



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Architektonische und ornamentale Formenlehre

Seemann, Theodor

Leipzig, 1890

Theoretischer Teil.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-76212](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-76212)



Erster Abschnitt.

Theoretischer Teil.



Wenn die Aufgabe der Kunst im Allgemeinen darin besteht, unsere Empfindungen oder Gedanken in einer dem eigensten Wesen derselben entsprechenden Form zum Ausdruck zu bringen, so ist es im Besonderen Sache des Ornaments, das Zweckdienliche des Gegenstandes durch die Art der ornamentalen Einkleidung charakteristisch zu machen, die tote Masse des Materials durch einen, die Aufgabe ausdrückenden, andernfalls aber auch dem Auge angenehmen Schmuck zu beleben. Solches, wirklich funktionierende Teile verschönernde Ornament nennt man aktiv, dessen Anbringung dem zum Bewußtsein gelangten organischen Triebe entspricht, den zweckdienlichen Gedanken auch ästhetisch zu verkörpern und symbolisch anzudeuten.

Das Ornament, welches diesem Prinzip nicht folgt, das sich nicht aus der Natur des von ihm verschönten Gegenstandes erklären läßt, ist im besten Falle nur eine interessante Spielerei, die dazu bestimmt ist, eine inhaltlose Sache dem Sinne angenehm zu machen. Solche Ornamente nennt man passive. Je einfacher das Ornament ist, um so bestimmter muß sich in ihm der Zweck desselben ausdrücken, um so klarer seine Form die Richtung angeben, der sie in praktischer, ästhetischer und symbolischer Hinsicht zu folgen hat.

Die Architektur liefert hierfür eine Menge Belege. Ein charakteristisches Beispiel ist der Sockel (Basis), dessen Profilierung die Lösung des Konfliktes zwischen Druck und Widersprechendem, oder Getragendem und Tragendem durch die Art der Einienführung symbolisch verbildlicht und damit, formell aber in Folge der schönen Abwechslung und Bewegung des Profils, zu einem nicht unwichtigen ornamentalen Faktor der Baukunst wird.

Das gleiche Schönheitsverhältnis soll in jedem Sims uns begegnen. Ein solcher besteht entweder nur aus einem einzelnen Glied oder aus einer Gruppe von Gliedern.

Je nach der dargestellten Funktion nennt man die Glieder oder Gruppen tragend, stützend, bedeckend, schützend, säumend, verbindend, trennend, mit welcher Funktion zunächst die Richtung zusammenhängt.

Je nach der Richtung des Längenverlaufs sind sie wagrecht oder liegend, schräg, d. h. steigend oder fallend, stehend oder lotrecht, gebogen und dergl. mehr, wobei sie fortlaufend oder unterbrochen gekröpft sein können.

Nach der Richtung ihrer Profillage sind sie anlaufend oder eingehend, wenn sie z. B. wie die Sockelglieder, die Verbindung zwischen einem unteren starken und einem oberen schwächeren Bauteil bilden, oder sie sind ausgehend, überhängend, wie die meisten tragenden, bedeckenden und schützenden, oder aufrecht stehend, wie die Vorderseite vieler tragenden, bedeckenden, die als Plattband zc. erscheint, mehrerer säumenden, einfassenden zc., die als Plättchen, Bändchen, Riemchen auftritt.

Nach der näheren Gestaltung ihres Profils sind sie gradlinig, einfach gebogen oder zusammengesetzt gebogen. Zu den gradlinigen gehören die Platten, Bänder, Riemchen, Bändchen, der Saum zc., die alle aufrecht stehen, ferner die Schmiege, Schrägase, Schrägplatte, der Wasserschlag, welche anlaufend oder überhängend sein dürfen; zu den einfach gebogenen, konvexen oder konkaven, der Rundstab, das Stäbchen, die selbständig oder anhängend auftreten, und die man zu den aufrechten rechnet, gleich der Einziehung und den stehenden Hohlkehlen, ferner die anlaufenden Hohlkehlen, welche selbständig oder als Anlauf, anhängend, ergänzend vorkommen; die überhängende Hohlkehle, die ebenfalls selbständig oder als Ablauf, anhängend erscheint, sowie der Viertelstab, der den überhängenden anlaufen kann.

Zu den zusammengesetzt gebogenen gehören außer den gedrückten Viertelstäben, Rundstäbe, Hohlkehlen zc., vor allem die Wellen oder Karniese, welche halb konvex, halb konkav sind und in vier Arten zerfallen. Ein überhängender, dabei im unteren Teil konvexer, im oberen konkaver Karnies heißt Rinnleiste oder stehende Welle und dient als deckendes und säumendes Glied; ein überhängender, aber im unteren Teil konkaver, im oberen konvexer Karnies heißt senkrecht steigende Welle, Kehlstoß, Kehlleiste und dient als umfassendes Glied, auch als Uebergang vom Tragenden zum Getragenen; ein anlaufender, im unteren Teil konkaver, im oberen Teil konvexer Karnies heißt fallende Welle oder Sturzrinne und dient als tragendes Glied bei Fußgesimsen; ein laufender, im oberen Teil konkaver, im unteren Teil konvexer, wird verkehrt fallende Welle, Glockenleiste genannt und dient als tragendes, dabei als mehr aufwärts strebendes Glied. Diese Reihe zu erschöpfen, ist hier nicht möglich. Das Gesagte möge genügen, um zu zeigen, wie schon in der Gestaltung glatter Glieder die verschiedenen Funktionen sich ausdrücken können, und wie man sich hüten muß, nicht durch falsch gewählte Glieder den Ausdruck, der namentlich durch die mehrfache Art des Wechsels von Licht und Schatten hervorgebracht wird, zu verfehlen. Bei Gefäßen und dergleichen drücken manche Glieder ein Aufnehmen, andere ein Umfassen, Aufbrechen, andere wieder ein Zusammenfassen, Umschnüren, noch andere eine Verteilung der Last nach unten zc. aus. Alle diese Glieder gehören demnach zu den aktiven Ornamenten.

Der weitere Schmuck, den man ihnen bei reicherer Ausgestaltung verleiht, wird zunächst dem Pflanzenreich entnommen und kann durch die Richtung des Wachstums (ob nach oben, nach seitwärts wachsend oder herabhängend) den Ausdruck des Aktiven noch verstärken, wird aber oft neutral oder passiv sein, d. h. als reiner Schmuck auftreten. Während in den eigentlichen Gliedern oder Kernformen sich die Naturgesetze, nachdem sie der Mensch erforscht und der in der Natur selbst ihnen gegebenen Formhülle entkleidet hat, direkt verkörpert zeigen, sind sie in den aus dem Pflanzen und Tierreich entnommenen Ornamenten schmückende Zuthaten. Diese Naturgesetze, bei deren Befolgung sowohl in jenen von der umgebenden Schöpfung uns dargebotenen Vorbildern, als in den Erzeugnissen der Kunst die Schönheit als organischer Ausdruck der Zweckmäßigkeit erscheint, beruhen sämtlich auf den Grundgesetzen der Schwere, der Festigkeit, der Kräfteerzeugung zc. und äußern

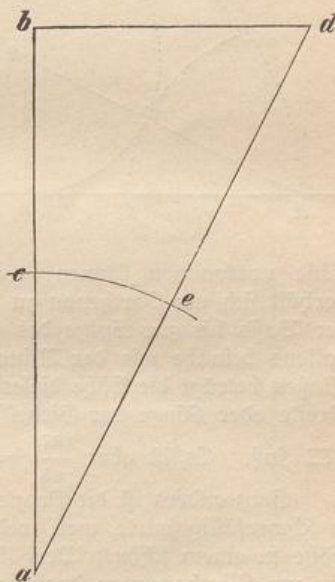
sich in den Anforderungen der Symmetrie, Eurhythmie und Proportion; haben also den Ausdruck der Zweckdienlichkeit, Uebereinstimmung, Geschlossenheit der Formen etc. zum Ziele und erstrecken sich auf Richtung, Maßverhältnisse und Kontourführung, kurz auf die Regelung der räumlichen Ausdehnung.



Die Proportion.

Unter Proportion verstehen wir in der Mathematik die Gleichstellung zum Verhältnisse, in der Kunst entsprechend die harmonische Gesamtwirkung, welche dadurch erzielt wird, daß die Teile in gruppenweiser Zusammenstellung zu einander in schönem Verhältnis und die so gebildete Gruppe wiederum zu einander in befriedigender Wechselwirkung stehen, wobei diese einzelnen Verhältnisse sich einzeln nach den einzelnen Teilen, nach ihrem zwecklichen Wert, ihrer natürlichen Abhängigkeit von einander und nach ihrer ästhetischen Wichtigkeit richten.

Die Proportion ist das die Masse künstlerisch gliedernde Gesetz, die zu einander in eine schöne Beziehung tretende Mannigfaltigkeit der über- und untergeordneten Teile in der Weise, daß die dem Ganzen zu Grunde liegende Idee schon aus den durch die Proportion ausgedrückten Maßverhältnissen ersichtlich wird. In der Richtigkeit der Proportion liegt zum nicht geringsten Teil die Schönheit eines jeden Kunstwerkes, denn diese besteht nicht allein in der korrekten und empfindungsvollen Durcharbeitung des Details und in der Hervorhebung des Wesentlichen der leitenden Idee, sondern in dem genauen Bestimmen der Größe, Schwere, Festigkeit und Richtung der organischen Einheiten als integrierender Teil des den künstlerischen Gedanken zum Ausdruck bringenden Ganzen.



Figur 1.

Das höchste Beispiel für das Proportionsgesetz in der Natur ist die menschliche Gestalt. Schon in sehr früher Zeit wurde dies erkannt und das proportionale Verhältnis des Körpers als Vorbild für die richtige Gliederung anderer Erzeugnisse angesehen, ohne daß man im Stande gewesen wäre, das Erkannte wissenschaftlich präzise durch Zahl und Maß zu begründen.

Außer Albrecht Dürer, Michel Angelo etc. versuchte auch Zeising in der Lehre vom goldenen Schnitt ein Mittel für Erreichung schöner Verhältnismäßigkeit nachzuweisen.

Der goldene Schnitt teilt nämlich eine als Ganzes gegebene Größe dergestalt in zwei ungleiche Teile, daß sich der kleinere Teil oder Minor (m) zum größeren oder Major (M) ebenso verhält, wie der Größere Teil zum Ganzen.

Auf geometrischem Wege wird dieses Verhältnis dadurch gefunden, daß man an eine gegebene Linie a b die Hälfte von a b als Kathete b d ansetzt, hierauf die (in der beifolgenden Figur 1 schräg laufende Linie d a bezeichnende)

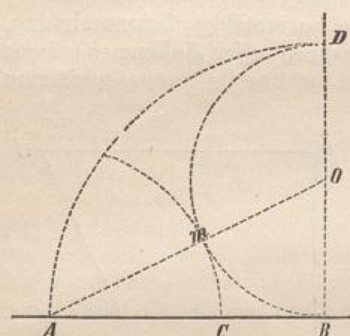
1*

Hypotenuse zieht und zunächst $de = bd$ auf der letzteren und sodann ea , d. h. den Rest der Hypotenuse, als ca auf der ursprünglichen Linie ab abträgt. In diesem Falle ist $a e$ der gesuchte größere Teil oder Major (M), dagegen $c b$ der gesuchte kleinere Teil (m) des Ganzen, der sich zu $a c$ genau so verhält, wie $a c$ zu der Linie $a b$.

Man kann auch folgendermaßen verfahren:

Auf die Linie AB wird senkrecht im Punkte B die Linie BD von derselben Länge, wie AB gesetzt, worauf man BD in O halbiert, um O mit OB als Halbmesser den Halbkreis DmB beschreibt, welcher von der Linie AO in m geschnitten wird.

Macht man nun $AC = Am$, so hat man den gesuchten Teilungspunkt.



Figur 2.

Will man auch noch AC in gleicher Weise in Teilung bringen, so trage man von A nur BC ab, denn BC ist gleichzeitig die mittlere geometrische Proportionale zwischen $AC = BC$.
 Daß nun, wenn wir dieses höchst einfache Gesetz auf einen beliebigen Gegenstand anwenden, der Träger ac das getragene Objekt cb sowohl an Größe, wie an Schwere und Breite der Form zu überragen hat und dieses Verhältnis in den Werken der Kunst und Technik vielfach eine große Rolle spielt, ist einleuchtend genug, wemgleich das ästhetische Gefühl in den meisten Fällen auch ohne Maßstab das Richtige zu treffen weiß, aber auch Fälle vorkommen können, wo das gerade Gegenteil stattfinden muß. So verhält sich am Parthenon zu Athen die Höhe desselben (von der Grundlinie der Basis bis zur Spitze des Giebels) zur Länge des Architravs oder Querbalkens beinahe wie der Minor zum Major, denn nach den aufgenommenen Mäßen beträgt die Höhe dieses vollendetsten aller klassischen Bauwerke 65, die Breite oder Länge der Giebelfront 107, also die Summe beider Dimensionen 172 Fuß. Es ist aber $\frac{107}{65} = 1,646$ und $\frac{172}{107} = 1,607$.

Ganz anders ist die Proportion des Tempels zu Pästum, der nur deshalb so schwerfällig wirkt, weil weder die Breite zur Länge, noch die Breite zur Höhe in einem schönen Verhältnis steht, die Höhe der Säule von der Basis bis zur Plinthe genau dasselbe Maß zeigt, wie der Teil vom Architrav bis zur Spitze des Giebels.

Aber nicht nur für die Maßverhältnisse großer Bauwerke ist der goldene Schnitt als Kanon der Proportion aufgestellt worden und für den Anfänger als Schutzmittel gegen grobe Fehler brauchbar, sondern auch auf kleinere Gegenstände ihn anzuwenden wird angeraten, gleichviel, ob es sich um Thüren, Fenster, Konsole, Gesimse, Arabesken, Oblonge, Rhomben, Ovale, Kreuze, Sterne und andere Figuren oder um das Abweichen der einzelnen Teile, wie Randverzierungen, Formate, Höhe und Breite von Rahmen, Kästen, Füllungen und Postamenten oder um die kompositionelle Anordnung von größeren Kunstwerken und Gemälden, plastischen Gruppen und Reliefdarstellungen handelt. Selbst die Wellenlinie läßt sich nach dem Zeising'schen System auf Grund proportionaler Maße als eine dem Auge wohlgefällige Form konstruieren, und ebenso werden für die einfachste Linie bei Zuhilfenahme des obigen Gesetzes mit größerer Leichtigkeit die dem Schönheitsinne und dem Begriffe von der Über- oder Unterordnung der einzelnen Teile entsprechenden Maßverhältnisse gefunden.

Hat eine Linie 1000 Tausendstel, so besteht die einmalige Teilung aus $382 + 618$, die zweimalige aus $382 + 236 + 382$ oder aus $382 + 382 + 236$, oder $236 + 382 + 382$, oder aus $618 + 236 + 146$ zc.

Will man von den Teilen zum Ganzen gelangen, so lassen sich die ersteren auch in aufsteigender, absteigender oder wechselnder Progression an einanderreihen, z. B. $3 + 5 + 8 + 13$, oder $8 + 5 + 3$, oder $3 + 5 + 8 + 5 + 3$, oder $8 + 5 + 3 + 5 + 8$ zc. Da sich nun ferner eine jede Einteilung mit jeder andern teils an derselben Achse, teils an einer anderen Achse oder an den Seiten, Winkeln zc. in Verbindung bringen läßt, so giebt es noch eine Menge anderer Kombinationen, kurz das Verhältnis läßt sich so mannigfach ausbeuten, ist so unendlich beweglicher Natur, daß die gesetzmäßige Bestimmung gegenüber der Phantasie des Künstlers nach keiner Richtung hin als beengende Grenze sich bemerkbar macht.

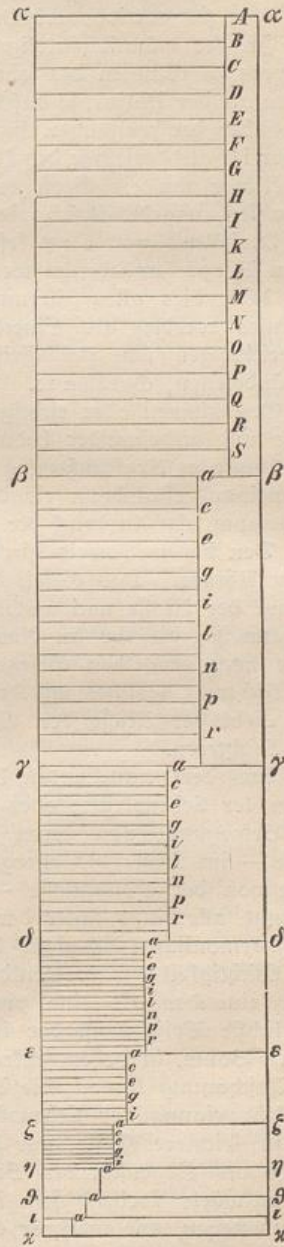
Für die künstlerische Bestimmung der Maße des menschlichen Körpers auf geometrischem Wege empfiehlt Zeising die Anfertigung eines s. g. Generalproportionsmessers nach nebenstehender Figur.

In derselben ist der Major βz das Maß für den Unterkörper, der Minor $\alpha\beta = \gamma z$ (382) dasjenige des Oberkörpers, ferner der Oberschenkelpartie, sowie das Maß für die Abschnitte vom Kehlkopfe bis zum Schaamende und vom Handende bis zur Sohle, weil alle diese Abschnitte das Maß von 382 haben. Der Minor des Majors $\beta\gamma = \delta z$ (236) bezeichnet das Maß für die Rumpf- und Schenkelpartie, sowie für Abschnitte vom Scheitel bis zu den Achselhöhlen, von der Taillenbasis bis zum Handende, vom Schaamende bis zum Wadenanfang zc.

Der kleinere Teil $\gamma\delta = \epsilon z$ (146) giebt das Maß für die Kopspartie, die Abschnitte vom Kehlkopf bis zur Herzgrube, von den Achselhöhlen bis zur Taillenbasis, von dieser bis zum Schaamende, vom Handende bis zum Knieende, sowie für die mittlere Fußlänge, die halbe Breite des Rumpfes nebst Armen in der Höhe der Achselhöhle, und für die Breite der Waden zc.

Will man die Länge der Linie αz vermindern und dafür das Maß $F z$ annehmen, so muß selbstredend durchweg eine Reduktion eintreten, für $\beta z - f z$, für $\alpha\beta$ oder γz der unter γ beginnende Abschnitt $f z$, für $\beta\gamma$ oder $\delta z -$ der unter δ anfangende Teil $f z$ gesetzt werden.

Ins Gewicht fallend ist die durch das Geschlecht herbeigeführte Ver-



Figur 3.

änderung des Verhältnisses zwischen dem Major als dem Tragenden und dem Minor als dem getragenen Teil, wobei wir nicht bloß die menschliche Figur im Auge haben dürfen, sondern auch den Charakter eines Kunstwerkes mitsprechen lassen müssen, um die für die beiden Geschlechter angewendeten Proportionsverhältnisse in ihm zum Ausdruck zu bringen.

In der männlichen Figur ist der Major (β z) oder der untere Teil des Körpers zu Gunsten des oberen Teiles oder Minors (α β) etwas kürzer gehalten als der Major, so daß der Oberkörper, dessen charakteristisches Merkmal gegenüber der weiblichen Figur in der größeren Schulterbreite besteht, etwas länger ist, als derjenige des Weibes, oder umgekehrt in den weiblichen Maßen der Minor um ein Geringes zum Vorteil des Majors verlängert erscheint, in Zahlen ausgedrückt sich wie 3 : 5 verhält, während für den männlichen Typus das Verhältnis von 6 : 8 festgehalten, d. h. die Taille kürzer als beim weiblichen Körper angedeutet werden muß.

Aber dies alles gilt nur im Allgemeinen; ein Apollo, ein Mars und Herkules werden als Einzeltypen nur charakterisiert werden können durch Abweichungen von der Zeising'schen Regel; dasselbe gilt von Gebäuden, Gebäudeteilen, Geräten zc. Das Naturgesetz, durch welches die Proportion der Organismen oder richtige Verteilung und Gliederung der einzelnen Teile unter und zu einander bedungen ist, beruht zunächst auf den Gesetzen der Richtung oder Kraftäußerung und dem Gesetz der Schwere, durch deren Kampf gegeneinander alsdann ein dritter Faktor der proportionalen Schönheit: die Bewegung als Ausdruck der Naturwesen innewohnenden Lebenskraft entsteht.

Den besten Beweis hierfür haben wir in der Pflanze und dem menschlichen Körper. Das Gesetz der Schwere oder Gravitation bedingt die Verteilung der Masse nach unten, und zwar so, daß je nach dem Umfange der Hauptmasse, die ihr an Ausdehnung und Volumen am nächsten stehenden Teile nach demselben Gesetze der Hauptmasse sich anschließen. Das Gesetz der Richtung, welches mit dem der Lebenskraft Eins ist, zwingt nach Oben und giebt der Masse den Charakter des Aufstrebenden, Leichten oder auch nur Leichtereren.

Aus dem entstehenden Konflikt zwischen dem Gesetze der Schwere und jenem der Lebenskraft, oder der durch dieselbe bedingten Richtung resultiert die Bewegung, von deren größerer oder geringerer Geschwindigkeit und Ruhe — im Sinne des energischeren oder gehemmten Auftretens der einzelnen Teile von der Hauptmasse — die Mannigfaltigkeit der formalen Schönheit abhängt, allerdings unter der Voraussetzung, daß der Widerstreit der Kräfte zum harmonischen Ausgleich kommt, d. h. der Gegensatz zwischen der Schwere und Leichtigkeit der Formen durch die Verhältnismäßigkeit der einzelnen Teile unter einander als eine proportionale Notwendigkeit erscheint. Das verständlichste Beispiel ist der in Folge des Beisammenseins der Fasern unten dickere Baum, in dessen senkrechter Mittellinie das Auftreten der Lebenskraft zur Anschauung kommt; die Masse des Stammes nimmt nach Oben in Folge der Abzweigung der Lebenskraft an Breite und Festigkeit ab und setzt sich in leichtere Teile, wie Äste, Zweige, Blätter, Blüten, Ranken zc. um, welche als Gegensatz des Schweren und Unverrückbaren in ihrer Richtung nur aufwärts strebend sein können und unter einander in demselben Verhältnis stehen, wie in ihrer Gesamtheit zur Hauptmasse.



Die Symmetrie.

Die zweite ornamentale Schönheitsnorm besteht in der symmetrischen Anordnung, wie sie gleichfalls der Baum in der ebenmäßigen Gruppierung der Blätter, Blüten zc. aufweist und welche in einzelnen Pflanzen sich in oft bewunderungswürdiger Vollkommenheit ausgedrückt findet.

Aber der schaffende Künstler, wie der Beurteiler eines Kunstwerkes darf nicht etwa unter Symmetrie blos die absolute Gleichförmigkeit zweier Hälften eines Ganzen verstehen, da die Schönheit des Einklangs nicht auf sklavisch gleichmäßiger sehr leicht ausdrücklos werdender Anordnung von zwei Gruppen in allen Punkten übereinstimmender Teile, sondern vielmehr auf dem Gleichgewicht in der Wirkung der zu einem Ganzen in gegenseitiger Übereinstimmung vereinten Formen beruht, die allerdings eine Mittelachse haben, auf welche die beiden Gruppen von einzelnen ähnlich gebildeten oder in ihrer äußeren Form gleichen Teilen sich beziehen.

Nur, wo, wie in der Baukunst, die scharf ausgeprägten Formen die Kontrolle sehr erleichtern, und daher strenge Verhältnisse (gleiche Anordnung) der Fenster und Übereinstimmung gewisser ornamentaler Formen erforderlich sind, kann der Mannigfaltigkeit resp. Variation in der symmetrischen Wiederkehr kein allzugroßer Spielraum eingeräumt werden, ein so hoher Reiz auch in der freien Behandlung des Gleichartigen neben und über einander liegen mag.

Anderers verhält es sich mit

der Eurhythmie,

die als das schöne Ebenmaß, das wohlgeordnete Verhältnis aller Teile zu dem Ganzen, als solchem minder klar, als geschlossene Symmetrie definiert wird.

Ein jedes Kunstwerk bedarf also der Eurhythmie, um als harmonisches Ganzes erscheinen zu können. Daraus, daß jeder einzelne Teil in wohlgeordnetem Verhältnis zum Ganzen steht, folgt allerdings zugleich die Beobachtung der Symmetrie und die gleichartige Behandlung gleichartiger Teile. Aber dies verlangt nicht etwa überall eine die Abwechslung ausschließende langweilige ermüdende Wiederholung völlig gleichartig gestellter Formen, wie solche bei ganz genauer Funktion der einzelnen Abschnitte eines größeren Ziertheils nötig ist, z. B. in der Baukunst die Wiederholung der Perlenreihen, Blätter, der Eierstabverzierung, des Zahnschnitts, der Kamelierung, ja sogar der Fensterreihen zc., oder in anderen Künsten die der Reihungen, Zöpfe, Gewebknoten, Windungen zc., sondern man kann auch in der Aneinanderfügung oder Anreihung einfacherer mit reicheren Teilen wechseln, ohne darum die eurhythmische Einheit und Geschlossenheit zu stören.

Die größte Vollendung in der Handhabung der Eurhythmie, die höchste Schönheit durch Berechnung des ruhigen Ebenmaßes und der sinnvollen Geschlossenheit wechselnder Teile zeigt die griechische Kunst.

Schon ihr, mehr noch manchen der späteren Kunstweisen, war die Eurhythmie mehr als eine bloße Aneinanderreihung gleichartiger oder wenig von einander sich abhebender Teile; keine wahre Kunst aber kann sie missen, denn ihre Befolgung ist unerläßlich notwendig, einerseits, um den Formenreichtum zur ästhetischen Einheit zusammenzufassen, andererseits aber, damit dem Auge der nötige Ruhepunkt gewährt werde, den es bedarf, um das Ganze nach allen Richtungen hin genießen zu können.



Die Festigkeit.

Das Gesetz der Festigkeit, welches besonders in allen stützenden und bindenden Teilen zum Ausdruck kommt und ihnen den Charakter der Undurchbiegbarkeit giebt, steht mit dem Gesetze der Schwere in nahem Verhältnis; denn wenn das letztere die Masse als das Unbewegliche, Unerrückbare erscheinen läßt, so versinnlicht das erstere die Kraft des Widerstandes und Zähigkeit der stützenden und bindenden Teile, ob wir darunter nun Postamente, Pilaster und Kandelaberträger oder die stützenden Füße der Tische, Stühle und anderer Gebrauchsgegenstände verstehen wollen.

Auch hierfür liefert das Pflanzenreich die passendsten Vorbilder; ist doch die Säule mit ihrem am Kapital angebrachten Blattwerk nichts als eine Übertragung der Pflanzenform auf den Stein, an dem die naturgemäße Entwicklung des Stammes nicht anders versinnlicht werden konnte, als daß man denselben, um die den Stamm verstärkenden Rippen anzudeuten, kannelierte, die Fugen der Säulentrommel sich als die Ringe und Gelenknoten dachte oder die letzteren auch durch ein den Eindruck der Festigkeit vermehrendes Bandornament ausdrückte.

Das Gesetz der Festigkeit muß sich aber auch durch eine gewisse Stärke, einen entsprechenden Umfang des tragenden Gliedes markieren, d. h. wir sollen das Gefühl haben, daß der stützende Teil fähig sei, die Last, die ihm auferlegt ist, zu bewältigen, wobei die Widerstandsfähigkeit des verwendeten Materials Nebensache ist, wo es sich um Übertragungen von Vorbildern handelt, die der Natur ihres Stoffes nach eine bestimmte Stärke voraussetzen. Eine dünne Eisensäule macht daher, da ihr stofflicher Charakter durch den Anstrich verloren geht, immer den Eindruck der Unzulänglichkeit der Festigkeit, obgleich die Art des Materials die vollkommenste Sicherheit derselben garantiert.



Die Stilbildung.

Wie sich die Völker von einander unterscheiden durch Sprache, Religion, Weltanschauung, Sitten und Gewohnheiten, durch die erlangte Stufe handwerklicher und wissenschaftlicher Anwendung der Naturkräfte *z.*, und diese Faktoren wiederum von klimatischen, topographischen und anderen Verhältnissen abhängen, so wird auch ihre Kunstweise charakterisiert durch die Art der Auffassung ihrer der zu erfüllenden Aufgabe zu Grunde liegenden Idee, also auch hinsichtlich des etwaigen Zweckes, dem das Kunstwerk zu dienen hat, durch die Beschaffenheit und Behandlungsweise des verwendeten Materials *z.* *z.* Es muß demnach eine Gruppe von Kunstwerken derselben Nation, Gegend, Zeit *z.* gewisse gemeinsame Eigenschaften aufweisen, gemeinsamen Gesetzen folgen, so daß nur in den Grenzen dieser der Nationalität und dergl. entsprechenden Gesetze die Subjektivität des die Arbeit ausführenden Künstlers zur Geltung kommen darf.

Der Stil, d. h. die Gesamtheit solcher gemeinsamen Gesetze, kann mithin, wie die Sitte, nicht von Personen — denen man aber in etwas modifiziertem Wortsinne, auch ihren Stil, d. h. einen besonderen Ausdruck für die Allgemeinheit des Geschmacks *z.* zuschreiben kann, — gemacht werden, sondern er geht aus ganz bestimmten Verhältnissen als eine diesen bis ins Detail entsprechende Form und Norm hervor.

Der Stil bewirkt genau wie die Sitte: „im Gegensatz gegen schrankenlose Vereinzelnung und Zufälligkeit der Antriebe zum Handeln“, die Einschränkung des subjektiven, die Verhältnisse außer Acht lassenden Beliebens und der individuellen Willkür mit einer Macht, die eben in Folge ihrer naturgemäßen Entwicklung dauernd ist.

Ein Stil entsteht und fällt mit den Verhältnissen wie die Sitte und charakterisiert daher in mehr oder minder prägnanter Weise diesen oder jenen Zeitabschnitt. In sein Gebiet gehört alles das, was durch die herrschenden Verhältnisse der betreffenden Periode eine bestimmte Form erhalten hat und mindestens ein oder mehrere Menschenalter hindurch für den Zeitgeschmack maßgebend gewesen ist.

Sofern ein Stil in den einzelnen Formen, die als Äußerung seiner Gesetze erscheinen, dem allgemeinen Gesetze des Schönen entspricht, kann man ihn einen schönen Stil nennen. Manche haben daraus geschlossen, es müsse sich ein durchaus schöner Stil aus absolut gültigen Gesetzen entwickeln lassen. Da der Stil aber allemal aus der Sachlage gewisser Verhältnisse als System der diesen entsprechenden Formen hervorgeht, so giebt es selbstverständlich mehr als einen Stil. Verwandt können sie nur insofern mit einander sein, als sie unter sich gleichenden Verhältnissen entstanden sind. Formenverschiedene Stile sind im Laufe der Kunstgeschichte hie und da durch den Willen tonangebender Künstler unter dem Einflusse einer geeigneten Zeitrichtung mit einander zu einem Mischstile verschmolzen worden.

Aber der durch einheitliche Einwirkung klimatischer, religiöser, staatlicher, nationaler zc. Verhältnisse bedingte reine Stil bildet natürlich ein völlig einheitliches, in sich abgeschlossenes Formensystem, der gemischte dagegen wird oft die Harmonie einzelner Formen mit anderen vermissen lassen, ja man wird oft das Ursprüngliche der dabei ausgebeuteten einzelnen Stile auf den ersten Blick erkennen. Darin liegt der Grund, daß Mischstile nie vollkommen schön sind, denn die Schönheit eines Stils beruht nicht nur auf ornamentaler Äußerlichkeit, sondern auf zweckentsprechender, vor allem auf harmonischer Anordnung der mit einander verbundenen Glieder und weiter auf richtiger Anwendung desselben unter den gegebenen Verhältnissen. Ein Stil ist daher nur dann schön, wenn er neben einer natürlichen Gliederung wirklich harmonische Formen zeigt. Wenn aber auf künstlerische Anordnung kein Gewicht gelegt ist oder vielmehr diese nicht nur nicht berücksichtigt, sondern sogar mit einer gewissen Absichtlichkeit vermieden wurde, so hat das Formsystem, welches dann nicht die Benennung Stil verdient, keinen ästhetischen Wert, da auf solche Weise nicht das Gewerbe sich durch die Kunst zu künstlerischer Bedeutung erheben läßt, worin ja die Wirkung des Stils beruht. Einen häßlichen Stil also giebt es nicht.

Da nun aber der Stil das Typische seiner Heimat an sich trägt, so kann ein jeder an sich, d. h. z. B. als arabischer, persischer, gotischer zc. schön sein, ohne gerade bei einem jeden in abweichenden nationalen oder dergleichen Anschauungen Befangenen Gefallen erregen zu müssen.

Univerfoll könnte ein Stil nur dann sein, wenn er neben zweckentsprechender und harmonischer Anordnung der einzelnen Glieder unter einander durch den edlen Schwung der Formen ein Schönes zur Schau trüge, das auf alle Kulturvölker in Folge einer ihnen innewohnenden, allen Menschen verständlichen und sympathischen Idee einen ziemlich gleichen günstigen ästhetischen Eindruck hervorriefe.

Ein solcher Stil ist, wie bereits erwähnt, unmöglich; doch haben sich einzelne Stile diesem Ziele thunlichst genähert, so besonders der gotische und griechische, die beide eben wegen ihrer vielen univerfellen, man möchte beinahe

sagen absoluten Schönheiten der Form, und wegen der diesen Formen zu Grunde liegenden universellen Ideen unter allen Längen- und Breitengraden gebildeten Menschen gefallen müssen und auch gefallen haben, wengleich auch im Allgemeinen dem modernen Geschmacke die Renaissance am meisten zusagt.

Im Gegensatz zu dem eigentlichen, allgemeinen Stil, entsteht die Manier oder der sogen. manierierte Stil, wenn sich der Künstler dem Einflusse seiner Zeit entzieht, oder mit anderen Worten, wenn er aufhört, in seinen Arbeiten das Gesetz der Kunstentwicklung nach Zeit und Volkscharakter zum Ausdruck zu bringen. In wie weit die zur Schau getragene Manier schön oder unschön ist, hat mit dem Stil nichts zu thun, da das ästhetische Gelingen der fraglichen Manier lediglich von der künstlerischen Geschicklichkeit und Einsicht abhängt, und nur der Künstler dafür verantwortlich zu machen ist, wenn er diesen oder jenen Stil durch die Art seiner subjektiven Auffassung zur Charakterfrage (Karikatur) herabzieht.

Die Größe des Genies beruht nicht etwa darin, daß es sich kühn und vermessen über die aus der fortschreitenden Entwicklung der Kunst entstandenen Gesetze hinwegsetzt, sondern vielmehr darin, daß es den Charakter seiner Zeit in der ihm allerdings allein eigenen und darum originellen Weise, am klarsten widerspiegelt und diese dadurch zum Typus der jeweiligen Kunstpoche wird; denn welche Berechtigung auch die künstlerische Freiheit hat und wie notwendig sie für die Fortentwicklung der Kunst sein mag:

Vergebens werden ungebundene Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
Wer Großes will, muß sich zusammenraffen:
In der Vollendung zeigt sich erst der Meister
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.





Zweiter Abschnitt.

Die Farbe als Dekorationsmittel.



Ist die Frage über die Bemalung oder Nichtbemalung der griechischen Tempel und Statuen trotz der von Semper contra Kugler ins Feld geführten schwerwiegenden Beweise für die erstere gleichwohl noch nicht völlig entschieden, so hat man sich wenigstens in dem einen Punkte geeinigt, daß außer der Decke und der Wand, gewisse strukturelle Teile des Tempels: das Kapitäl, der Architrav, die Metopen, das Gebälk, Gesims u. farbigen Schmuck zeigten und die Griechen, wie alle Völker des Altertums, der Farbe eine hohe ästhetische und zugleich symbolische Bedeutung beilegen.

Wie schon vor den Griechen die Ägypter ihre Bauten und sonstigen Kunstwerke, ernst, feierlich und schwer, mit farbigem Schmuck versehen, während der Grieche heiterer und leichter in diesem Punkte verfuhr, wie dann bei den Römern auch auf diesem Gebiete Prunk, Pracht und Sinnentzückung vielfach die klassische Harmonie der hellenischen Kunst beeinträchtigte, so bediente sich auch die Kunst des Mittelalters des Farbenschmuckes in einer dem damaligen Geschmack und der Denkweise der betreffenden Nationalitäten entsprechenden und darum nicht immer unserem jetzigen Geschmack zusagenden Weise. Ohne Zweifel machen die lateinischen Basiliken durch die Verteilung der Farben einen ruhigeren Eindruck als die byzantinischen Kuppelbauten, obschon bei beiden die Mosaik eine große Rolle spielt. Die Farben der Ornamente, welche bei beiden gern auf Goldgrund gesetzt wurden, sind in der byzantinischen schwerfälliger, aber auch ernster. In dem aus der gegenseitigen Einwirkung beider Bauweisen entstandenen romanischen Stil findet sich dieser Gegensatz zum Teil gelöst, das Streben nach großer Pracht, durch Rücksicht auf andere Gesetze gemäßigt; dabei tritt jedoch nun der nationale Einfluß in mannigfacher Modifikation hervor, nebenbei auch der Einfluß des größeren oder geringeren Reichtums. Im Allgemeinen findet sich im Norden weniger Prunk als im Süden. Besonders verstanden es die Sarazenen, das von der Byzantinik ihnen überlieferte Material zu hoher Feinheit durchzubilden. Unter den christlichen Künstlern waren es die normannischen, welche dieser Feinheit am nächsten kommen und die ornamentale Färbung der Wände, Decken und Friesbänder mit zahlreichen figürlichen Darstellungen in schönsten Einklang zu bringen vermochten.

Am meisten durchgeistigt, maßvoll und doch lebendig tritt der farbige Schmuck in der Gotik auf. Nicht allein sind die Fenster reich mit Malereien

bedacht, auch die Gliederungen, Pfeiler, Dienste zc. wurden polychrom behandelt, die Rundstäbe mit Gold und Silber ausgemalt, die Hohlkehlen grün, braunrot oder dunkelblau gehalten, die mit reichfarbigen Ornamentenfriesen umzogenen Gewölbeflächen, auf denen figürliche Malereien prangten, tiefblau angelegt, ja nicht selten sogar die Façaden der Wohnhäuser mit sinnreichen „Schildereien“ versehen, wohingegen die Gotteshäuser meist nur im Innern ausgemalt waren. In der Renaissancezeit, ja bis zum Rococo, erhielt sich der feinfarbige Schmuck und nur ein Rückschlag von Ueberreizung zur Ernüchterung ließ denselben zu Ende des 17. Jahrhunderts verschwinden. In der Gegenwart aber spielt im Ornament die Farbe wiederum eine so wesentliche Rolle, daß ein kurzer Hinweis auf die in der Erfahrung und auf wissenschaftlicher Untersuchung beruhenden Lehre von der harmonischen Verbindung der Farben nötig erscheint.

Der Schöpfer der neuen Theorie, nach der die Farbenempfindungen durch Ätherschwingung (Undulationstheorie) hervorgerufen werden, und im weißen Sonnenlichte (monochromatisches Licht) als homogene (nicht brechbare) oder einfache Sonnenstrahlen alle Farben enthalten sind oder das Sonnenlicht doch mittelst des Prisma's in seine sieben Hauptfarben: Rot, Gelb, Grün, Hellblau, Indigo und Violett zerlegt werden kann, ist der englische Physiker Newton.

Die Wahrnehmung der Farben hängt von der Länge der Schwingungen ab, welche der im Aether gebrochene Lichtstrahl verursacht. Die durch die längsten Schwingungen bewirkte Farbenwahrnehmung bezeichnen wir mit Rot, ihm folgt Orange, hierauf Gelb, sodann Grün, Hellblau, Indigo und endlich Violett, unter welchen Blau im Sonnenspektrum den größten Raum einnimmt.

Den Beweis von der Brechbarkeit des Lichtes liefert das dreiseitige Flintglasprisma. Fängt man nämlich den durch einen im Fensterladen angebrachten schmalen vertikalen Spalt einströmenden Sonnenstrahl im dunklen Raume mittelst des Prismas auf, so erhalten wir an der gegenüberliegenden weißen Wand ein Farbenbild, das uns die sieben Farben, je nach der Dauer ihres Schwingungsverhältnisses und durch schwarze (Fraunhofer'sche) Linien, deren Zahl Kirchhoff noch vergrößerte, geschieden, übereinander sichtbar macht.

Wie sich das weiße Licht in seine verschiedenen Bestandteile zerlegen läßt, ebenso können auch umgekehrt diese letzteren wieder in das erstere umgewandelt werden, wenn man mit einem entgegengesetzt gehaltenen Prisma die in Farben umgewandelten Lichtstrahlen auffängt.

Im Sonnenlichte giebt es indessen auch solche Strahlen, die keine Farbenempfindung im Auge hervorbringen, wenigstens wegen ihrer uns nicht sichtbar werdenden Brechung als Farben nicht mehr empfunden werden können und nur auf gewisse chemische Verbindungen (Urannglas, Chininlösung, Abkochung von Kastanienrinde zc.) Einfluß haben (fluoresciren), d. h. an denselben wahrnehmbar sind und deshalb chemische Strahlen heißen. Die Menge der Lichtwellen bedingt nicht immer eine gleich große Lichtkraft der Farben. So ist z. B. Orange, obwohl es dem Rot an Wärme und Lichtwellen nachsteht, dennoch weit lichtkräftiger als jenes und wird in diesem Punkte nur von dem lichtmächtigsten Gelb übertroffen, das indessen ebenfalls dem Rot an Lichtwellenzahl nachsteht. Die lichtärmste Farbe, dem das Blau voran steht, ist das Violett, während Grün hinsichtlich der Lichtstärke mitten inne liegt.

Die Wahrnehmung der Farben in der Verbindung mit irgend einem Körper beruht darauf, daß an der Oberfläche des Gegenstandes die im weißen Licht enthaltenen farbigen Strahlen reflektiert, hindurch gelassen oder vernichtet sind. Körper können mithin nur rot, grün, gelb, blau und violett

erscheinen, wenn lediglich jene farbigen Strahlen zurückgeworfen werden, welche den Begriff der einen oder anderen Farbe bilden.

Weiß erscheinen mithin alle Körper, welche das Licht vollkommen — soweit überhaupt eine vollkommen weiße Farbe existiert — zurückwerfen, schwarz, die das Licht in sich auffaugen, d. h. in sich behalten oder vollkommen durchlassen, grau alle farblosen Körper, welche das Licht unvollkommen durchlassen.

Dabei ist es nicht gleichgültig, ob ein Körper eine glatte, glänzende oder rauhe matte Oberfläche hat, denn in dem einen Falle wird das Licht stärker, in dem andern schwächer zurückgeworfen, mithin auch der gefärbte Strahl dadurch beeinflusst.

Je bedeutender die Anzahl der zurückgeworfenen Strahlen ist, d. h. je weniger weißes Licht existiert, um so größere Intensität, Sättigung oder Feuer hat eine Farbe, die darum noch keine helle zu sein braucht, da der Begriff Intensität auf alle Farben Anwendung findet, welche ihren spezifischen Charakter am vollkommensten zum Ausdruck bringen.

Wo ein Mangel an Intensität vorherrscht, da ist entweder die Menge des zurückgeworfenen farbigen Lichtes zu schwach oder dasselbe mit Weiß zu sehr gesättigt.

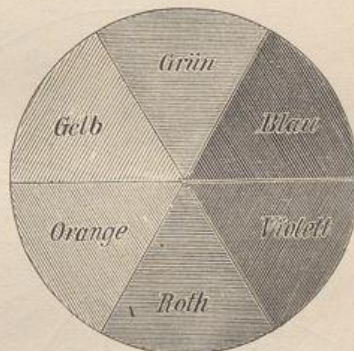
Wir unterscheiden in der Farbenlehre objektive und subjektive Farben. Objektive Farben nennen wir diejenigen, welche an Körpern wahrgenommen werden, subjektive, die durch einen physiologischen Vorgang auf der Netzhaut unseres Auges hervorgerufen, nur im Gefühl als solche existieren, also in Wirklichkeit nicht vorhanden sind, sondern auf einer Art Täuschung beruhen, aber eine objektive Farbe voraussetzen.

Auf dieser Lehre von den objektiven und subjektiven Farben beruht allein die harmonische Verbindung der Farben, denn unter den Komplementär- oder Ergänzungsfarben verstehen wir diejenigen, welche zu anderen in einem Kontrastverhältnis stehen, d. h. welche gewählt werden müssen, um den Eindruck der ästhetischen Zusammengehörigkeit oder Ergänzung hervorzurufen.

Nach diesem Gesetz der Zusammengehörigkeit ist die Ergänzungsfarbe von Rot Grün, und umgekehrt, von Orange Blau, von Blau Orange, von Gelb Violett und von Violett Gelb, wobei allerdings auch noch die Helligkeit und Sättigung der Farben in Betracht kommt, sodaß jede Nuance einen besonderen Ton der Ergänzungsfarbe voraussetzt.

Im Allgemeinen kann man auch das Gesetz dahin formulieren, daß man sagt: die Ergänzungsfarbe ist diejenige Farbe, welche entsteht, wenn man zwei Grundfarben mit einander mischt und diese Mischfarben der dritten Grundfarbe gegenüberstellt. Die Grundfarben Gelb und Blau geben gemischt Grün und da die dritte Grundfarbe Rot ist, so haben wir in Grün die Ergänzungsfarbe von Rot. Gelb und Rot giebt Orange, das daher zu dem fehlenden Blau in ein komplementäres Verhältnis tritt, und endlich entsteht aus Blau und Rot Violett, mithin ist Violett die Ergänzungsfarbe des fehlenden Gelb.

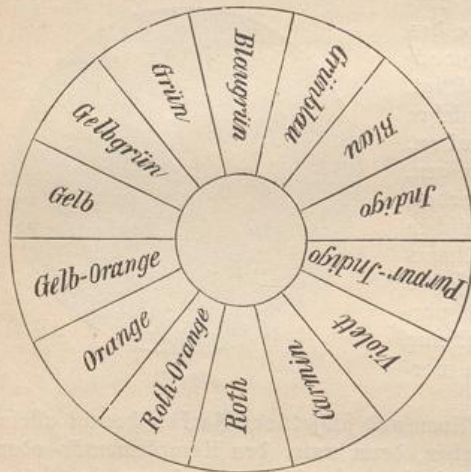
Zur Bestimmung der Komplementärfarben bedient man sich übrigens sehr verschiedener Methoden, von den einfachsten bis zum ohne Instrument nicht ausführbaren Experimente.



Figur 4.

Sieht man z. B. recht scharf und anhaltend in das helle Sonnenlicht und schließt man dann das Auge plötzlich, so hat man die Empfindung violetter Flecke. Dieses subjektive Violett ist der physiologisch bedingte Kontrast des Gelben, oder in unserem Sinne die in einem harmonischen Verhältnisse (Harmonie des Kontrastes) stehende Ergänzungs- oder Komplementärfarbe. Es handelt sich hierbei nicht um ein ästhetisches, sondern um ein körperliches Bedürfnis. Hat nämlich das Auge z. B. längere Zeit das Gelbe gesehen, so verschaffen sich die erregten Nerven dadurch Ruhe, daß sie selbst Violett erzeugen, d. h. diejenige Farbe hervorrufen, welche zu der gesehenen in einem Kontrastverhältnis steht.

Wäre der leuchtende Körper rein grün, so würde man im Gefühle Rot, wäre er ein intensives Blau, ein mattes Orange zc. sehen. Das einfachste Experiment besteht darin, daß man einen Bogen weißes Papier nimmt, eine farbige Figur darauf legt und dieselbe mit dem Auge bis zur Ermüdung betrachtet. Wird nun der beispielsweise grüne Körper schnell hinweggenommen, ohne daß man die Richtung des Auges verändert, so hat man den



Figur 5.

Eindruck, als ob die Figur noch an ihrer alten Stelle liege, jedoch mit dem Unterschiede, daß sie dem Betrachtenden statt grün rot mit grünlichem Rande erscheint. In der gleichen Weise kann man mit den anderen Farben verfahren und auf diese Weise genau bestimmen, welche Nuance zu wählen sei, um eine Harmonie zweier Farben herbeizuführen. Bildlich dargestellt erhalten wir nebenstehenden, von John Herschel aufgestellten Farbenkreis mit sieben Farbenpaaren, in welchem die Komplementärfarben einander gegenüber gestellt sind. Brücke's Farbenkreis hat sechs Farbenpaare, derjenige Bezold's 5, Chev-

reul's ebenfalls 6 und Göthe's Farbenkreis nur 3 Farbenpaare.

Außer der Harmonie des Kontrastes, welche sich nur auf die Komplementärfarben bezieht, spricht man noch von einer Harmonie der Analogie oder Gleichartigkeit (Schattierung der Farbe), derzufolge Rot und Orange, Orange und Gelb, Gelb und Gelbgrün, Grün und Blaugrün, Blaugrün und Blau, Blau und Violett, Violett und Violett in einem Ähnlichkeitsverhältnis zu einander stehen.

Dieses Verhältnis ist indessen nur in Bezug auf die Schattierung ein günstiges; denn gleichartige Farben werden nebeneinander in der Intensität etwas herabgemindert. So erscheint Rot neben Gelb ins Bläuliche stechend, das Gelb grünlicher, neben Violett orangefarbener, Gelb neben Grün schmutzig, fahl, neben Blau ins Grünliche gezogen, während dahingegen der rötliche Schimmer von Orange neben Grün gelblich und Grünblau kräftiger wirkt und neben Violett gelblicher wird.

Die Wirkung der Farben hängt zum großen Teil von der mehr oder minder geschickten Mischung derselben ab, wofür man allerdings ein Auge haben muß, wenn die gewünschte Mischung den gehegten Erwartungen entsprechen soll. Im Allgemeinen gilt hierfür folgendes:

Das Rot zieht, dem Orangefarbigem beigemischt, dasselbe ins Röttliche.

Das Orangefarbige wird ein schmutziges Gelb, wenn man ihm Grün zusetzt.

Das Blau mit dem Grünen in nicht reinen Tönen vermengt, bewirkt, daß letzteres weniger gelb und schmutzig erscheint; sind sie beide rein, entsteht ein giftiges Grün (Ballkleidergrün, Arsenikgrün).

Durch Verletzung des Indigos mit Blau fällt ersteres mehr ins Dunkle, d. h. es verliert seinen Stich ins Röttliche, behält dahingegen seinen Ton, wenn man es mit Hellblau mischt.

Das Blau mit Veilchenblau oder Lilla vereinigt, sticht mit diesem ins Indigo-farbene.

Rot und Blau geben beim Vorherrschenden des Blau Violett, beim Ueberwiegen des Rot Lilla.

Indigo mit Rot vermischt, giebt ersterem einen lilla Ton.

Das ins Grüne fallende Gelb wird gelber durch Orange.

Das Grün mit Veilchenblau versetzt, ergiebt ein schmutziges Graublau (Pflaumenblau).

Das ins Orange spielende Gelb macht durch Beimischung das Rot ins Orangefarbige stehend.

Die Mischung von Gelb und Blau giebt Grün.

Aus Violett und Orange wird ein schmutziges Rot (Pompejanisch-Rot).

Das Orangefarbige mit Grün vermischt, fällt ins Gelbe, mit Rot vereinigt, ins Rote, mit Indigo gemengt, ins Violette.

Blau wird durch Grün grünlich.

Das Grüngelbe dem Indigo zugesetzt, giebt Stahlgrün.

Das Rot mit Gelb gemischt, ein reines Orange.

Das Pommeranzenfarbene (Grüngelb) mit Rot vereinigt, giebt dem letzteren einen Stich ins Pommeranzenfarbene und mit Gelb gemengt, zeigt Gelb eine gleiche Nuance, wohingegen das Violette ins Rote übergeht, wenn ihm ein ins Pommeranzenfarbige spielendes Gelb beigemischt wird.

Es ist zugleich ein alter Erfahrungssatz, daß die Farben bei künstlichem Lichte anders wirken als am Tage, viele von ihnen ihre Intensität und charakteristische Eigentümlichkeit bei Lampenlicht verlieren, andere dahingegen unter dem Einflusse desselben an Kraft und Glanz gewinnen, demzufolge man denn auch von s. g. Lichtfarben spricht, und darunter eben solche versteht, welche bei künstlichem Lichte ihre Leuchtkraft nicht nur nicht einbüßen, sondern noch erhöhen.

Das Wort „Lichtfarbe“ bezieht sich übrigens weniger auf den Ton, als auf den Farbstoff. So erscheint ein und derselbe blaue Farbton, wenn er mit Preußischblau angemacht ist, abends grün, ist er aus Kobalt hergestellt, am Abend grau und verwendet man Ultramarin, rein blau. Zinnober wirkt in der Dämmerung oder bei schwacher Beleuchtung schwarz, bei elektrischem Lichte graurot, bei Gaslicht ponceaurot und bei Petroleum wie am Tage.

Für die dekorative Kunst ist es mithin nicht gleichgiltig, ob die dekorierten Räume mehr bei Tage oder bei Lampenlicht gesehen werden, oder ob sie sowohl für die Tagesbeleuchtung, wie für das Lampenlicht einzurichten sind.

Kommt nur das Lampenlicht in Betracht, so ist hierbei im Speziellen noch zwischen der Art desselben zu unterscheiden, d. h. es ist zu ermitteln, ob das in Anschlag zu bringende Lampenlicht mehr mit gelber oder röttlicher Flamme brennt oder ob wohl gar elektrisches Licht, das jedoch nicht alle Farben greller, unvermittelter und kälter zeigt, die Räume zu erhellen hat. Thatsache ist, daß Grün etwas blauer, daß Gelb etwas weißer, daß das reine Rot ein wenig grau und daß Blau fast unverändert bei elektrischem Lichte erscheint.

Haben wir es mit einem Lampenlicht zu thun, dessen Strahlen zum größten Teil gelbe sind, so wird z. B. eine Tapete von dunklem Rot mit grünen und orangefarbenen Zeichnungen ihre Wirkung insofern nicht verfehlen, als sie greller erscheint, d. h. das Rot wird dunkler, das Gelb heller, das Orange grauer und das Blau geradezu grün; wird dahingegen das Licht aus meist roten Strahlen gebildet, so sind auch die darin enthaltenen blauen mit in Anschlag zu bringen, denn letztere ziehen die Farben bedeutend herunter, lassen das Grün trotz des kontrastlichen Verhältnisses, dunkler, grünblauer erscheinen und ziehen das Rot in ein Violett von schmutzigem Ton. Ist jedoch das Grün zu hell, so wirkt es fahl und verschossen. Rote Strahlen machen das Grün zu Olivengrün, bräunlicher. Ein sehr reines Himmelblau wirkt bei rotem Lichte sehr schön violett und Violett bei gelbem Lichte rot.

Man thut daher gut, bei mehr rotem Lichte das Orangegelbe, das satte Grün, das dunkle Rot, das warme Rothbraun neben reicher Goldverwendung, oder ein nicht rötliches Blau mit Orangegelb zu wählen, dahingegen Rosa, Hellgrün, Paille, Himmelblau, die eigentlichen Tagfarben, in Räumen ganz auszuschließen, welche durch Lampenlicht erleuchtet werden. Derjenige Farbstoff, welcher am Abend als ein intensives Grün erscheint, ist das dreifach rote schwefelsaure Chromoxyd in unlöslicher Modifikation; doch wirken alle Mineralblau, das Bergblau und Preußischblau bei Licht ebenfalls grün, wenn auch nicht so kräftig.



Die Symbolik der Farben.

Endlich ist auch noch auf die Symbolik der Farben aufmerksam zu machen. Alle alten Völker legten auf dieselbe ein großes Gewicht, denn Licht in Anwendung auf das Wesen Gottes, war ihnen gleichbedeutend mit Farbe und diese in ihrer Verschiedenheit der symbolische Begriff für die in der Welt der Erscheinungen sich äuffernde Gottheit.

Zunächst bezeichnen Weiß und Schwarz, als Licht und Finsternis aufgefaßt, in der Religion verschiedener Völker die Gegensätze von rein und unrein. Ormuzd, dem zoroastrischen Gotte des reinen Lichts, des leuchtenden und erhaltenden Feuers, steht Ahriman, der Gott der Finsternis und der zerstörenden Gewalt, genau so gegenüber, wie der das Leben mit seinem unreinen Gluthauche vernichtende Typhon der Aegypter dem das Gute und Lichtvolle erzeugenden Osiris.

Und was ist der den Wechsel der Jahreszeit bezeichnende weiße und schwarze Apisstier oder Hermes mit seiner die lichte und dunkle Jahreszeit andeutenden halbschwarzen, halbweißen Mütze anders als die symbolische Anwendung der Farbe?

Weiß war auch die Kleidung der griechischen Könige und der Rock der Priester, weil sie entweder die ethische Reinheit der von ihnen vertretenen himmlischen Lichtwesen ausdrücken oder als Diener derselben die Reinheit ihres Wandels zugleich symbolisch, d. h. äußerlich bekunden sollen.

Im schwarzen Gewande wacht die nordische Hela in ihrem Reiche über den Seelen der nicht im rühmlichen Kampfe Gefallenen, und weiß ist das Kleid Balders, des göttlichen Vertreters des keuschen Lichts, der moralischen Unschuld und Gerechtigkeit.

Im kirchlichen Sinne ist das Weiß — Licht, Unbeflecktheit, Makellosigkeit und kann auch durch Gelb und Gold vertreten werden, denn Gold ist Licht, Glorie, Sonne, Güte Gottes, Gelb der alte Bund des reinen Gewissens, daher Farbe der Büßer und somit nicht liturgisch, sondern nur als Surrogat von Gold zugelassen.

Eine nicht minder tiefe symbolische Bedeutung legten die Alten der blauen Farbe bei. Osiris wurde mit blauem Gesichte, blauen Armen und Füßen, Pagoda, die Gottheit der Altrussen, mit blauem Rock und Flügeln abgebildet, Krishna und Kneph in Gewändern von derselben Farbe dargestellt und Apollo erschien mit den Göttern des Wassers, wegen ihrer direkten Beziehung zum Himmelsäther, in blauer Kleidung. Aus ganz demselben Grunde wählten die Ägypter für die Tempelwände neben dem das Wasserelement vergegenwärtigenden Grün die blaue Farbe.

Dem gleichen Gedanken folgte Moses, als er befahl, das Oberkleid und die Mütze des Hohenpriesters aus blauem Stoffe anzufertigen, und wie Grün uns als die Farbe der Hoffnung, der wiederkehrenden Pracht des laubfrischen Frühlings gibt, so ist das Blau im Hinblick auf die Beständigkeit des das All umgebenden Aethers, das Symbol der Wahrheit, des Himmels, der Treue und Beharrlichkeit unserer Gefühle, aber in der katholischen Kirche keine liturgische Farbe.

Einen Unterschied haben wir gegenüber dem Gelb zu machen; denn während man das kalte grünliche Gelb, etwa Paille, im gewöhnlichen Leben als die Farbe der Falschheit, Treulosigkeit und des Neides — warum, darüber ist schwer Aufschluß zu geben — bezeichnen hört und wir Judas in giftig-gelbem Gewande darstellen, war das ins Orange schimmernde Goldgelb im Altertum, wie das Weiß, die Farbe des göttlichen Lichtes.

Daher hüllten sich die Diener Buddhas in goldgelbe Gewänder, schmückten die persischen Magier ihr Haupt mit feurgelber Mitra und umgeben die Priester Jehovas ihre blaue Kopfbedeckung mit dem die Gottheit erfreuenden goldglänzenden Kranze. Goldgelb war das Gewand der als Mondgöttin angebeteten Athene, gelbe (Safran) Gaben legte man auf dem von den Dorern verehrten Altar des Sonnengottes nieder, der olympische Zeus des Phidias saß in goldenem Gewande auf seinem goldenen Throne und das in den Obermantel der jüdischen Priesterkleidung eingewebte Gold deutet den Glanz an, mit welchem der Himmel umgeben ist.

Eine durchaus heitere, das Leben in seinen verschiedenen Erscheinungen abspiegelnden Symbolik knüpft sich an die grüne Farbe, das Zeichen freudenerfüllter Hoffnung. Grün sind die Haare der Wassergöttinnen im Sinne des Flutenden, Erfrischenden, Grün die Locken der Vesta, der Mutter der sich stets erneuernden Erde, mit Kränzen aus grünem Myrtenreisig schmückten sich die Priesterinnen der Venus, Ephen und Weinlaub umgeben den Tyrusstab der bacchischen Gefährten, meergrüne Bänder den Hals der den Göttern des Meeres geopfertem Tiere und ein gleichfarbiges Kleid den das Meer beherrschenden Neptun. Kirchlich bedeutet das Grün Friede und Sieg, und zwar auch inneren Sieg, daher Hoffnung. Bis auf die Gegenwart ist Grün vielbedeutend. Der Forstmann wählt sowohl aus praktischen, wie sinnbildlichen Gründen für sein Gewand gern die grüne Farbe, deren Freundlichkeit namentlich aber für die Jugend bezeichnend ist und der zugleich Hoffnung verheißenden Tanne des Weihnachtsfestes eine hoch ernste symbolische Bedeutung giebt.

Im Gegensatz zu Grün und Blau als Sinnbild des Friedvollen, Hoffnungserweckenden und der Glaubensfreudigkeit, ist Rot der symbolische Ausdruck der Macht und physischen Gewalt, kirchlich Herrlichkeit, leuchtende Lehre,

heiliger Geist, nicht in friedlichem Sinne oder der Hoffnung auf Ende der Leiden, sondern in Zuversicht auf Sieg und Triumph und deshalb als Glaubensfreudigkeit im Sinne der Märtyrer, die sich nicht als Duldende, sondern als kämpfende Helden ansahen. Die Krieger der Spartaner trugen nicht ohne Grund rote Kleidung, der unbesiegbare Herkules in Tyrus war wie die mit physischer Kraft ebenfalls ausgerüsteten Dioskuren mit rotem Gewande bekleidet. Rot ist ferner der Mantel des kapitolinischen Jupiters und blitzschleudernden Zeus und das Rot schmückt die Mächtigen der Erde als Zeichen der ihnen von Gott verliehenen Macht und Herrlichkeit. Aber auch der Mantel des blutvergießenden Henkers war rot und rot ist die Farbe des Kleides, in welchem der welterlösende Heiland abgebildet wird.

Dieser Widerspruch in der sinnbildlichen Erklärung des Rot muß auffallen, läßt sich aber erklären, denn das Rot bezeichnet nicht nur die Herrlichkeit der Person, die Gewalt, die physische Kraft, den Ausdruck des Zornes und die Macht, sondern ist auch im Hinweis auf den Opfertod Christi als Blutrot das Symbol der christlichen Liebe und als Rosa das der sorgenden Zärtlichkeit und sinnlichen Liebe, die es im Anschauen erwecken soll, obwohl man im Gegensatz zu dieser behaupteten Einwirkung auf unser Gemüt ihm auch die Eigenschaft zuschreibt, das Blut zu erregen und bei einigen Tieren (Stier, Truthahn) sogar Zornesausbrüche zu veranlassen.

Violett, welches mit dem Purpur als violette Farbe (es giebt auch einen hellroten Purpur) identisch ist, bedeutet kirchlich Demut, Buße, Sammlung, geistliche Trauer und Bescheidenheit, weshalb auch das Kleid des Papstes als *servus servorum*, purpurn, d. h. violett sein muß.

Mit den angeführten Beispielen ist das Kapitel über die symbolische Bedeutung der Farben bei Weitem nicht erschöpft und noch weniger der verschiedenartige Einfluß derselben auf unser Gefühlsleben in seinem ganzen Umfange nachgewiesen.

Dies ist auch nicht die Aufgabe der Lehre von der Ornamentik, die streng genommen es nur mit der harmonischen Wirkung der Farbe zu thun hat und in den wenigsten Fällen über das Wesen der rein sinnlichen Erscheinung derselben hinausgeht.

Da aber das Gefühl von herkömmlichen Sitten und Gebräuchen nicht ganz unabhängig ist und unbewußt in sich aufnimmt, was Zeit und Gewohnheit geheiligt haben, d. h. traditionell geworden ist, so durfte an dieser Stelle auch die symbolische Bedeutung der Farbe nicht unerwähnt bleiben oder vergessen werden, auf den psychischen Einfluß derselben aufmerksam zu machen.





Dritter Abschnitt.

Das Pflanzen- und Tierornament.



Von höchster Wichtigkeit für die Kunst ist die Pflanze, die als Schmuck die mannigfachste Verwendung findet und daher in allen Stilen einen wesentlichen Bestandteil des Schönen bildet.

Die Richtung der Pflanze ist in der Hauptsache die senkrechte und horizontale. Mit ihren Wurzeln in der Erde haftend, strebt sie vermöge der in ihr treibenden Kraft nach oben, um dann zugleich nach allen Seiten hin ihre Äste und Zweige, Blätter und Blüten unter verschiedenen Winkeln auszubreiten und den in ihr liegenden Richtungsgegensatz zum Ausdruck zu bringen.

Für die Ornamentik kommt nur das Blatt, die Blüte und Frucht der Pflanze in Betracht. Die Gestalt derselben ist eben so mannigfaltig, wie die Pflanze hinsichtlich ihrer Abstammung, Gliederung und Verbreitung. Mit Rücksicht auf den allgemeinen Umriß des Blattes sprechen wir von lanzettförmigen, spießförmigen, eiförmigen, niereenförmigen, herzförmigen und anders gestalteten Blättern; in Bezug auf die Gestalt des Randes der letzteren an Pflanzen von gekerbten, einfach gezähnten, doppelt gezähnten, gesägten, gelappten, gefingerten, gefiederten, zerteilten, gebuchteten, gespaltenen und zerschnittenen Blättern.

Die erste Stelle unter den Schmuckpflanzen der Alten gebührt der Lotosblume (*Nymphaea lotus*), welche wie die *Victoria regia* Amerikas, sowie die gelbe fünfblättrige Teichrose (*Nuphar luteum*) und die weiße vierblättrige Seerose (*Nymphaea alba*) zur Familie der Seerosengewächse gehört. Als Symbol der weltbauenden Substanz (*Brahma*) von den Indern verehrt und den Hals *Krishnas* schmückend, ist die dem *Osiris* und der *Isis* geweihte Lotosblume mit ihren süßschmeckenden Samenkörnern bei den Ägyptern das Sinnbild des Überflusses des ihnen geheiligten Nilstromes und deren symbolisch-strenge Behandlung in der Kunst Gesetz.

Ähnlich verhält es sich mit dem in der assyrischen und persischen Ornamentik vorkommenden Lotos, dessen eigenartige Form der Stilrichtung der Assyrer und Perser vorzüglich angepaßt ist.

Am meisten weicht die in der griechischen Kunst verwendete Lotosblume von derjenigen der Ägypter ab, da sie aus einem gestielten zweiteiligen oder doppelten Kelch besteht, aus welchem letzterem sich der blattartige Stempel erhebt, der zuweilen auch wohl in einem wenig schön ausgebildeten Fruchtkolben endet.

Im Verhältnis zur Lotosblume sind andere Pflanzengattungen, wie Lorbeergewächse und Akazie, in der ägyptischen Kunst wenig in Gebrauch gekommen, wohingegen die Papyrusstaude und die Palme im Bündelpfeiler und am Kapital ihre kunstvolle Nachbildung erhalten haben.

Im Ganzen genommen, ist die ägyptische Ornamentik arm an Pflanzenformen und in dieser Hinsicht also mit jener der Perser und Inder nicht zu vergleichen, die in der üppiger keimenden Natur eine so reiche Fülle von schönen Vorbildern fanden, daß es unerklärlich sein würde, wenn sie sich nur auf die Lotosblume beschränkt und die dem Lande eigene reiche Flora nicht besser ausgenützt hätten. Dies gilt besonders von den Indern, deren Liebe zur Natur einen hervorstechenden Zug ihres Charakters ausmacht, welche jedoch im Gegensatz zu den die Blumen naturalistisch behandelnden Chinesen und Japanesen, nicht das Blatt und die Blumen selbst, sondern nur ihre zierlichen Formen wiedergeben.

Ebenso hält der Pflanzenschmuck der Israeliten keinen Vergleich mit demjenigen der Inder aus, wiewohl neben der Palme noch die Früchte und die Blüten des Granatapfelbaumes, der Rose, Lilie und Koloquinte ornamental verwendet wurden, namentlich der Granatapfel, mit dem die Knäuse der beiden vor dem Tempel stehenden Säulen Jachim und Boas geschmückt waren, und welcher ebenso in den israelitischen Geweben vorkommt, sowie in der christlichen Kunst als Schmuck anzutreffen ist.

Die für die griechische Kunst charakteristischsten Pflanzenornamente sind die aus dem Geißblatt (*Lonicera Caprifolium*) entstandene, mit der Lotosblume oft zusammen angewendete Palmette und der Akanthus, von welchem letzterem vier Arten: der weichblättrige (*Acanthus mollis*), der dornige (*Acanthus spinosus*), der sehr stark dornige (*Acanthus spinosissimus*) und der breitblättrige (*Acanthus latifolius*) Akanthus existieren, denen die deutsche Albart, der Bärenklau (*Heracleum sphondylium*) gegenübersteht.

Fast in allen südlichen Ländern, hauptsächlich in Griechenland und Italien wildwachsend, lag es nahe, daß diese in ihren Blättern so schwungvolle Pflanze, aus deren Blütenbüschel die Blütenrispe bis zu einer Höhe von 1,5 Meter aufsteigen, in der Ornamentik der Griechen und Römer eine so hervorragende Rolle spielt und im korinthischen Kapital seine stilistisch-schönste Behandlung erfahren hat. Denn wiewohl sich die Griechen nicht genau an die Natur hielten, sondern die Nebenrippen der Blattfelder wie die Blätter selbst einzeln auf der Basis enden resp. ruhen ließen und den mittleren Spitzen eine nach vorn überspringende Neigung gaben, behielt der Akanthus bei aller Strenge seiner symbolischen Gestaltung eine die Natur erkennen lassende Form bei. Die Römer, welche am Kapital den Blütenkranz des Akanthus verdoppelten und ihn sogar in dreifacher Reihung über einander anbrachten, unterschieden drei Arten von Akanthusblättern: den am häufigsten angewandten olivenblattartigen, den kleingezackten und krautblattartigen Akanthus, von denen letzterer am Kapital des Vestatempels zu Tivoli zu finden ist.

Am meisten weicht der olivenblattartige Akanthus von der gewohnten Behandlung der Pflanze ab, da die einzelnen Blattzacken keine Mittelrippe haben, die langen Blätter der einzelnen Partien durch ein Überlegen länglich geformte Ösen bilden, die Hauptrippen tiefe Einschnitte zeigen und der mittlere Teil sich stark nach vorn überbiegt, so daß zwischen dem der Natur viel näher kommenden, kleingezackten, elegant geschwungenen und dem unruhiger geformten, zerknitterten krautblätterigen Akanthus ein sehr wesentlicher Unterschied besteht.

Nächst der Palmette und dem Akanthus benutzten die Griechen und Römer die Weinrebe, den Lorbeer, die Myrthe, den Ephraim, den

Ölbaum, die Eiche und die zur Bildung der Blätterwelle Veranlassung gebende geöffnete Frucht der Koffkastanie am meisten, insbesondere die Weinrebe (*Vitis vinifera*) und den Epheu (*Hedera Helix* und *Hedera chrysocarpa*), welche beide dem Bacchus geweiht, als Verzierung der Trinkgefäße oder Schmuck anderer Geräte diente und aus symbolischen Gründen bei bacchischen Festen zu Kränzen gewunden, von den Priestern getragen wurden. Die Myrthe, die der Aphrodite geweiht war, kommt nach Plinius im Altertum auch als Symbol des Todes auf Grabsteinen vor, und Virgil sagt in seiner *Aeneide*, es seien diejenigen in einen Myrthenhain der Unterwelt versetzt worden, welche in unglücklicher Liebe gestorben wären.

Gleiche Wichtigkeit hatte der dem Apollo geheiligte Lorbeer (*Laurus nobilis*), dessen Zweige die Sieger und Dichter schmückten, und welcher nicht allein als Sinnbild der Tapferkeit und des Verdienstes in der Kunst und Wissenschaft galt, sondern auch wegen seiner Eigenschaft als Bandornament mit gerader Mittelrippe bis auf die Gegenwart reiche Verwendung findet.

Das Christentum, der Erbe der Antike, hat sich sämtliche Pflanzenornamente der Griechen und Römer angeeignet und symbolisch ausgebildet, denn der Weinstock und die Weinrebe beziehen sich auf Christus und seine Jünger, auf dessen Leiden, Sterben und Auferstehung, die Palme ist das Sinnbild des errungenen Sieges und gefundenen Friedens, die Cypresse das Symbol der Trauer und zugleich das der Unsterblichkeit, weil sein Holz nicht so leicht fault, wohingegen der Epheu, mit dem die Toten bekränzt wurden, die über das Grab hinaus dauernde Freundschaft und vertrauende Hoffnung andeutet, und der Ölbaum, das Attribut der Pallas Athene, die Fruchtbarkeit in guten Werken, Barmherzigkeit und Rechtschaffenheit bezeichnet. Wo eine Umbildung des Pflanzenornaments vorgenommen worden ist, wie z. B. bei dem sehr unschön stilisierten Akanthusblatte und dem ohne Haupt- und Nebenrippen gebildeten, drei-, fünf- und sieben-spitzigen Weinblatte, da ist der Hang zum Symbolisieren die Ursache der Umformung, denn das dreispitzige Weinblatt gilt als Sinnbild der Dreieinigkeit, das fünfblättrige symbolisiert die fünf Wundmale des Heilandes und das siebenblättrige Weinblatt wird auf die sieben Todsünden bezogen.

Die arabisch-maurische Ornamentik, in der ebenfalls das Akanthusblatt und die Akanthusranke, das Weinblatt, die Koffkastanie, die Orangenknope, der Pinienzapfen, der Granatapfel, die Palme, die Lotosblume, das Farrenkraut und noch einige andere Pflanzengattungen auftreten, folgt nur dem wechselvollen Spiel der Phantasie, die unerschöpflich in ihren Kombinationen des Linien- und Rankenwerks (*Arabeske*), sich oft über die ganze Fläche ausbreitet und die Pflanze hier in einer der Natur sich nähernden, dort durch Umbildung und Auslassung von Blättern von ihr sich entfernenden, d. h. stilisierten Form wiedergibt, wenn sie nicht zur Belebung des wunderbar in einander verschlungenen geometrischen Flächenmusters dient, oder wie in der arabisch-sarazenischen Kunst, mit der sonst nur eine Ausnahme bildenden Tiergestalt vereint vorkommt und durch den Reiz der Farbe doppelt wirksam wird.

Die reichste Anwendung als lebendes und symbolisches Ornament hat die Pflanze in der Kunst des Mittelalters gefunden, die sich zwar des Akanthus und Lotos wenig oder gar nicht bedient, dafür aber fast eine jede der bekanntesten heimischen Pflanzen zum Gebrauch heranzieht, sofern sie geeignet erscheint, dem religiös-idealen Zwecke unter der Voraussetzung ästhetisch-praktischer Verwendbarkeit dienen zu können.

Die am frühesten in der mittelalterslichen Ornamentik vorkommenden Pflanzen sind neben dem Weinblatt der altchristlichen Kunst, die Lilie,

der Klee, die Haselnuß, der Apfel und der gemeine Frauenschuh, von welchen die vier ersteren bereits insofern in dem auf dem Gotteshause errichteten Kreuze auftreten, als die Enden der Schenkel dieses auf Christus hinweisenden Symbols die Form der Lilie, des Kleeblattes, des Apfels und der Haselnuß zeigen; denn der Klee symbolisiert die Dreieinigkeit, die Haselnuß die Unsterblichkeit und Vermehrung, die schon frühzeitig stilisierte Lilie ist das Sinnbild der Seelenreinheit, Keuschheit und Unschuld, der Apfel das Zeichen der Herrschaft, das die Könige des Morgenlandes dem Christuskinde in Gold als ein von Alexander dem Großen stammendes Geschenk überreichten, und der Frauenschuh (*Cypripedium calceolus*), der im Mittelalter „unser lieben frauen Schüchlein“ hieß, wird auf Maria bezogen, die sich der Schuhe des *Cypripediums* bediente, als sie mit ihrem Kindlein nach Ägypten floh.

Von den verschiedenen Lilienarten kommen hier nur die weiße Lilie (*Lilium candidum*), die Feuerlilie (*Lilium bulbiferum*), der Türkenbund (*Lilium Martagon*) und die Schwertlilie (*Iris*) in Betracht. Sie sind sämtlich in der Ornamentik vortrefflich verwendbare Pflanzen, namentlich die als Attribut der Jungfrau Maria beigegebene weiße Lilie mit ihrem hohen Stengel und die Schwertlilie, deren zurückgeschlagene Kelchzipfel und aufrechtstehenden Abschnitte der Blumenkrone die Stilisierung wesentlich erleichtern und häufig deshalb in Verbindung mit den Initialen der mittelalterlichen Schrift zu finden ist.

Eine für die ornamentale Behandlung außerordentlich gut verwendbare Pflanze haben wir ferner in dem schon erwähnten Frauenschuh, der mit dem Ahorn-, Eichen-, Wein- und Distelblatt gebraucht, aufgerollt oder gebuckelt, die Fialen, Helme, Giebel als s. g. Krabbe, Basse oder Kriechente schmückt oder für die Bildung der Kreuzblume der Thürme und Fialen Verwendung fand, wie wir dies z. B. an der mächtigen Kreuzblume des Kölner Domes sehen, die aus drei Blütenkränzen des Frauenschuhs gebildet ist, während das Kleeblatt hauptsächlich im Maaßwerk der Fenster, Giebel und Portale als Drei-, Vier- und Fünfspaz auftritt und zum Symbol der Dreieinigkeit, frommen Demut und himmlischen Liebe erhoben wurde.

Eine ebenso tiefe poetisch-symbolische Bedeutung legte man auch dem Epheu bei, von dem die Blätter der nicht blühenden Zweige bei herzförmigem Grund fünfklappig, die der blühenden Zweige dahingegen lang zugespitzt und ungeteilt sind. Die Blüten bilden einfache Dolden, deren 5- bis 10blättrige Blumenkrone von gelblich-grüner Farbe eben so viele Staubgefäße und einen Griffel haben. Der Epheu, welchem der Volksmund den Namen Mauerpfau und Eppig beigelegt hat, und der schon in der frühchristlichen Kunst Sinnbild der Freundschaft und Beständigkeit war und die Hoffnung auf die zukünftige Glückseligkeit ausdrücken sollte, hat in seiner stilisierten Form entschieden an Schwung verloren und wirkt im Vergleich zu seiner naturalistischen Behandlung aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts steif und nüchtern, wohingegen umgekehrt die an den Sims und Kanten der Giebel im gothischen Stile vielfach vorkommende Weinrebe in der Spätzeit durch die ihr gegebene Entwicklung kräftig in die Erscheinung tritt.

Dasselbe gilt von dem in seinen Umrissen noch lebendigeren, dem Feigenblatte ähnelnden Ahornblatt (*Acer campestre*), welches in der Frühgotik am Kapital und Sims gleichfalls mehr der Natur nachgebildet ist, wie alle vegetabilische Elemente nur lose als Dekoration an den struktiven Bauteilen angeheftet erscheint und erst in der Spätzeit des Stils einer strengen Behandlung unterzogen wurde.

Mit dem Frauenschuh und dem Weinblatt hat das in der Gotik mannigfach gebrauchte und wie das Ahornblatt als Füllung oft angebrachte

Eichenblatt das gemein, daß es nicht allein als Kapitäl schmuck und Rosette, sondern ebenso zur Belegung der Giebel und Helmfanten in der Form der Krabbe von der Kunst herangezogen wird, wiewohl es nicht gelingen wollte, dem sonst nicht unschönen Blatte einen dem Auge angenehmen Schwung zu verleihen. Dies ist indessen auch bei vielen anderen in der Ornamentik des Mittelalters vorkommenden Pflanzen der Fall, die lediglich ihrer symbolischen Bedeutung wegen, darunter die „zum Aufmerken auf das Wort Gottes“ hinweisende Haselwurz (*Asarum europæum*), die gegen Härei schützen sollende Jaunrübe (*Bryonia dioica*) und das Pfeilkraut (*Sagittaria sagittifolia*) zu vegetabilen Schmuckteilen erhoben worden sind. Von den verschiedenen Eichenarten ist die s. g. Stiel- oder Sommer-eiche (*Quercus pedunculata*) mit ihren langgestielten Früchten die für die ornamentale Behandlung dankbarste, weniger formschön das buchtig gelappte Blatt der Trauer-, Stein- oder Winter-eiche (*Quercus sessiliflora*) mit ihren am Blatte sitzenden Eicheln.

Um so größeren Wert für uns hat das in der Frühgotik an Friesen und Kapitälern mit Vorliebe gebrauchte Schöllkraut (*Chelidonium majus*) und die Akeley (*Aquilegia vulgaris*).

Erstere Pflanze, der man im Mittelalter allerlei wohlthätige Eigenschaften zuschrieb, und welche dieserhalb bald Blutkraut, Lichtkraut und Herrgotteskraut genannt wurde, oder auch die Bezeichnung Schellwurz führte, wächst an Zäunen, auf Schutt, in Gärten und Gebüsch, enthält einen giftigen Saft, hat ein langgestieltes Blatt mit kerbigen Einschnitten und einen zweiblättrigen Kelch mit Stempel, aus dem sich eine schotenförmige Kapsel entwickelt. Die Akeley oder Hahnenfuß, deren es mehrere Arten giebt, gehört zur Klasse der krautartigen Gewächse mit gestielten, häufig geteilten, nicht unschönen Blättern und blumenartig gefärbtem Kelch mit vielen Fruchtknoten. Sehr zierlich sind die Blätter des Wasserhahnenfußes (*Ranunculus aquatilis*). Im Mittelalter hieß die Akeley Gotteshütlein, Elfenhandschuh, „unser Frauenhandschuh“ und Adlerblume, letztere Benennung mit Rücksicht auf die Krümmung der Spitzen der Fruchtschoten während der Zeit der Reife derselben.

Einen auffallenden Gegensatz zu der in ihrer Struktur reich gegliederten Akeley bildet wie der Sauerflee (*Oxalis Acetosella*), der in der Frühgotik als Dekorationsmittel an den Kapitälern auftretende Wegerich (Wegbreit, Wegetritt und Schafzunge) mit seinen länglich geformten Blättern. Der große Wegerich (*Plantago major*) folgt nach den gemachten Beobachtungen den Weißen im Westen Nordamerikas bei ihrem Vordringen, weshalb ihn die Indianer den Fuß des weißen Mannes nennen. Auf Tristen und an Wegen wuchernd, ist der bis 30 cm hohe Schaft stielrund und die Form des langgestreckten Blattes eiförmig. Von ihm unterscheidet sich der mittlere Wegerich (*Plantago media*) durch elliptisch kurz gestielte, der lanzettblättrige Wegerich (*Plantago lanceolata*) durch seinen gefurchten Schaft und seine lanzettförmigen Blätter und der auf Sandfeldern Norddeutschlands vorkommende Sand-Wegerich (*Plantago arenaria*) durch linealisch gegenständige Blüten.

Eine ebenso volkstümliche mit den verschiedensten Bezeichnungen belegte Pflanze ist der Löwenzahn (*Leontodon taraxacum*). Besonders als Wegelattich, Butter- oder Kuhblume bekannt, ist diese in der Blätterform an die dekorativ außerordentlich gut verwendbare Zichorie (*Cichorium Intybus*) erinnernde Pflanze wegen ihrer charakteristischen Blattform, (Blütenkörbchen), wegen ihres Hüllkelches und ihrer Früchte halber oft genug als Vorbild benutzt worden.

Wertvoller für die Zwecke der Kunst erscheinen der Mohn und die sonst so verachtete Distel (*Carduus acanthoides*). In der Bedeutung der Trauer und des Schmerzes der Natur treu nachgebildet oder nach strengen Stilregeln behandelt, finden wir in der Ornamentik des Mittelalters Blatt und Blüten der Distel in eben so reichem Maße vertreten wie die symbolisch auf den friedlichen Schlaf bezogene Mohnpflanze.

Von dem Mohn unterscheiden wir zwei Arten: die Klatschrose oder den Klatschmohn (*Papaver Rhoeas*) mit fiederig eingeschnittenen Stengelblättern und den Gartenmohn (*Papaver somniferum*). Die Kapseln des letzteren, dessen Blumenblätter nicht rot, sondern weiß und violett gefärbt sind, zeigen auch im Querdurchschnitt wie der obere Teil der Stempel eine symmetrische Zeichnung und lassen dieselbe für uns wertvoll erscheinen. Dasselbe läßt sich von der schafstartig gebildeten Schote und den umgebogenen Staubblättern sagen, deren Stengelblätter indessen hinsichtlich ihrer äußeren Form von denen des weißen Senfs (*Sinapis alba*) an Schönheit übertroffen wird.

Für das Rankenornament kommen namentlich die Osterluzei (*Aristolochia clematis*), die schon angeführte Schwertlilie und die Winde (*Convolvulus*) in Betracht. Bei der Jaunwinde (*Convolvulus sepium*) haben die pfeilförmigen Blätter abgestufte Ohrchen und die weißen Blumenblätter zwei große Deckblätter, bei der Akerwinde (*Convolvulus arvensis*) sind die zwei kleine Deckblätter zeigenden Blumenkronen rosa gefärbt und die pfeilförmigen Blätter mit spitzen Ohrchen versehen.

Schwer verständlich ist die große Menge von Bezeichnungen, welche der in der Ornamentik der Natur mit Absicht nachgebildete Aronsstab (*Arum maculata*) durch den Volksmund erhielt. Die langgestielten, schwarzgefleckten Grundblätter des nebenbei Pfaffenblüte, Drachenwurz, Efelsohr, Aronsmütze und auch deutscher Ingwer genannte Aron mit seinen scharlachroten Beeren, seiner langen lappenförmigen Blüten Scheide und seinem fruchtkolben sind wie alle Teile der Pflanze giftig, in ihren Windungen aber nicht unschön, so daß die möglichste Annäherung an die Natur hinsichtlich der ornamentalen Nachbildung erklärlich wird.

Streng stilisiert erscheinen als Kunstgebild neben der Petersilie (*Petroselinum sativum*) das Löwenmaul oder Dorant (*Antirrhinum majus*), der Zapfen der Fichte (*Pinus silvestris*) an den Schlusssteinen der Kreuzgewölbe und die Schwarzwurz, auch Wollwurz genannt (*Symphytum officinale*), deren dreimal so langes als breites Blatt oben und unten sich verschmälert, und deren purpurrote, violette oder gelblichweiße Blumenkrone unten röhrig ist und sich nach oben glockenförmig erweitert.

Zu der Familie der Vereinsblüter gehört, wie der Dorant (Löwenmaul), desgleichen der Hufslattich (*Tussilago farfara*) mit seinem dem Hufe der Pferde gleichenden Blatt und seiner schönen Röhrenblüte, die für die Stilisierung außerordentlich günstig gestellt ist.

Strenger behandelt tritt in der Frühgotik der Sauerampfer, Schmerbel, gute Heinrich zc. (*Rumex pratensis*), in der Spätgotik der in der Blütezeit von einer Scheide eingeschlossene Lauch (*Allium ursinum*), die Mondraute oder das Walpurgiskraut, Leberraute (*Botrichum lunaria*), die Mauerraute (*Adiantum album*) und die Malve auf, welche letztere stilisiert wiedergegeben wird, und von der in der Natur drei Arten: die gemeine Malve (*Malva vulgaris*), die rundblättrige Malve (*Malva rotundifolia*) und die wilde Malve (*Malva silvestris*) vorkommen. Die letztgenannte Malve hat herzförmige rundliche Stengelblätter und rosa gefärbte, tief ausgerandete Blumenblätter, die erstangeführte Blätter mit 5 bis 7 abgerundeten Lappen und abgerundete Trockenfrüchte, wohingegen die

Trockenfrüchte der rundblättrigen Malve scharf berandet, grubig und runzelig sind. Von der Mondraute glaubte man im Mittelalter, daß sie gegen Zauberei Schutz verleihe und Bestandteile enthalte, welche man mit Hilfe der Alchemie in einen die Menschen unsichtbar machenden Stein verwandeln könne u. dergl. mehr.

Auch die Erdbeere (*Fragaria vesca*), die Birne (*Pirus communis*), das Vergißmeinnicht (*Myosotis palustris*), die Sternblume (*Stellaria Holostea*), die Bohne (*Phaseolus vulgaris*) und die Tulpe (*Tulipa*) finden sich in der Ornamentik entweder der Natur nachgebildet oder stilisiert wieder. Von der *Stellaria* giebt es zwei Arten: die *Stellaria media* oder Vogelmiere mit eiförmigen, kurz zugespitzten, die *Stellaria Holostea* oder das großblättrige Vogelkraut mit lanzettlichen Blättern an vierkantigem Stengel.

Trefflich verwertbar sind die einen geschuppten Fruchtzapfen bildenden Blüten des ebenfalls im Blatt schönen Hopfens (*Humulus Lupulus*), an origineller Form die Blätter des körnigen Steinbrech (*Saxifraga granulata*) und ungemein reich in den Biegungen des Blattes die kultivierten Arten des Kohls (*Brassica*), insbesondere der Grün- und Braunkohl.

Selbst das in der antiken Kunst am Kapital vorkommende Schilfblatt (*Arundo Phragmites*) ist mit dem gemeinen Bärenklau in der mittelalterlichen Ornamentik wie das Immergrün (*Vinca minor*) oder Sinngrün in seiner die Hoffnung verbildlichenden Bedeutung eine beliebte Pflanzenart, und ebenso wurde die Stechpalme (*Ilex aquifolium*) in jener Epoche vielfach verwendet. Daß außer der Eiche und dem Ahorn auch die von den Poeten aller Zeiten vielbesungene süßduftende Linde (*Tilia grandifolia*), die Ulme (*Ulmus campestris*), die Buche (*Carpinus Betulus*), die Palme (*Palmae*), namentlich die im Gewölbesystem auftretende Fächerpalme und andere Waldbäume ornamentale Verwendung gefunden haben, versteht sich bei der denselben beigelegten Bedeutung von selbst. Die Stechpalme mit ihren Beeren, welche ihre stacheligen Blätter, wie die Sage meldet, wegen des Jesus verurteilenden Ausrufs „Kreuzige!“ erhielt und ihre Früchte den Hezen zur Erzeugung herleihen muß, steht hinsichtlich ihrer sinnbildlichen Verwendung der in den Handschriften des Mittelalters häufig vorkommenden Passionsblume (*Passiflora macrocarpa*) am nächsten.

Von den Farnarten sind hier nur das Engelsfüß (*Polypodium vulgare*), der Adler-Saumfarn (*Pteris aquilina*) und der weibliche Streifenfarn (*Asplenium Filix femina*) anzuführen. Letzterer in schattigen und feuchten Wäldern wachsend, hat doppelt bis dreifach gefiederte Blätter, der Adler-Saumfarn, die größte Farnart in Europa, dreieckig eiförmige, zwei- bis dreifach gefiederte, oft wagerecht ausgebreitete Blätter in energischer Form und das Engelsfüß federteilige Blätter mit lanzettlichem Umriß, welche die Künstler noch heute passend zu verwenden verstehen.

Im 15. und 16. Jahrhundert brach die Kunst mit dem Althergebrachten. An die Antike wieder anknüpfend und dieselben im Geiste des modernen Lebens umgestaltend, war es selbstverständlich, daß auch die Ornamentik von diesem Umschwung nicht verschont blieb.

Das Ornament verliert seinen struktiv-symbolischen Charakter und folgt einzig und allein dem Prinzipie des Schönen und Gefälligen. Ganz besonders ist es die Frührenaissance, welche wegen ihrer reichen dekorativen Ausschmückung der Wandflächen, Pilaster und Frieße mit anmutig komponierten Arabesken, Fruchtschnüren und Blumenfestons, verbunden mit Vasen, Masken, Kandelabern, Ständern, Füllhörnern, Vögeln, vierfüßigen Tieren, Fruchtschalen zc. mit und ohne Rahmenwerk in die Erscheinung tritt und sich durch eine freiere Behandlung und elegantere Linienführung von dem Ornament

der Hochrenaissance unterscheidet. Die Stengelbildung der vegetativen Dekoration ist zarter, die Bedeckung des Grundes der Fläche maßvoller gehalten und das ornamentale Relief flacher, als das kräftige, vom Grunde sich abhebende und zwar meist auch stark unterschrittene, mehr der Antike nachgebildete Ornament der Hochrenaissance.

Die wichtigste Stelle fällt in dieser Zeit dem aus der Akanthusstaude oder ähnlichen Pflanzen gebildeten Rankenornament zu, welches mit seinen auf- und abwärts gebogenen Blättern entweder um eine Mittelrippe gruppiert und oben am Pilaster in eine Palmette, eine Schale oder Blumenkrone übergeht, oder in zierlichen, schneckenartigen Windungen an den Friesen und Pilastern seine Stengel und Ranken ausbreitet und einen herrlichen Gegensatz zu dem aus Blättern, Blumen und Früchten bestehenden, wulstartigen Fruchtstrang bildet, der als Umrahmung der Portale, Fenster, Felder und Gemälde angewendet wird, während der Feslon zur Füllung neutraler Felder dient und nach dem aufgehängten Ende zu sich verdünnt. Der Unterschied zwischen dem s. g. Fruchtgehänge und dem Sträußchenfeslon besteht darin, daß der erstere vertikal herabhängt, der letztere bogenförmig an der Wand befestigt erscheint.

Mit dem Relieforament seinem pflanzlichen Wesen nach verwandt, ist das aufgemalte Ornament, das ebenfalls durch seine schöne zarte Stengelbildung und den Reichtum der Form auffällt und durch den kräftig abgetönten Untergrund und die farbig abgeschattierte Ausführung eine noch lebhaftere Wirkung äußert. Es wird von dem eigentlichen Flachornament (Intarsia, Sgraffito) wesentlich unterschieden, indem bei letzteren darauf gesehen werden muß, daß die konventionell scharfe Zeichnung die Fläche gut füllt und die einzelnen, oft nur durch dünne Stengel mit einander im Zusammenhange stehenden breiten Blätter und Rosetten gleichmäßig verteilt sind, wobei es selbstverständlich ist, daß die Form der Fläche für die Art der dekorativen Behandlung maßgebend bleibt.

Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts verliert das Pflanzenornament nach und nach seine stilvolle Schönheit und Reinheit der Form. Schwülstig und gesucht, mit allerlei Dingen, wie mythologischen Figuren, Gartengeräten und Waffen oft untermischt, an unregelmäßig gebogenem Rahmen resp. Gitterwerk, Schnecken und Muscheln aufgehängt, mit flatternden Bändern zusammengebracht oder um geborstene Säulen und chinesische Tempelchen geschlungen, macht das Pflanzenornament entweder in seiner zopfig überladenen oder kümmerlich mageren Formenweise einen oft recht kläglichen Eindruck.

Eine sehr bedeutende Beeinflussung erfuhr das Ornament im 17. Jahrhundert infolge der Einführung des chinesischen und japanischen Porzellans insofern, als dadurch der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreichende Naturalismus zu unangefochtener Herrschaft gelangt.

Die französische Revolution und das ihr folgende Kaiserreich machen dieser Stilrichtung zwar ein Ende, indem die Künstler sich wieder den antiken Vorbildern zuwenden; allein die Auffassung war doch eine viel zu kalte und nüchterne, als daß sie der lebhafter empfindenden Zeit hätte genügen können und sie im Stande gewesen wäre, die Erinnerung an die lustige Dekorationsweise ganz zu verdrängen.

Einen ähnlichen Rückschlag hat die in unserem Jahrhundert oft bis zur Lächerlichkeit übertriebene Liebe zur deutschen Renaissance hervorgebracht, wengleich das Bemühen einzelner Künstlerkreise, das Rokoko zu dauerndem Leben zu bringen, vergeblich sein durfte, da es sich dabei nicht um ein

ästhetisches Bedürfnis, sondern nur, wie von jener Seite auch zugegeben wird, darum handelt, den Kunstgeschmack durch Abwechslung anzuregen und in neue Bahnen zu leiten.

Gleichwichtig wie die Pflanze, ist für das Ornament die Tiergestalt, die entweder mit ersterer verbunden oder als selbständiger Schmuckteil in demselben auftritt und schon im Altertum symbolisch angewendet wurde.

Eines der ältesten Tiersymbole ist der Phönix. Nach einer Sage aus Indien stammend und in Arabien sterbend, bedeutet der bereits auf einem Grabe in Ägypten als die Seele Osiris abgebildete Phönix das abgelaufene Jahr, wenn ihn die Kunst gestorben darstellt. Ezechiel nennt ihn den König der Vögel, und die Juden, welche ihm den Namen Chul beilegen und ihn tausend Jahre alt werden lassen, sehen in seinem Tode deshalb eine Wiedergeburt, weil er im Paradiese nicht vom Apfel der Erkenntnis aß und infolgedessen sündlos blieb. Den Römern war der Phönix das Sinnbild der Unsterblichkeit und den alten Griechen das Symbol der Auferstehung, während der mit umstrahltem Haupte auf den Münzen der ersten christlichen Kaiser abgebildete Phönix auf die Wiederherstellung des Reiches durch Konstantin und dessen Söhne sich bezieht.

In ähnlichem Sinne, wie bei den Römern ist der Pfau, der der Göttin Juno geheiligte Vogel, auf christlichen Denkmälern zu finden, da man annahm, daß sein Fleisch unverwesbar sei, wiewohl keiner der Kirchenväter diesen Grund der Deutung erwähnt. An einem Sarkophage auf einem Baum sich wiegend und sogar an einem Kreuze vorkommend, findet er sich im Coemeterio Vaticano mit Christus, neun Aposteln, Johannes und Maria als Symbol der Unsterblichkeit dargestellt.

Wie viele andere Sinnbilder, ging der Pelikan gleichfalls in die christliche Kunst über, die ihn, an die Sage anknüpfend, nach welcher sich derselbe die Brust öffnet, um die Jungen mit seinem Blute zu ernähren, auf den für die Menschheit sich opfernden Heiland bezog und seine Gestalt deshalb an Kapitälen (Kirche des heil. Cäsarius in Rom) anzubringen pflegte.

Das vornehmste und älteste christliche Symbol ist die im Altertum stets als Attribut der Aphrodite verwendete Taube. Bis heute als Sinnbild des heiligen Geistes in den Taufkapellen, an den Lehrstühlen der Bischöfe, über den Altären und an den Kanzeln, auf Gemmen, Lampen, Steinen und Gemälden vorkommend, ist die Taube sowohl das Symbol der Redlichkeit — seid ohne Falsch wie die Tauben — als das Sinnbild Christi, dem oft der Name columba beigelegt wird, wenn sie nicht symbolisch auf die Gemeinde frommer Christen und Apostel oder verdoppelt, in der Bedeutung von Eintracht und Treue, auf Ehegatten bezogen, oder endlich auf Grabsteinen als Sinnbild der Keuschheit, Tugend und Unschuld angetroffen wird. Die wilde Taube am schwarzen Meere war bei den Amazonen das Symbol der Gattentreue und die eine oder die andere Taubenart das der Fruchtbarkeit.

Die heute noch, wie die Ameise, als Zeichen des Fleißes angesehene Biene wurde von den Alten als das Symbol der reinen Nahrung betrachtet. Die Erfinderin des Honigs ist die Nymphe Melissa (Biene), und die Priesterinnen, welche den Fruchtbau lehrten, hießen Melissen, weil sie es waren, die den reinen Gottesdienst, die erste religiöse Nahrung den Menschen darboten, aus welchem Grunde denn auch Pindar die pythische Priesterin die Biene von Delphi nennt. Gleichzeitig war den Griechen die Biene das Sinnbild der Kolonien im Allgemeinen, weil die Musen in der Gestalt von Bienen

den Joniern der attischen Küste den Seeweg nach Asien gezeigt hatten und ihnen treue Führerinnen in der neuen Heimat am Flusse Melos gewesen waren.

Was den Adler, den geheiligten Vogel des Zeus, anbelangt, so ist derselbe bekanntlich nach Hieronymus und Augustin Attribut des Evangelisten Johannes, nach Irenäus das des Evangelisten Markus, wohingegen die Greifen in der persischen Mythologie auf die bösen Dews, die Gehilfen Ahrimans, bezogen und der Hahn von den alten Christen als Symbol der Wachsamkeit auf den Türmen angebracht wurde.

Nicht so einfach ist die Deutung des Raben, der als Vogel Odins die Weisheit symbolisiert, gleichzeitig das Sinnbild der Sünde und des Teufels sein soll, als „Unglücksrabe“ sprichwörtlich geworden ist und endlich als Vogel der Schlachtfelder eine ebenso unheimliche Würdigung erlangte.

Die Vögel im Allgemeinen waren den Indern das Sinnbild der wachsamten, scharf sehenden Geister. Von den Magiern in goldenen Käfigen im Palaste zu Babylon gepflegt, glaubte man, daß diese Dolmetscher des Himmels und Feinde des Bösen nur in der Nähe der Götter weilten, von denen Ormuzd, der weiseste der sieben Amshaspands, durch die Gestalt des Adlers und des Habichts personifiziert wird.

Unter den vierfüßigen Tieren sind das Lamm, der Löwe, der Ochs, der Stier, der Hirsch, der Elefant, die Kuh, das Pferd und das Einhorn die allgemein gebräuchlichsten, in der Kunst am meisten vorkommenden Symbole.

Von diesen ist das Lamm neben der Taube das heiligste Symbol der christlichen Kunst. Direkt auf Christus, welcher „der Welt Sünde trägt“, gedeutet, finden wir es von zwölf Schafen begleitet (Christus und die zwölf Apostel) auf Sarkophagen, mit dem Kreuze oder dem Monogramm Christi auf dem Haupte abgebildet, wenn es nicht von Christus, dem „guten Hirten“, auf dem Arm oder der Schulter getragen wird. Trotzdem das Trullanische Concilium im Jahre 692 verbot, dasselbe als Symbol Christi zu benutzen, hat es die mittelalterliche Kunst dennoch vielfach in diesem Sinne angewendet, wie dies aus zahlreichen Gemälden jener Zeit hervorgeht.

Selbst der Löwe dient der christlichen Kunst als Sinnbild Christi; weit häufiger allerdings ist er das Symbol des Teufels; denn „der Teufel geht umher“, heißt es, „wie ein brüllender Löwe und suchet, wen er verschlinge“, weshalb derselbe mit dem Höllenrachen verglichen wird, während andererseits der Löwe auch wohl in der Bedeutung eines Widersachers des Teufels auftritt. Alle Löwenkämpfe des alten Testaments sind dahingegen Kämpfe mit dem Teufel. Simson, welcher den Löwen zerreißt (Gemälde der Vorhalle des Münsters zu Freiburg), ist das alttestamentarische Vorbild Christi, der die Pforten der Unterwelt sprengt und die teuflischen Gewalten bändigt, der Sieg über den Löwen nichts anderes, als der Sieg Christi über den Erbfeind des Menschengeschlechts. (Pugnavit ecclesia prioribus temporibus adversus leonem, pugnat modo adversus draconem. August. Hom. 34.) Ebenso soll der in der Löwengrube unangetastet bleibende Daniel den Sieg über den Teufel verbildlichen, der Drache und der Löwe an der Kirche zu Wechselburg als Sinnbild der Bösen aufgefaßt werden und der Löwe nur das Symbol der Einsamkeit, sowie der Träger und Wächter des Heiligtums sein, wo er allein vorkommt. Der Löwe, den der Stamm Juda in seinem Panier führte, und welcher auf das dem Heidentum feindliche Vorbild Christi hinweist, ist zugleich das Attribut des sieghaften Sonnengottes Apollo, sowie das des Mithra und des Evangelisten Markus und war schon über dem Throne von Mykene in der Bedeutung eines das Heiligtum schützenden Wächters angebracht.

Auch der Ochs, das Attribut des Evangelisten Lukas, welcher mit der

Taube zusammen die Unschuld, Rechtschaffenheit und Arbeitsamkeit der christlichen Lehrer oder die den Glauben verkündenden Apostel symbolisiert, fand selbst als Symbol Christi auf christlichen Denkmälern hier und dort Verwendung und galt bei den Indern als Sinnbild Schiwa's, wohingegen die der Allmutter Lakshmi und Bhavani geheiligte Kuh gewöhnlich auf die reinigende Wiedergeburt bezogen wird, weshalb die Tochter des Königs Micerinus von Kais sich die Gunst erbat, nach ihrem Tode zur Sühnung einer von ihrem Vater an ihr begangenen Unthat in einer goldenen Kuh begraben zu werden. Nach dem indischen Zeremoniengesetz wird noch jetzt das Hindurchkriechen unter einer goldenen Kuh als eine Reinigung von begangenen Sünden angesehen und die Tötung einer Kuh, deren Schwanz der Sterbende aus demselben Grunde in die Hand nimmt, unter allen Bedingungen mit dem Tode bestraft. In gleicher Weise verehrten die Perser den Stier als das Sinnbild der die Keime in sich tragenden Materie oder als Symbol des Mondes und der rascher sterbenden Zeitlichkeit, die da sterben muß, wenn ein neues Jahr entstehen soll, wie dies bildlich durch den einen Stier tötenden Mithra ausgedrückt zu werden pflegte.

Symbol der reinen Tierwelt und Keuschheit war bei den Persern und Indern das Einhorn, das der Klugheit und Stärke bei letztern der Elefant. Der Märtyrer Justin vergleicht das zum Symbol der Macht erhobene Horn des ersteren Tieres mit dem Zeichen, welches das Kreuz bedeutet. Zoroaster, der das Einhorn mit drei Füßen, sechs Augen und neun Mäulern ausstattete, nennt das Tier den reinen Esel, der jedoch nicht mit dem wilden Esel verwechselt werden darf, der nach Gregor dem Großen auf Christus zu beziehen ist.

Dem Einhorn sinnbildlich nahe steht das Pferd, das Symbol der vom Körper befreiten reinen Seele und das den Sieg über den Tod bedeutende, die Flüchtigkeit des Lebens versinnlichende Roß, welches die Römer auf den Sieg im Allgemeinen bezogen oder als Hinweis auf das Hineilen zum Ziele symbolisch in der Kunst verwerteten.

Eine ganz verschiedenartige Deutung liegt dem in der christlichen Symbolik gebräuchlichen Hirsch zu Grunde; denn während Homer mit ihm den Begriff der Feigheit verbindet und die Hirsche in der Krone der rhamnussischen Nemesis die schimpfliche Flucht der Perser in der Schlacht von Marathon andeuten sollen, sagt der heilige Ambrosius von ihm, daß Christus wie ein Hirsch in die Welt gekommen sei. Für seine hohe Bedeutung in der alten Kirche spricht ferner das mit Hirschen geschmückte Wandgemälde in den römischen Katakomben, ferner die vom Papst Hilarius verfügte Aufstellung zweier silberner Hirsche in der Johanniskirche zu Rom, aus deren Mäulern das Wasser in den Taufstein floß, das Vorkommen dieses Tieres in einem von Aringhi angeführten, die Taufe Christi darstellenden Gemälde, sowie die dem Hieronymus nachgesagte Behauptung, die Apostel und die übrigen Lehrer des Christentums seien durch Hirsche verbildlicht worden.

Noch häufiger finden wir den Fisch, namentlich den Delfin in den Katakomben als sinnbildlichen Schmuck, denn der Delfin ist, wie alle Seetiere, das Symbol der Glückseligkeit und Christus der Fischer, der die in den unsichern und falschen Wogen des Lebens schwimmenden Menschen (Fische) aus der Tiefe in die Höhe zieht.


Ein viel älteres Symbol der christlichen Kunst ist die Schlange. Nach der Genesis ist ihr tiefe Erkenntnis und Verstand, aber nicht minder List und Verschlagenheit eigen und sie im Christentum das Sinnbild der Klugheit, von der Christus sagt: „Seid klug, wie die Schlangen“, wemgleich das Mittelalter sie als das Symbol der im Teufel wirkenden Bosheit und verderblichen

Schlaueheit ansah und die alexandrinische Schule sie direkt auf die Wollust bezog. Bei den Ägyptern als Simmbild des Weltgeistes und Welterschöpfers um das Haupt der Isis geschlungen und den Helm der griechischen Pallas schmückend, bedeutet sie am Dreifuß die das Gegenwärtige und Zukünftige erkennende Weisheit und um den Stab des Asklepios gewunden oder von Hebe genährt, die Gesundheit, die der Sohn Apollons dem Menschen verleiht. Der Schlangendrache ist Ahriman, der Gott der Finsternis und Unlauterkeit, der Drache jedoch der die Unachtsamen verführende und verschlingende Teufel. Mephisto im „Faust“ spricht von seiner Ruhme, der alten Schlange und in der Apokalypse wird der böse Geist öfter die alte Schlange oder der alte Drache genannt.



Sonstige symbolisch verwendete Gegenstände.

Von den übrigen Symbolen der christlichen Kunst kommen hier in Betracht Sonne und Mond, das Herz, das Kreuz, der Anker, der Wagen, das Haus, das Schiff, der Fels, das Dreieck etc. Erstere auf Gemmen vielfach vorkommende Zeichen des Sternendienstes beziehen sich auf Christus, das Herz mit und ohne Flügel auf die Engel. Der im Coemeterio Calixti und Praetertati abgebildete Wagen mit daneben liegender Peitsche soll andeuten, daß der Lebenslauf vollbracht sei, wohingegen der bei den Griechen als Sinnbild blühender Staaten und sicherer Häfen geführte Anker in der christlichen Kunst das Zeichen der Hoffnung ist. Chrysostemus sagt: „Selig ist, wer seine Hoffnung auf Gott setzt, halte dich daher von allem anderen getrennt, an diesem Anker fest“, und Clemens von Alexandrien riet den Christen, sich dieses Symbols zu bedienen, das übrigens auch als das der Standhaftigkeit in Leiden Geltung hatte und auf Gemmen neben Fischen bald mit, bald ohne den Namen des Heilands zu finden ist.

Besonders stark war der Glaube an die Macht des unter verschiedenen Gestalten vorkommenden Kreuzes. Wenn Paulus von Nola sagt, die Christen hätten die feindlichen Fürsten (Dämonen) im heiligen Zeichen des Kreuzes, dessen Gestalt durch das griechische T (Tau) ausgedeutet werde, besiegt, so bemerkte dem gegenüber Minucius Felix: „Wir beten das Kreuz nicht an, wünschen es aber auch nicht“, was nicht anders zu deuten ist, als daß er das Kreuz als ein Sinnbild der Widerwärtigkeiten aufgefaßt wissen wollte. Den Ägyptern, deren heiliger Nilschlüssel die Form eines Kreuzes zeigte, war es das Sinnbild der Fruchtbarkeit und des zukünftigen Lebens. Das in den Katakomben auf dem Kleide eines Totengräbers vorkommende 

welches in derselben Form auf der Brust des japanischen Götzen Kaca gefunden wurde, stammt nach der Ansicht Münters aus Indien und ist ein mystisches Zeichen, das auch in der Gestalt von vier aneinander gesetzten Beinen gebräuchlich war und Vierfuß (Fylfot) heißt. Die gewöhnlichste Form ist die dreiarmlige, die seltenere das in einen Anker auslaufende und auf den Münzen der Kaiser Konstans und Konstantius ausgeprägte Ankerkreuz. In der Hauptsache unterscheiden wir 16 Arten von Kreuzen, nämlich das vorhin genannte Ankerkreuz, das aus vier gleichlangen Armen gebildete Andreaskreuz, das alttestamentliche (Tau, ägyptisches oder Antonius-) Kreuz ohne Oberarme, das in seinen Schenkeln gleiche griechische Kreuz, das die

Gestalt des Kreuzesstammes verbildlichende lateinische Kreuz, das aus dem Andreas- und griechischen Kreuz zusammengesetzte Doppelkreuz und das die Form eines Y habende Gabel- oder Schächerkreuz, dem sodann das statt des Oberarmes mit einem Henkel oder Ohr versehene Henkelkreuz, das breit-endigende Johanniter- oder Maltheserkreuz, das Kleeblattkreuz, das Krückenkreuz, das mit zwei langen Querarmen ausgestattete, mit dem s. g. Patriarchenkreuz leicht zu verwechselnde lothringische Kreuz, das in seinen drei Querarmen nicht gleich lange päpstliche Kreuz, das Kardinal- (Patriarchenkreuz) Kreuz, das einem vierstrahligen Stern gleichende Sternkreuz und das an seinen vier Armen die Kreuzform zeigende Wiederkreuz.

Ein sehr wichtiges Symbol ist das Schiff, welches Clemens von Alexandrien den Christen empfiehlt und die Kirche bedeutet. Von den Römern auf das öffentliche Wohl bezogen, symbolisiert das Schiff das Hineilen zum Ziele des Lebens, zur Ewigkeit, wenn es nicht, wie auf dem Fischerringe der Päpste, an das Fahrzeug Petri erinnern soll. Auch unter dem Bilde der Arche haben wir nach Firmilianus von Caesarea die Kirche zu begreifen, die in diesem Falle dem Schiffe sinnbildlich gleichsteht.

Nur ganz vereinzelt kommt auf den Denkmälern des christlichen Altertums der Kelch vor. Mit der Hostie und zwei Fackeln vereint, war der Kelch im Orient das Zeichen der Johannes besonders verehrenden Tempelherren, im Mittelalter einerseits das Symbol des Priestertums, andererseits das Sinnbild unschuldigen Leidens.

Noch weniger finden wir den Fels an sich als Sinnbild Christi dargestellt, während der Fels, aus dem Moses Wasser schlägt, in Wand- und Deckengemälden öfter abgebildet erscheint.

Ein geradezu geschmackloses Symbol ist das Faß, das als Zeichen der ehelichen oder kirchlichen Eintracht sowohl im Coemeterio der heiligen Agnes, als im Coemeterio Priscillae, hier von zwei Ochsen, dort von acht Männern gezogen, angebracht wurde, ja sogar inmitten von zwei Tauben und mit dem Monogramm Christi gezeichnet, sich abgebildet erhalten hat.

In die Reihe der christlichen Sinnbilder gehört ferner die aus allerlei Laubwerk bestehende Krone (Kranz), deren im Neuen Testamente als Krone der Gerechtigkeit, der Ehre und des Lebens Erwähnung geschieht. Als Dornenkrone zum Zeichen des Leidens unseres Heilands oder zum Symbol des siegreichen Märtyrertums werdend, wurde sie von den Priestern des Altertums als äußeres Merkmal ihrer Würde getragen und den Siegern im Wettkampf von den Preisrichtern verliehen.

Heidnischen Ursprungs wie die Krone ist die goldene Eier Apollos. In den Gemälden der Katakomben ruhet sie in der Hand des auf das Christentum gedeuteten Orpheus. Als Mittel die Leidenschaften zu zähmen und den rohen Menschen für die Bildung empfänglich zu machen, war sie den Christen zugleich das Symbol des durch Lobpreisungen Gottes geheiligten Kirchendienstes.

Das auf Grabsteinen mehrfach vorkommende Haus bedeutet immer die Kirche als Haus Gottes, das die in der Welt zerstreute Gemeinde Christi bewohnt, und Chrysostomus nennt die Kirche ein von den Seelen der Menschen errichtetes Gebäude. Obgleich das Gleichnis von dem Turm, nach dem die Kirche ein aus dem Wasser emporsteigender Turm genannt wird, den alten Christen sehr geläufig gewesen zu sein scheint, ist nichts destoweniger der Turm unter den christlichen Symbolen nirgends anzutreffen.

Häufig dahingegen ist der siebenarmige Leuchter der Stiftshütte und des Tempels Salomonis, wie ihn ein Relief am Triumphbogen des Titus veranschaulicht, unter den christlichen Sinnbildern zu finden. Namentlich ist

daselbe aber auf Grablampen mit Bezug auf die Worte Christi: „Ich bin das Licht der Welt“ (Joh. 8, 12) angebracht; auch in der Offenbarung Johannes (1,12) wird von sieben goldenen Leuchtern gesprochen, welche der Seher erblickte und welche die sieben Gemeinden vorstellen.

Das schon im Altertum auf die heilige Dreizahl bezogene Dreieck als Symbol der christlichen Kirche erklärt sich von selbst. Bei den Ägyptern ist die Grundlinie des Dreiecks die Göttin Isis, die daselbe in zwei gleiche Rechtecke teilende Vertikale Osiris und die Seitenlinien auf beiden Seiten Horus, der Sohn der Isis und des Osiris, wohingegen die Pythagoräer in ihrem arithmetischen und geometrischen System unter der Dreizahl und dem Dreieck die Göttin Minerva begriffen und das in sechs rechtwinkelige Dreiecke oder Elemente zerlegte Dreieck Athene Tritogenia nannten. Sonst aber bedeutet das Dreieck oder drei in einander geschlungene Kreise in der christlichen Kunst die Dreieinigkeit, die, wie wir gesehen haben, symbolisch auch das Kleeblatt versinnlicht.

Was endlich die menschliche Gestalt anbetrifft, welche bei den Griechen und Römern als stützende Karyatiden diente und in der Kunst des 16, 17. und 18. Jahrhunderts in ganz gleichem Sinne verwendet wurde, so war die Nachbildung derselben aus Furcht vor Abgötterei den ersten Christen so streng untersagt, daß Künstler nur dann zur Taufe zugelassen wurden, wenn sie feierlichst erklärten, sich der Darstellung von Menschen enthalten zu wollen.

Der Widerwille gegen menschliche Darstellungen schwand indessen schon gegen Ende des 4. Jahrhunderts dahin, wiewohl Bischoff Epiphanius auf seiner Reise durch Anablata in Palästina den mit menschlichen Figuren geschmückten Thürvorhang zerriß und den Kirchenvorstehern den Rat gab, in die Fugen des Gemäldes „die Leiche eines Armen hineinzuwickeln und zu begraben“, während im Gegensatz hierzu Gregorius B. v. Nyssa in seiner Lobrede auf den heiligen Theodorus die Darstellungen der Heldenthaten des Märtyrers in der ihm zu Ehren errichteten Kirche als erhebende und sprechende Wandgemälde preist und Erzbischoff Basilius von Caesarea die berühmten Maler seiner Zeit auffordert, die Thaten des heiligen Barlaam durch die Kunst zu verherrlichen und deutlich zu machen.

Das ganze Mittelalter hindurch waren es vornehmlich die Gestalten des Adam und der Eva, welche auf die durch sie in die Welt gekommene Sünde bezogen, an den Portalen und anderen Teilen der Kirchen angebracht wurden und also sinnbildliche Bedeutung hatten.

