kunst

Semper, Gottfried

Frankfurt a.M., 1860

Drittes Hauptstück. Textile Kunst. Allgemein Formelles.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-62681](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-62681)

Drittes Hauptstück. Textile Kunst.

A. Allgemein Formelles.

§. 4.

Weshalb die textilen Künste voranzuschicken sind.

Es ist schwer zu bestimmen, kommt auch genau genommen wenig darauf an zu wissen, welcher unter den im vorigen Kapitel aufgeführten Zweigen der Technik nach dem natürlichen Entwicklungsgange des Menschen zuerst in Ausübung kam. Jedenfalls kann kein Zweifel darüber obwalten, dass die beiden zuerst namhaft gemachten, nämlich textile Kunst und Keramik diejenigen sind, bei denen sich neben der Zweckverfolgung zuerst das Streben des Verschönerns durch Formenwahl und durch Zierrath kund gab. — Unter diesen beiden Künsten gebührt aber wieder der textilen Kunst der unbedingte Vorrang, weil sie sich dadurch gleichsam als Urkunst zu erkennen gibt, dass alle anderen Künste, die Keramik nicht ausgenommen, ihre Typen und Symbole aus der textilen Kunst entlehnten, während sie selbst in dieser Beziehung ganz selbständig erscheint und ihre Typen aus sich heraus bildet oder unmittelbar der Natur abborgt.

Es ist nicht zweifelhaft, dass die ersten Prinzipien des Stiles sich in dieser ursprünglichsten Kunsttechnik befestigten.

§. 5.

Erste Zwecke dieser Technik.

Der Mensch kam auf die Idee, ein System von Stoffeinheiten, deren charakteristische Eigenschaften in der Biugsamkeit, Geschmeidigkeit und Zähigkeit bestehen, zusammenzufügen aus folgenden Gründen:

erstens um zu reihen und zu binden;

zweitens um zu decken, zu schützen, abzuschliessen.

Alle Formen, die aus diesen Zwecken hervorgehen, sind entweder der linearischen oder der planimetrischen Grundform sich annähernd. Jene eignen sich mehr dazu, das Reihen und Binden faktisch zu bewerkstelligen oder dem Begriffe nach bildlich zu versinnlichen; diese hingegen werden erforderlich, wo man decken, schützen und abschliessen will, und sind zugleich die sich selbst

erklärenden Symbole der Begriffe des Schutzes, der Deckung, des Abschlusses in der Kunst geworden. Sogar die Sprache hat zu der Bezeichnung dieser Begriffe ihre Ausdrücke von den textilen Künsten entlehnt, die somit, wie es den Anschein hat, älter sind als die Entstehung unserer jetzigen sprachlichen Formen. Dasselbe gilt von den ältesten religiösen Symbolen.

§. 6.

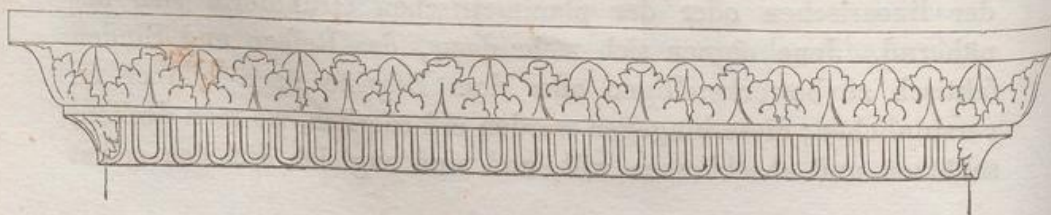
Die Reihung.



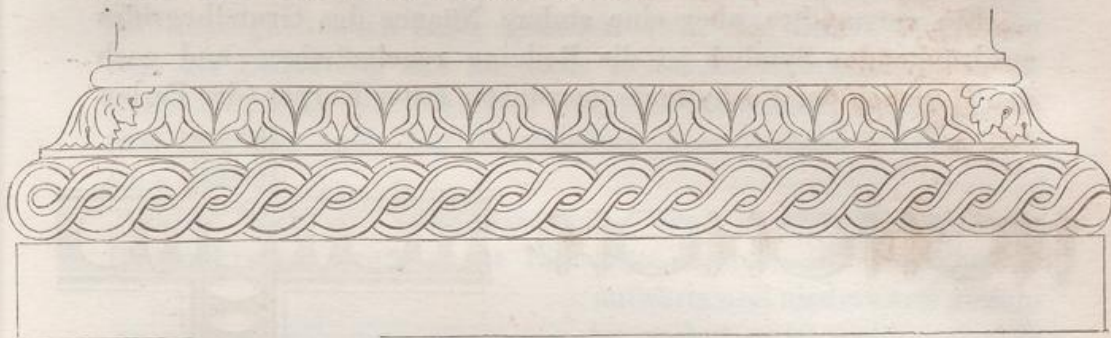
Die Reihung ist ein Gliedern der einfachen und deshalb noch ästhetisch indifferenten Bandform und wohl das ursprünglichste Kunstproduct, die erste thatsächliche Kundgebung des Schönheitssinnes, der bestrebt ist, den Ausdruck der Einheit durch Vielheiten zu bewerkstelligen, die sich zu einer eurhythmischen Form verbinden und zugleich als Mehrheit der Einheit, auf welche sich die Reihung bezieht, gegenüber treten, wodurch die Autorität und Einheitlichkeit des Subjectes mehr betont und gehoben wird.



Der Blätterkranz ist vielleicht die früheste Reihung; er behielt als Corona in den Künsten aller Zeiten sein altes Vorrecht als Symbol der Bekrönung, der Begrenzung nach Oben,

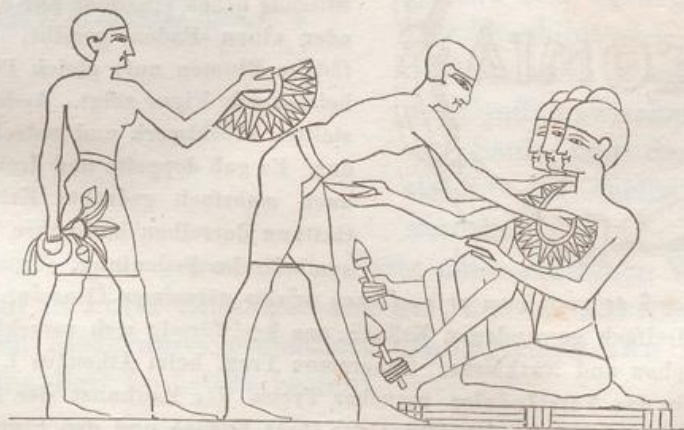


und, im gegensätzlichen Sinne, zugleich als Symbol der Begrenzung nach Unten, in welcher Anwendung der Blätterkranz die Spitzen der Blätter nach Unten richtet.¹



¹ Im Athenäus (Deipnosoph. XV. 16) heisst es: Das Bekränzen bezeichne eine gewisse Vervollständigung (*τὸ δὲ στέφειν πλήρωσίν τινα σημαίνει*). Es erhellt aus der ganzen citirten Stelle des genannten Schriftstellers, dass bei den Griechen das Kranzwesen eben so vollständig künstlerische Ausbildung gefunden hatte, wie jede andere ernstere und wichtigere ihrer Kunstbethätigungen. Athenäus zählt eine ganze Reihe von Kränzen auf, die nach Charakter und Bedeutung sich unterscheiden und belegt seine Klassifikation der Kränze mit Citaten alter Dichter. Er kommt mehrmals darauf zurück. Es gab Kopfkränze (*στέφανοι*) und Halskränze (*ὑποθυμιάδαι*), die zum Theil aus Lotus, wie bei den Aegyptern, theils aus anderen duftenden und erfrischenden Kräutern und Blumen gewunden wurden.

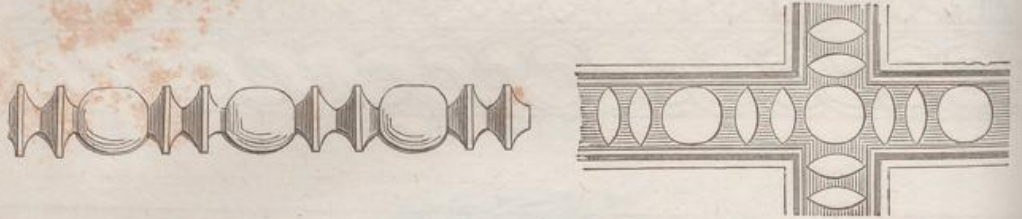
*πλεκτὰς δ' ὑποθυμιάδας
περὶ στήθεσι λωτίνας ἔθεντο.
Geflochtene Halskränze aus Lotus
Legten sie um den Nacken.*



Wie die Griechen auch hierin dem Vorbilde der Aegypter folgten, ergibt sich aus den häufigen Darstellungen auf Gräberwänden Aegyptens, wo den Gästen

Gleiche Ursprünglichkeit und gleiche Bedeutung haben die Reihungen von Federn, die, wie jene Blätterkränze, wohl umschliessen, aber nicht binden und fesseln.

Ein verwandtes, aber eine andere Nüance des Grundbegriffes ausdrückendes Symbol ist die Reihung regelmässiger und nach den Gesetzen der Eurhythmie geordneter fester Körper (der Perlen



oder Knöchel, *δέσμοι ἀστραγαλωτοί*) auf eine Schnur. Sie ist weder nach Oben noch nach Unten hinweisend, also in dieser Beziehung neutral; die Fessel ist hier nur thätig, um die Einhei-

durch begrüssende Frauen und Knaben Blumenbouquets gereicht werden. Andere schmücken ihren Hals mit Lotuskränzen.

Man erkennt aus diesen ägyptischen Wandgemälden, so wie gleicherweise aus den Sculpturen und Bildern der Griechen den eigenthümlich architektonischen, d. h. rhythmisch geregelten Charakter der antiken Kränze; die naturalistische, mehr moderne Romantik des Bouquet- und Kränzewesens fand bei den Alten nur dort, wo sie bezeichnend ist (bei baskischen Aufzügen z. B.), Anwendung.



Dagegen bestanden die meisten aus Blumen, Früchten und Blättern zusammengesetzten Combinationen der Alten in einfachen oder alternirenden Reihungen, nämlich Blätter wurden einfach mit dem Stilende neben einander auf einen Halm oder einen Faden gereicht, oder man fädelt Blumen auf, gleich Perlen, wie beistehende Figur zeigt. Andere Kränze stellten Flechtwerk und gedrehte Wülste dar. Es gab doppelte und dreifach, wohl auch mehrfach gedrehte Kränze; jede Gattung derselben hatte ihre bestimmte symbolische Bedeutung.

κισσῶ τε ναρκίσσῳ τε τριέλικας κύκλω στεφάνων ἐλικτῶν.

Die dreifach gewundenen Kränze aus kreisförmig sich verschlingendem Epheu und Narkissos. Chaeremon Trag. beim Athenäus I. c.

Es wäre für das Verständniss mancher Typen der Baukunst der Alten von Wichtigkeit, den herrschenden Charakter ihrer Kränze und den Sinn, den sie gewissen Modificationen derelben beileigten, zu kennen. Das angeführte Kapitel des Athenäus und des älteren Plinius viertes Kapitel des 16. Buchs sind Hauptstellen für den angeregten Gegenstand.

ten zusammenzuhalten, nicht activ in Beziehung auf dasjenige, was sie umgibt, das also bei der Anwendung dieses Symbolen nicht immer als Gebundenes characterisirt, sondern in seiner Selbständigkeit noch mehr gehoben wird. In diesem Sinne gibt sich die Bedeutung des in Rede stehenden Symbolen schon als Perlenschmuck, der den Hals einer Schönen ziert, kund. Doch tritt es häufig auch zur Bezeichnung einer leichten Verknüpfung auf.

Eine besondere Ideenverbindung erweckt der Blätter- oder Blumenkranz, wenn er aus Elementen besteht, die abwechselnd



aufwärts und niederwärts gerichtet sind;¹ er ist nicht neutral in dem Sinne wie die Perlenschnur, die den Begriff des Oben oder Unten gar nicht berührt, sondern

er weiset vielmehr ausdrücklich

auf Beides zugleich hin und ist daher ein Vermittler zwischen beiden. Oft hat er functionelle Bedeutung, das heisst man benutzt ihn als Symbol, wo ein gleichzeitiges oder abwechselndes

Fungiren im entgegengesetzten Sinne oder ein Wirken von Kräften gegeneinander ausgedrückt werden soll.



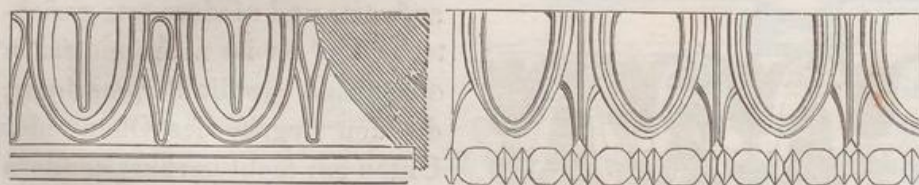
Beispiele: Der Hals eines Gussgefäßes, der zugleich ausgebend und einnehmend ist. Der Trochilus des jonischen Säulenfusses, in welchem sich der Conflict zwischen der Last der Säule und dem Widerstande des festen Grundes ausdrückt.

Dasselbe Symbol tritt oft in Form einer einfachen Wellenlinie oder auch in Form einer Reihung auf, die aus abwechselnd aufwärts und niederwärts gerichteten unorganischen oder ganz konventionellen Einheiten besteht.

¹ Siehe Fig. B Tafel II. und dasselbe Ornament kolorirt auf Taf. I. Ueber das Gesagte vergl. auch Tab. III, V, VI, VIII, IX.



Die Reihung konventioneller Einheiten, bei denen ein Oben oder Unten sich in der Form kund gibt, wird auch oft in ähnlicher Anwendung wie der aufwärts oder niederwärts gerichtete Blattkranz gebraucht. Dahin gehört der sogenannte Eierstab.



Er unterscheidet sich von dem Perlenstabe nur dadurch, dass dieser in Beziehung auf die Begriffe Oben und Unten ganz indifferent ist, jener dagegen einen von diesen beiden Begriffen vergegenwärtigt. Es ist nicht nothwendig, mit Bötticher diese konventionellen Einheiten überall für überfallende und sich selbst halb bedeckende Blätter zu halten; wenigstens erfüllen sie den gewollten Zweck (nämlich ein Oben oder Unten zu symbolisiren) vollkommen auch ohne diese Annahme. Das Weitere darüber in dem Abschnitte: Hellenische Kunst.

§. 6.

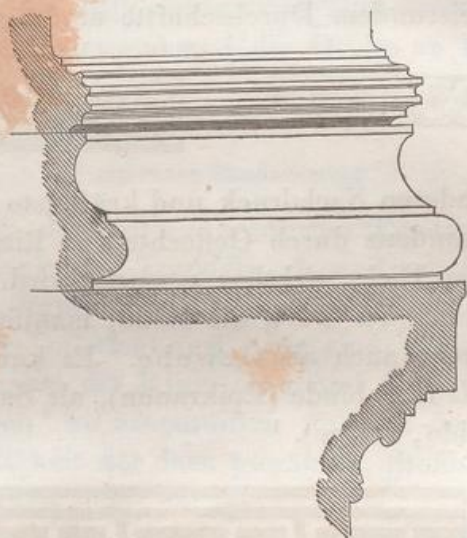
Das Band.

Fester Bandschmuck.

Die Reihung drückt den Begriff des Bindens nur in dem Sinne aus, als durch sie Einheiten an einander geknüpft und mit einem Mittelpunkte ihrer Beziehung in Verbindung gesetzt sind, das Band dagegen knüpft Theile, die nicht zu ihm gehören, aneinander, oder verbindet sie, indem es sie umrahmt.

Das Band muss sich als solches kundgeben, das heisst es muss einen bestimmten Grad der absoluten Festigkeit, verbunden mit Schmiegsamkeit, äusserlich darlegen.

Der Grad der Festigkeit manifestirt sich einestheils in dem Verhältnisse des Bindenden zu dem Gebundenen in Beziehung auf räumliches Maas, zweitens in der Textur und ostensiblen Resistenz des bindenden Stoffes. Beide Arten, den Grad der Festigkeit des Bandes auszudrücken, stehen einander in gewissem Sinne entgegen, das heisst ein Band, das durch Verhältnisse als kräftig wirkend bezeichnet ist, bedarf keiner Verstärkung durch formelle Hervorhebung der Resistenz der Textur, und umgekehrt



ist der Begriff des Bindens in Fällen, wo das Verhältniss des Bindenden zum Gebundenen klein ist, durch die ostensible Resistenz des Bandes kräftigst zu betonen. Ein sehr leichtes Band



muss den Verhältnissen und der ostensiblen Resistenz nach spielend erscheinen; Beispiel: die Perlenschur (Astragal), das Blattgewinde (Stephanos).

Jedes Band gibt sich als textiles Product, als ein Product kund, bei welchem ein Rohstoff in Anwendung kommt, der sich durch seine Tenacität auszeichnet und dessen absolute Festigkeit, das heisst dessen Resistenz gegen das Zerreißen in Anspruch genommen werden soll.

Das einfachste Band ist die Linie, der Faden von flachem oder kreisrundem Durchschnitte. Das verstärkte Band sind meh-

rere Linien oder mehrere Fäden derselben Art in paralleler Ordnung neben einander gereiht oder in Drehungen umeinander gewunden.



Ein noch kräftigerer Ausdruck des Grundbegriffes binden wird durch Geflecht erreicht, das entweder flach als Tanie oder mit halbkreisrundem Durchschnitte als Torus oder Wulst



erscheint. Besonderen Nachdruck und kräftigste Betonung erhält der Begriff des Bindens durch Geflechte von Riemen, deren Ausdehnung nach der Dicke sichtbar gemacht wird.

Das flache Band (der Gurt, die Zone) manifestirt sich oft mit milderem Ausdrucke auch als Gewebe. Es kommt am meisten in Anwendung als Stirnbinde (Epikranon), als Saum (limbus), als Einfassung (crepido, margo).¹



In gewissen Fällen treten die breiten Gurte als freihängende Bänder auf, die zwischen feste Punkte gespannt sind und diese verknüpfen, gleichzeitig aber die Bestimmung haben, Decken zwischen ihnen aufzuhängen. Der Gurt funktionirt in diesem Falle doppelt, als Längenverbindung und als Naht (siehe unten), das heisst er wird nach der Länge und zugleich nach der Breite oder Quere gespannt. Dazu kommt noch die Belastung, die indessen nur die Spannung nach der Länge verstärken kann. Diese reiche Combination findet ihre stilsymbolische Anwendung in dem vollständig gegliederten Deckensysteme der griechischen Tempel, worüber die die Tektonik betreffenden Paragraphen dieses Abschnittes und der Abschnitt über hellenische Kunst nachzusehen sind.

¹ Siehe Farbendruck Tab. I, II und III.

An den Begriff binden schliesst sich der des Verbindens. Das Verbundene zeigt sich als etwas, das ursprünglich getrennt war. Das Bandwerk findet daher seine Stelle dort, wo verbunden und gegliedert wird. Es dient dazu, das für sich einheitliche Wesen der Theile und zugleich deren Beziehungen zu dem Ganzen hervorzuheben und die Gliederung zu markiren.

Der Saum und die Naht sind Bänder, die nicht nach der Länge, sondern nach der Quere gespannt sind und halten. Sie und ihre allgemeinen Stilerfordernisse sind hinter dem zunächst Folgenden über das Gewand und die Decke zu behandeln.

§. 7.

Flatternder Bandschmuck.

Den Gegensatz der vorher berührten Typen bildet der flatternde Bandschmuck, das Troddelwerk und sonstiges textiles Behänge. Sie sind Symbole der Ungebundenheit und dienen als solche in der Toilettenkunst. Sie sind zugleich unerschöpfliche Hilfsmittel, um die Richtung und die Bewegung einer Gestalt angemessen¹ zu accentuiren. Je nach der grösseren oder geringeren Leichtigkeit der dazu gewählten Stoffe und dem Grade ihrer Geschmeidigkeit muss die Wellenbewegung der Bandzierden von der Bewegung desjenigen, der sie trägt, mehr oder weniger unabhängig werden, so dass nicht, wie es bei dem schweren Behänge der Fall ist, jede kurze zufällige Wendung durch sie reproducirt wird, sondern sich nur die Richtung und der Grad der Geschwindigkeit, mit welcher diese Richtung verfolgt wird, sowie die grösseren gesetzlichen Wendungen des Bebänderten in ihrem Flattern verdeutlichen und betonen. Diess ist maassgebend für den Stil, der diesen Zierden je nach ihrer Bestimmung zu geben ist.

Zuerst sind die Verzierungen und Stickereien des Bandschmuckes dessen allgemeinem beweglichen Charakter entsprechend zu wählen, nämlich sich mit der Bewegung abrollend. Als Beispiel seien die Flaggen und Wimpel angeführt. Diese sind oft so gewählt, dass ihre Farbstreifen nicht parallel mit der Entwicklung, sondern der Quere laufen, welches allem Stile widerspricht. Eine solche Flagge ist fast immer unklar, d. h. es verbirgt sich ein integrierender Bestandtheil des Farbensystemes, ohne welchen letzteres in

¹ Siehe Vorrede.

heraldischer oder in ästhetischer Beziehung (meistens in beiden Beziehungen) bedeutungslos wird. (Vergleiche hiemit, was weiter unten über buntfarbige, faltenreiche Gewänder folgt.)



Flaggenstöcke, Schmuck der ägyptischen Pylonen; von einem Wandgemälde am Tempel des Khons zu Theben.

Eine der schönsten Flaggen ist die amerikanische, welche sich einfach entfaltet und bei der das Verhältniss der Streifen zu dem Ganzen gut gewählt ist. Auch die Farben sind harmonisch, heiter und nicht schreiend. Dazu kommt, dass der bezeichnende Theil, das Sternfeld, sehr schicklich hart an der Stange angebracht ist, so dass es niemals „unklar“ werden kann. Das Gegentheil zu ihr und ein Vorbild der Geschmacklosigkeit ist die Napoleonische Tricolore, gemein in den Farben, schlecht in den Verhältnissen der Theile, endlich mit senkrechten Streifen, also stets unklar.

Sehr wenig Einsicht und Geschmack zeigt durchschnittlich die moderne Industrie in den Mustern der Bänder und Schleifen, die für die Toilette der Damen bestimmt sind. Im Allgemeinen lässt sich annehmen, dass diejenigen Muster, die dem Webstuhle die geläufigsten sind, zugleich am schönsten abrollen und sich entfalten — aber in unserer Zeit ist dem Webstuhle Alles geläufig und diese Stilprobe hält daher für uns nicht mehr Stich. Eine der ge-

fährlichsten Klippen der modernen Kunstindustrie und der gesammten Künste wurde hier berührt. Nur durch prinzipielles Festhalten an den ewig gültigen Gesetzen des Stiles, durch fleissiges Studiren solcher Werke, die dem Ursprunge der Kunst nahe stehen und an denen sich das Stilgesetz noch in seiner vollen Naivität zeigt, sowie durch Beobachten desjenigen, was in den Perioden höchster Kunstbildung aus diesen Motiven hervorging, kann bei diesem Ueberflusse an Mitteln die Schranke des Gesetzlichen und Schönen erkannt werden. Genau betrachtet beweist der Ungeschmack, der sich an diesen Reichthum knüpft, dass wir wussten ihn zu erwerben, aber noch nicht lernten ihn zu gebrauchen. Wir sind des Stoffes noch nicht geistig Herr geworden und müssen uns in dieser Beziehung von Hindu und Irokesen beschämen lassen. (Siehe weiter unten und meine Schrift: Wissenschaft, Industrie und Kunst. Braunschweig. Vieweg, 1852.)



Assyrischer Herrscherornat.



Mitra Otto's des Heiligen (11. Jahrhundert).

Der Stil des Bandwerkes in Muster, Form und Farben, besonders auch in der Art dasselbe zu tragen, ist nun vor Allem dem Charakter, der durch diesen Schmuck gehoben werden soll, anzupassen. Gar leichtes flatterndes, buntfarbiges oder helles Bänder- und Schleifenwerk ziemt sich für jugendliche weibliche Formen, für Tanz und Freude, wogegen derselbe Putz bei passender Stimmung wieder umgekehrt den ernsten Pathos, die Gravität des Priesters und des Herrschers hervorhebt.

Im Alterthume hatte sich der feststehende Gebrauch, durch dieses Mittel die Würde der Handlung und der Handelnden bei religiösen und höfischen Feiern hervorzuheben, von dem Oriente aus überall verbreitet. Die tief herabhängenden, mit Troddeln und Schnüren (krossoi) reich verbrämten Kopfbinden (Paragnathides) der persischen Königsmitra waren in dieser Beziehung das Reichste und Würdevollste, was die asiatische Hof-

etikette hervorbrachte. Wir sehen sie jetzt in ihren ältesten Vorbildern unter zahlreichen Abstufungen der Pracht, die ebenso vielen Graden der Würde entsprechen mochten, auf den assyrischen Relief- tafeln dargestellt.

Die Mitra der Erzbischöfe und der Päbste ist noch jetzt mit der heiligen Infula ausgezeichnet, doch hat dieses uralte Symbol in dem Laufe der letzten Jahrhunderte jegliche Würde und formelle Bedeutung eingebüsst.

Zwischen den beiden bezeichneten Grenzen, nämlich dem leichten Bandwerke der Tänzerin und der Opferbinde der Iphigenia oder den Paragnathides des Assyrerdynasten lässt sich eine Scala von Nuancen denken, bei deren Bestimmung die Charaktere der Formen, um deren Exornatio es sich handelt, maasgebend sind. Sehr charakteristisch sind die nach unten sich verbreiternden, oft mit einer Eichel erschwerten Opfertänien, die auf Vasengemälden und plastischen Werken des Alterthumes nicht selten vorkommen.



Delphische Weihung und Opfertänien.

Es versteht sich, dass dieselben Gesetze gelten, wo dieser Schmuck mit der Baukunst in nähere oder entferntere Beziehung gebracht werden soll. Hier sind die Fahnen, Flaggen und Wimpel

als ein uralter Festschmuck der Architectur, von dem bereits oben die Rede war, hervorzuheben.

Ueber das Vorkommen dieser architectonisch-ovatorischen Zierden in den verschiedenen Perioden der Kulturgeschichte und der Stilgeschichte werden, dem vorgesteckten Plane gemäss, weiter unten einige Notizen folgen.



Griechische und assyrische Helmzierden.

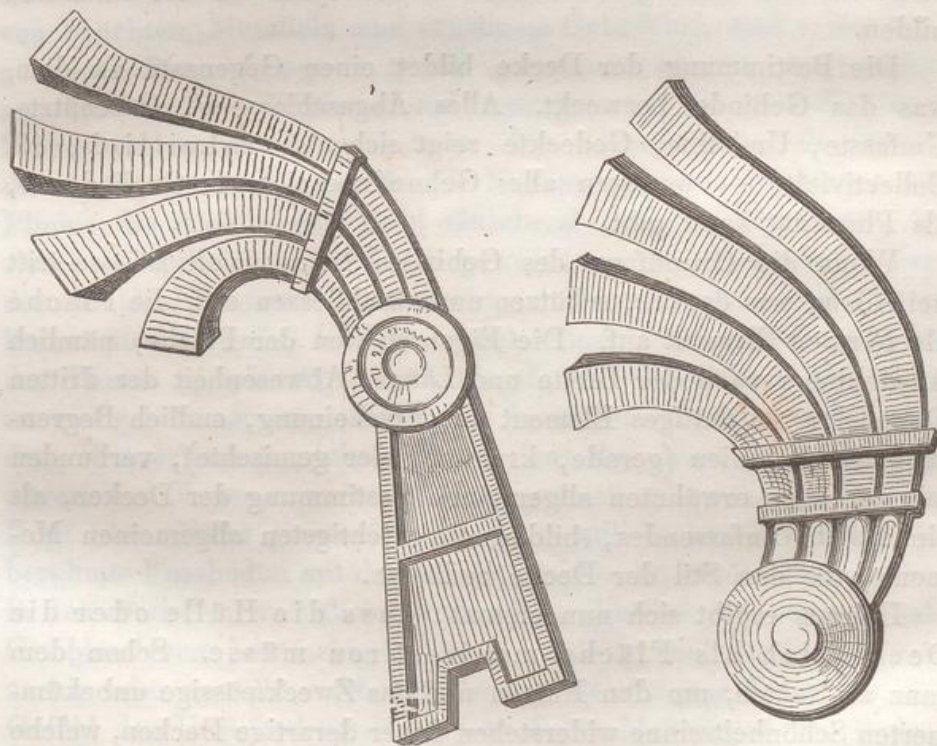


Assyrische Mitra mit Federkrone.



Griechische Akroterien.

Sehr nahe verwandt, insofern eine Intention die Richtung des Monumentes zu verdeutlichen bei ihnen hervortritt, sind die uralten Dach- und Zinnenaufsätze (Akroterien), die in der Wetterfahne ihrem technischen Paragon am nächsten kommen. In ihnen ist zugleich der Begriff des oberen Abschlusses, der Culmination in Verbindung mit dem der Rangauszeichnung des damit geschmückten Gebildes oder Gebildetheiles versinnlicht. In diesem Sinne tritt der Federschmuck (Phalos, crista), der seit Urzeiten die kriegerische Zierde des Häuptlings bildete und auch noch aus der Mitra des assyrischen Herrschers hervorblickt, in die Reihe der Begriffsverkettungen; und dieser wieder führt auf den Kamm der Hähne und sonstiger kampflustiger Vögel als auf das natürliche Vorbild desselben zurück. Ueber sehr ursprüngliche Akroterien und deren Umbildungen im Laufe der Kunstgeschichte siehe weiter unten.



Schiffsakroterien.

§. 8.

Die Decke.

Das Bedürfniss des Schutzes, der Deckung und der Raumschliessung war einer der frühesten Antriebe zu industriellem Erfinden. Der Mensch lernte natürliche Decken, z. B. das zottige Fell der Thiere, die schützende Rinde der Bäume, in ihrem Wesen und ihrer Bestimmung erkennen, sie zu eigenen Zwecken nach ihrer richtig aufgefassten natürlichen Bestimmung benutzen, sie zuletzt durch künstliches Geflecht nachbilden. Der Gebrauch dieser Decken ist älter als die Sprache, der Begriff der Deckung, des Schutzes, des Abschlusses ist unauflöslich an jene natürlichen und künstlichen Decken und Bekleidungen geknüpft, die somit die sinnlichen Zeichen für jene Begriffe geworden sind und als solche vielleicht das wichtigste Element in der Symbolik der Baukunst bilden.

Die Bestimmung der Decke bildet einen Gegensatz zu dem, was das Gebinde bezweckt. Alles Abgeschlossene, Geschützte, Umfasste, Umhüllte, Gedeckte zeigt sich als einheitlich, als Collectivität, — wogegen alles Gebundene sich als Gegliedertes, als Pluralität kund gibt.

Wenn die Grundform des Gebindes linearisch ist, so tritt bei Allem, was decken, schützen und abschliessen soll, die Fläche als Formen-Element auf. Die Eigenschaften der Fläche, nämlich Ausdehnung nach der Breite und Länge, Abwesenheit der dritten Dimension als thätiges Element der Erscheinung, endlich Begrenzung durch Linien (gerade, krumme oder gemischte), verbunden mit der oben erwähnten allgemeinen Bestimmung der Decken, als einheitlich Umfassendes, bilden die wichtigsten allgemeinen Momente, die den Stil der Decke bedingen.

Hieraus ergibt sich nun erstens, dass die Hülle oder die Decke sich als Fläche manifestiren müsse. Schon dem ganz abstracten, um den Nutzen und das Zweckmässige unbekümmerten Schönheitssinne widerstehen daher derartige Decken, welche die Eigenschaft, Flächen zu sein, nicht besitzen, oder bei denen diese Grundeigenschaft wohl gar künstlich und nur scheinbar aufgehoben ist, während sie ihrer Bestimmung entsprechend der That nach wirklich vollkommene Flächen sind. Noch widersinniger er-

scheinen Störungen der Flächencontinuität, wo die materielle Bestimmung der Decke es dringend erheischt, dass sie nicht bloss Fläche (surface), sondern ebene Fläche (plan) bilde. Ich führe zur Erläuterung des hier nackt hingestellten Prinzipes nur ein Beispiel auf, es mir vorbehaltend, in der technisch-geschichtlichen Behandlung des uns hier beschäftigenden Gegenstandes, die zunächst folgen wird, dessen Gültigkeit als Norm nachzuweisen, aber zugleich die Fälle zu berücksichtigen, wann Beschränkungen und Ausnahmen in seiner Anwendung stattfinden dürfen oder es sich wohl gar in negativem Sinne geltend macht.

Es gibt wohl keinen Fall, in welchem dieses Prinzip schlagender in seiner vollen Gültigkeit hervorträte, als bei den mit Teppichen bekleideten oder mit Marmor und Holz getäfelten, oder endlich mit buntem Mosaikwerke belegten Fussböden. Hier auf der Ebene, welche bestimmt ist, beständig betreten zu werden, sind alle architektonischen Relief-Ornamente, alle Nachahmungen von Früchten, Muscheln und sonstigem Gebröckel, sind selbst hingestreuete Blumenbouquets genau genommen um so unpassender angebracht, je vollendeter und naturgetreuer sie in Relief und Farbe wiedergegeben erscheinen. Das asaroton oecos des Sosus, der berühmte attalische Mosaik-Fussboden, auf welchem nach Plinius die Abfälle der Tafel täuschend nachgebildet waren, ist sicher ein stilfehlerhaftes Werk gewesen, so gross auch seine Verdienste als Kunstwerk sein mochten. Dennoch lässt sich dieser humoristische Einfall leichter entschuldigen, als das Mosaikbild, das Plinius gleichzeitig erwähnt und das wunderbarer Weise bis zu uns gekommen ist, nämlich die berühmten Tauben, welche aus dem Wasserbecken trinken, die in denselben Fussboden eingelegt waren und denen man somit unausgesetzt unbarmherzig auf den Kopf trat. Nicht gerechtfertigter ist in stilistischer Beziehung der berühmte Fussboden mit der Alexanderschlacht, sind selbst gewisse in den römischen und altchristlichen Mosaikböden oft vorkommende Combinationen buntfarbiger Steine, die sie rauh und gleichsam zackig oder gewölbt erscheinen lassen, welches zur Folge hat, das Gefühl der Unsicherheit durch jene Scheinhindernisse des Bodens bei dem darauf Wandelnden zu erwecken und das Auge zu zwingen, sich stets auf den Boden zu senken. Indessen muss zu der Entschuldigung der Architekten des römischen Alterthums beigefügt werden, dass sie in der Regel derartigen Sujets, wie der Alexander-

schlacht, in dem Fussboden eine Stelle anzuweisen gewusst haben, die nicht betreten werden sollte und im Ganzen genommen das Stilgesetz, von welchem es sich hier handelt, mit richtigem Instinkte befolgten, während diess von uns, besonders in unseren extravaganten Fussteppichen, fast durchgängig mit raffinirter Absicht hintangesetzt erscheint.

§. 9.

Oben und Unten, Rechts und Links.

Die Begriffe Oben und Unten, Rechts und Links treten bei einer Fläche je nach ihrer Bestimmung entweder deutlich hervor oder sie bleiben indifferent. Sprechen wir zuerst von den Fällen, wo eine Kundgebung der Richtung bei Flächen in dem Sinne des Oben und Unten, Rechts und Links unbedingt erforderlich wird. Es ist evident, dass in derartigen Fällen die Gesetze der Symmetrie und Proportion gleichzeitig in Anwendung kommen (siehe Vorrede), und zwar in doppelter Beziehung; nämlich erstens in Rücksicht auf das Verhalten zwischen Breite und Höhe der Fläche, sowie auf deren allgemeine lineare Umgrenzung; zweitens aber in Rücksicht auf dasjenige, welches auf der Fläche dargestellt oder figurirt ist. Das Folgende betrifft selbstverständlich nur die in vertikaler Lage befindlichen, d. h. aufrechten Flächen.

§. 10.

Allgemein-Formelles.

In Beziehung auf das allgemein Formelle ergibt sich nun grundsätzlich zuerst, dass die vertikale Fläche, denkt man sich dieselbe durch eine ihre Mitte durchschneidende Vertikallinie zweigetheilt, zu letzterer regelmässig sein müsse, das heisst, dass die linke Hälfte eine stricte Wiederholung der rechten Hälfte sei.

Indem hiedurch der Symmetrie oder dem richtigen existenzfähigen Verhalten der Einzelnerscheinung zu dem Allgemeinen, in welchem sie Bestand hat und wovon sie einen Theil bildet, genügt wird, muss zugleich schon in der allgemeinen Form der Fläche sich deutlich zu erkennen geben, dass sie entweder aufrecht stehe oder hänge. Beide Fälle, nämlich die Fläche als stehende Wand und der Vorhang, haben das Gemeinsame, dass sie der

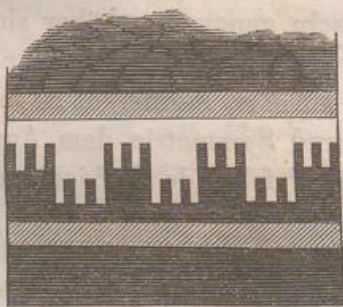
Regel nach sich als aufrecht durch grössere Höhe im Verhältnisse zu der Breite zu manifestiren haben. Ein vollkommenes Quadrat würde in dieser Beziehung durchaus neutral sein; bei ihm ist die proportionale Entwicklung ohne Ausdruck, wenn sie nicht durch Unterabtheilungen und Muster, wodurch das Quadrat gleichsam aus seiner Passivität herausgerissen wird, den nöthigen Charakter erhält. Dabei ist es Regel, dass die Compartimente und Muster das indifferente Quadrat so durchschneiden müssen, dass jede auf seiner Oberfläche entstehende Abtheilung für sich und zugleich das ganze System dieser Abtheilungen im Zusammenhange betrachtet den Bedingungen der Proportionalität und der Symmetrie genügen müssen. Wo immer bei Wandbekleidungen oder diesen ähnlichen Fällen das Quadrat oder ein diesem nahe kommendes, für sich zu wenig actives Verhältniss als Hauptform unvermeidlich wird, sucht der gute Geschmack diese durch Füllungen und Felder zu theilen, die einzeln genommen höher sind als breit und dadurch eine Gliederung der Hauptform der Wandfläche zu bewerkstelligen, wonach diese aufhört, indifferent zu sein und in Beziehung auf Proportionalität und Symmetrie dem Auge die nothwendige Beschäftigung und darauf folgende Befriedigung gewährt.

Eine Fläche kann sich auch dadurch als aufrechtstehend oder senkrecht herabhängend bekunden, dass sie eine nach Oben oder nach Unten auslaufende Form hat, so dass der Gegensatz des Oben und Unten durch diese Form ausgesprochen erscheint. Ein gleichschenklisches Dreieck z. B. wird immer mit seiner Spitze das Oben oder Unten zu erkennen geben, je nachdem es als stehende oder hängende Fläche gedacht wird. Hiebei zeigt es sich, dass das Verhältniss der Höhe zu der Basis wohl den Grad der Proportionalität betont, doch für die Entscheidung über das Oben und Unten im Allgemeinen nicht a priori bestimmend ist.

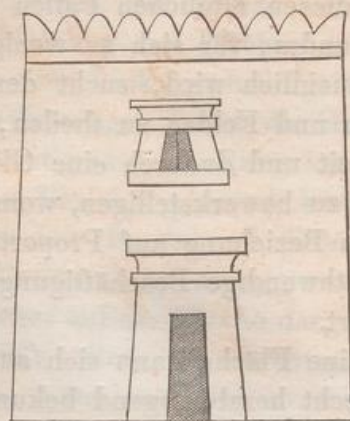
Dergleichen Dreiecke oder sonstige sich absolut als stehend oder hangend kundgebende Formen werden in ihren Wirkungen neutralisirt, wenn man sie reiht. Indem nämlich die Zwischenräume zwischen ihnen Formen bilden, die von ihnen das Umgekehrte sind, lassen erstere dem Streben nach einer Richtung, das sich in der Reihung kund gibt, ein Streben nach der entgegengesetzten Richtung entgegenwirken. In gewissen Fällen, von denen bald die Rede sein wird, ist diese Eigenschaft der genannten

Formen sehr angemessen und erwünscht, aber sie verhindert ihre Anwendung bei grossen Felderabtheilungen und nöthigt uns, sie mit parallelogrammatischen Formen zu verbinden, in welcher Verbindung sie dann sehr ausdrucksvolle Bekrönungen nach Oben und Grenzabschlüsse nach Unten bilden.

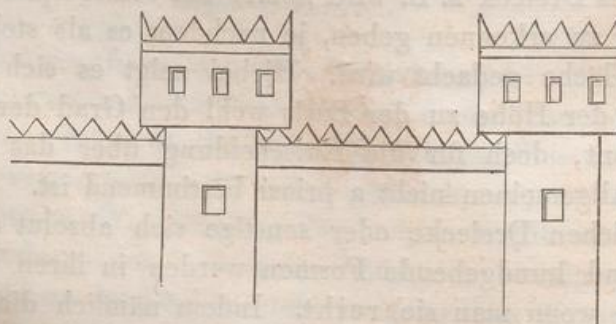
Gefälliger als derartige spitzwinklicht zulaufende Zacken und sogar auch ursprünglicher (da man, um das sogenannte Auszetteln [niederdeutsch Ausrebbeln, englisch unravelling] der ungesäumten Ränder textiler Stoffe zu verhindern, die letzteren mit der Scheere zu festoniren pflegt) sind die im Kreissegmente ausgezahnten Randabschlüsse, die auch in der Baukunst (namentlich bei den oberen Simmsbekrönungen als Zinnen) ihre Analoga erhielten. Der



Dreischlitz als Umränderung eines
Mosaikfussbodens.



Zinnenbekrönung einer ägyptischen Wohnung.



Zinnenbekrönung einer assyrischen Burg.

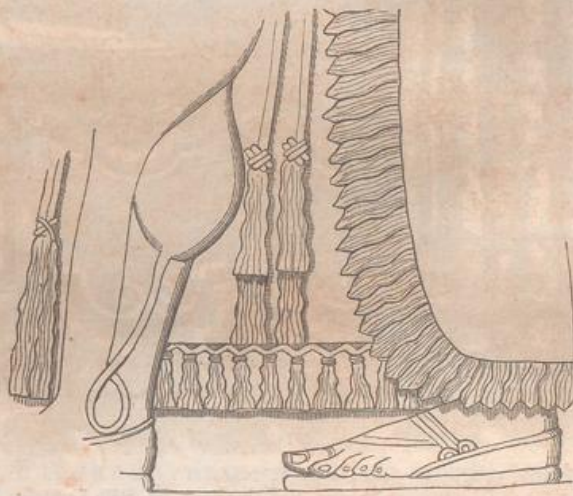
dorische Stil benutzt in dem Dreischlitz ein Symbol, welches mit einiger Wahrscheinlichkeit auf diesen dem Bekleidungswesen und der textilen Kunst angehörigen Randabschluss zurückgeführt wird.

In diesem Falle würde der Dreischlitz einen Ueberhang bilden und auf die innere Decke (das Pteron) präludirend hinweisen. (Siehe Dorischer Stil im Folgenden.) —

Obgleich vorgreiflich, weil hier noch von den technischen Formenentstehungen nicht geredet wird, füge ich in den beifolgenden Holzschnitten einige der wichtigsten Abschlussformen bei, die aus der Webekunst hervorgingen, worunter die Saalleiste und die Franse die wichtigsten sind. Letztere besteht aus den Endig-



Mittelalterliche Gewandverbrämung.

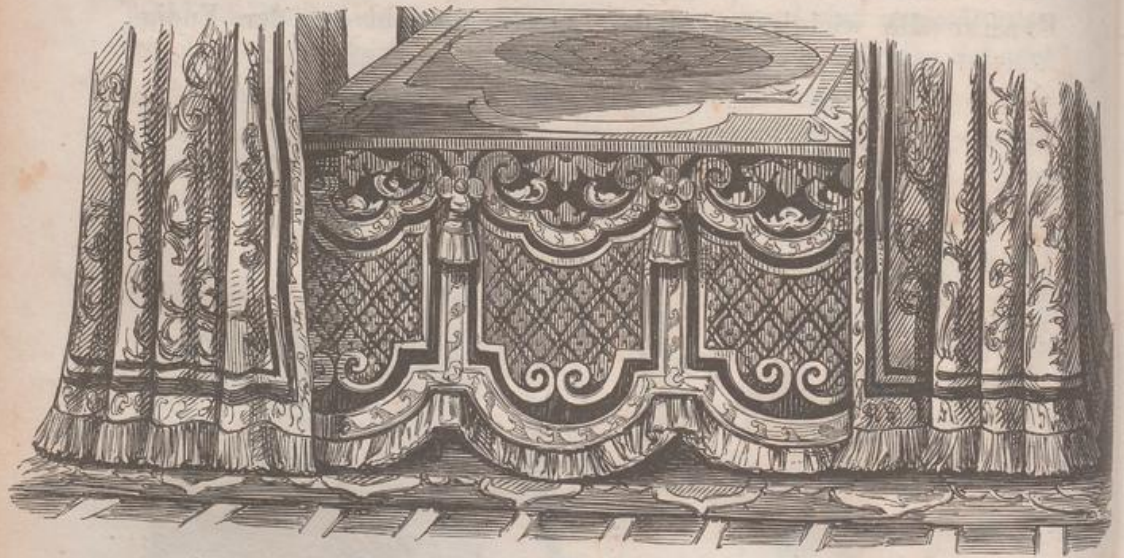


Assyrische Troddeln und Fransen (Layard).

ungen der Zettelfäden, die über das Gewebe hinausreichen und zusammengedreht und mit Knoten verbunden sind, um das Auszetteln zu verhindern.

Obschon die aufrechtstehenden und die hängenden Flächen manches Gemeinsame haben, darf man sie dennoch in stilistischer Beziehung nicht als identisch, etwa als in entgegengesetztem Sinne einander gleich, behandeln. Ihre prinzipielle Verschiedenheit beruht auf dem allgemein gültigen Proportionsgesetze, wonach die proportionale Entfaltung einer Kunstform niemals nach der Richtung der Schwere erfolgen darf, sondern stets in dem entgegengesetzten Sinne, nämlich dieser Richtung entgegen stattfindet. Dieses Gesetz erheischt ganz verschiedene allgemeine Dispositionen und entgegengesetzte Prinzipien der Ornamentation in beiden genannten Fällen. Um dem Kommenden über das Ornamentale nicht vorzugreifen, sei hier nur in Beziehung auf das Allgemeinere der Dis-

position bemerkt, dass es ebenso verkehrt sei, eine Sache auf den Kopf zu stellen, wie sie beim Schwänze aufzuhängen. In allen Fällen muss der Kopf oben bleiben und dasjenige, was ein Herabhängendes nach Unten endigt, darf niemals identificirt werden mit Formen, die für den oberen Abschluss als krönende Symbole bezeichnend sind. Jedoch bildet der sogenannte Ueberhang



Ueberhang im Stile Ludwigs XIV.

eine Ausnahme von dieser Regel oder vielmehr eine Vermittlung des Gegensätzlichen zwischen Aufrechtem und Hangendem und ist als solche im Draperiewesen, sowie in sonstiger Anwendung als Kunstsymbol (auch in der Baukunst) sehr bedeutsam.

Die Regel, dass in allen Fällen das Kopfende oben bleiben müsse, findet bei natürlichen Decken gleichsam gezwungene Anwendung. So nöthigt der Strich der Haare bei allen Pelzwerken zu ihrer Beobachtung. Es wäre gegen den gesunden Menschenverstand, einen Pelzkragen so zuzurichten, dass die Köpfe der Thierchen, aus deren Fellen er besteht, nach unten, die Schwänze nach oben gekehrt wären. Der Naturgemässheit dieser Regel, die sich gleichsam von selbst versteht, unerachtet, sind auf allen Gebieten der Kunst Verstösse gegen dieselbe sehr zahlreich und selten findet sich die Charakteristik des nach unten als Behang Abschliessenden im Gegensatze zu dem nach oben als Krönung Endigenden entschieden und konsequent durchgebildet.

Es sind Fälle denkbar, in welchen die Symmetrie keinen Ausdruck haben darf, während die Proportionalität und aufwärts gerichtete Gliederung allein formenbestimmend wirkt. Diese Fälle treten ein, wo Decken oder Bekleidungen nicht aus glatten Flächen bestehen, sondern faltenreiche Draperieen (aulaea) bilden. Es darf schon in ihrem allgemeinen Zuschnitte nichts liegen, welches dem proportionalen Verhalten der Theile unter sich und zu dem Ganzen, das durch sie verhüllt oder bekleidet wird, entgegenwirken könnte. Die Falten müssen sich dem Organismus anschmiegen, seine Eigenschaften hervorheben, seine formellen Mängel und Unentschiedenheiten verhüllen und korrigiren.

§. 11.

Ueber das auf der Fläche Figurirte.

Es war in dem Vorhergegangenen nur hauptsächlich auf das Allgemein-Formelle Rücksicht genommen worden, es bleibt noch übrig, nachzuweisen, wie die Gesetze der Symmetrie und Proportion bei aufrechten Wandflächen und herabhängenden Vorhängen sich geltend machen in Rücksicht auf dasjenige, welches auf diesen Bekleidungsflächen dargestellt oder figurirt wird.

Der Grundsatz der Flächenornamentation wurde schon oben als aus der formalen Grundidee der Fläche als solcher hervorgehend und ihr entsprechend nachgewiesen. Er folgert sich aber zugleich aus der Einheitlichkeit desjenigen, welches durch die Bekleidung als Inbegriffliches und Ganzes gefasst wird und sich als solches nicht ungestört kund geben kann, wenn die Ornamentation der umfassenden Flächen diesen die Eigenschaft des kontinuierlichen räumlichen Abschliessens und Umfassens scheinbar raubt.

Das richtige Verhältniss des Umfassenden zu dem Umfassten muss sich ausserdem noch dadurch kund geben, dass dieses in seiner Wirkung, d. h. in allen seinen formalen Eigenschaften, sowie in seinem Colorite durch jenes kräftigst gehoben und getragen werde und auf ihm, gleichsam wie auf einem passend gewählten Hintergrunde, sich als Hauptsubjekt unverkennbar darthue. Dieses Ziel wird aber wieder durch ganz dieselben Eigenschaften der Ornamentation erreicht, die sich aus dem formalen Begriffe der Fläche als solcher a priori entwickeln lassen und gleichzeitig der

Technik, die bei der Production dieser Bekleidungsflächen am frühesten thätig war, nämlich der textilen Kunst die grösste Bequemlichkeit des Darstellens oder Hervorbringens bieten.

Es sei hier eine Stelle aus Richard Redgrave's vortrefflichem Berichte über zeichnende Künste, den dieser Künstler auf den Wunsch der königlichen Kommission für die Weltausstellung von 1851 ausarbeitete, als zur Erläuterung des Angeführten dienend, angezogen. In der Abtheilung dieses Berichtes über Tapeten und andere Wandbekleidungen sagt Redgrave Folgendes:

„Wenn man den Zweck solcher Stoffe berücksichtigt, wird die „passende Dekoration für sie sofort klar hervortreten, da sie dieselbe Beziehung zu den durch sie umschlossenen Gegenständen „haben müssen, die der Hintergrund zu einer gemalten Gruppe „hat. In der Malerei hat der Hintergrund, wenn wohl angeordnet, „seine eigenen entschieden hervortretenden Lineamente, aber diese „sind in soweit unterzuordnen und zu dämpfen, als sie nicht zu „besonderer Aufmerksamkeit auffordern dürfen, während das Ganze „als Ensemble nur allein dazu dienen soll, die Hauptfiguren, nämlich den Gegenstand des Bildes, zu tragen und besser hervorzuheben. Die Dekoration einer Wand hat dieselbe Bestimmung „und erfüllt sie, wenn sie nach richtigen Grundsätzen ausgeführt „ist. Sie ist ein Hintergrund für die Möbel, die Kunstgegenstände „und die den Wohnraum belebenden Personen. Sie mag den „Haupteffekt bereichern und die Pracht vermehren, sie darf so „angeordnet werden, dass sie den Charakter des Raumes bestimme, „dass sie ihn heiter oder düster erscheinen lasse, sie mag scheinbar die Hitze des Sommers kühlen oder das Gefühl der Wärme „und Gemüthlichkeit im Winter erwecken, sie kann so berechnet „werden, dass die beschränkte Räumlichkeit eines Saales grösser „erscheine oder eine Studirstube, eine Bibliothek sich als engumschlossen und abgesondert darlege — alles dieses kann bei passender Anwendung der farbigen Ornamente leicht erreicht werden. „Aber gleich jenem Hintergrunde, mit welchem die Dekoration „schon verglichen wurde, muss sie, obschon sie einem der genannten Zwecke gemäss ihren Charakter entschieden ausspricht, in „gedämpftem Tone auftreten und die Contraste in Licht- und „Schattenparthieen vermeiden. Streng genommen sollte sie sich „nur in flachen und conventionellen dekorativen Formen bewegen „und harte, den Grund durchschneidende Linien oder Formen

„möglichst vermeiden, ausgenommen wo es der nöthige Ausdruck
„und die Deutlichkeit der Ornamente erheischt, dass eine derartige
„Unterbrechung stattfinde. Naturgetreue Sujets sind dem dekora-
„tiven Prinzipie entgegen, weil sie den Begriff des Flachen auf-
„heben, weil sie zugleich in ihrer detaillirten und täuschenden
„Darstellung das Auge zu sehr in Anspruch nehmen und wegen
„ihres anspruchsvollen Hervortretens die Ruhe des Gesamtbildes
„stören.

„Einige der besten Proben solcher Wanddekorationen in Seide,
„Sammt, Papier und andern Stoffen sind monochrome Behand-
„lungen textiler Muster wobei das Ornament selbst-
„verständlich flach sein muss und den allgemeinen Eindruck nicht
„unterbricht. Bei geringster Aufmerksamkeit auf die Wahl der
„Muster kann eine solche monochrome Flächendekoration, wobei
„die Technik gleichsam die Muster angibt, kaum ganz schlecht
„ausfallen, während oft sehr grosse Eleganz und Schönheit aus
„diesem Prinzipie hervorging“ u. s. w. u. s. w.

Es wird sich in dem historisch-technischen Theile dieser Ab-
handlung über textile Kunst in ihrer Beziehung zu der Baukunst
die Gelegenheit bieten, über die Erweiterungen, deren dieses Prin-
zip in seiner Anwendung fähig ist, über die Fälle, in welchen es
nicht mehr gilt und über dessen modificirtes Auftreten je nach
den Stoffen, die in Frage kommen und ihrer technischen Behand-
lung das Bemerkenswerthere zu geben. Hier ist nur noch in Be-
zug auf dasselbe hervorzuheben, dass es gleichmässig für alle Fälle
passt, bei denen die textile Kunst irgend Anwendung findet, und
daher ebensowohl für Kleider und Gewänder, wie für Wandtapeten,
Vorhänge, Zeltdecken und Fussteppiche gültig ist, sowie es sich
denn auch auf solche Werke der Kunst erstreckt, die in stilistischer
Verwandschaftlichkeit zu der genannten Technik stehen.

Für Proportionalität und Symmetrie hat man bei der
Ornamentation der bekleidenden Flächen ausser dem allgemeinen
oben berührten Prinzipie noch gewisse engere Stilvorschriften zu
befolgen, die verschieden sind, je nachdem die Bekleidung als
aufwärts gerichtete Wand oder als herabhängende Draperie ge-
dacht wird.

Bei Wandbekleidungen beiderlei Art muss das Muster sich in
dem Sinne der Proportionalität entwickeln und gleichsam abrollen.
Es würde zum Beispiel dem Gesetze der Proportionalität zuwider-

laufen, wollte man gestreifte Zeuge so anwenden, dass die Streifen nicht mit der Richtung der proportionalen Entwicklung des damit bekleideten Gegenstandes liefen, sondern diese Richtung rechtwinklig oder diagonaliter durchschnitten. Fast zu allen Zeiten haben die Moden die gräulichsten Verstösse gegen diese Regel herbeigeführt; die jetzige übertrifft jedoch auch in diesem Ungeschmacke alle vorhergegangenen. Ich darf nur auf die verkehrte und ungeschickte Benützung der an sich durchaus nicht verwerflichen schottischen quarrirten Muster hinweisen. Als Plaids, vielgefältelt, sind sie erträglich; die bunte Verwirrung ihrer Muster, die übrigens ihren rein technischen Ursprung deutlich kund geben, wird durch den Faltenwurf nicht eben verschlimmert, wenn schon dieser in seiner freien Entwicklung durch jene bunten Quadrate seinerseits auf bedenkliche Weise gestört wird. Nun aber benützen unsere Dandies diesen Stoff zu Beinkleidern, zu enganschliessenden Westen und Röcken, ohne zu berücksichtigen, dass alle Proportion der Gestaltung durch jene hart accentuirten, sich kreuzweis durchschneidenden Streifen des schottischen Musters von Grund aus vernichtet werden muss. Nicht mit Unrecht waren daher bei den Griechen und griechisch gebildeten Römern die *braccæ virgatae* und überhaupt die quarrirten Stoffe in jeder Anwendung als barbarische Sklaventracht verrufen. (Vergl. C. A. Böttigers kleine Schriften etc. Dritter Band: Ueber die herrschende Mode der gewürfelten Stoffe. 8. 22.)

Die persisch-indischen Schleier und Schawls sind Produkte, bestimmt, in reichem Faltenwurfe als Turban das Haupt zu umhüllen oder als Gürtel zu dienen. Ein guter Theil der Stilistik dieser kostbaren Stoffe ist auf diesen Zweck basirt, die verworrenen Formen, die Contraste der vielfarbigen Streifen, die nur durch den verknüpfenden Faltenwurf motivirt erscheinen und die nöthige Verbindung erhalten. Nur für Anwendungen, bei welchen die nicht auf Entwicklung, sondern auf Farbenreiz berechneten Muster sich im Faltenwurfe in reicher Verworrenheit kund geben, sind diese Produkte berechnet, an denen oft 20 bis 30 Personen jahrelang arbeiten, indem Jeder ein einzelnes Stück für sich fertig macht. Die Stücke werden zuletzt so geschickt zusammengewirkt, dass nirgendwo eine Naht zu entdecken ist. Also ein ächter Mosaikstil, und zwar in abenteuerlichster Art, eigentlich ein Flickstil, zeigt

sich hier thätig, der nur in der einen orientalischen Weise angemessene Anwendung finden kann.

Unsere europäischen Damen aber breiten das bunt zusammengeflochtene Muster aus einander und legen es schön geglättet über die Schultern, so dass der phantastisch polychrome Zipfel oft in verkehrter Richtung glatt und symmetrisch über den Rücken herunterhängt und der erstrebten Symmetrie zum Trotze die eine Schulter gelb, die andere blau, roth oder grün erscheint. Gleichzeitig besteht das höchste Genie unserer europäischen Kaschemir-Fabrikanten darin, diesen an sich originellen und seiner Berechtigung nicht entbehrenden Stil zu korrumpiren, ohne seine Entstehungsweise zu berücksichtigen oder nur zu kennen.

Ebenso wenig wird auf die mit dem erwähnten Gesetze der Proportionalität eng zusammenhängende Nothwendigkeit geachtet, dass die Motive des Musters stets und unter allen Umständen aufrecht erscheinen müssen, wenn sie in Beziehung auf Unten und Oben einen Sinn haben. Auch dieses Gesetz gilt für beide Fälle, nämlich so gut für den aufgerichteten Teppich, wie für die herabhängende Draperie.

Alles Rankenwerk, jedes vegetabilische Ornament, so gut wie dasjenige, welches dem animalischen Reiche entnommen wurde, muss sich vom Boden nach der Höhe entfalten. Kaum dass der eigentliche Ueberhang hierin eine Ausnahme macht, und zwar nur in sofern, als sich in seiner Ornamentation deutlich zu erkennen gibt, dass der oberste Theil eines aufwärts gerichteten vegetabilischen Motivs durch Ueberschlag und den überwältigenden Einfluss der Schwerkraft in die entgegengesetzte Richtung nach Unten gezwungen wird.

Noch ein drittes proportionales Stilgesetz haben alle Bekleidungen gemeinschaftlich, nämlich dasjenige, wonach die schwerere Form und die dunklere oder ernstere Farbe stets das Unten, die leichtere Form und die hellere und glänzendere Farbe stets das Oben beherrscht, die Mitte aber für Beides, für Form und Farbe, einen Uebergang zwischen den genannten Extremen bilden muss.

In Hinsicht auf Proportionalität haben also die beiden angeführten, in der Baukunst besonders thätigen Bekleidungsarten, nämlich die aufgerichtete oder gespannte Teppichwand und die herabfallende Draperie, fast gleiche Gesetzlichkeit; dagegen sind sie zuerst in symmetrischer Beziehung von einander verschieden,

insofern der ausgespannten Teppichwand eine nett ausgesprochene Symmetrie der ornamentalen Anordnung gebührt, während diese bei der herabfallenden faltenreichen Draperie nicht nothwendig, sogar störend erscheint. Der Vorhang kann den indischen Kachemirs analog reich und konfus sein, da durch den Faltenwurf ohnediess alle Symmetrie des Musters gestört wird und dafür die plastische Symmetrie des Faltensystemes an die Stelle tritt, die ihrer Natur nach nicht regelmässig ist, sondern sich nur als Massengleichgewicht geltend macht.

Die zweite Verschiedenheit zwischen beiden vertikalen Wandbekleidungen liegt in der Art ihrer Abschliessung, die bei der gespannten Teppichbekleidung nach Oben stattfindet und mit der Dominante des proportionalen Dreiklangles zusammenfällt, bei der herabfallenden Draperie dagegen nach Unten geschieht, wo sie mit der Basis des proportionalen Dreiklangles in Verbindung tritt, aus welcher Verbindung oft reiche und eigenthümliche Schlussformen hervorgehen. Man vergleiche, was hierüber bereits oben angeführt wurde, sowie die Vorrede und das später Folgende über Naht und Saum.

§. 12.

Fussbodenbekleidungen.

In dem Vorausgegangenen wurden die Fälle behandelt, in welchen bei Bekleidungsflächen die Begriffe Oben und Unten, Rechts und Links klar und deutlich hervortreten; es bleibt noch übrig, von denjenigen zu sprechen, in welchen diese Begriffe indifferent bleiben oder doch in weniger entschiedener Weise, gleichsam verhüllt, auftreten. In diesem Sinne sind die Fussbodenbekleidungen und die Decken, welche als horizontal ausgespannte, freischwebende Raumesabschlüsse nach oben zu ersteren den Gegensatz bilden, für unsere Zwecke die wichtigsten, deren Stilgerechtigkeit uns nun zunächst beschäftigen muss.

So deutlich sich der allgemeinste Unterschied zwischen der stilistischen Gesetzlichkeit einer Fussbodenbekleidung oder einer Plafonddecke und derjenigen einer Wandbekleidung oder eines Vorhanges erkennen lässt, da jene horizontal ausgestreckte Ebenen bilden, diese dagegen vertikal aufgerichtet sind, so schwierig ist die Aufgabe, von diesem Vergleichungspunkte ausgehend, und zwar

vorerst ohne Berücksichtigung der stofflichen und technischen Einflüsse, die den Stil der Behandlung solcher Raumesabschlüsse mitbedingen, alles was sich in Beziehung auf letzteren der Beobachtung und Reflexion aufdrängt, wohlgeordnet, kurz und anschaulich zu formuliren. Um diess zu erleichtern, sei es gestattet, zwischen den beiden horizontalen Raumesabschlüssen, von denen zunächst die Rede sein muss, zu trennen (obschon in allgemeiner stilistischer Beziehung zwischen dem Fussboden und der Decke [dem Plafond] grosse Analogieen obwalten) und zuerst nur den Fussteppich oder vielmehr die Fussbodendecke zu berücksichtigen, sodann die Plafonddecke für sich zu behandeln.

Denkt man sich den absoluten Begriff einer horizontalen Fläche durch einen auf den Boden ausgebreiteten glatten Teppich versinnlicht, so schliesst dieser Begriff, so allgemein gefasst die Nebenbegriffe des Rechts und Links, des Vorne und Hinten aus. Eine solche Richtungslosigkeit würde sich also durch eine ungetheilte und ungemusterte, mit einem Saume umgebene kreisrunde oder quadratische Decke charakterisiren lassen.

Verflüchtigt man den sinnlichen Ausdruck dieses Begriffes bis auf sein einfachstes Element, so kommt man auf den Punkt, und zwar auf den Mittelpunkt der kreisrunden oder quadratischen Decke.

Dieser Mittelpunkt nun ist der Ausgang und der Schluss aller Beziehungen, die stilgemäss auf einem derartigen, den absoluten Begriff einer horizontalen Ebene versinnlichenden Teppiche durch Unterabtheilungen, Lineamente und Muster hervorgebracht werden können.

Selbst der Fall würde hievon keine Ausnahme machen, wenn man den Teppich in ganz gleiche oder in rhythmischer Abwechslung einander ablösende regelmässige Felder theilte, die durch sich durchkreuzende Systeme paralleler Linien auf der Oberfläche desselben gebildet wären, welches vollkommen stilgerecht sein würde, weil durch derartige Muster der Sinn zwar nicht auf den Mittelpunkt direkt hingeführt, jedoch auch nicht verhindert wird, ihn zu suchen. Dieser Fall würde dem ganz ungetheilten und monochromen Teppiche nahe stehen, und wie bei diesem würde der Saum den nothwendigen Bezug auf das ideale Centrum vermitteln.

Der raffinirtere Formensinn begnügt sich jedoch ungerne mit dieser ausdrucksloseren Darstellung des Motives; er sucht einen

sinnlichen Repräsentanten des Mittelpunktes und einen sichtbaren Gegensatz zu dem die äussere Marke des horizontalen Raumabschlusses bezeichnenden Rahmen oder Saume; er findet ihn darin, dass er ein Mittelfeld durch Form und Farbe aus der indifferenten umrahmten Fläche besonders heraushebt und auf diese Weise einen Dreiklang, ein einheitliches Zusammenwirken der Theile nach den Gesetzen der Subordination und der Harmonie erreicht.

Noch zusammengesetztere Verbindungen, die aus diesem in sich vollkommenen Dreiklange hervorgehen können und wirklich hervorgerufen wurden, sind nur dann stilgerecht, wenn sie die Einheitlichkeit, die aus der kräftigen Hinweisung auf das Centrum der Beziehungen hervorgeht, nicht schwächen, sondern verstärken, welches nur durch concentrische Anordnung der hinzukommenden Motive und dadurch erreicht wird, dass alles, was den Raum zwischen der Umrahmung und der herausgehobenen Mitte ausfüllt, mag es an sich noch so reich und künstlich geordnet sein, in der Gesamtwirkung sich den beiden erstgenannten Theilen vollkommen unterordne, gleichsam den Hintergrund und zugleich die Vermittlung für sie abgebe, ohne dass jedoch durch die Kontraste, die dabei entstehen, das Prinzip der allgemeinen Flächeneinheit, dessen Aufrechthaltung namentlich bei Fussbodenverzierungen unbedingt nothwendig ist, verletzt werde.

Also nicht mehr wie bei den Wandbekleidungen und selbst bei den Kleidern, womit wir unseren Leib schützen, findet hier ein Wirken nach Unten und Oben (an „up and down“ treatment) seine Anwendung, vielmehr nach ganz entgegengesetztem Prinzipie entweder ein Wirken nach allen Richtungen (an „all—over“ treatment) oder concentrische, radiale und aus beiden gemischte Anordnung.

Die Sache ist leicht fasslich, so lange es sich um regelmässige Abtheilungen, um Lineamente, Felder und Streifen, um geometrische und sonstige einfache Formen, um Punkte, Kreissegmente und gerade Linien handelt, die in geordneter Zusammenstellung die Bodenfläche beleben sollen. Der gute Geschmack verwirft ein derartig zusammengesetztes System der Fussbodendekoration, welches die Augen zu sehr auf die Erde herabzieht, eine Richtung dieses Sinnes, die dem erhabenen Ebenbilde Gottes auf Erden nicht gebührt. Er spricht sich noch entschiedener gegen ein solches System aus, wenn nicht durch den Reiz und den Kunst-

effekt desjenigen, welches dargestellt ist, sondern gleichsam durch das erweckte Gefühl der Unsicherheit, der Furcht vor dem Fallen, der Unbehaglichkeit des Liegens auf harter und knorriger Oberfläche oder auf zu weichen Gegenständen, also durch Mittel, die nichts weniger als künstlerisch sind, diese Wirkung erzielt wird. Mithin Brunnenlöcher im Fussboden, scheinbar hervorgebracht durch zu scharf abgeschnittene Kompartimente, und schneidende Kontraste von hell und dunkel, sowie architektonische Reliefformate, erhabenes Leistenwerk, Wappenschilder, plastische Nachahmungen von Früchten, Muscheln, Speiseüberresten und dergleichen Motive sind wohl absolut verwerflich, ausgenommen etwa, wenn sie an Stellen angebracht sind, die eben nicht die Bestimmung haben, betreten zu werden oder sich darauf zu lagern.

Schwieriger wird die Entscheidung, wo die Anwendung vegetabilischer und anderer organisch belebter dekorativer Elemente oder wohl gar die Applikation von Gegenständen der höheren tendentiösen Darstellung in Frage kommt.

Hier ist nun zuerst in Betracht zu ziehen, ob an dieser Stelle überhaupt dekorative Elemente der genannten Art, und namentlich historische Darstellungen, stilgerechte Anwendung finden können, und wenn diess der Fall, welche Bedingungen und Beschränkungen dabei obwalten.

Man würde offenbar den Purismus zu weit treiben, wollte man, wie diess mitunter geschehen ist, geradezu jede imitativ ornamentale Behandlung des Fussbodens als *stillos* bezeichnen, da doch schon der natürliche Teppich, der blumendurchwirkte Rasen, das anmuthigste und jedem unverdorbenen Sinne von selbst entgegen-tretende Analogon einer derartigen Behandlung bildet und der Kunst des Stickens, die ohne Zweifel sehr früh in Anwendung kam, wo es sich handelte, die Decke eines Lagers zu dekoriren, das Nachahmen vegetabilischer Formen innerhalb gewisser konventioneller, durch die Technik vorgezeichneter Schranken wenigstens ebenso geläufig und leicht ist, wie das Wiederholen geometrischer Formen und Durchschlingungen paralleler Linien es sein können. Gerechtere Bedenken mögen freilich gegen das Einfügen historischer oder realistisch imitativer, dem Genrefache oder dem Stilleben angehöriger Darstellungen erhoben werden; indessen darf man auch diese nicht rigoristisch und allgemein verwerfen. Es ist ein vergebliches

Bemühen, auf die Verbesserung des Geschmackes und die Verbreitung eines feineren Schönheitsgefühles im Volke durch eisernes Bestehen auf dem nackten Gesetze und stetes Zurückweisen auf die Inkunablen jeglicher Kunst hinzuwirken. Allerdings sind diese höchst beachtenswerthe Vorbilder, die der Unterricht in der praktischen Schönheitslehre zur Erläuterung seiner Elementarsätze gar nicht entbehren kann, wegen der Deutlichkeit und Schärfe, womit das formelle Gesetz noch fast unabhängig von menschlicher Willkür und gleichsam in seiner Naturnothwendigkeit an ihnen hervortritt — aber wir sollen nicht vergessen, dass zwischen ihnen und uns ein weiter Raum kulturgeschichtlicher Entwicklung liegt, dass unsere Kunst die Traditionen dieser langen Uebergangszeit zwischen den Anfängen der Kultur bis zu uns in sich aufgenommen hat und nicht verleugnen kann, selbst wo sie dieses mit antiquarischem Mandarineneifer erstrebt, dass die Gegenwart ihr Recht hat, der auf dem Gebiete der Technik fast keine Schranken des Vollbringens mehr entgegenstehen, wodurch nothwendig eine Menge von Stilerfordernissen, besonders diejenigen, welche aus der technischen Behandlung des Stoffes hervorgehen, beseitigt werden, dass endlich mit kurzen Worten ein sehr liberaler Stilcodex, ein solcher, der sich darauf beschränkt, die äussersten Grenzen des Erlaubten zu bezeichnen und eine Logik des freien Waltens zu geben, der einzige sein könne, der sich eines Einflusses auf die Verbesserung unseres Geschmackes und die Verbreitung einer kunstsinnigeren Richtung im Volke zu gewärtigen habe.

Wie grosse Vorsicht in dieser Beziehung nothwendig sei, beweist jene berüchtigte „Chamber of horrors“ in dem Marlboroughhouse zu London, in welcher alle möglichen Beispiele industrieller Verstündigungen gegen etwas zu streng und einseitig aufgefasste Stilgesetze vereinigt und gleichsam an den Pranger gestellt waren, so dass jeder Besucher des Museums für praktische Kunst und Wissenschaft (The museum for practical art and science) sie gleich beim Eintritte sehen musste. Die beabsichtigte Wirkung wurde ganz verfehlt, denn selbst der Unbetheiligte fühlte sich nicht selten gereizt, die Gesetze und ihre etwas eigenmächtige Applikation, die vor ihrer von der öffentlichen Meinung erfolgten Sanktionirung stattgefunden hatte, einer strengen Kritik zu unterwerfen, dagegen die blossgestellten Leistungen in Schutz zu nehmen; die Getroffenen aber wurden durch diesen öffentlichen Tadel zu erbitterten

Feinden der gewiss vortrefflichen Anstalt, die durch diesen Akt ihren ohnediess nicht tief gewurzelten Einfluss auf das industrielle England gleich bei dem Beginne ihres Wirkens in etwas kompromittirte, welches ihre einsichtsvollen Leiter sehr bald gewahr wurden, so dass schon im ersten Jahre nach der Eröffnung des Museums die Chamber of horrors verschwand.

Im Allgemeinen gilt bei der Anwendung vegetabilischer Ornamente dasselbe Gesetz, worauf in dem Obigen und bereits schon öfter hingewiesen worden ist; sie sollen die Fläche nicht ungangbar machen und in ihr verschmelzen, sie sollen ferner sich der allgemeinen räumlichen Disposition der Decke, deren Gesetzlichkeit weiter oben besprochen worden ist, anschmiegen und dahin wirken, dass dieses Gesetz nach Umständen entweder deutlicher hervortrete, als ohne sie geschehen würde, oder in seiner Starrheit gemildert erscheine, sie sollen in der Regel die verbindenden Mittelglieder, die mechanisch funktionirenden Theile der Komposition sein, die andere in dieser Beziehung passive Theile derselben gleichsam einfassen und verketten, und müssen daher, nach einem Stilgesetze, das bereits in der Vorrede besprochen worden ist, wo sie sich auf solche Weise geltend machen, in chimärisch grottesker konventioneller Auffassung (als Arabeske) behandelt werden; sie sollen ferner aus der Technik natürlich hervorgehen und ihrem Gesetze entsprechen, die bei der Verkörperung der Komposition in Anwendung kam. In dieser letzteren Beziehung ist dabei freilich dem gegenwärtigen Standpunkte der Technik Rechnung zu tragen und es wäre meines Erachtens zu weit gegangen, wollte man z. B. die Muster der Irokesen oder diejenigen, die aus der kunstfertigen Hand der arabischen Weberinnen hervorgingen, in ihrer konventionellen, technisch stilistischen Strenge für unsere Gobelins und Kunstwebereien maassgebend machen. Sie müssen endlich in ihren Grössenverhältnissen und in der Intensität ihres Farbenspieles zweierlei Grenzen innehalten, nämlich hierin erstens das Naturgesetz nicht zu auffällig verletzen (welches geschieht, wenn z. B. Stiefmütterchen so gross sind wie Bauerosen und Centifolien auf das Maass eines Vergissmeinnicht zusammenschrumpfen), und zweitens den Proportionen der Komposition und des bedeckten Raumes gerecht sein.

Wo Blumen und sonstiges vegetabilisches Gebilde nach dem Gesetz der gleichmässigen Vertheilung selbständige Muster einer

Fläche bilden (die Engländer nennen diess diaper treatment und unterscheiden noch davon das powdered work, oder den durch gleichmässiges Ausstreuen unverbundener Einheiten verzierten Grund), ist das Innehalten konventioneller Formen und namentlich das Prinzip der Flachheit zwar ebenfalls Stilgesetz, jedoch mögen Scheinhindernisse, wie durch Blumen hervorgebracht, den Gang desjenigen, der an Ovationen gewöhnt ist (bei denen doch auch der Triumphalweg mit wirklichen Blumen und Palmenzweigen bestreut zu werden pflegt) nicht hemmen, noch seine Aufmerksamkeit übergebührlich fesseln, wesshalb die natürliche Behandlung solcher Flächenmuster in Prachträumen, die für feierliche Aufzüge und Audienzen (nur nicht für Bälle) bestimmt sind, innerhalb der Grenzen des Erlaubten fallen mag, wobei aber das vorher behrührte Proportionsgesetz in Betracht kommen muss und zugleich zu erwägen ist, wie leicht das Auge an oft wiederholten Darstellungen übersättigt wird, wenn diese für sich künstlerische Geltung und wegen ihrer technischen Vollendung besondere Beachtung in Anspruch nehmen. Ueber die Anwendung von Gegenständen tendentiösen Inhalts zur Dekoration der Fussböden weiter unten.

Es möchte hier vorher in Beziehung auf die Systeme der Kolorirung bei Fussbodenbekleidungen und die polychrome Behandlung der Darstellungen auf ihnen einiges Allgemeinere zu bemerken und die Grenze des Erlaubten anzudeuten sein.

§. 13.

Farbe der Fussböden.

Aus der Grundbedingung eines stilgerechten Fussbodens, wornach er das Auge nicht übergebührlich beschäftigen und auf sich fesseln soll, geht bereits das Gesetz hervor, wornach man sich auch in Beziehung auf Polychromie der Fussböden, seien sie nun Teppiche, Mosaik, Holztafelung oder was immer sonst, zu richten hat. Es scheint, als ob die Natur in den meistens neutralen, sekundären und tertiären Tinten, womit sie den Erdboden überzieht, auch für diese Frage den bestimmtesten Anhalt und das Vorbild einer stilgerechten Behandlung des künstlichen Fussbodens in Bezug auf dieselbe geboten hätte.

Meistens zeigt sich der stufenweise Uebergang von Schattirungen

derselben Farbe und eine Vertheilung der Farben, die als Gesamtergebnis eine Wirkung hervorbringt, die sich ungefähr gleich weit entfernt hält von Helle und Dunkelheit. Reine, ungemischte Farben treten nirgend in Masse hervor, und selbst das warme Gelb der Sandwüste ist durch den bläulichen Reflex des Himmels und unbestimmte violette Erdtöne gemässigt und gebrochen. Sparsam zerstreute Lichtstreifen, dunklere Schattenparthieen sind weit entfernt, die Einheit der Wirkung zu zerstören, sondern dienen nur dazu, den Formen Ausdruck zu geben und die einheitliche Wirkung nicht monoton erscheinen zu lassen. Im Ganzen genommen herrschen, wie gesagt, die sekundären und tertiären gemischten Farben vor und unter diesen ist das Violet der gedämpfteste, und kühlste, das Grün der entschiedenste und wärmste Grundton. Oft ist das Grau der Grundton, das in allen Nuancirungen sich bald mehr dem Violet, bald mehr dem Grün zuneigt; in jenem Falle bildet es eine Verbindung mit dem gebrochenen Roth gegen das Grün, das sich als Dominante auf beiden kontrastlich abhebt; in dem zweiten Falle verbindet es sich mit dem Grün gegen das Roth, das sich in dieser Verbindung als Dominante, zu dem Grüngrau als Basis und dem Grün als Mittelton verhält.

Wunderbar wie die Natur mit ihrer allbesänftigenden Harmonie gleichsam eigenhändig nachhilft und „einfällt“, wo Menschen zuerst ihr eigenes Stück zu spielen versuchen.¹ Wie die Muster der Teppiche zuerst und am stilgerechtesten aus der Natur der Rohstoffe und der im Prinzipie überall dieselbe bleibenden Kunst durch das Verflechten von Fäden Gewänder zu bereiten, oder der vielleicht noch ursprünglicheren Kunst hervorgingen, dergleichen Hüllen dadurch zu gewinnen, dass Thierfelle oder Baumrinden in regelmässigen Stücken durch kunstvoll und dekorativ behandelte Nähte zusammengefügt wurden, ebenso verdanken diese ursprünglichen Produkte der Industrie die Harmonie der Farben, die wir an ihnen bewundern, hauptsächlich dem Prinzipie, die an sich naturfarbigen Fäden zu beitzen und mit ungebeitzten

¹ Wo die Natur, die Feindin aller unaufgelösten Dissonanzen, durch den Wahn und den Ungeschmack der Menschen gleichsam aus ihrem Rechte getrieben worden ist, dort weiss sie durch die Zeit ihre Herrschaft wiederzugewinnen, indem sie das grelle und ungeschlachte Menschenwerk mit Staub, Russ und Rost überzieht, ihm Arme, Beine und sonstige stilwidrige Extremitäten abschlägt, es als moosumwachsene Ruine mit sich selbst in Harmonie setzt.

derselben Art abwechselnd zu verwenden. Auf diese Weise wird das Ganze durch den natürlichen Grundton des ungefärbten Rohstoffes zusammengehalten.

In dieser Beziehung sind die Produkte der kanadischen Indianer lehrreich. Das sehr ursprüngliche und gefällige System der Ornamentirung besteht bei ihnen in zierlichen und schönfarbigen Federstickereien oder auch diesen nachgebildeten Malereien auf Holzrinden und auf Leder, womit sie ihre Geräthe, Nachen, Kleidungen und Teppiche bereiten. Die rothbraune Farbe der thierischen und vegetabilischen Häute ist bei ihnen die Basis ihrer Polychromie. Doch üben sie auch das Mattengeflecht aus Stroh mit grosser Geschicklichkeit und natürlichem Geschmacke, wobei das Strohgelb die Basis der Polychromie bildet. Bei ihnen wie bei den Negern, die bei ihren Geflechten das Dunkelfarbige, Schwarze, im Kontraste zu dem Weiss, bevorzugen, schliesst sich zugleich die dekorative Kunst harmonisch an die natürliche Körperfarbe der Menschen an.

Nach ganz gleichem Prinzipie verfährt der Chinese, der seine Farbenbeizen nicht auf die gebleichte Baumwolle oder auf die gebleichte Seide applicirt, sondern die schöne Naturfarbe beider Stoffe als vermittelnden und verbindenden Grundton aller Farben benützt und durch dieses einfache Mittel sich es erleichtert, die lebhaftesten Farbenkontraste harmonisch zu verbinden. Hierin besteht auch zum Theil das Geheimniss der tybetanischen Schawls mit ihrer, durch das mattglänzende Gelbweiss der Kachemirwolle gebrochenen und verbundenen Farbenpracht. (Vergleiche hierüber den später folgenden Artikel Färberei.)

Für das Verstehen der antiken Kunst und, wohl gemerkt, auch für die wahre Praxis der Gegenwart ist das genannte Prinzip, welches die neueste europäische Industrie überall (z. B. zu ihrem grössten Nachtheile auch in der Porzellanmanufaktur) verlassen hat, von grösster Bedeutung. Genau genommen befolgt sie dasselbe noch immer, aber ohne es zu wissen und gleichsam auf Umwegen, da zum Beispiel der Oelmaler, in dessen erhabenste Gebiete sie hineinzuwirken keinen Anstand mehr nimmt, bei dem „Aufsetzen“ seiner Palette demselben Prinzipie huldigt, sowie auch die der Aquarellmalerei eigenthümliche Zauberwirkung hauptsächlich nur aus ihm hervorgeht. Gut ist es indessen, zu wissen, was man thut, weil dann das Gewollte oft auf einfacherem Wege besser

erreicht werden kann. Die Industrie-Chemiker, die in der Leitung der grossen Kunstmanufakturanstalten keine Controle über sich dulden, setzen all' ihren Ehrgeiz darein, chemisch reine Farben zu produciren, und sind die grössten Hindernisse einer Wiederkehr zu besseren naturgemässen Grundsätzen des Colorits. (Siehe weiter unten Artikel Färberei.)

§. 14.

Verschiedene Methoden der Farbenzusammenstellung.

Ich glaube, es sind nur zwei Methoden denkbar, wonach Ruhe und Harmonie in den Farben (sowie in den räumlichen Verbindungen) erreicht wird. Die erste beruht auf dem Principe der gleichmässigen Vertheilung, die andere auf dem der Subordination oder der Autorität.

Nach dem ersteren wird durch Juxtaposition vieler gleich intensiv wirkender Farben- oder Formenelemente eine Art von tüpiger und florirter Monotonie hervorgebracht, bei der das Auge nichts vermisst, aber auch nichts Sonderliches findet.

Diese Ruhe als Resultat raschster Vibration, diese Einförmigkeit des Reichthumes ist das eigentlich orientalische Prinzip der Ornamentation in Formen und Farben. Um bei den Farben zu bleiben, so gibt es drei Grundfarben, das Gelb, das Roth und das Blau, die in Beziehung auf Aktivität oder in Beziehung auf das Vermögen, den Gesichtssinn zu spannen und zu reizen, ein mittleres Proportionalverhältniss bilden, nämlich es verhält sich in Beziehung auf Aktivität das Gelb zum Roth wie 5 zu 3 und das Roth zum Blau wie 3 zu 2, oder auch genauer das Gelb zum Roth wie 8 zu 5 und das Roth zum Blau wie 5 zu 3. Sollen also alle drei Farben so einander juxtafontirt werden, dass sie gleichmässig reizen, so muss nach den umgekehrten Verhältnissen die Mischung stattfinden, nämlich, wenn die ganze kolorirte Fläche aus 16 Theilen besteht, so kommen davon 8 Theile auf das schwach-irritative Blau, 5 Theile auf das mittel-irritative Roth und 3 Theile auf das hoch-irritative Gelb, vorausgesetzt, dass alle drei angewendete Farben der Intensität, d. h. der Sättigung des Tones nach, einander ungefähr gleich sind. Bei gemischten Farben ist dieses dasselbe. Eine Mischung von 8mal Blau, 5mal Roth und 3mal Gelb gibt ein ganz neutrales Grau. Stellt man Gelb dem sekundären Violet

gegenüber, so nimmt das Gelb 3 Theile ein, das Violet dagegen die übrigen 13 Theile zusammen. Dieses Violet besteht aber selbst aus 8 Theilen Blau und 5 Theilen Roth. Combinirt man nach dem Principe der gleichmässigen Vertheilung das Roth im Gegensatze zum Grün, so muss das Roth 5 Theile der Oberfläche einnehmen, die übrigen 11 Theile gehören dem Grün als Grunde. Setzt man Grün, Blau und Violet neben einander, so darf, da das Blau in allen dreien vorkommt und ihm im Ganzen nur 8 Theile der Oberfläche gebühren, das blaue Feld = 4, das grüne Feld = $2 + 3 = 5$, das violete Feld = $2 + 5 = 7$ sein.¹

Nach ähnlichen Verhältnissen sind die meisten orientalischen Muster in Beziehung auf Farbenvertheilung geordnet, wobei dann jeder Farbe ihr Recht geschieht und das Resultat ein indifferentes ist. Es versteht sich, dass, was eine dieser Farben an Kraft und Intensität gewinnt und in dieser Beziehung vor den juxtaaponirten beiden anderen Farben voraus hat, für dieselbe in Beziehung auf quantitatives Wirken abgezogen werden muss, so dass zuletzt das Gleichgewicht erhalten bleibt.

Die beiden Farbenpole, das Schwarz und Weiss, kommen dabei auf zweierlei Weise in Betracht. Erstens als Grundtöne, zweitens als Vermittlungstöne. Ist nur eines von beiden Farbenextremen, das Weiss oder das Schwarz, Grundton, so sind auf diesem die drei Hauptfarben nach dem Verhältnisse von 8, 5, 3 zu vertheilen, wobei nämlich nur der von den Farben wirklich bedeckte Theil des (schwarzen oder weissen) Grundes als 16theilige Einheit gerechnet wird. Stehen beide Grundtöne neben einander, so geschieht diess auf zweierlei Weise, entweder so, dass das Schwarz oder das Weiss vorherrscht und das Entgegengesetzte in sehr starker Minorität ist, oder nach dem Gesetze der Gleichvertheilung, wie bei den quarrirten Fussböden. Der erste dieser beiden Fälle ist beinahe demjenigen gleich, wenn nur eines von beiden Extremen Grundton bildet; die Farbenornamentation auf dem vorherrschenden Grundtone ist mit der Ornamentation auf dem untergeordneten Grundtone in Beziehung auf Helle und Dun-

¹ Doch sind natürlich auch andere Verbindungen dieser drei Farben gestattet. Setzt man z. B. den blaugrünen Grund = 8 (wobei 6 Theile auf Blau und 2 Theile auf Gelb kommen mögen), so bleibt für die Muster ein Raum von 8 Theilen. Soll dieses Muster nur eine gemischte Farbe haben, so besteht diese aus 5mal Roth, 1mal Gelb und 2mal Blau.

kelheit so abzuwägen, dass die Opposition der beiden Extreme, nämlich des weissen und schwarzen Grundes, dadurch bis zu einem bestimmten Grade, der von Umständen abhängt, nivellirt wird. Ist das Weiss und Schwarz als Grund gleich vertheilt, so nivelliren sie sich von selbst, doch lässt sich farbige Ornamentation damit in Verbindung setzen, die nach dem früher entwickelten Prinzip der mittleren Proportionalität in sich selbst Auflösung findet und zugleich durch den Kontrast des Hell und Dunkel auf Dunkel und Hell den etwa zu hart erscheinenden Gegensatz der gleichvertheilten Gründe mildern darf. Für die schwarzen und weissen Gründe tritt auch oft ein neutraler grauer Grundton ein, der bei der Farbenvertheilung nach dem Gesetze der mittleren Proportionalität nicht mitzählt, so dass nur der von Arabesken und Mustern bedeckte Theil dieses Grundes die 16theilige Flächeneinheit bildet, in welcher sich die drei Hauptfarben des Ornamentes nach dem Gesetze der mittleren Proportionalität zu theilen haben. Jedoch wird bei ähnlichen Combinationen stets eine besondere Stimmung der Farben nothwendig, da der neutrale Grund stets in die eine oder die andere Grundfarbe hineinspielt, so dass er auch als Farbe thätig wird.

Das Schwarz und Weiss dient in der orientalischen Polychromie auch oft als Vermittlung, und zwar vorzugsweise zur Umränderung der farbigen Parthieen und ihrer inneren Details, eine sehr wirksame Methode, den Theilen der Flächendekoration im Einzelnen mehr Geltung zu verschaffen und doch gleichsam wie durch ein über das Ganze gespanntes feines Netzwerk die Gesamteinheit zu erhöhen. Die Wahl zwischen Schwarz und Weiss als Umränderung ist nicht immer leicht zu treffen, obschon im Ganzen, wie sich von selbst versteht, das Dunkle hell, das Helle dunkel zu umrändern ist. Es kommt dabei aber in Betracht (und dieses erschwert die Wahl der Umränderung), dass Helles noch heller, Dunkles noch dunkler wird, wenn man jenes mit Schwarz, dieses mit Weiss umrändert.

Für das Schwarz und Weiss tritt auch das (satte neutrale indische) Roth an die Stelle und wird als Umränderung benutzt. Noch häufiger und reicher ist die Umränderung mit goldenen oder silbernen Fäden. Das Gold kann gleich dem Schwarz und dem Weiss neutral sein und wird dann ebenso benutzt, wie Schwarz und Weiss, nämlich als Grund und als Einfassung. Dieses köst-

liche Medium besitzt durch seinen Glanz die Eigenschaft beider Extreme des Schwarzen und Weissen und passt daher für alle Combinationen. Zugleich tritt es, wo dieses der Harmonie förderlich ist, als Farbe, nämlich als nuancirtes Gelb, in Wirksamkeit.

Das entgegengesetzte Prinzip der Ornamentation zu diesem ist nun das der Subordination, welches darin besteht, dass die Kontraste der Farben und der Töne nicht durch Abwägen ihrer Wirkungen nivellirt werden, sondern sich einander bis zu einem bestimmten Kulminationspunkte steigern, der in einem solchen Grade das ganze System beherrscht, dass durch seine überwiegende Autorität die Einheit der Gesamtwirkung erreicht wird.

Dieses geschieht schon dadurch, dass eben das Zusammenwirken der subordinirten kontrastirenden Elemente die Autorität des herrschenden Elementes hält und kräftigst unterstützt. Wo ein Zusammenwirken von Kräften nach einem gemeinsamen Ziele sich zeigt, dort tritt Einheit in der Mannigfaltigkeit zur Erscheinung.

Die Durchführung der Theorie der Polychromie, die aus diesem Subordinationsprinzip hervorgeht, sei bis zu einer Gelegenheit verschoben, bei welcher sie unmittelbare und ungetheilte Anwendung findet. Es wird sich dabei zeigen, dass ein solches System zugleich dasjenige ist, welches den Elementen desselben die grösste Freiheit der Entwicklung und die meiste Unabhängigkeit innerhalb der ihnen angewiesenen Schranken gestattet.¹

Es gestaltet sich durch freies Zusammenwirken von Einheiten, die gleichsam von einander emancipirt sind und die selbst wieder nach dem Prinzip der Subordination (oder der Hierarchie, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist) durch Elemente zweiter Ordnung, die ein gemeinsames Ziel verbindet, sich als einheitlich im Mannichfaltigen kund geben. Es ist einleuchtend, nach dem untergeordneten Verhalten, welches der Decke und jeglicher Umkleidung zukommt (worüber oben bereits das Nöthige gesagt worden ist), dass auf ihnen sich ein System der Polychromie, wie das zuletzt erwähnte, nicht vollständig entwickeln darf, sondern höchstens vorbereiten kann, weil sie eben nur die dienenden, vorbe-

¹ Vergl. mit dem Angedeuteten: *Observations on some specimens of metal work* by Prof. Semper in dem Catalogue of the Museum of ornamental art at Marlboroughhouse. London. 5th Edition. 1853. Dessgl. Field's *Chromatic Equivalents*, und Appendix D des oben erwähnten Katalogs, der einen Aufsatz von Owen Jones über Farben enthält.

reitenden Elemente eines Ganzen sind, dessen Mittelpunkt der Beziehungen nicht die Hülle oder Decke, noch irgend ein hervorleuchtender Theil auf ihr ist, sondern vielmehr dasjenige, was durch die Hülle und die Decke als Einheitliches bezeichnet wird. Dass für Hintergründe der bezeichneten Art das System der polychromen Ornamentation, welches aus dem Principe der gleichmässigen Vertheilung hervorgeht, schon desshalb das angemessenste und vielleicht das einzige sei, welches hier, wo nur die allgemeineren Prinzipien des Stiles besprochen werden sollen, Berücksichtigung finden darf, findet schon darin seine Bestätigung, dass sie nur nach dem bezeichneten Systeme sich als einheitlich abgeschlossen darstellen können, ohne die Grenzen ihrer Bestimmung zu überschreiten und aus ihrem dienenden Verhältnisse her auszutreten. Es hat das orientalische Prinzip der Polychromie zugleich den unschätzbaren Vortheil (der übrigens aus denselben Ursachen gefolgert werden kann), dass es sich jeglicher Umgebung mit Leichtigkeit anpassen lässt und gleichsam mit allem harmonirt, was man mit ihm in Berührung bringt. Auf Einzelfälle angewendet, ist es nicht schwierig, die allgemein passende Stimmung für dasselbe zu treffen, die sich zwischen den Extremen des Heiteren und des Düsternen bewegen wird. In dieser Beziehung mag es der einfachen Schattirung zwischen Weiss und Schwarz durch alle Töne des Grau verglichen werden, unbeschadet des lebhaften Farbenreizes, den es gestattet.

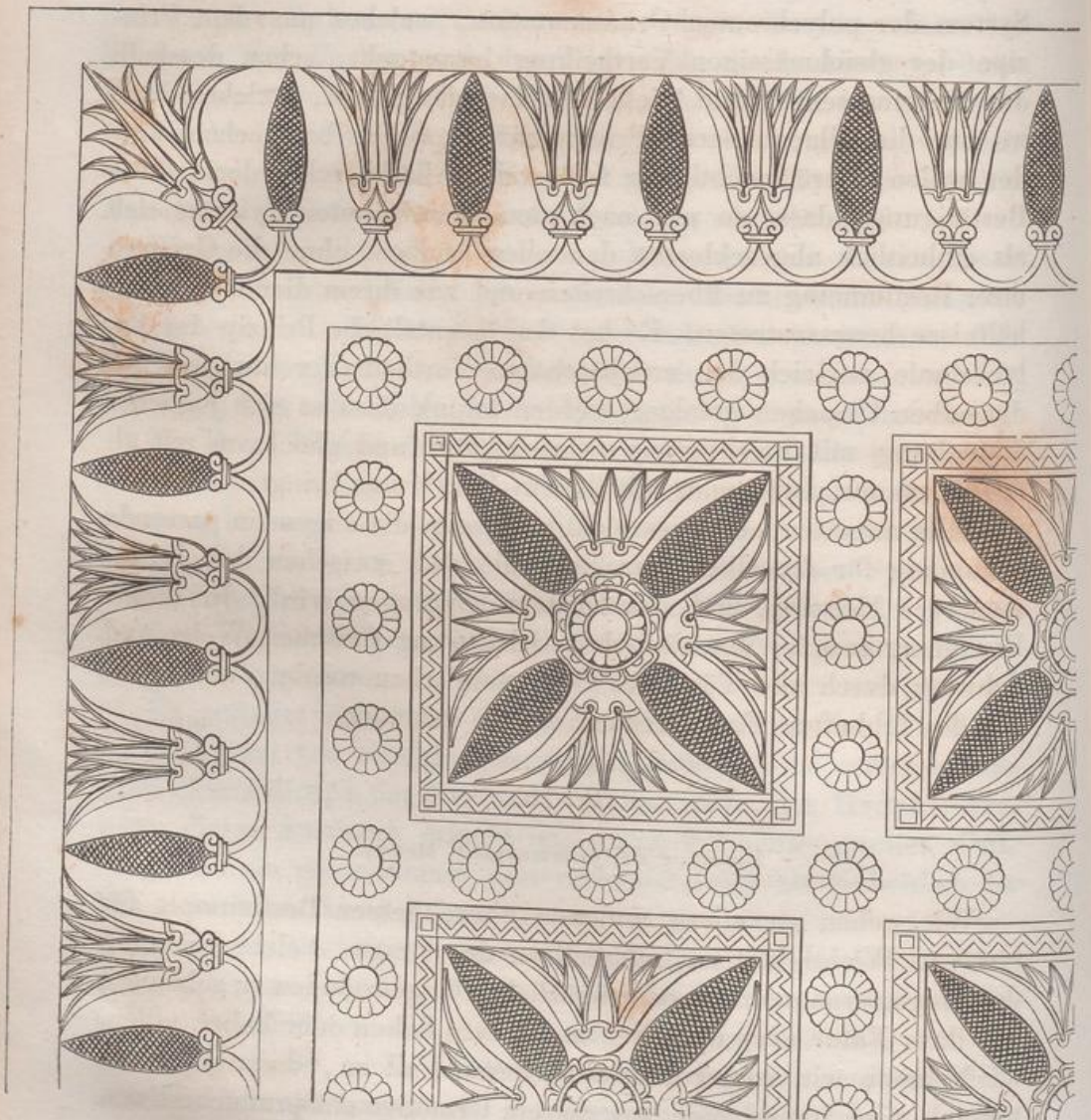
§. 15.

Richtung der ornamentalen Motive.

Wir gehen zu etwas anderem über, dessen Bestimmung für uns von Wichtigkeit ist, nämlich zu der Frage, welche Richtung denjenigen ornamentalen oder figürlichen Gegenständen zu geben sei, die ihrer Natur nach ein Oben und Unten haben oder haben sollen.

Nehmen wir zuerst den einfacheren Fall an, dass ein Fuss-teppich oder irgend eine aus diesem Urmotive entsprungene Fussbodenbekleidung mit einem nach geometrischen Grundlinien geordneten, gleichmässig vertheilten Rankenwerke diapirt, oder mit ornamentalen Einheiten, die in der organischen Natur ihre Vorbilder haben, überstreut werden solle. Welche Richtung hat in diesem Falle das Muster zu nehmen, nach welchem Gesetze sind

die Blumen oder sonstigen vegetabilischen Formen in Beziehung auf ihr Oben und Unten zu ordnen? Handelte es sich um ein Aufrechtstehendes oder Herabhängendes, so beantwortete sich dies von selbst. Das Oben entspräche natürlich dem Oben des Rau-



Assyrisches in Stein gravirtes Teppichmuster (Br. Museum).

mes. Hier aber müsste man, bei strenger Consequenz, den Blumenbouquets und dergl. auf den Kopf sehen. In der That ist damit die Schwierigkeit gelöst und viele orientalische Muster auf

Fussteppichen, wie z. B. das in Fig. 1. Taf. IV. der Farbendrücke, dergleichen der hierneben (S. 54) dargestellte assyrische Fussboden, sind nach diesem Grundsatz geordnet. Der indische Teppichwirker würde sich niemals so weit verirren, ein Muster wie z. B. das auf Fig. 2 derselben Tafel dargestellte, mit aufsteigendem Rankenwerke, das nur für Wandbekleidungen passen kann, für Fussteppiche zu benutzen, es sei denn, dass er unter dem Einflusse der europäischen Industrie seinen ursprünglichen und naiven Kunstsinn total eingebüsst hätte, was leider häufig bereits geschehen ist.

Doch lässt sich auch eine Lösung der Aufgabe denken, wobei die Profilansicht eines Bouquets oder sonstigen vegetabilischen Motivs gewonnen werden kann, wenn nämlich die Bouquets u. s. w. in scheinbarer Unregelmässigkeit so verstreut sind, dass sie in allen möglichen Richtungen liegen, also zusammengefasst gar keine Richtung bezeichnen. Grössere Schwierigkeiten würde das gleichmässig vertheilte Rankenwerk machen, wollte man ihm den Charakter der Richtungslosigkeit begeben. Es wären drei Mittel möglich: Man könnte das Geränke gleichsam im Mittelpunkte des Teppichs wurzeln lassen; von dieser Wurzel aus verbreitete es sich excentrisch nach den äusseren Grenzen; man könnte umgekehrt das Geränke von den Wänden ausgehen und in der Mitte zusammenwachsen lassen; man könnte endlich dasselbe sich nach Systemen paralleler Linien in entgegengesetzten Richtungen durchkreuzen lassen. Von diesen drei Mitteln sind die beiden ersteren anwendbar und vom Standpunkte des Allgemeinen aus betrachtet stilgerecht, obschon sie dem Webstuhle nicht bequem und geläufig sind. Der Unterschied ihrer Anwendbarkeit nach gegebenen Umständen ergibt sich aus dem zunächst Folgenden. Das dritte Mittel endlich ist schwer durchführbar und endigt nothwendig mit Konfusion; denn es genügt nicht, die Ranken sich nach zwei Richtungen einander durchkreuzen zu lassen, sie müssen, um das Feld in Beziehung auf Richtung ganz neutral zu lassen, einander vierfach entgegenwirken. Bei so grossen Schwierigkeiten, die das Rankendiaper schafft, ist es besser, es ganz unberücksichtigt zu lassen, wo es sich um Fussböden handelt.

Es sei nun der Fall besprochen, wenn der Teppich vollständig gegliedert und um ein Mittelfeld herum in concentrische oder regelmässige Compartimente getheilt ist. Er sei durch einen mit

Rankenwerk oder sonstigem vegetabilischem Ornamente verzierten Saum umfasst. Auf den Compartimenten seien gleichfalls Motive der Verzierung gedacht, bei denen ein Oben und Unten Statt hat. Sehen wir zuerst von dem Mittelmotive ab, aus Gründen, die so gleich hervortreten werden.

Hier ist es sofort nothwendig, zu wissen, in welchem Sinne der bekleidete Fussboden allseitig gerichtet ist, ob in dem Sinne von Aussen nach Innen oder von Innen nach Aussen. Dass beide Fälle vorkommen, lässt sich durch Beispiele nachweisen.

Man stelle sich zuerst einen Raum vor, der durch vier Arkaden, die auf vier quadratischen Pfeilern ruhen, quadratisch umschlossen ist. Die Arkaden bilden freie Durchgänge, oben ist der Janusbogen mit Kreuzgewölben oder mit einer Kugelkappe überwölbt oder sonst wie gedeckt, was hier nicht unmittelbar in Betracht kommt; dieser oberen Decke entsprechend ist ein gegliederter Fussboden anzuordnen, — erster Fall. Man denke sich ferner einen gleichfalls quadratischen Raum derselben Grösse, der rings mit Mauern umschlossen ist, dessen Wände mit historischen Bildwerken oder sonstigen Gegenständen bedeckt sind, die in Bezug stehen zu demjenigen, der in der Mitte des Raumes sich aufhält, um sie zu betrachten. Der Eingang ist untergeordnet, das Licht fällt von Oben, das Ganze trägt den Charakter des „Intérieur“, des räumlich Abgeschlossenen, — zweiter Fall.

Was nun zuerst den Saum betrifft, der das erste Glied der Dreigliederung bildet, in welchen jeder artikulierte Fussboden nach dem Vorausgegangenen getheilt werden muss, so ist dieser für beide Fälle zweifach fungirend. Er fungirt zuerst gleichsam statisch oder mechanisch, indem er den Teppich oder die Mosaikbekleidung des Fussbodens umfasst und rings um ihn herumläuft; in dieser Thätigkeit bezieht er sich ausschliesslich nur auf das Eingefasste, Umschränkte, Zusammengehaltene. Seine zweite Thätigkeit ist selbst wieder zwei-getheilt (sie bezieht sich eben so sehr auf das Eingefasste, wie auf denjenigen, der den Raum betritt und zuletzt doch der Mittelpunkt aller Beziehungen ist) und besteht darin, dass der Saum den Anfang oder das Ende des bedeckten Raumes, nach einer Seite hin gerechnet, bezeichnet und versinnlicht. Anfang und Ende einer Sache sind Begriffe, die erstens von der Vorstellung abhängig sind, die der Mensch sich von der Bestimmung und dem Wesen der Sache

macht, zweitens aber auf das Räumliche und Zeitliche sich beziehen, indem dasjenige den Anfang bildet, welches zuerst gefasst, betreten, gesehen wird, das Gegentheil davon das Ende der Sache ist. In der Kunst sollen nun beide Elemente des Begriffes, Anfang und Ende, möglichst zusammenwirken und niemals einander widerstreiten. Man denke sich, als einfaches Beispiel, eine Pelzdecke, die aus zusammengenähten Thierfellen besteht, so haben diese Thierfelle ein Kopfstück und ein Schwanzstück. Soll nun der Rand dieser Decke der Anfang des Raumesabschlusses sein, den die Pelzdecke bedeckt, so müssen die Kopfsenden der Stücke, woraus der Pelz zusammengefügt ist, nach Innen gerichtet sein, weil dann die Richtung der Thiere, die durch die Felle sich uns vergegenwärtigen, mit unserer eigenen Tendenz oder Richtung harmonirt, im entgegengesetzten Falle sind die Kopfsenden der Thierfelle schicklicher nach Aussen zu wenden.

Nach dem Vorausgeschickten ist jetzt die Stilgerechtigkeit des Saumes leicht zu bestimmen, so weit sie das Allgemeinere der Anordnung betrifft. Beide Funktionen, von denen die Rede war, müssen in ihm entweder getrennt oder in einem Symbole vereinigt hervortreten und sich bildlich darlegen. In jenem Falle muss der Saum nach einer Seite hin noch eine besondere Bordüre haben, wo dann der Saum den Begriff des Einfassens, die Bordüre den Begriff des Endigens oder Beginnens versinnlicht. Hier bleibt der Saum in Beziehung auf die zuletzt genannten Begriffe vollkommen bezeichnungslos, versinnlicht aber um so deutlicher durch linearische, vegetabilische oder gemischte Verflechtungen, die seine Oberfläche zieren, das Fungiren nach der Richtung seiner Längenausdehnung als umfassendes Band. Dieses Band kann noch durch ein Zwischenglied, das sich als Naht charakterisiren muss (siehe weiter unten bei Naht), an das Eingefasste, nämlich den eigentlichen Teppich u. dergl. befestigt werden. Die vegetabilischen Rankenwerke, Akanthuswindungen, Mäander u. s. w. auf dem Saume haben in diesem Falle keine Richtung nach oben und unten, sondern nur nach der Länge des Saumes, es ist ganz gleich, von welcher Seite man sie betrachtet, ob vom Innern des Raumes aus, oder ausserhalb desselben stehend.

Je nachdem nun der Raum von Aussen nach Innen oder von Innen nach Aussen allseitig gerichtet ist (siehe oben), muss in diesem jetzt zuerst erwogenen Falle eine Bordüre entweder inner-

halb oder ausserhalb des Saumes und seiner Naht und parallel mit beiden fortlaufen. Diese Bordüre ist in der Regel nicht besonders begrenzt, das heisst mit einer Linie, die wieder mit dem Saume parallel geht, abgeschlossen, sondern läuft frei aus, indem sie Franzen bildet, die bei der ersten der beiden angeführten Möglichkeiten nach Innen weisen; bei der zweiten Möglichkeit weisen sie im entgegengesetzten Sinne nach Aussen. Oft sind diese Bordüren statt der Franzen aus vegetabilischen Formen, Blätterkränzen, Blumenkelchen und dergl. gebildet, die dann immer entschieden und ohne Abwechslung ihre Spitzen nach derjenigen Richtung zu wenden haben, wohin der Raum endigt, oder wohin der Anfang des Raumes führt.

Die beiden Symbole, der Saum und die Bordüre, lassen sich auch in eines verbinden, indem man dem Bande seine ostensible Resistenz und Umfassungsfähigkeit nach der Richtung seiner Längenentwicklung lässt, es aber zugleich aus dem Zustande der Indifferenz in Beziehung auf die Versinnlichung der Begriffe des Endigens und Beginnens herausreisst, und dem auf ihm sich entwickelnden linearischen, vegetabilischen oder componirten Flechtwerke eine Richtung von Aussen nach Innen oder von Innen nach Aussen gibt, so dass die Formen, wenn man sie von der entgegengesetzten Seite ansieht, überkopfs erscheinen müssen. Bei Fig. 1 und 2 der Tab. IV. so wie bei Fig. 2 der Tab. X. sind die Bordüren indifferent und entwickeln sich uns ihrer Länge nach, bei Fig. 1 derselben Tafel X. hat die äussere Bordüre durch die Inschrift eine Richtung von Aussen nach Innen. Kaum bedarf es wohl der Erwähnung, dass diese Symbole nach Umständen ihre besondere Stimmung erhalten und dass ihre Wirkungen verstärkt werden können, theils qualitativ durch intensivere und kräftigere Charakteristik, theils quantitativ durch Wiederholung gleicher oder ähnlicher Motive neben einander.

Nach dem Umstande, ob der Saum nach einwärts, das heisst nach dem Teppiche zu oder nach auswärts gerichtet sei, ordnet sich nun auch die gesammte übrige Ornamentation des letzteren in Bezug auf die ihr zu gebende Beziehung zwischen Oben und Unten. Denkt man sich z. B. die ganze Quadratfläche innerhalb des Saumes durch Linien in 4 quadratische und 4 längliche Vierecke getheilt, die ein mittleres Viereck umgeben, und sind alle diese Felder mit Arabesken auszufüllen, in welchen vegetabilische

Formen mit animalischen Bildungen sich vermischen, so müssen diese in dem geschlossenen Raume alle von Innen nach Aussen, in dem Janusbogen dagegen alle von Aussen nach Innen gerichtet sein, das heisst, die Köpfe der Thiere und die Kronen der Pflanzen müssen in jenem dem Saume zugekehrt sein, in diesem müssen sie umgekehrt der Mitte sich zuwenden.

Die Mitte lässt sich mit concentrischen Motiven aus Laubwerk und dergleichen ausfüllen, die aber gleichfalls in beiden Fällen organisch verschieden ausfallen. In dem offenen Raume wurzelt das Laubwerk so zu sagen am Rande, in dem geschlossenen wurzelt es in dem Mittelpunkte des Feldes. Für beide Fälle passend und benutzbar sind natürlich Rosetten, Kränze oder andere ornamentale Formen, denen man gleichsam auf den Scheitel sieht, von denen schon oben die Rede war und die hier nicht besonders berücksichtigt zu werden brauchen, da sie für dasjenige, was demonstriert wird, sich indifferent verhalten. Es ist nicht schwer, alle fraglichen Fälle, die der Grundidee nach zu der einen oder der andern Kategorie führen müssen, nach der Analogie der hier gewählten Beispiele zu entscheiden.

Oft ist die Mitte, statt der Rosette, durch ein Piedestal, ein Kandelaber, eine Vase oder sonstiges Geräthe, das in dem Grundplane richtungslos ist, verziert, — ganz stilgerecht, wogegen historiirte Darstellungen, z. B. die Schale des Sosus mit den trinkenden Tauben, die Tritonen des alten Mosaikbodens in dem Pronaos zu Olympia (siehe Holzschnitte auf S. 60 u. 61), die Alexanderschlacht aus Pompei nur dort stilgerechte Anwendung finden können, wo ein Raum vorliegt, der gleichsam ein Mittel zwischen dem Janusbogen und dem geschlossenen Innern bildet, ein Raum, der zu einem anderen Raume oder zu einem Mittelpunkte architektonischer Wirkung einseitig hinführt, der aber in Beziehung auf Rechts und Links neutral ist; nur in diesem Falle oder doch unter ähnlichen räumlichen Verhältnissen ist ein solches historiirtes Feld auf dem Fussboden einigermassen stilgerecht, und es muss sich dann selbstverständlich das Bild dem Eintretenden aufrecht zeigen, die Köpfe müssen dem Innern, die Füsse dem Eingange zugekehrt sein. Im Allgemeinen ist zu wiederholen, dass Fussbodenbilder die strenge Kritik des guten Geschmackes nicht aushalten können und dass, wenn einmal derartige Verzierungen beliebt werden, sie nicht in der Mitte, sondern



Fussboden im Pronaos des Jupiter-Tempels zu Olympia (1/50 der Ausführung.)



Detail dazu. (Maassstab: Das Vierfache des oberen.)

lieber in den Zwischenfeldern angebracht werden sollten, wo sie dann zu einem in der Mitte aufgestellten Kunstwerke oder

sonstigem Male in Beziehung stehen und der Richtung von Aussen nach Innen concentrisch zu diesem folgen müssen. Ich denke mir, dass die meisten oder wenigstens die schönsten der historiirten Fussböden, die sich erhielten, in diesem Sinne aufgefasst waren, dass sie durchaus die Bestimmung nicht hatten, betreten zu werden, sondern dass sie, um das Mal herum, den wohl meistens noch ausserdem mit Schranken umgebenen Temenos desselben bezeichnen sollten.

Das Gesagte findet seine volle Bestätigung und Erläuterung in den drei im Holzschnitte dargestellten Fussböden, welche den Paragraphen 12—16 zur Illustration beigelegt wurden. Das am Eingange des §. 15. gegebene Bruchstück eines Fussbodendessins, das ohne Zweifel die in Kalkstein gravirte Kopie eines assyrischen Teppiches ist (der Fussboden wurde durch Layard dem brittischen Museum erworben), zeigt eine Pflanzenbordüre äusserlich vor dem Saume, die nach Aussen gerichtet ist. Der Saum ist mit Knöpfen oder Rosetten verziert, ein Symbol, das gleichzeitig die Naht bezeichnet (s. unter Naht). Die grösseren Pflanzenornamente sind so geordnet, dass keinerlei Richtung sich kund gibt, und bilden gleichsam offen entwickelte, von oben betrachtete Lotuskelche.

Wenn dieses Fussbodenmotiv gewiss schon deshalb in kunsthistorischer Beziehung als das älteste Beispiel erhaltener verzierter Pavimente äusserst wichtig ist, so bietet der nach eigener in Olympia aufgetragener Zeichnung beigegebene Mosaikboden des Pronaos im Jupitertempel daselbst nicht minderes Interesse, weil er wahrscheinlich gleichzeitig mit der Erbauung des Tempels ausgeführt wurde (er war mit einer zweiten, vermuthlich römischen Bodentäfelung aus kleinen, sechsseitigen Platten aus orientalischem Alabaster überdeckt), und somit das älteste und so viel mir bekannt zugleich das einzige Beispiel ächt-hellenischer Mosaikarbeit. Hier zeigen sich Saum, Naht und Bordüre getrennt und jeder dieser Theile fungirt für sich allein. Den Saum bildet der in Beziehung auf Aussen und Innen indifferente Mäander, dann folgt das Zickzack, ein Symbol, welches ganz besonders der Naht zukommt, gleichsam für diese das Ursymbol ist; nun erst kommt die Bordüre oder der Randabschluss, der für das Aussen und Innen bezeichnend wird; er weist nach Innen, jedoch in gemilderter Weise, indem die Ecken der Kränze auswärts gewendet sind. Nun erst

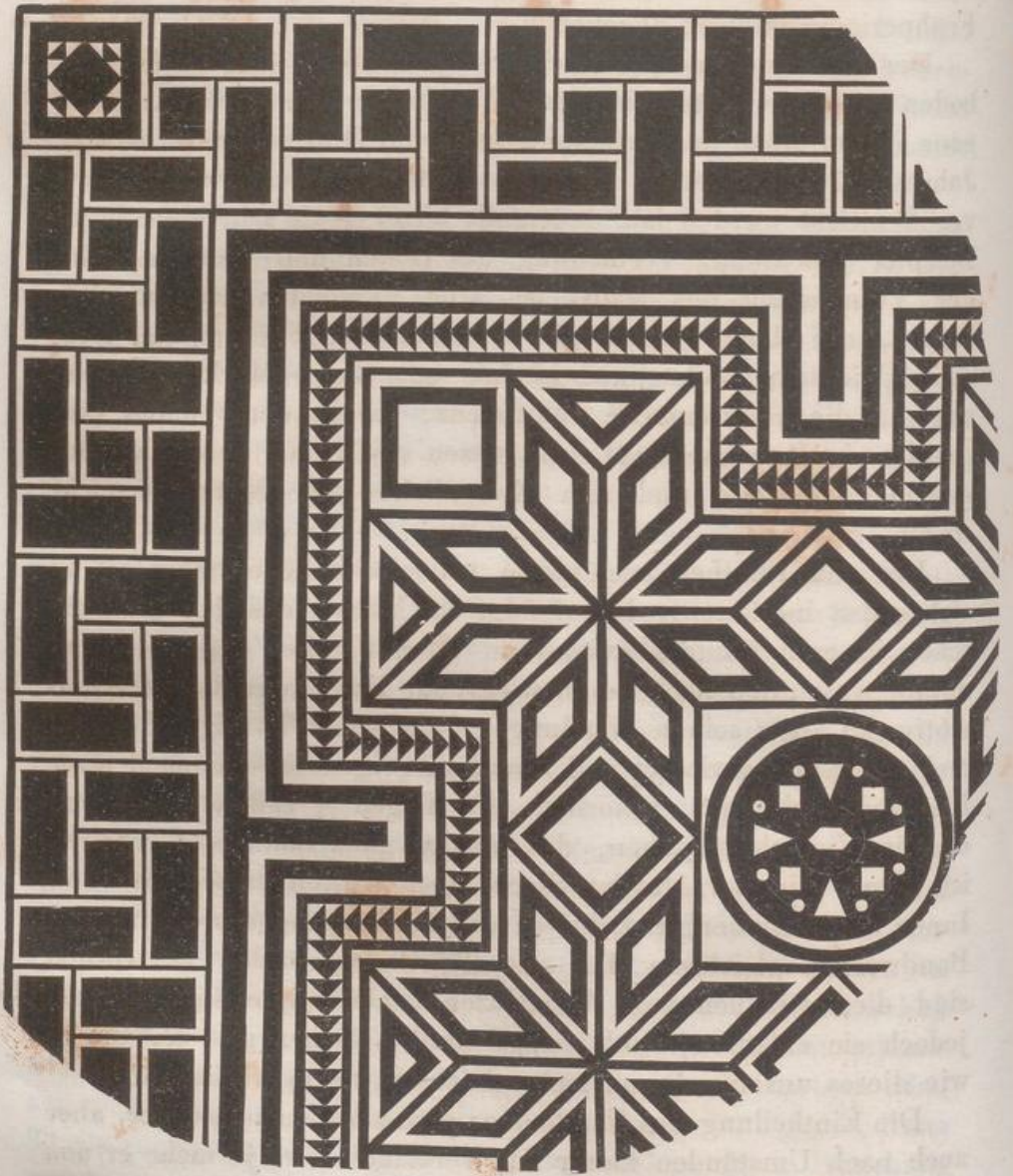
kommt das Mittelfeld, das demjenigen gerecht ist, der den Tempel betritt. Das beigegebene Detail des Lotuskranzes trägt den Charakter einer Entwicklungszeit des griechischen Stiles, die noch der Frühperiode halbweg angehört.

Der dritte durchaus geometrisch komponirte römische Mosaikboden wurde von mir in dem Weinkeller eines Schenkwirthes ganz in der Nähe des Triumphbogens von Orange im Herbst des Jahres 1830 gezeichnet. Ich weiss nicht, ob derselbe irgendwo veröffentlicht worden ist. Jedenfalls bietet er ein sehr anmuthiges Beispiel glücklicher Vertheilung des Hellen und Dunklen, und der Vermeidung des selbst bei alten Fussböden häufigen Stilfehlers, auf denen durch die abwechselnden Farben und Dessins gleichsam Höcker und Löcher entstehen. Merkwürdig ist zugleich die vollkommene Indifferenz, die in der reichen Disposition in Beziehung auf das Aussen und Innen durch das Gegeneinanderwirken und sich Neutralisiren der Motive erreicht wurde.

Der aus Plinthen bestehende mäanderähnliche Saum ist in sich selbst indifferent, darauf folgt ein Motiv, das den quadratischen inneren Raum gleichsam an allen 4 Seiten einkerbt, und mithin wesentlich nach Innen wirkt, die Naht folgt diesem Bandmotive in allen seinen Windungen; sie selbst ist eigenthümlich mehr seitwärts gerichtet und funktionirt eigentlich nur nach ihrer Längenausdehnung. Innerlich nun folgen 4 radiante Formen, die ein Viereck umgeben, das wieder ganz indifferent gehalten ist. Jene vier strahlenden Sterne aber wirken entschieden von Innen nach Aussen und halten den Einkerbungen des äusseren Bandwerkes gleichsam das statische Gleichgewicht. Schwerlich sind diess wirklich vom Architekten beabsichtigte Stilfeinheiten, jedoch sie existiren, und wenige antike Muster gibt es, die so wie dieses unseren Parqueteurs gleichsam maulgerecht wären.

Die Eintheilung des Fussbodens wird zusammengesetzter, aber auch nach Umständen klarer und verständlicher, je mehr er aus seiner quadratischen Indifferenz heraustritt, je entschiedener sich in dem Räumlichen die Gegensätze des Hinten und Vorne, des Rechts und Links sondern. Das Vorn entspricht gewöhnlich dem Haupteingange, das Hinten wird bezeichnet durch das Hauptmoment und die Bestimmung des räumlichen Abschlusses. In der Kirche ist es der Altar, in dem Tempel der Griechen war es die

Statue der Gottheit, in dem Atrium der Römer war es das Tablinum, auf welches sich alles bezog, was vor demselben sich räum-



Römischer Fussboden zu Orange, nach eigener Aufnahme. ($\frac{1}{10}$ der Ausführung.)

lich ordnete, in jeder Wohnstube sollte es das Kamin, jener Hausaltar des Familienlebens sein, der aber leider im Norden durch den Ofen schlechten Ersatz hat, wenigstens in der Weise, wie wir ihn bilden und ordnen, die verglichen mit dem, was unsere

Vorältern daraus zu machen wussten, für sich allein schon den Standpunkt der Geschmacks-Cultur hinreichend bezeichnet, auf welchem wir stehen.

Die Decke als horizontater Raumabschluss nach Oben.

§. 16.

Verhalten der Decke zu dem Fussboden und den Wänden.

Wie der Teppich, versinnlicht der Plafond den Begriff einer horizontalen Fläche und letzterer schliesst wie jener die Nebenbegriffe des Rechts und Links, des Vorne und Hinten ursprünglich aus. Auch bei ihm lässt sich der Begriff des horizontalen Raumabschlusses auf den Mittelpunkt concentrirt denken und dieser Mittelpunkt ist wie dort der Ausgang und der Schluss aller Beziehungen, die stilgemäss auf einen derartigen, den absoluten Begriff einer horizontalen Ebene versinnlichenden Decke durch Unterabtheilungen, Lineamente und Muster hervorgebracht werden können.

Der ungegliederte Ausdruck des räumlichen Begriffes ist wie bei dem Fussboden ein ungemustertes gleichförmiges Tuch, das mit einem Saume eingefasst ist.

Ihm zunächst kommt die in ganz gleiche oder unter sich verschiedene Felder getheilte Decke, deren Abtheilungen einander rhythmisch ablösen und durch Systeme paralleler Linien, die sich einander durchkreuzen, gebildet sind, gerade wie dergleichen Muster auch bei dem Fussboden beliebt sind. Auch die reichere Gliederung nach dem Principe der Dreitheilung, wie sie sich bei dem Fussboden um den Mittelpunkt bildet, findet ganz ähnlich ihre Anwendung bei Plafondbekleidungen. Auch bei ihnen findet nicht wie bei den Wandbekleidungen ein Wirken von Unten nach Oben, sondern entweder ein Wirken nach allen Richtungen oder eine concentrische Thätigkeit Statt. In allen diesen Punkten sind die Tendenzen der beiden horizontalen Raumeschlüsse einander ziemlich gleich, obschon, wie gezeigt werden wird, auch hierbei die Stile beider in den Details aus einander gehen.

Dagegen sind andere wesentliche Verschiedenheiten zwischen beiden:

Die Decke soll nicht begangen werden und befindet sich oben. Sie darf rauh sein, das Prinzip der Flächendekoration ist bei ihr nicht, wie dort, durch die materielle Bestimmung, noch selbst durch das allgemeine Stilgesetz bedungen, sondern höchstens durch die Technik, die bei ihrer Ausführung in Anwendung kommen kann; wobei allerdings zu berücksichtigen ist, dass die auf Flächendekorationen recht eigentlich angewiesene Technik des Webers auch hier die Urtechnik ist, was sich gewissermassen von selbst versteht, auch kunsthistorisch nachweisbar ist, welcher Nachweis in den Paragraphen über das Technisch-Geschichtliche der textilen Künste folgen wird. Die textile Flächendekoration ist daher auch hier typisch und erleidet erst im Verlaufe der Stilentwicklung Modifikationen im plastischen Sinne, ohne jedoch jemals ganz ihren traditionellen und selbst hieratisch sanctionirten Typus aufzugeben und zu verleugnen. — Eine andere grosse Verschiedenheit des Stiles beider horizontaler Deckenbekleidungen, des Plafonds und des Fussbodens nämlich, beruht auf optischen Gründen. Der Blick, der aufwärts geworfen wird, sieht das Gegenüber der Decke am bequemsten und frühesten, der Blick, der auf den Boden sich senkt, fällt zuerst auf das Nächste, das sich ihm unter dem besten Schinkel zeigt und ihn aus psychologischen Gründen zuerst auf sich zieht. Im Grunde ist es die Furcht oder die Vorsicht, die den Blick zwingt, am Boden das Nächste zuerst zu prüfen.

Wie die blumengestickte Wiese und die neutralen Töne des Bodens ein natürliches Analogon des Fusssteppiches bilden, so war das Sternenzelt des Himmels mit seinem Azurblau seit Urzeiten, so lange der Mensch stickt, webt, malt und baut das Vorbild für diejenigen gewesen, die sich mit der Bereitung der oberen horizontalen Raumabschlüsse beschäftigten. Auch hierin spricht sich ein prinzipieller Gegensatz zwischen der Decke und dem Fusssteppiche aus. So wie der gute Geschmack ein System der Fussbodendekoration verwirft, welches die Augen zu sehr auf die Erde herabzieht, weil diese Richtung des Sinnes den Menschen nicht erhebt (um andere Gründe zu verschweigen), eben so sehr entspricht es dem guten Geschmacke und der Menschenwürde, dass durch luftiges, liches und zugleich beruhigendes Colorit und leichte Ornamentation der Decke das Gefühl des Drückenden, welches jede Scheidung zwischen dem freien Himmelszelte und uns hervorruft, beseitigt, das Auge aufwärts gezogen werde,

soweit diess statthaft ist, ohne gleichzeitige Beeinträchtigung des Grundsatzes, wonach jegliche Bekleidung (wozu auch die Decke gehört) stets untergeordnet und Hintergrund, niemals Hauptsache, sein soll. Jedenfalls muss die Decke auf der Klimax des Wirkens und der Prachtentwicklung über die Dekoration der Wände hinaus die höchste Staffel bilden, sie ist der beherrschende und abschliessende Accord in der Harmonie des dekorativen Systemes.

§. 17.

Richtung der auf der Decke dargestellten Gegenstände.

Nach diesen Bemerkungen über die allgemeine Haltung der Decke und deren Stimmung zu den übrigen Theilen des Raumabschlusses mag nun auch das ihr Eigenthümliche über die Richtung der ornamentalen und figürlichen Gegenstände, die auf ihr gebildet werden, folgen.

Wie man auf dem Fussboden dem strengsten Stile gemäss allen darauf figurirten Gegenständen auf den Kopf sehen sollte, wie vortreffliche indische (und andere) Teppiche wirklich nach diesem Prinzipie dekorirt sind, ebenso verlangt derselbe strenge Stil, dass auf der Decke sich alles Figurirte von Unten, gleichsam in der umgekehrten Vogelperspektive zeige. In der That ist dieses der Fall bei allen Decken des Alterthums, den reichsten und organisch durchgebildetsten architektonischen Schöpfungen, die der Genius des Menschen, so lange er waltet, geleitet durch richtige Stilprinzipien, hervorbrachte. Zu allen Zeiten behielt die Stroterendecke (eine uralte Erfindung, welcher nur die Griechen die letzte Vollendung und vollständigste Gliederung gaben) ihre hohe architektonische Weihe;¹ die Römer übertrugen sie sogar auf das Gewölbe und die Kuppel, verliessen sie nie an Tempeln, sondern nur zum Theil an profanen Werken, an Decken der Wohngebäude, Bäder u. dergl.

Von allen Dingen der Schöpfung zeigen sich nur zwei oder höchstens drei in dekorativem Sinne behandlungsfähige Motive in der oben so genannten umgekehrten Vogelperspektive; diess sind die Sterne am Himmelszelt, die Vögel, die in der Luft schweben, endlich vielleicht das beschattende Laubgeäste, und die zwischen

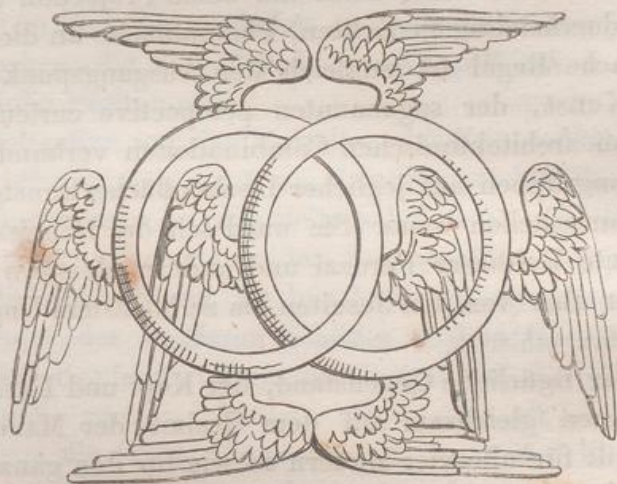
¹ Siehe die Farbendrucke Tab. V. und Tab. VI.

ihm herabhängenden Blüten und Früchte; und diese Dinge sind es einzig und allein, welche (ausser den dem Webstuhl entnommenen und an die Idee eines Urzeltes geknüpften Zopfgeflech-ten, Labyrinthen und ähnlichen Ornamenten) auf jenen Stroterendecken seit undenklichen Zeiten die typischen Embleme bilden. Es bedarf hier nur flüchtiger Erinnerung an die Steinplafonds der aegyptischen Tempelhallen mit den Sternen, den befittichten Sonnen und den breitgefiederten Adlern, die in dem allgemeinen Azurgrunde schweben, an die Sternendecke des hellenischen Uraniskos, an die Rosettenkuppel des Pantheon mit ihrem jetzt verschwundenen Bronzeschmuck, oder endlich an die Holzdecken der altchristlichen Basiliken, an die romanischen Plafonds und Gewölbe, an die gothischen Kreuzgewölbe der Ste Chapelle, an Assisi,¹ an den Dom von Siena und Orvieto, an die Certosa zu Pavia, die schon den Uebergang zur Renaissance bildet, welche letztere dieses uralte Motiv erst mit neuer Frische belebt, dann aber in freier Behandlung mit weniger strengen (den nunmehr emancipirten darstellenden Künsten bequemer sich fügenden) Motiven vermengt, die theils schon altchristliche Ueberlieferung, theils den reichen und phantastischen Decken der römischen Bäder, die damals, im 16. Jahrhunderte, zum ersten Male wieder an das Tageslicht gebracht wurden, entnommen sind. Die gemalten Sterne auf den unteren Flächen der kleinen Deckplatten (Kalymmatien), womit die Opäen (Durchbrechungen) der Plafondplatten zwischen den Balken zugedeckt wurden, sind, gleich wie die später an ihre Stelle tretenden, plastisch ausgeführten Akanthustulpen² oder sog. Rosetten nach allen Seiten gerichtet, und bieten in dieser Beziehung keine Schwierigkeiten; die Adler und geflügelten Sonnen der Aegyptischen Plafonds wenden ihren Flug dem Eintretenden entgegen; an ihre Stelle treten in christlicher Zeit die Seraphim, Köpfe oder ganze Engelsfiguren, auch Ringe mit vierfachen Flügelpaaren, die sich nach allen vier Hauptrichtungen durcheinanderkreuzen, offenbar erfunden,

¹ Siehe Farbendr. Tab. VIII.

² Diess sind die in den beiden berühmten Bauinschriften an der Akropolis zu Athen (von denen die zuletztgefundene fälschlich gleichfalls auf den Poliastempel bezogen worden ist, wie ich in einem Aufsätze im Kunstblatte Nr. 42 ff. des Jahrganges 1855 dargelegt habe) wiederholt vorkommenden *καλχαι* oder vielmehr *χαλκαι*, die man eben so fälschlich auf die Oven oder Eierstäbe, womit die Kymatien der jonischen Ordnung so reichlich ausgestattet sind, bezogen hat.

um in dekorativer Anwendung, namentlich auf Plafonddecken und Gewölben, keine Schwierigkeiten wegen der Richtung, die ihnen zu geben sei, zu bieten. Ihnen folgen freilich die anderen himm-



Seraphim (Neubyzantinisch Athen).

lischen Heerschaaren, wie sie Gott-Vater, oder Gott-Sohn, oder die ganze Dreifaltigkeit nebst Maria in einer Glorie umgeben. Sie ordnen sich im Kreise um die Mittelgruppe, die ihrerseits so gerichtet ist, wie jene ägyptischen Adler, nämlich mit den Häuption nach der Hauptthüre, mit den Füßen nach dem Sanctuarium, über welchem sie schweben. (Siehe Tafel VIII. der kolorirten Blätter: Byzantinische Malerei der inneren Kuppel einer kleinen Kirche in Athen.) — Das Gesetz für historische Bildwerke, die in besondere Umrahmungen eingeschlossen von nun an immer häufiger zu der Verzierung der Decken benutzt werden, und sich zur Hauptsache erheben, während sie bei den Römern (und wohl auch bei den Griechen) in Privatwohnungen und profanen Bauwerken nur leichte ornamentale Bedeutung hatten, ist in Beziehung auf ihnen zu gebende Richtung leicht fasslich, so wie der bedeckte Raum selbst nur einigermaßen gerichtet und hierin nicht vollkommen neutral ist, welcher Fall nicht selten vorkommt. Dasselbe ist auch für alles ornamentale Werk gültig, so wie dieses aus Elementen besteht, welche ein Oben und Unten haben. Es geht ganz einfach dahin, dass man sich den Plafond oder die gewölbte Decke als eine durchsichtige Glastafel denken muss,¹ hinter welcher die

¹ Es ist auffallend, dass wir uns einige zum Theil der ältesten schriftli-

Mauern, die in der Phantasie jede gewollte Höhe erreichen mögen, sichtbar bleiben. Was nun auf dieser idealen senkrechten Wandfläche jenseit des Plafonds aufrecht stehend gemalt ist, muss auch so erscheinen, wenn dafür nur seine Projection auf der (ursprünglich durchsichtig gedachten) Plafondfläche an die Stelle tritt. Diese einfache Regel ist zugleich der Ausgangspunkt jener verwickelten Kunst, der sogenannten *perspective curieuse*, die die schwierigsten architektonischen Combinationen verbunden mit reichen Figurengruppen auf jeglicher Deckenfläche kunstgerecht und naturtreu darzustellen weiss. Sie ward seit der Renaissance schon von Bramante Balthasar Peruzzi und andern Meistern häufig benutzt, später aber von den Jesuiten bis zu höchstem Ungeschmacke gemissbraucht.

Also jeder figürliche Gegenstand, der Kopf und Fuss hat, muss mit den Füßen gleichsam auf dem Gesims der Mauer wurzeln, und diess gilt für alle vier Mauern so wie für den ganzen Umfang einer geschlossenen (kreisrunden oder ovalen) Wandfläche. In der Mitte der Decke würden alle Spitzen oder Köpfe der aufrecht stehenden Figurationen zusammenstossen, wenn durch eine zweckmässige Eintheilung dieses nicht verhindert wird. Gewöhnlich sind gerade in der Mitte des Plafonds oder Gewölbes auf dem von allen vier Mauern gleichweit entfernten, mithin neutralen Gebiete die Hauptmotive der Decke angebracht, deren Richtung dann in gewissen Fällen schwer zu bestimmen ist und nicht selten von lokalen und zufälligen Verhältnissen abhängt. Bei Räumen von entschiedener Richtung, wie bei den Hauptschiffen der

chen Ueberlieferung angehörige Beschreibungen gewölbter Decken nicht anders erklären können, als hätte man sie sich wirklich von Saphir oder vielmehr von durchsichtigem Saphirglase konstruirt gedacht, über welcher durchsichtigen Kuppel Bildwerke aufgestellt sässen, die durch die Glaskuppel durchschimmerten. Hierüber das Nähere in der Unterabtheilung des Abschnittes über Keramik, die über das Glas handelt. Doch sei hier beiläufig an das schon im Buche Hiob vorkommende einer solchen Glasdecke entnommene Bild erinnert: *Deus insistens nebula dura ut speculum fusum*. So auch sieht Ezechiel den donnernden Gott auf einer tönenden Wolke über den zitternden Krystallhimmel wegfahren. Moses denkt sich sogar den Himmel aus sapphirnen Ziegeln gewölbt, als Fusschemmel Gottes. Vergleiche damit Philostratus in *Vita Apoll. I. p. 33*, wo von einem babylonischen Zimmer gesprochen wird, dessen Kuppeldecke das Bild des Himmels darstelle und aus Saphir gewölbt sei, worüber die Bildnisse der Götter aufgestellt seien, die golden gleichsam aus dem Aether heraus leuchteten.

Kirchen, ordnen sich die Mittelmotive so, dass sie für den Andächtigen, der das Schiff betritt, aufrecht stehen, das heisst, sie sind mit den Köpfen nach der Thür, mit den Füßen nach dem Altar gerichtet. Schon schwieriger ist mitunter die Orientation der Mittelmotive in den Seitenschiffen und quadratischen janusbogenartigen Passagen, die besonders in den Kuppelkirchen der Renaissance so häufig vorkommen.

Die Mittelmotive auf den Gewölben der Seitenschiffe sollen für denjenigen orientirt sein, der aus dem Hauptschiff durch die Bogen der Hauptmauern in das Seitenschiff tritt, um vor der Kapelle, die dieser Abtheilung des Seitenschiffes entspricht, eine gottesdienstliche Handlung zu begehnen. Unter dieser Annahme muss das Sujet des mittleren Schildes in dem Gewölbe des Seitenschiffes das Kopfende gegen das Hauptschiff, das Fussende gegen die Kapelle gerichtet haben. Aber sehr oft wird diese Anordnung gegen die Optik verstossen, da, um das Bild in seiner wahren Elevation und nicht verkehrt zu sehen, man genöthigt ist, sich gegen das Licht zu stellen. — Diese Rücksicht ist in sehr vielen Fällen maassgebend für die Orientirung der Bilder etc. Wo nicht hieratische oder Etiketten-Vorschriften oder sonstige an die Bestimmung eines Raumes geknüpfte Bedingungen dagegen treten, muss das Bild für denjenigen recht stehen, der dasselbe in der besten Beleuchtung sieht indem er das Licht im Rücken hat.

Hierüber gibt die Galerie d'Apollon im Louvre, das Meisterstück Bérain's, mit der von Lebrun komponirten und ausgeführten herrlichen gewölbten Decke zu interessanten Studien Gelegenheit. Sie hat eigentlich keine andere Bestimmung, als die eines brillanten Corridors, ist sehr lang bei mässiger Breite von etwa 40 Fuss, der Eingang ist an einer der schmalen Seiten, ihm gegenüber, in weiter Distanz ist ein grosses Balkonfenster. Die linke Seite ist ganz mit Fenstern durchbrochen, deren Täfelung mit Arabesken en Camajeu auf Goldgrund von Bérain überaus reich und zugleich mässig und geschmackvoll verziert ist. Gegenüber läuft die Wand, gleichfalls getäfelt, ohne besondere Unterbrechungen, mit Ausnahme einiger reich verzierter Thüren, von Anfang bis zu Ende fort. Sie war ohne Zweifel von jeher bestimmt, Bilder aufzunehmen, und hat keinen Mittelpunkt der Beziehungen. Ihre bistergraue Täfelung ist bis zur Höhe des Lambris mit schönen Arabesken in demselben Stile, wie die der Fensterge-

getäfel verziert. Sie reicht bis zu dem Gesims, der in kräftiger Entwicklung die vertikale Mauer bekrönt und über welchem das im Kreissegmente ausgeführte Tonnengewölbe der Decke beginnt. Auf dem Sims sitzen kolossale Gruppen aus Stucco, die runde Bilderrahmen, gleichfalls aus weissgrauem Stucco, einsschliessen. Sie enthalten in grünlichem Tone ausgeführte Medaillons und sind mit prachtvollen Blumen umgeben, gemalt von Baptiste. In den Zwischenräumen dieser Gruppen sind wiederum Bilder von Lebrun und anderen Meistern. Die ganze Decke ist in Bilderfelder getheilt, zwischen denen sich die Rahmen und Friese aus bistergrauem Stucco hindurchziehen. Die Hauptmotive sind durch Gründe und Ornamente von mässiger, in das Braun-goldene spielender Haltung verbunden, die das Zwischenglied bilden zwischen dem weisslichen Stucco und den kräftigen Oelbildern, so dass das Ganze einen unvergleichlich harmonischen, kostbaren und blonden Eindruck macht, den der durch Geschmack gemässigten Pracht. Ich kenne keinen Raum, der in Beziehung auf allgemeine architektonische Harmonie mit dieser herrlichen Gallerie zu vergleichen wäre. Das Hauptbild der Mitte ist bei Gelegenheit der Restauration dieses Saales die unter der Leitung der Herrn Duban und Séchan erst vor wenigen Jahren vollendet wurde, von dem Maler Delacroix ausgeführt worden; dieses ist so orientirt, dass der Beschauer vor das Fenster treten und diesem den Rücken zuwenden muss, um es richtig zu sehen — gewiss für diesen Fall die schicklichste Disposition; obgleich die Form der Gallerie dazu einladen mochte, das Bild so zu wenden, dass der den reich verzierten Corridor durchschreitende Besucher der Kunstsammlungen des Louvre dasselbe auf seinem Wege en passant richtig sehen und geniessen könne. — Durch die Orientirung, die Delacroix dem Deckenbilde gab, wird das Mittelfeld der Mauerseite der Gallerie zu einem Centralpunkte des Raumes, der, wie schon bemerkt worden ist, eigentlich keinen Selbstzweck verräth, sondern sich als Passage oder als Corridor manifestirt. Der nur erst ange deutete Gedanke würde erst dann sich vollständig aussprechen, wenn dem herrlichen Delacroix'schen Bilde entsprechend irgend ein kräftig heraustretendes Monument die Monotonie der langen Wandfläche gerade in der Mitte derselben unterbräche.

Es bietet sich hier die Gelegenheit zur Vertheidigung der reichen Deckenverzierungen und speziell zur Vertheidigung der

Deckenbilder; dieselben sind von den Kunstpuritanern und Neugothen mit einer Art von Wuth angefeindet worden, — fast alle Kunsttheoretiker, Kunstkritiker und kunstverständige Laien haben sich dagegen verschworen, — während bemerkt wird, dass die besten Maler mit grösster Vorliebe und bestem Fleisse gerade diejenigen Aufgaben gelöst haben, die sich an Oertlichkeiten der angedeuteten Art knüpften. So war die Sixtinische Decke das Lieblingswerk und die grösste malerische Leistung des göttlichen Michel Angelo, so erfreute sich Raphael an den Deckengemälden der Farnesina und der Kapelle Chigi; fast alle ersten Maler Italiens suchten und erreichten ihren höchsten Ruhm in den Plafondbildern und ausgemalten Kuppeln; so Domenichino, Guido Reni und Correggio, so auch Titian, Tintoretto und Paul Veronese. Später machte sich Raphael Mengs durch seinen Plafond der Villa Albani zuerst berühmt, und auch unsere Meister der Gegenwart schufen ihr Bestes und Gefeiertestes für die Gewölbe und Decken der Glyptothek und des Louvre. Und diesen Ruf hätten die Plafonds der grossen Meister vor ihren anderen Werken sich nicht erworben und erhalten, wäre nicht zugleich die Vorliebe gerade für diese Bilder im Volke, in der Masse des kunstgeniessenden Publikums vorhanden. Diese Thatsache spricht sich klar aus, den Theorien der Aesthetiker zum Trotze. Ich glaube, dass sich diese Vorliebe der Meister, sowie des unbefangenen Volkes für Plafondbilder mehr aus physiologischen und, wenn man will, aus psychologischen, denn aus materiellen Gründen erklären lasse. Allerdings ist es richtig, dass schon aus Gründen der letzteren Art der Fussboden gar nicht, die Wand sehr selten zu der Aufnahme von Bildern hohen Stiles geeignet ist und noch seltener den gesammelten Genuss solcher Werke gestattet. Seitdem der sogenannte gothische Baustil der Wand, der selbständigen, nicht statisch oder mechanisch thätigen und dienenden Raumschranke, die Existenz absprach, blieb für die eigentliche Malerei, die sich nur auf derartigen selbständigen, nicht mechanisch funktionirenden Raumschranken entwickeln kann und darf, kein Feld übrig, ausgenommen die Kappen der Kreuzgewölbe und die durchsichtigen Glaswände der Fenster. Seit der Renaissance ward der Wand wohl zum Theil wieder ihr Recht, allein in viel geringerem Grade bei öffentlichen Monumenten, z. B. bei Kirchen, als in der Wohnhausarchitektur. Jene gothisiren noch immer in dem Sinne, als die

Seitenwände der Schiffe wenig ruhige Flächen bieten, sondern unten von luftigen Bogenstellungen, oben von Tribünen durchbrochen sind oder durch architektonisches Werk zu statisch-dienenden Theilen des architektonischen Gebildes umgestempelt erscheinen. Somit bleiben nur die Zwickel über den Bögen der Hauptschiffe und die Plafonds, Gewölbe und Kuppeln für die eigentliche Malerei disponibel. In Palästen und profanen öffentlichen Gebäuden aber, besonders in den jetzt so wichtigen Monumenten, die bestimmt sind, Sammlungen zu enthalten, hat die Wandfläche schon im Voraus ihre Bestimmung: sie darf kein Bild sein, da sie bestimmt ist, Bilder oder sonstige Gegenstände der Kunst, der Wissenschaft oder des Luxus an ihr aufzuhängen oder an sie zu lehnen. Manche Ausnahmen können sich darbieten, manche Gelegenheit zeigt sich günstig, ein Wandgemälde zu vollbringen — aber im Ganzen gerechnet sucht die Malerei nach einem ruhigeren Plätzchen für ungestörtes Schaffen und Wirken. So wird die Kunst schon aus ganz hausbackenen und materialistischen Gründen in den Himmel versetzt, weil hier unten man nichts Sonderliches mit ihr anzufangen weiss, sie nur im Wege ist.

Auch mag sie in ihrem ruhigen Exile sich ihres Daseins erfreuen, das dort oben wenigstens ohne kostspielige Leitern und Gerüste nicht so leicht beunruhiget und gefährdet werden kann. Auch vor dem kurzsichtigen Kennerblick und der Lupe des Aesthetikers ist sie dort einigermaßen gesichert: dieser kann ihr nicht jeden Strich bekritteln und ist genöthigt, sie im Ganzen und in der Gesammtintention (wie er es immer soll) zu fassen. Obschon sich dieser Vortheil, Dank den Opernguckern und Reichenbach'schen Teleskopen, in praxi illusorisch erweist, beruhigt er doch einigermaßen den Künstler, der mit mehr Zuversicht an einem Werke arbeitet, das für eine Distanz berechnet ist, die das mittlere gesunde, unbewaffnete Auge aus materiellen Gründen durchaus innezuhalten gezwungen ist. Augenkranke und Astronomen machen ihm keine Sorgen, denn für die hat er sein Werk nicht berechnet, so wenig wie für die Duckmäuser, die Faulen und die Vornehmen, denen es zu viele Mühe ist, die Nase um einige Grade des Quadranten höher zu tragen, als ihnen die Hochmuthsetikette vorschreibt, die es „grässlich fatigant“ finden, dort hinaufzuschauen, und sich desshalb mit einem kurzen Coup d'œil auf das Bild begnügen, der auch für sie vollkommen hinreicht.

Nichts ist vortheilhafter für das Kunstwerk, als das Entrücktsein aus der vulgären unmittelbaren Berührung mit dem Nächsten und aus der gewohnten Sehlinie der Menschen. Durch die Gewohnheit des Bequemsehens wird der menschliche Sehnerv so abgestumpft, dass er den Reiz und die Verhältnisse der Farben und Formen nur noch wie hinter einem Schleier erkennt. Den experimentalen Beweis dafür gibt das allen Künstlern bekannte Phänomen, dass Fernsichten, ein Sonnenuntergang, ein duftiger Gebirgshintergrund unaussprechlich gewinnen und eine Schärfe der Umrisse, eine Farbenglorie annehmen, die sie uns als einer andern Welt, einer höhern Schöpfung angehörig erscheinen lassen, wenn wir sie verkehrt, etwa durch die Beine hindurch, betrachten. Etwas ganz Analoges kommt den Bildern zu Gute, die mit etwas ungewohnter Haltung des Kopfes angeschaut werden; ganz derselbe Zauber wird durch das Fremdartige der Auffassung über sie ergossen. Ausserdem soll man ein gutes Bild nicht zu lange anglotzen. Du hast mit einer Anschauung genug, die so lange währt, bis der Nacken ermüdet. Hat dieser Zeit gehabt auszuruhen, so ist das Auge auch wieder empfänglich geworden für Farbenkontraste und richtiges Verhalten der Töne und Formen zu einander.¹

¹ Man unterscheidet zweierlei Farbenkontraste, den instantanen und den nachwirkenden. Der erstere macht zwei Farben, die einander berühren oder nahestehen, anders erscheinen, als sie das Auge auffasst, wenn es jede für sich allein betrachtet, und zwar verändert er sie nicht bloss qualitative, sondern auch quantitative, d. h. er macht das Dunkle neben Hellem dunkler, letzteres neben jenem heller erscheinen. So z. B. erscheint Grün neben Violet jenes gelber, dieses röther, als jedes für sich betrachtet; Gelb neben Grün spielt in's Orangefarbene, dieses in's Blaue u. s. w. — Der nachwirkende Kontrast ist ein Reiz, der durch das Sehen einer Farbe der Netzhaut mitgetheilt wird und sich dadurch kundgibt, dass man diejenige Farbe zu sehen glaubt, die möglichst weit von der gesehenen entfernt liegt und den geraden Gegensatz zu ihr bildet. So hinterlässt ein rother Punkt, etwas lange angesehen, in dem weggewandten Auge ein gleichgestaltetes Spectrum von grüner Farbe. Eine Orangekreisfläche hinterlässt ein gleiches Bild von blauer Farbe u. s. w.

Bei langem Anschauen einer vielfarbigen Fläche, deren Effekt nur auf den instantanen Kontrast berechnet ist, fangen die Farben an, die Wirkung des nachwirkenden Kontrastes auf das Auge auszuüben, das somit das Gegentheil der Farben sieht, die auf dem Bilde vorkommen, und diese Eindrücke auf andere Punkte des Bildes überträgt, deren Lokalfarbe sich mit den von vorhergesehenen Farben herübergeschleppten Eindrücken im Auge vermischt. Solcherweise entsteht der gemischte Kontrast, der zuweilen sehr komponirt ausfallen kann und zuletzt Alles grau erscheinen lässt. Hätte man z. B. eine

Jeglicher längere Blick endigt nothwendig mit Farbenkonfusion. In Folge der Wirkungen des sogenannten gemischten Kontrastes der Farben erscheint das Ganze wie mit einem gemeinsamen schmutzigen Tone überzogen.

Dieselben Gründe, die für Deckengemälde sprechen, rechtfertigen zugleich das Prinzip, der Decke das Maximum des Reichtumes zuzuwenden, welches der dekorirte Raum seiner Bestimmung nach gestattet; sie in dieser Hinsicht das ganze übrige Dekorationswerk beherrschen zu lassen, versteht sich unter Berücksichtigung der Gesetze der Proportionalität in Verhältnissen und Farben, das verlangt, dass die Decke auch das Duftige, das Leichtere, das Getragene, das Schwebende sei. Der Begriff des frei Schwebenden ist unabänderlich an den Begriff des horizontalen Deckenwerkes und jeglicher anderen Bedeckung eines Raumes geknüpft, und je deutlicher, organischer dieser Begriff an ihm sich

Zeit lang Roth angesehen und blickte hernach auf Blau, so würde das grüne Spectrum im Auge sich mit dem Blau vermischen und es entstände ein tieferes Grünblau. Hätte das Auge vorher Orange gesehen und es fiel hierauf auf Gelb, so würde dieses grün erscheinen, das Roth aber würde durch die Nachwirkung des Orange violet u. s. w.

Hieraus erklärt sich der Nachtheil, den das lange, unausgesetzte Anschauen eines Bildes für den Genuss und das Verständniss desselben haben muss; hieraus erklärt sich zugleich das Phänomen, worauf in dem Texte hingewiesen worden, dass ein ungewohntes Sehen die Farben und Töne eines Gegenstandes schärfer und reiner erscheinen lasse. Die Ursache liegt darin, dass die Netzhaut das Bild des Gegenstandes auf Punkten in Empfang nimmt, die noch nicht fatigirt sind und somit die reinen, richtigen Nuancen statt der durch gemischten Kontrast getrüben sieht.

Der wundervolle Orangeschimmer, den die Ferne und der untere Horizont einer Weitsicht annimmt, wenn man sie verkehrt durch die Beine besieht, erklärt sich nach dem Gesetze des gemischten Kontrastes noch bestimmter dadurch, dass die untere Hälfte der Netzhaut, durch das Blau des oberen Himmels übersättigt, für Orange disponirt wird, während gleichzeitig die obere Hälfte der Netzhaut durch das duftige Orange der Horizontnähe ein blaues Spectrum in sich aufnimmt. Nun stelle ich mich plötzlich überkopfs, so dass das Spectrum in der unteren Hälfte der Netzhaut, welches orangefarben ist, plötzlich mit der orangefarbenen Horizontlinie zusammenfällt und das blaue Spectrum der oberen Hälfte derselben gleichzeitig mit dem Blau des Zeniths kongruirt. Hieraus folgt nothwendig ein tieferes und schöneres Blau für den Zenith und ein reineres Orange für den Horizont, sowie eine schärfere Sondernung zwischen beiden Extremen, die somit, genau genommen, unwahr ist. Aber was ist Wahrheit? — vorzüglich in der Welt der Farben, wo Alles auf Täuschung und Schein beruht?

darlegt, desto mehr nähert sich die Ausführung ihrem Ideale. Diese Auffassung hindert indessen keineswegs die Concentration des Schmuckes an der Decke, der mitunter mit sehr einfacher Behandlung der Wände und Fussböden sich vereinigen lässt, so dass der Glanz der unerreichbaren Decke gleichsam für den strengen Ernst und die Nüchternheit der nächsten Umgebung entschädigt und dieser sogar durch seinen Reflex eine Art von Bedeutung und festlicher Weihe mittheilt. Ich habe während meiner baulichen Praxis in diesem Sinne Manches, und nicht ganz ohne Glück, gewagt.

Wenn ich hier der Deckendekoration im Allgemeinen und der Anwendung historischer Bilder auf den Flächen der oberen Raumabschlüsse das Wort spreche und dabei den Einwand des unbequemen Sehens, der gegen sie gemacht wird, bekämpfe, so folgere ich nun zugleich aus der Bedeutung, die ich der Decke als dekoratives Hauptmoment beilege, die Nothwendigkeit des Innehaltens eines bestimmten, durch die physische Beschaffenheit des Menschen und besonders durch das Organ des Sehens schon materiell vorgeschriebenen Maasses der Deckenhöhe, besonders in ihrem Verhalten zu dem Standpunkte, welcher den Schwinkel bestimmt, unter dem wenigstens ein Theil der Decke nicht zu unbequem übersichtbar wird. Ich verwerfe somit in umgekehrter Anwendung der Gründe, die man gegen Deckengemälde geltend macht, die übermässig hohen und schlanken räumlichen Verhältnisse, besonders bei nicht genügender Entwicklung des Raumes nach seiner Länge. Sie sind aus einer falschen und einseitigen architektonischen oder vielmehr constructiven Theorie hervorgegangen und werden nun mit noch falscherer Sentimentalität für das Werk und den erhabensten, ja alleinig statthaften Ausdruck ächt christlich-germanischer Glaubensinnigkeit und Grösse ausgegeben.

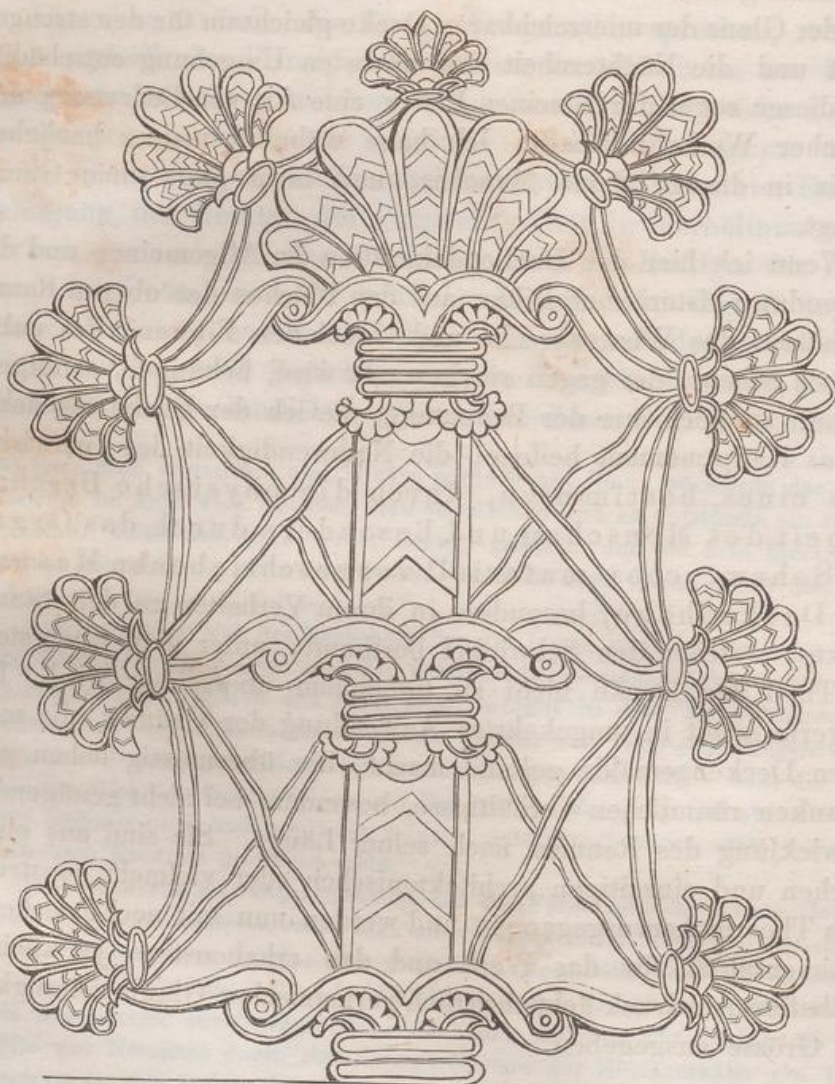
§. 18.

Die Naht.

Struktive Bedeutung der Naht.

Die Unscheinbarkeit der Ueberschrift dieses Artikels darf über die Bedeutung seines Gegenstandes in kunst-stilistischer

Beziehung nicht täuschen. Die Naht ist ein Nothbehelf, der erfunden ward, um Stücke homogener Art, und zwar Flächen, zu einem Ganzen zu verbinden und der, ursprünglich auf Gewänder



Assyrisches Pflanzengeschlinge. (S. Seite 83.)

und Decken angewendet, durch uralte Begriffsverknüpfung und selbst sprachgebräuchlich das allgemeine Analogon und Symbol jeder Zusammenfügung ursprünglich getheilte Oberflächen zu einem festen Zusammenhange geworden ist. In der Naht tritt ein wichtigstes und erstes Axiom der Kunst-

Praxis in ihrem einfachsten, ursprünglichsten und zugleich verständlichsten Ausdrucke auf, — das Gesetz nämlich, aus der Noth eine Tugend zu machen,¹ welches uns lehrt, dasjenige, was wegen der Unzulänglichkeit des Stoffes und der Mittel, die uns zu dessen Bewältigung zu Gebote stehen, naturgemäss Stückwerk ist und sein muss, auch nicht anders erscheinen lassen zu wollen, sondern vielmehr das ursprünglich Getheilte durch das ausdrückliche und absichtsvolle Hervorheben seiner Verknüpfung und Verschlingung zu einem gemeinsamen Zwecke nicht als Eines und Ungetheiltes, wohl aber um so sprechender als Einheitliches und zu Einem Verbundenes zu charakterisiren.

Es ist staunenswürdig, mit wie richtigem Takte der durch tellurische Fesseln an das Gesetz der Nothwendigkeit gebundene und mehr willkürlos schaffende Halbwilde (sei dieser Zustand nun ursprünglich oder Folge der Verwilderung, gleichviel, denn die Kunstgeschichte zeigt, dass in dieser Beziehung der Anfang und das Ende der Civilisation einander berühren) auch hierin das Stilgesetz erkennt und wie seine ganze Kunsttheorie und Praxis so zu sagen auf diesem Motive, verbunden mit wenigen anderen damit verwandten Motiven, beruht. Wir bewundern die Kunst

¹ Es dürfte der Worttausch, den ich mir hier erlaubt habe, leicht spielend und bedeutungslos erscheinen, und in der That wage ich nicht, die Worte Naht und Noth als etymologisch und grundbegrifflich verwandt zu bezeichnen, — obschon eine Ideenverknüpfung ganz ähnlicher Art, nämlich zwischen Naht und Knöten (lat. nodus, nexus, franz. nœud, engl. knot) zwischen der fesselnden ἀναγκή und der unentwirrbaren Verschlingung, die wiederum nur die Noth zerhaut, die sich nach verschiedenen Richtungen hin verfolgen lässt, wohl schwerlich bloss aus zufälliger Aehnlichkeit der beiden Wörter, woran sie haftet, hervorgeht. — Erst nachdem ich dieses geschrieben, fand ich in Dr. Albert Höfers sprachwissenschaftlichen Untersuchungen S. 223 folgende Stelle, die meine Vermuthungen über den Zusammenhang der in dem Text berührten Begriffe und Worte bestätigt: „Es schliessen sich hier auf den ersten Blick und unabweisbar eine Anzahl Worte an, die sich am fügsamsten um die Wurzelform noc vereinigen, lat. neo = nec-o? nexus, necessitas (conf. λαγχος, capesso, cap), die Verbundenheit, Folge, Zwang; nectere, νέω, νήθω, deutsch nähén, althochdeutsch nahen (suere), neudeutsch neigen, skrit nah, womit natha zu vereinigen ist. Die Begriffe Vereinigung, Fügung, Nähe liegen in diesen und den obgenannten Wörtern sehr deutlich vor. Nanc — isci und nahe, nach stehen ihnen auch formell zu nahe, als dass man nicht eine grosse, tiefwurzelnde Verzweigung anzunehmen berechtigt sein sollte.“ — Nach Grimm sind νέω und ἀναγκή verwandt. Vergl. Grimm's deutsche Grammatik und Diefenbach's Wörterbuch der gothischen Sprache.

und den Geschmack, womit die Irokesen und sonstigen Tribus Nordamerika's ihre Dachsfelle und Rehhäute mit Federn, Darmsaiten, Thiersehnen oder auch mit gesponnenen Fäden zusammenzunähen wissen, und wie aus dieser Flickerei ein geschmackvolles buntes Stickwerk, ein Ornamentationsprinzip hervorging, welches gleichsam die Basis einer eigenthümlichen, leider im Keime er-



Schlangengewirr an der Aspis der Athene; Museum zu Dresden. (S. Seite 83.)

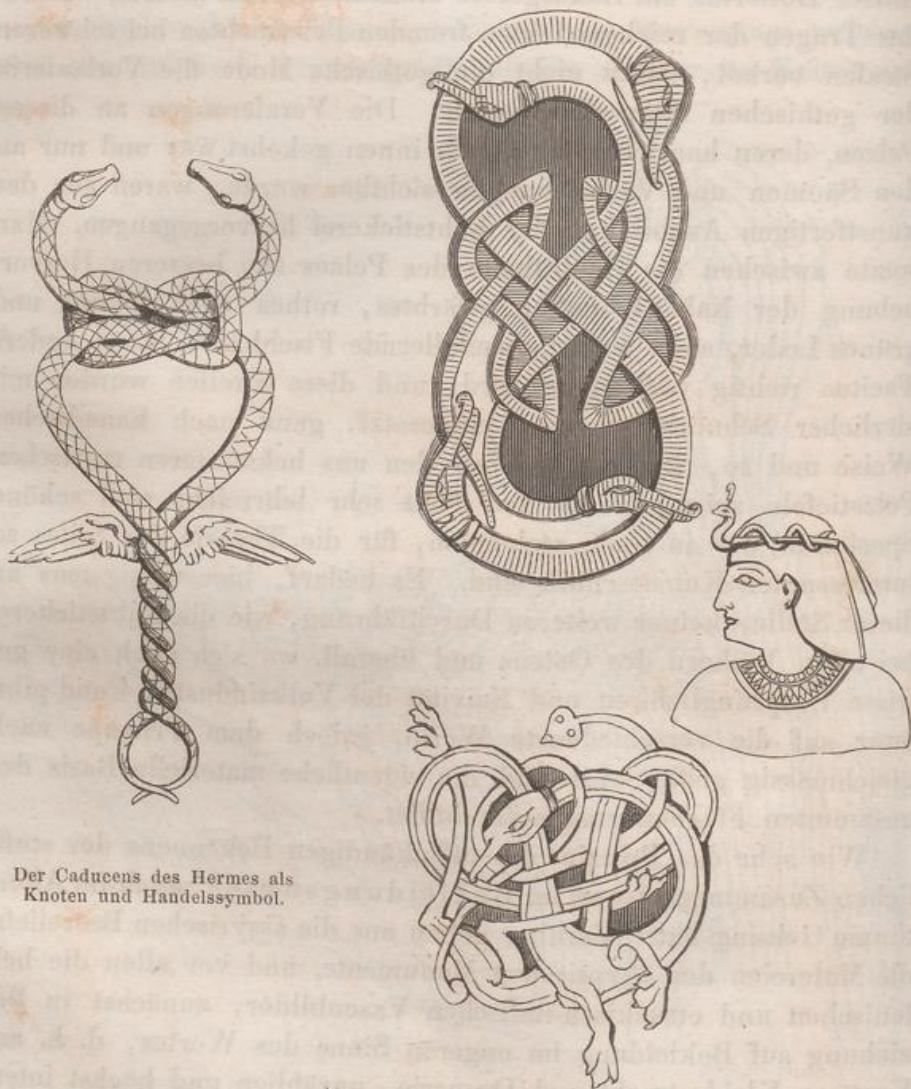
stickten Kunstentwicklung bildet. Gleiches rühmten die Römer und byzantinischen Griechen von unseren „barbarischen“ deutschen Vätern, die uns in unserer Jugendzeit lächerlicherweise als in rohe Felle gewickelte Wilde geschildert worden sind. Sie waren in der Kunst der Pelzbereitung, des Gerbens, und besonders des Stickens und Besetzens der gegerbten Pelze so geschickt, dass ihre Leder-

waaren, besonders die Rennthierkoller, renones, schon im 3ten und 4ten Jahrhundert die fashionable Wintertracht der vornehmen Römer wurden, so dass gegen Ende des 4ten Jahrhunderts unter Kaiser Honorius ein Luxusgesetz erlassen werden musste, welches das Tragen der reichgestickten fremden Pelztrachten bei schweren Strafen verbot, damit nicht die gothische Mode die Vorläuferin der gothischen Herrschaft werde. Die Verzierungen an diesen Pelzen, deren haarichte Seite nach innen gekehrt war und nur an den Säumen und Verbrämungen sichtbar wurde, waren aus der kunstfertigen Ausbildung der Nahtstickerei hervorgegangen. Man setzte zwischen die Haupttheile des Pelzes zur besseren Hervorhebung der Naht lebhafter gefärbtes, rothes oder blaues und grünes Leder, auch wohl buntschillernde Fischhäute, wenn anders Tacitus richtig verstanden wird, und diese Streifen wurden mit zierlicher Schnörkelstickerei eingesetzt, ganz nach kanadischer Weise und so, wie sie sich an den uns bekannteren russischen Pelzstiefeln zeigt, die in der That sehr lehrreiche und schöne Specimina, der in Rede stehenden, für die Theorie des Stiles so interessanten Kunsttechnik sind. Es bedarf, hier wenigstens an dieser Stelle, keiner weiteren Durchführung, wie die Nahtstickerei bei allen Völkern des Ostens und überall, wo sich noch eine gewisse Ursprünglichkeit und Naivität der Volksindustrie kund gibt, zwar auf die verschiedenste Weise, jedoch dem Prinzip nach gleichmässig geübt wird und die eigentliche materielle Basis der gesammten Flächenornamentik bildet.

Wie sehr das Prinzip des offenkündigen Bekennens der stofflichen Zusammensetzung im Bekleidungswesen¹ auch im Alterthume Geltung hatte, darüber geben uns die assyrischen Basreliefs, die Malereien der ägyptischen Monumente, und vor allen die hellenischen und etruskisch-italischen Vasenbilder, zunächst in Beziehung auf Bekleidung im engeren Sinne des Wortes, d. h. auf Kostüm, Kleidertracht und Draperie, unzählige und höchst interessante Nachweise. — Dass dasselbe wiederum keine Anwendung fand und absichtlich verleugnet wurde, sobald die Unzulänglichkeit des Materiales oder der Mittel es nöthig machte, etwas aus Stücken

¹ Dem Ausdrücke Bekleidungswesen lege ich, wie sich aus dem Folgenden ergeben wird, einen sehr ausgedehnten, mit meinen Ideen über antike Kunst im Allgemeinen auf das Ängste zusammenhängenden Sinn bei.

zusammensetzen, was durch eine gemeinsame Bekleidung formell nicht als Einheitliches, sondern als Eines zu charakterisiren war, lässt sich dann zugleich folgerichtig aus dem Vorhergehenden



Der Caduceus des Hermes als Knoten und Handelssymbol.

Irische und frankosächsische Schlangengewirre: die Aspis der Aegypter.

ableiten und durch nicht minder deutlich sprechende Nachweise, welche die antike Kunst und überhaupt jede gute Kunstperiode in Menge bietet, erhärten. (S. hierüber das nächste Hauptstück und passim im Laufe des Werkes.)

Bei der gleichsam urweltlichen Geltung und Bedeutung des

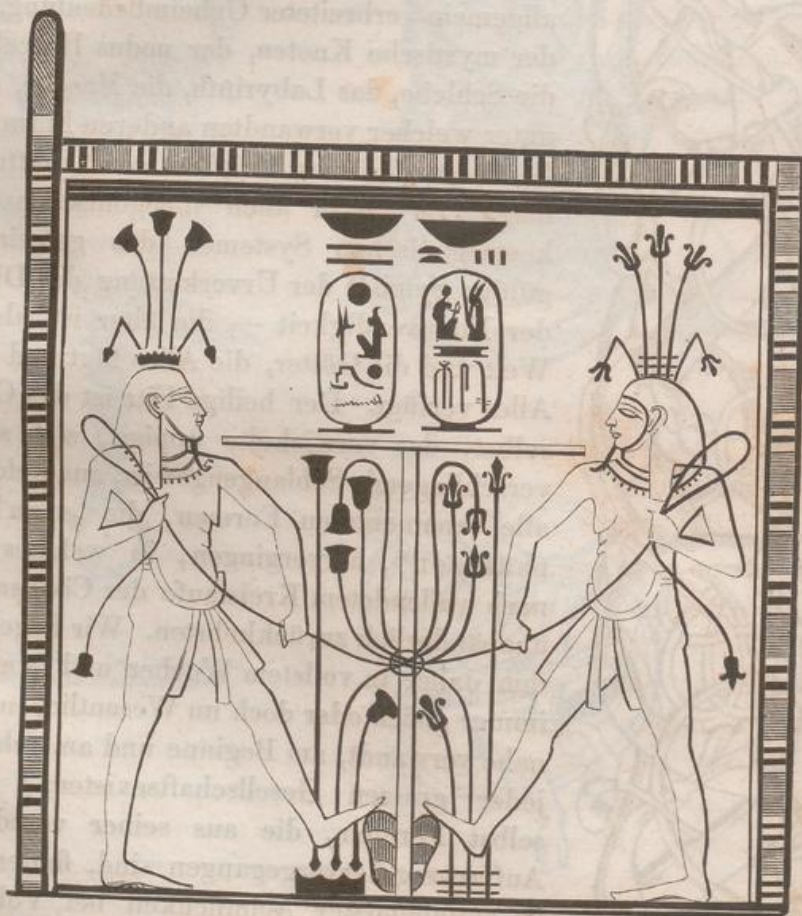
bindenden und verknüpfenden Momentes, wodurch zwei oder mehrere Flächenelemente zu Eins verbunden werden, als Kunst-



Skandinavisch.

symbol, ist es nicht zu verwundern, dass es zugleich mystisch-religiöse Bedeutung erhielt, die sich stets und überall an derartige Ueberlieferungen aus den ältesten Anfängen der Civilisation knüpft und das sicherste Erkennungszeichen für sie ist. Doch unter ihnen ist keine von so tiefgreifender und zugleich allgemein verbreiteter Geheimbedeutung, wie der mystische Knoten, der nodus Herculeus, die Schleife, das Labyrinth, die Masche, oder unter welcher verwandten anderen Form und Benennung dieses Zeichen sonst auftreten mag. Es ist in allen theogonischen und kosmogonischen Systemen das gemeinsam gültige Symbol der Urverkettung der Dinge, der Nothwendigkeit — die älter ist, als die Welt und die Götter, die Alles fügt und über Alles verfügt. Der heilige Fitz ist das Chaos selbst, das verwickelte üppige, sich selbst verschlingende Schlangengewirr, aus welchem alle ornamentalen Formen, die „struktiv thätigen“, hervorgingen, in welches sie, nach vollendetem Kreislaufe der Civilisation, unabänderlich zurückkehrten. Wir begegnen ihm daher in vollstem Wucher und zwar fast immer gleich oder doch im Wesentlichen sehr nahe verwandt, am Beginne und am Schlusse jeder grossen Gesellschaftsexistenz; auch selbst Formen, die aus seiner veredelten Auffassung hervorgegangen sind, finden sich in auffallendster Aehnlichkeit bei Völkern, die nicht die geringste Gemeinschaft oder Stammverwandtschaft mit einander zu haben scheinen, — und doch, wenn etwas für das Dogma eines gemeinsamen Ursprunges aller Nationen spricht, so ist es die Gemeinschaft dieser und einiger ihm verwandter Traditionen

und ihre gleiche Bedeutung bei allen, als Kunstsymbol, sowie in mystisch-religiöser Beziehung. — Ich habe einige Beispiele derartiger Symbole, den verschiedensten Zeitaltern und den einander fremdesten Nationen angehörig, soweit sie mir gerade zur Verfügung standen, zusammengestellt zu kürzester Erläuterung meiner Vermuthung, dass die Gemeinschaftlichkeit eines natürlichen und daher überall nothwendig gleichen Ausgangspunktes der Technik zu der Erklärung der merkwürdigen formellen Uebereinstimmung dieser Symbole bei allen Völkern nicht ausreicht.



Aegyptisches Pflanzengeschlinge.

§. 19.

Die Naht als Kunstsymbol.

Die Naht ist von dem oben besprochenen Bande struktiv und

prinzipiell verschieden. Die Naht wirkt nach der Breite ihrer Ausdehnung, das Band wirkt nach der Länge.



Kreuzstiche aus assyrischen Gewändern.

Es findet in der Naht eine Wechselwirkung von Links nach Rechts statt, die sich am einfachsten durch ein Zickzack oder ein doppeltes Zickzack darstellen lässt, eine Darstellung, die zugleich mit dem technischen Mittel, was in Anwendung kommt, wo genäht wird, übereinstimmt. Ich übergehe hier die mannigfachen ausgebildeteren Formen und Muster, die theils aus diesem einfachsten Motive hervorgehen, theils unabhängig davon den struktiv-formellen Begriff, um den es sich hier handelt, in einfacherer oder reicherer Komposition versinnlichen, da sich in dem nächsten Kapitel Gelegenheit bietet, darauf zurückzukommen.¹ Eine Bemerkung jedoch, betreffend die allgemeinste Stilgerechtigkeit dieser ornamentalen Formen, ist schon hier am Platze, nämlich dass sie sich direkt nur auf die Einheiten, die sie zu verbinden haben, beziehen dürfen. Der erste Eindruck, den sie machen, muss immer derjenige sein, dass sie verketten, hin und her wirken, zusammengreifen, schürzen, hefteln und was immer sonst thun, welches diesem Verwandtes aus dem Grundbegriffe hervorgeht, wobei diese Funktion es mit sich bringt, dass das dienende ornamentale Element auch dem Wesen und der Tendenz zunächst des Verbundenen und Zusammengehefteten entspreche, woraus dann endlich gefolgert wird, dass es auch auf das von dem Zusammengehefteten Umkleidete und dadurch als Einheitliches und als letzter Bezug sich kundgebende, hinweise und ihm zur näheren Charakteristik diene.

Der beste Ausdruck dafür sind aber, ausser jenen der Technik entnommenen Typen, die schon in ihrem einfachsten Auftreten bezeichnet wurden, gewisse der Natur entlehnte Symbole, deren

¹ Die Naht in ihrer dekorativen Ausbildung führte noch spät, im Mittelalter, zu der Erfindung der schönen textilen Kunstindustrie, aus welcher die zierlich durchbrochenen Spitzen und Blondes hervorgingen, ein Schmuck, der, wie es scheint, den Alten unbekannt geblieben war. Siehe unten in den Paragraphen über das Technische.

letztere eine ziemliche Fülle darbietet und die durch unmittelbare Ideenverknüpfung in uns die Empfindung oder das Bewusstsein erwecken, dass diese verkettenden Glieder ihren Funktionen in jeder Beziehung gewachsen sind.

In ornamental-stilistischer Uebersetzung in das Stoffliche werden solche der Natur entlehnte Symbole, z. B. das Rankenwerk der Schlingpflanze, die klammernden Organe der Rebe oder des Helyx, das Netzwerk der Melone, die Krallen und Klauen der Thiere, die Rachen der Bestien und andere dergleichen, die Motive zu ornamentalem Schmucke geben, dem nach der Wahl derselben und ihrer einfacheren oder reicheren, ernsteren oder leichteren Durchführung in Form und Farbe jede beliebige, den nächsten und den letzten Beziehungen entsprechende Sonderstimmung gegeben werden kann.

Es ergibt sich zugleich aus der struktiven Abhängigkeit und funktionellen Bestimmung dieser Motive, dass sie die Grenzen des eurhythmisch geregelten Ornamentes nicht überschreiten dürfen und der höheren Tendenzsymbolik kein Feld bieten, da diese sich, wie bereits in der Einleitung dieses Buches dargelegt worden ist, nur auf neutralem, nicht technisch und struktiv funktionirendem Boden entfalten kann und soll. — Wenn das Gesagte hier ganz besondere Anwendung findet, so ist es doch überhaupt und allgemein gültig für alle ähnlich struktiv funktionirenden Theile einer künstlerisch behandelten Form. Das Gesetz, um welches es sich handelt, ist ein Grundgesetz des Stiles und tritt hier in der textilen Kunst nur in grösster Ursprünglichkeit und Einfachheit hervor, wesshalb hier der Ort war, besonders darauf hinzuweisen.

Schon in dem nächsten Abschnitte wird es nöthig werden, zu zeigen, wie dieselben ornamentalen Formen, die hier von dem Prozesse des Nähens, Heftelns, Verknüpfens u. dergl. abgeleitet wurden, auch auf andere, der Bekleidungskunst nur entfernt oder gar nicht verwandte Werke des Kunstfleisses übertragen werden und wie dabei naturalistisches Nachahmen und tendentiöse Kunst zu vermeiden, konventionelle und chimärisch-ornamentale Behandlung des Thema Bedingung ist; — theils wegen der Nothwendigkeit des möglichst ungetrübten Hervortretens der technischen Funktion, die hier ihren Ausdruck finden soll, theils wegen des Gegensatzes, der zwischen dem struktiv-dienenden Kunstgebilde, das keine unmittelbaren Ideenverknüpfungen gestattet,

die von dem rein technischen Sinne des gewählten Ornamentes ableiten könnten, und der tendentiösen Kunst, die mit der Struktur und technischen Zusammensetzung des Werkes nichts gemein hat, obwaltet. Wie sehr z. B. der strengere dorische Stil darauf bedacht war, jegliche Seitenidee zu entfernen, die bei ornamentaler Benützung gewisser Naturformen aufsteigen und sich in dasjenige, was zu bezeichnen war, mischen konnte, ergibt sich aus den gemalten Blätterreihungen des dorischen Kymation, die durchaus an kein besonderes Blatt erinnern, auch in den Farben rein konventionell und möglichst von der Wirklichkeit entfernt behandelt sind; sie geben nur, was sie sollen, den Begriff des organisch-elastischen inneren Widerstandes des Pflanzenlebens überhaupt gegen die leblose Schwerkraft. Das Weitere darüber später. —

Mit der Naht ist die Niethe sprachlich und begrifflich nahe verwandt. Die Niethe wurde somit gleichfalls selbstverständliches Symbol für den Begriff, um den es sich hier handelt. Vielleicht ist der Nagelkopf, der auf der Flächendekoration als Rosette erscheint, ein aus dem sekundären metallotechnischen auf das eigentliche textile Bekleidungswesen später übertragenes dekoratives Motiv, das jedoch auch in letzterem schon als Knopf oder Nestel seine vielleicht ursprünglichere Entstehung haben konnte. Das Nesteln der zu verbindenden Theile der Gewänder durch Knöpfe war ein dorischer Gebrauch, der den früher auch bei den Hellenen üblichen Reichthum der gestickten Nähte im Bekleidungswesen verdrängte.

§. 20.

Gegensatz zwischen Naht und Band in Beziehung auf ihnen zu gebende Richtung.

Der Gegensatz zwischen der Naht und dem Bande (die beide in ihrer Grundform insofern identisch sind, als sie langgestreckte der Linie sich annähernde Streifen bilden) spricht sich nicht einzig und allein aus in dem Unterschiede ihrer formell-dekorativen Behandlung; fast noch wichtiger ist es, darauf hinzuweisen, dass sie fast immer gegensätzlich zu einander auch insofern stehen, dass die Bänder die Axe der proportionalen Entwicklung einer Form rechtwinklicht und zwar ringförmig durchschneiden, die Nähte dagegen in der Regel parallel mit der proportionalen Axe

der Figur herunterlaufen. Diese sind daher für des Umkleideten Proportion indifferent, wenigstens insoweit sie die proportionale Gliederung nicht bezeichnen, desto mehr sind sie geeignet, die Symmetrie der Gestalt zu stören oder zu heben, und insofern auch in der Distribution den Gesetzen der Symmetrie unterworfen.

Die Griechen, die ihre Kleider heftelten und in der Blüthezeit ihres eigentlichen Hellenenthumes die gestickten Gewänder ihrer asiatischen und thrakischen Nachbarn nur auf der Bühne und als Tracht für Flötenbläser, Kitharöden, Tänzerinnen und Hetairen kannten, für sich aber als barbarischen Schmuck verschmähten, vermieden sorgfältig jeden horizontalen, den Körper oder Theile desselben der Quere nach durchschneidenden, d. h. ringförmig umgebenden Kleideransatz, und es lässt nicht schwer, den Nachweis zu geben, dass dieses aus richtigem Stilgeföhle unterblieb, so auch, dass Moden und Trachten, die gegen das ausgesprochene Prinzip verstossen, wie z. B. die Sitte des Anhefteln des Haut de Chausse an das Pourpoint und das Herausziehen des Hemdes durch die breiten offenen Schlitze zwischen beiden Oberkleidern (eine Mode des 17ten Jahrhunderts, die aus Holland herührt) vor der Kritik des guten Geschmacks nicht bestehen können. Das Gleiche gilt von den unpassend angebrachten, die Proportionen des Unterkörpers und der Beine vernichtenden Falbnähten unserer Damen.

Dasselbe Gesetz der Aesthetik, wonach jede Gewandstückelung der proportionalen Entwicklung zu folgen, nicht sie zu durchschneiden hat, verbietet zugleich die Theilung der Flaggen und Fahnen in vertikale, buntabwechselnde Lappen, deren Ungeschmack schon früher gerügt worden ist. In diesem Beispiele zeigt sich das Stilgesetz zugleich als praktisch und materiell zweckgemäss, weil der Wind dergleichen vertikale Verbindungen sehr leicht trennt.

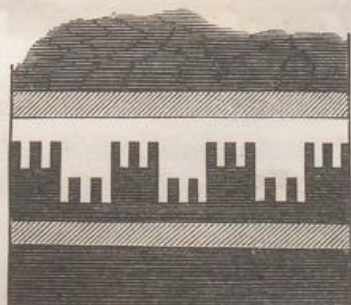
Ganz anders, wie gesagt, verhält es sich mit den Band- und Ringzierden, die ihrer Natur nach proportionalisch, nicht symmetrisch sind, und den Gesetzen der Proportionalität gemäss geordnet werden. Sie sind nicht Theile der Bekleidung, noch stehen sie mit diesen Theilen als Zwischenglieder in irgendwelcher Beziehung, sondern sie sind in einigen Fällen Zwischenglieder zwischen dem Kleide als Ganzes und dem Bekleideten, die Verbindungsmomente beider, wie z. B. der Gürtel, die schöne Ringzierde

des Leibes, das faltige Gewand als Ganzes an den Körper befestigt. In andern Fällen sind sie gänzlich unabhängig von der Bekleidung und dienen als reine Symbole einer proportionalen Gliederung. (Vergleiche hierüber was in der Vorrede über die Bedingungen des formell Schönen und den Schmuck gesagt worden ist, wie auch den Aufsatz über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol von G. Semper. Zürich. Verlag von Meyer und Zeller. 1856.)

§. 21.

Der Saum, ein Mittel zwischen Naht und Band.

Die beiden einander in mancher Beziehung oppositionellen Momente des Bandes und der Naht vermitteln einander in dem Saume, der beides zugleich ist, und wenigstens nach einer Seite hin, nach seiner Breitenausdehnung fungirt, während er als Einfassung zugleich der Länge nach als Band wirkt. Der Saum muss also konsequenter Weise in ornamentaler Beziehung, sowie mit Rücksicht auf Proportionalität und Symmetrie das Mittel halten zwischen Band und Naht oder vielmehr die Tendenzen beider ausdrücken.



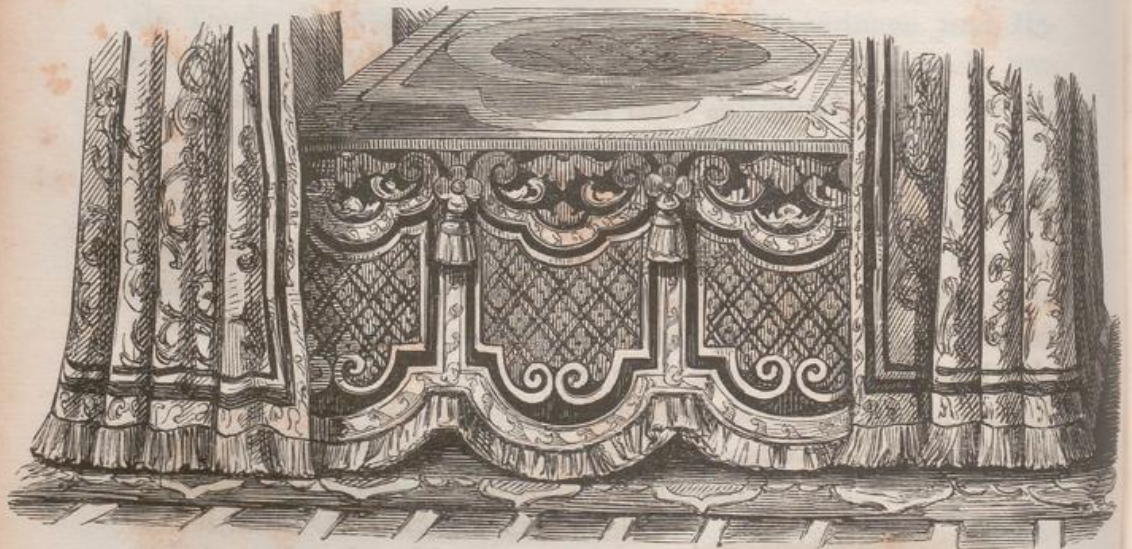
Dreischlitze als Umränderung eines Mosaikfussbodens.

Ueber die ornamentale Behandlung des Saumes wurde bereits oben mehreres bemerkt, worauf hier Bezug zu nehmen ist. Der zweiten Anforderung genügt der Saum dadurch, dass er das Kleid, das Gewand, die Decke oder was immer dem Verwandtes rings umher umrahmt und als Rahmen dem Gesetze der planimetrischen Regelmässigkeit Genüge leistet, indem die Einheiten oder Glieder, woraus er besteht, sich um das Umrahmte als alleiniges Beziehungscentrum eurhythmisch ordnen. Um Wiederholungen zu vermeiden wird hier auf dasjenige verwiesen, was die Vorrede über den ästhetischen Begriff regelmässig und dessen Beziehungen zu Proportionalität und Symmetrie enthält. Dem Rahmen schliessen sich (jedoch nur an zweien seiner Seiten, die das Oben und Unten bezeichnen) die gleichfalls bereits erwähnten Schlussformen der Decke an, die obern Bekrönungsfal-

Semper.

beln und die untern, die Schwerkraft versinnlichenden ausgezackten oder betroddeiten Vielschlitze.

Diese letztern dienen auch als Ueberhänge sehr häufig zugleich zu der reichern Symbolik des obern Abschlusses der Decke und dergl., jedoch niemals stilgerecht ohne Hinzufügung der endlich bekrönenden aufrechtstehenden Falbel als Aufsatz oder irgend eines anderen abschliessenden Symboles.



Ueberhang im Stile Ludwig XIV.

Viertes Hauptstück. Textile Kunst.

B. Technisch - Historisches.

§. 22.

Einleitung.

Es ist gewiss eine der schwierigsten Aufgaben, die textilen Künste auf ihrem Entwicklungsgange technologisch-historisch zu verfolgen, selbst wenn man sich darauf beschränkt, sie nur in ihrem nähern und entferntern Verhalten zu der Baukunst zu berücksichtigen.

Zuerst ist kein Stoff vergänglicher als das Gewebe; — dennoch würden wir noch eine ziemliche Auswahl alter Stoffe, namentlich alter Teppiche besitzen, wäre der Geist des Sammelns,