



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Germanische Frühkunst

120 Tafeln in Lichtdruck mit erläuterndem Text

Zweite Abteilung enthaltend Tafel 61 - 120

Mohrmann, Karl

Leipzig, 1907

III. Die Grundformen des Ornamentes.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-97538](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-97538)

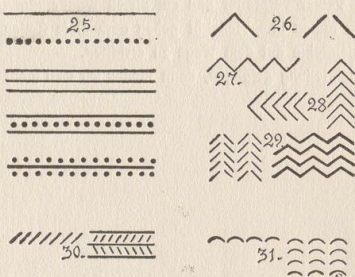


III. Die Grundformen des Ornamentes.

Die einfachen geometrischen Zierformen.

Die einfachste Belegung einer Fläche kann durch Punkte und gerade Linien oder Punktreihen ermöglicht werden, die mehrfach wiederholt oder auch miteinander vereinigt werden können. — Parallele Linien, mehrere Punktreihen oder ein Wechsel von Linien und Punkten entstehen auf diese Art (Abb. 25).

Eine weitere Stufe der Verzierung leitet sich aus dem Winkel oder den gegeneinander geneigten Linien ab, die an der Winkelspitze sich berühren oder einen Abstand halten können (Abb. 26). Durch Nebeneinanderstellen der Winkel entstehen Zickzacklinien (Abb. 27), durch Ineinanderlegen bilden sich ährenförmige Reihen oder Reihen von Grafchnitten (Abb. 28). Durch Wiederholung dieser Zickzacklinien oder Ährenreihen ergeben sich Flächenfüllungen (Abb. 29). Mit diesen Bildungen verwandt ist die Reihe schräg gestellter Striche (Abb. 30).



Kleine Bögen können ähnlich wie Winkel verwendet werden (Abb. 31).

Die Durchkreuzung geneigter Linien gibt als ein sehr hervorstechendes und zunächst ispariam in frühen Kunitabchnitten angewendetes Motiv das Kreuz oder noch weiter entwickelt den Stern (Abb. 32).

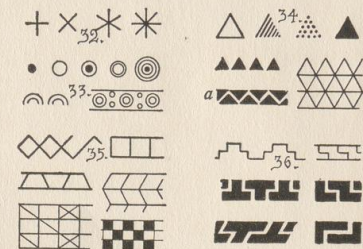
Ursprünglicher noch als diese sind einfache geschlossene Figuren, in erster Linie der Kreis, der durch einen Punkt oder konzentrische Kreise gefüllt wird und auch zu Reihen geordnet sein kann (Abb. 33).

Das Dreieck durch die Umrißlinien, durch Vertiefung, durch Flächenstraffung, Punkte oder eine andere Farbe hervorgehoben, kann allein, in Reihen oder als Flächenfüllung auftreten (Abb. 34). Bei Abb. 34 a können die Dreiecke als Zwickel neben einer Zickzacklinie aufgefaßt werden, so daß sich das Dreieck als Zierform aus der Zickzacklinie herleiten läßt.

Das Viereck, das als Rechteck, Raute oder Trapez zur Flächenfüllung verwendbar ist und durch Diagonalen geteilt sein kann (Abb. 35), ist in der frühen Kunit weniger häufig als das Dreieck.

Das zur Flächenfüllung geeignete Sechseck oder gar das Achteck mit viereckigen Zwickelflächen treten in den frühesten Zeiten der Kunit kaum auf.

Die vorstehenden Gebilde, die etwa das Einfachste darstellen, was sich an geometrischen Figuren zeichnen läßt, bilden den gemeinsamen Grundstock der Ornamentierung aller einfachen Kunitbetätigungen, sie beherrschten auch die Tongefäße der Steinzeit und gehen natürlich in die folgenden Perioden mit hinüber.



Einfaches geometrisches Ornament behält an Stellen, wo die Technik ihm günstig ist, auch in hoch entwickelten Stilen seine Bedeutung, es wird dann durch Zusammenlegen der Figuren bereichert. Verschiedene Kreuz- und Sternformen, die mit der abgetrepten Zickzacklinie in Verbindung stehenden Balken und T-Figuren (Abb. 36), und mannigfaltige, aus Bögen zusammengesetzte Formen (Paßfiguren u. dergl.) treten hinzu. Bereits in der älteren germanischen Kunit greifen derartige Bereicherungen Platz, die sich bis zum 12. Jahrhundert n. Chr. auf eine große Höhe erheben. Musterungen der Fußböden, teppichartige Bemalungen der Wände, Bleimusterungen der Fenster, eingelegte Arbeiten in Marmor und Metall, boten ein Feld reichlicher Formenentfaltung geometrischer Art auch noch für die späteren Kunitperioden.

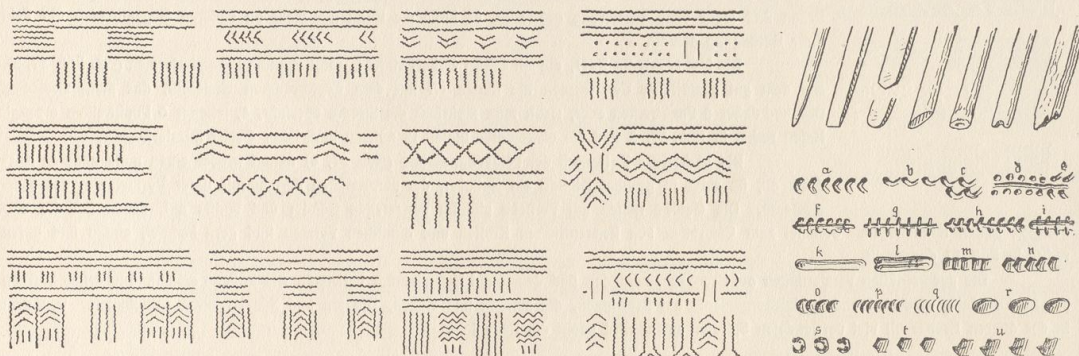
Die in Abb. 37 dargestellten Verzierungen sind sämtlich von Tongefäßen aus Nordwestdeutschland entnommen. Sie sind von den gekrümmten Flächen der Gefäße in die Ebene übertragen, weil es sich hier nicht um Wiedergabe der wechselvollen Gefäßformen selbst, sondern nur um Zusammenstellung der hauptsächlichsten Zierelemente handelt.

Der Steinzeit gehören die ersten 12 Beispiele der Abb. 37 an, die Verzierungen beschränken sich auf die einfachsten Linienbildungen nach Art der Abb. 25—31. Parallele gerade Linien wechselnder Richtung und Länge, Winkel und Zickzacklinien bilden den ganzen Formenreichtum.

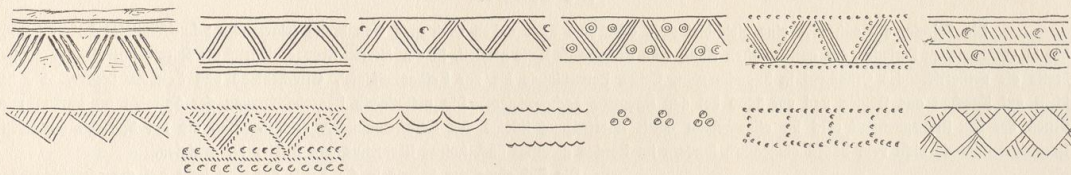
Die Reihe von Vierecken im 6. und 7. Beispiele dankt ihre Entstehung wohl dem Umstande, daß man zwei Zickzacklinien sich hat durchdringen lassen, sie sollten nur wirken als ein stärker betontes Band an bedeutungsvoller Stelle, so umzieht das Rautenband des 6. Beispiels den vor-
springenden Knick des Gefäßbauches. Auch das 1. Beispiel macht nicht den Eindruck, daß man bewußt Rechtecke durch Flächenstrafur habe schaffen wollen; mehr aus der spielenden Abgrenzung der Linienlängen haben sich die Vierecke gebildet. Man ging nicht von den ebenen Figuren aus, sondern wurde nur durch Zufälligkeiten auf dieselben geführt, das eigentliche Zierelement war die Linie.

Damit die Linie sich als Zierform Geltung verschaffen konnte, mußte man sie kräftig hervortreten lassen, das einfache Einritzen mit einem scharfen Gegenstande genügte nicht, die dünne Furche war zu weichenlos. In den Skizzen a bis u sind in etwa $\frac{2}{3}$ der natürlichen Größe eine Anzahl verzierter Linien wiedergegeben und darüber sind die Werkzeuge abgebildet, deren man sich bediente. Ein Dorn oder Knochenstift, abgeplattete Holzstäbchen mit gerader, gratförmiger oder runder Endigung, ein gerade oder schräg abgechnittener Zweig, ein am Knoten abgebrochener Balm, beliebig abgebrochene runde oder eckige Holzstäbe und auch wohl Fischgräten und kleine Knodien wurden zum Griffel.

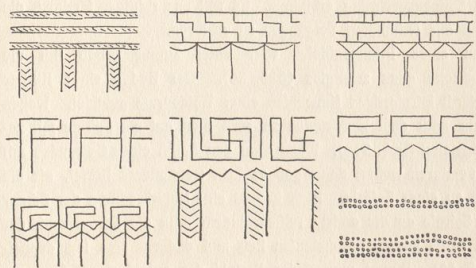
37. ZIERFORMEN AN TONGEFÄßEN: 1. STEINZEIT



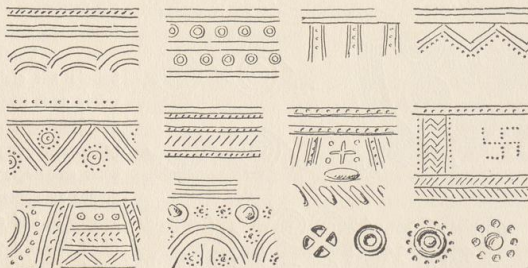
2. VORRÖMISCHE METALLZEIT



3. RÖMISCHE ZEIT



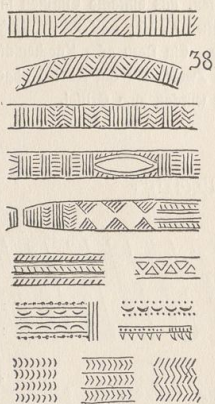
4. SACHSISCHE ZEIT



Breitere Furchen lassen sich zwar mit einem runden, zweiteiligen oder anders endigenden stumpfen Stabe ziehen (k und l); in einem ungleichmäßigen Tone ist das Ziehen solcher Furchen aber keine leichte und dankbare Arbeit, sie werden verdrückt tief und erhalten ein welliges Aussehen. Man machte daher aus der Not eine Tugend und drückte absichtlich den Stift wechselnd fest ein, dadurch eine wellige (m) oder treppenartig (n) verlaufende Furche erzeugend. Die Einzeleindrücke können dabei einen größeren oder geringeren Abstand haben (o, p, q), schließlich können sie einen Zwischenraum frei lassen (r, l, t, u), wodurch sich die Linie in eine Punktreihe auflöst. Es ist überraschend, daß man gern ganz unregelmäßig geformte Stabenden zum Eindrücken von Punktreihen benutzte; bei der regelmäßigen Wiederkehr sprechen auch solche Formen an, die den Vorzug bieten, die Eintönigkeit zu heben.

Da die mit dem einfachen Dorn gezogene Furche oder eingestochene Punktreihe leicht zu mager wirkte, suchte man auch mit diesem Werkzeuge breitere Linien zu schaffen (a bis f). Man riß Querridren ein (a), die durch die zwanglose Bewegung der Hand von selbst rundlich oder hakenförmig wurden — vielleicht haben wir hier eine Einleitung auf die Winkelform als Zierelement zu suchen. Man legte die hakenförmigen Furchen auch in eine Längsreihe (b), die man verdoppeln konnte, wodurch sich kleine viereckige Zwischenräume ergeben — vielleicht die Vorstufe zu den oben erwähnten Reihen von Vierecken. Schließlich konnte man die dünne Längsfurche durch eine oder zwei Punktreihen

beredern (d), wobei man die Punkte nach außen durch Ausreißen des Dornes zu kleinen Furchen erweitern konnte (e). Vereinigte man die Längsfurche mit Querridien (f), so hatte man dadurch einen Weg betreten, der sich mit Erfolg weiter beschreiten ließ. Man konnte die vorgeriffene Längsfurche durch Eindrücken von Stäben verschiedener Art beleben (g, h) und damit alle Formen von m bis g mit der Längsfurche oder auch mit der breit eingedrückten Furche (l) vereinigen. Mit einem dreieckig zugespitzten Stabe hergestellte verzierte Linien nach Art der



gerigten Linien anschließen. Stempel zum Einpressen von konzentrischen Kreisen und ähnlichen Formen sind gern benutzt, einige sind unten rechts in Abb. 37 dargestellt.

Die geometrischen Verzierungen auf Bronzegegenständen sind denen auf Ton ziemlich verwandt, wie Abb. 38 erweist. Die ersten Skizzen zeigen die häufig wiederkehrenden Linienornamente auf Armringen, die übrigen sind Kelten, Messern und Schwertgriffen entnommen. Von dem in der älteren Bronzezeit viel verwendeten Spiralornament wird unten die Rede sein.

Skizze h haben sich besonderer Beliebtheit erfreut. Die abgebildeten Beispiele sind nur ein Teil der in der Steinzeit ausgeführten Verzierungen, sie lassen aber schon erkennen, daß man auch in einem eng gezogenen Rahmen recht mannigfaltig schaffen konnte.

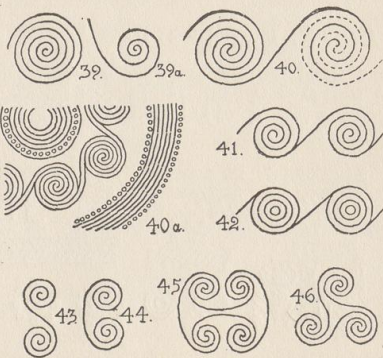
In der frühen Metallzeit und La Tène-Zeit nimmt die Formenbehandlung ein anderes Gepräge an, wie es die unter 2 in Abb. 37 mitgeteilten Beispiele zeigen. Das Dreieck und auch das Viereck werden jetzt bewußt angewendet, die Linie bildet die Umgrenzung dieser Figuren, sie ist von der selbständigen Verwendung als Zierform zurückgetreten, daher hört auch die reiche Verzierung der Linie fast ganz auf, sie wird einfach eingeritzt; wirkt sie in dieser Form zu dünn, dann werden mehrere Linien nebeneinander gezogen. Außerdem werden die Linien zur Flächenstruktur benutzt. Konzentrische Kreise, eingedrückte kreisförmige Grübchen treten als Zierformen hinzu. Im Ganzen war der Schmuck der Gefäße ärmlicher als in der Steinzeit, die meisten Urnen sind sogar ohne Verzierung geblieben, es hatte die Kunst sich mehr an anderen Gegenständen ein Feld ihrer Befähigung gesucht.

Die sog. römische Zeit, die um Christi Geburt einsetzt, zeigt einfache Mäanderformen (vgl. Abb. 37, 3). Auf dem gut geätzten Ton wurden die Linien oft mit dem Töpferrollchen eingerollt, das meist zweizeilig war und daher 2 Punktreihen oder, wenn man mehrfach die Strecke überfuhr, 4, seltener 6 Punktreihen erzeugt. Unten rechts in Abb. 37, 3 sind die eingerollten Linien in nahezu natürlicher Größe skizziert.

Die späteste Zeit nach der Völkerwanderung (Abb. 37, 4) nimmt wieder einen ganz anderen Ausdruck an, sie zeigt in gewisser Hinsicht ein Aufleben der vorrömischen Formenwelt unter Vermehrung der Zierelemente. Die Gefäße weisen mit Vorliebe plastisch vortretende Bänder und Wulste auf, denen sich die ein-

Die Spirale.

Die Spirale, die entweder eine gleichbleibende oder eine nach außen wachsende Gangbreite (eigentliche Schneckenlinie) haben kann, hat in verschiedenen Perioden der germanischen Kunst eine bedeutende Rolle gespielt, in der älteren Bronzezeit tritt die Spirale mit gleicher Gangbreite als vorherrschendes Ornament in Skandinavien, Teilen Deutschlands bis zur Balkanhalbinsel, Griechenland und Ägypten hervor. Sie ist schon auf Knochen aus Höhlen und vor 3000 bei den Ägyptern nachgewiesen. Die auffallende Übereinstimmung der Spiralen im Norden mit denen der sog. Mykenakunst wird im allgemeinen durch Übertragung infolge des Bernsteinhandels erklärt. Daß die mit Spiralen gezierten Bronzegegenstände nicht vom Süden eingeführt, sondern im Norden gefertigt sind, halten Montelius und Müller für erwiesen.



Die Aufnahme der Spirale in die Kunst hat man wohl auf die umgeklagene Krotusblume oder die Blüte des Geisblatts, auch auf die Pflanzenranke zurückgeführt, noch zwangloser könnte man sie vom Schneckenhause herleiten. Palfur will in der Spirale ein nordisches Symbol der Sonnenverehrung erblicken. Es will uns richtiger scheinen, die Entstehung dieser Kunstform aus technischen Vorgängen zu erklären.

Durch Aufrollen eines Pflanzenstieles oder einer Schnur ergab sich die Spirale mit gleicher Gangbreite ganz zwanglos (Abb. 39). Der Boden eines Korbes wurde ganz naturgemäß durch spiralariges Umwinden einer Weidenrute gebildet. Wegen des Dickerwerdens der Rute nach dem Wurzelende zu wird man auf die Spirale mit zunehmender Gangbreite hingeleitet (Abb. 39a). Wenn man den Saum eines Gewandes mit einer aufgelegten Schnur verzieren wollte, dann gab es kein wirksames Mittel, als die Schnur zusammenzuwickeln zu einer Spirale. Man konnte eine Unterbrechung der Schnur vermeiden und doch eine Spirale an die andere reihen, indem man die Schnur nach der Mitte hinein und aus der Mitte wieder herauslaufen ließ und dadurch eine sog. doppelgängige Spirale schuf (Abb. 40). Nimmt man dieses Vorbild der aufgelegten Schnur an, dann ist die ganze Ornamentik klar, man versteht dann sofort, weshalb die Spirale selten allein, sondern fast immer gepaart oder zu Reihen vereinigt auftritt, weshalb gerade die

doppelgängige Spirale so oft vorkommt. Daß die eingängige durch tangentialen Anschluß zu Reihen vereinigte Spirale (Abb. 41) nicht die ursprüngliche, sondern eine abgeleitete Bildung war, das leuchtet ohne weiteres ein. Das Gleiche nimmt man auch für die aus tangential verknüpften konzentrischen Kreisen bestehende sog. falsche Spirale (Abb. 42) an. Dr. Bahne in Hannover neigt dazu, die falsche Spirale aus Knöpfen mit umklungenen Schnüren herzuleiten.

Hätte man keine lange Reihe herzustellen, dann konnte man zwei eingängige Spiralen auch aus einer einzigen Schnur bilden, indem man sie in der Form eines S oder eines C miteinander verband (Abb. 43 und 44). Im ersteren Falle haben beide Spiralen gleichen, im letzteren verschiedenen Drehinn. Zentral gebildete Flächen werden in verschiedener Weise durch verknüpfte Spiralen nach der C-Form oder S-Form gefüllt (Abb. 45 und 46). Am liebsten hat man die Spiralen ringförmig verknüpft (Abb. 40a).

In der jüngeren Bronzezeit tritt die Spirale, zumal die fortlaufend aneinandergereihte, als Flächenverzierung zurück, dafür kommt sie als plastische Gesamiform der Gegenstände oft vor. Fibeln und andere Schmuckstücken mit aufgerollten Spiralen aus Draht oder gegossener Bronze sind häufig (Abb. 7). Für die Flächenverzierung hat die Spirale konzentrischen Kreisen ohne Verknüpfung miteinander Platz gemacht. Die fortlaufenden Bänder haben einen anderen Charakter angenommen (Abb. 47, 48, 49), der nur noch Anklänge an die Spiralswindungen zeigt,

aber gleichfalls auf eine Verzierung durch aufgelegte Säntre oder Bänder zurückgeführt werden könnte. Die Mäander, welche aber bei den Germanen erst später und weniger reich verwicklungen als bei den Griechen vorkommen, dürften als ein mit den Spiralläufen zusammenhängendes Bandornament aufzufassen sein (Abb. 50 u. 51). Die Triskele (Abb. 52 bis 55) und das Hakenkreuz (Swastika) zeigen außer einer spiralartigen auch eine nur schwach gekrümmte oder hakenförmige Endigung der Arme, sie kommen in den verschiedensten Zeiten bei Germanen und anderen Arianern vor, werden oft als symbolische Zeichen gedeutet. Noch zur Zeit der Gotik finden sie sich, sie sind oft zu drei oder vier im Kreise umlaufenden Beinen oder sich im Kreise drehenden Tieren oder Menschen umgebildet.

Die nach der römischen Zeit auftretenden Spiralamamente, die gewöhnlich nur wenige Windungen haben, können zum Teil wohl mit einer gewissen Berechtigung auf die Pflanzenranke (Akanthusranke der Griechen und Römer) zurückgeführt werden (l. u.).

Eine ganz eigenartige Entfaltung bekommt das Spiralamoment im ersten Jahrtausend unserer Zeitrechnung in der irischen und im Zusammenhange damit der ickhällischen Kunst Englands; besonders im 6. bis 9. Jahrhundert in Äton dristlicher Zeit hat dieses Ornament gebühret, das aber an älteren heidnischen Fundstücken bereits vorkommt.

Es sind hier wieder die Spiralen verknüpft und aus zwei und mehr Bändern zusammengerollt, so daß eine ganz ähnliche Bildung entsteht wie in der älteren Bronzezeit. Besonders zentral gebildete oder zum Überpinnen einer Fläche benutzte Spiralverwicklungen, wie Fig. 56 bis 60, haben oft dasselbe System. Man fühlt sich verleitet, für die ältere Bronzezeit und diese Kunstbetätigung, die 1½ bis 2 Jahrtausende auseinander geschoben werden, Bindeglieder zu suchen.

Insofern haben die neueren Spiralförmigen einen anderen Charakter, als die Enden meist verbreitert sind, dabei können schon die inneren Windungen eine Breitenzunahme zeigen wie bei einem Schneckenhaufe, gewöhnlich ist aber das Spiralband erst am äußeren Ende bei gleichzeitiger Loslösung von den Windungen merklich verbreitert (vgl. Fig. 61).

Der Zwischenraum zwischen den Spiralen ist bei Bronzezeiten oft mit Emaille gefüllt, auf Stein vertieft zurückgelegt und bei Buchmalerei mit Farben ausgelegt. Einige Beispiele dieses eigenartigen Spiralamomentes, das oft in ein Spiel von hellen und dunklen Flächenteilen übergeht, bieten die Abbildungen 62 und 63. Sie sind entnommen dem vorzüglichen Werke „The early christian monuments of Scotland“ by J. Romily Allen, Edinburgh 1903 und entstammen einem Manuskript in Stockholm und dem Buch von Durrow.

Wertvolle Zeugen dieser Kunst sind erhalten in kleinen Bronzegegenständen, in den frühchristlichen Steinkreuzen in Irland und Schottland und in den reich bemalten, ganz einzig nach geschichtlichem und künstlerischem Wert datierenden Bandchriften von Kells, Lindisfarne und anderen. Die Tafeln unseres Werkes stellen verschiedene Steinkreuze dar, die außer später zu besprechenden Zierformen das Spiralamoment zeigen, vgl. Tafel 72, 108, 120.

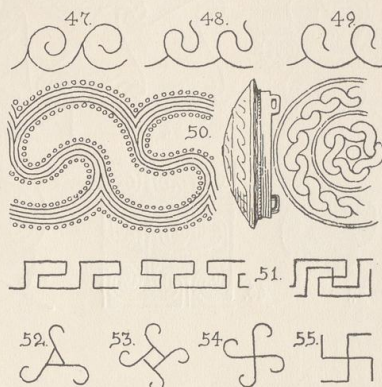
Die technische Herstellung der sorgfältig ausgeführten ältesten Spiralamamente und sonstigen Verzierungen auf Bronze bedarf noch der Erörterung. Es ist lange darüber getritten, ob die vertieften Linien eingemeißelt oder eingepunzt seien, bis nach der entschiedenen Stellungnahme der Beamten des Nationalmuseums in Kopenhagen jetzt ziemlich allgemein die Ansicht zum Durchbruch gelangt ist, daß die Punze aus Bronze die Ornamente erzeugt habe. Die Frage spielte stark in den Streit hinein über die Scheidung in Bronzezeit und Eisenzeit, weil von deutschen Forschern geltend gemacht war, daß nur mit Eisenpunzen die Verzierungen der frühen Bronzezeit ausführbar gewesen seien.

Veruche in Kopenhagen haben erwiesen, daß Bronze mit Bronzepunzen bearbeitet werden konnte, man hat selbst alte Bronzepunzen gefunden, die ausgerundete Form der Furchen, die etwas hochgeworfenen Ränder, das Durchdrücken der Furchen bis zur Unterfläche dünner Gegenstände und die Unterleuchtung der Gegenstände mit der Lupe wird als überzeugend für die Richtigkeit der Annahme des Punzens erachtet. Trotzdem sei hier die bestimmte Behauptung aufgestellt, daß diese Hypothese für die Werke der frühen Bronzezeit irrig ist. Weder mit dem Stichel oder Meißel noch mit der Punze sind diese Ornamente auf der Bronze gemacht, ja sie sind überhaupt nicht in die Bronze eingearbeitet. Die Linienornamente der sog. älteren Bronzezeit und auch viele Ornamente der folgenden Zeiten sind vor dem Gießen am Modell hergestellt.

Man goß die Bronzegegenstände in der sog. verlorenen Form, indem man das herzufließende Stück in Wachs, vielleicht auch in Talg oder Satz modellierte, es mit Formlehm umhüllte und nach Auschmelzen der Modellmasse mit Bronze ausgoß. Diese Technik war meisterhaft ausgebildet, man goß Gürtelplatten, flache Nadelbekrönungen und Gefäße in Wandstärken von 1 bis 2 mm und weniger. Daneben war das Gießen in festen Formen, z. B. Steinformen, die sogar aufgefunden sind, für massigere einfache Gegenstände — wie Kette — früh im Brauch und schließlich pflegte man für plattenförmige, nur einseitig verzierte Sachen, auch den sog. Herdguß. Bei letzterem wurde das Modell oder ein bereits fertiges Exemplar mit der verzierten Seite nach unten in den Lehm oder Formlehm gedrückt, wieder hochgehoben und nun der Abdruck voll Bronze gegossen, die oben sich in freier Oberfläche ausbreitete. Man bekam bei dem Herdguß in sehr bequemer Weise den fertigen Gegenstand mit seinem Zierwerk, es hatte diese Technik aber nur eine beschränkte Verwendung, Gefäße und feinere Schmuckstücke goß man in verlorenen Formen, die man nach dem Guß jedesmal zerstören mußte. Wir wollen uns einmal vergegenwärtigen, wie man einen Hohlkörper von der mehrfach aufgefundenen Gestalt, Abb. 50, aus der sog. jüngeren Bronzezeit goß. Das hier dargestellte Stück befindet sich im Provinzialmuseum in Hannover, es hat 18 cm Durchmesser bei nur etwa 2 mm Wandstärke. Man stellte sich zunächst eine Form für den Hohlraum her, die in diesem Falle aus Lehm oder Ton mit Haaren bestanden zu haben scheint, denn die Abdrücke der Haare sind noch deutlich an der inneren Bronzefläche zu erkennen. Diesen Kern überzog man mit Wachs in der beabsichtigten Wandstärke und modellierte dessen Oberfläche mit allen Ornamenten. Darauf überzog man das Wachs mit einer besonders bildnerischen Tonsschicht, die sich in alle Vertiefungen des Modelles hineinlegte und dann mit dickerem Lehm hinterlegt wurde. Nach angemessenem Trocknen der Form wurde durch Erwärmen das Wachs beseitigt (wenn man es nicht etwa erst beim Gießen durch die schwerere flüssige Bronze hinausstreiben wollte) und dann durch die gelassenen Gußlöcher die Bronze eingegossen, wobei der Luft (ev. auch dem Wachs) durch sog. Windpfeifen oben der Austritt ermöglicht wurde. Nach Erkalten zerdrückte man die Form und rieb die Oberfläche des Gegenstandes sauber ab unter Beseitigung der Gußzapfen und zufälligen Unebenheiten.

Die Linienornamente (Abb. 50) waren hiernach mit einem Stift in das Wachs eingeführt und die Punktstellen mit einem etwas dickeren Stift eingedrückt. Man konnte das Ornament in einigen Stunden bequem in das Wachs einrätzen, während man sonst nach dem Guß kaum in einer Woche emüßiger Arbeit die Linien hätte einpunzen können.

Genau in derselben Weise sind die Spirallinien der früheren Zeit (Abb. 40a) in das Wachmodell eingeritzt. Die zugunsten der Punze angeführte rundliche Form der Furchen, die aufgeworfenen Ränder, auch das Durchdrücken dünner Wandungen, erklärt sich bei diesem Verfahren

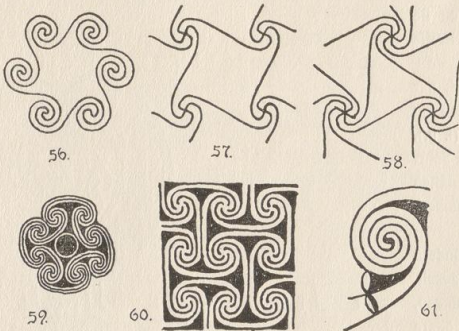


Eu 1446

K C III / M 10

Ob
K 34
M 33-2

viel ungezwungener. Keines der älteren Bronzefstücke, welche das Hannoverische Provinzialmuseum birgt, hat in den Spirallinien einen Punzenstich erkennen lassen, wohl aber die Spuren der Längsbewegung eines Stößes, die auch die zahlreichen Fundstücke des Kieler Altertumsmuseums meist klar zeigen. Versuche, Gegenstände in dieser Weise in Wachs zu modellieren, die jeder sehr bequem wiederholen kann, hatten folgende vollen



Erfolg. Längst ist nur das reichlich hohe Aufstreifen der Ränder beim Einziehen der Furchen und die geringe Festigkeit des Wachses. Es ist daher nicht ganz ausgeschlossen, daß statt Wachs ein anderer Stoff, z. B. Barz, das man ja oft vorgefunden hat, zum Modellieren verwandt ist. Beobachtungen nach dieser Richtung dürften lohnend sein. Die Punze ist dagegen nachweisbar in der jüngeren Bronzezeit; an einigen Bronzefstücken des Kieler Museums (besonders einem gekelartigen Schmuckstück nach Art der Abb. 198 in der nordischen Altertumskunde von Sophus Müller) sind ihre Spuren deutlich zu erkennen. Aber auch in dieser Zeit hatte das Modellieren in Wachs größere Bedeutung als das Punzen.



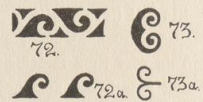
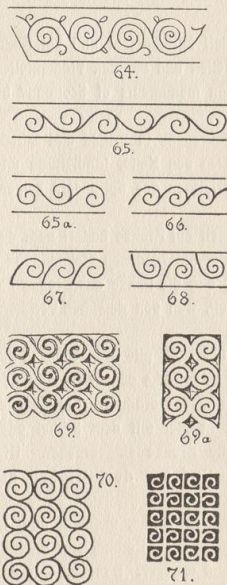
Die Ranke.

Die Pflanzenranke, die sich bei den Griechen und Römern üppig entwickelte, fand bei den Germanen zunächst wenig fruchtbaren Boden, zumal das in Blattwerk auslaufende Rankenornament blieb anfangs fremd. An der südlichen Grenze tritt es vereinzelt hervor, wagt sich auch wohl einmal etwas mehr nach dem Norden herauf, so bei den von Salin in Abb. 175 u. 177 wiedergegebenen Fibeln aus Wehden und der Gegend von Stade. Das Ornament der letzteren ist in einfacher Linie in Abb. 64 gezeichnet. Sonst nimmt die vor Karls des Großen Zeiten bei den Germanen vorkommende Ranke die einfachste Form der Abb. 65 an.

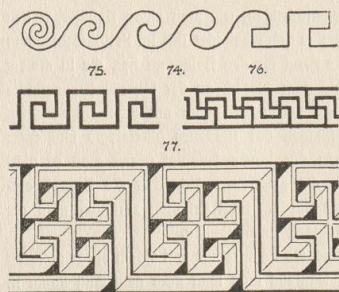
Man hatte so wenig Gefühl dafür, daß es sich um eine pflanzliche Form handelte, daß man die Ranke gelegentlich gegen die natürliche Richtung wachsen ließ, Abb. 65 a, ja man setzte sie nach Art der Abb. 66 falsch zusammen, man könnte dieses Ornament in Anlehnung an die falsche Spirale sehr wohl als „falsche Ranke“ bezeichnen. Sodann sehen wir auch einzelne Ranken aus der Randlinie herauswachsen (Abb. 67 u. 68). Schließlich wurde die Ranke als Füllornament von Flächen verwendet (Abb. 69, 69 a, 70 u. 71), sie ähnelte dann der verknüpften Spirale der nachchristlichen Zeit so sehr, daß man sie kaum von derselben scheiden kann.

Bei Ornamenten weiß man oft nicht, ob man die Linien oder die Trennungsfurchen als das Muster ansehen soll. Diese Unsicherheit hat schon früher bestanden, sie konnte besonders dadurch Nahrung finden, daß man bei Bronzeuß Form und Gegenform hatte und daher bald das Ornament, bald den Grund hervortreten sah. So erklärt es sich, daß man bei der einfachen Ranke (Abb. 65) die Zwickel des Grundes oft für das eigentliche Ornament hielt und ähnlich wie beim Mäander (Abb. 78 bis 80) hakenartige Figuren hervortreten ließ (Abb. 72). Diese Haken wurden dann wohl als ein ganz selbständiges Ornament in Reihen oder auch einzeln angewendet (Abb. 72 a). Die in derselben Weise benutzte Form 73 leitet sich ganz ähnlich aus der geteilten Ranke (Abb. 73 a) her. Manche Schmuckgegenstände mit emailliertem Grunde bieten treffende Beispiele für diese Art des Zierwerkes (vgl. u. a. Salin, Abb. 310 u. 383).

Nach allem ist die von den Germanen im ersten Jahrtausend unserer Zeitrechnung angewendete Ranke vor dem Eindringen der südlichen Formen zur Zeit Karls des Großen kaum als pflanzliches Ornament anzusprechen, sie ist demgemäß auch hier im Anschluß an die Spiralen und Mäander behandelt.



Der Mäander und das Hakenwerk.

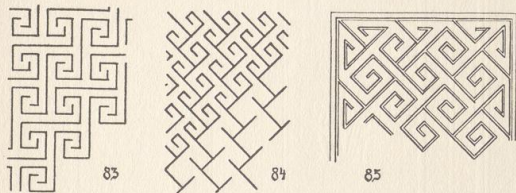
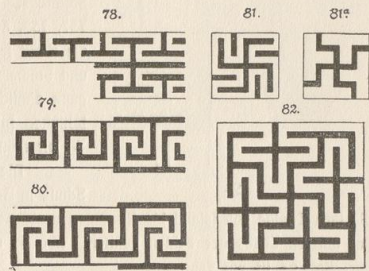


Der Mäander und die fortlaufende Pflanzenranke haben eine gewisse Ähnlichkeit, man hat daher wohl den Mäander aus der Pflanzenranke herleiten wollen. Diese Deutung muß selbst für die alte orientalische-hellenische Kunst abgewiesen werden. Der Mäander hat weit engere Verwandtschaft zu der Spiralfreihe. Abb. 74 zeigt, wie die Spirale, die Wellenlinie und der Mäander durch geringe Umbildungen auseinander entstehen können. Die Pflanzenranke wird gekennzeichnet durch leistliche Abzweigungen, der Mäander bildet ein fortlaufendes Band oder bei reicheren Formen die Durchschlingung mehrerer Bänder (Abb. 75 u. 76). Wenn auch in der germanischen Kunst das Auftreten von Spiralfreihe und Mäander zeitlich weit auseinander liegt, so gehören sie dem Wesen nach doch zusammen, wie die Spirale sollte man auch den Mäander auf Bandverzierungen zurückführen; auch er ist wohl aus der Verzierung der Gegenstände der Kleinkunst, insbesondere der Kleidung herzuleiten. Man kann den Mäander mit einer fortlaufenden Litze oder einem Bande legen. Das letztere, das sich nicht willig krümmt, läßt sich durch Umkniffen besonders leicht in die edigen Mäanderformen bringen.

Der Mäander hat ein langes Leben in der alten Kunst gehabt, er zieht sich durch die griechische, römische, altchristliche und sog. romanische Kunst bis ins 13. Jahrhundert hinein. Die germanische Kunst zeigt Anklänge an ihn schon in den jüngeren Abchnitten der

10g. Bronzezeit, wo er aber noch die Form rundlicher Bandzüge aufweist. Klarer in edigen Zügen tritt er in der sog. römischen Zeit hervor (Abb. 37, 3 und 51) und zeigt sich dann verprengt in der Völkerwanderungszeit an Schmuckstücken und kleineren Gegenständen. Besondere Bedeutung hat der Mäander als Motiv der Flächenverzierung gewonnen; in der späten römischen Zeit sind Mosaiken auf Fußböden und Wänden besonders gern mit plastisch gezeichneten Mäandern geziert, bei denen das gekniffte Band klar zum Ausdruck kommt. Mit Karl dem Großen dringen diese fortgesetzt in der altdeutschen Zeit gepflegten Bandverzierungen weiter nach dem Norden vor und werden dann in Friesen der Wandmalerei zu einer reichen Blüte entwickelt (Abb. 77), die einzelnen Bandteile bekommen lebhaftere Farben, wie sie unter anderen Reste der frühen Bemalung der Kirche in Oberzell auf Reichenau und des Domes sowie der um 1000 gebaueten Michaelskirche in Bilsheim aufweisen. Die Werke von Bormann und Selis-Didot über mittelalterliche Malerei bieten Beispiele.

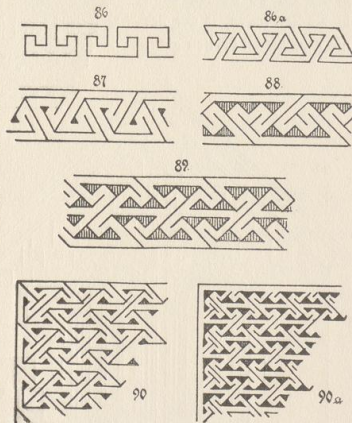
Wenn der Grund eines Mäanders mehr in Erscheinung tritt als das Ornament selbst (Abb. 78, 79 u. 80), dann kann ein hakenartiges Zierwerk entstehen, dessen Herkunft man nicht mehr ohne weiteres errät. Wir werden gleich sehen, daß auch andere Formen auf ähnliche Bildungen führen. Diese hakenartig ineinander greifenden Formen sind auch und häufig mehr willkürlich ausgebildete Mäander angewendet, sie dehnen sich dann zur Flächenverzierung aus. Durch Übereinanderlegen mehrerer Mäander der Form 78, 79 oder durch treppenartigen



Verlauf derselben, schließlich durch Verknüpfen von Mäanderbändern in der Längsrichtung und Höhenrichtung ergeben sich wechselreiche Figuren. Es kann auch ein zentral gebildetes Zierglied, z. B. das Hakenkreuz (Abb. 81 u. 81a), den Ausgang für reichere Formen bilden (Abb. 82). Ein klar entwickeltes Flächenornament stellt Abb. 83 dar. Besonders gern hat man diese Ornamente schräg gestellt, wie es Abb. 84 u. 85 zeigen. Als passende Benennung für diese Art von Zierwerk möchten wir das Wort *Hakenwerk* vorschlagen, in England hat man es wegen der Ähnlichkeit mit einem reich ausgefesselten Schlüsselbart wohl *Schlüsselmuster* „key-pattern“ genannt.

Wenn man den einfachen Mäander (Abb. 86) in spitze Winkel legt (Abb. 86a), dann bildet derselbe das in Abb. 87 dargestellte Hakenband, von dem Abb. 88 eine Abwandlung ist. Bei Verknüpfung zweier solcher Bänder entsteht Abb. 89, die sich schließlich zu dem Flächenmuster (Abb. 90 u. 90a) entwickelt hat. Auch einfach hakenförmig ineinandergreifende Formen nach Art der Abb. 91 treten auf, sie können sich an das Flechtwerk (i. unten) anlehnen.

Das Hakenwerk findet sich auf Fibeln und anderen Schmuckgegenständen mit eingestemtem, eingekerbtem oder emailliertem Grund, es tritt im Buchschmuck auf und ist schließlich auf Stein gemeißelt, wofür die Kreuze in Irland, Schottland und England eine Fülle von Beispielen bieten. Näheres findet man in dem Werke: „Early christian monuments of Scotland von Romilly Allen“.



Die Hakenmuster forderten eine scharfe Verstandesarbeit des Entwerfenden, was man bei Versuchen, ähnliche Muster zu erfinden, erkennen wird. Oft wird es selbst schwer, den gleichmäßigen Verlauf der labyrinthartigen Gänge zu verfolgen, in denen die Bänder das ganze Muster zusammenhängend überziehen. Leichter erkennt man das Gesetz der Wiederholung, wenn man nicht die Bänder, sondern den Zwischenraum verfolgt. Derselbe zeigt bei Abb. 83 störmige Haken, die wechselnd stehend und liegend ineinander greifen. Im Muster 84, das man ebensowohl stehend wie schräg verwenden kann, sind C-förmige Haken mit Hilfe eines in der Mitte angreifenden Stabes schräg untereinander gehängt. Das Hakenwerk der Abb. 85 ist demjenigen von 84 verwandt, jedoch durch den Rand der Fläche beeinflusst. Gerade der Anschluß an den Rand hat dazu geführt, die Muster zu ändern und Bildungen zu schaffen, wie sie Abb. 88-90 zeigen. Man wollte die lang ausgezogene Spitze des schräg umgebogenen Bandes vermeiden, schnitt daher ein Stück der Spitze ab

und legte die dadurch entstehende Dreiecksfläche dem Grunde mit zu. So entstehen die kleinen Dreiecke in Abb. 88. Setzte man dieses Muster nebeneinander, dann rücken die Dreiecke auch in die Mitte der Fläche (Abb. 89). Die beiden Flächenmuster 90 und 90a unterscheiden sich nur dadurch von einander, daß die Dreiecke bei der letzteren Figur ausgiebiger verwendet sind durch Abstützen aller spitzen Ecken der Bänder, so daß nur rechteckige Umbiegungen entstehen. Die Muster 83 bis 90a sind nicht vereinzelt in Werken entnommen, sondern häufiger, z. C. sogar redit oft, verwendet, so daß man Dutzende von Beispielen für sie aufzählen kann. Es gehören diese Musterungen mit zu den in der frühen angelsächsisch-irischen Kunst gern gepflegten Kunstbildungen.

Das Flechtwerk.

Unter den Ornamentbildungen bei den germanischen Völkern nimmt das geflochtene Werk, das an Schöpfungen der Baukunst und Kleinkunst in Stein, Holz und Metall auftritt, das auch selbst als Buchschmuck gern verwendet ist, eine hervorragende Stelle ein.

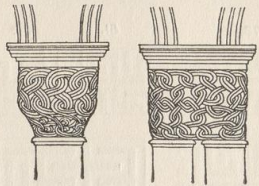
Man hat sich neuerdings mehrfach mit diesem Zierwerk beschäftigt; Stückelberg in seiner lombardischen Plastik, Zürich 1896, sieht in ihm ein für den Stein erfundenes, erst national lombardisches Ornament. Zimmermann in seiner oberitalischen Plastik, Leipzig 1897, leitet es vom wirklichen Geflecht aus Weidenruten ab, das in die aufgelegte Metallarbeit, dann zum Holz und weiter zum Stein vordrang. Er sieht in der dreifährigen Teilung der verflochtenen Bänder ein besonderes Merkmal des lombardischen Stiles, der gegen Ende des 7. Jahrhunderts das Flechtwerk entwickelt und der im Süden trotz der Renaissancebestrebungen Karls des Großen weitergeht. Dieser Stil dringt nach Zimmermann im 8. und 9. Jahrhundert nach Dalmatien und dem Balkan hinüber, kommt im 9. und 10. Jahrhundert nach der Schweiz, überkreuzt erst im



06
K 34
1133-2
Eu 1446
U C II / 1110

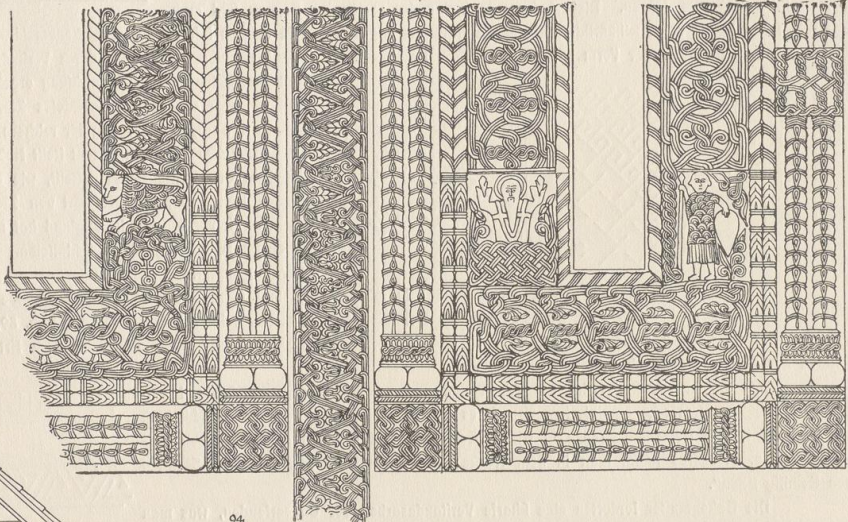
11. und 12. Jahrhundert die Alpen und dringt dann bis zur Kaiserpfalz in Selnhäusen vor. Im Gegensatz zu beiden leugnet Cattaneo, l'Architettura Italiana, jeden Einfluß der für ihn völlig barbarischen Germanen auf die Kunst, er sieht in der Ornamentik der lombardischen und folgenden Zeit einen aus der materiellen Not der italischen Völker erklärlichen Cleffand künstlerischen Schaffens. So wertvoll Cattaneos Datierungen der älteren lombardischen Werke, die er auf die Jahre 712, 737, 753, 806 u. i. f. setzt, sind, so wenig kann man seiner Auffassung über den Einfluß der Germanen auf die Kunst folgen. Er hat nicht über die Alpen oder gar die Nordsee hinübergeschaut. Auch Zimmermann und Stübelberg blicken leider zu wenig nach dem Norden, sie bezeichnen als echt lombardisch, was wir ganz ähnlich, aber noch weit vielfältiger, bei den nördlichen Germanen und ganz besonders auf den britischen Inseln finden und in den Ausläufern in Frankreich und Spanien (Abb. 92) verfolgen können. Ja wir müssen noch viel weiter wandern, in den fernen Orient.

Die Textbilder 93 bis 100, die nach photographischen Aufnahmen gezeichnet sind, welche Prof. Bruno Schütz in Hannover zur Verfügung gestellt hat, erweisen, daß wir es mit einer Kunsttradition zu tun haben, die ihre Zweige von Island bis Armenien ausbreitete. Abb. 93 zeigt einen Stiebel der Kirche zu Pitoreti, Abb. 94 die zugehörige Einzelzeichnung des unteren Teiles der beiden Fenster. Abb. 95 u. 96 stellen einen Stiebel und dessen Ichräg geiehene Einzelheit von einer grusinischen Kirche dar, Abb. 97 ist ein Fenster der Kirche zu Ichtan-Wank und Abb. 98 der untere Teil eines solchen zu Biety. Abb. 99 ist dem Gewände vom Nachbarfenster des vorigen entnommen und Abb. 100 zeigt einen verzierten Stein oberhalb des Fensters Abb. 98. Die Zeitstellung dieser Werke ist uns nicht bekannt, wir möchten die hier gezeichneten Ornamente in die Zeit vom 10. bis zum 12. ev. beginnenden 13. Jahrhunderts verweisen, sie würden dann in die Zeit fallen, in der sich die grusinischen Fürsten glän-

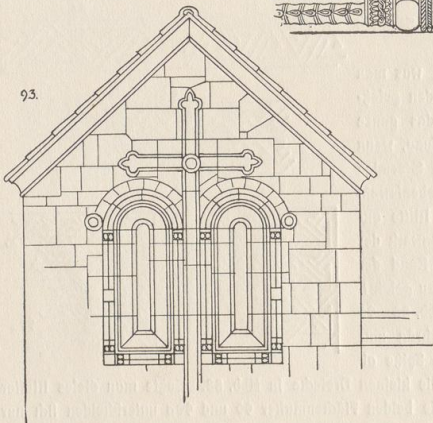


92.

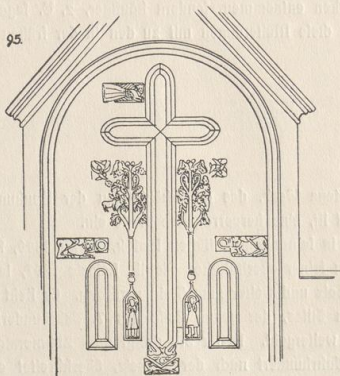
den. Die Zeitstellung dieser Werke ist uns nicht bekannt, wir möchten die hier gezeichneten Ornamente in die Zeit vom 10. bis zum 12. ev. beginnenden 13. Jahrhunderts verweisen, sie würden dann in die Zeit fallen, in der sich die grusinischen Fürsten glän-



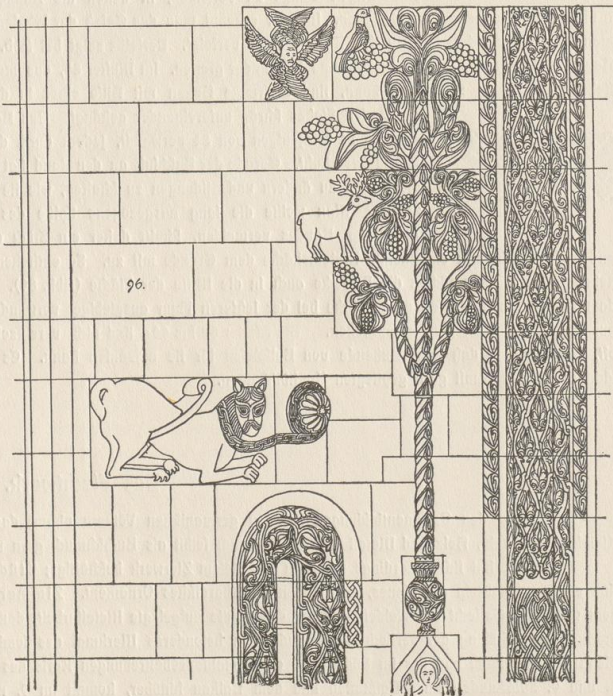
94.



93.



95.



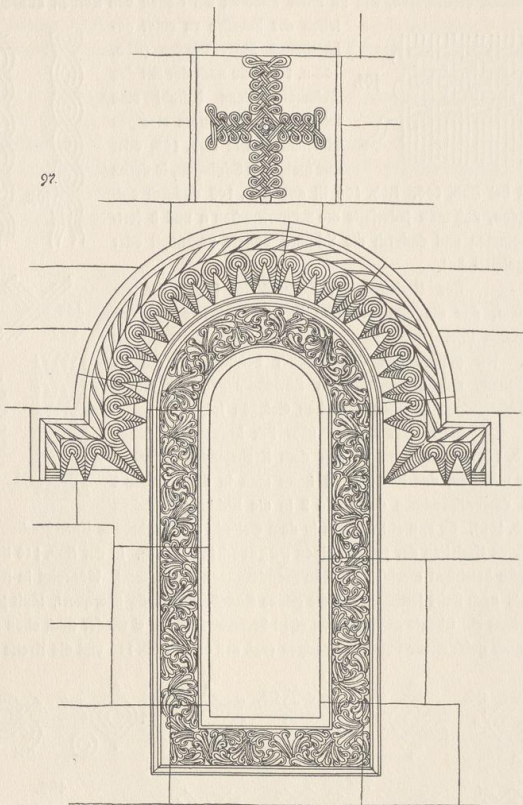
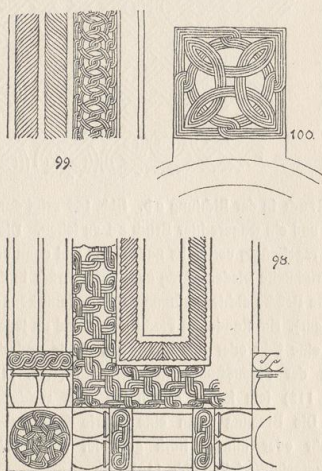
96.

zend gegen das Eindringen des Islam behaupteten und auch die armenischen Christen unter teilweise byzantinischer Oberhoheit eine verhältnismäßig ruhige Zeit verlebten.

Die ganze Formenbehandlung steht in einem so engen Zusammenhange mit der gleichzeitigen nordischen des 7. bis 12. Jahrhunderts und ist so nahe mit den in unserem Werke dargestellten Ornamenten des 11. und 12. Jahrhunderts aus dem Norden und aus Norditalien verwandt, daß wir von einer großen Kunstbetätigung der christlichen Völker sprechen müssen, die zwar örtlich verschieden gefärbt war, sonst aber denselben großen Zug erkennen läßt.

Die asiatischen Werke zeigen in den Gliederungen, in dem geometrischen, pflanzlichen und figürlichen Ornament eine so frische Auffassung und ein so einheitliches Verweben der verschiedenen Motive, daß man bei ihrer Betrachtung durchaus nicht den Eindruck einer lahmen Alterkunit hat, andererseits geht aber auch durch die Werke des Nordens ein so frischer Zug und eine so klare folgerichtige Fortentwicklung der Formen, daß auch hier von einem verwässerten Import nicht wohl die Rede sein kann. Daß der Norden bei Einführung des Christentums und des monumentalen Steinbaues vieles empfangen hat, ist klar, das läßt sich besonders an den kleinen irischen Kirchen des 6. bis 11. Jahrhunderts erkennen, die unter anderen ähnliche unverglaste

Schlüsselfenster haben, wie sie der Orient zeigt. Ob aber der Norden alles aus dem Orient geholt hat, wie besonders Stryganowski behauptet oder ob umgekehrt der Norden die große schöpferische Urkraft, die ihm Seeffelsberg, Paltor und andere zusprechen, auch in christlicher Zeit so ausgedehnt gehabt hat, daß er auf dem von Zimmermann angegebenen Wege den Osten mit seinen Ornamentmotiven, besonders dem Flechtwerk und der alten nordischen Tierornamentik befruchten konnte, muß erst noch geklärt werden. In dem



bereits erwähnten Werke „The early Christian monuments of Scotland by J. Romilly Allen, Edinburgh 1903“ wird die Ansicht vertreten, daß vor Einführung des Christentums in England ganz besonders das Spiralornament und die Kunit des Emaillierens in hoher Blüte gestanden hätten, daß dann vom 4., 5. Jahrhundert ab in Bücherabdrücken als neue Ornamentmotive das Flechtwerk und Bakenwerk (fretwork) von Osten her zugewandert und bereits im 7. Jahrhundert zu einer hohen Entfaltung gelangt seien.

Es ist möglich, daß diese Ansicht zutrifft, daß also das Flechtwerk in der asiatischen und koptischen Kirche zuerst als Zierform benutzt und dann im Norden fortgebildet ist. Der ganze Charakter des Flechtwerkes, das in einfachen Formen ja auch in der hellenischen Kunit anzutreffen ist, weist wohl auf den Orient hin, wo das Gewebe, der Teppich in der Kunit stets einen hohen Rang einnahm. Auch hat sich das Flechtwerk im Orient erhalten, der Islam hat es aufgenommen und beibehalten, im 13. und 14. Jahrhundert war es in Persien und Armenien zu ganz besonders großartiger Entfaltung in der ganz mit glasierten Fliesen überzogenen Außenarchitektur gelangt, und bis auf den heutigen Tag wird es von Zentralasien bis Marokko gepflegt und zur Verzierung von hundert Gebrauchsgegenständen, besonders von Bronzegerät aller Art, benutzt.

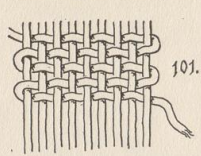
Es ist aber dieses Flechtwerk des Ostens und Südens schon von der frühchristlichen Zeit ab anders geartet als das nordische. Die reizvolle Abwechslung durch Unterbrechungen in den Bändern ist im Osten nicht so schön entwickelt, auch gehört das vorwiegend in Skandinavien gepflegte Flechtwerk aus Tiergestalten dem Norden völlig selbständig.

Wir werden hiernach wohl recht gehen, wenn wir die Möglichkeit einer ersten Anregung zum Flechtwerk von außerhalb zugehören und noch später mit einer gewissen Wechselwirkung rechnen, aber doch für den Norden eine selbständige und folgerichtige Ausgestaltung auch dieses Ornamentes in Anspruch nehmen.

Haben wir schon bei dem Spiral- und Mäanderornament eine Abkunft von Geflecht und Bandverzierungen gemutmaßt, so trägt das Flechtwerkornament seine Entstehungsgeschichte so klar zur Schau, daß über diesen Punkt kaum gestritten zu werden braucht.

Das Verknüpfen von Fäden, Schnüren, Bändern, Riemen, Weidenruten, Salmen, Gräsern, Baststreifen und dergl. kann geschehen nach Art des Gewebes oder des Geflechtes. Das einfache Gewebe besteht aus lang laufenden Kettenfäden, dem Aufzug, und einem quer hindurchgeführten Einstrahlfaden oder Schuß. Letzterer kann mit den Fingern hindurchgeschoben werden, wie man es bei den orientalischen Völkern noch heutigen Tages sehen kann, oder auf einem vervollkommenen Webstuhl mit dem Weberischiffchen durch die wechselnd auf und nieder gehenden Kettenfäden geworfen werden. Wenn die Kettenfäden abwechselnd oben und unten liegen, dann entsteht das schlichte Gewebe (Abb. 101), wenn dagegen in Kette oder Schuß mehrere Fäden überlagert werden, das gekörperte oder reicher gemusterte Gewebe. Aus dieser Webetechnik lassen sich naturgemäß in großer Zahl Flächenmusterungen herleiten, sie können überleben zu den aus dem Mäander entwickelten Bakenornamenten (s. oben).

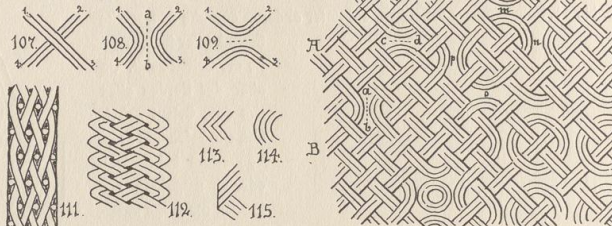
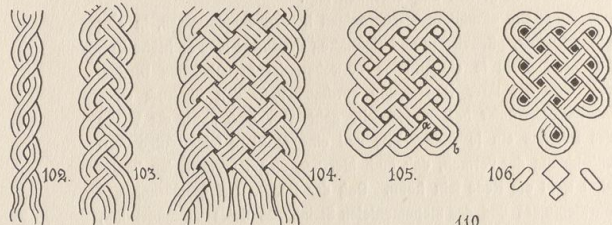
Bäufiger als das Gewebe ist das Geflecht in der germanischen Kunst verwendet, bei dem einfachsten Falles eine Anzahl Schnüre oder Bänder in schräger Richtung sich durchschlingen und jeweils am Rande mit einem Winkel oder einer Krümmung in einer anderen schrägen Richtung zurückgeleitet werden. Je nach der Zahl der Stränge oder Strähnen unterscheidet man zweifrahnnige, dreifrahnnige Flechten u. i. w. (vgl. Abb. 102 bis 104). Bei geringer Zahl von Strängen entsteht ein Bandornament, bei großer Zahl ein Flächenmuster. Wenn eine Spirale oder konzentrische Kreise von radial gerichteten Stäben durchschlungen werden oder wenn gekrümmte Stränge von der Mitte nach außen laufen, dann entstehen konzentrisch gebildete Flechtwerke, wie sie unter anderen der Boden von Körben aufweist, es kann aber auch jedes Band- oder Flächenmuster durch Zusammen-



leiten der Schnüre zu einer geschlossenen Figur werden (Abb. 105 u. 106). Je nach der Art des Zusammenleitens besteht eine solche Figur aus einem einzigen Linienzuge, wie Abb. 105, oder aus mehreren Schlingen, so deren drei bei Abb. 106. Abb. 106 ist aus Abb. 105 dadurch entstanden, daß man jederseits die Schnurstrecken a und b fortgenommen und dadurch die Schnüre anders verknüpft oder umgeleitet hat.

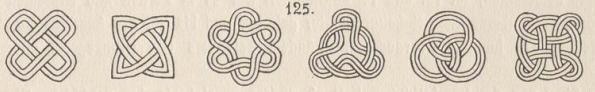
Das Umleiten der Flechtbänder bildet nun ein Thema, das die alte nordische Kunst, besonders auf den britischen Inseln, in erstaunlich mannigfaltiger Weise variiert hat. Wir müssen uns damit näher beschäftigen, um zu erkennen, daß die unzähligen Abwandlungen der Bandverflechtungen gewissen einfachen Gesetzen folgen.

Statt zwei Bänder über sich kreuzen zu lassen (Abb. 107), kann man sie von dem Kreuzpunkte ablenken oder umleiten, das Bandende 1 kann man in die Richtung 4 und dementsprechend das Ende 2 in die Richtung 3 lenken (Abb. 108). Es entsteht dadurch in dem Geflecht eine senkrechte Unterbrechung oder ein senkrechter Bruch in der Richtung a b. Abb. 109 zeigt durch



anderes Umleiten der Bänder einen wagerechten Bruch. In der Abb. 110 ist ein senkrechter Bruch a b und ein wagerechter Bruch c d zu sehen. Diese Brüche bewirken merkliche Richtungsänderungen im Geflecht. Während in Abb. 104 jeder Strang ganz regelmäßig von links nach rechts und dann von rechts nach links überquerend die ganze Bandbreite schräg überquert, läuft jetzt das Band B an der Bruchstelle wieder schräg nach links zurück in der Richtung B. Ebenso geht das von oben kommende Band C wieder nach oben zurück nach D. Wenn solche Brüche dichter zusammentreten, dann können sie auch geschlossene Figuren erzeugen (vgl. m n o p in Abb. 110 und die Kreise im unteren Teile dieser Figur). Am Rande des Flechtwerkes und an jedem

Bruch bildet sich eine Ecke oder eine Biegung, die je nach der Strägerichtung der Flechtbänder stumpfwinklig (Abb. 111) oder spitz (Abb. 112) sein kann, gewöhnlich aber rechteckig ist (Abb. 104). Die Biegung kann eine scharfe Ecke haben (Abb. 113), mehr oder minder stark gerundet (Abb. 114), schließlich auch umgekniffen sein (Abb. 115).



dann dürfen die vier Biegungen nicht dicht hintereinander folgen, sondern müssen an einer Stelle mehr auseinander geschoben werden (Abb. 121). Fünf Biegungen erzeugen einen Knoten (Abb. 122); damit derselbe richtig zustande kommt, müssen die Biegungen gleichfalls angemessen geschoben werden. Je nachdem die einzelnen Biegungen scharf oder gerundet sind, bekommt der Knoten ein verschiedenes Aussehen, vgl. die Abbildungen. Bei dem Knoten werden naturgemäß die Bänder so verflochten, daß sie abwechselnd oben und unten liegen.

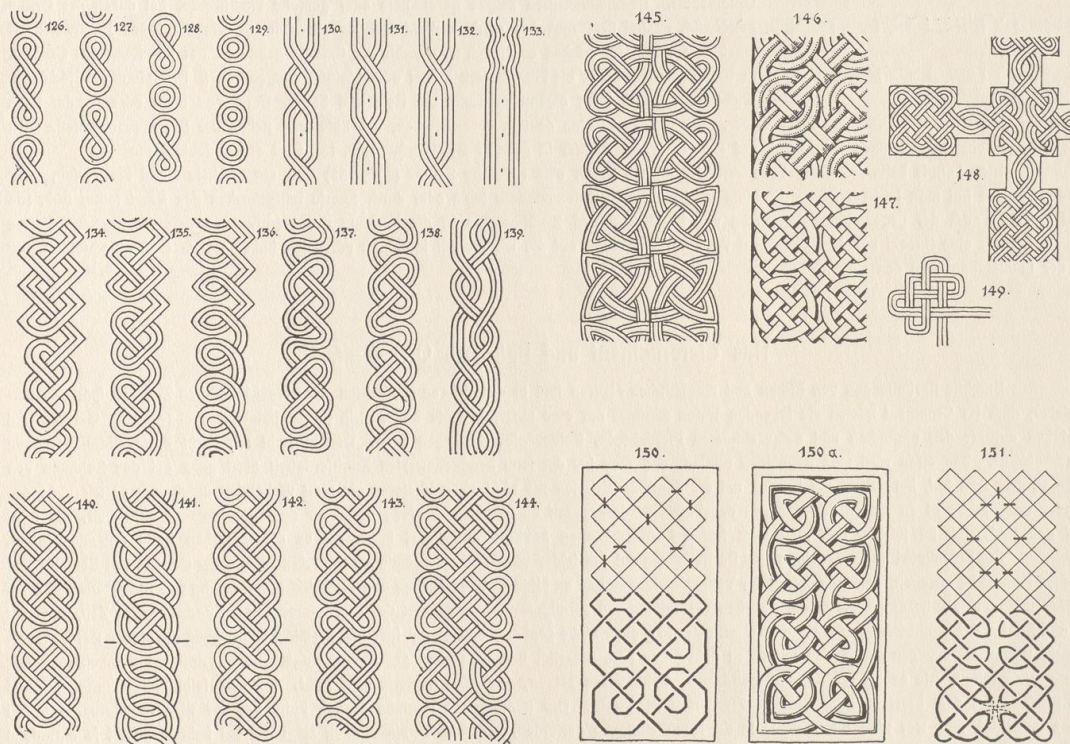
Damit haben wir die Hauptelemente des Flechtwerkes gewonnen, die sich noch mit einander vereinigen und dadurch zu weiteren Knotenbildungen umgestalten lassen. Wir haben in den Figuren die Biegungen immer in derselben Drehrichtung gehalten, und zwar in Linksdrehung, sie können natürlich auch rechtsdrehend (gleich dem Zeiger einer Uhr) angenommen werden, Abb. 123 stellt Biegung, Kehre, Schleife, Schlinge und Knoten noch einmal in Rechtsdrehung zusammen.

Daß die Schlinge auf eine geschlossene Figur führt, ist schon erwähnt. Man kann durch verschiedene Vereinigungen von Biegungen in Form von Kehren, Schleifen u. i. w. die wechselvollsten geschlossenen Figuren herstellen, von denen Abb. 124 einige Beispiele bringt. Aus der

Durchführung mehrerer solcher Linienzüge entspringt eine schier unerhöpliche Quelle für immer neue Erfindungen, einige besonders nahegelegene Verästelungen sind in Abb. 125 gezeichnet. Bis auf das dritte und zweite Beispiel, welche aus einem einzigen Bande bestehen, sind alle aus mehreren, und zwar zwei bis sechs, Linienzügen zusammengesetzt. Man findet diese und andere, viel reichere, auf den alten Künsterwerken verhandelt, wo sie sich ganz nach Bedarf runden, viereckigen, dreieckigen Flächen oder Bogenwickeln einfügen. Stets sind die Bänder wechselnd übereinandergelegt, so daß immer das Durchfledten hervortritt.

Besonderes Interesse beanspruchen die aus 2, 3, 4 und mehr Strängen zusammengesetzten bandartigen Flechtwerke (Abb. 102, 103, 104, 111, 112). Durch den Neigungswinkel, durch die Breite des Stranges im Vergleich zum Zwischenraume, durch die Behandlung der Oberfläche der runden, flachen oder mehrsträngigen Schnüre können sie Abwechslung bieten; Leben wird aber in dieses Zierwerk erst gebracht durch Einschaltung der Brüche. Wir müssen dieses etwas näher verfolgen.

Werden bei der einfachen Flechte von nur 2 Strängen, Abb. 102, wagerechte Brüche oder, hier richtiger gesagt, Querbrüche an Kreuzpunkten angeordnet, so erleidet dadurch diese Flechte jedesmal eine Unterbrechung. Wird der Bruch bei jedem Kreuzpunkte wiederholt, so löst sich die Flechte in lauter einzelne Kreise oder Vierecke mit gerundeten Ecken auf, Abb. 129. Wird jeder zweite Kreuzpunkt gebrochen, dann zerfällt die Flechte in Figuren von der Form einer 8 (Abb. 127). Bei Durchbrechung an jedem dritten Kreuzpunkt entstehen Flechten mit je 3 Öfen u. i. f. (Abb. 126). Tritt der Querbruch wechselnd an jedem nächsten und übernächsten Kreuzpunkt auf, dann wechselt Kreis und 8, Abb. 128. Diese 4 Abwandlungen 126—129 kann man erzielen, wenn man nach spätestens 3 Kreuzpunkten das Muster wiederkehren läßt; dehnt



man das Spiel auf größere Strecken aus, dann gibt es demgemäß noch mehr Wandlungen. Eine andere Art von Mustern bildet sich bei Längsbrüchen, Abb. 130 bis 133 sind die Gegenfiguren zu 126 bis 129, wenn statt der Querbrüche Längsbrüche entstehen. Bei lauter Längsbrüchen löst sich die Flechte in zwei getrennte Linien auf, die wellig oder gradlinig geführt sein können (Abb. 133).

Eine Dreifrangflechte (Abb. 103) liefert natürlich mehr Abwandlungen, da sie zwei Reihen Kreuzpunkte aufweist, die in verschiedenen Zusammenstellungen gebrochen werden können; beschränkt man sich auf eine Wiederholung nach höchstens drei Kreuzpunkten, dann ergeben sich schon 15 Muster mit Querbrüchen und ebensoviele mit Längsbrüchen, dazu kommt eine große Zahl mit wechselnden Quer- und Längsbrüchen. Abb. 134 zeigt einen Querbruch bei jedem dritten, Abb. 135 bei jedem zweiten und Abb. 136 bei jedem einzelnen linksliegenden Kreuzpunkte. (Im oberen Teil dieser Abbildungen sind die Biegungen der Bänder spitz, im unteren Teile rund gezeichnet.) Abb. 137 und 138 haben wechselnd links und rechts liegende Querbrüche und Abb. 139 bietet eines der 15 Beispiele mit Längsbrüchen, die hier wechselnd links und rechts je bei dem dritten Kreuzpunkte liegen.

Bei der Vierstrangflechte beträgt die Zahl der möglichen Muster bei Wiederholungen innerhalb dreier Kreuzpunkte bereits mehrere Hundert für Querbrüche, Längsbrüche und den Wechsel beider. Abb. 140 bis 143 bieten einige Beispiele. Bei Abb. 140 ist jeder dritte Kreuzpunkt der Mittelreihe, bei Abb. 141 oben jeder zweite, bei Abb. 141 unten jeder einzelne Kreuzpunkt der Mittelreihe wagerecht gebrochen. Bei Abb. 142 oben hat jeder zweite Kreuzpunkt links, bei Abb. 142 unten sowohl links wie rechts jeder zweite Kreuzpunkt einen Querbruch. In Abb. 143 ist links und rechts jeder dritte Punkt gebrochen.

Bei fünf und mehr Strängen geht die Zahl der Flechtmuster in die Tausende, es ist in Abb. 144 ein häufig vorkommendes Beispiel einer Flechte mit 6 Strängen gezeichnet, die einen Querbruch an jedem zweiten Kreuzpunkt der Seitenreihen zeigt, im unteren Teile der gleichen Abbildung ist zu diesen noch ein Längsbruch an jedem zweiten Kreuzpunkt der Mittelreihe zugefügt.



06
K 34
1133-2
EK 1446
K C III / M 10

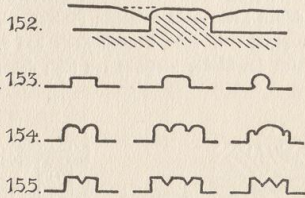
Bei dem achtförmigen Flechtwerk in Abb. 145 ist seitlich jeder zweite Kreuzpunkt wagerecht gebrochen, außerdem sind in der Mitte je zwei Längs- und Querbrüche kreuzförmig eingeschaltet, wie es die Abb. 151 oben ähnlich zeigt. Bei derartigen Kreuzbrüchen können die Bänder lang durchgezogen werden wie in Abb. 145 oder kurz umgebogen wie im unteren Teile der Abb. 151; durch punktierte Linien ist im unteren Felde dieser Figur gezeigt, wie die Bänder laufen würden, wenn sie nach Art der Abb. 145 durchgezogen wären.

Abb. 150 gibt oben für ein achtförmiges geflohenes Flechtwerk die Brüche an, welche das im unteren Teile gezeichnete Flechtwerk erzeugen. Abb. 150a zeigt dasselbe plastisch unter geschickter Füllung des Grundes ausgeführt. Abb. 146 und 147 sind sehr oft auftretende, durch Quer- und Längsbrüche erzeugte Muster mit Kreisen, Abb. 148 stellt das zusammengezogene Flechtwerk von einem Steinkreuz und Abb. 149 die Eckausbildung eines Flechtbandes dar.

Hier hatte also der Künstler ein Feld seiner Betätigung gefunden, dessen Grenzen sich kaum abziehen ließen. Mit großer Freude haben die alten Baumlester und Goldschmiede, die Weber und Buchmaler im 7. bis 12. Jahrhundert in diesen Mustern geschwelgt, ganz besonders so lange die Laubwerkranke mit ihrer Anlehnung an die Natur die Fantasie noch nicht seufzte. Es legte sich das Geflecht auch um runde Flächen, z. B. Kapitäle (vgl. Abb. 92). Es hält hier und da sein Gebiet noch neben der Pflanzenranke lange aufrecht, durchweht sich mit dem Laubwerk oder zwingt die Ranke in die Form des Geflechtes. Eine besonders schöne Ausbildung hat diese Ornamentik durch Vereinigung mit dem Tierkörper bekommen, der besonders im skandinavischen Norden dem Geflecht sich anbequemen mußte (s. unten).

Die technische Ausführung des Flechtwerkes ist verschieden nach Material und Zweck des Ornamentes. Buchhandschriften zeigen gezeichnete oder gemalte Flechtwerke, bei denen der Grund gewöhnlich dunkel hervorgehoben wird. Bei Schmuckgegenständen aus Metall ist das Flechtwerk mit emailliertem Grunde versehen oder auch wohl selbst aus Emaille gebildet unter Befassung des Grundes in Metall, häufig ist es als Filigranwerk gelegt oder plastisch ausgearbeitet. Das plastische Flechtwerk findet naturgemäß seine eigentliche Stelle auf Holz und Stein. Durch den mehr oder minder stark vertieften Grund trat das Ornament schön hervor. Um das Verflechten deutlich auszusprechen, arbeitete man neben der Überkreuzungsstelle gern das untergeschobene Band etwas tiefer, während man sonst alle Bänder in gleicher Höhe ließ. Abb. 152 wird dieses deutlich machen.

Man konnte beim plastischen Flechtwerk ein flaches Band, eine rundliche Schnur (Abb. 153) oder ein geteiltes Band verwenden, ganz besonders gern hat man letzteres gemacht, indem man Rundstäbe nebeneinander legte oder durch scharfe Längsfurchen das Band teilte, Abb. 154 und 155. Je nach der gegenseitigen Verteilung von Bandbreite und Zwischenraum ist die Wirkung des Flechtwerkes sehr verschieden. Untere Tafeln bringen eine Anzahl von Beispielen vom Flechtwerkornament, auf die wir hiermit schließlich verweisen haben wollen (vgl. „Flechtornament“ in der Inhaltsangabe zu den Tafeln).



Das Tierornament und figürliche Ornament.

Bildliche Darstellungen von Tieren und menschlichen Figuren sind in den älteren Abchnitten der vorgeschichtlichen Zeit nur spärlich nachweisbar, auch im Ornament spielen die lebenden Wesen zunächst nur eine untergeordnete Rolle. Die in der jüngeren Bronzezeit an Geräten und Gefäßen auftretenden plastischen und angezeichneten Pferdeköpfe, Entenköpfe, Schlangen u. dgl. werden wohl mit Recht auf südliche Anregung zurückgeführt. Immerhin wird man annehmen müssen, daß man bei der sonst beachtenswerten Kunstfertigkeit nicht ganz auf das Zeichnen von Figuren verzichtet hat, bei den engen Kreisen unserer Fundstücke dürfen wir nicht ohne Weiteres als nicht vorhanden ansehen, was wir nicht gefunden haben. Es ist zu auffallend, daß von der Völkerwanderungszeit ab sich eine so große Liebe für das Tierornament entwickelt, um nicht auf den Rückschluß zu führen, daß man auch früher Tierzeichnungen häufiger ausgeführt habe, als es die spärlichen Reste erkennen lassen.

Der Silberkegel von Gundestrup, die Darstellungen auf den leider nicht mehr vorhandenen Goldhörnern aus der Gegend von Tondern und andere Fundstücke erweisen, daß man sich in der Völkerwanderungszeit an bildliche Wiedergaben und symbolische Verwertung von Menschen- und Tiergestalten ohne Zagen heranwagte. Zu einer großen Verbreitung und Verallgemeinerung gelangt das Tierornament in der nachrömischen Zeit, es dringt in alle Zweige der Kunstbetätigung ein und wird mit einer so großen Liebe gepflegt, daß es als spezifisch nordische Kunstübung angesehen werden muß. Gewiß werden Anregungen vom Süden und Osten gekommen sein, sicherlich sind auch schön gezeichnete eingeführte Gegenstände in unvollkommener Weise nachgeahmt, wie es die als Schmuck getragenen Goldmünzen zeigen, das alles hinderte aber nicht, daß eine selbständige Auffassung und Entwicklung des dem Tierreich entnommenen Zierwerkes Platz griff. Der unmittelbare römische Einfluß hatte mit der Völkerwanderungszeit fast ganz aufgehört, man war wieder selbständig in der Kunstbetätigung geworden, und diese Selbständigkeit zeigt sich auf keinem Gebiet so auffallend wie dem der Tierornamentik. Wie man die Pflanzenranke zu einem geometrischen Flächenornament gestaltete, wie man aus dem Mäander das die Flächen überziehende Bakenwerk (s. oben) schuf, so machte man sich auch den Tierkörper dienstbar. Man gab dem frei ausgearbeiteten Tier oder Tierkopf eine Form, die sich dem Gegenstande anbequeme und das auf einer Fläche dargestellte Tier wurde zum Füllwerk, das sich genau dem gegebenen Umriß einpaßte. Es verfiel dabei nichts, wenn der Leib gedreht und ein Hinterbein über den Rücken geschlagen werden mußte. Auch mußte sich der Leib gefallen lassen, daß er dünn ausgezogen wurde, um einem Bein das Maßgleichgewicht zu halten. Beim Filigran wurden Leib, Beine, Hals und die lang hinausgezogenen Kiefer schon der Technik wegen gleich dünn; war es der Massenverteilung wegen nötig, dann wurde der Oberkiefer lang ausgereckt, gekrümmt oder auch selbst in eine Schleife gebogen. Noch toller wurde das Spiel, wenn sich zwei oder mehr Tiere auf einer Fläche vertragen mußten, sie verflochten sich dann oft so kühn, daß erst nach langer Betrachtung das Entwirren des Knäuels möglich ist. Dem Tierkörper ist bei dieser Ornamentik Gewalt angetan, das Zierwerk selbst ist aber in meisterhafter Weise entworfen. Das Gleichgewicht in der Massenverteilung und das Auswägen von Form und Grund ist musterhaft. Im 6. bis zum 8. Jahrhundert nach Christus hat dieses verflochtene Tierornament besonders geherrscht, man kann es vornehmlich an den Schmuckgegenständen verfolgen.

Salin hat in der altgermanischen Tierornamentik (Stockholm 1904) drei Stile unterschieden, die das 5. bis 6., das 7. und das 8. Jahrhundert ausfüllen. Im ersten Stil beginnt zum Schluß das Verflochten der Tierglieder, im zweiten Stil werden die Leiber bandartig, so daß die Ornamente mit dem Flechtwerk Ähnlichkeit bekommen, im dritten Stil tritt der bandartige Charakter wieder mehr zurück, das Verflochten der Leiber bleibt aber. Am Schluß dieser Perioden verflüchtigt sich im germanischen Süden allmählich dieses Tierornament, das mit dem Bandornament verwandt war, es treten schließlich nur noch Spuren von Köpfen an Bandgechlingen auf. In Irland hat in der Malerei der berühmten Handschriften das Tierornament wohl seine reizvollste Ausbildung erfahren.

Am längsten halten sich die verflochtenen Tierleiber im skandinavischen Norden, sie gehen dort in die Wikingerzeit und dann auch in die christliche Zeit hinein. Untere Portale von norwegischen Kirchen, Blatt 1, 13, 57, 65, 98 geben treffliche Beispiele dieses Tierwerkes, das im 11. u. 12. Jahrh. eine besonders abgeklärte Durchbildung annimmt. Die Formen des Laubornamentes spielen schließlich in die Tiergestalten mit hinein.

Wenn bei den südlichen Germanen die wildverästelungen Tierleiber früher verschwanden, so blieb doch auch hier die Freude an der Darstellung von Tiergestalten im Ornament, besonders gern hat man mit ihnen die Kapitälchen geschmückt. Deutschland und Norditalien liefert prächtige Beispiele dafür, von denen eine Auswahl in unseren Tafeln wiedergegeben ist (vgl. „Tierlederwerk“ und „Tierornament“ im Inhaltsverzeichnis zu den Tafeln).

Ab und zu ist auch die menschliche Gestalt in das Ornament verwoben, sie hat bisweilen symbolische Bedeutung, der Regel nach ist sie aber einer würdigen individuellen Verwendung vorbehalten, sie stellt bestimmte Persönlichkeiten oder Vorgänge dar. Wo Figuren mit der Architektur in Berührung kommen, sind sie stets mit derselben künstlerisch zusammengestimmt, besonders großartig ist durchweg die Verteilung der Gestalten in den Figurengruppen abgewogen, ebenso ist die dargestellte Handlung nach Stellung, Bewegung und Ausdruck sprechend wiedergegeben (vgl. „Figürliche Darstellungen“ und „Menschengestalten“ im Inhaltsverzeichnis zu den Tafeln).

Wenn die Germanen der figürlichen Skulptur und Malerei anfangs auch etwas abhold waren, so zeigen sie sich nach Eindringen des Christentums bald als Meister auch dieses Kunstzweiges, in stetigem Fortschreiten gewinnt schließlich die figürliche Plastik im 12. Jahrhundert in Deutschland, besonders in den sächsischen Ländern, eine Höhe, die seit der Blüte der klassischen Bilderei nicht mehr geahnt war.

Laubwerk.

Daß in der frühen germanischen Kunst sich das Laubwerk nicht heimisch fühlte, daß nur die Pflanzenranke tiefer eindrang, aber zu geometrischem Ornament erstarrte, ist bereits oben ausgeführt. Während Griechen und Römer in der Verwendung der Palmetten und Akanthusblätter schwebten und damit ihre Bauglieder, besonders die Kapitälchen, aber auch Gegenstände der Kleinkunst verzierten, nahm der Norden von dieser lebensfreudigen, der Natur entnommenen Kunst noch nichts auf; auch das mehr naturalistische Blätterwerk, welches die spätere römische Kaiserzeit im Osten und Westen meißelte und malte, ist nur wenig in die altchristliche Kunst des Westens hinübergegangen und selbst im Osten mehr zurückgetreten. Das scharfzackig gezeichnete und stark gefurchte Akanthusblatt herrscht in der byzantinischen Kunst vor, der Norden hat auch an dessen Umbildung sich zunächst nicht beteiligt.

Das wurde anders nach Karl dem Großen. Als dieser zielbewußte Franke seinen Traum von der Wiedergeburt des römischen Kaiserreiches in alter Macht und altem Glanz in die Wirklichkeit zu setzen suchte, da brachte er mit dem Christentum südliche Kultur und südliche Kunst mit hinauf. Dreißig Jahre stand die von dem Franken aufgenommene römische Weltklugheit unter dem Zeichen des Kreuzes mit dem in den Sachsen verkörperten alten germanischen Kulturleben im harten Streit, bis die des Rückhaltes ermangelnden Sachsen erlagen. Damit war die Entscheidung gefallen, es war nur eine Frage der Zeit, daß auch die Nordgermanen in den gleichen Bannkreis gezogen wurden. —

Wäre das Christentum nicht durch das Schwert Karls, sondern durch die bereits begonnene friedliche Arbeit vom Nordwesten und vom Süden nach dem nördlichen Deutschland getragen, dann hätte sich wohl noch reiner die germanische Eigenart bei der nun einsetzenden Kulturentwicklung ausgeprägt. Zur Geltung kam sie auch so bald wieder, davon erzählt gerade das Laubwerk in der Kunst eine beredete Sprache.

Dürftig nur war das Erbe des Altertums, die Pflanzenranke und der Akanthus mit palmettenartigen Blättern in der Vorderansicht und halben Blättern in der Seitenansicht, das war ziemlich alles, was man zunächst aufnahm. Die weitere Entwicklung war eigenste Arbeit des germanischen Nordens, in dessen Kulturkreis auch das nördliche Frankreich einzubegreifen ist, denn dort berührten sich Franken, Normannen und Angelsachsen in dem Kampfe um die Herrschaft. Öffentliche Anregungen woben sich in die heimliche Betätigung hinein, die von Norditalien bis Skandinavien, von dem Atlantischen Meere bis zum Slavenlande anhub. Nach langamer Vorarbeit setzte im 11. Jahrh. die Entwicklung des Laubwerkes kräftiger ein, bis das 12. Jahrh. im frühlichen Siegeslaufe das pflanzliche Ornament zu einer Höhe hinaufhob, die es nie zuvor erreicht hatte.

Der Erfolg entsprang aus dem Durchdringen germanischen Geistes, der für jeden Künstler freie Bahn forderte. Die Römer schufen bei einem Bau ein Kapitälchen, das, angelehnt an die gängigen Vorbilder, von einem Meister gründlich entworfen, dann aber in hundertfacher Wiederholung von geschulten jedoch sklavisch arbeitenden Steinmetzen nachgebildet wurde. Anders war es in der Kunst der Germanen. Hier hatte jeder Steinmetz das Recht, im Rahmen des Ganzen persönlich zu schaffen, hier durfte jedes Kapitälchen seine eigene Form zur Schau tragen, hier konnte jede Säule frei von allen Regeln, gedrungen oder schlank, für ihren Platz gebildet werden, hier konnte schließlich der ganze Bau seine von der allgemeinen Norm befreite eigene Gestalt erhalten. Es spiegelt sich darin eine ganz neue, vom freien germanischen Geiste und dem alle gleichstellenden Christentum getragene Weltordnung. —

Auf diesem Boden konnte die Kunstform sich frei und kräftig entwickeln, konnte besonders das Laubwerk Wurzel fassen und neue Sprosse treiben. Nicht zu lange klebte man an den überkommenen trockenen Formen, man gestattete dem Tierwerk die Entfaltung irdischen Lebens. Das korinthische Kapitälchen mit seinen Blattkränzen und Voluten ward ersetzt durch Duzende von Formen, die in Verästelung der Ranken, Verteilung und Abwandlung der Blätter und in der Gesamtgestalt immer neue Wege suchten. Das anfangs hart geschnittene Blatt bekommt Bewegung, man lenkt den Blick auf die Natur und ruft sie zur Lehrmeisterin an. Ganz besonders zeigt das 12. Jahrhundert einen schnellen Aufschwung des Ornamentes nach jeder Richtung. Das noch durch die Tradition gebundene, aber von den beginnenden Naturstudien schon durchdrungene, trefflich stilisierte Laubwerk des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts bildet die Krone des ornamentalen Schaffens der Germanen.

Die Mehrzahl unserer Tafeln bietet Beispiele für die Ausbildung des Laubwerkes, wir sehen, wie dasselbe sich in einzelnen Zeiten und Gegenden verschieden bildete, wie andererseits aber auch gleichzeitig an denselben Bauformen von sehr verschiedenem Charakter vorkommen. Wandernde Künstler trugen Formen von Land zu Land, es ist daher auch schwer, die einzelnen Typen des Laubwerkes klar zu sondern und auf ihre Entwicklungsgeschichte zu prüfen, die Pfade sind stark verästelungen, aussichtslos ist jedoch die Aufgabe nicht, auch dieses Gebiet noch mehr zu erhellen. Eine genaue Beschreibung der vielen Beispiele von Laubwerk, die unsere Tafeln enthalten, kann entbehrt werden, die Formen sprechen für sich.

Schlußwort.

Die Tafeln unseres Werkes können nur eine kleine Auswahl aus der Fülle der Schöpfungen germanischer Völker in früher Zeit bieten, sie beschränken sich zudem auf die unbeweglichen Erzeugnisse der Kunst, die Bauten und ihre feststehenden Ausstattungsstücke, wie Altäre, Kanzeln u. dgl. Fällt unsere Arbeit auf guten Boden, dann soll eine Ergänzung unter Bevorzugung der beweglichen Werke der Kleinkunst vorbehalten sein. Wir hoffen jedoch in den uns gesteckten Grenzen die Auswahl so getroffen zu haben, daß bereits die vorliegende Veröffentlichung ein in sich geschlossenes Bild des Kunstlebens unserer Altvordern bietet. Wenn das Werk dazu beiträgt, den Blick zu öffnen für die Schöpferkraft unserer Vorfahren in ihren Jugendjahren, und wenn es gar dazu anregt, im Gewirr der jetztlebenden Kunstbestrebungen wieder gute Pfade zu suchen, dann ist die edelste Aufgabe unserer Arbeit erfüllt.

Die Herausgeber.