

I. DAS ORNAMENT.

A. FORMENELEMENTE.

I. Das Blatt.

EINLEITUNG.

Schon in urgrauen Zeiten begegnen wir der höchst merkwürdigen Erscheinung, dass das Ornament bereits streng stilisirt im Bereiche der Kunst auftritt.

In der *ägyptischen* Ornamentik spielen der Natur entnommene Elemente, wie Lotos, Papyrus, Palme und eine *Wasserpflanze* die Hauptrolle, indem diese Ornamententheile alle Zufälligkeiten, welche die Natur den Pflanzengebilden aufdrängte, abgestreift haben, sohin im stilisirten Gewande erscheinen, und ausserdem auf eine bewusste Symbolik dadurch hindeuten, dass sie die Nahrung des Leibes und Geistes sinnbildlich zur Darstellung bringen.

Das in der Figur 1 vorgeführte Formenelement stellt das ganze Blatt einer Wasserpflanze vor, welche eine strenge Symmetrie bewahrt, jeder von der Natur gegebenen Zufälligkeit entbehrt und scheint nur aus dem Mantel, der den Kern des Gliedes verhüllt, geschnitten zu sein, wodurch jede stark betonte Modellirung vermieden wird und die Erreichung des Effektes einer späteren Bemalung mit grellen Farben überlassen ist. Das in einzelne Partien aufgelöste Blatt zeigt eine stengelförmige, kräftig betonte Mittelrippe, welche die Richtung nach oben einnimmt und keine seitliche Verästelung nach den einzelnen Blattspitzen erkennen lässt. Die Blätter, reihenweise nebeneinander gestellt, scheinen aus dem Stamm (der Säule) zu wachsen und sind so angeordnet, dass immer je zwei Blätter ein drittes theilweise verdeckt, wodurch das Uebereinandergreifen der einzelnen spitzen Blattpartieen erfolgt. Die oberste Spitze dieser Wasserpflanze scheint sich einer ausgedehnten Verwendung erfreut zu haben, später nämlich werden wir noch bei der Vorführung der ägyptischen Säule ein Ornament finden, das mit jener Pflanzenspitze grosse Aehnlichkeit zeigt, und welches wir — ohne vorzugreifen — zunächst in Figur 2 wiedergeben.

Das Akanthusblatt.

„Die verschiedenen Stufen bis zur Blüte einer Kunstperiode und von da bis zum tiefsten Verfall sind am *Akanthusblatt* auf das Deutlichste zu verfolgen.* In der Natur wächst das Akanthusblatt ähnlich aus der Ranke, wie etwa jeder Getreidehalm an dem Gelenkknoten ein langgestrecktes Blatt bildet, das sich von dem geraden Stamme nach links und rechts tangential abbiegt, ohne dass jedoch die Begrenzung

* Wir folgen nun einem überaus lehrreichen Aufsatz vom Prof. *Const. Uhde*, der das gleiche Thema behandelt und welches derselbe in der „Gewerbehalle“ (1871) No. 6 und 7 vorführte.

dieses Blattes in irgend welcher Weise mit der schön und rhythmisch gegliederten Kontur des Akanthus konkurrieren könnte. Figur 3.

Geht man auf die verschiedenen Stilisierungen ein, so wird man in der Entwicklung des Akanthusblattes drei wesentlich von einander verschiedene Formen finden: die griechische, römische und naturalistische, wengleich sich ausser diesen eine grosse Menge von Uebergangsformen unterscheiden lassen.

Die *griechische* Form des Akanthusblattes ist eine streng stilisirte, vielfach von den launenhaften, unregelmässigen Gebilden der Natur abweichende, wie denn sämtliche Ornamente der besten griechischen Zeit die Natur nur als Quell einer Idee benutzt, dieser aber eine ganz dem griechischen Geiste eigene Stilisierung aufgedrückt haben. Wenn man in der Ornamentik und der monumentalen Plastik der Griechen verschiedene Stufen bis zur schliesslichen Blüte verfolgen kann, so fehlen die Beispiele dieser Bildungsstufen beim Akanthusblatt fast gänzlich. Dasselbe tritt uns am Kapitäl und Aufsatz des Monumentes des Lysikrates (Figur 4) in seiner vollendeten Schönheit entgegen.

Das Blatt (vergleiche auch Figuren 5, 6, 5a und 6a) ruht auf einer breiten Basis, indem sich die Mittelrippen der Blattlappen nicht an die Hauptrippe anschliessen, wie in der Natur, sondern neben einander auf die Basis laufen. Die Blattlappen zeigen von der Basis bis zur Spitze eine regelmässige Verjüngung und bilden in ihren äusseren Spitzen eine schöne Kurve. Bei einer mannigfachen inneren Theilung liegen die Lappen neben einander, so dass jeder Lappen, jede kleine Spitze zur vollen Geltung kommt und zur Hebung des Ganzen mitwirkt. Die kleinen Abspitzungen sind nicht geradlinig zugespitzt, sondern ihre Kontur ist fein bewegt. Die Modellirung ist ebenfalls konsequent durchgebildet, indem die Zwickel zwischen den Blattlappen und den Spitzen erhaben, die Haupt- und Nebenrippen vertieft liegen und scharf eingeschnitten sind.

Die *römische* Form des Akanthusblattes ist dem Geiste der römischen Architektur entsprechend überladen in Zeichnung und Modellirung. Die Blattlappen greifen übereinander und decken sich dadurch grösstentheils, so dass in der Kontur die wahre Form des schön gruppirten Blattes verloren geht. Die Abspitzungen des Blattes sind abgerundet. Die kräftige licht- und schattenreiche Modellirung geht in eine vielbewegte unruhige über. Die Mittelrippe wird durch tiefe Einschnitte oder besondere Vorsprünge ausgezeichnet, einem aufgelegten, langgestreckten, welligen Blatte nicht unähnlich (Figur 7). Auch erhalten die Ecken der Blattlappen einen sogenannten Ueberfall. Ausser dieser hier durch ein Blatt vom Portikus des Pantheon veranschaulichten Form (Figur 7) ist noch diejenige vom Tempel der Vesta zu Tivoli zu erwähnen (Figur 8). Diese Blattform wurde nur in einzelnen römischen Bauten nachgeahmt und ist als originelle und individuelle Schöpfung einer rohen Künstlerhand in späteren Kunstepochen nicht weiter durchgebildet. — Schöner und mehr naturalistisch behandelt ist das Akanthusblatt, welches wir unter der Figur 9 vorführen, es ist einem römischen Frieße entnommen und zeigt eine ungemein weiche Modellirung.

Aus der in Figur 10 beigegebenen Abbildung eines *althristlichen* Akanthusblattes in der Sophienkirche zu Konstantinopel wird man leicht den Zusammenhang mit der griechischen Form ersehen können und bemerken, dass die klassische Form einem bizarren Gemisch ohne strukturelle Bedeutung Platz gemacht hat.

Die ebenfalls griechische Formbildung, jedoch in verzerrter Weise, lässt das sogenannte *byzantinische* Akanthusblatt erkennen, welches wir unter der Figur 11 vorführen. (Einem Kapitäl aus der Kirche S. Sofia in Padua entnommen.)

Durch die Abspitzungen der Blätter von Kapitälern venetianischer Paläste aus dem *XI.—XIV. Jahrhundert* (Figuren 12—16) sind dann die Umbildungsstufen aus den byzantinischen spitzen Formen in die runderen naturalistischen Bildungen bis zur italienischen Gothik zu verfolgen.

Wie aber schon die byzantinische Ornamentik häufig ihre Motive aus griechischen und orientalischen Elementen mischt, so hat sich diese Mischung auch in der maurischen Ornamentationsweise fortgepflanzt und ganz originell weiter ausgebildet.

So hat z. B. die *maurische* und *arabische* Ornamentik das à la Grèce, das Flechtwerk, die Palmetten- und Rankenbildungen unstreitig mit von Byzanz gebracht und diesen nebst dem Akanthusblatt den Stempel der orientalischen Kunst aufgedrückt. Das maurische Prinzip, alle Ornamente in ein geometrisch vorgezeichnetes Rahmenwerk zu legen, findet bei dem Kapitäl Figur 17 volle Anwendung, und es wird demnach auch dem Akanthusblatt seine freie Bewegung genommen und dasselbe auf eine spitzbogige Rücklage gelegt.

Es liegt ferner nahe, dass die romanische Baukunst in Italien, Frankreich und Deutschland, anknüpfend an die Verfallsperioden der weströmischen Kunst, auch das Akanthusblatt mehr den römischen als griechischen Motiven nachbildet. Bei den romanischen Bauten des südlichen Frankreich, bei den lombardischen Bauten Italiens aus dem X. und XI. Jahrhundert findet man meist rohe Nachbildungen des römischen Akanthusblattes in den korinthisirenden Kapitälern und Rankenfriesen wieder. Unedle Konturen, die Zwickel der Spitzen und Blattlappen nur durch rund eingebohrte Löcher dargestellt, und rohe Modellirung bilden die Hauptkennzeichen dieser durchweg unedlen Kunstformen.

Als jedoch im XII. Jahrhundert hauptsächlich in Deutschland und Frankreich eine selbstständig schaffende Kunstrichtung begann, welche der romanischen Baukunst neuen Impuls gab, die alten Ueberlieferungen allmählich brach und so zu den schönen Schöpfungen des Uebergangsstiles führte, erhielt auch das Akanthusblatt eine neue Belebung. Doch ist zu bemerken, dass jetzt nicht die römische, sondern die griechische straffe Form als Vorbild diente. Sollten nicht die Details byzantinischer Kunst den vom Norden kommenden Kreuzfahrern bekannt geworden und nachahmungswürdig erschienen sein? Bei Vergleichung des Beispiels von der Sophienkirche (Figur 10) mit dem hier gegebenen Theil eines *romanischen* Kapitälens aus dem Chor der Stiftskirche von Königsutter (Figur 18) liegt diese Vermuthung sehr nahe.

Erst im Anfange der Gothik im XIII. Jahrhundert beginnt auch ein neues Leben für die Ornamentik. Die nun gebräuchlichen Pflanzenmotive werden der heimischen Flora, nördlich der Alpen, entnommen und in Stein oder sonstigem Material möglichst naturalistisch wiedergegeben. Das verstümmelte Akanthusblatt der romanischen Periode, dessen Ursprung kaum mehr nachzuweisen, wird durch allmähliche Trennung der Blattlappen in einzelne Blätter, welche sich an einem gemeinschaftlichen Stiele befinden, zerlegt (Figuren 19—21). [Figur 19: Kapitäl der inneren Gallerie der Kathedrale zu Laon. XIII. Jahrhundert. Figuren 20 und 21: Säulen-Kapitälern im Kreuzgang der Abtei Vezelay. Anfang des XIII. Jahrhunderts.]

Die italienische Gothik, die sich niemals von den antiken Traditionen frei machen konnte, die niemals das wahre gothische Konstruktionssystem begriffen, hat auch keine spezifisch neuen ornamentalen Formen geschaffen. Das Akanthusblatt wurde mit all seinen in der Natur rund vorstehenden Rippen, Ueberschneidungen der Blattlappen, Unregelmässigkeiten und zufälligen Bewegungen, mit seiner aufgerollten Spitze, als sei das Blatt vertrocknet, in naturalistischer Weise wiedergegeben. Das Blatt des Kapitälens vom Dogenpalast zu Venedig (Mitte des XIV. Jahrhunderts) gibt von dieser Auffassung einen ausgezeichneten Beleg (Figur 22).

Das XIV. und XV. Jahrhundert unserer *nordischen Gothik* unterdrückte das Akanthusblatt vollständig und suchte es durch Blätter unserer Flora zu ersetzen, was ihr freilich niemals gelungen ist, bis dann diesseits und jenseits der Alpen das Akanthusblatt mit dem Aufblühen der Renaissance in seine alten Rechte wieder eingesetzt wurde.

Die naturalistischen Studien der gothischen Periode übertrugen sich auf die *Frührenaissance* und haben bis zur *Hochrenaissance* sehr Erspriessliches geleistet. Die Pflanzenornamentik und mit ihr das Akanthusblatt gelangte zu einer ausserordentlichen Feinheit und Anmut, wie sie bis dahin nicht erreicht wurde. Vor Allem zeichnet sich hier die venetianische Schule der Lombardei aus, die am Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts in voller Blüte stand. Dieselbe findet in einer Pilasterfüllung in der Hoffaçade des Dogenpalastes etc. eine würdige Vertretung, Figur 23. (Vergleiche auch stark naturalistische Behandlung des Akanthusblattes in Figur 24.)

Schon in der Mitte und noch mehr gegen Ende des XVI. Jahrhunderts machte sich die antiki-sirende Richtung geltend, die in den Ruinen der römischen Kaiserzeit ihr hauptsächlichstes Studium fand. Kalt und starr wurde die Ornamentik und geistlos durch immer wiederkehrende Nachahmung.

Mit dem Verfall der Kunst im *Barock* und *Rococo* geht auch das Akanthusblatt seiner vollständigen Entartung entgegen und löst sich in unglaubliche Schnörkel und Geschmacklosigkeiten auf (Figur 25). Anfang des XVIII. Jahrhunderts.

Als am *Ende des vorigen Jahrhunderts* ein nochmaliges Zurückgreifen auf reinere Formen versucht wurde, als auch die französische Revolution den maasslosen Uebertreibungen in den Künsten Einhalt gebot, begann auch ein ernsteres Streben in den dekorativen Schöpfungen. Ein Beispiel, in welchem alle entarteten Zuthaten fortfallen, und das Akanthusblatt wieder im stilisirten Gewande erscheint, gibt die Figur 26, die einem Friesen in Stuck aus dem herzoglichen Palaste in Mailand (XVIII. Jahrhundert) entnommen ist.

Eine besonders durch die Modellirung eigenthümliche Form des Akanthusblattes bildete das vorige Jahrhundert aus, und es soll von dieser hier ein Theil eines sich im Louvre zu Paris befindlichen Zwischensatzes, welcher als Verbindung von einem römischen Dreifuss mit einer Vase dient, gegeben werden (Figur 27).

Die übereinander liegenden, reich gegliederten, rundlichen Blattlappen erinnern in ihrer prunkenden Anlage an römische Arbeit. Während jedoch das römische Blatt die Rippen der ganzen Länge nach meistens konkav furcht, geschieht dies hier nur am Fusse, und geht die konkave Modellirung an den Blattspitzen in eine konvexe über.

Mit der in den letzten Dezennien eingeschlagenen historischen und individualisirenden Richtung in den Künsten hat man spezifisch Neues für unseren Fall nicht zu verzeichnen. Griechische, römische, Renaissance- und naturalistische Bildungen laufen brüderlich nebeneinander her, und jeder Künstler muss es mit sich abmachen, ob er das Rechte gefunden.“

Ein Beispiel des *modernen Akanthusblattes* glauben wir dessenungeachtet in Figur 28 vorführen zu müssen. Dasselbe ist einer Kapitälkomposition von den um unsere Kunst so hoch verdienten *C. Bötticher* in Berlin entnommen, und lehnt sich die Behandlung des Blattes an griechische Vorbilder an.

Das Weinblatt.

Kein Blatt hat eine so ausgiebige Wiederverwendung als Dekorationsmotiv gefunden als das Akanthusblatt. Neben demselben, aber nicht so häufig als Formenelement herbeigezogen, tritt auch das Weinblatt in den verschiedensten Stilperioden auf.

Das Weinblatt, welches ja Jedermann kennt, besteht aus fünf scharf ausgezackten Blattlappen, deren jeder eine Mittelrippe mit vielen Verästelungen gemein hat, die alle aus einem Stengel hervorzuwachsen scheinen (Figur 29). In den meisten Fällen wird dem Weinblatt, wenn selbes als Ornamentenmotiv gewählt ist, noch die Weintraube und die Weinranke beigegeben.

Die griechische und römische Kunst scheint keinen ausgedehnten Gebrauch von der Wiederverwendung des Weinblattes gemacht zu haben. In Figur 30 geben wir ein *griechisches Weinblatt*, dem die Traube in einer merkwürdigen Weise zukomponirt ist. Das Blatt ist ziemlich naturalistisch gehalten, nur lassen die Verästelungen der Rippen und Auszackungen der Blattlappen eine freie Stilisirung erkennen, die aber auch der in Mitten des Blattes angeordneten Traube zugeordnet ist.

Die Figur 31 gibt den Theil eines Ornamentes an einem *althristlichen* Sarkophag wieder. Das Weinblatt, die Trauben und Ranken bilden hier die Motive des Ornamentes. Das Blatt zeigt ungewöhnlich stark hervorgehobene Auszackungen der einzelnen Blattlappen, die Mittelrippe entbehrt aller Verästelungen und sind die Trauben sammt den Ranken aller jener Zufälligkeiten entkleidet, die auch im Blatt nicht mehr zur Erscheinung gelangen.

Die *byzantinische* und *romanische* Kunst stilisirt das Weinblatt immer energischer, bis eine Blattform gewonnen ist, die, würde die Frucht — die Traube — nicht noch darauf hinweisen, unmöglich das ursprüngliche Vorbild — das Weinblatt — wiedererkennen lassen könnte. Die Form dieses romanischen Blattes (Figur 32), welches aus fünf nicht gezackten Blattlappen zusammengesetzt erscheint, besitzt weder eine Mittelrippe, noch die Verästelungen derselben, ist jedoch so wirkungsvoll modellirt, dass es nicht Wunder nehmen darf, wenn gerade diese Form, die auch eine symbolische Bedeutung gewonnen haben mag, während der ganzen romanischen Periode in ausgedehntester Uebung, resp. Anwendung blieb.

Erst mit dem Beginn der *Frühgothik* wird das Weinblatt wieder naturähnlich gebildet, wengleich auch hier noch eine gewisse stilistische Behandlung des Blattes nicht wegzuleugnen ist. Die Figur 33 gibt ein sehr instruktives Beispiel dieser Behandlungsweise, zu bemerken bleibt nur, dass das Blatt hier aus sieben Blattlappen besteht, ein Irrthum, der dem ausführenden Steinmetzen schon um deswillen leicht widerfahren konnte, weil ja derselbe nicht ein genaues Abbild des Blattes so geben wollte, wie solches sich in der Natur vorfand, gewiss ein sicheres Zeichen für die stilistische Behandlungsweise dieses Weinblattes.

Aehnlich behandelt finden wir das Weinblatt in einem Beispiel, welches dem *maurisch-christlichen* Stil entnommen ist (Figur 34).

Hier sind die zwei Blätter (rechte untere Ecke und linke obere Ecke) nur aus drei Blattlappen zusammengesetzt, hingegen aber sind die Blattlappen mehr so ausgezackt, wie wir solche beim Naturblatt

vorhanden, und ist auch jeder Mittelrippe eine Verästelung zugetheilt, das ganze Blatt aber zeigt sich immerhin noch im stilistischen Gewande, was jene Traube am leichtesten erkennen lässt, die auch hier neben der Ranke als Begleiterin des Blattes auftritt.

Die *Gothik* greift bei der Bildung des Weinblattes als Vorbild das in der Natur vorgefundene Blatt auf, zeichnet die Umrisse desselben energisch nach, und gibt dem ganzen Blatt eine kräftig wirkende Modellirung. Die Figur 35 möge das Gesagte veranschaulichen.

Die *Spätgothik* modellirt das Weinblatt ebenfalls im naturalistischen Sinne, stilisirt dasselbe aber dadurch, indem sie in Mitten des Blattes eine buckelförmige Erhöhung schafft, die nicht der Natur entnommen ist, hingegen aber in effektreichster Weise die Licht- und Schattenpartieen vertheilt (Figur 36). Die Trauben stellen sich auch hier als Gefährten des Blattes ein, und zeigt die Ranke eine bedeutend naturalistische Modellirung.

Die *Renaissance* scheint keinen ausgedehnten Gebrauch von der Wiederverwertung des Weinblattes gemacht zu haben. Wo dasselbe aber als Formenelement auftritt, ist es so streng stilisirt behandelt, dass das Urvorbild schwer wieder zu erkennen ist (Figur 37). Die *deutsche Renaissance* geht in der Stilisirung des Weinblattes selbst so weit, dass den einzelnen Blattlappen gar keine Rippen mehr gegeben werden, und selbes nur noch durch die Bewegungen etz. der Blattlappen eine effektvolle Wirkung verspricht (Figur 38).

In unserer *modernen Zeit* endlich hat das Weinblatt oft den Stoff zu schönen und wirkungsvollen Ornamentbildungen gegeben. Ein reizendes Beispiel hiervon gibt die Figur 39 (Fries am neuen Opernhaus in Wien; nach Zeichnung des † Oberbaurats *van der Nüll* in Stein ausgeführt vom Bildhauer *Th. Schönthaler* in Wien. Siehe *Gewerbehalle* 1872. Seite 134).

Das Epheublatt.

Im ausgebildeten Zustand zeigt das Epheublatt in der Natur fünf, nicht scharf von einander getrennte Blattlappen, die je eine Mittelrippe mit seitlichen Verästelungen besitzen (Figur 40). Unvollkommen ausgebildete Blätter scheinen nur aus drei Blattlappen zusammengesetzt zu sein, und thatsächlich finden sich auch Beispiele vor, in welchen der Ornamentist dieses Blatt als Vorbild nahm und weiter ausbildete.

Die griechische und römische Kunst, so auch alle jene Kunstepochen, die aus den vorchristlichen Stilen schöpften, haben das Epheublatt nie in den Rang des Akanthusblattes erhoben, nur die mittelalterliche Baukunst, die ja streng genommen das Akanthusblatt gar nicht ordentlich kennen lernte, hat selbes als Vorbild betrachtet und mehr oder weniger stilisirt mit in jenes grosse Bereich von Formenelementen aufgenommen, an denen gerade das Mittelalter eine so ergiebige Auswal aufzuweisen hat. Dabei verleiht die Frühgothik noch — jedoch ohne scharfe botanische Genauigkeit — dem Epheublatt eine gewisse Naturtreue in der Nachahmung (Figur 41), wohingegen die Spätgothik mehr stilisirend in der Modellirung des Epheublattes auftritt (Figur 42). [Figur 41 stellt einen Fries aus der Kathedrale Notre-Dame in Paris vor, Figur 42 ist aus dem Chore des Kölner Domes entnommen.]

Unsere moderne Kunstindustrie hat das stilisirte Epheublatt ebenfalls als ornamentales Motiv aufgenommen, und geben wir ein allerliebstes Beispiel desselben unter der Figur 43.

Wie schon öfter hervorgehoben, hat die Gothik ihre ornamentalen Vorbilder aus der Pflanzenwelt des Feldes und Waldes entnommen, wobei die Frühgothik die einfachen, charakteristischen Formen auswählt, und die Spätgothik ihre Ornamentenmotive den Gesträuchen etz. entlehnt. Die dadurch geschaffenen Formenelemente sind sehr zahlreich und müssen wir uns, um den Raum nicht zu sehr auszudehnen, darauf beschränken, die hauptsächlichsten Blätter vorzuführen.

Das Feigenblatt.

Unsere Figur 44 gibt das Natur-Vorbild, wohingegen die Figur 45 das stilisirte Feigenblatt zeigt. Die Vergleichung beider Figuren ist sehr lehrreich, man ersieht, wie der Ornamentist nur die allgemeinen Umrisse und Hauptmerkmale aus dem Stein meisselte, dahingegen aber alle Zufälligkeiten, wozu vornehmlich die theilweise Verästelung der fünf sich scharf abtrennenden Blattlappen gehört — unberücksichtigt lässt.

Das Ahornblatt.

Häufig geschieht es, dass das Ahornblatt mit dem Feigenblatt verwechselt wird, trotzdem beide Blätter an sich doch sehr unterschiedlich gebildet sind. (Vergleiche die Figuren 44 und 46.) In welcher freier Stilisirung dieses Ahornblatt der Steinmetz während der gothischen Stilperiode zu behandeln wusste, davon gibt die Figur 47 ein klares Zeugnis.

Das Braunwurzblatt.

Die Figur 48 zeigt das Braunwurzblatt in der Natur, wohingegen die Figur 49 das gleiche Blatt im stilisirten Gewande erscheinen lässt.

Das Sauerampferblatt.

Wie während der Gothik selbst das unscheinbarste Blatt als Ornamentenmotiv gewählt wurde, das mögen die Figuren 50 und 51 bezeugen. Das stilisirte Blatt (Figur 51) wirkt in seiner bescheidenen Einfachheit äusserst anmutig und die Lichter und Schatten sind in der Modellirung sehr geschickt vertheilt.

Das Wegerichblatt.

Das Blatt des Wegerich (Figur 52) hat vornehmlich die Frühgothik bei Kapitälbildungen als Vorbild für die einzelnen Blätter, welche den Kern (Kelch) des Kapitäls umstellen, genommen. Die grösste Einfachheit in der Gesamtmodellirung ist den stilisirten Blättern eigen (Figur 53—55) und sie wirken nur durch den Umriss der Form und jene leichte Bewegung, die der Spitze des Blattes — nach aussen zu — gegeben wurde. (Vergleiche auch die Figur 56.)

Das Kleeblatt.

Auch von diesem Blatt, welches so bekannt ist, dass wir das Naturblatt nicht weiter vorzuführen brauchen, hat die Frühgothik bei ihren ornamentalen Kompositionen Gebrauch gemacht. Wir geben unter der Figur 57 ein schönes Beispiel, in welchem das stilisirte Kleeblatt in besonders wirkungsvoller Modellirung vollendet ist.

Das Blatt der Kresse.

Wieder war es die Frühgothik, welche die höchst unscheinbare Kresse (Figur 58) als Vorbild zu ornamentalen Bildungen an Kapitälern (Figur 59) und Friesen etc. nahm. Wie weit dabei der Ornamentist stilisirte, das mag am besten die Vergleichung der soeben zitierten Figuren ergeben, und bemerken wir nur noch, dass allerdings Ornamente vorkommen, in denen die Naturwahrheit noch mehr zum Ausdruck gebracht wurde, wo z. B. der Stengel der Kresse besonders betont ist und die Blätter untergeordnet erscheinen.

Das Schwalbenkraut.

Wie weit der Ornamentist zur Zeit der Frühgothik in der Stilisirung der von ihm gewählten Pflanzen etc. ging, d. h. wie weit derselbe sich von seinem Vorbilde entfernte, das mögen die Figuren 60 und 61 verdeutlichen. Die Figur 60 stellt das Schwalben- oder Schöllkraut in der Natur vor, wohingegen die Figur 61 das stilisirte Schwalbenkraut wiedergibt.

Das Farrenkraut.

Die rundlich ausgezackten Blätter des Farrenkrautes sind ebenfalls zur Zeit der Frühgothik ein beliebtes Ornamentenmotiv. Die Figur 62 stellt das Farrenkraut so dar, wie es in der Natur vorkommt, die Figur 63 ist eine aus stilisirten Farrenkrautblättern zusammengesetzte Knolle, wie solche die Frühgothik unter den Ecken der Kapitäldeckplatte anordnete.

Das Blatt der Petersilie.

Die Figur 64 gibt das reich gegliederte Blatt der Petersilie, wohingegen in Figur 65 ein gothisches Fries dargestellt ist, dessen Ornamentmotiv das stilisirte Blatt der Petersilie in prächtiger Modellirung zur Anschauung bringt.

Das große Farrenkraut.

Die Spätgothik sucht zu ihren ornamentalen Motiven Pflanzen, die vielfach gegliedert sind und die in der stilisirten Uebertragung eine licht- und schattenreiche Bewegung aufweisen können. Die Figur 66 zeigt das in lange Lappen fast vollständig aufgelöste naturalistische grosse Farrenkraut, welches als Vorbild dem stilisirten Ornament diente, das unter der Figur 67 vorgeführt ist.

Das Eichenblatt.

Ein hauptsächlich in der Spätgothik sehr beliebtes und oft zum Vorwurf genommenes Dekorationsmotiv stellt das Eichenblatt — meistens von den Eicheln begleitet — vor. Vornehmlich waren es zwei Eichenblätter, die sich einer tausendfältigen Nachbildung erfreuten, nämlich das Blatt der Stiel- oder Sommereiche (Figur 68) und das Blatt der Steineiche (Figur 69), beide sind zwar im Allgemeinen gleich gestaltet, zeigen aber einen wesentlich verschiedenen Schnitt der Blattzähne.

Eine ziemlich naturgetreue Nachbildung ist aus den, dem Strassburger Münster entnommenen Eichenblättern zu ersehen (Figur 70), auch kann hier schon jene allerdings noch schwache Höcker- oder Buckelbildung wahrgenommen werden, die späterhin sich bis zur Kugelform umgestaltet.

Wie die spätere Gothik das Eichenblatt höchst wirkungsvoll zu gestalten vermochte, davon mögen die Figuren 71 und 72 einen Beleg geben — es findet sich hier das Eichenblatt in einer Weise stilisirt, die unverkennbar jede Anlehnung an die Natur verneint.

War schon dem griechischen und römischen Ornamentenstil das Eichenblatt — wenn auch nicht allgemein — als Vorbild bekannt, so darf es nicht Wunder nehmen, dass ebenfalls die Renaissance einen Gebrauch von demselben bei Gelegenheit von ornamentalen Kompositionen machte. Unter der Figur 73 führen wir ein Eichenblatt vor, das einer Rosette aus der italienischen Renaissance angehört, und welches sich durch seine Stilisirung und weiche Modellirung ganz gewaltig vom gothischen Eichenblatt unterscheidet.

Die Distel.

Neben der Passionsblume und Dorne hat das Blatt der Distel zur Zeit der Spätgothik häufig das Vorbild zu ornamentalen Gestaltungen abgeben müssen. In welcher freier Stilisirung einerseits, und in welcher ziemlicher Naturtreue andererseits diese Blätter zu Formenelementen umgebildet wurden, davon mögen die Figuren 74 und 75 Zeugnis ablegen.

Das Kohlblatt.

Wie gross beim spätgothischen Steinmetzen das Verlangen war, für seine Ornamente Vorbilder zu finden, die eine höchst wirkungsvolle Modellirung vertragen können, dafür spricht die Verwendung des Kohlblattes mehr noch als diejenige der Distel, Dorne u. s. w. Dass dabei das Blatt (Figur 76) nicht eine ganz getreue Naturnachahmung aufweist, ist ganz dem Stile jener Zeit entsprechend — es wurde eben nur ein Vorbild gesucht, welches, wenn stilisirt, einen gewissen Effekt zu ergeben im Stande war.

Der Lorbeer.

Bis jetzt sind in fast erschöpfender Weise alle jene Blätter vorgeführt worden, die während der ganzen Zeit, in welcher der gothische Baustil in Uebung stand, zur Ornamentation herangezogen wurden. Es erübrigt nun nur noch zweier Blätter zu gedenken, nämlich dem Lorbeerblatt und einiger Blätter von Wasserpflanzen. Ersteres fand vornehmlich in den Ornamenten kunstgewerblicher Erzeugnisse der griechischen, römischen und Renaissanceperiode als symbolisches Motiv Aufnahme. Die Figur 77 gibt den Bauch

eines römischen Orators wieder, der mit ineinander verschlungenen Lorbeerzweigen geschmückt ist. Ein Beispiel, in welchem das Lorbeerblatt ohne Stengel und Beeren zur Verwendung kam, und das der italienischen Renaissance angehört, ist in der Figur 78 vorgeführt.

Das Wasserlaub.

Mit den Figuren 79 und 80 führen wir zwei dekorierte Gesimsprofile (das Kyma, auch Viertelstab genannt) vor, deren ornamentale Motive dem Wasserlaub entnommen zu sein scheinen. Figur 79 gehört der griechischen, Figur 80 der römischen Kunst an, späterhin werden wir noch die Gelegenheit finden, diese in zwei Reihen (hintereinander) angeordneten und scheinbar bis zur Wurzel umgebogenen Blätter genauer vorzuführen.

2. Die Palmette.

Insbesondere ist es die Keulengestalt der einzelnen noch nicht völlig entfalteten Blütenblätter einer scheibenständigen Blume — welsche Specklilie genannt — (Figur 81), welche bei der Bildung eines griechischen ornamentalen Formenelementes Bedeutsamkeit erlangte. [Nach Anderen soll das Vorbild der Palmette in den Schoten des Johannisbrodbaumes gesucht werden können.]

Stilisirt, nimmt diese Fächerblume eine Richtung nach oben, das heisst, sämtliche Theile, aus welchen die Palmette zusammengesetzt ist, scheinen gleichsam von unten nach oben zu wachsen. Bei einer Gattung dieses stilisirten Ornamentes neigen sich die Spitzen der einzelnen Geisblätter einer senkrecht gedachten, symmetrischen Axe zu (Figur 82 etc.), wohingegen bei einer anderen die Blätter die umgekehrte Neigung — mithin nach aussen aufweisen (Figur 84 etc.). Die Blätter, welche meistens aus einer Kelchform hervorzuwachsen scheinen, haben in der Regel einen keulenförmigen Schnitt, den auch die Geisblätter in der Natur zeigen, heben sich nur wenig vom Hintergrund ab [vergleiche Figur 84 und 85, bei welcher letzterem Fächer ausnahmsweise die Blätter noch unterschritten sind], zeichnen sich in fast allen Fällen durch ruhige Bewegung und edle Zeichnung in ihren Begrenzungslinien aus. Der Querschnitt der Blätter zeigt bald die Rinnenform (Figur 83), bald die Rückenform (Figur 84), manchmal ist auch das Blatt der Länge nach von einer Mittelrippe besetzt (Figur 82 und 85). Die oberste Endigung ist meistens spitz gehalten (Figur 82—84), doch kommen auch solche vor, die in eine Rundung auslaufen (Figur 86).

Im Verein mit anderen Formenelementen bildet die Fächerform der Palmette einen hauptsächlichen ornamentalen Schmuck der Sima und der First- und Stirnziegel des griechischen Tempels, auch zielt dieselbe den Hals der attisch-jonischen Säule und füllt in nicht seltenen Fällen diejenige Zwickelfläche, welche durch die Scheidung zweier Ranken gebildet wird, in vollkommenster Weise aus. [Figur 83. Vergleiche auch das griechisch-jonische Kapitäl u. s. w.]

Die römische Kunst macht nicht den ausgedehnten Gebrauch von der Palmette, wie die griechische, modellirt die Palmette energischer, rollt die Spitzen derselben meistens auf (Figur 87 und 88) oder bildet an gleicher Stelle einen leisen Blattüberfall (Figur 89) und lässt selbst die Blätter theilweise übereinandergreifen (Figur 87.)

Der altchristlichen Kunst, in der ja, wenn auch in roherer Behandlungsweise, die römische Kunst theilweise noch fortlebte, scheint die Palmette noch bekannt gewesen zu sein, die byzantinische und romanische mag aber die ursprüngliche Form dieses Ornamentenmotives so unverstanden verwendet haben, dass es schwer und gewagt ist, aus den noch erhaltenen Beispielen die ursprüngliche, griechische Palmette herauszufinden. Die Figur 90 zeigt ein romanisches Kämpferfries, möglich dass die auf selbem zur Darstellung gelangten Ornamente an eine Reihung der Palmette (a) mit der Lotosblume (b) erinnern können.

Der Ornamentist zur Zeit der Gothik endlich hat seine Blumenmotive aus dem Bereiche der ihn umgebenden Natur entlehnt, und stösst dabei keineswegs auf die Form der Palmette.

Erst beim Wiedererwachen der klassischen Kunst in Italien nimmt die Renaissance die Palmette wieder als geschätztes Ornamentmotiv auf, bildet dieselbe jedoch im eigenen Sinne um. Das ursprüngliche