



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Archiv für ornamentale Kunst

Gropius, Martin

Berlin, [1876/79]

Erklärung der Bildtafeln.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94947](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94947)

Erklärung der Bildtafeln.

Ehe wir in die Erklärung der Bildtafeln eintreten, sei es uns verstattet folgendes Allgemeine vorzuschicken.

Die Lust zu verzieren ist dem Menschen angeboren; wenn sich mit ihr Gedanken und zwar den zu verzierenden Gegenstand charakterisierende Gedanken verbinden, so wird diese Verzierungslust zur Quelle der Kunst. Das Handwerk trachtet für seine Vorwürfe die zweckentsprechenden Formen zu finden, die Kunst diese zweckentsprechenden Formen in die Region der Schönheit zu erheben; sie erfüllt dies mit Hilfe der Verzierungen, indem sie die technisch-praktischen Formen gleichsam mit einer Ornamenthülle umkleidet, die den Zweck jener offen verräth. So werden diese Ornamente zu einer Formensprache, die der gewerbliche Künstler verstehen und sich aneignen muss, wenn er eine gedankenvolle Schöngestaltung seiner Gebilde anstrebt, wenn er die vom Handwerk gefundenen technisch-praktischen Formen zu wirklichen Kunstformen erheben will.

Die Erzeugnisse der antiken griechischen und römischen Kleinkunst sind uns hier Vorbild und Führer; ihre Formen entsprechen zugleich dem Zweck und der Schönheit; sie erscheinen oft nicht wie Gebilde von Menschenhand, sondern wie aus Nothwendigkeit natürlich erwachsene und organische, weil bei ihnen Zweck und Form sich vollständig decken. Dabei ist die Sprache und Bedeutung der von ihr verwendeten Ornamente weit über das individuelle Belieben des Künstlers erhoben, sie ist eine allgemein gültige und allgemein verständliche aus dem Grunde geworden, weil die Analoga oder Urbilder dieser Ornamente aus dem nächsten, den Menschen umgebenden Kreise der sichtbaren Welt, entnommen sind, und die Verwendung dieser Ornamente zur Erbildung von Kunstformen der analogen praktischen im täglichen Leben entspricht. So sehen wir denn die Analoga der antiken Ornamente nicht allein aus der organischen Natur, aus der Thier- und Pflanzenwelt entnommen und zu neuen Bildungen benutzt, sondern, wo es sich, um ein Anheften, Anschütren oder um ein Verknüpfen und Zusammenkuppeln mehrerer einzelnen Theile zu einem Ganzen handelt, da finden wir Erzeugnisse der handwerklichen Geschicklichkeit, wie Schnüre, Riemen, Bänder, Stricke und Taue im Ornament nachgebildet und bei der Kunstform zu ähnlichem Zweck, wie in der Praxis des Lebens verwendet.

Blatt 1.

Die auf unserm ersten Blatte dargestellten Ornamente haben ihre Analoga in Erzeugnissen der industriellen Thätigkeit des Menschen: es sind Gurte, Schnüre, Laubstränge. No. 1—4. Sogenannte verschlungene Bänder oder richtiger zu einem Gurte verschlungene Riemen und daher „torus“ genannt. Torus heisst bei den Alten nicht allein der einzelne Riemen, sondern auch jedes Riemengeflecht, sei daraus nun ein Gurt oder eine Schnur (astragalus), ein Strick oder Tau (spira) entstanden. Die hier mitgetheilten Riemengurte oder torus erscheinen besonders häufig an der Unterfläche der Balken und Epistyllen oder überhaupt der Deckenträger; sie versinnlichen bei diesen Baugliedern gleichsam die natürliche Textur der stofflichen Theile des Baumaterials, auf deren Coherenz das Tragvermögen der Epistyllen und Balken beruht. So werden letztere in den Kunstformen zu Gurten und Bändern, die schwebend über dem gedeckten Raum gespannt die nach dem Analogon eines Teppichs decorirte Decke tragen. No. 4 ist von einem antiken Bronzegefäss entnommen, dessen Zeichnung Vulliamy in seinem Werke*) mitgetheilt hat. Hier sehen wir, wie auch bei andern Gefässen, den Torus als Heftband verwendet, sowohl um die Anheftung eines anderen Ornamentes an das Gefäss, als auch um die Verbindung verschiedener Theile des letzteren anzuzeigen.

No. 5 ist ein Laubstrang von Eichenblättern gebildet, von der Unterfläche des korinthischen Epistyls eines römischen Jupitertempels.

No. 6. Laubstrang aus den Blättern des Lorbeers gebildet und als Strick oder Tau (spira) zur Anzeige einer Verknüpfung zweier Theile eines Baugliedes, wie z. B. des Säulenschafts mit der Säulenbasis, verwendet.

No. 7—15. Heftschnüre oder Astragale; sie dienen zur Anzeige der Anheftung eines Ornamentes oder zur Anzeige der Verknüpfung zweier oder mehrerer gleichartiger oder ungleichartiger Theile zu einem Ganzen. Sie erscheinen mehr oder weniger naturalistisch wirklichen Schnüren nachgebildet. Wenn zur Verstärkung des Begriffs einer Anheftung oder Kuppelung zwei solcher Schnüre dicht unter einander verwendet werden, so erscheinen sie einmal nach rechts und das andere Mal noch links gedreht wie No. 13 u. 14. — No. 15 zeigt recht deutlich und wie im gelösten Zustande die Verstärkung

*) Examples of ornamental sculpture in architecture etc. London 1823—27.

einer Schnur durch Umwicklung zweier Bänder. — No. 7—11 sind sogenannte Perlstäbe oder richtiger Perlschnüre, die ebenfalls als Heftschnüre in der antiken Kunst vielfache Anwendung finden. Die sogenannten Perlen und Scheibchen, welche letztere gewöhnlich paarweise gestellt mit den Perlen abwechseln, sind wahrscheinlich als die Samenkügelchen und Linsen gewisser gottgeweihter Pflanzen zu denken, die gleich den Kügelchen eines Rosenkranzes auf eine Schnur gereiht als hieratische oder heilige Heftschnur zu kultlichem Brauche verwendet wurde. Ob unter dem von Vitruv erwähnten „astragalus lesbicus“ oder der lesbischen Heftschnur die Perlschnur zu verstehen sei, ist ungewiss.

Blatt 2.

Die Ornamente dieses Blattes sind Malereien von Gegenständen aus gebranntem Thon oder von Terracotten entnommen, seien diese Gegenstände nun Gefässe oder seien sie zur Bekleidung von Baugliedern bestimmt, um letzteren den Schein grösserer Dauerbarkeit zu verleihen, vielleicht auch um eine solide Ornamentirung überhaupt zu ermöglichen. Diese Ornamente sind entweder in schwarzer Farbe auf dem gelben Thon gemalt, und die inneren Contouren derselben mit einem spitzen Instrumente in der schwarzen Farbe eingeritzt, oder sie sind auf einem gemalten schwarzen Grunde in der gelben Farbe des Thones ausgespart und hier und da zur Belebung der Form noch mit anderen Farben wie Weiss, Gelb, Roth und hellem fast grau erscheinendem Purpur aufgehöhht worden. Die erste Weise — schwarze Figuren auf gelbem Grunde — ist die ältere, die zweite — rothe oder gelbe Figuren auf schwarzem Grunde — die spätere. Sämmtliche auf diesem Blatte mitgetheilte Ornamente sind Bänder oder Taenien und Gurte oder torus (m. s. den Text zu Blatt 1). Erstere mit verschiedenartigem Ornament versehen, das in das Band als eingestickt oder als eingewebt zu denken ist, werden am häufigsten als Heftbänder in der Kunst verwendet. Die Laubbänder wie No. 1, 3, 4, 6, 8, 13, 14 mit den Blättern des Epheus, der Olive, des Lorbeers, der Myrthe, der Weinrebe etc. geschmückt, vertraten bei den Alten als Stirnband benutzt häufig die Stelle des Kranzes von grünem Laube, und werden in der dem Cultus der Religion dienenden Kunst als heilige Taenien und Heftbänder benutzt. — No. 2 und 7 zeigen Bänder mit den sogenannten Palmetten und Lotuskelchen geschmückt, den typischen Ornamenten der krönenden fürstlichen Stirnbänder (m. vergl. den Text zu Blatt 5), die bei den Griechen den allgemeinen Namen „Blumenwerk“ (Anthemion) führten. — No. 5 u. 12 sind Bänder mit dem Symbol der Meereswelle oder überhaupt des Wassers geschmückt. Auch sie werden wol auch als Heftbänder verwendet, wenn dabei zugleich eine Anspielung auf Wasser statthaben soll. In den Malereien No. 9, 10 u. 11 sind aus Riemen geflochtene Gurte oder torus dargestellt; bei No. 9 aus Metapont*) sehen wir den Gurt zu beiden Seiten durch Schnüre der Unterfläche eines Balkens angeheftet.

Blatt 3. Tischfüsse in Marmor.

Orig. 1. Mus. Neapel. 2. Britisch. Mus.

Dieses Blatt zeigt uns zwei Tischfüsse nach dem Analogon des Hinterfusses eines Luchses und eines Panthers mit den darauf gesetzten Köpfen der entsprechenden Thiere gebildet, in einer perspectivischen Vorder- und in einer desgleichen Seitenansicht gezeichnet. Panther und Luchs sehen wir häufig auf antiken Bildwerken als Begleiter und Lieblinge des Bacchus und Bacchanten; ersterer ist nach griechisch mythologischem Begriff als chthonischer oder Erdgott der Erzeuger und Spender aller der Erde entsprossenden Früchte und Nahrungsmittel, daher die Verwendung seiner Lieblingsthiere oder von Theilen derselben als Träger und Stützen der Tafeln oder Platten von Speisetischen, vornehmlich von Opferspeisetischen, dem antiken Sinne nahe lag. Tische gehören aber zu den Mobilien, sie sind beweglich und verrückbar oder können es doch sein. Im Gegensatz zu den unverrückbaren und festgegründeten Stützen und Trägern der Decke des Hauses haben in der Kunst die Stützen und Träger der Tafel des verrückbaren und beweglichen Tisches die Form von wirklichen Füßen und zwar des Panthers, des Luchses, des Löwen erhalten, um den Tisch eben als beweglich, als Meubel zu charakterisiren. Häufig ist nun solchen Möbelfüssen als Capitell oder Kopf das Haupt des dem Fuss entsprechenden Thieres gegeben, das gleichsam aus einem Laub- und Akanthuskelche, in dem der thierische Fuss endend ansieht, hervor- und emporwächst. Entweder unterstützt nun dieser Kopf des Trapezophors oder Tischfusses un-

*) Duc de Luyes: Metapont.

mittelbar die Träger oder Querleisten, auf denen die Tischplatte ruht, oder derselbe ist wol nur dem kurzen schwebenden Pfeiler, der öfter auf dem Laubkelch des Fusses aufsetzt, angelehnt, wie in No. 1 unseres Blattes. Bei dem Tischfusse No. 2 desselben scheint der Pantherkopf ganz frei vor dem stützenden Pfeiler — oder was dessen Stelle vertrat — sich befunden zu haben. Dieser eben erwähnte Tischfuss ist als besonders schön und weich gebildet hervorzuheben.

Blatt 4. Tischfüsse in Marmor.

Nach Abgüssen in der Gewerbe-Akademie (Berlin).

Bei No. 1 ist zu erwähnen, dass abweichend von der gewohnten Art hier mit dem Thierfusse als Capitell nicht ein Thierkopf sondern ein Menschenhaupt und zwar ein Herculeshaupt verbunden ist, das nach seiner idealen Physiognomie, nach Haarwuchs und dem es bedeckenden Löwenfell als solches nicht verkannt werden kann. Sowol dieser Tischfuss wie der in Nr. 2 dieses Blattes dargestellte mit dem Löwenkopfe, gehören zu den schönsten ihrer Art. Bei letzterem sehen wir keinen die Träger der Tischplatte stützenden Pfeiler, sondern nur das Ende eines solchen unmittelbar mit dem Löwenkopfe verbunden und auf demselben ruhend.

Blatt 5. Stelen-Krönungen und Stirnziegel aus Marmor.

Die Originale sämmtlich in Athen.

Stele oder lat. cippus bezeichnet einen Inschriftenpfeiler, der auch Grabpfeiler oder Grabstein sein kann, und in letzterem Falle den Namen und die Abkunft des Verstorbenen, zuweilen auch ein Abbild desselben und wol auch die Namen des Dedicirenden oder des Stifters angiebt. Solche Inschriftenpfeiler, bei deren Dimensionen die Höhe gewaltig dominirt und deren Seitenflächen gewöhnlich schmal sind, so dass sich das Ganze als eine aufgerichtete nach oben hin vorjüngte Platte darstellt, haben zu Athen in der Kunstform als Capitell oder Kopf eine Platte oder abacus mit darunter befindlicher Welle oder Kymation und einer Krönung darüber erhalten, und ist zu letzterer wie gewöhnlich die Palmette oder das Anthemion (von dem griechischen anthos, Blume) verwendet, das sich als grosser idealer Blumenfächer charakterisirt, der aus einem Blattkelche, gewöhnlich einem Akanthuskelche in Verbindung mit Rankenspiralen emporwächst. Die Palmette oder das Anthemion sehen wir aber deshalb als Krönung verwendet, weil diese Verzierung eine typische der antiken Krone, der krönenden Stirnbinde und des Diadems war, aus welchem letzteren, als der monumentalen Form der krönenden Binde, sich die moderne goldene Krone hervorgebildet hat mit dem Zusatz der Bügel als Träger des mit dem christlichen Kreuz geschmückten über dem Reifen der Krone schwebend gehaltenen Reichsapfels. — Diese Palmetten oder Anthemien als Krönungen von Stelen haben häufig ein äusserst schwaches Relief, wie das von No. 1, woraus zu vermuthen, dass der Grund, von dem sie sich abheben, ein gefärbter und dunkler gewesen. So haben denn auch die Kymationen der Stelen-Capitelle häufig erst durch Bemalung ihre Charakteristik als sich überneigende Blattreihen oder Blätterüberfälle (woher der Name „Kymation“ d. i. Welle, nämlich Blätterwelle) erhalten.

No. 2 zeigt eine überaus schöne und mit grosser Bravour der Technik gearbeitete colossale Stelenkrönung, wie deren allein nur in Athen gefunden werden. Die Spitzen der Blätter der sogenannten Palmette (von dem italienischen palmetto, die kleine strauchartig wachsende Fächerpalme, deren Blatt mit dem Blumenfächer des griech. Anthemion eine entfernte Aehnlichkeit hat) und die Ausläufe der spiralen Ranken sind fast, wie man es nennt, à jour gearbeitet oder springen vom Grunde ganz ab. Die Stengel der Kelche, aus denen die Rankenspiralen wachsen, sind hier wie gewöhnlich gerieftelt oder

cannelirt nach Art der hohlen hülsenförmigen Pflanzenstengel; die Rankenspiralen zeigen das gewöhnliche Rinnenprofil.

No. 3 zeigt eine Stelenkrönung wie No. 1. Auch hier lässt das flache Relief eine Färbung des Grundes durch Bemalung vermuthen.

Der Stirnziegel, nach einer von dem Herausgeber in Athen genommenen Zeichnung mitgetheilt, zeigt als typisches Ornament ebenfalls das Anthemion. Der Stirnziegel ist der Anfänger der Deckziegelreihe, die die Fugen der regenabführenden an den Seiten beordneten Flachziegelreihen deckend, bis zum First des Daches aufsteigt. Die Stirnziegel führen ihren Namen von der aufgeworfenen Fläche, die an der Front- oder Stirnseite des Deckziegels das kleine sattelförmige Dach desselben schliessen, der als Erster und Anfänger der Deckziegelreihe bei den Griechen der Hegemon Kalypter und von seiner Antefix führt, weil er die „tegula antefixa“ oder der der Deckziegelreihe vorgeheftete oder der auf einer kleinen sattelförmigen Erhebung des Traufsteins aufgehekte Deckziegel ist, der in dieser seiner Befestigung das Hinderniss gegen etwaiges Herabrutschen der übrigen Deckziegel auf der geneigten Fläche des Daches bietet. Da die Reihe dieser Stirnziegel über der mit Anthemion geschmückten Sima oder der Rinne des Daches sich thar wurde, so war die Stirne dieser Ziegel im griechischen Tempelbau gleichsam als eine zweite sporadisch auftretende Krönung ebenfalls mit dem Anthemion geschmückt, das entweder in Relief wie hier, oder blos in Malerei sich kenntlich machte.

Das nach Vulliamy's Zeichnung auf unserm Blatte gegebene Bruchstück zeigt ein elegantes Anthemion von sehr flachem Relief, und gehörte vermuthlich einem Stirnziegel oder auch einer Sima von einem senkrecht aufsteigenden Profile — der arca des Vitruvs — an, was indess ohne die im Originalwerk*) fehlende Wiedergabe des vollständigen Quer-Profils dieses Bruchstücks nicht zu entscheiden ist.

Blatt 6. Stelenkrönung und Stirnziegel aus Athen.

No. 1 zeigt einen Stirnziegel aus terra cotta oder gebranntem Thon mit gemaltem Anthemion nach Vulliamy's Zeichnung wiedergegeben.

No. 2 u. 5 Stirnziegel aus Marmor nach Poppe's Zeichnung. Sie zeigen eine den Stirnziegeln des Parthenon zu Athen ähnliche Bildung.

No. 3 eine Stelenkrönung aus Marmor nach Poppe's Zeichnung**). Das hohle Scheibchen oben zwischen den Palmetten ist als durch Bemalung charakterisirte kleine Rose zu denken, aus welchem Umstände zu schliessen, dass auch das ganze Anthemion mit seinem Akanthuskelche, seinen Stengeln, Rankenspiralen, Blumenfächern und Rosetten eine etwa der natürlichen Färbung analoge Bemalung im Alterthum aufzuweisen hatte. Auf Grabstelen erscheint häufig die Rose als dem Anthemion beigegebenes charakteristisches Ornament, da es bei den alten Griechen Brauch war die Gräber mit Rosen, namentlich mit der Violett-Rose zu bepflanzen.

No. 4 zeigt einen bemalten Stirnziegel aus terra cotta nach Vulliamy's Zeichnung, der hier Firstziegel zu sein scheint. Auf den Deckziegeln des Firstes als der Beendung der Deckziegelreihe erhoben sich nämlich den Stirnen der Anfängerdeckziegel entsprechende senkrechte mit dem Anthemion geschmückte Scheiben, deren Reihe auf dem Dachfirst eine letzte Krönung des Daches und damit auch des ganzen Baues bildete.

*) Vulliamy, L., examples of ornamental sculpture in architecture drawn from the originals of bronze, marble et terra cotta in Greece, Asia-Minor and Italy in the years 1818—1821, and engraved by Moses. 8 Parts. London. 1823—1827. Fol.

**) C. Poppe, Sammlung von Ornamenten und Fragmenten antiker Architectur, Sculptur, Mosaik und Toreutik auf einer Reise durch Griechenland, Italien und Sicilien aufgenommen. 4 Hefte. Berlin 1843—46.

Erklärung der Bildtafeln.

Blatt 7. Tischfüsse von Marmor.

Bei diesem reizend aus dem Oberkörper eines geflügelten Knäbchens, eines nach Art der Bacchanten mit einem Thierfell, der Nebris, halb bekleideten Eros, der eine muschelartige Schale mit beiden Händen gegen die Brust gedrückt hält, und dem Hinterfusse eines Panthers gebildeten Tischfusse ist die von anderen abweichende jedoch ganz gerechtfertigte Verbindung beider Theile, des Menschenleibs mit dem Thierfusse zu beachten. Während bei anderen Tischfüssen, wie auch bei dem in No. 2 unseres Blattes dargestellten, der Thierfuss in einen Laubkelch ausgeht, aus dem dann das Thier- oder Menschenhaupt mit dem Halse gleichsam herauswächst, geht hier der Menschenleib in einen Laubkelch aus, aus dem der Thierfuss hervorwächst. Diese Art der Verbindung beider Theile hat sich hier wie von selber dadurch eingestellt, dass hier mehr als die Büste eines Menschen oder Thieres zur Verwendung kam. Die in der Zeichnung stark verkürzten Unterarme sind nicht blos in der Zeichnung, sondern auch im Original zu klein und schwächlich gegen den Rumpf ausgefallen. — Auch bei diesem Tischfusse erhebt sich der eigentlich stützende Theil desselben hinter dem Kopf in einem zwischen den Flügeln des Eros aufsetzenden Pfeilerstück. — Das Original befindet sich im Museo Borbonico zu Neapel.

No. 2. Bei diesem Tischfuss ist die Vereinigung von Thierfuss und Thierhaupt die gewöhnliche: der Pantherfuss geht unfern des Hackengelenks in einen Laubkelch über, aus dem der Hals mit dem Kopf des Panthers gleichsam hervorwächst. Statt des stützenden Pfeilerstücks entspringt hier in organischer Weise dem Laubkelche ein geriefelter Pflanzenstengel mit Blumenkelch, dem ein Abacus aufliegt.

No. 3. Niedriger Tisch- oder Menbelfuss in mehr Pfeilerartiger Bildung und allein durch die Thierklaue als Stütze eines vom Orte bewegbaren Gegenstandes, eines Meubles charakterisirt. Nach einem Gipsabguss in der Sammlung der königl. Gewerbe-Academie zu Berlin gezeichnet. Das Original, wahrscheinlich aus Bronze, befindet sich vermutlich im Museo Borbonico zu Neapel.

Blatt 8. Tischfüsse von Marmor.

Nach Abgüssen in der Sammlung der Gewerbe-Academie zu Berlin gezeichnet.

No. 1. Pfeilerartiger Tischfuss durch die Thierklaue als Menbelfuss charakterisirt. Nur die Vorderseite des Pfeilers zeigt sich in der Kunstform vollendet. Drei convexe Canneluren schmücken den Schaft desselben, der durch Astragal oder Heftschnur mit der Thierklaue als Fuss verbunden erscheint. Als Capitell ist dem Schaft das an beiden Seiten aufgerollte Band, die involutirte Fascia des ionischen Säulencapitelles gegeben.

No. 2. Unvollständiger Trapezophor. Ein Pantherfuss, der über dem Hackengelenk in einen Akanthuskelch übergeht und darüber einen Theil des Halses des Thieres zeigt, dessen zugehöriger oberer Theil mit dem Kopfe vermittelst eines Zapfens dem unteren verbunden war.

No. 3. Tischfuss aus dem Hinterfuss und dem Haupte eines Löwen durch Vermittelung eines Laubkelches in der gewöhnlichen Art gebildet. Die Thierbildung lehnt sich hier in ihrer ganzen Höhe gegen einen schmalen Pfeiler, dessen Capitell, aus einer Platte und zwei Kymatien darunter gebildet, über dem Löwenkopf — es bedeckend — vorschießt; wodurch beides, Thierbildung und Pfeiler zu einem Ganzen vereinigt wird.

No. 4. Pantherfuss mit Pantherkopf unmittelbar — ohne den vermittelnden Laubkelch — zu einem Tischfuss verbunden. Dem Halse des Thieres ist das stützende Pfeilerstück angefügt. So erscheint das Ganze, wir möchten sagen, wie die abgekürzte Form eines organischen Gebildes.

No. 5. Pfeilerartiger Tischfuss, durch die Löwenklaue als Meubelstütze charakterisirt. Die Seitenflächen des Pfeilers sehen wir hier nicht wie bei No. 1 vernachlässigt, auch sie zeigen Canneluren wie die Vorderseite. Die nach unten gekehrten Blumenkelche unter dem Capitelle und die aufschlagenden Blätter des sogenannten Herzlaubes am unteren Ende des Pfeilerschaftes lassen denselben analog der Bildung des ionischen Säulen-Schaftes erscheinen, der mit einem unteren und oberem Ablauf versehen ist. — Das Blitzbündel an der Seite unter dem Capitelle des Trapezophors lässt den Schluss zu, dass der zugehörige Tisch ein „heiliger“ und dem Zeuscultus geweiht gewesen sei.

Blatt 9. Gemalte Ornamente von griechischen Thongefässen.

No. 1. Malerei von dem Halse einer Thonvase aus der Sammlung des königl. Museums in Berlin nach einer Zeichnung von C. Bötticher (m. s. desselben Ornamentenbuch Heft I. Bl. 1). Der häufig auf griechischen Vasengemälden unter Ranken und Blumen aus einem Blumen- oder Laubkelche auftauchende weibliche oder männliche Kopf erinnert an die griechische Vorstellung von Verwandlung der Menschen in Blumen und Pflanzen. Die rothe Farbe des Ornaments ist hier die Farbe des Thons, in der das Ornament aus der schwarzen Farbe des Grundes ausgespart ist. Ausserdem sind bei diesen Vasengemälden auch noch andere Farben, wie ein gelbliches Weiss und ein gelber und rother Ocker, aber immer nur in kleinen Partien angewendet.

No. 2. Anthemien oder sogenannte Palmetten abwechselnd mit Lotuskelchen. Die beiden letzten Namen sind nur moderne Bezeichnungen für die in der griechischen Antike so häufig vorkommenden, gewöhnlich mit einander abwechselnden Blumenfächer und Blumenkelche; denn dass die Alten in den

sogenannten Palmetten nicht etwa das Blatt der Fächerpalme (*chamerope humilis*) sondern eine ideale Blume darstellen wollten, beweist eben der antike Name „Anthemion“, der von dem griech. anthos, die Blume, abzuleiten. — Diese Anthemien sind ursprünglich ein bedeutsames Ornament und das charakteristische der krönenden Stirnbinde oder des fürstlichen Diadems. In Vasenmalereien sehen wir es häufig als Band verwendet, um durch die aufwärts oder abwärts gehende Richtung der Blumenfächer die aufwärts oder abwärts strebende Bewegung der Profilinie des Gefässes auszusprechen.

No. 3. Gemaltes Band nach dem Motive der sogenannten Meereswelle mit spiralen Ranken, Rosen und Blumenkelchen nach C. Böttichers Zeichnung (m. s. dessen Ornamentenbuch I. Heft).

No. 4. Anthemion abwechselnd mit sogenannten Palmetten und Lotuskelchen. Antikes gemaltes Vasenornament nach C. Böttichers Zeichnung (m. s. dessen Ornamentenbuch I. Heft).

No. 5. Die sogen. Meereswelle mit nach abwärts gekehrten herzförmigen Blättern — anscheinend des Epheus — darunter. Die obere Verzierung ist bei den Griechen das Symbol für Wasser überhaupt. Nach C. Böttichers Zeichnung (Ornamentenbuch I. Heft).

No. 6—10. Gemalte Anthemien von antiken Thonvasen. Aus den „Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker“ entlehnt. Bei No. 6 u. 7 ist wie bei No. 2 u. 4 die Richtung nach aufwärts entschieden betont; sie können aber umgekehrt angewendet auch für die Bezeichnung einer nach abwärts gekehrten Richtung verwendet werden. Bei No. 8 u. 10 ist allein die Längsrichtung ausgesprochen, und können diese Verzierungen daher auch als „steigende“ Anwendung finden. Bei No. 9 erscheint die Richtung der Palmetten nach oben durch die entgegengesetzten anderen Palmetten nach unten wieder aufgehoben, so dass also die Richtung nach der Länge zur dominirenden wird. Dieses Anthemion kann daher als horizontales Band da Verwendung finden, wo zugleich eine aufwärts und abwärts strebende Bewegung der Profilinie wie z. B. am Halse der Vase, am Trochilus (Hohlkehle) der attischen Säulenbasis ausgesprochen werden soll.

Blatt 10. Gemalte Ornamente von griechischen Thongefässen.

Nach Originalen im vaticanischen Museum zu Rom aus den „Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker“ entnommen.

Man vergleiche unsern zu Blatt IX No. 1 gegebenen Text. Besonders schön und bedeutsam ist das untere Gemälde unseres Blattes componirt, auf dem zwei Genien den Schleier vom Antlitz eines jungen darob erstauten Mädchens (oder Jünglings?) heben. Wir sind geneigt, diese Darstellung auf das Wiedererwachen des jungen Jahres, des Frühlings zu deuten.

Blatt 11. Zwei griechische Vasen von gebranntem Thon und ein Bronze-Eimer.

Erstere nach den Originalen in der Sammlung der Uffizien zu Florenz, letzterer nach dem Original im Museum zu Berlin gezeichnet.

Die beiden Thongefässe sind von schwarzer Farbe. Die Vase zur Linken ist etwa in $\frac{2}{3}$ ihrer wirklichen Grösse vom Herausgeber gezeichnet. Die Henkel des Gefässes, wie gewöhnlich dem geriefelten Pflanzenstengel nachgebildet, setzen unten auf Satyrköpfe, oben auf der Gefässlippe auf, die wie so häufig nach Art eines wellenartig überfallenden Blattkranzes decorirt erscheint. Der geriefelte Fuss verbreitert sich nach unten, um dem Gefässe die nöthige Standfläche zu bieten.

Das Gefäss zur Rechten, in seiner wirklichen Grösse vom Herausgeber gezeichnet, ist ein zweigehenkelter Trinkbecher, der sogenannte Lekythos.

Das Gefäss in der Mitte ist ein Bronze-Eimer von Kesselform in seiner wirklichen Grösse dargestellt. Man achte auf die Bewegung der Ornamente im unteren Theile des Kessels aufwärts, im oberen abwärts: sie vergegenwärtigen den Gedanken seines Bildners, dem unter seiner Hand Entstandenen den Schein eines organischen Gebildes, eines Gewachsenen zu verleihen.

Blatt 12. Zwei Simen von Marmor und bemalt aus Athen.

Die Sima oder der aufgebogene Dachbord ist die Wasserrinne des Daches. Als letztes der den Aufbau bildenden Bauglieder wird sie in der griechischen hieratischen Architectur wie die Krone oder das Diadem mit dem Anthemion in Malerei oder Sculptur oder in beiden vereint geschmückt; so wird sie die Krönung des ganzen Baues und die sogenannten Palmetten und Lotus werden ihr ständiger charakteristischer Schmuck. Bei den beiden auf unserem Blatte vom Herausgeber fast in den wirklichen Grössen dargestellten Simen ist das Profil der bemalten Fläche eine senkrecht aufsteigende Linie. Bei No. 1 sind die Blätter der Palmetten abwechselnd grün und roth gefärbt, desgleichen die des Lotus. Die hellere Schraffirung deutet in unserer Zeichnung die rothe, die dunklere die grüne Farbe an. Auch die Ausgussröhre hat sich im Fragment noch an dieser Sima erhalten, sie ist hier ausnahmsweise nicht mit dem sonst typischen Löwenkopf decorirt. Bei der Sima No. 2 haben sich nur die Spuren der Bemalung aber nicht die Farben selbst erhalten. Es ist aber anzunehmen, dass sie in ähnlicher Weise wie die Sima No. 1 gefärbt war.

Handwritten title at the top of the page, likely the title of the manuscript or a chapter heading.

First main section of text, consisting of several paragraphs of handwritten script.

Second main section of text, continuing the narrative or argument.

Third main section of text, concluding the page's content.

Erklärung der Bildtafeln.

Blatt 13. Drei bemalte Simen aus gebranntem Thon und Marmor zu Athen.

No. 1. Bemalte Sima aus gebranntem Thon. Die Sima ist der aufgebogene Dachbord und zugleich die Wasserrinne des Daches; mit dem Anthemion, dem charakteristischen Ornament der königlichen Stirnbünde, decorirt wird sie zur Krone oder zur Krönung des Baues, wie wir dies schon in unserem Texte zu Blatt 12, den man vergleichen wolle, bemerkt haben. Am unteren Ende war unsere Sima mit einem Wasserausguss, dem Löwenkopf versehen, der sich nur im Fragment erhalten hat und in der Zeichnung restaurirt worden ist. Dies lässt erkennen, dass unsere Sima in schräger nach dem Löwenkopf abfallender Richtung verwendet zu denken ist, und ohne von einer hängenden Platte getragen zu werden auf dem Tympanon eines Giebels — etwa von der Verdachung über der Eingangstür eines Hauses — unmittelbar ruhte vor dessen Vorderfläche, deren nach auswärts gerichtete Spitzen die vorgeschobene Richtung der Sima andeuten sollen. Diese Blätterreihen zeigen sich durch eine gemalte Perlschnur der Unterfläche des Vorsprungs der Sima angeknüpft. Die Ornamente sind in der rötlich gelben Farbe des Thons auf dem gemalten schwarzen Grunde ausgespart worden. Diese Sima ist in $\frac{2}{3}$ ihrer wirklichen Grösse vom Herausgeber in Athen nach dem Original gezeichnet worden.

No. 2. Marmorne bemalte Sima von sehr alterthümlichen Typus. Die Vorderseite dieser Sima zeigt eine geradaufsteigende ebene Fläche, die oben von einer wenig vorspringenden Platte gesäumt erscheint. Die letztere ist als Tanie oder Band durch ihre Bemalung charakterisirt und zeigt die Anthemionbünde der Vorderfläche der Sima aufgeheftet. Das Anthemion ist in sehr schwachem Relief gemeisselt und bemalt; die Farben Blau, Roth und Gelb haben sich nur in schwachen Spuren erhalten. (Man vergleiche Poppe's Fragmente antiker Architectur, Sculptur und Toreutik. IV. Heft.)

Diese Sima ist ebenfalls vom Herausgeber in Athen nach dem Original in der Hälfte ihrer wirklichen Grösse gezeichnet worden.

No. 3. Bemalte Sima von gebranntem Thone vom Herausgeber in Athen gezeichnet.

Ebenso wie bei der Sima No. 1 unseres Blattes erscheinen auf dieser Sima die Ornamente in der Farbe des gelben Thones auf dem gemalten schwarzen Grunde ausgespart; die schildförmigen Kelchblätter der Palmetten und die Kreise und Ranten in den Knotungen der bandartigen Ranken des Anthemions sind mit rothem Ocker aufgehöhlt. Die hier als Heftband verwendete Laubtanie ist das griechische Sieges- und Ordensband, das neben dem grünen Kranze als Siegespreis in den Wettspielen den Siegern ertheilt wurde. Das Laub des jedesmaligen Siegeskranzes — das an den verschiedenen Orten der Wettspiele ein verschiedenes war — war in diesen Siegestanien eingewebt oder eingestickt, und diese schmückten die Stirnen der Sieger, nachdem der Kranz von lebendigem Laube verwehlt war. Die Profilinie dieser Sima, ähnlich der von No. 1, ist als die des antiken Wassergefässes anzusehen und nicht mit der des sogenannten lesbischen Kymations zu verwechseln. Unsere Zeichnung giebt das Original ungefähr in der Hälfte der wirklichen Grösse wieder. (Man vergleiche Poppe's o. a. Werk.)

Blatt 14. Verschiedene Gefässe.

Die obere Vase links ist eine antike griechische Amphora von Bronze in dem Museo civico zu Mailand in der halben wirklichen Grösse vom Herausgeber gezeichnet. Nach den Satyrköpfen und den Widderköpfen an den Henkeln zu schliessen lässt sich annehmen, dass diese Vase zu bacchischem Dienste geweiht war, etwa um das Blut der an den Dionysiaken geopfertem Böcke aufzunehmen. Das Gefäss aber rechts ist ein modern italienischer Wasserkrug aus weissglasierter Fayence oder Majolika mit gemalten Ornamenten in gelber, grüner, blauer und braunvioletter Farbe, wie sie den Majoliken der Renaissancezeit eigen sind, in etwa der halben wirklichen Grösse vom Herausgeber dargestellt.

Das Gefäss unten links ist eine antike griechische Oinochoë oder Schöpfkanne von gebranntem Thon und von schwarzer Farbe, um den mit Wasser gemischten Wein aus dem Mischkrater zu schöpfen und in die Becher mit feinem Strahle zu giessen, wie dies aus der spitzauslaufenden Tülle der Mündung und aus dem Satyrkopfe am Beginn des Henkels mit Wahrscheinlichkeit

geschlossen werden kann. Die convexen Riefeln am Bauche des Gefässes versinnlichen die von unten nach oben aufstrebende Bewegung seines Profils. Diese Kanne aus den Uffizien in Florenz ist in der halben wirklichen Grösse vom Herausgeber gezeichnet.

Die Vase unten rechts, wie die vorigen aus gebranntem Thon und von schwarzer Farbe aus den Uffizien in Florenz in $\frac{2}{3}$ ihrer wirklichen Grösse vom Herausgeber dargestellt, diente wahrscheinlich zu cultlichem Gebrauch, wie man dies aus den Schlangenhenkeln vermuthen darf.

Blatt 15. Zwei antike Dreifüsse von Bronze.

Der antike Dreifuss ist der bewegliche Heerd; um ihn als beweglich zu kennzeichnen hat er Füsse erhalten und zwar drei, deren er mindestens zum Stehen bedarf; diese stützen den Ring, in den das Kohlenbecken oder der Lebes eingehängt wird. An ihm befinden sich auch die Henkel und Handhaben, an denen der Dreifuss getragen und fortbewegt werden kann. Der Dreifuss No. 1 aus Herculaneum, jetzt im Museo Borbonico zu Neapel ist von besonders seltener und schöner Bildung: Drei Satyre, deren Körper in einem Bocksbein mit Pantherklaue endet, welche den rechten Arm in die Seite gestemmt den linken wie abwehrend vorstrecken, tragen den schön gestalteten Ring zum Einhängen des Lebes. Der Dreifuss No. 2 ist in Pompeji gefunden und befindet sich jetzt im Museum zu Berlin. Die Bildung desselben ist weniger streng, die Zusammenstellung seiner Theile erscheint sogar willkürlich und ohne organischen Zusammenhang, und lässt ihn als aus einer späteren, weniger guten Zeit der Kunst herrührend erkennen.

Blatt 16. Schale in Silber getrieben.

Aus dem Hildesheimer Funde im Berliner Museum.

Die prachtvolle Minervenschale aus dem Hildesheimer Silberfunde ist hier in ihrer wirklichen Grösse dargestellt. Die auf einem Felsen sitzende Minerva in hohem Relief hält mit der linken Hand den unter der Achsel gestemmtten Schild, mit der ausgestreckten rechten einen räthselhaften Gegenstand, den wir für eine Salpinx, eine Heertrompete nehmen. Der Minerva gegenüber sitzt auf einem mit Tünen umwundenen Felsen die Eule. Gewand Helm und Schild der Minerva, der Felsen auf dem sie sitzt, wie der Felsen mit der Eule sind vergoldet, nur die nackten Körpertheile der Göttin erscheinen silbern auf dem unvergoldeten silbernen Grunde der Schale. Hiernach sind die Angaben auf dem Blatte der Zeichnung zu berichtigen. Die Verzierungen auf dem Rande der Schale und die Blume auf den Henkeln erscheinen silbern auf vergoldetem Grunde.

Blatt 17. Marmor-Krönung in der halben wirklichen Grösse und drei Flachreliefs aus Venedig. (Renaissance.)

Sämmtliche hier dargestellte Ornamente gehören der sogenannten Renaissance oder der Zeit der Wiedergeburt der antiken Kunst, d. i. dem 15. und 16. Jahrhundert an. Die Kunst der Renaissance, die von Italien sich bald nach Frankreich, Deutschland und England verbreitete, hat an ihrem Ursprunge Werke geschaffen, die denen der classischen Antike an Reiz und Schönheit oft sehr nahe kommen. In neuester Zeit hat man sich dem Studium jener Werke zugewendet, da der Zeitgeschmack den Renaissance-Styl zur Modesache gemacht hat.

Blatt 18. Antiker Akanthuskelch, Anfang eines steigenden Pflanzen-Ornamentes und Friesornament. (Renaissance.)

Der Akanthuskelch zeigt in seinen Blättern mit ziemlicher Naturtreue den Akanthus nachgebildet, der hier mit grosser Weichheit in der Modellirung behandelt erscheint. Da wo die Gruppe in das Blatt einschneidet ist beim Akanthus wie bei jedem ähnlich organisirten Blatte eine schwache Stelle seiner Haltung, die die Natur durch eine Falte zu stützen strebt. Das Fries-Ornament gehört der Kunst der Renaissance an und lässt bei allem Naturalismus der Form doch nicht die Pflanzen und Blumen erkennen, die der Nachbildung hier als Vorbild gedient haben könnten. Es sind eben Phantasiegebilde mit dem Blick für das pflanzlich Organische geschaffen und ausgeführt.

Erklärung der Bildtafeln.

Blatt 19, Fig. 1. Theil eines römischen Mosaikfussbodens, jetzt im Campo santo zu Pisa.

Dieser aus schwarzen und gelblich weissen Marmorstückchen gebildete Mosaikfussboden ahmt einen aus sechseckigen Platten zusammengesetzten Fliesenboden nach. Die sehr hübsche, ungefähr einen halben Meter breite Borte zeigt einem Akanthuskelche entwachsende spirale Rankengewinde mit Blumen und Laubwerk, von Vögeln belebt. Dieser Fussboden wurde an der Nordseite des Doms zu Pisa ausgegraben. Die Zeichnung, in welcher die Angabe der kleinen Mosaiksteinchen fehlt, vermag kaum den lebendigen Reiz des Originalen erkennen zu lassen.

Fig. 2 und 3. Einfassungen von Grabplatten aus weissem Marmor in der Kirche S. Croce in Florenz.

Bei Fig. 2 ist das Ornament, bei Fig. 3 ist der Grund des Ornamentes etwas tiefer gelegt und diese Vertiefung sodann mit einem schwarzem Cement ausgefüllt worden. Bei Fig. 2 werden die Mitten *a* der Blumenkelche durch kleine Kreise von eingelegetem rothen Marmor ausgezeichnet. — Die Grabplatten, denen beide Einfassungen entnommen sind, gehören der Frührenaissance an.

Blatt 20, Fig. 1. Sima von gebranntem Thon aus dem Museum Campana in Paris.

Diese Sima oder Traufrinne gehört der späteren Zeit der antiken Kunst an. Die sie schmückenden Rankenzüge von flachem Relief schliessen sich ihrer von unten nach oben senkrecht aufsteigenden, an ihrem oberen Saume sanft übergeneigten Profilbewegung an. Die nach unten gekehrten Palmetten widersprechen zwar dieser Profilbewegung, erinnern aber an den typischen Anthemien schmuck der älteren griechischen Simen. Die Masken zwischen den Rankenzügen entbehren zu sehr besonderer Charakterisierung, um sie bestimmten Wesen zueignen zu können. In der spätern Zeit antiker Kunst war die Anbringung von Masken ohne jeden symbolischen Bezug zur Mode geworden.

Fig. 2. Krönung von Marmor auf einem Grabmal in S. Maria sopra Minerva in Rom,

deren Ornament ursprünglich vergoldet war, zeigt durch Rankenzüge verbundene Palmetten verschiedener Gestalt, die sich in schwachem Relief auf einem nach der sogenannten Karnislinie profilirten Grunde erheben. Diese Krönung gehört der besten Zeit der sogenannten Renaissance d. i. dem 15. oder 16. Jahrhundert an.

Blatt 21. Akanthus-Kelch. Anfang einer steigenden Pilasterfüllung. Nach einem Gyps-Abguss aus Paris in $\frac{2}{3}$ der wirklichen Grösse gezeichnet.

Wir haben nicht ermitteln können, woher das Ornament stammt und können daher auch über die Zeit seiner Entstehung nur Vermuthungen anstellen.

Der Akanthus-Kelch zeigt sich der römischen Antike hübsch nachgebildet, so dass man die Arbeit der späteren Zeit der Renaissance zuschreiben möchte, wenn nicht die etwas kleinliche Blatttheilung und die harte und trockne Behandlung derselben auf die französische Kunst aus dem Ende des vorigen oder dem Anfang des jetzigen Jahrhunderts schliessen liessen. Die durch das erste Kaiserreich in Frankreich hervorgerufene Kunst hat vielfach theils römische Vorbilder, theils die Arbeiten der Renaissance benutzt, ohne jedoch die Fülle der ersteren oder den Schwung und die Freiheit der letzteren zu erreichen. Wenn gleich hiernach wir das Ornament nicht als durchaus mustergültig bezeichnen können, so empfiehlt es sich doch durch die sorgfältige Ausführung und durch eine dem Pflanzenorganismus entsprechende Anordnung.

Blatt 22. Gefässe in Silber getrieben, aus dem Hildesheimer Funde, im Berliner Museum.

Die Aussenfläche der oberen Schale, eines Cantharus, zeigt unter einem aus Ephenblättern gebildeten Astragale an jeder Seite je zwei zu einem Kranze verbundene Lorbeerzweige mit Früchten. Dieser Cantharus diente wahrscheinlich als Weinbecher.

Der zweigelenkelte Becher darunter war ohne Zweifel zum Weintrinken bestimmt: die Satyrmasken, die Thyrsusstäbe mit den sie begleitenden musikalischen Instrumenten der Rohrflöte und der Krotalen oder Klapperbecken, die die Bacchanten gewöhnlich führen, die Löwen- und Pantherfelle, die den unteren Theil des Bechers schmücken, lassen an der Bestimmung des kleinen Gefässes als Weinbecher nicht zweifeln.

Beide Gefässe sind in der Zeichnung in ihrer wirklichen Grösse wiedergegeben. Die Stücke des Hildesheimer Silberfundes erscheinen nach Form und Styl nicht sämmtlich aus ein und derselben Zeit herzuführen, womit wir indess nicht sagen wollen, dass die Entstehung der einzelnen der Zeit nach sehr weit auseinander liege. Die beiden eben besprochenen Becher gehören nicht zu den ältesten aber auch nicht zu den spätesten Stücken dieses Fundes. Prof. Wieseler's Vermuthung, dass diese Gefässe Beutestücke aus der Niederlage des Varus im Teutoburger Walde gewesen, erscheint annehmbar, jeden Falls lassen Form und Styl dieser Arbeiten dieselben in die beste Zeit römischer Kunst setzen.

Blatt 23, Fig. 1 u. 2. Stirnziegel aus gebranntem Thon aus dem Museum Campana in Paris.

Die Stirnziegel oder Antefixe (tegulae antefixae) sind die Anfänger der Deckziegelreihe und führen ihren Namen von der dem Deckziegel vorgehefteten Stirn, die gewöhnlich mit dem Ornament des Anthemion oder der sogenannten Palmette geschmückt ist. Die Reihe dieser isolirten Palmetten bildet hinter der mit an einander gereihten Anthemien geschmückten Sima, als erster Krönung des Baues, eine zweite Krönung desselben. In der späteren Antike war es, wie schon bemerkt, Mode geworden, Masken ohne bestimmten symbolischen Bezug als Ornament zu verwenden. So sehen wir denn auf dem Stirnziegel Fig. 1 eine Satyrmaske oder vielleicht eine Maske der Komödie, auf dem Stirnziegel Fig. 2 die Büste eines geflügelten Knaben oder eines Eroten mit der Palmette in eine freilich wenig organische Verbindung gebracht. Das Kymation über der Sockelplatte des Stirnziegels charakterisirt letztere als Träger, als selbstständigen Theil eines Gliedes des Ganzen. Diese Stirnziegel sind etwa in zwei Drittel ihrer wirklichen Grösse gezeichnet. M. vergl. den Text zu Bl. 5.

Fig. 3. Durchbrochene Sima von gebranntem Thon. Original im Museum Campana in Paris.

Diese in ihrer wirklichen Grösse dargestellte Sima ist mehr Krönung als Wasserrinne, wie ihre Durchbrechung beweist. Ihr Ornament erinnert wenigstens noch an den typischen Anthemien schmuck älterer Simen. Die mit Diadem und Flügeln versehenen Masken entziehen sich näherer individueller Bestimmung und sind wohl nur ornamentaler Art.

Blatt 24. Relief von gebranntem Thon. Original im Museum Campana zu Paris.

Das in seiner wirklichen Grösse dargestellte Ornament zeigt uns einen Lilienstab, der in aufsteigender Richtung etwa zur Theilung von Wandflächen in Felder, oder in schwebender Lage als Schmuck der Soffite oder der Unterfläche von Balken und Balkenträgern gedient haben mochte. Der edle Styl dieses Ornaments lässt hinsichtlich seiner Entstehung auf eine gute Zeit antiker Kunst schliessen.

Erklärung der Bildtafel.

Platt IV. Fig. 1. Gebirg in einer Landschaft.

Das Gebirg ist in einer Landschaft dargestellt. Die Landschaft ist eine Ebene, die von einem Fluss durchschnitten wird. Der Fluss fließt von links nach rechts. Das Gebirg befindet sich im Hintergrund und ist von Bäumen umgeben. Die Bäume sind in Gruppen angeordnet und bilden eine Art Wald. Die Landschaft ist in der Mitte des Bildes dargestellt.

Die Landschaft ist eine Ebene, die von einem Fluss durchschnitten wird. Der Fluss fließt von links nach rechts. Das Gebirg befindet sich im Hintergrund und ist von Bäumen umgeben. Die Bäume sind in Gruppen angeordnet und bilden eine Art Wald. Die Landschaft ist in der Mitte des Bildes dargestellt.

Platt IV. Fig. 2. Gebirg in einer Landschaft.

Das Gebirg ist in einer Landschaft dargestellt. Die Landschaft ist eine Ebene, die von einem Fluss durchschnitten wird. Der Fluss fließt von links nach rechts. Das Gebirg befindet sich im Hintergrund und ist von Bäumen umgeben. Die Bäume sind in Gruppen angeordnet und bilden eine Art Wald. Die Landschaft ist in der Mitte des Bildes dargestellt.

Die Landschaft ist eine Ebene, die von einem Fluss durchschnitten wird. Der Fluss fließt von links nach rechts. Das Gebirg befindet sich im Hintergrund und ist von Bäumen umgeben. Die Bäume sind in Gruppen angeordnet und bilden eine Art Wald. Die Landschaft ist in der Mitte des Bildes dargestellt.

Platt IV. Fig. 3. Gebirg in einer Landschaft.

Das Gebirg ist in einer Landschaft dargestellt. Die Landschaft ist eine Ebene, die von einem Fluss durchschnitten wird. Der Fluss fließt von links nach rechts. Das Gebirg befindet sich im Hintergrund und ist von Bäumen umgeben. Die Bäume sind in Gruppen angeordnet und bilden eine Art Wald. Die Landschaft ist in der Mitte des Bildes dargestellt.

Platt IV. Fig. 4. Gebirg in einer Landschaft.

Das Gebirg ist in einer Landschaft dargestellt. Die Landschaft ist eine Ebene, die von einem Fluss durchschnitten wird. Der Fluss fließt von links nach rechts. Das Gebirg befindet sich im Hintergrund und ist von Bäumen umgeben. Die Bäume sind in Gruppen angeordnet und bilden eine Art Wald. Die Landschaft ist in der Mitte des Bildes dargestellt.

Die Landschaft ist eine Ebene, die von einem Fluss durchschnitten wird. Der Fluss fließt von links nach rechts. Das Gebirg befindet sich im Hintergrund und ist von Bäumen umgeben. Die Bäume sind in Gruppen angeordnet und bilden eine Art Wald. Die Landschaft ist in der Mitte des Bildes dargestellt.

Platt IV. Fig. 5. Gebirg in einer Landschaft.

Das Gebirg ist in einer Landschaft dargestellt. Die Landschaft ist eine Ebene, die von einem Fluss durchschnitten wird. Der Fluss fließt von links nach rechts. Das Gebirg befindet sich im Hintergrund und ist von Bäumen umgeben. Die Bäume sind in Gruppen angeordnet und bilden eine Art Wald. Die Landschaft ist in der Mitte des Bildes dargestellt.

Die Landschaft ist eine Ebene, die von einem Fluss durchschnitten wird. Der Fluss fließt von links nach rechts. Das Gebirg befindet sich im Hintergrund und ist von Bäumen umgeben. Die Bäume sind in Gruppen angeordnet und bilden eine Art Wald. Die Landschaft ist in der Mitte des Bildes dargestellt.

Platt IV. Fig. 6. Gebirg in einer Landschaft.

Das Gebirg ist in einer Landschaft dargestellt. Die Landschaft ist eine Ebene, die von einem Fluss durchschnitten wird. Der Fluss fließt von links nach rechts. Das Gebirg befindet sich im Hintergrund und ist von Bäumen umgeben. Die Bäume sind in Gruppen angeordnet und bilden eine Art Wald. Die Landschaft ist in der Mitte des Bildes dargestellt.

Erklärung der Bildtafeln.

Blatt 25, Fig. 1. Platte von gebranntem Thon.

Original im Museum Campana in Paris; nach einem Gipsabgusse im Gewerbe-Museum in der halben Grösse des Originals gezeichnet.

Die dramatischen Spiele der Griechen, Tragödien, Komödien und Satyrspiele wurden zur Feier des Dionysos oder Bacchus an den sogenannten Dionysiaken aufgeführt. Die Schauspieler bedienten sich dabei der Masken; letztere sind daher Embleme, die unverkennbar auf eine Dionysosfeier hindeuten. Ebenso sind der Thyrsusstab, der Krückstock des Hirten und die Rohrflöte oder Syrix bacchische Embleme; ersteren führen die Bacchanten, und die Tänze derselben werden von den Syringen und Klapperbecken der Satyre begleitet. So weisen denn die bacchischen Embleme des hier dargestellten Frieses oder Zophorus darauf hin, dass er zum Schmuck der Wände eines Raumes bestimmt war, in dem Bacchus zum Dank für seine Gaben des Weines und der Früchte der Gärten und Felder gefeiert wurde. Wahrscheinlich diente unsere Platte im Verein mit anderen als Fries oder Wandbekrönung eines Tricliniums oder Speisesaales, in dem die Gaben des Dionysos aufgetragen und verzehrt wurden. Das Kymation, der sogen. Eierstab an seinem oberen Saume lässt diesen Fries als ein tragendes Glied erscheinen, denn die Wände nehmen als Träger der Decke zunächst die Balken oder deren Träger auf, über denen sich die Decke selber breitete. — So lassen die Alten immer die Ornamente reden.

Fig. 2. Krönung der Thür unter der nördlichen Halle des Erechtheions in Athen.

Nach einem vom Bildhauer Boy restaurirten Abgusse in zwei Drittel der Grösse des Originals gezeichnet.

Die nördliche Thür des Erechtheions, die schönste aller erhaltenen Thürten des Alterthums, führte zu der zumeist gegen Westen gelegenen Cella, dieses Doppel- oder dreifachen Heiligthums, die der Pandrosos, der Tochter des Kekrops und ersten Priesterin der Göttin Athena oder Polias geweiht war und deshalb das Pandroseion genannt wurde. Die hier dargestellte Krönung oder Sima dieser Thür zeigt den für alle Krönungen charakteristischen und fast stereotypen Schmuck der Anthemien oder der sogenannten Palmetten und Lotus in einer nicht allzu häufig vorkommenden Variation derselben. Diese in perikleischer oder in einer nicht viel späteren Zeit gearbeitete Sima erweist sich in ihrem Ornament einer älteren von einem früheren Bau des Erechtheions herrührenden nachgearbeitet, die sich unter dem Schutte dieses von den Persern bei der Eroberung Athens im J. 480 v. Chr. zerstörten Tempels im Fragment erhalten hat und aufgefunden wurde. Die Arbeit an der hier dargestellten neueren Sima ist etwas flau und flüchtig; sie mag vielleicht schon in eine Zeit fallen, die durch den heranahenden peloponnesischen Krieg eine beunruhigte war, in der die Arbeiten zur Vollendung des Erechtheions mehr beeilt wurden. Um Verkürzungen in den Formen des Ornaments zu vermeiden, hat der Zeichner die Sima nicht in der Horizontal-Projection, sondern in einer etwas nach hinten geneigten Stellung dargestellt.

Fig. 3. Krönung. Sima aus Rom.

Nach einem vom Bildhauer Boy restaurirten Model in der halben Grösse des Originals gezeichnet.

Die Römer haben statt der bei den Griechen zu Krönungen fast ausschliesslich verwendeten Anthemien häufig auch Nachbildungen des Akanthusblattes beliebt, das an dem korinthischen Säulencapitelle eine so häufige Anwendung gefunden hat. — An der hier dargestellten Sima des Kranzgesimses eines Tempels in Rom sehen wir eine Reihe aufstrebender Akanthusblätter mit leicht übergeneigten Spitzen, und in den Zwischräumen derselben Blumenkelche auf langen Stielen. Auch diese Sima ist nicht in Horizontal-Projection, sondern so dargestellt, wie sie in Wirklichkeit schräg von unten gesehen, erscheinen würde.

Blatt 26. Terracotta-Verkleidung eines Altars.

Original im Museum Campana zu Paris. Nach einem Abgusse in zwei Drittel der wirklichen Grösse gezeichnet.

Dieses schön componirte und in flachem Relief schön ausgeführte Ornament zeigt uns eine auf einem Blatte stehende, mit langem faltigen, bis auf die Füsse herabwallenden Aermelchiton bekleidete, geflügelte weibliche Gestalt, ganz umgeben von Rankenspiralen, welche sie, die Oberarme an den Leib geschlossen, mit ihren beiden Händen fasst. Eine aus einem Kelche, der einer Mauerkrone ähnelt, emporwachsende Lotusblume auf ihrem Haupte, lässt hier an eine Darstellung der Isis denken, deren Cultus mit der Eroberung Aegyptens durch die Römer nach Italien übertragen wurde. An den Ecken und in der Mitte bekronen Palmetten die Platte; ob dieselbe zur Bekleidung eines Altares gedient habe, lassen wir dahingestellt. — Wir haben noch auf die unnatürliche Länge der Ober- und auf die unnatürliche Kürze der Unterarme der hier dargestellten weiblichen Figur aufmerksam zu machen, deren rechte Hand wie im Originale nur vier Finger zeigt.

Fig. 2. Sima von gebranntem Thon.

Original im Museum Campana zu Paris; in der Hälfte ihrer wirklichen Grösse gezeichnet.

Das nach Art eines Torus oder eines aus Riemen geflochtenen Gurtes gestaltete Ornament mit Kindermasken in den Knotenpunkten des Geflechtes ist für die aufstrebende Bewegung einer Sima ganz ungeeignet gewählt und verräth die späte Zeit der Entstehung dieser Sima; für die Sofitte eines Balkens würde das gewählte Ornament eher als für eine Sima passen. Auch das Kymation als Sohle der Sima ist nur dann zu rechtfertigen, wenn dasselbe nicht auf die Sima selbst, sondern auf einen Träger der Sima zu beziehen wäre, der hier nicht vorhanden, aber vielleicht als besonderes Bauglied erst bei dem Aufbau erschien.

Blatt 27. Architrav-Verkleidung von gebranntem Thon.

Aus dem Museum Campana in Paris, in zwei Drittel ihrer wirklichen Grösse gezeichnet.

Dergleichen Platten von gebranntem Thon zur Bekleidung hölzerner Balkenträger, um sie als steinarne erscheinen zu lassen, haben sich viele aus dem Alterthum erhalten. Das Kymation am oberen Saume charakterisirt den Architrav als tragendes Bauglied; das Anthemion scheint als Wandbekrönung von der Wand auf den Balkenträger herübergenommen zu sein; die mit einem Riemen angeknüpften nach unten gekehrten Palmetten und Blätter — eine Bewegung, die schon in der zum Theil nach unten gekehrten Richtung des Hauptornaments vorbereitet wurde — sollen wohl das schwebend Herabhängende des Deckenträgers charakterisiren. Wenn wir die hier erscheinenden Ornamente auch nicht gerade als mustergültig und nachahmenswürdig empfehlen können, so sind sie doch als Ausflüsse des antiken Geistes immer beachtungswerth.

Blatt 28. Sima von gebranntem Thon.

Natürliche Grösse. Original im Museum Campana zu Paris.

Die auf Schiffsanker gesetzten Tritonenmasken, deren rechte Seiten auffallend breiter als die linken sind, die von je einem Delphinpaar umschlungenen Schiffsrudder über den Ausflussöffnungen der Sima, weisen deutlich auf den Gebrauch derselben als Wasserrinnen des Daches hin. Die von den Aegyptern entlehnte metallene Klapper soll vielleicht wegen der Aehnlichkeit ihres Geräusches mit dem des fallenden Regens auf letzteren und damit auf den Zweck der Sima als einer Traufrinne anspielen. Die durch eine Perlschnur am oberen Saume der Sima angeknüpften Palmetten krönen diese und charakterisiren sie zugleich als frei endendes, d. i. unbelastet endendes Bauglied.

Blatt 29. Anthemion. Hals der Wand am Erechtheion.

Original. Marmor. Athen. Natürliche Grösse.

Dieses schöne Anthemion gehört der Nordwand des Erechtheions an; an den übrigen Wänden dieses Tempels erscheint dieses Ornament einfacher gestaltet, weil an ihnen der Hals der Wand niedriger ist. Das hier mitgetheilte Anthemion ist nach einer plastischen Restauration dieses Ornaments durch den hier schon öfter genannten Bildhauer Boy, ehemals Lehrer an der Königl. Gewerbe-Academie in Berlin, gezeichnet.

Blatt 30. Krater, in Silber getrieben.

Aus dem Hildesheimer Fund (im Berliner Museum) in der halben natürlichen Grösse gezeichnet.

Dieser Krater, in dem der Wein mit Wasser zum Trunke gemischt wurde, ist seiner Grösse, aber nicht seiner Kunst nach das bedeutendste Stück des Hildesheimer Silberfundes; er gehört, wie wir aus seiner Form im Ganzen und Einzelnen schliessen, zu den am spätesten entstandenen Stücken desselben. Vorder- und Rückseite dieses doppelgehöckelten Gefässes zeigen sich gleichmässig von Rankenspiralen, die in Blumen enden, übersponnen; diese Rankenspiralen gehen theils von einem Paar gegen einander gekehrter sitzender Greifen am Fusse des Gefässes aus, theils von einem mit Flügeln versehenen Ziegenbocke, der vom Künstler nur fragmentarisch angegeben worden. Der Bock repräsentirt hier den Dionysos als Geber des Weines. Die Ziege, die dem Bergbewohner die Milch giebt, finden wir als nothwendiges Hausthier häufig in Begleitung der Satyrn, die in der Darstellung ihrer thierischen Potenz, von ihr nicht nur Ohren, Schweif und Beine, sondern auch etwas von ihrer Physiognomie angenommen haben. — Ein Bock wurde auch dem Dionysos an seinem Feste, den Dionysiaken, vor Beginn der dramatischen Spiele geopfert, und bekanntlich hat die Tragödie vom Bock (tragos) den Namen. Das Erscheinen des Bocks auf unserem Gefässe hat daher nichts Auffallendes. Befremdlicher könnte hier das Vorkommen der Greifen erscheinen. Die Greifen sind Repräsentanten des Apollo; in seiner Eigenschaft als Phoebus, als Licht- und Sonnengott verleiht dieser dem Blut der Rebe Kraft und Feuer. So erklären wir uns hier das Erscheinen von Greifen neben dem Bocke. — Auf den Rankenspiralen, die den Krater umspinnen, sitzen Knäbchen, die mit Harpunen und dreizinkigen Speeren auf Fische und Seekrabben Jagd machen. So sehen wir in den Ornamenten des Gefässes gleichmässig auf Wein und Wasser, das der Krater aufzunehmen bestimmt war, angespielt.

Erklärung der Bildtafeln.

Blatt 31. Sima von gebranntem Thon.

(Natürliche Grösse. Aus dem Museum Campana in Paris.)

Diese Sima zeigt als Schmuck symmetrisch gegenübergestellte aufsteigende Rankenvoluten, zwischen denen zum Theil aufwärts strebende grössere Anthemien oder sogenannte Palmetten eingeordnet sind, zum Theil kleinere Anthemien aus diesen Rankenvoluten entwachsen. Die Anthemien sind, wie hier schon öfter bemerkt, charakteristische Zierden einer Krönung, und da die Sima nach oben hin den Bau abschliesst, so ist sie neben ihrem baulichen Zweck als Dachbord zugleich auch Krönung des Baues. Die von Blättern umgebenen Masken sind hier rein ornamentale Zierden ohne jeden symbolischen Bezug. Dies und die leichtfertige Art der Composition des Ornaments weist auf seine Entstehung in einer Spätzeit der Antike hin.

Blatt 32. Intarsia-Füllung von den Chorstühlen in St. Maria delle grazie in Mailand.

(Nach einer Reiseskizze gezeichnet.)

Verzierungen von verschieden gefärbten Holzarten in dünnen Scheiben Holztafeln eingefügt, nennt man „Intarsien“ oder mit einem deutschen Ausdrucke „eingelegte Arbeiten“. Es war dies eine Verzierungsweise, die bei den Tischlerarbeiten der Renaissancezeit in Italien, namentlich bei den Kirchenmöbeln häufig Anwendung fand; eine Verzierungsweise, die mit dazu beiträgt aus den Arbeiten des Handwerks Erzeugnisse der Kunst zu gestalten, und aus diesem Grunde eine häufigere Wiederbelebung in unserer Zeit wohl verdiente.

Auf unserem Blatte sehen wir einen Knaben mit leicht bekleidetem Oberkörper einen grossen Lorbeerkranz auf seinen Schultern tragen, der die drei ersten Buchstaben des Namens Jesus, von einer Strahlenglorie umfassen, einschliesst. Die Figur dieses Knaben hebt sich in lichterer Farbe von einem dunklen Grunde wirkungsvoll ab; Haar und Gewand des Knaben und einige Verzierungen des Piedestals, auf dem derselbe steht, sind von einem etwas dunkleren Tone wie das Uebrige, etwa wie sich die Farbe des Eichenholzes gegen die des Ahorns oder der Linde verhält. Die tiefbraune Farbe der Tafel selber lässt auf Nussbaumholz rathen.

Blatt 33. Römisches Marmorrelief in Florenz (Uffizien), sogenannte Florentiner Tafel.

(Nach einem Abguss in der Gewerbe-Academie zu Berlin.)

Eine der schönsten antiken Ornamentsculpturen aus römischer Zeit ist uns in der sogenannten „Florentiner Tafel“ in ziemlich guter Erhaltung überkommen. Dieselbe ist von beträchtlicher Grösse: sie misst in der Länge im Ganzen 2,35 Meter und in der Höhe 1,80 Meter; unsere Zeichnung zeigt mithin das Ornament zur Hälfte und in etwa ein Fünftel seiner wirklichen Grösse dargestellt. — Betrachten wir dasselbe näher.

Einem tippigen Akanthuskelche in der Mitte des unteren Theils der Tafel entwachsen in verschiedener Richtung Rankenspiralen, die die ganze Fläche der Tafel füllen. Durch die untersten, über dem Boden sich lagernden Blätter jenes Kelches winden sich Blindschleichen, Schnecken und Skorpionen; an den aufstrebenden Blüten- und Samenstengeln picken kleine Vögel. Die Rankenspiralen enden in Blumen von mannichfaltigster Form; theils sehen sie Rosetten, theils Palmetten, theils Laubkelchen ähnlich. In der obersten Region der Tafel breitet auf jeder ihrer Seiten ein majestätischer Schwan seine Flügel aus, der auf einem Blumenkelche seinen Standpunkt gefunden. — Das von saftiger Fülle strotzende Laubwerk der Tafel zeigt zwar im Allgemeinen eine freie Nachbildung des natürlichen Akanthus, ist aber bei aller naturalistischen Behandlung eine durchaus selbständige ideale Schöpfung des erfindenden alten Ornamentisten, die von seiner grossen künstlerischen Begabung und seinem Studium der Natur das beredteste Zeugnis giebt. Alles wächst und entwickelt sich in dem Ornament in organischer Weise wie in der Natur ganz von selber, und bei aller Einheit doch in stetem Wechsel der Form. — Den angehenden Ornamentisten kann das Studium dieser Tafel nicht genug empfohlen werden.

Zum Schmuck welchen Gegenstandes diese unvergleichliche Tafel bestimmt war, ist nicht mehr auszumachen. Wenn nicht etwa ein so bede-

tendes Kunstwerk, wie diese Ornamenttafel in ihrer Art es ist, auch ohne allen Nebenzweck und schon um ihrer selbst willen als selbständiges Werk eines Künstlers geschaffen worden sein sollte, der sich und seinem schöpferischen Drange in dieser Arbeit genug thun wollte — eine Annahme, die besonders für eine spätere Zeit der antiken Kunst, wo die gewandte künstlerische Technik in den Kunstwerken zu glänzen strebte, nicht zurückzuweisen ist. In Bezug auf diesen letzten Umstand möchten wir die Entstehung dieser Tafel in die römische Kaiserzeit und etwa in die Mitte oder den Ausgang des ersten und nicht über die Mitte des zweiten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung setzen.

Blatt 34. Verzierungen der Thürfüllungen auf der Innenseite der Ghiberti'schen Bronzethüren des Baptisteriums zu Florenz.

(Nach einem Gipsabguss gezeichnet.)

Diese Verzierungen bestehen in der Reliefdarstellung von Löwenhäuptern mit weit geöffnetem Rachen en profil. Das Löwenhaupt erscheint, häufig mit dem Anziehring im Maule, als Schmuck von Thüren mittelalterlicher Kirchen. Der Löwe ist schon im Alterthum Wächter des Heilthums und hat als solcher, als Hüter der christlichen Kirchengebäude und als Bewahrer vor deren Profanation auch beim Schmuck ihrer Thüren Eingang und Anwendung gefunden. Diese weltberühmten bronzenen Thüren des Baptisteriums zu Florenz sind ein Werk Lorenz Ghiberti's, eines Künstlers aus der ersten Renaissanceperiode Italiens, der in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts in Florenz lebte.

Blatt 35. Gemaltes Ornament einer griechischen Thonschale.

(Original im Antiken- und Münzcabinet zu Wien.)

Die hier in Zeichnung in ihrer wirklichen Grösse wiedergegebene Malerei einer antiken griechischen Thonvase zeigt die auf gemalten Gefässen häufig wiederkehrende Darstellung einer aus einem Blumenkelche oder Laubkelche auftauchende Büste eines Weibes oder Mannes, deren vollständige Deutung noch des Erklärers harret. Vermuthlich stehen diese Darstellungen mit jenen Mythen in Verbindung, die von Verwandlungen von Menschen in Blumen oder in Bäume erzählen, die auf eines Gottes Geheiss — zur Strafe oder zur Belohnung eines irdischen Wesens — sich vollzogen haben sollen.

Der hier aus dem Kelche einer Blume sich emporhebende Kopf ist sicher der eines Weibes, wie das Ohrgehänge und die Perlschnur ihres Halses es schliessen lassen; die phrygische Mütze, die als männliche Kopfbedeckung von Asiaten häufig auf Darstellungen erscheint und das Haar unseres weiblichen Kopfes grösstentheils bedeckt, werden wohl auch phrygische Weiber getragen haben. Die zu beiden Seiten der Mittelblume sich emporringelnden Rankenspiralen füllen sehr anmuthig mit ihren Blättern und Blumen die kreisförmige Fläche des Bodens der Schale aus, und werden zunächst von einem mit der Wasserwoge verzierten Bande umgeben, dem sich auf dem erhobenen Rande der Schale ein Kranz, anscheinend vom Laube der Olive, anschliesst.

Blatt 36. Römisches Relief.

(Original unbekannt, nach einem Gipsabguss gezeichnet.)

Ein Akanthuskelch von schönster Bildung, aus dessen auf den Boden hingelagerten Blättern spirale Ranken wachsen, wird hier von zwei wie zum Streite gegen einander gekehrten Adlern flankirt, die mit ihren aufgehobenen Flügeln zum grössten Theile die Rosetten verdecken, die das Ende der spiralen Ranken bilden. Das äusserst stylvoll gezeichnete und componirte Ornament lässt auf seinen antiken Ursprung rathen. Trotzdem könnte man aus der studirten Art seiner Zeichnung, die an den Akanthuskelch der Florentiner Tafel (Blatt 33) erinnert, die Vermuthung nähren, dass es einer ganz andern Zeit — ja der modernen — angehört, und vielleicht aus der Hand eines sehr geschickten französischen Künstlers hervorgegangen sei.

Erklärung der Bildtafeln.

Blatt 37. Antike Stirnziegel von gebranntem Thon.

(Natürliche Grösse. Aus dem Museum Campana in Paris.)

Stirnziegel, sogenannte Antefixe oder Praefixe, sind Deckziegel mit einer vorgehefteten Stirn, die sich hinter der Sima auf der geneigten Ebene des Daches erheben und hinter dieser geschlossenen Krönung gleichsam eine zweite Krönung mit Intervallen bilden, und deshalb auch den der Krönung charakteristischen Schmuck der Anthemien erhalten haben. Der aus einem dichten Laubkelche auftauchende Kindeskopf des einen dieser Stirnziegel, wie die Maske eines männlichen Kopfes des anderen, die hier als Basis des Anthemions dient, sind ohne jeden symbolischen Bezug.

Die wenig strenge Art und Weise der Composition des Ornaments und seiner Formen verweist die Entstehung der hier mitgetheilten Stirnziegel in eine Spätzeit der Antike.

Blatt 38. Intarsia-Füllung von den Chorstühlen in St. Maria delle grazie in Mailand.

(Nach einer Reiseskizze gezeichnet.)

Man sehe auch unsern Text zu Blatt 32.

Die hier dargestellte Intarsia-Verzierung stellt einen fast nackten geflügelten Knaben, wahrscheinlich einen Amor dar, der mit seiner rechten Hand ein mächtiges Füllhorn, mit seiner linken eine Schalmei an seinen Mund hält. Aus dem Piedestal lässt sich die Figur als ein Pendant der auf Blatt 32 dargestellten erkennen.

Blatt 39. Antike Sima aus Marmor in Athen.

(In der halben Grösse des Originals gezeichnet.)

In Athen sind eine Anzahl von Simen aus gebranntem Thon von sehr originellem Aussehen aufgefunden worden; das plastische Ornament derselben zeigt sich nämlich auf ihrem unteren Theile wie gewöhnlich als Relief, auf ihrem oberen Theile aber, wie man sagt, à jour gearbeitet, so dass die Contouren des Ornamentes der Sima die obere Begränzungslinie derselben bilden. Das Ornament dieser Simen bilden Anthemien, die sogenannten Palmetten und Lotus, der typische Schmuck aller Krönungen und damit auch der Simen. Das Löwenhaupt als Wasserspeier — als Ausflussöffnungen des vom Dache fliessenden Regenwassers — macht den baulichen Zweck der Sima als Wasserrinne des Daches offenbar.

Blatt 40. Verzierung der Thürfüllungen auf der Innenseite der Ghibertischen Bronzethüren des Baptisteriums zu Florenz.

In Bezug auf die hier in der Grösse ihrer Ausführung dargestellten Löwenhäupter en relief ist der Text zum Blatte 34 nachzulesen. Das rechte der Löwenhäupter unseres Blattes ist en face gefasst.

Blatt 41. Gemalte Ornamente von griechischen Thonvasen.

(Original im Antiken- und Münzkabinet zu Wien.)

Die hier dargestellten Ornamente gehören entweder in die Gattung der Anthemien oder der sogenannten Palmetten und Lotusblumen, oder in die Gattung derjenigen Ranken- und Laubzüge, die zu beiden Seiten eines aus einem Blumenkelche sich emporrichtenden und gleichsam aus ihm emporwachsenden weiblichen Hauptes sich entwickeln. M. s. auch unseren Text zu Blatt 35. — Die Ornamente mit schwarzen Figuren sind die älteren und ihre Entstehung kann in das sechste Jahrhundert oder noch früher gesetzt werden. Häufig sind in dieser ältesten Zeit Reihen von Thieren derselben Art, die hinter einander marschiren, auf Vasen als Ornamente verwendet, wie es auf unserem Blatte die Reihe von Schwänen aufweist. Man hält diese Verzierungsweise mit Thierreihen der phönizischen Kunst entlehnt. Die lichtereren Farben Gelb und Weiss, zuweilen auch Purpur, erscheinen auf den späteren Vasenmalereien ebenso auf den röthlichen Thon mit dem Pinsel aufgesetzt wie das Schwarz des Grundes dieser Malereien. Bei den schwarzen Figuren der älteren Vasenmalereien finden wir die innerhalb ihrer Silhouetten eingezeichneten Contouren, gewiss der Bequemlichkeit ihrer Herstellung wegen, mit einem spitzen Instrumente in den rothen Thon eingekratzt.

Blatt 42. Marmorrelief von einem dreiseitigen Pfeiler.

(Original im Lateran zu Rom; nach einem Gipsabguss in der Kunstschule zu Berlin gezeichnet.)

Ein Candelaber von blühenden wilden Rosen umspinnen, an denen Vögel picken. Die Laubzweige am Fusse des Candelabers scheinen dem der Olive anzugehören, zeigen sich aber gegen die Rosen in Bezug auf ihr natürliches Grössenverhältniss zu einander in sehr verkleinerter Gestalt dargestellt. — Unsere Zeichnung giebt das Original ungefähr in einem Drittel seiner Grösse wieder.

Die Composition dieses Ornamentes, in der sich natürliche Formen wie die Rosen in ziemlich getreuer naturalistischer Auffassung mit den stylistischen des Candelabers vereinigen, geben derselben fast den Anschein eines modernen Ursprungs, und lassen dieselbe einer Spätzeit der antiken Kunst zuschreiben, wenn sie nicht gar einer Frühzeit der christlichen Aera angehört, was der sentimentale Anstrich einer antiken Reminiscenz in dieser Verzierung nicht ganz zurückweisen lässt. Ueberdies fallen ja die Spätzeit der Antike mit der Frühzeit altchristlicher Kunst zusammen in ein und dieselbe Zeitperiode.

Bildung der Bildstoffe

1. Die Entstehung der Bildstoffe

Die Entstehung der Bildstoffe ist ein Prozess, der in der Natur und in der Kunst zu finden ist. In der Natur entstehen Bildstoffe durch die Wirkung von Licht und Wärme auf organische Substanzen. In der Kunst werden Bildstoffe durch die Hand des Künstlers geschaffen. Die Bildstoffe sind in der Natur und in der Kunst zu finden. In der Natur entstehen Bildstoffe durch die Wirkung von Licht und Wärme auf organische Substanzen. In der Kunst werden Bildstoffe durch die Hand des Künstlers geschaffen. Die Bildstoffe sind in der Natur und in der Kunst zu finden.

2. Die Eigenschaften der Bildstoffe

Die Eigenschaften der Bildstoffe sind in der Natur und in der Kunst zu finden. In der Natur entstehen Bildstoffe durch die Wirkung von Licht und Wärme auf organische Substanzen. In der Kunst werden Bildstoffe durch die Hand des Künstlers geschaffen. Die Bildstoffe sind in der Natur und in der Kunst zu finden. In der Natur entstehen Bildstoffe durch die Wirkung von Licht und Wärme auf organische Substanzen. In der Kunst werden Bildstoffe durch die Hand des Künstlers geschaffen. Die Bildstoffe sind in der Natur und in der Kunst zu finden.

3. Die Verwendung der Bildstoffe

Die Verwendung der Bildstoffe ist in der Natur und in der Kunst zu finden. In der Natur entstehen Bildstoffe durch die Wirkung von Licht und Wärme auf organische Substanzen. In der Kunst werden Bildstoffe durch die Hand des Künstlers geschaffen. Die Bildstoffe sind in der Natur und in der Kunst zu finden. In der Natur entstehen Bildstoffe durch die Wirkung von Licht und Wärme auf organische Substanzen. In der Kunst werden Bildstoffe durch die Hand des Künstlers geschaffen. Die Bildstoffe sind in der Natur und in der Kunst zu finden.

4. Die Herstellung der Bildstoffe

Die Herstellung der Bildstoffe ist in der Natur und in der Kunst zu finden. In der Natur entstehen Bildstoffe durch die Wirkung von Licht und Wärme auf organische Substanzen. In der Kunst werden Bildstoffe durch die Hand des Künstlers geschaffen. Die Bildstoffe sind in der Natur und in der Kunst zu finden. In der Natur entstehen Bildstoffe durch die Wirkung von Licht und Wärme auf organische Substanzen. In der Kunst werden Bildstoffe durch die Hand des Künstlers geschaffen. Die Bildstoffe sind in der Natur und in der Kunst zu finden.

5. Die Bedeutung der Bildstoffe

Die Bedeutung der Bildstoffe ist in der Natur und in der Kunst zu finden. In der Natur entstehen Bildstoffe durch die Wirkung von Licht und Wärme auf organische Substanzen. In der Kunst werden Bildstoffe durch die Hand des Künstlers geschaffen. Die Bildstoffe sind in der Natur und in der Kunst zu finden. In der Natur entstehen Bildstoffe durch die Wirkung von Licht und Wärme auf organische Substanzen. In der Kunst werden Bildstoffe durch die Hand des Künstlers geschaffen. Die Bildstoffe sind in der Natur und in der Kunst zu finden.

6. Die Zukunft der Bildstoffe

Die Zukunft der Bildstoffe ist in der Natur und in der Kunst zu finden. In der Natur entstehen Bildstoffe durch die Wirkung von Licht und Wärme auf organische Substanzen. In der Kunst werden Bildstoffe durch die Hand des Künstlers geschaffen. Die Bildstoffe sind in der Natur und in der Kunst zu finden. In der Natur entstehen Bildstoffe durch die Wirkung von Licht und Wärme auf organische Substanzen. In der Kunst werden Bildstoffe durch die Hand des Künstlers geschaffen. Die Bildstoffe sind in der Natur und in der Kunst zu finden.

Erklärung der Bildtafeln.

Blatt 43. Gemalte Ornamente von griechischen Thonvasen.

(Die Originale zum Theil in Wien und München.)

Die hier mitgetheilten gemalten Ornamente, die sämtlich dem Kreise der Anthemien oder der sogenannten Palmetten und Lotuskelche angehören, sind aus verschiedenen Epochen der Kunst, wie dies theils die Farbe, theils die Formen der Ornamente angeben. Das Band mit den schwarzen Palmetten und Lotusblumen zuoberst auf der rechten Seite unseres Blattes ist der Zeit seiner Entstehung nach die älteste Verzierung, und wahrscheinlich dorischen oder althellenischen Ursprungs; ihm zunächst der Zeit nach lässt sich die mittlere Verzierung der linken Seite rangiren; dann folgen die untere und die obere Verzierung derselben Seite und zuletzt die untere Verzierung der rechten Seite, deren schöne Zeichnung auf eine Blüthezeit der decorativen Kunst schliessen lässt.

Die mit dem Pinsel aufgesetzten Farben Schwarz, Roth und Weiss sind Asphalt, rother Ocker und ein Muschelweiss. Zuweilen erscheint in den Malereien auf gebranntem Thon auch noch Purpur und ein liches Gelb.

Blatt 44. Gemalte Ornamente von griechischen Vasen aus gebranntem Thon.

(Fig. 2—11 und Fig. 13 im Berliner Museum; Fig. 1 und 12 im Vatican zu Rom. In der Grösse der Originale dargestellt.)

Die hier mitgetheilten Verzierungen gehören theils zum Kreise der Anthemien, theils zu dem der sogenannten Laubbänder; erstere haben wir hier schon öfter als die charakteristischen Zierden der Krönungen, als eine Nachbildung der fürstlichen Stirnbünde, letztere als Nachbildungen der antiken Siegestänien aufgeführt. M. vergl. unsern Text zu Fig. 3 von Bl. 47. Als sehr interessant ihrer Darstellung nach muss die Verzierung Fig. 6 hervorgehoben werden, in der geflügelte und bekleidete weibliche Figuren, die in Rankenspiralen ausgehen, mit Lotuskelchen wechseln. In diesen weiblichen Figuren haben wir wahrscheinlich Niken oder Siegesgöttinnen zu sehen, und trifft diese Vermuthung das Richtige, so wäre diese Verzierung gewiss als der einer Siegestänie nachgebildet zu erklären. Dergleichen Siegestänien wurden bei den griechischen Wettspielen zugleich mit dem grünen Kranze lebendigen Laubes den Siegern als unverwundlicher Schmuck ihres Hauptes ertheilt. Die gemalten Nachbildungen dieser Tánien dienen in der Architektur oder an tektonischen Werken gleich den Mäandern häufig als Heftbänder, um andere Zierden — die dann ebenfalls als geschmückte Tánien oder Binden zu betrachten sind — als dem Gegenstande, an dem sie sich befinden, als verknüpft oder angeheftet anzuzeigen; sie erscheinen daher entweder oberhalb oder unterhalb anderer Verzierungen, oder auch wohl an beiden Stellen zugleich. Sehr originell in der Erfindung ist die in Fig. 12 mitgetheilte Verzierung, nicht minder interessant die in Fig. 13 dargestellte, bei der natürliche Formen wie die Eichel Verwendung gefunden haben.

Blatt 45. Ecke einer marmornen Inschrifttafel aus der Zeit italienischer Renaissance.

(In der wirklichen (?) Grösse der Ausführung dargestellt.)

Als einfassenden Rand dieser Inschrifttafel sehen wir eine sehr ansprechende Bortenverzierung, die in angenehmem Wechsel Laubkelche verschiedener Bildung mit Laubzweigen und Blumen darbietet. Ein Torus von rundlichem Profil begleitet diese Bortenverzierung an ihrer oberen und unteren Seite; dieser Torus oder dieses Riemengeflecht knüpft gleichsam wie ein Strick die Borte der Inschrifttafel an.

Die schickliche Zusammenstellung der hier gewählten Verzierungen ist für die Zeit der Entstehung dieser Inschrifttafel mehr einem traditionellen Brauche oder vielleicht auch einem instinktiven Gefühle des Künstlers für das Zusammengehörige zuzuschreiben, als dass wir sie aus einem wirklichen Verständnisse der begrifflichen Bedeutung der einzelnen Ornamente hervorgegangen anzunehmen hätten. Dieses Verständniss einer Ornamentensprache war in der Zeit der Renaissance nicht vorhanden und ist erst in unserer Zeit durch die epochemachende „Tektonik der Hellenen C. Böttichers“ aus der Antike wieder gewonnen worden.

Blatt 46. Zwei Relieftafeln aus der Zeit der Renaissance in Venedig.

(Nach Gipsabgüssen gezeichnet)

In der Zeit der Renaissance, also im XV. und XVI. Jahrhundert unserer Zeitrechnung, sind in Venedig Ornamentsculpturen in Kalkstein — sogenanntem istrischen Marmor — zum Schmuck von Palastbauten und Kirchen entstanden, die denen der classischen Antike nahe kommen.

In der oberen Figur unseres Blattes sehen wir etwa in der Hälfte der wirklichen Grösse eine Verzierung dargestellt, die zu beiden Seiten einer Vase Rankenspiralen mit Blumen aus Laubkelchen entsendet, die in Ziegenköpfen enden.

Auf der unteren Tafel unseres Blattes sehen wir in der Mitte ebenfalls eine vasenartige Verzierung, deren Fuss von einer Art phantastischer Thiere, die man Seegreifen nennen könnte, flankirt wird, von denen Rankenspiralen mit Blumen und Früchten ausgehen, nach denen Vögel begehren.

Dergleichen Ornamentcompositionen, mit gewandter italienischer Technik ausgeführt und gehoben von einem sehr wirksamen Relief, in dem schwache Erhebungen der zarten Theile mit starken der massigeren wechseln, sind für die Verzierungsweise der Renaissancezeit Venedigs besonders charakteristisch.

Blatt 47. Vasen von gebranntem Thon.

(Originale im Berliner Museum.)

Die in Fig. 1 etwa in der halben wirklichen Grösse dargestellte Vase ist ein doppelgehenkelter Krug, auf dessen Bauch ein fliegender Eros oder Liebesgott gemalt ist. Dicht über dem Fusse der Vase zeigen gemalte aufstrebende lanzettförmige Blätter die aufwärts strebende Bewegung des Gefässbauches an. Der Hals der Vase zeigt, wie an dieser Stelle häufig vorkommt, Anthemien oder Palmetten, die in ihrer aufwärts und abwärts gekehrten Stellung die entsprechende Doppelrichtung in der Bewegung des Halses — von der Mitte aus nach oben ansteigend und nach unten abfallend — ankündigen.

Fig. 2 zeigt eine Flasche von gebranntem Thone, etwas kleiner als in ihrer wirklichen Grösse dargestellt. Der Bauch des Gefässes zeigt als Bild eine nackte weibliche Figur mit einem Spiegel in der rechten Hand vor einem Pfeiler oder einem durch einen säulenartigen Fuss erhöhten Wasserbecken stehend. Eine herzufliegende Taube scheint diese weibliche Figur als Venus zu bestimmen; ein gehenkelttes Alabastron oder Salbfläschchen zu Füßen der Figur berechtigt mit allem Uebrigen in dem Bilde eine Toilette der Venus zu sehen, welche Darstellung die Annahme aufkommen lässt, dass diese Flasche zum Gebrauche einer Frauentoilette bestimmt war. — Wir machen noch auf die Reihe gemalter nach unten gekehrter Blätter unter dem Halse der Flasche aufmerksam, die die Basis des Gefässhalses bilden. Auch unter dem Gemälde sehen wir wieder dieselbe Verzierung, aber hier nach unserer Meinung in nicht berechtigter Anwendung erscheinen, sie müsste denn hier in dem Sinne eines blos gemalten Kymations, etwa um das Bild von dem Fusse der Vase zu trennen, gefasst sein.

Fig. 3 stellt etwa in der halben wirklichen Grösse eine zweihenklige Vase dar, die wir ihrem Bilde nach für eine Preisvase halten möchten. Der mit dem Stabe in der Rechten abgebildete junge Mann scheint der Gewinner, der Andere der Preisrichter zu sein. Eine Laubtänie zuoberst und eine Mäandertänie zuunterst knüpfen wir dieses Bild wie eine Binde an das Gefäss fest. Die mit Laub geschmückte Tánie, die bei den feierlichen Wettspielen der Alten als dauerndes Zeichen des errungenen Sieges zugleich mit dem Kranze grünen lebendigen Laubes als Siegespreis ertheilt wurde, war recht eigentlich das antike Sieges- oder Ordensband, das vom Sieger um die Stirn geschlungen statt des vergänglichen Kranzes getragen wurde.

Fig. 4 stellt in etwas unter der halben wirklichen Grösse eine Vase dar, die gleich einem Eimer an einem Bügelhenkel getragen wurde. Der weitgeöffnete Mund einer Satyrmaske ist hier als Ausgussstille benutzt, was wir auf die Bestimmung dieser Vase als eines Schöpfmeissers zu bacchischem Dienst, etwa um aus einem Mischkrater den mit Wasser gemischten Wein zu schöpfen, deuten möchten. In dem geflügelten Jüngling lässt sich ein Eros erkennen.

Sämmtliche hier dargestellte vier Vasen zeigen rothe Figuren auf schwarzem Grunde. Sie gehören daher den Vasen mit schwarzen Figuren gegenüber einer späteren Periode der Kunst an, die die Blüthe derselben einschliesst oder ihr nicht allzufern liegt.

Blatt 48. Vasen aus gebranntem Thon. Schwarz mit Malereien in Weiss, Gelb und Roth.

(No. 1 in der Antikensammlung in Dresden. — No. 2 im Museum zu Berlin.)

Bei den beiden hier etwas unter ihrer wirklichen Grösse dargestellten schwarzen gehenkeltten Gefässen ist die nach oben strebende Richtung der convexen Riefelung ihres Bauches zu beachten, die dem Gefässe den Schein eines nach und nach entstandenen, eines gewachsenen organischen Gebildes verleiht und die Richtung seiner Entwicklung von unten nach oben anzeigt. In dem Gefässe No. 2 sehen wir diese Entwicklung durch ein Rosettenband unterbrochen, das in der Horizontale des unteren Ansatzes der Henkel das Gefäss umkreiset. Diese Henkelansätze, die nach unten an Masse zunehmen, um einen festeren Anschluss der Henkel an das Gefäss zu gewähren, haben als Verzierung neben einander gestellte nach oben an Breite abnehmende gemalte Striche als Zeichen ihrer aufwärts gehenden Richtung erhalten. Diese Henkelansätze zeigen sich durch ebenfalls gemalte dünne Riemchen mit den Henkeln verbunden, letztere verschlingen sich in ihrem oberen Theile zu Knoten. Die Henkel des Gefässes No. 1 enden in Schlangenköpfe: Schlangen galten im Alterthum als Beschützer des Geheiligten, als Bewahrer vor Verunreinigung und Profanirung — so können wir denn vermuthen, dass dieses Gefäss nicht zu profanem, sondern zu einem cultlichen Brauche bestimmt war. Der Hals des Gefässes zeigt bei der Vase No. 1 einen mit weisser Farbe aufgemalten Jünglingskopf zwischen schlanken Schilfblättern, bei der Vase No. 2 einen dem Anschein nach weiblichen Kopf inmitten eines demselben zugewendeten Vogelpaares, von nicht bestimmter Art, dem sich spirale Rankenzüge, die übrige Fläche zu beiden Seiten ausfüllend, anschliessen — eine an dieser Stelle häufig auftretende Decoration, deren symbolischer Bezug sich unserer Erklärung entzieht.

Die Abbildung zeigt die verschiedenen Stadien der Entwicklung des Embryos. Die ersten Stadien sind die Eizelle und die Spermatozoen, die sich vereinigen, um den Zygoten zu bilden. Der Zygote teilt sich dann in zwei Hälften, die sich weiter teilen, um die Blastozyste zu bilden. Die Blastozyste besteht aus einer Kugel von Zellen, die in einer Flüssigkeit schwimmt. Die Zellen der Blastozyste sind in verschiedene Schichten unterteilt, die die verschiedenen Gewebearten des Embryos bilden. Die Abbildung zeigt die Entwicklung von der Eizelle bis zur Blastozyste.

Abb. 1. Zellen von Echinaster Thon.

Die Abbildung zeigt die Zellen von Echinaster Thon. Die Zellen sind in verschiedene Schichten unterteilt, die die verschiedenen Gewebearten des Embryos bilden. Die Abbildung zeigt die Entwicklung von der Eizelle bis zur Blastozyste.

Die Abbildung zeigt die Entwicklung des Embryos. Die ersten Stadien sind die Eizelle und die Spermatozoen, die sich vereinigen, um den Zygoten zu bilden. Der Zygote teilt sich dann in zwei Hälften, die sich weiter teilen, um die Blastozyste zu bilden. Die Blastozyste besteht aus einer Kugel von Zellen, die in einer Flüssigkeit schwimmt. Die Zellen der Blastozyste sind in verschiedene Schichten unterteilt, die die verschiedenen Gewebearten des Embryos bilden. Die Abbildung zeigt die Entwicklung von der Eizelle bis zur Blastozyste.

Die Abbildung zeigt die Entwicklung des Embryos. Die ersten Stadien sind die Eizelle und die Spermatozoen, die sich vereinigen, um den Zygoten zu bilden. Der Zygote teilt sich dann in zwei Hälften, die sich weiter teilen, um die Blastozyste zu bilden. Die Blastozyste besteht aus einer Kugel von Zellen, die in einer Flüssigkeit schwimmt. Die Zellen der Blastozyste sind in verschiedene Schichten unterteilt, die die verschiedenen Gewebearten des Embryos bilden. Die Abbildung zeigt die Entwicklung von der Eizelle bis zur Blastozyste.

Abb. 2. Zellen von Echinaster Thon.

Die Abbildung zeigt die Zellen von Echinaster Thon. Die Zellen sind in verschiedene Schichten unterteilt, die die verschiedenen Gewebearten des Embryos bilden. Die Abbildung zeigt die Entwicklung von der Eizelle bis zur Blastozyste.

Abb. 3. Zellen von Echinaster Thon.

Die Abbildung zeigt die Zellen von Echinaster Thon. Die Zellen sind in verschiedene Schichten unterteilt, die die verschiedenen Gewebearten des Embryos bilden. Die Abbildung zeigt die Entwicklung von der Eizelle bis zur Blastozyste.

Abb. 4. Zellen von Echinaster Thon.

Die Abbildung zeigt die Zellen von Echinaster Thon. Die Zellen sind in verschiedene Schichten unterteilt, die die verschiedenen Gewebearten des Embryos bilden. Die Abbildung zeigt die Entwicklung von der Eizelle bis zur Blastozyste.

Abb. 5. Zellen von Echinaster Thon.

Die Abbildung zeigt die Zellen von Echinaster Thon. Die Zellen sind in verschiedene Schichten unterteilt, die die verschiedenen Gewebearten des Embryos bilden. Die Abbildung zeigt die Entwicklung von der Eizelle bis zur Blastozyste.

Abb. 6. Zellen von Echinaster Thon.

Die Abbildung zeigt die Zellen von Echinaster Thon. Die Zellen sind in verschiedene Schichten unterteilt, die die verschiedenen Gewebearten des Embryos bilden. Die Abbildung zeigt die Entwicklung von der Eizelle bis zur Blastozyste.

Erklärung der Bildtafeln.

Blatt 49. Marmor-Relief, Acanthus, sogen. Florentiner Tafel.

Original in Florenz. (Nach einer Restauration des Bildh. F. Boy).

Dieses Blatt giebt den mittleren Theil der unteren Hälfte von dem auf Taf. 33 dargestellten und beschriebenen Marmorrelief wieder und zwar die Acanthusblätter, aus denen die übrige Fläche ausfüllenden, hier abgebrochen gezeichneten Ranken herauswachsen. Der hier dargestellte Acanthus hält die Mitte zwischen der griechischen Weise, welcher die Blätter stilisirter (idealisirter), feiner und zugespitzter, die Einschnitte energischer darstellt und der römischen, welche sie naturalistischer, voller, abgerundeter wiedergiebt.

Blatt 50. Marmor-Relief.

Original im Vatikan in Rom.

Aus einem dreifach getheilten Blatt, dessen Stiel durch ein umgeschlagenes etwas unorganisch gezeichnetes Blatt verdeckt wird, erheben sich in der Mitte Ranken mit Ephenblättern, zu den Seiten Weinreben mit Blättern und Trauben, deren Ranken sich mit denen des Ephesus verschlingen. Die rechte Seite des Reliefs, dem eine gewisse Magerkeit nicht abzusprechen ist, wird durch einen Vogel, der von einer der Weinreben aus eine Beere zu erhaschen sucht und eine Eidechse, welche mit dem Maule ein Insekt ergreift, belebt.

Marmor-Relief.

Original in der école des beaux arts in Paris.

Diese Füllung eines Tafelbruchstücks, welche an den beiden Seiten von dem gewöhnlichen Profil umsäumt ist, stellt eine Guirlande aus Lorbeerzweigen dar, welche von breiten kreuzweise durch Knoten verbundenen Bändern zusammengehalten werden. Man vgl. hierzu das zu Bl. 44 Gesagte.

Blatt 51. Terracottaplatten.

Originale im Museum Gregorianum in Rom.

Auf diesen beiden Platten sind aus Blumenblättern sich entwickelnde Menschenköpfe dargestellt, welche von kleinen Genien umgeben werden. Ueber dieses bei den Alten häufige Motiv vgl. u. A. den Text zu Bl. 9 und 41. Bisweilen soll die Schmückung einer Gottheit angegeben werden. So sind die kleinen Genien zu den Seiten des unteren mit Eichenblättern bekränzten weiblichen Kopfes beschäftigt, die am Nacken herabhängenden

Bänder des Kranzes zu arrangiren, während die oberen Geflügelten und wie die auf der unteren Darstellung mit Schuhen bekleideten Genien nur Füllhörner, vielleicht mit Wohlgerüchen dem Kopf eines mit Phantasieblumen bekränzten Gottes entgegenhalten. Die Zahnschnittreihe über den Köpfen deutet auf die Ausschmückung eines Frieses, vermuthlich von einem Sarcophag.

Blatt 52. Löwenkopf.

Original Marmor, von einem Lavabo in der Sacristei von San Lorenzo; in Florenz von Brunelleschi 1376—1446. Nach einem Gipsabguss im Deutschen Gew.-Museum.

An den Namen Brunelleschi und die von ihm ausgeführte Kuppel des Doms zu Florenz 1420 knüpft sich der Beginn der Renaissance-Baukunst in Italien. Fünf Jahre später begann B. den Bau der Kirche S. Lorenzo, deren eine Kapelle später durch die berühmten Grabmäler der Mediceer von Michel Angelo geschmückt wurde. Mit Absicht wählte B. den Kopf des von den Griechen als Symbol des Wasserhüters fungirenden Löwen an der unteren Schale des für die Priester bestimmten Waschgeräthes in der Sacristei dieser Kirche. Der von vorne gesene Kopf ist idealisirter, der Antike entsprechender, als die auf Bl. 39 u. 40 wiedergegebenen von Ghiberti.

Blatt 53. Marmor-Relief.

Vom Grabmal des Hieronimo Basso in S. Maria del Popolo in Rom von Sansovino.

Der Bildhauer Andrea Sansovino (der Lehrer des Jacopo Sansovino, des Architecten von Venedig), lebte von 1460—1529. Zu den schönsten Grabmalen in Rom gehört das des Prälaten Basso, welches er nach 1505 für den Chor der Kirche S. M. d. pop. anfertigte. Composition und Anordnung der Figuren sind noch im Sinne des 15. Jahrhunderts, während die Ausführung sich schon davon frei macht. So ist namentlich das zarte fast zierliche Rankenwerk des wenig vortretenden Reliefs vom Geiste der Frührenaissance durchdrungen und verräth einen Schwung und dabei eine Zurückhaltung, wie sie später nie wieder erreicht ist.

Blatt 54. Marmor-Relief.

Vom Grabmal des Hieronimo Basso in S. Maria del Popolo in Rom von Sansovino.

Einer Gruppe von zusammengefassten, theils aufrechtstehenden, theils umgeschlagenen Acanthusblättern, entwachsen zwei sich kreuzende und wieder abwärts rankende Zweige, welche zwei zu beiden Seiten der Acanthusblätter auf einander zuschreitende Jünglinge, deren Gesichter aber von einander abgewendet sind, mit den Händen halten. Es gilt von diesem Relief das von der vor. Tafel Gesagte, nur, dass die Jünglingsfiguren etwas stärker heraustreten.

Dr. Paul Lehfeldt.

Erklärung der Bildtafel.

Die Abbildung zeigt die verschiedenen Stadien der Entwicklung der Blüte. Die Blüte ist in der Mitte dargestellt, die Blätter sind an den Seiten angeordnet. Die Blüte ist in der Mitte dargestellt, die Blätter sind an den Seiten angeordnet.

Abb. 1. Blüte.

Die Abbildung zeigt die Blüte in der Mitte, die Blätter sind an den Seiten angeordnet. Die Blüte ist in der Mitte dargestellt, die Blätter sind an den Seiten angeordnet.

Die Abbildung zeigt die Blüte in der Mitte, die Blätter sind an den Seiten angeordnet. Die Blüte ist in der Mitte dargestellt, die Blätter sind an den Seiten angeordnet.

Abb. 2. Blüte.

Die Abbildung zeigt die Blüte in der Mitte, die Blätter sind an den Seiten angeordnet. Die Blüte ist in der Mitte dargestellt, die Blätter sind an den Seiten angeordnet.

Die Abbildung zeigt die Blüte in der Mitte, die Blätter sind an den Seiten angeordnet. Die Blüte ist in der Mitte dargestellt, die Blätter sind an den Seiten angeordnet.

Abb. 3. Blüte.

Die Abbildung zeigt die Blüte in der Mitte, die Blätter sind an den Seiten angeordnet. Die Blüte ist in der Mitte dargestellt, die Blätter sind an den Seiten angeordnet.

Die Abbildung zeigt die Blüte in der Mitte, die Blätter sind an den Seiten angeordnet. Die Blüte ist in der Mitte dargestellt, die Blätter sind an den Seiten angeordnet.

Abb. 4. Blüte.

Abb. 5. Blüte.

Die Abbildung zeigt die Blüte in der Mitte, die Blätter sind an den Seiten angeordnet. Die Blüte ist in der Mitte dargestellt, die Blätter sind an den Seiten angeordnet.

Die Abbildung zeigt die Blüte in der Mitte, die Blätter sind an den Seiten angeordnet. Die Blüte ist in der Mitte dargestellt, die Blätter sind an den Seiten angeordnet.

Abb. 6. Blüte.

Die Abbildung zeigt die Blüte in der Mitte, die Blätter sind an den Seiten angeordnet. Die Blüte ist in der Mitte dargestellt, die Blätter sind an den Seiten angeordnet.

Die Abbildung zeigt die Blüte in der Mitte, die Blätter sind an den Seiten angeordnet. Die Blüte ist in der Mitte dargestellt, die Blätter sind an den Seiten angeordnet.

Abb. 7. Blüte.

Die Abbildung zeigt die Blüte in der Mitte, die Blätter sind an den Seiten angeordnet. Die Blüte ist in der Mitte dargestellt, die Blätter sind an den Seiten angeordnet.

Die Abbildung zeigt die Blüte in der Mitte, die Blätter sind an den Seiten angeordnet. Die Blüte ist in der Mitte dargestellt, die Blätter sind an den Seiten angeordnet.

Abb. 8. Blüte.

Die Abbildung zeigt die Blüte in der Mitte, die Blätter sind an den Seiten angeordnet. Die Blüte ist in der Mitte dargestellt, die Blätter sind an den Seiten angeordnet.

Die Abbildung zeigt die Blüte in der Mitte, die Blätter sind an den Seiten angeordnet. Die Blüte ist in der Mitte dargestellt, die Blätter sind an den Seiten angeordnet.

Erklärung der Bildtafeln.

Blatt 55. Terracottafries.

Vermuthlich von einem Sarcophag aus dem Museum Gregorianum in Rom.

Auf dem oben durch eine Zahnschnittreihe abgeschlossenen Fries sind Rankenverschlingungen mit Phantasieblumen und einer dazwischen aufwärts fliegenden Venus (deren Kopf, Arme und Füsse fehlen) dargestellt. Die an Metalltechnik erinnernde derbe Ausführung z. B. der sich um die Zweige windenden zu dicken Ranken, die theilweise unorganische Zusammenfassung der verschiedenartigen Pflanzenmotive lassen auf die römische Spätzeit schliessen. Gleichwohl bietet das Relief einen grossen Reichtum einzelner Blumenformen dar.

Blatt 56 und 57. Füllungen.

Original Marmor: Scuola di S. Marco von den Gebr. Lombardi. 1485. Venedig. (Nach einem Gipsabguss im deutschen Gewerbe-Museum).

In Venedig, wo der gothische Styl reichste Ausbildung und Anwendung gefunden, drang die Renaissance verhältnissmässig spät durch, hauptsächlich eingeführt durch die grosse Familie der Lombardi, welche auch das prächtige Haus für die Bruderschaft von S. Marco errichteten und im Innern auf das Schönste ausschmückten. Daher stammt auch die auf Blatt 56 dargestellte Füllung. Aus einem gerippten, eimerähnlichen Gefäss ranken sich in anmuthigen Windungen Stengel, welche zu den Seiten des Gefässes in Anemonen, unten und oben in Blätter und Beeren von edlem und wildem Wein enden, während die Stengel zum Theil durch acanthusähnliche Blätter verdeckt werden. Durch die Anordnung wird zu gleicher Zeit die Richtung nach oben und die Ausfüllung einer Fläche charakterisirt.

Das Blatt 57 stellt eine andere Füllung aus derselben Scuola dar. Die Anordnung ist der vorigen Tafel ähnlich; doch dient als Behälter für das Rankenwerk eine Urne, welche am oberen Theil schräg gerippt ist. Auch ist der Pflanzenschmuck durch zwei Staare belebt, welche nach dem aus einer callartigen Blume herauswachsenden Frucht-Kolben schnappen. Die Darstellung dieser aus einem Kolben, der an den des türkischen Weizens erinnert und einem offenen Blätterkelch combinirten Blume, ist schon im Alterthum häufig und in mancherlei Variationen angewendet.

Blatt 58. Zwei Füllungsstreifen

aus der Kirche S. Agostino in Rom.

In der Kirche S. Agostino, welche im Jahre 1483 von Baccio Pintelli als der erste Kuppelbau in Rom erbaut wurde, befindet sich eine schöne Marmorgruppe von Sansovino, 1512 gestiftet. Vermuthlich rühren die hier dargestellten Streifen aus diesem her. Jedenfalls spricht die Darstellungsweise für den Übergang aus der ersten Frührenaissance in die spätere Derbheit. Das oberhalb abgebildete Ornament, auf welchem aufgerichtete Palmetten und Blumenkelche durch ein zierliches Bänder- und Rankenwerk, aus welchem Anemonen hervorwachsen, verbunden sind, ist wechselvoller erfunden als das untere, bei welchem besonders die Vase mit Früchten als Verbindungsglied zwischen den Ornamentgruppen nicht nachahmungswürdig ist.

Blatt 60. Akanthusblatt

nach einem Gipsabguss aus der Ecole des beaux arts in Paris.

Das dargestellte Blatt zeigt weder die scharfe Zeichnung der griechischen Akanthusblätter, noch die naturalistische Manier der römischen. Man würde das Original in die Renaissancezeit versetzen, wenn nicht etwa eine, wie es scheint, bewusste Verschmelzung griechischer und römischer Darstellungen für eine noch spätere Zeit sprächen.

Blatt 59 und 65.*)

Wanddekoration aus den Kaiserpalästen auf dem Palatin in Rom.

Der palatinische Hügel war die älteste Stätte der Ansiedlungen in Rom und auch später die beliebte Gegend vornehmster Familien. Kaiser Augustus, welcher auf dem Palatin geboren, nahm die Ueberlieferung des alten Königsgeschlechtes auf, und verlegte die kaiserliche Residenz dorthin. Auch Tiberius Nero aus dem alten Geschlecht der Claudier hatte dort sein Haus. Sein Sohn, der Kaiser Tiberius, sowie seine Nachfolger, besonders Caligula und Nero, erweiterten die Anlagen mit ungeheurer Pracht und Verschwendung auf das Grossartigste. Doch wurde stets dabei das alte Haus des Tiberius geschont. Wahrscheinlich wurde dieses 1869 wieder ausgegraben. Die Mauern, fast bis zur Decke des Erdgeschosses erhalten, sind aus Tuffstein in der gegen Ende der Republik üblichen Weise des Netzmannervorbandes (opus reticulatum) mit Eckbindern ohne Ziegelstein gebaut.

Durch das gewölbte Vestibül gelangt man in das früher bedeckt gewesene Atrium. Links liegen an demselben drei ungefähr gleiche Zimmer neben einander, an deren durchgehender Rückwand viele enge dürrtige Wohn- und Wirtschaftsräume liegen. Gerade aus führt das Atrium an einer zu jenen Wirtschaftsräumen führenden Treppenanlage vorbei zu zwei das Haus abschliessenden Sälen. Viele Theile des Hauses sind auf das Schönste bemalt, besonders die drei erwähnten, neben einander liegenden Zimmer. Zwei Wände derselben sind auf den vorliegenden Blättern dargestellt, und zwar eine Wand des linken Zimmers auf Blatt 59 und eine Wand des rechten Zimmers, dessen oberes Stück mit Benutzung vorhandener Theile aus andern Räumen ergänzt ist, auf Blatt 65. Die Gemälde sind in Fresco gemalt und gleichen den Pompejanischen, welche sie sogar zum Theil ergänzen, so dass, was von den Pompejanischen Wänden gilt, auch von diesen gesagt werden kann**).

Die Technik der heutigen Frescomalerei ist folgende. Die zu bemalende Mauer wird mit grobem Sandmörtel dünn angeworfen oder berappt. Nach gänzlicher Auftrocknung wird diese Berappung aufgekrazt, benetzt, und mit etwas feinerem Sandmörtel 2^{cm} dick beworfen. Ist auch diese Schicht getrocknet, so wird sie mit dem Reibebrett wieder aufgerieben und tüchtig eingenetzt. Darauf kommt der letzte Putz als eigentlicher Frescogrund. Damit er nicht reisst, wird er nur 1^{cm} dick aufgetragen, so dass also im Ganzen die Bewurfsdicke 3^{cm} beträgt. Bisweilen wird die oberste Schicht in zwei Lagen aufgetragen. Die letzte Lage wird jedenfalls immer erst am Morgen desselben Tages geputzt, an welchem der Maler seine Arbeit beginnen will. Da die Frische der Rinde nothwendige Bedingung einer haltbaren Malerei ist, lässt der Maler jeden Morgen nur soviel auftragen, als er an demselben Tage vollenden zu können glaubt. Was an Frescogrund zu viel aufgetragen und nicht vollgemalt ist, schneidet der Künstler am Abend mit scharfem Messer längs der Umrisse des gemalten Stückes hinfahrend fort. Dort wird am nächsten Tage das neue Stück angesetzt.

Dasselbe Verfahren wurde im Alterthum angewendet. Nur war der Mauerbewurf ein viel sorgfältigerer und dicker, wie es genaue Vorschriften alter Schriftsteller und untersuchte Proben bezeugen. Auf dreifachen Mörtelbewurf kamen mehrere Lagen Marmorstück, immer feiner werdend, so dass eine Gesamtdicke von 8^{cm} nicht ungewöhnlich war. Dies hatte zur Folge, dass die Mauer länger feucht blieb und die Ausführung der Gemälde nicht so beschleunigt zu werden brauchte, als bei uns. Daraus erklärt sich die reiche Composition und Farbenpracht vieler offenbar hintereinander fertig gemalter Wände. Auch kam es vor, dass Tafelbilder einzeln fertig gemacht mit der Stucklage abgelöst und in frisch geputzte Wandflächen eingelassen wurden. Trotzdem gehört gerade der Eindruck der Schnelligkeit, Sicherheit und Flottheit zu dem Wesen der

*) Blatt 65 erscheint im 11. Hefte.

**) Unter den zahlreichen Schriften darüber sind die von Donner über die „erhaltenen antiken Wandmalereien in technischer Beziehung“, welche sowohl als Einleitung zu Holbig's Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei, als auch einzeln erschienen ist, und namentlich die Aufsätze von Mau im Giornale degli Scavi von 1870 epochenmachend gewesen; letztere zum Theil noch nicht genügend bekannt.

antiken Wandmalerei, der sich auch durch keine Reproduktion genügend wiedergeben lässt.

Ausser dieser Behandlungsweise kam vielfach, vielleicht am meisten sogar, ein Verfahren zur Anwendung, das noch heute in Italien unter dem Namen fresco secco sehr verbreitet ist. Bei diesem wird die trockene gewordene Wand gehörig wieder eingewetzt, bis sie kein Wasser mehr aufnimmt, und darauf eine gefärbte Kalklage als Malgrund aufgestrichen, oder gleich mit Farben, die mit Kalk vermischt sind, gemalt.

Seltener und mehr als Retouche auf der trocken gewordenen Malerei wurde Tempera angewendet, wobei die Farben nicht mehr von selbst, sondern durch organische Bindemittel: Ei, Honig, Milch, Leim (als Gouache) an dem Putz haften.

Andere bei den Alten geübte Malweisen kommen an den Wänden Roms und Pompejis nicht vor.

Die uns bekannten pompejanischen Wandmalereien lassen sich im Grossen und Ganzen in vier Epochen theilen. In der ersten, welche noch in die Zeit der römischen Republik fällt, wurde die Wand innen ganz, wie die Aussenmauer, in rechteckige Felder abgetheilt, welche ziemlich genau die Verblendung mit Marmorplatten nachahmten. Ein durchlaufender, etwas vortretender Sockel bildete das Fundament. Darauf folgte eine Mittel- und eine Oberwand, welche von einander durch ein stark vortretendes Gesims getrennt waren. Die Flächen der einfachen liegenden Rechtecke traten vor, die Fugen zurück; die Farben ahmten einfarbigem oder geflecktem Marmor nach.

In der zweiten Stilart wurden die eintheilenden Rechtecke wechsellöcher, auch grösser. Säulen wurden auf die Wand gemalt, welche scheinbar vortretend, das enge Zimmer grösser erscheinen liessen. Auf der Mittelwand wurden Personen und Gegenstände dargestellt, aber nicht als Bilder, sondern wie Nachahmungen der Wirklichkeit. Besonders wurde ebenso die Oberwand mit einem hellblauen oder weissen Grund bemalt, welcher den scheinbaren Ausblick ins Freie wiedergab. Dieser Eindruck wurde dadurch verstärkt, dass Landschafts- und Architekturbilder, freilich noch mit einer gewissen Schüchternheit, als Baumwipfel und ferne Giebel oder Hallen auftraten.

Diesem Stil folgte eine dritte, an vielen Abwechselungen reiche Weise. Ihr Auftreten lässt sich dadurch bestimmen, dass ein römischer Architekturschriftsteller, welcher zur Zeit des Augustus lebte, sich heftig gegen die damals neue Weise äussert. Sie hängt in der Zeit zusammen mit dem Eindringen vieler fremder, besonders ägyptischer und orientalischer Anschauungen und Motive, welche sich auch in den Malereien geltend machen. Die Nachahmung der Marmorincrustation wird aufgegeben; die Wand durch Säulen, dünne Stengel oder kandelaberähnliche Vertikaltheilungen in drei Felder gegliedert, bei breiten Wänden die äusseren Felder nochmals zweigetheilt. Die Felder der Mittelwand werden umsäumt und als Teppiche, oft als Nischen charakterisirt, auf denen in der Mitte das Bild zum ersten Male als Tafelbild und die ganze Dekoration beeinflussend erscheint. Auf den Eckfeldern sind schwebende Figuren besonders häufig. Der Sockel wird zum Theil unterbrochen gedacht, auf die Oberwand werden phantastische Architekturen und Skulpturen gemalt, die oft untereinander in gar keinem Verhältniss und organischen Zusammenhang stehen.

Der vierte und letzte Stil ist nur eine roccocoähnliche Ansartung des dritten Stils. Er begann kurz vor dem ersten Erdbeben in Pompeji des Jahres 63 und verdrängte den vorigen so vollständig, dass dessen Kenntniss bei der Wiederherstellung der halberstörten Häuser verloren gegangen war. Schwer zu charakterisiren, besteht er aus einem wilden gegangenen. Schwer zu charakterisiren, besteht er aus einem wilden phantastischen Durcheinander von architektonischen und pflanzlichen Motiven, Einblicken in das Innere von Häusern und Tempeln, Durchblicken und Ansichten, mit reichlichen Darstellungen von Menschen, Thieren und Bildsäulen. Dazu tritt, wie sich jede Renaissancebildung durch ein oft missverstandenes Wiederholen ältester Formen kennzeichnet, hier eine Wiederaufnahme der alten Marmorinkrustation, jedoch mit zurücktretenden Füllungen.

Die auf den vorliegenden Blättern dargestellten Wände vom Palatin bilden nun den (in Pompeji ganz fehlenden) Uebergang vom zweiten zum dritten Stil. Für den zweiten sprechen die durch Malerei nachgeahmten Marmorfüllungen der Mittelwand, der helle Grund der Oberwand und die scheinbar vorgesetzten starken Säulen, während die phantastischen aus Rankenwerk hervorstechenden Genien und Greifen schon zum folgenden Stil gehören.

Das Emporwachsen der Säulen aus den mit Meerdrachen verzierten Pflanzenkelchen (Blatt 65) ist, wie die Löwentatzen als Basis einer Säule (Blatt 59), bei der gerade die Standfestigkeit hervorzuheben ist, ein Fehler, und wäre bei der Verwerthung der Dekoration zu verwerfen. Ebenso zeigt die Gliederung der Säulen und der zum Theil unorganisch angesetzte Schmuck von Menschenköpfen, Ranken und Bändern das Aufgehen der früher strengen befolgten Lehren der Tektonik. Für diese Vernachlässigung ist eine Freiheit der Behandlung und eine Fülle künstlerischer Gedanken eingetreten, die gerade diese römischen Malereien vor den pompejanischen auszeichnet. Besonders sind die von Säule zu Säule gespannten Fruchtgirlanden mit den daran gehängten, auf den Kult bezüglichen Geräthen und flatternden Bändern ein höchst originelles Motiv, ganz dazu geeignet, einem Gesellschaftszimmer den Charakter des Heiteren, festlich Ausgeputzten zu geben. Dass auf dem einen der gelben Trennungsfriesen zwischen Mittel- und Oberwand die Thier- und Pflanzengruppen ganz symmetrisch angeordnet, dass auf dem andern Fries die kleinen Landschaftsbilder nur skizziert und nicht ausgeführt sind, ist auch für unsere heutige dekorative Malerei lehrreich.

Die Farben bewegen sich in den Grenzen der auch in Pompeji üblichen einfachen Frescofarben, welche Ocker und andere Erdfarben, Oxyde und Glasfritten verwendeten. Der Grundsatz, in den Flächen von unten nach oben zu heller zu werden, ist auch hier befolgt. Die Lichter und Schatten selbst werden dadurch gegeben, dass zunächst die Hauptlicht- und Schattentöne flächenweise aufgemalt und durch helle, bz. dunkle Schraffirung verstärkt werden. Ueberhaupt sind häufig auf den Flächen die einzelnen dicken Pinselstriche sichtbar. Für die Nebeneinandersetzung von Farbenflächen mit zu ähnlichen oder disharmonisirenden Farben gab es bestimmte Regeln, nach denen helle oder dunkle Linien zwischen gesetzt wurden, wie auch die ganze antike Dekorationsmalerei vielfach das Wesen der Schule, des akademisch Bestimmten zeigt. Schablonen wurden nicht angewendet, dagegen Lineal, Zirkel und Pausenzeichnungen, durch welche die Umrisse auf die Wandfläche gezogen wurden.

Dr. Paul Lehfeldt.