

Stilfragen

Riegl, Alois

Berlin, 1893

Einleitung.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80413](#)

Einleitung.

„Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik“ kündigt der Titel als Inhalt dieses Buches an. Wie Mancher mag da schon bei Lesung des Umschlags misstrauisch die Achseln zucken! Giebt es denn auch eine Geschichte der Ornamentik? Es ist dies eine Frage, die selbst in unserem von historischem Forschungseifer ganz erfüllten Zeitalter eine unbedingt bejahende Antwort wenigstens bisher durchaus noch nicht gefunden hat. Man braucht dabei gar nicht an jene Radikalen zu denken, die überhaupt alles ornamentale Kunstschaffen für originell erklären, eine jede Erscheinung auf dem Gebiete der dekorativen Künste als unmittelbares Produkt aus dem jeweilig gegebenen Stoff und Zweck ansehen möchten. Neben diesen Extremsten unter den Extremen gelten schon als Vertreter einer gemässigteren Anschauung Diejenigen, die den dekorativen Künsten wenigstens soweit als die so genannte höhere Kunst, insbesondere die Darstellung des Menschen und seiner Thaten und Leiden hineinspielt, eine historische Entwicklung von Lehrer zu Schüler, Generation zu Generation, Volk zu Volk, einzuräumen geneigt sind.

Allerdings giebt es und gab es seit dem ersten Aufkommen einer kunsthistorischen Forschung allezeit eine Anzahl von Leuten, die sich berechtigt glaubten, auch die bloss ornamentalen Formen in der Kunst vom Standpunkte einer stufenweisen Entwicklung, also nach den Grundsätzen historischer Methodik zu betrachten. Es waren dies naturgemäß hauptsächlich die Buchgelehrten, die schon durch ihren Bildungsgang auf Gymnasien und Universitäten mit der philologisch-historischen Methodik und Betrachtungsweise erfüllt, dieselbe auch auf ornamentale Erscheinungen anwenden zu müssen vermeinten. Die Art und Weise aber, in welcher diese Anwendung historischer Methodik auf die Be-

trachtung der Ornamentik bisher zu geschehen pflegte, ist höchst bezeichnend für den ganz überwiegenden Einfluss, den die in erster Linie erwähnten extremeren Kreise auf die öffentliche Meinung in Dingen der ornamentalen Künste ausübten. Historische Wechselbezüge zu behaupten wagte man nur schüchtern, und bloss für eng begrenzte Zeitperioden und nahe benachbarte Gebiete. Vollends wo die unmittelbare Bezugnahme der Ornamente auf reale Dinge der Aussenwelt, auf organische Lebewesen oder Werke von Menschenhand aufhörte, dort machte die Kühnheit der Forscher mit entschiedener Scheu ein Halt. Wo einmal die mathematische Darstellung von Symmetrie und Rhythmus in abstrakten Lineamenten, wo der Bereich des sogen. geometrischen Stils begann, dort wagte man es nicht mehr, den künstlerischen Nachahmungstrieb des Menschen und die ungleiche Befähigung der einzelnen Völker zum Kunstschaffen gelten zu lassen. Die Eile, mit der man jeweilig sofort versicherte, dass man ja nicht so ungebildet und naiv wäre zu glauben, dass etwa ein Volk dem anderen ein „einfaches“ Mäanderband abgeguckt haben könnte, und die Entschuldigung, um die man vielmals bat, wenn man sich herausnahm, etwa ein planimetrisch stilisiertes Pflanzenmotiv mit einem ähnlichen aus fremdem Kunstbesitz in entfernte Verbindung zu bringen, lehren deutlich genug, welch' siegreichen Terrorismus jene Extremen auch auf die „Historiker“ unter den mit der Ornamentforschung Beflissensten ausübten.

Worin liegt nun der Erklärungsgrund für diese Verhältnisse, die in den letztverflossenen 25 Jahren einen so bestimmenden und vielfach lähmenden Einfluss auf unsere gesamte Kunstforschung ausgeübt haben? Er liegt vor Allem in der materialistischen Auffassung von dem Ursprunge alles Kunstschaffens, wie sie sich seit den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts herausgebildet und fast mit einem Schlage alle kunstübenden, kunstliebenden und kunstforschenden Kreise für sich gewonnen hat. Auf Gottfried Semper pflegt man die Theorie von der technisch-materiellen Entstehung der ältesten Ornamente und Kunstformen überhaupt zurückzuführen. Es geschieht dies mit demselben, oder besser gesagt, mit ebensowenig Recht, als die Identificirung des modernen Darwinismus mit Darwin; die Parallele — Darwinismus und Kunstmaterialismus — scheint mir um so zutreffender, als zwischen diesen beiden Erscheinungen zweifellos ein inniger kausaler Zusammen-

hang existirt, die in Rede stehende materialistische Strömung in der Auffassung der Kunstanfänge nichts Anderes ist, als so zu sagen die Uebertragung des Darwinismus auf ein Gebiet des Geisteslebens. So wie aber zwischen Darwinisten und Darwin, ist auch zwischen Semperianern und Semper scharf und streng zu unterscheiden. Wenn Semper sagte: beim Werden einer Kunstform kämen auch Stoff und Technik in Betracht, so meinten die Semperianer sofort schlechtweg: die Kunstform wäre eine Produkt aus Stoff und Technik. Die „Technik“ wurde rasch zum beliebtesten Schlagwort; im Sprachgebrauch erschien es bald gleichwerthig mit „Kunst“ und schliesslich hörte man es sogar öfter als das Wort Kunst. Von „Kunst“ sprach der Naive, der Laie; fachmännischer klang es, von „Technik“ zu sprechen.

Es mag paradox erscheinen, dass die extreme Partei der Kunstmaterialisten auch unter den ausübenden Künstlern zahlreiche Anhänger gefunden hat. Dies geschah gewiss nicht im Geiste Gottfried Sempers, der wohl der Letzte gewesen wäre, der an Stelle des freischöpferischen Kunstwollens einen wesentlich mechanisch-materiellen Nachahmungstrieb hätte gesetzt wissen wollen. Aber das Missverständniss, als handelte es sich hiebei um die reine Idee des grossen Künstler-Gelehrten Seinper, war einmal vorhanden, und die natürliche Autorität, welche die ausübenden Künstler in Sachen der „Technik“ genossen, brachte es ganz wesentlich mit sich, dass die Gelehrten, die Archäologen und Kunsthistoriker, klein beigaben und Jenen das Feld überliessen, wo nur irgendwie die „Technik“ in Frage kommen konnte, von der sie — die Gelehrten — selbst entweder gar nichts oder nur wenig verstanden. Erst im Laufe der letzteren Jahre wurden auch die Gelehrten kühner. Das Wort „Technik“ erwies sich als äusserst geduldig, man fand, dass die meisten Ornamente in verschiedenen Techniken darstellbar waren und thatsächlich dargestellt wurden, man machte die fröhliche Erfahrung, dass sich mit Techniken trefflich streiten liess, und so hub allmälig in den archäologischen und kunstgewerblichen Zeitschriften jene wilde Jagd nach Techniken an, deren Ende vielleicht nicht früher zu erwarten steht, bis alle technischen Möglichkeiten für ein jedes minder komplizirte Ornament erschöpft sein werden und man sich am Ende zuverlässig dort befinden wird, von wo man ausgegangen ist.

Inmitten einer solchen Stimmung der Geister wagt es dieses Buch mit Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik hervorzutreten. Dass es vorab nur Grundlegungen sind und nichts Anderes sein wollen, rechtfertigt sich wohl von selbst. Wo nicht blass das Terrain Schritt für Schritt hart bestritten ist, sondern sogar die Grundlagen mehrfach in Frage gestellt werden, da müssen erst einige sichere Positionen erobert, einige fest verbundene Stützpunkte gewonnen werden, von denen aus dann späterhin eine umfassende und systematische Gesamtbearbeitung wird gewagt werden können. Ferner brachte es die Natur der Sache mit sich, dass der „Thätigkeit des Verneinens“ in diesem Buche ein allzu grosser Raum zugemessen werden musste, als sich mit einer positiven, pragmatischen Geschichts-Darstellung vertragen würde: erscheint es doch als die nächste, dringendste Aufgabe, die fundamentalsten, die schädlichsten, der Forschung bisher hinderlichsten Irrthümer und Vorurtheile hinwegzuräumen. Dies ist ein weiterer Grund, warum die in diesem Buche niedergelegten Ideen zunächst in Form von „Grundlegungen“ vor die Oeffentlichkeit treten.

Unser Erstes wird nach dem Gesagten sein müssen, die Existenzberechtigung dieses Buches überhaupt nachzuweisen. Dieselbe erscheint insolange in Frage gestellt, als die technisch-materielle Entstehungstheorie für die ursprünglichsten, anfänglichsten Kunstformen und Ornamente unbestritten zu Kraft besteht. Bleibt es doch in solchem Falle ewig zweifelhaft, wo der Bereich jener spontanen Kunstzeugung aufhört und das historische Gesetz von Vererbung und Erwerbung in Kraft zu treten beginnt. Das erste Kapitel musste daher der Frage nach der Stichhaltigkeit der technisch-materiellen Entstehungstheorie der Künste gewidmet werden. In diesem Kapitel, das die Erörterung des Wesens und Ursprungs des geometrischen Stils in der Ueberschrift ankündigt, hoffe ich dargelegt zu haben, dass nicht blass kein zwingender Anlass vorliegt, der uns nöthigen würde a priori die ältesten geometrischen Verzierungen in einer bestimmten Technik, insbesondere der textilen Künste, ausgeführt zu vermuten, sondern, dass die ältesten wirklich historischen Kunstdenkmäler den bezüglichen Annahmen viel eher widersprechen. Zu dem gleichen Ergebnisse werden wir durch andere Erwägungen von mehr allgemeiner Art geführt. Weit elementarer nämlich, als das Bedürfniss des Menschen nach Schutz des Leibes

mittels textiler Produkte tritt uns dasjenige nach Schmuck des Leibes entgegen, und Verzierungen, die dem blossen Schmückungstribe dienen, darunter auch linear-geometrische, hat es wohl schon lange vor dem Aufkommen der dem Leibesschutze ursprünglich gewidmeten textilen Künste gegeben. Damit erscheint ein Grundsatz hinweggeräumt, der die gesammte Kunstlehre seit 25 Jahren souverän beherrschte: die Identificirung der Textilornamentik mit Flächenverzierung oder Flachornamentik schlechtweg. Sobald es in Zweifel gestellt erscheint, dass die ältesten Flächenverzierungen in textilem Material und textiler Technik ausgeführt waren, hört auch die Identität der beiden zu gelten auf. Die Flächenverzierung wird zur höheren Einheit, die Textilverzierung zur subordinirten Theileinheit, gleichwerthig anderen flächenverzierenden Künsten.

Die Einschränkung der Textilornamentik auf das ihr zukommende Maass an Bedeutung bildet überhaupt einen der leitenden Gesichtspunkte dieses ganzen Buches. Ich muss gestehen, dass es zugleich der Ausgangspunkt für alle meine einschlägigen Untersuchungen gewesen ist, — ein Ausgangspunkt, zu dem ich durch eine nunmehr achtjährige Thätigkeit an der Textilsammlung des K. K. österreichischen Museums für Kunst und Industrie gelangt bin. Ja ich will, selbst auf die Gefahr hin ob dieser Sentimentalität bespöttelt zu werden, bekennen, dass ich mich eines gewissen Bedauerns nicht erwehren konnte, dazu verurtheilt zu sein, gerade derjenigen Kunst, zu der ich infolge der langjährigen Verwaltung einer Textilsammlung in eine Art persönlichen Verhältnisses getreten bin, einen so wesentlichen Theil ihres Nimbus rauben zu müssen.

War man erst zu der Aufstellung des folgenschweren Lehrsatzes von der ursprünglichen Identität von Flächenverzierung und Textilverzierung gelangt, so war für das Geltungsgebiet der Textilornamentik fast keine Grenze mehr gezogen. Von den geradlinigen geometrischen Ornamenten, mit denen man den Anfang gemacht hatte, gelangte man alsbald bis zu den künstlerischen Darstellungen der komplizirtesten organischen Wesen, Menschen und Thiere. So fand man u. a., dass die Verdoppelung und symmetrische Gegenüberstellung von Figuren zu beiden Seiten eines trennenden Mittels hinsichtlich ihrer Entstehung auf die textile Technik der Kunstweberei zurückzuführen wäre. Bei

der weiten Verbreitung dieses ornamentalen Gruppierungsschemas, das man auch den Wappenstil genannt hat, hielt ich es für nothwendig, demselben das zweite Capitel zu widmen, um darin auseinander zu setzen, dass auch diesbezüglich jeglicher Nachweis, ja sogar die Wahrscheinlichkeit fehlt, dass man zur Zeit, aus welcher die ältesten Denkmäler im Wappenstil stammen, sich auf die Kenntniss einer so ausgebildeten Kunstweberei wie sie die technische Voraussetzung hiefür bilden müsste, verstanden hätte, und dass wir anderseits im Stande sind, das Aufkommen des Wappenstils noch aus anderen, allerdings nicht so greifbar „materiellen“ Gründen zu erklären.

Die Grundtendenz der beiden ersten Capitel dieses Buches erscheint hiernach als eine verneinende, wenngleich überall versucht wird, an Stelle des Umgestürzten ein Neues, Positives zu setzen. Was insbesondere den geometrischen Stil anbelangt, so erschien es als das Dringendste, einmal die damit verknüpften falschen Vorstellungen hinwegzuräumen, das Vorurtheil von der angeblichen Geschichtslosigkeit dieses Stils, und seiner unmittelbar technisch-materiellen Abkunft zu brechen. Der Umstand, dass die mathematischen Gesetze von Symmetrie und Rhythmus, als deren Illustrationen die einfachen Motive des geometrischen Stils gelten können, auf dem ganzen Erdball mit geringen Ausnahmen die gleichen sein müssen, während die organischen Wesen und die Werke von Menschenhand dem von ihnen inspirirten Künstler mannigfache Abwechslung gestatten, erschwert die Untersuchung über geometrische Stilgebiete nach historischem Gesichtspunkte allerdings ganz ungemein. Spontane Entstehung der gleichen geometrischen Ziermotive auf verschiedenen Punkten der Erde erscheint in der That nicht ausgeschlossen; aber auch das historische Moment wird man hier jeweilig mit voller Unbefangenheit in Rechnung ziehen dürfen. Einzelne Völker sind den übrigen gewiss in dem gleichen Maasse vorangeilt, als allezeit einzelne begabtere Individuen über ihre Nebenmenschen sich erhoben haben. Und von der grossen Masse gilt in der grauen Vergangenheit gewiss dasselbe, was heutzutage: sie äfft lieber nach, als dass sie selbst erfindet.

Festeren Boden gewinnt die Ornamentforschung von dem Augenblick an, da die Pflanze unter die Motive aufgenommen erscheint. Der nachbildungsfähigen Pflanzenspecies giebt es unendlich mehr, als

der abstrakt-symmetrischen Gebilde, die sich auf Dreieck, Quadrat, Raute und wenige andere beschränken. Daher hat auch die klassische Archäologie bei diesem Punkte mit ihren Forschungen eingesetzt; insbesondere der Zusammenhang der hellenischen Pflanzenmotive mit den am Eingange aller eigentlichen Kunstgeschichte stehenden altorientalischen Vorbildern ist bereits vielfach Gegenstand des Nachweises und eingehender Erörterungen gewesen. Wenn trotzdem von Seite der deutschen Archäologie bisher kein Versuch gemacht wurde, die Geschichte des für die antike Kunst als so maassgebend anerkannten Pflanzenornaments im Zusammenhange von altegyptischer bis römischer Zeit darzustellen, so muss der Grund hiefür wiederum nur in der übermächtigen Scheu gesucht werden, die man davor empfand, ein „blosses Ornament“ zum Substrat einer weiter ausgreifenden historischen Betrachtung zu machen. Der Schritt nun, dessen sich ein an deutschen Schulen Herangebildeter nicht zu unterfangen getraute, wurde vor Kurzem von einem Amerikaner gemacht. W. G. Goodyear war der Erste, der in seiner *Grammar of the lotus* die gesammte antike Pflanzenornamentik und ein gut Stück darüber hinaus als eine Fortbildung der altegyptischen Lotusornamentik erklärt hat; den treibenden Anstoss zu der universalen Verbreitung dieser Ornamentik glaubt er im Sonnenkultus erblicken zu sollen. Um die technisch-materielle Entstehungstheorie der Künste kümmert sich dieser amerikanische Forscher augenscheinlich ebensowenig, wie um Europas verfallene Schlösser und Basalte; der Name Gottfried Sempers ist mir im ganzen Buche, wenn ich nicht sehr irre, nicht ein einziges Mal aufgestossen.

Im Grunde ist der Hauptgedanke Goodyears nicht ganz neu; sein unbestrittenes Eigenthum ist bloss der entschlossene Radikalismus, womit er seiner Idee universale Bedeutung zu geben bemüht ist, sowie die Motivirung für das Zustandekommen der ganzen Erscheinung.

Was einmal diese letztere — die Berufung auf den Sonnenkultus — betrifft, so schiesst der Autor damit zweifellos weit über das Ziel hinaus. Schon für die altegyptische Ornamentik bleibt der allmächtige Einfluss des Sonnenkult-Symbolismus mindestens zweifelhaft; vollends unbewiesen und auch unwahrscheinlich wird er, sobald wir die Grenzen Egypts überschreiten. Symbolismus ist gewiss auch einer der Faktoren gewesen, die zur allmählichen Schaffung des historisch gewordenen

Ornamentenschatzes der Menschheit beigetragen haben. Aber denselben zum allein maassgebenden Faktor zu stampeln, heisst in den gleichen Fehler verfallen, wie Diejenigen, die die Technik für einen solchen Faktor ansehen möchten. Mit diesen letzteren berührt sich Goodyear übrigens überaus nahe in dem sichtlichen Bestreben, rein psychisch-künstlerische Beweggründe für die Erklärung ornamentaler Erscheinungen womöglich zu vermeiden. Wo der Mensch augenscheinlich einem immanenten künstlerischen Schaffungstrieb gefolgt ist, dort lässt Goodyear den Symbolismus walten, ebenso wie die Kunstmaterialisten in dem gleichen Falle die Technik, den zufälligen todten Zweck in's Feld führen.

Was andererseits die fast schrankenlose Ausdehnung der Vorbildlichkeit des Lotus auf alle Gebiete der antiken Ornamentik (z. B. selbst auf die prähistorischen Zickzackbänder) anbelangt, so liegt auch hierin eine Uebertreibung gleich derjenigen, welcher sich die Kunstmaterialisten und die Darwinisten hingegeben haben. So will Goodyear historische Zusammenhänge an vielen Punkten erblicken, wo eine besonnene Forschung sie unbedingt zurückweisen muss. Da er überall nur Uniformes sehen will, trübt er sich geflissentlich den Blick für feinere Unterscheidungen. Auf diese Weise konnte es gar nicht anders geschehen, als dass er u. a. den echt hellenischen Kern in der mykenischen Ornamentik übersah, und damit zugleich den vielleicht wichtigsten Punkt in der gesammten Entwicklung der klassischen Ornamentik unberücksichtigt liess.

Die überwiegende Bedeutung, die dem Pflanzenornament innerhalb der antiken Ornamentik sowohl an und für sich, als mit Bezug auf eine richtige Beurtheilung und Würdigung dieser Ornamentik innerhalb der Gesamtgeschichte der dekorativen Künste zukommt, hat Goodyear ebenso klar erkannt, wie schon viele andere Forscher vor ihm. Im Wintersemester 1890/91 habe ich an der Wiener Universität Vorlesungen über eine „Geschichte der Ornamentik“ gehalten, innerhalb welcher der Darstellung der Entwicklung des Pflanzenornaments von frühesten antiken Zeiten an der vornehmste Platz eingeräumt war. Ein Theil vom Inhalte dieser Vorlesungen ist es, den ich im 3. Kapitel dieses Buches wiedergebe, mit geringen Zusätzen, die hauptsächlich durch die nothwendig gewordenen Beziehungen auf das mittlerweile

erschienene Buch Goodyear's veranlasst wurden. Entlehnung von Motiven aus altorientalischem Kunstbesitz seitens der griechischen Stämme bin auch ich geneigt in umfassendem Maasse anzunehmen. Die Ausgestaltung dieser Motive im reinen Sinne des Formschönen ist ein längst anerkanntes Verdienst der Griechen. Was aber das eigenste, selbstständigste und fruchtbarste Produkt der Griechen gewesen ist, das hat nicht bloss Goodyear ignorirt, sondern es wurde auch von Forschern unbeachtet gelassen, die mit Eifer nach selbständigen occidentalen Keimen und Regungen in der frühgriechischen Kunst gesucht haben. Es ist dies die Erfindung der Ranke, der beweglichen, rhythmischen Pflanzenranke, die wir in sämmtlichen altorientalischen Stilen vergebens suchen, die dagegen auf nachmals hellenischem Boden uns schon in der mykenischen Kunst fertig entgegentritt. Die Blüthenmotive der hellenischen Ornamentik mögen orientalischer Abkunft gewesen sein: ihre in schönen Wellenlinien dahinfliessende Rankenverbindung ist specifisch griechisch. Die Ausbildung der Rankenornamentik steht von da an überhaupt im Vordergrunde der Fortentwicklung der ornamentalen Künste. Als saumartig schmales Wellenband mit spiraligen Abzweigungen sehen wir die Ranke zuerst in die Welt treten, als reichverzweigtes Laubgewinde überzieht sie in reifer hellenistischer Zeit ganze Flächen. So geht sie durch die römische Kunst hindurch in das Mittelalter, in das abendländische sowohl wie in das morgenländische, das saracenische, und nicht minder in die Renaissance. Das Laubwerk der Kleinmeister ist ein ebenso legitimer Abkömmling der antik-klassischen Pflanzenrankenornamentik, wie das spätgotische Kriechwerk. Jener fortwährende kausale Zusammenhang im menschlichen Kunstschaffen aller bisherigen Geschichtsperioden, der sich uns bei der historischen Betrachtung der antiken Kunstmythologie und der christlichen Bildertypik offenbart: er lässt sich nicht minder für das ornamentale Kunstschaffen herstellen, sobald man das Pflanzenornament und die Pflanzenranke durch alle Jahrhunderte hindurch von ihrem ersichtlich ersten Aufkommen bis in die neueste Zeit verfolgt. Eine so weitgespannte Aufgabe in vollem Umfange lösen zu wollen, erschien im Rahmen dieses Buches undurchführbar. Ich habe mich daher darauf beschränkt, die Entwicklung des Pflanzenrankenornaments von seinen Anfängen bis zur hellenistischen und römischen Zeit im Einzelnen aufzuzeigen.

Das diesen Ausführungen gewidmete 3. Kapitel glaube ich unter Erwägung der also klargestellten Bedeutung des Gegenstandes als eine ganz wesentliche „Grundlegung“ betrachten zu dürfen.

Solange man in der Pflanzenornamentik an den überlieferten stilisierten Typen festhielt, ist der historische Gang als solcher unschwer festzustellen; dagegen müsste eine grosse Unsicherheit in den Schlussfolgerungen eintreten in dem Momente, wo der Mensch in der Zeichnung der Ornamente der natürlichen Erscheinung einer vorbildlichen Pflanze möglichst nahe zu kommen trachten würde. Z. B. kann die Projektion der Palmette, die wir in Egypten und Griechenland antreffen, kaum beiderseits selbständige erfunden sein, da dieses Motiv eine durchaus nicht in der natürlichen Erscheinung begründete Blüthenform wiedergiebt: der Schluss ist unabweisbar, dass das Motiv nur an einem Orte entstanden sein kann und nach dem andern übertragen worden sein muss. Ganz anders, wenn wir an zwei ornamentalen Werken verschiedener Herkunft etwa eine Rose in ihrer natürlichen Erscheinung dargestellt fänden: die natürliche Erscheinung der Rose in den verschiedensten Ländern ist im Allgemeinen die gleiche; eine selbständige Entstehung jener Kopien da und dort wäre hienach sehr wohl denkbar. Nun ist es aber ein Erfahrungssatz, der sich uns gerade aus einer Gesamtbetrachtung des Pflanzenornaments ergeben wird, dass eine realistische Darstellung von Blumen zu dekorativen Zwecken, wie sie heutzutage im Schwange ist, erst der neueren Zeit angehört. Der naive Kunstsinn früherer Kulturperioden verlangte vor Allem die Beobachtung der Symmetrie, auch in Nachbildungen von Naturwesen. In der Darstellung von Mensch und Thier hat man sich frühzeitig davon emancipirt, sich mit Anordnung derselben im Wappenstil u. dergl. beholfen; ein so untergeordnetes, scheinbar lebloses Ding wie die Pflanze dagegen hat man noch in den reifesten Stilen verflossener Jahrhunderte symmetrisirt, stilisirt — namentlich, sofern man dem Pflanzenbilde nicht eine gegenständliche Bedeutung unterlegte, sondern in der That ein blosses Ornament beabsichtigt war. Von der Stilisirung der ältesten Zeit zum Realismus der modernen ist man aber nicht mit einem Schlage übergetreten. Zu wiederholten Malen begegnen wir in der Geschichte des Pflanzenornaments einer Neigung zur Naturalisirung, zur Annäherung der Pflanzenornamente an die reale perspek-

tivische Erscheinung einer Pflanze und ihrer Theile. Ja, es hat in der Antike ohne Zweifel sogar eine Zeit gegeben, wo man in der beregten Annäherung bereits ziemlich weit vorgeschritten war; doch dies war nur eine vorübergehende Episode, woneben und wonach die stilisierten traditionellen Formen dauernd in Geltung geblieben sind. Im Allgemeinen lässt sich sagen, dass die Naturalisirung des Pflanzenornaments im Alterthum und fast das ganze Mittelalter hindurch niemals bis zur unmittelbaren Abschreibung der Natur gegangen ist.

Das lehrreichste und wohl auch wichtigste Beispiel für die Art und Weise, wie man im Alterthum die Naturalisirung von stilisierten Pflanzenmotiven verstanden und durchgeführt hat, liefert das Aufkommen des Akanthus. Bis zum heutigen Tage gilt widerspruchslös die Anekdote des Vitruv, wonach das Akanthusornament einer unmittelbaren Nachbildung der Akanthuspflanze seine Entstehung verdankte. An dem Unwahrscheinlichen des Vorgangs, dass man plötzlich das erste beste Unkraut zum künstlerischen Motiv erhoben haben sollte, scheint sich bisher Niemand gestossen zu haben. In zusammenhängender Betrachtung einer Geschichte der Ornamentik erschien mir ein solcher Vorgang völlig neu, ohne Gleichen und absurd. Und in der That ergiebt die Betrachtung der ältesten Akanthusornamente, dass dieselben im Aussehen gerade die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der Akanthuspflanze vermissen lassen. Diese charakteristischen Eigenthümlichkeiten haben sich nachweislich erst im Laufe der Zeit aus dem ursprünglich Vorhandenen entwickelt: liegt es da nicht auf der Hand, dass man auch die Bezeichnung des Ornamentes als Akanthus erst viel später vorgenommen haben kann, zu einer Zeit, da dieses Ornament in der That dem Aussehen der genannten Pflanze nahe gekommen war? Was aber die ältesten Akanthusornamente betrifft, so hoffe ich im 3. Kapitel erwiesen zu haben, dass dieselben nichts Anderes sind, als plastische, beziehungsweise plastisch gedachte Palmetten. Damit erscheint der Akanthus, dieses nachmals weitaus wichtigste von allen Pflanzenornamenten, nicht mehr als Deus ex machina in der Kunstgeschichte, sondern eingereiht in den zusammenhängenden, normalen Entwicklungsgang der antiken Ornamentik.

Der naturalisirenden Tendenz in der abendländischen Kunst, die sich u. a. eben in der Entfaltung des Akanthusornaments unzweideutig

ausdrückt, scheint der Orient von Anbeginn, seit er sich der höheren griechischen Kultur und Kunst gefangen gegeben, widerstrebt zu haben. Die hellenistischen Formen hat er durchgreifend übernommen; an diesem Satze wird heute wohl Niemand mehr zweifeln, dem es nicht um ein blosses Justament-Festhalten an liebgewordenen Anschauungen zu thun ist. Dass es Anhänger dieser letzteren trotz der überzeugenden Sprache der Denkmäler heute noch giebt, ist wohl auch vornehmlich auf Rechnung der festgewurzelten antihistorischen Tendenz in der Beurtheilung ornamentaler Kunstformen zu setzen. Aber thatsächlich begegnen uns an orientalischen Kunstwerken aus der römischen Kaiserzeit vielfach die stilisirten Blüthenformen der reifhellenischen und der alexandrinischen Kunst neben den naturalisirenden Bildungen des römischen Westens. Das byzantinische Ornament knüpft theilweise direkt an hellenistische Formen an, die offenbar auf griechischem und kleinasiatischem Boden auch während der römischen Kaiserzeit fort-dauernd in Gebrauch geblieben waren. Wegen der grösseren Reihe von Zwischengliedern nicht so unmittelbar einleuchtend, aber nicht minder vollgültig ist dies hinsichtlich der saracenischen Kunst.

Die derb byzantinischen Elemente in der saracenischen Ornamentik hat man längst richtig auf ihre Herkunft hin erkannt, ja, man kann sagen, in den vierziger und fünfziger Jahren richtiger als heutzutage, woran eben wiederum die dazwischen gekommene, unselige technisch-materielle Entstehungstheorie mit der Schwärmerei für spontan-autochthone Anfänge der unterschiedlichen nationalen Künste Schuld ist. Dagegen blieb die Arabeske allezeit unangetastetes Sondereigenthum des Orients, insbesondere der Araber. Und doch lehrt die Geschichte der Ornamentik im Alterthum, dass der antike Orient das Rankenornament, das ja der Arabeske zu Grunde liegt, nicht gekannt hat und daher dasselbe erst vom hellenischen Westen übernommen haben muss. Auch konnte man längst bei näherem Zusehen in dem dichten Arabesken-geschlinge einzelne mehr hervorstechende Motive wahrnehmen, die mit ihren Volutenkelchen und Blattfächern deutlich den Zusammenhang mit der alten Palmettenornamentik verrathen. Was aber an der Arabeske als scheinbar völlig neu und gegenüber der antiken Auf-fassung des Pflanzenornaments ganz fremdartig erschienen ist, das war die Eigenthümlichkeit, dass die an den Ranken sitzenden saracenischen

Blüthenmotive nicht bloss, wie dies in der Natur und im Allgemeinen auch in der abendländischen Ornamentik der Fall ist, als freie Endigungen selbständig auslaufen, sondern sehr häufig wiederum in Ranken übergehen. Dadurch wird der Charakter der Blüthen als solcher unterdrückt, die Bedeutung der Ranken als Stengel verwischt, das Wesen der Arabeske als eines Pflanzenrankenornaments für den Beschauer oft bis zur Unkenntlichkeit verschleiert.

Diese Eigenthümlichkeit nun, die als die wesentliche und charakteristische der Arabeske bezeichnet werden darf, und in welcher die antinaturalistische auf das Abstrakte gerichtete Tendenz aller frühsaracanischen Kunst ihren schärfsten Ausdruck gefunden hat, lässt sich ebenfalls schon in der antiken Rankenornamentik vorgebildet beobachten. Dem Nachweise dieses Sachverhaltes ist nebst den Schlusse des dritten das vierte Kapitel dieses Buches gewidmet. Ich hole damit zugleich etwas nach, was ich in meinen „Altorientalischen Teppichen“ zu geben, hauptsächlich durch Raumangst verhindert war. Dieser Nachtrag erscheint mir um so nothwendiger, als sich herausgestellt hat, dass man vielfach die Natürlichkeit des Vorganges, die antike Kunst zum Ausgangspunkte der frühmittelalterlichen auch auf orientalischem Boden zu machen, nicht recht einsehen wollte: so tiefgewurzelt ist in den modernen Geistern die antihistorische Anschauung, dass die Kunst da und dort ihren spontanen, autochthonen Ursprung genommen haben müsse, höchstens der Occident der lernende, der Orient aber immer nur der spendende Theil gewesen sein könne. Nicht bloss den Dichtern, auch den Kunstschriftstellern wurde der Orient zum Lande der Märchen und Zauberwerke: in den fernen Orient verlegen sie mit Vorliebe die Erfindung aller erdenklichen „Techniken“, namentlich aber der flächenverzierenden. Und schien einmal eine „Technik“ als im Orient autochthon erwiesen, so musste es dann auch die mittels derselben hervorgebrachte Kunst gewesen sein, die doch nach der herrschenden Anschauung der führenden „Technik“ überall erst nachgehinkt wäre.

Mehr Voraussetzungen für eine historische Betrachtung des Pflanzenrankenornaments sind innerhalb des abendländischen Mittelalters gegeben. Nicht als ob dieses Gebiet von den Einwirkungen des Kunstmaterialismus völlig verschont geblieben wäre: vielmehr lassen

sich dieselben auch dort auf Schritt und Tritt nachweisen, und ihnen ist es wohl zuzuschreiben, dass die Beurtheilung der Verhältnisse in der Frühzeit, in der sogen. Völkerwanderungs-, aber auch noch in der Karolingischen und Ottonischen Periode, trotz verhältnissmässig reichlichen Materials eine vielfach unklare, widerspruchsvolle, der Einheitlichkeit entbehrende geblieben ist. Aber ich meine, dass man wenigstens nicht auf so eingewurzelte Vorurtheile und blinden Widerstand stossen würde, wenn man den Versuch machte, das mittelalterlich-abendländische Pflanzenornament in seiner historischen Entwicklung vom Ausgange der klassischen Antike bis zum Aufkommen der Renaissance darzustellen. Da nun Zeit und Raum vorläufig nicht gestatten Alles zu erörtern, was auf die historische Entwicklung des Pflanzenrankenornaments Bezug hat, so habe ich mich darauf beschränkt, jene Partien daraus zur Sprache zu bringen, die am meisten einer fundamentalen Klärung bedürftig erscheinen, so dass die beziiglichen Klarstellungen in der That als Grundlegungen zu einer darauf weiter zu bauenden Geschichte der Ornamentik gelten dürfen. Es betreffen diese Partien, wie wir gesehen haben, das Pflanzenrankenornament im Alterthum und dessen treueste Fortsetzung im konservativen Orient, die Arabeske. Auch in der mittelalterlichen Kunstgeschichtsliteratur begegnen wir übrigens in den Beschreibungen von Kunstwerken so überaus häufig der allgemeinen Bezeichnung: „ein Ornament“, worauf dann eine nähere Beschreibung folgt, die ganz überflüssig wäre, wenn man das betreffende Ornament in der Gesamtentwicklungsgeschichte bereits untergebracht hätte. Dass diese Unterbringung, wenigstens soweit das antike und saracenische Pflanzenrankenornament in Betracht kommt, nichts weniger als schwer ist, zu zeigen, — für eine solche systematische Unterbringung eine historische „Grundlegung“ zu schaffen: dies ist der Hauptzweck, den ich mir mit dem 3. und 4. Kapitel dieses Buches gestellt habe.

Wenn es oberste Aufgabe aller historischen Forschung und somit auch der kunsthistorischen ist, kritisch zu sondern, so erscheint die Grundtendenz dieses Buches nach dem Gesagten vielmehr nach der entgegengesetzten Seite gerichtet. Bisher Getrenntes und Geschiedenes soll untereinander verbunden, und unter einheitlichem Gesichtspunkte betrachtet werden. In der That liegt die nächste Auf-

gabe auf dem Gebiete der Ornamentgeschichte darin, den in tausend Stücke zerschnittenen Faden wieder zusammenzuknüpfen.

Der Inhalt dieses Buches röhrt an allzu tiefgewurzelte und liebgewordene Anschauungen, als dass ich nicht auf vielfachen Widerspruch gefasst sein müsste. Ich bin seiner gewärtig; doch weiss ich mich auch bereits mit so Manchem eines Sinnes. Andere mögen mir im Stillen Recht geben, obgleich sie vielleicht nicht den Beruf in sich fühlen, sich laut dazu zu bekennen. Die Uebrigen aber, die sich nicht überzeugen lassen wollen, wenigstens dazu gebracht zu haben, dass sie die Nothwendigkeit einsehen, für ihre vorgefasste Lieblingsmeinung stärkere und bessere Gründe als die bisherigen beischaffen zu müssen, erschien mir schon eine erstrebenswerthe That, indem selbst ein solcher bedingter Erfolg dazu beizutragen vermöchte, Klarheit in die uns in diesem Buche beschäftigenden fundamentalen Fragen zu bringen: ist es doch menschliche Erbsünde, nur durch Irrthum zur Wahrheit zu gelangen.

