

CAPITEL X.—TAFELN 39, 40, 41, 41*, 42, 42*, 42†, 43.

MAURISCHE ORNAMENTE

VOM ALHAMBRA.

TAFEL XXXIX.

VERSCHLUNGENE ORNAMENTE.

1-5, 16, 18, stellen Ränder von musivischen Würfeln vor.
6-12, 14. Ornamente von Gyps in senkrechten und horizontalen Bändern gebraucht, um die Felder an den Wänden zu umschliessen.

13, 15. Viereckige Punkte in den Inscriptsbändern.
17. Gemaltes Ornament, vom grossen Bogen in der Halle des Bootes.

TAFEL XL.

SPANDRILLEN.

1. Vom mittlern Bogen des Löwenhofs.
2. Vom Eingang zur Divanhalle der beiden Schwestern.
3. Vom Eingang, der aus dem Hof des Fischteiches in den Löwenhof führt.

4. Vom Eingang, der aus der Halle des Bootes in den Hof des Fischteiches führt.
5, 6. Von den Bögen der Gerichtshalle.

TAFEL XLI.

RAUTENFOERMIGE BUNTMUSTER.

1. Ornament der Felder in der Halle des Bootes.
2. " " in der Halle der Gesandten.
3. " eines Bogenzwickels am Eingang des Löwenhofs.
4. " an der Thür der Divanhalle der beiden Schwestern.

5. Ornament der Felder in der Halle der Gesandten.
6. " der Felder in den Höfen der Moschee.
7. " der Felder in der Halle der Abencerragen.
8. " oberhalb der Bögen am Eingang des Löwenhofs.

TAFEL XLI*.

9, 10. Ornamente der Felder, Hof der Moschee.
11. Laibung des grossen Bogens, am Eingang des Hofes des Fischteiches.
12. Ornamente an den Seiten der Fenster, im obern Stockwerk der Halle der beiden Schwestern.

13. Ornamente der Bogenzwickel, Halle der Abencerragen.
14, 15. Ornamente der Felder, Halle der Gesandten.
16. Ornamente an den Bogenzwickeln der Halle der beiden Schwestern.

MAURISCHE ORNAMENTE.

TAFEL XLII.

VIERECKIGE BUNTMUSTER.

1. Fries oberhalb der Säulen des Löwenhofs. 2. Tafelwerk in Feldern an den Fenstern, Halle der Gesandten.

TAFEL XLII*.

3. Tafelwerk in Feldern der mittlern Nische der Halle der Gesandten. 4. Tafelwerk in Feldern an den Wänden im Thurme des Gefangenen.

TAFEL XLII†.

5. Tafelwerk an den Wänden im Hause des Sanchez. 6. Theil der Decke des Porticus im Hofe des Fischteiches.

TAFEL XLIII.

MOSAIKEN.

- | | |
|--|---|
| 1. Pilaster, Halle der Gesandten. | 9. Würfel am mittlern Fenster, Halle der Gesandten. |
| 2. Würfel, Ditto. | 10. Pilaster, Halle der Gesandten. |
| 3. Würfel, Halle der beiden Schwestern. | 11. Würfel, Halle der Gesandten. |
| 4. Pilaster, Halle der Gesandten. | 12, 13. Würfel, Halle der Gesandten. |
| 5, 6. Würfel, Halle der beiden Schwestern. | 14. Von einer Säule, Gerichtshalle. |
| 7. Pilaster, Gerichtshalle. | 15. Würfel in den Bädern. |
| 8. Würfel, Halle der beiden Schwestern. | 16. Würfel im Divan, Hof des Fischteiches. |

MAURISCHE ORNAMENTE.

Wir haben die Illustrationen der maurischen Ornamente ausschliesslich vom Alhambra entnommen, nicht nur weil uns dieses Denkmal maurischer Kunst am besten bekannt ist, sondern auch weil es zu den Werken gehört, in denen das erstaunliche Verzierungssystem der Mauren seinen glänzendsten Hochpunkt erreicht hat. Der Alhambra steht auf dem Gipfel der Vollkommenheit der maurischen Kunst, ebenso wie das Parthenon den Gipfel der griechischen Kunst bildet. Wir hätten kein Denkmal finden können, das zur Illustration einer Grammatik der Ornamente besser geeignet wäre, als dieses Meisterwerk, in welchem jedes einzelne Ornament an sich selbst eine ganze Grammatik enthält. Jedes mögliche Principium, das sich aus dem Studium der Ornamentationskunst irgend eines andern Volkes ableiten liesse, ist in diesem Monumente allgegenwärtig, und wurde bei den Mauren viel allgemeiner und genauer befolgt, als bei den andern Nationen.

Wir finden im Alhambra die beredte Kunst der Aegypter, die natürliche Anmuth und Verfeinerung der Griechen, die geometrischen Combinationen der Römer, der Byzanzier und der Araber. Nur eine Schönheit



“Es giebt keinen Eroberer als Gott.”—Arabische Inschrift vom Alhambra.

vermisst man in diesem Verzierungsstyl nämlich den Symbolismus, der den eigenthümlichen Reiz der ägyptischen Ornamente ausmachte, dessen Gebrauch aber die maurische Religion untersagte. Doch wurde



MAURISCHE ORNAMENTE.

dieser Mangel aufs reichlichste ersetzt durch die Inschriften, die nicht durch ihre äusserliche Schönheit das Auge ergötzen, sondern auch den Geist ansprechen, indem das Entziffern ihrer sonderbaren durchschlungenen Verwickelungen den Verstand in Anspruch nahm, während ihre Bedeutung den Geist aufs angenehmste aeregte, sowohl durch die Schönheit der ausgedrückten Ideen als durch den musikalischen Wohlklang ihrer Composition.

Sie hatten eine Sprache für Jedermann. Den Künstlern und allen jenen, die mit den erforderlichen Geistesfähigkeiten begabt waren ihre Schönheit gehörig zu würdigen, riefen sie zu: *Sehet und lernet*. Dem Volke verkündeten sie die Macht, die Majestät und die Wohlthaten der Könige. Den Königen selbst erklärten sie unaufhörlich, dass Niemand die Macht besitze als Gott, dass Er allein der Eroberer sei, und dass ihm allein Preis und Ehre gebühre.

Die Erbauer dieses wundervollen Gebäudes waren sich der Grösse ihres Werkes vollkommen bewusst, und nahmen keinen Anstand in den Inschriften an den Wänden wiederholt zu behaupten, dass dieses Gebäude alle anderen Bauten übertreffe; dass beim Anblicke seiner wunderbaren Kuppeln, alle übrigen Kuppeln vergingen und verschwanden; ja sie erklärten in der anmuthigen Uebertreibung ihrer poetischen Fantasie, dass die Sterne, aus Neid über so viele Schönheit, in ihrem Glanze erblichen. Was uns aber hier insbesondere angeht, ist die in diesen Inschriften enthaltene Versicherung, dass jeder, der es sich angelegen sein lässt sie mit Aufmerksamkeit zu studiren, einen vortheilhaften Commentar über die Ornamentation aus denselben abzuleiten vermag.

Wir haben uns bestrebt dieser Aufforderung des Dichters Folge zu leisten, und wollen hier die allgemeinen Principien auseinander setzen, welche den Mauren bei der Ausschmückung des Alhambra als Leitfäden dienten—Principien, die übrigens nicht ausschliesslich ihnen zukommen, sondern allen den verschiedenen glücklichsten Kunstperioden angehörten, und überall durchgehends dieselben waren, nur unter verschiedenen Gestalten.

1.* Die Mauren hatten stets die Regel vor Augen, die wir als das erste Principium in der Architektur betrachten—*dass die Construction verziert, die Verzierung aber nie eigens construirt werden sollte*; daher kommt es, dass in der maurischen Baukunst, nicht nur die Verzierung natürlich aus der Construction hervorgeht, sondern die constructionelle Idee in allen Details der Verzierungen der Oberfläche kund gethan und ausgeführt ist.

Wir sind der Meinung, dass die wahre Schönheit in der Architektur aus der *Ruhe entsteht, die das Gemüth empfindet, wenn Auge, Verstand und Gefühle befriedigt sind, weil nichts mangelt*. Ein Gegenstand der falsch construirt ist, und zwar den Anschein hat Stütze zu empfangen, oder als Stütze zu dienen, doch keines von beiden thut, kann unmöglich diese Ruhe gewähren, und hat daher keinen Anspruch auf wahre Schönheit, so harmonisch er auch an und für sich sein mag. Diese Regel wurde bei den muhammedanischen Stämmen, und bei den Mauren besonders, stets beobachtet: daher findet man bei ihnen nie eine überflüssige Verzierung; jedes Ornament entspringt, frei und natürlich, aus der verzierten Oberfläche. Sie betrachteten das Nützliche als die geeignetste Grundlage des Schönen; und hierin standen sie keineswegs allein: dasselbe Princip wurde in allen besten Kunstperioden beobachtet; nur wenn die Kunst in Verfall geräth, werden die wahren Principien ausser Acht gelassen, oder auch in einem Zeitalter der Nachbildung, wie das unserige, wo man sich damit begnügt, die Werke der Vergangenheit zu copiren, ohne den Geist welcher die Originalwerke beseelte.

2. Alle Linien entspringen allmählig und wellenförmig aus einander, und zwar ohne Auswüchse, so dass man weder etwas hinzufügen noch etwas hinwegnehmen könnte, ohne die Schönheit des Ganzen zu beeinträchtigen.

Im allgemeinen Sinne des Wortes könnte es, in einer sorgfältig behandelten Construction, keine Aus-

* Dieser Versuch über die allgemeinen Principien der Ornamentation ist, zum Theile aus dem *Guide-Book to the Alhambra Court in the Crystal Palace*, vom Verfasser dieses Werkes, abgedruckt.

wüchse geben; doch nehmen wir den Ausdruck hier in einem beschränktern Sinne, nämlich, die allgemeinen Linien können zwar im wahrsten Verhältniss mit der Construction fortlaufen, und doch dürften Knorren und Höcker, oder ähnliche Auswüchse an denselben vorkommen, die, ohne die Regeln der Construction zu verletzen, doch der Schönheit höchst nachtheilig sein müssten, wenn sie nicht allmählig aus den allgemeinen Linien entsprossen.

Keine Form kann wirklich schön, kein Ebenmass oder Anordnung der Linien wirklich vollkommen sein, wenn keine vollkommene Ruhe daraus entsteht.

Jeder Uebergang von krummen Linien zu krummen, oder von krummen zu geraden, muss allmählig geschehen. So wäre der Uebergang in Figur A nicht länger anmuthig, wenn der Absatz in A, im Verhältniss



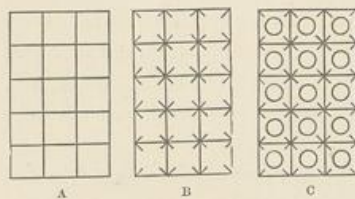
zu den Krümmungen, zu tief wäre, wie das in B der Fall ist. So oft zwei gebogene Linien (wie hier), mittelst eines Absatzes abgetrennt werden, so müssen die so geschiedenen Linien in einer eingebildeten Linie parallel mit einander fortlaufen (C), an Punkte wo sie die Tangenten zu einander bilden würden; denn sobald die eine oder die andere Linie von dieser parallelen Richtung abweicht, wie in Figur D, so nimmt das Auge, anstatt allmählig der Krümmung hinab zu folgen, eine auswärtige Richtung, und die Ruhe muss gestört werden.*

Zuerst wurden die allgemeinen Formen entworfen, die nachher unterabgetheilt, und mittelst allgemeiner Linien verziert wurden; die Zwischenräume füllte man dann mit Ornamenten aus, welche ihrerseits wieder abgetheilt und ausgeschmückt wurden, um einer nähern Besichtigung Genüge zu leisten. Dieses Principium führten die Mauren immer mit der grössten Gediegenheit durch, und der genauen Beobachtung dieses Gesetzes verdankt ihre Ornamentation ihre harmonische Schönheit und ihren entschiedensten Erfolg. Ihre Hauptabtheilungen contrastiren miteinander, und balanciren sich aufs herrlichste; woraus eine vollkommene Klarheit entsteht, indem die Details nie störend auf die allgemeine Form einwirken. Aus der Ferne betrachtet, fallen einem die Hauptlinien zuerst ins Auge; wenn man näher tritt, werden die Details als ergänzende Theile der Composition bemerkbar; und bei näherer Besichtigung entdeckt man fernere Details auf der Oberfläche der Ornamente selbst.

4. Die Harmonie der Form besteht im gehörigen Gleichgewicht und Contrast der geraden, krummen und geneigten Linien.

Gerade wie in der Farbe keine Composition vollkommen sein kann, in der irgend eine der drei Grundfarben fehlt, so kann auch, hinsichtlich der baulichen oder decorativen Form, keine Composition vollkommen sein, worin irgend eine dieser drei Grundfiguren fehlt; und die Verschiedenheit so wie die Harmonie der Composition und des Entwurfes hängt vom grössern oder mindern Hervorragen oder Zurücktreten dieser drei Formen ab.†

In der Verzierung der Oberfläche würde jede Anordnung der Formen, welche, wie in Figur A, bloss aus



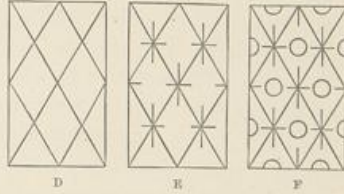
geraden Linien besteht, einformig erscheinen und könnte kein vollständiges Wohlgefallen erregen; fügt man aber andere Linien hinzu, welche das Auge gegen die Winkel richten, wie in B, so ist der Anblick gleich wohlgefälliger. Nun darf man nur noch Linien hinzugeben, die eine kreisförmige Tendenz haben, wie in C, um vollständige Harmonie zu erzeugen. In diesem Falle ist das Viereck die tonangebende Hauptform, und die winkligen und krummen Formen sind untergeordnet.

* Die Griechen behandelten diese Uebergänge aufs meisterhafteste in allen ihren Gesimsen, in denen diese Verfeinerung sich im höchsten Grad kund thut; dasselbe lässt sich von den gediegenen Contouren der griechischen Vasen sagen.

† Das trefflichste Beispiel dieser Harmonie bieten uns die griechischen Tempel dar, wo die geraden, die geneigten und die krummen Linien im vollkommensten Verhältniss zu einander stehen. Die gothische Baukunst hat ebenfalls zahlreiche Illustrationen dieses Principiums aufzuweisen: jede Tendenz der Linien sich in derselben Richtung fortzubewegen, wird sogleich mittelst der geneigten und

MAURISCHE ORNAMENTE.

Dasselbe Ergebniss liesse sich ebenfalls in einer winkligen Composition, wie in Figur D, erzielen, indem man andere Linien, wie in E, hinzufügt, welche der Tendenz des Auges den geneigten Linien in winkliger Richtung zu folgen, Einhalt thun; fügt man aber zu diesen Linien noch Kreise hinzu, wie in F, so erlangt man eine vollständige Harmonie, d. h. die Ruhe—denn das Auge empfindet keinen weitem Mangel dem man abzuhelpfen hätte.*



In der maurischen Verzierung der Oberflächen entspringen alle Linien aus einem Mutterstamm, und jedes Ornament, so fern es auch sein möge, kann bis an seinen Zweig und seine Wurzel fortgeführt werden. Die Mauren verstanden die Kunst, das Ornament so richtig der zu verzierenden Oberfläche anzupassen, dass man oft zu glauben versucht wäre, dass das Ornament eben so gut die Idee der allgemeinen Form eingegeben haben mochte, als dass es von dieser veranlasst worden sei. Unter allen Umständen entspringt das Blattwerk aus einem Mutterstamm, und nie wird man, wie das in modernen Werken oft geschieht, durch eine auf's Gerathewohl eingeschaltete zweck- und grundlose Verzierung unangenehm berührt. So unregelmässig auch der auszufüllende Raum sein mochte, unterliessen die Mauren doch nie, denselben erst in gleiche Grundflächen abzutheilen, und um diese Stammlinien her brachten sie ihre Details an, ohne es je zu unterlassen zum Mutterstamm zurückzukehren.

Hierin ahmten sie das Verfahren der Natur nach, wie man es in einem Weinblatte sehen kann, und welches zum Zweck hat, den Saft vom Mutterstamm nach den äussern Enden hin zu vertheilen; zu diesem Ende muss der Hauptstamm, so nahe als möglich, in gleiche Grundflächen abgetheilt werden. Dasselbe Verfahren offenbart sich in den kleinern Abtheilungen, indem jede Grundfläche mittelst Zwischenlinien unterabgetheilt wird, die ihrerseits durchgehends, bis auf die Ausfüllung der Saftbälge, dasselbe Gesetz der gleichen Vertheilung befolgen.



6. Die Mauren befolgten überdiess auch das Principium der Strahlung vom Mutterstamm, wie es die Natur in der menschlichen Hand oder im Kastanienblatt offenbart.

Im gegebenen Beispiel bemerkt man, wie schön und strahlenförmig alle die Linien vom Mutterstamm ausgehen; wie jedes Blatt gegen die äussersten Endepunkte hin abnimmt, und wie jede Grundfläche im Ebenmass mit dem Blatte steht. Die Morgenländer führten dieses Principium mit wunderbarer Vollkommenheit aus; und die Griechen thaten dasselbe in ihrem Geissblatt-Ornament. Wir haben schon im Capitel IV., auf die im griechischen Ornamente sich offenbarende Eigenthümlichkeit hingewiesen, die von den Cactuspflanzen abgeleitet zu sein scheint, wo ein Blatt vom andern entspringt. Die griechischen Ornamente zeigen dieselbe Anordnung: ihre Acanthusblatt-Rankenverzierungen bilden eine Reihe von Blättern die in ununterbrochener Linie von einander entspringen, während die arabischen und maurischen Ornamente immer aus einem ununterbrochenen Stamm hervorgehen.



krummen Linien gehemmt. So ist die Deckplatte des Strebepfeilers aufs beste dazu geeignet, der aufwärts strebenden Tendenz der geraden Linien entgegenzuwirken; ebenso contrastirt der Giebel aufs trefflichste mit dem Bogenfenster und mit den senkrechten Fensterstöcken.

* Aus der Vernachlässigung dieser so klaren Regel entsteht die so höchst misslungene Auffassung, die man häufig in den Papier-Tapeten, den Teppichen und besonders in Kleidungsstücken bemerkt. Die Linien der Papier-Tapeten scheinen sich durch die Zimmerdecke drängen zu wollen, weil die gerade Linie nicht durch die winklige, und die winklige nicht durch die krumme Linie berichtet wird; ebenso laufen die Linien in den Teppichen immer nur in einer Richtung fort, und scheinen das Auge gerade durch die Wände der Gemächer fahren zu wollen. Aus derselben Quelle entspringen alle die abscheulichen bunt und kreuzweise gestreiften Zeuge, welche

7. Bei jeder Verbindung von krummen Linien mit krummen, oder von krummen Linien mit geraden, muss dafür gesorgt werden, dass diese Linien die Tangenten zu einander bilden. Dieses Gesetz offenbart sich allenthalben in der Natur, und die morgenländische Praxis ist im Einklang mit diesem Gesetz. Viele unter den Ornamenten der Mauren beruhen auf demselben Principium, welches sich in den Linien einer Feder und in den Vergliederungen eines Blattes kund thut. Aus diesem Principium entspringt der erhöhte Reiz den man in jeder vollkommenen Ornamentation findet und mit dem Namen der Anmuth bezeichnet. Man könnte diese Schönheit die Melodie der Form nennen, während die früher erwähnten Eigenschaften die Harmonie derselben ausmachen.



Diese Gesetze der gleichen Vertheilung, der Strahlung vom Mutterstamm, der ununterbrochenen Linie und der tangentialförmigen Krümmung, finden sich allenthalben in der Natur geoffenbart.

8. Wir müssen hier auch auf die Beschaffenheit der zierlichen Krümmungen hinweisen, die bei den Arabern und Mauren im Gebrauche waren.

Gerade wie, hinsichtlich des Ebenmasses, die Verhältnisse um so schöner sind, je schwerer es dem Auge wird sie zu entdecken,* ebenso müssen Krümmungen um so wohlgefälliger sein, je weniger das mechanische Verfahren, mittelst dessen sie gebildet werden, dem Auge scheinbar wird; daher findet man auch ohne Ausnahme, dass die den besten Kunstperioden angehörenden Gliederungen und Ornamente auf krummen Linien einer höhern Ordnung begründet waren, wie die der Kegelschnitte zum Beispiel; aber im Verhältniss als die Kunst in Verfall gerieth, wurden Kreise und andere mit Hülfe des Zirkels gefertigten Zeichnungen viel vorherrschender.

Es geht aus den von Herrn Penrose angestellten Untersuchungen hervor, dass sämtliche Rankenverzweigungen und gekrümmte Linien im Parthenon, Theile von Krümmungen einer höhern Ordnung bilden, während Zirkelabschnitte höchst selten vorkommen. Jeder kennt die zierlichen Krümmungen der griechischen Vasen unter denen sich nie ein Zirkelabschnitt findet. In der römischen Architektur, im Gegentheile, sieht man diese verfeinerte Form nicht mehr; die Römer konnten wahrscheinlich diese Krümmungen einer höhern Ordnung eben so wenig bilden, als sie sie zu würdigen verstanden; daher bestehen auch ihre Gesimsegliederungen meistens aus Kreisabschnitten, die mit Hülfe des Zirkels gebildet werden können.

In den Arbeiten der früh-gothischen Periode war das Masswerk, allem Anscheine nach, nicht so oft das Erzeugniss des Zirkels, als dieses während der spätern Periode der Fall war, welche man mit Recht die geometrische Periode nennt, wegen des unmässigen Gebrauches des Zirkels.



Die hier gegebene Krümmung (A) ist der griechischen Kunst sowohl als der gothischen Periode eigen, und war ganz besonders bei den muhammedanischen Völkern beliebt. Sie wird um so wohlgefälliger und zierlicher, je weiter sie von der Krümmung absteht, die aus der Vereinigung zweier Zirkelabschnitte entstehen würde.

9. Was den Werken der Araber und der Mauren einen fernern Reiz verleiht, ist die conventionelle Behandlung der Ornamente, in der sie eine um so grössere Vollkommenheit zu erreichen vermochten, da sie nie lebende Wesen darzu-

die menschliche Gestalt entstellen, den Geschmack des Publikums gefährden, und sogar die richtige Empfindsamkeit des Auges für die gehörige Form in unserer Generation herabstimmen. Wenn Kinder beim misstönigen Klang einer verstimten Drehleiter erzogen würden, so müsste natürlich ihr Ohr dabei leiden, und ihre Empfindsamkeit für die Harmonie der Töne abgestumpft oder ganz zerstört werden. Dasselbe Resultat muss nothwendig auch hinsichtlich der Form erfolgen. Deswegen sollten alle diejenigen, welchen an dem Wohl der entstehenden Generation gelegen ist, rastlos darauf hinarbeiten, dem Umsichgreifen dieses schlechten Geschmackes Einhalt zu thun.

* Alle aus Vierecken oder Kreisen bestehenden Compositionen sind nothwendigerweise einförmig, und bieten nur wenig Wohlgefallen dar, weil die Mittel durch die sie entstanden, zu augenscheinlich sind. Daher werden, nach unserer Ansicht, alle aus gleichen Linien oder Abtheilungen entstandenen Composition minder schön sein als solche, zu deren Würdigung ein höherer Grad der Geistesanstrengung erforderlich ist.

MAURISCHE ORNAMENTE.

stellen hatten, indem ihre Religion ihnen solches verbot. Sie arbeiteten zwar immer gerade wie die Natur wirkt, wussten aber die unmittelbare Nachbildung derselben zu vermeiden; sie begnügten sich damit der Natur ihre Principien zu entlehnen, ohne den Versuch zu machen, wie es in unserer Zeit geschieht, die Werke der Natur zu copiren. In dieser Beziehung auch stehen die Mauren nicht allein: zu jeder Epoche wo der Glaube an die Kunst lebendig war, wurden die Ornamente durch ideale Behandlung veredelt; nie wurde das Gefühl der angemessenen Schicklichkeit durch eine zu genaue Darstellung der Natur verletzt.

So war bei den Aegyptern ein in Stein ausgehauener Lotos, keine Darstellung der Blume wie man sie pflücken möchte, sondern eine conventionelle Vergegenwärtigung, im vollkommensten Einklang mit dem architektonischen Gliede, zu dem sie als ergänzender Theil gehörte, sie stellte das Sinnbild der königlichen Macht über die Länder dar, wo der Lotos wächst, und verlieh den Reiz der Poesie dem Gliede, welches ohne solche Verzierung nur eine raue Stütze gebildet hätte.

Die kolossalen Bildsäulen waren nicht etwa kleine Männer in grossem Masstabe ausgehauen, sondern bildeten architektonische Darstellungen der Majestät, die sinnbildlich die Macht des Monarchen vorstellen sollten, so wie dessen standhafte Liebe zu seinem Volke.

In der griechischen Kunst wurden die Ornamente, die nicht länger symbolisch waren wie sie es bei den Aegyptern gewesen, auf eine noch conventionellere Weise behandelt, und in der architektonischen Sculptur der Griechen verkündete sich sowohl im Flachen als im Relief eine conventionelle Behandlung, die bedeutend von der in ihren abgesonderten Bildhauerarbeiten sich offenbarenden Behandlung abwich.

Während der besten Perioden der gothischen Kunst wurden die aus Blumen bestehenden Ornamente auch conventionell behandelt, und sie verrathen durchaus kein Streben auf unmittelbare Nachahmung der Natur; als jedoch die Kunst in Verfall gerieth, nahm auch die idealische Behandlung ab, und der Versuch nachzubilden wurde viel deutlicher.

Dasselbe bemerkt man in der Glasmalerei, in welcher sowohl die Figuren als die Ornamente zuerst conventionell behandelt wurden; aber mit dem Verfall der Kunst fing man an, die Figuren und den Faltenwurf, die doch zur Durchlassung des Lichts bestimmt waren, mit Schattirungen und Schatten zu versehen.

In den frühen illuminirten Manuscripten waren die Ornamente conventionell, und die Illuminationen in flachen Tinten ausgeführt, mit geringer Schattirung und ganz ohne Schatten, während in den späteren Manuscripten die Ornamente aus natürlichen Blumen bestanden, die ihren Schatten aufs Blatte verbreiteten.

UEBER DAS COLORIT DER MAURISCHEN ORNAMENTE.

Wenn wir das von den Mauren befolgte System des Colorits betrachten, finden wir, dass sie in der Farbe sowohl als in der Form gewisse festgesetzte Principien befolgten, die aus der Beobachtung der Naturgesetze hergeleitet wurden, und die sie mit allen den Nationen gemein hatten, welche die Künste mit Erfolg ausgeübt haben. Dieselben Principien herrschen in allen den archaischen Stylarten die während der Epochen des Glaubens ausgeübt wurden, und obschon man in allen diesen Stylarten hie und da einen Localanstrich und temporären Charakter trifft, so findet man ebenfalls in allen Vieles, was ewig und unabänderlich ist; dieselben grossen Ideen in verschiedene Formen einverleibt und, so zu sagen, in verschiedenen Sprachen ausgedrückt.

10. Die Alten *gebrauchten die Farbe immer als Gehülfn zur Entwicklung der Form*, und bedienten sich derselben als Mittel zur Hervorhebung der constructionellen Formen eines Gebäudes.

In der ägyptischen Säule, in welcher die Basis die Wurzel—der Schaft, den Stiel—das Kapital, die Knospen und die Blumen des Lotos oder des Papyrus vorstellten, waren die verschiedenen Farben immer derart angewendet, dass sie der Säule einen grössern Anschein von Stärke verliehen, und die Contouren der verschiedenen Linien in vollerer Entwicklung hervortreten liessen.

Im gothischen Style ebenfalls, bediente man sich der Farbe als Gehülfn zur Entwicklung der Form des Felder- und Masswerkes, und zwar mit einer Wirkung von der man sich heut zu Tage, beim farbelosen

Zustand der gegenwärtigen Bauten, kaum einen Begriff zu machen vermag. An den schlanken Schäften der hohen gothischen Gebäude waren aufwärts laufende spiralförmige Farblinien angebracht, die den Säulen einen noch grössern Anschein der Höhe verliehen, und zugleich deren Gestalt deutlicher entwickelten.

Ebenso wurden in der morgenländischen Kunst die baulichen Linien mittelst Farben klarer bestimmt, deren verständige Anwendung nie verfehlte den damit versehenen Gegenständen einen grössern Anschein der Höhe, der Länge, der Breite oder des Umfanges zu verleihen, und überdies in den Reliefverzierungen immer neue Formen entwickelte, welche ohne die Farben gar nicht zum Vorschein gekommen wären.

Uebrigens haben die Künstler hierin sich nur von der Natur leiten lassen, in deren Werken jeder Uebergang der Form zugleich durch eine Modification der Farbe bezeichnet wird, die darauf berechnet ist, eine klare Deutlichkeit des Ausdrucks hervorzubringen. So werden mittelst der Farbe die Blumen von den Blättern und Stielen, und diese letztern ihrerseits von der Erde, aus welcher sie entsprossen, abgeschieden. In der menschlichen Figur ebenfalls macht sich bei jeder Formveränderung auch eine Veränderung in der Farbe bemerklich; die Farbe der Haare, der Augen, der Augenlieder und der Augenwimpern, die Blutfarbe der Lippen, die blühende Röthe der Wangen tragen alle dazu bei, Deutlichkeit hervorzubringen, und die Form klarer und augenscheinlicher hervortreten zu lassen. Jedermann weiss wie sehr die Abwesenheit dieser Farben, oder die etwa durch Krankheit bewirkte Schwächung derselben dazu beiträgt, den Gesichtszügen ihre natürliche Bedeutung und ihren Ausdruck zu benehmen.

Hätte die Natur allen Gegenständen nur eine einzige Farbe verliehen, so wären die Formen derselben ebenso undeutlich als ihr Ansehen einformig erscheinen müsste, während die grenzenlose Mannichfaltigkeit der sie bezeichnenden Tinten, ihren Modellirungen Vollkommenheit verleiht, und ihre Umrisse klar bestimmt; die keusche Lilie wird ebenso deutlich von den Blättern abgeschieden, aus denen sie entspringt als die glorreiche Sonne, die Urheberin aller Farben, vom Firmament in welchem sie glänzt, abge sondert ist.

11. Die Farben, welche die Mauren bei ihren Stuck-Arbeiten anwendeten, waren, in allen Fällen, *die Grundfarben Blau, Roth und Gelb (Gold)*. Die secundären Farben *Purpur, Grün und Orange*, finden sich nur auf den Mosaik-Würfeln, wo sie natürlich dem Gesichtskreis näher standen, und daher dem Auge einen Ruhepunkt darboten, zur Erholung von den glänzenden Farben die höher oben angebracht waren. Zwar ist heut zu Tage die Grundfarbe vieler maurischen Ornamente grün; aber bei genauer Untersuchung findet man, dass die ursprünglich angewendete Farbe blau war, die aber als eine Metallfarbe mit der Zeit grün geworden ist. Die kleinen Theilchen von Blau die überall in den Spalten vorhanden sind, beweisen dies aufs klarste; auch geschah es, während der auf Befehl der katholischen Könige unternommenen Restaurationen, dass der Grund der Ornamente mit Grün und auch mit Purpur übermalt wurde. Es muss hier bemerkt werden, dass, bei den Aegyptern, den Griechen, den Arabern und den Mauren, in den frühesten Perioden der Kunst, die Grundfarben allgemein, ja fast ausschliesslich, gebraucht wurden; während, in den Epochen des Verfalls, die secundären Farben eine wichtigere Stelle einzunehmen anfangen. So finden wir, dass in den pharaonischen Tempeln Aegyptens die Grundfarben, in den ptolomäischen aber die secundären Farben die vorherrschendsten sind; ebenso findet man in den frühen griechischen Tempeln die Grundfarben, während zu Pompeji jede mögliche Varietät der Schattirung und des Tons im Gebrauch war.

Im modernen Kairo, und im Morgenland im Allgemeinen, sieht man allenthalben Grün neben Roth, wo man in den frühern Zeiten gewiss Blau angewendet haben würde.

Dasselbe ist der Fall mit den Arbeiten des Mittelalters. In den frühen Manuscripten und in der Glasmalerei, gebrauchte man hauptsächlich die Grundfarben, ohne jedoch die andern Farben gänzlich auszuschliessen; während in spätern Zeiten alle mögliche Varietäten der Schattirungen und der Tinten vorkommen, die jedoch nur selten mit demselben glücklichen Erfolg angewendet wurden.

12. *Im Allgemeinen wurden bei den Mauren die Grundfarben auf den obern Theilen der Gegenstände gebraucht, die secundären und tertiären auf den untern.* Dieses scheint übrigens ganz im Einklang mit dem herrschenden Gesetze der Natur, wo man Blau, die Grundfarbe, am Himmel, das secundäre Grün an den Bäumen und auf den Feldern, und endlich die tertiären Farben unten auf der Erde findet; so verhält es sich auch mit den Blumen, wo die Grundfarben sich gewöhnlich an den Knospen und Blumen zeigen, und die secundären an den Blättern und Stengeln.

Diese Regel wurde von den Alten während der besten Kunstperioden stets beobachtet. Doch sieht man zuweilen in Aegypten das secundäre Grün an den obern Theilen der Tempel, dies hat aber seinen Grund darin, dass die ägyptischen Ornamente symbolisch waren, wenn es also geschah, dass ein Lotosblatt am obern Theil eines Gebäudes angebracht werden sollte, so musste es nothwendigerweise grün gefärbt werden. Das Gesetz also bleibt wahr, und die Ansicht eines ägyptischen Tempels der pharaonischen Periode zeigt immer die Grundfarben oben und die secundären unten; aber in den Bauten der ptolomäischen Periode und besonders in der romanischen ist diese Anordnung umgekehrt, und die aus Lotos- und Palmblättern gebildeten Kapitäle veranlassen einen Ueberfluss von Grün an den obern Theilen der Tempel.

In Pompeji bemerkt man zuweilen im Innern der Häuser eine Abstufung der Farben, die von oben nach unten allmähig vom Hellen ins Dunkle übergeben, um endlich in Schwarz zu enden, doch ist dies keineswegs so allgemein, dass man es als ein daselbst herrschendes Gesetz betrachten könnte; und wir haben schon im Capital V. gezeigt, dass es Beispiele giebt, wo das Schwarz in pompejischen Häusern unmittlbar unter der Decke sich befindet.

13. Zwar sind die Ornamente, die sich im Alhambra befinden, und die des Löwenhofes insbesondere, gegenwärtig mit mehreren dünnen Schichten von Tünche belegt, mit denen sie zu verschiedenen Epochen überstrichen wurden, aber dessenungeachtet können wir behaupten, dass wir die beste Autorität zur Rechtfertigung des in unserer Reproduction gegebenen Colorits haben; denn erstens darf man, an so manchen Stellen in den Zwischenräumen der Ornamente, nur die Kalktünche abschälen, um die ursprüngliche Farbe zu entdecken; überdies beruhete das im Alhambra angewendete Colorit auf einem so vollkommenen System, dass jeder der diesem System nachgeforscht und es vollkommen studirt hat, beim ersten Anblick eines weiss angestrichenen maurischen Ornaments, ohne Anstand und mit Bestimmtheit die Farbe angeben kann, mit der es ursprünglich geschmückt war. Auch wurde gleich beim Entwurf der architektonischen Formen, das nachherige Colorit mit so richtiger Genauigkeit in Betracht gezogen, dass es schon aus dem Anblick der Oberflächen erhellen muss was für Färbung sie empfangen sollten. So oft die Mauren Blau, Roth und Gold anwendeten, sorgten sie immer dafür, dass diese Farben an Stellen angebracht wurden, wo sie selbst aufs vortheilhafteste erscheinen und auch zum allgemeinen Effect am meisten beitragen mussten. *Bei der Ausschmückung modellirter Oberflächen gebrauchten sie Roth, die stärkste unter den drei Farben, in den Vertiefungen*, wo sie vom Schatten etwas gemildert werden konnte, aber nie auf der Oberfläche; *Blau im Schatten*, und *Gold an allen dem Lichte ausgesetzten Oberflächen*, und es unterliegt keinem Zweifel, dass diese Anordnung allein, einer jeden Farbe ihre gehörige Gültigkeit verleihen konnte. Die verschiedenen Farben wurden entweder mittelst weisser Bänder, oder durch den vom Relief des Ornamentes gebildeten Schatten selbst, von einander abgesondert—denn es ist unumgänglich nothwendig beim Colorit das Principium zu beachten, dass *die Farben in keinem Falle mit einander zusammenstossen dürfen.*

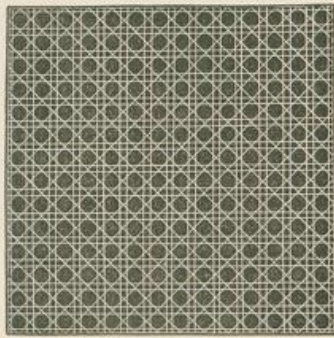
Unter den Grundfarben der verschiedenen Buntmuster nimmt das Blau immer den grössten Flächenraum ein, welches ganz mit der Theorie der Optik im Einklang ist, sowohl als mit den Ergebnissen der mit dem prismatischen Farbenbild angestellten Experimente. Die Lichtstrahlen neutralisiren sich, wie es heisst, im Verhältnisse von 3 Gelb, 5 Roth und 8 Blau; es ist also nothwendig, dass die Quantität der blauen Farbe der der rothen und gelben Farben zusammen genommen, gleich komme, wenn man einen harmonischen Effect erzielen und verhüten will, dass irgend eine Farbe die andern zwei überstrahle. Da

MAURISCHE ORNAMENTE.

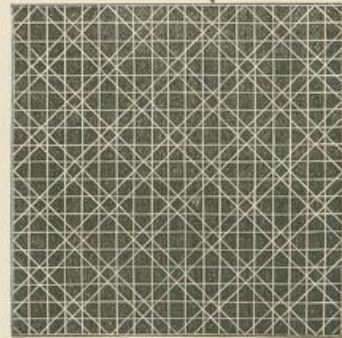
im Alhambra, anstatt Gelb, Gold gebraucht wurde, welches auf ein röthliches Gelb hinspielt, so musste die Quantität der blauen Farbe noch ferner vergrößert werden, um die Tendenz der rothen Farbe, die andern Farben zu überwältigen, gehörig aufzuwiegen.

VERSCHLUNGENE MUSTER.

Wir haben schon im Capitel IV. darauf hingedeutet, dass man die Spur der ungeheuern Mannichfaltigkeit jener maurischen Ornamente, die aus gleich entfernten sich durchschneidenden Linien gebildet werden, deutlich durch den arabischen Zinnfries bis zum griechischen Mäander hinauf verfolgen könne. Die Ornamente der Tafel XXXIX. beruhen, in ihrer Construction, auf zwei Principien: nämlich die Nummern 1–12, 16–18 sind nach dem einen Principium entworfen (Abriss No. 1); No. 14 aber nach dem zweiten (Abriss No. 2). In den erstern sind die Linien gleichentfernt, und auf jedem Viereck von horizontalen und senkrechten Linien in schräger Richtung durchkreuzt. Das System aber, auf welchem No. 14 gegründet ist, besteht darin, dass die senkrechten und horizontalen Linien gleich entfernt sind, und dass die



Abriss No. 1.



Abriss No. 2.

diagonalen Linien nur jedes zweite Viereck durchkreuzen. Die Anzahl von Mustern, die sich mittelst dieser beiden Systeme erzeugen lässt, ist ungeheuer, und durch die Färbungsweise des Grundes und der Linien auf den Oberflächen, kann diese Varietät noch ferner bis ins Unendliche vermehrt werden, wie aus Tafel XXXIX. zu ersehen ist. Allen den Mustern, die wir reproducirt haben, könnte man ein ganz verschiedenes Ansehen verleihen, wenn man die verschiedenen Ketten oder andere allgemeine Massen in denselben mehr hervorhebe.

RAUTENFOERMIGE BUNTMUSTER.

Der allgemeine Effect der Tafeln XLI. und XLI*, rechtfertigt, nach unserer Ansicht, aufs vollkommenste den Anspruch der Ueberlegenheit, den wir den Ornamenten der Mauren eingeräumt haben. Obgleich sie nur aus drei Farben bestehen, sind diese Tafeln doch harmonischer und effectreicher als alle die andern Tafeln dieser Sammlung, und besitzen einen eigenthümlichen Reiz, den man in keinem der andern Muster dieses Werkes antrifft. Die verschiedenen Principien die wir verfochten haben, nämlich die im Entwurfe herrschende constructive Idee, dass jede Hauptlinie auf einer andern derselben Art ruhe, der allmähliche Uebergang von einer krummen Linie zur andern, das Entsprossen der Ornamente aus einem Mutterstamm, die Fortführung einer jeden Blume bis an ihren Zweig und ihre Wurzel, die Abtheilung und Unterabtheilung der allgemeinen Linien, alle diese Charakterzüge offenbaren sich deutlich in jedem einzelnen in diesen Tafeln enthaltenen Ornamente.

VIERECKIGE BUNTMUSTER.

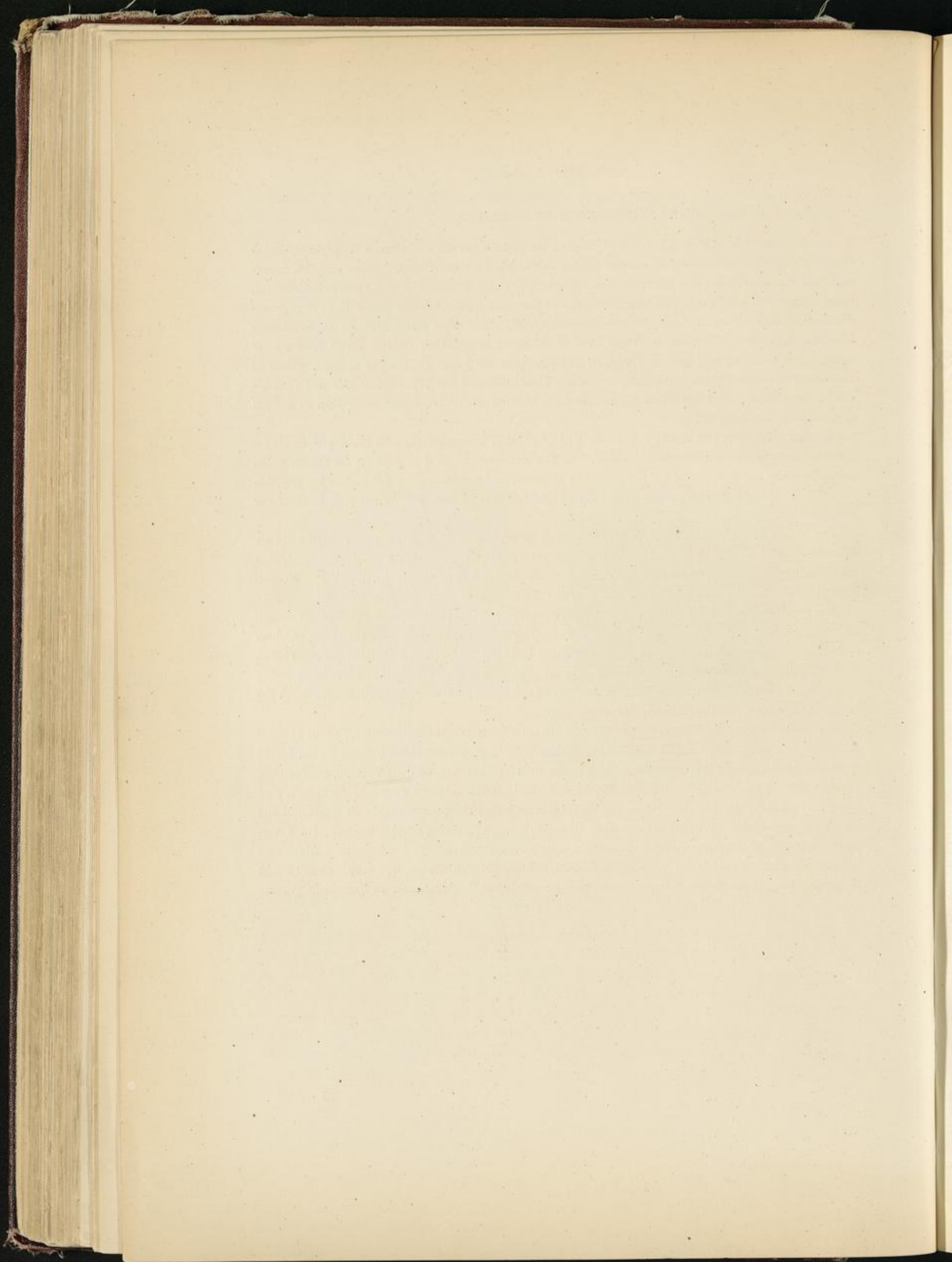
Das Ornament No. 1, Tafel XLII., liefert ein gutes Beispiel des von uns verfochtenen Principiums, dass es in jeder Composition nothwendig sei, um den Eindruck der Ruhe hervorzubringen, dass die *geraden, krummen, und geneigten* Linien sich gegenseitig balanciren. Man sieht daselbst Linien, die sich in horizontaler, in senkrechter und in schräger Richtung bewegen, und ihrerseits wieder, mittelst Kreise die in entgegengesetzter Richtung laufen, im Gleichgewicht gehalten werden. Auf diese Weise wird die vollkommenste Ruhe erzielt, indem die Tendenz des Auges in einer Richtung fortzulaufen, sogleich durch Linien einer entgegengesetzten Richtung gehemmt wird, so dass das Auge auf jedem Punkte des Musters, worauf es fällt, zu verweilen geneigt ist. Der blaue Grund der Inschriften und der verzierten Felder und Centralstücke, der mittelst der blauen Feder auf rothem Grunde durchgeführt ist, bringt einen eben so heitern als glänzenden Effect hervor.

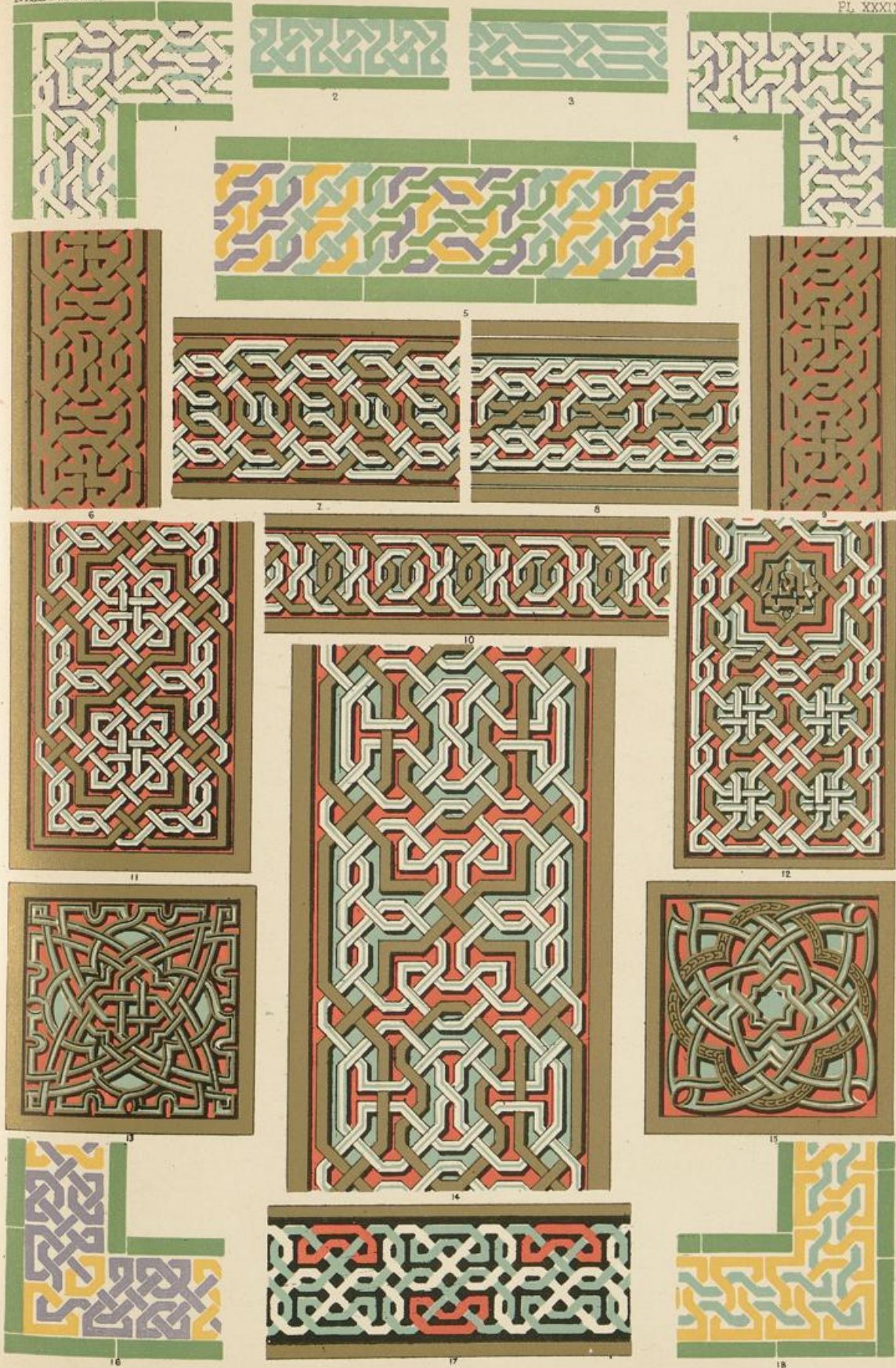
Die Hauptlinien der Ornamente 2-4, Tafeln XLII. und XLII*, verrathen dieselbe Bildungsweise als die verschlungenen Ornamente der Tafel XXXIX. In den Nummern 2 und 4 entsteht die im Muster wahrnehmbare Ruhe aus der Anordnung des colorirten Grundes, und die Anordnung der Farben hat zugleich die Bildung eines neuen Musters zur Folge, ganz abgesehen vom Muster, welches aus dem Entwurf der Form entsteht.

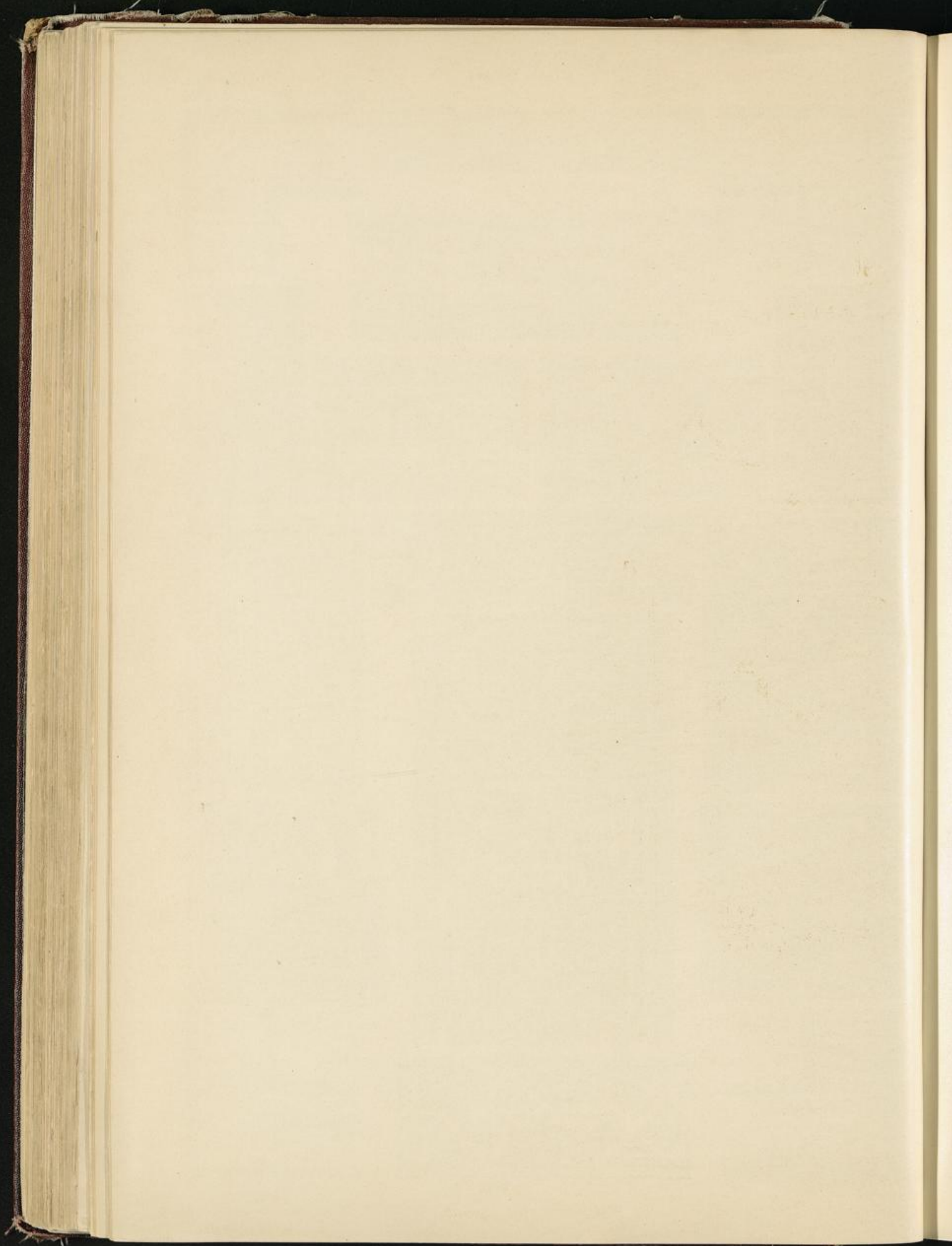
Das Muster No. 6, Tafel XLII†., stellt einen Theil einer Zimmerdecke vor, wie man deren viele im Alhambra findet: sie werden mittelst der Abtheilungen der Kreise hervorgebracht die von durchschneidenden Vierecken durchkreuzt werden. Dasselbe Principium offenbart sich in der Copie des illuminirten Korans, Tafel XXXIV., und findet sich auch sehr häufig an den Zimmerdecken arabischer Häuser.

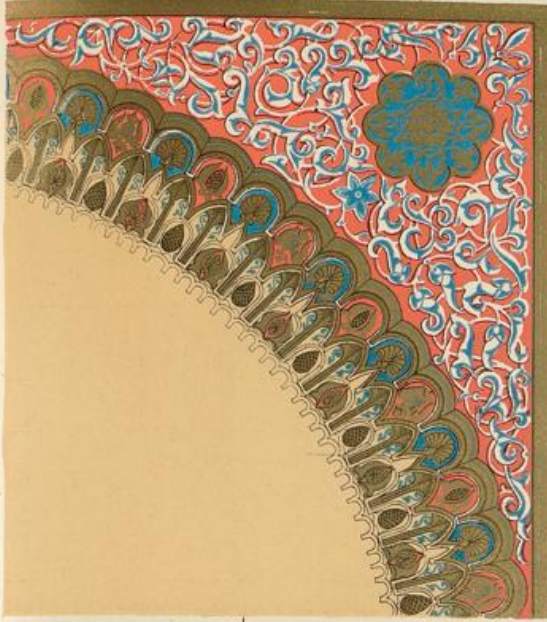
Das Ornament No. 5, Tafel XLII†., ist bemerkenswerth wegen seiner ausserordentlichen Zartheit sowohl, als wegen des sinnreichen Systems nach welchem es construirt ist. Die verschiedenen Theile, aus welchem es besteht, sind einander ähnlich, und verkünden daher eines der wichtigsten Principien der maurischen Zeichenkunst—ein Principium, das vielleicht mehr als jedes andere zum allgemeinen glücklichen Erfolg dieser Kunst beitrug, und welches darin bestand, die herrlichsten und verwickeltesten Effecte durch das Wiederholen einiger einfachen Elemente hervorzubringen.

Die Ornamentation der Mauren beruht übrigens auf einer geometrischen Construction, so sehr verhehlt auch diese sein mag. Dass die Mauren eine besondere Vorliebe zu geometrischen Formen hatten, erhellt schon aus der so häufigen Anwendung von Mosaiken in ihren Verzierungen, da diese Verzierungsweise ihrer Fantasie freien Spielraum gewährte. Die Muster der Tafel XLIII. scheinen zwar sehr verwickelt, sind aber ganz einfach, wenn man einmal das ihnen zu Grunde liegende Principium versteht: sie entstanden alle aus gleichfernen Linien, die sich, um einen fixen Mittelpunkt her, gegenseitig durchschneiden. No. 8 verdankt seine Construction dem Principium, welches in dem auf der andern Seite eingeschalteten Abriss vorherrscht, ein Princip, welches die grösste Mannichfaltigkeit von Motiven erzeugt, und man kann mit Recht behaupten, dass die von diesem System abzuleitenden geometrischen Combinationen ins Unendliche gehen.

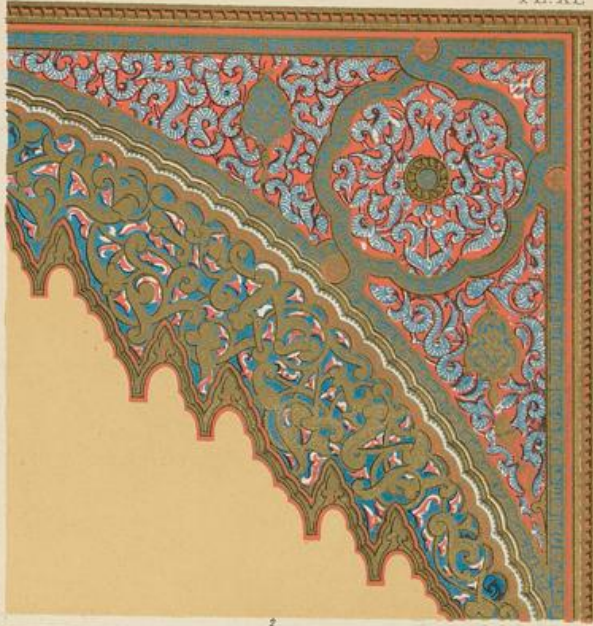




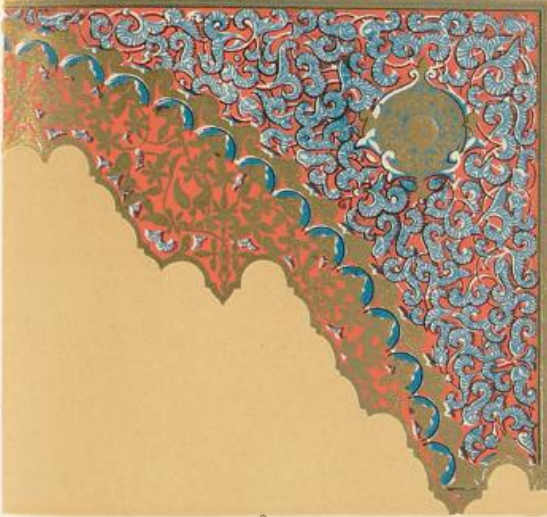




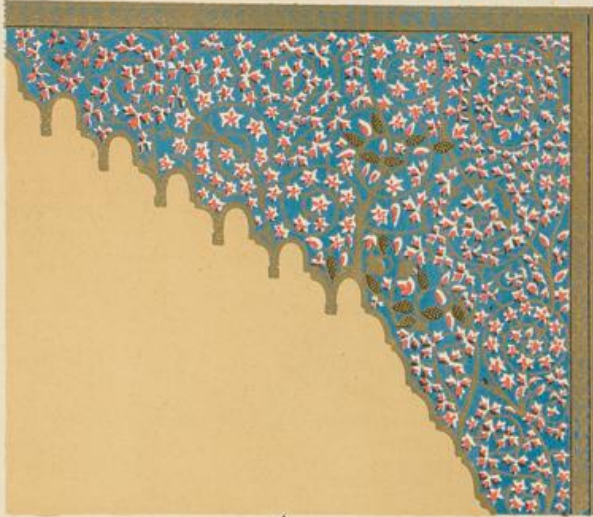
1



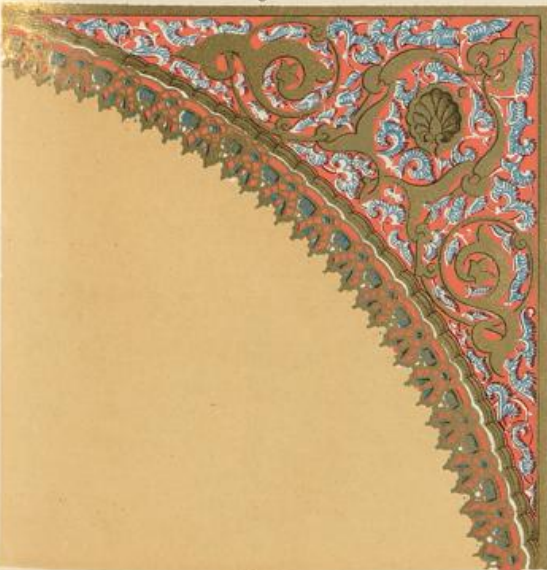
2



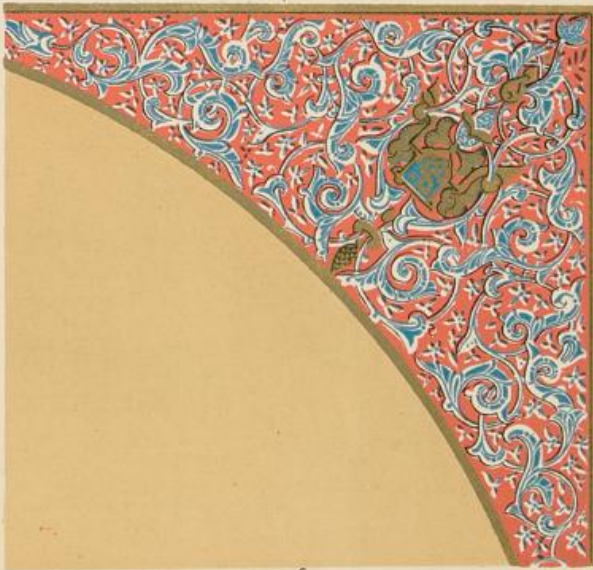
3



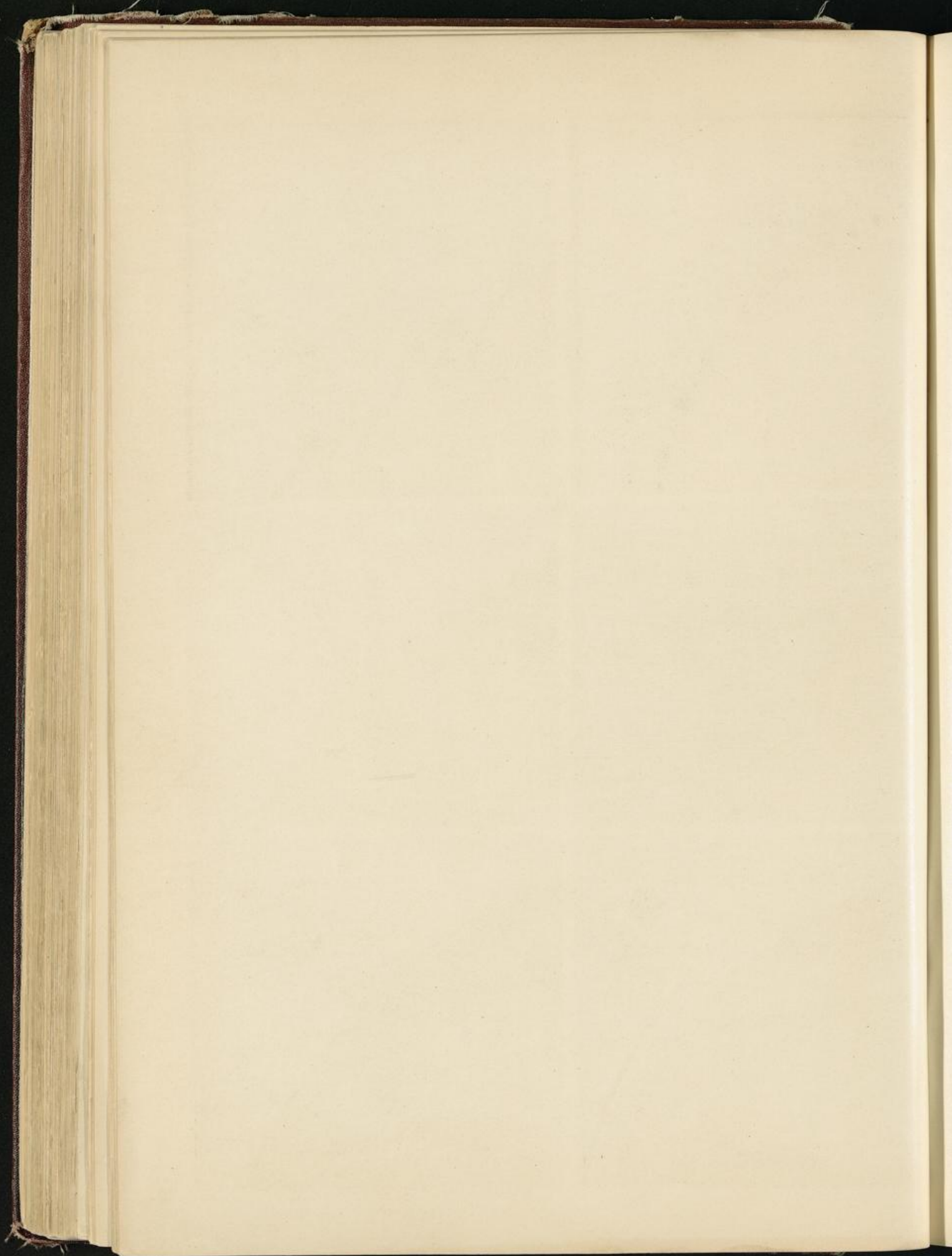
4



5



6





1



2



3



8



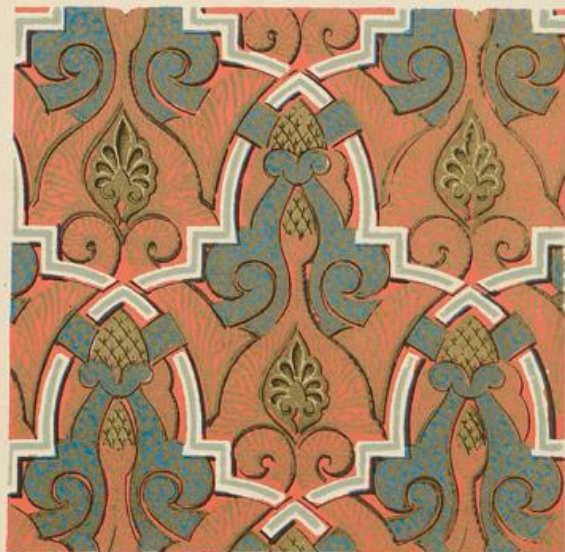
4



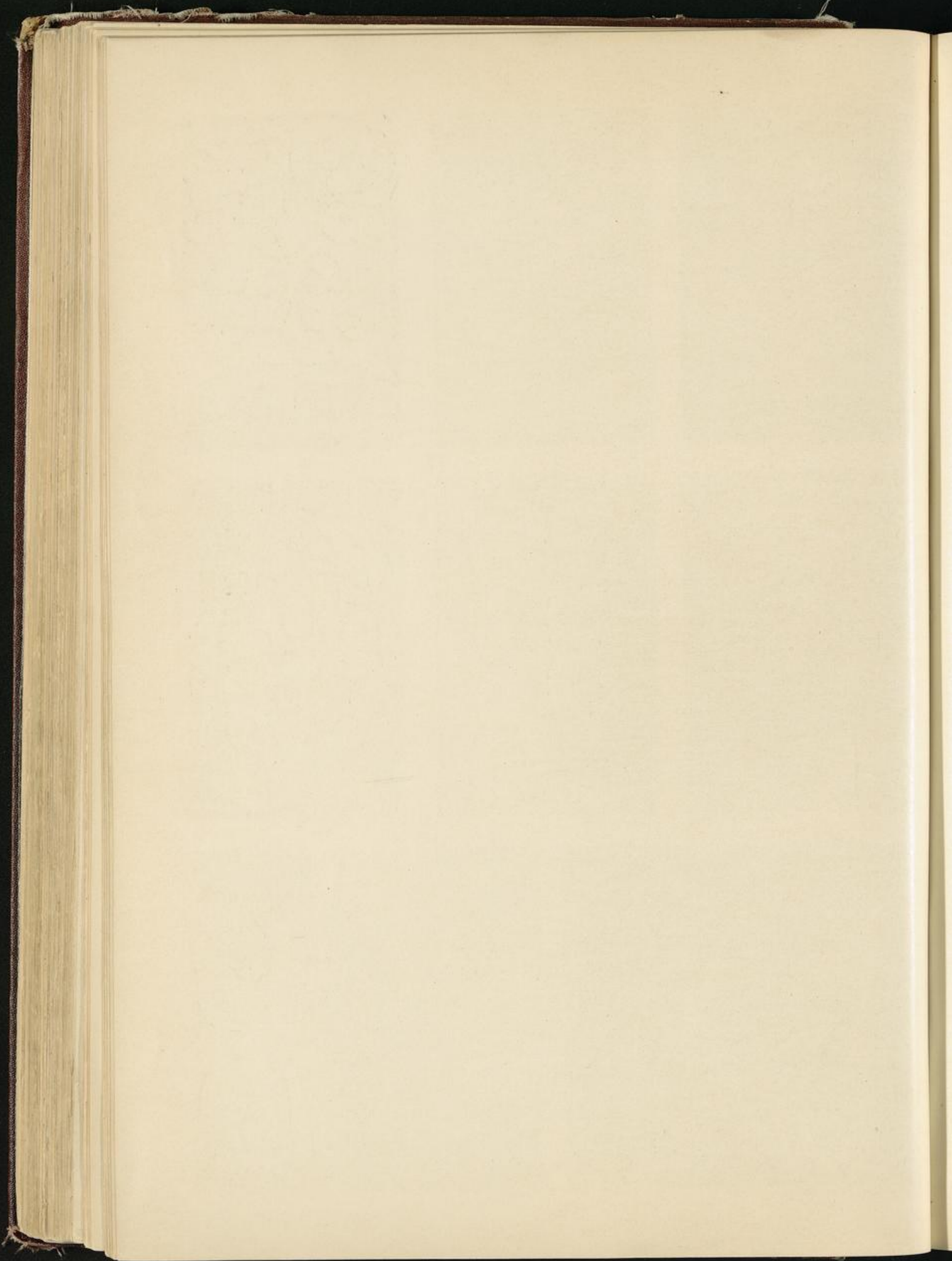
7



5



6



TAFEL XLI.*

PL. XLI.*



9



10



12



13



14



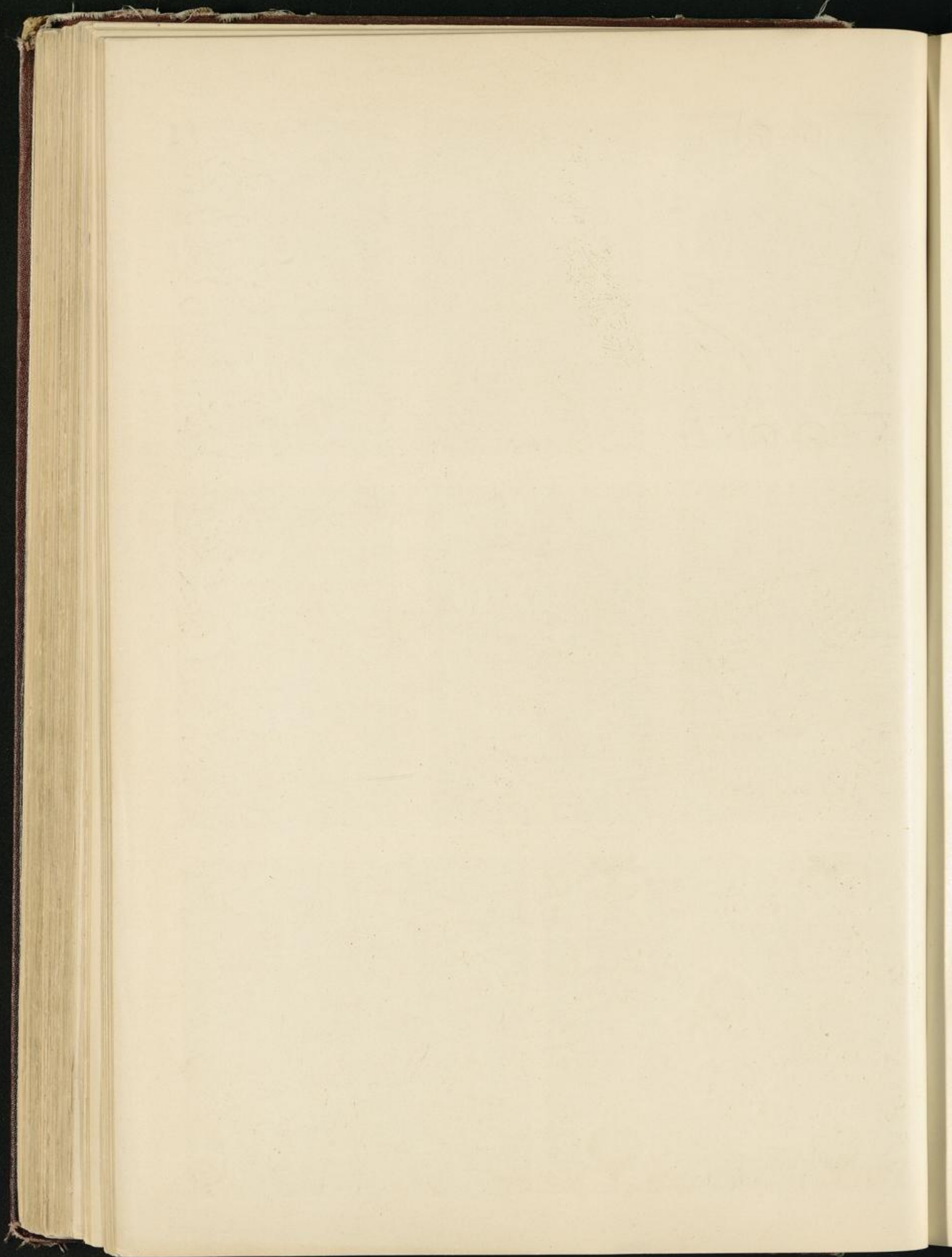
16



11

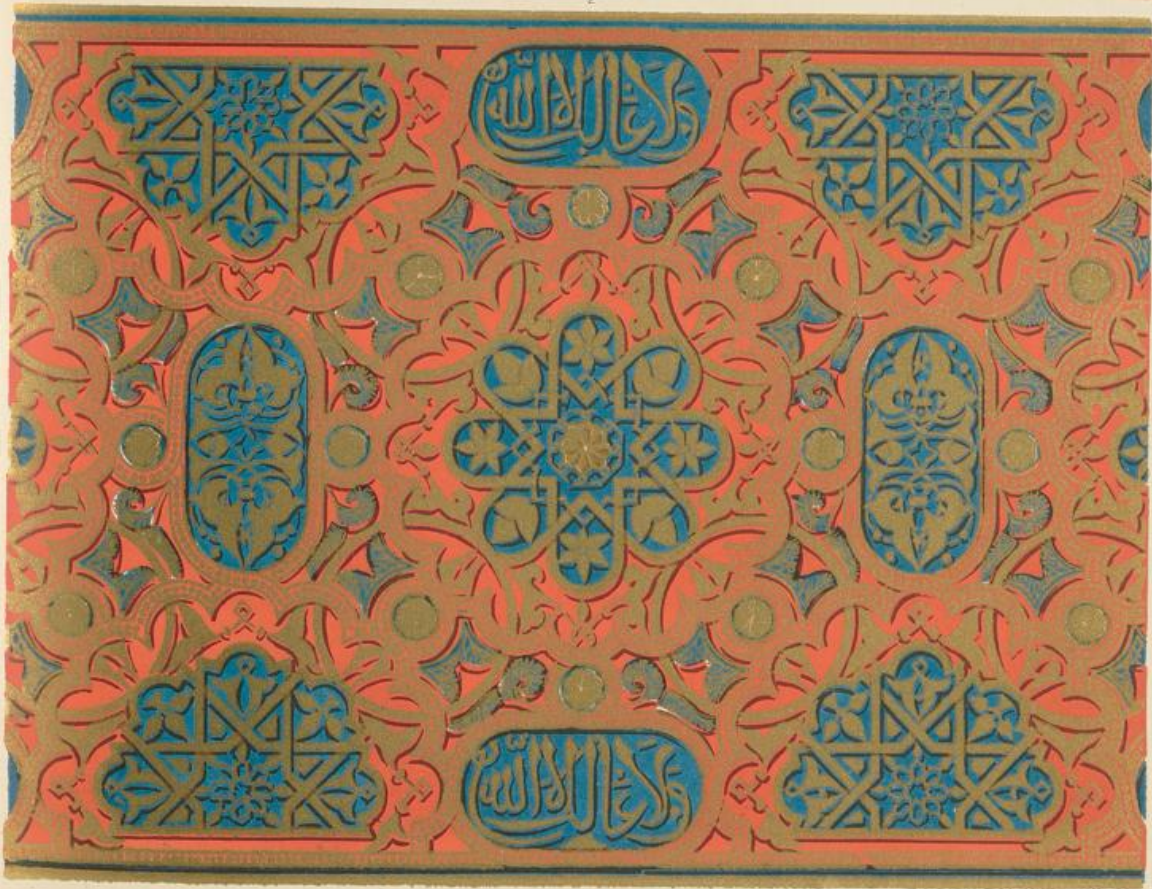
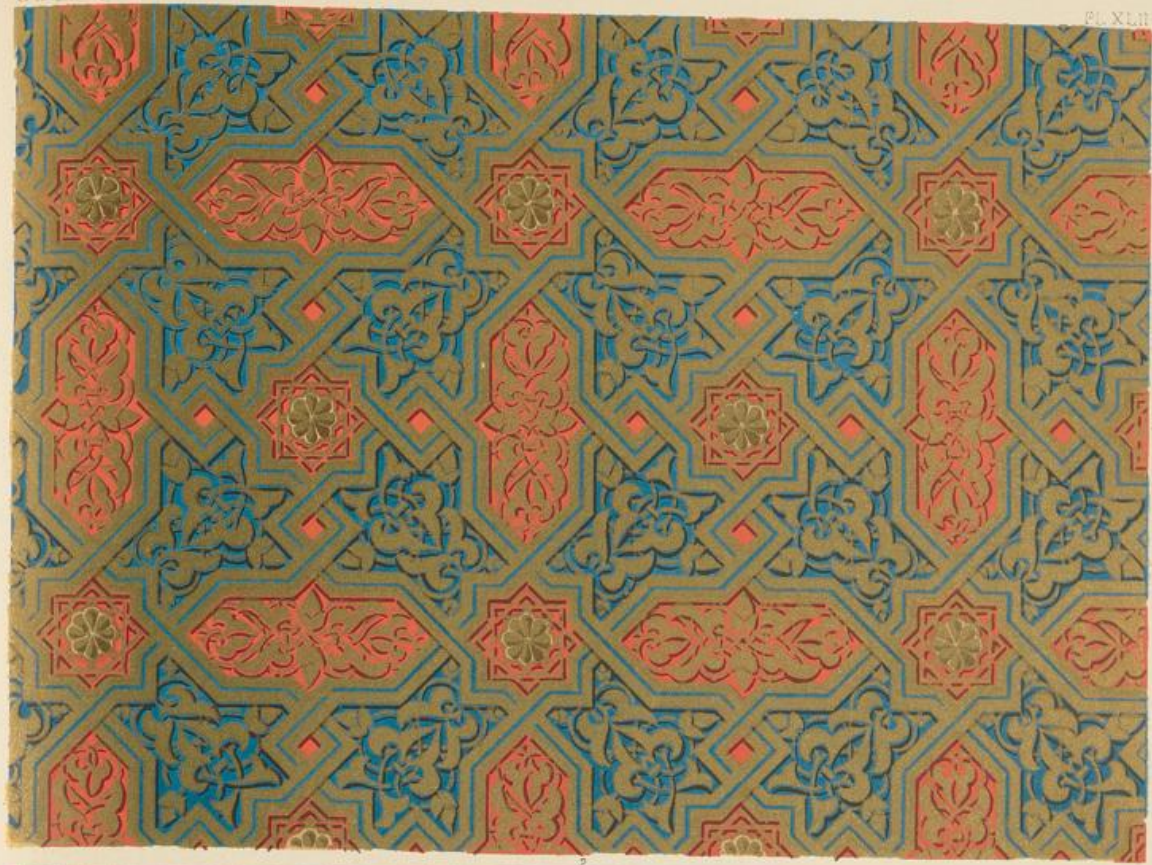


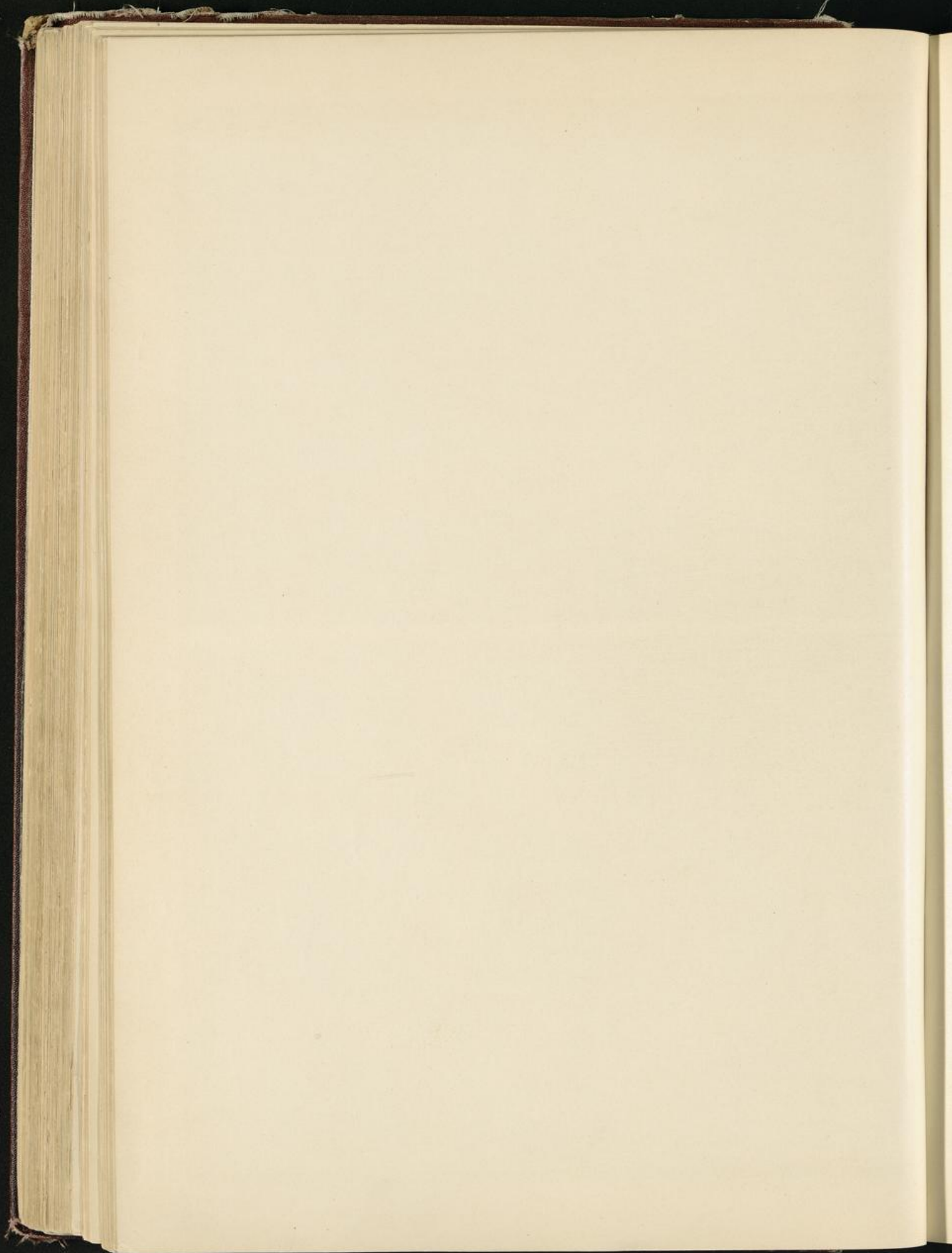
15



TAFEL XLII

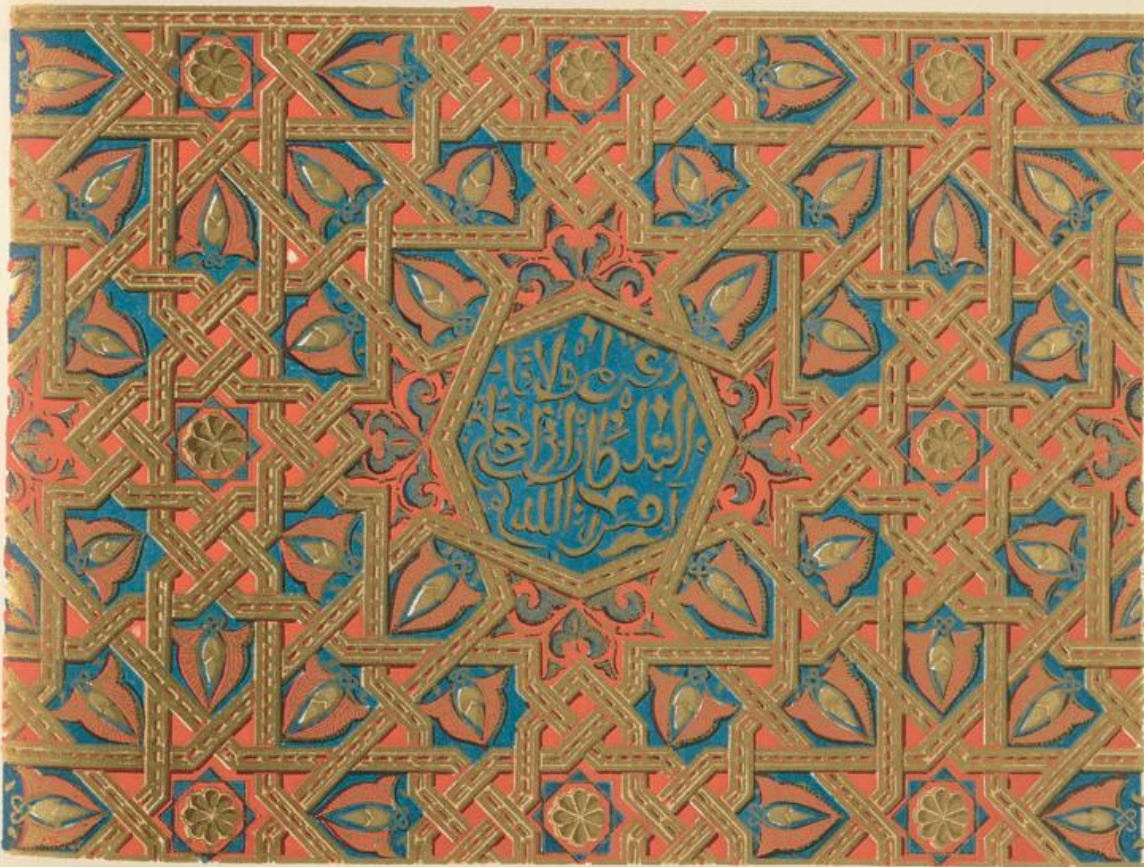
PL XLII



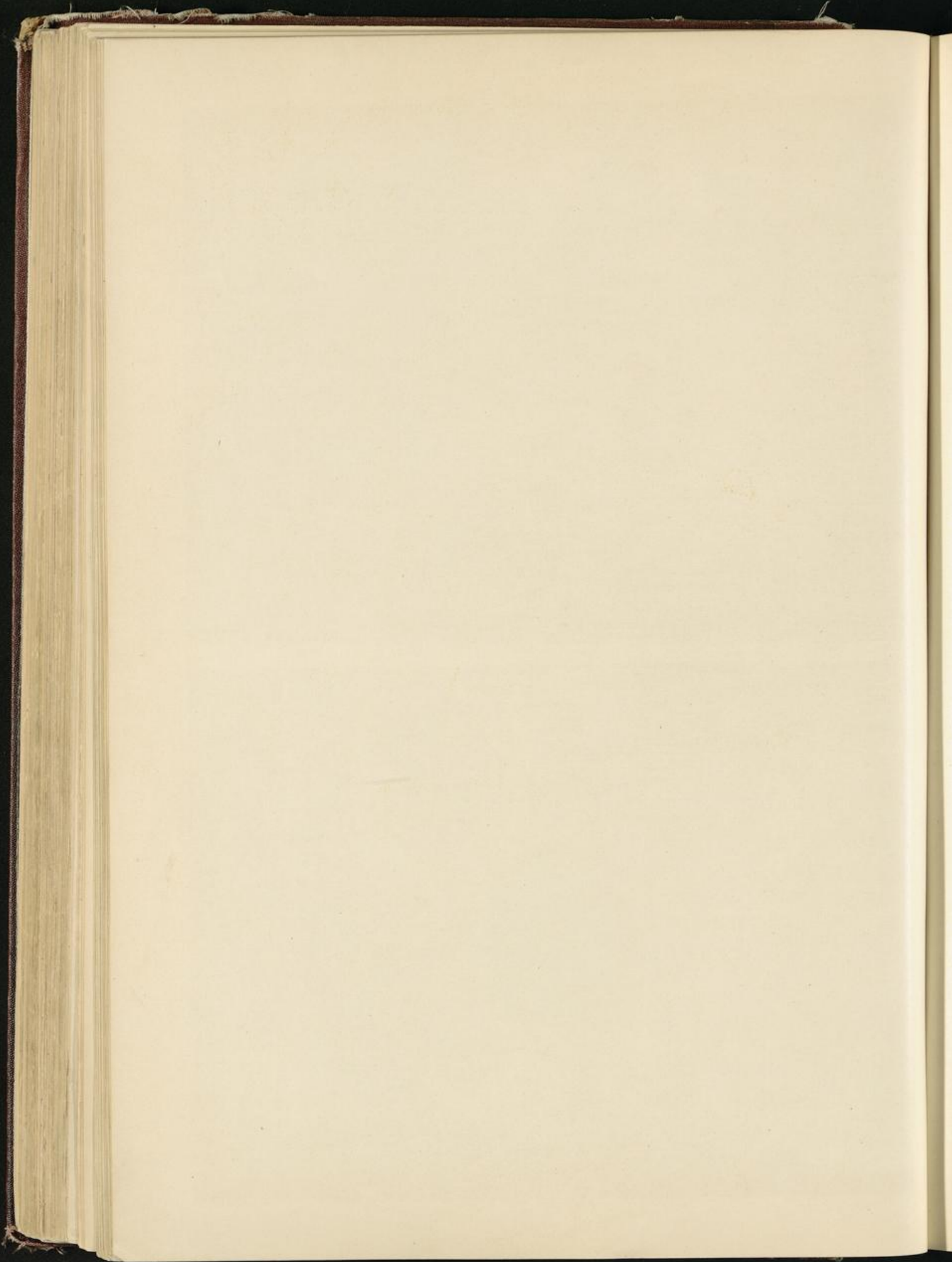




4

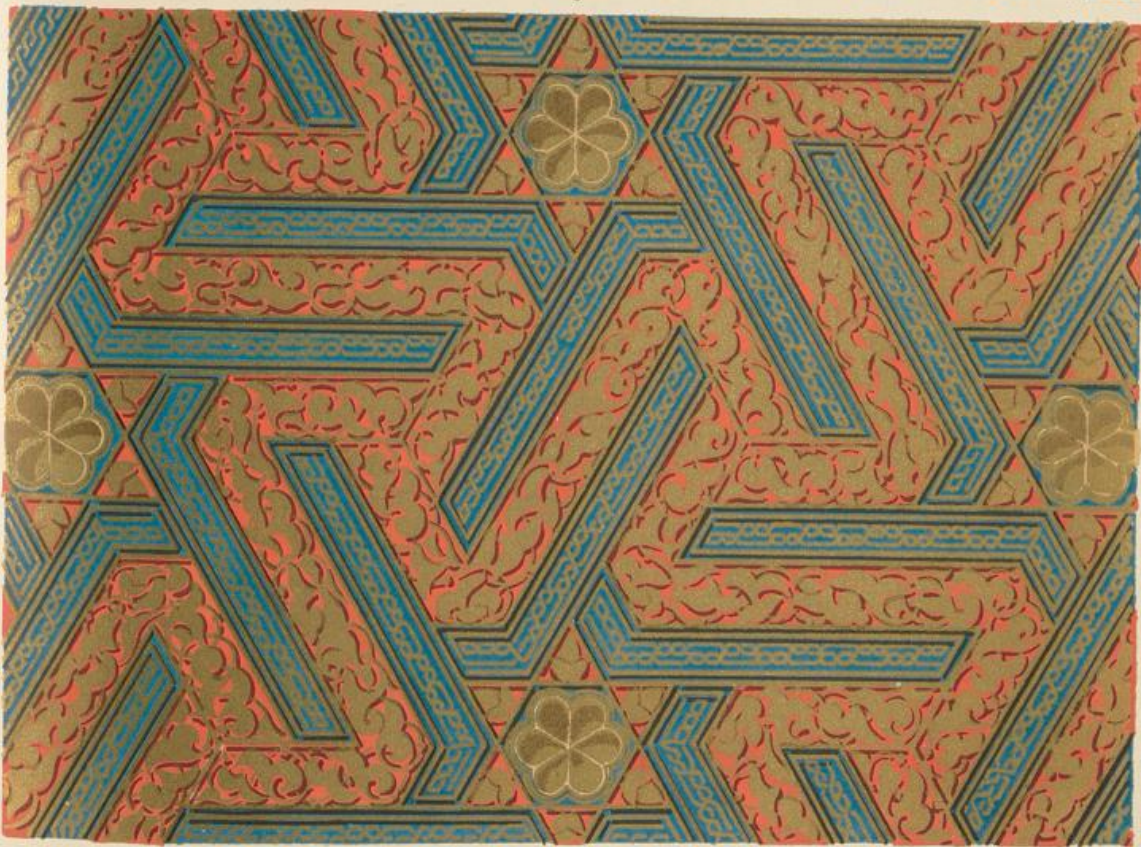


3

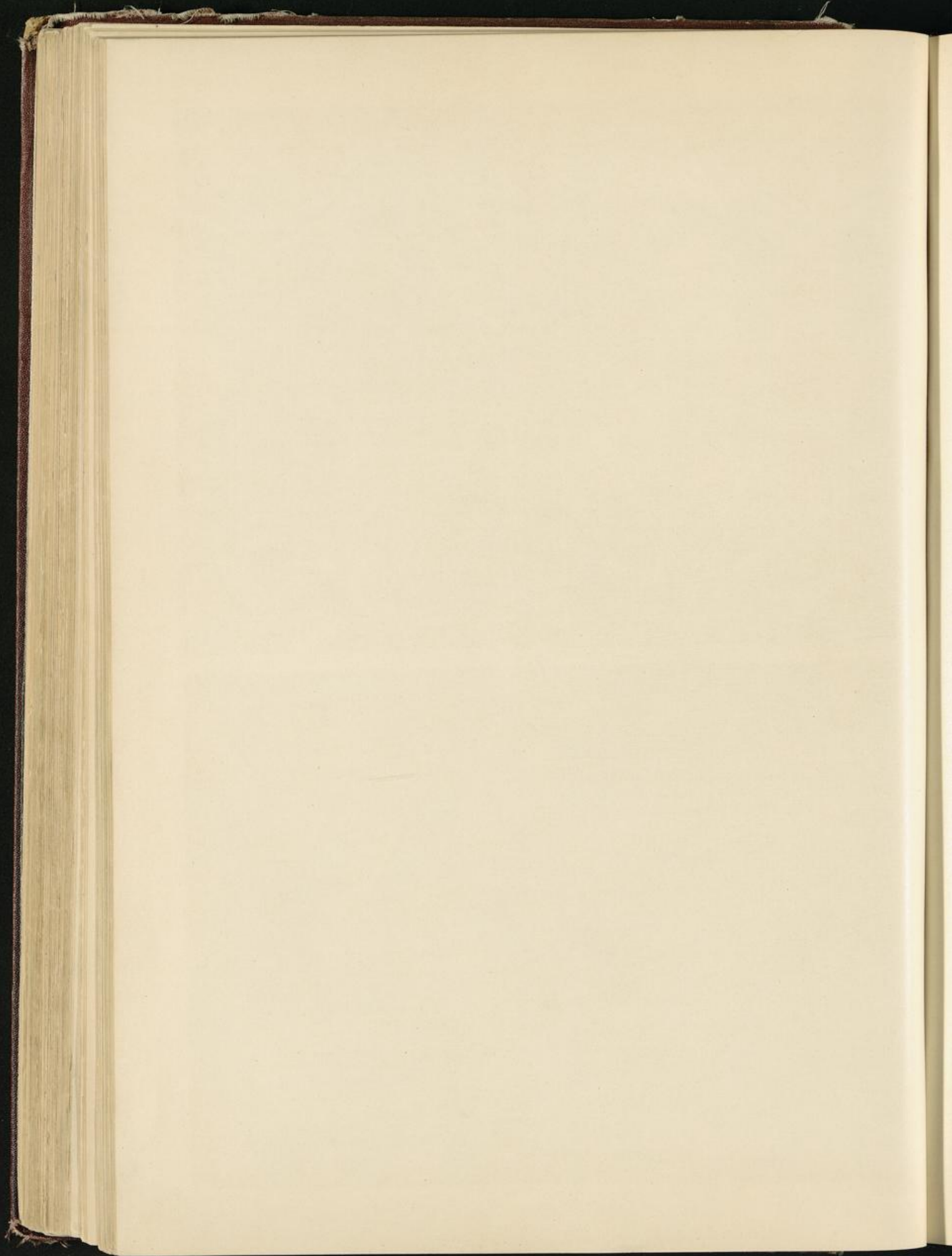




6



5



TAFEL XLIII

PL XLIII

