

Biblioteka  
Politechniki Wrocławskiej

M 400

ALBERT KUHN  
MEINE KUNST-  
GESCHICHTE

ARCHITEKTUR BAND I

Biblioteka  
Politechniki Wrocławskiej

M 2009 III





ZWIĄZEK SŁUŻĄCY  
ARCHITECTURY - WROCŁAW  
Nr 138



ALLGEMEINE  
KUNST-GESCHICHTE

BAUKUNST: I. HALBBAND

DR. P. ALBERT KUHN, O. S. B.  
PROFESSOR DER AESTHETIK UND KLASSISCHEN LITTERATUR.

---

ALLGEMEINE  
**KUNST-GESCHICHTE**

MIT

**AESTHETISCHER VORSCHULE**  
ALS EINLEITUNG ZUR GESCHICHTE UND ZUM STUDIUM DER BILDENDEN KÜNSTE

---

DIE WERKE DER BILDENDEN KÜNSTE

VOM STANDPUNKTE DER

**GESCHICHTE  
TECHNIK  
AESTHETIK**

---

DREI BÄNDE IN SECHS HALBBÄNDEN

Mit 5572 Illustrationen, wovon 4590 im Text  
und 982 auf 272 ein- und mehrfarbigen Beilagen.

---



EINSIEDELN, WALDSHUT UND CÖLN a. Rh.  
DRUCK UND VERLAG DER VERLAGSANSTALT BENZIGER & CO. A - G.  
TYPOGRAPHEN DES HEILIGEN APOSTOLISCHEN STUHLES  
PÄPSTLICHES INSTITUT FÜR CHRISTLICHE KUNST

---

NEWYORK, CINCINNATI, CHICAGO. BENZIGER BROTHERS.

1909



M. 2009. III.

DR. P. ALBERT KUHN, O. S. B.  
ALLGEMEINE KUNST-GESCHICHTE. I. BAND.

GESCHICHTE DER  
**BAUKUNST**

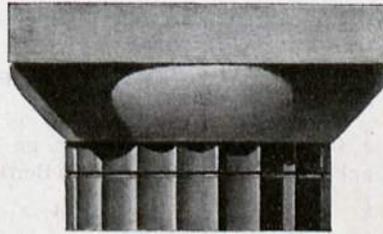
MIT

**AESTHETISCHER VORSCHULE**  
ALS EINLEITUNG ZUR GESCHICHTE UND ZUM STUDIUM DER BILDENDEN KÜNSTE

Mit 2023 Illustrationen, wovon 1697 im Text  
und 326 auf 94 Beilagen.

**I. HALBBAND**

Von der Baukunst der Aegypter bis zur Baukunst der gotischen Stilperiode.



EINSIEDELN, WALDSHUT UND CÖLN a. Rh.  
DRUCK UND VERLAG DER VERLAGSANSTALT BENZIGER & CO. A.-G.  
TYPOGRAPHEN DES HEILIGEN APOSTOLISCHEN STUHLES  
PÄPSTLICHES INSTITUT FÜR CHRISTLICHE KUNST

NEWYORK, CINCINNATI, CHICAGO. BENZIGER BROTHERS.

1909



ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

COPYRIGHT BY BENZIGER BROTHERS. „ALL RIGHTS RESERVED.“



~~nr. 1544~~

Inw. L. 15284.

LEONI XIII. P. M.

STUDIORUM LITTERARUM FAUTORI  
ARTIUM LIBERALIUM INGENUO CULTORI AC PATRONO

GRATISSIMOS ANIMOS PROFITENTES

SUMMÆ VENERATIONIS AC DEVOTIONIS

PARVUM MUNUS

HÆC VOLUMINA DEDICARE GAUDENT

*AUCTOR, EDITORES*





Leo P. P. XIII.

*Dilecte Filii, salutem et Apostolicam Benedic-  
tionem. Ea quae Nobis misisti specimina  
operis quod scribere es aggressus de universali  
artis historiae historiae, necnon benigne animo  
excepimus. Hoc sane inceptum tuum Nobis  
commendat cum argumenti gravitas et sum-  
plitudo, tum summa illius opportunitas; plu-  
rimis enim interest arbitramur ut eadem se fusa  
scitque pro eius dignitate agatur a catholicis  
viris religione acque ac doctrina praestanti-  
bus, ne haereticis disciplinandum cupidus eas  
haurire cogantur ex fontibus inquinatis. Tam-  
vero et praedicta specimina et alia scripta  
a Te pridem edita et nobilis quaefloris fama  
certam Nobis fidem faciunt tales fore reli-  
quas operis partes, qualia eius fuerunt initia.  
Cognoscentes non modo volentes annuimus con-  
gationem tuam et selectorum editorum ut Nobis  
dictatum opus istud in lucem prodeat, sed  
Nobis itam gaudemus, quod per haec scribentes  
ea cernimus confirmatum iri, quae alias ju-  
ram testati sumus, quum Ordinem eorum  
addidisset multa ornavimus laude, utpote non  
minus de studii virtutum spirituum, quam  
de religione egregie meritum. Nacti igitur  
animis et alacriter opus propositum perage:  
Deus interim Tibi propitius adsit sapientia  
sua luminibus et tua secundet incepta, dum  
Nos huiusmodi favoris auspiciam Apostolicam  
Benedictionem Tibi, Dilecte Filii, et in du-  
stantis operis tui editoribus peramanter impera-  
bitur.*

*Datum Romae apud S. Petrum die 21 Junii anno  
MDCCXCI, Pontificatus Nostri decimo quarto.*

*Leo P. P. XIII.*

*Dilecto Filio  
Doctori Alberto Kuhn O. S. B.*

*Einsiedeln*

Papst Leo XIII.

Geliebter Sohn, Gruss und apostolischen Segen! Die  
Uns vorgelegten Proben von der allgemeinen  
Kunstgeschichte, welche Du zu schreiben be-  
gonnen, haben Wir gerne und wohlwollend ent-  
gegengenommen. Dein Unternehmen empfiehlt  
sich Uns ja sowohl durch die Wichtigkeit und  
den Umfang des Gegenstandes als auch durch  
die ganz besondere Zeitgemässheit desselben;  
denn Wir halten es für sehr wichtig, dass katho-  
lische, mit religiösem Sinn und Bildung begabte  
Männer diesen Gegenstand in ergiebiger und  
gründlicher Weise, wie er es verdient, behandeln,  
damit diejenigen, welche diese Zweige studieren  
wollen, nicht aus trüben Quellen zu schöpfen  
gezwungen sind. Die oben erwähnten Proben,  
die früheren von Dir herausgegebenen Schriften  
und Dein vorzüglicher Ruf geben Uns die Gewiss-  
heit, dass auch die übrigen Teile des Werkes so  
ausfallen werden wie die Anfänge. Daher ent-  
sprechen Wir nicht nur gerne Deiner und der  
strebsamen Herausgeber Bitte, dass das Werk  
mit der Widmung an Uns erscheinen dürfe,  
sondern Wir freuen uns auch, weil wir in der-  
gleichen Werken die Verwirklichung dessen  
sehen, was Wir an anderer Stelle, als Wir den  
Orden, dem Du angehörst, mit hohem Lobe aus-  
zeichneten, offen ausgesprochen haben, dass sich  
derselbe nämlich ebenso auf dem Felde wissen-  
schaftlicher Studien als auch auf dem Gebiete  
religiöser Wirksamkeit hervorragende Verdienste  
erworben habe. Mit frohem, frischem Mute voll-  
ende also das begonnene Werk: Gott stehe Dir  
gnädig bei mit dem Lichte seiner Weisheit und  
segne Dein Unternehmen, während Wir als Pfand  
Unseres Wohlwollens den apostolischen Segen  
Dir, geliebter Sohn, und den unternehmenden  
Herausgebern Deines Werkes in Liebe erteilen.

Gegeben zu Rom bei St. Peter am 2. Juni 1891, im  
vierzehnten Jahre Unseres Pontifikats.

Leo P. P. XIII.

*Dem geliebten Sohne  
Doktor Albert Kuhn, O. S. B.  
Einsiedeln.*



## VORWORT.

---

**W**erden die kurzen kunstgeschichtlichen Uebersichten und Leitfaden in Abzug gebracht, so bleiben nicht viele Kunstgeschichten etwas größern Umfangs übrig, welche die Werke der drei bildenden Künste aus allen Zeiten und Völkern besprechen. Sehr zahlreich sind dagegen allerdings die Monographien und Specialwerke, welche die Kunstleistungen einzelner Perioden, Völker oder Künstler behandeln. Hier wie dort, überhaupt in allen Richtungen, hat die Kunstwissenschaft in neuerer und neuester Zeit außerordentlich Gediegenes und Tüchtiges geleistet.

Der Standpunkt, den die einzelnen Werke vertreten, ist ein sehr verschiedener, und gerade in dieser Beziehung dürfte zwischen ihnen eine neue Kunstgeschichte noch ganz wohl Platz finden.

Das Objekt der Kunstgeschichte sind die Kunstwerke.

Berücksichtigen wir nur die Hauptströmungen in der Auffassung der Kunstwerke, so fallen zwei vor allem ins Auge, die rein historische und die ästhetische.

Unsere Zeit ist jeder philosophischen Auffassung und Betrachtung auf allen Gebieten des Wissens abhold. Sie wendet sich mit ganzer Liebe dem Vorliegenden und Gegebenen zu, um dasselbe in seinem Entstehen und Werden, in seiner Entwicklung und Blüte, in den Uebergängen und Neubildungen unter kulturellen und örtlichen Vorbedingungen und Einflüssen zu studieren. Es ist dies die rein geschichtliche, aber in dieser Hinsicht möglichst allseitige Auffassung der Kunst, welche in den meisten und gediegensten neuern kunstwissenschaftlichen Werken vertreten wird. Sie hat sich sehr hohe Verdienste erworben. Sie hat das Werden und den Entwicklungsgang der Kunstperioden und Kunstrichtungen aus den ersten Anfängen und oft fernliegenden Urfachen abgeleitet und erklärt, den Kreis der Kunstobjekte, über welche sich das Studium ausdehnt, außerordentlich

erweitert, deren Betrachtung geschärft und vertieft, eine Menge neuer Entdeckungen gemacht, frühere landläufige Ansichten abgethan und korrigiert. Es sei beispielsweise nur an die ägyptische, altchristliche, byzantinische Kunst, an die Anfänge der karolingischen, überhaupt der germanischen Kunst erinnert. In allen diesen und in vielen andern Gebieten und Fragen hat die historische Auffassung und Betrachtung zu neuen Ergebnissen geführt, durch welche viele frühere herkömmliche Ansichten umgestoßen, berichtigt, erweitert, ergänzt wurden.

Die historische Auffassung und Betrachtung liegt, wie bemerkt, auf allen Gebieten des Wissens in der Richtung und im Geiste unserer Zeit. Eine Kunstgeschichte, welche dieser historischen Auffassung schon einzig aus diesem Grunde, aber auch um ihres innern Wertes willen nicht gerecht wird, erfüllt ihre Aufgabe nicht.

Um in dieser Beziehung allen berechtigten Wünschen und Erwartungen zu entsprechen, haben wir der historischen Auffassung und Betrachtung den weitaus größten Raum gewidmet. Einerseits wird den einzelnen Stilperioden, Schulen und Richtungen eine geschichtliche Uebersicht vorausgeschickt, welche die in der allgemeinen Zeitlage, in dem Kulturzustand und in den örtlichen Verhältnissen liegenden Bedingungen zusammenfaßt und die Werke der Kunst immer aus dem Boden der Zeit herauswachsen läßt. Es lag uns vorzüglich daran, in der Anschauung des Lesers die Kunst niemals von der Welt- und Kulturgeschichte zu trennen. An diese orientierenden Uebersichten schließt sich gewöhnlich die Zeichnung des Entwicklungsganges an, den die Kunst in einer Periode durchgemacht. Zum dritten wurde der Aufführung und Beschreibung der Denkmale ebenfalls möglichst viel Platz eingeräumt, so daß die historische Auffassung zu ihrem vollen Rechte kommt.

Eine andere Frage ist es: soll die Auffassung eine rein historische sein? ist diese einzig und allein berechtigt? darf sie in einer Kunstgeschichte ausschließlich vertreten sein? Entgegen einer vielfach herrschenden Ansicht verneinen wir diese Fragen entschieden.

Soll das Kunstwerk etwas Schönes darstellen und in seiner Vollendung den Begriff des Schönen annähernd verwirklichen, so muß, wer ein Kunstwerk beurteilen oder ein Kunsturteil auf seinen Wert prüfen will, vor allem wissen, was schön ist, ferner was Kunst im allgemeinen ist, was die einzelne Kunst leisten kann und soll u. dgl. Auf diese und ähnliche Fragen giebt die Aesthetik oder die Wissenschaft vom Schönen Antwort.

Der Geschmack und der Sinn für das Schöne sind Gaben der Natur, welche wie andere angeborene Talente der Schulung und Ausbildung bedürfen. Daß einer, der sich eine klassische Bildung angeeignet hat, bei

reicher natürlicher Begabung, besonders bei einem ausgesprochenen Sinne und Geschmack für das Schöne, durch das jahrelang fortgesetzte Studium und Betrachten der Kunstwerke, zu einem sichern ästhetischen Urteil gelangen kann, läßt sich schon begreifen. Einen ästhetischen Kurs macht ein solcher aber auch durch auf autodidaktischem Wege. Der größte Teil selbst unter den Strebsamsten und den Gebildeten ist aber nicht in der glücklichen Lage, dies auf gleiche Weise zu thun. Für diese muß eine kurze gedrängte ästhetische Einführung, müssen ferner ästhetische Exkurse in der eigentlichen Kunstgeschichte durchaus willkommen sein.

Um auch diesem Zwecke und dieser Aufgabe zu genügen, haben wir im ersten Bande der eigentlichen Kunstgeschichte eine Aesthetische Vorschule vorangestellt, welche die wichtigsten Fragen über das Schöne und die Kunst behandelt. Ebenso gehen den einzelnen der drei bildenden Künste, der Architektur, Plastik und Malerei, ästhetische Einleitungen voraus, welche sich im besondern auf die Werke, Aufgaben und Leistungen dieser Künste beziehen. Endlich ist in der Geschichte der einzelnen Perioden und Abschnitte immer ein Exkurs eingeschaltet, welcher über die ästhetische Bedeutung der zugehörigen Kunstwerke Aufschlüsse geben soll.

Man hat von der ästhetischen Auffassung gesagt, daß sie ein überwundener und veralteter Standpunkt sei. Die ästhetische, schönwissenschaftliche Auffassung des Kunstwerkes kann so wenig veralten als das echte Kunstwerk selbst, so wenig als die historische Auffassung. Weit entfernt einander auszuschließen, findet die eine Auffassung ihre Ergänzung durch die andere. Die historische und ästhetische Kunstkritik unterstützen und ergänzen sich, aber sie decken sich keineswegs. Die historische Richtung urteilt relativ nach der geschichtlichen Entwicklung einer Kunst und ihrer Motive; sie weist nach, aus welchen Einflüssen, fremden und eigenen Bestandteilen die Kunst dieser oder jener Epoche hervorgegangen; das einzelne Motiv wird auf sein Entstehen, seine Anfänge und seine Weiterbildung zurückgeführt. Die ästhetische Betrachtung urteilt absolut, das ist allgemein, nach dem wesentlichen Schönheitswert, welcher in einer Kunstrichtung und in ihren Leistungen liegt, im einzelnen wie im ganzen. Die historische Kritik sieht oft große Fortschritte und anerkennt eine bedeutende Leistung im geschichtlichen Gang der Entwicklung, wo die Aesthetik, welche nach allgemeinen unabhängigen, unveränderlichen Schönheitsgesetzen wägt und wertet, weniger günstig urteilen kann. Die historische Kritik beruht hauptsächlich auf analytischem, antiquarischem, gelehrtem Wissen, die ästhetische Wertung vorwiegend auf der Kenntnis der Gesetze des Schönen und dem Geschmacke oder dem Gefühle für das Schöne. Beide Richtungen leisten einander die

koftbarften Dienste und ergänzen, wie bemerkt, einander, find aufeinander angewiefen und fordern einander, aber es ift doch gut, daß fie auseinander gehalten werden, und wenn fie, fachlich einander durchdringend, im Geifte des Urteilenden getrennt bleiben.

Außer dem hiftorifchen und äfthetifchen Standpunkt fordert in der Kunftgefchichte ein drittes feine Rechte, die Technik.

Die finnenfällige Form des Kunftwerkes ift einerfeits durch die Idee, den Grundgedanken beftimmt, welchen es verkörpert, anderfeits aber auch durch den Stoff, aus dem es befteht, durch die Mittel und Werkzeuge, mit denen es erstellt wird, durch die äußern Bedingungen, z. B. des Ortes, und der befondern Zwecke, von denen es abhängig ift, kurz, durch das, was fich auf fein materielles Werden und Entftehen bezieht, und was wir unter dem Worte Technik zufammenfaffen. Es ift nicht möglich, über ein Werk der Kunft ein umfaffendes, billiges und gerechtes Urteil abzugeben, ohne daß einer wenigftens im allgemeinen weiß, wie, womit, wofür es unter der Hand des bildenden Künftlers entftanden ift. Würde dies immer beachtet, fo könnte man nicht, wie dies oft der Fall ift, dem Maler, dem Kupferftecher, dem Holzfchneider, dem Mofaiciften etc. zumuten, was von ihren betreffenden Künften, nach Maßgabe der Zwecke und Stoffe und Mittel, gar nicht gefordert werden darf.

Um dem Lefer auch in diefer dritten Beziehung das Nötige zu bieten, ift in der Aefthetifchen Vorfchule ftets auf die Technik Bedacht genommen worden, wie denn die praktifche Anfchauung darin durchaus vorherrfcht. Ferner ift in den einzelnen Abfchnitten und Perioden, wo es nur immer ratsam fchien, ein kurzer Exkurs der Technik gewidmet.

**Hiftorifch, äfthetifch, technifch** — unter diefen drei Beziehungen follten die Kunftwerke in unferm Buche betrachtet werden. Die Gefchichte, Aefthetik und Technik find die Triangulationspunkte, von welchen aus wir das Gebiet der drei bildenden Künfte vermessen möchten.

Die Kunftwiffenfchaft ift keine Geheimwiffenfchaft. In je weitem Kreifen fie belehrend, bildend, anregend und veredelnd wirkt, um fo better. Dem Lefer nicht nur eine gewiffe Summe von Aufchlüffen zu bieten, fondern ihn mitten in das Verftändnis und den Genuß des Schönen in den Kunftwerken einzuführen, das war unfer vorzügliches Bestreben. Es foll, wenn wir unfern Zweck erreichen, der Lefer angeleitet werden, felbft auch ein richtiges Kunfturteil zu fällen, über alles aber fich des Schönen zu freuen, wo immer es ihm begegnet, und feinen bildenden und befreienden Einfluß an fich felbft zu erfahren.

Unfere Zwecke und Ziele gehen aber noch um einen Schritt weiter. Es kommt mancher, der Geistliche wie der Laie, in die Lage, Werke der bildenden Kunst oder der Kunstindustrie religiöser oder profaner Bestimmung ausführen zu lassen. Solchen wird es erwünscht sein, durch das Studium einer Kunstgeschichte Einsicht in den Kunstbetrieb zu gewinnen und zu erfahren, was in Bezug auf Stil, Auffassung, Komposition, Formbildung, Technik etc. besonders zu beachten. Dies wird aber nur eine mit einer solchen Aesthetik verbundene Kunstgeschichte bieten, welche sich nirgends in abstrakten Erörterungen verliert, sondern stets das Werden und Sein des Kunstwerkes, das ist, um uns so auszudrücken, seine praktische und konkrete Seite betont. Es ist schon gesagt worden, daß in der ästhetischen Vorschule wie in der eigentlichen Kunstgeschichte diese Auffassung mitbestimmend war. Ich erkläre aber nachdrücklichst, daß damit keineswegs und in keiner Weise einem künstlerischen, oder besser unkünstlerischen Dilettantismus und einer Kunstkennerchaft, die «in drei Stunden» oder gar «in sechzig Minuten» erworben werden kann, Vorschub geleistet werden soll.

Was die Gliederung des Werkes betrifft, so zerfällt es in drei Teile, indem je ein Band einer der drei bildenden Künfte, Architektur, Plastik und Malerei gewidmet ist. Dem ersten Bande wird, wie bemerkt worden, die Aesthetische Vorschule und die Einleitung zur Architektur vorangestellt, den beiden andern Teilen die betreffende ästhetische Einführung zur Bildnerei und Malerei.

Die Einteilungen in den einzelnen Bänden schließen sich in der Begrenzung der Hauptabschnitte den Epochen der Weltgeschichte ziemlich genau an. Da die Kunst das Ergebnis und die Blüte des Kulturlebens aller Zeiten ist, so muß dies selbstverständlich erscheinen. Für die Abgrenzung kleinerer Abschnitte innerhalb der großen Epochen und Perioden werden die Gründe natürlich unmittelbar dem Entwicklungsgang der betreffenden Kunst entnommen.

Manch einem wäre es vielleicht willkommener, wenn die Werke der drei bildenden Künfte nicht getrennt behandelt, sondern von Periode zu Periode einander angereiht und zusammengestellt würden. Allein die getrennte Betrachtung hat auch ihre besonderen Vorzüge. Vor allem erleichtert sie die Uebersicht über den Gang der Entwicklung der verschiedenen Künfte. Um dem Leser die Vereinigung der einzelnen Züge zu einem Gesamtbilde für die betreffenden Epochen zu erleichtern, sind dieselben möglichst symmetrisch begrenzt, indem die Stilperioden der Architektur als Grundlage angenommen worden sind. Das innere Verhältnis der drei bildenden Künfte zu einander und der geschichtliche Gang rechtfertigen auch dies.

Die Litteratur über die Kunst einzelner Gebiete ist fast ins Unübersehbare angewachsen; dennoch dürfen wir dem Leser die Versicherung geben, daß die älteren und neueren Quellen und Geschichtswerke gewissenhaft benützt werden. Verzeichnisse der Litteratur folgen den einzelnen Epochen, doch konnten nur die wichtigeren und größeren Werke Aufnahme finden; von zahllosen Specialwerken mußte vollends abgesehen werden.

Zum Glück brauchte sich der Verfasser keineswegs bloß auf die literarischen Quellen zu verlassen. Die weitaus größte Zahl der in Wort und Bild aufgeführten Kunstwerke sind demselben aus der unmittelbaren Anschauung bekannt. Verschiedene Reisen führten ihn wiederholt in die wichtigsten Kulturländer und zu den bedeutendsten Kunststätten, nach Italien, Oesterreich, Deutschland, die Niederlande, England, Frankreich, Spanien u. f. w.

Was die Darstellung der einzelnen Kunstdenkmale im Bilde oder auch nur deren Besprechung und Erwähnung im Worte anlangt, so war es bei den uns gesteckten Grenzen selbstverständlich unmöglich, alles dem Leser vorzuführen und eine relative Vollständigkeit anzustreben. Uebrigens bestehen für einzelne Gebiete Specialwerke in Menge. Maßgebend für die Auswahl der Illustrationen wie der zu erwähnenden Denkmale war unser dreifacher Standpunkt; das ist, es erhalten in Wort und Bild diejenigen Denkmale den Vorzug, welche in geschichtlicher, ästhetischer oder technischer Beziehung besonders merkwürdig und charakteristisch sind. Es ist hierin allerdings schwierig, jedermanns Wünschen und Ansichten zu entsprechen, und was Quintilian der Auswahl der griechischen und lateinischen Musterschriftsteller voranstellte, mag auch im Sinne des Verfassers gelten: keiner beklage sich, daß dies und jenes ausgelassen worden, das ihm persönlich sehr wohl gefällt. Ich weiß ganz wohl, was ich übergehe und verurteile es deshalb gar nicht, — aber es handelt sich eben um eine Auswahl nach bestimmten Gesichtspunkten (Inst. orat. l. X., I, § 45 u. 58).

Schließlich erfülle ich eine sehr angenehme Pflicht, indem ich der Tit. Verlagsbuchhandlung meine besondere Anerkennung ausspreche; dieselbe beschaffte dem Verfasser nicht nur bereitwillig manche kostbare Hilfsmittel, sondern brachte auch sehr große Opfer, um dem Werke eine allseitig würdige und gediegene Ausstattung zu geben.

*Stift Einsiedeln, im April 1891.*

**Der Verfasser.**

## SCHLUSSWORT.

Beim Abschluß der Arbeit hat der Verfasser in seinem eigenen und der Verleger Namen eine sehr angenehme Pflicht zu erfüllen, die Pflicht des Dankes gegenüber allen denjenigen, welche uns kostbare Dienste geleistet haben.

Viele hochangesehene gelehrte Herren haben uns äußerst wertvolle Aufschlüsse bereitwilligst gegeben, wichtige Hilfsmittel verschafft oder Bilder, Zeichnungen, Photographien, die sie selbst mit großer Mühe gesammelt, uns in hochherzigster Weise zur Verfügung gestellt. Besondern Dank schulden wir den Herren:

*G. Millet*, in Athen (Ecole française).

*E. Müntz*, in Paris, Membre de l'Institut de France.

*H. Omont*, in Paris, Membre de l'Institut (Bibl. nationale).

*G. Schlumberger*, in Paris, Membre de l'Institut.

*Marquis M. de Vogüé*, in Paris, Membre de l'Institut.

*Prof. Dr. H. Finke-Müller*, in Freiburg i. Br.

*Dr. R. Forrer*, in Straßburg.

*Prof. Fr. Geiges*, in Freiburg i. Br.

*Dr. H. Baron v. Geymüller*, in Baden-Baden.

*Dr. A. Göldlin v. Tiefenau*, in Wien.

*Prof. J. Graus*, in Graz.

*Dr. G. Grupp*, in Maihingen.

*Prof. Dr. A. Haupt*, in Hannover.

*Bauamtsassessor L. Kanzler*, in Nürnberg.

*Arch. Fr. Kempf*, in Freiburg i. Br.

*Prof. N. Kondakoff*, in Jalta.

*P. Lambotte*, Abteilungschef im Ministerium der Schönen Künfte, Brüssel.

*Th. Laurin*, in Stockholm.

*Prof. Dr. J. Neuwirth*, in Prag.

*Dr. A. Schnütgen*, Domkapitular, in Köln.

*Staatsrat A. W. v. Swenigorodskoi*, in St. Petersburg.

*Prof. I. Tikkanen*, in Helfingfors.

Großen Dank schulden wir ferner vielen *Bibliotheken, Künstlergesellschaften, Kunstverlagshandlungen, Photographen*, die uns in zuvorkommender Weise wertvolle Hilfsmittel, Vorlagen etc., beschafften:

*Die Hof- und Staatsbibliothek* in München.

*Die Universitäts- und Landesbibliothek* in Straßburg.

*Die Stadtbibliothek* in Zürich.

*Das Landesmuseum* in Zürich.

*Die Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Litteratur in Böhmen.*

*Die Gesellschaft für christliche Kunst*, in München.

*Der Münsterbauverein*, in Freiburg i. Br.

*Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.*, in München.

*A. Dürr*, in Leipzig. — *U. Hoepli*, in Mailand. — *A. Schroll & Co.*, in Wien.

*Libreria Spithöver*, in Rom. — *Ernst Wasmuth*, in Berlin.

*Fratelli Alinari* und *G. Brogi*, in Florenz. — *Amster u. Ruthardt*, in Berlin.

*D. Anderson*, Rom, und *G. Sommer*, Neapel.

*A. Giraudon*, in Paris. — *Fr. Hanfstaengl*, in München.

*Hausser und Menet*, in Madrid. — *J. Kuhn*, Rue de Rivoli 220, Paris.

*J. Laurent & J. Lacoste*, in Madrid.

*Die Photographische Gesellschaft*, in Berlin. — *R. Schuster*, in Berlin.

U. f. w., u. f. w.

Es ist für uns eine besondere Freude, einer sehr großen Zahl *lebender Künstler* unsere dankbarste Anerkennung auszusprechen für die lebenswürdige Art, womit sie uns die Erlaubnis gaben, Werke ihrer Hand reproduzieren zu dürfen. Alle Namen zu nennen, würde viel zu weit führen; das Dankeswort an alle gilt unverändert jedem einzelnen.

*Einsiedeln, im Dezember 1908.*

**Dr. P. Albert Kuhn.**

# AESTHETISCHE VORSCHULE

ALS EINLEITUNG ZUR GESCHICHTE UND ZUM STUDIUM

DER BILDENDEN KÜNSTE.



## EINLEITUNG.

**D**as Kunstwerk ist eine Verwirklichung des Schönen. Was ist aber schön? Die Wissenschaft, welche es sich zur Aufgabe macht, auf diese Frage eine Antwort zu geben, ist die Aesthetik oder die Wissenschaft vom Schönen. Als solche ist die Aesthetik ihrem Inhalt nach so alt wie die Philosophie. Was die Schönheit sei, und wie sie verwirklicht werde, damit haben sich schon die ältesten Philosophen vielfach beschäftigt, besonders unter den Griechen, und zwar vorzüglich die zwei glänzendsten Vertreter des höheren Wissens, Plato und Aristoteles. In noch tieferer und gründlicherer Weise behandelten dieselben Fragen die christlichen Denker und Kirchenväter, Clemens von Alexandria, St. Augustin etc., besonders der Meister der Scholastik, der heilige Thomas von Aquin. — Als selbständige Wissenschaft unter dem jetzigen Namen ist die Aesthetik seit 1750 eingebürgert. In diesem Jahre gab Alexander Gottlieb Baumgarten seine Aesthetica heraus. Seinen philosophischen Anschauungen entsprechend, ist ihm die Wissenschaft vom Schönen die Lehre von den sinnlichen Wahrnehmungen, — dies bedeutet der griechische Ausdruck. Wie seine wissenschaftliche Auffassung eine irrige war, so ist der Name für die Wissenschaft vom Schönen ein ganz unpassender; das Herkommen rechtfertigt jedoch dessen Gebrauch.

Begriff der Aesthetik.

Soll die Kunstgeschichte nicht bloß eine mehr oder minder große Zahl von Gegenständen auführen, welche für Kunstwerke gelten, sondern will sie auch über deren Wert oder Unwert ein verlässiges und sicheres Urteil abgeben, so muß sie notwendig von den Ergebnissen der Aesthetik ausgehen. Dadurch daß letztere das Wesen der Schönheit bestimmt und erklärt, giebt sie zur Beurteilung der Schöpfungen der Kunst die leitenden Grundsätze und einen bestimmten Maßstab.

Bedeutung der Aesthetik.

Das Schöne läßt sich in verschiedener Weise auffassen. Es kann in dem, was es an und für sich ist, also in seinem Wesen, in seinen Elementen, kurz nach seinem Begriffe betrachtet und untersucht werden: es ist dies die Aufgabe der ideellen, philosophischen Aesthetik. Sie hat mithin den Begriff der Schönheit zu entwickeln und zu bestimmen, sodann dessen Beziehungen zu andern, verwandten Begriffen darzulegen und aus demselben die Arten des Schönen abzuleiten.

Einteilung

Das Schöne läßt sich ferner nach feinem gefetzmäßigen Werden auffaffen, das ist, wie es nach den Gefetzen und Regeln, welche aus dem Begriffe des Schönen abgezogen werden, in der Kunst in die Erfcheinung treten und verwirklicht werden foll. Es ist dies die ideell-praktische Aesthetik, die Theorie oder Lehre von der Kunst. Sie wird zu erörtern haben, was Kunst im allgemeinen ist, und welches die einzelnen Künfte und ihre befonderen Aufgaben find, wie sie sich aus den Zwecken, aus der eigentümlichen Schaffensweise, den Werkzeugen und den Mitteln ergeben.

Endlich kann das Schöne in feiner geschichtlichen, wirklichen Erfcheinung betrachtet werden, das heißt, in den Kunstwerken, welche als folche angesehen wurden, und in der Natur; diese Auffassung des Schönen bildet den Inhalt der Kunstgeschichte oder der historischen Aesthetik. Die Verwirklichung des Schönen in den Werken der Natur ist eine gebundene und einer freien Entwicklung unfähige; die Erfcheinung des Schönen in der Kunst dagegen eine, unter Beobachtung bestimmter Gefetze, freie, gewollte, beabsichtigte.

So umfaßt die Wissenschaft vom Schönen drei gefonderte Teile:

die philosophische Aesthetik oder die Lehre von der Schönheit im allgemeinen;

die ideell-praktische Aesthetik oder die Lehre von der Kunst und den Künften;

die historische Aesthetik oder die Erfcheinung des Schönen in der Natur und die Kunstgeschichte.

Da in diesem Buche die zwei ersten Teile nur als Vorschule oder Einleitung in die Geschichte der drei bildenden Künfte betrachtet werden, so muß es genügen, wenn aus denselben die wichtigsten Lehrsätze hier aufgeführt werden. In dem ersten Teile oder in der philosophischen Aesthetik wird aus dem gleichen Grunde von den Erörterungen über die überfinnliche Schönheit abgesehen, und die Darstellung befaßt sich fast ausschließlich mit der Schönheit in den finnlich wahrnehmbaren Dingen. Ebenso muß die Bemerkung vorausgeschickt werden, daß, wenn diesem Standpunkt entsprechend die praktischen Aufgaben der Kunst aus ihr selbst und ihrem Wesen abgeleitet werden, ihr metaphysischer Zweck im Dienste der Gottheit und in der Abhängigkeit von ihrem Gefetze selbstverständlich immer vorausgesetzt wird.



ERSTER THEIL.

LEHRSATZE AUS DER PHILOSOPHISCHEN  
AESTHETIK.

---

I. DAS WESEN UND DER BEGRIFF DER SCHÖNHEIT.

Die Erfahrung lehrt uns, daß gewisse Gegenstände der sinnlichen Wahrnehmung, oder daß die geistige Vorstellung ähnlicher Dinge in uns ein Gefühl des Wohlgefallens, der Freude, der Liebe und Zuneigung weckt, und daß wir diesen Dingen das Beiwort schön zulegen. An diesen Eindruck, den gewisse Dinge auf uns machen, und an das Urtheil, das wir davon abgeben, lassen sich verschiedene Fragen knüpfen.

Das Wohlgefallen am Schönen.

1. Welcher Art ist unser Wohlgefallen? Ist es ein materielles und eigennütziges, das ist, lieben wir diese Dinge, und bezeichnen wir sie als schön, weil sie uns Nutzen und sinnlichen Genuß bringen, oder ist das Wohlgefallen ein freies, reines, uneigennütziges und geistiges?

Vier Fragen, die sich anknüpfen lassen

2. Bezieht sich unser Wohlgefallen und folglich auch die Eigenschaft «schön» bloß auf die äußere Erscheinung und die Form der Dinge, oder bloß auf deren Inhalt, oder endlich auf ihre äußere Form und ihren Inhalt zugleich?

3. Ist das Schöne an sich etwas Stoffliches, sinnlich Wahrnehmbares oder aber etwas Geistiges, welches bloß von der Vernunft geschaut und erfaßt wird?

4. Wie vollzieht sich die Wechselbeziehung zwischen uns und dem schönen Gegenstände, oder welche Seelenkräfte sind bei einem ästhetischen Urtheile, das ist, wenn es sich um den künstlerischen Wert und den Gehalt an Schönheit eines Dinges handelt, besonders und vorzüglich thätig?

Aus den Antworten auf diese vier Fragen wird das Wesen und der Begriff der Schönheit entwickelt und bestimmt werden können.

Das ästhetische Wohlgefallen ein geistiger Genuß.

1. Das ästhetische Wohlgefallen ist ein freier, reiner, geistiger Genuß. — Es ist ein Erfahrungssatz, daß das Wohlgefallen, welches schöne Dinge in uns anregen, ein reines und uneigennütziges ist, eine freie und interesselose Zuneigung, eine Freude und Liebe neben und über den Rücksichten auf den materiellen Nutzen des Gegenstandes, welchen wir als schön bezeichnen und fühlen, — ein Wohlgefallen und eine Liebe, die sich auf seine eigentümliche Form und Erscheinungsweise beziehen. Wenn wir ein Lied hören, oder ein Gemälde sehen, welche wir schön nennen, so fällt uns zunächst nicht ein zu fragen, welchen Nutzen oder Vorteil Lied und Bild bringen können. Die eigentümliche Art, wie das Lied an das Ohr klingt, und die besondere Weise und Form, in welcher sich das Bild dem Auge darstellt, nehmen unsern Geist und unser Gefühl ganz in Anspruch.

Zweifache Erscheinungsform der Dinge.

Es drängt sich mithin die Frage auf, worin die besondere und eigentümliche Erscheinungsweise der schönen Dinge bestehe. — Es kann im allgemeinen die vernünftige Form eines Gegenstandes, der durch die Hand des Menschen entsteht, durch seinen nächsten praktischen Zweck bestimmt werden, oder, neben und über der äußern materiellen Bestimmung, durch seine innere Bedeutung, durch das Wesentliche und Wesenhafte seines Daseins, durch den seiner Existenz zu Grunde liegenden Gedanken, kurz, durch seine Idee; denn wir verstehen darunter das, was das Wesen, das Sein, die höchste Bedeutung und geistige Bestimmung eines Gegenstandes ausdrückt, — die Seele, welche sich die ihrer Bedeutung entsprechende Form, den Leib, bildet. — Wir sagen ausdrücklich neben und über der nächsten materiellen Bestimmung; denn das Schöne bedingt einen Unterschied vom bloß materiell Nützlichen und Zweckdienlichen und bedeutet etwas Potenziertes und Höheres, aber es bildet keinen unverföhnlichen Gegensatz zum Nützlichen und Zweckdienlichen. Gerade dadurch, daß das Schöne Idee und Wesen eines Gegenstandes ausspricht, muß es, als etwas schlechtweg Vernünftiges, dessen eigenster Bestimmung und allen dessen Zwecken gerecht werden.

Entspricht die Erscheinungsweise und Form eines Dinges seinem materiellen Zwecke, so besitzt es praktische Verwendbarkeit und wird angenehm und nützlich; spricht die Form dagegen die innere geistige Bedeutung oder Idee aus, so gewinnt es ideelle Vollkommenheit und wird schön.

Doch nicht alles erscheint uns sofort schön, dessen Grundgedanke und Bestimmung in der Form sinnlich ausgedrückt ist, sondern es muß dieser Grundgedanke des Gegenstandes wirklich etwas Wesenhaftes sein, ein Teil des ewig Wesenhaften und ewig Seienden, ein Ausfluß und Strahl und Abglanz des ewig Ideellen, das in Gott ist, und das wir durch Gott auch in unserm Geiste und Dasein tragen, und das in der Natur, in der Geschichte und im Menschenleben lebt und wirkt. Die Idee eines Gegenstandes, in seiner sinnlichen Erscheinungsweise ausgedrückt, ist folglich das Seinfollen des Gegenstandes im Gedanken Gottes, seine vollkommene Vernünftigkeit und sein inneres Gutsein.

Wie die praktisch vollkommenen Dinge der ersten Art lediglich des Nutzens und der Zweckdienlichkeit wegen geschätzt werden, folglich ein interessiertes Wohlgefallen wecken, so vermitteln die schönen Gegenstände ein reines, uneigennütziges, geistiges, ein sogenanntes ästhetisches Wohlgefallen und zwar durch ihre ideelle Vollkommenheit zunächst ohne Rücksicht auf Nutzen und Gewinn.

Beispiele.

Ein Bau, welcher einer Gemeinde zum Gottesdienste Dach und Fach und Raum bietet, dient den nächsten praktischen Zwecken; ästhetisches Wohlgefallen

wird diefer Bau erft dann wecken, wenn er als Kunftwerk schön wird, das ift, wenn er neben und über dem nächftliegenden Zwecke feine höhere Bedeutung oder Idee als Haus und Wohnung Gottes unter den Menfchen, als Stätte, wo die Seele durch die höchften, erhabenften, überirdifchen Geheimniffe des Ewigen und Göttlichen teilhaftig wird, in der äußern Erfcheinung in möglichft vollkommener Art ausdrückt oder zum wenigften durch feine Formen fich fofort als etwas Außerordentliches, welches über die nächften irdifchen Zwecke hinausgeht, ankündigt.

Diefer grundsätzliche Unterfchied zwischen «nützlich» und «schön» läßt fich nicht bloß im monumentalen Bau als einem Ganzen nachweifen, fondern bis hinab zu den einzelnen architektonifchen Baugliedern. Ein Pfeiler z. B., welcher ftützt und trägt, wie roh und formlos er immer ausfehen mag, genügt feinem äußern Zwecke; ein Pfeiler oder eine Säule dagegen, in welcher die Aufgabe ihres Seins, der Gedanke des Tragens und Stützens und damit die unveränderlichen, in der Natur liegenden Gefetze der Schwere und Kraft in den Formen finnlich faßbar dargestellt werden, befitzt äfthetifche Vollkommenheit und Schönheit. Solcher Art ift die griechifche Säule mit ihren Bildungsgesetzen über die Verjüngung, Schwellung und Proportionen des Schaftes, über die Basis und das Kapitell u. f. w., Bildungsgesetze, welche der Aufgabe, gleichfam der Idee der Säule abgelaufcht wurden.

Einige weitere Beifpiele mögen es klarer machen, wann und wie wir zum Genuß des Schönen gelangen.

Was ift an fich inhaltsleerer als der Vorwurf, den fich Gerard Dow für ein Genrebild gewählt, welches fich gegenwärtig in Wien befindet: eine alte Frau beugt fich aus dem Fenster, um ihre Levkojen zu begießen? Allein der Künftler will dem Befchauer nicht bloß einen alltäglichen Vorgang fchildern, fondern er legt in die Züge der Greifin einen fo charakteriftifchen Ausdruck des stillen, harmlofen Behagens nach des Tages Mühen und Sorgen und in das Kolorit eine fo ruhige, friedliche Stimmung, daß das Bild zum Gedichte wird, welches dem Gefühle und der Phantafie eine ganze, rührende Gefchichte aus dem innern Leben erzählt. Das ift Kunft, das ift das Schöne, wo das tiefste geiftige Geheimnis, der Gehalt, die Idee eines Gegenftandes oder Vorganges in fo fesselnder Weife dargestellt werden.

Der natürliche, unwillkürliche Freuden- oder Schmerzensfchrei ift noch nicht Gefang und Kunft, das heißt, er ift noch nicht schön; er kann es aber werden, wenn er mit freier Thätigkeit wiederholt wird, um einem innern geiftigen Seelenzustande einen für die Vernunft, Gefühl und Phantafie wirkfamen Ausdruck zu geben.

Der Landmann betrachtet eine Gegend nach den Prozenten, nach dem Nutzen, welchen der Boden unter bestimmten Bedingungen abwerfen kann, der Ingenieur nach den Vorteilen oder Schwierigkeiten, welche er der Anlage eines Schienenweges oder einer Straße bietet; der eine wie der andere gehen nicht über materielle Zwecke und Rückfichten hinaus. Der Künftler dagegen berücksichtigt die schönen Linien, die Kontraste zwischen den Höhen und Niederungen, zwischen Wald und Flur, die Abstufungen und Reflexe von Licht und Farbe am Morgen, am hellen Mittag oder in der Abendbeleuchtung und findet in der Landfchaft den Ausdruck einer stillen, wehevollen, fonntäglichen Ruhe oder tiefer, düfterer Wehmut u. f. f.; diefe Idee und diefe geiftigen Beziehungen in ihrer charakteriftifchen Form bannt er auf die Leinwand und fchafft fo ein Kunftwerk,

eine fogenannte Stimmungslandschaft, welche uns nicht an materielle Intereffen erinnert, fondern uns den Genuß des Schönen vermittelt.

Die Idee  
formbe-  
ftimmend  
im  
Schönen.

So ift es überall die einem Gegenftand zu Grunde liegende Idee, der Gedanke, der fein Wefen und Sein zufammenfaßt, oder es find zum wenigften innere, geiftige und wefentliche Beziehungen, welche im Schönen einen charakteriftifchen Ausdruck finden, im Werke des Baumeifters, Bildhauers und Malers, wie des Dichters und Tonfetzers. Jedes echte Kunstwerk ift daher eine kleine, für fich abgefchloffene Welt, eine möglichft vollkommene Harmonie, eine reine und geläuterte Schöpfung, nicht bloß eine Nachahmung eines Erzeugniffes der Natur oder eines Vorganges der Gefchichte, wo Idee und Form, Grundgedanke und Verwirklichung defelben fo oft zu kurz kommen und nur in großer Unvollkommenheit in die Erfcheinung treten. Diefen Fluch, diefe Unzulänglichkeit und gestörte Harmonie in allem Jrdifchen hebt das Schöne auf oder verfucht es wenigstens, indem es die Idee möglichft fehlackenlos, rein und unverhüllt in finnlicher Form darftellen möchte. Es ift daher das echte Schöne und das wahre Kunstwerk ein Stück Paradies, wo die Idee unentweiht in die Erfcheinung tritt. Diefes reine Ausstrahlen der Idee im Sinnlichen und die durchgeiftigte und belebte Form bilden daher auch den Maßftab zur Beurteilung von Werken der Kunst. Sollen z. B. in einem Gefchichtsbilde die Kreuzzüge dargeftellt werden, fo wird es dem echten Künftler vor allem daran liegen, den treibenden und bewegenden Grundgedanken, welcher in der außerordentlichen Erfcheinung liegt, auszudrücken, und Cornelius, welcher ein paar Ritter, mächtige, unbändige, in Stahl und Eifen gefchnürte Hünengestalten in harten Zügen zeichnet, welche angefichts der heiligen Stadt in kindlicher Andacht niederfallen und die eifernen Hände zum Gebete falten, wird künstlerifch mehr und Schöneres leiften als Kaulbach, welcher ein rauschendes Gedränge von Rittern und Edelfrauen in fchmeichlerifchen Linien fchildert und neben der großen Idee auch die Ironie hineinspielen läßt.

Aus dem Gefagten muß mit Notwendigkeit eine doppelte Folgerung gezogen werden; einmal daß alle fchönen Dinge, folglich auch alle wahren Kunstwerke in ihrer Erfcheinung eine hohe Vollkommenheit besitzen müffen, denn im fchönen Gegenftande ift es die Idee, feine innere höchfte Bedeutung, durch welche die äußere Form beftimmt wird. Die Idee an fich ift aber etwas Fertiges, Vollendetes, Vollkommenes und fordert mithin auch eine fertige, vollendete, gefchloffene und möglichft vollkommene Verkörperung (Objektivierung) im Stoffe. Die andere Folgerung ift die, daß das Häßliche als folches, fei es fitlicher oder äußerer, phyfifcher Art, niemals Gegenftand der felbftändigen äfthetifchen Darftellung fein kann. Nur das Gute und das Wahre find ihrer Natur nach geeignet, Freude und Wohlgefallen zu wecken; nur das Gute und Wahre können mithin zum Schönen werden und die dem letzteren eigentümliche Wirkung üben, das ift, gefallen. Es folgt dies auch aus der obigen Bemerkung, daß alles wahrhaft Wefenhafte und Ideelle in letzter Linie aus Gott ftammt, welcher die Urquelle alles Guten und Wahren ift.

Das äftheti-  
fche Wohl-  
gefallen  
bezieht fich  
auf Inhalt  
und finn-  
liche Form  
der Dinge.

2. Das äfthetifche Wohlgefallen bezieht fich auf den Inhalt und die äußere Erfcheinung des Schönen. — Es wurde viel und oft darüber geftritten, worin im fchönen Gegenftande die Schönheit liege. Es gab folche, darunter bedeutende Philofophen, welche einfeitig den Inhalt, die Idee, betonten. In neuester Zeit lehrten andere, daß das Schöne lediglich und bloß auf

der Form, auf der äußern Erscheinung beruhe. Zum Beweise heben sie hervor, daß ein musikalischer Dreiklang oder der Farbenaccord Rot, Blau, Gelb, daß ferner eine geschwungene Linie gefallen, obwohl sie keinen Inhalt besäßen. Es ist aber dagegen zu bemerken, daß nicht drei beliebige Töne oder Farben zusammenstimmen und gefallen, sondern nur in bestimmten Verbindungen. Es liegt mithin darin ein höheres, inneres Gesetz, eine jener Normalformen alles vernünftigen Seins, wie die Symmetrie und Proportion in architektonischen Massen. Nicht jede geschwungene Linie gefällt, sondern nur diejenige, deren Zug ein gewisses, unserm Geiste entsprechendes Bildungsgesetz verrät. Diese innern geistigen Beziehungen in den einfachsten Verhältnissen und Elementen sind ihr Inhalt und Gehalt, welcher in der ihnen entsprechenden Form uns etwas ästhetisch Schönes offenbart.

Der unbefangene Geist und der unmittelbare Eindruck entscheiden sich überhaupt dafür, daß das Wohlgefallen am Schönen nicht einseitig am Inhalte oder an der Form des Gegenstandes haftet, sondern daß es sich auf beide zugleich, wie auf eine Einheit und ein Ganzes bezieht. Das ästhetische Wohlgefallen wird allerdings zunächst durch die formelle Erscheinung eines Dinges angeregt, doch nicht in dem Sinne, als wäre die Form eine willkürliche, sondern eine durch die Idee gegebene und bestimmte. Eine Säule gefällt uns nicht als cylindrischer Körper, sondern nur als Säule, das ist, als stützendes und tragendes Bauglied, wenn diese Funktion oder Aufgabe in irgendwie vollkommener Weise sinnlich verkörpert ist. Der fruchtbarste und höchste Gegenstand der bildenden Kunst wird immer die menschliche Gestalt sein; aber nicht ihre stereometrischen und anatomischen Formen und Verhältnisse sind es, welche einen besonderen ästhetischen Reiz des Wohlgefallens auf die Phantasie ausüben; «sie würde hierin von der viel ausdrucksvolleren Mannigfaltigkeit und dem viel lebhafteren Schwunge zusammenstimmender Umrisse in jeder anmutigen Blume, jeder zierlichen Arabeske unvergleichlich überboten werden.»<sup>1)</sup> Was aber den Linien, Formen, Verhältnissen und Gliedern der Menschengestalt einen viel höheren Reiz und eine viel größere Bedeutung giebt, ist, weil sie die Werkzeuge und der Sitz der in ihnen wirkfamen natürlichen Kräfte und mehr noch die Vermittler und Träger der höchsten geistigen Fähigkeiten und des feelischen Schaffens sind.

Das Schöne  
als Einheit  
aus Inhalt  
und Form.

Es folgt aus dieser und den vorausgehenden Bemerkungen, daß im Schönen Idee und Form zu einer vollen lebendigen Einheit, zu einem geschlossenen, fertigen Ganzen verbunden sein müssen, weil die Idee die formgebende und gestaltbildende Seele ist, und die Form somit als eine gegebene, bestimmte und notwendige erscheint.

Diese Erörterung mag die Frage nahe legen, ob sich die Schönheit und unser Wohlgefallen nicht auch, abgesehen von Form und Inhalt, auf den Stoff und die Materie eines Gegenstandes beziehen. In Rücksicht auf die wirkliche technische Ausführung und Darstellung und die mehr oder weniger monumentalen Zwecke eines Kunstwerkes, ist der Stoff von ganz durchschlagender Bedeutung, wie die praktische Aesthetik lehrt; aber durch die Materie als solche wird die Schönheit und folglich das ästhetische Wohlgefallen weder gemehrt, noch gemindert; ein Kunstgegenstand soll überhaupt nicht sinnlich als Stoff wirken.<sup>2)</sup>

Bedeutung  
des Stoffes  
im Schönen.

<sup>1)</sup> Geschichte der Aesthetik in Deutschland von H. Lotze, 1868, S. 59. — <sup>2)</sup> Der Stil von G. Semper, I., 1878, S. 217 ff.

Dieselbe Zeichnung als Relief, in Messing, Silber oder Gold getrieben, hat denselben Schönheitswert, nur die Farbe und die Gedeihenheit des Metalls lassen allerdings verschiedene ästhetische Beziehungen zu.

Die Schönheit etwas Geistiges.

3. Die Schönheit ist etwas Geistiges, das bloß von der Vernunft erfaßt wird. — Die zwei Sinne, welche bei der Beurteilung schöner Gegenstände vorzugsweise zur Hilfe herbeigezogen werden, sind das Auge für die Werke der bildenden Künste und das Ohr für die Schöpfungen der redenden Künste; sie heißen darum die ästhetischen Sinne. Nun sieht das Auge wohl z. B. einen Monumentalbau, allein die günstigen Verhältnisse der Massen, den passenden Ausdruck dessen, was jedes Bauglied zu leisten hat, den Kontrast zwischen Einheit und Mannigfaltigkeit, — kurz, die Schönheit wird vom Auge nicht gesehen. Das Ohr vernimmt die Klänge, aber die Harmonie, die Beziehungen der Teile zu einander, den künstlerischen Plan und Gedanken, mit einem Worte, die Schönheit hört es nicht. Um diese zu erfassen und in der Form des Kunstwerkes die Verkörperung einer Idee zu sehen, ist mithin eine Kraft erfordert, welche über den sinnlichen Organen steht, es ist die Vernunft. Das Schöne ist folglich nichts Stoffliches und keine sinnliche Eigenschaft der Dinge, sondern etwas Geistiges, das bloß von der Vernunft geschaut und erfaßt wird, und das ästhetische Wohlgefallen ist keine sinnliche Erregung, sondern ein geistiger Genuß der Seele.

Verchiedenheit des Schönen v. Wahren und Guten.

Andererseits ist aber das Schöne doch nur durch die Sinne und das Sinnliche uns zugänglich, erreichbar, fühlbar; denn die Seele erkennt den geistigen Gehalt im schönen Gegenstande nur durch seine sinnlichen Formen. Und da, wie oben gezeigt worden, das Schöne auf der Verkörperung der Idee in sinnlich wahrnehmbaren Dingen beruht, so hat in der Wissenschaft vom Schönen und in den Werken der Kunst die sinnliche, formelle Seite dieselbe höchste Bedeutung, wie der geistige Inhalt, die Idee. Hierin unterscheidet sich das Schöne zumeist vom Guten und Wahren; gut bleibt gut, welches auch die Form sein mag, unter welcher es sich offenbart; wahr bleibt wahr, wenn auch seine sinnenfällige Aeußerung eine unangenehme, ja abstoßende ist. Das Schöne dagegen ist nicht möglich ohne Formen, welche ästhetischen Genuß zu bieten vermögen. Ein ebenso scharf ausgesprochener Unterschied trennt das Schöne und die Kunst von dem philosophischen Wissen. Dieses sucht den reinen Begriff, die Idee möglichst von den sinnenfälligen Formen abzulösen und den bloßen Gedanken herauszuschälen; die Kunst dagegen, welche das Schöne verwirklicht, will das genaue Gleichgewicht zwischen Idee und Form herstellen und jene in dieser verkörpern zum Zwecke eines freien geistigen Genusses. Die edelste Seele in dem vollkommensten Körper stellt die höchste menschliche Schönheit dar; ebenso bildet im Reiche der Kunst die Idee sich den Leib, und je klarer, faßlicher, bestimmter sie sich in der sinnlichen Form ausprägt, desto höher ist die Schönheit, welche das Kunstwerk besitzt, und desto reiner und vollkommener der geistige Genuß, das ästhetische Wohlgefallen.

Die über-sinnliche Schönheit.

Es giebt allerdings eine rein über-sinnliche Schönheit, denn alles höchste Schöne ruht in Gott und ist nicht in irdisch unzulängliche Formen gebannt, nicht an schwere, träge Stoffe gebunden, sondern frei und ungehemmt, als rein geistige Schönheit. Aber für diese Schönheit haben wir hienieden kein Maß, keine Wahrnehmung und Anschauung, und sie besteht für uns nur in Theorie und Begriff, nicht als Vorstellung und Bild; erst das glückliche Jenseits befähigt uns zur vollen Erkenntnis und Anschauung der wunderbaren Einheit und Harmonie

zwischen der Idee der Gottheit und ihrem Sein und Wirken und ermöglicht uns dadurch den seligsten Genuß der höchsten, überfinnlichen Schönheit.

4. Bei einem ästhetischen Urteile sind drei Geisteskräfte vorzüglich thätig, die Vernunft, die Phantasie und das Gefühl. — Die Erfahrung beweist uns zur Genüge, daß der erste Eindruck, den ein schöner Gegenstand auf uns macht, keineswegs auf einem bewußten Urteile des prüfenden Verstandes, der Vernunft oder der vergleichenden Einbildungskraft beruht, sondern auf einer unmittelbaren Eingebug unserer Empfindung, des Gefühles. Jeder Gegenstand, ästhetisch betrachtet, das heißt, nach seinem Gehalte an wahrer Schönheit beurteilt, erzeugt Wohlgefallen oder Mißfallen, Eindrücke, welche in den Bereich der Empfindung oder des Strebevermögens fallen. Dieser erste Wahrspruch des Gefühles ist freilich oftmals so dunkler Art, eine so unbestimmte Ahnung, daß es schwer ist, sich davon genaue Rechenschaft zu geben, oder denselben auf verlässige Gründe zu stützen, bis Vernunft und Phantasie Aufklärung und Bestimmtheit bringen. Die Vernunft urteilt über den ideellen, geistigen Gehalt des schönen Gegenstandes. Die Phantasie, die schöpferische und gestaltende Einbildungskraft, wird untersucht, ob die Idee eine möglichst vollkommene, unmittelbare, wirkfame, klare und bestimmte Verkörperung gefunden hat. Es geht aus dieser Wahrnehmung so viel hervor, daß wie der denkende Geist die Wahrheit und das Wesenhafte in den Erscheinungen sucht, wie der Wille das Gute anstrebt, so das Gefühl und die Empfindung, im Vereine mit der Vernunft und der Einbildungskraft, die Dinge nach ihrem ästhetischen Gehalte werten, also nach der ihnen inwohnenden Schönheit. Eine andere Folgerung ist die, daß der Künstler, welcher das Schöne hervorbringt, sowie derjenige, welcher das Schöne fühlen und erkennen will, notwendig einen reichen und gebildeten Geist, eine lebhaftere Phantasie und ein geläutertes, empfängliches Gefühl mitbringen muß, sonst wird ihm die Schönheit ein unzugänglicher Schatz bleiben. — Mehreres hierüber wird bei der Lehre vom guten Geschmack gefagt werden.

Das Schöne  
in Bezieh-  
ung auf die  
Geistes-  
kräfte.

5. Wenn wir die bisher gewonnenen, wesentlichen Ergebnisse zusammenfassen, so ergibt sich folgende Begriffsbestimmung des Schönen: Die Schönheit in den Dingen ist eine solche Erscheinung ihrer Idee in sinnlicher Form, welche im vernünftigen Geiste ästhetisches Wohlgefallen hervorbringt.<sup>1)</sup> Es muß nochmals betont werden, daß unter ästhetischem Wohlgefallen nicht ein materielles, sondern ein geistiges, freudiges Gefühl zu verstehen ist, ferner, daß die Idee nicht zusammenfällt mit der materiellen Bestimmung und dem äußern Zwecke des Gegenstandes, sondern daß sie sein geistiger Gehalt, seine höhere geistige Beziehung neben und über der äußern Bestimmung ist.

Begriff des  
Schönen.

Aus diesem Begriffe folgt, daß die Schönheit in unendlich vielen Gradabstufungen in die Erscheinung treten kann. Je höher und erhabener an sich der geistige Inhalt oder die Idee eines Gegenstandes ist, je reiner, anschaulicher, für die Phantasie wirkfamer und unmittelbarer sie in der sinnenfälligen Form dargestellt und mit derselben zur lebendigen Einheit verbunden ist, desto höher wird der Grad der Schönheit, desto größer wird das ästhetische Wohlgefallen sein und umgekehrt.

Eine weitere, schon berührte Folgerung ist, daß im schönen Gegenstande Idee und Form gleich wichtig sind, indem er als die wahre, notwendige Einheit

<sup>1)</sup> Vergleiche Die Schönheit und die schöne Kunst (1866) von Jungmann, oder des-  
selben Werkes zweite Auflage: Aesthetik, 1884.

aus beiden erscheinen foll. Formen ohne bestimmten Inhalt oder ohne notwendigen Zusammenhang mit demselben enthalten höchstens Elemente der Schönheit, aber ohne die Schönheit oder ein Schönes selbst darzustellen. Das ist das Vorrecht der echten Kunstschönheit, wie z. B. vieler Bilder der griechifchen Plastik oder der Schöpfungen Raffaello's, daß sie wie reine, idealifizierte Naturprodukte erscheinen, die so fein müßten und nicht anders fein könnten, so vollkommen stellen sie lebendige, notwendige Einheiten aus Ideen und Formen dar.

Das Schöne wird ferner weder objektiv oder äußerlich verwirklicht, noch subjektiv oder innerlich als Genuß empfunden, wenn die Idee nicht in der Form erscheint und verkörpert ist, sondern bloß angedeutet oder symbolifziert wird; wenn z. B. für Christus in gottmenschlicher Gestalt bloß das Monogramm oder der Namenszug Christi oder ein Sinnbild gesetzt wird. «Verbum caro factum est . . . et vidimus gloriam ejus»; das Wort, der Sohn Gottes hat Fleisch angenommen, das heißt, Er ist in menschlicher Gestalt und sinnlicher Form erschienen, und dann, erst dann hat auch der Mensch seine Schönheit und Herrlichkeit geschaut; denn ehemals, als Er körperlos zur Rechten seines Vaters im Himmel thronte, war seine ewige, unendliche Schönheit der Anschauung und wirklichen Vorstellung des Menschen unzugänglich.

Anwendung des Begriffes.

Wenden wir schließlich obige Begriffsbestimmung des Schönen auf zwei beliebige Kunstwerke an. Das erste sei eine der schönsten Leistungen des gotifchen Stils, der Dom von Reims, wie ihn der Künstler in feiner Vollendung gedacht. Die Idee, welche er im Steine, im Bau, den er aufführte, verkörpern wollte, war, daß derselbe die irdische Wohnung des höchsten, gnadenreichsten Gottes sei, ein Abbild der ewigen Wohnung Gottes im Himmel, wofür wir bestimmt sind, und wohin all unser Sehnen streben und ringen soll. — Ein einziger Blick auf das ungeheure, wunderbare Bauwerk mußte dem Beschauer gewiß die Ueberzeugung aufdrängen, daß es keinem gewöhnlichen irdisch-menschlichen Bedürfnisse dienen dürfe, daß es nicht eines Menschen, nicht einmal des größten und mächtigsten, Haus sein könne, sondern daß es einem ganz außerordentlichen, dem höchsten und erhabensten Zwecke gewidmet sein müsse. Was hat aber der Mensch Höheres und Erhabeneres, als seine Beziehungen zu Gott? Und ist es nicht, als wenn ein allgemeiner Aufschwung, ein mächtiges Sehnen nach Gott den gefühllosen Stein ergriffen, will doch alles zum Turm und Türmchen, zur Fiale und Spitze, zur Blume und Ranke werden, um aufwärts zu streben und höher, immer höher zu ringen und zu ranken? So hat, neben und über dem nächsten, äußern praktischen Zwecke, die höchste Idee in der sinnlichen Form des Steines den klarsten, möglichst bestimmten Ausdruck gefunden, welcher die Vernunft befriedigt. Einen wesentlich verschiedenen Charakter trägt der antike griechische Tempel an sich, vorzüglich fehlt ihm der Hinweis auf überweltliche Zwecke und Ziele, weil seine Planlinien eben auch ganz anderen religiösen Vorstellungen entsprungen sind.

Im Dome zu Mailand steht das Standbild des heiligen Bartholomäus von M. Agrate, einem Meister des sechzehnten Jahrhunderts. Der Apostel ist dargestellt, wie er die ihm, nach der Legende, vom Leibe geriffene Haut auf den Schultern trägt. Die Zeitgenossen sahen in dem Bilde ein Werk, welches der größten Künstler würdig wäre. Das Standbild ist in der That eine große technische Leistung des Meißels und ein ausgezeichnetes Anschauungsmittel für die Muskellehre; der künstlerische und ästhetische Wert dagegen ist überaus gering, weil es keine Idee, keinen Gedanken verkörpert, sondern nur eben ein

Werk der Mache und Handfertigkeit ist. Dazu kommt, daß der Vorwurf der künstlerischen Darstellung keineswegs dazu angethan ist, ästhetisches Wohlgefallen, wohl aber kaltes Grausen zu wecken. Die geschichtliche Aesthetik oder Kunstgeschichte wird noch oftmals in die Lage kommen, ähnlich über vielgelobte Werke der Kunst zu urteilen, weil denselben der ideelle Gehalt oder die richtige Form fehlt.

## II. DIE ELEMENTE UND FUNDSTÄTTEN DES SCHÖNEN.

In der bisherigen Erörterung ist ein Punkt nicht erklärt worden, nämlich, warum das Schöne, wenn es die Darstellung einer Idee in entsprechender sinnlicher Form ist, in uns Freude, Zuneigung und ästhetisches Wohlgefallen weckt. Es ist zunächst selbstverständlich, wie schon bemerkt worden, daß im Schönen, in den Werken der Kunst alles ferngehalten werden muß, was mißfällt, und wodurch das Gefühl verletzt wird, wie das sittlich und physisch Häßliche, das Graufige, Schreckliche u. s. w., außer wo es durch die Behandlung und den Gegensatz überwunden wird, so daß die reine Idee aus dem Kampfe widerstrebender Mächte siegreich hervorgeht.

Warum  
gefällt das  
Schöne?

Negativer  
Grund.

Aber warum gefällt uns das Schöne?

Wie der Mensch den Trieb nach Erkenntnis und Wahrheit, die Liebe zum Guten und den Mut, es zu verwirklichen, in sich trägt, so besitzt er auch als Erbteil seiner Gattung das Verlangen und die Sehnsucht nach Glück, nach reinem, geistigem Genuß, eine Sehnsucht, die wie eine Erinnerung an ein verlorenes Paradies, und wie die Hoffnung auf eine wieder zu erstrebende und wieder zu erlangende Seligkeit ist, wo alles sich in vollkommene Harmonie und darum in Freude auflöst. Wo immer daher dem Menschen ein Stück, eine Erinnerung an eine solche Harmonie entgegentritt, erblickt er etwas Schönes und freut sich. Diese Harmonie soll eben in allem Schönen anklingen. Dadurch, daß es eine relativ vollkommene Einheit aus Idee und Form darstellt, überwindet es den Widerspruch, welcher im Irdischen und Menschlichen störend eintritt, und seine Schöpfungen erscheinen wie kleine Welten für sich, welche Abbilder und Nachklänge paradiesischen Glückes sind.

Metaphysi-  
scher  
Grund.

Dazu kommt noch ein anderes.

Soll ein Gegenstand unser Wohlwollen, unsere Zuneigung und Liebe, kurz unser Wohlgefallen auf sich ziehen, so muß er durch seine Art und Beschaffenheit in Beziehung, im Verhältnis und in Uebereinstimmung zu uns stehen; er muß Eigenschaften besitzen, welche unserer Auffassung, unserem Denken und Empfinden entsprechen. Je größer, zahlreicher, tiefer, inniger und wesentlicher diese Beziehungen sind, je mehr dadurch ein Gegenstand mit uns verwandt ist und mit uns eins erscheint, um so größer und inniger wird unsere Teilnahme, Zuneigung und Liebe sein. Man hat daher mit vollem Grund gesagt, daß wir nur da die Schönheit fühlen und erkennen, worin wir uns in gewissem Sinne selbst wiederfinden, das ist, wo wir etwas uns Verwandtes und Aehnliches treffen. Es giebt also bestimmte Eigenschaften und Normalformen, welche alles Schöne besitzen muß, und ohne welche wir keinen ästhetischen Genuß finden würden. Es gehört zur Auf-

Pfycholo-  
gischer  
Grund.

gabe der Aesthetik, diese Ur- und Grundformen abzuleiten: es sind die Elemente und die Fundstätten des Schönen; auch seine Bildungsgesetze und wesentlichen, formellen Eigenschaften werden damit ausgesprochen.

Einteilung  
der Elemente des  
Schönen.

Alle Beziehungen der sinnfälligen Gegenstände zu uns gehen zunächst aus der Art hervor, wie wir sie wahrnehmen. Die Auffassung ist eine doppelte, eine sinnliche und eine geistige. Entspricht ein Gegenstand dieser zweifachen Wahrnehmung, so wird er uns gefallen. Daraus ergeben sich die zwei ersten Klassen der Elemente des Schönen, die der sinnlichen und der geistigen Wahrnehmung.

Näher und inniger kann uns sodann nichts in der Welt des Leblosen verwandt sein, als wenn ein Gegenstand, gleich wie der Mensch selbst aus Seele und Leib besteht, ebenso aus Geistigem und Leiblichem zusammengesetzt erscheint, mit anderen Worten, wenn das Körperliche ein Bild des Geistigen ist. Von solcher Art ist das Schöne, welches eine von der Idee befeelte und getragene sinnfällige Schöpfung darstellt. Die wesentlichen Eigenschaften, welche durch diese Vereinigung und Ineinsbildung des Geistigen und Sinnlichen, der Seele und des Leibes, gefordert werden, setzen den Gegenstand in ebensoviele Beziehungen zu uns und machen ihn uns wohlgefällig; sie bilden mithin die dritte Klasse der Elemente des Schönen. Da sie aus dem objektiven Werden des Schönen, aus Idee und sinnlicher Form entwickelt werden, und daher sämtlich auf einem Gegensatz oder Kontrast beruhen, so nennen wir sie die kontrastierenden Elemente des Schönen.

Ist alles Schöne seinem Begriffe nach eines und daselbe, nämlich die Erscheinung der Idee in sinnlicher Form, so wird doch derselbe Gegenstand von verschiedenen größten Künstlern verschieden dargestellt werden; denn jeder schaut in seinem Geiste die Idee in besonderer, eigentümlicher Weise und legt sie folglich auch in andern Formen nieder. Doch werden alle diese Verkörperungen in Beziehung und Verwandtschaft — allerdings in verschiedenem Grade — zu uns stehen, weil sie alle auf denselben Gesetzen menschlicher Vernunft beruhen. Diese wesentlichen Eigenschaften, wie das Schöne subjektiv im echten Künstlergeist entsteht, bilden die vierte Klasse der Elemente des Schönen und heißen die künstlerischen. Wir greifen hiermit bereits in die allgemeine Kunstlehre vor; die Verwandtschaft des Stoffes entschuldigt es.

Schönheit  
und Elemente der  
Schönheit.

Die Elemente des Schönen sind nicht das Schöne selbst. Es kann ein Kunstgegenstand recht viele kontrastierende, künstlerische Elemente in und an sich ausprägen, ohne daß er als Ganzes ein Schönes, das ist, eine relativ vollkommene Erscheinung der Idee in sinnlicher Form darstellt. Aber etwas an und für sich Wohlgefälliges sind die Elemente des Schönen immer, weil sie zu uns in nächster und innigster Beziehung stehen und in den einfachsten Formen geistige Beziehungen und Gesetze offenbaren. Es erklärt sich daher leicht, daß ein Gegenstand uns in mannigfachen Beziehungen gefallen kann, ohne daß wir ihn im ganzen als schön zu bezeichnen wagten. — Es liegt außerhalb des Zweckes dieser ästhetischen Einleitung, näher auf die verschiedenen Elemente des Schönen einzugehen, und einige wenige Bemerkungen müssen genügen.

Elemente  
der sinnlichen  
Wahrnehmung.

1. Die ästhetischen Elemente der sinnlichen Wahrnehmung. — Da die sinnliche Wahrnehmung auf die zwei ästhetischen Sinne, das Auge und das Ohr, beschränkt ist, so ergeben sich als sinnliche Elemente Licht und Formen, oder Linien, Umrisse und Farben für die Eindrücke des Auges, Töne und Klänge, Tonfätze und Takt für die Empfindungen des Ohres; von den

letzteren Elementen können wir hier vollständig absehen, da sie das Schöne in der bildenden Kunst nicht berühren. Von den Farben wird in der allgemeinen Einleitung zur Malerei gehandelt werden. Damit im übrigen ein Gegenstand der bildenden Kunst gefallen könne, so dürfen seine Linien, Flächen, Umriffe das schön empfindende Auge nicht nur nicht beleidigen, sondern müssen ihm in besonderer Weise entsprechen; allerdings bleibt der Eindruck nicht bei der bloß sinnlichen Wahrnehmung stehen, sondern zieht auch unser Gefühl und geistiges Empfinden mit zu Rate. Die betreffenden Lehren stützen sich auf die unmittelbare Erfahrung. Wir heben einige der wichtigeren heraus.

Es giebt keine sogenannte *Schönheitslinie*, wie vielfach behauptet worden, nämlich eine Linie, welche in ausschließlicher oder doch vorzüglicher Weise vor allen andern als schön bezeichnet werden darf, und welche sich in allen schönen Gegenständen der bildenden Kunst offenbart. Der englische Maler Hogarth meinte in vollem Ernste, die Grundform des Schönen und der Anmut in der Schlangenlinie zu entdecken. Allein unser unmittelbares Gefühl legt keiner Linie einen derartigen Wert zu. Ueberdies hängt die Führung der Linien von zahllosen Rücksichten ab, von der Stilart, von der Eigentümlichkeit der Kunst, von Stoff, Zweck u. f. f. Die falsche Voraussetzung rächte sich an Hogarth: er mußte ihr zuliebe die auf der geraden Linie beruhende Architektur der Griechen, teilweise auch die Gotik u. f. f., verwerfen.

Schönheitslinie.

Es giebt für das unmittelbar und naiv empfindende Gefühl keine irgendwie feste Symbolik oder geistige Bedeutung der Linien, sondern dieselbe wird erst und manchmal recht scharfsinnig in dieselben hineingelegt. Andererseits ist es aber ebenso unleugbar, daß der Zug und der Schwung den Linien für das Gefühl einen ganz verschiedenen ästhetischen Wert verleiht. Die gerade erscheint als die folgerichtigste, ruhigste, anschaulichste, die geschwungene Linie als die belebtere, mehr malerische, mannigfaltigere; die erstere wird daher in den großen architektonischen Umrissen und monumentalen Schöpfungen, diese in der Dekoration und in der Malerei und solchen Werken vorherrschen, von welchen wir eine Wirkung verlangen, die in das Malerische geht.

Symbolik der Linie.

In den Linien und Umrissen lieben wir das *Ausgeprägte* und *Charakteristische*: nicht eine krumme, geschwungene Linie, welche sich der geraden nähert, nicht eine so oft gebrochene und vielseitige Umfangslineie eines regelmäßigen Vieleckes, welche fast in den Kreis übergeht. So erscheint uns besonders in kleinerer Form ein Fünf- oder Sechseck schöner als ein Zehneck, weil in dem letzteren die Winkel nicht mehr scharf und charakteristisch genug hervortreten. In ähnlicher Weise lieben wir oftmals, wenn anders die allgemeinen Stilgesetze dies erlauben, statt der einfachen, geometrischen Formen, ähnliche, verdecktere, welche die mathematische Strenge mildern und in Fluß bringen und die Formen belebter erscheinen lassen, so statt des runden Cylinders den vielseitigen, statt des Kreises ein regelmäßiges Vieleck; die Gotik hat diese und ähnliche Beobachtungen zum Zwecke der schönsten malerischen Wirkungen ausgenützt. So erscheint ferner der mit mehreren Radien gezogene, etwas flachere Gewölbebogen (Korbboogen) der Renaissance freier und elastischer geschwungen als der regelrecht aus dem Halbkreis beschriebene Bogen.

Das Schöne in den Linien.

Wir fordern überall eine bestimmte, wohl berechnete *Gliederung*. Große Bildungen und Flächen ohne Teilungen wirken ebenso unangenehm und machen den Eindruck des Schweren und Langweiligen, wie die gehäufte und übertriebene

Gliederung das Auge verwirrt und blendet, weil es keinen Ruhepunkt findet und keine Ueberlicht gewinnt.

Zuerst und vor allem andern suchen wir nämlich immer und überall ein bestimmtes, durchgreifendes Bildungsgesetz, eine einheitliche, maßgebende Norm, aus welcher etwas entstanden und hervorgegangen ist. Der Zug der Linien, die Bildung der Motive im dekorativen Beiwerk, wie untergeordnet auch ihre Stellung und Aufgabe, und wie groß die künstlerische Freiheit sein mag, auf welche sie Anspruch erheben können, dürfen doch nie bloß als die Frucht der Laune und des Zufalls erscheinen, so wenig als die monumentalen Schöpfungen des Baumeisters oder Malers im ganzen und großen. So mißfällt uns eine geschwungene Linie oder Kurve, welche willkürlich und zu rasch in eine andere Richtung übergeht, eine Fläche, welche nur eben ausläuft, ohne von einem Saume oder Wulst umgrenzt zu sein, überhaupt ohne ein bestimmtes Merkmal, wodurch etwas alle wird, und als ein für sich bestehendes Ganzes erscheint.

Elemente  
der geistigen  
Wahrnehmung.

2. Die ästhetischen Elemente der geistigen Wahrnehmung. — Was unsere geistige Wahrnehmung und infolge dessen die geistigen Elemente des Schönen betrifft, so wissen wir, daß die Seele als vernünftiges Wesen mit Notwendigkeit aus sich und mit Hilfe der Außenwelt die Begriffe von Zweck und Mittel, von Ursache und Wirkung, Wahrheit, Zweckmäßigkeit, Uebereinstimmung und Gegensatz, Ordnung, Harmonie, Symmetrie, Proportion u. s. f. bildet. Und zwar betrachten wir die Verwirklichung dieser Begriffe, vorzüglich der ertgenannten, als die Grundgesetze und als die wesentlichen Eigenschaften der Dinge und überhaupt alles natürlichen und vernünftigen Seins.<sup>1)</sup> Da nun der Geist nur in denjenigen Dingen, in welchen diese Begriffe als maßgebende und bestimmende Gesetze der Erscheinung ausgeprägt sind, etwas ihm Verwandtes erkennt, welches einzig Wohlgefallen und Wohlwollen wecken kann, so müssen die Begriffe als geistige Grundformen und Elemente des Schönen betrachtet werden. Mehrere dieser Normen gehen über das bloß praktische Bedürfnis hinaus und beschlagen durchaus die ästhetisch schöne Darstellung und Erscheinung, wie der Rhythmus, die Harmonie, Symmetrie, Proportion; die zwei letzteren fordern eine nähere Erklärung.

Symmetrie.

Die Symmetrie ist im Unterschiede zur Regelmäßigkeit des Würfels oder Krytalls die Uebereinstimmung bei der Anordnung der Teile in bezug auf Maß, Zahl und Art. Sie offenbart sich darin, daß ein Ganzes in zwei gleichmäßige, übereinstimmende Hälften zerlegt werden kann. Am wirksamsten wird sie durch ein selbständiges Mittelglied betont, an welches sich die symmetrischen Teile anschließen. Wir betrachten die Symmetrie als durchgreifendes Bildungsgesetz für alles, was aus Teilen verbunden, was gebaut wird. Sie ist daher ein Grundgesetz für die Architektur und die verwandten Kleinkünste, während eine strenge, mathematische Symmetrie in der Plastik und mehr noch in der Malerei beleidigt. Je mehr sich jedoch die Werke der zwei letzteren bildenden Künste an die Architektur anschließen, um so mehr müssen sie sich den architektonischen Gesetzen, also auch der Symmetrie, unterordnen, wie z. B. in der Plastik die Karyatiden des Erechtheion in Athen, welche statt der Säulen das Gebälk tragen; so hat ferner in der monumentalen Wandmalerei die altchristliche, religiöse Kunst ihre ernstesten Gestalten möglichst symmetrisch angeordnet und dadurch oft große

<sup>1)</sup> Die Schönheit und die schöne Kunst von Jungmann, S. 75 ff.

Wirkungen erzielt; freilich stützte sich der Künstler hierbei überdies auf wesentlich religiöse und ideelle Rücksichten.

Die Plastik und mehr noch die Malerei lösen in der Gruppenbildung die strenge Symmetrie lieber in das freiere Gesetz des Gleich- und Gegengewichtes auf, wobei die entsprechenden Teile nach Maß und Zahl und Art nicht nur nicht gleich sind, sondern ganz verschieden sein können, jedoch für das Gefühl durch die einander entsprechenden Massen als Größen im Raume, nicht als wägbare Gegenstände, einen Ausgleich herstellen. So kann in einem Bilde ganz gut einem Baume rechts eine Felspartie links das Gleichgewicht halten, wenn Baum und Fels als Raumgrößen einander annähernd entsprechen. Auch die Baukunst thut dies, wo sie mehr den malerischen als den eigenen Gesetzen folgen darf; so baute das Mittelalter seine Burgen und Vesten auf den Bergscheiteln in den freiesten malerischen Formen, deren Linien den unregelmäßigen Zügen der Landschaft und der Felspartien entsprachen.

Eine fortgesetzte Symmetrie, welche nur eben gleichartige Teile anreicht und anfügt, wirkt langweilig und kann einen ganz ungünstigen Eindruck hervorbringen, wenn nicht ein für die Anschauung und das Gefühl gefälliges Verhältnis in der Formenbildung jedes einzelnen Gliedes und zwischen den Teilen untereinander und zum Ganzen maßgebend ist. Diese Verhältnismäßigkeit in bezug auf Zahlen- und Größenverhältnisse in der Bildung eines Kunstgegenstandes ist die Proportion. Unter den verschiedenen proportionalen Schönheitsgesetzen wurde in der Natur wie in der Kunst der sogenannte goldene Schnitt als eines der wichtigsten und fruchtbarsten erkannt. Dieser teilt ein Ganzes, z. B. eine Linie, so in zwei Teile, daß sich das Ganze zum größern Teile verhält, wie dieser zum kleinern, daß mithin der größere Teil die mittlere geometrische Proportionale zwischen dem Ganzen und dem kleinern Abschnitt ist  $(a + b) : b = b : a$ . Man hat den Nachweis geliefert, daß an den schönsten Bauten des Altertums, z. B. am Parthenon die Planlinien und der Aufriß, die Formen der Einzelbildungen, wie der Säulen, des Gebälkes u. f. w., zu sich und unter einander im fortgesetzten Verhältnis der Sectio aurea stehen. Dasselbe wurde an Bauwerken der mittleren und neueren Zeit, an hervorragenden Werken der Plastik und Malerei aller Epochen, im Baue des menschlichen Körpers und in zahllosen Naturformen nachgewiesen.<sup>1)</sup> Daß der goldene Schnitt das Normalmaß sei, welches im menschlichen Körper liegt, oder daß die berühmtesten Künstler nach demselben gearbeitet hätten, soll damit gar nicht ausgesprochen sein; es genügt, wenn er jenes Normalmaß der Natur und die proportionalen Schönheitsgesetze hervorragender Meister in anderer Form annähernd genau darstellt, wie er sich auch durch leichte praktische Verwendbarkeit empfiehlt. Ein anderes günstiges Verhältnis bilden die Linie eines Quadrates und dessen Diagonale. Aus der Erfahrung wissen wir ferner, daß die ungeraden Zahlen der Teilglieder angenehmer wirken als die geraden, z. B. drei Drittel günstiger als die Hälften, daß die Anreihung von Gliedern in horizontaler Richtung symmetrische, in auf- oder absteigender Richtung dagegen proportionale Teile fordert etc. Die besten proportionalen Gesetze entschädigen übrigens nie für den Mangel an Geschmack und künstlerischer Naturanlage.

<sup>1)</sup> In neuerer Zeit thaten dies besonders Zeising in *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers* (1854), und Pfeifer in *Der goldene Schnitt und dessen Erscheinungsformen in Mathematik, Natur und Kunst*. Andere stellten andere Gesetze auf.

Die kontraftierenden Elemente.

3. Die kontraftierenden Elemente der Schönheit. — Das Schöne entfteht aus der Verbindung von Ideen mit finnlichen Formen, aus der Vereinigung von Geift und Stoff, von Seele und Leib. Es ift mithin eine Ineinsbildung von zwei Dingen, die zu einander im Gegenfatz ftehen: das Geiftige foll verkörpert, das Körperliche durchgeiftigt werden, doch fo, daß die beiden Bestandteile der Verbindung ihre Eigentümlichkeit nicht aufgeben, fondern im Gegenteile ihre wefentlichen Eigenfchaften möglichft fcharf und charakteriftifch betonen. Damit aber daraus eine wahre, lebensfähige, künstlerifche Schöpfung entftehe, müffen felbftverftändlich die Gegenfätze eine harmonifche, unmittelbar für Phantafie und Gefühl verftändliche Ausgleichung finden. Daraus ergeben fich wichtige Anforderungen, welche das Schöne zu verwirklichen hat: es find feine kontraftierenden Elemente. Es muß genügen, einige der wichtigften Gegenfätze aufzuführen, welche im Schönen zu einem äfthetifchen Ausgleich gelangen follen.

Idealität und Realität.

Die Idee fordert für die Darftellung Idealität, die finnliche Form naturgemäß ihrerfeits Realität; das heißt, die erftere verlangt, daß fie nicht in Formen und Gefaltten verkörpert werde, welche der gemeinen, alltäglichen Wirklichkeit angehören, fondern daß diefe Formen und Gefaltten zur geläuterten Reinheit ihres Wefens emporgehoben werden, zu einer Schönheit, welche in den wirklichen Dingen der Natur, wo die urfprüngliche, reine, wefenhafte Schönheit fo felten zur Erfcheinung gelangt, felten oder gar nie gefunden wird. In Rückficht auf den finnlichen Stoff dagegen muß an das Schöne die Forderung geftellt werden, daß alle charakteriftifchen Züge der Wirklichkeit und der Realität darin feftgehalten und ausgeprägt werden. Ganze Kunftfchulen und Epochen laufen in zwei Richtungen, nur zu oft fogar feindlich auseinander, in die des Idealismus und des Realismus. Es ift das Vorrecht weniger, und nur der größten Künstler, in einem glücklichen, idealiften Realismus einen Ausgleich der Gegenfätze zu finden. Wir berühren damit eine Grund- und Lebensfrage alles Schönen und aller Kunt und müffen fpäter, wo es fich um das Wefen der fchönen Kunt handelt, ausführlicher davon fprechen.

Einheit und Mannigfaltigkeit.

Die Idee ift, wie alles Geiftige, etwas Einfaches, Einheitliches und Unteilbares, das Sinnliche und Stoffliche dagegen ift mannigfaltig, vielfach und wechfelvoll; es fpaltet fich in lauter Individualitäten mit eigentümlichen Charaktereigenfchaften, die alfo felbft auch wieder in zahllofen Kontraften auseinander gehen. Das Schöne muß daher die größte Einheit mit der Mannigfaltigkeit verbinden. Die Einheit wird um fo fühlbarer und wirkfamer hervortreten, je mannigfacher und verfchiedener die finnlichen Formen find, wenn fie doch alle zufammen nur einem einzigen Grundgedanken zum Ausdruck dienen. Welche Mannigfaltigkeit und Verfchiedenheit liegt nicht in den ornamentalen Motiven, über welche die Gotik verfügte! Doch ift von einer Zerfahrenheit oder einem Auseinandergehen derfelben nicht die Spur, weil der untergeordnetften Form die charakteriftifche Stileigentümlichkeit und der Grundgedanke der Bauart aufgeprägt find. Wie der reine Lichtftrahl, welcher fich im Prisma bricht, in eine Reihe verfchiedener bunter Farbentöne fich auflöst, fo muß im Schönen die Idee in der Mannigfaltigkeit finnenfälliger Formen fich auflösen und offenbaren, doch fo, daß alle einzelnen Formen zufammen den einen und einzigen geiftigen Gedanken darftellen. Brutus und Caffius, Cäfar und Antonius, Casca und Cimber, alle find Römer und dienen dem dramatifchen Plane; aber welche Verfchiedenheit und Gegenfätze legt der englifche Dichter in ihre Charakteriftik, um aus dem Wider-

streite der persönlichen Zwecke und Ziele und dem bunten Spiele der Ereignisse den historischen Gedanken, welchen die Tragödie verfolgt, siegreich zu entwirren! Strenge Einheit bei möglichst scharf hervortretender Mannigfaltigkeit ist des Erfolges in der bildenden Kunst ebenso sicher wie in der Poesie. Die Zerstörung Jerusalems von Kaulbach, trotz der großen Mängel des Bildes, oder Raphaels Erklärung verdanken ihre tiefe Wirkung auf den Beschauer zum größten Teile den schneidenden Gegenätzen, welche die beiden Bilder darstellen, um den Grundgedanken unmittelbarer und fühlbarer auszusprechen. Ja, es stehen dem Künstler wenig Mittel zu Gebote, die so geeignet sind, ein hohes Maß von Schönheit und große Gedanken in der verständlichsten Form zu offenbaren, wie die freie und möglichst unmittelbare Ausgleichung des Kontrastes zwischen strammer Einheit und großer, scharf hervorgehobener Mannigfaltigkeit.

Die Idee ist ferner **Leben und Bewegung**, sie ist frei, ungehemmt, **Leben und** fessellos wie der Gedanke; der sinnliche Stoff dagegen ist gebunden, träge, tot. **Tod.** Die Idee fordert daher, um in die Erscheinung zu treten, belebte und bewegte Formen; das sinnliche Darstellungsmittel dagegen gebietet die Berücksichtigung des Gesetzes der Trägheit. Bewegung ohne Ruhe macht den Eindruck des Unbehaglichen, Ruhe ohne Bewegung ist Tod. Die Auflösung dieses Kontrastes zwischen Leben und Tod, Freiheit und Gesetz wird eine gemessene, rhythmische Bewegung antreiben, die Idee in eine tote Form bannen, diese aber durch den schaffenden Odem des Gedankens belebt erscheinen lassen. Was dies bedeuten soll, könnte nichts besser und anschaulicher zeigen, als die griechische Bildnerei der Blütezeit, die Schöpfungen eines Phidias und Polyklet, oder wiederum die Formenprache der Gotik. So stellte auch der feinfühligste Geschmack in der goldenen Zeit der Renaissance auf den riesigen Grabdenkmälern die Hingeshiedenen nicht als leblose Tote dar, sondern sie ruhen, von Leben durchpulst, schlummernd auf den Särgen; die großen Meister haben durch eine solche Auffassung zugleich dem ästhetischen Gefühle und dem christlichen Gedanken gedient. — Wie störend lauter Bewegung ohne Ruhe ist, zeigt z. B. Tintoretts Paradies im Dogenpalast in Venedig, in welchem zahllose Gestalten «in einer Art schweben, baumeln, . . . daß dem Beschauer in ihrem Namen schwindlig wird.»<sup>1)</sup>

Die Idee ist etwas **Allgemeines** und allgemein Gültiges, unabhängig **Allgemein-** von zeitlichen, örtlichen und persönlichen Besonderheiten und Beschränkungen, **heit und** das, was wir mit dem Ausdrücke objektiv bezeichnen. Im Gebiete des Sinnlichen dagegen geht alles, wie schon bemerkt wurde, in Einzelwesen mit besonderen charakteristischen Merkmalen auseinander, alles wird individuell und subjektiv. Das Schöne überbrückt die Kluft zwischen objektiver Gemeingültigkeit und der Besonderheit des Einzelwesens, indem es die Idee in der individuellen sinnlichen Form darstellt, dadurch aber das Einzelne und Befondere zum Sinnbild eines großen Ganzen oder der Allgemeinheit erhebt. Wie der Dichter ungern Gattungsbegriffe, wie Berg, Quelle u. f. w., braucht, sondern einen bestimmten Berg und eine besondere Quelle als Vertreter der Gattung auffaßt, so zeigt der bildende Künstler, so offenbart das Schöne überhaupt im einzelnen und besonders das Gemeingültige der Idee. Das Sittenbild oder Genre in allen Künsten verfolgt in ausgesprochener Weise diese Richtung; Mieris' Trompeter und Ordonnanzen sind Vertreter der Gattung, wie Murillos Sevillaner Bettelknaben und Gassen-

<sup>1)</sup> Burckhardt, Der Cicerone, 1855, S. 993.

buben; aber auch die monumentale Kunst großen historischen Stils spricht in einzelnen, umgrenzten Thatfachen die größten weltbewegenden Gedanken aus. Je weniger die Darstellung sich im weiten und allgemeinen verliert, je schärfer sie individualisiert und die Idee in einem einzelnen und besonders Falle verkörpert erscheinen läßt, um so unmittelbarer ist der ästhetische Genuß.

Ausgleich  
der Gegen-  
sätze in den  
Künften.

Eine Bemerkung über die Verföhnung der Gegensätze im Schönen muß schon jetzt gemacht werden, wird jedoch später eine weitere Begründung finden. Da die Künfte verschieden sind, die einen mehr dem Idealismus, andere mehr dem Realismus sich zuneigen, so kann und muß der Ausgleich nicht immer in gleicher Weise stattfinden; so darf die Malerei, die reellste der bildenden Künfte, auch am weitesten in realer Darstellung gehen und infolge ihrer eigentümlichen Mittel die größte Bewegung darstellen u. s. f.

Künft-  
lerische  
Elemente.

4. Die künstlerischen Elemente des Schönen. — Jedes echte Künstlerwerk ist eine neue Schöpfung. Die Vernunft erfaßt den belebenden Gedanken, die Idee; die Phantasie erfindet die passende Form dazu, oder umgekehrt, die gestaltende Einbildungskraft geht voran, und dann belebt die prometheische, von Begeisterung gehobene Künstlerkraft, die tote Form durch den dem Himmel entflammenden geistigen Funken. Die erste Anforderung, die wir daher an das Schöne und das echte Künstlerwerk stellen, ist, daß es Originalität, Neuheit besitze. Mögen zwei Geister in ihren Anschauungen noch so verwandt sein, gleich sind sie nie, und je reicher und schärfer und höher ein Geist ist, um so mehr verfolgt er selbständig eigentümliche Wege. Wenn wir ihm zuweilen gestatten, sich selbst zu wiederholen, so verzeihen wir ihm nie, wenn er auf dem Pfade anderer wandelt. Formen und technische Eigentümlichkeiten, ja selbst eine gewisse Geistesrichtung und Auffassung können zum Vermächtnis und zu den Ueberlieferungen einer Kunstschule gehören, aber die geistige Originalität darf sich nie darin verlieren. So finden wir im Spotalizio und in der Grablegung des jungen Raphael die typischen Formen, die Technik und die besondere Auffassung seines Meisters Perugino: aber auf die Originalität verzichtete der Urbinate in der wichtigsten Beziehung nicht. Er haucht nämlich seinen Gestalten ein so neues, wahres, frisches Leben und Gefühl ein, wie dies den Umbriern nie geglückt. Aber auch damit begnügte sich Raphael nicht; als echter Künstler rang er sich zu voller geistiger Freiheit in Formen und Gedanken und zur reinsten Originalität empor.

Originali-  
tät.

Objektivi-  
tät.

Darf und soll somit das Kunstwerk das persönliche und subjektive Gepräge des Schöpfers an sich tragen, so hat der Künstler die Klippe einer übertriebenen und falschen Subjektivität zu meiden. Es ist schon gesagt worden, daß die Ideen objektiv sind, ein Gemeingut aller, sowie auch jedermann auf den Genuß des Schönen Anspruch erheben darf. Es soll daher das Kunstwerk eine Auffassung und Darstellung offenbaren, welche es geeignet machen, ein Gemeingut aller und ein Genuß jedes Genußfähigen zu werden. Der Künstler muß also bei aller individuellen Besonderheit möglichst große Objektivität anstreben; dieses kann ihm nur gelingen, wenn er jede Einseitigkeit der eigenen Individualität abstreift und sich in die allgemeine Denk- und Gefühlsweise der Menschen hineinzuverfetzen, oder, wie der Dichter sagt, sein eigen Selbst zum Selbst der Menschheit zu erweitern vermag. Diese reine Objektivität ist das schönste Vorrecht der griechischen Plastik; darum sind auch ihre Werke uns verständlicher und muten uns befreundeter an, als zahllose Schöpfungen neuerer und heimischer Künstler. Wie in der Litteratur, so kam vielfach auch in der Kunst ein falsches Geniewesen zur Herr-

schaft. Dasselbe geht aus der einseitigen Subjektivität hervor, indem es nur den eigenfinnigen Eingebungen des eigenen Geistes und der ausschweifenden Phantasie folgt, ohne sich um das Denken und Fühlen anderer zu kümmern. Selbst große Meister fanden zwischen Objektivität und subjektiver Selbständigkeit nicht die richtige Mitte, wie Michelangelo. Darum sind auch seine Schöpfungen, obwohl die Frucht der höchsten Künstlerkraft, vielen unverständlich, oder erscheinen ihnen zum wenigsten fremdartig, da sie einer übertrieben subjektiven Richtung entstammen.

In naher Beziehung hierzu steht die Unmittelbarkeit der künstlerischen Auffassung. Wer vor einem Bilde Raphaels oder eines andern Meisters steht, welcher etwas von feiner glücklichen Begabung befaßt, dem fällt es nicht entfernt ein, zu fragen, warum der Gegenstand gerade in dieser Weise und in diesen Formen dargestellt wurde. Der Beschauer denkt gar nicht an eine solche Frage, offenbar weil er das Gefühl hat, daß es so recht sei und nicht anders sein könnte, oder wenigstens nicht anders sein sollte. Es ist dies eben das, was wir die Naivetät oder Unmittelbarkeit der Auffassung nennen. Sie beruht einerseits auf der eben genannten reinen Objektivität, andererseits auf der größten Einfachheit und Klarheit der Darstellung; sie beruht, wie nichts anderes, auf der künstlerischen Inspiration, welche für jede Idee die nächstliegende, natürlichste, einfachste, kurz, unmittelbarste Form findet: es ist ja auch jedes echte Kunstwerk die Frucht der erhöhten geistigen Thätigkeit und eines unmittelbaren geistigen Schauens, nicht der Reflexion und der langsamen geistigen Mache. Andere Kunstwerke, wie die des sonst so großen Michelangelo, drängen dem Beschauer die Frage auf: warum wählte der Künstler gerade diese Art der Darstellung, diese Formen? und es gefüllt sich dazu ein Gefühl des Unbehagens. Diese Empfindung, sowie den Eindruck des mühsam, künstlich und schwerfällig Gemachten, statt des genial Geschaffenen, machen immer die Werke, welchen die Unmittelbarkeit der Auffassung, die Freiheit der künstlerischen Gestaltung und die Weihe hoher schöpferischer Kraft fehlt, wie z. B. die oben genannte Zerstörung Jerusalems, welche weniger einen naiv und unmittelbar empfundenen geschichtlichen Vorgang, als ein aus Reflexion hervorgegangenes System von Gedanken illustriert.

Unmittelbarkeit der Auffassung

### III. DIE BEZIEHUNGEN DES SCHÖNEN.

Außer dem ästhetischen Wohlgefallen giebt es ein geistiges, sittliches, sinnliches u. s. w. Wohlgefallen; wie diese Empfindungen einander verwandt sind, so stehen auch ihre Ursachen und Quellen in gegenseitiger Beziehung, dürfen aber nicht verwechselt werden. Es fragt sich mithin, in welchem Verhältnisse das Schöne zum Guten und Wahren, zur Religion, zum Interessanten, Nützlichen u. dgl. stehe.

Sittliches, sinnliches etc. Wohlgefallen.

I. Schon die ältesten Philosophen stellten das Schöne mit dem Guten und Wahren zusammen; sie betrachteten diese Ideen als die ersten und höchsten in der Gottheit und die Empfänglichkeit des Menschen für dieselben als eine seiner schönsten geistigen Fähigkeiten. Neuere Denker hoben ihre Beziehungen zu den Seelenvermögen hervor, die des Schönen zum Gefühle, des Guten zum

Verhältnis des Schönen zum Guten.

Willen, des Wahren zur Erkenntnis. Schon aus diesen Beziehungen ergibt sich einerseits die Verschiedenheit, anderseits die nahe Verwandtschaft, welche das Schöne zum Guten und Wahren hat. Verstehen wir unter Idee das Wesen und Wesenhafte, das in einem Gegenstande liegt, so sucht das Schöne, dieselbe sinnlich zu verkörpern, das Gute, dieselbe, inwiefern sie in das Gebiet des Sittlichen hineinreicht, durch die That zu verwirklichen, das Wahre, sie zu erkennen und in einer Begriffsbestimmung auszusprechen. Das Schöne ist die in entsprechender sinnlicher Form erscheinende, das Gute die in der That angestrebte, das Wahre die im Begriffe erkannte Idee.

Die Wirkung des Schönen ist zunächst und in erster Linie das ästhetische Wohlgefallen, wie es oben näher bestimmt worden ist, die des Guten das sittliche Wohlgefallen oder die Erbauung, welche zur Handlung und That spornt, die Wirkung des Wahren ein rein geistiges oder intellektuelles Wohlgefallen durch die Erweiterung und Bereicherung der Erkenntnis und Einsicht. Wenn dies die ersten und vorzüglichsten Wirkungen der drei Ideen sind, so nimmt jede einzelne aber auch an den Vorrechten und Vorzügen der beiden andern teil. So ist auch das Schöne, besonders in der hohen, monumentalen, idealen Kunst berufen, sittlich zu erbauen, den Geist zu befreien, zu erheben und ihn in eine höhere weihevollere Stimmung einzuführen und dadurch den Willen anzuregen; daselbe kann ferner in weit wirksamere Weise und in viel größeren Kreisen belehren und unterrichten als das Wahre, weil es das Geistige im Bilde verkörpert, statt es in kalte Begriffe und Worte zu fassen.

Alles echt Schöne ist auch gut und wahr, doch nicht umgekehrt. So wird das Gute immer ein sittliches, doch keineswegs stets ein ästhetisches Wohlgefallen vermitteln; denn das Gute liegt im Inhalt, nicht in der Form und Erscheinungsweise, welche im Schönen wesentlich, hier aber gleichgültig ist. Damit das Gute ästhetisch darstellbar sei, muß der Künstler oft erst die entsprechende Form finden. Wenn Pomerancio und Tempesta an den Seitenwänden von San Stefano rotondo in Rom in glänzenden Farben und vollem Realismus die schrecklichsten und furchtbarsten Martyrien darstellten, so schildern sie gewiß den höchsten sittlichen Mut und die erhabenste Tugend und mögen teilweise den Zwecken des Guten und Wahren dienen, aber keineswegs der Aufgabe des Schönen; denn die Bilder sind eher zu allem andern geeignet, als dazu, einen ästhetischen und zugleich echt religiösen Genuß zu bieten.

Verhältnis  
zum  
Wahren.

Auch beim Wahren liegt der Wert im Inhalt und Wesen, in der Uebereinstimmung unserer Erkenntnis mit der objektiven Wirklichkeit, die Form braucht nicht gefällig oder aus den Elementen des Schönen abgeleitet zu sein. Um die reine Wahrheit zu erkennen, trennt die Wissenschaft Idee und Erscheinung, Wesen und Form, löst alles Individuelle und Zufällige ab und macht das Allgemeine zum Gegenstande der Betrachtung. Im Schönen dagegen bilden Idee und Form eine Einheit und ein Ganzes, so daß letztere ein ebenso wesentlicher Bestandteil ist; es wird darin ferner das Individuelle und Einzelne dargestellt und zum Bilde des Allgemeinen gemacht. Darauf beruht der große Unterschied zwischen der philosophischen, streng wissenschaftlichen und der künstlerischen oder ästhetischen Auffassung und Darstellung.

So ist das Schöne weder das Gute, noch das Wahre an sich, aber ebenso gewiß ist es anderseits gut und wahr; denn nur, wenn es dieses ist, kann es für uns der Gegenstand des reinen, ästhetischen Wohlgefallens sein. Wie die drei

Ideen in Gott in höchster Vollkommenheit vereinigt sind, oder vielmehr, wie Gott die höchste Güte und Vollkommenheit und die ewige Wahrheit und Schönheit ist, so sind sie auch in der menschlichen Seele zur Einheit verbunden in dem Gefühle des Seinfollens. Das Gute ist das Gefühl des Seinfollens für das sittliche Verhalten und Handeln oder das Pflichtgefühl und Gewissen, das Wahre das Gefühl des Seinfollens für die Erkenntnis, das Schöne endlich das Gefühl des Seinfollens für die Erscheinung der Dinge.<sup>1)</sup> Ein Widerspruch zwischen den drei Ideen ist schlechterdings undenkbar; wir tragen im Gegenteil die Ueberzeugung und das Gefühl in uns, daß das Schöne in der normalen, ungestörten Weltordnung die formale Erscheinung des Guten und Wahren sein müsse.

2. Ein ähnliches Verhältnis besteht zwischen dem Schönen und dem Religiösen. Das Schöne ist nicht Religion, aber es ist in seiner Quelle tief religiös; denn alle die Ideen, die es darstellt, stammen ursprünglich aus Gott. Dem Gebiete der eigentlichen Religion entlehnt das Schöne ferner die erhabensten Gedanken, Stoffe und Anregungen und fordert darum den Künstler zu den höchsten Leistungen und zur Ausbeutung aller menschlichen Kräfte auf, um das Ewige und Unvergängliche in irdische Formen zu bannen. Die Religion ist aber in ihrem Wesen und in ihren Wirkungen unendlich erhabener und weiter reichend, sie ist univiersell und umfaßt alles in Zeit und Raum, so auch den ganzen Menschen mit seinem Denken, Fühlen und Wollen. Das Schöne und die Kunst dagegen sind, wie Wissen und Wissenschaft, in ihrem Umfang und in ihren Wirkungen beschränkt; sie können daher auch niemals, wie Schiller und andere träumten, die Religion ersetzen, noch sind sie, wie Hegel und Schelling wollten, eine Vorstufe der Religion. Solange aber das Schöne und die Kunst nicht auf verbotenen Pfaden wandeln, ist ein zwiefältiges Verhältnis zwischen ihnen und der Religion ebenfowenig denkbar, wie zwischen dem Schönen und dem Guten.

Zur  
Religion.

Wir fügen hier ein Wort über das Verhältnis der eigentlich religiösen Kunst zur Kunst im allgemeinen an.

Die religiöse Kunst setzt keine besondere Kunstübung voraus, so wenig als diejenige, welche ihre Stoffe der Geschichte oder dem alltäglichen Leben entlehnt. Die allgemeinen Grundsätze, Forderungen, Aufgaben u. f. f. bleiben für die religiöse Kunst maßgebend, wie für die Kunst überhaupt, und diese bezieht ihre höchsten Regeln und Principien aus sich selbst, aus dem, was sie ist und soll. Was alle echte Kunst als solche zunächst will, ist die Verkörperung von Ideen, und was sie bewirkt, ist reines, geistiges Wohlgefallen. Aber freilich, wenn der Künstler einen religiösen Stoff wahr und richtig behandelt und dafür die entsprechende Form findet, dann wird er nicht nur den ästhetischen Gesetzen, sondern auch notwendig den Zwecken der Religion dienen, der sittlichen Erhebung und Erbauung. Wenn man mit dem gewöhnlichen Einwurf zur Hand ist, daß doch viele religiöse Bilder, selbst von großen Meistern wie Michelangelo, Raffaello, Rubens und zahllosen andern, keinen religiösen Eindruck machen und nicht erbauen, so kommt dies daher, weil sie den heiligen Stoff nicht richtig, das ist, nicht in seiner objektiven Wahrheit oder Idee mit religiösem und andachtsvollem Sinne aufgefaßt, noch in den entsprechenden sinnlichen Formen dargestellt haben. Daß aber ein religiöser Gegenstand, richtig aufgefaßt und richtig wiedergegeben, nicht erbaue, ist schlechterdings unmöglich, außer wo jede Empfäng-

Religiöse  
und pro-  
fane Kunst.

<sup>1)</sup> Vgl. Gott und der Mensch von Dr. Ulrici, 1886, S. 625 ff.

lichkeit mangelt. Wir wissen von den tüchtigsten religiösen Malern, daß, wenn sie sich anschickten, einen religiösen Stoff darzustellen, sie zuerst und zunächst nicht an den Zweck der Erbauung und Belehrung dachten, sondern an ihre künstlerische Aufgabe, nämlich an die möglichst wahre und richtige Auffassung und Verkörperung des Vorwurfes; der Segen der Erbauung fehlte aber den Werken eines Fra Angelico, Giotto etc. nicht. Allerdings muß der Künstler, um seiner Aufgabe wie sie zu genügen, gleich ihnen religiöses Gefühl und Wissen besitzen, wie dem Historienmaler geschichtliche Kenntnis und Auffassung unentbehrlich sind. Religiöse Bilder, deren Idee weder religiös wahr aufgefaßt noch dargestellt worden, mit der Freiheit der Kunst entschuldigen wollen, heißt verlangen, daß die Kunst an keine Wahrheit und nicht einmal an die in ihrem Wesen und ihrer Aufgabe liegenden Gesetze gebunden sei. Eine derartige freie Kunst ist ein Unding.

Wo es sich um religiöse Kunst handelt, muß ferner festgehalten werden, daß die Religion jedes echte, wahre, gute menschliche Gefühl in ihren Dienst nimmt: die weichsten, zartesten und innigsten Empfindungen bis zu den ernstesten, männlichsten, erhabensten, feierlichsten Eindrücken. Es ist mithin ein großer Irrtum, wenn man annehmen wollte, daß der Ausdruck der weicheren und zarteren Empfindungen in der entsprechenden Form — allerdings nach Umständen und Verhältnissen — mit der Religion unverträglich sei. Wie gesagt, die Religion duldet jedes wahre, echte, gute menschliche Gefühl, aber — und dies muß wohl beachtet werden — sie weiht und heiligt es und giebt ihm eine überirdische Richtung und Beziehung. Es darf zweitens nicht vergessen werden, daß die Religion auch das Angenehme nicht verschmäht, welches in den ästhetischen Elementen der sinnlichen Wahrnehmung liegt. Nur ist das Angenehme niemals Zweck, sondern Mittel, um die religiöse Idee in einer Weise auszusprechen, welche religiöses Wohlgefallen, also heilige, weihevoll empfindungen weckt.

Darstellung  
des  
Religiösen.

Im weiteren sind für die religiöse Kunst zwei Gesichtspunkte maßgebend. Es muß zunächst das Religiöse überhaupt und im allgemeinen in Formen dargestellt werden, welche seiner Eigentümlichkeit entsprechen. Wie Profanes und Heiliges in der Idee auseinandergehen, so fordern sie für die künstlerische Ausgestaltung gewiß auch andere Formen. Es fragt sich mithin zuerst, welches ist im allgemeinen die Eigentümlichkeit des Religiösen, und welches sind die ihm entsprechenden Formen?

Alles Religiöse ist heilig, ehrwürdig und würdevoll, es wird daher negativ das Spielende, Tändelnde, sinnlich Reizende und Aufregende als mit sich gänzlich unvereinbar verschmähen; es wird positiv immer und überall eine feierliche Ruhe, einen gemessenen Rhythmus, einen gewissen Ernst selbst bei und neben den weichsten Empfindungen, die größte Lauterkeit und Keuschheit in den Formen und eine große Einfachheit in den Mitteln der Darstellung fordern. Es ist die Aufgabe der einzelnen Künste, zu untersuchen und zu prüfen, welche Formen und Mittel zum Ausdruck religiöser Gedanken nicht geeignet und welche passend erscheinen. Man wird z. B. in der Plastik und Malerei, vom richtigen Standpunkt aus, das hohle und aufgebaufchte Pathos der italienischen Manieristen im siebzehnten Jahrhundert und die Dramatik des ausgearteten Barocco mit der Religion oft kaum vereinbar finden. Selbst bei Raffaello und andern Cinquecentisten wird der Zug der Linien und überhaupt ihr Ideal der Schönheit sehr oft zu frei, zu schmeichlerisch, zu weltlich und sinnlich reizend, zu wenig von überirdischer Würde verklärt erscheinen, um wahres religiöses Gefühl und heilige

Gedanken richtig auszusprechen. Der ruhige Fluß der Linien bei vielen Vorraphaeliten, der heilige Ernst eines Giotto und die reine Milde eines Fra Angelico stehen zweifellos dem religiösen Ideale viel näher.

Was vollends Scenen betrifft, deren Schauplatz das Paradies, der Himmel, der Ort der ewigen Vollendung und des ruhigen, alles irdischen Strebens überhobenen, feligen Genusses ist, so wird diesem Zustand oder dieser Idee vor allem anderen eine strenge Symmetrie in Anordnung und Gruppierung, ein ruhiger, nur sanft bewegter, feierlicher Rhythmus in den Linien und der äußern Haltung und der Ausdruck der feligsten Befriedigung entsprechen. Es haben daher in der Darstellung des Paradieses Orcagna in Santa Maria Novella in Florenz und Giusto Giovanni im Baptisterium zu Padua, indem der erstere eine geradlinige, der andere eine konzentrische, ruhige Anordnung wählte, das Richtige weit mehr getroffen, als z. B. Tintoretto im Dogenpalaste, wo der Himmel einen kunterbunten Wirrwarr darstellt.

Der zweite maßgebende Gesichtspunkt spricht etwas Selbstverständliches aus, nämlich, daß innerhalb der Grenzen der religiösen Kunst im allgemeinen die jedesmalige Form auch genau der Eigentümlichkeit des religiösen Inhalts entsprechen soll. Es ist gewiß sehr gefehlt, wenn manche musikalische Kompositionen aus dem «Kyrie» in der Messe, welches doch ein inniger, demütiger, aus tiefster Erkenntnis der eigenen Unzulänglichkeit neunmal wiederholter Bitruf an Gottes Erbarmen ist, einen fröhlichen Festgesang oder ein Marschlied im Tanzschritt machen. Ebenso fordert das Bild der Madonna, wenn sie im Sinne und Geiste der heiligen Schrift im idyllischen Kreise als beglückte, felige Mutter geschildert wird, einen viel weniger strengen Stil, als wenn sie monumental als Himmelskönigin erscheint.

Anders verhält es sich, innerhalb der religiösen Kunst, mit der spezifisch kirchlichen oder liturgischen Kunst, welche sich unmittelbar an die Feier der heiligen Geheimnisse anschließt, oder sich auf den Bau von Altären, auf geweihte Gefäße und Gewänder, den liturgischen Gesang im engeren Sinne u. f. f. bezieht. Diese Kunstübung ist weniger frei, sondern an bestimmte, überwiegend äußere Zwecke, an praktische und gottesdienstliche Rücksichten und bestimmte kirchliche Vorschriften gebunden. Die meisten Leistungen der liturgischen Kunst gehören in das Gebiet und zu den schönsten Aufgaben der Kunstindustrie, von der sofort die Rede sein wird, und verhalten sich auch wie diese zur wahren und eigentlichen Kunst. Wie übrigens z. B. die Architektur neben und über dem äußern, praktischen Zwecke ihre ideale Aufgabe erfüllt, so kann dies auch die liturgische Kunst thun.

3. Viel weiter stehen das Schöne und das Interessante von einander ab. Letzteres wirkt nicht als Gesamterfcheinung und Verkörperung einer Idee, sondern durch eigentümliche, hervorstechende äußere Züge und Merkmale, wodurch es aus der Reihe des Gewöhnlichen heraustritt und überrascht; darum weckt es auch ein einseitiges geistiges Wohlgefallen und befriedigt zunächst die Neugierde und Liebhaberei, welche das Seltene und Seltsame suchen. Das Interessante braucht, um diese Eindrücke zu machen, ganz und gar nicht schön zu sein. Die besten Bilder Raffaellos sind weit nicht so interessant, wie die eines Correggio oder Rembrandt und zahlloser neuerer Maler, und doch offenbaren diese gewiß ein viel geringeres Maß an wahrer und echter Schönheit. Was sie überraschend und interessant macht, ist oft gar nicht die stichhaltige Zeichnung, Er-

Liturgische  
Kunst.

Verhältnis  
des Schö-  
nen zum  
Interessan-  
ten.

findung und Komposition, sondern die wunderbare Meisterschaft in der Behandlung der Farbe, besonders im Helldunkel, also etwas, das nicht den Maßstab für das künstlerische Genie, sondern für die technische Fertigkeit in der Mache giebt. Es war für die Kunst und die Künstler immer verhängnisvoll, daß von dem urteilenden Publikum und den Mäcenaten das Interessante so oft mit dem Schönen verwechselt wird. So wurzeln manche Richtungen und Erscheinungen in der Kunst, wie der Naturalismus oder die übertriebene und darum unberechtigte Naturnachahmung, der Hang zur Symbolik und Allegorie, die Bravourleistungen in der Ueberwindung der größten technischen Schwierigkeiten, die Rücksichten auf die Mode und Tendenzen des Tages u. f. w. viel weniger in der Idee des Schönen als in dem Reize, welchen das Interessante übt.

Zum  
Reizenden.

4. Wird unter dem Angenehmen, und mehr noch unter dem Reizenden, das sinnlich Wohlgefällige verstanden, so ist ihr Verhältnis zum Schönen schon bestimmt. Das Schöne ist immer angenehm, weil es ja Freude und Genuß giebt, aber es weckt ein freies, geistiges Wohlgefallen; sinnlich angenehm ist es nur durch die sinnlichen Elemente, Farben, Linien, Umriffe u. f. f. und auch in diesen offenbaren sich geistige Beziehungen, und sie machen an sich das Schöne nicht aus. Es kann also auch sinnlich angenehm sein, aber ohne daß dies irgendwie eine feiner wesentlichen Eigenschaften sein müßte. Gewiß, die Umriffe eines Baues und die Linien eines Standbildes dürfen das Auge niemals beleidigen, sollen ihm im Gegenteil gefallen und entsprechen; aber wer von ihnen sinnlichen Reiz verlangt, fordert und sucht nicht das Schöne, sondern eine Erregung, welche tief unter dem ästhetischen Genuß zurückbleibt. Selbst die Musik, um in das Gebiet der redenden Künste hinüberzugreifen, darf niemals bloß mit sinnlich verlockenden Tönen dem Ohre schmeicheln, sondern muß durch die ästhetische Empfindung bis zur Seele und zum Geiste dringen. Die Kunst, berufen, das Schöne darzustellen und dem Geiste den edelsten und reinsten Genuß entgegenzubringen, kann von ihrem hohen Ziele nicht weiter abirren, als wenn sie sinnlichen Gelüsten und Leidenschaften zu dienen sich vorsetzt. Selbst die Kunst der Heiden in Zeiten der Blüte ist nie so tief gefallen.

Zum Nütz-  
lichen.

5. Nach alle dem, was bisher von dem Wesen und den Wirkungen des Schönen gesagt worden, liegt die Schlußfolgerung nahe, daß es keinen Nutzen zu schaffen berufen sei und zum Nützlichen nur wenig Beziehungen habe. Es wurde dies der Kunst oftmals zum Vorwurfe gemacht; anderseits mutete man ihr gerade deswegen das ausgesprochene Streben nach allerlei praktischen Zielen zu: das Schöne und die Kunst sollen belehren, unterrichten, aufklären u. f. f. Es ist gewiß, daß das Schöne seine besondern Zwecke in sich selber trägt, und daß diese in der Verkörperung des Geistigen in sinnlichen Formen und in der Vermittelung und Weckung ästhetischen Wohlgefallens liegen. Dadurch entfernt sich das Schöne allerdings weit vom Nützlichen, welches vorübergehenden äußeren Bedürfnissen dient, und dessen Wert von seiner praktischen Zweckdienlichkeit abhängt, nicht von Formen, welche die Sprache des Geistigen reden, darum kann selbst das Unschöne und Häßliche sehr nützlich werden. Das Schöne dagegen ist unwandelbar und fragt zunächst gar nicht nach äußeren Zwecken und Vorteilen, zufrieden, reine, geistige Genüsse zu bieten. Soll aber damit gesagt sein, daß das Schöne nicht neben und über praktischen Zwecken bestehen, also mit dem Nützlichen sich verbinden könne? Gewiß nicht. Eine altchristliche Basilika, welche die Idee des Gotteshauses in den schönsten und

unmittelbarsten Formen zum Ausdruck bringt, wird trotz dessen ebenfögt allen äußeren Bedürfnissen und Zwecken gerecht, bietet Raum und Dach und Fach, wie ein Bau, welcher sich einzig das letztere zum Ziele setzt. Ein religiöses Gemälde, welches z. B. einen biblischen Vorgang schildert und die Idee desselben in entsprechender Weise darstellt, kann und wird in der beredtesten Sprache belehren und in schönster Art erbauen, obwohl der Künstler gar nichts anderes angestrebt, als ein echtes Kunstwerk zu liefern, das ist, für den religiösen Gedanken die notwendige Form zu finden; Belehrung und Erbauung müssen notwendig das Angebinde und die Zugabe feines Strebens sein, weil im sinnigen Beobachter das ästhetische Wohlgefallen zu tieferer religiöser Kenntnis und andächtiger Gefinnung hinüberleitet. Ein Lied stimmt zur reinsten Freude oder zur innigsten Wehmut, auch wenn darin nicht gejauchzt und geweint wird. Die Säule stützt und trägt um nichts weniger als der rohe und formlose Pfeiler. Wenn so das Schöne als solches nicht das Nützliche ist und nicht äußeren Lebensbedürfnissen entspricht, so hat Aristoteles dennoch recht zu sagen, daß das ästhetische Interesse eines der edelsten und vortrefflichsten sei, weil es eben in materieller Hinsicht nichts nützt. Wo es sich aber in der Welt des Geistigen um Erweiterung, Bildung, Erhebung und Befreiung des Geistes handelt, da fließt aus dem Schönen und aus der Kunst die reichste und klarste Quelle, welche den schönsten Nutzen schafft.

Eine merkwürdige Verbindung von Elementen und Formen des Schönen mit den Zwecken und Richtungen des alltäglichen Bedürfnisses und des Luxus vollzieht sich in den Werken der Kunstindustrie oder der Kunstgewerbe. An sich liegen Kunst und Industrie so weit auseinander wie das Schöne und das Nützliche, aber eine ausgebildete Technik und ein geläuterter Geschmack können auch den Arbeiten des Tischlers und Schreiners, oder des Werkmeisters in Erz und Eisen, in Gold und Silber u. s. w. ohne viel höheren Aufwand an Material oder Arbeitskraft so veredelte Formen und höhere Beziehungen geben, daß diese Erzeugnisse der Industrie oft hohen künstlerischen Wert besitzen und sich den Werken der freien Kunst nähern. Das verstand in vorzüglicher Weise das klassische Altertum, wo der Handwerker zugleich Künstler, der beste Künstler auch tüchtiger Handwerker war. Unter den geistigen Genüssen Athens, welche den Trübsinn verbannen, konnte daher Perikles damals die täglich sich erneuernde Freude an schöner häuslicher Einrichtung aufführen. Auch das Mittelalter, besonders das gotische, dann wieder in hervorragender Weise die edlere Renaissance, liebten die Verbindung der Kunst mit der Industrie. Erst die neuere Zeit verlor den Faden der Ueberlieferung, und mit großer Mühe muß die Gegenwart ihn wieder anzuknüpfen suchen, denn sie hat nicht nur die Geschmacklosigkeit zum Feinde, sondern mehr noch die geistlose Maschine. Die praktischen Zwecke werden in den Werken des Kunstgewerbes fast immer überwiegen, aber wenn sie auch nicht im vollen Sinne schön zu nennen sind, so können sie doch viele Elemente des Schönen enthalten.<sup>1)</sup>

Kunst und  
Kunstge-  
werbe.

<sup>1)</sup> Das k. k. Museum für Kunst und Industrie in Wien fondert die Werke des Kunstgewerbes in zwölf Gruppen: 1) Textile Arbeiten (Gewebe, Geflechte, Stickereien und Spitzen); 2) Tapeten; 3) Arbeiten in Leder, Pappe und Papier; 4) Schrift, Druck und graphische Künste; 5) dekorative Malerei; 6) kleine Arbeiten von Horn, Elfenbein und Stein; 7) Arbeiten aus Glas; 8) keramische (Töpfer-)Arbeiten; 9) Arbeiten aus Stein; 10) Arbeiten aus Metall; 11) Arbeiten aus Holz; 12) Kostüme.

## IV. DIE ARTEN DES SCHÖNEN.

## Das Reinschöne, Erhabene und Anmutige.

Einteilung.

Nach der Begriffsbestimmung ist das Schöne, welches ästhetisches Wohlgefallen weckt, die Verbindung und die Einheit aus der Idee und der sinnlichen Form. Die Idee ist der Inhalt und Gehalt, das Geistige und Unbegrenzte, das Was, die Quantität; die Form ist die Erscheinungsweise, das Endliche und Irdische, das Wie, die Qualität. Es sind mithin im Werden des Schönen drei Fälle möglich. Wenn die Idee ganz und voll durch die entsprechenden sinnfälligen Formen offenbart wird, wenn also Gedanke und Erscheinung einander gleichsam aufwiegen und eine harmonische Einheit darstellen, so entsteht das reine, harmonische, einfache Schöne. Fällt dagegen das Uebergewicht auf die Seite der Idee, welche die Form nicht nur durchdringt, sondern beherrscht und überwiegt, so tritt uns das quantitativ Schöne, das Erhabene entgegen. Wird endlich das Wohlgefällige vorzüglich und einseitig im Spiel der Formen gesucht, so entsteht das qualitativ Schöne, das Anmutige.

Da diese Auscheidung mehr wissenschaftliche als ästhetisch künstlerische Bedeutung hat, so müssen einige Bemerkungen über die zwei kontrastierenden Arten des Reinschönen genügen.

Das Erhabene.

1. Das Erhabene. — Wie immer im Schönen, so geht auch beim Erhabenen die erste Wirkung von der sinnlichen Erscheinung aus. Aber dieselbe liegt nicht in ruhiger, harmonisch gestimmter Freude und in stillem Behagen und Wohlgefallen, sondern in Ueberraschung, Staunen, Ehrfurcht, Bewunderung gegenüber einer Erscheinung, für deren Bedeutung und Größe wir in uns das Maß nicht finden, wohl aber ahnend voraussetzen. Was uns sofort beherrscht, ist die als etwas Außerordentliches sich offenbarende Idee, welche über die gewöhnlichen Begriffe, die das Irdische uns nahe legt, hinausgeht und sich nicht in beschränkte Formen und Maße bannen läßt. So kann denn das Erhabene bestimmt werden, als eine von Maß und Gesetz beherrschte ästhetische Erscheinung, deren Größe und Bedeutung sich aber den Maßen unserer Einbildungskraft entzieht und uns sofort an das Unendliche, Ewige, Göttliche erinnert. <sup>1)</sup>

Begriff.

Wer vor oder in den Kölner Dom tritt, den werden die Verhältnisse des gewaltigen Baues in Staunen und Verwunderung setzen, aber mehr noch wird die hohe und große Idee diese Wirkung üben, welche um die himmelhohen Türme und die zahllosen auftretenden Fialen webt und die ersten, hohen Hallen des Innern geheimnisvoll erfüllt; ihm fehlt zugleich ein doppeltes Maß, ein materielles, um die riesigen Verhältnisse zu messen, ein geistiges, um den Gedanken zu ergründen, in welchem zuerst der Wunderbau entstand, und die Idee, welche die Massen belebt. Ein herrliches Maß und festes Gesetz spricht wohl aus jedem Steine, aber die Formel dafür entzieht sich der Einbildungskraft, darum erfüllt den Betrachtenden der Genuß des Schönen, aber mehr noch das Staunen vor dem Außerordentlichen und die Ueberraschung des Wunderbaren.

<sup>1)</sup> Vgl. Lemcke, Populäre Aesthetik, 1865, Seite 90.

Der Zusatz, daß wir in der Erscheinung Gesetz und Maß ahnen und voraussetzen müssen, ist notwendig, denn sonst schlägt das Erhabene in das Unheimliche und Furchtbare um. Wenn ein römischer Schriftsteller von Brutus, dem ersten Consul, erzählt, daß er fest und ohne äußere Rührung der Hinrichtung seiner Söhne angewohnt, so achten wir diese Willensstärke und Herrschaft über das Gefühl als wahrhaft groß und erhaben, wenn die Liebe zur Freiheit, zur Gerechtigkeit und zum Vaterland den Maßstab zur Beurteilung hergiebt; fehlt uns dieses oder ein ähnliches Maß, dann erscheint uns Brutus in seiner Gefühllosigkeit schrecklich und grauenhaft. Ebenso kann der Gedanke an eine unerforschliche, dunkle Ewigkeit die Seele mit Schauer und Furcht erfüllen; lassen wir in diese ewige Finsternis die Vorsehung und Liebe eines Gottes hineinleuchten, der alles nach Maß und Gewicht ordnet, so verliert der Gedanke seine Schrecken und wirkt groß und erhebend, wie die Idee von Gott, die Hoffnung auf ewiges Glück.

Zum Begriffe des Erhabenen gehört wesentlich die Vorstellung der Größe, der Vollkommenheit, des Außerordentlichen und Ueberraschenden, das weit über Erlebtes und Erfahrenes hinausgeht. Offenbart uns seine Erscheinung auch sofort etwas Schönes, indem wir es als das Werk eines schöpferischen Geistes erkennen oder fühlen, so muß es doch, um als Erhabenes zu wirken, sich unseren beschränkten Maßen entziehen; denn wofür wir ein Maß gleich zur Hand haben, das erregt nicht Bewunderung und Staunen. Man denke sich den Turm des Straßburger Münsters umgelegt und übertrage die Wirkung aus der vertikalen in die horizontale Linie, — sofort hat die herrliche Stufenpyramide ihren wunderbaren Zauber verloren, denn sie ist meßbar geworden, während die Einbildungskraft sie vordem über ihr wirkliches Maß dehnte. Schwerlich wird jemand vor dem Pantheon Agrippas in Rom den Eindruck des Erhabenen empfangen, aber wenn Michelangelo den Rundbau in schwindelnde Höhe hebt und ihn als Krone über das Grab des Apostelfürsten hinpflanzt, dann offenbart er dem Gefühle leicht, was erhaben ist, weil die Einbildungskraft für die Kuppel von St. Peter kein entsprechendes Maß zu finden vermag.

Aus dem Gefagten muß zunächst eine doppelte Folgerung gezogen werden. Nimmt im Bereiche des Schönen das Reinschöne, worin Idee und Form sich decken, den Mittelpunkt ein, so liegt das Erhabene außerhalb der Mitte gegen die Grenze hin, welche das Schöne und das Gebiet des Gefühls vom Begriff und dem reinen Gedanken scheidet. Gerade weil im Erhabenen die Idee überwiegt, wendet es sich zunächst an die Vernunft, an Geist und Verstand; die Form dagegen, welche im Schönen die gleiche Wichtigkeit wie die Idee hat, tritt sehr oft in auffallender Weise zurück. Es ist ein erhabenes Schauspiel, wenn gewaltige Heeresmassen in gleichem Schritt und Tritt anrücken; der Geist und die Vernunft sind überrascht, denn sie fassen diese gleichmäßige Bewegung als den Ausdruck eines einzigen Willens auf, dem viele Tausende so stramm und genau gehorham sind, und doch besitzt die Form des Schauspiels, die Heeresmasse, so wenig Elemente des Schönen. Der Anblick des Weltmeeres begeistert und erhebt; gewiß, seine Wasserfläche entbehrt nicht mannigfachen ästhetischen Reizes, aber fast jede Landschaft bietet mehr formelle Schönheiten, und dennoch vermittelt der Ocean unvergleichlich eher den Eindruck des Erhabenen. Solche Beispiele beweisen, daß im Erhabenen die sinnenfällige Erscheinung oft fast nur wie eine Erinnerung und ein Sinnbild wirkt, und daß der Eindruck fast ausschließlich aus Gedanken und Anschauungen fließt, welche sie weckt, nicht verkörpert.

Folgerungen.

Die zweite Folgerung ift die, daß die Wirkung des Erhabenen mehr noch als die des einfachen Schönen von der fubjektiven Empfänglichkeit abhängt. Sie fetzt nicht bloß einen geläuterten Gefchmack und ein feines Gefühl voraus, fondern vorzüglich einen reichen, fruchtbaren und wohlgebildeten Geift, weil das Erhabene die Sprache der begeisterten, von den höchften Ideen erfüllten Vernunft ift; darum erfcheint oft dem einen erhaben, an dem der andere gedankenlos vorübergeht, und umgekehrt.

Das Erhabene des Raumes, der Zeit und Kraft.

In der Außenwelt offenbart fich das Erhabene in dreifacher Weife: als das mathematifch Große im Raume, wie in den ungemessenen Fernen und Weiten des Sternenhimmels, als das Dauernde im Wechsel der Zeit, dem Jahre und Jahrhunderte nichts anzuhaben vermocht, als daß fie ihm die Spuren der eigenen Vergänglichkeit aufgedrückt; folcher Art find die Pyramiden Aegyptens, an denen schon Joseph, der Sohn Jakobs, Mofes und Aaron vorübergegangen, und fo viele Ueberreste des klaffifchen Altertums, welche die Gefchichte von Jahrtaufenden erzählen. Am wirksamften ift das Erhabene der lebendigen Kraft, mag es fich im braufenden Sturmwind oder im gewaltigen Raufchen und Tofen der Waffer äußern; nur darf die Natur der Einbildungskraft nicht als blind wütende und vernichtende, maß- und gefetzlos wirkende Macht erfcheinen, fonft tritt im Eindrücke der Umfchlag in das Grauenhafte und Schreckliche ein. — Wohl ift alles Große in der Außenwelt an fich gering gegenüber dem menfchlichen Geifte, aber die Vernunft faßt es auf als die Wirkung einer höheren Urfache, als die Offenbarung göttlicher Allmacht und der Schöpferkraft des Menfchen.

Das Erhabene der feelifchen Kräfte.

Die wahre irdifche Heimat des Erhabenen ift die Innenwelt, die Menfchenfeele. Wie ihre Thätigkeit eine dreifache ift, fo offenbart fie auch das Erhabene in dreifacher Weife als das intellektuell Erhabene des Geiftes, als das Erhabene des Gefühles und als das ethifch Erhabene des Willens. Alle drei Arten fließen im erhabenen Charakter zufammen; feine wefentlichen Züge find Selbstverleugnung und Entfagung, Verzicht auf gemeine Bedürfnisse und Genüffe, die alles Irdifche und Endliche nur fchwer entbehrt, die heilige Scheu vor jeder Untreue gegen die innere Ueberzeugung, das Leben in großen Gedanken und Anfchauungen, die Fefselung des Willens, die freudige und begeisterte Selbft hingabe und das unbeirrte Ringen nach hohen Zielen und Zwecken u. f. f. Solche hohe Charaktere, wie fie die harte Schule des Lebens und die Zeiten reifen, in denen große Gedanken liegen, fordert auch die hohe Kunft am liebften für fich, um deren Züge und Wirken in Erz und Marmor, im Spiel der Farben oder der Poesie zu verewigen.

Verwandte Formen.

Dem Erhabenen treten mehrere verwandte Formen zur Seite: das Feierliche, die Ahnung und das Gefühl der Nähe des Erhabenen, daher ift es unzertrennlich von stiller Sammlung und ruhigem Harren; das Majestätifche und Würdevolle oder das Erhabene als Ausdruck des höchften Adels, der Macht und der Geiftesfreiheit und Herrfchaft über alles Niedrige und Gemeine; diesen Ausdruck lieb die klaffifche Kunft den Bildern der jungfräulichen Pallas und auch der Hera, wie vor allem die wunderbare Büfte der Ludovififchen Sammlung fo fprechend beweift; zu noch höheren Leistungen forderte den chrißlichen Künftler das Ideal der Madonna auf; das Pathetifche als Ausdruck der höchften Begeifterung der Vernunft; das Wunderbare oder das Erhabene als die Offenbarung überfinnlicher, göttlicher Kraft; das Prächtige oder das Erhabene, ver-

bunden mit entsprechendem Schmuck, denn nur in feinem Dienste erfüllen Pracht und Glanz ihre Aufgabe; so verwendeten die alten Griechen für die Bilder der höchsten Gottheiten die edelsten Stoffe, Gold, Elfenbein, Perlen etc.

Abgesehen von den allgemeinen ästhetischen Gesetzen, fließen aus dem Wesen und den Wirkungen des Erhabenen einige charakteristische Eigenschaften, welche eine formelle Erscheinung an sich tragen soll. — Je mehr und freier sich im Erhabenen das Große und Gewaltige offenbart, um so weniger verträgt es sich mit der engen Fessel der Schulregel und der mühsamen, glatten Mache; es fordert große Züge, hohen Schwung, kurz ein großes Maß von Freiheit in der formellen Ausgestaltung. Es genügt, an Pindar, Dante, Michelangelo, Shakespeare zu erinnern.

Formelle  
Eigen-  
schaften  
des  
Erhabenen

Diese Freiheit ist aber nicht leichtatmige Zügellosigkeit, sondern getragen von dem höchsten Ernste, welcher sich in der entgegengesetzten Weise offenbaren kann, bald in der würdevollsten und gemessensten Ruhe, bald in stürmischer, gewaltiger Bewegung. Die Götterstatuen der ältern griechischen Plastik und die altchristlichen Mosaikbilder in den Apsiden der Basiliken sind in der ersten Beziehung ebenso charakteristisch, wie in der zweiten z. B. die apokalyptischen Reiter von Dürer oder Cornelius.

Als Drittes muß eine große Einfachheit hinzukommen; denn auf allen Kunstgebieten wird die Wirkung des Erhabenen durch das Mannigfache und Gezierte, besonders durch kleine Zuthaten und müßiges Beiwerk gestört. In nächster Beziehung dazu steht eine klare Uebersichtlichkeit; Auge und Ohr, Vernunft und Phantasie müssen die Erscheinung des Erhabenen konzentriert, auf einmal und in feiner Ganzheit aufnehmen und erfassen, weil alles Zerlegen und Zergliedern in Teile und alle stückweise Auffassung die Wirkungen des Erhabenen und Großen aufhebt. Wenn gotische Dome zuweilen den Eindruck des Erhabenen weniger aufkommen lassen, als die großen Linien der romanischen Bauten oder die ruhige Klarheit und Uebersichtlichkeit eines griechischen Tempels, so liegt der Grund wohl vorzüglich darin, daß die Hoch- und Spätgotik oftmals in ein Uebermaß der Zierglieder fiel, welche die Gesamtaufassung erschweren. Corneilles «Qu'il mourût!», Shakespeares «Ein Pferd! ein Pferd! mein Königreich um ein Pferd!», Napoleons Tagesbefehl in Aegypten: «Songez, que du haut de ces pyramides quarante siècles vous contemplent», und viele ähnliche Geistesblitze ergreifen darum so sehr, weil in die kürzeste, einfachste und übersichtlichste Form der größte Inhalt zusammengedrängt ist. Gerade dieses scheinbare Mißverhältnis zwischen Inhalt und Form hebt und steigert den Eindruck, am meisten dann, wenn auch im Gedanken ein ähnliches Mißverhältnis zwischen Ursache und Folge liegt, wie in den Worten und Anschauungen, welche die Größe Gottes den Propheten eingab: «Er mißt in hohler Hand die Wasser und wägt die Himmel mit der Spanne; Er wiegt auf drei Fingern der Erde Wucht.» «Er berührt die Berge, und sie flammen auf.» «Die Völker sind vor ihm gleich einem Tropfen am Wassereimer und wie ein Stäubchen in der Wagschale.» Zu einer weniger edeln, aber immer noch erhabenen Vorstellung begeisterte der Gedanke an die Gottheit den jonischen Sänger, wenn er erzählt, wie Zeus seine Augenbrauen und Locken bewegt, und der ganze Olympe gegenüber dieser Aeußerung seines Willens erbebt.

2. Das Anmutige. — Wie sich das Erhabene vom Mittelpunkt, wo Idee und Form sich im rein und einfach Schönen begegnen, nach der Seite der Idee

Das  
Anmutige.

hin entfernt, fo thut dies gegen die Seite der Form zu das Anmutige. Es entfteht mithin, wenn in der Verbindung des Geiftigen und Sinnlichen das letztere das Uebergewicht gewinnt, wenn alfo der Reiz des Schönen und das äfthetifche Wohlgefallen vorzüglich in der eigentümlichen Art der Auffaffung und Darftellung und in der formellen Ausgestaltung gefucht werden. Nicht die Quantität, das Was, ift vorherrfchend, fondern das Wie ift es, das zunächft gefällt, zum Gemüte fpricht, uns anmutet. Anmutig nennen wir Bewegungen, das Mienenspiel, eine Körperhaltung etc., welche weniger ein beftimmtes Ideelles und Geiftiges ausdrücken, als ein allgemeines Gefühl, eine fanfte, weiche Stimmung; daher übertragen wir den Ausdruck und den Begriff auch auf Landfchaften, Farbenwirkungen, mufikalifche Kompositionen u. dgl. Das Charakteriftifche liegt vorzüglich darin, daß die Formen meistens ein bewegtes und belebtes Spiel bilden, welche das Anmutende in fich bergen, wie ja auch die Griechen die Grazien, die Göttinnen der Anmut, immer in gemessener, tanzender Bewegung darftellten. Es find darum, z. B. bei den Vertretern der umbrifchen Malerfchule oder bei Luini und andern Schülern und Nachahmern Lionardos, welche mit Vorliebe im Gebiete des Anmutigen weilten, einige immer wiederkehrende Formen fo bezeichnend: die Neigung des Hauptes, die Haltung der Augen, der Hände, die Körperftellung, felbft die Anordnung und Zeichnung des lockigen Haares, wie die Bildung der Typen überhaupt.

Das Maß an wahrer und echter Schönheit braucht im Anmutigen nicht groß, der Grad des Ideengehaltes gar nicht hoch zu fein. Das Mienenspiel und die Körperbewegung können anmutig erfcheinen, ohne auf wefentlichen Elementen des Schönen zu beruhen und ohne höhere Gedanken auszufprechen. Damit übereinstimmend ift auch die Wirkung des Anmutigen ein ruhiges, fanftes Wohlgefallen, das befonders die weicheren Gefühle anregt und fich den finnlich angenehmen Eindrücken nähert, da es auch vorzüglich auf formeller Bildung beruht. Der Genuß des Erhabenen ift eine geiftige Anftrengung und Erhebung, die Wirkung des Anmutigen eine geiftige Abfpannung und Auflöfung, während das einfach Schöne die Seele harmonifch anregt, gleichwie es felbft einen vollkommenen Ausgleich darftellt.

Meifter des  
An-  
mutigen.

Berühmte Namen in der Kunftgefchichte fuchten vorzüglich das Anmutige und Anmutsvolle mit ihren Formen und Bildern zu vermählen, Praxiteles, Giovanni da Bologna, Canova u. f. f. in Marmor und Erz, die oben genannten Schulen und zahllofe Maler der mittleren und neueften Zeit auf der Leinwand. Es ift dies begreiflich; das Erhabene entftammt nur den größten Geiftern, das reine und einfache Schöne der höchften, künftlerifch und harmonifch entwickelten Schöpfungskraft; das Anmutige ift auch dem geringeren Talente und dem mühfamen Studium erreichbar. Während in den großen Kunftperioden das Erhabene und reine Schöne den Aufgang und die Sonnenhöhe bezeichnen, gehört das Anmutige gemeiniglich der Zeit der beginnenden Auflöfung an, wo der Genius erlahmt und der eine große Kunftftil nach verschiedenen Richtungen und in einzelnen Beftrebungen zerfließt.

Formen  
des An-  
mutigen.

Aehnlich wie das Erhabene hat auch das Anmutige in feinem Bereiche verwandte Formen. Dem Feierlichen entfpricht hier das Idyllifche oder das Anmutige mit dem Ausdrücke des harmlofen Glückes in der Befchränkung (Genre-, Kinder-, Familien-, Hirtenfcenen u. f. f.); dem Majefätifchen das Naive oder das Anmutige in feiner urfprünglichen, unverdorbenen Natürlichkeit gegenüber dem

Gekünstelten und Konventionellen, in allen Kunstgebieten, besonders als Gegensatz, von der günstigen Wirkung; man braucht nur an die mittelalterliche Miniaturmalerei oder an Fiesole zu erinnern. Dem Pathetischen auf der Seite des Erhabenen steht hier ferner das Sentimentale gegenüber oder das Anmutige als vorherrschender Gefühlsausdruck; dem Prächtigen das Reizende, das Anmutige verbunden mit entsprechendem Schmuck und mit gesteigerter Bewegung. Ganz im Grenzgebiete des Schönen liegen andere Formen, wie das Hübsche, das Nette, das Niedliche oder das Anmutige in kleiner Form, wobei jedoch der Begriff klein in relativer Bedeutung zu fassen ist, denn es giebt niedliche Paläste und kolossale Putten, wie die Engel in St. Peter, welche die Weihwasserchalen tragen, u. f. f.

## V. DIE MITTELBAREN FORMEN DES SCHÖNEN.

### Das Tragische, Komische, Humoristische.

Sind das Erhabene und Anmutige auch nicht das Schöne in der vollen und ganzen Verwirklichung feines Begriffes, so fallen sie doch ihrem Wesen, ihrem Entstehen und ihren Wirkungen nach immer noch in den Bereich des Schönen. Mit anderen Worten, das Erhabene und das Anmutige verfolgen den bestimmten, einzigen Zweck, unmittelbar das Schöne zu verwirklichen. Dagegen giebt es andere Formen, welche unmittelbar das Schöne nicht darstellen wollen, wohl aber mittelbar es thun können.

Diese indirekten Formen des Schönen gehören besonders und vorzüglich der Poesie an, weniger der bildenden Kunst; ein tieferes Eingehen scheint darum an dieser Stelle nicht geboten.

1. Das Tragische. — Im Erhabenen findet ein friedlicher Ausgleich zwischen der Idee und der sinnlichen Form statt. Im Leben und in der Wirklichkeit kann zumal das Erhabene der Innenwelt, der Seele, sich selten frei und friedlich, ungestört und ungehemmt äußern. Gerade dadurch, daß der erhabene Charakter über das Gemeine und Alltägliche hinausragt und höhere Ziele und Zwecke verfolgt, ruft er den Widerspruch hervor, denn sein Streben ist ein Vorwurf, welcher die Alltäglichkeit herausfordert.

Das  
Tragische

Ferner sind die Gerechtigkeit, Mäßigung, Selbstbeherrschung, die Anerkennung der Rechte anderer — Gesetze, ewige, unabänderliche, erhabene Grundlagen, auf welchen die Weltordnung beruht, und die daher nicht ungestraft angetastet werden dürfen; aber dennoch stacheln auch sie den Widerspruch der Leidenschaft, welche blind die von Gott gesetzten Schranken durchbrechen will und so das Erhabenste in der sittlichen Welt in Frage stellt.

Dies große Schauspiel, das Erhabene im Kampfe, ist das Tragische, wie es uns in der Selbsterfahrung, im Leben und in der Geschichte genugsam vorgeführt wird. Es muß daher auch unser höchstes Interesse anregen und unsere innigste Teilnahme wachrufen, wenn uns ein Abbild dieses Kampfes in der Kunst, in der Poesie oder in der Sprache des Marmors und der Farben geboten wird.

Begriff.

Das unentweihete Erhabene im Kampfe.

Wenn in diesem Kampfe mit den finstern Mächten der Leidenschaft und der gemeinen, niedrigen Denkart das reine Erhabene nur eben zertreten und zermalmt wird und untergeht, so ist dies traurig, trostlos, empörend. Wenn aber der Träger des Erhabenen mit vollem Bewußtsein der Gefahr, freudig den Kampf mit dem Widerspruch aufnimmt und lieber alles duldet, lieber untergeht, als vom Erhabenen zu lassen und eine Schuld auf sich zu laden, so ist dies wohl auch traurig, aber zugleich erhebend: darin zeigt sich das Erhabene in seinem überirdischen Werte, wenn sein Wortführer alles daran setzt, nur um es makellos zu bewahren und im Kampfe zu läutern, und müßte er auch erliegen; denn ein solcher Untergang ist doch der schönste Sieg: das ist tragisch. So geht der Standhafte Prinz unter bei Calderon, so Polyeucte bei Corneille, so Morus bei Redwitz u. f. w. Diese tiefe Auffassung des Tragischen klingt auch bei den Griechen an, in Agamemnon von Aeschylus, in der Antigone von Sophokles, in Hippolytos von Euripides etc.

Die Läuterung des entweiheten Erhabenen im Kampfe

Aber nur selten schließt selbst ein großer Charakter das Erhabene rein und unentweihet in seiner Brust ein; zumeist erwachen ihm Feinde und Gegner in demselben Herzen; manchmal verwickeln sogar Neigungen, die an sich nicht böse sind, in Schuld und Sünde. Dann ist eine doppelte Lösung möglich. Das Erhabene, wenn auch zeitweilig getrübt und verdunkelt, ringt sich im Kampfe zu neuem, lauterem Glanze empor, das Gefäß dagegen, der Träger des Erhabenen, geht unter, aber groß und rein. Das ist traurig, aber auch wieder erhebend: das ist tragisch. So endet Oedip auf Kolonos bei Sophokles, so Maria Stuart bei Schiller, und die Jungfrau von Orleans, wo die Entwicklung — geschichtlich allerdings unverantwortlich — dramatisch und psychologisch ganz herrlich ist; so endet der letzte Held von Marienburg von Eichendorf, ähnlich auch Richard II. von Shakespeare u. f. w.

Die Vernichtung des Erhabenen im Kampfe.

Weit öfter, und das ist die zweite Lösung, wird das Erhabene und Große von den bösen Leidenschaften verzehrt, und der tragische Held geht unter wie ein gefallener Engel. Auch das ist traurig, aber auch erhebend, indem der Abfall vom Erhabenen sich in so bitterer Weise rächt: das ist tragisch. So fällt Wallenstein bei Schiller; erhaben ist in mancher Beziehung sein hochsinniges Wesen und Streben, aber er läßt sich verleiten zu einem frevelhaften Spiele mit der Macht, und er endet als Empörer. So fällt Macbeth bei Shakespeare; anfangs erscheint er wahrhaft groß als Held und Unterthan, aber er will eine Krone tragen, und er wird zum Ungeheuer. So fallen Coriolan und Cäsar kläglich und schuldvoll, trotz großer und erhabener Charaktereigenschaften, weil sie keine menschliche Schranke achten und ihr ganzes Wesen einseitig an eine Leidenschaft hingeben. Es ist schon tragisch, daß im Shakespeare'schen Richard III. der für das Höchste und Edelste geborene Mensch so tief fallen und alle seine Kraft dem schlechtesten Zwecke verpfänden kann.

Zum Wesen der Tragik gehört nach dem Gefagten, daß das Erhabene in einen Kampf eingeführt wird, der nicht zum friedlichen Ausgleich gelangen darf, sondern zum gewaltsamen Abschluß, zu Sieg oder Niederlage hier oder dort führen muß. Eine andere Hauptbedingung ist die, daß der Träger des Erhabenen mit voller Freiheit und dem ganzen Bewußtsein des Einsatzes den Kampf aufnimmt. Der Zufall als solcher kann daher nicht tragisches Motiv sein.

Wirkungen des Tragischen.

Als die Wirkung des Tragischen bezeichnet schon Aristoteles Mitleid und Furcht, Mitleid über das untergehende Schöne, Furcht vor den Mächten, welche es stürzen. Diese Empfindungen sind wesentlich, genügen aber nicht,

fondern sie müſſen ſich zur liebenden Anerkennung des höheren Willens der Vorfehung, zur Freude über den unverkürzten Wert und den moralifchen Sieg des Erhabenen ſteigern. Das echt Tragifche iſt tief religiös. Nur vor dem Hintergrunde der ewigen göttlichen Wahrheiten ſpielt die echte Tragödie. Sie zeigt das Maß des Menſchen im Guten und Böſen, die ſchreiendſten Gegenſätze und ſchmerzlichſten Täufchungen hienieden, aber ſie läßt auch deren Ausgleich in einer höheren göttlichen Weltordnung erkennen und ahnen. Die Tragik regt alſo ſehr gemifchte Gefühle an, weil ſie zwifchen die Idee und Form, die im reinen Schönen eine harmonifche Verbindung eingehen, einen Keil hineintreibt, den Widerſpruch. Wie es ohne äſthetiſches Wohlgefallen kein Schönes giebt, ſo kann das Tragifche nur dadurch zum Schönen werden, wenn ſchließlich, wie oben bemerkt wurde, aus den Empfindungen des Mitleids und der Furcht, der ſchmerzlichſten Teilnahme und des Schreckens das erhebende und freudige Gefühl hervorgeht, daß das reine und unentweihte Erhabene einen ewigen und unvergänglichen Wert beſitzt, und daß jeder Verrat an demſelben eine Thorheit und jeder Sieg über daſelbe eine Niederlage iſt. Wohl ſiegt Kreon über Antigone, aber wer möchte die Verzweiflung ſeiner Siegesluſt teilen und den Tod der Gattin, des Sohnes und der edelſten Heldin, die dem ungeſchriebenen, aber ewig unveräußerlichen Geſetze des Gewiffens gefolgt, verantworten!

Man kann aber doch Bedenken tragen, ob große Verbrecher, wie Richard III., Macbeth, Jago u. ſ. w. Gegenſtand der äſthetiſch-tragiſchen Behandlung ſein können. Es muß jedenfalls die unfittliche Behauptung zurückgewieſen werden, daß große Verbrechen als ſolche erhaben, kleinere Vergehen verächtlich erſcheinen. Dagegen iſt gewiß, daß das große Verbrechen eine Art äußerer Verwandtſchaft mit echter Größe beſitzt, inwiefern es ein höchſtes Ringen, eine höchſte Kraftanſtrengung iſt, welche freilich im Dienſte des Guten ſtehen ſollte. Dazu kommt, daß das Verbrechen durch den Gegenſatz den Wert und die Schönheit wahrer und echter Erhabenheit hervorhebt. Nur darf das Unſittliche, wie alles Häßliche, nie äſthetiſcher Zweck, ſondern nur Mittel ſein. Am höchſten vollends ſteigert ſich unfere Teilnahme und ſittliche Befriedigung, wenn der Verbrecher, wo er Verderben und Unheil gefäet, nur Segen ſproffen ſieht, während ſeine übermenſchlichen Anſtrengungen in nichts zerrinnen. Darum ſind beim engliſchen Dramatiker die letzten rieſigen, verzweifelten, aber dennoch ohnmächtigen Anläufe und Wutausbrüche der großen Verbrecher, die er zeichnet, ſo überaus charakteriſtiſch und wirksam, weil ſich das böſe Gewiffen, die Rache der tragiſchen Schuld und die unheimliche, ſchreckliche Begeiſterung der Verzweiflung darin ausſprechen. Nichts beweift der Phantafie und dem Gefühle ſo ſehr, wie ſie, daß Macbeth, daß Richard etc. dem Reiche des Lichtes erſtorben, ſchon allen dunkeln und böſen, ſinn- und herzverwirrenden Mächten anheimgegeben ſind.<sup>1)</sup>

Die Tragik  
großer Ver-  
brechen.

<sup>1)</sup> Macbeth: «Ich fange an, der Sonne müd' zu ſein,  
Könnt ich mit mir die ganze Welt vernichten!  
Schlagt Lärm, Winde, ſtürmt! Brich herein,  
Zerſtörung! Will das Schickſal mit uns enden,  
So fallen wir, die Waffen in den Händen.»

(V, 7, nach der Bearbeitung von Schiller.)

Richard: «Kämpft, Englands Edle, kämpft, beherzte Saffen!  
Zieht, Schützen, zieht die Pfeile bis zum Kopf!  
Spornet eure Roſſe und reit' im Blut!  
Erſchreckt das Firmament mit Lanzenſplittern!»

Anwend-  
ung auf  
Laokoon  
und  
Niobe.

Zu den tragischen Darstellungen des klassischen Altertums wird gemeinhin die Laokoongruppe im Vatikan gezählt. Wer sich aber mit einer ganz meisterhaften und wunderbaren Technik, welche allerdings viele Elemente der Schönheit besitzt, nicht abfinden läßt, den wird die Gruppe nicht befriedigen; zum wenigsten übt sie nicht die Wirkungen des Tragischen. Denn in dieser Beziehung fehlt gerade das Wichtigste, das Erhabene im Kampfe. Sie schildert ein schreckliches, physisches Ringen, ein graufiges, furchtbares Leid, aber daß in diesem Kampfe das Erhabene mitverwickelt, daß es vollends der Einsatz desselben sei, das tritt nirgends hervor, und darum fehlt dem Werke auch der verfühnende Gedanke, welcher den unvermeidlichen Eindruck des Schrecklichen, Graufigen und Grauenhaften zu überwinden und auszugleichen vermöchte. Ungleich höheren tragischen Gehalt besitzt eine andere klassische Schöpfung, die Gruppe der Niobe und ihrer Kinder, besonders die Hauptfigur. Es geht der Schmerz der Mutter nicht in einer bloß physischen Empfindung auf, sondern in der schrecklichsten Not bewahrt sie das Bewußtsein ihrer Würde und den Ausdruck geistiger Stärke und Hoheit.

Das  
Komische.

2. Das Komische. — Es ist die Kehrseite, der entgegengesetzte Pol des Tragischen. Wie dieses nur eine mittelbare Form des Schönen, so zieht das Komische ebenfalls zu Idee und Form als dritten Faktor den Widerspruch herbei. Eine positive, harmonische Verbindung ist daher in demselben auch nicht möglich. Während aber der Widerspruch dort zu den tiefgreifendsten Kämpfen, zu Sieg und Niederlage führt, löst er sich hier friedlich und harmlos in Lachen auf.

Begriff.

Alles Schöne ist das in irdische Formen gebannte Ideelle, Geistige, Ewige; das Komische, oder das Lächerliche, tritt in den Kreis des Schönen, indem es in harmloser Weise die Nichtigkeit und Zufälligkeit alles Irdischen und Menschlichen zeigt und so indirekt und mittelbar daran erinnert, daß es nur ein wahrhaft Ideelles, Geistiges und Ewiges giebt. Mit anderen Worten, im Schönen findet die siegreiche Idee die ihr entsprechende, relativ vollkommenste Form und Erfcheinungsweise; im Komischen tritt ihr die gemeine Wirklichkeit und die Laune des Zufalls, der in allen menschlichen Dingen eine so bedeutende Rolle spielt, als widersprechende Macht entgegen, so daß die Verbindung von Idee und Form erfolglos zu einem unschädlichen Lachen führt. Es ist schwierig, eine Begriffsbestimmung des Lächerlichen zu geben; Aristoteles umschreibt es, wenn er es «eine schmerzlose und unschädliche Fehlerhaftigkeit» nennt. Wir können es nach seinem Werden bezeichnen als eine Erscheinung, welche durch den innern oder in dieselbe hineingetragenen Widerspruch sich in ein harmloses Lachen auflöst, oder in anderer Fassung, es ist die erscheinende, zu harmlosem Lachen führende Nichtigkeit und Zufälligkeit, insofern sie den Schein des Gegenteils angenommen.

Die Begriffsbestimmung spricht es deutlich aus, daß das Komische an sich nicht das Schöne darstellt, und gewiß erheben sich zahllose komische Leistungen auf allen Gebieten nicht bis zum Werte des Schönen. Es wird von dem Höhen-

«Rückt vor, drängt ein, recht in des Wirrwarrs Völle,  
Wo nicht zum Himmel, Hand in Hand zur Hölle!

(V, 3, nach der Uebersetzung von Schlegel.)

Dahin gehören auch die dunkeln Ahnungen, Gesichte und unheimlichen Zufälle; bei Richard III. die Geister der Erschlagenen, seine Verwirrung, weil sich die Sonne nicht blicken läßt, die «thau'gen Thränen» auf dem Boden; bei Wallenstein das Brechen der kaiserlichen Kette u. f. w.

grade des ideellen Gehaltes und der durchgebildeten Form abhängen, ob es in den Bereich deselben gehöre, und echtes ästhetisches Wohlgefallen wecke oder, wie Kant sehr richtig bemerkt, bloß eine körperliche Erregung und ein sinnliches Vergnügen.

Es werden im Komischen zwei große Gebiete unterschieden: das naive, objektive Komische, wo der Lachende und der Belachte auf zwei Personen verteilt sind, oder wo der komische Widerspruch unbewußt im Objekte selbst liegt; das bewußte, subjektive Komische, wo der Lachende das Belachte auch erzeugt und absichtlich in den Gegenstand hineinträgt. Eine andere Unterscheidung zwischen dem Hoch- oder Feinkomischen und dem Grob- oder Niedrigkomischen erklärt sich von selbst.

Die einzelnen Arten des Komischen sind sehr mannigfach. Den Redner überkommt in Mitte der flammenden Begeisterung das Nießen, es ist die Komik des Zufalls, des Umschlages des Feierlichen in das Lächerliche. — Wie der einzelne, so haben ganze Völker und Zeitrichtungen ihre Schrullen und verkehrten Bestrebungen; selbst das von Natur am reichsten begabte und einsichtsvollste Volk, die Athener, hatten solche in ihrem Staatsleben und ihren gesellschaftlichen Zuständen, und Aristophanes hat sie in unübertroffener Weise zum Gegenstande seiner Komik im politischen und gesellschaftlichen Luftspiele gemacht. — Das Denken und Handeln spricht sich in gewissen Ständen und Berufsarten leicht in einseitiger und auffällender Art aus, es ist die Komik der Charaktere. Wie viel Stoff zum Lachen liehen einzig Molières Aerzte, Philosophen, Edelleute, Blaustrümpfe! Selbst das Laster verfällt durch die Selbstquälerei und leidenschaftliche Einseitigkeit dem Fluche der Lächerlichkeit, wie deselben Dichters Geizhals beweist.

Ebenso zahlreich sind die Formen, Motive und die Mittel, deren wir uns bewußt und absichtlich bedienen können, um eine komische Wirkung hervorzubringen. Der Shakespeare'sche Falstaff vergleicht sich, um seine Mängel und Laster zu entschuldigen, mit Adam, „der im Stande der Unschuld gefallen“; „was soll der arme Hans Falstaff in den Tagen der Verderbnis thun?“ er vergleicht sich mit andern unter dem Gesichtspunkte der Beleibtheit: „Ich habe mehr Fleisch, als andere Menschen, und also auch mehr Schwachheit;“ es ist dies Witz, welcher verschiedene Vorstellungen unter einem Gesichtspunkte zusammenstellt und das Aehnliche im Unähnlichen sucht; — bald eine glückliche Gabe der Frohnatur, oft nur ein schales Spiel und eine mechanische Fertigkeit des Verstandes. — Die Intrigue ist eine berechnete Reihe komischer Verwicklungen und Verwickelungen, die beliebteste Form des neuern Salon-Luftspieles. — Die Karikatur oder die Ueberladung hebt an den Gegenständen ihrer Darstellung die charakteristischen Merkmale in übertriebener Weise hervor. Cervantes hat die ritterlichen Phantasien seines Don Quijotte ebenso glücklich herausgestrichen und übertrieben, also karikiert, wie Plautus seine Schmarotzer und Bramarbasse oft in ekler Weise verunstaltet hat. Große Künstler mit dem Zeichenstifte und dem Pinsel, wie Lionardo da Vinci, Annibale Carracci, Callot, Hogarth, haben in der Karikatur einzelne Individuen und ganze Klassen in so trefflicher Weise charakterisiert und die geistige Physiognomie derselben herausgekehrt, daß viele dieser kleinen Schöpfungen der frohen Laune bleibenden Wert besitzen. Die Komik wird überhaupt immer von der Karikatur Gebrauch machen, aber auch, wo sie sich nicht innerhalb der Schranken hält, unästhetische Zerrbilder liefern.

Arten des Komischen.

Die Komik des Zufalls, der Zeitrichtungen und Charaktere.

Der Witz.

Die Karikatur.

Das  
Grotteske.

Das Grotteske bezeichnet eine launige, phantastifche Verbindung und Verschmelzung von Menschen- und Tierformen mit vegetabilifchen Erfcheinungen und allen denkbaren Motiven aus dem Leben und der Poesie. Als im fehzehnten Jahrhundert in Rom ein Teil der Titusthermen ausgegraben wurde, fand man in den Grotten (daher der Name Grottesco) dergleichen Wanddekorationen, auch pompejanifche Malereien genannt. Raffaello, von der Frifche und dem Reize derfelben bezaubert, ahmte fie mit feinen Schülern, befonders Giovanni da Udine, in wunderbarer Weife in den vatikanifchen Loggien nach; feither hat fich das Grottesco auch in der neuern Kunft eingebürgert, nachdem die Alten nicht bloß in Wand- und Deckenfüllungen, fondern auch in Werken der Kunftinduftrie einen ergiebigen Gebrauch davon gemacht. Obwohl Spiele der Phantafie, müffen diefe Schöpfungen dennoch von einem durchgreifenden Gefetze und dem Hauche der Schönheit beherrscht und belebt erfcheinen, um dann aber auch eine überaus reizende und zauberifche Wirkung in der Dekoration üben zu können. Die grotesken Bildungen im romanifchen und teilweise auch im gotifchen Stile entfammen weniger der frei fpielenden und fchaffenden Phantafie, als vielmehr einem den nordifchen Völkern angeborenen Hange zum Phantastifchen und Seltfamen; fie tragen oft einen ebenfo düftern und unheimlichen Charakter an fich, wie das italienifche Grottesko heiter und fröhlich anmutet. — Die Travestie und die Parodie beruhen auf dem möglichft fcharf hervortretenden Widerspruch zwischen Inhalt und Form; die erftere verkleidet — daher ihr Name — großen und ernften Inhalt in eine unpaßende, niedere Form; die zweite legt der ernften Form einen kleinlichen, lächerlichen Inhalt unter; beide erreichen ihre Zwecke am leichtesten, wenn fie große und schöne Kunftwerke entstellen. Zum Schönen bilden Travestie und Parodie einen fo völligen Gegenfatz, wie er in keiner andern Art der niedern Komik vorkommt; fie find daher auch fehr felten dazu angethan, ein wirklich äfthetifches Wohlgefallen zu erzeugen. — Das Burleske fucht weniger Lachen zu erregen, als lächerlich zu machen, und unterfcheidet fich in diefer Beziehung vom reinen Komifchen. Durch die ausgedehntefte Verwendung der Karikatur, der Travestie u. f. f. nimmt es feinen Platz unter den niedrigften Formen der Komik. — Die Ironie und Satire ftehen auf der Grenze des bitterften Ernftes und des Scherzes.

Travestie  
und  
Parodie.

Das  
Burleske.

Ironie und  
Satire.

Tendenz-  
werke.

Alles Komifche, und zwar am eheften in den letztgenannten Erfcheinungen, tritt aus der Sphäre des Schönen ganz heraus, fobald das Lachen, welches erregt wird, kein reines, harmlofes, unfehuldiges ift, das heißt, wenn es Gefühle verletzt, welche dem guten, edeln und gebildeten Menschen heilig find. Dasfelbe tritt ein, und dies gilt von jeder Kunft und Kunftleistung, wenn es einem dem Schönen fernliegenden Zwecke, der Tendenz, dient, wie dies bei den Formen des Niedrigkomifchen fehr oft der Fall ift. Das Schöne und die Kunft haben zunächft keinen andern Zweck, als dem Menschen das Geiftige in finnlicher Erfcheinung zu offenbaren und dadurch zu erfreuen; thun fie dies gewissenhaft, dann erfüllen fie in allen Richtungen der Kunftleistung eine hohe, überaus dankbare und dankenswerte Aufgabe der Erbauung, Bildung, Belehrung und Aufklärung. Die Kunft und das Schöne in den Hader der religiöfen, politifchen, focialen Parteien herunterziehen und den Tendenzen des Tages dienftbar machen, das heißt die Kunft ihrem Lebenselemente entziehen und zum Werkzeuge entwürdigen, das ift überhaupt keine Kunft mehr. Schon einzig aus diefem Grunde müffen Bilder, wie Peter Arbues von W. v. Kaulbach, die Leffing'schen Huffiten-

und Reformationsbilder und vollends zahllose Bilder der alljährlichen Ausstellungen und Salons verworfen werden, mögen sie immerhin ihre Lacher finden.

3. Der Humor. — Die vorzüglichste Wirkung des Tragischen ist das Mitleid, die des Komischen das Lachen. Gefunde, kräftige Naturen genießen Tragik und Komik, tiefe, mitleidsvolle Erregung und heitere Abspannung am liebsten ungemischt. Es giebt aber auch Naturen, die von einem dieser Pole zum andern hinüber- und herübergleiten, ja am ehesten lachen, wo andere weinen, und weinen, wo die Großzahl lacht; — das ist Humor, diese aus Scherz und Schmerz gemischte, persönliche feelische Verfassung.

Der  
Humor.

Das Tragische, wie das Erhabene, lebt im Reiche der Vernunft, das Komische nähert sich dem Verstande, der Humor ist eine Gemütsstimmung und eigentümliche Weltanschauung. Die Komik lacht über den Thoren, der Humorist bemitleidet ihn und lacht über die Thorheit, und da diese ein Erbstück der Menschheit ist, lacht er auch über sich selbst. Für ihn ist nichts erhaben unter den Menschen, denn im Erhabensten erkennt er die Nichtigkeit alles Irdischen; für ihn ist aber auch nichts klein, denn im Kleinsten entdeckt er den Keim und das Gepräge des Ewigen und Göttlichen; so ist nichts groß und nichts gering vor ihm, und alles ist hinwieder groß und alles klein. Er lacht mit thränendem Auge und umgekehrt. So setzt sich der Humorist in den Mittelpunkt des Weltalls, läßt alles, Freud' und Leid, das Kleinste und Unbedeutendste, wie das Größte und Wichtigste in den Saiten seines Gemütes schwingen, um es nach der subjektiven Empfindung zu beurteilen. Ueberwiegt in der gewöhnlichen Gemütsstimmung die Frohnatur, so entsteht der gute, heitere Humor, der Weltfcherz; herrscht eine trübe, düftere Auffassung vor, so ist das Ergebnis der ernste Humor, der Weltfchmerz. Um echten, glücklichen Humor darzustellen, braucht es ein überaus tief und zart empfindendes Gemüt, sonst artet er in flachen, geistlosen Witz, zu hochmütiger Kritik, zu grillenhaften Einfällen und Sonderlichkeiten aus. Die altklassische und die mittelalterliche Kunst wußten wenig von humoristischen Darstellungen, jene ist objektiv, diese naiv; der Humor, welcher auf der weitgehendsten Subjektivität beruht, bildet zu beiden einen scharfen Gegensatz.

Weltfcherz  
und Welt-  
fchmerz.

Daß die humoristische Darstellung an sich den Begriff des Schönen nicht verwirklicht, geht aus dem Gefagten klar genug hervor; daß es aber damit vereinbar ist, beweisen Werke, deren ästhetischer Wert allgemein anerkannt wird, z. B. Holbeins d. J. Totentanz, manche Bilder von Hogarth, einzelne Schriften und Dichtungen von Jean Paul Richter, K. Brentano, A. Stolz u. f. w.

## VI. DER GEGENSATZ DES SCHÖNEN: DAS HÄSSLICHE.

Erzeugt das Schöne ein rein ästhetisches Wohlgefallen, so stellen Dinge, welche uns ästhetisch gar nicht, weder zu Wohlgefallen noch zu Mißfallen, anregen, das bloß Nichtschöne oder Unschöne dar. Durch den Begriff «häßlich» wird mehr ausgesprochen, nämlich dasjenige, das unsere Abneigung und unser entschiedenes Mißfallen erweckt. Doch wie das Wohlgefallen beim Schönen, so ist das Mißfallen hier gleichfalls im ästhetischen Sinne zu fassen, indem unser Urteil von Nutzen und Zweck und allen andern praktischen, sowie wissenschaft-

Negative  
und kon-  
träre Form  
des  
Schönen

Begriff. lichen Interessén absehen muß. Wie uns das Schöne gefällt in bezug auf das, was erscheint, und wie es erscheint, so mißfällt im Häßlichen, was in sinnlicher Form verkörpert ist, und wie es sich uns darstellt; das ist, gleichwie das Schöne auf der Idee und der Form beruht, so das Häßliche auf Ideelofigkeit oder Formlofigkeit.

Ist die Idee das Wesentliche, das, was in Gott und in den Gesetzen seiner Weltordnung begründet ist und sich in unserer vernünftigen Seele spiegelt, so ist ein Gegenstand, welcher keinen derartigen geistigen Gehalt in vorzüglicher Weise ausdrückt, noch nicht häßlich, er kann sogar Elemente des Schönen darstellen, ohne im wahren Sinne schön zu sein. Wenn dagegen das, was den Gedanken und Ideen der Weltordnung, wie sie Gott gedacht, gerade entgegengesetzt ist und als solches in vermeintlicher Berechtigung als das Normale und Richtige sich in die Sphäre des Schönen eindrängen will, so wird das Häßliche zur Erscheinung kommen. Ist uns, abgesehen von den großen und ewigen Ideen, harmloses Glück, stille Freude, Zufriedenheit trotz und bei aller Beschränktheit, wie sie sich in tausend niedrigen Erscheinungen des Spieles und Scherzes äußern, immer noch das Ideelle, haben manche Bilder des niedrig Komischen und Genre-scenen aus Haus und Hof, von niederländischen Kirmessen und Dreikönigsfesten, der Landstraße und der Wachtstube, wie solche in zahlloser Menge von den holländischen Kleinmeistern gemalt wurden, immer noch einen wohlgefälligen ideellen Widerschein, so ist dagegen dasjenige, welches in der angegebenen Weise Haß, Neid, Roheit, Maßlosigkeit, tierischen Genuß, Unfittlichkeit u. f. f. darstellt, das Antiideelle, das Häßliche. Denselben Eindruck wird das Gefühl empfangen, wo die geistigen, sinnlichen, kontrastierenden und künstlerischen Elemente der Formenbildung nicht nur fehlen, sondern in die entsprechenden Gegenfätze verkehrt sind, wie: Mißverhältnis, Maßlosigkeit, Unordnung und Verwirrung, unvernünftige und undenkbare Gestaltungen, schreiende Gegenfätze u. f. f.

Relative  
Berechti-  
gung.

Es folgt zwar nicht daraus, daß, was durch antiideellen Inhalt oder Formlofigkeit häßlich ist, sofort auch als Ganzes durchaus als häßlich erscheinen müsse; wie es kein Ding giebt, das nur schlecht ist, so ist auch nichts denkbar, das im ästhetischen Sinne ganz und nur häßlich wäre. Denn das Antiideelle kann einerseits in der Form des Schönen erscheinen und so Elemente der Schönheit an sich haben, andererseits kann das Formlose durch eine Aeufserung echten Gehaltes, wie dies z. B. in den rohen Schöpfungen unentwickelter Kunstperioden der Fall ist, einen gewissen Wert beanspruchen. Es werden solche Erscheinungen kein reines ästhetisches Wohlgefallen aufkommen lassen, aber immerhin ein ästhetisches Interesse wecken. Selbst wenn beide Quellen des Häßlichen zusammenlaufen, und wenn sich das Antiideelle an sich auch noch in formloser Mißgestalt offenbart, wie in indischen Götzenbildern, so kann das Charakteristische der Auffassung, was als ein wichtiges Element des Schönen genannt wurde, eine ästhetische Beziehung haben. Dennoch folgt aus dem Begriffe und dem Werden des Häßlichen, daß es an sich im Reiche des Schönen und der Kunst keinen Platz hat, daß es folglich niemals als Zweck in selbständiger Weise darin vorgeführt werden darf. Weil aber das Häßliche selten unbedingt und allseits als solches und jeder ästhetischen Beziehung baar erscheint, so kann es in untergeordneter, dienender Stellung, bloß als Mittel und Teil eines großen Ganzen und endlich als Durchgangsform zu reiner und echter Schönheit aus dem Gegenfätze oft ganz wohl seine Verwendung finden. Die Harmonie

ergreift uns wirkfamer, wenn sie siegreich aus dem Widerstreit der Töne hervorgeht. Die Schönheit entfaltet überhaupt oft freier und faßlicher ihre Vorzüge und ihren Wert, wenn sie durch den überwundenen Gegensatz des Unschönen und Häßlichen gehoben wird. Der romanische und gotische Stil liebten häßliche und groteske Bildungen als Wasserspeier, Konsolenträger, Leuchterhalter u. f. f. überhaupt in dienender Stellung zu verwenden; freilich verbanden sie damit zugleich einen berechtigten Symbolismus.

Das Häßliche tritt nicht nur dem Schönen als Gegensatz entgegen, sondern auch allen Gattungen und Arten desselben, dem Anmutigen, Idyllischen, Naiven, Sentimentalen, Reizenden als das Plumpe und Schwerfällige, Rohe, Ungeflachte, Gefühllose, Abstoßende u. f. f.; dem Erhabenen mit seinen Nebenformen als das Kleinliche und Niedere und Niederträchtige in Gesinnung und Gefühl, als das Maßlose und Gemeine, als das Dämonische und Gespenstliche, vorzüglich als das Neiderfüllte. Der erbitterte Feind des Erhabenen ist eben der niedrige, hämische, vom Neid gestachelte Charakter. Wie dieser Gegensatz in der furchtbarsten und ergreifendsten Weise ausgebeutet werden kann, könnte nichts besser beweisen als der Shakespeare'sche Jago, oder Buttler im Wallenstein von Schiller.

Formen  
des  
Häßlichen

Es ist selbstverständlich, daß das Häßliche selten in seiner ganz mißfälligen Gestalt in die Kunst eingeführt werden darf, sondern daß ihm Formen geliehen werden müssen, die ihm wenigstens den Reiz des Interessanten und Charakteristischen geben; oftmals wird die Beimischung eines komischen Zusatzes den widerlichen Eindruck abschwächen und teilweise aufheben, wie dies z. B. beim Homer'schen Therites und bei einigen Bildern von Brouwer oder dem sogenannten Bauern-Brueghel der Fall ist. Die Lehre von den Künsten wird übrigens darthun, daß die einzelnen derselben in sehr ungleichem Maße befähigt sind, die Formen des Häßlichen in ihren Schöpfungen zuzulassen. Die monumentale klassische Kunst der Griechen, welche auf dem gebildetsten Geschmack und dem feinsten Gefühle beruht, nahm es selten und nur in dem beschränktesten Maße, fast nur als Sinnbild und Andeutung, auf. Schon die nationale Volksfage scheute sich vor jedem Uebermaß, doch weit mehr vor dem Mißfälligen und Häßlichen. Wo das Uebermaß des Schmerzes, den Niobe über den Verlust ihrer Kinder empfindet, einen für die Vorstellung unangenehmen Ausdruck annehmen muß, greift die Mythe zur Metamorphose und läßt die Dulderin und ihren Schmerz im Stein erstarren. Die Kunst vollends wollte in den besten Zeiten nur reine Schönheit darstellen, und es gelang ihr dies so gut, daß sie der Wirkung des Gegensatzes nicht bedurfte, wie die Rondanini'sche Medusa und der Faunus des Praxiteles beweisen. Die späteren Kunstepochen und vor allem unsere Zeit, welche einen so energisch realistischen Zug in sich trägt, gingen weit über die Grenzen griechischer Anschauung hinaus.

Anschauung  
der  
Griechen.



## ZWEITER THEIL.

# LEHRSÄTZE AUS DER IDEELL-PRAKTISCHEN AESTHETIK

## ODER DER ALLGEMEINEN KUNSTLEHRE.

### I. BEGRIFF DER KUNST.

Kunst im  
subjektiven  
Sinne.

**K**unst im allgemeinen ist Können, aber ein zu großer Fertigkeit entwickeltes Können, welches sich nach bestimmten Regeln in bedeutungsvollen Leistungen äußert. Derartige Künste oder Fertigkeiten werden gewöhnlich als mechanische und freie Künste unterschieden. Die ersteren umfassen das Handwerk, so genannt, weil es weniger ein Produkt des Geistes als der geübten Hand und der physischen Kraft ist, weniger den Bedürfnissen des Geistes als den Anforderungen des äußern Lebens dient. Im Gegensatze hierzu entspringen die höheren oder freien Künste vorzüglich der geistigen Kraft und Thätigkeit und stehen ebenso vorab im Dienste der geistigen und ideellen Interessen. Unter den freien Künsten nimmt aber die schöne Kunst wieder eine Ausnahmstellung ein. Die übrigen, wie die Kunst des Redners, des Erziehers u. s. f. verfolgen wesentlich praktische, wenn auch allerdings höhere Zwecke; die schöne Kunst hat lediglich einen ideellen Beruf; die praktischen Rücksichten auf sittliche und religiöse Erbauung und Belehrung, selbst auf äußere Bedürfnisse, wie beim monumentalen Baue, sind nicht erste Zwecke, sondern notwendige Folgen und Angebinde der richtigen Kunstübung. Einziger und höchster Zweck der schönen Kunst ist die Verwirklichung und Darstellung des Schönen oder, was daselbe ist, die Offenbarung des Geistigen und Ideellen in sinnlichen Formen, welche ein reines, geistiges, interessantes Wohlgefallen weckt.

Kunst im  
objektiven  
Sinne.

Hiermit ist der Begriff der schönen Kunst im subjektiven Sinne, das ist, von der Seite des Künstlers festgestellt. Im objektiven Sinne ist schöne Kunst gleichbedeutend mit Kunstwerk, und dieses fällt wiederum zusammen mit den Gegenständen, welche annähernd den Begriff des Schönen verwirklichen. — Die Kunstgeschichte, — um dies gleich hier zu bemerken, — wird freilich zahllose Werke in den Kreis ihrer Betrachtung und Beurteilung hineinziehen müssen, welchen das Beiwort schön weder unbedingt, noch überhaupt beigelegt werden darf. Wie das Vermögen künstlerischen Schaffens im einzelnen Künstler und in ganzen Völkern verschieden nach dem Maße der geistigen Begabung und Entwicklung, so bilden sich andere Zeiten und Völker, auch andere Schönheitsideale. Es genügt also, daß ein Gegenstand jemals als Kunstwerk betrachtet und als solches auch hervorgebracht wurde, um der ästhetischen Berücksichtigung

und Würdigung anheimzufallen, auch wenn sein Gehalt an wahrer und echter Schönheit noch so gering ist.

Aus dem Begriffe des künstlerischen Könnens, wie er eben aufgestellt wurde, ergeben sich zwei weitere Eigenschaften, welche zum Wesen der Kunst gehören. Das künstlerische Können ist ein bewußtes Schaffen nach bestimmter Absicht. Hierauf beruht der Unterschied zwischen der Kunst und der Natur, welche außer uns und in uns bald mit Notwendigkeit, bald nach Laune wirkt. «Angeborene Anmut der Bewegung, der ausdrucksvolle Schrei des Schmerzes, bezeichnende Gebärden der Freude und des Entsetzens sind Wirkungen der Natur in uns; Kunst werden sie erst, wenn sie nicht mit vorgezeichneter Notwendigkeit unwillkürlich aus dem Zusammenhang unseres Wesens entspringen, sondern von der Seele zum Ausdruck eines innern Zustandes mit freier Thätigkeit wiederholt und benutzt werden.»<sup>1)</sup> Ebenso führen die sogenannten Künste der Tiere nur im uneigentlichen Sinne diese Benennung; es sind Leistungen des Instinktes und der Dressur.

Die Kunstthätigkeit ist ferner ein freies Schaffen nach eigenem selbst erfundenem schöpferischen Plane. Der Mensch ist nicht nur empfänglich für die Aufnahme und den Genuß des Schönen, sondern ein Abbild Gottes, auch in der Beziehung, daß er freihätig in seinem Geiste neue schöne Schöpfungen hervorbringen und äußerlich mittels technischer Fertigkeit darstellen kann. Hierauf beruht ganz vorzüglich das künstlerische Können und Vermögen, und es ist so jeder Künstler, wie der Grieche den Dichter nannte, ein Schöpfer. Bloße technische Fertigkeit, oder die Reproduktion, Nachahmung und Wiederholung eines Kunstwerkes decken den Begriff des künstlerischen Könnens nicht. Daraus ergibt sich der Unterschied zwischen den schaffenden und den bloß ausübenden und vervielfältigenden Künsten. Der schaffende Künstler bringt das Kunstwerk in seinem Geiste hervor und stellt es frei und selbstthätig als ein bleibendes dar, z. B. der Baumeister, welcher den Plan, Grund- und Aufriß eines Baues bis in das Einzelste entwirft, der Dichter, welcher eine Tragödie schreibt, der Komponist, der ein Lied in Noten setzt. Der sogenannte ausübende Künstler führt das so geschaffene Kunstwerk aus, der Bauführer den Entwurf des Architekten, der dramatische Schauspieler die tragische Rolle, der Musiker des Komponisten Tonwerk. Der sogenannte vervielfältigende Künstler wiederholt das ursprüngliche Kunstwerk in gleicher oder ähnlicher Art, z. B. der Maler, der ein Bild kopiert, der Kupferstecher, welcher es in die Metallplatte eingräbt. Die ausübenden und vervielfältigenden Künste verwirklichen, wie bemerkt, den Begriff des künstlerischen Vermögens nicht, weil das freie Schaffen nur teilweise vorhanden ist, und der schöpferische Plan fehlt.

Es soll damit gewiß nicht gesagt werden, daß der ausübende und vervielfältigende Künstler nicht viel Geschmack, ästhetisches Gefühl, technische Fertigkeit und selbst ein gutes Teil schöpferischer Kraft besitzen müsse, z. B. der Schauspieler, der Kupferstecher u. s. f. Es setzt immer viel voraus, sich in den Gedanken eines großen Künstlers hineinzuleben und sein Werk aus sich zu reproduzieren. Es ist selbstverständlich, daß die genannten ausübenden Künstler viel höher stehen, als manche andere, z. B. der Chromolithograph oder gar der Photograph. Inwieweit überhaupt die Werke des Kunstgewerbes in den Kreis der Kunst gehören, wurde früher schon bemerkt.

<sup>1)</sup> Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland, S. 446.

## II. EINTEILUNG DER SCHÖNEN KÜNSTE.

Bildende und redende Künfte. Solcher Künfte, welche den ganzen und vollen Begriff des künstlerischen Könnens verwirklichen und das ganze und höchste Schaffensvermögen des Menschen in Anspruch nehmen, werden gemeinhin und fast übereinstimmend fünf aufgezählt: die Architektur, Plastik und Malerei, die Musik und Poesie; die drei ersten heißen die bildenden, die beiden letzteren die redenden Künfte.

Ein- teilungs- grund. Der erste Teil der Begriffsbestimmung: das Schöne ist die Erscheinung der Idee in sinnlicher Form, spricht zwei wesentliche Momente aus, die Idee und die sinnliche Form. Es könnte also die Idee oder der Inhalt der Kunstwerke zum Einteilungsgrund der Künfte gemacht werden, und z. B. die Auscheidung zwischen religiöser und profaner Kunst könnte für geschichtliche Darstellungen Vorteile bieten. Aber sie führt nicht eigentlich zu einer Einteilung der Künfte, sondern der Kunstwerke und zur Sonderung der Stoffgebiete. Nun aber bedingen die Stoffe, mögen sie der heiligen oder der profanen Geschichte, der lebenden oder leblosen Natur angehören, keinen grundsätzlichen Unterschied in bezug auf die Kunst als solche oder die Technik.<sup>1)</sup> Am passendsten wird daher der Einteilungsgrund von dem sinnlichen Momente hergenommen, von dem Mittel, worin und wodurch das Schöne in die Erscheinung tritt. Demzufolge scheiden sich die fünf genannten Künfte in zwei Gruppen zu drei und zwei aus. Das sinnliche Darstellungsmittel für die drei ersten Künfte bilden feste Stoffe, Körper mit bestimmt begrenzten Umriffen, welche abgeschlossene Bilder ausgestalten, Bilder im Raume, die für den Gesichtssinn und folglich relativ mehr für den Verstand berechnet sind. Das Darstellungsmittel der Künfte der zweiten Gruppe ist der unartikulierte Ton, die Note, oder der bestimmt artikulierte Laut, das Wort; diese Ton- und Klangbilder, Bilder, welche der Zeit angehören, sind im Gegensatz zu denen der ersten Art für den Gehörsinn und demnach relativ mehr für die Empfindung und das Gefühl bestimmt.

Raum- und Zeitbilder.

Die Raumbilder der drei bildenden Künfte sind fertige, bleibende Bilder; die Zeitbilder der zwei redenden Künfte werden und verrinnen, kommen und gehen wie die flüchtigen Augenblicke, in denen sie sich entwickeln. Die geschriebene Note und das geschriebene Wort sind wohl auch fertig und bleibend, aber in diesem Zustande dringen sie nicht zum Ohre und zur Empfindung. Erst wenn die Note klingt, wird sie Leben und Wahrheit; so ist auch alle Poesie von Haus aus für den lebendigen Vortrag bestimmt.<sup>2)</sup>

Grundfätzliche Unterschiede. Aus diesen wesentlichen Eigenschaften der bildenden und redenden Künfte ergeben sich auch wesentliche Unterschiede in bezug auf das, was die einen und die andern zu leisten haben.

In bezug auf das Bleibende im Raum und das werdende in der Zeit. 1. Da die bildenden Künfte fertige und bleibende Bilder ausgestalten, so sind sie auch zunächst berufen, das Fertige und Bleibende, also nicht sowohl Handlungen, als vielmehr stehende Szenen und Begebenheiten in ihrer abgeschlossenen Entwicklung darzustellen. Wo sie, wie dies in der Plastik und mehr noch in der Malerei geschieht, Handlungen schildern, da muß gefordert werden, daß derjenige Punkt in der Entwicklung gewählt werde, der am leichtesten auf das Vorangehende und das Folgende schließen und sich am ehesten festhalten und

<sup>1)</sup> Vgl. oben Seite XXIII. — <sup>2)</sup> Vgl. Dr. Schasler, Das System der Künfte, S. 49 ff.

fixieren läßt, ein Punkt der Entwicklung, zu dem man mit Faust sagen möchte: «Verweile doch, du bist so schön!» — kurz ein Punkt, welcher die Handlung gleichsam als fertige, abgeschlossene und entwickelte zusammenfaßt.

Die redenden Künste dagegen, Musik und Poesie, welche Bilder schaffen, die sich in der Zeit entwickeln, haben vorab das Nacheinander, Leben und Bewegung, Handlungen und fortschreitende Entwicklung darzustellen. Die Ausmalung bleibender, stehender Szenen ist im Widerspruch mit der Zeit, ihrem Medium der Darstellung, die im stetigen Fortschritt begriffen ist. Es ist also z. B. eine nächstliegende Folgerung, daß selbst die Beschreibung im Epos, daß der dramatische Monolog, der Gefühlserguß im lyrischen Liede in Handlung und fortschreitende That umgesetzt werden und den Drang zu einer Entwicklung und einem Abschluß in sich tragen müssen. Wie kurz die Shakespeare'schen Monologe sind, so steht der dramatische Held doch am Ende nie mehr da, wo er ausgegangen, wenige Verse haben ihn weiter geführt. — Die Plastik und Malerei des letzten und vorletzten Jahrhunderts liebten es z. B., dem heiligen Joseph an der Krippe des Heilandes den Ausdruck plötzlicher momentaner Ueberraschung zu leihen, und es macht sich bei mancher plastischen Darstellung fast komisch, daß der Heilige so lange und fort und fort den plötzlich und momentan Ueberraschten spielen muß. Die bildende Kunst, welche ihre Aufgabe richtig erkannt, hat, um das, was der heilige Joseph in Bethlehem gethan, in einem Bilde zu konzentrieren, ihn stets in ruhiger, betrachtender oder anbetender Haltung dargestellt und so dem religiösen Gefühle und dem ästhetischen Gesetze Genüge geleistet.

Je mehr übrigens die Künste in der aufgeführten Reihenfolge einander näher stehen, um so mehr sind sie einander in der Weise der Darstellung ähnlich; die Malerei z. B., welche den redenden Künften unmittelbar vorausgeht, kann am leichtesten und muß am ehesten unter den bildenden Künsten, wie wir sehen werden, Bewegung und Handlung darstellen.

2. Alle Künste wenden sich an das Gefühl und die Empfindung; es ist aber ebenso wahr, daß die drei bildenden Künste durch den Gesichtssinn in besonderer Weise auf den Geist und den Verstand wirken und überhaupt sich mehr an das Erkenntnisvermögen wenden; es folgt daraus, daß sie darum auch vorzüglich das Gedanken- und Ideenreiche darzustellen haben. Die redenden Künste, welche durch den Gehörsinn dem Herzen und der Empfindung, überhaupt dem Strebevermögen relativ näher stehen, werden dagegen auch mehr das Gefühl- und Gemütvolle, was die Seele, die Phantasie und die sinnliche Urteilskraft anregt und aufregt, zum Ausdruck bringen müssen. Wir fordern von dem Bilde, daß es uns Formen mit einer bestimmten geistigen Bedeutung, von einem Gedanken, einer Idee durchdrungene Umriffe vorführe, nicht, daß es zuerst und vorab das Gefühl anrege und begeistere, wohl aber muten wir das letztere der Musik und echten Poesie zu. Doch auch in dieser Beziehung nähern sich die Künste in dem Maße, als sie durch die Reihenfolge einander verwandter erscheinen. So ist wieder die Malerei weit mehr geeignet, musikalisch und poetisch zu wirken als die Plastik, und in der Malerei vorzüglich das landschaftliche Stimmungsgemälde, einer der letzten Ausläufer der Malerei gegen die Musik hin.

3. Nach der Verschiedenheit der Bilder, welche die bildenden und die redenden Künste ausprägen, ist der Umfang des für sie Darstellbaren zu bemessen. Die Raumbilder z. B. gestatten nur eine beschränkte Aufnahme der

In bezug auf die sinnliche Wahrnehmung und die Seelenkräfte.

In bezug auf den Umfang des Darstellbaren.

kontraftierenden und konträren Formen des Schönen, des Häßlichen, Schrecklichen, Graufigen u. f. f., weil es in denselben als bleibendes, festes Bild erscheint, welches, nicht bloß eine geistige Vorstellung, sondern ein Gegenstand der unmittelbaren Anschauung, bei längerer und genauerer Betrachtung beleidigt und den Eindruck macht, daß es nicht verdiente, künstlerisch und monumental festgehalten zu werden. Die Musik dagegen kann ganz gut eine Disharmonie zum Durchgangspunkt wählen, weil diese sofort verklingt und sich in einen harmonischen Akkord auflöst, also nicht nur nicht beleidigt, sondern durch den Gegensatz den Wohlklang für das Gefühl steigert. Ein Homerischer Thersites oder ein Shakespeare'scher Caliban ist — abgesehen von der dekorativen Kleinkunst — eine plastische Unmöglichkeit und auch in der Malerei, wenn das Häßliche durch den Gegensatz nicht neutralisiert wird, unter günstigsten Umständen ein Wagnis, während die Poesie gar keine Einwendung zu machen hat.

Aus den angeführten Unterschieden zwischen den beiden Gruppen der Künfte muß die Folgerung gezogen werden, daß nicht nur die Behandlung hier und dort eine verschiedene ist, sondern daß auch manches ein Gegenstand der bildenden Kunst sein kann, ohne sich für die musikalische und poetische Ausführung zu eignen. Einen Gegenstand aus der bildlichen Darstellung in die musikalische oder poetische überetzen, heißt ihn aus der Sphäre des überwiegenden Gedankens in das Gebiet des vorherrschenden Gefühls übertragen.

Gleichwertigkeit und Rang der Künfte.

4. Jede der genannten Künfte stellt in ihrer Art das höchste künstlerische Vermögen des menschlichen Geistes dar und verwirklicht in ihrer Sphäre den Begriff des Schönen und der schönen Kunst; daher sind an sich alle Künfte gleich wertvoll. Rossini schildert in der Ouvertüre zum Tell bloß mit musikalischen Mitteln einen Sturm im Hochgebirge, auch der Maler kann ihn darstellen, der Dichter beschreiben. Der Musiker schildert am sinnlich ergreifendsten, denn er leiht dem Donner und den Winden Stimme und Ausdruck; der Maler am anschaulichsten, denn er giebt ein umgrenztes Bild der Wirklichkeit; der Dichter am bestimmtesten, denn jedes seiner Worte ist ein Begriff. So leitet jede Kunst in ihrer Weise etwas Vollkommenes. Doch können die Darstellungsmittel in einer Kunst fähiger sein, als in einer andern, den ideellen, künstlerischen Plan zu verkörpern und so dem menschlichen Geiste das Schöne unmittelbarer, reiner, freier, reicher und bestimmter zu offenbaren. In der Reihe der Aufzählung findet ein derartiger, stetiger Fortschritt statt: das sinnliche Mittel der Darstellung wird steigend feiner, leichter, freier, geschmeidiger, und das Geistige tritt fester, mannigfaltiger und bestimmter hervor, abgesehen davon, daß die erste Gruppe die Ruhe und das Gewordene darstellt, die zweite Gruppe dagegen das lebendige Werden und die Bewegung.

Die Reihe der Aufzählung in der herkömmlichen Weise ist also nicht eine willkürliche, sie stützt sich vielmehr auf eine geschichtliche und eine innere organische Unterlage.

Geschichtliche Grundlage der Reihe.

In der Kunstgeschichte und in der Entwicklung der Völker sind die zwei ersten, unmittelbarsten, aus dem äußern und inneren Bedürfnis hervorgegangenen Künfte die Architektur und die Musik, beziehungsweise der Gesang, also die zwei ersten Glieder beider Reihen der Künfte. Aus ihnen gehen sodann die andern Künfte hervor, dort die Plastik und Malerei, hier die Poesie, und zwar so, daß sie anfangs in der Abhängigkeit von den zwei erstgenannten Künften geübt wurden. Die älteste Plastik und Malerei standen im Dienste der

Architektur, wie die Poesie im Dienste der Musik; erst nach und nach lösten sie sich ab und gelangten zur Selbständigkeit, aber im ganzen und großen nicht zu ihrem Frommen und Gedeihen. Noch heute feiern die bildende und die redende Kunst ihre höchsten und schönsten Triumphe, wenn Plastik und Malerei sich an die Architektur anlehnen, und wo Musik und Poesie sich die Hand reichen.

Wenn daher eine allgemeine Kunstregel ganz und voll auf die Architektur und die Musik anwendbar ist, so wird sie sich notwendig auch in den andern Künften als richtig erweisen, weil Architektur und Musik die zwei ersten, gleichsam die Mutter-Künfte sind.

Es folgt ferner daraus, daß die Reihenfolge der Künfte eine innere organische Gliederung ausdrückt, indem sie den Anfangs- und den Ausgangs- oder Endpunkt der einzelnen Künfte bezeichnet. So liegt demnach z. B. die Plastik zwischen der Architektur und der Malerei; es sind mit andern Worten die architektonische Gesetzmäßigkeit, Ruhe und Gebundenheit einerseits und die malerische Freiheit und realistische Lebendigkeit andererseits die zwei Extreme ihrer Richtungen. So liegt hinwieder die Malerei zwischen der plastischen Strenge und der Musik, die in freien Akkorden austönt und feelische Stimmungen ausdrückt. Zwischen diesen äußersten Grenzen ist die richtige Mitte zu berechnen. Es ist z. B. — allgemein gesprochen — falsch, wenn die Statue steif und starr ist, wie die architektonische Säule, falsch, wenn sie frei und bewegt, wie das Bild des Malers. Näheren Aufschluß bieten die Einleitungen zu den drei bildenden Künften.

Organische  
Grundlage  
der Reihe.

### III. DER KÜNSTLERISCHE PLAN.

Bevor der Baumeister des Kölner Domes den Zeichenstift ansetzen konnte, um die Grundlinien zu ziehen, schwebte das Bild des vollendeten Riesenbaues seinem Geiste vor. Wohl schaute er es anfangs in unsichern, zerfließenden und zerrinnenden, verschwindenden und wieder auftauchenden Umrissen, bis es nach und nach aus dem Gedanken und der Idee heraus, daß es ein Abbild der großen allgemeinen Gotteskirche sein sollte, festere Gestalt annahm; die Pfeiler und die Fialen und tausend Spitzen und die Türme wuchsen empor, die Wölbungen schlossen sich, — und der schönste Tempel stand fertig vor der Seele des Künstlers sechshundert Jahre, bevor er auch zur materiellen Vollendung gelangte. So schaute Raphael im Geiste die Sixtinische Madonna, viel schöner, reiner und erhabener noch, als er das Bild auf der Leinwand festzuhalten vermochte. — Diese dem Geiste des echten Künstlers vorschwebende Erscheinung, welche, in sinnlich wahrnehmbare Formen gebannt, der Vernunft das Schöne offenbaren soll, heißt der künstlerische Plan, der schöpferische Gedanke.

Begriff.

Woher wird der Künstler die Stoffe nehmen, welche geeignet sind, etwas Geistiges und Ideelles im Gewande der Schönheit den Menschen vorzuführen? Diese Stoffe und Anhaltspunkte der mannigfachsten Art bieten ihm die Welt des Seienden, die Natur, das Menschenleben, die Geschichte, alles Glauben und Hoffen und Ringen und Sehnen der Menschheit. Das ist noch nicht alles. Nicht bloß die wirklichen Erscheinungen, sondern auch die bloß möglichen, welche nur

Die Stoff-  
quellen.

im Geiste und in der Phantasie des schaffenden Künstlers wirklich sind, können ebenso gut Gegenstand der ästhetischen und künstlerischen Darstellung sein; mit anderen Worten, die Kunst hat das Recht und die Freiheit, Bilder, Scenen, Erscheinungen frei zu erfinnen, um sie zu Trägern des Geistigen zu machen und so etwas Schönes darzustellen.

Schranken  
der Dar-  
stellung.

Völlig frei ist freilich das künstlerische Schaffen nicht, denn es muß vor allem wahr sein, physisch, moralisch, geschichtlich wahr; das ist, der künstlerische Plan und Gedanke des Künstlers, welcher Art er immer sein mag, ist von den Gesetzen des natürlichen Seins, des höhern geistigen Lebens und der geschichtlichen Wahrheit beschränkt.

Physische  
Wahrheit.

1. Das Gesetz der physischen Wahrheit. — Gewiß, der Künstler ist nicht an eine treue Wiedergabe und Kopie der Natur und der Wirklichkeit gebunden, wie der Photograph infolge seiner mechanischen Hantierung; denn die Aufgabe der Kunst besteht nicht darin, eine genaue Kenntnis der Wirklichkeit und der natürlichen Erscheinungen zu fördern, sondern die ideellen Gedanken, die ihnen zu Grunde liegen, hervorzukehren. Es ist dieser Satz so wichtig, daß er später den Gegenstand einer eingehenden Besprechung bilden wird. Aber ebenso gewiß sind die allgemeinen in der Natur wirksamen Gesetze das notwendige Maß aller Dinge, Formen, Bildungen und Erscheinungen, welche in ihren Kreis gehören und auf ihrem Boden gedeihen, so daß uns unmöglich etwas gefallen kann, welches mit diesen Gesetzen in Widerspruch ist. Eine Falte am Gewande, deren Wurf das natürliche Gesetz der Schwere verletzt, eine verzeichnete Körperform, welche der Anatomie zuwider, eine Bildung, welche gegen die Organismen der Tier- und Pflanzenwelt verstößt, muß, sobald sie dem Betrachtenden auffällt, sofort auch mißfallen. Im Reiche der Fabel und Mythe, der Kleinkunst und der Dekoration, der Karikatur und des Grotesken müssen allerdings der Phantasie ihre größeren Rechte gewahrt bleiben. In der höheren und monumentalen Kunst darf nicht einmal alles Aufnahme finden, was sich innerhalb der Schranken der natürlichen Möglichkeiten und Wirkungsweisen hält. So werden in ihrem Bereiche gezwungene Verkürzungen, waghalsige perspektivische Leistungen und verrenkte Stellungen, welche nicht der Natur, wohl aber dem Natürlichen und Einfachen widersprechen, mit Recht getadelt, selbst wenn tüchtige Meister dafür Beispiele geben, wie Mantegna in seinem toten Christus (Brera in Mailand), Correggio in den Deckenfresken in S. Giovanni und im Dome zu Parma, oder Tintoretto in seinem Wunder des hl. Markus (Pinakothek in Venedig).

Philoso-  
phische  
Wahrheit.

2. Das Gesetz der philosophischen Wahrheit. — Die Gesetze, nach welchen der Mensch in seinem höheren, geistigen Leben zu handeln pflegt, bilden die moralische oder philosophische Wahrheit; sie ist die zweite Grundbedingung jeder echten, künstlerischen Schöpfung. Alle Erscheinungen, welche dem feelischen Leben angehören, müssen zwischen der Notwendigkeit und Möglichkeit liegen, das ist, sie müssen unmittelbar den Eindruck machen, daß sie so, wie sie vorgeführt werden, notwendig oder doch zum wenigsten vollkommen möglich und wahrscheinlich seien. Was Aristoteles zunächst vom tragischen Dichter sagt, findet seine volle Anwendung auf den Plastiker und Maler. «Es ist klar, daß nicht das die Aufgabe des Dichters ist, das wirklich Geschehene zu berichten, sondern vielmehr darzustellen, wie etwas geschieht, und was möglich ist nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit. In der Darstellung einer Folge von Begebenheiten, sowie auch in den Charakteren muß

der Künstler stets nach dem innerlich Notwendigen oder doch nach dem Wahrscheinlichen trachten, das ist, wenn ein Charakter so und nicht anders geartet ist, und wenn er so und nicht anders redet und handelt: dies muß stets in der Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit begründet sein, wie auch daß diese Begebenheit auf jene folgt.»<sup>1)</sup> — Selbst Werken höchster Meisterschaft gegenüber, wie vor plastischen oder malerischen Schöpfungen Buonarottis, kann der Zweifel auftauchen, ob die feilische Stimmung, wie sie durch die körperlichen Bildungen ausgesprochen wird, auf Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit beruhe. Ebenso tadelt Eichendorff an den Volksführern im Tell, daß sie, einfache Hirtenföhne, nicht bloß eine idealisierte Sprache reden, was ja recht wäre, sondern in so glänzender Rhetorik sich aussprechen, die in ihrem Munde als reine Unmöglichkeit erscheint. Daselbe gilt von dem vielgelobten Abschiedslied Johannas in der Jungfrau von Orléans, wo die naive, harmlose, fromme Rede des Hirtenmädchens sogar mit mythologischen Erinnerungen aufgebauscht wird.

3. Das Gesetz der geschichtlichen Wahrheit. — So wenig wie die objektive Wirklichkeit in der Natur, müssen vom Künstler endlich die Erscheinungen in der Geschichte mit photographischer Treue wiedergegeben werden, wie dies später weiter ausgeführt wird. Die geschichtliche Wahrheit ist nur in den wesentlichen Punkten bindend, worauf eben die philosophische Wahrheit beruht. Eine Thatfache vom Unwesentlichen, Nebensächlichen, Zufälligen abzulösen, Züge wegzulassen oder hinzuzufügen, welche den Grundgedanken nicht verdunkeln, kleinere Verschiebungen in bezug auf Zeit und Ort, welche das Drama, das Epos und die Konzentration der malerischen und plastischen Darstellung<sup>2)</sup> nicht umgehen können, gehören daher zu den Vorrechten der künstlerischen Freiheit. Es darf aber allerdings nicht übersehen werden, daß die geschichtlichen Charaktere, die Zeit- und Lebensverhältnisse und die Begebenheiten in der engsten Wechselbeziehung stehen, so daß eine tiefer greifende Aenderung in einer dieser Hinsichten nicht bloß die geschichtliche, sondern meistens auch die philosophische Wahrheit fälschen müßte. Niemals ist vollends die Verzeichnung historischer Ereignisse oder Charaktere durch Andichtung sittlicher Gebrechen gestattet, denn dies ist Lüge. So ist die Darstellung der Jungfrau von Orléans durch Shakespeare ein Attentat, welches der Patriotismus nicht entschuldigen kann; auch die Behandlung desselben Gegenstandes durch Schiller, mag die Durchführung an sich psychologisch wahr und künstlerisch ein Meistergriff sein, läßt sich geschichtlich nicht rechtfertigen, denn die Heldin von Arc gehört nicht der freien Dichtung oder Sage an, sondern der Geschichte. Vollends verwerflich, weil innerlich und äußerlich unwahr, sind unkünstlerische Tendenzstücke, an denen besonders die neueste Kunst so überaus reich ist. Hierher gehören auch die Anachronismen oder geschichtlichen Verstöße vorzüglich im Beiwerk. Wenn die Madonna bei Van Eyck und vielen anderen nordischen Künstlern der früheren Zeit an der Krippe des Heilandes den Rosenkranz betet, und wenn den biblischen Personen das Zeitkostüm umgelegt wird, so verdient dies gewiß keine Nachahmung. Aber diese und ähnliche Mißgriffe, welche aus einer liebenswürdigen Naivetät der Auffassung entspringen, dürfen den Genuß und die Freude an den Bildern auch nicht stören. Es ist ebenso ungeschichtlich, wenn die großen italienischen Maler des Quattrocento die biblischen Vorgänge in italienische Landschaften und

Geschichtliche  
Wahrheit.

Ana-  
chronis-  
men.

<sup>1)</sup> Ueber die Dichtkunst, c. 9 und 15. — <sup>2)</sup> Vgl. oben S. XLV.  
Kunstgeschichte, I. Bd.

vor einen zahlreichen Kreis von Zeitgenossen versetzen. Doch auch diese Auffassung hat, wie wir sehen werden, eine echt ästhetische und tief poetische Seite: die heilige Geschichte und das Christentum altern nie, sondern erneuern sich immerfort von Jahrhundert zu Jahrhundert und ziehen, wo sie Aufnahme finden, Land und Volk in ihren heiligen Kreis.

#### IV. KÜNSTLERISCHE FORMEN UND AUFFASSUNGEN.

Damit die Kunst ihrem Zwecke, Geistiges in sinnlichen Formen darzustellen und so ästhetisches Wohlgefallen zu wecken, genüge, bietet sie Bilder, Abbilder entweder von wirklichen Erscheinungen oder von bloß gedachten und möglichen Vorgängen des innern und äußern Lebens, die aber, wie oben ausgeführt worden, nach den Gesetzen alles Seins erfunden und gedacht sein müssen. Es kann nun der Künstler eine solche Erscheinung und überhaupt das Geistige und Ideelle sinnlich darstellen, indem er statt desselben ein Zeichen setzt: es ist die symbolische Auffassung; so sinnbildete schon dem Christen in den Katakomben der Pfau die Unsterblichkeit, das Kreuz die Erlösung, die Taube die Seele des Menschen.

Vierfache  
Auffassung  
und Dar-  
stellung.

Oder indem der Künstler dafür ein verwandtes, ähnliches Bild giebt: es ist die allegorische Darstellung; so stellte wieder die älteste christliche Kunst unter dem Bilde des Orpheus, welcher mit den Tönen der Leier selbst wilde Tiere sämftigt, den Erlöser dar, unter Noe in der Arche die Kirche Christi.

Der Künstler kann sodann den Vorgang in seiner notwendigen sinnlichen Form, getreu nach der wirklichen Erscheinung darstellen und so eine realistische, oder, wenn die Naturnachahmung in äußerster Folgerichtigkeit durchgeführt wird, naturalistische Auffassung anstreben.

Oder er wird endlich den Gegenstand von dem Zufälligen und Unwesentlichen ablösen und ihn nach seiner höhern, innern Bedeutung fassen und dadurch eine idealistische Darstellung zum Zwecke nehmen.

Es wird sich nun fragen, inwiefern diese grundsätzlichen Auffassungen ästhetisch und künstlerisch berechtigt sind.

1. Die symbolische und die allegorische Auffassung. — Damit etwas ein Abbild sei, muß es in seiner Erscheinung mit dem Vorbilde, der *Causa exemplaris*, wenigstens in den wesentlichen Zügen, in der Gestalt und in den notwendigen Merkmalen ähnlich sein. Die Form für das Abbild ist mithin eine durch das künstlerische Vorbild gegebene, notwendige, nicht willkürlich und frei gewählte; nur unter dieser Voraussetzung ist nach der Begriffsbestimmung des Schönen die sinnliche Erscheinung dem Inhalte wahrhaft entsprechend. Es ist daher einleuchtend, daß das Symbol oder Zeichen,<sup>1)</sup> dessen Bedeutung darin besteht, in uns die Vorstellung eines ihm ganz unähnlichen Dinges zu veranlassen, nicht die notwendige Form für den künstlerischen Gedanken ist. Das Symbol ist kein Abbild

Symbo-  
lische Auf-  
fassung.

<sup>1)</sup> Die Zeichen sind entweder natürliche, die auf einer innern Beziehung zwischen zwei Dingen, oder willkürliche, konventionelle, die bloß auf dem Herkommen und der Gewohnheit beruhen.

des Vorbildes, sondern nur ein Erinnerungszeichen. — Der gleiche Schluß folgt aus der Begriffserörterung des Schönen, insofern sie verlangt, daß die Idee in der sinnlichen Form erscheine und zwar in möglichst klarer Unmittelbarkeit für die Phantasie und die Vernunft. Auch dies setzt eine notwendige Form voraus; im Zeichen erscheint aber die Idee gar nicht, sondern wird durch daselbe nur angedeutet.

An sich hat also die symbolische Auffassung und Darstellung, als selbständige, grundsätzliche künstlerische Form keine ästhetische Berechtigung. In ihrer Anwendung auf Gegenstände, wo sie nicht durch Unzulänglichkeit einzelner Künste — so ist die Formensprache der Baukunst vielfach eine symbolische — und durch andere Gründe geboten oder entschuldigt wird, gehört die symbolische Darstellung meistens dem Kindesalter der Kunst an, sie ist nicht Kunst, sondern Vorstufe der Kunst.

Grundsätzlich unzulässig.

Auch bei der Allegorie, welche ein Bild mit bestimmter Bedeutung giebt, aber damit einen anderen tiefer liegenden Sinn verbindet, also Bilder doppelten Inhaltes bietet, beruht die Uebereinstimmung des Abbildes mit dem Vorbild nicht auf der Aehnlichkeit der wesentlichen Erscheinungsformen, sondern auf inneren und äußeren Beziehungen; das ist, die Form, in welcher die Idee verkörpert werden sollte, ist nicht die eine notwendige und gegebene. In einer der Stenzen des Vatican schildert Raphael, wie Heliodor, der Tempelräuber, von den Racheengeln niedergeworfen und aus dem Heiligtum hinausgepeitscht wird. Im Vordergrund wird Julius II. hereingetragen und schaut dem biblischen Vorgange zu, erblickt aber im Bilde den Sieg über seine Feinde, die Vertreibung der Franzosen aus Italien. Das Fresko hat also doppelte Bedeutung, welche durch die Gestalt des Papstes nahe gelegt wird; für den ersten Zweck ist Heliodor gewiß nicht die nächste und notwendige Form. Die Allegorie nähert sich allerdings weit mehr als das Symbol der echten Kunst, wenn sie Gestalten, Individuen und Thatfachen darstellt, besonders wenn sie sich unmittelbar an die Wirklichkeit, die Geschichte oder die mythologischen Vorstellungen und Sagen der Völker anschließt. Wenn die Poesie hierbei gegen die gemischte Allegorie, wie die eben bezeichnete Stanze eine solche darstellt, weniger einzuwenden hat, so wird sie in der Plastik und Malerei meistens ganz unberechtigt erscheinen, weil in ihren Bildern der Mangel an Einheit der Auffassung und Darstellung zu grell und schonungslos hervortritt.

Die allegorische Auffassung.

Mit der symbolischen und allegorischen Auffassung verwandt und sehr oft mit ihr verbunden ist die Personifikation von unpersönlichen Dingen, Erscheinungen und abstrakten Begriffen, wie Rheinstrom, Germanien, Feuer, Tugend, Liebe, Mechanik u. s. f., also ihre Darstellung unter dem Bilde von menschlichen Gestalten und Handlungen und wirklichen Vorgängen. Es ist auch hier einleuchtend, daß die Form der Darstellung nicht die notwendige, gegebene, sondern eine freie gewählte ist, ja, daß die bildende Kunst für Begriffe, wie Hoffnung, Liebe, Germanien, gar keine unmittelbare, notwendige Form besitzt, daß sie daher für Plastik und Malerei zunächst gar nicht darstellbar sind. Wenn aber zur Personifikation gegriffen wird, so ist dies eine mittelbare, mehr verstandesmäßige als künstlerische Darstellung. Der bildenden Kunst liegt die Personifikation abstrakter Begriffe am fernsten, und sie erscheint nur zu oft wie ein geradezu unverständliches, gelehrtes Versteckspiel, obwohl doch jedes Kunstwerk für alle zugänglich sein soll, die zum Genuße der Kunst berechtigt sind. Nicht viel besser sind zahllose Personifikationen konkreter Begriffe, während andere der Kunst näher stehen,

Die Personifikationen.

wenn für sie eine reelle, verständliche, durch Symbole verdeutlichte Unterlage gefunden werden kann.

Aesthetische Unzulässigkeit derselben.

Jede Kunst, wie jede Wissenschaft, trägt ihr Gesetz des Schaffens und Wirkens in sich. Was eine Kunst nach ihren Grundfätzen und Mitteln nicht darstellen kann, soll sie auch nicht darstellen wollen. Wenn die bildende Kunst für einen Begriff kein notwendiges, sinnliches Bild hat, so folgt unmittelbar daraus, daß die Darstellung nicht in ihrem Bereiche liegt, nicht, daß die Abstraktion nach allerlei gelehrten Wandlungen zur Personifikation oder Allegorie werde, denn dies liegt außerhalb ihrer Kreise. Die kunstsinnigen und feinfühligsten Griechen liebten die Allegorie und Personifikation gar nicht, wenn sie in ihren mythologischen Anschauungen nicht reelle und sichere Anhaltspunkte fanden: erst die verständigen Römer machten in beiden stark; von ihnen überkam sie die Renaissance und wurde in dieser Beziehung ungünstig von der gelehrten Strömung in der Litteratur beeinflusst. Es läßt sich freilich einwenden, daß gerade darin die künstlerische, gestaltende und bildende Phantasie sich offenbare, daß sie in allem belebte, persönliche Wesen schaue. Allein der Verstand, nicht die naive Phantasie, kennt abstrakte Begriffe, letztere kann sich daher dieselben auch nicht persönlich vorstellen. Uebrigens liegen Allegorie und Personifikation nicht allen Künsten gleich ferne. Den beiden Mutterkünsten Architektur und Musik sind sie ganz unzugänglich, am ehesten der Poesie, weil ihre Bilder geistiger Art und nicht stofflich fest umrissen sind, weswegen auch in ihnen das Mißverhältnis zwischen einem abstrakten Gegenstande und dessen reeller Darstellung weniger auffällig ist; gerade deswegen verträgt sich die Malerei, diese reellste aller Künste, weniger mit Allegorie und Symbolik. Die Plastik nimmt in dieser Beziehung eine Mittelstellung zwischen Malerei und Poesie ein, denn sie ist ideeller als die erstere und realistischer als die letztere.

Die allegorische Auffassung gehört gewöhnlich dem Greisenalter einer Kultur, einer Zeit der Ueberreife, einer vorherrschend gelehrten, schulgerechten Richtung an, welche vorzüglich im Verstande wurzelt und gerne mit abstrakten Begriffen verkehrt. Es ist unleugbar, daß trotz des realistischen Zuges, der heutzutage durch die Kunst geht, besonders in plastischen Personifikationen Unglaubliches versucht wird. Anstatt die Mechanik, Industrie, Elektrizität, Dampfkraft, oder gar die induktive und deduktive Wissenschaft, die Paläontologie, den Erdmagnetismus, die Pflanzengeographie, den Kreislauf des Lebens (etc. <sup>1)</sup>) zu personifizieren, wäre es gewiß ästhetischer und lohnender, wenn die verdientesten Männer, an die sich die echten und wahren Fortschritte auf allen Gebieten knüpfen, auf das Piedestal erhoben würden.

Relative Berechtigung.

Wenn die symbolische und allegorische Auffassung als grundsätzliche und selbständige Kunstrichtungen nicht berechtigt sind, so können und dürfen sie doch allerdings zur Anwendung kommen: in untergeordneter und dekorativer Stellung, z. B. die Palme in der Hand des Siegers; wo sie durch die Eigentümlichkeit und Beschränkung der Kunstübung geboten sind, wie z. B. die Art, wie die Griechen das Relief behandelten, manches nur durch Symbole anzudeuten gestattet; wenn dem Künstler eine entsprechende sinnliche Form für eine Idee nicht zu Gebote steht und deren Darstellung doch gefordert wird, wie die

<sup>1)</sup> Vgl. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst (No. 39, 1883): Die malerische Ausschmückung der neuen Museen in Wien.

Symbole für die Begriffe Ewigkeit, Unsterblichkeit u. f. f., endlich wenn die konventionellen Symbole leicht verständlich und durch das Herkommen gerechtfertigt sind, wie die Wappen und Landesfarben u. f. w. <sup>1)</sup>)

Es mögen hier noch einige andere künstlerische Formen und Auffassungen genannt werden, die dem vollendeten Kunststil vorausgehen.

Unter hieroglyphischer Auffassung versteht man die Verbindung mehrerer Symbole, um einen Gedanken auszudrücken. — Die typische Auffassung bezieht sich auf das Vorbildliche Verhältnis des Alten Testaments zum Neuen. In einem andern weitern Sinne setzt die typische Kunst überlieferte Regeln und fertige Formen voraus, nach denen der Künstler sich zu richten hat, ohne schöpferisch und freithätig die jedesmalige Form zu erfinden. Die Malerei auf dem Berge Athos, sowie die religiöse, griechisch-russische Malerei verfährt vielfach noch in unseren Tagen nach derartigen überlieferten Typen. In einer dritten Bedeutung bezeichnet die typische Auffassung eine Richtung, welche nicht sowohl Individuen, als allgemeine Gattungswesen darstellt, wie die ältere griechische Plastik. — Der hieratische, altertümliche oder heilige Stil bezieht sich zunächst auf die in der griechisch-römischen Kunstgeschichte für gewisse Gegenstände festgehaltene Nachahmung des ältesten griechischen Stils, besonders für Kultbilder und Weihgeschenke. Am Mangel gleichmäßiger Durchbildung ist die Nachahmung meistens leicht zu erkennen. Die Bezeichnung wird sodann auch auf den alten kirchlichen Stil, besonders auf die starren, stereotyp gewordenen Formen des byzantinischen Stils angewandt.

2. Die realistische Auffassung. — Ob die realistische oder die idealistische Auffassung und Darstellung mehr im Wesen der Kunst begründet sei, ist eine Streitfrage, welche sich durch die ganze Kunstgeschichte hindurchzieht und die größten Künstler in zwei Heerlager scheidet. Um hierin Klarheit zu erlangen, müssen wir nochmal fragen, was das Kunstwerk ist.

Es muß vor allem festgehalten werden, daß das Kunstwerk nie zu einer Illusion der Wirklichkeit, das ist, nie eine so genaue realistische Nachahmung der Natur werden darf, daß es den Beschauer auf den ersten Blick täuscht. Je mehr z. B. ein Wachsfigurenkabinet, wie das bekannte Tuffaud'sche in London, eine derartige Illusion der Naturwirklichkeit hervorbringt, um so mehr stößt es ab, und glaubt man, unter lauter Gespenstern zu wandeln. Der Beobachter darf im

<sup>1)</sup> Eigentümlicher Art sind die im weitern Sinne sogenannten symbolischen Bilder, z. B. Raffaello's Disputa oder Theologie, wo die berühmtesten Lehrer und Heiligen der Kirche um das Sanctissimum versammelt, die Schule von Athen, worin die größten griechischen Philosophen zusammengestellt sind, oder Delaroches Hemicycle, welcher die namhaftesten Künstler aller Zeiten darstellt, Kaulbachs Renaissance, welcher gar die Vertreter aller geistigen Richtungen am Ausgang des Mittelalters vereinigt u. f. f., wie denn dergleichen Darstellungen heute beliebt sind, worin geschichtliche Personen, welche verschiedenen Zeiten angehören, ungeschichtlich in gegenseitigen Verkehr und Ideenaustausch gesetzt werden. Die Auffassung ist jedenfalls eine gefuchte, gelehrte, mühsam zusammengesetzte, nicht eine unmittelbare und künstlerische. Idealismus und Realismus bekämpfen sich darin, besonders wenn sie mit koloristischem Aufwand und dramatischer Bewegung ausgeführt werden, wie es Kaulbach gethan, der überdies den Mißgriff that, die unter einander völlig beziehungslosen Richtungen zu vereinigen. Es ist, wie wenn derartige Bilder Lehrzwecken dienen müßten, ähnlich wie naturgeschichtliche Bilder oder geographische Zusammenstellungen von Bergen und Flüssen, um deren Höhen- und Längenverhältnisse anschaulich zu machen. Berechtigt ist diese Auffassung, wo für die Vertreter einer Richtung wenigstens ein ideelles Zusammenfinden auf einem höhern neutralen Gebiet sich aus dem Glauben und der Anschauung der Menschen erklärt, wenn z. B. die Patrone einer Kirche zusammengestellt werden. Uebrigens hängt auch hier viel von der Art der Anordnung und Ausführung ab; ein ausgeprochener Realismus wird jedenfalls nicht am Platze sein.

Gegenteil vor einem Kunstwerke niemals vergessen, daß er nicht die Wirklichkeit, sondern nur ihren künstlerischen Schein vor sich hat. Sehr gut sagt Schiller in dieser Beziehung:

«Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,  
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.»

Wird nun aber die realistische Naturnachahmung zum ästhetischen Grundfatz für die Kunst erhoben, dann muß diese notwendig in der Naturillusion gipfeln. Es wird sich mithin fragen, ob eine solche Auffassung als selbständige und principielle Kunstichtung ihre Berechtigung habe oder nicht.

Daß die Nachahmung der Natur der erste und oberste Grundfatz für die Kunstübung sei, wird gewöhnlich auf Aristoteles zurückgeführt; neuere Kunstschriststeller, wie die Franzosen Batteux und Diderot, suchten das Princip wissenschaftlich zu begründen, während zahllose Künstler, besonders der neuesten Richtungen, es praktisch durchführen.

1) Aristoteles unrichtig aufgefaßt.

Doch schon die oben angeführten Worte Aristoteles' beweisen, daß er nicht richtig verstanden worden. Er lehrt im Gegenteil, der Künstler habe nicht das Geschehene und Wirkliche darzustellen, sondern wie etwas geschehe nach den Gesetzen der Möglichkeit, Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit. Mit andern Worten: für Aristoteles ist das Kunstwerk das gereinigte, idealisierte Bild der Wirklichkeit. Da nämlich der Grundgedanke alles Seienden, die Idee, dies einzig Wesentliche, in dem Geschehenen und Wirklichen nicht voll und rein und klar zur Erscheinung kommt, so hat die Kunst den Mangel auszugleichen; sie soll dasjenige, was in der Geschichte und in der Wirklichkeit die Idee entstellt und verhüllt, ablösen, um das Wesentliche und Notwendige, den ideellen Gehalt bestimmt und klar zur Darstellung zu bringen. In diesem Sinne kann Aristoteles von der Dichtkunst sagen, «daß sie philosophischer und ernster sei als die Geschichte». <sup>1)</sup> Während letztere einen treuen umständlichen Bericht aller Thatfachen giebt, schildert der Dichter nur die Momente, an die sich die Entwicklung knüpft, und enthüllt so alle die geheimen Triebfedern und die unter der Masse der Ereignisse verborgenen Grundgedanken. Dies nennen wir im ästhetischen Sinne idealisieren.

2) Die Natur die beste Lehrmeisterin, aber nicht abschließliches Vorbild.

Infolge dieser Voraussetzung und Auffassung ist die Natur für den Künstler, abgesehen davon, daß sie ihm eine unererschöpfliche Fülle von Stoffen und Vorlagen bietet, immerhin seine beste, seine durchaus notwendige Lehrmeisterin; was möglich, wahrscheinlich und notwendig ist, das zeigt ihm nur die Natur in ihm und außer ihm. Aber die Natur ist nicht sein Vorbild, das er kopieren soll; in diesem Sinne wäre die Kunst philosophisch weniger als die Natur, und wenn er die vollendetste Illusion erreichte, so bliebe diese doch immer hinter der Wirklichkeit zurück. Die Kunst muß aber in der Hinsicht mehr sein als die Natur, daß sie das Wesentliche und Ideelle, kurz die geistigen Grundgedanken im Geschehenen und Wirklichen reiner darstellt. So ist die Natur für den Künstler, wir wiederholen es, wohl ein Lehrbuch, das er in bezug auf Formen und Farben, Licht und Schatten, Perspektive und Anatomie und Bildungen, natürliche Gesetze und Wirkungen, — in bezug auf die Verhältnisse von Ursache und Wirkung, Tugend und Leidenschaft, Willen und Wünschen im sittlichen Leben u. f. w.,

<sup>1)</sup> Ueber die Dichtkunst, c. 9.

niemals ausstudiert, aber andererseits trotz alles dessen doch nur ein Gesetz, eine Schranke, ein Korrektiv für seine Schöpfungen, nicht deren Vorbild und Inhalt im ausschließlichen Sinne.

Daß die Naturnachahmung in der Kunst nicht oberster Grundsatz sein darf, folgt auch aus andern Erwägungen. Die Kunst trägt, wie die Wissenschaft, ihr Gesetz in sich selbst. Was sie kann und soll, darf nur aus ihrem eigenen Wesen und den Eigentümlichkeiten der einzelnen Künfte abgeleitet werden. Wäre Naturnachahmung ihr Zweck und Ziel, so hieße dies ihr Gesetz in die Natur verlegen. Wenn also ein Werk der Kunst zu beurteilen ist, so muß es vor allem nach den allgemeinen Gesetzen des Schönen und der Kunst gewertet werden, dann nach der Leistungsfähigkeit, dem Wesen und den Mitteln der besonderen Kunst, der es angehört. Daß es den Gesetzen der physischen, moralischen und geschichtlichen Wahrheit entspreche, ist weniger eine künstlerische Voraussetzung, als eine allgemeine vernünftige Forderung; zwischen Naturwahrheit und Nachahmung der Natur ist aber noch ein weiter Abstand.

Wäre ferner die Naturnachahmung ein allgemeines höchstes Kunstgesetz, dann müßte es sich auf alle einzelnen Künfte ausdehnen. Nun ist es aber auffallend, daß gerade die zwei ersten Künfte, Architektur und Musik, gar nicht unter dieses Gesetz fallen können; denn was sollten sie in der Natur nachahmen? Zugänglicher ist die Malerei dem Realismus, bedeutend weniger die Plastik. Es treten also dem sogenannten obersten Kunstgesetze die Eigentümlichkeiten der einzelnen Künfte mehr oder minder hindernd in den Weg, ein Beweis, daß ihre Aufgaben nicht aus diesem, sondern aus ihrem eigenen Wesen nachzuweisen sind.

Vieles in der Natur kann nicht, vieles darf nicht nachgeahmt werden, weil es un schön ist. Bloß die schöne Natur nachahmen wollen, wie Batteux fordert, heißt nichts anderes, als das Urteil über das Schöne in den Künstler und in die Kunst legen, was allein richtig ist.

Die Kunst ist ein Ergebnis des frei schaffenden, nicht des nachahmenden Geistes, dessen Aufgabe es wäre, die Kenntnis der Natur durch treue Wiedergabe derselben zu vermitteln. Die treueste Naturnachahmung wirkt nicht nur nicht ästhetisch auf uns, wie oben bemerkt wurde, sondern sie leidet oft noch an einem andern Mangel: sie ist unwahr. So giebt die Photographie die Natur treuer wieder als der Künstler, doch sind ihre Bilder oft unzureichend und unwahr, weil sie das Objekt mit allen Zufälligkeiten des Augenblicks, welche den echten Ausdruck ganz und gar fälschen können, darstellt, während z. B. der tüchtige Porträtmaler den Menschen nicht unter dem Einfluß einer augenblicklichen Stimmung, zufälliger Erschlaffung oder ungewöhnlicher Aufregung festzuhalten, sondern nach seinem habituellen Ausdruck und nach seiner charakteristischen innern Bedeutung darzustellen sucht. Bilder, wie der Vorhang des Parrhasios, die Trauben des Zeuxis, das am Fenster ausgestellte Bildnis der Magd von Rembrandt und viele andere ähnliche Leistungen der Laune und des spielenden Zeitvertreibs tüchtiger Meister mögen große technische Handfertigkeit zeigen; daß die Kunst und der geistige Gehalt ebenso bedeutend sei, folgt nicht daraus. Freilich haben Künstler, wie Rembrandt, Correggio etc. den Realismus mit einem großen Zauber und poetischen Duft zu umkleiden verstanden durch herrlich abgestufte Lichter, wunderbares Helldunkel, weiche Farbentöne u. dgl.

Das falsche Princip der Naturnachahmung hat darum auch zu ganz abenteuerlichen Folgerungen geführt, z. B. daß das Singpiel, daß der Vers im Drama

3) Die Kunst hat ihr eigenes Gesetz.

4) Die Naturnachahmung nicht auf alle Künfte anwendbar.

5) In der Natur nicht alles der Nachahmung wert.

6) Die treueste Naturnachahmung oft unwahr.

7) Abfurdere Folgerungen.

unzulässig u. f. f. — Der Gefang ist in Freud und Leid ein erhöhter Ausdruck des Gefühls und darum im Singspiele vollberechtigt, wenn wirklich an solchen Stellen der Gefang für die schlichte, ungebundene lyrische Rede eintritt, wo die gehobene und erregte Stimmung die idealisierte Sprache des Gefühls fordert. Ebenso ist der Vers eine edlere Form des Ausdrucks; wir kommen unwillkürlich in den poetischen, zumal jambischen Rhythmus hinein, wo wir etwas schön, lebendig und ausdrucksvoll darstellen wollen.

Daß andererseits die Naturnachahmungen in der Musik und Poesie als Klangfiguren in richtiger Anwendung ebenfalls ihre volle Berechtigung haben, ist selbstverständlich.

Idealisti-  
sche Auf-  
fassung.

3. Die idealistische Auffassung. — Der realistischen Auffassung in der Kunst steht die idealistische gegenüber. — Unter Idee und Ideal versteht man die denkbar höchsten Vorzüge, die denkbar größte Vollendung eines Gegenstandes; so reden wir vom Ideal der Tugend, des Fürsten etc. So aufgefaßt, sind Idee und Ideal einzig in Gott zu suchen, weil nur er alle Vorzüge in jeder Ordnung in denkbar höchster Vollkommenheit besitzt. In der gewöhnlichen Redeweise fassen wir Idee und Ideal in einem beschränkteren Begriffsumfang, nämlich als eine höhere Vollkommenheit, als sie in der gleichen Ordnung und Gattung in der Wirklichkeit gewöhnlich gefunden wird. Das Ideal der Weisheit ist somit die Auffassung dieses Vorzuges in einem sehr hohen Grade, doch so, daß er allerdings noch in den Bereich des Menschlichen in der betreffenden Ordnung fällt. Wird dieser Begriffsinhalt auf die Kunst übertragen, so ergibt sich die Bedeutung des Idealisierens von selbst. Schiller idealisiert bewußt und absichtlich den geschichtlichen Wallenstein, indem er dem dramatischen Helden Züge leiht, die ihn dem Ideal eines Vaters, Freundes, Heerführers, Staatsmannes, Fürsten nähern, und ihm in allen diesen Ordnungen Vorzüge und Schönheiten giebt, die der geschichtliche Wallenstein nur im Keime oder getrübt und verhüllt befaß. Der ästhetische Idealismus liegt mithin im Erheben des einzelnen zur geläuterten Idee feines Wesens in der Ordnung, der es angehört, und eine seiner Hauptthätigkeiten liegt darin, die Idee aus dem Unwesentlichen, Zufälligen, Ueberflüssigen möglichst rein herauszuschälen. Wir haben das Gesetz der Kunst in die Kunst selbst gelegt: es fragt sich also, ob die ideelle Auffassung von den Regeln der Kunst und der Künste gestattet und gefordert wird.

Aufgabe  
des Ideali-  
sierens.

1) Das Ide-  
alisieren im  
Wesen der  
Kunst ge-  
legen.

Die Entwicklung des Begriffs des Schönen führte uns zum Schlusse, daß im Schönen, also auch in der Kunst, die Idee das formgebende Princip sei, die Seele, welche sich selbst den Leib schaffe. Das kann doch nichts anderes heißen, als daß sie im sinnlichen Stoffe so wenig als möglich gehemmt, verdunkelt und durch allerlei unzulängliche und unwesentliche und zufällige Formen und Zuthaten und unvollkommene Bildungen verschleiert erscheinen, sondern möglichst rein und klar und bestimmt hervortreten will. Ist dieses richtig, dann ist der Idealismus im innersten Wesen der Kunst und des Schönen begründet.

2) Das Ide-  
alisieren eine  
Naturthä-  
tigkeit.

Der Aesthetiker Vischer <sup>1)</sup> und nach ihm Lotze <sup>2)</sup> haben ferner in scharfsinniger Weise den Nachweis geliefert, «wie sehr der menschliche Geist auch in seiner gewöhnlichen Auffassung der Dinge in einem beständigen Idealisieren begriffen ist ... Alle Auffassung der Welt, nicht die ästhetische allein, beruht auf

<sup>1)</sup> Aesthetik, B. II. S. 304 ff. — <sup>2)</sup> Geschichte der Aesthetik in Deutschland, Seite 449 ff.

Abstraktion von vielen Bestandteilen des Gegebenen und auf neuer Verbindung der beibehaltenen Reste». Was der vernünftige Geist teils unbewußt mit Naturnotwendigkeit oder bewußt zu bestimmten Zwecken thut, das hat die Kunst nur in höherer und ausgezeichneterer Weise fortzuführen. Die Natur ist dem Künstler auch in dieser Beziehung die beste Lehrmeisterin, seine Schranke und sein Korrektiv.

Dieses künstlerische Idealisieren, und auch das ist sehr bedeutungsvoll, liegt in der Macht aller einzelnen Künste, vorab der zwei ersten Künste, Architektur und Musik. «Die ganze musikalisch gegliederte Tonwelt,» sagt Lotze, «ist das große Ergebnis einer Idealisierung; weder reine Töne, noch genaue Intervalle führt uns die Natur häufig vor; sie sind Gebilde, zu denen erst die menschliche Phantasie den wahrgenommenen Empfindungsinhalt verklärt, Formen, nach denen dieser sich als nach seiner Wahrheit zu sehnen schien, ohne sie außerhalb des Geistes erreichen zu können. — Unterstützung und Druck wirkt in den Massen der Außenwelt überall, aber erst die architektonische Phantasie bringt in dem scharfen Gegensatz geradliniger Träger von senkrechter und der Lasten von horizontaler Richtung oder in den bestimmten Kurvenformen der Gewölbe diesen Gedanken der Wechselwirkung zu dem klassischen Ausdruck, der in der Natur selbst stets durch fremdartige Nebenumstände erstickt wird.» Die einzelnen musikalischen und architektonischen Formen und Bildungen sind vollends die schönste Idealisierung von Erscheinungen und Gesetzen, welche in der Natur oft kaum angedeutet sind. Daß Plastik und Malerei des höchsten idealen Schwunges fähig sind, ist an sich einleuchtend. In der Poesie ist das epische und vorab das dramatische Gedicht geradezu eine Unmöglichkeit, wenn der Grundsatz der Naturnachahmung folgerichtig durchgeführt, und ein Idealisieren im großen Stile nicht gestattet wäre. So fordern im Drama die Gesetze der Einheit, die im engen Rahmen zusammengedrückte Entwicklung einer bedeutsamen Thatsache, eine Auswahl der wichtigsten Momente, also eine Scheidung, eine höhere idealisierte Auffassung des Stoffes. Wird die Bühne überhaupt nicht als eine ideale Welt betrachtet, so hat das Theater keinen ästhetischen und moralischen Wert mehr.

Das Idealisieren ist ferner kein willkürliches, launenhaftes Spiel des Künstlers, sondern verfolgt einzig den Zweck, eine ästhetische Wirkung hervorzubringen und dieselbe zu schärfen und zu steigern. Wer eine wahrheitsgetreue Darstellung der Geschichte Wallensteins liest, z. B. in Keims Geschichte des dreißigjährigen Krieges, der wird nicht tragisches Mitleid und tragische Furcht empfinden. Um diesen ästhetischen Eindruck zu machen, idealisierte Schiller den rauhen Soldaten in der angegebenen Weise. Hierin liegt die Berechtigung dieses künstlerischen Verfahrens.

Es ist endlich sehr bemerkenswert, daß die Künste nicht aus der Nachahmung entstanden sind. «Nicht die Naturnachahmung ist das Frühere in der Kunst, nicht die Welt mit ihren Erscheinungen drängt zur Gestaltung, sondern es ist ein Geistiges, ein Inneres, welches den Impuls dazu giebt.» Es ist dies sogar in der Plastik und Malerei der Fall, welchen doch die Welt «die unmittelbaren individuellen Vorbilder geistiger Bedeutung in entsprechender Form» bietet. «Aber auch hier ist zunächst von einer Nachahmung im Sinne einer Naturbeobachtung, wie sie nahe lag, nicht die Rede; vielmehr gestaltete die Phantasie in den Anfängen der Kunst nach einem allgemeinen, ihr eigentümlichen Bilde.»<sup>1)</sup>

3) Auf alle Künste anwendbar.

4) Steigert die ästhetische Wirkung.

5) Die Kunst ist nicht aus Naturnachahmung entstanden.

<sup>1)</sup> Dr. R. Adamy, *Architektonik des Altertums* (Hannover 1883), I, 143.

6) Gradab-  
stufungen  
im Ideali-  
sieren.

Ist mithin das Idealisieren im Wesen aller Kunst begründet, so wird es doch von den einzelnen Künften nicht in gleichem Maße gefordert, wie aus früher Gesagtem hervorgeht und noch ausführlicher gezeigt werden soll, von der Malerei weniger als von der Plastik, in den vervielfältigenden Künften und in der Kleinkunst weniger als von der eigentlichen Kunst; manches ist dem Holzschnitt gestattet, was in der Malerei unzulässig u. s. f. Aber auch innerhalb einer und derselben Kunst ist die Idealität durch die eigentümliche Auffassung bald mehr, bald weniger geboten, je nachdem eine Darstellung dem Gebiete des Erhabenen, des einfach Schönen oder des Anmutigen angehören soll. Es ist selbst im religiösen Fache ein bedeutender Unterschied, ob ein Werk einen hohen, monumentalen Charakter besitzen oder eine mehr anmutsvolle, liebliche, idyllische Stimmung ausdrücken soll, ob ein Bild für einen großen Dom oder eine Privatkapelle bestimmt sei. Hätte dieser Umstand Berücksichtigung gefunden, dann wäre manches Bild Raphaels und anderer Meister billiger beurteilt worden. So fordert ferner in der Malerei das Fresko als monumentale Malerei im vorzüglichen Sinne eine viel strengere Behandlung als das Tafelbild, als vollends einige Arten des Sittenbildes und noch tiefer stehende Gattungen, deren Stoffe von einem, oft sogar sehr derben Realismus nicht leicht abzulösen sind.

7) Ver-  
halten der  
großen  
Meister.

Es wäre nun auch interessant zu erfahren, ob große Künstler wirklich diesen Ausführungen entsprechend gedacht, das ist, ob sie bei ihren Schöpfungen von der Idee ausgegangen oder aber von realistischen Anschauungen. Von dem griechischen Tragiker Sophokles, also von demjenigen Dichter, welcher das griechische Kunstideal am reinsten darstellte, wissen wir, daß er in seinen Schöpfungen den Menschen zeichnen wollte, nicht wie er ist, sondern wie er sein soll. — Wie Raphael seine Madonnen entwarf, sagt er, wenn er an Castiglione schreibt: «Da nun aber immer Mangel an richtigem Urteil, wie an schönen Frauen ist, so bediene ich mich einer gewissen Idee, die in meinem Geiste entsteht.» — Mozart entgegnete auf die Frage, nach welchem Lehrbuch er komponiere: «Ich brauche kein Buch; ich halte mich an eine gewisse Idee, die mir in den Sinn kommt, und wie diese mir es vorschlägt, spiele ich, und so meine ich, muß es recht sein.» — Goethe schreibt: «Indem der Künstler irgend einen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja, man kann sagen, daß der Künstler ihn erschaffe.» — Novalis singt:

«Ich sehe dich in tausend Bildern,  
Maria, lieblich ausgedrückt.  
Doch kein's von allen kann dich schildern,  
Wie meine Seele dich erblickt.»

Fra Angelico stand auf demselben Standpunkte, wenn er betete und sich geistig vertiefte, bevor er seine himmlischen Engelsgestalten malte. Ähnliche Zeugnisse, daß tüchtige Meister von ideellen Vorstellungen ausgingen, ließen sich geradezu zahllose aufführen.

Der  
Idealismus  
nicht un-  
beschränkt  
gestattet.

Aber auch der Idealismus muß sich innerhalb bestimmter Schranken halten. Denn würde er als unbefränktes ästhetisches Grundgesetz gefaßt, so müßte er, wie die Geschichte es beweist, die Kunst auf arge Abwege, zur Vernachlässigung und Vernichtung der Form, zu typischer Verallgemeinerung statt individueller Darstellung, zu Nebelgebilden und blutlosen Schemen, zur physischen und philosophischen Unwahrheit, selbst zur Unnatur und zum Umschlag ins Lächerliche und Abstoßende und wieder zum Symbol führen. Am schlagendsten ließe sich dies an hyperidealisierten Szenen und Rollen in der dramatischen Litteratur nachweisen.

Es ist also weder die realistische, noch die idealistische Auffassung und Darstellung unbedingt gestattet; die richtige Mitte liegt in einer Kunstübung, welche die Extreme und die widerstrebenden Elemente harmonisch verbindet. So sind wir denn wieder bei dem Idealrealismus angekommen, den wir als wichtigstes der kontrastierenden Elemente des Schönen kennen gelernt haben und als schönstes Vorrecht der größten Meister. Die Realität der sinnlichen Form verlangt die größte und bestmögliche Ausbildung dieses Elementes, sie fordert, daß mithin alle individuellen Besonderheiten und eigentümlichen Charaktereigenschaften des Wirklichen und Geschehenen beibehalten und fest und bestimmt ausgeprägt werden, solange sie dem geistigen Inhalte nicht schaden. Die Idee dagegen fordert, daß sie möglichst unmittelbar für die Vernunft und die Phantasie klar und anschaulich in die Erscheinung trete. Alexander und Cäsar sind Helden, aber jeder verkörpert die Idee in eigener, individueller Art. Der Künstler hat bei ihrer Darstellung alle charakteristischen Züge der Wirklichkeit auszuprägen, welche die Idee nicht verdunkeln und den Beschauer nicht zerstreuen, sondern den persönlichen Helden bestimmt, wahr und lebendig schildern. Wären die Porträte Alexanders und Cäsars auch nicht bekannt, so könnte und müßte doch schon die bloße äußere Erscheinung als charakteristischer Ausdruck nationalen Wesens im Gesichtsprüfil, in der Gewandung, in der ganzen Haltung ausfallen, welches der Grieche, welches der Römer sei.

Der Idealrealismus.

Es wird allerdings sehr schwierig sein, zu entscheiden, wie weit die Darstellung in der charakteristischen Realität gehen darf, und der Standpunkt ändert sich mit der einzelnen Kunst und mit der Auffassung jedes Gegenstandes innerhalb derselben. Die moderne, dem Realismus so stark zuneigende Kunstrichtung geht hierin sehr weit und strebt eine ängstliche, geschichtliche und antiquarische Treue im Raffenausdruck, im Kostüme, kurz in allen Teilen der Erscheinung bis in die kleinsten und unbedeutendsten Teile des sogenannten Beiwerkes an. Das ist gewiß, daß sich dergleichen nie in zerstreuer, auffallender oder störender Weise hervordrängen darf, vorab im höhern Stile und in der monumentalen Kunst. Giotto, Michelangelo, Raffaello und alle die größten ältern Maler hielten sich hierin an allgemeine Typen und vermieden alle und jede antiquarische Schau- stellung, um das Wesentliche nicht zu beeinträchtigen. Die heutige realistische und koloristische Schule gefällt sich in der treuesten Wiedergabe der Natur und des geschichtlichen Beiwerks. Die Folgen sind aber auch nicht ausgeblieben; so findet auf den Kunstausstellungen z. B. die echte Historienmalerei selten einen Vertreter. Was den Namen von Gesichtsbildern trägt, sind ägyptische, griechische, römische, arabische Kostümbilder, Ceremonienbilder, Architekturbilder, mittelalterliches Genre u. f. f.; mit andern Worten, bei der antiquarischen Genauigkeit und koloristischen und realistischen Bravour zieht die Hauptfache, die Idee, den kürzeren. Oftmals drängt sich das Realistische gerade in unwesentlichen Nebendingen recht auffallend hervor und schadet dem Gesamteindruck. Die Goethe-Schillergruppe wurde von Rietchel und Rauch in vorzüglicher Weise entworfen. Beide Künstler fassen die Dichter in ähnlicher charakteristischer Art und mit stark idealistischem Zuge auf; dennoch erscheint das Modell Rietchels, das für Weimar ausgeführt wurde, vorherrschend realistisch, dasjenige Rauchs idealistischer, weil der erstere den Dichtern das genaue, historische, zudem recht unschöne Kostüm gab, während letzterer ihnen das typische Idealgewand umhängt. Ein energischer, kräftiger Realismus, der das Kleinliche meidet und nicht

Schwierigkeit, die richtige Mitte zu finden.

absichtlich nach dem Widrigen greift, wie auch manche Künstler thun, ist übrigens immer noch erträglicher, als ein schaler, blöder Idealismus in der Darstellung.

4. Die monumentale und genreartige Auffassung. — Außer den aufgeführten grundsätzlichen künstlerischen Formen und Auffassungen, wurden wiederholte Male zwei andere Darstellungsweisen genannt, die monumentale und genreartige, von welchen hier ein Wort angefügt werden mag

Die monu-  
mentale  
Auffassung.

Die monumentale Darstellung stempelt das Kunstwerk zum eigentlichen Denkmal von hohem, bleibendem, allgemeinem Werte; sie setzt großen, bedeutamen Ideengehalt und große, bedeutame Formen voraus. Die Bezeichnung monumental wird oft mit historisch vertauscht und verwechselt, und nicht ohne Grund; denn die Geschichte, vorab und vor allem die heilige, biblische Geschichte, sowie die Geschichte der Kirche Christi bieten Stoffe, deren hohe Bedeutamkeit einer monumentalen Darstellung fähig sind, ja, dieselbe fordern. Es ist eine selbstverständliche Folgerung aus diesen Voraussetzungen, daß die monumentale Kunst nur auf dem Boden idealer Anschauung gedeihen kann und daher auch eine einfache Technik verlangt, welche alles Tüftelnde und Spielende, aber auch einen kleinlichen Realismus verschmäh.

Die genre-  
hafte Auf-  
fassung.

Einen teilweisen Gegensatz hierzu bildet das Genre oder das Gattungsbild, auch Sittenbild genannt. Es greift feine Stoffe aus dem Alltagsleben und infolge dessen gewöhnlich auch aus den niederen Kreisen der menschlichen Gesellschaft heraus. Wie alle Kunst, so beruht auch das Sittenbild auf der genauesten Individualisierung, das ist, auf der möglichst bestimmten und bis in das Einzelste gehenden Schilderung eines Vorganges oder einer Scene; doch erscheint der Mensch darin nicht, wie in einem geschichtlichen Bilde als bestimmte Persönlichkeit, unter bestimmtem Namen, sondern die Darstellung hält sich an die Gattung, — daher die französische Bezeichnung Genre, — und hebt Charaktereigenschaften hervor, wie sie ganzen Klassen eigentümlich sind. Solcher Art sind die Bettelknaben Murillos, die Bauernschlägereien Pieter Brueghels, oder in neuester Zeit die Spieler Knaus', die niedern Dorfbeamten Vautiers u. f. f. In der Spielart des sogenannten historischen Genre werden geschichtliche Persönlichkeiten in einer Situation aufgefaßt, welche ebenfalls dem gewöhnlichen Alltagsleben angehört. Im übrigen unterscheidet man das etwas vornehmere Konversationsstück, das Volksgenre, Familiengenre, heiteres, rührendes, landschaftliches Genre, Tiergenre u. f. f. Die innere ästhetische Bedeutung des Genre liegt darin, daß es das allgemein Menschliche im Kleinen und Zufälligen zeigt, ferner in der möglichst charakteristischen Darstellung des Grundgedankens oder der Idee dieser kleinen Existenzen, in der Harmlosigkeit und dem stillen Glücke bei kleinen Freuden und im elegischen Schmerze bei kleinen Leiden, endlich in der lebensfrischen Zeichnung ganzer Gesellschaftsteile.

Wenn das Sittenbild in der angegebenen Weise die gewöhnlichen, kleinen Seiten des Alltagslebens spiegelt, so ist selbstverständlich, daß es in der Auffassung einen weitgehenden Realismus verträgt, in der Technik aber eine liebevolle, feine, genau durchgeführte Ausarbeitung fordert und zwar gewöhnlich in Bildern von beschränktem Umfange. Das Genre war im Altertum der Malerei, ja sogar der Plastik, obwohl diese Kunst einen wesentlich monumentalen Charakter besitzt, nicht fremd; einen hohen Aufschwung nahm es jedoch erst seit der Erfindung der Oelmalerei durch die Brüder van Eyck zu Anfang des 15. Jahrhunderts.

## V. DIE ÄSTHETISCHEN IDEALE IN DER GESCHICHTE.

Wenn wir Ideal im geschichtlichen Sinne auffassen, so verstehen wir darunter die Gesamtheit der Anschauungen, welche einzelne Künstler, Völker, Zeitalter von wahrer und echter Schönheit hegten, oder die Gesamtheit der Formen und Bildungen, in welchen sie zur Darstellung des Schönen ihre Ideen niederlegten.

Wenn die Grundformen und Elemente des Schönen immer und überall dieselben sind und in mehr oder minder großer Zahl und Vollkommenheit sich in jedem echten Kunstwerke wiederfinden, so liegt der Gedanke nahe, daß es nur ein und ein einziges Ideal der Schönheit geben könne. Im höheren, metaphysischen Sinne, das ist, in Rücksicht auf Gott, ist dies auch richtig, denn in feiner Anschauung fällt die reine Idee immer mit der vollkommensten Form zusammen. Allein im Reiche des Irdischen und Menschlichen ist es ganz anders. Denn der Reichtum an hohen geläuterten Ideen und Gedanken, die Lebhaftigkeit der Einbildungskraft, die Empfänglichkeit für ästhetische Eindrücke, der Trieb zu künstlerischem Schaffen u. f. f. hängen von des Einzelnen, des Volkes und des Zeitalters eigentümlicher Geistesrichtung und Bildung ab und diese wieder von den Naturanlagen, der Erziehung, den religiösen, gesellschaftlichen, politischen Anschauungen und Zuständen, sogar von Klima und geographischen Verhältnissen. Es folgt daraus, daß die Ansichten über die Schönheit, kurz, daß das ästhetische Ideal das Ergebnis der gesamten geistigen Entwicklung und der Weltanschauung bei Einzelnen und ganzen Zeitaltern ist. Es ist daher leicht begreiflich, daß viele Völker es nie zu einem ästhetischen Ideale, das diesen Namen verdient, bringen, ja, daß sie sogar das Häßliche für schön achten, daß hinwieder andere Nationen besonders infolge einer einseitigen nationalen Entwicklung keine allseitig befriedigende, gemeingültige Norm des Schönen zu erzeugen vermögen. Beispiele für diese letztere Thatsache liefert die Kunst der Aegypter, Assyrier, Inder etc., welche in so eigentümlichen, nationalen Anschauungen befangen blieben, daß ihre Kunstformen, trotz des hohen Wertes im einzelnen, im ganzen nie gemeingültige und allgemeine ästhetische Anerkennung fanden. Die Kunstgeschichte kennt überhaupt nur drei ästhetische Ideale: das antik-klassische, das christlich-romantische und das moderne ästhetische Ideal. Das erste gehört den Griechen an und wurde von ihnen auf die Römer vererbt; das zweite wurde von den christlichen Völkern des Mittelalters ausgebildet, besonders in der Zeit der Gotik; das dritte entstand mit der sogenannten Renaissance im fünfzehnten Jahrhundert und machte von Italien aus seinen Rundgang durch die Welt.

Was auf die Ausgestaltung dieser Ideale, vorzugsweise des antiken und mittelalterlichen, den weitreichendsten und geradezu entscheidenden Einfluß übte, ist dasjenige, was allerdings seiner Natur nach dazu angethan ist, dem Geiste die tiefsten und fruchtbarsten Anregungen zu geben, nämlich die Religion. Die griechische Kunst ist wesentlich religiös-mythologisch, die romantische des Mittelalters christlich-religiös. Und auch den Aufschwung, den die neuere Kunst genommen, verdankt sie vorab und in erster Linie der religiösen Schulung, auf deren Grundlage sie weiter ausbaute.

Was uns in den griechischen Kunstschöpfungen vor allem entgegentritt, ist das einfach Klare, Verständige, mit einem Worte das schlechthin Vernünftige

Höhere  
Einheit des  
Ideals der  
Schönheit.

Verfchie-  
dene Auf-  
fassungen  
in der Ge-  
schichte.

Bedeutung  
der  
Religion.

Das klassi-  
sche Ideal.

Vorzüge. aber nicht als etwas Gefuchtes, Berechnetes, als Reflexion und Abstraktion, sondern als die unmittelbare natürliche Form für die einmal gegebene Idee. Dieser höchste Vorzug entsprang seinerseits der Harmonie in der geistigen Begabung des Griechen, in welcher weder Gefühl noch Verstand, weder Einbildungskraft noch kalter Wissenstrieb vorherrschte, sondern wo alle diese Seelenkräfte in gleichmäßiger Mischung zum schönsten Einklang verbunden waren. Der andere nächste Vorzug ist das sprichwörtlich gewordene griechische Maß, eine heitere Ruhe und selbstbewußte Beherrschung in allen Stimmungen des Gemütes und in geistiger und physischer Erregung, gepaart mit dem feinsten Gefühle für die anmutvollste, jedoch immer einfachste Formensprache. Aber freilich, alle überweltlichen Zwecke und Ziele fehlten diesem Kunstideale, denn in dieser Beziehung boten die religiösen Anschauungen wenig. Das höchste Streben dieser Kunst ist doch nur, ein irdisch schönes Dasein zu schildern und selbst die Begriffe der Götter des Olympos in menschlich schönen Gestalten aufgehen zu lassen. Der sprechendste Ausdruck dieser Vermenschlichung des Göttlichen ist das griechische Tempelhaus. So bedeutet das klassische Ideal die unmittelbarste, reinste, höchste Vollendung im Kreise des irdisch und menschlich Begrenzten; doch am Mangel an höherem Inhalte ging es unter, nachdem es in formschöner Sinnlichkeit verflacht war. Aber diese Formen mit der wunderbaren Linienführung in den Typen und Gewandmotiven, in den architektonischen und dekorativen Mustern sind ein ewiges Eigentum der Kunst.

Mängel  
deselben.

Das mittel-  
alterliche  
Ideal.

Im Gegenfatze zur Antike lehrte die christliche Religion den mittelalterlichen Künstler, auf das Ueberirdische und Himmlische hinzuweisen, das Sinnenfällige zu vergeistigen und das Menschliche und Vergängliche zum Träger des ewigen und zum Abglanz des Göttlichen zu machen. Sie hat so der Kunst eine neue Welt mit einer unermesslichen und ungeahnten Fülle von Anregungen und Stoffen für die herrlichsten Schöpfungen erschlossen, die ihr ebenfalls ein ewig unveräußerliches Erbteil bleiben sollen. Wie der Zusatz «klassisch» zum antiken Ideal das bedeutet, was dessen griechisch nationales Gepräge ausmacht, so bezeichnet hier das Beiwort «romantisch» zum christlich mittelalterlichen Kunstideal das, was besonders vom nordisch germanischen Stammescharakter herrührt: die tiefe Gefühlsinnigkeit, die Vorliebe für das Wunderbare, das Ahnungsvolle, Ungewöhnliche, Phantafievolle, aber auch Phantastische.

Das mo-  
derné Ideal.

Liegt der Schwerpunkt des klassischen Ideals in der Formvollendung, der des mittelalterlichen in dem religiösen, alles verklärenden Gehalte, so wäre es auffallend, wenn man nicht einmal versucht hätte, klassische Formen mit christlichem Inhalte zu erfüllen. Das war der Anfang der Renaissance und die Grundlage des modernen Kunstideals. Aber mit den klassischen Formen nahm man bald auch die antiken Stoffe an und vom heidnischen Geiste oft genug den schlimmeren Teil, der weniger der Blütezeit als der Periode des Verfalles verwandt war. Und mehr oder weniger ist es bis heute so geblieben, so daß unsere Museen und Kunststätten mit geradezu zahllosen Bildwerken angefüllt sind, deren Stoffe der griechischen und römischen Mythologie entnommen worden.

Dennoch bildete die Renaissance infolge der Fülle, ja des Ueberflusses an künstlerischer Kraft, ein eigenes und eigentümliches Kunstideal aus. Gerade diese Ueberfülle an Talent prägte ihm den charakteristischen Zug der heiteren Luft, der freudvollen, freilich oft auch frivolen künstlerischen Stimmung auf, womit alles betrachtet und aufgefaßt wurde. Daher stammt die Universalität des Ideals, das ist: es umfaßt alle Erscheinungen in Welt und Leben. Die Kunst

ist nicht mehr wesentlich religiös, sondern es entstehen nacheinander alle Gattungen der profanen Kunst, denn sie zieht alles und jedes in ihren Bereich, dem sich immer eine ästhetische Seite abgewinnen läßt. Und hierin liegt das am meisten charakteristische Zeichen des neuen Ideals, die unbefchränkte und unabhängige Herrschaft des künstlerischen Motivs, der künstlerischen Inspiration. Mag der Stoff der Offenbarung, der Legende, der Geschichte, dem alltäglichen Leben entlehnt sein, der Künstler läßt sich gar nicht oder nur in den allgemeinsten Zügen und Umriffen von der Ueberlieferung, der Geschichte und Wirklichkeit binden, und er folgt frei der persönlichen Eingebung und künstlerischen Inspiration; denn er denkt sich die Kunst unabhängig und unumschränkt. — Das ist ein großer Irrtum: nichts in der Welt kann und darf sich einer solchen schrankenlosen Freiheit rühmen. Nur ein Wesen ist unabhängig und unumschränkt, weil es allein unendlich gut und weise ist, — Gott.

Mit Rücksicht auf die neueste und jetztzeitige Kunst, welche oft in übertriebener Weise dem antiken Kunstideal huldigt, mögen einige Bemerkungen hier ihren Platz finden. Die heutige Kunst

Gewiß, der Wert der klassischen Formen an sich ist ein unvergänglicher, und die Gesetze, auf welchen sie beruhen, haben für alle Zeiten Geltung, doch das bloße Kopieren der einzelnen Form und deren unvermittelte Verbindung mit dem christlichen Inhalt ist unkünstlerisch. Vollends befremdend ist es, sich ganz in das antike Ideal hineindenken zu wollen. Aus dem anfangs Gesagten folgt notwendig, daß die Kunst niemals von der Gegenwart, vom religiösen, nationalen, gesellschaftlichen Leben abgelöst werden darf, wenn sie sich einer gefunden Pflege und Blüte erfreuen soll. Die antike Kultur mit ihren so ganz eigentümlichen religiösen und nationalen Zuständen, welcher dies Ideal einzig entsprach, ist vorüber und kann und soll nicht wieder in das Leben gerufen werden, darum ist auch das künstlerische Schaffen in seinem Sinne ein arger ästhetischer Anachronismus. Und es kann vom Standpunkt der wahren Kunst nur bedauert werden, daß heute vorzüglich in den Kunstschulen so viel nach antiker Schablone gedrillt wird, und die Stoffe für die Preisaufgaben fast immer der griechischen Mythologie entlehnt werden. Was Lotze in etwas anderer Beziehung und zunächst von der Plastik sagt, hat seine volle, allgemeine Bedeutung: «An die antike Götterwelt glauben wir nicht mehr; eine Kunstthätigkeit, welche, wie die unzweifelhaft großartige Thorwaldsens, sich dennoch in der Reproduktion der antiken Ideale bewegt, scheint uns für das Leben unmittelbar, wenn auch nicht für den Fortschritt der Kunst, ziemlich verloren; übertreffen wird sie das Altertum auf diesem feinem eigenen Gebiete und zwar dem Gebiete seiner höchsten Leistungen, sicher nicht; erreicht sie es aber, so hat sie nur einen großen Schatz um einen kleinen gleichartigen Zusatz vermehrt, der immer nur einen halbgelehrten Kunstgenuß der Vergleichung und Kritik möglich machen wird. Voll begeistern können wir uns nur für das, was wir glauben, oder für die originalen Erzeugnisse, deren Inhalt wenigstens für ihre Urheber Gegenstand wirklichen Glaubens war. Nun aber, wenn man den Glauben an den Inhalt der Antike aufgibt, so tröstet man sich damit, daß ihre Gestalten als schöne Typen menschlicher Natur immer ihren Wert behalten, und daß sie, aus diesem Gesichtspunkt betrachtet, immer noch Aufgaben der plastischen Kunst sein können. Wie leer dieser Trost ist, zeigen jedoch die Bildhauer selbst durch die That. Es fällt ihnen gar nicht ein, bloß ein spielendes Kind, eine schöne Jungfrau, einen nackten Jüngling, einen starken Mann oder ein Mädchen Deren Unselbständigkeit.

mit Hafen auf die Ausstellungen zu senden, sie nennen das allemal Amor, Venus, Apollo, Herkules und Diana. Sie zeigen damit deutlich ihr drückendes Bewußtsein, daß die bloß typischen Formen menschlicher Gestalt und Beschäftigung gar nicht wert sind, selbständig in plastischer Monumentalität verewigt zu werden; sie müssen auf ein Wesen mit Namen bezogen werden, dessen ewige für die ganze Welt bedeutsame Realität die unbedeutende Kundgebung der Natur ergänzt und adelt.

«Gewiß wird daher dies Genre, das namenlose Menschenbeispiele vorführt, niemals eine neue Zukunft der Plastik begründen. Aber außer ihm bleibt uns das Gebiet der christlichen Ueberlieferung und das der weltlichen Geschichte übrig, in das erste sich zu vertiefen, würde den Künstlern auch dann, wenn sie selbst nicht gläubig sind, jedenfalls mit demselben Recht angefohlen werden, mit dem sie sich freiwillig und mit dem gleichen Unglauben an das Altertum anschließen; sie hätten mindestens den Vorteil, aus einer Gedankenwelt zu schöpfen, die der Mehrheit der Menschen in kunst sinnigen Völkern bekannt ist, und die, wenn nicht allen Ueberzeugungen, so doch den wesentlichen Stimmungen unseres Gemütes vollkommen entspricht.»<sup>1)</sup>

Eigen-  
schaften  
der  
neuesten  
Kunst.

Wie die neueste Zeit in das klassische Ideal einging, so brachte sie es überhaupt fertig, alle Richtungen der Vorzeit nachzuahmen, wie sie in allen architektonischen Stilarten baut. Nichts beweist so sehr wie dies, daß die neueste Kunst trotz alles Aufschwunges nicht immer auf naivem Schaffenstribe beruht, sondern auf einem guten Teil gelehrten Studiums, der Reflexion und der Nachahmung. Ob eine spätere Periode unserer Zeit ein eigentümliches Kunstideal zusprechen und wie sie es charakterisieren werde, ist dermalen nicht abzusehen. Zu seinen Kennzeichen würden, außer den genannten Merkmalen, jedenfalls zählen: der ausgesprochene Realismus, der sich in alle Einzelheiten der Wirklichkeit vertieft, und welcher einerseits zu einer erstaunlichen, oftmals geradezu wunderbaren Fertigkeit in der Technik, aber andererseits auch zu argen Ausschreitungen, sogar zur versuchten Einbürgerung des Häßlichen geführt hat, endlich die heutzutage immer öfter in Wort und Schrift geäußerte Ansicht, daß die Schönheit schon in bloßen wohlgefälligen Formverhältnissen ohne bestimmten Inhalt liege. Es ist dies die Verwechslung der Schönheit an sich mit den Elementen des Schönen. Wohlgefällig sind diese letzteren immer, aber die Schönheit stellen sie für sich allein doch nicht dar, wie die Begriffsbestimmung des Schönen beweist.

## VI. DAS KUNSTWERK IN SEINER ABHÄNGIGKEIT VON MATERIELLEN ZWECKEN UND STOFFEN.

I. Die Abhängigkeit von materiellen Zwecken. — Welches die höhere geistige Aufgabe des Kunstwerkes und des Schönen sei, ist schon genügend ausgesprochen worden. Wo das Kunstwerk überdies, wie solches bis auf unbedeutende Ausnahmen bei den Schöpfungen der Architektur, weniger bei den anderen Künsten der Fall ist, auch äußeren materiellen Zwecken zu dienen hat, da ist es selbstverständlich, daß es diesem praktischen Dienste voll und ganz zu

<sup>1)</sup> Geschichte der Aesthetik, S. 573—574.

genügen hat und neben und über demselben die ideelle Aufgabe lösen muß. Die Kunst geht aber weiter und sucht gerade diese materiellen Zwecke auszunützen, um etwas ästhetisch Schönes darzustellen. So hat die Architektur die Aufgabe, für allerlei äußere Bedürfnisse Räume zu schaffen; nun aber ist, wie wir sehen werden, die Baukunst im ästhetischen Sinne gerade und vorzüglich die Kunst schöner Raumdisposition oder Raumanlage. So hat die Konsole, um vom Ganzen der Baukunst auf ein einzelnes und sehr unbedeutendes Bauglied hinabzusteigen, die Aufgabe, einen Gegenstand zu tragen; nun lehrt die Aesthetik, dem Kragstein nicht bloß, ohne besondere Rücksicht auf seine Funktion, allgemein wohlgefällige Formen zu geben, sondern in der Gestalt und Bildung seine materielle Aufgabe und folglich die stützende Kraft, möglichst sinnlich und faßbar auszudrücken. Es kann also das Kunstwerk wohl von allerlei äußeren Bestimmungen und Zwecken abhängig sein, aber die echte Kunst macht sich dieselben dienstbar und stellt so im vorzüglichsten Sinn etwas Vernünftiges und daher Geistiges und Ideelles dar; in der mannigfachsten Weise geschieht dies in der Kunstindustrie.

Aus-  
nützung  
materieller  
Zwecke zur  
Steigerung  
des  
Schönen.

Sehr oft ist der materielle Zweck eines Gegenstandes im Bereiche der Kunst ein bloß gedachter, angedeuteter, nicht wirklicher. So ordnet manchmal ein Architekt Säulen an, welche in Wirklichkeit nichts tragen und nichts stützen; er benützt im zierenden Beiwerk Bänder und Geflechte, welche nichts einsehnüren oder zusammenhalten. Ihre Anwendung hat bloß eine symbolische oder dekorative Bedeutung. Aber die Säule mit einer nur fingierten Aufgabe bleibt doch Säule, und sie fordert daher auch die Ausgestaltung und Bildung, wie eine andere, welche die volle Funktion des Tragens und Stützens erfüllt. Der Satz hat eine allgemeine Tragweite: mag bei einem Werke, in seinem Ganzen oder in seinen Teilen, der materielle Zweck ein wirklich geforderter oder ein bloß symbolisch angedeuteter und vorausgesetzter sein, so verschlägt dies wenig in Rücksicht auf seine künstlerische Darstellung: das Werk ist von dem tatsächlichen oder fingierten Zwecke abhängig, nur die lediglich dekorative Auffassung ist in der Formbehandlung freier.

Fingierte  
Zwecke.

Zur Abhängigkeit von äußeren Zwecken rechnen wir auch den Ort, für den ein Kunstwerk oder Teile desselben bestimmt sind. Es wurde oftmals und mit Recht darauf hingewiesen, wie z. B. Raphael die Madonna della Seggiola oder die Madonna der Casa Alba so glücklich und geschickt für die runde Umrahmung komponiert hat. Von seinen Sibyllen in Rom sagte Goethe: «Ohne die wunderliche Beschränkung des Raumes wäre dieses Bild nicht so unschätzbare geistreich zu denken.» — In ähnlicher Weise soll sich jedes Kunstwerk, mag es der Architektur angehören oder ein Standbild oder Gemälde sein, den örtlichen Verhältnissen, zu denen es Beziehung hat, anschließen, um zu einem einheitlichen, ruhigen und möglichst günstigen Gesamteindruck mitzuhelfen. Es wiederholt sich daher auch hier wieder, was oben angedeutet wurde, daß nämlich die Kunst selbst hemmende und ungünstige äußere Einflüsse und Umstände, hier von seiten des Raumes, zur Erhöhung und Verstärkung der ästhetischen Wirkung benützt, wie die Sibyllen Rafaellos ein Beispiel geben; denn fügt sich der künstlerische Entwurf genau dem örtlichen Rahmen ein, so beleidigt nicht nur kein störendes Mißverhältnis, sondern das Kunstwerk bildet den Mittelpunkt eines harmonischen Gesamtbildes. Daß vollends die Künste untereinander sich diese Rücksicht schulden, ist eine an sich einleuchtende Folgerung. Wir werden später sehen, daß die Plastik und die Malerei strengeren Gesetzen folgen müssen, wenn sie im Dienste der Architektur stehen, als wenn sie selbständige Werke schaffen.

Aus-  
nützung  
örtlicher  
Be-  
dingungen

Anwen-  
dung auf  
die Deko-  
ration.

Was vom Ganzen des Kunstwerkes, das gilt von feinen Teilen, besonders vom dekorativen Beiwerk. Die feinfühlenden Griechen haben z. B. in ihrem Tempelbau ein festes System von ornamentalem Schmucke ausgebildet, das mit der höchsten Vernünftigkeit den besten Geschmack verbindet. So wurden an den Wänden der Umfassungsmauern ganz andere Motive gebraucht, als an der Decke, weil ja auch die räumlichen Beziehungen und Bedingungen ganz andere sind. Dabei hatten alle Ornamente wieder ihre besondere, scharf ausgeprägte Richtungseinheit; so wurden diejenigen anders gebildet, welche die Richtung nach oben oder nach unten aussprechen, anders die, welche sich neutral nach oben und unten verhalten, oder bloß ein vor- und aufwärts ausdrücken; wieder andere Formen zeigen die Motive, welche auf flachen oder auf gekrümmten Ebenen aufgetragen sind, u. f. f. So werden überall geistige Beziehungen verkörpert und die Elemente des Schönen verdoppelt. Beispiele dafür wird die Geschichte der griechischen Kunst aufweisen.

Aestheti-  
sche Rück-  
sichten auf  
den Stoff.

2. Die Abhängigkeit von Stoffen und Mitteln. — Ist die Natur eine so wichtige Lehrmeisterin für die Kunst, wie früher dargethan worden, so hat dies seine volle Geltung in Rücksicht auf die Stoffe, in welchen, und in Rücksicht auf die davon bedingten Mittel, mit welchen der Künstler arbeitet. Da die natürlichen Eigenschaften z. B. der Stoffe, welche in der Baukunst und in der höheren Bildnerie zur Verwendung kommen, des Erzes, der verschiedenen Stein- und Holzarten etc., in Bezug auf Härte, Sprödigkeit, Elasticität, Dehnbarkeit, Feinheit der Zusammensetzung u. f. w., ganz verschieden sind, so darf ihre besondere Eigentümlichkeit durch die künstlerische Verwendung nicht nur nicht verwischt werden, sondern muß im Gegenteil voll und ganz zur Geltung kommen. Der Marmor ist infolge seines feinen Kornes einer viel zarteren Ausarbeitung und Ausgestaltung fähig, als der Sandstein; Bruchstein, Backstein und Holz bedingen als Baumaterial eine ganz verschiedene Behandlung und Konstruktion. So sind in kleinasiatischen und etruskischen Bauten mit Unrecht die Gesetze und Formen des Holzbaues auf die Steinkonstruktion übertragen worden; gewundene Säulen, besonders von größerem Durchmesser, machen nicht nur deswegen einen unangenehmen Eindruck, weil die Form der Funktion der Säule widerspricht, sondern weil zumal der Stein eine derartige elastische Drehung zur Spirale nicht gestattet, und weil den Materialien damit Gewalt angethan wird. Es ist ebenso verkehrt, wenn der Marmor, wie dies an Grabdenkmälern nicht selten zu sehen, wie und als Holz behandelt wird, oder wenn er, wofür besonders die neuern italienischen Friedhöfe Beispiele aufweisen, an Büsten und Standbildern von Frauen zu den zartesten, frei schwebenden Spitzen und Florbinden herausgemeißelt wird oder die feinsten Blüten nachahmt. — In wiefern die Plastik und Malerei überhaupt Stoffmuster ausprägen dürfen, davon wird anderwärts die Rede sein.

Aestheti-  
sche Rück-  
sichten auf  
die Werk-  
zeuge.

Von den Eigenschaften des Materials sind die Werkzeuge bedingt, womit es verarbeitet wird; die Verschiedenheit derselben giebt dem Kunstwerke charakteristische Besonderheiten, welche das ästhetische Wohlgefallen steigern. Die Römer ahmten griechische Bildwerke aus Erz unbedenklich in Marmor nach; auch dies nicht immer mit Glück, denn der Metallguß, beziehungsweise das Modell, fordert eine bestimmte Haltung und Anordnung der einzelnen Teile, eine eigentümliche, glatte Behandlung, z. B. der Haare, welche in der Marmortechnik auffällig ist. — Der Maler trägt die Farben mit dem Pinsel auf; eine verblasene, elfenbeinerne, glatte Technik, wie z. B. die van der Werffs, welche keine Spur

eines Pinselfriches bemerken läßt, ist daher ungerechtfertigt und erscheint überhaupt charakterlos. Und was einem mittelalterlichen Maler oder Miniaturen gestattet war, welche durch die Temperafarben zu einem äußerst feinen, strichelnden Farbauftrag gezwungen waren, ist in der Oeltechnik nicht nur unnötig, sondern auch gefehlt.

Das ästhetische Gesetz liegt also darin, daß im Kunstwerk sowohl die Eigentümlichkeit der Stoffe, als auch die Befonderheit der Mittel und Werkzeuge, durch welche es entstanden ist, hervortreten sollen. Das Individuelle und Charakteristische in der Kunst, welches als ein vorzügliches Element der Schönheit hervorgehoben wurde, beweist die Wichtigkeit der Forderung. Die gesteigerten Leistungen einer raffinierten Technik entschädigen nicht dafür. Mag z. B. ein Holzschnitt die Feinheit des Stahlstiches bis zur Täuschung nachahmen und erreichen, so wird doch der gute Geschmack einen Formschnitt vorziehen, welcher aus der Eigenart des Stoffes und der Mittel entstanden ist.<sup>1)</sup>

## VII. STIL. MANIER. VIRTUOSITÄT.

I. Der Stil. — Wie das Wort Stil, der Griffel, im übertragenen, bildlichen Sinne für die besondere Schreib- und Ausdrucksweise eines Schriftstellers in den verschiedenen litterarischen Zweigen gebraucht wird, so hat es in der Kunst eine verwandte Bedeutung und bezeichnet gleichfalls verschiedene Arten künstlerischer Auffassung und Darstellung. Der Begriff fällt aber nicht mit Ideal zusammen, letzteres hat seinen Schwerpunkt in den Anschauungen vom Wesen der Schönheit im allgemeinen, der Stil bezieht sich auf die Auffassung und die künstlerische Formenprache.

Im großen geschichtlichen Entwicklungsgange der Künste unterscheiden wir die nationalen und periodischen Stile und verstehen darunter die besonderen und eigentümlichen Formen und Mittel, welche einzelne Völker und Perioden zu Darstellungen des Schönen benützten. So reden wir von einem ägyptischen und assyrischen Stile, unterscheiden in der antik-plastischen Kunst den griechischen und den römischen, innerhalb der Renaissance, den italienischen, französischen, deutschen Stil etc., weil jedes Volk, selbst wenn mehrere daselbe Schönheitsideal hatten, es dennoch in eigentümlicher Weise ausprägte.

Die nächste Bezeichnung entspricht den Gattungen der Kunst und ihrer Vorlagen, indem der religiöse und der profane, der monumentale, historische und der Stil des Genre ausgeschieden werden.

Aus der Befonderheit der einzelnen Künste werden die Kunststile abgeleitet. Da z. B. die Plastik und Malerei in Auffassung und Darstellung derselben Stoffe in Rücksicht auf ihre Eigentümlichkeit und besondere Technik anderen Gesetzen folgen, so muß der malerische Stil vom plastischen und ebenso vom architektonischen, musikalischen Stile unterschieden werden. Infolge künstlerischen Mißverständnisses oder Unvermögens, aber allerdings gegen die ästhetischen Gesetze, kann der Stil einer Kunst auch auf andere übertragen und für sie maßgebend gemacht werden. So war in der ältesten Kunstperiode der Griechen die Plastik

Nationaler  
Stil.

Stil nach  
Gattungen  
und Vor-  
lagen.

Kunststile

<sup>1)</sup> Eine theoretische und praktische Ausführung der vortrefflichsten Art dieser und ähnlicher Gesichtspunkte ist der Stil oder Praktische Aesthetik von Dr. G. Semper.

im und unter dem Banne der strengen architektonischen Gesetze und Linien; die Zeit des Barocco dehnte die malerische Freiheit und Beweglichkeit auf die Plastik aus.

Baufäle.

Auch im geschichtlichen Entwicklungsgange einer einzelnen Kunst werden bestimmte und geschlossene systematische Auffassungen Stile genannt, so in der Architektur der griechische, römische, gotische . . . Stil. In den übrigen Künften bildet sich zuweilen eine ähnliche Erscheinung in den Eigentümlichkeiten einzelner Meisterschulen aus.

Perfönl-  
licher Stil.

Endlich wird die charakteristische Kunstübung eines Meisters selbst auch als persönlicher Stil bezeichnet. Der Stil Michelangelos in der Malerei und der Stil Raphaels zeigen bei der höchsten beiderseitigen Bedeutung die größten persönlichen Besonderheiten. Ein eigener, echter Kunststil, nicht bloß Manier, ist gewöhnlich nur das Vorrecht großer Meister, während schwächere Talente in irgend einer Strömung mit schwimmen.

Stil  
schlecht-  
hin.

Ueber allen diesen aufgeführten Stilen, sie alle umfassend, beherrschend, korrigierend und auf ihren wahren Wert zurückführend, steht der Stil schlechthin, der eigentliche Kunststil, der nichts Geringeres bedeutet, als eine Darstellung, welche in ihrer Gesamtheit dem Wesen des Schönen und allen den Gesetzen der Kunst entspricht, wie sie bei den Abhandlungen über die Elemente des Schönen, den künstlerischen Plan, die künstlerischen Formen und Auffassungen etc. angedeutet wurden, und wie sie ferner aus den Aufgaben der einzelnen Künfte abgeleitet werden sollen. Es bedeutet daher ein hohes Lob und ein großes Verdienst, wenn von einem Künstler und seinen Werken gerühmt werden kann, daß sie Stil besitzen. Dagegen sagen wir z. B. von den Naturalisten in der Kunst, daß sie keinen Stil haben, weil sie nur eben die Gegenstände und Erscheinungen der Natur mit ängstlicher Treue nachahmen, ohne die Anforderungen zu berücksichtigen, welche die Kunst bei einer derartigen Uebertragung aus dem Reiche der Natur in das ihr zustehende Gebiet stellen muß. So ist der religiöse Maler stillos, welcher einen heiligen Gegenstand in profaner Weise darstellt. Wir nennen ferner eine Form, z. B. in der Dekoration, stillos, wenn sie nicht infolge einer vollständigen Durchbildung etwas in jeder Beziehung Vernünftiges und ein durchgreifendes Bildungsgesetz verrät, wie vielfach das Schnörkelwesen des Rokoko, wenn darin kein zu Grunde liegendes Motiv, aus dem es entstanden, und kein Bildungsgesetz zu entdecken ist.

Das Stili-  
fieren.

Aus dem Gefagten ergibt sich die Bedeutung des sogenannten Stilifizierens, vorzüglich in bezug auf die Dekoration und das ornamentale Beiwerk. Man bezeichnet damit das eigentümliche Gepräge und die charakteristische Form, welche der nationale Stil und der Stil der einzelnen Künfte den Motiven geben. — Wird der Gegenstand der Natur, z. B. eine Pflanze, in der Kunst oder Kunstindustrie nachgeahmt, so ist es in den allermeisten Fällen schon an sich unmöglich, dabei naturalistisch, das ist, mit voller Treue und Naturwahrheit zu verfahren. Der Stoff, wie Farbe, Holz, Stein, Erz, in welchem die Pflanze nachgeahmt werden soll, sowie die äußeren Zwecke des Kunstgegenstandes fordern mannigfache Umänderungen, vereinfachte Formen, symmetrische Gliederung u. dgl., so daß die Pflanze nur noch als Motiv, das ist, als allgemeine Grundform, als Muster, das bloß in den Hauptzügen bindet, benützt wird, wie ein musikalisches Thema, das überall durchklingt, aber vielleicht nicht ein einziges Mal in seiner nackten Urform gespielt wird. Eine derartige Uebertragung eines Gegenstandes aus der Natur in die Kunst heißt ihn im allgemeinen stilifizieren, das ist, für die künstlerische Verwendung tauglich machen. Das Verfahren ändert sich natürlich je nach den einzelnen

Das Motiv.

Künften und Stoffen. Die Plastik fordert strengere Stilformen als die Malerei, die Glasmalerei andere als die Kunstweberei u. f. f.

Das Stilifizieren hat eine noch engere Bedeutung, denn nicht bloß einzelne Künfte, sondern auch die einzelnen Stile und Strömungen innerhalb derselben Kunst verlangen von allen Formen ein entsprechendes einheitliches Gepräge. So verwenden z. B. der griechisch-klaffische, der romanische und gotische Stil, jeder für sich, ein eigentümliches System von Formen und Ornamenten mit anderen Farben und Motiven von Linien, Schnüren, Blättern, Pflanzen, Tieren, und wo sie auch daselbe Motiv verwenden, drücken sie ihm ganz verschiedene charakteristische Formen auf. Der Aegypter stilifizierte die Lotosblüte ganz anders, als der Grieche das Akanthusblatt; der romanische Stil verflingt die Band- und Linienornamente anders, als die Gotik ihr Maß- und Stabwerk zeichnet. Es beruht auf ähnlichen Stileigentümlichkeiten, wenn die älteren Kunststile, z. B. von aufgemalten Vorhängen, Geweben, Bildern, Architekturstücken, niemals eine perspektivische Täuschung, als wären sie wirklich und plastisch, verlangten, wie die Renaissance und die aus ihr stammenden Stile.

Das Stilifizieren im engern Sinne.

2. Die Manier. — Die Manier oder Handfertigkeit bezeichnet im Gegenfätze zum echten Stile eine Kunstübung, welche mehr mit der Hand arbeitet und das Angewohnte und Angelernte wiederholt, anstatt aus eigener künstlerischer Inspiration für jeden neuen Gedanken die entsprechende Form zu suchen. Zum Manieristen wird folglich, wer den Stil großer Meister oder Kunstschulen geistlos ausbeutet und nachahmt. So verblaßten die herrlichen Idealtypen da Vincis fogar bei Luini, feinem besten Schüler, manchmal zur äußerlichen Manier. Ebenso heißen in der Geschichte der italienischen Malerei im 16. Jahrhundert diejenigen Manieristen, welche die Eigentümlichkeiten Michelangelos nachahmten, aber statt wahrer Größe «phantastische Willkür, Effekte ohne Urfachen, Bewegungen und Muskelanstrengungen ohne Notwendigkeit» darstellten.<sup>1)</sup> In gleicher Weise muß der Manier verfallen, wer die eingeschlagene Richtung fortwährend wiederholt oder infolge übertriebener Subjektivität und Selbständigkeit sich allzusehr der beschränkten persönlichen Auffassung und Technik überläßt. Ersteres rettete den tüchtigen Perugino nicht von manierter Verflachung, letzteres den großen Michelangelo nicht von Künstler-eigensinn. Viel schlimmer erging es geringeren Talenten.

Manier.

3. Die Virtuosität. — Dieselbe bezieht sich auf die Leichtigkeit in Ueberwindung technischer Schwierigkeiten. Der Virtuos beherrscht Form und Darstellung in außerordentlicher Weise, was erfahrungsgemäß meistens in einseitiger Art und auf Kosten des ideellen Gehaltes und der Harmonie des Ganzen geschieht, so daß die Virtuosität gewöhnlich zwischen Stil und Manier liegt. Die Virtuosen der Farbe und des Pinsels von Correggio bis Makart beweisen es.

Virtuosität.

## VIII. DER GESCHMACK UND DAS ÄSTHETISCHE URTEIL.

«Ueber Geschmackfachen läßt sich nicht streiten!» — Die Berufungen auf diesen landläufigen Satz sind so häufig und dreist, als wenn er eine unbeftrittene Wahrheit aussprechen würde. Ist es so, dann ist alle wissenschaftliche

Möglichkeit ästhetischer Urteile.

<sup>1)</sup> Burckhardt, Cicerone, S. 994.

Aesthetik unmöglich und die Kunstlehre unnütz, denn es giebt kein ästhetisches Urteil, welches für jemand Geltung beanspruchen kann, als nur eben für denjenigen, der es fällt. Aber es verhält sich nicht so.

Doppelte  
Fähigkeit  
des Ge-  
schmacks.

Die Erfahrung beweist, daß unser Urteil über schöne Gegenstände zunächst und zuerst sich auf den unmittelbaren Eindruck stützt, den sie auf uns machen; es ist aber ebenso erfahrungsgemäß, daß wir bei nachfolgendem Denken über die Gründe des Gefallens und Mißfallens und über den Inhalt und die Erscheinungsweise der schönen Dinge das erste Urteil oft widerrufen oder wenigstens korrigieren. Wenn wir ein Urteil, das aus diesen zwei Vorgängen, aus dem unmittelbaren Eindruck und dessen nachfolgender Begründung oder Korrektur hervorgeht, ein ästhetisches oder ein Geschmacksurteil nennen, so ist es klar, daß sich der Geschmack aus zwei Fähigkeiten zusammensetzt, aus der Fähigkeit, zur Erkenntnis des Schönen von Natur angelegt zu sein, und aus der Fähigkeit, schöne Dinge nach gewissen Grundfätzen zu beurteilen und gegebenen Falles den ersten Wahrpruch zu berichtigen.

Daß wir von Natur zur Erkenntnis und zum Genuß des Schönen befähigt sind, also ästhetischen Geschmack besitzen, ist gewiß; «denn der ästhetische Geschmack,» wie Jungmann sehr gut sagt, «ist in seiner Wurzel und seinem Wesen in der That nichts anderes als die jedem Menschen eigene Vernunft, ... welche ihn in den Stand setzt, in den ihm entgegretenden Erscheinungen ästhetischen Wert von unästhetischem Unwert zu unterscheiden, und in dem ersteren seiner würdigen Genuß, an dem zweiten Mißfallen zu finden: und unter dieser Rücksicht führt sie den Namen der Geschmack.»<sup>1)</sup>

Aber der Geschmack ist insofern nur eben eine natürliche Anlage und ein Vermögen, welches ohne Schulung und Ausbildung ebenfowenig zu einem sichern und wahren ästhetischen Urteil gelangt, als der unentwickelte Verstand, wissenschaftliche Schärfe oder das ungebildete sittliche Gefühl ein untrügliches Verständnis für das hat, was gut oder böse ist.

Sicheres  
Urteil über  
absoluten  
Schönheits-  
wert.

Zu sicheren und verlässigen ästhetischen Urteilen, das ist, zu der zweiten eben genannten Fähigkeit kann mithin der Geschmack nur gelangen, wenn die Naturanlage geweckt, entwickelt, ausgebildet und angeleitet wird, ihren Wahrpruch aus unumstößlichen Gesetzen, Regeln und Normen zu erweisen. Derartige Gesetze und Normen sind die Wahrheiten, auf welchen die Aesthetik als Wissenschaft vom Schönen und der Kunst beruht. Die schönen Dinge sind schön, unabhängig von unserm Urteile, und es muß sich an der Hand der ästhetischen Wahrheiten mit voller Sicherheit über den größeren oder geringeren Gehalt an wesentlicher Schönheit eines Gegenstandes urteilen lassen.

Unzuver-  
lässiges Ur-  
teil über  
relative  
Werte.

Anders steht es, wenn es sich um den relativen Wert eines Kunstwerkes oder um die relative Vorzüglichkeit einer ästhetischen Auffassung handelt, das ist, um ihre Vergleichung mit andern Kunstschöpfungen und Richtungen. In sehr vielen Fällen sind die Vorzüge der einen vor den andern nicht mit durchschlagenden Gründen zu erhärten. Ob z. B. die Bilder Fiefoles und Overbecks mit der feelenvollen Innigkeit und Zartheit in der Auffassung relativ schöner oder an ästhetischem Werte geringer seien, als die Schöpfungen Michelangelos oder Cornelius' mit ihren riefigen Anschauungen, das läßt sich nicht durch ein gemeingültiges Urteil entscheiden. Wer wünschte sich Fiefole und Overbeck, wer Cornelius und Michelangelo anders? Die einen schildern Gott als Liebe und Güte, die anderen

<sup>1)</sup> Jungmann, Aesthetik, S. 863.

als Allmacht und Größe; beide Teile haben recht und stellen echte, wesenhafte Schönheit dar. Das Urteil, welches den einen dieser Künstler dem andern vorzieht, kann nicht mehr als die Bedeutung einer persönlichen Vorliebe und Ansicht haben. — Alt und heftig ist in Deutschland der Streit, ob der romanische oder der gotische Stil den Vorzug verdiene. Vom Standpunkte der Technik und der Konstruktion ließe sich vielleicht zu einem abschließenden Urteil gelangen, in Rücksicht auf das ästhetische Uebergewicht hier oder dort — gewiß nie. Die eine Form wie die andere verkörpert in vorzüglicher Weise die Idee des christlichen Gotteshauses; wahre Schönheit findet sich in beiden Stilen. Wer möchte nicht, daß beide so und nicht anders neben einander bestehen? Was Lotze von den Richtungen in der Baukunst sagt, hat allgemeine Bedeutung. «Verschiedene Gemüter und verschiedene Zeitalter bevorzugen stets denjenigen allgemeinen Formcharakter, welcher dem von ihnen besonders verehrten Teile des sittlichen Ideals oder auch dem entgegengesetzten entspricht, in dessen Erfüllung sie sich vorzugsweise schwach fühlen. Charaktere, welche das Gute fast nur unter der Form der Gerechtigkeit und Konsequenz kennen, neigen auch in der Kunst oft zu den strengen, harten und knappen Formen, aber ebenso oft gefallen sie sich unerwartet hier in einer Vorliebe für zerfließende Weichheit, der sie im Leben ganz fremd sind. Und so sehen wir ganz allgemein in Musik, Skulptur, Baukunst und Poesie Zeiten und Völker abwechseln mit der einseitigen Vorliebe für das Herbe und Magere oder für das Satte und Volle, für die ruhige und vollständige Motivierung und für die charakteristische Ueberraschung, für das Harte und Scharfgezeichnete und für das Vorschwebende und Ahnungsvolle. Keiner dieser allgemeinen Formcharaktere ist so ausschließlich schön, daß sein Gegenteil unschön wäre; jeder deutet für sich einseitig auf einen Zug des Guten hin, das in aller Schönheit zur Erscheinung kommen soll, und läßt seinem Gegensatz die Aufgabe, auf einen andern Zug zur Ergänzung hinzuweisen . . . Eine dieser Weisen vor der andern zu lieben, ist das unbestreitbare Recht des individuellen Geschmackes; eine von ihnen um der andern willen zu verurteilen, kein Recht der ästhetischen Theorie.»<sup>1)</sup>

Um sich aber die widersprechenden Urteile zu erklären, wo es sich gar nicht um den relativen, sondern um den wesentlichen Wert eines Kunstgegenstandes handelt, genügt es, erstlich darauf hinzuweisen, daß im Reiche der Erkenntnis und des Wahren und im Gebiete der Pflicht und des Guten nicht viel weniger Meinungsverschiedenheit herrscht, obwohl wir doch von frühester Jugend an zum Wissen und richtiger Erkenntnis angeleitet und in der Schärfung des sittlichen Gefühles geübt werden, während meistens weder ein inneres noch ein äußeres Bedürfnis drängt, die natürliche Anlage des Geschmackes zu bilden. Nicht nur dies. Allerlei irreleitende Einflüsse von innen und außen tragen im Gegenteil dazu bei, die ästhetische Urteilskraft zu verbilden und zu falschen Auffassungen zu verleiten; persönliche Neigungen und Liebhabereien, Einseitigkeit des Charakters, unrichtige, theoretische Grundsätze etc. — «Wo hingegen die ästhetische Urteilskraft gründlich ausgebildet und der Blick für ästhetischen Wert geübt ist, da lassen sich ganz gewiß die Vorzüge und die Mängel, der Wert oder der Unwert einer Leistung durch überzeugende Gründe nachweisen, nicht minder als der ethische Wert einer Handlung oder die historische Wahrheit einer Thatfache. Und wenn es immer manche geben wird, die eine Kritik dieser Art zurückweisen, so liefern diese da-

Widerpre-  
chende Ge-  
schmacks-  
urteile.

<sup>1)</sup> Geschichte der Aesthetik, S. 537—538.

durch den Beweis, nicht, daß sich über den Geschmack, sondern nur, daß sich mit der Geschmacklosigkeit nicht streiten läßt.<sup>1)</sup>

Urteile  
über Bau-  
werke.

Am schwierigsten und seltensten ist das richtige Urteil im Gebiete der Baukunst. Es ist eben dasjenige, welches in der Architektur das Schöne ausmacht, an ein so geschlossenes, einheitliches Formensystem geknüpft, setzt im Baukünstler und im Beurteilenden eine so hohe Gesamtauffassung und einen so feinen Geschmack gegenüber den Einzelbildungen voraus, daß die schöne Darstellung und richtige Anschauung «nicht einer bloß kalten Reflexion und äußern Kombinationsgabe» gelingt, sondern dies «einen Genius von wärmerer und höherer Natur» erheischt, wie einer der besten Baumeister der Neuzeit sich ausdrückt; darum nennt er auch die Architektur die unpopulärste aller Künste,<sup>2)</sup> und deswegen kennt die Geschichte der tüchtigen Maler und Bildhauer so viele, große Baukünstler nur wenige.

Erforder-  
nisse zu  
richtigem  
Urteil.

Uebrigens, und dies muß besonders betont werden, macht der schärfste Verstand keinen Künstler, auch die reichst ausgestattete Vernunft und der fruchtbarste Geist vermögen es nicht; es muß, abgesehen von technischer Anlage, die eigentliche künstlerische Seelenkraft hinzukommen, die Einbildungskraft, eine reiche, lebhaft, schöpferische, das Größte und Kleinste umfassende Phantasie, welche in neuen Bildungen, Erfindungen, Gestaltungen sich nie erschöpft. Sie ist das künstlerische Organ, denn es ist die dieser Geisteskraft eigentümliche Fähigkeit, jeden Gedanken und jede ideelle Vorstellung der Vernunft sofort mit entsprechenden sinnlichen Formen zu umkleiden, und darauf beruht ja der künstlerische Plan. Besteht nun ein ästhetisches Urteil darin, die ideellen Gedanken des Künstlers nachzudenken und über den höheren oder geringeren Wert ihrer sinnlichen Verkörperung richtig zu fühlen und ein gerechtes Gutachten abzugeben, so muß der Beurteilende mit der natürlichen Geschmacksanlage und deren Ausbildung auch eine empfängliche fruchtbare Einbildungskraft verbinden, ähnlich wie der Künstler selbst, um zum vollen Verständnis und Genuß des Schönen zu gelangen.

<sup>1)</sup> Jungmann, Aesthetik, S. 873. — <sup>2)</sup> H. Hüfich, Die Architektur und ihr Verhältnis zur heutigen Malerei und Skulptur.



# AESTHETISCHE EINLEITUNG ZUR BAUKUNST.

---

## I. DIE AUFGABEN DER BAUKUNST.

Jede Kunst hat ihre besonderen Aufgaben, ihre eigentümlichen Mittel und ihr bestimmtes Verfahren. Die Folge davon ist, daß die einzelnen Künfte, innerhalb der gemeingültigen Kunstregeln, wieder besondern Gesetzen und Schaffensweisen folgen. Bei der Lehre von allen drei bildenden Künften wiederholen sich daher die drei Fragen: was? womit? wie?

Im Gegensatze zu den zwei Schwesterkünften, deren Werke fast ausschließlich aus einem rein ästhetischen Bedürfnisse und Drange entstehen und fast ausnahmslos nur höheren und ideellen Zwecken dienen, haben die Werke der Architektur oder Baukunst, und zwar gerade die höchsten, vornehmsten und monumentalsten Leistungen, auch zugleich praktischen Bedürfnissen zu genügen und sind somit abhängig von den Rücksichten auf den Nutzen und die äußere materielle Zweckmäßigkeit, wie die Kirchen, Rathäuser, öffentlichen Paläste, Museen, und vollends die Privatbauten, welche allerdings, weil in der Regel anspruchloser, erst in zweiter Linie in Betracht kommen. Die Bauten, welche an derlei Rücksichten weniger oder gar nicht gebunden sind, sind weder zahlreich, noch können sie sich als Schöpfungen ersten Ranges darstellen, z. B. die Triumphpforten, Grabmäler, Denkmäler, und wenn man gar die ägyptischen Obelisken und Pyramiden und ähnliches hierher zählen will.

Ausnahms-  
stellung der  
Baukunst.

Es fehlte darum nicht an solchen, welche die Architektur dieses Umstandes wegen geradezu aus der Reihe der Künfte streichen wollten, aber gewiß mit großem Unrechte.

Es ist früher auf den grundsätzlichen Unterschied zwischen schön und nützlich hingewiesen worden.<sup>1)</sup> Andererseits ward unter den Schönheitselementen der geistigen Wahrnehmung auch die Angemessenheit oder Zweckmäßigkeit<sup>2)</sup> aufgeführt. Ferner wurde wiederholte Male betont, daß neben und über den praktischen Rücksichten<sup>3)</sup> im Schönen die Idee das formbestimmende Moment ist, endlich daß eine richtige Kunstübung bemüht sei, sogar hemmende äußere Umstände zur Mehrung und Steigerung der ästhetischen Wirkung auszubeuten.<sup>4)</sup> Wir müssen notwendig daraus den Schluß ziehen, daß unter gewissen Voraussetzungen das Schöne und das materiell Nützliche gar nicht so weit auseinanderliegen, als man oftmals glaubt, jedenfalls, daß zwischen ihnen kein unverföhnlicher Gegensatz besteht. Werden Zweckdienlichkeit und Nutzen in ihrem trivialsten, niedrigsten Sinne gefaßt, dann entfernen sie sich allerdings weit vom Schönen, nähern sich ihm aber, wenn man darunter mehr als das bloß Notwendige und Dienstthuende versteht. Wo es gilt, eine Last zu stützen, da wird allerdings, wie schon anfangs bemerkt wurde, ein unbehauener Balken, die roheste Mauer ausreichen, und mancher wird sich damit zufrieden geben, weil er den nächsten Zweck erreicht hat. Allein soll die Stütze nicht nur eben tragen, sondern auch in keiner Weise lästig und unbequem sein, so kommt schon der gemeine Mann dazu, — nicht, eine Säule darzustellen, deren Bildung aus ihrer Funktion ideell und ästhetisch abgeleitet ist, — aber dazu, der Stütze Formen zu geben, welche die Gesetze des Schönen streifen, und die Stütze in dieser letzteren Gestalt ist noch nützlicher und zweckdienlicher als in ihrer ersten Formlosigkeit. So stehen das Schöne und die materielle Zweckmäßigkeit einander an sich gar nicht feindselig gegenüber. Freilich tragen nicht alle Werke der Baukunst die Möglichkeit und die Bestimmung in sich, Kunstwerke zu werden, weil sie keine höhere Idee auszusprechen berufen sind; das ist, es giebt Bauten, die lediglich Werke des Nutzens und praktischer Bedürfnisse sind, und Bauten, welche neben und über den äußern Zwecken höhern, ideellen Gedanken zum Ausdrücke dienen sollen.

Der Ausdruck des Schönen in der Baukunst, insbesondere im Monumentalbau.

Ist alles Schöne die Verkörperung einer Idee zum Zwecke des ästhetischen Wohlgefallens, so wird es sich zunächst fragen: liegt es in der Möglichkeit der Baukunst, eine Idee möglichst greifbar und faßbar für die Phantasie und die Vernunft darzustellen?

Es ist nun allerdings richtig, daß die Formensprache der Baukunst eine viel undeutlichere und unbestimmtere ist, als die der beiden Schwesterkünste. Die Malerei ist befähigt, Bilder zu schaffen, welche den vollen Schein der Wirklichkeit an sich tragen und mit größter Bestimmtheit die innere höhere Bedeutung ausprechen; auch die Plastik kann es, wenn auch in beschränkterem Umfange; denn auch sie giebt Abbilder der Wirklichkeit, so daß in ihr z. B. der Marmor nicht mehr als Stein wirkt, sondern als Bild des Lebens, welches Gefühl, Empfindung, Leidenschaft atmet und ausdrückt. In der Architektur findet dies nicht statt: der Stein bleibt Stein, und wird er auch zu künstlerischen Formen geschnitten und zubereitet, so sprechen die einzelnen Formen nicht bestimmte Begriffe, Dinge, Gedanken aus, ihre Sprache ist wie die der Musik, welche auch bloß in Tönen ohne begriffliche Laute redet. «Selbst das bedeutendste konkrete Bauwerk ist keineswegs eines so speciell charakteristischen Ausdrucks fähig, als

1) Vgl. oben S. VI. — 2) Vgl. S. XVI. — 3) Vgl. S. VI. — 4) Vgl. S. LXV.

manche irrende Phantasie hineinlegen . . . will, wie denn auch die bedeutungsvollste Symphonie dennoch keine bestimmte Handlung, sondern nur eine allgemeine Gemütsstimmung ausdrückt.» <sup>1)</sup>

Und doch soll z. B. eine Kirche ein ästhetisches Baudenkmal sein, so muß sie in ihren Formen die Idee des christlichen Gotteshauses darstellen: das irdische Haus desjenigen, der daselbst gnadenreich unter den Menschen wohnt, um diese des göttlichen Heiles teilhaftig zu machen und himmelwärts zu ziehen. Das kann kein Bau direkt und unmittelbar aussprechen. Aber zum ersten bieten einzelne architektonische Stile so edle und so charakteristische Formen, daß sie wie geschaffen erscheinen, um zu Trägern und Dolmetschern solcher Gedanken zu werden. Dazu kommt zweitens eine bedeutungsvolle Symbolik, wodurch das Sinnliche so vielfach zum Bilde des Geistigen und Uebernatürlichen wird. Weil im einzelnen angewendet, sind diese symbolischen Beziehungen vollberechtigt. Zum dritten ist die höhere architektonische Konstruktion nicht denkbar ohne in Verbindung mit dem notwendigen und dem freien Schmucke, wovon später gehandelt wird, und der ganz geeignet sein kann, die Gedanken des Baumeisters zu verdeutlichen. Endlich zieht die Architektur die beiden Schwesterkünste in ihren Dienst, deren Sprache so klar und bestimmt ist, und dazu besitzt sie ein natürliches und angelegentliches Recht, da Plastik und Malerei ihre Vorfahren von Hause aus sind. So stehen der Baukunst so viele Mittel zu Gebote, daß es für sie ganz und gar nicht unmöglich ist, die Idee des Gotteshauses auszudrücken, und daß es ihr gelungen, bezeugt die Kunstgeschichte. <sup>2)</sup> Damit hat sie ihre höchste und erhabenste Aufgabe gelöst. — Ähnliche charakteristische Formen wird die monumentale Baukunst beispielsweise einem Universitätsgebäude als der Stätte und dem Herde der Wissenschaft, einem Rathause als dem Sitze der Regierungsgewalt geben, u. s. f. Obwohl die Gotik die Dome und die Rathäuser aus demselben Formenalphabet gebaut, so hat sie den einen und den andern doch einen ganz verschiedenen Charakter aufgedrückt. Es ist dies ein Beweis für die überaus gefundene Richtung des vielgeschmähten Stiles.

Es kann freilich manchmal schwierig sein, den verlangten und gewünschten Gedanken im unorganischen Stoffe einen klaren und bestimmten monumentalen Ausdruck zu geben; der Künstler wird sich dann begnügen müssen, solche Bauten in besonderer Weise auszuzeichnen und sie durch großartige Konstruktionsformen und eine bedeutungsvolle Dekoration als etwas Außergewöhnliches erscheinen zu lassen und es so jedermann nahelegen, daß die Schöpfung höheren Zwecken dient.

Um sodann, abgesehen von der besonderen Idee, welche ausgeprägt werden soll, in ihren Werken etwas ästhetisch Schönes überhaupt darzustellen, muß die Baukunst die Elemente des Schönen darin verwirklichen, Neuheit, Einheit und Mannigfaltigkeit, etc. Keine andern sind aber für sie so wichtig, als die Symmetrie und die Proportion, wofür schon früher gelegentlich der Grund angegeben wurde. <sup>3)</sup> In der Plastik und in der Malerei nehmen der geistige Ausdruck, die Handlung, überhaupt der dargestellte Gegenstand das erste Interesse in Anspruch; in der Architektur wirken zunächst und unmittelbar auf das ästhetisch empfindende Auge und durch dasselbe auf Phantasie und Vernunft die symmetrischen und proportionalen Verhältnisse der Bauten; dieselben bedingen daher auch

<sup>1)</sup> Hübsch, I. c., S. 19. — <sup>2)</sup> Vgl. oben S. XII. — <sup>3)</sup> Vgl. oben S. XVI.

zumeist den ersten günstigen oder ungünstigen Eindruck. Und zwar bezieht sich die Wichtigkeit richtiger und schöner Verhältnisse nicht bloß auf die einzelnen großen Massen und Teile der Bauten, sondern auch auf die Gliederungen und Bildungen im einzelnen und kleinen, das Profil oder den Schnitt der Simse, die Formen der Bafen und Kapitelle, der Dekoration, u. f. f.

Das bisher Gefagte bezieht sich auf den Monumentalbau und somit, wenn auch nicht ausschließlich, auf Bauwerke, welche einen öffentlichen Charakter an sich tragen und gemeinfamen Interessan dienen. Von den Nützlichkeitsbauten als solchen, wie Warenhallen, Bahnhöfen, Brücken, u. f. w., sehen wir ganz ab; es ist selbstverständlich, daß sie viele und hohe Elemente des Schönen an sich tragen, ja, bis zu eigentlichen Monumentalbauten sich entwickeln können. Besondere Berücksichtigung fordert dagegen der Privatbau, vorzüglich das Wohnhaus. Auch dann, wenn es auf eigentliche ästhetische Schönheit Anspruch macht, ist es doch in der Beobachtung der architektonischen Gesetze freier, als dies der höheren Architektur gestattet ist.

Der Privat-  
bau.

Wenn die Baukunst an sich im vorzüglichsten Sinne monumental ist, so ist damit doch gar nicht ausgesprochen, daß sie, wo die ideellen Rücksichten es gestatten, ja, fordern, nicht eine mehr genreartige, idyllische Schönheit darstellen dürfe. Das Wohnhaus hat nicht Ideen zu versinnlichen, wie sie sich in einer Gesamtheit, in der Gemeinde oder in einem ganzen Volke spiegeln, wenn diese sich ein Gotteshaus oder ein Rathaus als Sitz und Sinnbild der politischen Macht bauen, sondern nur wie die Idee der Familie, des häuslichen Zusammenlebens vorübergehend in einem einzelnen Falle wirklich geworden ist. Sehr gut sagt Lotze: «Das Wohnhaus einer Familie soll nicht versuchen, das Problem eines einheitlichen Ganzen von konstruktiver Konsequenz des Stils zu lösen; das Haus hat dem Leben zu dienen, nicht das Leben sich nach der Räumlichkeit des Hauses zu richten. Unglücklich, wer genötigt ist, in einem ästhetischen Monumente zu wohnen, und nicht dem geringsten Einfall seiner Luft und Laune, nicht dem vermehrten oder veränderten Bedürfnis durch irgend einen Anbau nachgeben darf, aus Furcht, die Einheit des Kunstwerkes zu zerstören, dessen Parasit er ist. Die monumentale Kunst hat die Aufgabe, dem Bewußtsein einen idealen Lebenszweck vorzuhalten, dem die veränderlichen Gewohnheiten ganzer Zeitalter sich unterordnen sollen; ihr gebührt es, diesen Zweck vollständig und ohne nichtsagenden Ueberfluss durch eine folgerecht aus einem Princip sich entwickelnde Konstruktion und mit einheitlich abgeschlossenen Plan zur Erscheinung zu bringen. Das Leben des Einzelnen und der Familie wird dagegen nie vollständig durch eine Idee bestimmt, und ist noch minder im Stande, der Idee, von der es vorherrschend bewegt würde, eine mangellose und abgeschlossene Darstellung zu geben.» Wie aber der einzelne und die Familie eine Einheit der Gesinnung und des Charakters darstellen sollen, «so mag das Haus durch die Gleichartigkeit des Stiles, in welchem es sich den veränderlichen Bedürfnissen durch allmähliches Wachstum anpaßt, die Einheit des Charakters ausdrücken, die sein Bewohner zu wahren hat; aber es macht eine ungehörige Präension, wenn es, von Anfang an auf symmetrische Abgeschlossenheit seines Planes berechnet, sich als unwandelbares Ganzes gegen jede Veränderung und Vergrößerung sträubt. Monument kann es nur dadurch sein wollen, daß es die rastlose Thätigkeit ausdrückt, mit welcher der lebendige Geist der Bewohner neue Bedürfnisse durch neue Hilfsmittel befriedigt, diese dem Aeltern anmutig anzupassen oder die Gelegenheiten

finnreich zu verwerten weiß, die das Vorgefundene unabſichtlich zur Gewinnung reizender, dem häuslichen Leben dienender Oertlichkeiten darbietet.»<sup>1)</sup>

Von keiner Theorie, aber vom gefunden Sinne geleitet, hat das Mittelalter dieſe gewiß richtige Anſchauung in die Wirklichkeit umgesetzt, wie die aus dieſer Zeit noch vorhandenen Wohnhäuser und Burgbauten beweisen, die ebenſo unregelmäßig und unfymmetriſch als maleriſch ſind. Und das iſt das Weſentliche: die Bauformen für das Wohnhaus können freier, belebter, maleriſcher, oder was hier daſelbe iſt, realiſtiſcher ſein. Wie es ſich dem unmittelbaren Bedürfnis des alltäglichen Lebens anſchließen muß, ſo darf und ſoll es dieſen Realismus auch in ſeiner äußern Erſcheinung ausdrücken, ohne an die Idealität des Monumentalbaues, die ſich in der ſtrengen Symmetrie und Abgeſchloſſenheit offenbart, gebunden zu ſein. Darum iſt das Wohnhaus auch nicht an das gediegene Material der höhern Architektur, den Stein, zu verhalten; ja, die leichten zierlichen Formen des Holzbaues können ihm einen beſonderen Reiz geben und den Eindruck des Wohnlichen und Heimlichen verſtärken.

Allerdings hat das Gefagte ſeine volle Geltung nur für das einzeln ſtehende Haus, das zur Landſchaft in unmittelbarer Beziehung ſteht. In Städten mit langen Straßen und Häuserzeilen machen ſich andere Rückſichten, zunächſt die Maſſenwirkung, geltend, weil das einzelne Haus nicht ſelbſtändig daſteht, und da ſich damit auch nicht in gleichem Maße der Begriff ſtiller, heimeliger Häuslichkeit verbindet.

---

## II. DIE MITTEL DER BAUKUNST.

Die Mittel, mit denen die Baukunst ihre Aufgabe erfüllt, ſind der Hauptein, Ziegel- oder Backſtein, Eiſen, Holz.

Für den Monumentalbau eignet ſich in ganz guter Weiſe der gewöhnliche graue, beſonders der ſanft rötliche Sandſtein, in welchem die Dome am Mittelrhein, in Baſel, Freiburg, Straßburg, Speier, Worms, Mainz, gebaut ſind. Vorzüglicher iſt der Kalkſtein, deſſen beſte Art, der Marmor, inſolge des feinen Kornes und ſeiner Bildſamkeit überhaupt, die ſchönſte Verarbeitung zu ideellen Formen geſtattet. Dazu kommt das Spiel der mannigfachſten Farbentöne, welche den architektoniſchen Gedanken durch einen maleriſchen Zuſatz verklären können. Die Alten verwendeten auch vielfach die edeln Steinarten Granit, Baſalt und Porphyry. Obwohl ſie dieſelben zu verarbeiten und zu polieren verſtanden, eine Technik, welche ſich ſpäter faſt ganz verlor, ſo gelang es doch auch ihnen nicht, das überaus harte Korn in freien dekorativen Formen zu bewältigen, weil es eine feinere Durchbildung allzufeher erſchwert. Andere Steinarten, wie Trachyt und Tuff, ſind zu weich und eignen ſich auch nicht für eine zarte Detailzeichnung. Ob das Eiſen als Konſtruktionsmittel nicht nur für induſtrielle Zwecke, ſondern für eigentliche Kunſtbauten eine Zukunft hat und zur Ausbildung eines neuen,

---

<sup>1)</sup> Lotze, Geſchichte der Aeſthetik, S. 546 ff.

eigentümlichen Baufüß führen kann, ist erst noch zu erwarten. Jedenfalls darf es nur in der vorsichtigsten Weise mit andern Materialien, besonders mit dem Haufstein, in der Konstruktion verbunden werden, weil seine Verarbeitung, vorzüglich durch den Guß, so ganz eigentümliche Formen bedingt.

Das Gesetz  
stilistischer  
Behand-  
lung der  
verschiede-  
nen Bau-  
stoffe.

Auf dem Baumaterial beruhen zwei wichtige ästhetische Gesetze. Das erste bezieht sich auf die stilistische Verarbeitung, entsprechend der innern Zusammenfassung jedes einzelnen Stoffes. Werkstücke aus Stein dürfen nicht zugeschnitten werden wie Holzbalken, wie an kleinasiatischen Fassaden, nicht zu Veräntungen und Rankenwerk, wie oftmals in der Spätgotik, nicht wie die Arbeiten des Goldschmieds oder Drechslers, was die deutsche Renaissance und das Barocco mit Vorliebe thaten.

Selbst ein unedleres Material kann bei entsprechender stilistischer Verwertung zu einer günstigen ästhetischen Wirkung führen, wie viele hervorragende Denkmale aus Backstein, z. B. das Ospedale Maggiore von Filarete in Mailand, ferner manche, sogar gotische Bauten in Südfrankreich (Toulouse) und in Norddeutschland beweisen, wobei die Zieraten durch die Modellierung des Lehms in entsprechenden Formen als sogenante Formsteine dargestellt werden. Natürlich forderte die Technik auch manche Abänderung im herkömmlichen Formensystem der Stile. — Schon in Assyrien und Hellas erhielten die aus unedlen Materialien aufgeführten Bauten eine Verkleidung durch Kalkputz, auf welchen sodann ein künstlicher Fugenschnitt oder ein malerischer Schmuck aufgetragen wurde. Im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert schufen die Fassadenmaler in architektonischen, dekorativen und figürlichen Darstellungen bedeutende Werke, wovon noch vielerorts, wie in Breslau, Augsburg, Basel, Schaffhausen etc., Proben vorhanden. Ein großer Teil fiel natürlich der Zeit und den Einflüssen der Witterung zum Opfer. Nur bei den in Sgraffito <sup>1)</sup> ausgeführten Hausdekorationen ist die Bürgschaft für eine längere Dauer geboten.

Stuck, eine Mischung aus Sand, Kalk und Gips, wurde schon in früherer Zeit für Innenräume benützt und zu architektonischen Zierden abgeformt. In der christlichen Kunst des Nordens fand er ungefähr seit dem Jahre 1000 Verwendung, aber in beschränkter Masse. Sein Zeitalter begann erst mit der Renaissance und den daraus hervorgegangenen Stilen, besonders im Barocco und Rokoko, wo er selbst an Bauten, die auf einen monumentalen Charakter Anspruch machten, die echten Materialien an Simsen, Konsolen, Basen, Kapitellen, Pfoften, Statuen u. f. f. verdrängte. Durch eine Beimischung von Marmorstaub zu Stucco lustro oder zu sogenanntem Gipsmarmor verarbeitet, wurden damit Säulen, Thüren, ganze Wandflächen überkleidet, um in großsprecherischer und doch wohlfeiler Art zu prunken. Echt monumentale Pracht verschmährt dergleichen Theatereffekte, und die Aesthetik verurteilt auch in der Kunst jede Lüge und bloß täuschenden Schein. Läßt sich in Innenräumen das eine oder andere entschuldigen, so ist es doch vollends stillos, dergleichen Flitter an Fassaden zu verwenden, wo er Frost und Regen gegenüber nicht einmal auf wenige Jahre den hohlen Schein wahren kann. Die neueste Zeit geht aber noch weiter. Sie baut mit Quadern aus Cement, verarbeitet das Kranzgefims aus Holz, bildet die Bronzezierden aus gepreßtem oder gestanztem Zink und die Holzschnitzereien aus Steinpappe, formt die Relief-

<sup>1)</sup> Vergleiche unten die einzelnen Arten der malerischen Technik.

bänder der Frieſe aus Gips etc., überall falſches Material, wohlfeile Fabrikarbeit ſtatt echter Werke der Kunſtinduſtrie.

Das zweite der genannten äſthetiſchen Geſetze betrifft die natürlichen Eigenſchaften, welche in allen unorganischen Stoffen liegen, und welche folgerichtig für deren konſtruktive oder dekorative Verwendung maßgebend ſind. Die Haupteigenſchaften des Unorganischen ſind die Schwere und die mathematiſche Beſtimmtheit.

Stilſtiſche  
Behand-  
lung nach  
den allge-  
meinen Ei-  
genſchaft-  
ten des  
Unorgani-  
ſchen.

Das Unorganische hat keine freie Bewegung, nicht einmal ein Auftreiben wie die Pflanze: es ruht und folgt dem unabänderlichen Geſetze der Schwere. Die äſthetiſche Forderung, die ſich daraus ergibt, iſt die, daß alles, was gebaut und zuſammengeſetzt wird, feſt aufrufen und eine breite Stützung erhalten muß, um ſo dem ſtarrten ſtatiſchen Geſetze zu genügen. Es weiſt auf dies ferner die Härte und Sprödigkeit des Materials und der Mangel an Elaſticität hin. Nur wenn wir gegenüber architektoniſchen Bildungen den Eindruck voller und allſeitiger Sicherheit empfangen, kann ſich mit dem Gefühl der Beruhigung ein äſthetiſcher Genuß verbinden. Ein verdecktes, verhülltes und künstliches Stützen und Befeſtigen reicht nicht aus; um voll zu beruhigen und zu genügen, muß der Schwere und der Laſt gegenüber die ſtützende Kraft ſichtbar und fühlbar hervortreten. Dieſer Forderung widerſprechen Kanzeln, die nicht auf dem Boden aufrufen, ſchwebende Tribünen und Gallerien, Statuen ohne Konſolen, fliegende und baumelnde Engel, die von verdeckten Verankerungen gehalten werden, wie dergleichen Dinge im Barocco beliebt waren. Einer bizarren Laune und der Luft am Selſtamen verdanken auch die ſchiefen Türme ihr Entſtehen, wie der Campanile in Pisa und die Torre Affinelli und Garifenda in Bologna. Das äſthetiſche Gefühl iſt nicht befriedigt, obwohl oder gerade weil die ſtatiſchen Geſetze ſo künstlich und waghaltiſch beobachtet ſind.

Das natürliche Symbol der andern Eigenſchaft, die im Unorganischen liegt, der mathematiſchen Beſtimmtheit und Geſetzmäßigkeit, iſt der Kryſtall. Wie dieſer in feinen höheren Formen eine feſte Gliederung und ſcharfe Bildung aufweiſt, ſo verlangt auch das edlere Baumaterial eine ähnliche Behandlung: genau und feſt umgrenzte Flächen, eine ſtrenge Regelmäßigkeit und eine beſtimmte, reiche Gliederung, welche vorzüglich und beſonders von der geraden Linie beherrſcht werden ſoll. Die größte Verirrung des Barocco beſtand darin, daß er in den Planlinien und im Aufriß der Bauten die Gerade faſt ganz verdrängte. Wie ſchon bemerkt wurde, muß in der Baukunſt der Stein als ſolcher, das iſt, als ſchweres, totes Material, als kryſtalliniſches Gebilde behandelt werden; er darf daher in den eigentlich architektoniſchen Linien nicht die freieren Formen des Organischen und Maleriſchen annehmen, weil er eben nicht, wie in der Plaſtik, zum Bilde des Organischen und Lebenden umgeſchaffen wird. Die Architektur hört daher auch da auf und geht in die Plaſtik über, wo der Bauſtoff nicht mehr als unorganisches Naturprodukt erſcheint, ſondern zu Gebilden verwendet wird, deren Motive dem Organischen entlehnt ſind, wie der Blätter- und Rankenſchmuck der Kapitelle. Aeſthetiſch verklärt aber wird das tote Baumaterial durch die ſchon genannten ſymmetriſchen und proportionalen Gliederungen, die übrigen künstleriſchen Geſetze und überhaupt durch die Art und Weiſe, wie die Architektur ihre Aufgabe löſt.

### III. DAS VERFAHREN DER BAUKUNST.

#### I. Die Konstruktion.

Architek-  
tonische  
Planzeich-  
nungen.

Um einen Bau zu verstehen, ist es von größter Wichtigkeit, seinen Grundriß oder Grundplan zu kennen; mit seinem Entwurf beginnt ja auch der Architekt, wenn er einen Bau aufführen soll. Man versteht darunter einen in bestimmter Höhe durch den Bau geführten Schnitt. Es ist mithin die gefamte Raumanlage in der Höhe des Schnittes, z. B. eines Stockwerkes, darin verzeichnet, aus welcher nach dem beigegebenen Maßstabe die Dicke der Mauern, die Lage der Fenster und Thüren, die Form der Pfeiler, Säulen, Streben u. f. w. herausgelesen werden können; auch die Gewölbe- und Deckenformen werden mit punktierten Linien in den Grundriß eingezeichnet. Derselbe wird ergänzt durch die Quer- und Längenschnitte, welche vertikale Schnitte durch die Breite oder Länge eines Gebäudes darstellen und folglich die Höhe aller senkrechten Glieder, der Pfeiler, Säulen, Fenster und deren Formen mit samt der plastischen und malerischen Ausstattung angeben. Die Aufrisse endlich vermitteln ein Bild, wie der fertige Bau sich von außen dem Auge darstellen soll.

Im Grund- und Aufriß sind nun zunächst diejenigen Teile zu unterscheiden, welche den ganzen Bau stützen und tragen, auf welche Last und Kraft verteilt, in welchen also die statischen und mechanischen Gesetze wirksam sind. Sie geben dem Bau einen bestimmten Charakter, seine eigentümliche Grundform und organische Gliederung; sie sind, was das Skelett im menschlichen Körper: die konstruktiven Teile des baulichen Organismus.

Konstruk-  
tive Bau-  
teile.

Die nächstliegende ästhetische und vernünftige Folgerung ist, daß diese organischen Linien, diese struktiven und charakteristischen Teile und Grundformen durch den weitem Ausbau oder durch die Dekoration nicht verdeckt und verwischt werden dürfen, sondern daß sie im fertigen Bau herrschend und bestimmend hervortreten, weil er ohne dies seinen eigentümlichen Charakter und die notwendigste und natürlichste Gliederung verlieren würde. Es müssen mithin die tragenden und stützenden Teile, wie Säulen, Streben, Lifenen, ferner diejenigen, auf denen die größten Lasten ruhen, der Architrav oder Hauptbalken mit den Gefimgliedern, endlich die Deck- und Wölbungsformen wie die Tonne, das Kreuz, der Stern u. f. w. — je nach Stil und Bauart — scharf hervorgehoben und deutlich bezeichnet werden. In unübertroffener, organisch und struktiv anschaulichster und fühlbarster Weise haben der griechische und gotische Stil diese Forderung erfüllt. So sind in der Gotik die Wände zwischen den Streben als leere, konstruktiv wertlose Füllungen charakterisiert und darum von den großen Glasteppichfenstern durchbrochen; ebenso werden zwischen die Gurte der Stern- und Fächergewölbe die leichten, dünnen Kappen als bloße Füllungen eingespant, und so giebt sich überall der Unterschied zwischen den notwendigen und bloß ergänzenden Teilen zu erkennen. Im Gegensatz hierzu hat die Barock- und Rokokoperiode oftmals absichtlich die Gewölbeformen verwischt, um große Flächen für die Malerei auszusparen.

Behand-  
lung der-  
selben.

Es ist allerdings nicht notwendig, daß die struktiven Teile und die organische Gliederung in der unmittelbarsten und ursprünglichsten Form her-

vortreten. Im Gegenteile, wie im menschlichen Leibe das Skelett verhüllt ist, so muß auch der Baukünstler die Herbigkeit der unvermittelten struktiven Glieder unter ästhetisch schönen Formen mildern. Aber wie am Körper die äußere Hülle dem innern Bau und der Aufgabe jedes einzelnen Teiles und Gliedes entspricht, so muß auch im steinernen Organismus die ästhetische Form aus der Konstruktion und der Aufgabe des einzelnen Baugliedes abgeleitet werden. Es ist in dieser Beziehung die Bildung der Säule, die Behandlung des Frieses und des Gebälkes bei den Griechen ebenso glücklich und charakterisch, wie in der Gotik das freie Emporstreben in den Pfeilerdiensten oder in den Gewölbegurten das Stramme und doch elastisch Gefchwungene ausgedrückt wird, — Formen, welche mit der Schönheit für das Auge das Vernünftige für die geistige Anschauung verbinden, da sie aus den Aufgaben und Zwecken der Bauglieder entwickelt sind.

Muß der Monumentalbau einen durchgebildeten Organismus darstellen, so ist eine weitere Forderung die, daß sein Aeußeres nicht verspreche, was das Innere nicht hält, oder daß der Aufriß des Aeußern den Durch- und Querschnitten des Innern ganz und voll entspreche. Es ist daher künstlerisch nicht zu billigen, wenn die Gliederung der Fassade weder in horizontaler, noch in vertikaler Richtung auf die Einteilung (z. B. nach Schiffen) des Innern einen Schluß gestattet. So hat die italienische Gotik und zwar an ihren glänzendsten Leistungen, wie in Orvieto und in Siena, die Fassade als selbständiges Prunkstück behandelt, das die Höhe des Innern weit überragt. Noch öfter that dies die Renaissance und auch wieder an den glänzendsten Denkmalen, wie an der Kirche der Certosa in Pavia.

Einheit  
zwischen  
dem Innern  
und  
Aeußern.

Aus derselben organischen Anlage des Monumentalbaues folgt ferner, daß er im Innern und Aeußern eine durchgreifende Richtungseinheit besitzen muß, oder trivial ausgedrückt, ein vorn, mitten und hinten. Die zwei Formen, die zunächst in Betracht kommen können, sind die centrale und longitudinale Anlage. Die erstere gruppiert die Gebäudeteile symmetrisch um einen Mittelpunkt. Schon die Römer liebten diese Form und führten um den Mittelraum oftmals eine oder mehrere konzentrische Hallen als eine Art Seitenschiffe herum. Auch in der altchristlichen Zeit blieb diese Anlage, besonders im Osten beliebt, nur zog man der durchgeführten Rundform die Anfügung von vier Kreuzarmen an den Mittelraum vor. Die größte Centralbaute der Neuzeit ist Sanct Peter in Rom. — Im Abendlande gab schon die altchristliche Basilika das schönste Vorbild für die longitudinale Anlage; ein einziger Blick in eine solche führt das Auge mit zwin- gender Notwendigkeit zum Heiligtum hin, wo alle Pracht des Goldes und der Farben um den Altar sich vereinigt, in welches der strahlende Triumphbogen sich öffnet, und zu dem die Säulenreihen in feierlichem Rhythmus hinschreiten. Nicht so glücklich ist die Anlage der sonst so herrlichen und malerischen romanischen Prachtbauten, wie der Dome in Worms, Mainz u. s. f.; dadurch daß an beiden Enden der Längsaxe ein Chor mit einer Kuppel und zwei Türmen gebaut wurde, geht die einheitliche Richtung im Innern verloren, und auch im Aeußern fehlen die Hauptfassaden, da die Eingänge in der Mitte der Langseiten doch nicht zu solchen entwickelt sind.

Horizon-  
tale  
Anlage.

Der organischen Gliederung in horizontaler Richtung entspricht eine solche im vertikalen Sinne das ist, der Bau muß ein unten, ein mitten und oben haben. Der Verteilung von Last und Kraft und der natürlichen Auffassung entspricht es, daß der Unterbau maffig und schwer, fest und gediegen und zugleich

Vertikale  
Gliederung

fchmucklos und einfach gehalten werde, weil er der am meisten belaftete und tragende Bauteil ist. Die Renaissance verwandte dafür in richtigem Gefühle gerne die Rustika, eine Bauweise, wobei die Quadersteine an der Außenseite nur an den Kanten glatt behauen werden, im übrigen den rauhen Bruch zeigen. Dagegen soll die Mitte würdevoll und kühn, schön und schmuckreicher emporsteigen als ein frei auftretender Körper, und in Palästen als die herrschaftliche Wohnung. Der wieder einfachere Abschluß nach oben, kann in doppelter Weise behandelt werden; entweder wird er als freies Ausmünden und Auslaufen charakterisiert, was durch Türme, Giebel, Akroterien, Zinnen, gotische Fialen etc. ästhetisch schön dargestellt werden kann; oder aber, der Abschluß spricht sich in einem festen Rahmen, in einer kräftigen Begrenzung und im Zusammenfassen der auftretenden Kraft aus, wobei ein schattig ausladendes Gefims gute Dienste leistet, wie Michelangelo am Palazzo Farnese in Rom einen gelungenen Versuch, anfangs mittelst eines Holzmodells, machte.

Technische  
Ausdrücke.

Es mögen hier noch einige technische Ausdrücke erklärt werden, die mit der Konstruktion in Beziehung stehen. — Der perspektivische Aufriß giebt die Ansicht eines Baues, wie das Auge ihn sieht, also mit der optischen Verkürzung und Verschiebung der Linien je nach dem Standpunkte des Beschauers; im geometrischen Aufriß werden dagegen alle Verkürzungen hinweggedacht. Der erstere hat einen malerischen Charakter, der zweite technisch-konstruktiven Wert. — Die Ansicht aus der Höhe oder der Vogelperspektive zeichnet nicht nur eine Seite, sondern vermittelt ein Bild von der gesamten Gruppierung und Anordnung des Baues. — Unter Modell versteht man die verkleinerte Darstellung des Bauwerks in Holz, Gips, Pappe. <sup>1)</sup>

## 2. Die Dekoration.

Zu den konstruktiven und notwendigen Bauteilen treten die bloß ausfüllenden Parteien, als Wandflächen, Gewölbekappen, Kassettenfüllungen u. dgl. hinzu. Ein dritter Bestandteil ist die Dekoration.

Der archi-  
tektonische  
Schmuck.

Die Dekoration ist entweder architektonisch und organisch, oder bloß ornamental und frei. Vom architektonischen Schmucke war teilweise schon die Rede; er fließt aus drei Quellen. Ein Teil ist die Folge des ästhetischen Gesetzes, daß die Form jedes Baugliedes aus seiner architektonischen Funktion heraus bestimmt werde. Anderes stammt aus dem ästhetischen Drang und Bedürfnis, die einzelnen Teile abzugrenzen und zu umrahmen und auf geeignete Weise durch Ausgleichung der Gegensätze untereinander zu verbinden, wie das Kapitell und die Basis von der horizontalen Linie in die vertikale überleiten und umgekehrt. Ein dritter Teil ergibt sich endlich aus der Forderung, daß die konstruktiven Glieder in besonderer, scharfer, aber ästhetisch vermittelter Weise hervortreten sollen, wie die Gurte, Lifenen, Frieße u. f. w. Dieser dreifache Schmuck heißt architektonisch, weil er aus allgemeinen, konstruktiven und ästhetischen Gesetzen abgeleitet wird und folglich nie fehlen darf.

<sup>1)</sup> Vergleiche Geschichte der Renaissance in Italien von J. Burkhart, 1878 S. 91 ff., ferner Kunst und Kunstgeschichte von A. Schultz, S. 43 ff., wo auch Geschichtliches über Bauzeichnungen etc. geboten wird; vgl. deselben Werkes zweite Auflage: Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte, Prag 1887.

Durch denselben erhält der Monumentalbau bereits eine feste und schöne Gliederung und kann ohne weitere Dekoration eine große ästhetische Wirkung üben, wie etwa die großartige Kirche S. Giustina von Andrea Riccio in Padua, oder Il Redentore und S. Giorgio Maggiore in Venedig, beide von Palladio; aber die herrlichen Räume erscheinen trotz dessen nackt und kalt und fordern gebieterisch einen reichern Schmuck.

Es hat die monumentale Architektur daher immer gerne vom freien, sogenannten ornamentalen Schmuck Gebrauch gemacht, welcher, außer dem angedeuteten Grunde, überdies einem berechtigten Symbolismus und dem Streben nach bedeutungsvoller, ideeller Pracht entspricht. Derselbe ist entweder plastisch, körperlich, oder chromatisch, das ist, aufgemalt.

Der freie  
Schmuck.

Das höchste Gesetz gegenüber aller Dekoration ist, daß sie sich dem architektonischen Gedanken und dem oben besprochenen konstruktiven Gerippe unterordnen muß, und zwar in der Art, daß sie die architektonische Wirkung nicht nur in keiner Weise beeinträchtigt, sondern sie steigert und verstärkt, den Beschauer nicht nur nicht zerstreut, sondern auf das organische bauliche Gefüge bestimmter aufmerksam macht. Wenn z. B. in die vier sphärischen Dreieckflächen eines Kreuzgewölbes dekorative Ornamente oder Bilder gemalt werden, doch so, daß die Kreuzrippen scharf betont bleiben, so wird die Konstruktion als der bestimmende Teil erst recht hervorgehoben.

Ein zweites Gesetz fordert, daß sich die Dekoration in den Formen und Farben dem Stile des Bauwerkes streng und ausnahmslos anschliesse, weil, wie schon bemerkt wurde, jeder Stil seine eigentümlichen Bildungsgesetze hat.

Es genüge, andere Rücksichten und Forderungen bloß anzudeuten. — Gehäuft und überladener Schmuck macht einen ebenso ungünstigen Eindruck, wie allzu vereinzelter langweilig und mager erscheint. Anstatt eine karg gemessene Dekoration über einen ganzen Bau zu verteilen und ihre Wirkung dadurch aufzuheben, ist es weit vorzuziehen, dieselbe auf wenige, durch die Konstruktion, Bedeutung und Zweck ohnedies wichtige Bauteile zu vereinigen, wie auf die Hauptpforte, in den Kirchen auf das Heiligtum, den Chor- oder Triumphbogen. Auch die reichste Dekoration darf nicht gleichmäßig überall angebracht werden, sondern muß durch den Wechsel und den Gegensatz die Wirkung steigern. Ueberdies fordert das Auge hier und dort unverzierte Flächen als Ruhepunkte. — Der freie Schmuck muß sich ferner nach dem Orte richten, an dem er angebracht wird; so verlangt naturgemäß die Außenseite derbere und fattere Formen, die Innenräume feinere und zartere Motive, die wiederum an den Decken und Wölbungen leichter und duftiger zu halten sind, als an den Wänden, wie überhaupt die unteren, der Erde näheren Teile eine ernstere, dunklere, einfachere, gleichsam schwerere Ornamentation vertragen und fordern als die höheren.

Ebenso nahe liegt eine andere ästhetische Forderung, daß nämlich diejenigen Teile, welche am meisten belastet erscheinen und den schwersten Dienst zu üben haben, für den Schmuck viel weniger empfänglich sind, als die getragenen, frei auftretenden und ausladenden. So ließen die Griechen den Architrav unverziert oder schmückten ihn bloß mit äußerlich angehefteten Schilden, Inschriften etc. — Große Flächen oder gar ganze Innenräume in ton- und farblosem Weiß, wie dies seit der Renaissance unter der Herrschaft des Gips Mode ward, geben den Bauten eine langweilige Nüchternheit und widersprechen auch dem Gefühle und der Phantasie. Wie weit die Griechen in der Bemalung der Bau-

werke gingen, wird die Kunstgeschichte lehren. Die Völker des Südens zeigten übrigens immer mehr Sinn und Verständnis für die Farben. Aber auch im Norden war im Mittelalter die Vorliebe für das charakterlose Weiß unbekannt. Die romanischen und die gotischen Kirchen strahlten im Gegenteil im Glanz einer ausgedehnten oder gänzlich durchgeführten Polychromie; Gemälde und ornamentaler Schmuck bekleideten Wände und Decken, wie jetzt wieder fast zahllose Beispiele beweisen, seitdem die Gipskrusten entfernt worden sind. Im besondern wurde die konstruktive Gliederung durch Gold und Farbe hervorgehoben. Selbst das Außere, wenigstens die Fassade, wurde in ähnlicher Weise ausgezeichnet. Die Uebertünchungsucht kam im Gefolge der Reformation; der rationalistischen Leere des Kultus entsprach die Langeweile des Gipses. — Was in neuester Zeit vorzüglich für die polychrome Ausstattung der Kirchen gethan wurde, zeigt in den meisten Fällen wohl die redliche Absicht, in den wenigsten das Verständnis der Alten.

Das aufgemalte Ornament kann gleichfalls flach oder plastisch behandelt werden; letzteres ist auf optische Täufchung berechnet, wie wenn es körperlich und reliefartig aus der Fläche heraustreten würde. Die älteren Stile kannten dieses letztere Ornament nicht, wie sie überhaupt jeden bloßen Schein und jede auf einer Täufchung beruhende Wirkung vermieden.

### 3. Die architektonischen Stile.

Die Kunstgeschichte beweist, daß in bestimmten Perioden bei einzelnen Völkern alle Bauten, mögen sie religiösen oder profanen Zwecken dienen, einen gemeinfamen Charakter haben im konstruktiven Plane, in der Dekoration und in der allgemeinen Raumanlage. «Diese bei allen verschiedenartigen Aufgaben einer Periode sich gleich bleibende Art zu konstruieren, zu gliedern und zu dekorieren, nebst dem gemeinschaftlichen räumlichen Habitus, nennt man den Baustil, welcher also den generellen Baucharakter und den sich gleich bleibenden Formalismus an den Gebäuden einer jeden Zeit oder, im Detail betrachtet, einer jeden Schule ausdrückt.»<sup>1)</sup>

Solcher Stile, welche in größerer oder geringerer ästhetischer Vollkommenheit die Aufgaben der Baukunst lösten, giebt es acht: der griechische, römische, altchristliche (Basilikaстил), byzantinische, mohammedanische, romanische, gotische und Renaissancestil (dieser mit den Ausläufern, Barocco, Rokoko, Klassicismus). Mehrere Völker, wie die Aegypter, Assyrier, Inder, hatten sehr charakteristische und teilweise sehr merkwürdige Bauformen, welche in der Kunstgeschichte volle Berücksichtigung finden müssen; doch zu einem abgeschlossenen künstlerisch ausreichenden Formensystem gelangten sie nicht, doch hat man auch ihre Weise als Stile bezeichnet.

Die Stile haben, abgesehen von den klimatischen, technischen und ähnlichen Rücksichten, eine kulturhistorische Bedeutung, indem sie das eigentümliche Geistesleben, die Naturanlagen, den Charakter der Nationen und Zeitalter aussprechen. In dieser Beziehung ist die Klarheit, Einfachheit, Verständigkeit des griechischen Stils für den Hellenismus ebenso bezeichnend, wie das Kunstvolle,

<sup>1)</sup> Vgl. Hübsch, die Architektur und ihr Verhältnis u. f. f.

faft Gelehrte, Ahnungsreiche und Symbolifche in den mittelalterlichen Stilen für die germanifchen Völker des Nordens. Noch wichtiger ift für die Kunstgefchichte die ästhetifche Bedeutung der Stile, nicht nur weil auf ihnen die Einheit aller konstruktiven und ornamentalen Teile beruht, fondern auch, weil jeder derfelben die Aufgaben der Baukunst in eigentümlicher Weife erfüllt. Die Stile find aber nicht das Ergebnis eines abftrakten Studiums, fondern einer langen gefchichtlichen Entwicklung, daher find zwifchen den ausgereiften Stilformen die Uebergangsbildungen zu beachten.

Der Bautil umfaßt, wie anfangs gefagt wurde, zunächft die Dekoration, dann die viel wichtigere Konftruktion. Aus der befondern Art, wie letztere verfährt und einen Raum zweckmäßig abfchließt, ergibt fich das wichtigfte dritte Moment, der Raumabfchluß oder die Raumkonftruktion, auf welcher ganz vorzüglich der Charakter eines Baues beruht. Der römifche, der altchriftliche, der romanifche und der Renaissanceftil benützen vielfach die gleichen, konstruktiven Elemente, und dennoch besitzt jeder diefer Stile einen ganz eigentümlichen und befonderen Charakter. Diefer ift den Konftruktions- und Dekorationsformen gegenüber immer für fich feftzuhalten und ästhetifch als Raumgefühl zu empfinden. Ein einziger Blick in einen gotifchen Dom und in eine monumentale Kirche des Renaissanceftils läßt fofort die größte Verfchiedenheit wahrnehmen. Man vergleiche unter diefer Rückficht den Kölner Dom und Sanct Peter in Rom. Dort ift die Raumkonftruktion in den düftern, engen, aber fchwindelig hohen Schiffen von der vertikalen Richtung beherrscht, was im Gemüte fich in einer ernften, faft gedrückten, unter einem gewissen heiligen Banne befangenen Stimmung äußert. In Sanct Peter fchweift der Blick in das Weite und Breite; wer unter den elastifch gefchwungenen Bogen und in den flutenden Lichtwogen einhergeht, fühlt etwas wie ein leichtes Schweben und ein Gefühl der Wohllichkeit. Diefer Eindruck muß dem Italiener fo fymphathifch fein, daß er in feinen gotifchen Domen auch eine mehr, zuweilen überwiegend horizontale Raumkonftruktion anftrebte, aber fofort hatte er auch das tiefte und wahrte Wefen der Gotik gefälcht, auch wenn er die konstruktiven und dekorativen Stilformen bald mehr, bald weniger treu beibehielt. So drückt die Raumkonftruktion auch im griechifchen und im romanifchen Stile etc. gleichfalls eine eigentümliche allgemeine Gemütsftimmung aus, welche das ift, was in der Mufik die Harmonie. Innerhalb derfelben und aus derfelben ftellt der einzelne Bau je nach feiner räumlichen Anlage und Ausführung die befondere Melodie dar.<sup>1)</sup>

Der Raum-  
abfchluß.

Zu den Elementen, welche auf die Konftruktion und fo auch auf die Raumdisposition den größten Einfluß üben, gehört die Art, wie der Raum überdacht und eingedeckt wird. So wird der griechifche Stil durch die flache Deckung mit fteinernen Balken und die dadurch bedingte Weife des Säulenbaues wefentlich charakterifirt, wie ein Teil der römifchen Baudenkmale durch die Einführung des Kreuz- und Kuppelgewölbes. Die Deckenform ift um fo wichtiger, da ihr Bildungsgesetz leicht, ja faft notwendig auch für andere Bauteile, Thore, Fenster, Arkaden, Nifchen u. f. f. maßgebend wird. So ift für den romanifchen Stil die folgerichtige Durchführung und Anwendung des Halbkreisbogens, für den gotifchen Stil der Spitzbogen, für den maurifchen Stil der Hufeisenbogen be-

Die Dek-  
kenformen.

<sup>1)</sup> Vgl. Hübſch, I. c., S. 19.

zeichnend, daher diese Stile kurzweg Rundbogen-, Spitzbogen- und Hufeisenbogenstil genannt werden.

Möglich-  
keit neuer  
Stile.

Indem man von der Voraussetzung ausging, daß die Stile wesentlich auf der Verschiedenheit der Wölbungsformen beruhen, schloß man, daß kein neuer Baustil möglich sei, da alle vernünftigen Wölbungsformen erschöpft seien. Die Voraussetzung ist aber unrichtig, mithin auch die Folgerung. Wie oben bemerkt worden, benützen mehrere und verschiedene Stile fast dieselben Deckungsformen; ein neuer Stil ist also von dieser Seite nicht unmöglich. Nur muß er wie alle früheren das Ergebnis eines kulturhistorischen Verlaufes sein und kann nicht künstlich konstruiert und von oben herab diktiert werden, wie der unglückliche Münchener «Maximiliansstil» beweist.

Berechti-  
gung aller  
Stile.

Alle einzelnen Stile haben ihre relative geschichtliche Berechtigung, wie die Zeit- und Kulturperioden, aus welchen sie hervorgegangen sind; die Verurteilung des einen oder andern fällt auf die ganze Geistesrichtung der betreffenden Epoche zurück. Diese geschichtliche Unterlage ist aber eine verschiedene und hängt von den bewegenden, treibenden und maßgebenden Gedanken ab, welche in einer Zeit und Kultur lagen und die befondern Stile hervorgebracht haben. Beruhen z. B. die Bildung, das Leben und Weben und die ganze Gesellschaft des hohen Mittelalters wesentlich auf religiösen Grundlagen; bedeutet dagegen die sogenannte Renaissance eine weitgehende religiöse Emancipation, so wirft dies auf den gotischen Stil und den Stil der Renaissance ganz verschiedene Streiflichter und charakterisiert sie in ganz eigentümlicher Weise.

Daß der Streit über die ästhetische Vorzüglichkeit eines Stiles vor dem andern ein unfruchtbarer sei, ist früher gelegentlich bemerkt worden,<sup>1)</sup> und doch wurde er in den letzten Jahrzehnten, besonders auf dem Gebiete der kirchlichen Architektur, oft mit Heftigkeit geführt. Auch der religiöse kirchliche Stil ist ein Produkt der kulturhistorischen Entwicklung. Wohl bleibt der religiöse Glaubensinhalt, dem die Idee des Gotteshauses entstammt, immer und überall derselbe, aber die Geschmacksrichtung und die geistige Strömung unter den Menschen, also das, aus dem das formelle Moment in der Kunst hervorgeht, ist dem Wechsel unterworfen. Würde heutzutage die religiöse Begeisterung und Glaubensinnigkeit des gotischen Mittelalters wieder erwachen, so würde sie ohne Zweifel eine neue religiöse Kunst erzeugen und sich nicht mehr im gotischen Formensystem ausdrücken, weil dieses eine andere Geschmacks- und Geistesrichtung voraussetzt, als diejenige ist, welche heutzutage im ganzen und großen vorherrscht.

Aber wir haben eben in der neueren Zeit keine naive Kunst, sondern wir wählen mittels gelehrter Reflexion unter den kirchlichen Stilen der Vorzeit. Und da giebt es denn allerdings zwei, der altchristliche Basilika- und der gotische Stil, die sich uns wenigstens für kirchliche Bauten empfehlen, nicht als die relativ und ästhetisch besten, sondern aus andern Rücksichten. — Unmittelbar aus dem Bewußtsein dessen, was die Kirche für den Christen ist, also aus der Idee und aus dem Gefühle des Notwendigen, also aus der Zweckmäßigkeit, entstand schon in den Katakomben die erste Form des Gotteshauses, der erste kirchliche Stil, die Basilika. Und es ist wohl niemand, auf den in Rom z. B. in S. Paolo fuori le Mura, in S. Maria Maggiore etc., die religiöse und

<sup>1)</sup> Vergl. oben S. LXXI.

künstlerische Bedeutung der Basilika nicht mit unwiderstehlicher Macht eingewirkt hat. Und sie übt diese Anziehungskraft nicht bloß in den genannten erhabenen Denkmälern, sondern auch in viel einfacheren und anspruchsloseren Werken, wie in S. Pudenziana, S. Agnese u. f. f.

Für den gotischen Stil spricht, abgesehen von der künstlerischen und technischen Gediegenheit, sein Entstehen ebenfalls aus dem tiefsten religiösen Gefühle und aus dem nordisch germanischen Wesen. Wenn die Heimat des Stiles auch Nordfrankreich ist, so entspringt seine Eigentümlichkeit doch aus den zwei genannten Quellen, zu denen wir die nächsten Beziehungen haben. Auf einer allseitig breiteren Grundlage ist aber die Basilika immerhin entstanden. Doch die eingehende Darstellung der Stile gehört der Kunstgeschichte an.

#### IV. DAS VON DER BAUKUNST ABHÄNGIGE KUNSTGEWERBE.

Mag der Monumentalbau eine Kirche oder ein Palaß fein, einen vollständig befriedigenden harmonischen Eindruck wird er nur dann machen, wenn er nicht nur an sich, sondern auch in und mit seiner ganzen äußern und innern Einrichtung und Ausstattung die vollste Einheit darstellt. Es folgt daraus, daß dort Altar und Kanzel, Leuchter und Lampe, Kelch und Monstranz, etc., und daß hier Tische und Stühle, Truhen und Schränke in den Sälen und Gemächern, daß die feidenen und ledernen Tapeten, welche die Wände verkleiden, daß die metallenen, irdenen, gläsernen Gefäße, welche zum Gebrauche dienen oder des Schmuckes wegen da sind, bis hinab zum Thürbeschlag und Thürklopfer u. f. f., kurz, daß die ganze Ausstattung dem tonangebenden Stil des Baues entsprechen, oder zum wenigsten einen edeln Geschmack und vorzügliche künstlerische Formen zeigen muß, weil sie eben in Beziehung und in Abhängigkeit zum Monumentalbau steht. Mehr als dies. Nicht nur der Architekt baut, auch der Tischler, der Goldschmied, der Glastechniker etc. bauen, und wir reden folgerichtig vom Aufbau eines Schrankes, eines Bechers oder Tafelauffatzes; es sind daher auch für sie, wie für den Kunstbau, die Gesetze der Symmetrie und Proportion relativ von derselben höchsten Bedeutung. Und was überdies diesen und ähnlichen Werken des Kunstgewerbes einen so hohen Wert giebt, ist ihre Konstruktion, ihre Dekoration und ihre Stileinheit, also die Rückfichten, welche auch für den Baukünstler maßgebend sind. So stehen denn die Zweige der Kunstindustrie, welche sich mit der innern und äußern Ausstattung des Monumentalbaues beschäftigen, nicht nur in Beziehung zu ihm, sondern entlehnen bei demselben auch das konstruktive, dekorative und stilistische Verfahren.

Einheit  
zwischen  
dem Bau u.  
feiner Aus-  
stattung.

Die Kunstgeschichte liefert daher auch den sprechenden Beweis, daß die Blüte des Kunstgewerbes immer mit der Blüte der Baukunst zusammenfällt; so war es bei den Griechen und Römern, so zur Zeit der Gotik und der Renaissance. Erst als nach dem Barocco und Rokoko der völlige Verfall in der Architektur und die heillose Stilmengerei und Stilllosigkeit einrissen, verlor auch das Kunstgewerbe seinen Boden und artete in fast unerklärlicher Weise aus. Einerseits verlor es

Zusammen-  
hang zwi-  
schen Bau-  
kunst und  
Kunst-  
gewerbe.

sich in ein geschmackloses Schnörkelwesen, anderseits in eine Roheit und Alltäglichkeit, daß es vor dem Handwerk nichts mehr voraus hatte. Seit einigen Jahrzehnten werden die anerkanntwertesten Anstrengungen gemacht an die frühere Kunstindustrie wieder anzuknüpfen, und einzelne Techniker haben auch bereits wieder ganz Vorzügliches geleistet, aber sie haben Konkurrenten, gegen die sie nicht aufzukommen vermögen, die geistlose Maschine und die Fabrik, welche beide rasch und wohlfeil arbeiten und, wenn auch geschmacklos und mit gefälschten Stoffen, doch für den Augenblick bestechend durch den Schein.

Arten der  
Kunst-  
industrie.

Die kunstindustriellen Zweige, welche in der Abhängigkeit von der Baukunst stehen, sind die Holztechnik: Tischlerei und Drechslerei, die Metalltechnik: Goldschmiedekunst, Schmiede- und Schlosserkunst, Zinngießerei und Rot- (oder Kupfer-)gießerei, die keramische Technik oder die Töpferkunst, die Glastechnik oder die Glasindustrie, endlich die Technik in Leder und Geweben: Buchbinderei und Weberei.

In bezug auf Zweck und Technik unterscheiden sich die genannten Gewerbe allerdings sehr von der Baukunst. Jedes für sich hat eine besondere bestimmte Gruppe von Gegenständen anzuführen, — verfolgt mithin auch eigentümliche Zwecke; jedes arbeitet in andern Stoffen und mit andern Mitteln und Werkzeugen, — folglich auch in eigentümlicher Technik. Nach diesen zwei Rücksichten müssen daher ihre Leistungen auch besonders und eigentümlich beurteilt werden. Was den Stil betrifft, so kam im neunzehnten Jahrhundert der rückfichtloseste Naturalismus zur Geltung; man darf aber nicht vergessen, daß eine bloße Naturnachahmung die Aufhebung des Kunststils ist. <sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Litteratur, vgl. S. LXXIII.



# I.

## BAUKUNST DER AEGYPTER.

### I. GESCHICHTLICHE VORBEGRIFFE.



Fig. 1.  
Ziegel mit einem  
Königschilde.

Es giebt wohl kein Land und kein Volk, welche in geographischer und klimatischer Hinsicht und in bezug auf religiöse und gesellschaftliche Zustände merkwürdiger wären, als das alte Aegypten und seine Bewohner. Es giebt auch kein Volk, dessen Werke, welche in einer Kunstgeschichte erwähnt werden müssen, so weit in das Altertum zurückreichen, wie die der Aegypter; ihr Name soll daher auch billig an der Spitze einer geschichtlichen Darstellung der künstlerischen Leistungen stehen. Von Jugend an tragen wir in unserer Phantasie die Bilder von den Prachtbauten Davids und Salomons und sind geneigt, darin die ältesten Werke der Architektur zu erkennen. Allein der ägyptische Pharaon Oforkon I., der zur Zeit Salomons lebte, schließt sich schon einer langen Reihe von Herrschern an, welche vor ihm im Nillande schalteten, in deren fernen Vorzeit die ersten Pyramiden entstanden. Und diese ältesten Werke beginnender Kunst setzen ihrerseits eine jahrhundertlange Uebung und Entwicklung voraus.

Hohes  
Alter der  
ägyptischen  
Kunst.

Viele Umstände trugen dazu bei, daß sich in Aegypten sehr frühzeitig ein merkwürdiges Kulturleben entwickelte.

Aegypten ist, nach Herodots schönem und zutreffendem Ausdruck, ein Geschenk des Nil; was das Land ist, verdankt es dessen Wassern, welche das Delta am Ausflusse zwischen seinen Hauptarmen schufen und die langgestreckte regenlose Thalmulde alljährlich mit ihren austretenden schlammigen Fluten befruchten. Infolge der tropischen Regen im Hochland Abessinien schwillt der Strom an; gegen den Ausgang des Juni kommt die Flut bis Syene, Ende Juli erreicht sie die Spitze des Delta und in der ersten Hälfte des Oktobers die Höhe des Wasserstandes, um dann stetig wieder zurückzutreten. Die sich alljährlich regelmäßig erneuernde Ueberflchwemmung nötigte den Einwohner zur Arbeit, zumal zur Anlage verzweigter Kanäle, sicherte ihm aber auch dafür einen bedeutenden Wohlstand; sieben aufeinanderfolgende «magere Jahre» waren eine Seltenheit. Sicherheit gegen äußere Feinde gewährte dem Lande seine Abgeschlossenheit;

Der Nil.

zwei Gebirgswälle begleiten den Landstreifen von Nubien, dem alten Aethiopien an, dazu kamen dort das Meer, hier die Sandwüste. Nur im Süden und Nordosten war das Land offen, da konnten die Angreifer eindringen.

Selbstverständlich erklären weder der Nil und seine Wohlthaten, noch die Lage des Landes für sich allein die frühe Kultur. Die günstigsten Vorbedingungen mußten im Volke selbst liegen. Auffallenderweise ging aber die geistige Entwicklung nicht etwa von dem Talente einer besonders reich begabten Phantasie und Einbildungskraft aus; der Aegypter, stammverwandt mit dem Hebräer, Phönizier, Araber, zeichnet sich vielmehr durch seinen gediegenen, praktischen Sinn, durch ein mehr verständiges Wesen und zähe Beharrlichkeit aus. Diesen Charakterzügen entspricht auch seine Kunst.

Monarchisch-religiöser Charakter der Kunst.

Die Kunst der Aegypter ist wesentlich monarchisch-religiös, das ist, sie steht vorzüglich im Dienste seiner Herrscher und der Religion. Der Herrscher, der Pharaon, ist aber selbst der erste und vornehmste Vertreter, ja Gegenstand der Religion. Er ist die lebendige Offenbarung der Gottheit, ein Sohn des Sonnengottes Ra; er ist auch der höchste Priester; außer ihm durfte nur sein Amtsvertreter, der Oberpriester, das Heiligtum in den Tempeln öffnen, die Thüre des heiligen Schreines aufschließen und das Abbild der Gottheit schauen. Schon im Leben göttlich verehrt, wird er es ebenso nach seinem Tode. Alle geistige, religiöse und materielle Macht ist in seiner Hand vereinigt. Ihm dienen, seinem Winke folgen, ihm Frondienst leisten, ist Gottesdienst. Diese Anschauung gab den Pharaonen das Mittel, die Riesenwerke ihrer Kunst auszuführen. Dies war nur durch das Aufgebot ganzer Heerscharen von Arbeitern möglich. Es brauchte mehr Hände, als daß Sklaven und Kriegsgefangene hätten ausreichen können. Aber das Machtgebot des Herrschers zwang die Bewohner ganzer Bezirke und Landschaften zur Fronarbeit. Wie es zuzuging, erzählt uns der biblische Bericht und die Not der Nachkommen Jakobs im Lande Gosen.

Tief unter dem König, aber doch in bevorzugter Stellung, standen die Priester, Krieger, Schreiber und Beamteten, die den Willen des Herrschers ausführten und oft zu seiner Familie und Verwandtschaft gehörten. Was an Grund und Boden nicht dem Könige gehörte, war in ihrem Besitze und wurde von den an die Scholle gebundenen Pächtern bebaut. Ihre günstigen Verhältnisse gestatteten ihnen, ihren Namen und ihre Erinnerung an große Werke der Kunst zu knüpfen, vorzüglich an Gräberbauten.

Unsterblichkeitsglaube und Gräberbauten.

Bei keinem heidnischen Volke der alten Zeit war der Glaube an die Unsterblichkeit, die Fortdauer nach dem Tode so entwickelt, so tief eingewurzelt und durchdrang so sehr alle sittlichen und religiösen Vorstellungen und alle Augenblicke des Lebens und infolgedessen auch die Werke der Kunst, wie bei den Aegyptern. Mit der Fortdauer der Seele nach dem Tode ist das Fortbestehen des Körpers enge verknüpft, denn die Seele kann in denselben, so lange er nicht der Verwesung anheimgefallen, zeitweise zurückkehren, mit ihm auf Erden umgehen und den Ueberlebenden dadurch zum Segen oder zur Qual nahe sein. Daher stammt die Sorge bei den Aegyptern, den Leichnam durch Einbalsamierung vor dem Verfall zu bewahren und glänzende Gräberbauten auszuführen. Ersteres haben sie erreicht, alle Museen der Welt besitzen ägyptische Mumien, deren Alter oft nach mehreren Jahrtausenden zählt. Die Gräberbauten mit den Mumienfärgen boten für die gediegensten, jedenfalls für alle Leistungen der drei bildenden Künste Raum; da waren die Bildnisse und Statuen der Hingefchiedenen aufgestellt, an

welche gleichfalls nach dem Zerfall der Mumien die Fortdauer des Schemens geknüpft war; die Wände der Gemächer wurden mit eingetieften Reliefbildern, fogenannten Koilanaglyphen, geschmückt oder über und über, ebenso wie die Särge und Totentruhen, mit Szenen aus der Unterwelt oder mit den mannigfaltigsten Vorgängen aus dem alltäglichen Leben der Hingeshiedenen in bunten Farben bemalt. Da man den Toten ferner alle möglichen Gegenstände in das Grab mitgab, damit sie an nichts Mangel litten, so find die Nekropolen der Totenstädte die ergiebigsten Fundorte für alle denkbaren Gegenstände aller Zweige der Industrie, so daß wir in dieser Beziehung über die Leistungen der Aegypter sehr gut unterrichtet find.

Ueber die religiösen Vorstellungen besonders von den Göttern und den entsprechenden plastischen und malerischen Bildungen wird in der Geschichte der Skulptur der geeignete Platz sein, das Notwendigste zur Aufklärung einzufügen.

In ältester Zeit stand Aegypten sicherlich unter verschiedenen Herren, bis sich zwei Herrschaftsgebiete, das Nordland oder das Delta, und das Südland oder Oberägypten, ausschieden. Später wurden sie zu einem Reiche verbunden, und die Pharaonen trugen feither auf ihrem Haupte den fogenannten Pſchent, eine Vereinigung aus der «roten» Krone des Nordens und der «weißen» Krone des Südens; die beiden Reichshälften wurden hieroglyphisch durch den Papyrus und den Lotos dargestellt. — Seit den Ptolemäern wurden in der amtlichen und in der Volkssprache Unter-, Mittel- und Oberägypten unterschieden. Obwohl die Bezeichnung erst lange nach den Kunst- und Denkmälerperioden aufkam, die uns beschäftigen, so ist sie doch zur allgemeinen Orientierung geläufig und gebräuchlich.

Einteilung  
des  
Landes.

Der erste bekannte Pharao Aegyptens ist Mena, von den Griechen Menes genannt; er vereinigte die religiöse und politische Macht in seiner Hand und begründete die ägyptische Monarchie. «Dieselbe bestand mindestens 4000 Jahre lang von Menes bis auf Nectanebus (340 v. Chr.) und zwar unter dreißig aufeinander folgenden Dynastien. Diesen längsten aller Zeitabschnitte, welche die Geschichte zu verzeichnen hat, pflegt man in drei Teile auszufcheiden: in das Alte Reich von der ersten bis zur zehnten Dynastie; das Mittlere Reich von der elften Dynastie bis zum Einbruch der Hyksos oder Hirtenvölker, und in das Neue Reich vom Einbruch der Hirtenvölker bis zur Eroberung durch die Perfer.»<sup>1)</sup> Nach dieser gewöhnlichsten und für die Uebersicht handlichsten Einteilung umfaßt das Mittlere Reich die elfte bis vierzehnte Dynastie, das Neue Reich die fiebzehnte bis dreißigste Dynastie. Während der fünfzehnten und sechzehnten Dynastie herrschten die Hyksos etwa von 2325 bis 1800.<sup>2)</sup> «Diese Einteilung entspricht jedoch leider nicht ausreichend dem geschichtlichen Entwicklungsgange. Es fand allerdings dreimal ein großer Umschwung im geschichtlichen Leben Aegyptens statt. Anfangs, unter den ersten Herrschergeschlechtern, liegt der Schwerpunkt des Landes in Memphis. Dort ist die Residenz und die Grabstätte der Könige, von dort aus beherrschen sie das Land, und Memphis bildet den Mittelpunkt des ägyptischen Handels und Gewerbfleißes. Zur Zeit der sechsten Dynastie etwa tritt eine allmähliche Verschiebung des Schwerpunktes nach Süden hin ein. Er verweilt zunächst (während der neunten und zehnten Dynastie) in Herakleopolis

Geschichtliche  
Einteilung

<sup>1)</sup> G. Maspero, Geschichte der morgenländischen Völker im Altertum, übersetzt von Pietſchmann, S. 50 ff. — <sup>2)</sup> Vgl. Dr. Justi, Geschichte der orientalischen Völker.

Haupt-  
städte.

Fig. 2.

Hohlkehle mit Rundstab und Platte.

in Mittelägypten und beruht schließlich von der elften Dynastie an dauernd auf Theben. Nuncmehr wird Theben die eigentliche Hauptstadt des Landes, das letztere erhält von dort aus seine Könige, denn von der elften bis zur einundzwanzigsten Dynastie, mit Ausnahme der vierzehnten, der xöitischen, sind sämtliche Herrscher-geschlechter thebaischer Abkunft. Während der Besetzung Aegyptens durch die Hirtenvölker bildet die Thebais die Zufluchtsstätte des Aegyptertums, die Fürsten desselben bekämpfen jahrhundertlang die Eroberer und befreien schließlich das ganze Nilthal, das der achtzehnten Dynastie zufällt, mit welcher die Aera der großen Kriegszüge gegen das Ausland anhebt. Unter der neunzehnten Dynastie tritt eine der gegen das Ende der ersten Periode vollzogenen Verschiebung des Schwerpunktes entgegengesetzte Verrückung desselben ein, und er wird allmählich wieder nach dem Norden des Landes verlegt. Mit der tanitischen, der einundzwanzigsten Dynastie, hörte Theben auf, als Hauptstadt zu gelten, und die Deltastädte Tanis, Bubastis, Mendes, Sebennytos und vor allen Saïs machten einander den Vorrang streitig. Die durch äthiopische und assyrische Einfälle verheerten Nomen (Bezirke) der Thebais büßten ihre Bedeutung ein, Theben selbst sank in Trümmer, es war nur noch eine Sehenswürdigkeit für reisende Ausländer.»<sup>1)</sup>

Demzufolge schlägt Maspero vor, drei der politischen Oberhoheit entsprechende Perioden zu unterscheiden:

1) Die memphitische Periode, erste bis zehnte Dynastie. Es ist aber zu bemerken, daß die älteste Kunstblüte schon nach der sechsten Dynastie infolge innerer, politischer Unruhen und vielleicht auch religiöser Wandlungen abbricht.

2) Die thebaische Periode, elfte bis zwanzigste Dynastie; durch den Einfall der Hyksos zerfällt sie in das alte — elfte bis sechzehnte Dynastie — und das neue — siebzehnte bis zwanzigste Dynastie — thebanische Reich.

3) Die saïtische Periode; durch den Einfall der Perfer zerfällt auch sie in zwei Hälften, von der einundzwanzigsten bis sechsundzwanzigsten und von dieser bis zur dreißigsten Dynastie.

Es hindert nichts, diese drei Perioden mit den Benennungen Altes, Mittleres und Neues Reich zu verbinden, wie es in der nachfolgenden Darstellung geschieht. Eine genaue Chronologie in den ältesten Zeiten festzustellen, ist überhaupt eine Unmöglichkeit. Während z. B. Mariette den Regierungsantritt Menas um 5000 v. Chr. ansetzt, rückten ihn Bunfen und andere auf 3500 herab.<sup>2)</sup>

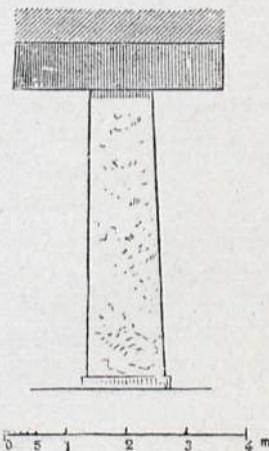


Fig. 3.

Viereckige Pfeiler.

<sup>1)</sup> Maspero, l. c. — <sup>2)</sup> Geschichte der Kunst im Altertum von G. Perrot und Ch. Chipiez, Aegypten, S. 19. Das Werk wurde in der folgenden Darstellung vielfach benützt. — Aegypten in Bild und Wort von G. Ebers.

## II. DIE KONSTRUKTION UND DEREN ELEMENTE.

Die Materialien, welche die Aegypter für ihre monumentalen Bauten verwendeten, sind Granit, Sand- und Kalkstein, Alabaster, Ziegel und Holz. — Die Ansicht, daß vorzüglich mit Granit gebaut worden, ist irrig. Das harte Gestein, besonders aus den Brüchen von Assuan, dem alten Syene in Oberägypten, wurde in der Architektur, so viel bekannt, nur zum sogenannten Sphinx-Tempel zu Gizeh als Baustoff benützt, sonst aber als Luxusmaterial betrachtet und kam als solches, ähnlich wie Alabaster, zur Verkleidung, Täfelung und Ausstattung von Wänden und Prunkgemächern zur Verwendung. Zur Erstellung von Obeliskten, Sarkophagen und plastischen Bildwerken wurde dagegen der Granit sehr gerne verwertet. — Die großartigsten Bauten sind aus Sand- oder Kalksteinen errichtet, ersterer wurde besonders für Pfeiler, Säulen, Architrave u. f. w., letzterer, vorzüglich aus dem Gebirge am rechten Nilufer, zumal den berühmten Mukattam-Brüchen bei Kairo, ausgezogen, für die Seitenwände benützt, denn feines feines Kornes wegen eignete er sich in ausgezeichneter Weise für die Umrisse der in ihn eingegrabenen Koilanaglyphe. — Die Ziegel (Fig. 1) wurden aus Nilchlamm und Strohäckfel<sup>1)</sup> geknetet, zu Stücken von 0,38 m Länge, 0,18 m Breite und 0,12 m Dicke geformt und meistens bloß als sogenannte Rohziegel an der Sonne getrocknet, feltener gebrannt. Unter dem Klima Aegyptens erlangten sie auch beim ersten, einfachern Verfahren eine bedeutende Dauerhaftigkeit; in Mauern verwendet, bildeten sie nach und nach eine kompakte, feste Masse. Von der Zeit des Mittleren Reiches an wurden den Ziegeln oft die sogenannten Königsringe oder Königsschilde mit den Namen der Herrscher eingedrückt. — Obwohl Aegypten arm an Bauholz, so ward in frühester Zeit doch vorzüglich Holz in der Architektur verwendet, wie später gezeigt werden soll.

Die ägyptische Architektur ist wesentlich Architravbau und zwar in den zwei Grundformen der Halle und des Portikus, das ist, die Konstruktion beruht auf der Mauer mit senkrechten Stützen, Pfeilern und Säulen, welche durch gerade, horizontal aufliegende Balken oder Architrave verbunden werden. Sogenannte cyklopische Mauern, aus gewaltigen rohen Felsblöcken gebaut oder aus wohl behauenen unregelmäßigen Polygonen gefügt, wie wir solchen in Griechenland und Italien begegnen werden, kannte der Aegypter nicht;

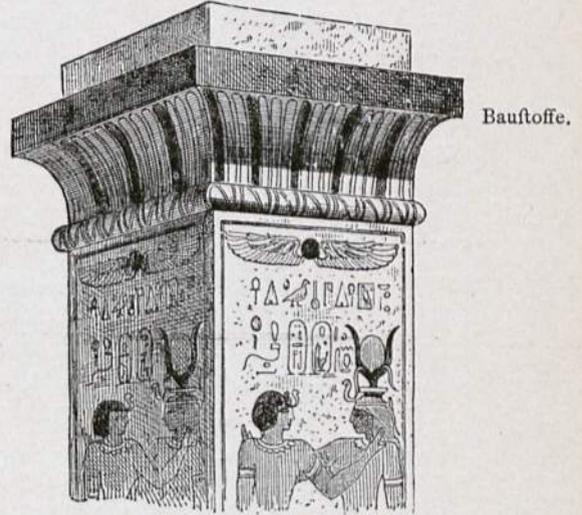


Fig. 4.  
Pfeiler mit Kapitell.

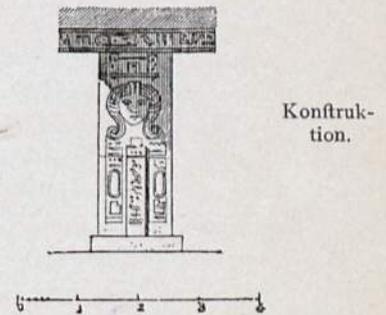


Fig. 5.  
Hathorpfeiler.

<sup>1)</sup> Vgl. 2. Buch Mofes' 5, 6—8.

die Bausteine sind im Gegenteile immer wagrecht geschichtet. Schon an den ältesten Bauwerken wie in der Grabkammer der Cheops-Pyramide ist die Technik eine ganz erstaunlich tüchtige, welche eine lange Übung und Schulung voraussetzt. In den spätern Zeiten nahm man es mit der Genauigkeit des Verbandes, der Stoßfugen, der Ablotung oft gar nicht genau. Das sorglosere Verfahren läßt sich dadurch erklären und entschuldigen, daß alle Mauerflächen einen Stucküberzug erhielten, in welchen die plastische Bilderschrift eingeritzt oder auf dieselbe mit Pinsel und Farbe aufgetragen wurde. Aber auch die Fundamentierung war oft mangelhaft, sowie der Verband der einzelnen Werkstücke, wo mit Mörtel und Cement nachgeholfen wurde. Die den Aegyptern durchweg zugeordnete unübertreffliche Technik ist mithin ein Vorurteil, ebenso die Ansicht, daß sie nur mit riesigen Quadern gebaut. Daß sie sich auf die Bewältigung großer Monolithe verstanden, beweisen die Obelisken und Bilderkolosse, sowie Architrave und Thürstürze von fünf bis zu zehn Meter Länge in Karnak. Gewöhnlich waren jedoch die Werkstücke an Umfang nicht größer als wie dies heute noch bei uns Übung ist. Auch größere Pfeiler und Säulenschäfte bestehen aus mehreren Stücken und Trommeln; bei außerordentlichem Umfange sind sogar die einzelnen Trommeln zusammengesetzt. Große monolithische Säulen gehören zumeist der Römerzeit an. Die Mauern werden gewöhnlich sehr dick angelegt, zuweilen sind sie aber nur an den beiden Außenflächen mit Quadern verkleidet, im Innern dagegen mit Bruchsteinen ausgefüllt.

Technik.

Ab-  
böschung  
der  
Mauern.

Eine Eigentümlichkeit der Umfangsmauern an den ägyptischen Bauwerken ist, daß sie — bis auf ganz wenige Ausnahmen — nach außen abgeboischt sind, das ist, schräg und pyramidal ansteigen, so daß sie bei hinreichender Verlängerung über rechteckiger Anlage in einer Kante, bei quadratischem Grundriß in einem Punkt zusammenlaufen würden. Es ist dies nicht etwa aus dem konstruktiven Bedürfnis zu erklären, gegen Seitenschub ein Strebensystem in ursprünglicher Form zu schaffen, denn beim Architravbau findet nur senkrechter Druck und kein Seitenschub statt. Man hat die Gewohnheit aus der Böschung der Nilkanäle erklären wollen, wo die Aegypter die erste Bauschule durchgemacht hätten. — Alle Bauten werden ferner mit flachen Dächern oder Terrassen eingedeckt und abgeschlossen; die Begründung hierfür suchte man in den klimatischen Verhältnissen des Landes, wo selten Regen fällt, und in der Formation der Gebirge, welche es umsäumen, an dessen Höhenflächen das Auge sich gewöhnt hätte. — Die Außenmauern der Bauten haben, um auch dies gleich hier anzufügen, — die Ausnahmen sind ebenfalls höchst selten — oben den gleichen, immer wiederkehrenden Abschluß, einen Sims, welcher aus einem Rundstabe, der «ägyptischen» Hohlkehle (Fig. 2) und einer schmalen Platte besteht.

Die vertikalen Glieder der Konstruktion sind die Pfeiler und Säulen.

Pfeiler.

Das Alte Reich kannte nur den Pfeiler (Fig. 3) bald ohne, bald mit einem schmucklosen Sockel, einer quadratischen Platte, bald ohne bald mit schwacher Verjüngung nach oben. Mit dem aufliegenden Architrav verbindet kein Kapitell oder ein ähnliches Kopfglied. — Ganz anders erscheint der Pfeiler im Mittleren Reiche. Wie die Mauerflächen ist er über und über mit Hieroglyphen und Bildern geschmückt; wie jene schließt er oben nach allen Seiten mit der üblichen Bekrönung dem Rundstabe, der Hohlkehle und Platte ab, in dieser Anwendung gewinnt diese ganz die Gestalt des passendsten und schönsten Pfeilerkapitells (Fig. 4). — Besondere Arten des Pfeilers sind der sogenannte Hathor- (Fig. 5) und der



Spiegel lith.

Druck von Benziger & Co., Einsiedeln.

AEGYPTISCHE SÄULENFORMEN.

Nach Racinet, Ornament polychrome.

No. 1 u. 2, Pfeiler von den Bauten Thutmes' III. in Karnak, mit Lotus- und Papyrusstengeln in Relief. — No. 3 bis 6, Säulchen mit geschlossenen oder halb entfaltenen Knospenkapitellen und angehefteten jungen Trieben, meistens aus Gräbern stammend. — No. 7, Bündelsäule von den Bauwerken Amenophis' III. in Theben und Thutmes' III. in Karnak. — No. 8, Säule vom Menephtem in Kurna. — No. 9, Säulenkopitell mit geöffneter Lotosblüte, vom Ramesseum in Theben. — No. 10, Palmettenkapitell vom grossen Tempel zu Philä.



Ofiris Pfeiler. Der erstere ist an der Vorderseite oder an allen vier Seitenflächen mit dem Kopfe der Göttin Hathor ausgestattet — deren Sinnbild die Kuh war, daher zuweilen die Zugabe von Hörnern u. dgl. An den letzteren (Fig. 6) sind die riesigen Bilder von Königen angelehnt, welche die betreffenden Bauten gegründet; von den Attributen und dem Kopfschmucke des Osiris, welche sie tragen, stammt die Benennung. In Aethiopien verwandte man zu gleichem Zwecke Götterkolosse. Da diese Gestalten keineswegs das Gebälk tragen, so kann nur im uneigentlichen Sinne nach griechischer Analogie von Karyatiden Pfeilern gesprochen werden.

Die weitere Entwicklung des Pfeilers knüpfte sich an Umwandlungen, die ihn mehr und mehr der Säule näherten. Wurden die Kanten abgefaßt, so entstand der achteckige, und wurde das gleiche Verfahren an dieser Neubildung fortgesetzt der sechzehnseitige Pfeiler (Fig. 7); höhnte man daran die Längsstreifen aus, so entstand eine kannelierte Säule, die man wegen ihrer Aehnlichkeit mit der dorischen Säule der Griechen die protodorische genannt hat, obwohl diese kaum ihr Vorbild in Aegypten geholt hat. Diesen säulenartigen Pfeilern gab man zur Basis eine charakteristische sehr breite, tellerartige, runde Platte. Der kannelierte Schaft erhielt oft an den vier Seiten zwischen je fünf Kannelüren einen breiten mit Hieroglyphen beschriebenen Streifen.

Zu den ältesten Formen der Säule gehört eine Bildung, deren Schaft aus vier oben durch Ringe oder Bänder (Annuli) zusammengeschnürten Stengeln oder Stämmen, deren Kapitell aus einer geschlossenen Blumenknospe besteht. Als Motiv für die Ausgestaltung nahm man den Lotos, den Papyrus oder die Palme an. Aus ihr entwickelte sich die erste oft verwendete Ordnung, die Säule mit dem geschlossenen Lotoskapitell. Das Motiv erscheint in einzelnen Formen in freierer Umbildung, doch durch die malerische Ausstattung, besonders den Blätter schmuck am Fuße wird an den ursprünglichen, formgebenden Gedanken erinnert. — Eine zweite Säulenordnung ist die mit kelchförmigem Kapitell oder mit geöffneter Lotosblüte (Fig. 8), wie sie auch bezeichnet wird. Der Schaft schon an früheren Bildungen fast glatt, verliert die Verstärkungen vollständig, behält aber die Ringe unter dem Kapitell bei und verjüngt sich mäßig. Anfangs gedrungen, schwer und massiv, führte diese Säulenform zu den edelsten und geschmackvollsten Bildungen in der ägyptischen Architektur. Eine sehr gefällige und zierliche Spielart ist das Fächer- oder Palmenkapitell (Fig. 9), dessen konstruktiver Gedanke offenbar der Fächerpalme entlehnt ist. Eine geschmacklose Umbildung ist das Kapitell mit hängender Glocke oder umgestürztem Kelche (Fig. 9), worin die Ausschweifung oder Ausladung abwärts gekehrt ist. — Eine dritte Ordnung bildet die Hathorfäule, deren Kapitell aus vier Hathormasken mit einem tabernakelartigen Auffatz besteht. Zuweilen wird dieses Motiv einem andern Kapitell aufgestülpt. Außer den genannten Hauptformen der Säule giebt es noch manche Bildungen, welche diese oder jene Eigentümlichkeiten aufweisen.

Neben den Pfeilern und Säulen findet auch die Ante (Fig. 10) oder der Stirnpfeiler vielfache Verwendung, und zwar in seiner eigentlichen Funktion als Abschluß der Stirnseite einer Mauer; sehr oft geht sie in die Bedeutung eines an die Mauerfläche angelehnten Wandpfeilers über und entspricht dem Anfang oder Schluß einer Säulenreihe oder gleicht den Neigungswinkel der abgeboßten Mauer aus.

Was an Monumentalbauten der Aegypter ganz oder in Trümmern noch vorhanden, sind Gräber, wozu auch die Pyramiden gehören, Obelisken und

Säule.

Kapitelle.

Ante

Bauten.

Tempel; die Ueberreste von Palaß- und Privatbauten sind so gering, daß sie kaum in Betracht kommen. Bei mehreren dieser Denkmale kann von einer eigentlichen architektonischen Komposition und Konstruktion nicht die Rede sein; andere an sie sich anknüpfende Fragen werden im folgenden, geschichtlichen Abschnitte behandelt werden. Alle Eigentümlichkeiten der Konstruktion, sowie die höchsten Leistungen der ägyptischen Baumeister überhaupt, sind im Tempel vertreten; es genügt daher, seinen Grundriß und Aufbau näher zu charakterisieren.

Tempelanlagen.

Zu einer großen Tempelanlage, wie solche in der Blütezeit des Mittleren Reiches in der achtzehnten, neunzehnten und zwanzigsten Dynastie unter den großen Pharaonen entstanden, gehören: der Dromos, die äußere Umfriedung, die Pylone, der Portikus oder Peristyl, das Hypostyl und das Heiligtum oder Sekos. Die Benennungen stammen von den Griechen her. Der ägyptische Tempel ist nicht ein einheitlicher, geschlossener Bau, sondern er umfaßt eine lange Reihe teils offener, teils geschlossener Räume.

Dromos.

Unter Dromos versteht man eine breite gepflasterte Zugangsstraße, zu beiden Seiten von Sphinxen, zuweilen von Widdern, auf hohen Sockeln eingefäumt. Die Sphinxen sind auf Piedestalen ruhende Löwen mit einem Menschenkopfe — selten liegende Widder — Symbole des Horus und der göttlichen Herrscheraufgabe der Pharaonen.

Umfassungsmauer.

Pylon.



Fig. 6. Ofirispeiler aus Medinet Habu.

Der große Dromos, welcher im alten Theben die beiden Tempel in den heutigen Dörfern Lukfor und Karnak verband, hatte eine Breite von fast 23 m und eine Länge von 2 km; an tausend Sphinxen müßten ihn einst eingefäumt haben. Diese Prozessionswege mündeten in den Thoren der Umfassungsmauer aus, welche den ganzen heiligen Bezirk in weiter Entfernung vom Tempel umschließt. Sie wurde aus Rohziegeln gebaut; ihr Durchmesser beträgt in Karnak 10 m. An allen Haupteingängen gestaltete sich das Thor zu einem großartigen monumentalen Baue, zu einem Pylon oder zur Riefenpforte. Diefelbe wird zu beiden Seiten von hohen turmartigen Bollwerken flankiert, welche übrigens lediglich eine dekorative Bedeutung haben. Der Rundstab des abschließenden Simfes umzieht auch die drei übrigen Seiten, und begrenzt so die Bildfläche der Wände als fester Rahmen für den eingespannten Bilderteppich. Der äußere Pylon des Haupttempels in Karnak, der größte in Aegypten, stieg bei einer Breite von 113 m

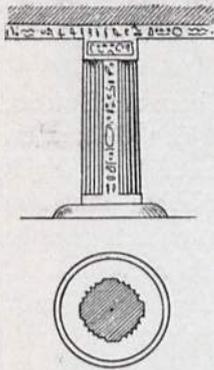


Fig. 7.  
Polygonaler Pfeiler.

und einer Stärke von 15 m zur Höhe von 44 m auf, obwohl die Krönung fehlte. Der erste Pylon in Lukfor (Fig. 11), dessen Abbildung wir geben, maß in der Breite 113 m; die Höhe der Türme betrug 23, die der Pforte 17 m. Nebst diesen äußern oder Vorpylonen in der Umfassungsmauer gab es deren oft noch mehrere, indem diese die innern offenen Höfe verbanden oder sich unmittelbar vor dem Hypostyl, als Stirnseiten der geschlossenen Tempelräume erhoben. Wer in Karnak von Westen her zum Heiligtum ging, durchschritt sechs Pylone, deren Höhenentwicklung der Reihe nach mäßiger wurde.

Der monumentale ernste Eindruck wurde bei großen Anlagen in mehrfacher Weise verstärkt. So wurden vor den Pylonen die Riefenbilder des königlichen Stiflers in der mittleren Höhe von 7 bis zu 13 m in ruhiger Haltung hingepflanzt; dafelbst erheben sich gewöhnlich zwei granitene Obelisken zu einer Höhe von 20 bis 30 m, und an hohen Masten flatterten buntfarbene Wimpel.

Durch den Vorpylon in der Umfriedungsmauer tritt man in den heiligen Tempelbezirk und durch einen zweiten Pylon in den Portikus oder Peristyl, einen annähernd quadratischen offenen Hof, an dessen Seiten sich ein gedeckter von Säulen oder Pfeilern getragener Gang mit offenen Hallen hinzieht.

Ein weiterer Pylon führt in das Hypostyl, einen großen, hohen, von Säulen getragenen Saal, welcher mit Steinplatten eingedeckt ist. Die Aegypter bezeichneten ihn als die große Halle, die Versammlungshalle oder die Halle der Erscheinung. (Fig. 12.) Die untersten Volksklassen, die «Pafu» durften nur die Räume bis zum Peristyl betreten. Die «Patu» und die «Rechu», das ist, die Unterrichteten der untersten Stufen und die in die Geheimnisse Eingeweihten, überschritten die Tempelschwelle. Bis in die vom matten Dämmerlichte geheimnisvoll durchschimmerten Räume drangen nur die «Amiu» oder die Erleuchteten. Tiefer in das dunkle Innere schritten nebst dem König nur die

Peristyl.  
Hypostyl

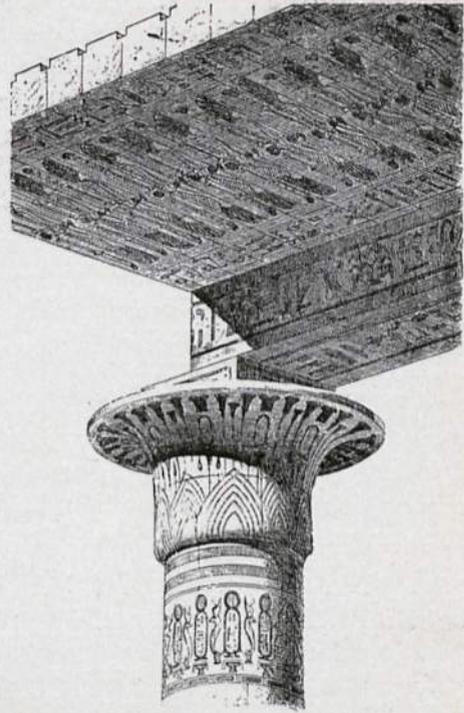


Fig. 8. Kelchförmiges Kapitell. Aus dem Hypostyl des Rameffeums.



Fig. 9. Kapitell aus der Thutmeshalle zu Karnak.

Fig. 9. Palmenkapitell mit Hathorkämpfer. Aus dem Nectanebustempel zu I hilä.

Priester, welche das Bild oder das Symbol der Gottheit heraustrugen. Im Hypostyl harrete und sammelte sich also die gläubige Menge, hier erschien der Gott ihren Blicken, von hier gingen die feierlichen Festzüge aus.

Sekos. Jenfeits des Hypostyls folgten wieder Kammern und Hallen bis zum Sekos, dem eigentlichen Heiligtum, einem finstern Gemache in der Axe des Gebäudes, wo im freistehenden Tabernakel oder in einer Lade verschlossen und versiegelt die Gottheit in ihrem Bilde oder Symbol wohnte. An das Heiligtum schlossen sich seitwärts und rückwärts allerlei Gemächer und hypostyle Hallen an, welche zur Aufbewahrung der Götterbilder, des Festapparates, des Tempelschatzes u. s. w., nicht aber zu Priesterwohnungen dienten. Alle Teile der Bauten, die Wände, Pfeiler, Säulen wurden mit Hieroglyphen und Bildwerken in plastischer und malefischer Technik überkleidet.

Höhe. Eine auffallende Eigentümlichkeit der langgestreckten Bauentwicklung liegt darin, daß die einzelnen Teile, je weiter sie sich vom Eingange, zumal vom Hypostyl entfernen, desto niedriger und schmaler werden. Denn einerseits steigt und erhebt sich der Boden und senkt sich die Decke, andererseits werden die Räume auch enger. Die allmähliche Höhenabstufung zeigt sich deutlich, z. B. am Längenschnitt durch den Tempel von Lukfor, wo nächst den Pylonen das Hypostyl die größte Höhenentwicklung zeigt.<sup>1)</sup> (Fig. 13 u. 14.)

Beleuchtung. Da die Tempel an den Seiten keinerlei Fenster aufweisen und solche aus rituellen Gründen wohl auch nicht gestattet waren, so erübrigt die Frage, wie den inneren Tempelräumen Licht zugeführt wurde. In den Hypostylen wurden die zwei mittleren Säulenreihen in der Axe der Anlage als Mittelschiff über die Seitenflügel überhöht. Zwischen der niedrigen und der höhern Plattform wurden sodann zwischen den tragenden und stützenden Pfeilern längliche, durchbrochene Steinplatten, eine Art Gitterwerk, eingesetzt (Fig. 15). Diese ließen an großen Bauten bedeutende Lichtmassen einfließen. In Karnak haben diese Gitter eine Höhe von über 5 m. Allein zwischen den gewaltigen und enggestellten Säulen verteilte sich das Licht doch sehr unregelmäßig, so daß von einer hellen Beleuchtung kaum die Rede sein kann. Die perspektivische Ansicht des Hypostyls von Karnak zeigt die Anordnung, wie auch die Konstruktion der Decke. Zu beachten ist ferner, wie die auf den Säulen ruhenden Architravbalken aus je zwei Stücken bestehen, welche über den Kapitellen verpaßt sind. — An andern Tempeln kommen ähnlich konstruierte Vorrichtungen zur Erhellung der Hypostyle vor. In andern Gemächern dringen einzelne Lichtstrahlen durch schief oder senkrecht durch die Deckplatten geführte Spalten und Luken. In ganz dunkeln Kammern fand man Kandelaber zu deren Beleuchtung.

Seen. Zu den großen Tempelanlagen gehören endlich auch Seen und Wasserbecken von bedeutendem Umfange. Bei großen Festen wurden in reichgezierten Barken die Götterbilder darauf herumgefahren, wohl zu Ehren des Sonnengottes, dessen Lauf einer Schifffahrt verglichen wurde

An dem beigegebenen perspektivischen Längsschnitt des kleinen Chons-Tempels (Fig. 16) in Theben sind die einzelnen Teile einer einfachen Tempelanlage leicht nachzuweisen. Das vordere Hypostyl ist klein, besonders sehr schmal; ein zweites Hypostyl wurde gewöhnlich noch hinter dem Heiligtum angebracht, wie

<sup>1)</sup> Vgl. unten S. 32.



TEMPEL ZU KARNAK.

Perspektivische Ansicht des Innern von Osten her.

*Nach Panckoucke, Description de l'Égypte*



dies auch hier der Fall ist. Zwischen beiden Hypostylen nimmt hier die Höhe um mehr als um ein Viertel ab.

Dieser verhältnismäßig einfachen und übersichtlichen Anordnung gegenüber erscheinen die Grundrisse der großen Tempel zu Karnak, Lukfor etc., wie unentwirrbare Labyrinth. Es kommen jedoch darin keine wesentlich neuen Bestandteile vor; das scheinbare Wirrsal entsteht dadurch, daß einzelne der oben genannten Räume und Teile verdoppelt, überhaupt vermehrt sind. Die großen Tempel waren das Ergebnis langer Bauperioden, indem jeder König, welcher seinen frommen Sinn bezeugen wollte, einen neuen Dromos, Portikus, Pylon etc. hinzufügte. Es ist auch klar, daß dies leicht geschehen konnte, ohne die Einheit zu beeinträchtigen, da eine solche überhaupt nicht in dem Ganzen liegt.

Es ist bisher ausschließlich vom Architravbau und dessen Konftruktion gehandelt worden; es muß auch noch der ägyptische Gewölbebau kurz erwähnt werden.

Entsprechend der früher landläufigen Sage, daß der Gewölbebau eine Erfindung der Etrusker sei, wurden die in Aegypten vorkommenden Gewölbe als Werke der Römer ausgegeben. Allein seitdem die Inschriften gelesen werden können, ist es unzweifelhaft, daß viele dieser Bauten nicht nur den Zeiten der Ptolomäer, sondern auch des Mittleren, thebanischen Reiches angehören, und daß die Kunst des Wölbens schon in ältester Zeit geübt wurde. Für den Monumentalbau wurde sie jedoch nicht verwendet, sondern bloß für untergeordnete Bauten des Nutzens aus Rohzie-

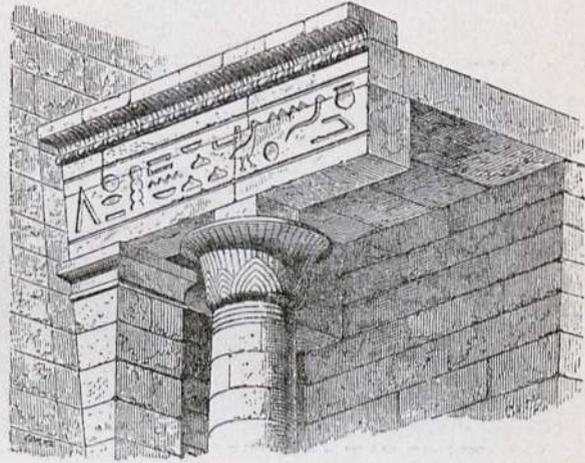


Fig. 10. Ante, Säule und Gebälk von Medinet Habu.

geln. Die gewöhnlichste Form der Wölbung war der Halbkreis, seltener ein kaum angedeuteter Spitzbogen, die Ellipse und Parabel. Auch die unechte Wölbung mittelst Ueberkrägung war bekannt; bei dem letztern Verfahren werden die Wölbsteine nicht keilförmig zugeschnitten und radial zum Mittelpunkt der Wölbung gestellt, sondern wagrecht geschichtet, doch so, daß der höhere Stein über den untern hervorrägt oder «vorkragt», wodurch eine unechte Wölbung gebildet werden kann (Fig. 17).

Man hat sich oft verwundert gefragt, wie die Aegypter die ungeheuren Monolithe, die Riesenstatuen, die kolossalen Deckplatten über den Hypostylen bewältigten und meinte, daß sie vorzügliche Hebemaschinen im Gebrauche gehabt. Das scheint nicht der Fall gewesen zu sein. Hätten sie solche gehabt, so wären sie gewiß in den Wandbildern verewigt. Was sie an mechanischen Hilfsmitteln besaßen, ist einfachster Art. Das Geheimnis liegt in der Unzahl hilfreicher Hände, welche die Pharaonen aufboten. Die Kolosse wurden auf Fahrzeuge verladen und auf dem Nile und seinen Kanälen zu Schiffe, auf dem Festlande dagegen auf Schlitten weiter befördert. Auf dem Bilde, das wir einfügen (Fig. 18), ziehen 172 Leute paarweise die Last; ein Mann vorn auf dem Schlitten gießt Wasser auf die Planken, damit sie sich nicht entzünden, der Werkführer steht auf den

Wölbungen.

Bewältigung der Massen.

Knie des Koloffes; unter der nachfolgenden Hilfsmannschaft finden sich auch Aufseher, die mit Stöcken bewehrt sind, eine in den Bildern, welche ähnliche Unternehmungen schildern, felten fehlende Zugabe.

### III. AESTHETISCHES ERGEBNIS.

Wie in der Darlegung der Konstruktion von den einzelnen Elementen und Gliedern zum Ganzen fortgeschritten wurde, so soll hier derselbe Gang ein-

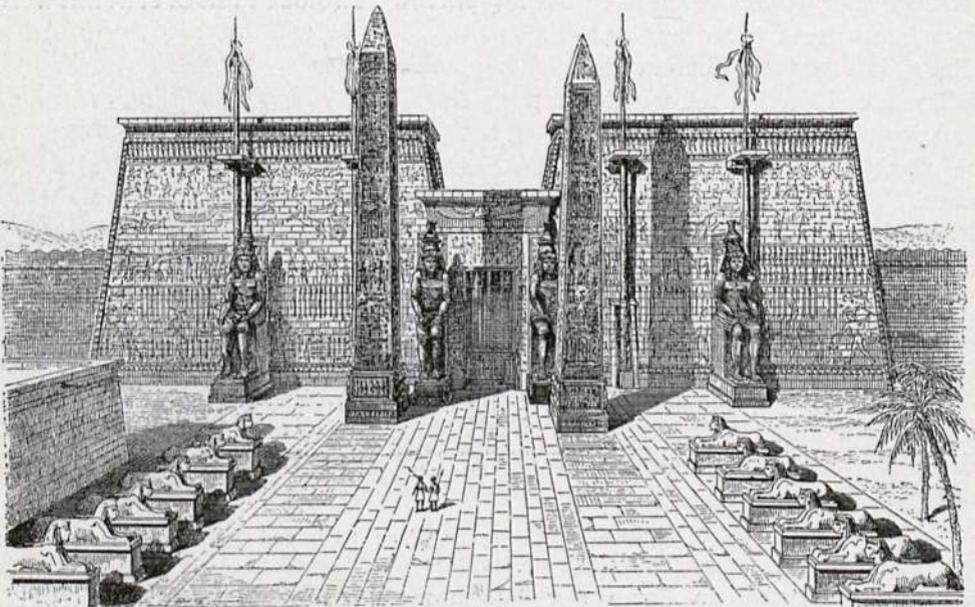


Fig. 11. Eingang zum Tempel in Lukfor.

gehalten werden. Der ästhetische Geschmack offenbart sich an den Bauten zunächst in der architektonischen und freien Dekoration, dann in der architektonischen Komposition des Grundrisses und des Aufbaues. Auf beiden beruht die stilistische Eigentümlichkeit oder der Gesamtcharakter und die Gesamtwirkung der Denkmale. Doch bevor wir auf das Einzelne eintreten, müssen einige allgemeine Gesichtspunkte hervorgehoben werden, welche für die Auffassung und Beurteilung maßgebend sind.

Die Architektur hat wie die Plastik und Malerei das Schöne zu verwirklichen und auszugestalten, denn dies ist die Aufgabe jeder Kunst. Wo sie es nicht thut, muß sie notwendig auf unkünstlerische Abwege geraten. Nun wird man der ägyptischen Baukunst wohl nicht unrecht thun, wenn man von ihr sagt, daß sie zuerst und zunächst nicht das Schöne darstellen wollte, sondern vielmehr das Kolossale. Die Architektur, wie die Kunst überhaupt, kann das Große im Raume gewiß in ihren Bereich hineinziehen, aber ihr Erstes und Höchstes ist es nicht, sondern es muß bei ihr wie alles andere im Dienste des Schönen stehen. Für

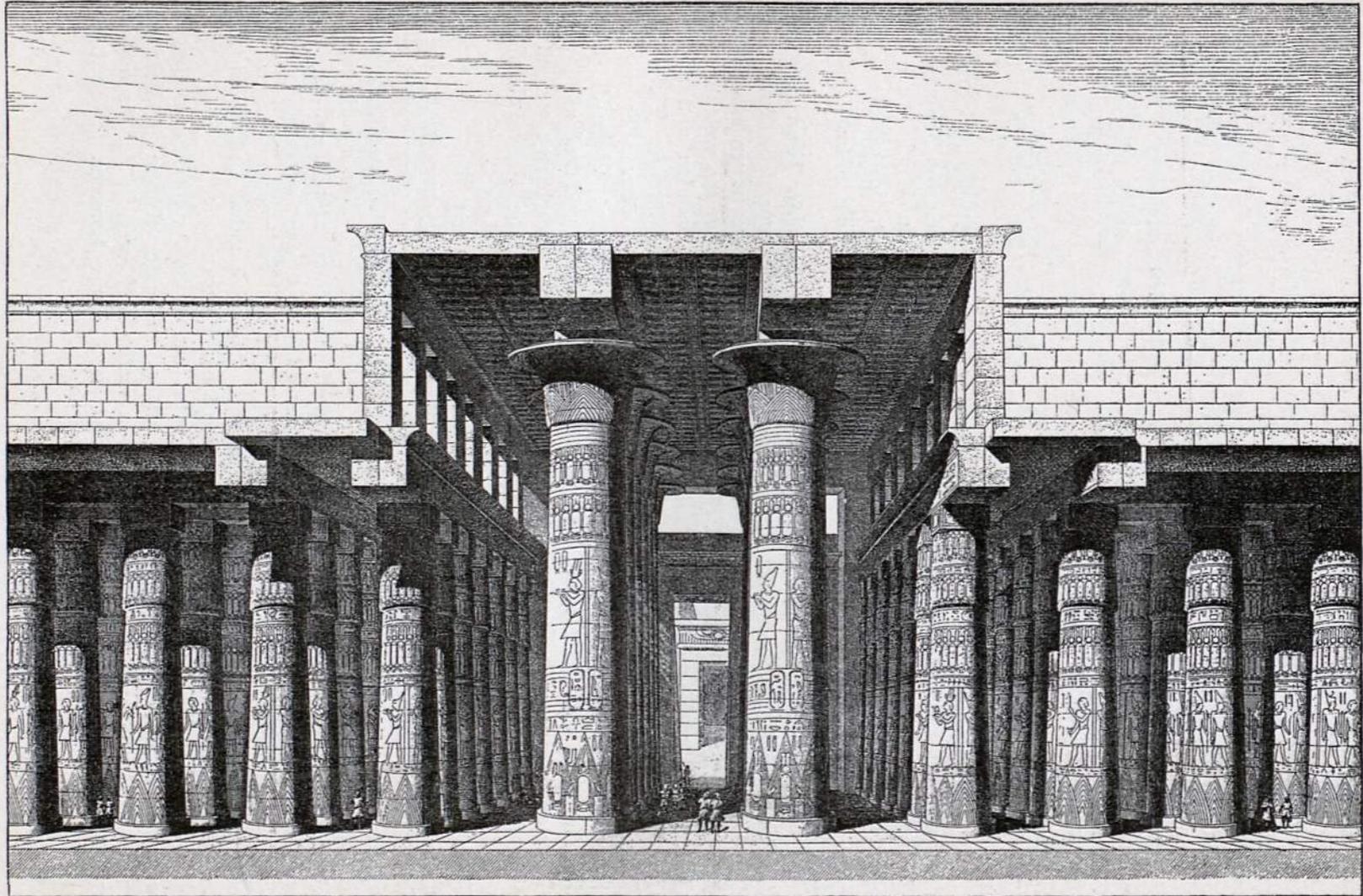


Fig. 12. Ansicht des Hypostyls in Karnak.

den Aegypter war es die Hauptfache. Fast alle architektonischen Bildungen im einzelnen wie im ganzen, in den riesigen Maßen wie in der formalen Auffassung, sind von dieser Vorliebe und Neigung zum Kolossalen beeinflusst. Wenn der griechische oder der christliche Künstler ein erhöhtes Schönes darstellen will, so greift er deswegen keineswegs zu riesigen Anlagen, sondern er bringt das reine Schöne in Bildungen jeder Größe zur Offenbarung. Wenn der Aegypter sich zu einer höchsten Kunstleistung anschickt, so fällt sie mit den riesigsten Säulen, Pylonen, Portiken, Hypostylen, kurz mit dem Kolossalen zusammen. Notwendig kann dann auch die Hauptwirkung solcher Schöpfungen nicht ein erhebender Genuß, eine ruhige Befriedigung, ein reines ästhetisches Wohlgefallen sein, wie das Schöne solches anregt. Die berühmtesten Bauten des Nilthales wecken Staunen, Verwunderung, regen tausend Fragen an, wie dies und jenes geworden, wirken aber eher niederdrückend und zermalmend auf den Geist als erhebend und erfreuend.

Häufung  
des Gleich-  
artigen.

Zur Vorliebe für das Kolossale steht die Wiederholung des Gleichartigen in nächster Beziehung, wie das nimmermüde Anreihen von Sphinxen und Pylonen an den Prozessionsstraßen und den Tempelzugängen u. f. f. Auch diese Wiederholung des Gleichartigen ist ein ästhetisches Element, das günstig wirken kann, aber im Sinne des Aegypters ist es eine Verwechslung des Schönen mit dem Außergewöhnlichen.

Folgen der  
religiösen  
Vorstellungen.

Um das Schöne darzustellen, muß der Künstler von einer Idee ausgehen, die Form und Gestalt gewinnen soll. Nun steht die ganze ägyptische Kunst unter dem Einfluß der Religion. Welche hohe Gedanken und Anregungen konnte aber ein verworrener, tausendköpfiger Polytheismus dem Künstler geben, welcher seinen Geist und seine Phantasie mit endlosen Emanationen und Triaden und mit den fratzenhaften Bildern tierköpfiger Menschen und menschenköpfiger Tiere, vergötterter Sperber und Katzen, Krokodile und Stiere und über alles mit den düstern Szenen des Ament, der Unterwelt, fättigte und nährte! Wenn die Kunst der Aegypter das Schöne mit dem Kolossalen verwechelt und auf allen ihren Gebieten so eigenartige und eigentümliche Schöpfungen hervorbringt, welche nur eben für Aegypten passen, so ist das eine wie das andere, die Verwechslung des Schönen und Riesigen und die herbe Einseitigkeit, eine Folge der verkehrten religiösen Anschauungen. Es ist sehr zu bedauern, daß das Nilvolk unter dem Banne seiner Fetische stand, denn an Befähigung zur Kunst, an Geschmack und auch an schönen Erfolgen fehlte es ihm, trotz des überwiegend praktischen Sinnes, keineswegs, wie die Geschichte der übrigen bildenden Künste weiter ausführen wird. Auch in der Architektur finden wir viele einzelne Bildungen, Formen, Motive, welche einen feinen künstlerischen Sinn, abgesehen von einer wunderbaren Technik, bekunden. Und über alles darf nicht vergessen werden, daß der Aegypter hierfür nicht Muster und Vorbilder bei andern Völkern fand oder auch nur Anregungen empfing, sondern daß seine guten Leistungen seine eigenste Erfindung und sein vollstes künstlerisches Eigentum sind.

Eines der vorzüglichsten Gesetze, von denen die Architektur beherrscht wird und zwar weit mehr als die beiden andern bildenden Künste, ist die Symmetrie. Der Grund, wie früher angegeben wurde,<sup>1)</sup> ist, weil in der Architektur der Baustoff als solcher verwendet wird und zur Geltung kommen soll, während

<sup>1)</sup> Vrgl. Aesth. Vorschule S. XVI und oben S. 3.

er z. B. in der Plastik zu Abbildern des Lebenden umgeschaffen wird und nicht mehr als totes Material wirken soll. Das Auffallende bei den Aegyptern ist, daß sie in die Malerei und zumal in die hohe Plastik in oft allzu weitgehender Weise die Symmetrie einführen, dagegen in der Architektur eine gewisse Scheu vor der strengen Anwendung und Durchführung bekunden. Wenigstens brauchen sie oft divergierende Linien, wo man einen genauen Parallelismus erwartet; ebenso stellen sie Säulen und Pfeiler, oder Säulen der mannigfaltigsten Gestaltung und Größe unbedenklich einander gegenüber.

Jedes Baumaterial erfordert eine eigene stilistische Behandlung, doch infolge der Ueberlieferung und des langen Bestehens eines derartigen Stiles wird er nach Einführung anderer Baustoffe gewöhnlich anfangs auch noch bei diesen angewendet. In Aegypten wurde offenbar in ältester Zeit vorzüglich mit Holz und Ziegeln gebaut; daraus bildete sich eine diesem Baumaterial entsprechende Behandlung, welche sich dann auch noch in den ältesten Denkmalen des Steinbaues unverkennbar auspricht. Wer eine Abbildung vom Sarge des Mykerinos (Fig. 18a) sieht, in welchem die Mumie dieses Königs in der großen von ihm erbauten Pyramide ruhte, wird nicht ahnen, daß der Schrein aus hartem Basalt geschnitten ist, denn er hat völlig das Ansehen einer hölzernen Lade, deren vortretende Pfosten aus starken Bohlen gezimmert und deren Gitterwerk in den Zwischenfeldern aus verzapften und verfpundeten Stäben gebildet werden. Andere Särge, Grabstelen und Wandverkleidungen aus ältester Zeit zeigen eine gleiche oder ähnliche Zeichnung. An Grabeingängen glaubte man sogar die in Stein nachgeahmte hölzerne Walze wiederzufinden, an welcher an Thüren und Fenstern im Privatbau die Teppiche aufgerollt wurden; in andern Gräbern stellen die Decken in den lebendigen Stein geschnittene Palmstämme mit den Schuppen der Rinde dar. Auch in der spätern Architektur erinnern in der Konstruktion und Dekoration manche Motive an den Holzbau.

Stilistische  
Behand-  
lung.

Eine andere Eigentümlichkeit, die in der ägyptischen Baukunst eine große Rolle spielt, ist das sogenannte Princip der Verkleidung, das ist, die Gewohnheit an den Wandflächen der Bauten das unansehnlichere Material zu verhüllen. Wie die Pyramiden mit Granitafeln verkleidet werden, so erhalten die Tempelfassaden, die Wände, Pfeilerflächen, Säulenschäfte, Architrave, kurz fast alle Bauteile den teppichartigen Ueberzug bunter Koilanaglyphe und der Bilderschriften. Vom architektonischen Standpunkte ist dieses zu bedauern, denn die Wandteppiche verhinderten oder verdrängten eine lebhaftere und mannigfaltigere architektonische Gliederung und entsprechende dekorative Ausstattung.

Verklei-  
dung der  
Wände.

Der Farbeauftrag ist entweder Polychromie oder eigentliche Malerei. Die erste hat den Zweck, einzelne architektonische Glieder und Bildungen, Simse, Rundstäbe, Kapitelle, Teile des Säulenschaftes bestimmter hervorzuheben, was seine volle ästhetische Berechtigung hat, zumal unter dem südlichen Himmel. «Im glühenden, ewig hellen Sonnenschein heben im Vordergrund stehende Gegenstände von neutraler Färbung sich vom Hintergrunde nicht mehr ab, und verzehrt durch die Verteilung und Ausstrahlung übermächtiger Lichtmengen verlieren die Schatten an Wirksamkeit. Säulen, runde Türme und Kuppeln sehen in Aegypten bei voller Mittagsbeleuchtung kaum noch abgerundet, sondern fast flach aus. Durch die warmen bunten Farbentöne, welche vermittelt der Polychromie die Baulichkeiten erhalten, gelingt es, diese im Terrain abzufordern und zu der gehörigen Geltung zu bringen. Man vermag dadurch ferner bis zu einem be-

Polychro-  
mie.

ftimmten Grade die Einbuße zu ersetzen, welche die Umrisse durch die verminderte Kraft der Schatten erleiden, durch Farbenkontraste das Augenmerk auf die Hauptlinien zu richten und die Wandverzierungen hervortreten zu lassen.»<sup>1)</sup> Wenn hierbei ungebrochene Farben verwendet werden, so ist dies ebenso leicht erklärlich, indem bei den starken Lichtreflexen des Südens die Halbtöne zu wenig beachtet würden.

Koilanaglyph.

Die eigentlichen Wandmalereien werden oft durch das Koilanaglyph oder Hohlrelief unterstützt, indem die Umrisse in den Stuccobewurf bis auf den Stein eingegraben oder durch leichte Abrundung die Figuren reliefartig herausgehoben werden. Dieser malerische Schmuck leidet an einem doppelten Mangel; einmal, weil er auf einer so gebrechlichen, so leicht zerstörbaren Unter-

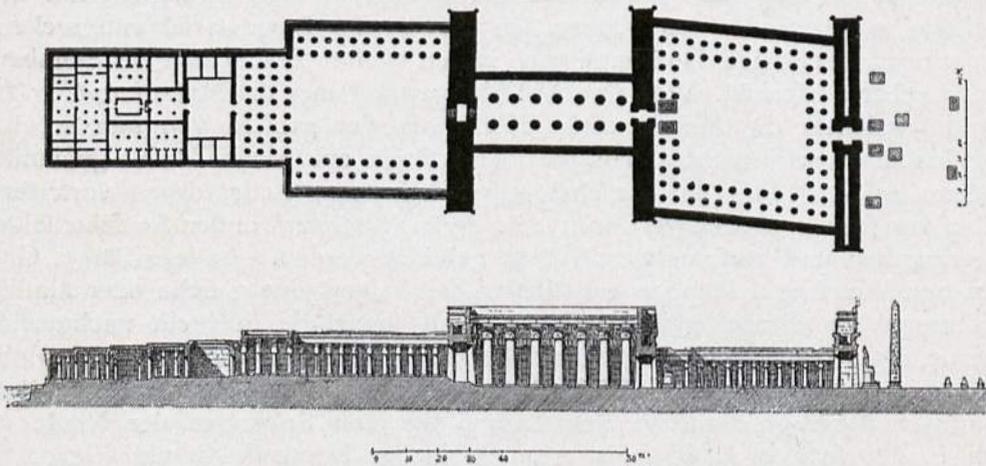


Fig. 13 u. 14. Grundriß des Tempels zu Lukfor und Längenschnitt durch denselben.

lage ausgeführt, dann weil er überall angebracht wird, so daß dem Auge keine Ruhepunkte, keine Kontraste, deren ästhetische Wirkung so groß ist, geboten werden.

Außer der früher schon genannten abschließenden Hohlkehle ist von architektonischen Gliedern an den Wandflächen nichts mehr zu nennen als ein schlichter Sockelfims an Mauern, welche keinen weitem Schmuck erhielten. Derselbe besteht in einem einfachen oder doppelten Bande vortretender Schichten mit dem gewöhnlichen Hohlkehlenfims, aber in verkleinertem Maßstabe.

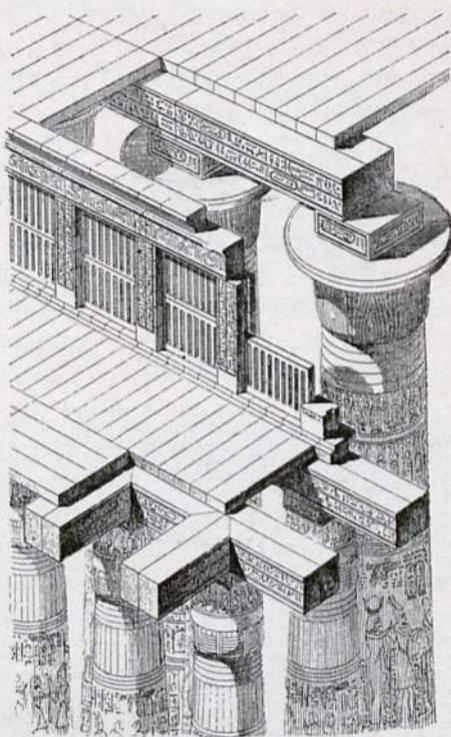
Hohlkehle.

Die Hohlkehle ist die günstigste ästhetische Erfindung; da sie groß und frei überhängt, so bildet sie einen kräftigen, einfachen Abschluß der schweren Mauermaße. Durch die Lichtwirkung wird ihre Bedeutung verstärkt. Der tiefe Kernschatten in der Hohlleiste und der voll beleuchtete Rand der Platte darüber bilden zwei Linien, welche die Gebäude scharf abgrenzen. Durch die Bemalung erhielt der Sims überdies große Mannigfaltigkeit. Der Rundstab wurde, ebenso wie an den Grenzlinien der Pylone, mit bunten Bändern gleichsam eingeschnürt, um dadurch feine zusammenschließende Bedeutung auszudrücken. In die Hohlleiste zeichnete man elastisch geschwungene Blätter, längliche Königschilde u. dgl. ein, welche der Raumform glücklich angepaßt werden.

<sup>1)</sup> Perrot und Chipiez, S. 123 ff.

Bis auf äußerst feltene Ausnahmen wird über allen Pforten das Symbol der beflügelten Sonnenscheibe angebracht, das Sinnbild des Segens, des Sieges des Guten über das Böse, des Lichtgottes Horus über den dunkeln Set. Neben der Sonnenscheibe recken sich zwei Uräusfchlangen empor, Zeichen der Göttinnen Necheb und Buto, der Helferinnen im Streite; die ausgebreiteten Fittige beziehen sich auf den raschen Sonnenlauf.

Wurde die äußere Abböschung der Mauern ursprünglich wirklich den Damm-bauten entlehnt, so hatte sie später im Sinne der Architekten sicherlich den ästhetischen Zweck, den Eindruck der Stabilität, der Dauerhaftigkeit und Festigkeit zu verstärken. Den meisten Bauten ist eine derartige Absicht und den Baumeistern dies bewußte Streben eigen; es steht zur Vorliebe für gewaltige, kolossale Anlagen in nächster Beziehung. In dieser Hinsicht gewann auch der Pfeiler, gleichviel ob er jeder architektonischen Gliederung, der Basis und des Simfes entbehrte, große ästhetische Bedeutung und Zweckdienlichkeit. Seine Bildung in Verbindung mit den übrigen einfachen Linien, ist trefflich geeignet, ruhigen Ernst, ein sicheres Beharren und Festigkeit auszupprechen.

Ab-  
böschung

Pfeiler.

Fig. 15. Attika mit Lichtgängen im Hypostyl zu Karnak.

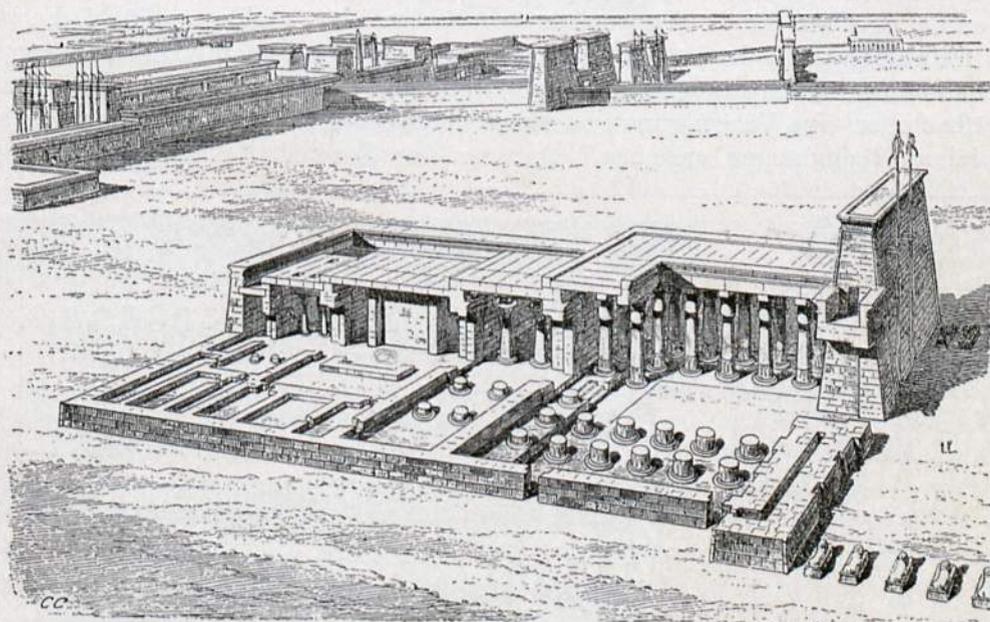


Fig. 16. Längenschnitt durch den Chons-Tempel in Theben.

Motive für  
die Bildung  
der Säule.

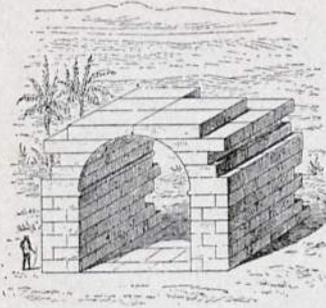


Fig. 17.

Wölbung mittels Kragsteinen.

Daß für die Formen und die Dekoration der Säule, ihres Schaftes und Kapitells, manche Motive dem Pflanzenreiche entnommen wurden, ist unzweifelhaft. Als Vorbilder dienten besonders die Dattelpalme, der Lotus und der Papyrus; alle drei hatten für den Aegypter durch ihre schönen Formen und ihren Nutzen eine besondere Bedeutung. Dies gilt vorab von der Palme. — Der rosensfarbene Lotus, *Nymphaea Nelumbo*, aus der Familie der Nymphaeaceen, kommt heute in Aegypten nicht mehr vor. Seine Blume ist bedeutend größer als die unserer weißen Seerose; auch liegt sie nicht auf dem Wasser, sondern erhebt

sich auf dem holzigen Stengel bis zu 40 cm über den Spiegel. Die Samenkörner, die sogenannten ägyptischen Bohnen, werden grün oder getrocknet gegessen. — Auch die Papyrusstaude, *Papyrus antiquorum*, eine der Cyperaceen, wird heutzutage in Aegypten nur noch in Gärten gezogen, früher gedieh sie üppig in den Marschen des Delta. Sie treibt einen geraden, festen Stengel von drei bis fünf Meter in die Höhe, dessen Durchschnitt ein scharfkantiges Dreieck darstellt und endigt in einem zarten, grünen Wollbüschel. Ihre Wurzel lieferte Brennmaterial, der untere Stengel einen zuckerhaltigen Saft, die Rinde wurde zu Segeln, Körben, Matten, sogar zu Booten verarbeitet, der Baft lieferte das «Papier». Alle drei Pflanzen erscheinen sehr oft in der dekorativen Malerei, und auch der Plastik lieferten sie viele Motive, besonders der Lotus, das Sinnbild der Unsterblichkeit. Was die Säulenbildung betrifft, so kann es sich, zumal in der Blütezeit der Architektur, nicht um eine sklavische und deswegen unkünstlerische Nachahmung handeln, sondern die Pflanzen lieferten nur eben Motive. Während die einen Erklärer fast alles vom Lotus ableiten, entscheiden sich die andern für den Papyrus, ein Streit, der ziemlich müßig und unfruchtbar ist. Daß sich der Säulenschaft oft unten einzieht, ist der Papyrusstaude abgelauscht, — eine unglückliche, von der freitreibenden Pflanze auf den fest aufsitzenden Säulenschaft übertragene Nachahmung. Auch die gerippten aus dreikantigen Stäben zusammengesetzten Schaft stellen eine Vereinigung von Papyrusstengeln dar, während andere Säulenbündel an Palmstämme erinnern. Daß für das Kapitell, dessen Grundform die

Kapitell.

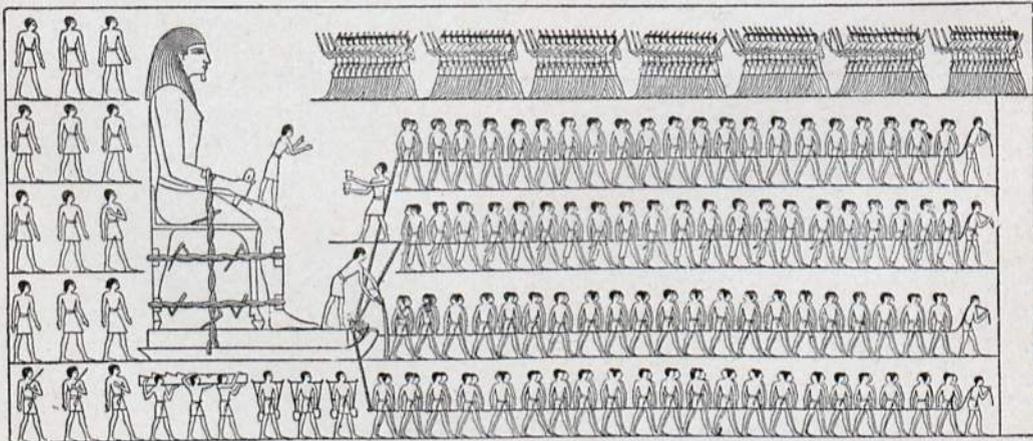


Fig. 18. Transport einer Kolossalstatue. Aus einem Grabe zu Berfche.

Knospe ist, die geschlossene Lotusblüte das Motiv hergab, scheint unzweifelhaft. Aus der geöffneten Blüte wurde das sogenannte Kelchkapitell abgeleitet, während andere an den Umriss des Papyruswedels dachten. Der fächerförmige Säulenknopf erklärt sich von selbst. Die Kapitellformen der hangenden Glocke und der Hathormasken können füglich übergangen werden, da sie eher antiästhetische Bedeutung haben; daselbe ist von der breiten, dünnen Basis zu fagen. Oftmals wurden alle die Einzelheiten, welche an die Pflanzenmotive erinnern, an der Säule plastisch dargestellt und auskulptiert, anderwärts durch eine reiche Bemalung angedeutet. So wird der Fuß des Schaftes zierlich mit dreispitzigen Blättern umkleidet, der obere Teil mit vielfarbigen Bändern eingefchnürt, das Knospen- und Glockenkapitell wieder mit einem Kranz von buntgestreiften Blättern umwunden; in die oft überaus elastische und schön geschwungene Ausladung der

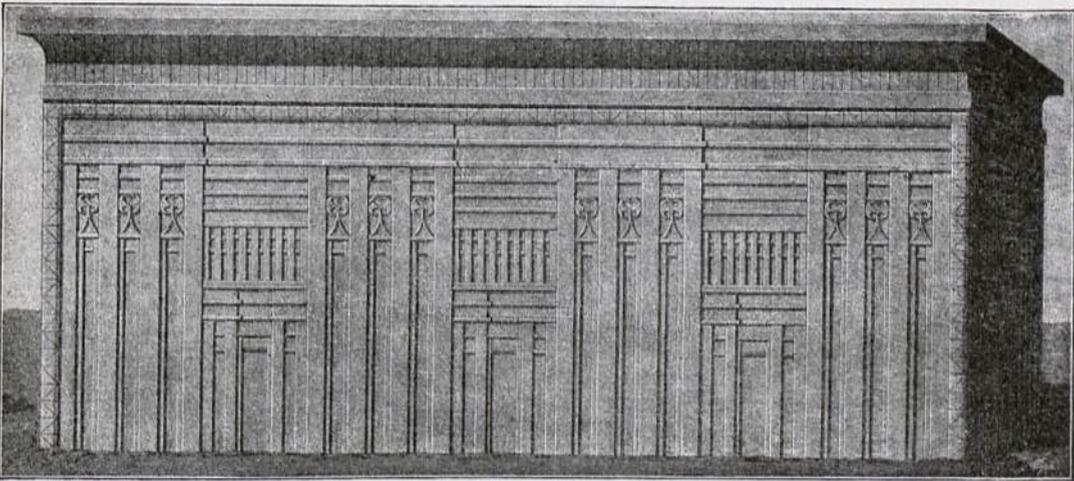


Fig. 18a. Sarg des Mykerinos.

Glocke werden überaus zierlich langgestengelte Lotusblüten, Königshilde etc., eingezeichnet, welche das an sich herrliche Gebilde zu einer wunderbaren Riefenblume umgestalten. Die Bemalung ist meistens konventionell und zeigt keinerlei Naturnachahmung. Die beliebtesten Farben sind blau, rot und gelb, also die drei sogenannten Urfarben. Glockenkapitelle, wie die im Hypostyl des Ramesseum oder im großen Tempel zu Karnak dürfen als Formbildungen den Vergleich mit den schönsten Erfindungen aller anderer Stile aushalten. — Eine andere Frage ist es freilich, ob es ästhetisch zulässig sei, daß in Gliedern, welche konstruktiv so wichtig sind wie die Säule, Pflanzenmotive anklingen dürfen. Handelt es sich bloß um «Anklänge», welche der architektonischen und statischen Bedeutung in keiner Weise zu nahe treten, so wird die Aesthetik gewiß nichts einwenden; folgerichtiger und unmittelbarer ist das Verfahren freilich, welches die Formen der konstruktiven Glieder aus ihrer Funktion ableitet. Gerade aus dieser Rücksicht wird die Einziehung des Säulenschaftes an der Basis, das Knospenkapitell u. a. nur teilweise und bedingt gebilligt werden können, weil es sich hier um mehr als bloße Anklänge an Pflanzenmotive handelt, weil ferner die statische Bedeutung der Säule und die Vermittelung der Linien zu kurz kommen. — Das Kapitell hat die dreifache ästhetische Aufgabe zu erfüllen: die aufstrebende Bewegung des Schaftes entschieden zu hemmen und zusammenzufassen, ferner gegen den Architrav sich

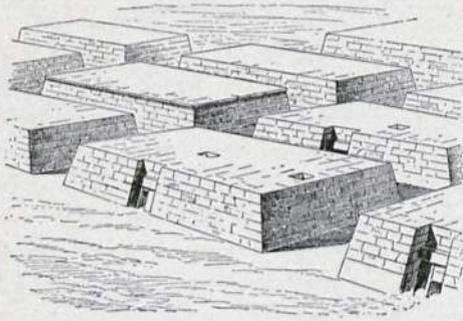


Fig. 19. Maftabgräber. Restaurierte Ansicht.

auch das form schöne Glockenkapitell nicht, weil es in der Rundung beharrt. Man hat sich gewundert, daß auf seiner Glocke der Architrav nicht unmittelbar auflagert, sondern ein Würfel eingefchoben werde. «Man fragt sich, wozu der schöne Kelch so weit ausladet, da seine breiten Ränder doch nichts zu tragen haben, und der in ihm liegende Gedanke gleichsam nicht ganz ausgesprochen ist.»<sup>1)</sup> Der Grund liegt offenbar darin, weil es sich schlecht ausnimmt, wenn der viereckige Architrav unmittelbar auf der runden Fläche ruht und durch die Kreisfragmente teilweise maskiert wird. Thatächlich suchen daher die richtigst konstruierten Kapitelle aller Stile aus dem Kreise des untern Durchschnittees in das Viereck überzugehen, sei es durch die eigene Bildung, sei es durch einen aufgelegten Abakus oder die Platte.

Was oben von der Scheu vor strenger Symmetrie gesagt worden, läßt sich vorzüglich auf die Anordnung und den gegenseitigen Abstand der Säulen oder des Intercolumnium anwenden, das große Unregelmäßigkeiten und Schwankungen zeigt. Die Griechen nahmen für letzteres, sowie für die Höhe der Säule ihren untern Durchmesser als Modulus oder Einheitsmaß an; wuchs dieses, so nahmen auch die Verhältniszahlen für die Höhe und das Intercolumnium zu, und mit Recht, denn es stehen ja auch diese drei Beziehungen in der engsten Wechselwirkung. Dies verhinderte den hellenischen Baumeister, einseitig nach kolossalen Massen zu streben. Denn wollte man die Festigkeit eines Baues nicht gefährden, so durfte man den steinernen Balken oder Architraven keine allzugroße Länge geben oder, was daselbe ist, das Intercolumnium nicht allzusehr dehnen; infolgedessen durften auch die Dicke und die Höhe der Säulen ein bestimmtes Maß nicht überschreiten. Die ägyptischen Baumeister banden sich nicht an ein derartiges Proportionsgesetz und konnten daher den Durchmesser und die Höhe der Säulen in das Kolossale steigern; freilich stehen dann die Säulen so enge, daß sie nur einen äußerst beschränkten Raum zum Verkehr zwischen ihnen lassen. Manche Hypostyle erscheinen weniger als offene Räume, denn vielmehr als dichte, den Verkehr hemmende Säulenwälder. Wollte man das griechische Einheitsmaß der Blütezeit anlegen, so würde freilich das Intercolumnium so erweitert, daß kein gewöhnlicher Balken aus Kalk- oder Sandstein diese Riesenstämme überbrücken und doch seine Tragfähigkeit behalten könnte. Hatten die Griechen für die einzelnen Säulenordnungen ferner verschiedene proportionale Maße, so fehlen diese hier gänzlich. Dieselbe Säule oder Ordnung gestattet die mannigfaltigsten Verhältniszahlen, daher denn auch die verschiedenen Ordnungen willkürlich zusammengestellt werden können.

<sup>1)</sup> Perrot und Chipiez, l. c. S. 521.

Der ägyptische Tempel, als Ganzes gewiß keine glückliche architektonische Leistung, entstand eben auch aus feltamen Vorstellungen. Der Tempel, sagt Mariette, einer der tüchtigsten Kenner Aegyptens, ist keineswegs ein Ort, an welchem die Gläubigen zum gemeinsamen Gebete sich versammeln; es wird kein öffentlicher Gottesdienst darin gehalten, außer den Priestern und dem Könige wird niemand eingelassen. Der Tempel ist lediglich ein Denkmal der Frömmigkeit des Königs, welcher ihn bauen ließ, um der Gunst der Götter wert zu werden. Er ist ein königliches Gebethaus und nichts weiter. Der übermäßige Schmuck der Tempelwände ist nur zu erklären, wenn man sich auf diesen Standpunkt stellt. Der Hauptbestandteil dieses Schmuckes ist das Gemälde; mehrere

Der Tempel als Ganzes.

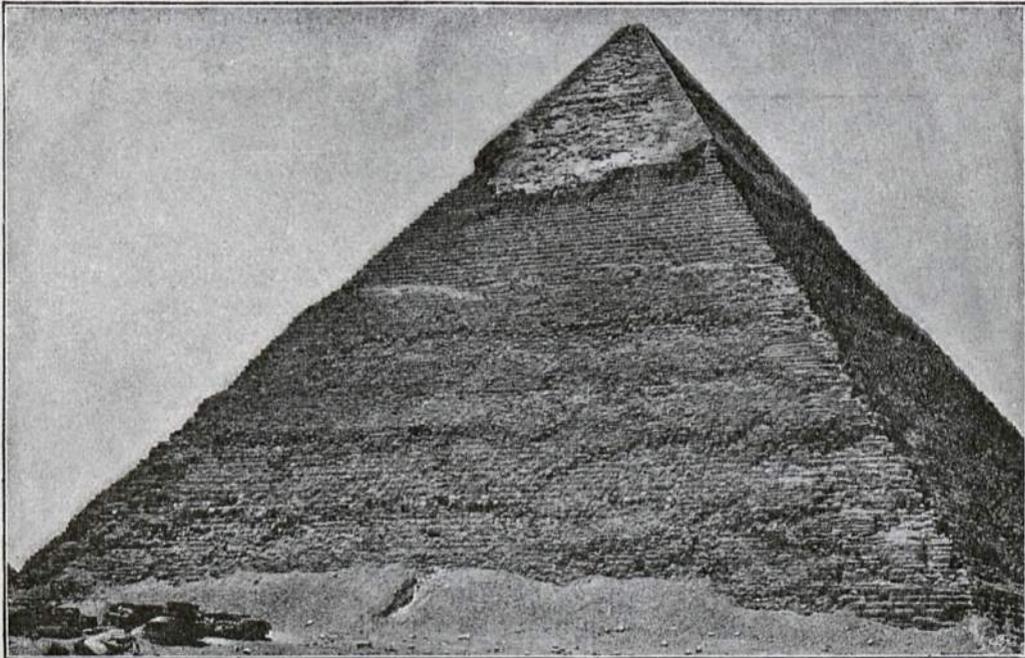


Fig. 20. Die Cheopspyramide in Gizeh.

Gemälde werden symmetrisch nebeneinander gereiht, und mehrere Reihen von Bildern, bandartig übereinander angeordnet, überziehen die Wände der Gemächer von oben bis unten. Der Sinn der Gemälde bleibt sich aber überall gleich: auf der einen Seite der König, auf der andern eine oder mehrere Gottheiten. Der König bringt der Gottheit eine Opfergabe dar, einen Tisch voll Lebensmittel, Blumen, Früchte, Sinnbilder u. f. w., und verlangt von ihr, daß sie ihm ihre Gunst schenke; in ihrer Antwort gewährt die Gottheit die verlangte Gabe. Der Schmuck des Tempels enthält mithin lediglich eine in allen möglichen Formen wiederholte Huldigung und Anbetung des Königs, und der betreffende Tempel wird dadurch zu einem durchaus persönlichen Denkmal des Herrschers, welcher ihn gebaut und geschmückt hat. Diesen religiösen Sinn bekundet der König ferner durch den Glanz der großen, sich mehreremal im Jahre wiederholende Feste, deren Schauplatz und Ausgangspunkt der Tempel war. Sie bestanden vor allem in Prozessionen, die vom Heiligtum ausgingen, im Hypostyl sich ordneten, die Höfe

durchzogen und hinauswallten in den hellen Sonnenschein bis zu den Grenzen der großen Umfassungsmauer aus Rohziegeln; die Terraffen wurden erstiegen, und auf dem See ließ man die mit bunten Wimpeln beflaggten heiligen Barken einherziehen u. f. w.<sup>1)</sup> Im Heiligtum selbst vollzog sich keine festliche Handlung, nur der Oberpriester und der König durften es betreten, um stille Gebete zu verrichten. Dieser Bestimmung und den kraufen, unklaren, zerfließenden, geheimnisvollen und doch wieder grobfinnlichen, trüben, religiösen Vorstellungen entsprach der Tempel, er war ihr Abbild, ein unorganisches, aller einheitlichen Durchführung entbehrendes Konglomerat, mit düstern, ineinander verschachtelten Räumen, nur Staunen und Bewunderung erregend durch seine riesigen Verhältnisse und seine Pracht. Einen etwas günstigeren Eindruck machen die kleineren Tempel oder die aus späterer Zeit, wo die ägyptische Baukunst durch griechische und andere fremdländische Elemente zersetzt wird.

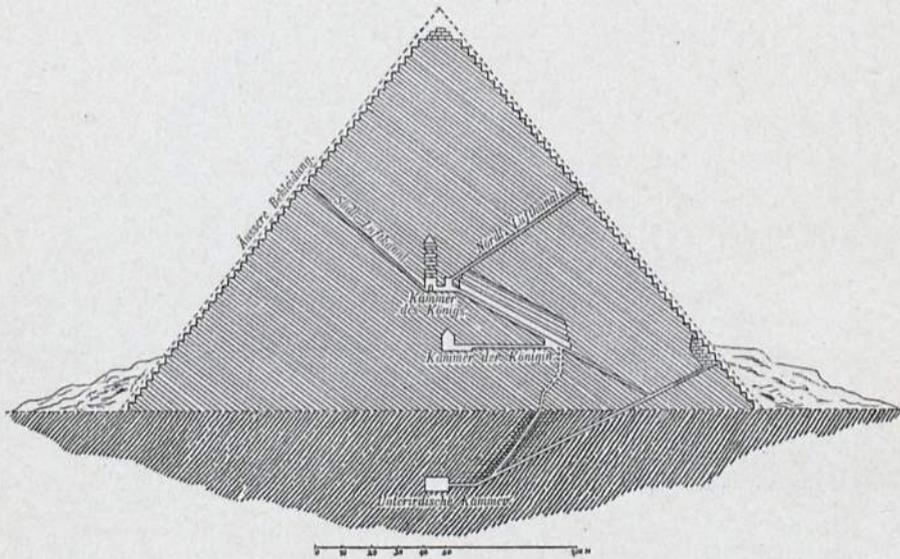


Fig. 21. Durchschnitt durch die Cheopspyramide.

Wollen wir alle diese Erwägungen zusammenfassen, so kommen wir zu dem Ergebnis. Schlußsatze, daß die Baukunst der Aegypter in sehr vielen einzelnen Bildungen und Formen das größte künstlerische und ästhetische Interesse verdient. Wegen ihrer überaus hohen historischen Bedeutung für Kunst und Kultur hat man aber zuweilen in neuester Zeit ihren ästhetischen Wert im ganzen und großen überschätzt. Der ägyptische Architravbau stellt daher, infolge des Strebens nach kolossalen Formen und zumal infolge der Einseitigkeit, welche als Ausdruck der nationalen religiösen Anschauungen an sich trägt, nicht einen Stil in des Wortes vollem Sinne dar, sondern ist eine Vorstufe des griechisch klassischen Architravbaues. Ob bewußt oder unbewußt haben die Griechen beim Nilvolke vieles gelernt und vielfache Anregungen erhalten. Alle guten, bildungs- und entwickelungsfähigen Elemente feiner Architektur werden wir bei ihnen wiederfinden.

<sup>1)</sup> Vgl. Mariette, Itinéraire etc. bei Perrot und Chipiez 404 ff.

## IV. DIE DENKMALE DER AEGYPTISCHEN BAUKUNST.

Machte die ägyptische Kunst eine Entwicklung durch, und hat sie folglich eine Geschichte?

Der Grieche Platon, welcher bekanntlich in Aegypten reifte, schreibt: «Es war den ägyptischen Malern und andern, welche Figürliches und ähnliche Dinge darstellen, nicht gestattet, Neuerungen einzuführen oder von der heimischen Ueberlieferung abzuweichen, und in dieser Beziehung und überhaupt in der schönen Kunst ist dies auch heute noch nicht gestattet. Man kann also dort Malereien und plastische Bildungen finden, welche vor zehntausend, ja, in der That vor zehntausend (!) Jahren entstanden sind, und die weder schöner noch häßlicher erscheinen, als die Leistungen der Jetztzeit, sondern aus derselben Kunstübung hervorgegangen.»<sup>1)</sup> — Wenn dieses wahr ist, dann kann von einer Entwicklung und einer eigentlichen Geschichte der ägyptischen Kunst nicht mehr die Rede sein. Das würde aber heißen, daß auch das ägyptische Volk während viertausend Jahren keine Entwicklung gehabt, — denn die Kunst ist ja der Ausdruck derselben, — dies wäre allerdings ein geschichtliches Räthel.

Die neueren Forschungen beweisen, daß der Glaube an die Unveränderlichkeit der ägyptischen Kunst ein Aberglaube ist. Wohl hielten die Aegypter zäher am Ueberlieferten fest, als andere Kulturvölker. Ihr ganzes Dasein «empfing Ziel und Regel vom Nilstrom. Auch die Kunst konnte das feste Gepräge, das gewohnheitsmäßig allen Lebensäußerungen aufgedrückt wird, nicht verwischen. Nicht minder trug die strenge Regelung aller Thätigkeit durch unerfütterliche Satzungen und die hier zur äußersten Grenze getriebene Teilung der Arbeit zur engeren Begrenzung der Entwicklungsfähigkeit bei.»<sup>2)</sup> Aber dem allgemeinen Gesetze des Werdens, Blühens und Absterbens, kurz des Wechsels, entging auch die ägyptische Kunst nicht. Wie der Mittelpunkt des Reiches, so wechselte der Schauplatz der höchsten Kunstleistungen und damit auch ihre Lebensbedingungen. Es gab eine Zeit, welche Pyramiden baute, eine andere, welche ihre schöpferische Kraft andern Werken und Denkmalen zuwandte, es gab Epochen der Blüte, des Aufschwunges und des Erlahmens und der Ausartung in Manier. Leichter als in der Architektur ist der Beweis hierfür in der Geschichte der Plastik und Malerei zu leisten.

Die ältesten Denkmale ägyptischer Kunst, welche wir kennen, kennzeichnen schon den Abschluß einer langen Periode der Uebung und Entwicklung, im befondern die Einbürgerung der Architektur mit Hau- und Formsteinen, welcher der Holzbau vorgegangen war. Die drei Hauptperioden sodann, welche sich an die politische Geschichte anschließen, charakterisieren sich im allgemeinen naturgemäß als Zeiten erster Blüte, wo sich die Kunst der Aegypter am reinsten und naivsten zeigt, dann des höchsten Aufschwunges

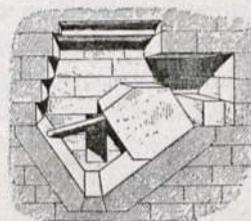


Fig. 22. Gangverschluß durch einen beweglichen Fallstein. Aus der Südpyramide zu Dschur.

Entwick-  
lung der  
Kunst.

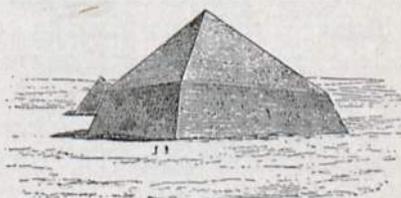


Fig. 23. Knickpyramide in Dschur.

Perioden.

<sup>1)</sup> Von den Gesetzen, S. 656. — <sup>2)</sup> Springer, Textbuch zu Seemanns kunsthift. Bilderbogen, S. 4.

und allmählichen Verfalls in Manier. Den Höhepunkt der ersten Periode bezeichnet die vierte memphitische Dynastie unter Chufu (Cheops), Chafra (Chephren), Menkaura (Mykerinus) etc. In der zweiten Periode erfolgt ein erster Aufschwung unter der zwölften thebanischen Dynastie der Amenemha und Ufertesen, und ein zweiter, der glänzendste von allen während der Herrschaft der achtzehnten, neunzehnten und zwanzigsten Dynastie, wo die Thutmes, Ramfes und Seti über Aegypten geboten. Die dritte Periode erlebte eine letzte teilweise Verjüngung mit Pfammetik I. aus der sechsundzwanzigsten ägyptischen Dynastie.

## 1. Die Gräberbauten.

1. Im memphitischen oder Alten Reiche. — Die Gräber bieten mehr kulturhistorisches als künstlerisches Interesse und fordern daher keine eingehende Besprechung.

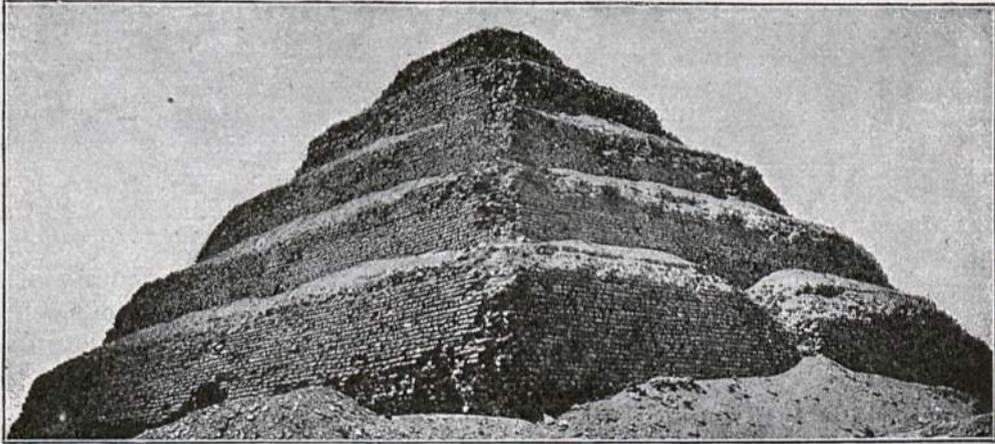


Fig. 24. Stufenpyramide in Sakkara.

Man hat in dieser Zeit zwei Arten von Gräbern zu unterscheiden, das Privatgrab oder die Mastaba und das Königsgrab oder die Pyramide.

Mastaba-  
grab.

In der Nähe von Memphis, am linken Nilufer, auf der Höhenfläche der libyischen Vorgebirge, dehnt sich, fünf Meilen in der Länge und zwei bis drei Kilometer in der Breite, ein ungeheures Totenfeld aus, wo die Leichen millionenweis zur Ruhe gebettet wurden. Die zwei Hauptfundorte liegen bei Sakkara und Gizeh. Der Grund besteht aus weichem Kalkfelsen, darüber liegt eine Sandschicht. Der Name Mastaba oder Bank rührt von den arabischen Arbeitern her, welche bei den Ausgrabungen die Gräber wegen der Aehnlichkeit mit einer steinernen Bank so bezeichneten. Die Mastaba ist ein massives von Norden nach Süden orientiertes Bauwerk aus Stein oder Rohziegeln, mit kahlen einwärts geneigten Seitenflächen (Fig. 19). Drei Dinge gehören zu diesem Grab: eine Nische oder offene Vorhalle, der Serdab und der Schacht mit der Grabkammer. — Die Vorhalle diente zur Darbringung der Totenspenden, zuweilen verdoppelt und verdreifacht, wurde sie anderwärts durch eine bloße Nische ersetzt. Da stand die Grabstele mit dem Namen des Beigesetzten und mit zauberkräftigen Gebeten; an den Wänden der Halle schilderten Bilder alle nur denkbaren Vorgänge. — Unter

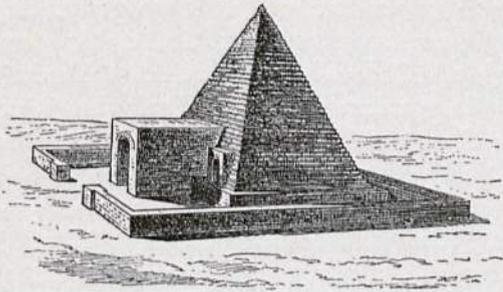


Fig. 25. Grab zu Abydos.

mauert, der Schacht verschüttet, und der Tote ruhte nun im «guten, ewigen Hause», wie das Grab genannt wird. Man sieht, es war alles darauf berechnet, daß das Grab «ewig» verschlossen bliebe, um dem Schemen des Toten auch eine ewige Fortdauer zu gewährleisten.

Die Könige wurden, jedoch nicht ausschließlich, in den Pyramiden beigesetzt. Alle andern Ansichten, welche über den Zweck dieser Bauten aufgestellt wurden, sind irrig; die Pyramide ist nur ein Königsgrab, ein oft ungeheurer, riesiger, steinerner Grabhügel über — bis auf wenige Ausnahmen — quadratischem Grundrisse. So hoch und erhaben der Pharao im Leben über die übrigen Sterblichen einherging, so kolossal wie sein Bild in den Wandgemälden die übrigen Figuren übertrifft, so sollte sein Grab, die Pyramide stolz auf die Mastaba hinabblicken. Ueber die Art, wie die merkwürdigen Bauten aufgeführt wurden, bestehen widerstreitende Meinungen. Jedenfalls trägt die einfache Anlage die Möglichkeit in sich, aus kleinen Anfängen fast ins Unendliche auszuwachsen. Man erklärte daraus und aus der Dauer der Regierungszeit der einzelnen Könige die verschiedenen Größen und Höhen der Pyramiden. Jeder Pharao hätte bei seiner Thronbesteigung auch schon den Bau seines Grabdenkmals begonnen und Jahr um Jahr Schichte um Schichte aus Quadern oder Ziegeln hinzugefügt, so daß bei seinem Tode der Nachfolger nur den letzten Steinmantel zu vollenden und die Verkleidung mit Granitplatten zu besorgen hatte. Bei den drei großen Pyramiden fallen die riesigsten Maßzahlen wirklich auch mit ungewöhnlich langen Regierungen (durchschnittlich sechzig Jahre) zusammen. In ihrem Innern enthalten die Pyramiden von den Bestandteilen der Mastaba nur den schief auf- oder abwärtsgehenden Schacht mit

Serdab, das ist, unterirdischer Gang, versteht man ein geheimes, enges, fest ummauertes Verließ, worin eine oder mehrere Statuen des Toten versteckt waren, an die nach dem Zerfall der Mumie die Fortdauer des Schemens geknüpft sein sollte. — Der Schacht endlich ist ebenfalls ein wohlverwahrter 12 bis 25 m langer senkrechter Tiefgang, welcher im Grunde horizontal zur Grabkammer mit dem Sarge führte. Nach der Beisetzung wurde der Eingang des Gemaches ver-



Fig. 26. Grabfassade zu Beni-Haffan.

der Grabkammer. Ein Serdab wurde in ihnen bisher nicht vorgefunden. Uebrigens stellte man die Standbilder der Könige und anderer Großen in den Tempeln auf, wo sie ebenso vor Vernichtung und Entweihung gesichert schienen, wie im dunkeln Serdab. Statt einer Vorhalle wurden für die Darbringung der Opferpenden vor den Pyramiden eigene Kapellen und Heiligtümer gebaut, welche aber im Laufe der Jahrtausende verschwunden sind.

Es werden etwa hundert Pyramiden in der Umgebung von Memphis gezählt, darunter die drei Riesen in Gizeh (Fig. 20), die Pyramiden des Cheops (Chufu), des Chephren (Chafra) und des Mykerinus (Menkaura) mit der senkrechten Höhe von 137, 135 und 66 m; in ihrer Nähe stehen Zwerge von 15 bis 20 m Höhe; die Stufenpyramide in Sakkara mißt 57, die größte in Abusir 50 m u. f. w.

Cheops-  
pyramide.

Die Cheopspyramide, Chufu-chut, Chufus glänzender Sitz genannt, deckt einen Flächenraum, welcher doppelt so groß als der der St. Peterskirche in Rom ist; der Gesamthalt des Mauerwerks nach Abzug der Hohlräume und des Felsenkerns, welchen er umhüllt, betrug beim unverfährten Zustande des Baues 2,352,000 Kubikmeter und 200,000 Kubikmeter dazu, als die glänzende Schale von poliertem Stein die Mauern noch deckte, welche

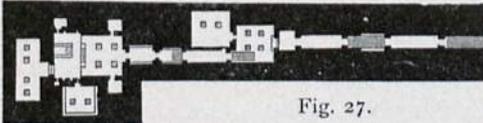


Fig. 27.

Grundriß und Durchschnitt des Seti-Grabes.

von den Arabern zu den Bauten in den benachbarten Städten abgerissen worden. Mit den Quadern könnte man ganz Frankreich mit einer Mauer umgürten. Eine gute Pistole, welche auf der Spitze der Pyramide geradeaus abgefeuert wird, trägt

die Kugel bis zur Mitte der Seitenfläche. — Ein 98 m schräg absteigender Stollen führt nach seiner Teilung einerseits abwärts in eine tiefe in den Felsen gehauene Kammer, anderseits aufwärts zu einer zweiten Gabelung oder Verzweigung (Fig. 21). Von da führt ein wagerechter Gang zur sogenannten Kammer der Königin, vielleicht war dies wie das untere Felfengemach die ursprünglich beabsichtigte Grabkammer des Pharaos, — ein anderer breiterer und höherer Stollen in Form einer Halle geleitet zu einem Vorgemach unmittelbar unter dem Scheitel der Pyramide. Durch eine enge Oeffnung gelangt man endlich zu Chufus Grabkammer, einem 10,43 m langen, 5,20 m breiten und 5,81 m hohen Gemach aus wunderbar geschliffenen und wohl gefügten Granitblöcken erbaut. Die Decke wird durch fünf darüber angebrachte Hohlräume entlastet. Von dem Gemache gingen zwei Luftzüge aus, wodurch es ventiliert wurde, solange die Arbeiter darin beschäftigt waren. Durch die Umlegung des Mantels wurden sie geschlossen. Dieser Mantel soll aus Steinen verschiedener Farbe bestanden haben. Auf ihm waren wie bei den andern Pyramiden wahrscheinlich der Name und die Ruhmestitel des Gründers eingegraben. Ganz merkwürdig sind verschiedene Vorrichtungen, besonders Fallsteine, um das Eindringen in die Grabkammer zu verhindern oder die Eindringlinge irrezuführen (Fig. 22). — Zur Pyramide gehörte ein anderes Riefenwerk, das einst Herodot nicht weniger bewunderte, nämlich der noch vorhandene, über 3000 Fuß lange steinerne, an der Oberfläche polierte Damm; er diente zur Herbeischaffung der Werkstücke aus den Brüchen des Mokattam vom Nil bis zur Baustätte und zeigt Blöcke, welche 8 bis 10 m lang sind. — Von dem gewöhnlichen Schema weicht die sogenannte Knickpyramide in Dschur ab (Fig. 23); der untere Teil steigt steiler an als der obere, wodurch ein Knick oder spitzerer Neigungswinkel entsteht; ferner die schöne Stufen-

Andere  
Pyramiden.

pyramide in Sakkara (Fig. 24); sie erhebt sich in sechs abgebofchten Stufen, von denen die fünf oberen je um zwei Meter hinter der nächst unteren zurücktreten und auch in der Höhe von 11,50 m bis zu 9 m abnehmen.

Die Pyramiden, zumal die drei großen in Gizeh, haben in der ungeheuren menschenleeren Oede von jeher auf den Wanderer einen ganz außerordentlichen Eindruck gemacht und ein ähnliches Gefühl angeregt wie allgewaltige Naturereignisse, vor denen der Mensch seine Ohnmacht und Nichtigkeit empfindet und hilflos und ratlos daftet. Es ist dies allerdings zunächst nicht ein ästhetischer Eindruck, er spricht aber die Bedeutung dieser Riefenbauten deutlich aus.

2. Im Mittleren oder thebaischen Reiche. — Eine der merkwürdigsten Nekropolen, seitdem der Schwerpunkt des Reiches nach Oberägypten verlegt worden, war vor dem Einfall der Hykfos Abydos (Fig. 25), die heilige, durch das Grab des Osiris geweihte Stadt. Für Maftabagräber war die Ebene nicht geeignet, daher wurden die Totenwohnungen in der Gestalt kleiner fünf bis sechs Meter hoher Pyramiden aufgebaut, oder in den steilen Felswänden des arabischen Gebirgzuges als Grotten- oder Felfengräber ausgetieft. Die merkwürdigsten Grabstätten dieser zweiten Art finden sich in Beni-Haffan (Fig. 26) und Siut zwischen Memphis und Abydos. Eine oder mehrere aus dem lebendigen Felsen herausgemeißelte Pfeiler oder Säulen bilden den Eingang. Hier und dort ist die innere Einrichtung und Ausstattung von den Maftaba nicht wesentlich verschieden.

Nach der Vertreibung der Hykfos begann für Aegypten die Zeit der höchsten Machtentfaltung und der Blüte, ungeheure Hilfsmittel floffen in den Händen

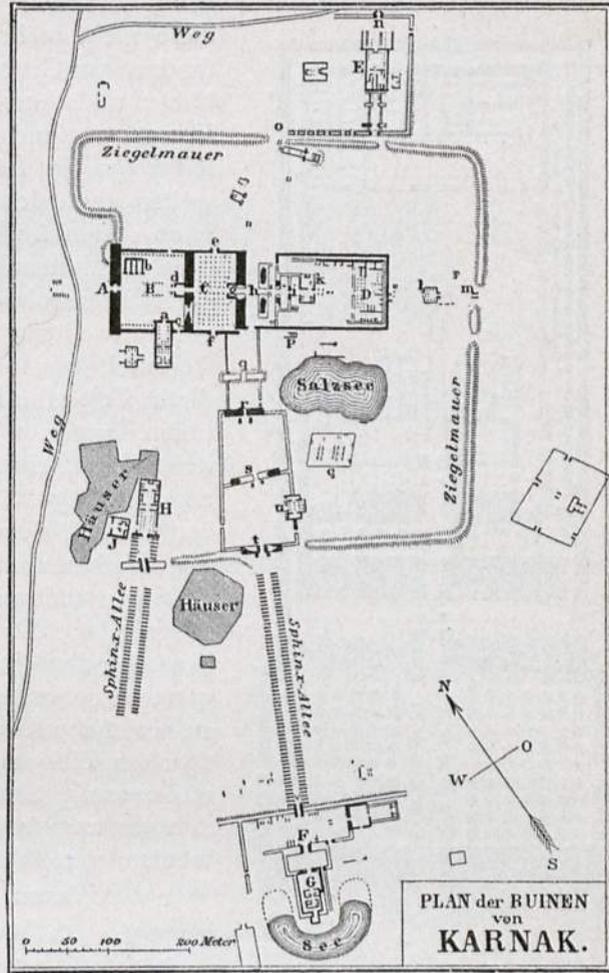


Fig. 28. Ueberficht der Ruinen von Karnak.

- |  |  |
|--|--|
| <p>A Hauptpylon, 100 m lang, 43 m hoch.<br/>                 B Vorhof, 102 m breit, 80 m tief<br/>                 a Tempel Ramfes' II.<br/>                 b Heiligtum Menephtahs.<br/>                 c Halle der XX. Bubastitischen Dynastie.<br/>                 d Zweiter Pylon.<br/>                 C Hypostyl, 100 m breit, 50 m tief.<br/>                 e Nordpforte.<br/>                 f Malereien, Kriegszüge Ramfes' II.<br/>                 g Dritter Pylon.<br/>                 h Vierter Pylon.<br/>                 i Vorhof des Heiligtums.<br/>                 k Aeltester Teil der Anlage durch Ufertufen I.<br/>                 D Pfeilerfaal, 45 m breit, 15 m tief, Bau Thutmes' III.</p> | <p>Halle Ramfes' II.<br/>                 m Pylon Nektanebus' II.<br/>                 E Tempel des Month.<br/>                 n Thor Ptolomäus' IV.<br/>                 o Thor.<br/>                 p Heiligtum einer unbekanntenen Gottheit.<br/>                 q Erster südlicher Pylon.<br/>                 r Zweiter südlicher Pylon Thutmes' I.<br/>                 s, t Dritter und vierter südlicher Pylon Horembebs.<br/>                 u Bau unbekannter Bestimmung.<br/>                 F Hof.<br/>                 G Tempel der Mut Amenophis' III.<br/>                 H Tempel des Chonfu von Ramfes III.<br/>                 I Tempel der Apit.</p> |
|--|--|

Grotten- und Felfengräber.

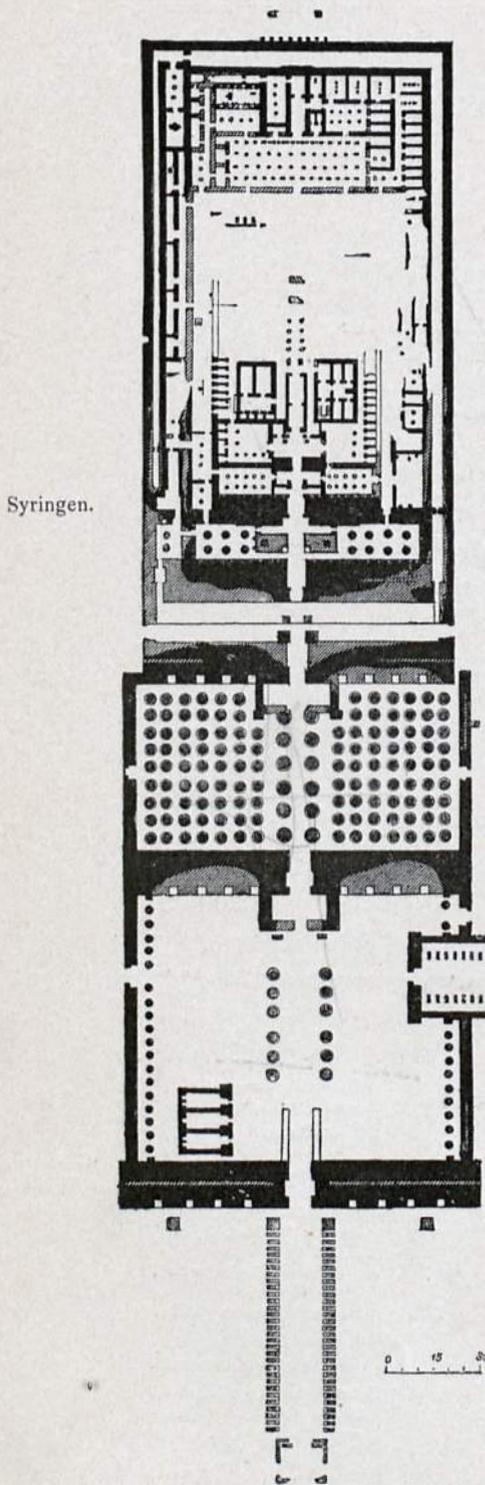


Fig. 29.

Grundriß des Haupttempels zu Karnak.

der Pharaonen zusammen. Sie verwendeten aber diese nicht mehr zum Bau von Pyramidengräbern, sondern zur Gründung der großen nationalen Heiligtümer und herrlicher Grabtempel, an denen ihre Erinnerung und ihr Name haften sollten. Das Grab selbst, wo der Leichnam ruhte, erforderte zwar bisweilen auch den Aufwand ungeheurer Kraft, doch blieb es tief im Innern der Felsen verborgen, denn dies war immer noch die erste Bedingung, welche eine Totenwohnung zu erfüllen hatte, die Mumie vor Entweihung und Vernichtung sicher zu stellen. Ähnlich wie in Beni-Haffan war das Grab auch in dieser Zeit eine Felsengruft, aber am Schluffe eines tiefen, langen in das Gestein hineingetriebenen Stollens. Die Griechen nannten diese langgestreckten, engen Gänge Syringen, ein Ausdruck, welcher von den Röhren der Flöte entlehnt ist. Im Westen von Theben sind die Kalksteinwände des lybischen Gebirges auf weite Strecken zu solchen Grabstollen ausgehöhlt. Die merkwürdigste Stätte ist Biban el-Moluk oder die Pforten der Könige, eine öde, ganz von nackten Wänden umschlossene Schlucht, zu welcher ein enges, künstlich erweitertes Felsenthor den Eingang bildet. Dasselbst befinden sich fünf- und zwanzig Gräber von Königen aus der neunzehnten und zwanzigsten Dynastie; in andern schlummerten hohe Würdenträger, Priester, Krieger u. f. f.,

deren Ruhestätten an Ausdehnung und reicher Ausstattung zuweilen denen der Pharaonen nicht nachstehen. Die Stollen reichen 60, 80, 100 m weit auf mäßig absteigender Bahn in den Felsen des Gebirges

hinein; ja, der Entdecker der Syringe Setis (Fig. 27) drang 145 m vom Eingang einwärts, und noch hatte er das Ende nicht erreicht, aber der Einsturz des Stollens hinderte ihn am Weitergehen. Die Ausstattung der Wände in den Gängen und Hallen ist oft von fabelhaftem Reichtum. Malerei und Plastik vereinigen sich, um Werke der höchsten Formvollendung, wie sie nur immer dem Aegypter gelungen, zu schaffen. Und doch wurde nach der Beisetzung der Königsleiche der Stollen geschlossen und der Eingang verschüttet; für kein menschliches Auge sollte der mit unfäglicher Mühe in den heißen Verliesen tief im Schoße der Erde beim Lampenlichte angebrachte Schmuck fürder vorhanden sein. Aber im Glauben des Aegypters war, nach Masperos geistreicher Darstellung, der

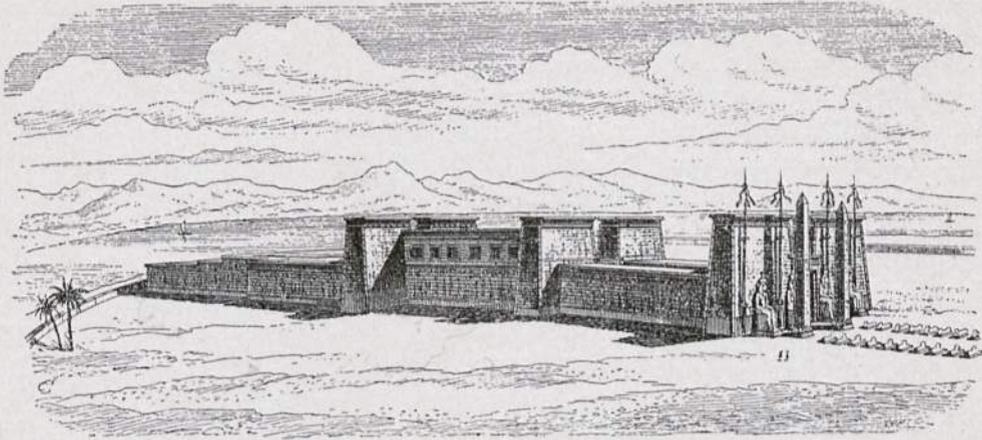


Fig. 30. Perspektivische Ansicht des Tempels zu Lukfor.

Aufwand nicht umsonst. Aehnlich wie die Syringe angelegt war, mit ihren Engpässen, Einschnürungen, gähnenden Schächten, verschlungenen, irreführenden Pfaden, dann wieder mit den weit sich öffnenden Hallen und Gemächern, so dachte man sich ähnlich die Fahrt der Seele in der Unterwelt bis zu ihrer Reinigung und Rechtfertigung. Und an den Wänden waren alle diese Vorgänge vor den Richtern des Ament, die Hoffnungen der Guten und die Schrecken der Bösen, die Freuden der einen und die Qualen der andern geschildert, — nicht als leere Pracht- und Machtentfaltung. Denn die eigenartige Anlage des Grabstollens als eine Unterwelt im verkleinerten Maßstabe und die Schilderungen an den Wänden haben für den Gläubigen eine magische Kraft, das Abbild wird ihm zur Wirklichkeit: die Mumie des Pharaos durch die Syringe führen heißt, für den Herrscher die Fahrt durch den gefährvollen Ament zurücklegen; seine Rechtfertigung vor Osiris malen, heißt sie bis auf einen gewissen Grad auch bewirken.

Bei den einfachen Privatgräbern lag der Eingang offen mit ausreichendem Raume, um darin die Totenspenden darzubringen. Bei so angelegten Königsgräbern, wie die geschilderten, war dies nicht möglich; dafür wurden ihnen zum gleichen Zwecke in der Ebene am linken Nilufer sogenannte Memnonien (vom ägyptischen Worte Mennu, das ist Denkmal), Erinnerungs- oder Grabtempel gebaut, welche sich von den eigentlichen Göttertempeln nicht wesentlich unterscheiden und daher den letztern anzureihen sind.

3. Im Neuen oder saïtischen Reiche wurden die Könige in einfachen Denkmälern in dem heiligen Umkreise der Tempel bestattet. Kein solches Grab ist uns erhalten. Für die Privatgräber wurden Unterbauten aus Rohziegeln aufgeführt und darauf, über dem Niveau

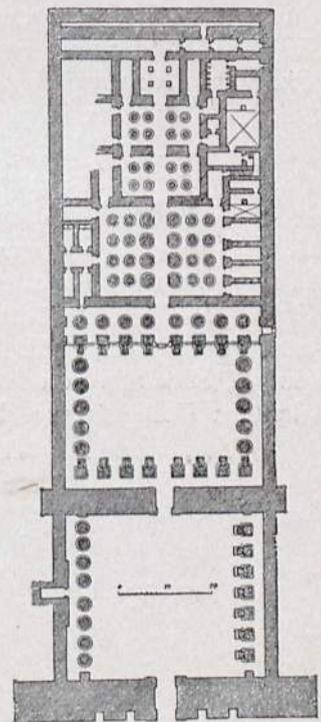


Fig. 31. Grundriß des Tempels zu Medinet-Habu.

der Nilüberschwemmung, die Mumien in eng aneinander gerückten Gräften beigelegt. Der Alluvialboden des Delta war nicht geeignet für Mastaba wie die felsigen Höhenflächen bei Memphis, noch für Syringen, wie die Kalksteinwände bei Theben.

Zu den interessantesten Gruftstätten gehören endlich die Gräber der Apisftiere in Sakkara. Zu beiden Seiten eines in den Felsen getriebenen, 350 m langen Ganges sind Felsenkammern angelegt, in welchen die riesigen Sarkophage, 4 m lang, 2,30 m breit und 3,30 m hoch stehen. Pfammetik I. ist der Gründer der Anlage, welche bis in die Zeit der letzten Ptolomäer Erweiterungen erhielt.

## 2. Die Tempel.

Von den Tempeln des Alten Reiches sind nur noch wenige Trümmer vorhanden, z. B. von den Grabkapellen bei den einzelnen Pyramiden, ferner von einem Tempel beim Kolossalbild des Sphinx in Gizeh. —

Auch von den heiligen Bauten aus der ersten Periode des thebanischen Reiches sind nur wenige Reste übrig, nämlich von dem Tempel, welchen die Pharaonen der zwölften Dynastie, die Ufurtefen und Amenemha, in Theben dem König Ammon errichteten: er blieb der Kern und der Mittelpunkt, an welchen sich, Krystallen gleich, die Prachtbauten der großen Pharaonen der zweiten thebanischen Epoche in Karnak angeschlossen.

Der mehrgenannte große Tempel in Karnak (Fig. 29), wie der durch eine Sphinx-Allee mit ihm verbundene Tempel in Lufkor, hatte die Bedeutung und die Weihe eines großen nationalen Heiligtums. Karnak, das größte Ruinenfeld der Erde (Fig. 28), umfaßt drei große Tempelbezirke, den nördlichen mit einem Haupttempel von Amenophis III., den südlichen mit dem der Mut geweihten Haupttempel, ebenfalls von Amenophis III., und dem heiligen See Afcher, — beide mit kleinern Heiligtümern, Pylonen, Bilderkolossen u. f. w., — und den mittleren

größten mit dem Riefentempel des Ammon-Ra und vielen kleinern Tempeln, darunter das Heiligtum des Orakelgottes Chonfu, mit zahlreichen Nebenhöfen und Prachtbauten aus allen Epochen des Mittleren und Neuen Reiches. — Die Länge des Haupttempels vom ersten Pylon an beträgt 365, die Breite beim ersten Pylon 113 m. Vor diesem stehen Riefenstatuen Ramfes' II. Dieser Pylon führt in den Portikus, welcher, 100 m lang, 90 m breit, links ein Heiligtum von Seti II. ein-

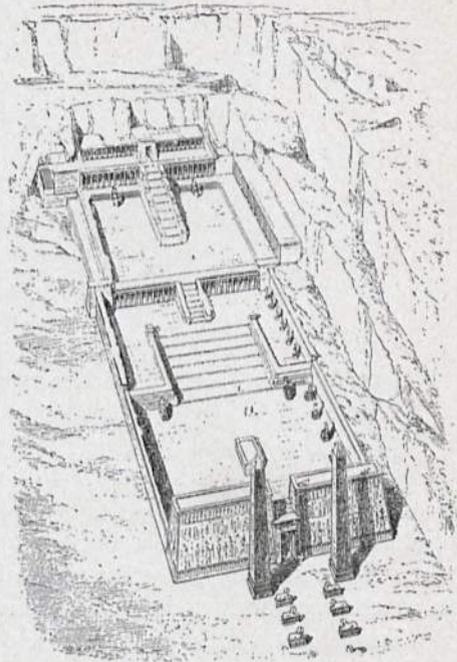


Fig. 32. Perspektivische Ansicht der Tempelanlage zu Deir el-bahari.

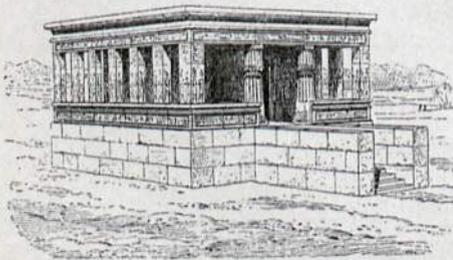


Fig. 33. Der Tempel Amenophis' III. zu Elephantine.

schließt, rechts schneidet ein anderes von Ramfes III. in die Umfriedung ein. Ein zweiter Pylon führt zum Wunder von Karnak, zu dem von 134 Säulen getragenen Hypostyl, erbaut von Ramfes II. und Seti I. In der Haupt- oder Längsachse der Tempelanlage stützen die zwölf Säulen der mittleren Allee das erhöhte Mittelschiff mit den Lichtkanälen. Sie sind 21 m hoch, bei einem Durchmesser von 3,57 m und einem Umfange von 10 m. Die übrigen 122 Säulen sind 8 m niedriger; das Glockenkapitell der Mittelsäule bietet hundert Personen Raum zum Sitzen. Die Steinbalken in der Mittelallee sind über 10 m, in den Seitenschiffen etwas über 5 m lang. Alle Flächen an Wänden, Architraven, Decken, Säulen-



Fig. 34. Tempel Nektanebus' I. auf Philä.

schäften sind mit farbigen bildlichen Darstellungen in mäßigem Relief überkleidet. An den Säulen folgen sich von der Basis an erst das Schilfblattornament, dann ein breites Band mit Inschriften, darüber religiöse Darstellungen mit Figuren in doppelter Lebensgröße, hierauf wieder ein Streifen mit Inschriften, zwei Reihen Königsringe mit Fürstennamen, endlich die Annuli oder Ringe. Die Decke zwischen den großen Säulen war mit klafternden Geiern mit königlichen Abzeichen in den Krallen überaus geschmackvoll geziert. Der Schmuck wurde unter Ramfes II. mit höchster künstlerischer Vollendung angebracht, eine Riefenarbeit, die man kaum für möglich hält, wenn man bedenkt, daß derselbe Herrscher überall in Aegypten ähnliche Werke in allen drei bildenden Künsten ausführen ließ. — Jenseits des Hypostyls folgt ein Pylon Amenophis' III.; durch einen weitem Pylon Thutmes' I. schließt sich der zweite Teil des Tempels an mit einer fast unübersehbaren Maffe

von Sälen, Gemächern, Hallen etc., von welchen die größte im Hintergrunde 20 Säulen in zwei Reihen und 32 sie umschließende Pfeiler zählte. Von der Ausstattung des Heiligtums mit edeln Metallen und Steinen berichtet ruhmredig eine Inschrift.

Das zweite Riefenbauwerk und ägyptische Nationalheiligtum war der Ammonstempel in Lukfor (Fig. 30) auf einer Terrasse unmittelbar am Nil, eine Schöpfung Amenophis' III. und Ramfes' II. Die Länge der Anlage vom ersten Pylon aus gerechnet mißt 255 m. Vor dem Eingange sitzen vier 14 m hohe Kolosse Ramfes' II. und seiner Tochter. Die Säulen, welche die zwei Portiken verbinden, haben eine Höhe von 15 m, mit samt den Kapitellen und den Steinwürfeln darüber eine solche von 20 m. Zwischen ihnen haben sich die ärmlichen Hütten der heutigen Thebaner eingenistet.

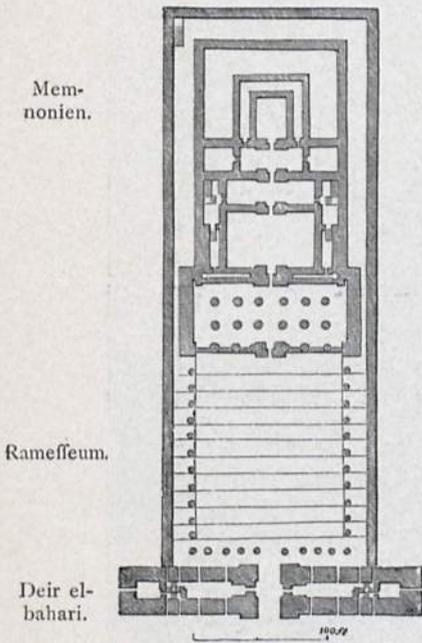


Fig. 35.

Grundriß des Tempels  
zu Edfu.

Jenseits des Nil in der Nähe der Nekropolen im lybischen Gebirge liegen die Memnonien oder Grabtempel der Pharaonen, alle in Trümmern. Zu den best erhaltenen gehört der Tempel Ramfes' III. in Medinet-Habu (Fig. 31). Die Kolonnaden in den beiden Portiken werden teils von Säulen, teils von 7,50 m hohen Ofirispfeilern getragen, welche den Pharaon mit den Abzeichen der königlichen Würde, dem Krummstabe und der Geißel, darstellen. — Nordöstlich lag der Tempel Amenophis' III., vor dessen äußerem Pylon seine weltberühmten Kolossalbilder, die sogenannten Memnonsäulen standen, von denen die Geschichte der Plastik berichten wird. — Unfern davon liegt das Rameffeum, der Grabtempel Ramfes' II., ebenfalls mit riesigen Statuen und Ofirispfeilern, im ganzen und einzelnen von herrlichster architektonischer Durchführung. — Von ganz eigenartiger, malerischer Anlage ist das Maufoleum der Thutmes in Deir el-bahari (Bachri). (Fig. 32.) Vier ansteigende durch Freitreppen verbundene Terrassen bilden ebensoviele Vorhöfe, welche zu den Heiligtümern geleiten, die am Ende und an den Seiten der vierten Terrasse in dem lebendigen Felsen angelegt sind. — Ähnliche Memnonien und Tempel befinden sich in Kurna, Abydos, Soleb, Napata u. s. f.

Ein Beispiel von einem Tempel einfacher Anlage gab der Bau Amenophis' III. in Elephantine (Fig. 33), ein rechteckiges Gemach von einem Portikus umgeben. Sieben Pfeiler ohne Basis und Knauf tragen über einem Unterbau (Stylobat) das flache Dach; neben den Eingängen standen an den Schmalseiten je zwei Säulen mit Knospenkapitellen. Trotz der ernsten Formen macht das Ganze einen überaus gefälligen Eindruck und erinnert an griechisches Maß. — Seit 1822, wo ihn der türkische Statthalter abbrechen ließ, ist der Tempel nur noch in Zeichnungen erhalten.

Eine ganz besondere Gruppe bilden die Tempel in Oberägypten, besonders in Nubien: es sind zur Hälfte oder vollständige Grottentempel, je nachdem sie teilweise oder ganz aus dem Felsen gehauen sind, nach griechischer Benennung als Hemispeos oder Speos bezeichnet. Die merkwürdigsten sind die zwei Felfentempel Ramfes' II. in Ipfambul (Abu Simbel). Die Eingangspylone und

die Kolosse sind wie die Pfeiler im Innern aus dem Gestein gemeißelt und ausgespart. An der Pforte des kleinern Tempels stehen zu beiden Seiten je zwei 10 m hohe Statuen Ramfes' II. und dazwischen das Standbild seiner Gemahlin Nefertari. — Noch mehr ins Kolossale gehen die Maßzahlen beim Haupttempel. Die Grundlinie der Fassade mißt 38,50, die Höhe derselben 28,50 m. Als Bekrönung dienen zweiundzwanzig 2,50 m hohe sitzende Hundskopfpaffen, die heiligen Tiere des Thot. Zu den Seiten des Einganges sitzen je zwei Ramfes-Kolosse in ernster Haltung, von der Fußsohle bis zur Spitze des Pfschent, der Doppelkrone, über 20 m hoch. Ueber der Pforte ist das Bild des Königs noch zweimal in anbetender Stellung vor Ra-Harmachis dargestellt. Im nächsten Saale begegnet uns fein Bild wiederum in acht Ofirispfeilern, welche 10 m hoch aufragen. Nach zwei weitem Hallen folgt, 55 m vom Eingang entfernt, das Heiligtum mit vier Bildnischen für Amon, Ptah, Harmachis und Ramfes II. — Halbgrottentempel sind in Gherf Huffain, Derr u. f. w.

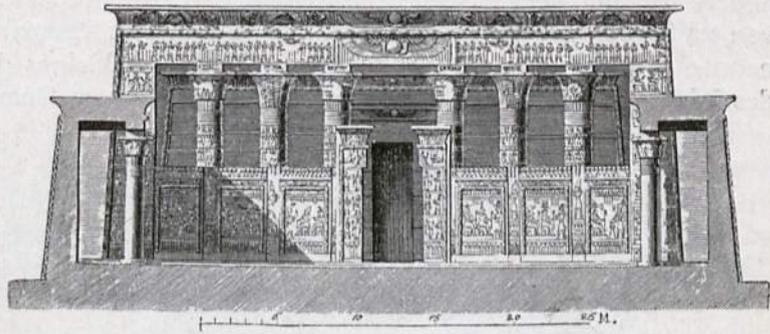


Fig. 36. Ansicht des Tempels zu Edfu.

Die Tempelbauten der Herrscher aus dem Neuen oder fäitischen Reiche sind fast spurlos verschwunden, da das fruchtbare Deltaland die Eroberer am meisten anlockte und immer Kulturland blieb, während Oberägypten verödete und seine Bauten weniger zu leiden hatten. Ein Denkmal aus der letzten Zeit ägyptischer Selbständigkeit ist das kleine Bauwerk an der Südspitze der Insel Philä, von Nektanebus I. (Fig. 34). Es stellt eine rechteckige, von vierzehn zierlichen Säulen getragene Halle dar, mit reichgezierten Einfatzwänden in dem untern Teile der Intercolumnien. Ein Dach hatte der Bau nie. Er wird bald als Empfangshalle oder Sammelort für die zum Isisheiligtum pilgernden Scharen, bald als Gehege heiliger Tiere gedeutet. Auffallend ist der übermäßige hohe Kämpferraufsatz über dem Kapitell der Säulen.

Auf Philä

Schließlich mögen noch die Tempelbauten aus der Epoche der Ptolomäer erwähnt werden. Sie gehören einer Zeit an, wo sich in Aegypten aus alten nationalen Traditionen und griechisch-römischen Einflüssen ein Mischstil herausbildete, welcher vorzüglich nach Anmut, Zierlichkeit und Pracht in der Ausstattung, nach Vereinfachung und Regelmäßigkeit in der Anlage strebte. Die berühmtesten architektonischen Denkmale dieser Zwitterrichtung sind der große, wohl erhaltene Tempel des Horus in Edfu in Oberägypten, eine der größten und glänzendsten Prachtbauten der Ptolomäer (Fig. 35 u. 36); der Isis Tempel auf Philä von Ptolomäus II. gegründet; der Tempel des Chnum Ra in Esne; der Tempel der Hathor in Dendera in Oberägypten, eine Stiftung Julius Cäsars und Cleopatras; er besitzt wie

Edfu.

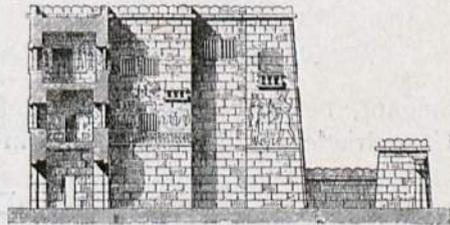


Fig. 37.

Der sogen. Königspavillon zu Medinet-Habu, Langenschnitt, Restauration.

Mamifi. andere Tempel der Spätzeit keine Pylone und statt des Portikus eine Vorhalle von 24 Säulen mit Hathorkapitellen. Neben diesem Tempel befindet sich ein sogenanntes Mamifi oder Geburtshaus, das ist ein kleines der Hathor, der Göttin des Werdens, geweihtes Heiligtum, das nur aus einem Gemach mit einem Säulen-

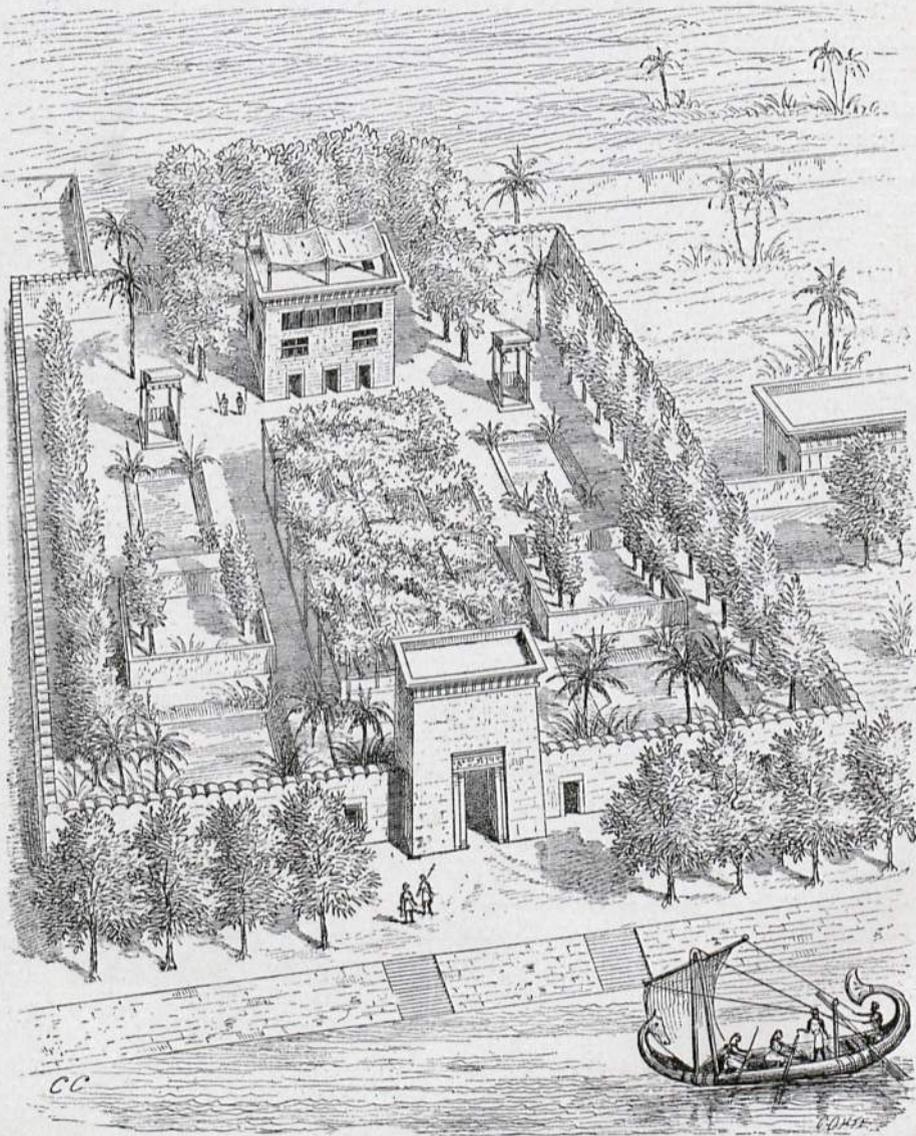


Fig. 38. Perspektivische Ansicht einer Villa. Restaurierte von Chipiez.

umgang besteht. Solche Mamifi fanden sich bei den meisten Tempeln, wo eine Göttertriade verehrt wurde, wie in Dendera, Edfu etc.

### 3. Der Privatbau.

Die Wohnungen der Aegypter sind in den Wandbildern oft dargestellt, aber in so eigentümlicher geometrischer Projektion, daß es ohne eingehendere Studien schwer hält, sich eine annähernd richtige Vorstellung zu machen. Erhalten



Fig. 39.

Obelisk der Place de la Concorde in Paris.

ist von den Privatbauten nur der sogenannte Königspavillon, auch Turm des Rampfinit genannt, in Medinet-Habu (Fig. 37). Durch die Pforte eines Pylons tritt man in einen an drei Seiten von einem zweistöckigen Bau über dem Erdgeschoß begrenzten Hof. Die beiden Geschosse waren einst durch eine Balkendecke getrennt. Der oberste Stock hatte eine steinerne, flache Decke mit schönen Rautenornamenten und einem Fries mit Lotosblüten, Granatäpfeln, Vasen etc. Die Wände sind mit Darstellungen aus Ramses' III. häuslichem Leben geschmückt. Der zierliche Bau wird bald als eine Art Triumphthor mit Gemächern für den König oder als Absteigequartier für ihn bei feierlichen Kulthandlungen in den nahen Tempeln u. dgl. angesehen. Die Fig. 38 zeigt die perspektivische Ansicht der Wohnung oder Villa eines vornehmen Aegypters, nach einem Grundrisse, welchen Rossellini in einem Grabe zu Theben fand. Grundrisse und Abbildungen von Häusern in schwer verständlicher Projektion sind nicht selten. Die meisten derselben zeigen ein Erdgeschoß und darüber nur ein einziges Stockwerk mit einer Terrasse oder flachem Dache, welches mit einer zinnengekrönten Brustwehr abschließt. Eine gewöhnliche Zugabe sind Baumgruppen und Schattengänge; selbst in den Städten scheint der vornehme Aegypter mit feiner Wohnung gern ein Stück Natur verbunden zu haben, ein Streben, welches sich auch bei den spätern klassischen Völkern ausdrückt. Andere einst vielbewunderte Bauten sind verschwunden, so das Labyrinth, welches von den griechischen Reisenden und Geschichtschreibern, Herodot, Diodor, Strabo als «Weltwunder» gerühmt wurde. Der ungeheure Bau aus Stein umschloß nach der Beschreibung zwölf Höfe unter einem Dach und 3000 Gemächer, wovon die eine Hälfte sich über, die andere unter der Erde befand. Wie durch Größe so zeichnete sich das Bauwerk durch den Glanz der Ausstattung und die Pracht des Materials aus. Lepsius glaubte die Ueberreste, einen wüsten, verworrenen Trümmerhaufen, im Südosten von Medinet el Fayum entdeckt zu haben, Mariette bestritt es. Ueber die Bestimmung des Labyrinths gehen die Ansichten auseinander; während die einen darin einen Palaß oder eine Nekropole erblicken, rechnet es Brugsch zu den Denkmalen der religiösen Baukunst.

Sogenannter Turm des Rampfinit.

#### 4. Die Obelisken.

Endlich mögen auch die sogenannten Pharaonen-Nadeln erwähnt werden, welche paarweise vor den Pylonen der Tempel und wohl auch der Paläste aufgestellt wurden, langgestreckte granitene Monolithen mit quadratischer Grundfläche, schwacher Verjüngung und pyramidalem Ab-

Obelisken.

schluß, der oftmals mit vergoldetem Kupfer bekleidet wurde. Auf den polierten Seitenflächen stehen in den Königsschilden die Namen und oben und unten die groß-sprecherischen Titulaturen der Pharaonen, welche sie aufrichten ließen. Der größte der bekannten Obelisk, mit dem Namensring der Königin Hatafu, mißt 33,20 m und steht in Karnak; der älteste unter den größeren trägt den Namen Ufertefens I. aus der zwölften Dynastie. Manche wurden in alter und neuerer Zeit aus der ägyptischen Heimat in fremde Länder entführt. Der Obelisk auf der Piazza di S. Pietro in Rom, 25,50 m hoch, wurde schon unter Caligula von Heliopolis nach Rom geschafft. Der Monolith aus Rosagranit auf der Place de la Concorde (Fig. 39) in Paris, daselbst 1836 auf einem neuen Sockel aufgestellt, wurde einst unter Ramses II. vor den ersten Pylon in Lukkor eingepflanzt; er hat eine Höhe von 22,83 m. Die Bedeutung der Obelisk ist noch nicht ermittelt; da sie in Miniaturgestalt schon in den Mastaba gefunden werden, haben sie wohl eine religiöse Beziehung und waren nicht bloß dekorative Zugaben.

## LITTERATUR.

- Description de l'Égypte*, ou Recueil des observations et des recherches, qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française. Paris 1821—1830 (26 Bde. mit 12 Bden. Tafeln).
- Rosellini*, I monumenti dell'Egitto e della Nubia. Pisa 1834 ff.
- Lepsius, R.*, Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien. Berlin 1847—1860.
- Champollion*, Monuments de l'Égypte et de la Nubie. Paris 1833—1845.
- Mariette*, Choix des monuments etc. Paris 1856; deselben Verfassers kleinere Schriften, wie Itinéraire de la Haute Égypte, Alexandrie 1872, u. f. w.
- Prisse D'avennes*, Histoire de l'art égyptien. Paris 1879.
- Wilkinson*, Topography of Thebes and general view of Egypt. London 1835.
- Ebers*, Aegypten in Wort und Bild. Stuttgart 1879.
- Perrot et Chipiez*, Histoire de l'art dans l'antiquité I. Paris 1882. Deutsch von Pietzschmann. Leipzig 1884.
- Maspero*, Geschichte der morgenländischen Völker im Altertum, übersetzt von Pietzschmann. Leipzig 1877.
- Aegyptische Kunstgeschichte, deutsche Ausgabe von G. Steindorff. Leipzig 1889.
- Fr. Kayser*, Aegypten einst und jetzt, 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1889.
- A. Ermann*, Aegypten und ägyptisches Leben im Altertum. 2 Bde. Tübingen 1885—1887.
- E. Meyer*, Geschichte des alten Aegyptens. Berlin 1887.
- Brugsch-Bay*, Geschichte Aegyptens unter den Pharaonen. Leipzig 1877.
- Dümichen*, Geschichte des alten Aegyptens (in Onckens Allgem. Geschichte). Berlin.
- Justi*, Geschichte der orientalischen Völker im Altertum (in Allgem. Weltgeschichte). Berlin 1884.
- Bädeker*, Unterägypten, Leipzig 1885.

## II.

# DIE CHALDÄISCH-ASSYRISCHE BAUKUNST.

### I. GESCHICHTLICHER ÜBERBLICK.



Fig. 40. Gebrannter Ziegelstein aus Babylon. Die erste Zeile mit dem Namen Nebukadnezars. Antiquar. Sammlung in Zürich.



Fig. 41. Gebrannter Ziegelstein aus Nineveh, aus der Zeit Salmanassars III. Antiquar. Sammlung in Zürich.

Zwischen dem Euphrat und Tigris und im Westen und Osten dieser beiden großen Ströme Vorderasiens liegt, von ihrem Ursprunge in dem Hochlande Armeniens an bis zu ihrer Mündung im persischen Meerbusen, eine lange Länderstrecke, die Griechen nannten sie Mesopotamien, das Land zwischen den Flüssen. Wie Aegypten ein «Geschenk des Nil», so verdankt auch dieser Landtrich alles seinen beiden Strömen; ohne sie wäre es eine Einöde, ein Sandmeer, wie die im Südwesten angrenzende arabische Wüste. Die südliche Hälfte ist flach und eben, zum großen Teile Alluvialboden, gebildet aus den Ablagerungen der beiden Ströme. Diese vereinigten sich in ältester Zeit nicht vor ihrer Ausmündung, sondern ergossen sich etwa zwanzig Meilen von einander in das Meer, welches sich um 40 bis 45 Meilen weiter gegen Norden erstreckte. Der nördliche Teil ist hügelig und fruchtbarer. Im Süden liegt Chaldäa mit Babylon, der, später wenigstens, berühmtesten Stadt des Landes, im Norden Assyrien mit der Hauptstadt Nineveh.

Mesopotamien.

Chaldäa-A Assyrien.

Babylon-Nineveh.

Abstammung.

Mesopotamien ist die Wiege der Menschheit, seine Geschichte beginnt mit dem Garten Eden. Aus Chaldäa, dem Lande Ur, zog Abraham aus nach dem Lande, das Gott ihm zeigte. Nach ihm finden wir in der Gegend chamitische

Sprache. und semitische Bewohner, die letzteren gewannen die Oberhand. Auch der arische Stamm soll feine Vertreter gehabt haben. Die Sprache war eine semitische, dem Hebräischen verwandte Mundart. Die Schrift war ursprünglich eine Bilderschrift für einzelne Gegenstände, Silben und Klänge, aus welcher durch allmähliche Vereinfachung die Keilschrift hervorging, so genannt, weil die Zeichen keil- oder nagelförmige Gestalt annehmen. Als Schreibmaterial benutzte man Tafeln, Cylinder und Prismen aus Thon, in deren weiche Masse man mittels eines Griffels die Zeichen eintiefte oder eindrückte; darauf wurden die Tafeln gebrannt. Der König Assurbanipal legte in seinem Palaste in Kojundjik eine reiche Sammlung oder «Bibliothek» solcher Sprachdenkmale an, welche jetzt zu den kostbarsten Schätzen

Keilschrift.

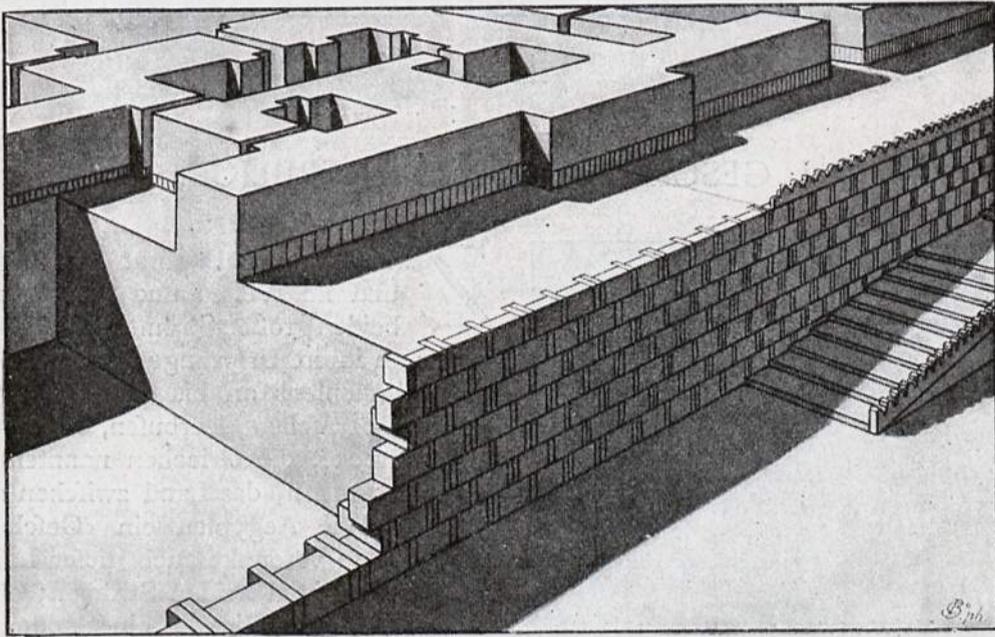


Fig. 42. Palaß Sargons zu Chorfabad, Südwestseite. Perspektiv Durchschnitt nach Place und Chipiez.

des britischen Museums in London gehören. Eine ähnliche Sammlung befand sich in Sippara. Obwohl die Keilschrift noch manche Geheimnisse birgt, so ist doch bereits ein großer Teil der Inschriften entziffert; sie war für verschiedene Sprachen und Mundarten in Gebrauch und kam etwa im Beginne unserer Zeitrechnung außer Uebung.

Zug  
der Civilisation.

Wie in Aegypten Bildung und Gefittung vom Meere aus stromaufwärts gegen Süden vorrückten, so schritten sie in Chaldäa vom persischen Golfe aus ebenfalls stromaufwärts gegen Norden. Doch läßt sich an der Hand der Inschriften und Denkmale die Geschichte des Landes nicht so weit zurückverfolgen wie im Nillande. Chaldäa ging in der Civilisation, ebenso wie in der Kunst voraus; Assyrien erscheint hier wie dort als eine Fortsetzung und als der Erbe Chaldäas

Was bis in die neueste Zeit von der Geschichte Chaldäas und Assyriens erzählt wurde, war so mit Fabeln durchwirkt, daß es unmöglich schien, den historischen Faden zu entwirren, erst das Verständnis der Inschriften führte einiges Licht in das Dunkel. In ältester Zeit stand Chaldäa unter der Herrschaft von Sofiana, dem biblischen Elam, mit der Hauptstadt Sufan. Aber schon in uralten Inschriften wird

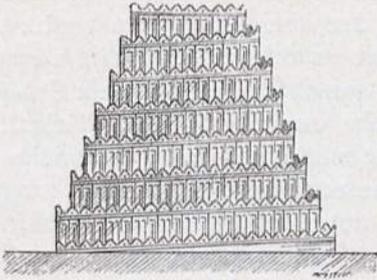


Fig. 43. Stufenturm zu Chorfabad.  
Nach Place.

ein chaldäischer König Likbagas genannt, dessen Regierung bis zu 2400 vor Christus zurückdatiert wird. In das achtzehnte Jahrhundert wird die höchste Entwicklung des *ersten chaldäischen Reiches* unter dem König Ismi-Dagan und seinem Sohne Gungunum angesetzt. Dieses Reich fiel wahrscheinlich unter den Streichen der großen ägyptischen Herrscher, der Thutmes und Ramfes. Als damalige Herrscherfitze und folglich als die merkwürdigsten heutigen Trümmerstätten sind zu nennen: Ur, heute Mugair, Larfam oder Senkereh, Warka oder das biblische Erech, Babel oder Babylon und Sippara mit

Erstes chaldäisches Reich;

feinen merkwürdigen Erinnerungen an die Sündflut und Xifuthros, dem Noe der Heiligen Schrift. Gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts wurde der Schwerpunkt in den Norden Mesopotamiens verlegt; von Nineveh aus blühte das *erste assyrische Reich* empor. Im elften Jahrhundert scheint es durch ein zeitweiliges Ueberwiegen

Erstes assyrisches Reich.

Chaldäas wieder in Schatten gestellt worden zu sein. Allein schon nach einem oder nach zwei Menschenaltern stieg der Norden im *zweiten assyrischen Reiche* zur höchsten Macht und Blüte empor. Die thatenlustigen Könige und wilden Eroberer Affur-natfir-habal (883—858), sein Sohn Salmanassar (857—823), Samsiraman (822 bis 809), Raman-nirari (809—780), Tiglatpileser (745—727) erzählen in großsprecherischen Inschriften und in endlosen Bilderstreifen ihre Siege und Großthaten; auch ihre Bildnisstatuen und die Ueberreste ihrer Riefenbauten sind teilweise erhalten. Noch glänzender entfaltete sich Assyriens Macht unter dem Herrschergechlechte der Sargoniden: Sargon (721—705), Sanherib (705—681), Efarhaddon (681—668) und Assurbanipal. Aber nun neigte sich das Weltreich rasch zum Niedergang. Um das Jahr 606 erlag Nineveh den vereinigten Anstrengungen des Meders Kyaxares und des königlichen Statthalters in Babylon Nabopolassar.

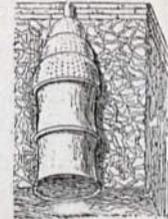


Fig. 44.  
Oberer Teil einer Entwässerungsröhre aus Mugair.  
Nach Loftus.

Zweites assyrisches Reich.

Der älteste Herrscherfitz in Assyrien war Affur, dessen Ruinen heute Schergat genannt werden. Nineveh, dem heutigen Mosul am Tigris gegenüber,

Herrscherfitze.

tritt erst in späterer Zeit als Hauptstadt hervor, von vorzüglichem Interesse sind daselbst die beiden Ruinenhügel Nebi Junus und Kojundjik, letzteres mit den Ueberresten der von Sanherib und Assurbanipal erbauten Paläste. Salmanassar verlegte die Residenz nach Kalach, dem heutigen Nimrud. Sargon erbaute sich einen Palast in Chorfabad, im Norden von Nineveh. Andere berühmte Ruinenstätten sind Balawat nordöstlich von Nimrud, ferner Jaremije, südöstlich von Nineveh u. s. w. Bei der Eroberung

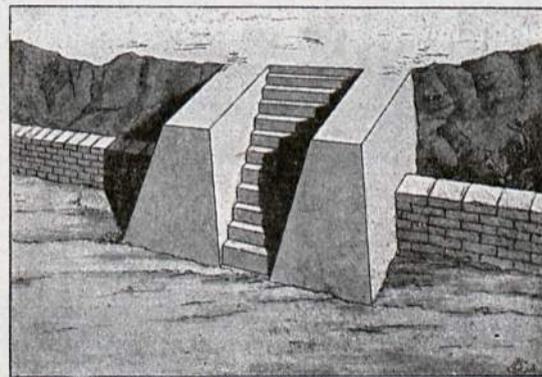
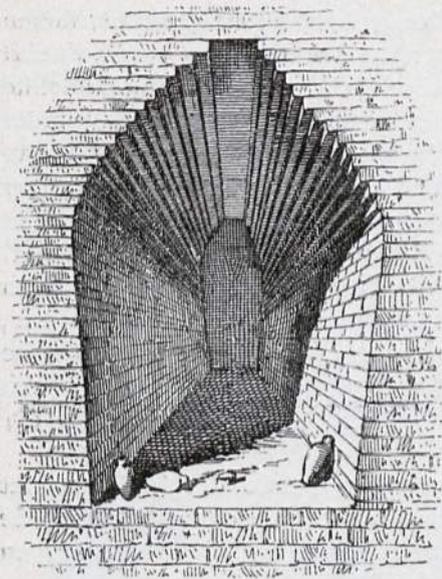


Fig. 45. Außentreppe bei den Ruinen von Abu-Sharein. Nach Chipiez.

Zweites  
chaldäisches  
Reich.

Babylon

Fig. 46. Gewölbe mit Vorkragung.  
Nach Taylor.

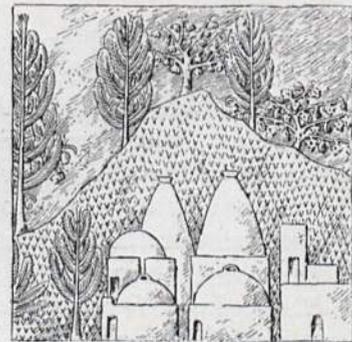
Cyrus verschwand es nicht sofort aus der Geschichte wie Nineveh. Erst Darius, des Hyftafpes Sohn, schleifte seine Mauern, und Xerxes plünderte die Tempel. Die Prachtbauten stunden noch, als Herodot<sup>1)</sup> um die Mitte des fünften Jahrhunderts dahin kam, fünfzig Jahre später bewunderte sie Ktesias, dessen Bericht uns Diodor<sup>2)</sup> erhalten hat. Babylon zerfiel, seitdem Seleukia zur Hauptstadt erhoben worden. Strabo fand es verödet. — An der Stätte des alten Babel erheben sich heute besonders drei Ruinenhügel: im Osten el-Kafr mit den Trümmern vom Palaste Nebukadnezars, im Süden Tell Amran mit Ueberresten von älteren Palastbauten; an der Nordecke der ehemaligen äußern Mauer liegt die Ruine Babil, der einstige Stufentempel des Bel. Zwölf Kilometer südlich von Hillah, an der Stelle, wo die eigentliche Stadt lag, erhebt sich Birs Nimrud, ebenfalls mit Ueberresten von einem Stufenturm, in welchem der berühmte Sprachenturm vermutet wird.

Religion.

Was die Religion betrifft, so war sie polytheistisch; neben vielen einzelnen Gottheiten wurden zahllose gute Genien verehrt und der bösen Geister Einfluß und Macht abzuwenden gesucht; daher bestund der Gottesdienst zumeist in Beschwörungen und Zaubereien. Ineinsbildungen aus Tier- und Menschenformen sind weit feltener als in Aegypten, doch kommen sie auch vor, wie z. B. beflügelte Genien mit Adlerköpfen; ferner stellte man an die Eingänge Stiere und Löwen mit Flügeln und Menschenhäuptern, Sinnbilder der mächtigsten Dämonen, welche daselbst festgebant andere schädliche Geister

zung durch die Meder wurden Nineveh und die Prachtbauten in den übrigen Städten zerstört.

Nabopolassar gründete das *neubabylonische* oder *zweite chaldäische Reich*. Sein Sohn war der siegreiche aus der Heiligen Schrift wohlbekannte Nebukadnezar oder Nabuchodonosor. Nach seiner glanzvollen Regierung sank das Reich unter schwachen Herrschern und infolge von Palastrevolutionen, so daß es schon im Jahre 536 als leichte Beute dem persischen Eroberer Cyrus zufiel. Mit der politischen Selbständigkeit endigt auch die Geschichte der chaldäisch-assyrischen Kunst. — Babel oder Babylon, in den Inschriften nicht als Stadt, sondern als Gegend bezeichnet, war von Sanherib zerstört, aber von Esarhaddon wieder aufgebaut worden. Nabopolassar, besonders aber sein baulustiger und prachtliebender Sohn Nebukadnezar schuf es zur Stadt der Wunder um. Nach der Eroberung durch

Fig. 47. Ansicht einer Gruppe von Gebäuden mit Gewölben u. Kuppeln.  
Nach einem Relief aus Kojundjik.  
Brit. Museum, London.

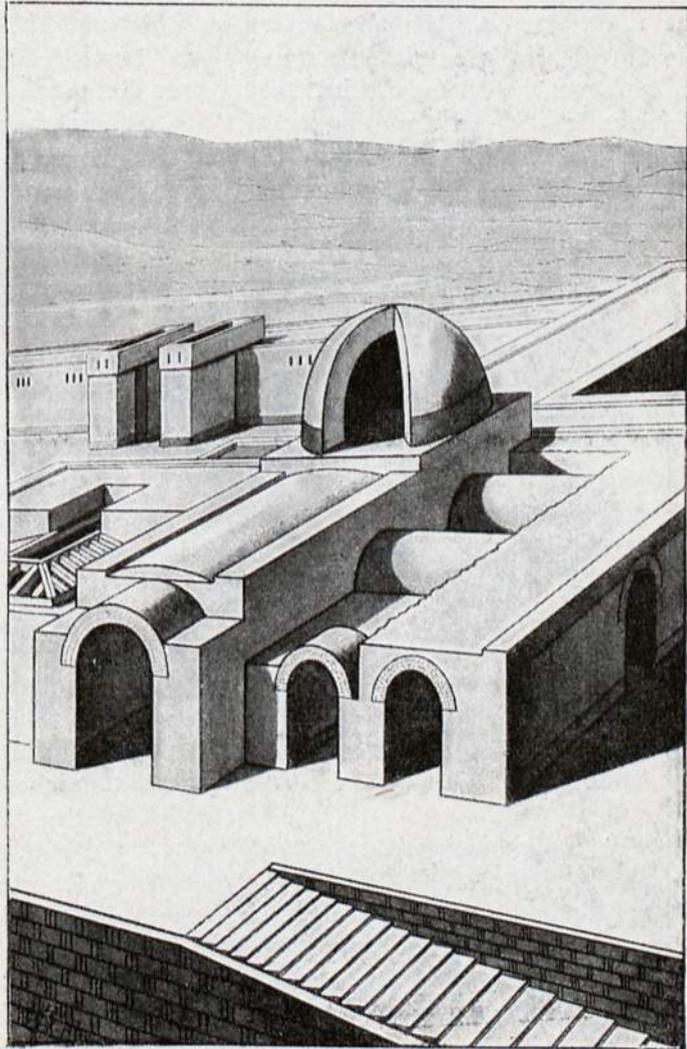
<sup>1)</sup> Vgl. Herodot. I. B. Kap. 178ff. <sup>2)</sup> Vgl. Diodor 2. B.

fernhalten follten. Wie bei keinem anderen Volke glaubte man in Chaldäa an den bestimmenden, göttlichen Einfluß der Gestirne; daran knüpfte sich die Pflege der Astronomie und Astrologie, Sterndeuterei und Wahrfagerei. — Entsprechend dem kriegerischen Charakter der Assyrier besitzt der Hauptgott Assur durchaus kriegerische Eigenschaften. Die Verschiedenheit beider Völker äußert sich auch in der Kunst; die Bildung in Chaldäa ist üppiger, weichlicher, in Assur rauher und herber, der künstlerische Ausdruck dort sinnlicher, hier ernster, realistischer. — Im übrigen ist die Kunst weniger religiös als monarchisch, das ist, ihr Hauptzweck ist die Verherrlichung der Herrscher.

## II. DIE KONSTRUKTIVE ANLAGE.

Die gesamte chaldäisch-assyrische Architektur, ihre Formen und ihre Eigenart, ihr Entstehen und Vergehen, ihre Armut und ihre Größe, ihre Beschränkung und Massenhaftigkeit sind, wie bei keinem anderen Volke, das Ergebnis des Baumaterials. Um richtig zu urteilen, muß dieser Umstand immer und überall als leitender Gesichtspunkt dienen.

Die chaldäische Ebene besitzt mit Ausnahme weniger Felskämme, welche als Inseln früher aus dem Meeresspiegel aufragten, keinerlei Bausteine; so war man ausschließlich auf Formsteine angewiesen, wofür der Boden überall das nötige Material, Schlamm-erde und Strohäckfel, lieferte. Die Ziegel, zu Blöcken von ungefähr 0,10 m Dicke und 0,40 m Seitenlänge geformt, wurden teils als Luftziegel, das ist als



Bau-  
material.

Fig. 48. Ein Rohziegelbau. Nach Chipiez.

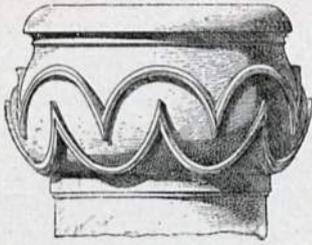


Fig. 49. Assyrisches Kapitell.  
Nach Place.



Fig. 50.



Fig. 51.



Fig. 52.

Kapitellformen. Nach einem Relief,  
Brit. Museum, London.

Backstein-  
bau.

an der Luft getrocknete Rohziegel verbraucht, teils gebrannt, teils endlich email-  
liert oder glasiert; ihre natürliche Farbe war dunkelrot oder hellgelb (Fig. 40 u. 41).  
Einzelne Steinarten, Basalt, Alabaster, Diorit, wurden nur zum Schmucke und an  
hervorragender Stelle verwendet. Assyrien war in viel bevorzugter Lage, es  
ist reich an Kalkstein, besonders an Alabaster. Trotz dessen baute man auch  
dort ausschließlich mit Formsteinen und benutzte die edleren Materialien nur zu  
Skulpturen, zu Wandverkleidungen, zum Schmücken und Zieren. Diese an sich  
sehr auffallende Erscheinung erklärt sich vielleicht aus der Stellung der assyrischen  
Kunst zur chaldäischen, letztere lieferte in jeder Beziehung die Muster und Vor-  
bilder. Für die chaldäischen und assyrischen Herrscher und Machthaber befaß  
der Backsteinbau einen besonderen Vorzug; zur Ausführung ihrer riesigen Paläste  
und der Stufentürme mußten sie über

ganze Heermassen von Arbeitern ver-  
fügen können; da aber hier die Kunst  
des Maurers auf das lotrechte Anreihen  
und Auffichten der Blöcke sich be-  
schränkte, so konnte auch eine unge-  
übte Hand leicht die besten Dienste  
leisten. Auch an Nutzholz war Assyrien  
reicher als Babylonien; letzteres dage-  
gen befaß in den östlich angrenzenden  
Gebirgen reiche Minen von Silber, Gold,  
Eisen, Blei. Die Empastik oder die  
Kunst, das Metall auszuhämmern und  
getriebene Arbeiten zu liefern, war in  
hohem Grade entwickelt und überall  
verbreitet. Daraus entstand ein eigen-  
tümlicher Metallstil, und die Metall-  
platten fanden in den Monumentalbau-  
ten eine ausgedehnte Verwendung, um  
an Thoren, Schwellen, Wänden, Säulen  
die unedleren Stoffe zu verhüllen und  
zu verkleiden.

Was den Grundriß der Bauten  
betrifft, so führte das Material zu den  
einfachsten mathematischen Formen  
des Quadrats und des Rechtecks, welche

Metallstil.

Grund- und  
Aufriß.

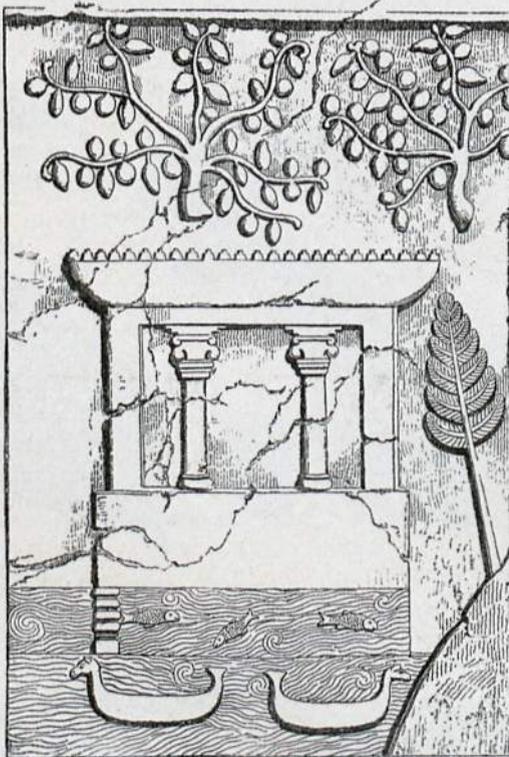


Fig. 53. Säulen-Tempelchen auf einem Relief zu  
Chorsabad. Nach Botta.

immer wiederkehren. Der äußere Aufriß und die Silhouette der Bauten sind ebenso nüchtern und einfach; die Paläste waren wohl fast immer eingeshoffig und glichen großen Kästen; Reliefdarstellungen zeigen zuweilen ein niedriges Obergeschoß mit offenen Loggien und leichter Architektur (Fig. 42). Bei den Tempeln und Stufentürmen wiederholte sich drei- bis siebenmal je nach der Anzahl der Stufen die Grundform, indem in verjüngten Maßen mehrere derartige Würfel übereinander geschichtet wurden (Fig. 43). Wie am ägyptischen Tempel, so dominieren hier an den Monumentalbauten die horizontalen Linien; die Höhenmaße werden in der Regel von den Grundlinien an Ausdehnung weit übertroffen. Was den eigentlichen Aufbau beschlägt, so wird für die Bauten eine natürliche oder künstliche Erhöhung ausgewählt und auf dieser, gewöhnlich ohne eigentliche Fundamentierung, ein mächtiger und gediegener Unterbau angelegt, welcher eine Ummantelung aus gebrannten Ziegeln oder Steinplatten zum Schutz gegen Seiten- schub und schädliche Einflüsse der Witterung erhält. Gegenüber der ungeheuren Last, welche der Unterbau zu tragen hatte, konnten leicht Senkungen und Verfackungen eintreten. Um diesem

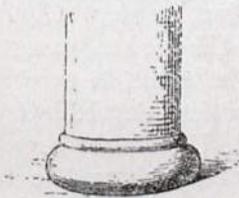


Fig. 54.

Assyrische Säulenbasen. Nach einem Relief.

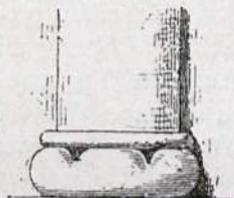
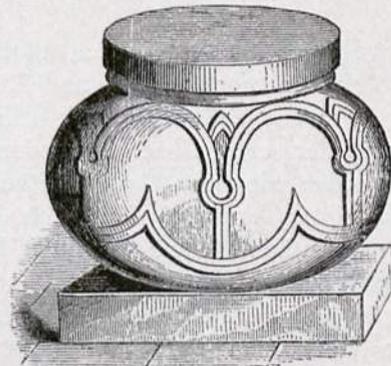


Fig. 55.

Fig. 50. Säulenbasis aus Nineveh.  
Nach Layard.

Technik.

vorzubeugen, wurden starke Streben gebaut. Anderwärts führten kleine und mannigfach verzweigte Luftspalten durch die Mauerkörper. Sollten die Rohziegel bei ihrer Verfertigung noch Feuchtigkeit in sich enthalten haben, so rechnete man, daß die heiße und glühende Luft infolge ihres freien Spielraums sie austrocknen würde. Auch künstliche Drainage mit verschlungenen Röhren und Kanälen wurden nachgewiesen (Fig. 44); sie hatten den Zweck, das einsickernde Wasser zu sammeln und abzuleiten und so die Zukunft der Bauten zu sichern. — Wo Haussteine zur Umpanzerung der Unterarbeiten verwendet wurden, sind sie kunstgerecht abwechselnd als Binder und Läufer eingefügt. Als Mörtel oder Bindemittel diente Kalk, gewöhnlich jedoch Asphalt oder Erdpech, welches bei Hit am Euphrat, an der Grenze zwischen Chaldäa und Assyrien, aus reichhaltigen Quellen gewonnen wurde. Schon im ersten Buche der Heiligen Schrift heißt es: «Der Ziegel diente ihnen als Stein, und das Erdpech diente ihnen als Mörtel.»<sup>1)</sup>

Binde-  
mittel.

Auf dem Würfel der Grundmauer ruhte der eigentliche Hauptbau, das ist der Palaß oder die sich verjüngenden Würfel bei den Stufentürmen. Der Bau bildet einen festen Kern, gleichsam einen einzigen aus den Backsteinen gebildeten Block, in welchem die Gemächer ausgetieft oder ausgepart sind. Im Innern sind keine Stiegen angebracht, oder nur im Unterbau. Bei den Tempeln und Stufentürmen führten am Außern Treppen und Stiegen oder umlaufende Rampen in schiefen

Aufbau.

<sup>1)</sup> Gen. 11, 3.



Fig. 57. Säulenbasis.  
Nach Layard.

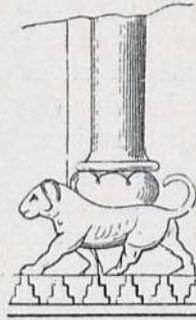


Fig. 58.  
Säulenbasis von einem  
Relief. Kojundjik.

dingungen forderten auch nicht mehr. Zuweilen mögen in den Decken und Wölbungen noch Licht- und Luftschachte angebracht worden sein.

Decken-  
bildungen.

Eine teilweise noch offene und ungelöste Frage ist die Art, wie die Gemächer eingedeckt wurden. Ohne Zweifel wurden flache Holzdecken angewendet, wie denn Cedernbalken in den Inschriften oft erwähnt werden. Chaldäer wie Assyrer kannten aber auch die unechte Wölbung mittels Ueberkragung und das eigentliche Gewölbe mittels Keilsteinen (Fig. 46), ja, sie legten in gewölbten Kanalbauten, Thoren u. f. w. nach den Formen des Halbkreises, der Ellipse und des Spitzbogens eine große Meisterschaft an den Tag, wie viele Ueberreste beweisen. Sie verstanden es daher sicherlich auch, Tonnen- und Kuppelgewölbe über größeren Gemächern auszuführen, wie dies aus Reliefbildern und Analogien hervorgeht (Fig. 47). Es scheint auch, daß die Kunst des Wölbens nicht den Aegyptern abgelernt, sondern selbständig erfunden und in eigentümlicher Weise geübt worden, wie noch erhaltene Bauten der Parther und Saffaniden, welche von den Chaldäern und Assyrern gelernt, andeuten (Fig. 48).

Kein  
Architrav-  
bau.

Für den Architravbau mit Säulen, Pfeilern, steinernen Balken ist selbstverständlich in der chaldäisch-assyrischen Architektur kein Raum. In Chaldäa wurde bisher keine einzige steinerne Säule, in Assyrien nur ein steinernes Kapitell gefunden. Auf Bildern erscheint die Säule sehr oft; sie gehörte aber dem Holzbaue an und erhielt an Schaft und Kapitell einen reichen Metallschmuck; so wurde der Stamm mit Bronze-Schuppen verkleidet; am Kapitell wiederholt sich in mannigfacher Gestaltung und Anordnung das Motiv der Voluten, schnecken- oder spiralförmige Windungen, welche dem Metallstil entnommen scheinen. Die Basis besteht meistens aus einem Wulste mit einem Rundstabe; ersterer ist oft netzartig mit Kurven eingeschnürt. In vielen Zeichnungen und Ueberresten stützen sich die Säulen überdies auf beflügelte, menschenköpfige Stiere, schreitende Leuen u. dgl. (Fig. 49—59.) So besitzt das britische Museum in London ein Relief, welches aus dem Palaste des Assurbanipal stammt; es stellt die Fassade eines Gebäudes dar, dessen Säulen auf stehenden Löwen ruhen, die Pilaster aufgreifen. Es ist merkwürdig, daß wir im romanischen Stile unter ganz andern Himmelsstrichen ähnliche Motive wiederfinden.

Ebenen zur Höhe (Fig. 45). Wie der Unterbau, so sind auch die Würfel der einzelnen Geschosse massiv, nur in den höchsten Geschossen scheinen Kammern und Gemächer ausgetieft worden zu sein. Das Volumen oder der Umfang der festen Gebäudemassen war mithin viel größer als der Umfang der gefamten Hohlräume. Selbst bei eingeschossigen Bauten beträgt die Stärke der Zwischenmauern von Gemach zu Gemach 3 bis 8 m. In der Regel wurde den Gelassen nur durch eine hohe und weite Thüre Licht zugeführt, Fenster kommen nicht vor. Die klimatischen Be-

dingungen forderten auch nicht mehr. Zuweilen mögen in den Decken und Wölbungen noch Licht- und Luftschachte angebracht worden sein.

## III. AESTHETISCHE ELEMENTE.

## 1. Architektonische und freie Dekoration.

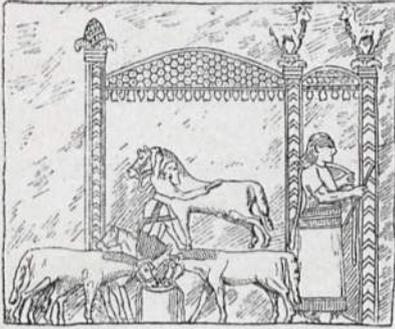


Fig. 59. Gezelt der kgl. Stallung.  
Typus einer leichtern Bauart und des  
Holzstiles. Nach einem Relief.  
Brit. Mus. London.

Wenn man mit den monumentalen Bauten in Mesopotamien die Werke vergleicht, welche die spätere Kunst bis auf unsere Tage aus demselben Material, den Backsteinen, geschaffen, so erscheinen jene allerdings als riesige, in ihrer einfachen Ursprünglichkeit merkwürdige, aber immerhin als plumpe und schwerfällige Versuche. Die Konstruktion behilft sich, wenn wir von der Wölbung absehen, mit den notdürftigsten Mitteln. Sie muß mit Massen bauen, weil Kraft und Last nicht in einzelne Träger, Glieder und Punkte verlegt und konzentriert sind. Ebenso dürftig und ärmlich ist die architektonische Dekoration. So finden wir an Simsartigen Profilierungen nur

Einfachste  
Formen.

überaus wenige Formen, und auch diese kamen selten zur Verwendung. Dahin gehört der Sims, welcher sich aus einem Rundstabe, der Hohlkehle und einer breiten Platte zusammensetzt; er ist dem Steinbau entlehnt und folglich nur ausnahmsweise anzutreffen. Auf Bildern wird oftmals eine Architrav- und Simsbekrönung dargestellt, welche zuweilen eine reichere Gliederung, aber selten ein gefälliges Verhältnis und eine schöne Linienführung zeigt. Die Thoreingänge werden mit Archivolten umspannt, wobei in eigentümlicher Weise der vorspringende Bandstreifen nicht mit dem Halbkreis abschließt, sondern noch zweimal im rechten Winkel umbiegt und horizontal und vertikal verläuft (Fig. 60 u. 61).

Simse.

Um die großen äußeren Wandflächen zu gliedern, erfand man ein eigentümliches Stab- und Riemenmotiv. Es werden, besonders an den unteren Mauerteilen, hohe Rundstäbe oder Säulenschäfte ohne Basis und Kapitell, je zu sieben gruppiert, aus halbrunden Backsteinen gebildet; das Motiv mag aus dem Holzbau und der Zusammenstellung langer Palmstämme im Blockhaus entlehnt sein. Dazwischen und darüber werden geradlinige Rinnen, Kannelierungen oder Furchen in die Wandflächen eingegraben. Wenn dabei einzelne Mauerstreifen vor andern zurücktreten, wie in Chorsabad, so wurde durch den lebhaften Wechsel von Licht und Schatten die langweilige Eintönigkeit der Fläche zwar gebrochen, aber diese Dekoration verfiel selbst in das Eintönige und Nüchterne.

Stab- und  
Riemen-  
motiv.

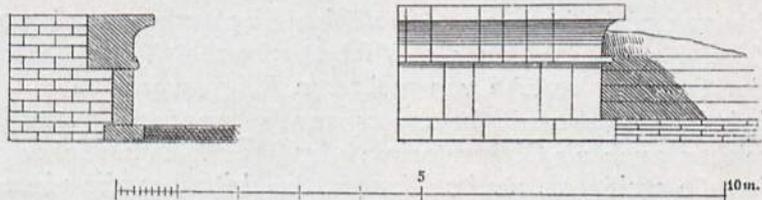


Fig. 60 u. 61. Querschnitt und Profil eines assyrischen Gefirnisses. Nach Botta.

Als oberer Mauerabschluß und

Zinnen.

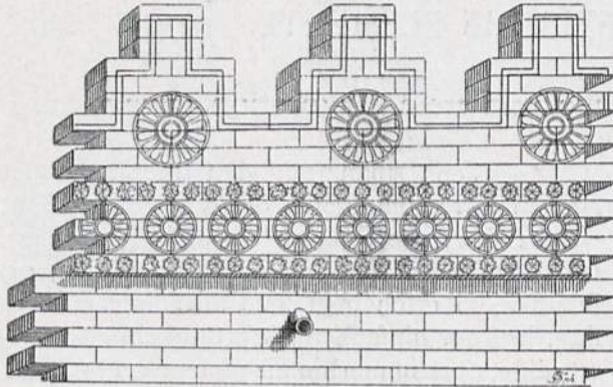


Fig. 62.

Zinnen des Palastes Sargons. Nach Thomas und Chipiez.

Wandverkleidungen.

eine Steinverkleidung oder ein farbiger Ueberzug; dieser letztere wurde wieder in zweifacher Weise aufgetragen, als eigentliche Polychromie oder als Glafur.

Steinverkleidung.

Die Steinverkleidung kommt in Chaldäa, wo das nötige Material fehlte, äußerst selten vor, um so häufiger dagegen in Assyrien. Anfangs war es lediglich eine Vorichtsmaßregel, wenn zum Schutze der Mauern in Gemächern der untere Teil mit Steinplatten von 1 bis 3 m Höhe und 2 bis 4 m Breite belegt wurde. Dann nützte man diese steinernen Sockelbänder zu langen Bilderfriese aus, indem in Mezzo- und Hochrelief religiöse Darstellungen, Thaten und Ereignisse aus dem Leben der Herrscher in endloser Folge ausgemeißelt wurden. Man hat berechnet, daß diese Bilderstreifen im Palaste Sargons aneinander gereiht eine Gesamtlänge von etwa zwei Kilometer und einen Flächeninhalt von sechstausend Quadratmeter darstellen. Die Plastik wird sich einlässlicher damit zu beschäftigen haben.

Zu den übrigen Gebäudeteilen, welche durch plastischen und ornamentalen Schmuck ausgezeichnet werden, gehören besonders die Eingänge. Da stehen die Stier- und Löwenkolosse mit den Menschenhäuptern, deren Bedeutung schon bezeichnet wurde. Dieselben erreichen eine Höhe bis zu 5 m. Im Palaste Sargons zählte man 26 Paare. Auch der Fußboden vor der Schwelle zwischen den ungeheuer dicken Mauern wird durch Keilinschriften oder dekorative Zeichnungen charakterisiert.

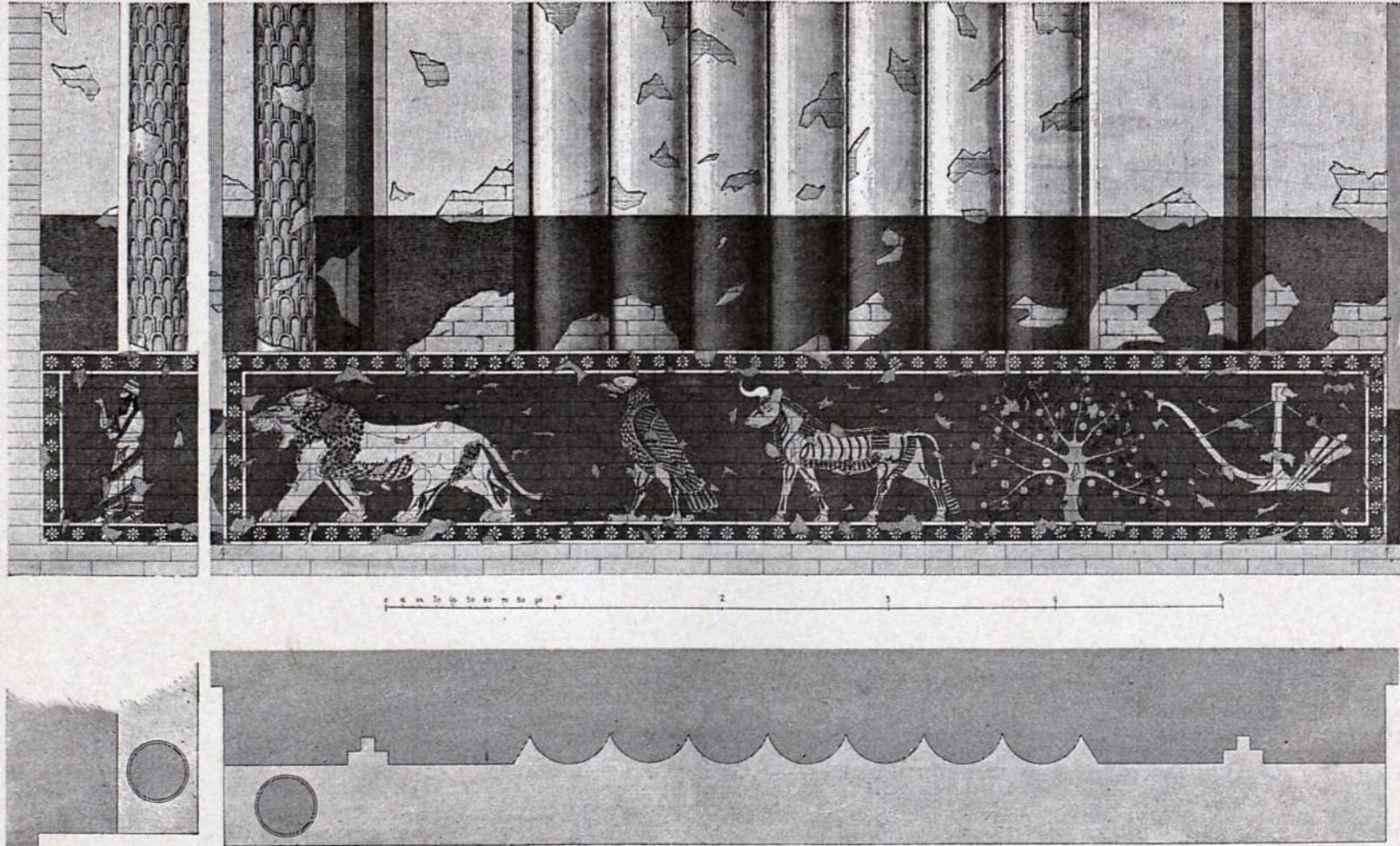
Polychromer Schmuck des Außern.

Um den polychromen Farbens Schmuck anzubringen, erhielten die Mauern erst einen Ueberzug von Stuck. Die einfachste Polychromie bestand darin, daß verschiedene Farben bandartig übereinander angelegt wurden. Im richtigen praktischen und ästhetischen Verständnis ward, wo eine Steinverkleidung fehlte, der unterste Mauerstreif, schwarz bemalt. Bei Stufentürmen und bei Städten oder Palästen, welche von mehreren Ringmauern umschlossen waren, kam diese einfache Polychromie besonders zur Verwendung. Am Tempel in Chorsabad, welcher auch als Observatorium oder Sternwarte bezeichnet wird, war die unterste Terrasse weiß, die zweite schwarz, die dritte rot, die vierte blau bemalt. Wahrscheinlich hatte er entsprechend der heiligen Siebenzahl ursprünglich sieben Stockwerke und an den drei obersten Geschossen eine orangerote, silbergraue und

krönende Ausladung erscheint überall die Zinne. An sich eine ästhetisch vollberechtigte und günstig wirkende Form, wurde sie ebenso richtig unmittelbar aus dem Material und dessen Schichtung als abgetreppter Staffelfries konstruiert. Dasselbe Motiv wird auch an Stelen, Altären u. s. w. verwendet (Fig. 62).

Der Backstein tritt an den Wandflächen niemals nackt hervor, sondern wird immer unter einer schützenden und zierenden Hülle verdeckt. Diese ist doppelter Art, entweder

ASSYRISCHE BAUKUNST.



AUFRISS UND GRUNDPLAN EINER SEITENWAND IM HAREM DES PALASTES SARGONS ZU CHORSABAD

*Mauer aus emaillierten Ziegeln. jetziger Zustand.*

Nach Place.



goldgelbe Färbung. So waren auch nach dem Berichte Herodots die Zinnen der sieben Umfassungsmauern Ekbatanas ausgezeichnet. Entsprach dieser Farbenwechsel der an bunten Bildern sich freuenden Einbildungskraft der Orientalen, so begrenzte er z. B. an den Stufentürmen in scharfen Linien die einzelnen Stockwerke, hob an den riesigen Massen die Gliederung und Konstruktion bis in weite Fernen hervor und ließ sie höher und gedehnter erscheinen, als wenn die Farben nicht einen Maßstab geboten hätten.

Einen eigentümlichen polychromen Schmuck, welcher sich der Technik des Mosaiks nähert, besitzt ein Mauerrest in Warka. Die Flächen und die oben genannten Stäbe zeigen die verschiedensten ornamentalen und farbigen Muster. Diese wurden durch Keile oder Kegel gebildet, deren Spitze in den Mauerkörper eingebettet und deren Grundflächen vor der Einsetzung in verschieden gefärbte Bäder getaucht worden zu sein scheinen.

Auch noch eine andere Dekorationsweise primitivster Art mag hier erwähnt werden. Sie bestand darin, daß irdene Krüge mit einem Durchmesser von 15 cm

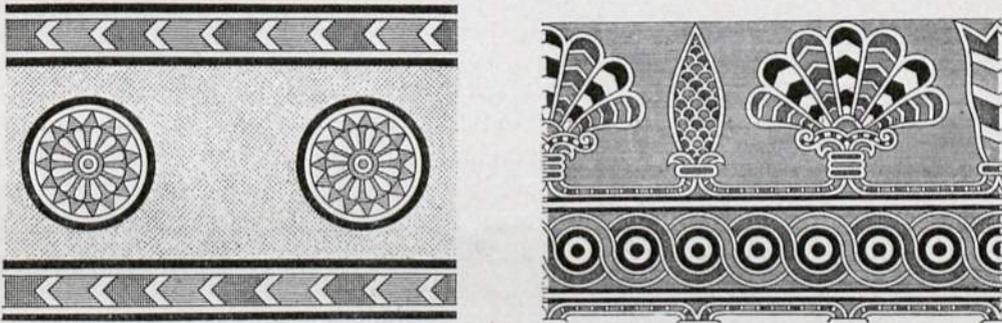


Fig. 63 und 64. Ornamentierte Frieße. Malerei auf Mörtel. Nach Layard.

in mehreren Lagen übereinander in die Mauern eingelassen wurden: auf den weißen Wandflächen hob sich die Oeffnung der Krüge als schwarzer Diskus ab.

Das Innere der Gemächer und auch äußere Teile, von denen man eine glänzende Wirkung forderte, verlangten eine reichere ornamentale und figürliche Malerei (Fig. 63 u. 64). Die Ueberreste sind nicht zahlreich, und was aus den Trümmern hervorgegraben wird, verschwindet oft sehr bald, wenn es mit der Luft in Berührung kommt. Die Motive stellen Menschen- und Tiergestalten, oder rein ornamentale Muster, Palmetten, Rosetten, geometrische Linienspiele etc. dar. Die beliebtesten Töne sind die drei ungebrochenen Hauptfarben Rot, Blau, Gelb, mit Schwarz und Weiß, letzteres wird auf dem Stucco ausgepart. In den Gemächern werden die Wandmalereien über den Relieftreifen angebracht, wo sie vor Beschädigung geschützt sind. — Wie die Geschichte der Plastik zeigen wird, erhielten auch die Skulpturen wenigstens eine teilweise Bemalung.

Den Chaldäern gehört wahrscheinlich die Erfindung des Email, des Glasflusses an (Fig. 65--68). Bevor der Ziegelstein gebrannt wurde, überzog man eine Fläche mit einer oder mehreren Schmelzfarben, je nachdem man monochrome Platten oder solche mit Figuren und Ornamenten erstellen wollte. Hierauf wurden die Farben im Ofen eingebrannt und hafteten nun fest auf dem Thone. Das babylonische Email widersteht allen Einflüssen der Luft und Witterung, weniger das assyrische, welches an der Luft verblaßt oder sich trübt, weil es weniger gediegen ein-

Schmuck  
des  
Innern.

Email.

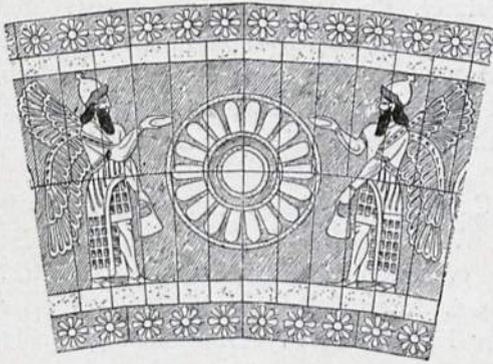


Fig. 65.

Detail von einem Bogen mit Emailziegeln  
zu Chorfabad. Nach Place.



Fig. 66.



Fig. 67.

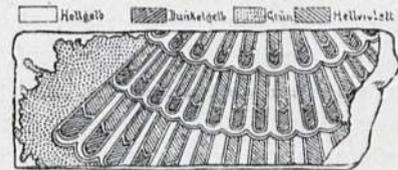


Fig. 68.

Emailziegel. Nach Botta.

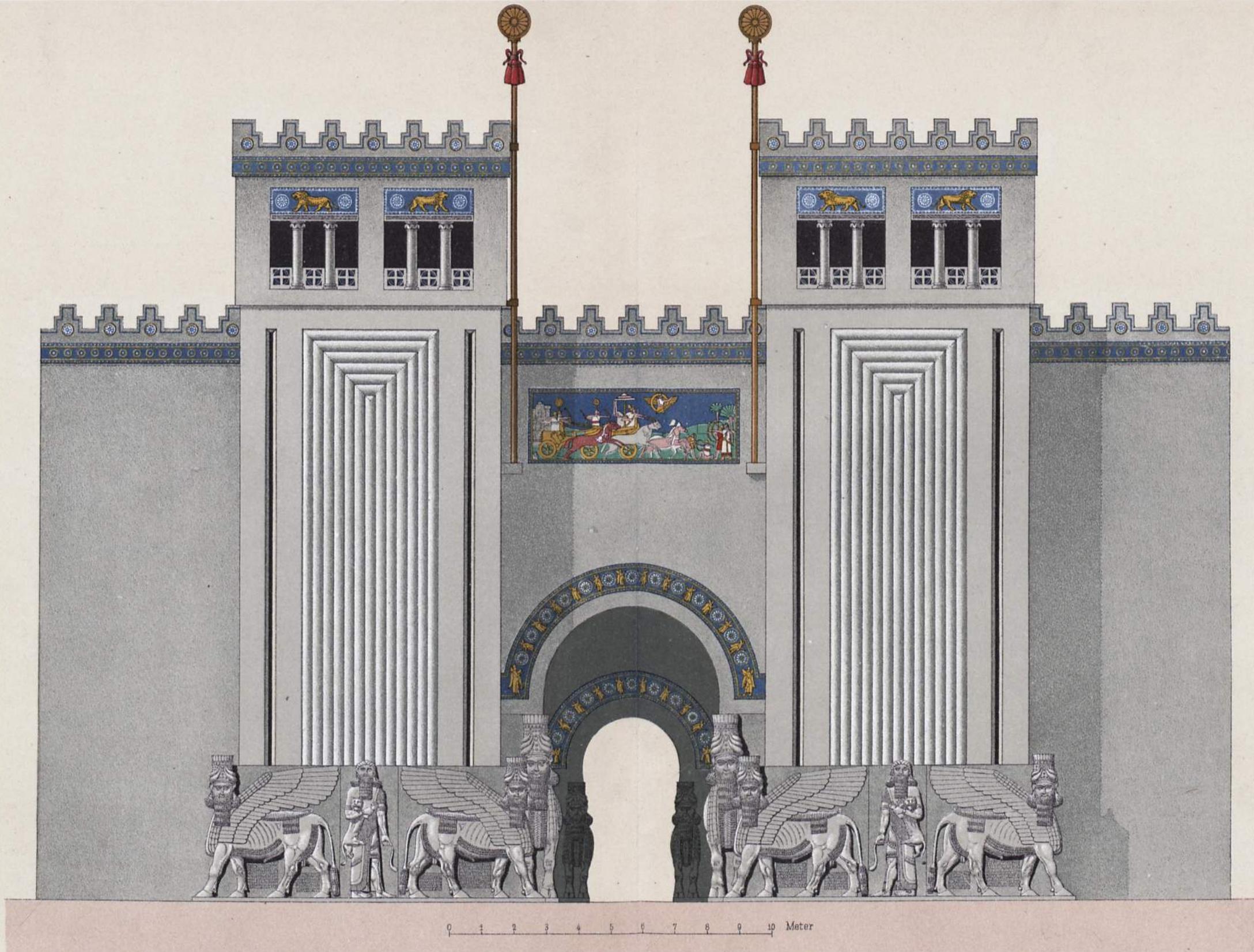
gebrannt scheint. Die beliebtesten Töne sind wieder die obengenannten Hauptfarben, das charakteristische Gepräge giebt besonders die Vorliebe für blaue Gründe mit gelbem Auftrag. Durch die Zusammenfügung einzelner Tafeln erhielt man Figuren bis zu 2 m Höhe. Mit Erdpech wurden die Platten an den Mauern befestigt. An den Archivolten der Thore, in Bogenleibungen, an den äußern Mauerflächen etc. bildeten die glasierten Ziegel mit den ornamentalen Motiven und Figuralmalereien einen glänzenden und verhältnismäßig dauerhaften Schmuck. In Assyrien, wo die Steinverkleidung mit den Reliefbändern häufig war, machte man vom Email einen mäßigen Gebrauch; sehr beliebt war es dagegen in Chaldäa. Von Babel berichtet Ktesias: innerhalb der ersten Umfassungsmauer baute Semiramis eine zweite von kreisrunder Gestalt, auf welcher man allerlei Tiere sah, deren Bilder auf den Rohziegeln angelegt worden waren, diese Figuren ahmten in Farben die natürliche Erscheinung nach. An den Türmen und Flächen der dritten Mauer sah man wieder allerlei Tiere, in Gestalt und Farbe nach den Regeln der Kunst der Natur nachgebildet. Das Ganze stellte eine Jagd auf verschiedene Tiere dar, deren Größe sechs Fußlängen übertraf. In der Mitte verstand Semiramis zu Pferd einen Pfeil gegen einen Panther, und an ihrer Seite schleudert ihr Gemahl Ninus seine Lanze auf einen Leuen . . . Was Ktesias der fabelhaften Semiramis zuschreibt, war eine Schöpfung Nebukadnezars, unter welchem die chaldäische Kunst einen letzten, glänzenden Aufschwung nahm. — Verschiedene Funde und Inschriften deuten darauf hin, daß die Emailziegel, ebenso wie Metalltafeln und Elfenbeinkulpturen mit Inkrustationen mittels Gold, Lapislazuli etc., auch zu Decken- und Wandfüllungen benutzt wurden. — Goldblättchen mit goldenen Nägeln wurden mehrfach in den Trümmern gefunden. Philostratus schreibt: die Paläste der babylonischen Könige sind mit Bronze bekleidet, welches in weite Fernen schimmert; die Gemächer der Frauen, die Gelasse der Männer haben statt der Malereien Zierden in Silber, plattiertem oder gediegenem Golde. In einer Inschrift rühmt sich Nebukadnezar: ich habe die Pfosten, die Schwelle und den Sturz der Pforte zu meinem Ruheorte mit Elfenbein ausgelegt.



Fig. 69.

Hirsch auf Palmette  
Nach Layard.





PORTAL AN DER SÜDOSTFASSEDE DES SARGON-PALASTES ZU CHORSABAD.

(Restaurationsversuch von F. Thomas. Nach Place.)



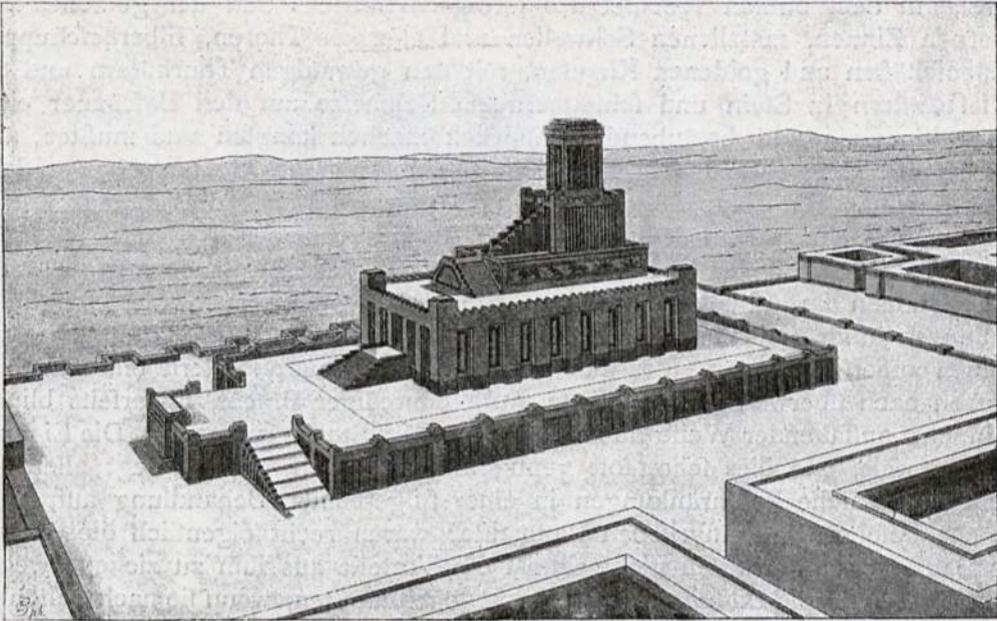


Fig. 70. Chaldäischer Terrassentempel. Nach Chipiez.

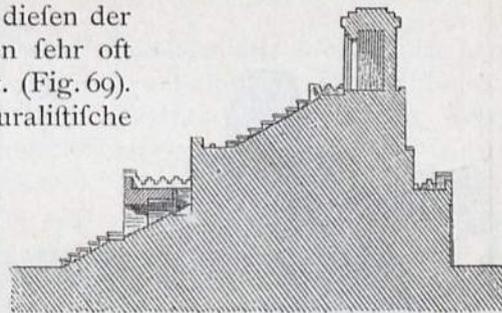
Die ornamentalen Motive, welche in Stein, Stucco und Farbe am häufigsten wiederkehren, sind die Rosette, die Palmette, eine Reihe von Knospen und offenen Blüten, in welchen die einen den ägyptischen Lotos, andere eine in Assyrien häufig vorkommende scharlachrote Tulpe als Vorbild erkennen wollen. In Verbindung mit diesen der Pflanzenwelt entführten Motiven erscheinen sehr oft Tiere der Jagd oder Stiere, Ziegen u. f. w. (Fig. 69). Nirgends wird eine realistische oder gar naturalistische Naturtreue und Illusion in der künstlerischen Nachbildung angestrebt, sondern mit ästhetischem Takte eine lediglich ornamentale Wirkung verfolgt und erzielt.

Motive

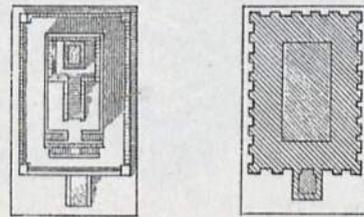
## 2. Aesthetisches Gesamtergebnis.

Es ist bekannt, mit welchem Staunen und mit welcher Bewunderung Herodot und Ktesias von den Bauten Babyloniens sprechen, mit welchem stolzem Hochgefühl die Gründer selbst, die Herrscher von Nineveh und Babel, in den Inschriften die Pracht und Größe und Herrlichkeit ihrer Schöpfungen rühmen und den Spätergeborenen verkünden. Es ist auch leicht begreiflich, daß die Paläste und Tempel mit den riesigen Grundlinien, den kolossalen Massen des Auf-

Kunstgeschichte, I. Bd.



0 10 20 30 40 M



0 10 20 30 40 M

Fig. 71, 72 und 73. Längenschnitt, horizontale Projektion und horizontaler Schnitt eines Terrassentempels. Nach Chipiez.

Kolossalität  
statt  
Schönheit.

baues, mit dem bunten Wechsel des farbigen Anstrichs und der goldenen und silbernen Zinnen, metallenen Schwellen und ehernen Thoren, silberbeschuppten Säulenschäften und goldenen Knäufen, mit den gewaltigen Thorhütern und den Reliefbändern in Stein und schimmerndem Schmelze auf den Befchauer einen überwältigenden und betäubenden Eindruck machen konnten und mußten, aber eine ruhige, erhebende und genußreiche Offenbarung des Schönen hat er dabei nicht gehabt. Die Hauptwirkung geht, und dies hier in Babylon und Nineveh noch weit mehr als in Memphis und Theben, von der Kolossalität der Verhältnisse und der barbarischen Pracht der Ausstattung aus, nicht vom Schönen im ästhetischen Sinne. Sicherlich gingen auch die königlichen Bauherren und diejenigen, welchen die Verwirklichung ihrer Wünsche und Launen zufiel, nicht von einer klar geschauten Idee aus, sondern einerseits vom Streben nach überwältigender Größe und ruhmrediger Pracht, anderseits blieben sie in ganz auffällender Weise unter dem Banne des Stoffes befangen. Die Eigenart des Materials, wie dies schon oft genug ausgesprochen worden, legt allerdings strenge ästhetische Beschränkungen in einer stilgerechten Behandlung auf, allein die chaldäischen und assyrischen Baumeister waren recht eigentlich die Sklaven des Baustoffes und wußten nicht einmal die Vorteile aus ihm zu ziehen, welche feine Weichheit und Bildungsfähigkeit nahe legen mußten, wenn sie nach Schönheit statt nach Massenhaftigkeit hätten streben wollen.

Man hat die Wandverkleidung und Inkrustration mit Metall, Schmelztafeln und edeln Steinen von dem altorientalischen Brauche, die Wände mit

Wert der  
Wandver-  
kleidung.

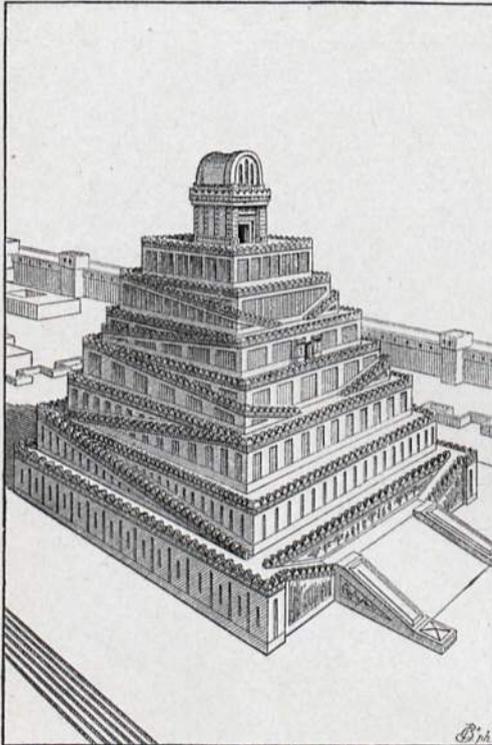


Fig. 74. Chaldäischer Tempel über quadratischem Grundplan mit doppelter Rampe. Nach Chipiez.

Teppichen zu behängen, abgeleitet. Es mag dies richtig sein, ebenso daß die Armeligkeit des Materials zu diesem Verfahren geführt hat. Die Inkrustration ist aber überdies ein bequemes Mittel, eine mangelhafte architektonische Durchbildung zu verhüllen. Ein Baukünstler, welcher es versteht, selbst bei einem minder gefügigen Material, durch Formen, Gliederungen, Profile, architektonische Dekoration dem Bau ein gefälliges Aussehen zu geben, wird das Inkrustitutionsverfahren und sein Verhüllen und Bemänteln nie gegen diese feinere architektonische Ausgestaltung austauschen wollen. Uebrigens ist gegenüber der chaldäisch-assyrischen Baukunst das Urteil noch nicht spruchreif, weil manche Einzelheiten aus den bisherigen Funden und Entdeckungen viel zu wenig bekannt sind. So viel scheint aber doch zuverlässig, daß, — wie für den Baumeister am Euphrat und Tigris das Bauen mehr ein Aufschichten und Anfügen, ein Auftürmen und Anreihen war als wirklich ein wissenschaftliches Konstruieren und plan-

mäßiges Komponieren bei genauer Berechnung von Last und Kraft und folglich nur mit dem Aufwand der notwendigen Mittel, — ebenso auch die Schönheit nicht aus dem Baue heraus entwickelt werden sollte, sondern durch äußeres Anfügen und Verkleiden. Dabei muß aber doch die Unterordnung der Plastik und Malerei unter die architektonische Gesamtwirkung, sowie die stilistische Behandlung des Ornamentes anerkannt werden.

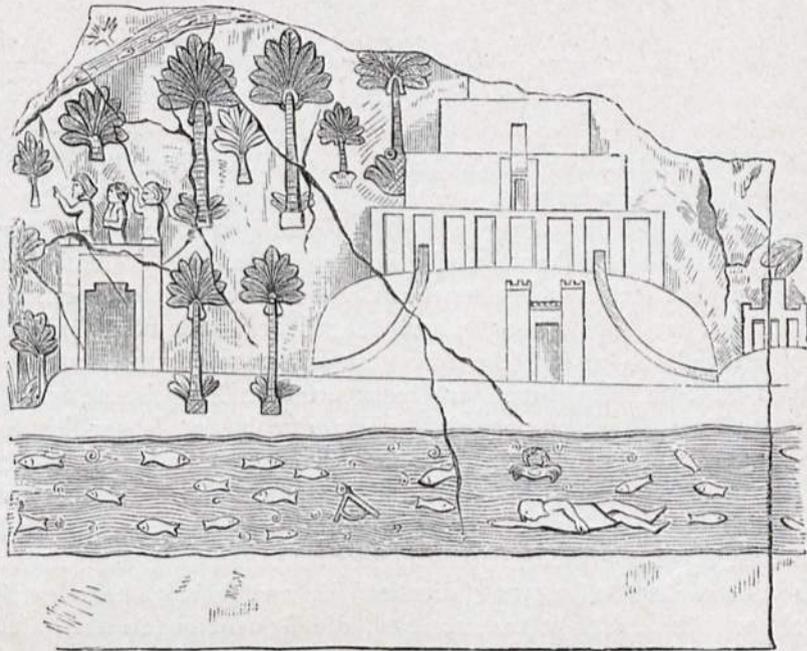


Fig. 75. Stufenturm auf einem Relief. Kojundjik.

Am ungünstigsten lautet das Urteil, wenn der Grundsatz festgehalten und angewendet wird, daß im ästhetischen Sinne Bauen vorzüglich die Kunst, schöne Räume abzugrenzen, bedeutet. Hierin liegt sicherlich des assyrischen Baumeisters schwächste Seite. Zu welch winzigen dunkeln Gelassen führen die mit so viel Aufwand von Stufe zu Stufe geführten Rampen der Tempel. Auch der ägyptische Tempel schließt mit dumpfen Gemächern ab, aber er besitzt doch die großartigen Vorräume der Peristyle und Säulenhallen, hier fand sich nichts Aehnliches, auch in den Königspalästen nicht. Man mag freilich mit in Anschlag bringen, daß die klimatischen Verhältnisse, zumal in Chaldäa, nicht oder weniger dahin drängten, helle, lichte, große Räume zu schaffen.

Wenn man sich schließlich fragt, welchen Gewinn die klassisch entwickelte Baukunst aus den Denkmälern der Assyrer und Chaldäer gezogen hat, und wie viel sie aus denselben behalten konnte, so wird man sehr wenig oder nichts finden, das unbedingt in Mesopotamien geborgt worden, von der Kunst des Wölbens abgesehen, welche aber von den Aegyptern früher geübt ward. Die Architektur der letzteren ist überhaupt in kunstgeschichtlicher und ästhetischer Beziehung viel bedeutungsvoller als die Bauten in Chaldäa und Assyrien. Ja, es ist merkwürdig, daß, nachdem die Griechen im heroischen Zeitalter so viele Formen und Bildungen von den Asiaten angenommen hatten, ihre klassische Kunst die meisten derselben als unbrauchbar und mit dem griechischen Schönheitsinn unvereinbar wieder ausschied.

Baukunst  
als  
Raumbe-  
grenzung.

#### IV. DIE DENKMALE CHALDÄISCH-ASSYRISCHER BAUKUNST.

Bis zu den französischen und englischen Forschern der neuern Zeit, Botta, Layard, Place, Loftus u. a., war von der Geschichte und Kunstgeschichte Babyloniens und Assyriens nur wenig wirklich Verlässiges bekannt. Die Forschungen und Entdeckungen sind heute noch lange nicht abgeschlossen. Gut erhaltene Bauten werden aber kaum gefunden werden. Die zerstörende Hand der Eroberer und Plünderer und das Feuer haben überall arg gehaust, — noch heute werden die Ruinen vielfach als Fundgruben von Backsteinen durchwühlt —, und über alles üben Zeit und Unwetter ihr Recht an dem Ziegelstein, welcher, wenn er bloß an der Sonne getrocknet wird, ohne durch das Feuer hindurchzugehen, ihren Einflüssen nicht widerstehen kann. An sehr vielen Orten in Chaldäa und Assyrien erheben sich über das flache Land einsame Hügel mit ziemlich steilen, von den Regengüssen aus- und abgewaschenen Böschungen, es sind Schutthügel von Palastanlagen oder hohen Stufentürmen. Die letzteren werden als Tempel betrachtet; ob alle dieser Bestimmung dienten, ist zweifelhaft, kein einziger ist annähernd wohl erhalten. Etwas leichter ist es, die Grundlinien der Paläste nachzuzeichnen, aber auch nicht mehr. Keine Decke, kein Obergeschoß, kein vollständiges Gemach mit der innern Ausstattung ist bisher aufgefunden worden: alles ist zerstört, zerbröckelt, zer schlagen, ausgewaschen. Die Berichte aus alter Zeit sind mangelhaft oder unverständlich, die Inschriften ungenau und unbestimmt, die Bauten in den Reliefdarstellungen schwer zu deuten. Man hat sogenannte Restaurationen versucht, das ist, Nachbildungen, worin nach den besten Quellen das Fehlende an den Bauruinen ergänzt und das ursprüngliche Aussehen bestmöglichst veranschaulicht wird. Sie haben ihren hohen Wert, sind aber hier doch in manchen Beziehungen unzuverlässig, weil zu wenig bestimmte Anhaltspunkte gegeben sind.

Besondere Erwähnung fordern die Ruinen der Tempel und Paläste. Daß der Stufenturm nicht die einzige Form des Tempels gewesen, ist sehr wahrscheinlich, doch läßt sich nichts Bestimmtes sagen. Trotz der Verschiedenheit

im einzelnen haben alle Stufentempel das gemeinfam, daß sie sich aus rechtwinkligen Prismen zusammensetzen, deren Umfang von Terrasse zu Terrasse abnimmt, so daß ein solcher Tempel ganz das Aussehen einer Stufenpyramide gewinnt. Herodot giebt die Grundzüge, wenn er vom Stufen-

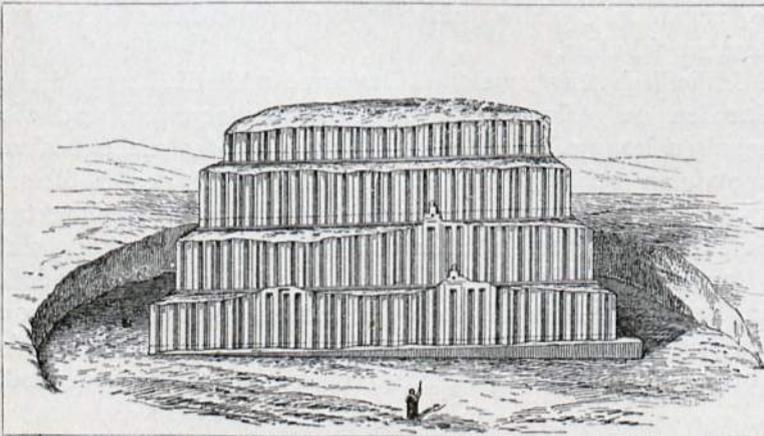


Fig. 76. Jetziger Zustand des Stufenturmes zu Chorfabad. Nach Place.

Ueberreste.  
Restaurationen.

Die  
Tempel.

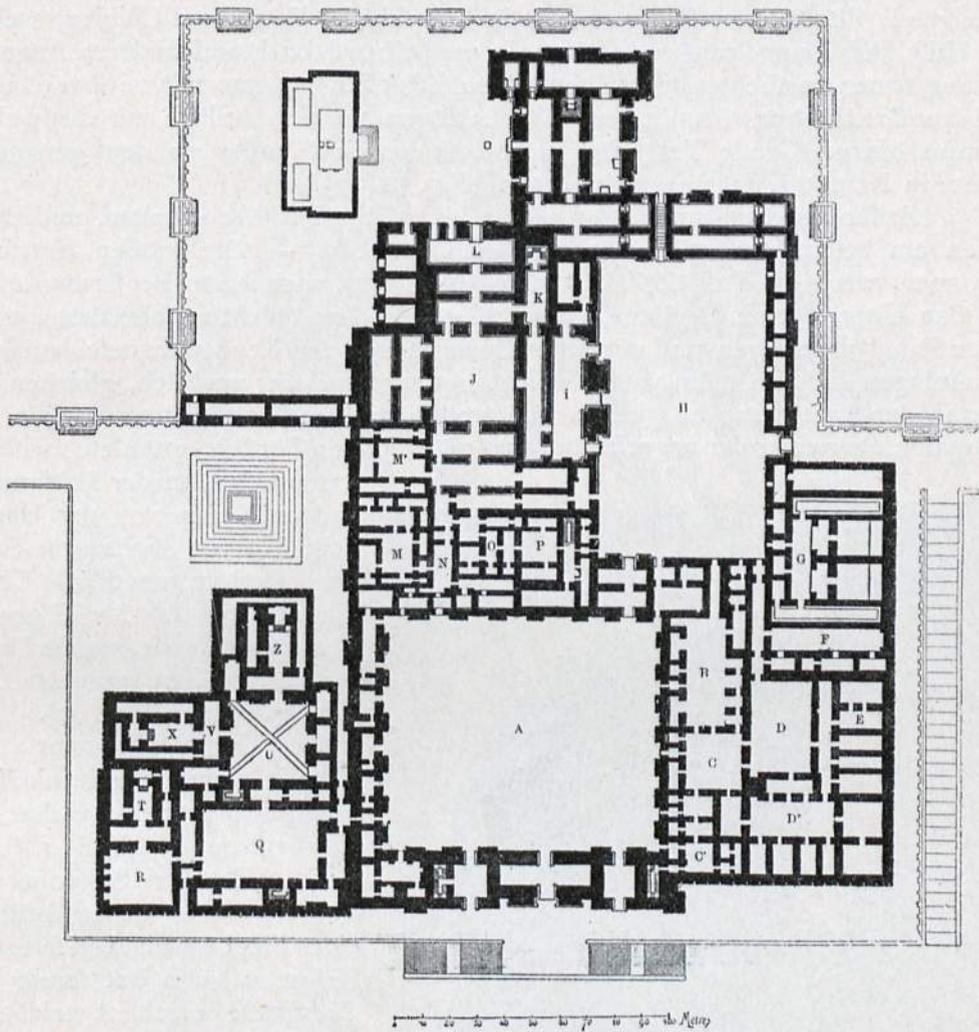


Fig. 77. Grundriß zum Palaste Sargons zu Chorfabad. Nach Place.

tempel des Bel im heutigen Babil schreibt: es ist ein regelmäßiges Viereck, welches nach allen Richtungen zwei Stadien (370 m) mißt. In der Mitte erblickt man einen maffiven Turm, der in der Länge und Breite ein Stadion (185 m) hält. Ueber diesen Turm erhebt sich ein anderer, über dem zweiten ein dritter u. f. w., so daß man deren acht zählt. Man steigt von außen empor mittels einer Rampe, welche rings um die einzelnen Geschosse herumläuft. Ungefähr in der Mitte des Aufstiegs ist ein Gemach mit Sitzen, wo diejenigen ausruhen, welche bis zur Höhe hinansteigen wollen. Im obersten Turme befindet sich ein großes Heiligtum und darin ein großes, reich ausgestattetes Ruhebett mit einem goldenen Tische daneben u. f. w. — Die Zahl der Stufen war verschieden, drei nach der Dreizahl der Welten mit ihren Göttern, fünf oder sieben entsprechend der Zahl der Planeten, ohne oder mit Hinzurechnung von Sonne und Mond. Wie früher bemerkt wurde, führte zu Gemächern in den oberen Stockwerken oder zum Heiligtum auf der Plattform

entweder eine Treppe, wie in Mugair, oder eine Rampe, das ist, eine schräg ansteigende Fläche oder Fahrweg, wie in Chorfabad. Perrot und Chipiez, welche mit Hilfe der Tempelruinen in Mugair und Chorfabad und anderer Angaben Restaurationen verfuhrten, unterscheiden zunächst Stufentürme mit rechteckigen und quadratischen Grundrissen. Diesen fügen sie eine Anlage mit doppelter Rampe hinzu. Große Tempeltrümmer befinden sich, außer an den genannten Orten, in Nimrud, in Balawat u. s. w. (Fig. 70—75.)

Die  
Paläste.

Besser als die Tempel sind einige königliche Paläste erhalten, und unter diesen am besten der Palast Sargons in Chorfabad. — Die großen Herrscher begannen, wenn die Verhältnisse es gestatteten, sofort nach ihrem Regierungsantritt den Bau einer eigenen Residenz, wobei sie es manchmal nicht verschmähten, einen ältern Palast umzulegen und mit dessen Beutestücken den Neubau zu beschleunigen. Die Anlagen sind an Umfang und Einrichtung untereinander ungleich, gleichen sich aber in der Anordnung im ganzen und großen und im Grundplane. Sargon, ein Ufurpator, aber einer der siegreichsten und glänzendsten Fürsten, gründete zwischen

722 und 705 in der Entfernung einiger Meilen von der Hauptstadt Nineveh eine eigene Stadt Dur Sarkin, am Flusse Chaufer, welcher sich Moful gegenüber in den Tigris ergießt. Ueber den Ruinen liegt heute das Dorf Chorfabad (Fig. 77). Die breite Umfassungsmauer beschreibt ein rechtwinkeliges Parallelogramm, in welches die Palaftanlage in gleicher Form einschneidet. Ihre Seiten messen 1750 und 1645 m; sie bedeckt einen Flächenraum von fast zehn Hektaren; man hat ferner die Thonmasse berechnet, welche für den Riefenbau notwendig war und kam zur ungeheuren Ziffer von 1,350,524 Kubikmeter. Der Haupteingang ist der Stadt zugekehrt; hohe Treppen oder Rampen mußten hinaufführen, da der Palast auf einer Terrasse liegt, welche der Höhe der Stadtmauer gleichkommt. Hohe Propyläen mit turmartigen Bastionen erheben sich über den im Halbkreis gewölbten Pforten. Am mittleren Thore halten Ninip, der assyrische Herakles, und sechs Stierkolosse Wache; je ein Paar kleinerer Stiere steht an

Chorfabad

Größe.

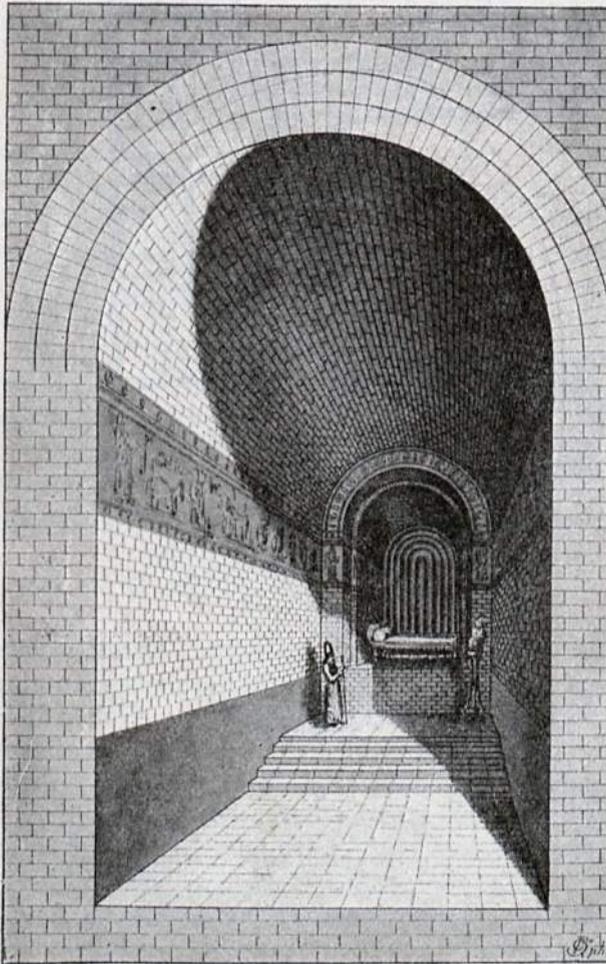
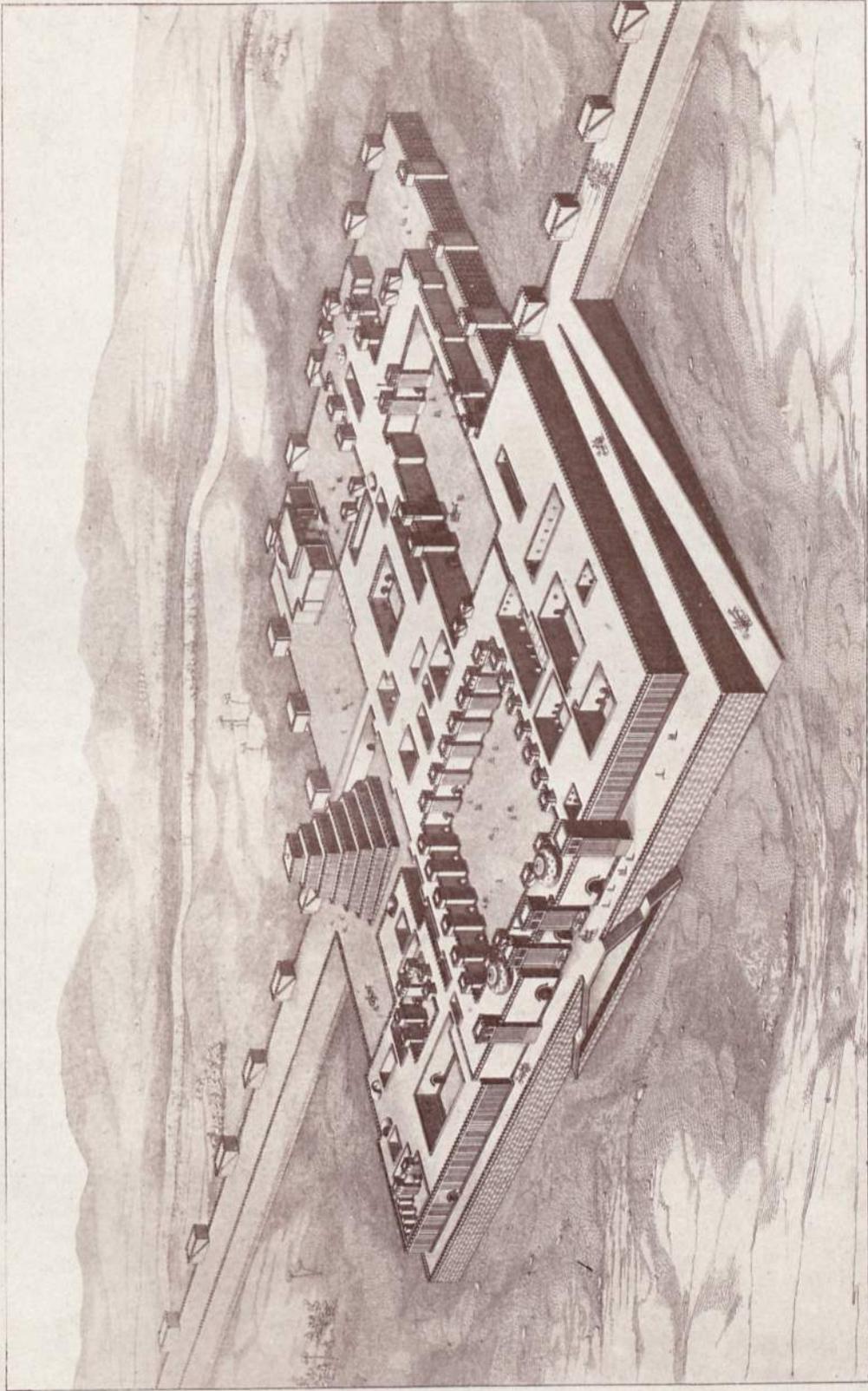


Fig. 78: Perspektivische Ansicht des Harems zu Chorfabad.  
Nach Place und Chipiez.

ASSYRISCHE BAUKUNST.



PALAST SARGONS ZU CHORSABAD AUS DER VOGELSCHAU VON SÜDOST HER.

Rekonstruktionsversuch von F. Thomas. Nach Place.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte.

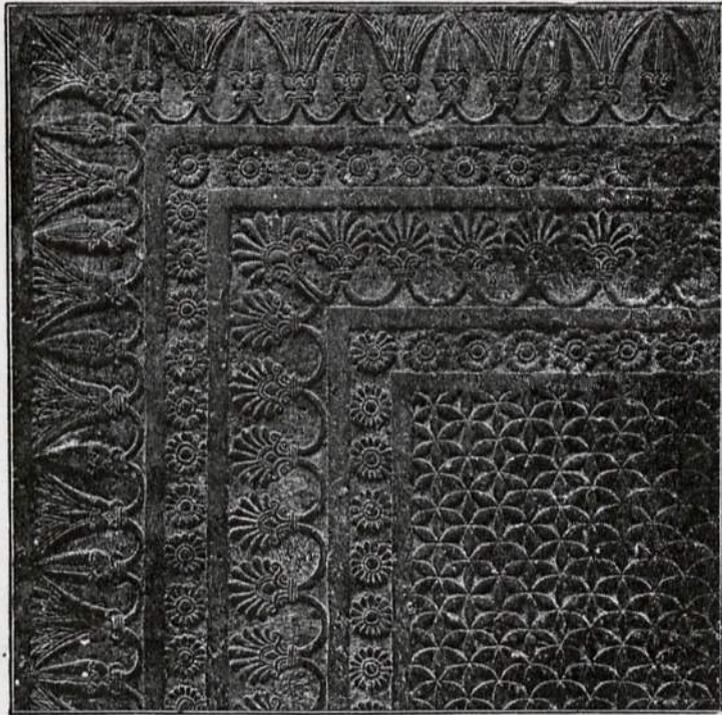
Lithdruck und Verlag von Benziger & Co., Einsiedeln.



den Seitenthoren. Dieser monumentale Eingang führte in einen großen Hof A, welcher einen Flächenraum von 9373 Quadratmeter hat. — Ein Blick auf den Grundriß des Palastes (Fig. 77) zeigt sofort, daß alle Räume sich um diesen Hof gruppieren, und dann wieder um die Höfe I, U, D sich zu drei eigenen Gruppen zusammenschließen. Mit Recht hat man darin die drei Hauptteile erkannt, welche seit ältester Zeit zu einem orientalischen Fürstenhause gehören, — einzelne Funde und die Ausstattung unterstützen die Ansicht.

Diese drei Teile sind das Serail oder der eigentliche Palaß mit den Empfangs- und Prunkfälen, der Harem mit den Privatgemächern des Fürsten und der Frauenwohnung, endlich der Khan oder die Wirtschaftsräume und die Wohnung der niedern Dienerschaft (Fig. 78). — Demzufolge haben wir in dem Hofe J mit den anstoßenden Räumen I, K, L u. f. f. das Serail zu suchen. Ein zweiter monumentaler Eingang führt von Nordosten bei H zu demselben. Die sich an den Hof anschließenden Säle sind 32 m lang, 8 m breit und zeigen eine glanzvolle Ausstattung. An den Eingängen stehen Stierkolosse, die gewölbten Thore sind mit emaillierten Ziegeln umrahmt. An den Wänden ziehen sich die in Kalksteinen skulptierten Reliefbänder hin: da schreitet der König einher im vollen königlichen Schmuck, welcher besonders die höchste Entwicklung der Kunstweberei und der Verarbeitung des Metalls bezeugt; den Herrscher umgeben die Tartane oder Heerführer, bartlose Eunuchen folgen mit eroberten Beutestücken u. f. f.; die Schilderungen von Feldzügen und Belagerungen geben Anlaß zu Darstellungen von Städten und Tempeln, von Gärten und leichtgebauten Pavillons, aber auch von grausamen Hinrichtungen und Schlächtereien zu Ehren des Gottes Assur etc. Ueber diesen Sockelstreifen laufen Frieße mit schönen emaillierten Thonplatten ringsum. Selbst die Thürschwelle sind mit Inschriften oder eingegrabenen Teppichmustern geschmückt (Fig. 79).

Die zweite Gebäudegruppe schließt sich an die Höfe Q und besonders U an, es ist der Harem, daher nach orientalischer Sitte streng abgeschlossen und nur von zwei Seiten zugänglich. Einige Gemächer zeigen geschmackvolle Mosaikbänder aus glasierten Ziegeln; vom blauen Grunde heben sich Löwen, Stiere, Adler, Barken, Bäume ab, die Zeichnung ist mit gelber Lokalfarbe aufgetragen,



Hauptteile.

Fig. 79. Schwelle in Chorbabad mit skulptiertem Teppichmuster.  
Nach Photographie.

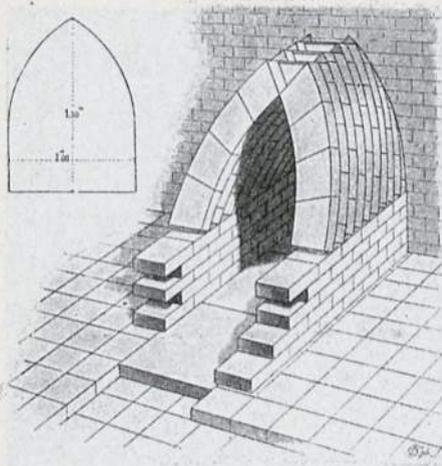


Fig. 80. Perspektivische Ansicht eines Spitzbogen-Kanals zu Chorsabad. Nach Chipiez.

daß er in seinem Palaste Sandelholz, Ebenholz, Cedern, Tamarisken, Pinien, Cypressen, Samalcypressen und Pistazienholz, sowie Kaamsi (?) verwendet habe; in den Pforten habe er Wendeltreppen nach Art der assyrischen angebracht und oben Balken von Pinien und Cypressen gelegt. Die silberne Tafel spricht von Thorflügeln aus Cedern- und Cypressen-, von Sandel- und Ebenholz. Die ganze Palastanlage umfaßt mehr als zweihundert Säle und Gemächer und über dreißig offene Höfe, alle in der Gestalt von Parallelogrammen, so daß sich die Grundform des Ganzen in den Gebäudegruppen und im einzelnen stets wiederholt. Während die bewohnten Palastteile über der Erde zerfallen waren, boten bei der Entdeckung die unterirdischen ein besonderes Interesse durch ein wohlerhaltenes Netz von Abzugsröhren und Kanälen, welche die Bestimmung hatten, alles sich ansammelnde Wasser abzuleiten. Fast in allen Gemächern befindet sich in dem gegen die Mitte sanft geneigten Bodenbeleg eine runde Oeffnung, welche mittels einer vertikal angelegten, aus Ziegelsteinen gebauten Leitung in einen horizontalen Abzugskanal mündet, welcher hinwieder mit einer Hauptkloake in Verbindung steht. Die Kanäle haben eine halbkreisrunde oder ovale Wölbung oder auch die Form des Spitzbogens (Fig. 80). Das zum Bau benützte Material ist auch hier der Ziegelstein, welcher in der für den Platz, den er in der Wölbung einnahm, nötigen Form hergestellt wurde. Da die Höhe einer Seitenwand vier Stück erforderte, so brauchte es in Rücksicht auf den Wechsel des Keilschnitts und der Kurven auch vier verschiedene Formen. Die Wölbungssteine wurden nicht lotrecht, sondern in bedeutender Neigung geschichtet, was eine raschere Arbeit förderte. Dergleichen Kanäle, wie sie Place für Chorsabad nachwies, fand Layard auch in Nimrud und Kojundjik.

Wenn man den Palast Sargons als Ganzes betrachtet, die verständnisvolle Anlage praktischer Vorrichtungen, die Pracht der Ausstattung und die Vollendung desselben während der Regierungszeit des Herrschers mit in Anschlag bringt und bedenkt, daß bei dem Riesenwerke dem Architekten keine Entwicklung in die Höhe durch mehrere Stockwerke, sondern nur in horizontaler Ausdehnung gestattet war, so muß der Palast in Chorsabad als eines der staunenswertesten Bau- denkmale betrachtet werden (Fig. 81).

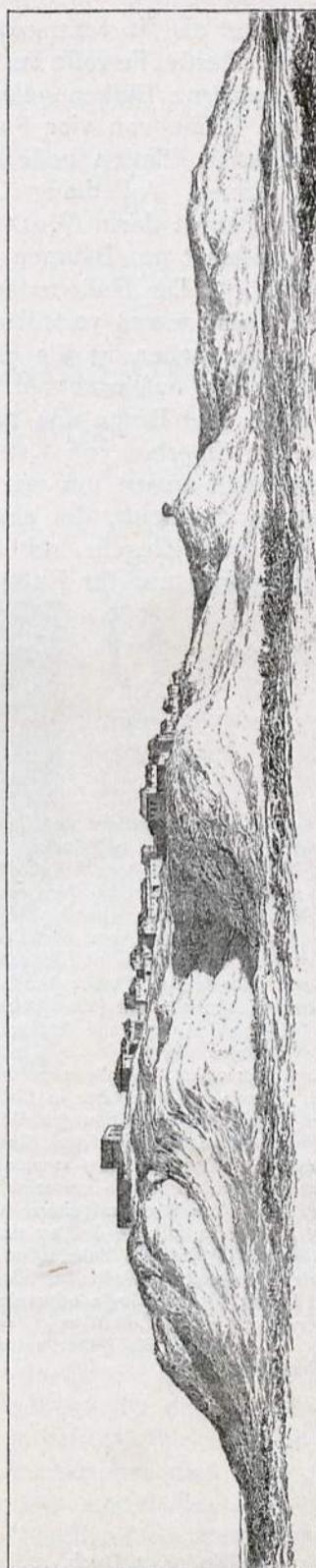
durch Ausparung des Grundes mit Blau und Schwarz schattiert, durch Weiß erhellt u. f. f. — In den Wirtschaftsräumen um den Hof D waren noch die Küche und Vorratskammern, die Bäckerei, Marställe u. dgl. zu erkennen. — Zwischen dem Harem, Serail und der Stadtmauer erhob sich ein Stufentempel, vier Terrassen von 6 m Höhe sind noch erhalten; an der Südwestecke beginnt die aufsteigende Rampe.

Im Grundteine des Palastes entdeckte Place einen Schrein aus Alabastrer mit beschriebenen Tafeln von Gold, Silber, Kupfer, Blei, Zinn und Marmor. Die Goldtafel befagt, daß Sargon in der von ihm gegründeten Stadt den Göttern Hea, Sin, Samas, Raman und Ninip Tempel gebaut,

Trümmer und Ueberreste von zwei Palästen finden sich in Kojundjik beim alten Nineveh; der südliche wurde von Sanherib erbaut, er gleicht der Anlage nach dem in Chorfabad; der nördliche ist ein Werk Assurbanipals; weder der eine noch der andere sind vollständig bloßgelegt. Höchst merkwürdig sind ferner die Ueberreste vom Palaste Assur-natsfir-habals in Nimrud, dem alten Kalach. Am Eingange stehen geflügelte Löwen mit menschlichem Oberkörper. Das Innere ist mit den besten Skulpturwerken geschmückt, welche anderwärts besprochen werden sollen. Ebenso interessant sind die dekorativen Malereien auf Stucco in mehrfach getheilten Friesstreifen oder solche aus glasierten Thonplatten.

Die Paläste in Babylon und an sehr vielen andern Orten sind theils gänzlich zerstört, theils liegen sie noch unter mächtigen Schutthügeln begraben. Von den Bauten in Babylon berichtet unter anderm Herodot, daß diese Stadt wie keine der bekannten Städte eingerichtet war. «Fürs erste läuft um dieselbe ein tiefer, breiter, wasserreicher Graben, sodann eine Mauer mit einer Breite von fünfzig Ellen und einer Höhe von zweihundert Ellen. . . . Indem man den Graben austach, benützte man die ausgehobene Erde zu Ziegeln, welche in den Oefen gebrannt wurden. Auch brachte man in der ganzen Ringmauer Türme und hundert Thore an, die letzten durchaus von Erz mit samt den Pfosten und Stürzen.» Die Ausdehnung der äußeren Stadtmauer Babels beziffert Herodot auf 480 Stadien; ist die Angabe richtig, dann bedeckte die Stadt einen dreimal größern Flächenraum als das heutige Paris. Er berichtet ferner: «Die innere Stadt, welche voll von drei- und vierstöckigen Gebäuden ist; wird von lauter geraden Straßen in der Länge und querüber durchschnitten. Die Querstraßen münden durch Thore in den Mauerwall auf den Strom aus; der Thore, welche gleichfalls von Erz waren, gab es also ebensoviele wie der Gassen.» Auch die sogenannten hängenden Gärten der fabelhaften Semiramis werden erwähnt. Bei Diodor heißt es davon: «Jede Seite der Anlage war vierhundert Fuß lang; sie zog sich bergan und hatte mehrere hintereinander liegende Terrassen, in der Art, wie man es in den Theatern sieht. Unter diesen abgestuften Anlagen, waren gedeckte Hallen, welche die Last des Gartens trugen; die nächstfolgende war immer

Kunstgeschichte, I. Bd.



Andere  
Palast-  
bauten.

Babylon.

Fig. 81. Hügel und Dorf Chorfabad. Nach Botta.

etwas höher als die vorangehende. Die letzte Halle war fünfzig Fuß hoch, auf ihr ruhte die oberste Terrasse des Gartens, sie erreichte die Höhe der Stadtmauer. Oben waren steinerne Balken gelegt, welche mit den Fugen eine Länge von zehn und eine Breite von vier Fuß hatten; dann folgte Mauerwerk, welches wiederum mit bleiernen Platten bedeckt war, damit die Feuchtigkeit nicht in die untern Räume drang. Auf diesen Grund war Erde aufgeschüttet, hoch genug, daß die größten Bäume darin Wurzeln schlagen konnten. Der Boden war geebnet und dicht bepflanzt mit Bäumen aller Art, deren Größe und Schönheit einen schönen Anblick bot. Die Hallenreihen erhielten dadurch Licht, daß sie übereinander vorragten; darin waren verschiedene königliche Gemächer angelegt» u. f. w.<sup>1)</sup>

Am besten ist die Umfassungsmauer von Dur Sarkin, der Stadt Sargons erhalten. Sie beschrieb ein Rechteck, dessen Seiten 1,760 und 1,685 m betragen und hatte eine Breite von 24 m. Sie besteht aus Rohziegeln, welche auf einem steinernen Unterbau von 1,10 m Höhe ruhen. Von 27 zu 27 m erheben sich Thore, welche nach außen um vier Meter vorspringen. Mit Bastionen flankierte Türme führen in die Stadt, die einen einfach und schmucklos, andere mit Archivolten aus glasierten Ziegeln, mit Stierkolossen und hohen Reliefgestalten geschmückt; letztere waren nur für Fußgänger bestimmt.

## LITTERATUR.

- Botta et Flandin*, Monument de Nineve. Paris 1846—1850.  
*Layard*, The monument of Nineveh. London 1849—1853.  
 — Nineveh and its remains, in deutscher Uebersetzung von Meißner. Leipzig 1850.  
 — a popular account of discoveries of Nineveh, deutsch von Meißner. Leipzig 1852.  
 — Fresh discoveries. London 1853.  
 — Nineveh und Babylon, deutsch von J. Zenker. Leipzig 1856.  
*J. Ferguson*, The Palaces of Nineveh and Persepolis restored. London 1851.  
*W. Vaux*, Nineveh and Persepolis. London 1851. Deutsch von J. Zenker. Leipzig 1852.  
*Weissenborn*, Nineveh und sein Gebiet. Erfurt 1851. 1856.  
*G. F. Grotefend*, Anlage und Zerstörung der Gebäude zu Nimrud nach den Angaben in Layards Nineveh. Göttingen 1851.  
*V. Place*, Nineve et l'Assyrie, avec des essais de restauration par Thomas. Paris 1866—1869.  
*Loftus*, Travels and Researches in Chaldaea and Susiana. London 1857.  
*Opperi*, Expédition scientifique en Mésopotamie. Paris 1859.  
 — Grundzüge der assyrischen Kunst. Basel 1872.  
*G. Rawlinson*, The five great monarchies of the ancient eastern world. London 1862—67.  
*Rassam*, Excavations and Discoveries in Assyria. London 1882.  
*F. G. Pinches*, Assyrian Antiquities. Guide to the Koyunjik Gallery. London 1883.  
*Perrot et Chipiez*, histoire de l'art dans l'antiquité. II. Chaldée et Assyrie. Paris 1884.  
*Fr. Kaulen*, Assyrien und Babylonien, 4. Aufl. Freiburg i. B. 1891.  
*E. Babelon*, Histoire ancienne de l'Orient, continuée par Fr. Lenormant. Quantin, Paris.  
 — Manuel d'Archéologie orientale. Quantin, Paris.  
*Photographs from the Collections of the British Museum*, taken by S. Thompson. London, W. A. Mansell & Co.  
 Vergleiche die früher unter Aegypten genannten, teilweise reich illustrierten Geschichtswerke und Kunsthandbücher.

<sup>1)</sup> Diodor, 2. Buch, 10.

### III.

## BAUKUNST DER PERSER, SASSANIDEN, HEBRÄER, PHÖNIKER.



Fig. 82. Das Grab des Cyrus. Nach J. Dieulafoy.

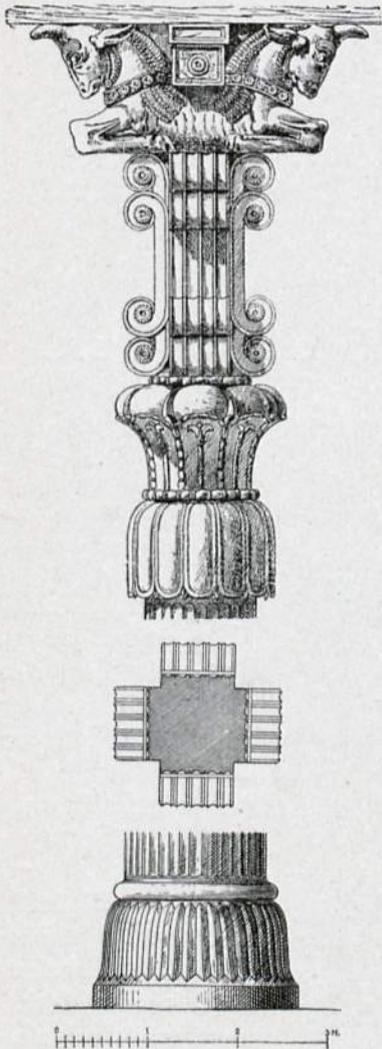
**B**esitzt die chaldäisch - assyrische Kunst den hohen Vorzug der Originalität, so kann dies von den künstlerischen Leistungen der *Perser* nicht gesagt werden. Verschiedene Einflüsse, assyrische, ägyptische, griechische, besonders kleinasiatische, kreuzen sich in denselben. Den Assyrern sind die geflügelten

Ver-  
schiede-  
dene  
Einflüsse.

Genien und Stierkolosse an den Eingängen, den Aegyptern der charakteristische Hohlkehlenfries entlehnt. Von Kambyfes, Dareios und Xerxes wird berichtet, daß sie griechische Künstler in ihrem Sold unterhielten, von Xerxes, daß er griechische Kunstwerke entführt habe. Auf griechische Technik und Kunstüberlieferungen weisen persische Säulenschäfte, Skulpturen, ornamentale Formen hin, auf kleinasiatischen, insbesondere lykischen Einfluß die Hinübernahme der Holzkonstruktion in den Steinbau bei den Felsengräbern. Die Abhängigkeit von fremden Kunstschulen bezieht sich aber nur auf die bezeichneten Punkte; in andern Formen und im Inhalte wahrt der persische Künstler seine Freiheit; wo der griechische Meißel für die Großkönige thätig ist, dient seine technische Ueberlegenheit nur dazu, das persische Motiv mit hellenischer Gewandtheit auszupprechen.

Große und principielle Abweichungen von der chaldäisch-assyrischen Bauweise einerseits und von der klassisch-griechischen Konstruktion andererseits ergaben sich für die persische Architektur aus der Wahl und Verbindung der Bau-

Eigentümlichkeiten  
infolge des  
Baustoffes.



Malerische  
und  
monumen-  
tale Wir-  
kung.

Bildung  
der Säule.

Fig. 83—85.

Säule von der Halle des Xerxes zu Persepolis. Nach M. Dieulafoy.

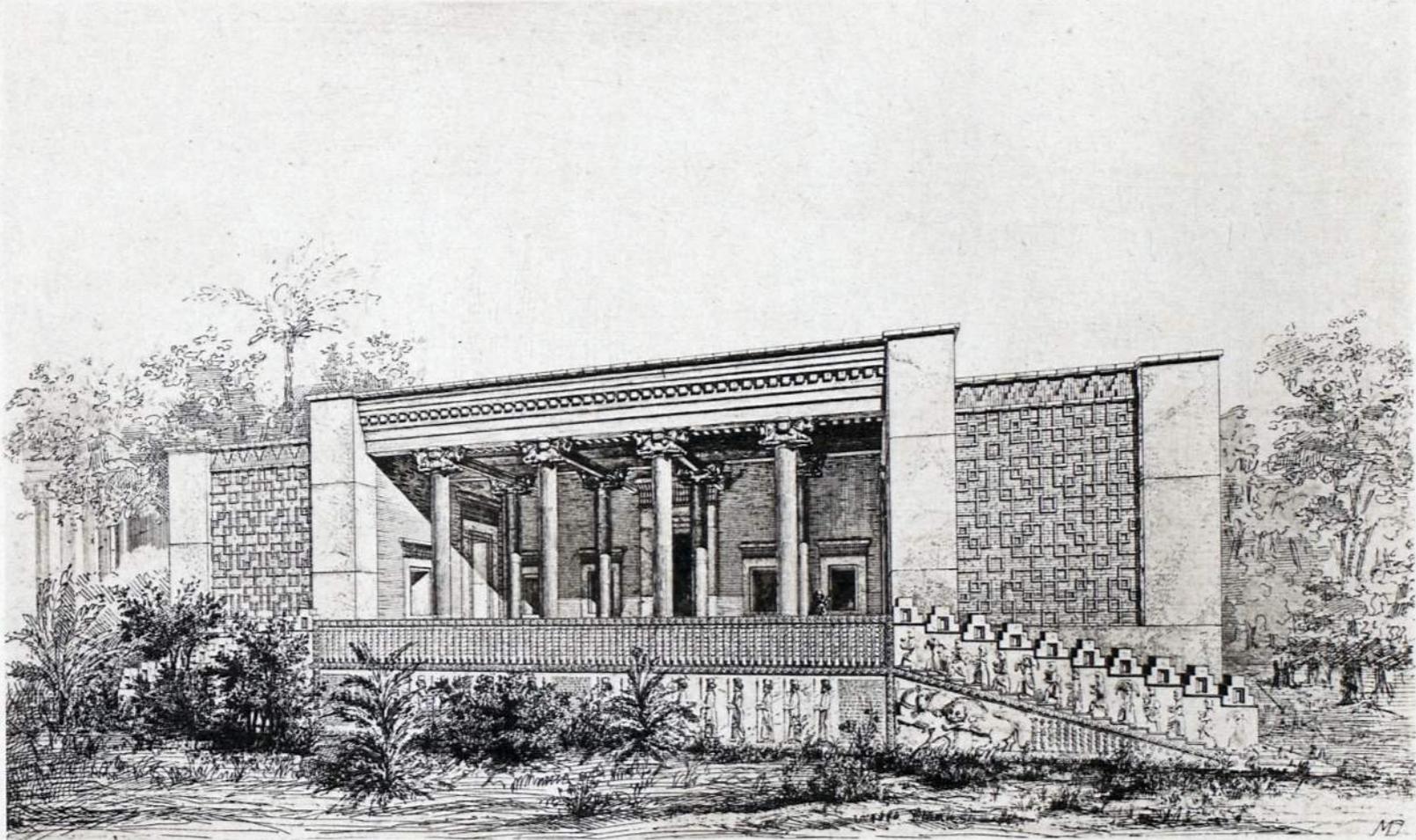
stoffe. Sie verwandte nämlich große Steinquadern, zumeist Marmor, Backsteine und Holz. Die persische Konstruktion beruht auf dem Architrav- und Hallenbau mit steinernen Säulen, Thoren, Fensterrahmen, Treppen, während die Mauerteile zumeist aus Backsteinen aufgeführt, der Architrav und die Deckbalken dagegen aus Holz gezimmert wurden. Daraus ergeben sich mannigfache charakteristische Eigentümlichkeiten. — Die Säulen werden überaus hoch und schlank bis zu 10,5 m mit 1,4 m im untern Durchmesser gebildet und in sehr großen Entfernungen von einander gestellt. Der aufliegende hölzerne Architrav wurde wahrscheinlich mit Bronze bekleidet; auf ihm ruhen die Querbalken der Decke, deren Köpfe den jonischen gezahnten Fries bilden. Das Dach war wahrscheinlich flach und mit einer festen Lehmdecke überzogen. Gegenüber den assyrischen Bauten mußten die persischen Hallen überaus leicht und gefällig, malerisch erscheinen. Aber auch ein großartiges monumentales Aussehen durfte ihnen nicht fehlen, da die Perfer hierfür besonders viel Sinn und Geschmack zeigen. Es beweisen dies die historischen Inschriften und Reliefbilder, womit die Könige ihre Großthaten an hohen Felsenwänden verewigten, noch mehr die Wahl großer romantischer Gebirgsterrassen, auf welche sie ihre Paläste kühn und keck hinpflanzten. Diese Vorliebe für die Verbindung des Malerischen und Monumentalen möchte wohl der höchste ästhetische Vorzug der persischen Denkmäler gewesen sein.

Ganz eigentümlich ist die Gestaltung der Säule (Fig. 83—85). In der gewöhnlichsten Form besteht die Basis aus einer runden Platte und einem glockenförmigen, geschmackvoll mit fallenden Blättern verkleideten Sockelglied. Ein Wulst bildet den

Uebergang zum Schaft, welcher mit jonischen Kannelüren geschmückt, sich mäßig verjüngt. Als Kapitell dienen die Vorderteile zweier Stiere, Leuen oder Ungeheuer, in deren mittlere Einfattelung ein Querbalken eingelegt wurde. Gewöhnlich werden aber zwischen dem Schaft und diesem Tierkapitell noch andere Glieder eingeschoben: erst ein mit fallenden Blättern geschmückter Knauf, dann ein glockenförmiges, dem ägyptischen Lotoskapitell ähnliches Motiv, endlich ein vierseitiges Prisma, an welches sich auf allen Seiten Voluten mit einfacher oder doppelter Schnecke anlehnen. Die Voluten gleichen ganz dem Polster des jonischen Säulenhauptes, nur daß sie hier senkrecht angebracht werden. Die phantastische Bildung ist in den meisten Teilen der Holzsznitzerei entlehnt und erscheint gebrechlich und spielend; eine organische Ausgestaltung oder konstruktive Berechtigung darf man vollends nicht darin suchen. Die Tiere am Kapitell, welche wir auch in Indien, Kleinasien etc. finden, haben sinnbildliche Bedeutung.



PERSISCHE BAUKUNST



REKONSTRUKTION DES DARIUS-PALASTES ZU PERSEPOLIS.

(Nach M. Dieulafoy, L'Art Antique de la Perse. — Paris, Librairie des Imprimeries réunies.)

Erst der große Cyrus begann, sein Volk mit höherer Gefittung bekannt zu machen. Von ihm und seinen Nachfolgern aus dem Stamme der Achämeniden wurden die Prachtbauten begründet, welche einst viel bewundert, heute nur noch durch wenig, arg verwüstete Trümmer bezeugt werden. Dieselben befinden sich in dem von Cyrus angelegten Pafargada, in Persepolis (Fig. 86) mit den Palästen und Bauten des Dareios und Xerxes, in Istakhar, das aus den Trümmern von Persepolis erbaut wurde, und in der Hauptstadt Susa. Eigentliche Tempelbauten weihten die Perfer den Göttern nicht, nur Altäre und Türme für das heilige Feuer kommen vor.

Beginn der  
Kunstthätigkeit unter  
Cyrus.

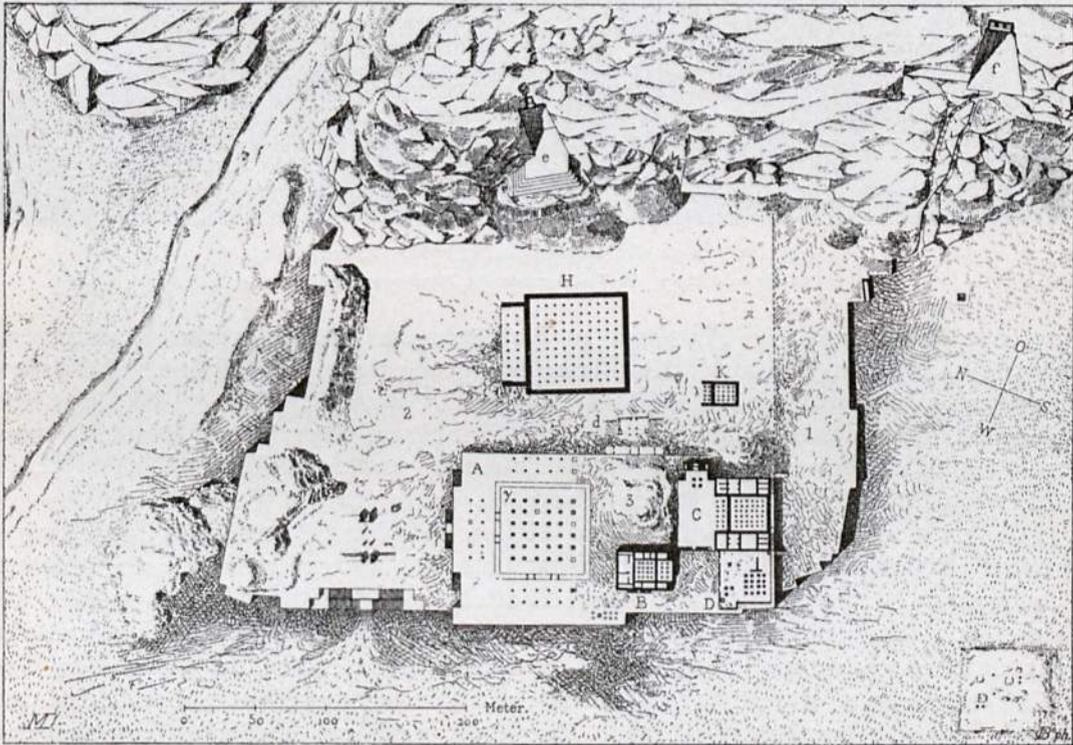


Fig. 86. Grundriß von Persepolis. Nach M. Dieulafoy.

a Grosse Treppe. b u. d Säulenhallen. e u. f Königliche Hypogeen. A Halle des Xerxes. B Palaß des Dareios. C Palaß des Xerxes. D Palaß des Artaxerxes. H Halle der hundert Säulen. K Kleine Säulenhalle. 1) Untere Lage. 2) Mittlere Höhenfläche. 3) Oberste Lage.

Das älteste Denkmal ist das Grab des Cyrus (Fig. 82) in Pafargada; über sechs gewaltigen quadratischen Stufen aus weißem Marmor erhebt sich aus demselben Material in der Gestalt eines Giebelbaues der Riesenfarg mit einem Grabgemach im Innern. Cyrus' Königsburg ist bis auf wenige Reste verschwunden. — Die Bauten von Persepolis, das ist, in der Nähe der gleichnamigen Stadt, wurden auf der Höhenfläche eines felsigen Bergvorsprunges angelegt und von einer Mauer umzogen, welche an den jähren Abhängen den Erhebungen und Senkungen des Bodens folgte. Die Hauptgebäude waren: auf der niedrigsten Terrasse die Thorhalle oder die Propyläen und weiter hinauf eine große Halle des Xerxes; auf dem höchsten Punkte die Paläste des Dareios (Vgl. dessen Rekonstruktion), Xerxes (Vgl. Einschaltbild) und Artaxerxes, endlich die sogenannte Hundertsäulenhalle des Dareios. Die Anordnung auf Terrassen verschiedener Höhe erforderte als Aufgang

Grab des  
Cyrus.

Bauten in  
Persepolis.



Fig. 87. Palaſt des Dareios in Perſepolis. Nach Stolze.  
(Aufſicht von Süden. Im Vordergrund die Mittelſtreppe des Xerxes.)

aus der Ebene und von Plattform zu Plattform die Anlage großer Freitreppen, welche mit allem Aufwand des Materials, großartiger Verhältnisse, plastischen Schmuckes und malerischer Wirkung ausgeführt wurden. (Fig. 87, 88, 89.) Für glänzende Präsentationen, Aufzüge und all den Pomp einer prunkliebenden orientalischen Hofhaltung eignete sich die Bauanlage in vorzüglicher Weise. Noch stehen stattliche Trümmer, Säulen, Thore etc. aufrecht.

Königs-  
gräber.

In der Entfernung von einigen Meilen befinden sich merkwürdige Königsgräber, darunter das Grab des Dareios, welches wie die andern in die abgeglättete Gebirgswand eingetieft ist. (Fig. 90.) Es stellt eine Palaſtfaſſade dar, welche als Relief aus dem lebendigen Stein gemeißelt worden mit dem der Holzkonstruktion entlehnten Architrav und dem Sparrenwerk des Zahnschnittfrieses. Ueber dem Gebälke tragen zwei Reihen von Männern einen thronartigen Bau, auf welchem der König opfernd vor dem Feueraltar dargestellt wird und über ihm Ahuramazda, der oberſte der Götter.

Im Jahre 331 ſiegte Alexander der Große über den letzten Achämeniden bei Arbela, vernichtete das perſiſche Reich und begründete auf die Dauer von drei Jahrhunderten die Herrſchaft des Hellenismus in Vorderaſien unter den Seleukiden und Römern. In dieſer Zeit entſtanden daſelbſt zahlloſe Denkmale griechiſch-römiſchen Stils, aber gemiſcht mit orientaliſchen Eigentümlichkeiten. Dann folgten zwei Jahrhunderte parthiſcher Gewaltherrſchaft, während welcher allſeitige Verwilderung einriß. Im Jahre 226 nach Chriſtus erhob ſich in Perſien, wo die Erinnerung an die früher weltbeherrſchende Stellung fortlebte, Ardeſchir und gründete das *neuperſiſche Reich* unter dem Königsgeſchlechte der *Saffaniden*, ſo genannt nach Saffan, ſeinem Großvater. Das Reich wurde 651 von den durch Mohammed fanatiſierten Arabern zertrümmert. Das neue Reich ſollte die Fortſetzung des frühern ſein: die Religion Zoroaſters wurde wieder hergeſtellt und mit blutiger Verfolgungswut gegen das junge Chriſtentum ausgerüſtet; auch in glanzvollen Königsaläſten ſollte ſich die frühere Zeit ſpiegeln.

PERSISCHE BAUKUNST.



GEBÄLK VOM XERXES-PALAST ZU PERSEPOLIS.

(Nach der Rekonstruktion von M. Dieulafoy, *L'Art Antique de la Perse*. — Paris, Imprimeries réunies.)



Originalität darf in den Bauten nicht erwartet werden. Das meiste, wie die wichtigsten Planlinien, die außerordentliche Stärke der Mauern und wohl auch die Wölbungsformen stammen aus der chaldäisch-assyrischen Architektur; anderes weist auf altperfische Formen zurück, wie die Umrahmung und Simskrönung der Thore und Fenster; der griechisch-römische Stil lieh mannigfache Simsprofile, Pilaster und Wandverkleidungen. Ob das Trapezkapitell, welches in Ktesiphon in der ungeschmückten Urform, in Isfahan und anderwärts mit Pflanzenmotiven geziert vorkommt, bei den Byzantinern entlehnt oder selbständig erfunden worden, ist ungewiß. — Doch fehlen Eigentümlichkeiten nicht. Neben der Wölbung im Halbkreis an Thüren, Fenstern, Entlastungsbogen, wird an Tonnen- und Kuppelgewölben der Bogen gerne überhöht, wodurch er eine eiförmige, elliptische Gestalt gewinnt. (Fig. 91.) Ferner wird der Bogen mit einem Halbmesser konstruiert, welcher bald größer, bald kleiner ist als die zugehörigen Stützen; ersteres ist am Palaste in Firuzabad, letzteres in Sarbistan, das eine und andere in Ktesiphon der Fall. (Fig. 92.) Der Bogen mit verkürztem Radius wirkt für das Auge unangenehm. Aus dem Bogen mit verlängertem Halbmesser entsteht durch die Ausgleichung des Stützenabschlusses mit der Kurve des Bogens der sogenannte Hufeisenbogen, welcher an einem Denkmal in Takhte-Gero angewendet erscheint (Fig. 93), aber freilich erst unter den Arabern größere Bedeutung gewann.

Mangel  
an Ori-  
ginalität.

Eigentüm-  
lichkeiten.

Die drei wichtigsten uns bekannten Denkmale sassanidischer Architektur sind die genannten königlichen Paläste in Firuzabad, Sarbistan und Ktesiphon;

Denkmale.

sie gehören der späteren Zeit des Reiches an. Die Residenz in Firuzabad (Fig. 94, 95, 96) wurde wahrscheinlich vom König Firuz oder Pherofes 460—488 gebaut. Sie stellt ein Rechteck von 103 m Länge und 55 m Breite dar. Ein Portal von 38 Fuß Spannweite führt in einen langen Korridor, auf den vier mit Tonnen überwölbte Säle münden, daran schließen sich drei durch das Auge der Kuppel erleuchtete Hallen. Um den Hof im Hintergrunde gruppieren sich kleinere Räume, welche nur durch die Thüren beleuchtet werden. Ueberaus merkwürdig ist die Art, wie der Uebergang aus dem viereckigen Unterbau zur kreisrunden Kuppel bewerkstelligt wird; es geschieht dies nicht in römischer Art durch Pendentifs, sondern durch eine Reihe konzentrischer, vorkragender Bogen, ähnlich wie später in S. Lorenzo in Mailand. — Der Palaß in Sarbistan (Fig. 97 u. 98) ist kleiner; an der Fassade stehen Halbfäulen



Fig. 88. Thore und Fenster vom Dareios-Palaste.  
Nach M. Dieulafoy.

ohne Verjüngung, ohne Bafen und Kapitelle; in ähnlicher Weise wird das Innere durch frei den Wänden vorgestellte Säulen gegliedert; eine sehr übel gelungene Nachahmung römischer Wanddekoration. — Die Fassade des glänzendsten Palaftes in Ktesiphon (Fig. 99 u. 100) hat eine durchgeführte Mauerverkleidung mittels Bogen und Pilastern und Simfen. Der Wechsel und die Mannigfaltigkeit der Formen und ihre nach oben gesteigerte Leichtigkeit verraten künstlerisches Gefühl und Bewußtsein; wie die ungeheure Spannweite des Thores überrascht, ebenföhr beleidigt die in vertikaler Richtung unfymmetrische Anordnung der Pilaster.

Baukunst  
der  
Hebräer

Wir haben von Jugend an föviel von den Wundern und der Bedeutung des *Tempels zu Jerufalem* gehört, daß der Wunsch, sich von demselben eine Vorstellung machen zu können, sehr natürlich erscheint. Obwohl es sonst gegen unsere Gewohnheit ist, Denkmale, welche nicht mehr vorhanden sind und im strengen Sinne der Archäologie angehören, weitläufiger zu besprechen, so glauben wir, aus dem angegebenen Grunde hier eine Ausnahme machen zu dürfen und zu föllen.

Tempel in  
Jerufalem.

Wenn von dem Tempel in Jerufalem die Rede ist, so müssen drei Bauten unterschieden werden, der Tempel Salomons, der des Zorobabel und derjenige Herodes' des Großen. Die Tempelbauten selbst sind spurlos verschwunden; einige Mauern und gewaltige Unterbauten sind auf und am Berge Sion oder Moria, wo heute die Omarmoschee steht, vorhanden. Der Mauerverband und die Behandlung der Steinquadern lassen leicht verschiedene Bauzeiten unterscheiden, allein es ist bisher nicht gelungen, die verschiedenen Ruinen mit Sicherheit den einzelnen Epochen zuzuweisen.

Quellen-  
schriften.

Ueber den Salomonischen Tempel geben verschiedene Urkunden Aufschlüsse, zunächst das Alte Testament selbst. Im ersten Buche der Könige findet sich in den Kapiteln fünf bis acht eine sehr einlässliche Beschreibung, welche im dritten und fünften Kapitel des zweiten Buches der Nachträge (Paralipomenon) teilweise wiederholt, ergänzt und erweitert wird. Trotz des umständlichen Berichtes ist aber doch vieles lückenhaft, unklar und dunkel; einzelne Ausdrücke bieten dem Uebersetzer und Erklärer fast unübersteigbare Schwierigkeiten. Eine weitere Stoffquelle ist der Prophet Ezechiel in den Kapiteln 40—43; mit ihm mehren sich vollends die Schwierigkeiten. Ezechiel war der Sohn eines Priesters und hatte in seiner Jugend wohl als Levite im Salomonischen Tempel gedient. Bei der ersten Eroberung der heiligen Stadt durch Nabuchodonosor 597 wurde er mit den Vornehmsten seines Volkes nach Mesopotamien in die Verbannung abgeführt. Im Jahre 586 nahm Nabuchodonosor Jerufalem im Sturm und zerstörte die Stadt. Der Tempel ging in Flammen auf. Als diese Schreckenskunde zum Propheten gelangte, da schaute er im Geiste den idealen Wiederaufbau des Tempels und beschrieb denselben im einzelnen.

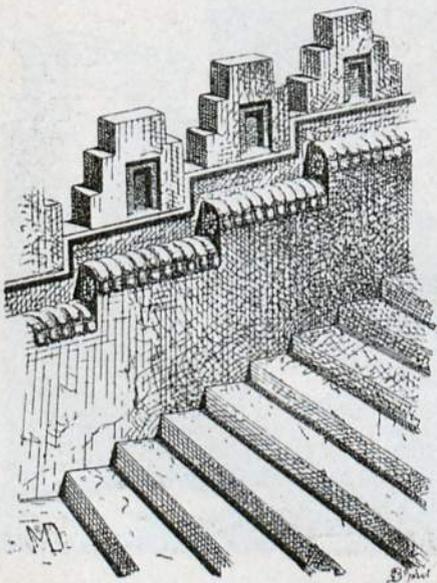


Fig. 89. Treppe im Dareios-Palaft.  
Nach M. Dieulafoy.

Die Schilderung deckt sich weder mit dem Salomonischen Tempel, noch mit dem Bau des Zorobabel oder Herodes, es ist vielmehr eine symbolische und allegorische Darstellung des geistigen Baues der Kirche Christi. Symbolik und Allegorie lehnen sich aber an die Einzelheiten des Salomonischen Tempels an, ziemlich genau in den Angaben, welche das eigentliche Tempelhaus oder das Heiligtum betreffen, viel freier dagegen in Bezug auf die Vorhöfe und die übrigen baulichen Anlagen und deren Ausstattung. In wieweit die Darstellung Ezechiels auf den Tempel Salomons anwendbar, ist dem Ermessen der Ausleger anheimgegeben. Infolge dieser Dehnbarkeit nehmen die Rekonstruktionen sehr abweichende Formen an. —

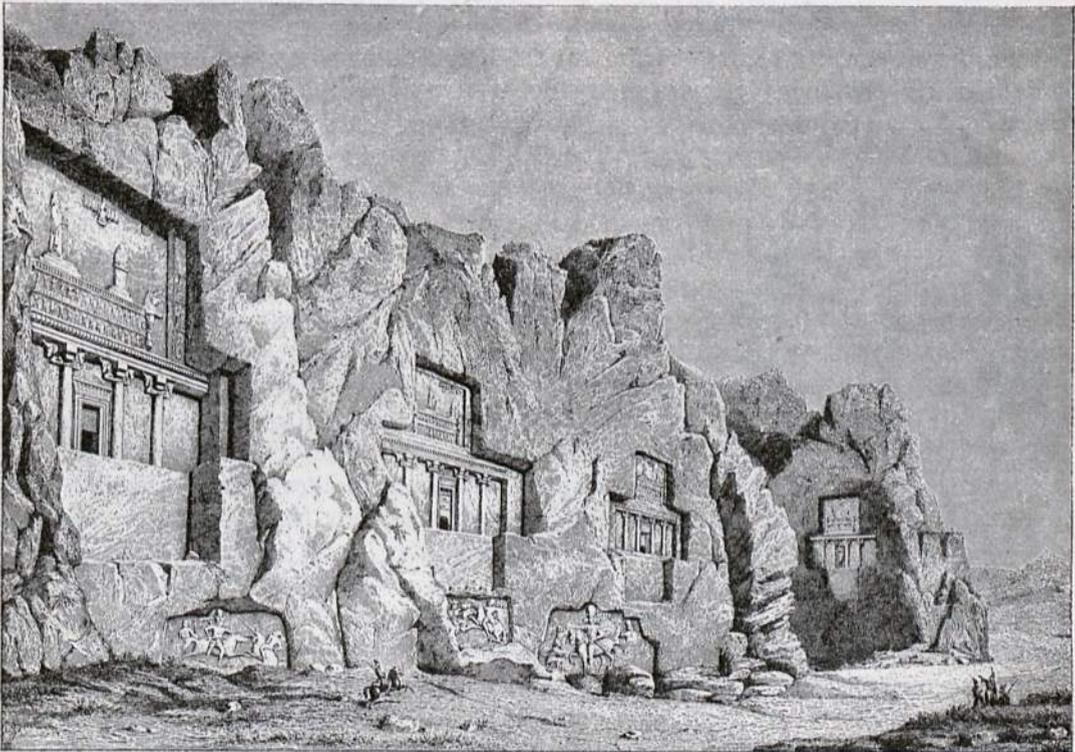


Fig. 90. Die Königsgräber von Naksh-i-Rustam. Nach Texièr.

Eine weitere Quelle zur Kenntnis des Tempels in Jerusalem, aber allerdings am wenigsten für den Bau Salomons, sind die Werke des jüdischen Geschichtschreibers Josephus, ferner die Targumim oder die aramäischen Erklärungen zur Bibel und endlich der Talmud, eine Sammlung jüdischer Ueberlieferungen.

Der König David machte bekanntlich die ersten Anstalten zum Tempelbau, Salomon führte ihn aus. Er schloß mit dem König Hiram von Tyrus einen Vertrag, demzufolge dieser gegen eine Abgabe an Weizen und Olivenöl das nötige Cedern- und Cypressenholz vom Libanon lieferte. Auch in der Zubereitung des Holzes und der Steine waren phönikische, in Hiram's Dienst stehende Arbeiter behilflich. Zur Ausführung der Arbeiten in Erz berief Salomon den kunstverständigen Tyrier Hiram. Der Bau nahm achtehalb Jahre in Anspruch; er bedeckte ungefähr den mittleren Drittel der heutigen Höhenfläche auf Moria.

Der Hebräer besaß außerordentlich wenig künstlerische Begabung, zumal im Gebiete der bildenden Kunst. Salomon sah sich daher genötigt, die Werk-

Stil und  
Vorbilder.

meister aus dem Auslande zu rufen, er wandte sich an die benachbarten Phöniker. Aber auch die geschichtliche Bedeutung der Phöniker liegt auf einem andern Gebiete, auf dem der Industrie und des Gewerbefleißes. Ihre Kunst ist selbst auch mit chaldäisch-assyrischen, ägyptischen und griechischen Einflüssen vermischt; oft arbeiteten sie geradezu im Geschmacke und in den Formen der genannten Völker; und brachten diese Erzeugnisse mit den Produkten des eigenen Kunstsinnes auf den Markt und trugen sie auf Seefahrten und Handelsreisen bis an die Marken der damals bekannten Welt. Wenn sich daher Salomon Werkführer aus Phönikien verschrieb, so muß von vornherein vorausgesetzt werden, daß sie zumeist im Geschmacke der Aegypter und Assyrer bauten und die Innenräume ausstatteten. Die Anlage des Salomonischen Tempels im großen und ganzen und die Hauptformen, Säule und Architrav, weisen entschieden auf ägyptische Vorbilder und ein Anlehnen an dieselben hin. Der ägyptische Einfluß mußte auch schon deswegen überwiegen, da Salomon eine Pharaonentochter zur Gemahlin hatte.

Anlage  
nach  
Zweck und  
Bestimmung.

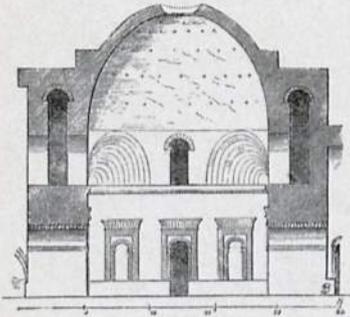


Fig. 91. Durchschnitt eines Kuppel-  
faales von Firuzabad.

Will man sich ein annähernd richtiges Bild vom Sionstempel ausgestalten, so muß man vor allem von den Formen und Zwecken einer christlichen Kirche, welchen Stils sie sein mag, selbst auch vom Tempel der Griechen und Römer, ganz absehen. Das eigentliche von Wänden umschlossene und eingedeckte Tempelhaus oder Heiligtum auf Moria war verhältnismäßig sehr klein. Es war niemals ein Versammlungsort, das Volk durfte dasselbe niemals betreten; nur der Priester durfte seine Schwelle überschreiten. Zu dem kleinen Tempelhaus gehören aber wesentlich zwei geräumige, es umschließende Höfe, ein innerer kleiner Vorhof, gewöhnlich der Vorhof der Priester genannt, und ein äußerer größerer, der Vorhof Israels; dazu kommt noch ein äußerster umfriedeter Hof, der Vorhof der Heiden. Diese Vorhöfe sind nicht bedeckt, nur den Umfassungswänden entlang ziehen sich gedeckte Hallen und Säulengänge hin. In feiner Anwendung auf diese Höfe gewinnt Templum seine ursprüngliche klassische Bedeutung, welche einen umfriedeten, unter freiem Himmel liegenden, der Gottheit geweihten, das eigentliche Heiligtum umschließenden Bezirk bezeichnet. Wenn es von den Propheten und von Christus heißt, daß sie im Tempel gelehrt, so soll damit ausgesagt werden, daß sie, nicht im Tempelhaus, sondern im Vorhof Israels unter freiem Himmel oder in den an die Umfassungswänden sich anlehenden Hallen zum Volke gesprochen.

Teile der  
Anlage.

Die äußerste Umfassungswand des Tempels beschrieb also ein großes Viereck, dessen Haupteingang im Osten lag, wie denn die ganze Bauanlage gegen den Aufgang orientiert war. In dieses äußere Viereck ist ein zweites eingebaut, welches die eigentliche heilige Bauanlage umschließt. Dieses zweite Viereck wird durch eine hohe, starke Mauer gebildet, bei Ezechiel ist sie sechs Ellen<sup>1)</sup> hoch und dick. Drei, schon von Salomon mit Erzplatten bepanzerte Thore, je eines im Osten, Süden und Norden, öffnen sich, nur bis an ihre Schwelle darf der Heide vordringen, der Israelite dagegen überschreitet dieselbe und befindet sich im Vor-

<sup>1)</sup> Diese Maßeinheit wird gewöhnlich als königlich-ägyptische Elle gefaßt und zu 0,525 m berechnet.

hof Israels. Ezechiel bemißt in feinem Idealbild die innere Seitenlänge des Quadrates, — also im Lichten, auch die übrigen Maße sind so zu verstehen, — auf 500 Ellen. Dieser Vorhof zieht sich nicht gleichmäßig um den eigentlichen Tempelbau herum, sondern nur von drei Seiten; im Westen lehnt sich das Tempelhaus mit feinen Anbauten an die Rückmauer an. An der Umfassungsmauer, besonders in den Ecken und bei den Thoren befinden sich mannigfache Bauten, Vorrathshäuser und Lagerräume für Speiseopfermehl, Zehnten, Erstlinge, Tempelgeräte, ferner Wohnungen für die Tempeldiener, Höfe zum Bereiten der Schlachtopfer des Volkes etc.

Den Thoren der Umfassungsmauer des äußern, größern Vorhofes entsprechend, führen drei monumentale Eingänge in den innern oder obern Vorhof; die letzte Bezeichnung deutet an, daß er um mehrere Stufen höher lag als der Vorhof Israels. Eine niedere, oben mit Cedernbalken abgedeckte Mauer umfriedete ihn. Er hieß auch der Vorhof der Priester oder Leviten, weil der gewöhnliche Israelite nur in gewissen Fällen denselben betreten durfte. Er war mit Steinplatten bepflanzt und dehnte sich als Rechteck vor dem eigentlichen Tempelbau aus, wahrscheinlich, wenn man die Maße der Stiftshütte doppelt ansetzt, 200 Ellen lang und 100 Ellen breit. In der ideellen Anlage Ezechiels bildet er ein regelmäßiges Quadrat mit 100 Ellen Seitenlänge. Auch hier lehnen sich an die Umfassungsmauer allerlei Bauten und Hallen an. In der Mitte des freien Platzes steht der Brandopferaltar. Er war mit Erz bekleidet, 10 Ellen lang und breit, 20 Ellen hoch. Eine Treppenanlage oder eine Terrasse führte zu demselben empor. Ein Kanal leitete das abfließende Blut zum Kidron oder Cedron hinab. Nach Hanebergs Darstellung erscheint es glaublich, daß der Kern des Salomonischen Brandopferaltars der von den Mohammedanern heilig gehaltene Fels der Sakhrat-Moschee ist. Gegen die südöstliche Ecke zu befand sich das eherne Meer, gleichfalls unter freiem Himmel, ein riesiges Wasserbecken, von runder, oben nach Art eines Blütenkelches ausgebogener Gestalt, 5 Ellen hoch, mit einem Durchmesser von 10, und einem Umfang von 30 Ellen. Außen war es unter dem Rande mit zwei Reihen Coliquinten geschmückt, das ist, mit der apfelartigen Frucht dieser Pflanze. Das Becken ruhte auf dem Rücken von zwölf ehernen, ohne Zweifel lebensgroßen Rindern, welche auswärts schauten und radial angeordnet waren. Das Wasser des ehernen Meeres diente den Priestern, welche, bevor sie das Tempelhaus oder den Altar betraten, ihre Hände und Füße zu reinigen hatten. An der Süd- und an der Nordseite dieses Hofes standen ferner je fünf fahrbare eherne Wasserbecken, welche im Buche der Könige weitläufig beschrieben werden; ihre Rekonstruktion ist jedoch sehr schwierig und führte zu Ergebnissen und Formen, die weit von einander abweichen.

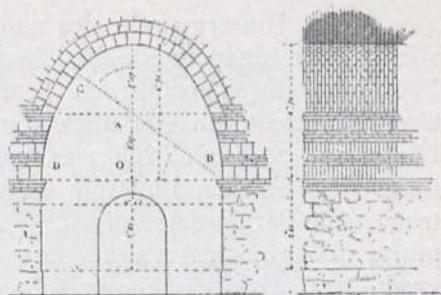


Fig. 92. Quer- u. Längenschnitt eines Saales in Sarbisfan. Bogenbildung mit ungleichen Radien. Nach M. Dieulafoy.

Der äußere Vorhof.

Der innere Vorhof

Der Altar.

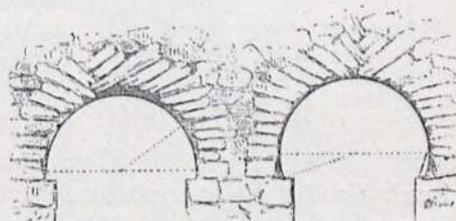


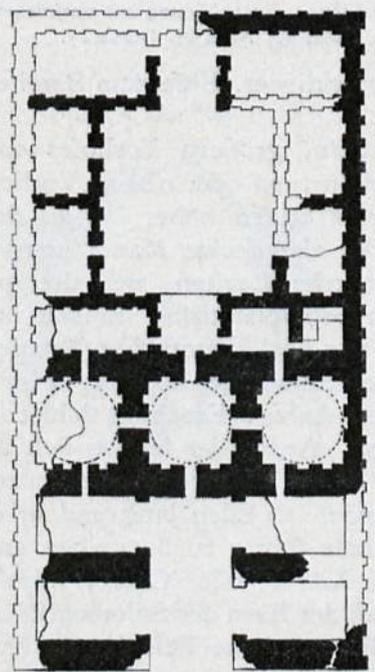
Fig. 93. Thore im Palaß zu Firuzabad. Anätze zu Hufeisenbogen. Nach M. Dieulafoy.

Das eherne Meer.

Das  
Tempel-  
haus.Die Erz-  
fäulen.

Im Hintergrunde des innern Vorhofes, im Westen, erhebt sich frei von allen Seiten das eigentliche Tempelhaus. Wahrscheinlich stand es auf einer Plattform oder Terrasse; im Tempel Ezechiels führen zehn Stufen hinauf. Der Grundriß stellt ein Rechteck dar mit einem mittleren Hohlraum von 60 Ellen Länge und 20 Ellen Breite; es sind die doppelt genommenen Maßzahlen der Stiftshütte. Ueber dem Eingang steigt ein gewaltiger Thorbau empor, die Höhe betrug nach Paralipomenon (II, 3, 4) 120 Ellen. Man hat sich diese Monumentalpforte sicher nach Art eines ägyptischen Pylon zu denken. An derselben standen zwei Erzfüulen, Jachin und Boas genannt. Der Tyrier Hiram goß sie aus Erz,

welches David im Kriege erbeutet hatte. Die Höhe des Schaftes mit der Basis betrug 18 Ellen, dessen unterer Durchmesser fast 4 Ellen, die Höhe des Kapitells 5 Ellen. Alle Glieder waren reich verziert. Trotz der umständlichen Beschreibung ist die Rekonstruktion sehr schwierig und unsicher, auch aus dem Grunde, weil ihr Standort nicht zuverlässig zu ermitteln ist. Während einige, wie Chipiez, die Säulen ohne Funktion sich denken und sie vor die Mauern des Pylon rein dekorativ hinpflanzen und eine entsprechende Zierform entwickeln, fügen andere dieselben als tragende und stützende Bauglieder dem Thorbau ein und konstruieren eine die ägyptischen Säulen nachahmende Form, was sehr annehmbar erscheint. Die nach außen offene, durch keine Thüre geschlossene Vorhalle war an den Wänden mit Goldblech getäfelt, mit Goldblech war auch der Fußboden ausgelegt. Der in den Innenraum führende Eingang wurde durch eine Flügelthüre aus Cedernholz geschlossen; auch sie war vergoldet und mit Zierwerk ausgestattet und drehte sich in goldenen Angeln. Der innere Raum des Tempelhauses wurde durch eine Zwischenwand aus Cedernholz in zwei Teile zerlegt, ins Heilige und in das Allerheiligste. Das Heilige, in welches der Eintretende



Meter 0 10 20 30 40 50

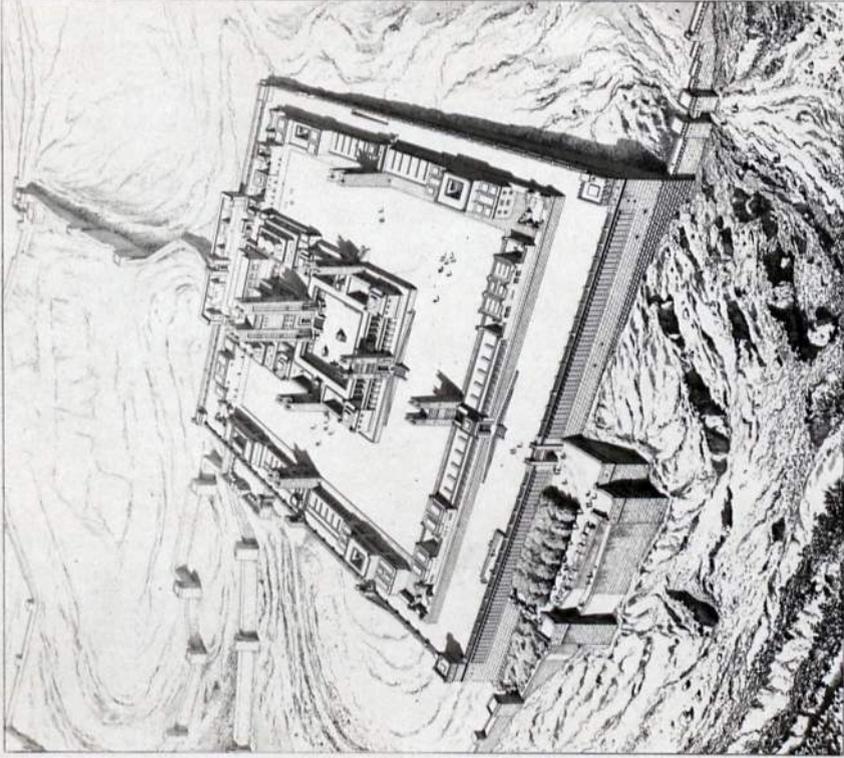
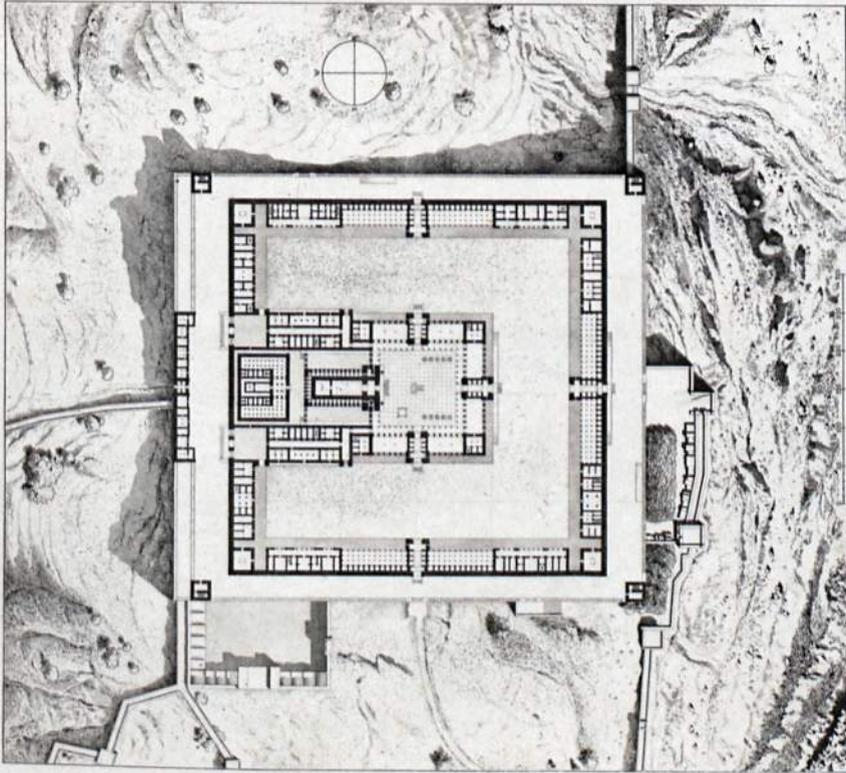
Das  
Heilige.

Fig. 94. Grundriß des Palastes zu Firuzabad. Nach M. Dieulafoy.

zuerst gelangte, war 40 Ellen lang, 20 Ellen breit und 30 Ellen hoch und ließ durch Fenster Licht einströmen, vermutlich in der Art, wie dies im ägyptischen Tempel beim überhöhten Mittelschiff der Fall war. Die Decke bestand aus Cedernholz und war wie das Mauerwerk der Wände und der Fußböden mit Brettern aus Cedernholz getäfelt. Wände und Fußböden wurden mit Goldblech ausgelegt; die ersten erhielten überdies eine reiche Musterung aus Schnitzwerk, welches Cherubim, Palmbäume, Blumengehänge u. f. w. darstellte. Auch die Ausführung dieser Ziermotive hat man sich nach ägyptischem Vorgange als Koilanaglyphe, Hohlreliefe zu denken. Im Innern des Heiligen standen der Räucheraltar, aus Cedernholz und mit Gold überzogen, ferner zu beiden Seiten je fünf goldene Leuchter, der Schaubrottisch und Gestelle mit den heiligen Gefäßen. Das Allerheiligste war ein kubischer Raum von 20 Ellen im Geviert. Ein hoher Vorhang verhüllte zunächst den Eingang, dann folgte erst noch eine übergoldete, mit Cherubim geschmückte Flügel-

Das Aller-  
heiligste.

HEBRÄISCHE BAUKUNST.



GRUNDRISS UND PERSPEKTIVISCHE ANSICHT DES TEMPELS ZU JERUSALEM

reproduciert mit Erlaubnis der Verleger nach dem Werke

„Le Temple de Jérusalem et la Maison du Bois Liban restitués d'après Ezechiel et le Livre des Rois par Charles Chipiez et George Perrot.“ — Paris, Hachette & Cie.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte.

Lichtdruck und Verlag von Benziger & Co., Einsiedeln.



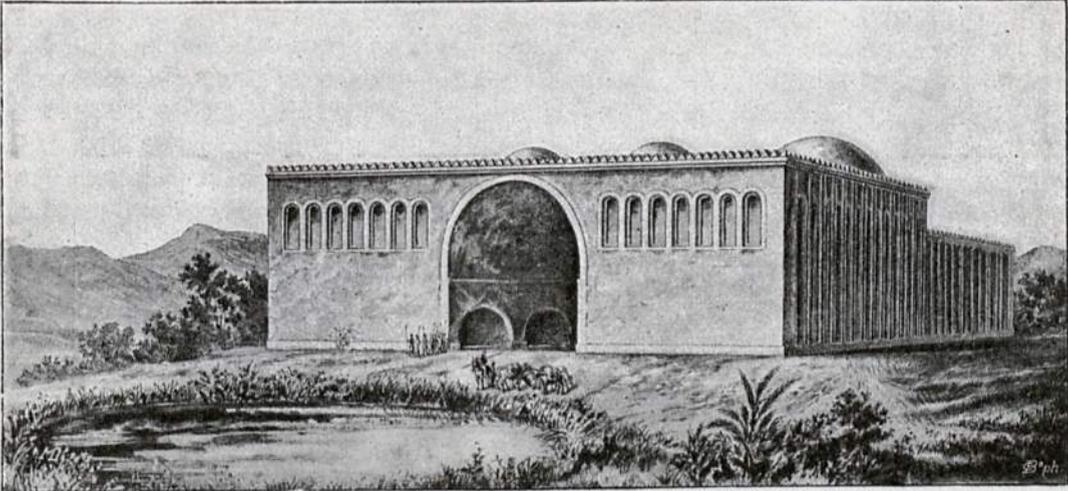


Fig. 95. Rekonstruktion der Palaſtfaſſade von Firuzabad. Nach M. Dieulafoy.

thüre aus dem Holze des wilden Oelbaums. Das Innere ward vermutlich nur künstlich beleuchtet und barg die Bundeslade mit den Gefetzestafeln.

Im Querschnitt sprach das Tempelhaus eine Dreiteiligkeit aus, indem der eigentliche Tempelraum wie ein überhöhtes, flachgedecktes Mittelschiff emporragt, an welches sich von drei Seiten — die Frontseite ausgenommen — niedrigere Anbauten lehnen. Diese letztern hatten zwei Gefchoſſe und waren in einzelne kleine Kammern oder Zellen zerlegt.

Als Nebukadnezar Jeruſalem eroberte, zerſchlug er die ehernen Säulen und führte die Trümmer, ſowie die ehernen, ſilbernen und goldenen Gefäße und Geräte nach Babylon.

Wie früher bemerkt worden, führen die Rekonstruktionen des Salomonischen Tempels zu ſtark abweichenden Bildern, je nachdem ſie ſich an andere Quellen anlehnen. Bei den ungenügenden Angaben in den geſchichtlichen Büchern des Alten Teſtamentes über den Bau Salomons und die Stiftshütte, welche in den Maßzahlen auch zu Hilfe genommen wird, mag es immerhin am beſten erſcheinen, den Propheten Ezechiel zum Ausgangspunkt zu nehmen und deſſen Idealbild auszugestalten. Für die Formenbildung muß aber unter allen Umſtänden die ägyptiſche und die chaldäiſch-aſſyriſche Baukunst mit zu Rate gezogen werden. Beides geſchieht in der Monographie über den Salomonischen Tempel von Perrot und Chipiez. Etwas einſeitiger verfährt Pailloux in ſeiner Monographie, da er auf die gleichzeitige Architektur der großen Kulturvölker wenig Rückſicht nimmt; er gelangt daher auch zu Bauanlagen und Bauformen, welche ſich ſchwer in die Zeiträume eingliedern laſſen, von welchen hier die Rede iſt. In intereſſanter Weiſe ſuchte P. Odilo Wolff die Maßzahlen und Verhältniſſe des Tempels aus einem einheitlichen Modulus abzuleiten; dieſes Grundmaß ſoll das Quadrat ſein, welches der Brandopferaltar mit Einſchluß der Altarſtufen bedeckte.

Der  
Aufbau.

Die Re-  
konstruk-  
tionen.

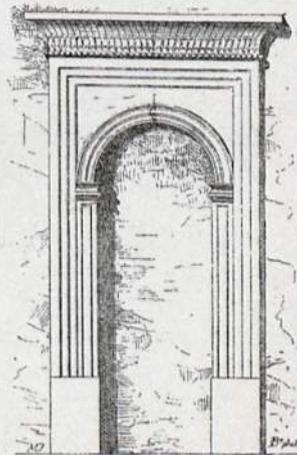


Fig. 96.

Thor im Palaſt zu Firuzabad.  
Nach M. Dieulafoy.

Der  
Tempel  
Zorobabels.

Der zweite Tempel in Jerufalem hat seinen Namen von Zorobabel, dem Führer der verbannten Israeliten, welche 536 vor Christus von Cyrus die Erlaubnis erhielten, die Rückkehr in die Heimat anzutreten und den zerstörten Tempel Salomons wieder aufzubauen. Cyrus gab auch die von Nebukadnezar geraubten heiligen Gefäße zurück und unterstützte den Tempelbau. Das Werk wurde mit großer Begeisterung an die Hand genommen, der Brandopferaltar wieder aufgerichtet, und im Beginne des zweiten Jahres nach der Rückkehr der Grundstein zum Heiligtum gelegt. Doch bald gerieten die Arbeiten ins Stocken und wurden erst unter Darius Hystaspis seit dem Jahre 520 wieder eifrig gefördert; vier Jahre später war der Bau vollendet und konnte dessen Weihe stattfinden. Der neue Tempel hatte im allgemeinen sicher die Abmessungen

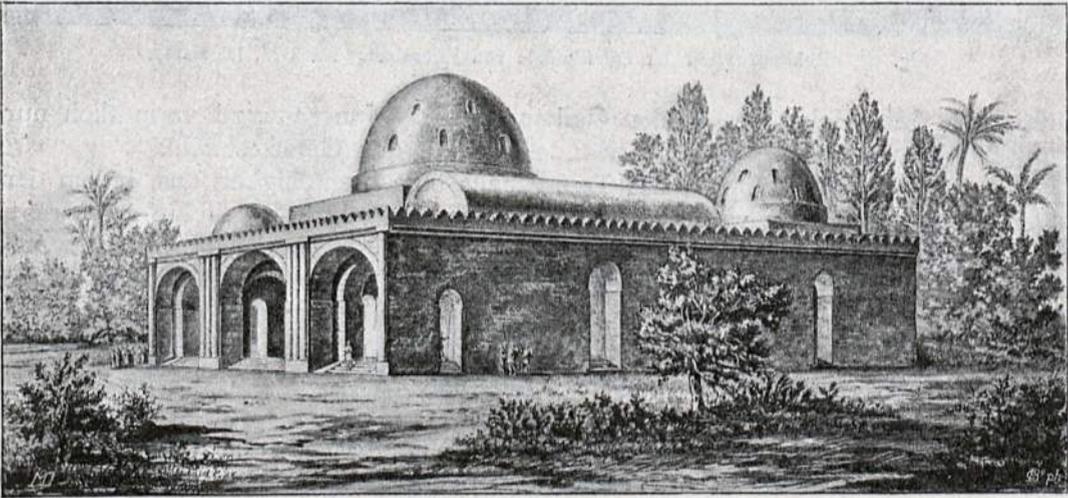
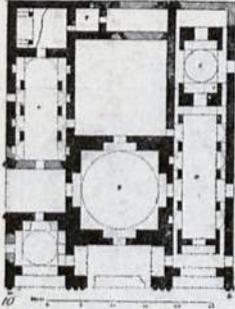


Fig. 97 und 98. Grundriß und Rekonstruktion des Palastes zu Sarbitan. Nach M. Dieulafoy.

des Salomonischen Baues, freilich nicht des letztern Goldfülle, Pracht und Glanz, obwohl es ihm nicht am reichsten Schmucke gebrach. Durch den König der Syrer, Antiochus Epiphanes, wurde dieser Tempel 168 v. Chr. geplündert, verwüftet und entweiht; auf dem Brandopferaltar errichtete er eine Bildsäule des olympischen Jupiter. Judas der Makkabäer reinigte das Heiligtum wieder, schmückte dessen Stirnseite mit goldenen Kränzen und kleinen Schilden und baute zu dessen Schutz hohe Mauern und Türme. Als der Römer Pompeius Jerufalem und den Tempel erstürmte, floß viel Blut in den Vorhöfen; der Sieger drang bis ins Heilige und Allerheiligste vor, tastete aber den Tempelschatz nicht an. Anders Crassus, er raubte den Tempel ganz aus. Nochmals wurde der Tempel gestürmt unter Herodes dem Großen; einige Hallen gingen in Flammen auf, das Blutbad erstreckte sich bis ins Heiligtum, doch wehrte Herodes der weiteren Verwüstung.

Der  
Tempel  
des  
Herodes.

Im achtzehnten Jahre seiner Regierung, 19 v. Christus, begann Herodes der Große den Umbau und Neubau des Tempels. Die Prachtliebe gab ihm den Gedanken ein, sowie das Bestreben, unter den Juden eine günstigere Stimmung für sich und sein Haus zu erwecken. Der Neubau sollte den höchsten Glanz und Reichtum entfalten; schöner weißer Marmor wurde als Bauftein verwendet. In den

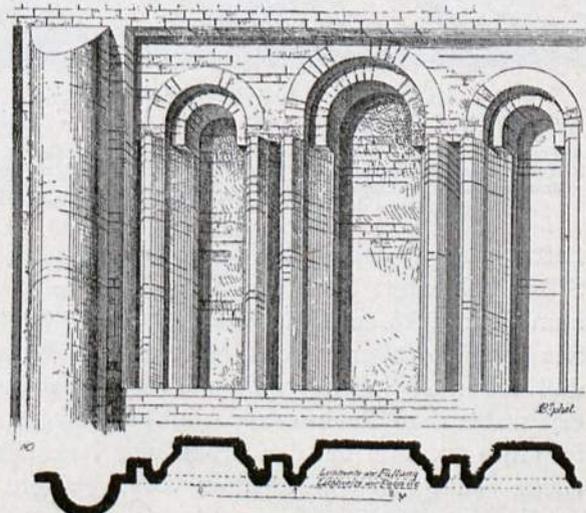
Stilformen gewann er vollends ein verändertes Aussehen, denn die griechisch-römische Bauweise machte sich jetzt überall geltend, insofern Zweck und Bestimmung der Bauanlage es nur immer gestatteten. Die Höhenfläche des Moria wurde durch neue gewaltige Unterbauten, besonders im Süden, fast verdoppelt; sie bildete jetzt ein längliches Viereck mit



Fig. 99. Palastruinen zu Ktesiphon. Nach J. Dieulafoy.

der größten Ausdehnung von Norden gegen Süden; die Südseite war etwas kürzer als die nördliche Grenze. In der Nordwestecke schnitt die höher gelegene Burg Antonia in das Viereck des Tempelbezirks ein. Dieser war von hohen, starken Mauern umschlossen mit Eckgebäuden und festen Thoren. Diefelben führten in den außerordentlich großen Vorhof der Heiden, so benannt, weil jedermann Zutritt zu demselben hatte. Hier schlugen die Käufer und Verkäufer und Wechsler ihre Zelte auf und machten das Haus Gottes zu einer «Markthalle». Der Boden war mit Steinplatten belegt; der Umfassungsmauer entlang zogen sich prächtige Säulengänge; an der Südseite standen 162 große korinthische Säulen in vier Reihen und bildeten eine gewaltige dreischiffige Basilika mit breiterem und höherem Mittelschiffe. Wie schon in der Anlage Salomons, so befanden sich auch hier innerhalb der Hofe verschiedene Bauten. Infolge der Erweiterung der Hügelfläche im Süden lag das Heiligtum mit seiner nächsten Umgebung nicht mehr symmetrisch in der Mitte; am meisten stand die Umfassungsmauer des Vorhofs der Heiden im Norden von dem Kern der Anlage ab. Neun Thore führten in den innern Vorhof, den der Israeliten. Eine von Süden nach Norden eingezogene Mauer zerschnitt denselben in zwei Teile, der äußere hieß der Vorhof der Frauen; der höher gelegene innere Teil, der Vorhof der Männer, weil er nur diesen zugänglich war. Im letzten war durch eine Schranke wieder ein Teil abgeschnitten und als Vorhof der Priester bezeichnet. Das eigentliche Tempelhaus erhob sich an der Stelle des früheren in der Anlage des Salomon und Zorobabel.

Der  
äußere  
Vorhof.



Der innere  
Vorhof.

Fig. 100. Arkaden vom Palaß zu Ktesiphon. Nach J. Dieulafoy.

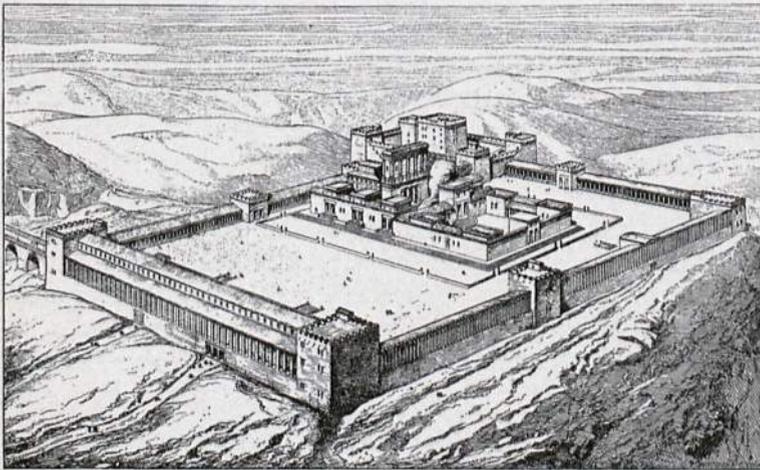
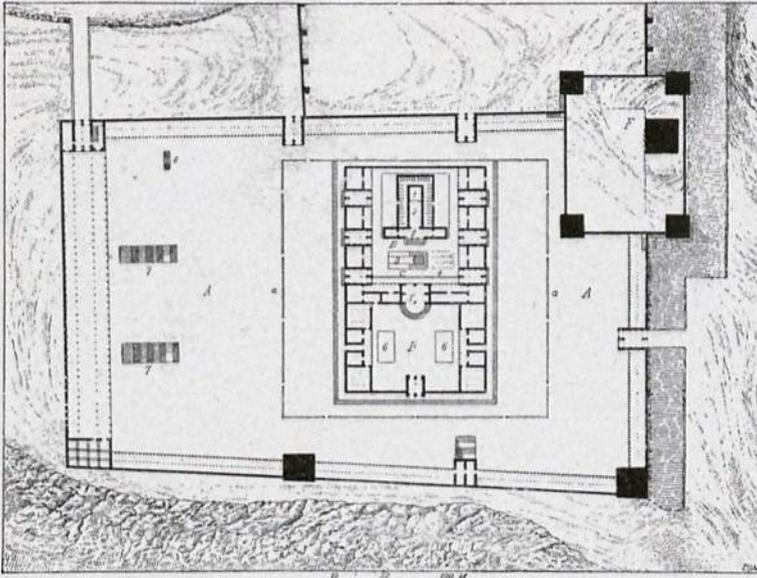


Fig. 101 und 102.

Grundriß und Rekonstruktion des Herodianischen Tempels. Nach Vogüé.

A Vorhof der Heiden. B Vorhof der Frauen. C Vorhof Israels. D Vorhof der Priester. E Vorhalle des Tempelhauses F Burg Antonia. 1) Das Allerheiligste. 2) Das Heilige. 3) Brandopferaltar. 4) Ringe, Tische etc. 5) Porta speciosa. (?) 6) Hölzerne Einfriedung um die Räume der Frauen. 7) Treppen, die zum Ostthore führen.

Seine Länge betrug 60, die Breite 20, die Höhe 60 Ellen. Für das Allerheiligste waren von der Länge 20 Ellen durch einen Vorhang abgegrenzt. Vor das Tempelhaus legte sich eine monumentale Vorhalle, 100 Ellen hoch, ebenso breit und 11 Ellen tief; die Thoröffnung hatte eine Höhe von 40 und eine Breite von 20 Ellen. Die einzelnen Räume waren mit den Altären, Vorrichtungen und Gerätschaften ausgestattet, wie in den früheren Bauten. Im Vorhof der Priester stand gleichfalls ein großes, ehernes Wafchbecken. Neben dem Rauchopferaltar befanden sich am Boden in vier Reihen 24 Ringe, an welchen die Tiere beim Schlachten festgebunden wurden, andere Vorrichtungen dienten zum Aufhängen der erlegten Opfer, auf acht marmornen Tischen wurden sie sodann zubereitet etc. Die Aus-

Die Ausstattung.

stattung der einzelnen Teile war äußerst prunkvoll. Die Thore waren mit Gold und Silber bekleidet; über der Thüre, welche in das Heilige hineinführte, ließ Herodes zum Schmucke eine goldene Rebe anbringen, mit Weintrauben von Mannslänge, wie Josephus übertreibend berichtet. — Bekanntlich sagten die Juden zu Christus, daß schon 46 Jahre an dem Tempel gebaut werde; vollendet wurde die Anlage erst unter dem Prokurator Albinus (62—64 nach Christus). Wenige Jahre darauf, im Jahre 70, kam bei der Eroberung Jerusalems durch Titus über die gottesmörderische Stadt das von Christus vorausgesagte Strafgericht; der Tempel wurde mit in die Vernichtung hineingezogen, «kein Stein blieb auf dem andern».

Die Phöniker sind schon früher genannt worden. Ihr Hauptverdienst liegt nicht im eigenen selbständigen Schaffen, sondern darin, daß sie auf ihren Handelsfahrten an allen Gestaden des Mittelmeeres, ja selbst an den Ufern des Oceans anlegten und Sinn für asiatische Kunst weckten und so die Träger und Vermittler der verschiedenen Einflüsse wurden, welche in ihrer eigenen Kunst vorherrschten. So war der phönikische Tempel nur die auf die bescheidensten Maße und auf das Wesentliche, die Cella und einen umgebenden Hof, zurückgeführte ägyptische Tempelanlage. Die Cella, über einem hohen Sockel, hat eine kubische Grundform und ist oft aus einem einzigen Steine gehauen; im Innern ward das Götterbild oder dessen Symbol aufbewahrt, die Oeffnung mit einem Teppich geschlossen. Der Maabed (das ist Tempel) in Amrith hat nur eine Höhe von sieben Meter, die zwei Tempelzellen in Aïn-el-Hayat eine solche von sechstehalb Meter. Vielfach merkwürdiger sind die Gräberbauten. Die Gräber selbst sind in ägyptischer Art unterirdisch angelegt; ein in den Felsen gehauener Stollen führt hinab. Ueber der Erde bezeichnete eine Säule oder ein größerer Bau, dessen Grundform der Pyramide oder dem Cylinder entlehnt ist, die Grabstätte. Das schönste Denkmal dieser Art ist der Meghazil in Amrith, ein Rundcylinder mit dreifacher Verjüngung und kuppelförmigem Abschluß; die unterste Trommel ist mit rohen Halbfiguren von Löwen geschmückt; die Höhe beträgt zehn Meter.

Die Formen der phönikischen und cyprischen Architektur sind, wie die Typen derselben, sehr einfach. Die Wölbung mittels keilförmig zugeschnittenen Steinen kommt äußerst selten vor; nur die Nekropole von Sidon zeigt einige wenige Beispiele. Auch die Säule scheint nicht als tragendes und konstruktives Bauglied in Gebrauch gewesen zu sein. Sie kommt in den Trümmern und Ueberresten nur in kleinen Maßen und in dekorativer Auffassung oder als Pilaster vor. Sie ist meistens aus einem Steine geschnitten ohne organische Gliederung; die Basis fehlt; das Kapitell nimmt dagegen die verschiedensten Formen an und erinnert bald an das protodorische, bald an das jonische Säulenhaupt; im letzten sind aber die Voluten ganz launenhaft angefügt und vervielfacht, ähnlich wie die übrigen ornamentalen Motive, der Zickzack, die Blattreihen etc. Auf den Münzen erscheint die Säule oft in ganz freier und isolierter Stellung, ähnlich wie der ägyptische Obelisk; in dieser Verwendung hatte sie ohne Zweifel eine symbolische Bedeutung. Der gewöhnlichste Abschluß der Bauten nach oben ist die ägyptische Hohlkehle mit einem Rundstabe; ein weiteres und reicheres Krönungsglied ist eine Reihe aufgerichteter Uräusfchlangen oder ein verwandtes Motiv. Der beflügelte Sonnenball mit den

Kunstgeschichte, I. Bd.

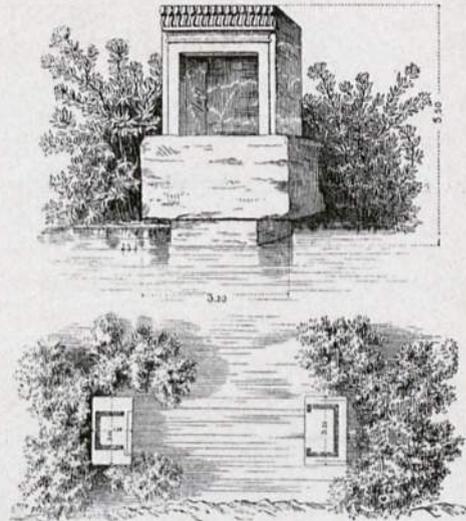


Fig. 103. Tempelzellen in Amrith.

Die  
Phöniker.

Die  
Tempel

Gräber-  
bauten.

Bau-  
formen.

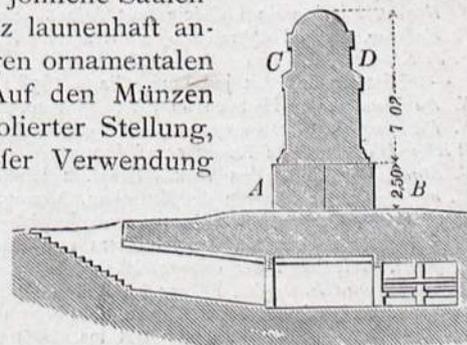


Fig. 104. Durchschnitt zum Meghazil in Amrith.

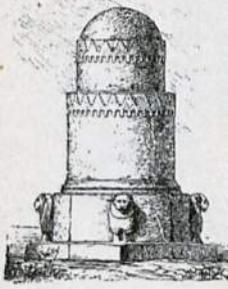


Fig. 105. Meghazil  
in Amrith.

Uräusfchlangen, zuweilen von einem Halbmond begleitet, Sphinx und andere Zierformen ägyptischen Ursprungs kommen gleichfalls häufig vor. Ein anderes Motiv ist unzweifelhaft der assyrischen Baukunst entlehnt, wenn nämlich die Wandflächen in etwas nüchterner Weise mit einer Art von Treppen- oder Zinnenmustern bekleidet werden. Alle dem Nillande oder den Bauten am Tigris und Euphrat entführten Muster werden immer in eigentümlicher Abwandlung und Veränderung verwendet.

Die genannten Eigentümlichkeiten beziehen sich nur auf die Denkmale der alten Zeit, welche, wie die Bauten in Amrith, noch nicht vom griechischen oder gar vom römischen Einfluß berührt wurden.

## LITTERATUR.

(PERSER, SASSANIDEN, HEBRÄER, PHÖNIKER.)

- Dieulafoy*, l'Art antique de la Perse, Achéménides, Parthes, Saffanides etc., 5 vol. Paris 1884—1885.  
 — L'Acropole de Suse, d'après les fouilles exécutées 1884—1886 sous les Auspices du Musée du Louvre. Paris 1890.  
*J. Dieulafoy*, La Perse, la Chaldée et la Susiane. Paris 1887.  
*Ch. Texier*, Description de l'Arménie, la Perse et la Mésopotamie. Géographie, Géologie, Monuments anciens et modernes, Mœurs et Costumes, 4 vol. Paris 1842—1852.  
 — Description de l'Asie mineure faite par ordre du Gouvernement français, 3 vol. Paris 1849.  
*Vaux*, Niniveh und Persepolis, deutsch von Zenker. Leipzig 1856.  
*G. Rawlinson*, The five great monarchies. London 1863—1867, 3. Aufl. 1871.  
*Flandin et Coste*, Voyage en Perse. Paris 1851. Atlas 1843—1854.  
*F. Stolz*, Persepolis. Die achämenidischen und sassanidischen Denkmäler und Inschriften von Persepolis, Itakhr, Pafargadä, Shâphûr, zum ersten Male photographisch aufgenommen, im Anschlusse an die epigraphisch-archäologische Expedition in Persien von F. C. Andreas. 2 Bände. Berlin 1882.  
*J. Gailhabaud*, Monuments Anciens et Modernes, vues générales et particulières, plans, coupes, détails etc., 4 vol. Paris 1870.  
*Perrot et Chipiez*, Histoire de l'Art. Tome III. Phénicie, Cypre. Paris 1885.  
 — Histoire de l'Art. Tome IV. Judée, Sardaigne, Syrie, Cappadoce. Paris 1887.  
 — Histoire de l'Art. Tome V. Perse, Phrygie, Lydie et Carie, Lycie. Paris 1890.  
 — Le Temple de Jérusalem et la Maison du Bois-Liban. Paris 1889.  
*L. Palma di Cesnola*, A Descriptive Atlas of the Cesnola Collection of Cypriote Antiquities in the Metropolitan Museum of Art. Part I—V. New-York, Boston 1885.  
 — Ins Deutsche übersetzt von Ludwig Stern mit einleitendem Vorwort von Georg Ebers: Cyprien, seine alten Städte, Gräber und Tempel. Mit mehr als 500 in den Text und auf 96 Tafeln gedruckten Holzschnitt-Illustrationen, lithographierten Schrifttafeln und 2 Karten. Jena 1879.  
 — Cyprus, Its ancient Cities, Tombs and Temples. London 1877.  
*E. Renan*, Mission de Phénicie (mit Atlas). Paris 1864.  
*E. Babelon*, Manuel d'Archéologie orientale. Paris  
*F. de Saulcy*, Jérusalem. Paris 1882.  
 — Histoire de l'Art judaïque. Paris 1858.  
*X. Paillox S. J.*, Histoire de l'Art judaïque. Paris 1858.  
*X. Paillox S. J.*, Monographie du Temple de Salomon. Paris 1885.  
*Wilson-Warren*, The Recovery of Jerusalem. London 1871.  
*B. Stade*, Geschichte des Volkes Israel, 2 Bände. Berlin 1887.  
*M. de Vogüé*, Le Temple de Jérusalem, Monographie du Haram-Ech-Cherif. Paris 1864.  
*P. O. Wolff*, O.S.B., Der Tempel von Jerufalem und seine Maße. Graz 1887.  
*O. Thénius*, Das vorexilische Jerufalem und dessen Tempel. Leipzig 1849.  
*F. Justi*, Geschichte der orientalischen Völker im Altertum. Berlin 1884.  
*W. Helbig und E. Reisch*, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. 2 Bde. 1891.  
*L. Sybel*, Weltgeschichte der Kunst. Marburg 1881.  
*R. Adamy*, Architektonik des Altertums. Hannover 1883.  
*F. Reber*, Kunstgeschichte des Mittelalters (Saffaniden). Leipzig 1885.  
 Reifewerke und Geographien von *Chardin*, *Ker Porter*, *Niebuhr*, *Brugsch*, *Ritter* u. s. w.

## IV.

# DIE BAUKUNST DER INDER.

## I. NATIONALE VORBEDINGUNGEN UND AESTHETISCHE MÄNGEL.



Fig. 106 Säulenkapitell vom Laksmangi-Tempel in Khadchurao.

Schon die Erwähnung der sassanidischen Baudenkmale im vorausgehenden Abschnitt hat uns in das Mittelalter veretzt, die indische Architektur wird uns bis tief in die Neuzeit hineinführen. Allein da ihre Wurzeln ebenso weit in das höchste, vorgeschichtliche Altertum zurückreichen und sie in ihrem geschichtlichen, zweitausend Jahre umfassenden Verlauf keine bedeutende innere Entwicklung zeigt, so mag gleich hier im Anschlusse an die übrigen Völker des Ostens ein Ueberblick ihrer Denkmale geboten werden.

Es ist außerordentlich schwierig, schwieriger als anderwärts, hier eine klare Ueberficht und einen umfassenden Einblick zu ermöglichen. Die Geschichte der Kunst eines Volkes wird nur klar durch die Geschichte seines inneren religiösen, geistigen, politischen und gesellschaftlichen Lebens; eine solche besitzen wir aber von Indien bis in die neuere Zeit gar nicht oder nur in Bruchstücken, obwohl die indische Kultur tief in die vorchristlichen Jahrhunderte zurückreicht. Die Kunst-

denkmale sind überdies zu wenig erforscht und bekannt und lassen sich sehr oft gar nicht, anderwärts nur sehr schwer einer religiösen und geistigen Strömung eingliedern und zuteilen. Die größte Schwierigkeit bereiten die Denkmale in ihrer künstlerischen Erscheinung selbst: wer kann Ordnung, Licht, Zusammenhang in die Bilder und Schöpfungen der Phantasie und des Traumlebens bringen!

Damit ist der auffallendste Grundzug der indischen Architektur und Kunst überhaupt schon bezeichnet: sie beruht auf den Eingebungen der üppigsten Phantasie. Diese kennt keine Logik, keinen festen Satzbau, keine Unterscheidung des Notwendigen und Zufälligen, kein Gesetz der Natur, des natürlich Möglichen und des physischen Seins; darum darf in der indischen Architektur nicht eine

Zeitliche  
Be-  
grenzung.

Mangel-  
hafte  
Kenntnis  
der  
Geschichte  
und der  
Denkmale.

Grund-  
züge:  
Phantastik.

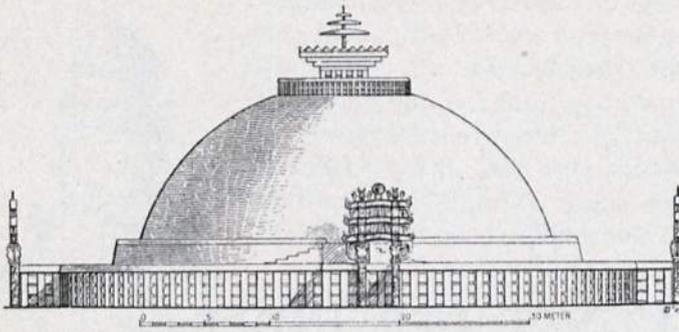


Fig. 107. Restaurierte Ansicht des großen Tope in Santschi.  
Nach Fergusson.

und umspinnt alles mit ihren luftigen, traumhaften Gebilden. — Die religiösen Vorstellungen, die des Brahmanismus wie die des Buddhismus, boten dem Geiste des Künstlers auch keinerlei bestimmte Bilder und Ideen, welche ihn zu deren sinnlich schönen Darstellung und Ausgestaltung anregen und reizen konnten, sondern nur verschwommene, abstrakte Heilslehren, welche aller Sinnenbethätigung den Krieg erklärten, und widersinnige Göttermymen und Götterbilder, welche selbst auch Ausgeburten einer glühenden Einbildungskraft waren.

Weichlich-  
keit.

Ein anderer Grundzug des indischen Volkes, welcher wie die Phantastik in die Kunst überging, ist die Weichheit und Weichlichkeit des Gefühls; sie offenbart sich in so vielen schwammigen, verquollenen, weit ausladenden Formen, welche zu den scharf ausgesprochenen, maßvoll begrenzten und gleichsam gezügelten Bildungen des griechischen Stils, noch mehr zu den eckigen, mathematisch entworfenen Umrissen in der Gotik einen merkwürdigen Gegensatz bilden.

Nach-  
ahmung  
des  
Holzbaues.

Aus den genannten Eigentümlichkeiten erklärt sich ferner die auffallende Zähigkeit, womit man bis in die neuere Zeit an den feinsten Formen des Holzbaues festhielt. Gewiß baute man ursprünglich in Indien vorzüglich mit Holz, und daraus bildete sich eine feste Ueberlieferung, welche, wie überall anderwärts, noch beibehalten wurde, als man mit Steinen zu bauen begann. Während aber diese Uebergangszeit bei andern Völkern nicht lange dauert, hat sie der Inder nach fast zwei Jahrtausenden noch nicht ganz überwunden. Das Holz gestattet eben viel freiere und mannigfaltigere Motive und legt viel weniger Beschränkungen auf als der Stein, darum hielt man an den Formen der Konstruktion mit Holz mit so großer Vorliebe fest, zumal in den freistehenden Bauten, weniger in den Grottenanlagen.

Reli-  
gionen.

Wenn die verschiedenen religiösen Systeme einer harmonischen und organischen Entwicklung der Kunst nicht förderlich waren, so haben doch der Buddhismus, der Brahmanismus und Dschainismus (Jainismus) großen Einfluß auf die Architektur geübt.

Die Ausbreitung des Buddhismus mit seinem Streben nach passiver Gefühllosigkeit und Befreiung von der Materie, aber auch mit den vielen natürlich guten Körnern seiner Sittenlehre fällt in

organische, aus der Funktion abgeleitete Bildung einzelner Glieder, wie der Pfeiler und Säulen, nicht eine feste und unverhüllte Betonung des konstruktiven Gerippes und dessen Unterschied von der bloßen Dekoration, nicht der ästhetisch hervorgekehrte Gegensatz zwischen Kraft und Last gesucht und erwartet werden. Die Phantasie vermischt alles



Fig. 108.  
Ti aus einem Felsen-  
tempel zu Bhaja.  
Nach Fergusson.



Fig. 109.  
Lat  
aus dem Felsen-  
tempel zu Karli.

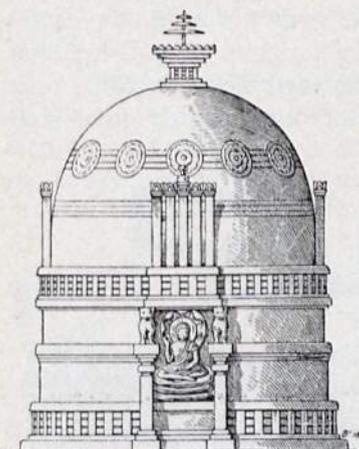


Fig. 110. Modell eines Dagoba.  
Nach Ferguffon.

die Zeit nach der Eroberung Indiens durch Dareios. Eine Ausbreitung in allen Teilen der unermesslichen Länderstrecken fand er durch den König Afoka (272 bis 236 vor Christus); mit ihm hebt die indische Kunstgeschichte an; was jenseits liegt, ist unbedeutend. Mit dem Anfange des 7. nachchristlichen Jahrhunderts begann der Niedergang des Buddhismus. In langen religiösen und politischen Kämpfen wurde er fast im ganzen Indien vernichtet oder wenigstens zurückgedrängt, es siegte der Brahmanismus mit seiner phantastischen Vielgötterei und dem engherzigen Kastenwesen.

Der Dschainismus ist eine Sekte des Buddhismus, nimmt aber eine Mittelstellung zwischen den andern Systemen ein und schließt sich in manchen Punkten dem Brahmanismus an; er wurde deshalb nicht auch aus Indien verbannt. Er zählte viele Anhänger im Westen. In der Kunst erscheint er nicht vor dem elften Jahrhundert, brachte es aber nicht zu einer festen, ausgeprägten individuellen Kunstform.

Stellen wir auch die Hauptdaten der politischen Geschichte Indiens zusammen, so sind die für die Entwicklung der Kunst wichtigsten Ereignisse folgende:

517 vor Christus, Eroberungen der Perfer unter Dareios.

326 vor Christus, Eroberungen der Griechen unter Alexander dem Großen.

Im 8. nachchristlichen Jahrhundert Einfälle der Araber.

Im 11. Jahrhundert Eroberungen der Mohammedaner.

1516 Gründung des Reichs der Großmogule.

Die Kulturvölker, Perfer, Griechen, Mohammedaner, welche in Indien eindrangen, mußten auch die Kunst beeinflussen. Die Spuren sind an zahllosen Orten nachzuweisen, aber im ganzen muß es doch auffallen, wie sehr der Inder das Ueberkommene verarbeitet, seinem Formensystem angepaßt und ihm ein neues Gepräge aufgedrückt hat.

Man hat versucht, die indischen Kunstdenkmale, vorab die Bauten, zu klassifizieren, indem man sie aus den einzelnen religiösen Sekten ableitete, oder indem man die Zeit und die religiösen nationalen Eigentümlichkeiten zum

Ausgangspunkte nahm, oder endlich drittens, indem man

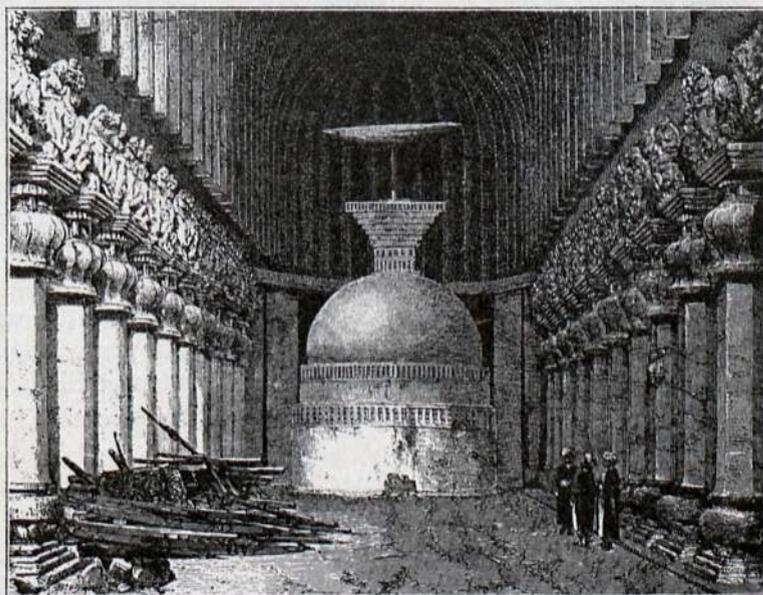


Fig. 111. Inneres der Tschaitya in Karli.

Politische  
Haupt-  
daten.

Fremde  
Einflüsse.

Klassifi-  
zierungen.

Überfichtstabelle. sie nach einzelnen Arten und Gattungen auschied und gruppierte. Allen Einteilungen mangelt strenge Folgerichtigkeit, da sich die Beziehungen überall kreuzen. Der erste Einteilungsgrund ist ganz unbrauchbar, da die verschiedenen Religionen oft dieselbe Kunstform anwandten. Aus der zweiten Einteilung ergibt sich nachstehende Ueberfichtstafel.<sup>1)</sup>

I. Buddhistische Architektur, vom 5. vorchristlichen bis zum 8. nachchristlichen Jahrhundert.

- 1) Aelteste Denkmale: Denkfäulen; Grottentempel und Grottenklöster in Karli, Ajunta etc.
- 2) Buddhistische Denkmale über der Erde in Santfchi, Sarnath, Buddha-Gaja etc.
- 3) Griechisch-indische Denkmale im Nordwesten, besonders in Kaschmir.

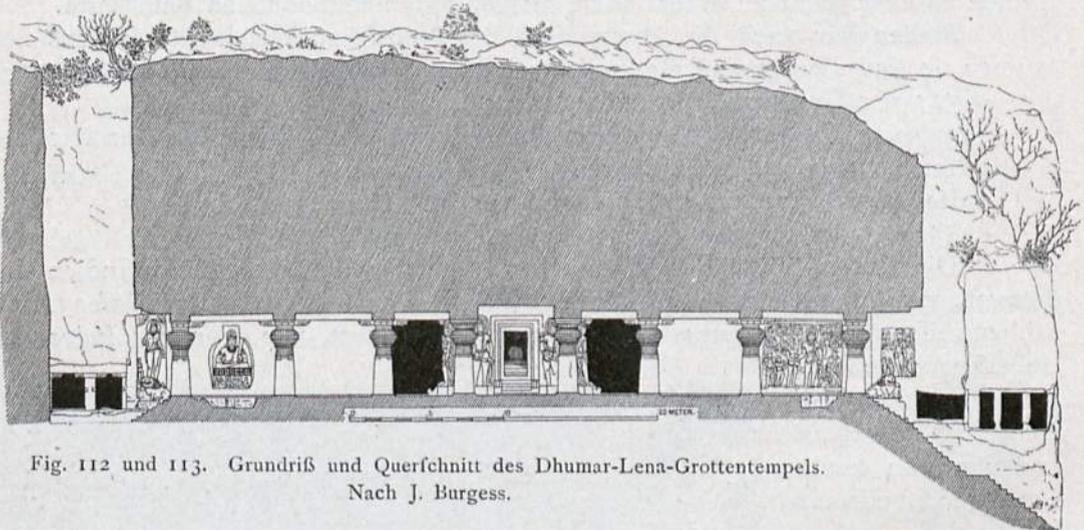
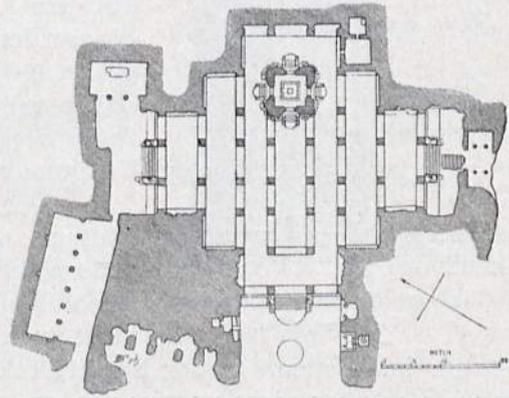


Fig. 112 und 113. Grundriß und Querschnitt des Dhumar-Lena-Grottentempels.  
Nach J. Burgess.

II. Neubrahmanische Architektur im Norden Indiens und in Mittelindien, vom 5. nachchristlichen Jahrhundert bis zum 18. Jahrhundert.

- 1) Denkmale im Nordosten Indiens, an der Küfte von Oriffa, in Buhwaneswar, Dschaggernauth etc.
- 2) Denkmale in Radfchputana, Bundelkund, Guzerat, in Khadschurao, Gwalior, auf dem Berg Abu, in Odeypur, Nagda, Ahmedabad.
- 3) Denkmale in Mittelindien, in Elephanta, Ellora etc.

III. Architektur im südlichen Indien, vom 6. nachchristlichen bis zum 18. Jahrhundert.

- 1) Felfentempel im Süden in Mahavellipore, Badami etc.
- 2) Pagoden im Süden in: Chillabaram, Tandfchore, Madura, Sriringam etc.

IV. Indisch-thibetanische Architektur, vom 2. nachchristlichen Jahrhundert bis auf unsere Tage in Nepal, und Ausläufer indischer Baukunst in Pegu, auf Java etc.

<sup>1)</sup> Vgl. Les Civilisations de l'Inde par Le Bon, Paris 1887, p. 488.

V. Indisch-Mohammedanische Baukunst, vom 12. bis zum 18. Jahrhundert. Diese ist an einem andern Orte zu behandeln.

Diese Uebersichtstafel gestattet einen Einblick in die zeitliche und örtliche Entwicklung der indischen Architektur. Jedoch um die Denkmale kennen zu lernen, thut man am besten, dieselben nach den Gattungen zu gruppieren, was im folgenden geschehen ist.

## II. DIE BAUDENKMALE INDIENS.



Fig. 114. Innenansicht der Dhumar-Lena-Grotte. Nach L. Langlès.

1) Der Tope und der Dagoba. — Der König Afoka soll Buddhas Asche in 84,000 Gräbern oder Reliquienkammern — dies bedeutet der Name Tope, im Sanskrit Stupa, das ist Hügel genannt — für seine Verehrer in ganz Indien niedergelegt haben. Der Tope (Fig. 107) ist ein gewöhnlich massiver Tumulus oder Grabhügel von der Gestalt einer Halbkugel oder Parabel, aus Backsteinen aufgebaut und mit Hausteinen und einer starken Cementschicht umkleidet; im Mittelpunkte trägt derselbe einen altarähnlichen Aufbau aus Stein, Ti oder Tee (Fig. 108) genannt, dessen Formen dem Holzstil entlehnt sind; das Gehäuse verwahrt die Reliquie und läuft in eine Spitze oder in einen, zuweilen in drei oder vier steinerne Schirme aus, welche die Macht sinnbildlich sollen oder den Feigenbaum, unter welchem Buddha göttliche Erleuchtung empfing. Der Tope ruht auf einer gemauerten, viereckigen oder kreisrunden, mit einem Geländer abgeschlossenen Terrasse, und diese erhebt sich aus einer Plattform von gleicher Gestalt. Um den Bau wurde eine steinerne Umfriedung

Tope,  
Stupa.

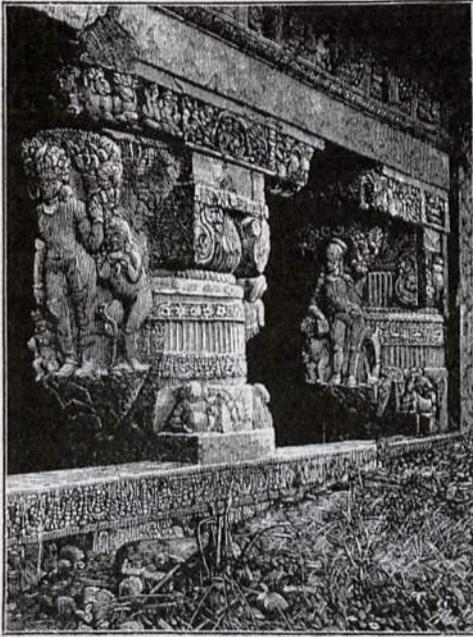


Fig. 115. Pfeiler aus dem Rhamewar. Nach Burgess.

gezogen, welche täufchend die Holzkonstruktion mit ineinander verzapften Balken nachahmt, ebenso wie die vier Pforten. Diese bestehen aus zwei hohen Pfosten mit Figuren oder Elefantenskapitellen in halber Höhe und drei Querbalken darüber, alles mit reichen Skulpturen geschmückt. (Vgl. Beilage.) Auf der Terrasse an den vier Achsen des Durchmessers oder vor der Umfassungsmauer des Tope, wie auch vor andern buddhistischen Bauten erheben sich ein oder mehrere fogenannte Lat oder Stambha (Fig. 109), Tugend- oder Siegesfäulen, mit vier nach den Weltgegenden gestellten Löwen oder Elefanten auf den Kapitellen; diese erinnern an persische, fogar an griechische Vorbilder. In Indien sind die Tope mit dem Buddhismus meistens zerstört worden, auf Ceylon, in Hinterindien und China sind viele noch erhalten. Am Tope in Santfchi in Centralindien (Fig. 107) hat der quadra-

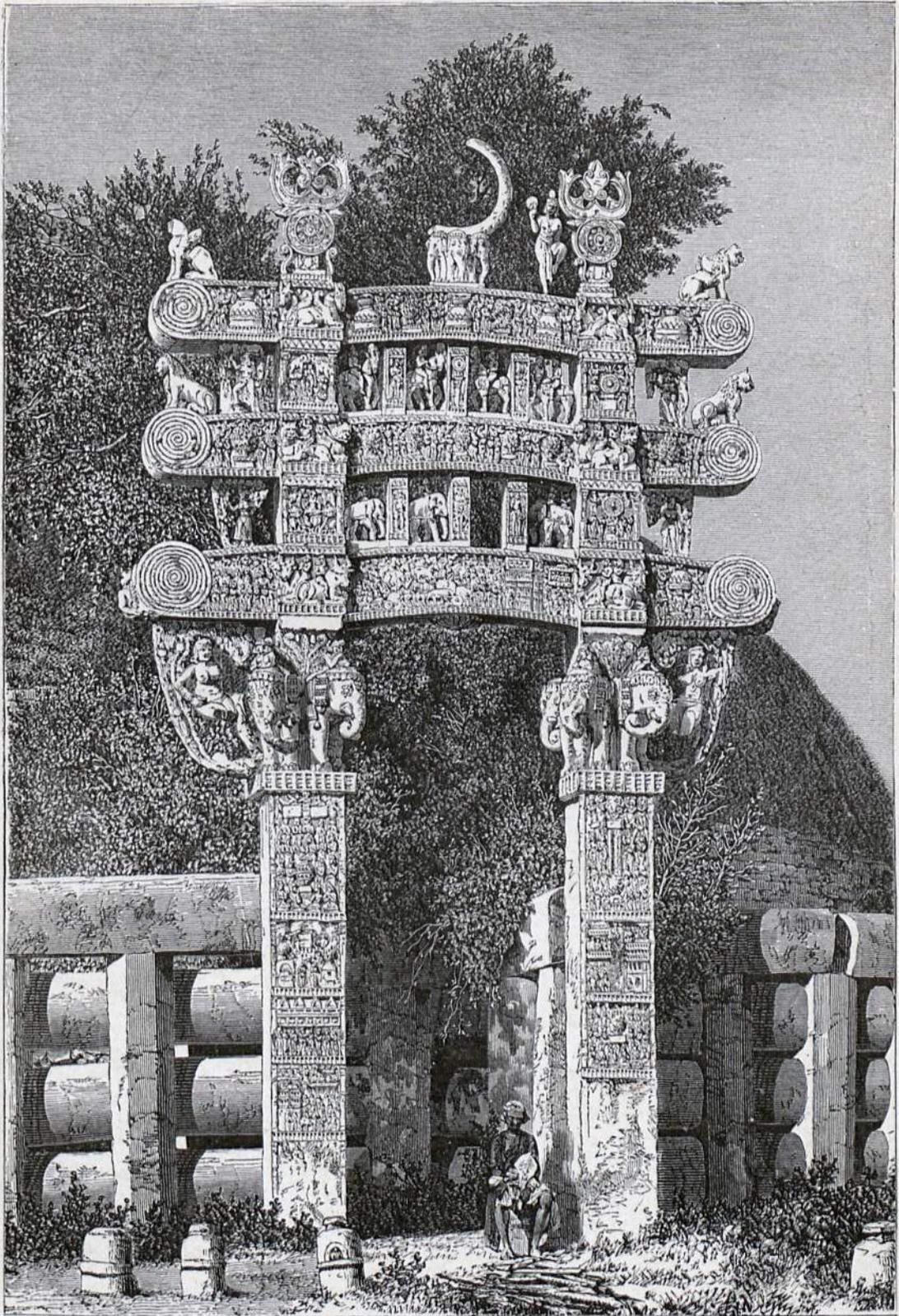
Denkmale. tische Unterbau eine Höhe von 4,50 m und eine Seitenlänge von 37 m, die Halbkugel einen Radius von 17 m. — Sehr zahlreich sind die Tope in Anuradhapura auf der «heiligen» Insel Ceylon. Der Thuparamja-Stupa erhebt sich über einem Unterbau aus weißem Dolomit mit einem Durchmesser von über 24 m. Die ellipsoide Kuppel mißt in der Höhe ohne die Spitze 21 m. Der Bau war in drei konzentrischen Kreisen von 128 oder 184 Säulen umgeben. Die des innersten Kreises ragen 7 m, die des mittleren 6,5 m und die des äußersten 5,8 m über dem Boden empor; ihr Sockel ist viereckig, der monolithe Schaft achteckig, das Kapitell reich skulptiert. — Der Ruanwelli-Tope hat einen Unterbau, welcher 203 m ins Geviert mißt; er ist mit Granitplatten bekleidet und mit Elefantenköpfen geschmückt. Die Kuppel soll ursprünglich 83 m Höhe gehabt haben, jetzt beträgt dieselbe noch 56 m bei einem Durchmesser von 116,60 m. Der Bau ist verfallen und gleicht heute einem von Grün überwucherten Hügel. — Vollends einer bewaldeten Kuppe sieht der Abhayafchiri-Stupa ähnlich, dessen ursprüngliche Höhe 135 m gemessen haben soll.

Dagoba. Mit dem Tope oder Stupa wird der Dagoba (Fig. 110) oft verwechselt; der letzte ist die Wiedergabe des ersten in verkleinerten Verhältnissen und vereinfachten Formen, ein runder Cylinder mit der Halbkugel und dem Ti darüber; die doppelte Umfriedung in den Formen des Holzstils werden auf die Mantelfläche übertragen, welche überdies mit Kränzen und dem Bilde Buddhas geschmückt wird. Man findet noch Dagoba auf Ceylon; sehr oft kommen sie auf Reliefbildern und in den Grottentempeln vor, wo sie gleichsam den Hauptaltar darstellen.

Die Tope und Dagoba sind die ältesten buddhistischen Denkmale und zum großen Teile in ruinenhaftem Zustande. Der Tope zu Santfchi stammt vermutlich aus dem dritten vorchristlichen Jahrhundert; die Umfriedung mit den Thoren wurde im ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung hinzugefügt.

Tschaitya,  
Grottentempel.

2) Die Tschaitya oder Grottentempel, wovon 40 bis 50 Gruppen bekannt sind, gehören gleichfalls zum weitaus größten Teile den Buddhisten, wenige den



THORWEG IN SANTSCHY.

(Buddhistisches Bauwerk aus dem ersten christlichen Jahrhundert.)



Dschainisten und Brahmanen an. Die ältesten Tschaitya-Hallen sind einfache und schmucklose, in den lebendigen Felsen hineingetriebene Kammern mit einem Kuppelgemach im Hintergrunde, welches den Tope oder Dagoba darstellt. In spätern, entwickelteren Bauten, z. B. in der Präfidentschaft Bombay, ist der Dagoba freistehend als Kuppelbau aus dem Steine ausgepart mit dem Reliquienschrein unter einem großen Sonnenschirme auf der Spitze. Von dieser Art ist die große Tschaitya-Halle in Karli (Fig. 111), im zweiten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung erbaut. Der Felsenfaal wird durch zwei Säulenreihen in drei Schiffe geteilt mit einem Umgang um den Dagoba. Der achtseitige Schaft der Säulen entwickelt sich aus einer Basis mit mehreren Plinthen und einem übermäßig ausladenden Wulste; auf dem



Fig. 116. Elephanta: Kolonnade im großen Tempel Rhameswar.

Kapitelle, den glockenförmigen, mit fallenden Blättern geschmückten Knäufen in Persepolis ähnlich, stehen Elefanten mit menschlichen Figuren. Das überhöhte Tonnengewölbe des Langhauses und die Halbkuppel der Apsis sind mit schmalen, halbkreisförmigen Rippen aus Teakholz überspannt, anderwärts werden diese im Felsen nachgeahmt. Die Seitenschiffe haben eine flache Decke oder eine Wölbung im Viertelkreise. Ueber den Eingängen ist gewöhnlich ein Bogen in der Form des Hufeisens in den Stein geschnitten, welcher, wenn nicht blind und geschlossen, zur Beleuchtung des Innern dient. Auch hier sind die architektonischen Formen der Holzkonstruktion entlehnt. — Noch glänzender im Aufbau und im plastischen Schmucke sind die Grottentempel in Ajunta, welche aus späterer Zeit stammen und mehr griechische Einflüsse verraten. Aehnlich sind die Tschaitya in Pandu-Lena, Bhaja etc. Eine große Gruppe unterirdischer Fellentempel zeigt eine andere Anlage; mehrere Schiffe oder Galerien durch Säulen- oder Pfeilerreihen gegliedert, mit horizontal geschnittener Flachdecke ziehen sich nebeneinander in den Schoß

Denkmale.

der Felsen, die Mittelgalerie führt zum Heiligtum. Zu den reichsten und größten Denkmälern dieser Art, gewöhnlich Caves genannt, gehören die Indra-Grotten in Ellora aus dem 6. Jahrhundert, der Vischnutempel in Badami, ebenfalls aus dem 6. Jahrhundert. — Das Ghatgebirge, welches den Norden des Dekhan begrenzt, birgt in feinen Granit- und Basaltwänden eine Reihe von buddhistischen, brahmanischen und Dschaina-Grottentempeln, welche in einer Strecke, die mehr als eine Meile mißt, in unregelmäßigen Entfernungen und ungleicher Höhe liegen. Zu den größten gehört die Dhumar-Lena-Grotte (Fig. 112, 113 und 114). Der Grundriß stellt ein griechisches Kreuz dar; den Mittelraum stützen vierzehn Pfeiler, die Kreuzarme je vier Pfeiler; die mittlere Kolonnade führt zu dem freistehenden

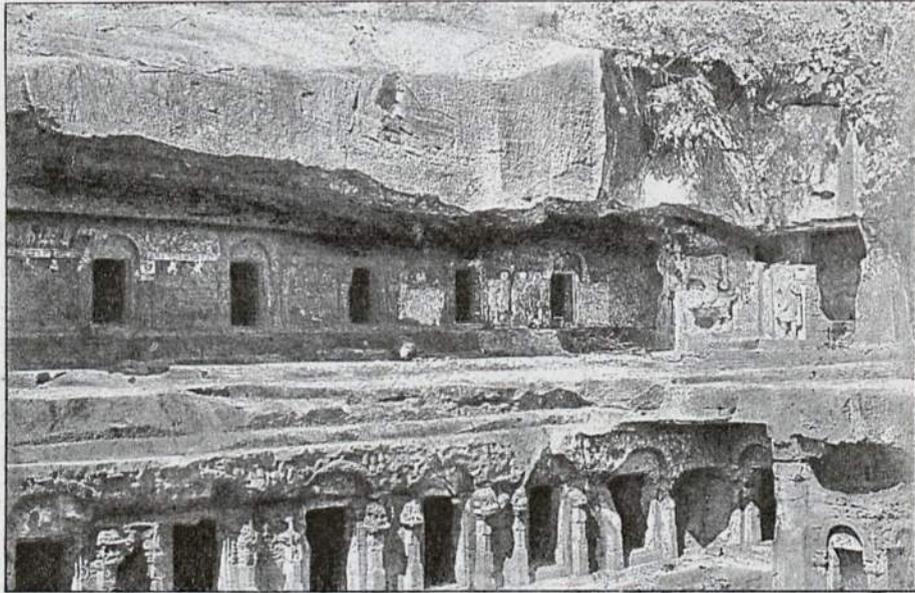


Fig. 117. Wihara aus Udayadchiri.

Heiligtum. — Kleiner, aber durch den plastischen und ornamentalen Schmuck hervorragender ist der Rhameswar (Fig. 115 und 116). — Andere berühmte Grottentempel befinden sich am Meere, so auf den Inseln Salfette und Elephanta (8. Jahrhundert) bei Bombay, auf Ceylon, am felsigen Meeresufer bei Madras u. f. w. Die meisten entstunden vom zweiten bis zum zehnten nachchristlichen Jahrhundert. Mit den Tschaitya waren die Wihara (Fig. 117) verbunden. Es sind dies klosterähnliche Anlagen für Priester mit Seminarien und Schulen für Zöglinge. Sie gehören den Buddhisten und Dschainisten an. Freistehende Bauten sind keine erhalten, die noch vorhandenen sind Grottenbauten mit säulengeförmigen Atrien und mit einem Heiligtum im Innern, um welches sich die Zellen gruppieren. Einzelne Berge sollen bis zu 12,000 Zellen für ebensoviele Jünger Buddhas enthalten; heute stehen sie meistens leer, nur wenige sind von Anhängern der Dschaina bewohnt oder bieten armen Landleuten ein elendes Obdach.

Wihara  
oder  
Klöster.

Monolithische  
Bauten.

3) Monolithen, aus dem Felsen gehauene Tempel über der Erde. — Die Granitmassen des Ghat-Gebirges sind nicht nur zu Grottentempeln in der oben angegebenen Art ausgehöhlt, sondern der Granit wird auch zu freistehenden



INDISCHE BAUKUNST.



KAILASA.

Ansicht von der Nord-West-Seite. — Nach J. Burgess.

Tempeln und Heiligtümern, das ist, zu eigentlichen Felsenbauten herausgearbeitet. Die berühmteste dieser Anlagen ist der Kailafa, «der Sitz der Seligen» in Ellora. Der mit Bildwerken geschmückte, in dem roten Granitfelsen angelegte Eingang führt in einen 75 m tiefen und 45 m breiten, ganz aus dem harten Gestein gehauenen Raum, rings umstarrt von 33 m hohen steilen Felswänden. (Vgl. Beilage.) Dieses künstlich erstellte Bergthal wird von langen Säulengängen begrenzt, in dessen Mitte sich herrlich geschmückte Bauten erheben, — doch dies alles ist eben nicht gebaut, sondern als ein Stück aus dem Gestein herausgemeißelt (Fig. 118). Zunächst dem Eingang stehen riesige Elefanten, dann folgen an der Stelle der buddhistischen Stambha zwei überreich geschmückte Obelisk, dann eine quadratische Vorhalle, dann der Tempel selbst, welcher im Innern durch vier Pfeilerreihen in fünf Schiffe geteilt und durch Pilaster reich gegliedert wird (Fig. 119, 120 und 121). Das Mittelschiff führt zum quadratischen, engen, dunkeln Heiligtum mit dem Bilde der Gottheit. Außen gruppieren sich um den Bau symmetrisch sieben Nebenräume, mit demselben,

Kailafa.

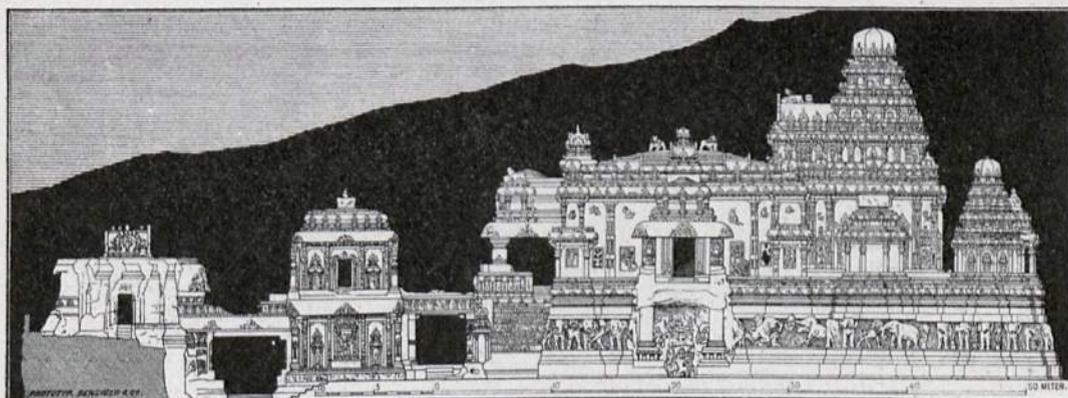


Fig. 118. Kailafa: Seitenansicht. Nach J. Burgess.

untereinander und mit den übrigen Heiligtümern und Grotten an den Seitenwänden durch fliegende und schwebende Brücken verbunden. Lange Reihen von Löwen und Elefanten figurieren über den Sockeln als Träger, und seltsame Riefen stützen das Gebälk. Zahllose Reliefs verkleiden die Flächen, dazwischen stehen Götterbilder; reichgegliederte Pilaster, Nischen und Simse wechseln mit einander; üppiges Ornament rankt an ihnen auf und ab und erinnert an die kunstreichen Arbeiten morgenländischer, byzantinisch-arabischer Goldschmiede, — alles mit dem geschicktesten Meißel aus dem harten Granitkorn geschnitten. Das Ganze ist wie ein verfeinerter Traum; — schade, daß nicht neben und über der Phantasie ein von großen Gedanken erfüllter künstlerischer Geist gewaltet hat!

Beim Kailafa und ähnlichen Anlagen wurde die für dieselben nötige Felsenmasse durch tiefe Einschnitte vom Gebirge an den Seiten abgelöst, anderwärts konnte man große auf der Erdoberfläche liegende Felsen zu kleinern Tempeln umschaffen, dies geschah z. B. im Tempel zu Mahavellipore. Derselbe besteht über quadratischer Grundlage aus einem mäßig hohen Erdgeschoß; indem drei weitere sich verjüngende Geschoße aufgesetzt worden, gewinnt die Anlage vollständig die Gestalt einer Stufenpyramide. Die obern Geschoße bestehen aus einzelnen, horizontal aneinandergereihten Nischen oder Kapellen im reichsten plastischen Schmuck.

Andere  
Denkmale.

Eigent-  
liche  
Bauten.

Pagoden.

4) Bauten im eigentlichen Sinne, welche aus verschiedenem Material ausgeführt wurden. — Diese werden gewöhnlich unter dem Namen Pagoden zusammengefaßt, obwohl dies Wort jeden über der Erde gebauten Tempel bezeichnet. Den ersten Typus finden wir in dem aus dem ersten christlichen Jahrhundert stammenden Tempel in Buddha-Gaya; er hat aber im Laufe der Jahrhunderte bis in die neueste Zeit mannigfache Erneuerungen und Umgestaltungen erfahren. Die ursprünglichen Formen zeigen noch die Pagoden an der Küste von Orissa am bengalischen Golfe. Sie stellen eine über quadratischer Grundlage aufsteigende Pyramide mit elliptisch geschweiften Kanten dar, welche mit einem großen flachen Kissen oder Wulst, von der Form einer flachgedrückten Melone, abgedeckt ist. Die einfache Grundform

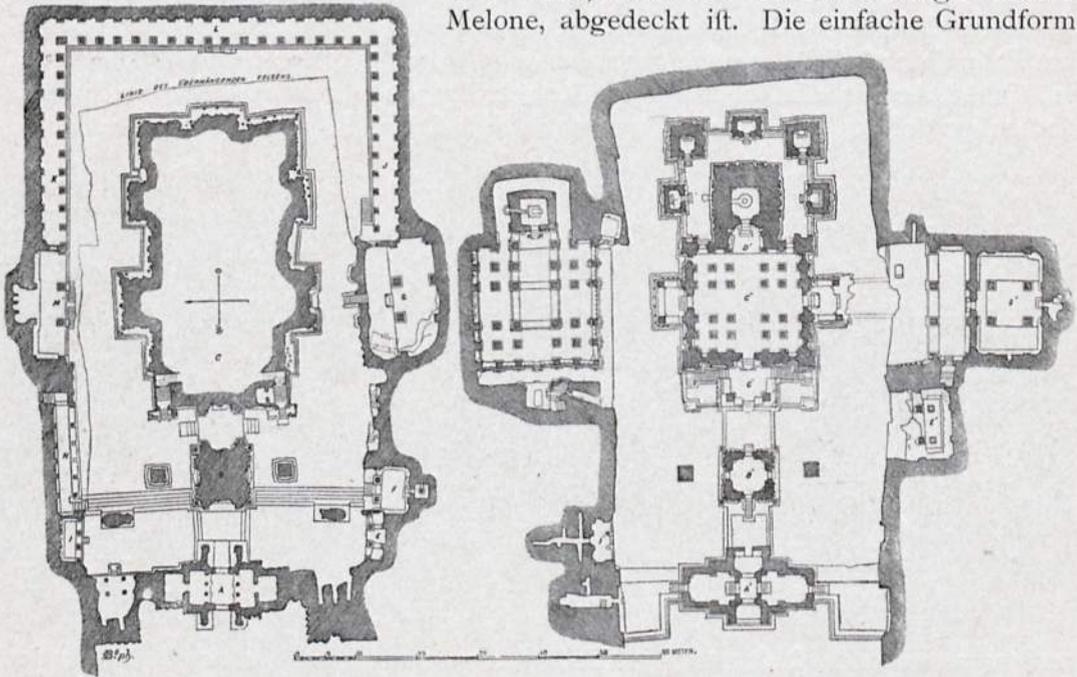


Fig. 119 und 120. Kailasa: Grundplan und Plan des Obergeschosses. Nach J. Burgess.

wird durch allerlei Mauerverstärkungen, Streben, vorgelegte kleine Pyramiden, Nischen u. dgl. variiert.

Von eigentümlicher Art sind die Tempel des sogenannten Dschainastils. Die Bezeichnung ist nicht zutreffend, da viele dieser Tempel auch den andern religiösen Sekten angehören. Richtiger ist es, darunter die Baudenkmale des Nordens und eines bestimmten Zeitabschnittes zu verstehen. Trotz der Vorliebe für gediegenes Steinmaterial werden im weitesten Umfang in der Konstruktion und im dekorativen Ausbau die Formen des Holzverbandes angewandt und auf diese Weise Werke von höchster Eleganz und reichster Ornamentation geschaffen. Lange Säulenreihen tragen die flachen Decken, deren quadratische Felder kassettenartig vertieft sind und in kleine Kuppeln ausmünden. Die mit Ornamenten übersponnenen Säulen haben nach dem zweiten Drittel der Schafthöhe Konfolen; dieselben dienen leichten, durchbrochenen Verpannungen zum Auflager, welche unter die Architrave hinaufreichen und dieselben in den weiten Interkolumnien tragen helfen oder wenigstens für das Gefühl diese Aufgabe lösen, denn dieses Sprossenwerk ist lediglich dekorativ. Auch das Kapitell ist mit Konfolen geschmückt, um

Sogenann-  
ter  
Dschaina-  
stil.

eine breitere Tragfläche zu gewinnen. Das Aeußere erhält ebenfalls in allerlei Vorlagen und Anfätzen, durchbrochenen Balustraden, Nischen mit Statuen, etc. die reichste Ausbildung, so daß diese Bauten zu den merkwürdigsten Denkmälern gehören, wie die zwei aus weißem Marmor erbauten Prachttempel der Dschaina auf dem Berge Abu, der ältere von dem Kaufmann Vimala Sah im 11. Jahrhundert, der andere von Vraypal-Teypal im 12. Jahrhundert gestiftet (Fig. 122). Andere finden sich in den Städten Nagda, Omkargi, Afchmir, Gwalior, Udayadshiri, Dschaggernauth, Bhuwaneswar u. a. Die glänzenden Pagoden in Khadschurao verbinden die Formen der Tempel von Orissa mit dem Dschainatempel. Wir geben die Ansicht und den Grundplan des Tempels von Mahadera in Khadschurao aus dem 10. Jahrhundert. Eine Vorhalle (e) bildet den Eingang zum Hauptschiff (d), welches von einem Querhaus (c) durchschnitten wird; in der Längsachse liegt das Allerheiligste (a) (Fig. 123 und 124). Auch in Centralindien gab es Dschainatempel, wie die schönen Ruinen in Gharispur beweisen (Fig. 125).

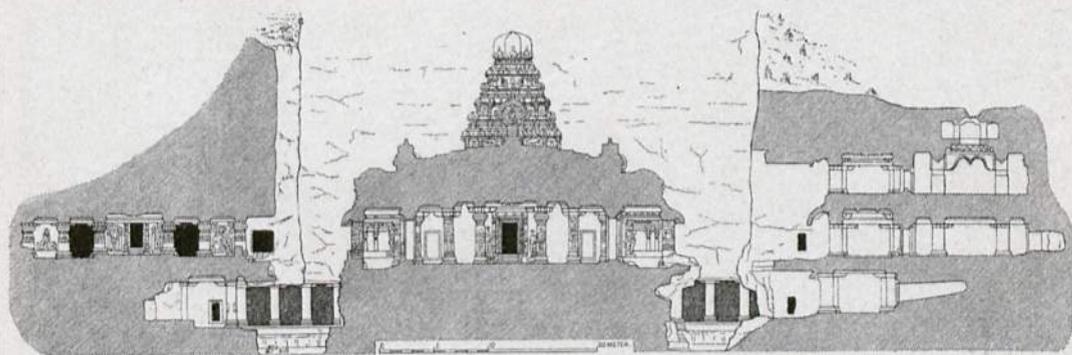


Fig. 121. Kailasa: Querschnitt der ganzen Anlage. Nach J. Burgess.

Im Süden, auf der Halbinsel Dekkan, an der Küste von Coromandel, finden wir im sogenannten drawidischen Stil eine noch reichere Ausbildung des Pagodentypus.

Drawidischer Stil im Süden.

Der drawidische Tempel, so benannt nach einem Volksstamme im Süden, umfaßt weitausgedehnte Anlagen. Der Tempelbezirk umschreibt ein großes Rechteck und wird meistens von hohen Mauern umgeben. In der Mitte jeder Seite steigt ein gewaltiger, bis zu vierzehn Stockwerken hoher Thorturm, Gopura (Fig. 126), auf. Der Weg führt oft zu andern innern Umfassungsmauern mit ähnlichen, oft noch prächtigeren Thorpyramiden. Die innerste Mauer umschließt die innern Tempelhöfe mit großen Vorhallen, Säulenportiken, allerlei einzelnen Kapellen, Priesterwohnungen, Teichen u. f. w. Das Heiligtum selbst, Wiwana, der Kern und Mittelpunkt der Anlage, ist verhältnismäßig klein über quadratischen Planlinien, entwickelt sich aber zu einem vielfach verzweigten Bau, da dem ursprünglichen Tempelviereck mehrere ähnliche von Säulen getragene Räume vorgelegt, bis zu zwei Gefchoffen ausgebildet und mit Kuppeldächern oder steilen Pyramiden gedeckt werden. Zu den glänzendsten Beigaben gehören, außer den Mandapam oder säulengefchmückten Vorhallen des Heiligtums, die sogenannten Tschultri, langgezogene Hallen von zahllosen märchenhaft geschmückten Säulen getragen, für die Pilger und Andächtigen bei großen Festlichkeiten. Alle Teile der Anlagen werden mit einer Ueberfülle plastischen Schmuckes bekleidet, vorzüglich die Tempelhallen mit den malerischen

Durchblicken durch die Reihen der reichgegliederten Pfeiler und Stützen, und die Prachtthore, welche von Stufe zu Stufe in einem Wirrwarr von Säulen, Pilastern, Nischen, Erkern, Standbildern und wunderlichen, namenlosen Ornamenten jeder Art sich verjüngen und mit einem Knauf abschließen, welcher mit dem buddhistischen Schrein Aehnlichkeit hat. — Die Denkmale, dem ausgelassenen neubrahmanischen Kult geweiht, sind zahllos, soll ja die Stadt Benares allein über

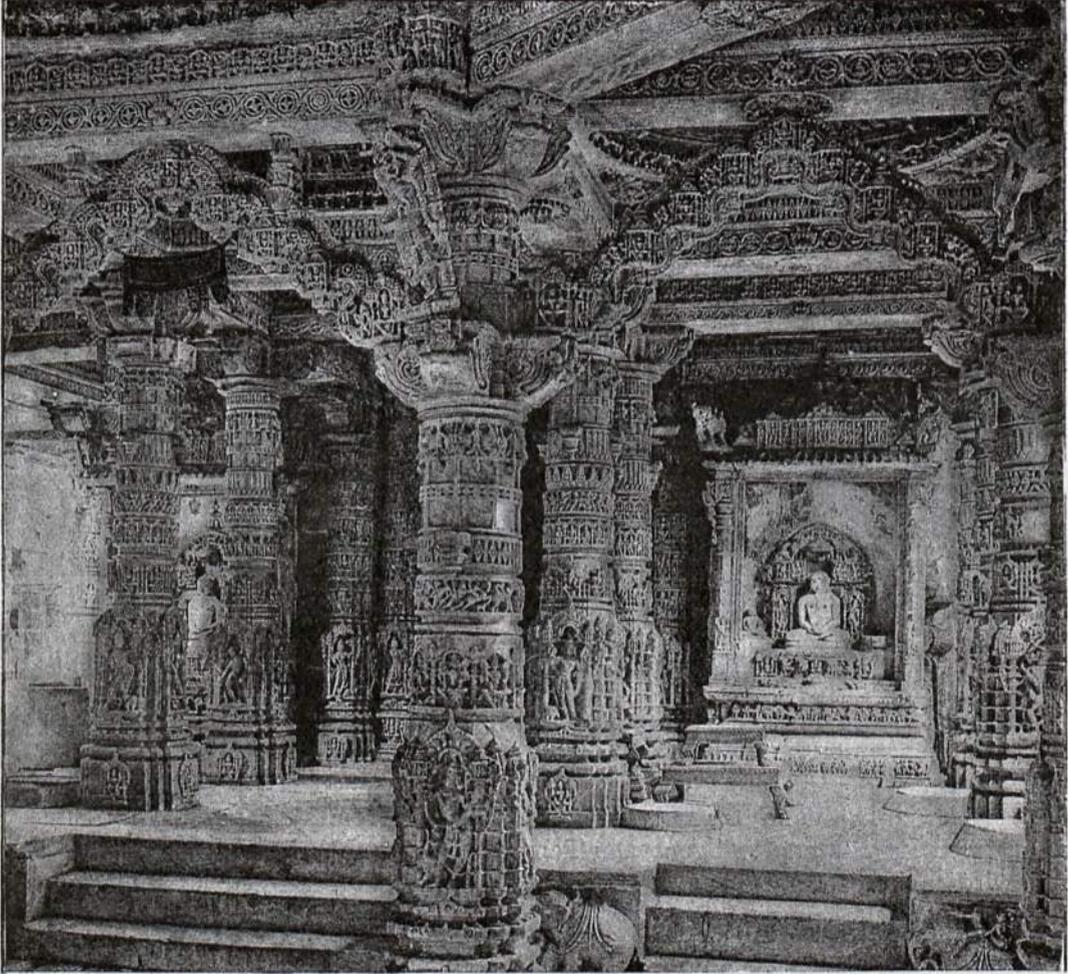
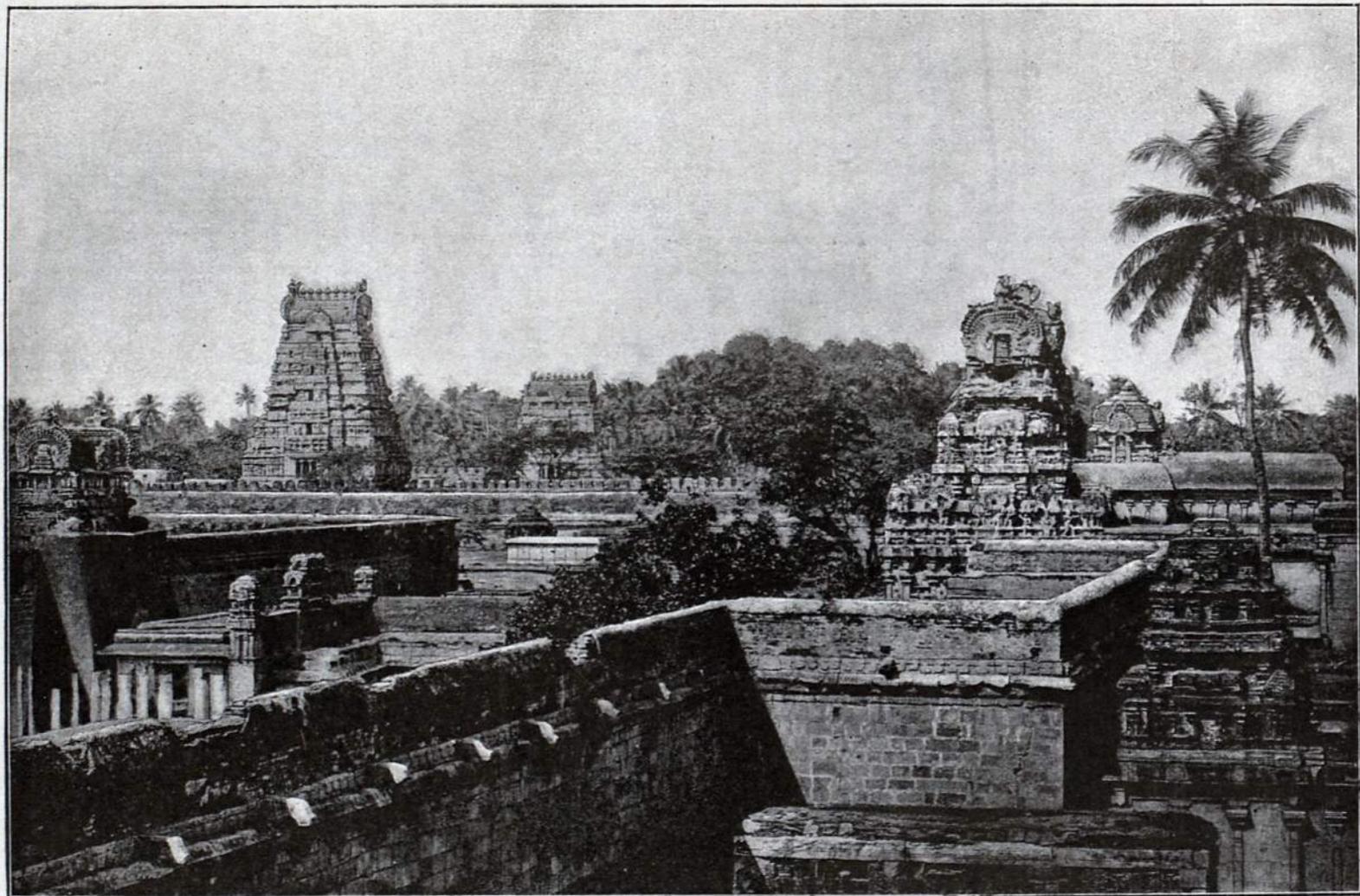


Fig. 122. Berg Abu: Tempel des Vreypal-Teypal.

1000 Pagoden und Heiligtümer jeder Art zählen. Der Tempelbezirk von Tandschor ist gegen 400 m lang und 300 m breit, der Flächenraum beträgt also ungefähr 120,000 qm. Die Pagode hat den Ruf der schönsten und reichsten in Indien. — Die äußere Mauer des Haupttempels in Ramefferam soll gar eine Länge von 1200 m haben. Die Pagode von Sriringam (Vgl. Beilage) wird von drei Umfassungswänden mit Prachtthoren eingeschlossen; die große Halle ruht auf Säulen, die nach Hunderten zählen. Aehnliche große Anlagen sind die Pagoden von Trigetty, Bischanagar, Kombakomum Hullabid, in Chillambaram, Madura mit dem reichsten aller Tschultri; der Saal wird von 124 Pfeilern in vier Reihen getragen, jeder mit samt dem Kapitell und den überwuchernden Zieraten aus einem einzigen Granitblock



PAGODENANLAGE IN SRIRINGAM.

Nach einer Photographie von Frith in London.



gemeißelt; die Simse trotzen von einem verschwimmenden Reichtum der Gliederung und Ornamentation. Diese letztgenannten Denkmale im Süden sind die in Europa öftest genannten und berühmtesten, seitdem der Inder Ram Raz im Auftrag einer englischen Gesellschaft 1834 dieselben auf 48 Tafeln schilderte. Aber sie verdienen diesen Ruhm nicht. Die Baumassen sind erstaunlich groß, aber die Mauern sind aus Ziegelsteinen aufgeführt, oder doch damit angefüllt und mit Haufsteinen nur stellen-

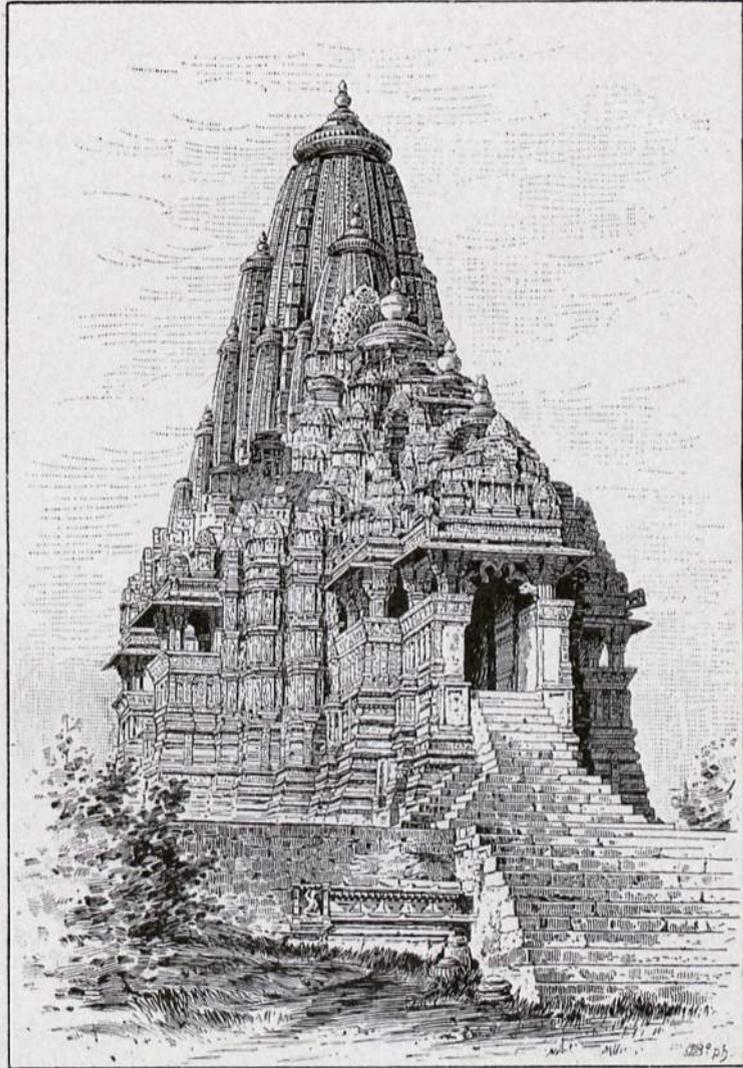


Fig. 123. Kadachurao: Tempel von Mahadera.

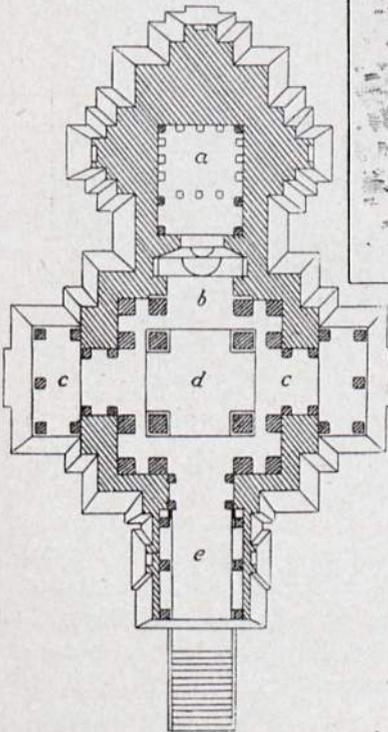


Fig. 124.

Grundriß des Tempels von Mahadera.

weise verkleidet; die Verzierungen sind in der Regel aus leicht verwittertem Cement ausgeformt, nicht aus Stein gemeißelt. Die Figuren, welche die Säulen tragen, seien es Menschen oder phantastische Tiergestalten, sind ohne Ausdruck, ihre Stellungen steif und gezwungen; die Verzierungen ohne künstlerischen Wert, verraten keinen Geschmack, und das Ganze stößt zurück, statt zu Andacht und Bewunderung hinzureißen. Es herrscht nur eine Stimme, daß die Kunstäußerungen des brahmanischen Mittelalters und des Dschainakultus in Centralasien und Radschputana, die erst in den letzten Jahrzehnten ans Licht gezogen wurden, ungleich

höher stehen.<sup>1)</sup> Die ältesten Denkmale reichen in das 11., 12. und 13. christliche Jahrhundert zurück. Einer viel jüngern Bauperiode, besonders der Zeit von 1509—1530, gehören die vielangestaunten Prachtbauten zu Kondscheweram, Tschedambaram und Sriringam an; die Pagoda zu Madura und die Pilgerhalle daselbst stammen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Gräber  
und  
Paläste.

Die religiösen Bauformen wurden auch auf Grabdenkmale für Fürsten und Hinduheilige und auf Paläste übertragen; die glänzendsten Vertreter dieser Gattung sind die Paläste in Gwalior (15. Jahrhundert) und in Odeypur (17. Jahrhundert).

Die indische Architektur erhielt sich in der Technik und in der Komposition auf der Höhe der guten Leistungen der Vorzeit bis zur Eroberung des



Fig. 125. Gharispur: Ruinen eines Dschainatempels.

Neueste  
Baukunst.

Landes durch die Engländer. Seither fehlen den Fürsten und Großen die Mittel, um glänzende Tempel, Paläste und Mausoleen aufzuführen, oder man ahmt geringe englische Vorbilder nach und baut geschmacklos in gemischten Stilen. Seit einem Jahrhundert sind alle drei bildenden Künfte im raschen Verfall.

Bauten in  
Nepal.

5) Nepal, das durch seine Lage zwischen hohen Gebirgszügen abgeschlossen ist, konnte sich doch der Einflüsse von außen nicht erwehren. Von den drei Typen, in denen seine Tempel, mehr als zweitausend an der Zahl, gebaut sind, ahmt der erste den Tempel Centralindiens nach, aber ohne dessen Balustraden und Umzäunungen. Der zweite, am öftesten vertretene Typus, zeigt tibetanische und chinesische Erinnerungen. Die aus Backstein und Holz aufgeführten Tempel stellen Stufenpyramiden dar; die rechtwinkligen Geschosse sind von Dächern überfattet,

<sup>1)</sup> E. Schlagintweit, Indien in Wort und Bild, I. Bd. S. 126—127.

welche an den Ecken in chinesischer Weise leicht emporgekrümmt und mit zahllosen Glöcklein geschmückt sind. Der dritte Typus behält den Charakter der Stufenpyramide bei, aber in ganz anderer Weise, im reizendsten Aufbau (Fig. 127). Ueber einem hohen Sockel mit mehreren Stufen erheben sich die einzelnen Stockwerke, von hohen, luftigen Säulenhallen umkreist. In Patan sind am Haupttempel die obere Geschosse in einzelne Pavillons oder Kioske aufgelöst, welche an mohammedanische Bauten erinnern; der Hauptturm dagegen steigt in geschweiften Linien empor wie bei den Pagoden in Indien. Diese Tempel und die ihnen entsprechenden Paläste sind ganz aus Stein gebaut.

6) Eine eigene und eigentümliche Gruppe bilden auch die Baudenkmale des nordwestlichen Gebirgslandes Kaschmir. Es grenzte an Baktriana, wo Alexander der Große ein eigenes Reich gründete, welches seit 250 unter griechischen Königen stand. Diese dehnten ihre Herrschaft

und damit auch den Einfluß griechisch-macedonischer Kunst über die Indusländer aus. Daraus erklärt sich, daß sich in den Denkmalen von Kaschmir und im angrenzenden Pandschab so viele griechische Formen oder Anklänge an solche finden, welche gewöhnlich als griechisch-indischer Stil bezeichnet werden. Die Tempel steigen über quadratischen, seltener über polygonalen Grundlinien auf, aus gewaltigen Steinquadern gefügt, zeichnen sich aber weder durch großen Umfang noch durch bedeutende Höhe, noch weniger durch indische Ueberladung aus. Das Außere ist verhältnismäßig einfach, würdig, maßvoll mit Säulen, Pilastern und Simsen mit reichen Profilierungen geschmückt. Alle diese Bauglieder zeigen griechische, aber allerdings entartete Formen. Das am öftesten vorkommende Motiv sind Kleeblattbögen für Thüren, Nischen und fortlaufende Arkaden, deren Wölbung aber nicht durch Keilsteine, sondern durch horizontale Schichtung entstanden. (Fig. 128.) Diesen Bögen wird, und dies ist ein zweites immer wiederkehrendes Motiv, ein auf dünnen Säulen ruhender schwerer Giebel aufgesetzt; in halber Höhe ist das Giebelfeld durch einen horizontalen Sims zerfchnitten. Oft wird über einem Giebel ein zweiter größerer konstruiert. Aehnliches geschieht bei der Dachbildung; die vierseitige Dachpyramide wird in halber Höhe geknickt, indem ihr

Kunstgeschichte, I. Bd.

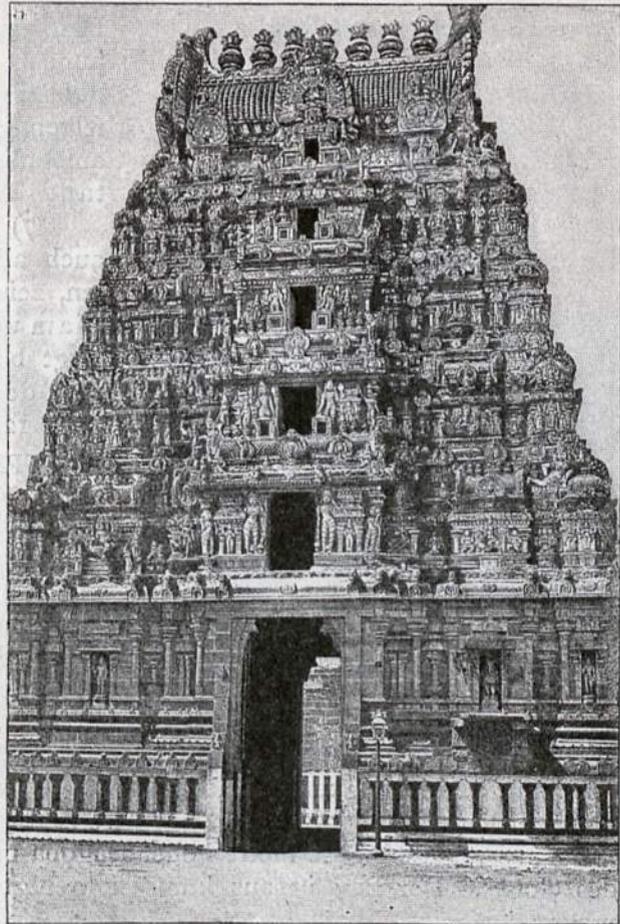


Fig. 126. Gopura der Pagode von Condcheveram.

Bauten  
in  
Kaschmir.

Griechisch-  
indischer  
Stil.

Bauten  
auf Java.

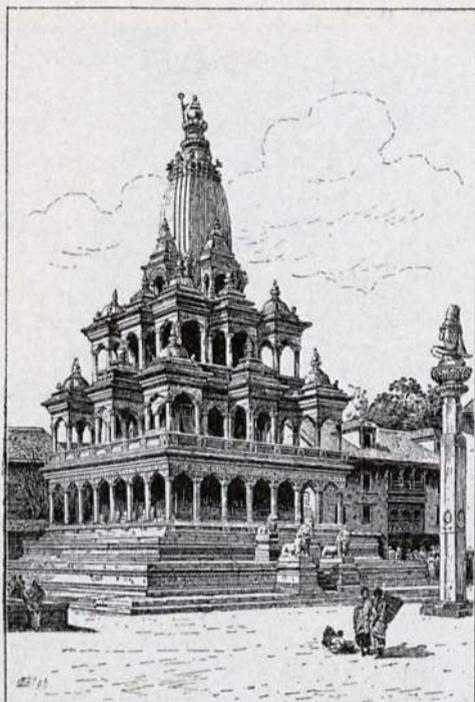


Fig. 127. Großer Tempel in Patan. (Nepal).

enthält eine sitzende überlebensgroße Statue des Buddha. Das oberste Geschöß gliedert sich in drei konzentrische und übereinander sich erhebende Kreise mit 72 glockenförmigen Dagoba mit ähnlichen Buddhabildern. Im Mittelpunkte erhebt sich ein größerer, sechs Meter hoher Dagoba mit einer vier Meter hohen Bildsäule des Gottes. Der Bau ist aus künstlich gefügten Trachytquadern aufgeführt und prangt im reichsten Schmucke von allerlei Ziermotiven und Reliefs. Er soll im 14. Jahrhundert entstanden sein.

8) Im Jahre 1564 wurden von Spaniern und Portugiesen in Cambodcha Denkmale einer früheren glänzenden

Architekturperiode aufgefunden. Im Jahre 1861 machte der Franzose Mouhot im Dienste einer eng-

eine andere, vorkragende aufgestülpt wird. Die Tempel stammen aus dem 5. und 6. Jahrhundert und liegen heute in Ruinen wie die langen Mauern, welche einst um dieselben große Tempelhöfe abgrenzten. Die ansehnlichsten Trümmer finden sich in Martand, Avantipore und Patan.

7) Weit weniger Abweichungen, wenn auch allerdings einzelne Eigentümlichkeiten, zeigen die Bauten in Pegu, Annam, Siam und auf der Insel Java. Die letztere birgt besonders ein staunenswertes Denkmal, den Prachttempel von Boro-Budur (Fig. 129). Er hat die Grundform einer Stufenpyramide und steigt über der quadratischen Grundfläche von 157 m im Geviert und in sechs terrassenartigen Geschossen zur Höhe von 36 m empor. Jede Stufe hat in der Mitte ein überwölbtes Thor, von wo aus eine Freitreppe hinauf und hinunter führt. Den Terrassen entlang öffnen sich phantastisch geschmückte Kapellchen oder Nischen, im ganzen über vierhundert, jede



Fig. 128. Tempelruinen in Martand.

lischen Gesellschaft eine Entdeckungsfahrt dahin; seither wurden die Ruinen von vielen Reisenden besucht und beschrieben. Trümmerstätten finden sich im ganzen Lande, die merkwürdigsten in Angkor-Vat, Angkor-Thom und in Bapuon. Angkor war im fünften Jahrhundert vor Christus die Hauptstadt des mächtigen Reiches der Khmer. Infolge der Kämpfe mit den Nachbarstaaten Siam und Annam verfiel es seit dem 13. Jahrhundert unserer Zeitrechnung und hatte im 16. Jahrhundert alle Bedeutung verloren. Arische Eroberer hatten in vorgeschichtlicher Zeit den Brahmanismus eingeführt, im siebenten nachchristlichen Jahrhundert mußte dieser dem Buddhismus weichen. Es erklärt sich daraus, daß die Architektur der

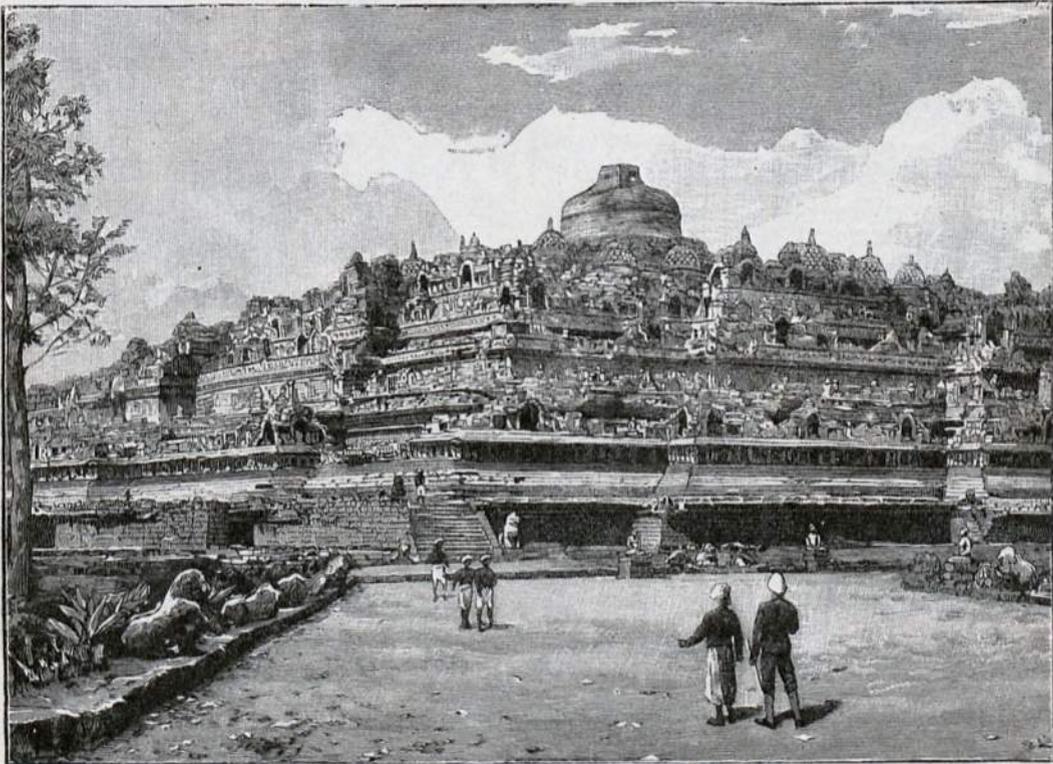


Fig. 129. Ansicht von Boro-Budur.

Khmer mit dem indischen Pagodenbau große Verwandtschaft zeigt. Die Grundform der Tempel ist die vierseitige Stufenpyramide über sehr großer Grundfläche, drei und mehr gewaltige Stockwerke, das eine hinter dem andern zurücktretend, bauen sich übereinander auf, mit offenen, durch Doppelalleen von Pfeilern getragenen Galerien, mit hohen gleichfalls abgestuften Türmen in den Ecken, mit hohen Treppen, die von Stockwerk zu Stockwerk hinaufführen bis zur Mittelfläche, wo ein hoher Turm das Heiligtum überdacht. Die Konstruktion und die technische Ausführung sind von größter Sorgfalt, der Reichtum an ornamentalem Schmuck, an Statuen und Reliefs spottet jeder Vorstellung. Die Behandlung des Ornaments ist geschmackvoller als an indischen Bauten und zeigt weniger Ueberladung und Ueppigkeit. Die Tempel liegen innerhalb großer im Rechteck gezogener Umfassungsmauern, die oft noch von tiefen Gräben begleitet sind, welche große Gärten, Teiche, Terrassen mit Türmen und Galerien und kleinern Bauten

einschließen. Der Prachttempel in Angkor-Vat (Fig. 130) wurde im Jahre 57 unferer Zeitrechnung begonnen, aber wohl erst im siebenten Jahrhundert vollendet. Die Umfriedung grenzt ein Rechteck von 1,047 zu 827 m ab; der eigentliche Tempel hatte drei Geschosse; der Mittelturm erreichte eine Höhe von 34 m über der Plattform des obersten Stockwerkes und 57 über dem Unterbau des ersten Geschosses.

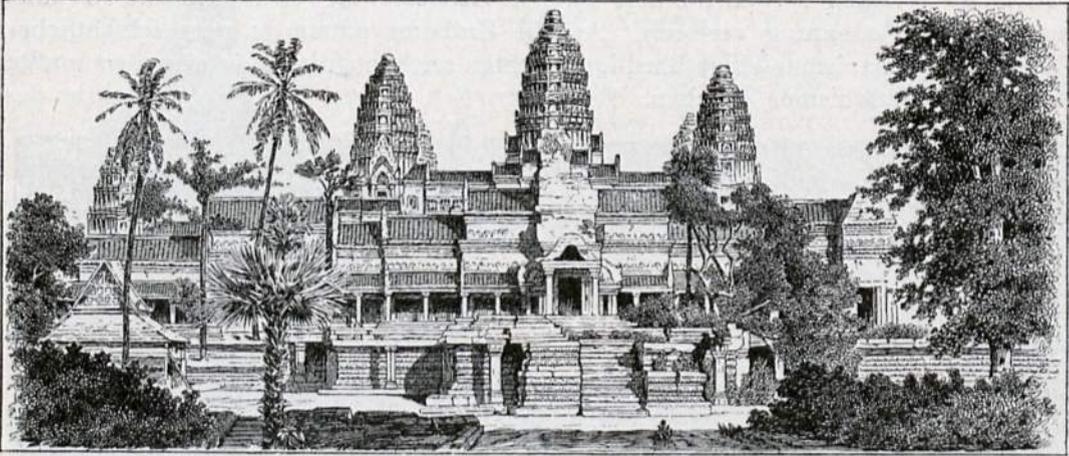


Fig. 130. Tempelruinen in Angkor-Vat.

## LITTERATUR.

- L. Langlès*, Monuments anciens et modernes de l'Hindoustan, 2 vol. Paris 1817.  
*J. Prinsep*, Essays of Indian Antiquities, 2 vols. London 1858.  
*J. Fergusson*, Architecture at Ahmedabad, the Capitol of Goozerat. London (Kegan Paul, Trench, Trübner & Cie.) 1866.  
*H. Hardy Cole*, Illustrations of ancient Buildings in Kashmir. London (Kegan Paul, Trench, Trübner & Cie.) 1869.  
*J. Burgess*, Tree and Serpent Worship, on Illustrations of Mythology and Art in India in the first and fourth Centuries after Christ. From the Sculptures of the Buddhist Topes at Sanchi and Amarvati. London (Kegan Paul, Trench, Trübner & Cie.) 1868.  
 — Report of the first Season's Operations in the Belgâm and Kaladgi Districts London (Kegan Paul, Trench, Trübner & Cie.) 1874.  
 — Report on the Antiquities of Kathiawad and Kachh. Being the Result of the Second Season's Operations etc. London (Kegan Paul, Trench, Trübner & Cie.) 1876.  
 — Report on the Antiquities in the Bidar and Aurangabad Districts, in the Territories of his Highness the Nizam of Haiderabad. London (Kegan Paul, Trench, Trübner & Cie.) 1878.  
 — The Cave Temples of India. London (Kegan Paul, Trench, Trübner & Cie.) 1880.  
 — Report on the Elura Cave Temples and the Brahmanical and Jaina Caves in Western India. London (Kegan Paul, Trench, Trübner & Cie.) 1883.  
 — Report on the Buddhist Cave Temples and their Inscriptions. London (Kegan Paul, Trench, Trübner & Cie.) 1883.  
 — The Buddhist Stupas of Amarvati and Jaggayyapeta. London (Kegan Paul, Trench, Trübner & Cie.) 1887.  
*Cramfurd*, On the ruins of Boro-Bodour (in den Transactions of the Literary Society of Bombay). London 1823.  
*C. Leemans*, Bôrô-Boudour dans l'île de Java, 1 Band Text und 4 Bände Illustrationen. Leide 1874.  
*G. Le Bon*, Les civilisations de L'Inde. Paris (Firmin Didot & Cie.) 1887.  
 — Les Monuments de L'Inde. Paris (Firmin Didot & Cie.) 1893.  
*E. Schlagintweit*, Indien in Wort und Bild, 2 Bde. Leipzig (Schmidt-Günther) 1881.  
*F. Fußli*, Geschichte der orientalischen Völker im Altertum Berlin 1884.  
*M. Dubois de Faucigny*, Inde. Aus dem Hauptwerk *L'Univers*. Histoire et Description de Tous les peuples. Paris.  
*D. S. Lefmann*, Geschichte des alten Indiens. Berlin 1890.  
*A. Tiffandier*, Voyage autour du monde. Inde et Ceylon — Chine et Japon. Paris 1892.  
*P. Planat*, Encyclopédie de l'Architecture. Paris (Dujardin & Cie.).  
 Handbook of Hindostan. Bombay 1875.  
 Missionsberichte («Katholische Missionen», Herder, Freiburg i. B.), Zeitschriften («Globus», Westermann, Braunschweig; «Tour du monde», Hachette & Cie., Paris), Reifewerke etc.  
 Photo-pictures of Indian views. Friths' Collection. London (W. A. Manfell & Cie.).

V.

DIE BAUKUNST IN CHINA UND JAPAN.



Fig. 131.  
Ein Theehaus in  
Shangäi.

I.

**I**n China. — Zum Hindu bildet der Chineser durch seinen nüchternen, praktischen Sinn und seine Armut an Schwung und Phantasie einen scharfen Gegensatz. Was eine freiere Kunst-

Ungünstige  
Vorbedin-  
gungen  
in China.

übung ferner in Fesseln schlug, ist die sklavische Gebundenheit des Volkes an Ueberlieferungen, welche in die ältesten Zeiten zurückreichen und wenigstens seit fünf und zwanzig Jahrhunderten keinen Wechsel, keine Entwicklung mehr durchmachten. Ebenso lähmend wirken endlich die offiziellen Vorschriften, welche nach hierarchischen Graden alles in feste Schablonen zwängen und alles regeln, selbst die Zahl der Säulen, welche vom Hause des gemeinen Mannes bis hinauf zum Palaß des Kaisers das Dach tragen dürfen.

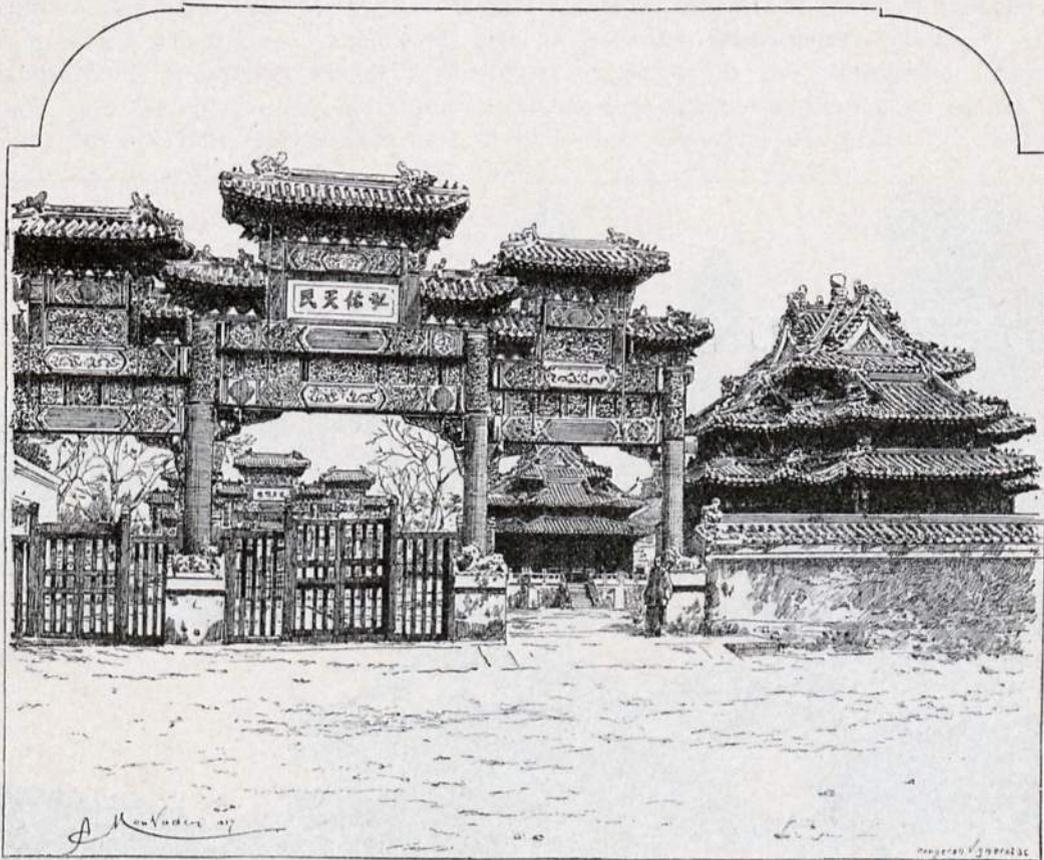


Fig. 132. Triumphbogen und Tempel bei Peking.

Der T'ing  
als Grund-  
form.

Der eine und einzige Typus und die Grundform aller chinesischen Bauten ist der T'ing (Fig. 131), das nach außen aufgekämpfte, meistens von Säulen getragene Dach. Das Motiv wurde wohl in ältester Vorzeit von dem Zelte hergenommen, dessen Tuch an den Enden an hohen Stangen befestigt wurde, die Aehnlichkeit der Form hier und dort ist zu groß, um nicht sofort aufzufallen. Damit stimmt auch, daß die Bauten eingeschossig sind und nur in Ausnahmefällen ein zweites Stockwerk erhalten. Dagegen wird das Dach zuweilen verdoppelt und verdreifacht, indem eines dem andern aufgestülpt wird, ein primitivstes Mittel, die Wirkung zu steigern das wir schon im alten Aegypten gefunden. Einige Vorschriften über das gegenseitige Verhältnis der Bauglieder sind ebenfalls in der Ueberlieferung gegeben, doch das beliebteste ästhetische Element ist die Symmetrie, welche zur Verdoppelung und Wiederholung des Gleichartigen in nächster Beziehung steht und keinen Aufwand an Kunstfinn voraussetzt.

Motive:

Die Armut der architektonischen Motive wird für den Beobachter aus nächster Nähe etwas bemäntelt, doch in keiner Weise überwunden, durch eine überwuchernde kleinliche Dekoration. Drachen, Chimären, Schildkröten und eine ganze phantastische Zoologie, ferner kleine Figuren und Blumen aus Holz oder Backstein bedecken die Frieße, Simse, Firstlinien etc., dazu kommt eine grelle, schreiende Bemalung.

Unter den verschiedenen in China heimischen Religionsystemen, den Lehren Religionen. des Confucius, des Laotse, Mohameds und Buddhas, hat das letztere, welches gegen das Ende des ersten christlichen Jahrhunderts in China Eingang fand, einige eigentümliche Bauformen erzeugt.

Die einseitig bevorzugten Baustoffe sind Holz und Backstein, daher reichen Baustoffe. die ältesten Baudenkmale nicht über das elfte Jahrhundert zurück. Nur die sehr zahlreichen Pai-sang oder Triumph- und Ehrenbogen sind in Stein, aber oft in den Formen der Holzkonstruktion erbaut (Fig. 132). Sie haben eine Höhe von 12 zu 15 Meter und drei oder fünf Durchgänge; sie erinnern an merkwürdige, geschichtliche Thatfachen oder an hohes persönliches Verdienst.

Der Tempel unterscheidet sich nicht von den Profanbauten. Die dem Tempel. Buddhismus eigentümlichen religiösen Bauten sind die Pagode und der Stupa. Die Pagoden sind polygonale Türme mit fünf bis zu fünfzehn Stockwerken, deren Aeusseres mit Stein, Kupfer, Fayence oder Porzellan bekleidet wird (Fig. 133). Von der Art war der viel genannte Porzellanturm bei Nanking; er wurde im 4. Jahrhundert unserer Zeitrechnung erbaut, im Beginne des 15. Jahrhunderts fast ganz erneuert, 1664 abermals restauriert; bei einem Aufstande 1853 zerstört. Seine Höhe betrug 100 m, er baute sich in neun mit Nischen und Buddhafiguren geschmückten Stockwerken auf und war mit Porzellanplatten bekleidet. Der Stupa nahm wie in Indien die verschiedensten Formen an.

Unter den Profanbauten folgen auch die glänzendsten der Grundform des Profanbauten. Ting, welche sich im einzelnen stets wiederholt. So ist der Kaiserpalast in Peking nur eine regelmäßige und symmetrische Folge von rechtwinkligen Höfen und Gärten, welche acht- und vierzig einzelne Paläste, fast ebensoviele Tempel und eine weit größere Zahl von Bögen, Hallen und Kiosk einschließen. Von den übrigen Profanbauten weichen die Landfitze und Gartenbauten von dem gewöhnlichen Schema ganz ab (Fig. 134 und 135). Da tritt die kleinlich spielende Phantasie in alle Rechte ein, sie sucht die Symmetrie nach Möglichkeit zu umgehen und gefällt sich in allerlei kapriziösen Leitungen, künstlich angelegten Felspartien, Wasserspielen, fliegenden Brücken u. dgl. Der Typus dieser leichten Bauten ist der Kiosk, ein zeltartiges, meist rundes Gartenhaus, von Säulen getragen, mit offenen oder vergitterten Interkolumnien, mit lebhaften Farben bemalt und von Schlingpflanzen umgrünt.

2. In Japan. — Der Japanese hat in der Architektur das gleiche



Fig. 133. Turm von Long-Hoa bei Shanghai.

Japan.

Formenalphabet, den gleichen Baustoff — fast ausschließlich Holz — dieselbe Grundform, wie der Chinese, aber er ist in seinen Leistungen dem letzteren weit überlegen, er ist logischer, einheitlicher, geschmackvoller. Die architektonische Linie wird von der regellosen Dekoration nicht überwuchert, und die Farbe, in den japanesischen Bauwerken ebenso wichtig wie die Linie, wird sanft, weich, harmonisch. Ein weiterer Vorzug der Architektur auf dem Inselreiche besteht darin, daß das Bauwerk mit der landschaftlichen Umgebung ein Ganzes zu bilden sucht. Auf solchen Grundzügen und Vorzügen errichteten die Baumeister Werke, zumal Tempel und

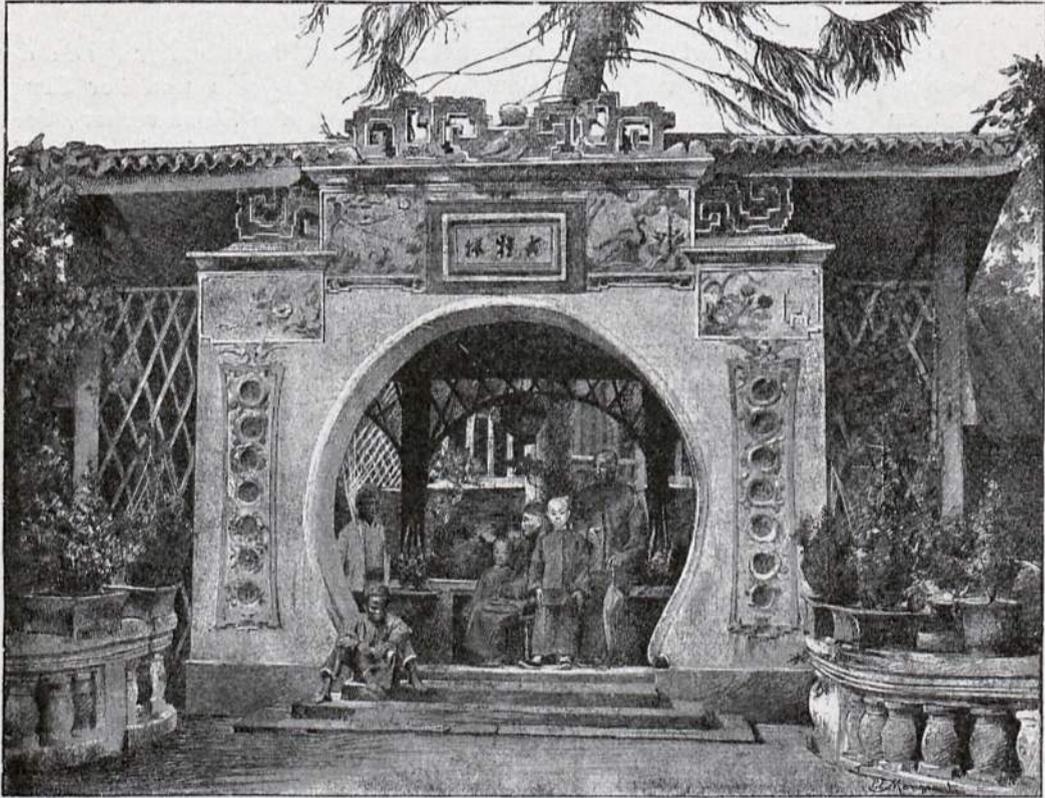


Fig. 134. Chinesisches Gartenhaus.

Paläste, welche trotz der Beschränkung den Fremden mit Staunen und Bewunderung erfüllen, wie der Tempel des Tokufudschii, der Palaß des Kinkakudschii, beide in Kioto, aus dem 15. Jahrhundert, der große Tempel in Nikko aus dem 17. Jahrhundert, der goldenen Zeit der japanesischen Architektur.

Die Tempel des Schinto-Kultus werden Miya genannt. Ihre Konstruktion ist einfach, der Baustoff Naturholz ohne Ueberzug von Firniß, das Heiligtum enthält nur einen Metallspiegel, das Sinnbild der Sonne; kein Götzenbild wird darin geduldet; das Dach senkt sich in gerader Linie. Mit Tera werden die Tempelbezirke der Buddhisten bezeichnet. Die heiligen Bauten selbst, aus bemaltem Holz aufgeführt, überraschen durch den Reichtum an plastischem Schmuck; die weit vorspringenden konkaven Dächer sind nach chinesischer Art an den Enden aufgekrämpt.

Ein chinesisches Heiligtum ist vor allem andern eine weite Gartenanlage, ein heiliger Hain. Die Poesie landschaftlicher Ausblicke, malerischer Felspartien,

hochstämmiger Bäume, sprudelnder Quellen spielen eine Hauptrolle. Auf den abgestuften Terrassen des heiligen Bezirks erheben sich die Tori oder die eleganten Thorbögen aus Stein oder hellrot bemaltem Holz, bergen sich die Wasserbecken aus Bronze zwischen lauschigem Grün, schießen rotlackierte Pagoden in leichten Gefchossen empor, verteilen sich die Kapellen mit den reizenden Dächern. In dieser Weise ist auch der genannte Heyas-Tempel in Nikko angelegt, das schönste Werk des Baumeisters und Bildhauers Hidari Zingoro und das in Japan am meisten bewunderte Heiligtum. Die Anlage zieht sich über die Abdachung und durch die üppige Vegetation eines Berges hin und bildet eine Stadt für sich. Hof reiht sich an Hof,

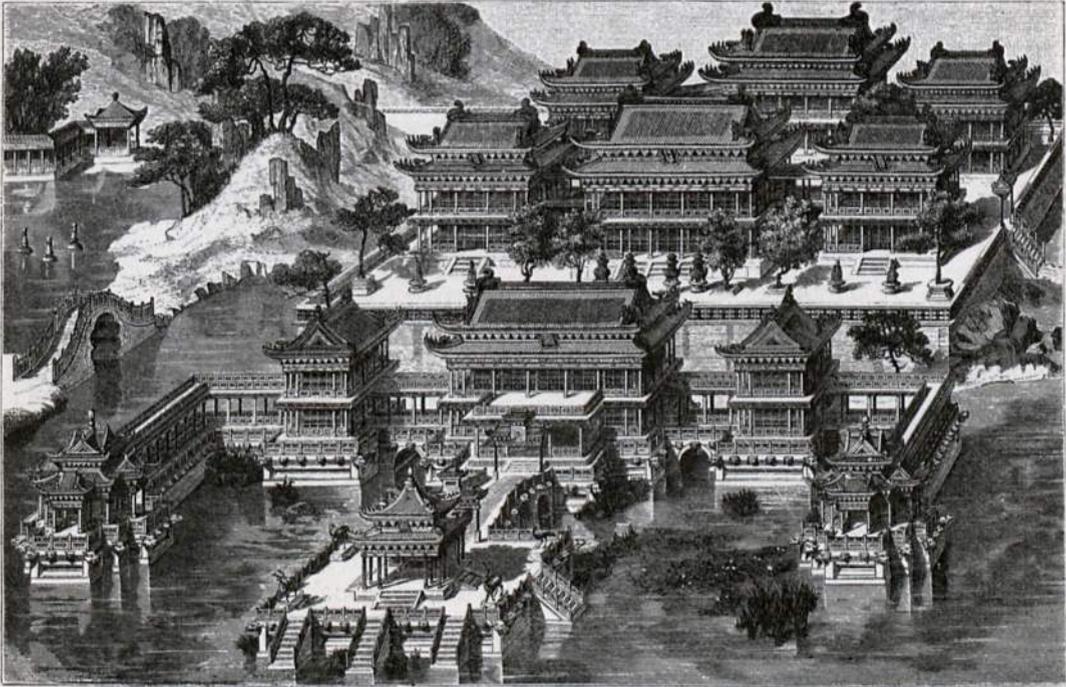


Fig. 135. Ein Teil des Sommerpalastes des Kaisers Khien-Loung († 1796), bei Peking.

Hain an Hain, Thor an Thor; jeder einzelne Bezirk umschließt Bauten der verschiedensten Arten und Größen, leichte Tori, reizende Kioske, hohe Pagoden, frische Quellen unter schützenden Dächern, — alles mit der reichsten Dekoration überkleidet und jedes Motiv von fauberster, liebevollster Ausführung. Wer den Tempel Zingoros in Nikko nicht gesehen, hat nichts gesehen, sagen die Japanesen sprichwörtlich. Der Tempel aus Holz wurde zur Erinnerung an den großen Taikun Heyas von seinem Enkel Hemitsu (1623—1652) gestiftet. Unter seinem Meißel ward das Holz bildsam wie weiches Wachs; eine Welt von allerlei Gestalten, Blüten, Vögeln und ornamentaler Motive gewann Leben und wuchert wie eine üppige Vegetation an den Säulen, an den Decken und beweglichen Wänden der Heiligtümer, an den Thoren und Mauern der Umzäunungen und Gärten. Besonders an dem Eingange des Hauptheiligtums vereinigte Zingoro die Wunder seines erfinderischen Geistes. Um die äußeren Säulen schlingen sich Drachen, die wie lebend erscheinen. Die Architrave sind mit blühenden Pfirsichbäumen in plastischer Arbeit geschmückt, deren Aeste und Zweige von den Pfosten aufsteigen und sich



Fig. 136. Ein Tempel in Nikko.

über dem Sturz ausbreiten. Die Stützen sind Strauße von Chrysanthemien oder Goldblumen, während über denselben mehrere durchbrochene Frieße übereinander hinlaufen, deren Schmuck rund herausgearbeitet ist. Der erste zeigt eine Prozession von Gottheiten, der zweite, in Füllungen zerlegt, reizende Motive von Pflanzen und Blüten, der oberste, welcher das Dach trägt, ist überreich mit Zeichnungen bedeckt und an den beiden Enden mit Metallbefeblagen von vorzüglicher Arbeit eingefasst.

## LITTERATUR.

- G. A. Audsley and J. Bowes*, Ceramic Art of Japan. 2 Parts. Liverpool-London (Henry Sotheran & Cie.) 1875.  
 — La Céramique Japonaise (Edition française par Racinet et Louisy). Paris (Firmin-Didot & Cie.) 1881.  
*J. Brinkmann*, Kunst und Kunstgewerbe in Japan. Hamburg 1883.  
*L. Gonse*, L'Art Japonais, 2 vol. Paris (A. Quantin) 1883.  
*G. A. Audsley and J. Bowes*, The ornamental arts of Japan. London (Henry Sotheran & Cie.) 1885.  
*Kürnsch*, Japan-Album, Dekorative jap. Handzeichnungen. Berlin 1885.  
*Anderson*, The pictorial arts of Japan. London (Henry Sotheran & Cie.) 1886.  
*H. Dolmetsch*, Japanesische Vorbilder. Stuttgart 1886/87.  
*L. Gonse*, L'Art Japonais (Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts). Paris, Maison Quantin.  
*P. Bonnetain*, L'extrême Orient (Indo-Chine, Empire Chinois, Japon). Paris, Maison Quantin.  
*M. Paléologue*, L'Art Chinois (Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts.) Paris, Maison Quantin.  
*G. Bing*, Japanesischer Formenschatz. 1888, 1889, 1891. Leipzig.  
*P. Planat*, Encyclopédie de l'Architecture. Paris, Dujardin et Cie.  
*J. Brinkmann*, Ein Beitrag zur Kenntnis des jap. Kunstgewerbes. Aarau 1892.  
 Le Japon d'aujourd'hui. Journal intime d'un missionnaire apostolique. Tours (Alfr. Mame et fils) 1892.  
*A. Tiffandier*, Voyage autour du monde; Inde et Ceylon — Chine et Japon. Paris (G. Maffon) 1892.

## VI.

# DIE BAUDENKMALE IN MEXIKO, CENTRAL-AMERIKA, PERU. — DIE URFORMEN.

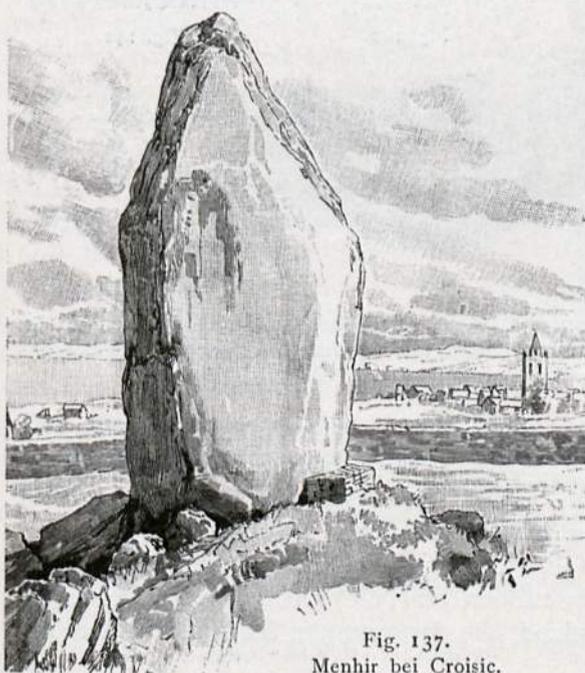


Fig. 137.  
Menhir bei Croisic.

Bevor wir zur Betrachtung der klassischen Architektur und der folgenden Stile mit den edelsten Blüten der Kultur übergehen, müssen wir noch einen raschen Blick auf eine Gruppe von Denkmälern werfen, welche ein ganz eigenartiges, kunstgeschichtliches Interesse bieten, auf die Bauten in Mexiko, Centralamerika, Peru und den angrenzenden Ländern. Zum bessern Verständnis derselben ist es am Platze, einiges über die Urformen oder die allerersten Anfänge in architektonischen Leistungen bei den verschiedenen Völkern voranzuführen.

Die Architektur ist die ursprünglichste, die erste der bildenden Künste. Geht alle Kunst von der Natur aus, so dringt das erstempfundene, ursprünglichste Bedürfnis den

Ursprung  
der Archi-  
tektur aus  
materiellen  
Bedürfnissen.

Menschen zu baulichen Versuchen und Leistungen; er muß für sich und seine Familie vor allem eine Wohnung haben, um sich vor Wind und Wetter zu schützen, dann ein Heim, wo es sich nicht nur leben läßt, sondern wo er bequem, schön wohnen kann. Eine Geschichte der menschlichen Wohnungen bei den verschiedenen Völkern müßte also einen guten Teil der Entwicklungsgeschichte der Kunst und der Kultur enthalten.<sup>1)</sup> Diesen Gedanken weiter auszuführen, dazu

<sup>1)</sup> Viollet-Le-Duc, *Histoire de l'habitation humaine*, Paris; Ch. Garnier et A. Ammann, *L'habitation humaine*, Paris 1891.

mangelt hier der Platz. Die genannten Urformen sind aber noch klarer nachzuweisen an Denkmälern, welche einen öffentlichen Charakter haben und eine Beziehung zur Gesamtheit eines Stammes oder Volkes aussprechen, die Opfer- und Kultusstätten, Gräber, Denkzeichen an wichtige Ereignisse wie Schlachten, Friedensschlüsse etc. Diese Urformen sind allen Völkern im Beginn ihrer Entwicklung gemeinsam, sie finden sich unter allen Himmelsstrichen.

Urformen.

Einige dieser ersten Formen sind der Tumulus oder der Grabhügel, die Dolmen oder Tafelsteine, die Menhir oder langen Steine, die Cromlech oder Steinkreise, die bedeckten Gänge und Steinreihen. Die fremden Namen, die übrigens oft verwechselt werden, sind neueren Ursprungs und nach keltischen Bezeichnungen gebildet. Die Denkmale werden unter einer allgemeinen Benennung als megalithische bezeichnet, weil »große Steine« dabei die Hauptrolle spielen.

Tumulus.

Der Tumulus oder Erdhügel birgt in seinem Innern häufig einen Dolmen oder eine Grabkammer, auch das Äußere wurde zuweilen mit einem Mantel aus



Fig. 138.



Fig. 139.



Fig. 140.



Fig. 141.



Fig. 142.



Fig. 143.

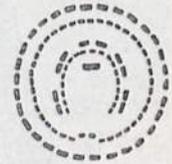


Fig. 144.

Fig. 138 Tumulus bei Silbury. Fig. 139 Grabkammer bei Eguilaz in Spanien. Fig. 140 Dolmen bei Locmariaquer. Fig. 141 Dolmendach bei Malé in Morbihan. Fig. 142 u. 143 Stonehenge, gegenwärtiger Zustand und Fig. 144 Stonehenge, Restauration des Grundplans. Nach Gailhabaud.

Stein überkleidet. Diese Denkmale sind nicht nur außerordentlich zahlreich, sondern sehr oft auch von bedeutendem Umfang. Der Silbury Hill in Wiltshire hat eine Höhe von 51 m, seine Grundfläche bedeckt zwei Hektaren Landes (Fig. 138). Ein ähnlicher Tumulus bei Nagpur im britischen Indien, welcher ganz von Menschenhand aufgeschüttet worden sein soll, erhebt sich zu einer Höhe von 54 m, bei einem Umfang von 1200 m. Vollends zahllos sind die kleinen Erdanhäufungen, die Long und Round Barrows in England, die sogenannten Kurgane in Rußland, die Mounds in Nordamerika u. s. w.

Dolmen.

Die typische Form des Dolmen ist ein von zwei oder mehreren rohen Steinblöcken in einer bestimmten Höhe über dem Boden getragener Steinkoloß, meistens in der Abmessung eines länglichen Vierecks. Die Dolmen finden sich sehr oft im Schoße der Tumuli, bedeckte Gänge führen dann meistens zu denselben (Fig. 139—141).

Menhir.

Der Menhir ist ein einzelner, senkrecht gestellter Monolith. Der Menhir bei Locmariaquer im Departement Morbihan in der Bretagne ist 22 m lang, sein Gewicht wird auf 250,000 Kilogramm geschätzt (Fig. 137). Reihen von Menhir bilden die Seitenwände der Gänge, welche zu den Grabkammern der Dolmen oder

in das Innere der Tumuli führen. Das bedeutendste Denkmal dieser Art ist das bei Carnac in Morbihan. Es setzt sich nach einem bestimmten Plane aus verschiedenen Steinreihen oder besser aus mehreren Gruppen von parallel in gerader Richtung nebeneinander verlaufenden Steinen zusammen. Die Gruppe von Carnac zieht sich ungefähr drei km weit hin, die von Erdeven dafelbst ist 1600 m lang. Jede Gruppe beginnt oder endet mit einem Cromlech oder mit einzelnen über 10,000 betragen haben, 4000 stehen

Der Cromlech ist ein Kreis aufrecht gestellter Steine, zuweilen fügen sich zwei bis sieben Kreise ineinander. Den größten Umfang scheinen diese Denkmale in England angenommen zu haben. Der Cromlech von Avebury hat nahezu einen Durchmesser von 400 m und ist von einem Erdwall und einem Graben umgeben. Eines der größten megalithischen Denkmale der Erde ist Stonehenge bei Salisbury (Fig. 142 bis 144). Der äußere Kreis bestand aus dreißig fast vier Meter hohen Steinpfeilern, welche oben durch eingezapfte Steinbalken verbunden werden. Auf einem zweiten Kreis von Menhir folgt ein eiförmiger Ring von Triliten — bestehend aus je zwei Pfosten mit einem Sturz darüber, — endlich folgte noch ein elliptischer Kreis von Menhir.

Dieser vierfache Ring von Granitblöcken war von einem rings herumlaufenden Wassergraben umzogen, dessen Durchmesser über 88 m betrug.

Die zu diesen Denkmälern benutzten Steine haben oft ein gewaltiges Gewicht. Die Tafel, welche den Dolmen von Tiaret bedeckt, ist 19 m lang, 8 m breit, bei einer Dicke von 2,85 m, andere sind noch größer. <sup>1)</sup>

Die megalithischen Denkmale sind, wie die Funde in den Gräbern beweisen, in ganz verschiedenen, prähistorischen Zeiten, zumeist in der neolithischen Periode, andere auch in ziemlich späten geschichtlichen Epochen entstanden. Ihre Ähnlichkeit in den verschiedenen Ländern weist auf die Einheit

<sup>1)</sup> Vgl. de Nadillac, die ersten Menschen, herausgegeben von W. Schlöffer und E. Seler. Stuttgart 1884.

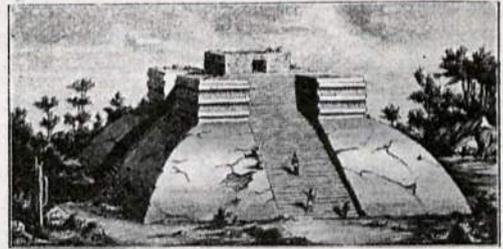


Fig. 145. Pyramidentempel bei Tehuacan.  
Nach Dupaix-Kingsborough.

Menhir. Die ursprüngliche Zahl soll noch aufrecht.



Cromlech.

Fig. 146. Pyramidentempel zu Santiago Guatusco.  
Nach Gailhabaud.



Zeit des  
Entstehens.

Fig. 147. Restauration eines aztekischen Wohnhauses. Nach Garnier-Ammann.

des Denkens und Empfindens in der Menschheit hin. Näher befehen zeigen sie allerdings manche charakteristische Verschiedenheiten und offenbaren die allmählichen Fortschritte in der Technik und im Ausdruck des Empfundnen.

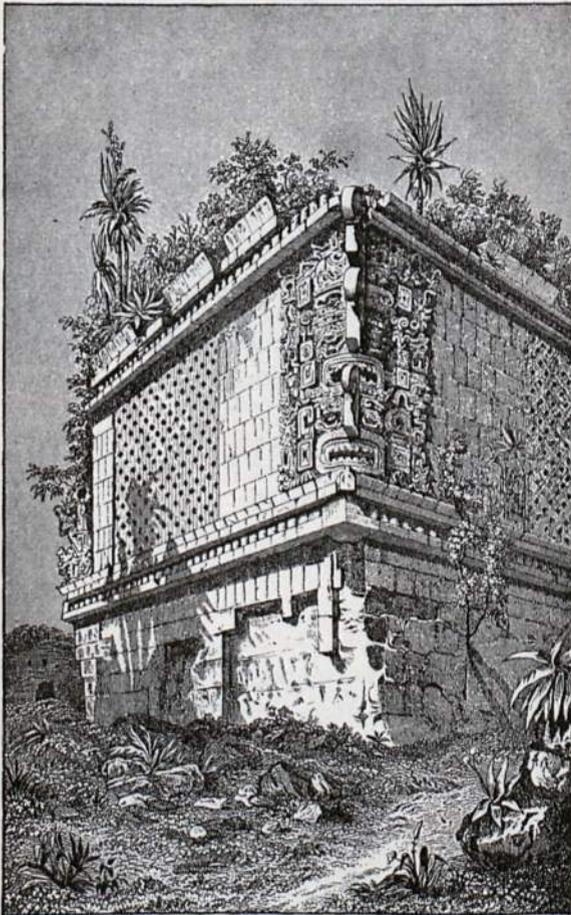
Ornamentale  
Urformen.

Zu gleichen Schlüssen führen die ersten und ältesten Versuche in den ornamentalen Formen, in malerischen und plastischen Bildungen. Die ältesten Ziermotive sind denjenigen industriellen Techniken entlehnt, zu welchen der Mensch gleichfalls durch das natürliche Bedürfnis geführt wurde, es ist dies die Technik des Webens und die Thonbildnerei. Daher stammen die Linien Spiele oder Zierformen aus parallel geführten, vergitterten und verflochtenen Linien, ferner die verschiedenen Formen des Punktes und der Linie als Kreis, Raute, Dreieck, Zickzack, Mäander etc. etc., Urformen, welche allen Völkern gemeinsam sind. Eine andere primitive Technik, welche zu ähnlichen Formen geführt ist die Holzschnitzerei. Einem höheren Kulturzustand entspricht die Kenntnis, die Metalle zu bearbeiten; die wichtigsten daraus abgeleiteten ornamentalen Motive sind die verschiedensten und mannigfaltigsten Spiralformen. Zur linearen Bandornamentik gefellte sich bald die Nachbildung von Tieren oder einzelner Tierformen, später auch der Menschengestalt und von Pflanzenmotiven. Die Nach-

bildung ist aber keineswegs eine realistische Naturnachahmung; im Gegenteil, Tier, Mensch und Pflanze werden typisch aus der geistigen Vorstellung und der Phantasie reproduziert. Die Darstellung ist anfangs, ja, in einer lange dauernden Entwicklungsperiode überaus unbeholfen, naturwidrig und unwahr. Handelt es sich vollends darum, das Außerordentliche, Uebermenschliche, Uebernatürliche im Abbilde mitanklingen zu lassen, so führt das unmündige Schaffen geradezu zur Karikatur, zur Fratze und Unnatur, zu fabelhaften Wesen und grotesken Gestalten.

Was nun den Denkmälern in den Ländern am Isthmus von Panama ein besonderes Interesse verleiht, ist, daß sie eine erste vorgeschrittene Stufe des künstlerischen Schaffens kennzeichnen, eine Mittelstufe, welche im ganzen und großen gleich weit absteht von den ersten barbarischen Anfängen der Kunst, wie von dem Zeitpunkt, wo die Knospen zu den ersten, schönen Kunstblüten sich erschließen.

Es ist bekannt, wie die abendländischen Entdecker, als sie in die bezeichneten Länder, besonders nach



Länder am  
Isthmus  
von  
Panama.

Fig. 148. Ornamentale Ausstattung eines Tempels auf Yucatan.

Mexiko und Peru kamen und nur rohe, wilde, völlig ungebildete Völker anzutreffen wähten, von Wunder zu Wunder zu schreiten meinten, als sie die prächtigen Verkehrswege und großen Städte, die glänzenden Bauten, Tempel und Paläste und üppigen Märkte, den großen Schnitt im öffentlichen gesellschaftlichen und häuslichen Leben sahen. Freilich wie mit den großen Tempelbauten die scheußlichste Menschenflächerei, ja, selbst Anthropophagie verbunden war, so mit den edleren

Mexiko.



Fig. 149. Der sogenannte aztekische Kalenderstein im Nationalmuseum zu Mexiko.

Leistungen in der Architektur barbarische Bildungen in der Plastik und Malerei. Jedenfalls zeigen diese Denkmale, wie weit es ein Volk mit seinen eigenen, nicht geringen Anlagen und einigen Erinnerungen und Einwirkungen von außen bringen konnte, ohne höhere religiöse Ideale, welche Geist und Geschmack über mathematische und geometrische Formen hinaus bilden und veredeln. Diese Kunst hatte nämlich ihre aufsteigende Entwicklung durchgemacht und stand bereits wieder am Niedergang, was die Augenzeugen aus den abgerundeten, weichen Formen und Linien der Denkmale schlossen.

Die Denkmale im heutigen Mexiko und in Yucatan stammen von verschiedenen Völkern, zunächst von den Maya; nach ihnen traten die noch begabtern Nahuatl-völker auf; von ihnen begründeten die Tolteken eine überaus glänzende

Volks-  
stämme.

Herrschaft, ihre Hauptstadt war Tula oder Tollen. Zuletzt treten die zum gleichen Stamm gehörigen Azteken auf den Plan, welche mitten im See von Mexiko ihre Hauptstadt anlegten und ein anderes Venedig daraus schufen. Die Schilderungen der spanischen Eroberer von all' den Ueberraschungen und dem Glanz der Kultur, welche sie in Centralamerika antrafen, bezieht sich in erster Linie auf die aztekischen Werke der Kunst und Industrie. Gerade von diesen Denkmalen ist so viel wie nichts erhalten. Die anderen zahlreichen Ueberreste sind zum großen Teil in Einöden und Wildnissen und unter dem üppigen Pflanzenwuchs des Urwaldes verborgen; manche sind erst gegen den Ablauf des letzten Jahrhunderts oder in neuerer Zeit von den Reisenden wieder entdeckt worden. Die Zeit, in welcher

die Denkmale entstanden, ist beim Mangel an sicheren geschichtlichen Daten schwer zu bestimmen; die zwei äußersten Grenzen sind das siebente und das sechzehnte Jahrhundert; das meiste entstand wohl gegen den Ausgang dieser Periode.

Die merkwürdigsten Ruinenstätten sind Palenque Copan, Uxmal, Chichen-Itza (Vergl. Einschaltbild), Cholula, Tula, Mayapan, Labna, Cempoallan, Cerro

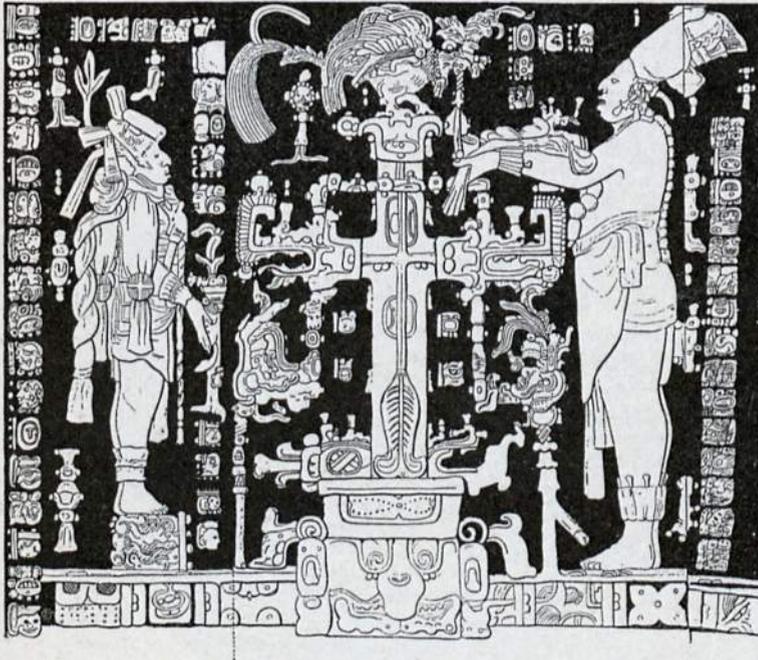


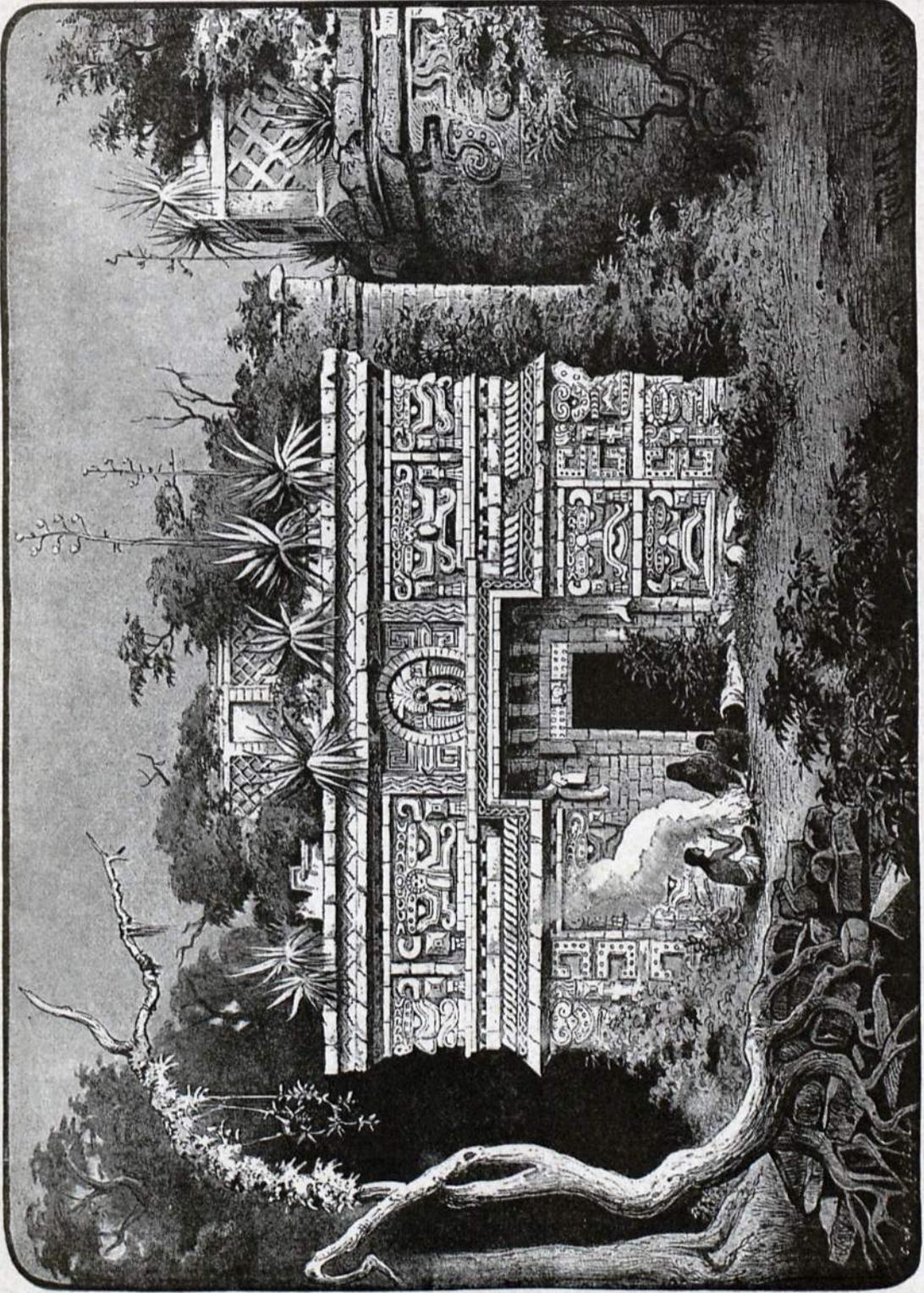
Fig. 150. Die Gruppe des Kreuzes in einem Tempel zu Palenque.

montoso etc. Die glänzendsten Bauwerke waren Tempel und Paläste; in denselben herrscht eine der wichtigsten Urformen aller Architektur vor, die Pyramide. Die Tempel, Teocalli genannt, stellen große, stumpfe Pyramiden über rechteckiger Grundfläche dar, welche sich in mehreren Stufen oder Stockwerken aufbauen. Hohe, steile Treppen führen zur Plattform hinauf, wo frei oder in einem eigenen Gemache das Bild der Gottheit stand und davor der Altar, welcher so oft durch gräßliche Menschenopfer gerötet wurde. (Fig. 145 und 146.) Auch die Paläste scheinen vielfach das Schema der Pyramide verwirklicht zu haben, andere stellten weite Hallen auf hohen Unterbauten dar. (Fig. 147.) Die Dekoration ist oft sehr reich, bis zur geschmacklosesten Ueberladung. Auch hier erinnern viele der häufigsten und wichtigsten Motive an die gemeinsamen Urformen, wie der Mäander, der Zickzack, gebrochene Stablinien, Rauten, Bandverfächtigungen, Spiralen, Kreise und allerlei kombinierte Formen, die oft von großer Schönheit sind. Dazu kommen bizarre Schnörkeleien in den krauften Zusammenstellungen, wobei es schwer hält, das ursprüngliche Motiv herauszuföhlen. (Fig. 148.) Im aufgemalten Ornament herrschen rote, braune Töne vor mit Weiß und Schwarz.

Ueberreste.

Ruinenstätten.

MEXIKANISCHE BAUKUNST.



FASSADE EINES TEMPELS ZU CHICHEN ITZA.

Beilage zu Dr. Kühn, Allgemeine Kunstgeschichte.

Druck und Verlag von Benziger & Co, Einsiedeln.



Auch die Plastik, das freie Standbild und mehr noch das Relief, ist außerordentlich reich vertreten. Bald ist das Bildwerk im Stuck modelliert, bald aus dem gewöhnlichen, bildfamen Steine, oft aber auch aus dem widerspenstigsten Granit herausgeschnitten, bald in kleinen, bald in kolossalen Formen. Die Technik ist hier, wie in der Architektur und Dekoration, sehr oft erstaunlich tüchtig, genau und gewandt. In der Komposition und Zeichnung kommen aber die Künstler in den allermeisten Fällen über das Bizarre, Groteske, Geschmacklose, nur zu oft sogar über das Häßliche und Unnatürliche nicht hinaus.

Zwei berühmte Denkmale mögen eine Vorstellung vermitteln. Das erste ist der sogenannte Kalenderstein in Mexiko (Fig. 149). Die Scheibe hat einen Durchmesser von 4 m; ihr Gewicht wurde von Alexander von Humboldt auf 24,000 Kilogramm berechnet. Bei dessen Ueberführung aus den Steinbrüchen von Tenantitlan nach Mexiko drückte er eine Brücke ein und verfrank im See (1512); wieder gehoben, wurde er auf einem Teocalli aufgestellt. Nach der Eroberung Mexikos blieb er auf dem Platze liegen, ward dann vergraben, 1790 in einer Wand der Kathedrale eingemauert, bis er neuestens ins Nationalmuseum kam. Ob der Stein wirklich den aztekischen Kalender, das Bild der Sonne oder astrologische Symbole darstellt, ist eine viel umstrittene Frage. Das andere Denkmal befindet sich in einem der vielen Tempel der heiligen Stadt Palenque, ein Relief, welches eine merkwürdige Scene schildert: zwei Gestalten bringen zu beiden Seiten eines Kreuzes ihre Opfergaben dar (Fig. 150).

Die Werke der Malerei sind ebenso grotesker Art wie die Bildnereien. Auf einem Gefäß in Ticina wird der Kampf zwischen dem Mann der Erde und



Fig. 151. Kampf zwischen dem Mann der Erde und dem Mann der See.

Nach einer altperuanischen Gefäßmalerei. Lima.

Plastik.

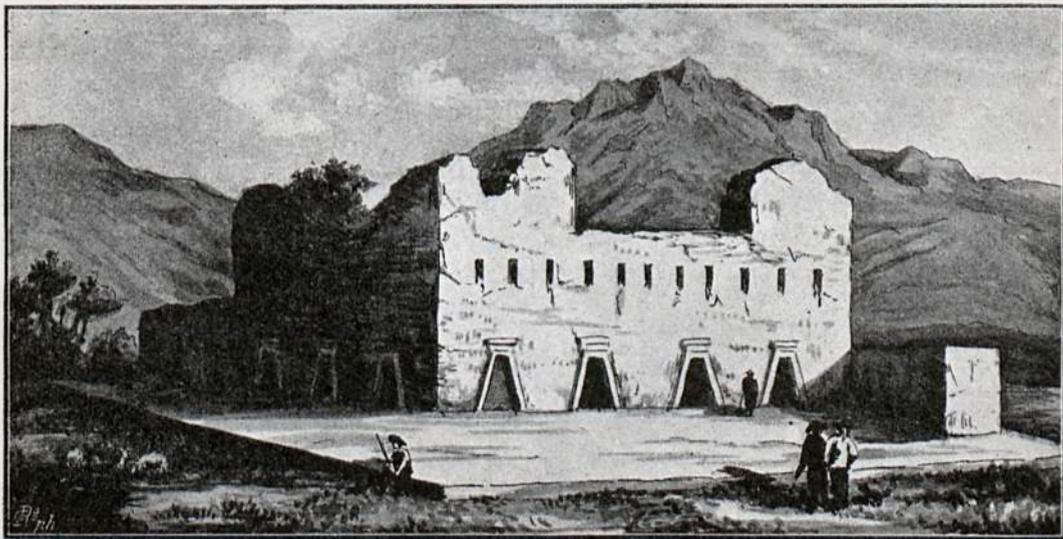


Fig. 152. Ruinen vom Sonnentempel auf der Insel des Titicaca-Sees. Nach Garnier-Ammann.

dem Mann des Waffers geschildert; der erste ist in einen Panzer aus Schlangenhaut gekleidet, der andere hat die Gestalt einer Riefenkrabbe (Fig. 151).

Peru.

In Südamerika, in Peru war Cuzco der goldene Königssitz der Söhne der Sonne, der Inca. Ihre Herrschaft entstand um die Mitte des 11. Jahrhunderts, nach anderen freilich viel früher. Auch das Inca-Reich erschwang sich zu einer Kultur, welche die Vorzüge und Schattenseiten der Azteken zeigt. Die Ueberreste und Ruinen sind sehr zahlreich und ebenso merkwürdig wie diejenigen in Centralamerika. Die ergiebigsten Fundstätten sind Truxillo, die kahle Hochebene des Titicaca-Sees, Piquillacta u. f. w. (Fig. 152). Der Haupttypus der Bauwerke ist auch hier die Stufenpyramide. In den Leistungen der Plastik und Malerei und in den kunstindustriellen Zweigen wird man fortwährend an die Werke in Mexiko und Yucatan erinnert, wenn auch Eigentümlichkeiten und Besonderheiten nicht fehlen (Fig. 153).

## LITTERATUR.

- Dupaix-Kingsborough*, Antiquities of Mexico. 9 vols. London 1831—1848.  
*Waldeck*, Voyage archéologique et pittoresque dans la proximité de Yucatan. Paris 1838.  
*Brasseur de Bourbourg*, Histoire des nations civilisées du Mexique et de l'Amérique-Centrale. 4 vols. Paris 1857—1859.  
*Viollet-le-Duc*, Histoire de l'habitation humaine. Paris.  
*Brasseur de Bourbourg*, Recherches sur les ruines de Palenque avec les dessins de Waldeck. Paris 1866.  
*J. Gailhabaud*, Monuments anciens et modernes. Tome premier. Paris 1870.  
*W. Reiss & A. Stübel*, Das Totenfeld von Aucon in Peru. 3 Bände. Berlin 1880—1887.  
*D. Charnay*, Cités et Ruines américaines. Paris 1883.  
*Marquis de Nadaillac*, Die ersten Menschen und die prähistorischen Zeiten. Deutsch von W. Schlöffer und E. Seler. Stuttgart 1884.  
*H. Strelbel*, Alt-Mexiko. 2 Teile, mit Lichtdrucken und chromolithographischen Tafeln. Hamburg und Leipzig 1885 und 1890.  
*R. Cronau*, Amerika, die Geschichte seiner Entdeckung von der ältesten bis auf die neueste Zeit. Leipzig 1891.  
*Ch. Garnier & A. Anmann*, L'habitation humaine. Paris, Hachette 1892.



Fig. 153. Stilisierte menschliche Figur auf einem alperuanischen Gewebe.

## VII.

# DER KLASSISCH-GRIECHISCHE BAUSTIL.

### I. DAS LAND UND VOLK DER GRIECHEN.



Fig. 154. Athena Parthenos.  
Nach der 1880 zu Athen aufgefundenen  
Statuette aus pentelischem Marmor.

durch die sprichwörtlich gewordene orientalische Pracht, welche sie zur Schau stellten. Die echte Kunst kann dies alles in Dienst nehmen und als Mittel gebrauchen, aber ihr Erstes und Höchstes, ihr Zweck ist es niemals.

Von allen den orientalischen Völkern, deren bauliche Denkmale wir bisher betrachtet haben, hat keines im vollen Sinne des Wortes einen Baustil begründet, das ist, ein einheitliches, abgeschlossenes Ganzes von Bauformen, das geeignet wäre, die Aufgaben der Architektur zu lösen, etwas ästhetisch Schönes darzustellen, welches gerade deswegen auch zum Gemeingut anderer Völker werden könnte. Letzteres werden die ägyptischen, assyrischen, indischen etc. Bauformen schon einzig deswegen nicht, weil ihnen soviel national Eigentümliches, Befchränktes, Einseitiges anhaftet, so daß sie niemals der Ausdruck der geistigen Anschauungen und der Gefühlsweise anderer Völker sein können, die nicht die nationalen Besonderheiten und die so ganz spezifische Geistesrichtung der Orientalen teilen.

Frühere  
Bauformen.

Dazu kommt ein anderes. Wer etwas Schönes darstellen will, der muß darauf ausgehen, den Gedanken, die Idee zu erfassen und diese und nichts anderes in den klarsten und unmittelbarsten Formen auszuprechen. Diesen geraden und kürzesten Weg fanden die Orientalen nicht. Sie suchten weniger eine Idee zu verkörpern, das ist, das Schöne zu verwirklichen, als einseitig auf die Einbildungskraft des Betrachtenden zu wirken, bald durch das Geheimnis und das Dunkel, womit sie das Geistige umwoben, bald durch die Kolossalität, die Massen und den Aufwand an baulichen Mitteln, bald

Ihr  
Mangel.

Vorzüge  
und Gaben  
des  
Landes.

Das erste Volk, dem das Wesen der Schönheit geoffenbart wurde, welches architektonische Kunstwerke schuf und einen eigenen, in sich abgeschlossenen, einheitlichen Stil ausprägte, sind die Griechen. Es giebt ja überhaupt kein Volk, das wie sie in Wissen und Kunst, besonders aber in der letzteren, allen spätern Jahrhunderten und allen nachfolgenden Kulturvölkern ein so reiches Erbteil an geistigen Schätzen hinterlassen hat. Es ist in den letzten Jahrzehnten recht eigentlich Uebung geworden, wenn von diesen hohen Verdiensten der Griechen die Rede ist, dieselben zunächst aus den Vorzügen und den Vorteilen ihres Landes abzuleiten. Und es ist gewiß, daß die kleinasiatische Küste im Westen, daß die Inselgruppen im ägeischen Meere, daß besonders das Festland des Peloponnes, von Attika u. s. w. sehr geeignet waren, ein Volk zu wecken und zu allseitiger Thätigkeit anzuspornen, indem es die mannigfachsten Gelegenheiten zu Reisen, zum Verkehr und infolgedessen zur Kenntnis fremder Völker und Länder bot und durch die günstigen klimatischen Verhältnisse weder erschlaffend durch südliche Hitze, noch niederdrückend durch nordische Kälte wirkte. Allein derartige und noch günstigere Bedingungen von seiten des Landes, der Lage, des Klimas machen und schaffen kein Griechenvolk. Was dagegen einzig alles erklärt, das ist die ganz wunderbare und eigentümliche Begabung, welche die Vorsehung in das verhältnismäßig kleine Volk der Hellenen gelegt; eine Begabung, welche es, nach einem schönen Gedanken des hl. Clemens von Alexandrien, zum Träger einer natürlichen Offenbarung im Reiche des Schönen gemacht, ähnlich wie eine göttliche Bestimmung das kleine Juda zum Stammhalter einer übernatürlichen Offenbarung auserwählt.

Begabung  
der  
Griechen.

Drei Vorzüge sind es vor allem, welche den Griechen auszeichnen: die Originalität, der Schönheitsfönn und die Totalität seiner Begabung.

Abhängig-  
keit von  
früheren  
Formen.

Gewiß, die Griechen haben nicht alles aus ihrem Geiste heraus erfunden und hervorgebracht, die Elemente und ersten Formen der Baukunst so wenig als die Anfänge in Plastik und Malerei. Im Gegenteil, je genauer wir die Geschichte und die Denkmale der alten Völker kennen lernen, um so deutlicher tritt es zu Tage, daß manche Elemente griechischer Kunst in Aegypten, Assyrien, Chaldäa, Phönikien, Kleinasien u. s. f. zu suchen sind. So finden wir, um nur eines anzuführen, die allgemeine Grundform der griechisch-dorischen Säule schon um das vorchristliche Jahr 2200 in Aegypten an einem Felsengrabe in Beni Hassan, und wiederum daselbst um das Jahr 1400 im Speos zu Kalabsche. Einzelne Bildungen der jonischen Ordnung sind aus alten lykischen und überhaupt kleinasiatischen Bauelementen abzuleiten u. s. w.

Originali-  
tät.

Es ist ferner gewiß, daß die verschiedenen Künste unter den Griechen eine lange Entwicklung durchmachen mußten, auch wenn wir alle Zwischenstufen nicht kennen, bevor sie ihre klassische Höhe erreichten. Aber eben darin liegt die Originalität, die Neuheit und in gewissem Sinne die Ursprünglichkeit der Kunst der Griechen, daß sie eine große Zahl orientalischer Elemente der Kunst ausschieden, die übrigen, welche sie beibehielten, umformten, um- und ausbildeten, bis sie ihrem Gedankenausdruck entsprachen, dieselben also in ganz neuer Weise anwandten und miteinander verbanden. Ihre Kunst ist nicht Nachahmung, auch nicht bloß eine neue Verbindung vorhandener Formen oder eine Weiterführung durch die Aufnahme eines neuen Elementes, wie etwa die römische Kunst gegenüber der griechischen, sondern die letztere ist eine durchaus neue, eigenartige, eigentümliche. Darum erscheint der Uebergang von asiatischen Denkmalen zu den

Schöpfungen der Griechen wie ein gewaltiger Sprung aus den Grenzgebieten der Kunst bis mitten in den Bereich der edelsten und vollendetsten Schönheit.<sup>1)</sup>

Diese Originalität wäre aber nicht möglich gewesen ohne einen andern Vorzug, den der Grieche vor dem Orientalen voraus hatte, den unbestechlichen Schönheitsfynn. Der Grieche war sich dessen ganz wohl bewußt und gegenüber asiatischer Ueppigkeit, Prachtliebe und Maßlosigkeit berief er sich gerne auf das freie, klare befonnene, schönheitsliebende Wesen feiner Landsleute. In der Poesie und in allen Gattungen derselben, in der Tragödie und Komödie, im Epos und im lyrischen

Schönheitsfynn.



Fig. 155. Karte von Griechenland und dem westlichen Kleinasien Zur Ueberficht der von Doriern, Joniern und Aeoliern bewohnten Landschaften.

Liede, überall fand er den rechten Ton, den nächstliegenden, natürlichsten Ausdruck für den Gedanken. Mit dem gleichen Geschick verfuhr er in den übrigen Künften. Dabei, und dies gehört mit zu den höchsten und schönsten Vorzügen feiner Werke, klebt ihm nichts einseitig Nationales an, welches für die Angehörigen anderer Völker schwerverständlich, fremdartig und ungenießbar erscheinen mußte. An diesem Mangel leidet, wie oben bemerkt worden, die Kunst bei den früheren Völkern. Anders bei den Griechen. Es ist ihre Kunst in Poesie und Malerei, in Plastik und Architektur gewiß der lauterste, bestimmteste und klarste Ausdruck ihrer Geistesrichtung und ihres ganzen Wesens, so gut wie bei den Aegyptern und Assyriern. Aber wie ihre Geistesrichtung nichts Einseitiges und Engherziges an sich hatte, sondern durch eine große Freiheit, gleichsam Breite der Anschauung charakterisiert wurde, so auch ihre Kunst. Es ist in der allgemeinen

Keine nationale Einseitigkeit.

<sup>1)</sup> Wir kommen auf die Abhängigkeit der Griechen von den früheren Kulturvölkern in der Geschichte der Plastik zurück.

Aesthetik (Seite XX) bemerkt worden, daß der echte Künstler allerdings seinen Werken das Siegel seines eigenen, persönlichen Geistes aufdrücken muß, aber daß er anderseits ebenso jede Einseitigkeit der eigenen Individualität abstreifen und sich in allgemein menschliches Denken, Auffassen und Fühlen hineinversetzen und sein Selbst zum Selbst der Menschheit erweitern soll. Daraus entsteht die schöne Mischung von Subjektivität und Objektivität. Diese ist den griechischen Künstlern in vorzüglichster Weise gelungen. Daher kommt es denn auch, daß ihre Kunstwerke in ihrer Auffassung, in dem Geiste und dem Gefühle, welches sie aussprechen, uns vielfach so verwandt und klar und verständlich anmuten, viel mehr, als dies gegenüber den Kunstwerken mancher neuerer Völker der Fall ist.

Klassizität.

Dadurch ist die griechische Kunst für alle Zeiten klassisch geworden, das ist, mustergerichtig, Mufter und Vorbild in der Auffassung, Komposition, in der Linienführung, kurz in der Art, wie der echte Künstler seine Gedanken in der einfachsten, unmittelbarsten und nächstliegenden Formensprache verkörpert.

Gang der  
Entwickelung.

Was einen andern Punkt betrifft, der mit dem Sinne für Schönheit auf das engste verbunden ist, die Verschmelzung von Idealität und Realität im Kunstwerke, so machten die Griechen die drei Stadien durch, welche fast jede andere gesunde Kunstentwicklung aufweist, und wie sie in der dramatischen Kunst der Griechen durch die drei Namen Aeschylus, Sophokles und Euripides für alle Zeit am anschaulichsten gekennzeichnet worden. Aeschylus stellte weniger wirkliche Menschen dar, als Halbgötter, Heroen, Riesenhelden, wie sie in den Sagen vorgefichtlicher Zeiten auftreten. Sophokles führte wirkliche Menschen vor, aber nicht, wie sie im alltäglichen Leben sind, sondern wie sie sein sollten. Euripides dagegen zeichnete die Menschen, wie er sie unmittelbar in seiner Zeit und Gegenwart vorfand. Es sind die drei Gebiete und Auffassungen des Idealismus, des harmonisch vermittelten Ideal-Realismus und des Realismus; die Mittelstufe kennzeichnet sich als die Mittagshöhe der Kunst, auf welche allmählich der Niedergang folgte. Wir werden diesen Stufengang sowohl in der Architektur wahrnehmen, wie in der Plastik und Malerei; dort, in der Baukunst, indem in der Frühzeit die Formen sich nach und nach ausscheiden und bilden, in der Spätzeit dagegen ihre Bedeutung verlieren und im Streben nach bloß äußerlicher Wirkung verflachen; hier, indem in der letzten Periode gegenüber der Virtuosität der Mache der Gedanke und der ideelle Gehalt zurücktreten.

Totalität  
der künst-  
lerischen  
Auffassung.

Wie alle Künste untereinander, zumal die bildenden Künste einerseits, die redenden anderseits, in der engsten und innigsten Beziehung und Verwandtschaft zu einander stehen, so sollte sich das künstlerische, theoretische Studium wenigstens nicht einseitig einer einzigen Kunst zuwenden. Es war diese Einseitigkeit von jeher für die Kunst und den Künstler gleich verderblich. Bei den Griechen wurde, vorab in bezug auf die bildende Kunst, ihre Einheit von den Künstlern in der Theorie und in der Wirklichkeit viel besser verstanden als heutzutage. Dabei half die Totalität ihrer künstlerischen Begabung mit. So groß war die Summe des Talenten, womit die Künstler von der Vorsehung bedacht worden, daß die besten und tüchtigsten nicht nur in einer Kunst, sondern in allen oder doch mehreren Großen zu leisten befähigt waren. Smilis aus Aegina, Rhökos von Samos und sein Sohn Theodoros waren Baumeister, Plastiker, Erzgießer und Bildschnitzer. Von dem Chier Bupalos sagt Pausanias, daß er es ebenso gut verstand, Tempel zu bauen als Marmorbilder zu machen, von Gitiadas aus Lakädämon, daß er Architekt, Erzgießer, Musiker und Dichter gewesen. Phidias war

Baumeister, Plastiker und Maler, Polyklet Baumeister, Bildhauer und Schriftsteller, Skopas Architekt und Bildhauer u. f. w. Einem gleichen Ueberschuß an künstlerischem Vermögen werden wir nur noch einmal in der Kunstgeschichte begegnen, in der Blüte der italienischen Renaissance.

Noch muß eine letzte hohe Eigenschaft des griechischen Geistes hervorgehoben werden, nämlich das Gleichgewicht feiner Begabung. Nicht eine einzelne Seelenkraft, weder Phantasie noch Verstand, weder philosophische Spekulation noch die Neigung auf das Praktische, herrschte einseitig vor, sondern das Talent zeigte die schönste Mischung. Die innere Harmonie der griechischen Kunstwerke erklärt sich vorzüglich aus diesem Ausgleich geistiger Anlagen.

Gleichgewicht der Begabung.

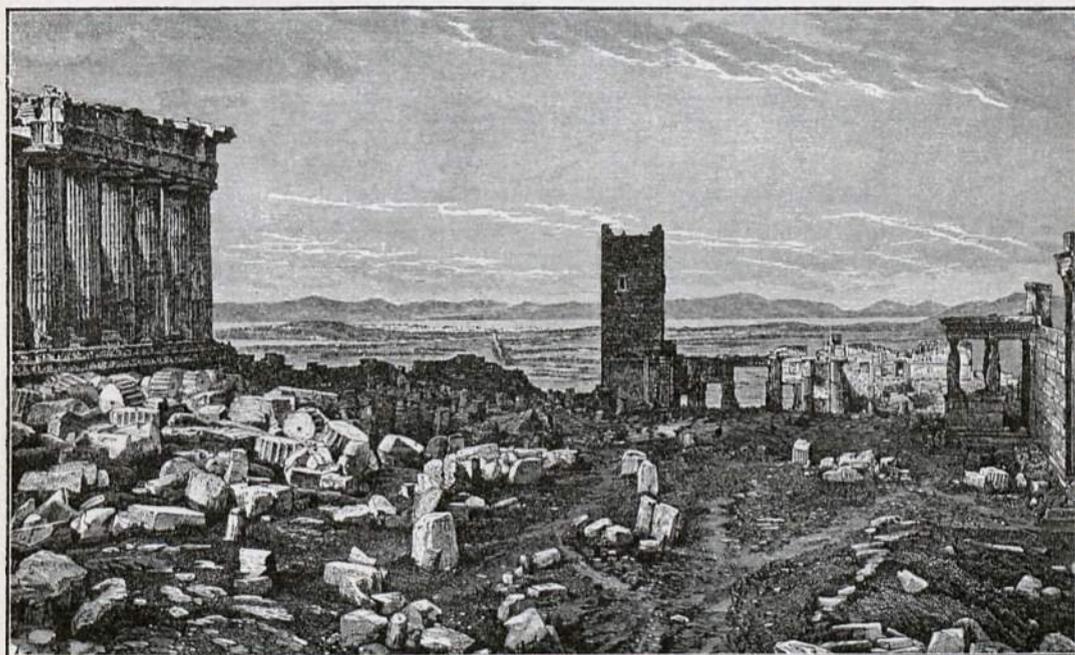


Fig. 156. Athen: Ausblick von den Trümmern der Akropolis gegen Westen.

Den größten und zugleich wohlthätigsten Einfluß auf die griechische Kunst übte die Aufcheidung der Hellenen in Stämme. Ihre Kenntnis ist durchaus notwendig zum Verständnis der Strömungen und Eigentümlichkeiten innerhalb der Kunst. (Fig. 155.)

Die Stämme.

Seitdem die Griechen in die beglaubigte Geschichte eintreten, sind drei Stammesgruppen zu unterscheiden, die Aeolier, die Dorier und die Jonier. Alle Stämme redeten dieselbe griechische Sprache, wie auch alle die nationalen Grundzüge an sich ausprägten, aber jede einzelne Stammesgruppe hatte ihre eigentümlichen mundartlichen Formen, ihren eigenen Dialekt, wodurch sie sich von einander unterschieden, wie durch Eigentümlichkeiten in Charakter und Sitte, wie durch ihre Wohnsitze und ihre Leistungen.

Der Name der Aeolier war am weitesten verbreitet. Der ganze Nordwesten des Peloponnes mit Arkadien, Elis und Achaja, sowie der Norden des eigentlichen Griechenlands, Böotien, Aetolien, Thessalien u. f. f., ferner die Insel Lesbos und Teile an der nordwestlichen Küste Kleinasiens wurden von ihnen

Aeolier.

bewohnt. Die sinnliche und auf das Materielle gerichtete Seite im griechischen Wesen trat bei ihnen am stärksten hervor; in der Politik, in Wissen und Kunst standen sie, einzelne glänzende Leistungen besonders im Gebiete der Poesie abgerechnet, hinter den beiden andern Stammesgruppen weit zurück.

Dorier.

Der Hauptsitz der Dorier ist der südliche Peloponnes mit Lakedämon oder Sparta und die Ostküste desselben mit Argos und Korinth. Frühzeitig sandten sie Kolonien aus und siedelten sich an der Küste Kariens, auf Aegina, Kreta, Rhodos, Melos, Kos und andern Inseln des ägäischen Meeres an. Auf Sizilien waren Syrakus, Gela, Kamarina, Akragas, Selinus, in Unteritalien oder Großgriechenland Tarent, Heraklea, Rhegion u. f. w. dorisch. Die Mundart der Dorier fiel durch eine gewisse Härte und Rauigkeit und durch ihre dumpfen und ernsten Klänge auf. Zu ihren hervorstechendsten Stammeseigentümlichkeiten gehört die Liebe zum Kriegshandwerk, die militärische Begabung; ebenso charakteristisch ist der Sinn für strenge Zucht und Sitte, für Ordnung und Gesetz, eine auffallende Strammheit und Starrheit und eiserne Konsequenz in Wort und That; der Mittelpunkt und letzte Zweck des Lebens ist der Staat, in welchem der einzelne aufgeht. Diese gemessene Art der Dorier bei ihrer Neigung zu aristokratischen Staatsformen verband sich leicht mit einem stolzen, hochfahrenden, herrschfüchtigen Wesen.

Jonier.

Bei den großen dorischen Wanderungen zog ein großer Teil der Jonier aus dem griechischen Festlande ab und siedelte sich in einem der schönsten Gebiete der Welt an, unter dem immer blauen Himmel der südwestlichen Küste Kleinasiens; ebenso nahmen sie die schönsten und blühendsten Inseln zwischen der Heimat und Kleinasien in Besitz, Chios, Naxos, Paros, Andros, Samos, Euböa, u. f. w. Im griechischen Mutterlande war nur noch ein kleines Küstendreieck, Attika mit Athen, jonisch. Die Sprache der Jonier war flüssiger, weicher, biegsamer, klingender, freier und reicher an Formen als die übrigen Dialekte, der charakteristische Ausdruck ihres Wesens. Die Jonier waren die glücklichst begabten: erregbar, leichtblütig, beweglich, dabei fähig für die höchsten Leistungen in Kunst und Wissenschaft, für Betriebsamkeit, Handel und Gewerbsfleiß, — heiter und freundlich, wie der Himmel, unter dem sie lebten, nach Herodots Wort. Im Gegensatz zu den Doriern neigten sie zur Demokratie und ließen gegenüber der Gesamtheit dem Einzelnen, dem Individuum die vollste Geltung und die größte Freiheit.

Die Attiker und der Atticismus.

Eben wurde Attika mit Athen genannt. (Fig. 156.) Das kleine Land war, wie bemerkt, von Joniern bewohnt, aber diese nahmen eine ganz ausnahmsweise Stellung ein. Wenn von griechischer Kunst und griechischem Wissen die Rede ist, so ist dies wie eine Erinnerung an Athen, eine Lobrede auf seine Leistungen.

Bilden dorische und jonische Art in sehr vielen Beziehungen einen schneidenden Gegensatz, so erscheint der Atticismus in seinen besten Erscheinungen als ein ästhetischer und künstlerischer Ausgleich des Kontrastes. Ihre Mundart war nicht so weich und flüssig wie die der übrigen Jonier, aber auch nicht so rau und ernst wie der dorische Dialekt, er vereinigte männliche Würde mit Anmut und eignete sich für alle Gattungen der Prosa wie für alle Stimmungen in der Poesie. In gleicher Weise sind auch die Schöpfungen der Attiker in der bildenden Kunst die harmonische Auflösung zweier nationalen Richtungen. Sie bauen im dorischen Stile, aber mit größerer Freiheit und in anmutvolleren Formen; sie bauen in jonischer Ordnung, aber sie mischen etwas von dorischer Strenge und ernster Gesetzmäßigkeit hinein. Wie der Baumeister so verfährt auch der Plastiker, so der Maler und Dichter. Kraft und Anmut, Würde und Heiterkeit, maßvolle

Bewegung und selbstbewußte Ruhe, Hoheit und Einfachheit, Schwung und weise Beherrschung und über alles ein hoher, freier Sinn, sind Grundzüge, Kennzeichen attischer Kunstwerke. So ward Attika mit Athen der geistige Mittelpunkt, die Erziehungsanstalt und die Bildungsstätte Griechenlands, wie es schon die alten Schriftsteller nannten.

## II. DIE DENKMALE DER VORZEIT.

Die Griechen der geschichtlich beglaubigten Zeit schrieben die ältesten Denkmale der Baukunst, welche sie in ihrem Lande vorfanden, dem Volke der Pelasger zu, welches zur Zeit der dorischen Einwanderung zurückgedrängt worden sei. Die neuere Geschichtskunde kommt auf Grund einlässlicher Forschungen zu andern Ergebnissen. Nach denselben sind die Pelasger gar kein von den Griechen verschiedenes Volk, und die pelasgische Ur- und Vorzeit würde gar nichts anderes bedeuten, als die eigentümliche Kulturperiode oder Bildungsstufe, auf der die Griechen vor dem Abschluß der Wanderungen der einzelnen Stämme stunden. Diese Periode, das ist, die fagenhafte, heroische Vorzeit, reicht ungefähr bis 900 v. Chr.; rechnen wir die zwei folgenden Jahrhunderte, deren Ereignisse ja auch fast ausschließlich der Sagedichtung angehören, hinzu, so können wir bei einem wichtigen geschichtlichen Marksteine anknüpfen, nämlich mit der ersten Olympiade, 776 v. Chr.

Die fagenhaften Pelasger.

Die baulichen Ueberreste aus dieser Zeit sind nicht zahlreich; ihre Bedeutung ist viel weniger eine ästhetische als eine kultur- und kunstgeschichtliche im engern Sinne. Wir handeln an dieser Stelle davon, gefondert von der klaf-

Die Ueberreste.



Fig. 157. Turm und Burgmauer von Tiryns.  
Nach Photographie.  
Kunstgeschichte, I. Bd.

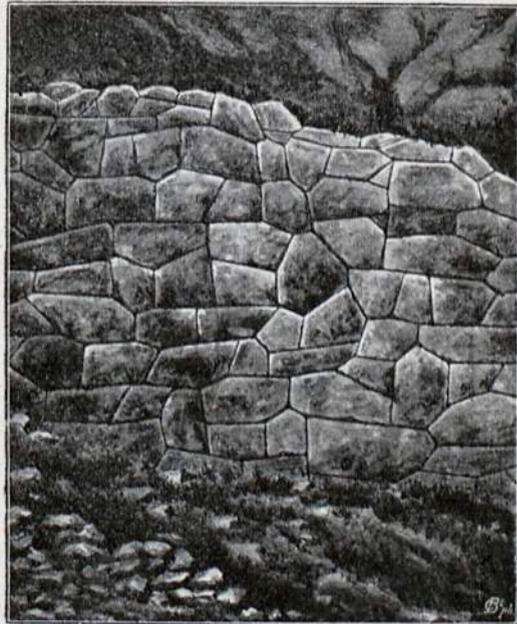


Fig. 158. Von der Stadtmauer von Mykenä.  
Nach Photographie.

fischen Baukunst der Griechen, weil diese Ueberreste aus der Vorzeit auf andern Grundlagen beruhen als die letztere. Kennzeichnen sie auch den ersten Versuch, die unmündigen Anfänge, die erste Entwicklungsstufe einer und derselben griechischen Kunst, so kamen sie doch, wie oben bemerkt, den Griechen selbst so auffallend vor, daß sie dieselben einem fremden Volksstamme zuwiefen.

Cyklo-  
pische  
Mauern.

Aus dem heroischen Zeitalter stammen zunächst die cyklopischen Mauern. (Fig. 157 und 158.) Sie haben ihren Namen von dem mythischen Riesengeschlechte der Cyklopen, welche aus Lykien in Kleinasien nach Griechenland eingewandert sein sollen. Die Werke erschienen den spätern Griechen so kolossal, daß sie nur fast übermenschlichem Kraftaufwand ihr Dasein verdanken konnten. Anderwärts

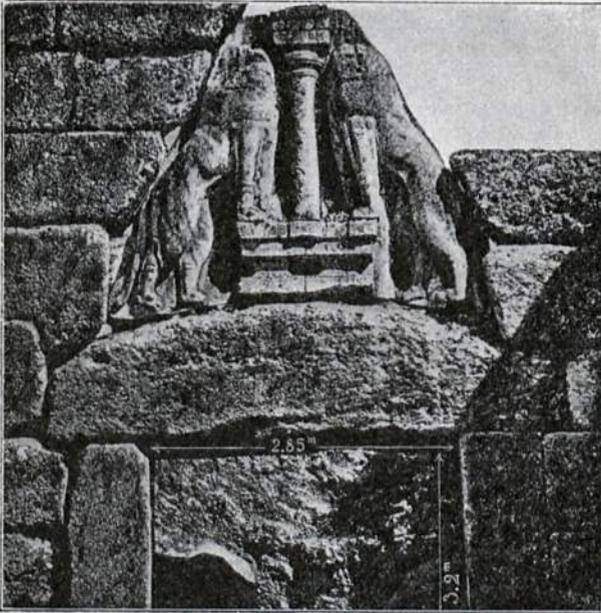


Fig. 159. Das Löwenthor in Mykenä. Nach Photographie.

werden sie den Pelasgern zugeschrieben. Die Mauern wurden zu Schutz und Trutz als Umwallung von Städten und Burgen aufgeführt. In bezug auf die Technik sind drei Arten zu unterscheiden. Die erste Art wird von Pausanias beschrieben, wenn er von den Stadtmauern von Tiryns sagt: «Diese sind ein Werk der Cyklopen. Sie bestehen aus unbehauenen Steinen, von denen ein jeder so groß ist, daß beim Bau auch nicht der kleinste durch ein Joch Maultiere zur Stelle geschafft werden konnte. Schon vor alters sind kleinere Steine dazwischen eingefügt worden, so daß letztere den großen zur Verbindung dienen.» Die meisten Steine haben eine Länge von über zwei Meter bei einer Dicke von 1,30 Meter. Die Höhe der Mauer betrug über 20, die Dicke 8 bis 16 Meter und darüber. Im Innern dieser Riefenmauer liefen in Tiryns, wenigstens an einzelnen Stellen, parallele Gänge hin, deren oberer Abschluß in scheinbarer Form von Spitzbogen dadurch hergestellt wird, daß die Steine in schräger Richtung ansteigen, überkragen und so gegen einander stoßen.

Die zweite Art der Technik verwendet gleichfalls unregelmäßige, polygonale Steinblöcke, diese sind aber genau behauen und ineinander gefügt, so daß die Außenseiten glatte, überall festgeschlossene Ebenen bilden; die mittlere Lage besteht aus kleinen Steinen und Mörtel. So sind z. B. die Mauern von Mykenä angelegt. Die dritte Art ist die Vorläuferin des eigentlichen Quaderbaues, indem annähernd viereckige Blöcke übereinander geschichtet wurden, deren Stoßfugen bald senkrechte, bald schräge Linien bilden. Ein Beispiel liefert die Burgmauer mit dem Löwenthor in Mykenä. (Fig. 159.) Letzteres verdient besondere Beachtung als monumental gedachte Thoranlage. Die zwei starken Pforten sind gegeneinander geneigt und durch einen gewaltigen, 4,5 Meter langen Steinkoloß abgedeckt. Um ihn teilweise zu entlasten, ist über demselben durch

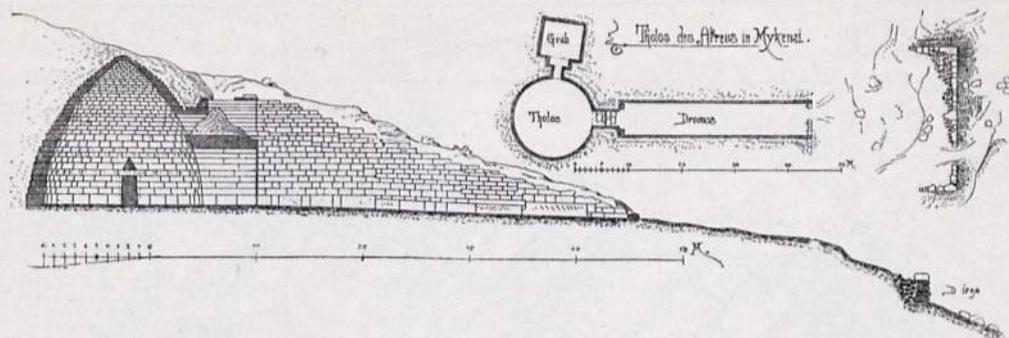


Fig. 160 und 161. Grund- und Aufriß vom Schatthause des Atreus. Nach Durm.

Ueberkrugung der Mauersteine eine große Dreiecköffnung gebildet, welche, wie dies auch anderorts der Fall war, mit einer großen Steinplatte geschlossen wurde. Sie ist merkwürdig wegen ihres bildlichen Schmuckes: eine dorisierende Säule, zu deren Seiten sich zwei lebendig gezeichnete, aber leider verstümmelte Leuen emporrecken. Ihre Bedeutung ist zweifelhaft.

Von cyklopischen oder pelagischen Mauern der drei geschilderten Arten finden sich viele Ueberreste in Hellas und auch in andern Ländern.

Nächst dem sind die unterirdischen Thesauren oder Schatthäuser zu erwähnen. (Fig. 160—162.) Sie dienen zur Aufbewahrung von Schätzen und wohl auch zu Begräbnisstätten. Zu den merkwürdigsten zählt das Schatthaus des Atreus in Mykenä. Ein Gang (Dromos) führt zu einem runden Hauptraum (Tholos), an den sich ein Seitengemach anschließt. Das Hauptgemach, dessen unterer Durchmesser wie die Höhe 50 Meter mißt, hat das Aussehen einer im Spitzbogen gewölbten Kuppel, allein es ist keine eigentliche Gewölbe- oder Bogenkonstruktion mittels Keilsteinen, sondern die gewölbten Flächen der Wandung entstehen, indem auch hier die einzelnen, wohlbehauenen Quadersteine immer weiter in schräger Linie hervorragen oder vorkragen, wodurch der Raum konzentrisch immer mehr verengt wird, bis schließlich eine kleine runde Oeffnung übrig ist, die mit einem ebenfalls kreisrunden Schlußstein geschlossen wird. Wie die vielen Löcher in den Quadern und die Funde von Bronzenägeln beweisen, waren die Wände einstmals mit Metallplatten getäfelt; einen ähnlichen Schmuck hatte der Eingang. Es erinnert dies an die orientalische Weise der Wandbekleidung. Auch die Zickzack- und Bändermotive an einem im Schatthause des Atreus aufgefundenen Säulenstumpf weisen auf den Zusammenhang

Schatthäuser.

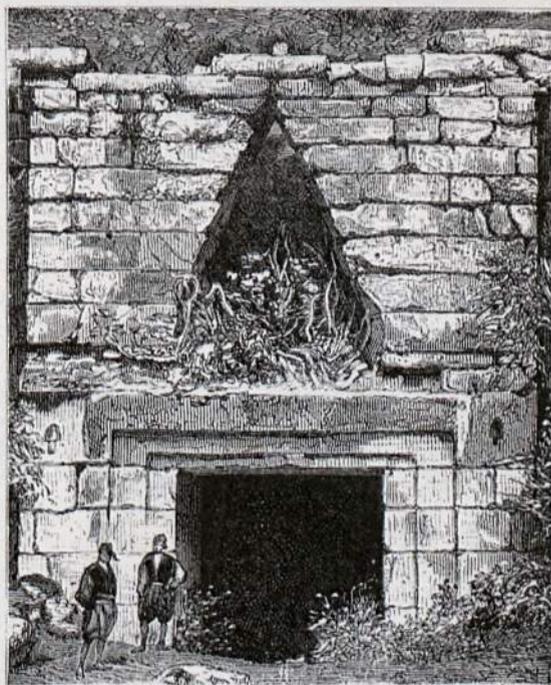


Fig. 162. Eingang zum Schatthause des Atreus. Nach Duruy, Histoire des Grecs. Paris, Hachette.

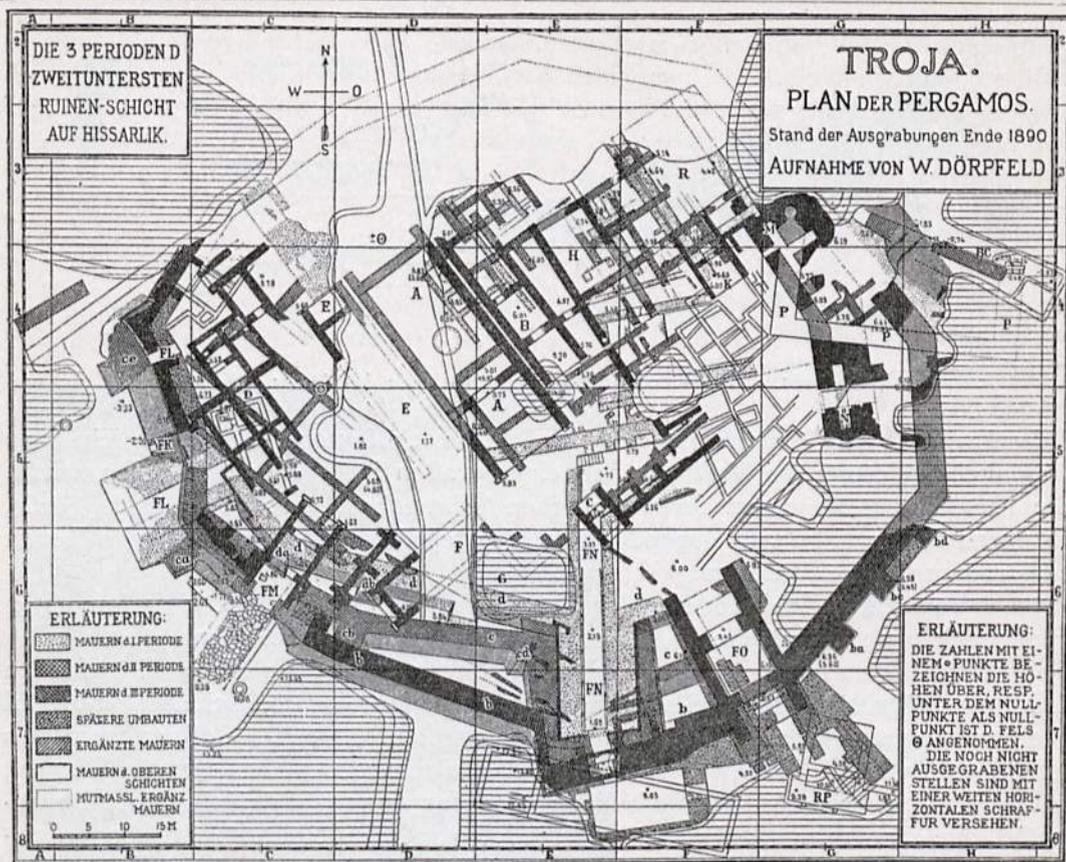


Fig. 163. Die Ruinen von Hisarlik. Aufnahme von Schliemann-Dörpfeld. Nach Durm.

- |  |   |  |
|--|---|--|
| d. Mauern der ältesten Periode.              | FL u. FN Thorwege und Thore der ältesten Periode.                                   | M u. N grosse Fundam., Bruchsteinmauern mit Luftziegeln-Obermauer. |
| da, u. db. Türme der ältesten Periode.       | FM, FN, FO, Thorwege u. Thore der mittleren Periode.                                | P Graben, der macedonischen Zeit angehörig.                        |
| c. Mauern der mittleren Periode.             | FK Kleines Ausfallthor der mittleren Periode.                                       | C Kleines inneres Hof-Vorgebäude.                                  |
| ca. Turm der mittleren Periode.              | FM, FN, FO, Thorwege u. Thore der jüngsten Periode mit mehrfachen Verschlussmauern. | A B E Hauptgebäude der jüngsten Periode.                           |
| cb, cd, ce. Halbtürme der mittleren Periode. | RP. Fundamente eines römischen Thorgebäudes der Akropolis.                          | A Megaron.   |
| b. Mauern der jüngsten Periode.              | BC. Kampenstützmauer der mittleren Periode.   | D, H, K, F, Wohngebäude der jüngsten Periode.                      |
| ba, bc, bd, Türme der jüngsten Periode.      |   | R Megaron der ältesten Periode.                                    |

dieser ältesten griechischen Kunst mit dem Oriente hin. Ueberreste von ähnlichen Schatzhäusern finden sich, außer dem genannten, in Mykene und andern Städten. Pausanias erwähnt das des Minyas in Orchomenos als ein Wunderwerk; es war aus Marmorquadern gebaut und bedeutend größer als das des Atreus.

Fürsten-  
häuser.

Ueber andere Bauanlagen im heroischen Zeitalter, besonders über das Wohnhaus der Fürsten und Vornehmen, giebt Homer den genauesten Bericht, Ueberreste sind nur spärlich vorhanden. Auch die Schilderungen Homers beweisen, daß überall an orientalisch Ueberlieferungen angeknüpft wurde.

### III. DIE AUSGRABUNGEN UND ENTDECKUNGEN.

Die Ausgrabungen und die Forschungen nach alten, unter Schutt und Moder verborgenen Kunstdenkmalen haben besonders in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts eine außerordentliche Ausdehnung gewonnen. Ihre Ergebnisse kamen vorab der Altertumswissenschaft zugut, sind aber auch für die Kunstgeschichte

von hoher Bedeutung, so daß eine kurze, allgemeine Uebersicht der Erfolge, mögen dieselben die Kunst des heroischen Zeitalters oder der geschichtlichen Zeit beschlagen, hier geboten scheint.

Wie wir in den früheren Abschnitten gesehen, haben sich die Engländer und Franzosen großes Verdienst erworben, indem sie in Aegypten, Assyrien,

Babylonien, Kleinasien u. f. w., Ausgrabungen veranstalteten und kostbare Funde zu Tage förderten, welche für die Kunst- und Altertumswissenschaft von unschätzbarem Werte sind. Die großen Auslagen wurden theils aus Staatsmitteln bestritten, theils von Gesellschaften und Privatpersonen getragen. Auch von den Forschungen und Funden des amerikanischen Konfuls di Cesnola auf Cypem war schon die Rede. Das ergiebigste Feld für Nachgrabungen ist nach Italien seit langer Zeit die Heimat der Griechen, das Festland mit den Inseln und Kleinasien.

Die ersten Ausgrabungen unternahmen in Griechenland im Jahre 1751 die englischen Baumeister Stuart und Revett, etwas später Chandler, Revett und Pars im Dienste der englischen Gesellschaft Society of Dilettanti. Zu Anfang dieses Jahrhunderts, 1811 und 1812, folgten ihnen mehrere deutsche, dänische und englische Reisende und Gelehrte, denen die Entdeckung der Giebelgruppen des Athenetempels auf Aegina und des Frieses vom Apollotempel in Phigalia etc., zu verdanken ist.

Einen neuen und ungeahnten Aufschwung nahm diese Art von Forschungen in den letzten siebziger Jahren. Den Anstoß gab Heinrich Schliemann, geboren 1822 in Neubuckow im Mecklenburgischen. Ein begeisterter Verehrer Homers ging er von dem Glauben aus, daß die ihm zugeschriebenen Gedichte, die Iliade und die Odyssee, nicht bloß einen Sagenstoff behandeln, sondern daß die besungenen Vorgänge mitfamt den genannten Helden und Orten an bestimmte geschichtliche Thatfachen, Persönlichkeiten und Stätten sich knüpfen. Von dieser Ueberzeugung geleitet, veranstaltete er zuerst (1869) Ausgrabungen auf der Insel Theaki, dem alten Ithaka, der Heimat des Odysseus. Der Erfolg war gering. — In den folgenden Jahren (1870—1873)

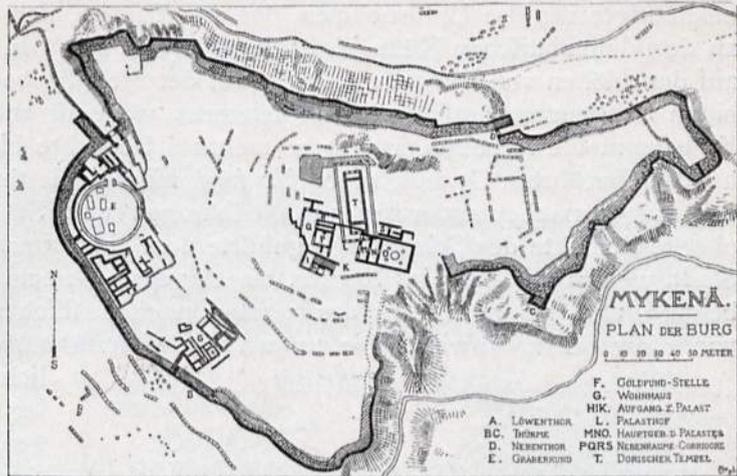


Fig. 164. Plan von Mykenä. Nach Schliemann.

In Aegypten, Assyrien etc.

Auf Cypem.

In Griechenland.

H. Schliemann.

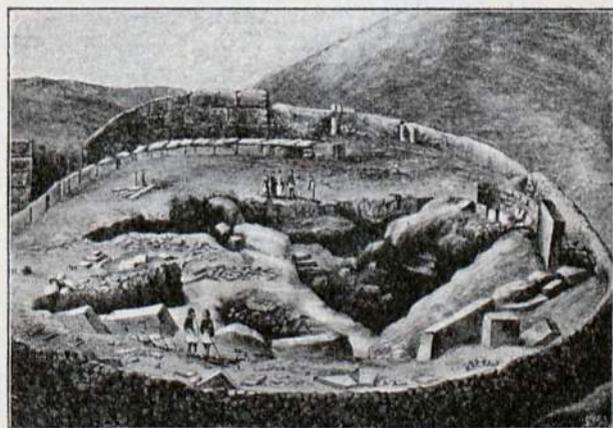


Fig. 165. Gräber von Mykenä. Nach Schliemann.

In Ithaka.

In Troja. beschäftigte ihn das Unternehmen, das alte Troja, den Herrscherfz des Priamos an der kleinasiatischen Küste bloßzulegen. (Fig. 163.) In dem Streite, ob die Stadt auf den Höhen von Bunarbafchi oder auf der Hochfläche von Hiffarlik zu fuchen, nahm Schliemann entschieden für letzteres, wo einst auch Neu-Illion stand, Partei. Er begann die Arbeiten, indem er mehrere Schächte bis zu dem von Menschenhand unberührten Grunde trieb. Er fand hierbei die thatfächlichen Beweife, daß der Hügel nacheinander sechs Ansiedelungen und Städtebauten getragen. Die oberfte Schichte der Schuttmaffe gehörte dem eben genannten Neu-Illion an, einer Stadt, welche zur Zeit des Xerxes, als er gegen Griechenland heerfahrtete, schon bestand und bis zur Mitte des vierten nachchristlichen Jahrhunderts Zeugnisse von Einwohnern aufwies. Die untern Ansiedelungen gehörten der vorgeschichtlichen Zeit an. Die unterfte lag 16 m tief unter der heutigen Erdoberfläche. Die zweite Stadt, deren Ueberreste sieben bis zehn Meter unter dem Boden lagen, ward von Schliemann für das homerische Troja gehalten, obwohl einige Einzelheiten mit den Angaben in der Iliade nicht stimmen, während viele andere fehr beweiskräftig scheinen, so war es z. B. augenscheinlich, daß die Stadt unerwartet durch Feuer und Schwert vernichtet worden. In der Nähe «der Burg des Priamos» fand Schliemann auf der Ringmauer einen überaus kostbaren Schatz an goldenen und filbernen Schmuckfachen, Gefäßen, Bechern, Schalen, Diademen, Ringen, Ketten, u. f. w., welche nur aus einem königlichen Haufe, nach Schliemanns Ansicht, aus Priams Palaft stammen konnten. Dazu kamen Funde von geringerem Stoffwerte. Die Gegenstände waren einfach und fauber, viele fehr zierlich und schön bearbeitet, zeigten aber felbverständlich noch keine Verwandtschaft mit der viel spätern griechifchen oder mit der orientalifchen Kunst, am ehesten einige Aehnlichkeit mit den Schmuckgegen-

lagen, während viele andere fehr beweiskräftig scheinen, so war es z. B. augenscheinlich, daß die Stadt unerwartet durch Feuer und Schwert vernichtet worden. In der Nähe «der Burg des Priamos» fand Schliemann auf der Ringmauer einen überaus kostbaren Schatz an goldenen und filbernen Schmuckfachen, Gefäßen, Bechern, Schalen, Diademen, Ringen, Ketten, u. f. w., welche nur aus einem königlichen Haufe, nach Schliemanns Ansicht, aus Priams Palaft stammen konnten. Dazu kamen Funde von geringerem Stoffwerte. Die Gegenstände waren einfach und fauber, viele fehr zierlich und schön bearbeitet, zeigten aber felbverständlich noch keine Verwandtschaft mit der viel spätern griechifchen oder mit der orientalifchen Kunst, am ehesten einige Aehnlichkeit mit den Schmuckgegen-

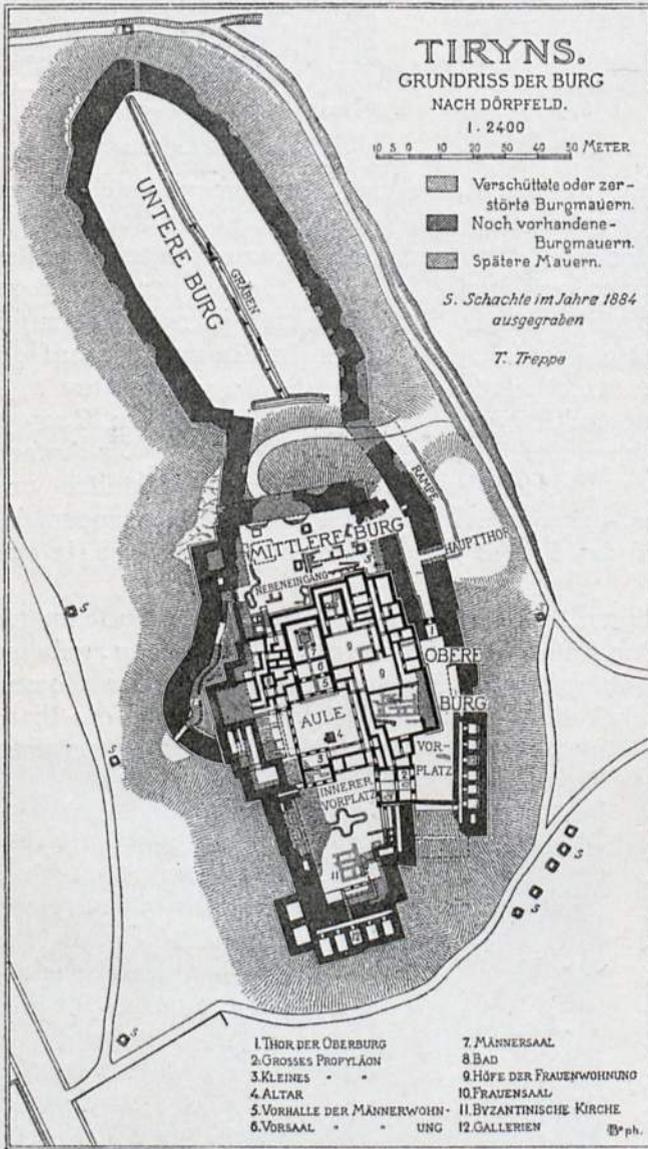


Fig. 166. Grundriß der Burg in Tiryns.



Fig. 167. Südlicher Teil der Ebene von Argos mit den Palaft-Ruinen von Tiryns im Vordergrund.  
Nach Schliemann.

ständen der nordischen Bronzezeit. — Allerneuestens (1893) macht die Nachricht die Runde, daß Professor Dr. Dörpfeld, welcher die Ausgrabungen in Hisarlik auf Kosten der Witwe Schliemanns fortsetzte, die Ueberreste des echten Troja Homers entdeckt zu haben glaubt, aber nicht in der zweiten Schichte, wie man anfänglich annahm, sondern in der sechsten. Er fand eine große Anzahl von Gegenständen, welche der Zeit Agamemnons und Priams angehören können, ferner mehrere Gebäude und einen Teil der Mauern der Stadt, die zweimal so groß ist als in der zweiten Schichte. Die Bauten hängen nicht zusammen wie in Tiryns. Die Stadtmauern haben eine Dicke von fast 2 m; die der Akropolis bestehen aus regelmäßig behauenen, über 5 m dicken Quadersteinen.

Nachdem Schliemann das Priameische Troja entdeckt zu haben glaubte, ließ es ihn nicht ruhen, bis er auch im goldreichen Mykenä, dem Herrschersitze Agamemnons und der Pelopiden, Nachgrabungen veranstalten konnte. (Fig. 164.) Die Arbeiten begannen 1876. Außerhalb der Burg wurden sechs oder sieben Schatzhäuser (Thefauren), in denen andere, wie oben bemerkt worden, Fürstengräber sein wollen, entdeckt und teilweise bloßgelegt. Der Kleinasiate Pausanias, welcher im zweiten christlichen Jahrhundert in zehn Büchern eine Reisebeschreibung über die meisten griechischen Landschaften herausgab, berichtet bei Mykenä von dem Grabe Agamemnons und anderer Pelopiden. Diese Gräber waren das vorzüglichste Ziel der Forschungen Schliemanns. Er trug die Schuttdecke bis auf den Felsen Grund in einer Tiefe von 9 bis 11 m ab und fand dafelbst fünf viereckige in dem lebendigen Felsen ausgetiefte Gräber, welche die Ueberreste von fünfzehn Erwachsenen, darunter wahrscheinlich von zwei Frauen und von zwei Kindern bargen, deren Körper im Grabe selbst auf dem Scheiterhaufen verbrannt worden. (Fig. 165.) Ein überraschender Schatz an Gold lag in den Gräbern, goldene Gesichtsmasken, Kronen, Diademe, Fibeln, Nadeln, Ringe, Beinschienen, Gefäße, getriebene Goldplättchen und Goldblätter, welche wahrscheinlich den Gewändern aufgenäht waren, und allerlei andere Schmuckfachen in den verschiedensten Formen. Der Gesamtwert an Edelmetall wird auf 100,000 Mark angesetzt. Kein Wunder, wenn Schliemann in der Freude über den Fund in Wirklichkeit das Grab Agamemnons und seiner nächsten Angehörigen entdeckt zu haben glaubte. Berühmte fürstliche Gräber aus vorgeschichtlicher Zeit hatte er jedenfalls gefunden, der Kunst und der Altertumskunde die kostbarsten Dienste geleistet, aber auch schwierige Rätsel vorgelegt. Die aufgefundenen Gräber werden

vermutungsweise in die Zeit zwischen dem zwölften und zehnten vorchristlichen Jahrhundert zurückverfetzt; die von Pausanias beschriebenen Gräber sind es nicht.

In Tiryns. Fast ebenso glückliche Erfolge hatte Schliemann bei seinen Ausgrabungen auf der Burghöhe von Tiryns in den Jahren 1876, 1884 und 1885. (Fig. 166 u. 167.) Die Fläche mißt ungefähr 300m und 100m in der größten Länge- und Breiteausdehnung. Er legte den Grundriß eines großen Fürstenhauses aus der Heroenzeit bloß, eine obere Burg am Süden und einen breit und groß angelegten Palaß im Osten. Die Straße führt durch eine riesige Außenmauer, in welcher, bei einer Dicke von 8 bis zu 20m, Gänge und Fensteröffnungen ausgespart sind, in den

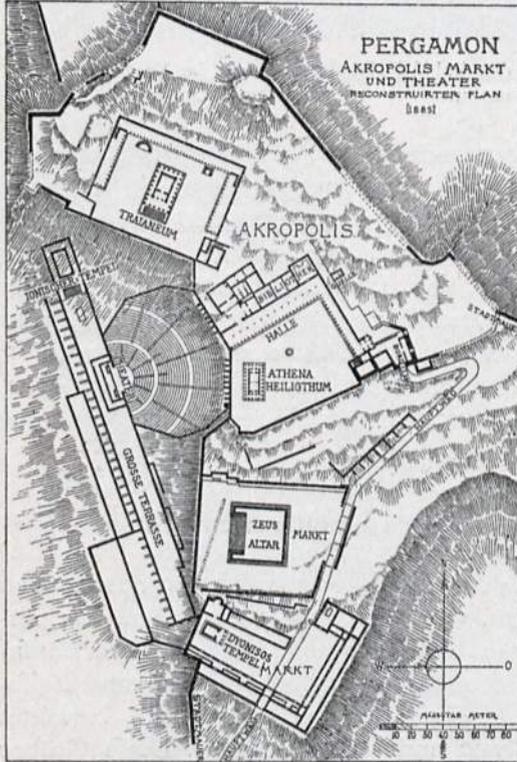


Fig. 168. Plan von Pergamon. Nach Baumeister.

Burgzwiner. Eine äußere, mächtige Thorbaute geleitet in den Burghof zwischen den beiden großen Baukörpern, und ein weiteres Propylaion in den Palaß mit weiten Hofanlagen, dem Männer- und Frauenaal, Bädern und andern, unbekanntem Zwecken gewidmeten Räumen, welche teilweise eine herrliche Fernsicht auf die Ebene und den Golf von Argos bieten. Weniger ergiebig waren Schliemanns Forschungen in Orchomenos 1883. Schliemanns Bestimmungen und Benennungen seiner Entdeckungen wurden viel angefochten; ein abschließendes Urteil ist manchen Fragen noch nicht möglich.

Rangabe und Burfian legten 1854 die Fundamente und Bauwürmer des Heratempels zwischen Mykenä und Argos am Berge Euböa bloß.

Der Grieche Konstantin Karapanos deckte in den siebziger Jahren die Ueberreste des Tempels mit dem heiligen Bezirke und anderen Bauten in der epirischen Orakelstätte Dodona auf.

Dodona.

Athen.

Tanagra.

Delphi.

Kleinasien.

Priene.

Die Archäologische Gesellschaft in Athen veranstaltete erfolgreiche Ausgrabungen in der Umgebung der Akropolis in Athen, ferner seit 1874 in der alten, böotischen Stadt Tanagra. Die ausgegrabenen, nach ihr benannten kleinen Thonfiguren sind feither weltberühmt geworden. Sie sind in der Geschichte der Plastik zu nennen. Seither (1884) übertrug die Gesellschaft ihre planmäßigen Forschungen und Studien nach Delphi und Epidauros.

In Kleinasien hatte der Franzose Texier schon in den dreißiger Jahren Studien gemacht. Das Land blieb feither das Ziel vieler Forscher und Entdecker.

Die schon früher genannte englische Gesellschaft of Dilettanti ließ durch Wood Forschungen und Grabungen in Ephesos vornehmen, um die Grundmauern des Artemisions, des Artemis-Tempels, bloßzulegen, was nach siebenjährigem Suchen 1870 gelang. Im Dienste derselben Gesellschaft grub Pullan seit 1868 in der karischen Stadt Priene am Mäander die Mauern eines Tempels der Athene Polias aus Schutt und Trümmern. Der Engländer Charles Fellows

entdeckte seit 1838 einige sehr wichtige kleinasiatische Denkmale, wie das Harpyien- und das Nereiden-Denkmal in Xanthos. Newtown fand das Mausoleum in Halikarnaß. Das nordamerikanische Institut für Archäologie ließ seit 1881 in Affos an der Südküste von Troas einen dorischen Tempel und die Akropolis ausgraben. Die Franzosen fanden in Myrina zahlreiche Gräber und Terrakotten und auf der Insel Delos apollinische Heiligtümer. Otto Bendorff unternahm 1881 und 1883 auf österreichische Staatskosten Forschungsreisen im Südwesten Kleinasiens und gewann unter anderem das Grabmal von Gjölbafchi für die Wiener Sammlungen. — Im Jahre 1873 und 1875 fandte die österreichische Regierung eine Expedition unter dem Archäologen Conze nach der Insel Samothrake und fand in Paläopolis die Reste eines merkwürdigen Mysterientempels.

Xanthos.  
Halikarnaß.

Delos.

Samo-  
thrake.

Auf dem griechischen Festlande unternahm die deutsche Reichsregierung 1875—1881 das großartigste Werk, die Ausgrabung der vielbefungenen Feststadt Olympia. Die Mühen und Anstrengungen wurden durch die kostbarsten Ergebnisse und Funde belohnt, von denen in der Geschichte der Architektur und Plastik mehrfach die Rede sein wird.

Olympia.

In Kleinasien hatte Pergamon, die Akropolis und die Stadt, besonders seit dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert, unter dem König Eumenes II. (197 bis 159) und seinen Nachfolgern, eine große politische, wissenschaftliche und künstlerische Bedeutung gewonnen. Unter den spätern römischen Kaisern begann der Verfall der Königsstadt; während in der Zeit des Aufblühens der Mauerring immer weiter gedehnt werden mußte, so wurde jetzt und später in der byzantinischen und türkischen Zeit der Verteidigungswall immer enger gezogen. Die herrlichsten Denkmäler wurden bei den Bauten der Epigonen geschleift und vermauert, aber gerade diesem Umfande verdanken wir die Erhaltung der kostbarsten Skulpturen. Nachdem in neuerer Zeit schon Texier über die Ruinen von Pergamon berichtet, unternahm Karl Humann 1871 eine genauere Aufnahme; Curtius und Adler fügten ein Verzeichnis der sichtbaren Ruinen hinzu. Im Jahre 1878 veranstaltete sodann die preussische Regierung umfassende Ausgrabungen unter der Leitung von Conze und Humann.

Pergamon.



Fig. 169. Ansicht der Oberstadt von Pergamon. Rekonstruktion in dem Berliner Pergamon-Panorama von A. Kips & M. Koch. Nach Baumeister.

Der Erfolg war überaus glänzend. Zuerst wurde ein dem Zeus geweihter Riefenaltar auf einer Terrasse der Akropolis entdeckt; seine höchst bedeutenden Skulpturen waren zum großen Teile in einer byzantinischen Mauer verbaut, welche sich unterhalb des Altars hinzog; sie wurden nach Berlin überführt. Andere merkwürdige Entdeckungen folgten nach: die Ueberreste des Augusteums, eines zu Ehren des Kaisers Augustus erbauten Tempels und eines Heiligtums der Athene. Dann wurde die Agora, der Markt bloßgelegt, dann die Ruinen eines kleinen, wahrscheinlich dem Dionysos geweihten Tempels, dann die Stufenitze eines gewaltigen Theaters, die Ueberreste eines römischen Gymnasiums, die Grundmauern eines der Julia, einer Tochter des Kaisers Augustus, geweihten Tempels u. s. w. (Fig. 168 und 169.)

#### IV. DAS KONSTRUKTIVE BAUSYSTEM DER GRIECHEN.

##### I. Nachweis am Parthenon.

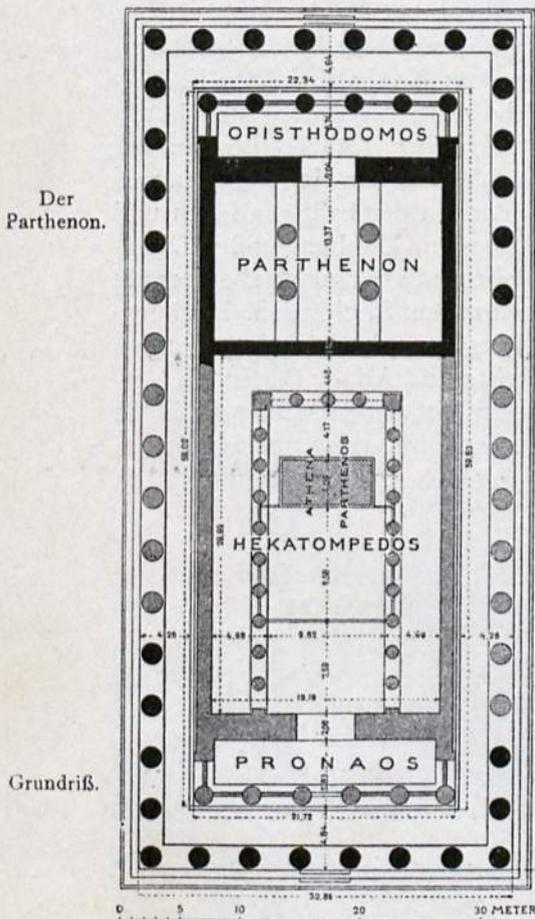


Fig. 170. Grundriß des Parthenon.  
Nach Baumeister.

Aufriß.

Der äußere Aufriß zerlegt sich gleichfalls in drei Teile: die oben genannte Stufenterrasse, der Säulengang mit samt dem Tempelhaus und das Dachgebälk.

Die monumentale Architektur der Griechen ist wesentlich religiös, das ist, sie zeigt ihre höchste und schönste Entwicklung im Tempelbau. Zu den bedeutendsten und vollendetsten Leistungen der griechischen Baukunst gehört in erster Linie der Parthenon, der Tempel der Pallas, der Schutzgöttin Athens, auf der höchsten Stelle der Hügelfläche der Akropolis. Im Perseerkriege wurde ein älterer Pallastempel, der sich daselbst erhob, zerstört. Als Perikles an der Spitze des athenischen Staatswesens stand, ließ er ihn in vergrößerten und erweiterten Verhältnissen und Planlinien aus pentelischem Marmor wieder aufbauen. Als Baumeister wird Iktinos, den Varro zu den sieben berühmtesten Baumeistern Griechenlands rechnet, als Werkführer Kallikrates genannt. Zum höchsten Gelingen trug auch der größte Künstler der Zeit, Phidias, bei, unter dessen Leitung der unvergleichliche plastische Schmuck des Tempels entstand. An den großen Panathenäen des Jahres 438 wurde der Parthenon wahrscheinlich eröffnet.

Der Grundriß (Fig. 170) stellt ein längliches, regelmäßiges Viereck dar. Drei Teile fügen sich ineinander: als äußerste Umrahmung eine dreistufige Terrasse, daran schließt sich der Säulengang, welcher das vordringende Dach trägt; in der Mitte erhebt sich das eigentliche, gemauerte Tempelhaus.

Die Stufenterrasse (Krepidoma) ist nicht als eine Freitreppe gedacht, denn hierfür wären die einzelnen Stufen (Stereobat) zu hoch (0,52–0,55 m), darum sind die Aufgangstrepfen an den Schmalseiten eigens in die Terrasse eingebaut. Diese soll einen breiten, massigen Unterbau darstellen, welcher den Tempel über die Landschaft emporhebt. Aus der Oberfläche derselben (Stylobat oder Säulenfundament) wachsen die gewaltigen Säulen empor, acht an den Schmalseiten, zehn an den Langseiten; ihre Bestimmung ist zunächst die, das weit ausladende Dach zu tragen.

Das Dach besteht auch wieder aus drei Teilen (Fig. 171). Unmittelbar auf den Säulen ruht der glatte, unverzierte Hauptbalken, (Epistyl, Architrav); darüber erhebt sich

der Fries (Thronos), auch Zophoros oder Bildträger genannt, weil er für Reliefdarstellungen benützt wurde; am Parthenon besteht er aus wechselnden, geschlitzten Stützen und zurücktretenden Reliefplatten. Der oberste Teil ist das weit vorspringende Haupt- oder Kranzgesims (Geison, Corona), dessen Hauptteile die ausladende Hängeplatte und darüber der Rinneleiten (Sima) sind, letztere dient zur Ableitung des Regenwassers. An den Schmalseiten steigt über der Hängeplatte das Gesims zu einem sanft geneigten Giebel empor, dessen Dreieckfläche (Tympanon) gleichfalls einen reichen, plastischen Schmuck besitzt. Das Dach ist mit flachen Ziegeln aus parischem Marmor eingedeckt, deren Stoßfugen durch gewölbte Deckziegel geschützt sind. Auf dem Scheitel des Giebels erhebt sich auf eigener Basis eine Bekrönung (Akroterion), gewöhnlich in der Form einer Palmette oder eines stilisierten Palmblattes; ebenso wurden die untern Enden des Giebeldreieckes ausgezeichnet, bald durch eine nach der Lang- und Schmalseite hin halbierte Palmette, durch Greife, oder auch wie ursprünglich hier am Parthenon durch goldene Oelkrüge. Auch die Firstlinie wurde durch palmettenförmige Firstziegel, die unteren Dachränder hinter dem Rinneleiten mit Stirnziegeln charakterisiert. (Fig. 172.)

Vom Stylobat führen zwei Stufen zum eigentlichen Tempelhaus (Cella) hinauf. Dadurch, daß vorn und hinten an den Schmalseiten die Seitenmauern

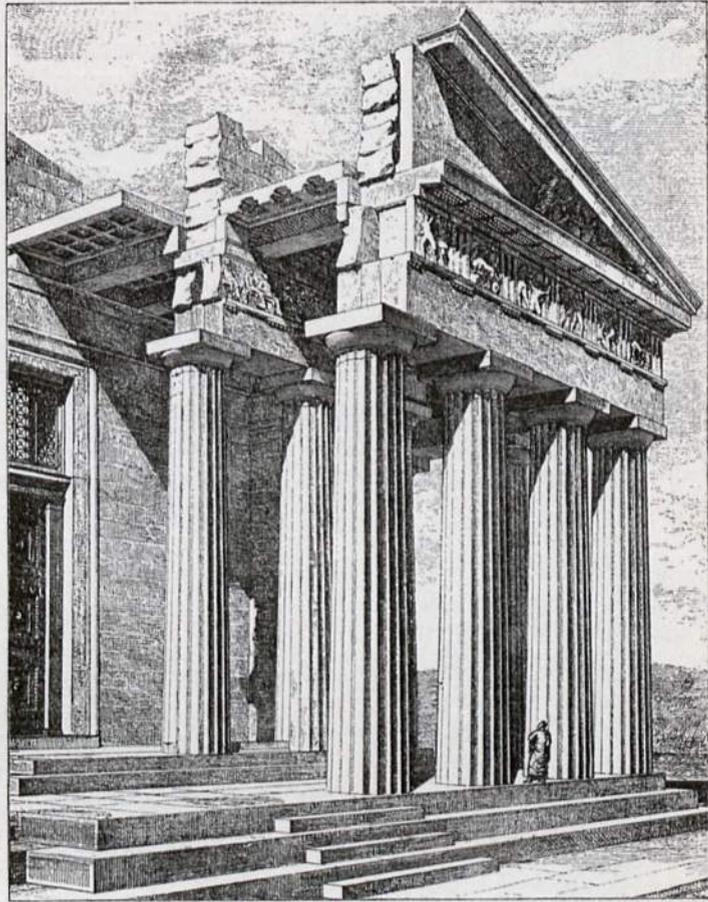


Fig. 171. Restaurierte Nordostecke des Parthenon. Nach Niemann.

Unterbau.

Architrav.

Fries.

Sims.

Tempelhaus.

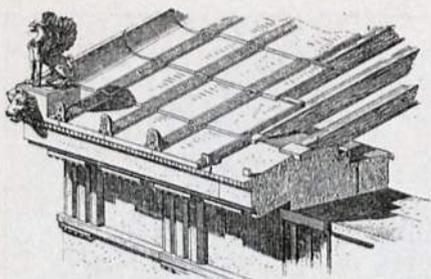


Fig. 172.  
Rekonstruktion dorischer Bedachung am  
Tempel zu Aegina. Nach Durm.

etwas vortreten, an die sich eine Kolonnade von sechs Säulen in mäßigen Verhältnissen anschließt, entsteht hier und dort eine Halle, jene, die östliche beim Eingange Pronaos oder Vorhof, mit dem Weihebecken, letztere Opisthodomos (Posticum, Hinterhalle) genannt. Das Innere des Tempels zerfällt im Parthenon ausnahmsweise in zwei getrennte Räume, in das eigentliche Tempelgemach (Naos, Cella) mit der Bildsäule der Pallas, und ein kleineres Gelaß, das zur Aufbewahrung des Staatschatzes bestimmt

war, Opisthodom genannt, während in andern Tempeln die äußere, rückwärts liegende Halle so bezeichnet wurde.

Decke.

Hinter dem Fries liegen auf dem Architrav und der Cellamauer die Steinbalken (Stroteren), welche zur Ueberdachung der außen umlaufenden Säulenhalle dienen. Die dadurch gebildeten Zwischenfelder sind durch Steinplatten (Kalymmatien) eingedeckt, in welchen zur Auflösung der Masse viereckige ineinander geschobene Felder (Kassetten) ausgetieft sind. (Fig. 173 u. 174.) Eine ähnliche flache Decke hat auch das Tempelgemach. Wo wegen der weiten Spannung die Steinbalken nicht ausreichten, wurden hölzerne Träger verwendet und zuweilen mit Thonplatten und gebrannten Formsteinen verkleidet.



Mauerverband.

Fig. 173.  
Ante, Fries, Kassetten etc. am Parthenon.  
Nach Durm.

Die Mauern sind ohne Anwendung von Mörtel aufgeführt, die Quadern aber außerordentlich gut zubereitet, so daß die Stoßfugen kaum bemerkt werden. Die Schichten, z. B. am Tempelhaus, sind gleich hoch. Binder und Läufer wechseln darin; Eifendollen verbinden die Steine nach der Höhe, I-förmige Eisenklammern nach der Länge.

Dieses sind die konstruktiven Grundzüge des Parthenon und des griechischen Tempels überhaupt. Jeder Bau zeigt selbstverständlich im einzelnen manche abweichende Formen und Bildungen, aber die Konstruktionselemente sind überall dieselben. Sogar die Säulenordnungen, von denen später die Rede sein wird, beruhen nicht auf organischen oder konstruktiven Unterschieden, sondern bloß auf der eigentümlichen architektonischen Dekoration und auf abweichenden proportionalen Verhältnissen, — wenigstens in ihrer fertigen, künstlerischen Ausbildung. In ihrem Entstehen und in der Entwicklung mögen sie teilweise von verschiedenen konstruktiven Voraussetzungen ausgegangen sein. Die konstruktiven Elemente sind, wie die vorausgehende Darlegung zeigt, nicht zahlreich und von großer Einfachheit. Der Hellene liebt es augenscheinlich, dieselben Glieder immer wieder anzuwenden, um auf solche Weise eine einheitliche, übersichtliche Bauanlage zu erhalten und eine ruhige Gesamtwirkung zu erzielen. (Fig. 175.)

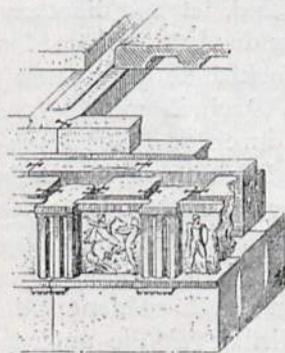


Fig. 174.  
Ueberdachung in der Säulenhalle des Parthenon.  
Nach Durm.

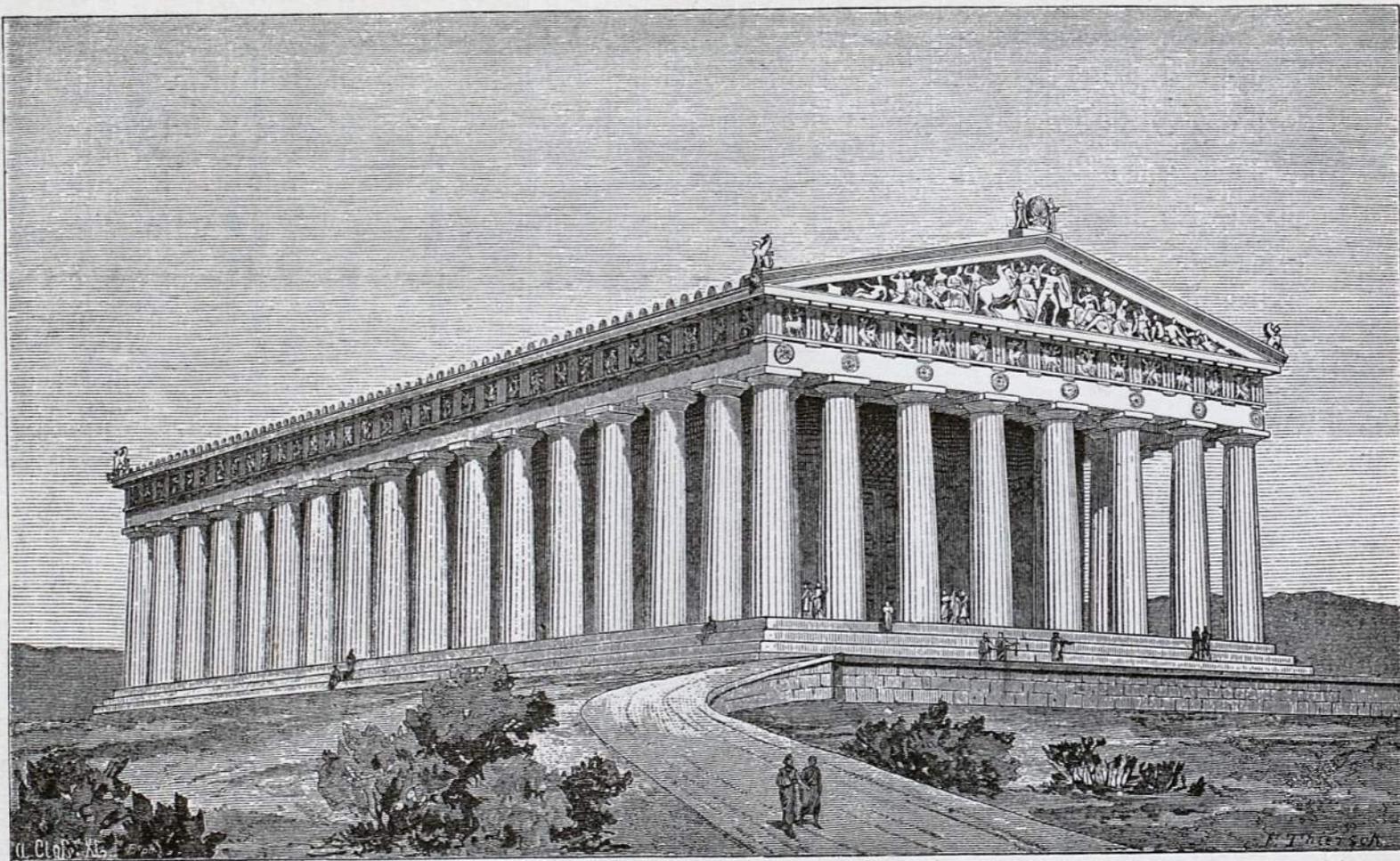


Fig. 175. Das Parthenon zur Zeit des Perikles. Rekonstruktion von E. Thiersch. Nach Falke, Hellen und Rom.

## 2. Technische Formensprache.

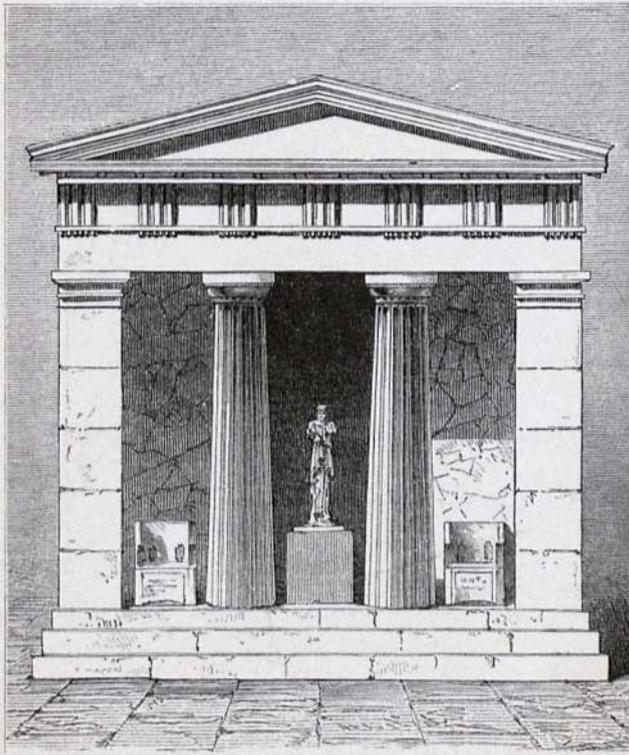


Fig. 176. Der Themis-Tempel in Rhamnus.  
Nach Duruy, Histoire des Grecs. Paris, Hachette.

Je nach der Aufnahme, Verwendung und Bildung der konstruktiven Formen führen die Tempel verschiedene Benennungen.

Von der einfachsten Art ist der Antentempel (*ναός εν πρόστυσσιν*, Templum in antis). — Unter Ante (Stirnseite) versteht man einen Wandpfeiler, welcher an der Stirnseite, das ist, am Abchlusse einer Mauer steht. Sie erhielt eine Basis oder Fußgestell und ein Kapitell oder Haupt. Die Bildung dieser Glieder wich aber von der Basis und dem Kapitell der Säule ab, weil sie bloß einen flachen Mauerabfluß darstellen und nicht wie hier vom runden Schaft in die Horizontale überleiten, obwohl die konstruktive Funktion eine ähnliche ist. — Wenn nun in einem Tempel die Stirnseiten der Langmauern an der Fassade bis unter den Architrav des Giebels vortreten und

mit Anten abschließen, so geben die letzten ihm die Benennung. Im Zwischenraume innerhalb der Anten stehen gewöhnlich zwei Säulen. Ein solcher Antentempel war z. B. das Heiligtum der Themis in Rhamnus. (Fig. 176—178.)

Im Prostylos-Tempel wird die Vorhalle (Pronaos) in der ganzen Breite durch eine Säulenstellung, gewöhnlich von vier Säulen, getragen. (Fig. 179.)

Im Amphiprostylos erhält auch die Rückseite des Tempels eine gleiche Säulenstellung. (Fig. 180.)

Der Peripteros ist rings von Säulen umzogen, welche die ausladende Balkendecke tragen; gewöhnlich erhalten die Vorder- und Rückseite, wie am Parthenon, eine zweite, innere Säulenstellung. (Fig. 181.)

Stehen an den Langseiten — an den Schmalseiten kommt dies seltener vor — nur Halbsäulen, welche sich an die Cellamauer anlehnen, so entsteht der falsche oder Pseudo-Peripteros. (Fig. 182.)

Der Dipteros besitzt eine doppelte, umlaufende Säulenstellung. (Fig. 183.)

Der falsche oder Pseudo-Dipteros hat nur einen Säulenumgang, dieser steht aber so weit von der Cellamauer ab, wie die äußere Säulenreihe beim eigentlichen Dipteros; zuweilen kommt zum äußern Säulenumgang ein innerer pseudo-peripteraler Halbsäulenkranz hinzu. (Fig. 184.) — Seltener kamen die Rundtempel vor; auch eine solche Anlage kann sich als Peripteros, Dipteros etc. charakterisieren. (Fig. 185.)

Ante.

Einteilung  
nach der  
Säulen-  
stellung.

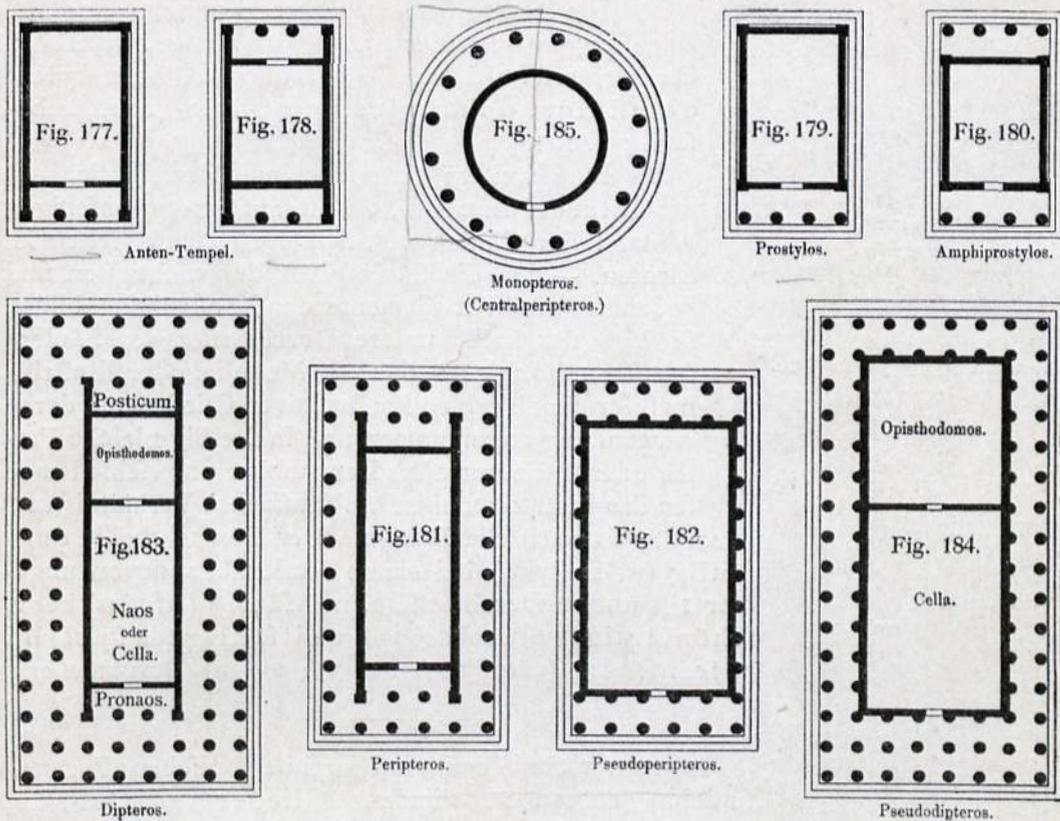


Fig. 177—185. Verschiedene Grundrißformen griechischer Tempel. Nach Nöthling.

Die Tempel wurden in der Regel nur durch die Gitteröffnungen in den obern Teilen der Thüren beleuchtet. Die Pfosten derselben, einen reichen Rahmen bildend, stehen nicht lotrecht, sondern sind oben gegeneinander geneigt. Eine derartige, verjüngte Rechtecksform zeigen auch die Fenster, welche übrigens an Tempeln sehr selten vorkommen. In großen Tempeln soll aber zugleich ein Oberlicht im Dache (Opaion) angeordnet worden sein. Nach der gewöhnlichen Annahme befand sich über der Mitte des Tempelgemachs eine Oeffnung im Dache, welche das Licht einströmen ließ; es ist dies die sogenannte hypäthrale Konstruktion.<sup>1)</sup> Mußte in großen Tempeln die Decke der Cella wegen der weiten Spannung durch zwei Säulenreihen getragen werden, welche den Raum in drei Schiffe teilten, so erforderte diese Konstruktion eine kleinere zweite Säulenstellung über der untern zur Stützung des Daches. Dies war im Parthenon der Fall (Vgl. Fig. 267); ein Beispiel bieten noch die Trümmer des Poseidontempels in Paestum in Unteritalien.

Beleuchtung.

<sup>1)</sup> Diese Anlage wird neuestens von Chipiez und Fergusson bestritten. Nach einem vom letztern erstellten Modell wird die unschöne Unterbrechung des Dachfirses, die Ungleichheit der Beleuchtung, u. f. f., welche bei der angedeuteten hypäthralen Konstruktion unvermeidlich und den Griechen nicht zuzumuten ist, dadurch umgangen, daß er Seitenoberlicht annimmt, welches durch vergitterte Oeffnungen in die Cella einfällt. Die hypäthrale Tempelanlage stützt sich auf eine etwas dunkle Stelle bei Vitruv. Auch andere Forscher (Ross, Durm u. f. w.) verweisen diese Konstruktion in das Reich der Fabel oder lassen ihr höchstens den Wert einer Hypothese. Doppelgeschossige und dreischiffige Tempel — ohne Oberlicht — gab es gewiß.

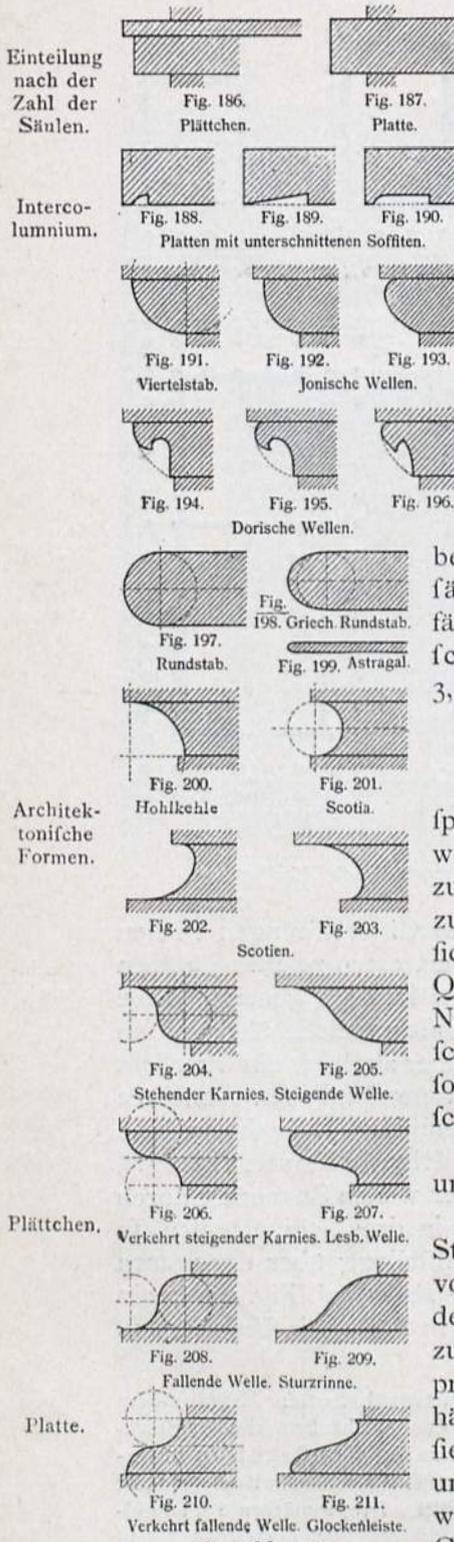


Fig. 186-211.  
 Verschiedene Bauglieder der griechischen Architektur.

Die Tempel erhalten ferner verschiedene Bezeichnungen nach der Anzahl der Säulen, welche an der Vorderseite stehen, so tetrastylos, hexastylos, oktastylos, dekastylos, vier-, sechs-, acht-, zehnfällig u. f. f.

Eine weitere Unterscheidung bezieht sich auf das Intercolumnium, das ist, auf den gegenseitigen Abstand der Säulen von Achse zu Achse, felten im Lichten. — Da die Säule eines der wichtigsten und bedeutungsvollsten Elemente der Konstruktion bildet, so wird der halbe untere Durchmesser des Säulenschaftes, also sein Radius, als Modulus oder Einheitsmaß für die einzelnen konstruktiven Glieder und deren Anwendung angenommen und in dreißig gleiche Partes oder Teile zerteilt. Demzufolge unterschied man für das Intercolumnium ein fünffaches Verhältnis und

benannte darnach die Bauten. Der Tempel heißt engfällig (pyknoistylos) bei einem Säulenabstand von ungefähr  $1\frac{1}{2}$  untern Durchmessern, nahfällig (fytylos) bei 2, schönfällig (eustylos) bei  $2\frac{1}{2}$ , weidfällig (diastylos) bei 3, fernfällig (aëroistylos) bei  $3\frac{1}{2}$  untern Durchmessern.

Zur technischen und architektonischen Formensprache gehören verschiedene Glieder und Gebilde, welche die Bestimmung haben, die Bauteile abzugrenzen, zu trennen, zu verbinden, zu umrahmen und ihre Funktion zu verdeutlichen und auszusprechen. Sie charakterisieren sich vorzüglich in ihrem Profil; man versteht darunter den Querschnitt oder den Umriss der Durchchnittsfläche. Nach diesem Gesichtspunkt lassen sich diese architektonischen Glieder in solche mit geradlinigem Profil und in solche mit geschweiftem oder krummlinigem Durchchnitt einteilen.

Zu denen der ersteren Art gehören das Plättchen und die Platte. (Fig. 186 und 187.)

Das glatte, ebene Plättchen, auch als Riemchen, Steg, Leiftchen oder Bändchen bezeichnet und verwendet, von geringer Ausladung und Breite, steht felten allein, sondern dient dazu, andere Glieder zu begleiten, vorzüglich zu trennen. — Von ähnlicher, gewöhnlich rechtwinkliger, prismatischer Gestalt, aber von bedeutend größeren Verhältnissen ist die Platte, (Band, Streif, Dominante, Geison); sie erscheint fast immer als tragendes, oder besser belastetes und vermittelndes Bauglied. Wo sie über ein unteres Glied weit vorpringt oder ausladet, wird sie oft aus ästhetischen Gründen unterschritten, um die starre Eintönigkeit der geraden Linie und der Masse zu mildern, oder aus prak-

tischen Rückfichten, um den Abfall des Regenwassers durch eine sogenannte Waffernase zu fördern. (Fig. 188—190.)

Auch die Glieder mit krummliniger Profilierung lassen sich auf zwei Grundformen zurückführen, den konvexen Viertelstab und die konkave Hohlkehle.

Der Viertelstab (Echinus) hat annähernd die Form eines Viertelkreises. (Fig. 191.) Man unterscheidet die schwere oder jonische Welle (Kyma), welche die Grundform des Viertelstabes wiedergibt, und die leichte oder dorische Welle, wobei eine starke Unterschneidung eintritt. (Fig. 192 bis 196.) Unter Hohlkehle (Trochilus) versteht man allgemein eine ausgehöhlte Rinne. Aehnlich wie die Unterschneidung dient sie zur Milderung starrer Massen und Linien und zur Vermittlung senkrechter und wagrechter Linien, besonders bei Ueberkragungen, beim Anlauf und Ablauf der jonischen Säule u. f. f. (Fig. 200.)

Durch weitere Entwicklung und Verbindung der zwei letztgenannten Formen des Viertelstabes und der Hohlkehle, entstehen mehrere neue.

Der Rundstab (Torus, Pfühl, Wulst) aus dem doppelten Viertelstab gebildet, wurde von den Griechen nicht mit mathematischer Strenge aus dem Halbkreise, wie bei den Römern, sondern in gedrückter Form gezeichnet. Er erscheint immer, z. B. an Säulenbasen, als belastetes, elastisches Glied. (Fig. 197 u. 198.)

Bei sehr geringem Durchmesser wird der Rundstab Astragal (Stäbchen, Ring, Reif) genannt; wie das früher genannte Plättchen, so trennt und verknüpft der Astragal andere Bau- und Zierglieder, besonders die geschweiften.

Die Einziehung (Scotia) ist aus zwei Hohlkehlen in mannigfachen Verbindungen, bald überhangend, bald ansteigend, u. f. w., zusammengesetzt. (Fig. 201—203.) Wie die Hohlkehle so verleiht auch sie den architektonischen Formen eine große Leichtigkeit.

Der stehende Karnies, auch als steigende Welle, Rinneleiten und Sima bezeichnet, besteht aus einer Hohlkehle mit einem Viertelstabe darunter, ist mithin oben konkav, unten konvex; er ist meistens abschließendes und krönendes Glied. (Fig. 204 und 205.) — Werden die beiden Bestandteile, Hohlkehle und Viertelstab vertauscht, so daß das Glied oben konvex, unten konkav ist, so heißt es verkehrt steigender Karnies oder lesbische Welle (lesbische Kyma) (Fig. 206 und 207); in dieser Form gewinnt es den Charakter der Tragfähigkeit und wird z. B. als Konsole oder Kragstein verwendet. Bei den zwei genannten Bildungen des Karnies ist die Ausladung und Ueberkragung in der oberen Hälfte. Die erstere Form drückt eine steigende, die zweite eine fallende Richtung aus. Die Ausladung kann aber auch nach unten verlegt werden. Wenn mithin der stehende Karnies umgekehrt wird, so entsteht die fallende Welle oder Sturzrinne, welche eine entschieden fallende Richtung betont. (Fig. 208 und 209.) — Wird dagegen die ausladende Konvexität in die untere Hälfte verlegt, so heißt

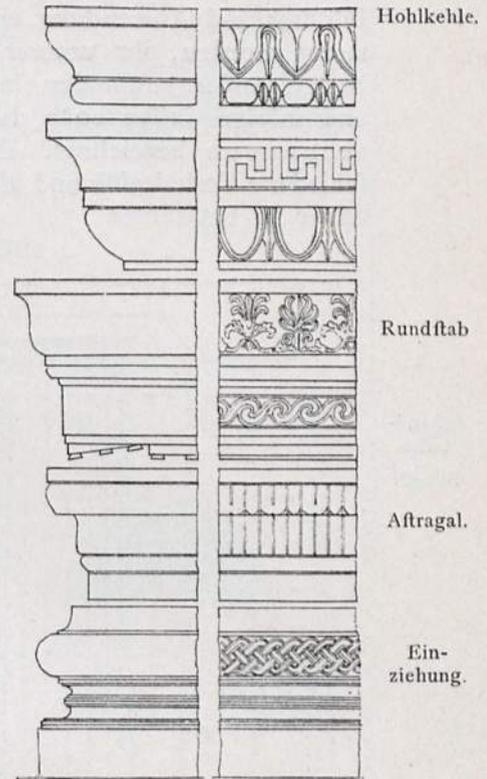


Fig. 212 und 213.

Anordnung und Ornamentation verschiedener Bauglieder.

Nach Laloux, *Architecture grecque*. Paris, Maison Quantin.

das Glied verkehrt fallende Welle oder wegen seiner formellen Ähnlichkeit mit einer Glocke auch Glockenleiste. (Fig. 210 und 211.) Die sich in ihm ausprechende Richtung ist eine steigende. Die Funktion der Glieder wird durch ihre Ornamentation verdeutlicht. (Fig. 212 und 213.)

### 3. Die Säulenordnungen.

Eines der wichtigsten Konstruktionsglieder ist die Säule; da sie ferner die Bildung und Anwendung anderer Bauformen mitbedingt, so wird, wie schon bemerkt worden, ihr unterer Durchmesser als Einheitsmaß für dieselben benützt. Nacheinander entstanden in Griechenland drei verschiedene Weisen, die Säule und infolge dessen auch das Gebälk zu bilden; dieselben werden als Säulenordnungen bezeichnet. Da sie den Bauten ein eigenartiges Gepräge und verschiedene Verhältnisse und ästhetische Beziehungen geben, so sind sie im einzelnen näher zu betrachten.

#### a) DIE DORISCHE SÄULENORDNUNG.

Der schönste in dorischer Ordnung ausgeführte Bau ist der oben genannte Parthenon; er soll daher wiederum die Muster für die Formenbildung liefern.

Die drei Bestandteile der Säule sind die Basis, der Schaft und das Kapitell. Die dorische Säule und meistens auch die Ante bilden darin eine Ausnahme, daß sie keine Basis oder Fußgestell haben, sondern unmittelbar aus dem Stylobat herauswachsen. Der Schaft erhält in seiner Längsrichtung immer zwanzig — in der Frühzeit auch bloß zehn oder achtzehn — rinnenartige Vertiefungen oder Kannelierungen (von *Canna*, das Rohr, auch *Rhabdosis* genannt), welche mit einem flachen Kreisbogen gezeichnet sind und in scharfen Kanten aneinanderstoßen. Die Säule ist ferner nach oben bedeutend verjüngt, doch in der Regel nicht in einer geraden Linie, sondern in den zwei unteren Dritteln schwillt sie in einer sanft und elastisch geschwungenen Kurve an (*Entasis*, Spannung). Die Säulenschäfte sind gewöhnlich nicht Monolithe, sondern werden aus einzelnen Trommeln gebildet. Nur der oberste, mit dem Kapitell aus einem Stück hergestellte Teil des Schaftes und die unterste Trommel wurden vor dem Aufbau kanneliert, der übrige Teil des Schaftes nach der Verfertigung der Säulen, damit die scharfen Kanten bei der Aufstellung nicht geschädigt würden. Das obere Ende des Schaftes ist durch einen oder mehrere kräftige Einschnitte von der Unterlage geschieden, bildet den Hals

Bestand-  
teile.  
Schaft.

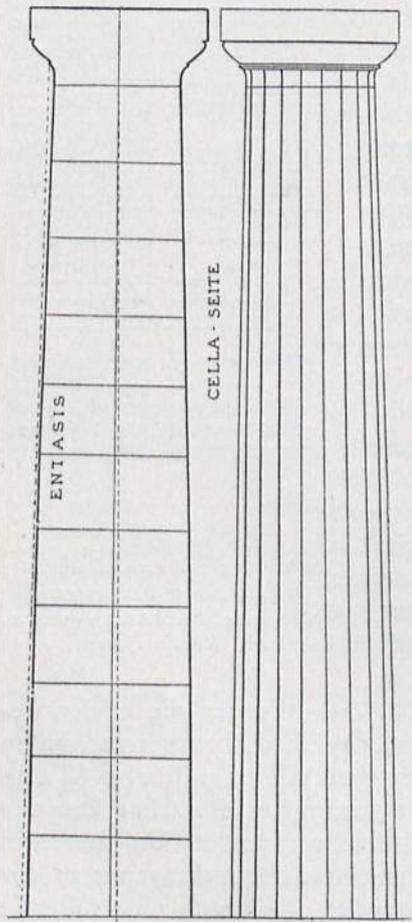


Fig. 214 und 215.  
Dorische Säule vom Parthenon und Querschnitt durch dieselbe mit Darstellung der Neigung und der Entasis.  
Nach Bühlmann.

der Säule und bereitet auf das Kapitell vor. Dieser Einschnitt hat zugleich die technische Bedeutung, das Abstoßen oder Verletzen der Kanten beim Versetzen des Kapitells zu verhindern. Dieses besteht aus einer breiten, elastischen oben in einem Viertelstabe sich abrundenden und einziehenden Ausladung (Echinus) und der schweren, nur wenig über den Echinus vorspringenden Deckplatte (Abacus). Der Uebergang des Säulenschaftes in den Echinus wurde gewöhnlich durch einen sanften Ablauf und durch mehrere herumgeschürzte Riemchen (Annuli, Ringe) oder in ähnlicher Weise vermittelt. (Fig. 214 u. 215.)

Die Ante (Parafade) erhielt zuweilen eine Fußgliederung durch eine vortretende Plattenschicht oder durch Karnies und Plättchen und dergleichen, eine Bildung, die dann oft auch auf den untern Teil der Cellawand überging. Ihre Fläche bleibt glatt und verjüngt sich ohne Entasis. Das Kapitell setzt sich zu meist aus einem stark unterschnittenen lesbischen Kyma und einem dünnen Abacus zusammen, wozu oft noch kleinere Zierglieder treten. Die Antenbildung wurde auch auf die Wandpilafter übertragen, die übrigens selten vorkommen. (Fig. 222.)

Der Architrav bleibt meistens ungeziert oder wird nur äußerlich mit Schilden, Inschriften u. dgl. geschmückt. Oben ladet er durch ein schmales Plättchen aus.

Der Fries setzt sich aus zwei Gliedern zusammen. Die vortretenden, vertikalen Pflöcke oder Stützen heißen Triglyphen oder Dreifschlitze, weil sie in der Mittelfläche zwei ganze und an den Enden je einen halben, länglichen Einschnitt aufweisen. Die Triglyphen sind konstruktiv wichtig, denn sie tragen das Gebälk. Die Felder zwischen ihnen, Metopen, Stirnseiten oder Zwischenöffnungen genannt, blieben ursprünglich wahrscheinlich leer oder dienten zur Aufstellung von Weihgeschenken; später wurden sie mit Bildwerken oder bemalten Marmor tafeln geschlossen.

Den einzelnen Triglyphen entsprechend ist unter dem Plättchen des Architravs die sogenannte Tropfenregula angebracht, das ist, ein Leistchen (Regula)

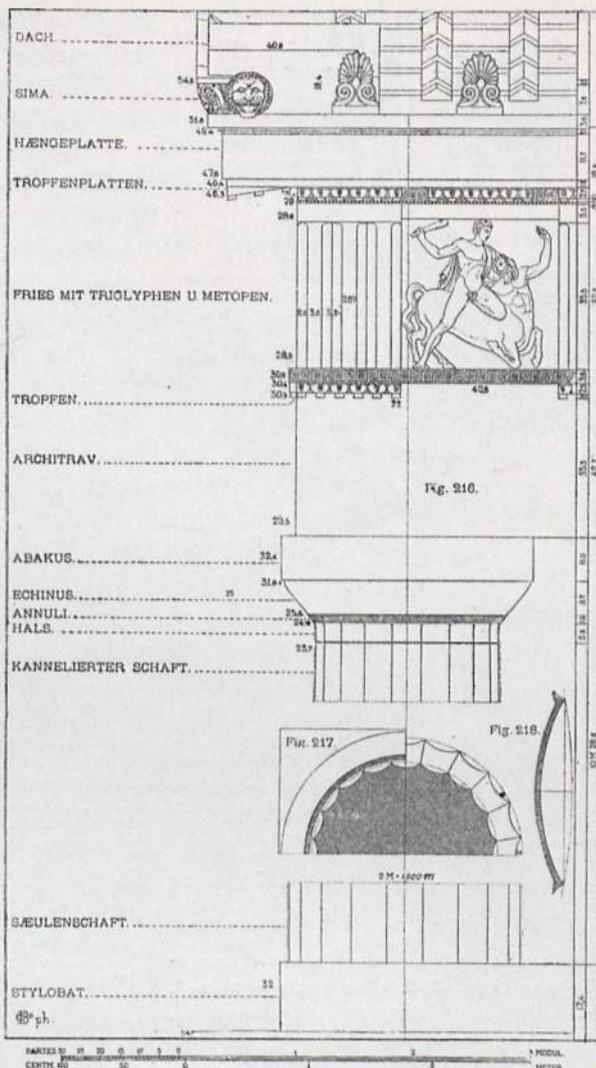


Fig. 216. Aufriß der dorischen Ordnung am Parthenon

Fig. 217. Grundriß des Kapitells und des Säulenschaftes.

Fig. 218. Detail: Querschnitt der Kannelierung am untern Architrav. Säulenschaft. Nach Bühlmann.

Kapitell.

Ante.

Fries.

→ 189.



Dorisch-  
attische  
Formen.

Fig. 219. Aufriss des Posticum am Parthenon.  
Fig. 220. Bruchstück einer Deckplatte da-  
selbst. Fig. 221. Kaffetenverzierung aus den  
Propyläen. Nach Bühlmann.

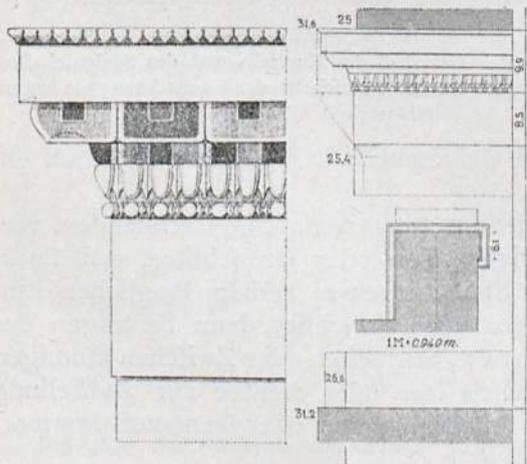
mit daran hängenden Tropfen (Guttae). Ursprünglich wurden die Triglyphen nur je über der Mitte der Säulen angebracht (Monotriglyphen), später auch zwischen den Säulen (Ditriglyphen).

Ueber den Triglyphen und der Mitte der Metopen befinden sich an der vorspringenden Simsdecke die sogenannten Dielenköpfe oder Tropfenplatten (Mutuli), unterschrittene vier-eckige Platten mit drei Reihen von je sechs Tropfen von der Form kleiner abgestumpfter Kegel oder zylindrischer Zapfen. (Fig. 216—221.)

Alle diese Eigentümlichkeiten der dorischen Ordnung, die Formen der Säulen, des Frieses, des Gebälkes, bildeten sich zu einer festen Regel und zum Gesetze aus. Auf abweichende Bildungen in den verschiedenen Epochen, besonders in der Frühzeit, wird später, bei der Aufführung der einzelnen Denkmale, hingewiesen werden. Einzelnes, wie der Zug der Linien am Echinus, bei den Einkerbungen und Abkantungen der Triglyphen, die gegenseitigen Verhältnisse, blieb dem Geschmacke des Baumeisters überlassen.

Eine eigentümliche Gruppe bilden die dorisch-attischen Bauten. Auf die Geistesrichtung der Attiker, welche alles Einseitige und Extreme abwies und das Harte und Weiche, das Derbe und Zarte vermittelte und ausglich, wurde oben hingewiesen. Es entspricht ganz diesem Zuge, wenn die attischen Künstler, dem Ernste des Dorismus etwas von dem Weichen und Zierlichen der jonischen Ordnung beimischten und, wie wir später sehen werden, die letztere durch einen Zusatz dori-

scher Strenge kräftigten. Den ganzen herben Ernst des Dorismus zeigen z. B. die Tempel in Akragas, Selinus, Pästum; dessen Ueberfetzung in attische Gefühlsweise stellt wieder am besten



Konstruk-  
tion.

Fig. 222. Grundriß, Vorderansicht und Kapitell-detail einer halben Antenne am Parthenon. Nach Bühlmann.

der Parthenon dar in feinen überaus glücklichen Verhältnissen, in feiner anmutsvollen Würde und in einzelnen Zuthaten. So ist z. B. der als Perlchnur charakterisierte, über den Triglyphen hinlaufende Rundstab, ferner das oben an der Cella sich herum-schlingende Friesband mit den herrlichen Bildwerken der jonischen Ordnung entlehnt.

Die Konstruktion in der dorischen Säulenordnung zeigt eine mathematische, fast starre Geschlossenheit und gegenseitige Abhängigkeit der Bauglieder. Insbesondere sind es die Triglyphen, deren Lage bestimmt und

bestimmend ist. Dieselbe muß sich nach der Stellung der Säulen richten, durch sie ist andererseits die Anordnung der Metopen, Dielenköpfe u. f. f. gegeben. Wurde so durch die dorische Bauweise der künstlerischen Freiheit eine allseitige Beschränkung auferlegt, so bieten trotz dessen die Bauwerke dorischer Ordnung eine große Mannigfaltigkeit in der Totalansicht und Silhouette, und zwar nicht bloß in Rücksicht auf ihre Größe, sondern vorzüglich infolge ihrer Verhältnisse, in denen sich der ästhetische Geschmack des Künstlers offenbart.

Wie die drei Ordnungen unter sich einen stetigen Fortschritt zum Freiern, Entwickel-  
ung.  
Schlankeren, Anmutigeren und Gezierteren charakterisieren, so spricht sich innerhalb jeder einzelnen Ordnung an den Bauwerken, wie sie in der Zeit nacheinander entstanden, derselbe Fortschritt aus. Die ältesten Bauten dorischen Stils erscheinen schwer und gedrückt, die nahe aneinandergereihten Säulen sind maffig, kurz, gedrunken und stark verjüngt, der Echinus übermäßig ausladend, das Gebälk ungewöhnlich hoch und schwer; die Tempel der Spätzeit dagegen werden durch eine gewisse Magerkeit und eine zum ernstesten Gesamtcharakter nicht wohl stimmende Leichtigkeit gekennzeichnet.

Der ästhetische Eindruck nach dieser Beziehung hängt vorzüglich von dem Verhältnis der Säulenweite oder des Intercolumniums zur Höhe der Säulen und der Steigerung der gegenseitigen Maßzahlen ab. Nehmen wir als Grundlage für unsere

Berechnung den altertümlichen Tempel der Demeter zu Pästum an, und vergleichen wir mit seiner Säulenweite und Säulenhöhe die einiger anderer Tempel, so ergibt sich für den Parthenon, daß die Intercolumnien sich durchschnittlich um 33 Prozent erweitert haben, die Säulenhöhe aber um 32 Prozent gewachsen, so daß also beide annähernd in gleichem Verhältnis gestiegen sind. Der in außergewöhnlich schlanken Verhältnissen erbaute Tempel zu Nemea aus der Spätzeit hellenischer Kunst zeigt eine Steigerung der Säulenhöhe von 56,5 Prozent, der Säulenweite aber bloß von 36 Prozent. Er überschreitet in seinen Verhältnissen schon die äußerste Grenze, welche dem Ernste der dorischen Bauweise gezogen ist.<sup>1)</sup> Wächst die Höhe der Säule ungefähr im gleichen Verhältnis wie das Intercolumnium, wie dies am Parthenon der Fall ist, so bleibt dem Bauwerk



Fig. 223. Felfengräber zu Myra. Nach Brockhaus. Bilderatlas.

Säulenab-  
stand und  
Höhe der  
Säulen.

<sup>1)</sup> Adamy, Architektonik des Altertums, Hellenen, S. 195.

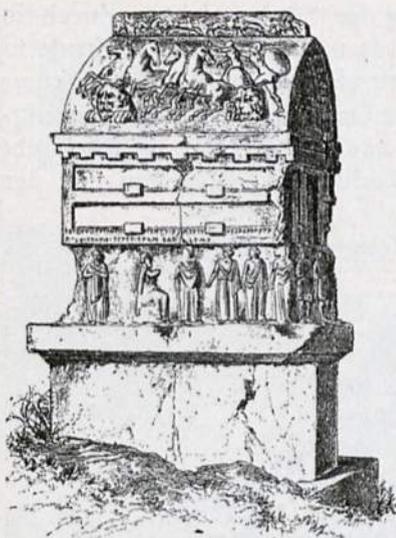


Fig. 224.

Lykisches Sarkophaggrab zu Xantos.  
Nach Duruy, Histoire des Grecs.  
Paris, Hachette.

Verhältni-  
nisse in den  
drei Ord-  
nungen.

die den dorischen Formen entsprechende strenge Würde. Fällt dagegen die Steigerung einseitig der Säulenhöhe zu, so gewinnt das Bauwerk den Charakter des frei und leicht Auftrebenden, das weniger mit der dorischen, ganz wohl mit der an sich anmuthreichern, freieren und gezielteren jonischen und korinthischen Ordnung vereinbar ist. So beträgt, um dies gleich hier zu bemerken, gegenüber dem Demeterempel in Pästum, die Steigerung der Säulenhöhe an der jonischen Halle des Erechtheums 116 Prozent, die Steigerung der Säulenweite dagegen nur 83 Prozent<sup>1)</sup> u. f. f.

Die drei wichtigsten, mittleren Verhältniszahlen für die Säulenhöhe, das Intercolumnium und die Verjüngung der Säulen in den drei Ordnungen ändern sich in folgender Weise, wenn, wie gewöhnlich der untere Durchmesser (UD) zum Maß genommen wird.

|                  | Säulenhöhe            | Intercol.           | Verjüngung |
|------------------|-----------------------|---------------------|------------|
| Dorische Ordnung | 3—5 <sup>1/2</sup> UD | 2 <sup>1/2</sup> UD | 4/5 UD     |
| Jonische „       | 8—10 „                | 3 <sup>1/2</sup> „  | 1/6—1/8 „  |
| Korinthische „   | 9 <sup>1/2</sup> „    | 3 <sup>1/2</sup> „  | 1/6—1/8 „  |

Verhältnis-  
zahlen des  
Parthenon.

Es ist freilich selbstverständlich, daß die Silhouette des griechischen Tempels nicht bloß von der Höhe der Säulen und deren gegenseitigem Abstand abhängt, sondern auch von der Verhältnismäßigkeit aller übrigen Bauteile. So sind die Bildung und Höhe des Kranzgesimses, die Stärke des Architravs u. f. w., wie gelegentlich schon bemerkt worden, von der größten Bedeutung. Wir lassen daher eine Reihe von Verhältniszahlen folgen, welche wieder dem Parthenon, dem

auch in dieser Beziehung glücklichsten Baue folgen.



Fig. 225. Felfengrab gemischten Stils. Nach Durm.

- Säulenabstand von Achse zu Achse  $2\frac{1}{3}$  unterer Durchmesser.
- Unterer Durchmesser der Säulen des Peristyls 1,9 Meter.
- Oberer Durchmesser der Säulen des Peristyls  $\frac{3}{4}$  des untern Durchmessers.
- Höhe der Säulen im Peristyl  $5\frac{1}{2}$  untere Durchmesser, 10,7 Meter.
- Höhe des Kapitells . . . . . 28 Partes.
- Höhe des Architravs  $44\frac{1}{2}$  Partes oder 1 Modulus  $14\frac{1}{2}$  Partes.
- Höhe des Frieses . . . . .  $49\frac{1}{2}$  Partes.
- Ausladung des Geison . . . . . 28 Partes.
- Länge des Giebsfeldes . . . . . 28,35 M.
- Höhe „ „ . . . . . 3,46 M.
- Tiefe „ „ . . . . . 0,91 M.
- Steigung des Daches . . . . .  $13\frac{1}{2}$  Grad.
- Länge des Stylobats . . . . . 6,549 M.
- Breite „ „ . . . . . 30,89 M.

Die Länge verhält sich mithin zur Breite wie 4:9.

- Länge des Tempelhauses . . . . . 59,09 Meter.
- Breite „ „ . . . . . 21,76 „
- Höhe des Baues bis zur Giebsfeldspitze 20,4 M.

<sup>1)</sup> Adamy, Architektonik des Altertums, Hellenen, S. 195.

## b) DIE JONISCHE ORDNUNG.

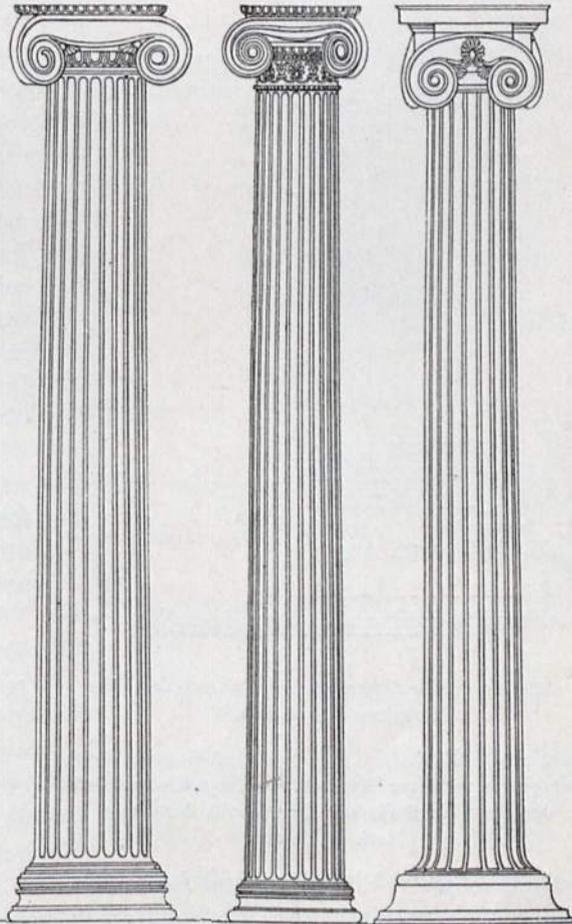
Die Grundformen der jonischen Ordnung finden wir in den südwestlichen Küstenstrichen Kleinasiens, wo sich schon in sehr früher Zeit griechische Ansiedler jonischen Stammes niederließen. Wollte einer bis zu den Elementen zurückgehen, aus welchen sich diese Formen entwickelt haben, so würde er bis zu den Ueberresten phönikischer und assyrischer Kunst zurückgeführt.

Urformen  
in Klein-  
asien.

In Lykien, Karien, Phrygien sind bis auf diesen Tag an vielen Orten Gräber vorhanden, welche in den lebendigen Stein eingehauen sind. Dieselben nehmen verschiedene Formen an. Die einfachsten und wohl auch ältesten Grabstätten sind in den Felsen eingetieft Höhlen; sie finden sich in ungeheuren Mengen beisammen, so daß die Berge einer Honigwabe gleichen, wie in Pinara. Manche haben Fassaden im Stil der Holzarchitektur (in Pinara, Myra, Hoiran). Seltener sind die Grab-

Holzstil.

stätten mit großen Tempelfassaden im Stein- oder einem gemischten Stil (Grab des Amyntas in Makri-Telmessos). Seltener sind auch die Pfeilergräber, für welche das sogenannte Harpyiendenkmal typisch ist; es sind riesige monolithische Steinpfeiler, bis 6 m hoch, frei aus dem Felsen gehauen oder auf den lebendigen Felsen hingepflanzt. Die kleine Grabkammer zur Aufnahme der Leichensache ist oben in den Pfeiler eingetieft oder mittels Platten aufgesetzt. Eigentümlicher Art sind endlich die Katafalk- oder Sarkophaggräber über einem Stufenbau, eine Nachahmung des hölzernen Katafalks.<sup>1)</sup> Von Belang sind für uns die stilistischen Beziehungen dieser Bauten. (Fig. 223—225.)



Pfeiler-  
gräber.

Sarkophag-  
gräber.

Holzkon-  
struktion.

Die älteren ahmen in den steinernen Balken, Rahmen, Pfosten und in deren gegenseitigen Verzäpfung und Durchschneidung täuschend die Holzkonstruktion des Blockhauses nach. Denkmale aus späterer Zeit, wie mehrere Grabfassaden in Myra, Antiphellos zeigen einen gemischten Stil. Während einzelne Teile der Konstruktion der Natur des Steines ganz gut entsprechen, erinnern andere noch an

Fig. 226. Jonische Säulen vom Tempel der Nike apteros in Athen. Fig. 227 vom Erechtheion in Athen. Fig. 228 vom Apollotempel zu Phigalia. Nach Bühlmann.

<sup>1)</sup> Vgl. Reiten in Lykien und Karien, beschrieben von O. Benndorf und G. Niemann.

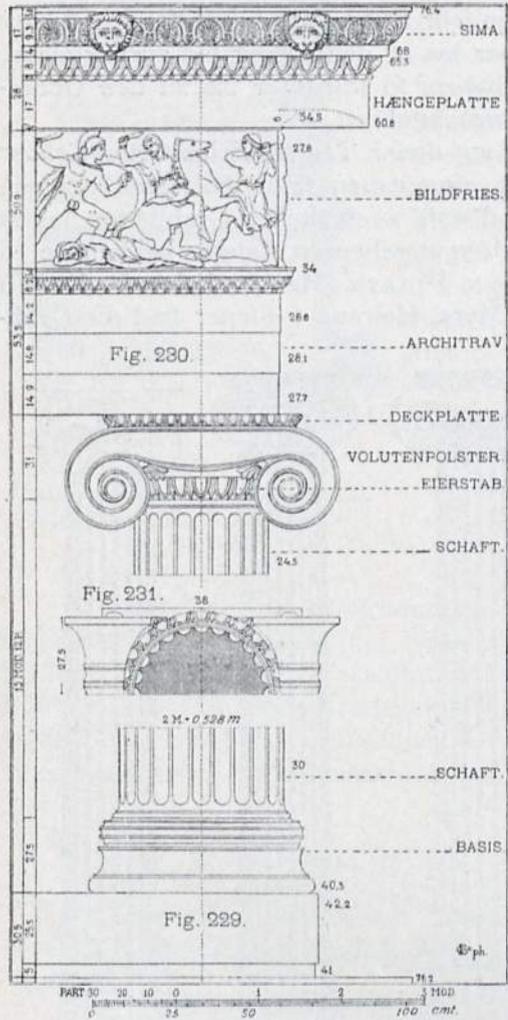


den Holzbau, wie die Spiralformen als Knaufzierde am Kapitell, ferner die auf dem Architrav auflagernden und vortretenden Köpfe der Deckbalken; auch die hochstämmigen Säulen sind davon abzuleiten. Aus diesen Formen welche aber hier wie Werke der Bildhauerkunst aus dem Felsen herausgemeißelt sind, entwickelten die Griechen die jonische Ordnung.

Da die Säulenordnungen viel weniger in der Konstruktion, als durch die architektonische und freie Dekoration sich von einander unterscheiden, so genügt es zur Charakteristik der jonischen und im folgenden der korinthischen Ordnung, die von der dorischen Bauweise abweichenden Formen hervorzuheben.

Die jonische Ordnung zeigt im Detail zwei, jedoch nicht wesentlich verschiedene Bildungen an den asiatisch-jonischen und an den attisch-jonischen Bauwerken. Nach früher gemachten Bemerkungen ist es nicht nötig, nochmal zu betonen, daß die attischen Jonier des Festlandes den Stil in den reinsten, geschmackvollsten Formen anwendeten, während ihre Stammesgenossen in Asien die orientalische Vorliebe für Pracht, Glanz und Luxus nicht ganz zu überwinden vermocht haben.

Die jonische Säule wächst nicht wie die dorische aus dem Stylobat heraus, sondern ruht auf einer Basis. Die außerattische Form derselben besteht zunächst aus einem ziemlich hohen kreisrunden Pfähle, welcher bald durch horizontale Kannelierung gegliedert, bald als doppelte Hohlkehle mit dazwischenliegenden Astragalen charakterisiert ist und zuweilen auf einer viereckigen oder polygonalen Platte (Plinthus) aufsitzt. Auf dem Pfähle ruht ein Wulst (Torus), gewöhnlich auch kanneliert (Torenspira),



Attisch-jonische Ordnung vom Tempel der Nike apteros zu Athen.

Fig. 229 Säulenbasis. Fig. 230 Aufsicht einer Ecke mit einem mittleren Kapitell. Fig. 231 Untenansicht desselben Kapitells mit Querschnitt der Säule.

Nach Bühlmann.

welcher mittels Plättchen und Anlauf in den Säulenstamm überführt. — Die attische Basis, welche einfacher, zierlicher, schöner ist, setzt sich aus zwei Wülften von ungleichem Radius und einer dazwischenliegenden, mit Plättchen berandeten Hohlkehle zusammen. Der obere kleinere Wulst wird zuweilen charakteristisch in ein Bandgeflecht eingeschnürt. An asiatischen Denkmälern sind die Fußglieder oft noch viel reicher mit Anthemiengeflecht und Schuppenwerk verkleidet. — Die jonische Säule ist leichter, schlanker als die dorische, die Entasis kaum meßbar, die

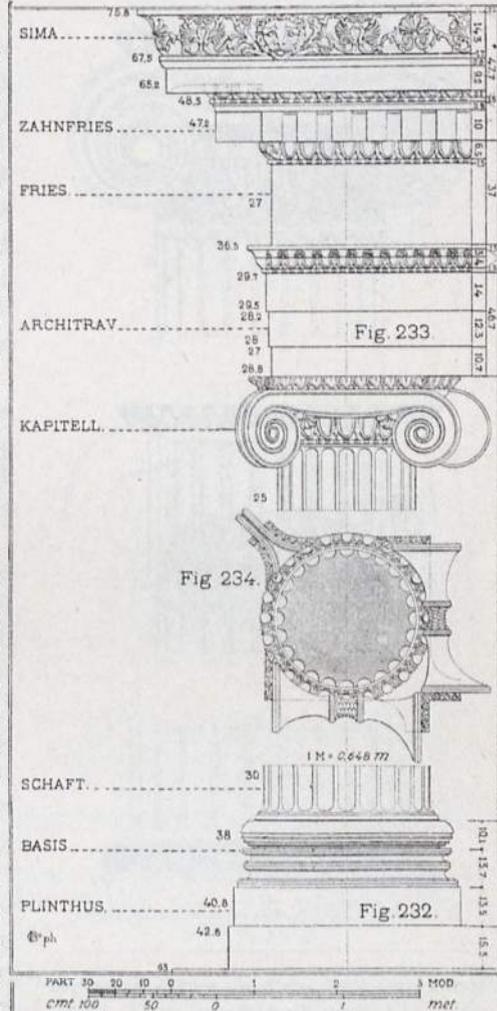
Säule.

Verjüngung geringer; ihre Höhe beträgt, wie früher angegeben worden, acht bis zehn untere Durchmesser. Der Schaft besitzt vierundzwanzig Kannelüren; dieselben sind tiefer als an der dorischen Säule, durch einen schmalen Steg von einander getrennt und gehen in Halbkreisform in den An- und Ablauf über. (Fig. 229—231.)

Die oberste Säulentrommel schließt mit einem als Perlstab geschmückten Astragal, das sich auf einem Plättchen herumschlingt. Darauf sitzt das eigentliche Kapitell, welches wie das dorische mit einem Echinus anhebt, welcher aber gewöhnlich als sogenannter Eierstab (jonische Welle) verziert wird, das ist, mit zwei Lagen breiter und spitzer Blätter, von denen die ersteren Aehnlichkeit mit zerfchnittenen Eiern haben. An attisch-jonischen Bauwerken ist der Säulenhals oft reicher ausgebildet und geschmückt, indem unter dem Eierstab ein Kranz aufsteigender Anthemien zwischen zwei Perlstäben angeordnet, über demselben ein mit Flechtwerk gezielter Rundstab herumgeführt wird.

Der Echinus oder Eierstab tritt nur an der Vorder- und Rückseite des Kapitells hervor, denn über denselben wird, was besonders charakteristisch ist, ein Polster gelegt, welches sich an den beiden Nebenseiten, in der Richtung des Architravs, in einer Spirale (Volute) mit einfachem oder doppeltem Wege (Kanal), je nachdem der Rand derselben einfach oder doppelt umfäumt ist, einwärts aufrollt. Das Auge der Schnecke liegt ungefähr in der Höhe des Astragals unter dem Echinus und wurde gerne als Rosette herausgearbeitet oder durch Metallschmuck ausgezeichnet. Die Seitenansicht des Kapitells ist mithin von der Stirnseite verschieden; sie zeigt die Breitenfläche des sich einrollenden Polsters, welches gewöhnlich in der Mitte zusammengechnürt erscheint und sich nach beiden Seiten kelch- oder glockenförmig erweitert. Bei reichen Bildungen erhielten auch diese Teile einen mannigfaltigen Schmuck mittels Perlstäben, Rankenwerk, Palmetten und dergleichen.

Daß das jonische Kapitell ursprünglich nicht für eine peripterale Anlage bestimmt war, ist augenscheinlich. Das Unorganische und Künstliche der Bildung zeigt sich in solcher Anwendung an den Eckfäulen. Bei regelrechter Ausführung würde ein solches Kapitell an der Frontseite die Vorderansicht mit den Spiraalgängen, an der Langseite dagegen die ganz verschiedene Seitenfläche des Polsters sehen lassen, welche mit den Vorderansichten der übrigen Kapitelle an den Lang-



Kapitell.

Echinus.

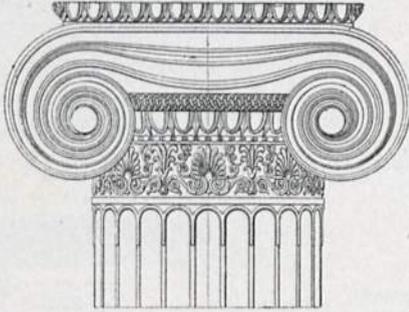
Attisch-jonische Ordnung vom Tempel der Athena Polias zu Priene.

Fig. 232 Säulenbasis. Fig. 233 Aufriß einer Ecke mit Seitenansicht des Eck-Kapitells. Fig. 234 Untenansicht des Eck-Kapitells mit Querschnitt der Säule am obern Ende. Nach Bühlmann.

Unorganische Bildung.

feiten einen schreienden Mißklang bilden würde. Es mußte daher das Eckkapitell eigens konstruiert werden: die Deckplatte erhielt an der äußern Ecke, wo die Linien der Schmal- und Langseite sich schneiden, eine geschweifte Form, damit der nötige Raum für die Voluten nach beiden Richtungen hin gewonnen würde.

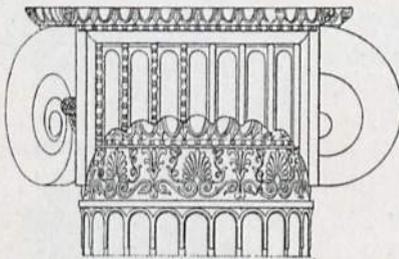
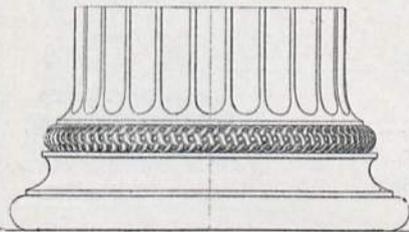
Ante.



Pfeiler.

Architrav.

Fries.

Kranz-  
gefims.

Details einer jonischen Säule vom Nordporticus  
des Erechtheion.

Fig. 235 Basis. Fig. 236 Eck-Kapitell. Fig. 237  
Seitenansicht eines mittleren Eck-Kapitells.  
Nach Bühlmann.

Das Kapitell der Ante erhielt keine Voluten, dagegen einen reichen Schmuck an jonischen und lesbischen Wellenmotiven, Perlschnüren u. f. f. Ihre Basis glich der der Säule. (Fig. 238—241.) Die Cellamauer erhielt ein der Ante entsprechendes Fuß- und Kopfgefims. Statt der Säulen wurden zuweilen auch freistehende viereckige Pfeiler und zur Gliederung der Wände im Innern und Aeußern Wandpfeiler verwendet, ihre Basen und Kapitelle wurden denen der Säulen nachgebildet.

Um den Architrav zu erleichtern, wurde er zwei- bis dreimal abgeplattet, gleichsam in ebenso viele übereinander vorspringende Teile zerlegt und oben mit einem reichen Ziergliede in der Form einer Welle begrenzt.

Der jonische Fries hat weder Triglyphen noch Metopen, sondern auf seiner glatten Fläche schlingt sich gewöhnlich ein ununterbrochenes Band von Reliefbildern, welche oft rund herausgearbeitet sind, um den Tempel. Die Säulenstellung ist mithin in Rücksicht auf den Fries, im Gegensatz zur dorischen Ordnung, völlig frei und unabhängig. Den Uebergang zum Gebälke vermitteln wieder Zierglieder, ein Kyma mit Atragal.

Das Kranzgefims ist ebenfalls leichter und reicher gebildet. Die Hängeplatte, in geschwungener Linie tief unterschritten, entbehrt einer Gliederung durch Dielenköpfe, wird dagegen, besonders in außerattischen Bauten, durch würfelartige Vorsprünge oder Zahnschnitte (Geisipodes) getragen, welche eine Erinnerung an den Holzbau sind, aber,

besonders wenn sie in der Anordnung die Funktion des Tragens ausdrücken, von günstiger Wirkung sein können. (Fig. 232—237.)

### c) DIE KORINTHISCHE SÄULENORDNUNG.

In drei Beziehungen unterscheidet sich die korinthische Ordnung von der jonischen: in der Bildung des Kapitells, des Frieses und in der reichen Ausstattung des Kranzgefimses.

Kapitell.

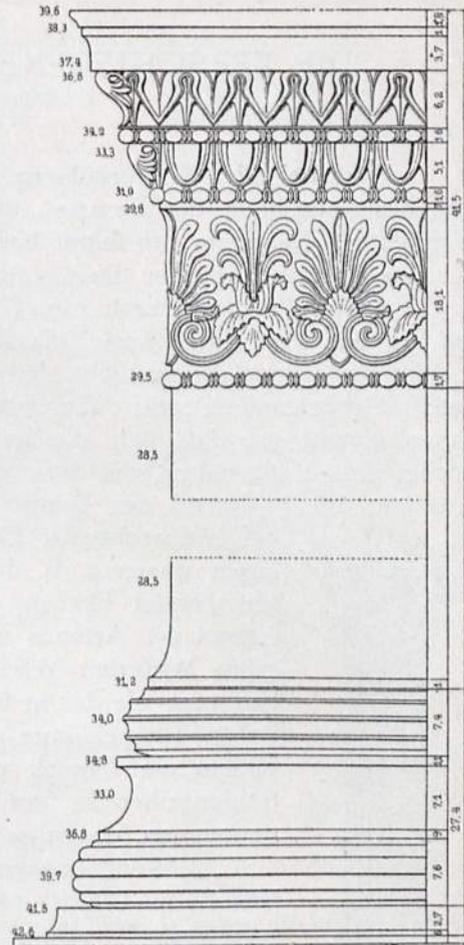
Charakteristisch ist besonders das Kapitell. Ein Atragal oder ähnliches Zierglied vermittelt den Uebergang aus dem Säulenschaft. Die Grundform ist

ein kelchförmiger Aufsatz, welcher mit Blättern, der heimischen Flora entlehnt, umkleidet wird. In der gewöhnlichsten, beliebtesten und zugleich schönsten Bildung wird um den Kern (Kalathos = Korb) unten eine doppelte Reihe von scharf profilierten und stark überschlagenden Akanthusblättern (Bärenklau) gelegt; aus diesem Kranze winden sich unter die Ecken der Deckplatte an jeder Seite je zwei Ranken empor und rollen sich volutenförmig auswärts auf; zwei andere schwächere Ranken steigen zur Mitte der Plinthus auf und tragen eine Palmette. Die vier Seiten der leichten Deckplatte sind einwärts geschweift und an den Rändern mit Echinogliedern und Scotia reich profiliert. (Fig. 242—247.)

Der Fries bleibt glatt oder wird mit Bildwerken geschmückt. Charakteristisch ist es, daß er oft eine elastisch geschwungene Fläche darstellt, indem er konvex anschwillt oder die Form der Glockenleiste annimmt.

Die Zierglieder des Kranzgefusses werden reicher und geschmückter. Ueber den Zahnschnitten wird unter der Hängeplatte gerne ein Kranz von Konsolen oder Kragsteinen herumgeführt. (Fig. 248—251.)

Kapitelle, welche vegetabilischen Blätterfchmuck herbeiziehen, finden sich schon in der älteren Architektur Aegyptens und Kleinasiens. In der griechischen Baukunst erscheint die korinthische Ordnung zuerst in der Verbindung mit der jonischen Ordnung. In der hellenistischen oder alexandrinischen Zeit kam er zur allgemeinen Herrschaft und drängte die beiden andern Ordnungen zurück. Es erklärt sich dies leicht aus der mit der Zeit sich steigenden Sucht nach größerer, glänzenderer Wirkung; die korinthische Ordnung entsprach derselben durch hohe Anmut und reiche Prachtentfaltung.



Details zur Ante am Ostporticus des Erechtheion. Fig. 238 halbe Basis. Fig. 239 halbes Kapitell. Nach Bühlmann.

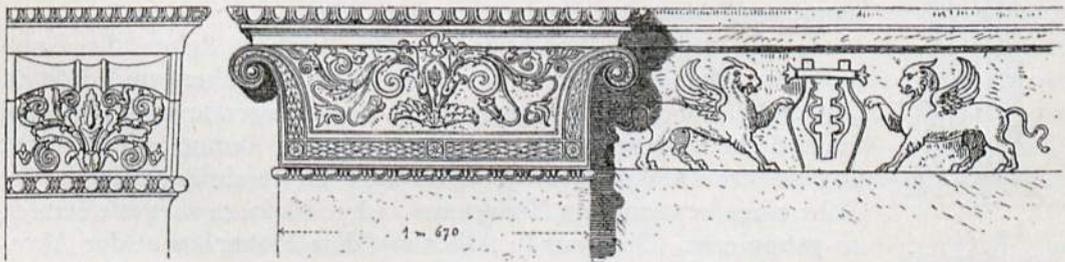


Fig. 240 und 241. Front- und Seitenansicht eines Pilaster-Kapitells mit Fries aus der Cella des Apollotempels zu Milet. Nach Bühlmann.

## V. DIE VERSCHIEDENEN ARTEN MONUMENTALER BAUTEN.

Wie bei allen Kulturvölkern, so war auch bei den Griechen der religiöse Tempel. Bau, das Gotteshaus, der Tempel, die wichtigste und monumentalste Aufgabe der Architektur. Nachdem von seiner baulichen Anlage gehandelt worden, so erübrigt hier nur noch, etwas über die Größenverhältnisse anzufügen. (Fig. 252 und 253.) Der Tempel sollte nicht durch seine Größe wirken, sondern durch seine Verhältnisse und Formen, kurz durch seine Schönheit. Wie wir später sehen werden, hatte der griechische Tempel auch nicht den Zweck, größeren Versammlungen Platz zu bieten; Großräumigkeit war daher auch aus praktischen Rücksichten nicht geboten. Daher kommt es, daß sich die griechischen religiösen Bauten innerhalb sehr bescheidener Maße halten, wie die oben gegebenen Verhältniszahlen des Parthenon beweisen. Die Mehrzahl der Tempel geht über 24 bis 30 Meter an der Frontseite, bei entsprechender Länge und Höhe nicht hinaus. Größere Anlagen waren z. B. die Zeustempel in Selinus und Akragas, die unvollendet blieben, der Apollotempel in Milet, der Wallfahrts-tempel der Artemis in Ephesus. Einzig die Weihetempel, wo religiöse Mysterien gefeiert wurden, waren für große Volksmengen bestimmt, wie der in Eleufis, welcher daher auch eine vom gewöhnlichen Tempel ganz abweichende Planform und Größe zeigt. Er bildete ein Viereck von 63 zu 53 Meter, im Innern durch vier Säulenreihen in fünf Schiffe geteilt, welche, der Mittelraum ausgenommen, doppelgeschoffig angelegt waren. (Fig. 254.)

Wenn wir das konstruktive System der griechischen Architektur am Tempel nachgewiesen haben, so war dieses Verfahren vollständig berechtigt, da die übrigen Bauten gerade das, was ihnen ästhetische Bedeutung und Kunstwert verleiht, dem Tempel entlehnen.

Die ältere Zeit, ja selbst noch die klassische Blüteperiode zählte außer dem Tempel verhältnismäßig wenig andere Kunstbauten; später, zumal in der alexandrinischen Zeit, als Luxus und Prunksucht überhand nahmen, entstanden öffentliche und Privatkunstbauten in sehr großer Zahl. Wir führen im folgenden die vorzüglichsten und merkwürdigsten Arten auf, während die einzelnen Denkmale, inwiefern sie noch vorhanden sind, später genannt und kurz beschrieben werden sollen.

In nächster Beziehung zu den Tempeln stehen die Propyläen oder Prachtthore. — Die Alten, Griechen und Römer, liebten es, an Stätten, welche eine hervorragende religiöse, geschichtliche und politische Bedeutung hatten, Tempel, Heiligtümer und andere Denkmale in größerer Zahl zu vereinigen oder in der Nähe eines bevorzugten Heiligtums andere kleinere religiöse Bauten zu gruppieren. Dies war in Athen auf dem Höheplateau der Akropolis, des Burghügels, der Fall. Da stand der unvergleichliche Parthenon und in seinem Schatten eines der ältesten attischen

Größe  
derselben.

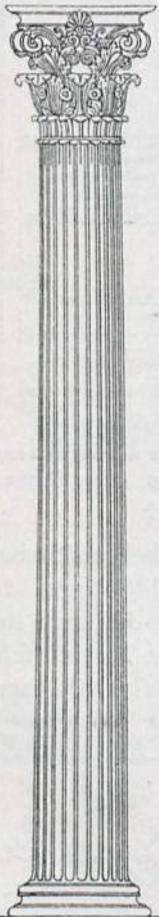


Fig. 242.  
Korinthische Säule  
vom Monument  
des Lyfikrates.

Propyläen.

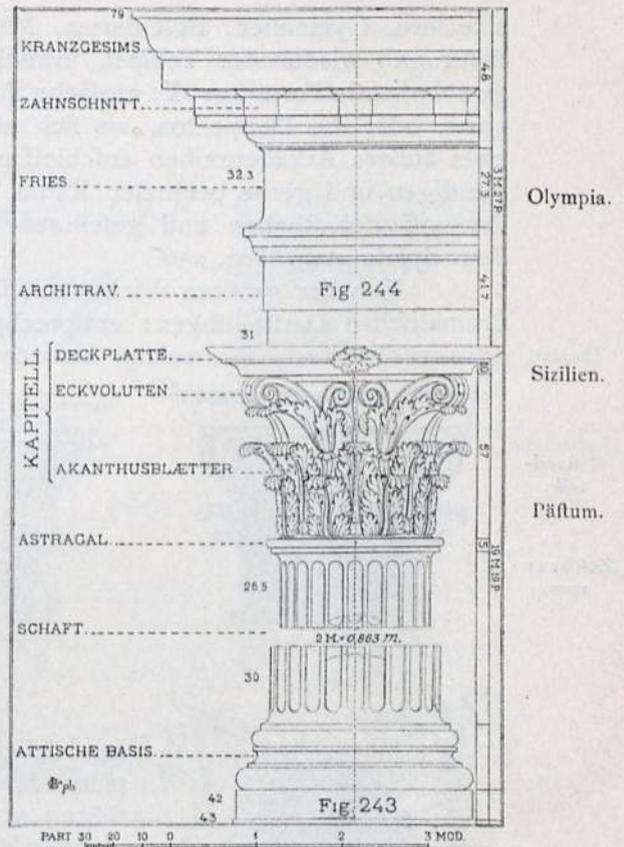
Gruppen  
von Heilig-  
tümern.

Athen.

Heiligtümer, das Erechtheion, ferner der Tempel der unbeflügelten Nike (Siegesgöttin); da erhob sich unter einer Menge anderer Denkmäler und Standbilder die Riefenfataue der streitbaren Athene (Athene Promachos). — Der heilige Hain Altis in Olympia, wo die nationalen Festspiele gefeiert wurden, umschloß eine fast unübersehbare Menge von monumentalen Bauten und plastischen Denkmalen, auf einen engen Raum zusammengedrängt. Ruinen von mehreren Tempeln finden wir heute noch in Girgenti auf einer das Meer beherrschenden Höhe, auf zwei Hügeln vereinigt in Selinus (Fig. 255 und 256), in einer weiten Ebene zusammengestellt im unteritalischen Pästum u. f. w. Dergleichen heilige Tempelbezirke und Haine wurden oftmals mit einer Mauer (Peribolos) umschlossen und abgegrenzt; dasselbe geschah auch bei einzelnen bedeutenden Heiligtümern, wie beim Athentempel in Sunion, dem Vorgebirge an der Südspitze Attikas, ferner beim Weihe-tempel in Eleufis. Es ist leicht erklärlich, daß man, wo derartige Umfassungsmauern gebaut wurden, auch bemüht war, großartige Eingänge anzulegen, um im Geifte des Eintretenden die Bedeutung der Heiligtümer und die Ehrfurcht vor denselben zu steigern. So entstanden die Propyläen oder Prachtthore. Wenn auch je nach den örtlichen Verhältnissen im einzelnen verschieden, zeigten sie doch dieselbe Grundform. Nach innen und außen öffnete sich eine geräumige Halle, die an den Frontseiten von Säulen getragen wurde, mit Gebälk und Giebeldach, so daß sich die Ansicht wenig von einer Tempelfront unterschied. An den Langseiten zogen sich Mauern, aber gewöhnlich ohne Säulenarkaden hin. Im Innern schied eine Quermauer mit mehreren Durchgängen, die durch Thore geschlossen werden konnten, zwei getrennte Räume aus. (Fig. 257 und 258.)

Von den Grabmälern, welche monumentale Bedeutung haben, gehören die meisten dem Gebiete der Plastik an. Diejenigen, welche sich als bauliche Denkmale charakterisieren, entlehnen die künstlerischen, konstruktiven und ornamentalen Formen gleichfalls dem Tempel, dies um so eher, da sie ja ganz, wie diese, der religiösen Sphäre angehören. Dasselbe ist der Fall bei andern Denkmälern, die keine unmittelbare religiöse Bedeutung mehr hatten, sondern dem Verdienste, dem Ruhme und der Auszeichnung gesetzt wurden.

Wo es sich um Profanbauten handelt, ist von nichts anderem öfter die Rede, als von gedeckten Säulenhallen (Stoa). Dieselben wurden in langen, bald doppelten, bald vierfachen Zeilen selbständig angelegt oder mit andern Bauten



Korinthische Ordnung von der Stoa des Hadrian zu Athen.

Fig. 243. Basis. Fig. 244. Kapitell mit Gebälk. Nach Bühlmann.

Olympia.

Sizilien.

Pästum.

Anlage der Prachtthore.

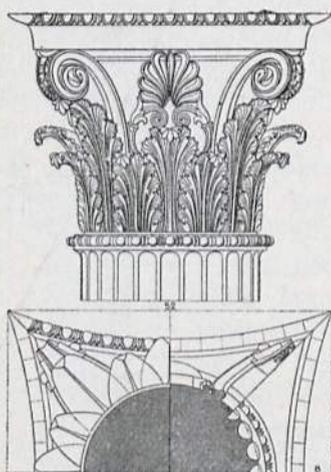
Grabmäler.

Säulenhallen.

Theatern, Gymnasien, Buleuterien, Marktanlagen u. f. f. verbunden. Die Norm dafür gab wieder der Tempel, sowohl in seinem innern als äußern Bau. Die gewöhnlichste Form war die einfache Stoa, ein von einer Mauer begrenzter Säulengang, oder die Doppelstoa, wo sich an eine mittlere Mauer oder Säulenstellung zwei äußere Arkadenreihen angeschlossen. Die Rückwand bot für Malereien einen günstigen und gerne benützten Raum. Sie dienten den verschiedensten Zwecken, der wissenschaftlichen und gefelligen Unterhaltung, dem bürgerlichen Verkehr, dem Spiele etc. (Fig. 259.)

Von der größten Wichtigkeit für den Griechen waren die scenischen oder dramatischen Darstellungen; entsprechend war daher auch die Bedeutung der Theaterbauten, für welche besonders in späteren Zeiten ungeheure Summen verwendet wurden.

Die selben bestehen aus drei Teilen, dem Zuschauerraum, der Orchestra und dem Bühnengebäude mit der Scene. Der Zuschauerraum (*κοίλον*, der Hohlraum), stellt im Grundriß einen Halbkreis oder ein größeres Kreissegment dar. In konzentrischen, immer weiteren Reihen steigen die Sitzplätze für die Zuschauer empor. Schmale Treppen führen von der Brüstungsmauer unten bis zu den obersten Sitzreihen empor und zerlegen den gewaltigen Raum in mehrere keilförmige Abschnitte (*κερκίδες*). Um den Verkehr in horizontaler Richtung und den Zugang zu den einzelnen Plätzen zu erleichtern, werden auch ein oder mehrere Gänge in dieser Richtung angelegt, wodurch der Raum in mehrere konzentrische Streifen oder Gürtel (*διαζώματα*) gegliedert wird. Um



Korinthische Säulenkapitelle.  
Fig. 245. Kapitell vom Tempel des Apollo Didymaeus zu Milet.

Fig. 246 Untenansicht desselben mit Querschnitten. Fig. 247 Kapitell vom Turm der Winde in Athen.  
Nach Bühlmann.

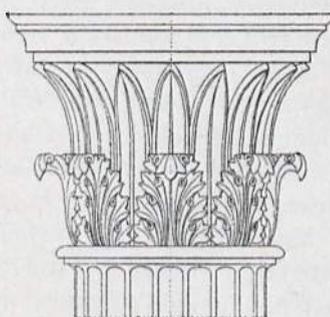


Fig. 247.

oben einen architektonischen Abschluß zu gewinnen, führte man oft eine geräumige Säulenhalle herum. Dieser Zuschauerraum wurde in späterer Zeit auch selten ganz aus der Bodenfläche aufgebaut, sondern mit Vorliebe an Felsenvorsprünge oder Hügel angelehnt, so daß die Sitzreihen ganz in der von der Natur gebotenen Unterlage angebracht werden konnten, oder daß nur eine Nachhilfe von Stützmauern oder eine Erhöhung des Erdwalles erfordert war. — Orchestra oder Reigenplatz heißt die halbkreisförmige Bodenfläche, welche von den Sitzreihen umkränzt wird. In der Mitte steht der Opferaltar (*θυμειή*); an seinen Stufen steht der Chor, und führt um denselben seine Tänze und Reigen auf, daher der Name des Raumes. — Gegenüber erhebt sich die erhöhte Scene, der eigentliche Bühnenraum, an den Seiten und im Hintergrunde von dem Bühnengebäude abgegrenzt, welches in der Regel einen schönen, monumentalen Bau darstellte. — Ein näheres Eingehen auf die Einrichtung im einzelnen, das Spiel und den scenischen Apparat gehört nicht hierher. (Fig. 260—263.)

Was andere monumentale Bauten betrifft, Gymnasien, Palästen, Stadien und Hippodrome u. f. w., so gehört auch ihre Beschreibung und Dar-

Gymnasien etc.

stellung eher in das Gebiet der Archäologie oder Altertumskunde als in den Bereich der Kunstgeschichte, da wir über ihre bauliche Beschaffenheit nur sehr unvollkommen, oft nur aus unzulänglichen schriftlichen Berichten unterrichtet sind, so daß auch bloß eine Rekonstruktion im großen und allgemeinen mit Hilfe dieser Aufzeichnungen und der spärlichen, noch vorhandenen Trümmer oft genug mehr als gewagt erscheint. Dagegen ist es unzweifelhaft, daß ihre Elemente der Schönheit gleichfalls dem Tempelbau entnommen waren. Es muß daher an dieser Stelle genügen, die Grundformen der einzelnen Bauten zu skizzieren.

Es ist bekannt, daß die körperlichen Uebungen in der Erziehung und im Leben der Griechen eine überaus wichtige Rolle spielten, der Wettlauf, der Sprung, der Ringkampf, der Diskoswurf oder das Werfen mit der Wurfscheibe, das Speißwerfen, der Faustkampf und ähnliche Uebungen, welche die freie Entwicklung des Körpers fördern und ihm Kraft, Gewandtheit und Elasticität geben konnten. Für die Ausbildung und Uebung in derartigen Spielen und Kämpfen, sowie für die Aufführung von Wettkämpfen an den großen nationalen Festen vor ungezählten Volksmassen bedurfte es verschiedener öffentlicher Bauanlagen. Die mannigfachen Spiele an sich verlangten große und weitverzweigte und vielfach gegliederte Bauten. Dazu kam der weitere Umstand, daß diese Uebungsschulen Orte öffentlicher, gemeinsamer Unterhaltung und selbst auch wissenschaftlichen Unterrichtes wurden, indem Philosophen und Gelehrte dafelbst Vorträge hielten und Sänger ihre Dichtungen vorlasen.

Die spätere Zeit zumal schuf daher in den Gymnasionen glänzende Luxusbauten und stattete sie auf das reichste mit Werken der Plastik und Malerei aus. Die Bauanlagen selbst enthielten säulenumgebene Hallen (περιστύλιον), weite Säle für die Uebungen der Jünglinge (εφηβείον), warme und kalte Bäder (βαλανείον, λούτρον), Aus- und Ankleidezimmer (ἀποδυτήρια), Salbölkammern (ελαιοθήσιον) und Bestaubgemächer (κομιστήριον), wo sich die Kämpfer mit Oel salbten und mit Staub oder Sand bestreuten, gedeckte Gänge (ξυστός) mit erhöhten Wegen zu beiden Seiten für Fußgänger und müßige Zuschauer, überdachte Hallen mit halbkreisförmigen Anbauten und Ausbuchtungen (ἐξέδρα) für Philosophen, Rhetoren, u. f. w. (Fig. 264.)

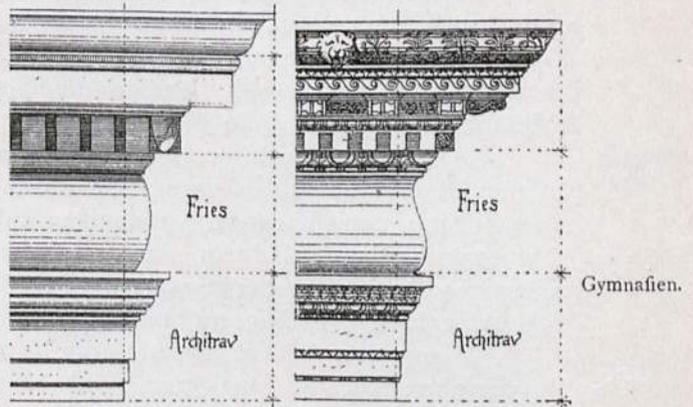


Fig. 248. Korinthisches Hauptgesims von Labranda mit konvexem Fries.

Fig. 249. Reich dekoriertes korinth. Gebälk vom Ephesus mit Glockenleistenfries. Nach Durm.

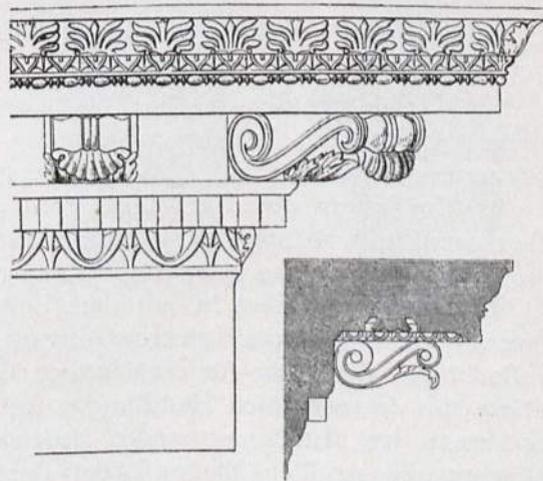


Fig. 250 und 251. Korinthisches Geison mit Zahnschnitten und Konfölen: Ansicht und Durchschnitt. Nach Adamy.

Bestandteile.

- Palästra. Mit dem Gymnasium war gewöhnlich die Palästra verbunden, ein Raum, wo man sich im Faustkampf übte. Selbst ganz unbedeutende Städte und Ortschaften hatten ein Gymnasium, größere Städte besaßen deren mehrere.
- Stadion. Das Stadion, für den Wettlauf bestimmt, stellte eine langgezogene schmale Bahn dar, an einem Ende halbkreisförmig, am andern gradlinig abgeschlossen. An den Langseiten und im Halbkreis saßen die Sitze für die Kampfrichter und die Zuschauer an, ähnlich wie in den Theatern. Wie bei den letzteren, so suchte man auch bei der Anlage der Stadien die Vorteile auszubehnten, welche natürliche Erhöhungen und Erdwälle bieten konnten.
- Hippodrom. Von ganz ähnlicher Grundform waren die Hippodrome oder die Rennbahnen für Pferde und Wagen, nur waren sie länger und breiter.
- Odeon. Eine den Theatern verwandte Anlage hatten die für musikalische Aufführungen bestimmte Odeon, nur daß sie durch ein rundes, oben spitz zulaufendes, zeltartiges Dach eingedeckt waren. Perikles scheint in Athen das erste Odeon gebaut zu haben, seither entstanden dergleichen auch in anderen Städten.
- Buleuterien etc. Ganz der Altertumswissenschaft gehören an die Buleuterien und Prytaneen oder die Rat- und Amtshäuser, die Leschen oder Sprechhallen für gefellige Unterhaltung, endlich auch das Wohnhaus und der Privatpalast. (Fig. 265 und 266.)

## VI. AESTHETISCHE WERTUNG.

Der Tempel. Handelt es sich um die ästhetische und künstlerische Bedeutung der griechischen Architektur, beziehungsweise des Tempelbaues, so muß er als die Verkörperung einer Idee aufgefaßt und beurteilt werden.

Ideelle Darstellung. Im Innern des Tempelgemaches vor dem Bild der Gottheiten, denen der Bau geweiht ist, stehen die Opfertische für die unblutigen Opfer und Gaben, welche zur Bitte, zum Danke oder zur Sühnung dargebracht werden. In der Vorhalle ist das Becken angebracht mit dem Lufralwasser, womit sich der Befleckte besprengt und weiht, um sich von Verunreinigung zu befreien. Vor der Pronaos befindet sich der Altar für die blutigen Opfer. War so der Tempel die geweihte Stätte für die religiösen Handlungen im eigentlichen und engern Sinne, so war er ferner der Mittelpunkt vieler bedeutungsvoller und festlicher Vorgänge im höheren und gesellschaftlichen Leben der Griechen. Im Schatten der Tempel trug der Dichter vor der urteilenden Menge seine Lieder und Gefänge vor, legte der Weise seine Forschungen und Ansichten über die höchsten Fragen dar, welche sich auf das menschliche Dasein beziehen; da wurden die berühmten Kämpfe und Wettspiele gehalten, an welche sich höchster Ruhm und Auszeichnung knüpfte u. s. f. So war der Tempel für den Griechen kein gewöhnliches Haus, sondern in und neben seiner religiösen Bedeutung, der Mittelpunkt für die Entwicklung der übrigen freien, bildenden und redenden Künste, der Sammelplatz für das Schönste und Edelste, dessen sich der Grieche freute. Die nächste Folgerung war, daß er ihm auch in besonderer Weise auszeichnen mußte. Das geschah zunächst in rein äußerlicher Art durch den Schmuck von Säulen im Innern und Außern und durch die Giebelkonstruktion, eine Auszeichnung, welche in der älteren Zeit dem Privatbau unterlag. So kündigte sich der Tempel, abgesehen von seinem plastischen

naturalistischer behandelt. Doch wußten die Künstler im ganzen und großen, um dies sofort hinzuzufügen, die Grenze zu achten, deren Ueberschreiten sie in eine unkünstlerische Naturnachahmung hineingeführt hätte; oft zeigen sie sich aber auch in der feinsten Stilisierung den Griechen durchaus ebenbürtig, wie denn beide Richtungen zumal in der bessern Zeit nebeneinander laufen.

Von den griechischen ornamental Motiven wurden nur wenige beibehalten; ihre stilistische Behandlung machte sie eben dem Römer unverständlich. Nur das Akanthusblatt wird in allen möglichen Weisen zur Zeit und Unzeit verwendet, oft in der feinsten und prägnantesten Ausführung, noch öfter in breiter, weitausladender, mehr realistischer Gestalt oder so, daß seine Form dem Blatt der Olive oder der Steineiche ähnlich wird. Dazu führte der Römer eine große Zahl neuer Motive ein; beinahe die ganze heimische Pflanzenwelt mit ihren Blättern,

Neue Motive.

Blüten und Früchten wird in der Ornamentik bald streng stilisiert, bald vollständig naturalistisch verwertet. Lorbeer, Eichenblätter und Eicheln finden wir auf den Wulsten von Simsen und Basen systematisch aufgereiht und durch Bandschleifen zusammengehalten; das Geißblatt in den streng architektonisch gebildeten Palmetten;

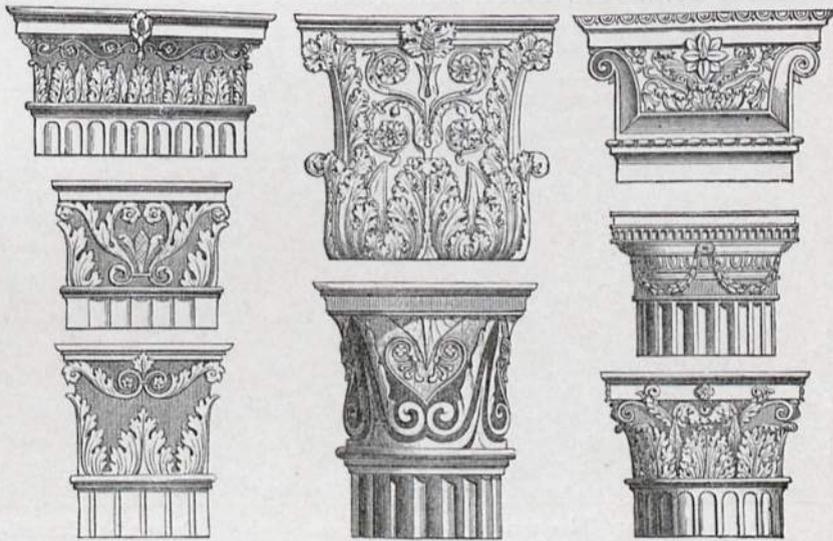


Fig. 399—406. Kapitellformen aus Pompeji. Nach Overbeck.

naturalistisch gebildetes Weinlaub mit Weintrauben an Pfoften; Geranienblätter, Mohn, Lilien und Rosen als Geschlinge; Knospen und entfaltete Blumen, Winden, Kürbisblüten und -blätter, Wasserlaube, Kornähren, Feigen, Obstforten, Früchte aller Art an den Festons der Frieße und den Archivolten von Triumphpforten; Vögel, kleine Vierfüßler und Insekten beleben oft bei Füllungen und Friefen die Blatt- und Rankenwerke, welche aus einem Akanthusblatte, aus Menschen- oder Tiergestalten entsprossen. Die Verbindung von streng stilisierten und naturalistisch gebildeten Ornamenten ist es, was gewisse dekorative Leistungen der römischen Kunst so wirkungsvoll und so anmutig erscheinen läßt.<sup>1)</sup>

Zahllose dieser Ornamente üben einen zauberischen Reiz durch den Schwung der Linien, den Fluß der Komposition und die Phantasie in den Bildungen und Zusammenstellungen (Fig. 399—406). Dies bezieht sich vorzüglich auf verschlungenes Rankenwerk und die Grottesken.<sup>2)</sup> Anfänge zu den letzteren finden wir in vielen Friefen, welche der Römer lieber mit freien Ornamenten

Zauberischer Reiz des Ornaments.

<sup>1)</sup> Vgl. Die Baufülle, 2. Band, von Durm, S. 271 ff. — <sup>2)</sup> Vgl. Aesthetische Vorschule, S. XXXVIII.

als mit Figurenplastik zierte; so am Fries des Tempels des Antoninus und der Faustina in Rom, an einem Friesstücke der Villa Hadrians in Tivoli (Fig. 407), in den Thermen Agrippas u. s. w. Den höchsten und schönsten Triumph feiert das Grottesko in zahllosen Werken der Kunstindustrie, wie Kandelabern, Vasen, Urnen und in den sogenannten pompejanischen Wand- und Deckenmalereien; von den Werken der ersten Art wird in der Plastik, von denen der zweiten Gattung später und in der Malerei weitläufiger gehandelt werden.

Besondere Erwähnung verdienen auch wegen ihres hohen ästhetischen Reizes manche Thürumrahmungen, von attischer Einfachheit wie am Pantheon, bis zu asiatischer Pracht, z. B. in Baalbek (Fig. 408); die Bildung von Konfolen und Rosetten, wie an den Bauten im Forum Nervas oder in den Thermen Diocletians, besonders viele überaus schöne Kassettenformen, wobei verschiedene Steinarten, Stuck, Farbe, oftmals auch kostbare Einlagen zur schönsten

Rahmen-  
werk, Kon-  
folen etc.



Fig. 407. Fries von der Villa Hadrians. Nach H. Dolmetsch, Ornamentenschatz.

Wirkung sich vereinigen. An den Decken wird in späterer Zeit die quadratische Einteilung gegen die mannigfaltigsten Formen vertauscht, deren malerisches Linien-spiel und reiche Füllungen die glücklichste Kombinationsgabe bekunden. Dem praktischen Zwecke, die Last der Deckplatten zu mindern, genügen diese künstlichen geometrischen Figuren so gut wie die quadratischen oder rechteckigen Formen (Fig. 409).

Neben den schönsten und geschmackvollsten Leistungen in allen den genannten Beziehungen laufen freilich auch viele mittelmäßige und geradezu schlechte her. So fehlt dem Ornament oft der freie und lebendige Zug. Der römische Künstler entwarf sie gerne mit dem Zirkelschlag, wo der Grieche mit freier Hand zeichnete, so z. B. die Voluten des jonischen Kapitells, die Profile der Simsglieder etc. So gewinnen die Ornamente und Wellenglieder wohl eine genaue, aber auch starre mathematische Form, dagegen fehlt ihnen die lebendig geschwungene und leichte Elastizität.

Schatten-  
seiten.

Häufung  
des  
Ornaments.

Mangel an ästhetischem Feingefühl verleitete ferner oft den römischen Baumeister, die freien Ornamente zu häufen (Fig. 410). Es giebt noch Ueberreste genug von Bauten, deren Gebälk und Simse über und über mit Schmuck und Ziergliedern verkleidet sind, wo das Auge umsonst einen ästhetischen Wechsel von

ornamentierten und schmucklosen Partien, umsonst einen Ruhepunkt sucht. Die Spätzeit schuf Säulenbasen, wo alles, die viereckige Plinthe, die Wulste und Hohlkehlen und die dazwischen liegenden Plättchen und Stäbchen von Schmuck bedeckt sind; ist die einzelne Bildung auch noch so schön, so charakterisiert sich das Ganze doch als überladen und schwülzig.

Dazu kommt ein anderes, das die ästhetischen Gesetze noch näher berührt, beziehungsweise verletzt. Die ornamentalen Glieder sind oft nicht für den Ort, sei es eine ebene oder gekrümmte Fläche, eine Kehle oder ein Viertelstab, eine steigende oder fallende Welle, berechnet und geeignet, oder sie drücken keine oder eine unpassende Richtungseinheit aus.<sup>1)</sup> Gerade für diese Beziehungen, welche dem griechischen Ornament eigen sind und feine Anwendung immer so natürlich erscheinen lassen, hatte der Römer wenig Verständnis und Gefühl. Es ließe sich dies besonders an vielen Ornamenten der Simse, ferner der Soffiten oder Unterseiten des Architravs nachweisen; denn die Römer brachten auch da allerlei Schmuck an, während die Griechen wohl in richtigerem Stilgefühl gewöhnlich ganz davon abfielen.

Mannigfacher Tadel traf den Römer ferner, weil er die ornamentalen Motive, welche die Griechen zum Schmucke des Eierstabes, des dorischen und lesbischen Kyma u. f. w. anwandten<sup>2)</sup>, gar so sehr umgestaltete. — Es ist allerdings wahr, daß auch hier die griechischen Formen der schönste Ausdruck der organischen und statischen Bedeutung sind, so daß in diesem Formensystem Schöneres nicht erfunden worden ist. Allein auch die dekorative Behandlung der Römer hat ganz herrliche Blüten getrieben, nur daß die Luft des Zierens auch hier nicht Maß hielt. Man vergleiche beispielshalber den beigefügten lesbischen Karies und den jonischen Eierstab mit den entsprechenden Formen der Griechen (Fig. 411—412). Im ersten sind die Herzblätter zu einem Kleeblattbogen mit einer Füllung geworden, die spitzen Blätter sind gleichfalls aufgelöst; am zweiten sind die sogenannten Eier zwischen Akanthus hineingebettet und überdies mit Blüten- und Blattwerk verziert u. f. f.



Mangel  
an Ge-  
schmack.

Behand-  
lung orna-  
mentaler  
Motive.

Fig. 408. Thüre zu Heliopolis. Nach Photographie.

<sup>1)</sup> Vgl. Aesthetische Vorschule, LXVI. — <sup>2)</sup> Vgl. oben S. 144.

Technik im  
Ornament.

Die eigenartige Auffassung der Römer mußte endlich auch auf die Technik im Ornamentalen zurückwirken. Diese ist im allgemeinen nicht so gewissenhaft wie bei den Griechen. Wo die Wirkung des Glänzenden und Großartigen das Erste ist, muß die liebevolle Durchbildung des Einzelnen zum Zweiten werden. Um die Wirkung zu steigern und den Schattenschlag zu mehren, konnte man sich in Unterscheidungen und hochreliefmäßigem Herausmeißeln der Motive nicht genugthun. Dies ist es vorzüglich, was, gegenüber der vornehmen Einfachheit im griechischen Ornament, dem römischen den Grundzug des Schweren, Maffigen und Schwülftigen giebt. Ist so das technische Verfahren einerseits oft zu wenig genau und gediegen, so gefällt es sich anderseits in virtuoser Ueberwindung großer Schwierigkeiten.

Architrav-  
bau ver-  
bunden mit  
Gewölben.

3) Verbindung des Architravbaues mit der Gewölbekonstruktion. Haben die Römer in den Architravbauten, in der architektonischen und freien Dekoration Großes geleistet, so liegt ihr Ruhm doch in den Gewölbebauten. Sie wandten den Bogen und die verschiedenen Wölbungsformen nicht nur in Nützlichkeitsbauten an, wie die Etrusker, sondern führten ihn an den großartigsten und merkwürdigsten Kunstbauten aus, welche des welterobernden Volkes wahrhaft würdig, der Großartigkeit seiner politischen Auffassung entsprechend sind. Dazu wurden diese gewölbten Hochbauten so gediegen und dauerhaft und nach und nach in so vollendeter Technik ausgeführt, daß manche derselben den Vergleich mit den großartigsten Leistungen des Mittelalters und der Neuzeit keineswegs zu scheuen brauchen. Die Gotik mußte nur einen Schritt über die Römer hinausgehen, die Rippen zwischen die Gewölbeflächen einsetzen und die Strebepfeiler mehr ausbilden, und sie hatte ihr wunderbares Wölbungssystem.

Groß-  
räumigkeit.

Der Architravbau mit den vielen vertikalen Stützen und der horizontalen eigentümlichen Gliederung in Stockwerke gestattete den Griechen nicht, freie, hohe und weite Räume zu schaffen. Der Römer dagegen führte Gewölbe von der kühnsten Spannweite ohne Mitteltützen aus. Nach Messungen und Zeichnungen

Durms<sup>1)</sup> lassen sich in die mit Tonnengewölben überspannten Seitenschiffe der Basilika des Maxentius die Thomaskirche in Berlin, der Dom in Limburg, das Münster in Freiburg bequem hineinstellen; für das Gewölbe im Mittelschiff des Kölner Doms würde die Scheitelhöhe des Pantheon ausreichen u. s. w.

Doch diese Gewölbebauten zeichnen sich nicht nur durch ihre technische Ausführung, sondern ebenföhr durch ihre ästhetische Bedeutung aus. Da wir die Baukunst vorzüglich als Raumkonstruktion<sup>2)</sup> aufgefaßt haben, so wird es sich fragen,

Ästhe-  
tische Be-  
deutung.

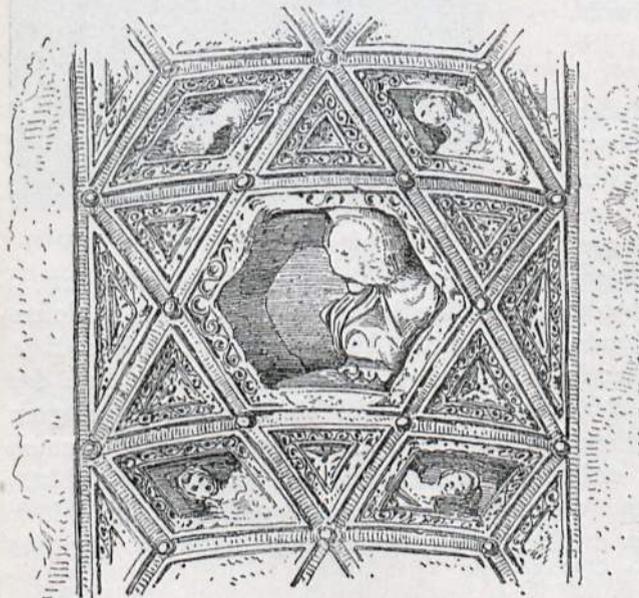
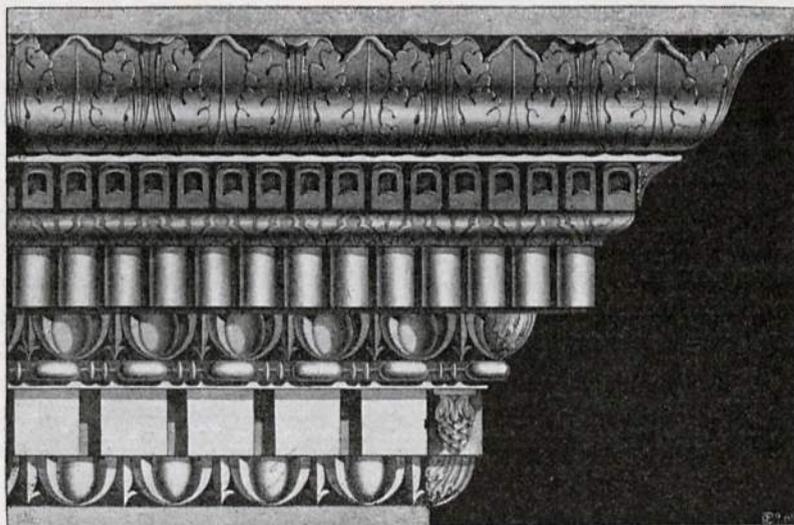


Fig. 409. Kassettierte Steinplattendecke vom Peristyl des Tempels in Baalbek. Nach Durm.

<sup>1)</sup> Baufite, 2. Bd., S. 171, 188, 195.  
— <sup>2)</sup> Vgl. oben S. 13.

welcher Charakter und Grundzug sich in den römischen

Gewölbebauten auspricht. Wir können diesen allgemein als horizontale Weiträumigkeit bezeichnen. Mochte die Anlage eine centrale fein wie im Pantheon, in den Amphitheatern, den Rotunden der Thermen etc., oder eine Längsrichtung betonen,



Horizontale Weiträumigkeit.

Fig. 410. Karnies aus den Thermen zu Nimes. Nach Bosc.

wie in den gewölbten Basiliken oder in den großen Hallen und Sälen der Bäder, immer war es darauf abgesehen, freie, weite, lichte Räume zu umgrenzen, wo der Blick horizontal sich fortbewegte. Ist die Höhe auch bedeutend, so dehnt sie sich doch nicht weiter, als um dem Auge die Möglichkeit zu bieten, die weiten Räume frei zu durchmessen und zu umspannen. Der Eindruck, den diese Anlagen im Innern machten, mußte schön, großartig und erhebend fein, und es mußte sich darin mit einem überaus leichten und wohlthuenden Gefühle einerschreiten lassen; Beweise dafür sind heute noch das Pantheon und der große Saal der Diocletiansthermen. Kein anderer Stil hat auch nur annähernd so helle, weite, lichte und so schöne Räume geschaffen, als die römische Baukunst und später die Renaissance, eben weil sie wieder die Römer zum Muster nahm.

Dazu besitzt der römische Gewölbebau einen andern hohen ästhetischen Vorzug: er ist in schönster Weise geeignet, die beiden andern bildenden Künste, Plastik und Malerei, in feinen Dienst zu nehmen, für die eine und die andere bereitet er die geeignetsten Räume vor. Die höchste künstlerische Wirkung wird aber immer erzielt, wo die drei bildenden Künste zusammenwirken. Hierfür sind die großen und lichtvollen Hallen der Römer wie gemacht; sie haben auch diesen Vorteil in großartigster Weise ausgebeutet.

Verhältnis zu Plastik und Malerei.

Aber kommen wir zur Hauptfrage: wie verbindet sich der Architrav- oder Säulenbau mit der Gewölbekonstruktion? Betrachtet man das Äußere des Kolosseums und denkt sich allen dekorativen Schmuck hinweg, so stellt der Aufriß einen riesigen Mauergürtel dar, welcher in den drei untern Geschossen von gewaltigen rundbogigen Fenstern, im obersten Stockwerk von Lichtwegen mit rechtwinkligem geradem Sturze durchbrochen ist. Erhalten diese Bogenöffnungen einen entsprechenden Rahmen mit Archivolten, Kämpferfimsen und einer Art von Pilastern, kommt unten ein Stufensockel, oben ein krönender Abschluß hinzu, wie dies am Baue zu sehen ist, so erhält dieser bereits eine schöne, mannigfaltige Gliederung, mit der bei schöner Quaderfügung ein Grieche sich allenfalls begnügt hätte. Allein der Römer verlangte mehr, eine reichere, malerischere Gliederung. Hierzu dienten ihm, wie oben gezeigt worden, die Glieder des Säulenbaues, welcher in den ver-

Architektonische u. ästhetische Bedeutung.

Architrav-  
bau als  
Schmuck  
am  
Aeußern.

schiedenen Geschossen an die Mauer angelehnt wird. — Wer jedem Bauglied eine streng organische Funktion zumutet, wird sofort mit dem Vorwurf zur Hand sein, daß diese Säulen und Architrave nichts stützen und tragen, daß diese Frieße und Simse nicht den krönenden Abschluß einleiten, daß daher kein Grund für ihr Dasein vorhanden sei. Eine konstruktive und organische Bestimmung haben sie allerdings nicht, aber sie erfüllen die schönste dekorative Aufgabe. Sie geben dem Aeußern des Baues eine so gefällige Erscheinung und auch wieder ein so monumentales Gepräge, daß diese Neuerung der Römer für die Baukunst ein kostbares unveräußerliches Erbeil bleiben wird. Und wenn diese Elemente des Architravbaues keine konstruktive Funktion mehr erfüllen, so bewahren sie in ihrer Verwendung doch noch die volle Symbolik ihrer ursprünglichen Aufgabe.

Säulen-  
architektur  
im Innern.

Wie im Aeußern, so wird die Säulenarchitektur im Innern der Bauten herangezogen, bald um wirklich zu stützen und zu tragen, bald um ebenfalls nur monumental zu gliedern und zu zieren, die Wände zu beleben, die Nischen und Aediculae — kleine, altarartige, mit Spitzgiebeln oder Bogen überdachte Aufbauten

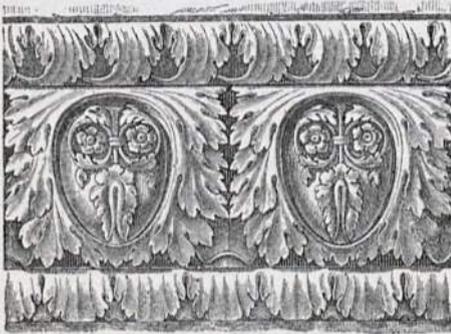


Fig. 411. Verzierter Karnies mit Perlstab.

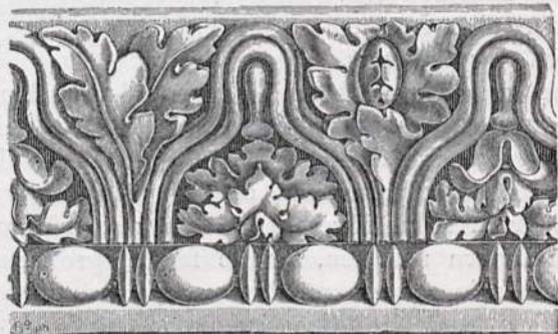


Fig. 412. Römischer reich verzierter Eierstab.

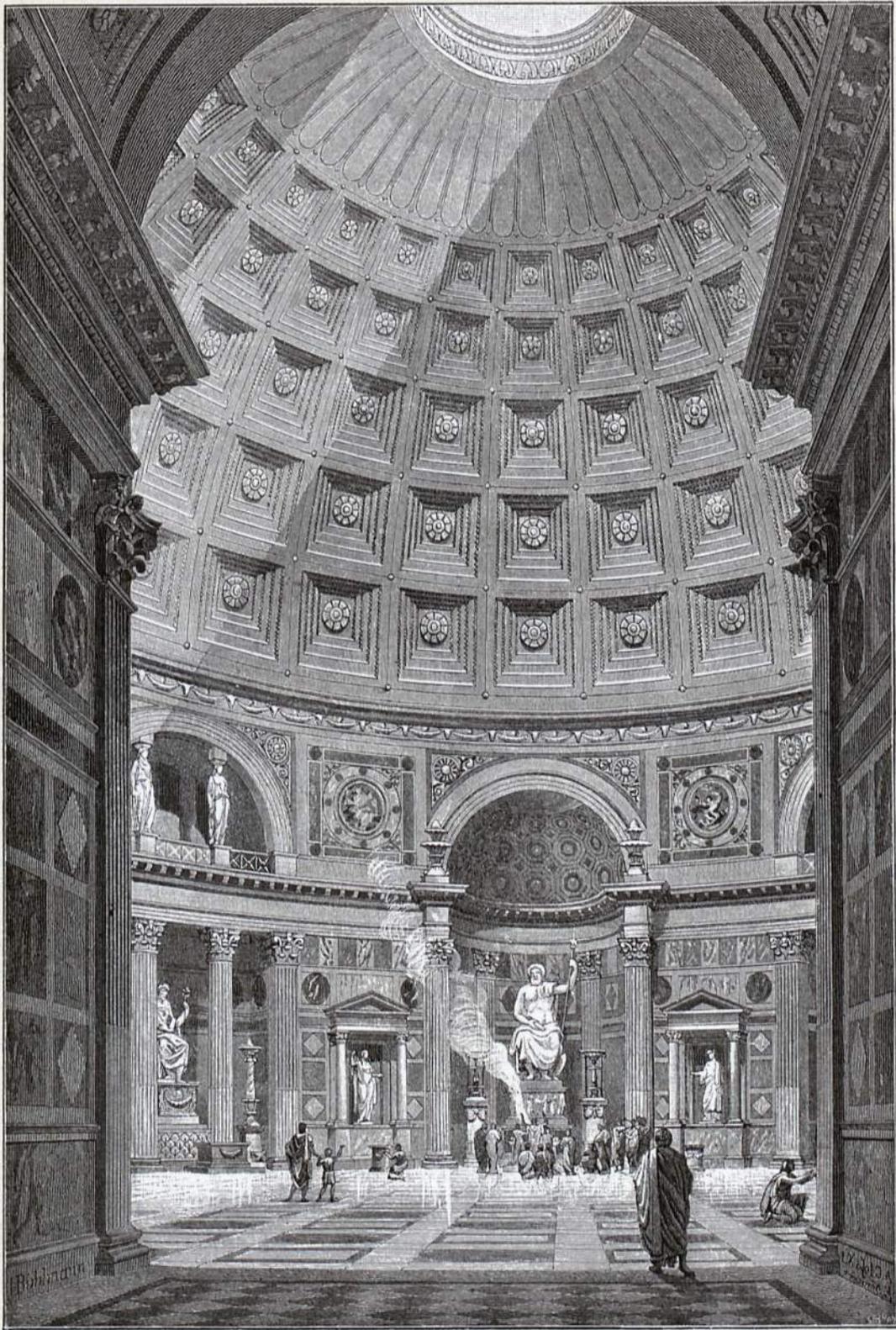
zur Aufnahme von Standbildern — zu umrahmen u. f. w. Die Wirkung ist eine ebenso günstige hier wie dort (Fig. 413 und Einschaltbild: Inneres des Pantheon).

Verkröpf-  
ungen.

Am wenigsten sind die oben genannten Verkröpfungen am Gebälke zu billigen, denn durch sie geht auch die Symbolik der Bauglieder fast ganz verloren; es ist ja einleuchtend, daß bei einer solchen Anordnung Säule und Architrav leistungsunfähig würden. Die Verkröpfung wirkt überdies unruhig, aber sie erschien dem Römer malerisch, denn sie mehrt die Bewegung der Linien und wirft energische Schatten, darum liebte er sie.

Gewölbe-  
schmuck.

Die Gewölbe sind in der Regel mit vertieften Kassetten geschmückt, aber nicht eben in schöner Weise, die Grundform der Wölbungsart und die innere Konstruktion werden nicht hervorgehoben oder irgendwie betont, sondern die ungliederten Flächen erhalten durchgehends die gleiche Ornamentation. In kleinern Räumen, wo eine rein dekorative Behandlung der gewölbten Decken eher gestattet ist, schuf man mit Stuck und Farben die reizendsten Ornamente, z. B. in den kleinen Thermen in Pompeji und über alles in den zwei antiken Gräbern an der Via latina bei Rom. Die Gewölbeflächen sind in verschiedenförmige Felder eingeteilt und mit Stuckrahmen und Farben umgrenzt, in diese werden blendendweiße Reliefs, Landschaften, mythologische Bilder, Genien, Krieger u. f. f. auf dunkeln Grund, Rot, Grün, Blau, Schwarz eingesetzt. Die Wirkung ist eine überaus reizvolle (Fig. 414).



DAS INNERE DES PANTHEON (REKONSTRUKTION).

Nach J. Bühlmann.



## IV. UEBERSICHT DER PERIODEN UND DER DENKMALE.

Die römische Architektur hat keine eigentliche Entwicklung von innen heraus, durch die Ausbildung der einmal gegebenen Grundlagen und Elemente, weil ihr die geistige Originalität fehlt. Aus diesem Mangel erklärt sich die Erscheinung, daß wir in der Zeit der Blüte mittelmäßigen Leistungen und in der Zeit des um sich greifenden Verfalls Werken von hoher Vollendung und reinem

Keine innere Entwicklung.

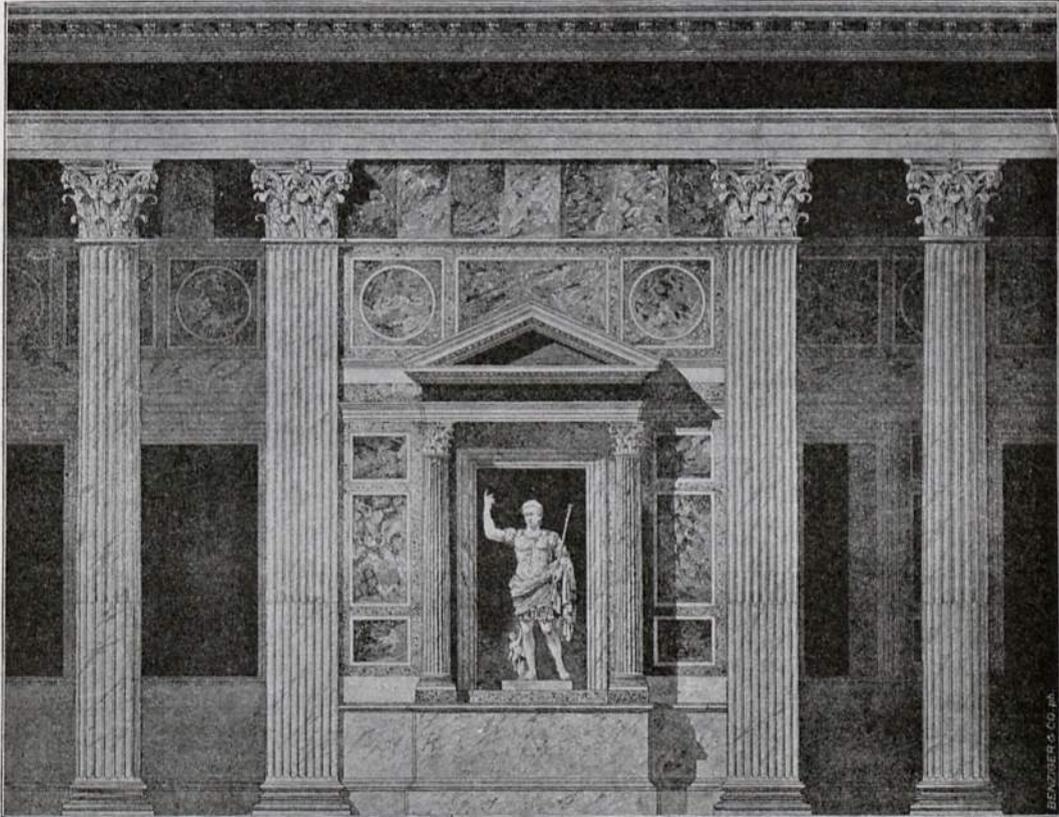


Fig. 413. Wandbekleidung in Marmor aus dem Pantheon.

Geschmack begegnen. Dennoch scheiden sich mehrere, ziemlich scharf begrenzte Perioden aus infolge der Aufnahme neuer architektonischer Formen von außen.

Das ursprünglich Gegebene waren die Elemente der etruskischen Baukunst. Zuerst drangen sodann die Formen der griechisch-italischen Architektur ein, wie diese in Unteritalien und auf Sizilien vertreten war. Etwas später machte sich der Einfluß der klassisch-griechischen Baudenkmale im eigentlichen Griechenland geltend. Es brauchte selbstverständlich längere Zeit, bis aus diesen verschiedenen Elementen die Eigentümlichkeit und die Blüte der römischen Architektur sich entfaltete. Zuletzt fanden auch allerlei orientalische Formen Aufnahme, welche am wenigsten einem ästhetischen Gedanken, vielmehr dem Luxus und der Verschwendung dienten.

Elemente und deren Verbindung.

Nach diesem äußern zeitlichen Verlauf unterscheiden wir in der Architektur der Römer vier Perioden. Wir verbinden mit ihrer Aufführung eine kurze Ueber-

Vier Perioden.

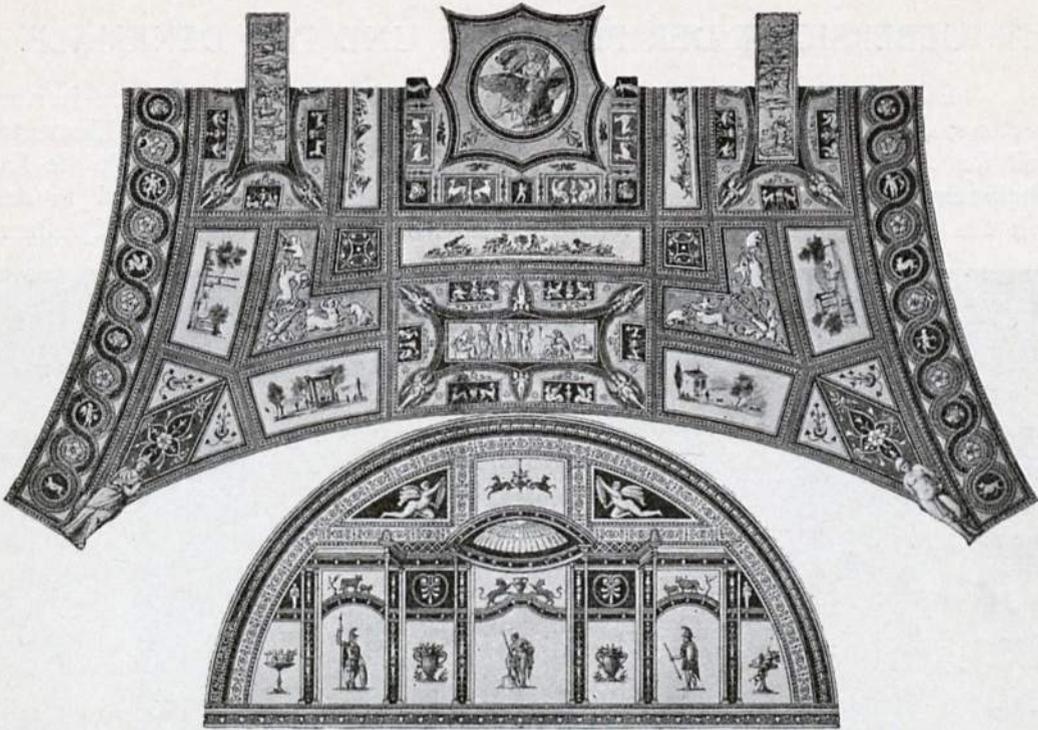


Fig. 414. Polychromiertes Kreuzgewölbe und Bogenfeld aus dem Grabmal der Pankratier an der Via Latina. Nach Bühlmann.

sicht der merkwürdigsten Denkmale, doch in der Regel nur von solchen, von denen noch bedeutende Ueberreste vorhanden sind.

**Erste Periode.** *Die erste Periode* reicht von den Anfängen Roms bis zur Zerstörung Korinths im Jahre 146 v. Chr. Es ist die Zeit der vorherrschend etruskischen Richtung in der Architektur, die Bauten aus den fünf ersten Jahrhunderten sind ausschließlich etruskisch. Zu den damals ausgeführten, noch ganz oder teilweise erhaltenen Werken des Nutzens gehören die Cloaca maxima, die Via Appia (Fig. 415), die Unterbauten des Kapitols u. f. f.

**Denkmale.**

**Weitere Entwicklung.**

Bis zur Mitte des vierten Jahrhunderts v. Chr. hatte der Römer nicht Zeit, seinen Trieb nach Ausdehnung seiner Herrschaft und nach Eroberung neuer Gebiete in größerem Maßstabe zu bethätigen; die innern Verfassungswirren und die Ausgleichung der schreienden Standesunterschiede, diese Quelle des bittersten Haders, nahmen ihn zu sehr in Anspruch. Aber kaum war im Innern einige Ruhe eingetreten, als auch sofort die Kämpfe mit den Nachbarvölkern begannen, mit den Samniten, Latinern, Etruskern, den dorischen Griechenstädten in Unteritalien, mit Tarent etc., Kämpfe, welche mit der Unterwerfung des italischen Festlandes unter Rom endeten. Nach neuen furchtbaren Kriegen mit den Puniern, welche Rom an den Rand des Unterganges führten, ward auch Sizilien in eine römische Provinz umgewandelt. Durch diese Eroberungen in Unteritalien und auf Sizilien wurden die Römer zum ersten Male näher mit griechischer Kunst bekannt. Daß sie Sinn und Geschmack dafür hatten, beweist die Thatfache, daß Marcellus, der Eroberer von Syrakus, und Fabius Maximus, der Sieger über Tarent, griechische Kunstwerke nach Rom überführten und dieselben öffentlich aufstellen ließen.

Die macedonischen Kriege boten sodann den Römern einen willkommenen Anlaß, sich nach der Unterjochung Macedoniens in die inneren griechischen Angelegenheiten zu mischen. Auch Hellas unterlag und ward zur Provinz Achaia. Diese Kämpfe brachten die Römer in unmittelbare Berührung mit den höchsten und schönsten Blüten der hellenischen und attischen Kunst. Wiederum wird von den Feldherren berichtet, daß sie zahlreiche Bildwerke und Kunstgegenstände nach Rom sandten. Fulvius Nobilior führte bei seinem Triumph über Aetolien 285 Erzstatuen und 230 Standbilder aus Marmor auf; beim Einzuge des Aemilius Paullus trugen 250 Wagen die erbeuteten Kunstwerke. Bevor der Consul Mummius Korinth auf den Befehl des Senats zerstörte, schickte er ebenfalls die Kunstschätze in die Tiberstadt.

Von den vielen Bauten, besonders den Tempeln, welche seit der Mitte des vierten Jahrhunderts bis zum Jahre 146 errichtet wurden, sind nur noch spärliche Ueberreste vorhanden. Die dabei vorherrschend verwendeten Materialien sind der grau-grünliche Peperin und der rötliche Tuff, welche eine Verkleidung mit Stuck erhielten. Die Bauten waren schlicht und einfach, doch mit fein empfundenen Einzelbildungen.

Die *zweite Periode* umfaßt die Zeit von der Zerstörung Korinths bis zum Beginne der Alleinherrschaft des Augustus, von 146 bis 31 v. Chr. Es ist eine Zeit des Uebergangs und der Vorbereitung zur Architektur, welche die römische Art am treuesten und besten darstellt, eine Zeit des Schwärmens und Schwelgens in der neuentdeckten Welt der griechischen Kunst, einer vielfach unklaren und unreifen Begeisterung, des leidenschaftlichen Sammeln von Kunstwerken und des Beginnes eines ausschweifenden Luxus. Letzteres bezieht sich zunächst auf den Privatbau. Der Redner Crassus, welcher im Jahre 91 starb, schmückte zuerst sein Haus mit Marmorfäulen; dasselbe wurde mit den Luxusgärten auf mehr als eine

Zweite  
Periode.

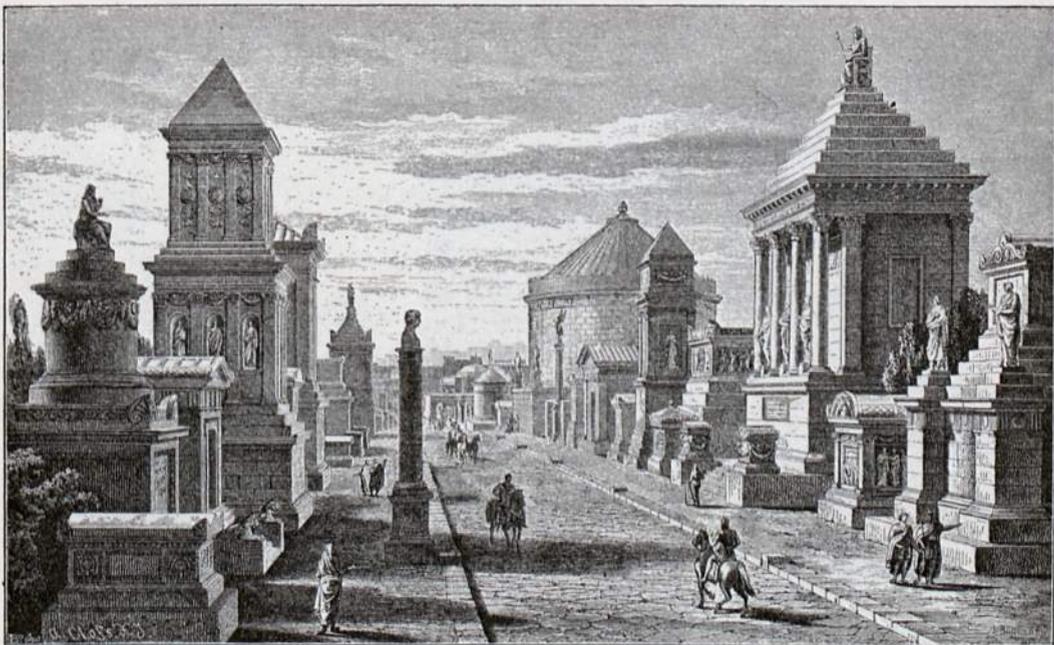


Fig. 415. Die Via Appia mit den Grabmälern (in der Mitte das Denkmal der Caecilia Metella).  
Rekonstruktion nach Bühlmann.

Million Franken geschätzt. Aber es war bald von hundert schönen Privatfitzen überholt, denn es begann ein eigentlicher Wettkampf unter den Reichen, um einander in Pracht und Aufwand zu überbieten. Die seltensten und kostbarsten Marmorarten aus Ost und Süd wurden zu monolithen Säulen, zu strahlendem Wand- und Deckengetäfel und zu Bodenbelegen verarbeitet. Ein Scaurus erbaute ein Theater, welches kaum einen Monat lang stehen sollte: das Bühnengebäude, unten von Marmor, in der Mitte von Glas, zu oberst mit vergoldetem Getäfel, war mit 360 Marmorfäulen geschmückt, zwischen denen 3000 eiserne Bildwerke standen.

Denkmale. Andere, zumal öffentliche Bauten, welche in dieser Zeit entstanden und teilweise noch vorhanden sind, zeigen eine republikanische Einfachheit, wie der Tempel der Fortuna virilis (Fig. 416), die Vestatempelchen in Rom und Tivoli, der Herkulestempel in Cori, das Grabmal der Cäcilia Metella an der appischen Straße u. s. w. Neben den früheren unedeln Materialien wird aber auch schon gerne Marmor verwendet.

Die Kunst war mit den Triumphatoren in Rom eingezogen, wie eine Gefangene und erbeutete Sklavin, allein sie überwand den Sieger und feierte nun selbst einen langen Triumph in Rom, nach dem bekannten schönen Worte des Horaz: «Das überwundene Griechenland überwand feinerseits den wilden Sieger und führte die schönen Künste in Latium ein.» Rom hat noch längere Zeit wenig hervorragende einheimische Künstler; griechische Baumeister, Plastiker und Maler stehen in seinem Solde und werden mit den griechischen Bildwerken, welche geradezu zahllos nach der Weltstadt am Tiber gebracht werden, zu den Lehrmeistern der Römer.

Dritte Periode. *Dritte Periode*: es ist die Blütezeit der römischen Architektur vom Beginne der Alleinherrschaft des Augustus bis zum Regierungsantritt Hadrians, 31 v. Chr. bis 117 n. Chr.

Die Periode scheidet sich in die Zeit der Julier, von Augustus bis Nero, und in die Zeit der Flavier mit Einfluß der Regierung Trajans.

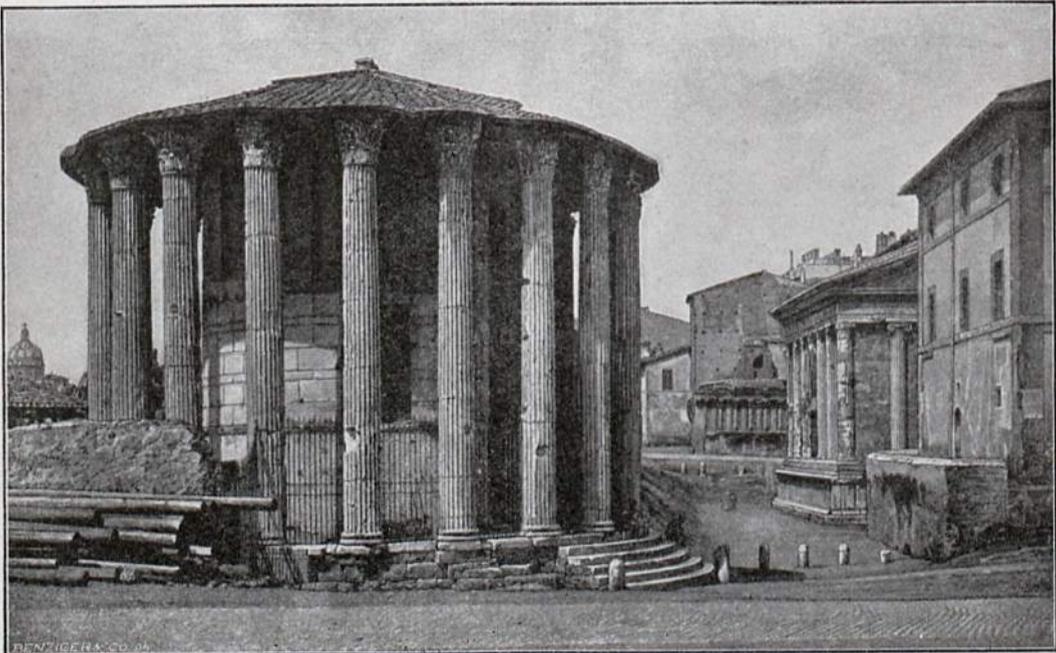


Fig. 416. Tempel der Fortuna Virilis und dem sogenannten Vestatempel. Nach Photographie.





BLICK DURCH DIE ALAE (BREITESCHNITT) EINES RÖMISCHEN PALASTES.

*(Nach den Angaben von Vitruvius und Plinius.)*

Nach M. A. Racinet, *Le Costume Historique*. Paris, Firmin Didot & Cie.

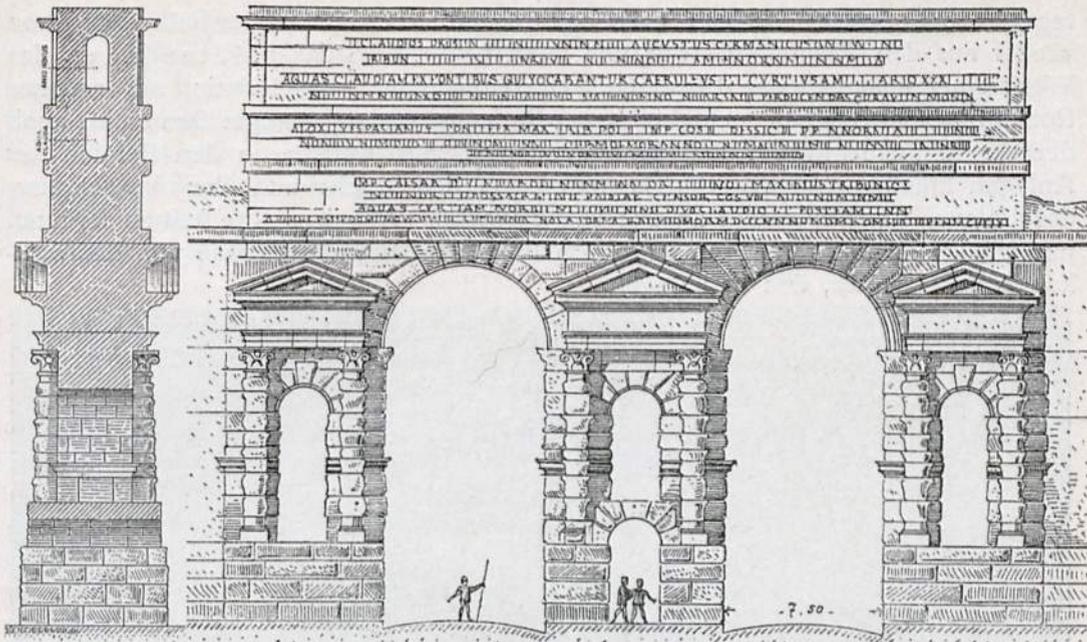


Fig. 417. Die fogenannte Porta maggiore, Straßenübergang der Aqua Claudia und des Anio novus.

Augustus hatte zunächst die großen Unternehmungen Cäsars, seines großen Oheims, zu Ende zu führen, die Basilica Julia, das Theater des Marcellus und das Forum Cäsars. Dann begann er selbst eine glänzende Bauthätigkeit, so daß er am Abend seines Lebens sagen konnte, daß er Rom, welches damals beiläufig 1,118 000 Einwohner, Freie und Sklaven, zählte, aus einer Backsteinstadt in eine Marmorstadt umgewandelt habe. Er erneuerte und verschönerte 82 Tempel, mehr als zwölf baute er neu auf, dazu ein prächtiges Maufoleum, das nach ihm benannte Forum, den Portikus der Octavia und viele andere Denkmale. Augustus' Schwiegersohn Agrippa knüpfte seinen Namen an eine der schönsten und kühnsten Leistungen der Baukunst, das Pantheon. Es bezeichnet einen Wendepunkt in der Architektur, indem es das Beispiel gab, wie die Gewölbekonstruktion die herrlichsten Innenräume schaffen kann. Damals entstanden auch die ersten öffentlichen Thermen oder Bäder, welche sich im Laufe der zwei nächsten Jahrhunderte zu den ausschweifendsten Luxusbauten entwickelten.

Auch Augustus' drei Nachfolger Tiberius, Cajus und Claudius erwarben sich in den besten Tagen ihrer Regierung Verdienste um die Baukunst. An Tiberius' und Cajus' Namen erinnerten glänzende Palastbauten (Vgl. das Chromobild: Blick durch die Alae eines römischen Palastes) auf dem Palatin, an den ersten auch die Neubauten des Concordiatempels am Fuße des Kapitols, des Dioskurentempels am Forum, ferner die Kaserne der Prätorianer, an Claudius die großartige nach ihm benannte Wasserleitung (Fig. 417).

Ein großer Teil Roms, nämlich die Wohnungen des gewöhnlichen Volkes, hatte trotz des Luxus der Reichen noch gar kein herrschaftliches Aussehen. Um der Kaiserstadt dieses zu geben, sollte das alte Rom nach dem Willen Neros in Rauch aufgehen; ernste Geschichtschreiber legen ihm nämlich den Brand zur Last, welcher im Jahre 64 sechs Tage lang wütete und von vierzehn Stadtvierteln drei in Asche wandelte, sieben verwüstete. Nach einem bestimmten Plane mit

Erste Hälfte.

Denkmale. Unter Augustus.

Unter Augustus' Nachfolgern.

Nero.

regelmäßigen Straßen, freien Gärten und Plätzen erfanden sie innerhalb vier Jahren wieder aus den Trümmern. Für sich selbst baute Nero das goldene Haus, das Werk einer ausgelassenen Phantasie. Die Höhenfläche des Palatin, auf welcher Rom in seinem Beginne mehr als genug Raum gefunden, genügte ihm nicht, auch der esquilinische und ein Teil des cölibischen Hügels wurden in den Bereich der Anlagen hineingezogen. Was Suetonius von der Pracht und der Ausdehnung des Palastes erzählt, grenzt an das Unglaubliche. Aber es hatte keinen Bestand, nur wenige Trümmer zeugen noch von seinem Dasein, ebenso wie von dem vatikanischen Cirkus, den er anlegte.

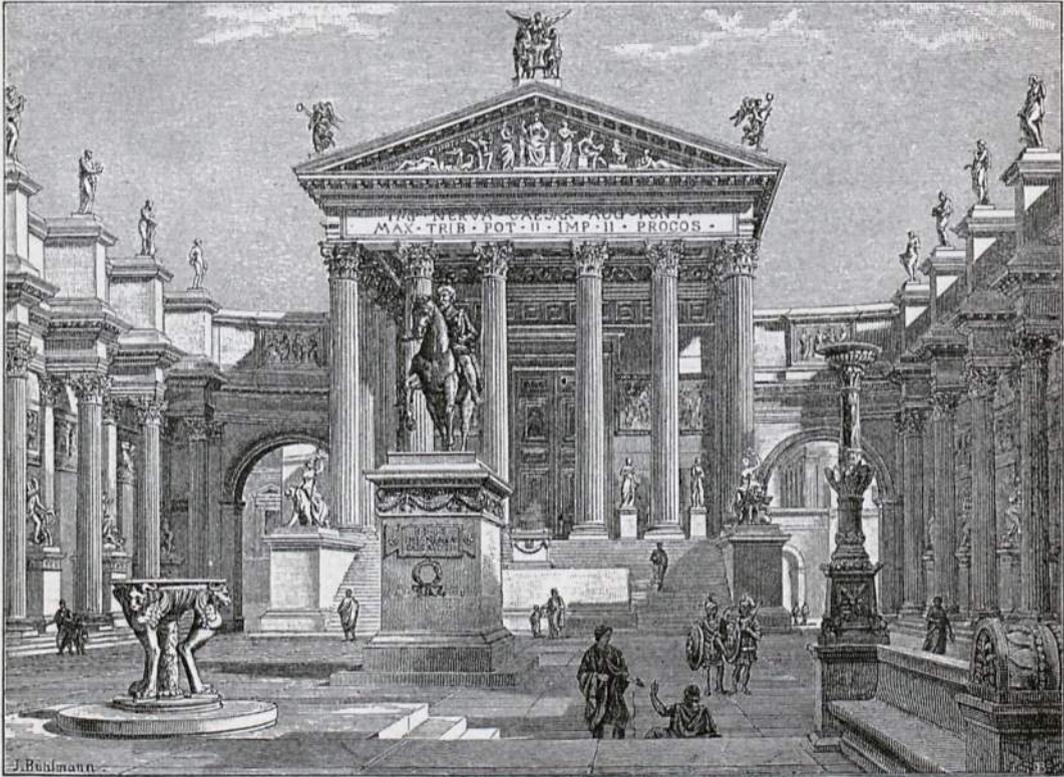


Fig. 418. Tempel der Minerva, vom Forum des Nerva. Rekonstruktion. Nach Bühlmann.

Zweite  
Hälfte.  
Unter den  
Flaviern.

Mit dem Emporkommen der Flavier beginnt das zweite Blütealter der Architektur. Vespasian und Titus verknüpften ihren Namen mit dem großartigsten Denkmal römischer Baukunst, dem Kolosseum (Vgl. Einchaltbild: Kolosseum), und verewigten im Titusbogen den denkwürdigsten aller Triumphe, den Sieg über Jerusalem. Noch baulustiger war der dritte Flavier, Domitian, doch die Volkswut hielt nach seinem Untergange Gericht und zerstörte eine große Zahl seiner Schöpfungen, so daß auch nur noch wenige Ruinen des Vespasiantempels, des Palastes auf dem Palatin und des von ihm begonnenen Forum transeptorium an ihn erinnern; das letzte vollendete Nerva (Fig. 418).

Pompeji,  
Hercula-  
num,  
Stabiae.

Unter der Regierung des Titus im Jahre 79 wurden die drei Städte Pompeji, Herculaneum und Stabiae von den Lavaströmen des Vesuv verschüttet und feiern erst in neuester Zeit wieder ihre Auferstehung. Die Entdeckungen und Funde sind für alle drei bildenden Künste von unberechenbarem Werte. So

bietet z. B. Pompeji (Fig. 419) für alle Aufgaben der Architektur Beispiele und Beweise. Jeder Besucher empfängt unmittelbar den Eindruck: wenn eine unbedeutende Provinzialstadt eine so unermessliche Fülle von Werken der Kunst und der Kunstindustrie befaß, was mußte erst Rom, was mußten die Paläste und Landfitze der Kaiser und Großen des Reiches bergen! Ebenso überraschend ist es zu sehen, wie der künstlerische Drang und Trieb alle Gebiete des Lebens umfaßte und selbst den unbedeutendsten Gegenständen des häuslichen Lebens bis hinab zu den Geräten der Küche und des Kellers ästhetisch schöne Formen zu geben verstand.



Fig. 419. Das Forum civile in Pompeji. Nach Photographie von Brogé.

Des Kaisers Trajan Name stand auf so vielen von ihm begründeten Bauwerken, daß man ihn scherzweise als Mauerkraut bezeichnete. Wohl förderte er zunächst die Bauten des praktischen Nutzens, Heerstraßen, Häfen, Brücken, zur Erleichterung des Verkehrs im unermesslichen Reiche, doch er verherrlichte auch die Hauptstadt mit Kunstwerken, welche zum Schönsten und Glänzendsten gehörten, was im alten Rom bewundert wurde, wie sein Forum mit der Basilika Ulpia und der Ehrensäule mit der herrlichen Relieffspirale.

Ist auch dies Urteil richtig, daß die Werke der Flavier und Trajans dem Schönsten beizuzählen sind, so zeigt sich in denselben doch auch schon der Keim des beginnenden Verfalls im Streben nach möglichst gesteigerter Wirkung,

Unter  
Trajan.

Barockstil.

Kenn-  
zeichen.

Fig. 420.  
Partie vom achteckigen Portikus des Tempels im Palaste Diocletians zu Spalato.

hof in Heliopolis, sind die achteckigen Türme in Spalato auffallend genug (Fig. 420). Deutlicher treten die neuen Ziele im Aufbau hervor. Aus den Säulenschäften wachsen Konfolen heraus, um Statuen zu tragen. Der Architrav wird oft zerfchnitten oder muß allerlei konvexe und konkave Kurven ausführen. Ebenso wird der Fries der jonischen und korinthischen Ordnung öfter geschweift, bis er fogar die S-Formen annimmt. Am Oberbau einer Grabfassade in Petra (Fig. 421)

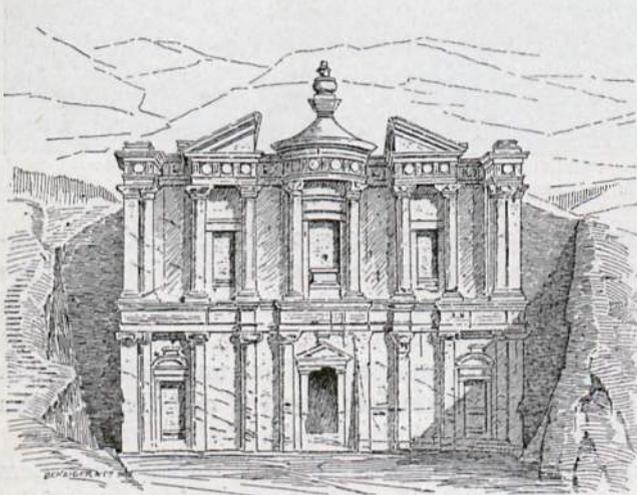


Fig. 421. Felfengrab zu Petra.

in der Fülle, Häufung und Ueberladung der dekorativen Glieder und in der Vorliebe für malerische Auffassung auf Kosten der Konstruktion. Es ist charakteristisch für diese Zeit, daß das Kompositkapitell zuerst am Titusbogen auftritt.

Man hat diese Periode die Zeit des römischen Barockstils genannt. Mit Recht. Wie der Barocco des letzten und vorletzten Jahrhunderts zur vorausgehenden Renaissance, so verhält sich diese letzte Stilrichtung der Römer zu ihren früheren guten Leistungen. Hier wie dort ist dies das Hauptkennzeichen, daß eine architektonische Wirkung nicht mehr genügt, dieselbe soll sich ins Malerische steigern, überall soll mehr Leben und Bewegung ausgesprochen werden. Um dies zu erreichen, mußte man die gerade Linie vermeiden, dieselbe brechen, mit allerlei Kurven versetzen, die Flächen gliedern, schmücken und zieren, die Architekturteile vor und zurücktreten lassen, einfachere geometrische Formen gegen mannigfaltigere und künstlichere austauschen; das lebhaftere Spiel zwischen Licht und Schatten that das übrige. Die Grundrißzeichnungen wurden von diesem Barocco weniger berührt, doch ist der sechsseitige Säulen-

erfetzt, die beiden Seitenstücke schließen daher mit gebrochenen Giebeln ab. Die Wandflächen werden durch Nischen und blinde Arkaden gegliedert, überall, wo glatte Teile vorkommen, werden Felder eingetieft, mit Rahmen eingefasst und dann mit allen denkbaren ornamentalen Motiven und figürlichen Reliefs ausgefüllt. Die Ueberfülle an figurierten Reliefs an allen Ecken und Enden ist eines der Hauptmerkmale der Spätzeit, fast mehr noch als das Ueberwuchern des Ornaments. Die Steigerung der

Wirkung wird aber auch in der Größe und Großartigkeit der architektonischen Anlagen, sowie in der Großräumigkeit, Kühnheit und Pracht der Gewölbekonstruktionen gefucht; sie nötigen oft die höchste Bewunderung ab.

Selbstverständlich blieb in dieser Periode die römische Bauhätigkeit nicht mehr auf die Hauptstadt beschränkt, sondern es entstanden auch in den Provinzen sehr merkwürdige Denkmale, so unter Augustus der Minervatempel in Affifi, der korinthische Tempel in

Pozzuoli, der Tempel des Augustus und der Roma in Pola, die sogenannte Maison carrée in Nimes u. f. w., die Ehrenpforten in Rimini, Susa, Aosta etc., unter den spätern Kaisern die Theater und Amphitheater in Reggio, Albanum, Tusculum, Sutri, Pola, Verona, Trier, Constantine etc., ferner die Triumphbögen in Orange, Benevent u. f. f.

Die vierte Periode umfaßt die Zeit des Verfalls; sie beginnt mit der Regierung des Kaisers Hadrian, im Jahre 117, und schließt mit Konstantin dem Großen, † 337.

Es wurde eben bemerkt, wie die ersten Anzeichen der Entartung in der Baukunst schon unter den Flaviern hervortreten, sie werden nun immer zahlreicher. Es wäre ja auch ein unlösbares Rätsel, wenn sich die Kunst in einer ideellen Höhe hätte erhalten können trotz der traurigen Entwicklung, welche das römische Wesen in Religion, Sitte, Politik und im gesellschaftlichen Leben nahm. Selbst die besseren Herrscher, welche sich durch manche vortreffliche Eigenschaften auszeichneten, beschleunigten die Auflösung. Zu diesen gehörte Hadrian selbst, welcher diese Epoche eröffnet und dem Kunstleben auf allen Gebieten neue Anregungen geben wollte, und in der That auf dasselbe sehr großen Einfluß übte. Aber wie in Litteratur und Politik, so huldigte er in der Kunst einem gewissen Weltbürgertum und suchte die Formen und Elemente der Künste bei den verschiedenen Völkern, besonders den Orientalen, mit den Richtungen der Römer zu verbinden

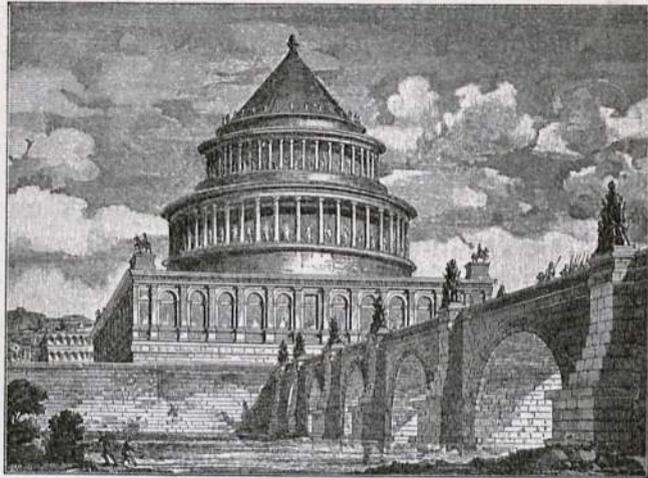


Fig. 422. Das Mausoleum Hadrians (die heutige Engelsburg).  
Rekonstruktion nach Bühlmann.

Denkmale  
in den  
Provinzen.

Vierte  
Periode.

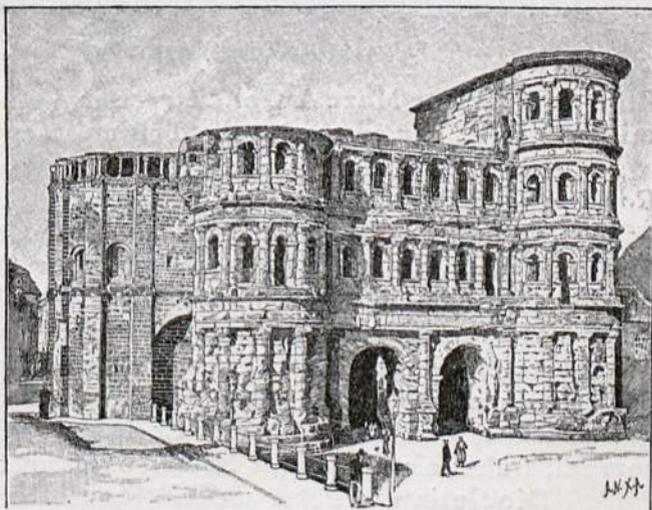


Fig. 423. Die Porta nigra in Trier.

Unter  
Hadrian.

und zu verschmelzen, was nur nachteilige Folgen haben konnte. Ferner zeigt sich die Eitelkeit, welche des Kaisers Leben erfüllt, auch in der Architektur in dem Streben nach Glätte, Glanz und Prunk; die Technik beginnt zu überwiegen, ferner die Liebhaberei und die Kostbarkeit oder Seltenheit des Stoffes. In der Plastik tritt dies freilich weit mehr zu Tage als in der Architektur. In der Geschichte der letzten sicherte er sich eine bleibende Erinnerung durch vier große Bauwerke, den Tempel der Venus und Roma, die Engelsbrücke, sein Mausoleum oder die heutige Engelsburg (Fig. 422), und durch seine Villa in Tibur. Von seinem Nachfolger Antoninus Pius giebt der Tempel der Fau-

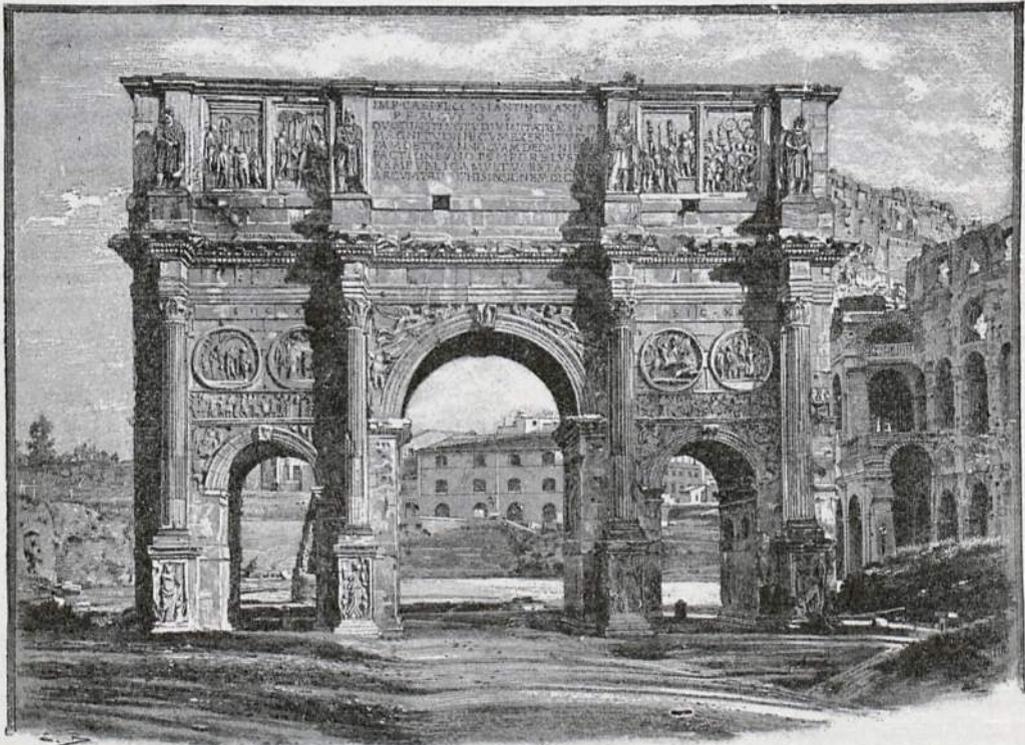


Fig. 424. Der Triumphbogen Constantins. Nach Photographie.

stina Zeugnis, von Marc Aurel die nach ihm benannte Ehrensäule, von Septimius Severus der anspruchsvolle Triumphbogen am Fuße des Kapitolums.

Unter den  
letzten  
Kaisern.

Den Namen des feigen Caracalla verewigt das gewaltigste Trümmerfeld Roms, wo einst seine durch ihren fabelhaften Reichtum berühmten Thermen standen. Obwohl die Geschichte Roms sich immer mehr ihrer Erfüllung nahten, so wurden von Zeit zu Zeit immer noch Bauwerke unternommen, welche durch die Kühnheit und selbst auch durch ihre Schönheit Bewunderung fordern, wie unter Valerianus und Gallienus der Tempel der Minerva Medica. Aurelian begann gegen die von allen Seiten dräuenden und anrückenden Völker den Bau der herrlichen mit Türmen und Zinnen bewehrten, mit Arkaden und Galerien geschmückten Stadtmauer Roms. Er baute auch einen prunkvollen Sonnentempel, früher als «Frontispiz Neros» bezeichnet.

Diocletian, welcher umsonst Ströme christlichen Blutes vergoß, um die heidnische Weltanschauung zu retten setzte sich in seinen Thermen ein Denkmal.

und malerischen Schmuck, schon dadurch allein als ein Bau an, welcher den Interessen einer höheren Ordnung und nicht alltäglichen gemeinen Lebensbedürfnissen zu dienen habe.

Dieser erste Eindruck wurde in wirksamster Weise verstärkt durch die Stufenanlage oder den Unterbau, über dem sich der Tempel erhebt, denn dadurch steht er frei und selbständig da, löst sich von dem Grunde, in welchem die Bauten des gewöhnlichen Bedürfnisses wurzeln, entschieden ab und steigt wie ein Weihgeschenk an die Gottheit über die gemeine Wirklichkeit hinauf.

Dagegen fehlt dem griechischen Tempel eine Bestimmung, welche dem christlichen Gotteshaus eine viel höhere Bedeutung giebt. — Man unterschied Kult-, Agonal- und Weihetempel. Die ersten waren ausschließlich religiösen Zwecken im engern Sinne gewidmet; die Agonal- oder Festtempel waren wohl auch einer Gottheit heilig, dienten aber vorab zur feierlichen Preisverteilung an

Arten.

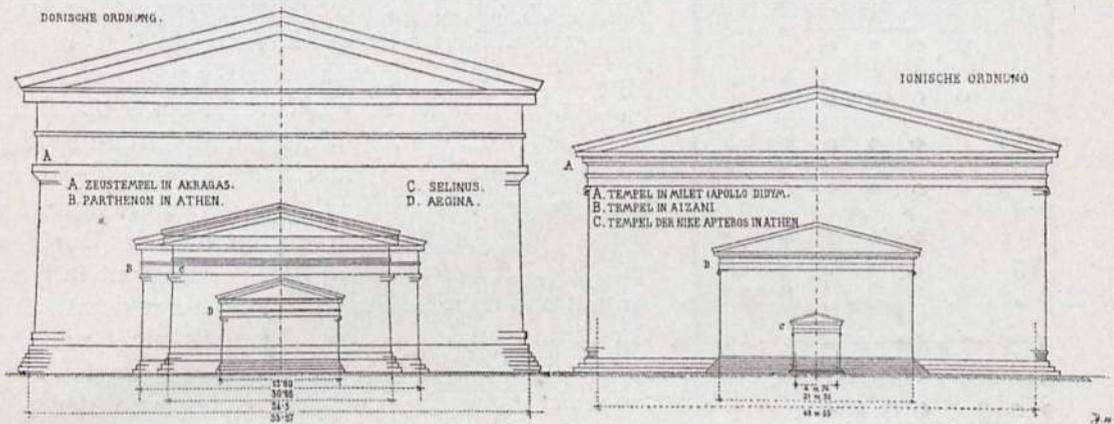


Fig. 252 und 253. Vergleichende Darstellung der Größenverhältnisse einiger dorischer und jonischer Tempel. Nach Durm.

die Sieger bei den nationalen Spielen und Wettkämpfen und zur Aufbewahrung des nötigen Festapparates. Aber weder die Tempel der einen noch der andern Art hatten die Bestimmung, großen Versammlungen Raum zu bieten, die sich zum Gottesdienste im Tempelgemach vereinigten, oder um in den religiösen Wahrheiten belehrt und des Himmlischen und Göttlichen teilhaftig zu werden. Nur der Weihetempel macht hierin, wie früher gesagt worden, eine Ausnahme; übrigens ist als einziges Beispiel die eleusinische Mysterienhalle bekannt. Der eigentliche griechische Tempel ist lediglich das irdische Haus des Gottes, dem es geweiht ist, nur schöner und ausgezeichneter als ein Privathaus. Das Tempelgemach erhielt darum auch keine weitere Gliederung, wie das christliche Gotteshaus, in Chor und Schiff, jenes mit der Bedeutung des Allerheiligsten, das nur der Priester betritt, dieses als Raum für die gläubige Gemeinde. Dadurch ging dem griechischen Tempel eine Quelle großer ästhetischer Schönheit ab, die Gliederung des Baues zu einem organischen Ganzen im Innern und Außen. Eine solche fehlt dem großen, griechischen Tempel. Am ehesten erscheint der Prostylus organisch entworfen, indem die Stirnseite scharf und entschieden bezeichnet ist, während beim Amphiprostylus, Peripteros u. s. w. nicht einmal ein vorn und hinten charakterisiert ist, weil die Stirn- und Rückseite sich vollkommen gleichen. Auch wenn das Innere eines Tempels sich in mehrere Räume zerlegte, so ward dies in der äußeren Gestaltung

Beschränkung.

Mängel.

nicht angedeutet, während bei einem romanischen oder gotischen Dome aus der äußern Erscheinung die innere Konstruktion mit Leichtigkeit und Notwendigkeit sich ergibt.

Weitere überirdische und überweltliche Beziehungen sind im griechischen Tempel nicht ausgesprochen. Es ist daher auch bezeichnend, daß die christliche Zeit feine Planlinien und Formen viel lieber und öfter für Theater, Börsen, gesetzgebende Versammlungen, Kunsthallen herübergenommen hat, als für das christliche Gotteshaus. Wird dagegen der griechische Tempel in seiner beschränktern ideellen Bedeutung gefaßt, so stellt er immerhin im ganzen und einzelnen eine höchste künstlerische Leistung dar.

«Die früheren Völker hatten die Würde ihrer Tempel stets nur durch etwas Fremdartiges herbeizuführen gesucht, durch den phantastischen Wechsel der Formen,

durch allmähliche Steigerung der Zugänge und Vorhallen, durch die Nachahmung von Tier- und Pflanzengestalten oder durch kolossale Massen und glänzende, kostbare Stoffe. Die Griechen dagegen blieben bei der Sache selbst, weder die Größe ihrer Gebäude, noch die Anordnung und Gestaltung der einzelnen Glieder überschritt die Grenze des Notwendigen und Nützlichen, aber durch die sinnvolle Behandlung desselben verwandelten sie das Dürftige und Trockene der bloßen Zweckmäßigkeit in freie Anmut und hohe Schönheit.»<sup>1)</sup> So zeigt denn auch der Grund- und Aufriß des Tempels nicht nur die größte Einheit, sondern ebenso die strengste Einfachheit; eine Einfachheit, welche, wie der gemessene Schritt der griechischen Tragödie, uns oft fast zu gehalten und einförmig, zu starr aus einer mathematischen Formel abgeleitet, in den Säulen-

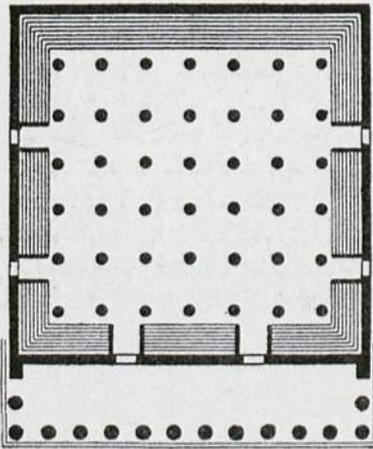


Fig. 254. Plan des Demeter-Tempels in Eleufis.

reihen zu nüchtern, in dem stets wiederkehrenden innern Grundriß und Aufriß zu eintönig erscheinen mag.

Bei der Beurteilung der Formen im einzelnen sind in den letzten Jahrzehnten verschiedene Verfahren eingeschlagen worden. Die einen suchen alles, z. B. die Basis, das Kapitell, die Verjüngung, Schwellung, Kannelierung der Säulen, auf geschichtlichem Wege aus mannigfachen Ueberlieferungen und Bedingungen zu erklären; der Hauptvertreter dieser Richtung ist G. Semper.<sup>2)</sup> Andere nehmen zum Ausgangspunkte die Konstruktion, so Forchhammer.<sup>3)</sup> Einen eigentümlichen Weg geht Bötticher<sup>4)</sup>; er unterscheidet streng zwischen der Konstruktion und der Dekoration; letztere, dem Kern des Baues nur äußerlich umgelegt, hätte lediglich symbolische Bedeutung, indem sie die Funktion der einzelnen Teile auszusprechen und diese untereinander zu verbinden berufen wäre. Die geistreich durchgeführte Annahme setzt eine wissenschaftliche, geschlossene Theorie voraus, welche mehr auf dem abstrakten Verstande als auf der schöpferischen Phantasie beruht. — Es ist gewiß sehr richtig, daß die Kunstformen aus allerlei Ueberlieferungen, konstruk-

<sup>1)</sup> Geschichte der bildenden Künste von Dr. Schnaase (2. Aufl.), 2. Bd. S. 9. —

<sup>2)</sup> Der Stil und die vier Elemente der Baukunst. — <sup>3)</sup> Ueber Reinheit der Baukunst.

— <sup>4)</sup> Tektonik der Hellenen.

Einfachheit.

Erklärung der einzelnen Formen.

tiven Rücksichten und wohl auch theoretischen Anschauungen hervorgegangen sind, Umstände, welche dem Griechen selbst oft genug unbekannt waren; aber daß die einzelne Form gerade so und nicht anders eingeführt wurde, ist die Folge und Frucht des griechischen Schönheitsgefühls, das heißt, die Frage spitzt sich in letzterer Linie immer zu einer ästhetischen Wertung und Würdigung zu.

Den Grund und das Charakteristische, wodurch die einzelnen Bildungen schön sind und uns so erscheinen, auf eine einzige ästhetische Formel zurückzuführen, ist begreiflicher Weise unmöglich. Aber eine höchste, durchgehende künst-



Fig. 255.

Ruinen von den Tempeln der Minerva und des Apollo in Selinus.

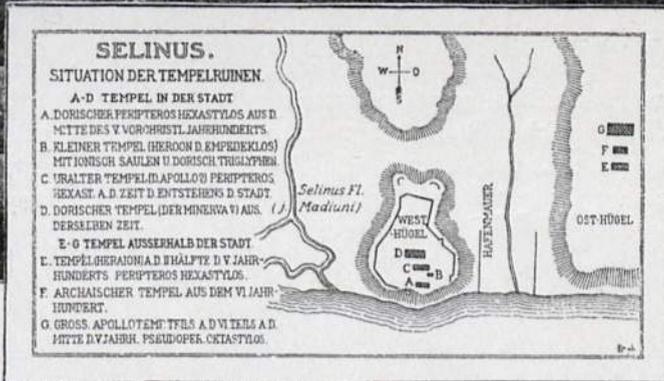


Fig. 256. Plan von Selinus.

lerische Thätigkeit der Griechen spricht Schnaase doch aus, wenn er sagt: »Das Geheimnis, welches den Griechen hier die Meisterschaft gab, scheint darin zu liegen, daß sie, indem sie jedem Teile eine solche Gestalt gaben, welche seine Bestimmung für die Festigkeit und Zweckmäßigkeit nötig machte, ihn nicht als tote Masse behandelten, sondern ihm Empfindung und Leben verliehen. Dies aber nicht dadurch, daß sie in ihm menschliche oder sonst aus dem Naturleben entlehnte Gestalten nachbildeten, sondern aus seiner eigenen Bestimmung heraus, so daß er, ohne die Natur des unorganischen Stoffes zu verleugnen, seinem Berufe nur gleichsam bereitwillig entgegenkam und den Zweck mit Sicherheit und Leichtigkeit ausführte, wie ein gewandter und eingeübter Diener, welcher das Ueberflüssige meidet und das wirksamste Mittel wählt. Die Formen, deren sie sich dazu bedienen, sind daher zunächst und im wesentlichsten geometrische, doch so, daß sie über das wirkliche Bedürfnis hinaus die verschiedenen statischen Funktionen der einzelnen Teile deutlich erkennen lassen, und in dem Schwunge der Linien

Belebung des toten Stoffes.

Theorie Schnaases.

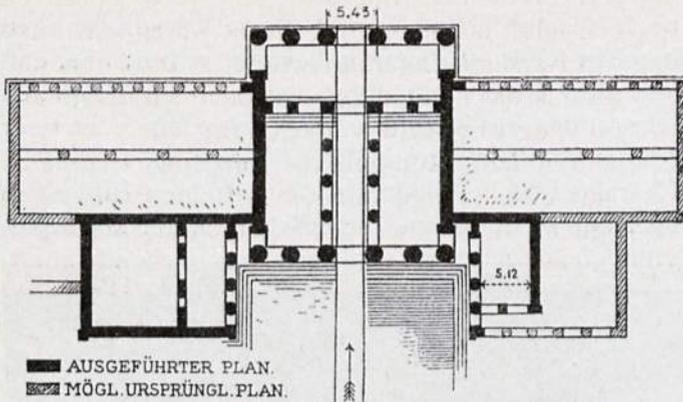


Fig. 257. Grundriß der Propyläen in Athen. Nach Durm.

lassen das Ganze, obgleich es aus einzelnen, den verschiedenen statischen Funktionen entsprechenden Gliedern zusammengesetzt ist, vermöge des harmonischen Verhältnisses derselben und ihrer wohlberechneten, bald gegenfätzlichen, bald flüssigen Uebergänge als eine organische von einem Geiste befehlte Einheit erscheinen.»<sup>1)</sup> Wie diese belebten Formen des Steines durch das aufgemalte Ornament dadurch, daß es den architektonischen Gedanken deutlicher und bestimmter hervorhebt, eine Nachhilfe erhalten, soll später noch gezeigt werden.

Ob der ausgesprochene Gedanke von dem geistigen Leben in den Formen richtig sei, muß sich zunächst in den Bildungen der drei Säulenordnungen nachweisen lassen.

Kannelierung.

Es ist selbstverständlich, daß die Kannelierung, Verjüngung, Schwellung, das Kapitell keinerlei oder nur gänzlich untergeordnete konstruktive, mechanische oder statische Bedeutung, sondern lediglich ästhetische Berechtigung haben. Mag die Kannelierung, wie Forchhammer annimmt, an den Brauch der Aegypter erinnern, die aufgerichteten Palmstämme der Säulen zum Schutze mit Rohrbündeln



Fig. 258. Ansicht der inneren Propyläen in Eleufis. (Rekonstruktion.)  
Nach Falke, Hellas-Rom.

den feineren inkommensurablen Formen annähern, welche die Natur ihren organischen Gebilden giebt. Sie erregen dadurch, während sie den Charakter selbstloser Ruhe behalten, welche dem unorganischen Stoffe eigen und die Bedingung feiner Schönheit ist, schon im einzelnen die Vorstellung eines belebten, freiwilligen Thuns, und

einzuflechten, oder, wie Bötticher meint, von den Reifen am Stengel mancher Doldepflanzen entlehnt fein, für den Griechen ist ihr Zweck ein ästhetischer. Mittels der Kannelüren wird die schwere Masse des Schaftes durch das Spiel der vielen parallelen Linien aufgelöst und erleichtert; an die Stelle des einen Körpers tritt scheinbar eine Vielheit gleichstrebender, tragender

<sup>1)</sup> Geschichte der bildenden Künfte, 2. Bd. S. 10--11.

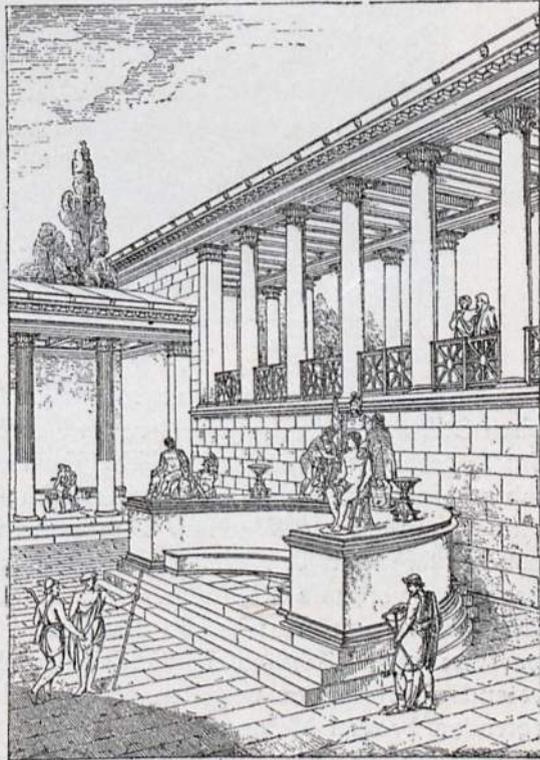
und stützender Glieder. Der Eindruck dieser belebten Mannigfaltigkeit wird noch in wirksamster Weise durch den vielfachen Wechsel von Licht und Schatten verstärkt. Eine dritte ästhetische Beziehung liegt darin, daß die Kannelüren der Säule etwas ausgesprochen Strammes, Straffes verleihen und eine Spannung der Kraft ausdrücken, welche der Aufgabe und Leistung derselben in vorzüglicher Art entspricht. Diese ästhetische Beziehung wird besonders klar und einleuchtend, wenn man die Rhabdosis z. B. mit einer romanischen Säule vergleicht, deren Schaft mit einem Rauten- oder Zickzackgeflecht verkleidet ist.

Ebenso ästhetisch ausdrucksvoll ist die Verjüngung. Die Säule hat als Bauglied eine doppelte Funktion zu erfüllen, die passive des Tragens und die aktive des Stützens. Sollen diese Leistungen in ihrer Bildung ausgesprochen werden, so muß sich die erstere als Last, die zweite als Kraft äußern. Dies geschieht dadurch, daß die Säule auf breiterem Fuße aufruht und der Last eine verstärkere Tragfähigkeit entgegensetzt, daß sie dagegen in ihrem oberen Teile als Kraft und Stärke kühn und frei und verjüngt emporstrebt und so ein eigentümliches individuelles Leben gewinnt. Durch die Entasis oder Schwellung wird dies noch schärfer betont. Obwohl die Kurve im Verhältnis zum ganzen Schaft so wenig sich von der Geraden entfernt — und bei richtiger Bildung nicht weiter ausladen darf —, daß die Schwellung für das Auge kaum bemerkbar ist, so beweist andererseits die Erfahrung, daß, wo sie fehlt, die Säule nüchtern und starr erscheint. Wie in diesem Falle, so sind die Griechen in manchen andern von der strengen, mathematischen Form abgegangen, um etwas künstlerisch Freieres, Belebteres und Ansprechenderes zu leisten. So verleiht auch die Entasis der Säule einen freien, elastischen Schwung und idealisiert den schweren Naturstoff, obwohl es ihm seine feine Eigentümlichkeit läßt, zu einem, wie von innerem, organischem Leben durchpulstem Bauglied. (Fig. 268 bis 270)

Die Basis und das Kapitell haben den Zweck, die Säule zu einem Ganzen mit Anfang und Schluß zu gestalten, vorzüglich aber hier und dort aus der horizontalen Richtung in die vertikale hinüberzuleiten, also den Uebergang zu vermitteln und den Gegensatz auszugleichen. Der dorischen Säule fehlt die Basis. Es gehört einerseits zur Eigentümlichkeit dieser Ordnung, die einzelnen Glieder weniger selbstständig zu bilden, als sie vielmehr in die strengste gegenseitige Abhängigkeit zu setzen; andererseits hat die dorische Säule eine so bedeutende Verjüngung, daß nicht nur der große untere Durchmesser die Basis entbehrlich macht, sondern daß die Säule allzu schwerfällig erscheinen müßte, wenn

Verjüngung der Säule.

Entasis.



Basis.

Fig. 259. Die Exedra Attalos' II. und die Hallen des Trajaneums in Pergamon. (Rekonstruktion.) Nach Durm.

Kapitell. sie bei dieser Bildung überdies auf einer breiten Basis ruhen würde. Am Kapitell (Fig. 271—272) schnüren die Einschnitte oder Ringe die aufstrebende Kraft nochmal fest zusammen, worauf sie, frei gegeben, elastisch nach allen Seiten hervorspringt und durch die Vermittlung der Deckplatte die Last des Architravs aufnimmt. So wird der Uebergang vom vertikal Aufsteigenden zum horizontal sich Verbreitenden, von der runden Form in die rekwinklige am einfachsten und klarsten hergestellt. Daß in der Form des Echinus zugleich die unter dem Drucke nachgebende Elastizität ausgedrückt werden soll, beweist der polychrome Blätterschmuck, den er erhielt, wovon später noch die Rede sein wird.

Architrav. Der Architrav erhält als bloß tragendes und schwer belaftetes Glied keinen ihm eigentümlichen Schmuck; höchstens wurde er, wie dies am Porthenon der Fall war, mit bloß äußerlichen aufgehängten Schilden oder mit Inschriften geziert.

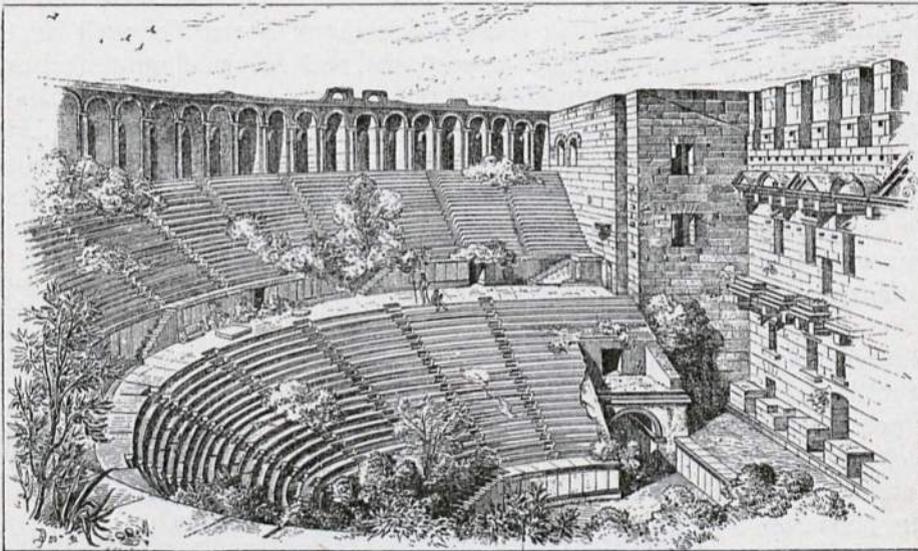


Fig. 260. Theater in Aphendos.

Fries. Konstruktiv von untergeordneter Bedeutung, wenigstens im späteren dorischen Stil, zumal in der jonischen und korinthischen Ordnung, erscheint der Fries. Um so mehr ist er eine ästhetische Forderung. Wird er hinweggedacht, so folgen sich übereinander im Architrav und im Gebälk eine Reihe horizontaler Glieder ohne Gegensatz und Wechsel. Den letztern hineinzubringen ist Aufgabe des Frieses, insbesondere der Triglyphen. Höher als breit charakterisieren sie eine ausgesprochene vertikale Richtung, welche durch die Schlitzlöcher, für die Flächen der Triglyphen dasselbe, was die Kannelüren für die Säulen, noch schärfer ausgesprochen wird. Ästhetisch wirksam ist ohnedies der Wechsel zwischen den vortretenden Triglyphen und den offenen oder mit Bildwerken ausgefüllten zurücktretenden breiten Metopen.

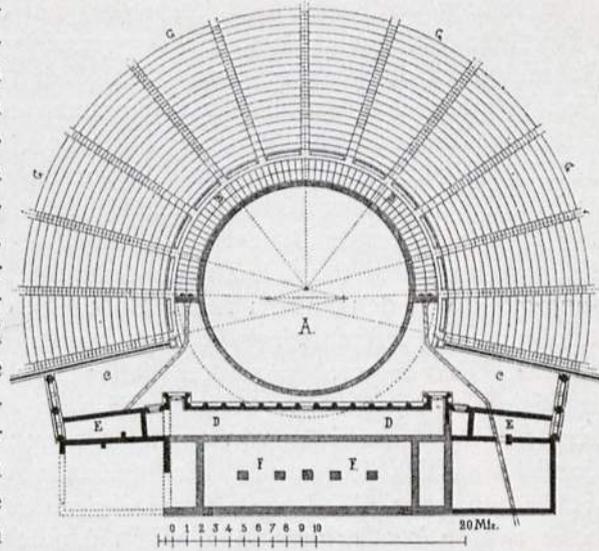
Sims. Die sogenannte Tropfenregula unter den Triglyphen erhielt den Namen, weil man die Pflöckchen für Wassertropfen ansah, welche an den Dreifachlöchern herunterrinnen. Sie gehören zum überlieferten Schema des Dorismus, sind aber rein dekorativ und stammen wohl von der ursprünglichen Holzkonstruktion her, ähnlich wie die Tropfenfelder (Mutuli) oder Dielenköpfe an der Untersicht des Geison, als ob die Dielen, womit das Dach belegt ist, unter dem Kranzleisten durch-

gesteckt wären, die Tropfen selbst würden an die Pflöckchen erinnern, womit die einzelnen Glieder im Holzbau verzapft wurden. Jedenfalls haben übrigens die Tropfenfelder die Bestimmung, die Unterficht des Geison zu gliedern durch Auflösung der eintönigen Fläche in einzelne Felder.

Während die Palmetten der Firtziegel (Vgl. Fig. 172, ferner Fig. 273—277) das freie Endigen und Auslaufen charakterisieren und die Dachlinie beleben, sollen die Giebel- und Eckblumen dem Eindruck der schiebenden Bewegung der schrägen Linien des Giebels für das ästhetische Gefühl einen hemmenden und dadurch beruhigenden Gegensatz bilden.

Wie scharf die Beobachtungsgabe und wie fein der Geschmack der griechischen Künstler war, erhellt auch aus andern Einzelheiten, welche das Auge wie die Kurvenlinie der Entasis beweist, leicht überfieht. So gaben sie den Eckfäulen einen stärkeren Durchmesser, weil dieselben nämlich schärfer gegen die Luftabschneiden als die übrigen Freistützen und deswegen leicht schwächer und dünner erscheinen, als sie in Wirklichkeit sind. Die Steigerung des Durchmessers zum Ausgleich der optischen Wirkung beträgt am Parthenon  $\frac{1}{36}$ .<sup>1)</sup>

Schon im Altertum verglich man die dorische Ordnung mit der ernsteren Schönheit des Mannes, die jonische und korinthische Ordnung mit den weichern und schlankern Formen weiblicher Bildung. Ein derartiger Gegensatz besteht wirklich zwischen Formen dort und hier. Die Bildung der dorischen Säule: das Fehlen der Basis, die starke Verjüngung, der



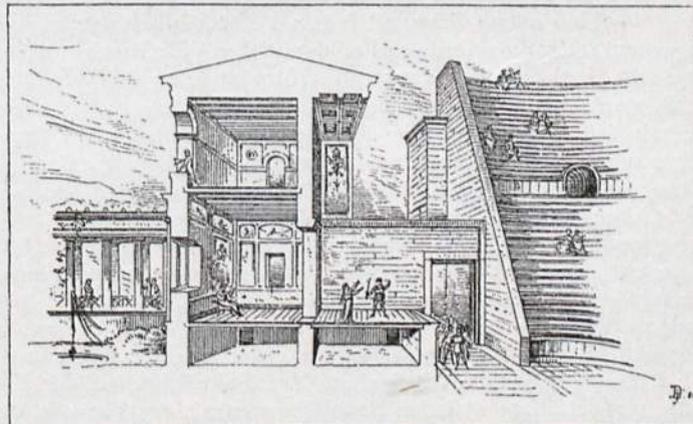
Firtziegel.

Fig. 261. Grundriß des Theaters in Epidarnos. Nach Durm.

A Orchestra. B Kanal. CC Parodos oder Eingänge. D Proskenion. EE Rampen. F Skenengebäude. G Diazoma.

Gegen-  
schmack.

aus andern Einzelheiten, welche das Auge wie die Kurvenlinie der Entasis beweist, leicht überfieht. So gaben sie den Eckfäulen einen stärkeren Durchmesser, weil dieselben nämlich schärfer gegen die Luftabschneiden als die übrigen Freistützen und deswegen leicht schwächer und dünner erscheinen, als sie in Wirklichkeit sind. Die Steigerung des Durchmessers zum Ausgleich der optischen Wirkung beträgt am Parthenon  $\frac{1}{36}$ .<sup>1)</sup>



Gegen-  
seitiges  
Verhältnis  
der Ord-  
nungen.

Fig. 262. Schnitt durch das Scenengebäude des Theaters zu Velia. Nach Durm.

<sup>1)</sup> An manchen dorischen Bauten wurde die Beobachtung gemacht, daß die Axen der Säulen beim Peripteros, welche das Tempelhaus umziehen, oben um ein wenig nach innen geneigt sind. Am Parthenon konvergieren alle Säulen des Peripteros nach innen und oben, die Eckfäulen nach der Diagonale. Man erklärte sich diese Eigentümlichkeit aus dem Streben, für das Gefühl eine Gegenwirkung gegen den Schub der Dachschrägen an den Langseiten zu erzielen, ferner aus optischen Rücksichten, weil hohe, schlanke Säulen leicht nach außen überzuhängen scheinen. Allein auch die Wände der Tempelzellen besitzen dieselbe Neigung, und es ist auf-

Neigung  
der  
Säulen.

stamme Zug der Kannelüren, ferner der auf das Notwendigste beschränkte architektonische Schmuck, die strenge gegenseitige Abhängigkeit, Geschlossenheit und Gebundenheit der Konstruktion u. f. f., bilden eine ernste Formensprache, welcher die sehr maßvollen Verhältnisse vollkommen entsprechen. Dem gegenüber charakterisieren die jonische Bauweise größere Freiheit in der Konstruktion und Selbständigkeit der einzelnen Glieder, anmutigere und weichere Formen und infolge dessen auch bedeutend schlankere Verhältnisse. (Fig. 279—281.)

Jonische  
Ordnung.

Größere  
Freiheit.

Die Selbständigkeit und Freiheit offenbart sich besonders darin, daß das einzelne Glied für sich als ein Ganzes behandelt wird und in geringerer Abhängigkeit von den andern steht. So erhält die Säule immer eine Basis und ihre Anordnung und Aufstellung ist an keine Friesenteilung, an kein Triglyphon gebunden. Ferner werden meistens alle einzelnen Teile, z. B. der Architrav und der Fries, sogar die zwei oder drei Lagen des Architravs durch zierliche Perlfchnüre und Simsglieder von einander getrennt und geschieden. Am freiesten ist die Bildung des Kapitells. Es hindert gewiß nichts, zur Ausgestaltung eines architektonischen Gliedes ein ferner liegendes, dekoratives Motiv herbeizuziehen, wenn es den konstruktiven Gedanken deutlich und klar ausspricht. Konsequenter und einfacher ist es allerdings, mit dem dorischen Stile streng bei der Besonderheit des Steines zu verbleiben und alle Formen aus feiner Eigentümlichkeit herauszubilden. Daß den Voluten des jonischen Kapitells überdies etwas Befremdliches und Auffallendes anhaftet, ist nicht in Abrede zu stellen, abgesehen von der organischen Unzulänglichkeit, von welcher schon die Rede war. Ebenso ist der Uebergang aus der Vertikalen in die Horizontale und aus der runden Form in die vier-eckige viel weniger folgerichtig und klar vermittelt; übrigens war dies weniger

fallend, daß diese Bildungen in der jonischen und korinthischen Ordnung nicht wiederkehren, so daß man an ägyptische und orientalische religiöse Ueberlieferung im Dorismus gedacht hat.

Kurven-  
theorie.

Eine offene Frage ist ferner die ebenfalls bisher nur an dorischen Bauten nachgewiesene sogenannte *Kurventheorie*, derzufolge die Griechen langen horizontalen Linien, z. B. am Stylobat, Architrav etc. gegen die Mitte zu eine flache Wölbung gegeben hätten, wie sie sich z. B. nach den Messungen Penroses, am Parthenon und andern Bauten finde. Am Stylobat verhält sich die Erhebung in der Mitte zur Länge an den Frontseiten wie 1:1000, an den Langseiten wie 2:3000; im Architrav und den darauf liegenden Baugliedern ist die Kurve noch geringer. Manche setzten diese und ähnliche Unregelmäßigkeiten und Unvollkommenheiten der nicht eben peinlich genauen Konstruktion, sowie äußern Ursachen, wie Senkungen etc., auf Rechnung und verwerfen die Theorie aus praktischen und ästhetischen Gründen auf das entschiedenste und mit sehr triftigen und durchschlagenden Gründen. (Vgl. Durm, Adamy, etc.) Ein Verteidiger der Kurven urteilt also: »Vielleicht beruht der fesselnde Eindruck der allgemeinen Proportionen des Gebäudes eben darauf, daß keine kommensurablen Zahlen dabei zu Grunde liegen... Die Interkolumnien zeigen unter einander nicht unerhebliche Unterschiede der Weite, die Höhen der Säulen, die Breiten der Kapitellplinthen, der Triglyphen und Metopen sind ebenfalls ungleich. Das ist keine Unvollkommenheit der Technik, da diese sonst eine beispiellose Vollendung zeigt... So sind auch die obgenannten Kurvenlinien nicht durchweg vollkommen regelmäßig, aber doch regelmäßig genug, um den Gedanken an Zufall auszuschließen; ihnen allen ist es eigen, daß sie an den Enden kräftiger anheben und dann bald in eine langgezogene, sehr flache Krümmung auslaufen. Umgekehrt werden die schrägen Geisa des Giebels gegen das Ende hin flacher und bringen dadurch eine beruhigende Wirkung hervor. Es bedarf keiner Erinnerung, daß diese leichten Abweichungen von der starren mathematischen Linie für das untersuchende Auge kaum oder gar nicht nachweisbar sind, aber der Empfindung werden sie vernehmlich, wie jeder unbefangene Augenzeuge bestätigen wird, und rufen im Verein mit den übrigen Inkongruenzen jenen Eindruck von Lebendigkeit hervor, welcher die griechischen Bauten von unserer modernen, nur nach dem Lineal und Maßstab arbeitenden Architektur so wunderbar unterscheidet.« (Vgl. Der Parthenon, von A. Michaelis, S. 18 ff.)

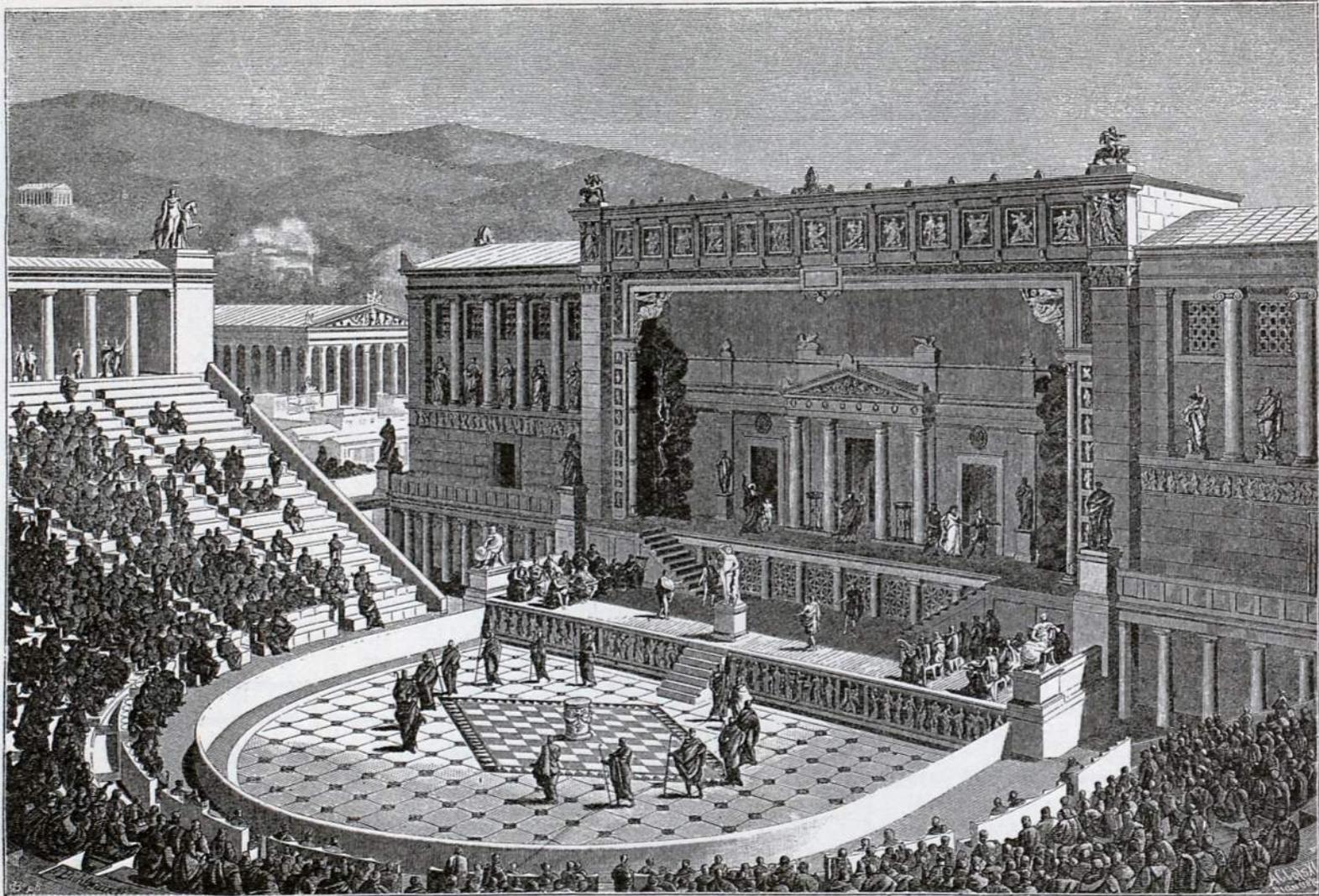


Fig. 263. Das Dionysos-Theater in Athen. (Rekonstruktion.) Nach Bühlmann.

Zur Linken über den Sitzen der Zuschauer der Anfang der umgebenden Säulenhalle, unten vorn die Orchestra mit der Thymele, das Proskenion mit der Balustrade, rückwärts das grosse Bühnengebäude mit der offenen Bühne in der Mitte

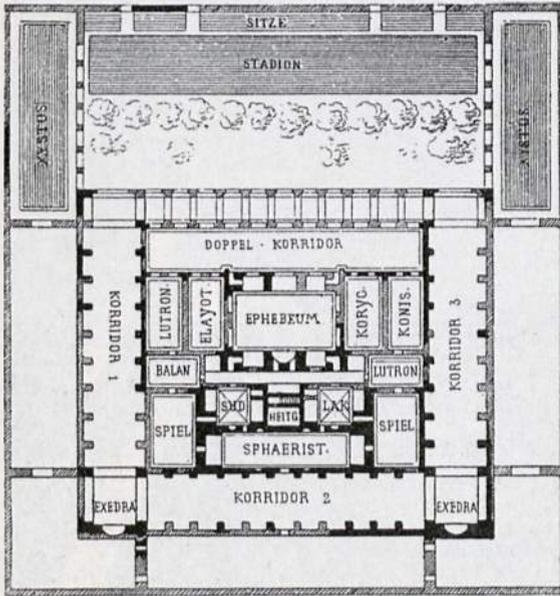


Fig. 264. Grundriß des Gymnasiums in Ephesus. Nach Durm.

Größere Leichtigkeit.

beabsichtigt, als nur eben das Kapitell nach seiner statischen Bedeutung und als Säulenabchluß zu charakterisieren. In letzterer Beziehung spricht es Druck und Last in dem elastischen Schwunge der Voluten bezeichnend aus, besonders wenn sie von freier Hand, wie die Griechen dies thaten, nicht mit dem Zirkel gezeichnet sind.

Das Streben nach weichern und leichtern Bildungen offenbart sich ebenfalls in vielfacher Hinsicht. Charakteristisch sind hierfür die tiefen Kannelüren mit den dazwischen liegenden Stegen, sowie die Art, wie die einzelnen Rinnen am An- und Ablauf der Säulen zierlich in Halbkreisen ausmünden; weniger organisch gezeichnet, geben sie dem Säulenschaft ein sehr

gefälliges, anmutiges Aussehen. Um größere Leichtigkeit auszudrücken, wird ebenso die schwere Masse des dorischen Architravs in drei Teile zerlegt, wird das Gebälk niedriger aufgelegt, schlingt sich das Reliefband ununterbrochen um den Tempel u. f. f.

Schlankere Verhältnisse.

Zu diesen Formen stimmen nun vortrefflich die schlanken Verhältnisse zumal in der Bildung der Säule, die aus gleichem Grunde eine viel mäßigere Verjüngung erhielt als in der dorischen Ordnung.

Korinthische Ordnung.

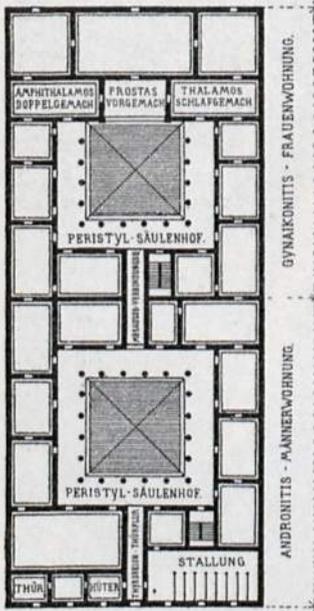


Fig. 265. Grundriß eines griechischen Haufes. Nach Durm.

Wird die strenge Konsequenz des Dorismus preisgegeben, so gestaltete die korinthische Ordnung die schönste und gefälligste Säulenhaupt aus. Einen hohen Vorzug vor dem jonischen besitzt es schon darin, daß das herbeigezogene Motiv aus der organischen Welt, das Akanthusblatt, ungleich klarer, bestimmter, auf den ersten Blick völlig verständlich ist, was bei dem elastischen Polster des jonischen Kapitells nicht der Fall, daher auch die widersprechenden Erklärungen desselben. In den zart überfliegenden Blättern ist die statische Bedeutung ebenso glücklich versinnbildet, als durch die unter den vier Ecken des Abakus aufsteigenden Ranken der Uebergang aus dem runden Säulenschaft zur vier-eckigen Form vermittelt wird.

Wenn hier die korinthische Ordnung ein Motiv dem organischen Leben entlehnte, so ist dies so streng stilisiert und dem architektonischen Gedanken unterthan gemacht, daß von einer Naturnachahmung weder hier noch in andern Formen die Rede sein kann. Es ist dies das höchste ästhetische Stilgesetz der griechischen Architektur: alles aus der Natur des unorganischen Stoffes

heraus zu entwickeln und auch die andern Gebieten, wie dem Pflanzen- und Tierreiche entlehnten Motive architektonisch zu stilisieren, das ist, dem baulichen Begriff und Zweck unterzuordnen. Fast noch anschaulicher wird dies Gesetz durch die architektonische Polychromie erläutert.

Doch bevor wir zu diesem Gegenstande übergehen, muß ein Wort über die Verbindung der Formen der drei Säulenordnungen an einem und demselben Baudenkmal angefügt werden. Eine derartige Kombination kommt auch in der klassischen Baukunst vor. Es war aber kein willkürliches, launenhaftes Mischen, sondern geschah zur Verstärkung der Wirkung im ästhetischen Sinne. Daß

Ver-  
bindung  
der  
Ordnung.

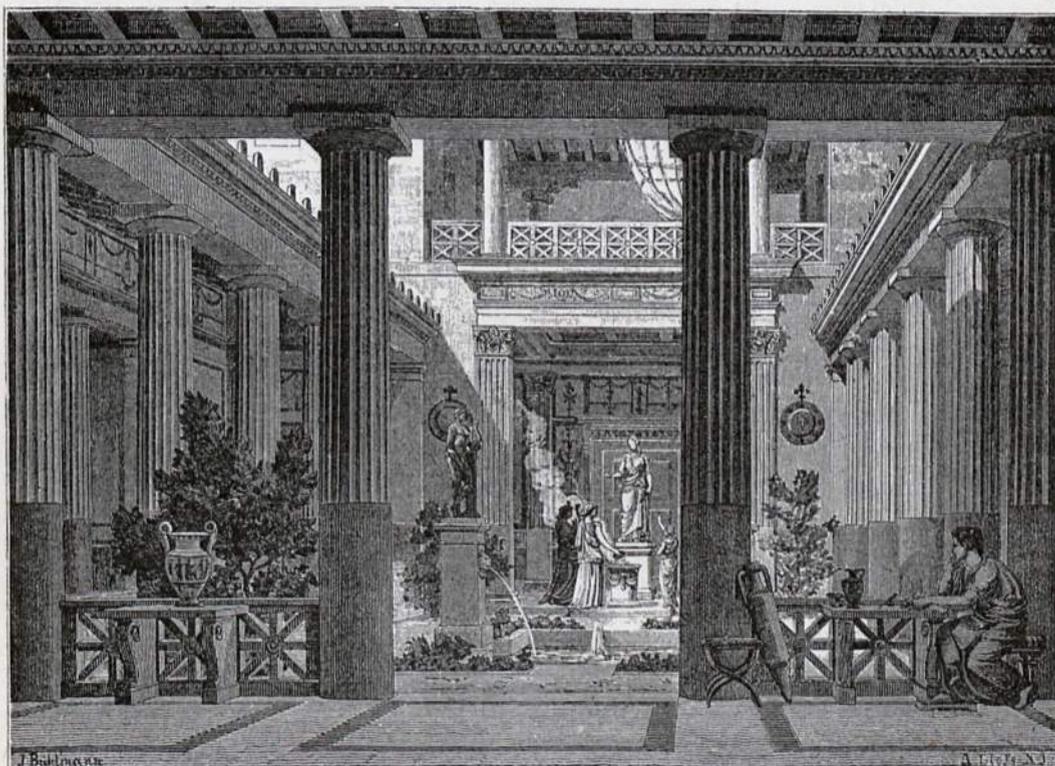


Fig. 266. Das Innere eines griechischen Hauses, die Aula mit der Peristylas.  
Nach Falke, Hellen-Rom.

ein bestimmtes künstlerisches Gesetz maßgebend war, beweist die Art, wie die Aufgaben unter die einzelnen Ordnungen verteilt wurden. An den Propyläen der Akropolis in Athen wurden außen dorische Säulen verwendet, während die Decke der innern Halle von leichten jonischen Säulen gestützt wurde. Den Tempel der Athena Alea in Tegea umkreifte außen ein jonisches Pteroma, im Innern war die untere, schwerer belastete Säulenordnung dorisch, die obere korinthisch. So fällt der kräftigen, ernsten dorischen Bauweise überall auch die schwierigere Aufgabe zu, den beiden andern Ordnungen die leichtere, mehr dekorative, was ihrem Charakter so wohl entspricht. Nichts lag dagegen in der guten, klassischen Zeit dem Geschmacke der Griechen so fern, als, in der Art des neuern Barocco, an einem und demselben Gebäudeteile mit einer großen Zahl verschiedener Formen zu konstruieren und zu dekorieren.

## VII. DIE ARCHITEKTONISCHE POLYCHROMIE.

Baustoffe. Die ältesten Bauten der Griechen im Mutterlande, auf den nahen Inseln wie auf Aegina, ferner in Unteritalien und auf Sizilien waren aus Tuff und porösen Muschel- und Grobkalken errichtet. Zur Dachbedeckung und zur Verkleidung der Gesimse und Gebälkabschlüsse wurden dabei gebrannte Thon- oder Terracottaplatten verwendet, weil sich aus dem groben Gesteine keine glatten, feinen Linien und Profile, ja nicht einmal faubere Wandflächen erstellen ließen. Wo die Verkleidung mit Terracottaplatten nicht stattfand, wurde daher eine feine, weiße Stucco-Schicht aufgetragen, um den Bauten ein gefälligeres Aussehen zu geben. Als jedoch ungefähr mit dem Eintreten der ersten Kunstblüte für die monumentalen Bauten der feinkörnige weiße Marmor verwendet wurde, fiel die Nachhilfe mittels Thonplatten und Stucco-Ueberzügen selbstverständlich weg.<sup>1)</sup> Bis in die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts waren wir gewohnt, uns den griechischen Tempel und die übrigen Kunstbauten im blendenden, reinen Weiß des Stucco und des Marmors zu denken und erkannten darin nicht ungern einen ästhetischen Vorzug. Eine so große Farbenscheu hat uns die neuere Geschmacksrichtung gegenüber den Werken der Architektur und Plastik eingeflößt.

Dagegen ist es unbestreitbar, daß die ganze antike und auch noch die mittelalterliche Kunst in allen Zweigen von einer weitreichenden Polychromie Gebrauch gemacht hat, wie die spätere Darstellung hierfür Belege liefern wird. Wie weit die Orientalen, die Aegypter, Assyrier, Kleinasiaten hierin gingen, ist früher gesagt worden. Es fragt sich nun, wie die Griechen die Polychromie in den Denkmälern der klassischen Baukunst verwendet haben, denn daß sie in der vorklassischen Zeit die Mauerwände in asiatischem Geschmacke mit Metallplatten und vielfarbigen Marmorfliesen inkrustierten, was ja auch eine Art Polychromie darstellt, ist früher gesagt worden.

Entdeckungen und Entdecker. In der ersten Hälfte der zwanziger Jahre wies der berühmte Baumeister Hittorf auf die Ueberreste von polychromer Ausstattung hin, die er an sizilischen antiken Bauwerken entdeckt. Fortgesetzte Studien führten ihn zur Ueberzeugung, daß die Baudenkmale eine vollständige Polychromie erhielten. Ein anderer ebenso geistreicher Architekt, G. Semper, kam zu denselben Schlüssen; auf langen Reisen und Untersuchungen an antiken Ruinen trug er die fachlichen Zeugnisse zusammen, sammelte die litterarischen Zeugnisse aus den alten griechischen Schriftstellern und verfocht die neue Entdeckung auch vom ästhetischen und künstlerischen Standpunkte aus. Die Franzosen und Engländer Desbuißon, Burnouf, Paccard, Penrose, u. s. w., die Deutschen Klenze, Hanfen, etc., vervollständigten das Beweismaterial. Sie stießen anfangs auf leidenschaftlichen Widerspruch, doch mußte dieser gegenüber den sich häufenden Zeugnissen allmählich verstummen.

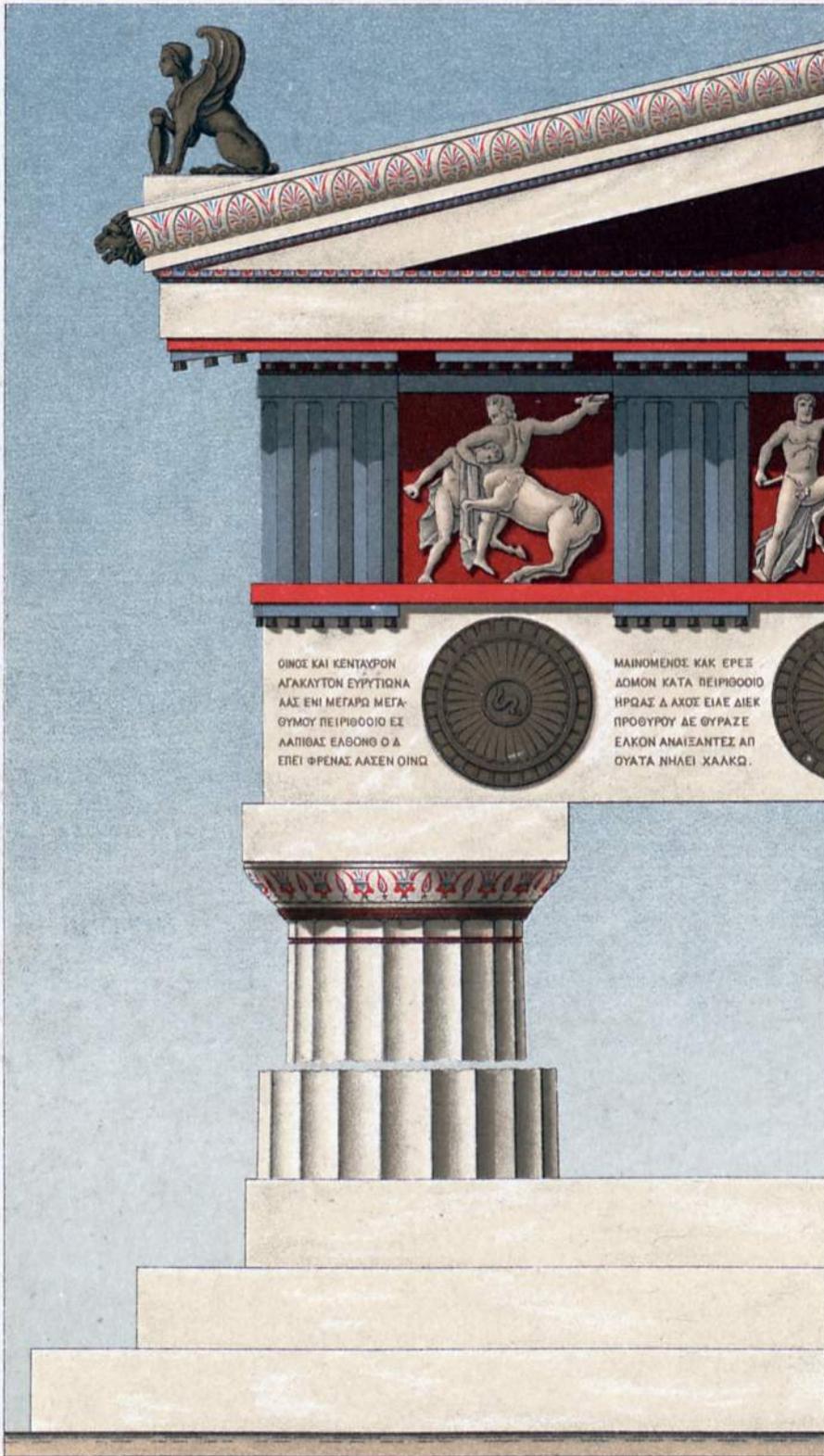
In der Hauptfache und in den Grundzügen ist die Lehre von der antiken, beziehungsweise griechischen Polychromie ganz unanfechtbar; in der Anwendung auf das einzelne giebt sie allerdings noch manchen Zweifeln, Bedenken und Unsicherheiten Raum. Daß eine gewisse Farbenskala eingeführt werde, um das

<sup>1)</sup> Gottfried Semper geht so weit, zu behaupten, man habe früher in Rücksicht auf die Polychromie mit porösem Steine gebaut, weil sich auf denselben ein günstiger, fester Malgrund auftragen ließ. Vgl. Semper, Die vier Elemente der Baukunst, ferner dessen Stil.



Biblioteka  
Politechniki  
Wrocławskiej

GRIECHISCHE BAUKUNST.

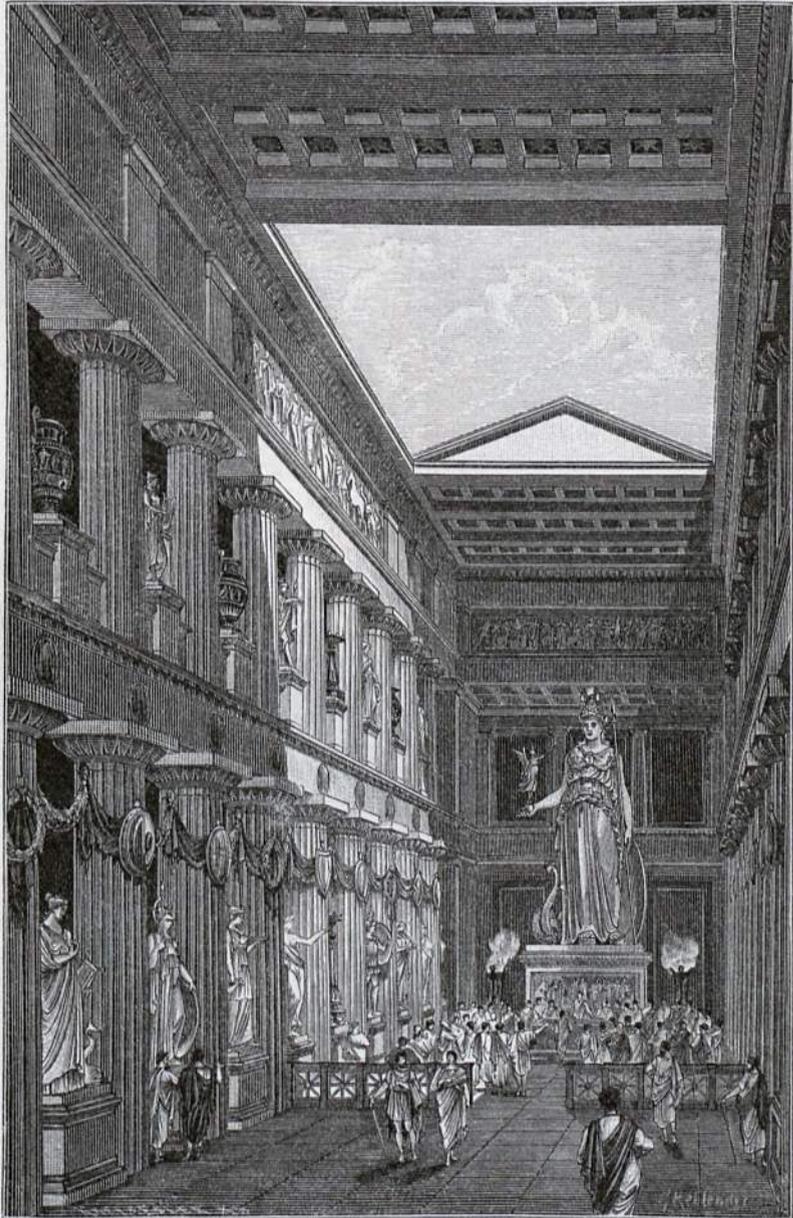


POLYCHROMIERTER AUFRISS ZUM PARTHENON.

Charakteristische eines Baudenkmals und feine konstruktive Gliederung deutlicher und kräftiger hervorzuheben, daß die Basen und Kapitelle der Säulen, daß die Triglyphen und die Simse, daß die Hintergründe der Metopen und Giebfelder polychromiert worden, — die letzteren um die plastischen Bildwerke besser hervortreten zu lassen, — fand man leicht annehmbar. Daß aber auch die Säulenstämme und Wände getönt, daß selbst die plastischen Bilder bemalt gewesen seien, dies finden heute noch viele, besonders Aesthetiker, unglaublich.

Was die Bildwerke betrifft, so wird die Geschichte der Plastik den Nachweis liefern, daß diese und zwar gerade die Reliefbilder, wie sie zum Schmucke der Tempel verwendet wurden, eine umfassende Bemalung erhielten. Ist man aber so weit, so wird man sich der Annahme kaum entziehen können, daß auch die Wände und Säulenschäfte wenigstens einen mildern, farbigen

Ton erhalten mußten, weil sonst das blendende Weiß des Marmors, zumal unter südlichen Lichtreflexen zu grell, unvermittelt und unharmonisch gewirkt hätte. Die ältern, mit Stuck überzogenen Tempel, wie die Ueberreste in Athen, auf Aegina und Sizilien beweisen, erhielten unzweifelhaft an Säulen, Wänden, Epistylen etc., eine derartige Abtönung in eine warme hellgelbe oder fette rötliche Nüance. Durch ein ähnliches Verfahren wird man den Glanz des Marmors gemildert



Begründung der Polychromie.

Behandlung des Marmors.

Fig. 266. Inneres der Cella des Parthenon. (Rekonstruktion.)  
Nach Jäger, Weltgeschichte. Leipzig, Velhagen & Klasing.

haben. An eine pastose Uebermalung mit Deckfarben ist aber gewiß nicht zu denken, sondern vielmehr an eine Art Beizung oder einen Auftrag von durchsichtigen Laifarben aus vegetabilischen Harzen, welche die Natur und eigentümliche Art des Steines nicht verdeckten, sondern ihm nur eben einen weichen Farbenton gaben. So beizte man auch in römischer Zeit die nackten Teile an den plastischen Bildern mit flüssigem Wachse, das mit etwas Oel gemischt war. Paccard fand an den Säulen gelben Ocker; andere wie Hettner, leugnen auf Grund von chemischen Analysen die Färbung von Säulen und Cellawänden, die aus Marmor erstellt sind. Ganz spruchreif ist die Frage noch nicht, doch sprechen sich die gewichtigsten Zeugnisse durchaus für eine durchgehende totale Polychromie auch an den Marmorbauten aus.

Für die Ornamente an den Basen und Kapitellen, am Fries und dem Gebälke, u. f. w., wurden pastos aufgetragene Deckfarben gebraucht und zwar gefättigte, tiefe, ungebrochene Farben, wie zahllose Ueberreste beweisen. Die an Architekturen am öftesten vorkommenden Farben sind: Rot, Gelb, Blau, Grün und Gold, an Terracotten Braun und Schwarz. — Auf den oft gemachten Einwurf, daß die Anwendung derartiger ungebrochener Töne etwas Barbarisches an sich habe, muß erwidert werden, daß die ornamentalen Motive und Muster zum größten Teile klein waren und in bedeutender Höhe angebracht wurden, so daß sie ohne energische und intensive Färbung gar nicht zur Geltung kommen konnten. Es gilt hier ferner das Göthesche Wort: «... Unter einem recht heitern und blauen Himmel ist eigentlich nichts bunt; denn nichts vermag den Glanz der Sonne und

ihren Widerschein im Meere zu überstrahlen. Die lebhafteste Farbe wird durch das gewaltige Licht gedämpft, und weil alle Farben, jedes Grün der Bäume und Pflanzen, das gelbe, blaue, rote Erdreich in völliger Kraft auf das Auge wirken, so treten dadurch selbst die farbigen Blumen und Kleider in die allgemeine Harmonie.»

Ueber den Auftrag der Farben sind wir nur mangelhaft unterrichtet. Die Umrisse der ornamentalen Muster wurden zuweilen in den Stein eingetieft

Einwürfe.

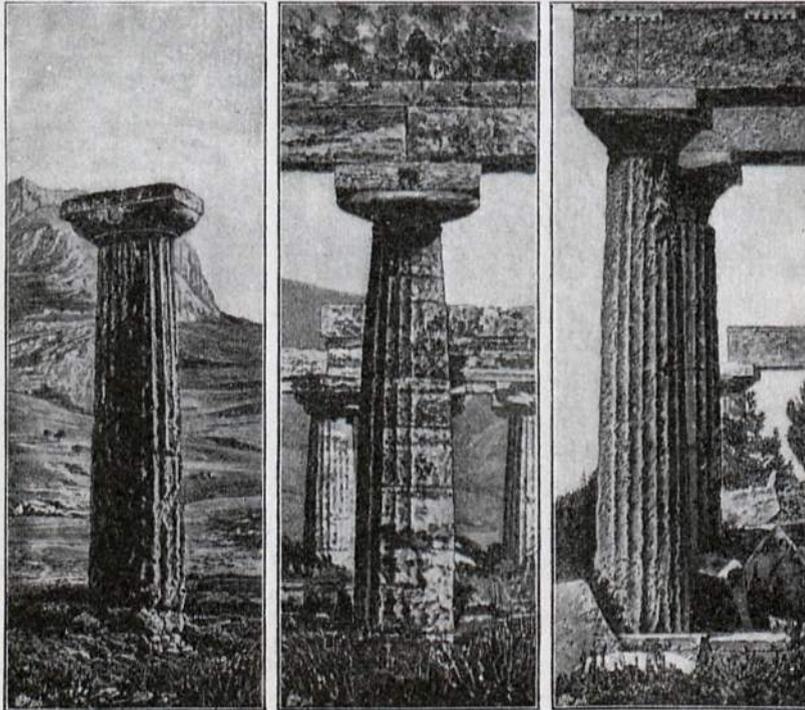


Fig. 268 und 269. Typen ältester Säulenbildung.

Fig. 270.

Fig. 268. Säule des Tempels zu Korinth. Fig. 269. Von der sogenannten Basilica zu Pästum. Fig. 270. Typus der ältern aber veredelten Säulenbildung, vom Tempel der Athena auf Aegina. Durchblick in der Richtung der Hauptaxe.

Nach Photographie.

Technik.

und dann mit der Farbe ausgefüllt; anderwärts wurde das Ornament mit dem Spitzeisen leicht aufkizziert, der Grund etwas aufgeschabt und rau gemacht, um dem Farbstoffe mehr Halt zu geben; zumeist wird die Zeichnung unmittelbar mit dem Pinsel auf den glatten Stein übertragen worden fein. In der spätern Zeit wurden die Ornamente plattförmig erhaben dargestellt und dann überdies noch durch die Farbe hervorgehoben.<sup>1)</sup>

In betreff der Farbenwahl und des dadurch bedingten Charakters scheinen drei Stile unterschieden werden zu müssen. Der älteste und ernsteste beruht auf der Verbindung von Gelb, Schwarz und einem in das Violett schillernden Rot. Der mittlere Stil der Blütezeit läßt, um eine mildere Wirkung zu erzielen, ein helles Himmelblau und ein warmes Rot vorherrschen; die spätere Zeit nahm reiche Vergoldung hinzu, was dem Streben nach Anmut und Reichtum in der jonischen und korinthischen Ordnung sehr gut entspricht.

Bevor wir uns das Aussehen eines polychromierten Tempels zu vergegenwärtigen suchen, müssen einige Bemerkungen über die Wahl der ornamentalen Motive und Formen vorausgeschickt werden. Es ist schon in der allgemeinen ästhetischen Einleitung bemerkt worden, daß sich jede künstlerische Arbeit den örtlichen Verhältnissen und Bedingungen anschließen soll, daß ferner die ornamentalen Motive eine bestimmte Richtungseinheit darstellen müssen. Es ist mithin nicht gleichgültig, was für Ornamente an Decken und Wänden oder an einzelnen architektonischen Gliedern angewendet werden, da sie eine steigende oder fallende, eine fortschreitende oder nach oben und unten neutrale Richtung ausdrücken können.

Demzufolge lassen Platte und Plättchen, wo immer sie vorkommen mögen, als Band unten und oben den Triglyphenfries abgrenzend, als Abakus auf dem dorischen Kapitell etc., nur ein schmückendes Motiv zu, welches nach oben und unten neutral einzig in der Längsrichtung eine fortschreitende Bewegung ausdrückt. Hierfür wurden sogenannte Tänen oder Bänder gewählt, welche verschiedenartige Geflechte, Verknüpfungen, Zickzacklinien u. dgl. darstellen. Am beliebtesten waren die Mäandrotänen, welche ihre Benennung von den vielfachen Krümmungen des kleinasiatischen Flusses Mäander erhielten. Auch Blattmuster und die stilisierten Meereswellen kommen an derartigen Stellen oft vor.

Das freie Schweben, wie an den Soffiten oder Unterseiten der Deckenbalken wurde durch ähnliche Bänder und Geflechte bezeichnet, welche auf der glatten Fläche aufgespannt erscheinen.

Soll das Ornament keine architektonische Funktion, sondern nur das freie Endigen und Auslaufen sinnbildlich, so wurden dafür Anthemienbinden gewählt, das ist, fortlaufende Reihen von Blumen und Blättern, Palmetten, Wasserlilien

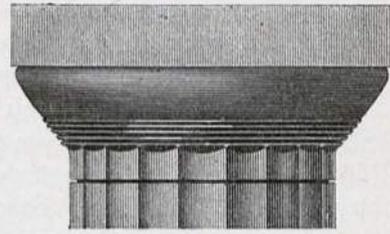


Fig. 271. Dorisches Kapitell mit Riemchen.

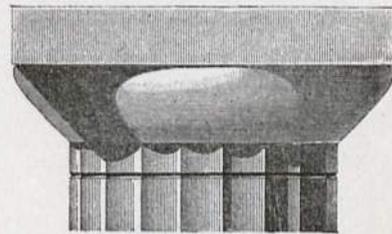


Fig. 272. Dorisches Kapitell ohne Riemchen. Nach Adamy.

Farbenwahl.

Behandlung der Motive.

Anwendung der Motive.

Tänen.

Geflechte.

Anthemien.

<sup>1)</sup> Vgl. Handbuch der Architektur, die Baustile, Baukunst der Griechen, von J. Durm, S. 121.

(ägyptischer Lotos), Akanthus und verwandtes Rankenwerk, wie folches z. B. an der Sima aufgemalt, oftmals auch aufgemeißelt wurde.

Wie wir früher gesehen, wird der Uebergang von den tragenden zu den auflastenden Gliedern durch die verschiedenartigen, steigenden und fallenden leichten und schweren Kymatien oder Wellen (Karniefe), durch Polster und Pfähle vermittelt. Ihre Aufgabe und Symbolik wird ganz besonders durch die aufgemalten Ornamente verdeutlicht. So wird der Viertelstab oder im befondern die schwere, jonische Welle mit zwei Reihen abwärts geschweifter Blätter verkleidet. Die obere Reihe setzt sich gewöhnlich aus breiten, vorne rund zuge-schnittenen Blättern zusammen, zwischen denen die ziemlich scharfen Spitzen der

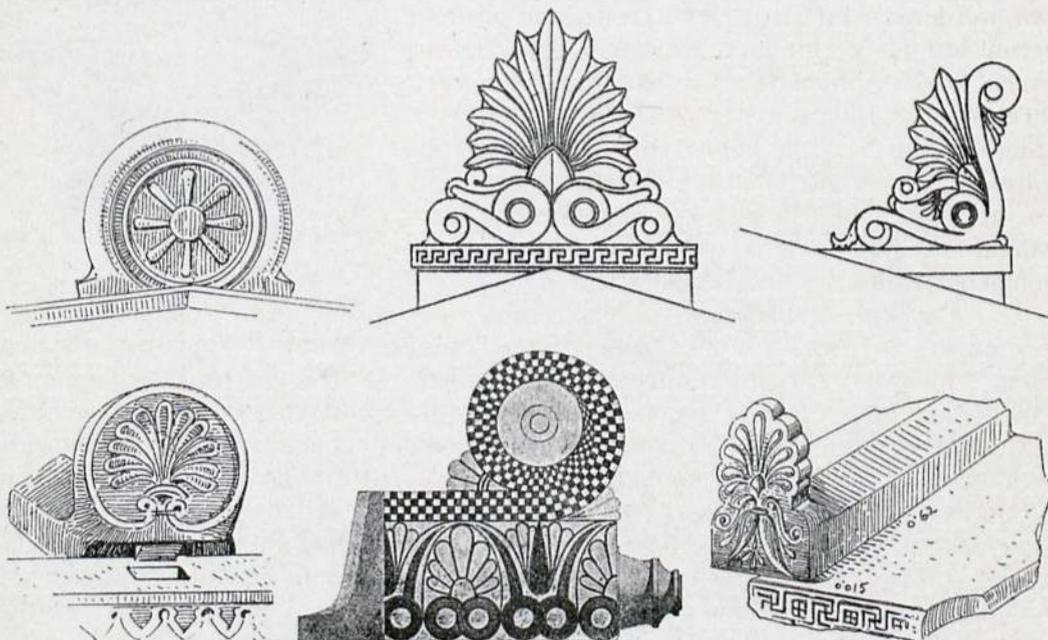


Fig. 273—278. Verschiedene Formen von Akroterien nach Le Bas, Durm etc.

untern Blätterreihe hervorreichen. Man nennt diese Verzierung gewöhnlich, jedoch unrichtig, den jonischen Eierstab, weil die äußeren Blätter, besonders wenn das Motiv plastisch herausmodelliert wird, die Aehnlichkeit mit zerfchnittenen Eiern gewinnt, obwohl dies ursprünglich gar nicht beabsichtigt war.

Das dorische Kyma oder die leichte Welle wird mit einer Reihe über-schlagender, vielfarbiger Blätter geziert, welche fast eine quadratische, an den äußern Rändern nur wenig abgerundete Form annehmen, während das lesbische Kyma mit zwei Reihen herzförmiger, spitziger Blätter geziert wird. — Bei allen drei genannten Formen des Kyma sind die Blätter abwärts gestellt, um die fallende Richtung des den Druck sinnbildenden Gliedes darzustellen; daselbe geschieht selbstverständlich auch beim dorischen Echinus. Das Umgekehrte ist der Fall im Blätterfchmuck der steigenden Welle und der Glockenleiste.

Der Rundstab erhält sehr gewöhnlich einen Schmuck von Laubwerk, der mit Bändern umwunden ist, oder von mannigfachen Geflechten, welche die hervor-quellende Kraft fest einzufchnüren scheinen; es wird dadurch die Längerichtung und die architektonische Funktion ebenso bezeichnend und klar ausgedrückt; der

runden Grundform schmiegt sich das Motiv vortrefflich an. In verwandter Art erhält der Aftragal oder das Stäbchen die Gestalt einer Spirale, eines gedrehten Bandes oder einer Perlschnur, um das Verbinden und Verknüpfen der Teile zu sinnbilden.

Wo die Innenwände der Tempel nicht in malerischen Darstellungen den großartigsten monumentalen Schmuck erhielten, da wurden sie oft mit teppichartigen Mustern verkleidet. Auch sonst sind manche Motive der Weberei entlehnt, andere der Metalltechnik, die größte Zahl jedoch der Keramik oder Thonbildnerei,

Schmuck  
der  
Wände

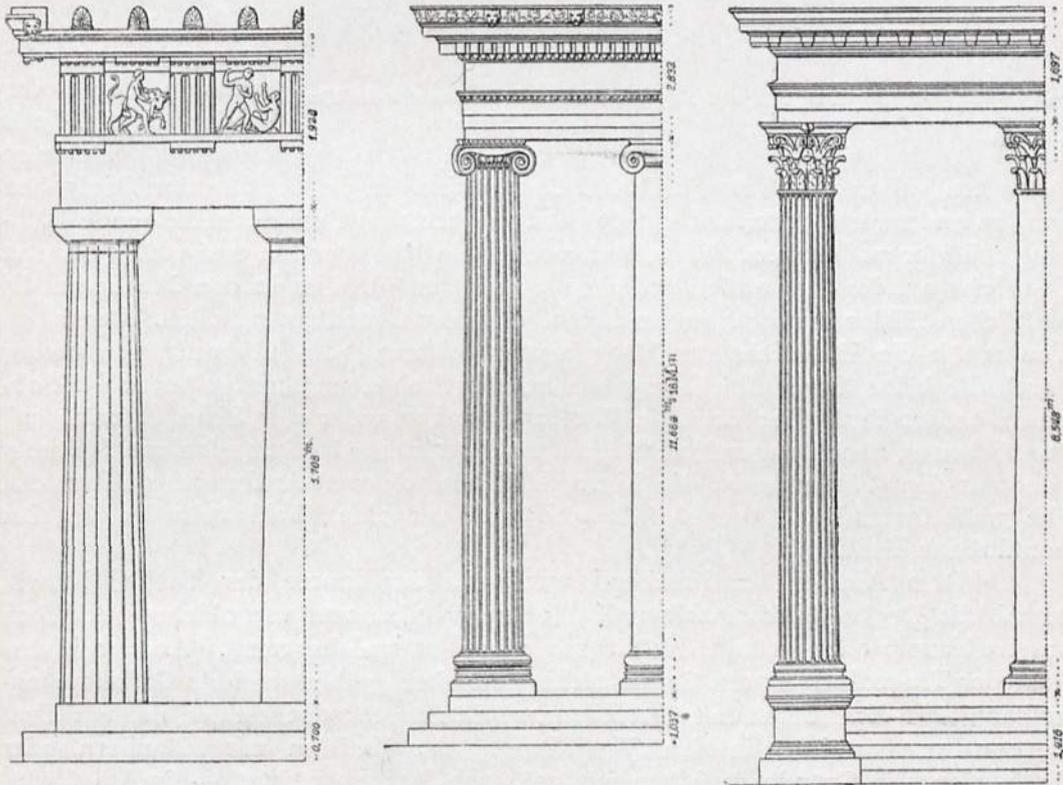


Fig. 279—281. Vergleichende Zusammenstellung der drei Ordnungen. Nach Bühlmann.

deren Werke seit den ältesten Zeiten einen reichen, aufgemalten ornamentalen Schmuck erhielten.

Nach diesen auf die Funde sich stützenden Ergebnissen ist es nicht schwer, sich im ganzen und großen ein Bild von der farbigen Erscheinung eines attisch-dorischen Tempels vorzustellen; über die Wahl der Ornamente und Farben herrscht hier und dort allerdings Unsicherheit. — Das Weiß des Marmors wird durch die Lafur oder Beizung zu einem warmen, hellen orange-gelben Ton herabgestimmt. Auf diesen allgemeinen Grundton werden an den am meisten charakteristischen Teilen die Farben aufgesetzt. An den Deckplatten der Kapitelle läuft ein schöner, in einem fatten Rot ausgezogener Mäander herum. Am Echinus hängt, um den Druck zu sinnbilden, eine Reihe himmelblauer, rotgerippter und goldumfäumter Blätter herab, oder ein Kranz von Anthemien betont die aufsteigende Richtung. Die Ringe sind als rote und goldene Bänder

Polychromie  
am  
Parthenon

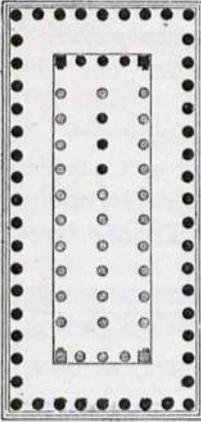


Fig. 282 und 283. Grundriß und Inneres der Basilika in Pästum. Nach V. Laloux.

charakterisiert. Am Epistyl oder Hauptbalken glänzen goldene Schilde und Inschriften. Das Plättchen, welches zum Frieße überleitet, ist wieder durch einen Mäander belebt. Das Leistchen der Tropfenregula hat die hellblaue Farbe der Triglyphen und ist mit abwärts gerichteten

Palmetten geziert, die Tropfen selbst sind golden. In die Schlitze der Triglyphen wurden anderwärts hohe, aufragende Blumen gezeichnet, um deren steigende Richtung schärfer zu betonen. Oben läuft wieder ein Mäander hin und eine goldene Perlschnur, die dem attisch-dorischen Stile eigen ist. Um in den Metopen die plastischen Bilder hervortreten zu lassen, wird der Grund rot gehalten. Denselben Ton erhält die Untersicht der Hängeplatten, während die Dielenköpfe wieder durch die blaue Farbe der Triglyphen hervorgehoben und mit goldenen Pflöckchen besetzt sind. Der dorische Wellenkarnies unter der Sima ist reich mit buntfarbenen, überschlagenden Blättern, das Plättchen darüber mit einem Mäander oder mit dem Wellenmotiv, die Sima selbst mit goldenen Anthemien geschmückt. Die wasserspeienden Löwenköpfe waren bald vergoldet, bald bekamen sie eine buntfarbene Fassung.

Inneres der Tempel.

Dem Außern entsprechend war auch das Innere der Tempel bemalt, zumal die Decke. Die einzelnen Kassetten wurden von vergoldeten Perlstäben auf tiefblauem oder grünlichem Grunde umrahmt und begrenzt. An der Untersicht der Tragbalken waren farbenreiche, besonders gelb nuancierte Geflechte aufgespannt, die Kymatien mit überfallendem Blätterwerk überkleidet, die vertikal lagernden Flächen in den Vertiefungen der Kassetten mit Mäandern oder Anthemien, die Gründe derselben mit goldenen Sternen besetzt. — In Athen und andern Städten gab es Heiligtümer, deren Decken über und über in Gold strahlten oder kunstvolle Einlagen mit edlen Metallen, Schmelzwerk, mit Elfenbein und Mosaik hatten. — Denkt man sich die monumentale Wandmalerei und die plastischen Gebilde, die aus Gold und Elfenbein zusammengesetzten Götterstatuen, die kostbaren Weihgeschenke jeder Art und Form hinzu, so stellte der griechische Tempel die schönste Vereinigung und innigste Verbindung der drei bildenden Künfte dar; jede einzelne hob die Werke der Schwesterkünste und wurde ihrerseits durch sie gehoben.

Die Denkmale aller drei Ordnungen erhielten einen derartigen polychromen Schmuck. Ihrem Charakter entsprechend scheint in dem jonischen und korinthischen Stile eine hellere Farbenstimmung, besonders eine reiche Verwendung des Goldes vorgeherrscht zu haben.

## VIII. DIE DENKMALE DER GRIECHISCHEN BAUKUNST.

## I. Die Epochen.

Es ist, seitdem G. Semper das Beispiel gegeben, Übung geworden, die Geschichte der klassischen, griechischen Architektur in fünf Epochen einzuteilen, was in mancher Hinsicht große Vorteile bietet. Für unsere Zwecke ist es angemessener, die Denkmale in weniger, das ist, nur in drei Klassen auszuscheiden. Die Dreiteiligkeit entspricht zudem dem Entwicklungsgang aller großen Kunstperioden, der Zeit der Vorbereitung, der Zeit der Blüte und der Zeit des allmählichen Niedergangs und Verfalls. Es liegt ferner im Interesse eines klaren, einheitlichen Einblicks und Ueberblicks gegenüber einer Kunstperiode, eine solche Einteilung zu wählen, welche in allen drei bildenden Künsten durchgeführt werden kann, und die auch in der Geschichte der beiden redenden Künste gewöhnlich angewendet wird. Bei den Griechen ist dies nicht nur möglich, sondern entspricht genau dem geschichtlichen Verlaufe.

Demzufolge unterscheiden wir drei Perioden.

Erste Periode: von der Einführung der Olympiaden bis zu den Perferkriegen, 776—500 v. Chr.; es ist die Zeit der Vorbereitung und Bildung oder des archaischen,<sup>1)</sup> altertümlichen Stils.

Erste Periode.

Zweite Periode: Vom Beginne der Perferkriege bis zum Beginne der macedonischen Herrschaft, 500—338; es ist die Zeit der Blüte oder des vollendeten Stils, das Zeitalter des Perikles.

Zweite Periode.

Dritte Periode: Vom Beginne der macedonischen Herrschaft bis zur Unterjochung Griechenlands durch die Römer, 338—146; es ist die Zeit der

Dritte Periode.

Nachblüte und des einreißenden Verfalls, oder das hellenisch-alexandrinische, oder kurzweg hellenistische Zeitalter, wie es gewöhnlich genannt wird. Wie früher gelegentlich bemerkt wurde,

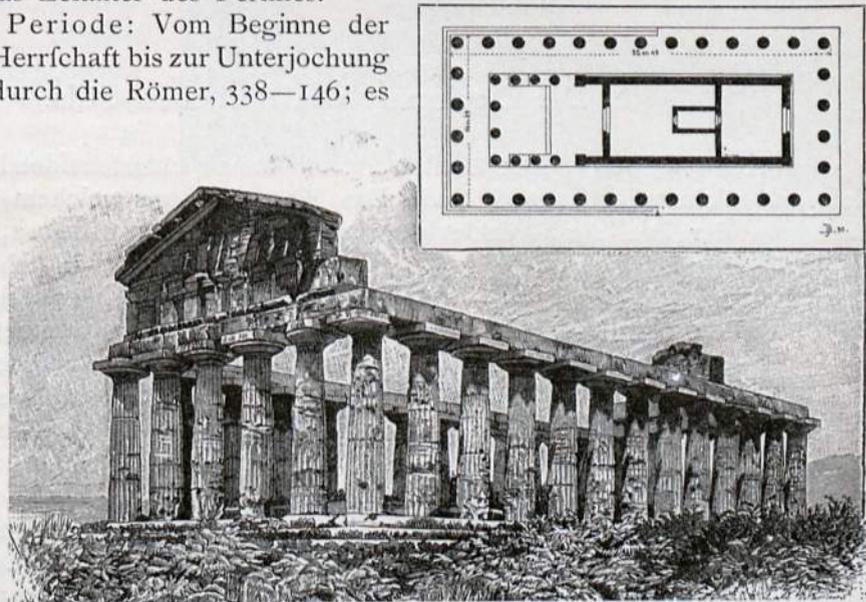


Fig. 284 u. 285. Grundriß und Ansicht des Demeter-Tempels in Pästum. Nach V. Laloux.

<sup>1)</sup> «Archaifch» ist Beiwort für dasjenige, das wirklich dem hohen Altertum angehört; «archaifisch» bezeichnet die künstliche Nachahmung altertümlicher Züge. In ähnlichem Unterschied zu «hellenifch» wird «hellenifistisch» in der griechifchen Kunstgefchichte zur Bezeichnung der eigentümlichen Stilwandlung im alexandrinifchen Zeitalter verwendet.

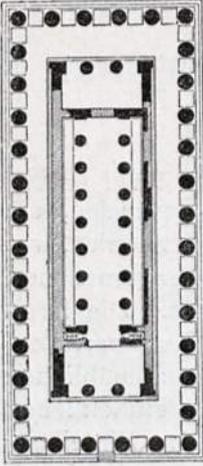
Vierte  
Periode.

Fig. 286. Grundriß  
des Poseidontempels  
in Pästum.  
Nach V. Laloux.

entstand in dieser Periode eine fast unübersehbare Zahl großartiger Profanbauten, veranlaßt durch die Eroberungen und Gründungen Alexander des Großen und der Diadochen in Alexandria, Antiochia u. f. f. Durch die Bekanntschaft mit dem Orient und die Anbahnung einer Art Weltbürgertums lief die Kunst vielfach in neue Bahnen ein und suchte neue Mittel und Formen. Ueberreste sind aber äußerst wenige bekannt. Dagegen können wir auf die Architektur der Römer verweisen, welche unmittelbar das Erbe der Diadochenzeit antrat und sich aneignete.

Man könnte eine vierte Periode unterscheiden, das hellenisch-römische Zeitalter, welches bis zum Kaiser Hadrian reichen würde. Allein diese Zeit fortgesetzter Auflösung wird füglich zur Geschichte der römischen Architektur gezogen.

Da es gar nicht in den Zwecken dieses Buches liegt, eine nur irgendwie vollständige oder erschöpfende Einzelkenntnis der Kunstdenkmäler zu vermitteln, so muß es genügen, wenn die vorzüglichsten oder durch die Ueberreste merkwürdigsten Vertreter einer Gattung oder Epoche aufgeführt werden. Auch die Beschreibung wird kurz gehalten, weil eine genaue Angabe des Details nur für den Fachmann berechnet sein kann. — Ein anderer Umstand darf nicht übersehen werden, daß wir fast von keinem Baudenkmal Süditaliens, Siziliens, Kleinasiens und nur von wenigen im eigentlichen Griechenland bestimmte Anhaltspunkte über die Zeit des Entstehens besitzen oder über ihre Identität mit Bauten, von denen alte Schriftsteller reden. Es ist daher oft sehr schwierig, einzelne Denkmale einer bestimmten Periode einzureihen.

## 2. Die Denkmale des dorischen Stils.

Erste  
Epoche.  
Kenn-  
zeichen.

Erste Epoche. Die ältesten Bauten haben unterscheidende Merkmale an sich, an welchen sie kenntlich sind. Das Material, aus welchem sie errichtet, ist Kalkstein, der mit Stuck verkleidet wurde. — Das Krepidoma, der Unterbau,



Fig. 287. Ansicht des Poseidontempels in Pästum.

ist sehr hoch. Während die klassische Architektur ein richtiges und schönes Verhältnis zum Ganzen anstrebte und sich deshalb mit zwei oder drei, höchstens vier Stufen begnügte, wurden früher oft fünf und sechs und mehr angeordnet. — Der Grundriß der Cella oder des Tempelgemaches mit dem Pteroma und dem Unterbau stellt

eine langgestreckte, schmale Anlage dar, welche in drei gefonderte Gelasse gegliedert ist, die kleinere Vorhalle, woraus später der Pronaos sich entwickelte, der große Hauptraum oder das Heilige, und endlich das Allerheiligste, ein kleines Gemach mit dem Bilde der Gottheit, die spätere offene Halle des Opisthodomos. Man vergleiche den Grundriß des mittleren Burgtempels in Selinus mit dem des Parthenons.

Die Säule erscheint schwerfällig, wuchtig, gedrungen, kurz; die Entasis ladet zuweilen so stark aus, daß der Schaft ein sackartiges Aussehen gewinnt wie an einem Tempel in Assos und an der Basilika in Pästum, oder dieselbe fehlt wie an einem Tempel in Korinth, wo infolgedessen die Säule starr und leblos erscheint. (Fig. 268—270.) An manchen Tempeln, besonders in Unteritalien und auf Sizilien, besitzt die Säule einen tief eingeschnittenen, mit Astragalen, Blättern und ähnlichen Ziergliedern geschmückten Hals. Der Echinus zeigt eine weit ausladende, bald sehr flache, bald voll und weich geschweifte Linie. Der Architrav ist höher als der Fries, das Gebälk schwer und drückend. — Das Schema der einzelnen Formen ist überhaupt noch nicht festgestellt, daher mannigfache Ausnahmen, Mängel oder mehr noch Zusätze, allerlei Zierglieder gegenüber der späteren Regel für die dorische Ordnung.

Einer der meist charakteristischsten Tempel für die Frühzeit ist der Demetertempel in Pästum. Pästum, früher Posidonia, lag an der Westküste Lucaniens in Unteritalien oder Großgriechenland, eine Kolonie des dorischen Sybaris. Unter der Herrschaft der Römer wurde es latinisiert. Schon zur Zeit des Augustus wegen seiner ungefundenen Lage verödet, fand es 871 n. Chr. durch die Sarazenen seinen völligen Untergang. Noch ragen die Ruinen von drei gewaltigen Bauwerken, den Tempeln der Demeter und des Poseidon und der sogenannten Basilika, aus der Ebene auf. — In den Einzelbildungen dem Demetertempel verwandt ist die sogenannte Basilika, (Fig. 282 und 283) ein Peripteros von 9 zu 18 Säulen. Im Grundriß hat der Bau das Eigentümliche, daß die Zahl der Säulen an den Schmalseiten eine ungerade

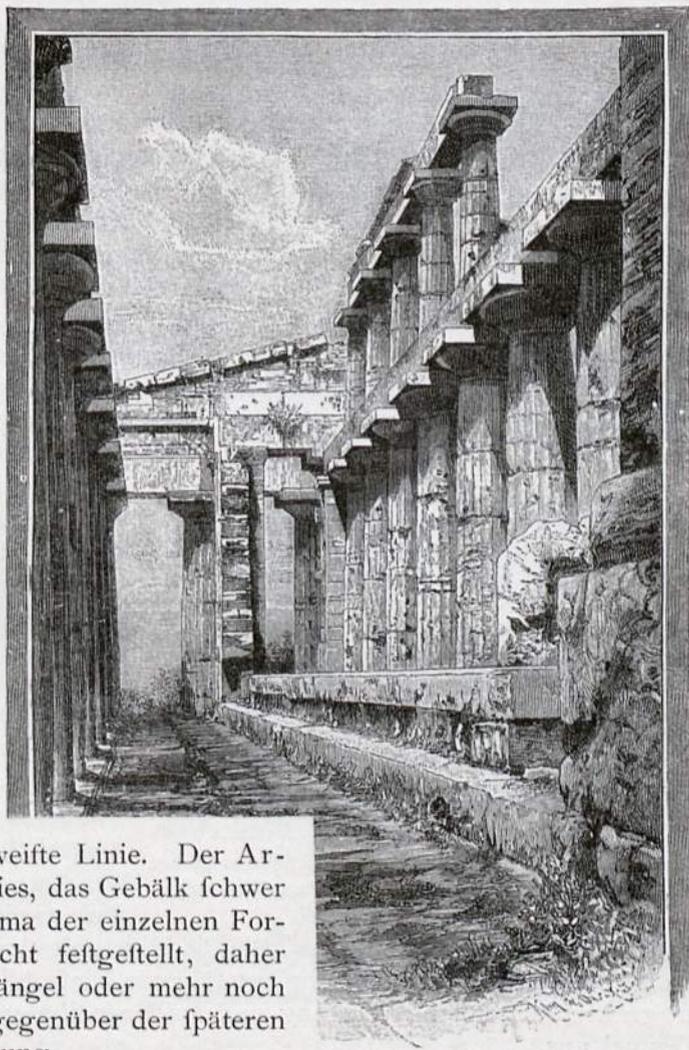


Fig. 288. Inneres, linke Seitenhalle, vom Poseidontempel in Pästum.

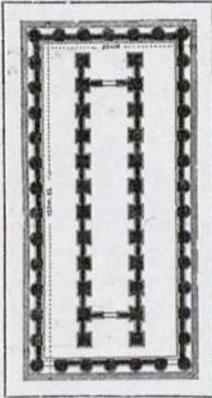
Pästum.

Die Basilika.

ist, und daß sich mitten durch die geräumige Cella eine Säulenreihe hinzieht, nach Sempers Vermutung als Dachträger, statt der spätern gedoppelten Säulenreihen. Pausanias berichtet von der korkyräischen Halle in Elis, deren Dach von einer mittleren Mauer gestützt wurde. Auch hier ist der Säulenumgang noch erhalten.<sup>1)</sup>

Tempel  
der  
Demeter.

Am Tempel der Demeter (Fig. 284 und 285), einem Peripteros von 6 zu 13 Säulen, 14,25 m breit und 32,25 hoch, ist das Vorgemach bereits in eine lange Vorhalle aufgelöst. Für das Bild der Gottheit war in den mittleren Hauptraum vor dem Opisthodomos ein eigenes Gelaß eingebaut. Die lotrecht stehenden Säulen haben eine sehr starke Schwellung, der Säulenhals ist mit überfallenden Blättern geschmückt, der Echinus weit ausladend, die Triglyphentafeln schmal, der Giebel sehr hoch. Noch steht das Pteron mit Teilen der Giebel.



Der  
Poseidon-  
tempel.

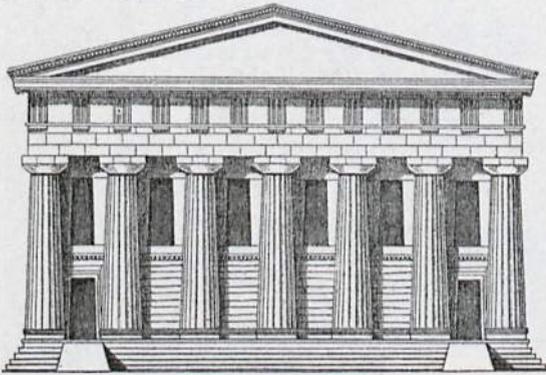


Fig. 289 u. 290. Grundriß und Rekonstruktion des großen Zeustempels in Akragas. Nach Brockhaus Bilderatlas.

Um die Mitte des sechsten Jahrhunderts entstand das dritte Baudenkmal in Pästum, der Poseidontempel (Fig. 286 bis 288), ein Peripteros von 6 zu 14 Säulen, 58,01 m lang, 26,25 breit. Er gehört zu den Bauten, welche den Uebergang zum fertigen dorischen Stil kennzeichnen. Während einzelne Bildungen, wie die kurzen, stämmigen, stark verjüngten Säulen, das weit ausladende Kapitell, der hohe und schwere Architrav und Fries, den Charakter der Frühzeit an sich haben, zeigen andere einen entwickelten Formenfinn, so der Schwung des Echinus und die schöne Verhältnismäßigkeit der Teile. Im Innern bilden zwei Doppelsäulenreihen ein schmales, langes Mittel- und zwei Seitenschiffe, letztere waren doppelgeschoffig; Treppen neben dem Eingange führen zu den obern Galerien. Der Tempel gehört zu den besterhaltenen des Altertums; er ist der einzige, welcher für die Konstruktion bei zwei übereinander angeordneten

Säulenstellungen ein Beispiel liefert. Die Harmonie der Verhältnisse, die großartige, strenge Ruhe und die sich selbst genügende Einfachheit verliehen ihm eine großartige architektonische Wirkung und zeichnen ihn vor den meisten der sizilischen Tempel aus.

Selinus.

Selinus in Sizilien weist die malerischen Ueberreste von sechs Peripteraltempeln auf, drei auf dem westlichen Hügel, auf der Burg, drei auf der östlichen Höhenfläche in der Stadt. Vier gehören diesem Zeitraume an. Zu den merkwürdigsten gehört der früher genannte mittlere Burgtempel, ein Peripteros von 6 zu 17 Säulen mit der archaischen Dreiteiligkeit auf vierstufigem, an der Frontseite neunstufigem Unterbau. Die Säulen sind Monolithen, die Metopen mit merkwürdigen Reliefbildern geschmückt, die Gesimsteile schwer und stumpf. — Aus etwas späterer Zeit stammt der große Zeustempel, der nördlichste der Stadt-

<sup>1)</sup> Das Entstehen der beiden genannten Bauten wird statt in die Frühzeit von einigen in die Periode des Verfalls angesetzt, was kaum richtig ist.

tempel, ein Pseudodipteros von 8 zu 17 Säulen, einer der größten Tempel des Altertums. Ueber einem zweistufigen Krepidoma ragen die gedrungenen Säulen mit starker Verjüngung ohne Entasis auf. Der Bau wurde nie vollendet; nur zwei Säulen haben fertige Kannelüren; ausgearbeitete Säulentrommeln von 2,40 m Durchmesser und 3 m Höhe liegen heute noch in den nahen Kalksteinbrüchen von Campobello.

Zu den schwerfälligsten Bauten zählte der Artemistempel in Syrakus, ein Hexastylos, Peripteros, «ein Specimen übertriebenster dorischer Wucht und Kraftfülle»<sup>1)</sup>, und der dorische Tempel in Korinth, ein Peripteros von 6 zu 15 Säulen; an beiden Bauwerken sind die Säulen sehr eng gestellt, dort mit äußerst geringer Entasis, hier ohne Schwellung; von beiden stehen nur noch wenige Säulen. Auch Metapontium an der Ostküste Lucaniens hat Ruinen von zwei Tempeln.

Zweite Epoche. Die Denkmale der Blütezeit verkörpern vor allem das Streben, den Bauten die Weihe und Würde edler, monumentaler Größe zu geben. Dies hat man auch erreicht, indem in der Konstruktion und architektonischen Dekoration alles entfernt wird, was nicht notwendig ist, so alle die verschiedenen Zierglieder, wovon die Frühzeit ergiebigen Gebrauch machte; indem ferner die tragenden und stützenden Glieder weniger wuchtig, die lastenden und aufliegenden leichter gebildet werden. Charakteristisch ist der stramm, fast in gerader Linie ansteigende, dann elastisch gegen den Abakus umbiegende, spannkraftige, wenig ausladende Echinus. Ebenso charakteristisch ist «die mehrfache Wiederholung kreisförmiger Einschnitte, die in geringer Entfernung unter dem Auslauf der Kanäle die Säule durchschneiden und eine dem Auge wohlthuende Cäsur bilden, ohne die auftretenden Linien der Kanäle in störender Weise zu unterbrechen. Diese zwei- oder dreifachen Einschnitte sind sichere Kennzeichen der Gruppe, die uns hier beschäftigt.»<sup>2)</sup>

Zu den an Tempeln reichsten Städten gehörte Akragas (Girgenti) an der Südküste Siziliens, es zählt jetzt noch Ruinen von sieben dorischen Tempeln. Besonders Interesse verdienen die Tempel des Zeus, der Concordia und derjenige der Juno Lacinia. Der erste (Fig. 289—291) gehörte zu den Riefenanlagen des

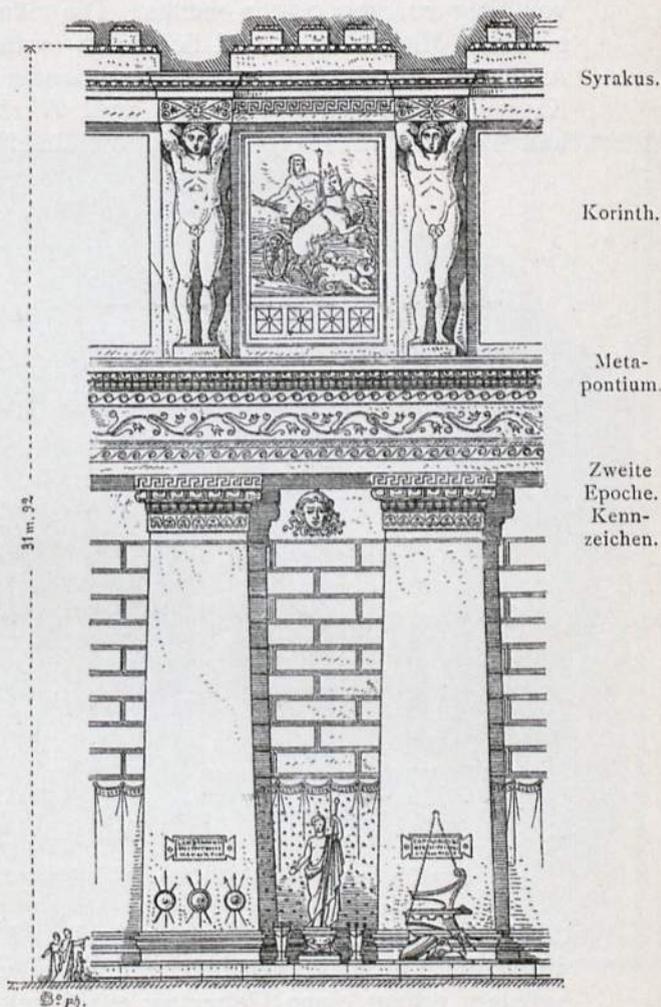


Fig. 291. Innere Wandgliederung des Zeustempels in Akragas. Nach Durm.

<sup>1)</sup> Semper, Stil 2. Bd. S. 405. — <sup>2)</sup> Semper l. c., S. 408.

Altertums. Der Grundriß stellt einen Pseudoperipteros von 7 zu 14 Säulen dar. Da sich an den Schmalseiten die mittlere Halfsäule an der Stelle an die Cellamauer anlehnt, wo sonst der Eingang zu sein pflegt, so mußten die Thore seitlich angebracht werden. Die Kolossalität des Ganzen ergibt sich aus den Maßen einzelner Bildungen. Ein Mann konnte sich bequem in die Kannelüren hineinstellen, da sie von Steg zu Steg 0,55 m messen. Die Säulentrommeln selbst bestanden aus eingelegten Mittelstücken und sich rings einfügenden Keilstücken. Der 3,20 m hohe Architrav setzte sich aus drei übereinander liegenden Steinbalken zusammen, die Kapitelle ohne den Abakus aus zwei Werkstücken, von denen jedes 15,3 cbm Inhalt hat. Im Innern gliederten Wandpfeiler die Mauern, darüber trugen alter-



Fig. 292—294. Grundriß, Aufriß und Rekonstruktion des Athenetempels auf Aegina. Nach Laloux.

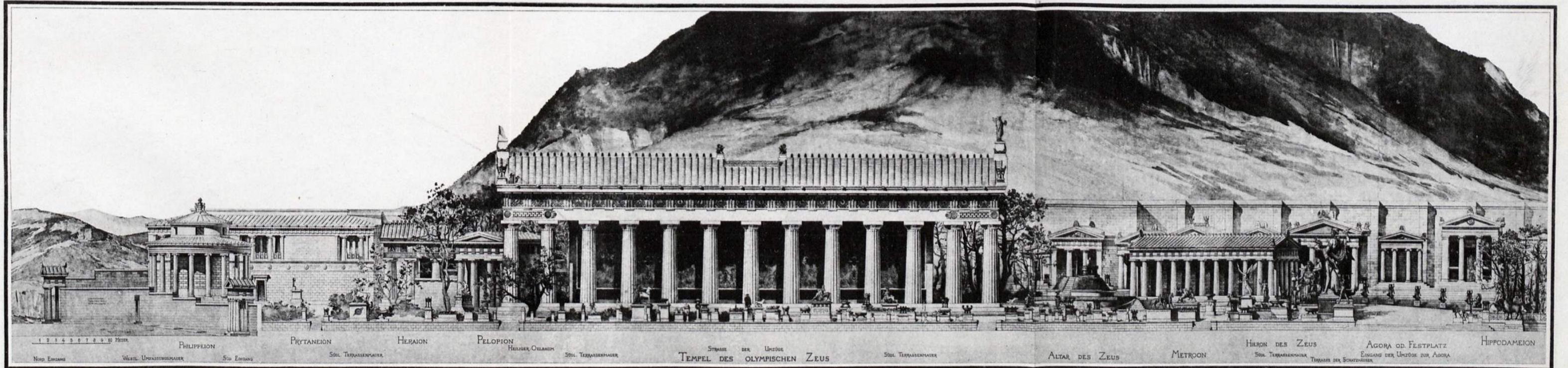
tümlich entworfene Atlanten die Decke. Die Eroberung der Stadt im Jahre 406 durch die Karthager verhinderte die Vollendung des Tempels, der aus Muschelkalkstein erbaut einen Ueberzug aus Stuck erhalten mußte.

Akragas.

Der Concordiatempel ist ein mäßiger Peripteros von 6 zu 13 Säulen. Im spätern Mittelalter zu einer christlichen Kirche benützt und teilweise umgebaut, 1788 restauriert, gehört er zu den besterhaltenen Tempeln. — Der in edeln Formen gebaute Tempel der Juno Lacinia war gleichfalls ein Peripteros von 6 zu 13 Säulen. Noch stehen 16 Säulen mit Teilen des Architravs und des Frieses.

Von den seinuntischen Tempeln tragen zwei, der südliche Burgtempel, von dem aber keine vollständige Säule mehr vorhanden, und der südlichste Tempel in der Stadt, ein Peripteros von 6 zu 15 Säulen, die Merkmale des ausgebildeten Dorismus. Am letzteren sind besonders die Reliefs, welche in die Metopen der Schmalseiten eingefügt waren, merkwürdig (jetzt im Museum zu Palermo), da sie den vollendeten Skulpturstil darstellen; die nackten Teile sind aus weißem Marmor geschnitten, das übrige aus dem porösen Kalkstein.

# RESTAVRATION DER ALTIS VON OLYMPIA



V. Laloux del.

Nach „Restauration d'Olympie“ par Victor Laloux et Paul Monceaux. — Paris, Maison Quantin.



Auf einem hohen Felsenvorsprung der Insel Aegina erhob sich der Tempel der Athene (Fig. 292 bis 295), ein Peripteros von 6 zu 12 Säulen. Das Innere wird durch je zwei übereinander angeordnete Säulenreihen in drei Schiffe geteilt. Die Giebelfelder waren mit merkwürdigen Gruppen, der Scheitel des Giebels mit einer Palmette und zwei weiblichen Figürchen, die Ecken mit Greifen geschmückt. Diese plastischen, aus weißem Marmor gefertigten Arbeiten befinden sich in München; der Tempel selbst war aus Kalkstein gebaut, mit Stuck verputzt und reich bemalt. Es dürfte übrigens der Bau des Tempels in den ersten Zeitraum veretzt werden.

Drei Stätten sind auf dem griechischen Festlande in religiöser, politischer, nationaler und kunstgeschichtlicher Beziehung vor allen andern bedeutungsvoll, Olympia, Delphi und Athen mit der Akropolis.

In Olympia wurden, während eines Zeitraums von über tausend Jahren, zu Anfang jedes fünften Jahres die großen nationalen Spiele zu Ehren des Zeus gefeiert. Der Mittelpunkt des großartigen Festlebens war der heilige Hain, die Altis, welcher von Mauern abgegrenzt war. (Fig. 297.) In seinem Bezirke befanden sich Tempel, Heiligtümer, Altäre, Standbilder, Denkmäler, Weihegeschenke ohne Zahl. Dazu kam eine Menge von Profanbauten, welche die Spiele und die Festversammlung forderten, Stadien, Gymnasien, Palästre, Schatzhäuser, Hallen, Buleuterien, u. f. w. Die Zahl der Denkmäler wuchs von Olympiade zu Olympiade. Seitdem Griechenland eine Beute der Römer geworden, nahm das ganze Weltreich an den Spielen teil. Erst

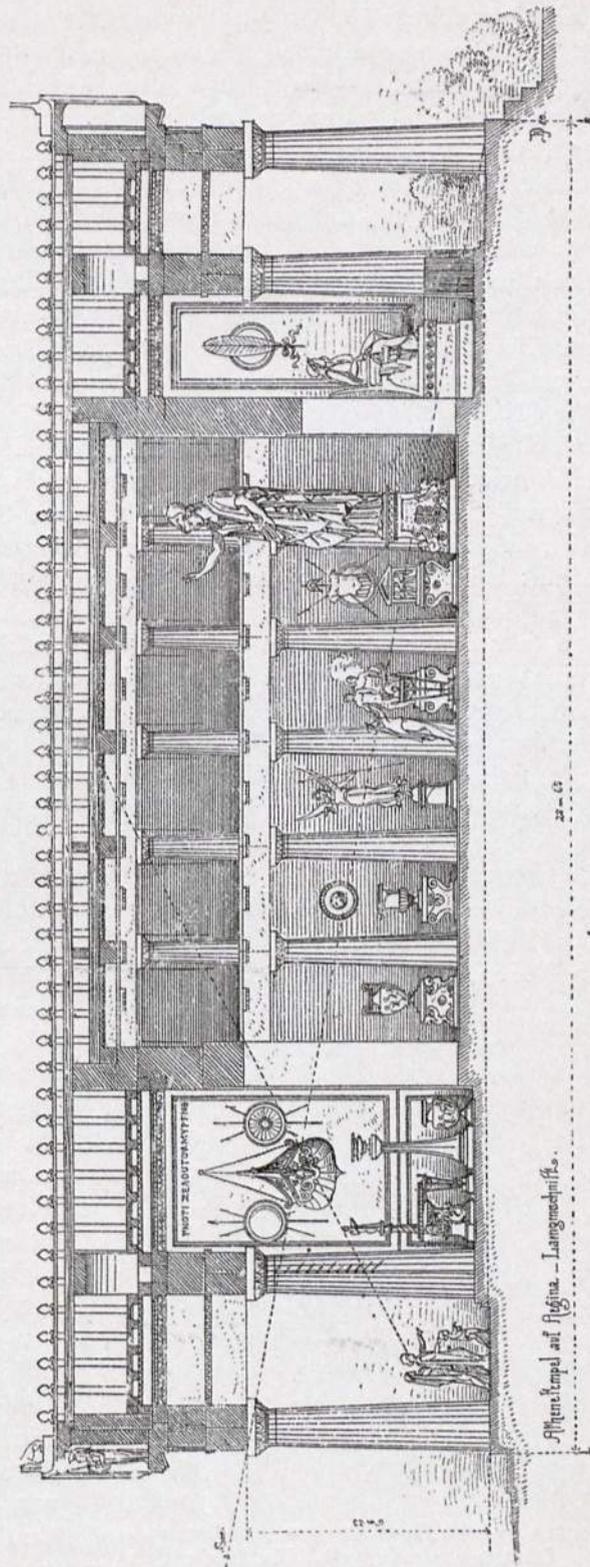


Fig. 295. Rekonstruierter Längenschnitt des Athentempels auf Aegina. Nach Durm.

im vierten nachchristlichen Jahrhundert hörte die regelmäßige Abhaltung der Spiele auf; im Jahre 394 hob sie Theodosius auf.

Schickfale.

Als gegen das Ende des vierten Jahrhunderts die nordischen Wandervölker in Griechenland eindringen, fiel schon ein Teil der Festbauten der Not zum Opfer, indem aus ihren Steinen ein fester Schutzwall aufgeführt wurde, auch schön geschnittene Bauglieder und plastische Werke wurden eingemauert. In der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts warfen zwei Erdbeben den Zeustempel und andere Denkmale um. Dann begruben die Erdmassen des nördlich anstoßenden Kronion-Hügels infolge eines Bergrutsches mehrere Bauten und Standbilder. Als wenn dieses alles noch nicht genügt, trat das Flüßchen Kladeos an der Südseite über seine Ufer und führte eine etwa meterhohe Sandschicht verwüstend über die angrenzende Landschaft. Ueber den Trümmern Olympias entstand nun ein christliches Dorf, dessen Hütten zum größten Teile aus antiken Beutestücken gebaut wurden. Im folgenden Jahrhundert trat die letzte Katastrophe ein; der Kladeos verließ wiederum sein Bett und begrub, was von Olympia noch sichtbar war, in Sand und Schutt in einer Höhe von vier bis fünf Meter. Im Südosten wälzte der größere Alpheios, welcher hierauf den Kladeos aufnimmt, seine Wasser heran und half mit beim Zerstörungswerk.

Ausgrabungen.

Schon Winkelmann, geleitet von der Ansicht, die Elementarereignisse müßten einen sehr großen Teil von Kunstwerken verschüttet haben, regte den Gedanken an eine Ausgrabung Olympias an. Im Jahre 1829 unternahm eine französische Expedition beim Zeustempel Nachforschungen. In neuester Zeit griff Ernst Curtius den Gedanken wieder auf, der deutsche Reichstag bewilligte die Geldmittel, und so wurde seit 1874 in sechs Winterhalbjahren unter der Leitung von Archäologen und Architekten Olympia aus einer sechs Meter hohen Schicht von Schutt, Sand und Erde ausgegraben. Das Ergebnis, zumal an plastischen Funden, entsprach keineswegs den Erwartungen; in archäologischer und besonders auch architektonischer Hinsicht führten die Arbeiten zu den kostbarsten Ergebnissen. — Der Zeustempel (Fig. 296), ein Peripteros von 6 zu 13 Säulen, wurde im 5. Jahrhundert von dem Eleer Libon aus Muschelkalk erbaut und mit feinem weißen Stuck überkleidet.

Zeustempel.



Fig. 296. Mosaik-Bruchstück aus dem Pronaos des Zeustempels in Olympia. Nach Laloux.

Seine Breite betrug 27,66, die Länge 86,25, die Höhe der Säulen 10,43 m. Die Giebsfelder waren mit merkwürdigen Skulpturen geschmückt, worüber die Geschichte der Plastik Aufschluß geben wird. Das Innere gliederte sich durch Säulenreihen in drei Schiffe mit Seitengalerien. Der Pteronboden beim Eingang in Osten war mit einem bunten prächtigen Marmorbeleg gepflastert, der Pronaos mit Mosaik griechischen Stils, Tritonenmotive, von Palmetten und Mäandern umsäumt, darstellend. Die Decke war von Holz. Im langen, schmalen Mittelschiffe war die kolossale von Phidias gearbeitete Wunderstatue des Zeus aufgestellt. Zwischen den Säulen im Innern und im Pteron standen





DIE AKROPOLIS VON ATHEN. (Rekonstruktion von G. Rehlender.)

Nach Jäger, Weltgeschichte. Leipzig, Velhagen und Klasing.

1) Parthenon. 2) Erechtheion. 3) Propyläen. 4) Tempel der Nike apteros.

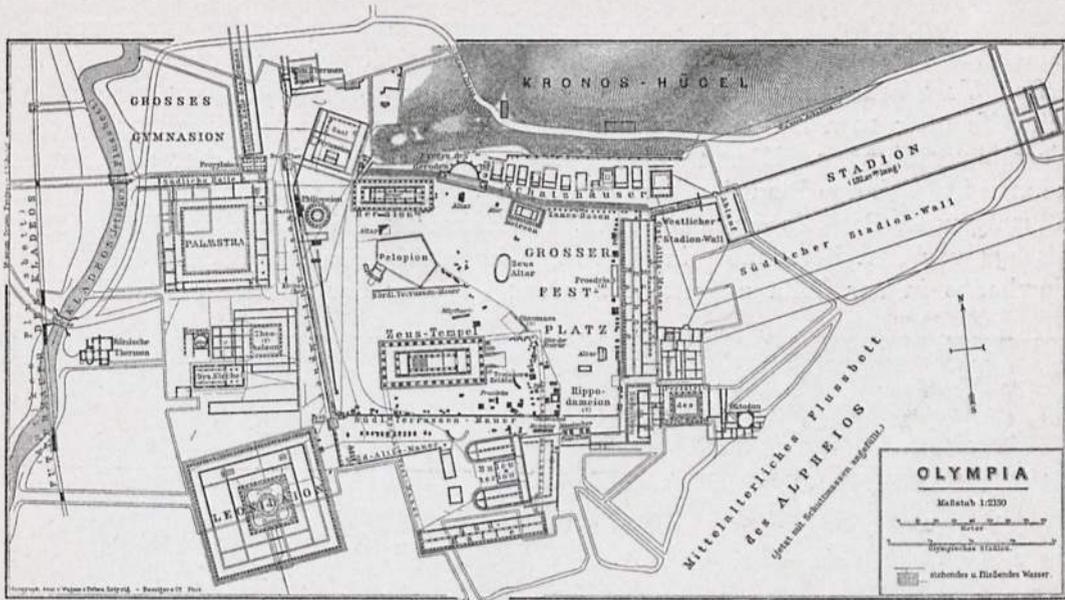


Fig. 297. Plan von Olympia. Nach der Zeichnung von Dörpfeld.

koftbare Weihgefchenke und Bilder. Pausanias, welcher den Tempel beschrieb, wird nicht müde von den Herrlichkeiten zu reden, die in ihm strahlten und ihn umgaben, und doch fah er ihn erft, nachdem die Tage des höchsten Glanzes längst vorüber waren.

Von den übrigen Heiligtümern, deren Ueberreste die Ausgrabungen bloßgelegt, ist besonders das Heräon bemerkenswert, ein der Hera geweihter Peripteros von 6 zu 16 Säulen, vielleicht der älteste griechische Tempel, von dem wir bestimmte Kunde haben. Vieles scheint dafür zu sprechen, daß wichtige konstruktive Teile ursprünglich von Holz waren, wie die Säulen. — Die Schatzhäuser der einzelnen Staaten folgen im Grund- und Aufriß demselben Schema: eine Cella mit zwei Säulen beim Eingange zwischen Antenwänden. Für die Anlage der Profanbauten bieten die Ueberreste die mannigfachsten Anhaltspunkte.

Heraion.

In Delphi haben die französischen Ausgrabungen keine reiche Ausbeute geliefert. Sein dorischer Prachttempel und die übrigen Bauten sind nur aus den Beschreibungen der Alten, besonders des Pausanias, bekannt.

Delphi.

Die attisch-dorischen Baudenkmale. Die unterscheidenden Merkmale des attisch-dorischen Stils sind schon früher angegeben worden. Die Schönheit der Verhältnisse und die Milderung der strengen Gebundenheit und Einfachheit sind besonders charakteristisch. Dazu kommt, daß die Mehrzahl der Bauten in weißem Marmor ausgeführt wurden, was die Verkleidung mit Stuck überflüssig machte und den Auftrag der Farbe unmittelbar auf das Baumaterial ermöglichte.

Attisch-dorische Bauten.

Faßt in der Mitte des alten Athen, im Südwesten der neuen Stadt, ragt etwa 60—70 m hoch ein steiler Kalkfelsen empor, dessen Höhenfläche in der geschichtlichen Zeit einzig dazu bestimmt war, die Heiligtümer der Götter mit zahlreichen Standbildern und Denkmälern zu tragen, es ist die Akropolis von Athen. (Fig. 298. Vgl. auch Einschaltbild.) Gegen den südlichen Abhang zu erhob sich der schönste griechische Tempel, das Heiligtum der Pallas Athene, der jungfräulichen Schutzgöttin Athens, der schon oft genannte und hinlänglich geschilderte

Akropolis in Athen.

Parthenon. Parthenon. Der ältere, wahrscheinlich von den Peisistratiden begonnene und vor seiner Vollendung in den Perferkriegen verwüstete Tempel lag mehr ostwärts. Die ersten Vorarbeiten zum Neubau unternahm Kimon durch die Ausführung der teilweise über 10 m hohen, nach ihm benannten Stützmauer und durch bedeutende Terrainausfüllungen. Kimon entwarf auch einen Grundriß, welcher noch zu erkennen ist (Vgl. den Plan der Akropolis) und von den Grundlinien der spätern Ausführung unter Perikles etwas abweicht. Die Zeit dieses Baues wird auf die Jahre 447 bis 434 vor Chr. berechnet; im Jahre 438 konnte bereits das Bildnis der Athene Parthenos in der Cella aufgestellt werden; 435 war der Hinterraum als Schatz-

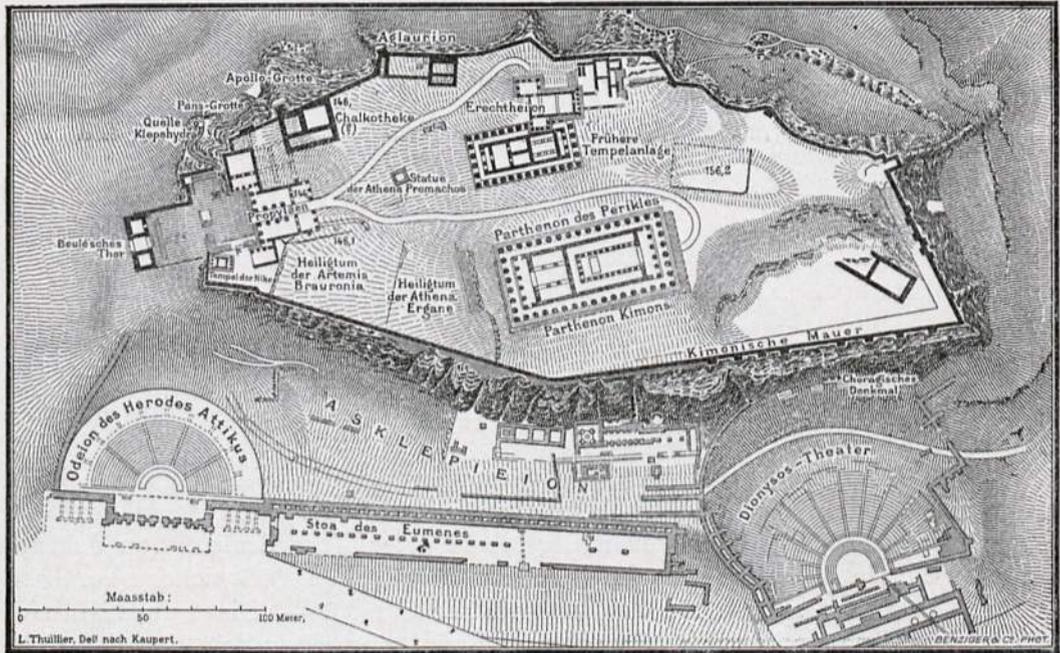


Fig. 298. Plan der Akropolis von Athen. Nach V. Duruy, Hist. des Grecs. Paris, Hachette & Cie.

haus vollendet. Die Baumeister waren Iktinos und Kallikrates. Der Schönheit des Baues entsprach die Schönheit der Lage. (Fig. 299.)

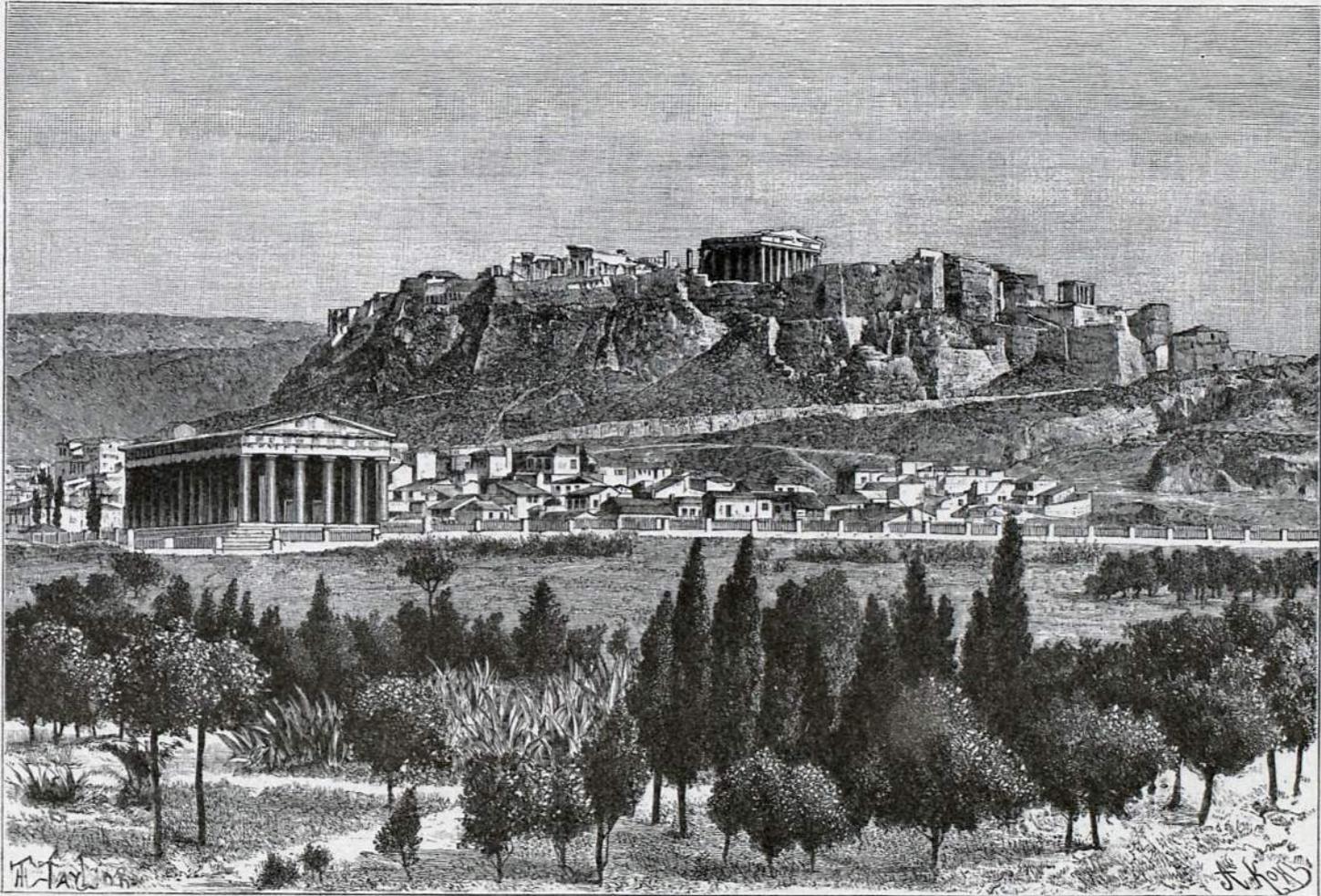
Gefchichte.

Ueber sechs Jahrhunderte lang blieb der Bau dem Dienste der Pallas geweiht. Am letzten Tage der Panathenäen, dem Bundesfeste der Attiker, welches alle vier Jahre mit musischen, gymnastischen und ritterlichen Kämpfen und Spielen gefeiert wurde, schritt das Volk im feierlichen Zuge hinauf zum Burgfelsen, um der Göttin im Erechtheion das von attischen Frauen gewebte, mit Bildwerken und Gold durchwirkte Safrangewand, womit das alte Bild der Gottheit bekleidet wurde, zu weihen und ihr vor ihrem Prachttempel, dem Parthenon, feierliche Opfer darzubringen. In wunderbarer Weise hat Phidias den Festzug in dem Marmorfries geschildert, welcher oben an der Tempelcella herumlieft.

Im 5. Jahrhundert wurde der Tempel zur christlichen Kirche nach griechischem Schema umgewandelt und der Gottesmutter geweiht. Zu diesem Zwecke ward der Eingang vom Osten in den Westen verlegt, der Opisthodom zur Vorhalle, zum Narthex, umgeändert. In den östlichen Pronaos wurde ein Apfis als Chorraum hinausgebaut. Die Säulen im Innern erhielten eine andere Aufstellung.



GRIECHISCHE BAUKUNST.



BLICK AUF DIE AKROPOLIS, DAS THESEION ETC. IN ATHEN.

Nach Duruy, Histoire des Grecs. Paris, Hachette & Cie.

In den Seitenschiffen wurden Emporen für die Frauen angelegt, ein Tonnengewölbe ersetzte die flache Decke. Im Jahre 1204 übergaben die fränkischen Kreuzfahrer die Kirche der lateinisch-römischen Kirche. Nach der Eroberung der griechischen Halbinsel durch die Türken ward der Parthenon 1460 zur Moschee. Im Jahre 1674 ließ der französische Botschafter, der Marquis de Nointel, den ganzen Bau und fast alle Skulpturwerke auf 400 Blättern aufnehmen. Im Jahre 1687 zog der Graf Königsmark, Unterbefehlshaber des venezianischen Feldherrn Morosini in Athen ein. Die Türken verschanzten sich auf der Akropolis und legten ihren Pulvervorrat in den Parthenon. Am Abend des 26. September warf ein lüneburger

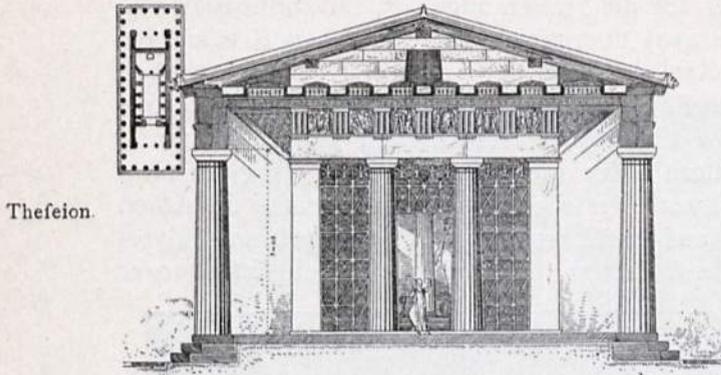


Fig. 299. Der Parthenon in seinem heutigen Zustande. Nach *Les Capitales du Monde*. Paris, Hachette & Cie.

Lieutenant die zündende Bombe: der Parthenon barft entzwei. Morosini wollte einen Teil der Skulpturen des Westgiebels herunternehmen und als Trophäe nach Venedig führen, infolge des Ungeschicks seiner Arbeiter fielen sie herunter und zerbrachen. Im Jahre 1787 entführte der französische Botschafter Choiseul-Gouffier einige Skulpturen. Eine förmliche barbarische Beraubung nahm der frühere englische Gefandte Lord Elgin vor, indem er den größten Teil der Giebelfiguren, der Metopen und des Frieses ausbrechen und nach London bringen ließ. Aber so noch, nach über zweitausend Jahren und so widrigen Geschicken, übt die Bauruine einen wunderbaren Zauber.

Das Felsenplateau der Akropolis ist nur im Westen zugänglich. Vom Jahre 437 bis 432 v. Chr. wurden unter Perikles' Verwaltung von Mnesikles dafelbst die Propyläen, der monumentale Thoreingang gebaut. Die beiden Frontseiten sind dem Aufriß dorischer Tempelfassaden nachgebildet, die fünf Interkolumnien, von denen das mittlere bedeutend breiter ist, stellen fünf Thoreingänge dar. Die schönen Verhältnisse und Formen sind dem Parthenon entlehnt. Die innere Halle wird von jonischen Säulen getragen. An den äußeren Thorbau lehnten sich zwei ungleich

Propyläen.



Thefeion.

Fig. 300 und 301. Grundriß des Apollotempels in Phigaleia und Schnitt vor dem Vorhaus. Nach Durm.

große, säulengeschmückte Flügelbauten an, der nördliche größere wird als Pinakothek, der kleinere als Wachtlokal bezeichnet.

Athen besitzt überdies den besterhaltenen Tempel des Altertums, das Thefeion, welches nach der gewöhnlichen Annahme, wie der Name sagt, dem Thefeus geweiht war. Es ist um wenig älter, — vielleicht eher etwas jünger, — als der Parthenon, ein Peripteros von 6 zu 13 Säulen, auf zweistufigem Unterbau, aus pentelischem Marmor. Pronaos und Opisthodom öffnen sich zwischen Anten. Nur die Metopen an der Hauptfront im Osten und je die vier anstoßenden Felder an den Langseiten waren mit Reliefbildern ausgefüllt. Auch die Tempelcella war ähnlich wie beim Parthenon mit einem jonischen Fries geschmückt, doch nur an den Schmalseiten und im Osten an den nächsten Teilen der Langseiten. Die verhältnismäßig gute Erhaltung dankt der Tempel dem Umstand, daß er frühe in eine Kirche des hl. Georg umgewandelt worden. In der Schönheit der Formen und Verhältnisse wetteiferte das Thefeion mit dem Parthenon.

Zu den schönsten Bauten gehörte auch der Apollotempel in Baffä oder Phigalia in Arkadien (Fig. 300—301), nach den Plänen Iktinos', des Parthenon-Baumeisters, ausgeführt, ein Peripteros von 6 zu 15 Säulen mit Anten in den Vorhallen. Das Innere bietet manche Eigentümlichkeit, zunächst die Teilung in zwei Gemächer und die Anordnung von einer Art Wandpfeiler, welche vorn in jonische Dreiviertelsäulen auslaufen. Der bedeutendste figürliche Schmuck ward im Innern verwendet, indem über den jonischen Säulen ein berühmter, jetzt in London befindlicher Fries sich herumzog.

Phigalia.

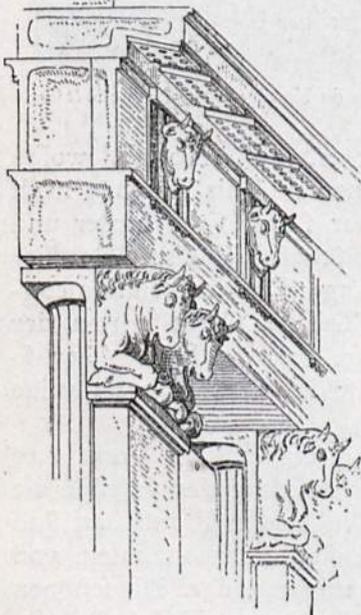
Rhamnus.  
Dritte Epoche.

Fig. 302. Ueberreste auf Delos. Nach Durm.

Endlich müssen zwei Bauten in Rhamnus erwähnt werden, der kleine sogenannte Themistempel, ein templum in antis, und der sogenannte Nemefistempel, ein Peripteros von 6 zu 12 Säulen, der vorzügliche Verhältnisse zeigt, aber nicht vollendet worden.

Dritte Epoche. Das auffallendste Kennzeichen für die Denkmale des spät-dorischen Stiles ist der Verzicht auf den monumentalen Ernst und das Streben nach schlanken, leichten, gleichsam jonischen Verhältnissen, und in Verbindung damit die Vorliebe für mancherlei Zierglieder, welche dem Stile sonst fremd sind. Charakteristisch ist wiederum unter den Einzelformen besonders die Bildung des Echinus. Derselbe schrumpft zu einem kleinen, feinen, fast bedeutungslosen und besonders der Elasticität entbehrenden Kapitellgliede zusammen.

Hierher gehört der Zeustempel zu Nemea, das Nationalheiligtum der peloponnesischen Griechen, ein Peripteros von 6 zu 13 Säulen, von welchen noch drei frei und schlank emporragen. — In Syrakus sind Trümmer von dem riesigen Altare dorischen Stils vorhanden, welchen Hieron II. in der zweiten Hälfte des dritten vorchristlichen Jahrhunderts errichtete; sein Umfang betrug ein Stadion. — Wie das Verständnis für die ursprüngliche Konstruktion sich verlor und die Bauweise mit orientalischer Phantastik sich mischte, zeigen die Trümmer von einer Halle auf Delos. Die Freistützen des Architravs bilden nach innen dorische Halbsäulen, nach außen Pfeiler, auf denen zwei Stiere den Architrav tragen; auch in die Triglyphen ist je ein Stierkopf eingefetzt. (Fig. 302.)

Nemea.

Syrakus.

Delos.

### 3. Die Denkmale des jonischen Stils.

Die Bauten der jonischen und korinthischen Säulenordnung waren entfernt nicht so zahlreich wie die des dorischen Stils, auch machten sie nicht eine so bemerkbare Entwicklung durch wie die letzteren. So sind in jonischer Ordnung aus der ersten Epoche keine andern Denkmale oder Ueberreste mehr vorhanden, als die kleinasiatischen Gräberfassaden, von denen früher die Rede gewesen. Aus der zweiten oder der Blüteepoche besitzt Athen die schönsten und merkwürdigsten Bauten jonischen Stils.

Auf dem Plateau der Akropolis, auf dem vorgeschobenen Punkte im Südwesten neben den Propyläen erhebt sich der kleine Tempel der Athena Nike oder der Nike apteros, ein Amphiprostylos tetrastylos aus pentelischem Marmor. (Fig. 303.) Die Säulen sind stark verjüngt, etwas über vier Meter hoch, Basis und Kapitell inbegriffen. Den Fries zieren schöne Reliefbilder. (Fig. 229—231.) Die Türken trugen den Bau ab, um eine Batterie an dessen Stelle aufzupflanzen; 1835—1836 richteten ihn drei deutsche Baumeister, Hansen, Roß und Schaubert, mit den fast vollständig erhaltenen Bruchstücken wieder auf.

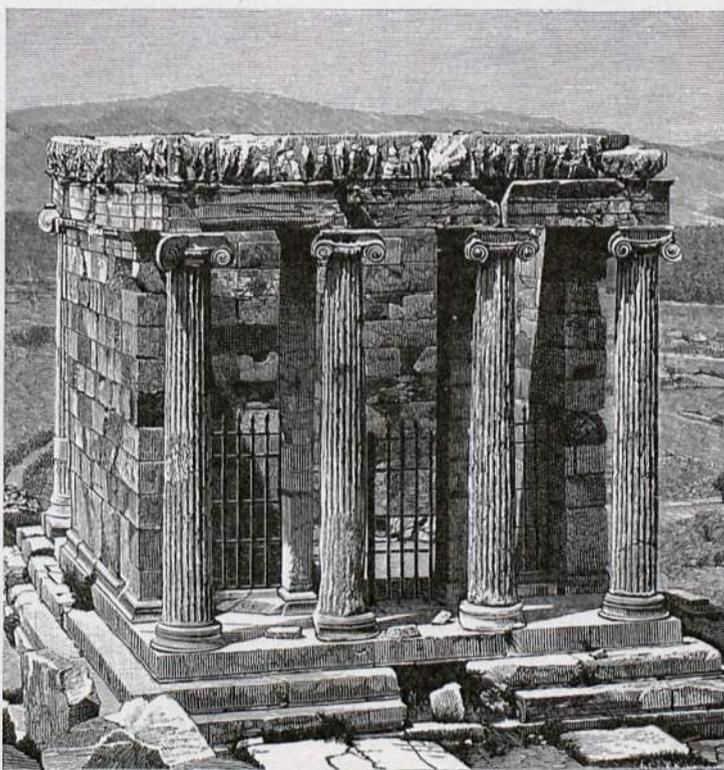
Zweite  
Periode.Nike  
apteros

Fig. 303. Ansicht des Niketempels in Athen.  
Nach V. Duruy, Hist. des Grecs. Paris, Hachette & Cie.

In der Mitte gegen den nördlichen Felsabhang der Akropolis zu liegt eines der schönsten, zierlichsten und gefälligsten antiken Baudenkmale, das Erechtheion.

Erechtheion.

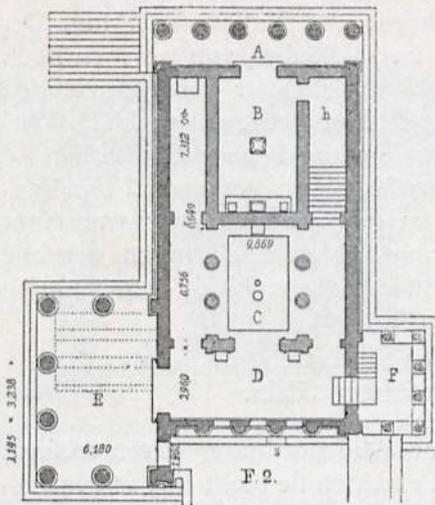


Fig. 304. Grundriß des Erechtheion.  
Nach Bühlmann.

bedeutend höher als die beiden Seitenhallen. Der sechsfaulige Pronaos ist überaus reizvoll. Die Höhe der Säulen mißt 6,8 m. Ein von Perlschnüren eingefasster Palmettenkranz bildet den Säulenhals. Das Polster über dem Eierstab ist — ein charakteristisches Merkmal des Geschmacks in der Blütezeit — elastisch geschwungen, mit einer Senkung in schöner Kurve in der Mitte. (Fig. 227, 235 bis 239.) Von dem Frieße aus eleufinischen Steine sind nur wenig Bruchstücke erhalten. Die Westfront wird entsprechend der Eingangshalle über einem Fußgestims in bedeutender Höhe durch jonische Eckpilaster und Halbfäulen gegliedert, zwischen denen drei Fenster angeordnet sind. Der innere Hauptraum war ohne Zweifel der Athena Polias geweiht.

Zwischen der östlichen Vorhalle und der Burgmauer führte einstmals eine Freitreppe zu dem 3 Meter tiefer gelegenen Felsplateau, auf dem die Nordhalle sich an den Mittelbau anschmiegt. Auch hier wird ein Pronaos von sechs jonischen Säulen getragen, die noch schlanker und reicher gebildet sind, als an der Eingangshalle. So ist am obren Wulste der attischen Basis ein zierliches Bandgeflecht eingemeißelt. Das Auge der Voluten und die Kassetten der Decke waren ursprünglich, wie Spuren vermuten lassen, mit metallenen Schmucke ausgestattet. Zum aller schönsten gehört der herrliche Rahmen, welcher die in das Innere führende, nach oben verzüngte Thüre einfaßt; besonders wirksam ist die als Rinnleiten profilierte, auf zwei prächtigen Volutenkonfölen ruhende Bekrönung.

Noch ungleich reizender ist die südliche sogenannte Karyatiden- oder Kora-

(Fig. 304—306. Vgl. auch Einschaltbild.) Der Grundriß stellt über einem dreistufigen Unterbau einen Prostylos dar, an den sich im Westen, rechts eine nördliche größere und links eine kleinere südliche Halle, beide im rechten Winkel vor springend, anlehnt. Der Grundriß weicht mithin vom gewöhnlichen Schema ganz ab; die Unebenheit des Bodens gab die nächste Veranlassung dazu, dann die altherwürdigen einzelnen Kultstätten, welche sich hier auf engem Raume beisammen finden. Der Bau scheint um 407 vollendet worden zu sein; der feine Geschmack, dessen Ergebnis er ist, weist auf die Mittagshöhe der Baukunst hin. Die innere Einrichtung läßt sich nicht mehr feststellen, da er im Mittelalter als christliche Kirche, unter den Türken als Harem gedient hatte. Der Mittel- und Hauptbau, 20,3 m lang, 11,21 breit, liegt

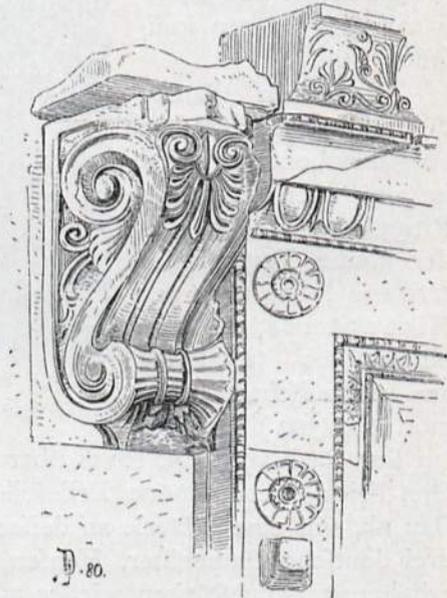
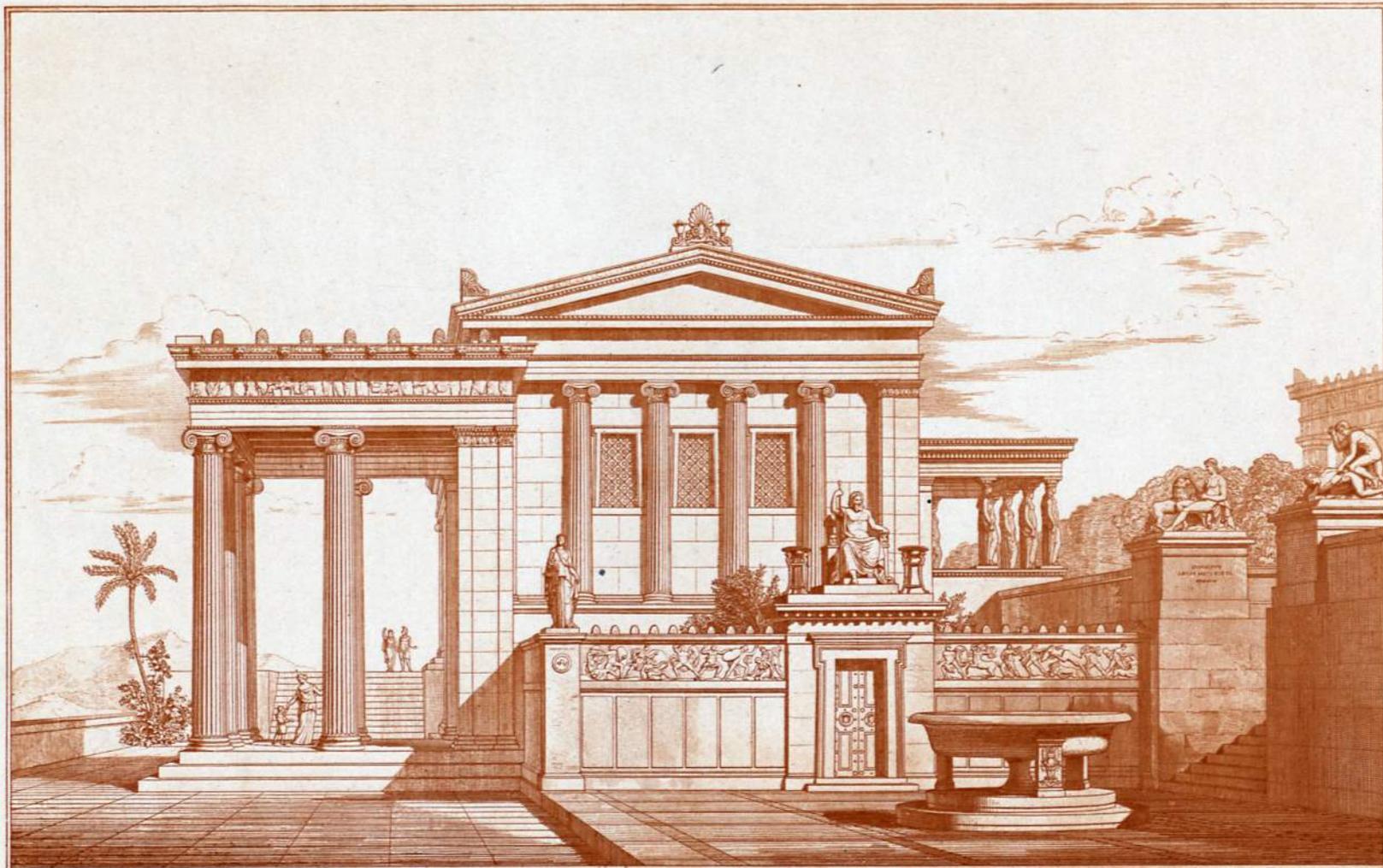


Fig. 305. Detail von der Thüre zur Nordhalle  
des Erechtheion. Nach V. Laloux.



RESTAURIERTE ANSICHT DER WESTSEITE DES ERECHTHEION.

Nach Bähmann, Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance.



halle.<sup>1)</sup> Statt der Säulen tragen sechs Jungfrauen in überaus schöner, ruhiger Haltung, leicht und schlank die flache, mit Zahnschnitten und andern Ziergliedern umrandete Decke.

Die jonische Halle der Propyläen in Athen, der Innenraum des Tempels in Phigalia, mit merkwürdigen, nicht eben schön erfundenen jonischen Säulenkapitellen, der Tempel der Athena Alea in Tegea, an welchem alle drei Ordnungen vertreten waren, sind schon genannt worden.

Aus der dritten Bauperiode sind ebenfalls mehrere Denkmäler zu nennen. An der berühmten Orakelfstätte in Milet erhob sich schon in ältester Zeit

Dritte  
Periode.

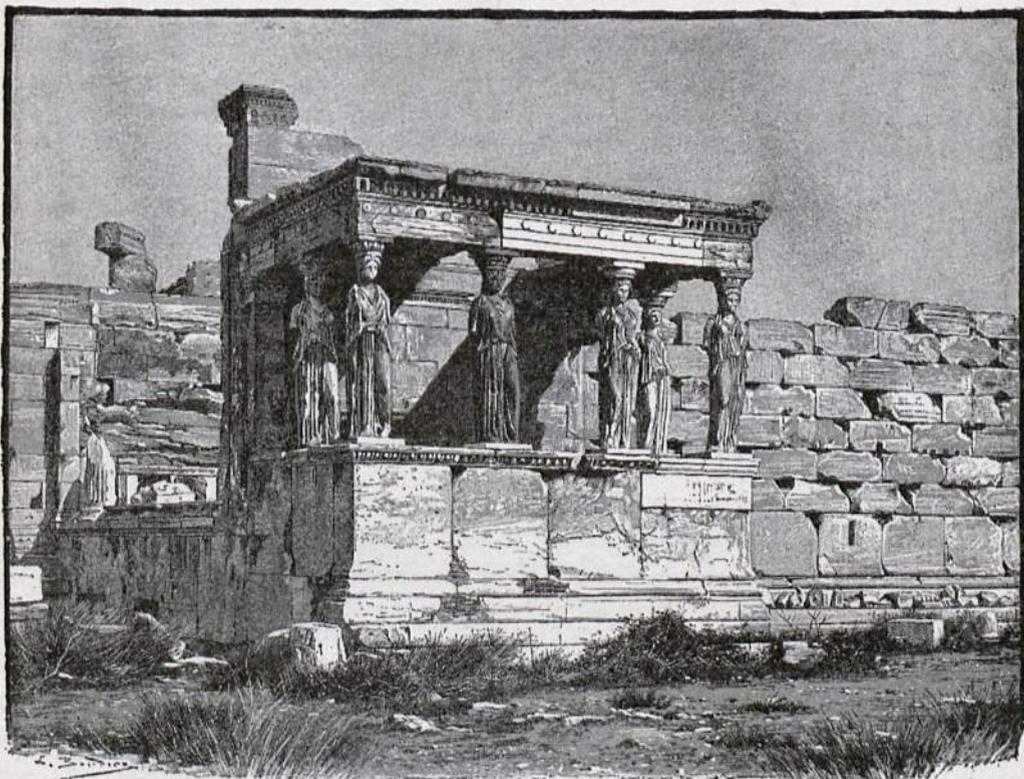
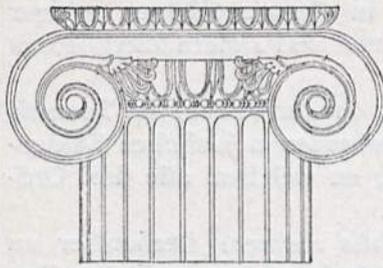


Fig. 306. Erechtheion, Karyatidenhalle. Nach Les Capitales du Monde. Paris, Hachette & Cie.

ein Tempel des Apollo Didymaios, welcher, von Dareios und Xerxes zerstört, in dieser Zeit von den Baumeistern Daphnis von Milet und Päonios von Ephesos neu aufgebaut wurde. (Fig. 307—309.) Es war ein gewaltiger Dipteros von 10 zu 21 Säulen, 100 m lang, 55 breit, 33,5 hoch; Strabo nennt ihn den größten Tempel des Altertums, Vitruv zählt ihn mit dem Artemision zu Ephesus, dem Weihetempel in Eleusis und dem Zeustempel in Olympia zu den vier schönsten. Er blieb unvollendet. Die Cellamauern waren im Innern durch Pilafter mit eigentümlichen, sehr schönen Kapitellen gegliedert, verbunden durch einen mit Greifen und Leiern

Milet.

<sup>1)</sup> Karyatide = Gebälkträgerin; Vitruv leitet die aus späterer Zeit stammende Benennung von der Stadt Karyä ab, deren Einwohner wegen ihres Bündnisses mit den Perfern als Sklaven verkauft, und deren Frauen deswegen von den Architekten als Lastträgerinnen dargestellt worden seien. Die Athener nannten die Gebälkträgerinnen Koren, Jungfrauen; anderwärts sind es sogenannte Atlanten oder Telamonen.



Ephesos.

Fig. 307.

Deinokrates erbaut, nachdem ein älterer Tempel vom Schwärmer Herostratos in Brand gesteckt worden war. Er erhob sich über einem zehnstufigen Krepidoma. Von den Säulen, welche 18 m in der Höhe maßen, hatten 36 am untersten Teile des Schaftes Reliefbilder in Lebensgröße (*Columnæ cælatæ*), an denen auch Skopas arbeitete, während Praxiteles den Altar vor dem Tempel mit Bildern schmückte. (Fig. 310.) Der reiche Tempel wurde 262 n. Chr. von den Goten geplündert und zerstört; aus den Ueberresten bauten die Türken im 13. Jahrhundert eine Moschee.

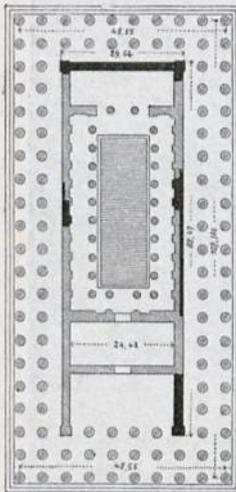


Fig. 308.

Priene.  
Magnesia.  
Aizani  
Mausoleum  
in Halikarnassos.

Andere berühmte Tempel jonischen Stils waren der Tempel der Athena Polias in Priene von dem Baumeister Pytheos, der Artemistempel in Magnesia von Hermogenes, der Bakhostempel in Teos, der Zeustempel in Aizani in Phrygien u. s. w.

Zu den Weltwundern wurde von den Alten das Mausoleum in Halikarnassos gezählt. Dasselbe wurde von der karischen Königin Artemisia ihrem 354 gestorbenen Gemahl Mausolos als Grabdenkmal gebaut. (Fig. 311.) Als Architekt wird Pytheos genannt. Ueber einem fünfstufigen Unterbau erhebt sich ein gewaltiger massiger Würfel mit der Grabzelle. Dieser wieder trägt einen hohen Peripteros von 9 zu 11 Säulen mit einem schönen Fries. Zum krönenden Abschluß dient eine marmorne Pyramide von 24 Stufen, auf deren Plattform das Kolossalbild des Königs mit dem Viergespann stand. An den Skulpturen arbeiteten auch Skopas und Leochares.

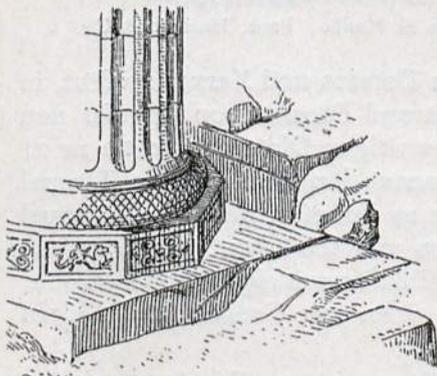


Fig. 309.

Fig. 307—309. Säulenhaupt, Grundriß und Säulenbasis vom Tempel des Apollon Didymaios in Milet. Nach Laloux u. Durm.

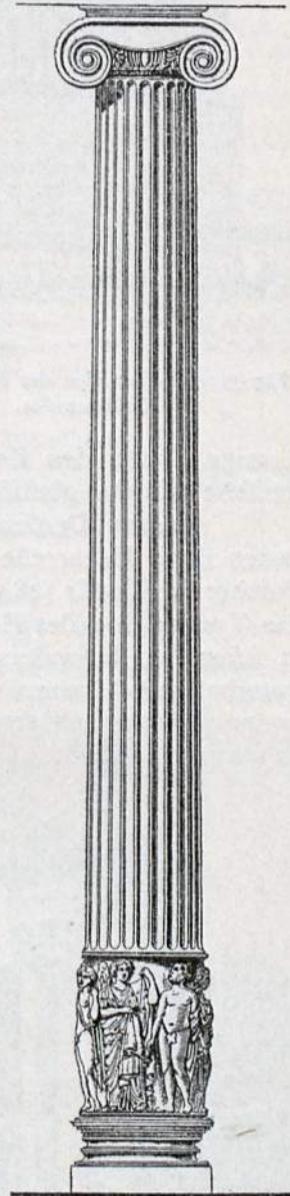
#### 4. Die Bauwerke korinthischen Stils.

Die korinthische Ordnung kam bei den Griechen später als die dorische und jonische in Aufnahme. Vielleicht das älteste Beispiel einer korinthischen Säule fand sich im Innern vor der Cella mit dem Kultbild im Apollotempel zu Phigaleia, welcher im Jahre 430 von Iktinos, dem Architekten des Parthenon, erbaut wurde; das Kapitell zeigt noch harte, steife und leblose Formen. Die schönste und geschmackvollste Ausbildung dieser Ordnung treffen wir in den

Halbfäulen, welche im Tempel des didymaischen Apollo bei Milet gefunden wurden; dieselben stammen aus der Alexandrinischen Zeit. Es ist ein sprechender Beweis für die weise Selbstbeschränkung und die Geschmacksrichtung der Griechen, daß sie in der klassischen Zeit die korinthische Ordnung so selten anwandten; sie suchten das Schöne eben vor allem andern in der Klarheit des ideellen Gedankens, der in allen ihren Gebilden ausgesprochen werden sollte, und in der vornehmen Einfachheit der Mittel, mit denen sie am liebsten die Kunstwerke schufen. Die Spätzeit und vollends die Römer schlugen vielfach einen ganz entgegengesetzten Weg ein.

Das älteste uns bekannte griechisch-korinthische Bauwerk ist das Denkmal des Lyfikrates in Athen, vom Jahre 334. Es verdankt sein Entstehen der Sitte, den Siegern in den bakchischen Wettkämpfen Dreifüße zu schenken, die dann in der «Straße der Dreifüße» vom Dionysostheater an zur Stadt auf künstlerisch gearbeiteten Denkmälern aufgestellt wurden. Das des Lyfikrates — dieser siegte nach der Inschrift auf dem Architrav 335 vor Chr. mit einem Knabenchor — besteht aus einem 4 m hohen Unterbau von peiräischem Stein, der einen 6 m hohen Rundbau aus pentelischem Marmor trägt, welcher mit sechs korinthischen Halbfäulen und einem Fries mit Reliefbildern geschmückt und mit einem einzigen flach gewölbten Steine überdeckt ist. Letzterer ist mit einem Schuppenornament verkleidet und trägt eine prachtvolle, herrlich stilisierte Knaufblume, deren Motiv dem Akanthus entlehnt ist, auf welcher der Dreifuß zu stehen kam. (Fig. 312.) Die Quader des Unterbaues zeigen längs der Lagerfugen einen Saumschlag, während die vertikalen Stoßfugen desselben entbehren. Manche Einzelheiten verraten schon ein spielendes Taften und Suchen. So laufen die Kannelüren oben in über-schlagende, lanzettförmige Blätter aus. Aus einem zweiten ähnlichen Blätterkranz wächst das korinthische Kapitell heraus. Oberhalb der Akanthusblätter erscheint das Kapitell übermäßig eingezogen, wodurch es für das Gefühl den Ausdruck der Tragfähigkeit verliert. (Vgl. oben Fig. 242.)

Ein ganz eigentümlicher Bau, gleichfalls in Athen, war der Turm der Winde oder das Horologium, welches um das Jahr 100 v. Chr. von Andronikos aus Kyrrhos in Syrien erbaut wurde und bestimmt war, die Windrichtung und die Stunden anzuzeigen. Der Grundriß stellt ein Achteck dar mit einem innern Durchmesser von 7 m. Ueber den Eingängen gegen Nordosten und Nordwesten sind zwei kleine, von zwei Säulen getragene, giebelgekrönte Hallen vorgelegt, gegen Süden befindet sich ein halbrunder Ausbau. Am Aeußern läuft oben ein Fries herum, welcher den Windrichtungen entsprechend die acht Winddämonen in plastischer Darstellung zeigt, darunter sind die Linien der Sonnenuhr in die Quadern eingehauen. Das flach ansteigende Zeltdach wird



Denkmal  
des  
Lyfikrates.

Turm der  
Winde.

Fig. 310. Säule vom Artemision  
in Ephesus.

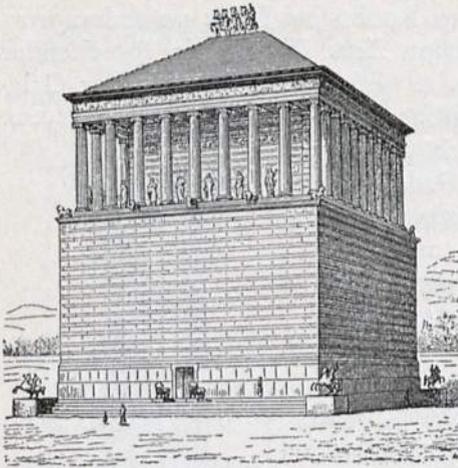


Fig. 311. Restauration des Maufoleums in Halikarnassos.

durch vierundzwanzig steinerne Sparren gebildet, welche gegen die Mitte um ein Loch konvergieren; über dem Schlußstein war ein beweglicher Triton angebracht, welcher mit feinem Stab auf die herrschende Windrichtung hinwies. Das Innere ist hohl und durch drei Simse gegliedert. Vermutlich war hier zur Ergänzung der Sonnenzeiger eine Klesphya oder Wasseruhr aufgestellt, an welcher man vorüberschritt, wenn man durch die beiden Thüren ein- und ausging. Noch sieht man im Boden die sorgsam gearbeiteten Rinnen und Löcher; die kreisförmige Ausbuchtung enthielt den nötigen Wasservorrat. Die Säulenkapitelle in den Vorhallen zeigen unten einen Kreis von Akanthusblättern, über ihnen umkleiden schilffartige oder lanzett-

förmige Blätter den Kelch der Grundform. (Vgl. oben Fig. 247.) Der architektonische wie der plastische Teil verraten den Handwerksstil. (Fig. 313.)

Denkmale  
in  
Hellas.

Andere Denkmale korinthischer Ordnung auf hellenischem Boden, von denen noch Ueberreste vorhanden, sind die Propyläen des Appius Claudius Pulcher in Eleufis (48 vor Chr. geweiht), das Hadriansthor und die Stoa oder das Gymnasion des Hadrian, beide in Athen, etc. Von korinthischen Denkmalen in Asien sind besonders drei zu nennen. In Mylaffa befindet sich ein ziemlich guterhaltenes Grabmal: ein massiger Unterbau über quadratischer Grundfläche,

Denkmale  
in  
Kleinasien.



Fig. 312. Das Lyfikrates-Denkmal in Athen.

ein offenes Obergeschoß, das von vier Eckpfeilern mit je zwei Säulen auf jeder Seite getragen wird; das Dach hat die Form einer niederen Stufenpyramide. Von dem Tempel aus weißem Marmor in Labranda, einem hexastylen Peripteros, stehen noch sechzehn Säulen; der Bau ward nie vollendet. In Pergamon war das Trajaneum, ein korinthischer Peripteros von sechs zu neun Säulen. Er war aus weißem Marmor erbaut, fast 20 m breit und über 33 m lang. Einstöckige Säulenhallen umgaben an drei Seiten den Tempelhof; in diesem befanden sich überdies eine rechteckige und eine runde Exedra (Vgl. Fig. 168, 169 und 259) oder Sitzanlage. Dergleichen Nebenbauten fanden sich besonders im Anschluß an die Säulengänge der Gymnasien; sie dienten den Philosophen, Sophisten etc. zu Lehrzwecken, indem diese dafelbst ihre Vorträge hielten; dann wurden sie überhaupt für die gefellige Unterhaltung benützt. Wir finden sie später auch in römischen Baudenkmalen; im römischen Hause ist die Exedra ein Gesellschaftszimmer; bei manchen Grabanlagen diente sie ebenfalls zu Unterhaltungszwecken oder zu Totenmahlen.

## LITTERATUR.

- J. Stuart and N. Revett*, The Antiquities of Athens. London 1761—1816. Zweite Aufl. von *W. Kinnard*. London 1825—1830; deutsch, Darmstadt 1829—1831.  
 — Antiquities of Athens and other monuments of Greece. London 1762—1816. Dritte Aufl. 1858.  
*R. Chandler, N. Revett and W. Pars*, Jonian antiquities. London 1769—1782. Deutsche Ausg. des 1. und 2. Bandes von *C. Wagner*. Leipzig und Darmstadt 1829.  
 Antiquities of Jonia, published by the Society of Dilettanti, 2 vol. London 1797—1840. Deutsch von *Wagner*. Leipzig 1830.  
 Unedited antiquities of Attica, comprising the architectural remains of Eleusis, Rhamnus, Sunium and Theoricus. London 1797—1817. Deutsch von *C. Wagner*. Leipzig und Darmstadt 1829.  
*C. R. Cockerell, W. Kinnard, T. L. Donaldson, W. Jenkins and W. Railton*, Antiquities of Athens and other places in Greece, Sicily etc. London 1830. Deutsch von *C. Wagner*. Leipzig und Darmstadt 1833.  
*Hittorf et Zanth*, Recueil des monuments de Segeste et de Sélinonte. Paris (2. Aufl.) 1870.  
*O. Rayet*, Monuments de l'art antique. Paris 1879—1883.  
*D. Serradifalco*, Le Antichità della Sicilia, esposte ed illustrate, 5 vol. con 183 tav. Palermo 1834—1842.  
 — Vedute pittor. degli antichi monumenti della Sicilia. Palermo 1843.  
*Labrousse*, Temples de Paestum. Paris 1829.  
*A. H. Baumgärtner*, Ruinen von Pästum, aus dem Englischen. Würzburg 1781.  
*A. Blouet*, Expédition scientifique de Morée. Architecture, sculptures etc., 3 vol. Paris 1831—1838.  
*Texier*, Description de l'Asie mineure. Paris 1839.  
*J. J. Hittorf*, Architecture antique de la Sicile. Paris 1826—1830.  
*Inwood*, The Erechtheion of Athens. London 1827. Deutsch von *v. Quast*. Berlin 1840.  
*Ross, Schaubert, Hansen*, Der Tempel der Nike apteros. Berlin 1859.  
*Cockerell*, The Temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae. London 1860.  
*Newton*, A history of discov. at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae. London 1863.  
*Perrot et Guillaume*, Exploration arch. de la Galatie et de la Bithynie. Paris 1864.  
*Michaelis*, Der Parthenon. Leipzig 1871.  
*Heusey*, Le Mont Olympe et l'Acarmanie. Paris 1860.  
 Die Ausgrabungen zu Olympia, 5 Bände, mit 118 Tafeln. Berlin 1875—1881.  
*F. C. Penrose*, An investigation of the principles of Athenian architecture. London (2. Aufl.) 1888.  
*V. Laloux et P. Monceaux*, Restauration d'Olympie. Paris (Maison Quantin) 1889.  
*H. Schliemanns Werke*: Ithaka, der Peloponnes und Troja. Leipzig (F. A. Brockhaus) 1869. — Trojanische Altertümer. Daf. 1874. — Mykene. Daf. 1877. — Ilias. Daf. 1881. — Orchomenos. Daf. 1881. — Reife in der Troas. Daf. 1881. — Troja. Daf. 1883. — Tiryns. Daf. 1886.  
*Schliemann-Dörpfeld*, Tiryns. Leipzig (F. A. Brockhaus) 1886.  
*C. Schuchhardt*, Schliemanns Ausgrabungen in Troja, Tiryns, Mykene, Orchomenos, Ithaka im Lichte der heutigen Wissenschaft. Leipzig (F. A. Brockhaus) 1890.  
*Conse, Hauser, Niemann*, Archäologische Untersuchungen auf Samothrake. Wien 1875.  
*Conse, Hauser, Benndorf*, Neue archäologische Untersuchungen auf Samothrake. Wien 1880.  
*Curtius und Adler*, Olympia und Umgegend. Berlin 1882.  
*Bötticher*, Olympia, das Fest und seine Stätte. Berlin (Julius Springer) 2. Aufl. 1886.  
*H. Hübsch*, Griechische Architektur. Heidelberg (2. Aufl.) 1824.  
*L. Lohde*, Die Architektonik der Hellenen. Berlin 1862.  
*Ch. Chipiez*, Histoire critique des origines et de la formation des ordres grecs. Paris 1876.  
*J. J. Hittorf*, Architecture polychrome chez les Grecs. Paris 1851.  
*K. O. Müller*, Archäologie der Kunst. Breslau 1848.  
*E. Nöthling*, Formenlehre der Baukunst. Zürich (Orell Füssli) 2. Aufl.  
*A. Rasengarten*, Die architektonischen Stilarten. Braunschweig (3. Aufl.) 1874.  
*A. Scheffers*, Architektonische Formenlehre. Leipzig 1879.  
*A. H. Hirt*, Die Geschichte der Baukunst bei den Alten. Berlin 1821—1827.  
*F. Laureys*, Coursus der klassischen Baukunst. Deutsch von *L. Klingenberg*. Lüttich 1871.  
*C. J. Lilienfeld*, Die antike Kunst. Magdeburg 1874.  
*A. Hauser*, Stil-Lehre der architektonischen und kunstgewerblichen Formen. Wien (2. Aufl.) 1882.  
*J. Bühlmann*, Die Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance. Stuttgart (2. Aufl.) Ebner und Seubert (P. Neff).  
*W. Schultz*, Die Harmonie in der Baukunst; Nachweisung der Proportionalität in den Bauwerken des griechischen Altertums, I. Teil. Hannover-Linden 1891.  
*A. Choisy*, Etudes épigraphiques sur l'Architecture grecque. Paris 1883—1884.  
*L. Tenger*, Dorische Polychromie. Berlin 1886.  
*K. Bötticher*, Die Tektonik der Griechen. Berlin (2. Aufl.) 1872—1881.  
*A. Göller*, Die Entstehung der architektonischen Stilformen. Stuttgart 1888.  
*C. Heideloff*, Der kleine Grieche. Nürnberg (2. Aufl.) 1887.  
*A. Baumeister*, Denkmäler des klassischen Altertums, 3 Bde. München u. Leipzig (R. Oldenburg) 1885—1888.  
*V. Laloux*, L'architecture grecque. Paris (Maison Quantin) 1888.  
*Ch. Chipiez*, Le système modulaire et les proportions dans l'architecture grecque. Paris (Hachette & Cie.) 1891.  
*G. Perrot et Ch. Chipiez*, Histoire de l'art dans l'antiquité. La Grèce primitive. Paris (Hachette & Cie.) 1894.

- J. Durm*, Die Baukunst der Griechen. Darmstadt (A. Bergsträßer) 2. Aufl. 1892.  
*H. Brunn*, Geschichte der griechischen Künstler, 2 Bde. Stuttgart (Ebner & Seubert, P. Neff) 1853—1859.  
 — Griechische Kunstgeschichte. München 1893.  
*Choiseul-Gouffier*, Voyage de la Grèce, 3 vol. Paris 1782.  
*L. Laborde*, Voyage en Orient (Asie mineure, Syrie), 2 vol. Paris 1838—1862.  
*K. Burfsan*, Geographie von Griechenland, 2 Bde. Leipzig 1862—1872.  
*K. Bäderer*, Griechenland. Handbuch für Reisende. Leipzig (Karl Bäderer) 1888.  
*Benndorf-Niemann*, Reisen in Lykien und Karien. Wien 1884.  
*Peterfen und Lufchan*, Reisen in Lykien etc. Wien 1889.  
*S. Reinach*, Voyage archéologique en Grèce et en Asie mineure. Paris (Firmen Didot & Cie.) 1888.  
*Humann und Puchstein*, Reisen in Kleinasien und Nordsyrien. Berlin 1890.  
*Rayet et Thomas*, Millet et le Golfe Latmique. Paris 1877.  
*J. Overbeck und A. Mau*, Pompeji in seinen Gebäuden. Leipzig 1884.  
*J. B. Lesueur*, Histoire et Théorie de l'Architecture. Paris 1879.  
*L. v. Sybel*, Weltgeschichte der Kunst bis zur Erbauung der Sophienkirche. Marburg (Elwert'sche Buchh.) 1888.  
*V. Duruy*, Histoire des Grecs; nouvelle édit. enrichie d'environ 2000 gravures etc., 3 vol. Paris (Hachette & Cie.) 1887—1889.  
*F. Reber*, Kunstgeschichte des Altertums. Leipzig 1871.  
 — Geschichte der Baukunst im Altertum. Leipzig 1866.  
*M. Collignon*, Handbuch der griechischen Archäologie. Deutsch von J. Friefenhahn. Leipzig.  
*E. Guhl und W. Koneer*, Das Leben der Griechen und Römer. Berlin (Weidmann'sche Buchh.) 6. Aufl. 1893.  
*W. Wäger*, Hellas, das Land und Volk der alten Griechen, 2 Bde. Leipzig 1886.  
*R. Falke*, Hellas und Rom. Stuttgart. (W. Spemann.)  
*O. Jäger*, Weltgeschichte, 4 Bde. Bielefeld-Leipzig (Velhagen & Klafing) 1887—1889.  
 Dazu kommt eine fast unübersehbare Zahl von *Monographien* — fast jedes Denkmal hat deren mehrere — und *wissenschaftlichen Zeitschriften*, Archäologische Zeitung (Berlin), Archäologischer Anzeiger (Berlin), Bulletin de correspondance Hellénique (Paris), Revue archéologique (Paris), The journal of Hellenic studies (London), American journal of archeology (New-York) etc.

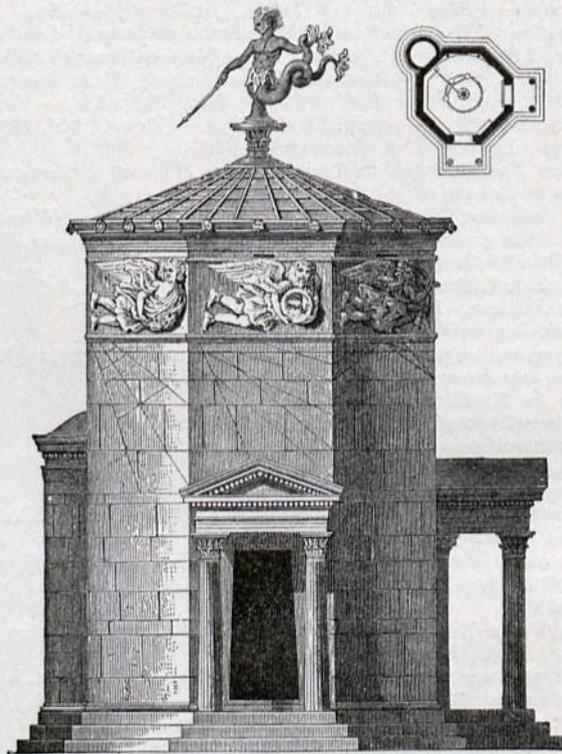


Fig. 313. Grundriß und Ansicht des Turmes der Winde.

## VIII.

# DIE BAUKUNST DER ETRUSKER.

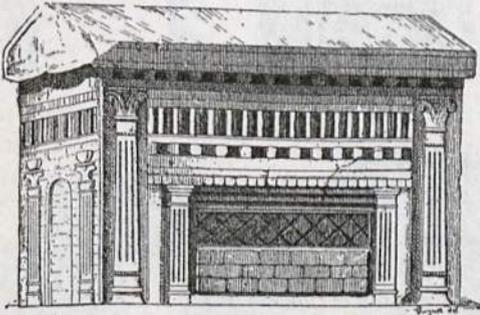


Fig. 314. Urne, die Form eines Hauses nachahmend (Florenz). Von Martha.

O bwohl die Geschichtsforschung in den letzten Jahrzehnten manche Frage, die sich an das Volk der Etrusker knüpft, geklärt hat, so verbinden sich mit ihrem Namen doch noch viele Rätsel. Nicht einmal ihre Abkunft ist sicher gestellt. Der Wahrheit mögen diejenigen am nächsten kommen, welche in ihnen eine Mischung aus morgenländischen, griechisch-jonischen (?) Einwanderern und einem altitalischen Volksstamme sehen. Die Griechen

Herkunft  
u. Heimat  
der  
Etrusker.

nannten sie Tyrrhener, die Römer Etrusker oder Tusker. Ihre Sprache war eine altitalische Mundart, die Schrift der der Griechen ähnlich. Ihre Heimat war früher der Norden Italiens, dann stiegen sie über den Apennin und nahmen das nach ihnen benannte Etrurien in Besitz; ihr Name klingt noch im heutigen Toskana nach. Die südliche Grenze bildete der Tiber, aber es gab eine Zeit, wo ihre Herrschaft sich über Campanien hinaus bis nach Neapel, nördlich über den Po hinaus, erstreckte. Damals war auch Rom eine etruskische Besitzung. Sie bildeten eine Art von Staatenbund, an dessen Spitze zwölf Städte standen. Die Zeit ihrer Macht fällt zwischen 800 und 400 v. Chr. Dann begannen die Kämpfe gegen das aufblühende Rom; Etrurien wurde unterworfen und latinisiert, das Volk verschwand aus der Geschichte.

Die Kunst der Etrusker weist ganz unverkennbar auf orientalische und griechische Einflüsse zurück. Wo haben wir das Bindeglied zu suchen? Nach Herodot wanderte in vorgefichtlicher Zeit infolge einer andauernden Hungersnot ein Teil des Volkes der Lydier unter dem Königssohne Tyrrhenos aus Kleinasien aus und kam nach langen Irrfahrten auf dem Meere nach Italien. Es mag diese Sage ganz wohl an ein geschichtliches Ereignis anknüpfen, auf diese Weise würden sich am natürlichsten und einfachsten viele Erscheinungen bei den Etruskern erklären, welche auf kleinasiatische Ueberlieferungen zurückweisen, z. B. die Grabform des Tumulus, die in den lebendigen Felsen gehauenen Grabfassaden, das Kostüm der Etrusker, ihre Spiele und Weisfagekünste u. s. w.

Orientalische  
Einflüsse.

Doch die Einwanderung eines morgenländischen Volkes erklärt nicht alles, und es sind die orientalischen und hellenischen Einflüsse näher zu beleuchten.

Unter den Gräberfunden in Vulci fallen dem Kenner Fläschchen aus gebrannter Erde und kleine Figürchen auf, welche unzweifelhaft ägyptischen Ursprungs sind, da sie sich zahllos am Nil und in ägyptischen Sarkophagen wiederfinden. In der Geschichte der Plastik (S. 77) wurde früher von Silberplatten berichtet, welche in Palestrina entdeckt wurden und die assyrische Kunstelemente aufweisen. Eine Schale trägt eine phönikische Inschrift. Die Phöniker waren in der That die



Fig. 315.

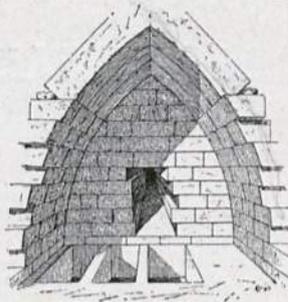


Fig. 316.

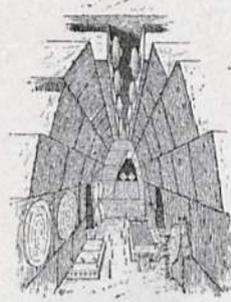


Fig. 317.

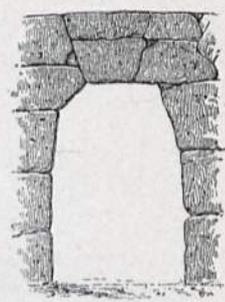


Fig. 318.



Fig. 319.



Fig. 320.

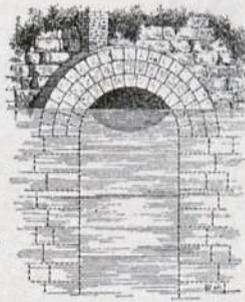


Fig. 321.

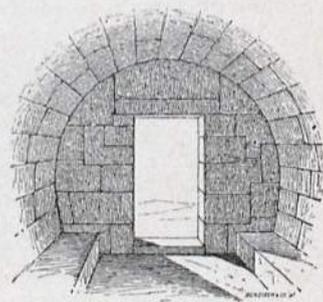


Fig. 322.

Fig. 315. Thor in Arpino. Fig. 316. Quellenhaus in Tusculum. Fig. 317. Aus dem Regolini-Galassi-Grab in Caere. Fig. 318. Vom Campana-Grab in Veji. Fig. 319. Mittelthor des Theaters in Ferentino. Fig. 320. Vom Pythagoras-Grab in Cortona. Fig. 321. Mündung der Cloaca maxima. Fig. 322. Von einem Grab in Chiufi.

Vermittler des orientalischen Einflusses. Seit dem elften und zehnten Jahrhundert führten sie auf ihren Handelschiffen die morgenländischen Kunsterzeugnisse und ihre eigenen bald mehr, bald weniger gelungenen Nachahmungen ägyptischer und assyrischer Arbeiten in die reichen Küstenstädte der Etrusker. Die Beziehungen zwischen beiden Völkern wurden noch häufiger seit der Gründung Karthagos, an der Nordküste Afrikas, welches mit den Etruskern fogar politische Verträge, Schutz- und Trutzbündnisse schloß. Hieraus erklären sich leicht die vielen orientalischen Motive, denen wir in den Kunsterzeugnissen der Etrusker begegnen, Rosetten, Palmetten, Lotusblumen, Tiger, Leuen, Sphinxen, beflügelte Stiere, Greife etc.

Griech.  
Einflüsse.

Auch der griechische Einfluß ist auf uralte Beziehungen zwischen Hellas und Mittelitalien zurückzuführen. Die Gründung mehrerer italienischer Städte, wie Spina, Caere, Cumae etc., wird griechischen Pelasgern zugeschrieben. Noch mehr in die geistige Abhängigkeit von Hellas' Kunst mußte Etrurien kommen, als seit dem achten Jahrhundert die vielen griechischen Kolonien in Sizilien und in Süditalien entstanden und das letzte zu »Großgriechenland« ward. Daß die Griechen, welche

als Großhändler die Nebenbuhler und Erben der Phöniker wurden, ihre Erzeugnisse in Etrurien einführen, ist selbstverständlich. Am besten ist dies in Bezug auf ihre keramischen Produkte nachzuweisen. Die sogenannten etruskischen Vasen bilden in den meisten Kunstsammlungen eine interessante Abteilung; in der Wirklichkeit sind es nur zum geringsten Teile von Etruskern ausgeführte Gefäße, sondern es ist griechische, in Etrurien eingeführte Ware. Fast alle Stile in der Abfolge der griechischen Vasenbilderei sind vertreten und zwar in außerordentlichen Mengen. Die 1828 entdeckte Totenstadt zu Vulci lieferte einzig etwa 20,000 Vasen. Unter andern Gegenständen, besonders der Kunstindustrie, welche in etruskischen Nekropolen gefunden wurden, weisen manche unverkennbare auf griechische Urheberchaft hin durch die Reinheit des Stils und den Geschmack und die Schönheit der Erfindung; in andern spricht sich ebenso bestimmt die Nachahmung durch etruskische Künstler aus. So gab Hellas den Etruskern einen Teil feiner Kunstprodukte und die besten Anregungen, es gab ihnen mehr, einen Teil feines Sagenschatzes und feiner Mythologie, feine Alphabete, feine Münzen und auch einige Künstler.

In der Religion der Etrusker klingen ebenfalls orientalische Erinnerungen nach. Dieselbe war von einem düstern, strengen Grundzuge, von einem unheimlichen Glauben an unnahbare, verhüllte Gottheiten, an böse, den Menschen bedrohende Geister, ferner von einem endlosen Ceremoniell und unzähligen Bräuchen und Uebungen beherrscht. Etruskische Zeichen- und Blitzdeuter, Opferschauer, Wahrsager u. f. w., sind sprichwörtlich geworden. Im übrigen zeigte der Charakter des Volkes eine auffallende Neigung zur Sinnlichkeit und Genusssucht.

Was den Griechen zumeist vom Etrusker unterscheidet, das ist sein freier, unbefangener Sinn, die Befähigung zu Werken idealen Schwunges und der vollendete Kunstgeschmack. Der Etrusker wendet sich mit Vorliebe dem Praktischen zu, den Schöpfungen, welche dem Bedürfnisse und dem Nutzen dienen, und nebenher ganz vorzüglich dem Kunst-

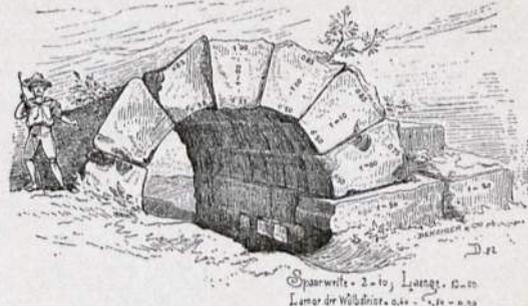


Fig. 323. Brücke beim Bulicame in Viterbo. Nach Durm.

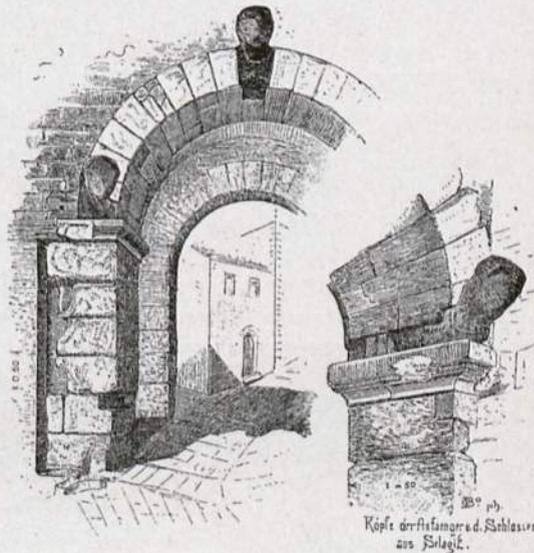


Fig. 324. Thor in Volterra. Nach Durm.

Religion

und Uebungen beherrscht. Etruskische Zeichen- und Blitzdeuter, Opferschauer, Wahrsager u. f. w., sind sprichwörtlich

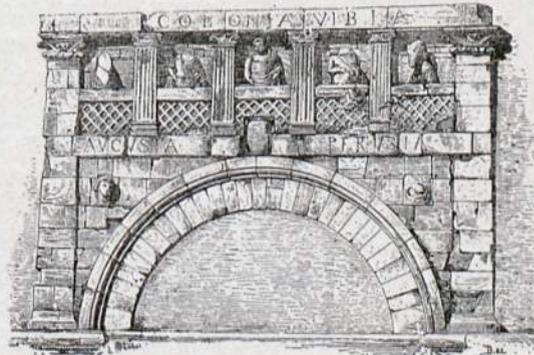


Fig. 325. Die Porta Marzia in Perugia. Nach Durm.

Praktischer Sinn.

handwerk. Für letzteres wird die Geschichte der Plastik und Malerei Beweise und Beispiele geben. Er bekundet darin oft eine sehr fortgeschrittene Technik und einen guten reinen Geschmack, aber der zarteste Hauch griechischer Schönheit und Anmut fehlt doch zumeist.

Berühm-  
teste  
Fund-  
stätten.

Nach den Eroberungen durch die Römer verödeten mehrere Stätten, welche die reichste Blüte etruskischen Lebens gefehaut; an diesen Orten wurden in

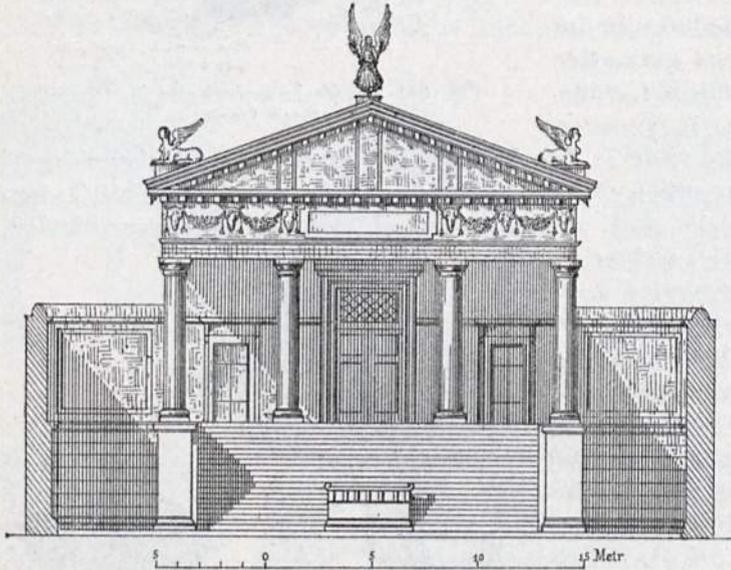


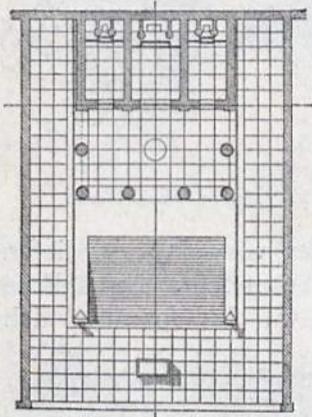
Fig. 326 und 327. Grundriß und Ansicht eines etruskischen Tempels.  
Nach Semper.

neuerer und neuester Zeit die ergiebigsten und kostbarsten Funde gemacht. Die berühmtesten dieser Stätten sind Vulci, Chiusi (das alte Clusium), Corneto (das alte Tarquinii), Cervetri (das alte Caere), ferner Sutri (Sutrum), Falleri (Falerii), Norchia, Bieda (Blera), Toscanella, Orvieto u. f. f.

In der Architektur sind vor allem anderen die Nützlichkeitsbauten, Stadtmauern, Thore, Brücken, Tunnel zu beachten und in denselben ein Konstruktions-

element, welches in der römisch-griechischen Kunst die höchste Ausbildung gewinnen wird, nämlich die Bogen- und die Gewölbekonstruktion.

Bogen und  
Gewölbe.



Der Spitzbogen und Rundbogen, welcher, nicht etwa mittels überkragender Steine, sondern durch keilförmig geschnittene Werkstücke gebildet wird, also der gewölbte Bogen im strengsten Sinne des Wortes wird vereinzelt schon in Aegypten ein-, zwei-, bis dreitausend Jahre v. Chr., ferner an den Stadtmauern von Niniveh gefunden. Auch die Griechen kannten die Technik des eigentlichen Bogens und Gewölbes, wie Ueberreste, z. B. in Olympia, beweisen, allein sie machten jedenfalls selten Gebrauch davon. Die Etrusker haben daher nicht, wie

man oft behauptet hat, den Bogen und das Gewölbe erfunden, wohl aber haben sie zuerst diese Konstruktionsweise in weitgehendem Maße in den Nützlichkeitsbauten angewendet, nachdem sie früher auch uneigentliche Gewölbe mittels Ueberkragung der Steinschichten erstellt und zwar in verschiedenen Formen wie am Thor in Arpinum, am Quellenhaus in Tusculum, im merkwürdigen Regolini-Galassi-Grabe in Caere (Fig. 315—317). Eine Uebergangsform zeigt das Campana-Grab in Veji (Fig. 318). Beispiele eigentlicher Bogenanlagen mannigfacher Konstruktion sind viele erhalten, wie die Zusammenstellung in Fig. 319—322 beweist. Zu den monumentalsten Werken gehört der große Abzugskanal im unterirdischen

Denkmale.

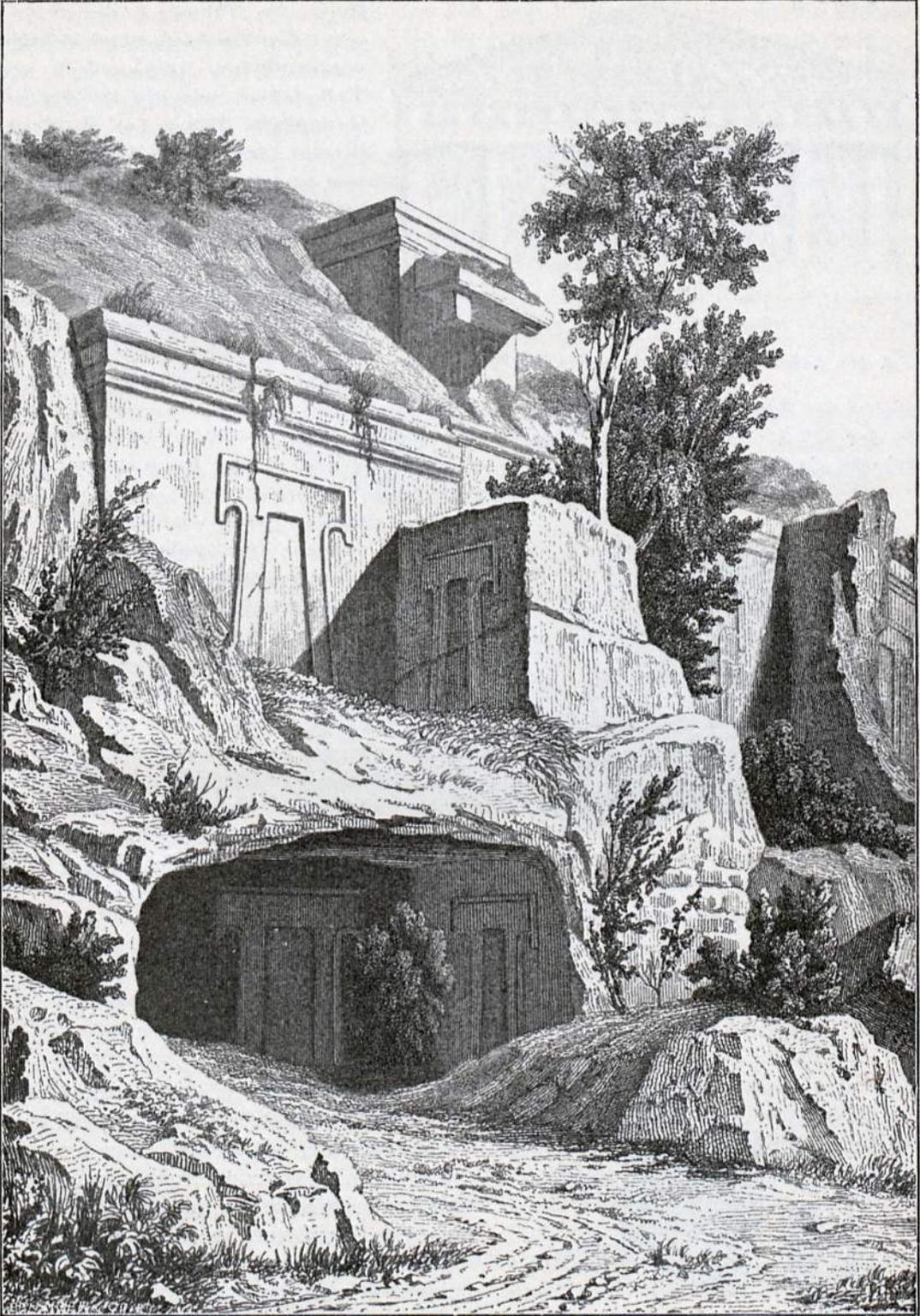


Fig. 328. Felsengräber in Castel d'Azzo. Nach Gailhabaud.

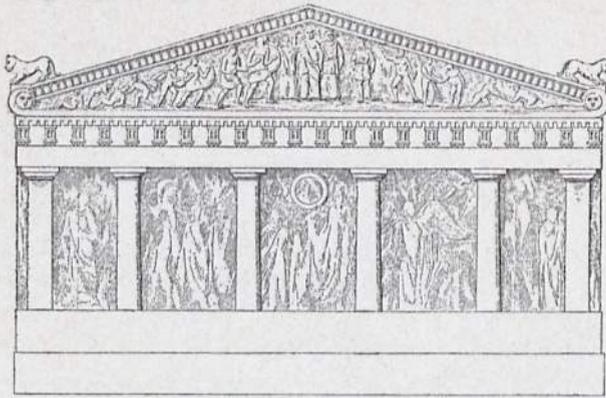


Fig. 329. Restaurierte Grabfassade in Norchia. Nach Canina.

nimmt der Bogen die Form des Hufeisens an. Die Brücke beim Bulicame (Fig. 323), in der Nähe von Viterbo hat eine Spannweite von 2,10 m, die ältere Brücke von Bieda eine solche von 7,40 m bei einer Tiefe von 4,90 m etc. An manchen noch

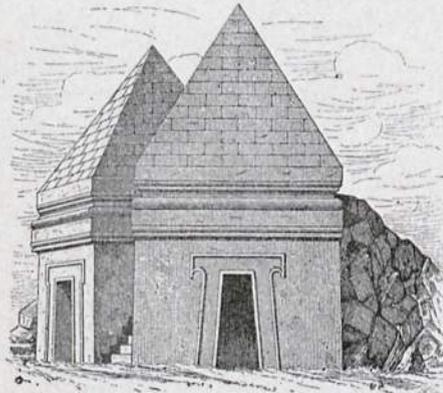


Fig. 330. Felfengräber aus Castel d'Asso. Nach Canina.

vorhandenen Thorüberresten zeigt sich auch schon das Streben, den Bogen zur Kunstform zu erheben, indem der Kämpfer unter dem Bogen durch ein gegliedertes Gesims besonders hervorgehoben wird, wie an einem Thore in Volterra (Fig. 324), oder indem der Bogen selbst mit einem ähnlichen Ziergliede umrahmt wird, wie am Arco di Augusto und an der Porta Marzia in Perugia (Fig. 325), welche, wenn auch in der Römerzeit neu aufgeführt, doch die frühere Eigentümlichkeit beibehalten zu haben scheinen. Das erst- und das letztgenannte Thor sind überdies merkwürdig, weil an den Anfängen und im Scheitel des Bogens je ein Menschenkopf angebracht ist,

was wohl eine symbolisch-religiöse Bedeutung hatte.

Tempel-  
bau.

Am Tempelbau wandten die Etrusker den Bogen und das Gewölbe nicht an. Vitruv hat die Beschreibung des etruskischen Tempels gegeben, welche eine

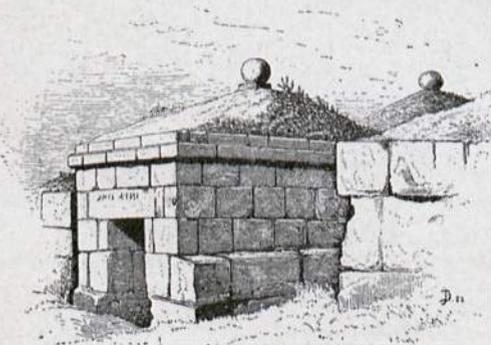


Fig. 331. Gräber in Orvieto. Nach Durm.

Rekonstruktion in den Hauptzügen gestattet (Fig. 326—327). Der Grundriß näherte sich dem Quadrat, die Länge war nur um ein Sechstel tiefer als die Breite. Die vordere Hälfte in der Längsrichtung wurde von der auf Säulen ruhenden offenen Vorhalle (anticum) eingenommen, die hintere (posticum) war das eigentliche ummauerte Heiligtum, welches gewöhnlich in drei Zellen mit besondern Eingängen eingeteilt war, in einen größern mittlern und zwei kleinere Räume. In der Vorhalle stunden in der Front vier Säulen mit sehr

Rom, die Cloaca maxima, unter den Tarquiniern im sechsten vorchristlichen Jahrhundert aus Tuffquadern ausgeführt; die ursprüngliche Höhe der Wölbung beträgt 3,60 m. In Zwischenräumen von je 3,50 m wird die Tonnenwölbung von einem Travertinbogen durchzogen. Am Mittelthore des Theaters in Ferentino wird die Oeffnung durch einen horizontalen Architrav abgedeckt, der aus keilförmig geschnittenen Blöcken besteht. An einem Grab in Chiufi

weiten Intercolumninen, zumal zwischen den zwei mittleren Säulen, da ihr Abstand der Breite der Mittelzelle entsprach. Auf den Säulen lagerten nach Vitruv Architrave aus Holz. Das Giebeldreieck wurde mit Bildwerken aus gebranntem Thon geschmückt. Die Säulen waren den dorischen ähnlich in der Bildung des Kapitells, ruhten dagegen auf eigener Basis und überschritten vorab in der Höhe alle griechischen Bildungsgesetze. Es ist übrigens kaum anzunehmen, daß bloß diese eine Säulenart in Gebrauch gewesen, denn auf Sarkophagen und an Grabmälern kommen auch Säulen der anderen griechischen Ordnungen vor. Auf den ersten Blick scheint mithin das etruskische Schema große Aehnlichkeit mit dem griechischen zu besitzen, allein eine nähere Betrachtung belehrt sofort, daß ihm gerade die vorzüglichsten ästhetischen Eigenschaften der griechischen Bauten fehlen, die schönen Verhältnisse, die Harmonie der Teile, die Einheit. Mit Recht nennt Vitruv die

Tempelform niedrig, breit, gespreizt und schwerköpfig.

Während man bis in die neueste Zeit über den etruskischen Tempelbau lediglich auf Vitruv und einige plastische Darstellungen angewiesen war, sind im Jahre 1887 bei Civita Castellana Ueberreste von einem Tempel entdeckt worden, welche den Angaben Vitruvs ziemlich entsprechen, mit einer Ausnahme, daß nämlich die mittlere Cella um 8 m über die Rückwand der

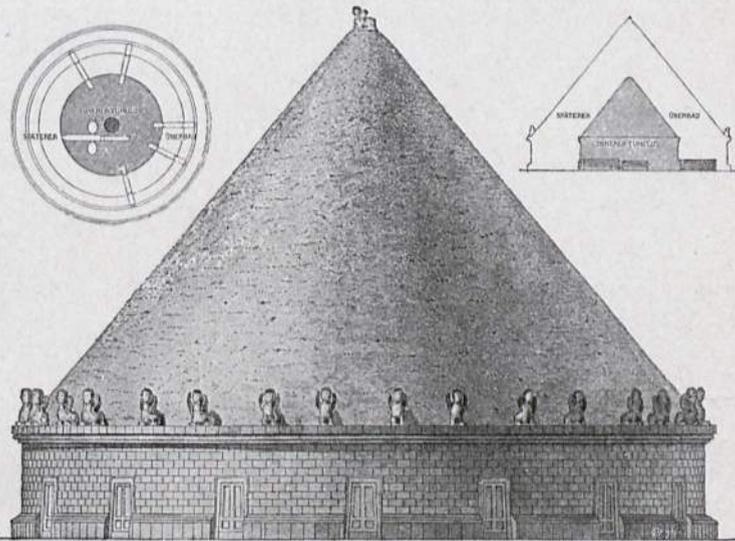


Fig. 332—334. Tumulus in Caere mit dem Grundriß und Querschnitt. Nach Canina.

Nebenzellen hinaus verlängert ist und eine rechteckige Apsis mit erhöhtem Boden bildet. Dieser Bauteil kann aber ganz wohl von einem ältern Tempel stammen.

Das höchste Interesse bieten die Totenstädte und Gräber, deren Anlage, Ausstattung, mit samt dem plastischen und malerischen Schmuck über alle Seiten und Beziehungen des Lebens der alten Etrusker die mannigfachsten Aufschlüsse geben. Die Grabstätten sind unterirdisch, allein die Bodenverhältnisse bedingten sehr verschiedene Anlagen. Bei Perugia und in den Nekropolen von Viterbo, in Castel d'Affo, Bieda etc. sind die schroff abfallenden Felswände auf weite Strecken zu Grabkammern ausgehöhlt, zu welchen mehr oder minder geschmückte Eingänge führen (Fig. 328). In Norchia sind dieselben zu Tempelfassaden mit allem architektonischen und plastischem Schmuck erweitert. Eine dieser Stirnseiten verbindet dorische Triglyphen mit jonischen Zahnschnitten; die Bilder im Giebel Felde schildern eine Kampfszene und einen Leichenzug (Fig. 329). Anderwärts wurden einzelne Felsen zu freistehenden Monumenten umgeschaffen, welche einstmals mit Pyramiden überbaut waren (Fig. 330), wie die Grabdenkmale im Kidrontale und in Kleinasien. In Orvieto sind die Totenwohnungen als kleine steinerne Häuschen in langen Reihen nebeneinander gebaut (Fig. 331). In Vulci, Corneto,

Ueberreste eines Tempels.

Grabdenkmäler.

Totenstätten.

Cervetri, überhaupt in den Niederungen ist die auffallendste Form der Tumulus, der Grabhügel. Ein fester Mauerring bildet den Sockel, darüber wird der konifische Hügel aufgeschüttet. Ein oder mehrere Eingänge, an welchen sehr oft Leuen Wache halten, führen zu den Grabkammern; auch die Spitze des Tumulus trägt zuweilen ein Bildwerk aus Stein. Charakteristisch ist an den Portalen, die sich nach oben verjüngen, der in einem starken Kurvenauschnitt oder im rechten Winkel die Pfosten überragende und überhangende Sturz. Die einzelnen Grabkammern gleichen sich im Innern in der Beziehung, daß sie Wohnungen mit bequemer, häuslicher Einrichtung darstellen. Sind die Räume größer, mögen sie in den Felsen gehauen oder aufgemauert sein, so werden die Decken von wuchtigen Pfeilern mit Fuß- und Kopfgesimsen, wozu oft reiche Bemalung hinzukommt, gestützt. Unten laufen feinere Bänke herum, auf welche die Totenbahnen und Sarkophage gestellt wurden.

Inneres der  
Gräber.

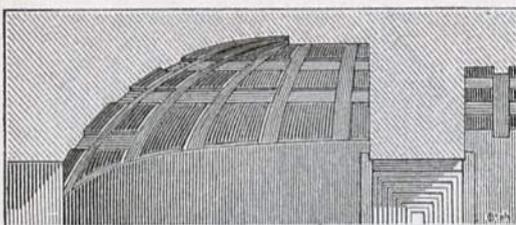


Fig. 335.

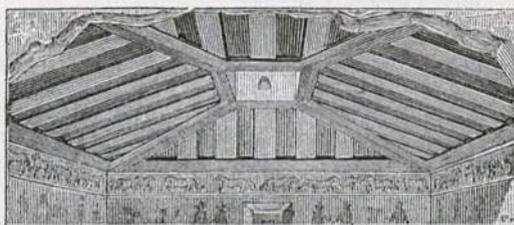


Fig. 336.

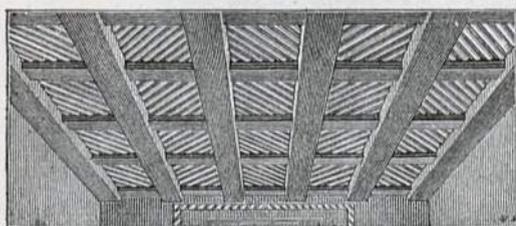


Fig. 337.

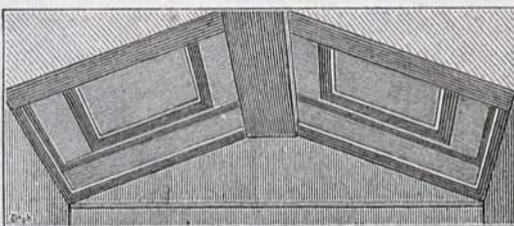


Fig. 338.

Deckenformen; Fig. 335. Form einer Halbkuppel an einer Grabkammer in Vulci. Fig. 336. Form einer stumpfen Pyramide in Corneto. Fig. 337. Form einer gelatteten Balkendecke in Vulci. Fig. 338. Form einer geneigten Kassetendecke.

Auch steinerne Paradebetten sind aus dem Felsen gemeißelt, auf denen die Leichen offen ruhten. An den Wänden sind Nischen ausgetieft, ebenfalls zur Aufnahme von Toten. Die nähere Untersuchung des größten Tumulus in Caere führte zu dem Ergebnis, daß er aus einem ältern Kerne mit der Grabkammer und einem Ueberbau aus späterer Zeit mit verschiedenen neuen Grabzellen besteht (Fig. 332—334). Ganz eigentümlich wird in den Kammern die flache oder sanft giebelartig ansteigende Decke behandelt, indem das Sparren- und Balkenwerk, wie an einem Holzbau, hier im Steine nachgeahmt wird (Fig. 335—339). Da der Hingefschiedene nach etruskischer Glaubenslehre nach dem Tode des Leibes als Schemen fortlebt, so stattete man die Grabstätte mit allem aus, was er im Leben geliebt und gebraucht, daher liefern die Nekropolen oft die kostbarste Ausbeute.

Die Aschenkisten nehmen alle nur denkbaren Formen an; am interessantesten sind diejenigen, welche offenbar mehr oder weniger treu das Aussehen des altitalischen, etruskischen Hauses wiedergeben (Fig. 314).

Zu den merkwürdigsten einzelnen Gräbern gehört das sogenannte Campana-Grab in der Nähe des alten Veji, eine der ältesten bis jetzt bekannten

Aschen-  
kisten.

Denk-  
mäler.

etruskischen Grabstätten. Der Eingang wird von zwei Löwen bewacht, in einem der Grabkammern stehen zwei massive aus dem Stein gehauene Paradebetten, an den Rückwänden befinden sich merkwürdige Malereien. — Die Grotta de' Tarquinj in Cervetri war für mehr als fünfzig Leichen berechnet und besteht aus zwei Kammern in zwei Gefchoffen. Der untere Raum, die Hauptgruft, bildet ein Viereck von 90 m und wird von zwei Pfeilern gestützt. An Bänken, Wänden und Nischen befinden sich zahlreiche Inschriften, in denen überall der Familienname Tarchnas (Tarquinius) wiederkehrt, vielleicht der Geschlechtsname des letzten Königs von Rom. — Dasselbst befindet sich die merkwürdige Grotta dei Bassirilievi (Fig. 339), so benannt, weil die Pfeiler und Wände mit Hochbildern bedeckt sind.

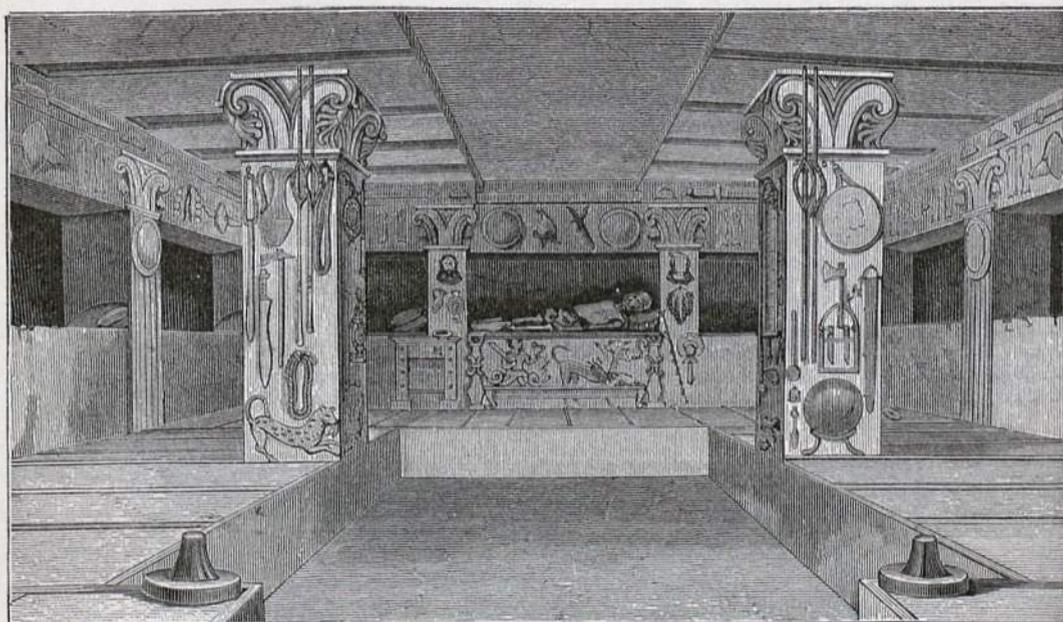


Fig. 339. Inneres der Grabkammer dei Bassirilievi in Cervetri.

In Chiufi führt ein Riesentumulus, welcher 250 m Umfang hat, die Benennung Porfenagrab (auch Deposito del Poggio Gajella). Das Grabmal des Königs von Clusium kann es aber nicht sein, da sich dieses nach Plinius über einem quadratischen Unterbau erhob, dagegen hat es im Innern die von Plinius geschilderte viel verzweigte labyrinthische Anlage. Die Basis des Tumulus ist aus Travertinblöcken gemauert, darüber ragt der Hügel 14 Meter empor und ist von zahlreichen Grabkammern durchhöhlt.

Auch die Nurhage auf Sardinien werden von einigen auf etruskischen Ursprung zurückgeführt, doch dürften sie eher von den Phönikern herrühren. Man versteht darunter sehr zahlreiche kegelförmige Steinbauten. Durch den niedern, gegen Südosten angelegten Eingang kommt man in ein Untergemach, aus welchem spiralförmige Treppen in die obere Gelasse führen; die Eindeckung wird durch überkragende Steine herbeigeführt. Was die Bestimmung der Nurhage betrifft, so erblickt man darin bald Gräber und religiöse Kultbauten, bald Festungen und Privatwohnungen. Der Wahrheit kommen wohl diejenigen am nächsten, welche annehmen, daß sie allen den genannten Zwecken gedient haben.

Nurhage  
auf  
Sardinien.

## LITTERATUR.

- Dempster*, De Etruria regali, 2 vol. 1723.  
*A. F. Gori*, Museum Etruscum etc. 3 vol. Florenz 1737--43.  
*Micali*, Monumenti inediti a illustrazione della storia degli antichi popoli italiani. Firenze 1844.  
 — Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli italiani. Firenze 1832.  
 — Antichi Monumenti per servire all' opera intitolata l'Italia avanti il dominio dei Romani. Firenze 1810.  
*L. Canina*, L'Antica Etruria maritima etc. Roma 1846—51.  
 — L'Antica città di Veji. Roma 1847.  
*G. Conestabile*, Dei monumenti di Perugia etrusca e romana etc., nuove pubblicazioni. Perugia 1855.  
*Museo Gregoriano*, 2 vol. Roma 1842.  
*J. Gailhabaud*, Monuments anciens et modernes, vues générales et particulières, plans, coupes, détails etc. 4 vol. Paris (Firmin Didot & Cie.) 1870.  
*Noël des Vergers*, L'Étrurie et les Étrusques. 2 vol. Paris (Firmin Didot & Cie.) 1862—64.  
*Martha, Jules*, Manuel d'Archéologie étrusque et romaine. Paris (A. Quantin).  
 — L'Art étrusque. Paris (Firmin Didot & Cie.) 1889.  
*W. Abeken*, Mittelitalien vor den Zeiten römischer Herrschaft etc. Stuttgart 1843.  
*G. Dennis*, The cities and cemeteries of Etruria. 2 vol. London 1848. (2. Aufl. 1878.) Deutsch von *N. N. W. Meissner*: Die Städte und Begräbnisplätze Etruriens. Leipzig 1852.  
*J. Durm*, Handbuch der Architektur. Die Baukunst der Etrusker. Darmstadt (Arnold Bergsträßer) 1885.  
*G. Semper*, Kleine Schriften, herausgegeben von M. und H. Semper. Stuttgart 1884.  
*R. Adamy*, Architektonik der Römer. Hannover (Helwing'sche Verlagsbuchhandlung) 1883.  
 Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft (der Gesellschaft für vaterländische Altertümer) in Zürich. Band 7: Etruskische Altertümer in der Schweiz, von *A. Jahn*. 1853.  
*O. Müller*, Die Etrusker; neue Ausgabe von *Deecke*, 2 Bde. Stuttgart 1877.  
*E. Gerhard*, Auserlesene Griechische Vasenbilder, hauptsächlich Etruskischen Fundorts. Berlin (G. Reimer) 1840.  
 — Etruskische Spiegel. 430 Tafeln. Berlin (G. Reimer) 1843.  
*J. de Witte*, Etudes sur les vases peints. 1865.  
*Birch*, History of ancient pottery. London 1873.  
*Lützow*, Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig (E. A. Seemann) 1887.  
*W. Hebbig*, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, 2 Bde. Leipzig 1891.  
*E. Pais*, La Sardegna prima del Dominio romano. Studi storici ed archeologici. Roma 1881.

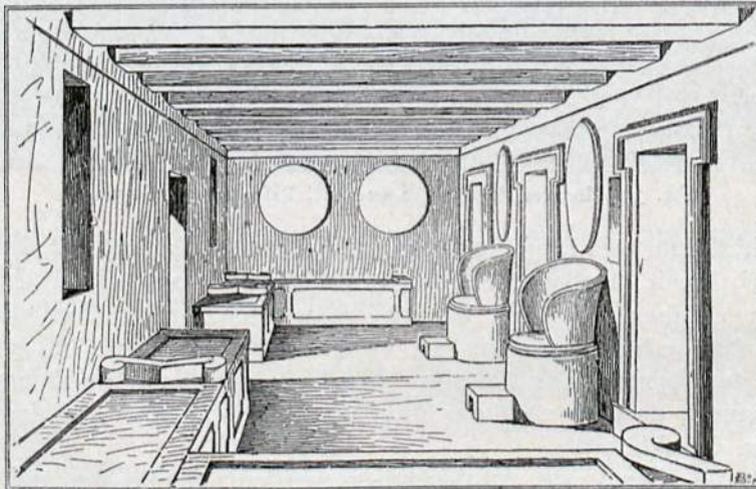


Fig. 340. Das Grab „mit den zwei Sitzen“ in Cervetri. Nach Gailhabaud.

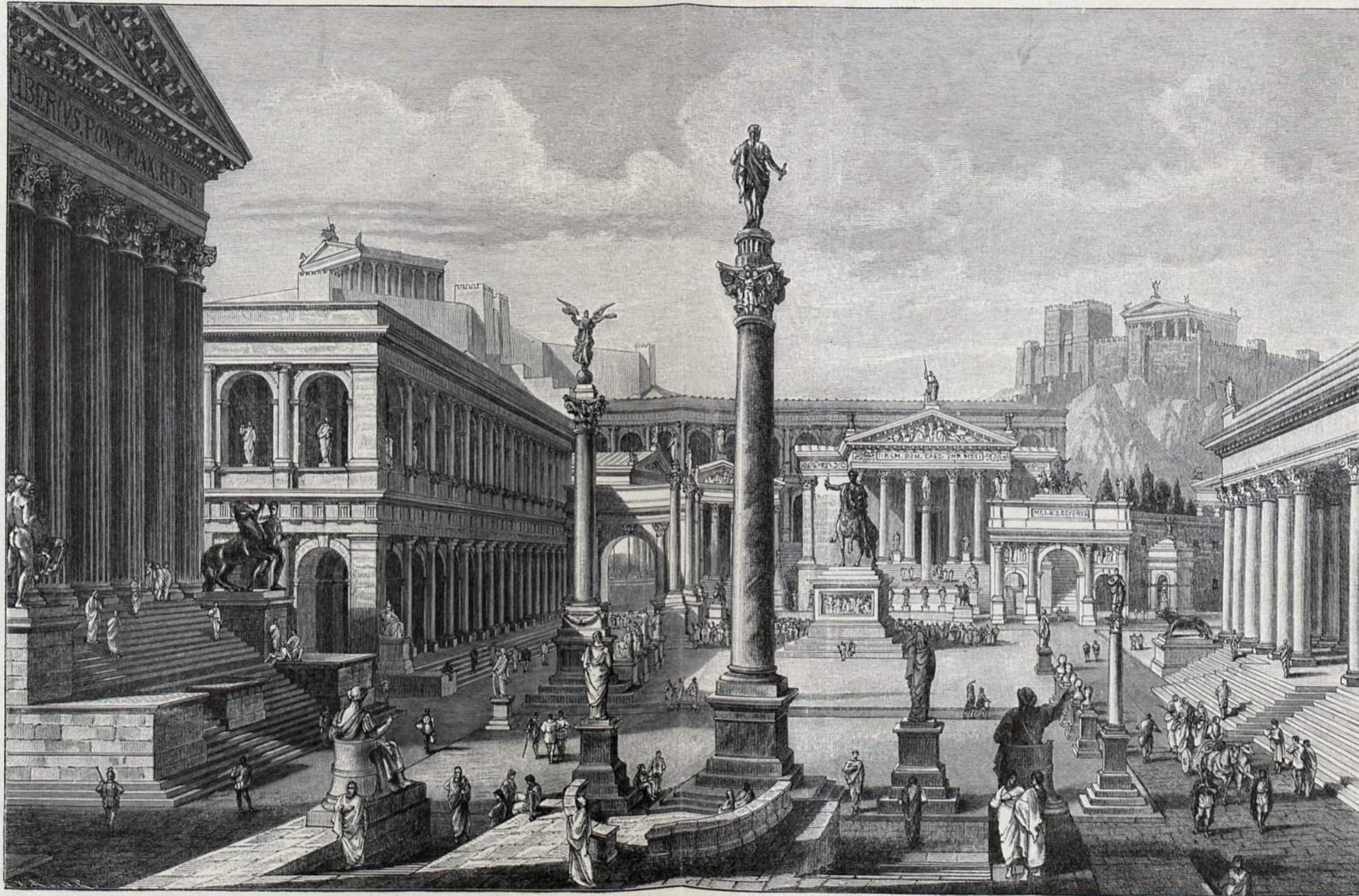


RÖMISCHE BAUKUNST.

Kapitol mit dem Tempel des Jupiter.

Tabularium.

Burg mit dem Tempel der Juno Moneta.



Tempel der Dioskuren. Basilika Julia. Tempel des Saturn. Tempel des Vespasian. Tempel der Concordia. Der mamertinische Kerker.  
 Triumphbogen des Tiberius. Rostra Cäsars. Reiterstandbild des Domitian. Triumphbogen des Septimius Severus. Tempel des Janus.  
 Basilika Aemilia.

REKONSTRUKTION DES FORUM ROMANUM.

Nach Jäger, Weltgeschichte. Leipzig, Velhagen & Klasing.



# IX.

## DIE BAUKUNST DER RÖMER.

### I. CHARAKTER UND KUNSTAUFFASSUNG DER RÖMER.



Fig. 341. Kapitell und Gebälk, aus den Thermen des Agrippa, Nach Photographie.

Andere Völker werden in weichern Formen das Erz zu lebensvollen Gestalten verarbeiten, die Züge des menschlichen Antlitzes feelenvoller aus dem Marmor schneiden und besser das Wort vor Volk und Richter handhaben, du, o Römer, gedenke, auf Erden das Scepter zu führen!» — so bestimmt Vergil des Römers weltgeschichtliche Aufgabe; er weist ihm nicht das ideelle Gebiet der Kunst an, sondern das der weitesten praktischen Thätigkeit. — Was Rom liebt, das hat sein Redner Cicero noch be-

Charakter  
der  
Römer.

stimmter ausgesprochen: «Alle Bestrebungen und Thätigkeiten, welche uns des römischen Volkes Zuneigung erwerben sollen, müssen würdevollen Glanz und hohen Nutzen schaffen können.»

Praktischer  
Sinn.

In diesen Worten sind zwei nationale Charaktereigenschaften der Römer ausgesprochen, der auf das Praktische gerichtete Sinn und die Liebe zu Glanz, Pracht und Größe. Auch den Etrusker kennzeichnet das Ueberwiegen des Verstandes und die Neigung zum Malerischen. Im römischen Volke erscheinen aber diese Grundzüge gesteigert, erweitert, umfassender, auf das Große gerichtet, und fogar mit einem ideellen Schimmer umkleidet.

Liebe zur  
Größe.

Als Praktiker von Haus aus, war der Römer ein ausgezeichnete Landwirt, Gesetzgeber, Weltbeherrscher, ohne seinesgleichen im Gebiete des Gegebenen, Reellen und Materiellen; da war er erfinderisch, groß und fruchtbar, — aber im Reiche des Gedankens, des Ideellen, also auch der Kunst, da fehlte ihm die schöpferische Kraft und Originalität. Irrig wäre aber die Annahme, daß es dem Römer an Empfänglichkeit und Fähigkeit für die Kunst gefehlt. Zwar wies er in angestammtem nationalem Eigensinn lange Zeit Kunst und Wissen von sich und sah mit Geringschätzung auf die kunfttreibenden Griechen hinab.

Rezeptivität.

Aber er konnte sich mit der Zeit dem eigenen Bedürfnis nicht verschließen, und er begann damit, die Kunstwerke fremder Völker auf feinen Boden zu verpflanzen. Was ihm hierbei vorzüglich zustatten kam, war seine große geistige Receptivität und die Affimilationskraft, das ist, die Gabe, die Errungenschaften, Leistungen und Werke anderer Völker, zunächst der Griechen und Etrusker, wie wir sehen werden, sich anzueignen, auf die italienische Heimat zu übertragen und im nationalen Interesse auszubeuten.

Horaz sagt von den römischen Dichtern, daß sie zuerst versuchten, die Griechen in der lateinischen Mundart wiederzugeben und dann, ob sie selbst auch etwas Aehnliches und Brauchbares an das Licht fördern könnten. Dies geschah gleichfalls in andern Künsten, aber hier wie dort mit einer doppelten Beschränkung; denn einmal waren diese eigenen Schöpfungen nicht originell, sondern nach griechischen Vorbildern, Maßen und Formen entworfen und gedacht, andererseits prägten sie die zwei oben genannten römisch-nationalen Eigentümlichkeiten an sich aus. Was wir hier zunächst meinen, ist eine gewisse Nüchternheit und

Ueber-  
wiegender  
Verstand.

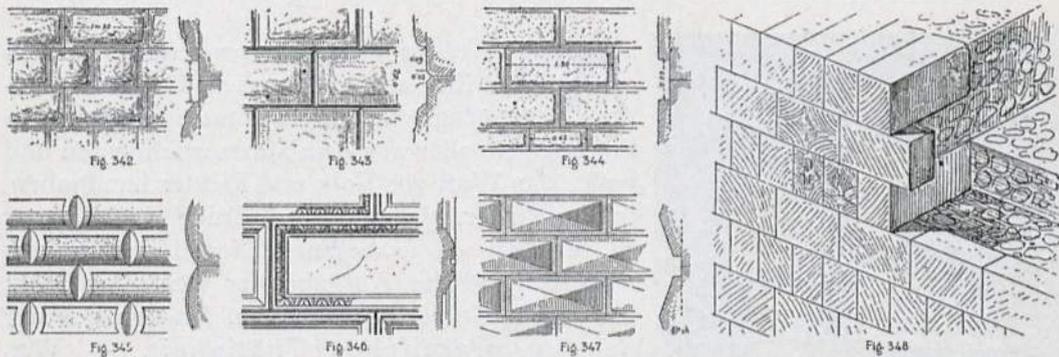


Fig. 342—347. Verschiedene Arten von Quaderbehandlung und Fugen-schnitt an römischen Denkmalen. Nach Durm.

Fig. 348. Gußmauer mit Quaderverkleidung. Nach Durm.

Verstandesmäßigkeit, wie es vom Praktiker nicht anders zu erwarten ist. Wie die Poesie der Römer überwiegend Verstandespoesie ist, so bricht derselbe Zug auch in den bildenden Künsten durch. Was mangelt, ist die Begeisterung, der ideelle Schwung, die Gefühlsinnigkeit, die Gemütstiefe, kurz, der innere Drang, welcher den echten Künstler von Gottes Gnaden zum Schaffen treibt. Was den römischen Künstler anregt, ist weniger, ist sehr selten das innere Bedürfnis, sondern die Affimilationskraft, dann der zweite nationale Charakterzug, die Prachtliebe, die Verherrlichung des römischen Daseins.

Der Grieche schätzte, liebte und pflegte die Kunst um ihrer selbst, um ihres innern ideellen Wertes willen. Der Römer hatte einen andern Standpunkt. Nach seinem Maße hat der einzelne Bürger und alles andere nur insofern Wert und Bedeutung, als es dem Staatsgedanken, dem römischen Gemeinwesen dienstbar ist, es verherrlicht und groß und erhaben erscheinen läßt. Hierfür konnten die Werke der Kunst in vorzüglichster Weise verwendet werden. Nur wenige Römer erhoben sich über diese Anschauungsweise, ganz und voll im ästhetischen Sinne vermochte es kaum einer. Selbst wo der Einzelne sich Kunstgegenstände in großer Menge verschaffte, waren in den allermeisten Fällen die Prunkfucht und ein vornehmer Luxus die Triebfedern. Wohl kein zweites Volk hat in dieser Beziehung mehr Aufwand gemacht, aber es war ein großartiger, gediegener Luxus.

Prunk-  
fucht.

Diese Prachtliebe des Römers und der Umstand, daß er sich die Kunst zur Verherrlichung des römischen Daseins dienftbar machte, wirkten natürlich auf die Auffassung der Kunst zurück. Er fordert allerdings, daß das Kunstwerk eine Idee ausdrücke, aber ebenso wesentlich gilt ihm, daß es ein glänzendes Zierstück sei, also einen dekorativen Charakter besitze. Eine solche Anforderung an das Kunstwerk wird in der Plastik und Malerei immer nur auf Rechnung und zum Nachteil des ideellen Gehaltes gestellt werden können. Für die Architektur ist es vollends verhängnisvoll, wenn statt der organischen Konstruktion die Dekoration betont wird.

Die Prachtliebe verleitete ferner dazu, den Schmuck überall anzubringen, auch an Bildungen, die dem Griechen dafür unempfänglich schienen. Die Gefahr, dabei in Schwulst und Ueberladung zu fallen, lag für den Römer zu nahe, daß er nicht sehr oft gegen den guten Geschmack, gegen die vornehme griechische Einfachheit und Beschränkung gefündigt hätte. Eine andere Verführung lag ebenso nahe, nämlich sich mit dem bloßen Scheine des Prächtigen und Glänzenden zu begnügen, anstatt allseitige Echtheit und Gediegenheit zu verlangen, in den Stoffen und in der Ausführung, in der künstlerischen Auffassung und geistigen Durchführung. Nichts war dem künstlerischen Gewissen des Griechen in der guten Zeit so zuwider, wie ein Abfinden mit täuschendem Scheine. Der Römer war auch in dieser Beziehung entfernt nicht so feinfühlig und ängstlich, allein im allgemeinen begnügte er sich doch nicht mit leerem Flitter, sondern wollte eine gediegene und echte Pracht und Größe (Vgl. Einschaltb.: Forum Romanum).

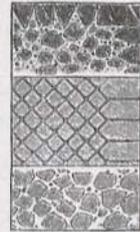
Wie wir gesehen, ging der Grieche gar nicht darauf aus, feine Bauten durch ihre außerordentliche Größe wirken zu lassen, sondern durch die Schönheit der Anlage. Nach derselben Anschauung urteilte und arbeitete er in den übrigen Künsten. Anders der Römer. Wie seine Herrschaft den damals bekannten Erdkreis zu umfassen strebte, so sollten auch feine Kunstwerke, zumal die Bauten, durch ihre außerordentlichen Größenverhältnisse und Kolossalität Staunen und Bewunderung einflößen. Es ist ihm dies wie nichts anderes gelungen, denn sogar die Ueberreste und Ruinen üben noch diese Wirkung.

Das entschiedene Gute hatte die Prachtliebe des Römers, daß er seinem ganzen Dasein den Glanz und den idealen Schimmer der Kunst geben wollte; mit andern Worten, er dehnte die künstlerische Gestaltung auf Werke des bloßen Nutzens, auf die Gegenstände und Bedürfnisse des häuslichen Lebens u. f. w. aus. So erweiterte er das Gebiet der Kunst und des Kunsthandwerks. Die Griechen hatten hierfür allerdings Muster und Vorbilder geliefert, aber die Römer gingen noch weiter, was ein unbestreitbares Verdienst ist.

Fig. 349.  
Opus incertum,  
Aufriß.

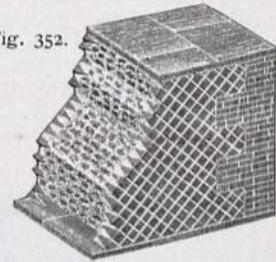
Fig. 350.  
Opus reticulatum  
mit rechtwinkligen  
Eckstücken.

Fig. 351.  
Querschnitt für die  
beiden vorigen.



Dekora-  
tiver Cha-  
rakter der  
Kunst.

Fig. 352.



Ueberla-  
dung.

Fig. 353.

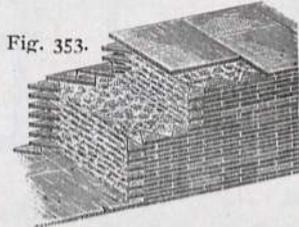
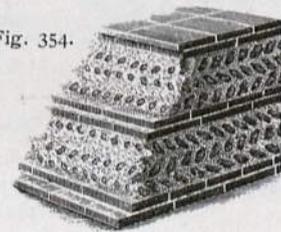


Fig. 354.



Scheinwir-  
kungen.

Fig. 352. Gußmauer mit Verkleidung aus Opus reticulatum. Fig. 353. Gußmauer mit dreieckigen Ziegeln verkleidet. Fig. 354. Opus spicatum. Nach Middleton.

Kolossalität.

## II. DAS KONSTRUKTIVE SYSTEM.

### I. Die Elemente.

Der praktische und verständige Sinn und die Vorliebe für gediegene Pracht führten den Römer dazu, daß er unter den bildenden Künsten die Architektur am meisten schätzte und pflegte. Wenn von den Elementen dieser Architektur gesprochen wird, so verstehen wir darunter die zwei Hauptquellen, aus welchen sie die konstruktiven und dekorativen Formen bezog; es sind dies der griechische Architrav- oder Säulenbau und die etruskische oder altitalische Gewölbe-

Architrav-  
und Ge-  
wölbebau.

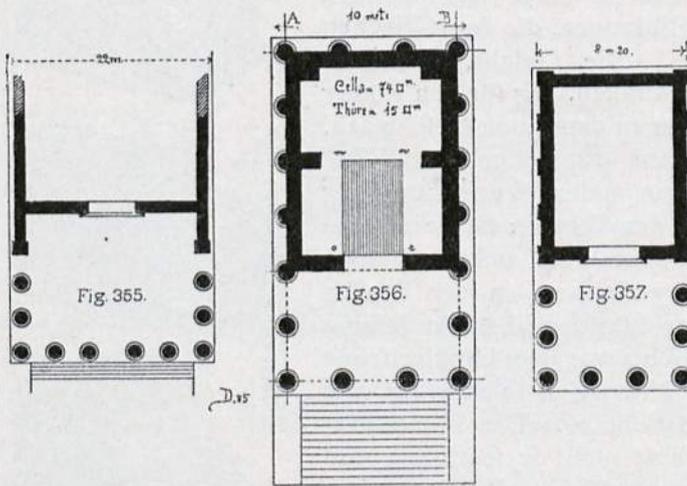


Fig. 355. Grundriß der Vorhalle zum Tempel des Antoninus und der Faustina. Fig. 356. Grundriß zum Tempel der Fortuna virilis. Fig. 357. Grundriß des Herkulestempels in Cori. Nach Durm.

konstruktion. Inwiefern die Verbindung dieser zwei Elemente berechtigt war, ist eine ästhetische Frage und soll daher später beantwortet werden. Was die Aneignung der griechischen Architektur betrifft, so darf nicht vergessen werden, daß die Römer zunächst nicht an die klassische Periode anknüpften. Gleichwie sie in der Litteratur die Griechen zuerst in den Dichtern und Schriftstellern des griechisch-alexandrinischen Zeitalters kennen lernten, so war es in der Kunst. Sie knüpften unmittelbar an die Leistungen und Werke, die Technik und die Formen der griechisch-alexandrinischen Periode oder der hellenistischen Zeit, wie sie auch genannt wird, an, an eine Periode also, welche die klassische, nationale Kunst der Griechen auf neue Bedürfnisse, zumal die Profanarchitektur ausdehnte, auf alle Kulturländer erweiterte und neue Elemente aufnahm, aber dadurch auch den Keim der Umgestaltung und Auflösung in sie legte.

Dekora-  
tiver Cha-  
rakter.

Mangel an  
Organis-  
mus.

Wie sich der Römer sodann die Bauwerke dachte und erstellte, hing natürlich mit seiner allgemeinen Kunstauffassung zusammen. Das heißt zunächst: auch das Bauwerk erhält, wenn nicht im ganzen, so doch in den einzelnen Formen einen dekorativen Charakter. Der Grieche leitete alle Bildungen, z. B. die Gestalt der Säule, das Kapitell etc. einerseits aus der Natur des Stoffes, aus welcher der Gegenstand erstellt wurde, andererseits aus seiner Bestimmung und Aufgabe und den damit zusammenhängenden ästhetischen Beziehungen ab. Indem der Römer diese Formen sich aneignete, überfah er nur zu oft ihre konstruktive, organische und ästhetische Notwendigkeit und Bedeutung und benützte sie als Zierglieder, mit welchen er frei schaltete. Die Art, wie er die griechischen Säulenordnungen verwendete, wird hierfür Belege und Beispiele liefern.

Die römische Vorliebe für riesige und kolossale Verhältnisse äußerte sich naturgemäß zumeist in der Architektur und charakterisierte sich vorzüglich im Streben nach Großräumigkeit, nicht nur in Bauten mit riesigem Grundriß, sondern auch in der Anlage von weiten, hohen und lichten Innenräumen. Das geeignete Mittel hierfür bot die Gewölbekonstruktion; sie lieh dem Römer recht eigentlich Wort und Ausdruck für seine architektonischen Gedanken, und ward daher von ihm in der großartigsten Weise ausgebeutet.

Groß-  
räumigkeit.

Aus dem Gefagten geht genugsam hervor, daß der römische Baustil nicht originell ist in dem Sinne, daß er aus wesentlich neuen Formen oder deren Behandlung hervorgegangen wäre. Er beruht auf einem eklektischen Verfahren und auf der neuen, eigentümlichen Verbindung vorhandener Elemente. Dadurch gewann der Baustil aber eine bestimmte und charakteristische Eigenart, welche

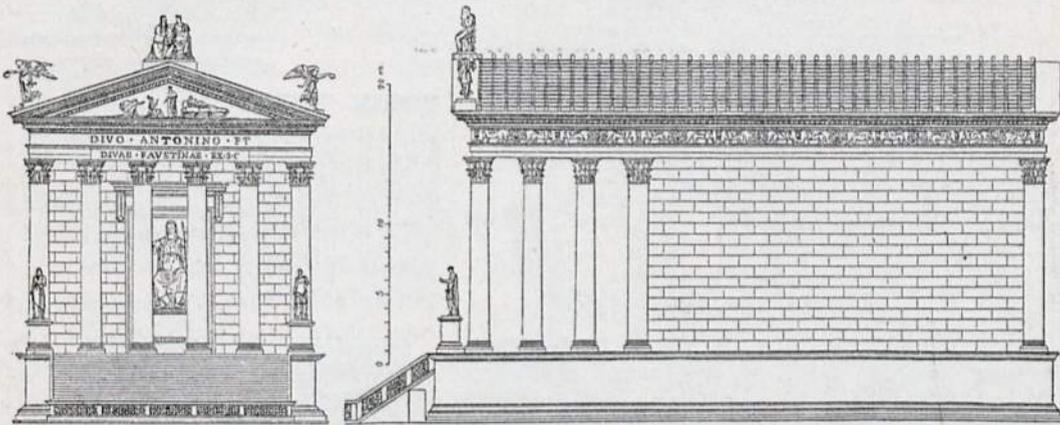


Fig. 358—359. Front- und Seitenansicht des Tempels des Antoninus und der Faustina. Nach Adamy.

sich von der griechischen und der etruskischen Bauweise entschieden und scharf unterscheidet. Es wäre ein arger Mißgriff, der römischen Architektur, wie man verfucht sein könnte, eine große künstlerische Bedeutung an sich abzuspochen. Dazu kommt ihre sehr große geschichtliche Nachwirkung und Tragweite. Sie bildet den Ausgangspunkt für den altchristlichen Basilikaustil, für die byzantinische Bauweise und in noch weiterer Ableitung und Abfolge für den romanischen Stil. Endlich wird die Renaissance, in welcher wir noch weben und schweben, wieder an diese Architektur anschließen.

Künst-  
lerische  
Bedeutung.

## 2. Die konstruktiven Formen.

Bevor wir auf die besondern Formen eintreten, müssen einige Bemerkungen über den Mauerverband vorausgeschickt werden.

Die Mauer kann aus Quadern, Gußwerk, Ziegel oder Fachwerk aufgeführt werden.

Arten des  
Mauer-  
verbandes.  
Quader-  
bau.

Im Bau mit Tuff-, Kalkstein- oder Marmorquadern waren die Griechen und besonders die Etrusker die Lehrmeister der Römer; die Etrusker waren gewiß noch oft und lange die ausführenden Techniker, nachdem sie ihre politische Selbständigkeit an Rom verloren hatten. Die Werkstücke hatten im Durchschnittsmaß 60 cm Höhe; die Länge schwankte zwischen den Verhältnissen

von 1:1 bis 1:5, doch kommen Kolosse von 6 bis 9 m Länge vor. Die Quadern wurden als Binder und Läufer geschichtet. Was die Stoß- und Lagerfugen betrifft, so paßten die Griechen die Steine an den Ansichtsflächen so fest und genau aneinander, daß die Fugen verschwanden, und heute noch das Auge dieselben oft an den Ruinen suchen muß. Die Tempelcella wirkte wie ein gewaltiger Monolith. Das verstanden und übten auch die Römer. Anderwärts aber wollten sie, daß die Stoß- und Lagerfugen wie ein großes Netz die Mauerflächen belebten und zu einem wirkfamen Dekorationsmittel würden. Zu diesem Zwecke schnitten sie dreieckig oder rechteckig vertiefte Falze ein, wandten Polster- und Bofflagenquadern an u. dgl. Besonders reich an Profilen und ornamentalen Motiven gestaltete sich der Fugenschnitt, wenn er in Verputz künstlich dargestellt wurde (Fig. 342—347). Da bei so genauer und geschlossener Schichtung kein Mörtel verwendet werden

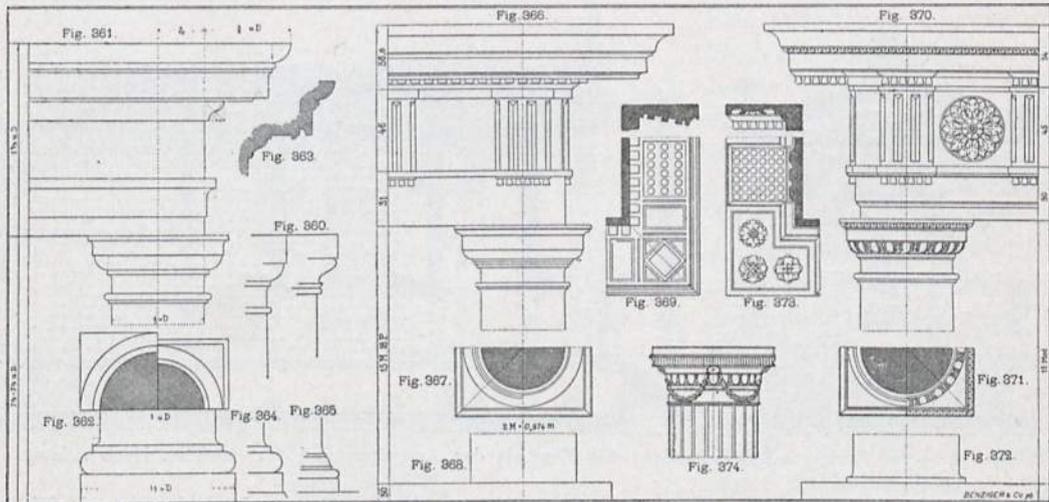


Fig. 360. Toscanische Kapitelle. Fig. 361—363. Toscanische Ordnung nach Vignola. Fig. 364. Basis der Trajanssäule. Fig. 365. Säulenbasis vom Kolosseum. Fig. 366—369. Dorische Ordnung vom Theater des Marcellus. Fig. 370—373. Dorische Ordnung aus Albano. Nach Bühlmann. Fig. 374. Kapitell aus der Gladiatorenkaferne zu Pompeji. Nach Adamy.

konnte, so verband man die Quadern mit Schwalbenschwänzen, Dollen, Klammern, meistens aus Eisen. Quadermauern aus geringem Material erhielten oft eine Verkleidung aus Platten beßern Gesteins. Die Schichtung hieß *isodom*, wenn Werkstücke von derselben Höhe und Breite und in gleich hohen Lagen Verwendung fanden.

Die Gußmauer, Emplekton, bestand im Innern aus kleinern Bruchsteinen, an den Ansichtsflächen wurden sie mit Quadern verkleidet (Fig. 348). Um dem Verbande größere Festigkeit zu geben, verwendete man durchgehende Binder (Diatonoi). Die Blendquadern haben eine mittlere Höhe von 60—70 cm, aber man verwendete auch ganz kleine, die 8—10 cm hoch, 16—20 breit, 12—19 lang waren; nach innen verliefen sie spitz und wurden mit Mörtel in die Mauer eingesetzt; zuweilen wurden sie auch von Backsteinlagen durchschossen. Außer den Blendquadern von ungleichen Seiten, brauchte man mit Vorliebe solche mit quadratischen Ansichtsflächen, von 6—7 cm Seite; sie wurden übereck gestellt, und die Anordnung hieß wegen ihres netzförmigen Aussehens *Opus reticulatum*. Da bei dieser Schichtung keine geraden Linien gebildet werden können, so werden an den Kanten gewöhnliche Blendquadern verwendet, so daß das *Opus reticulatum* wie eine dekorative, umrahmte Füllung erscheint. Als *Opus incertum* oder *antiquum* bezeichnete

Gußmauern.

man eine Mauer, wenn die Steine nur flüchtig zugerichtet und deren Ungleichheiten durch Mörtel ausgeebnet wurden. Auch derartige Mauern erhielten Zwischenlagen aus Backsteinen. Eine Spielerei der Spät- und Verfallzeit ist das *Opus spicatum*, wenn im Wackengemäuer die Steine zwischen den Backsteinlagen ährenförmig gestellt werden. (Fig. 349—354.)

Bauten aus lauter Backsteinen (*Opus testaceum*) sind selten. Um das Material zu sparen, führte man Gußmauern auf und verblendete sie mit Backsteinen; diese verliefen nach innen oft auch spitz, um möglichst ökonomisch zu Werk zu gehen. Das Fachwerk war wenig beliebt.

„Welche Mauerkonstruktion wollen wir nun als spezifisch römisch bezeichnen, wenn die römischen Baumeister gleich meistermäßig alle Arten, die wir heute kennen, und die wir kaum um eine vermehrt haben, beherrschten? Neu könnte uns nur das kleine Mörtelgemäuer (Gußgemäuer) mit Backsteinblendung erscheinen; ob Römer die Urheber desselben, ob sie nur eine jetzt nicht mehr am Orte nachweisbare Technik Afrikas oder Kleinasiens weiter pflegten, müssen wir zunächst noch unbeantwortet lassen.“<sup>1)</sup>

Nach dem früher Gefagten zerfallen die konstruktiven Formen in drei Arten, in solche, welche dem griechischen Säulenbau oder der etruskischen Gewölbekonstruktion oder endlich der Verbindung beider, des Säulenbaues und der Gewölbekonstruktion, entnommen sind.

a) Die Formen des griechischen Säulenbaues. — Da die Römer diese Formen bei den Griechen entlehnt und auf den italienischen Boden übertragen haben, allerdings teilweise auf dem Umwege über Etrurien, da wir ferner die Architektur der Griechen in dem einmal gegebenen System des Architravbaues als eine höchste ästhetische Leistung und als eine organisch zu größter Vollkommenheit entwickelte Bauweise erkannt haben, so sind im Nachstehenden bloß die Abweichungen und Unterschiede in den römischen Nachbildungen gegenüber den griechischen Vorbildern hervorzuheben. Ueber deren ästhetischen Wert oder Unwert wird das folgende Kapitel Aufschluß geben. Woraus die Abweichungen hervorgegangen, ist schon bemerkt worden: einerseits aus den römisch-nationalen

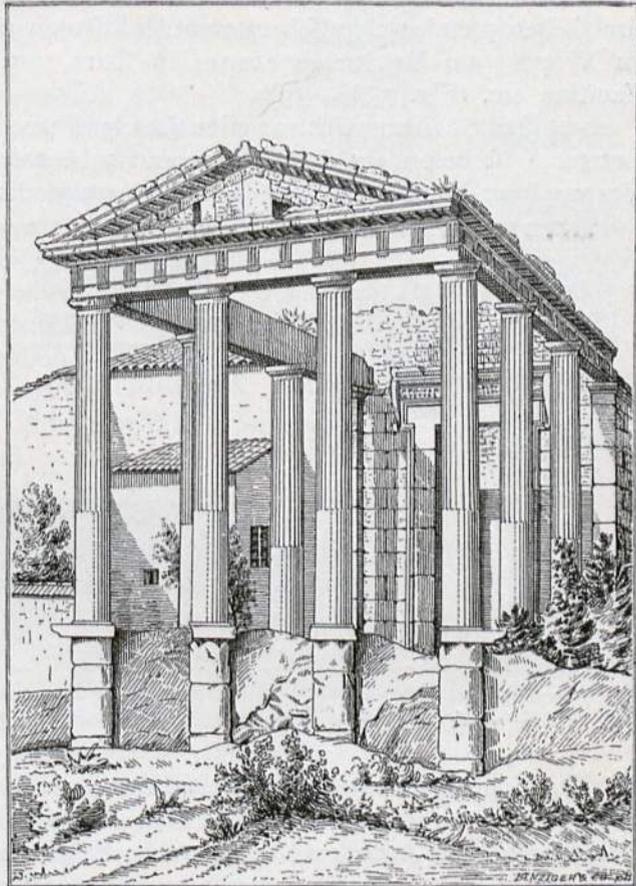


Fig. 375. Ansicht des Tempels zu Cori.

Backsteinbau.

Das spezifisch Römische.

Säulenbau.

<sup>1)</sup> Durm, Die Baukunst der Römer, S. 142.

Charaktereigenschaften, andererseits aus der Entwicklung der griechischen Architektur in der alexandrinischen Periode, an welche sich die Römer unmittelbar angeschlossen.

**Grundriß.** Der Grundriß (Fig. 355—357) des römischen Tempels weicht vom griechischen darin zuweilen ab, daß der Terrassen-Unterbau fehlt oder durch eine Sockelmauer ohne Stufen, außer den Treppen beim Eingang, ersetzt wird. Oft wird auch der Pronaos oder Vorhalle in etruskischer Weise verlängert, so daß selbst bei kleinern Tempeln drei Säulen in der Tiefe derselben stehen, obwohl die übrigen drei Seiten pseudopteryptisch nur mit Halbsäulen geschmückt sind, wie am Tempel in Nimes, am Herkulestempel in Cori, am Tempel des Antoninus und der Faustina etc. (Fig. 358—359).

**Säule.** Den Säulen fehlt zuweilen die elastische Entasis, oft sogar die Kannelierung. Letzteres ist besonders der Fall, wenn farbenreicher oder kostbarer Marmor zur Verwendung kam; die ästhetische Form wurde dem Prunk mit dem Stoffe geopfert.

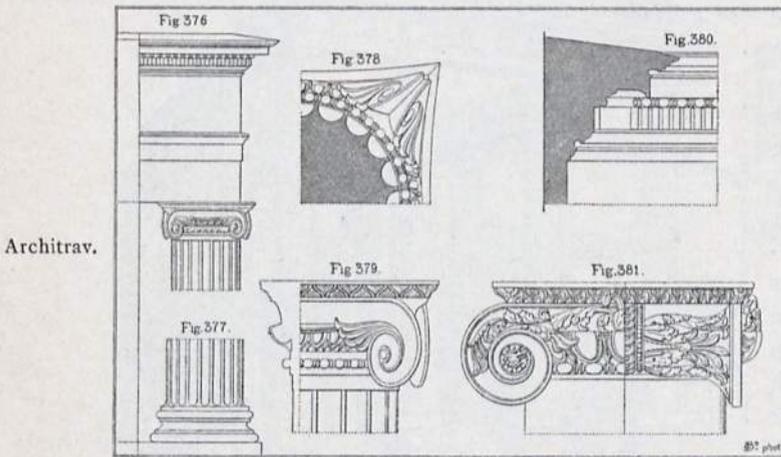


Fig. 376—380. Ionische Ordnung aus Pompeji im Portikus nächst dem Theater. Fig. 381. Römisch-jonisches Kapitell nach Piranesi. Nach Bühlmann.

Anderwärts erhielten bloß die obern zwei Drittel Kannelüren, oder die Rinnen wurden bis zu einer gewissen Höhe mit eingesetzten Rundstäben geschmückt. In auffallendster Weise verkümmerte der Architrav, indem er gegenüber anderen Baugliedern unverhältnismäßig schmal und mager gebildet wurde. Der Giebel erhielt steiler ansteigende Dreiecklinien als in den griechischen Bauten.

Was die drei Säulenordnungen im allgemeinen

**Ordnungen.**

betrifft, so werden unbedenklich die Formen vertauscht und von einem Stil auf den andern übertragen. Die dorische Säule erhält die Länge der korinthischen; die Dreiteiligkeit des Architravs und jonische Zahnschnitte werden im dorischen Gebälk eingefügt, die korinthische und komposite Ordnung verbindet sich nach Belieben mit dorischen und jonischen Gebälkteilen etc.

**Römisch-dorische Ordnung.**

Was die einzelnen Ordnungen anbelangt, so ist die dorische wenig beliebt. Wo sie Verwendung findet, erhält sie Formen und Zuthaten, welche der Strenge der griechischen Bildung nicht entsprechen. Die Säulen haben eine Höhe von 7 bis 10 untern Durchmesser und werden in weiten Abständen von einander angeordnet. Sie erhalten ferner gewöhnlich eine Basis, welche aus Platte und Wulst oder ähnlichen Gliedern besteht. An die Stelle des Echinus, welcher meistens ohne elastische Spannung und nüchtern erscheint, tritt zuweilen ein Wellenmotiv. Der Säulenhals und alle einzelnen Teile des Kapitells werden gerne mit Rosetten, Blattschmuck, Perlen, Eierstäben je nach der Bildung des Gliedes geschmückt. Der Verkümmern des Architravs wurde schon gedacht. Die Triglyphen haben lediglich eine dekorative Bedeutung ohne organische Eingliederung. Das Gefimfe ladet weniger breit aus als im griechischen Schema.

Dieser umgestaltete dorische Stil wird als römisch-dorische Ordnung bezeichnet. Augenscheinlich nähert er sich der alten etruskischen Bauweise und wird daher seit Vignola auch als toskanische Ordnung aufgeführt (Fig. 360—374). — Selbst wo die dorische Formenbildung treuer nachgeahmt wird, springen die Abweichungen sofort in die Augen, wie z. B. am Herkulestempel in Cori (Fig. 375), am unteren Geschoße des Marcellustheaters.

Auch die jonische Ordnung (Fig. 376—381) wurde selbständig selten verwendet, vorzüglich beliebt dagegen war der reiche, prunkvolle korinthische Stil (Fig. 382—384). Selbstverständlich wurden gerade diese Eigenschaften noch gesteigert durch allerlei zierende Motive an der Säulenbasis (Fig. 388), am Gebälk, am Schaft; so erhielten die Hohlstreifen zuweilen eine karniesförmige Bildung, den Stegen dazwischen wurden Rundstäbchen aufgesetzt, der Fuß des Schaftes mit aufstehenden Blättern verkleidet u. f. w. Das Blätter- und Rankenkapitell erfuhr vorzüglich eine breite, prunkvolle Behandlung (Fig. 341). Um eine Form zu gewinnen, welche eine noch schwerere und wuchtigere Pracht darstellt, wurde das korinthische Kapitell in eigentümlicher Weise mit dem jonischen verbunden. Auf die korinthische Kelchform wird ein jonischer Eierstab aufgesetzt, und in den Ecken unter der Deckplatte werden statt der Ranken schwere jonische mit Blätterwerk verkleidete Voluten angeordnet. Es ist dies das sogenannte römische Kapitell, wegen seiner Zusammenfassung auch Kompositkapitell genannt<sup>1)</sup> (Fig. 385—386). Auch damit begnügte man sich nicht, sondern führte ganz frei erfundene, sogenannte Phantasiikapitelle ein, wobei vegetabilische, animalische und andere Formen mit einander verbunden wurden, ferner seltene Blattformen, beflügelte Pferde, Delphine, Adler, Genien, Trophäen u. f. w. (Fig. 387.) Vorzüglich gerne sah man diese freien Formen an Pilastern oder Wandfäulen, auf welche man in allen Ordnungen die Formen der Säulen übertrug.

b) Die Gewölbekonstruktion. — Die bei den Römern vorkommenden Gewölbeformen sind die Tonne, das Kreuzgewölbe und die Kuppel. — Das Tonnengewölbe hat die Gestalt eines halbierten kreisrunden, selten des flachbogigen Cylinders und überbrückt so zwei parallel laufende Wände (Fig. 389); die an den Schlußmauern des überwölbten Raumes durch die Tonne gebildeten Halbkreisbögen werden Schildbögen genannt. Das Kreuzgewölbe, eine spätere Erfindung, entsteht, wenn zwei Tonnengewölbe über einem vierseitigen Raum sich rechtwinkelig schneiden. Die Diagonalen oder die sich kreuzenden Durchschnit-

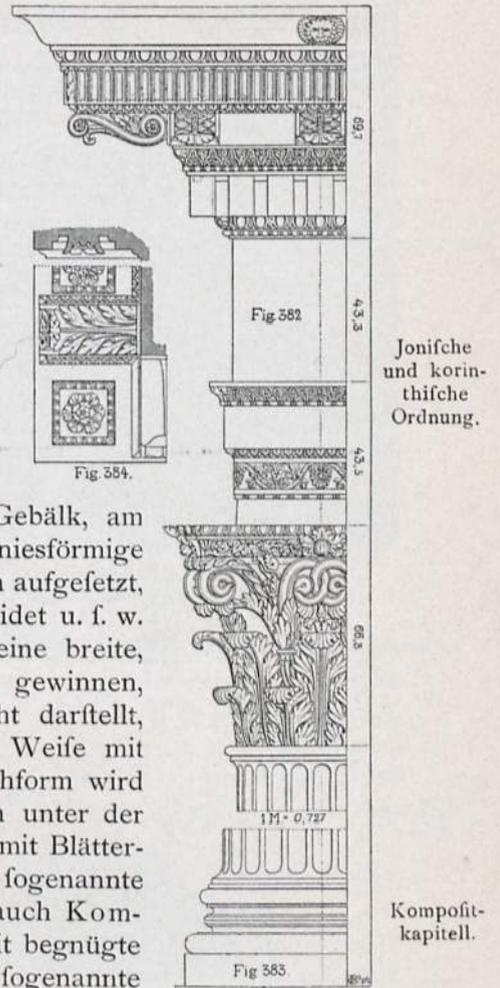


Fig. 382—384.  
Korinthische Ordnung  
vom Tempel des Castor  
und Pollux.  
Nach Bühlmann.

Phantasiikapitell.

Gewölbeformen.

<sup>1)</sup> Vignola bezeichnet dieses Kapitell, der korinthischen Säule und dem zugehörigen Gebälk beigeordnet, neben den drei griechischen und der toskanischen Ordnung in seinem Werke *Regole delle cinque ordini d'architettura* (1563) als die fünfte kompositen Säulenordnung.

linien heißen Grate; zwischen ihnen entstehen vier sphärische Dreiecke, Kappen genannt (Fig. 390). Das Kreuzgewölbe bezeichnet einen großen technischen Fortschritt, da der Druck und die Last nur in die vier Stützpunkte verlegt werden; es sind also auch bloß diese als Widerlager fest und stark herzustellen. — Die Kuppel ist ein halbkugelförmiges Gewölbe, welches einen cylinderförmigen, runden oder polygonalen Unterbau überspannt, wobei die Keilsteine radial nach dem Mittelpunkt eingesetzt werden. Wird eine Kuppel über einen polygonalen Unterbau

konstruiert, so müssen zum Ausgleich zwischen der Rund- und der Vieleckform in den Ecken sogenannte Pendentif, auch Gewölbezwickel genannt, eingepannt werden (Fig. 391 und 392). Halbkreisförmige Nischen (Apfiden, Exedren) werden mit Halbkuppeln bedeckt (Fig. 393 und 394).

Um den Seitenschub der verschiedenen Wölbungsformen auszugleichen, mußten an großen Anlagen die Stützen durch eigene Ausbauten, Strebe- Pfeiler, verstärkt werden. Diese wurden in ziemlich derber Weise als massige Vorwerke aufgeführt, doch geben sie immerhin dem Aeußern eine feste Gliederung (Fig. 395).

Alle die verschiedenen Bogen und Wölbungen sind bald in Quadern, besonders porösen Tuffen, bald aus Backsteinen, bald auch aus Gußmauerwerk ausgeführt, welches gewöhnlich durch feste Gurtbogen gestützt und getragen wurde, die selbst wieder unter einander mittels größerer Stein- und Ziegelplatten

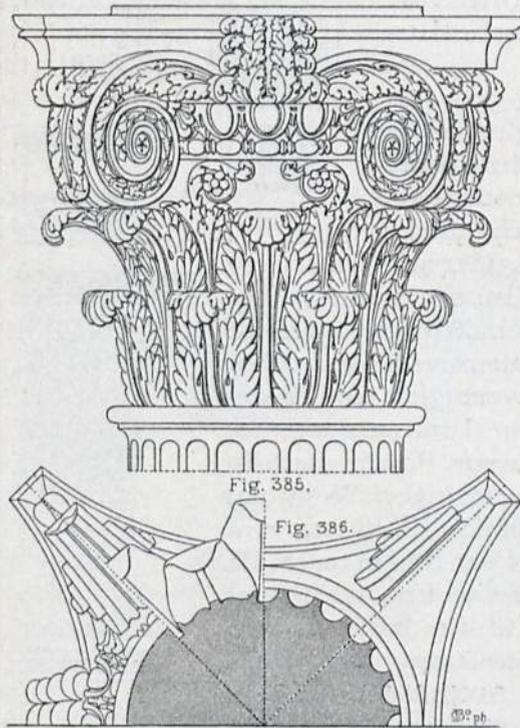


Fig. 385—386. Kompositkapitell vom Titusbogen, Vorder- und Untersicht. Nach Bühlmann.

verbunden und verspannt waren. Oftmals wurden hohle Töpfe und Amphoren eingemauert; doch scheint dies nicht aus statischen Gründen geschehen zu sein, um nämlich die Wölbungen zu entlasten; erst die Byzantiner werden sogenannte Topf- gewölbe erstellen. — Die Innenseite der Gewölbe wird entweder glatt belassen oder, was vorzüglich beliebt war, mit Kassetten der verschiedensten Formen, Quadraten Rechtecken, Rauten, Acht- und Vielecken, Kreismotiven etc. geziert. Dazu werden die mannigfaltigsten Ornamente in Farben und Stuck, ferner Glasmosaik und Thon- fliesen mit eingebannter Malerei verwendet.

c) Die Verbindung des Säulenbaues mit der Gewölbekonstruktion. Diese Verbindung der beiden Bauweisen ist das eigentümlichste und am meisten charakteristische Merkmal der römischen Architektur. Am einfachsten, unmittelbarsten und natürlichsten vollzieht sich die Kombination, wenn, wo eine Säulen- reihe eine Mauer zu tragen hat, anstatt des geradlinigen Architravs, welcher die Last aufnimmt, je ein Bogen von Säule zu Säule geschlagen wird. In der ältern und bessern Zeit ruhte jedoch der Bogen nicht unmittelbar auf dem Säulenkapitell, sondern es wurde auf das letztere ein Gebälk aufgesetzt, welches aus den Aus-

Strebe-  
pfeiler.

Materi-  
alien.

Verbin-  
dung von  
Säulenbau  
und  
Gewölbe.

schnitten des Architravs, Frieses und des Gesimses bestand. Später wird einer der zwei erstgenannten Teile, endlich der ganze Kämpfersims weggelassen, so daß der Bogen unmittelbar vom Kapitell aufsteigt (Fig. 396).

Wird die Säule in dieser oder ähnlicher Weise verwendet, so tritt sie mit der Bogen- oder Gewölbekonstruktion in organische Verbindung. Viel häufiger findet der Architravbau eine bloß dekorative Anwendung, indem er nur zum Schmucke und als zierende Hülle den Gewölbebauten umgelegt wird. Das anschaulichste Beispiel für das Verfahren geben die Amphitheater, z. B. das flavische Kolosseum (Fig. 397). Um die äußere Schale des Riesenbaues in großartiger Weise zu zieren, werden für die drei untern Geschosse die drei griechischen Ordnungen jeweilen mit Architrav, Fries und Sims herumgeführt; in entsprechender Weise ist das oberste Stockwerk mit korinthischen Pilastern, Zahnschnitten und Konfolen ausgezeichnet.

Diese Verwendung des Architravbaues führte zu mehreren neuen Bildungen. Dahin gehört zunächst das Säulenpostament. Ist die Säule dekorativ einer Wand oder Mauer vorgestellt, wie z. B. an den drei obern Geschossen des Kolosseums, bei dem Triumphbogen Konstantins u. f. w., so wird sie sehr oft nicht bis auf den Boden, beziehungsweise bis auf den Fuß des Geschosses geführt, sondern auf einen vierseitigen Sockel gesetzt, dessen Höhe ungefähr den dritten bis sechsten Teil der Säulenhöhe mißt. Diesen vor eine Wand gestellten Vollsäulen entspricht an der Wandfläche selbst gewöhnlich ein Pilaster. — Eine andere Eigentümlichkeit sind die sehr häufigen Verkröpfungen. Ueber den einer Wand vorgestellten Ziersäulen, wie z. B. wieder am Konstantinsbogen, springt nämlich das Gebälk mit Architrav, Fries und Sims im rechten Winkel vor und zurück und ruht so auf dem Kapitell auf. Dieses Vortreten des horizontalen Gebälkes oder eines Simses über einem vertikalen Baugliede wird Verkröpfung genannt. — Eine weitere Neubildung ist die Attika. Man versteht darunter ein verkürztes Geschoss, welches über dem Kranzgesimse eines untern Stockwerkes aufgesetzt wird. Seine architektonische Aufgabe ist gewöhnlich, einen krönenden Abschluß herbeizuführen, wie z. B. an den Triumphbogen (Fig. 398). Die Höhe der Attika beträgt ungefähr ein Drittel des darunter befindlichen Säulengeschosses. Sie wird mit Pilastern, Reliefbildern, Inschriften u. f. f. und einem leichten abschließenden Sims geschmückt.



Fig. 387. Kapitell aus den Caracalla-Thermen. Nach Photographie.

Bedeutung der Säule.

Säulenpostament.

Verkröpfungen.

Attika.

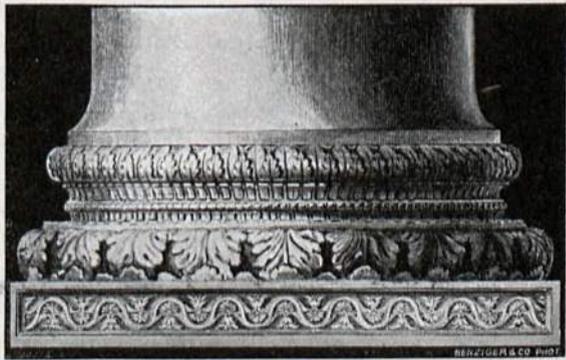


Fig. 388. Ornamentierte Säulenbasis aus dem Concordia-Tempel in Rom. Nach Ancelet.

### III. DIE AESTHETISCHE BEDEUTUNG.

Aesthetischer Wert.

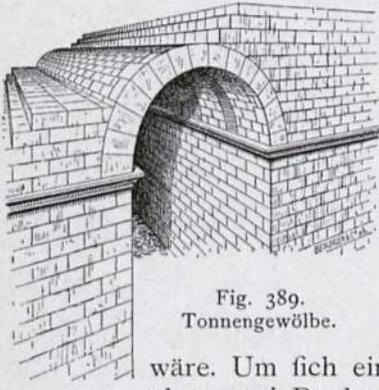


Fig. 389.  
Tonnengewölbe.

Je größer die geschichtliche Tragweite der römischen Architektur zweifellos ist, um so geringer wird sehr oft, ja gewöhnlich, ihre ästhetische Bedeutung angeschlagen. Es liegt in der Annahme eines derartigen Mißverhältnisses nicht gerade etwas Unmögliches oder Unvereinbares, aber doch etwas wie ein Widerspruch. Es wäre ja kaum denkbar, daß die römische Architektur so viele bedeutende Kulturepochen beherrscht hätte oder noch beherrschen würde, wenn sie innerlich so arm an künstlerischem Gehalt und Gedanken wäre. Um sich ein Urteil bilden zu können, muß man sich vor allem über zwei Punkte Klarheit verschaffen, nämlich über die Zulässigkeit einer überwiegend dekorativen Auffassung in der Baukunst, wie dies bei den Römern der Fall war, und sodann über die Verbindung der Architrav- und Gewölbekonstruktion.

Es ist in der Einleitung<sup>1)</sup> hervorgehoben worden, daß in der Baukunst eine zweifache Dekoration unterschieden werden muß, die freie Ornamentation und der architektonische Schmuck, welcher niemals fehlen darf. Um diesen letzten handelt es sich hier zunächst.

Architektonische Dekoration.

1) Die architektonische Dekoration. — Dieselbe bezieht sich auf die Formbildung der Säulen mit den Basen, Schäften und Kapitellen, des Gebälkes, ganz besonders auch der kleinen architektonischen Glieder und Profilierungen.

Wie schon wiederholte Male gesagt worden, leiteten die Griechen die Formen aller dieser Glieder aus der Natur des Stoffes, ferner unmittelbar aus ihrer Funktion oder Aufgabe im Organismus des Baues, aus ihrer wesentlichen

Griechische Auffassung.

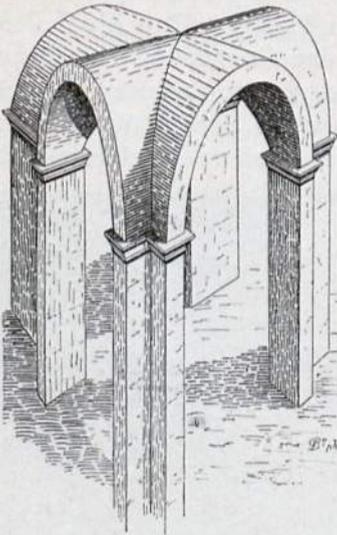


Fig. 390. Kreuzgewölbe.

Bedeutung und Bestimmung ab. Es war dies eine höchste künstlerische Thätigkeit, der kürzeste und unmittelbarste, der richtigste und nächste Weg, um für jedes Bauglied auch die richtigste und schönste ästhetische Form zu finden, wenn es anders wahr ist, daß alles Schöne darin besteht, die Idee und die geistige Bedeutung eines Gegenstandes in seiner Form und sinnlichen Erscheinungsweise hervortreten zu lassen. Dieses Verfahren mag an sich manch einem zu logisch und folgerichtig, zu streng und nüchtern erscheinen, und er möchte eine freiere Auffassung wünschen, welche durch ferner liegende Motive den Gedanken erklärt, wie wir ja auch in Schrift und Wort manches durch ein Bild oder Gleichnis umschreiben und erläutern. Jedenfalls setzt das Verfahren der Griechen die feinste und höchste künstlerische Begabung voraus, wie sie nicht jedem Volke zu Gebote steht. Uebrigens haben auch schon

<sup>1)</sup> Seite 10.

die Griechen weiter abliegende Motive, eine Art architektonischer Bilder und Gleichnisse eingeführt, um die Bedeutung eines Baugliedes auszudrücken. So ist am jonischen Kapitell das aufgelegte Polster, so sind ferner am korinthischen die Akanthus- und Schilfblätter dekorative Zuthaten, welche nicht aus der Natur des Steines auf Grund der Bedeutung des Säulenhauptes abgeleitet worden, sondern sie sind aus ganz andern Gebieten entlehnt und herbeigezogen, um den architektonischen Gedanken durch ein Bild zu erläutern. Und das künstlerische Gewissen der Griechen und unsere ästhetische Auffassung können

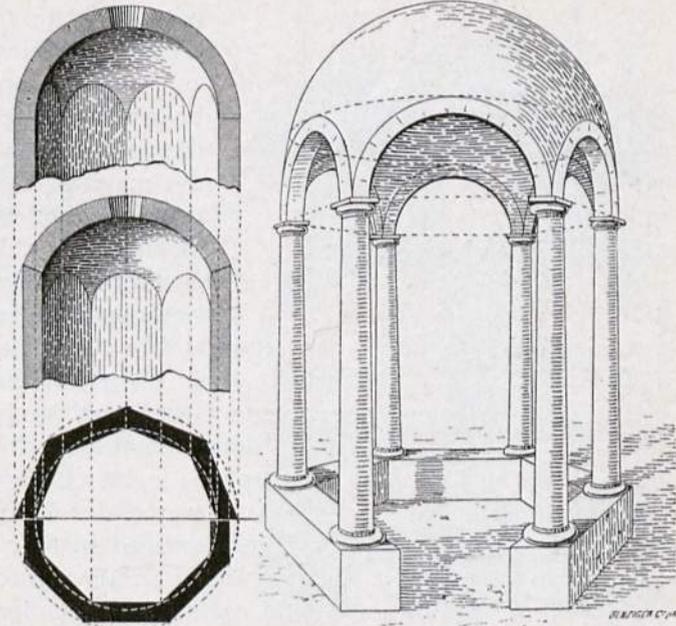


Fig. 391. Schematische Darstellung der Konstruktion einer Kuppel über polygonalem Grundriß. Fig. 392. Perspektivische Ansicht desselben Gewölbes.

gegen die Richtigkeit eines solchen Verfahrens nichts Erhebliches einwenden. Wir müssen im Gegenteil notwendig den Schluß daraus ziehen, daß das Hinübernehmen von ornamentalen Motiven aus andern Gebieten, um den Ausdruck des architektonischen Gedankens zu verdeutlichen, vollberechtigt ist. Die Römer gingen freilich einen Schritt weiter, indem sie gerade z. B. am Kapitell, Dinge einfügten, wie Delphine, Genien u. f. w., welche die statische und ästhetische Leistung des Baugliedes gar nicht immer verständlicher zum Ausdruck bringen, sondern ein Spiel der Phantasie und der Lust am Schmücken und Zieren sind. Aber auch dieses Spiel hat seine Rechte in der Kunst, und die ästhetische Kritik wird dekorative Zuthaten dieser letzteren Art auch gestatten und zulassen, solange sie den architektonischen Gedanken nicht verwischen oder allzusehr verdunkeln.

Römische Auffassung.

Es giebt allerdings auch römische Kapitellformen, wo das geschieht, z. B. einzelne Trophäenkapitelle, wo wie an einem Musterrahmen alles Mögliche kunterbunt angeheftet wird. Auch das neue Kompositkapitell besitzt doch zu wenig organische Gliederung, um nicht ästhetisches Bedenken wachzurufen. Dagegen finden sich korinthische Kapitelle, die schöner entworfen sind, als alle griechischen desselben Stils.

Behandlung der Säule.

Daß die Römer überhaupt ein viel weniger zartes Gefühl für einfache Schönheit, viel weniger Empfindung und Verständnis für ästhetische Formen

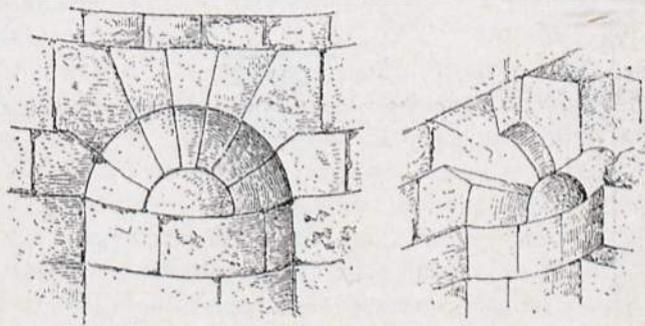


Fig. 393—394. Nischengewölbe. Nach Durm.

Ab-schwächung des ästhetischen-Formgefühls.



Fig. 395. Strebepfeiler am Tempel der sogenannten Minerva Medica. Nach Durm.

hatten als die Griechen, das wird niemand in Abrede stellen wollen. Schon einzig diese Luft an Schmuck und Prunk ist Beweis dafür. So bedeutet es eine Abnahme und Abschwächung des ästhetischen Formgefühls, wenn die Römer die mannigfache Bedeutung der Kannelierung an Säulenschaft nicht mehr verstanden, dieselbe daher bloß an den zwei obern Drittteilen ausführten oder die Hohlstreifen wieder teilweise mit Pfeifen ausfüllten. So wird allerdings

der künstlerische Gedanke geknickt, allein die Säule behält doch immerhin noch die durch ihre Funktion gebotene Grundform, und dieser Wechsel an Bildungen gefiel dem Römer besser, dessen Auge mehr im Dienste des Strebens nach Größe und Pracht, als der ideellen Anschauung und der künstlerischen Logik stand. Wenn die Kannelierung an sehr dunkeln oder farbenreichem Stoffe ganz unterlassen wurde, so hat gewiß das ästhetische Gefühl darauf geführt, denn im ersten Falle ersetzen die

hellen Lichtstreifen wenigstens teilweise die Rinnen der Rhabdosis, im letztern Falle kommen sie doch nicht zur Geltung. Diese Bevorzugung der dekorativen Formen vor den organisch und ideell entwickelten, ließe sich überall nachweisen, sowie auch ihre relative Berechtigung, allein die angeführten Beispiele mögen genügen.

Behandlung des Architravs

Viel weniger zu rechtfertigen ist, daß der Architrav sehr oft so überaus schwach und dünn aufgesetzt wird, denn es entsteht dadurch ein auffallend störendes Mißverhältnis zwischen den tragenden und getragenen Gliedern. Auch die Verbindung des Architravs und des Frieses zu einer großen Schrifttafel an der Fassade, ist eine sehr unglückliche Neuerung. Der römische Baumeister ist wohl überhaupt in nichts anderem weniger glücklich, als in der Proportion, in der Verhältnismäßigkeit der Teile untereinander; es bezieht sich dies auf die Bauteile im großen wie auf den Schnitt der Profile im kleinen. Freilich ist die Proportion von allen Elementen der Schönheit, welche der Künstler in das Ganze und die Glieder des Bauwerkes zu legen hat, das geistigste, für das kein Gesetz und keine Schule

Profile.

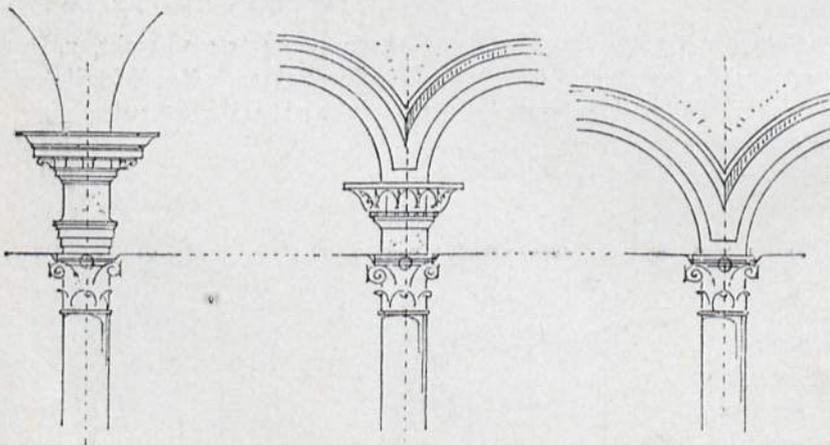


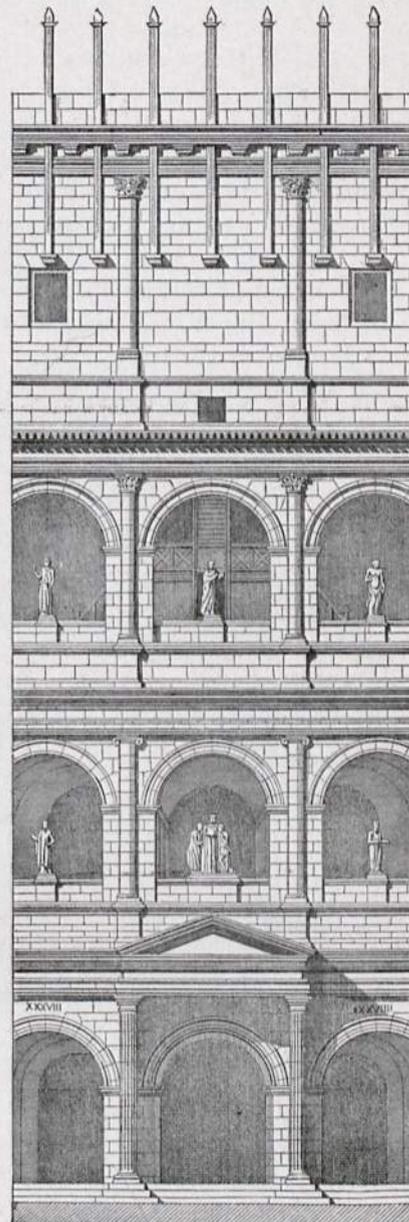
Fig. 396. Konstruktion von Bogen über Säulen, aus Rom und Spalato. Nach Durm.

ohne die innere künstlerische Empfindung ausreicht. Die römische Formgebung schwankt, — bei weitem nicht immer und überall, — doch sehr oft zwischen zwei Extremen: entweder erscheinen die Bildungen mager und nüchtern, oder dann

schwülftig und überladen, entweder kalt und trocken, oder pathetisch und anspruchsvoll. Ersteres zeigt sich mehr in den Bauten des Architravstils und hier wieder besonders in der Anwendung der dorischen und toskanischen Ordnung, letzteres mehr an den Bauwerken der Gewölbekonstruktion und in der Ausbildung der korinthischen und kompositen Ordnung. — Auch die Häufung und oft unstatthafte Verbindung der Kleingliederungen, ferner die Uebertragung der Säulenkapitelle auf die Pilastrer etc. zeugen vom Mangel an ästhetischem Formgeföhle.

Mannigfachen Tadel trug dem Römer besonders die Vertauschung der Bildungen der drei griechischen Ordnungen ein, das ist, die Uebertragung der Formen aus einer Ordnung in die andere. Dieser Tadel ist insofern berechtigt, wenn die drei griechischen Ordnungen jede für sich ein geschlossenes Ganze von Formen darstellen. Dies ist zum wenigsten gewiß festzuhalten für den dorischen Stil, und die Römer haben unrecht gethan, an seiner Formenbildung zu rütteln, sie in andere Verhältnisse zu übersetzen und mit fremden Zuthaten zu vermengen. Es ist freilich auch hier unbestreitbar, daß sie in den umgewandelten Formen z. B. Kapitelle geschaffen haben, welche einen großen Reiz haben. Allein diese Neubildungen gehen immer mehr oder minder in den Charakter und die Ausdrucksweise der jonischen und korinthischen Ordnung über, und das ist es eben, was wir vermiffen, nämlich eine Formensprache, welche neben den anmutsvollen und glänzenden Bildungen der andern Ordnungen, auch im Ernste und in der Würde des dorischen Stils redet.

Wir fügen hier noch einzelnes an, das sich auf den Grund- und Aufriß der Bauten bezieht. Was im befondern die Tempel betrifft, so vermiff das Auge ungern den als Stufenterrasse charakterisierten Unterbau, wodurch in der griechischen Baukunst das Gotteshaus so überaus wirksam von der Umgebung abgeschlossen und über die gewöhnliche, gemeine Wirklichkeit emporgetragen wird. Er fehlt allerdings nicht überall bei den römischen Tempeln oder wird, wie früher bemerkt worden, durch eine Untermauerung ersetzt, auf deren Fläche der Bau emporsteigt. Allein dies ist in Wirklichkeit kein voller ästhetischer Ersatz für das Krepidoma, dessen Stufen in breiter und würdevoller Anlage wie eine riesige Freitreppe von allen Seiten zum Heiligtum hinanführen, die schwere Masse auflösen und in der Silhouette des Baues überaus günstig wirken, was das schönste Mauerplateau wie am Tempel in Nimes nicht zu leisten vermag.



Schwulst  
und  
Nüchtern-  
heit.

Verfchie-  
ben der  
Formen.

Grund-  
und  
Aufriß.

Fig. 397. Aeußerer Aufriß des Kolosseums.  
Nach Adamy.

Vorhalle.

Wo im Tempelgrundriß die Vorhalle in etruskischer Weise fast bis zur Länge der Cella gedehnt wird, geschieht auch dies auf Kosten der ästhetischen Gesamtwirkung. Eine so entwickelte Vorhalle erscheint wie eine selbständige Anlage und nicht mehr als Eingang, das ist, als vorbereitender und dienender Bauteil. Dadurch verliert die Silhouette des Tempels die Einheit und zerfällt in zwei unvermittelte Baukörper. Dieser Eindruck wird noch verstärkt, wenn die Säulen als Pseudoperipteroma sich unmittelbar an die Cella anlehnen und den Mauer kern hervortreten lassen, anstatt durch ihre freie Stellung ihn mehr zu verhüllen.

Fugen-  
schnitt.

Von günstiger Wirkung ist dagegen an den Mauerkörpern der durch die Behandlung der Werkstücke charakterisierte und deutlich markierte Quaderbau oder der Fugenschnitt. Die schwere, einheitliche, gleichsam monolithische Masse,

wie sie das an das Einfache gewöhnte Auge des Griechen vorzog, wird malerisch in lauter Individualitäten aufgelöst und durch das Netz der Fugen und den Schattenschlag belebt. Durch die verschiedene Behandlung der Außenfläche der einzelnen Steine von der Rustika bis zu den feinsten Kreuzgehrungen des Spiegels können ferner alle Schattierungen oder gleichsam Stimmungen vom düstersten Ernste bis zur zierlichsten Anmut ausgesprochen werden.

2) Die freie Ornamentation. — Auch das freie Ornament der Römer in der Architektur unterscheidet sich in mancher Beziehung von dem griechischen. In dem letzteren erscheinen die Naturformen des

Freie Orna-  
mentation.

Fig. 398. Bogen des Septimius Severus. Nach Bühlmann.

Akanthus, der Palmblätter, der Meereswelle u. s. f. stark umgeformt und nach bestimmten Gesetzen neugefaltet, oder, um in der Sprache der Kunst zu reden, idealisiert und stilisiert. Von einer Nachahmung der Natur ist keine Rede; die Naturform bietet bloß das Motiv, welches den allgemeinen Stilgesetzen, wie sie am ganzen Bau zum Ausdruck kommen, entsprechend und der Natur des Steins, in welchem es dargestellt wird, gemäß behandelt, beziehungsweise umgestaltet wird. Die ästhetische Begründung dieses Verfahrens wurde früher gegeben.<sup>1)</sup> — Die Römer verfolgten andere Gesichtspunkte und die Kunst des alexandrinischen Zeitalters, an welche sie unmittelbar anknüpften, kam ihrem Geschmack entgegen. Die alexandrinisch-hellenische Zeit und Kunst ist von einem realistischen Zuge beherrscht, welcher im engem Anschluß an die Natur und im Studium derselben wurzelte. Die besten Beweise hierfür liefert die Geschichte der Plastik. So sind auch die ornamentalen Motive in der römischen Baukunst freier, realistischer, selbst

Realisti-  
scher Zug.

<sup>1)</sup> Vgl. Aesthetische Vorschule S. LXVIII.

Wie in der Politik, so raffte er in der Kunst nochmals das ganze Können und Vermögen des alten Rom zusammen, um nicht nur etwas Glänzendes und Großes, sondern auch etwas Schönes zu begründen, — und dies mitten in den Zeiten völliger Auflösung; es ist ihm dies in feinen Thermen gelungen. Auch Maxentius begeisterte sich noch einmal am altrömischen Unternehmungsgeist in der riesigen Anlage der nach ihm benannten Basilika. Von Konstantins großartigen Bauten gehört nur noch eine Triumphpforte

(Fig. 424) zu den altrömischen Denkmalen. Auch sie dient schon einem neuen Weltreiche, denn durch sie zog das siegreiche Christentum in Rom ein.

Noch mehr als früher wurde in der letzten Periode in den bedeutenderen Provinzialstädten gebaut, besonders im Osten, in Athen, wo Hadrian das Olympieion, den Tempel des olympischen Zeus als glänzenden Dipteros von 10 zu 21 Säulen neu aufführte, in Aegypten, in Palmyra, Heliopolis (Baalbek), wie oben bemerkt worden, im syrischen Hauran und im Ost-Jordanland. Was Rom im großen besaß, das führte man in die Provinzen in kleinern Maßen und oft nicht mit geringerem Aufwande über: Tempel, Theater, Amphitheater, Cirkus, Fora, Naumachien u. s. w. Zu den spätesten Bauten im Westen gehören der Palast Diokletians in Spalato und die Denkmale aus Konstantins Zeit in Trier (Fig. 423).

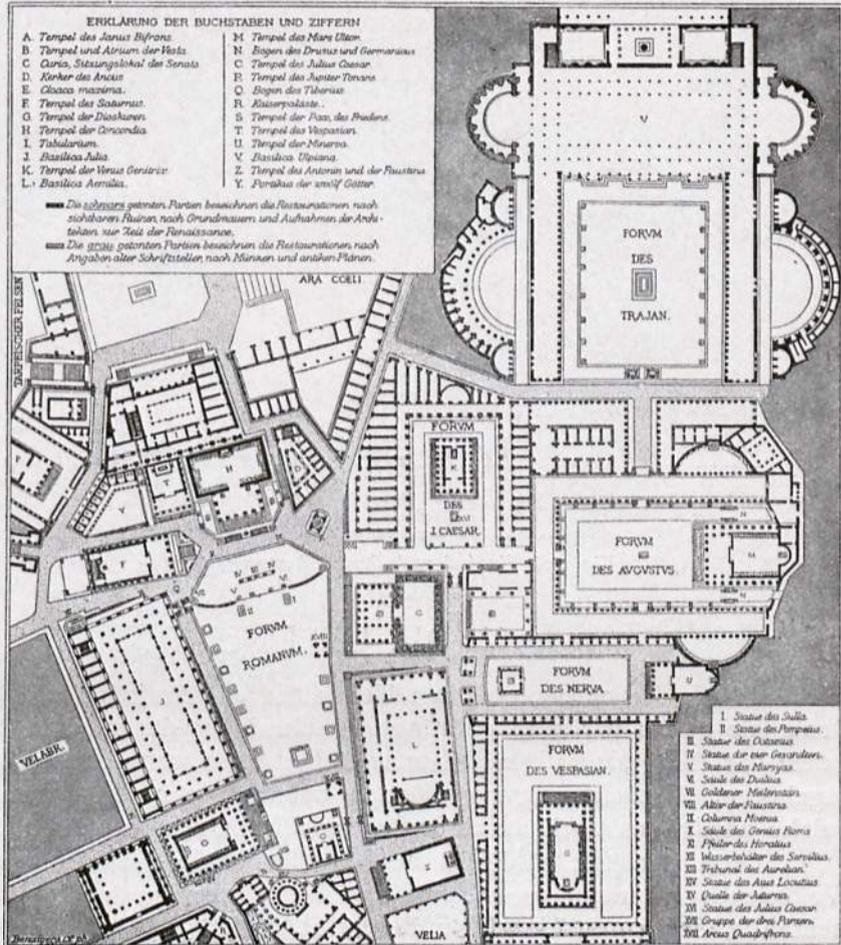
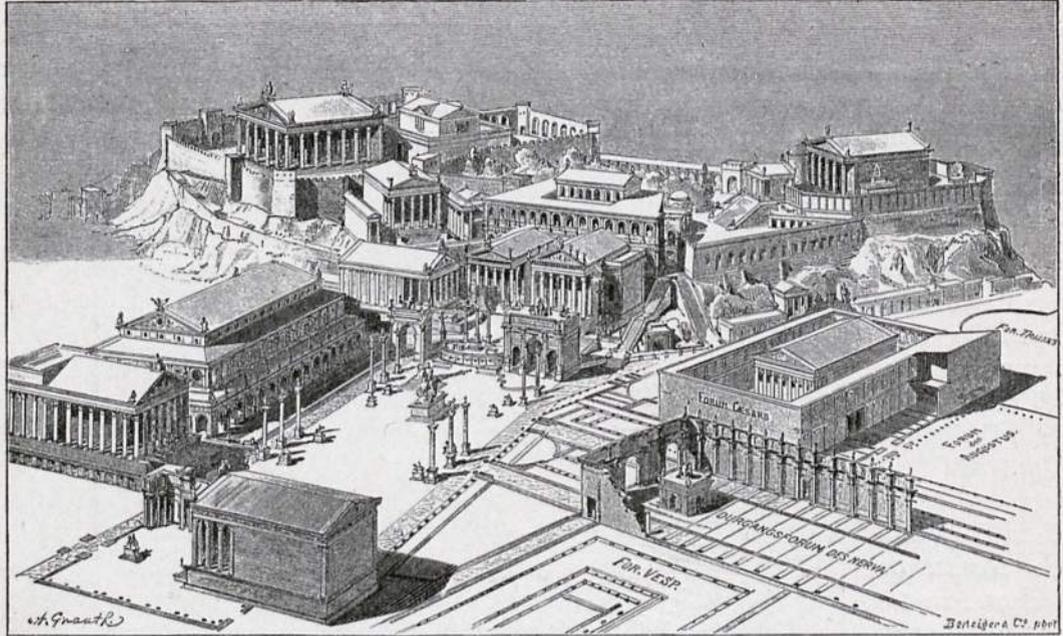


Fig. 425. Grundriß des Forum Romanum und der Kaiserfora. Nach Dutert.



Tempel des Jupiter Capitolinus. Tabularium. Mamert. Kerker. Tempel der Juno Moneta.  
 Castortempel. Basilika Julia. Tempel Saturns. Tempel Vespasians. Gemonische Stiege.  
 Bogen des Tiberius. T. d. Concordia.  
 Tempel der Faustina. Bogen des Sept. Severus.

Fig. 426. Kapitäl und Forum Romanum. Nach H. Bender.

## V. DIE UEBERRESTE.

Nach der chronologischen Uebersicht der Perioden und der zugehörigen Denkmale geben wir eine gedrängte Beschreibung der merkwürdigsten Bauten, indem wir die gleichartigen zusammenstellen, auch wenn sie verschiedenen Epochen angehören. Berücksichtigung können zunächst nur diejenigen Werke finden, welche wenigstens noch durch bedeutende Ueberreste vertreten sind.

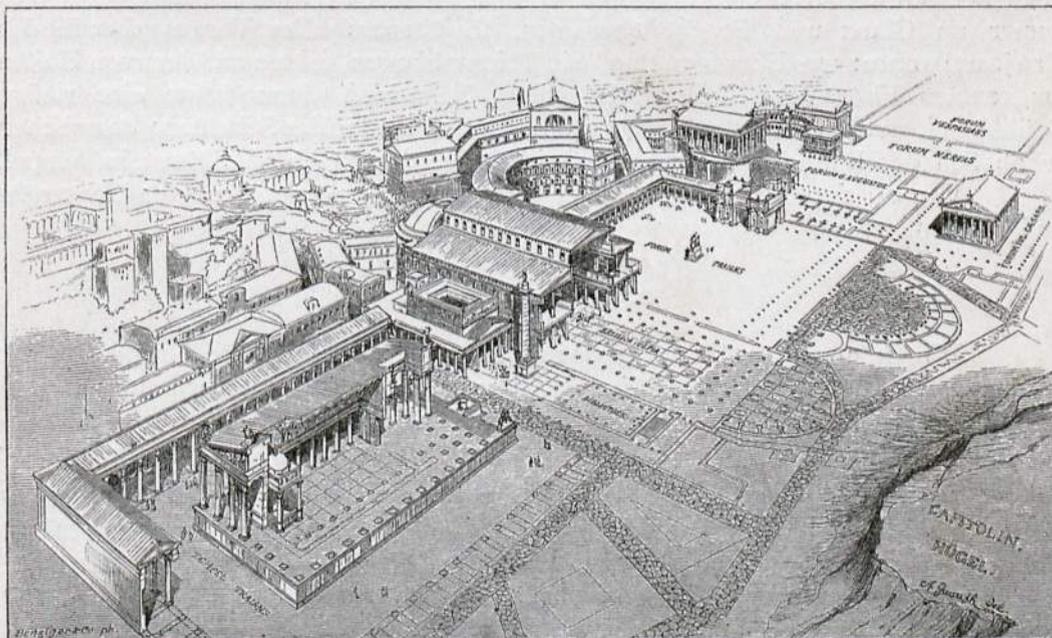
Wenig gut erhalten. Von den fast zahllosen antiken Denkmälern, welche einst im römischen Weltreiche vorhanden waren, sind nur sehr wenige noch ganz erhalten, die meisten sind fast spurlos oder bis auf einzelne Säulen und Gesimsstücke verschwunden. Und auch diejenigen Werke, welche die Jahrhunderte überdauert haben, befinden sich zumeist nicht mehr in dem ursprünglichen Zustande, da sie schon in ältester Zeit und feither vielfache Aenderungen und Erneuerungen erfahren haben. So litten, abgesehen von allen Einflüssen der Zeit, die Bauten in Rom schon in der unruhigen Kaiserzeit in den häufigen Aufständen und durch verheerende Brände, lange bevor die furchtbaren Geschehnisse in den Zeiten der Völkerwanderung und auch des Mittelalters über die Weltstadt kamen. Viele antike Bauten wurden auch absichtlich zerstört, indem die Materialien zu Neubauten verwendet wurden. Es ist leicht begreiflich und verzeihlich, wenn die Christen gerne den Schmuck der heidnischen Tempel für ihre Gotteshäuser hinübernahmen, nachdem sie in einem dreihundertjährigen Kampfe mit der Tyrannei des Heidentums geblutet und endlich den Sieg, den Sieg der Wahrheit über den Irrtum feierten; andererseits haben sie auch die schönsten Bauten des Altertums gerettet, indem sie ihnen eine kirchliche und religiöse Weihe gaben.

## I. Das römische Forum und die Kaiserfora.

Das Forum, der Marktplatz, war in jeder römischen Stadt der für den Handel und den Verkehr bevorzugte und bestimmte Raum. In der Regel war er zu diesem Zwecke mit offenen Hallen umzogen oder von öffentlichen Bauten umrahmt. So war auch das römische Forum (Fig. 425 und 426). Doch für die Bedürfnisse der Hauptstadt reichte der nicht eben große, trapezförmige Platz, — er maß in der Länge 190 m, in der Breite 48 und 33 m — nicht aus, daher wurden der Groß- und Kleinhandel auf eigene und besondere Plätze oder Fora verlegt. Das römische Forum blieb dem bürgerlichen, besonders dem politischen Verkehr vorbehalten und ward so die Werkstätte der römischen Macht und Größe, der Mittelpunkt und das Herz des Weltreiches.

Forum romanum.

In den früheren Zeiten der Republik war auch das römische Forum von Hallen und Buden umfäumt, allein diese verschwanden und machten einem Kranz von Prachtbauten Platz. An der Nordwestseite am Fuße des Kapitols lagen der Severusbogen, die Tempel der Eintracht und Vespasians, die Halle der Ratgebenden Götter und der Saturnustempel; an der südwestlichen Seite die Basilika Julia, die Tempel der Dioskuren, der Minerva und der Vesta; an der südöstlichen Seite das Heiligtum des Julius Cäsar; gegen Nordosten der Tempel der Faustina und des Antoninus, die Basilika Aemilia und die Hostilische Kurie, das Amtlokal des Senats. Der Plan des Forum selbst war mit Reiterstatuen, Bildsäulen und Denkmälern überfäet. Es ist dies ein Beispiel, wie die Römer, ähnlich den Griechen, die glänzendsten Bau- und Kunstwerke auf einem verhältnismäßig sehr kleinen Raume zu vereinigen liebten. (Vergl.



Bibliothek. Tempel des Mars Ultor Tempel d. Minerva Tempel d. Venus  
 a. d. Forum Augustus. a. d. Forum Nervae. a. d. Forum Julium.  
 Säule Trajans. Statue und Bogen Trajans. Burg des Kapitols.  
 Tempel Trajans.

Fig. 427. Die Kaiserfora. Nach H. Bender.

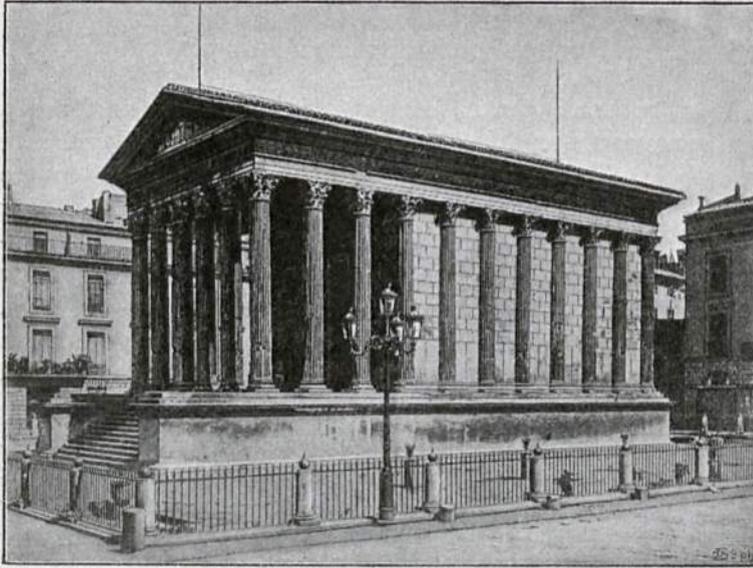


Fig. 428. Die sogenannte Maison carrée in Nîmes. Nach Photographie.

Beiblatt: Forum Romanum.)

Im monarchischen Rom genügte dem bürgerlichen und politischen Verkehr, der

Verwaltung und Rechtspflege das römische Forum nicht mehr, und so entstanden die kaiserlichen Prachtfora (Fig. 427). Der Grundplan derselben bildet in der Regel ein längliches Rechteck, von einer hohen Mauer mit Arkaden und Hallen begrenzt, um die

Räume vom lärmenden und rauschenden Getriebe der Weltstadt abzuschließen. Den Mittelpunkt dieser Freistätten des Verkehrs nahm ein Göttertempel ein. Die Kaiserfora lagen alle zu einer Gruppe vereinigt, in der Nähe des römischen Forums. Cäsar baute das Forum Julium, Augustus das nach ihm benannte, Vespasian das Forum des Friedens, Domitian begann das sogenannte Durchgangsforum, dem Nerva seinen Namen lieh, mit einem Prachttempel der Minerva, von dem noch kostbare Ueberreste vorhanden sind. Hatte bisher ein Kaiserforum die früheren immer an Glanz und Pracht überboten, so übertraf alles Vorausgehende das Trajansforum: am Eingange stand ein Triumphbogen, mitten auf dem von Hallen umgrenzten Platze des Kaisers vergoldetes Reiterbild, dann folgte eine riesige Basilika mit zwei Prachtbauten für griechische und lateinische Schriften; dazwischen erhob sich des Bauherrn wunderbare Spiralsäule; den Abschluß bildete ein Tempel.

Von all den Herrlichkeiten der Fora zeugen nur noch wenige Ueberreste und Ruinen.

## 2. Die Tempel.

Wir können die Tempel unterscheiden je nachdem ihre Grundform ein Rechteck oder einen Kreis, beziehungsweise ein Vieleck darstellt.

Der berühmteste Tempel Roms mit rechteckigem Grundriß war das Staatsheiligtum des Jupiter auf einem der beiden Höhenflächen des kapitolinischen Hügels. Es ist spurlos verschwunden. Andern berühmten Tempeln am Fuße des Kapitols und am römischen Forum erging es fast ebenso: vom Tempel des Saturn ragen noch acht Säulen auf, und auch diese tragen die Beweise einer ungeschickten Restauration an sich; vom Vespasiantempel stehen noch drei Säulen, ebenso viele vom Heiligtum der Dioskuren. Von dem gewaltigen Sonnentempel Aurelians geben nur noch zwei Riesenfragmente aus weißem Marmor Kunde. Der besterhaltene Tempel dieser Gattung in Rom ist der kleine, noch aus der Zeit der Republik stammende Tempel der Fortuna virilis, ein jonischer Pseudoperipteros

Kaiserfora.

Formen.

Jupiter-tempel.

Tempel am Forum.

RÖMISCHE BAUKUNST.

Basilika Konstantins. Kolosseum. Titusbogen. Kastortempel.



Severusbogen Tempel des Vespasian. Phokassäule. Via sacra. Saturntempel. Basilika Julia.

FORUM ROMANUM GEGEN DAS KOLOSSEUM ZU.



Kastortempel. Basilika Julia. Saturntempel. Tempel des Vespasian. Severusbogen.  
Via sacra. Phokassäule.

FORUM ROMANUM GEGEN DAS KAPITOL ZU.



in einfachen schweren Formen. Die Basen und Kapitelle und die einst freistehenden Säulen der Vorhalle, welche jetzt vermauert, sind aus Travertin gehauen, das übrige aus Tuff aufgeführt. Am Fries sind noch schöne Laubgewinde mit Genien, am Gebälk Zahnschnitte, Akanthus und Löwenköpfe bemerkbar. — In den Tempel der Faustina und des Antoninus am Forum ist die Kirche S. Lorenzo in Miranda eingebaut. Er stellte ursprünglich einen hexastylen Prostylos dar; die Säulen aus kostbarem Cipollino von der Insel Euböa blieben der Schönheit des Materials zulieb unkanneliert; über ihnen erhebt sich ein zwei Meter hohes reiches Gebälk; der Fries ist überaus schön mit groß ausschreitenden Greifen, Kandelabern und Vasen geschmückt. — Von dem Herkulestempel in Cori bei Velletri steht noch die Vorhalle, der einzige Vertreter der dorisch-tuscanischen Ordnung. Die Säulen ruhen auf jonisierenden Basen, sind unten nicht kanneliert und übermäßig hoch — der Schaft mißt sieben untere Durchmesser — und allzu weit von einander abtend; dagegen sind die Kapitelle und der Architrav unverhältnismäßig niedrig. Die Vorhalle,  $8\frac{1}{2}$  Meter breit und 6,80 tief, ist in diesen Größenverhältnissen charakteristisch. Das Material ist blaugrauer Travertin.

Tempel in  
Cori.

Die besterhaltene Tempelfront zeigt der Minervatempel in Assisi, ein korinthischer sechsfäuliger Prostylos aus Marmor. Die Verhältnisse der Säulen und des Gebälkes, sowie die Zeichnung der Akanthus-Kapitelle bekunden den besten Geschmack.

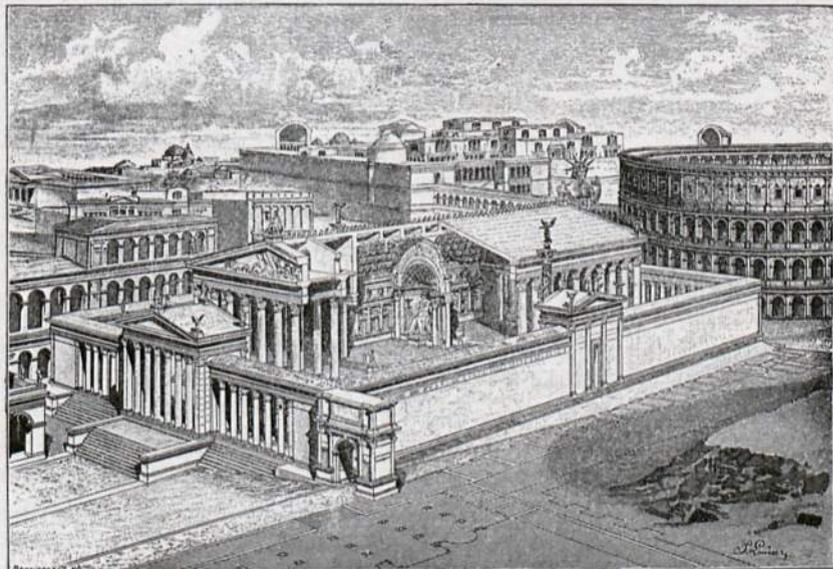
Tempel in  
Assisi.

An malerischen und merkwürdigen Tempelruinen, welche aber oft kaum die ursprüngliche Anlage enträtseln lassen, ist Italien überaus reich; die Kathedrale in Pozzuoli steht auf einem Augustustempel. Auch die Domkirche in Terracina ist auf den Fundamenten eines antiken Tempels, wahrscheinlich des Jupiter Anxurus, erbaut. In Brescia befinden sich die Ueberreste eines Herkulestempels mit dreifacher Cella und ebenso dreifach gegliederter Vorhalle, deren mittlerer Teil bedeutend vorspringt. Pola in Istrien besitzt aus seiner Glanzzeit unter den Römern viele merkwürdige antike Denkmale, unter diesen auch einen ziemlich gut erhaltenen korinthischen Prostylos, ein der Roma und Augustus geweihtes Heiligtum u. s. w.

Tempel in  
Pozzuoli,  
Terracina,  
Brescia,  
Pola.

Der besterhaltene und schönste Tempel mit quadratischer Grundform

außerhalb Italiens ist die sogenannte Maison carrée in Nîmes, ein hexastylter Pseudoperipteros, einst den Söhnen des Agrippa und der Julia, dem Cajus und Lucius Cäsar geweiht (F. 428).

Tempel in  
Nîmes.

Basilika Konstantins.

Titus-Bogen.

Titus-Bäder.

Neros Kolossalbild.

Kolosseum.

Fig. 429. Tempel der Venus und Roma. Nach H. Bender.

Tempel  
der Venus  
und Roma.

Den Uebergang zu den meistens gewölbten Rundtempeln mag Roms größter Tempel bilden, das Doppelheiligtum der Venus und Roma (Fig. 429) an der Heiligen Straße neben dem Kolosseum, den Hadrian 135 vollendete, ein gewaltiger Peripteros mit zehn Säulen an den Fronten und zwanzig an den Langseiten. Es waren zwei Tempel unter einem Dache, die halbkreisförmigen Nischen mit den Götterstatuen stießen mit dem Rücken aneinander. Die Wände waren innen und außen mit Marmortafeln verkleidet, die Innenwände mit viereckigen und halbkreisförmigen Nischen, mit Standbildern darin, belebt. Statt der flachen Decke überspannte ein

reich kassettiertes Tonnengewölbe die Zellenräume. Das Dach war mit vergoldeten Bronzeziegeln eingedeckt. Um den Tempel lief eine äußere Säulenhalle herum.

Rundtempel.  
Pantheon.

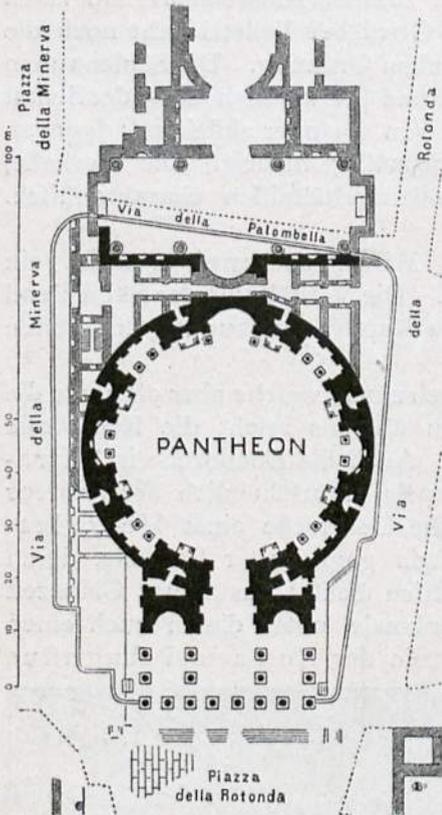


Fig. 430. Grundriß des Pantheon.  
Nach Durm.

Der schönste und am besten erhaltene Rundtempel und zugleich eine der größten, schönsten und kühnsten Leistungen der römischen Baukunst ist das Pantheon Agrippas in Rom (Fig. 430—432). Ursprünglich ein Teil feiner Thermen, wurde es erst später den Schutzgottheiten des julischen Geschlechts geweiht. Der Grundriß setzt sich aus zwei ungleichen, unvermittelten Teilen zusammen, — es ist dies die größte ästhetische Schwäche des Baues, — aus der gewaltigen Rotunde und dem dem Eingange vorgelegten Portikus in der Form der Vorhalle eines griechischen Tempels mit rechteckiger Anlage. Dieselbe wird von sechzehn riesigen korinthischen Säulen aus grauem und rotem ägyptischem Marmor getragen, acht stehen in der Front. Die Zeichnung der Kapitelle zeigt den reinsten und besten Geschmack. In drei Schiffe gegliedert, einft von reichgeschmückten, kassettierten Tonnengewölben überspannt und von ehernem Balkenwerk überbaut, führt die Halle zum Haupteingang in der Mitte und hier und dort zu zwei großen Nischen, in welchen die Statuen des Augustus und des

Agrippa standen. Das Giebelfeld trug anfänglich einen reichen plastischen Schmuck. Der Mauercylinder ist Gußmörtelbau, sechs Meter dick, aber durch Hohlräume entlastet und durch doppelte und dreifach über einander hingeführte Entlastungsbogen durchsetzt. Oben läuft ein reicher Gefimskranz herum; zwei einfachere Simse gliedern die ungeheure Mantelfläche, welche der innern Einteilung entsprechen. Bis zum ersten Simse reicht nämlich im Innern das Untergeschoß, beim zweiten beginnen die Bogenlinien der Kuppel. Im Außern wird mithin die Hälfte der Kuppelwölbung durch den weiter aufgeführten Mauercylinder, welcher oben durch sieben Stufen abgetrepppt ist, verdeckt. Die oberste Mauerzone mit den Stufen dient der Wölbung als Widerlager. Die Kalotte war ursprünglich mit vergoldeten Bronzeziegeln, seit Gregor III. mit Blei abgedeckt, die Fläche des Mauercylinders teils mit Marmorplatten, teils mit Stuck verkleidet.

In der Schwelle und im Thürsturze von afrikanischem Marmor bewegen sich noch die Zapfen der hohen, ehernen Thore aus römischer Zeit, durch Rosettenknöpfe und Nägel schön, doch einfach gegliedert, oben als Gitter behandelt.

Im Innern sind in den Mauerkörper der Rotunde sieben große, abwechselnd rechteckige und halbkreisförmige Nischen ausgetieft. In Wirklichkeit ruht also die Kuppel nicht auf einer 6 m dicken Trommel, sondern auf einer Umfassungsmauer von 1,80 m Durchmesser, aus welcher acht gekuppelte Strebepfeiler nach innen vortreten und dadurch die Nischen bilden. Entsprechend der äußern Ansicht, teilen im Innern zwei reiche Simse die Wandfläche in zwei Geschosse. Die zwei größten Nischen



Fig. 431. Aeußere Ansicht vom Pantheon. Nach H. Strack.

über dem Eingang und über dem Hauptaltar, durchschneiden mit ihren Wölbungen ungeschön den untern Simskranz, — ein zweiter ästhetischer Fehlgriff. Darüber erhebt sich das Kassettengewölbe mit graugelbem Mörtel verputzt. Die Kuppel ist im Scheitel nicht geschlossen, sondern bildet ein offenes Auge mit einem Durchmesser von 8 m, durch welches der Innenraum vom Himmelslicht durchleuchtet wird. Der Fußboden, mit Porphy, grauem Granit, mit asiatischem und afrikanischem Marmor ausgelegt, fenkt sich gegen die Mitte hin, um das einfallende Regenwasser in unterirdische Kanäle abzuleiten. Kein Schlagregen vermag die Wandung der Kuppel oder der Rotunde zu erreichen und zu schädigen. Die Höhe vom Marmorboden bis zum Ansatz der Kuppel ist gleich der Höhe der Kuppelwölbung, die ganze Höhe vom Boden bis zum Auge der Kuppel gleich dem Durchmesser im Lichten.

Wie das Innere ursprünglich beschaffen war, ist nicht mehr festzustellen. Schon bald nach der Vollendung litt der Bau zweimal durch Blitzschlag, unter

Gefchichte  
des  
Pantheon.

Titus durch das Feuer. Domitian, Hadrian, Septimius Severus, Caracalla nahmen Restaurationen vor; wie viel hatte er seither durch die Unbild der Zeit und der Menschen zu leiden! Aus alter Zeit stammen wohl noch die schönen Säulen und Pilaster aus kostbarem Marmor vor den Nischen; vielleicht aus der Zeit des Septimius die Säulen und Giebel der Altäre, welche zwischen den Nischen an die Mauer gelehnt sind. Die Wand des untersten Gürtels ist mit Streifen und Kreisflächen buntfarbiger Steine verkleidet; welchem Jahrhundert sie angehören, ist unbekannt. Auch das obere Geschoß war früher entsprechend behandelt; die heutige Stuckverkleidung wurde im letzten Jahrhundert ausgeführt. Die ehernen Balken der Vorhalle entfernte 1632 Urban VIII., was in jeder Hinsicht, besonders in Bezug auf die Konstruktion sehr zu bedauern ist.

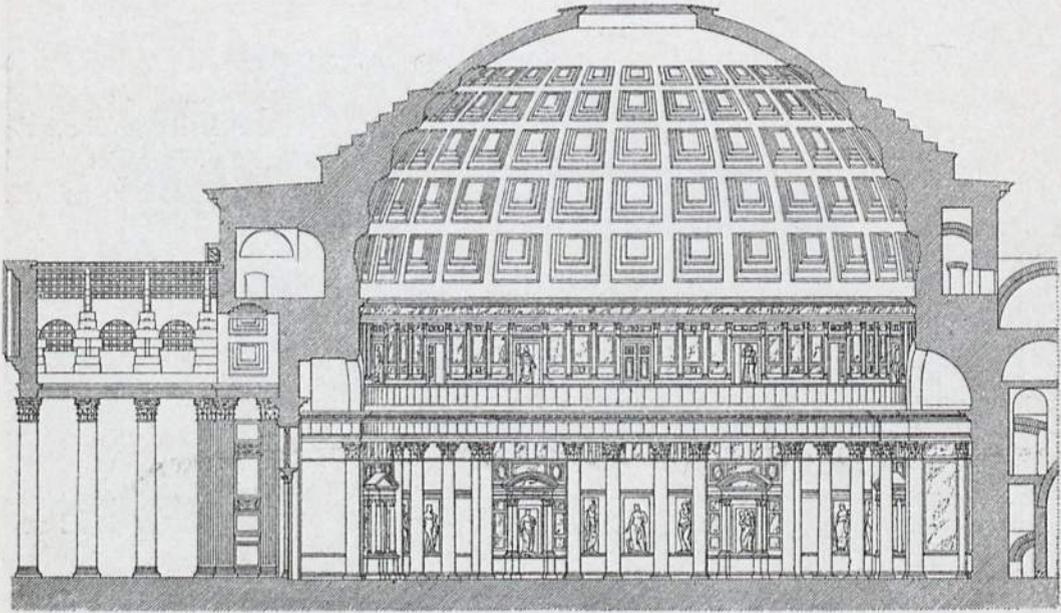


Fig. 432. Querschnitt vom Pantheon. Nach Bühlmann.

Der Baumeister des Pantheon war nach Plinius ein gewisser Valerius von Ostia. Fast zweitausend Jahre sind über dasselbe hinweggegangen: die Technik und die Gediegenheit der Konstruktion haben die Probe bestanden, ebenso die ästhetische Leistung. Diese liegt vorzüglich in der wunderbaren Wirkung der Beleuchtung. Ein gewaltiger Lichtstrom fließt durch das Auge der Kuppel ein und verteilt sich vollständig gleichmäßig und harmonisch im herrlichen Rundbau; eine feierliche Ruhe geht durch den Raum, welche fänftigt, erhebt und erquickt. Ein unaussprechlich wohlthuendes Gefühl umfängt den Eintretenden zu allen Tagesstunden, ein so wonniges Gefühl, wie es in dem Maße wohl in keinem Bau der Welt empfunden wird, außer vielleicht, aber in anderer Schattierung, unter der Kuppel und den goldenen Wölbungen von St. Peter.

Das Pantheon wurde durch die Fürsorge der Päpste gerettet; Bonifaz IV. weihte es 609 zur christlichen Kirche.

Tempel in  
Tivoli.

Viel gerühmt ist der kleine Tempel in Tibur, dem heutigen Tivoli. (Fig. 433 und 434.) Um ihn an den Rand eines jäh abfallenden Abgrundes, in dessen Tiefe sich die Wasser des Anio stürzen, an einen der schönsten Punkte der Welt, hin-

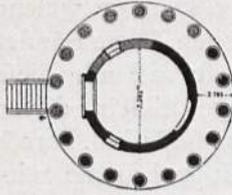


Fig. 433. Grundriß des Rundtempels in Tivoli.

zupflanzen, waren erst große Unterbauten notwendig. Auf diesen, über einer Sockelmauer erhebt sich leicht, schlank und anmutsvoll das Tempelchen mit runder Cella, von achtzehn korinthischen Säulen umkreist. Acht Säulen und die Kuppelwölbung fehlen heutzutage. Der Durchmesser des Innenraumes mißt nur 7,19 m, die Höhe der Säulen 10 untere Durchmesser. Die Cella ist aus Backsteinen, das übrige aus Travertin aufgeführt. Der Bau stammt aus dem letzten Jahrhundert der Republik. Die Formgebung ist im einzelnen teils nüchtern, wie der geradlinige An- und Ablauf der Kannelüren und die krause, breite Behandlung des Akanthus, teils sehr edel und originell, wie an den Kapitellen, in den von Tier Schädeln unterbrochenen Kranzgewinden am Fries und an der Kassettendecke des Peristyls. Der Tempel wird willkürlich auch als Sibyllentempel bezeichnet. In der Nähe befindet sich ein zweiter, rechteckiger Tempel, der jetzt als Kirche S. Giorgio dient.

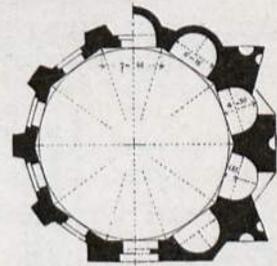
Einen ähnlichen Rundtempel, welcher auch bald nach Vesta, bald nach Herkules, bald nach Matuta, der Göttin des Frühlichts, bezeichnet wird, findet sich in Rom, in der Nähe des Tiber, ein korinthischer Peripteros von zehn, einst zwanzig Säulen aus weißem Marmor mit fast 8 m hohen Schäften und schönen, geschmackvollen Kapitellen. Gebälk und Wölbung sind nicht mehr vorhanden. Das Tempelchen gehört wohl der Zeit Sullas an.

In technischer und konstruktiver Beziehung ist der vorzüglichste und nach dem Pantheon größte Kuppelbau der Römer, der sogenannte Tempel der Minerva Medica in Rom (Fig. 435—436), übrigens wahrscheinlich kein religiöses Bauwerk, sondern zu einer Thermenanlage gehörig, wahrscheinlich aus der Zeit des Kaisers Gallienus. Leider ist der Bau nur noch eine malerische Ruine. Der Grundriß stellt ein regelmäßiges Zehneck dar mit neun großen Exedren oder Nischen. Ueber denselben wird der Raum durch rundbogige Fenster beleuchtet. Die Kuppel ist aus Backsteinrippen und Gußmauerwerk konstruiert. Aus den Ecken der Umfassungsmauer steigen breite Gurten auf, welche je aus fünf mit Platten durchschossenen Backsteinriemen bestehen. Zwischen je zwei solchen Gurten



Fig. 434. Äußere Ansicht vom Rundtempel in Tivoli. Nach Photographie.

Vesta-tempel in Rom.



Sogenannter Tempel der Minerva Medica.

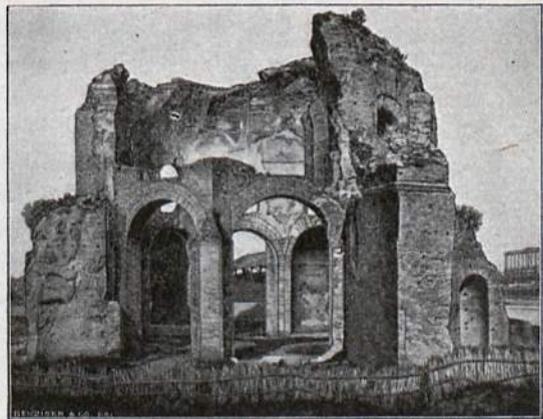


Fig. 435 und 436. Grundriß und Ruinen von der sogenannten Minerva Medica.

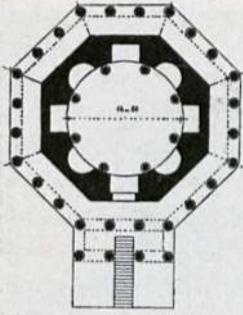


Fig. 437. Grundriß vom Grabtempel des Diocletian in Spalato. Nach Durm.

erheben sich in der Mitte der Zehneckseiten zwei kleinere, welche aber nur bis zur halben Höhe der Kuppel reichen. Diese Bänder sind durch viele Horizontalringe verpannt, so daß alle diese Gurten ein konstruktives Netz und Gerippe bilden, dessen Zwischenöffnungen durch Gußmauerwerk ausgefüllt sind. Durch diese Anordnung wird der Seitenschub der Kuppel in die zehn Ecken verlegt, welche ihrerseits durch Strebepfeiler, die allerdings einer formschönen Durchbildung entbehren, verstärkt, die Umfassungsmauern dagegen entlastet sind. Es sind hiermit alle konstruktiven Voraussetzungen und Elemente für die viel und mit Recht bewunderte Wölbungskunst des Mittelalters gegeben. Während andere Kuppelbauten ein Gußmauerwerk, gleichsam eine Töpferarbeit im großen darstellen, ist diese Wölbung bei einer Spannweite von 25 m wirklich gebaut und konstruiert.

Tempel in Pozzuoli.

Ruinen von merkwürdigen Rundbauten besitzt besonders Pozzuoli, von einem Tempel des Serapis und dem sogenannten Dianatempel; die Kuppel des letztern hat die eigentümliche Form eines gedrückten Spitzbogens. — Durch schöne Anlage und Gliederung zeichnet sich das Tempelgrabmal Diokletians in seinem Palaste in Spalato aus (Fig. 437). Der äußere Umriß stellt ein Achteck, der innere eine Rotunde mit ausgetieften rechtwinkeligen und halbkreisförmigen Nischen dar, welche von einer Kuppel überdacht ist, die einen Durchmesser von 13 m und eine Scheitelhöhe von 27 m hat. Am Außern stehen jeder Seite vier Säulen — die Eckfäulen eingerechnet — gegenüber; auch das Innere ist durch eine doppelte Säulenstellung belebt. Der wohlerhaltene Bau dient jetzt als Domkirche. Der gegenüberliegende und ebenfalls noch gut erhaltene Aeskulap-Tempel wird als Taufkapelle benützt.

Ueberreste in Baalbek.

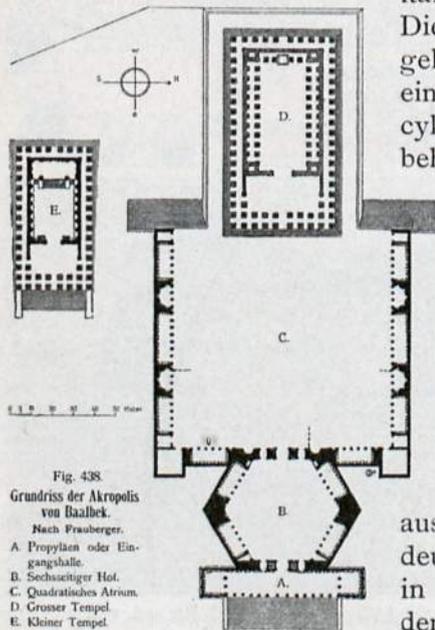


Fig. 438. Grundriß der Akropolis von Baalbek. Nach Frauberger. A. Propyläen oder Eingangshalle. B. Sechseckiger Hof. C. Quadratisches Atrium. D. Grosser Tempel. E. Kleiner Tempel.

In Baalbek, dem alten Heliopolis in Syrien entstanden in der Zeit des Antoninus Pius (138—161) drei herrliche Tempel, der sogenannte große Tempel, der Sonnen (?) - oder kleine Tempel, der wohl erst aus dem dritten Jahrhundert stammt, und ein kleinerer Rundtempel (Fig. 438). Dieselben wurden von einer 3 bis 4 m hohen, zinnenbekrönten Mauer umschlossen und erhoben sich auf einem 325 m langen, 97 m breiten Unterbau, einem cyclopischen Werke aus früherer Zeit; es besteht aus behauenen Kalk- und Marmorblöcken, von denen einzelne bis 4 m dick und breit, und über 19 m lang sind. Zum großen Tempel gehörte ein äußerer Portikus von 12 Säulen, von prächtigen Pavillons rechts und links flankiert; dann folgte ein kleinerer sechseckiger, dann ein großer viereckiger, 134 m langer, 113 m breiter Hof mit Prachtbauten an den Langseiten; darauf führten Treppen zum innern Portikus und dem eigentlichen Tempel von 10 zu 19 nicht kannelierten Säulen mit einem Interkolumnium von 2,6 m. Die Ausstattung war überaus glänzend. Der kleine Tempel war künstlerisch bedeutender; er hatte 8 Säulen korinthischer Ordnung in der Front, 15 an den Langseiten; ein Vorhof an der Ostseite besaß überdies 6 Säulen von 19,8 m Höhe

und 1,7 m Durchmesser, die Decken zeigten reiche Skulpturen (Fig. 441). Der Rundtempel (Fig. 439 und 440) ist in feinem Aufbau etwas schwerfällig; am Aeußern umziehen die Cellamauer 6 Säulen mit reichem Gebälk; von Säule zu Säule beschreibt das letzte eine stark eingezogene konkave Kurve, wodurch ein Gegenatz zur konvexen Cella und ein lebendiges Schattenpiel entsteht. An der Cellamauer ist überdies zwischen je zwei Säulen eine Nische ausgetieft. Der Rundbau ist leidlich erhalten, von

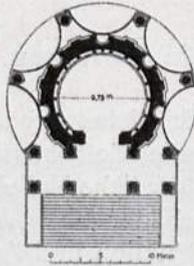


Fig. 439 und 440. Grundriß und Seitenansicht des Rundtempels in Baalbek, Nach Frauberger.

den andern Tempeln stehen noch gewaltige Ruinen. Die reiche Ornamentation gehört einem glänzenden Barockstil an; in scharfkantiger Behandlung des Laubes klingt schon der Geschmack der Byzantiner an. — Eine andere syrische Stadt, Palmyra (Tadmor), besitzt ebenfalls glänzende Ueberreste. (Fig. 442.) Der prächtigste Bau war ein Sonnentempel, ein Peripteros von 8 zu 16 Säulen mit einem hohen Bogenthor beim Eingange; das Innere war gewölbt, mit schönen Kassetten und reichster Ornamentation, deren Motive besonders von Blättern und Früchten entlehnt sind. Der Tempelhof ward von einer aus behauenen Steinen aufgeführten und mit korinthischen Halbsäulen gegliederten Mauer im Quadrat von 235 m Seitenlänge abgeschlossen; auf drei Seiten lief eine doppelte Säulenreihe von je 60 Säulen Front hin, beim Eingang an der Westseite stand eine einfache Kolonnade von 45 gewaltigen Säulen. Nordwestlich vom Tempel bildete ein dem Konstantinsbogen ähnliches Thor den Eingang zu den großen Kolonnaden, welche sich durch die ganze Stadt erstreckten; von den 2—3000 Säulen fehlt kaum mehr der zehnte Teil. Alle diese Bauwerke entstanden im dritten Jahrhundert, als Palmyra unter Zenobia und ihrem Sohne Vallabathus die Hauptstadt eines orientalischen Kaiserreichs zu werden hoffte.

Ueberreste  
in  
Palmyra.



Fig. 441. Kapitell von innerer Cellawand des kleinen Tempels in Baalbek. Nach Frauberger.

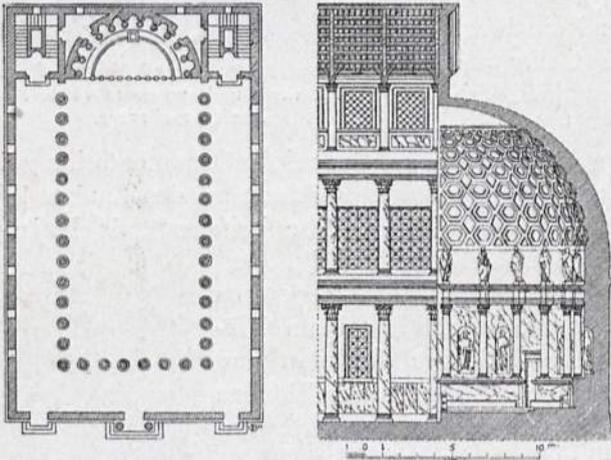


Fig. 442. Ansicht der Trümmer von Palmyra. Im Vordergrund Ruinen des Sonnentempels. Nach Photographie.

### 3. Die Basiliken.

Bedeutung.

Die Basiliken sollten für gerichtliche, öffentliche Verhandlungen, sowie für den Verkehr, für den Handel und die Geschäftswelt passende, gedeckte Räume bieten. Der Name (Basilica Stoa = königliche Halle) weist auf griechischen Ursprung oder wenigstens auf griechische Vorbilder hin. Wie über die Herkunft der Benennung, so gibt es über ihre Konstruktion und Anlage manche ungelöste Frage, weil kein vollständiger Bau dieser Art in seiner ersten Gestalt sich erhalten hat,



Formen.

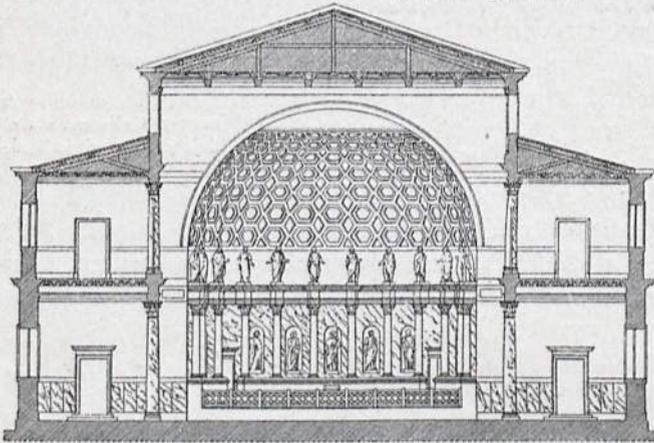


Fig. 443—445. Grundriß, Querschnitt und Teil des Längenschnittes einer römischen Basilika. Nach Bühlmann. Rekonstruktion nach Vitruv.

doch geben die Ueberreste und die Angaben Vitruvs bestimmte Anhaltspunkte. Die römische Basilika beansprucht in der Hinsicht ein hohes Interesse, weil die altchristliche Kirchenform in nächster Beziehung zu ihr steht.

Die Grundform der Basilika (Fig. 443—445) war im Grundriß ein regelmäßiges längliches Viereck, im Innern an allen vier Seiten von Säulen umzogen; dem Eingange ist eine Halle vorgelegt; die andere Schmalseite bildet dem Eingange gegenüber eine halbkreisförmige Ausbuchtung (Apsis oder Exedra), welche zumeist für Gerichtsverhandlungen benützt und durch Marmorchränken abgegrenzt wurde. Alle Schiffe scheinen gleiche Höhe gehabt zu haben; das Licht wurde durch Fenster in der Umfassungsmauer den Seitenschiffen zugeführt. Im Innern tragen die Säulen eine umlaufende Empore oder Galerie; über diese Säulenstellung erhebt sich eine zweite im obern

Geschoffe, um die Decke zu tragen, wenn anders die Stützen, ob Säulen oder Pfeiler, nicht vom Boden bis zur Decke reichen. Letztere war bald ein kassetierter Holzplafond, bald ein Bogengewölbe, oder auch ein Metaldachstuhl wie an der Basilika Trajans, oder das Sparrenwerk trat unverhüllt zu Tage.

Wenn wir dies als die Grundform der Basilika bezeichnen, so muß sofort hinzugefügt werden, daß fast jeder einzelne Bau Besonderheiten und eigentümliche Bildungen im Grund- und Aufriß darstellte. So gab es einschiffige, drei- und fünf-schiffige Basiliken, solche mit mehr als einer Exedra, andere, wo diese ganz fehlte,



Fig. 446. Ueberreste von der Basilika des Maxentius. Nach Photographie.

und ein Raum für Gerichtsverhandlungen im Innern abgegrenzt war u. f. f. Treuer blieben dem Schema die sogenannten Palastbasiliken, welche sich innerhalb großer Paläste befanden; in der Villa der Gordiane waren drei, jede mit hundert Säulen, eine andere wird im Palaste Domitians erwähnt. Die Palastbasiliken hatten die Eigentümlichkeiten, daß das Mittelschiff überhöht war und die Seitenschiffe überragte; ferner zogen sich die Portiken im Innern nicht mehr rings um das mittlere Oblongum, sondern beschränkten sich auf die Langseiten. Diese Abweichungen waren durch die Anlage des Basilikafaaales innerhalb der Palastbauten bedingt. Die öffentlichen oder forensischen Basiliken dagegen hielten sich weniger an eine bestimmte Form, doch sind die Abweichungen nicht allzugroß.

Palastbasi-  
liken.

Aus der Zeit Konstantins kennen wir in Rom zehn Basiliken. Die erste baute M. Porcius Cato im Jahre 184 v. Chr. am Forum. Die drei glänzendsten, welche in der Folge entfielen, waren die Basilika Julia, Ulpia und die des Maxentius. Die erstgenannte wurde von Julius Cäsar begonnen und von Augustus vollendet, ein gewaltiger, fünfschiffiger, reich ausgestatteter Bau, 102 m lang, 49 breit, das Mittelschiff hatte eine Breite von 16 m; 120 Pfeiler trugen den Oberbau. Noch größer und

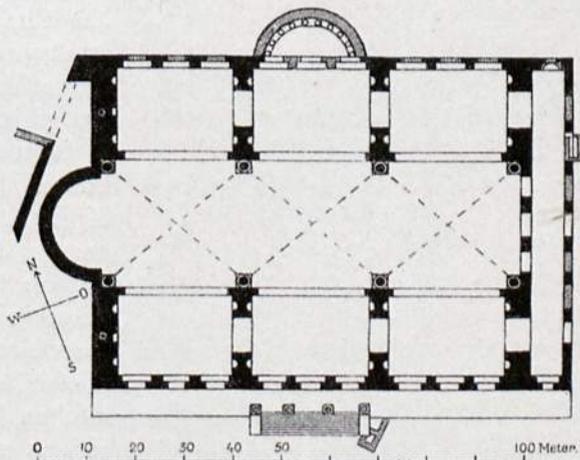
Basiliken  
in Rom.

Fig. 447. Grundriß der Basilika des Maxentius. (Die schraffierte Apsis und die Freitreppe sind Konstantinische Anbauten.)



Fig. 448. Ansicht der Basilika zu Pompeji. Nach Photographie.

(Fig. 446—447), von diesem Kaiser begonnen, aber nachdem er Sieg und Leben verloren, unter dem Namen Konstantins eingeweiht, ist ein Riesenbau von höchster Kühnheit der Konstruktion. Der Grundriß begrenzt ein Rechteck von 96 zu 74 m. Vier riesige Pfeiler gliedern das Innere in drei Schiffe, das mittlere war von drei Kreuzgewölben, jedes 35 m hoch, 25 breit und 20 tief, überspannt; über den Seitenschiffen erhoben sich je drei Tonnengewölbe von fast denselben riesigen Maßen. Das Mittelschiff war über die Abseiten erhöht und wie diese durch rundbogige Fenster festlich erleuchtet. Der Querschnitt ist so groß gegriffen, daß der fünf-schiffige Kölner Dom, mit seinem ganzen Apparat von Bogen und Strebepfeilern hineingestellt, in seinen äußersten Ausladungen die Umfassungswände der Seitenschiffe noch nicht erreicht (Durm).

Basilika in  
Pompeji.

In Pompeji (Fig. 448—450) finden sich ansehnliche Ueberreste von der Basilika am Süden des Forums. Im Innern schließt eine an allen vier Seiten herumlaufende Kolonnade einen Mittelraum ab. Der Eingang, das Chalcidicum, ist zu einer Halle erweitert; an der andern Schmalseite befindet sich das erhöhte Tribunal. An die Mauernabschlüsse der Langseiten lehnen sich innen Halbfäulen an.

Basilika in  
Trier.

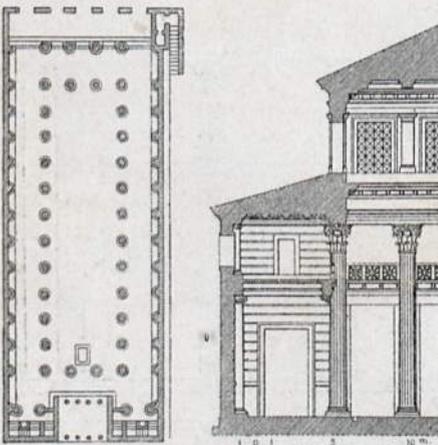


Fig. 449 und 450. Grundriß und rekonstruierter Durchschnitt der Basilika in Pompeji. Nach Bühlmann.

schöner, mit den kostbarsten Marmorarten geschmückt war die Ulpia, nach ihrem Gründer Trajan so genannt, gleichfalls fünf-schiffig, 56 m breit, wovon 25 m auf das Mittelschiff entfielen; die Bedachung war von Bronze. Die Basilika des Maxentius

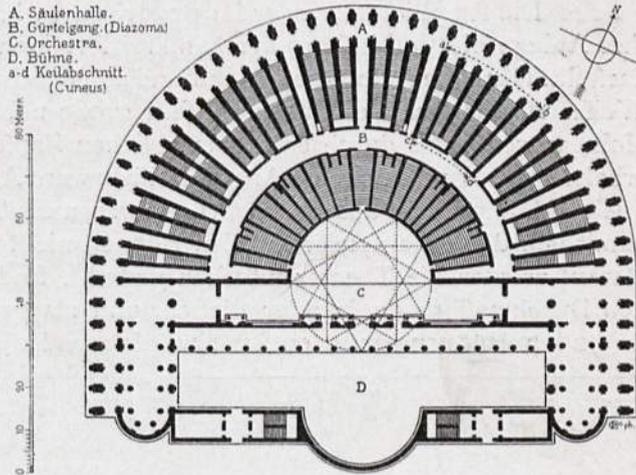
Von dieser Art antiker Gerichts- und Böhfenhallen ist außerhalb Roms eine der merkwürdigsten die Basilika in Trier, wahrscheinlich aus der Zeit Konstantins. Es ist eine 69 m lange, 30,7 m breite, 30 m hohe Halle, nordwärts durch eine Apsis abgeschlossen, durch eine Doppelreihe von Fenstern erleuchtet. Im frühen Mittelalter diente sie als Residenz der fränkischen Könige, später als Sitz des Hochgerichtes u. f. f. Seit 1846 ward sie wieder als Basilika hergestellt, 1856 als evangelische Kirche eingeweiht.

4. Die Theater.

Theater, Amphitheater, Cirkus! Wenige Wörter übten wie diese einen so verführerischen Reiz auf den Römer aus, und zwar umfomehr, je weiter er sich von den Tagen seiner sittlichen und politischen Größe entfernte.

Und doch hatte der Römer anfänglich für die Spiele des Theaters keine Vorliebe, sondern hegte eine große sittliche Abneigung gegen dieselben und duldete kein festes Schauspielhaus in Rom. Für die Festvorstellungen wurden daher jedesmal hölzerne Gerüste erbaut und nachher wieder entfernt, dem Spiele sah man stehend zu. Nach wiederholten vergeblichen Versuchen, ein stehendes Theater zu bauen, gelang dies erst im Jahre 90 v. Chr. dem großen Pompejus; der von ihm gegründete steinerne Bau faßte 17,580 Zuschauer, ein zweites, das des L. Balbus, hatte 11,510, ein drittes, das Marcellus-Theater 20,000 Sitzplätze. Von dem letzten sind noch bedeutende Ruinen vorhanden. Der Grundriß (Fig. 451) ist dem griechischen Theater<sup>1)</sup> entlehnt, wenn auch die Verhältnisse vielfach verschieden sind. Im Außen baute sich der Zuschauerraum in drei Geschossen auf, welche rundbogige Arkadenhallen bilden, in aufsteigender Linie mit den Halbfäulen und den konstruktiven Formen des dorisch-etruskischen, jonischen und korinthischen Stils verkleidet. Das Baumaterial ist Travertinftein, der Geschmack ein sehr edler und reiner.

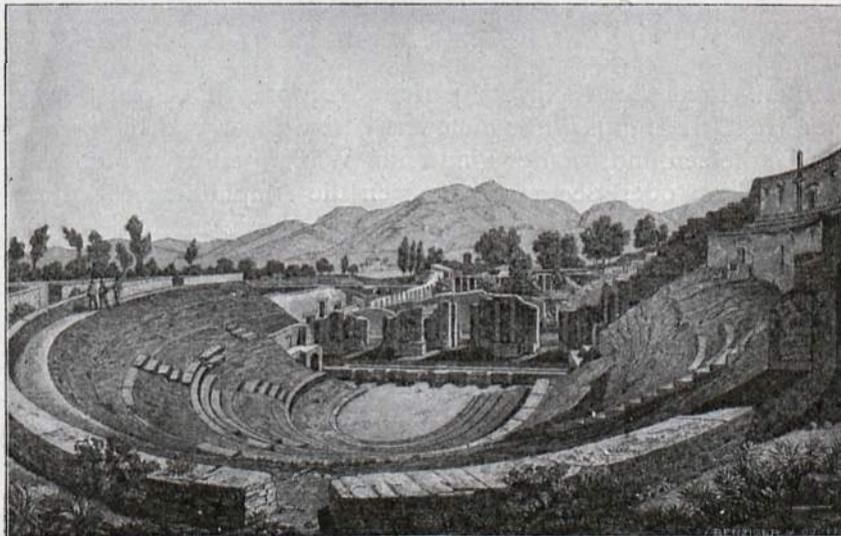
Ueberreste römischer Theater finden sich in vielen Städten, so in Tusculum bei Rom, in Pompeji (Fig. 452), Herculaneum, Catania, Taormina, Orange (Fig. 453), Arles, Verona u. f. w., ferner in den asiatischen Städten Patara, Apendos, Myra etc.



Theater in Rom.

Fig. 451. Grundriß des Marcellus-Theaters in Rom.

Im Außen baute sich der Zuschauerraum in drei Geschossen auf, welche rundbogige Arkadenhallen bilden, in aufsteigender Linie mit den Halbfäulen und den konstruktiven Formen des dorisch-etruskischen, jonischen und korinthischen Stils verkleidet. Das Baumaterial ist Travertinftein, der Geschmack ein sehr edler und reiner.



Theater in den Provinzen.

Fig. 452. Ansicht des großen Theaters in Pompeji. Nach Gailhabaud.

<sup>1)</sup> Vgl. oben S. 158.

## 5. Die Amphitheater.

Bedeutung.

Die Amphitheater oder Doppeltheater haben ihre Benennung davon, weil ihre Anlage die Verbindung der halbkreisförmigen Zuschauerräume zweier Theater darstellt. Das erste Amphitheater entstand auch nach des ältern Plinius Bericht in dieser Weise. «Cajus Curio erbaute zwei sehr große nebeneinander stehende Theater aus Holz, wovon jedes durch einen beweglichen Zapfen schwebend im Gleichgewichte erhalten wurde und um eine Angel drehbar war. Am Vormittag ließ er darin Schauspiele aufführen, und aus diesem Grunde waren die Theater von einander abgewendet, damit sich die Schauspieler auf den Bühnen nicht gegenseitig im Sprechen störten. Darauf wurden die Theater plötzlich gedreht, so daß sie mit den Vorderseiten oder den Durchmessern aneinander stießen, und als gegen Abend die aus Brettern bestehenden Bühnenwände entfernt wurden und die Enden der Sitzreihen sich be-

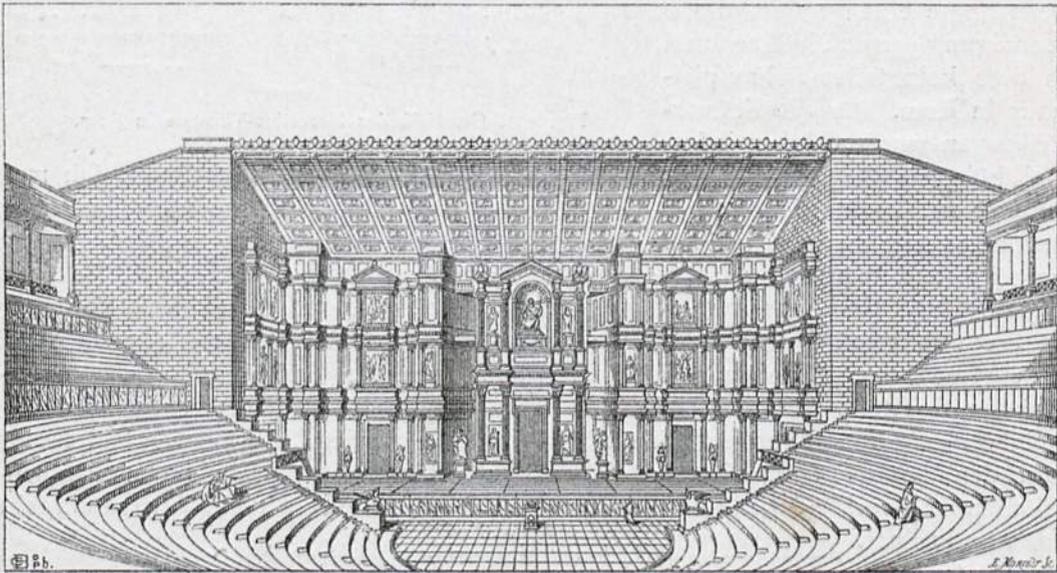


Fig. 453. Rekonstruktion des Theaters in Orange.

rührten, so entstand ein Amphitheater oder Doppeltheater, in welchem er Fechtspiele gab.» Für diese Art barbarischer und blutiger Unterhaltung, sowie für Tierhetzen und, wo der Plan unter Wasser gesetzt werden konnte, für sogenannte Naumachien oder Seegefechte waren die Amphitheater bestimmt.

Das erste steinerne Amphitheater wurde in Rom im Jahre 29 n. Chr. von Statilius Taurus gebaut, es ging aber im Neronischen Brande unter. — Nach dem Siege und dem Triumphe über Judäa und Jerusaleum begann der Kaiser Vespasian den Riesenbau zwischen dem palatinschen und cölischen Hügel. Titus weihte ihn nicht lange vor seinem Tode im Jahre 80 ein. Domitian vollendete ihn. Von den Gründern führt der Bau den Namen Flavisches Amphitheater, wahrscheinlich seiner riesigen Ausdehnung wegen den gebräuchlicheren Kolosseum. (Fig. 454—455. Vgl. Fig. 397 und Einschaltbilder.) In keinem zweiten Werke hat sich römisches Wesen so sehr verkörpert wie in ihm.

Kolosseum.

Der Grundriß beschreibt eine ungeheure Ellipse, umrahmt von den konzentrisch sich erweiternden und ansteigenden Gürteln der Sitzplätze. Die äußere Schale

RÖMISCHE BAUKUNST.



INNERES DES KOLOSSEUMS MIT DEN NEUERN AUSGRABUNGEN IN DER ARENA.

Nach Photographie.



RÖMISCHE BAUKUNST.



DAS KOLOSSEUM IN SEINEM JETZIGEN ZUSTANDE

(Vom Palatin aus gesehen.) Nach Photographie.



baut sich in vier Stockwerken auf. Die drei untern Gefchoffe öffnen sich im Umkreise in je achtzig Bogen. Die Arkaden des untersten Stockwerkes sind ebenso viele Portale oder Eingänge, die alle, vier ausgenommen, mit römischen Ziffern bezeichnet sind. Die Nummer der Eintrittsstelle stand auf der Marke, welche dem Besucher des Theaters eingehändigigt wurde. Die Bogen an den vier Enden der beiden Axen bildeten dreischiffige Hauptportale. Die drei untern Gefchoffe sind ähnlich wie das Marcellustheater mit den architektonischen Formen der dorisch-etruskischen, jonischen und korinthischen Ordnung, die Bogen mit Archivolten geschmückt.

Das vierte Gefchoß, durch korinthische Wandpfeiler gegliedert, schließt mit einem Simskranz ab. Ueber den kleinen, viereckigen Fenstern kragen 240 Konfolen vor; sie trugen die Masten, an welchen die Flottenfoldaten über den Zuschauerraum ein ungeheures Zeldach spannten. Wie alte Münzen beweisen, standen in den Bogenöffnungen des zweiten und dritten Gefchoffes Statuen aus Erz und Marmor; auf einem Grabrelief im Lateran ist die zweite Arkadenreihe mit Standbildern, die dritte mit riesigen Adlern geschmückt; über den Hauptthoren standen Viergepanne, zwischen den Pilastrern des obersten Stockwerkes glänzten eiserne Schilde.

Die Sitzreihen des Innern stützen sich auf gewaltige Unterbauten, in welche die umlaufenden, gewölbten Korridore, die Treppen und Stiegen eingebaut sind. Für 87,000 Zuschauer war Raum genug. Rings um die Arena zog sich eine hohe Mauerbrüstung. Die Stufen waren mit Marmor bekleidet, die Brüstungen der verschiedenen Gürtelgänge wahrscheinlich mit Glasmosaik ausgelegt.

Wir stellen einige Maßzahlen des Baues zusammen. Die große Axe der Arena mißt 86 m, die kleine 54, die große Axe des ganzen Baues 188, die kleinere 156, die Höhe der Außenwand 48,50, der Umkreis 524 m, die Bogen sind 4,20 m weit, im untersten Gefchoffe 7,05, in den obern 6,40 hoch.

Kunstgeschichte, I. Bd.

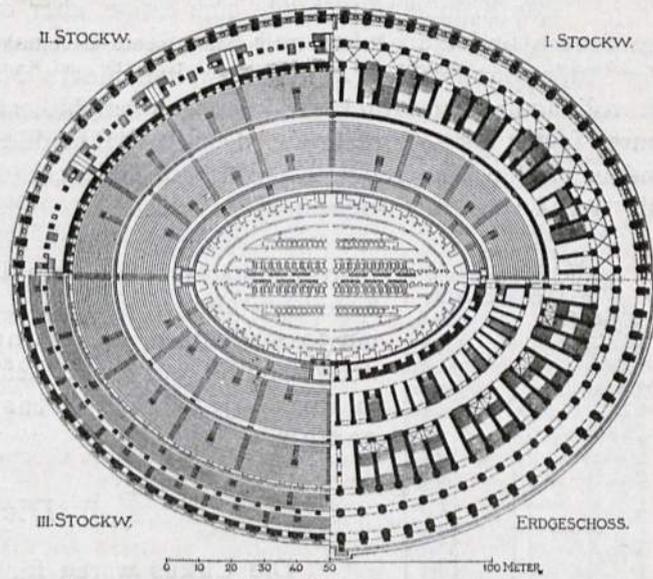


Fig. 454. Grundriß vom Kolosseum. Nach Gailhabaud.

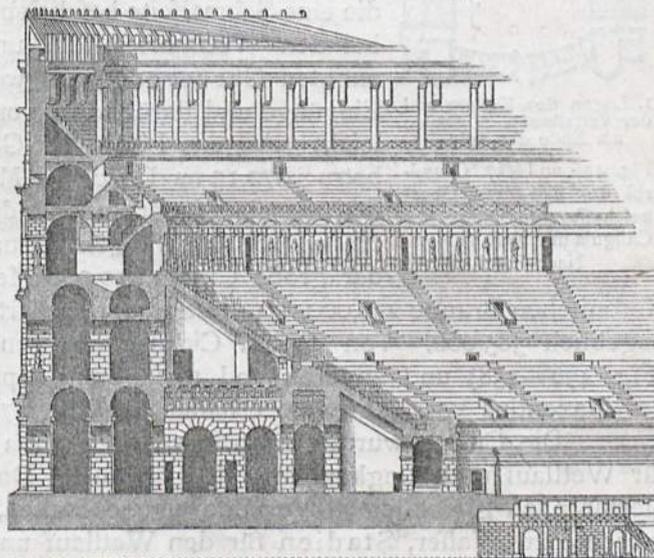
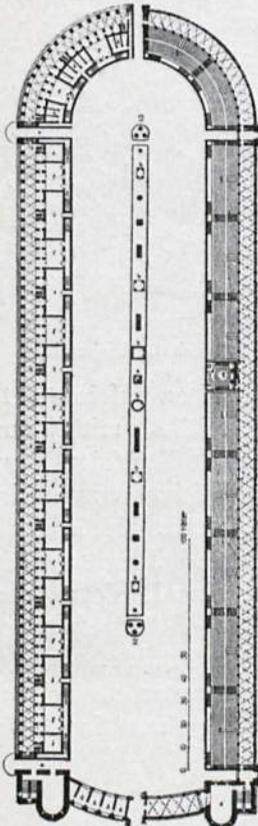


Fig. 455. Durchschnitt in der Längsachse des Kolosseum.

Geschichte.

Das Kolosseum ist heute eine Ruine, aber eine großartige, herrliche Ruine. Im Innern sind die Stufen und Sitzreihen herausgebrochen. Von den 80 Bogen der Außenwand fehlen 47, vom zweiten innern Mauerring 44, die dritte, innerste ist vollständig. Im Mittelalter diente das Amphitheater den Adelsparteien als Zwingburg, später als — Steinbruch. Der Papst Benedikt schützte es vor weiterer Unbild, indem er ihm eine religiöse Weihe gab: die christlichen Blutzeugen, welche einst die Arena röteten, forderten es.

Denkmale in der Provinz.



Cirkus Maximus.

1. Logen des Kaisers und der Vestalinnen, 2. Säulen am Ende der Spina.

Fig. 456 und 457. Grundriß des Erd- und Obergeschosses vom Cirkus des Caligula und Nero in Rom. Nach Simil.

Aehnliche, kleinere Amphitheater gab es in vielen Provinzialstädten, so eines in Capua, daselbe war dem Kolosseum ähnlich und faßte 60,000 Zuschauer, in Pozzuoli mit 30,000 Plätzen, in Verona, es ist eines der besterhaltenen, dreigeschoffig, mit einem Gesamtumfang von 435,02 m; ferner in Pompeji, Pola, Arles, Nîmes, Tarragona, Pergamum u. f. f.

## 6. Die Cirkus.

Die Cirkus waren für Wagerennen und Wettfahrten bestimmt. Die Vorliebe für diese Spiele reicht bis in die sagenhafte Vorzeit der Römer hinauf und artete später zur Leidenschaft und sinnlosen Raserei aus. In ältester Zeit wurde die Thalfenkung zwischen den Hügeln Palatin und Aventin dazu benützt. Dasselbst erhob sich später der Cirkus Maximus. Aus den früheren Holzgerüsten entwickelte sich ein steinerner Prachtbau. Sein Aufriß im Innern und Außern war dem der Theater ähnlich: außen übereinander laufende Bogenhallen, innen aufsteigende Sitzreihen, durch vertikale und horizontale Gänge und Treppen in Keilfelder und Stockwerke zerschnitten. Der Grundplan dagegen war sehr verschieden. Er grenzte eine langgestreckte, geradlinige schmale Fläche ab; die eine Schmalseite beschrieb einen Halbkreis, die andere, wo bei den Wettfahrten Roß und Wagen ausliefen (die sogenannten Carceres), und wo sich auch die monumentalen Eingänge und darüber die vornehmsten Plätze befanden, eine leicht gebogene Linie. Die Gesamtlänge des Cirkus Maximus betrug 670,15 m. Durch die Mitte der Arena im Innern lief die Spina, ein Mauergrat mit den Grenzsäulen an den Enden, um welche die Wagen herumflogen. Zu Cäsars Zeit faßte der große Cirkus 150,000 Menschen, der Neubau nach dem

Neronischen Brande 250,000, im vierten Jahrhundert infolge neuer Vergrößerungen angeblich 385,000. Von diesem Cirkus, wie von dem des Caligula und Nero (Fig. 456—458) und anderen sind nur wenige Spuren vorhanden, besser ist der des Maxentius vom Jahre 309 erhalten, welcher 17,000 Zuschauern Sitzplätze bot.

Stadien, Naumachien, Odeen.

Die Cirkus wurden in früherer Zeit auch für Seeschlachten, Tierhetzen, für Wettlauf und Ringkämpfe u. f. w. benützt. Doch in der Kaiserzeit entstanden hierfür nach griechischem Vorbilde eigene Bauten, Naumachien für die Scheingefechte zu Wasser, Stadien für den Wettlauf und gymnastische Spiele, Odeen für musikalische Aufführungen u. f. f.





SAAL AUS DEN CARACALLA-BÄDERN.

Rekonstruktion nach F. Thiersch.

## 7. Die Thermen.

Die Thermen oder die großen öffentlichen Bäder waren in der Kaiserzeit Thermen. Luxusbauten in des Wortes weitester Bedeutung; keine andern öffentlichen Gebäude wurden in so riesigen Verhältnissen angelegt, — Cirkus, Theater und Amphitheater nicht ausgenommen, — keine mit so verschwenderischer Pracht ausgestattet, wie sie. Das öftere Bad gehört zu den Bedingungen und Bedürfnissen des südlichen

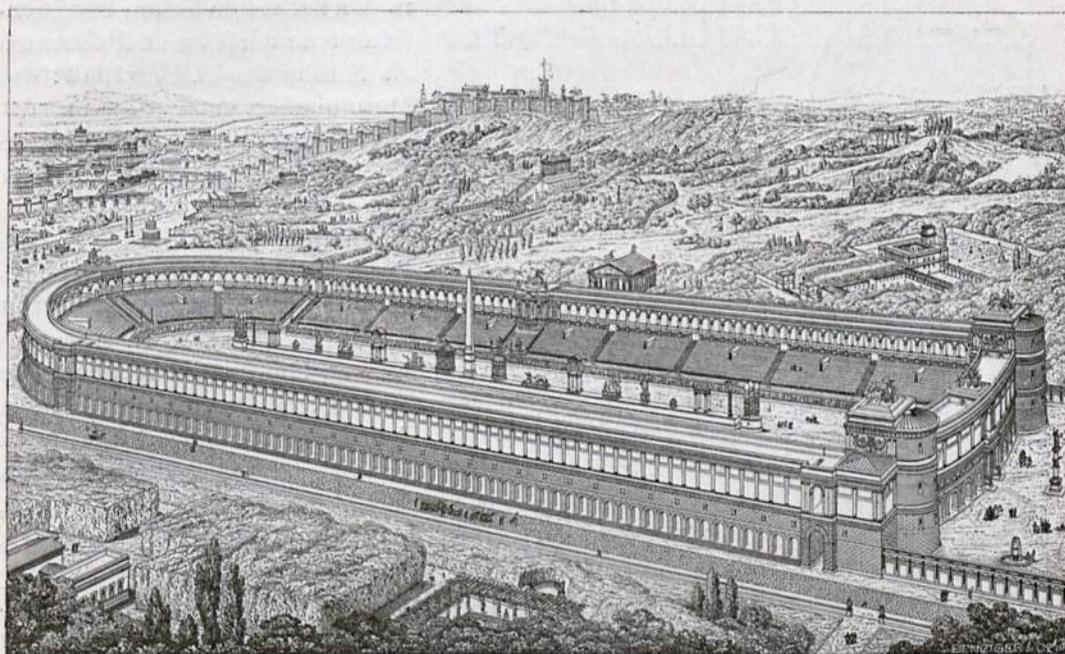


Fig. 458. Perspektivische Ansicht des Cirkus des Caligula und Nero in Rom. Nach Simil.

Lebens, allein die kaiserlichen Thermen gehen weit über den ursprünglichen Zweck hinaus. Abgesehen von den Einrichtungen für die verschiedenen Arten der Bäder oder besser für die aufeinander folgenden Funktionen bei einem und demselben Bade, dem Sitzen in erwärmter Luft (Tepidarium), dem warmen Wasserbade (Caldarium), dem kalten Wasserbade (Frigidarium), den Räumen für Abreibung und Einölung (Unctorium), zum Aus- und Ankleiden (Apodyterium) u. s. w., sollten die Thermen für körperliche Uebungen, Spaziergänge, Spiele und Zerstreuungen, für gefellige Unterhaltung, für poetische und litterarische Vorlesungen und Vorträge, kurz für jede Art der Unterhaltung und des geschäftigen oder schlendernden Müßiggangs Gelegenheit bieten.

Einrichtung und Bestandteile.

Keine der römischen Thermenanlagen ist im ursprünglichen Zustande erhalten; Thermen Caracallas. nur wenige Hallen stehen noch unverfehrt; was geblieben, sind ungeheure Trümmerlabyrinth. So liegen die Ruinen der Caracalla-Thermen (Fig. 459—460 und Einschaltbild) weit und wüß umher, wie die Ueberreste einer kleinen von Feindeshand und wilden Naturkräften zerstörten Stadt, hohe, gekuppelte, aber zerborstene Wölbungen, Hallen, Säle, Schwimmteiche u. s. f. Wie der Grundriß zeigt, bestand die Anlage aus einem mittleren Hauptbau, von großen im Geviert gezogenen Außenwerken umrahmt. Der Umfassungsbau mißt in der Länge und



Breite 330 m, das Mittelgebäude in der Länge 220, in der Breite 114 m. Der große Hauptaal war 56 m lang, 22 breit. Außer den Schwimmteichen zählte der Bau 1600 Badefitze aus Marmor.

Bäder Diokletians.

Diese von Caracalla begonnenen, von Alexander Severus vollendeten Thermen waren die prächtigsten Roms, diejenigen Diokletians die größten. Die Anlage der letztern glich der ersten: hier wie dort ein großer Mittelbau, ringsum ein weiter Hofraum mit Schattengängen u. f. w., und als Umfriedung ungeheure

Außenbauten mit zwei Rotunden in den äußersten Ecken der Stirnseite; eine derselben besteht noch als Kirche des hl. Bernhard: der Durchmesser beträgt 22 m, darüber wölbt sich eine schöne Kuppel. Vom Mittelbau ist der große Hauptaal wohl erhalten, ein herrlicher, festlich erleuchteter Raum, 100 m lang, 24 breit, 29 hoch, nur von drei mächtigen Kranzgewölben überspannt. Acht Säulen von rotem, morgenländischem

Granit, deren Schäfte fast 12 m lang sind, tragen ein überaus reiches Gebälk, mit Architrav, Fries, Kranzgliedern, Konfolen, Zahnfchnitten, alles geschmackvoll aus dem Marmor gemeißelt.

Der Saal ist als Raumanlage eine höchste architektonische Leistung ähnlich dem Pantheon, aber in einem anderen Princip der Konstruktion. Die Halle wurde unter Pius IV. (1559—1565) nach einem Plane Michelangelos

in die Kirche Santa Maria degli Angeli umgewandelt.

Auch Nero, Titus, Trajan, Maxentius, Konstantin etc. bauten Thermen in Rom; ähnliche Anlagen gab es in den Provinzialstädten, an vielen Orten sind noch Ueberreste vorhanden.

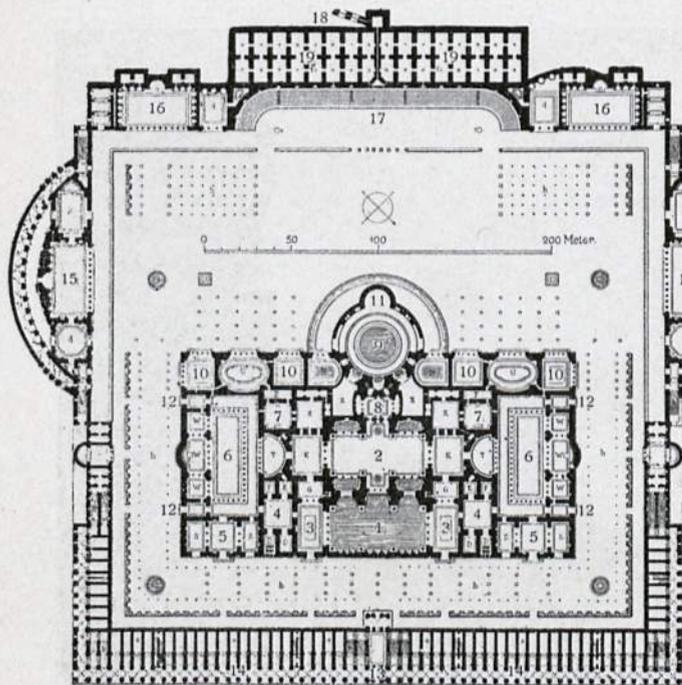


Fig. 459. Grundriß der Caracalla-Thermen. Nach Gailhabaud.

- |  |  |   |
|--|--|---|
| 1. Frigidarium und Schwimmteich, Cella soliaris.           | 8. Vorzimmer zum Caldarium.              | 14. Kleinere Gasse und langer Portikus.                                   |
| 2. Tepidarium.   | 9. Grosse runde Halle, — Caldarium.      | 15. 15. Grosse Säle, Lesezimmer, Bibliotheken und Xysti zu Leibesübungen. |
| 3. 3. Vorräume.  | 10. 10. Gasse, einige mit warmen Bädern. | 16. 16. Säle, Lesezimmer etc.   |
| 4. 4. Durchgänge, Apodyteria u. zwei grosse Treppenhäuser. | 11. Apsis des Caldarium.                 | 17. Stadium.  |
| 5. 5. Grosse Eingangshallen.                               | 12. 12. Eingänge zu den Bädern.          | 18. Aquidukt.   |
| 6. 6. Grosse offene Peristyle.                             | 13. Eingang zu dem äussern Peribolos.    | 19. 19. Reservoir.  |

Die Halle wurde unter Pius IV. (1559—1565) nach einem Plane Michelangelos

in die Kirche Santa Maria degli Angeli umgewandelt.

Auch Nero, Titus, Trajan, Maxentius, Konstantin etc. bauten Thermen in Rom; ähnliche Anlagen gab es in den Provinzialstädten, an vielen Orten sind noch Ueberreste vorhanden.

### 8. Ehrenpforten.

Triumphbogen.

Daß dem aus dem Felde heimkehrenden Sieger beim feierlichen, übrigens durch Gesetze geregelt und bestimmten Einzug in Rom Triumphbogen und Ehrenpforten errichtet wurden, hat nichts Auffallendes an sich, aber charakteristisch für den Sinn und die Vorliebe des Römers zu gediegener monumentaler Pracht ist es, daß er ein für wenige Stunden berechnetes Prunkstück in ein bleibendes, großartiges Denkmal von Stein wandelte. So entstanden die Triumphbogen in Rom und vielen andern Städten. Die Form war durch die Bedeutung gegeben.

Bestandteile.

Die Ehrenpforte ist ein Prachtthor mit einem oder drei hohen gewölbten Durchgängen, welche mit Pilastern und Säulen, mit Architrav, Fries und Kranzgesims umrahmt werden. Um einen Abschluß zu gewinnen, wird dem Bau ein verkürztes Obergeschoß, eine Attika, aufgesetzt, welche ihrerseits ein ehernes Viergespann, eiserne Reiterstatuen und Trophäen trägt. Anfangs einfach im Aufriß und eine rein architektonische Wirkung anstrebend, gestalten sich die Denkmale später immer geschmückter und besonders reicher an plastischem Bilderschmuck, von welchem



Fig. 460. Ruinen der Caracalla-Thermen. Nach Photographie.

anderwärts gehandelt werden soll. Die Zwickel des Hauptbogens werden mit Siegesgenien, die Frieße, die Felder über den kleinern Durchgängen, die Bogenlaibungen mit historischen Reliefbildern, die Pfosten der Attika mit Statuen, die Schlußsteine der Bogen mit reichem Ornament geschmückt; statt der Halbsäulen werden auf reich dekorierten Postamenten ganze Säulen vorgefetzt u. f. w. Zu der erstern Art gehört der Titusbogen in Rom (Fig. 461), von edeln Bauformen, doch mit den ersten kompositen Kapitellen. Viel reicher und an den Niedergang der Kunst nur allzusehr erinnernd find dafelbst der Bogen des Septimus Severus und derjenige Konstantins (Fig. 424). Der plastische Schmuck des letzten verrät teils die geübteste Hand und den besten Geschmack, teils in Technik und Komposition den völligen Verfall, der Bogen ist nämlich aus Beutestücken von einem Denkmal Trajans, wahrscheinlich von einer Ehrenpforte, und aus unebnbürtigen Leistungen des vierten Jahrhunderts zusammengesetzt.

Aehnliche Ehrenpforten finden sich in Rom und in anderen Städten noch manche, so der großartige Trajansbogen in Benevent oder das sogenannte

Bogen des  
Titus,  
Konstantin  
etc.

In der  
Provinz.



Fig. 461. Triumphbogen des Titus in Rom. Nach H. Strack.

Goldene Thor, von parischem Marmor mit dem reichsten und kostbarsten Relieffschmuck, der einfache schlankgebaute Trajansbogen in Ancona, die ebenso anspruchslosen Augustusbogen in Rimini, Susa und Aosta, der prächtige und reichgegliederte Bogen des C. Silius in Orange, mit doppelter Attika und stark betontem Mittelbau, ferner in Pola, Rheims, Alcantara, Athen etc. — Den Ehrenpforten waren die Janusbogen ähnlich, das ist, die dem Janus, dem Gott der Eingänge und Durchgänge heiligen Portale. Das bekannteste Denkmal dieser Art ist der vierstirnige Bogen, Janus quadrifrons, in Rom mit kreuzweisem Durchgang, mit Blendern und Nischen für Statuen reich ausgestattet, wahrscheinlich aus Konstantins Zeit. Von den Ehrenfäulen wird die Geschichte der Plastik handeln.

## 9. Wohnhäuser und Paläste.

Das Wohnhaus.

Einrichtung.  
Längenrichtung.

Seit den Ausgrabungen und Entdeckungen in Pompeji ist der Grundplan des städtischen römischen Wohnhauses in sehr vielen antiken Anlagen klargelegt. Ein solches Haus im Durchschnitt gewöhnlicher Größe und bürgerlich schöner Ausstattung hatte folgendes Schema (Fig. 462—464 und Einschaltbild). Der Fußboden des Erdgeschosses liegt um eine oder zwei Stufen über dem Bürgersteig. Die Thüre ist etwas in die Eingangsflur (Vestibulum, Prothyron) hineingerückt; die Gelasse zu beiden Seiten bilden gewöhnlich Butiken und Verkaufsläden oder Wohnungen für Thürhüter, Aufseher etc. Jenseits der Flur folgt ein weiter Hofraum (Atrium) mit einem nach innen überhangenden Dache, welches von vier Sattelschwellen (Atrium Tuscanicum) oder von vier (Tetrastylum) oder mehr Säulen (Corinthium) getragen wird. Um das von oben reich beleuchtete Atrium herum liegen Schlafzimmer, Wirtschaftsräume u. f. f., welche in der Regel fensterlos vom Atrium aus beleuchtet werden; in dessen Mitte befindet sich ein mit Marmor ausgelegtes Bassin (Compluvium), um das einfallende Regenwasser zu sammeln und durch unterirdische Kanäle abzuleiten. An den beiden Enden des Atriums schließen sich zwei offene Flügelräume (Alae) an, welche als Empfangszimmer dienten, und daher reicher und geschmackvoller ausgestattet waren. Auf das Atrium folgte in derselben Längensaxe das Tablinum, der Mittelpunkt des häuslichen Verkehrs und das Ge-

schäftslokal des Hausherrn. Nach vorn war das Tablinum offen oder nur durch einen Vorhang verschließbar, ähnlich wie die übrigen Gemächer; hölzerne Thüren sind feltener. Neben dem Tablinum führt ein Gang (Fauces) in den zweiten, gewöhnlich durch eine Brüstung oder einige Stufen und Vela abgeschlossenen, von einem Säulengang umzogenen Hof (Peristylum), mit einem Gärtchen, mit Blumenbeeten, Brunnen mit Bassins u. f. f. Die Gelasse an den Seiten des Tablinums und Peristyls dienten als Speisesäle (Triclinien), Bibliotheken, Studierzimmer, Kapellen (Sacrarium, Lararium) u. dgl. In größeren Häusern reihten sich an den Säulenhof noch allerlei Gesellschaftsräume (Exedra), Gemäldesammlungen (Pinacotheca), Spielzimmer (Sphaeristerium), Baderäume (Nymphaeum), korinthische und ägyptische Festsäle (Oeci) an; die korinthischen Säle hatten doppelte Säulenstellungen, die ägyptischen erhöhte durch Fenster erleuchtete Mittelschiffe mit niedrigeren Abseiten.

So ist das antike Haus durch die vorherrschende Längsrichtung und durch die Verlegung der vorzüglichsten Räume in das Erdgeschoß charakterisiert. Es gab allerdings auch Hochbauten mit Obergeschossen (Mænianum, Cenaculum, Pergula), diese bildeten sogar die Mehrzahl, und in Rom verordnete Augustus, die Häuser nicht über 70, Trajan, sie nicht über 60 Fuß hoch zu bauen. Allein diese Obergeschosse waren Armen- und Mietswohnungen und dürftig gebaut und ausgestattet. Ebenso charakteristisch ist für das antike städtische Haus, daß die schönsten und geschätztesten Räume nicht auf die Straße gingen, sondern daß man sie in das Innere verlegte, um sich da eine ruhige, heimelige Stätte zu gründen und einen Fleck freien Himmels und ein Stück Natur und Landleben zu retten, denn dies ist die Bedeutung des Atriums und des Peristyls.

Ober-  
geschosse.

Es ist selbstverständlich, daß jedes Haus, auch wenn die Grundzüge dieselben bleiben, doch in der Anlage je nach den örtlichen Umständen, Größe u. f. f. im einzelnen manche Besonderheit aufweist.

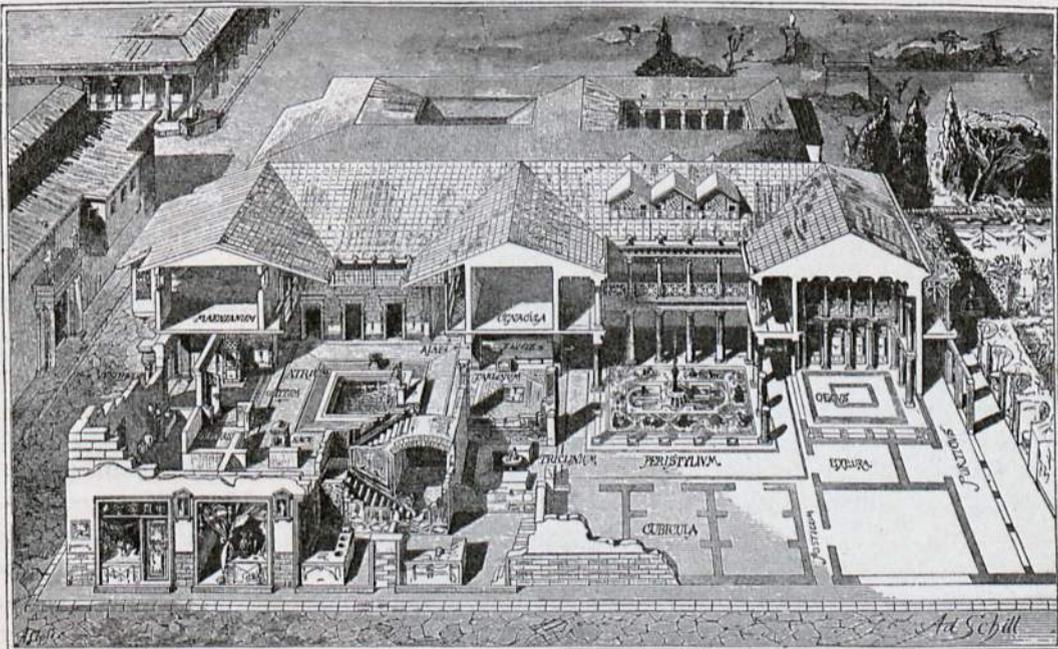


Fig. 462. Längenschnitt und Einfiicht in das Haus del Fauno oder del gran Musaico in Pompeji. Nach Bender.

Der Palaft.

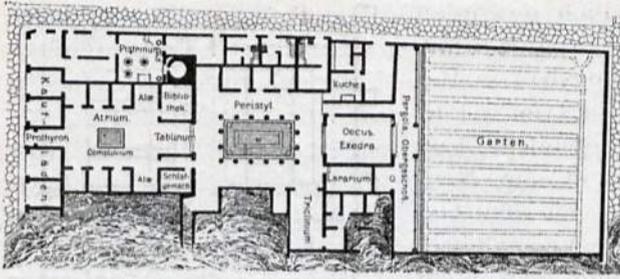


Fig. 463. Plan des Panfa-Hauses in Pompeji. Nach Gailhabaud.

Ungleich prächtiger, umfangreicher und mit allem Luxus, sogar mit Theatern, Stadien, Odeen u. s. w. ausgestattet waren die Paläste und Landsitze der Kaiser, der Großen und Reichen, wie die Trümmerstätten in Italien und auswärts bis zu den Palaftüberresten in Trier beweisen. Auf dem palatinischen Hügel in Rom

Palaft Diokletians.

(Fig. 467 und Einschaltbild) ist seit den Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte die Anlage des Palaftes der Flavier ziemlich deutlich zu erkennen. Die Haupträume des römischen Hauses kehren in demselben wieder, nur ist alles ins Große und Weiträumige gedehnt. Das Atrium ist zu einer schönen Säulenhalle geworden; dann folgt in der Hauptaxe das Tablinum, ein durch ein reiches Nischenystem gegliederter, prächtiger Empfangs- und Audienzsaal; zur Linken deselben ist das Lararium, zur Rechten die Basilika angeordnet. Rückwärts schließt sich an das Tablinum das Peristylum an, 54 m lang, von 40 Säulen umkreist, an dieses der Speisesaal (Triclinium), welcher durch hohe Fenster rechts mit dem Nymphaeum verbunden ist, wo über einem großen Wasserbecken ein Springbrunnen Frische und Kühlung verbreitete. — Viel mehr Ueberreste sind von dem Villenpalaft vorhanden, welchen sich Diokletian nach seiner Abdankung bei Salona, dem heutigen Spalato erbaute (Fig. 420, 465—466). Der Kaiser, welcher von der Pike an gedient und damit sich eine Krone errungen, gab dem Palaft das Aussehen eines befestigten römischen Lagers. Es ist ein großes Rechteck von sechzehn vortretenden Türmen bewehrt, vier große erheben sich an den Ecken, je zwei achteckige neben den Mittelthoren jeder Rechtecksseite — die Südfront ausgenommen — und je einer zwischen den Thoren und den Ecktürmen. An der dem Meere zugekehrten Südfront, wo die kaiserliche Wohnung war, öffnete sich ein Portikus von 50 Säulen. Der Haupteingang befand sich an der Nordseite.



Fig. 464. Ruinen des Panfa-Hauses in Pompeji. Nach Photographie.

Zwei sich kreuzende, von Arkaden begleitete Straßen teilten im Innern die Anlage in vier gleiche Baukörper. Die Haupträume befanden sich im Süden. Dort standen auch in zwei einander gegenüberliegenden Höfen der kleinere Aeskulap-Tempel und der dem Jupiter geweihte polygonale Kuppelbau.<sup>1)</sup> Die große Kolonnade mit den genannten Tempeln besteht noch, in den übrigen Palaft hat sich die Altstadt Spalato ein-

<sup>1)</sup> Vgl. oben S. 250.

genistet. Die Anlage scheint vorbildlich geworden zu sein für den Palaest der antiken Epigonzeit. Aehnlich war der makedonische Königsbau in Palatitza und wohl auch die Residenz in Trier u. s. w. Die Formenbildung ist natürlich sehr gemischt. Von großer Bedeutung für die Folgezeit ist eine Neuerung in der Verbindung der Säule mit dem Gewölbebau. Solange nur ein wagerechtes Gebälk auf die Säulen gelegt wurde, konnte man nicht leicht über das bloß dekorative Säulen- und Halbfälensystem, womit die Mauern umkleidet wurden, hinauskommen; von nun an krümmte man das Gebälk im Halbkreis und setzte es mittels eines dazwischen geschobenen Gebälkstücks oder Kämpfers oder ohne solchen, gurtbogenförmig auf den Säulen ab, dadurch gewann diese auch im Gewölbebau wieder eine strukturelle und statische Bedeutung. Diese Neuerung ist schon in den Thermen Diokletians ausgenützt.

Die häusliche Architektur der Römer darf von der malerischen Dekoration, die einen wesentlichen Bestandteil bildet, nicht abgelöst werden. Säulen, Simse, Gebälke, Giebel, Wände und Decken erhielten einen in kräftigen Farben ausgeführten Schmuck. Denkt man sich die bunten Vorhänge dazu, welche vor die Thüren und zwischen die Säulen des Peristyls gespannt wurden, die Teppiche, welche den Boden bedeckten, wenn dieser nicht in farbenreicher Mosaik prangte, ferner das Grün und die Blüten des Gärtchens im Peristyl u. s. f., und dazu noch die herrlichen Durchblicke durch eine langgedehnte architektonische Anlage, so erscheint die römische Privatwohnung als ein überaus farbenfrisches, heiteres Heim. Was nun den malerischen Schmuck im besondern betrifft, so lassen sich, zumal in Pompeji, aber auch anderwärts, leicht verschiedene Dekorationsweisen unterscheiden, welche auch verschiedene aufeinanderfolgende Epochen charakterisieren. Eines der ältesten Verfahren besteht darin, an dem untern Teil der Gelasse einen künstlichen, plastisch in Stuck ausgeführten Quaderbau

nachzuahmen und mit einem kräftigen Sims abzuschließen und dem Ganzen durch die Bemalung den Schein vielfarbiger Marmorplatten zu geben (Fig. 468). Die Ausführung derartiger Wandverkleidungen in echtem Material kam in Rom zur Zeit des Augustus auf; das Verfahren erinnert durchaus an die Inkrustation der ältesten vorhistorischen Zeit.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Vgl. oben S. 23.

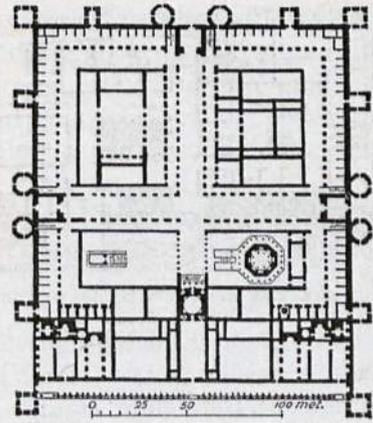


Fig. 465. Grundriß des Diokletian-Palaestes in Spalato.

Malerische Ausstattung.

Früheres Verfahren.



Fig. 466. Ruinen des Diokletian-Palaestes in Spalato.

Spätere  
Dekora-  
tionsweise.

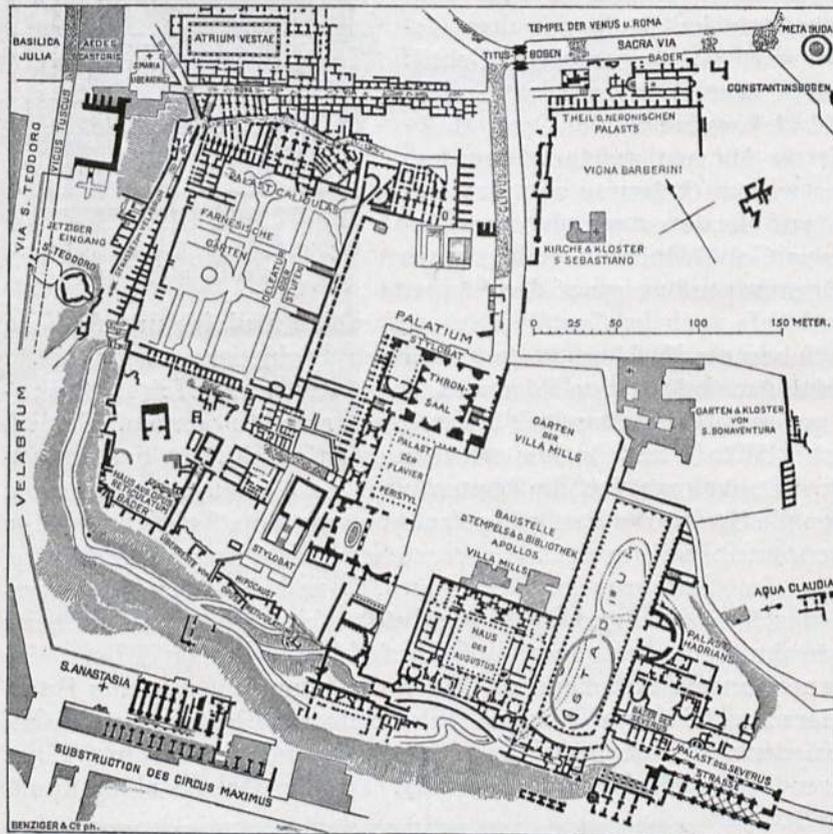


Fig. 467. Plan des palatinischen Hügels mit feinen Bauresten. Nach Baumeister.

Ein weiterer Schritt zu rein malerischer Behandlung ließ die plastische Nachhilfe mittels Stucco fallen und führte den Fugenschnitt und die scheinbare Marmortafelung nur in Farben aus. Eine spätere überaus beliebte Dekorationsweise verließ das Motiv des Quaderbaues und der Inkrustation ganz, dem ohnedies wenig ästhetisch Schönes nachgerühmt werden kann, und führte eine in Farben und Linien überaus fein empfundene Gliederung der Wände in Abteilungen und Feldern ein. In vertikaler Richtung wird die Wand gewöhnlich in drei ungleiche Streifen geteilt, wobei der Sockel durch dunklere, ernftere und tiefere Töne charakterisiert wird als das mittlere Hauptfeld und der Friesstreifen oben. In der horizontalen Richtung wird das Haupt- oder Mittelfeld gewöhnlich auch in drei ungleiche Felder zerlegt;

das größere in der Mitte wird besonders hervorgehoben und soll die vorzüglichste bildliche Darstellung umrahmen, während in die Seitenfelder ein kleines Medaillon, eine freischwebende Gestalt u. dgl. eingefetzt wird. Die horizontale Einteilung des Mittelfeldes ist gewöhnlich auch für den Sockel maßgebend, während der Fries keine strenge Teilung duldet. Das Charakteristische liegt vorzüglich in den Motiven, womit diese vielfache Gliederung und Teilung durchgeführt wird; dieselben sind zumeist der Architektur entnommen: lange rohrartige Säulchen, wunderliche, verkröpfte Simsformen, Bogen, geschweifte Giebel, Balkone, Altane, weite architektonische Perspektiven, dazu Kandelaber als Gebälkträger, frei schwebende Guirlanden, dazwischen Genien, Putten u. s. w. Ein ganz zauberisches Spiel mit allen denkbaren Motiven entfaltet die Phantasie in der Dekoration der Frieße, — und dies alles in den hellsten, buntesten Farben auf weißen, gelben, himmelblauen Gründen (Fig. 469). Ist von pompejanischen Wandmalereien die Rede, so ist diese Dekorationsweise gemeint. Während anfangs die der Baukunst entlehnten Motive und Elemente zwar eine freie, aber doch noch eine gewisse rea-

Pompeji.

listische Formbildung zeigten, offenbaren sie später keinerlei Rücksicht mehr auf strukturelle Möglichkeiten, sondern die Phantasie schafft und gestaltet in den freiesten imaginären Formen, aber selbst in der handwerksmäßigen Ausführung liegt ein bewunderungswürdiger Geschmack und ein überaus feines Formgefühl. Vitruv verurteilt voll Bitterkeit diese Rohrstengel, die als Säulen, die Kandelaber, welche als Tempelfstützen etc. dienen. Vitruv ist eben Architekt und Realist; er fordert vom Maler, daß er seine Vorlagen aus dem Kreise der wirklichen Dinge wähle und dieselben möglichst naturgetreu in Farben wiedergebe. Allein er vergißt, daß man nicht wirkliche Architekturen darstellen, also täuschen wollte, sondern daß die Dekorationsmalerei nur eben Motive beim Architekten entlehnte.

Originell römisch ist diese Dekoration nicht, sondern sie geht auf griechische Vorbilder aus der alexandrinischen Epoche zurück, wie auch die Gegenstände der bildlichen Darstellungen zumeist den griechischen Schriftstellern dieser Zeit entnommen sind, wie die Geschichte der Malerei lehren wird.

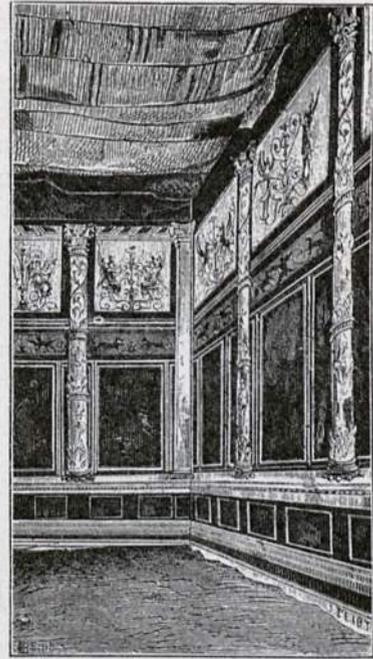


Fig. 468. Wandmalerei aus dem sogenannten Haus der Livia in Rom.

## 10. Die Grabdenkmale.

Als Weltbürger und Welteroberer zeigt sich der Römer auch in den Totenwohnungen. Er verließ vielfach die nationalen Bestattungsweisen, die er mit dem Etrusker gemein hatte, um die Sitten und Bräuche aller Völker nachzuahmen, zu welchen seine siegreichen Waffen ihm einen Weg gebahnt. So finden wir denn auch Grabdenkmale in allen Gattungen und Formen von der kleinen einfachen Grabssäule bis zu den Mausoleen der Kaiser.

Gräber.

Unter den unterirdischen Grabstätten sind neben den Einzelgräbern, wie diejenigen an der latinischen Straße<sup>1)</sup>, besonders die Columbarien (Fig. 470) zu erwähnen, welche für

Columbarien.

Genossenschaften oder für die Diener und Freigelassenen vornehmer Familien, zumal der Kaiser, bestimmt waren. Es sind tiefe, überwölbte Gräfte mit verhältnismäßig kleiner Grundfläche. An den Wänden und an den freistehenden Pfeilern, wenn solche die Wölbungen

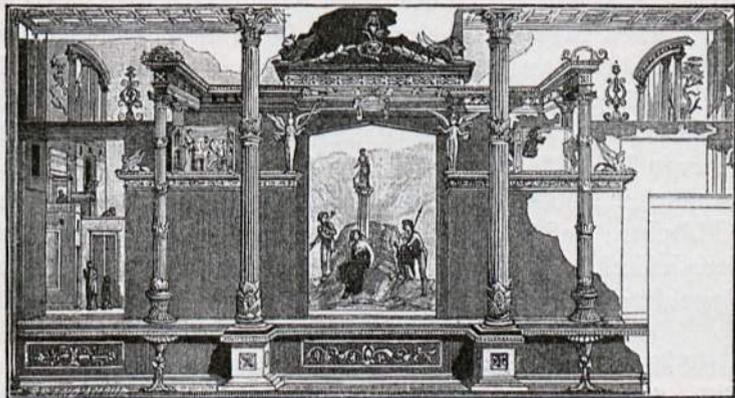


Fig. 469. Wandmalerei aus Pompeji.

<sup>1)</sup> Vgl. oben S. 230 u. 232.

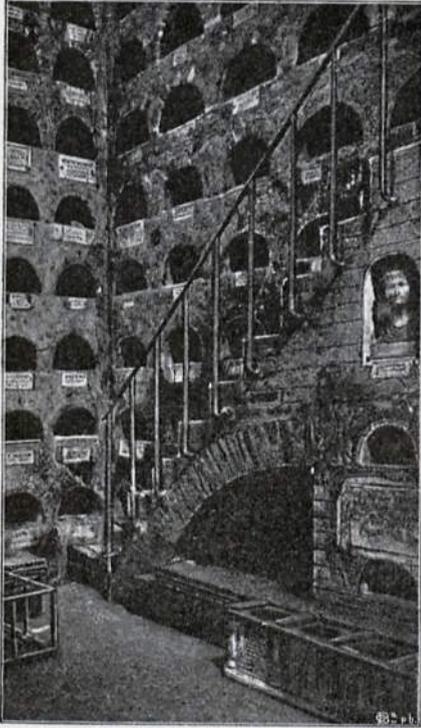
stützen, wurden in geraden Linien kleine halbkreisförmige oder viereckige Nischen ausgetieft, was der Grabkammer ein taubenhausartiges Aussehen giebt und ihr die eigentümliche Benennung verschaffte. In dem Boden jeder Nische sind gewöhnlich zwei kleine irdene Aschenkrüge bis an die Oeffnung eingelassen, so daß nur der Deckel hervorragt. In den viereckigen Nischen stehen meistens kleine Aschenkisten mit Schalen und Gefäßen für die Totenspenden.

Gräber-  
formen.

Unter den überirdischen Denkmälern giebt es solche, welche genau den ägyptischen Pyramidenbau nachahmen, wie die Pyramide des Cestius (Fig. 471)

in Rom; andere thun dies in freieren Formen, indem über einer quadratischen Grundform verschiedene Geschosse verjüngend sich erheben und so eine Art von Stufenpyramiden bilden. Andere Grabbauten entlehnen die Formen dem Tempel oder dem Opferaltare, wie das geschmackvolle Denkmal der Julier zu St. Remy bei Arles; es setzt sich aus drei Teilen zusammen, aus einem massigen Sockel, dessen Flächen zwischen Eckpilastern mit figürlichen Reliefsen geschmückt sind, dem leichten Mittelbau, dessen Motiv von einem nach vier Seiten offenen Thorbau entlehnt ist; ein luftiges, korinthisches Rundtempelchen bildet die Bekrönung. Ein mehr turmartiges Aussehen gewinnt das Denkmal der Secundiner in Igel (Fig. 473) bei Trier, ein 21 m hoher, unten 5 m breiter viereckiger Sandsteinbau aus dem dritten nachchristlichen Jahrhundert. Die Verhältnisse im Aufbau sind ungünstig, die Häufung des Relieffchmuckes an allen Teilen bekundet den gefunkenen Geschmack.

St. Remy.



Igel.

Tumulus.

Fig. 470. Columbarium. Nach Photographie.

Bei großen Anlagen kehrt die alte Form des Tumulus, des Grabhügels, am öftesten wieder. Ueber einem mächtigen quadratischen Unterbau erhebt sich ein massiger Cylinder mit der Grabkammer, welcher mit einer Kuppel oder einem Zeltedache abschließt. So war das Grabmal der Cäcilia Metella (Fig. 472) an der appischen Straße; der Zinnenkranz stammt aus dem Mittelalter, wo das Grab als Zwingburg diente. So war das Maufoleum des Augustus aus weißem Marmor; statt des Kuppeldaches stieg über dem Cylinder ein kegelförmiger Erdhügel empor, der mit immergrünen Cypressen bepflanzt war, auf dem Scheitel stand des Kaisers ehernes Bild. So war auch das Maufoleum Hadrians (Fig. 422); ein ein- oder zweifacher Säulenkranz umgürtete den Rundbau, in den Interkolumnien standen Bildfäulen, auf dem Rande des Daches vergoldete Pfauen, Sinnbilder der Unsterblichkeit. Nach zahllosen Wandlungen ist das Grabdenkmal zur heutigen Engelsburg geworden.

Cäcilia  
Metella.

Bauten in  
Palästina.

In Palästina, im Kidronthale, finden sich mehrere Grabmäler, welche durch ihre Namen an die ältesten Zeiten erinnern. Nach altorientalischem Vorbilde sind die zwei Hauptbestandteile derselben ein Würfel mit einer Pyramide darüber. Am fogenannten Zachariasgrabe, das ganz aus dem lebendigen Felsen

gechnitten, ist der Würfel mit Eckpilastern und jonischen Halbfäulen verziert und schließt mit einem einfachen Simsgliede und der ägyptischen Hohlkehle ab. Auch das fogenannte Abfalongrab (Fig. 474) ist zum Teile aus dem Felsen ausgepart, der Kubus zeigt ähnliche Zierglieder, der Fries ist dorfischen Formen entlehnt; statt der Pyramide steigt über einem quadratischen Sockel ein runder Cylinder auf, der in eine eingezogene gefchweifte Spitze ausläuft. Fast allgemein und gewiß mit Recht werden diese Bauten in die Zeit der Julier veretzt. Andere, teilweise viel ältere Grabanlagen sind in den Felsen eingetieft und zuweilen mit architektonisch gefchmückten Eingängen versehen.

Ganz eigentümlicher Art sind die Felsen-gräber in Petra in Arabien mit hochgetürmten und reichgeschmückten Fassaden, welche aus dem lebendigen Felsen gehauen sind. Sie gehören dem dritten und vierten Jahrhundert an; in den Formen zeigt sich eine barocke Verquickung römischer und orientalischer Elemente.

Endlich sind die steinernen Särge, Sarkophage, zu erwähnen. Da aber die Bedeutung der merkwürdigsten in den plastischen Bildwerken liegt, so wird die Geschichte der Plastik sie einlässlicher zu betrachten haben. Nur ein durch sein Alter und seinen architektonischen Schmuck sehr wichtiges Denkmal muß hier genannt werden, der Sarkophag des Scipio Barbatus, welcher aus der Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. stammt.

## II. Die Bauten des Nutzens.

Die Bauten des Nutzens, Thore, Stadtmauern, Brücken, Wasserleitungen etc. gehören an sich nicht zu den Denkmälern, von welchen wir handeln, weil nicht in den Bereich der Kunstbetrachtung. Dennoch mögen sie hier wenigstens genannt werden, nicht, weil sie höchste Leistungen des technischen Könnens und des römischen Unternehmungsgeistes sind, sondern weil manche dieser Werke eine künstlerische Ausgestaltung, eine Verkleidung mit Säulen, Archivolten, Simsen u. dgl. erhielten, wie z. B. die Thorbauten in Aosta, Nimes und die Porta nigra (Fig. 423) in Trier. Letztere ist 36 m lang, in den vorspringenden Teilen 21 m tief, und bis 29 m hoch, dreigeschoffig, mit zwei hohen Durchgängen,

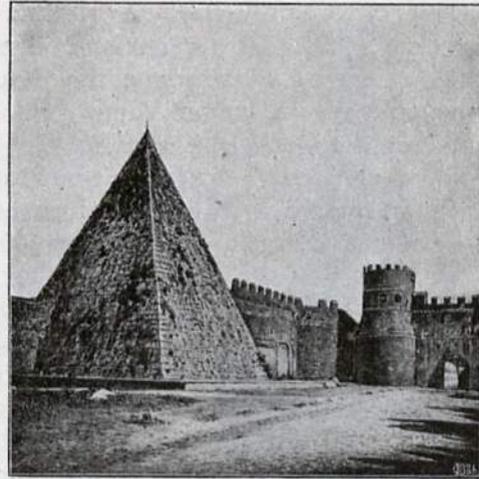


Fig. 471. Pyramide des Cestius in Rom. Nach Photographie.

Gräber in  
Petra.

Sarko-  
phage.

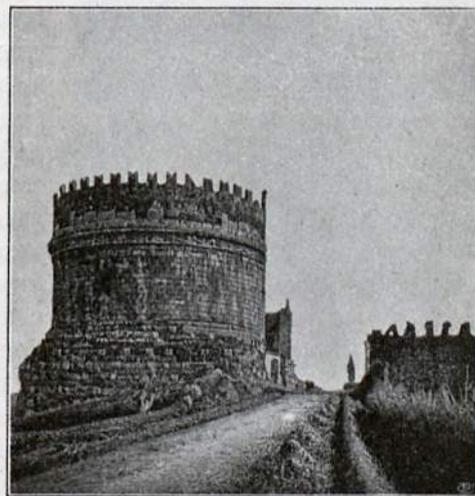


Fig. 472. Grabmal der Cäcilia Metella. Nach Photographie.

Thor-  
bauten.

Porta  
nigra.

Porta  
maggiore.Brücken,  
Wasser-  
leitungen.Fig. 473. Denkmal der Se-  
cundiner in Igel bei Trier.  
Nach Photographie.

an der Außenseite einst mit einem Fallgitter verschließbar; dann folgte ein viereckiger Innenhof (Propugnaculum), der gegen die Stadt zu durch Thore abgesperrt wurde. Wie ein Koloss, ein Riese sieht sich das Thor neben den Zwergbauten der Gegenwart an, eine derartige Größe und wuchtige Monumentalität wohnt diesem und andern ähnlichen Werken der Epigonzeit inne.

Auch die Wasserleitungen gaben zu Brunnenmonumenten und bei Straßenübergängen zu monumentalen, thorartigen Kunstbauten Veranlassung. So ist die doppelthorige, mit Rustica-Halbfäulen und Aedicula geschmückte Porta maggiore (Fig. 417) in Rom unter Kaiser Claudius entstanden. In zwei Kanälen flossen einst durch die Attika die Acqua Claudia (Fig. 475) und der Anio novus. Frontinus führt einzig für die Stadt Rom neun große Wasserleitungen auf, welche 1352 Brunnen, 15 große Fontänen, 856 Bäder und 11 große Prachtthermen speisten. Die zwei berühmtesten Leitungen sind die beiden genannten; sie wurden im Jahre 38 vom Kaiser Caligula begonnen und vierzehn Jahre später von Claudius vollendet. Die Leitungen laufen wie Heereskolonnen der Straße entlang, welche in das sabrinische Gebirge hineinführt. Die Acqua Claudia hat eine Länge von 45 Meilen, davon entfallen zehn Meilen auf überirdische Bogengänge.

Der Anio novus, welcher feine Wasser dem Anio entführt, besitzt eine Länge von 62 römischen Meilen. Etwa sechs Meilen vor Rom vereinigen sich die beiden Leitungen, doch so, daß die Wasserströme getrennt bleiben.

Die jüngste Wasserleitung war die Acqua Alessandrina, um 225 vom Kaiser Alexander Severus gebaut. Sie endigte mit einem prachtvollen Brunnenmonumente.

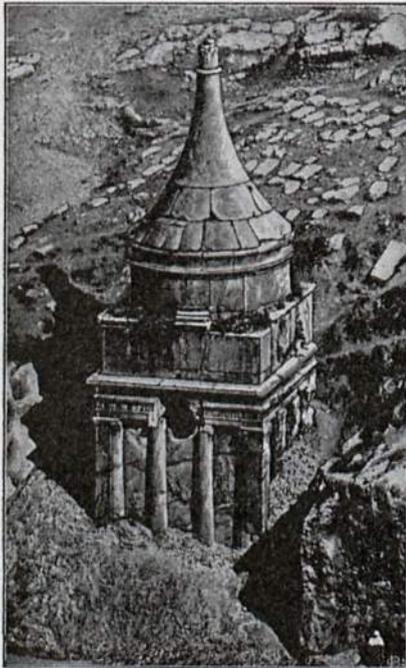
Pont du  
Gard.

Fig. 474. Das fog. Abfalongrab. Nach Phot.

Eine Erwähnung fordern die Bauten des Nutzens an dieser Stelle auch deswegen, weil sich eine unvergängliche Fülle poetischen Reizes an sie knüpft. Ist z. B. der einzelne Bogen der Wasserleitungen auch ohne befondern Reiz, so bieten die endlosen Arkaden, wie sie meilenweit durch die römische Campagna dahinschreiten, in Verbindung mit der Landschaft einen wunderbaren Genuß und vervollständigen im Geiste das Bild vom Können und Wollen der Römer. — Einen ähnlichen Eindruck machen manche Brückenbauten, wie z. B. der Pont du Gard (Fig. 476) bei Nîmes, welcher sich aus drei Brücken übereinander aufbaut und zwei Berge verbindet. Die unterste Brücke wird von sechs, die mittlere von elf, die oberste von fünfunddreißig Bogen getragen. Die riesige Anlage führt 60 m über dem Gard in drei Kanälen das Trinkwasser nach Nîmes.

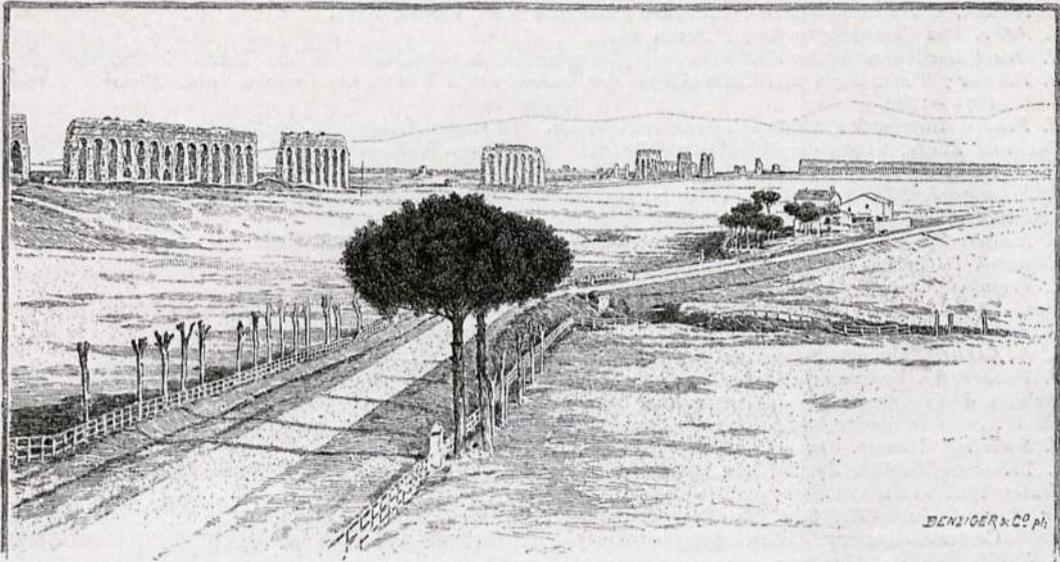


Fig. 475. Trümmer der Aqua Claudia.

## LITTERATUR.

- Vgl. oben in der Litteraturangabe über griechische Baukunst (S. 197) die Werke von *Nöthling, Rosengarten, Scheffers, Hirt, Laureys, Lilienfeld, Hauser, Bühlmann, Schultz, Göller, Baumeister, Perrot et Chipiez, Durm, Benndorf-Niemann, Petersen und Luschau, Humann und Fuchstein, Overbeck und Mau, Lesueur, Sybel, Adamy, Reber, Jäger, Duruy, O Müller* etc.
- Vitruvius Pollio, De architectura* II. X, ein vom Verfasser dem Kaiser Augustus gewidmetes Werk, übersetzt von Fr. Reber. Stuttgart 1864.
- G. e Fr. Piranesi, Opere*, 29 Bände. Roma 1750—1807.
- L. Canina, L'Architettura antica, descritta* etc.; 9 Bde. Text und 3 Bde. Atlas. Roma 1832—1844.  
— *Indicazione topografica di Roma antica* etc. Roma 1850.
- W. A. Becker, Handbuch der römischen Altertümer*, 5 Bde. Leipzig 1843—1864.
- J. Marquardt und Th. Mommsen, Handbuch der römischen Altertümer*. Leipzig 1875—1878.
- E. Platner, C. Bunsen, E. Gerhard und W. Roestel, Beschreibung der Stadt Rom*. Stuttgart und Tübingen 1829—1837.
- M. Martha, Archéologie étrusque et romaine*. Paris (Quantin) 1884.
- Ch. Ziegler, Illustrationen zur Topographie des alten Rom*. Stuttgart 1877.
- R. Lanciani, Ancient Rome*. London 1889.
- Ch. Hülsen, Forum Romanum*. Roma 1892.
- F. Dutert, Le Forum romanum*. Paris (A. Levy) 1876.
- T. M. Nichols, The roman Forum*. London 1877.
- Maruchi, Il Foro Romano*. Roma 1883.
- J. H. Middleton, The Remains of Ancient Rome*, 2 vol. London 1892.
- R. Cagnat et Gayau, Lexique des antiquités romaines*. Paris 1894.
- Richter, Topographie der Stadt Rom*. Nördlingen 1887.
- R. Burgess, The Topography and Antiquities of Rome* etc. London 1831.
- E. Braun, Die Ruinen und Museen Roms*. Braunschweig 1854.
- Dr. F. Reber, Die Ruinen Roms*, 2. Aufl. Leipzig 1879.
- H. Jordan, Topographie der Stadt Rom*. Berlin (Weidmannsche Buchhandlung) 1885.
- H. Jordan, Capitol, Forum und Sacra Via in Rom*. Berlin 1881.
- A. Blouet, Restauration des Thermes d'Antonin Caracalla* etc. Paris 1828.
- H. de Geymüller, Documents inédits sur les Thermes d'Agrippa, le Panthéon et les Thermes de Dioclétien*. Lausanne et Rome 1883.
- Letaronilly-Simil, Le Vatican*. Paris (V<sup>e</sup> A. Morel et C<sup>ie</sup>) 1882.
- J. Gailhabaud, Monuments anciens et modernes*, 4 vol. Paris (Firmin Didot et C<sup>ie</sup>) 1870.
- Düruy-Hertzberg, Geschichte des römischen Kaiserreiches*, 5 Bde. Leipzig 1885—1889.
- Parker, J. G., The architectural history of the city of Rome*. London 1881.
- W. Wagner, Rom*, 2. Bde. Leipzig 1887.
- F. Lanza, Dell'antico Palazzo di Diocleziano in Spalato*. Triest 1855.

- Zestermann*, Die antiken und die christlichen Basiliken etc. Leipzig 1847.  
*F. Adler*, Das Pantheon zu Rom. Berlin 1827.  
*H. Strack*, Baudenkmäler des alten Rom nach photographischen Aufnahmen mit Text. Berlin (E. Wasmuth) 1890.  
*H. Blümner*, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künfte bei Griechen und Römern. Leipzig 1875—1884.  
*H. Bender*, Rom und römisches Leben im Altertum. Tübingen (Lauppische Buchhandlung) 1893.  
*Gühl und Koner*, Leben der Griechen und Römer; 6. Aufl. von R. Engelmann. Berlin (Weidmannsche Buchhandlung) 1893.  
*L. Friedländer*, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms, 2 Teile. Leipzig 1862—1864.  
 Kulturbilder aus dem klassischen Altertum, 6 Bände. Leipzig 1886—1894.  
*A. Hauser*, Spalato und die römischen Monumente Dalmatiens etc. Wien 1883.  
 (*Mazois*), Le Palais de Scaurus. Paris 1822; 4. Aufl. 1869.  
*E. Presuhn*, Pompeji, die neuesten Ausgrabungen etc. Leipzig 1882.  
*Mazois F.*, Les ruines de Pompéi. Paris 1824—1838.  
*H. Frauberger*, Die Akropolis von Baalbek. Frankfurt a. M. (H. Keller) 1892.  
*A. N. Caristie*, Monuments antiques à Orange. Paris 1856—1857.  
*H. Havard*, La France artistique et monumentale, 5 vol. Paris 1893—1894.  
 Archives de la Commission des monuments historiques, 4 vol. Paris 1855—1872.  
*Ch. W. Schmidt*, Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters in Trier etc. Trier 1837—1845.  
*H. Scharling*, Hauran. Bremen 1890.  
*P. Trémaux*, Parallèle des Édifices anciens et modernes du Continent africain. Paris.  
*Heuzey*, Mission archéologique en Macédoine. Paris 1876.  
*Dr. K. v. Schlosser-Jlg.*, Drei römische Städte (Aquileja, Pola, Solana), in Kunstgeschichtl. Charakterbilder Oestreich-Ungarns. Wien 1893.  
*J. Burckhardt*, Der Cicerone, eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens. Basel 1855. Sechste Aufl. von W. Bode in 2 Teilen und 3 Bändchen. Leipzig (E. A. Seemann) 1893.  
 Die Reisehandbücher von *E. Förster* (Handbuch für Reisende in Italien, 8. Auflage.) München 1862.  
*Th. Gsell-Fels* (Rom und Mittelitalien), *Molitor*, *Büdeker* u. s. w.  
 Zahllos sind die *Monographien* über einzelne römische Denkmale in Rom und in den Provinzen, ferner die *Abhandlungen* in Zeitschriften.

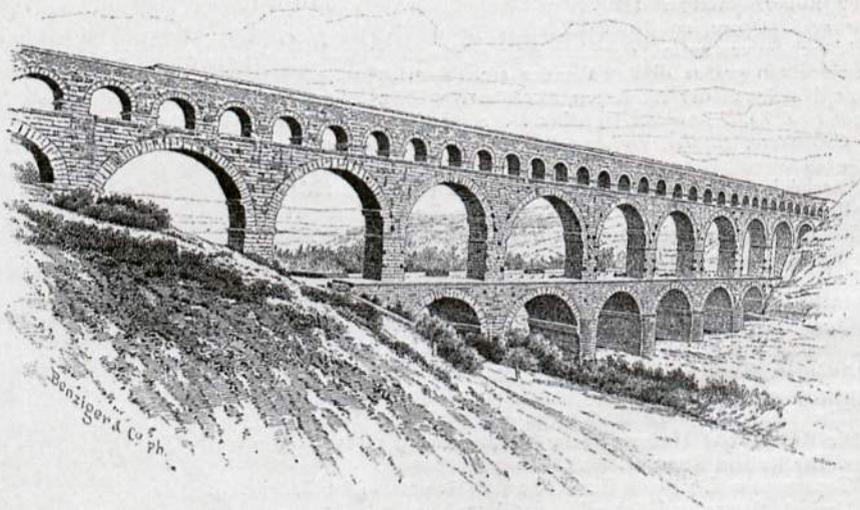


Fig. 476. Pont du Gard bei Nimes.

# X.

## DIE BAUKUNST DER ALTCHRISTLICHEN STILPERIODE.

Die altchristliche Stilperiode umfaßt zunächst drei Epochen:

- a) Die Epoche des eigentlichen altchristlichen Basilikastils, welche ungefähr im siebenten Jahrhundert abschließt;
- b) die Epoche des byzantinischen Stils und deren Ausläufer bis in die Neuzeit;
- c) die Epoche der altchristlichen Kunst bei den Germanen zur Zeit der Merovinger und Karolinger bis zum Ausgang des zehnten Jahrhunderts.

In die altchristliche Stilperiode fallen ferner die Anfänge und die erste Blüte der Kunst des Islam, welche wir in einem eigenen Abschnitt behandeln.

### A) DIE EPOCHE DES ALTCHRISTLICHEN BASILIKASTILS.

#### I. DIE SEPULKRALEN ODER GRABBAUTEN.



Fig. 477. Der Foffor Diogenes. Fresko, jetzt zerstört, aus S. Domitilla. Nach Pératé.

Die Grabbauten gehören nach ihrer Bedeutung weit mehr in das Gebiet der Archäologie als der Kunst, allein sie sind eine Vorstufe und in mancher Hinsicht eine Voraussetzung der altchristlichen Kunst, darum geben wir hier eine kurze, gedrängte Uebersicht.

1) Die unterirdischen Grabbauten. — Als das Christentum in Rom festen Fuß faßte, bestand daselbst die Sitte, die Toten zu verbrennen, doch hatte der uralte Brauch, die Leichen zu bestatten, nie ganz aufgehört. Es widerstrebte dem Sinn und Glauben der Christen, die Toten zu verbrennen, nicht bloß aus dogmatischen Gründen,

Römische und christliche Bestattungsweise.

sondern auch infolge geschichtlicher Ueberlieferung. Die christliche Kirche gieng aus der Synagoge hervor und sie unterhielt anfangs mit der letzten vielfache Beziehungen. Die Juden verbrannten aber die Leichen nicht, sondern setzten sie in Felfengräbern bei. Es ist auch gewiß, daß die ersten Christen in Rom für ihre Toten die Begräbnisstätten der Juden benützten. Unter den Flavischen Kaisern löste sich aber die christliche Kirche von der Synagoge vollständig ab, und die Christen waren daher genötigt, eigene Begräbnisplätze anzulegen. Das konnte in Rom unter dem Schutze der Gesetze, welche das Grab als eine geheiligte, unantastbare Stätte betrachteten, auf doppelte Weise geschehen. Begüterte Mitglieder der

Anlage christlicher Begräbnisstätten.

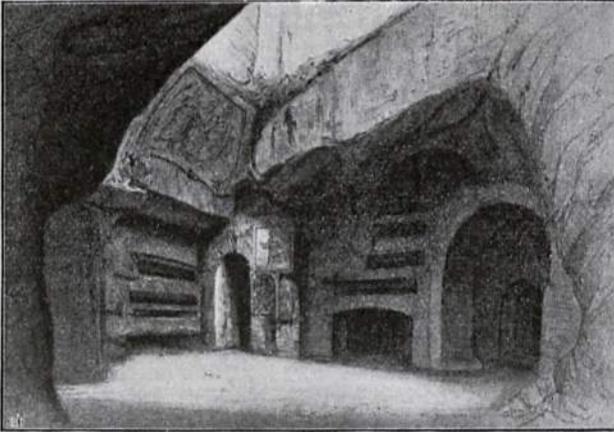


Fig. 478. Grabkammer der hl. Cäcilia. Rom. Nach Photogr.

Christengemeinde konnten sich, ähnlich wie dies bei ihren heidnischen Mitbürgern Brauch war, vor den Mauern Roms, an einer der großen Heerstraßen eine Area, einen genau abgemessenen Landbezirk für eine Grabanlage kaufen, ein mehr oder minder monumentales Denkmal mit einer Exedra u. dgl. als Eingang bauen und dann nicht bloß für sich und ihre Angehörigen, sondern auch für andere Glieder der Christengemeinde unterirdische Gräber anlegen lassen. Dem Geiste des

Christentums widerstrebte ohnedies der heidnische Partikularismus, es verband feine Bekenner zur innigsten Einheit, zu einer Familie. Aus dergleichen Familiengräbern im engern und weitem Sinne sind mehrere große Cömeterien oder gemeinsame Begräbnisstätten erwachsen. Oder es stand der christlichen Gemeinde, wiederum wie andern Körperchaften im heidnischen Rom, frei, sich zu einem gesetzlich anerkannten Kollegium oder einer Innung zu verbinden und für sich eine gemeinschaftliche Begräbnisstätte zu erwerben. Diese gemeinsamen christlichen Begräbnisstätten sind die unterirdischen Katakomben in der nähern oder entferntern Umgebung Roms.

Katakomben.

Der Boden Roms besteht aus porösem, körnigem Tuff (tufa granulare), welcher sich leicht zu langen Gängen und Kammern aushöhlen läßt. Die Katakomben stellen daher ein vielverzweigtes, aber planmäßig angelegtes Netz von geraden, rechtwinkelig sich schneidenden oder blind auslaufenden Stollen in zwei bis fünf Stockwerken übereinander dar, denen entlang oft quadratische Kammern sich öffnen (Fig. 481). Die Gänge haben eine mittlere Breite von 0,80 bis 1 m, sind über mannshoch, oben flach oder leicht gewölbt. Die Seitenwände wurden in drei oder mehr Reihen übereinander meistens zu Einzelgräbern ausgetieft, die Langseite derselben folgt der Axe des Stollens. Das Grab (locus, locus) ward mit Ziegeln oder Steinplatten vermauert. Die Verschlussteine mit ihren Aufschriften, Symbolen, Zeichnungen, sowie die mannigfachen Funde in den Gräbern bieten der Altertumskunde ein kaum erschöpfbares Material. Die flachen oder leicht gewölbten Kammern (Cubiculum, Crypta) mit einer durchschnittlichen Bodenfläche von 109 m<sup>2</sup> waren meistens für bevorzugte, gemeinsame Grabstätten bestimmt. Dasselbst wurde auch an den Gräbern der Blutzegen das heilige Opfer gefeiert; für den Gottesdienst der ganzen Gemeinde wurden die Cubicula nicht benützt, sie boten hiefür auch nicht Platz genug. Außer den oben beschriebenen Loculi gab es andere Gräber, welche sich durch eine reichere Form auszeichneten, nämlich die Arkofolien (Fig. 479), wobei eine mit einem Bogen über-

Loculi.

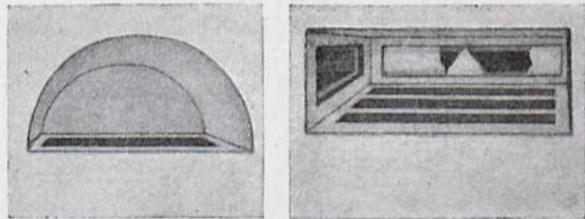


Fig. 479 und 480. Arcofolium und Menfalgrab. Nach De Rossi.

spannte Nische ausgetieft und die Leiche verfenkt wurde, doch meistens war auch in der Rückwand ein Loculus angebracht. Bei den sogenannten Sepolcri a mensa (Fig. 480) hat die Nische einen geraden Sturz. Eine sehr spärliche Beleuchtung erhielten die Gänge und Kammern durch cylindrische oder quadratische Schachte (Luminaria), welche zuweilen durch mehrere Stockwerke bis an die Erdoberfläche getrieben wurden und Licht und Luft einströmen ließen. Die Anlage der Katakomben war die Aufgabe der Fofforen (Fig. 477), welche theoretische und praktische Kenntnisse besitzen mußten. Im Beginne des 5. Jahrhunderts hörte die Bestattung in den Katakomben auf; 409 ist das letzte Datum, das sich in den Inschriften findet; im Jahre 426 wird die Korporation der Fofforen zum letzten Mal erwähnt. Dafür wurden nun die Grabstätten der berühmten Blutzengen das Ziel zahlreicher Pilgerfahrten. Als dann die Heereszüge der Goten, Vandalen, Longobarden die Umgebung Roms mehr und mehr unsicher machten, und Schutt und Ruinen sich häuften, wurden auch diese Wallfahrten oft unterbrochen. Im 8. und 9. Jahrhunderte überführten die Päpste infolgedessen die kostbaren Reliquien in die städtischen Basiliken. Nachdem so die Katakomben die für den frommen Gläubigen kostbarsten Schätze verloren, fielen sie nach und nach der Vergessenheit anheim. Der Einsturz eines Gewölbes im Jahre 1578 führte zufällig wieder zu deren Entdeckung. Gegen das Ende des Jahrhunderts, seit 1593 machte sich der Maltefer Antonio Bosio (†1566) die Erforschung der Katakomben zur Aufgabe; sein Werk *Roma sotterranea* wurde erst 1632 durch den Oratorianer Severano herausgegeben. Seitdem fand das Studium dieses neuentdeckten unterirdischen Rom immer seine Jünger, aber erst Giovanni Battista Roffi († 1894) machte sich umfassend, planmäßig, gründlich, mit allen wissenschaftlichen Hilfsmitteln und technischen Erfahrungen ausgerüstet, mit einem bewundernswerten, aber kritischen Ahnungsvermögen begabt, von zahlreichen, begeisterten Jüngern unterstützt und von größtem Erfolg begleitet, an die große und schwierige Arbeit. Auf den gewonnenen Ergebnissen kann die Forschung weiter bauen, denn die Arbeit ist noch lange nicht abgeschlossen.

Wir nennen schließlich unter den vielen Katakomben Roms die merkwürdigsten. Die bedeutendste an Umfang ist das Cömeterium von S. Callisto, welches mehrere, anfangs getrennte Familienbegräbnisse umfaßt. Die ältesten Teile, wie die Krypta der hl. Lucina, reichen in die Anfänge des Christentums in Rom zurück, gewiß in den Beginn des 2. Jahrhunderts. Sie enthält unter andern Merkwürdigkeiten die Papstkrypta (Fig. 482), in welcher zwölf Päpste des 3. Jahrhunderts beigesetzt wurden, ferner die Grabstätte der hl. Cäcilia (Fig. 478), die sogenannten Sakramentskapellen mit sehr wichtigen liturgischen Malereien. In der Katakombe des Prätexitatus, deren ältere Teile ebenfalls in das 2. Jahrhundert hinaufreichen, findet sich die sogenannte Crypta quadrata, deren Seitenwände mit Marmor getäfelt sind, die Decke zeigt die anmutigsten Dekorationen in Farben: Blumenranken mit Vögeln, Putten mit den Arbeiten der vier Jahreszeiten, eine Kornernte, alles im Geschmacke des 2. Jahrhunderts (Fig. 483). Das Cömeterium

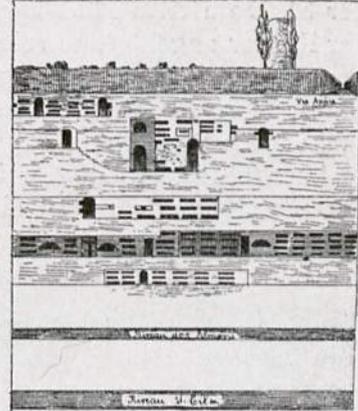


Fig. 481. Cömeterium von S. Callisto, Durchschnitt. Nach Pératé.

Fofforen.

Gefchichte der Katakomben.

Wir nennen schließlich unter den vielen Katakomben Roms die merkwürdigsten.

Die bedeutendste an Umfang ist das Cömeterium von S. Callisto, welches mehrere, anfangs getrennte Familienbegräbnisse umfaßt. Die ältesten Teile, wie die Krypta der hl. Lucina, reichen in die Anfänge des Christentums in Rom zurück, gewiß in den Beginn des 2. Jahrhunderts. Sie enthält unter andern Merkwürdigkeiten die Papstkrypta (Fig. 482), in welcher zwölf Päpste des 3. Jahrhunderts beigesetzt wurden, ferner die Grabstätte der hl. Cäcilia (Fig. 478), die sogenannten Sakramentskapellen mit sehr wichtigen liturgischen Malereien. In der Katakombe des Prätexitatus, deren ältere Teile ebenfalls in das 2. Jahrhundert hinaufreichen, findet sich die sogenannte Crypta quadrata, deren Seitenwände mit Marmor getäfelt sind, die Decke zeigt die anmutigsten Dekorationen in Farben: Blumenranken mit Vögeln, Putten mit den Arbeiten der vier Jahreszeiten, eine Kornernte, alles im Geschmacke des 2. Jahrhunderts (Fig. 483). Das Cömeterium

Katakomben. S. Callisto.

S. Domitilla.

der hl. Domitilla führt seinen Namen von einer Heiligen, welche dem Kaiserhaus der Flavier angehört, es reicht mithin auch in die älteste christliche Zeit hinauf. Gegen die Straße zu öffnete es sich durch einen breiten, monumentalen Vorbau, das Innere deselben zeigt einen malerischen Schmuck klassischen Stils, Blumenranken mit Putten und Pfychen; die ersten Kammern waren für Sarkophage berechnet, ebenfalls ein Beweis, daß die Grabstätte einer vornehmen Familie angehörte und sich später zu einem gemeinschaftlichen Cömeterium erweiterte. Eine andere Crypta, die eine ebenso klassische Wanddekoration zeigt, gehörte gleichfalls einer edeln Familie des 1. oder 2. Jahrhunderts, den Ampliati, an. — Wiederum in die Urzeit der ersten Christengemeinde Roms führt das Cömeterium der

S. Priscilla.

hl. Priscilla. Nach der Ueberlieferung war Priscilla die Mutter des vom hl. Petrus bekehrten Senators Pudens, und die Begräbnisstätte seiner Familie der erste Kern dieser Katakombe. Als ein ältester Teil derselben charakterisiert sich die Cappella Greca. Die Malereien und Stuckornamente erinnern an die schönsten klassischen Muster und bezeugen ihr hohes Alter. Andere berühmte Cömeterien sind das der hl. Agnes, das Ostrianum, das des Pontianus u. f. w.

S. Agnese.

Neapel  
und  
Sizilien.

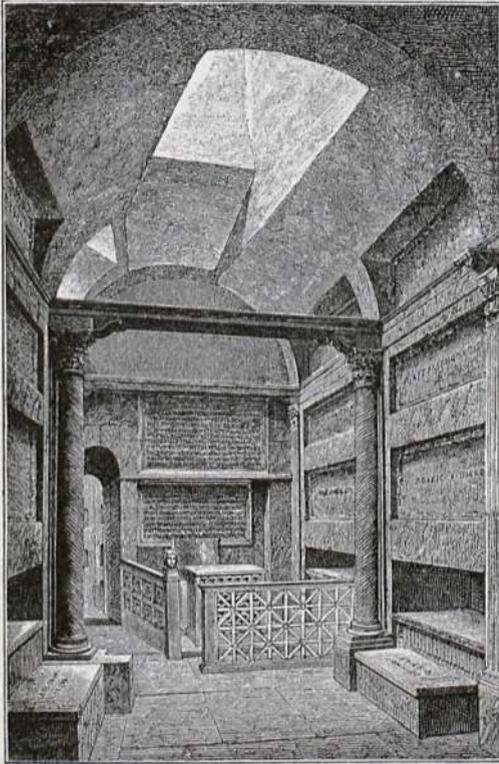


Fig. 482. Papstgruft. Nach De Rossis Rekonstruktion.

Nächst den römischen Katakomben haben in Italien diejenigen in Neapel und auf Sizilien (Syrakus, Girgenti) die größte Bedeutung. Andere Bodenverhältnisse bedingten auch andere Anlagen. So brauchte man bei der Katakombe von S. Gennaro in Neapel (Fig. 484) nicht erst einen Schacht zu graben, um einen Gang anzulegen, weil zwei sehr breite seitwärts übereinander laufende Stollen etwa 90 m tief in einen Bergrücken eingetrieben sind, vor dieselben legen sich große, ge-

räumige Eingangshallen mit den feinsten Dekorationen, deren Motive teils ganz dem klassischen Ornamentenschatz entnommen oder mit christlichen Bildchen vermischt sind, sie gehören dem 1. Jahrhundert an.

Kyrene.  
Alexandria.

Von weit geringerer Wichtigkeit sind die Katakomben in verschiedenen italienischen Städten, ferner in Kyrene, Alexandria u. f. w.

Wie diese Ueberficht zeigt, knüpft sich an die Katakomben weit mehr ein malerisches als ein architektonisches Interesse.

Oberirdische  
Grabdenkmale.

2) Die oberirdischen Grabbauten. — Christliche Beisetzungen über der Erde gab es in Rom auch schon vor Konstantin, zur Zeit der Verfolgungen; seit dem 4. Jahrhundert kamen sie selbstverständlich immer häufiger in Gebrauch, zu diesem Zwecke grub man oft ziemlich tiefe Schächte, mit dem Ausmaß eines Sarges, mauerte sie aus und legte mehrere, acht bis zehn und mehr Leichen übereinander hinein, doch so, daß ein Loculus vom andern durch eine Steinplatte

getrennt ward. In Arles schichtete man in langen Reihen die Sarkophage übereinander, in Portogruaro, dem alten Julia Concordia im Venezianischen, stellte man die Sarkophage in Gruppen von zehn oder zwölf zusammen, ähnlich in Salona, in Sergila in Syrien etc. Gewiß ahmten auch in Rom einzelne begüterte Christen das Beispiel der heidnischen Mitbürger nach und führten über den Gräbern größere Denkmale auf, welche den Sarkophag überfchatteten (Tegurium) oder denselben in einer eigenen Grabkammer bargen. Es finden sich dergleichen auch in Syrien. An einem Grab in Dana (Fig. 485) tragen über



Maufoleen.

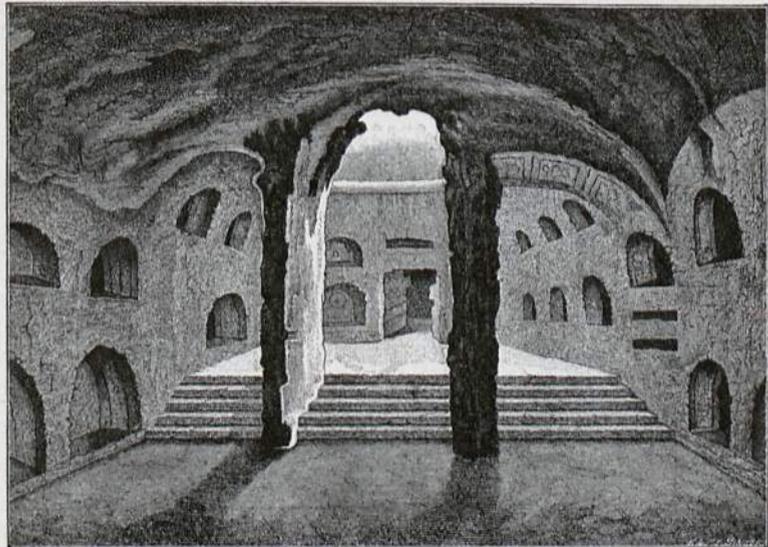
Fig. 483. Aus der fog. Crypta quadrata. Rom.

dem würfelförmigen Sockel vier jonische Säulen das reich gegliederte Gebälk und die Deckplatte mit einem pyramidenförmigen Abschluß. Die Maufoleen in Kherbet-Hafs und Roueihä ahmen die Form eines korinthischen Tempels in antis nach und beherbergen mehrere Sarkophage. Der Grabbau in Hafs (Fig. 486) baut sich in zwei Geschossen auf, der Sockelbau ist einfach, das Obergeschoß mit korinthischen Pilastern und reichem Sims geschmückt und endigt mit einer Kuppel. Zu dieser Klasse zählt auch das Maufoleum des Theoderich in Ravenna, wovon später gesprochen wird, ebenso von S. Costanza, dem Maufoleum Konstantias, der Tochter Konstantins in Rom, und der Grabkirche der Galla Placidia in Ravenna.

Außerordentlich zahlreich waren die Kapellen (Memoriae, Cellae, Martyria, Confessiones, Basilicae cœmeteriales), welche in Rom und anderwärts über den

Grabkirchen.

Gräbern der Blutzengen und deren Reliquien errichtet wurden. Die meisten hatten wohl die herkömmliche Form der Rotunde und der Exedra oder des Trichoron, indem drei Seiten der quadratischen Grundform eine halbkreisförmige Ausbuchtung erhielten. In der nachkonstantinischen Zeit wurden diese Grabdenkmale zu eigentlichen Basiliken über den Gräbern der Märtyrer erweitert oder,

Fig. 484. Vorraum der Katakombe S. Gennaro in Neapel.  
Nach V. Schultze, Die Katakomben.

wo die Oertlichkeit dies nicht gestattete, baute man in unmittelbarer Nähe mitten in die Katakombe eine Basilika hinein, wobei oft Hunderte von Gräbern zerstört wurden. Ein interessantes Beispiel zeigt die Cömeterialbasilika S. Sinfrofa (Fig. 487); die Apsis des Neubaues stößt an das Trichoron der alten Cella mit dem Grabe der Heiligen, und eine Tranfenna, eine gitterartige Marmorplatte, gestattete den Ausblick auf daselbe.

## II. DIE BASILIKA.

### I. Das Entstehen der neuen Bauform.

Die Basilika als neue Tempelform für den christlichen Kultus ist unter Konstantin in Rom in die Geschichte eingetreten und zwar, wie es den Anschein hat, als fertige, abgeschlossene, ausgewachsene Bauform.

Wie ist dieselbe entstanden?

Diese Frage ist in den letzten Jahrzehnten außerordentlich viel besprochen worden und hat zu den verschiedensten Ansichten, keineswegs zur Einigkeit geführt.

Dreifache  
Einflüsse.

Die Basilika als neue Stilform ist sicherlich wie jeder andere Stil aus dreifachen Einflüssen hervorgegangen, aus einem neuen Bedürfnis, aus der Erkenntnis dessen, was für Räume man für den neuen christlichen Kultus nötig hatte; aus der neuen Idee, aus der Erkenntnis dessen, was für eine Bedeutung die neue Bauform im christlichen Kultus hatte und infolgedessen aus dem ästhetischen, künstlerischen Drang für diese Idee eine entsprechende sinnliche Form zu finden; drittens aus dem Anlehnen an überlieferte, bestehende Bauformen.

Das neue  
Bedürfnis.

Dem neuen Bedürfnis genügten die überlieferten Bauformen nicht. Das christliche Bekenntnis forderte einen Bau, welcher seinen Glanz und seine höchste Schönheit nicht im Außern, sondern vorzüglich im Innern entfaltete; ferner weite, helle Räume, welche großen Versammlungen zu gemeinsamem Gebet, Unterricht und Gottesdienst Platz, Dach und Fach boten, ferner Bauformen, welche in ihrer architektonischen Anlage eine feste, durchgreifende Gliederung erkennen ließen, die Scheidung der Räume für das Allerheiligste und für dessen Vermittler und Spender, den Klerus, einerseits und für die ganze gläubige Gemeinde andererseits, in Bezug auf die letzte ferner eine solche Anordnung, welche die Trennung nach den Geschlechtern gestattete, endlich gefonderte Räume für die Büßenden und die verschiedenen Klassen und Stufen der Neubekehrten.

Wie nach dem neuen Bedürfnis, so war nach der Idee die Kirche als Bauwerk für den Christen etwas ganz anderes, als der

Die neue  
Idee.

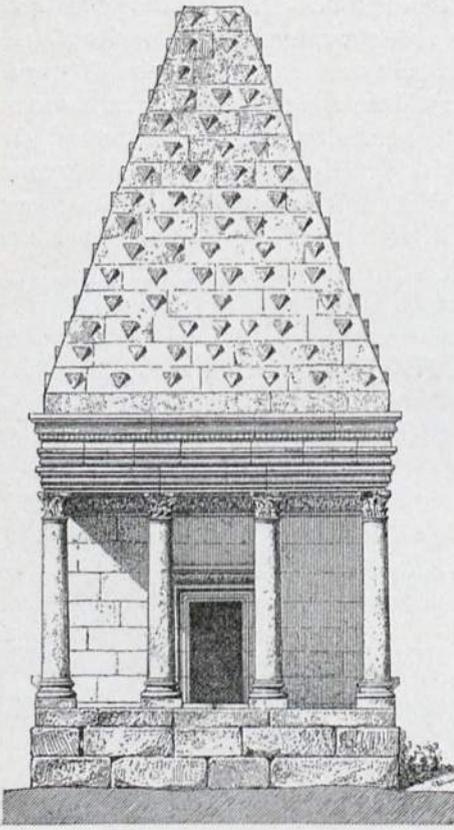


Fig. 485. Grabbau in Dana. Nach De Vogüé, Syrie Centrale.

Tempel in den Augen der Heiden, nicht die verschlossene, düstere Zelle des Götterbildes, sondern der ehrwürdige, heilige Ort, wo Gott selbst unter geheimnisvollen Gestalten wahrhaft und wirklich wohnte, und wo der Mensch des Ewigen, Uebernatürlichen, Göttlichen teilhaftig wurde. Aus diesen Anschauungen gewann die neue Bauform ihre Ausgestaltung und die glanzvolle Ausstattung. Im weitem galt es, den Sieg des Christentums nach drei langen, leidenvollen Jahrhunderten zu feiern und der Freude und dem Hochgefühl über den so raschen Umschwung und unerwarteten Triumph Ausdruck zu geben. So ward jede einzelne Basilika oder Kirche dem Christen zu einem Abbild der großen, allgemeinen Kirche Christi, welche über alle Länder der Erde sich ausbreiten sollte, und endlich ein Abbild des himmlischen Jerusalem, worauf so viele Einzelheiten, besonders in der malerischen Ausstattung, hindeuteten.

Wenn nun keine der bestehenden Bauformen diesen Bedürfnissen und Anschauungen gerecht ward, so ist es anderseits ebenso gewiß, daß die neue Raumanlage nicht das Ergebnis der Theorie war, sondern aus gegebenen Verhältnissen und schon vorhandenen Formen herauswuchs.

Wenn man die noch bestehenden Basiliken nach der der Mehrzahl gemeinsamen Grundform mit den antiken Bauten vergleicht, so ist es gewiß, daß sie, abgesehen vom Namen, am meisten Aehnlichkeit mit dem Grund- und Aufriß der Basilika haben, wie sie sich in großen römischen Palästen vorfand, oder mit den sogenannten ägyptischen Sälen, wie sie von Vitruv beschrieben werden. Hier wie dort finden wir wesentlich dieselbe Raumverteilung und Konstruktion: die durch Säulenreihen in mehrere Schiffe zerteilte Halle, den überhöhten Mittelraum, die Exedra oder Apsis, die niedrigeren Abseiten. Dazu kommt erst noch die Gleichheit des Namens, welcher freilich mehr allgemein eine Gattung bezeichnet zu haben scheint, nämlich große Säle und Hallen. Es ist jedenfalls sehr begreiflich, wenn viele Forscher wie J. A. Meßmer, W. Weingärtner, Reber, H. Holtzinger u. s. w. die christliche Basilika aus der altrömischen Hausbasilika ableiteten. Die antike forensische Basilika hatte keine feste Gliederung, Grundriß und Aufbau wechselten, dennoch wurde auch sie als Vorbild für den ersten christlichen Kirchenbau betrachtet, so von J. P. Richter, K. Brockhaus, Springer. Wieder andere, wie A. Zestermann, Hübsch, Mothes ließen die christliche Basilika bloß aus dem materiellen Bedürfnis und der Idee herauswachsen. De Roffi, Martigny, Fr. X. Kraus wiesen dagegen auf die ältesten christlichen Kultstätten in und über den Katakomben hin. Schon in den unterirdischen Anlagen begegnen wir der halbrunden Exedra oder Apsis, welche verschiedene, aufeinanderfolgende quadratische Räume abschließt, die sich ähnlich wie Chor und Kirchenschiff darstellen. Sie wiesen ferner auf die Cömeterialkirchen hin (Fig. 488 und 489), das ist die Bethäuser, welche über den Gräbern berühmter Blutzegen

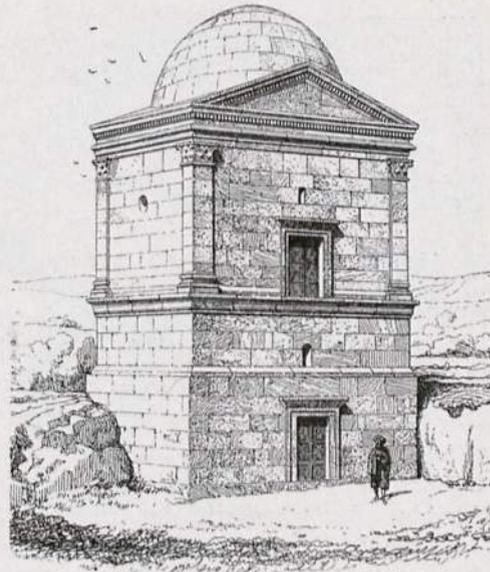


Fig. 486. Grabbau in Hass. Nach De Vogüé, Syrie Centrale.

Anlehnen  
an ver-  
schiedene  
Bau-  
formen.

Verschie-  
dene An-  
sichten.

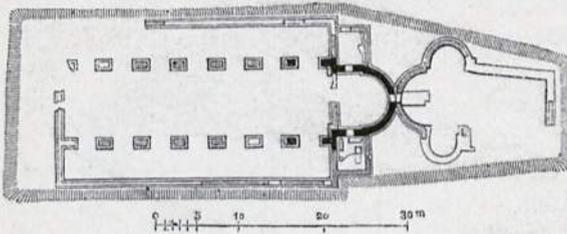


Fig. 487. Cœmeterialbasilika S. Sinforosa. Rom.

über der Erde angelegt wurden und die, wie die ähnlichen Bauten der Heiden, unter dem Schutze der Götter standen. Auch in diesen findet sich die halbkreisförmige Ausladung in einer oder drei Exedren, im letzten Falle erhielten auch die anliegenden Seiten Apfiden, so daß die Planlinien die Kreuzform darstellten. Selbstver-

ständlich, so urteilten sie, übten diese ältesten gottesdienstlichen Räume mit der antiken Palaftbasilika auf die Ausbildung der christlichen Basilika großen Einfluß aus. Dehio, V. Schultze, Effenwein, Crostarosa schlugen einen rein geschichtlichen Weg ein, indem sie also schlossen: nachweisbar feierten die ersten Christen den Gottesdienst in bürgerlichen Häusern; dafür eigneten sich im griechischen Hause vorzüglich der Andron, der Männeraal oder das Peristyl, im römischen Hause das Atrium oder ebenfalls das Peristyl; Dehio betrachtet das Tablinum als den für den Altar und den Klerus bestimmten Raum und das Atrium als den Ort für die Gemeinde und findet den Namen im offenen Vorhof der spätern basilikalischen Anlage wieder; für die weitere Ausgestaltung dieser Räume hätte man die Bauformen der Palaft- oder forensen Basilika entlehnt. Da erscheint es aber doch einfacher, daß man die Basilika kurzweg als Muster und Vorbild nahm, um so eher, da die Palaftbasilika und einige forense Basiliken, wie die Porcia und die des Maxentius fertige Modelle im großen boten. Auf die Exedra, auf welche einige Forscher hinweisen, darf man bei dem Entstehen der christlichen Basilika kein allzu großes Gewicht legen, da sie in der römischen Architektur überhaupt eine große Rolle spielt.

## 2. Die architektonische Anlage der Basilika.

Der Basilikaстил spricht sich in zwei Haupttypen aus, in den Bauten mit ausgesprochener Längerichtung und in den Rund- oder Centralbauten, es ist zunächst von den ersten die Rede, da sie im eigentlichsten Sinne als Basiliken bezeichnet werden.

Keine der noch vorhandenen größern Basiliken vereinigt alle ursprünglichen Merkmale und Eigentümlichkeiten in sich.

Eine vollständige basilikalische Anlage setzte sich aus drei Teilen oder aus drei in der Längerichtung sich folgenden Baukörpern zusammen, aus dem quadratischen Atrium, dem Schiff oder Gemeinderaum in der Form eines Rechtecks und dem Presbyterium, d. i., der halbkreisförmigen Apsis mit oder ohne Querschiff (Fig. 490; vgl. Fig. 491—493).

Das Atrium, auch Vorhof, Paradies genannt, ist ein freier, durch eine hohe Mauer abgeschlossener Hofraum. Im Innern lief an allen vier Seiten ein gedeckter Säulengang (Peristyl) hin, welcher ein Pultdach trug. Er bot den Büßenden (Flentes) während des Gottesdienstes Raum. In der Mitte der Flur stand ein Brunnen (Cantharus) für die Wafchungen, welche die Gläubigen vor dem Eintritt in die Kirche vornahmen. Seit dem 6. Jahrhundert wurde das Atrium auch zu Begräbnisstätten

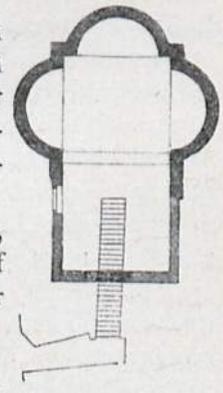


Fig. 488. Cella cimiterialis des hl. Sixtus. Rom. Nach Marchi.

Ableitung  
vom an-  
tiken  
Haus.

Zwei  
Typen.

Teile der  
Basilika.

Atrium.

für verdiente Gemeindeglieder benützt. Der an die Basilika anstoßende Teil des Peristyl bildete die Vorhalle, Pronaos, wo sich die Büßenden der zweiten Klasse (Audientes) und die Katechumenen während der Feier des hl. Opfers aufhielten. Im Oriente war hier oft eine zweite Vorhalle eingeschoben, welche als Narthex bezeichnet wurde. Bei sehr vielen Kirchen, so in Syrien in der Regel, fehlte das Atrium; man begnügte sich mit einer Vorhalle bestehend aus einem von Säulen getragenen Pultdache.

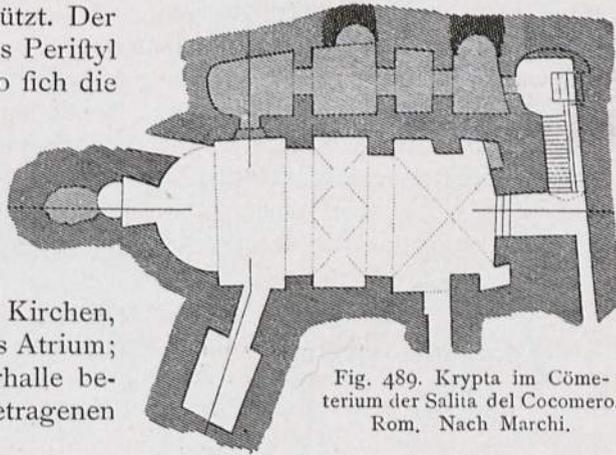


Fig. 489. Krypta im Cömeterium der Salita del Cocomero. Rom. Nach Marchi.

Das Schiff, oder Langhaus, der Raum der vollberechtigten Gemeindeglieder, ist selten, selbst bei beschränkten Verhältnissen ein einheitlicher Raum, gewöhnlich wird es durch zwei oder vier Reihen kannelierter Säulen — Pfeilerreihen sind selten — in drei, beziehungsweise fünf Schiffe gegliedert. Sie trugen die Last der Mauern zwischen den Schiffen mittels Bogen, welche die Interkolumnien überspannen, oder, was jedoch selten ist, mittels eines gradlinigen Architravs, der auf ihnen lagert. Das Mittelschiff, viel breiter und viel höher als die Abseiten oder Nebenschiffe, ist der Hauptraum; er überragt die letzten so sehr, daß über ihren Pultdächern Raum genug für eine Fensterstellung, Oberlichter, und dazwischen für malerischen, musivischen Schmuck sich findet. Die Fenster sind gewöhnlich im Halbkreisbogen überwölbt und mit dünnen, durchbrochenen Marmorplatten oder Teppichen geschlossen (Fig. 494—497); Glasfenster werden schon im 4. Jahrhundert erwähnt, waren aber noch sehr kostspielig. Wie in der altrömischen Basilica forensis, wurden die Seitenschiffe zuweilen doppelgeschosig aufgebaut, in diesem Falle wurde über der untern Säulenreihe eine zweite darüber angeordnet. Diese Emporen wurden eine feststehende Eigentümlichkeit der Centralbauten, zumal im Orient; im Abendland kommen sie in den Basiliken nur vereinzelt vor, wie in St. Agnes außerhalb der Mauern in Rom.

Wohl deswegen, weil die schwachen Mauern zu wenig widerstandsfähig erschienen, erhielten die einzelnen Schiffe, wenigstens der Mittelraum, eine hölzerne flache Decke mit reichen in Gold und Farben geschmückten Kassetten. Zuweilen ward auch noch von dieser abgesehen, so daß das Balkenwerk des Dachstuhl offen hervortrat, aber gleichfalls wie die Dielen, welche das Dach verschalteten, meistens unter einer farbenreichen, dekorativen Hülle. Während des Gottesdienstes blieb das Mittelschiff, zum Teil wenigstens frei, der übrige Raum im Langhaus war für die nach Geschlechtern geschiedene Gemeinde bestimmt. Dem Eingang zunächst standen die Katechumenen, vorn neben dem Aufgang zum Heiligtum die Mönche, Nonnen und Standespersonen.

Zwischen dem Langhaus und der Exedra oder Apsis ward oft ein Querschiff (Transept) eingeschoben, welches bald in der Breite des Langhauses angelegt war, bald über dieses hinausreichte, so daß die Planlinien die Kreuzform darstellten. Später erhielten die Ab schlüsse des Querschiffes ebenfalls Apsiden und zwar bald in dessen eigener Längsaxe, bald in der Richtung des Hauptschiffes.

Narthex.

Langhaus.

Fenster.

Decken.

Querschiff.

Der hohe Halbkreisbogen, welcher die das Schiff abschließende Wand durchbricht und sich gegen die Hauptapsis zu öffnet, hieß der Triumphbogen und ward als Eingang zum Heiligtum besonders reich geschmückt.

Der vorzüglichste Teil der christlichen Basilika ist die halbkreisförmige, später auch polygonale oder wenigstens polygonal ummantelte und mit einer Halbkuppel überwölbte Ausbuchtung, die Exedra oder Apsis, wegen der Form auch Concha, Muschel, und wegen der erhöhten Lage Bema, Empore, genannt. Vorn steht der einfache Altartisch, gewöhnlich von einem marmornen, vierfüßigen Baldachin überdacht; aus dessen Mitte hing das Gefäß, oft in der Form einer Taube, mit dem heiligen Sakramente herab, weswegen der Bau auch Ciborium hieß. Hinter dem Altare, an der Wand der Apsis, stand der erhöhte Stuhl des Bischofs, zu beiden Seiten reihten sich die Bänke für die Priester an (Fig. 498). Ein Teil des Quer- und Langschiffes wurde durch Schranken abgegrenzt und zum Heiligtum gezogen. Dasselbst hatte die niedere Geistlichkeit ihren Platz, ferner der Sängerchor, infolgedessen die Benennung Chor für das Heiligtum überhaupt üblich wurde. Dort stand auch der Osterleuchter und bauten sich zwei steinerne Ambone oder Tribünen auf zur Lesung der Epistel und des Evangeliums, der Evangelienambo mit der vom Ritus geforderten doppelten Stiege und der Epistelambo mit einer Treppenanlage.

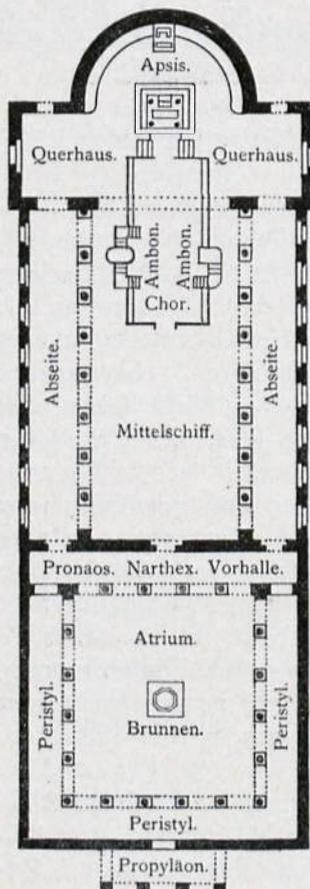


Fig. 490. Idealer Grundriß einer Basilika.

Das Innere der Basilika erhielt einen sehr reichen und echt monumentalen Schmuck, besonders durch musivische Malerei. In der Apsis und am Triumphbogen wurden mit Vorliebe ideelle Szenen aus dem Paradiese dargestellt, Christus mit den Schutzheiligen der Kirche in der Verklärung, die vierundzwanzig Aeltesten und ähnliche Szenen aus der Apokalypse, während das Mittelschiff über den Arkadenbogen in langen Bilderfolgen die typischen Begebenheiten des Alten Testaments und das Leben Jesu und seiner Mutter erzählte.

Im Außern erhielt das erhöhte Mittelschiff ein Giebel- oder Satteldach, über den Seitenschiffen lehnten sich Pultdächer an den Mittelbau an.

Glockentürme wurden wahrscheinlich erst seit dem 6. Jahrhundert gebaut, aber auch dann noch nicht mit den Kirchen in organische Verbindung gesetzt. Die ältesten haben ein Quadrat, wie diejenigen Roms (Fig. 499), oder den Kreis, vielfach in Ravenna (Fig. 500) und Mittel- und Oberitalien, zur Grundrißfigur und bauen sich ohne Verjüngung in mehreren Gefloßen auf, mit einer von Stockwerk zu Stockwerk wachsenden Zahl von rundbogigen Fenstern.

Selbstverständlich schlossen sich mit der Zeit an die Basilika auch noch andere Anbauten an. Im Osten und in Afrika werden regelmäßig in der Verlängerung der Nebenschiffe zwei quadratische Räume neben der Apsis angeordnet, die sogenannte Prothefis, wo die Opfergaben des Volkes in Empfang genommen wurden, und das Diakonikum, eine Art Sakristei. Andere Anbauten waren

Innere Aus-  
stattung.

Türme.

Anbauten.

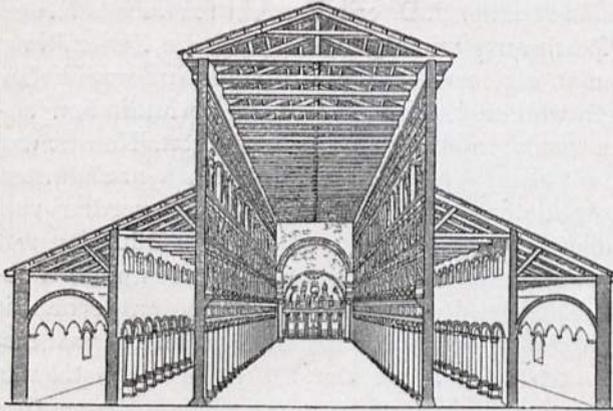


Fig. 491. Inneres der frühern St. Peterskirche. Rom.

lich eine Verblendung mit Backsteinen, im Interesse eines gefälligen malerischen Farbenspiels. Um den obren Abschluß zu charakterisieren, wurde ein schmaler Sims aus gleichem Material herumgeführt, welcher meistens aus mehreren übereinander vorkragenden Schichten besteht; charakteristisch ist besonders die Stromficht oder der Zahnfries aus Backsteinen, welcher diagonal auf die hohe Kante gestellt und enge angereiht werden. Auch Konsolen und verschiedene Sägezahnmuster kommen an dieser Stelle vor. Seit dem Ende des 4. Jahrhunderts erhielten die Mauerflächen eine Gliederung durch schmale, vortretende vertikale Streifen, die Lifenen, welche durch kleinere oder größere Blendbögen verbunden wurden (Fig. 501).

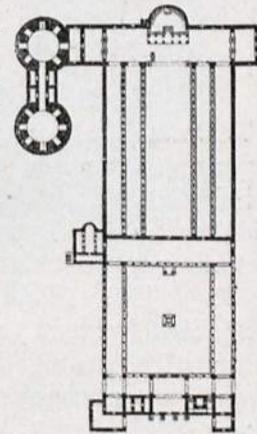
Eine Ausnahme in der äußern Erscheinung wie auch in manch' anderer Hinsicht machen die byzantinischen Basiliken, wie wir später sehen werden.

Die architektonische Formsprache ist dieselbe wie in der gleichzeitigen heidnischen Architektur, sie wird hier wie dort im zeitlichen Verlaufe immer unkorrekter, rauher, nachlässiger. Zu den auffallendsten Besonderheiten gehören eigentümliche Formen und Schmuckmotive der Säulenkapitelle (Fig. 502—505); die Neuerungen gehen vom Osten

Nebenapsiden, Kapellen, Wohnungen, Klöster, Bäder u. dgl.

Das Außere der Basilika und ihrer Anbauten hatte einen ernsten, sehr einfachen Charakter. Wohl werden Kirchen erwähnt, deren Fassaden im Schmuck musivischer Malerei strahlten, deren Thüren einen Rahmen mit reicher plastischer Ornamentik zeigen, im allgemeinen beschränkte sich jedoch der äußere Schmuck auf einige architektonische Glieder. Die Mauerflächen erhielten gewöhnlich eine Verblendung mit Backsteinen, im Interesse eines gefälligen malerischen Farbenspiels. Um den obren Abschluß zu charakterisieren, wurde ein schmaler Sims aus gleichem Material herumgeführt, welcher meistens aus mehreren übereinander vorkragenden Schichten besteht; charakteristisch ist besonders die Stromficht oder der Zahnfries aus Backsteinen, welcher diagonal auf die hohe Kante gestellt und enge angereiht werden. Auch Konsolen und verschiedene Sägezahnmuster kommen an dieser Stelle vor. Seit dem Ende des 4. Jahrhunderts erhielten die Mauerflächen eine Gliederung durch schmale, vortretende vertikale Streifen, die Lifenen, welche durch kleinere oder größere Blendbögen verbunden wurden (Fig. 501).

Außeres.



Architektonische Formen.

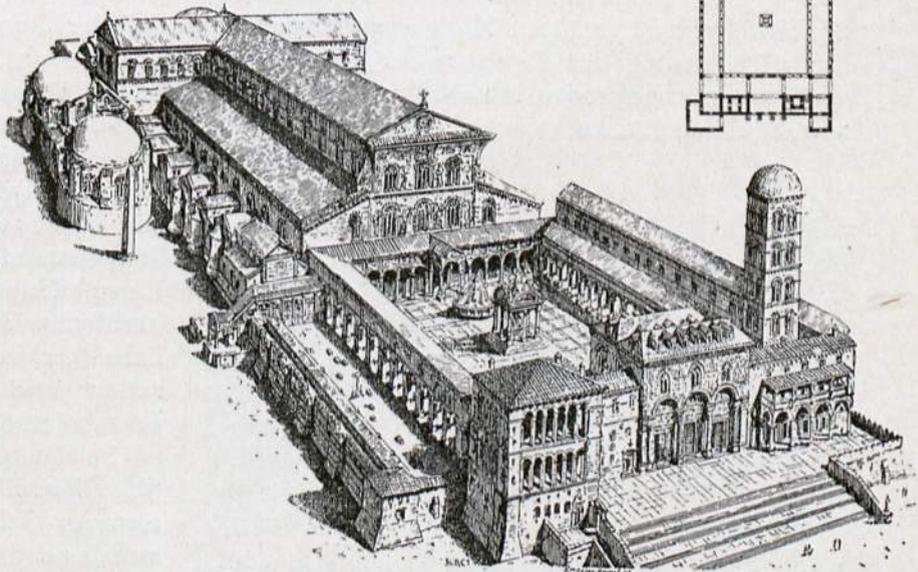


Fig. 492 und 493. Grundriß und Außeres der frühern St. Peterskirche. Rom.

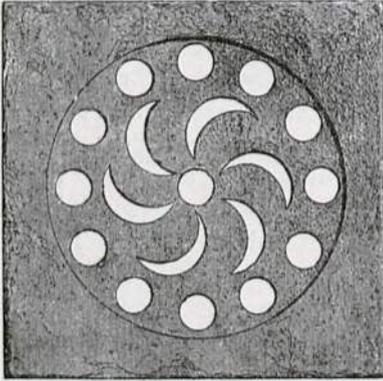


Fig. 494. Fensterverschluß in Bosra.  
Nach De Vogüé, Syrie Centrale.

aus. Die Blätter z. B. erhalten ein schwaches Relief, die Zeichnung wird konventionell, die Behandlung scharfkantig, metallartig; in völlig unorganischer Weise werden die jonischen oder korinthischen Voluten zwischen das Geranke eingefetzt. Neu ist das Würfelkapitell in der Form eines nach unten abgerundeten Würfels; die Kanten werden von Bandgeflechten begleitet, die Trapezfüllungen mit stilisierten Blumen oder reliefierten Flachmustern besetzt. Diese und andere Kapitelle werden gerne mit christlichen Symbolen, dem Monogramm, Kreuz etc. oder dem Namenszug der Stifter bezeichnet. Für die ravennatischen und byzantinischen Bauten besonders charakteristisch, aber keineswegs ihnen einzig eigen, ist der Kämpfer, ein dem Würfelkapitell ähnliches Glied, welches zwischen dem Kapitell und den auflagernden Bogenanfängen eingeschoben wird. Die trapezförmigen Flächen erhalten zum Schmuck meistens nur ein christliches Symbol oder den Stifternamen und oben einen einfachen Sims. Seine architektonische Funktion besteht darin, den schwer lastenden Bogen ein breites, sicheres Auflager zu bieten.

### III. DIE AESTHETISCHE BEDEUTUNG DER BASILIKA.

Es darf bei einem Urteile über die altchristliche Kunst, mag daselbe die Technik, die Konstruktion oder eine andere Beziehung derselben beschlagen, nie vergessen werden, daß sie zu einer Zeit in die Wirklichkeit trat, als die römisch-heidnische Kunst in ihrem vollen Niedergange begriffen war. Von diesem mußte daher notwendig auch die neue christliche Kunst berührt werden, ja sie mußte darin mit der heidnischen gleichen Schritt halten.

Mangel an  
formeller  
Durch-  
bildung.

Der Abfall der römisch-heidnischen Kunst offenbart sich am allermeisten im fortwährend größern Mangel an formaler Schönheit und ästhetischer Durchbildung des Einzelnen. Man braucht sich nur an das zu erinnern, was im vorausgehenden Abschnitte über die Bildung und formale Ausgestaltung von Säulenkapitellen, Simsen, Profilen, ornamentalen Motiven in der römischen

Architektur, zumal in Bezug auf die spätern Zeiten gefagt wurde, um den Beweis hierfür

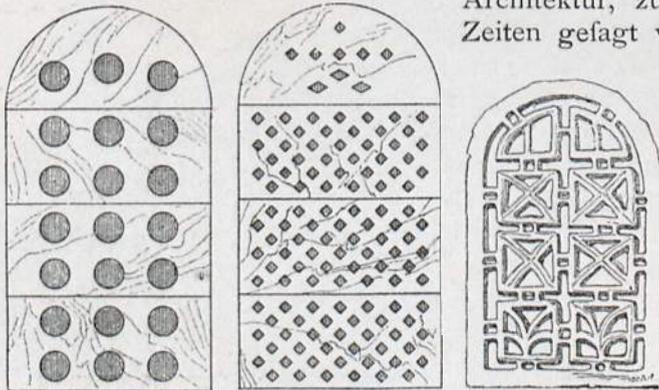


Fig. 495—497. Fensterverschlüsse von S. Lorenzo, Rom, und von Grado. Nach Essenwein und nach Dehio-Bezold.

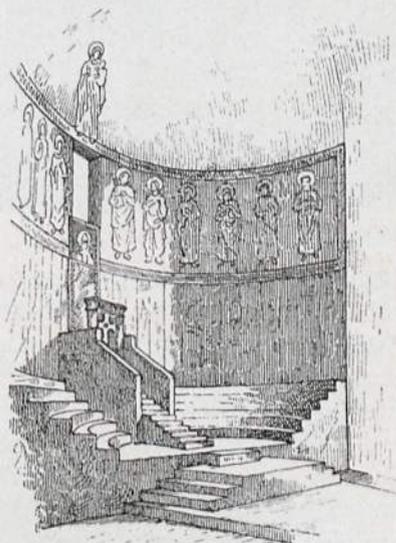
zur Hand zu haben. In allen den genannten und ähnlichen Einzelbildungen zeigt die christliche Basilika eine ärmliche architektonische Dekoration und keine schönere Formbehandlung als die heidnische Baukunst. Ja, nach einer Seite hin ist der Mangel an formaler Schönheit noch weit auffallender in der Basilika. Seit dem vierten Jahrhundert

wurden nämlich viele Kirchen teilweise aus Beutestücken von antiken Bauten errichtet. Säulen von ungleicher Höhe und Dicke, von ungleichen Stoffen und Farben, mit Kapitellen verschiedener Ordnungen wurden aneinander gereiht, darauf legte man ebenso ungleiche und verschieden geformte Gebälk- und Friesstücke, setzte manchmal die Kapitelle verkehrt auf oder vertauschte ihre Formen mit denen der Basen. Kurz, die architektonische Dekoration, die formale Ausgestaltung des Einzelnen bleiben die schwächsten Seiten auch in der Basilika.

Doch erheischt das Urteil in dieser Beziehung eine große Vorsicht. Manches kann und muß gegenüber der klassisch-antiken Architektur als eine Entartung erscheinen, was im Vergleich mit den spätern architektonischen Stilen, dem byzantinischen und romanischen, sich als eine Uebergangsform, als eine noch unentwickelte, noch nicht abgeschlossene Neubildung charakterisiert. Hierher sind verschiedene Kapitell- und Kämpferformen, ferner manche Eigentümlichkeiten der Außenarchitektur an den Basiliken, wie die Lifenen, Zickzackfriese u. f. w. zu rechnen. Es offenbaren sich in der altchristlichen Kunst überhaupt auf allen Gebieten, neben einem neuen Geist auch mitten im Verfall der klassischen Formen ganz neue Bildungen, welche erst in den folgenden Zeiten zur vollen Entwicklung gelangen und ausblühen. Alle diese Anzeichen und Formen als Ausartungen der antiken Kunst zu bezeichnen, wäre ganz ungerecht.

Wir nehmen hier einen andern Vorwurf vorweg, welcher der Architektur der Basilika zumeist gemacht wird, nämlich die Verbindung der Säule mit dem Bogen. Als Stützen für die schweren Mauer Massen des Mittelschiffes, wie für den geringeren Druck in den Seitenschiffen verwendete man, wie schon bemerkt worden, selten Pfeiler, noch feltener Pfeiler und Säulen, sondern gewöhnlich Säulen. Nur in vereinzelt Fällen wurde auf diese ein gerader Architrav gelegt, auf welchem die Mauer ruhte. Wo dies geschah, wurden die Interkolumnien durch Bogen im Mauerkörper entlastet, und der Druck ward so auf die Säule abgeleitet. Das der Konstruktion Entsprechendste war also, fortgesetzte Bogen von Säule zu Säule zu spannen, welche die Last der Mauer Massen in diese übertrugen. Das war denn auch das gewöhnliche Verfahren. Die Bogen saßen gewöhnlich unmittelbar auf dem Kapitell der Säulen auf, selten wurde ein vollständiges Gebälkstück oder ein Kämpfer vermittelnd eingeschoben. Dem Bogenrand wurde wie in der klassischen Zeit die Profilierung des geradlinigen Architravs gegeben. Die Verwendung der Säule nun als Stütze und Träger von Arkaden, wie wir dies in Italien zuerst an den Bauten Diokletians in Rom und Salona sehen, ist als unzulässig, ja geradezu als eine Barbarei bezeichnet worden, da die Säule — in der hergebrachten Form — das gerade aufliegende Gebälk fordere,<sup>1)</sup> und weil für den genannten Zweck nur Pfeilerarkaden ausreichen sollen. Es ist

Uebergangsformen.



Vorwürfe.

Fig. 498. Apsis der Kathedrale von Torcello.

Pfeiler- und Säulenarkaden.

<sup>1)</sup> Vgl. Schnaase, III. 24, etc. Stockbauer, der christliche Kirchenbau in den ersten sechs Jahrhunderten S. 60.



Fig. 499. Basilika S. Lorenzo fuori le mura. Rom. Nach Photographie.

allerdings wahr, daß die klassische Architektur keine derartigen, freistehenden Säulenarkaden kennt; aber es müßte doch, um ihre ästhetische und konstruktive Zulässigkeit zu bestreiten, zuerst bewiesen werden, daß die Verwendung der Säulen in der hergebrachten Form die einzig richtige und erlaubte ist. In Rücksicht auf die Konstruktion ist dieser Beweis nicht möglich, da ja thatfächlich die

Säule in vielen Basiliken seit mehr denn tausend Jahren die ihr zugemutete Aufgabe in ergiebigster und vollkommenster Weise erfüllt. Wenn die christlichen Baumeister statt der schweren und maffigen Pfeiler, wie sie die antike Kunst anwandte, leichte, schlanke Säulen oder gegebenen Falles viel einfacher und dünner angelegte Pfeiler als völlig ausreichend erkannten, so verstanden sie die Kraft und Leistungsfähigkeit der Säule und des Gesteines überhaupt besser zu würdigen, als ihre Vorgänger. Im konstruktiven Sinne bedeutet folglich die Säule als Bogenträgerin eher einen Fortschritt, und wir werden später sehen, daß damit zugleich einem praktischen Bedürfnis gedient wurde.

Die Säulenarkade wäre ästhetisch unzulässig, wenn die Säule allzu mager und schwächig erschiene, so daß der Gegensatz zwischen der schweren Last und der schlanken Stütze für das Gefühl nicht ausgeglichen würde, auch wenn er thatfächlich und statisch ausreichend vermittelt wäre. Ein überleitender Kämpfer kann aber selbst auch in solchen Fällen veröhnend und ausgleichend wirken. Es darf ferner nicht übersehen werden, daß die Basilika einen wesentlich andern Charakter annimmt, wenn man die Säulen durch Pfeiler ersetzt denkt. Säulenbasiliken und Pfeilerbasiliken wecken verschiedene ästhetische Stimmungen. Die letzte ist ernster, schwerfälliger, die erste leichter, jugendlicher auftretend, bewegter und verstärkt einen der höchsten Vorzüge der Bauform, die Längenrichtung. Der persönliche Geschmack kann die eine Form der andern vorziehen, vermiffen will er keine von beiden. Die Säulenarkade eroberte sich daher einen dauernden Platz im Formenschatz der Architektur.

Es wurde eben bemerkt, daß die Verwendung der Säule als Arkadenstütze in der Basilika einen Fortschritt in der Konstruktion bedeutet. Es ist dies nicht ein vereinzelter Fall. Die antike römische Baukunst schwang sich in ihrer letzten Zeit gerade zu den merkwürdigsten konstruktiven Leistungen empor, z. B. <sup>1)</sup> in der

<sup>1)</sup> Vgl. oben S. 249, 260 und 264.

Ästhetische Forderung.

Neue Konstruktionsformen.

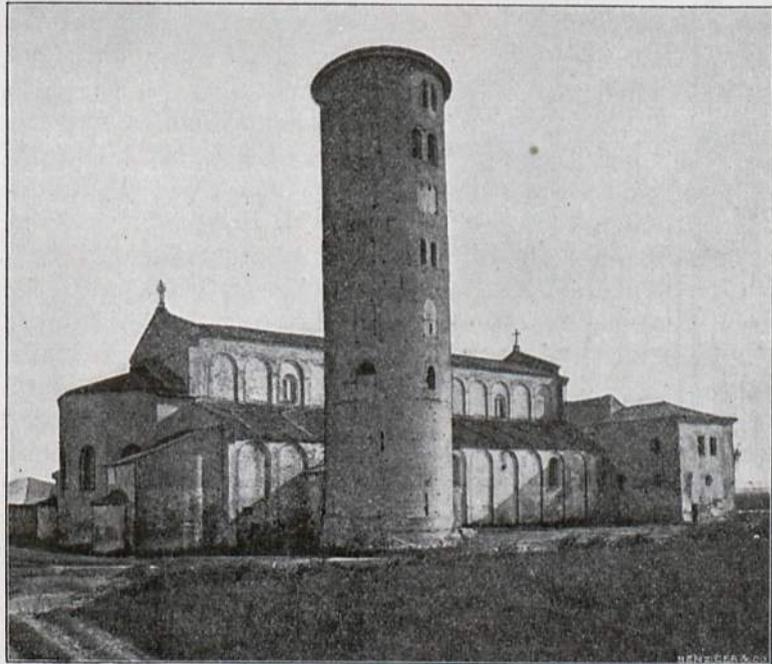
fogenannten Minerva Medica, in den Thermen und im falonischen Palaste Diokletians. Die altchristliche Architektur ging in dieser Beziehung noch weiter, zumal im Centralbau, wovon später im Zusammenhang gehandelt werden soll. So ist auch die eigentliche Basilika in der Konstruktion eines großen Raumes und in ästhetischer Hinsicht eine höchste Leistung. Doch es muß dies in Verbindung mit dem neuen Bedürfnis besprochen werden.

Das echte Schöne stellt, wie dies schon öfters ausgesprochen und nachgewiesen worden, etwas im vorzüglichsten Sinne Vernünftiges dar, indem es praktischen und ideellen Bedürfnissen, äußern materiellen und geistigen Zwecken dient. Leistet dies die Basilika als christliche Kirche?

Das neue Bedürfnis, der Zweck und die Idee eines christlichen Gotteshauses forderten für die vollberechtigten Teilnehmer an der religiösen Feier einen begrenzten, großen, weiten Raum, welcher sich vor dem Blicke des Eintretenden sofort als ein einheitliches Ganzes, aber mit einer festen und bestimmten Gliederung und mit einer klar ausgesprochenen, zwingenden Richtungseinheit auf eine bevorzugte, wichtigste Stelle im Raumabschluß entfaltet.

Diese letzte ist der Altar mit dem Allerheiligsten. Indem nun der Opferfisch an das Ende der räumlichen Entwicklung, in die Apsis gestellt wurde, so fiel der Blick des Eintretenden sofort auf diesen geistigen Hauptpunkt; zu ihm geleiten mit Notwendigkeit die vor dem Auge perspektivisch sich verkürzenden Arkaden und Säulen, zu ihm öffnet sich der hohe, in glänzender Weise geschmückte Triumphbogen, ihn umrahmt und umfaßt die ebenso prachtvoll und ernst ausgestattete Apsis, auf ihn eröffnen die verhältnismäßig dünnen und schlanken Säulen von allen Seiten Durchblicke, selbst in einer fünfschiffigen Basilika, was praktisch geboten war. Es ist ganz unmöglich, in einer altchristlichen Kirche nicht sofort und unmittelbar beim Eintritte den Altar als den Punkt zu erkennen, welcher der ganzen Anlage eine zwingende Längerrichtung und Richtungseinheit gibt.

Die Gliederung des Raumabschlusses fließt aus dem hierarchischen Rangunterschiede der vollberechtigten Mitglieder der christlichen Gemeinde. An der Spitze steht der Bischof, an ihn reihen sich die Priester und die höhern Kleriker an, welche dem Altare dienen und durch eine besondere Auswahl und Weihe dazu berechtigt und von den gewöhnlichen Gläu-



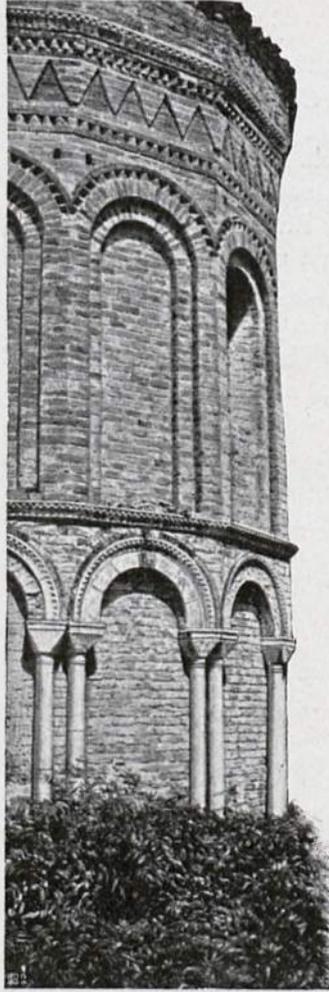
Gliederung des Raumes.

Fig. 500. Basilika S. Apollinare in Classe, Ravenna. Nach Photographie.

bigen ausgehieben worden sind. Ihr Platz muß daher im Heiligtum sein, und als Lehrende, Opfernde und als Spender des Heiligen müssen sie, wie der Altar, dem gläubigen Volke sich zukehren. Die basilikale Anlage löst die Forderung in schönster und einfachster Weise. In der Mitte der Apfis, hinter dem Altare steht der erhöhte Stuhl des Bischofs, zu beiden Seiten sitzen die Priester und höhern

Kleriker. Für die Kleriker der niedern Stufen und die Sänger ist durch Schranken ein Raum im Quer- oder Mittelschiff abgegrenzt. Mönche und gottgeweihte Frauen finden in größern Anlagen in Nebenapsiden einen bevorzugten Platz. So entspricht die Raumverteilung der hierarchischen Gliederung und dem praktischen Bedürfnis, aber die Basilika stellt trotz dessen einen einzigen und einheitlichen Gesamtraum dar, ein so einheitliches großes Ganzes, daß der oben besprochene Mangel an formaler Durchbildung des Einzelnen gar nicht stört, ja kaum auffällt. Die Gesamtwirkung, der Eindruck des Ganzen und Großen ist so überwältigend und fesselnd, so einheitlich und klar, daß das Detail eine ganz untergeordnete Bedeutung gewinnt. So ist die Raumkonstruktion in der Basilika in der That eine höchste ästhetische Leistung. In Rücksicht auf die Bedürfnisse und den Zweck einer christlichen Kirche blieb die Basilika in den Grundzügen mustergültig und maßgebend für alle kommenden Stile; etwas Passenderes hat die Folgezeit nicht erfunden.

Und was vom Ganzen und Großen, das gilt auch von einzelnen Bestandteilen; man leitete die Formen ebenfalls einerseits vom Bedürfnis ab, d. i., von dem, was man unmittelbar und zunächst brauchte und benötigte, andererseits aus der Idee, d. h. aus dem, was ein Ding seinem Wesen und seiner höchsten Bedeutung nach ist und sein soll. Ein treffliches Beispiel liefert der Altar. Er soll einen Opfertisch darstellen, auf dem die heiligen Geheimnisse gefeiert werden; dem Apostelfürsten mußte in Rom in der Not der Zeit ein einfacher hölzerner Tisch ausreichen. Die Basilika behielt diese Grundform bei, indem sie einen einfachen länglichen Altartisch solid aus Stein baute, aber denselben feiner hohen Bedeutung gemäß mit kostbaren Steinen und Metallen verkleidete und mit einem auf Säulen



Idee und  
Bedürfnis.

Fig. 501. Aeußerer konstruktiver und dekorativer Aufriß v. S. Fosca in Torcello. Nach Photographie v. C. Naya in Venedig.

ruhenden Baldachin, gleichfalls aus edeln Steinen, schützend überwölbte. Der Opfernde stand an demselben, der gläubigen Versammlung zugewendet. Die Schönheit und Richtigkeit dieser Form tritt sofort hervor, wenn man bedenkt, was der Altar seinem materiellen Zweck und seiner Idee nach ist, und wenn man dieselbe mit Altarhochbauten in spätern Stilen seit der Spätgotik, dann im Barock und Rokoko vergleicht, wo eher alles andere, Malerei, Plastik, Dekoration, hervortritt und zur Geltung gelangt, als der Altartisch, dasjenige, was den Altar zum Altar macht. In ebenso unmittelbarer und mustergültiger Weise sind die Formen

der Ambone und der übrigen Gegenstände der kirchlichen Ausstattungen abgeleitet. Dabei trägt alles trotz des geringen Aufwandes an Mitteln, bei großer Einfachheit und übersichtlicher Klarheit ein wohlthuendes Gepräge von Gediegenheit und Monumentalität; das Hafchen nach gleißendem Schein durch täufchende Mittel fand man unvereinbar mit der Würde des Gotteshauses.

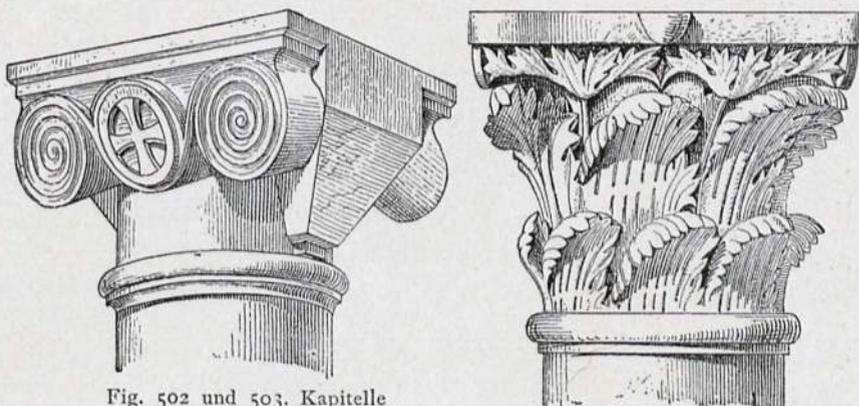


Fig. 502 und 503. Kapitelle zu El-Barah und Kalat-Seman. Nach Essenwein.

Die aufgeführten Vorzüge der Basilika flossen nicht bloß aus äußern Zwecken und Bedürfnissen, sondern, wie bemerkt worden, aus der ergiebigsten Quelle des Schönen, aus der Idee, aus dem lebendigen Bewußtsein und Gefühl, was das christliche Gotteshaus ist, also aus einem ästhetischen Drange. Dies zeigt sich ebenso in der Dekoration und in der Heranziehung der Malerei.

Die freie Dekoration wird in reichster Fülle in den Bauteilen angewendet, welche das Heiligtum umgeben, in der Apsis und im Querhaufe, oder welche unmittelbar zum Heiligtum hinführen, am Triumphbogen und im Mittelschiffe. Die Plastik fand hierbei sehr wenig Verwendung, wohl zumeist deswegen, weil diese Kunst im vollständigen Verfall darniederlag und weil man für feine formelle Durchbildung keinen Blick und keinen Sinn mehr hatte. Um so glänzender war die Malerei vertreten. Zudem stimmten die zwei technischen Verfahren, welche angewendet wurden, wunderbar zur einfachen Größe und Klarheit der Architektur. Denn einerseits zeichnete die Wandmalerei ihre großen, ernsten, ruhigen Gestalten auf die dunkelblauen Gründe. Noch monumentaler war die mit Vorliebe angewendete Mosaikmalerei in lebhaften, tiefen Farben auf goldenem Grunde, welche besonders aus der fensterlosen Concha in wunderbar feierlichem Glanze in sanften Reflexen herausleuchtet. Wohl niemals verstanden sich die Architektur und die monumentale Malerei so gut und wirkten so glücklich zusammen, um eine einfache, erhabene Größe auszusprechen.

Die freie malerische Dekoration entfaltete sich besonders an der Unterseite der Arkaden,

Dekorative Aus-  
stattung.



Fig. 504 und 505. Kapitelle aus S. Lorenzo und S. Apollinare in Classe. Nach Photographie.

Äußere  
Architektur.

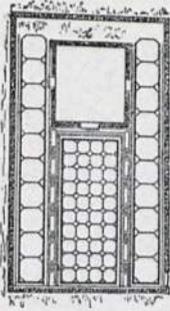


Fig. 506.  
Opus sectile in  
Orléansville.

an den von ihnen gebildeten Dreieckswickeln und an den Oberwänden im Mittelschiffe. Sie weist oft sehr schöne, doch nicht eben neue Motive auf. Die untern Teile der Wände, zumal in der Apsis, wurden mit bunten Marmortafeln verkleidet. Den Fußboden zierte Plattenmosaik, die aus vielfarbigen Marmorstücken dekorative geometrische Muster (Opus sectile, tessellatum, alexandrinum) oder leichte Zeichnungen (Opus signinum) ausführte (Fig. 506, 507 und 549).

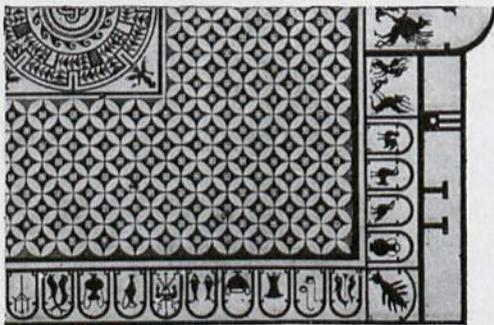
Es erübrigt noch, die Außenarchitektur der Basilika zu erwähnen. Dieselbe genießt gegenüber dem antiken Heiligtum den großen Vorteil, daß wie im Innern, so auch im Äußern infolge der hierarchischen Abstufung der Gemeinde und des Zweckes des christlichen Gotteshauses eine organische Gliederung schon gegeben ist; das Bedürfnis und die ästhetische Forderung fallen hier zusammen. Der Eingang, die Mitte als eigentlicher Baukörper und ein eigentümlicher Abschluß prägen sich außen wie innen deutlich und charakteristisch aus. Freilich von der glänzenden Außenarchitektur, womit die Römer die Theater, Amphitheater, die meisten Tempel u. f. w. umkleideten, besitzt die Basilika wenig oder nichts, denn sie birgt Schönheit und Glanz in ihrem Innern. Der Außenbau ist fast überall nüchtern und kahl und wirkt zumeist nur durch die genannte organische Gliederung und die Harmonie der Verhältnisse. Die Silhouette ist immerhin eine sehr günstige und macht einen bedeutenden Eindruck: die große Vorhalle mit der hohen Fassade, das Langhaus mit den tiefen Abseiten und dem hoch ansteigenden Mittelschiff, das Transept, welches einen ähnlichen wohlthuenden Wechsel der Linien erzeugt wie die Vorhalle, endlich die sich anfügende Apsis, welche meistens in schöner Kurve mit halbem Zeltdache äußerlich hervortrat, — dies alles bietet ein einheitliches, doch reiches, schön und mannigfach gegliedertes Bild. Dazu kommt das Atrium mit feinen Säulenhallen, welches in wirksamster Weise auf den Eindruck des Hauptbaues vorbereitet.

#### IV. DIE DENKMALE DES BASILIKASTILS.

Nachdem Konstantin der Kirche die Freiheit gegeben, da erwachte die freudigste Baulust, es galt den Sieg des Christentums zu feiern, die Blutzügel, welche in den Zeiten der Verfolgung gelitten, zu verherrlichen und das Hochgefühl im Glaubensbewußtsein auszusprechen. Schon die ersten Neubauten dienen nicht mehr bloß dem Bedürfnis, sondern es sind monumentale Leistungen der

Architektur, die sich mit den Schwesterkünsten verbindet.

Stifter.



Fund-  
stätten.

Fig. 507. Mosaik-Fußboden aus Nîmes. Nach  
Texier and Pullan.

Die Kaiser, vorab Konstantin, Theodosius II. (408—450) und Justinian (527—565) betrachten es als eine Pflicht des christlichen Herrschers, großartige Kirchen zu gründen, ähnlich wie ihre heidnischen Vorfahren auf dem Throne, Tempel gebaut. Manche Päpste und Bischöfe überholten sie noch in der Förderung der christlichen Kunst.

Die zwei an Prachtbauten reichsten Städte waren Rom und Byzanz. Das letzte

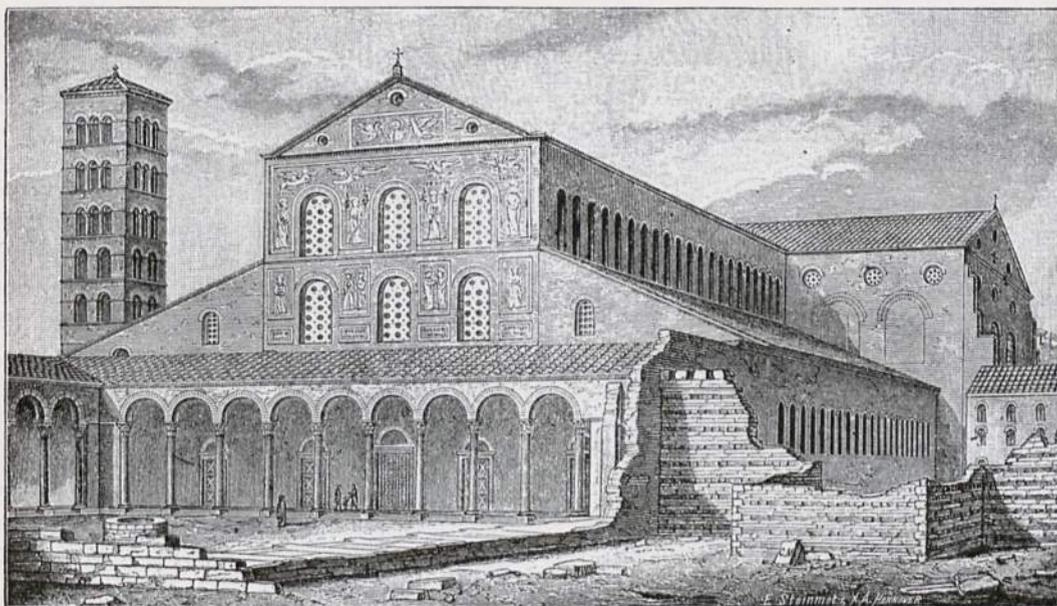


Fig. 508. Aeußeres von S. Paolo fuori le mura Rom. Nach Adamy, Architektonik.

befäß in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts vierzehn Kirchen außer zahlreichen Kapellen und Oratorien, dann entstanden erst die vielen Monumentalkirchen unter Justinian, darunter das Wunder des Ostens, die Hagia Sophia. In ähnlicher Weise schmückten sich Ephesus, Antiochia, Edessa, Alexandria, Karthago mit Basiliken; die Ueberreste in Syrien wecken heute noch das größte Staunen.

Im Abendland sind außer Rom die einflußreichsten Mittelpunkte Ravenna, Neapel, wo um 390 der Bischof Severus vier Basiliken und ein Kloster baute, Nola, wo der hl. Paulin alle Künste dem Christentum dienstbar machte, Mailand, in Gallien Marseille, Arles, Touloufe, Tours. Gregor von Tours († 594) führte eilf Bischöfe unter den Nachfolgern des hl. Martin auf, welche sich durch die Gründung von Basiliken, Baptisterien, Klöstern einen Namen machten.

Trotz der gemeinsamen Züge schließen sich an Rom und Byzanz zwei verschiedene Gruppen von Bauten an. Der Osten, wo sich der byzantinische Stil ausbildet, zieht in seine Einflußsphäre außer den asiatischen Gebieten und Griechenland auch teilweise

Aegypten, Afrika, Ravenna und Dalmatien. „Größer als die Verschiedenheit blieb stets die Einheit. Jedoch im Zeitalter Justinians beginnt der Osten, der auch kirchlich und theologisch sich mehr und mehr dem Westen entfremdet hatte, eine Bauweise, gleichsam als charakteristisches Merk-

Stile.

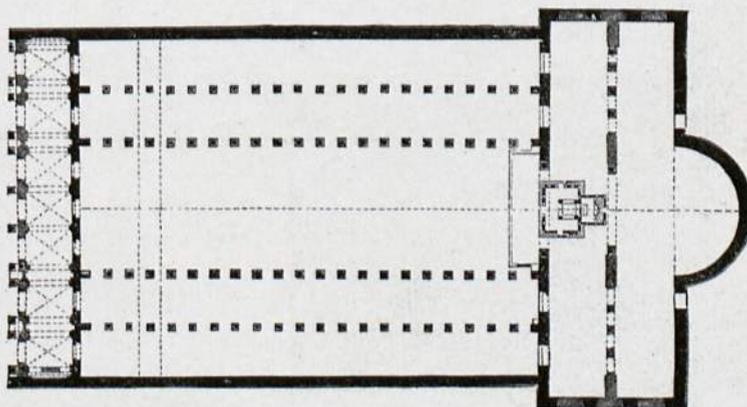


Fig. 509. Grundriß von S. Paolo. Rom. Nach Adamy, Architektonik.



Fig. 510. Inneres von S. Lorenzo fuori le mura. Rom. Nach Photographie.

mal feiner staatlichen und kirchlichen Eigenart mehr und mehr zu pflegen, welche die Verbindung zerreißt: auf byzantinischem Boden stellt sich der Basilika der Centralbau entgegen und gewinnt ihr das Terrain ab. Seitdem verläuft im Abendlande die baugeschichtliche Entwicklung in Anknüpfung an die Basilika, in Byzanz im Schema des Centralbaues, doch nicht ohne Trübung.“<sup>1)</sup>

Zeitliche  
Begren-  
zung.

Es ist schwer die Denkmale des Basilikaftils genau abzugrenzen, denn manche Bauten, welche die Planlinien der Basilika aufweisen, könnten wegen eigentümlicher Formbehandlung dem byzantinischen, andere aus gleichem Grunde dem romanischen Stile eingereiht werden. Eine große innere Verwandtschaft besteht ja allerdings zwischen den Denkmalen dieser drei Stile, da sie Erscheinungen einer stetigen Entwicklung sind. Bestimmend und ausschlaggebend für die Einreihung wird der vorherrschende Gesamtcharakter sein.

Was die zeitliche Ausdehnung betrifft, so grenzen wir die altchristliche Periode im allgemeinen im Abendlande mit dem siebenten Jahrhundert ab, im

Osten, zumal für die Centralbauten, mit dem fünften Jahrhundert. In den beiden andern bildenden Künsten dauern die altchristlichen Nachwirkungen auch im Osten viel länger.

Wie früher gelegentlich bemerkt worden, ist keine vorkonstantinische Basilika mehr vorhanden. Was

<sup>1)</sup> V. Schultze, Archologie der altchristlichen Kunst (München 1895) S. 36. Vgl. den ganzen § 6.

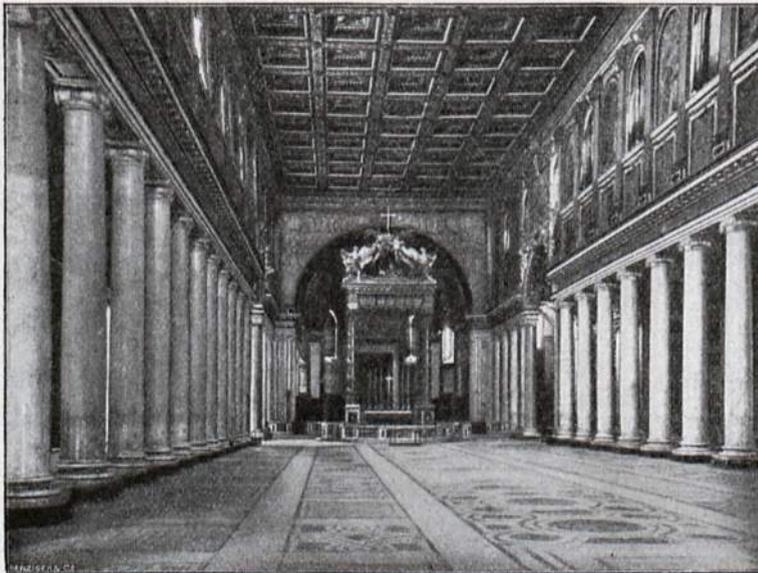


Fig. 511. Inneres von S. Maria Maggiore. Rom. Nach Photographie

Älteste  
Denkmale.

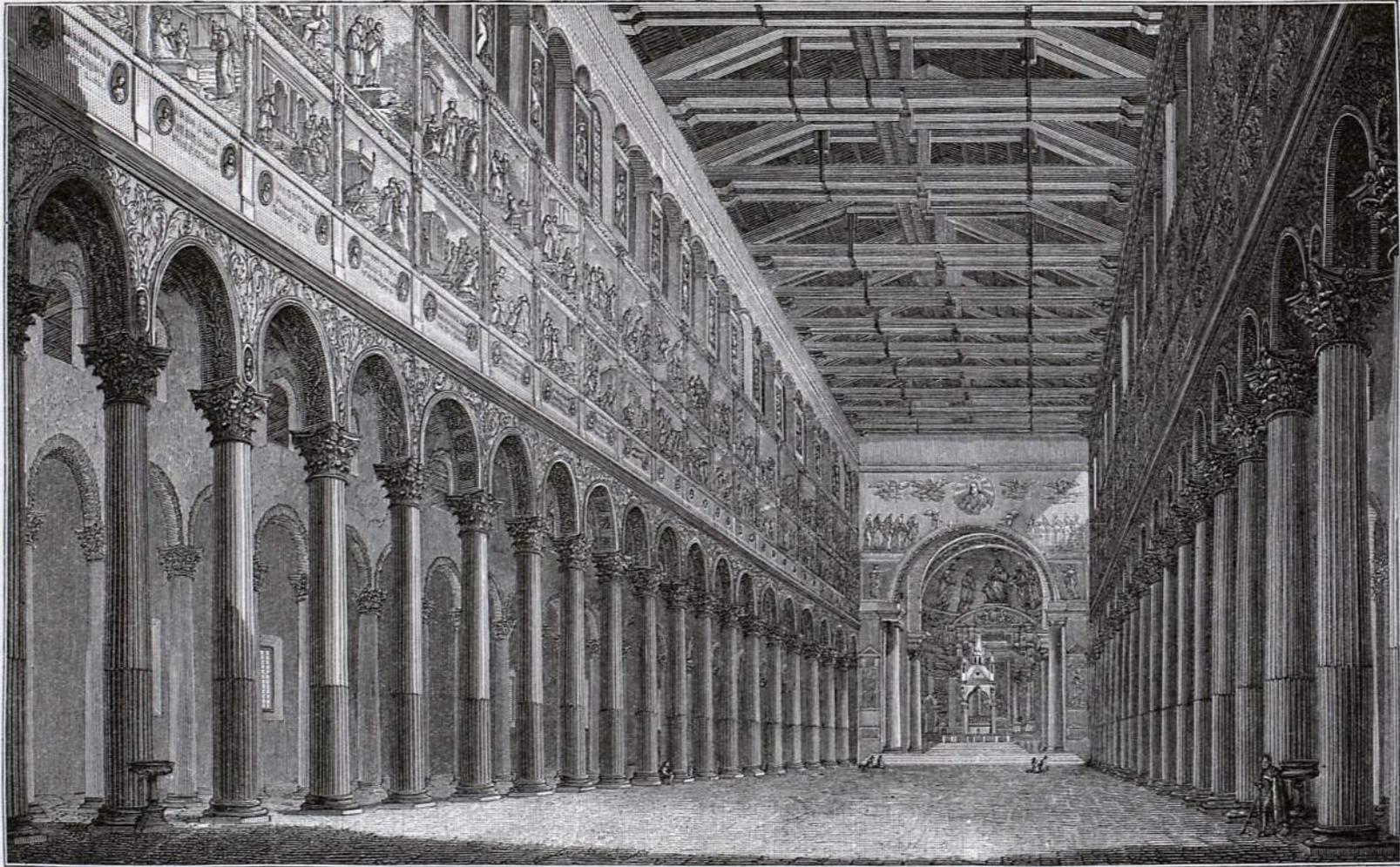


Fig. 512. Inneres von S. Paolo fuori le mura, vor dem Brande. Rom. Nach Dr. P. Albert Kuhn, Roma



Fig. 513. Inneres von S. Sabina auf dem Aventin. Rom.  
Nach Photographie.

uns aus den drei ersten christlichen Jahrhunderten geblieben, das sind die Katakomben mit ihren Kammern und Kapellen, mit ihren Stollen und Gräbern, ferner Ruinen von mehreren Cömeteriabasiliken, welche über den Gräbern berühmter Blutzegen erbaut worden, wie die Doppelbasilika der hl. Symphorosa (Fig. 487), die Basilika der hl. Generosa, der hl. Petronilla u. f. f.; endlich Reste ältester Basiliken in Afrika, z. B. in Tifaced (Typaesa). Christliche Kirchen gab es vor Konstantin allerdings viele; Rom allein besaß beim

Ausbruch der diokletianischen Verfolgung vierzig christliche Bethäuser.

Spätere  
Denkmale.

Aus der spätern Zeit sind außer in Rom und Italien noch in allen alten Kulturländern Basiliken vorhanden, in Gallien, Deutschland, Spanien, Nordafrika, Konstantinopel, Cyrenaica, Aegypten, Nubien, Kleinasien, in der Krim, in Armenien, Kaukasien, Palästina, Syrien, Centralfyrien.<sup>1)</sup> Keine der noch bestehenden Basiliken aus der Regierungszeit Konstantins ist unverfehrt erhalten. Den Entwicklungsgang der neuen Bauform zu zeichnen, ist daher unmöglich. Von der konstantinischen Basilika können wir uns wohl ein ziemlich genaues Bild machen, aber wir haben in ihr bereits die Höhe, den Schluß der Entwicklung, die fertige Kirchenform. Im Grundplane treten allerdings manche Verschiedenheiten hervor, ein- und mehrschiffige Anlagen, solche ohne und mit Querschiff und Atrium, mit einer Apsis oder mehreren u. f. f.; allein diese Unterschiede charakterisieren nicht eine zeitliche Entwicklung, sondern Eigentümlichkeiten deselben Schemas. Wir nennen im folgenden einzelne Basiliken, welche in irgend einer Beziehung besondere Beachtung verdienen.<sup>2)</sup> Die Liste wird beweisen, daß bis tief in das Mittelalter hinein vereinzelt die basilikale Kirchenform beibehalten wurde, als längst der romanische Stil in Blüte stand.

Römische  
Basiliken.  
St. Peter  
in Rom.

Wir beginnen mit den Basiliken Roms. Die erste Basilika, deren Bau auf Konstantin zurückführt, war St. Peter im Vatikan, ein fünfschiffiger Bau mit offenem Dachstuhl (Fig. 491—493). Im Mittelschiff trugen die aus alten Denkmalen entführten Säulen ein gerades Gebälk, in den Seitenschiffen waren sie von Arkaden überspannt. Vor der weiten Eingangshalle öffnete sich ein großes Atrium. Die Kirche wurde unter Julius II. abgebrochen.

S. Paolo.

Eine zweite Basilika baute Konstantin nach der Ueberlieferung im Jahre 324 über dem Grabe des hl. Paulus, S. Paolo fuori le mura (Fig. 508, 509 und 512). Im Jahre 386 gaben die Kaiser Valentinian II., Theodosius und Arkadius den Befehl zu einem größern und glänzenderen Neubau, welcher im ganzen und großen unverändert bis 1823, also 1455 Jahre trotz Erdbeben und andern widrigen Ge-

<sup>1)</sup> Vgl. Kraus, Real-Encyclopädie der christlichen Altertümer, „Basilika.“ —

<sup>2)</sup> Vgl. Dr. Hübsch, die altchristlichen Kirchen.

schicken stand, nur daß fast alle Jahrhunderte etwas zu feinem Schmucke hinzugefügt. — Sieben Thore führten in das Heiligtum, dessen Schiff 120 m lang, 60 m breit und 23 m hoch war. Viermal zwanzig hohe korinthische Marmorfäulen, durch Arkaden verbunden, schritten in langen Zeilen durch den weiten Raum und teilten ihn in fünf Schiffe. Die Decke wurde aus Cedernholz gefügt und mit vergoldeten Platten aus Bronze verkleidet, aber durch ein Erdbeben 801 zerstört; feither blieb der Dachstuhl mit dem Balkenhängewerk unverfchalt. An den Oberwänden des Mittelschiffes schlang sich ein Kranz von Rundbildern mit den Porträt-Medaillons der Päpste herum; darüber erzählte eine doppelte Bilderreihe Begebenheiten aus dem Alten und Neuen Testamente. Beim Abschluß des Mittelschiffes ruhte auf zwei Riesenfäulen der Triumphbogen, mit goldstrahlender Mosaik besetzt. Die Geschichte der Malerei wird über diese und andere Bilder näheren Aufschluß geben. Hinter dem Triumphbogen war das Querschiff mit der Apsis eingeschoben; die Muschel der letztern war gleichfalls mit Mosaik ausgelegt, welche unter Honorius III. 1216—1227 gefertigt wurde.

In der Nacht vom 15. zum 16. Juli 1823 ward das wunderbare Denkmal Brand von  
S. Paolo. — durch die Unvorsichtigkeit eines Bleideckers — ein Raub der Flammen, nur die Apsis mit ihren Bildern, ein Teil der Mosaiken am Triumphbogen und einige andere Teile wurden nicht zerstört. Leo XII. begann sofort den Neubau von St. Paul in den früheren Größenverhältnissen, Pius IX. weihte ihn 1854. Die frühere Basilika war von einer stillen, ernsten Größe, von einer heiligen, fast düstern Weihe erfüllt; der Neubau ist farbenprächtig, licht- und glanzvoll; die Dekoration, zumal die neuen Malereien im Mittelschiff wollen nicht zu den altehrwürdigen Mosaiken stimmen, von andern Mängeln zu schweigen. Trotz dessen betritt niemand St. Paul, ohne vom Eindruck überwältigt, von der Erhabenheit des Baues, zumal von der Schönheit und Größe der Verhältnisse mit Bewunderung erfüllt zu werden.

Eine dritte Basilika baute, wie berichtet wird, Konstantin über dem Grabe S. Lorenzo. des hl. Laurentius, S. Lorenzo fuori le mura; ob von dieser ersten Gründung noch etwas besteht, ist zweifelhaft. Die jetzige Basilika (Fig. 499 und 510) weicht vielfach von der gewöhnlichen Planform ab, da sie aus zwei Kirchen zusammengefezt ist. Die ältere, wahrscheinlich von Sixtus III.

(432—440) gebaut, hat schöne Säulen und zwei-stöckige Seitenschiffe. Honorius III. (1216—1227) schloß ihren östlichen Eingang und machte sie zum Presbyterium, trug die Apsis bis zum Triumphbogen ab und fügte als Langhaus die jetzige Vorderkirche hinzu mit dem Eingang im Westen. Trotz dieser und anderer Umbauten hat die Kirche viel von



Fig. 514. Inneres von S. Prassede. Rom. Nach Photographie.

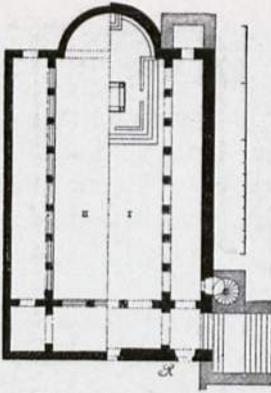
S. Maria  
Maggiore.

Fig. 515. Grundriß von S. Agnese, Rom. Nach Dehio-Bezold.

ihrem altertümlichen Charakter bewahrt und gewährt die schönsten, malerischen Prospektiven. Die reich mosaicierten Ambone gehören zu den schönsten in Rom.

Unter Papst Liberius (352—366) entstand die nach ihm benannte liberianische Basilika oder S. Maria Maggiore; diesem ersten Bau gehört vielleicht noch das herrliche Mittelschiff an mit den schönen 44 antiken Granitfäulen jonischer Ordnung, auf denen der gradlinige Architrav ruht (Fig. 511). Unter Sixtus III. (432—440) ward die Kirche teilweise erneuert; er ließ auch die Mosaiken am Triumphbogen ausführen, während der Bildercyklus an der Oberwand des Mittelschiffes auf Liberius zurückgehen dürfte. Eugen III. (1145—1153) fügte eine neue Vorhalle, Nikolaus IV. (1288 bis 1292) eine neue Apsis an; hier wie dort wurden gleichfalls merkwürdige Stiftmalereien ausgeführt. Seither erfuhr

die Basilika innen und außen eine Reihe von Aenderungen, welche ihrem Stile gänzlich fremd sind. Am meisten blieb das Mittelschiff verschont, es erhebt auch heute noch den Eintretenden zu einer so wehevollen, festtäglichen, religiösen Stimmung, wie keine zweite Basilika Roms.

S. Sabina.

Treuer als eine andere der römischen Basiliken hat S. Sabina auf dem Aventin die ursprüngliche Gestalt bewahrt. Cölestin I. (422—432) begann den schönen dreischiffigen Bau. Vierundzwanzig herrliche korinthische, kannelierte Säulen aus parischem Marmor, alle von einem einzigen antiken Denkmal entlehnt, daher unter sich völlig gleich, tragen mittelst Archivolten die Mauern des Hauptschiffes, welches den offenen Dachstuhl zeigt (Fig. 513). Das Querschiff fehlt. Die Seitenschiffe münden in Nebenapsiden aus, wovon die eine quadratische, die andere kreisrunde Gestalt hat.

S. Pietro  
in Vincoli.

S. Pietro in Vincoli, von Sixtus III. gegründet, dreischiffig, mit Querhaus

und Nebenapsiden in der Längsrichtung der Seitenschiffe, ist die einzige Basilika, welche römisch-dorische Säulen hat. S. Prassede, in der jetzigen Gestalt aus dem 9. Jahrhundert stammend, hat die konstruktive Eigentümlichkeit, daß der gradlinige Architrav in den Interkolumnien nicht nur durch Bogen im Mauerwerk entlastet ist, sondern daß überdies im Langhaus drei mächtige auf Pfeilern ruhende Bogen in bestimmten Abständen über das Mittelschiff gespannt wurden

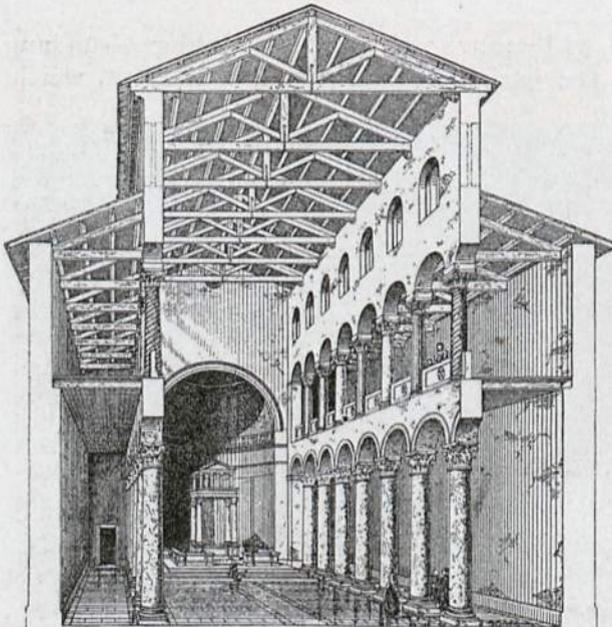
S. Pras-  
sede.S. M. in  
Cosmedin.Ss. Vin-  
cenzo ed  
Anastasio.

Fig. 516. Inneres von S. Agnese fuori le mura, Rom. Nach Dehio-Bezold.

(Fig. 514). In S. Maria in Cosmedin wechseln die durch Archivolten verbundenen Säulen mit breiten Pfeilern ab. Die Kirche Ss. Vincenzo ed Anastasio alle tre Fontane aus dem

8. Jahrhundert bietet das Beispiel einer folgerichtig durchgeführten Pfeilerbasilika, geht aber dadurch in die Stileigentümlichkeit einer romanischen Kirche über.

S. Agnese fuori le mura (Fig. 515 und 516), aus dem siebenten Jahrhundert, ist außer dem ältern Teile von S. Lorenzo die einzige Basilika, welche in den Seitenschiffen infolge doppelgeschossiger Anlage Emporen hat. — Wo heute S. Maria in Trastevere steht, soll Kallist I. um 224 die erste Marienkirche gebaut haben.

Die heutige Basilika, eine der glänzendsten Roms, mit merkwürdigen, aber sehr ungleichen antiken Säulen wurde noch im zwölften Jahrhundert (1139) ziemlich treu nach den altchristlichen Vorbildern neu gebaut. — Auch S. Clemente (Fig. 517 bis 519) gehört dem Mittelalter, dem neunten und zwölften Jahrhundert an, hat aber auffallender Weise die gesamte basilikale Anlage am vollständigsten bewahrt. Ein kleines, von vier Säulen getragenes Propylaion führt in das quadratische, säulenumfäumte Atrium mit dem Brunnen in der Mitte. Die Kirche ist dreischiffig. Im Mittelschiff wird vor dem Ciboriumaltar ein langer schmaler Streifen als Chor für die Sänger und niedere Geistlichkeit durch Schranken abgegrenzt, darin stehen auch die Ambone. Ein Querschiff fehlt, dagegen haben auch die Seitenschiffe Apfiden. Unter dieser Oberkirche liegt die seit 1858 ausgegrabene

wohlerhaltene frühere Basilika, welche schon der hl. Hieronymus 395 erwähnt; eine geräumige, dreischiffige Anlage mit nur einer Apfis, welche wohl in die Zeit Konstantins hinaufreicht. Unter dieser ältern Basilika fand man noch ein Stockwerk mit Mauern aus der Zeit des Uebergangs des Freistaates zum Kaiserreich. Man schreibt sie ver-  
mutungsweise

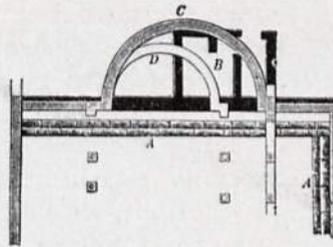


Fig. 517. Grundriß der beiden übereinander liegenden Kirchen von S. Clemente und der Unterbauten. A. Tuffquaderbau aus altrömischer Zeit. B. Unterbauten vom Familienhause. C. Apfis der Unterkirche. D. Apfis der jetzigen Kirche.

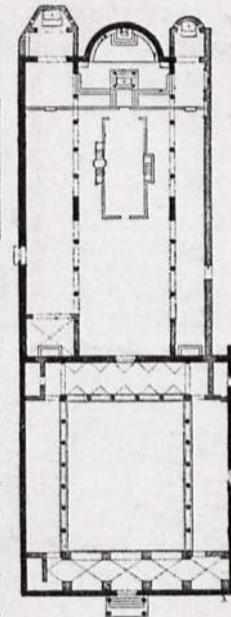


Fig. 518. Grundriß der Oberkirche von S. Clemente. Rom. Nach Dehio-Bezold.



Fig. 519. Inneres der Oberkirche von S. Clemente. Rom. Nach Photographie.

einem Wohnsitz der Flavier zu, zu denen Klemens, der dritte Nachfolger des hl. Petrus, zählte.

Basiliken  
in  
Ravenna.

Dynastien.

Nächst Rom besitzt Ravenna die merkwürdigsten altchristlichen Baudenkmale. Der Kaiser Honorius verlegte 402 dorthin seine Residenz, um vor dem Ansturm der Barbaren Schutz zu suchen. Nach ihm regierte in der neuen Hauptstadt seine kunstfinnige Schwester Galla Placidia als Vormünderin des jungen Valentinian III. Im Jahre 493 machte Theoderich der Große Ravenna zum Mittelpunkt seines ostgotischen Reiches. Im Jahre 555 erlag dieses unter den Schlägen der oströmischen Heere Justinians; bis zum Jahre 752 blieb Ravenna mit dem zugehörigen Gebiete als Exarchat eine Provinz des byzantinischen Kaiserreichs. Galla Placidia, Theoderich und Justinian bezeichnen drei unter den gegebenen Möglichkeiten glänzende Bauperioden in Ravenna. Die Bischöfe der Stadt Urfus

(† 396), Petrus (396—425), Petrus Chrysologus (433 bis 449), Ursicinus (534—c. 546), Maximinus (546—556), sowie der reiche Gönner Julianus Argentarius förderten nach Kräften die Bauhätigkeit. Die Denkmale Ravennas werden durch manche Eigentümlichkeiten zu einer besondern Gruppe zusammengeschlossen. Im Grundplane der Basiliken fehlt das Querschiff, die Apfis, innen halbrund, wird außen vieleckig umbaut; neben derselben sind zwei Seitenräume als Prothesis und Diakonikon angeordnet; die Eingänge werden an die Langseiten verlegt. Dem äußern Aufbau geben die Lifen und die auf dieselben sich stützenden Blendarkaden eine reichere Gliederung und reflektieren den innern Organismus. Die Säulen sind nicht alten Bauten entführt, sondern an Ort und Stelle erstellt, entbehren aber der Entasis und überhaupt einer feinem und freiem Durchbildung. Dem Kapitell wird ein die Archivolten mittragender Kämpfer aufgesetzt. Manche dieser Besonder-

Eigentümlichkeiten.

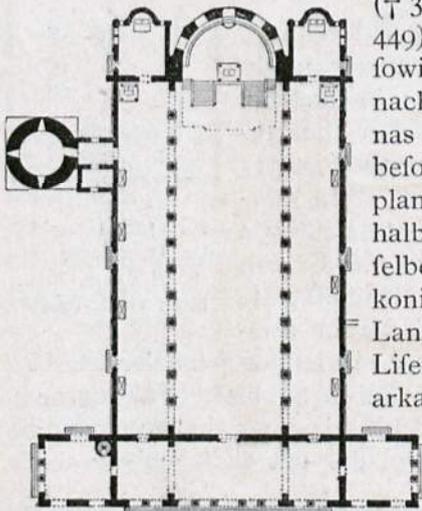


Fig. 520. Grundriß der Basilika von S. Apollinare in Classe. Nach Essenwein.

heiten und viele andere Eigentümlichkeiten des Details in der Malerei und Dekoration sind ein deutlicher Beweis, daß die Bauten, daß überhaupt die Kunst Ravennas von Byzanz und der dortigen Stilentwicklung beeinflusst wurden. Unter den neun Basiliken sind die beiden Apollinariskirchen für die Kunstgeschichte von größter Bedeutung.

S. Apollinare  
Nuovo.

S. Apollinare Nuovo erhielt diesen Namen später, als die Reliquien des Heiligen aus der Hafentadt Classe hierher geflüchtet wurden. Theoderich baute sie als Basilica S. Martini; den Zunamen in coelo aureo erhielt sie wegen der Pracht ihrer Mosaiken. Vierundzwanzig altchristliche Säulen von prokonnesischem Marmor trennen den Innenraum in drei Schiffe; ihnen entsprechen an den Mauern der Abseiten Pilaster mit merkwürdigen figurierten Kapitellen. Das Mittelschiff (vgl. Einschaltbild) ist in den Hauptteilen gut erhalten und weist außer den Mosaikgemälden dekorative Muster in Stucco in antikisierendem Geschmacke und von guter Arbeit.

S. Apollinare  
in  
Classe.

Noch merkwürdiger ist S. Apollinare in Classe (Fig. 520 und 521), die besterhaltene und in dieser Hinsicht bedeutendste Basilika Italiens. Sie wurde 534 von Julianus Argentarius begonnen und 549 vom Bischof Maximinus geweiht. Das Innere



INNERES VON S. APOLLINARE NUOVO, RAVENNA.

Nach Le Tour du Monde. Paris, Hachette et Cie.



überrascht durch das getreueste Bild einer altchristlichen Kirche; sie ist dreischiffig mit erhöhter Apsis, 52 m lang, 28 m breit. Die Säulen aus griechischem Cipollino stehen auf niedern Postamenten und haben weiße komposite Kapitelle mit Kämpferaufsätzen. Ueber den schön gezierten Archivolten zieht sich ein Medaillonfries mit den Bildnissen der ravennatischen Bischöfe hin. Einstmals waren die Oberwände und Seiten mit kostbaren Marmortafeln bekleidet. Auch hier sind die Mosaiken und die dekorative Ausstattung von höchstem Werte.

Mit den Bauten Ravennas verwandt sind die Dome in Torcello und Parenzo in Istrien, beides dreischiffige Säulenbasiliken mit je drei Apsiden und schönen Mosaiken. Ihnen reihen sich die Dome S. Donato auf Murano und S. Giusto in Triest an.

Torcello.  
Parenzo.

Triest.

Andere Basiliken in Italien von hervorragender Bedeutung sind: S. Agostino del Crocifisso in Spoleto, S. Lorenzo in Verona, S. Ambrogio in Mailand.

Spoleto  
und Ve-  
rona etc.

Die letztgenannte Kirche wurde als Hort für die Reliquien der hl. Gervasius und Protasius vom hl. Ambrosius (379—386) erbaut. Allein im 9. Jahrhundert erfuhr sie eine

Umgestaltung im Sinne des damals sich bildenden lombardischen Stils.

In Gallien sind die altberühmten Basiliken, z. B. die zwei von Gregor von Tours beschriebenen in seiner

bischöflichen Stadt, verschwunden, Ueberreste finden sich in Marseille (S. Viktor), in Arles (S. Trophime), Motiers etc.

Gallien.



Fig. 521. Inneres von S. Apollinare in Classe. Nach Le Tour du Monde.

In Trier reicht ein Teil des Domes (Fig. 522 und 523) in die altchristliche Zeit hinauf. Derselbe bildet ein dreischiffiges Quadrat; vier durch Gurtbogen verbundene mächtige Granitfäulen trugen die flache Decke. Das mittlere Quadrat zwischen den vier Säulen war um einige Stufen erhöht. Der Bau, feither oftmals erneuert, erweitert und verändert, entstand wahrscheinlich unter Valentinian I. (364—375) und war anfangs eine Gerichtshalle, welche aber bald als Kirche eingerichtet wurde. Die sogenannte Basilika, jetzt protestantische Kirche, war nach der Ueberlieferung eine Basilica forensis.

Trier.

Von den Basiliken des Morgenlandes sind die Ueberreste in Centralfyrien die weitaus merkwürdigsten.<sup>1)</sup> Die Denkmale liegen in zwei Gruppen, in der

Basiliken  
in Central-  
fyrien.

<sup>1)</sup> Vgl. de Vogüé, Syrie centrale, Architecture civile et religieuse etc.

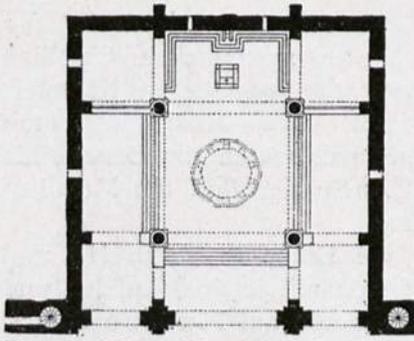


Fig. 522. Ursprüngliche Anlage des Domes zu Trier. Nach Essenwein.

füdlichen Provinz Hauran (Auranitis, Batanäa, Trachonitis, Ituräa) und in der nördlichen Landschaft gegen Antiochia und Agamea hin. Es hatten sich daselbst, seitdem das Land (105 n. Chr.) unter die Gewalt der Römer gekommen war, reiche Städte und Dörfer und seit der Einführung des Christentums blühende Gemeinden und kirchliche Anstalten ausgebildet. Allein beim Anrücken der wilden Horden Mohammeds flüchteten die Einwohner und gaben ihre Heimat, ihre Städte, Häuser, Kirchen auf. Dieselben waren feither allerdings den zerstörenden Einflüssen der Natur ausgesetzt,

im übrigen blieben sie unangetastet, verödet und vergessen, bis sie de Vogüé neu entdeckte. Die vorhandenen Denkmale gehören dem Zeitraume vom Ende des dritten bis zum siebenten Jahrhundert an. Die Verhältnisse der Gegend bestimmten eine eigentümliche Bauart.

Im Hauran.

Der Hauran besitzt kein Bauholz, selbst Dach und Decken mußten aus Stein erstellt werden, was ein eigentümliches System von Stützen, Bogen, Pfeilern, Säulen und Kragsteinen bedingte, der zu Gebote stehende Stein, harter Granit forderte ferner einfache Formen und eine sparsame Dekoration. Die Planform der Bauten stellt meistens schmale, langgestreckte, galerieartige, fast fensterlose Räume dar. In den Basiliken wird das Mittelschiff nicht überhöht. Die Konstruktion bedient sich vorzüglich der Pfeiler und stark vortretender Wandpilaster als Widerlager für niedere Arkadenbögen. So in den Basiliken zu Tafkha (Fig. 524 und 525), ähnlich die spätern, in freiern Formen angelegten in Qennawat, Sueideh u. f. f.

Im Norden.

In der nördlichen Landschaft legte der weichere Kalkstein und der Vorrat am nötigen Bauholz nicht den Zwang auf, wie im Süden. Die Basiliken sind daher in der Anlage und in der Konstruktion weniger eigentümlich, aber reicher und malerischer. Im Grundriß zeigen die Bauten, trotz großer Mannigfaltigkeit,

gemeinsame, einheitliche Züge. Die Anlage ist meistens dreischiffig, das Mittelschiff sehr breit gegenüber den schmalen Seitenschiffen (Fig. 526). Der Eingang im Westen führt zunächst in den Narthex. Das Querhaus fehlt. Die Apsis tritt bald halbrund, bald polygonal hervor, bald ist sie rechteckig ummantelt oder wird ganz in die östliche Umfassungsmauer einbezogen; anderwärts fehlt sie ganz (Schakka, Hass) oder es werden drei Apsiden angefügt (Suweda). Türen werden an der westlichen Schmalseite und an den Langseiten angeordnet. Im Aufriß werden als Träger

Eigentümlichkeiten.

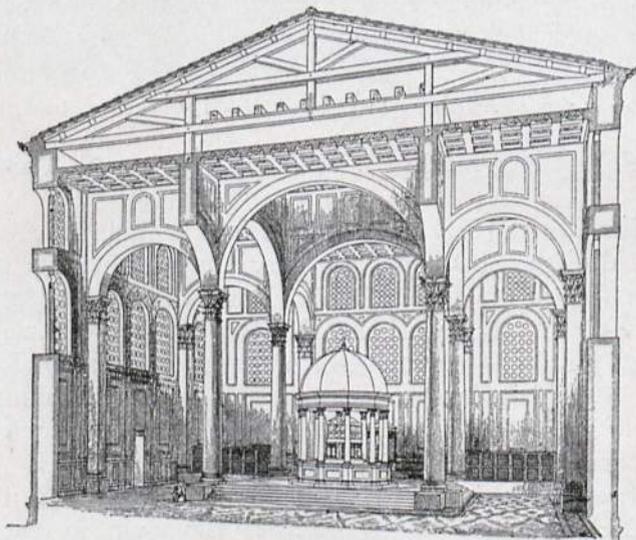


Fig. 523. Restaurierter Durchschnitt des alten Domes zu Trier. Nach Essenwein.

der Mittelschiffmauern bald Säulen, bald maffige Pfeiler verwendet mit fehr weit gesprengten Bogen. Die Apsis wird durch mehrere Fenster erleuchtet, besonders zahlreich werden die Fenster in den Seitenschiffen und an den Oberwänden des Mittelschiffes angebracht. Die Fassade gestaltet sich besonders malerisch, indem eine schön entwickelte Vorhalle, zuweilen von allerdings schwerfälligen Türmen flankiert, mit einer freien Arkadenloggia im Oberge-

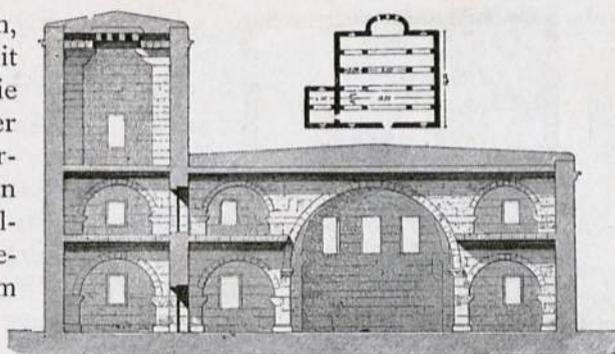


Fig. 524 und 525. Grundriß und Längenschnitt der Basilika von Takkha. Nach De Vogüé, Syrie Centrale.

fchoß, vorgelegt wird (Turmanin [Fig. 530], Babuda, Kalb-Lufeh). Die Formbehandlung und die Dekoration sind etwas nüchtern, aber fauber und geschmackvoll. Die Archivolten werden von flachen Simsmitgliedern begleitet, die Fenster am Außern mit einem Rahmen umzogen, der unten rechtwinklig oder in geschwungener Linie umbiegt und in ununterbrochenem Fluß von Fenster zu Fenster geht (Kalb-Lufeh, Kokanaya) (Fig. 527); die Pfeilerkapitelle zeigen schön stilisierte, stehende Blattreihen, die Simse und der Thürsturz fauber geschnittene Flachmuster in der den Orientalen eigenen Behandlung (Kalat-Seman, Kalb-Lufeh). Einzelne Bildungen gehen über die altchristliche Periode hinaus und scheinen dem romanischen Stile vorweggenommen; in Kalb-Lufeh ist außen die halbrunde Apsis über dem Sockelsims mit einer doppelten Reihe übereinander stehender Säulchen geschmückt, auf denen der Dachsim lagert, ähnlich die gradlinige Ostmauer in Deir-Seta; in Kalb-Lufeh, Kalat-Seman läuft über den weiten Mittelschiffarkaden ein Fries hin, darüber stehen auf Konfolen kleine Säulen als Träger der flachen Holzdecke (Fig. 528 und 529); in der Basilika zu Ruweha sind den gewaltigen Arkadenpfeilern kleinere Pilaster vorgelegt, für die das Schiff überspannenden Gurtbogen. So schließen sich diese vorhandenen, im übrigen guterhaltenen Denkmale, welche infolge des wetterfesten Materials und der gediegenen Konstruktion die Jahrhunderte überdauerten, zu

einer Gruppe zusammen, welche das eigenartigste Interesse wecken.

Konstantinopel hat von feinen altchristlichen Basiliken fast alles verloren; in

Theffalonich wurden mehrere dadurch gerettet, daß die türkischen Eroberer sie in Moscheen umwandelten. Von der Basilika, welche Konstantin in Bethlehem erbaute, ist das fünfschiffige Langhaus und ein Rest des Atriums noch vorhanden (Fig. 531).

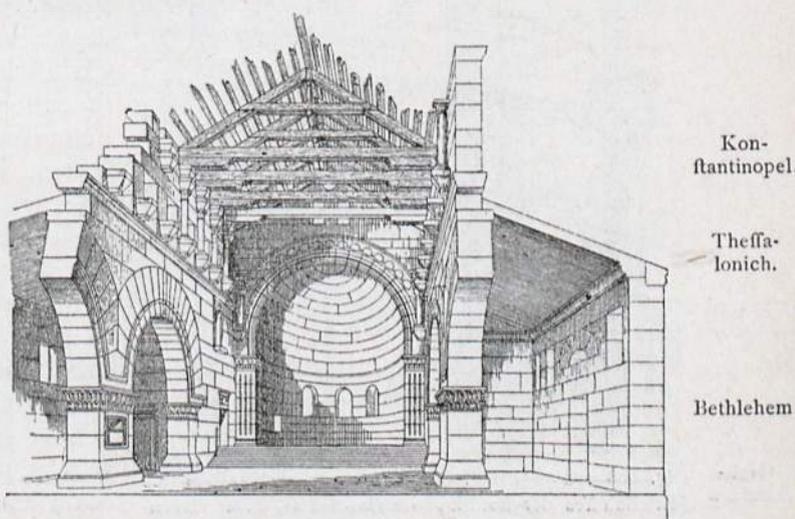


Fig. 526. Inneres der Kirche zu Kalb-Lufeh. Nach Essenwein.

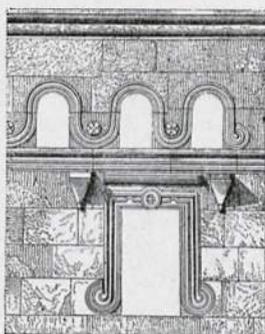


Fig. 527. Thür- u. Fensterumrahmung in Kokanaya.  
Nach Holtzinger.

Grabdenkmale.

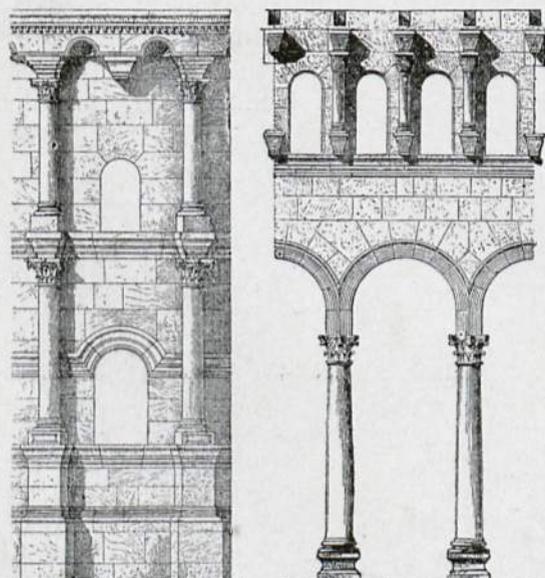
## V. DIE CENTRALBAUTEN.

### 1. Ursprung und Bestimmung der Centralbauten.

Neben der Basilika mit ihrer scharf ausgesprochenen Längenrichtung kannte das christliche Altertum auch Anlagen, deren Richtungseinheit durch ein Centrum oder einen Mittelpunkt charakterisiert wird und deren Umfassungsmauern folglich einen Kreis oder ein Polygon darstellen, daher die Benennungen Central-, Rund- oder Kuppelbauten, von denen die beiden letztern nicht ganz zutreffend, noch umfassend genug sind.

Bekanntlich waren die Rundbauten schon im klassischen Zeitalter, zumal bei den Römern sehr beliebt und zwar zuvörderst für Grabmäler. Für diese Bestimmung genügte der einfachste Außenbau und im Innern reichte ein enger, dunkler Gang zur Aufnahme der Särge vollständig aus. Bald verband sich aber oft mit dem Begriffe des Grabmals der weitere und höhere des Denkmals oder Grabtempels, welchem eine schöne Außen- und Innenarchitektur bei einer freien und großen Raumentwicklung entsprach; solcher Art waren manche Grabmäler an den römischen Heerstraßen in der Nähe der Hauptstadt und auf dem alten Marsfelde, wie die Mausoleen des Augustus und des Hadrian (vgl. Fig. 422); solcher Art war auch der früher genannte Jupitertempel im Diokletianischen Palaste zu Spalato mit der schönen Gliederung des weiten und hellerleuchteten Innenraumes und der würdigen äußern Erscheinung (vgl. Fig. 437). Die glänzendsten römischen Rund- und Polygonalbauten befanden sich aber in den Thermen. Es genügt, einzig an das Pantheon des Agrippa, an die Minerva Medica (vgl. Fig. 430—432, 435 und 436) zu erinnern, welche ursprünglich zu Thermenanlagen gehörten, ferner an die großartigen Rotunden in den Bädern des Caracalla und des Diokletian.

Da diese Rundbauten zu den durchaus hervorragendsten Leistungen der Römer gehören, so wäre es schon einzig deswegen sehr auffallend, wenn die altchristlichen Architekten, welche ja bei ihnen fortwährend in die Schule gingen, nicht auch diese Bauform nachgeahmt hätten, zumal, wenn ähnliche Bedürfnisse, wie in der klassischen Architektur, dazu führten. So war es auch. Das Christentum brauchte Grabdenkmale so gut, ja weit mehr als das Heidentum. Wenn viele Kunstschriststeller darlegen, daß mancher Zug des heidnischen Totenkultus im Christentum wiederkehrt, so ist es doch richtiger und wahrer, zu sagen, daß letzteres alle natürlich guten Regungen und Neigungen des Menschen entwickelt, regelt,



Grabkirchen.

Fig. 528 und 529. Teil der Hauptapsis und System des Mittelschiffes der Basilika in Kalat-Seman. Nach Esswein und nach Holtzinger.

weiht und heiligt. Ein solches Gebot der Natur ist die Pietät gegen die Toten; das Christentum weihte ihnen daher oft nicht nur Grabdenkmale, sondern auch Grabkirchen und liebte hierfür die centrale Bauanlage. Im Mittelpunkt stand der Altar und gewöhnlich in der Nische dem Eingang gegenüber der vornehmste Sarg. Die nächste Beziehung zu diesen Grabkirchen haben die sogenannten Memorien, das ist, Kirchen und Heiligtümer, welche über berühmten, durch wunderbare Ereignisse geweihten Stätten erbaut wurden, wie die Heiliggrab- und Himmelfahrtskirche in Jerusalem aus der konstantinischen Zeit. Die Idee, welcher sie entspringen, fällt mit dem Begriffe des Denkmals zusammen, darum ward der Centralbau auch hierfür gerne angewendet.

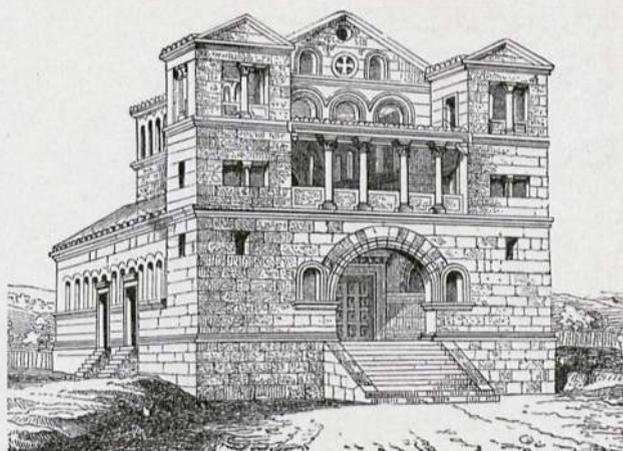


Fig. 530. Westseite der Kirche zu Turmanin. Nach Holtzinger.

Die altchristliche Kirche benötigte ferner besondere bauliche Anlagen für die feierliche, oft an einer großen Zahl von Neubekehrten zu vollziehende Taufe und zwar mittels des damals üblichen Ritus des Untertauchens. Hierfür war ein Wasserbassin von bedeutendem Umfange und Tiefe erforderlich. Vorbilder hierfür boten die großen runden Schwimmteiche in den römischen Thermen; man brauchte nur die Bauform vom profanen Zwecke für die heilige sakramentale Handlung hinüberzunehmen. So entstanden an der Seite der Hauptkirche als eigene, selbständige Bauten die runden oder polygonalen Baptisterien oder Taufkapellen. Die gewöhnlichen, heutigen Taufsteine kamen wohl erst im eilften Jahrhundert auf.

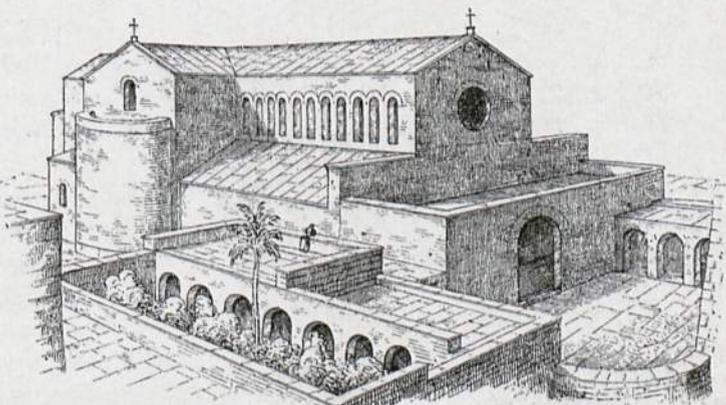
Baptisterien.

Waren die genannten Bauten nach ihrem ersten Zwecke nicht für große Versammlungen bestimmt, so versuchte man auch centrale Anlagen zu schaffen, welche gleichfalls dieser letztern Bestimmung, ähnlich wie die Basiliken, als eigentliche Gemeindegkirchen gerecht werden konnten.

Gemeindegkirchen.

## 2. Die Konstruktion der Centralbauten.

Die einfachste Konstruktion besteht darin, daß ein kreisrunder Cylinder aufgeführt und dieser mit einer flachen Decke oder, was gewöhnlicher war, mit einem Kuppelgewölbe eingedeckt wird. Diese Anlage kehrt in vielen Gräberbauten wieder. Noch das Pantheon zeigt diese Anordnung, nur daß im Innern in wirksamster



Alt-römische Anlagen.

Fig. 531. Basilika zu Bethlehem. Nach Hübsch.

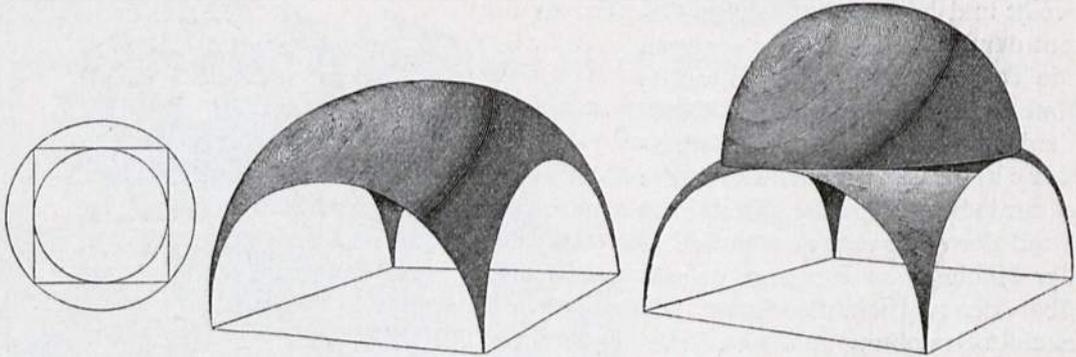


Fig. 532. Viereck mit ein- und umgeschriebenen Kreise. Fig. 533 und 534. Kuppelkonstruktion über dem einem Viereck um- und eingeschriebenen Kreise. Nach Adamy, Architektonik.

Weise in den Kern der Umfassungsmauer große, architektonisch schön ausgeführte Nischen ausgetieft sind. In der großen Rotunde der Caracalla-Thermen (vgl. Fig. 459 und 460 und Einschaltbild) ist die Cylindermauer durchbrochen und in einen Kreis freistehender Pfeiler aufgelöst, wodurch der Kuppelsaal mit den umliegenden Bauteilen in vielfache unmittelbare Verbindung gesetzt wird.

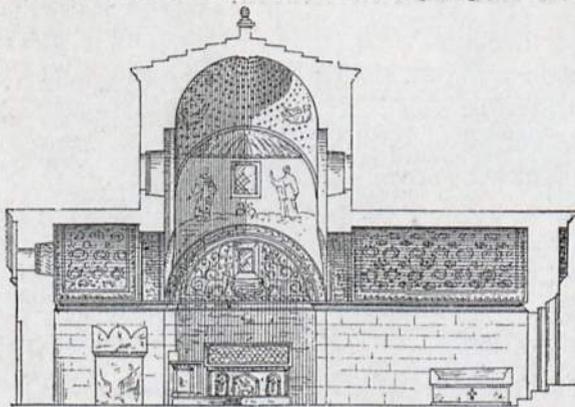
Im Jupitertempel in Salona hat die Zelle im Innern kreisrunde Gestalt, während das Außere ein Sechseck darstellt und eine architektonisch schöne Gliederung erhält. In der sogenannten Minerva Medica wird durch die Nischenbildung das Zehneck im Innern und im Außern durchgeführt und der Raum durch Thüren und Fenster festlich erleuchtet. Diese einzelnen Bauten, Vertreter vieler ähnlichen, stellen einen steigenden Fortschritt in der Konstruktion dar; weiter gelangte das Altertum nicht.

Neubildungen.

Die altchristlichen Baumeister gingen sofort einen Schritt weiter. Um größere Weiträumigkeit zu erzielen, begnügten sie sich nicht mit dem Aus- und Anbau verschiedener Apsidalnischen im Mauerumfang, sondern sie lösten, wie ihre Vorgänger, den untern Teil des Cylinders in einen Kreis von Pfeilern auf oder setzten an deren Stelle Säulen, welche den von rundbogigen Fenstern durchbrochenen Oberbau und die Kuppel tragen, und fügten einen Umgang an, indem die Umfassungsmauer hinausgerückt und mittels eines Pultdaches, welches sich an den Oberbau unter den Fenstern anlehnt, eingedeckt wird. Es ist dies im Grunde nichts anderes, als die Uebertragung der Konstruktion einer dreischiffigen Basilika

mit erhöhtem Mittelschiff und angelehnten Abseiten auf die centrale Anlage. Die äußere Silhouette zeigt hier ebenfalls den erhöhten runden oder polygonalen Mittelbau und den niedrigen äußern Umgang. Außerdem daß diese Konstruktion den Innenraum bedeutend erweitert, bietet sie den Vorteil, daß die Abseite der Kuppel als Widerlager dient.

Wollte man z. B. für eine Gemeindekirche noch mehr Raum und Platz gewinnen, so konnte man den Versuch machen, um den Mittelraum mit der



Erweiterte Anlagen.

Fig. 535. Längenschnitt des Maufoleums der Galla Placidia. Ravenna. Nach Dehio-Bezold.

Kuppel herum zwei durch einen weitem Säulenkreis getrennte Umgänge unter einem Pultdache anzuordnen; dies war dann die Anwendung der Konstruktion einer fünffschiffigen Basilika an einer Centralbaute. Endlich konnte man auch, z. B. in einem Baptisterium, im Mittelraum über dem untern Säulenkreis eine Galerie oder Empore einfügen und so die Konstruktion der doppelgeschossigen Basilika, wie wir sie z. B. in S. Agnese kennen gelernt haben, in den Centralbau hinübernehmen.

Es ist hier der Platz, ein weiteres Wort über die Anordnung der Kuppel einzufügen, nachdem das Nötigste schon oben gesagt worden (vgl. S. 217 b). Gegenüber den frühern Centralbauten zeigt S. Lorenzo in Mailand (Fig. 547) die konstruktive Eigentümlichkeit, daß der Grund- und Aufriß des Kuppelbaues mit durchgehender Folgerichtigkeit als Achteck behandelt wird. Demgemäß wird die Kuppel nicht als Halbkugel, sondern aus acht, der Seitenzahl des Vielecks entsprechenden Kappen eingewölbt. Eine derartige polygonale Kuppel wird als Klostergewölbe bezeichnet. Diese Konstruktionsweise war schon den Römern bekannt; wir finden sie später in der Palastkapelle zu Aachen, im Baptisterium zu Florenz etc.

Mit einer gewissen Vorliebe suchte man aber doch, die halbkugelförmige Kuppel auch aus dem Vieleck zu entwickeln. Es sind hierbei zwei Fälle zu unterscheiden, der Kreis der Kuppel wird das Vieleck entweder umschreiben, oder wird demselben eingeschrieben (Fig. 532—534). Im ersten Falle ruht folglich die Kuppel nur auf den Ecken des Polygons, während sie über dessen Seiten hinausragt. Diese Seiten, oder um konkret zu reden, die Vieleckmauern müssen also so weit hinaufgeführt werden, bis sie als Schildbogen in dieselben einschneiden und dadurch sie schließen. Eine solche Kuppel heißt Hängekuppel oder böhmische Kappe. Bei dieser Konstruktion kommt aber nur der obere Teil der Kalotte oder Halbkugel zur Geltung, während der untere Teil durch das Einschnei-

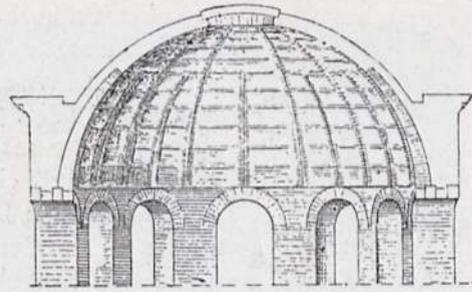


Fig. 536. Kuppel von S. Costanza, Rom. Nach Dehio und Bezold.

Konstruktion der Kuppel.

Klostergewölbe.

Hängekuppel.

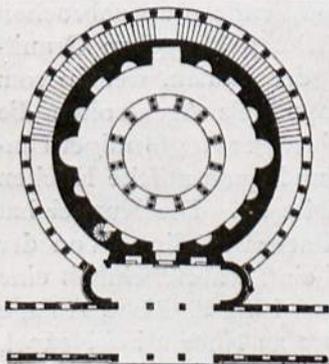


Fig. 537 und 538. Grundriß und Inneres der Grabkirche S. Costanza, Rom. Nach Dehio-Bezold und nach Photographie

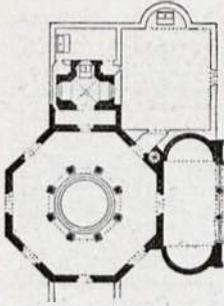
Byzantini-  
scher  
Kuppel-  
bau.

Fig. 539. Grundriß des  
Baptisteriums beim La-  
teran. Rom.  
Nach Essenwein.

den der Trägerbogen in eine Reihe von sphärischen Zwickeln und halbrunder Ebenen aufgelöst wird. Dieser Anlage begegnen wir in der Minerva Medica, in der Grabkapelle der Galla Placidia (Fig. 535) und anderer ravennatischer Bauten.

Wollte man, daß die Kuppel als großartiger, monumentaler Abschluß einer Gesamtanlage erscheine und die schonen, geschwungenen Linien voll und ganz zur Geltung kommen, so mußte eine andere Konstruktion gewählt werden, wo die Kuppel über den Tragebogen von einem scharf hervortretenden Simskranz aus unverkümmert aufsteigt. Das geschieht, wenn ihr Kreis dem Vieleck eingeschrieben wird. In diesem zweiten Falle ruht sie in den Mittelpunkten der Seiten des Vielecks auf, während dessen Ecken hinausragen. Um diese Lücken auszufüllen, werden gewöhnlich gekrümmte Flächen in der Form von sphärischen Dreiecken, sogenannte Pendentifs, eingesetzt, welche technisch und ästhetisch in schönster Weise aus der Form des Polygons, zumal des Vierecks, zur Kreislinie überleiten.

Pendentifs.

Diese Konstruktion, welche sich durch ihre Vorzüge besonders empfiehlt, wurde bei den byzantinischen Centralbauten angewandt. In früherer Zeit war die Form der Kuppel gedrückt; erst später entwickelte sie sich zur Figur einer vollen Halbkugel.

In früherer Zeit war die Form der Kuppel gedrückt; erst später entwickelte sie sich zur Figur einer vollen Halbkugel.



Rom.

S.Costantza.

Fig. 540. Inneres des Lateran-Baptisteriums. Rom.  
Nach Photographie.

### 3. Denkmale mit centraler Anlage.

Aus den ersten Zeiten, nachdem Konstantin der Kirche den Frieden gegeben, stammt die Grabkirche S. Coftanza in Rom (Fig. 536—538), erbaut um 360 n. Chr. als Mausoleum der Konstantia, der Schwester des Kaisers.

Der obere Teil des Cylinders mit der Kuppel, welcher 19 m in der Höhe und  $11 \frac{1}{3}$  m im Durchmesser hat und von zwölf Fenstern durchbrochen ist, ruht auf vierundzwanzig paarweise durch Gebälkstücke gekuppelten Granitfäulen.

Dieselben stehen in der Axe der Radien, welche vom Mittelpunkt ausgehen, und nehmen mittels Archivolten die Last auf sich. Ein tonnengewölbter, niedriger ringförmiger Umgang, in welchem halbkreisförmige und quadratische Nischen eingetieft sind, schließt sich als Abseite an. Die Kuppel hat dieselbe Konstruktion, wie in der Minerva Medica. Von der Vorhalle am Haupteingange aus lief einst wahrscheinlich eine Säulenstellung rings um den Bau. — Eine ähnliche Anlage wie S. Coftanza hat S. Maria Maggiore zu Nocera bei Neapel, nur erhebt sich die Kuppel ohne einen dazwischen geschobenen Mauercylinder unmittelbar über den Archivolten.

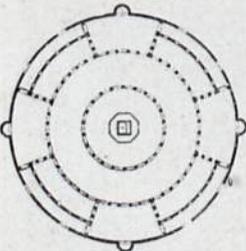


Fig. 541. Grundriß von  
S. Stefano Rotondo. Rom.  
Nach Essenwein.

Das Baptisterium S. Giovanni in Fonte beim Lateran (Fig. 539 und 540) reicht in seinen ältesten Teilen und in seiner Hauptanlage in die Zeit Konstantins hinauf. Die Planlinien bilden zwei konzentrische Achtecke mit dem von einer Marmorbrüstung eingefassten Taufbassin in der Mitte, zu welchem drei Stufen hinabführen. Acht prächtige, antike Porphyrfäulen stehen um daselbe in den Eckpunkten des Oktogons, verbunden durch einen spätrömischen Architrav aus weißem Marmor. Ueber demselben stehen acht



Baptisterium im Lateran.

Fig. 542. Inneres von S. Stefano Rotondo. Rom. Nach Photogr.

kleinere Marmorfäulen, welche wieder ein schönes Gebälk tragen. Die heutige darüber gespannte Kuppel stammt aus dem sechzehnten Jahrhundert; die ursprüngliche Anordnung ist nicht mehr zu ermitteln. Dieser leichte, luftige Mittelbau ist in das Achteck der Umfassungsmauer eingefetzt, wodurch ein Umgang oder eine umlaufende Abseite entsteht, welche flach abgedeckt ist.

S. Stefano Rotondo, gleichfalls in Rom, vom Papste Simplicius (468—483) geweiht, stellt einen großartigen Versuch dar, die fünfschiffige basilikale Anlage auf den Centralbau zu übertragen und sie zugleich mit der Kreuzform zu verbinden<sup>1)</sup> (Fig. 541 und 542). Nach dem ursprünglichen Plane bilden drei konzentrische Kreise, der äußerste und niedrigste als solider Mauerring, die beiden innern als Säulenringe die Grundform. Der innerste Kreis, aus zwanzig (jetzt zweiundzwanzig) Säulen bestehend, umschließt den Mittelraum; über dem horizontalen Gebälk erhebt sich die 25 m hohe, flachgedeckte Rotunde, welche mittels zwanzig

S. Stefano Rotondo.

Rundbogenfenstern reiche Lichtwellen einfließen läßt. Um diesen Mittelbau kreifen die zwei Umgänge, durch sechsunddreißig Säulen mit Archivolten und acht Pfeilern an den Kreuzarmen voneinander geschieden. Die Kreuzarme, welche vom Mittelbau ausgehen, haben durchgehend die Höhe des innern Umgangs, infolgedessen die Kreuzform auch im Außern hervortrat.



Fig. 543. Maufoleum der Galla Placidia. Ravenna. Nach Photogr.

<sup>1)</sup> Frühere Forscher und neuestens Lanciani suchten den Bau als ein profanes Werk aus dem Ende des 4. Jahrhunderts zu erweisen, aber ohne durchschlagende Gründe.

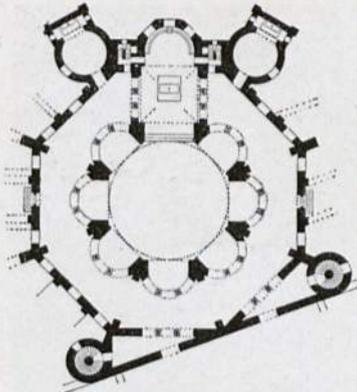


Fig. 544. Grundriß von S. Vitale.  
Ravenna. Nach Essenwein.

Der äußere Umgang wird zwischen den Kreuzarmen in zwei Teile zerfchnitten, die äußern Hälften dienen als Vorhöfe mit je zwei Eingängen. Der Bau, welcher in der trübsten Zeit Roms entstand, als die Barbaren die wehrlose Stadt von allen Seiten umdrohten, beweist, welche großen Gedanken und was für ein kühnes konstruktives Vermögen den christlichen Baumeister noch erfüllte; die Ausführung bekundet allerdings den Verfall und die Not der Verhältniffe. Papst Theodor I. (642—649) ließ die Kirche mit Mosaiken und Marmortäfelung prachtvoll ausstatten. Unter Nikolaus V. (1450) mußte der verfallene Bau restauriert werden; die Umfassungsmauer ward entfernt und an die Stelle des mittleren Ringes veretzt, so daß der Flächenraum heute nur die Hälfte der ersten Anlage mißt.

Ravenna.  
S. M. in  
Cosmedin.  
S. Gio-  
vanni in  
Fonte.  
Maufo-  
leum der  
Galla Pla-  
cidia.  
S. Vitale.

Ravenna besitzt mehrere merkwürdige Centralbauten, S. Maria in Cosmedin, das ehemalige arianische Baptisterium, das katholische Baptisterium S. Giovanni in Fonte, zwei Rundbauten, ferner das von feierlichem Ernste durchwehte Maufoleum der Galla Placidia (S. S. Nazaro e Celso) (Fig. 535, 543 und 548); über quadratischem Grundplane erhebt sich eine Kuppel, daran schließen sich vier Flügel in der Gestalt eines lateinischen Kreuzes, welche mit Tonnen überwölbt sind. Weit bedeutender ist San Vitale (Fig. 544 und 545), ein Werk des Julianus Argentarius und des Bischofs Ecclesius (524—536). Der Grundriß stellt ein inneres regelmäßiges Achteck dar mit doppelgeschosfigem Umgang, welcher von einer Umfassungsmauer ebenfalls im Achteck umschlossen wird. Im innern Achteck tragen radial geschnittene und gestellte Pfeiler eine hohe Kuppel nach der Konstruktion eines dem Vieleck eingeschriebenen Kreises. Die beim Uebergang aus dem Achteck in die Kreislinie entstehenden Lücken werden durch merkwürdige kleine Nischengewölbe verbaut. Zwischen den Pfeilern, auf denen die Kuppel ruht, sind sieben doppelgeschosfige Nischen ausgetieft, welche von Säulenarkaden getragen werden und mit Halbkuppeln überwölbt sind. Statt der achten Nische wird ein Rechteck eingeschoben, welches in eine innen halbkreisförmige, außen polygonale Apsis ausmündet. Die Vorhalle mit zwei Rundtürmen mußte örtlicher Verhältniffe wegen diagonal zur Hauptaxe angeordnet werden. Der Cy-

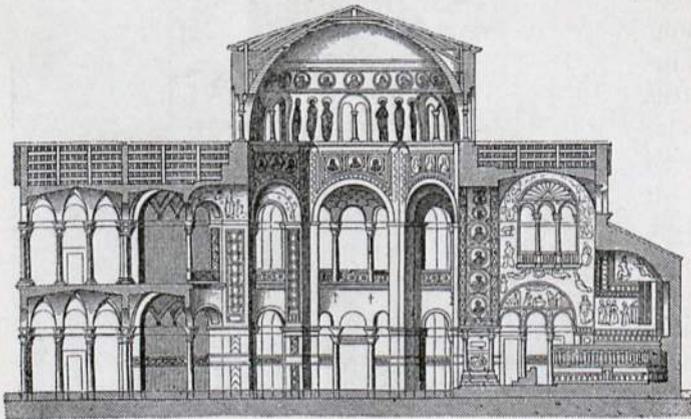


Fig. 545. Durchschnitt von S. Vitale, Ravenna. Nach Reber.

linder und die Kuppelwölbung bestehen aus länglichen, gereiften, durch Gußwerk verbundenen Töpfen, welche ineinander gesteckt im Cylinder der Kuppel aufrecht stehen, in der Kuppel dagegen wagrecht liegen und bis zum Schluß der Kalotte eine fortgesetzte Spirallinie bilden. Die Umgänge sind in beiden Geschossen mit Kreuzgewölben eingedeckt, obwohl durch die bauliche

Konstruktion unregelmäßige Formen bedingt werden. Die Formbehandlung, die Kapitelle und Kämpfer mit ihren Zierformen erinnern unverkennbar an byzantinische Eigentümlichkeiten, weshalb S. Vitale auch den byzantinischen Denkmälern beigezählt wird. Die in verschiedenen Richtungen sich öffnenden Bogen und Perspektiven, der Wechsel der Kurven, die leichte Konstruktion, dazu der reiche musivische Schmuck geben dem Innern etwas überraschend Weiches, dem Gefühl Wohlthuendes, womit sich der Ausdruck des originell Empfundnen verbindet. Das Außere zeigt den einfachen Aufbau mit den charakteristischen Eigenschaften der ravennatischen Kirchen.

Altchristliche Centralbauten in Italien sind ferner S. Angelo in Perugia, der alte Dom zu Brescia etc. und die überaus merkwürdige Kirche S. Lorenzo Maggiore in Mailand (Fig. 546 und 547). Ueber die Zeit des Entstehens (4—6. Jahrhundert) gehen die Ansichten weit auseinander, ebenso über die ursprüngliche Bestimmung, indem mehrere Kritiker in der ersten Anlage einen Profanbau sehen wollen. Im elften und zwölften Jahrhundert fanden umfangreiche Restaurationen statt, seit 1573 mußte die Kuppel erneuert werden. Die Grundform in den Planlinien ist ein inneres Quadrat mit großen Nischenbildungen. An dieses schließt sich ein äußeres Quadrat als Umgang mit doppelgeschoffiger Anlage an. Um die Kuppelbildung aus dem Achteck heraus zu entwickeln, wird das innere Quadrat in ein Achteck mit ungleichen Seiten verwandelt, indem in dessen Eckpunkten kürzere Linien eingezeichnet werden. Die vier Pfeilerpaare, welche in den Kreuzungspunkten aufsteigen und oben durch Bogen verbunden sind, werden durch die Pfeiler in den Eckpunkten des innern Quadrates verstärkt. Diese Stützen, zu je drei gruppiert, tragen über ihren Bogen die Kuppel und bieten zugleich ein festes Widerlager. Um aber die Kuppel über den ungleichen Achteckseiten nicht auch mit ungleichen Kappen einzudecken, so mußten unter dem Kuppelanfatz die Seiten ausgeglichen werden. Dieses geschieht dadurch, daß über den vier Schmalseiten fünf einander stufenförmig überkragende Bogenvorlagen eingeordnet werden, wie der Aufriß zeigt. Die Durchführung zeugt vom klarsten Verständnisse und besten Geschmack. Ein Beweis dafür ist nebst vielen andern, daß die Bogen, welche die Kuppel tragen, wieder auf Pfeilern ruhen, denn die Verwendung von gekuppelten Säulen an dieser Stelle führt technische und ästhetische Nachteile mit sich, zumal bei kreisrunder Anlage. Den

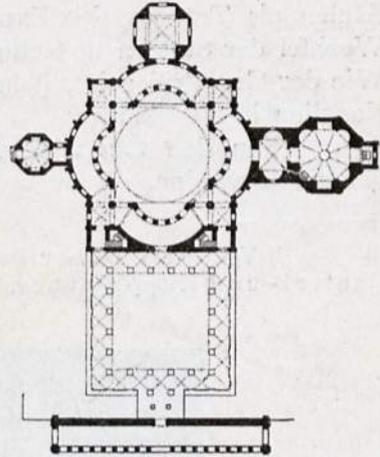


Fig. 546. Grundriß von S. Lorenzo. Mailand. Nach Essenwein.

S. Lorenzo  
in  
Mailand.

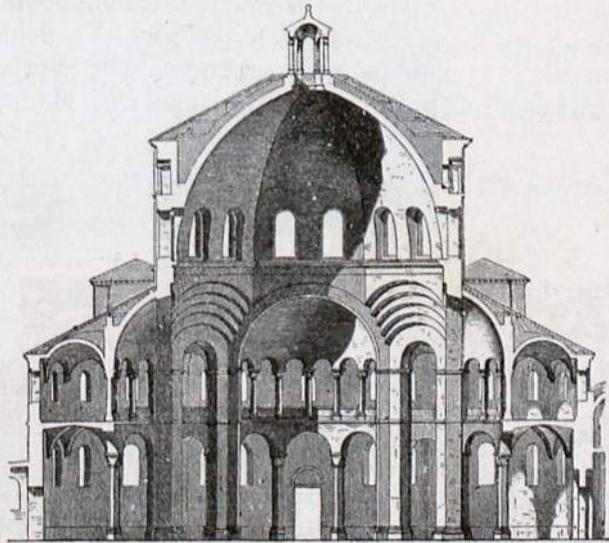


Fig. 547. Durchschnitt von S. Lorenzo. Mailand. Nach Reber.

Säulen als Trägern der Exedren fällt nur eine leichtere Aufgabe zu.<sup>1)</sup> Dieser Wechsel der Stützen ist technisch begründet und wirkt ästhetisch überaus günstig. Wie der Grundriß zeigt, steht die Hauptkirche mit drei kleinern, schön gewölbten Kapellen in Verbindung.

Von den Centralbauten des Ostens wird im folgenden Abschnitte gehandelt werden.

<sup>1)</sup> Vgl. Rahn, Ueber den Ursprung und die Entwicklung des christlichen Central- und Kuppelbaues, S. 69.

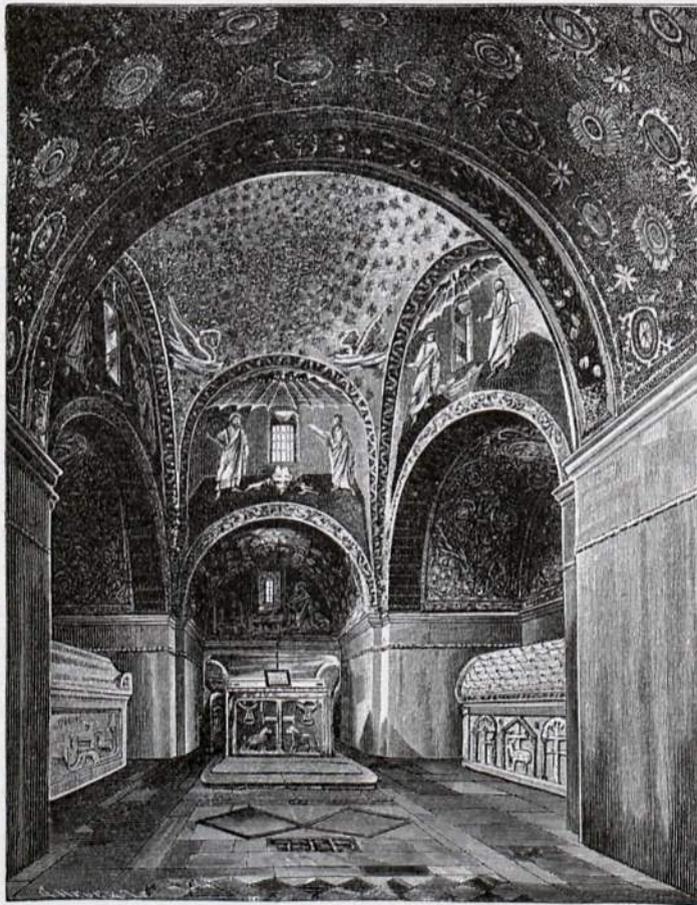


Fig. 548. Inneres des Maufoleums der Galla Placidia, Ravenna.

## LITTERATUR

zur Geschichte der altchristlichen Architektur, Plastik und Malerei.

- Vgl. oben in der Litteraturangabe für die römische Baukunst (S. 271) und zur Geschichte der griechischen und römischen Plastik (S. 279) die Werke von *Gailhabaud*, *Duruy-Hertzberg*, *Zestermann*, *Blümner*, *Schnaase*, *Ebe*, *Springer*, *Woltmann*, *Gazette des Beaux-Arts*, *K. v. Lützow*, Zeitschrift für bildende Kunst, *Gazette archéologique*, *Westermanns Monatshefte*.
- Bosio*, Roma sotterranea, ed. Severano. Roma 1632.
- P. Aringhi*, Roma subterranea novissima. Romae 1651.
- Ciampini*, Vetera monumenta in quibus praecipue musiva opera illustrantur. Roma 1690—99.
- De sacris aedificiis a Constantino M. constructis. Romae 1693.
- Bottari*, Sculture e pitture sacre estratte dai cimiteri di Roma. Roma 1737—54.
- Gori*, Thesaurus diptychorum, op. posth., acc. J. B. Passerii add. et praef. 1759.
- Bellermann*, Ueber die ältesten christl. Begräbnisstätten und bef. die Katakomben zu Neapel. Hamburg 1839.
- R. Rochette*, Tableau des catacombes. Paris 1837.
- Trois mémoires sur les antiquités chrétiennes des catacombes. Paris 1838—39.
- Ch. Texier*, Description de l'Asie Mineure. Paris 1839.
- F. v. Quast*, Die altchristl. Bauwerke von Ravenna vom 5.—9. Jahrh. Berlin 1842.
- L. Canina*, Ricerche sull'architettura più propria dei tempi cristiani. Roma 1843.
- G. Marchi*, Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo. Roma 1844.
- Gutensohn, Knapp und Bunsen*, Die Basiliken des christl. Roms. München 1843—44.
- Valentini*, Le basiliche sante di Roma. 1845.
- L. Urlichs*, Die Apsis der alten Basiliken. Greifswalde 1848.
- Boldetti*, Osservazioni sopra i cimiteri dei ss. martiri. Roma 1825.
- Isabelle*, Les édifices circulaires et les dômes. Paris 1855.
- J.-D. Blavignac*, Histoire de l'architecture sacrée du 4<sup>e</sup> au 10<sup>e</sup> siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion. Paris 1853.
- L. Perret*, Les Catacombes de Rome. Paris 1852—57.
- W. Salzenberg*, Altchristl. Baudenkmale von Konstantinopel vom 5—12. Jahrh. Berlin 1854.
- Messmer*, Ueber den Ursprung, die Entwicklung und Bedeutung der Basilika. Leipzig 1854.
- Weingärtner*, Ursprung und Entwicklung des christl. Kirchengebäudes. Leipzig 1858.
- H. Hübsch*, Die altchristl. Kirchen nach den Baudenkmalen und ältern Beschreibungen. Karlsruhe 1859—63.
- De Rossi*, Inscriptiones christianae urbis Romae. Romae 1857—88.
- A. Rosengarten*, Architekt. Stilarten. Braunschweig 1857.
- J. Kreuzer*, Der christl. Kirchenbau. Regensburg 1860—61.
- Amador de los Rios*, El arte latino-byzantino en España. Madrid 1861.
- Barbet de Jouy*, Les mosaïques chrét. des basiliques et des églises de Rome. Paris 1862.
- Texier and R. P. Pullan*, Byzantine Architecture. London 1864.
- King*, Handbook of Engraved Stones. London 1866.
- O. Mothes*, Die Basilikenform bei den Christen der ersten Jahrhunderte. Leipzig 1869.
- De Rossi*, Roma sotterranea cristiana. Roma 1864—77.
- M. de Vogüé*, Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du 1<sup>er</sup> au 7<sup>e</sup> siècle. Paris 1865—77.
- J. Rahn*, Ueber den Ursprung und die Entwicklung des christl. Central- und Kuppelbaues. Leipzig 1866.
- De Rossi*, Bullettino di archeologia cristiana. Roma 1863—95.
- Imagines selectae Deiparae Virginis in coemeteriis subterraneis udo depictae. Romae et Par. 1863.
- Spencer Northcote, J. and W. R. Brownlow*, Roma sotterranea or some Account of the Roman Catacombs. London 1869.
- De Rossi*, Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma. Roma 1872—95.
- S. Vögelin*, Ueber das Verhältnis der Christen zur bildenden Kunst während der ersten vier Jahrhunderte. Basel 1872.
- Appell*, Monuments of Early Christian Art. London 1872.
- J. P. Richter*, Christliche Architektur und Plastik in Rom vor Konstantin dem Großen. Jena 1872.
- King*, Antique Gems and Rings. London 1872.
- Garrucci*, Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa. 6 vol. Prato 1873—80.
- Westwood*, Catalogue of the fictile Ivories in the South Kensington Museum. London 1876.
- Parker*, The Archaeology of Rome. Oxford and London 1877.
- V. Schultze*, Die Katakomben von S. Gennaro dei Poveri in Neapel. Jena 1877.
- De Rossi*, Il museo epigrafico cristiano Pio-Lateranense. Roma 1877.
- Rohault de Fleury*, La Sainte Vierge. Paris 1878.
- Guéranger*, Ste. Cécile et la société romaine aux deux premiers siècles. Paris 1874.
- J. Stockbauer*, Der christliche Kirchenbau in den ersten 6 Jahrhunderten. Regensburg 1874.
- Martigny*, Dictionnaire des antiquités chrétiennes. Paris 1877.
- Le Blant*, Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles. Paris 1878.
- J. P. Richter*, Der Ursprung der abendländischen Kirchengebäude. Wien 1878.
- Die Mosaiken von Ravenna. Wien 1878.
- Pullan*, Elementary Lectures on Christian Architecture. London 1879.

- Gebhardt und Harnack*, Evangeliorum codex graecus purpureus Rossanensis. Leipzig 1880.  
*Th. Roller*, Les catacombes de Rome. Paris 1881.  
*Müntz*, Études sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrét. Paris 1882.  
*V. Schultze*, Die Katakomben. Die altchristlichen Grabstätten. Leipzig (Veit & Co.) 1882.  
*Dehio*, Die Genesis der christlichen Basilika. München 1883.  
*W. Lübke*, Geschichte der Architektur. Leipzig 1884—86.  
*F. von Reber*, Kunstgeschichte des Mittelalters. Leipzig 1885—86.  
*Le Blant*, Les sarcophages chrét. de la Gaule. Paris 1886.  
*Durm*, Handbuch der Architektur: *A. Essenwein*, Die Ausgänge der klassischen Baukunst (Christlicher Kirchenbau). Darmstadt (Bergsträsser) 1886.  
*A. Hafenclever*, Der altchristliche Gräberschmuck. Braunschweig 1886.  
*Liell*, Die Darstellungen der allerf. Jungfrau und Gottesgebälerin Maria auf den Kunstdenkmalern der Katakomben. Freiburg 1887.  
*R. Adamy*, Architektonik der altchristl. Zeit. Hannover (Helwingfcher Verlag) 1884.  
*Dehio und Bezold*, Die kirchl. Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1884.  
*M. Armellini*, Le chiese di Roma dalle loro origini sino al secolo XVI. Roma 1887.  
*O. Pohl*, Die altchristl. Fresko- und Mosaikmalerei. Leipzig 1888.  
*J. Wilpert*, Prinzipienfragen der christl. Archäologie. Freiburg 1889.  
*Bode und von Tschudi*, Beschreibung der Bildwerke der christl. Epoche. Berlin 1888.  
*H. Holzinger*, Die altchristl. Architektur. Stuttgart 1889.  
*A. Gayet*, Les monuments coptes du Musée de Boulaq. Paris (Leroux) 1889.  
*Ficker*, Die altchristl. Bildwerke im christl. Museum des Laterans. Leipzig 1890.  
*Wilpert*, Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien. Freiburg (Herderfche Verlagshandlung) 1891.  
*G. Ebers*, Sinnbildliches. Die koptische Kunst. Leipzig 1892.  
*Crostarosa*, Le basiliche cristiane. Roma 1892.  
*Berthier*, La porte de Sainte-Sabine. Fribourg 1892.  
*J. Wilpert*, Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche. Freiburg (Herderfche Verlagshandlung) 1892.  
*J. Wilpert*, Ein Cyklus christolog. Gemälde aus der Katakombe des hl. Petrus Marcellinus. Freiburg (Herderfche Verlagshandlung) 1892.  
*Lanciani*, Pagan and Christian Rome. London 1893.  
*E. Müntz*, La mosaïque chrétienne pendant les premiers siècles. Paris 1893.  
*J. P. Kirjch*, Die christlichen Kultusgebäude im Altertum. Köln 1893.  
*Wiegand*, Eine Wanderung durch die römischen Katakomben. Leipzig 1893.  
*Rohault de Fleury*, Archéologie chrétienne. Les Saints de la Messe et leurs monuments. Paris 1894.  
*P. Allard*, L'Archéologie chrétienne à Rome. Paris 1895.  
*P. Gauckler*, Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie. Musée de Cherchell. Paris 1895.  
*W. v. Hartel und F. Wickhoff*, Die Wiener Genesis. Wien (F. Tempsky) 1895.  
*V. Schultze*, Archäologie der altchristlichen Kunst. München 1895.  
*F. H. Kraus*, Geschichte der christl. Kunst. Freiburg 1896.  
*E. Hennecke*, Altchristliche Malerei und altkirchliche Litteratur. Leipzig (Veit & Co.) 1896.  
*Revue de l'art chrétien*. Paris.  
*Annales archéologiques*. Paris.  
*Revue archéologique*. Paris.  
 Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte. Rom.  
*Kondakoff*, Histoire de l'art byzantin. Paris.  
 Ausser den früher genannten photographischen Lagern sind zu nennen diejenigen von *C. Capitanio* (Brescia), *C. Naya* (Venedig) und *L. Ricci* (Ravenna).

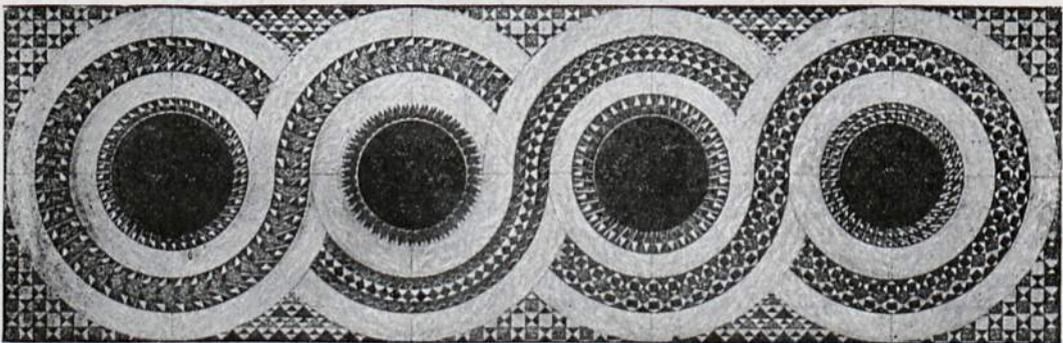


Fig. 549. Bodenmosaik aus S. Clemente. Rom. Nach Hübfch.

## B) DIE EPOCHE DES BYZANTINISCHEN BAUSTILS UND DESSEN AUSLÄUFER.

### I. DAS BAUSYSTEM.

#### 1. Die byzantinische Frage.

Wann der Beginn der byzantinischen Kunst anzufetzen sei, welche Perioden in ihrer Entwicklung auszufcheiden, welches der ästhetische Wert der Leistungen in den verschiedenen Epochen, welchen Einfluß sie auf die abendländische Kunst ausgeübt, — das sind Fragen, welche wie vielleicht keine anderen in der Kunstgeschichte seit einigen Jahrzehnten umstritten werden. Trotz dessen stehen heute noch die widersprechendsten Urteile einander gegenüber. Während die einen die byzantinische Kunst über alles hochhalten, wird sie von anderen in Bausch und Bogen verurteilt. Während die einen vom sechsten Jahrhundert an in der abendländischen Kunst überall byzantinische Einflüsse wittern, beschränken andere dieselbe auf das bescheidenste Maß und erklären manche Erscheinungen richtiger als notwendige Folgen des Verfalles oder als erste Spuren des nordischen, germanischen Elements.

Wider-  
sprechende  
Urteile.

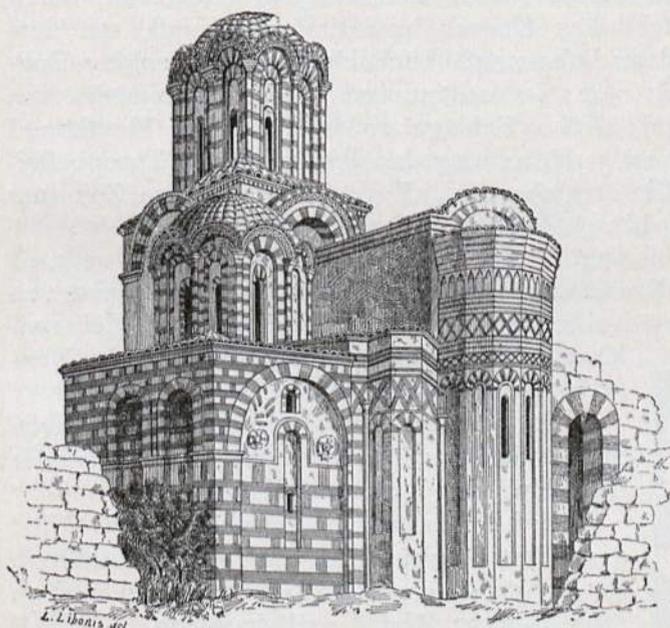


Fig. 550. Apostelkirche in Saloniki. Nach Bayet.

So tief einschneidende Widersprüche lassen sich nur aus Mißverständnissen oder mangelhafter Sachkenntnis erklären. Unbestreitbar sind die Werke und Leistungen der byzantinischen Kunst noch zu wenig bekannt und untersucht, besonders fehlt eine feste Chronologie. Die Frage ist daher auch heute noch keineswegs spruchreif. Einige feste Punkte sind aber durch die bisherigen Debatten doch gewonnen worden.

Es entfernen sich gleicherweise von der geschichtlichen Wahrheit einerseits diejenigen, welche, wie die flavischen Kunstschriftsteller gemeinlich, das Verdienst der byzantinischen Kunst und ihren wohlthätigen Einfluß auf die abendländische, auch die altchristliche Kunst nicht hoch genug hinauffschrauben können, und andererseits diejenigen, welche im Byzantinismus nur Schablone, starre, mumienhafte Gebilde sehen.

Dieselben flavischen Kunsthistoriker sind geneigt, den Beginn der ersten Periode byzantinischer Kunst mit der Gründung Konstantinopels (330) zu datieren und die Zeit Justinians (527—565) als das erste Blütealter darzustellen. Dagegen haben abendländische Schriftsteller gewiß siegreich den Beweis geleistet, daß man bis zum siebenten Jahrhundert von einer eigenartigen byzantinischen Kunst nicht reden dürfe, weil die Kunst des Ostens nur ein Zweig der altchristlichen Kunstgeschichte, I. Bd.

Ausdeh-  
nung der  
byzanti-  
nischen  
Epoche.

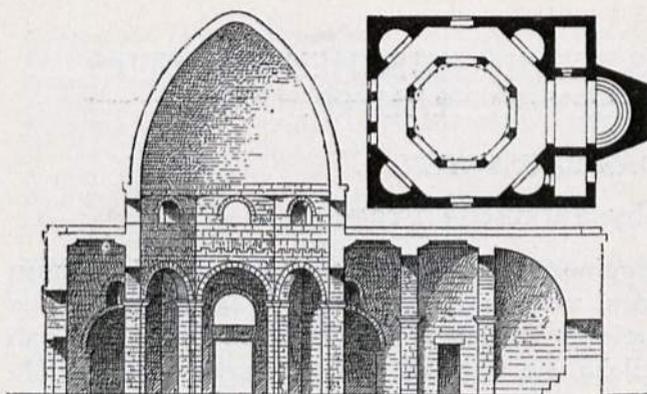


Fig. 551 und 552. Grundriß und Längenschnitt von S. Georg zu Ezra (Zora). Nach Dehio-Bezold und nach Corroyer.

Kunst spricht, also da den Ausgangspunkt ansetzt. Eine solche Grenzbestimmung entspricht auch der Entwicklung in der Litteratur, indem die Schriftsteller bis zur Mitte des 7. Jahrhunderts nach ihrer Anschauungsweise und Form noch in den Ausgang des Altertums gehören.<sup>1)</sup>

**Einteilung.** Aus der nun folgenden Periode vom siebenten Jahrhundert an, deren Ende nach Kondakof, dem tüchtigsten Kenner byzantinischer Kunst, mit dem Ausgang des zwölften Jahrhunderts zusammenfällt, scheiden sich zwei engere Epochen aus, die Zeit des Bildersturmes im achten und in der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts (726—842), dessen Schläge zunächst auf die Plastik und die Malerei fielen, und ein hoher Aufschwung der Kunst seit der Thronbesteigung der mazedonischen Dynastie im Jahre 867. Kondakof nennt den Zeitraum von 867—1200 geradezu das goldene Zeitalter byzantinischer Kunst.

Der Verfall beginnt mit dem dreizehnten Jahrhundert. Im Jahre 1204 wurde Konstantinopel von den Kreuzfahrern, 1453 von den Türken erobert, von ihnen wurde dem byzantinischen Kaisertum ein Ende gemacht. Diese Zeit zwischen beiden Eroberungen ist die Zeit des Zerfalls, des Auslebens und Absterbens.

So gelangen wir gegenüber dem jetzigen Stande der byzantinischen Frage zu folgender Einteilung der byzantinischen Kunst:

**Erste Periode.** 7. Jahrhundert bis Mitte des elften Jahrhunderts. 726—842 Bilderstreit, 867—1056 Blütezeit. — **Zweite Periode.** Von 1200 bis 1453 Verfall und Ausleben.

In den Ländern der griechischen nicht unierten Kirche reichen die Ausläufer der religiösen byzantinischen Kunst bis in die Gegenwart hinein.

Wir werden dieser Einteilung in der Geschichte der Plastik und Malerei folgen, in der Architektur dagegen im Interesse der Ueber-

**Perioden.**

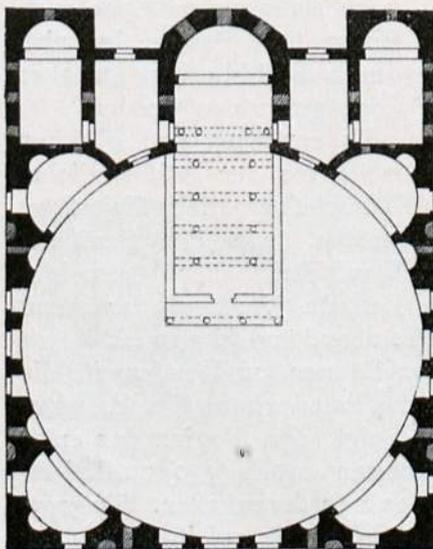


Fig. 553. Grundriß der Kathedrale zu Bosra. Nach De Vogüé, La Syrie centrale.

<sup>1)</sup> Vgl. hierüber und über die byzantinische Frage überhaupt Kraus' Geschichte der christlichen Kunst, I. Bd. S. 538 ff.

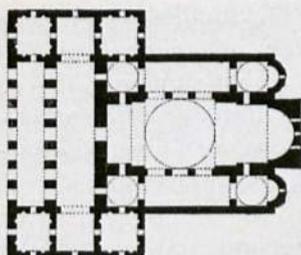
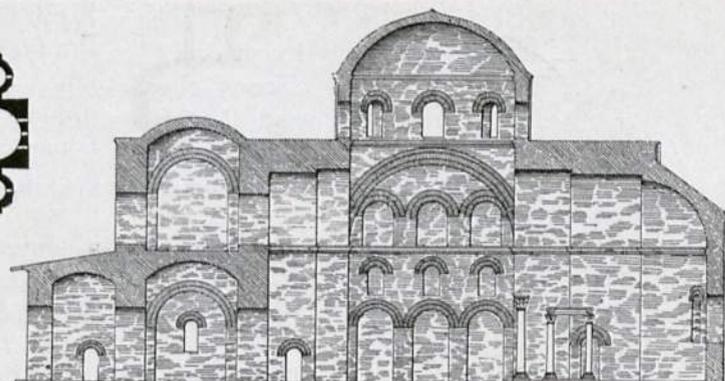


Fig. 554 und 555. Grundriß und Längenschnitt von S. Nikolaus in Myra. Nach Essenwein und nach Texier-Pullan.



sichtlichkeit eine kleine Verschiebung eintreten lassen. Die Hagia Sophia übte als centrale Anlage in der Baukunst einen so bestimmenden, allumfassenden Einfluß aus, daß wir mit ihr die Liste der byzantinischen Denkmale beginnen.

## 2. Die geschichtlichen Grundlagen.

Im Jahre 330 machte der erste christliche Kaiser Konstantin das kleine, aber an der Grenze von zwei Weltteilen günstig und schön gelegene Byzanz zur neuen Hauptstadt des römischen Weltreiches und benannte es nach seinem Namen Konstantinopel. Diese Gründung hatte wie für das kirchliche und politische Leben so auch für die Kunst die tiefstgreifende Bedeutung.

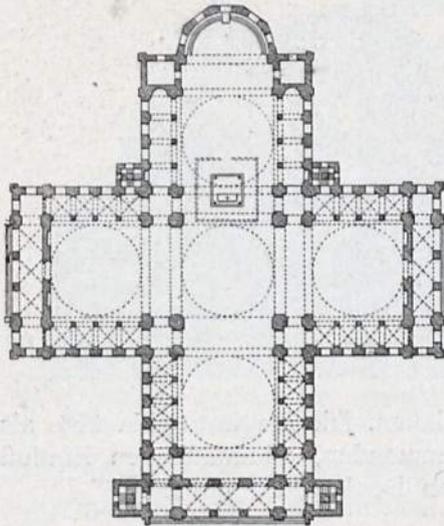
Byzanz.

In Byzanz war alles neuzuschaffen. Die Formen für die religiösen und profanen Bauten entlehnte man selbstverständlich beim alten Rom. So wurden namentlich die Kirchen in Konstantinopel und im ganzen Osten im Stile der Basilika erbaut. So blieb es lange Zeit. Noch Justinian baute Basiliken in Konstantinopel, Jerusalem, am Sinai etc. Auch wo die centrale Anlage angewandt wurde, unterschied sie sich in nichts Wesentlichem von den römisch-abendländischen Bauten dieses Grundplans. Aber auf die Dauer konnte es nicht so bleiben, es mußten notwendig Verschiedenheiten und Abweichungen eintreten. Einerseits lockerte sich der Zusammenhang mit Rom. Im Jahre 395 führten die Söhne Theodosius' des Großen eine bleibende Reichsteilung in eine westliche und östliche Hälfte ein, in der Folge wurden die gegenseitigen Beziehungen ganz zerfchnitten. In dem Maße, als seine Fühlung mit Rom und dem Westen sich abschwächte, wurde Konstantinopel immer mehr in die Einflußsphäre des Ostens hineingezogen, in vielfach ganz verschiedene religiöse, politische und gesellschaftliche Anschauungen, in eine andere Gefühls- und Geschmacksrichtung und folglich in eine andere Kunstübung.

Neubauten.

Dieser Umschwung kündigte sich in der Architektur schon frühe an. Eine äußere Ursache half mit dazu. Der Vorrat an antiken Denkmälern, deren Spolien man für die christlichen und profanen Neubauten herübernehmen konnte, war nicht so ergiebig wie in Italien. Manchmal scheint auch eine gewisse Scheu gewaltet zu haben, daß man dies nicht that, wo man es thun konnte. Und wo man antike, hellenistische Denkmale beraubte, war die Vorzüglichkeit des Materials das Verlockende. Man sah sich genötigt, manches neu zu machen, in dieses flossen aber sehr bald gewisse Eigentümlichkeiten ein, in die Kapitellbildung, in die Behandlung des Dekorativen und in manche Formen der Konstruktion.

Umschwung und Neuerungen.



Der Centralbau

Fig. 556. Grundriß der Apostelkirche, Konstantinopel. Nach Hübsch.

Rechteckiger Grundplan.

zur Mitte des sechsten Jahrhunderts war das Hauptmotiv eine überhöhte Kuppel über kreisrundem oder polygonem Mittelraum, mit einem zuweilen doppelgeschossigen Umgang und mit Halbkreisnischen. Die Außenmauer entsprach anfangs dem Mittelraum und war folglich ebenfalls kreisrund oder polygon. Eine bedeutende Raumerweiterung bedeutete es, wenn die Umfassungsmauer und somit der ganze Bau rechteckige Gestalt annahm. In St. Georg zu Ezra (Fig. 551 und 552) ist der Mittelraum ein Achteck mit vier Nischen in den Diagonalen der Hauptaxe, der Umriss stellt ein Rechteck dar, nur die Apsis springt trapezförmig heraus. In



Fig. 557. Hauptkirche des Klosters Lawra auf dem Athos. Nach Schlumberger, L'Épopée byzantine.

Wir haben somit in der byzantinischen Kunst drei Elemente zu unterscheiden, die antiken Ueberlieferungen, welche im Osten treuer und länger bewahrt wurden als im Westen das altchristliche Kunstgut und die orientalischen Einwirkungen.

### 3. Das byzantinische Baufystem.

Die Centralanlagen, zumal die ungegliederten, wurden in ältester christlicher Zeit gar nicht oder nur ausnahmsweise für den Gemeindegottesdienst benützt, weil sie dem Bedürfnis nicht entsprachen. Es wird kaum bestritten werden können, daß die Bestrebungen vom Orient ausgingen, die Centralbauten mit einer dominierenden Hauptkuppel zu gliedern, zu erweitern und sie auch für den Gemeindegottesdienst zweckdienlich einzurichten. Bis

der Kathedrale von Bosra (Fig. 553) beschreibt der Mittelraum einen Kreis mit vier Nischen, der Gesamtumriß hat ebenfalls die Gestalt eines Rechtecks, aus dessen östlicher Schmalfseite die Hauptapsis polygon, die Nebenapsiden rechteckig vortreten. In St. Sergius und Bakchus in Konstantinopel begegnen wir noch einmal



Fig. 558. Totalansicht des Klosters Iwiron auf dem Athos. Nach Schlumberger, *L'Épopée byzantine*.

dem achteckigen Mittelraum, den doppelgeschossigen Nischen und der aus der östlichen Rechtecksform vorspringenden Apsis; im Westen ist ein Narthex und eine Halle vorgelegt. Die große Neuerung der Sophienkirche liegt darin, daß die Kuppel über quadratischem Mittelraum von vier Pfeilern getragen wird; dadurch wird die Mittelaxe betont, sie bildet ein freies, breites, geräumiges Mittelschiff, an welches sich die schmalen, doppelgeschossigen Seitenschiffe anlehnen. Das Rechteck des Umrisses nähert sich dem Quadrat, aus dessen Ostseite die innen halbkreisrunde, außen dreiseitige, von drei Fenstern in beiden Stockwerken beleuchtete Apsis herauspringt. Ein so disponierter Centralbau eignete sich für den Gemeindegottesdienst in ganz vorzüglicher Weise; es ist die Verbindung des durch die Kuppel betonten Centralbaues mit dem Langhausbau.

Die Sophienkirche ward typisch für den oströmischen, byzantinischen Kirchenbau, allerdings in verschiedenen Abwandlungen und Vereinfachungen. So erhält die Kuppel einen Tambour, in welchem die Fenster angebracht werden, während sie in der Hagia Sophia unten in die Kuppel einschneiden; aus der Ostlinie treten neben der Hauptapsis zwei kleinere Nebenapsiden heraus; an das Kuppelquadrat schließen sich die mit Tonnen überwölbten Kreuzarme an; zwischen die letzten werden kleine Quadrate eingeschoben, die oft durch kleinere Kuppeln ausgezeichnet werden; das Atrium fällt weg, ein doppelter oder einfacher Narthex dagegen darf nicht fehlen. Anderwärts wird, wie in den Athos-Kirchen (Fig. 557—59), in der Breiteaxe des Kuppelraums ein Querschiff eingefügt und das Langhaus gedehnt. Die Modifikationen sind mannigfaltig, aber der Grundgedanke bleibt, die Verbindung des Central- mit dem Langhausbau. Beispiele sind die Hagia Irene in Konstantinopel, die Sophienkirche in Thessalonich, St. Nikolaus in Myra (Fig. 554 und 555) etc.

Durch wenig Beispiel ist ein zweiter Typus vertreten, welcher statt des quadratischen Grundplanes die Kreuzform

Sophien-  
kirche wird  
typisch.

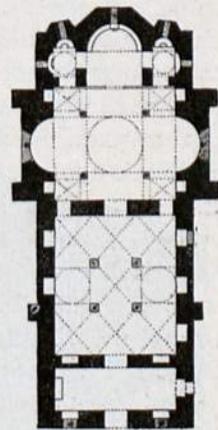
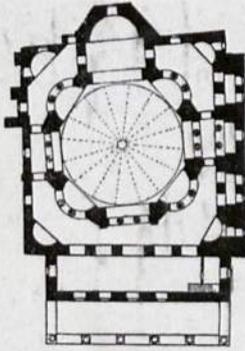


Fig. 559. Plan der Kirche von Dochiariu auf dem Athos. Nach Prockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern.

Kreuz-  
förmige  
Anlagen.



Ueber-  
wiegen des  
Ver-  
ständigen.

Fig. 560. Grundriß von  
SS. Sergius und Bakchus,  
Konstantinopel. Nach  
Dehio-Bezold.

mit einer Mittelkuppel und vier Nebenkuppeln auf den Kreuzarmen darstellt, wie in der (nicht mehr vorhandenen) Apostelkirche (Fig. 556), dem kaiserlichen Mausoleum in Konstantinopel und in der Johanneskirche zu Ephesus.

## II. AESTHETISCHES ERGEBNIS.

Es muß hier dieselbe Bemerkung vorausgeschickt werden, wie bei der altchristlichen Architektur, daß nämlich auch im byzantinischen Stil der Schwerpunkt in der Großartigkeit der Gesamtanlage und der Konstruktion liegt, daß dagegen die schöne Durchbildung des Einzelnen, der Formen überhaupt oft zurücktritt. Es ist gerade dies neben dem Streben nach wirkungsvoller Pracht charakteristisch für die byzantinischen Bauten, daß nämlich dasjenige, was mehr in den

Bereich des Verstandes, der mathematischen und konstruktiven Berechnung fällt, die größte Entwicklung aufweist, während alles andere, was vorherrschend eine Frucht feiner künstlerischer Empfindung und der freien geistigen Schöpferkraft ist, zu kurz kommt.

Umbildung  
antiker  
Motive.

Die Formen der architektonischen Dekoration erinnern bis auf wenige Ausnahmen an die klassischen Vorbilder, erscheinen aber oft so umgestaltet und mißbildet, daß der ursprüngliche Gedanke fast ganz verwischt ist. Dies zeigt sich besonders in den Kapitellformen. Mit besonderer Vorliebe wird das Akanthusblatt zu dessen Schmucke herbeigezogen, aber bald in wilden und krausen, bald in überaus scharf und starr geschnittenen Formen und Linien aufgesetzt. Was den Charakter der freien, als malerisches Motiv aufgenommenen Naturform noch mehr zurückdrängt, ist das sehr geringe und gleichmäßige Relief, womit sie aus dem Steine gemeißelt wird. Diese Behandlung verleiht ihr vielmehr das Aussehen eines aufgespannten Gewebes. Aehnliche, nach orientalischer Art, ebenfalls textile gedachte Ornamente finden sich noch manche. Die Eigentümlichkeiten der Kapitelle in den verschiedenen griechischen Ordnungen werden willkürlich verbunden, verschoben und verquickt, so daß von einer organischen Gestaltung

Textile  
Motive

nicht mehr die Spur vorhanden. Sehr oft wird in dem sogenannten Trapez- oder Würfelkapitell in nüchterner Weise auf die Urform des Säulenhaupts zurückgegangen, indem dieses aus der Kreislinie am Schaftende

Würfel-  
kapitell.

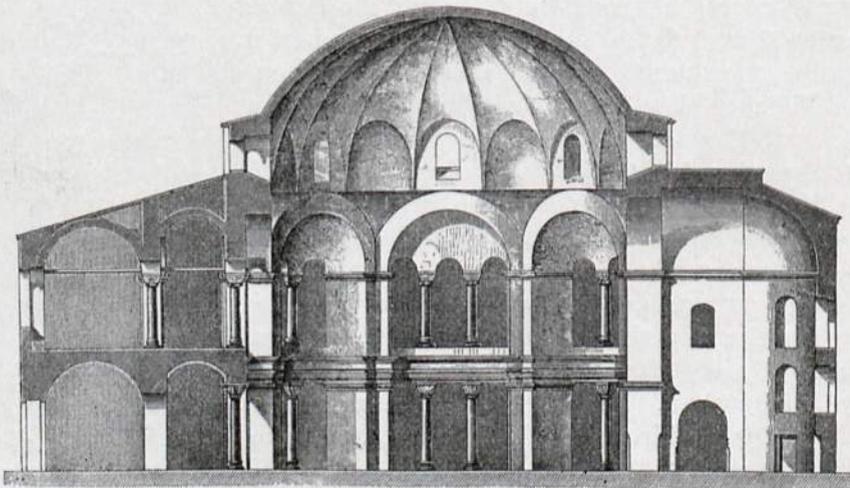


Fig. 561. Längenschnitt von SS. Sergius und Bakchus.  
Nach Adamy, Architektonik.

der Säule allmählich in das Viereck übergeht, wodurch es einen trapezförmigen Umriß annimmt. Dabei werden oft die Ränder mit einem geflechtartigen Bande umfäumt und die Füllungen mit textilen oder vegetabilischen Motiven belebt. Konstruktiv und ästhetisch nicht günstiger wirken die Korb- und Faltenkapitelle (Fig. 562), wo die nüchternen Trapeze durch korbartige Erweiterung oder wellenförmige Ausladungen an den Ecken und in den Mitten etwas verhüllt und mit feinem, streng stilisiertem Blattwerk oder mehreren Blattrihen übereinander filigranartig verkleidet werden. Auch diese der freien Natur entlehnten Formen zeigen eine eigentümliche mathematische Berechnung und Gebundenheit. Uebrigens sollten sie gleichfalls weniger als reliefierte, der Natur entnommene Motive wirken, sondern mehr als farbenprächtige Teppichmuster, indem sie einen reichen Schmuck an Gold und Farben erhielten.

Zu den charakteristischen Eigentümlichkeiten, besonders an den Bauten in Ravenna, gehört der Kämpferwürfel (Fig. 564), welcher statt der Platte dem Kapitell aufgesetzt wird, und auf welchem unmittelbar der Bogen ruht. Seine Form ist die eines unten eingezogenen Würfels; die Flächen werden gewöhnlich sehr einfach mit einem Monogramm, doch zuweilen auch mit netzartigem Flechtwerk geschmückt. Er vertritt die Gebälkstücke, welche als Mittelglied zwischen den Säulen und dem Auflager oft an den römischen Bauten vorkommen, und scheint auf asiatischen Ursprung zurückzuweisen.

Ein Grundgedanke, welcher in der Dekoration sehr oft durchbricht, ist schon genugsam betont worden, nämlich das Ausgehen nach textiler Wirkung (Fig. 565). Ein anderes Prinzip, welches ebenso ausgesprochen der ältesten orientalischen Kunst angehört, und dem nationalen Hang zu großsprecherischem Prunk entgegenkommt, ist die Inkrustation (Fig. 567), das Verkleiden der Wände und Flächen mit der kostbarsten Marmortäfelung, mit Stift- und Plattenmosaik in Gold und den glänzendsten Farben. Die einzelnen Muster und Motive zeugen mit seltenen Ausnahmen von wenig Phantasie, Freiheit und Schwung, machen aber allerdings den Eindruck einer schweren, gediegenen Pracht. Ueber den Wert der Mosaikbilder, wovon der ergiebigste Gebrauch gemacht wurde, soll die Geschichte der Malerei Aufschluß geben. — Für die Schöpfungen der Plastik als dem edelsten und monumentalsten Schmuck eines großen Baues, hatte die byzantinische Kunst wenig Sinn; sie glich hierin der altchristlichen Zeit. Noch schlimmer war es natürlich mit den Werken der Skulptur bestellt, seitdem zu Anfang des 8. Jahrhunderts der wütende Bildersturm ausbrach.

Bekundet so der byzantinische Stil in der formalen Durchbildung des Einzelnen keinen reinen und geläuterten, und jedenfalls einen sehr eigentümlichen Geschmack, so muß dagegen hervorgehoben werden, daß das technische Vermögen ein sehr bedeutendes ist. Da man in Byzanz und in andern morgenländischen Städten nicht in der Lage war, Säulen, Architrave, Simse u. s. w. als Beutestücke von antiken Bauten herüberzunehmen, so mußte fast alles erst neu er-



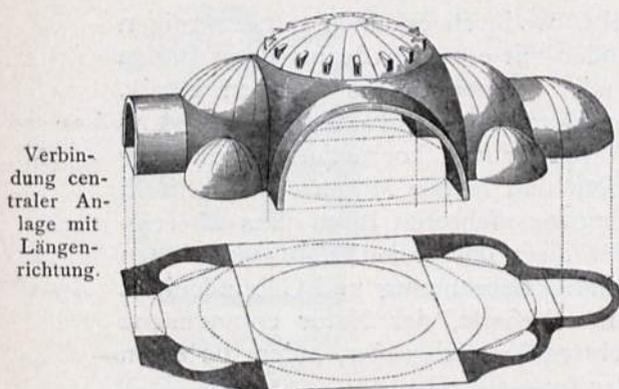
Fig. 562. Faltenkapitell aus S. Vitale, Ravenna. Nach Photographie.

Korb- und Faltenkapitell.

Kämpfer.

Inkrustation.

Technische Tüchtigkeit.



Verbindung centraler Anlage mit Längsrichtung.

Fig. 563. Kuppelschema der Hagia Sophia, Konstantinopel.

giganten Bedürfnissen, wenn die heiligen Geheimnisse vor einer zahlreichen Gemeinde gefeiert werden mußten, nie ganz gerecht. Man denke einzig an die Schwierigkeit, in einem Centralbau eine geeignete Raumverteilung für die hohe und niedere Geistlichkeit, den Chor und die Sänger, für die getrennten beiden Geschlechter u. f. f., zu finden. Alle diese und ähnliche Mißstände waren in der zweiten, eigentlich byzantinischen Bauanlage, wovon oben die Rede war, beseitigt. Dadurch, daß dem Eingange gegenüber am Ende des Mittelschiffes eine Apsis angeordnet wurde, in oder vor welche der Hauptaltar gerückt ward, erhielt die Anlage eine deutlich betonte Längsrichtung; sie glich hierin der Basilika. Der Aufbau folgt aber der centralen Konstruktion: die Grundform bildet ein annähernd gleicharmiges oder griechisches Kreuz, über dessen Vierung die Hauptkuppel emporsteigt. Diese Anordnung charakterisiert die Kuppel als den Mittelpunkt der Bauanlage zumal in der äußeren Erscheinung; aber auch im Innern läßt der Kranz der in die Kuppel einschneidenden Fenster eine solche Flut des Lichtes einströmen, daß dem Auge dieser Lichtherd sofort als Centrum erscheint, ein Eindruck, welcher durch die Konstruktion der gewaltigen, hoch aufragenden

Erweiterung centraler Anlagen.

Mittelpfeiler, deren Bogen die Kuppel tragen und sich gleichmäßig nach allen vier Seiten öffnen, verstärkt wird. So weckt der erste Blick in eine byzantinische Kirche doch wesentlich andere Empfindungen, als die abendländische Basilika. Gegenüber dem ruhigen Ernst und der klaren, einfachen und übersichtlichen Anlage der letzten, erscheint die erste sofort viel reicher an Linien, Gliederungen, Formen und Effekten. Vorzüglich sind es die gekrümmten Linien der Kuppeln, Halbkuppeln, Bogen, Arkaden und Apsiden, welche dem Innern etwas ganz Eigenartiges, Weiches geben, das uns zumeist an orientalische Empfindungsweise gemahnt.



Mangelhafte Außenarchitektur.

Fig. 564. Kämpferwürfel aus S. Vitale, Ravenna. Nach Photographie.

Wenn die Konstruktion der byzantinischen Kirche eine höchste und großartige Leistung ist, so bezieht sich dies doch zunächst nur auf das Innere; in der Außenarchitektur tritt dagegen ein großes Unvermögen oder der Mangel an künstlerischer

stellt werden. So wurde die technische Fertigkeit geschult und die neue Formbehandlung mit ihrem orientalischen Beigefchmack angebahnt.

Einer der kostbarsten ästhetischen Vorzüge der byzantinischen Kirchenanlage, welcher zu dem großartigen Konstruktionsystem in nächster Beziehung steht, ist die Verbindung der centralen Anlage mit der Längsrichtung. — Der Centralbau genügte als Baptisterium oder Grabdenkmal allen Anforderungen; als Ersatz für die Basilika dagegen konnte er nicht gelten, denn er ward den neuen litur-

Empfindung grell hervor. Der Hauptfehler besteht nämlich darin, daß die organischen und konstruktiven Teile völlig nackt, unverkleidet und unvermittelt hervortreten. Es ist schon in der ästhetischen Einleitung darauf hingewiesen worden, daß die konstruktiven Glieder nicht in der unmittelbaren und ursprünglichen Form skelettartig am fertigen Bau erscheinen dürfen, sondern gemildert und vermittelt unter einer ästhetisch schönen Hülle. Dieses letzte ist aber an den byzantinischen Bauten meistens nicht der Fall. Es werden die Vierungspfeiler als schwere plumpe Massen aufgeführt; die verschiedenen Streben und Stützen laufen stumpf aus. So haben ferner die Wölbungen keine Ueberdachung, so daß die runden Giebel charakteristisch werden. Auch bei den Kuppeln fehlt ein äußeres Dach, welches dieselbe höher über den Bau emporhebt; die Metalldachung liegt unmittelbar auf der Wölbung und diese scheint zwischen den massigen Strebepfeilern gedrückt. Würden die vielen Fenster den Eindruck nicht mildern, so müßten die Kirchen oft als Festungsanlagen erscheinen. Ist dabei die Konstruktion eine sehr reiche, mannigfaltige und verzweigte, wie z. B. in der Sophienkirche, so macht die unvermittelte Außenarchitektur den Eindruck einer zufälligen oder künstlichen KrySTALLISATION, wo ein Teil sich nur äußerlich an den andern anfügt. Anderwärts erscheinen die Bauten in noch unschönerer Weise als viereckige Kästen, über welchen die Kuppeln um ein wenig emporragen. So stellt das Außere kein einheitliches oder ästhetisch schön gegliedertes Ganze dar; es läßt ferner weder die innere Pracht noch überhaupt die ideelle Bestimmung ahnen. Die Außenarchitektur ist schon eine der schwachen Seiten der Basilika, doch wirkt diese in dieser Beziehung günstiger als die byzantinische Kirche.

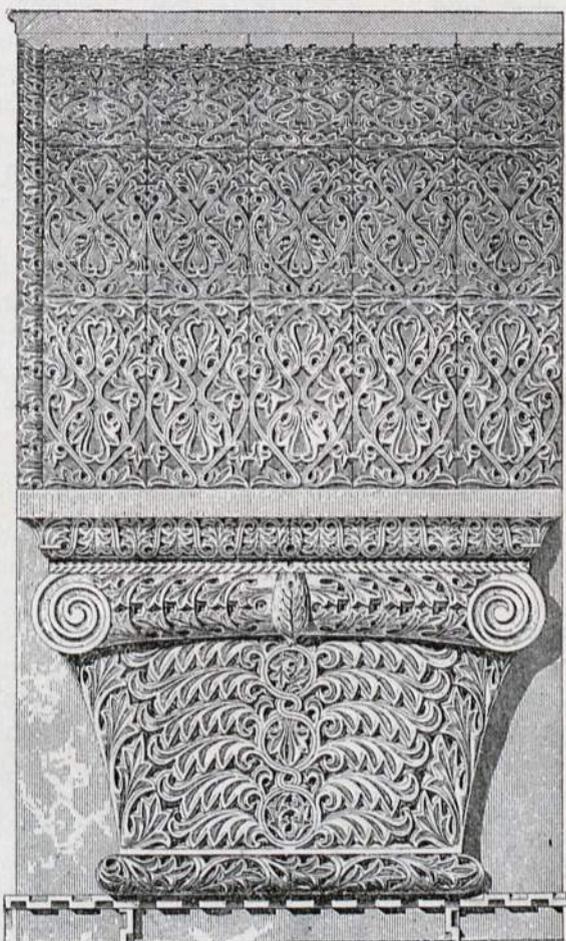


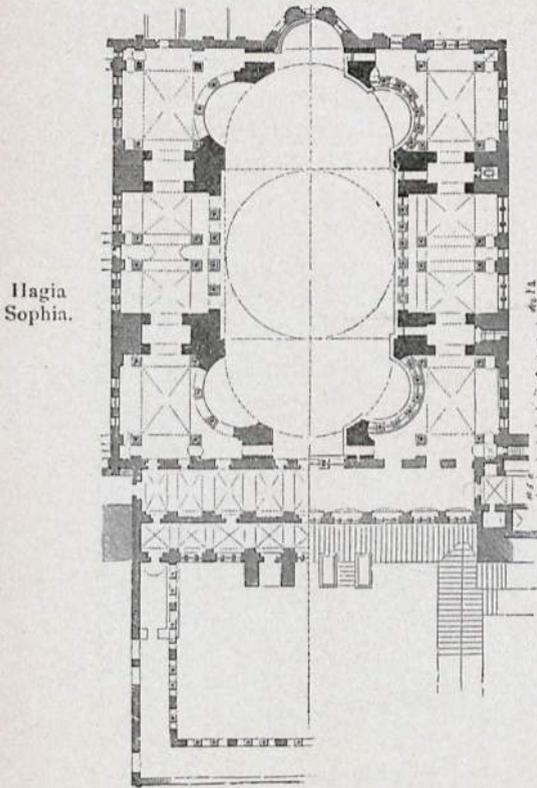
Fig. 565. Kapitell mit textilen Motiven aus der Sophienkirche, Konstantinopel. Nach Salzenberg.

### III. DENKMALE DES BYZANTINISCHEN STILS.

#### I. Die Denkmale der ursprünglichen Stilrichtung.

Von den byzantinischen Kirchen in Konstantinopel wurde S. Sergius und Bakchus (Fig. 560 und 561), die „kleine Hagia Sophia“, bald nach Justinians Regierungsantritt gebaut. Der Grundplan gleicht dem von S. Vitale, nur daß die Ausweitungen und Emporen zwischen den Pfeilern in den Richtungen der beiden

SS. Sergius  
und  
Bakchus.

Hagia  
Sophia.Fig. 566. Grundriß der Hagia Sophia,  
Konstantinopel.

Axen einen gradlinigen Abschluß haben. Bei dieser Anordnung fügt sich das mittlere Achteck harmonischer in die rechteckigen Umfangslinien ein. Die Kuppel, bei deren Ansatz über dem Achteck regelrecht gebildete sphärische Zwickelgewölbe (Pendentifs) überleiten, wölbt sich mittels fechzehn Kappen als sogenannte Klosterkuppel ein.

Im Jahre 532 ging bei einem Aufstande die von Konstantin gebaute Hagia Sophia, die Kirche der göttlichen Weisheit in Flammen auf. Sofort beschloß Justinian seinen Namen an einen Neubau sondergleichen zu knüpfen. Vierzig Tage nach dem Brandunglück wurde der Grundstein gelegt und schon sechs Jahre darauf konnte die Weihe des Tempels vollzogen werden. Als infolge eines Erdbebens im Jahre 558 die Kuppel teilweise einstürzte, wurde sie vom prachtliebenden Kaiser schöner und höher neu aufgeführt. Seine Baumeister waren zwei Asiaten, Isidoros von Milet und Anthemios von Tralles. Als Material wurden gebrannte Steine und Peperin verwendet, Schnittsteine nur für hervorstechende tragende und zierende Bauglieder.

Vorhof. auch hier vor dem eigentlichen Bau im Westen ein großer Vorhof, im Innern von offenen Hallen begrenzt, deren Dach von Säulen und Pfeilern getragen wurde. Aus diesem Atrium führen neun Eingänge in eine niedrige, geschlossene, mit Kreuzgewölben überdeckte Vorhalle. An den Mittelthoren steigen vier hohe Pfeiler empor, welche einstmals vielleicht Reiterstatuen trugen. Fünf Thore verbinden diese Halle mit dem sich anschließenden Narthex (Fig. 566). Derselbe ist an den Wänden mit Marmorplatten getäfelt, an den Decken mit farbenprächtigen dekorativen Mustern auf goldenem Grunde mosaiciert, mit Kreuzgewölben und flachen Kuppeln überdacht. Neun Eingänge führen endlich in das Innere des Hauptbaues. Vor dem erstaun-

Vorhalle.

Narthex.

Inneres.

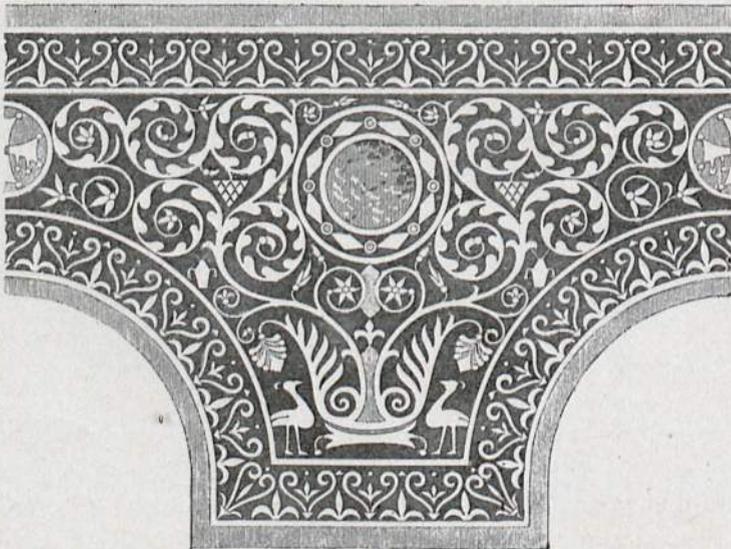
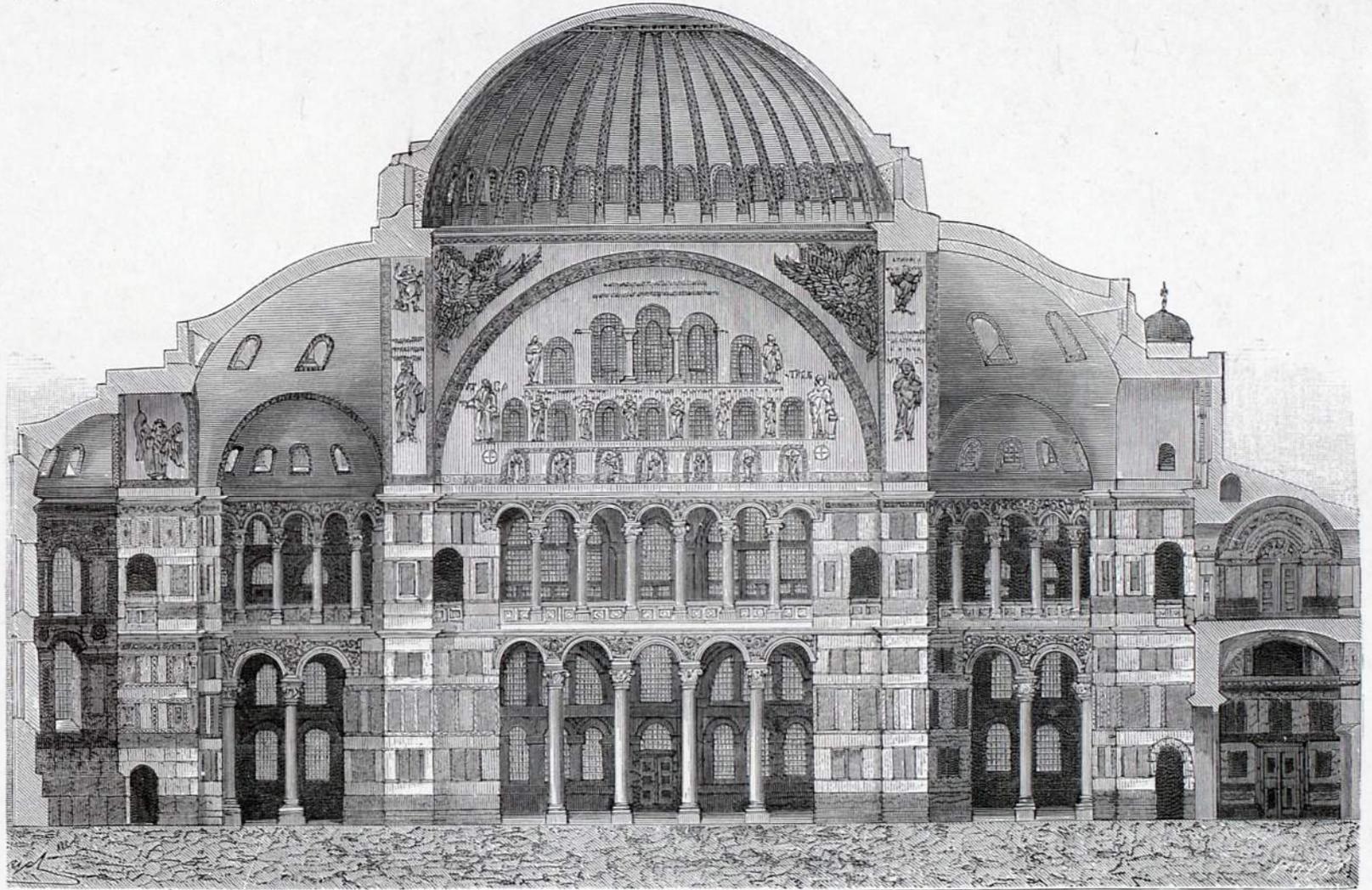


Fig. 567. Ornamentale Mosaik aus der Hagia Sophia.

Wie bei den römischen Basiliken, so lag



BYZANTINISCHE BAUKUNST.



LÄNGENSCHNITT DURCH DIE HAGIA SOPHIA.

Nach Veuillot, Vie de Jésus-Christ.

ten Blicke entfaltet sich ein 72 m langer, 30 m breiter, weiter, herrlicher Raum mit ausgesprochener, scharf betonter Längenrichtung, welche an das Hauptschiff der Basiliken erinnert. Die Entwicklung in die Höhe beruht dagegen ganz auf der Konstruktion der Centralbauten. In der Mitte der rechteckigen Anlage springen vier gewaltige Pfeiler 23 m hoch empor, verbunden durch halbkreisförmige Gurtbögen. Auf ihnen ruht nach der Konstruktion des eingeschriebenen Kreises der aus Hausteinen gefügte Fußkranz der Kuppel mit einer Spannweite von 30 m und einer Scheitelhöhe vom Fußboden von fast 54 m. Vom Kranze schwingen sich als gewaltige Reife 40 Rippen empor, welche das konstruktive Gerippe bilden; bei ihren Anfätzen öffnen sich 40 große Fenster (vgl. Einschaltbild, Fig. 563 und 568). Die Dreiecke der Pendentifs sind mit riesigen Cherubim ausgefüllt; in den Bogen-

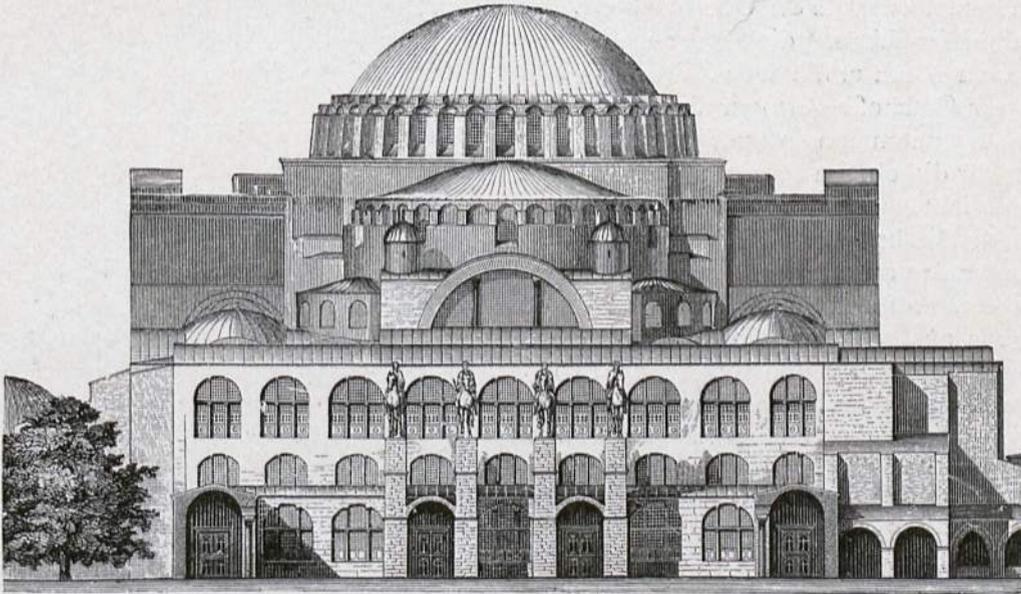


Fig. 568. Frontansicht der Hagia Sophia. Nach Adamy, Architektonik.

leibungen, zwischen und unter den Fenstern der Tragebögen stehen die großen und ernsten Gestalten der griechischen Heiligen und Kirchenlehrer; die Kuppel selbst erhielt eine goldene Mosaikverkleidung mit farbigen Einlagen geometrischer Zeichnungen. — Der Hauptdruck der Kuppel wird durch die Gurtbögen in die vier großen Pfeiler verlegt; dem Seitenschube stemmen sich die Stützen und Streben entgegen, welche außen zwischen den Fenstern die Kuppel einschnüren. Die mächtigsten und stärksten Widerlager sind aber die zwei großen Halbkuppeln, welche in der Längsaxe sich gegen die Mittelkuppeln öffnen. An die Halbkuppeln hinwieder lehnen sich je zwei halbkreisförmige Exedren oder Ausbuchtungen und in der Hauptaxe je ein Tonnengewölbe; das westliche führt zum Eingange, das östliche zur Apsis, welche innen halbrunde, außen dagegen polygonale Gestalt hat. Die Apsis, in welcher der Hauptaltar stand, bildet mit den angrenzenden Teilen das Bema (Aufgang) oder das Heiligtum. Hier entfalten die buntfarbigen Marmortafeln und die Mosaiken die größte Pracht. Die nördliche Exedra diente als Prothefis, wo die Opfergaben der Gläubigen dargebracht wurden, die südliche als Diakonikum, oder Sakristei. Neben dem lang und breit gestreckten Mittelraum laufen die 15 m breiten

Kuppel.

Bema.

Apsis.

Prothefis.

Diakonikum.

Seitenschiffe hin, welche durch die Kuppelpfeiler in drei, unter sich verbundene Teile gegliedert werden. Die Seitenschiffe und der Narthex haben eine doppelgeschoffige Anlage; die oberen überaus reich und fein ausgestatteten Gelasse bilden das Gynaikeion, den Frauenchor. Kreuzgewölbe mit flachen Kuppeln und anschließende Tonnengewölbe überspannen die Räume. Die Säulen haben nur noch eine untergeordnete Aufgabe zu erfüllen. Durch Arkaden (Fig. 570) verbunden, tragen sie die Obergeschosse, die Halbkreisnischen, die Bogen in den Frauenchören u. f. f. Ihre Zahl ist in dem untern Geschosse geringer als oben, dafür sind sie unten um so massiger und fester, was für die oberen Partien den Eindruck des leichten und luftigen Aufbaues verstärkt. Die kostbaren Schäfte sind antiken Denkmälern aus Rom, Athen, Delos, Ephesus etc. entführt, die Kapitelle dagegen eigens aus prokonnesischem Marmor geschnitten. Außer den Fenstern in der Hauptkuppel sind solche in den Nebenkuppeln, in der Apsis, in den Seitenschiffen vollends und unter dem nördlichen und südlichen Gurtenbogen — in den letztern allein je zwölf — in großen Gruppen angeordnet, so daß eine Ueberfülle des Lichtes einströmt. Um alle Feuergefahr zu vermeiden, wurden auch die Pfosten und Pfeiler der Fenster, selbst die innern Sprossen aus Marmor erstellt.

Mag man auch im einzelnen den lebendigen frischen Hauch künstlerischer Empfindung und Erfindung vermissen, so ist die Hagia Sophia doch ein Werk von überwältigender Größe und Bedeutung, und zumal in der einfachen, klaren Anlage und Konstruktion eine Schöpfung welche die höchste Anerkennung fordert. Der gewaltige Raum eröffnet sich auf einmal in seiner ganzen Größe und Ausdehnung dem erstaunten Auge, die Kuppel ist fast von jedem Punkte des Hauptschiffes vollständig sichtbar, ein Vorzug, den die Hagia Sophia vor den berühmtesten Kuppelbauten der Renaissance voraus hat.

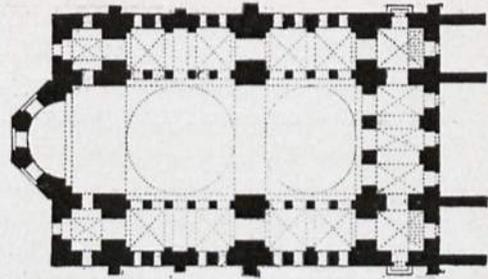


Fig. 569. Grundriß der Hagia Irene, Konstantinopel. Nach Essenwein.

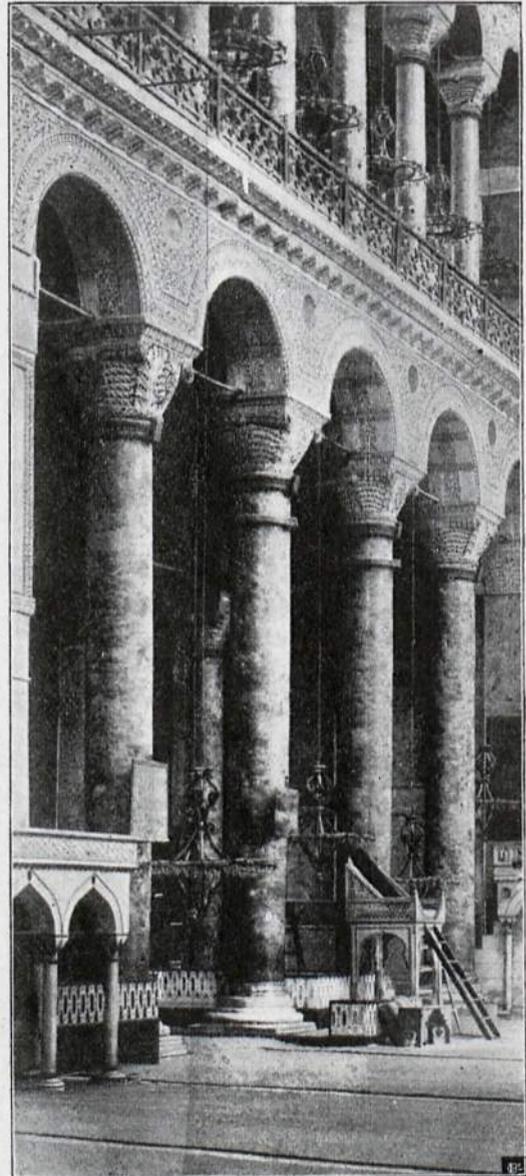


Fig. 570. Untere Arkaden aus dem Kuppelraum der Hagia Sophia.

Säulen.

Gesamturteil.

Bei der Eroberung Konstantinopels im Jahre 1453 durch die Türken ward die Sophienkirche in eine Moschee umgewandelt, die Mosaiken wurden übertüncht, am Aeußern allerlei Schutzbauten, unförmliche Stützmauern und Maufoleen aufgeführt, welche das Denkmal entstellen. Seit

1847 erfuhr es durch den italienischen Architekten Fossati eine Restauration, welche aber die Schäden nicht entschieden heilte; die Mauermassen ver-

schieben sich fortwährend, der Wunderbau geht in der türkischen Sklaverei langsam der Auflösung entgegen.

Eine eigentliche Entwicklung und Fortbildung hatte die byzantinische Baukunst, nachdem sie in der Hagia Sophia ihre höchste Leistungsfähigkeit bekundet und erschöpft, nicht mehr, so wenig als das politische und gesellschaftliche Leben in Byzanz bis zum Falle der Stadt im Jahre 1453. Unter dem eisigen Hauche des langen Bilderstretes erstarrte die Kunst vorab. Die übrigen zahlreichen Bauten Justinians und der Folgezeit sind in kleinen Verhältnissen, Maßen und mit verringerten Mitteln Nachahmungen und Umgestaltungen der Sophienkirche. Das Charakteristische dieser späteren Bauten läßt sich auf folgende Punkte zurückführen: Die Annäherung an die Basilikaform, welche in der Sophienkirche so bedeutend hervortritt, ward nicht nur



Fig. 571. Aeußeres der Hagia Irene, Konstantinopel. Nach Schlumberger, Un Empereur byzantin.

Gefichte  
der  
Hagia  
Sophia.

Keine  
Weiterbil-  
dung.

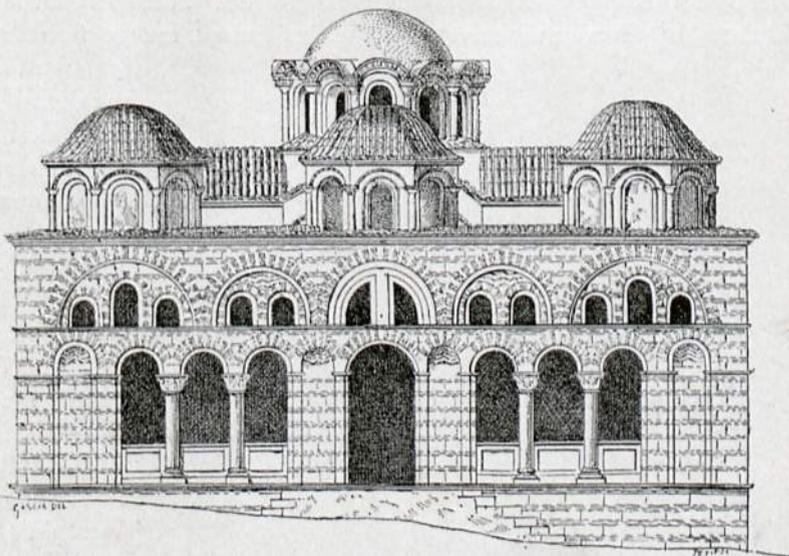


Fig. 572. Aeußeres der Hagia Theotokos, Konstantinopel. Nach Schlumberger, Un Empereur byzantin.

Typen.

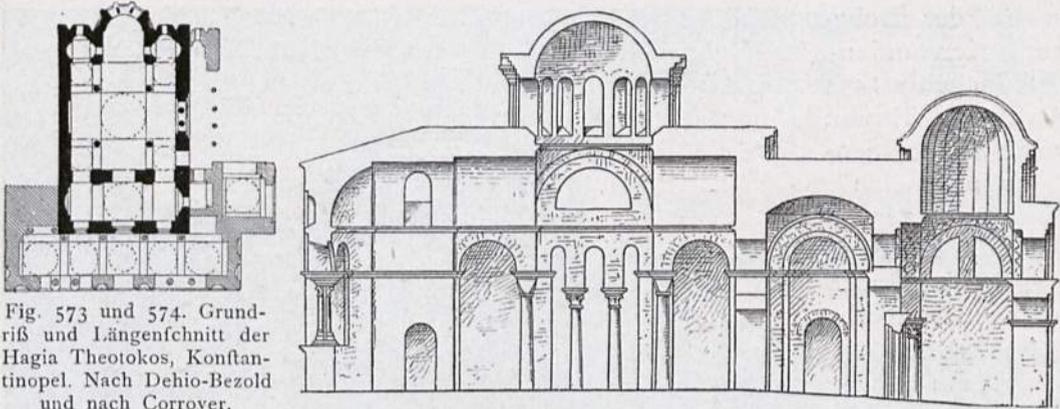


Fig. 573 und 574. Grundriß und Längenschnitt der Hagia Theotokos, Konstantinopel. Nach Dehio-Bezold und nach Corroyer.

Wölbungs-  
formen.

beibehalten, sondern manchmal noch bestimmter betont, wie z. B. in der St. Irene-kirche in Konstantinopel — jetzt Waffenmuseum. — Eine über vier großen Pfeilern aufgeführte Mittel- und Hauptkuppel ist immer der Kern der Anlage, welcher den annähernd quadratischen Umriss der Planlinien oder die gegen Westen verlängerte Form des griechischen Kreuzes bedingt. Ueber den Vorhallen, dem Narthex, über den Kreuzarmen und auch in Kreuzwinkeln werden gerne kleinere Nebenkuppeln, oft zu Gruppen vereinigt, angeordnet. Um die Mittelkuppel als dominierenden Bauteil hervorzuheben, wird dieselbe nicht mehr unmittelbar auf die Tragebogen abgesetzt, weil sie sonst zwischen den hohen Fensterwänden zu versinken scheint, sondern durch einen von Fenstern durchbrochenen Cylinder oder Tambour in die Höhe getragen, was auch der Gesamtercheinung des Außenbaues trefflich zu statten kommt. — Die Emporen und Frauenchöre werden gewöhnlich nur über der Halle des Narthex angelegt, ohne daß es gelungen wäre, diesen so veränderten Bauteil organisch und schön dem Ganzen einzugliedern. Besser ist letzteres bei der Prothesis und dem Diakonikum gelungen, indem sie als geschlossene Nebenabsiden angeordnet wurden. — Die beliebteste Wölbungsform neben der Kuppel ist die Tonne. Statt der kostspieligen Mosaiken werden die Flächen mit Fresken geziert. — Im Außenbau macht sich das Bestreben bemerk-

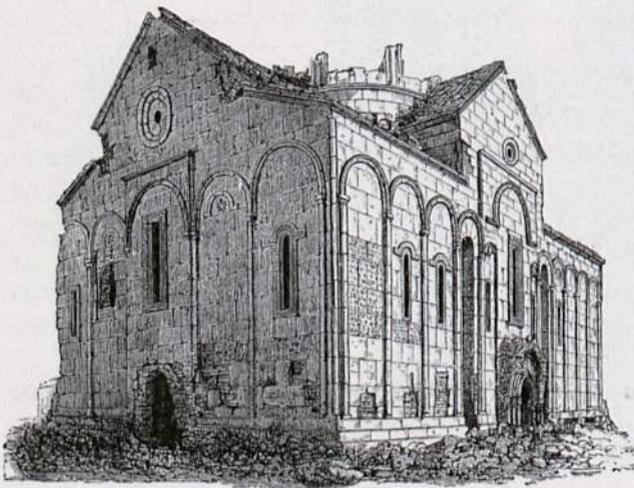


Fig. 575. Ruine der Kathedrale von Ani. Nach Reber.

lich, denselben dem Innern entsprechend und organisch auszugestalten. Die unverhüllten, das ist, durch kein Schutzdach überbauten Kuppeln, die runden Giebel der Tonnengewölbe u. f. f. bleiben aber immer noch charakteristisch. Malerisch wirksam und wohlthuend ist am Außenbau der Wechsel verschiedener Steinlagen, z. B. die sich ablösenden Schichten von Ziegel- und Hausteinen, wie an der Muttergotteskirche (Hagia Theotokos) in Konstantinopel (aus dem zehnten Jahrhundert). — Die merkwürdigsten nach der

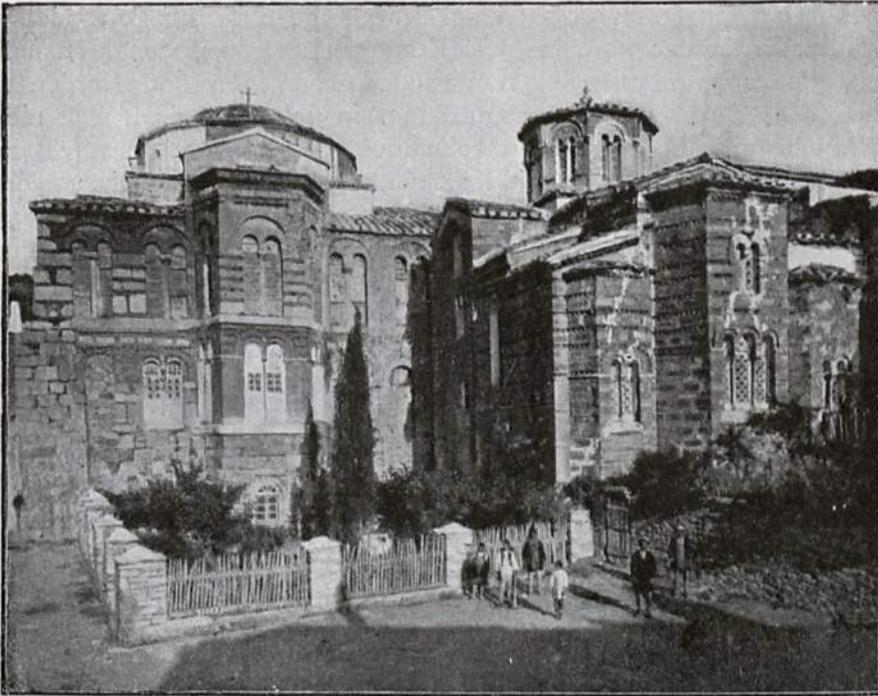


Fig. 576. Kirchen SS. Lukas und Theotokos in Livadia.

Hagia Sophia in Konstantinopel entstandenen Kirchen sind die schon öfter genannte Irenekirche (Fig. 569 und 571), im 8. Jahrhundert von Leo dem Isaurier erbaut, welche durch Einschlebung einer zweiten ovalen Kuppel zwischen der Hauptkuppel und dem Narthex sich der basilikalischen Anlage nähert, und die stattliche, vielfach typische Hagia Theotokos (Fig. 572—574); in derselben wird die Hauptkuppel durch vier Nebenkuppeln flankiert und das Hauptschiff ebenfalls durch eine zweite Kuppel gedehnt. Die äußere Vorhalle reicht über den Baukörper hinaus und wird mit drei kleinen Kuppeln gekrönt, an die sich beidseitig je ein Kuppelgewölbe anschließt. Hier und mehr noch anderwärts drängen sich phantastische Elemente ein, welche besonders später durch mohammedanische Bau- und Zierformen verstärkt werden.

Hagia  
Irene.Theo-  
tokos.

Saloniki besitzt drei merkwürdige Denkmale, die Apostelkirche (Fig. 550) aus dem 10. Jahrhundert und die Kirchen des hl. Elias (1012) und der Gottesmutter (1028). Der am meisten charakteristische Typus ist der erstgenannte Bau.

Kirche in  
Saloniki.

## 2. Die byzantinischen Denkmale gemischten Stils.

Die Kunst von Byzanz, seine Kultur überhaupt, übte ihren Einfluß in außerordentlich weiten Kreisen; sie umspannt fast das ganze Ländergebiet, welches einst zum römischen Weltreich gehörte, ja in nördlicher und östlicher Richtung reicht die Einflußsphäre über die altrömischen Grenzpfähle hinaus. Als der Westen von den Horden der Völkerwanderung überflutet worden und zum größten Teile Bildung und Gefittung verloren, und auf allen Gebieten neu anfangen mußte, da war Byzanz einzig noch im Besitze einer alten hohen Kultur, welche auf die jungen Völker zauberisch wirkte. Man erinnere sich nur, wie die höfischen Dichter des Mittelalters von der Stadt am Bosphorus reden, und wie die

Weit-  
reichende  
Einflüsse.

Im Osten  
und in  
Italien.

abendländischen Kreuzfahrer vom Glanze des goldenen Byzanz geblendet wurden. Die Kunst der Saffaniden im Osten, die Kunst der andrängenden Mohammedaner im Süden, die ersten künstlerischen Versuche im Westen und Norden nahmen Einwirkungen und Formen des Byzantinismus in sich auf. Noch weit mehr wird die altchristliche und die entstehende romanische Kunst in Italien von Byzanz abhängig, vor allem das Exarchat mit Ravenna, Unteritalien, Gebiete, welche auch politisch lange unter byzantinischer Oberhoheit standen. Auf Sizilien kreuzten sich byzantinische, arabische und romanische Einflüsse. Venedig war wie ein Stapelplatz von Byzanz. Wir könnten die Kirche San Marco, die merkwürdige an der

venezianischen Handelsstraße gelegene Kirche St. Front in Perigueux, ferner die Martorana in Palermo u. s. f. mit Fug und Recht hier besprechen, so sehr sind sie von byzantinischen Einflüssen durchsetzt, doch ist es richtiger, diese Bauten den Denkmälern der abendländischen Stile einzureihen.

Ungleich maßgebender waren die Einwirkungen der byzantinischen Baukunst auf die Länder und Völker, welche dauernd unter die Herrschaft Ostroms kamen oder die mit der Religion auch die Form ihrer Kirchen von ihm annahmen, wie Griechenland, Syrien, Palästina, Kleinasien, Armenien, die kaukasischen und Balkanländer, Rußland etc. Nationale Eigentümlichkeiten und anderweitige Einflüsse drücken daselbst den religiösen Bauten ein etwas verschiedenes Gepräge auf, doch der byzantinische Grundgedanke bleibt.

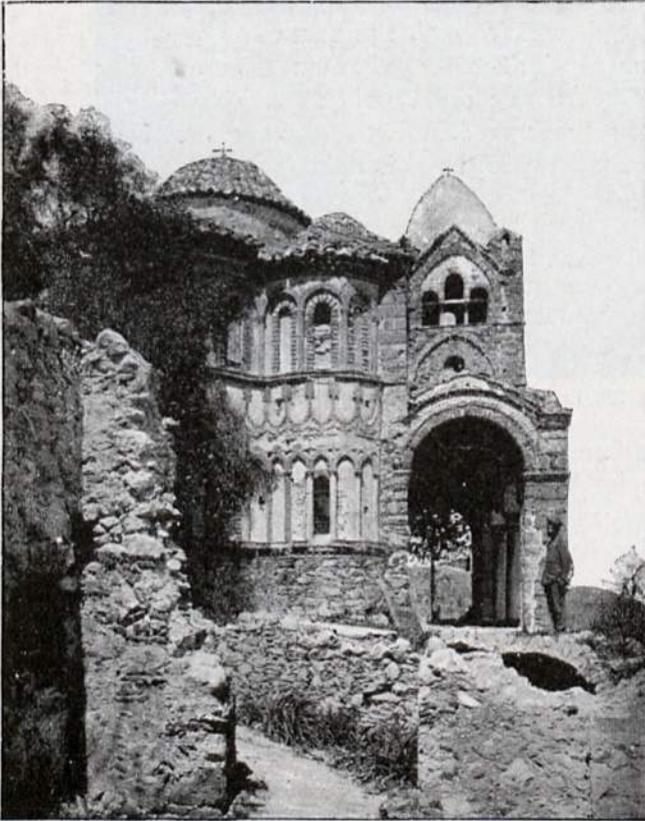


Fig. 577. Apsis und Turm der Pantanassa-Kirche in Mistra. Nach der Gazette des Beaux-Arts.

Griechen-  
land.

Wenn auch die religiösen Denkmale Griechenlands die byzantinischen Typen wiedergeben, so weisen manche doch verschiedene Eigentümlichkeiten auf, wie die Kirchen des heiligen Einsiedlers Lukas und der Theotokos in Phokis (Fig. 576), in dem Thale Stiris, auf einem Ausläufer des Helikon. Sie gehören zum St. Lukaskloster und entstanden im 11. Jahrhundert. Die Theotokos zeichnet sich durch leichte, zierliche Formen aus, die Lukaskirche durch die Pracht und den Reichtum der Mosaikmalereien im Inneren; der Bau litt durch ein Erdbeben, infolge dessen ein Teil der Fenster vermauert werden mußte. — Vollends mit abendländischen, französischen Elementen vermischt sind einige Kirchen in Mistra im Eurotas-Thale. Die Stadt mit ihren Denkmälern verdankte ihren Ursprung französischen Kreuzfahrern, seit 1770 liegt sie in Ruinen. Die Apsis und der Turm

Mistra.

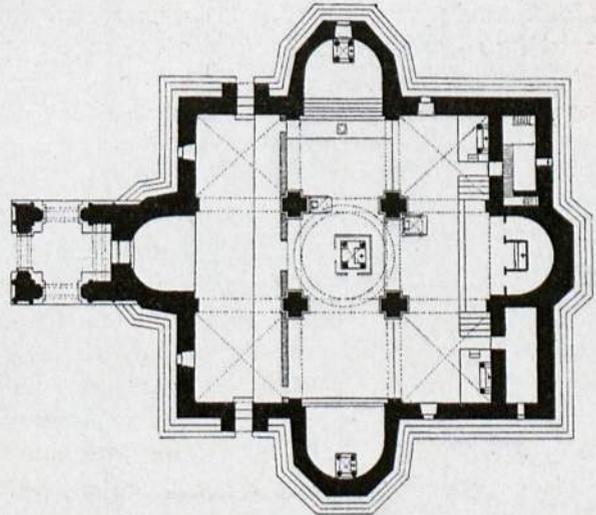


Fig. 578. Aeußeres der Kathedrale zu Etchmiadzin.

der Pantanaffa-Kirche (Fig. 577) sind alten Denkmalen der Auvergne und Aquitaniens sehr ähnlich.

Die Kirchen in Armenien und Georgien, z. B. die Ruinen der Kathedrale in Ani (Fig. 575), die Kirche des Klosters Etchmiadzin (Fig. 578 und 579), die Burgkirche in Tiflis, die Kathedrale in Kutais (Fig. 581) u. s. w. fallen durch große Nüchternheit und Einfachheit auf. Die Form des griechischen Kreuzes tritt in der Anlage meistens scharf hervor, die Kuppel, polygonal mit einem hohen Zelt Dach oder viereckig mit einer Helmspitze, gewinnt ganz das Aussehen eines Kuppelturmes. Charakteristisch sind am Aeußern dünne, schwächliche, halbfäulenartige Lifenen, welche oben als Rundarkaden abschließen. Viele Kirchen ähneln auffallend den romanischen Bauten des Abendlandes. Die Außenflächen sind zuweilen mit Bildwerken, Symbolen und ornamentalen Motiven in merk-

Armenien  
und  
Georgien.

Fig. 579. Grundriß der Kathedrale zu Etchmiadzin.  
Nach Strzygowsky.

Bulgarien  
und  
Serbien.

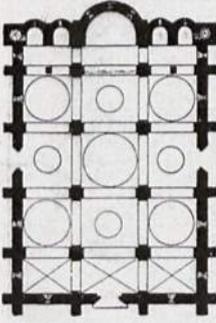


Fig. 580. Schematischer Grundriß einer russischen Kirche. Nach Viollet-le-Duc.

würdig fauberer Technik und eigentümlicher Stilisierung geschmückt, wie das Querschiff der Kirche in Ananur (Fig. 582).

Die Kirchen Bulgariens sind sehr gering an Umfang und künstlerischem Wert. Weit bedeutender und eigenartiger sind die religiösen Bauwerke Serbiens, dieselben wurden in Konstruktion und Dekoration stark von westeuropäischen Einflüssen berührt. So erinnern der Grundriß und die Bautechnik, ferner auch die Malereien und plastischen Teile, des kaiserlichen Klosters zu Studenica auffallend an gleichzeitige romanisch-italienische Bauten. Die Thatfache erklärt sich aus dem lebhaften Verkehr mit dem Westen, besonders mit Venedig, ferner durch die zeitweilige Annäherung an die römische Kirche, um von den Päpsten Hilfe gegen die Umarmungen von Byzanz zu erlangen. <sup>1)</sup> Die Kirche in Studenica entstand wahrscheinlich im 13. Jahrhundert. Spätere Denkmale schließen sich enger an byzantinische Vorbilder an.

<sup>1)</sup> Vgl. F. Kanitz, Serbiens byzantinische Monumente (Wien 1862), ferner desselben Verfassers Tirnovo's altbulgarische Baudenkmale im Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der k. Akademie der Wissenschaften (Wien 1876).



Fig. 581. Ruine der Kathedrale von Kutais. Nach Müller-Simonis, A travers l'Arménie.

### Der Byzantinismus in der ruffischen Architektur.

Die ruffische Kunst stand zu allen Zeiten unter fremden Einflüssen und bietet daher ein eigentümliches Interesse.

In der Epoche der klassischen Kunst eroberte sich dieselbe im Süden Rußlands ein weites Gebiet, wie die Ausgrabungen in der Krim, vorzüglich in Kertsch beweisen. Im 9. Jahrhundert überschwemmen die Varenen und Skandinavier unter der Führung von Rurik und Oleg Großrußland und unterwarfen es ihrer Herrschaft. Sie brachten die Elemente einer neuen Kunst mit sich, welche sich aus asiatischen Ueberlieferungen und nordischen Stammeseigentümlichkeiten zusammensetzten. Kein Bau zeugt heute noch von ihrem Dasein, in den ruffischen Buchmalereien des 15. Jahrhunderts dagegen finden wir noch dekorative Formen, welche unmittelbar nordischen oder angelsächsischen Manuskripten entlehnt zu sein scheinen.

Am Ende des 10. Jahrhunderts, als sich Rußland unter Wladimir zum Christentum bekehrte, hielt die byzantisch-griechische Kunst infolge des regen Verkehrs zwischen dem oströmischen Reich und Rußland ihren Einzug. Kiew wurde

damals mit einer großen Zahl von Kirchen im reinsten byzantinischen Stil geschmückt. Im Jahre 989 bauen griechische Meister die erste uns bekannte Kirche aus Stein, welche lange Zeit Vorbild für Neubauten blieb. Das elfte Jahrhundert sah Kirchen mit zwei, fünf, sieben, neun, dreizehn Kuppeln entstehen. Das zwölfte Jahrhundert schritt auf derselben Bahn weiter. Kiew erhält die Kathedrale des Erzengels Michael

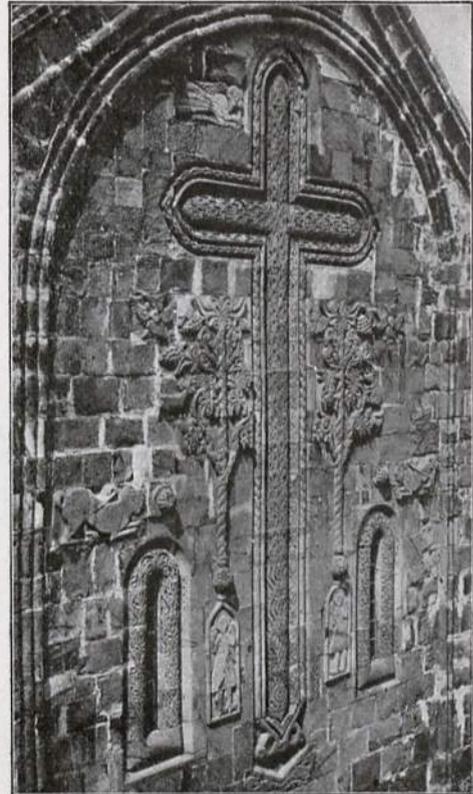


Fig. 582. Außenansicht des Querschiffes der Kirche zu Ananur. Nach Müller-Simonis, A travers l'Arménie.

Rußland,  
Geschichtliches.

Seit dem 10. Jahrhundert.

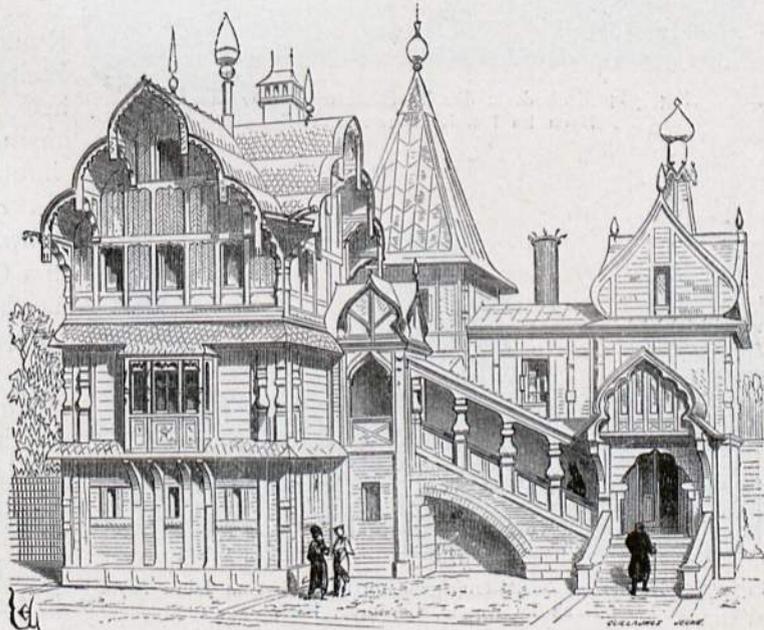
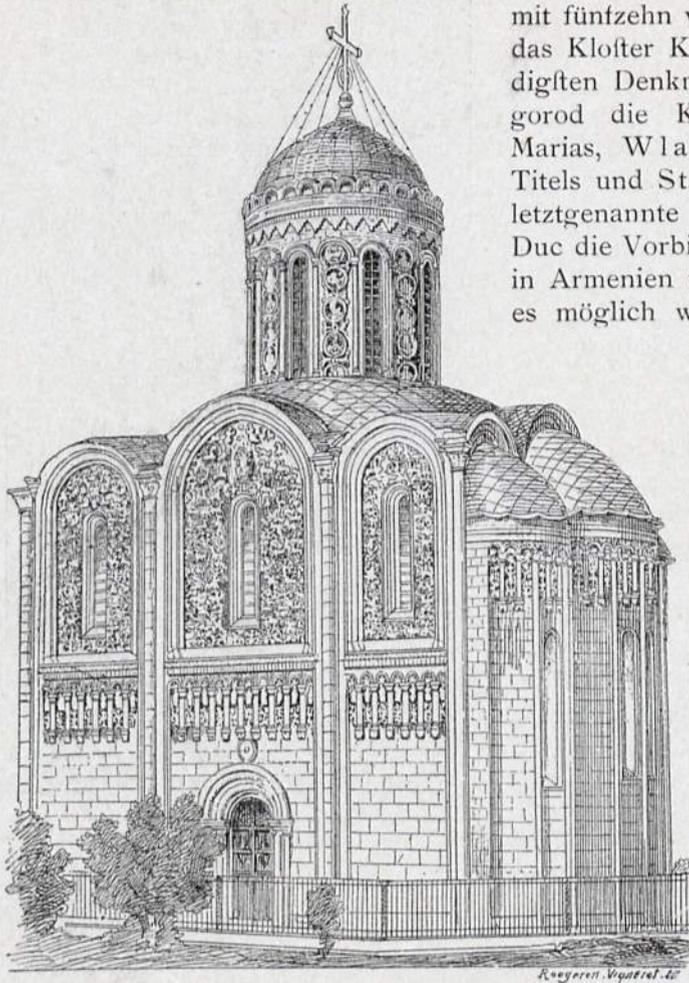


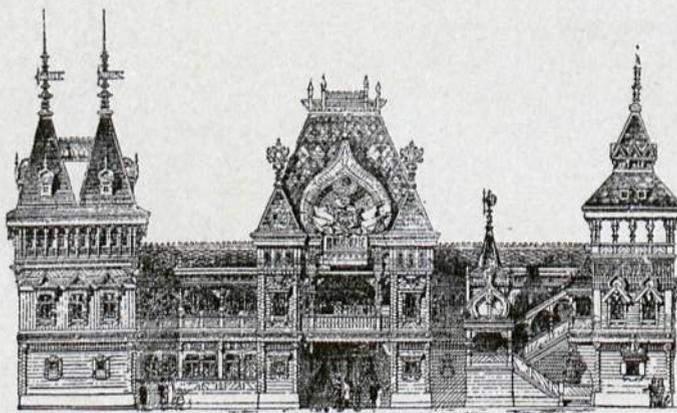
Fig. 583. Restaurierte Ansicht eines ruffischen Bojarenhauses. Nach Viollet-le-Duc.

Byzantinische Bauten.



Afiatische  
Einflüsse.

Fig. 584. Kathedrale des hl. Demetrius in Wladimir.  
Nach La Russie, Larousse, Paris.



Westeuro-  
päische  
Einflüsse.

Fig. 585. Russisches Ausstellungsgebäude in Paris vom Jahre 1878.  
Nach La Russie, Larousse, Paris.

mit fünfzehn vergoldeten Kuppeln, Grodno das Kloster Kolojane, eines der merkwürdigsten Denkmale russischer Kunst, Swenigorod die Kathedrale der Himmelfahrt Marias, Wladimir die Kirche gleichen Titels und St. Dimitri (Fig. 584). Für die letztgenannte Kirche sind nach Viollet-le-Duc die Vorbilder nicht in Byzanz, sondern in Armenien und Syrien zu suchen.<sup>1)</sup> Wie es möglich ward, die Kuppeln in dieser

Weise zu vermehren, zeigt das beigegebene Schema (Fig. 580) einer russischen Kirche, welches bis ins 17.

Jahrhundert maßgebend blieb. Sollte eine Kirche größer angelegt werden, so konnte man nur Seitenschiffe anfügen.

Im Jahre 1240 eroberte Tschingis-Chans Enkel Batu Rußland, und es folgt die zweihundertfünfzigjährige Herrschaft der Mongolen. Mit derselben beginnt eine neue Epoche in der Kunst. Die Eroberer bringen allerlei asiatische, besonders indische Kunstformen mit sich. An Stelle der früheren Einfachheit gewinnen die Bauten einen ganz andern Charakter infolge der mannigfaltigen Grund- und Aufrisse, der schwellenden und geschweiften Glieder und Bildungen, reich profilierten Simse, bauchigen Kapitelle und üppigsten Dekoration, alles geht auf malerische, phantastische Wirkungen aus, ohne daß jedoch der byzantinische Grundgedanke ganz verwischt wird. Der asiatische, tatarische Geschmack drang so tief in die russische Kunst

<sup>1)</sup> Viollet-le-Duc, L'Art russe, ses origines, ses éléments constitutifs etc. S. 110.





WASSILI BLAGENNOI IN MOSKAU.

Nach C. de Varigny, Nouvelle Géographie Moderne.

ein, daß er, auch nach dem Sturze der mongolischen Herrschaft, fortwährend alle andern Kunsteinflüsse übertrumpft und Werke von einer bisher unbekanntem Eigentümlichkeit und ausschweifenden Phantastik in allen Zweigen der Kunst und der Kunstindustrie hervorruft.

Im 15. Jahrhundert eröffnet Iwan III. neuen Einflüssen den Eingang. Im Jahre 1473 beruft er den italienischen Renaissancekünstler Fioraventi nach Moskau. Dieser baut die Mariä Himmelfahrtskirche mit fünf Kuppeln in einem halb byzantinischen, halb lombardischen Stil, ferner St. Johann Chrysofostomus etc.

Unter Iwan IV. dem Schrecklichen (1533-1584) trat gegen diese Einflüsse vom Westen her plötzlich eine gewaltfame Reaktion ein. Durch einen russischen Architekten, dessen Name uns unbekannt, baute er die Kirche des hl. Blasius (vgl. Einschaltbild u. Fig. 586), welche eine vollständige Abrechnung mit der klassischen und byzantinischen Bauformen darstellt. Der asiatische Geschmack ergeht sich frei und üppig in den wunderlichsten Bildungen, im buntesten Wirrwarr und barocker Ueberladung. Der Baumeister hatte nicht einen großen Gefamtraum zu umschließen, sondern innerhalb eines Baues

in zwei Stockwerken je acht Heiligtümer um eine größere Mittelkapelle zu gruppieren. Die Geschosse sind niedrig und, wie die russischen Kirchen überhaupt, mangelhaft beleuchtet. Die einzelnen Kapellen haben polygone Gestalt, im Innern sind sie mit Malereien überreich ausgestattet und durch dunkle Gänge untereinander verbunden.

Auffallend ist vor allem die eigentümliche Weise, durch ein System von übereinander angeordneten kleinen Halbkreisbogen die Türme nach oben zu verjüngen, ferner die wechselnde Art der Kuppelverschalungen, die Flächenverzierung u. f. w.

Auch der altrussische Bojarenpalast (Fig. 583) aus Holz des 16. Jahrhunderts zeigt eine durchaus malerische Anlage. Ein Denkmal dieser Bauform ist nicht mehr vorhanden. Die späteren Herrschaftshäuser wurden aus Stein oder Ziegel erbaut und verloren das Gepräge der alten moskowitzischen Kunst.

Der «Wunderbau» machte im ganzen 16. und 17. Jahrhundert Schule; das beweisen unter vielen andern die Kirchen der Georgischen und der Iberischen Madonna in Moskau, die Kreml-Kathedrale in Njischny-Nowgorod, die Kirchen in Pokrowa und Ostankino etc. An den letztgenannten und an ähnlichen Bauten scheinen sich die Architekten zu begeistern, welche in den letzten Jahrzehnten in den westeuropäischen Großstädten und Kurorten die malerischen russischen Kapellen bauten.

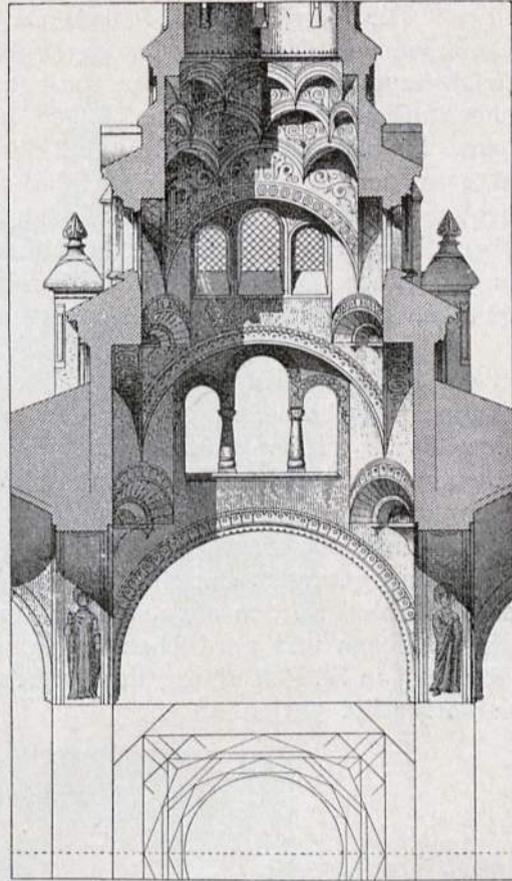


Fig. 586. Innere Kuppelkonstruktion eines Turmes der Kirche des hl. Blasius in Moskau. Nach Viollet-le-Duc.

Rückschlag  
unter  
Iwan IV.

Reaktion  
unter den  
Romanow.

Die Herrscher aus dem Hause der Romanow, seit 1613, zeigten sich den Einflüssen von Westen wieder zugänglich. Als Peter d. Gr. (1689-1725) die neue Reichshauptstadt St. Petersburg anlegte, wurden die religiösen und profanen Architekturdenkmale von französischen Baumeistern in dem herrschenden Stile erbaut. So blieb es auch später nicht nur in St. Petersburg, sondern auch in andern Städten; der Unterschied war nur, daß zeitweilig die französischen Baumeister durch deutsche verdrängt wurden. Diese Baudenkmale sind daher anderwärts zu besprechen. Sehr viele Kirchen zeigen seither einen merkwürdigen Mischstil, indem sich in die frühere Bauweise allerlei Elemente der klassischen modernen Stile eindrängen; ein Beispiel bietet die St. Georgskirche in Nowgorod.

Rückkehr  
zu alten  
Ueberlie-  
ferungen.

Im Anschluß an eine ähnliche Bewegung in der Litteratur erfolgt auch in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts eine Reaktion zu Gunsten der alten nationalen Ueberlieferung. Als der Zar Nikolaus I. (1825-1855) den Plan seines Vorgängers wieder aufnahm, eine Votivkirche in Moskau zu bauen, berief er einen russischen Baumeister, Tonn, welcher ältere Bauten zu Anhaltspunkten nahm; so entstand die Erlöserkirche (Fig. 587). Diese Richtung als Rückkehr zur frühern nationalen Kunst erstarkte seither, denn sie wird von einer allgemeinen nationalen Bewegung getragen. Innerhalb dieses Strebens suchten die Architekten besonders den Anschluß an den alten, überaus malerischen Holzbau, welcher Elemente aus der slavischen und nordischen Urzeit in sich liegt. (Vgl. das Hospiz Wolkowo [Fig. 588] in St. Petersburg, das russische Ausstellungsgebäude vom Jahre 1878 in Paris [Fig. 585] u. a.)



Fig. 587. Erlöserkirche in Moskau. Nach Vasili,  
I. a sainte Russie.

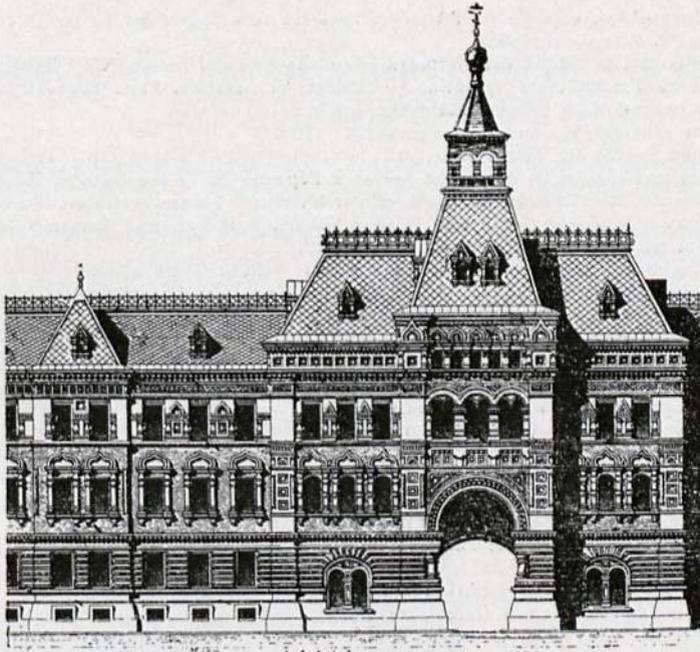


Fig. 588. Hospiz von Wolkowo, S. Petersburg. Nach La Russie, Larousse, Paris.

## LITTERATUR

### zur Geschichte der byzantinischen Kunst.

- Vgl. oben in der Litteraturangabe für die altchristliche Kunst (S. 311) die Werke von *Gailhabaud*, *Schnaase*, *Woltmann*, *Salzenberg*, *Hübisch*, *Amador de los Rios*, *Texier* und *R. P. Pullan*, *M. de Vogüé*, *Rahn*, *Garrucci*, *Westwood*, *Rohault de Fleury*, *Müntz*, *F. v. Reber*, *Durm-Essenwein*, *Adamy*, *Dehio & Bezold*, *Kraus*, *K. v. Lützow*, *Zeitschrift für bildende Kunst* etc. etc.
- P. Gyllii*, De topographia Constant. et de illius antiquitatibus libri IV. Lugd. 1541.
- Ducange*, Constantinopolis christiana. 1680.
- Baudury*, Imperium orientale. 1711.
- Constantinides*, Ἱστορία τῶν Ἀθηνῶν ἀπὸ Χριστοῦ γεννήσεως μέχρι τοῦ ἔτους 1821. Athen 1821.
- Seroux d'Agincourt*, Histoire de l'art depuis la décadence jusqu'à son renouvellement. Paris 1826.
- H. Wilken*, Ueber die Verhältnisse der Russen zum byzant. Reiche in dem Zeitraum vom 9.—12. Jahrhundert (Mémoires de l'Académie des Sciences de St.-Pétersbourg). 1836.
- W. Schmidt*, Römische, byzantinische und germanische Baudenkmale in Trier und Umgebung. Trier 1836—45.
- Dubois F. de Montpéroux*, Voyage autour du Caucase, chez les Tcherkesses et les Abkhases, en Colchide, en Géorgie, en Arménie et en Crimée. Paris 1838—43.
- P. Silentarius*, Descriptio Sanctae Sophiae. Bonnae 1839.
- Schulz*, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Süditalien. Leipzig 1840.
- Ch. Texier*, L'Arménie, la Perse et la Mésopotamie. Paris 1840—42.
- Couchaud*, Choix d'églises byzantines. Paris 1842.
- Knight*, Ecclesiastical Architecture of Italy from the time of Constantine to the 15. century. London 1842—44.
- Pococke*, Reife in das Morgenland. London 1842—45.
- Didron*, Annales archéologiques. Paris 1844—1886.
- V. Piper*, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis ins 16. Jahrhundert. I. Band: Mythologie der christlichen Kunst. Weimar 1847.
- Cahier et Martin*, Mélanges d'Archéologie. Paris 1847—56.
- Sabatier*, Notions sur l'iconographie russe. S. Pétersbourg 1849.
- De Verneilh*, L'architecture byzantine en France. Paris 1851.
- G. Müller*, Historische Denkmäler in den Klöstern des Athos. Beiträge zur slavischen Philologie und Geschichte. I. Band. Wien 1851.
- Labarte*, Recherches sur la peinture en émail. Paris 1856.
- Fr. Kugler*, Geschichte der Baukunst. Stuttgart 1856—59.
- De Vogüé*, Les églises de la Terre sainte. Paris 1860.
- J. Labarte*, Le palais impérial de Constantinople et ses abords. Paris 1861.

- M. Brosset*, Les ruines d'Ani, capitale de l'Arménie sous les rois Bagratides au 10<sup>e</sup> et 11<sup>e</sup> siècles; Histoire et description. S.-Petersbourg 1861.
- Di Marco*, Delle belle arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del secolo XIV. Palermo 1861.
- D. Grimm*, Monuments d'architecture byzantine en Géorgie et Arménie. Paris 1861—63.
- F. Kanitz*, Serbiens byzantinische Monumente. Wien 1862.
- Sabatier*, Description générale des monnaies byzantines. 1862.
- J. Durand*, Trésor de l'église St. Marc. 1862.
- Labarte*, Histoire des arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la renaissance. Paris 1864—66.
- F. de Dartain*, Etude sur l'architecture lombarde et l'architecture romano-byzantine. Paris 1865—66.
- E. aus'm Weerth*, Das Siegeskreuz der byzant. Kaiser Konstantinus VII. und Romanus II. 1866.
- V. Langlois*, Le mont Athos et ses monastères. Paris 1867.
- V. de Boutowski*, Histoire de l'ornement russe du 10<sup>e</sup> au 16<sup>e</sup> siècle. Paris 1870.
- A. Rambaud*, L'Empire grec au 10<sup>e</sup> siècle. Constantin Porphyrogénète. Paris 1870.
- Salazaro*, Studi sui monumenti dell'arte meridionale dal 4<sup>o</sup> al 13<sup>o</sup> secolo. 1871—83.
- Duchesne et Bayet*, Mission au mont Athos. 1877.
- Viollet-le-Duc*, L'Art russe. Paris 1877.
- G. Finlay-Tozer*, A History of Greece from its conquest by the Romans to the present time. Oxford 1877.
- M. Montucci*, Les coupes du palais des empereurs byzantins au 10<sup>e</sup> siècle. Paris 1877.
- Unger*, Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte. Wien 1878.
- A. Rambaud*, Histoire de la Russie depuis les origines jusqu'à l'année 1877. Paris 1879.
- Bayet*, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des iconoclastes. Paris 1879.
- Mystakidis*, Byzantinisch-deutsche Beziehungen zur Zeit der Ottonen. Stuttgart 1881.
- H. Bordier*, Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la bibliothèque nationale. Paris 1883.
- A. Choisy*, L'Art de bâtir chez les Byzantins. Paris 1883.
- W. Fischer*, Studien zur byzantinischen Geschichte des 11. Jahrhunderts. Plauen i. V. 1883.
- C. Bayet*, L'Art byzantin. Paris 1884.
- Neyrat*, L'Athos. Paris 1884.
- A. Leval*, Les principales mosaïques, peintures et sculptures existant à Kahrie-Djami. Constantinople 1886.
- N. Kondakof*, Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures. Ed. franç. trad. de M. Trawinski. Paris 1886—91.
- Veludo*, La pala d'oro di S. Marco. Venezia 1887.
- A. Pasini*, Il tesoro di S. Marco. Venezia 1888.
- R. Cattaneo*, L'architettura in Italia dal secolo VI. al mille circa. Venezia 1888.
- Lambros*, Κατάλογος τῶν ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τοῦ Ἁγίου Ὄρους ἑλληνικῶν κωδικῶν. Athen 1888.
- Tikkanen*, Genesismosaïken in Venedig und die Cottonbibel. Helsingfors 1889.
- S. Gopcevic*, Makedonien und Alt-Serbien. Wien 1889.
- Ch. Diehl*, L'Eglise et les mosaïques du couvent de S.-Luc en Phocide. Paris 1889.
- Byzantinische Zellen-Emails der Sammlung Swenigorodskoi, Text von N. Kondakof (Geschichte und Denkmäler des byzant. Emails. Frankfurt a. M. 1889—92).
- J. Schulz*, Der byzantinische Zellenfresko. Frankfurt a. M. 1890.
- Pokrowski*, Wandgemälde in den alten griechisch-russischen Kirchen. Moskau 1890.
- G. Schlumberger*, Un Empereur byzantin. Paris 1890.
- H. Brockhaus*, Die Kunst in den Athosklöstern. F. A. Brockhaus Verlag, Leipzig 1891.
- Forrer*, Römische und byzant. Seidentextilien aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis. Straßburg 1891.
- E. Molinier*, L'Émaillerie. Paris 1891.
- Strzygowski*, Das Etschmiadzin-Evangelium. Wien 1891.
- F. Bournaud*, Histoire de l'art chrétien des origines jusqu'à nos jours. Paris 1891.
- Boito*, La basilique de Saint-Marc à Venise; Trad. de A. Cruvellé. Venise 1891.
- Ter-Mikheïan*, Die armenische Kirche in ihren Beziehungen zur byzantinischen (vom 4. bis 13. Jahrhundert). Leipzig 1892.
- A. Molinier*, Les manuscrits et les miniatures. Paris 1892.
- G. Schlumberger*, Amulettes byzantins anciens. Paris 1892.
- H. Müller-Simonis*, Du Caucase au Golfe persique, à travers l'Arménie, le Kurdistan et la Mésopotamie. Washington 1892.
- S. Beissel*, Vatikanische Miniaturen. Freiburg 1893.
- Ch. Diehl*, L'Art byzantin dans l'Italie méridionale. Paris 1894.
- Frottingham*, Byzantine Artists in Italy from the VI. to the XV. century, (Am. Journal of Archeology for 1894).
- Ph. Meyer*, Die Haupturkunden für die Geschichte der Athosklöster; Leipzig 1894.
- G. Millet*, Ψηφιδωτὰ τοῦ ἐν Λαγνίῳ ναοῦ. Ἐφημερίς Ἀρχαιολογική. Athènes 1894.
- G. Cougny*, L'Art au moyen âge. Paris 1894.
- Ch. Ponsonailhe*, Les cent chefs-d'œuvres de l'art religieux. Paris 1895.
- Gustave Schlumberger*, L'Épopée byzantine. Paris, (Hachette) 1896.
- N. Kondakof*, Russkie Klady. Petersburg 1896.

Außer den schon genannten photographischen Lagern sind noch zu erwähnen *R. Moscioni*, Rom, *Sebah und Joailler*, Konstantinopel, *Giraudon*, Paris.

### C) DIE EPOCHE DER ALTCHRISTLICHEN BAUKUNST BEI DEN GERMANEN.

Der romanische Stil knüpft überall an den altchristlichen Basilikaftil an, im Süden wie im Norden. Es ist damit schon ausgesprochen, daß die Basilika auch in den nordischen Ländern Eingang gefunden hat. Die Kunstentwicklung war daselbst von zwei eigentümlichen Momenten beeinflusst, allerdings vorläufig nicht in irgendwie durchgreifender Weise. Einmal waren wenig antike Denkmale vorhanden, deren Ueberreste man zu Neubauten hinübernehmen oder welche man unmittelbar zu Vorbildern und Mustern der Nachahmung hätte benützen können. Es waren wohl auch im Norden von Gallien und Germanien viele römische Bauwerke unter den Kaisern entstanden, allein nach den Stürmen der Völkerwanderung war nur noch wenig

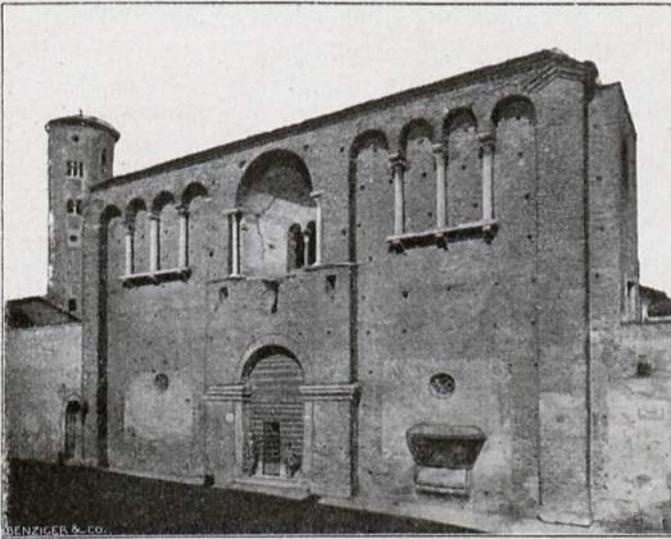


Fig. 589. Ueberreste von Theoderichs Palaft in Ravenna.  
Nach Photographie.

übrig. Bedeutungsvoller war der zweite Umstand, daß ganz neue Völker durch das Christentum in die Civilisation eingeführt worden, die Ostgoten und die Langobarden in Ober- und Mittelitalien, die Westgoten in Spanien, die Franken, Alemannen, Thüringer, Burgunder im nördlichen Gallien und in Deutschland, die Angelfachsen in Britannien etc. Die Annahme, als hätte sich ihr Einfluß sofort in Neubildungen ausgesprochen, wäre aber irrig. Alle diese Völker giengen bei den Römern in die Schule und rechneten es sich zum hohen

Einführung  
neuer Völker  
in die  
Civilisation.

Verdienste an, ihre Bauformen zu verstehen und nachzuahmen. Daß aber im Laufe der Jahrhunderte — diese Uebergangszeit erstreckt sich vom Ende der Völkerwanderung bis zum Ausgang der karolingischen Periode — manches neue Element, in welchen sich auch ein neuer nationaler Geist offenbart, Aufnahme finden mußte, ist selbstverständlich.

Dauer der  
Uebergangszeit.

Am frühesten traten die Ostgoten in Italien unter ihrem König Theoderich dem Großen in die Kunstgeschichte ein. Er umgab sich in seiner Residenz in Ravenna mit römischen Palaft- und Hofbeamten und strebte nach dem Ruhme, als ein Beschützer und Förderer der römischen Kunst und ihrer Denkmale angesehen zu werden. Keine der arianischen Kirchenbauten, welche in seiner Zeit in Ravenna entstanden, zeigt eine Abweichung von den hergebrachten Formen, so treu schloß man sich der römischen Ueberlieferung an. Von seinem Palaft, den er sich in Ravenna baute, ist eine musivische Nachbildung in S. Apollinare Nuovo erhalten, welche aber keineswegs Anspruch auf Treue erheben kann. Doch beweist sie, wie die geringen Ueberreste des Palaftes selbst (Fig. 589) — an der Stirnseite des heutigen Franziskanerklosters —, daß der Palaft Diokletians in Salona oder

Theoderich  
der  
Große.

Palaft  
Theoderichs  
in  
Ravenna.

ein ähnliches Werk der spätrömischen Kunst zum Vorbilde gedient. Die Formen wie die Technik verraten einen gefunkenen oder unentwickelten Geschmack. Nicht schön, aber merkwürdig ist das Säulenkapitell im gekuppelten Nischenfenster in der Mitte der Fassade. Die überhangenden Blätter und der einfach gezierte Rand mögen an den nationalen Holzstil erinnern, der selbst an Kirchen bis tief in das achte Jahrhundert hinein bei den Germanen vielfach üblich war. — Merkwürdiger ist das wuchtige Grabmal Theoderichs (Fig. 591), später die Kirche S. Maria della Rotonda, welches er sich vor den Thoren Ravennas bauen ließ und zwar gleichfalls in den herkömmlichen Formen römischer Grabdenkmäler, wie der Mausoleen des Augustus und Hadrian, doch besitzt es manche eigentümliche und fremdartige Bildungen. Der Grundriß stellt ein regelmäßiges, außen durch überwölbte Nischen gegliedertes Zehneck von 13 m Durchmesser dar. Im Aufriß, bei einer Höhe von 14 m, gliedert er sich in zwei Geschosse; der untere, wohl für das Grab bestimmte Innenraum hat kreuzförmige, der obere kreisrunde Gestalt. Eine gebrochene Doppeltreppe führt zum obern Geschosse, welches nur 10,5 m im Durchmesser hat, so daß Raum für einen äußern offenen Umgang gewonnen wird, welcher einst von gekuppelten schlanken Säulen getragen und mit Pultdach und Tonnengewölben überspannt war. Ueber dem Hauptgesims wird der kreisrunde Tambour mit einer flachen Kugelhaube eingedeckt, welche aus einem einzigen Steine von 10 m Durchmesser und 1 m Dicke bei einem Gewicht von über 9000 Zentner besteht; derselbe mußte aus den istrischen Steinbrüchen über das Meer hergeschafft werden. Die großen Henkel, an welchen er emporgehoben wurde, bilden jetzt eine Art von Zinnenkranz. Weicht die Konstruktion vielfach von der römischen Ueberlieferung ab, so entfernen sich noch mehr einige dekorative Muster von den herkömmlichen Formen, wie das herzförmige Muster am Thürsturze, ferner das Zangenmotiv (Fig. 590) am Hauptgesims und die Ornamente an den rechteckigen Mauerblenden des obern Geschosses; die letzten haben einige Ähnlichkeit mit dem antiken Eierstabe, erinnern aber noch mehr an die bei allen Völkern wiederkehrenden Urformen der Dekoration und besonders des Holzstils.

Grabmal  
Theoderichs.

Wenige  
Reste vor-  
karolingi-  
scher Bau-  
ten.

Von den Bauten der Langobarden in Italien, der Westgoten im südlichen Spanien, der Franken im nördlichen Gallien u. s. w. sind aus der vorkarolingischen Zeit nur wenige und meistens unbeglaubigte Reste vorhanden, obwohl die Chronisten sehr viel von Kirchen- und Klosterbauten berichten. Aber einerseits wurden sie größtenteils in Holz ausgeführt, andererseits setzten auch die Bauten aus Stein,

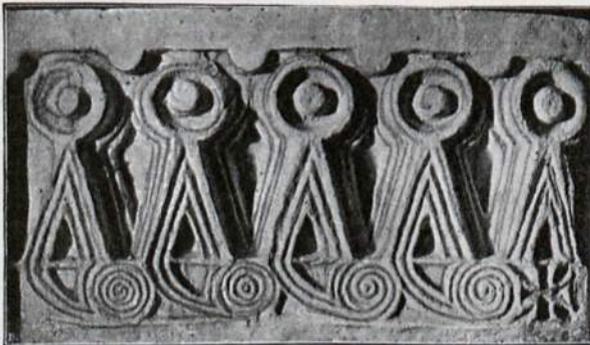


Fig. 590. Zangenmotiv am Grabmal Theoderichs in Ravenna. Nach Photographie.

infolge der mangelhaften Technik, dem zerstörenden Einfluß der Zeit wenig Widerstand entgegen. Während man unter Opus romanum den festen altrömischen Quaderbau verstand, bezeichnete der Mos gallicus einen aus kleinen Bruchsteinen mit viel Mörtel eifertig erstellten Mauerverband. Die römische Ueberlieferung verlor sich immer mehr, wie sich dies aus den damaligen gesellschaftlichen und staatlichen Zuständen leicht erklärt.

Erst mit Karl dem Großen kamen in alle Gebiete und so auch in die Baukunst neue mächtige Anregungen durch die Gewalt und Kraft seines großartigen Geistes. Das bedeutendste noch vorhandene Denkmal seiner Bauthätigkeit ist die Palastkapelle in Aachen (Fig. 592 und 593). Er baute dieselbe zwischen 796 und 804 wahrscheinlich mit der Beihilfe des Abts Ansgis von Vandrille und des theoretisch geschulten Einhard, eine Palastkapelle, die zum großen Teile im heutigen Münster erhalten ist. Die Werkmeister mußten aus der Ferne berufen, Quadern aus Verdun, Säulen aus Rom, Ravenna und Trier beschafft werden. Dem Baue diente der alte Dom von Brescia, besonders aber San Vitale in Ravenna zum Vorbilde; übrigens beweist

Karls des  
Großen  
Palast-  
kapelle in  
Aachen.

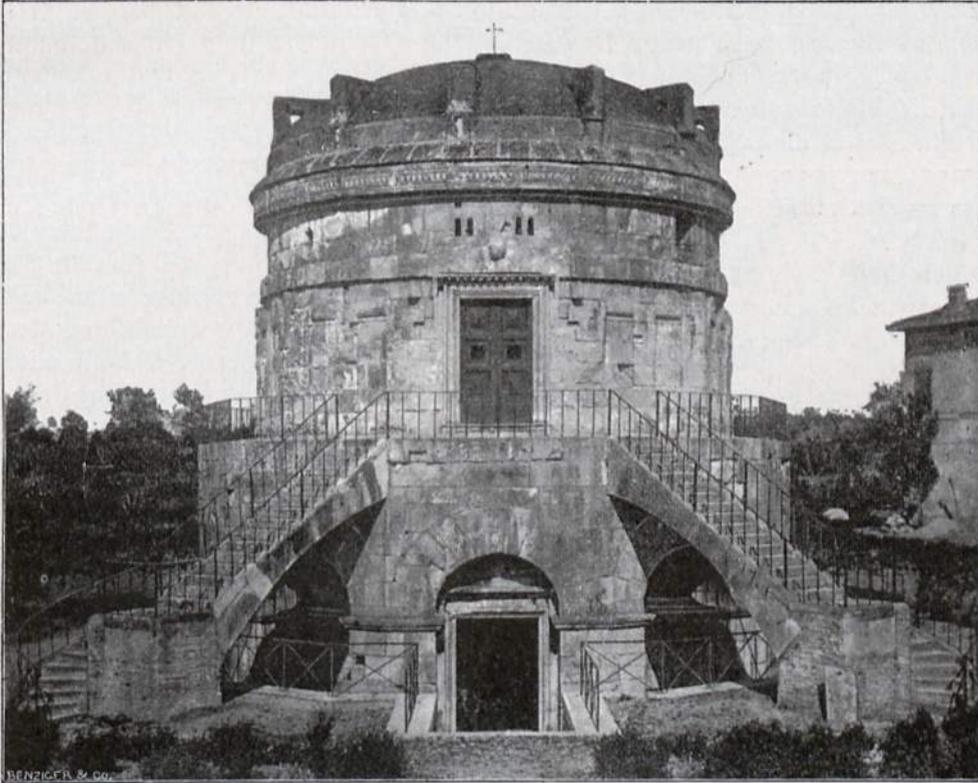


Fig. 591. Grabmal Theoderichs in Ravenna. Nach Photographie.

feine Konstruktion und Komposition, daß man sich selbständig und sicher genug fühlte, um in wichtigen Punkten ganz eigene und eigentümliche Wege zu gehen. Der Grundplan bildet ein innen regelmäßiges von Pfeilern getragenes Achteck mit einem Durchmesser von 15 m, das sich in zwei Stockwerken aufbaut. Ueber denselben wird der von Fenstern durchbrochene Tambour weiter aufgeführt, bis sich über einem einfachen Sims die Kuppel in acht Kappen 32 m über dem Boden schließt (die heutige Kuppel stammt aus dem 17. Jahrhundert). Um dieses Achteck schlingt sich als doppelgeschossiger Umgang ein Sechzehneck. In der Hauptaxe ist dem Eingang eine doppelte, im oberen Teile heute veränderte Turmanlage vorgelegt; die Apsis im Osten wurde später durch eine glänzende gotische Chorkirche verdrängt. Der Umgang in den untern Geschossen wird zwischen den Gurtbögen mit Kreuzgewölben und dreikappigen Gewölben eingedeckt. Im oberen Geschosse treten an die Stelle der Kreuzgewölbe Tonnen, die

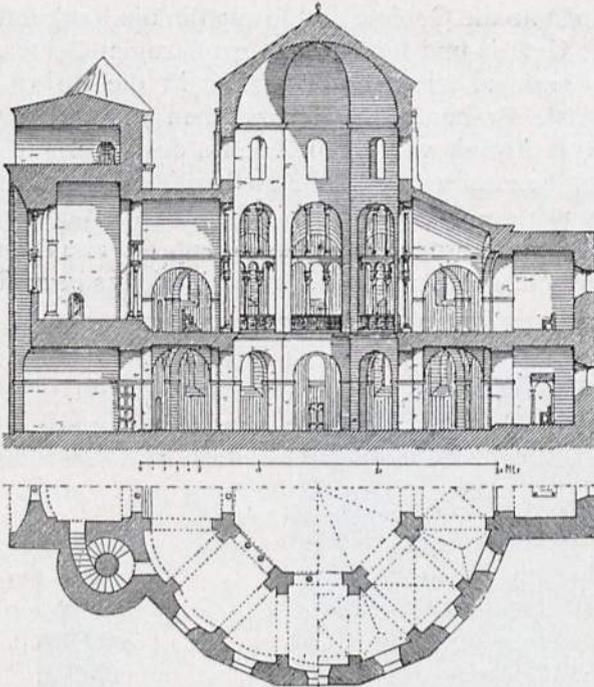


Fig. 592 und 593. Durchschnitt und Plan der Palastkapelle Karls des Großen in Aachen. Nach Reber.

vom Sechzehneck aus gegen das Achteck ansteigen; eine entsprechende Gestalt als ansteigende Kegelformen nehmen auch die Dreiecke in den Zwischenräumen an. Dieses merkwürdige Auskunftsmittel bot zunächst den Vorteil, daß das Pultdach am Tambour nicht so weit hinaufgeführt werden mußte. Andererseits erfüllen die ansteigenden Tonnengewölbe die Funktion von Streben, ein Gedanke, welcher in der Gotik mit schönster künstlerischer Folgerichtigkeit durchgeführt und fruchtbar gemacht wurde. Im übrigen ist die Komposition im Vergleiche mit San Vitale und dessen Linienführung z. B. in den Säulenapsiden eine nüchterne und kalt verständige. Die Ausfüllung der Arkaden im obern Geschoße mit einer doppelten Säulenstellung hat gar keine konstruktive Bedeutung, sondern ist lediglich dekorativ; zudem schneiden die obern, nicht wie die untern durch Bogen verbundenen Säulenpaare, unschön in die Wölbung ein. Auch die übrigen architektonischen Ornamente sind ziemlich ärmlich. Anerkennenswert dagegen ist, daß die Pfeiler des Oktogons auch noch an der Außenseite des Tambours fortgeführt werden und etwas unter dem Kuppelsims mit Kapitellen abschließen. Die innere Wölbung der Kuppel war einstmals mit einem Mosaikbilde, Christus in der Mitte der vierundzwanzig Aeltesten, geschmückt. Die Fensterleibungen und wohl auch andere Bauteile waren in ähnlicher Weise geziert.<sup>1)</sup>

Aehnliche Bauten.

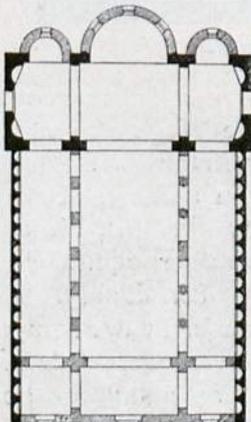


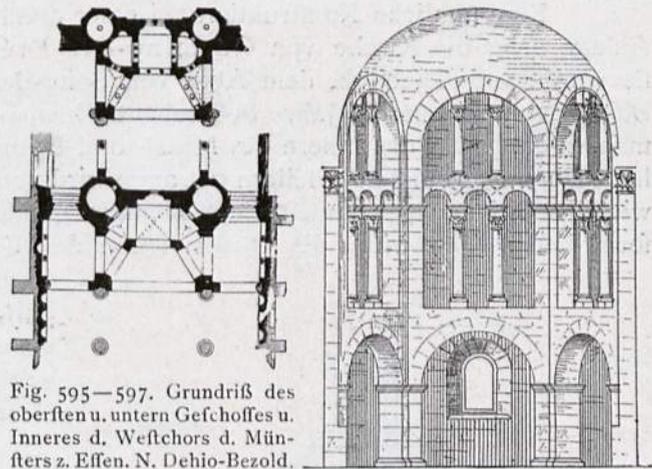
Fig. 594. Grundriß der Basilika Alfrids in Essen. Nach Humann.

Die kaiserliche Palastkapelle in Aachen ward für manche ähnliche Bauten vorbildlich, so für den Nonnenchor im Münster zu Essen ca. vom Jahre 1000, für die Nonnenklosterkirche zu Ottmarsheim im Elsaß aus dem 10. Jahrhundert, für den sogenannten alten Turm in Mettlach an der Saar, für die Säulenstellung des Nonnenchors in S. Maria auf dem Kapitol in Köln aus dem 11. Jahrhundert u. f. w.

In Essen gründete der vierte Bischof von Hildesheim, der hl. Alfrid, ein Frauenstift mit einer Basilika, vollendet um das Jahr 873, von der noch namhafte Ueberreste vorhanden sind, die merkwürdigsten neben den von Einhard erbauten Basiliken zu Steinbach im Odenwalde (Fig. 602), vom

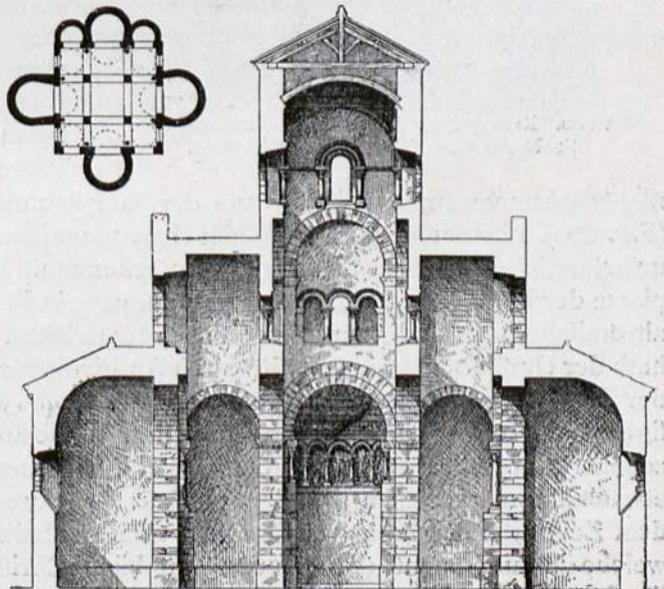
<sup>1)</sup> Die acht Giebel am Außenbau des Oktogons stammen aus dem XIII. Jahrhundert, das Kuppeldach ist aus dem XVII.; die heutigen Mosaiken im Kuppelgewölbe wurden in neuester Zeit ausgeführt, ebenso die Wandmalereien.

Jahre 815, und zu Seligenstadt. Die Effener Basilika (Fig. 594) hat manch Eigentümliches: die Langwände der Seitenschiffe sind innen mit Nischen geschmückt, die mit Blindbögen umrahmt werden, welche ihrerseits auf flachen Wandpfeilern ruhen; auch die nördliche und südliche Wand des Querschiffes ist durch Nischen gegliedert und schließt merkwürdigerweise innen dreiförmig ab. Gegen das Ende des 10. Jahrhunderts wurde der Altfridischen Basilika ein hoher Anbau als Westchor (Fig. 595—597) vorgelegt, wie

Basilika in  
Essen.Fig. 595—597. Grundriß des  
obersten u. untern Geschosses u.  
Inneres d. Westchors d. Mün-  
sters z. Essen. N. Dehio-Bezold.

Westchor.

dies in Nonnenkirchen vielfach gebräuchlich ward, der Anbau hat wie die ehemalige Vorhalle der Basilika eine rechteckige Grundform und ist, entsprechend der dreischiffigen Basilika, in drei kleinere Rechtecke zerlegt. Dem Mittelbau ist ein Chor in Form eines halben Sechsecks eingefügt, aber nur so weit, daß der Durchmesser des Sechsecks mit der östlichen Langseite des Rechtecks zusammenfiel und zwischen Chor und Westwand ein beträchtlicher Raum übrigblieb, welcher in doppelgeschossiger Anlage in je drei großen Bogen sich nach dem Chore öffnet. Im untern Raume befinden sich die Zugänge zu den Treppentürmen, welche den Mittelbau flankieren. Die großen nach Osten sich öffnenden Bogen des Obergeschosses sind mit doppelter Säulenstellung ausgefüllt, deren Formen, allerdings in vielfachen Umbildungen, an klassische Vorbilder erinnern. Diese Doppelarkaden in den hohen Bogen erinnern sofort an die Palastkapelle in Aachen, im übrigen zeigen die Formen in Essen in wesentlichen Punkten eigenartige Bildungen und einen bedeutenden Fortschritt im Uebergang zum romanischen Stil, während die Aachener Pfalzkirche noch von der Antike abhängig ist. Wie diese das bedeutendste Baudenkmal des großen Karl ist, so charakterisiert das Effener Münster das aufstrebende, jugendfrische Schaffen des ottonischen Zeitabschnitts in dieser schönen und hervorragenden Leistung.<sup>1)</sup>

Fig. 598 und 599. Grundriß und Querschnitt der Kirche von  
Germigny-des-Prés. Nach Dehio-Bezold und nach Corroyer.

<sup>1)</sup> Vgl. Georg Humann, Der Westbau des Münsters zu Essen. Essen 1890.

Kirche von  
Germiny-  
des-Prés.

Eine ähnliche Konstruktion bei einer quadratischen, statt einer kreisrunden Anlage zeigt die Kirche von Germiny-des-Prés bei Orléans (Fig. 598 u. 599); sie wurde von Theodulf, dem Abte von Saint-Benoit-sur-Loire und nachmaligen Bischof von Orléans im Jahre 806 gebaut. Dem äußern Rechteck der Umfassungsmauern entspricht das innere des Mittel- und Hauptschiffes, welches von vier durch hohe Bogen verbundene Pfeilern getragen wird und turmartig die Abseiten überragt, wie dies bei den genannten Centralbauten geschieht, nur daß hier die Viereckform beibehalten wird, die Quadratseiten der Umfassungsmauern laden an drei

(ursprünglich vielleicht an allen vier) Seiten in Apsiden aus; die Hauptapsis gegen Osten ist durch Blendbogen gegliedert und in der Concha mit Mosaiken auf Goldgrund geschmückt.

Kloster-  
kirche in  
Fulda.

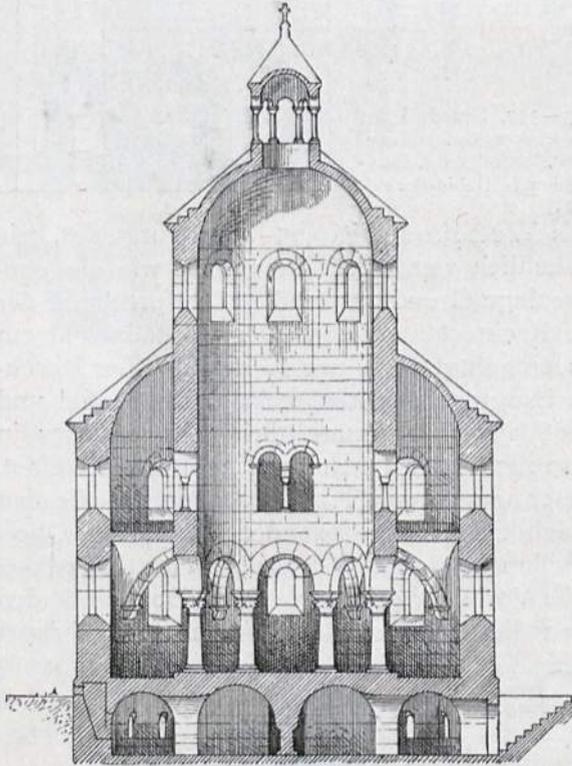


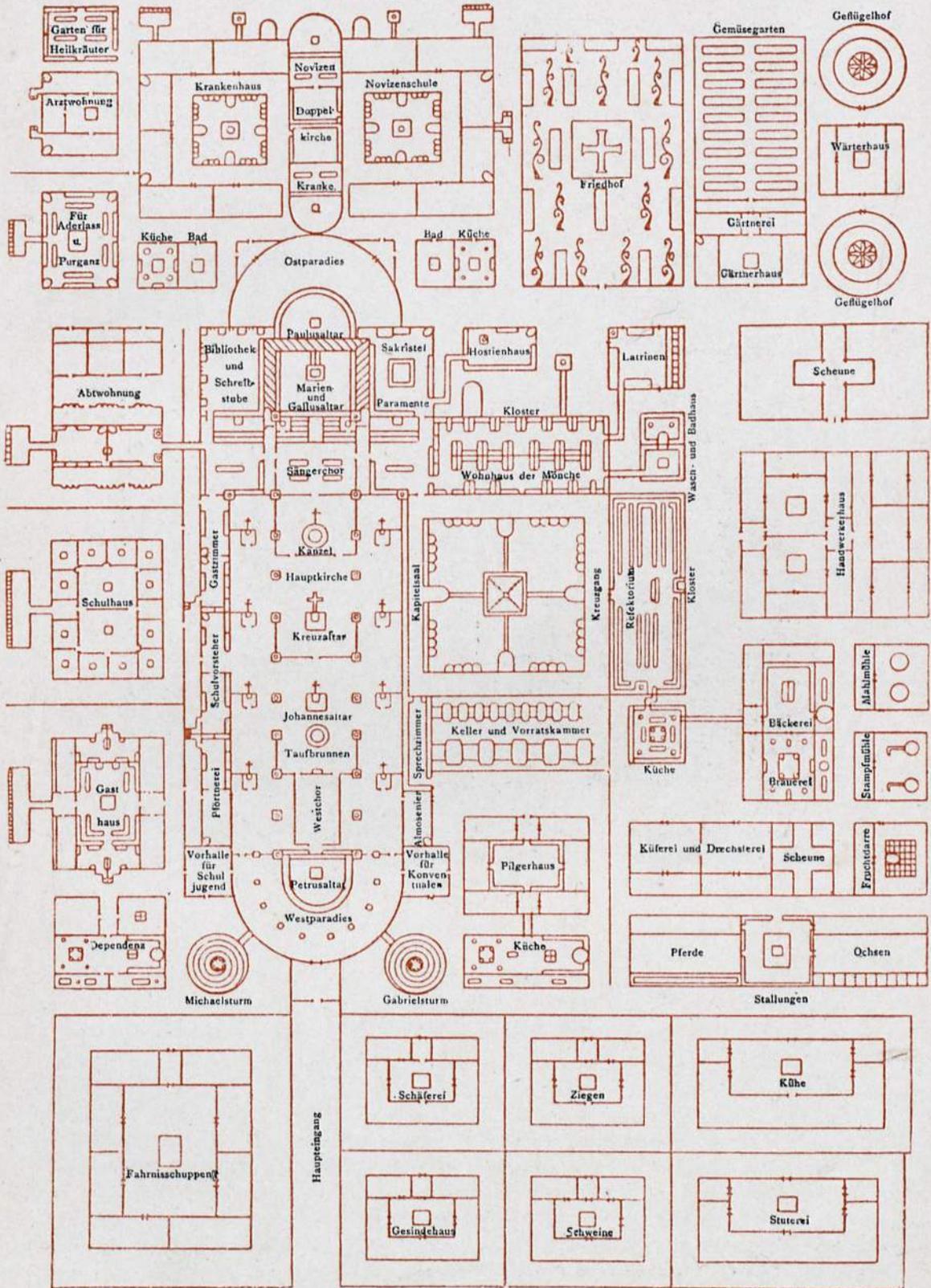
Fig. 600. Restaurierter Durchschnitt der Grabkirche St. Michael zu Fulda. Nach Effenwein.

In Fulda wurde noch zu Lebzeiten des hl. Bonifatius eine geräumige Klosterkirche nach basilikalem Muster erbaut. Der erste Abt, Sturm, erweiterte sie, indem er Seitenschiffe anfügte; der zweite Abt, Baugulf, verlängerte sie ostwärts mit Hilfe des baukundigen Mönches Ratger; der letzte, nachdem er selber Abt geworden, fügte einen Westbau hinzu; der folgende Abt, Eigil, legte im Ost- und im Westbau eine Krypta an, im letzten ruhten die Gebeine des hl. Bonifatius. Das erste Beispiel für eine derartige Anlage mit zwei Apsiden finden wir in der Klosterkirche Centula oder St. Riquier bei Abbeville. Eine doppelchörige Kirche sieht hierauf der Klosterplan von St. Gallen vor, von welchem sofort die Rede sein wird. Während von der Basilika in Fulda

St.  
Michaels-  
kirche in  
Fulda.

nichts mehr vorhanden, ist die um das Jahr 820 entstandene St. Michaelskirche (Fig. 600), obwohl sie im Laufe der Zeit mannigfache Aenderungen erlitt, in der ursprünglichen Anlage noch leicht zu erkennen. Da sie sich auf dem Begräbnisplatze der Mönche erhob, so mag sich daraus die Kreisform erklären, welche sich an altrömische, nicht an byzantinische Vorbilder anlehnt. In der Oberkirche trugen innerhalb der Umfassungsmauern acht durch Archivolten verbundene Säulen den Tambour der Kuppel; in der Krypta ruhte das Tonnengewölbe des innern Raumes auf einer massigen jonifizierenden Säule, deren Kapitell und Base äußerst derbe und plumpe Formen zeigen, während die korinthisierenden und kompositen Kapitelle der Oberkirche einen etwas bessern, aber doch unfreien Geschmack bekunden. Die Anordnung hatte nach dem Zeugnisse des Mönches Candidus eine symbolische Bedeutung: die eine Säule, welche im Fundamente den Bau trägt, sinnbildet Christus, auf welchem die Kirche ruht; ihn sinnbildet auch der Schlußstein im Gewölbe, zu welchem die Gläubigen mittels der acht Seligkeiten, ausgedrückt durch die acht Säulen der obern Rotunde, emporsteigen.

# ALTCHRISTLICHE BAUKUNST BEI DEN GERMANEN.



BAURISS DES KLOSTERS ST. GALLEN VOM JAHRE 820.

Mit Zugrundelegung des Planes in der Stiftsbibliothek in St. Gallen.



Vom Kloster Lorch bei Worms ist noch eine Halle (Fig. 601), 10 m lang und 7 m tief, erhalten, welche wahrscheinlich gegen das Ende des neunten Jahrhunderts entstand und wohl mit der von Ludwig III. dem Jüngern erbauten sogenannten «bunten» Kirche in Beziehung stand. Ihr Aufriß hat große Aehnlichkeit mit den römischen Thorbauten. Die Technik ist eine sehr gediegene. Die Quadern sind schön gefügt und mit weißen und roten Platten verkleidet. Auch die architektonischen Zierglieder, die kompositen Kapitelle der Wandpilaster, welche die Arkaden einfassen, die Simse, die Profile der spitzen Giebel im Obergeschoß ver-

Halle des  
Klosters  
Lorch.

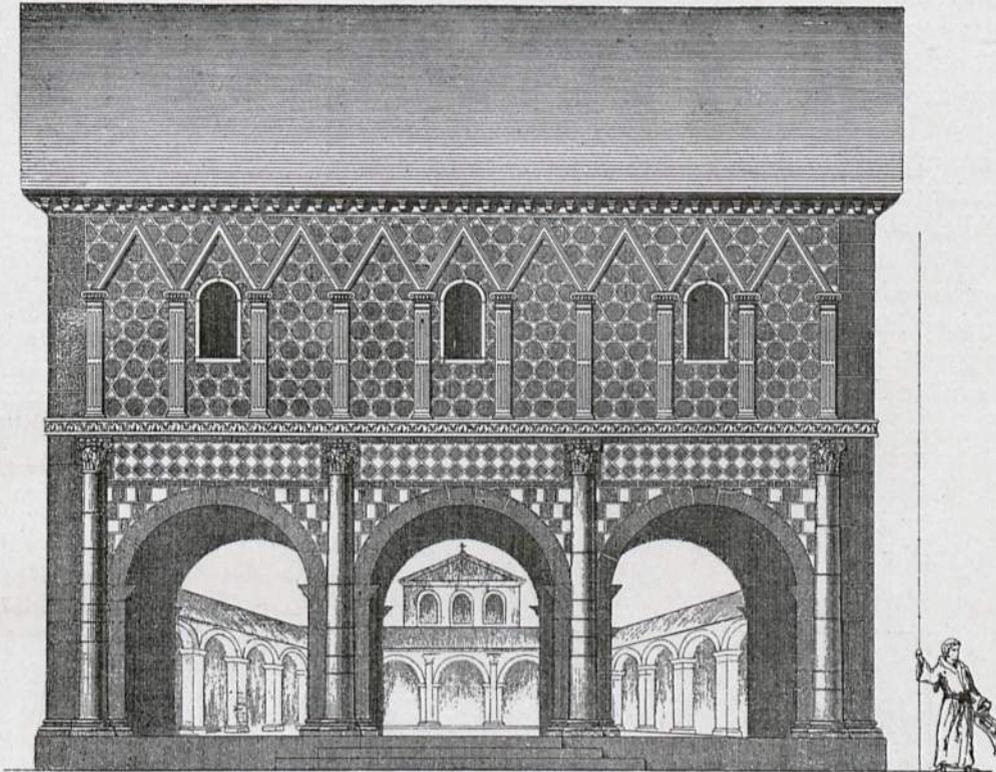


Fig. 601. Westseite der Halle zu Lorch. Nach Essenwein.

raten einen geschulten Geschmack. Die Proportionen dagegen sind durchgehends nicht glücklich; die untern Wandfäulen sind zu hoch, ihre Kapitelle gleichfalls; einen barbarischen Anstrich haben vollends die spitzen Giebel über den derb kanne-lierten, zwerghaften jonischen Pilastern.

In St. Gallen unternahm der thatkräftige Abt Gozberg um das Jahr 822 den Neubau der Kirche und des Klosters, wovon freilich nichts mehr besteht, dagegen ist der, allerdings mehr ideell gehaltene Plan (vgl. Einschaltbild) noch vorhanden, welchen er sich von unbekannter Hand anfertigen ließ. Dieser, einzig in seiner Art, giebt ziemlich genauen Aufschluß über die großartige Anlage. Der Grundgedanke derselben ist die Vorschrift des hl. Benedikt, alle für die Bedürfnisse der Genossenschaft benötigten Gewerke innerhalb der Umfriedung des Klosters anzulegen. Der Plan wurde in St. Gallen nicht vollständig ausgeführt, da dies schon die Oertlichkeit nicht gestattete. Fast in der Mitte der Anlage steht die Kirche, eine Basilika mit einer doppelten Apsis; die östliche ist um sieben Stufen erhöht, um darunter die halbunterirdische

Plan des  
Klosters  
St. Gallen.

Krypta mit dem Grabe des hl. Gallus anzulegen. Neben der westlichen Exedra und mit ihr nur lose durch Gänge verbunden, erheben sich zwei Türme. Rings um die Kirche sind in verschiedenen Gruppen die klösterlichen Räume, Fremdenwohnungen, Schulen, die Oekonomiegebäude, Werkstuben, Gärten etc. angeordnet.

Die Neuerungen dieser Uebergangszeit.

Wollen wir schließlich die Neuerungen, welche in dieser Uebergangszeit sich in mehr oder minder fester Gestalt ausbildeten, zusammenfassen, so gelangen wir zu folgenden Ergebnissen: Hinneigung zur stark betonten Kreuzform der Basiliken durch das Einfügen eines Querhauses, was in Italien seltener vorkommt, in Frankreich, Deutschland und überhaupt im Norden sehr häufig ist; die Anlage von zwei Apsiden, im Osten und Westen der Kirchen; die Erhöhung des Chores oder der Exedra, um Raum für eine Krypta zu gewinnen; Vorliebe für die Symbolik in Formen und Zahlen, wie sie sich z. B. an der Michaelskirche in Fulda offenbart. Das Germanische und Nationale zeigt sich am ehesten und meisten in der Frische, Freiheit und Verständigkeit des Verfahrens in der baulichen Anlage und Komposition. Weniger erfreulich erscheint die Dekoration.

Die Dekoration.

«Alle die feinen Einzelheiten, in welchen das individuelle Gefühl des Baukünstlers sich äußert, sind stumpf oder nachlässig ausgeführt, die Profile auf das Notwendigste reduziert, schwunglos und schwer oder in schematisch lebloser Nachahmung antiker Motive; Fenster und Thüren ohne alle feinere Gliederung, die Arkaden mit geradliniger Leibung. Von jenem Reichtume plastischer Formen, den die spätere römische Architektur verschwendete, von Palmetten, Eier- und Perlstäben, und wie diese Ornamente sonst heißen mögen, ist hin und wieder ein sparsamer, gleichgültiger Gebrauch gemacht. Jonische und korinthische Kapitelle, Kannelüren und Basen der Säulen sind zwar beständig nachgeahmt, aber mit Mißverständnissen oder stumpfer Behandlung. Selbst das Akanthusblatt des korinthischen Kapitells ist nicht viel mehr als skizziert.» (Schnaase, III. Band, S. 561.)

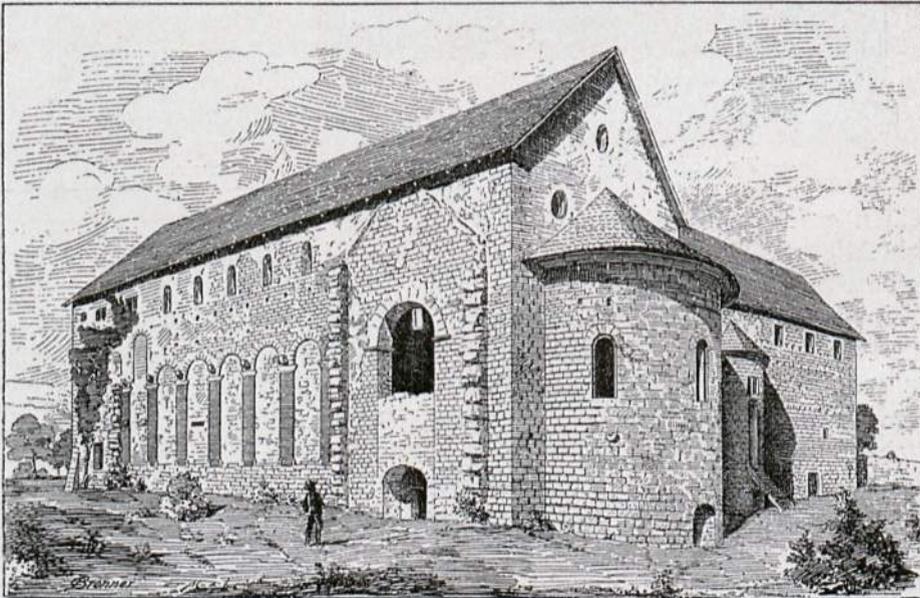


Fig. 602. Ueberreste der Einhard-Basilika zu Steinbach. Nach „Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen: G. Schäfer, Kreis Erbach“.

## LITTERATUR

zur Geschichte der altchristlichen Baukunst, Plastik und Malerei bei den Germanen.

Vgl. oben in der Litteraturangabe für die altchristliche Architektur etc. (S. 511) und zur Geschichte der byzantinischen Kunst (S. 335) die Werke von *Gailhabaud*, *Schnaase*, *Springer*, *Karl von Lützow*, *Zeitschrift für bildende Kunst*, *La Gazette des Beaux-Arts*, *Blavignac*, *Rahn*, *Lübke*, *Adamy*, *Reber*, *Durm-Efferwein*, *Dehio-Bezold*, *Kugler*, *de Dartin*, *Förster*, *La Gazette archéologique*, die *Zeitschrift für christliche Kunst*, *La Revue de l'Art chrétien*, *Didron*, *Annales archéologiques*, *Archaeologia*, (Edited by the Society of Antiquaries of England).

*Chiflet*, Anastasis Childerici I. regis Francorum. Antwerpen 1651.

*Oberlin*, Thesaurus Virodunensis ex aeo franco. Verdun 1773.

*D'Agincourt*, Histoire de l'art. Paris 1810.

*Fiorillo*, Geschichte der zeichnenden Künfte in Deutschland. Hannover 1815.

*Moller*, Denkmäler der deutschen Baukunst. Darmstadt 1821.

*De Caumont*, Cours d'antiquités monumentales. Paris 1830—41.

*A. de Bastard*, Peintures et ornements des manuscrits. Paris 1832—48.

*De Caumont*, Bulletin monumental. Paris 1834.

*C. W. Schmidt*, Baudenkmäler in Trier. Trier 1836.

*J. B. Silvestre*, Paléographie universelle. Paris 1839—42.

*Försters* Allgemeine Bauzeitung. Wien 1840.

*J. J. Faussen*, De germaansche en noordsche monumenten van het museum te Leyden. Leyden 1840.

*Waidmann*, Geschichte der Stiftsbibliothek von St. Gallen. St. Gallen 1841.

*Henry Shaw*, Illuminated Ornaments copied from Manuscripts of the Middle Ages. London 1843.

*Westwood*, Palaeographia Sacra Pictoria. London 1843—45.

*Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Leipzig 1843—45.

*J. Burkhardt*, Die Kirche zu Ottersheim. Basel 1844.

*F. Osten*, Die Bauwerke der Lombardei vom 7. bis 14. Jahrhundert. Darmstadt 1846—54.

*Cahier et Martin*, Mélanges d'Archéologie. Paris 1847—56.

*Arneth*, Die Gold- und Silbermonumente des k. k. Münz- und Antikensabinetts in Wien. Wien 1849.

*Humphreys and Jones*, The Illuminated Books of the Middle Ages. London 1849.

*Lacroix et Seré*, Le moyen âge et la renaissance. Paris 1849.

*F. Keller*, Bilder und Schriftzüge in den irischen Manuskripten der schweizerischen Bibliotheken. Zürich 1855.

*C. H. Heidehoff*, Die Kunst des Mittelalters in Schwaben. Stuttgart 1855—64.

*Les Archives de la Commission des monuments historiques*. Paris 1855—72.

*Cochet*, La Normandie souterraine. Paris 1857.

*Cochet*, Sépultures gauloises. Paris 1857.

*F. Denis*, Histoire de l'ornementation des manuscrits. Paris 1857.

*Jahrbuch der k. k. Centralkommission (Civildale)*. Wien 1857.

*Aus'm Weerth*, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Leipzig 1857—79.

*Louandré*, Les arts somptuaires. Paris 1858.

*Piper*, Kalender und Ostertafel Karls des Großen. Berlin 1858.

*Bock*, Das heilige Köln. Leipzig 1858.

*Bock*, Der Schatz des Westgotenkönigs Athanarich. Wien 1858.

*Worsaae*, Nordiske Oldsager i det Kongelige Museum i Kjöbenhavn. Kopenhagen 1859.

*Peigné de la Court*, Recherches sur le Champ de Bataille d'Attila. Paris 1860.

*Bock*, Die Kleinodien des hl. römischen Reiches deutscher Nation. Wien 1860.

*F. de Lasteyrie*, Description du Trésor de Guarrazar. Paris 1860.

*José Amador de los Rios*, El arte latino-byzantino en España y las coronas de Guarrazar. Madrid 1861.

*E. Dümmler*, Geschichte des ostfränkischen Reiches. Breslau 1862.

*J. M. Kemble*, Horae feriales or Studies in the Archaeology of the Northern Nations. London 1863.

*De Linas*, Orfèvrerie mérovingienne. Paris 1864.

*Fleury*, Les Manuscrits à miniatures de la Bibliothèque de Laon. Paris 1864.

*Fleury*, Les Manuscrits de Soissons. Paris 1865.

*Falk*, Geschichte des ehemaligen Klosters Lorch. Mainz 1866.

*H. Shaw*, A Handbook of the Art of Illumination. London 1866.

*Bock*, Karls des Großen Pfalzkapelle. Aachen 1866.

*Labarte*, Histoire des Arts industriels (Erste Ausgabe). Paris 1866.

*Westwood*, Facsimiles of the Miniatures and Ornaments of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts. London 1868.

*The Treasure of Petreossa* (Publications of the Arundel Society). London 1869.

*Wattenbach*, Das Schriftwesen des Mittelalters. Leipzig 1871.

*Westwood*, The Bible of the Monastery of S. Paul near Rome. Oxford 1871.

*Maskell*, Ivories, Ancient and Mediaeval. London 1872.

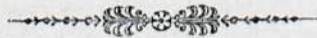
*Wattenbach*, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter. Berlin 1873.

*Dehio*, Ein Beitrag zur vergleichenden Ornamentenkunde. Wien 1873.

*Montélius*, Antiquités suédoises. Stockholm 1873—75.

- A. Arboit*, La tomba di Gisulfo. Udine 1874.  
*C. Cahier*, Nouveaux mélanges d'archéologie. Paris 1874.  
*F. Schneider*, Die karolingische Basilika zu Steinbach-Michelstadt. Darmstadt 1874.  
*Braden*, Die Pfarrkirche zu Seligenstadt. Darmstadt 1874.  
*W. Sanderson*, Facsimiles of Anglo-Saxon Manuscripts. London 1874.  
*De Linas*, Histoire de l'orfèvrerie. Paris 1875.  
*B. Bucher*, Geschichte der technischen Künfte. Stuttgart 1875.  
*F. X. Kraus*, Kunst und Altertum im Elfaß. Straßburg 1876.  
*Meyer von Knonau*, Alamanische Denkmäler der Schweiz. Zürich 1876.  
*De Linas*, Histoire de l'orfèvrerie cloisonnée. Paris 1877.  
*Lastyrie*, Histoire de l'orfèvrerie. Paris 1877.  
*H. Graf*, Die Entflehung der kreuzförmigen Basilika. Stuttgart 1878.  
*R. Rahn*, Das Platerium aureum von St. Gallen. St. Gallen 1878.  
*A. Woltmann*, Geschichte der Malerei. Leipzig 1879.  
*L. Delisle*, Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale. Paris 1881.  
*Müller-Mesdorf*, Die Tierornamentik im Norden. Hamburg 1881.  
*Ramé*, Bulletin du comité des travaux historiques et scientifiques. Paris 1882.  
*Lamprecht*, Initialornamentik vom 8. bis 13. Jahrhundert. Leipzig 1882.  
*Effenwein*, Kulturgeschichtlicher Bilderatlas (Das Mittelalter). Leipzig 1883.  
*A. de Bastard*, Peintures, ornements, écritures et lettres initiales de la Bible de Charles le Chauve. Paris 1883.  
*L. Delisle*, Mémoires sur d'anciens Sacramentaires. Paris 1884.  
*F. X. Kraus*, Die Miniaturen des Codex Egberti. Freiburg i. B. 1884.  
*L. Delisle*, Le Sacramentaire d'Autun (Gazette Archéologique). Paris 1884.  
*F. X. Kraus*, Die Wandgemälde in der S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. Freib. i. B. 1884.  
*L. Delisle*, Memoire sur l'école calligraphique de Tours au IX. siècle. Paris 1885.  
*R. Adamy*, Die Einhardbasilika zu Steinbach im Odenwalde. Hannover 1885.  
*J. Hampel*, Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklos. Budapest 1886.  
*Naue*, Die Ornamentik der Völkerwanderungszeit. Leipzig 1886.  
*Beffel*, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto zu Aachen. Aachen 1886.  
*Romilly Allen*, Early Christian Symbolism in Great Britain and Ireland before the 13th century. London 1887.  
*C. Rhoen*, Die Kirche der karolingischen Pfalz zu Aachen. Aachen 1887.  
*F. Schneider*, Deutsche Elfenbeinkulpturen des frühen Mittelalters. Leipzig 1887.  
*R. Dohme*, Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1887.  
*F. Leitschuh*, Der Bilderkreis der karolingischen Malerei. Hamburg 1889.  
*A. Springer*, Der Bilderschmuck der Sakramentarien des frühen Mittelalters. Leipzig 1889.  
*Lindenschmit*, Handbuch der deutschen Altertumskunde. Braunschweig 1889.  
 Die Trierer Ada-Handschrift, bearbeitet von *Meuzel, Corssen, Janitschek, Schnütgen, Hettner, Lamprecht*. (A. Dürr's Verlag.) Leipzig 1889.  
*Bertrand*, Archéologie celtique et gauloise. Paris 1889.  
*J. de Baye*, Etudes archéologiques. Paris 1889.  
*Cattaneo-Lemmonier*, L'Architecture en Italie du VI<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle. Venise 1890.  
 La Collection Spitzer (I. Volume). Paris 1890.  
*J. von Kobell*, Kunstvolle Miniaturen und Initialen. München 1890.  
*G. Humann*, Der Westbau des Münsters zu Effen. Effen 1890.  
*Pulzky*, Denkmäler der Völkerwanderung. Budapest 1890.  
*G. Schaefer*, Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen. Darmstadt 1891.  
*R. Adamy*, Die fränkische Thorhalle in der Klosterkirche zu Lorch. Darmstadt 1891.  
*P. Clemen*, Merowingische und karolingische Plastik. Bonn 1892.  
*E. Frantz*, Geschichte der Malerei. Freiburg 1894.  
*E. Molinier*, Le Trésor de la Cathédrale de Coire. Paris 1895.  
*E. Molinier*, Histoire générale des Arts appliqués à l'Industrie du 5<sup>e</sup> à la fin du 18<sup>e</sup> siècle. Paris 1895.  
 L'Art ancien à l'Exposition Nationale Suisse. Genève 1896.  
*Leitschuh*, Karolingische Malerei. Straßburg 1896.  
*Stüchelberg*, Longobardische Plastik. Zürich 1896.

Weitere empfehlenswerte photographische Lager sind: *Berthaud Frères*, Paris, *Sauvanand*, Paris, *Wolf*, Konstanz, *Spamer*, Darmstadt, *Weinmann*, Budapest, *Reiffenlein*, Wien, *Finstlerlin*, München, *Lang*, Chur.



## XI.

# DIE BAUKUNST DES ISLAM.

### I. DIE ELEMENTE DER KONSTRUKTION UND DER DEKORATION.

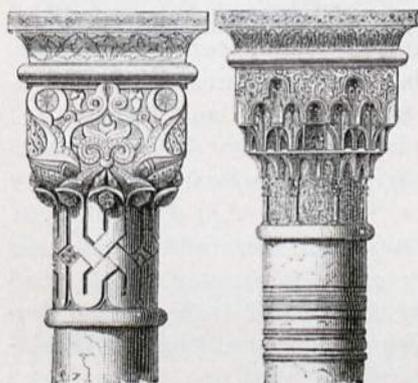


Fig. 603 und 604. Kapitelle aus der Alhambra. Nach Keder.

Als Mohammed die arabischen Horden zum Siegeslauf bis Indien und bis zur Meerenge von Gibraltar begeisterte, hatten diese Söhne der Wüste, welche bisher nicht einen festen Herd, sondern nur leichte Zelte gekannt, keine Kultur, keine Bildung, keine Kunst. Von allem, was auch nur entfernt in das Gebiet der letzten einschlägt, besaßen sie wohl einzig die Kenntnis der Teppichweberei. Die Araber hatten überhaupt wenig Befähigung für die bildenden Künste. Was sie nach ihren geistigen Anlagen am meisten charakterisiert, ist ein merkwürdiger Gegensatz, einerseits eine nüchterne Verstandesrichtung und

Die Araber.

der Hang zur Abstraktion, daher auch ihre spätere Vorliebe für die mathematische und philosophische Wissenschaft, andererseits eine außerordentliche Vorliebe für das Seltene und Seltsame, für das Märchenhafte und Wunderbare, kurz eine ruhelose Phantasie. Die Abstraktion ist aber die Aufhebung, der Tod aller Kunst; die Phantasie dagegen ist allerdings eine der Grundlagen des künstlerischen Schaffens, allein sie muß unter der Herrschaft der Vernunft stehen, sonst führt sie zu indischer Ueberschwenglichkeit und Maßlosigkeit. Bilder der Phantasie, welche sich außerdem fast in lauter Metaphern und Allegorien und Gleichnissen bewegen, wie dies bei den Arabern der Fall ist, sind wohl für die Poesie geeignet, nicht aber für die Verkörperung durch Plastik und Malerei. Die letzteren wurden daher auch wenig gepflegt, in der ersten haben sie sich gar nie versucht, so wenig, als im gestaltenbildenden Drama. Gegen die Malerei bestand ohnedies eine große religiöse Abneigung. Für die Architektur hatten sie mehr Befähigung, später eine große Vorliebe, der Kultus führte sie zu derselben, und so haben sie und ihre Religionsgenossen vom Ganges bis zum Ebro, vom siebenten Jahrhundert an bis in die neuere Zeit, zahlreiche bauliche Denkmale gegründet.

Hauptmerkmale ihres Geistes.

Wenn wir diese Schöpfungen überblicken, so entrollt sich ein außerordentlich buntes Bild, welches besonders durch seine überaus malerischen Wirkungen auf den ersten Blick besticht, um deren willen man geneigt ist, die konstruktive

Vorzüge und Mängel.

und ästhetische Bedeutung der mohammedanischen Architektur zu überschätzen. Allein der erste Reiz der äußern Erscheinung darf über den wahren Wert in der einen und andern Beziehung, das ist, über die konstruktiven und ästhetischen Mängel nicht täuschen.

Ver-  
schie-  
den-  
heit und  
Aehnlich-  
keit der  
Werke.

In dem Gesamtbilde dieser Architektur muß zuerst die Eigentümlichkeit erklärt werden, daß bei der größten Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit doch eine charakteristische Uebereinstimmung und Verwandtschaft herrscht. Die Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit erklärt sich leicht, da die siegreichen Araber keine eigene Architektur hatten, so konnten sie auch nicht, wie die Römer, an den Heerstraßen ihrer Eroberungszüge Bauten eines eigenen, fertigen Stils auführen. Das Nächstliegende war, daß sie sich die Bauformen der eroberten Länder und Völker aneigneten. Thatächlich benützten sie anfangs für ihren Kult christliche Kirchen byzantinischen Stils und nahmen später auch byzantinische Baumeister in ihren Sold. Ebenso werden wir in den Moscheen Aegyptens, Indiens, Nordafrikas, Spaniens Architekturformen finden, welche auf einheimische Vorbilder und Einflüsse zurückweisen, bis endlich die mohammedanische Baukunst wieder endgültig zum byzantinischen Typus zurückkehrt. Von einer innern Stileinheit islamitischer Bauten kann bei solcher Sachlage nicht die Rede sein, aber doch von einer äußern Uebereinstimmung und Verwandtschaft, wie wir es eben nannten. Diese muß in dem liegen, was der Islam und dessen erste Vertreter, die Araber, von dem Ihrigen und Eigenen hineingelegt haben. Dies ist zunächst und vor allem andern die Erinnerung an die älteste nationale Lebensform, an das Nomadenleben und das davon bedingte Zelt. Dieses ward zum Hauptmotiv der mohammedanischen Architektur. Daraus erklären sich der luftige, freie, breite Aufbau, die schlanken Formen, das Uebergewicht, welches die Flächendekoration über die architektonische Gliederung durch Simse, Profile u. dgl. gewinnt, der

Mangel an  
Stileinheit.

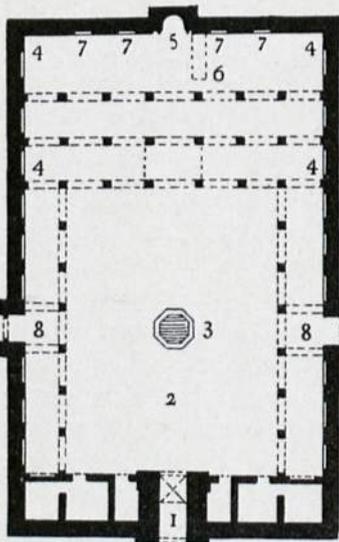


Fig. 605. Grundriß der Moschee Abu-Rezuk in Kairo. 1. Haupteingang. 2. Freier Hofraum (Sahn el-Gama). 3. Brunnen. 4. Liwan. 5. Mihrab oder Kiblah. 6. Kanzel (Mimbar). 7. Vier kleinere Nebenmihrabs. 8. Nebeneingänge. Minaret über dem Haupteingang.

Mangel an konstruktiver Durchbildung, die textilen, den Geweben und Geflechten entlehnten Motive in der Ornamentation. Kurz, selbst die monumentale Architektur der Mohammedaner erinnert noch an das unstäte Leben der Kinder der arabischen Wüste und ausgehend von dem rasch aufgeschlagenen und leicht abgebrochenen Zelte gelangt sie nicht zum Verständnis des architektonischen Verhältnisses der Stütze zur Last. Diese eigentümliche Bauweise prägt sich am reichsten und bestimmtesten in dem für den Gottesdienst bestimmten Bau, in der Moschee, später auch im Palaste aus.

Die  
Moschee.

Bestand-  
teile.

Die älteste Grundform der Moschee (Fig. 605) erinnert gleichfalls an das alte Nationalheiligtum der Araber in Mekka (Fig. 606). Dieselbe grenzt einen rechteckigen offenen Hofraum ab und umzieht ihn im Innern mit gedeckten Säulengängen, welche an der Seite des Heiligtums gewöhnlich in vermehrter Zahl sich wiederholen. Im freien Hofraum (Fasaha oder Sahn el-Gama) erhebt sich ein freistehender Brunnenbau (Sibil) für die religiösen Wafchungen (Hanefiye); mit demselben sind

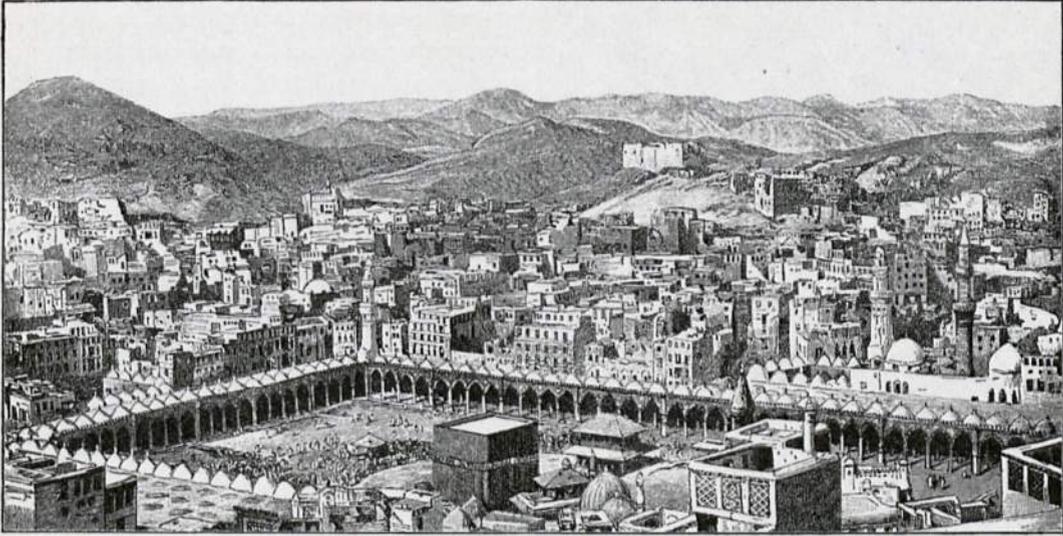


Fig. 606. Mekka mit der Kaaba.

fehr oft Schulen (Medresse) verbunden. Der wichtigste Teil des Heiligtums (Liwan) ist die Gebetsnische (Mihrab); da sich der Betende gegen Mekka zu wenden hat, so ist diese Richtung (Kiblah) durch eine besondere Nische bezeichnet. Weitere Bestandteile des Liwan sind die Kanzel (Mimbar), von welcher der Chatib zu den Gläubigen spricht, der Kurfi, das Pult, auf welchem während des Gottesdienstes der Koran aufgeschlagen wird, die Dikkeh, ein auf Säulen ruhendes Podium für die Gehilfen des Chatib, welche die Worte des Koran für das entferntstehende Volk wiederholen, endlich ein hoher, schlanker Turm, Minarett, mit Galerien, von wo aus der Muezzin die Gebetsstunden ankündigt. Neben dem Heiligtum steht gewöhnlich das Mausoleum des Gründers der Moschee (Makfura, Turbe). Während die Arkaden des Hofes sich oft an eine einfache Umfassungsmauer anlehnen, ist derselbe anderwärts von geschlossenen Räumen für Schulen, Bibliotheken, Aufsichts- und Verwaltungsbehörden, Pilgerherbergen, Armenküchen, Bädern etc. umgeben. Die größeren Moscheen, in denen das Gebet des Moslim an allen Tagen der Woche, auch am Freitag verrichtet werden darf, heißen Gama (Dschama), die kleinen Mesjid (Mesdjid). — Die genannten Bestandteile der Moschee sind nicht an eine bestimmte Norm in Bezug auf Anordnung, Stellung und Raum gebunden. Die Gebetsnische z. B. bestimmt nicht immer die Orientierung der ganzen Anlage in der Richtung von Mekka, so daß sie nicht immer in der Hauptaxe angeordnet werden kann. Die Hauptbestandteile des Liwan, die Brunnen, oft auch die Säulengänge werden durch Kuppeln, gewöhnlich in der Gestalt einer überhöhten Halbkugel, welche in eine zwiebelartig geschweifte Spitze ausläuft, ausgezeichnet. Dieselben ruhen auf einem von Bogenfenstern durchbrochenen Cylinder. Der Uebergang vom kubischen Unterbau zur Rundform wird im Innern durch Stalaktiten, die später noch zu nennen sind, außen durch schiefstehende Füllungen und Abtreppungen hergestellt. Der Mangel an organischer Durchbildung offenbart sich aber darin, daß die Kuppeln oft planlos über den sonst flachgedeckten Säulenhallen angeordnet, die Fassade des Heiligtums und die Mittelaxe nicht hervorgehoben werden, obwohl die altägyptischen und altchristlichen Bauten Muster und Vorbilder boten. Ebenso sind die Portale feltener in der Hauptaxe des Hofrechteckes eingefügt, sondern an

Kuppelbau.

Portale.

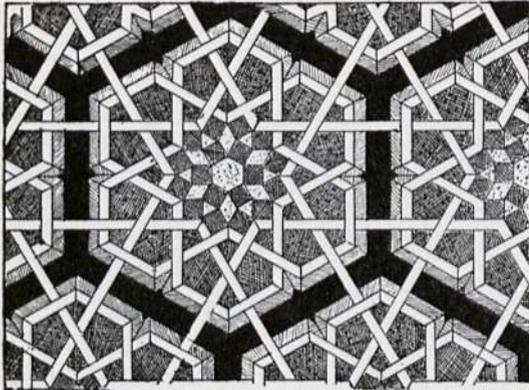


Fig. 607. Mosaik aus der Moschee Hasans in Kairo.  
Nach Gayet.

irgend einer Ecke desselben, sonst aber wurden sie möglichst groß, hoch und monumental als Nischenarchitekturen behandelt und mit Halbkuppeln gekrönt. Sie bilden am Aeußern oft den einzigen Schmuck neben und mit dem obren Mauerabchluß in der Gestalt von Zinnen, welche meistens von einem ornamentierten Bande begleitet werden. Die beliebtesten Formen haben aber wenig vom Ernste des assyrischen Zinnenkranzes; die blattartigen Motive sprechen vielmehr den Geschmack und die Vorliebe für bewegte, freie Linien aus. Sie

verfinnlichen wohl das Ausklingen der festen Mauermaffen, machen aber den ästhetisch weniger günstigen Eindruck von Holzfägearbeiten und stimmen nicht zum natürlichen Gefüge des Steines und dessen Verarbeitung. Weitere architektonisch-plastische Glieder, Simse, Gurte, Lifenen etc. kommen in der Regel nicht vor. Nach orientalischer Gewohnheit, welche sich gleichfalls im Privatbau ausdrückt, wird das Aeußere nackt, kahl, düster, festungsähnlich belassen, der wohlthuende Schmuck und der festliche Glanz für das Innere aufgespart.

Motive.

Säulen-  
bildungen.

Von neuen Säulenordnungen kann trotz mancherlei Neubildungen nicht die Rede sein. An ältern Denkmälern wird die Säule aus klassischen und altchristlichen Bauten unverändert herübergenommen. Wo der Vorrat fehlt, erhält sie Formen, in welchen die klassische und die davon abgeleitete Ueberlieferung nachklingt, oder willkürliche Bildungen, welche lediglich eine dekorative Bedeutung haben. Das Schönste und Eigenartigste findet sich in der Alhambra in Granada.

Bogenkon-  
struktion.

Die Säulen werden nicht durch Architrave, sondern durch Bogen verbunden. Die drei beliebtesten Formen desselben sind der Spitzbogen, der Hufeisen- und der Kielbogen. — Es wurde viel darüber gestritten, wem das Verdienst der Erfindung des Spitzbogens zukomme. Jedes Volk, welches sich auf die Kunst des Wölbens mit Keilsteinen oder auch bloß durch Ueberkragung versteht, muß fast notwendig auf den Spitzbogen kommen. Thatfächlich fanden wir ihn

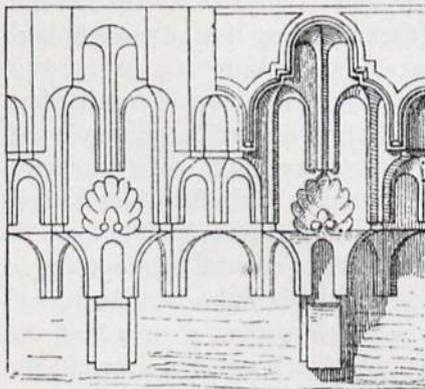


Fig. 608. Stalaktitengefims im Museum der  
Alhambra. Nach Uhde.

auch in der ältesten Zeit nahe der Heimat der Mohammedaner, in Assyrien und Aegypten. Die konstruktive Bedeutung des Spitzbogens wurde erst von der Gotik erkannt und ausgebeutet, dagegen wußten die Mohammedaner dessen ästhetischen Wert, z. B. in Arkadenbildungen, zum Zwecke eines leichten, freien Aufbaues und einer gesteigerten malerischen Wirkung wohl zu schätzen. Am meisten Verwendung fand er in Aegypten und auf Sizilien. — Der Hufeisenbogen entsteht, wenn der Halbkreisbogen mit gleichem Radius fortgeführt wird, bis zur Schließung des vollen Kreises nur noch ein kleineres Segment fehlt. Durch diese Verlängerung ge-

winnt er statisch gar nichts, entspricht, aber desto mehr der Vorliebe der Araber für das Phantastische und Seltsame. Oft wird auch der gedrückte Spitzbogen in Hufeisenform angewendet, wodurch eine neue wunderliche Spielart gewonnen wird. Er erscheint oft an den maurischen Bauten im Westen Europas und in Nordafrika. — Auch die Schweifung im Kielbogen nach Art eines Schiffskiels wie er besonders in Persien und Indien beliebt war, schwächt dessen Tragfähigkeit. Alle diese Bogenformen konnten in eine weitere Modifikation, in die des Zackenbogens übergehen, wobei die Leibungen durch kleine eingefügte ornamentale Bogen ausgezackt wurden. Uebrigens hatten die Bogen oft gar keine konstruktive Bildung, sondern wurden, aus Stuck erstellt, zwischen die tragenden Stützen eingefchoben,

Verfchiedenheit der Formen.

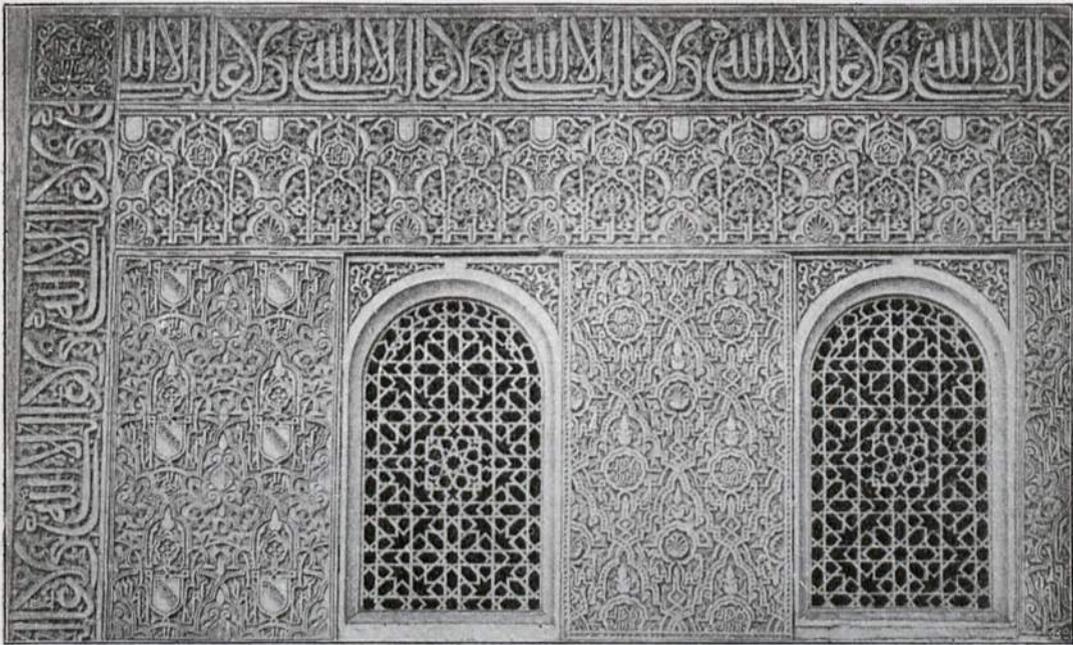
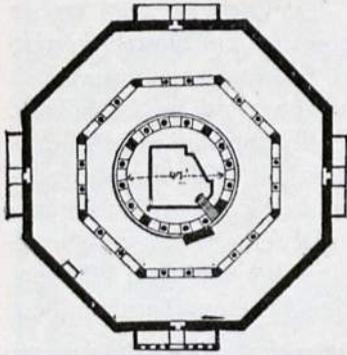


Fig. 609. Fenster aus dem Myrtenhof der Alhambra. Nach Hauser und Menet.

ein spielendes Verfahren, welches in den Formen nicht das Zweckmäßige und die konstruktive Bedeutung sucht, sondern sie zu malerischer Wirkung willkürlich ausbeutet. Noch anschaulicher wird dies in einer neuen dieser Architektur eigenen Wölbungsform.

Wenn die Kuppel aus dem viereckigen Unterbau sich entwickelt, so werden in die Zwickel sehr gewöhnlich sogenannte Stalaktitengewölbe eingesetzt; auch andere Uebergänge, wie von der senkrechten Wand zur Decke, wurden durch Friese und Bänder von Stalaktiten beglichen (Fig. 608). Dieselben sind aus lauter kleinen Kuppelstückchen mit herabhängenden Spitzen zusammengesetzt, wodurch sie das Aussehen von Bienenzellen oder Tropfsteingebilden gewinnen, woher ihr Name sich hereschreibt. Auch ganze, größere und kleinere Wölbungen werden in dieser Weise ausgeführt oder besser dekoriert, denn es sind nicht eigentliche Gewölbe, sondern sie bestehen meistens aus Holz oder Stuck und müssen, statt zu tragen, selbst getragen und an Balken, Latten u. dgl. befestigt werden. Im übrigen war die gerade, flache Deckung, neben der Kuppel, am meisten im Brauche.

Stalaktiten.

Deko-  
ration.

Arabeske.

Fig. 610. Grundriß des Felsen-  
doms in Jerusalein. Nach Adamy,  
Architektur.

Wir haben noch zu beleuchten, durch welche andere Formen der Mangel an architektonischer Gliederung ersetzt oder wenigstens verhüllt wurde. Es fällt dies mit der Frage über die Dekorationsweise zusammen.

Das Ornament geht, wie schon früher bemerkt worden, auf die Nachahmung von Teppichen, Matten und Borden zurück; es ist daher stets flach und gewinnt erst durch die Farbe Leben und Wirkung. Die Motive für die Zeichnung sind Blattwerk, geometrische Figuren und Schriftzüge. Aus diesen Elementen setzt sich die sogenannte Arabeske, das flache Füllungs- und Friesornament zusammen. Das Blattwerk, rechteckig profiliert oder an den Kanten etwas abgerundet, erinnert teils an die klassischen Formen, teils, aber fast immer in strenger Stilisierung, an die südliche Vegetation. Die geometrischen Figuren bestehen aus phantastisch gebildeten Linienspielen in symmetrischer Wiederholung oder aus mannigfach und künstlich verwobenen Bandverschlingungen, meist in geraden, aber vielfach gebrochenen Linien (Fig. 607). Das Flächenmuster wird von einem Rahmen oder von Borden mit Inschriften begrenzt. Diese werden auch mit der Arabeske selbst in den geradlinigen Zügen der kufischen oder den geschweiften Buchstabenschnörkeln der Kursivechrift ornamental verbunden. Die Arabeske geht von geometrischen Bildungen aus, aber sie kennt keine regelmäßigen und abgeschlossenen Figuren; die Linien kreuzen sich, um neue Verbindungen einzugehen, so daß das Auge nicht eine Figur festhalten kann, sondern immer weiter gewiesen, und die Phantasie gereizt und im wohlberechneten Labyrinth befangen wird. Wie die Erzeugnisse des Teppichwirkers ließen sich die Motive der Arabeske ins Endlose fortspinnen, würde nicht der Rahmen sie begrenzen. Zu den Linien-  
spielen kommt die Farbe hinzu, bald in fatten, tiefen, ungebrochenen Tönen, beson-

ders an den untern  
Wandflächen,  
dann wieder in  
Uebergängen und  
Mitteltönen,

welche in zartester  
Weise abgestuft  
sind und ineinander  
verlaufen, und  
den besten Ge-  
schmack und das  
sicherste Gefühl für  
Harmonie und die  
glücklichste Ge-  
famtwirkung be-  
kunden. Die Flä-  
chendekoration  
ist das Natio-  
nalste, Eigenste

Flächen-  
deko-  
ration.

Fig. 611. Die Felsenmoschee in Jerusalein. Nach Photographie von Frith & Co.

und Vollendette unter den Leistungen der mohammedanischen Architektur. Wie der bunte Teppich des Arabers uraltestes Kunstzeugnis ist und dessen Bilder zuerst seinem Auge begegneten, so kann er sich seine Bauten auch nur im Teppichschmuck vortellen und spannt darum, ähnlich wie auf dem Fußboden, so auch an den Wänden seine buntgewirkten Tapeten aus, selbst das Gitterwerk vor den Fenstern (Fig. 609) erinnert an Muster der Stickerei und des Webstuhls, und auch das Hängewerk der Stalaktitengewölbe scheint sich in Spitzen und Franzen und frei herabhängende Zeuge aufzulösen. Daß hier die textile Kunst nachwirkt, ist augenscheinlich.

Die Ornamente werden ziemlich willkürlich und unorganisch auf einzelne Teile zusammengedrängt, auf die Portale, welche reiche Frieße als Umrahmung, künstlichen Steinschnitt in den Architraven, Stalaktiten in der Ueberdachung der Nischen erhalten; auf die Minarete, welche gerne neben den Thoren angebracht werden, aber ohne konstruktive und organische Verbindung mit dem Bau; auf die äußern Kuppeldächer, die bald mit Arabesken, bald mit Rundstäben geschmückt werden; auf die Decken, den Mimbar, besonders die Kiblah; an den letztern wirkten oft reiche Zwergarkaden mit verzierten Säulenschäften und Kapitellen, Mosaiken, Arabesken etc. zusammen.

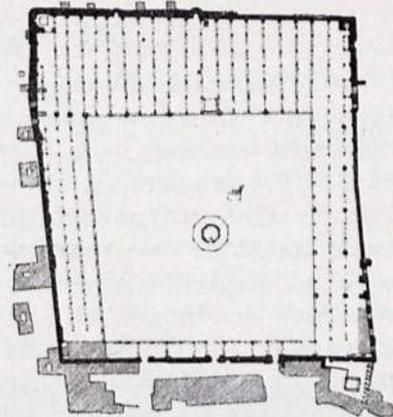


Fig. 612. Grundriß der Moschee Amru in Kairo. Nach Franz-Pafcha.

Verwendung der Dekoration.



Fig. 613. Inneres der Amru-Moschee in Kairo. Nach Photographie von Frith & Co.

## II. DIE ÄSTHETISCHE BEDEUTUNG.

Wenn wir die Begegnungspunkte zusammenfassen wollen, auf denen die Uebereinstimmung und die Verwandtschaft islamitischer Bauten beruht, so sind diese teils negativer, teils positiver Natur.

Die negativen Eigenschaften sind der Mangel an ästhetischer und künstlerischer Durchbildung; man denke nur an die formlose Armut und kahle Nacktheit des Aeußern gegenüber dem prunk- und farbenreichen Innern; während die Aesthetik verlangt, daß das Aeußere ein treuer Vorbote, der deutliche Ausdruck des Innern sei. Noch auffälliger ist der Mangel an organischer und konstruktiver Bildung: die verschiedenen Bogenformen haben teilweise an sich

Mangel an organischer Durchbildung.

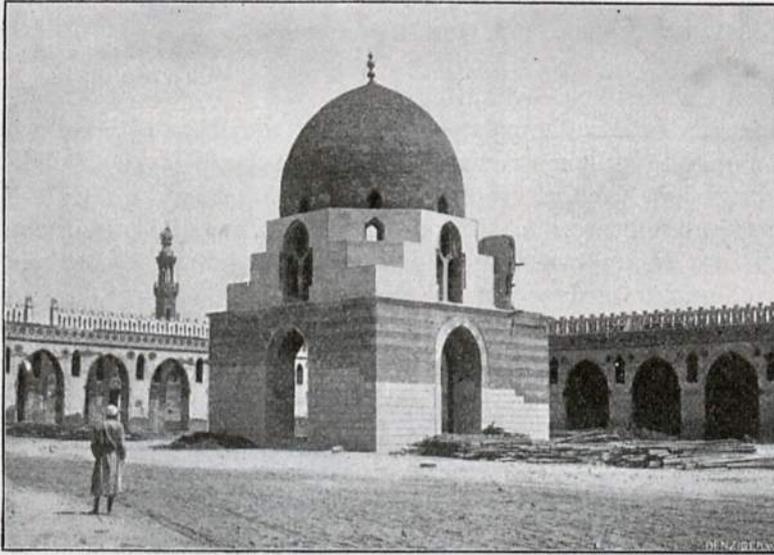


Fig. 614. Brunnen und Hof der Moschee Ibn-Tulun in Kairo. Nach Phot.

sehr beschränkten statischen Wert, sie werden überdies nicht einheitlich und folgerichtig auch in den Wölbungsformen durchgeführt, weil sie wie die Kuppeln vorzugsweise dekorative Bedeutung haben. An ähnlicher Unbestimmtheit leiden die Planlinien und die Anordnung der einzelnen Teile u. s. w. Kurz, die Konstruktion ist in der mohammedanischen Architektur

die schwächste Seite, sie nützt große Errungenschaften der früheren Zeit nicht aus und hat in dieser Beziehung keinerlei Fortschritte zu verzeichnen.

Vorliebe für die Kuppel.

Neigung zum Malerischen.

Zu den positiven Eigenschaften islamitischer Baukunst sind besonders drei zu rechnen: die Vorliebe für die Kuppel, zumal in der kürbis- und zwiebel förmigen Gestalt, ferner die überall, in den hohen Minareten und gehäuften Kuppeln, in langen Arkaden und Hallen, in der Fülle der Motive und Farben ausgesprochene Neigung für das Malerische, leicht Bewegte und Phantastische, endlich der textile Wand Schmuck mittels der Arabeske.

In allen diesen negativen und positiven Eigenschaften liegen die ästhetischen Vorzüge und Mängel der mohammedanischen Architektur.

Entlehnungen.

Dieselbe empfing die fruchtbarsten Anregungen von der Religion, aber es muß ebenso betont werden, daß der religiöse Gedanke nicht Inhalt, Klarheit und Bestimmtheit genug befaß, um zu einer eigenen und eigentümlichen, sicher ausgesprochenen Verkörperung zu drängen, wie dies beim griechischen Tempel und mehr noch im christlichen Kirchenbau geschehen ist. Wie die Religion Mohammeds das Beste, das sie in sich trägt, und alle die wirklich fruchtbaren Keime anderen Religionen, der Synagoge des Alten Testaments und besonders dem Christentum, entnommen und sich angeeignet hat, so entlehnte auch die Kunst

des Islam bei allen Kulturvölkern der Vorzeit: die besten Errungenschaften in Religion und Kunst, wie in politischer und materieller Machtentfaltung, beruhen auf Eroberung. Die Kunst ist auch noch in anderer Hinsicht das treue Abbild des islamitischen Glaubensbekenntnisses. Wie dieses einen düstern, strengen Fatalismus und eine nüchterne, kalte Entfagung mit der glühendsten Sinnlichkeit und dem derbsten Materialismus im Leben und in der Hoffnung auf das Jenseits zu vereinigen wußte, so verbindet die Moschee die düstere, eintönige Außenseite mit dem ganzen finnenberückenden Zauber der innern Ausstattung.

Der überaus malerische Reiz, den die Großzahl arabischer Bauten in ihrer Erscheinung auf Auge und Phantasie üben, ist als hoher ästhetischer Vorzug anzuerkennen, und er würde es unbedingt sein, wenn die bauliche Grundlage eine gediegenere wäre. Aber eine Architektur, welche in dem Maße der innern organischen Durchbildung entbehrt und mit den wichtigsten konstruktiven Gliedern und Formen ein so unverhohlen auf den Schein berechnetes Spiel treibt, kann unmöglich, trotz der glänzendsten und köstlichsten Erfolge im einzelnen, in der Reihe der architektonischen Stile eine bevorzugte Stellung einnehmen.

Originell ist der Stil des Islam nur im Ornament. Der Zauber der Arabeske in Linien und Farben ist so geistreich und geschmackvoll zugleich, daß er auf den ersten Blick ganz bestechend wirkt. Aber man darf nicht vergessen, daß die Dekoration eine Zugabe ist, eine unerläßliche Zugabe, insofern sie architektonischen Charakter annimmt und in plastischen Gliedern, wie Simsen, Rahmen, Pilastern u. f. f. aufgeht, eine freie und zierende, welche sich aber immer und überall dem konstruktiven Gerippe und

Hafchen  
nach  
Schein.

Vorzüge  
des Orna-  
ments.

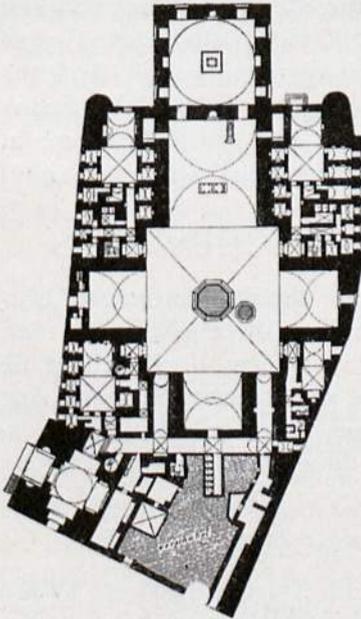


Fig. 615 und 616. Grundriß und Aeußeres der Moschee des Sultans Hasan in Kairo.  
Nach Franz-Pascha und nach Photographie von Frith & Co.

Mängel  
deselben

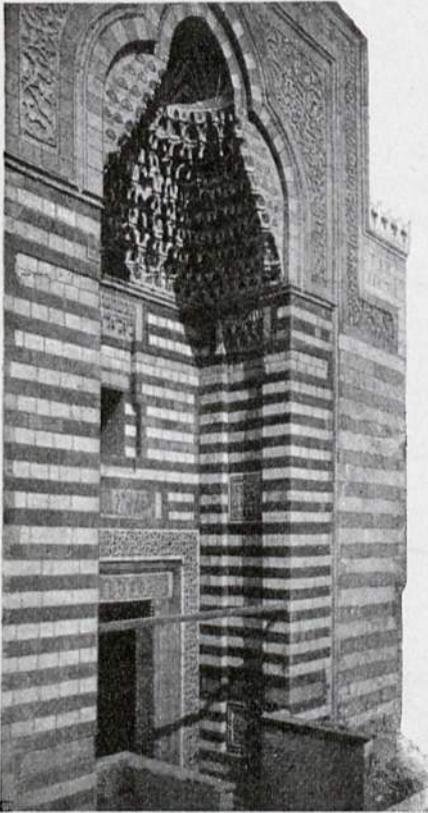


Fig. 617. Thor der Moschee El-Muayyed in Kairo. Nach Photographie.

der architektonischen Dekoration und Gliederung unterordnen muß. Hier nun beginnt der Abfall des mohammedanischen Ornaments. Es ist nicht mehr Zugabe, sondern es ist zur Hauptfache geworden; es verdrängt nicht nur die kräftigen, plastischen Glieder der Architektur, sondern läßt diese selbst überhaupt nur noch als Musterrahmen für die Dekoration zur Geltung kommen. Schnaaf urteilt scheinbar hart, aber doch ganz richtig: „Wenn an dem Außern der arabischen Gebäude anfangs ihre Einfachheit und Schmucklosigkeit imponiert, so fühlen wir bald die Leere des Formlosen und suchen nach einer weitem Durchführung und Erfüllung. Und wenn wir diese in der Dekoration gefunden und uns einige Zeit dem Reize dieses sinnreichen, märchenhaften Spieles hingegeben haben, so überschleicht uns ein ganz ähnliches Gefühl. Es ist denn doch nur ein zweckloser Genuß ohne bleibenden Gewinn; es sind nur täuschende Schatten, die uns umspielen; wir fehnen uns nach einer festen, wahren Gestalt. Dies Gefühl der Ermüdung ist ein ganz gerechtes, weil diese leichten Ornamente nicht bloß eine zufällige Zugabe sind, sondern die höchste Leistung ausmachen. Wir bewegen uns zwischen den Extremen einer unausgebildeten Anlage und der bloßen Dekoration, die wichtige Verbindung

durch organische Glieder fehlt. Während die Architektur die starre Notwendigkeit zur Freiheit hindurchführen, dem bloß Dienenden und Zweckmäßigen die Gestalt des Organischen und Belebten verleihen soll, ist hier von vornherein diese Aufgabe umgangen, die harte Notwendigkeit unvermittelt an den Luxus geknüpft. Wir finden das Erhabene — wiewohl nur in schwachen Anklängen — und das Angenehme in reichster Ausbildung, das Schöne hat eigentlich keine Stelle gefunden.“<sup>1)</sup>

### III. DIE DENKMALE DES MOHAMMEDANISCHEN STILS.

Die mohammedanische Architektur zeigt keine eigentliche innere Entwicklung, weil ihr ein organischer Grundgedanke fehlt. Am ehesten läßt sich in den maurischen Denkmalen Spaniens eine solche nachweisen, doch besteht sie auch dort nur in der folgerichtigsten Durchführung des dekorativen Systems. Aus dem Anschluß an früher bestehende Bauweisen einzelner Länder folgt die Verschiedenheit der Denkmale untereinander; diese müssen daher in mehreren Gruppen zusammengefaßt werden.

#### 1. DIE DENKMALE IN SYRIEN UND PALÄSTINA.

Nachdem Persien bereits erlegen, wälzte sich die Sturmflut aus der Wüste Arabiens über Syrien und die angrenzenden Länder. Trotz des glühenden Fa-

<sup>1)</sup> Geschichte der bildenden Künfte, III. S. 491.

natismus war der rauhe Kalif Omar noch so duldsam, daß er von der katholischen Kirche zum heiligen Johannes in Damaskus nur den östlichen Teil für die Moslemin beanspruchte; erst nach siebenzig Jahren wurden die Christen ganz aus ihrem Eigentum verdrängt. In Jerusalem stellen die zwei berühmtesten Moscheen die beiden ältesten Grundformen des christlichen Kirchenbaues dar, wenn sie anders nicht auch ursprünglich für den christlichen Kultus gebaut wurden. Die erste derselben ist «die Kuppel des Felsens» — Kubbet-es-Sachra, so benannt, weil sie sich über einem Felsen mit einer Höhle erhebt, von dem rabbinische und mohammedanische Sagen allerlei Geheimnisvolles zu erzählen wissen; wahrscheinlich bezeichnet er die Stelle des salomonischen Opferaltares. Die Moschee (Fig. 610 und 611) zeigt den Grundriß und den byzantinischen Aufbau eines altchristlichen Rund- oder Zentralbaues und ist auch wahrscheinlich ein altchristliches Denkmal. Andere nehmen an, daß sie von Abd-el-Melek im Jahre 688 durch byzantinische Bauleute gebaut worden. Ueber dem Felsen steigt, von Säulen und vier Pfeilern getragen, die hohe, stattliche Kuppel empor. Um diesen Mittelbau kreift ein Oktogon aus sechzehn Säulen und acht Eckpfeilern. Auch die Umfassungsmauer beschreibt ein Achteck. Die Säulen, teilweise ältern Denkmalen entführt, zeigen römische und byzantinische Formen und Technik; im achtseitigen Umgange werden die Arkaden über den Kämpferrauten durch hölzerne Architrave verankert. Die Zwickel und der Cylinder der Kuppel strahlen im glänzendsten Mosaikschmuck byzantinischer Art. Die heutige aus Holz konstruierte Kuppel wurde 1037 aufgesetzt, nachdem die ältere von einem Erdbeben zerstört worden. — Die zweite Moschee, El-Akfa, von Omar dem moslemischen Glauben geweiht, ist ursprünglich wohl nichts anderes als ein Umbau oder gar nur eine Erweiterung der Marienkirche Justinians, von welcher die Umänderungen im Laufe der Jahrhunderte wenig übriggelassen haben. Der Grundriß stellt eine sieben-schiffige Basilika mit flacher Decke dar. Mohammedanischen Geschmack verraten die unschönen, gedrückten Spitzbögen und die hölzernen Zugbalken von Säule zu Säule.

Moscheen  
in Jeru-  
salem.Felsen-  
dom.

El-Akfa.

## 2. DIE DENKMALE IN ÄGYPTEN.

Aegypten wurde schon 640 von Amru (Amr), dem Feldherrn Omars, in Besitz genommen; von 868 bis 1517 bildete es ein selbständiges Reich. Amru baute die neue Stadt Fostat, seit der Gründung Kairos Alt-Kairo genannt. Dasselbst befinden sich mehrere der berühmtesten Moscheen, von denen wir einige

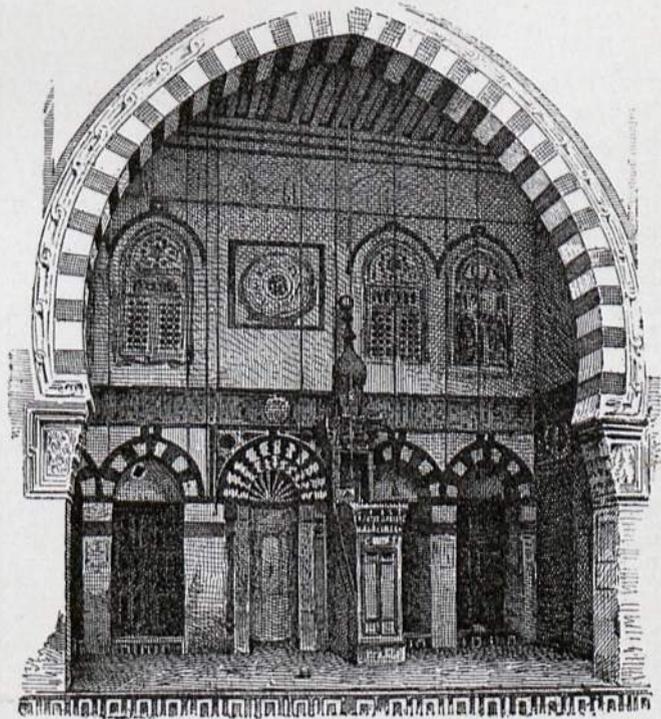
Werke in  
Kairo.

Fig. 618. Heiligtum der Moschee des Kait-Bey in Kairo.  
Nach Gayet.

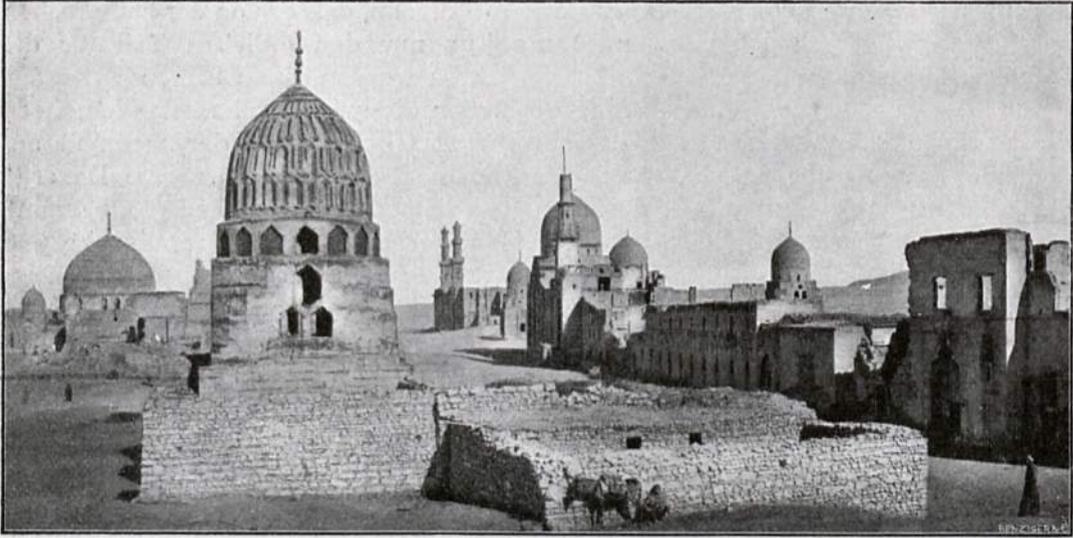


Fig. 619. Die Kalifengräber in Kairo. Nach Photographie von Frith & Co.

nennen, welche verschiedene Zeiten und Planbildungen vertreten und die verschiedenen Formen der Grundrißbildung darstellen.

Moschee  
Amru.

Die Moschee Amru (Fig. 612 und 613) wurde 643 gegründet, aber im Lauf der Zeit über zwanzigmal umgebaut. Ihre heutige Gestalt stammt aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts. Der rechteckige Hof wird von teils hypäthralen, teils flachgedeckten Arkaden umzogen, von sechs Säulenreihen an der Mihrabseite, von einer an der Front, mit drei Portiken an den beiden andern Seiten. In der Mitte des freien Hofraumes erhebt sich über dem Brunnen ein kleiner Kuppelbau. Die Säulen sind ältern Denkmälern aus römischer und byzantinischer Zeit entnommen und wegen ungleicher Höhe durch Unterlagen von Holz oder Stein ausgeglichen. Fast alle Bogenformen sind vertreten, Rundbogen, Spitzbogen, Hufeisenbogen. Der Liwan oder das Allerheiligste bietet durch den Säulenwald herrliche Durchblicke und wirft seltsame Schattenstreifen, aber der merkwürdige Bau ist, wie andere Moscheen, arg verwahrlost und durch allerlei Zuthaten verunstaltet. Der Verfall ist um so rascher, da die ursprüngliche Bautechnik nachlässig und flüchtig war. — Von derselben Anlage, aber reicher im Aufbau ist die Moschee Ibn-

Ibn-Tulun.

Tulun (879). Der Liwan hat fünf, die übrigen Seiten drei Arkadenreihen, welche im gedrückten Spitzbogen mit hufeisenförmiger Ausbauchung gewölbt sind und von massigen Pfeilern getragen werden. Ueber denselben sind spitzbogige Lichtöffnungen zur Belebung und Erleichterung der Massen ausgebrochen. Die Pfeiler selbst erhalten eine Gliederung, indem den Ecken kleine Säulen eingefalzt sind. Der Brunnenbau (Fig. 614) geht aus einem würfelförmigen Unterbau in das Achteck über und schließt mit einer Kuppel ab. Dies alles, sowie die reiche Dekoration, bekunden eine sichere künstlerische Hand. — Die Moschee des Sultans

Moschee  
Hafans.

Hafan, die „prächtige“ zubenannt, wurde 1356 begonnen, dann lange vernachlässigt und erst in neuester Zeit teilweise restauriert. In ihrem Grundriß (Fig. 615) ist das gewöhnliche Schema der Anlage stark umgestaltet. Der freie Hofraum mit dem Brunnenbau ist auf enge Grenzen beschränkt und von massiven Bauten umgeben. Auf den Hof münden vier großartige, von Tonnen im Spitzbogen überwölbte Hallen, zwischen diese Kreuzarme sind kleinere Gemächer mit verschiedener Zweck-

bestimmung hineingebaut. Das Äußere (Fig. 616) bietet einen großartigen Anblick; in den hohen Flachnischen stehen sechs bis sieben Fenster übereinander; das Thor an der Nordseite, reich mit Arabesken und Stalaktiten geziert, hat die riesige Höhe von 20 m. An der Ostseite springen symmetrisch zwei Minarete und ein hoher Kuppelbau vor; der letzte erhebt sich als Mausoleum über dem Grabe des Stifters. — Moscheen aus späterer Zeit, wie die Moschee des Sultans Muayyed (Fig. 617) und die des Kait-Bey (Fig. 618) im fünfzehnten Jahrhundert, zeichnen sich weniger durch Großräumigkeit, aber um so mehr durch die Fülle und den geläuterten Geschmack der Ausstattung aus, welche sich nicht bloß auf das Innere beschränkt, sondern sich auch auf das Äußere erstreckt, besonders auf herrliche Thoranlagen. — Die neueste nach Mehemed Ali benannte Moschee, die sogenannte Alabaster-Moschee, entstand seit 1824 und wurde 1857 vollendet, der Grundriß schließt sich an die nach dem Vorbild der Hagia Sophia in Konstantinopel erbauten türkischen Moscheen an.

Zu den interessantesten Bauten Kairos und der mohammedanischen Architektur überhaupt gehören einige der sogenannten Kalifen- und Mamelukengräber im Osten der Stadt (Fig. 619). Manche derselben waren ursprünglich großartige Anlagen in den Planlinien und mit den Kuppeln, Minareten und übrigen Eigentümlichkeiten der Moscheen, heute gehen sie, weil vernachlässigt, einem raschen Verfall entgegen. Die schönsten Denkmale sind die Grabmoschee des Sultans Barkuk (1382—1399) mit zwei prachtvollen Kuppeln und zwei Minareten (Fig. 620), die Grabmoschee von Bursbey (beendet 1431) und die Grabmoschee des Kait-Bey (1468—1496).

Für die Moscheen mit umfäulten Höfen boten die alten Tempel Aegyptens mit ihren Peristylen und Hypostylen glänzende Vorbilder. Unmittelbar wurde

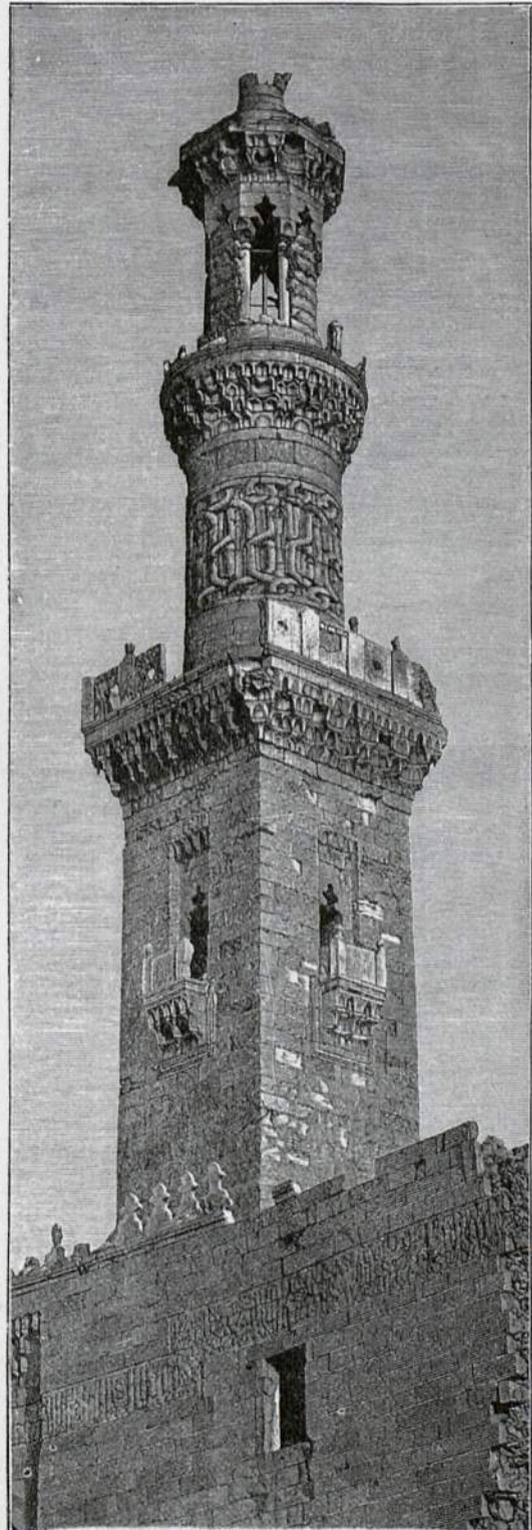


Fig. 620. Minaret der Grabmoschee des Barkuk in Kairo. Nach Ebers.

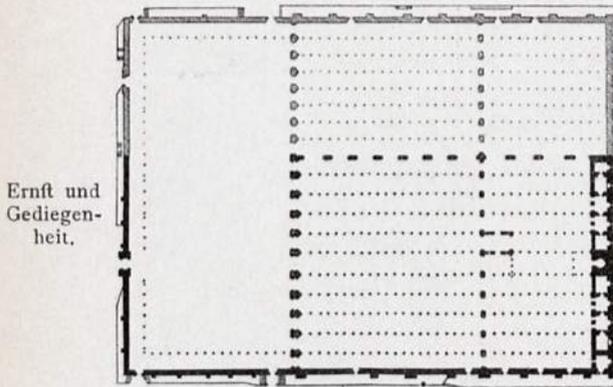


Fig. 621. Grundriß der großen Moschee in Cordova.

Ernst und  
Gediegen-  
heit.

denfelben nichts entnommen, wahrſcheinlich wegen des Abſcheues, den der Moslem vor dem ägyptiſchen Götzendienſte hatte. Wenn aber die frühern mohammedaniſchen Bauten in Aegypten ſich durch einen gediegenen Ernst auszeichnen und durch große Maſſen zu wirken ſuchen, ſo iſt dies wohl auf den Eindruck zurückzuführen, welchen die altägyptiſchen Denkmale ausübten. Zu einer konſequenten Durchbildung und Durchführung, z. B. einer Bogenform in Arkaden und Wölbungen, kam der arabische Baumeiſter am

Nil nicht, ſo wenig als er in der Wölbung überhaupt allerlei Verankerungen entbehren konnte. Der Ausbeutung und Ausraubung römischer und byzantinischer Bauten iſt genügend gedacht worden.

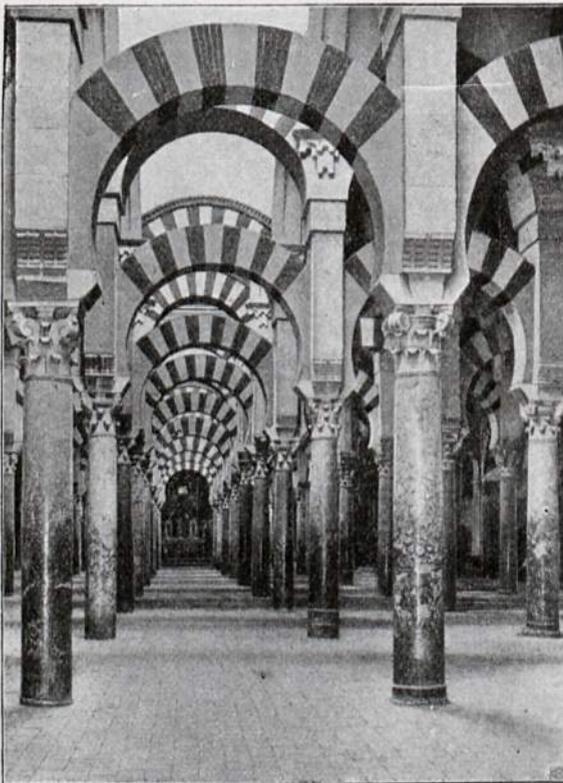
### 3. DENKMALE IN WESTAFRIKA, SPANIEN UND SIZILIEN.

Von Aegypten aus eroberten die Araber die Nord- und Weſtküſte Afrikas. Berühmt war die ſiebzehnschiffige, von 417 Säulen getragene Moschee in Kairuan, in der Nähe von Tunis. Die aus den Siegern und den Befiegten hervorgegangenen Mauren gingen 710 bei Gibraltar nach Spanien hinüber. Ein entſcheidender

Sieg im folgenden Jahre machte ſie zu den Herren des Landes. Es entſtand ein ſelbſtändiges Reich, welches zur Zeit der höchſten Blüte ſich bis in das Herz von Frankreich erſtreckte. Aber das chriſtliche, ritterliche Spanien erkämpfte ſich Schritt um Schritt die Heimat wieder. Im Jahre 1236 fiel die Hauptſtadt Cordova, 1492 das letzte Bollwerk, das viel umſtrittene, ſagen- und poeſiereiche Granada.

Die mohammedaniſch-mauriſche Architektur in Spanien ſcheidet ſich in zwei unter ſich verſchiedene Stilperioden aus; die erſte iſt durch die Bauten in Cordova, die zweite durch diejenige in Granada vertreten.

Um das Jahr 786 begann Abderahman I. mit Benützung romanischer Reſte den Bau der großen Moschee in Cordova (Fig. 621 und 622). Aus allen Teilen ſeines Reiches, aus Afrika und Europa, wurden antike Säulen herbeigeſchleppt, es war die großartigſte Beraubung der klaſſiſchen Denk-

Fig. 622. Inneres der großen Moschee in Cordova.  
Nach Hauser & Menet.

Tunis.

Spanien.

Moschee in  
Cordova.

male, die je vorgekommen. Auf die Basen verzichtete man; wo die korinthischen Kapitelle fehlten, wurden in der Haft rohe Nachbildungen erstellt. Als Grundform des neuen Baues wählte der Kalif den Säulenhof. Nach dem ursprünglichen Plane bildete er eine quadratische Anlage mit elf Säulenreihen. Abderrahman III. legte im Norden den Hof und die Mauer vor. Hakem II. verlängerte die Säulenreihen in der Richtung nach Süden und baute infolgedessen den Mihrab neu. Almanfur, der Kanzler und Regent für den jungen Hescham II., fügte im Osten acht neue Säulenreihen hinzu, wodurch die Symmetrie der Anlage zerstört ward, dafür gewann das gedeckte Hypostyl nach arabischen Angaben einen Flächenraum von 16000 qm mit 1400 Säulen aus

grauem und rotem Granit, Jaspis und weißem Marmor, von denen heute noch 850 stehen. Dieselben haben in der Längenrichtung einen Abstand von 4,2 m. Statt der Deckplatten werden den Kapitellen stark ausladende Kämpfer aufgesetzt, auf denen die Hufeisenbogen ruhen. Um aber eine größere Höhe zu erzielen, die infolge der Architrav-Konstruktion eine bestimmte, begrenzte Abmessung haben muß, werden über dem Kämpfer kräftige Pfeiler aufgesetzt und auch diese durch Rundbogen verbunden, auf deren Scheiteln die Deckbalken lagern, zwischen denen das offene reich dekorierte Dach sichtbar hervortrat. So erhob sich dann zwischen jedem Säulenpaar über dem Hufeisenbogen eine zweite Archivolte im Halbkreis. Dies führte zu einem reizvollen, allerdings architektonisch wertlosen Spiel von allerlei sich schneidenden Bogen; ein Motiv, das besonders als

Wandverkleidung malerisch wirkt, wie an der Giralda, am Außern der Kathedrale in Zaragoza etc. Auch so erhielt man, gegenüber der ungeheuern Entwicklung in der Breite, die unverhältnismäßig geringe Höhe von nur 10,2 m. Trotz dessen bot der Säulenwald wunderbare Lichtreflexe und Durchblicke, zumal infolge der zahllosen sich schneidenden Bogen. Allein eine große architektonische Leistung ist der Bau nicht; gerade diese übereinander angeordneten Bogen mit den den Säulen aufgesetzten Pfeilern sind ein ziemlich armseliges Auskunftsmittel: sie beweisen die Unfähigkeit der ersten arabischen Baumeister, sobald sie ihre Armut nicht mit klassischen Beutestücken decken konnten. Die Moschee wurde nach der Rückeroberung Cordovas zur katholischen Kathedralkirche; ein spätgotischer Chor ward hineingebaut, der offene Dachstuhl 1715 durch leichte

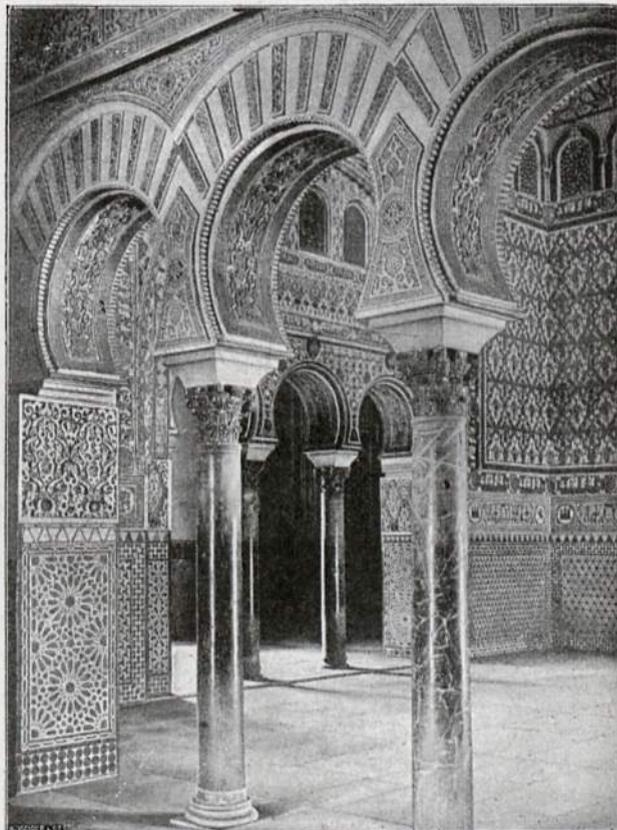


Fig. 623. Eingang zum Saal der Gefandten im Alcazar, Sevilla. Nach Hauser & Menet.

Spätere  
Zuthaten.

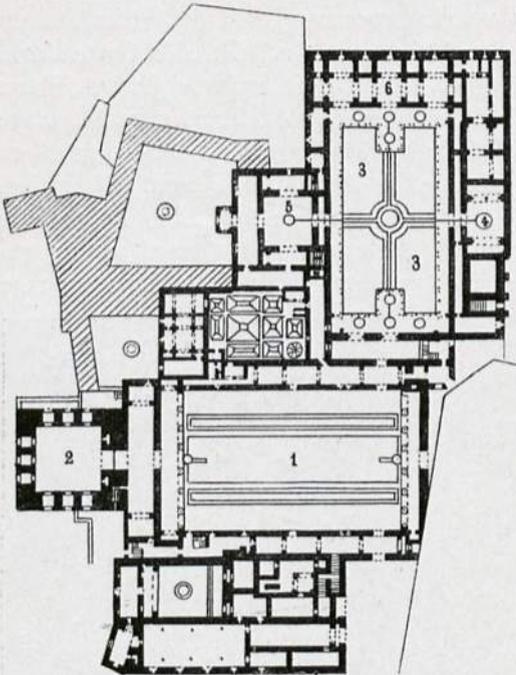
Denkmale  
in Sevilla.

Fig. 624. Grundriß der Alhambra. 1. Myrtenhof. 2. Saal der Gefandten. 3. Löwenhof. 4. Halle der Abencerragen. 5. Halle der zwei Schwestern. 6. Saal des Gerichtes.

Tonnengewölbe ersetzt u. f. f.; im übrigen ist der Bau noch gut erhalten.

Einen verschiedenen Geschmack bekunden schon einzelne Teile der Moschee in Cordova, so die drei Hallen am Südeude mit dem Mihrab und die in den offenen Säulenwald etwas später eingebaute heutige Kapelle Villa viciosa. Reich gezierte Zackenbogen schlingen sich im phantastischen Spiele durch die Hufeisenbogen und eine Fülle wunderbarer Ornamente in Mosaik, Gold, Farben und Stuck strahlt von allen Flächen. Die Mosaiken erinnern an byzantinische Technik und Formen; es wird auch berichtet, daß Künstler aus Byzanz beschickt wurden. Die musivischen Arbeiten fanden solchen Anklang, daß die Mauren die Technik unter dem Namen Fesifisa sich aneigneten und selbständig ausbildeten.

Einen ähnlichen Uebergangsstil stellen die Bauten in Sevilla dar. Von der ehemaligen Hauptmoschee sind nur noch wenig Reste vorhanden. Dagegen ragt

das von Jusuf 1195 erbaute Minaret bis auf den obern im Renaissance-Stil auslaufenden Abschluß noch in ursprünglicher Gestalt empor, es ist die bekannte

Giralda, so benannt nach der Figur der Windfahne. Abweichend von den schlanken Formen der Minarete im Osten baut es sich in kräftigen Massen auf. Der Hufeisenbogen ist dem Spitz- und Zackenbogen gewichen; die Säulen, zierlich und leicht aufschießend, zeigen ebenso geschmackvolle, zwar noch korinthisierende Kapitelle; die Wände sind reich mit Blendarkaden und flachen dekorativen Mustern geziert und gegliedert. Denselben Vorboten des echt maurischen Stils nur in viel glänzenderer Entfaltung begegnen wir am Palaste Alcazar (Fig. 623);

feine glänzendsten Partien wurden erst, als er wieder den christlichen Königen gehörte, von maurischen Künstlern und im Stile der Alhambra ausgeführt.

Granada.  
Alhambra.

Die Alhambra in Granada, so genannt wegen der roten Farbe des Bausteines an den Festungsmauern, ist das Juwel des maurischen Stils. Dieser letzte Sitz der maurischen Herrscher entstand im 13. und 14. Jahrhundert und ist in den Hauptteilen, wenn auch vielfach entstellt, erhalten, andere mußten einer düstern, unfertigen Palastbaute Karls V. weichen. Die Anlage erklärt sich aus der orientalischen Gewohnheit, die Wohnungen um einen

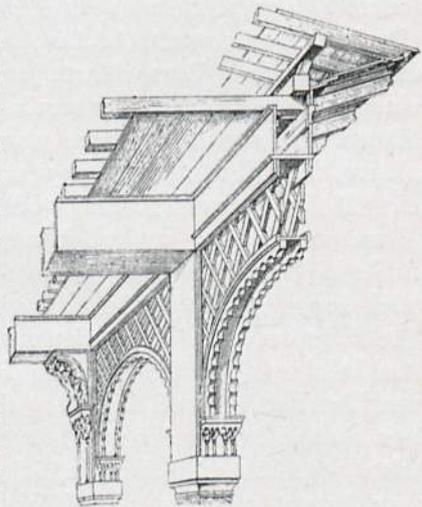
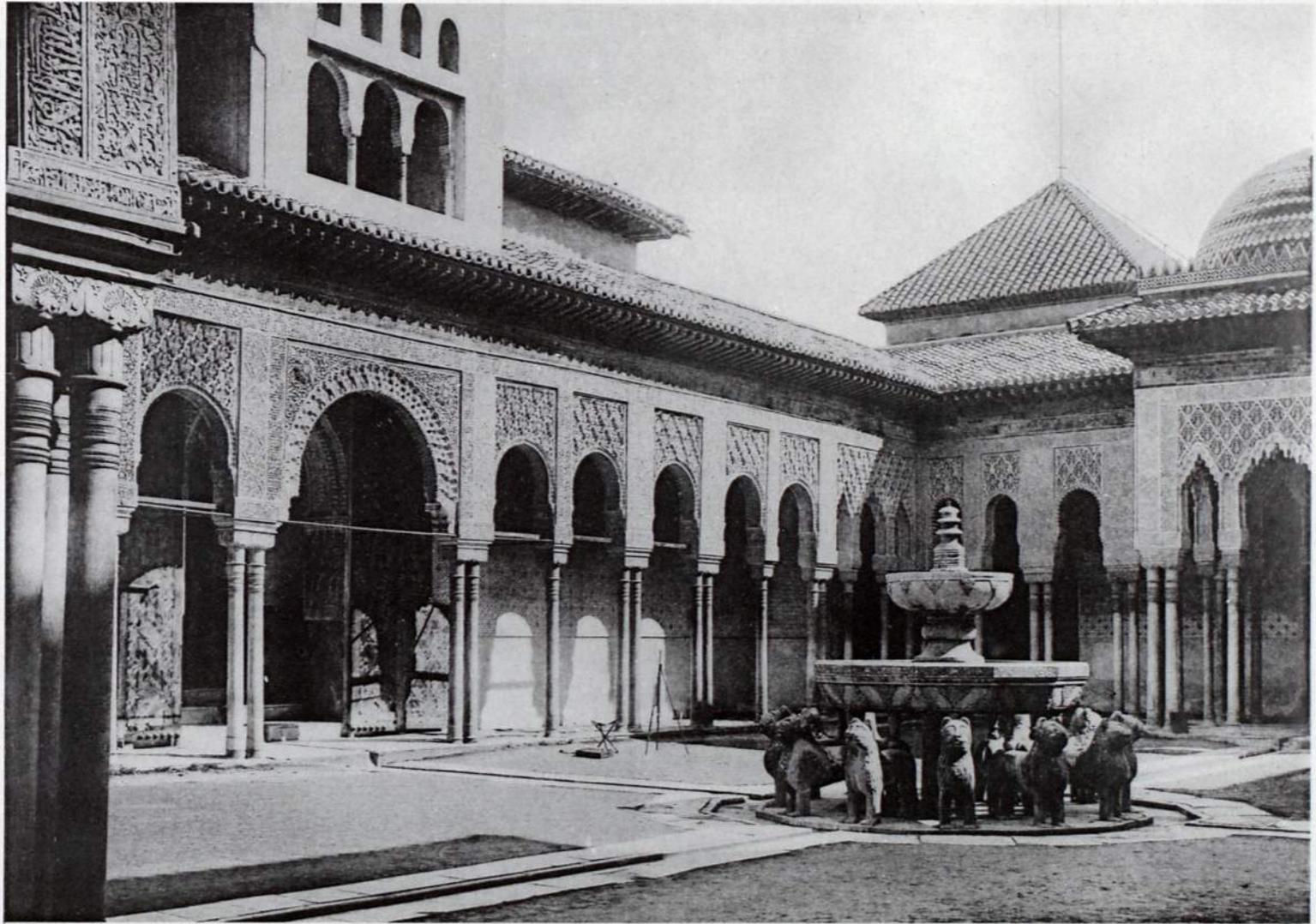


Fig. 625. Ursprüngliche Holzkonstruktion im Löwenhof der Alhambra. Nach Uhde, Baudenkmäler in Spanien.





DER LÖWENHOF DER ALHAMBRA, GRANADA

Nach Phototypie von Hauser y Menet, Madrid.

offenen Hof zu gruppieren. Die schönsten Räume schließen sich an den langgestreckten Myrtenhof (Ziffer 1 auf dem Grundrisse) [Fig. 624] und an den etwas kleinern Löwenhof (3) an.

Der Haupteingang im Süden ist zerstört; er führte in den Myrtenhof, auch Hof der Alberca oder Hof des Teiches genannt; an den Schmalseiten wird er von auf je sechs Säulen ruhenden Arkaden mit durchbrochenen Stuckornamenten begrenzt (Fig. 609); in der Mitte zieht sich in der ganzen Länge der Anlage ein von Myrten umringtes Bassin hin. Die nördliche Pforte führt zum Saal der Gefandten (2), dem Audienzsaal im Comares-Turm. Die hohen, in die gewaltigen Mauern gebrochenen Fenster bieten einen unbeschreiblich schönen Ausblick auf die Stadt, das Thal und die Gebirgshöhen, wie denn die Wahl des Bauplatzes für die Burg überhaupt und die Anlage im einzelnen dem Naturgefühl der Araber das schönste Zeugnis ablegen. Der quadratische Raum, fast so hoch wie der Turm, wird von einer aus Holz gefügten Kuppel überdacht. Aus dem Myrtenhof gelangt man östlich in den Löwenhof (3), so benannt nach zwölf streng stilisierten Löwen aus schwarzem Marmor, welche in der Mitte eine Wasserchale aus Alabaster tragen (vgl. Einschaltbild). Ringsum zieht sich eine leichte, luftige Säulenhalle, welche an den Schmalseiten vorspringt und quadratische Pavillons mit erhöhter Decke bildet und je ein kleineres Wasserbecken umschließt. Gegen die südliche Langseite des Löwenhofes öffnet sich die hohe Festhalle der Abencerragen (4); der König Boabdil ließ darin das gleichnamige edle Rittergeschlecht niedermetzeln, woher ihr Name stammt. Ihr entspricht gegen Norden die Halle der zwei Schwestern (5), Frauengemächer, welche aus einem Saale mit Nebenhallen bestehen; der Hauptraum geht nach oben in ein Achteck über und schließt mit einer Stalaktitenkuppel ab: nichts Harmonievolleres als die Anordnung feiner Teile, nichts Feineres als feine Dekoration (Fig. 626). Im Osten endlich führt der Löwenhof in einen langen Gang oder Saal, als Saal des Gerichtes (6) bezeichnet.

Die einzelnen Teile zeichnen sich keineswegs durch Großräumigkeit aus, so mißt der Myrtenhof in der Länge nur 39 m, doch infolge der Kleinheit der ornamentalen Motive erscheinen die beschränkten Räume größer, geräumiger als sie sind. Auch in Bezug auf die Komposition ist die Alhambra keine hervorragende Leistung, sie stellt weniger einen einheitlichen, durchdachten Plan dar, als vielmehr ein Anreihen und Anfügen verschiedener Räume; sie zeugt weniger von Kompositionstalent als von Kombinationsgabe. Auch die bauliche Technik besitzt keinerlei Vorzüge, das Mauergefüge ist sogar mangelhaft.

In der Konstruktion- und Formenbildung zeigt die Alhambra die aufgegangene Blüte einer langen Entwicklung.

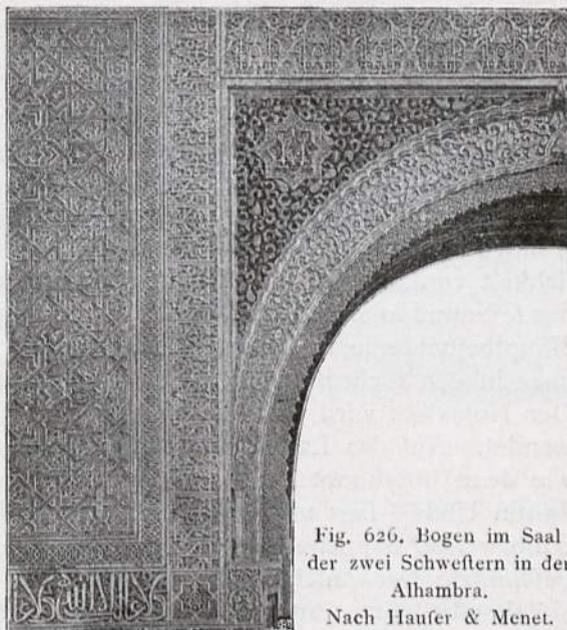


Fig. 626. Bogen im Saal der zwei Schwestern in der Alhambra.  
Nach Hauser & Menet.

Teile derselben.

Kleinräumigkeit.

Komposition.

Technik.

Konstruktion.

Die Mauren in Afrika und Spanien liebten den Steinquaderbau nicht und bevorzugten die Stampftechnik, den Beton. Die von ihnen aufgeführten Mauern besaßen eine geringe Widerstandsfähigkeit. Brauchten sie Säulen, so entführten sie dieselben antiken Bauwerken, solange der Vorrat ausreichte. Erst später bildeten sie achtflechtige Pfeiler originellen Gepräges, wie in S. Maria la Blanca in Toledo. Säulen, welche ganz eigenartig der morgenländischen Phantasie entsprungen, finden sich erst in der Alhambra und den verwandten Bauten. Die Konstruktion nun im besondern, welcher die Alhambra ihre reizende Eigentümlichkeit verdankt, ist das Ergebnis des Materials, des Holzes, nicht des Holzes, das feste und solide Balken, sondern Latten und Bretter verwendet (Fig. 625). Die zwei Hauptbestandteile sind aus Latten erstelltes Gitterwerk und der Bretterkasten, welcher in den Gehrungen der vier Bohlen durch eingefetzte Klötze verbunden wird. Der Holzklötz wird auch selbständig zu Stalaktiten-Simsen und Gewölben verwendet. Auf das Latten- und Brettergerüste werden Gipsverkleidungen aufgesetzt, wie denn überhaupt Holz und Gips sich mannigfaltig gegenseitig ergänzen. Konstantin Uhde<sup>1)</sup> sagt vom Löwenhof in der Alhambra: «Bretterkasten, Kastenträger, Gitterwerke, doppelte Bohlenbogen mit quergespannten Füllbrettern, Stalaktiten, gefchnitzte Deckenschalung und hölzerne Hauptgesimse, — kurz alles, was der Holzkonstruktion nur an komplizierten Aufgaben zugemutet werden kann, ist hier vereinigt und zwar in so staunenswertem Zusammenhange aller Formen, daß der Löwenhof wohl als die Perle der maurischen Holzbaukunst anzusehen ist.»

Anlehnen an die Holzkonstruktion.

Mängel.

Wer streng urteilt, wird manchen Konstruktionsmotiven geringern Wert zuschreiben. So wird auf die Platte des Steinkapitells ein flacher Holzkasten gesetzt oder eine andere hölzerne Stütze mit dem horizontalen Architrave verzapft. Diese bilden mithin das tragende und stützende Gerüste; in der weitem Ausführung werden sie als friesartige Bänder und Rahmen behandelt, um diese Konstruktion zu verhüllen. Die eingefchobenen Bohlbogen haben keine konstruktive Bedeutung, sondern sind lediglich dekorative Füllungen aus Gipsplatten, die daher auch stellenweise wie Spitzen durchbrochene Ornamente zeigen. Ebenso mangelhaft vom Standpunkt der Konstruktion erscheinen die Decken. Die Vertäfelung wird in flachen Decken ohne Rücksicht auf die Balkenlage ausgeführt. In den Kuppelbildungen vollends befestigte man die Stalaktiten einfach an dem Dachgerüste, welches die Umrißfor-

Fig. 627. Inneres der Zifa in Palermo. Nach Photographie.



Fig. 627. Inneres der Zifa in Palermo. Nach Photographie.

<sup>1)</sup> Baudenkmäler in Spanien und Portugal. (Berlin Wasmuth 1892) S. 35.

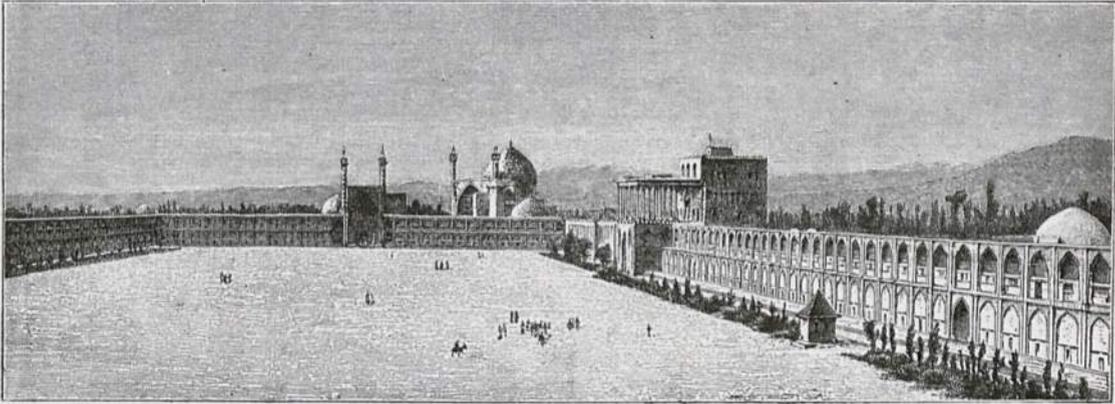


Fig. 628. Der Königsplatz in Ispahan. Nach Dieulafoy, La Perse.

men giebt, oder es wird, was noch auffälliger, die Steinkonstruktion durch die Tropffteingebilde und die Vertäfelung verklebt und verhüllt. Abichtlich wird mithin das konstruktive Gerippe versteckt und die monumentale Wirkung vermieden. Die Originalität beruht auf der rückichtslosen Freiheit des Aufbaues und zumal der Dekoration, und zwar dies in viel weiterem Sinne als bei der mohammedanischen Architektur anderer Länder. Es ist, als ob sich die arabische Kultur nach langer Abhängigkeit von der abendländischen wie byzantinischen Civilisation auf ihr eigenstes Wesen besonnen und dieses baulich zum Ausdruck gebracht hätte: indem sie das Zelt des Scheichs architektonisch monumentalisierte und dabei den Charakter des schlanken Gestänges und bunten Teppichbehanges treu bewahrte. Dabei gieng nichts von all dem phantastischen Märchenzauber verloren, der sich unter dem Eindruck der Oasenruhe und poetischen Raft-Kurzweil darüber ergoffen hatte. Marmor, Holz, Fayence und Stucco fügen sich geschmeidig den Anforderungen jener textilen Motive, wie sie dem Araber von Anfang an geläufig waren.<sup>1)</sup> Wenn die Alhambra eine so feenhafte und zauberische Wirkung hervorbringt, wie vielleicht kein Bauwerk der Welt, so kommt dies zum guten Teil daher, daß der Ernst der architektonischen Wirkung aufgehoben und in das bunte Spiel leichter Formen aufgelöst ist, welches eben nicht im Bereiche und in der Möglichkeit der Baukunst mit ihren schweren Stoffen und der mathematisch berechneten Konstruktion zu liegen scheint. Daraus ergeben sich die Vorzüge und die Schattenseiten des wunderbaren Baues.

Rückichts-  
lose Frei-  
heit.

Was von architektonischen Gliedern beibehalten werden muß, entspricht dem Charakter des ganzen Bauwerkes. So sind die Säulen dünn und schlank, wie die Stangen, welche das Zelt stützen, wie wenn sie aus Holz gedrechselt wären, ein Eindruck, der durch um den Hals der Säulen gelegte Bänder verstärkt wird. Die Basis beschränkt sich auf einige Ringe und einen sanften Anlauf. Die Grundform des Würfels an den Kapitellen wird durch phantastisch ausgezogenen Blätterfchmuck oder Stalaktiten verdeckt und gemildert (Fig. 603 und 604). So stützen die Säulchen bald einzeln, bald zu zwei und drei, die leichten Bogen.

Formenbil-  
dung.

Von der Fülle und Schönheit und Anmut der einzelnen dekorativen Muster einläßlich reden zu wollen, würde weit über den Rahmen dieser Darstellung hinausgehen. Die ältesten Ornamentformen, z. B. in der Moschee zu Cordova und in S. Maria

Ornament-  
formen.

<sup>1)</sup> Reber, Kunstgeschichte des Mittelalters, S. 163.

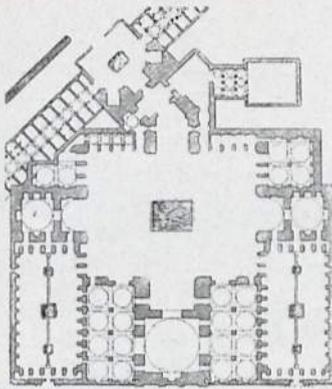


Fig. 629. Grundriß der Meschidi-Schah in Ispahan. Nach Dieulafoy

la Blanca zu Toledo, schließen sich an römisch-byzantinische und ravennatifische Vorbilder an, es sind Perlschnüre, Ranken, Palmetten, Lotos, Flechtwerk u. dgl. Diese durchbrochen gezeichneten Ornamente heben sich vom einfarbigen Grunde ab. Das den Mauren eigentümliche Ornament dagegen, die Arabeske, entfaltet sich reicher, indem zwei oder drei Motive einander dicht und enge verschlingen oder konzentrisch sich ineinander schieben. Das Charakteristische der maurischen Verzierungsart liegt darin, daß sich die Motive auf der Fläche tapetenartig und zwar in bunter, vielfarbiger Musterung entfalten. Die Farben, zumeist die ungemischten Grundfarben, rot, blau, gelb oder Gold, neben grün und weiß, halten sich gegenseitig das genaueste

Gleichgewicht, um nicht grell zu wirken; daher sind auch alle Motive in kleinen Massen aufgetragen, um sich dafür um so öfter auf der Fläche zu wiederholen. Wie anderwärts, so sind auch hier die drei Quellen des Ornaments die geometrischen Figuren, die pflanzlichen Motive und die Schrift. Die Motive heben sich in flachem Relief vom Grunde ab; sie wurden in Holzformen aus Gips in Platten gegossen und an den Mauern befestigt. Die Sockelpartien erhielten eine Verkleidung mit Azulejos oder mit buntfarbigen glasierten Thonfliesen.

Sizilien.

Sizilien wurde vom Islam im 9. Jahrhundert von Afrika aus erobert.

Gegen das Ende des 11. Jahrhunderts kam es unter die Herrschaft der Normannen. Die mohammedanischen Bauten sind verschwunden; teilweisen Ersatz bieten die Luftschlösser Favara, Zifa (Fig. 627) und Kuba, welche zwar unter den normannischen Fürsten im 12. Jahrhundert entstanden und in Planbildung und Aufriß ganz bestimmte nordische Einflüsse verraten, in der innern Ausstattung aber von arabischen Künstlern herrühren. Den Mittelpunkt der Anlagen bildet nicht ein offener Hof, sondern eine große gedeckte Halle; das Außere zeigt hohe, stumpfe Spitzbogen, welche die Gruppenfenster der einzelnen Geschosse, wie an der Zifa, umrahmen und so eine horizontale Gliederung betonen, oder vom Boden bis zum Dachgesims reichen und eine Reihe von Fenstern und Blenden der verschiedenen Stockwerke in vertikaler Richtung umspannen, wie an der Kuba; dieses gibt dem Bau ein besonders charakteristisches Gepräge.

Luftschlösser.

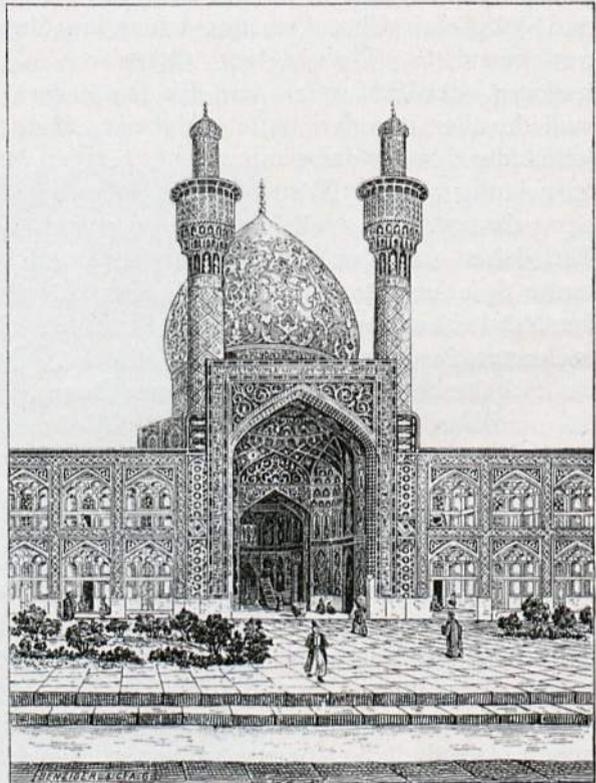


Fig. 630. Moschee der Medresse Maderi-Schah des Sultans Hussein in Ispahan. Nach P. Coste, Monuments de la Perse.

## 4. DIE DENKMALE IN PERSIEN UND INDIEN.

Persien war das erste Land, welches den wilden Scharen Mohammeds als Beute zufiel (636). Im 8. und 9. Jahrhundert unter den Abbassiden, besonders unter Harun al-Raschid, erlangte Bagdad durch seine hohen Schulen und den Glanz seiner Bauwerke großen Ruf. Als das Ansehen des Kalifats in Bagdad zu sinken begann, errangen sich einzelne Dynastien ihre Selbständigkeit und gründeten neue glänzende Herrscherfitze, so die Buiden in Schiras, die Ghasnaviden in Ghasni. Allein von diesen ältern arabischen Bauten ist wenig mehr vorhanden, Bagdad zumal wurde von den Mongolen (1220 bis 1405) fast gänzlich zerstört.

Die noch erhaltenen Bauwerke gehören schon der neueren Zeit an und entstanden unter den Soffiden (seit 1505), besonders unter dem Schah Abbas dem Großen. Er knüpfte seinen

Namen an das von ihm gegründete Ispahan und an die Prachtbauten, womit er es schmückte. Zu den Eigenschaften, welche diese späteren Werke charakterisieren, gehören vorab der Kielbogen oder geschweifte Spitzbogen, welcher immer wiederkehrt, ferner die Kuppel, welche die Haupträume, selbst beim Privatbau, auszeichnet. Durch eine mäßige, hufeisenförmige Einziehung am Fuße und das Auslaufen in eine Spitze erhält sie meistens die schlanke Gestalt einer Birne oder die schönen Kurven eines Pinienapfels. Besonders auffällig und von günstigster Wirkung sind die Thoranlagen. Sie steigen in hohen rechtwinklig umrissenen Mauerkörpern empor, in welche große Nischen eingetieft sind mit Stalaktitenbildungen, die im glänzendsten Farbenschmuck schillern. An den Moscheen erheben sich zu beiden Seiten der Hauptthore überaus schlanke Minarete über kreisrunder Grundfläche. Das Außere der Bauten wird weniger architektonisch gegliedert, als durch helle, glänzende Farben ausgezeichnet. Auffallend ist ferner, daß in der dekorativen Malerei, welche ihre Motive gerne dem Pflanzenreiche entlehnt, aber auch Menschen- und Tiergestalten einführt, eine deutlich ausgesprochene Naturnachahmung bis zu einem gewissen Realismus vorherrscht, was bekanntlich anderwärts, z. B. in der Alhambra, gar nicht der Fall ist. Ein großartiges, monumentales Aussehen gewinnen aber doch wenig Bauten, sondern machen vielmehr den Eindruck, daß sie einem heitern Genußleben dienen sollen. Die berühmtesten Werke sind, wie bemerkt, die des Schah Abbas in Ispahan, — Moscheen, (die Mesdschid-i-Schah [Fig. 629] am Königsplatze und die noch schönere Moschee der Medresse Maderi-Schah Sultan Hussein [Fig. 630]), langgestreckte Arkadenhallen und Bazare für den Handelsverkehr, Karawanferaien für Reisende, schattige Gänge etc.

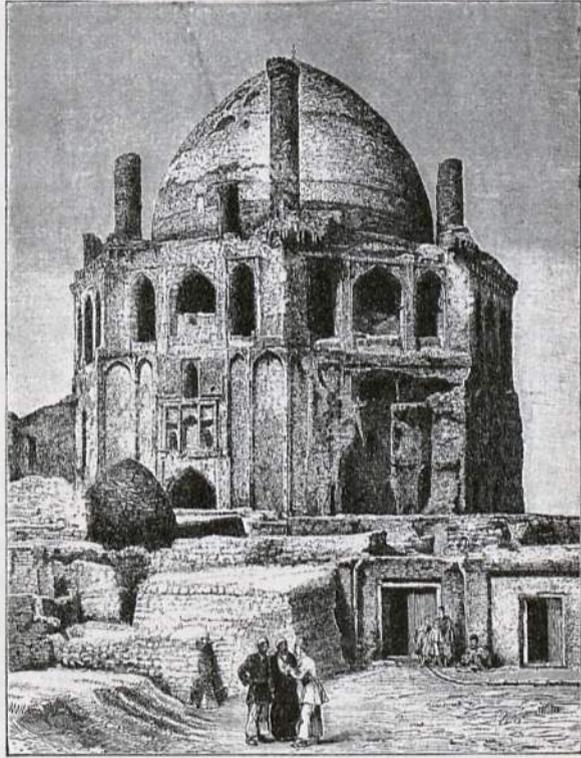


Fig. 631. Grabmal des Sultans Khodabandeh in Sultaniyeh. Nach Dieulafoy.

Bagdad.

Schiras.  
Ghasni.Ispahan.  
Merkmale.

Denkmale.

Die glänzendsten Bauten gruppieren sich um den Meidan-i-Schahi, den Königsplatz (Fig. 628), welchen kuppelgewölbte Arkaden mit hohen Thorbauten umgeben. Merkwürdig sind auch die Grabmäler, gekuppelte Bauten über polygonaler Grundfläche, welche mit allem Luxus glänzender Farben und edler Steine ausgestattet werden. Von dieser Art ist das Mausoleum Abbas' II. in Ispahan; der Grundriß stellt ein Zwölfeck dar; die Lichtwellen strömen durch die in Silber gefaßten Krytalltafeln ein und brechen sich am glänzenden Schmuck der Wände. Ebenso verschwenderisch ist das Grabmal des Sultans Khodabendah (1303—1316) in Sultanieh (Fig. 631) ausgestattet.

Schon die Ghasnaviden hatten Eroberungszüge nach Indien unternommen; gegen das Ende des 12. Jahrhunderts entstand dafelbst ein großes, blühendes mohammedanisches Reich mit der Hauptstadt Delhi unter Herrschern aus dem Geschlechte der Pathanen, welche bis zum 15. Jahrhundert sich erhielten. Diese Zeit bildet die erste Periode der mohammedanischen Kunst in Indien.

Im äußersten Westen, in Granada streifte die arabische Architektur alle beengenden Fesseln und Gefetze einer organischen Konstruktion ab, um eine wie von leichten Feenhänden gebaute Wohnung zu schaffen; in Indien, im äußersten Osten macht die mohammedanische Baukunst eine ganz entgegengesetzte Entwicklung durch. Anfangs lehnten sich die Eroberer wie anderwärts, ja in noch höherem Grade, an die einheimischen indischen Schöpfungen an, welche sie vorfanden. Der Grundriß der Moscheen entspricht dem gewöhnlichen Schema des umfäulten Hofes; alles andere aber, die ganze architektonische und freie Dekoration, wurde nach dem Vorbilde der indischen Bauten entworfen oder, was häufig geschah, aus indischen Tempeln herübergenommen. Beispiele hiefür sind die ältesten Moscheen in Delhi, Canuge, Afchmir, Jaunpur u. f. w. Die Minarete nahmen etwas von den altindischen Siegesfäulen und Dagops an, wie der sogenannte Kutab-Minar der Kutab-Moschee (Fig. 632) in Delhi, eine

Delhi.

Erste Periode.

Anlehnen an Bestehendes.

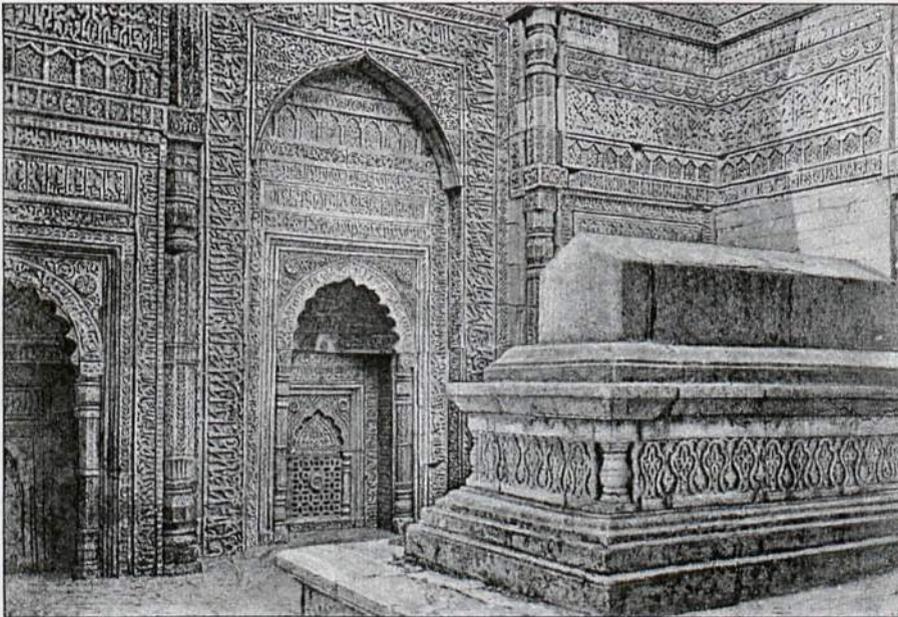


Fig. 632. Grab des Kaisers Altamsh in der Kutab-Moschee.  
Nach Le Bon, *Civilisations de l'Inde*.

runde kannelierte Pfeilerfäule, welche von einem untern Durchmesser von 16 m sich bei einer Höhe von 73 m zu einer engen, einst überkuppelten Plattform verjüngt. Der Schaft ist mit fünf Galeriefünfen gegliedert. Selbst die früher besprochene unechte Wölbung mittels überkragender horizontaler Steinlagen wurde von den Indern angenommen. Allein später gewinnt die mohammedanische Architektur einen ganz andern selbständigen Charakter, welcher hohe Vorzüge besitzt und sich in großartigen, monumentalen Anlagen, in gediegenen Quaderbauten, in einer verhältnismäßig fest ausgesprochenen Konstruktion und kräftiger Gliederung auch im Außern ausdrückt. Das fliegende Wort der englischen Reisenden: die Pathanen bauen wie Riesen und verzieren wie Juweliere, hat feine volle Berechtigung. Der feine dekorative Stil findet sich in allen arabischen Bauwerken, allein das Riesenhafte, Große und Monumentale, zumal in der äußern Erscheinung, ist ein Vorzug der indisch-mohammedanischen Architektur. Charakteristisch sind auch hier die hohen Thorbauten, von Minareten an den Seiten flankiert, ferner Kuppeln von halbkugelförmiger Gestalt, Zinnen als obere Simsabschlüsse in Gestalt aufrechtstehender Blätter, die hohe, monumentale Ausbildung der Kiblah, mehrstöckige Arkadenreihen, kräftige horizontale und vertikale Gliederungen u. f. w. So sind die Moscheen in Jaunpur, dem ehemaligen Sitze einer eigenen Pathanen-Dynastie, in Ahmedabad, in Mandu die Moschee in Kalburgah aus dem 14. Jahrhundert, deren Hofraum durch 76 von 100 Pfeilern getragene Kuppeln gedeckt wird.

Gegen das Ende des 14. Jahrhunderts wurde Delhi von den Mongolen in einen Trümmerhaufen verwandelt; im Jahre 1526 gründete der Sultan Baber das Reich der Großmoguln: mit ihnen beginnt die zweite Periode der mohammedanischen Baukunst in Indien. Die Vorzüge der ersten Periode steigern und läutern sich in jeder Beziehung, so daß Bauanlagen von



Fig. 633. Marmornes Gitter im Palast zu Delhi. Nach Phot. von Frith & Co.

Selbstän-  
dige Bau-  
ten.

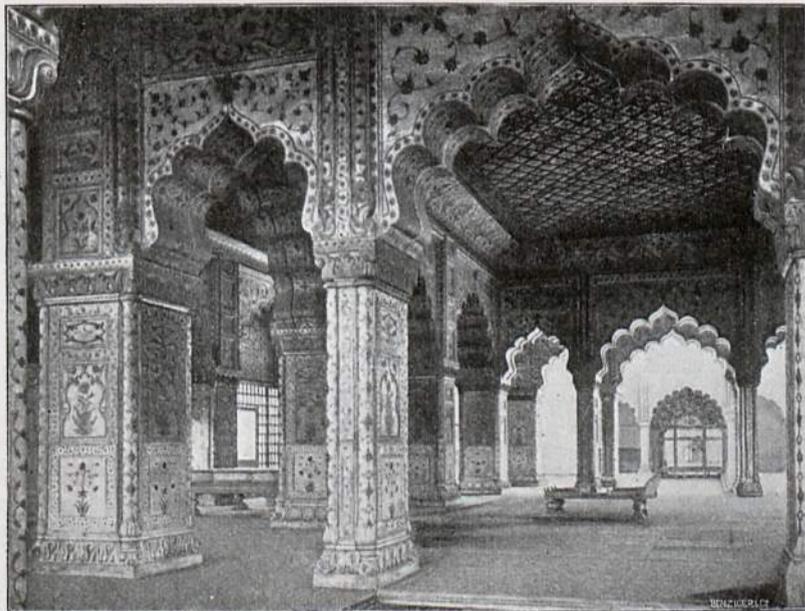


Fig. 634. Saal im Palast zu Delhi. Nach Photographie von Frith & Co.

Zweite  
Periode.

höchstem Interesse, reichster Schönheit und großartigster Wirkung entstehen. Auffallend ist vor allem eine große selbstbewußte Klarheit, Ordnung, Regelmäßigkeit, Einfachheit bei allem Reichtum, eine festliche, vornehme Größe, eine allseitige, fertige Abgeschlossenheit, welche zuweilen sogar einen größern Wechsel und die Wirkung des Malerischen vermiffen läßt.

Das Glänzendste wurde unter Akbar dem Großen (1556—1605) in der neuen Residenz Agra und an seinem Lieblingsaufenthalte Fatipur, dann unter seinem Enkel Dschihan-Abad (1628—1658) in Neu-Delhi neben den Trümmern des pathanischen Delhi begründet. Der neue Stil, welcher unter Dschihan-Abad seine volle freie Entwicklung erreicht, unterscheidet sich von der Bauweise der Pathanen in folgenden Punkten. Der Kielbogen wird ausschließlich angewendet und über Pfeilern konstruiert, von denen er durch keine

Anlagen.



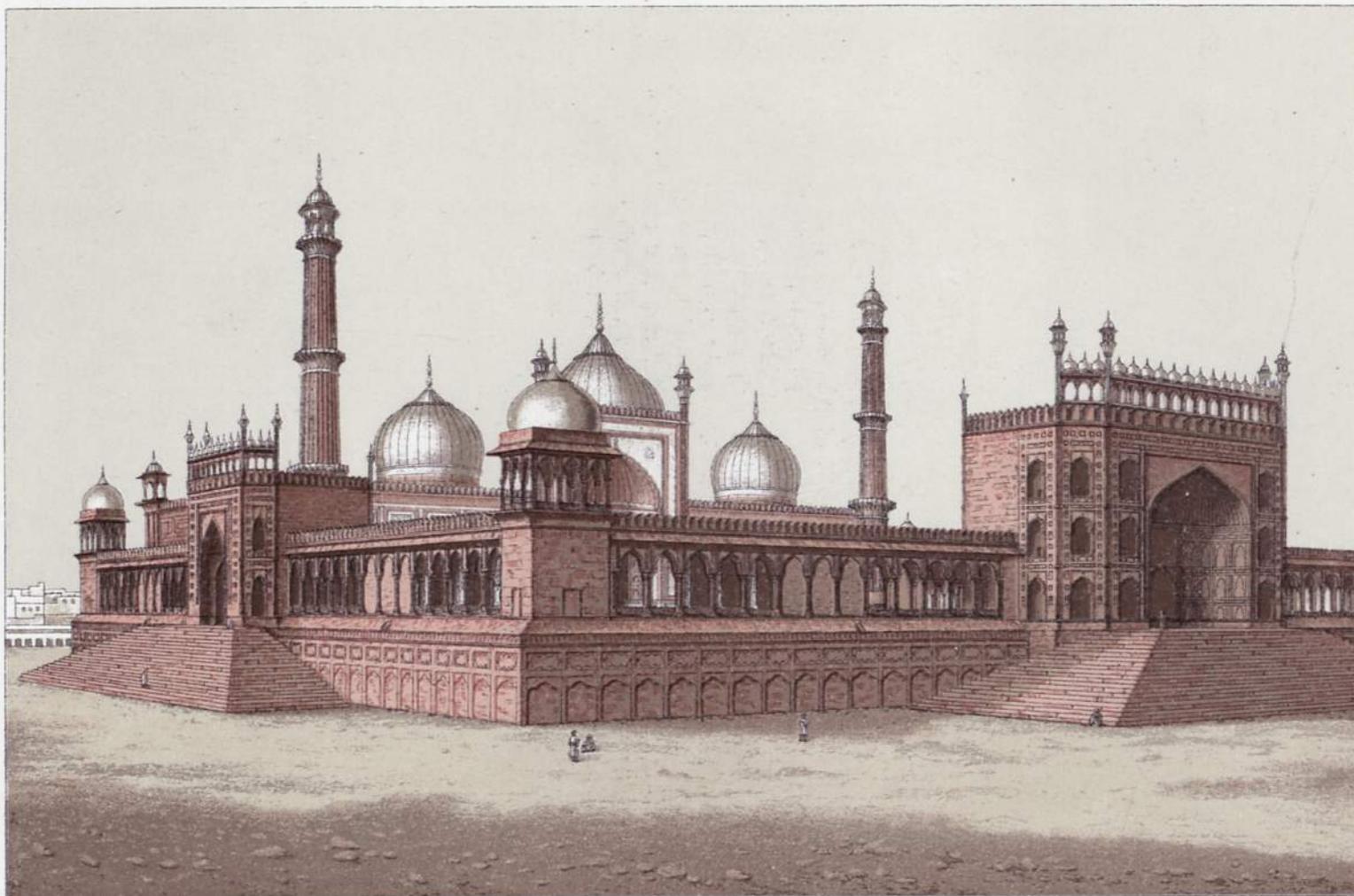
Fig. 635. Das Grabmal Itmad-ud-Daulas in Agra. Nach Photographie von Frith & Co.

Denkmale.

Moscheen.

Simsgliederung getrennt erscheint; die Kuppeln haben Zwiebelform; die Minarete, welche früher oft fehlten, erhalten eine fast übermäßig schlanke Gestalt; die Moscheen werden auf hohen Terrassenbauten angelegt, die Umfassungsmauern in der Mitte durch monumentale Thore, die Ecken durch Kioske, das ist, kleine auf freistehenden Stützen ruhende Kuppelbauten ausgezeichnet. Das Heiligtum mit dem Mihrab bildet im Hofraume einen freistehenden, mit drei Kuppeln und Minareten reich geschmückten Bau. Diesem Schema entspricht vor allem die große Dschumma-Moschee in Delhi (vgl. Einschaltbild), die glänzendste der vierzig, welche Dschihan daselbst aufführen ließ, eines der bedeutendsten Bauwerke der Welt und in gutem Zustande, von Dschihan in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gegründet. Sie ragt über einem 10 m hohen Unterbau aus rotem Sandstein auf, einem mächtigen Quadrat von 140 m Seitenlänge. Offene Arkaden, von achteckigen Pavillons unterbrochen, umkreisen den innern Hof. In demselben erhebt sich das Heiligtum 65 m lang, 39 m breit, von drei weißen Marmorkuppeln mit schwarzen Streifen überdacht; auch die Stirnseite und das Innere sind mit weißem Marmor bekleidet. An den Frontecken erheben sich zwei Minarete 39 m hoch.

Von märchenhafter Pracht und Schönheit war der Königspalast, den Dschihan im Jahre 1620 erbaute. Eine Mauer aus rotem Granit, eine Meile im Umfang, schloß ihn von drei Seiten ein; an der vierten bespült ihn der Dschamna. Die Hallen und Säle glänzen in weißem Marmor, ausgelegt mit Koranprüchen und buntfarbigen Friesen und Füllungen, im edelsten Geschmack, überwölbt mit vier vergoldeten Marmorkuppeln. Prachtvolle Thore und Hallen führen zu einem



Schmidt lith.

G. Le Bon pinx.

ÄUSSERES DER GROSSEN MOSCHEE IN DELHI.

Nach Le Bon, La civilisation de l'Inde. Paris, Firmin-Didot et Cie.



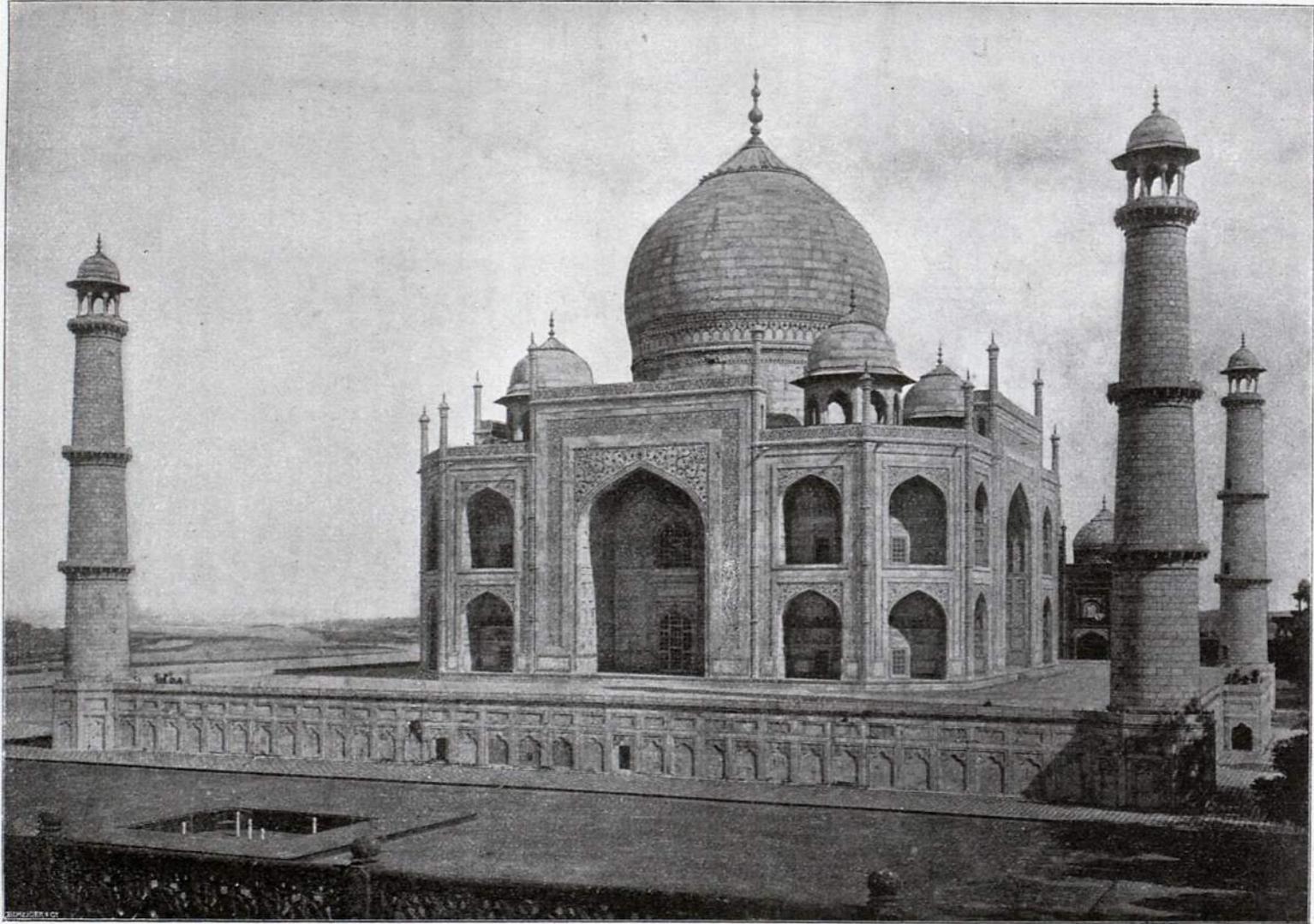


Fig. 636. Aeußeres des Tadfch-Mahal in Agra. Nach Photographie von Frith & Co.

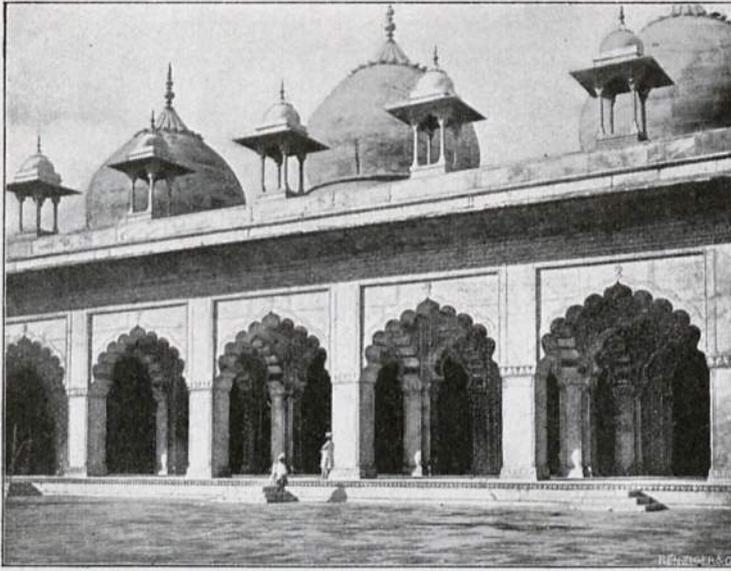


Fig. 637. Teil der Perlmoschee in Agra. Nach Photograph. von Frith & Co.

mittleren achteckigen Hofe, — alles im reichsten Schmuck von Schriftfriesen und steinernem Blumenwerk (Fig. 633 und 634). Heute ist der Bau verwahrloht. Ein anderes Königsschloß Dschihans im Nordwesten Delhis ist ganz zerstört. Sehr gut ist dagegen das Mausoleum des Kaisers Humayun erhalten, ein schöner Kuppelbau, groß, gewaltig wie eine Moschee, aus weißem und rotem Stein, über einer hohen Plattform

auftragend (Fig. 647). Andere ähnliche Mausoleen erheben sich im Weichbild der Stadt, so die Grabmoscheen Nizams, Safdar Dschangs etc.

Mausoleum  
Humayuns.

Denkmale  
in Agra.  
Fort  
Akbars.

Perl-  
moschee.  
Mausoleen.  
Tadsch-  
Mahal.

Ebenso glänzende Bauten besitzt Agra. Nahe am Ufer des Dschamna erhebt sich das Fort Akbars aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit dem feenhaften Palaste Dschihans aus weißem Marmor mit eingelegten steinernen Arabesken, Blumenmotiven und Gold, mit durchbrochenen Marmorwänden und rauschenden Springbrunnen in den marmorgetäfelten Höfen; jetzt haben sich Magazine und Museen in die Königshallen eingemischt. In der Nähe steht die wohl-erhaltene Moti-Mesdjid, die „Perlmoschee“ (Fig. 637), aus glänzend weißem Gestein. Gehören die Mausoleen überhaupt zu den glänzendsten Denkmälern Indiens, so ist der Tadsch-Mahal in Agra (Fig. 636) das Juwel derselben. Schah Dschihan baute es (1628—1658) seiner jung gestorbenen Gattin Nur Mahal. Eine Mauer aus rotem Sandstein umschließt an drei Seiten eine rechteckige Anlage von ca. 390 zu 100 m Seitenlänge; die Westseite grenzt an den Dschamna. An den Enden der dem Flusse zugekehrten Langseite erheben sich herrliche, moscheenartige Bauten und Pavillons aus rotem Sandstein und Marmor, von je drei Kuppeln überragt. An der Südseite führt ein hoher, gekuppelter Thorbau mit metallenen Pforten in einen herrlichen Garten mit Tamarinden, Banyanen, Mangos etc. mit duftenden Blumenbeeten dazwischen. Cypressenalleen mit einer Wasserstraße dazwischen geleiten zu einer 18 m hohen Terrasse mit 116 m Quadratseite. An den Ecken springen schlanke Minarete empor, welche in Kuppeln ausmünden, die von acht Säulen getragen werden. Auf der Plattform erhebt sich das Grabdenkmal, — Terrasse und Grabtempel aus blendend weißem Marmor zwischen den dunkelgrünen Bäumen. Das Mausoleum baut sich aus dem Achteck auf mit vier großen Seiten, welche sich mitten je in einem hohen und breiten Kielbogen mit je zwei kleinen anliegenden Arkaden in zwei Geschossen öffnen, und vier bedeutend kleineren Seiten, die ebenfalls doppelgeschossig sind. Die Simse, Frieße, Bogenzwickel sind mit bunten Marmorintarsien ausgelegt. Mitten über dem Bau steigt die Hauptkuppel, umgeben von kleinern Kuppeln und Kiosken, auf. Das Innere stellt ein regel-

mäßiges Achteck dar, durch durchbrochene Marmorfenster fanft und mild beleuchtet, und über und über mit Mosaiken, Blumengewinden, Fruchtstücken, Inschriften aus Lapislazuli, Jaspis, Achat, Karneol, Chalcedon, Nephrit, bunten Marmorkalken etc. geschmückt. In der Mitte stehen die herrlichst ausgestatteten Kenotaphien Dschihans und seiner Gemahlin, die Särge mit den Leichnamen befinden sich in einem Untergemach. Dschihan soll den Plan zum herrlichen Bau entworfen, 20,000 Menschen sollen zweiundzwanzig Jahre an dessen Durchführung gearbeitet haben; auch Mosaizisten aus Rom standen im Dienste des Schah. Wie herrlich der Tadsch-Mahal ist, vielen gilt das Mausoleum des Etmad-ud-Daula (Fig. 635), des Vaters der Nur Mahal, als noch schöner, ja als das schönste aus der Mogulzeit. Der Bau ist nicht groß, aber gleichfalls aus weißem Marmor gefügt und mitten in einen herrlichen Garten hineingepflanzt; ein großartig malerisches, — aber

Mausoleum  
des Etmad-  
ud-Daula.

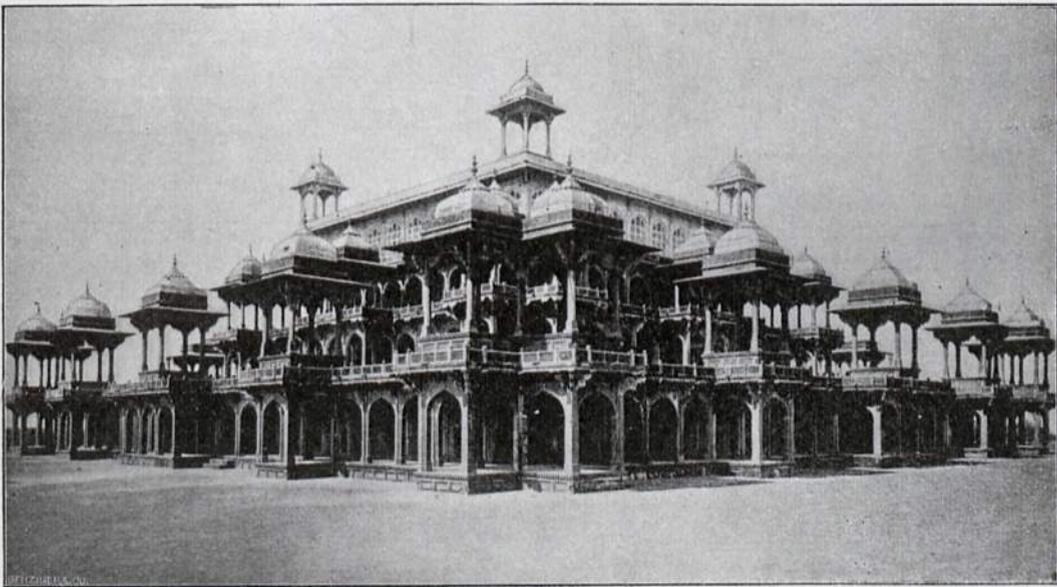


Fig. 638. Das Mausoleum Akbars in Agra. Nach Photographie von Frith & Co.

leider zerfallendes Thor bildet den monumentalen Zugang. Die Anlage ist quadratisch; in den Ecken erheben sich vier Minarete, in der Mitte eine sogenannte Kloster- oder Helmkupe über rechteckigem Unterbau. Die Außenwände sind vielfach in Gitterwerk mit den herrlichsten Mustern aufgelöst; die übrigen Teile außen und innen zeigen die schönsten Steinartefien reinsten, edelsten Geschmacks.

In Sekundra in der Nähe von Agra befindet sich das größte, prächtigste Mausoleum Indiens, das des Königs Akbar (Fig. 638). Eine Viereckmauer, in den Ecken mit achtseitigen Türmen ausgezeichnet, grenzt einen Flächenraum von 64 Morgen ab. Vier Thore aus rotem Sandstein, 20 m hoch, führen in einen mit Palmen, Orangen etc. bestandenen Park. Aus demselben ragt über einer Terrasse der Grabbau in fünf Geschossen empor mit hohen spitzbogigen Hallen und luftigen von je vier schlanken Säulen getragenen Kiosken. Die Anlage ist sehr malerisch, besitzt aber nicht die einheitliche architektonische Größe der früher genannten Bauten.

Denkmale  
in  
Sekundra.

Die Riefen- und Luxusbauten in Fatipur Sikri sind im völligen Zerfall. Besser sind die Wunder von Lucknow (Lakhnau) erhalten, die herrliche Mofchee

Fatipur  
Sikri.  
Lucknow



Fig. 639. Moschee Scheh-Zade, Konstantinopel. Nach Photographie.

von Emambara, und eine unvergleichlich malerische Baugruppe, das Mausoleum des Zana Ali, der Kaiser Bhag (Kaisergarten), die Fürstengräber in Golkonda. Andere den genannten Denkmälern ähnliche Moscheen, Paläste und Mausoleen besitzt Indien fast zahllose; sehr viele fallen aber in der Ermangelung der nötigen Restaurationen in Trümmer. Zu den

Thatha. übrigen merkwürdigsten Baudenkmalen zählen die Moschee in Thatha mit hundert Kuppeln in verschiedenen Farben, die große Moschee in Ahmedabad, die große Moschee in Mandu, welche für die größte und schönste der Afghanen in Indien galt, der Palast Man Singhs in Gwalior, die Kaiser Aurangzebs-Moschee in Benares, die Feste in Urtfcha u. s. w.

## 5. DIE DENKMALE IN DER TÜRKEI.

Osmanen. Die Herrschaft der Osmanen erhob sich über den Trümmern des seldschukischen Reiches in Kleinasien im Beginne des 14. Jahrhunderts. Ihr Ziel, welches sie während eines Jahrhunderts in fast ununterbrochenen Kriegszügen verfolgten, war die Eroberung Konstantinopels, um von dort aus in das Herz Europas vorzudringen. Schon 1362 fiel Adrianopel und ward zur Hauptstadt des Reiches, 1453 erlag endlich die alte Kaiserstadt am Bosphorus.

Frühere Denkmale. Die osmanischen Herrscher hinterließen ihre Werke in Isnik (Nicäa), Brussa, vor allem selbstverständlich in Konstantinopel. Der Aufschwung der Architektur begann daselbst mit Bajesid II. (1481—1512). Hatte man früher schon meistens den byzantinischen Centralbau, vermischt mit asiatischen Formen, zum Vorbild genommen, wie z. B. in der reichst ausgeführten Jschil-Dschami in Brussa, so faßte der türkische Baumeister, seitdem die Hagia Sophia in Konstantinopel zur Moschee umgewandelt worden, seine Aufgabe selten in anderem Sinne auf, als die Grundform, das Thema der Sophienkirche zu variieren, bald zu vereinfachen, bald in neuen Kombinationen zu wiederholen und den Bedürfnissen anzubequemen. Eine der beliebtesten und großartigsten Umbildungen und Erweiterungen stellt die Moschee Mohammeds II. in Konstantinopel dar (1463—1469). Während in der Sophienkirche durch die beiden großen Halbkuppeln, welche sich in der Hauptaxe an die Mittelkuppel anlehnen, die Längenrichtung betont ist, wird hier der Centralbau konsequenter durchgeführt, indem sich an allen Seiten Halbkuppeln an die Mittelkuppel anschließen, während in die Kreuzarme, an den vier Eckpunkten der Anlage, kleinere Kuppeln eingeschoben werden. Der altchristliche



Fig. 640 und 641. Grundriß und Aeußeres der Moschee Suleimans in Konstantinopel. Nach Zeichnung und nach Photographie.

Sinan.

Seine Werke.

Vorhof, das Paradies, wurde zum freien Hofraum mit dem Brunnen und schattigen Baumpflanzungen. Diese Grundrißbildung, sowie die Moschee ist das Werk eines griechischen Baumeisters. — Den höchsten Aufschwung nahm die türkische Architektur unter Suleiman II. (1520—1566), welcher in Sinan, dem berühmtesten türkischen Baukünstler, einen Mann fand, welcher große Gedanken verwirklichen konnte. Derselbe soll nach eigener Angabe 73 Moscheen, 49 Mesdschid (Bethäuser), 50 Medressen (Schulen), 18 Karawanferaien, 18 Turbe (Grabdenkmäler), 27 Paläste, 7 Brücken etc. gebaut haben; kurz, sein Name ward legendarisch unter den Osmanen. Die Moschee Selims I. in Konstantinopel bezeichnet er als sein Jugendwerk, die Moschee Scheh-Zade daselbst (Fig. 639) als die Leistung eines Architekten und die Moschee Selims II. in Adrianopel, nach den Grundrißlinien von SS. Sergius und Bakchus, als sein Meisterwerk (Fig. 642). In Konstantinopel baute er ferner die Moschee Suleimans II., die Suleimanije (Fig. 640 und 641), nach dem Grundplan der Hagia Sophia. Dieselbe bildet ein Rechteck von 73,7 m Länge und 71,5 m Breite. Die Hauptkuppel hat denselben Durchmesser wie die der Hagia Sophia, ist aber um 5 bis 6 m höher; sie ist von zwei Halbkuppeln und zehn kleineren Kuppeln umgeben. Ueber den Säulenhallen des Vorhofs erheben sich 24 Kuppeln. Die Selimsmoschee ist etwas kleiner; die Hauptkuppel wird von acht Polygon Pfeilern getragen, daran schließen sich niedrigere Seitenschiffe und vier Halbkuppeln in den Diagonalen. In diesen, wie in den ältern und neuern Moscheen erhält das Innere den glänzendsten Schmuck durch Mosaiken,

Fayenceplatten, edle Steine, bunte Ornamente; das Äußere dagegen erscheint meistens kahl und öde.

Die Schule Sinans wirkte fort bis Murad IV. (1623 bis 1640). Unter Achmed I. (1603 bis 1617) entstand die von sechs Minareten flankierte Achmedije, welche mit der Hagia Sophia und der Suleimanije Konstantinopel beherrscht. Unter Achmed III. (1703—1730) drang mit französischen Technikern der westeuropäische Geschmack ein. Erst in neuester Zeit regten sich Gelüste zur Umkehr und Wiederaufnahme der alten Ueberlieferung.

## 6. KUNSTINDUSTRIELLE ARBEITEN.

In den verschiedenen Zweigen der Kunstindustrie leisteten die Künstler des Islam ganz Vorzügliches. Es kommen vor allem die Techniken in Be-

Schule Sinans.

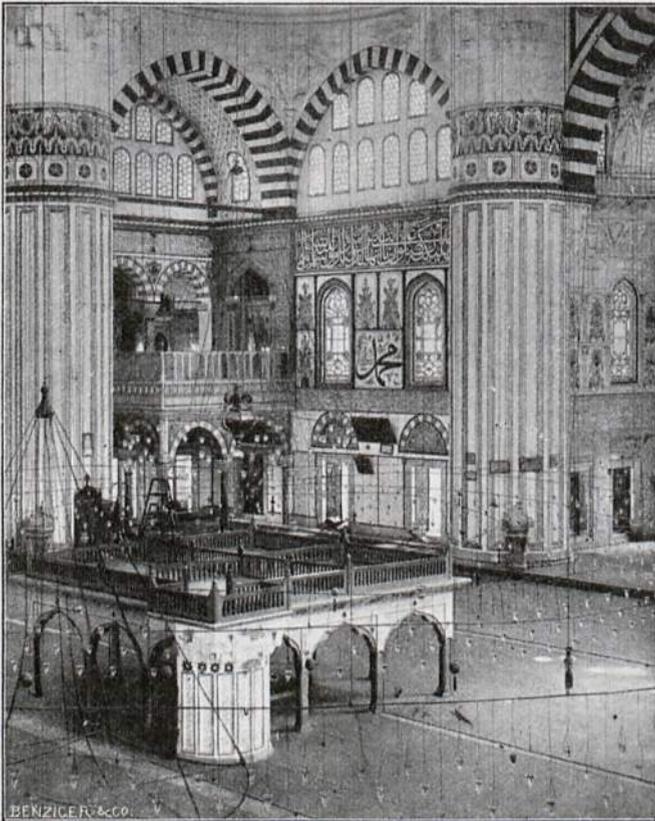


Fig. 642. Inneres der Moschee Selims in Adrianopel.  
Nach Photographie.



Fig. 643. Türkische Fayencefliese mit persischem Rankenwerk.

z. B. bei Prisse d'Avennes die Reproduktionen einzig aus Kairo an seinem Auge vorübergehen, so muß man staunen über den Reichtum, die Mannigfaltigkeit, Schönheit, Reinheit der Kompositionen und der Motive. Allerdings darf nicht vergessen werden, daß vieles geborgt ist und daß bei sehr vielen Kunstwerken des Islam auch westeuropäische, christliche Meister mitbeteiligt waren.

Auch die Metalltechnik schuf ganz Ausgezeichnetes in durchbrochenen Thürbfehlagen, Lampen, Hängevasen, Laternen, Leuchtern (Fig. 645), doch wohl das Beste in gravierten und damazierten Waffen und Gefäßen.

Arabische gewebte Stoffe, Seidenzeuge und Teppiche waren im ganzen Mittelalter bis in die Neuzeit sehr hoch geschätzt. Die Wirkerei ist eine dem Araber seit ältester Zeit geläufige Technik. Seit dem 12. Jahrhundert lieferten arabische Arbeiter auf Sizilien Seidenzeuge, die sogenannten sizilianisch-farzenischen Stoffe, welche bis zum

Kunstgeschichte, I. Bd.

tracht, welche es sich zur Aufgabe stellen, die Innen- und Außenflächen der Bauten zu zieren, die dekorative Wandmalerei, die plastischen Flachreliefe in Stein, Holz (Fig. 646) oder Gipstafeln und die dekorative Malerei auf Fayenceplatten (Fig. 643). Von den zauberisch wirkenden Schöpfungen der beiden erstgenannten Techniken war schon öfters die Rede; man widersteht nicht leicht der Versuchung, sich einlässlicher damit zu befassen und zu zeigen, wie die verschiedenen Völkerfamilien des Islam in Formen und Farben auch einem verschiedenen Geschmack huldigten und abweichende Richtungen einschlugen. Während die Araber in Spanien die Naturformen so sehr und so eigentümlich stilisieren, bewegen sich die Künstler in Kairo, in Ispahan und Konstantinopel freier und naiver; auf vielen Motiven liegt ein klassischer Hauch oder es klingt darin die edelste Renaissance nach. Plötzlich und unerwartet begegnet man aber immer wieder Formen, welche eine innere Verwandtschaft in Geschmack und Auffassung der verschiedenen Stämme bekunden. In der Farbenwahl offenbart sich eine ähnliche Verschiedenheit. Wie viel heiterer, freudiger stimmt der Maler in Granada die Wandteppiche als sein Zunftgenosse am Bosphorus mit dem düstern Blau neben Grün und Gelb! Das Vollendetste vielleicht leitete im Ornament die Fayencemalerei. Läßt man

Wandmalereien und Reliefplastik.

Fayencemalerei.

Metalltechnik.

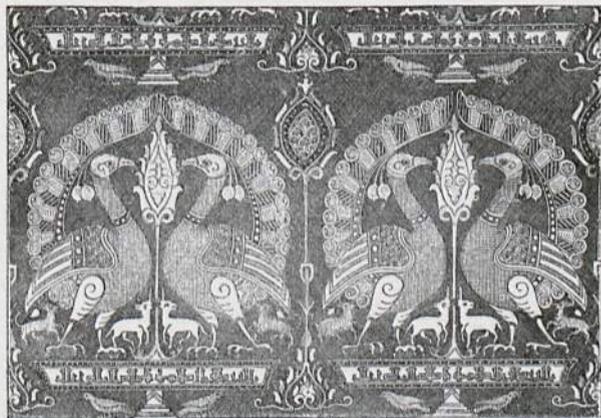


Fig. 644. Arabisches Stoffmuster, Toulouse. Nach Le Bon, Civilisation des Arabes.

Weberei.

Ende des 14. Jahrhunderts in ganz Europa gefucht waren. Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts erfreuten sich die spanisch-maurischen Webereien eines gleichen Rufes. Die ästhetischen Vorzüge der sarazenischen Erzeugnisse liegen in der schönen Zeichnung, in der Farbenwahl und in einer der Technik vollkommen entsprechenden Stilisierung. Stoffmuster aus dem 14. Jahrhundert, wie z. B. das aus Touloufe, halten nach den genannten drei Beziehungen einen Vergleich mit dem Besten und Gediegensten aus (Fig. 644).

Arbeiten in  
Glas,  
Elfenbein.  
Buch-  
malerei

Aehnliche Vorzüge besitzen die arabischen Erzeugnisse in emailliertem Glas, in Elfenbein und die farbenprächtigen Leistungen der ornamentaln Buchmalerei.



Fig. 645. Vom Schatze des Sultans Kalaun. Nach Prisse d'Avennes.



Fig. 646. Holzgetäfel in einem Moristan (Spital), Kairo. Nach Prisse d'Avennes.

## LITTERATUR

### zur Geschichte der Baukunst des Islam.

- Vgl. oben in der Litteraturangabe für die altchristliche Baukunst bei den Germanen (S. 345) die Werke von *Gailhabaud*, *Schnaase*, *Springer*, *K. v. Lützow*, *Zeitschrift für bildende Kunst*, *Gazette des Beaux-Arts*, *Lübke*, *F. v. Reber*, *Adamy*,  
*Dallaway*, *Ancient and modern Constantinople*. London 1797.  
*A. de Laborde*, *Voyage pittoresque et historique en Espagne*. Paris 1806—20.  
*Murphy*, *The Arabiana antiquities of Spain*. London 1813.  
*Ker Porter*, *Travels in Georgia, Persia etc.* London 1821—22.  
*Ion-Khaldoun*, *L'Art de l'architecture*. Trad. par Coquebert de Montbret. Paris 1824—27.  
*Chapuy*, *Le moyen âge pittoresque*. Paris 1837—40.  
*H. Gally Knight*, *Saracenic and Norman remains to illustrate the Normans in Sicily*. London 1840.  
*Girault de Prangey*, *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores, en Espagne, en Sicile, et en Barbarie*. Paris 1841.  
*J. Goury and O. Jones*, *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra*. London 1842—45.  
*Perez de Villaamil*, *España artística y monumental*. Paris 1842—49.  
*Flandin et Coste*, *Voyage en Perse*. Paris 1843—54.  
*L. v. Orlich*, *Reise in Ostindien*. Leipzig 1845.  
*J. Marcel*, *Egypte moderne etc.* Paris 1851.  
*Kugler*, *Geschichte der Baukunst*. Stuttgart 1856—72.  
*E. Flandin*, *L'Orient*. Paris 1853—74.  
*Allgemeine Bauzeitung*. 21. Jahrgang. Wien 1856.  
*O. Jones*, *Grammar of Ornament*. London 1856.  
*J. Caveda*, *Geschichte der Baukunst in Spanien*. Aus dem Spanischen übersetzt von *P. Heyse*; herausgegeben von *F. Kugler*. Stuttgart 1858.  
*Monumentos arquitectónicos de España*. Madrid 1859—79.  
*F. v. Schack*, *Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien*. Berlin 1865.  
*Hope and Fergusson*, *Architecture at Ahmedabad*. London 1866.  
*P. Coste*, *Monuments modernes de la Perse*. Paris (Librairie centrale d'Architecture. Ancienne Maison Morel) 1867.  
*E. Poitou*, *Voyage en Espagne*. Tours 1869.  
*A. Cunningham*, *Archaeological survey of India*. London 1871—85.  
*J. Bourgoin*, *Les arts arabes*. Paris 1873.  
*L'Architecture Ottomane*. Texte français par *M. de Launay*; dessins par *Montani Effendi* etc. Constantinople 1873.  
*Parvillée*, *Architecture et décoration turques*. Paris 1873.  
*Deutsche Bauzeitung*. 8. Jahrgang. Berlin 1874.  
*A. v. Kremer*, *Kulturgeschichte des Orients unter den Kalifen*. Wien 1875.  
*K. Baedeker*, *Palästina und Syrien*. Bearbeitet von *Socin*. Leipzig 1875.  
*Prisse d'Avennes*, *L'Art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le 7<sup>e</sup>. siècle jusqu'à la fin du 18<sup>e</sup>. Paris (A. Morel et Cie.) 1877.*  
*G. Ebers*, *Aegypten in Bild und Wort*. Stuttgart 1879—80.  
*E. Collinot et A. de Beaumont*, *Encyclopédie des arts décoratifs de l'Orient*. Paris 1880—83.  
*A. Racinet*, *Das polychrome Ornament*. Deutsche Ausgabe von *R. Reinhardt*. Stuttgart 1880—85.  
*Isambert*, *Itinéraire de l'Orient: Chauvet et Isambert*, *Syrie, Palestine etc.* Paris 1882.  
*A. de Longpérier*, *Archéologie orientale; monuments arabes*. Paris 1883.  
*E. Bosc*, *Dictionnaire raisonné d'architecture*. Paris 1883—84.  
*G. le Bon*, *La civilisation des Arabes*. Paris (Firmin-Didot et Cie.) 1884.  
*Prisse d'Avennes*, *La décoration arabe*. Paris 1885.  
*K. Baedeker*, *Aegypten*. Leipzig 1885.

- A. Cardenas*, Museo Granadino de antigüedades arabes. Granada 1886—93.  
*Jane Dieulafoy*, La Perse, la Chaldée et la Susiane. Paris (Hachette et Cie.) 1887.  
*Franz-Pascha*, Die Baukunst des Islam. Darmstadt (Bergsträßer) 1887.  
*G. le Bon*, Les civilisations de l'Inde. Paris (Firmen-Didot et Cie.) 1887.  
*C. Snouck Hurgronje*, Mekka. Haag 1888—89.  
*C. Snouck Hurgronje*, Bilder aus Mekka. Leiden 1889.  
 La Palestine illustrée. Collection de vues recueillies en Orient par *F. et E. Thevoz*. Texte explicatif par *Rh. Bridel*. Lausanne 1889.  
*G.-B. de Lagrèze*, Pompéi, les catacombes, l'Alhambra. Paris 1889.  
*Meyers Reisebücher*: Aegypten, Palästina und Syrien; Türkei und Griechenland. Leipzig 1889—90.  
*E. Schlagintweit*, Indien in Wort und Bild. Leipzig 1890—91.  
*J. Graus*, Eine Rundreise in Spanien. Würzburg 1892.  
*K. Uhde*, Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin (E. Wasmuth) 1892.  
*A. Gayet*, L'Art arabe. Paris (Société française d'éditions d'art) 1893.  
 Spanien in Wort und Bild. Würzburg 1894.  
*E. Uchtomsky*, Orientreise des Großfürsten-Thronfolgers Nikolaus Alexandrowitsch v. Rußland. Leipzig 1894.  
*Lavisse et Parmentier*, Album historique: Le moyen âge. Paris 1896.  
*A. Mauke*, Die Baukunst als Steinbau. Bafel 1897.  
*P. Trémaux*, Parallèles des édifices anciens et modernes du continent africain. Paris.  
*Planat*, Encyclopédie de l'architecture et de la construction. Paris.  
*T. Simons & A. Wagner*, Spanien. Berlin.  
*J. Fahrngruber*, Nach Jerufalem. Würzburg.  
*Wefermanns Monatshefte*. Braunschweig.  
 The Art Journal. London.
- Außer den früher genannten photographischen Lagern von *Broggi* (Florenz), *Mansell & Co.* (London), *Sébah et Joaillier* (Konstantinopel), *Sommer* (Neapel) sind ferner zu erwähnen *F. Frith & Co.* (Reigate), *Garzón* (Granada), *Hauser y Menet* (Madrid), *Laurent & Cie.* (Madrid).



Fig. 647. Mausoleum Humayuns in Delhi. Nach Phot. von Frith & Co.

# XIII.

## DER ROMANISCHE STIL.

### I. DIE KONSTRUKTIVE ANLAGE.

#### 1) ZUR ORIENTIERUNG.

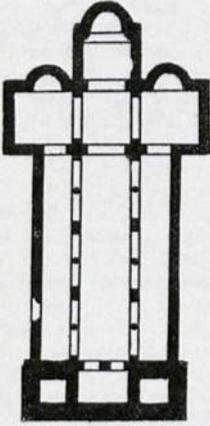


Fig. 648. Inneres der Kirche von Paulinzelle.

Der Baustil, welcher ungefähr vom elften Jahrhundert an bis zur Mitte des dreizehnten im ganzen christlichen Abendlande üblich war, wird als der romanische bezeichnet. Früher wurde er auch der byzantinische oder lombardische Stil genannt; das erste infolge der irrigen Ansicht, daß die Bauweise von Byzanz aus sich nach dem Abendlande verpflanzt habe, obwohl die byzantinische Konstruktion von ganz andern Prinzipien ausgeht; das letzte, weil die Lombardei als Heimat derselben angegeben wurde, obgleich das Romanische dort nur eben eine eigentümliche Stilfärbung darstellte. Ebenso unzureichend ist die Bezeichnung sächsischer Stil, weil Sachsen einen hervorragenden Teil an dessen Entwicklung genommen. Der Name Rundbogenstil hebt nur eine Form und ein Element der Konstruktion hervor, allerdings ein sehr wichtiges und charakteristisches. — Die Benennung romanischer Stil ist von allen in Vorschlag gebrachten die ausreichendste und jetzt gebräuchlichste. Wie wir von romanischen Sprachen reden, nicht in dem Sinne, als

Namen.

stellten sie bloß Weiterbildungen und Entwicklungsstufen des Latein dar, wohl aber weil die Sprache des alten Rom ihre Mutter und gemeinfame Quelle ist, so hat auch der romanische Stil, allerdings in viel weiterer Abwandlung und freierer Umbildung und Mischung, die klassische Bauweise Roms zur Voraussetzung und zum Ausgangspunkt. Die Eigentümlichkeit des romanischen und des gotischen Bedeutung.



Neue  
Kultur-  
völker.

Fig. 649. Schema der  
flachgedeckten roma-  
nischen Basilika.  
Nach Mauke.

Stils, um dies gleich hier auszusprechen, besteht darin, daß die letzten Spuren und Ueberlieferungen vom römischen Geiste im anfangs mühsamen Suchen und Streben, dann im immer freudigeren und jugendfrischeren Ringen des germanischen Geistes aufgehen. Sie sind nicht eine Verbindung der altklassischen Bauweise mit neuen germanischen Gedanken, sondern die letzten Erinnerungen an die erste verlieren sich nach und nach im neuen, mittelalterlichen Ideale. Dieses gilt freilich zunächst nur von den christlichen Ländern, wo der romanische und gotische Stil sich folgerichtig entwickelten und ausbildeten; Beschränkungen wird die weitere Darstellung manche machen müssen.

Lagen im germanischen Volkselemente fruchtbare Keime höheren geistigen Lebens, dann konnten sich diese jungen Volkstämme nicht mit den überlieferten architektonischen Formen begnügen; sie mußten jedenfalls mehr von dem Ihrigen hineinlegen, als dies bisher geschehen war. So ward denn die aus der altchristlichen Zeit überkommene Basilika zum Stoffe, an dem der germanische Geist sein erstes künstlerisches Können versuchte, aber er behielt das Alte nur solange bei, bis er im Einzelnen und im Ganzen ein Neues gefunden, um es an dessen Stelle zu setzen. Es war eine Arbeit von den rohesten und unbeholfensten Anfängen an, alles mußte erst neu zubereitet und geschaffen werden. Die Saat, welche unter Karl dem Großen so hoffnungsreich aufzugehen schien, zeitigte wenig Früchte, der Bildungsstand war noch zu niedrig: der Geist sollte vorerst geweckt und geschult, der Geschmack und der Sinn für die Schönheit und die Werke der Kunst mußten erst erschlossen und ausgebildet werden. Mit dem Eintritt des zweiten Jahrtausends regte sich zuerst überall der schöpferische Geist. Es ist nichts interessanter, als den Gang der nun beginnenden Entwicklung an den noch vorhandenen Denkmälern von Stufe zu Stufe zu verfolgen, von den ersten unsicheren, tastenden Versuchen in den engen, dumpfen, schwach erleuchteten, schwerfälligen, in den Verhältnissen unschönen Kirchenhallen, bis sich die Räume allmählich in fein empfundenen Proportionen dehnen, höher und heller, leichter und kühner, in den Bildungen freier und reicher werden. Aber der Geist ruht bei dem einmal Gewonnenen nicht aus, sondern strebt einem unbewußten, nur dunkel im Gefühl und in der religiösen Begeisterung lebenden Ideal nach, bessert fortwährend an seinen Schöpfungen und Errungenschaften, — bis das Ideal erreicht ist, und der erste große gotische Dom vollendet dasteht. Wer den Gang der architektonischen Entwicklung aufmerksam verfolgt, dem muß es klar werden, daß der romanische und gotische Stil eine stetige Reihe und Entwicklung darstellen, nicht in dem Sinne, als wäre die Gotik unmittelbar organisch aus dem Romanismus herausgewachsen, sondern weil hier und dort ein und dasselbe Ringen und Suchen nach einem Ausdruck des Ideals zu Grunde lag. Von diesem streng

Neues  
Ideal.

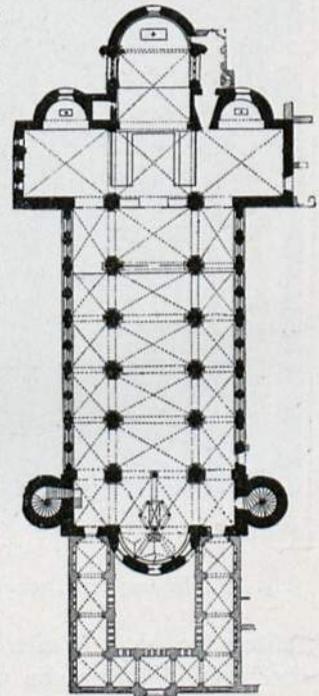


Fig. 650. Grundriß der Abteikirche zu Laach.  
Nach Adamy, Architektonik.

geschichtlichen Standpunkte aus darf der romanische Stil nicht vom gotischen getrennt werden. Allein das wissenschaftliche Interesse und eine klare Uebersicht fordern allerdings eine getrennte Besprechung, denn die romanische Bauweise schafft, besonders auf der Höhe ihrer Entwicklung, so eigentümliche, einheitlich durchgeführte, in der Konstruktion, Ornamentation und in der ästhetischen Wirkung von den gotischen Bauten so charakteristisch verschiedene Denkmale, daß es durchaus begründet ist, sie als Werke eines eigenen, selbständigen Stils aufzufassen.

Wenn nun gefragt wird, wo der romanische Stil entstanden sei, so kann nicht ein bestimmtes Land genannt werden. In allen Gegenden des christlichen Abendlandes regt es sich um die Wende des Jahrtausends und überall giebt sich das Streben kund, in neuen architektonischen Formen einen entsprechendem Ausdruck der Gedanken und des Gefühls zu finden. Gewiß ist nur so viel, daß der Nordwesten, Deutschland, und zwar anfangs besonders Sachsen, und das nördliche Frankreich an der Spitze der Bewegung stehen, während Italien und Südfrankreich, besonders der südöstliche Teil des letzten oder das Rhonethal, dem altchristlichen Basilikentypus und in der Behandlung der Formen den antiken Vorbildern überhaupt sich treuer angeschlossen. Der Grund ist leicht zu erraten, weil nämlich in diesen Gegenden viele Denkmale der klassischen Architektur immer vor Augen waren. Die andern Länder, wie England, Skandinavien und Spanien, folgten der Bewegung der Nachbarstaaten; wieder andere waren fremdartigen, arabischen und byzantinischen Einflüssen zugänglicher, wie Sizilien, Unteritalien u. f. w. Die Kreuzzüge verpflanzten einzelne morgenländische Elemente in alle Gegenden des Westens.

Wenn aber die Strömung eine der Christenheit des Abendlandes gemeinsame war, so war sie doch, wie schon das eben Bemerkte beweist, keineswegs eine auch nur in einem und demselben Lande überall gleichartige. Es muß im Gegenteil innerhalb des romanischen Stils die deutsche, lombardische, französische, englische Art etc. unterschieden werden. Mehr als dies: in Deutschland haben die Bauten in Sachsen und am Rheine, in Frankreich die im Norden und Süden, und hier und dort wieder in den einzelnen Provinzen charakteristische Eigentümlichkeiten, Folgen der Ueberlieferung, der Baumeisterchulen, des Volkscharakters, der Materialien u. f. w.

Bei solcher Sachlage ist die Frage wohl berechtigt, ob im Romanischen überhaupt von einer durchgreifenden Einheit der Formen und einem festen System in der Konstruktion die Rede sein könne. Es ist wahr, daß die Aufzählung der eigentümlichen Formen immer eine vielverzweigte ist und daß sie stets verschiedene Reihen aufführen muß. Dasselbe ist bei den konstruktiven Bildungen der Fall, weil der ganze Stil weniger auf bestimmten Gesetzen als vielmehr auf einer allgemeinen Geschmacksrichtung beruht oder, wie eben bemerkt worden, auf einem dunkel empfundenen Ideale, welchem man zutrebte. Allein in dieser ganzen bunten Mannigfaltigkeit der Formen und Bildungen liegen doch bestimmte Grundgedanken,

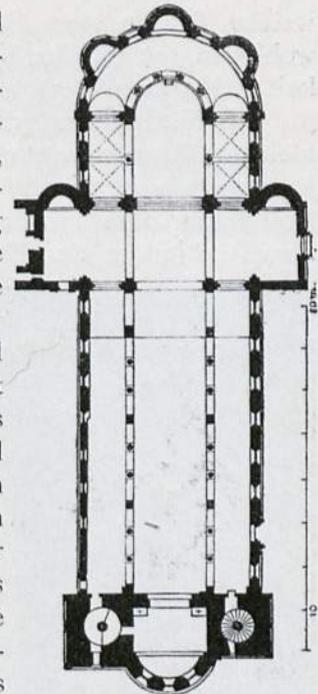


Fig. 651. Grundriß der St. Godehardskirche zu Hildesheim. Nach Reber.

Heimat  
des neuen  
Stils.

Strömungen.

Gemeinsame  
Geschmacks-  
richtung.

welche sich in einer Folge organischer Formen ausprechen, so daß man ganz wohl von romanischer Konstruktion, Ornamentation und ästhetischer Eigentümlichkeit reden kann.

Die  
Künstler.

Wird weiter gefragt, woher in der Verschiedenheit und im Wechsel die gleichen Grundgedanken und die organische Einheit und Uebereinstimmung gekommen, so ist hierauf die Antwort nicht schwer. Die ganze Kunst, zumal die Architektur stand in dieser Zeit im Dienste der Religion, der Kirche. Sie gab dem Architekten das Ideal, den Gedanken, den er künstlerisch auszugestalten hatte,

Geistliche.



Benedik-  
tiner und  
Cisterzien-  
ser.

Fig. 652. Inneres der St. Michaelskirche zu Hildesheim.  
Nach Photographie.

sie gab zumeist auch die Künstler, welche der Mehrzahl nach Geistliche, vorab Mönche waren; wohl werden auch Baumeister aus dem Laienstande genannt <sup>1)</sup>, doch bildeten sie jedenfalls die Minderzahl und stunden vollständig unter der Leitung und Anweisung der Kirche und der geistlichen Baumeister. Dieser Umstand allein erklärt die allgemeine Uebereinstimmung in den Bauten. Noch deutlicher spricht die Thatsache, daß die Entwicklung der geistigen Bildung und mithin auch der Kunst fast ausschließlich an eine religiöse Genossenschaft, an den in allen Ländern verzweigten Orden der Benediktiner und der später aus ihnen hervorgegangenen Cisterzienser geknüpft war. Die berühmtesten Bauwerke, denen wir bisher im Norden begegneten, in Aachen, Fulda, Essen, St. Gallen u. f. f. waren Leistungen von Benedik-

tinern. Die Klöster des Ordens, durch die gemeinsame Regel an sich schon auf gleicher Grundlage aufgebaut, blieben untereinander in beständigen, bald engern, bald freieren Beziehungen. Nationalität, Verschiedenheit der Sprache und ähnliche trennende Momente bildeten keine Schranke, und gerne entlehnte und borgte, förderte und unterstützte man sich gegenseitig. Dennoch lag es in der Natur der Sache, daß sich einzelne Architektenschulen in den Klöstern bildeten, welche zu engern Verbänden sich aneinander schlossen. Solcher Art war z. B. die Schule der cluniacensischen Benediktiner, deren Mittelpunkt das Kloster Cluny in Burgund besonders unter seinen ersten großen Aebten war. <sup>2)</sup> Die Bauten, welche von ihnen

Schulen.

<sup>1)</sup> Vgl. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie (5. Aufl.) II., S. 24.

<sup>2)</sup> Vgl. Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'Architecture, I. Archit. monastique und andere Artikel, wie Porche, Voûte, etc.

ausgeführt wurden, tragen innerhalb des Romanischen ein eigentümliches, charakteristisches Gepräge. So entstanden anderwärts ähnliche Bauformen und Ueberlieferungen, welche mithelfen, die Einheit in der Verschiedenheit zu erklären.

Die Darstellung der konstruktiven Elemente und Eigentümlichkeiten hat selbstverständlich das hervorzuheben, was allen Richtungen des romanischen Stils im Innern und Aeußern, im Grundriß und Aufbau gemeinsam ist; nur die Besonderheiten des sogenannten Uebergangsstils, oder der dritten Periode seiner Entwicklung, müssen später eigens zusammengestellt werden.

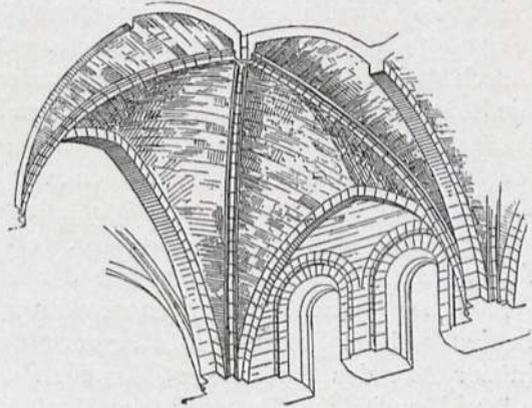


Fig. 653. Kreuzrippengewölbe.

## 2) DIE BAUWEISE DES EIGENTLICHEN ROMANISCHEN STILS.

Der romanische Kirchenbau geht, wie schon wiederholt bemerkt worden, von der altchristlichen Basilika aus. In den Planlinien des Grundriffes werden aber das Atrium und die Vorhalle fallen gelassen, weil sie bei der veränderten kirchlichen Disziplin keinem religiösen Bedürfnisse mehr entsprechen. Nur in seltenen Fällen werden sie in den Grundriß aufgenommen, wie das Atrium in der Klosterkirche in Laach (Fig. 650), die Vorhalle im Dom zu Speier und mehreren andern Kirchen beweisen. Oefters, so bei den Kathedalkirchen in Mainz, Worms, Laach, Bamberg, Naumburg etc., begegnen wir dagegen der doppelchörigen Anlage, das ist, der Einzeichnung einer Apsis im Osten und im Westen des Grundplans, wie wir dies schon früher in der karolingischen Zeit gefunden. Im Grundriß ist die Kreuzgestalt in der Regel klar und deutlich betont durch die Einfügung des Querschiffes. Wenn das Mittelschiff des Langhauses von einem Transept oder Querschiff von gleicher Breite und Höhe durchschnitten wird, so umschreiben die Linien in der Vierung oder Kreuzung ein Quadrat; dies wird zum Modulus oder Einheitsmaß für die Planlinien der Anlage. Ein solches Quadrat wird zu beiden Seiten der Vierung angeordnet, wodurch das Querhaus entsteht; eines wird im Osten angefügt, das ist, zwischen der Vierung und der Apsis eingeschoben und zum Heiligtum gezogen; im Langhaus wird der Modulus drei- bis sechsmal gesetzt. Da die Seitenschiffe des Langhauses in der Regel nur die halbe Breite des Mittelschiffes haben, so entfällt für sie die doppelte Zahl von Quadraten, welche aber nur den halben Flächenraum des Modulus enthalten. Nur wenige Kirchen

Grund-  
riffe.

Doppelte  
Chöre.

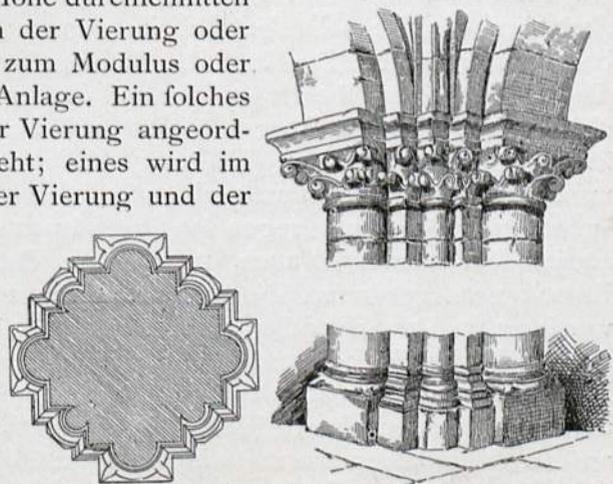


Fig. 654 und 655. Pfeilerbündel samt Grundriß aus der Domkirche in Trient.

zeigen im Grundrisse die mathematische Genauigkeit dieser Anlage, aber das Schema (Fig. 649) wird durch die kleineren oder größeren Abweichungen nur selten verwischt. Durch diese Anordnung tritt die Kreuzform klar hervor, indem das Querhaus über die Seitenschiffe bedeutend vorspringt und der östliche Arm oder das Heiligtum entsprechend verlängert wird. Der Grundriß spricht schon dadurch eine tiefgreifende Verschiedenheit von der altchristlichen Basilika aus. Noch mehr geschieht dies durch die Erhöhung des Heiligtums. Die Anlage einer Krypta unter dem Chore, welche oft bis unter das Langhaus reicht, fehlt nämlich in wenigen größeren Kirchen. Auch diese Neuerung stammt aus der karolingischen Periode.

Krypta.

Apsiden.

Im Querschiffe werden gewöhnlich zwei Nebenapsiden gebaut und zwar in den meisten Fällen in der Axenrichtung der Abseiten oder Seitenschiffe, nicht in der Axe des Querhauses. Zuweilen werden die Seitenschiffe jenseits des Quer- oder Kreuzschiffes fortgeführt und mit kleinern Apsiden neben der Chorapsis geschlossen. Noch reicher gestaltet sich die Anlage, wenn die Seitenschiffe als niederer

Umgang.

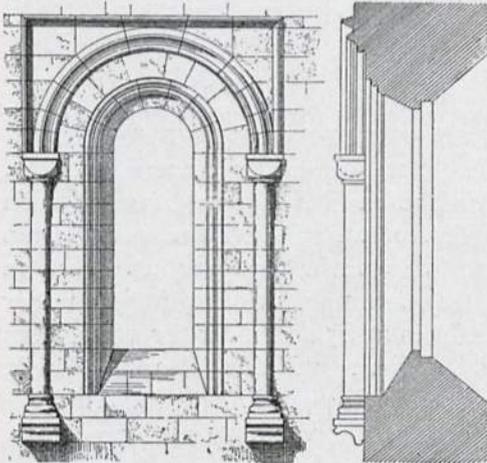
Flach-  
Deckung.

Fig. 656. Fenster vom Dome zu Speier.

Umgang (Deambulatorium) rings um den Chor herumgeführt und gegen denselben durch Arkaden geöffnet werden, wie dies in der St. Godehardikirche in Hildesheim (Fig. 651) ausgeführt ist und besonders in der Auvergne und in Burgund beliebt war.

Die Kirchen romanischen Stils werden gewöhnlich nach der Deckung in ältere flachgedeckte und spätere überwölbte Basiliken unterschieden, oder nach den Stützen in Säulen- (Fig. 648) und Pfeilerbasiliken und in solche mit gemischten Stützen, das ist, mit wechselnden Säulen und Pfeilern (Fig. 652).

In der ältern Zeit bildete die flache Deckung der Kirchen die Regel; es sind

jedoch nur noch wenige Beispiele vorhanden, weil sehr viele Kirchen später eingewölbt wurden. Seit dem zwölften Jahrhundert ward die Wölbung häufiger, doch fand die flache Decke noch im ganzen zwölften Jahrhundert Verwendung, besonders in Italien. Die Kunst des Wölbens hatte sich niemals ganz verloren, wie die Halbkuppelgewölbe der Apsiden und die gewölbten Decken der Krypten, welche die schwere Last des Chores trugen und immer gebräuchlich waren, beweisen. Zuerst wurde sodann die Wölbung in den Abseiten oder Nebenschiffen angewendet, einerseits weil ihre geringe Spannung weniger Schwierigkeiten bereitete, andererseits um dadurch gegen den Seitendruck des Mittelschiffes starke Widerlager zu schaffen, manchmal auch, um für die darüber gebauten Emporen eine feste Unterlage zu gewinnen. Die Wölbungsform der Tonne fand hierbei wenig Verwendung, in Deutschland gar keine. Die Eintönigkeit und durchgehende Gleichmäßigkeit der Form konnte der Vorliebe für das malerisch Mannigfaltige und Wechselnde nicht zufügen. Dann führt sie andere Uebelstände mit sich; sie übt auf allen Punkten einen gleichmäßigen Druck und Seitenschub aus; sie gestattet an den Oberwänden, wenn sie nicht übermäßig hoch aufgeführt werden, nur die Anordnung kleiner Fenster, wenn diese nicht unschön in die Wölbung einschneiden sollen u. f. w. Das Kreuzgewölbe dagegen besitzt, abgesehen von den

Tonne.

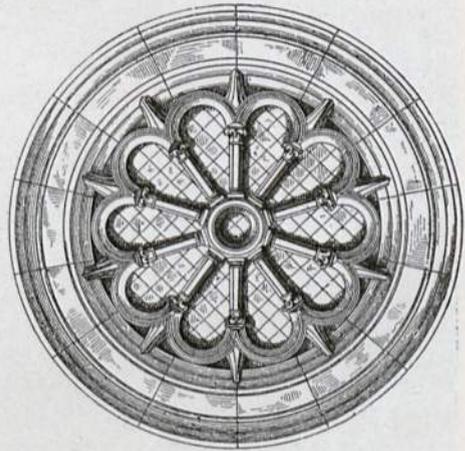
Kreuz-  
gewölbe.

ästhetischen Beziehungen, den statischen Vorzug, daß der Druck und der Seitenschub einzig in die vier Eckpunkte verlegt werden, was sich in der architektonischen Komposition trefflich ausnützen ließ. Dies hängt mit der Ausbildung der Stützen auf das engste zusammen.

Die altchristliche Basilika benützte zu Trägern der hohen Oberwände des Mittelschiffes in der Regel ausschließlich die Säulen, fand sich aber zuweilen veranlaßt, ihre Tragkraft durch Pfeiler und Querbogen zu verstärken. Die dicken Mauern der romanischen Kirchen muteten der Säule eine noch größere Leistungsfähigkeit zu. Um sie nun nicht gar zu massiv und schwer wie Rundpfeiler bilden zu müssen, was in der ältern Zeit häufig war, kam man sehr bald, schon im elften Jahrhundert darauf, die Säule an den ungeraden Stellen durch Pfeiler zu ersetzen, das ist, Säulen und Pfeiler regelmäßig wechseln zu lassen. Zuweilen stehen, wie in St. Michael zu Hildesheim (Fig. 652), zwischen zwei Pfeilern je zwei Säulen. Dieser Wechsel, dessen Heimat Sachsen ist, gefiel infolge seiner malerischen Wirkung und entsprach zugleich in der gewölbten Basilika der Konstruktion. Die Pfeiler kamen nämlich an den Eckpunkten der Quadrate des Mittelschiffes zu stehen, wo oben die Kreuzgewölbe ihren Druck und Schub übten; die dazwischen gestellten Säulen dagegen entsprachen der Planbildung und Wölbung in den Seitenschiffen, welcher auch eine bedeutend schwächere Stütze genügte; für die Gewölbebildung im Mittelschiffe blieb sie in der Regel unbenützt. Die weiteren Fortschritte in der Kunst des Wölbens verdrängten aber bald die Säule vollends und förderten die Um- und Ausbildung des Pfeilers.

Das Kreuzgewölbe entsteht, wenn sich zwei Tonnen von gleicher Größe und Konstruktion durchschneiden. Stoßen die Schnittlinien in scharfen Kanten aneinander, so entsteht das Gratgewölbe. Die vier sphäroidischen Dreiecke, aus welchem es zusammengesetzt ist, fordern dann eine feste und gediegene Ausführung in einer Dicke von 30 bis 50 cm, um den Schub und Druck, den sie gegeneinander üben, auszuhalten. Einen großen konstruktiven und ästhetischen Fortschritt bezeichnet das Gurtgewölbe. Dieses entsteht, wenn überall an Stelle der Kanten und Schnittlinien, schmale, aber feste steinerne Gurte eingesetzt werden, Kreuzrippen (Fig. 653), auch diagonale Gurte genannt, welche sich kreuzweise schneiden und im Scheitelpunkte durch einen Schlußstein eine straffe Spannung erhalten. Länge- oder longitudinale Gurte sind solche, welche der Halbkreislinie an den Schildbogen der Hochwände folgen; endlich Quer- oder transversale Gurte, die über die Breite der Kirchenschiffe geschlagen werden; da zwischen ihnen das einzelne Gewölbefeld hängt, bedingen sie auch eine gediegenere und breitere Anlage. Werden diese steinernen Gurte und Rippen ausgeführt, so bilden sie ein festes konstruktives Gerippe oder Skelett, in dessen Oeffnungen die einzelnen Gewölbeflächen als leichte Füllungen, kaum 10 bis 14 cm dick, eingespannt werden können. Diese einzelnen Gurte müssen aber an ihren Ausläufen oder Endpunkten irgendwie aufrufen können. Diesen Dienst leisten Konsolen oder Kragsteine. Allein ästhetisch wirksamer und konstruktiv sicherer war es, wenn der Pfeiler Ausladungen

Träger und  
Stützen.



Gewölbe.

Fig. 657. Radfenster der Kirche zu Trebitzsch.

Gurte und  
Rippen.

oder Vorlagen erhielt, welche vom Sockel bis zum Anfätze der einzelnen Kreuzgewölbe hinaufreichten, auf denen sodann die Gurte abgesetzt wurden. Die Vorlagen wurden am Traggpfeiler als Pilafter oder zierlicher und gefälliger als Halbfäulen mit Basen und Kapitellen behandelt. Zwei derartige Vorlagen waren an den beiden Stirnseiten der Pfeiler für die Quergurte, für das Haupt- und die Nebenschiffe erforderlich. Wenn nun auch noch ähnliche Vorlagen an den zwei übrigen Seiten des Pfeilers in der Richtung der Arkadenbogen angebracht wurden, auf deren Kapitellen diese aufsaßen und denen in der Leibung oft eine besondere Profilierung entsprach, so erhielt der Pfeiler im Grundrisse die Gestalt eines Kreuzes (Fig. 654), und seine ursprüngliche schwerfällige Form zeigte nun einen malerischen Wechsel von Profilen und Linien, welche zur Konstruktion in der engsten Beziehung standen. Noch reicher wurde seine Bildung, wenn für die Quer- und Längegurte, sowie für die Kreuz-

rippen eigene und gefonderte Vorlagen am Pfeiler angebracht und bis zu den Anfätzen der Gewölbe hinaufgeführt wurden. Daraus entwickelte sich das System der sogenannten großen und kleinen Dienste rings um den Kern des Pfeilers; jene waren die stärkeren Halbfäulen, auf welchen die breiteren Quer- und Längegurte abgesetzt wurden, diese die kleineren Halbfälchen für die übrigen, schwächeren Gurtrippen.

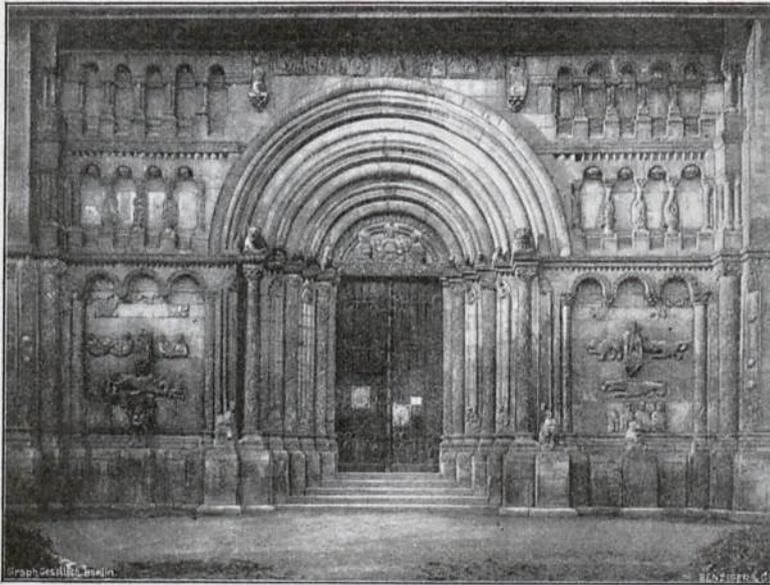


Fig. 658. Portal der St. Jakobskirche in Regensburg. Nach Photographie.

So vollzog sich nach und nach die Auflösung des Pfeilers in eine Vielheit von Gliedern, seine Verschmelzung und Verbindung mit der Säule, oder dessen Umbildung zum Bündelpfeiler (Fig. 655), eine Bezeichnung, welche das architektonische Verfahren am besten ausdrückt. Diese Entwicklung, im Romanismus angebahnt, kam erst in der Gotik zum Abschluß.

**Gewölbejoche.** Das Quadrat eines Kreuzgewölbefeldes mit den zugehörigen Seitenmauern, Pfeilern etc., wird eine Travée oder Joch genannt; die Abseiten enthalten nach der früheren Darstellung die doppelte Zahl gegenüber dem Mittelschiff.

**Fenster** Die Fenster, welche in den Oberwänden des Mittelschiffes, in den Abseiten, im Querhaufe, in der Verlängerung des Chores und auch in der Apsis, — das letzte hatte die römische Basilika vermieden —, ausgebrochen wurden, waren von kleinem Umfange. Neu, gegenüber der klassischen Ueberlieferung, war die Abschrägung der Fensterbänke nach außen, um den Abfluß des Wassers zu befördern. Später folgte die allseitige Abschrägung des Fensterrahmens nach außen und innen (Fig. 656), was dem Inneren eine bedeutend vermehrte Lichtmasse zuführte, so daß ein romanisches Fenster mit kleinerer Verglasungsfläche den Dienst leistete

wie ein weit größeres mit rechtwinkligen Rahmen. Die Fenster, wie die Thorleibungen, Blendarkaden etc. wurden von Halbkreisbogen überspannt; auch die Arkaden- oder Scheidbogen, welche die Reihen der Pfeiler und Säulen verbanden, und die Kreuzgewölbe wurden aus dem Halbkreis konstruiert.

Unter den Einzeichnungen im Grundrisse fallen endlich die Turmbauten auf. Ueber der Vierung oder dem Quadrat des Modulus erhebt sich gewöhnlich eine große Centralkuppel, welche aber in ihrem äußern Aufbau ein turmartiges Aussehen gewinnt, indem der viereckige oder polygonale Cylinder oft zu bedeutender Höhe aufgeführt und durch ein steil ansteigendes Zeltdach geschlossen wird. Bei den übrigen Türmen tritt das Bestreben hervor, dieselben in eine organische Verbindung mit dem Bau zu setzen, was bisher nicht geschehen war. Deshalb wurden sie mit Vorliebe neben dem Eingange angeordnet, welcher oft selbst auch einen turmartigen Aufbau darstellte. Entsprechend dem Sinne für das Malerische liebte man es, bei größern Kirchen in den Winkeln zwischen den Flügeln des Querschiffes und des Choranfanges oder in dessen Nähe ebenfalls Türme aufzuführen. Die Grundform ist gewöhnlich quadratisch, doch auch, besonders in älterer Zeit, kreisrund oder polygonal. Die Türme in der letzten Planform ließen sich aber nicht leicht dem Bau eingliedern; so sind sie an der St. Michaelskirche in Hildesheim nur lose den beiden Querschiffen vorgelegt oder an dieselben angeklebt. Wenn eine Kirche zwei Hauptapsiden hatte, so ragten zwei Kuppeltürme auf.

Türme.

Formen.

Kamen dazu noch je zwei Ecktürme in der Nähe der beiden Apsiden, wie in Mainz, Speier, Worms, Laach (vgl. Einschaltbild) etc., so gewannen der Grundriß und der äußere Aufbau die reichste und schönste Mannigfaltigkeit, ein Eindruck, welcher durch die Ausführung der Türme verstärkt wurde. Die einzelnen Geschosse werden nämlich durch Blendarkaden und reiche Fensteranlagen ausgestattet. Letztere wurden zu zwei und drei gruppiert, durch zierliche Säulen getrennt und von blinden Entlastungsbogen überwölbt. Bei der bedeutenden Mauerdicke mußte dabei die Verbindung zwischen dem kleinen Kapitell der Mittelsäule und den tiefen Bogen durch einen keilförmigen Kämpfer hergestellt werden. Daselbe war auch anderwärts der Fall,



Fig. 659. Inneres des Domes zu Limburg a. d. L. Nach Phot.

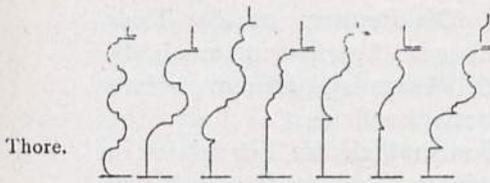


Fig. 660. Säulenbalen.

z. B. bei den Arkaden der Kreuzgänge. Für die Bedachung der Türme ist die viereckige Pyramide, der achteckige Helm mit Rautenformen, zuweilen von Giebeln flankiert, charakteristisch.

Daß dem Eingange kein Atrium oder Paradies mehr vorgelegt wurde, ist schon bemerkt worden, dafür war man bestrebt, schöne Fassaden zu

bilden, wo dies möglich war. Denn daß in den großen Domen, welche eine östliche und eine westliche Apsis hatten, die Fassadenbildung sehr schwierig ward, hat schon die ästhetische Einleitung gelehrt. Der bedeutendste und merkwürdigste Fortschritt war die Thoranlage (Fig. 658). Die Thüre hatte gewöhnlich einen geraden Sturz, feltener sind die Kleeblattformen und verwandte Bildungen. Von der Thüre aus erweitert sich in bedeutender Abschrägung der Zugang durch die tiefen, dicken Seitenmauern. Die schrägen Linien sind gewöhnlich durch drei und mehr rechtwinkelige Einschnitte abgestuft; in diese Seiten- oder Anschlagmauern werden Säulen hineingestellt, über deren Kapitell und Simsplatte ein Wulst oder ein ähnliches Glied auftritt, welches im Halbkreisbogen zur gegenüberstehenden Säule reicht. Auf diese Weise entstand über der Thüröffnung ein Halbkreisfeld, Bogenfeld oder Tympanon genannt, welches gewöhnlich durch plastischen Schmuck ausgezeichnet wurde. Oftmals erhielt der Eingang eine Vorlage, um demselben eine größere Tiefe zu geben, so daß der äußere Umfang des Zugangs das Drei- und Vierfache des Flächenraumes der eigentlichen Thüre maß.

Mehrere der konstruktiven Teile, wie sie oben aufgeführt wurden, kommen nur an größeren Bauten vor, während kleinere Kirchen und Kapellen selbstverständlich aus einem vereinfachten Grundriß entstanden, in welchem keine Abseiten, Querschiffe, reiche Turmanlagen etc. eingezeichnet waren. Andere Bauten, wie Klöster, Kreuzgänge, Burgen u. s. w. zeigen keine neuen konstruktiven Formen und sollen im geschichtlichen Teile näher besprochen werden; ebenso die Grabkapellen und Baptisterien, welche den Kreis oder ein Polygon zum Grundriß hatten.

### 3) DIE BAUWEISE DES SPÄTROMANISCHEN ODER ÜBERGANGSSTILS (TRANSITIONSSTILS).

Es wäre ein Irrtum, wenn man annehmen wollte, der gotische Stil habe sich organisch nach und nach aus einem Uebergangstil entwickelt. Die Gotik war in dieser Zeit (etwa von 1180 bis 1250) in Frankreich schon entdeckt und bereits zu hoher Blüte

und Ausbildung gelangt. Nur Deutschland hat einen eigentlichen Uebergangstil, in Frankreich und England kommen allerdings auch Bauten mit gemischten Formen vor, aber der Uebergang vom Romanischen zur Gotik vollzog sich in wenig Jahren. In Deutschland dagegen

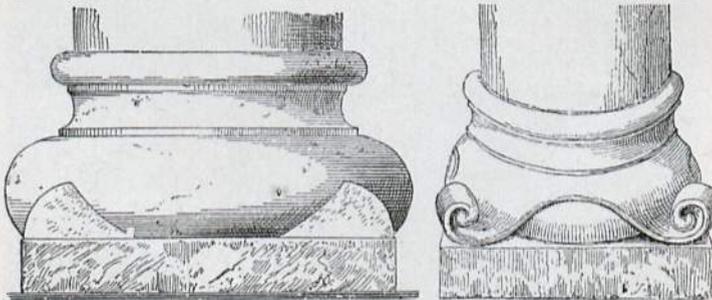


Fig. 661 und 662. Säulenbasen aus Hamersleben und St. Fides in Schlettstadt.

Zeitliche  
Begren-  
zung

bildete er sich, indem man einerseits an der herkömmlichen, durch eine außerordentlich gefchulte Technik reich ausgebildeten Bauweise zähe festhielt, wie dies dem Wesen des deutschen Charakters entspricht, andererseits aber doch einzelne konstruktive und ornamentale Elemente und Vorzüge der Gotik nicht abweisen wollte. Der Uebergangsstil ist also nicht eine organische Vorstufe der Gotik, sondern sein Wesen besteht darin, daß etwas von den Bildungen und den Gedanken der Gotik in den romanischen Stil hineingetragen wurde, bis man sich dazu verstehen konnte, den neuen Baustil konsequent auf den deutschen Boden zu verpflanzen — fast ein Jahrhundert, seitdem Frankreich ihn zuerst angewandt hatte.

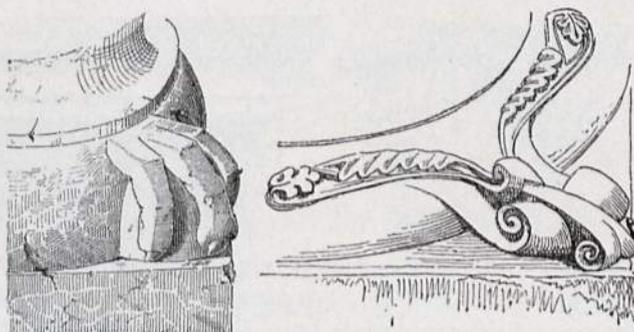


Fig. 663 und 664. Säulenbasen mit Eckblättern aus Schwarz-Rheindorf und Vézelay.

Gegen das Ende des 12. Jahrhunderts hatte der romanische Stil seine Entwicklung durchgemacht. Es war die Zeit, wo der Norden Europas der glänzendsten Entfaltung seiner materiellen und geistigen Kraft entgegenging. In der Architektur, zumal in Deutschland, kommt eine doppelte Strömung zum Durchbruch. Ein Teil der Baumeister sucht die Wirkung des Romanischen zu steigern durch freieren, leichteren Aufbau, durch reichere Ausbildung und größere Zierlichkeit, um so dem erhöhten und gesteigerten Gefühle auch eine neue Ausdrucksweise zu geben. Der andere Teil wollte einzelne Elemente der noch verschmähten oder zu wenig bekannten und geübten Gotik dem Alten anpassen. Letzteres geschah in doppelter Weise, bald durch die Hinübernahme gotischer Konstruktionsteile, wie in den Hauptkirchen zu Bamberg, Limburg an der Lahn, Fritzlar, Naumburg, Gelnhausen u. f. w., bald durch das Entleihen gotischer Formen an Kapitellen, Profilen der Simse, Rippen etc., wie dies in manchen Kirchen, besonders im Norden der Fall ist. Hier haben wir nur von den neuen Elementen der Konstruktion zu handeln. Das wichtigste derselben ist der Spitzbogen, dessen Vorzüge der deutsche Baumeister sofort erkennen mußte. Soll nämlich über einem Rechteck, also über einer nicht quadratischen Fläche, ein Kreuzgewölbe aus dem Halbkreise errichtet werden, so müssen die Bogen über den kürzern Linien notwendig überhöht werden, um zur Höhe der beiden andern hinaufzusteigen, was ungünstig wirkt; ein Spitzbogen von beliebiger Höhe läßt sich dagegen auch über kürzerer oder längerer Grundlinie zeichnen. Wird daher der Spitzbogen in die Konstruktion eingeführt,

Entwickelung.

Ausleben und neue Formen.

Konstruktion.

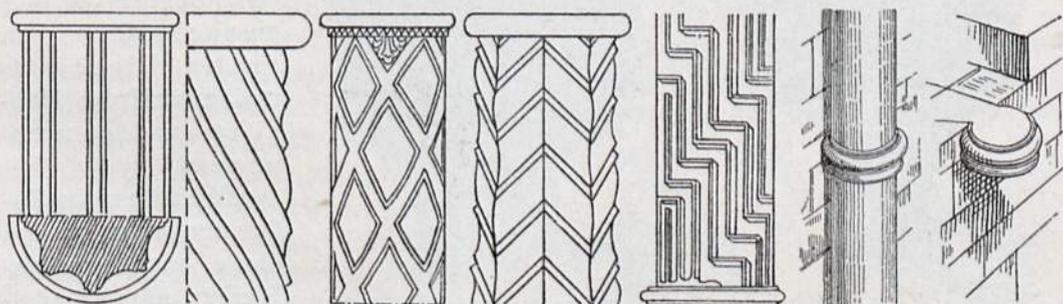


Fig. 665—669. Dekorierte Säulenschäfte. Fig. 670. Säulenschaft mit Ring.

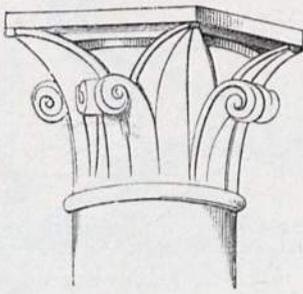
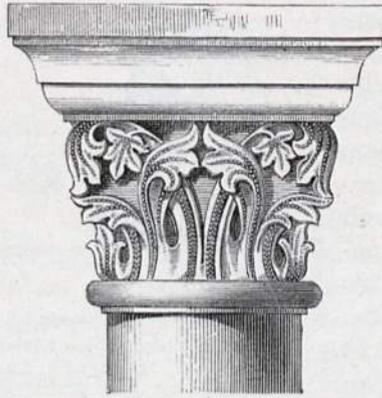


Fig. 671 und 672. Kapitelle aus Limburg a. d. L. und Laach. Nach Otte.



so kann auch der Grundriß freier gestaltet werden, indem er nicht mehr, wie im Romanischen, an eine wenigstens annähernd quadratische Verteilung der Pfeiler und Stützen gebunden ist. Der romanische Spitzbogen erscheint darum auch zuerst an den Scheidbogen und Gewölben. Das echt romanische und charakteristische Prinzip des Stützenwechsels

in der Joch- oder Travéebildung wird aber beibehalten, so daß immer noch im Mittelschiff je der andere Pfeiler zur Gewölbekonstruktion unbenützt bleibt. Doch wird zuweilen, wie in Limburg (Fig. 659), um in die Konstruktion größeren Wechsel und reichere Mannigfaltigkeit zu legen, auch an dem unbenützten Mittelpfeiler eine Halbsäule hinaufgeführt oder auf eine Konsole abgesetzt, von der eine Rippe zur Gewölbekonstruktion ausgeht, wodurch ein sechsgeteiltes Gewölbefeld entsteht. Uebrigens ist der Spitzbogen oft so flach, daß er kaum vom Halbkreis zu unterscheiden ist, und die Konstruktion verfährt trotz seiner Einführung ganz nach alter romanischer Ueberlieferung. Der Spitzbogen wurde sodann oft auch in Galerien, Blendarkaden, Fenstern angewandt.

Fenster.

Was die letzten betrifft, so hatte man sie schon früher gerne zu zwei und drei, besonders unter den Schildbogen der Hochwände, angeordnet und zusammengestellt. Auch hier sollen nun der Wechsel und die Mannigfaltigkeit gemehrt werden durch eine reichere, besonders pyramidale Gruppierung, indem das Mittelfenster die andern überragt (Fig. 659), oder indem zwischen die Scheitel zweier spitzbogiger Fenster ein Kleeblattfenster eingesetzt und die Gruppe durch einen Rahmen verbunden wird. Die auch schon früher vorkommenden Rundfenster werden besonders an der Fassade und den Stirnseiten der Querschiffe zu herrlichen, sogenannten Radfenstern (Katharinarad) mit reichgegliederten Speichen und Felgen

entwickelt (Fig. 657). Auch feltenerer Bildungen, welche das unbefriedigte und unruhige Haschen und Suchen charakterisieren, kommen vor, wie die fächerförmigen Fenster, Kleeblatt- und arabische Hufeisen- und Zackenbogen.

Die früher im Zusammenhange besprochene Ausbildung des Pfeilers zum Bündelpfeiler und die rei-



Fig. 673 und 674. Kapitelle aus Speier und aus Maursmünster, Elfaß. Nach Luthmer, Romanische Ornamente.

Pfeilerbildung

chere Wölbungsformen fallen vorzugsweise in diese Zeit. Damit hängt die Verstärkung der Lisen und die Anwendung der Streben zusammen, wovon später gehandelt wird, besonders an der Apfis, welche nicht nur innen, wie dies zuweilen geschah, sondern auch äußerlich polygonale Gestalt annahm und die Hälfte eines Acht- oder Zehnecks darstellte. Eine ganz wunderbare Mannigfaltigkeit gewann der Grund- und Aufriß, wenn die Seitenschiffe als schmaler Umgang um den Chor herumgeführt und eine Reihe solcher Apfiden als Kapellen angeordnet wurden.

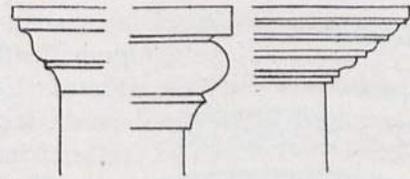


Fig. 675. Karniese.

Im Grundriß der Kirchen des Uebergangsstils wird die Krypta unterdrückt und der Chor nicht mehr höher angelegt, um der Raumkonstruktion mehr Freiheit und Leichtigkeit, der Perspektive ungehemmten Spielraum zu geben. Die Anlage doppelgeschosiger Abseiten mit reichen gegen das Mittelschiff sich öffnenden Arkaden war sehr beliebt.

Die Eigentümlichkeiten des Uebergangsstils sind selbst am Dom von Limburg Außeres. und andern Denkmalen, welche viele Neubildungen aufnahmen, im Aeußern fast gar nicht bemerklich, und auch das Innere bewahrt den überwiegend romanischen Charakter.

## II. DER ÄSTHETISCHE GEHALT DER ROMANISCHEN BAUKUNST.

### 1) DIE DEKORATION.

Wie bei andern Stilen so liegt auch beim romanischen ein guter Teil des ästhetischen Gehaltes in der architektonischen Dekoration und in der freien Ornamentation.

In der ältesten, flachgedeckten Basilika war die eine wie die andere auf das Notwendigste, Einfachste beschränkt, in Komposition und Technik unentwickelt, schwerfällig, nur zu oft geschmacklos und roh. Die Zeit reifte den Geschmack und schulte die Technik. Seit dem 12. Jahrhundert entfaltet sich das Ornament immer reicher und schöner, bis der Transitionsstil die mannigfaltigsten und bestausgeführten Zierglieder oft verschwenderisch anwendet.

Architektonische Dekoration.

Im Kreise der architektonischen Dekoration erfahren eine besonders charakteristische Behandlung die Säulen und Pfeiler mit ihren einzelnen Teilen, die Wandgliederungen, die Simse und andere Profilierungen.

Es kann auch hier nur dasjenige hervorgehoben werden, was im ganzen und großen von allgemeiner Giltigkeit ist, während lokale und ausnahmsweise Bildungen im geschichtlichen Teile zu verzeichnen sind. Für die Säule ward die attische Basis, ein doppelter Wulst mit dazwischen gelegter Kehle, am öftesten verwendet, in der Frühzeit in steiler, hoher, straffer und strammer Bildung, in der Spätzeit mit flachen, weich profilierten Pfählen, während die Kehle tief, selbst mit Unterschneidungen ein-

Säule.

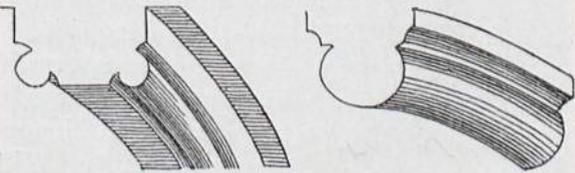


Fig. 676 und 677. Quergurt und Rippe.

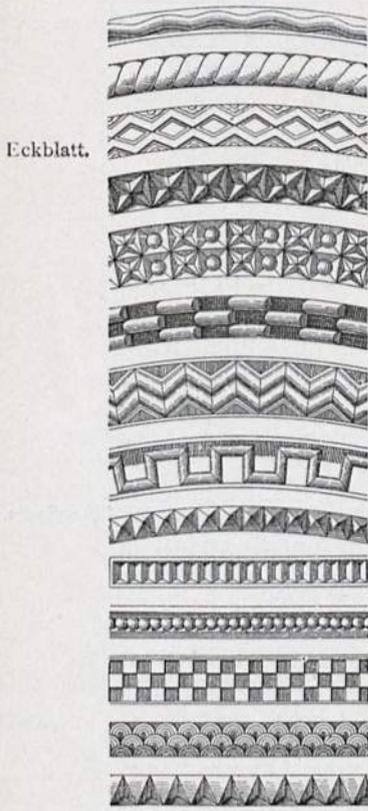


Fig. 678 — 691. Dekorationsformen: 1. Band, 2. Tau, 3. Raute, 4. Sterne, 5. Nagelköpfe, 6. Rollen, 7. Zickzacklinien, 8. Zinnen, 9. Diamanten; 10. Zahnschnitt, 11. Kugelfüß, 12. Schachbrett, 13. Schuppen, 14. Sägefries.

Säulenring.

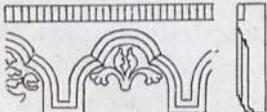
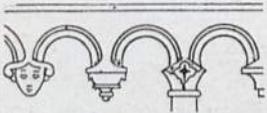


Fig. 692—695. Rundbogenfriese.

Kapitell.

gegraben wurde (Fig. 660); die Blütezeit zeigt die vollsten, gemessensten Formen. Die Basis ruhte auf einer viereckigen Platte. Um diese mit dem aufsitzenden Torus zu verbinden, wurde seit dem 12. Jahrhundert auf den leeren Ecken derselben das sogenannte Eckblatt aufgesetzt, in der Gestalt eines Knollens, einer Warze, Klaue, auch eines Tier- oder Menschenkopfes etc., am gefälligsten und schönsten in der Form eines an den Torus sich anschmiegenden Blattes (Fig. 661—664). In der Spätzeit wurde es durch die flachern und breiteren Wulste verdrängt. Abgesehen von seiner praktischen Zweckdienlichkeit erfüllte es eine ästhetische Aufgabe in neuer, eigentümlicher und trefflicher Weise, nämlich die Vermittelung des Uebergangs aus der viereckigen in die runde Form. Der Schaft der romanischen Säule entbehrt in der Regel der Schwellung, des An- und Ablaufes, der länglichen Kannelierung und wird, besonders in der Frühzeit, gedrungener, kürzer und massiger gebildet, dafür aber hinwieder stärker verjüngt, als die klassischen Gesetze und, wir dürfen wohl hinzufügen, der gute Geschmack es gestatten. In der Blüte- und Spätzeit erhielt er dafür an den Portalen, in den Krypten oder an vereinzelt stehenden Säulen eine überaus reiche dekorative Hülle von allerlei eingemeißelten Ornamenten, wie gewundenen Kannelüren und Bändern, Prismen, Palmetten, Zickzacklinien, Schuppen, Rauten, Bienenzellenmustern u. f. f. (Fig. 665—669), wie solche z. B. das romanische Thor, die Goldene Pforte des Domes in Freiberg im Erzgebirge, zeigt. Zuweilen werden die Schäfte auch polygonal, oder in mehrere Rundstäbe aufgelöst, in der Mitte in einen Knoten geschlungen u. f. w. Der Uebergangsstil fügt ein neues, charakteristisches Merkmal hinzu, indem der Schaft in halber Höhe mit einem gegliederten Ringe geschmückt wird (Fig. 670). Ursprünglich aus einem technischen und praktischen Bedürfnis hervorgegangen, indem er dazu diente, die Zusammenfassung des schlanken Säulensammes aus zwei Werkstücken zu verhüllen, wirkte er auch dekorativ und ästhetisch günstig, indem er die Schwächigkeit der dünnen Schäfte milderte und gliederte. Später gewannen diese Ringe wieder eine technische Bedeutung. Als man nämlich ganz oder fast runde Säulen als Dienste auführte, so dienten sie nicht nur dazu, die Fugen zu verhüllen, sondern die Werkstücke mit dem Mauerwerk oder dem Pfeiler zu verbinden.

Ein Ring bildet auch den Uebergang zum Kapitell. Wohl nirgends erweist sich die mittelalterliche Phantasie so überaus fruchtbar wie in dessen Bildungen. Dieselben lassen sich auf fünf Hauptformen oder Gruppen zurückführen, antikisierende, Würfel- und Kelchkapitelle, ikonische und Knospenkapitelle (Fig. 671—674). — Die erste

Form war natürlich vorzugsweise in den Ländern gebräuchlich, wo viele antike Vorbilder zur Nachahmung reizten, wie in Italien, im südlichen Frankreich, ferner in der Frühzeit, wo die klassischen Erinnerungen noch lebendiger waren. Sonst erscheint das korinthische Kapitell, denn um dieses handelt es sich zunächst, gewöhnlich in ganz eigenartiger und selbständiger Umbildung. Am meisten charakteristisch ist das kubische oder Würfelkapitell, welches während der ganzen Stilperiode häufig vorkommt. In seiner nackten, ungezierten Form stellt es einen nach unten abgerundeten Würfel dar. Die Ränder und oft die ganzen Flächen wurden gerne mit Linienornamenten, Bandverschlingungen, Flechtwerk, vegetabilischen Motiven etc. geziert, wodurch es oft reizend und gefällig wirkt. Aber auch in seiner einfachsten, mathematisch strengen Form besitzt es hohen ästhetischen Wert. Es löst den Uebergang von der kreisrunden Säule zum viereckigen Decksim in der denkbar klarsten, unmittelbarsten und einfachsten Weise und hielt in dieser Beziehung, das ist, nach seiner organischen Bildung, den Vergleich mit allen klassischen Kapitellformen aus und übertrifft die meisten derselben. Das einfache Würfelkapitell wird zuweilen umgekehrt und dann als Basis benützt; ist das Verfahren nicht vom besten Geschmack, so ist es doch von einem konstruktiv richtigen Gedanken eingegeben. Die kelch- oder glockenförmigen Kapitelle lösen den eben bezeichneten Uebergang durch einen höhern Aufbau und eine elastische Erweiterung und Ausladung nach oben; sie sind fast immer mit eigentümlich geschwungenem Blätterwerk begleitet. Verwandt damit und charakteristisch für den Uebergangsstil ist das Knospenkapitell; aus dem Säulenring ranken kräftige Sprossen, Zweige oder Blätter unter die Deckplatte auf, um gleichsam unter dessen Druck in knospen- und knollartigen Bildungen umzubiegen; auch Blattkränze, der heimischen Flora entlehnt, werden in mehr naturalistischer Behandlung zum Schmucke herbeigezogen. Im ikonischen oder Bilderkapitell werden die genannten Formen mit Darstellungen aus dem Menschen- und Tierleben überkleidet. Sehr oft ist es die üppigste Phantasie, welche die Hand des Künstlers führt und ihn zu möglichst grotesken, kraufen Bildern verleitet, welche in der widerspenstigsten Weise dem Säulenhaupt aufgezungen werden. Sehr beliebt sind die altnordischen, aus der ältesten germanischen Kulturperiode herstammenden Verschlingungen und grotesken Zusammen- und Ineinanderbildungen. Einen eigentümlichen Reiz als unentwickelte und unmündige, aber von echtem künstlerischen Drang eingegebene Versuche üben sie immer, offenbaren aber zugleich oft ein außer-

Würfel-  
kapitell.Kelch-  
kapitell.Bilder-  
kapitell.

Fig. 696. Pfarckirche von Boppard. Nach Photographie.

Deck-  
platte.

ordentliches Formengefühl. Den Bilderkapitellen entsprechen zuweilen auch ikonische Basen. Die Deckplatte der Kapitelle ist meistens auffallend hoch, für das an klassische Formen gewöhnte Auge zu hoch. Oft besteht sie nur aus einer schrägen Schmiege und der Platte, bei reicheren Formen aus einem eigentlichen Simse mit Wulsten und Kehlen, welchen manchmal allerlei ornamentale Muster aufgemeißelt werden.

Pfeiler.

Viel einfacher war die Bildung des Pfeilers mit quadratischer oder rechteckiger Grundfläche. Der Sockel wurde meistens der attischen Basis nachgebildet; dieselbe diente in umgekehrter Folge der Glieder seit dem 12. Jahrhundert auch

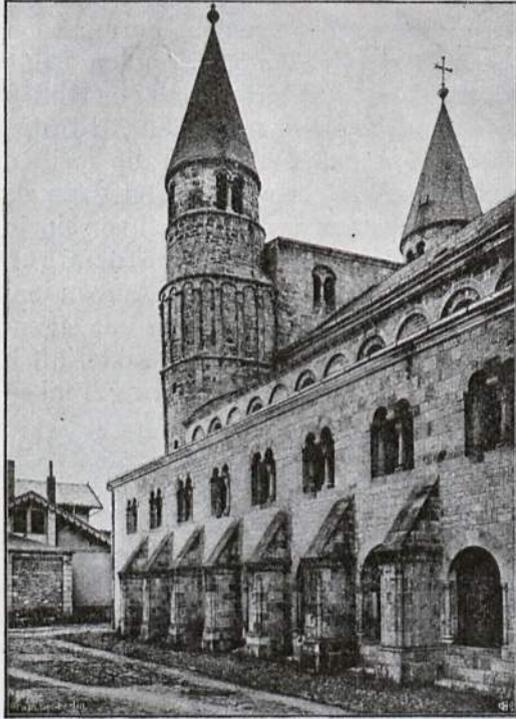


Fig. 697. Die Stiftskirche zu Gernrode. Nach Phot.

als Krönung oder Kämpfer Sims. Dazu kommen statt des letzten mancherlei andere Formen vor, wie die Schmiege mit einer Deckplatte, der für die Frühzeit charakteristische stark eingezogene Karies von breiten Kehlen und sehr starken Rundstäben begleitet u. s. w. (Fig. 675). Bei der Derbheit, womit in älteren Bauten der Pfeiler und andere konstruktive Glieder behandelt wurden, liebte man folgerichtig auch volle und starke Profile und eine mannigfaltige, scharf hervortretende Gliederung. Um übrigens dem Pfeiler das Schwerfällige der ursprünglichen Bildung zu nehmen, wurden oft die Ecken abgefast oder ausgehöhlt; anderwärts stellte man in diese Vertiefungen kleine Dreiviertel- oder Halbfälchen hinein. Durch dieses und andere ähnliche Verfahren erhielt er ein gefälligeres, bewegteres Aussehen und wurde mit in die Höhentendenz hineingezogen, welche in der Stilentwicklung immer deutlicher ausgesprochen wurde. Ja er ward ein

Hauptvertreter dieser Höhenrichtung, seitdem er nach und nach zum Pfeiler- oder Säulenbündel umgeschaffen wurde und aus und an seinem Kerne die dünnen schmächtigen Halbfälchen empor schossen, welche am Gewölbe den Gurten und Rippen zu Trägern und Vorläufern dienten. Erst jetzt erhielten auch die Seitenmauern, zumal die Hochwände des Mittelschiffes eine organische Gliederung und architektonisch schöne Einteilung.

Stützen-  
wechsel.

In der flachgedeckten Basilika waren diese Gliederungen sehr einfach. Eine der phantasiereichen Auffassung des Mittelalters angenehme Variation brachte der Stützenwechsel der Säulen und Pfeiler hervor. Die Wirkung war um so günstiger und die Auflösung des Ganzen in mehr selbständige Einheiten um so sprechender, wenn, wie dies nicht selten geschah, über der Säule und über die zwei dazwischenliegenden Archivolt von einem Pfeiler zum andern ein entlastender Blindbogen gespannt wurde. In diesem Verfahren begegneten sich wieder der technische und konstruktive Vorteil und die ästhetische Wirkung. Gewöhnlich wurde an den Scheidmauern in einiger Höhe über den Arkaden des Mittelschiffes



Fig. 698. Aeußeres der St. Godehardskirche zu Hildesheim. Nach Photographie.

ein Gurt, der sogenannte Arkadenfims gezogen. Ward von diesem aus auf die Säulenmitten ein ähnlicher Streifen gezogen, wie dies in Thüringen, Sachsen und Süddeutschland beliebt war, so ergab sich gleichfalls eine wohlgefällige Gliederung in viereckige Wandflächen. Einen weitem Schmuck erhielten die Oberwände in den ältern Kirchen nicht, außer durch die Fenster und in feltenen Fällen durch Blendarkaden. Anders kam es, seitdem die Basiliken überwölbt und die großen und kleinen Dienste den Pfeilern angefügt wurden. Die oben genannten von Pfeiler zu Pfeiler gesprengten Blendbogen löften bloß die untern Teile in selbständige architektonische Einheiten auf, durch die Pfeilerdienste wurde diese Gliederung bis zum Anfat des Gewölbes getragen und durch die Quergurte und Kreuzrippen an der Wölbung selbst vollendet und abgeschlossen. Diese durchgeführte Gliederung und Umbildung des Pfeilers aus einer schweren Masse zu einer Vielheit eng verbundener, organisch entwickelter und berechtigter Einheiten gehören zu den höchsten und kostbarsten Errungenschaften des romanischen Stils.

Arkaden-  
fims.

Als im 12. Jahrhundert die Zierglieder gehäuft wurden, erhielten die offenen und Blendarkaden, die Fenster u. f. w. eine zierliche, geschmackvolle Umrahmung. An den Fenstern werden von der abfallenden Sohlbank aus bis zum Bogenanfat die Mauerecken abgefchrägt, gegliedert oder ausgetieft und mit kleinen Halbfäulen ausgefüllt, über deren Kapitellen ein Rundstab am Deckbogen sich fortsetzt. Entsprechend dem in der Konstruktion durchgeführten Rundbogen kehrt auch in diesen und andern Profilen die Halbkreisform immer wieder. So bestehen die Kreuzrippen an den Gewölbefeldern gewöhnlich aus einem Rundstabe begleitet von

Zier-  
glieder.

Kehlen (Fig. 677). Die Quergurte dagegen stellen breite feste Bänder dar, deren Kanten abgefaßt oder gleichfalls in Rundstäbe umgebildet sind (Fig. 676). Drückt jene Form den ruhigen, elastischen Schwung sprechend aus, so diese die bindende und tragende Kraft, wie es der konstruktive Gedanke fordert.

Gleich den Schäften der Säulen, so wurden auch die Rundstäbe und Wulste an den Bogen der Fenster, Archivolten, besonders der Thore, die sogenannten Bogenfriese, mit dem reichsten Schmucke verkleidet. Die ornamentalen Muster waren oft dieselben, wie an den ihnen entsprechenden Säulen, oft aber auch verschieden: gewundene Taue, Rauten, Sterne, Rollen, Nagelköpfe, radial gestellte, groteske Köpfe, mannigfaltige Zickzacklinien u. f. w. (Fig. 678—686).

Das Aeußere der ältern romanischen Kirchen ist überaus schlicht; ein Sockel und große Blendbogen sind der einzige Schmuck, oft fehlen auch sie.

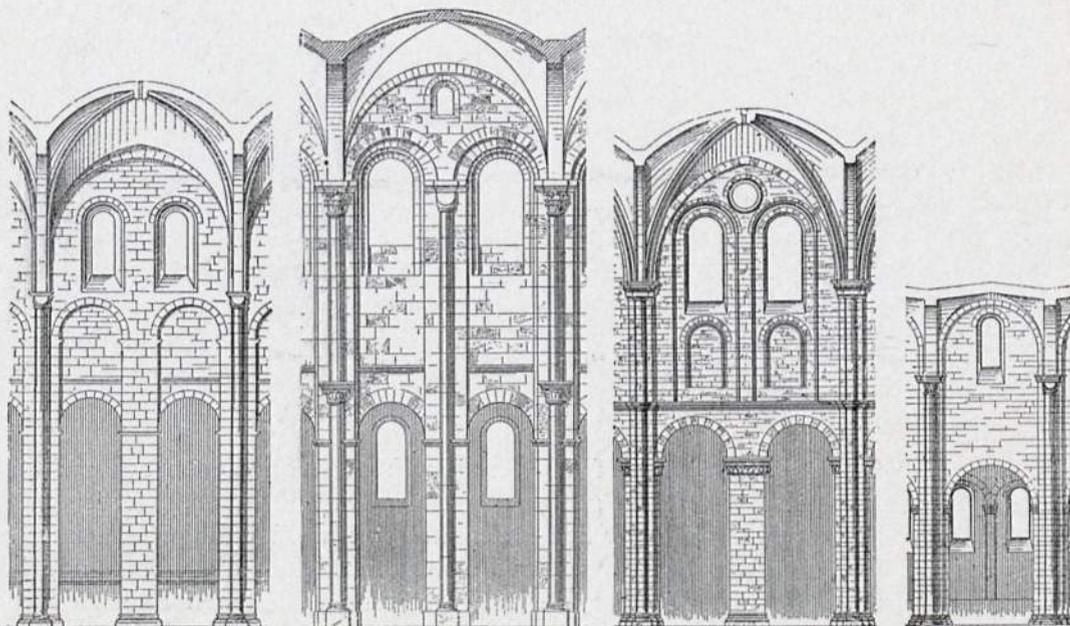


Fig. 699—702. System der Dome von Mainz, Speier, Worms und der Kirche zu Laach.

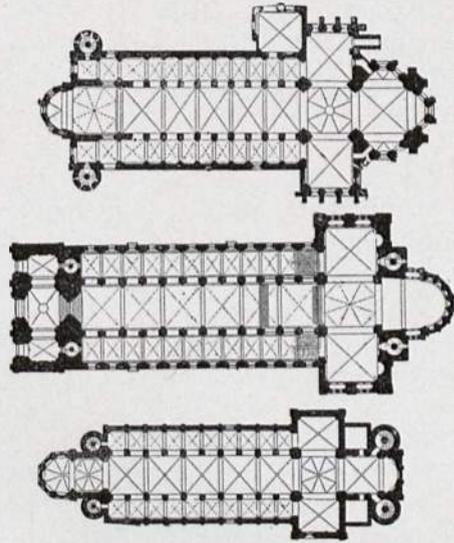
Seit dem vierten Jahrzehnt des 11. Jahrhunderts erscheinen als charakteristische, fast immer wiederkehrende Zierden der Rundbogenfries und die Lifenen. Letztere sind vertikale, breite, bandartige, aus der Fläche hervortretende Mauerstreifen, welche vom Sockel bis zu den Gurten und Dachgesimsen hinaufreichen und unter demselben durch kleine Rundbogen, den Bogenfries, verbunden werden. Der letzte kommt zuweilen allein vor. Er nahm die verschiedensten Formen an; bald ist er einfach, bald reichgegliedert, die Schenkel ruhen zuweilen auf Konfolen oder das Bogenfeld wird mit einer Blume, einer grotesken Bildung etc. ausgefüllt; anderwärts verschlingen sich die Bogen, werden kleeblattförmig u. f. w. (Fig. 692—695). Auch an den Giebelseiten wurden beide Zierglieder angebracht, bald in senkrechter Stellung und stufenförmigem Anlauf, bald wird der Rundbogenfries den Giebel-schrägen gleichlaufend angeordnet. Die Lifenen entsprechen, zumal in der gewölbten Basilika, am Aeußern den Gewölbstützen im Innern und künden daher die organische Gliederung an, so daß sie nicht bloß als freie ornamentale Glieder anzusehen sind. In späterer Zeit bei fortschreitender Entwicklung der Gewölbe-

Rund-  
bogenfries.

Lifene.

konstruktion gewannen sie eine immer größere konstruktive Bedeutung, indem sie massiger angelegt wurden, um als Strebepfeiler dem Seitenschube der Gewölbe zu begegnen. Der Rundbogenfries feinerseits, an sich eine gefällige Bildung, ist die Abbreviatur, die in langen Reihen fortshawingende Wiederholung des eigentümlichsten Elementes der Konstruktion, des Halbkreisbogens. Lisen und Bogenfries teilen die Außenwände in große viereckige Felder. Dasselbe ist an den Türmen der Fall, wo sie die einzelnen durch Gurtgesimse begrenzten Geschosse umrahmen und gliedern.

Ueber dem Rundbogenfries läuft unmittelbar unter dem Dache ein Sims hin und zwar sehr oft das sogenannte deutsche Band oder der Zahnfries, dem wir schon früher (Vgl. oben S. 154) begegneten, oder der Kugelfries, Perlstab etc. (Fig. 687—688). Sehr beliebt war an dieser Stelle auch ein Rundstab mit einer Verzierung, welche Schachbrettmuster, Schuppen etc. darstellte (Fig. 689—691). Charakteristisch für die Kirchen am Rhein (Fig. 696) und in der Lombardei sind die offenen Zwerggalerien oder Laufgänge, welche an den Apfiden oben unter dem Dache herumlaufen; auch an den Fassaden werden sie angebracht. Sie bilden einen malerisch überaus wirksamen



Sims.

Fig. 703—705. Grundriffe der Dome zu Mainz, Speier und Worms.

Galerien.



Fig. 706. Aeußeres des Domes zu Mainz. Nach Photographie.



Fig. 707. Inneres des Domes von Speier.

Reichtum  
der  
Formen.

freien Schmuck. Sie haben aber auch eine konstruktive Bedeutung. Beim Anfange der Wölbung ist eine feste, dicke Mauer nötig, über demselben ist sie eine überflüssige Last und eine Erleichterung derselben, wie sie durch die Arkaden bewirkt wird, nicht nur statthaft, sondern wünschenswert.

## 2) DIE ORNAMENTALEN MOTIVE UND DEREN BEHAND- LUNG.

Es sind im Vorangegangenen die Bauteile und Glieder bezeichnet worden, welche gewöhnlich einen Schmuck erhielten; ferner wurden sehr viele ornamentale Motive genannt, allein wer vermöchte sie alle aufzuzählen, diejenigen, welche überall gebräuchlich, und vollends jene, die einzelnen Ländern eigentümlich waren? Es ist ganz erstaunlich, was für einen bunten Wechsel und welche reiche Mannigfaltigkeit bloß einzelne

Quellen. Kirchen bieten, wie z. B. die Abteikirche in Laach, die St. Godehardikirche in Hildesheim, die Pfarrkirche in Gelnhausen und viele andere. Die drei Hauptquellen jedoch, denen das freie Ornament entlehnt ist, sind geometrische Linienspiele, das Pflanzen- und das Tierreich. Zu den griechischen Formen bildet das romanische Ornament einen schroffen Gegensatz. Höchste Gesetze für das griechische Ornament waren feine organische Leistung, daß es nämlich die architektonische Funktion und Aufgabe des Baugliedes, an dem es angebracht wurde, verdeutlichen und klarer aussprechen mußte; dann feine stilistische Umbildung, welche die Architektur an sich und der Stoff, in welchem es ausgeführt wurde, forderten, doch so, daß die Naturform und das ursprüngliche Motiv, dem das Ornament entnommen war, kenntlich blieben; endlich feine lokale Abhängigkeit, indem es den örtlichen Verhältnissen sich anschmiegen und eine bestimmte Richtungseinheit ausdrücken mußte (Vgl. oben S. LXVI). Daraus entwickelten sich sehr bestimmte Regeln für die Verwendung gewisser Verzierungen an den einzelnen Teilen, von denen man nicht leicht abging. In allen diesen Beziehungen schlug das romanische Ornament eine viel freiere, wenn nicht geradezu unabhängige Richtung ein, was keineswegs überall tadelnswert, aber ebenfowenig überall zu loben ist. Vielerorts wird eine organische Bildung angestrebt und mit bewunderungswürdiger Sicherheit durchgeführt; aber sehr oft, wenn nicht in den meisten Fällen, wird die Funktion des Baugliedes nicht versinnlicht und verdeutlicht, ja zuweilen steht das Ornament mit derselben im Widerspruch, wie manche Zickzackmuster an den Bogenfriesen. So stellen auch die dekorierten Säulenschäfte eine phantasiaevolle Pracht dar, die aber zur Verdeutlichung der organischen

Stilistische  
Umbildun-  
gen.



Fig. 708. Inneres des Domes zu Mainz. Nach Photographie.

Leistung der Säule, wie dies der Zweck der Längsreifung, Entasis u. f. w. bei der griechischen Säule war, nichts beiträgt, ja, dieselbe eher verdunkelt.

Pflanzen-  
motive.

Was im besondern die der Pflanzenwelt entnommenen Motive betrifft, so zeigen sie immer eine ganz eigentümliche architektonische Stilföderung, welche in der vollen, breiten Ausführung eine sehr günstige Wirkung übt. Eine bestimmte Pflanzenart ist aber darin in der Regel nicht mehr zu erkennen, sondern die Behandlung ist ganz unabhängig und rein konventionell. Charakteristisch hierbei ist, daß die Blattrippen und Zweige, daselbe gilt auch von den Bändern und Geflech-

Tropfen.



der linearen Formen, sehr oft mit sogenannten Tropfen und Diamanten besetzt werden, das ist, mit kleinen runden, pyramidalen, facettierten Erhöhungen (Fig. 672). Dieselben sind wohl der Kunst des Metallarbeiters entlehnt, erscheinen ja oft ganze Prachtthore mit den üppig dekorierten Säulenschäften und Bogenfriesen wie Werke des Metallarbeiters, als wären sie aus Gold- und Silberblech getrieben, mit Edelsteinen besetzt und buntem Email verkleidet. Die gleichzeitigen Arbeiten der Goldschmiedekunst stehen auch in der That zu diesen architektonischen Zierstücken in nächster Beziehung. Es ist früher bemerkt worden, daß erst die Spätzeit in den Pflanzenmotiven sich wieder der Natur näherte. Ebenso wurde gelegentlich gesagt, daß die dem Menschen- und Tierleben, der heiligen und profanen Geschichte entnommenen ornamentalen Darstellungen und Motive sehr oft zu den feltfamsten Eingebungen führten;

Grotesken.

Fig. 709. Der Dom zu Speier. Nach Photographie.

es ist manchmal schwer zu entscheiden, ob die Fratzen, Drachen, fischgeschwänzten Ungeheuer etc. der Luft an derbem Scherze oder einer von düstern, unheimlichen und dämonischen Bildern gefättigten Phantasie entstammen. Es muß aber ebenso nachdrücklich hinzugefügt werden, daß viele dekorative Leistungen, in denen sich lineare Verschlingungen, Pflanzenmotive und Tierformen durchdringen, den höchsten Formenreiz darstellen.

Es darf endlich nicht vergessen werden, daß die romanische Baukunst in ergiebigster Weise die Malerei in ihre Dienste nahm. Für große bildliche Darstellungen boten die Mauerflächen, besonders die Oberwände des Mittelschiffes, die Felder der flachen und gewölbten Decken den denkbar günstigsten Raum, was als ein hoher ästhetischer Vorzug des Stiles anzusehen ist. Dazu kam die reichste dekorative Polychromie. Der Fußboden war aus farbigen, zu

Poly-  
chromie.

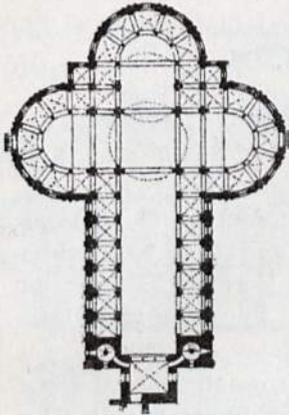


Fig. 710. Grundriß der Kirche St. Maria im Kapitol, Köln.

Mustern zusammengesetzten Stein- und Tonfliesen gebildet, das Laubwerk an den Kapitellen der Säulen, und wo es sonst in Ornamenten zur Anwendung kam, naturgetreu gefärbt, während der Hintergrund eine tiefrote Farbe hatte, welche den Blättern als wirksame Folie diente. Die Kehlen der Profilierungen wurden blau oder rot bemalt, wodurch sie noch tiefer erschienen, die vorspringenden Glieder, Rundstäbe u. s. w. dagegen durch helle Töne, Grün oder Rot oder Vergoldung besonders hervorgehoben. Auch die jetzt glatt erscheinenden Säulenschäfte wurden bunt, grün, rot, gelb, blau oder braun gemustert, die figürlichen Skulpturen bemalt, die Wandflächen und die Gewölbekappen, sowie die Felder der Tafelungen mit figürlichen oder ornamentalen Malereien bedeckt. Besonders reich wurde die Apsis mit Malereien ausgestattet. Durch die Polychromie, die im Innern durchgehends, am Aeußern dagegen spärlicher zur Anwendung kam, wurde die Strenge der architektonischen Form gemildert, der festlich bedeutungsvolle Effekt des Innern hingegen vermehrt. Die farbigen Fenster, die mit goldenen Antependien und Reliquiarien, Kreuzen, Leuchtern geschmückten Altäre, die bunten Teppiche, die den Boden und die Bänke des Chores bedeckten, endlich die farbenreichen Gewänder des Klerus und der Laienwelt standen mit dem so im heitern Farbenschmucke prangenden Kirchengebäude in vollster, schönster Harmonie, und dies alles vereint mußte einen so überwältigenden Effekt hervorbringen, daß wir, die wir an die kahlen, weißgetünchten Wände unserer Kirchen, an die einförmigen Kostüme unserer Zeit gewöhnt sind, kaum noch vermögen, uns eine Vorstellung von jener Pracht und Herrlichkeit zu machen (Schnaase, IV. Band, S. 144). Auch die in neuester Zeit in alten und neuen romanischen Kirchen ausgeführte Polychromie vermittelt in der Farbenwahl und oft auch in den Motiven selten eine annähernd richtige Darstellung des Alten, wie die noch vorhandenen Ueberreste romanischer Malerei beweisen.

Befchränkter war die Polychromie in romanischer und gotischer Zeit am Aeußern der Bauten, aber doch umfassender, als man gewöhnlich annimmt. So war die Verwendung



Neuere  
Poly-  
chromie.

Poly-  
chromie  
am  
Aeußern.

Fig. 711. Inneres von St. Maria im Kapitol, Köln. Nach Phot.

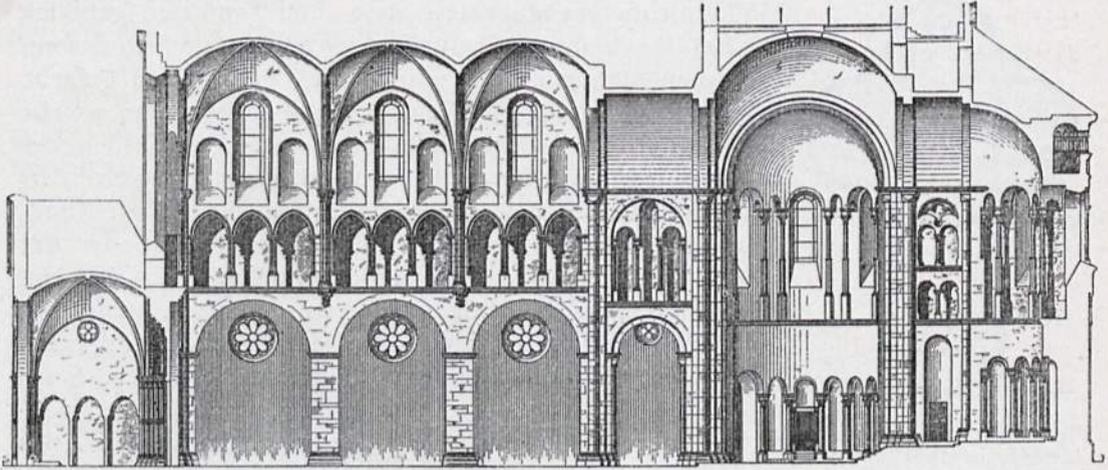


Fig. 712. Abteikirche Groß-St. Martin in Köln. Längenschnitt.

verschiedenfarbiger Steine im ganzen Mittelalter beliebt, besonders an den Bogen, wie die St. Michaelskirche in Hildesheim ein Beispiel bietet. An den alten Teilen des Domes in Trier lösen sich rote Ziegel und gelblicher Stein ab. In Gegenden, wo der Haufstein schwer erhältlich war, wie im Norden Deutschlands, verwendete man verschiedenfarbige Formsteine oder nahm zur Blendung der Mauerflächen mittels glasierter Ziegel Zuflucht; die gewöhnlichsten Farben sind rot, grün, violett, schwarz, feltener blau und weiß. Am glänzendsten entfaltet sich diese Dekorationsweise an der Fronleichnamskapelle der Katharinakirche zu Brandenburg aus dem 15. Jahrhundert. Mit farbigen glasierten Ziegeln wurden auch die Dächer mancher Kirchen gemustert oder noch wirkungsvoller durch Bleitafeln, auf welche Gold und Malerei aufgetragen wurde, oder man wählte auch Glastafeln mit Unterlagen von Gold oder Zinn.

Techni-  
ken.

Außer Gold wurden auch Farben auf den Stein am Außern aufgesetzt, nicht an den glatten Wandflächen, sondern an Statuen, Simsen, Profilen, Ornamenten. So strahlten an der Notre-Dame-Kirche in Paris die drei Thore der Fassade, die Nischen mit den Kolossalstatuen dazwischen im reichsten Schmucke roter, gelber, grüner Farben und des Goldes; das letzte war besonders reich an der Galerie der Könige und dem mittlern Rundfenster aufgetragen. Die schwarze Farbe fand sehr vielfache Verwendung, sie mußte die Züge des Antlitzes an den Statuen, die Hauptlinien der Draperie, die Konturen der Ornamente hervorheben oder die letzten vom dunkeln Grunde ablösen. Eine eigentümliche Dekorationsweise bestand darin, daß man in den noch feuchten Verputz die Linien einer Zeichnung eingrub und sie sofort mit farbigem Kitt ausfüllte. Die Technik beschränkte sich auf Konturen und brachte eine dem Sgraffito ähnliche Wirkung hervor, ist aber wetterfester als dieses, denn der Kitt verbindet sich mit dem Mörtel und bietet dem Zerfallsprozeß weit weniger Angriffspunkte als das Sgraffito.

### 3. ÄSTHETISCHE GRUNDGEDANKEN.

Grund-  
gedanken.

Wenn es sich nun darum handelt, die Grundgedanken und die geistigen Motive als Endresultat auszuziehen, auf welchem der romanische Stil beruht, so liegen diese in den Bezeichnungen: Phantasie, Vorliebe für das Malerische und

rhythmisch Bewegte, Auflösung der Massen und des Gleichen in selbständige Einheiten, Teile und Gruppen, Vertikalismus oder Höhentendenz.

Wir konnten die griechische Baukunst nicht besser charakterisieren, als indem wir sie das schlechthin Vernünftige, getragen von lauterstem Geschmacke, nannten. Der Geschmack, aus welchem der romanische Stil hervorging, war weniger entwickelt und gebildet, weniger fein empfindend, weniger auf das Einfache, Unmittelbare, Nächstliegende gerichtet, und die Seelenkraft, welche bei der Konstruktion und bei der Dekoration voranging, war die Phantasie. Beweise für das letzte sind im Vorausgehenden genugsam gegeben worden; was das erstere betrifft, so genügt es, einen Blick auf die mannigfaltigen Bildungen der Grundriffe und des Aufbaues zu werfen und sie unter den gleichen Gesichtspunkten mit den Bauten der frühern Stile zu vergleichen, um sich hierüber ein Urteil zu bilden. Aus diesem Ueberwiegen der Phantasie ging auch der Zug für das Malerische und Bewegte und die Auflösung der Massen hervor.

Der Grieche blieb in seinen Bauten bei dem streng Architektonischen, Einheitlichen und Gebundenen. Alle Säulen einer Reihe oder eines Systems haben an der Basis, am Schaft und Kapitell die gleiche und einheitliche Bildung, ebenso die Giebel, die einander entsprechenden symmetrischen Teile, mit unerbittlichem Ausfluß von allem, was nicht zum Ausdruck des architektonischen Gedankens notwendig ist, was etwa die Laune, die Luft und Freude an zierenden, überflüssigen Zuthaten und glänzenden Nebendingen hinzufügen könnten.

Ein griechischer Tempel hätte dem Nordländer in der Zeit des Romanischen sehr nüchtern und übertrieben einfach, eine romanische Basilika dem alten Hellenen übermäßig bewegt, zu mannigfaltig, zu reich an Motiven, kurz zu malerisch erscheinen müssen.

Im Innern tritt an die Stelle der gleichmäßigen Folge der Säulen der Stützenwechsel von Säulen und Pfeilern. Infolgedessen wird die einheitliche gebundene Reihe in verschiedene gleiche Teile und Gruppen aufgelöst und zwar seit der Anwendung des Kreuzgewölbes in scharf begrenzte Gewölbejoche. Es entsteht nun eine rhythmische Entwicklung, eine Art Strophenbildung, in welcher derselbe Rhythmus, derselbe Reim von Zeit zu Zeit wiederkehrt und die Teile bindet und gliedert. Dazu wird es bald Gesetz, daß die Kapitelle und Pfeilerfünfe höchstens an je zwei symmetrisch gestellten Stützen einander gleich seien. Sehr oft

Verhältnis zur hellenischen Baukunst.

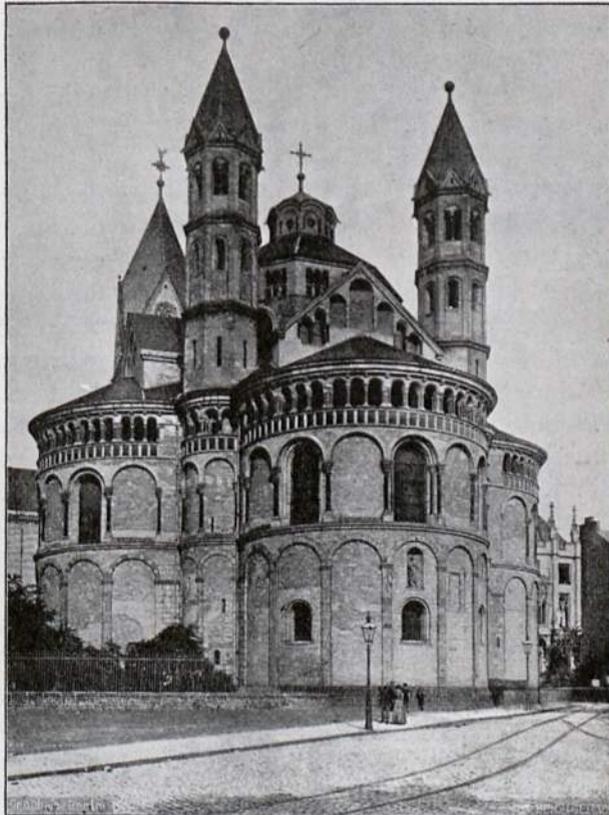


Fig. 713. Die Apostelkirche in Köln. Nach Photographie.

Malerischer Zug.

Mannigfaltigkeit der Motive.



Fig. 714 und 715. Grundriß und Aeußeres der St. Vituskirche in Ellwangen.  
Nach Planat, Encyclopédie de l'Architecture.

ist auch dies nicht der Fall, und jede Stütze erhält ihr eigentümlich gebildetes Haupt. Zuweilen sieht an derselben Säule keine Seite des Kapitells der andern gleich. An Portalen, Galerien, Arkaden ist daselbe der Fall; zum Wechsel der Stützen gefellt sich hier noch die Mannigfaltigkeit der Bogenwulste oder Bogenfrieße. Derselbe phantasiereiche und malerische Wechsel herrscht in der Bildung der Konfölen, Gewölbefchlußsteine, in Gurten, Rippen und im Leistenwerk. Dazu kommen an Pfeilern, Arkaden, Simfen u. f. w. allerlei launige Zuthaten, welche durch keinerlei architektonische Gründe gefordert sind, aber welche die Luft am Bilden und Schmücken einordnet. Man braucht in dieser Beziehung einzig die Goldene Pforte in Freiberg oder das Portal der Jakobikirche in Koesfeld etc. näher zu betrachten. Beispiele hierfür bietet jede größere Kirche aus der mittleren und

späteren romanischen Zeit. Eine geradezu zauberhaft malerische, mannigfaltige Erscheinung sind die größeren romanischen Basiliken, z. B. die Kirchen am Rhein mit ihren Türmen, reichen Lifenen und Bogenfrießen, Arkaden, Laufgängen, oder die Kirchen im mittleren und nördlichen Frankreich mit den schönen Vorhallen, Chorumgängen, Neben- und Anbauten, Helmtürmen.

Auflöfung  
der Massen.

Für die ästhetisch schönste Auflöfung einer schweren Masse in eine Vielheit bewegter Einzelglieder ist das schon mehrfach angeführte Beispiel des Pfeilers überaus lehrreich, ebenso die Anwendung des Kreuzgewölbes statt der Tonne und die Einteilung und Gliederung der Wandflächen durch die Dienste und Gurtgefimfe.

In der antiken Baukunst soll das Ganze einzig und allein zur vollen Geltung kommen, das Einzelne dagegen zur Gefamterfcheinung wohl mitwirken, aber selbstlos in derselben aufgehen, hier, im Romanischen soll und darf auch das Individuelle wirken und eine mehr selbständige Stellung gewinnen.

Vertikalismus.

In den Bauten der Frühzeit ist der Vertikalismus, die Entwicklung in die Höhe, weniger ausgesprochen, aber er lag durchaus im mittelalterlichen Ideal und rang daher immer mehr nach einem klaren und bestimmten Ausdruck. Die Fortschritte in der Wölbungskunst und die damit zusammenhangende Ausbildung der Pfeiler und des Strebenfystems boten hierfür die geeigneten Mittel. Die volle Verwirklichung des Angestrebten wird der Gotik zufallen, doch gab der romanische Stil alle Voraussetzungen und schon sehr bedeutende Erfolge, besonders im Uebergangsstile die Bauten werden höher aufgeführt, die schlanken Dienste schießen durch die Pfeiler- und Gurtgefimfe unbehindert empor; der Rundbogen mit feiner Tendenz, in sich selbst, zu seinem Ausgangspunkte zurückzukehren, weicht nach und nach dem Spitzbogen, welcher unbefriedigt auftritt u. f. f.

Man hat gegen den romanischen Stil verschiedene Vorwürfe erhoben, den Mangel an organifcher Durchbildung in vielen Ornamenten und zuweilen

auch in der Konstruktion, die unzureichende architektonische Gebundenheit und Begrenzung, es gebe wenig konstruktive und ornamentale Formen, welche der Stil als unvereinbar mit seiner Richtung abweise u. dgl. Diese Vorwürfe sind in ihrer Beziehung auf einzelne und besondere Denkmale und Strömungen berechtigt, allein im ganzen und großen besitzt der Stil ein festes Formenalphabet, einen ausgeprägten Charakter und eine so große Lebensfülle wie nur ein anderer Stil. Nachbildungen werden sich allerdings streng an eine bestimmte Stilperiode und an die eigentümliche Auffassung und Formensprache eines Landes oder einer Gegend halten müssen, um sich nicht in zu wenig charakteristischen Formen zu verlieren.

Vorwurf wegen Mangel an organischer Durchbildung.

Die meisten Bauten des frühromanischen Stils, manche auch aus der späteren Zeit, erscheinen im Außern schwerfällig; das schwach erleuchtete, düstere, dumpfe Innere mit den engen Hallen, massiven Säulen und Pfeilern u. f. w. drückt vollends auf das Gefühl. Die schönen Bauten dagegen aus der Periode der Stilhöhe und des Uebergangs machen den günstigsten Eindruck; das Außere ist von einer poesievollen, erhabenen Würde umwoben, und durch das Innere schreitet ein heiliger, weihvoller, tief religiöser Ernst. Was ließe sich von einem christlichen Gotteshaus Besseres sagen! Wo aber die Wand- und Gewölbeflächen den ursprünglichen polychromen Schmuck verloren haben, da erscheinen die Hallen öde und leer, und man fühlt, daß sich der Architekt den Bau von Anfang an nur in Verbindung mit der malerischen Ausstattung gedacht. Diese mußte zumal in den Schöpfungen der Frühzeit die leeren Flächen beleben, die harten und starren Formen der Konstruktion mildern, die schwerfälligen Gliederungen er-

Charakter der Bauten.

Berechnung auf Polychromie.



Fig. 716. Außeres des Domes von Trier. Nach Photographie.



Fig. 717. Inneres der Kirche in Oberzell, Reichenau. Nach Photographie.

leichtern. Das konnte und kann aber nur eine Ausstattung, welche den Zeitcharakter auch in der Malerei und Polychromie festhält; modern gedachte und ausgeführte Bilder und Ornamente tragen nur einen Gegensatz und Widerspruch in den Bau hinein, ohne feinen architektonischen Formen aufzuhelfen.

### III. DIE DENKMALE DES ROMANISCHEN STILS IN DEUTSCHLAND.

#### 1) ZEITLICHE UND ÖRTLICHE BEGRENZUNG.

Wie schon früher gelegentlich bemerkt wurde, dauerte die romanische Bauweise nicht in allen Ländern gleich lang. Nur der Ausgangspunkt, nämlich das Jahr 1000, ist ungefähr für alle derselbe. In Deutschland erhielten sich die Stilformen beiläufig bis zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, in einzelnen Gegenden und Ländern freilich bedeutend länger. Innerhalb dieses Zeitraums sind drei Perioden zu unterscheiden.

Perioden.

Frühroma-  
nischer  
Stil.

a) Der frühromanische Stil, ungefähr von 1000 bis 1100. Die charakteristischen Eigenschaften ergeben sich aus der vorangehenden Darstellung: vorherrschend flache Deckung oder rippenlose Gratgewölbe mit breiten Gurtbändern; hohe, steile attische Säulenbasen, Würfelkapitelle oder antikisierende, das ist, rohe, dem korinthischen nachgebildete Blätterkapitelle.

Hochroma-  
nischer Stil.

b) Der hochromanische oder elegantromanische Stil, von 1100 bis 1180. Die Denkmale sind an den geschmackvollen, schlanken Formen zu erkennen, ferner an der Wölbung und der damit in Verbindung stehenden Ausbildung des Pfeilers und der reichen Gliederung der Gurte und

Rippen, am Eckblatt der Basis, am kelchförmigen oder gezierten Würfelkapitell, an den glänzenden Portalen und dem Rundbogenfries u. f. w.

c) Der spätromanische oder fogenannte Uebergangsstil, etwa von 1180 bis 1250. Die Kennzeichen sind: der Spitz- und Kleeblattbogen, der Säulenring, die Radfenster, Strebepfeiler u. f. w.

Ueber-  
gangsstil.

Die Verschiedenheit des romanischen Stils nach Ländern und Gegenden ist schon wiederholt betont worden. Eine übersichtliche Darstellung der Denkmale wird daher ihre Stileigentümlichkeiten nach den Ländern und die besonderen Merkmale nach verschiedenen Gegenden hervorheben und sie demgemäß zu einzelnen Gruppen zusammenschließen müssen.<sup>1)</sup> Mehr als dies später der Fall ist, üben einzelne Mittelpunkte auf größere Kreise bestimmenden Einfluß aus. Es hängt dies mit dem früher berührten Umstande zusammen, daß die Traditionen des romanischen Stils vorzüglich an klösterliche Genossenschaften, zumal der Benediktiner, geknüpft waren, aus denen auch die meisten Glaubensboten und Inhaber der bischöflichen Stühle hervorgingen. So kam es, daß ein Kloster oder eine bischöfliche Kathedralkirche für die Bauten der Umgegend als Muster und Vorbild diente, und daß Mönche durch ihre Berufung als Missionare oder Bischöfe die Stileigentümlichkeiten der Heimat in ferne Gegenden verpflanzten. So erklärt es sich, daß Kirchen, die örtlich weit auseinanderliegen, dennoch entgegen dem allgemeinen Gesetze sich in auffällender Weise gleichen.

Verfchie-  
denheiten  
nach Völk-  
ern und  
Gegenden.

<sup>1)</sup> Vgl. Heinrich Otte und Ernst Wernicke, Handbuch der kirchlichen Kunst-  
Archäologie des deutschen Mittelalters, 2. Bd., Leipzig 1885.



Fig. 718. Abteikirche in Murbach. Nach Bernhoeft, Straßburg, Metz und die Vogesen.

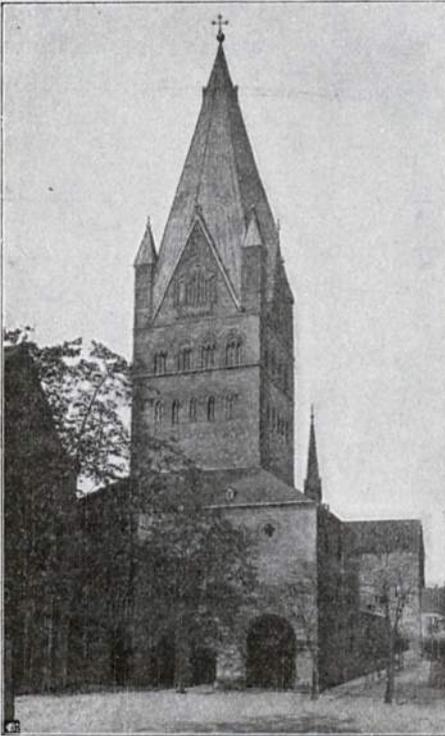
Zahlreiche  
Denkmale.Deutsch-  
land,

Fig. 719. Der Dom zu Soest. Nach Phot.

Die Denkmale der romanischen Baukunst sind in allen westlichen Kulturländern außerordentlich zahlreich, besonders auf deutschem Boden. Deutschland, damals in sich geeinigter als je, stieg unter den sächsischen und fränkischen Kaisern jugendstark zur Höhe seiner Macht, der Kraft und des Ruhmes empor. Ein frisches Wagen hob und begeisterte die Nation. Glückliche Unternehmungen förderten den Gewerbefleiß und Wohlstand, viele Städte legten den Grund zu ihrer Blüte, ihrer Macht und ihres Reichtums. Die Kreuzzüge reiften den Sinn und entzündeten die Phantasie. Religiöse Begeisterung und politische Macht wagten sich an das Schwierigste. Dieser allgemeine Aufschwung kam der profanen, vorzüglich der religiösen Baukunst zu gut. Und wie wurde gebaut? Fest, gediegen, für lange Jahrhunderte, phantasievoll und malerisch, reich und schmuckvoll. Der romanische Stil ist alles in allem, in Architektur und Plastik zumal, deutsch-nationaler als jeder andere.

## 2) SACHSEN.

In Sachsen, dem Stammlande der sächsischen Kaiser, regte sich die Bauluft schon im 10. Jahrhundert. Die romanischen Denkmale daselbst zeichnen sich durch Einfachheit und Schlichtheit im Aeußern und durch eine klare, folgerichtige Durchbildung im Innern aus. In der ältern Zeit ist der Wechsel der Stützen, wobei Säulen und Pfeiler sich regelmäßig ablösen, oder ein Säulenpaar zwischen zwei Pfeilern steht, beliebt, während später die Pfeilerbasilika häufiger wird. Auch die Anlage einer Apsidennische im Westen, Nebenapsiden im Osten als Ausbuchtungen der Nebenschiffe, die scharf ausgesprochene Kreuzform wurden gerne in den Grundriß aufgenommen. Im 12. Jahrhundert zeigt das Ornament zumal in den Kapitellen die reizendsten Blüten. Ungünstig ist dagegen zuweilen die Wirkung, wenn die Westfront dem Langhaufe als eigener Querbau vorgelegt wird, dessen Flügeln die Türme aufgestülpt werden, wie dies in der sonst großartigen dreitürmigen Benediktinerkirche zu Königsutter bei Braunschweig und an sehr vielen andern Orten der Fall ist.

Von der Nonnenstiftskirche Gernrode (Fig. 697) bei Quedlinburg reichen wenigstens einige Teile, wie die Rundtürme und die Ostapsis in die Zeit des Stifters, des Markgrafen Gero (964) zurück, sie ist daher nach der Wipertuskrypta in Quedlinburg das älteste Denkmal romanischen Stils in Sachsen. — Der Mittelpunkt der merkwürdigsten Bauthätigkeit war Hildesheim, die Stadt des kunstfinnigen und kunstreichen hl. Bischofs Bernward. Er stiftete (1001) die St. Michaelskirche mit dem zugehörigen Benediktinerkloster, welche nach einem Brande erneuert und

Gernrode.  
Hildes-  
heim,  
St. Michael.

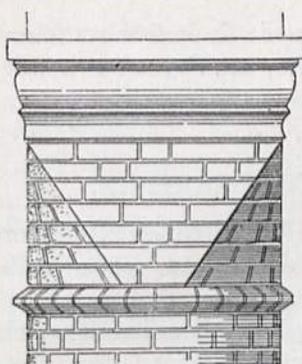


Fig. 720. Trapezkapitell von Jerichow.

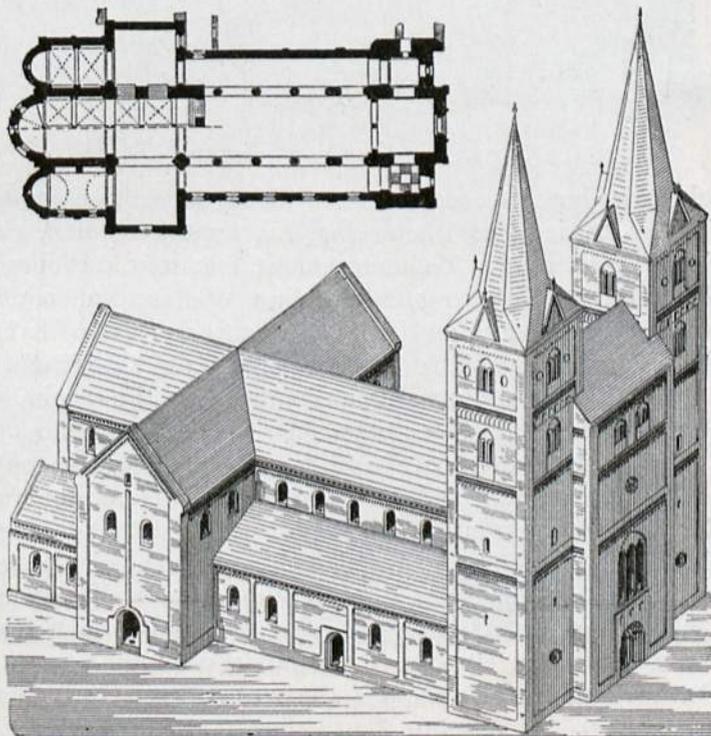
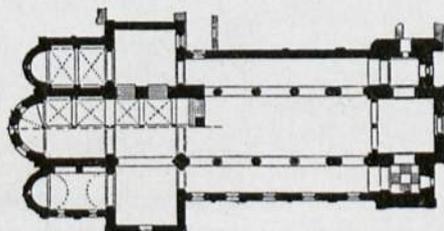
neu geweiht wurde (1186). Es ist eine großartige Anlage mit zwei Chören, zwei Querschiffen, zwei großen Vierungstürmen und je einem achteckigen Turme an den Giebelfronten der Querschiffe, welche die Treppen zu den in den Vorlagen der Kreuzarme angeordneten Emporen enthalten. Die kostbaren Deckenmalereien werden in der Geschichte der Malerei besprochen werden. Wie St. Michael so ist auch die St. Godehardikirche (1133—1172) eine flachgedeckte Basilika mit einem Umgang um den Ostchor und einer Apsis im Westen zwischen zwei oben achteckigen Türmen; auch der Vierungsturm im Osten baut sich aus dem Achteck auf (Fig. 698). Die Kapitelle der Säulen zeichnen sich durch schöne Ornamentation

St. Godehard.

aus. Seit 1848 erfuhr die Kirche eine durchgreifende Restauration. Die Stiftung Heinrichs des Löwen, der Dom von Braunschweig (1171), ist ein schönes Beispiel einer gewölbten, organisch entwickelten Pfeilerbasilika. Das Mittelschiff ist ein breiter und hoher, maßvoll durch gekuppelte Fenster erleuchteter, herrlicher Raum; feierlicher Ernst schreitet durch die Halle. Die konstruktiven Teile zeigen große Abmessungen, doch durch die Zierglieder, wie die den Pfeilern eingefalzten Eckfäulchen, werden die Massen geschmeidigt, besonders aber durch die Farbe; durch die wiederentdeckten und restaurierten Wandmalereien und die durchgeführte Polychromie kam auch die ursprüngliche Gesamtwirkung wieder zur Geltung. Die äußern Seitenschiffe wurden erst 1344 und 1469 hinzugefügt.

Braunschweig.

Es wären aus Sachsen und Thüringen noch so viele schöne und geschichtlich merkwürdige Denkmale zu nennen, die Kirche der Benediktinerinnen zu Hecklingen mit den schönen Skulpturen aus Stuck, die frühere Augustinerkirche in Hamersleben mit ebenso reichen Zierformen, die Ruinen der groß und reich angelegten, 1133 gestifteten Benediktinerkirche zu Thalbürgel, die überaus einfache, aber durch schöne, edle Verhältnisse und Formen und vier Türme ausgezeichnete Liebfrauenkirche in Halberstadt, die großartige, in neuerer Zeit restaurierte Stiftskirche in Quedlinburg, in deren Krypta Heinrich I. und Mathilde ruhten, die Klosterkirche Unserer



Hecklingen.

Hamersleben.

Thalbürgel.

Halberstadt.

Quedlinburg.

Fig. 721 und 722. Grundriß und Außeres der Kirche von Jerichow.

Magde-  
burg. Lieben Frau in Magdeburg, ursprünglich flach gedeckt, wurde sie in frühgotischer Zeit in einen Gewölbebau umgewandelt, sie besitzt eine schöne, auf Säulen ruhende Krypta mit herrlichen Durchblicken etc. etc.

### 3) ROMANISCHE BAUTEN AM MITTEL- UND NIEDERRHEIN.

Merkmale  
rheinischer  
Bauten.

Am Rhein, wo sich im deutschen Mittelalter ein so bedeutendes Stück der religiösen und politischen Geschichte abwickelte und das Volksleben schon früh einen hohen Aufschwung nahm, finden wir auch die großartigsten Baudenkmale, die Zeugen einer großen Vergangenheit. Was sie vorzüglich charakterisiert, ist das Streben, mit dem Ernste und der Weihe der romanischen Formen den Ausdruck des Mächtigsten zu verbinden. Dasselbe offenbart sich in verschiedener Weise: in eigentümlichen Plandispositionen, die eine Centralisation und Gruppierung der Baumassen bezwecken, in den halbkreisförmigen oder polygonen Ab-

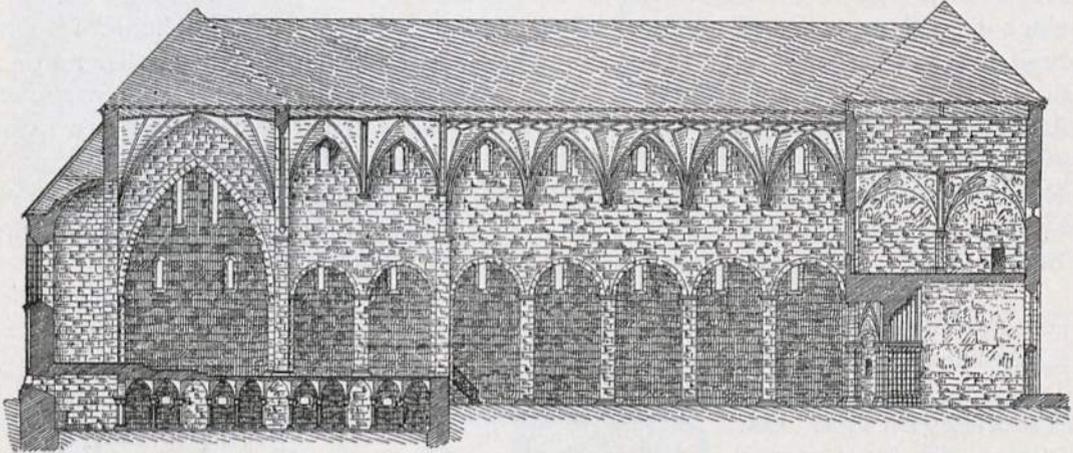


Fig. 723. Längenschnitt des Domes in Gurk.

schlüssen der Chor- und Nebenapsiden, in der Anlage von Emporen in den Seitenschiffen, in der Ausbildung des Vierungsturmes zu einer großen Mittelkuppel und deren harmonische Zusammenschließung mit den begleitenden Seitentürmen, in der reichen Gliederung des Äußeren und Innern, in den überaus gefälligen Dach- oder Zwerggalerien am Chorhaupte, an den Dachschrägen der Giebel u. f. w. Die Anwendung der Pfeiler ist überwiegend im Gebrauch.

Die drei  
großen  
Dome.

Die hervorragendsten Bauten sind die drei rheinischen Dome in Mainz, Speier und Worms.

Mainz.

Der Dom von Mainz (Fig. 699, 703, 706 und 708) reicht mit seinen Anfängen in die Zeit des Bischofs Willigis (976) zurück, aber der Neubau wurde schon am Tage der Weihe 1009 vom Feuer zerstört. Die Herstellung begann sofort, und der zweite Bau ward 1036 von dem Erzbischof Bardo, einem früheren Fuldaer Benediktiner, geweiht. Aus dieser ersten Bauperiode stammen die beiden runden Stiegentürme im Osten. Neue Brände und widrige Geschehnisse verwüsteten das Denkmal 1081—1137.

Geschichte.

Der zweiten Bauzeit 1081—1137 gehört das Langhaus an, der dritten 1137—1200 der Ostchor und die Seitenschiffe, der vierten 1200—1243 das Querschiff und der Chor im Westen. Eine fünfte Bauperiode 1279—1550 fügte im gotischen Geschmacke die beiden schönen Kapellenreihen im Langhaus hinzu. Ein großer Brand richtete

ROMANISCHE BAUKUNST.



ÄUSSERE ANSICHT DES DOMES ZU WORMS.

Nach Photographie von Chr. Herbst.



1767 neuerdings arge Verheerungen an und vernichtete vollends den obern Teil des großen Westturms, welcher in genialer Weise, aber in etwas gemischten Stilformen, von Neumann neu gebaut wurde. Noch mehr litt der herrliche Dom 1793 durch die Kugeln der französischen Revolutionsheere. In unferem Jahrhundert wurde faſt ununterbrochen an der Restauration gearbeitet, namentlich 1870 bis 1879, wo unter anderm der öſtliche Vierungsturm nach Plänen von Weſſiken und Cuypers neu aufgeführt wurde.<sup>1)</sup>

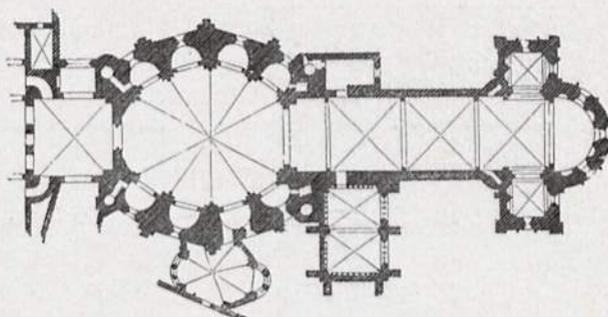


Fig. 724. Grundriß von St. Gereon, Köln. Nach Springer.

Der großartigſte romanische Bau am Rhein iſt der Dom zu Speier (Fig. 700, 704, 707, 709), von Konrad II. um 1030 gegründet, aber erſt um das Ende des Jahrhunderts vollendet. Ob er ſchon urſprünglich oder erſt nach einem Brande 1159 eingewölbt worden, iſt ungewiß. Zwölf gewaltige, ſchön gegliederte Pfeiler mit vorgelegten Pilaſtern und Halbfäulen tragen das breite, hohe Mittelfchiff. Ueber der Vierung erhebt ſich eine mächtige, aus dem Achteck konſtruierte Kuppel; zwei viereckige Türme ragen zwiſchen den Kreuzarmen im Chore, zwei andere im Weſten auf. Der herrliche in feinen großen, einfachen Verhältniſſen überaus

Speier.

<sup>1)</sup> Dr. Friedrich Schneider, Der Dom zu Mainz, Berlin 1886.



Fig. 725. Aeußeres der St. Gereonskirche in Köln. Nach Photographie.



Worms.

Fig. 726. Abteikirche in Brauweiler. Nach Plot.

ernfte, würdevolle Bau litt unter bösen, widrigen Geschicken. Im Jahre 1689 wurde er im Kriege von den Franzosen zerstört, wobei nur die schöne Krypta unter dem Chor und Querschiffe und die zwei östlichsten Joche baulich unverfehrt blieben; im letzten Jahrhundert dürftig hergestellt, erhielt er eine Fassade im Barockstile, wurde aber 1794 neuerdings verwüstet. Eine architektonisch und stilistisch tüchtige und mustergiltige Wiederherstellung erfolgte erst 1854—1858 nach den Plänen und unter der Leitung des Architekten Hübisch; aus dieser Restauration stammt der im Westen dem Langhause vorgelegte Querbau mit dem niedern Kuppelturm. Die 1843 bis 1853 ausgeführte, an sich so glänzende Polychromierung und gefällige malerische Ausstattung des Innern stimmt leider wenig zum Ernst der Bauformen.

Der Dom zu Worms (Fig. 701, 705 und Einschaltbild) stammt in seinen ältesten Teilen — Erdgeschoß der vier

Rundtürme — aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts (1110), erfuhr aber eine durchgreifende spätere Umänderung (1181) zu einer großen doppelchörigen Anlage, mit rechtlinig geschlossenem Chor und einem Querschiffe im Osten und einer polygonen Apsis im Westen. Wann die Wölbung eingefetzt wurde, ist ebenso

unbestimmt und bestritten, wie gegenüber den beiden genannten Domen. Wenn man die inneren Wandgliederungen, die Pfeiler- und Pilasterbildungen betrachtet, so erscheint die Anordnung in Worms als eine Kombination der beiden etwas früheren Systeme in Mainz und Speier. Am geschmackvollsten ist die Formbehandlung und am großartigsten die äußere Erscheinung in Speier; malerischer in der innern Perspektive und im äußern Aufbau mit den schlanken Türmen und Kuppeln ist

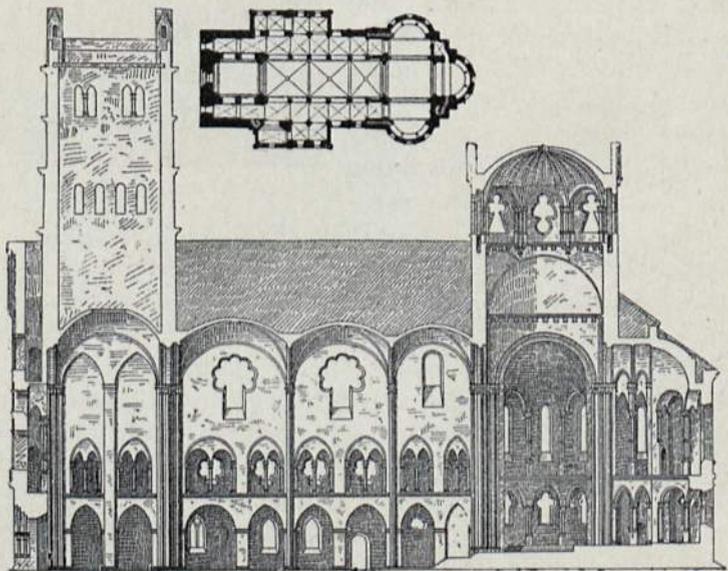


Fig. 727 u. 728. Grundriß und Längenschnitt der Quirinuskirche in Neuf



ROMANISCHE BAUKUNST.



ÄUSSERE ANSICHT DER ABTEIKIRCHE IN LAACH.

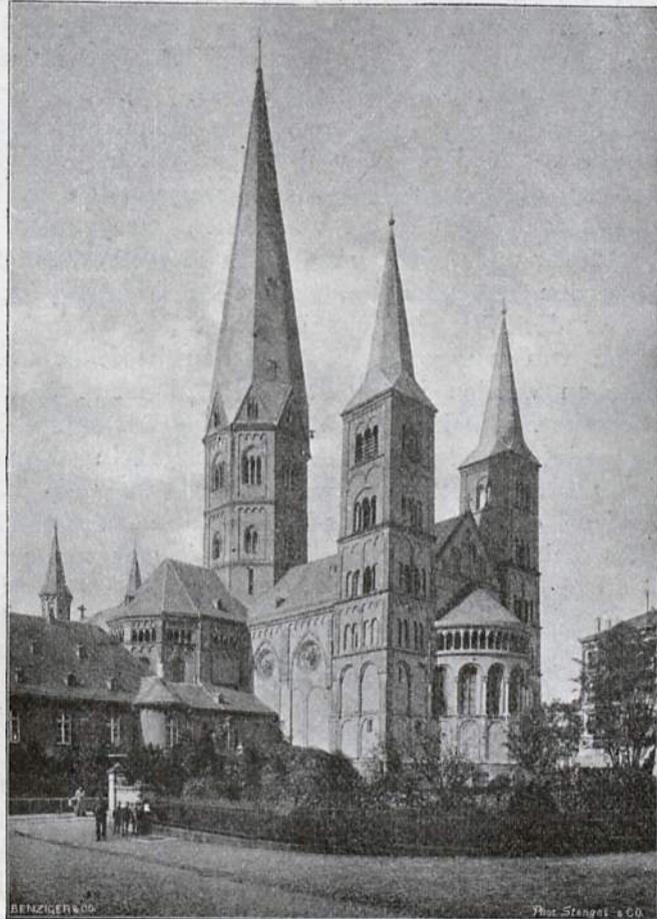
Nach Photographie.

der Wormser Dom, in welchem sich überhaupt das Streben kundgiebt, hell und freundlich erleuchtete und gefällig wirkende Räume zu schaffen. Von der freien Ornamentation machen ursprünglich alle drei Dome einen mäßigen Gebrauch, zumal im Innern; die Tüchtigkeit der Baumeister offenbart sich gerade hierin, daß die Größe der Konstruktion und die Kühnheit der Verhältnisse zur erhabenen Gesamtwirkung genügen, und ein reicher Schmuck keine Armut an Gedanken zu verhüllen braucht.

Den drei mittelrheinischen Domen reiht sich würdig die sehr gut erhaltene Kirche der Benediktinerabtei Laach (1093 bis 1156) bei Andernach an (Fig. 702 und Einschaltbild). Die Größenverhältnisse sind bescheidener, aber die Ausführung zeugt vom tüchtigsten Verständnis und besten Geschmack. Ueber der östlichen Vierung erhebt sich ein schöner Kuppelturm, welcher mit den viereckigen Türmen zwischen den Kreuzarmen und mit den Giebeln des Chorschlusses und des Querschiffes eine herrlich abgerundete Baugruppe bildet. Auch im Westen ist ein Querhaus mit einer Apsis für das Grab des Stifters eingefügt; darüber erhebt sich ein gewaltiger viergiebliger Turm mit zwei Rundtürmen: das Ganze ist ein unbeschreiblich schönes architektonisches Bild in einfacher, ernster landschaftlicher Umgebung. Die Konstruktion

im Innern zeigt das erste merkwürdige Beispiel, wie alle Pfeiler zur Gewölbekonstruktion im Mittelschiffe benützt werden können. Die Stützen sind in ziemlich weiten Abständen angeordnet, die vorgelegten Halbfäulen steigen mit den Pilastern bis zu den Anfängen der Wölbung hinauf, die sich in scharfen Kanten (Graten) schließt; die einzelnen Kreuzgewölbe hängen zwischen breiten Querbändern. Im Westen ist der Kirche eine Halle, Paradies, vorgelegt, welche sich in Arkaden nach innen und außen öffnet, nach beiden Richtungen von gekuppelten Säulchen im edelsten und zartesten Geschmacke getragen, — eine unerschöpfliche Fundgrube an herrlichen Motiven besonders für Eckblätter und Kapitelle.

Der Mittelpunkt der rührigsten Bauthätigkeit am Niederrhein war Köln. Seine romanischen Bauten zeichnen sich nicht durch Großräumigkeit, mehrere dagegen durch eine Eigentümlichkeit im Grundriß und im Aufbau aus. Wohl



Laach.

Fig. 729. Das Münster zu Bonn. Nach Photographie.

Denkmale  
in Köln.

unter dem Einflusse des Münsters von Aachen oder der daraus hervorgehenden konstruktiven Vorteile wird der Versuch gemacht, die centrale Anlage mit der Längenrichtung der Basilika zu vereinigen. Der Grundriß der Kirchen erhält im Osten eine kleeblattförmige Gestalt, indem der Chor und das Querschiff in Apfiden ausmünden, welche um die Vierung herum drei Halbkreise beschreiben; letztere wird mit einer Kuppel überwölbt, die Apfiden dagegen mit Halbkuppeln, welche sich wie im Centralbau an die Mittelkuppel anlehnen und ihnen zugleich als Widerlager dienen. Von den Kölner Kirchen verwirklichen dieses Schema S. Maria im Kapitol (Fig. 710 und 711), die Benediktinerkirche Groß-St. Martin (Fig. 712) und St. Aposteln (Fig. 713). Die erstgenannte, ein überaus merkwürdiger Bau, 1049 geweiht (die Chorhaube und die Gewölbe im Hauptschiffe stammen aus dem 12. und 13. Jahrhundert), zeigt überdies die Eigentümlichkeit, daß sich die Seitenschiffe als Umgang um den kleeblattförmigen Kreuzbau herumziehen und daselbst eine von Säulen getragene im Kreuz überwölbte Halle bilden. Viel freier und höher, gefälliger und reicher, mit schönen Arkaden und Emporen über den Seitenschiffen, aber ohne Umgang, entwickelt sich Groß-St. Martin. Ueber der Vierungskuppel springt auf einem mächtigen Turm ein schlanker Helm von polygonen Ecktürmchen begleitet überaus malerisch empor. Beide Kirchen wurden in neuester Zeit glänzend und stilgerecht erneuert und polychromiert. Die konsequenteste Durchbildung und Komposition zumal im Außern bekundet das dritte Bauwerk St. Aposteln. Der Anblick von Osten bietet die schönste Silhouette: die weich geschwungenen Linien der drei Apfiden mit den trefflich eingefügten Rundtürmen, die durchgeführte gleichartige und dadurch alles einheitlich zusammenschließende Dekoration und Gliederung, der umlaufende

Tafelfries mit den Zwergarkaden darüber, die schlanken, oben ins Achteck übergehenden Türme, den Gipfel des Mittelschiffes flankierend, über der Vierung die Kuppel auch im Außern folgerichtig als solche betont, endlich der massige Glockenturm am Eingange, — alles vereinigt sich zum mannigfaltigsten und doch geschlossensten Bilde.

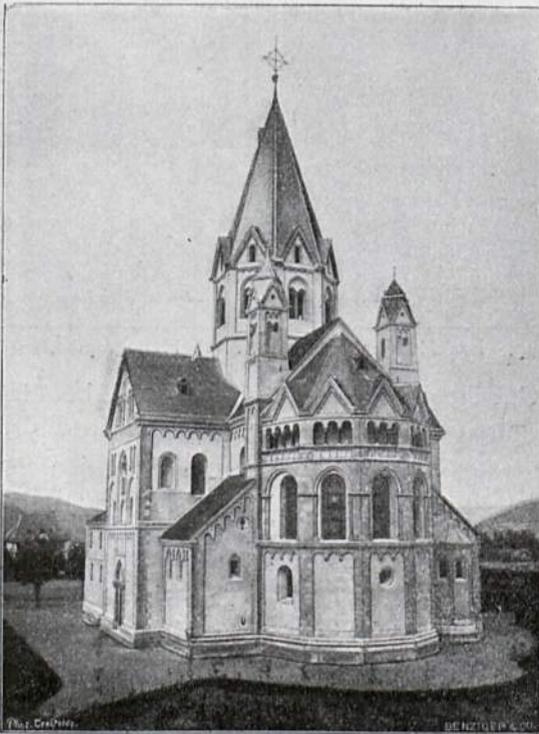
Unter sehr vielen andern merkwürdigen Kirchen in den Rheinlanden seien noch genannt: der Dom zu Trier (Fig. 716). Die ursprünglich quadratische Säulenhalle aus römischer Zeit wurde im 11. Jahrhundert westwärts verlängert und mit einer Apsis zwischen zwei niedern Türmen und zwei Trepentürmen geschlossen. Am Ende des 12. Jahrhunderts erfolgte eine Erweiterung nach Osten und der Umbau des Schiffes im Sinne des Uebergangsstils; die Doppelkirche zu Schwarz-Rheindorf bei Bonn, die St. Kastorkirche in Koblenz (1208) mit vielerlei gotischen

Maria im  
Kapitol.

Groß-  
St. Martin.

Aposteln.

Dom in  
Trier.



Schwarz-  
Rheindorf.  
St. Kastor,  
Koblenz.

Fig. 730. Aeußeres der Kirche von Sinzig. Nach Phot.

Zuthaten etc. etc. — Die Bauten des Uebergangsstils werden später gefondert besprochen.

#### 4) DENKMALE IM SÜDLICHEN DEUTSCHLAND.

Die vorzüglichsten romanischen Bauten in Thüringen, Heffen, Franken und überhaupt in Mitteldeutschland werden wir unter den Werken des Transitionsstils finden; wir wenden uns daher sofort dem Süden zu, nach Bayern, Schwaben, Alemannien und dem Elsaß.

Die Bauten romanischen Stils daselbst verraten im allgemeinen weder den Geschmack in der Zeichnung des Ornaments, wie wir dies in Sachsen finden, noch die malerische Wirkung, wie sie den Kirchen am Rhein eigen ist. Auch die Anlage ist meistens vereinfacht, indem das Querschiff wegfällt und die gleich langen Schiffe in Apsiden auslaufen; oft hat der Chor geradlinigen Abschluß und statt der Nebenapsiden sind nur Nischen in der Mauer ausgetieft, die quadratischen Türme werden der Ostseite eingegliedert oder stehen gefondert an einer Langseite. Die Kirchen machen sehr oft den Eindruck des Gedrückten, Schwerfälligen und Düstern. Dazu kommt ein phantastischer Zug, welcher sich in grotesken Tiergestalten und ähnlichen Bildungen, in einem kraufen Symbolismus und einer starren Formbehandlung auspricht.

Der bedeutendste künstlerische Mittelpunkt in Bayern ist Regensburg mit mehreren Denkmalen aus der romanischen Zeit, doch sind die meisten verunstaltet und modernisiert, wie die in ihrer Anlage großartige Benediktinerkirche St. Emmeram (1052—1189), eine doppelchörige Basilika, mit der fünfschiffigen St. Wolfgangskrypta unter der westlichen Apsis. Besser erhalten ist die Kirche der schottischen Benediktiner zu St. Jakob (1150—1204), eine dreischiffige in drei Conchen auslaufende Basilika, mit einem vorgelegten Querbau im Westen; die Arkaden werden im Chore von Pfeilern, im Schiffe von Säulen gestützt. Einzig in feiner Art durch die merkwürdigen Skulpturen ist der Portalbau der nördlichen Langseite. Aehnlich wie den romanischen Denkmalen in Regensburg erging es denjenigen in Würzburg, sie wurden in spätern Stilperioden verändert, so vor allem die Domkirche (die Westfront seit 1042, das übrige seit 1133), ein stolzer, großartiger Bau, eine ursprünglich flachgedeckte Pfeilerbasilika; sie wurde schon in gotischer Zeit angetastet und seither in vielfachster Weise, und so fristet die an sich herrliche Anlage ein Zwitterleben, das Innere z. B. hat die üppigste barocke Ausstattung erhalten, wozu die romanische Konstruktion im schreiendsten Gegenfatze steht. Eine Ausnahme vom einfachen süddeutschen Schema bildet die Benediktiner-Stiftskirche in Ellwangen (1124 geweiht), ein dreischiffiger, von drei Türmen überragter Gewölbekirche; die Seitenschiffe setzen sich jenseits des Querschiffes neben dem Chore fort und münden wie dieser in Apsiden aus (Fig. 714 und 715). Ebenso gediegen und geschmackvoll ist die ornamentale Ausstattung. Wahrscheinlich entstand die Kirche unter burgundischem Einflusse.

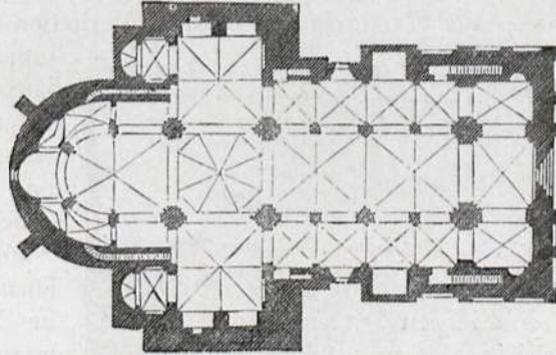


Fig. 731. Grundriß des Domes zu Limburg a. d. L. Nach Springer.

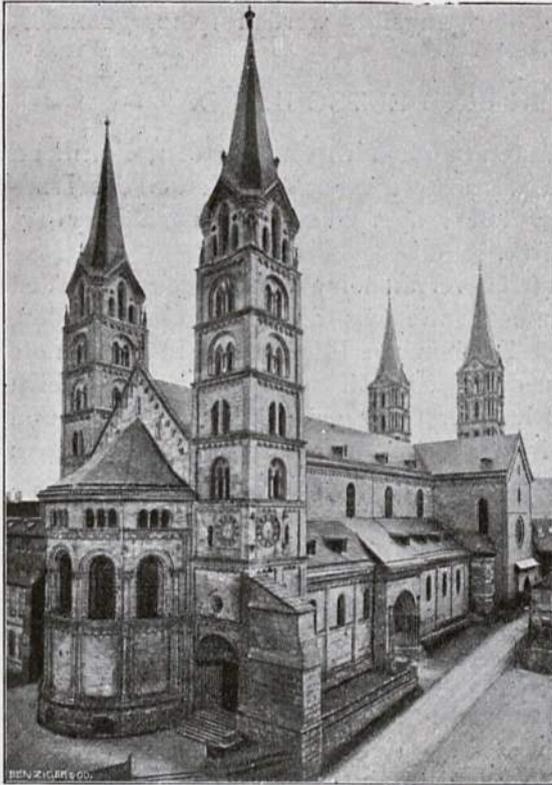
Merkmale der süd-deutschen Denkmale.

Regensburg.

Würzburg.

Ellwangen.

Infel  
Reichenau.



Konstanz.

Fig. 732. Der Dom zu Bamberg. Nach Phot. der Bamberger Domskulpturen-Sammlung v. Duckstein-Haaf.

Schaff-  
haufen.

Zürich.

dreischiffigen Säulenbasilika, welche aber Zuthaten in allen späteren Stilperioden erhielt. Dürfterer, schwerfälliger in Anlage und Formen ist das Münster zu Schaffhaufen (1064—1101), ebenfalls eine flachgedeckte Säulenbasilika. Eine bedeutende Leistung ist dagegen das Großmünster in Zürich; das klare und einheitlich durchgeführte, überwölbte Langhaus mit Emporen über den Seitenschiffen und Apsiden an deren Enden gehört dem Anfange, das dem Chore angeetzte quadratische Altarhaus aber der Mitte des 13. Jahrhunderts und dem Uebergangsstile an; die Türme wurden seit 1488 ausgebaut. Die Schmuckformen sind sparsam angebracht, dafür wirkt die einfache Gliederung sehr günstig. Vom herrlichen Kreuzgang wird unten die Rede sein.

Elfaß.

Sehr reich an romanischen Kirchen ist das Elfaß, doch sind die meisten den Bauten des Uebergangsstils einzureihen. Der besten Zeit gehören die Ueberreste der Benediktiner-Kirche

Die einst von Benediktinern kolonisierte und bewohnte Infel Reichenau im Bodensee besitzt noch drei romanische Bauwerke. Das merkwürdigste ist die alte Stiftskirche, sie stammt wohl größtenteils aus dem 11. und von einer Erneuerung im 12. Jahrhundert (1172), eine flachgedeckte, groß und hoch entwickelte Pfeilerbasilika mit Apsiden im Osten und Westen: die östliche wurde durch einen spätgotischen Chor ersetzt, die westliche ist in einen gewaltigen Turm hineingebaut. Von den beiden kleineren Basiliken in Ober- und Unterzell ist die erste (Fig. 717), durch ihre neulich aufgedeckten Wandmalereien, aber auch architektonisch merkwürdig durch ihre altertümliche Anlage, die gewölbte Krypta und die derbe Formbehandlung; die ältesten Teile werden an den Schluß des neunten Jahrhunderts zurückdatiert. Manche Aehnlichkeiten mit den reichenauischen Bauten finden wir im Münster zu Konstanz (1052—1068), einer großen und weiten, ursprünglich flachgedeckten,

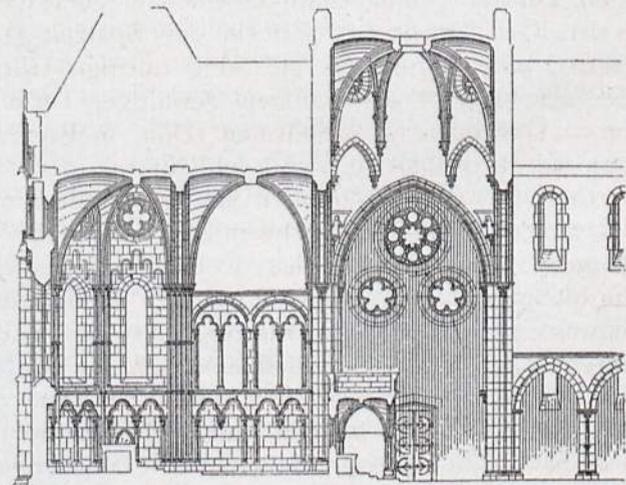


Fig. 733. Pfarrkirche zu Gelnhausen. Chor und Vierung. Nach Dehio-Bezold.

Murbach (geweiht 1139) an (Fig. 718); nur der Chor und das Querhaus sind noch vorhanden. Die Bauart ist ernst und gediegen, gewinnt aber durch geschmackvolle Zierglieder an den Fenstern, ferner durch die Blendarkaden am Chorschluß, die schön verteilten Bogenfriese und Lifenen ein freundliches Aussehen. Die als Abseiten behandelten Nebenchöre sind doppelgeschosig mit offenen Arkaden gegen den Mittelchor. Diese Vorzüge sind den meisten Denkmalen eigen.

#### 5) WESTFALEN.

Wie im Süden Deutschlands die reichen Formen rheinischer und sächsischer Plananlage und des Aufzisses stark vereinfacht wurden, so geschah



Fig. 734. Inneres des Bafeler Münfters. Nach Photographie.

etwas Aehnliches in Westfalen. Auch hier finden sich die rechtwinkeligen Chorabschlüsse, die ausgetieften Nischen statt der Apsiden, die Anordnung eines einzigen Turmes. Ganz charakteristisch ist aber das kahle, jeden Schmuckes entblößte Aeußere. Erst in der Spätzeit (1150—1250) erhält es durch die Lifenen und Bogenfriese etc. eine dürftige Gliederung. An der Fassade steigt über der Vorhalle ein maffiger, gewaltiger Turm zu bedeutender Höhe, begleitet von zwei runden Stiegentürmen (Dom in Paderborn), oder die ganze Fassade baut sich turmartig auf und schließt mit der überhöhten Mittelpartie ab (Dom von Minden). Eigentümlich ist dem Lande ferner, welches wenig von Sachsen und vom Rheinlande aus beeinflusst ward, eine eigene Form der Konstruktion, nämlich die Hallenkirche, wobei die Seitenschiffe zur Höhe des Mittelschiffes aufgeführt werden oder mit demselben wenigstens die Kämpfer für die Gewölbekonstruktion in gleicher Höhe ansetzen. Die Denkmale, zumeist frühere Klosterkirchen, sind ziemlich zahlreich, doch zeichnen sie sich durch keine besondern Vorzüge aus. Zu den nennenswertheften gehört der Dom zu Soest (Fig. 719), ursprünglich mit gewölbten Nebenschiffen und flachgedecktem Hauptschiffe, welches 1166 eingewölbt wurde. Die prächtige äußere und innere Vorhalle, von einem Turme mit hochragendem Spitzhelme überbaut, gehört schon der Uebergangszeit an, wie die übrigen bedeutendsten Kirchen.

Westfälische Eigentümlichkeiten.

Paderborn.

Minden.

Hallenkirchen.

Soest.

## 6) DAS NORDDEUTSCHE TIEFLAND.

Nord-  
deutsche  
Bauten.

Material.

Im nördlichen Flachland ist der Hauptein selten, nur vereinzelte Granitblöcke kommen im Alluvialboden oft vor. Daneben behalf man sich mit gebrannten Ziegeln. Das eigentümliche Material bedingt auch eine eigentümliche Behandlung. Der Granit eignet sich bei feiner Härte zu flachbehauenen Werkstücken bei Thür- und Fensterverkleidungen, abgetreppten Giebeln u. dgl., gestattet aber bei gewöhnlichen Mitteln eine freiere Durchbildung nicht. Der Ziegelstein hemmt eine solche gleichfalls infolge seines lockern, spröden Gefüges. Dagegen kann er

zu wenig ausladenden Gesimsgliedern, Bändern, Lifenen u. f. w. und als Formstein zu einer großen Anzahl ornamentaler Motive verwendet werden.

Kleinere bescheidene Bauten konnten aus Granit aufgeführt werden, größere oder gezieltere Anlagen wiesen von selbst auf den Backstein mit oder ohne Granit hin. Einige Bildungen sind dem Ziegelbau in Norddeutschland ganz eigentümlich. So wird

beim Kapitell der Uebergang vom Cylinder des Säulenschaftes zur viereckigen Deckplatte nicht wie z. B. beim Würfelkapitell durch Halbkreise oder überhaupt durch Kreisabschnitte, fon-



Fig. 735. Die Kirche zu Rosheim. Nach Bernhoeft, Straßburg, Metz u. die Vogesen.

Davon be-  
dingte  
Eigentüm-  
lichkeiten.

dern in überaus nüchternen Weise durch flache angelehnte trapez- und dreieckförmige Schilde vermittelt (Fig. 720). Der einfache Rundbogenfries kommt auch vor, doch beliebter ist eine Zeichnung, wobei die Schenkel einander schneiden und auf Konsolen ruhen oder ein geradliniges rautenförmiges Netz bilden. Auch der Dachsimis stützt sich oft auf Kragsteine und wird vom sogenannten deutschen Band und ähnlichen Mustern begleitet, welche sich in Backstein leicht ausführen lassen. Außer an den Gewölbekappen, in den Bogenleibungen und zwischen den Schenkeln des Rundbogenfrieses erhielten die Mauern in der Regel keinen Verputz, wirkten aber gerade deswegen infolge des verschiedenartigen und verschieden gefärbten Gesteins und der schönen Schichtenlagerungen überaus günstig. In den Grundrißlinien und im Aufbau folgen die Bauten zumeist dem nieder-

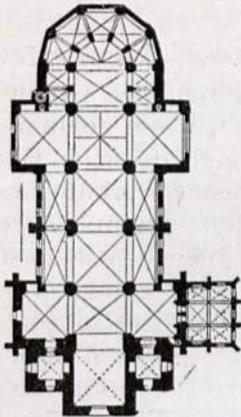


Fig. 736. Grundriß des Domes zu Münster i. W.

auch auf Ungarn, Mähren, Böhmen u. s. w. Die südlichen Länder standen unter oberitalienischen, lombardischen Einwirkungen. Eine eigentümliche, feste Bautradition scheint sich nirgends gebildet zu haben. Am öftesten ist die süddeutsche vereinfachte Planbildung vertreten, die in der Unterdrückung des Querschiffes, in bescheidener Turmanlage, in dem gleichmäßigen, parallelen Abschluß der Schiffe durch Apsiden, wobei die mittlere zuweilen vortritt, in phantasiereicher und phantastischer Ornamentation sich kundgibt. Die höhere Stilentwicklung beginnt erst um die Mitte des 12. Jahrhunderts. Frühromanische Bauten und Ueberreste sind äußerst selten. Im eigentlichen Oesterreich gehören die Denkmale dem Uebergangsstile an; ebenso ist der Romanismus in Ungarn mit gotischen Formen vermengt. Im übrigen zeichnen sich die Kirchen in Ungarn durch eine glänzende Ornamentation, die in Böhmen durch die Schwerfälligkeit, selbst Plumpheit der Formen aus. In Steiermark und Kärnten bilden die Dome in Seckau, Gurk (Fig. 723) und St. Paul im Lavantthale eine merkwürdige Gruppe aus dem 12. Jahrhun-

fächfischen Schema. Ein Muster schöner Anlage, edler Durchbildung und fauberster Technik ist die Prämonstratenserkerche Jerichow (Fig. 721 und 722) bei Tangermünde, eine flachgedeckte Säulenbasilika mit zwei schlanken Westtürmen (zwischen 1147 und 1152 begonnen). Da das Christentum in einem großen Teile des Tief- und Küstenlandes erst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts festen Fuß faßte, so sind die romanischen Formen an den meisten Bauten mit Elementen des Uebergangsstils veretzt. In dieser Ausbildung erhielt sich aber der romanische Stil bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts.

Jerichow.

### 7) ÖSTERREICH-UNGARN.

Der Einfluß der deutsch-romanischen Bauweise mit ihren verschiedenen Strömungen erstreckte sich nicht nur auf die deutschen Gebietsteile der österreichischen Monarchie, sondern

Merkmale österreichisch-ungarischer Bauten.



Fig. 737. Inneres des Domes zu Münster i. W. Nach Photographie.

Seckau.  
Gurk.  
St. Paul.

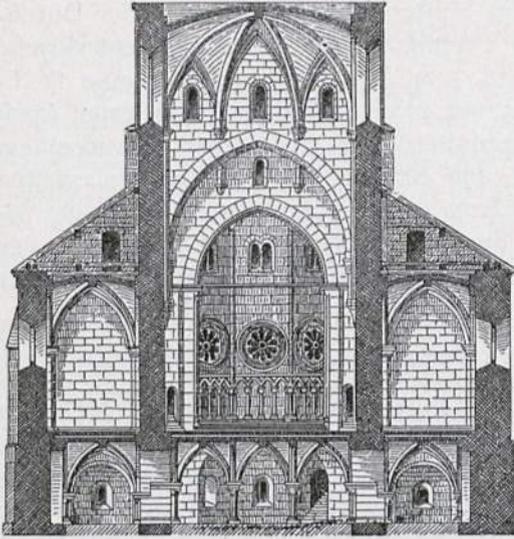


Fig. 738. Die Abteikirche von Trebitzsch. Querschnitt.

dert mit je zwei Westtürmen, welche sich ihrerseits ursprünglich wohl an die Bauten in Salzburg, den früheren Dom und die noch bestehende aber entstellte Benediktinerkirche St. Peter, angeschlossen. Auffallend sind besonders die Anklänge an fächelförmige Bauweise im Wechsel der Stützen und im rechtwinkligen Arkadenfries. Einzig in ihrer Art ist die Domkrypta in Gurk, sechs große Pfeiler teilen sie in drei Schiffe und tragen zusammen mit genau hundert monolithen Säulen die kreuzgewölbte Decke. Die Oberkirche zeichnet sich durch geschmackvolle Dekoration aus.

#### 8) DIE BAUTEN DES ÜBERGANGSSTILS.

Stil-  
charakter.

Mit den Bauten des Uebergangsstiles im eigentlichen und wahren Sinne, also mit denjenigen, welche in der Zeit des Schwankens (1200—1250) entstanden sind und, wie oben bemerkt worden, teils konstruktive, teils dekorative Formen der Gotik in den Romanismus aufgenommen haben, sind die Bauwerke nicht zu verwechseln, welche in ihren Teilen zwei verschiedenen Bauzeiten angehören, wie die Dome zu Mainz und zu Braunschweig und viele andere Kirchen, welche in der romanischen Periode entstanden, aber in der gotischen Zeit neue Zuthaten und Anbauten erhielten. Die Kirchen des Uebergangsstils sind entschieden den romanischen Bauwerken beizuzählen, weil sie in ihrer innern und äußern Erscheinung bestimmt den Stilcharakter derselben aussprechen. Die der Gotik entnommenen dekorativen Formen treten durchaus zurück. Selbst auch die konstruktiven Neuerungen, wie der Spitzbogen, sind nur ein äußerliches Zugeständnis an den neuen Stil, da sie meistens nicht auf dem konstruktiven und technischen Verfahren der Gotik beruhen.

Erste  
Anzeichen.

Köln:  
St.  
Kunibert,  
St. Gereon.

Die ersten Anzeichen eines Umschwunges machen sich schon im letzten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts bemerklich, so in den spitzbogigen Gewölben der oben genannten Dome in Braunschweig (geweiht 1194) und zu Mainz (in den nach dem Brande von 1191 hergestellten Teilen). Von den Kölner Kirchen gehören teilweise der Uebergangszeit Groß-St. Martin und St. Aposteln an, vollends St. Kunibert, während St. Gereon (Fig. 724 und 725) aus verschiedenen Zeiten stammt. Schon in ältester Zeit wurde der Ueberlieferung nach von der hl. Helena, über dem Grabe der thebäischen Blutzengen, ein Rundbau aufgeführt, welcher zum Teile in dem ovalen doppelgeschossigen Zehneck, welches als Schiff der Kirche dient, noch erhalten ist. Dieser ellipsenförmige Polygonalbau mit den gotischen Spitzbogenfenstern und der reichen Gliederung ist ein Prachtstück des Uebergangsstils, während der ältere Oberchor mit den zwei Türmen noch den reinen Romanismus darstellt. Ein in verschiedener Hinsicht merkwürdiger Bau des 13. Jahrhunderts ist die Abteikirche in Brauweiler (Fig. 726), bei Köln, seit 1867 restauriert. Ein gewaltiger Turm, von zwei Treppentürmchen flankiert, bildet die Westfassade; zwei andere Türme erheben sich neben der Apsis (der achteckige Vierungsturm gehört der Restauration an). Die vierstiffige Krypta wurde schon 1051 geweiht. Die St.

Quirinuskirche in Neuß (Fig. 727 und 728), bei Düsseldorf ist dadurch merkwürdig, daß sie nicht nur gotische Elemente, wie den Spitzbogen, in Arkaden und Galerien aufnimmt, sondern die Wirkung des Romanischen durch eine überreiche Dekoration, besonders am westlichen Querbau, und durch ungewöhnliche, spielende Formen, wie die wunderlichen fächerförmigen Fenster, zu steigern sucht. Wie diese Kirche, zumal in der Kreuzform des Chores an kölnische Vorbilder erinnert, ebenso die großartige, siebentürmige Kathedrale in Tournai; der Einfluß der französischen Gotik äußert sich vorzüglich in dem Querhaus, welches im Beginne des 13. Jahrhunderts entstand. Die Kirche ist überreich an den herrlichsten dekorativen Mustern.

Neuß.

Tournai.

Gehen wir am Rheine aufwärts, so treffen wir im Münster zu Bonn (Fig. 729), auf eines der schönsten romanischen Bauwerke. Der Chorfluß mit den beiden Türmen gehört dem reich entwickelten Stil des 12. Jahrhunderts an, die polygonalen Abchlüsse des Querschiffes dagegen, der schlanke, 95 m hohe Vierungsturm und das Langhaus dem Uebergangsstil. Charakteristisch sind, außer den fächerförmigen Fenstern und Spitzbogen, besonders die einfachen, derben Strebebogen, welche von den Abseiten zum überhöhten Mittelschiff geschlagen werden. Ebenso bezeichnend ist das Streben, den Vertikalismus der Gotik, die Ausbildung der Formen ins Schlanke und Hochgedehnte, in den Romanismus hinüberzunehmen, wie sich dies in der spitzbogigen Säulengalerie über den hohen Seitenschiffen, in den Fenstern der Nebenapsiden u. s. w. ausdrückt. — In den Eigentümlichkeiten und Formen des Uebergangsstils sind

Bonn.

teilweise auch die Pfarrkirchen in Andernach, Boppard und Bacherach gebaut, alle drei mit den am Rhein beliebten Seitenemporen, den sehr reichen Gliederungen und Zierformen, malerischen Turmbauten, doch wahrhaft zumal die erstgenannte einen überaus ernsten, selbst düstern Charakter; die Querschiffe fehlen oder springen nicht über die Seitenlinien vor. Die Kirche in Sinzig (Fig. 730), und die St. Matthiaskapelle zu Koblenz an der Mosel gehören zu den zierlichsten Bauten der romanischen Spätzeit.

Zu den Bauwerken, welche durch den Reichtum der Gliederung im Innern und Außern, erhöht durch die günstigste Lage, den höchsten malerischen Reiz üben und die letzte Entwicklung des Transitionsstils darstellen, gehört der Dom in Limburg auf einem Felsplateau an der

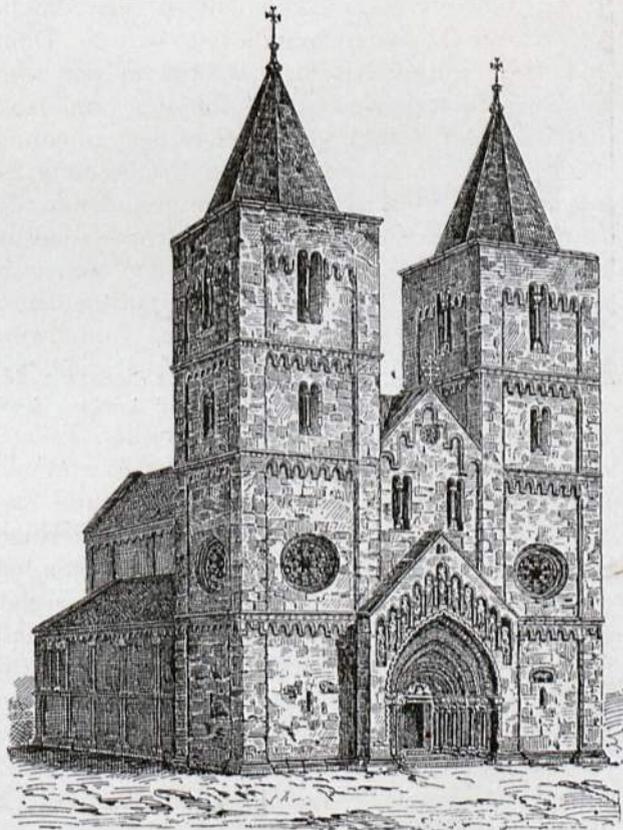
Andernach.  
Boppard  
etc.Limburg a.  
d. Lahn.

Fig. 739. Die Kirche zu St. Jak, Ungarn.

Lahn (Fig. 731 und Einschaltbild). Ueber der Vierung steigt ein hoher helm-  
bekrönter Kuppelturm auf, flankiert von vier kleinern Türmen an den äußern  
Enden des Querschiffes, dazu kommen gewaltige Westtürme neben dem Ein-  
gange, alle mit Blendbogen, Arkaden, Friesen reich ausgestattet, dazu ferner  
eine hohe Säulengalerie über den Abseiten, — das Ganze ein überaus reizendes  
und doch sehr ernstes architektonisches Bild. Ebenso mannigfaltig ist die Gli-  
ederung im Innern: im Mittelschiffe zu unterst Pfeilerarkaden, darüber die großen  
je zwei (im Schiffe) oder drei (im Chore) Arkaden umrahmenden Blendbogen der

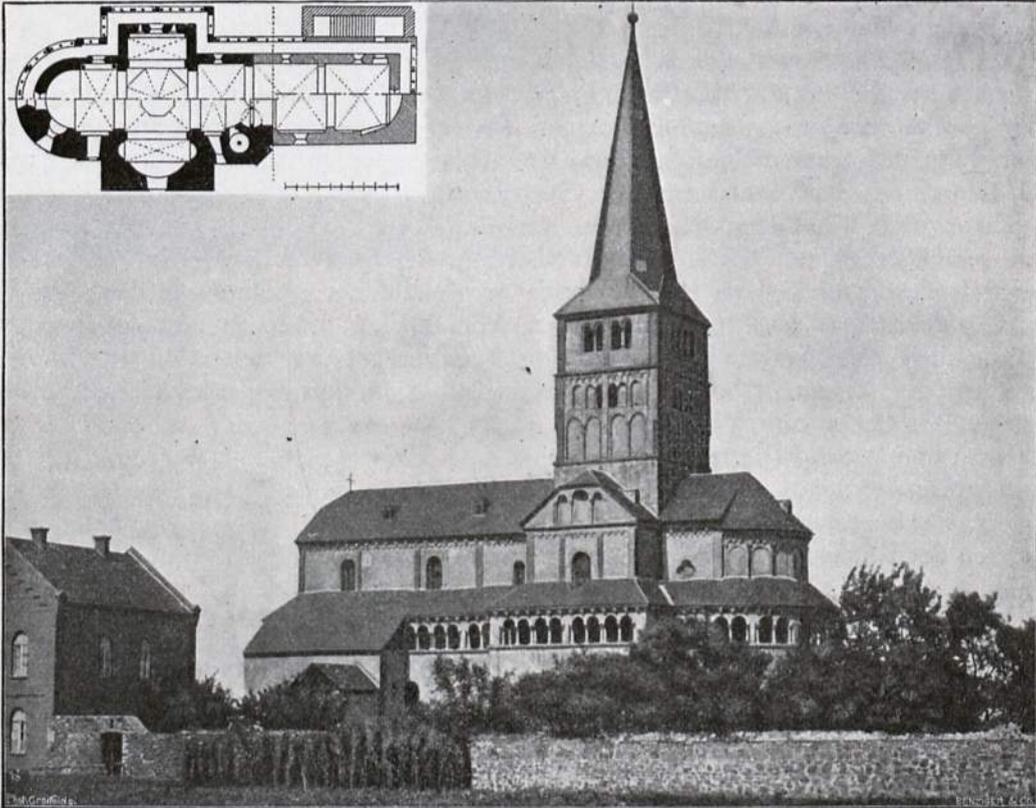


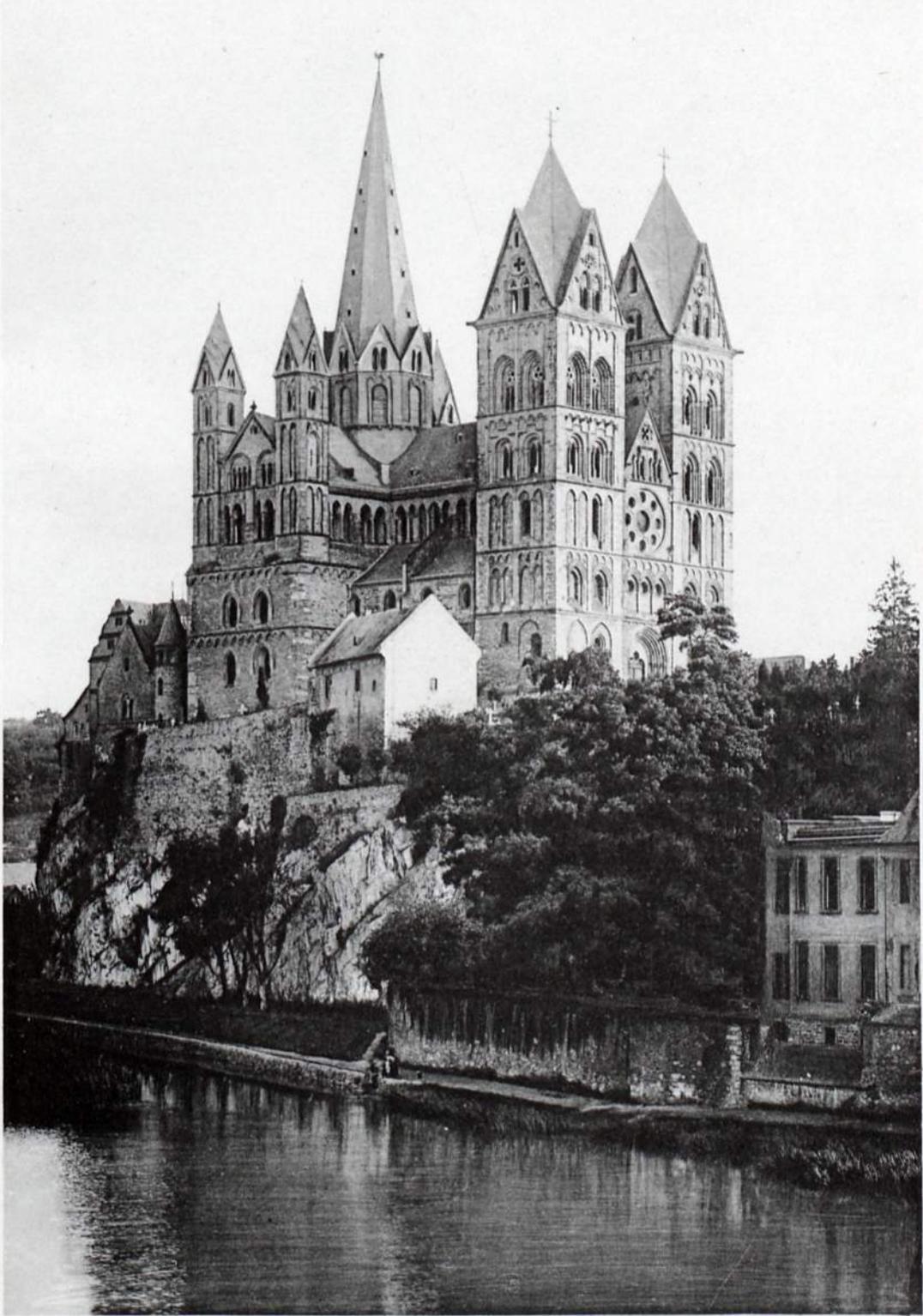
Fig. 740 und 741. Grundriß und Aeußeres der Kirche von Schwarz-Rheindorf.

ringsum laufenden Empore, noch höher eine Säulengalerie als Triforium, endlich  
die spitzbogigen Fenster und die in reicher Rippengliederung sich schließenden  
sechsteiligen Gewölbe. Je drei schlanke Dienste springen an den Hauptpfeilern em-  
por, um über ihren Kapitellen die Quergurte und Kreuzrippen zu tragen; für die  
Mittlerippe steigt eine Wandfäule von einer Konsole der Mittelpfeiler empor. Im  
Chore stehen auf jedem Kapitele drei Säulchen, von welchen die Rippen und  
Gurte ausgehen. Diese horizontalen und vertikalen Gliederungen bilden das ge-  
fälligste und reichste Linienpiel. Die Seitenschiffe ziehen sich als Rundgang um  
den Chor herum, wodurch neue malerische Motive hinzukommen.

Ein anderes Werk von außerordentlicher Schönheit ist die gleichfalls male-  
risch gelegene und veranlagte Pfarrkirche in Gelnhausen (Fig. 733); die West-  
partie stammt aus der hochromanischen Zeit, die Seitenschiffe wurden im 15. Jahr-  
hundert gotisch verändert. Das Langschiff und besonders die östlichen Teile zeigen

Geln-  
hausen.

ROMANISCHE BAUKUNST.



ÄUSSERE ANSICHT DES DOMES ZU LIMBURG A. D. L.

Nach Photographie von Stengel & Co., Dresden.



die Formen des Ueberganges in der reichsten, schönsten und reizvollsten Entfaltung. Die herrlichsten Motive der Ornamentation zeigen die beiden Seitenthore, die Konfolen des Rundbogenfrieses am Langhaus, die Schlußsteine am Chorgewölbe, die Kapitelle am Lettner u. s. w. Dieser tritt als halbes Sechseck in die Vierung hinein, von drei reich gegliederten Arkaden mit gekuppelten Säulchen getragen; darüber läuft eine Bogengalerie.

Im mittleren Deutschland ist der Dom zu Bamberg (Fig. 732), ein Denkmal ersten Ranges, eine Stiftung Heinrichs II., des Heiligen. Nachdem der erste Bau 1081 durch einen Brand zerstört worden, begann der hl. Bischof Otto I. zu Anfang des folgenden Jahrhunderts die Wiederherstellung. Doch seine heutige Gestalt erhielt der Dom in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, — eine doppelhörige, viertürmige Anlage mit einem Querschiffe, das auffallenderweise im Westen eingefügt wurde, wahrscheinlich infolge örtlicher Verhältnisse, wie auch zwei herrliche Thore neben der Ostapsis, welche der Stadt zugekehrt ist, angebracht sind. Die Westapsis mit den beiden Türmen in gotisierenden Formen entstand wahrscheinlich erst in der Spätzeit des 13. Jahrhunderts.<sup>1)</sup> Im Innern ist der Spitzbogen, am Außern mit feinen schönen Friesen und ernsten, doch gefälligen Formen und Verhältnissen der Rundbogen angewendet. Mit der jetzt freilich im Innern barockifirten Benediktinerkirche St. Michael bildet der Dom auf der Höhe über der Regnitz eine unvergleichlich schöne architektonische Gruppe.

Am Grenzwall Deutschlands, am Fuße der Alpen, am alten Bischofsitz in Chur wurde 1178 der Chor der noch bestehenden Kathedrale, mehr als ein Jahrhundert später, 1282, das Schiff geweiht. Der Chor besteht aus zwei quadratischen Jochen, das Mittelschiff aus drei, ebensoviele haben die Abseiten. In den großen konstruktiven Bildungen herrscht der Spitzbogen vor, allein alles Detail hat noch ganz romanischen Schnitt, und zwar einen recht ernsten, derben. Das Langhaus steht schief zur Chorlinie, kein Jochviereck hat quadratische Abmessung, keines gleicht dem andern, alle Traveen sind verschieden; als Quergurte und Rippen dienen schwere rechteckig behauene Bänder.

Der interessanteste Bau des Südens ist das Baseler Münster (Fig. 734), dessen ältere Teile nach dem Brande von 1185 entstanden, das großartige Langhaus dagegen nach einem Brande im Jahre 1258. Die Arkaden zeigen den Spitzbogen, die Säulengalerie der Empore darüber und die Fenster den Rundbogen, das Ganze trägt die ernste Stimmung des Romanismus. Im Grundriß ist die breite Spannung des Mittelschiffes auffallend. Verwandt mit diesem Bauwerk ist die stattliche, von drei schönen Türmen überragte Kirche in Gebweiler. Die deutlich ausgesprochene Höhenentwicklung ist überaus glücklich mit den romanischen

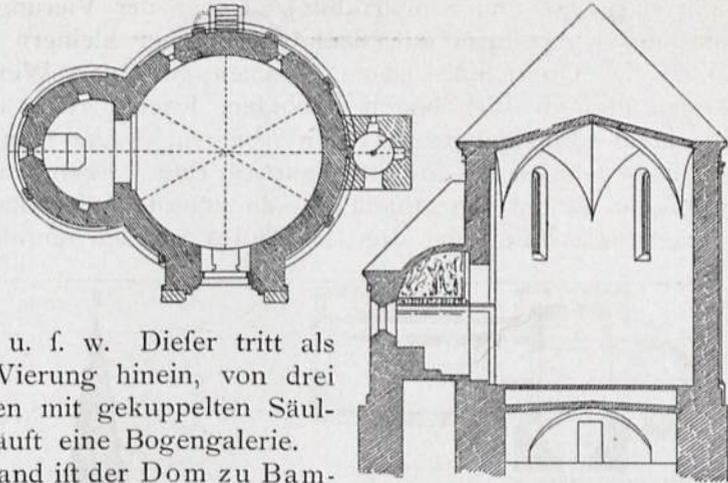


Fig. 742 und 743. Grundriß und Querschnitt der Rundkirche zu Mödling.

Bamberg.  
Dom.

St.  
Michael.

Chur.

Basel.

Elfaß.  
Gebweiler.

<sup>1)</sup> Vgl. Sighart, Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern.

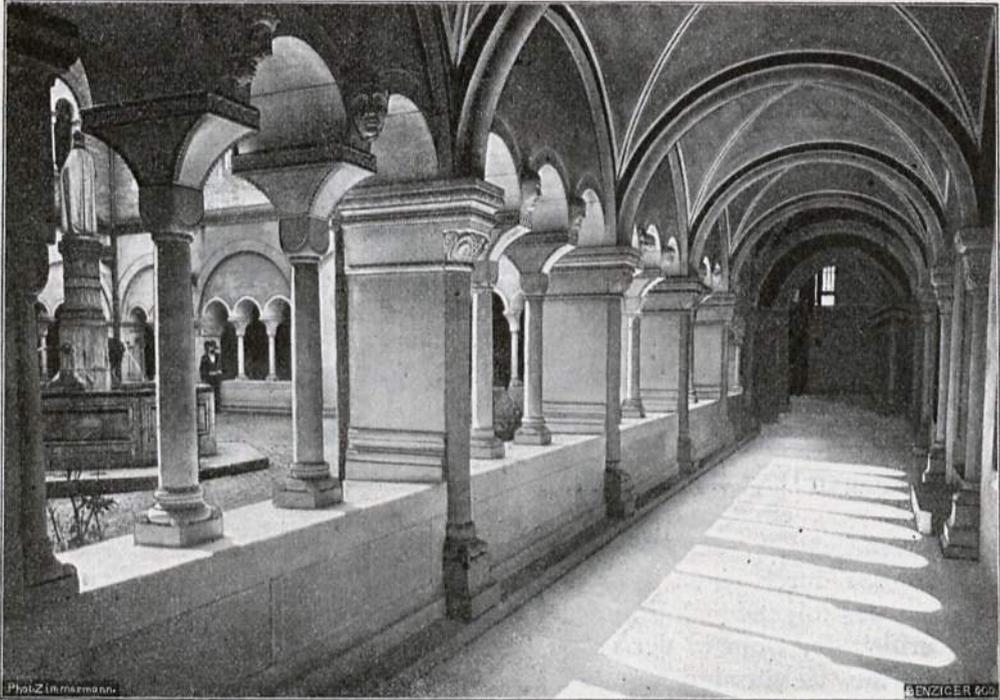


Fig. 744. Der Kreuzgang beim Grossmünster zu Zürich. Nach Photographie.

- Schlettstadt. Maursmünster. Formen verbunden. Das Elsaß besitzt viele andere vortreffliche Werke der Uebergangszeit, so St. Fides in Schlettstadt, die Benediktinerkirche Maursmünster, die Kirche in Rosheim (Fig. 735), u. a.; die letzte erinnert in den flach angelegten Dächern mit den grotesken Akroterien, in der Bildung der Lifenen ganz auffallend an norditalische Bauten. Am Münster in Straßburg stammen die östlichen Teile, die Apsis und das Querschiff, aus der hoch- und spätromanischen Zeit.
- Sachfen. Sachfen, das Stammland des aufblühenden romanischen Stils, besitzt auch sehr merkwürdige Denkmale aus der Uebergangszeit. In der 1278 geweihten Cisterzienserkirche in Riddagshausen, einer gewölbten Pfeilerbasilika, ziehen sich die Seitenschiffe als Umgang um das rechteckige Chorhaupt herum, an diesen schließt sich ein Kranz von niedrigen Kapellen an. — Eine für die Architektur und die Plastik gleich hochbedeutende Leistung ist das Langhaus des Doms in Naumburg; dasselbe und die beiden Turmpaare im Osten und Westen entstanden um die Wende des 12. zum 13. Jahrhundert, die übrigen Teile in frühgotischer Zeit. Zwei Apsiden und zwei Lettner im Osten und Westen wurden in den Grundplan aufgenommen. Die Pfeiler zeigen in ihren Vorlagen von Pilastern und kleinen Säulen zur Aufnahme der Arkaden und Gewölbegurte und Rippen die folgerichtigste Konstruktion und verbinden damit die Schönheit der Detailbildungen. —
- Magdeburg. Neben dem Dome in Magdeburg sind einige Teile des Kreuzganges in den Formen des Uebergangsstils ausgeführt; der Dom selbst zeigt noch in vielen Kapitellen, Archivolten, Rundbogenfriesen (neben der Paradiespforte) die herrlichsten Blüten spätromanischer Bildungen, welche in ihrer Art eine reinste Klassizität darstellen.
- Paderborn. Osnabrück. Münster. In Westfalen tragen den Charakter des Uebergangsstils die drei großen Dome in Paderborn, Osnabrück und Münster (Fig. 736 und 737) an sich, neben Bauteilen aus älterer und späterer Zeit. So wurde der erste schon 1143

geweiht und dann im 13. Jahrhundert größtenteils zu einer Hallenkirche umgebaut. Von ganz großartiger Wirkung im Innern ist der letztgenannte Dom (1225—1261) mit den spitzbogigen, weit gespannten Arkaden. — Im norddeutschen Tieflande ist der Transitionsstil durch die Dome in Kammin und Ratzeburg vertreten.

Zu den glänzendsten Denkmalen im eigentlichen Oesterreich gehören die beiden Cisterzienserkirchen in Heiligenkreuz und in Lilienfeld, beide in Niederösterreich. Lilienfeld wurde 1810 durch einen Brand verwüstet, feither aber teilweise wiederhergestellt. Mähren besitzt zwei merkwürdige hierher gehörige Denkmale, die frühere Benediktiner-Abteikirche Trebitzsch (Fig. 739), (ungefähr zwischen 1225—1280 entstanden) und die Cisterzienser-Nonnenkirche Tifchnowitz (1233 bis 1250). — Für die früher erwähnte

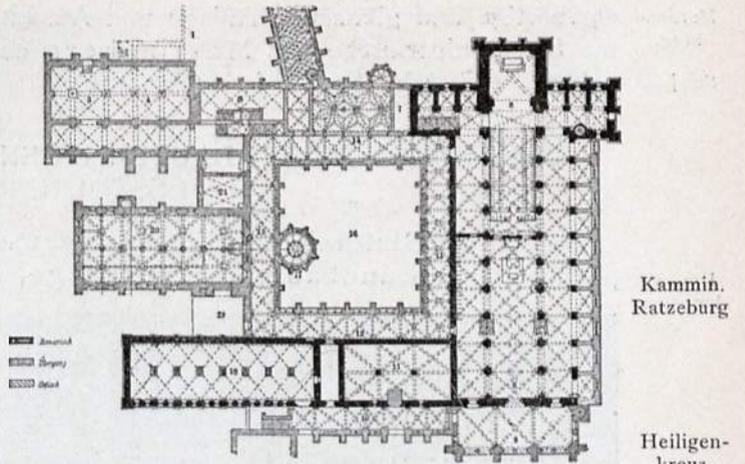


Fig. 745. Grundriß des Klosters Maulbronn. 1. Ehemalige Abt- wohnung. 2. Parlatorium, oben Oratorium. 3. Keller. 4. Keller, oben Dormitorium. 5. Bruderhalle. 6. Kapitelfaal. 7. Sakristei. 8. Kirche. 9. Paradies. 10. Vorhalle. 11. Vorratskeller. 12—15 Kreuzgang. 16. Hof. 17. Brunnenhaus. 18. Laienrefektorium. 19. Küche. 20. Herrenrefektorium. 21. Kalefaktorium.

Kammin.  
Ratzeburg

Heiligen-  
kreuz.  
Lilienfeld.

Trebitzsch.

Tifchno-  
witz.

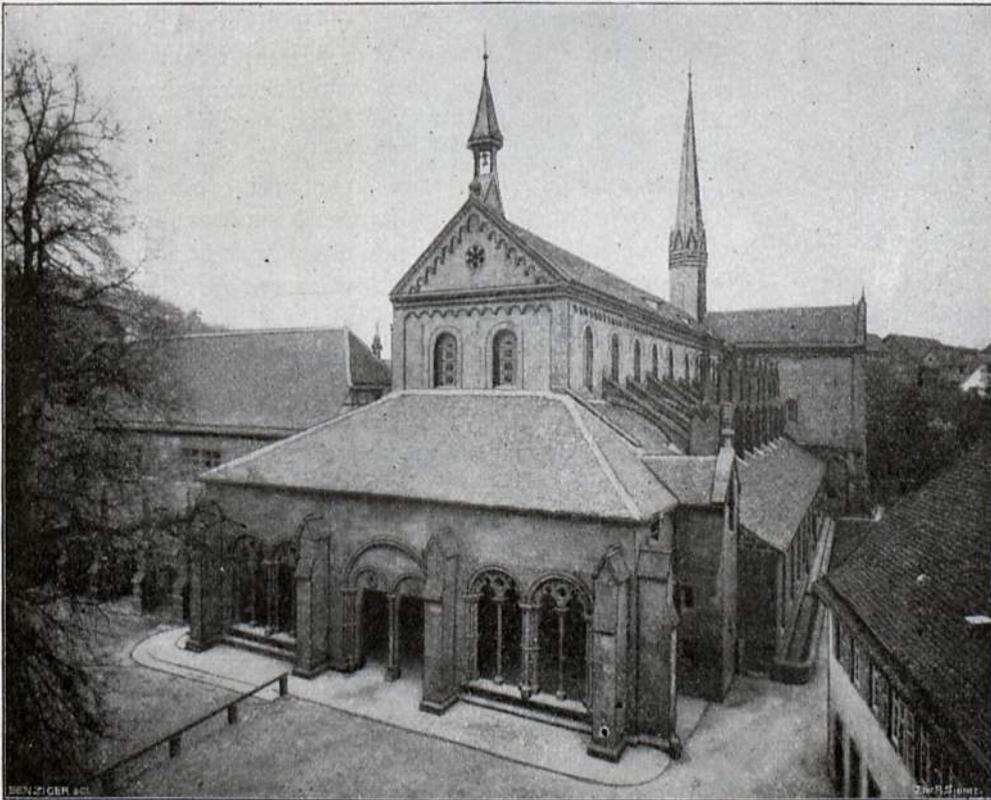


Fig. 746. Westliche Ansicht der Kirche von Maulbronn. Nach Photographie.

Martins-  
berg.  
St. Jak. eigenartige und glänzende Anlage und Ausstattung der Bauten in Ungarn bietet die Benediktinerkirche von Martinsberg ein Beispiel, das reichste und prunkvollste die Stiftskirche St. Jak (Fig. 739).

### 9) DIE ROMANISCHEN BAUTEN EIGENTÜMLICHER ANLAGE UND BESTIMMUNG.

Doppel-  
kapellen. Zu den Bauten eigentümlicher Anlage und Bestimmung rechnen wir die Doppelkapellen, Rundbauten, Kreuzgänge, Klöster, Burgen, Wohnhäuser.



Fig. 747. Das Herrenrefektorium des Klosters Maulbronn.

Die Doppelkapellen kommen meistens, doch keineswegs ausschließlich auf Burgen und Schlössern vor. Sie bestehen aus zwei übereinander gelegenen, meistens überwölbten Geschossen. Eine im Fußboden der Oberkapelle befindliche, umgitterte oder ummauerte Öffnung gestattete den Einblick in den untern Raum. Die Anlage entstand ursprünglich aus dem Wunsche, einen mit der Kapelle eng verbundenen Begräbnisplatz zu schaffen, daher wurden auch die Unterkapellen, in Uebereinstimmung mit ihrem Zwecke, krypten- oder gruftartig, niedrig und ernst angelegt, während der obere Raum sich freier und höher und in reichern Formen entwickelte. Das älteste Beispiel einer derartigen Anlage ist die St. Gotthardskapelle neben dem Dome zu Mainz;

Schwarz-  
Rheindorf. andere finden sich in den Burgen zu Landsberg bei Halle, Eger, Nürnberg, Steinfurt im Münsterschen u. f. w. Besonders merkwürdig ist die Doppelkirche Schwarzrheindorf bei Bonn (Fig. 740 und 741), 1151 als Grabkapelle vom Kölner Erzbischof Arnold erbaut; der obere Raum war für Nonnen bestimmt und steht durch eine achteckige Öffnung mit dem untern in Verbindung. Um die Trennung der beiden Kirchen äußerlich zu markieren, ist die Unterkirche breiter und länger angelegt als die obere und umschließt diese wie eine Art von Abseiten, überdies läuft über ihren dicken Mauern eine schöne Arkadengalerie ringsum.

Central-  
bauten. Kleinere Centralbauten mit kreisrundem oder polygonalem Grundriß sind im ganzen Mittelalter die bevorzugte Form für Baptisterien, Grabkapellen und die damit verwandten Oratorien, welche in besonderer Weise dem Reliquienkultus gewidmet waren. Hierher gehören auch die sogenannten Heiliggrabkapellen zur Erinnerung an die Heiliggrabkirche in Jerusalem und die in Oesterreich nicht

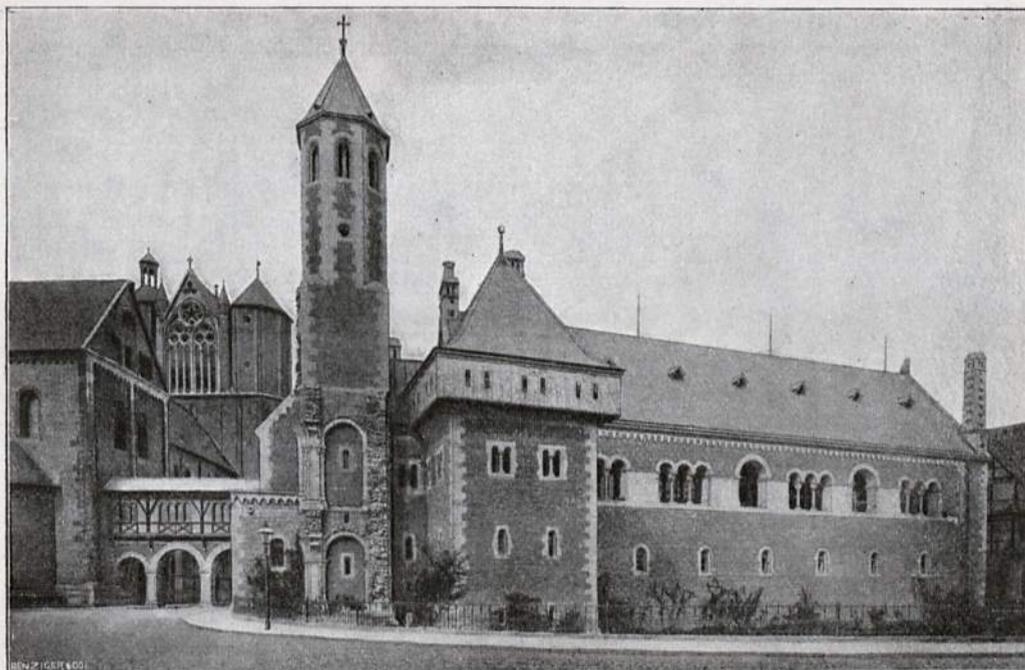


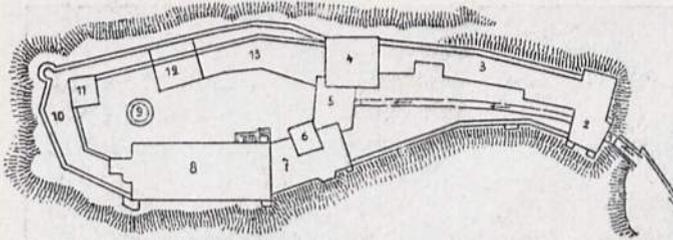
Fig. 748. Die Burg Dankwarderode zu Braunfels. Nach Originalaufnahme von R. Roever.

feltenen Karner (Beinhäuser), kleine Rotunden mit einer Altarnische, auf den Kirchhöfen; manche hatten einen tiefer gelegenen Raum für die Totengebeine (Fig. 742 und 743).

Der Kreuzgang ist eine gewöhnlich viermal im rechten Winkel einwärts gebrochene Bogenhalle, also ein Umgang, welcher einen viereckigen Hof umschließt. Gegen den letztern öffnet er sich über einer Brüstungsmauer in offenen oder verglasten Arkaden, welche zwischen stützenden und tragenden Pfeilern eingefetzt sind. Oftmals sind die Säulchen der Arkaden gedoppelt und in den zierlichsten Formen geschnitten, wie sie auch reiches Maßwerk zeigen, zumal später in der gotischen Zeit; auch die Zwischenpfeiler, Frieße, Gurte u. s. w. erfahren die sorgfältigste Behandlung. Die reichsten Formen im Grund- und Aufriß werden zumal beim Brunnenhaus oder einer Kapelle angewendet, welche dem Bogengange irgendwo eingefügt wurden. Die Kreuzgänge gehörten zu den Bestandteilen der größern Klosteranlagen und Domstifte und lehnten sich gewöhnlich an das Langhaus der Kirche an. Der von ihnen umfriedete Hof wurde zu Begräbnisstätten und Gärten benutzt, auch die Hallen dienten oft der ersten Bestimmung, sowie für Prozessionen oder „Kreuzgänge“, wie sie im Munde des Volkes hießen, — woher wahrscheinlich auch die Benennung stammt, — ferner zur Verbindung der einzelnen Gebäudeteile, zur Erholung u. s. w. Der älteste in Deutschland bekannte — abgesehen von dem auf dem St. Gallischen Klosterplane gezeichneten — schwerfällig angelegte Kreuzgang ist im Stifte der Benediktinerinnen auf Nonnberg bei Salzburg erhalten (vom Ende des 11. Jahrhunderts). Nicht an schöner, architektonischer Anlage, aber an malerischem Reize wird der Kreuzgang beim Dome zu Hildesheim wohl von keinem zweiten übertroffen. Zu den schönsten und reichsten durch Konstruktion und Dekoration gehört der Kreuzgang beim Großmünster in Zürich (Fig. 744). Andere gleichfalls überaus reiz-

Kreuz-  
gänge.

Hildes-  
heim.  
Zürich.



volle, meistens der Uebergangszeit angehörige Kreuzgänge finden sich beim Dome in Trier, beim Münster in Bonn, bei der Marienkirche in Magdeburg, bei St. Emmeram in Regensburg, in den österreichischen Stiften Heiligenkreuz, Lilienfeld, Zwettl und

Trier.

Magdeburg. St.

Emmeram. Fig. 749. Grundriß der Wartburg. 1. Zugbrücke. 2. Thorturm. 3. Ritterhaus. 4. Dirnitz. 5. Thorhalle. 6. Bergfried. 7. Kemenate. 8. Palas. 9. Zisterne. 10. Zwinger. 11. Südturm. 12. Marfall. 13. Garten.

Lilienfeld etc.

Klöster.

Klosterneuburg; die Kreuzgänge in Königsutter, Pforta etc. sind zweischiffig. Von den zahllosen, großen und berühmten Klöstern aus dieser Zeit ist keines ganz unverfehrt im ursprünglichen Zustande auf uns gekommen. Außer den Kirchen und Kapellen wurden die Thore, Kreuzgänge, Kapitelsäle, Bibliotheken, Refektorien (Speisefaal, Remter, Rebenthal) meistens mit höherem künstlerischem Aufwande hergestellt. Den größten Einfluß auf die Entwicklung der Baukunst übten die Orden der Benediktiner und Cisterzienser. Während die ersten ihre Bauten, zumal die Kirchen, in den reichsten Formen anlegten und mit den Schöpfungen der Plastik und Malerei ausstatteten, drangen die reformatorischen Cisterzienser auf die größte Einfachheit. Statt großer und zahlreicher Türme sollte ein Dachreiter genügen, die Kirchenchöre erhielten meistens einen geradlinigen Abschluß, die architektonische Dekoration wurde auf das wenigste beschränkt. Mannigfache und köstliche Bodenbelege, farbenreiche Fenster, plastische Werke und Wandmalereien waren ausgeschlossen; der hl. Bernhard, der größte Cisterzienser, verpönt im besondern die phantastischen zusammengesetzten Tiergebilde und spukhaften Ungeheuer. Ein Muster einer kleinern klösterlichen Anlage ist die in den ältern Teilen teils wohlerhaltene, teils restaurierte Cisterzienserabtei Maulbronn in Württemberg (Fig. 745—747), deren Grundriß mit einer Innen-

Benediktiner.

Cisterzienser.

Maulbronn.

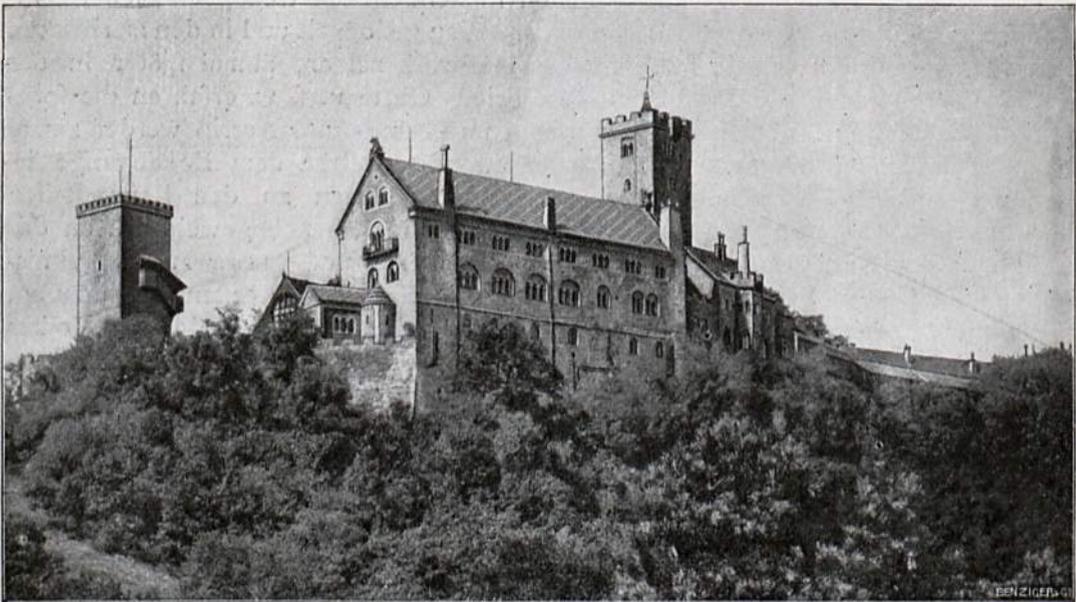


Fig. 750. Außere Ansicht der Wartburg. Nach Original-Aufnahme von C. Remde.



Fig. 751. Außere Ansicht des Schlosses Chillon. Nach Photographie.

ansicht wir hier einfügen. Die einzelnen Teile, im besten Geschmack und in teilweise sehr reichen Formen gebaut und ausgeführt, stammen aus der Zeit des Hochromanischen, des Uebergangs und der Gotik.

Die Burgen aus der Zeit vor dem 12. Jahrhundert entstanden unter dem Gedanken und der Absicht, sich Schutz und Sicherheit gegen feindselige Angriffe zu verschaffen, ohne daß Rücksichten auf Kunst zu Rate gezogen wurden. Erst von der Mitte des 12. Jahrhunderts an wurden die Stilformen des Romanismus in der äußern und innern Architektur immer reicher angewendet, vorzüglich die Lifenen, Frieße, arkadenartig gekuppelte Fenster mit reich geschnitzten Kapitellen und dekorativen Mustern. Ein besonderes Interesse bieten die Ueberreste der Burg Dankwarderode zu Braunschweig (Fig. 748), einer Stiftung Heinrichs des Löwen, der hohentaufischen Kaiserpaläste in Eger, zu Wimpfen am Berge und besonders zu Gelnhausen; letztere Burg wurde von Barbarossa erbaut (1170), im Dreißigjährigen Kriege aber verwüstet: die Ruinen, von malerischem Epheu umspinnen, bekunden den besten, geläutertsten Geschmack und zeigen die schönsten Bildungen. Zu den besterhaltenen und in neuester Zeit trefflich restaurierten Denkmalen gehört die an Reizen der Sage und Erinnerungen der Geschichte so reiche Wartburg (Fig. 749 und 750), in einfacher aber herrlicher Lage bei Eifenach, und das älteste erhaltene Kaiserhaus in Goslar. Heinrich III. baute es um 1047 auf einer Anhöhe mit dem schönsten Ausblick über Stadt und Land. Im Jahre 1289 wurde es im Innern

Burgen.

Dankwarderode.

Eger.

Gelnhausen.

Wartburg.

Goslar.



Fig. 752. Unterirdische Halle d. Schlosses Chillon.

Anlage und  
Bestand-  
teile.

durch einen Brand verwüftet, nachdem es seine Bedeutung bereits verloren; 1415 ward es Eigentum der Stadt; 1855 ging es an die Regierung über, welche seit 1857 an der Restauration des Baues und der Ausmalung des Saales arbeiten läßt. Der Kaiser Heinrich berief den Baumeister Namens Benno aus dem Kloster Hirschau. Ueber einem einfachen Untergehoß erhebt sich der großartige Saalbau 55,19 m lang und 17,72 m breit, in der Mitte unter einem Giebel durch zweimal drei Bogenfenster und zu beiden Seiten durch je drei, von Blendbogen umschlossene Fensterarkaden erleuchtet; Freitreppen führen hinauf. Mit dem Kaiserhaus ist die Doppelkapelle verbunden, welche im untern Stockwerk ein griechisches Kreuz, im Obergehoß ein Achteck darstellt. Der Plan und Aufbau der Kaiserburg sind einfach, ernst, monumental, der hohen Bestimmung würdig. Hier wie anderwärts waren die Grundlinien von örtlichen Vorbedingungen abhängig. Als Standort wurde gewöhnlich eine hohe, nur von einer Seite zugängliche Berghöhe gewählt. Die einzelnen Bauten gruppierten sich um einen offenen innern Hof. Die ganze Anlage wurde von Mauern (Zingeln) und Gräben umzogen. Die einzelnen immer wiederkehrenden Bestandteile sind: ein oder zwei wohlbefestigte Thore mit hölzernen, leicht abzubrechenden Zugbrücken, ein hoher, alles beherrschender Bergfried oder Wartturm mit düstern Verließern und der letzten Zufluchtsstätte in der

äußersten Not, der Palas oder das Herrenhaus mit der Kapelle (Doppelkapelle), der Ritteraal u. f. w., die Kemenate oder Frauenwohnung, eine Zisterne; dazu kommen meistens im sogenannten Zwinger, dem Raume zwischen den Zingeln und der innern Mauer, Stallungen, Wirtschaftsräume, kleinere Türme etc. Der ursprüngliche Grundplan der Wartburg wird diese Anlage verdeutlichen. Durch die Schönheit der Bauweise, die Großartigkeit der unterirdischen Hallen und die poetischen landschaftlichen Reize der Lage zeichnet sich das Schloß Chillon (Fig. 751 und 752) am Genfer See aus; es ruht auf einem Felsen, der bis zum Spiegel des Wassers emporragt.

Im 12. Jahrhundert erhielten nach und nach auch einzelne bevorzugte Wohnhäuser und Ratsgebäude monumentalere Formen in gediegener Steinkonstruktion, während bisher der Holz- und Fachwerkbau vorgeherrschte hatten. Die konstruktiven und dekorativen Elemente wurden von der religiösen Architektur herübergenommen mit Vereinfachungen und Abänderungen, welche das Bedürfnis erheifchte. Dergleichen Wohnhäuser haben sich wenigstens teilweise in Köln, Goslar, Trier und Metz erhalten wie das sogenannte Templerhaus in Köln (Fig. 753).



Wohn-  
häuser.

Fig. 753. Das Templerhaus in Köln. Nach Phot.

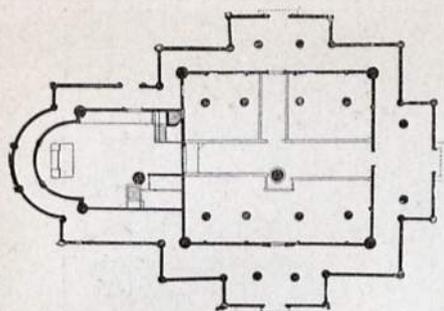


Fig. 754. Grundriß der Kirche von Hitterdal.

von über 700, die es einst befaß. Als man seit dem sechzehnten Jahrhundert aus Stein zu bauen begann, ließ man die Stavekirchen verfallen. Einem preussischen König ist es hauptsächlich zu verdanken, daß man denselben wieder ein lebhaftes kunstgeschichtliches Interesse zuwendet. Im Jahre 1842 wurde die Stavekirche in Vang im Valdersthale auf Abbruch feilgeboten; Friedrich Wilhelm IV. hörte davon, kaufte sie und ließ sie in Brückenberg in Schlesien wieder aufbauen. Der Grundriß einer Stavekirche stellt für den Hauptraum ein von allen vier Seiten mit hölzernen Säulen bepflanztes Rechteck dar; dazu kommt im Westen, zuweilen auch an beiden Langseiten, je ein Eingang mit einer Vorhalle, im Osten der Chorraum mit einem geradlinigen oder apsidalen Abschluß. Im Innern zeigt sich der offene Dachstuhl oder öfter noch eine flache oder im Halbkreis gewölbte Dielendecke. Gewöhnlich zieht sich um den Bau über einer Sockelwand eine nach außen offene, von Zwergsäulen gestützte Galerie herum. Im äußern Aufriß haben die Galerie und die Abseiten ihre eigenen steilen Pultdächer mit Giebeln über den Vorhallen; darüber erhebt sich das Satteldach des Mittelraumes und in dessen Mitte das Türmchen, mit Giebeln flankiert oder sich zwei- bis dreimal verjüngend; der Chorraum und die Apsis haben ebenfalls ihre eigenen abgestuften Dächer. So gewinnt das Aeußere ein ganz eigenartiges Aussehen, es gleicht einer steil abgetreppten Pyramide; die phantastischen Giebelausladungen verstärken das Fremdartige der Erscheinung. Zu den bedeutendsten

Kunstgeschichte, 1. Bd.

#### IV. SKANDINAVIEN.

In den drei nordischen Ländern Dänemark, Norwegen und Schweden mit den zugehörigen Inseln baute man nach der Bekehrung zum Christentum die Kirchen aus Holz, zumal in den Binnenthälern; in den Küstenstädten, wo sich ausländische Steinmetzen niederließen, entstanden früh Steinkirchen. Norwegen besitzt heute noch etwa zwanzig Holz-, sogenannte Stavekirchen (von Stave=Stab, Holzpfeiler)

Norwegen.

Stave-  
kirchen.



Fig. 755. Aeußeres der Kirche von Hitterdal. Nach Phot.

28



Fig. 756. Die Krypta des Domes zu Lund. Nach Photographie.

Denkmale. Stavekirchen gehören die Kirchen in Urnes (Fig. 757) (ohne umlaufende Galerie), in Borgund, Hitterdal (Fig. 754 und 755), Hallingdal etc. Nach dem Ornament, das sich besonders in geschnitzten flachen Reliefbändern an den Thoren entfaltet, unterscheidet man drei Perioden, die Frühzeit bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts (überaus reiche Rankenverfälingerungen mit phantastisch ausgezogenen und verschnörkelten Tierformen), die romanische Zeit bis zum Ende des 13. Jahrhunderts (Aufreten romanischer Stilformen, unter den Tiergestalten ist der Drache ein Hauptmotiv), die gotische Zeit mit entsprechenden dekorativen Formen und Menschengestalten in den Bandverfälingerungen.

Ornamentale Motive. Das Ornament setzt sich aus flachen Reliefbändern mit sparsamen farbigen Einlagen zusammen und konzentriert sich besonders außen an den Thoren. Für die Zeichnungen im Schnitzwerk sind freie, willkürliche Verfälingerungen mit phantastischen Drachen- und Schlangengestalten aus altnordischer Ueberlieferung beliebt. Die Datierung der Holzkirchen ist sehr schwierig, doch reichen die genannten wohl in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts hinauf.

Steinbauten. Beim Uebergang zum Steinbau machte sich deutscher und normannisch-englischer Einfluß geltend. Dieses ist besonders auffallend, da die Normannen der Normandie und Englands selbst aus Skandinavien stammten. Sie nahmen mit hin die ihnen in den beiden letztgenannten Ländern eigentümlichen Stilformen nicht aus der Heimat mit, sondern gaben sie als Errungenschaft ihres Geistes in und aus der Fremde ab. Die ältesten beglaubigten Steinbauten sind die vom Dänenkönig Knud IV. (1080—1086) gegründeten Dome zu Roeskilde und Lund (Fig. 758). Beide, übrigens im Lauf der Zeit verändert, bekunden deutsche Ueberlieferungen, während die ältesten Steinkirchen Norwegens mehr normannischen Geschmack verraten. Der zweitgenannte Dom, während Jahrhunderten grenzenlos verlottert, wurde in neuester Zeit glücklich restauriert. Es ist ein sehr schöner Bau; besonders

gefällig stellt sich die Chorapsis am Außern dar; die zwei untern Geschosse sind mit Blindbogen, das oberste mit einer hohen offenen Arkadengalerie gegliedert. Die große Krypta unter dem Chore ruht auf sechs massigen Pfeilern und achtzehn freistehenden, zum Teil schön gemusterten Säulen (Fig. 756). Von den herrlichen romanischen Teilen des Domes in Drontheim sind nur mehr Ruinen vorhanden.

## V. ROMANISCHE DENKMALE IN ITALIEN.

Wie in Deutschland, wo der romanische Stil die schönsten Blüten trieb, die Bauten in den verschiedenen Gegenden vielfache unterscheidende Merkmale an sich tragen, so ist dies auch in Italien der Fall, ja hier in noch weit höherem Maße als dort, weil sich auf der Halbinsel verschiedenartigere und mannigfachere Einflüsse kreuzen. Es sind fünf Stilgebiete hervorzuheben: das lombardische Oberitalien, Mittelitalien oder Toskana, Rom, Unteritalien mit Sizilien. Die eigentümlichsten Wege schlug Venedig ein, indem es bei der byzantinisch-ravennatischen Bauweise, veretzt mit romanischen und arabischen Elementen, beharrte.

Selbstverständlich finden sich auch während dieses Zeitraumes in den italienischen Bauwerken in Einzelformen wie Kapitellen, Friesen, Profilen, die Nach-

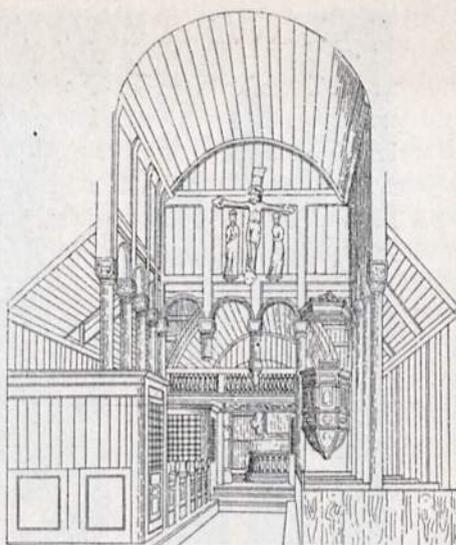


Fig. 757. Inneres der Kirche von Urnes.



Fig. 758. Der Dom zu Lund. Nach Photographie.

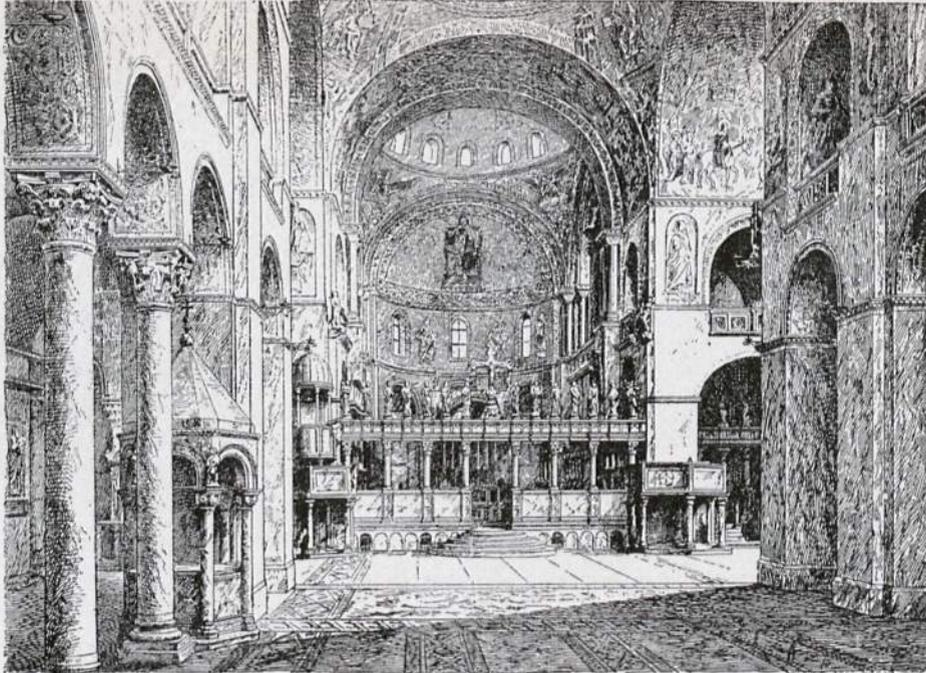
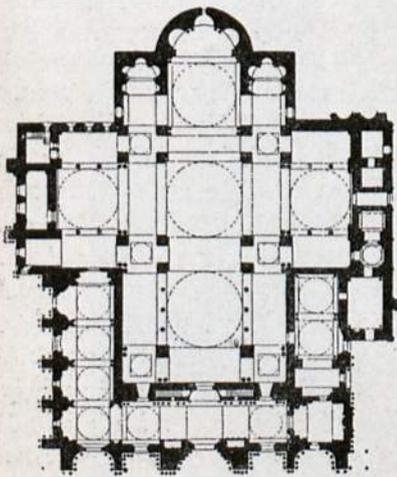


Fig. 759. Inneres der Markuskirche in Venedig. Nach Corroyer, Architecture romane.

Merkmale  
und Eigen-  
tümlich-  
keiten.

wirkungen der klassischen Baukunst, allerdings bald mehr bald weniger, am meisten in Rom, am wenigsten in den Grenzgebieten im Norden und Süden. Der Ausgangspunkt ist wie in Deutschland die altchristliche Basilika und der Centralbau derselben Periode, in römischer oder byzantinischer Stilfärbung; von da aus ging man bald folgerichtig, bald zögernd, meistens kombinierend zu den romanischen Plan- und Bauformen über. Eine so feste, systematische Durchbildung des Stils, wie in deutschen Landen, wird in Italien nicht getroffen. Der Stützenwechsel und dessen konstruktive Ausnützung ist feltener. Auch die Türme werden meistens getrennt von der Kirche gebaut oder doch nicht in organische Verbindung mit dem Hauptbau gebracht; so fehlt den italienischen Denkmalen, was bei den deut-

schen eines der fruchtbarsten Elemente für höchste malerische Wirkungen und reich gegliederte Anlagen wurde. Mit der Kunst des Wölbens war man in Italien vertrauter als in Deutschland. Die Aufgabe hat auch deswegen weniger Schwierigkeiten, weil, was den italienischen Kirchen eigen ist, die Seitenschiffe in der Höhe fast das Mittelschiff erreichen, so daß sich die Anlagen den Hallenkirchen nähern.



Aelteste  
Markus-  
kirche.

Fig. 760. Grundriß der Markuskirche.

#### 1) SAN MARCO IN VENEDIG.

Im Jahre 829 kamen die Gebeine des hl. Evangelisten Markus von Alexandria nach Venedig, im folgenden wurde mit dem Bau der ersten Markuskirche in den Planlinien einer Basilika begonnen. Diese ward 976 ein Raub der Flammen. Der Doge

Pietro Orfeolo unternahm sofort die Restauration derselben. Die Form der Basilika wurde beibehalten; im Jahre 1008 war sie vollendet. Domenico Contarini begann um 1052 eine Erweiterung und einen Umbau. San Marco erhielt die Gestalt eines griechischen Kreuzes und eines byzantinischen Centralbaues, indem die Kreuzarme eingefügt und die Kuppeln aufgesetzt wurden. Der nächste Doge Domenico Selvo (1071—1084) ließ kostbare Säulen, antikrömische, altchristliche aus Syrien, Dalmatien etc. zum Schmucke der Kirche zusammenbringen, wie denn fortwährend zur glänzenden Ausstattung des Nationalheiligtums beigetragen wurde. Seit 1100 begann die Verkleidung der Wölbungen mit Mosaiken auf Goldgrund. Um 1205 wurden an der Fassade die antiken Bronzepferde aufgestellt; die Venetianer erbeuteten sie in Konstantinopel, wohin sie von der Insel Chios übertragen worden; sie stammen wahrscheinlich von einem römischen Triumphbogen. Die Wölbungen der Kuppeln sind von geringer Höhe, daher wurden 1350 hohe Kuppeldächer aus Holz aufgesetzt und mit Metalltafeln verschalt. Um das Jahr 1420 erhielt die Fassade die gotisierenden Ziergiebel und Tabernakelfialen durch Bartolommeo Bon.

San Marco ist einzig in seiner Art, er gleicht keinem andern Dome der Welt (Fig. 759—761). Er besitzt keine Stileinheit; seine Eigentümlichkeit, oder sagen wir sein eigentümlicher Vorzug, liegt darin, daß er altchristliche, byzantinische, romanische, langobardische, arabisch-orientalische Anklänge, Formen und Bildungen vereinigt. Eine wunderbare Kombinationsgabe verband die mannigfachsten und verschiedenartigsten Bestandteile und Dekorationsformen zu einem zwar etwas fremdartigen Ganzen, aber zur herrlichsten Gesamtwirkung, weil die Vielheit des Einzelnen den großen, herrschend hervortretenden Baulinien untergeordnet wird. Die glück-

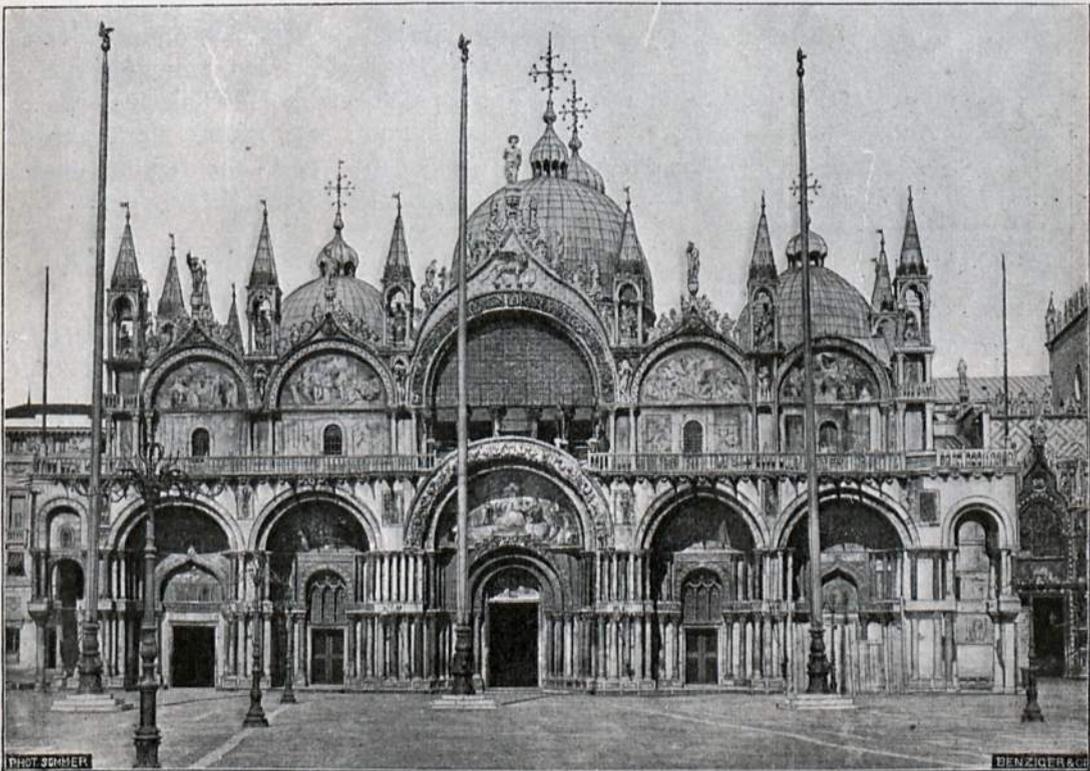


Fig. 761. Äußere Ansicht von S. Marco in Venedig. Nach Photographie.

lichte Phantasie, der beste Geschmack und der ordnende Verstand, Architektur, Plastik und Malerei haben wunderbar gewaltet. In langen Reihen stehen in zwei Zügen übereinander die Säulen außen an den fünf Eingängen der Vorhalle, aber die hohen Bogen darüber schließen sie zu festen Gruppen zusammen. Die Halbkreisfelder in den Archivoltten und in den Giebeln sind mit farbenreicher Mosaik ausgeschlagen, und die Bekrönungen sind zierlich wie nur etwas in der Welt, und doch ist diese Fassade groß und wuchtvoll und der monumentale Abschluß eines der schönsten Plätze der Welt. Aehnlich ist das Innere: nicht sehr großräumig und doch überraschend und mächtig und hinwieder von unerföpflich-malerischen Reizen erfüllt. Um die untern Teile, von flammenden Marmortafeln verkleidet, webt eine sanfte Dämmerung, oben werfen die kleinen Kuppelfenster ein mildes Licht auf die Wölbungen; der Blick dringt wie in eine höhere Welt, wo ehrwürdige Gestalten vor dem Goldschimmer des Paradieses stehen. Mit jeder Tageszeit und mit jeder Lichtabstufung wechselt der malerische Reiz. Die eingehendste Beschreibung und die genaueste Zergliederung der Bildungen läßt den heiligen Ernst und die wunderbaren Stimmungen nicht ahnen, welche durch San Marco gehen. San Marco hat nur ein Seitenstück, den angebauten Dogenpalast, einen Herrscherfötz, wie es an Hoheit und Pracht und innerer GröÖe und politischen Stimmungen keinen zweiten auf Erden giebt.

Wirkung.

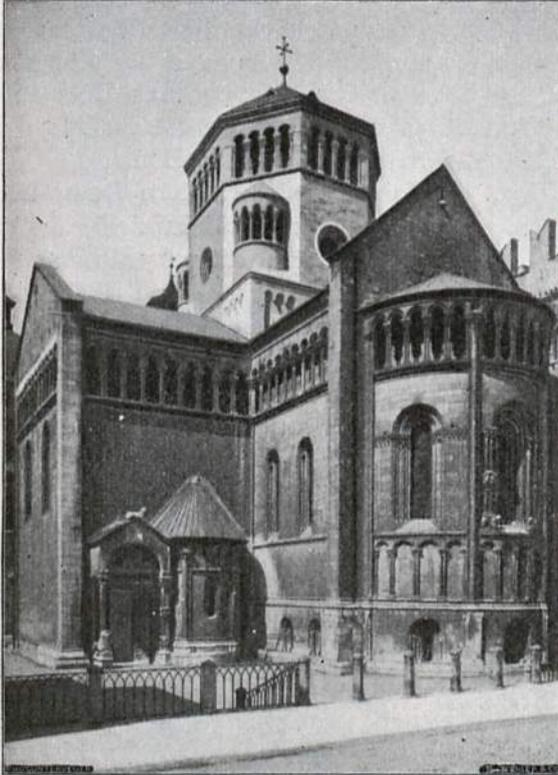


Fig. 762. Apsis des Domes in Trient. Nach Photogr.

Beziehungen zu Deutschland.

und Bildung vom germanischen Geiste durchdrungen, welcher noch lange nachwirkte. Es ist auch bekannt, daß das deutsche Sprachgebiet bis zum spätern Mittelalter sich tief, viel tiefer als heute, in die oberitalienischen Landschaften erstreckte. Die romanischen Bauten, welche auf diesem Boden entstanden, haben daher auch die größte Aehnlichkeit mit den deutschen; ja es ist nicht unwahrscheinlich, daß die letzten einzelne Stilformen den ersten abgelernt, z. B. die Zwerggalerien. Die Lombarden selbst mögen sie vom Palaste Diokletians in Spalatro und dem Palaste Theoderichs in Ravenna entlehnt haben, welche die ältesten Beispiele derartiger Bildungen sind.

Merkmale. Zwerggalerien.

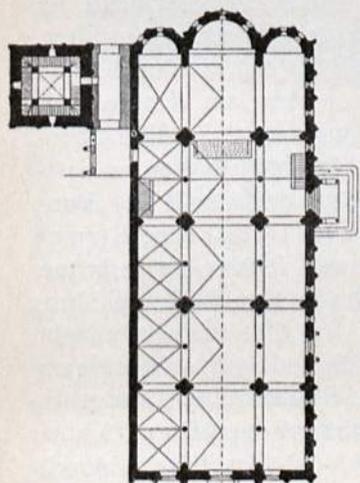
Die lombardischen Bauwerke haben andererseits eigene charakteristische Merkmale, an denen sie leicht zu erkennen sind. An der Fassade wird den Dachschrägen entlang gewöhnlich eine offene Zwerggalerie oder eine Blindgalerie mit Halbfäulen hinaufgeführt; oft verbindet sich damit der Rundbogenfries, feltener

## 2) DIE LOMBARDEI, OBER-ITALIEN.

Durch das Langobardenreich wurde Oberitalien mit feiner Kultur

schließen sich Lifenen an. Eine ähnliche einfache oder doppelte Galerie schreitet horizontal über die Fassade. In der Mitte wird dieselbe meistens durch den zweifachen Thorbaldachin unterbrochen. Dadurch, sowie durch die Lifenen wird die innere Dreiteiligkeit der Schiffe auch außen ausgesprochen. An den schönsten Denkmalen (S. Zeno, Dom in Modena) schneiden die Pultdächer der Abseiten in die Fassade ein und stufen dieselbe ab; an andern (S. Ambrogio in Mailand, Dome in Piacenza, Parma) ist dies nicht der Fall: die Fassade wird schwerfällig, unorganisch und ungebrochen als selbständige Dekorationswand aufgeführt, und erst hinter derselben setzen die Pultdächer ein. Die Zwerggalerien werden, wie am Dome in Parma, auch unter den Dächern des Querschiffes, des Ostgiebels und der Apfiden angebracht, wodurch das Chorthaupt zu einem sehr malerischen Gruppenbild ausblüht. Die Thore wer-

Fassade.



Thoranlage.

Fig. 763 und 764. Grundriß und Aeußeres des Domes zu Modena.

den entweder in deutscher Weise angelegt oder es wird, was besonders beliebt war, ein kleiner Vorbau in der Form eines Baldachins oder Tabernakels errichtet, welcher von Säulen gestützt wird, die ihrerseits auf wachhaltenden Löwen, Greifen u. dgl. ruhen. Oftmals erhebt sich über diesem Baldachin ein zweiter, wodurch ein offener Balkon entsteht. Eine prächtige Zierde der Fassaden vieler Kirchen ist ein großes Radfenster. Die Verwandtschaft mit dem germanischen Norden wird auch durch mancherlei phantastische Bildungen bezeugt.

Während im übrigen Italien die Vorliebe für flache Decken — wenigstens im Hauptschiffe — sich erhielt, kommt die vollständige Ueberwölbung in der Lombardei schon sehr früh vor, kaum später als in Deutschland. Vorbereitet wurde dieselbe durch die öftere Einfügung mehrerer starken Quergurte, wie wir dies in altchristlichen Basiliken, z. B. in S. Prassede, gefunden. Romanische Kirchen mit

Deckenformen

S. Zeno,  
Dom in  
Modena.



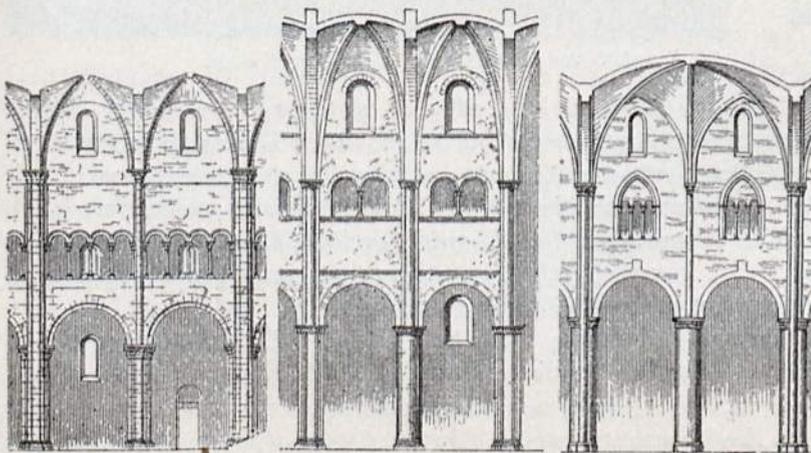
Fig. 765. Inneres des Domes von Modena. Nach Photogr.

den charakteristischen Stilmerkmalen kennen wir vor dem Schlusse des 10. Jahrhunderts nicht.

Zu den vorzüglichsten und schönsten Denkmalen nach dem oben bezeichneten lombardischen Schema gehören vorab S. Zeno in Verona und der Dom in Modena (Fig. 763—765). Beide Kirchen zeichnen sich durch organisch gegliederte und abgestufte Fassaden mit schönen Thoren und Radfenstern aus, die erste überdies durch reiche Rundbogenfriese und Lifenen. S. Zeno stammt aus dem 11. Jahrhundert, wurde aber 1138 erneuert und erweitert, — eine dreischiffige Basilika mit hölzerner Decke, im Außern und Innern von ernster, erhebender Wirkung. An S. Zeno erinnert vieles am Dome von Trient (1207-1218), dessen Chorpartie (Fig. 762) hohen malerischen

Reiz besitzt (die Kuppel gehört der Restauration 1882—1889 an). Der Baumeister des Domes in Modena, 1184 geweiht, war Lanfranco. Das Innere zeigt die konsequenteste Durchbildung: den Stützenwechsel mit schön gegliederten Pfeilern, quadratische Kreuzgewölbe mit gedoppelter Zahl in den Seitenschiffen, Emporen mit kombinierten Arkaden u. f. w. Neben den drei Chorapsiden erhebt sich der Turm, die berühmte Ghirlandina, viereckig aufsteigend, mit achteckigem Obergeschoß. — Weniger organisch gegliedert ist die Fassade des Domes in Parma (1106 geweiht), dagegen ist der Blick auf das Chorhaupt entzückend schön,

Parma.



Novara.

Fig. 766—768. System der Kathedralen von Parma, Cremona und Piacenza.

das Innere durch die Großräumigkeit überraschend, mit gegliederten Pfeilern, die alle zu Gewölbeträgern im Mittelschiff verwendet werden (Fig. 766).

Andere bedeutende Denkmale sind der fünfchiffige Dom zu Novara, die Kathedralen von Pia-



Fig. 769. Aeußeres der Kathedrale von Ferrara. Nach Photographie.

cenza (1122—1233) (Fig. 768), Cremona (1107—1190) (Fig. 767) mit gotischen Zuthaten aus späterer Zeit, Ferrara (1135) u. f. w. Die Fassade und die Langseiten der Kathedrale in Ferrara (Fig. 769) sind die glänzendsten Prunkstücke des 12., 13. und 14. Jahrhunderts. Die Fassade wird vertikal in drei gleiche Teile zerlegt, die mit Spitzgiebeln, begleitet von zierlichen Arkadengalerien, abschließen. In horizontaler Richtung gliedern drei Gallerien die Flächen; erst ein Laufgang mit rundbogigen Archivolten und schönen Rosettenfenstern zu je drei oder zwei durch einen spitzbogigen Blendbogen zusammengefaßt. Ueber dem Sims folgt ein zweiter Laufgang mit gekuppelten Säulchen und gegliederten Spitzbogen. Darüber öffnen sich die dekorativsten, in fünffacher Abstufung vertieften Arkaden mit reichster Säulensstellung. Die schöne Vorhalle

stammt vom Jahre 1473. Leider entspricht das Innere des Domes nicht den Erwartungen, welche die Fassade weckt; es wurde 1712 in einen nüchtern, klassizistischen Stil umgebaut und neuestens ebenso langweilig dekoriert. — Zwei andere unter sich verwandte, fehr merkwürdige

Piacenza  
etc.

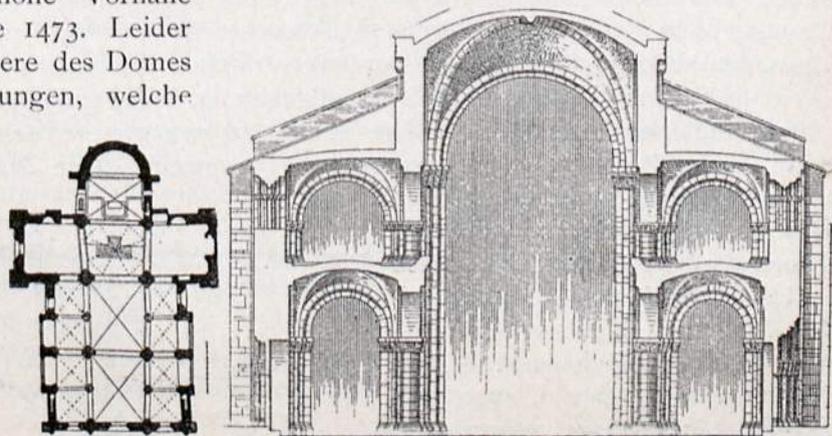


Fig. 770 und 771. Grundriß und Querschnitt von S. Michele in Pavia.

Pavia.



Fig. 772. Inneres von S. Ambrogio in Mailand. Nach Photographie.

Mailand.

ernstes und großartiges Aussehen giebt. S. Michele aus dem 12. Jahrhundert war früher im Hauptschiffe entsprechend den stärker und schwächer angelegten Pfeilern von zwei großen Kreuzgewölben überdacht, welche bei einer späteren Restauration in vier Kreuzfelder aufgelöst wurden. Ueber der Vierung erhebt sich eine Kuppel im Achteck. Die Anfänge von S. Ambrogio reichen in die Zeit des hl. Ambrosius zurück. An der heutigen so weihvollen, noch von altchristlichen Erinnerungen erfüllten Kirche stammen die Pfeiler, die Apsis, der Kuppelraum, der plattisch überaus merkwürdige goldene Altar aus dem 9. Jahrhundert mit Resten aus älterer Zeit, das meiste übrige von einem Umbau im 12. Jahrhundert. Der Kirche ist ein geräumiger Vorhof, Paradies, vorgelegt, dessen Arkaden von Pfeilern mit ikonischen Kapitellen gestützt werden. Die alte Kirche S. Eustorgio in Mailand stammt in ihren heutigen Grundlinien vom Jahre 1227, erlitt aber im Laufe der Jahrhunderte manche Veränderungen; von außen bietet sie gegen Süden mit der östlich angebauten Grabkapelle des S. Pietro Martire eine sehr schöne Silhouette. Im nahen Como ist die fünfschiffige Kirche S. Abondio, in neuester Zeit schön restauriert, eines der bedeutendsten Werke der lombardischen Architektur.

Parma.

Die Centralanlagen sind im allgemeinen besser erhalten; von Anfang an überwölbt, haben sie durch spätere Umbauten weniger gelitten. So das Baptisterium in Parma, 1196 begonnen, 1270 geweiht, über dem Grundriß eines unregelmäßigen Achtecks erbaut. Das Außere zeigt reichgezierte Thore, darüber vier offene Loggien und eine Blindgalerie, alles gleich der übrigen Verkleidung aus Veroneser Marmor; doch wirkt die Anordnung sehr nüchtern, zumal des geraden Architraves wegen. Ein Rundbau von hohem Interesse ist

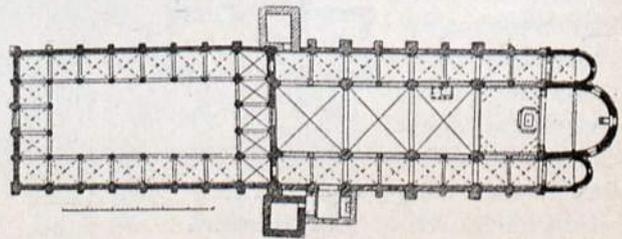


Fig. 773. Grundriß von S. Ambrogio in Mailand.

Bauten sind S. Michele in Pavia (Fig. 770 und 771) und S. Ambrogio in Mailand (Fig. 772 und 773), beide Kirchen erinnern mehr an ältere Vorbilder, zumal die letzte. Gemeinam ist ihnen die Anlage von Emporen in den Seitenschiffen, die übrigens auch anderwärts vorkommen (Novara, Parma), was dem Innern ein etwas gedrücktes, aber

S. Tommaso in Almenno bei Bergamo, nach dem Vorbilde von S. Costanza, mit einer Empore im Innern über den Säulenarkaden und der Wölbung des Umgangs. Almenno.

### 3) TOSKANA.

In Toskana wirkten die klassischen Erinnerungen in der Formenbildung schon bestimmender nach, doch zwang der Mangel an Vorrat und Beutestücken von antiken Bauten meistens zu Neubildungen. Ebenso bestimmend ist der Einfluß der benachbarten lombardisch-romanischen Denkmale. Zwei charakteristische äußere Merkmale kennzeichnen die toskanischen Bauten. Es ist einmal die polychrome Ausstattung des Innern und Außern durch die Verwendung von Eigentümlichkeiten.

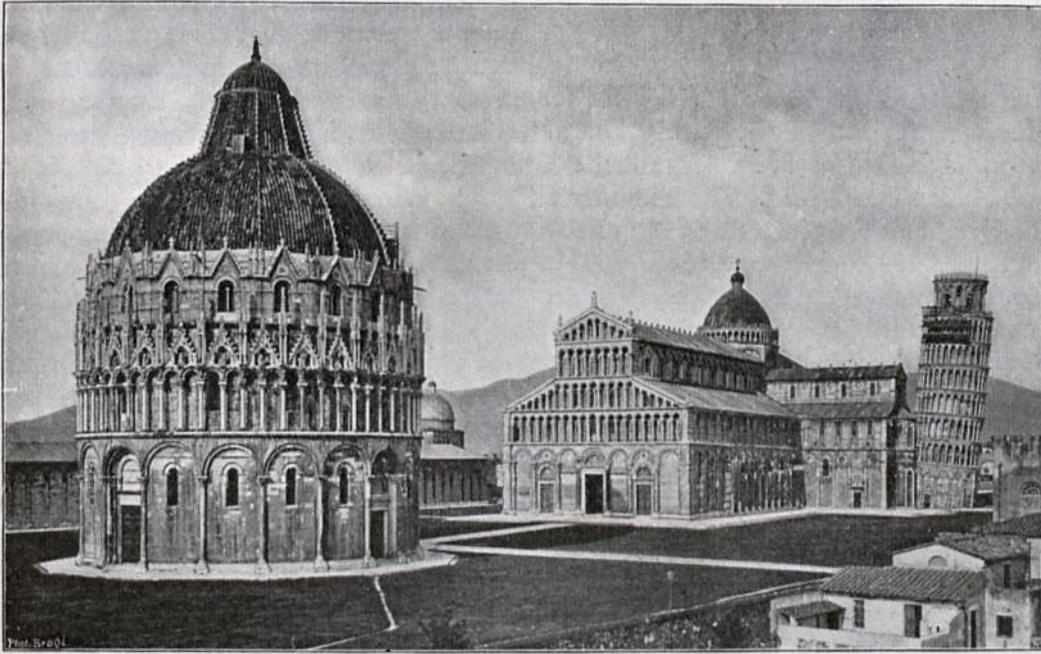


Fig. 774. Baptisterium, Kathedrale und Campanile in Pisa. Nach Photographie.

hellem, weißem und dunkelgrünem Marmor. Während in Pisa eine mäßige malerische Wirkung durch schichtenweise Anordnung der beiden Steinarten erzielt wurde, ging man in Florenz bis zur eigentlichen Vertäfelung der Wände mit den doppelfarbigen Platten. Noch charakteristischer ist die vollständige Verkleidung der Fassade mittels mehrerer horizontalen Arkadengalerien mit freistehenden Säulen. Diese Gliederungs- und Dekorationsweise scheint schon im 9. Jahrhundert aufgekommen zu sein.

An der Spitze der Entwicklung steht Pisa, welches mit dem 11. Jahrhundert seiner höchsten Machtentfaltung entgegenging, welche sich in drei großartigen religiösen Bauten ausdrückte, im Dome, im Campanile und im Baptisterium (Fig. 774), wozu später noch der Campofanto kam, alle unmittelbar nebeneinander im Norden der Stadt gelegen. Pisa.

Der Dom (Fig. 775 und 776) wurde nach den glänzenden Siegen der Stadt über die sizilischen Sarazenen bei Palermo 1063 begonnen. Die Baumeister waren Buschetto und Rainaldus. Der Grundriß beschreibt eine fünfschiffige Säulenbasilika mit einem dreischiffigen, weit vorragenden Querhaufe, so daß die Kreuzform be- Dom.

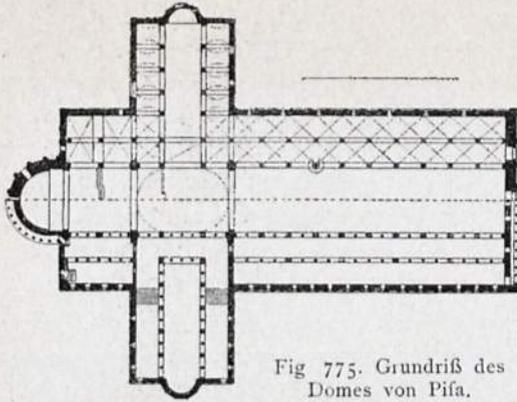


Fig. 775. Grundriß des Domes von Pifa.

stimmt und deutlich ausgesprochen wird. Die mittlern drei Kreuzarme schließen mit halbkreisförmigen Apsiden ab. Die Fassade erhält durch fünf horizontale von 58 Säulen und Säulchen getragene Marmorgalerien eine prächtige Gliederung. Im Portalgeschoß sind es hohe Blendarkaden, darüber vier Loggien mit freistehenden Säulen. An den Langseiten wird die Außenwand der Seitenschiffe durch zwei Reihen von Blendarkaden übereinander in zwei Geschoße gegliedert, entsprechend den Emporen im Innern; eine dritte Arkadenreihe läuft am erhöhten Mittelschiffe hin, über welches die länglich ovale Vierungskuppel hinausragt. So charakterisiert die äußere Erscheinung des herrlichen Domes die innere organische Gliederung sowohl an der Fassade wie im Aufriß der Langseiten. Die Silhouette ist von jedem Standpunkte aus eine sehr günstige, nur wünscht man sich die Kuppel höher über die Firmlinie emporgehoben. Eine ebenso großartige und harmonisch reine Wirkung übt das Innere; damit verbindet sich zugleich ein freier, malerischer Zug. Durch das Mittelschiff schreiten vierundzwanzig prächtige Säulen von den Inseln Elba und Giglio; die Säulen in den Seitenschiffen, ebenfalls aus edlem Gesteine, stammen aus dem Altertum. Das Mittelschiff ist mit reich vergoldeten Kassetten flach gedeckt, die Seitenschiffe dagegen haben im untern Geschoß Kreuzgewölbe, im Obergeschoß ein flaches Getäfel. Die Emporen, in deren Arkaden Säulen mit Pfeilern wechseln, werden auch über das Querschiff hinweggeführt, wodurch die Perspektive gehemmt wird;



Fig. 776. Inneres des Domes zu Pifa. Nach Photographie.

herrliche Durchsichten und Ausblicke leisten aber dafür Ersatz. Hundert Fenster beleuchten das

Innere, besonders festlich und ruhig wirkt das Oberlicht. Der überaus günstige Eindruck hängt wesentlich von der einfachen Größe, der Harmonie der Maße und Verhältnisse ab. Die ganze

Länge beträgt 100 m, die Breite der Fassade 35,4 m die Höhe derselben 34,2 m.

Der ifolierte, runde Campanile, der berühmte schiefe Glockenturm, wurde 1174 begonnen unter den Baumeistern Bonnano Pisano und Wilhelm von Innsbruck. Er hat infofern große Aehnlichkeit mit der Domfassade, daß auch hier auf die Blendarkaden im Erdgeschoß sechs reizende, luftige, von Säulen getragene Loggien oder Umgänge übereinander folgen, überragt und abgeschlossen von dem Glockengeschoß, welches einen bedeutend kleinern Durchmesser hat. Der Turm ist 54,4 m hoch; die äußere Abweichung von der senkrechten Linie beträgt 4,5 m. Wegen mangelhafter Fundamentierung in dem sumpfigen Boden traten schon bei den drei untersten Stockwerken Senkungen ein, so daß an der Südseite ausgleichende und nivellierende Einfätze eingeschoben werden mußten. Von 1186 bis 1350 ruhte der Bau. Bei der Weiterführung traten fortwährend neue Senkungen ein, woraus sich trotz der fortgesetzten Ausgleichungen die Neigung des Turmes erklärt. Andere nehmen an, daß bei der Wiederaufnahme des Baues die infolge der früheren Senkungen eingetretene schiefe Richtung absichtlich vom Baumeister fortgeführt worden, weil ihn die Lösung einer konstruktiven Schwierigkeit reizte, was sich aus dem Geist der Zeit leicht erklären läßt, — oder daß die Neigung schon ursprünglich geplant gewesen, was doch kaum anzunehmen.

Der dritte Monumentalbau, die Taufkirche (Baptisterium) wurde 1153 von Diotisalvi entworfen. Der gewaltige Cylinder wird außen gleichfalls in drei Geschoße gegliedert, das unterste durch eine Blendarkade mit allzugestreckten Halbsäulen, das mittlere durch einen Umgang mit sechzig freistehenden Säulen, das oberste durch Pilaster und große Fenster. Die gotischen Spitzgiebel und Fialen aus späterer Zeit erhöhen den malerischen Reiz. Von entschieden ungünstiger Wirkung ist das birnenförmig geschweifte Dach über der Kuppel, welches im Innern in Kegelform steil emporsteigt. Ein Kreis von acht Granitsäulen mit zumeist antiken Kapitellen und vier Marmor Pfeiler, welche ein Obergeschoß mit Emporen tragen, gliedern den weiten Innenraum.

Aehnliche Bauten, nur nicht mit der Klarheit, der einfachen Größe und dem entwickelten Können, welches diese pisanischen Denkmale auszeichnet, gedacht und ausgeführt sind in Lucca der Dom und S. Michele, beide Kirchen, besonders die letzte, mit vielen phantastischen und überladenen Zuthaten, in



Fig. 777. Die Kathedrale von Pistoia. Nach Photographie.

Campanile.

Baptisterium.

Lucca.

Pistoia. Pistoia die Kathedrale (Fig. 777), S. Andrea, S. Giovanni, in Prato  
Prato etc. der Dom, in Arezzo S. Maria della Pieve etc. etc.

Florenz.

Die florentinischen Bauten bilden eine eigene Gruppe. Das Unterscheidende ist ein noch stärkeres Anklingen der klassischen, antiken Formen; es offenbart sich nicht bloß in den Bildungen an sich, sondern auch in der Sauberkeit der Behandlung, in der Einfachheit der Anordnung und in der streng durchgeführten organischen Einheit der Konstruktion und Dekoration. Ein Beispiel ist

Battistero.

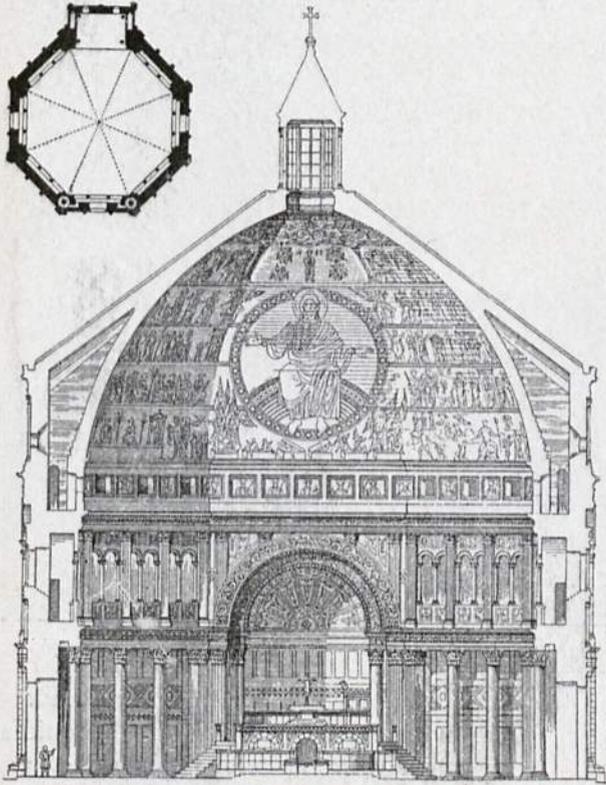


Fig. 778 und 779. Grundriß und Querschnitt des Baptisteriums von Florenz. Nach Dehio-Bezold.

das Battistero in Florenz (Fig. 778 und 779). Gerade dieser Reinheit in der Formbehandlung wegen wird der Bau von einigen für altchristlich angefaßt, von andern ins 6. Jahrhundert zurückdatiert, während er doch wohl sicher dem 11. Jahrhundert angehört. Die Grundlinien umschreiben ein Achteck. Das Äußere erhält seine Gliederung zunächst durch zwei Pilasterordnungen, die untere mit geradem Architrav, die obere mit Bogen, darüber erhebt sich eine Attika mit Wandfäulen, über ihr schließt sich das Zeltdach der Kuppel. Das Innere entspricht vollkommen der äußern Flächeneinteilung und ist im übrigen dem Pantheon ähnlich behandelt, mit Flachnischen in den Achteckseiten, welche von Säulen begleitet und umrahmt werden. Im zweiten Geschoß ist eine Empore im Mauerwerk ausgespart; über der Attika hebt das achteckige Klostergewölbe

an, welches eine der sinnigsten und merkwürdigsten Konstruktionsweisen darstellt. Brunellesco wird sie später zum Vorbilde bei der Einwölbung der mächtigen Domkuppel nehmen.

Dem Typus der altchristlichen Basilika schließt sich die Benediktinerkirche S. Miniato, ganz Florenz beherrschend, an, eine der schönsten Bauten dieser Zeit (Fig. 780). Wie das eben genannte Baptisterium, so ist auch S. Miniato außen und innen mit weißen und dunkelgrünen Marmorfliesen getäfelt; dazu kommt ein reicher Mosaikschmuck und ein herrlich dekoriertes offenes Dachstuhl im Mittelschiff; dieses wird durch zwei auf gegliederten Pfeilern ruhende Querbogen in drei Rechtecke zerlegt, dazwischen tragen je zwei Säulen rundbogige Arkaden.

#### 4) ROM.

Rom verharrte in dieser Zeit noch beim altchristlichen Basilikenstil, wie die Kirchen beweisen, welche vom 9. Jahrhundert an bis ins 14. hinein entstanden: S. Maria in Trastevere (seit 1139), SS. Giovanni e Paolo (Umbau 1154

bis 1159), S. Marco (827–844), S. Maria in Araceli (Ende des 13. Jahrhunderts) etc.

Neue Basiliken.

Das Eigentümlichste leisteten die sogenannten Cosmaten. Man bezeichnet damit drei oder vier Generationen einer Künstlerfamilie; eines der hervorragenden Mitglieder, Cosma, lieh den Namen. Ihre Thätigkeit schlug in das Gebiet der Architektur, Plastik, Kunstindustrie und der Mosaiktechnik ein, indem sie Ständer und Säulen für Osterkerzen, ferner Ciborien, Grabmäler, Chorschranken, Bischofsstühle, Ambone, Geländer, Lettner, Portale und Kreuzgänge in den zierlichsten Formen der Antike, des altchristlichen, romanischen und gotischen Stils mit Anklängen an byzantinische und arabische Kunstweise erstellten und dieselben mit den gefälligsten und farbenreichsten Mustern musivischer Dekoration ausstatteten. Fast alle ältern Kirchen Roms und anderer Städte bis hinab nach Unteritalien besitzen «Cosmatenarbeiten» aus dem 12. und 13. Jahrhundert. Zu ihren schönsten Leistungen, zu den zierlichsten aller Zeiten, gehören die Kreuzgänge in S. Paolo fuori le mura (Fig. 781) und im Lateran. Beide gleichen einander. Im ersten (ca. 1241) geben die Gliederung, gleichsam den Hauptrhythmus, feste Pfeiler, welche sich in regelmäßigen Abständen folgen; zwischen je zwei Pfeilern öffnen sich vier Bogen, getragen von fünf Paaren glatter, gereifter, gewundener, kanellierter und musivisch ausgelegter Säulchen. Auch die Frieße sind mosaiciert, die Leibungen mit Kassetten geschmückt. Alle die Anklänge an die verschiedenen Stile verbinden sich zur schönsten Harmonie. Ganz ähnlich ist die Anlage des Kreuzgangs im Lateran. Die Cosmaten sind zu einem Sammelnamen geworden, denn Mosaicisten, welche ähnliche Werke ausführten, gab es von der Lombardei bis nach Unteritalien und Sizilien.

Die Cosmaten.

Denkmale. S. Paolo und Lateran.

#### 4. UNTERITALIEN UND SIZILIEN.

Kein Teil Italiens wurde in kulturhistorischer und künstlerischer Beziehung von so vielfachen Einflüssen durchzogen, wie die zwei genannten Länder. Außer den antiken Nachwirkungen, welche in Italien nie ganz erloschen, ist der Ausgangspunkt auch hier die altchristliche Basilika, aber manchmal in byzantinischer Umbildung, weil Unteritalien am längsten unter byzantinischer Herrschaft blieb. Da Benevent lange Zeit der Sitz eines langobardischen Herzogtums war, so übte die Kunstweise dieses Volkes ebenfalls ihren Einfluß. Die Araber brachten mit ihren Siegen auch etwas von den ihnen eigentümlichen Bauformen. Seit dem 11.

Eigentümlichkeiten.



Einflüsse

Fig. 780. Inneres von S. Miniato in Florenz. Nach Photographie.

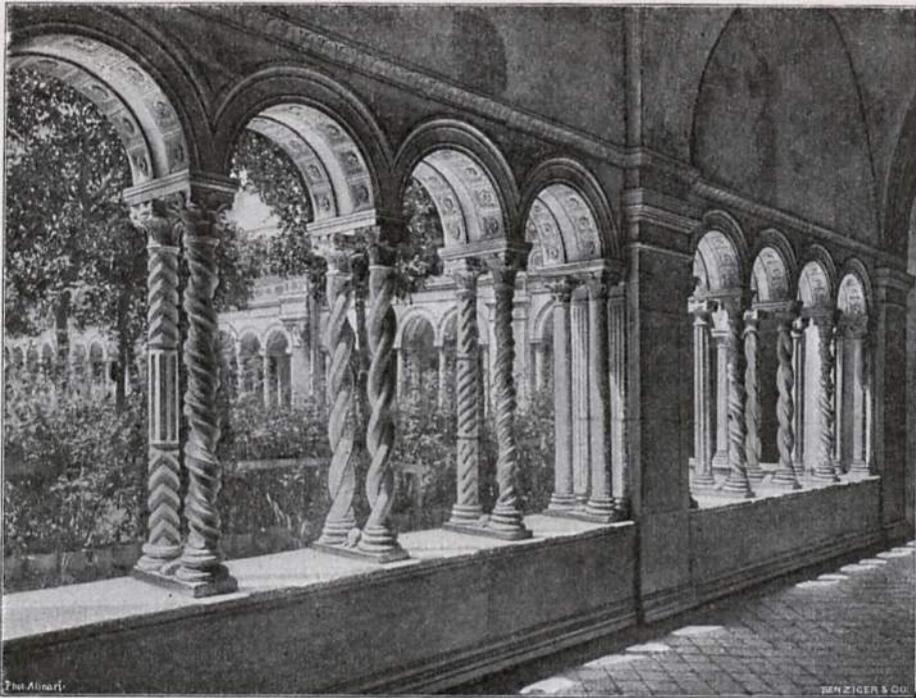


Fig. 781. Der Kreuzgang von S. Paolo fuori le mura, Rom. Nach Photographie.

Jahrhundert gefellte sich endlich der tiefeinschneidende Einfluß der Normannen hinzu, denen das Land als Preis des Sieges zufiel; 1037 wurde Robert Guiscard Herzog von Apulien und Kalabrien.

Denkmale. Unteritalien ist reich an Bauten aus dieser Stilperiode, welche im einzelnen ein hohes Interesse beanspruchen, doch sind dieselben zu wenig bekannt und erforscht, besonders diejenigen an der östlichen und südlichen Küste und im anstößenden Binnenlande, überdies haben die meisten durch Zuthaten fremdartiger Stile, besonders im letzten Jahrhundert, von ihrem ursprünglichen Aussehen allzuviel eingebüßt.

An der Westküste kreuzen sich die verschiedenen Einflüsse und verbinden sich insbesondere mit arabischen Anklängen, so im Turm der Kathedrale von Gaëta und noch mehr in der malerischen Vorhalle und an der Fassade der Kathedrale von Amalfi (Fig. 782). Die Flächen sind bunt ausgelegt, an der Fassade mit sich kreuzenden Blendbogen und offenen Galerien derselben Konstruktion gegliedert. Ebenso wirksam sind die sich durchschneidenden Arkaden in den großen Bogen der zweischiffigen Vorhalle. Die Pfosten des Haupteingangs haben einen reichen Schmuck verschiedenster figürlicher Motive: Simson, ein Trompeter, Centauren, Drachen, Vögel etc. Der Vorhalle der Kathedrale ist der Kreuzgang des Kapuzinerklosters (Canonica) daselbst und derjenige von S. Domenico in Salerno verwandt. Oberhalb von Amalfi liegt auf einer Felsenterrasse das halb verödete Ravello. Die Stadt ist voll maurischer Erinnerungen. Die Kathedrale, deren Stiftung in das 12. Jahrhundert zurückgeht, eine dreischiffige Basilika mit stark vorspringendem Querschiff und drei Apsiden, hat den Restaurationen zum Trotz manche kostbaren Werke aus alter Zeit bewahrt, die herrlichen Erzthüren vom Jahre 1176 mit ihren reichen Bildwerken und prächtigsten Ornamentbändern, die auf sechs spiralförmigen Säulen aufgebaute Kanzel mit köstlichem Mosaikschmuck (1272) in

Cosmatentechnik (Fig. 784), einen Ambo gleicher Mache mit merkwürdigen Motiven, ferner den schönen Bischofsstuhl u. f. w.

Im Innern des Landes und an der Ostküste finden sich noch mehrere Kirchen byzantinischer Anlage, wie S. Marco in Roffano, La Cattolica zu Stilo, beide mit fünf Kuppeln, die Abteikirche S. Maria del Patir mit drei Kuppeln; doch sind diese Kirchen weniger zahlreich als man voraussetzen könnte. Weit interessanter sind dafelbst manche Denkmale, die einen ganz andern, nordischen Charakter aussprechen, weil die Normannen ihnen ihr Gepräge aufgedrückt haben.

Sie sind fest, gediegen, ernst, groß in Konstruktion und Formen, ganz nach rechtem, altem Normannenbrauch. An byzantinische Gepflogenheit erinnert fast gar nichts. Es sind Basiliken, flachgedeckt im Mittelschiff, in den Abseiten mit Emporen dagegen meistens überwölbt; die Flügel des Querhauses treten gar nicht oder nur wenig über die Fluchtlinien des Hauptschiffes hinaus. Den Abseiten sind Kapellen eingebaut, welche dem Seitenschub des Mittelbaues begegnen. Ein Kuppelturm erhebt sich über der Vierung; zwei weitere Türme werden an der Ostseite des Querschiffes angeordnet, welche sodann mitsamt der Apsis einen geradlinigen östlichen Abschluß bilden (Kirchen in Bari, Bitonto etc.). Der Außenbau ist aus großen Quadern gefügt, einfach und gediegen;

ein reicher Schmuck vereinigt sich auf die Umrahmungen der Thore und Fenster und auf das Radfenster der Fassade; dies letzte ist wohl eine Entlehnung aus den langobardischen Kirchen Oberitaliens. Von den Höhenzügen der Abruzzen bis an das Südende Apuliens finden sich Denkmale dieser Stilnüance. Den Uebergang bilden die schon genannte Kathedrale von Ravello, dann die Domkirche von Benevento, die letzte mit zwei einfachen, ernsten Blendbogenreihen an der Fassade und massigem Turme zur Seite. Aehnlich ist die Kathedrale von Trani, imposanter die Kathedrale von Altamura; die Fassade wird von zwei Türmen flankiert, das Hauptthor ist fast überreich mit figürlicher und dekorativer Plastik geschmückt; über demselben öffnet sich ein prächtiges Rosettenfenster. Noch weit schöner ist das Radfenster der Kathedrale von Troia; die Füllungen zwischen den Speichen sind durchbrochene Marmorscheiben verschiedenster Muster. Der Bau besitzt auch sonst eine Menge interessanter Einzelheiten und Motive: eine große Zahl von Tieren,

Byzantini-  
sche An-  
lagen.

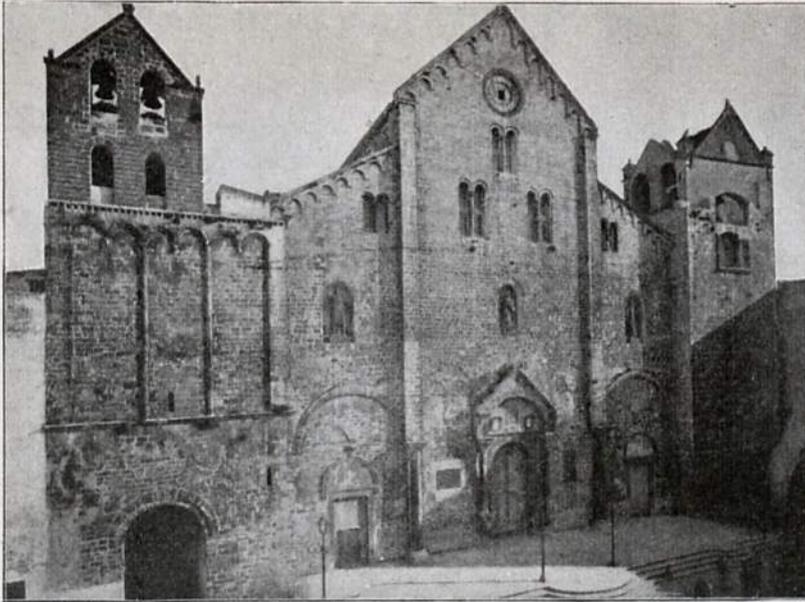
Norman-  
nische  
Bauten.



Fig. 782. Die Kathedrale von Amalfi. Nach Photographie.

Ravello.  
Benevento.  
Trani.  
Altamura.

Troia.



befonders Leuen und Stiere, stehen oder liegen auf den Kapitellen und in den Friesen, tragen Säulen und Arkaden oder ragen aus den Flächen heraus; die halbkreisförmige Apsis wird durch hohe Arkaden, getragen von je zwei übereinander stehenden Säulen, gegliedert. Die Kathedrale von Ruvo besitzt be-

Ruvo,

Fig. 783. Die Basilika S. Nicola in Bari. Nach „Univerfum.“

Bari.

sonders reiche und zierliche Konfolenfrieße im Außern und im Innern. Eine interessante Gruppe bilden die Bauten in Bari, die Kathedrale, S. Nicola (Fig. 783) und S. Gregorio; besonders die zwei ersten sind reich mit Blendarkaden, Rundbogenfriesen, Fensterrahmen geschmückt. San Nicola erinnert an eine weitere Eigentümlichkeit dieser Baugruppe im Südosten Italiens, nämlich an die Entwicklung der Krypta. Dieselbe wird zu großen mehrschiffigen Unterkirchen erweitert und über einem Wald schmucker Säulen überwölbt. Zu den glänzendsten gehören die Krypta von San Nicola, die von vier Säulenreihen durch-

Otranto

Siponto.

zogene Unterkirche der Santissima Annunziata in Otranto, die Krypta von S. Maria Maggiore di Siponto etc. Einen ganz andern Charakter tragen die normannischen Denkmale an sich, welche auf der Insel Sizilien, in und um Palermo entstanden, und zwar unter den Königen Roger II. und Wilhelm I. und II. (1130—1189). Die Bauzeit umfaßt nur etwas mehr als ein halbes Jahrhundert, und doch erhoben sich Denkmale, welche eine hohe Kunst-

Sizilien.

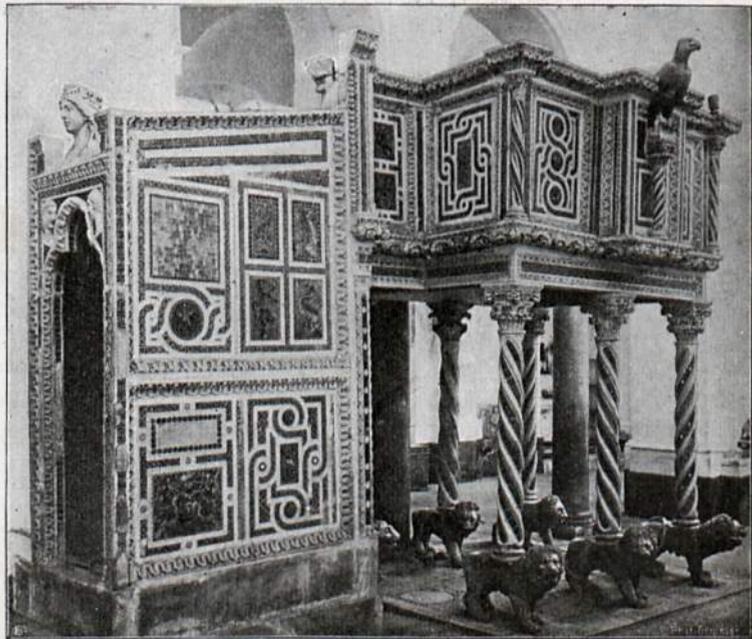


Fig. 784. Die Kanzel der Kathedrale zu Ravello. Nach Photographie.

blüte darstellen und die eigentümlichste, merkwürdigste Gruppe bilden. Die einen der Kirchen wiederholen in der Anlage den orientalisch-byzantinischen Typus, S. Giovanni degli Eremiti (1132) und die Martorana (1143); die andern gehen von der altchristlichen Basilika aus, die Dome zu Cefalù (1131—1148) und Monreale (1173), die Cappella Palatina (1129—1156) und der Dom in Palermo. Das Eigenartigste liegt darin, daß die byzantinische Bilderpracht und der Reiz maurischer Dekoration mit dem gediegenen Ernst normannischen Wesens sich zur harmonischen Einheit verbindet. Tonangebend für die Gesamtstimmung sind die reichen Mosaikbilder auf Goldgrund nach byzantinischer Ueberlieferung. Die arabischen Zierformen treten aber ebenso bestimmt auf: Stalaktensimse bilden den Uebergang von den Wänden zur Decke, hochgestelzte, überhöhte Spitzbogen verbinden die Säulen und stützen die Hochwände; Blendarkaden, die sich mannigfach schneiden und kreuzen, gliedern die Flächen, unterstützt von mannigfachen farbigen Inkrustationen; dazu kommen die reizendsten Motive arabischer Steinmosaik, welche den Cosmatenarbeiten verwandt sind und die in wunderbarer Mannigfaltigkeit und Schönheit Wandstreifen und Arkaden, Chorschränken und Ambone, Altäre und Bischofsstühle, in der Palatina und in Monreale sogar die Frontseiten der Chorstufen schmücken.

Das Kirchlein S. Giovanni degli Eremiti (Fig. 785) mit feinen nackten Mauern ohne Sims und Profil, mit dem flachen Dach und den halbkugelförmigen Kuppeln hat ein ganz orientalisches Gepräge und sieht sich wie eine kleine Moschee oder ein maurisches Grabdenkmal an. Die Martorana, eigentlich S. Maria dell'Amiraglio, von Rogers Großadmiral Georgios von Antiochien für den griechischen Gottesdienst gestiftet, entspricht im Grundriß dem einfachen Schema byzantinischer Kirchen: ein Rechteck mit drei Apsiden im Osten, einem Narthex im Westen und einer von Säulen getragenen Kuppel in der Mitte. Dasselbst sind die alten Mosaiken noch erhalten, während alles andere umgebaut und verunstaltet ist. Auch die Kathedrale in Cefalù hat nur die Mosaiken im Chor gerettet; am Außern dominiert der normannische Grundklang. Der Dom in Monreale (Fig. 786) ist das Prachtstück der Gruppe. Der Grundriß ist einfach. Zweimal neun Säulen tragen die Scheidbogen, dann folgt ein Querschiff, dann ein breiter Altarraum mit drei östlichen Apsiden. Aber welche wunderbare Pracht! Die Sockelpartie bis zu den Fenstern der Abseiten hat ein weißes Getäfel, gestreift und besäimt mit den zierlichsten Mosaikmustern, ähnlich sind die Archivolten umrahmt, ihre Leibungen



Fig. 785. S. Giovanni degli Eremiti bei Palermo. Nach Phot.

Einflüsse.

S. Giovanni degli Eremiti.

La Martorana.

Cefalù.  
Monreale.

mit Streumustern und Medaillons ausgelegt; daneben und darüber ist alles Bildfläche für ernste Gestalten auf goldenem Grunde, alles in schönem Wechsel und gefälliger Gliederung. Das Äußere des Domes ist einfach, nur die Ostpartie ist in dem reichsten Schmuck von gekreuzten Blendarkaden, Quergurten und bunter Inkrustation gekleidet. Von einem vollends wunderbaren Reiz ist der südlich an die Kathedrale anstoßende Kreuzgang erfüllt. Gekuppelte Säulchen, in den Ecken zu vier kombiniert, tragen die einfach in der Leibung profilierten und umrahmten Spitzbögen. Die Schäfte sind gerieft, gewunden, gedreht, mit Rauten, Stäben, Zickzacklinien belegt und mit goldenen und farbigen Stiften mosaiciert,

Kreuz-  
gang.

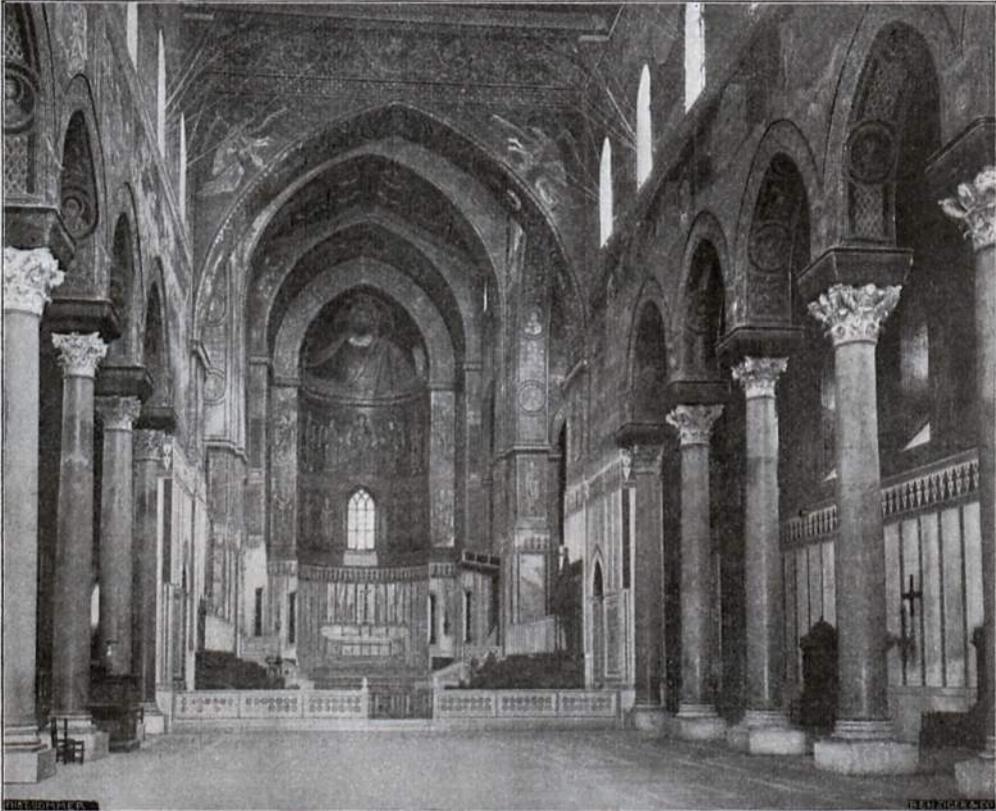


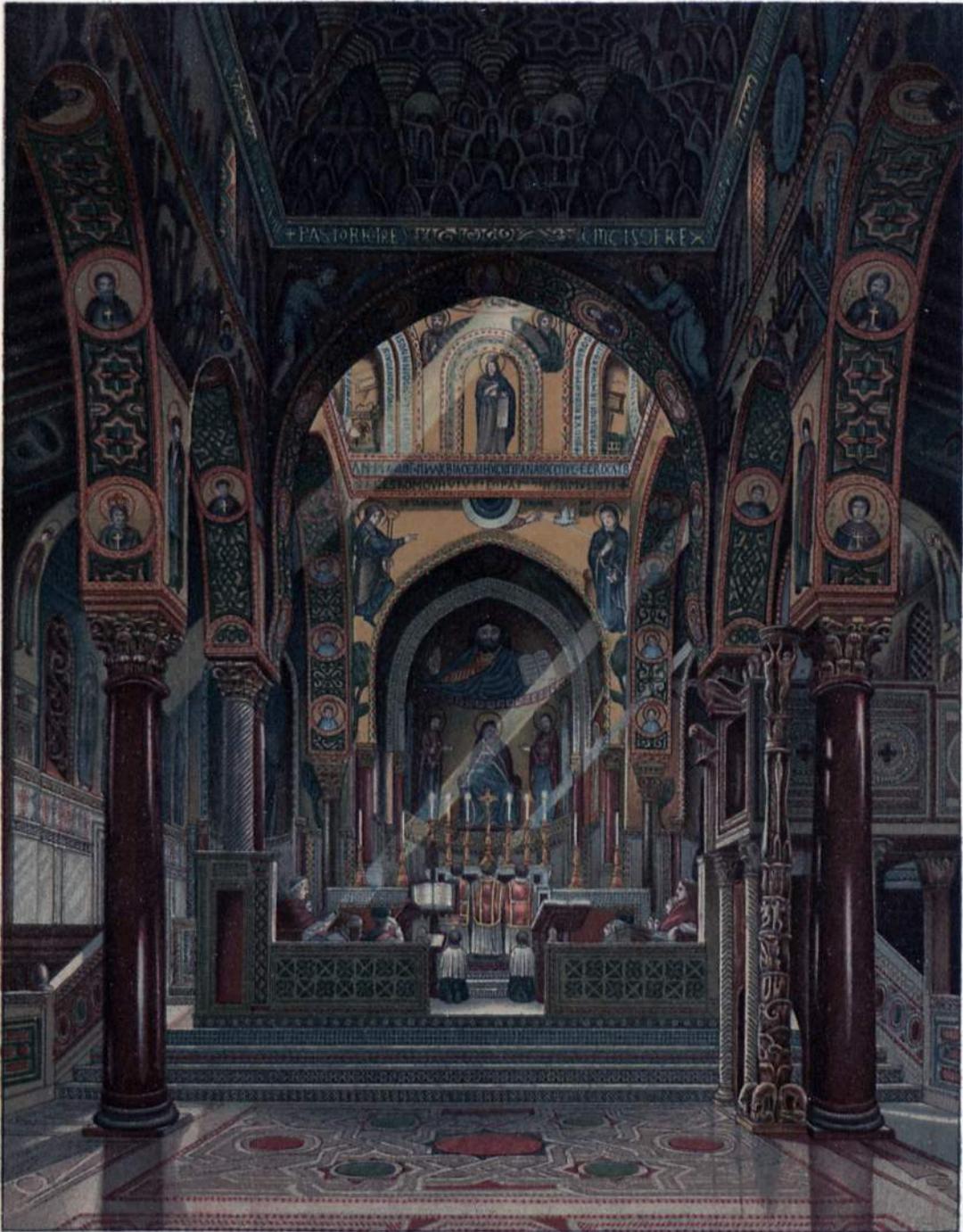
Fig. 786. Inneres des Domes von Monreale. Nach Photographie.

so schön und reizend, daß sie von den besten römischen Werken des folgenden Jahrhunderts, den Kreuzgängen der Cosmaten in S. Paolo und im Lateran, nicht übertroffen werden. Von den 216 ikonischen Kapitellen, welche Biblisches, Legenden, Grottesken erzählen, hat die Plastik zu handeln. Die Cappella Palatina<sup>1)</sup>, die Palastkapelle, welche Roger im königlichen Palaste zu Palermo baute (1129 bis 1156), hat im Grundriß große Aehnlichkeit mit der Martorana: ein dreischiffiges Langhaus und ein geräumiger Chor mit drei Apfiden und einer maurischen Kuppel darüber. In der malerisch-musivischen Ausstattung und in buntfarbiger Inkrustation steht sie dem Dome von Monreale nahe, nur hat hier das arabische Element in der malerischen Wirkung und in Einzelbildungen, zumal in den Stalaktiten

Cappella  
Palatina.

<sup>1)</sup> Vgl. Einhaltsbild aus dem sehr empfehlenswerten Werke H. Köhlers, „Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien“. Leipzig, Baumgärtners Verlag.

ROMANISCHE BAUKUNST.



CAPPELLA PALATINA ZU PALERMO.

Verkleinerte Wiedergabe des gleichen Blattes des Werkes

Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien v. H. Köhler, Verlag v. Baumgärtners Buchhandlung, Leipzig.



und kufischen Inschriften der Decke, einen entschiedenen Ausdruck gefunden. Die Hofhaltung der drei kunstfinnigen, oben genannten Normannenfürsten glich überhaupt mehr derjenigen eines maurischen Kalifen als der eines christlichen Königs, daher gewann arabische Kunstweise mit ihren Bauten großen Einfluß, größern Einfluß allerdings auf die Profanarchitektur. Die Luftschlöffer Rogers II. Favara und Minenio und die Landsitze der beiden Wilhelm Zifa und Cuba, welche früher (S. 366) genannt wurden, galten lange als maurische Werke.

Die Kathedrale in Palermo (vgl. Einschaltbild), von dem Erzbischof und Kanzler Gualterius Ophamilus (Walter of the Mill), dem Hofkaplan des englischen Königs Heinrich II. gegründet, gemahnt im Grundriß an den Dom von Monreale; dem Langhaus ist ein Querschiff eingeschoben und der Chor besonders hoch aufgeführt. Die reiche Turmanlage im Osten und Westen hinwieder ist echt normannisch und den englischen Kathedralen verwandt. Das Innere ist ganz modernisiert; auch das Außere wurde vielfach entstellt, zumal durch die Kuppel, welche Ferdinand Fuga baute. Die Vorhalle der Südseite

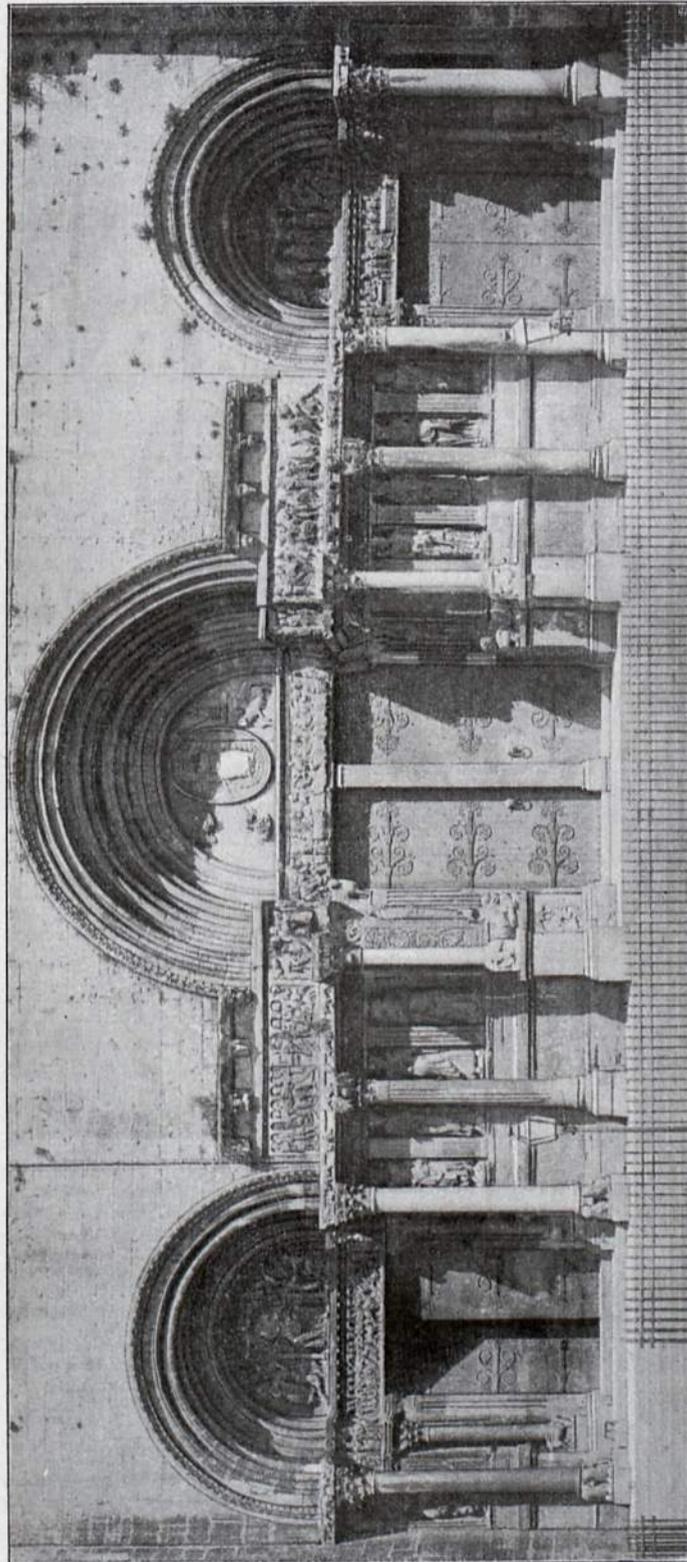
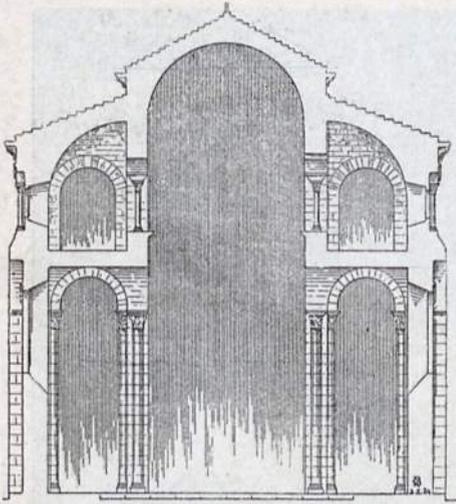


Fig. 787. Portale der Kirche zu Saint-Gilles. Nach Photographie.

Palermo.



Stilgebiete.

Fig. 788. Querschnitt v. N.-D.-du-Port, Clermont.

ist ein Werk der italienischen Gotik aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. Im übrigen verbindet sich hier normannische Art (die reich gliedernden Blendarkaden, die außerordentlich glänzenden Thür- und Fensterrahmen gediegenster Technik und schönster Erfindung) mit arabischer Weise, besonders im malerischen Zinnenkranz mit dem Konsolenfries, der hinwieder in den Vertiefungen mit Mosaik ausgelegt ist.

## VI. FRANKREICH.

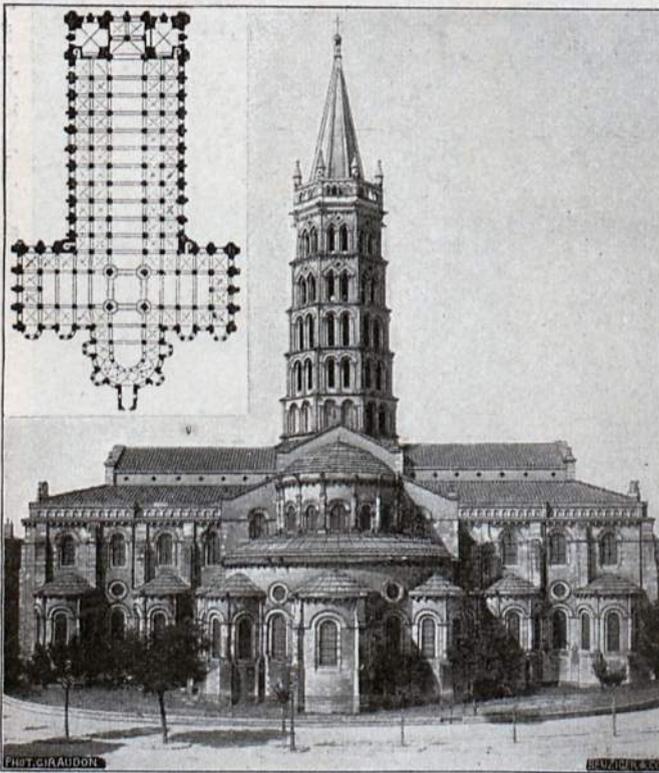
Die Entwicklung der romanischen Architektur weist in Frankreich ebenso große Verschiedenheiten auf wie in Italien. Wir haben vorzüglich sechs Stilgebiete zu unterscheiden: den Süden, Auvergne, Burgund, den Westen, den Norden und den Nordwesten, dieser bildet den Uebergang zum Romanismus Englands.

In allen Teilen Frankreichs, die Auvergne und Languedoc ausgenommen, bietet die altchristliche Basilika den Uebergang zur gewölbten romanischen Kirche; in der Auvergne und in den angrenzenden Provinzen dagegen wird der Kuppelbau zum Ausgangspunkt genommen, zuerst im bewußten oder unbewußten

Anschluß an die Planlinien von S. Marco in Venedig, später in der Anlage von einschiffigen Kirchen, deren Langhaus mit mehreren Kuppeln überdeckt wird.

### I. DIE PROVENCE UND DER SÜDOSTEN.

Nach Schnaafes zutreffendem Ausdruck ist hier die Architektur in dieser Zeit, zumal im Südosten, im Stromgebiet der Rhone, klassischer als auf dem klassischen Boden Italiens, was sich aus dem Vorhandensein schöner antiker Kunstdenkmale erklärt. Es offenbart sich dies zumal in den Säulenformen, im Gebälk und in verzierten Friesen. Das korinthische Kapitell, Zahnschnitte, Konsolen, Eierstäbe kehren immer wieder, dagegen kommen Lifenen und



Klassische Nachklänge.

Fig. 789 u. 790. Grundriß und Aeußeres von St.-Sernin zu Touloufe.

ROMANISCHE BAUKUNST.



ÄUSSERE ANSICHT DER KATHEDRALE VON PALERMO.

Nach Photographie von G. Sommer.



Rundbogenfriese felten vor. Zu den übrigen charakteristischen Eigenschaften gehört die Wölbung mittels der Tonne aus der Grundform des Halbkreises, doch auch die Form eines stumpfen Spitzbogens findet sich schon an alten Denkmalen. Sind die Kirchen drei- oder mehrschiffig, so werden die Abseiten ebenfalls in gleicher Weise überwölbt oder sie erhalten bloß Halb- oder verkümmerte Tonnen, welche wie Gegenstreben an die Mitteltonne sich anlehnen. Die Form bietet keineswegs glückliche Umriffe und Linien; praktisch sind die Halbtonnen allerdings als Widerlager gegen den Seitenschub des hohen Mittelschiffes, wie sie auch offenbar zur Ausbildung des Strebefystems in der Gotik mitgewirkt haben.

Konstruktion.

Die mehrschiffigen Anlagen haben bald nur ein einziges Dach, bald nach basilikaler Weise ein Satteldach für das Hauptschiff und Pultdächer für die Abseiten. Aber auch im letzten Falle hat das Mittelschiff felten direkte Beleuchtung durch Fenster im Hochbau, weil sie un schön in die Tonne einschneiden müßten. Die Folge ist, daß die Kirchen düster, dumpf erscheinen, ein Eindruck, welcher durch die gedrunge nen, schweren Pfeiler, welche die Hochwände stützen, und das meistens ziemlich schmucklose Innere verstärkt wird. Eine einfache aber wohlthuende Gliederung geben zuweilen große auf Pfeilern oder Säulen ruhende Querbogen, die das Schiff der Kirche überspannen, sowie Blindbogen, welche die Wände, zumal die Apsis zieren. Auch das Außere der Kirchen ist kahl, nur das Halbrund der Apsis wird durch Pilaster ausgezeichnet, einen überaus glänzenden architektonischen und plastischen Schmuck erhalten die Hauptportale, wie St.-Trophime in Arles und die Kirche zu St.-Gilles (Fig. 787) beweisen. In der Klosterkirche zu Fontefroide hat die Tonne die Form eines stumpfen Spitzbogens.



Fig. 791. Inneres von St.-Sernin zu Touloufe. Nach Photogr.

Auch das Außere der Kirchen ist kahl, nur das Halbrund der Apsis wird durch Pilaster ausgezeichnet, einen überaus glänzenden architektonischen und plastischen Schmuck erhalten die Hauptportale, wie St.-Trophime in Arles und die Kirche zu St.-Gilles (Fig. 787) beweisen. In der Klosterkirche zu Fontefroide hat die Tonne die Form eines stumpfen Spitzbogens.

Arles.  
Fontefroide.

## 2. DIE AUVERGNE UND LANGUEDOC.

Dies zweite Kunstgebiet wird von den heutigen Departementen Puy-de-Dome, Haute-Loire, Allier und den angrenzenden Bezirken begrenzt. Die Anklänge an die klassischen Bauformen sind nicht mehr so häufig, häufiger dagegen die spezifisch romanischen Bildungen. Der Grundriß der Kirchen entwickelt sich zur bestimmt ausgesprochenen Kreuzform durch das Einfügen eines Querschiffes.

Planbildungen.



Clermont

Fig. 792. Inneres der Kirche von Paray-le-Monial.

Eine andere kostbare Erweiterung der Planlinien geschieht durch die Einzeichnung des Deambulatoriums oder Umgangs, indem die Seitenschiffe um den Chor herumgeführt werden, so daß sie sich gegen denselben durch freie Arkaden öffnen; nach außen erhält der Umgang mehrere Kapellapsiden in radialer Richtung zum Hauptaltare. Diese Neuerung, welche in die Bauanlagen so reiche Mannigfaltigkeit und so herrliche malerische Wirkungen bringt, ist eines der höchsten Verdienste der französischen Kunst; denn das Urheberrecht steht wohl bestimmt ihr zu. Die Wölbungsformen sind dieselben wie im Süden, Tonnen und Halbtonnen, doch kommt das Kreuzgewölbe in den untern oft doppelgeschossigen Seitenschiffen hinzu. Ein schönes Beispiel für diese Eigentümlichkeiten ist Notre-Dame-du-Port in Clermont aus dem 11. Jahrhundert (Fig. 788). Das Innere zeigt an den Hochwänden schlanke Säulen, welche bis zur Arkadengalerie der Emporen hinaufreichen, wofelbt

Iffoire.  
Orcival.  
Touloufe.

auf ihren Kapitellen die Querbogen auflagern, welche das Tonnengewölbe gliedern. Andere hervorragende Bauwerke derselben Konstruktion sind die Kirchen in Iffoire und Orcival, ferner die schönen und großen, in der Anlage einander verwandten fünfschiffigen Abteikirchen St.-Sernin in Touloufe (Fig. 789—791) und La Charité-sur-Loire u. s. w. Die beiden letztgenannten Kirchen bieten einen überaus malerischen Ausblick auf das Chorhaupt; dieses ragt hoch und kühn empor; unter den Oberlichtern schlingt sich das Deambulatorium herum, in dieses und in das Querhaus schneiden die Apsiden der Kapellen ein. St.-Sernin ist fünfschiffig im Langhaus, durchschnitten von einem dreiteiligen Querschiff; es ist eine der großartigsten Kirchenanlagen, die je ausgeführt ward. Ihr Vorbild, sowie dasjenige der Wallfahrtskirche Santiago von Compostela war wahrscheinlich die älteste Wallfahrtskirche in Frankreich, das frühere St. Martinsmünster in Tours. Der 64 m hohe Turm von St.-Sernin, welcher sich in fünf Geschossen aufbaut und mit einem

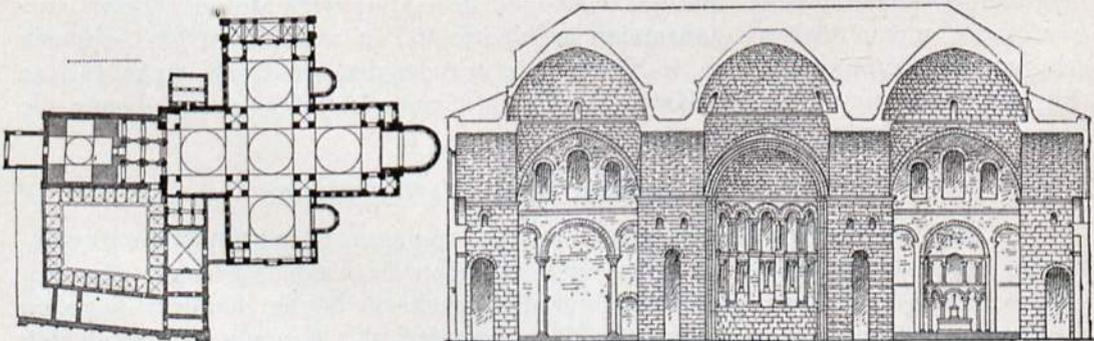


Fig. 793 und 794. Grundriß und Querschnitt der Kirche St.-Front in Périgueux. Nach Dehio-Bezold und Corroyer.



Fig. 795. Notre-Dame-de-Valère in Sitten. Nach Photographie.

spitzen Helm abschließt, erhielt seine heutige Gestalt im 13. und 14. Jahrhundert. Hier sind auch die reich gegliederten und durch ihre Skulpturen merkwürdigen Kirche von Conques und Kathedrale von Le Puy zu nennen.

Conques.  
Le Puy.  
Ornament.

In der Dekoration, auch am Aeußern, sind eingelegte Arbeiten mit farbigen Steinen in den Formen von sogenannten Wolfszähnen (angereihte Dreiecke), Rauten, Sternen, Blumen etc. charakteristisch. Einen sehr reichen derartigen Schmuck zeigt Notre-Dame-du-Port am Chorhaupt. Alle diese genannten Kirchen erhalten am Aeußern eine weitere Gliederung durch die allerdings noch schwerfällig gebildeten Strebepfeiler, welche zwischen den Fenstern aufragen.

### 3. BURGUND.

Burgund erfuhr die mannigfaltigsten Einwirkungen; antike, südfranzösische, auvergnatische, nordfranzösische, deutsche Elemente sind in den Bauten nachzuweisen, wozu die klassischen Ueberreste und die Lage des Landes die Veranlassung boten. Die nordischen, dem Romanismus eigensten Formen geben den Bauten aber doch ein ganz bestimmtes Gepräge. Die Anordnung ist ungefähr dieselbe wie in der Auvergne. Der Chorumgang ist so häufig, daß vielfach Burgund als seine ursprüngliche Heimat angesehen wird. Um das Mittelschiff zu beleuchten, werden zuweilen für die Fenster die Tonnen durchbrochen oder Stichkappen in dieselben hineingezogen oder endlich die Tonnen quer in das Mittelschiff hineingefetzt. Den nachhaltigsten Einfluß auf das ganze Stilgebiet, ja weit über dasselbe hinaus, übte die Bauhule des berühmten Benediktinerklosters Cluny. Schon der heilige Abt Odilo (949—1048) hatte eine große Bauhätigkeit entwickelt, wie die noch bestehenden Stiftskirchen von Romainmotier und Payerne in der Westschweiz, die Kirche in Souvigny u. f. w. beweisen; andere Bauwerke, welche durch die Cluniacenser enttunden, sind St.-Benigne in Dijon, die Abteikirche in Tournus etc. Diese ältern Bauten zeigen allerdings eine sehr befangene Technik. Einen raschen und hohen Aufschwung bekundete aber schon die 1089 begonnene Abteikirche in Cluny selbst. Die Revolution hat das herrliche Denkmal ver-

Einflüsse.

Schule von  
Cluny.

St. Odilo.  
West-  
schweiz.

Cluny.

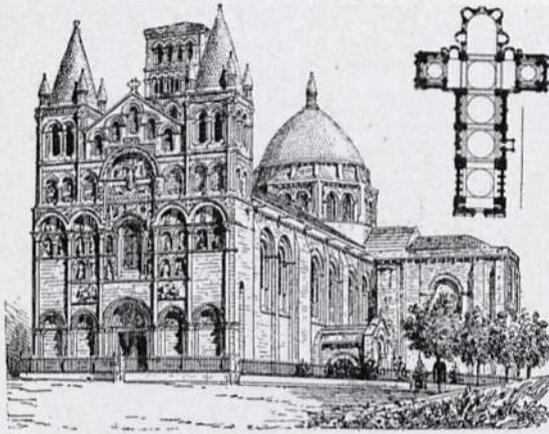


Fig. 796 und 797. Grundriß und Aeußeres der Kathedrale von Angoulême. Nach Dehio-Bezold und Corroyer.

nichtet. Es war eine fünfschiffige Pfeilerbasilika mit zwei Querschiffen und einem Chorumgang mit Kapellenkranz und reicher Apfidenbildung. Die innern Seitenschiffe hatten im Untergeschoß Kreuzgewölbe, sonst kam überall das Tonnengewölbe zur Anwendung.

Eigentümlich war eine große, von sechs Arkaden getragene, dreischiffige und doppelgeschoßige, geschlossene Vorhalle. Im Obergeschoße fand sich hier wie anderwärts über dem Eingange eine dem hl. Michael geweihte Kapelle. Eine ähnliche bald geschlossene, bald offene Vorhalle findet sich bei andern

Charité-  
sur-Loire.  
Fleury.

Vézelay.

von Cluny abhängigen Abteikirchen und überhaupt in vielen benediktinischen Stiftskirchen, wie in Vézelay, Charité-sur-Loire, Fleury oder St.-Benoît-sur-Loire u. s. w. Damit hingen reiche Turmanlagen über der Vorhalle und der Vierung und an den Ecken des Transepts zusammen. Ein würdevoller Ernst, eine einfache Größe und der Sinn für klare, gediegene Wirkungen weht durch diese Anlagen. Der in kunstgeschichtlicher Beziehung merkwürdigste Bau Burgunds ist die eben genannte Abteikirche in Vézelay (vgl. Einschaltbild). Sie zeigt den ersten Versuch der Umgestaltung der bisherigen, von den Römern ausgehenden Wölbungsweise im Sinne der Gotik. Der Baumeister führte nämlich für die Kreuzgewölbe im Halbkreis oder Spitzbogen zuerst die Gurte und Rippen ein als einzig

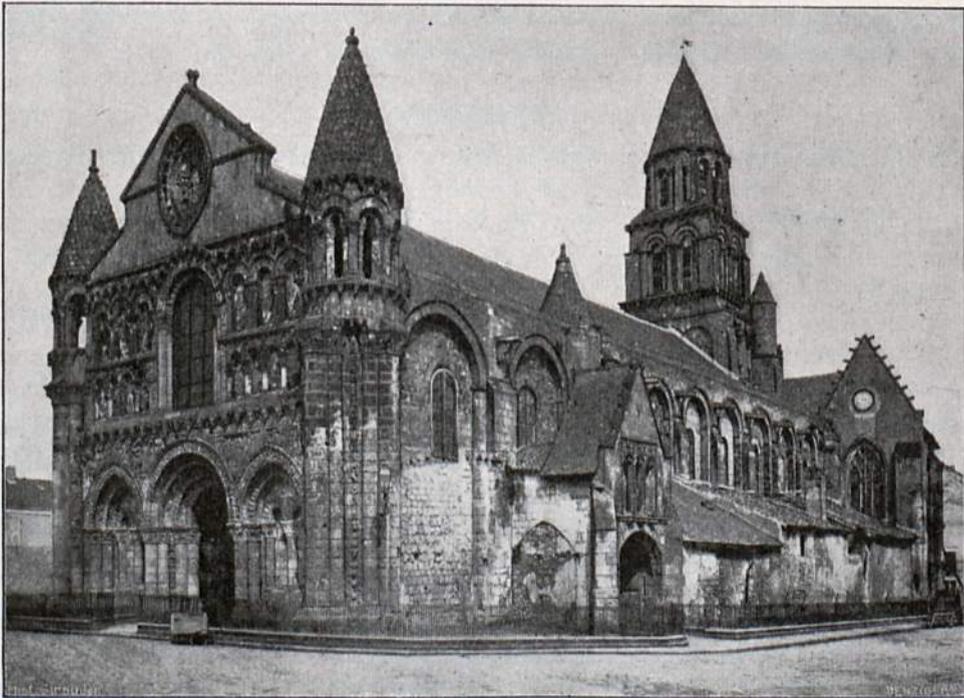
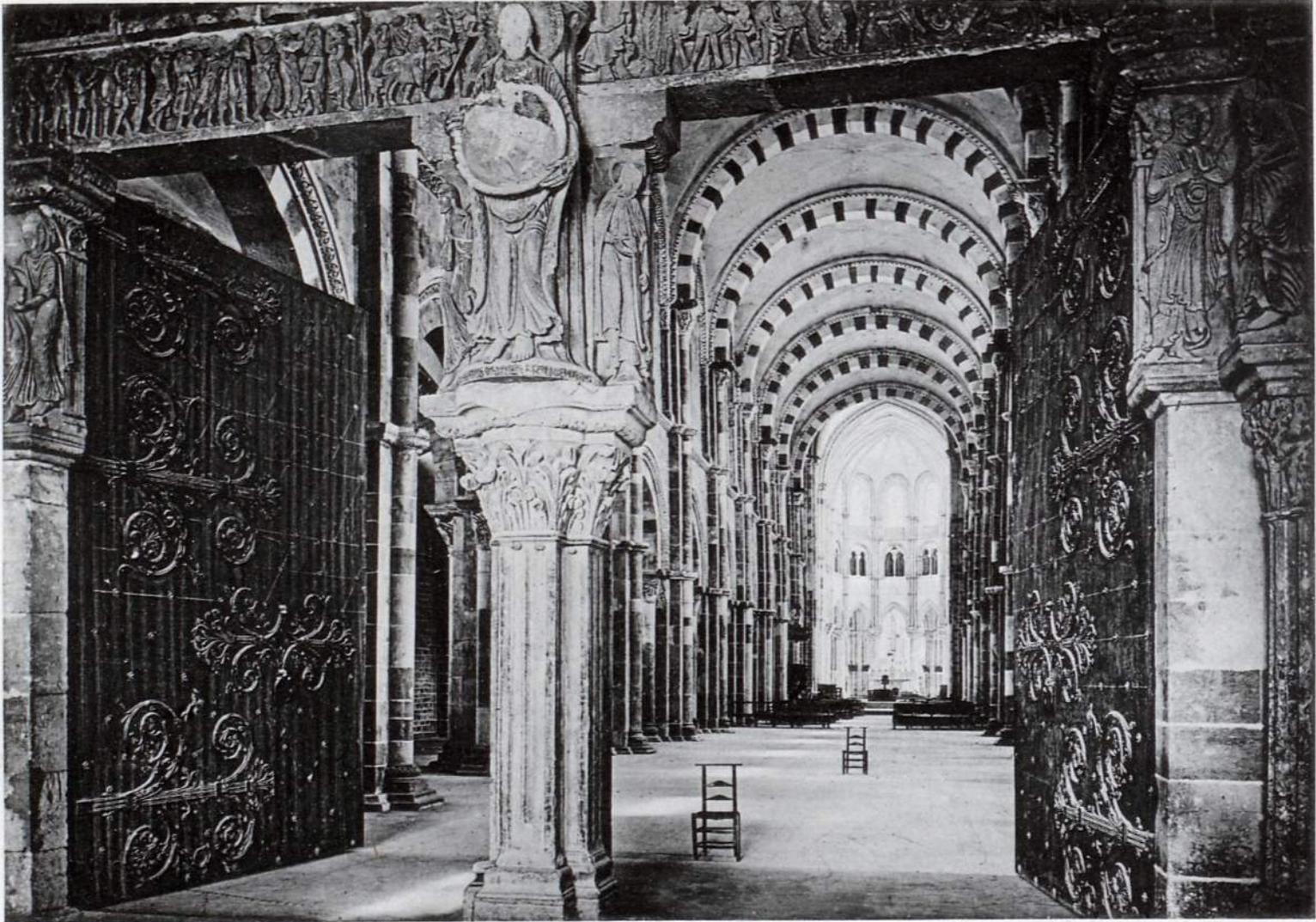


Fig. 798. Notre-Dame-la-Grande in Poitiers. Nach Photographie.

ROMANISCHE BAUKUNST.



INNERES DER ABTEIKIRCHE ZU VÉZELAY.

Nach Photographie von A. Giraudon.





Fig. 799. Arkaden der Abtei St.-Aubin in Angers. Nach Photographie.

tragende und konstruktive Glieder, so daß die sphärischen Dreieckkappen nur als leichte Füllungen hineingefpannt werden konnten. Was in Vézelay erst tastend und versuchsweise probiert wurde, hat sodann der Abt Suger in seiner Abteikirche in St.-Denis mit logischer Richtigkeit durchgeführt. In die burgundische Einflußsphäre gehören St.-Etienne in Nevers, ferner die drei Denkmale des Uebergangsstils, die Kathedralen von Autun und Langres und die Abteikirche Paray-le-Monial (Fig. 792).

St.-Denis.  
Nevers.  
Autun etc.

Wie bereits angedeutet worden, kam auch die westliche, französische Schweiz in die Abhängigkeit vom südfranzösischen und burgundischen Einfluß. Außer den angeführten Denkmalen sind zu nennen: die Kathedrale in Genf, Notre-Dame-de-Valère in Sitten (Fig. 795), die Kirche S. Johannes in Grandfon etc.

West-  
schweiz.

#### 4. DAS WESTLICHE FRANKREICH.

Unsere Bezeichnung soll sich auf die Provinzen Poitou, Saintonge, Touraine und einen Teil von Anjou beziehen, mit dem Mittelpunkte Périgueux in der heutigen Dordogne. Es ist früher bei der Behandlung der byzantinischen Bauanlagen bemerkt worden, wie längs der Handelsstraße der Venezianer mitten in Frankreich Bauwerke im byzantinischen Kuppelsystem entstanden, daß die Abteikirche St.-Front in Périgueux (Fig. 793 und 794) in den Grundlinien sich wie eine Uebersetzung von S. Marco am Canal grande ansieht. Im Aufbau treten allerdings manche Unterschiede zu Tage. Das Äußere und Innere sind nackt, auch die Kuppeln haben einen abweichenden Umriß; der durchgehends angewandte Haufstein giebt St.-Front ein ernstes, wuchtiges Aussehen. Wahrscheinlich ist die Kirche nur das jüngste und darum bereicherte Glied in der Reihe der sofort zu nennenden Denkmale, welche

Périgueux.

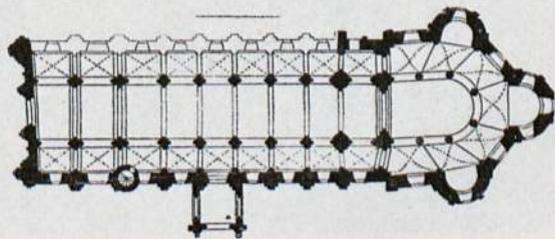


Fig. 800. Grundriß von N.-D.-la-Grande in Poitiers.

meistens einschiffige Anlagen mit Kuppeln darstellen. Im übrigen spricht sich dieselbe Stileigentümlichkeit auch in den Kathedralen von Saintes, Cahors, in St.-Emilion in Bordeaux und in einfacher, aber klar und schön durchgebildeter Weise in Fontevrault, Solignac, Souillac etc. aus. Zu dieser Baugruppe gehört ferner die Kathedrale von Angoulême (Fig. 796 und 797), vom Anfange des 12. Jahrhunderts; um die Mitte desselben Jahrhunderts wurde sie stark verändert und erhielt die heutige prunkvolle Fassade mit ihrer vielfachen, malerischen, aber unorganischen Arkadengliederung. Am glänzendsten ist diese Richtung durch Notre-Dame-la-Grande in Poitiers vertreten (Fig. 798 und 800). Der höchste Schmuck wird auch hier in der Fassade vereinigt, ebenso in den Kirchen zu Petit-Palais, Echillais, Civray, Aulnay etc. Die Plastik und die Dekoration erscheinen — etwas weniger ist dasselbe in Angoulême und andern Kirchen der Fall —, von einem ganz neuen eigenartigen Zuge beherrscht, welcher sich in auffällig phantastischen Bildungen, ganz fremdartigen Wendungen und grotesken Tiergestalten ausdrückt. Es charakterisiert sich darin das Ausklingen keltisch-irischer Ueberlieferungen. In Anjou wandte man statt der Kuppeln mit Pendentifs flache Hängekuppeln an. Oft wurden in der Richtung der Diagonalen halbkreisförmige Gurte eingesetzt, infolgedessen die Wölbungen dünner und leichter erstellt werden konnten, indem sich die Kappen auf die Diagonalgurte stützen. Dieses System findet sich in St.-Maurice und Ste.-Trinité in Angers etc. Ein Bau großartigster Konstruktion und Anlage muß in Angers die Abtei St.-Aubin gewesen sein; herrliche Arkaden (Fig. 799) finden sich noch als Ruinen in der Präfektur, welche in die Klosterhallen hineingebaut wurde.

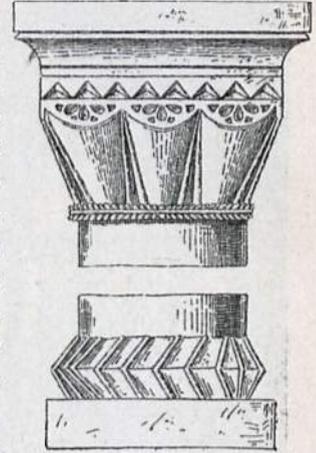


Fig. 801. Kapitell von Sainte-Trinité zu Caen.

## 5. DER NORDWESTEN.

Keine andere romanische Stilnüance in Frankreich nähert sich der sächsisch-rheinischen, überhaupt der deutschen Auffassung so sehr, wie die im nordwestlichen

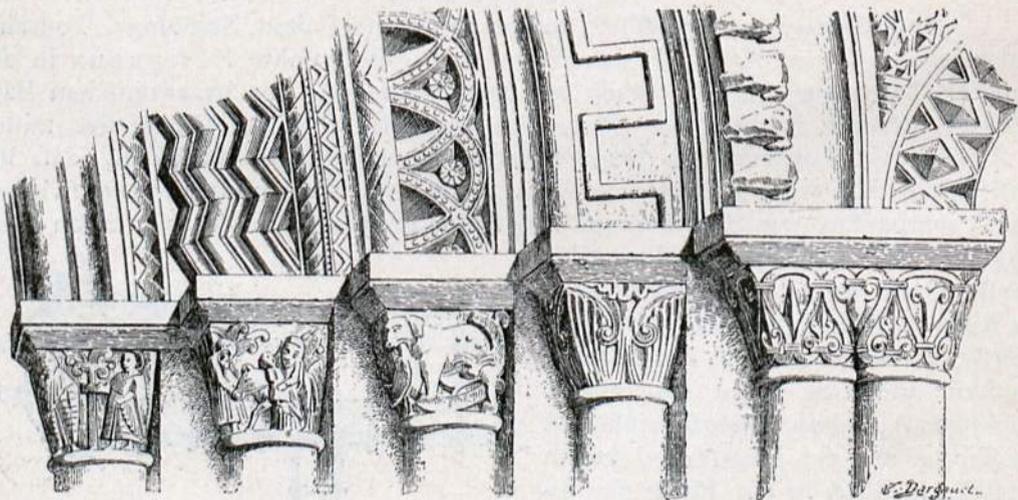


Fig. 802. Archivolten aus St.-Georges in Boscherville. Nach Planat, Encyclopédie de l'architecture.

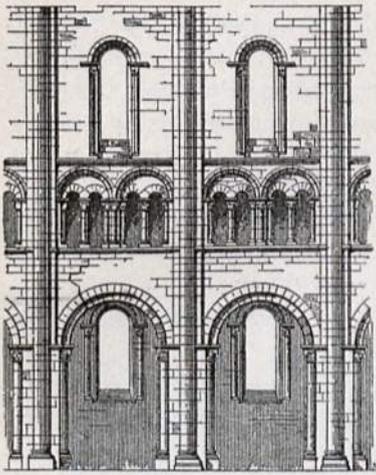


Fig. 803. System der Abteikirche  
Mont-Saint-Michel.

Frankreich, in der Normandie und Bretagne. Die Aehnlichkeit beruht auf der Stammverwandtschaft der Normannen, welche diese und die anstoßenden Teile Frankreichs erst durch ihre Raub- und Plünderungszüge heimfuchten, dann sich dort ein eigenes Herzogtum mit den Hauptstädten Rouen und Caen gründeten. Nachdem durch das Christentum das urkräftige, begabte Volk gefittigt und gemildert worden, drückte es seinen kühnen, hochstrebenden, edlen Charakter Bauwerken von hoher Schönheit und Gediegenheit auf. Schon im eilften Jahrhundert überholt die normannische Schule alle andern in Nordfrankreich. Ein klarer, fester, zielbewußter Geist durchweht alle Teile ihrer Denkmale. Nicht das Individuelle und Befondere des Baumeisters und der Bauten überwiegt, sondern das gleichmäßige, allgemeine Streben nach Folgerichtigkeit und Regelmäßigkeit. Trotz der Verwandtschaft in den Formen mit den westfränkischen Bauten führen die Normannenwerke eine ganz andere Sprache. „Von der Bescheidenheit, Feinheit, gemüthlichen Wärme der sächsischen Bauten findet man bei den normannischen nichts; diesen glaubt man es auf den ersten Blick, daß eine hochfahrende, sieges- und herrschaftsgewohnte Militäraristokratie sie sich zu Denkmälern gesetzt hat. Ueberblicklichkeit und logische Klarheit im Grundriß, scharfe Accentuierung des struktiven Organismus im Aufbau; großartige Raum- und Massentwicklung, insbesondere in der Höhenrichtung; die dekorativen Zuthaten in der älteren Zeit sparsam aber wirkungsvoll, in der jüngeren reich und prunkend, aber immer dem struktiven Gedanken untergeordnet; tiefer Ernst der baulichen Grundstimmung; das sind die Züge, aus denen der scharfumrissene Familiencharakter der normannischen Baukunst diesseits und jenseits des Kanals sich zusammensetzt: <sup>1)</sup> Im Grundriß wird das lateinische Kreuz durch das weit ausladende Querschiff scharf betont; die Traveenbildung des Hauptschiffs zu den Abseiten verhält sich wie zwei zu eines, doch stellt das normannische Joch im Grundplan kein genaues Quadrat wie in Sachsen dar, sondern ein etwas verlängertes wie in der Lom-

<sup>1)</sup> G. Dehio und G. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes (Stuttgart 1887) S. 280.

Normandie.

Charakter der Bauten.



Anlage.

Fig. 804. Inneres der Kathedrale von Le Mans. Nach Phot.



Fig. 805. Inneres von St.-Etienne zu Caen. Nach Photogr.

Deko-  
ration.

meisten charakteristisch, dann andere, besonders geometrische Muster, Sterne, Mäander, Rollenfriesse, phantastische Tierköpfe u. f. w. (Fig. 802), wie am Thore der St. Georgskirche zu Boscherville. Unter den Kapitellformen ist das Faltenkapitell neu, dessen trogförmige Flächen in eine Reihe ausladender Falten aufge-

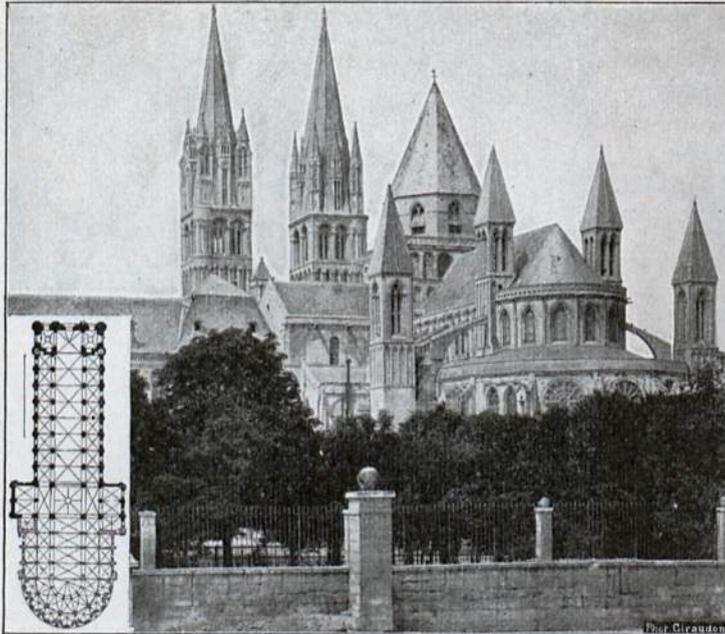
löst erscheint (Fig. 801); die Erfindung ist keine sehr glückliche.

Zu den hervorragendsten Denkmälern gehören die Abteikirchen Mont-St.-Michel (Fig. 803), Cerisy-la-Forêt und die Kathedrale von Le Mans (Fig. 804), alle mit sehr reicher Gliederung im Aufbau. Doch die

schönste Architekturgruppe bilden Ste.-Trinité (Abbaye aux Dames) und St.-Etienne (Abbaye aux Hommes) in

Caen (Fig. 805—807), ebenfalls zwei benediktinische Ordenskirchen, die beide 1066 im Jahre der

Denkmale.



Caen.

Fig. 806 und 807. Grundriß und Aeußeres von St.-Etienne zu Caen.

Eroberung Englands von Herzog Wilhelm und seiner Gemahlin gegründet wurden. Die letzte zumal gehört zu den schönsten und erhabensten kirchlichen Bauwerken. Das Innere überrascht durch die überaus weite und hohe, feine und großartige Raumentwicklung, die edeln und günstigen Verhältnisse und die schönen Architekturformen: reich gegliederte Pfeiler, hohe Emporen in den Seitenschiffen, schöne mit den Fenstern kombinierte Triforien. Dem herrlichen Innern entspricht das Aeußere: es läßt sich kaum ein Bau denken, der malerischer wirkt als die neunfach getürmte Kirche; zu sechs kleineren Treppentürmen am Chorhaupt und Transept kommen nämlich ein massiger Kuppelturm über der Vierung und zwei kühne, schlank aufgeführte, je von acht Spitztürmchen flankierte Westtürme neben dem



Fig. 808. Inneres der Kathedrale von Gloucester. Nach Photographie.

Eingänge. Die ganze Anlage wird von einem großen, kühn und frei schaffenden Gedanken getragen.

Wenig eigentümliche und großartige Bauten entstanden im Binnenlande des Nordens, dessen Mittelpunkt Paris ist, also gerade in jenem Landesteil, welcher in der Zeit der aufblühenden Gotik die Führung übernehmen wird.

## VII. GROSSBRITANNIEN. SPANIEN.

Gegen den Ausgang des 6. Jahrhunderts brachten die benediktinischen Missionäre, S. Augustin und seine Gefährten, mit dem Glauben auch die altchristliche Architektur Roms nach England. In den Wirren, welche die dänischen Einfälle verursachten, wurde ihre Entwicklung allerdings geknickt. Der Stil, welcher nach der Vertreibung der Dänen im 10. Jahrhundert aufkam, wird von den Engländern als der angelfächische bezeichnet; er beruhte auf nationalen Erinnerungen und ging von dem im Norden früher überall heimischen Holz- und Fachbau aus. Ueberreste in Stein sind in Türmen, Krypten etc. wenige noch vorhanden. —

Angelfäch-  
fischer Stil.

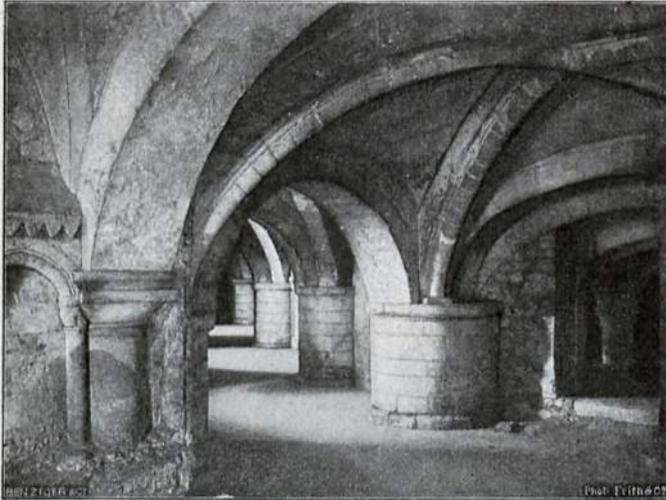


Fig. 809. Krypta der Kathedrale von Gloucester. Nach Photogr.

Durch die Schlacht bei Hastings 1066 fiel England als Siegesanteil Wilhelm dem Eroberer und seinen Normannen zu, welche alle einflussreichen Stellen in Kirche und Reich in Besitz nahmen. Aus St.-Etienne in Caen kam der Abt Lanfrancus als Erzbischof herüber: seine neue Kathedrale in Canterbury, nach dem Vorbilde seiner herrlichen früheren Stiftskirche in der Normandie erbaut, ward Muster für zahlreiche neue Gründungen in England bis nach Schottland und Irland. So kam

Norman-  
nischer  
Stil.

der normannische Stil, wie ihn die Engländer nennen, zum Siege. Obwohl seine Formen mit dem französisch-normannischen Stile die größten Ähnlichkeiten besitzen, zumal im Ornament, so haben doch die englischen Kirchen und Profanbauten bis zum Schlusse des 12. Jahrhunderts manche charakteristische Besonderheiten, welche aus dem Hereinspielen früherer Ueberlieferungen entspringen und eine ganz eigentümliche Wirkung üben.

Die oben bezeichneten Eigenschaften normannischer Bauten auf dem Festlande erscheinen in den Denkmalen auf dem Boden Englands verstärkt und zu-



Fig. 810. Inneres der Kathedrale von Rochester. Nach Photographie.

weilen einseitig gesteigert. Es findet in England nicht eine eigentliche, organische Fortentwicklung statt, wohl aber eine eigentümliche Ausgestaltung im Sinne außerordentlicher Raumentfaltung und höherer Pracht und Würde. Das Langhaus und noch auffallender die Chorpartie in dreischiffiger Anlage werden fast unverhältnismäßig lang.

Schon Anselm, der Nachfolger Lanfranks, gab das Beispiel, indem er den Chor seiner Kathedrale niederlegte und den Neubau ungewöhnlich dehnte. Das Chorthaupt schließt bald in mehreren Apfiden, bald als Halbkreis ab. Sehr früh wird auch der geradlinige Abschluß beliebt. In diesem Falle verbreitert er sich oft über die Abseiten hinaus und legt sich wie ein Querbau vor den Hauptbau. Mit dem Chor gewinnt auch die Krypta einen außerordentlichen Flächenraum. Die Transepte springen sehr weit über die Fluchtlinien des Hauptbaues vor und erhalten monumentale Stirnseiten. Die Perspektive im Langhaus wird fast immer durch einen Lettner zerfurcht. Dem größten Wechsel unterliegt die Westfassade; bald fehlt eine Vorhalle und mit ihr das in der Normandie so glücklich ausge-

nützte Motiv eines westlichen Turmpaars; anderwärts erscheint die Vorhalle wie ein Querbau vor dem Langhaus, oder die Westtürme treten, um die Fassade zu verbreitern, über die Flucht der Abseiten hinaus. Der Aufbau ist fast immer dreigeschossig. Ein weiteres charakteristisches Merkmal sind die außerordentlichen Abmessungen der Pfeilerflächen und der Mauerdicken; sie waren ursprünglich offenbar für die Ueberwölbung der Mittelschiffe berechnet, und doch kommen überwölbte Mittelschiffe erst gegen den Ablauf der romanischen Stilperiode vor. Die Träger der Scheidbogen sind bald gegliederte Pfeiler wie in der Normandie, bald gewaltige, dicke, schwere Rundsäulen, welche die freie Perspektive stark beeinträchtigen; zuweilen sind beide Formen kombiniert. Ein Teil der Vorlagen oder Dienste, welche an den Pfeilern und Rundsäulen hinauftreiben, hat keine konstruktive Bedeutung, weil die Steingewölbe fehlen. Um

Kunstgeschichte, I. Bd.

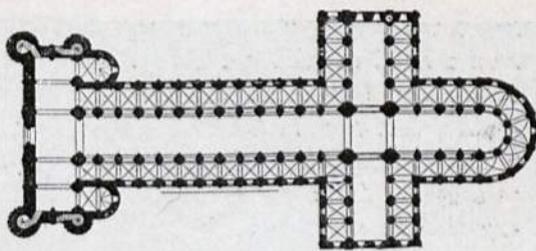


Fig. 811. Grundriß der Kathedrale von Ely.

Anlage der Kirchen.

Merkmale.



Fig. 812. Inneres der Kathedrale von Ely. Nach Photogr.

Ornament.



Charakter.

Fig. 813. Inneres der Kathedrale von Peterborough. Nach Phot.

Macht und Größe, und die Wucht der Massen und Bildungen bieten Ersatz für feine Schwächen. Manche Kloster- und Kathedralkirchen mit den umlaufenden Zinnenkränzen, mit den gewaltigen Vierungstürmen und den übrigen mit Zinnen und Eckfialen bewehrten Turmanlagen erscheinen wie religiöse Festungsbauten.

Unter den übrigen Zierden sind blinde und offene Arkaden sehr beliebt, ferner gehäufte horizontale Bänder und Friese, besonders am Außern. Die Liften reichen dagegen nicht bis unter das Gesims und endigen unschön ohne abschließendes Glied, auch ohne durch

Rundbogenfriese verbunden zu sein. Unter den Kapitellformen sind besonders zwei bezeichnend, das aus der Normandie stammende allzukurze

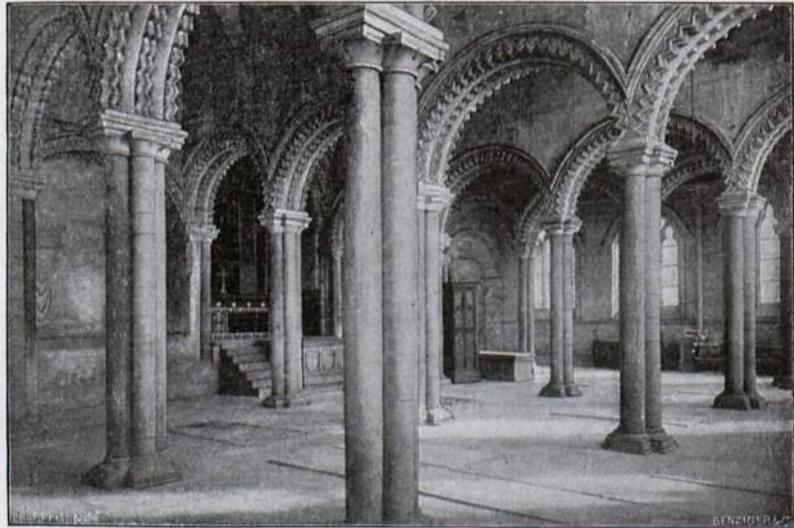


Fig. 814. Galiläa der Kathedrale von Durham. Nach Photographie.

Pracht und Reichtum auszusprechen, werden die Pfeiler bis ins Uebermaß gegliedert, noch mehr ist dies bei den Archivolten durch allerlei Einkehrlungen und Untergurtungen der Fall.

Das Ornament wird sehr fauber ausgeführt. Die Kapitelle und Simse bleiben schmucklos, dagegen werden die Bogenfelder mit Flechtwerk, Schuppen, Rauten geziert. Das am meisten charakteristische Motiv ist das Zickzackmuster; es wird bis zum Uebermaß den Bogenprofilen aufgesetzt. Ueberhaupt werden die Zierformen fast ausschließlich geradlinigen geometrischen Verbindungen entlehnt; eine große Nüchternheit und kalte Verständigkeit klebt ihnen an. Der dekorative Reichtum atmet keine Heiterkeit; starr und streng wie eine eiserne Rüstung umschließt er den Bau, — aber die konstruktive Logik,

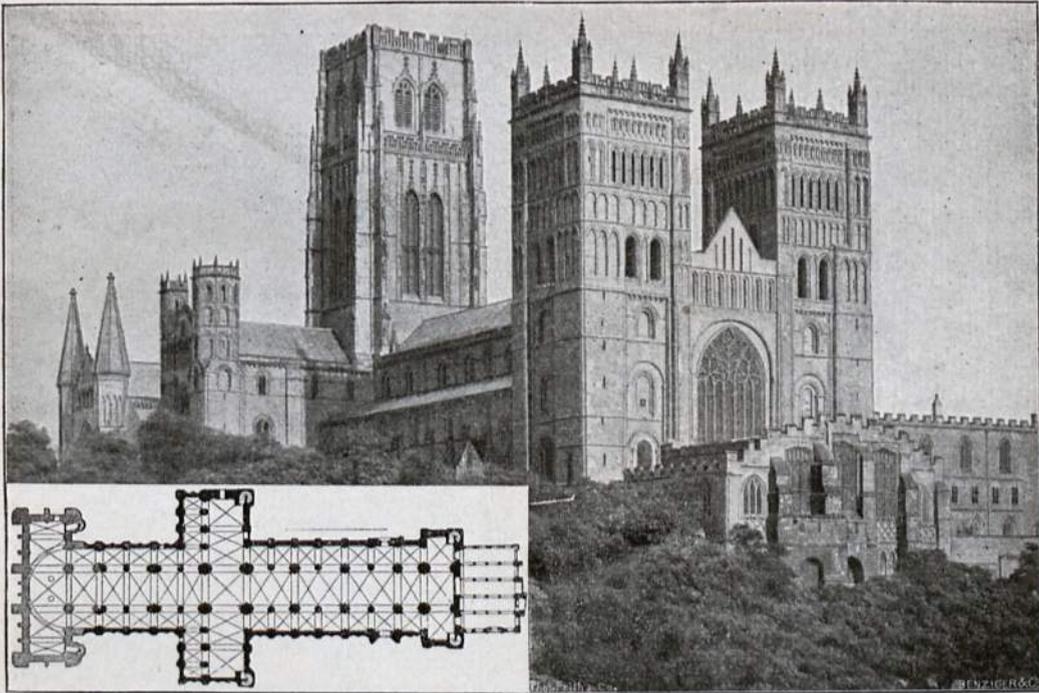


Fig. 815 und 816. Grundriß und Aeußeres der Kathedrale von Durham. Nach Dehio-Bezold und nach Phot.

und gedrungene Faltenkapitell und ein anderes, welches aus lauter Konfolen oder Würfeln zusammengesetzt zu fein schein.

Die erhaltenen Denkmale sind noch sehr zahlreich; die meisten gehören dem spät-romanischen Stil oder der Uebergangszeit an, der stumpfe Spitzbogen kehrt infolgedessen fast überall wieder. Alle Kathedralen haben auch Zuthaten aus der gotischen Zeit. Zu den ältesten Denkmalen gehört das Querschiff der Kathedrale von Winchester (1079—1093); die Bildungen sind überaus maffig, was besonders an den Arkaden der Emporen auffällt. Aehnlich ist die Kathedrale von Norwich. Auch die Kirche von St. Albans (1115 geweiht) erscheint in ihrem Aufbau trotz der reichgegliederten Pfeiler schwerfällig. In der Kathedrale von Gloucester (Fig. 808) tragen gewaltige Rundfäulen die Scheidbogen; in der Krypta wachsen die Rundpfeiler im Durchmesser ins Riesige aus (Fig. 809). In den meisten großen Kirchen bilden die Krypten mit ihrer derben Formenbehandlung, den reichen Pfeilerstellungen und den strahlenförmig von ihren Kämpfern ausgehenden Gewölbegurten hochinteressante Räume. Eine einfachere Anlage ist die Kathedrale von Chichester, groß und imponierend dagegen die von Rochester (Fig. 810); gegliederte Pfeiler und Rundfäulen lösen sich einander ab. Zu den reichsten und großartigsten Denkmalen zählen die Kathedralen in Ely (Fig. 811 und 812), Peterborough (Fig. 813) und Durham (Fig. 815—817). In Ely gehören die Westfront und der Chor der frühgotischen Zeit an; der Hauptbau mit dem gewaltigen Vierungsturm, spätromanischen Stils, entstand um 1174; große Rundpfeiler mit Vorlagen tragen die Hauptarkaden. Auch in Peterborough zeigt das Innere den spätromanischen Stil. Gegliederte Pfeiler und Rundfäulen schreiten durch das Langhaus; die Formbehandlung ist besonders reich. Durham hat mit den andern großen Kirchen reiche Turmanlagen, eine große Unterkirche und großartige Einzelbil-

Winchester.

St. Albans.

Gloucester.

Chichester.  
Rochester.

Ely.

Peterborough.

Durham.

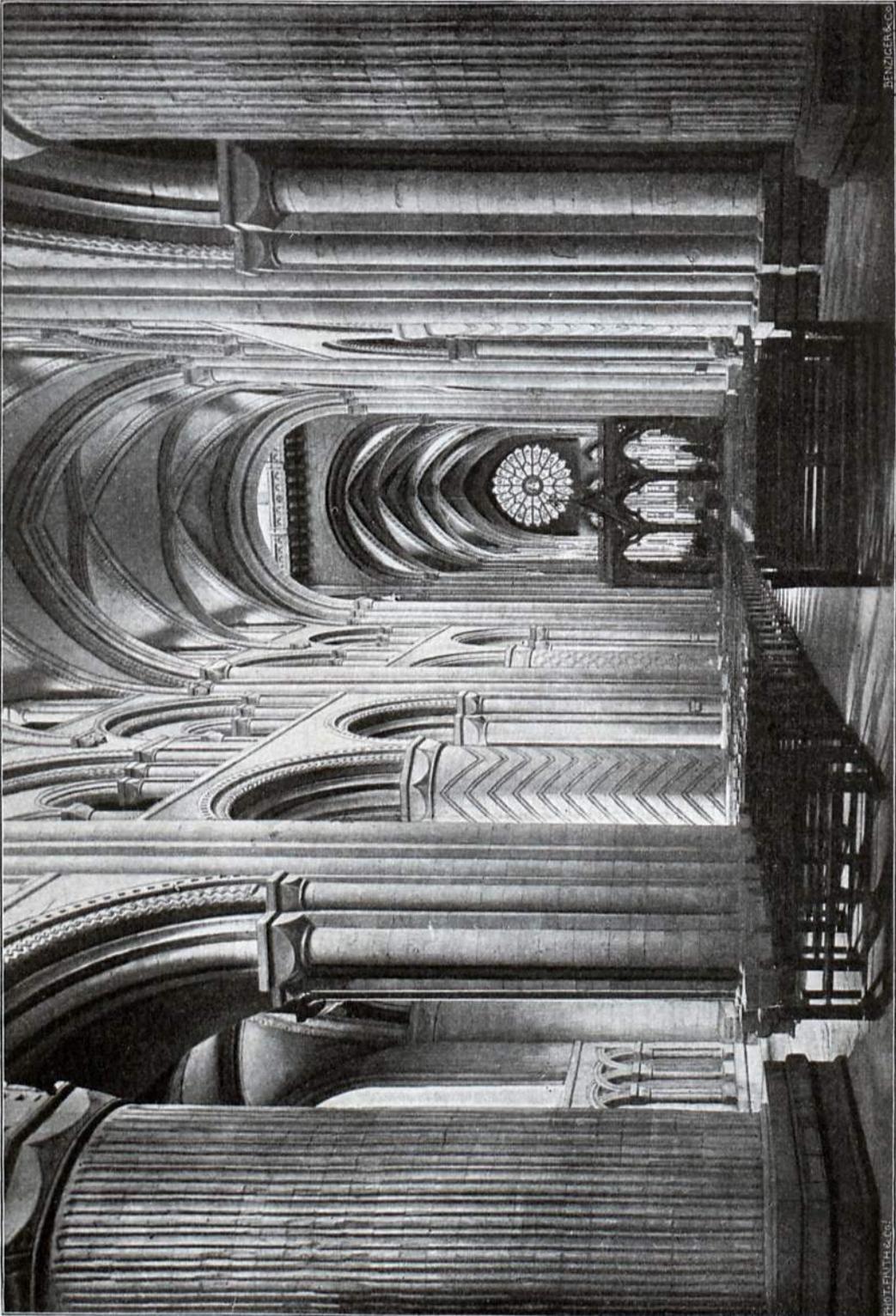
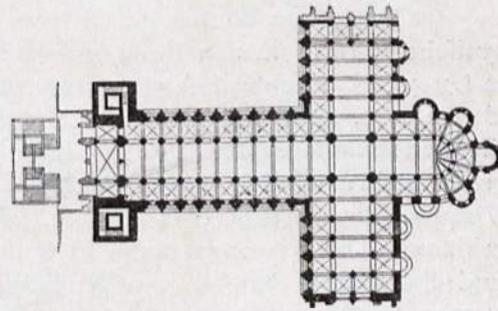


Fig. 817. Inneres der Kathedrale von Durham. Nach Photographie.

dungen gemein; eigentümlich ist ihm aber ein großer Kreuzgang und eine herrliche Galiläa (Fig. 814). Man bezeichnete im Mittelalter mit diesem Ausdruck die westliche Bäubervorhalle (nach Matth. IV. 15, 16) und dann überhaupt eine dem Hauptbau vorgelegte Halle. Die Galiläa in Durham ist fünfschiffig; gekuppelte oder zu je vier verbundene Säulen tragen die Decke; die Archivolten sind reichst mit Zickzackstabwerk geschmückt. Es ließe sich die Reihe der bedeutenden Denkmäler noch um viele Namen verlängern, allein schon die genannten genügen vollauf, um England in der romanischen Zeit als das Land der großräumigsten, in der Konstruktion gewaltigsten, stolzeften Kirchenbauten erscheinen zu lassen. Die Denkmale der Gotik werden diesen Vorrang selbst Nordfrankreich gegenüber in glänzendster Weise bestätigen. Sollte eine Wertung und Abschätzung nach der Feinheit der Formbehandlung, nach dem Geschmack in der Durchbildung und nach der Poesie der Komposition stattfinden, so würde das Urteil weniger günstig lauten.

Wie England durch den Nordwesten Frankreichs, so wurde die Architektur des nördlichen und mittlern Spaniens von Südfrankreich bestimmend beeinflusst. Im mittägigen Spanien herrschten die Mauren, von deren Bauten die Christen nur gelegentlich einige Formen hinübernahmen und mit dem Romanismus verbanden. Die wichtigsten Elemente der Konstruktion und der Dekoration, die Tonne, die Halbtonne, der Pfeiler als Stütze anstatt der Säule etc. wurden in Südfrankreich geholt. Manche Bauwerke wurden auch offenbar unter der Leitung französischer Meister ausgeführt. Das wichtigste und merkwürdigste Denkmal des romanischen Stils, die berühmte Wallfahrtskirche Santiago in Compostela (1060—1096) (Fig. 818 und 819), ist ganz nach dem Muster von St.-Sernin in Toulouse entworfen, eine dreischiffige, langgestreckte Anlage, mit dreischiffigem langem Querhaus und einem Umgang im Chore. Das Mittelschiff hat ein Tonnengewölbe; die Seitenschiffe sind im ersten Geschoße mit Kreuzgewölben, in den Emporen mit Halbtonnen überdacht. Einfachere Kirchen sind: S. Isidoro in Leon, S. Millan in Segovia, S. Pedro in Huesca, die Benediktinerkirche S. Pedro in Gerona u. f. f.



Galiläa in Durham.

Fig. 818. Grundriß von Santiago in Compostela.



Konstruktion und Dekoration.

Compostela.

Leon, Segovia etc.

Fig. 819. Inneres von Santiago in Compostela.

Unter den Bauten der spätern Zeit, wo bereits der Spitzbogen und andere gotische Formen in den Romanismus hineinspielen, ragen hervor: die Kathedrale in Lugo, S. Vicente in Avila (Fig. 821), die Kathedralen in Tarragona, Lerida, Salamanca. Tudela u. a., besonders die alte Domkirche in Salamanca (Fig. 820); durch die neue Kathedrale wurde das linke Seitenschiff abgeschnitten. Ihre Gründung reicht wahrscheinlich in den Beginn des 12. Jahrhunderts, zum Bischof Geronimo Visquio, einem Franzosen zurück, woraus sich die südfranzösischen Anklänge erklären. Die Vierungskuppel ist besonders glänzend ausgestattet, durch Nischen und Spitzgiebel belebt, von Treppentürmchen flankiert. Geschmackvolle Zierformen schmücken die Archivolten, Simse, Frieße und gliedern die Flächen, alle Türme sind mit Schuppen eingedeckt und durch Firmlinien ausgezeichnet. Am äußern Treppenturm tritt bereits der Spitzbogen auf. In unserer Darstellung schaut die im Barockstil erbaute Kuppel der neuen Kathedrale in das Bild hinein.

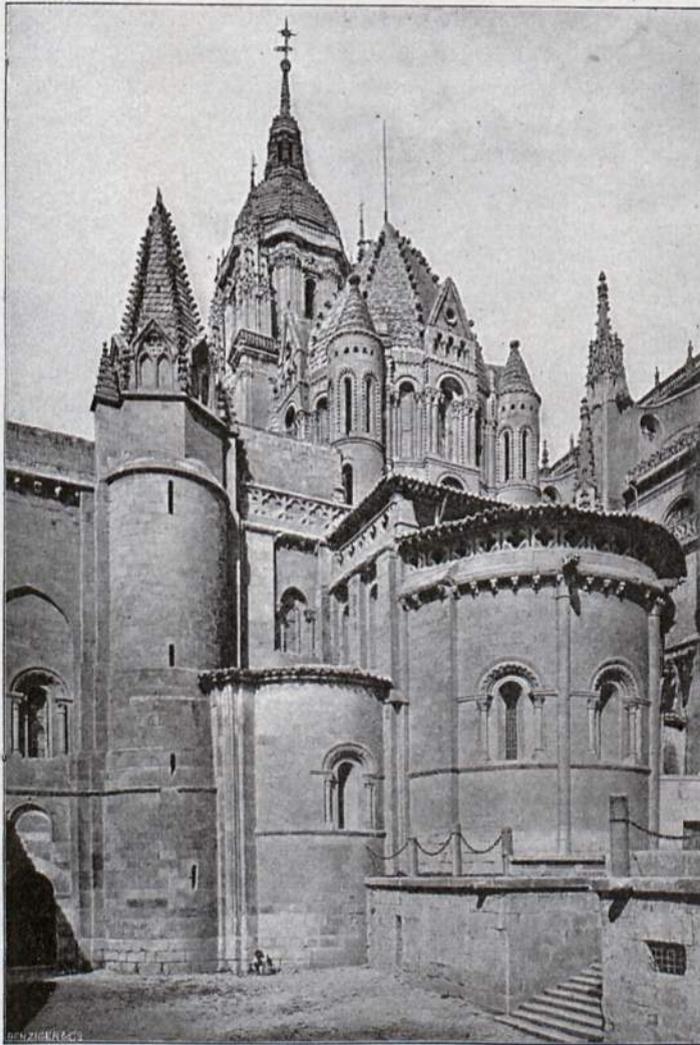


Fig. 820. Die alte Domkirche von Salamanca. Nach Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin, E. Wasmuth.

## LITTERATUR

## zur Geschichte der romanischen Baukunst.

- Vgl. oben in der Litteraturangabe zur Geschichte der Baukunst des Islam (S. 379) die Werke von *Gailhabaud, Schnaase, Springer, F. v. Reber, Adamy, A. de Laborde, Chapuy, Perez de Villa Amil, Kugler, Bosc, Uhde, Mauke*, Zeitschrift für bildende Kunst, Gazette des Beaux-Arts, Monumentos arquitectónicos de España, *Westermanns Monatshefte* etc. etc.
- G. Moller*, Denkmäler der deutschen Baukunst. Fortgesetzt v. *E. Gladbach*. Darmstadt 1815—1821.
- A. de Laborde*, Les monuments de la France. Paris 1816—36.
- J. Britton*, Architectural Antiquities of Great Britain. London 1835.
- Hittorf et Zanth*, Architecture moderne de la Sicile. Paris 1835.
- L. Puttrich*, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Leipzig 1836—50.
- J. C. Dahl*, Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den innern Landschaften Norwegens. Dresden 1837.
- A. et E. du Sommerard*, Les arts au moyen âge. Paris 1838—46.
- H. G. Knight*, The Ecclesiastical Architecture of Italy from the time of Constantine to the 15th. century. London 1842—44.
- G. e L. Kreutz*, La basilica di S. Marco in Venezia. 1843.
- S. Boisseree*, Denkmale der Baukunst vom 7.—13. Jahrhundert am Niederrhein. München 1844.
- Chapuy*, L'Allemagne monumentale et pittoresque. Paris 1845—50.
- Geier u. Görz*, Denkmäler romanischer Baukunst am Rhein. Frankfurt a. M. 1846.
- F. Osten*, Die Bauwerke der Lombardei vom 7.—14. Jahrhundert. Darmstadt 1846.
- Kallenbach*, Die Baukunst des deutschen Mittelalters. München 1847.
- L. Puttrich*, Systematische Darstellung der Entwicklung der Baukunst in den oberbayerischen Ländern, vom 10.—15. Jahrhundert. Leipzig 1852.
- F. de Verneilh*, L'Architecture byzantine en France. (St.-Front à Périgueux et les églises à coupoles de l'Aquitaine.) Paris 1852.
- Fr. Kugler*, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1853—54.
- A. v. Minutoli*, Der Dom zu Drontheim und die mittelalterliche christliche Baukunst der skandinavischen Normannen. Berlin 1853.
- F. v. Quast*, Die romanischen Dome zu Mainz, Speier und Worms. Berlin 1853.
- F. Eifenlohr*, Mittelalterliche Bauwerke im südwestlichen Deutschland. Karlsruhe 1853.
- Viollet-le-Duc*, Dictionnaire raisonné de l'architecture française. Paris 1854—75.
- E. Förster*, Denkmale deutscher Kunst. Leipzig 1855—69.
- A. Ricci*, Storia dell'architettura in Italia dal secolo 4<sup>o</sup>. al 15<sup>o</sup>. Modena 1857—59.
- Heider, v. Eitelberger u. Hieser*, Mittelalterliche Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates. Stuttgart 1858—60.
- Krieg von Hochfelden*, Geschichte der Militär-Architektur. Stuttgart 1859.
- H. W. Schulz*, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. Dresden 1860.
- D. Ramée*, Histoire générale de l'architecture. Paris 1860.
- H. Otte*, Geschichte der deutschen Baukunst. Leipzig 1861—71.
- W. Lotz*, Kunsttopographie Deutschlands. 1862—63.
- Strack u. Meyerheim*, Architektonische Denkmäler der Altmark Brandenburg. Mit Text v. Kugler. Berlin 1863.
- G. E. Street*, Gothic Architecture in Spain. London 1865.
- Perry and Henman*, Illustrations of Medieval Antiquities in the county of Durham. Oxford 1867.
- A. v. Helfert u. K. Lind*, Atlas kirchlicher Denkmäler des Mittelalters im österreichischen Kaiserstaate und im ehemaligen lomb.-venet. Königreiche. Wien 1867—73.
- F. Bock*, Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters. Köln 1868—73.
- Salazaro*, Studi sui monumenti dell'Italia meridionale. Napoli 1871—80.
- Revoil*, Architecture romane du midi de la France. Paris 1873.
- Grueber*, Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Wien 1874.
- A. Rosengarten*, Die architektonischen Stilarten. Braunschweig 1874.
- J. Fergusson*, History of Architecture in all Countries, from the Earliest Times to the Present Day. London 1875.
- R. Rahn*, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Zürich 1876.
- Woltmann*, Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß. Leipzig 1876.
- E. Förster*, Die deutsche Kunst in Wort und Bild. Leipzig 1879.
- C. Boito*, Architettura del medio evo in Italia. Milano 1880.
- H. Köhler*, Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien vom 5.—16. Jahrhundert. Leipzig (Baumgärtners Verlag) 1880.
- Redtenbacher*, Leitfaden zum Studium der mittelalterlichen Baukunst. Leipzig 1881.
- J. Schwarz*, Die ehemalige Benediktiner-Abtei-Kirche zum hl. Vitus in Ellwangen. Stuttgart 1882.
- Anthyme Saint-Paul*, Histoire monumentale de la France. Paris 1883.
- V. Kuprich-Robert*, L'Architecture normande aux 11<sup>e</sup> et 12<sup>e</sup> siècles en Normandie et en Angleterre. Paris 1884—90.
- O. Mothes*, Die Baukunst des Mittelalters in Italien. Jena 1884.
- Dehio u. v. Bezold*, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1884—92.
- E. Paulus*, Die Cisterzienser-Abtei Maulbronn. Stuttgart 1884.
- E. v. Rodt*, Kunstgeschichtliche Denkmäler der Schweiz. Bern 1884—87.
- A. Penjon*, Cluny, la ville et l'abbaye. Cluny 1884.

- Otte*, Geschichte der romanischen Baukunst in Deutschland. Leipzig 1885.  
*Fr. Schneider*, Der Dom zu Mainz. Berlin 1886.  
*Hartel*, Die hervorragendsten ältern Bauwerke in Köln a. Rh. Leipzig 1886.  
*G. Haager*, Die romanische Kirchenbaukunst Schwabens. München 1887.  
 Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen. Kreis Worms, von *E. Wörner*. Darmstadt 1887.  
*R. Dohme*, Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1887.  
*Planat*, Encyclopédie de l'architecture. Paris (Aulanier & Cie.) 1888—95.  
*Neuwirth*, Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen. Prag 1888.  
*E. Corroyer*, L'Architecture romane. Paris (Société française d'éditions d'art) 1888.  
*Paulus*, Die Kunst- u. Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Stuttgart 1889 ff.  
*Effenwein*, Die Kriegsbaukunst. Darmstadt 1889.  
*W. Eßmann*, Die St. Quirinuskirche zu Neuß Bearbeitet unter Zugrundelegung der Restaurationspläne des Reg.-Baumeisters *Jul. Busch*. Düsseldorf 1890.  
*K. Moellinger*, Die deutsch-romanische Architektur in ihrer organischen Entwicklung bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts. Leipzig 1891.  
*L. Buron*, Vieilles églises de France. Paris 1892.  
*Dietrichson u. Muntke*, Die Holzbaukunst Norwegens. Berlin (Schuster u. Buffleb) 1893.  
*M. Junghaendel u. K. Gurlitt*, Die Baukunst Spaniens. Dresden (Gilbers' Verlag) 1893.  
*K. Uhde*, Baudenkmäler in Großbritannien. Berlin 1894.  
*L. Noé*, Architecture et sculpture. France, Pays-Bas, Italie, Espagne. Paris 1894.  
 Baugeschichte des Basler Münsters. Berlin 1895.  
*F. Luthmer*, Romanische Ornamente und Baudenkmäler. Frankfurt a. M. (H. Keller) 1896.  
*G. Ebe*, Deutsche Eigenart in der bildenden Kunst. Leipzig 1896.  
 Aus dem klassischen Süden. Lübeck 1896.  
*Kraus*, Geschichte der christlichen Kunst. Mittelalter. Freiburg i. B. 1897.  
*Bernhoeft*, Straßburg, Metz und die Vogesen. Straßburg (W. Heinrichs Verlag).  
*K. Schäfer*, Bauornamente der romanischen und gotischen Zeit. Berlin.  
 Frankreichs historische Bauten. Berlin (B. Heßling.)  
*H. Stier*, Aus meinem Skizzenbuch. Architektur. Reifestudien aus Frankreich. Stuttgart.  
*Kempermann u. Slevogt*, Kloster Maulbronn in Württemberg. Stuttgart.  
 Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Zürich. Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich.  
 Mitteilungen der K. K. Central-Kommission zur Erforschung u. Erhaltung der Baudenkmale. Wien.  
 Zeitschrift für Bauwesen. Berlin. Zeitschrift für christliche Kunst. Düsseldorf.  
 Empfehlenswert sind die photographischen Anstalten von *Alinari* (Florenz), *Bregi* (Florenz), *C. Creifelds* (Köln), *Frith u. Co.* (Reigate), *A. Gabler* (Interlaken), *Giraudon* (Paris), *B. Haaf* (Bamberg), *Chr. Herbst* (Worms), *Hunds Nachf. B. Hüls Witt* (Münster i. W.), *J. Koch* (Basel), *Naya* (Venedig), *C. Rende*, Hofphot. (Eisenach), *K. Roeber* (Wollenbüttel), *A. Schmitz*, Hofphot. (Köln), *P. Sinner* (Tübingen), *Stengel u. Co.* (Dresden), *L. Jonn* (Lund), *Wolf* (Konstanz), *C. Zimmermann* (Zürich), die Graphische Gesellschaft (Berlin).

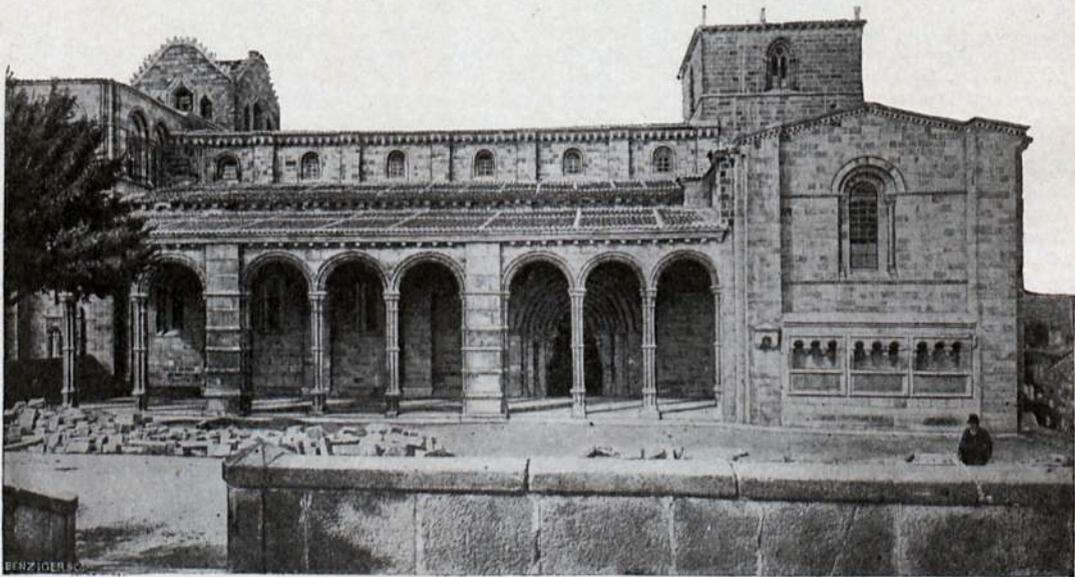


Fig. 821. S. Vicente in Avila. Nach Junghaendel und Gurlitt, Des Baukunst Spaniens.



# VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

(Die *Einschaltbilder* sind mit römischen Ziffern und Kursivschrift bezeichnet, die Ziffern in Klammer weisen bei mehrfigurigen Beilagen auf die Textseite, wo das betreffende Bild erwähnt wird.)

## Geschichte der Baukunst. I. Halbband.

| Figur  | BAUKUNST DER AEGYPTER.   | Seite | Figur  |  | Seite |
|--------|--|-------|--------|--|-------|
| 1      | Ziegel mit einem Königsschilde . . .                                       | 17    | 43, 44 | Stufenturm zu Chorfabad, Oberer Teil einer Entwässerungsröhre aus Mugair                               | 55    |
| 2      | Hohlkehle mit Rundstab und Platte . . .                                    | 20    | 45     | Außentreppe bei den Ruinen von Abu-Sharein . . . . .   | 55    |
| 3      | Viereckiger Pfeiler . . . . .  | 20    | 46     | Gewölbe mit Vorkragung . . . . .   | 56    |
| 4, 5   | Pfeiler mit Kapitell, Hathorpfeiler . . .                                  | 21    | 47     | Ansicht einer Gruppe von Gebäuden mit Gewölben und Kuppeln. Aus Kojundjik                              | 56    |
|        | <i>Aegyptische Säulenformen</i> . . . . .                                  | 23    | 48     | Ein Rohziegelbau . . . . .   | 57    |
| 6      | Ofirispfeiler aus Medinet-Habu . . . .                                     | 24    | 49—52  | Affyrisches Kapitell, Kapitellformen . . .   | 58    |
| 7      | Polygonaler Pfeiler . . . . .  | 25    | 53     | Säulen-Tempelchen auf einem Relief zu Chorfabad . . . . .  | 58    |
| 8      | Kelchförmiges Kapitell. Aus dem Hypostyl des Rameffiums . . . . .          | 25    | 54, 55 | Affyrische Säulenbasen . . . . .   | 59    |
| 9a     | Kapitell aus der Thutmeshalle zu Karnak                                    | 25    | 56     | Säulenbasis aus Ninive . . . . .   | 59    |
| 9b     | Palmenkapitell mit Hathorkämpfer. Aus dem fog. Kiosk zu Philä . . . . .    | 25    | 57     | Säulenbasis . . . . .  | 60    |
|        | <i>II Tempel zu Karnak</i> . . . . .                                       | 27    | 58     | Säulenbasis von einem Relief . . . . .   | 60    |
| 10     | Ante, Säule und Gebälk von Medinet-Habu . . . . .                          | 27    | 59     | Gezelt der kgl. Stallung. Typus einer leichtern Bauart und des Holzstiles . . .                        | 61    |
| 11     | Eingang zum Tempel in Lukfor . . . . .                                     | 28    | 60, 61 | Querschnitt und Profil eines affyrischen Gefirnies . . . . .   | 61    |
| 12     | Ansicht des Hypostyls in Karnak . . . .                                    | 29    | 62     | Zinnen des Palastes Sargons . . . . .  | 62    |
| 13, 14 | Grundriß des Tempels zu Lukfor und Längenschnitt durch denselben . . . . . | 32    |        | <i>III Aufriss und Grundplan einer Seitenwand im Harem des Palastes Sargons zu Chorfabad</i> . . . . . | 62    |
| 15     | Attika mit Lichtgängen im Hypostyl zu Karnak . . . . .                     | 33    |        | <i>IV Portal an der Südostfassade des Sargon-Palastes zu Chorfabad</i> . . . . .                       | 62    |
| 16     | Längenschnitt durch den Chons-Tempel in Theben . . . . .                   | 33    | 63, 64 | Ornamentierte Frieße. Malerei auf Mörtel   | 63    |
| 17     | Wölbung mittels Kragsteinen . . . . .                                      | 34    | 65     | Detail von einem Bogen mit Emailziegeln zu Chorfabad . . . . .   | 64    |
| 18     | Transport einer Kolossalstatue. Aus einem Grabe zu Berfche . . . . .       | 34    | 66—68  | Emailziegel . . . . .  | 64    |
| 18a    | Sarg des Mykerinos . . . . .   | 35    | 69     | Hirsch auf Palmette . . . . .  | 64    |
| 19     | Maßabgräber. Restaurierte Ansicht . . .                                    | 36    | 70     | Chaldäischer Terrassentempel . . . . .   | 65    |
| 20     | Die Cheopspyramide in Gizeh . . . . .                                      | 37    | 71—73  | Längenschnitt, horizontale Projektion u. horiz. Schnitt eines Terrassentempels                         | 65    |
| 21     | Durchschnitt durch die Cheopspyramide                                      | 38    | 74     | Chaldäischer Tempel über quadratischem Grundplan, mit doppelter Rampe . . . .                          | 66    |
| 22     | Gangverschluß durch beweglichen Fallstein. Aus der Südpyramide zu Dschur   | 39    | 75     | Stufenturm auf einem Relief. Kojundjik   | 67    |
| 23     | Knickpyramide in Dschur . . . . .  | 39    | 76     | Jetziger Zustand des Stufenturmes zu Chorfabad . . . . .   | 68    |
| 24     | Stufenpyramide in Sakkara . . . . .  | 40    | 77     | Grundrißz. Palaste Sargons zu Chorfabad  | 69    |
| 25     | Grab zu Abydos . . . . .   | 41    |        | <i>V Palaß Sargons zu Chorfabad aus der Vogelschau von Südost her</i> . . . . .                        | 70    |
| 26     | Grabfassade zu Beni-Haffan . . . . .                                       | 41    | 78     | Perspektivische Ansicht des Harems zu Chorfabad . . . . .  | 70    |
| 27     | Grundriß des Seti-Grabes . . . . .   | 42    | 79     | Schwelle in Chorfabad mit skulptiertem Teppichmuster . . . . .   | 71    |
| 28     | Uebersicht der Ruinen von Karnak . . .                                     | 43    | 80     | Perspektivische Ansicht eines Spitzbogen-Kanals zu Chorfabad . . . . .                                 | 72    |
| 29     | Grundriß des Haupttempels zu Karnak  | 44    | 81     | Hügel und Dorf Chorfabad . . . . .   | 73    |
| 30     | Perspektivische Ansicht des Tempels zu Lukfor . . . . .                    | 45    |        | <b>BAUKUNST DER PERSER, SASSANIDEN, HEBRÄER, PHÖNIKER.</b>   |       |
| 31     | Grundriß des Tempels zu Medinet-Habu                                       | 45    | 82     | Das Grab des Cyrus . . . . .   | 75    |
| 32     | Perspektivische Ansicht der Tempelanlage zu Deir el-bahari . . . . .       | 46    | 83—85  | Säule von der Halle des Xerxes zu Persepolis . . . . .   | 76    |
| 33     | Der Tempel Amenophis' III. zu Elephantine . . . . .                        | 46    | 86     | Grundriß von Persepolis . . . . .  | 77    |
| 34     | Der fog. Kiosk auf Philä . . . . .   | 47    |        | <i>VI Rekonstruktion des Darius-Palastes zu Persepolis</i> . . . . .                                   | 77    |
| 35     | Grundriß des Tempels zu Edfu . . . . .                                     | 48    |        | <i>VII Gebälk vom Xerxes-Palaß zu Persepolis</i> . . . . .   | 77    |
| 36     | Ansicht des Tempels zu Edfu . . . . .                                      | 49    | 87     | Palast des Dareios in Persepolis . . . .   | 78    |
| 37     | Der fog. Königspavillon zu Medinet-Habu, restauriert, Längenschnitt . . .  | 49    |        |  |       |
| 38     | Perspektivische Ansicht einer Villa . . .                                  | 50    |        |  |       |
| 39     | Obelisk d. Place de la Concorde in Paris                                   | 51    |        |  |       |
|        | <b>CHALDÄISCH-ASSYRISCHE BAUKUNST.</b>                                     |       |        |  |       |
| 40, 41 | Gebrannte Ziegelsteine aus Babylon und aus Ninive, Zürich . . . . .        | 53    |        |  |       |
| 42     | Palast Sargons zu Chorfabad, Südwestseite. Perspekt. Durchschnitt . . .    | 54    |        |  |       |

| Figur   |   | Seite | Figur  |  | Seite   |
|---|---|-------|--|--|---|
| 88  | Thore und Fenster vom Dareios-Palaste . . . . .   | 79    | 132  | Triumphbogen und Tempel bei Peking   | 110   |
| 89  | Treppe im Dareios-Palaste . . . . .   | 80    | 133  | Turm von Long-Hoa bei Shangai . . . . .                                    | 111   |
| 90  | Die Königsgräber von Nakfch-i-Ruftan . . . . .  | 81    | 134  | Chinesisches Gartenhaus . . . . .  | 112   |
| 91  | Durchschnitt eines Kuppelsaales von Firuzabad . . . . .   | 82    | 135  | Ein Teil des Sommerpalastes des Kaisers Khien-Loung, bei Peking            | 113   |
| 92  | Quer- und Längenschnitt eines Saales in Sarbistan. Bogenbildung mit ungleichen Radien . . . . . | 83    | 136  | Ein Tempel in Nikko . . . . .  | 114   |
| 93  | Thore im Palast zu Firuzabad. Anätze zu Hufeisenbogen. . . . .                                  | 83    | <b>BAUDENKMALE IN MEXIKO, CENTRAL-AMERIKA, PERU. — DIE URFORMEN.</b> |  |   |
| 94  | Grundriß des Palastes zu Firuzabad  | 84    | 137  | Menhir bei Croific . . . . .   | 115   |
| 95  | Rekonstruktion der Palastfassade von Firuzabad . . . . .  | 85    | 138  | Tumulus bei Silbury . . . . .  | 116   |
| 96  | Thor im Palast zu Firuzabad. . . . .  | 85    | 139  | Grabkammer bei Eguilaz in Spanien  | 116   |
| <i>VIII Grundriß und perspektivische Ansicht des Tempels zu Jerusalem . . . . .</i> |   |       | 85   | 140  | Dolmen bei Locmariaquer . . . . .                                     |
| 97, 98  | Grundriß und Rekonstruktion des Palastes zu Sarbistan . . . . .                                 | 86    | 141  | Dolmensch bei Malé in Morbihan   | 116   |
| 99  | Palastruinen zu Ktesiphon . . . . .   | 87    | 142, 143   | Stonehenge, gegenwärtiger Zustand  | 116   |
| 100   | Arkaden vom Palast zu Ktesiphon . . . . .   | 87    | 144  | Stonehenge, Restaur. des Grundplans  | 116   |
| 101, 102  | Grundriß und Rekonstruktion des Herodianischen Tempels . . . . .                                | 88    | 145  | Pyramidentempel bei Tehuacan . . . . .                                     | 117   |
| 103   | Tempelzellen in Amrith . . . . .  | 89    | 146  | Pyramidentempel zu Santiago Guatusco. . . . .                              | 117   |
| 104   | Durchschnitt zum Meghazil in Amrith   | 89    | 147  | Restauration eines aztek. Wohnhauses                                       | 117   |
| 105   | Meghazil in Amrith . . . . .  | 90    | 148  | Ornamentale Ausstattung eines Tempels auf Yucatan . . . . .                | 118   |
| <b>BAUKUNST DER INDER.</b>  |   |       | 149  | Der sogenannte aztekische Kalenderstein im Nationalmuseum zu Mexiko        | 119   |
| 106   | Säulenkapitell vom Laksmani-Tempel in Khadschurao . . . . .                                     | 91    | <i>XII Fassade eines Tempels zu Chichen-Itza . . . . .</i>           |  |   |
| 107   | Restaurierte Ansicht des großen Tope in Santfchi . . . . .                                      | 92    | 150  | Die Gruppe des Kreuzes in einem Tempel zu Palenque . . . . .               | 120   |
| 108   | Ti aus einem Felfentempel zu Bhaja  | 92    | 151  | Kampf zwischen dem Mann der Erde und dem Mann der See . . . . .            | 121   |
| 109   | Lat aus dem Felfentempel zu Karli   | 92    | 152  | Ruinen vom Sonnentempel auf der Insel des Titicaca-Sees . . . . .          | 121   |
| 110   | Modell eines Dagoba . . . . .   | 93    | 153  | Stilifizierte menschliche Figur auf einem altperuanischen Gewebe . . . . . | 122   |
| 111   | Inneres der Tschaitya in Karli . . . . .  | 93    | <b>KLASSISCH-GRIECHISCHER BAUSTIL.</b>                               |  |   |
| 112, 113  | Grundriß und Querschnitt des Dhumar-Lena-Grottentempels . . . . .                               | 94    | 154  | Athena Parthenos. . . . .  | 123   |
| 114   | Innenansicht der Dhumar-Lena-Grotte   | 95    | 155  | Karte von Griechenland und dem westlichen Kleinasien . . . . .             | 125   |
| <i>IX Thorweg in Santfchi . . . . .</i>   |   |       | 96   | 156  | Athen: Ausblick von den Trümmern der Akropolis gegen Westen . . . . . |
| 115   | Pfeiler aus dem Rhameswar . . . . .   | 96    | 157  | Turm und Burgmauer von Tiryns . . . . .                                    | 129   |
| 116   | Elephanta: Kolonnade im großen Tempel Rhameswar . . . . .                                       | 97    | 158  | Von der Stadtmauer von Mykenä . . . . .                                    | 129   |
| 117   | Vihara aus Udayadchiri . . . . .  | 98    | 159  | Das Löwenthor in Mykenä . . . . .  | 130   |
| <i>X Kailafa. Ansicht von der Nordwestseite . . . . .</i>                           |   |       | 99   | 160, 161   | Grund- und Aufriß vom Schatzhaufe des Atreus . . . . .                |
| 118   | Kailafa: Seitenansicht . . . . .  | 99    | 162  | Eingang zum Schatzhaufe des Atreus   | 131   |
| 119, 120  | Kailafa: Grundplan und Plan des Obergefchoffes . . . . .  | 100   | 163  | Die Ruinen von Hissatlik . . . . .   | 132   |
| 121   | Kailafa: Querschnitt der ganzen Anlage . . . . .  | 101   | 164, 165   | Plan und Gräber von Mykenä . . . . .                                       | 133   |
| 122   | Berg Abu: Tempel des Vreypal-Teypal . . . . .   | 102   | 166  | Grundriß der Burg in Tiryns . . . . .                                      | 134   |
| <i>XI Pagodenanlage in Sriringam . . . . .</i>                                      |   |       | 102  | 167  | Südlicher Teil der Ebene von Argos mit den Palast-Ruinen von Tiryns   |
| 123   | Kadschurao. Tempel von Mahadera   | 103   | 168  | Plan von Pergamon . . . . .  | 135   |
| 124   | Grundriß des Tempels von Mahadera   | 103   | 169  | Ansicht der Oberstadt von Pergamon, Rekonstruktion . . . . .               | 137   |
| 125   | Gharispur: Ruinen eines Dschainatempels . . . . .   | 104   | 170  | Grundriß des Parthenon . . . . .   | 138   |
| 126   | Gopura der Pagode von Condcheveram  | 105   | 171  | Restaur. Nordostecke des Parthenon   | 139   |
| 127   | Großer Tempel in Patan (Nepal) . . . . .  | 106   | 172  | Rekonstruktion dorischer Bedachung am Tempel zu Aegina . . . . .           | 140   |
| 128   | Tempelruinen in Martand . . . . .   | 106   | 173  | Ante, Fries, Kassetten etc. am Parthenon . . . . .                         | 140   |
| 129   | Ansicht von Boro-Budur . . . . .  | 107   | 174  | Ueberdachung in der Säulenhalle des Parthenon . . . . .                    | 140   |
| 130   | Tempelruinen in Angkor-Vat . . . . .  | 108   | 175  | Der Parthenon zur Zeit des Perikles, Rekonstruktion . . . . .              | 141   |
| <b>BAUKUNST IN CHINA UND JAPAN.</b>   |   |       | 176  | Der Themis-Tempel in Rhamnus . . . . .                                     | 142   |
| 131   | Ein Theehaus in Shangai . . . . .   | 109   |  |  |   |

| Figur    | Seite | Figur   | Seite |
|----------|-------|---|-------|
| 177—185  | 143   | 260   | 166   |
| 186—211  | 144   | 261   | 167   |
| 212, 213 | 145   | 262   | 167   |
| 214, 215 | 146   | 263   | 169   |
| 216—218  | 147   | 264   | 170   |
| 219—221  | 148   | 265   | 170   |
| 222      | 148   | 266   | 171   |
| 223      | 149   | <i>XIII Polychromierter Aufriss zum Parthenon</i> . . . . . 173               |       |
| 224      | 150   | 267   | 173   |
| 225      | 150   | 268, 269  | 174   |
| 226—228  | 151   | 270   | 174   |
| 229—231  | 152   | 271   | 175   |
| 232—234  | 153   | 272   | 175   |
| 235—237  | 154   | 273—278   | 176   |
| 238, 239 | 155   | 279—281   | 177   |
| 240, 241 | 155   | 282, 283  | 178   |
| 242      | 156   | 284, 285  | 179   |
| 243, 244 | 157   | 286, 287  | 180   |
| 245—247  | 158   | 288   | 181   |
| 248      | 159   | 289, 290  | 182   |
| 249      | 159   | 291   | 183   |
| 250, 251 | 159   | 292—294   | 184   |
| 252, 253 | 161   | 295   | 185   |
| 254      | 162   | <i>XIV Restauration der Altis von Olympia</i> . . . . . 185                   |       |
| 255      | 163   | 296   | 186   |
| 256      | 163   | 297   | 187   |
| 257      | 164   | <i>XV Die Akropolis von Athen. (Rekonstruktion.)</i> . . . . . 187            |       |
| 258      | 164   | 298   | 188   |
| 259      | 165   | 299   | 189   |
|          |       | <i>XVI Blick auf die Akropolis, das Theiseion etc. in Athen</i> . . . . . 189 |       |
|          |       | 300, 301  | 190   |
|          |       | 302   | 190   |
|          |       | 303   | 191   |
|          |       | <i>XVII Restaurierte Ansicht der Westseite des Erechtheion</i> . . . . . 192  |       |
|          |       | 304   | 192   |
|          |       | 305   | 192   |
|          |       | 306   | 193   |
|          |       | 307—309   | 194   |

| Figur    |   | Seite | Figur    |   | Seite |
|----------|---|-------|----------|---|-------|
| 310      | Säule vom Artemision in Ephesus . . . . .   | 195   | 374      | Kapitell aus der Gladiatorenkaferne zu Pompeji . . . . .  | 214   |
| 311      | Restauration des Maufoleums in Halikarnassos . . . . .  | 196   | 375      | Ansicht des Tempels zu Cori . . . . .   | 215   |
| 312      | Das Lykkrates-Denkmal in Athen . . . . .  | 196   | 376—380  | Jonische Ordnung aus Pompeji, im Portikus nächst dem Theater . . . . .  | 216   |
| 313      | Grundriß und Ansicht des Turmes der Winde . . . . .   | 198   | 381      | Römisch-jonisches Kapitell . . . . .  | 216   |
|          | <b>BAUKUNST DER ETRUSKER.</b>   |       | 382—384  | Korinthische Ordnung vom Tempel des Castor und Pollux . . . . .   | 217   |
| 314      | Urne, die Form eines Haufes nachahmend (Florenz) . . . . .  | 199   | 385, 386 | Kompositkapitell vom Titusbogen   | 218   |
| 315—322  | Thor in Arpino Quellenhaus in Tusculum, Aus dem Regolini-Galaffi-Grab in Caere, Vom Campana-Grab in Veji, Mittelthor des Theaters in Ferentino, Vom Pythagoras-Grab in Cortona, Mündung der Cloaca maxima, Von einem Grab in Chiufi . . . . . | 200   | 387      | Kapitell aus den Caracalla-Thermen  | 219   |
| 323      | Brücke beim Bulicame in Viterbo . . . . .   | 201   | 388      | Ornamentierte Säulenbasis aus dem Concordia-Tempel in Rom . . . . .   | 219   |
| 324      | Thor in Volterra . . . . .  | 201   | 389, 390 | Tonnengewölbe, Kreuzgewölbe . . . . .   | 220   |
| 325      | Die Porta Marzia in Perugia . . . . .   | 201   | 391      | Schematische Darstellung der Konstruktion einer Kuppel über polygonalem Grundriß . . . . .                    | 221   |
| 326, 327 | Grundriß und Ansicht eines etruskischen Tempels . . . . .   | 202   | 392      | Persepekt. Ansicht desselben Gewölbes   | 221   |
| 328      | Felsengräber in Castel d'Affo . . . . .   | 203   | 393, 394 | Nischengewölbe . . . . .  | 221   |
| 329      | Restaurierte Grabfassade in Norchia . . . . .   | 204   | 395      | Strebebfeiler am Tempel der sogenannten Minerva Medica . . . . .  | 222   |
| 330      | Felsengräber aus Castel d'Affo . . . . .  | 204   | 396      | Konstruktion von Bogen über Säulen, aus Rom und Spalato . . . . .   | 222   |
| 331      | Gräber in Orvieto . . . . .   | 204   | 397      | Aeußerer Aufriß des Kolosseums . . . . .  | 223   |
| 332—334  | Tumulus in Caere mit dem Grundriß und Querschnitt . . . . .   | 205   | 398      | Bogen des Septimius Severus, Rom  | 224   |
| 335—338  | Deckenformen: Halbkuppel an einer Grabkammer in Vulci, stumpfe Pyramide in Corneto, gelattete Balkendecke in Vulci, geneigte Kaffettendecke . . . . .   | 206   | 399—406  | Kapitellformen aus Pompeji . . . . .  | 225   |
| 339      | Inneres der Grabkammer dei Bassirilievi in Cervetri . . . . .   | 207   | 407      | Fries von der Villa Hadrians, Tivoli  | 226   |
| 340      | Das Grab „mit den zwei Sitzen“ in Cervetri . . . . .  | 208   | 408      | Thüre zu Heliopolis . . . . .   | 227   |
|          | <b>BAUKUNST DER RÖMER.</b>  |       | 409      | Kaffettierte Steinplattendecke vom Peristyl des Tempels in Baalbek . . . . .                                  | 228   |
| 341      | Kapitell und Gebälk aus den Thermen des Agrippa . . . . .   | 209   | 410      | Karnies aus den Thermen zu Nimes  | 229   |
| 342—347  | Verschiedene Arten von Quaderbehandlung und Fugenschnitt an römischen Denkmalen . . . . .   | 210   | 411      | Römischer reich verzierter Eierstab   | 230   |
| 348      | Gußmauer mit Quaderverkleidung . . . . .  | 210   | 412      | Verzierter Karnies mit Perlstab . . . . .   | 230   |
|          | <b>XVIII Rekonstruktion des Forum Romanum</b>   | 211   |          | <b>XIX Das Innere des Pantheon (Rekonstruktion)</b> . . . . .   | 230   |
| 349—354  | Opus incertum (Aufriß), Opus reticulatum mit rechtwinkligen Eckstücken, Querschnitt für die beiden vorigen, Gußmauer mit Verkleidung aus Opus reticulatum, Gußmauer, mit dreieckigen Ziegeln verkleidet, Opus spicatum . . . . .              | 211   | 413      | Wandbekleidung in Marmor aus dem Pantheon . . . . .   | 231   |
| 355      | Grundriß der Vorhalle zum Tempel des Antoninus und der Faustina . . . . .   | 212   | 414      | Polychromiertes Kreuzgewölbe und Bogenfeld aus dem Grabmal der Pankratier an der Via Latina . . . . .         | 232   |
| 356      | Grundriß zum Tempel der Fortuna virillis, Rom . . . . .   | 212   | 415      | Die Via Appia mit den Grabmälern (in der Mitte das Denkmal der Caecilia Metella), Rekonstruktion . . . . .    | 233   |
| 357      | Grundriß des Herkulestempels in Cori . . . . .  | 212   | 416      | Der sog. Vestatempel und der Tempel der Fortuna Virillis, Rom . . . . .                                       | 234   |
| 358, 359 | Front- und Seitenansicht des Tempels des Antoninus und der Faustina, Rom . . . . .  | 213   |          | <b>XX Blick durch die Aiae (Breitschnitt) eines römischen Palastes</b> . . . . .                              | 235   |
| 360      | Toskanische Kapitelle . . . . .   | 214   | 417      | Die sog. Porta maggiore, Straßenübergang der Aqua Claudia und des Anio novus . . . . .                        | 235   |
| 361—363  | Toskanische Ordnung nach Vignola  | 214   | 418      | Tempel der Minerva, vom Forum des Nerva, Rekonstruktion . . . . .   | 236   |
| 364      | Basis der Trajanssäule, Rom . . . . .   | 214   | 419      | Das Forum civile in Pompeji . . . . .   | 237   |
| 365      | Säulenbasis vom Kolosseum, Rom . . . . .  | 214   | 420, 421 | Partie vom acftseitigen Portikus des Tempels im Palaste Diokletians zu Spalato; Felsengrab zu Petra . . . . . | 238   |
| 366—369  | Dorische Ordnung vom Theater des Marcellus, Rom . . . . .   | 214   | 422      | Das Maufoleum Hadrians (die heutige Engelsburg), Rekonstruktion . . . . .                                     | 239   |
| 370—373  | Dorische Ordnung aus Albano . . . . .   | 214   | 423      | Die Porta nigra in Trier . . . . .  | 239   |
|          |   |       | 424      | Der Triumphbogen Konstantins . . . . .  | 240   |
|          |   |       | 425      | Grundriß des Forum Romanum und der Kaiserfora . . . . .   | 241   |
|          |   |       | 426      | Kapitol und Forum Romanum . . . . .   | 242   |
|          |   |       | 427      | Die Kaiserfora . . . . .  | 243   |
|          |   |       |          | <b>XXI Forum Romanum gegen das Kolosseum und gegen das Kapitol zu</b> . . . . .                               | 244   |
|          |   |       | 428      | Die sog. Maison carrée in Nimes . . . . .   | 244   |



| Figur   |   | Seite | Figur   |   | Seite |
|---|---|-------|---|---|-------|
| 524, 525  | Grundriß und Längenschnitt der Basilika von Tafkha . . . . .                            | 301   | 570   | Untere Arkaden aus dem Kuppelraum der Hagia Sophia . . . . .  | 324   |
| 526   | Inneres der Kirche zu Kalb-Lufeh  | 301   | 571   | Aeußeres der Hagia Irene, Konstantinopel . . . . .  | 325   |
| 527   | Thür- und Fensterumrahmung in Kokanaya . . . . .  | 302   | 572   | Aeußeres der Hagia Theotokos, Konstantinopel . . . . .  | 325   |
| 528, 529  | Teil der Hauptapsis und System des Mittelschiffes der Basilika in Kalat-Seman . . . . . | 302   | 573, 574  | Grundriß und Längenschnitt der Hagia Theotokos, Konstantinopel . . . . .                              | 326   |
| 530   | Westseite der Kirche zu Turmanin  | 303   | 575   | Ruine der Kathedrale von Ani . . . . .  | 326   |
| 531   | Basilika zu Bethlehem . . . . .   | 303   | 576   | Kirchen SS. Lukas und Theotokos in Livadia . . . . .  | 327   |
| 532   | Viereck mit ein- und umgeschriebenen Kreise . . . . .                                   | 304   | 577   | Apsis und Turm der Pantanaffa-Kirche in Mistra . . . . .  | 328   |
| 533, 534  | Kuppelkonstruktion über dem einem Viereck um- und eingeschriebenen Kreise . . . . .     | 304   | 578, 579  | Aeußeres und Grundriß der Kathedrale zu Etschmiadzin . . . . .  | 329   |
| 535   | Längenschnitt des Maufoleums der Galla Placidia, Ravenna . . . . .                      | 304   | 580   | Schematischer Grundriß einer ruffischen Kirche . . . . .  | 330   |
| 536—538   | Kuppel, Grundriß und Inneres der Grabkirche S. Costanza, Rom . . . . .                  | 305   | 581   | Ruine der Kathedrale von Kutais . . . . .   | 330   |
| 539, 540  | Grundriß und Inneres des Baptisteriums beim Lateran, Rom . . . . .                      | 306   | 582   | Außenansicht des Querschiffes der Kirche zu Ananur . . . . .  | 331   |
| 541   | Grundriß von S. Stefano Rotondo, Rom . . . . .  | 306   | 583   | Restaurierte Ansicht eines ruffischen Bojarenhauses . . . . .   | 331   |
| 542   | Inneres von S. Stefano Rotondo, Rom . . . . .   | 307   | 584   | Kathedrale des hl. Demetrius in Wladimir . . . . .  | 332   |
| 543   | Maufoleum der Galla Placidia, Ravenna . . . . .   | 307   | 585   | Ruffisches Ausstellungsgebäude in Paris vom Jahre 1878 . . . . .                                      | 332   |
| 544   | Grundriß von S. Vitale, Ravenna . . . . .   | 308   | <i>XXVIII Waffilij Blagemoi in Moskau . . . . .</i>                 | <i>333</i>  |       |
| 545   | Durchschnitt von S. Vitale, Ravenna   | 308   | 586   | Innere Kuppelkonstruktion eines Turmes der Kirche des hl. Blasius in Moskau . . . . .                 | 333   |
| 546   | Grundriß von S. Lorenzo, Mailand  | 309   | 587   | Erlöserkirche in Moskau . . . . .   | 334   |
| 547   | Durchschnitt von S. Lorenzo, Mailand  | 309   | 588   | Hofplatz von Wolkowo, S. Petersburg   | 335   |
| 548   | Inneres des Maufoleums der Galla Placidia, Ravenna . . . . .                            | 310   | <b>ALTCHRISTLICHE BAUKUNST BEI DEN GERMANEN.</b>                    |   |       |
| 549   | Bodenmosaik aus S. Clemente, Rom  | 312   | 589   | Ueberreste von Theoderichs Palaß in Ravenna . . . . .   | 337   |
| <b>BYZANTINISCHER BAUSTIL.</b>                              |   |       |   |   |       |
| 550   | Apostelkirche in Saloniki . . . . .   | 313   | 590   | Zangenmotiv am Grabmal Theoderichs in Ravenna . . . . .   | 338   |
| 551, 552  | Grundriß und Längenschnitt von St. Georg zu Ezra (Zora) . . . . .                       | 314   | 591   | Grabmal Theoderichs in Ravenna . . . . .  | 339   |
| 553   | Grundriß der Kathedrale zu Bosra  | 314   | 592, 593  | Durchschnitt und Plan der Palaßkapelle Karls des Großen in Aachen                                     | 340   |
| 554, 555  | Grundriß und Längenschnitt von S. Nikolaus in Myra . . . . .                            | 315   | 594   | Grundriß der Basilika Altfrieds in Essen . . . . .  | 340   |
| 556   | Grundriß der Apostelkirche, Konstantinopel . . . . .                                    | 316   | 595—597   | Grundriß des obersten und untern Geschosses und Inneres des Westchors des Münsters zu Essen . . . . . | 341   |
| 557   | Hauptkirche des Klosters Lawra auf dem Athos . . . . .                                  | 316   | 598, 599  | Grundriß und Querschnitt der Kirche von Germiny-des-Prés . . . . .                                    | 341   |
| 558   | Totalansicht des Klosters Iwiron auf dem Athos . . . . .                                | 317   | 600   | Restaurierter Durchschnitt der Grabkirche St. Michael zu Fulda . . . . .                              | 342   |
| 559   | Plan der Kirche von Dochiariu auf dem Athos . . . . .                                   | 317   | 601   | Westseite der Halle zu Lorch . . . . .  | 343   |
| 560, 561  | Grundriß und Längenschnitt von SS. Sergius und Bacchus, Konstantinopel                  | 318   | <i>XXIX Bauriss des Klosters St. Gallen vom Jahre 820 . . . . .</i> |   |       |
| 562   | Faltenkapitell aus S. Vitale, Ravenna   | 319   | 602   | Ueberreste der Einhard-Basilika zu Steinbach . . . . .  | 344   |
| 563   | Kuppelschema der Hagia Sophia, Konstantinopel . . . . .                                 | 320   | <b>BAUKUNST DES ISLAM.</b>  |   |       |
| 564   | Kämpferwürfel aus S. Vitale, Ravenna  | 320   | 603, 604  | Kapitelle aus der Alhambra . . . . .  | 347   |
| 565   | Kapitell mit textilen Motiven aus der Sophienkirche, Konstantinopel                     | 321   | 605   | Grundriß der Moschee Abu-Rezuk in Kairo . . . . .   | 348   |
| 566   | Grundriß der Hagia Sophia, Konstantinopel . . . . .                                     | 322   | 606   | Mekka mit der Kaaba . . . . .   | 349   |
| 567   | Ornamentale Mosaik aus der Hagia Sophia . . . . .                                       | 322   | 607   | Mosaik aus der Moschee Hafans in Kairo . . . . .  | 350   |
| <i>XXVII Längenschnitt durch die Hagia Sophia . . . . .</i> |   |       |   |   |       |
| 568   | Frontansicht der Hagia Sophia . . . . .   | 323   | 608   | Stalaktitengefims im Museum der Alhambra . . . . .  | 350   |
| 569   | Grundriß der Hagia Irene, Konstantinopel . . . . .                                      | 324   |   |   |       |

| Figur    |  | Seite      | Figur    |  | Seite      |
|----------|--|------------|----------|--|------------|
| 609      | Fenster aus dem Myrtenhof der Alhambra . . . . .                           | 351        | 651      | Grundriß der St. Godehardskirche zu Hildesheim . . . . .                   | 382        |
| 610      | Grundriß des Felfendoms in Jerusalem . . . . .                             | 352        | 652      | Inneres der St. Michaelskirche zu Hildesheim . . . . .                     | 384        |
| 611      | Die Felfenmoschee in Jerusalem . . . . .                                   | 352        | 653      | Kreuzrippengewölbe . . . . .   | 385        |
| 612, 613 | Grundriß und Inneres der Amru-Moschee in Kairo . . . . .                   | 353        | 654, 655 | Pfeilerbündel samt Grundriß aus der Domkirche in Trient . . . . .          | 385        |
| 614      | Brunnen und Hof der Moschee Ibn-Tulun in Kairo . . . . .                   | 354        | 656      | Fenster vom Dome zu Speier . . . . .                                       | 386        |
| 615, 616 | Grundriß und Aeußeres der Moschee des Sultans Hafan in Kairo . . . . .     | 355        | 657      | Radfenster der Kirche zu Trebitz . . . . .                                 | 387        |
| 617      | Thor der Moschee El-Muayyed in Kairo . . . . .                             | 356        | 658      | Portal der St. Jakobskirche in Regensburg . . . . .                        | 388        |
| 618      | Heiligtum der Moschee des Kait-Bey in Kairo . . . . .                      | 357        | 659      | Inneres des Domes zu Limburg a. d. L. . . . .                              | 389        |
| 619      | Die Kalifengräber in Kairo . . . . .                                       | 358        | 660      | Säulenbasen . . . . .  | 390        |
| 620      | Minaret der Grabmoschee des Barkuk in Kairo . . . . .                      | 359        | 661, 662 | Säulenbasen aus Hamersleben und St. Fides in Schlettstadt . . . . .        | 390        |
| 621, 622 | Grundriß und Inneres der großen Moschee in Córdoba . . . . .               | 360        | 663, 664 | Säulenbasen mit Eckblättern aus Schwarz-Rheindorf und Vézelay . . . . .    | 391        |
| 623      | Eingang zum Saal der Gefandien im Alcazar, Sevilla . . . . .               | 361        | 665—669  | Dekorierete Säulenschäfte . . . . .  | 391        |
| 624      | Grundriß der Alhambra . . . . .  | 362        | 670      | Säulenschaft mit Ring . . . . .  | 391        |
| 625      | Ursprüngliche Holzkonstruktion im Löwenhof der Alhambra . . . . .          | 362        | 671, 672 | Kapitelle aus Limburg a. d. L. und Laach . . . . .                         | 392        |
|          | <i>XXX Der Löwenhof der Alhambra, Granada . . . . .</i>                    | <i>363</i> | 673, 674 | Kapitelle aus Speier und aus Maursmünster, Elsaß . . . . .                 | 392        |
| 626      | Bogen im Saal der zwei Schwestern in der Alhambra . . . . .                | 363        | 675      | Karniefe . . . . .   | 393        |
| 627      | Inneres der Zifa in Palermo . . . . .                                      | 364        | 676, 677 | Quergurt und Rippe . . . . .   | 393        |
| 628      | Der Königsplatz in Ifpahan . . . . .                                       | 365        | 678—691  | Dekorationsformen . . . . .  | 394        |
| 629      | Grundriß der Mesdchid-i-Schah in Ifpahan . . . . .                         | 366        | 692—695  | Rundbogenfriese . . . . .  | 394        |
| 630      | Moschee der Medresse Maderi-Schah des Sultans Huffein in Ifpahan . . . . . | 366        | 696      | Pfarrkirche von Boppard . . . . .  | 395        |
| 631      | Grabmal des Sultans Khodabendah in Sultanieh . . . . .                     | 367        | 697      | Die Stiftskirche zu Gernrode . . . . .                                     | 396        |
| 632      | Grab des Kaisers Altamseh in der Kutab-Moschee . . . . .                   | 368        | 698      | Aeußeres der St. Godehardskirche zu Hildesheim . . . . .                   | 397        |
| 633      | Marmornes Gitter im Palaß zu Delhi . . . . .                               | 369        | 699—702  | System der Dome von Mainz, Speier, Worms und der Kirche zu Laach . . . . . | 398        |
| 634      | Saal im Palaß zu Delhi . . . . .   | 369        | 703—705  | Grundrisse der Dome zu Mainz, Speier und Worms . . . . .                   | 399        |
|          | <i>XXXI Aeußeres der grossen Moschee in Delhi . . . . .</i>                | <i>370</i> | 706      | Aeußeres des Domes zu Mainz . . . . .                                      | 399        |
| 635      | Das Grabmal Etmad-ud-Daulas in Agra . . . . .                              | 370        | 707      | Inneres des Domes von Speier . . . . .                                     | 400        |
| 636      | Aeußeres des Tadfeh-Mahal in Agra . . . . .                                | 371        | 708      | Inneres des Domes zu Mainz . . . . .                                       | 401        |
| 637      | Teil der Perimofchee in Agra . . . . .                                     | 372        | 709      | Der Dom zu Speier . . . . .  | 402        |
| 638      | Das Maufoleum Akbars in Agra . . . . .                                     | 373        | 710, 711 | Grundriß und Inneres der Kirche St. Maria im Kapitol, Köln . . . . .       | 403        |
| 639      | Moschee Scheh-Zade, Konstantinopel . . . . .                               | 374        | 712      | Abteikirche Groß-St. Martin in Köln, Längenschnitt . . . . .               | 404        |
| 640, 641 | Grundriß und Aeußeres der Moschee Suleimans in Konstantinopel . . . . .    | 375        | 713      | Die Apostelkirche in Köln . . . . .  | 405        |
| 642      | Inneres der Moschee Selims in Adrianopel . . . . .                         | 376        | 714, 715 | Grundriß und Aeußeres der St. Vituskirche in Ellwangen . . . . .           | 406        |
| 643      | Türkische Fayencefliese mit persischem Rankenwerk . . . . .                | 377        | 716      | Aeußeres des Domes von Trier . . . . .                                     | 407        |
| 644      | Arabisches Stoffmuster, Touloufe . . . . .                                 | 377        | 717      | Inneres der Kirche in Oberzell, Reichenau . . . . .                        | 408        |
| 645      | Vom Schatze des Sultans Kalaun . . . . .                                   | 378        | 718      | Abteikirche in Murbach . . . . .   | 409        |
| 646      | Holzgetäfel in einem Moristan (Spital), Kairo . . . . .                    | 379        | 719      | Der Dom zu Soest . . . . .   | 410        |
| 647      | Maufoleum Humayuns in Delhi . . . . .                                      | 380        | 720—722  | Trapezkapitell, Grundriß und Aeußeres der Kirche von Jerichow . . . . .    | 411        |
|          | <b>ROMANISCHER STIL.</b>   |            | 723      | Längenschnitt des Domes in Gurk . . . . .                                  | 412        |
| 648      | Inneres der Kirche von Paulinzelle . . . . .                               | 381        | 724, 725 | Grundriß und Aeußeres der St. Gereonskirche in Köln . . . . .              | 413        |
| 649      | Schema der flachgedeckten romanischen Basilika . . . . .                   | 382        |          | <i>XXXII Aeußere Ansicht des Domes zu Worms . . . . .</i>                  | <i>414</i> |
| 650      | Grundriß der Abteikirche zu Laach . . . . .                                | 382        | 726      | Abteikirche in Brauweiler . . . . .  | 414        |
|          |  |            | 727, 728 | Grundriß und Längenschnitt der Quirinuskirche in Neuß . . . . .            | 414        |
|          |  |            |          | <i>XXXIII Aeußere Ansicht der Abteikirche in Laach . . . . .</i>           | <i>415</i> |
|          |  |            | 729      | Das Münster zu Bonn . . . . .  | 415        |
|          |  |            | 730      | Aeußeres der Kirche von Sinzig . . . . .                                   | 416        |
|          |  |            | 731      | Grundriß des Domes zu Limburg a. d. Lahn . . . . .                         | 417        |

| Figur    |   | Seite      | Figur  |  | Seite      |
|----------|---|------------|--|--|------------|
| 732      | Der Dom zu Bamberg . . . . .  | 418        | 778, 779   | Grundriß und Querschnitt des Baptisteriums von Florenz . . . . .     | 446        |
| 733      | Pfarrkirche zu Gelnhausen. Chor und Vierung . . . . .                   | 418        | 780  | Inneres von S. Miniato in Florenz . . . . .                          | 447        |
| 734      | Inneres des Baseler Münsters . . . . .                                  | 419        | 781  | Der Kreuzgang von S. Paolo fuori le mura, Rom . . . . .              | 448        |
| 735      | Die Kirche zu Rosheim . . . . .   | 420        | 782  | Die Kathedrale von Amalfi . . . . .                                  | 449        |
| 736      | Grundriß des Domes zu Münster i. W. . . . .                             | 421        | 783  | Die Basilika S. Nicola in Bari . . . . .                             | 450        |
| 737      | Inneres des Domes zu Münster i. W. . . . .                              | 421        | 784  | Die Kanzel der Kathedrale zu Ravello . . . . .                       | 450        |
| 738      | Die Abteikirche von Trebitsch, Querschnitt . . . . .                    | 422        | 785  | S. Giovanni degli Eremiti bei Palermo . . . . .                      | 451        |
| 739      | Die Kirche zu St. Jak, Ungarn . . . . .                                 | 423        | 786  | Inneres des Domes von Monreale . . . . .                             | 452        |
|          | <i>XXXIV Aeussere Ansicht des Domes zu Limburg a. d. L. . . . .</i>     | <i>424</i> |  | <i>XXXV Cappella Palatina zu Palermo . . . . .</i>                   | <i>452</i> |
| 740, 741 | Grundriß und Aeußeres der Kirche von Schwarz-Rheindorf . . . . .        | 424        | <i>XXXVI Aeussere Ansicht der Kathedrale von Palermo . . . . .</i> | <i>453</i>   |            |
| 742, 743 | Grundriß und Querschnitt der Rundkirche zu Mödling . . . . .            | 425        | 787  | Portale der Kirche zu Saint-Gilles . . . . .                         | 453        |
| 744      | Der Kreuzgang beim Großmünster zu Zürich . . . . .                      | 426        | 788  | Querschnitt von N.-D.-du-Port, Clermont . . . . .                    | 454        |
| 745      | Grundriß des Klosters Maulbronn . . . . .                               | 427        | 789, 790   | Grundriß und Aeußeres von St.-Serinin zu Touloufe . . . . .          | 454        |
| 746      | Westliche Ansicht der Kirche von Maulbronn . . . . .                    | 427        | 791  | Inneres von St.-Serinin zu Touloufe . . . . .                        | 455        |
| 747      | Das Herrenrefektorium des Klosters Maulbronn . . . . .                  | 428        | 792  | Inneres der Kirche von Paray-le-Monial . . . . .                     | 456        |
| 748      | Die Burg Dankwarderode zu Braunschweig . . . . .                        | 429        | 793, 794   | Grundriß und Querschnitt der Kirche St.-Front in Périgueux . . . . . | 456        |
| 749, 750 | Grundriß und äußere Ansicht der Wartburg . . . . .                      | 430        | 795  | Notre-Dame-de-Valère in Sitten . . . . .                             | 457        |
| 751, 752 | Aeußere Ansicht und unterirdische Halle des Schlosses Chillon . . . . . | 431        | <i>XXXVII Inneres der Abteikirche zu Vézelay . . . . .</i>         | <i>458</i>   |            |
| 753      | Das Templerhaus in Köln . . . . .                                       | 432        | 796, 797   | Grundriß und Aeußeres der Kathedrale von Angoulême . . . . .         | 458        |
| 754      | Grundriß der Kirche von Hitterdal . . . . .                             | 433        | 798  | Notre-Dame-la-Grande in Poitiers . . . . .                           | 458        |
| 755      | Aeußeres der Kirche von Hitterdal . . . . .                             | 433        | 799  | Arkaden der Abtei St.-Aubin in Angers . . . . .                      | 459        |
| 756      | Die Krypta des Domes zu Lund . . . . .                                  | 434        | 800  | Grundriß von N.-D.-la-Grande in Poitiers . . . . .                   | 459        |
| 757      | Inneres der Kirche von Urnes . . . . .                                  | 435        | 801  | Kapitell von Sainte-Trinité zu Caen . . . . .                        | 460        |
| 758      | Der Dom zu Lund . . . . .   | 435        | 802  | Archivolten aus St.-Georges in Boischerville . . . . .               | 460        |
| 759      | Inneres der Markuskirche in Venedig . . . . .                           | 436        | 803  | System der Abteikirche Mont-Saint-Michel . . . . .                   | 461        |
| 760      | Grundriß der Markuskirche . . . . .                                     | 436        | 804  | Inneres der Kathedrale von Le Mans . . . . .                         | 461        |
| 761      | Aeußere Ansicht von S. Marco in Venedig . . . . .                       | 437        | 805—807  | Inneres, Grundriß und Aeußeres von St.-Etienne zu Caen . . . . .     | 462        |
| 762      | Apfis des Domes in Trient . . . . .                                     | 438        | 808  | Inneres der Kathedrale von Gloucester . . . . .                      | 463        |
| 763, 764 | Grundriß und Aeußeres des Domes zu Modena . . . . .                     | 439        | 809  | Krypta der Kathedrale von Gloucester . . . . .                       | 464        |
| 765      | Inneres des Domes von Modena . . . . .                                  | 440        | 810  | Inneres der Kathedrale von Rochester . . . . .                       | 464        |
| 766—768  | System der Kathedralen von Parma, Cremona und Piacenza . . . . .        | 440        | 811  | Grundriß der Kathedrale von Ely . . . . .                            | 465        |
| 769      | Aeußeres der Kathedrale von Ferrara . . . . .                           | 441        | 812  | Inneres der Kathedrale von Ely . . . . .                             | 465        |
| 770, 771 | Grundriß und Querschnitt von S. Michele in Pavia . . . . .              | 441        | 813  | Inneres der Kathedrale von Peterborough . . . . .                    | 466        |
| 772      | Inneres von S. Ambrogio in Mailand . . . . .                            | 442        | 814  | Galiläa der Kathedrale von Durham . . . . .                          | 466        |
| 773      | Grundriß von S. Ambrogio in Mailand . . . . .                           | 442        | 815, 816   | Grundriß und Aeußeres der Kathedrale von Durham . . . . .            | 467        |
| 774      | Baptisterium, Kathedrale und Campanile in Pifa . . . . .                | 443        | 817  | Inneres der Kathedrale von Durham . . . . .                          | 468        |
| 775      | Grundriß des Domes von Pifa . . . . .                                   | 444        | 818, 819   | Grundriß und Inneres von Santiago in Compostela . . . . .            | 469        |
| 776      | Inneres des Domes zu Pifa . . . . .                                     | 444        | 820  | Die alte Domkirche von Salamanca . . . . .                           | 470        |
| 777      | Die Kathedrale von Pistoja . . . . .                                    | 445        | 821  | S. Vicente in Ávila . . . . .  | 472        |

# INHALTSVERZEICHNIS.

## ALLGEMEINE KUNSTGESCHICHTE.

### I. BAND: GESCHICHTE DER BAUKUNST.

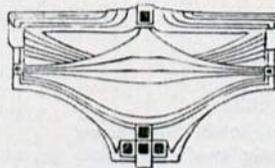
#### I. Halbband.

|   | Seite   |
|---|---------|
| Vorwort.  |         |
| Schlußwort.   |         |
| <b>Aesthetische Vorphule als Einleitung zur Geschichte und zum Studium der bildenden Künfte</b> . . . . . | I—LXXII |
| Einleitung . . . . .  | III     |
| A. Lehrrätze aus der philosophischen Aesthetik . . . . .  | V       |
| I. Das Wesen und der Begriff der Schönheit. . . . .   | V       |
| II. Die Elemente und Fundstätten des Schönen . . . . .  | XIII    |
| III. Die Beziehungen des Schönen. . . . .   | XXI     |
| IV. Die Arten des Schönen. Das Reinschöne, Erhabene und Anmutige . . . . .                                | XXVIII  |
| V. Die mittelbaren Formen des Schönen. Das Tragische, Komische, Humoristische. . . . .                    | XXXIII  |
| VI. Der Gegensatz des Schönen: das Häßliche . . . . .   | XXXIX   |
| B. Lehrrätze aus der ideell-praktischen Aesthetik oder der allgem. Kunstlehre . . . . .                   | XLII    |
| I. Begriff der Kunst . . . . .  | XLII    |
| II. Einteilung der schönen Künfte. . . . .  | XLIV    |
| III. Der künstlerische Plan . . . . .   | XLVII   |
| IV. Künstlerische Formen und Auffassungen . . . . .   | I       |
| V. Die ästhetischen Ideale in der Geschichte. . . . .   | LXI     |
| VI. Das Kunstwerk in seiner Abhängigkeit von materiellen Zwecken und Stoffen. . . . .                     | LXIV    |
| VII. Stil. Manier. Virtuosität . . . . .  | LXVII   |
| VIII. Der Geschmack und das ästhetische Urteil . . . . .  | LXIX    |
| <b>Aesthetische Einleitung zur Baukunst</b> . . . . .   | 1       |
| I. Die Aufgaben der Baukunst . . . . .  | 1       |
| II. Die Mittel der Baukunst. . . . .  | 5       |
| III. Das Verfahren der Baukunst . . . . .   | 8       |
| 1. Die Konstruktion . . . . .   | 8       |
| 2. Die Dekoration . . . . .   | 10      |
| 3. Die architektonischen Stile . . . . .  | 12      |
| IV. Das von der Baukunst abhängige Kunstgewerbe. . . . .  | 15      |
| <b>I. Baukunst der Aegypter</b> . . . . .   | 17      |
| I. Geschichtliche Vorbegriffe . . . . .   | 17      |
| II. Die Konstruktion und deren Elemente . . . . .   | 21      |
| III. Aesthetisches Ergebnis. . . . .  | 28      |
| IV. Die Denkmale der ägyptischen Baukunst . . . . .   | 39      |
| 1. Die Gräberbauten . . . . .   | 40      |
| a. Im Memphitischen oder Alten Reiche . . . . .   | 40      |
| b. Im Mittleren oder Thebaischen Reiche . . . . .   | 43      |
| c. Im Neuen oder Saïtischen Reiche . . . . .  | 45      |

|   | Seite      |
|---|------------|
| 2. Die Tempel . . . . .   | 46         |
| 3. Der Privatbau . . . . .  | 50         |
| 4. Die Obelisken . . . . .  | 51         |
| Litteratur . . . . .  | 52         |
| <b>II. Die chaldäisch-assyrische Baukunst . . . . .</b>                           | <b>53</b>  |
| I. Geschichtlicher Ueberblick . . . . .   | 53         |
| II. Die konstruktive Anlage . . . . .   | 57         |
| III. Aesthetische Elemente . . . . .  | 61         |
| 1. Architektonische und freie Dekoration . . . . .                                | 61         |
| 2. Aesthetisches Gesamtergebnis . . . . .   | 65         |
| IV. Die Denkmale chaldäisch-assyrischer Baukunst . . . . .                        | 68         |
| Litteratur . . . . .  | 74         |
| <b>III. Baukunst der Perfer, Saffaniden, Hebräer, Phöniker . . . . .</b>          | <b>75</b>  |
| Litteratur (Perfer, Saffaniden, Hebräer, Phöniker) . . . . .                      | 90         |
| <b>IV. Die Baukunst der Inder . . . . .</b>                                       | <b>91</b>  |
| I. Nationale Vorbedingungen und ästhetische Mängel . . . . .                      | 91         |
| II. Die Baudenkmale Indiens . . . . .   | 95         |
| 1. Der Tope und der Dagoba . . . . .  | 95         |
| 2. Die Tfchaitya . . . . .  | 96         |
| 3. Monolithische Bauten . . . . .   | 98         |
| 4. Bauten im eigentlichen Sinne . . . . .   | 100        |
| 5. Bauten in Nepal . . . . .  | 104        |
| 6. Bauten in Kafchmir . . . . .   | 105        |
| 7. Bauten auf Java . . . . .  | 106        |
| 8. Bauten in Cambodjcha . . . . .   | 106        |
| Litteratur . . . . .  | 108        |
| <b>V. Die Baukunst in China und Japan . . . . .</b>                               | <b>109</b> |
| I. In China . . . . .   | 109        |
| II. In Japan . . . . .  | 111        |
| Litteratur . . . . .  | 114        |
| <b>VI. Die Baukunst in Mexiko, Centralamerika, Peru. — Die Urformen . . . . .</b> | <b>115</b> |
| Litteratur . . . . .  | 122        |
| <b>VII. Der klassisch-griechische Baustil . . . . .</b>                           | <b>123</b> |
| I. Das Land und Volk der Griechen . . . . .                                       | 123        |
| II. Die Denkmale der Vorzeit . . . . .  | 129        |
| III. Die Ausgrabungen und Entdeckungen . . . . .                                  | 132        |
| IV. Das konstruktive Baufsystem der Griechen . . . . .                            | 138        |
| 1. Nachweis am Parthenon . . . . .  | 138        |
| 2. Technische Formensprache . . . . .   | 142        |
| 3. Die Säulenordnungen . . . . .  | 146        |
| a. Die dorische Säulenordnung . . . . .   | 146        |
| b. Die jonische Ordnung . . . . .   | 151        |
| c. Die korinthische Säulenordnung . . . . .                                       | 154        |
| V. Die verschiedenen Arten monumentaler Bauten . . . . .                          | 156        |
| VI. Aesthetische Wertung . . . . .  | 160        |
| VII. Die architektonische Polychromie . . . . .                                   | 172        |
| VIII. Die Denkmale der griechischen Baukunst . . . . .                            | 179        |
| 1. Die Epochen . . . . .  | 179        |
| 2. Die Denkmale des dorischen Stils . . . . .                                     | 180        |
| 3. Die Denkmale des jonischen Stils . . . . .                                     | 191        |
| 4. Die Bauwerke korinthischen Stils . . . . .                                     | 194        |
| Litteratur . . . . .  | 197        |
| <b>VIII. Die Baukunst der Etrusker . . . . .</b>                                  | <b>199</b> |
| Litteratur . . . . .  | 208        |
| <b>IX. Die Baukunst der Römer . . . . .</b>                                       | <b>209</b> |
| I. Charakter und Kunstauffassung der Römer . . . . .                              | 209        |
| II. Das konstruktive System . . . . .   | 212        |
| 1. Die Elemente . . . . .   | 212        |

|  | Seite      |
|--|------------|
| 2. Die konstruktiven Formen . . . . .  | 213        |
| a. Die Formen des griechischen Säulenbaues . . . . .   | 215        |
| b. Die Gewölbekonstruktion . . . . .   | 217        |
| c. Die Verbindung des Säulenbaues mit der Gewölbekonstruktion . . . . .                            | 218        |
| III. Die ästhetische Bedeutung . . . . .   | 220        |
| 1. Die architektonische Dekoration . . . . .   | 220        |
| 2. Die freie Ornamentation . . . . .   | 224        |
| 3. Verbindung des Architravbaues mit der Gewölbekonstruktion . . . . .                             | 228        |
| IV. Uebersicht der Perioden und der Denkmale . . . . .   | 231        |
| V. Die Ueberreste . . . . .  | 242        |
| 1. Das römische Forum und die Kaiserfora . . . . .   | 243        |
| 2. Die Tempel . . . . .  | 244        |
| 3. Die Basiliken . . . . .   | 252        |
| 4. Die Theater . . . . .   | 255        |
| 5. Die Amphitheater . . . . .  | 256        |
| 6. Die Cirkus . . . . .  | 258        |
| 7. Die Thermen . . . . .   | 259        |
| 8. Ehrenpforten . . . . .  | 260        |
| 9. Wohnhäuser und Paläste . . . . .  | 262        |
| 10. Die Grabdenkmale . . . . .   | 267        |
| 11. Die Bauten des Nutzens . . . . .   | 269        |
| Litteratur . . . . .   | 271        |
| <b>X. Die Baukunst der altchristlichen Stilperiode . . . . .</b>                                   | <b>273</b> |
| A. Die Epoche des altchristlichen Basilikaftils . . . . .  | 273        |
| I. Die sepulkralen oder Grabbauten . . . . .   | 273        |
| 1. Die unterirdischen Grabbauten . . . . .   | 273        |
| 2. Die oberirdischen Grabbauten . . . . .  | 276        |
| II. Die Basilika . . . . .   | 278        |
| 1. Das Entstehen der neuen Bauform . . . . .   | 278        |
| 2. Die architektonische Anlage der Basilika . . . . .  | 280        |
| III. Die ästhetische Bedeutung der Basilika . . . . .  | 284        |
| IV. Die Denkmale des Basilikaftils . . . . .   | 290        |
| V. Die Centralbauten . . . . .   | 302        |
| 1. Ursprung und Bestimmung der Centralbauten . . . . .   | 302        |
| 2. Die Konstruktion der Centralbauten . . . . .  | 303        |
| 3. Denkmale mit centraler Anlage . . . . .   | 306        |
| Litteratur zur Geschichte der altchristlichen Architektur, Plastik und Malerei . . . . .           | 311        |
| B. Die Epoche des byzantinischen Baufstils und dessen Ausläufer . . . . .                          | 313        |
| I. Das Baufstern . . . . .   | 313        |
| 1. Die byzantinische Frage . . . . .   | 313        |
| 2. Die geschichtlichen Grundlagen . . . . .  | 315        |
| 3. Das byzantinische Baufstern . . . . .   | 316        |
| II. Aesthetisches Ergebnis . . . . .   | 318        |
| III. Denkmale des byzantinischen Stils . . . . .   | 321        |
| 1. Die Denkmale der ursprünglichen Stilrichtung . . . . .  | 321        |
| 2. Die byzantinischen Denkmale gemischten Stils . . . . .  | 327        |
| Der Byzantinismus in der russischen Architektur . . . . .  | 331        |
| Litteratur zur Geschichte der byzantinischen Kunst . . . . .                                       | 335        |
| C. Die Epoche der altchristlichen Baukunst bei den Germanen . . . . .                              | 337        |
| Litteratur zur Geschichte der altchristl. Baukunst, Plastik und Malerei bei den Germanen . . . . . | 345        |
| <b>XI. Die Baukunst des Islam . . . . .</b>  | <b>347</b> |
| I. Die Elemente der Konstruktion und der Dekoration . . . . .                                      | 347        |
| II. Die ästhetische Bedeutung . . . . .  | 354        |
| III. Die Denkmale des mohammedanischen Stils . . . . .   | 356        |
| 1. Die Denkmale in Syrien und Palästina . . . . .  | 356        |
| 2. Die Denkmale in Aegypten . . . . .  | 357        |
| 3. Denkmale in Westafrika, Spanien und Sizilien . . . . .  | 360        |
| 4. Die Denkmale in Persien und Indien . . . . .  | 367        |
| 5. Die Denkmale in der Türkei . . . . .  | 374        |
| 6. Kunstindustrielle Arbeiten . . . . .  | 376        |
| Litteratur zur Geschichte der Baukunst des Islam . . . . .   | 379        |

|   | Seite |
|---|-------|
| <b>XII. Der romanische Stil</b> . . . . .   | 381   |
| I. Die konstruktive Anlage . . . . .  | 381   |
| 1. Zur Orientierung . . . . .   | 381   |
| 2. Die Bauweise des eigentlichen romanischen Stils . . . . .                          | 385   |
| 3. Die Bauweise des spätromanischen oder Uebergangsstils (Transitionsstils) . . . . . | 390   |
| II. Der ästhetische Gehalt der romanischen Baukunst . . . . .                         | 393   |
| 1. Die Dekoration . . . . .   | 393   |
| 2. Die ornamentalen Motive und deren Behandlung . . . . .                             | 400   |
| 3. Ästhetische Grundgedanken . . . . .  | 404   |
| III. Die Denkmale des romanischen Stils in Deutschland . . . . .                      | 408   |
| 1. Zeitliche und örtliche Begrenzung . . . . .  | 408   |
| 2. Sachfen . . . . .  | 410   |
| 3. Romanische Bauten am Mittel- und Niederrhein . . . . .                             | 412   |
| 4. Denkmale im südlichen Deutschland . . . . .  | 417   |
| 5. Westfalen . . . . .  | 419   |
| 6. Das norddeutsche Tiefland . . . . .  | 420   |
| 7. Oesterreich-Ungarn . . . . .   | 421   |
| 8. Die Bauten des Uebergangsstils . . . . .   | 422   |
| 9. Die romanischen Bauten eigentümlicher Anlage und Bestimmung . . . . .              | 428   |
| IV. Skandinavien . . . . .  | 433   |
| V. Romanische Denkmale in Italien . . . . .   | 435   |
| 1. San Marco in Venedig . . . . .   | 436   |
| 2. Die Lombardei, Oberitalien . . . . .   | 438   |
| 3. Toskana . . . . .  | 443   |
| 4. Rom . . . . .  | 446   |
| 5. Unteritalien und Sizilien . . . . .  | 447   |
| VI. Frankreich . . . . .  | 454   |
| 1. Die Provence und der Südoften . . . . .  | 454   |
| 2. Die Auvergne und Languedoc . . . . .   | 455   |
| 3. Burgund . . . . .  | 457   |
| 4. Das westliche Frankreich . . . . .   | 459   |
| 5. Der Nordwesten . . . . .   | 460   |
| VII. Großbritannien. Spanien . . . . .  | 463   |
| Litteratur zur Geschichte der romanischen Baukunst . . . . .                          | 471   |
| Verzeichnis der Abbildungen . . . . .   | 472a  |
| Inhaltsverzeichnis . . . . .  | 472i  |



## SINNSTÖRENDE DRUCKFEHLER.

(Die Ziffern mit o oder u bezeichnen die Zeile von oben oder unten.)

| Seite | Zeile | Seite   | Zeile |
|-------|-------|---|-------|
| XXXI  | 18 u  | lies Shakespeares   |       |
| XLII  | 13 u  | l. intereffelofes   |       |
| LI    | 9 u   | l. freigewählte   |       |
| 16    | 8 u   | l. auszuführen  |       |
| 23    | 10 o  | l. abgefast   |       |
| 36    | 19 o  | l. Kreisfegmente  |       |
| 42    |       | in der Unterschrift zu Fig. 27 streiche und Durchschnit               |       |
| 47    |       | die Unterschrift zu Fig. 34 lautet: Der fog. Kiosk auf Philä.         |       |
| 49    | 21 u  | l. im Südosten auf statt: an der Südspitze                            |       |
| „     | 20 u  | u. 21 u l. der fog. Kiosk st. von Nektanebus l.                       |       |
| 50    |       | in der Unterschrift zu Fig. 38 nach »Restaurierte» füge bei »Anficht» |       |
| 52    | 4 u   | l. Bey  |       |
| „     | 13 u  | l. D'Avennes  |       |
| 60    | 20 o  | nach »Ueberkragung» füge bei (Fig. 46)                                |       |
| „     | 21 o  | streiche (Fig. 46)  |       |
| 61    | 21 o  | nach »anzutreffen» füge bei (Fig. 60 u. 61)                           |       |
| „     | 19 u  | streiche (Fig. 60 u. 61)  |       |
| 62    | 15 u  | nach »Sargons» füge bei (vgl. Einfaltbilder)                          |       |
| 68    | 15 o  | nach »Stufenturm» füge bei (Fig. 76)                                  |       |
| 70    | 9 o   | nach »Chorabad» füge bei (vgl. Einfaltbild)                           |       |
| 70    | 23 o  | l. (Fig. 81) st. (Fig. 77)  |       |
| 71    | 21 u  | nach »Wohnung» füge bei (Fig. 78)                                     |       |
| „     | 20 u  | streiche (Fig. 78)  |       |
| „     | 15 u  | l. skulptierten   |       |
| 72    | 1 u   | streiche (Fig. 81)  |       |
| 82    |       | im Seitentitel l. Baukunst  |       |
| 85    | 12 o  | nach »Tempels» füge bei (Fig. 101, 102 und Einfaltbild)               |       |
| 89    | 19 o  | nach »Amriih» füge bei (Fig. 103)                                     |       |
| „     | 22 u  | nach »Meter» füge bei (Fig. 104 u. 105)                               |       |
| 100   | 1 u   | nach »Kapitell» füge bei (Fig. 106)                                   |       |
| 101   | 10 u  | l. Vimana st. Wiwana  |       |
| 112   | 2 u   | l. japanefisches st. chinefisches                                     |       |
| 113   | 6 o   | nach »Nikko» füge bei (Fig. 136)                                      |       |
| „     | 9 u   | l. Zingoros st. seinem  |       |
| 133   | 23 u  | streiche »Gesellschaft»   |       |
| 138   | 5 o   | l. Trajaneums st. Augusteums  |       |
| „     | 6 o   | l. Trajan st. Augustus  |       |
| 140   | 20 o  | nach »174» füge bei 220 u. 221  |       |
| 141   |       | in Fig. 175 und der dazugehörigen Unterschrift l. A. Thierfch         |       |
| 145   | 22 u  | nach »Astragal» füge bei (Fig. 199)                                   |       |
| 146   | 16 u  | nach »anderstoßen» füge bei (Fig. 217 und 218)                        |       |
| 148   | 11 o  | l. (Fig. 216 u. 219) st. (Fig. 216—221)                               |       |
| „     | 5 u   | nach »Säulenordnung» füge bei (Fig. 216—219)                          |       |
| 153   | 5 o   | l. (Fig. 226—231) st. (Fig. 229—231)                                  |       |
| 167   | 11 o  | l. Fig. 273—278) st. 273—277)   |       |
| 173   |       | in der Bildunterschrift l. Fig. 267 st. Fig. 266                      |       |
| 181   | 16 o  | l. Basilika   |       |
| „     | 2 u   | l. Peripteros   |       |
| 185   | 14 u  | nach »Fig. 297» füge bei und Einfaltbild                              |       |
| 186   | 20 u  | streiche (Fig. 296)   |       |
| „     | 6 u   | nach »darstellend» füge bei (Fig. 296)                                |       |
| 188   | 6 o   | nach »Akropolis» füge bei (Fig. 298)                                  |       |
| „     | 9 o   | nach »Cella» füge bei (Fig. 267)                                      |       |
| 189   | 7 u   | nach »Akropolis» füge bei (vgl. Einfaltbild)                          |       |
| 191   | 6 u   | l. (Fig. 230) st. (Fig. 229—231)                                      |       |
| 197   | 33 o  | l. Ilios  |       |
| 206   | 9 o   | nach »darstellen» füge bei (Fig. 340)                                 |       |
| 230   |       | die Unterschriften zu Fig. 411 und 412 sind umzustellen               |       |
| 245   | 15 u  | u. 14 u l. rechteckiger st. quadratischer                             |       |
| 256   | 8 u   | l. palatinischen  |       |
| 258   | 3 o   | l. der dritte   |       |
| „     | 5 o   | l. Papst Benedikt XIV.  |       |
| 260   | 19 o  | u. 20 o l. Kreuzgewölben  |       |
| 271   | 4 o   | l. Iufchan . . . Puchstein  |       |
| 294   | 6 o   | u. 7 o l. Cömeterialbasilika  |       |
| 320   | 11 o  | l. Baptiferium  |       |
| 333   | 11 o  | l. Fioravante   |       |
| 334   | 3 u   | l. birgt st. liegt  |       |
| 343   | 10 u  | l. Gozbert  |       |
| 381   | 1 o   | l. XII. st. XIII.   |       |
| 395   | 24 u  | l. deren  |       |
| 416   | 22 u  | l. Giebel st. Gipfel  |       |
| 427   | 2 u   | l. (Fig. 738) st. (Fig. 739)  |       |
| 447   | 23 u  | l. 5)   |       |
| 455   | 13 o  | l. basilikaler  |       |
| 472   |       | in der Unterschrift zu Fig. 821 l. Die Baukunst                       |       |



Druck der  
VERLAGSANSTALT BENZIGER & CO. A.-G.  
in Einsiedeln,  
vollendet im Dezember 1908.













