



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

Das Altertum

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1895

D. Das antike Kunsthantwerk

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94126](http://urn.nbn.de/hbz:466:1-94126)



D. Das antike Kunsthandwerk.

a) Metallarbeiten, Töpferei, Vasenmalerei.

Der rege Verkehr auf dem Gebiete der Kunstdustrie verwischte vielfach die Schranken, welche die besondere nationale Natur in anderen Kulturreisen aufgerichtet hatte, und gestattet, von einem außer Griechenland auch Italien und die Außenländer umfassenden, gemeinsamen Kunsthandwerke zu reden. Ge- wiß entdeckt die tiefere Forschung seine Unterschiede zwischen den Werken, welche die griechischen Kunsthändler für den heimischen Bedarf schufen, und denen, die sie für fremde Abnehmer, für die Ausfuhr arbeiteten. Der Geschmack der Kundshaft zwang ihnen ohne Zweifel mannigfaltige Rücksichten in der Behandlung und Verzierung der Kunstwaren auf. Auch außerhalb Griechenlands erhoben sich Werkstätten. Waren doch z. B. die Etrusker wegen der Tüchtigkeit in aller Art Metallarbeit berühmt. Ob in diesen nicht griechischen Werkstätten die griechischen Muster stets genau festgehalten wurden, ist fraglich. Wir wissen aus unserem eigenen Leben, daß sich z. B. französische Kunstarbeiter bei längerem Aufenthalt in England leicht von den heimischen Ueberlieferungen los sagen. Im ganzen und großen blieben aber doch im klassischen Altertum die Griechen wesentlich der gebende Teil und hoben die anderen Völker eher zu sich empor, als daß sie sich von ihnen herabziehen ließen.

Auch für das antike Kunsthandwerk bot der Orient die Muster dar; er lehrte insbesondere die technischen Vorgänge. Trotzdem daß die Abhängigkeit von orientalischen Mustern namentlich



Fig. 333. Cameo Gonzaga. (Ptolemäos I. und seine Gemahlin Eurydike?) Petersburg.

in den Anfängen Kunstgewerblicher Thätigkeit viel stärker auftritt, als im Kreise der monumentalen Kunst, eroberte sich gleichwohl auch die Kleinkunst im Laufe der Jahrhunderte das Recht, als eine Schöpfung der eigentümlichen hellenischen Phantasie begrüßt zu werden. Einzelne Grundzüge haften stets an ihr: die vollkommene Zweckmäßigkeit der Gestalt und Form, das Durchscheinen des Zweckes im Zierrat und die freiwillige Unterwerfung unter strenge taktische Gesetze. Das antike Gerät kopiert nicht Bauformen, wie es das Kunsthantwerk in der gotischen Periode thut, wo z. B. der kleine Schrein die Formen des riesigen Domes wiederholt. Aber dieselben Trennungs- und Verbindungsglieder, die in der Architektur eine so wichtige Rolle

spielen, werden auch in den Werken des Kunsthantwerks verwendet; die Profile, das Ornament, die dort die Aufgaben der Glieder so sprechend andeuten, kommen auch hier zur Geltung. Daß die Kunst und das Kunsthantwerk der Griechen in einer einheitlichen Phantasie wurzeln, bei aller Freiheit des Vorgehens in jedem einzelnen Zweige, verleiht den künstlerischen Arbeiten ihre eigentümliche Schönheit und stempelt sie auch für die folgenden Weltalter zum Muster.

Das Kunsthantwerk greift bald in das Gebiet der Plastik, bald in das der Malerei über. Die Flachdekorations schließt sich der Malerei an; in Metall, Stein und Thon wird das plastisch geformte Gerät ausgeführt. Das Gold ist wahrscheinlich der älteste dem Reiche der Metalle entlehnte und künstlerisch bearbeitete Stoff; es empfiehlt sich durch seine außerordentliche Dehnbarkeit und seine Fähigkeit, bis zum feinsten Drahte ausgezogen zu werden. Das Goldblech dient zur Bekleidung und zum Beschlage; die ältesten Blechornamente sind der getriebene Buckel und die geritzte Linie; aus dem sich zum Gesicht und zur Kette eignenden Drahte entwickelt sich

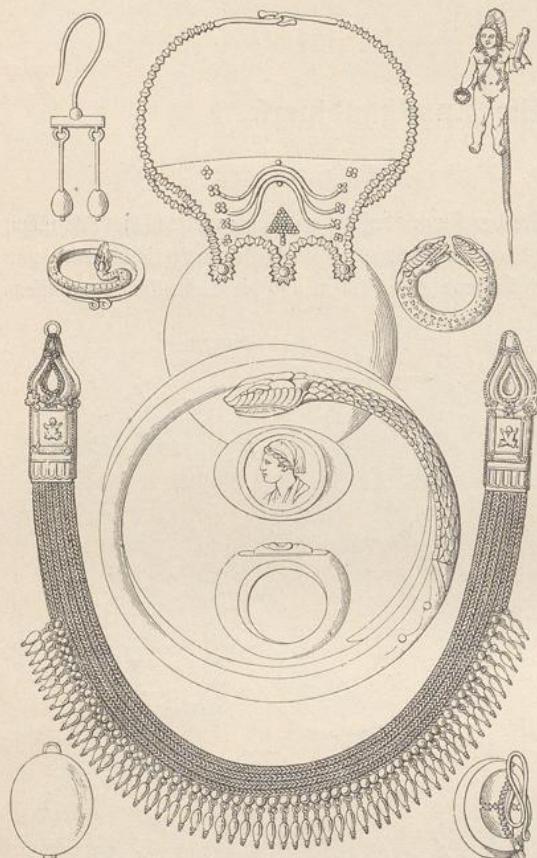


Fig. 334. Schmuckgegenstände aus Pompeji.

das Filigranwerk. Die Goldarbeit ist, wie die altägyptische, so auch die konservativste. In keinem anderen Zweige des Kunsthantwerks bindet die Natur des Stoffes die Form so fest wie hier. Kein Wunder, daß die antike Goldschmiedekunst der altorientalischen so nahe steht, oft die ganz gleichen technischen Vorgänge wiederholt. Sie ist fast ausschließlich reine Goldschmiedearbeit. Die Juwelierskunst, seit dem Ende des klassischen Altertums zu immer größerer Bedeutung emporsteigend, wurde wenig geübt und auch wenig geachtet. Zum Teil hängt dies damit zusammen, daß man nur den Rundschliff der Edelsteine (en cabochon) kannte, nicht aber den eigentlichen Steinschnitt (Facettierung), der erst im 15. Jahrhundert aufkam. Der Saphir und Rubin kommen gar nicht, der Diamant nur als Seltenheit vor. Der grüne Smaragd,

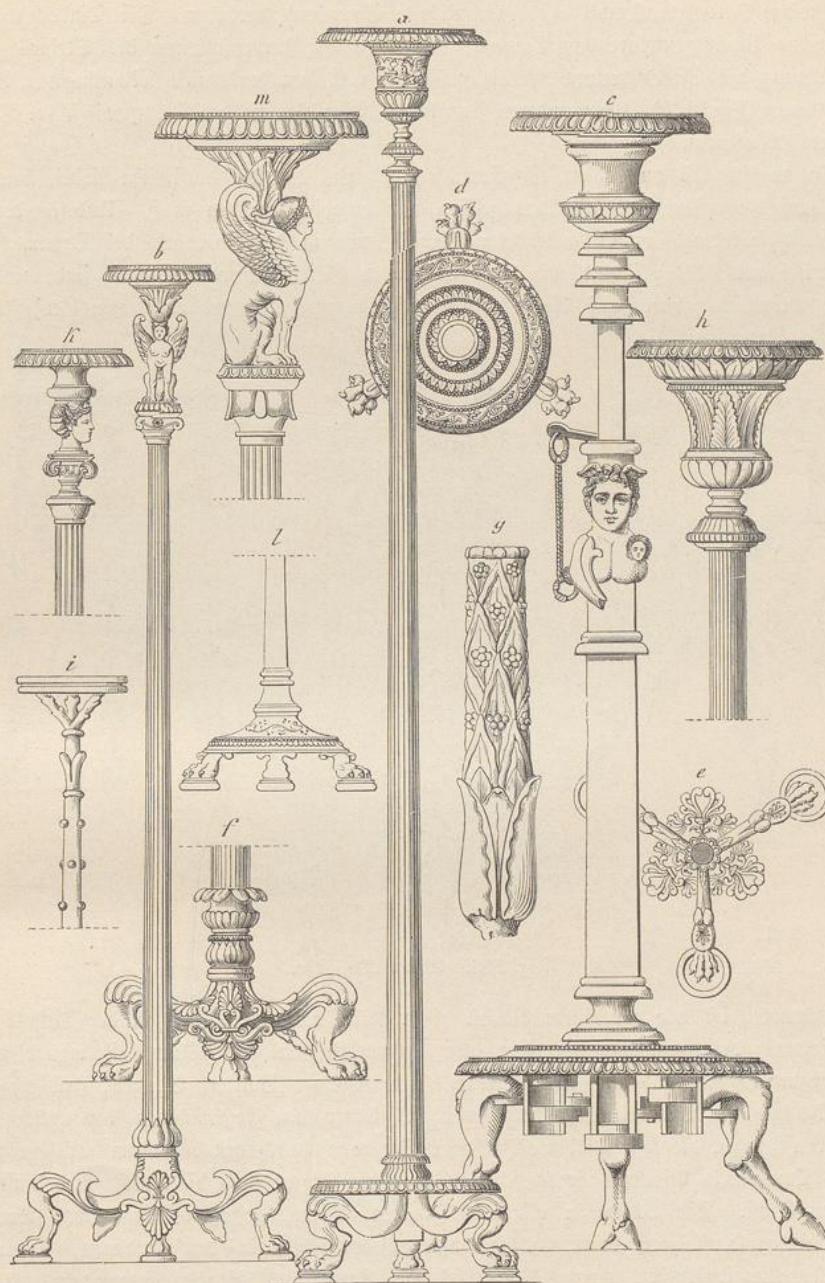


Fig. 335. Große Bronzelandelaber und einzelne Teile von solchen. (Overbeck.)

dessen Farbe sich am besten mit Gold verbindet, wird öfter verwendet, am häufigsten die harten, opaken Halbedelsteine (Jaspis, Achat, Carneol u. a.), die das Material für die Gemmen (gravierte Steine: Intaglios, mit erhabener Arbeit: Cameen) darboten. Die Diadochenzeit hat uns einzelne Prachtexemplare von Cameen, bei denen die Farbschichten des Steines geschickt zur Zeichnung des Bildes benutzt wurden, geschenkt, z. B. den berühmten Mantuaner Cameo in Petersburg (Fig. 333). Ein anderes Prunkwerk dieser Art ist das Onyxgefäß im Braunschweiger Museum.

So machte sich auch hier der Grundsatz geltend, daß die kunsttreiche Arbeit den Stoff veredelt, auf die erfahrene jedenfalls das größte Gewicht gelegt werden muß. Und in der That prägt sich diese sowohl in der vollendeten Technik, wie in der Schönheit des Ornaments auf das schärfste aus. Man staunt, wie fein die dünnen Goldplättchen geschlagen sind, und steht vor dem unendlich zarten, auf die Plättchen aufgelösten (geförmten oder gedrehten) Filigran,

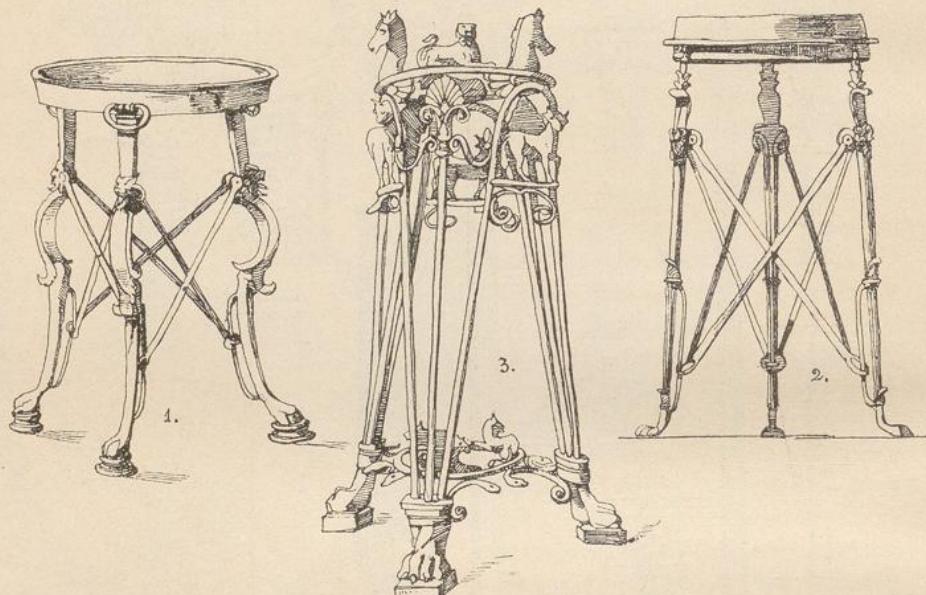
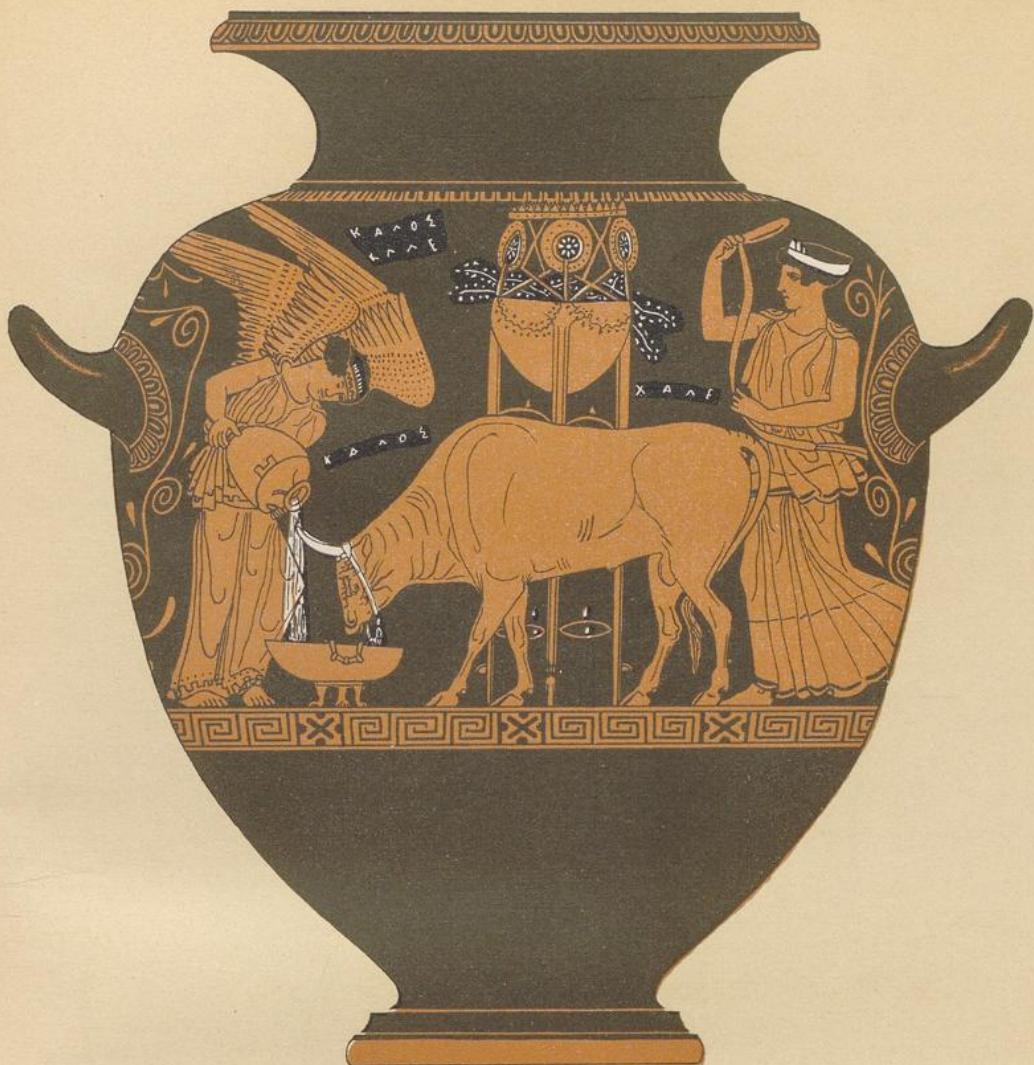


Fig. 336. Eherne Dreifüße.

wahren Utomen, oft wie vor einem Rätsel. Nur durch diese Virtuosität in der Technik konnte der Reichtum des Goldschmuckes ohne alle Schwerfälligkeit und Plumpheit erzielt werden. Das Ornament geht teils auf unmittelbare Naturvorbilder (Blätter, Blumen, Früchte) zurück, teils wird es der Weberei (Mäander) entlehnt. Unter den Gegenständen der antiken Goldschmiedekunst ragen die sog. Diademe (richtiger Stephane) durch den Reichtum und die Schönheit des Ornaments besonders hervor. Auch an Ohrgehängen fand die Goldschmiedekunst einen dankbaren Stoff. Sie laufen in allerhand Figuren, Tiere, geflügelte Amoretten, Amphoren u. s. w. aus und steigern durch das Heranziehen der Farbe in den Granaten, Smaragden, Glasperlen, Emailplättchen namhaft die Wirkung. Auch die Köpfe der Haarnadeln zeigen den mannigfachsten plastischen Schmuck (Eicheln, Granatäpfel, Blumen, Venus- und Amorbilder) und deuten in ihm zuweilen die Bestimmung des Gerätes unmittelbar an, so z. B. in jener Haarnadel, die in einer das Haar kämmenden Frau endigt. Gleichförmiger erscheinen die Halsbänder der Frauen gebildet; sie werden aus geslochtenen Golfsäden gearbeitet, mit Knötchen



1. Vorratsgefäß (Olla). $\frac{1}{4}$ natürl. Gröfse.



2. Ornament von einem Räuchergefäß (Ansatz des Bauches unter dem Halse.) $\frac{1}{2}$ natürl. Gröfse.

versehen oder durch Reihen von Körnern geziert, die mit Goldkugeln abwechseln u. s. w. Die Mitte des Halsbandes hebt eine Blume, ein Kopf, eine Camee stets scharf hervor. Bei den Gewandnadeln (fibulae), mit denen das Gewand auf der Brust oder Achsel befestigt wurde, unterscheidet man zwei Hauptarten: kreisförmige nach Art der modernen Broschen, oder bügelförmige. Die bügelförmigen sind die gewöhnlichen, am weitesten verbreiteten, zugleich die ältesten. Die Armbänder, im Gegensatz zu den modernen beinahe niemals mit Edelsteinen geschmückt, gewöhnlich in einen Schlangenkopf, das natürliche Symbol für das um den Arm sich ringelnde Band, auslaufend, bestehen aus einem massiven Goldreifen oder aus vielen miteinander verbundenen Goldplatten, die mit Filigranarbeit verziert sind.

Die längste Zeit holten wir die Kenntnis antiken Schmuckes aus den in Pompeji aufgefundenen Proben (Fig. 334). Allmählich hat sich die Menge des erhaltenen Goldgeschmeides bedeutend erweitert. In etruskischen Gräbern und ganz besonders in Gräbern auf der Krim,

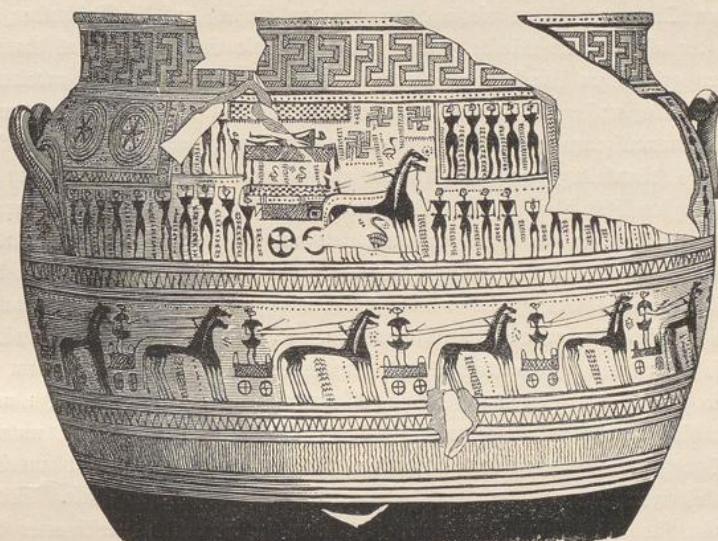


Fig. 337. Griechisches Vasengemälde des sog. Dipylonstiles aus Athen.

in halbbarbarischem Boden, wurde Goldschmuck von vollendetem Schönheit gefunden. Das Museum in Petersburg birgt die reichsten Schätze dieser Art. In viel ältere Zeiten führen uns die in Troja, Mykenä und namentlich in Saurium auf Chypern ausgegrabenen Schätze zurück. Das kostbarste und reichste Geschmeide ägyptischen Ursprungs bewahrt das Museum in Bulak aus dem Besitz einer Königin der XVII. Dynastie, das an ihrer Mumie gefunden wurde.

Nächst dem Golde ist das Erz oder die Bronze für das Kunsthandwerk das wichtigste Metall. Die Bearbeitung der Bronze geht weit in die vorhistorischen Zeiten zurück; die entscheidenden technischen Fortschritte liegen in dem Übergange vom Treiben und Richten der Bronzebleche zum Gießen und Löten. Dadurch erst wurde der Umfang ihrer Brauchbarkeit erweitert und die volle Freiheit des Formens und Gestaltens gegeben. Die Gefäße aus Erz unterstehen denselben Grundgesetzen wie die Thongefäße; der eigentlichen Natur des Erzes dagegen entsprechen die aus Metallstäben gebildeten Träger, Ständer und Stützen, die Kandelaber und Dreifüße. Die Kandelaber (Fig. 335) sind bald Kerzen-, bald Lampenträger, zeigen entweder die Gestalt des kannelierten Säulenstamms oder ahmen Pflanzenstämme mit Blattenschmuck nach. Sie

ruhen, ihrem beweglichen Charakter gemäß, auf drei Tierbeinen, deren aufgerichteter und dann wieder niedergedrückter Oberteil in seiner Krümmung die elastische, gleichsam von innen bewegte Kraft symbolisiert. Den Übergang vom Fuße zum Schafte, an dem zuweilen in anmutigem Spiele Tiere emporklettern, bildet ein Kranz von Blättern, mit der Spitze nach unten geneigt, wodurch wie in der Architektur die Folge eines oberen lastenden Gliedes angedeutet wird. Am obersten Ende breitet sich der Schaft, die Aufnahme der Lampe vorbereitend, kelch- oder schalenartig aus und schließt mit einem Kranze überschallender Blätter. Eine ähnliche Bildung der Beine und des oberen zur Aufnahme eines Kessels dienenden Kranzes zeigen die Dreifüße, verschränkte Bronzestäbe (Fig. 336), welche gerade durch ihre einfache, den statischen Gesetzen unbedingt entsprechende Form das Muster einer festen, leichten und beweglichen Stütze darstellen.

Auch die Werke der Töpferei (Keramik) führen in die vorhistorischen Zeiten, in die Anfänge menschlicher Civilisation zurück. Die Erfindung der Töpferscheibe bezeichnet einen wichtigen Wendepunkt in der Kulturgegeschichte. Der an den Thongefäßen geübte Formensinn und die hier gebrauchten Ornamente übten vielfach befriedigenden Einfluß auf die Architektur, deren Ausbildung, wie die aller reinen Künste, später fällt, als die Entwicklung des Kunsthandwerks. Zu den ältesten griechischen Zierformen gehört ein ziemlich naturalistisch behandeltes Pflanzenornament; zuerst Wasserpflanzen, später Palmetten und Rosetten. Allmählich werden auch Tierbilder oder Ceremonialszenen, in Streifen geordnet, angebracht, aber in rohestter Ausführung, ohne Naturgefühl, dünnleibig, gewebten Mustern nachgeahmt. Vasen dieser Gattung (*Dipylonstil*), in der jüngsten Zeit häufig in der Umgebung von Athen (Fig. 337) ausgegraben, zeigen einen auffallenden Gegensatz in ihren ornamentalen und figürlichen Teilen. Das Ornament erscheint ungleich reicher entwickelt, als die Figuren. Nur die sichtliche Scheu, auch die geringste Fläche des Hintergrundes leer zu lassen, die Überfüllung des Raumes mit Zierraten (Halbkreuz, Rosetten) weist auf primitive Kunstzustände hin. Die folgende Stufe der Entwicklung wird durch die Gefäße orientalisierenden Stiles vertreten. Es ändert sich die Form der Gefäße; sie nehmen die Gestalt des hängenden Schlauches, der liegenden Ellipse an. In noch höherem Maße wechselt die Natur des Ornamentes (Fig. 338). Tierbilder herrschen vor, unter ihnen der Löwe, der Tiger, also Geschöpfe des asiatischen Bodens, dann allerhand phantastische Tiere, aber alle in kräftiger Zeichnung mit entschiedener Kenntnis der Naturgestalt. Mit den Tierbildern vereinigt sich das Pflanzenornament, jetzt aber in wesentlich verfeinerter Gestalt und als das Produkt künstlerischer Überlegung. In dem Kranze lanzenförmiger Blätter, der unmittelbar über dem Fuße den Bauch des Gefäßes umgibt und das feste Aufsitz und das Streben nach oben versinnlicht, erreicht das Ornament dieselbe Bedeutung, die ihm in der Architektur zukommt; es drückt die Aufgabe und den Zweck des Gliedes, dem es anhaftet, symbolisch aus. Dieser Kranz am unteren Sitz des Gefäßes wurde daher auch die ganze antike Zeit hindurch festgehalten.

Erst nach diesen Vorstufen bricht sich der reine hellenische Stil Bahn. Zur trefflichen technischen Herstellung und tadellosen Färbung — sowohl das warme Gelbrot, wie der glänzende schwarze Firniß erregen noch jetzt gerechte Bewunderung — gesellt sich ein klarer Aufbau, eine feine Gliederung der Gefäße, eine maßvolle Verteilung des Ornamentes und weise Scheidung des figürlichen Schmuckes von der linearen Dekoration. Die Form der Gefäße lässt ihren Zweck und ihre Bestimmung deutlich durchblicken. Man unterscheidet leicht die Sammel- und Vorratsgefäße (Krater, ein Mischgefäß: Fig. 340; Amphora: Fig. 342, 344) von den Schöpfgefäßen (Hydria) und den Gußgefäßen oder Kannen (Fig. 341). Während die ersten durch eine weite Öffnung, kurzen Hals, mehrere Henkel charakterisiert werden, zeigen die anderen Gattungen bei enger Öffnung einen langen Hals und setzen gleichsam den Trichter auf den Füll-



Fig. 338. Das Dodwellische Gefäß. München.
Orientalisierender Stil mit schwarzen Figuren.
Ungef. $\frac{1}{4}$ der natürl. Größe.



Fig. 339. Blätterornament unter dem
Henkelansatz einer Schale.



Fig. 340. Mischgefäß (*χρυστός*). Rotfigurige Vase von strengem
Stile. Paris. Ungef. $\frac{1}{5}$ der natürl. Größe.



Fig. 341. Kanne (Stamnos).
Ungef. $\frac{1}{5}$ der natürl. Größe.



Fig. 342. Panathenäische Amphora.



Fig. 344. Apulische Prachtamphora.
Ungef. $\frac{1}{10}$ der natürlichen Größe.

28*

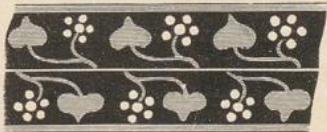
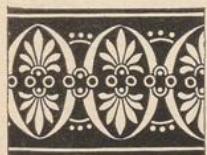


Fig. 343. Friesornament mit steigenden und fallenden Blättern.

raum. Fuß, Bauch, Hals und Mündung sind die Hauptglieder, auf deren richtigem Verhältnis zu einander sowohl die Zweckmäßigkeit wie die Schönheit der Gestalt beruht. Die Ornamente werden nicht über die ganze Fläche zerstreut, sondern wirken auf einzelne Stellen beschränkt; sie heben die Bedeutung der betreffenden Glieder, die Übergänge, Verbindungen und Trennungen anschaulich hervor (Fig. 339). Der Fuß erhält die Form eines ringförmigen Wulstes oder erscheint in bewegtem Profile, unten ausladend, oben eingezogen. Ein Blätterkranz verbindet ihn mit dem Bauche, der an seinem unteren Teile von einem horizontalen Bilde mit seitwärts gerichteten Blättern eingefasst wird oder auch das Saumornament aufweist, letzteres besonders dann, wenn der figürliche Schmuck sich nicht mehr in mehreren Streifen bandartig abrollt, sondern als ein Gemälde aufgefaßt, gleichsam angeheftet wird. Das Bild verlangt eine Einrah-



Fig. 345. Festmahl und Jagdscene. Etruskisches Wandgemälde aus der Grotta Duereiola bei Corneto.

mung oder Umsäumung, wozu sich namentlich der Mäander eignet (Farbendr. Taf. IV, b). Den Hals, der ebenso sehr zum Füllen wie zum Leeren des Gefäßes dient, schmückt demgemäß ein Band mit abwechselnd emporgerichteten und niederfallenden Blättern (Fig. 343). Die Ornamentmotive sind im Grunde nicht zahlreich, sie gestatten aber eine unendliche Mannigfaltigkeit der Zeichnung und offenbaren, da sie niemals nach der Schablone gemalt sind, die große Fruchtbarkeit der Phantasie selbst des gewöhnlichen Kunsthändlers.

Innerhalb der kaum überschrebbaren Masse der Thongefäße unterscheidet man vornehmlich zwei Gattungen, jene, wo die Figuren schwarz auf rotem Grunde gemalt sind (Fig. 338 u. 342), und dann wieder solche, wo die Figuren rot von schwarzem Grunde sich abheben (Farbendr. Taf. IV). Die ersten sind im allgemeinen die älteren. Das Aufkommen der roten Figuren auf schwarzem Grunde in den letzten Jahrzehnten des 6. Jahrhunderts bedeutet eine Epoche in der Vasenmalerei. Denn erst dadurch wurde eine bessere Zeichnung der Figuren möglich. Diese

erscheinen nicht mehr als bloße Silhouetten, sondern können auch innerhalb der Umrisse feiner durchgebildet werden. Sind auch die Fundorte für die beiden Gattungen vorwiegend altitalische Gräber gewesen, so wird doch der Ursprung der Hauptmasse auf Griechenland (Korinth, Athen)



Fig. 346. Achilles' Totenopfer. Etruskisches Wandgemälde aus dem François-Grab bei Vulci.

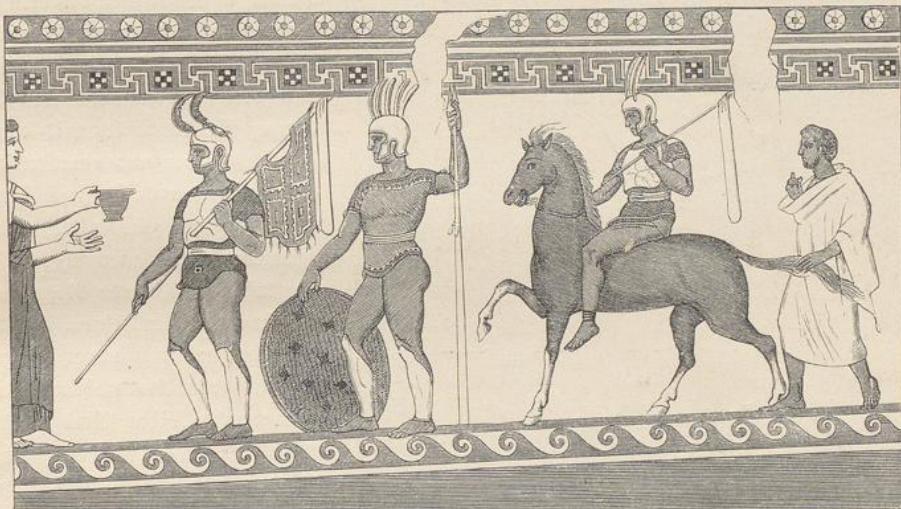


Fig. 347. Heimkehrende Krieger. Grabmalerei aus Paestum.

zurückgeführt. Ohne Zweifel ist hier der Stil entwickelt worden. Unteritalischen Ursprungs, d. T. der alexandrinischen Zeit angehörig, sind zahlreiche Vasen, an denen die riesigen Dimensionen, der Rückfall in die Streifenkomposition, der übertriebene Reichtum an Ornamentik, die mannigfaltigen Farbennüancen sich bemerkbar machen (Fig. 344 u. Farbendr. Taf. IV, 2).

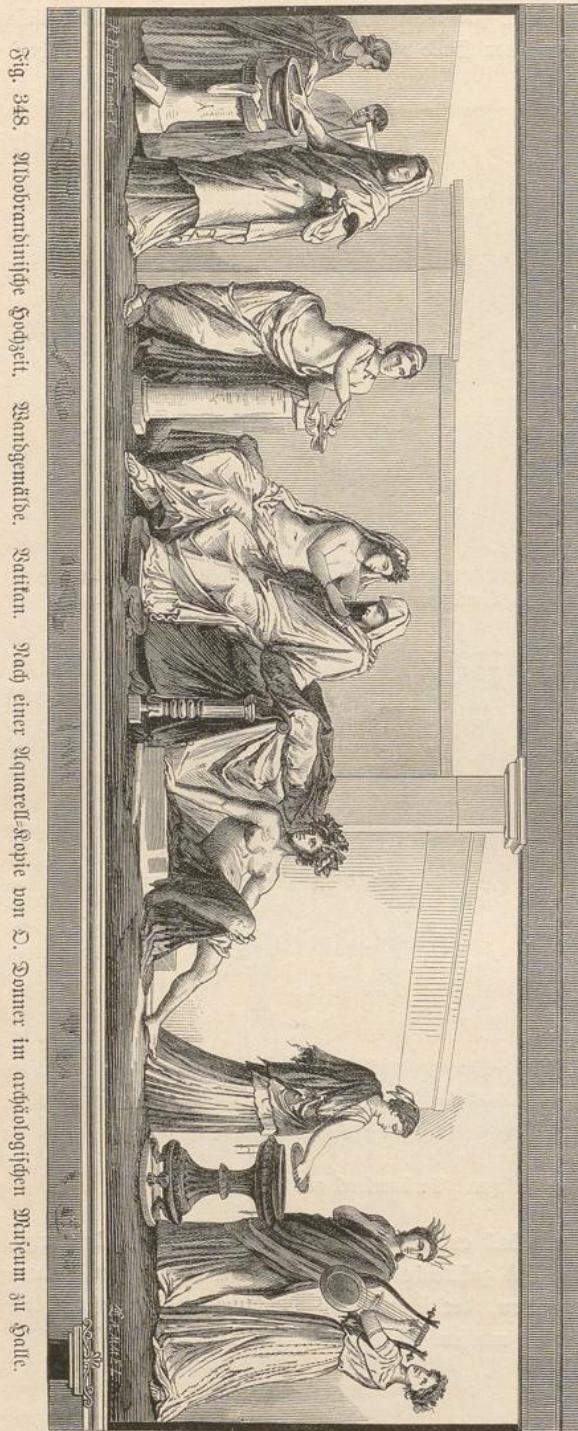


Fig. 348. Etruskisch-griechische Freude. Wandgemälde. Tarquinia. Nach einer Quadratskopie von D. Donner im archäologischen Museum zu Göttingen.

b. Wanddekoration, Mosaikmalerei. Das antike Haus.

Die malerische Wanddekoration im klassischen Altertum kann (von einzelnen Resten der ältesten Periode wie in Tiryns, Orchomenos abgesehen) nur durch italische Proben anschaulich gemacht werden. Wie wir unsere Kenntnis über die hellenische Wand- und Tafelmalerei, abgesehen von den früher erwähnten griechisch-ägyptischen Porträtmalereien (vgl. S. 163), nur aus schriftlichen Quellen schöpfen, so kennen wir auch die innere Ausschmückung der griechischen Wohnhäuser nicht aus erhaltenen Denkmälern. Doppelt steigt dadurch der Wert und das Interesse der in Italien, insbesondere in Rom, in etruskischen Gräbern, in Herculaneum und Pompeji aufgedeckten Reste der Malerkunst. Abgesehen von ihrer unmittelbaren Bedeutung für die Erkenntnis etruskischer, römischer und unteritalischer Kunst, vertreten sie für uns bis zu einem gewissen Grade die untergegangenen Werke griechischer Maler und lassen uns deren Natur und Aussehen wenigstens ahnen. Bei den zahlreichen und noch immer gelegentlich durch neue Ausgrabungen vermehrten etruskischen Grabgemälden muß allerdings das stark ausgeprägte nationale Element in Betracht gezogen werden, das den griechischen Einfluss vielfach durchbricht. Eine Kunstweise, die in so eigenümlicher Weise die, was die Komposition betrifft, reine Abschrift des Lebens in konventionelle Farben kleidet, mußte sich notwendig lange Zeit gegen die griechischen Kunstauffassungen spröde verhalten, wenn sie sich auch ihnen nie ganz verschloß.

Den Fortschritt in der etruskischen Wandmalerei, zugleich den allmählich gesteigerten Einfluß griechischer Kunst, zeigt die vergleichende Betrachtung des Grabbildes aus Corneto (Fig. 345) das nur Profilstellungen des Kopfes kennt, mit der Darstellung des von Achill den

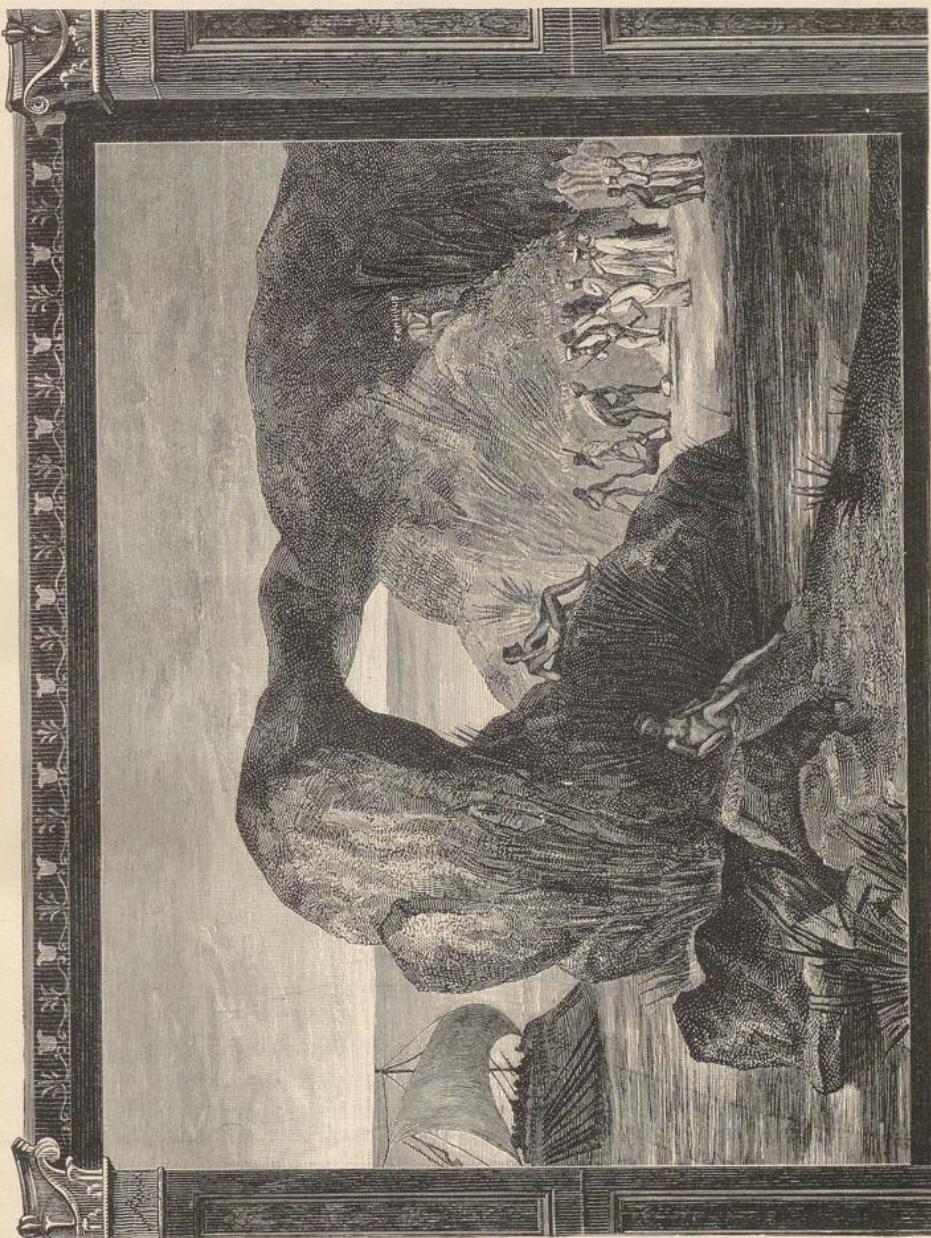


Fig. 349. Odysseus in der Unterwelt. Wandgemälde vom Esquilin. Rom, vatikanische Bibliothek.

Manen des Patroklos dargebrachten Totenopfers aus einem Grabe bei Vulci (Fig. 346). Kopftypen wie Körperzeichnung weisen auf eine mit der griechischen Kunst vertraute Hand hin. Noch besser führen vielleicht in das Verständnis griechischer Malerei einige in Pästum und in Rom

ausgegrabene Wandbilder ein. Das aus Paestum in das Museum Neapels übertragene Gemälde schildert auf weißem Grunde reliefartig komponierte Krieger, die siegreich heimkehrend von Frauen begrüßt werden. Lebendig und mit feiner Empfindung für schöne Formen sind die einzelnen Gestalten gezeichnet (Fig. 347). Die italischen Gemälde ersetzen übrigens nicht allein beiläufig die mangelnden Proben griechischer Kunst, sondern gelten in einzelnen Fällen als die handwerksmäßig durchgeföhrten Nachbildungen älterer hellenischer Originale. Reine Kopie eines griechischen Originals ist das 1606 in Rom aufgedeckte und nach dem ersten Besitzer benannte Bild, die aldobrandinische Hochzeit, jetzt in der vatikanischen Bibliothek bewahrt (Fig. 348). Es zeigt in der Mitte die verschleierte Braut, der die halbnackte Venus aufmunternd zuredet,



Fig. 350. Opferung der Iphigenia. Pompejanisches Wandgemälde.

rechts von ihr den harrenden Bräutigam, an den beiden Enden Gruppen von Diennerinnen. Natürlich hat sich die antike Malerei nicht auf solche friesartige Kompositionen beschränkt. Dass den Alten auch perspektivisch vertiefte Darstellungen bekannt, und auch rein malerische Effekte bei ihnen beliebt waren, zeigen die Landschaftsbilder, unter denen die 1848 auf dem Esquilin ausgegrabenen Odysseelandschaften (Fig. 349) die berühmtesten sind. Das Opfer der Iphigenia aus Pompeji (Fig. 350) wird wenigstens in Bezug auf eine Gestalt, die des Agamemnon, der in seinem Gram sein Haupt verhüllt, um nicht den Tod der Tochter anzusehen zu müssen, auf ein Werk des Timanthes von Kythnos, eines Zeitgenossen des Zeuxis und Parrhasios, aus dem Anfange des vierten Jahrhunderts v. Chr. zurückgeführt. So von Argos bewacht, während Hermes zu

ihrer Befreiung heranschleicht, in Pompeji und anscheinend vollständiger in Rom (Fig. 351), giebt die Komposition des Nikias aus Athen, eines Zeitgenossen des Praxiteles, wieder. Auch von dem großen Mosaikbilde, das einen Fußboden in der sog. Casa del Fauno in Pompeji schmückte, 1831 ausgegraben wurde und jetzt im Museum zu Neapel sich befindet (Fig. 352),

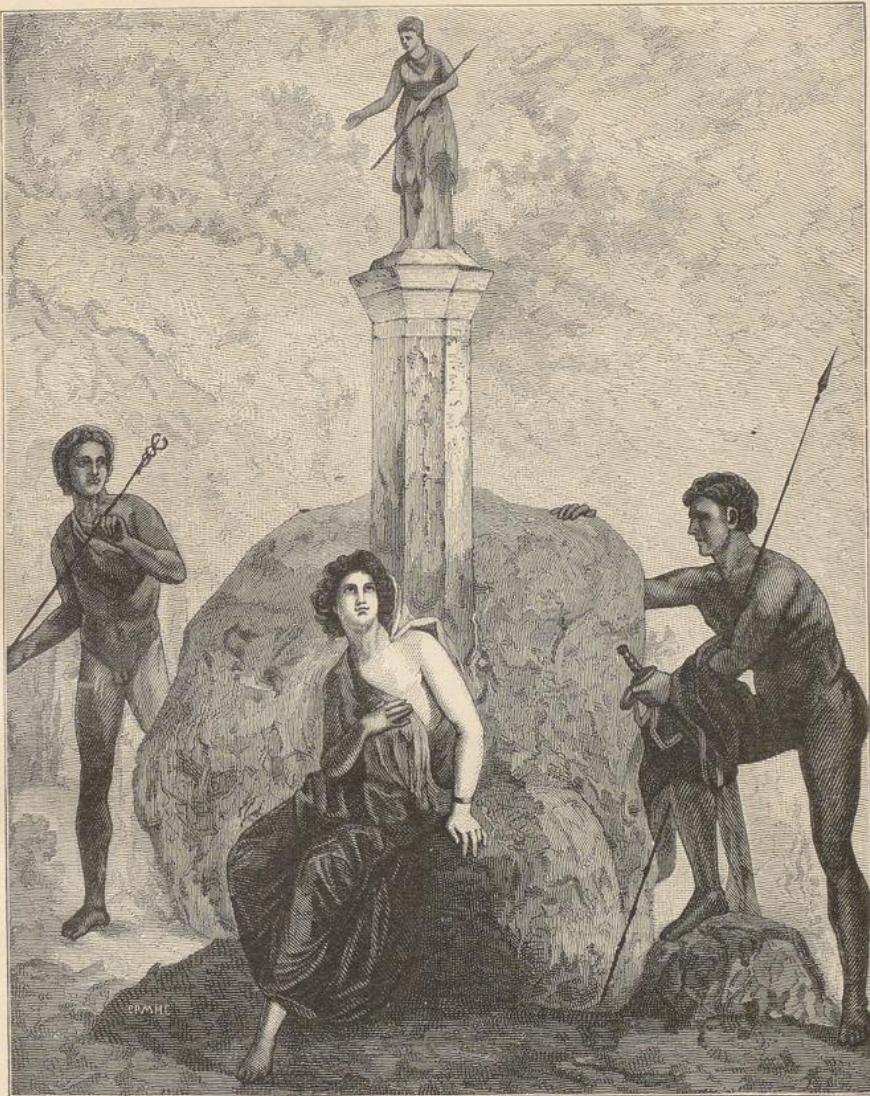


Fig. 351. Io, von Argos bewacht, von Hermes befreit.
Wandgemälde im Hause der Livia auf dem Palatin zu Rom.

der Schilderung des Sieges Alexanders des Gr. bei Issos über Darius, mutmaßt man, daß es die Kopie eines älteren Bildes sei. Bessere Ansprüche als die apokryphe Malerin Helena, die Tochter eines Aegypters, kann darauf Philoxenos von Eretria erheben, der bald nach Alexander eine Schlacht des Königs gegen Darius malte. Die Ausführung des großen Bildes

Springer, Künstgeschichte. I.

29



Fig. 352. Alexanderschlacht. Mosaik aus der Casa del Fauno in Pompeji. Tempel.

in einem anderen Materiale (das Original ist gewiß nicht auf Mosaik berechnet gewesen) und die Übertragung des Wandgemäldes auf den Fußboden deutet schon auf die dekorative Verwertung älterer Kunstwerke hin. Und in der That sind die Wandgemälde, namentlich die in Pompeji und Herculaneum, vorzugsweise nur als Glieder eines umfassenderen Wandschmuktes aufzufassen und gewinnen erst in diesem Zusammenhange ihre künstlerische Bedeutung.

Von der Natur des antiken Hauses wird das Wesen der inneren Wanddekoration bedingt und bestimmt. Anschauungen des ersten bilden in reichem Maße die Ausgrabungen in Pompeji, im Jahre 1748 begonnen, nachdem die kampanische Stadt seit dem Jahre 79 n. Chr. unter einer sieben Meter starken Decke von Brimsteinstücken (rapilli) und Asche begraben lag, und mit wechselndem Eifer und Erfolge bis zu dieser Stunde fortgesetzt. Das antike Haus, dem im Orient noch gegenwärtig nahe verwandt, steht in schroffem Gegensatz zu dem nordischen Hause des Mittelalters und der späteren Jahrhunderte. Im antiken Hause, auf der Entwicklungsstufe, der die pompejanischen Häuser (Fig. 353) angehören, bildet der innere Hof den Mittelpunkt des Hauses, auch bei der Zweiteilung oder Verdoppelung des Hauses, wo die

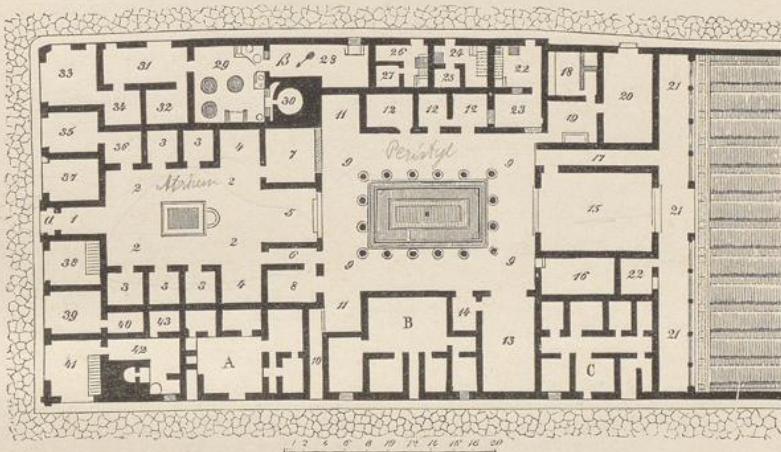


Fig. 353. Haus des Fauns in Pompeji.

vordere Hälfte mit dem Atrium (2) mehr dem Verkehre mit der Außenwelt, die hintere mit dem Säulenhof (Peristyl, 9) dem stillen Familienverkehre dient. Von dem Hofe empfangen die anstoßenden Räume Licht und Luft. Die Glasfenster, für die Anordnung und Einrichtung des nordischen Wohnhauses von durchgreifender Bedeutung, fehlten. Damit war auch die Möglichkeit, große licht- und luftreiche geschlossene Räume, in denen das ganze Leben der Familie sich abspielt, zu schaffen, verwehrt, die Notwendigkeit kleinerer, halboffener Räume geboten. Auch die Verschiedenheit des Baumaterials verdient Beachtung. Das pompejanische Haus ist ein Steinhaus, das nordische Haus geht auf den Holzbau zurück. Demgemäß erscheint in diesem auch die innere Dekoration (Täfelung, Holzdecken, Holzmöbel) im Geiste der Holzarchitektur gehalten, während gerade die älteste Ausschmückung pompejanischer Häuser eine Nachahmung der Steinkonstruktion zeigt. Die Wände wurden (nach Vorbildern, die auf die alexandrinische Kunst zurückgehen) mit buntfarbig marmoriertem Stucco in schön gefugten Schichten überzogen und oben mit einem Gesims abgeschlossen. An die Stelle des Stucco tritt dann die bloße Nachahmung der Marmorinkrustation in Farben. Auch die die Wandfelder trennenden Säulen und Pfeiler mit den Friese darüber weisen auf die architektonischen Fronten als Muster der Wanddekoration hin (Fig. 354).

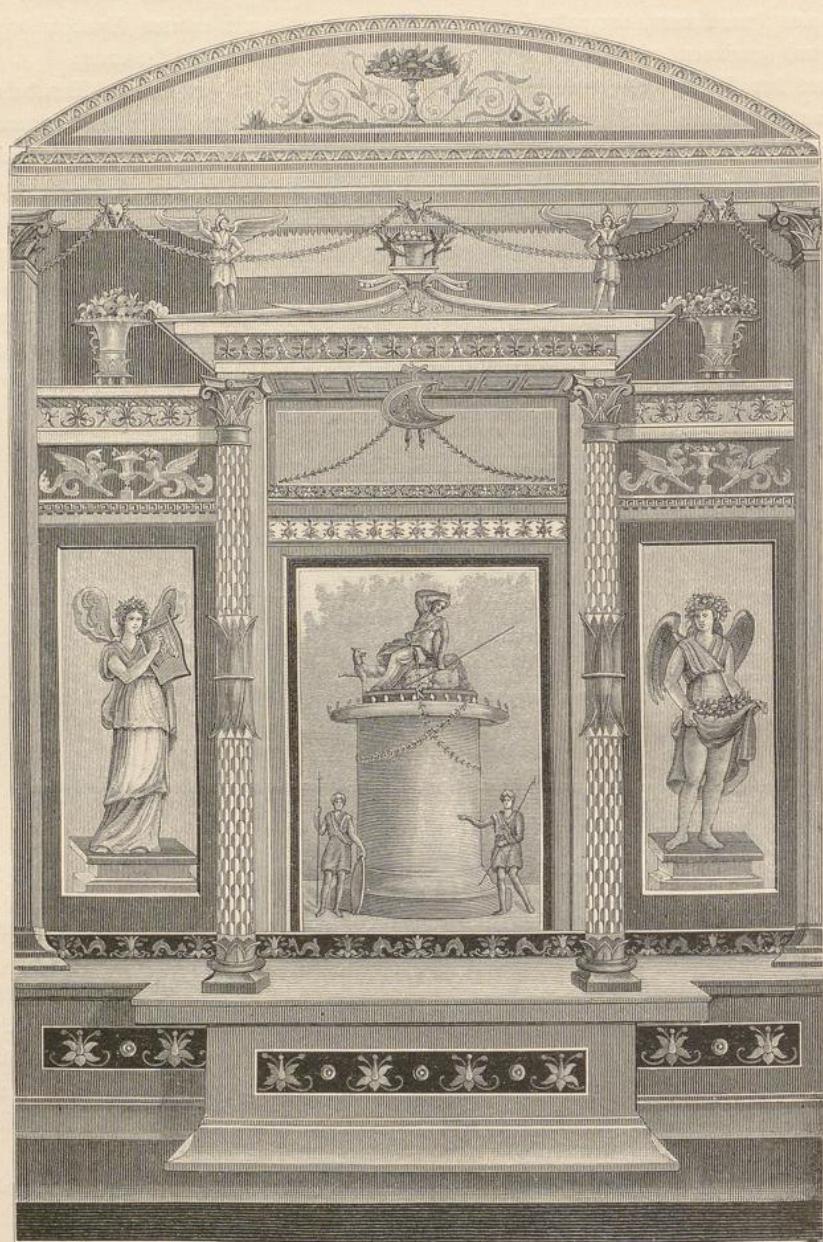


Fig. 354. Römische Wandmalerei aus Pompeji. (Aufnahme von Günzenhauser.)

In der jüngeren Dekorationsweise hört die Imitation der Marmortäfelung auf, und die Glieder verlieren den strengen architektonischen Charakter. Die Wände werden in Felder geteilt; leichte vertikale Zierglieder, die immer mehr selbst den Schein der Tragfähigkeit einbüßen und nur gemalt gedacht werden können, herrschen vor (Fig. 355). Selbst jetzt waltet noch eine deutliche Beziehung auf die Konstruktion des Hauses. Die kleinen Räume werden durch die Dekoration scheinbar erweitert. Die zwischen den Feldern aufsteigenden architektonischen Glieder, untereinander durch lustige Bogen und dünne Frieze verbunden, vertiefen sich perspektivisch und gewähren dem Auge Durchblicke in die Ferne. Zuweilen sind auch auf den Mittelfeldern Gartenprospekte gemalt, wodurch die Illusion noch verstärkt wird. Solche Durchsichten von dem Eingange durch das Atrium und das mit einer bloßen Brüstungsmauer verschlossene Tablinum gab es auch in der Wirklichkeit (Fig. 356), und es mag dieser Umstand auf die Vorliebe für

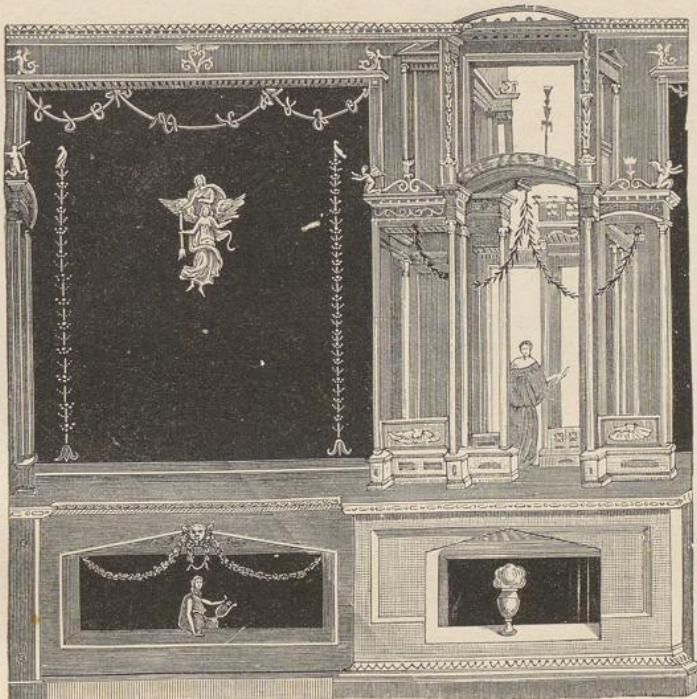


Fig. 355. Wanddecoration aus Pompeji.

perspektivische Dekorationsmalerei Einfluß geübt haben, welche schließlich die ganzen Wände bedeckt und die festen Mauern scheinbar durchbricht.

Auf die Farbenwahl und Farbenstimmung wirkte die Beleuchtung der Räume bestimmd. Das vom Hofe durch die weiten Thüröffnungen einströmende Licht traf die unteren Wandteile stärker als die oberen, demgemäß werden die Farben von unten nach oben heller genommen. Der Sockel zeigt stets einen dunkeln, vorwiegend einen schwarzen Ton. Die mittleren Flächen erscheinen bald einfarbig (monochrom) z. B. in gelb, bald mit verschiedenen Farbenfeldern; oder wenn die Felder selbst in derselben Farbe gehalten sind, so wird doch für die Zwischenräume ein anderer Farbenton gewählt. Die in den Mittelteilen am häufigsten vorkommenden Farben sind Rot und ein sattes Gelb, doch kommt auch Grün, Blau und Weiß vor. An den obersten, von den Hauptfeldern abgetrennten Wandteilen ist der weiße Grund, von dem sich eine zierliche

Spielarchitektur abhebt, besonders wirksam. Die Ausführung des malerischen Schmuckes (auf nassem, trefflich vorbereitetem Betonfuge, al fresco) offenbart verschiedene Grade der Vollkommenheit; von einer guten Schule zeugt die stets glücklich erreichte Farbenharmonie. Durch weiße Trennungslinien, durch eingestreute kleinere schwarze Flächen werden schroffe Gegensätze vermieden; an dem einen Wandteile dominierende Töne klingen leise in den anderen wieder, das richtige Verhältnis der Intensität der Farbe zum Flächenmaß (je intensiver die Farbe, desto geringer ihre räumliche Ausdehnung) wird bei aller Freiheit, die sich auch in dem Fehlen jeder Schablone kundgibt, genau beobachtet. Die Felder bilden den Grund für die figürlichen Darstellungen. Diese sind entweder ein untrennbarer Bestandteil der Dekoration, wie die schwebenden Figuren und die

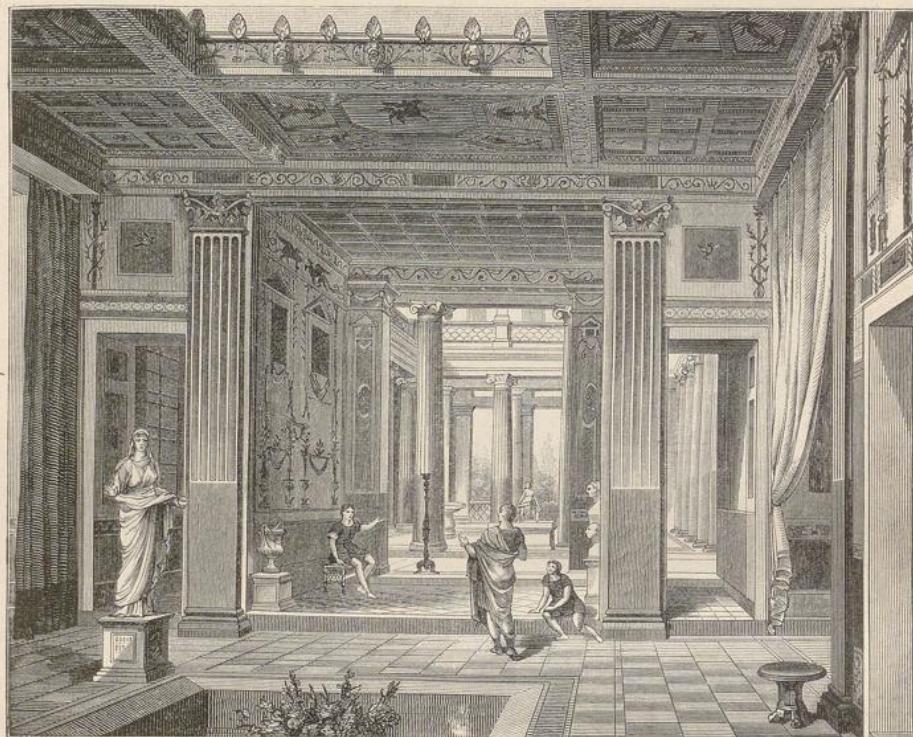


Fig. 356. Römisches Wohnhaus, nach Bühlmann.
Durchsicht vom Atrium durch das Tablinum nach dem Peristyl.

Gestalten, die das architektonische Gerüste beleben (Fig. 355), oder sie treten an die Stelle von Tafelbildern und werden vollständig eingerahmt.

Auf die Kunst des späteren Weltalters übten diese Wandgemälde keinen merklichen Einfluß. Die Form ließ sich nicht vom Inhalte loslösen, dieser aber wurde bald unverständlich oder verpönt. Anders verhält es sich mit der reinen Dekorationsmalerei, die nicht nur in der altchristlichen Zeit fortgesetzt, sondern namentlich im 16. Jahrhundert als Muster verehrt wurde. Dieses gilt insbesondere von der Deckendekoration mit ihrer Gliederung in Medaillons und seinen linearen Verbindungsgliedern (Fig. 357). Hält man z. B. die in Nachbildungen erhaltenen Deckendekorationen in den Titusthermen oder die Gewölbemalerei in den Grabkammern an der Via Latina mit dem Dekorationsysteme der Raffaelischen Zeit zusammen, so tritt die Abhängigkeit der Renaissance-Dekoration von der römischen Kunstweise deutlich zu Tage.

Auch die Mosaikmalerei, zunächst den Fußboden schmückend, allmählich aber an den Wänden emporsteigend, führt nach dem Untergange der antiken Kunst noch ein langes Nachleben. Ohne Zweifel haben die Römer den Gebrauch des aus kleinen farbigen Steinwürfeln zusammengesetzten Mosaiks zum Schmuck des Fußbodens den alexandrinischen Vorbildern entlehnt. Die alexandrinische Periode möchte wieder ihre Vorbilder aus dem Oriente geholt haben. Ein assyrischer wie in Stein gravierter, offenbar inkrustierter Fußboden, ein anderer Bodenbelag aus

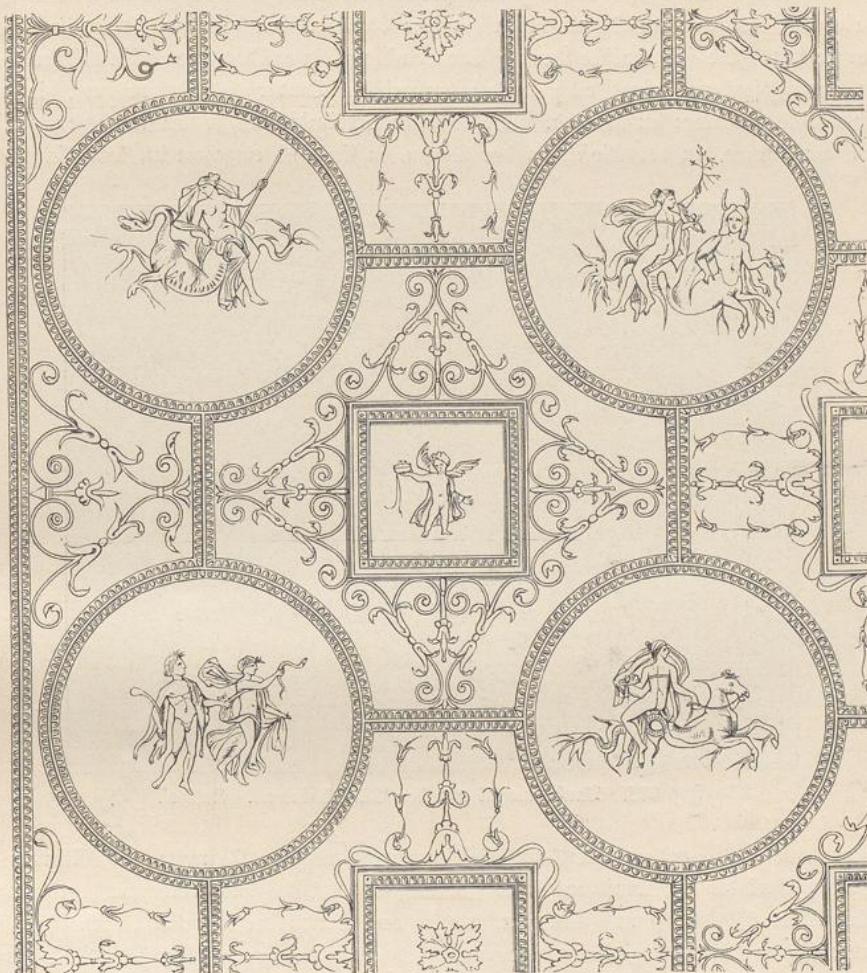


Fig. 357. Gewölbedekoration in Stucco aus einer Grabkammer an der Via Latina.

glasierten Thonplatten zusammengelegt (Seite 32, Fig. 54) dürfen als die Vorläufer des späteren Steinmosaik gelten. Es war ein Fortschritt in der technischen Virtuosität, aber nicht ein stilistischer Fortschritt, als man mit den dekorativen Teppichmustern brach und mit förmlichen Gemälden den Fußboden pflasterte. Zu den berühmtesten Beispielen antiker musivischer Kunst gehören neben dem Fußboden aus Prænesta mit seiner reichen landschaftlichen Schilderung Aegyptens die Tauben im kapitolinischen Museum (Fig. 358), in der Villa Hadrians bei Tivoli gefunden und einem älteren Mosaikwerke des Sosos von Pergamon aus der alexandrinischen Periode nachgebildet.

c. Das Nachleben der Antike.

Im Inhalte und in den Formen geht die spätromische Kunst vielfach wieder auf die orientalischen Traditionen zurück. Damit bereitet sie der reinen altklassischen Kunst ein Ende, gewinnt aber mustergültigen Einfluß in der folgenden Periode, deren religiöser Glaube im Oriente wurzelt und die auch das politische Schwergewicht (in dem byzantinischen Kaiserthum) teilweise nach dem Orient verlegt. Die spätromische Kunst kehrt aber nicht allein auf den alten orientalischen Kulturboden zurück, sondern dringt auch in die barbarischen Länder des Nordens vor, hier neuen, kräftigen Bildungshämen ausstreuend. Die römische Provinzialkunst, so wie sie uns auf gallischem Boden, am Rheine, an der Mosel, an der Donau, in England entgegentritt, kann sich natürlich

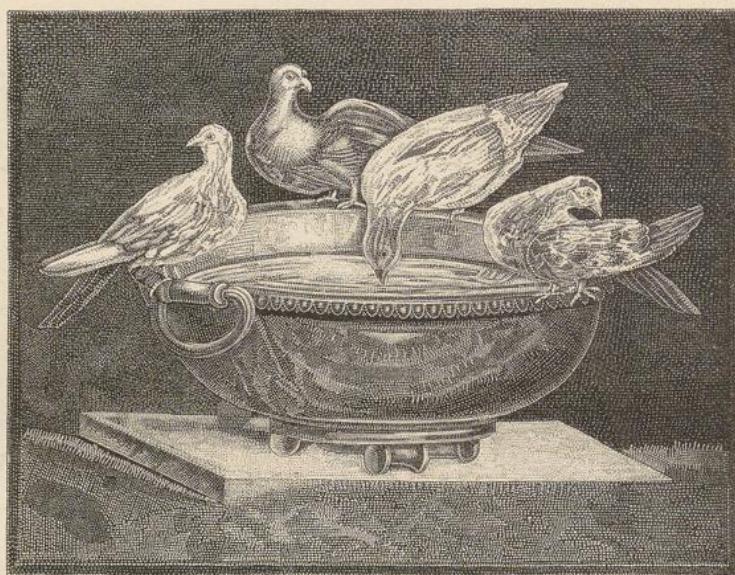


Fig. 358. Taubenmosaik aus der Villa Hadrians. Kapitol.

mit den hauptstädtischen an Glanz und Reichtum nicht messen. Je weiter von Rom entfernt, desto mehr schwindet der Kunst das feine Formengefühl. Alles wird derber und größer, so in der Architektur (Fig. 359) und Skulptur, wie in den Werken der Kleinkunst. Kunstgeschichtlich hat aber gerade die Provinzialkunst eine große Bedeutung, da ihr vornehmlich die Rolle der Vermittelung, der Übertragung der Tradition zufällt.

Die spätantike, die römische Kunst zeigt also eine Doppelseite, gerade so wie ihr Nachleben in dem nächsten Weltalter eine Doppelseite aufweist. Während in der byzantinischen Kunst die Antike nur als eine Mumie fortduert, hier langsam ihr Grab findet, bedeutet sie für die abendländischen Völker die Wiege und weiter den Stab, auf welchen gestützt ihre Kunst langsam der Vollendung entgegenschreitet. Gewiß ist es eine arge Verkennung der Wahrheit, wenn man eine Kunstweise nur nach dem Maße des Einflusses, den sie auf spätere Geschlechter übt, schätzt und die Vorbereitung künftiger Richtungen als ihre natürliche Aufgabe auffaßt. Die Kunst eines jeden Volkes und einer jeden Periode ist Selbstzweck, sie sieht die Stufen hinter

sich, die sie bereits erkommen hat, sie will und kann aber nicht als bloßer Übergang gelten. Mit vollem Rechte wird daher der abgeschlossene Charakter der Antike betont und ihr Wesen erst dann begriffen, wenn man sie im ausschließlichen Dienste des Hellenen- und Römertums, als die Verklärung und Verherrlichung des hellenischen und römischen Volksgeistes auffaßt. Dennoch erscheint auch die andere Betrachtung, die die Spuren des Nachlebens der Antike im folgenden Weltalter aufdeckt, besonders vom historischen Standpunkte fruchtbar. Was ist in dem Kunstvermögen der späteren Perioden auf das antike Erbe zurückzuführen?

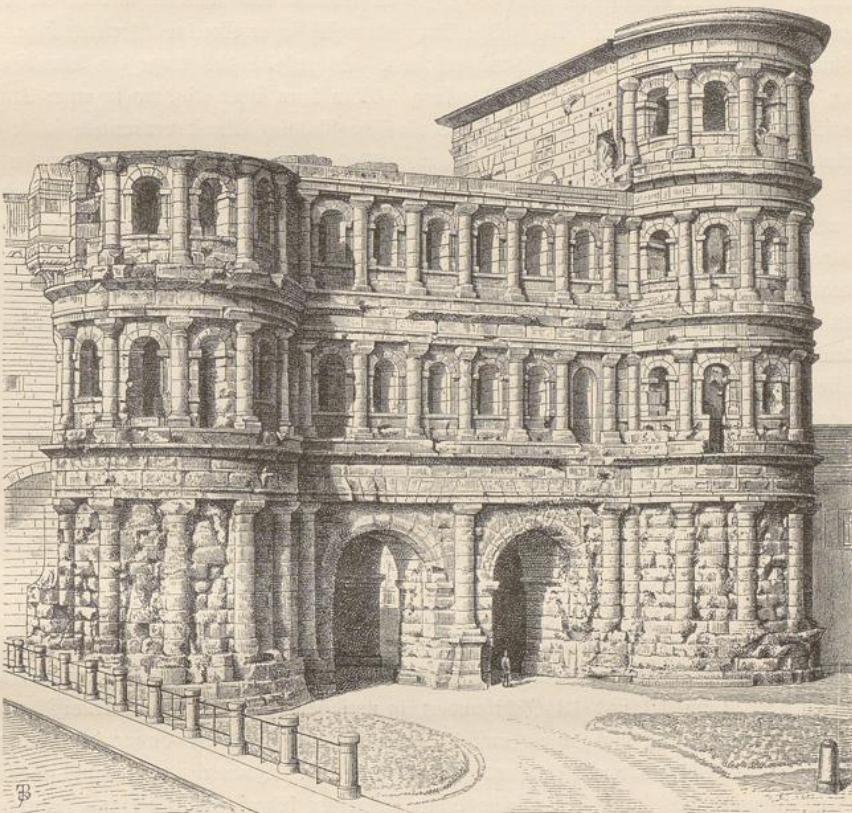


Fig. 359. Porta Nigra in Trier. Außenansicht.

Man muß zwischen den Kunstgattungen und den Zeiten unterscheiden und die bewußte und unbewußte Art der Aneignung auseinander halten. Die antike Architektur darf sich des reichsten und längsten Nachlebens rühmen. Die organische Einheit des antiken Bauwerkes wurde zwar bereits in den letzten Jahrhunderten des römischen Kaiserreiches zerstört, die Bauelemente blieben aber lebendig und mit ihrer Hilfe wurde ein großer Teil der neuen Bauaufgaben im Mittelalter und der folgenden Periode gelöst. Die Bausprache setzte sich seitdem vornehmlich aus dem von der Antike überlieferten Baualphabete zusammen. Die Säule, der Pfeiler, die mannigfachen Gesimse und Glieder werden verschiedentlich umgeformt, den Kern der Gestalt holte man regelmäßig aus der antiken Überlieferung. Dieses gilt selbst von einzelnen Baugliedern des gotischen Stiles, obschon diese sich sonst in schroffem Gegensatz zur klassischen Architektur bewegen. Als fühlte aber die Phantasie Scham und Neue über diese Entfremdung

von der Antike, folgte unmittelbar auf die Herrschaft der Gotik eine unwiderrufliche Reaktion zu Gunsten der antiken Architektur im Zeitalter der sog. Renaissance, die sich am Schlusse des 18. Jahrhunderts wiederholte, nachdem einige Menschenalter lang abermals die antiken Ideale zurückgedrängt worden waren.

Auch im Kreise der zeichnenden Künste hat das Mittelalter die Spuren der Antike nicht vollständig verwischt. Eine dunkle Ahnung von der Macht der antiken Kunst, die als Zauber gefürchtet wurde, erhielt sich. Der Inhalt antiker Kunstwerke wurde allerdings nicht mehr verstanden; sie waren allmählich ganz abgeschliffen worden und wurden nur in dieser abgeschliffenen Form wiedergegeben. Auf solche Art haben sich sogar einzelne altorientalische Motive (der Baum zwischen zwei Löwen u. s. w.) erhalten. Es fesselte das Auge die lebendige Darstellung, die aus eigenem Antrieb niemals gelang. Man kann sicher sein, wo in einer Landschaft sich antike Monuments erhielten — und die römische Provinzialkunst verbreitete solche in die weitesten Kreise —, reizten sie zur Nachahmung. Mochte auch der Volksglaube in den Denkmälern der Römer vielfach Teufelswerke erblicken, die Formfreude fand immer wieder an ihnen neue Nahrung. Es waren in der Regel nicht große monumentale Werke, die der Phantasie mittelalterlicher Künstler neue Anregungen zuführten; Arbeiten der Kleinkunst, wie z. B. Gemmen, Elfenbeinreliefs u. s. w., zufällig erhalten und betrachtet, boten die häufigsten Muster. Schnörchel machten sich die Steinmeister des 11. und 12. Jahrhunderts, wenn sie antike Werke nachbildeten, besondere Gedanken über ihre Bedeutung. Sie sahen nur Reiter, Kämpfer, Jäger u. s. w., und wenn sie der Inhalt reizte, wie bei Kentauren, Sirenen u. a., so deuteten sie ihn um. Immerhin blieb auf diese Weise ein formaler Zusammenhang mit der Antike bestehen und wurde eine Schulung des Auges erzielt. Stetig und ununterbrochen erbten sich einzelne Gewandmotive und Elemente des Ornamentes fort. Sie verloren ihre Reinheit, ähnlich wie die Schrift des frühen Mittelalters arg von der römischen absticht. Wie aber diese nicht neu erfunden wurde, sondern trotz ihres Schnörkelwesens auf einen römischen Kern zurückgeführt werden muß, ebenso beruhen die Gewandsfalten, daß Blatt- und Saumornament auf einer freilich nur dumpf geahnten antiken Tradition.

Neben der naiven unbewußten Nachbildung der Antike stößen wir aber auch in größeren oder kleineren Zeitabständen auf eine bewußte Würdigung der Antike als höchsten Musters, so in engeren Kreisen im 12. und 13. Jahrhundert, in umfassender Weise in der Renaissanceperiode. Man darf behaupten, daß die ganze Kunst des späteren Weltalters im Banne der Antike steht. Ihr Einfluß beschreibt Kurven, steigt und sinkt abwechselnd. Immer aber wenn die Phantasie einer Auffrischung, die Kunst einer gründlichen Korrektur bedarf, kehrt sie zum Studium der Antike zurück. Eine Kunst, für welche die Antike ein leeres Blatt darstellt, erscheint wenigstens für Europa, soweit menschliche Voraussicht reicht, vollkommen undenkbar.

