

Rahmenschenkel, ein Vorherrschen dieser Dimension über die andere horizontale der Dicke; sodann eine Uebereinstimmung der formalen Ausstattung mit den beiden genannten Thätigkeiten (der zwecklichen und der struktiven).

Die Theile horizontaler Rahmen haben natürlich, wie alles, ihre proportionale Entwicklung nach oben, also nicht mehr parallel mit der eingerahmten Ebene, sondern senkrecht auf ihr.

Uns begegnet hier wieder das alte bekannte Schema des Antepagments, mit seinen mehrfachen Zonen und seinem bekrönenden Rande, als traditionelle Bekleidung der äusseren und inneren vertikalen Wände des Rahmens; dasselbe entspricht in der That in seiner eurhythmischen Ordnung der zuerst genannten Bedingung; es ist aber auch durch die Wiederholung der Fascien ein Ausdruck zäher relativer Festigkeit, der noch durch ornamentale Symbole auf ihnen zu verstärken ist; es ist drittens in dem gewollten Sinne bezeichnend für das Oben und Unten des Rahmens. Die dritte sichtbare untere Fläche des horizontal schwebenden Rahmens wird durch Motive dekoriert, die den Begriffen des Freischwebenden und zäher Resistenz gegen vertikale Belastung entsprechen und diese versinnlichen. Daher wählt man z. B. aufgehängte Festons, Gurte, starkes Geflecht und sonstige textile Motive.

Diese reiche tektonische Kombination bekommt erst volle Bedeutung in ihrer Verbindung mit dem Stützwerk, das sie in horizontaler Lage schwebend erhält.

Nicht selten wird der liegende Rahmen wie der stehende aufgefasst, mit der Annahme eines konventionellen Oben und Unten. So z. B. wurden die Füllungsrahmen der Plafonds schon von den alexandrinischen Griechen und von Römern wie Nischen und Tabernakel behandelt, auf deren Verdachungen sich Figuren gruppirten oder sich Arabesken entfalteten; — ganz in ähnlicher üppiger Weise, wie sie wieder die Renaissance aufnahm. (Vergl. hierüber Band I. S. 66.)

§. 136.

Das Geschränk.

Darunter ist die rostähnliche Zusammenfügung stabförmiger starrer Konstruktionstheile zu einem flächebildenden Systeme (compages) verstanden, das wegen der hohen Geltung, die es seit dem Ursprunge der Tektonik, theils in materiell konstruktivem Sinne, theils in typischem

(als primitive Kunstform) gewann und sich erhielt, hier der besonderen Berücksichtigung bedarf, obschon es, bei genauer Erwägung, nichts anderes ist als ein multiplicirter oder subdividirter Rahmen und daher auch mit diesem die meisten seiner stilistischen Eigenschaften gemein hat.

Wir können dem Geschränk aber auch eine andere Entstehung beilegen, wonach sein Stil in einem verwandten oder doch modificirten Sinne zu fassen ist. In den Artikeln Neuseeland und China des ersten Bandes (§. 64 und 65) wurde gezeigt, wie bei den Völkern dieser Länder das Geschränk aus einem Geflecht oder Gitterwerke von leichten Bambusrohren hervorging, als Gitterwand sich in der Baukunst behauptete, andertheils aber auch sich zu einem soliden Gezimmer, mit allmähigen Uebergängen, konsolidirte, wie sogar das tektonische Gerüst der Chinesen noch einen Anklang an den Ursprung aus dem pfahlgestützten Zaungeflechte beibehielt (Seite 238 des ersten Bandes).

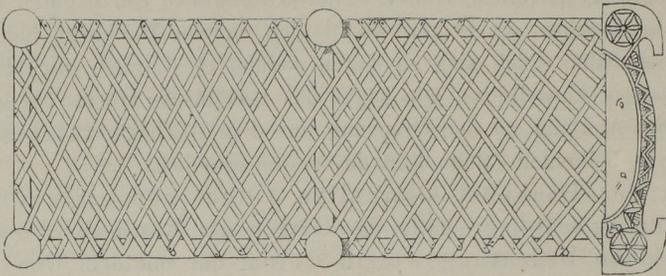
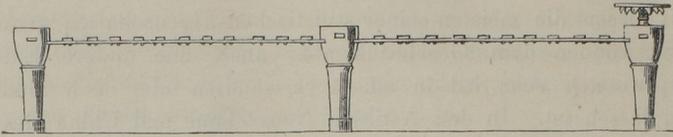
In der Baukunst aller alten Völker und namentlich der Griechen und Römer hatte das Gitter als Raumabschluss eine fast gleiche Bedeutung wie in China, nur mit dem Unterschiede, dass die realistische Auffassung dieses Motives, die für China charakteristisch ist, bei jenen einer mehr künstlerisch dekorativen weichen muss, wobei fast nur noch die Grundidee einer durchbrochenen Wand festgehalten wird oder doch das Gitter gleichsam nur als Stratum unter einer ornamentalen oft sehr reichen Symbolik (des Flechtwerkes) durchblickt. Viele derartige Schranken (*ερχος, δρύφακτον, κυκλις, διάφραγμα, έρνια, cancellus, pluteus*) aus Marmor und Metall haben sich erhalten. Sehr alterthümliche Ueberreste davon in etruskischen Gräbern, aus getriebenem Metall, zum Theil in der Nachahmung des alt-chaldäischen Baumgeflechts (Museum Greg. Etruscum und Holzschnitt S. 73, Band I), zum Theil reine Gitterkonstruktion. Darstellungen von Tempeldiaphragmen auf Basreliefs. Gitter der Thüre des Pantheons (Band I, S. 345). Gitter in der Kathedrale zu Aachen.

Ihr äusserst verbreitetes Vorkommen ertheilte der antiken Baukunst einen besonderen Stil, den wir meistens verkennen, weil uns das Fehlen dieser und anderer Vervollständigungen der griechischen und römischen Monumente zu irrthümlichen Anschauungen derselben verleitete.

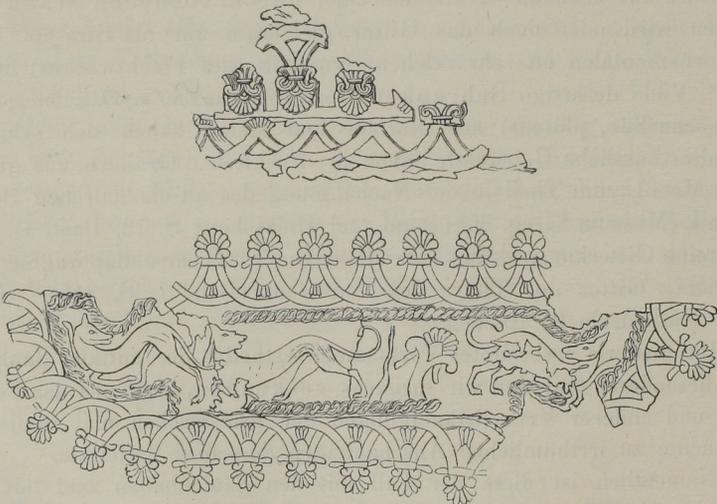
Namentlich ist diess der Fall mit den Säulenhallen und mit den Peristylen der Tempel, die sehr oft durch Gitter oder Scheidewände geschlossen waren, von deren früherem Vorhandensein die Spuren¹ ihrer

¹ Vergl. über die Vergitterungsstrukturen der Alten noch die §§. 142 und 147.

Befestigung Zeugnis geben. Gitter dieser Art ersetzen auch die erst in der Renaissance erfundenen Balustraden.¹



Etruskisches Lagerbett.



Gitterwerk zwischen den Füßen des Bettes.

¹ Wie z. B. am Parthenon. Der Pater Babin in seiner Relation de l'état présent de la ville d'Athènes etc., Lyon 1674, sah noch diese Diaphragmen zwischen

Die arabische Baukunst erhob das Gitterwerk wieder zum Hauptmotive der Wanddekoration und benützte dasselbe auch sonst, als durchbrochenen Wandabschluss und selbst zu konstruktiven Zwecken. Vergl. das Prachtwerk von Owen Jones und dessen Beschreibung des Alhambra-saales zu Sydenham, worin sehr interessante Notizen über das von den Mauren beobachtete Verfahren des Neutralisirens aller Hauptlinienzüge ihrer Gittereintheilungen enthalten sind. Es entspricht dem Prinzipie der orientalischen Kunst, die durch Gleichgewicht und gegenseitiges Aufwiegen der Formen und Farben Harmonie erstrebt, welches aber nicht, wie Owen Jones will, das allein gültige und einzig wahre, noch selbst das höchste, harmonische Gesetz ist.¹

Für die christlichen Baustile des Mittelalters behielt, theils nach antiken Traditionen, theils durch orientalische Einflüsse, das Gitterwerk fast die gleiche Bedeutung; besonders gilt diess von der byzantinischen Kunst. Der gotische Stil bildete es nach der ihm eigenen struktiven



Andeutung eines Gitterschmucks zwischen dorischen Säulen (Vasenbild).

Tendenz fast wieder in das nackte Urschema um, oder er symbolisirte dasselbe (minder gerechtfertigt) nach dem Analogon des Spitzbogensystems, mit Anwendung der aus diesem hervorgegangenen dekorativen Formen. Wundervoll wusste die geistvolle Zeit der Renaissance auch dieses reiche Thema zu bemeistern.

Für die Gegenwart, die dem Gitterwerke, freilich erst nur in rein technisch-mechanischer Weise, eine viel grössere Bedeutung beilegt, als jemals früher der Fall war, indem sie dasselbe geradezu zum Grundprinzipie der Konstruktion erhebt, gewinnen Stilstudien auf diesem Gebiete die grösste Wichtigkeit. (S. unter Metallotechnik: das Schmieden.)

den Säulen des Parthenon, dessen Notiz aber von Carl Bötticher (Tektonik Bd. II. S. 83) falsch aufgefasst worden ist, da die kleinen Mauern, die Babin meint, nicht von der Tempelwand an den Säulen, sondern nach dem klaren Sinne des Textes von Säule zu Säule gezogen waren. Derselben erwähnt auch eine viel ältere topographische Notiz über Athen (XV. Jahrh.) in griechischer Sprache, die der Graf De Laborde in seinem Buche Athènes au XV, XVI, XVII siècle mittheilt, aber zum Theil unrichtig erklärt.

¹ S. §. 15 des ersten Bandes.

Von dem Geschränk oder Gitter gelten die bereits bekannten Gesetze der aufrechten Entwicklung, je nachdem es als vertikale Wand oder als horizontale Fläche in Anwendung kommt. (Vergl. Band I, §. 9 und folgende bis incl. §. 18. Dessgleichen oben §. 135 und §. 136.)

Das am reichsten entwickelte horizontale dekorative Gitterwerk und ein Muster stilgerechter Durchführung für alle Jahrhunderte ist die (freischwebende) Stroterendecke der griechischen Tempelhallen.¹

Wenn Gitter oder Geschränke schräg ansteigen oder gebogen, mithin weder als horizontale noch als vertikale Flächen zu betrachten sind, geräth der architektonische Sinn ungefähr in dieselbe Verlegenheit wie die Natur mit ihren vegetabilischen Gebilden, bei denen die Vertikalität mit der Eurhythmie in Konflikt geräth. (Siehe Prolegomena S. XXXI.) Er sucht Vermittlungswege, um dem Gesetze allseitig zu genügen. Die Lakunariendecke der Pantheonskuppel zu Rom bietet ein merkwürdiges und sehr belehrendes Beispiel, wie sich der Stilsinn in solchen Fällen zu helfen weiss.

Oft wird dem Geschränk eine besondere Umrahmung zu Theil, deren stilistische Behandlung wir bereits kennen. In diesem Falle bildet jenes die Füllung des Rahmens, aber eine aktive Füllung, deren Aktivismus im struktursymbolischen Sinne sich ausdrücken soll.

Die struktive Thätigkeit des Geschränks wirkt sogar noch über die Grenzen des Rahmens hinaus und nach Aussen, wenn die Spitzen oder Ausläufer der stabförmigen Elemente des Rostes die Grenzen des Rahmens überkragen. Diese Ausläufer der Stabstrukturen gelangten im Geräthewesen wie in der Baukunst zu hoher typisch-dekorativer Bedeutung; ihr symbolischer Sinn ist zwar von ihrer struktiven Entstehung abzuleiten, sie werden aber auch in freier Anwendung reine Typen und sinnbildliche Träger gewisser formal-ästhetischer Begriffe.²

Sie sind in jedem Stile anerkannt und ihrer formalen Idee nach dieselben, wenn auch sonst noch so verschieden; überall sind sie die am

¹ Siehe die Farbendrucke Taf. I. und VI des ersten Bandes.

² Eine nüchterne und unkünstlerische Anschauung will derartige Symbole mit streng struktiver Konsequenz angewandt wissen, oder ihr traditionelles Vorkommen, z. B. an den antiken Gebälken, aus einem wirklichen (ehemaligen oder gegenwärtigen) Konstruktionssysteme der Dächer- und Balkendecken der Tempel bis ins Einzelne folgerichtig erklären. Bötticher in seiner Tektonik der Hellenen bekämpft diese hausbackene Anschauungsweise, ohne selbst ganz von ihr emanzipirt zu sein. Er widerlegt z. B. Vitruvs Theorie von der Entstehung der Sparrenköpfe nur mit ihrem Mangel an Folgerichtigkeit. (Tektonik Bd. II. S. 83.)

meisten geschmückten Theile des Werkes und die wahren Centralpunkte ornamentaler Ausstattung, weil der richtige künstlerische Takt ihre hohe zwecklich-struktive Bedeutung und den reichhaltigen Sinn, den sie in sich tragen, erkennt oder doch ahnt. Es ist daher nothwendig, auf diesen Sinn hier etwas näher einzugehen.

Zuerst bilden sie Vorsprünge und zwar solche, die einem inneren struktiven Systeme, das in ihnen endigt oder ausläuft, angehören; daher unverrückbare feste Vorsprünge. Dieser Anklang eines inneren Zusammenhangs verstärkt den Ausdruck z. B. eines die Deckplatte des Simmses tragenden Mutulenkranzes. Als Vorsprünge dieser Art hiessen sie bei den Griechen Prokrossoi (oder auch einfach Krossoi), Probalai, lat. proceres. Herodot sagt von einem ehernen Mischgeschirr, „die Prokrossoi rings herum waren Greifsköpfe“.¹

Wenn der Zusammenhang mit einem wirklichen oder nur gedachten inneren Pegma den Vorsprüngen den Charakter unverrückbarer fester Lage ertheilt, so dienen diese auch umgekehrt wieder in den Künsten als Ergänzungsformen für ersteres, als Ausläufer, Akroterien und Richtungs-symbole (Beispiele die Möbel auf S. 353 und 354 des ersten Bandes), oder, in eurhythmischer Kranzreihung, gleichsam als Bordüre und als Vermittler einer in sich abgeschlossenen Form mit dem Aussen. Daher sind Krossoi, gleichbedeutend mit Thysanoi, im Griechischen auch die Troddeln oder Quasten der Gewänder. So werden wir auch hier wieder auf textile Wurzelformen der Kunstsymbolik zurückgeführt. (Vergl. Band I S. 30 und ff., 56 und 84 und die dort gegebenen Holzschnitte.)

Eben so dienen diese Formen (die Proceres) hinweisend und prä-ludirend auf ein verstecktes oder nur der Idee nach vorhandenes tektonisches System, als symbolische Andeutungen desselben.

Wir zeigten schon, wie die Vielfältigkeit des sich nur einmal im Fastigium (als Hegemon) äusserlich formell kundgebenden Dachgefüges durch das genannte Mittel, nämlich durch den äusseren Schmuck der sogenannten viae oder Mutulen, oder durch den verwandten der Modillons, hinreichend, wenn auch ohne consequent-konstruktive Wahrheit, angedeutet wird. Sie sind Mittel, das künstlerische Interesse an dem äusseren Werke durch vermehrten Beziehungsreichthum seiner Theile zu steigern, und ihn durch Anklänge an entsprechende ornamentale Motive des Inneren mit letzterem zu verknüpfen, dieses für die ästhetisch-sinnliche Auffassung vorzubereiten. Sicher wohlberechtigte Deutungen dieser Art, die der

¹ Herodot IV. 152.

genannte schöne Schmuck der Simmsträger gestattet, würden sich als nichtig erweisen, wenn sie (nach Bötticher) in der That nur den durch die Steinkonstruktion bedungenen Aushöhlungen und damit bezweckten Erleichterungen des weitvorragenden Theiles der Deckplatte (damit deren aufliegendes Hintertheil das Uebergewicht behalte) ihren technischen Ursprung und diesem entsprechend ihre dekorative Form verdankten. Diese Auffassung ist um nichts idealer als jene, wonach die cylindrische Steinsäule wegen des bequemen Herabrollens von den Steinbrüchen-erfunden sein soll.

Wenn wir den technischen Ursprung dieser Formen aus dem Steinstil auch zugeben wollten, so würde der Bildhauer zu den Kunstformen seiner stehen gelassenen Dienste doch immer auf einem dem Vorhergeschickten und dem noch Folgenden ungefähr entsprechenden, an die absolut-formalen Bedingungen jedes tektonischen Gebildes anknüpfenden Ideengange geleitet worden sein.

Die bezeichneten Elemente der Stabkonstruktion sind allerdings, ausserdem dass sie vorspringen und abschliessen, noch des Oefteren, wenn auch nicht immer, in dynamischem Sinne thätig, als Stützen und als Träger. Als Stützen dienen sie mit ihrer rückwirkenden Festigkeit; als Träger mehr in dem Sinne ihrer relativen Resistenz.

Wir haben also erstens freie Ausläufer

- a) vertikaler Geschränke,
- b) horizontaler Geschränke.

Zweitens dienende Ausläufer gleichfalls

- a) vertikaler Geschränke,
- b) horizontaler Geschränke.¹

Diesen vier Kategorien, mit ihren Nuancen, die sehr mannichfach sind, entsprechen eben so viele Motive der Formgebung.

Bei eurhythmischer Auffassung sind die freien Ausläufer des vertikalen Geschränks ringsum gleich in natürliche oder urtechnische (textile) Analogien einzukleiden (vergl. Fig. auf S. XXV der Prolegomena,

¹ Wir übergehen hier der Einfachheit wegen die schrägen Geschränke, die allerdings auch, besonders an den Decken- und inneren (sichtbaren) Dachflächen vorkommen und dem ästhetischen Sinne oft schwer zu lösende Räthsel aufgeben (siehe über sie S. 219 und die Farbendrucke XIX und XX). Ich glaube in Verbindung mit Anderem, was den griechischen Baustil charakterisirt, annehmen zu dürfen, dass wegen der ästhetischen Schwierigkeiten bei der Durchführung eines schrägen oder gebogenen Gezimmers die Griechen dasselbe wenigstens für die höchste Aufgabe der Baukunst, für den Tempelbau, nicht benützten.

S. 74, 184, 359 des I. Bandes), die den freien allseitigen Abschluss ausdrücken, ohne Rücksicht auf Oben und Unten.

Die eurhythmische Auffassung des horizontalen Geschränkes erfordert schon eine gewisse Rücksicht auf das Oben und Unten (für den Beschauer), deren Innehalten aber die Gleichförmigkeit der Ausläufer nicht stört.

Für sie eignen sich Symbole, gewählt nach den Vorbildern vegetabilischer und animalischer Erscheinungen, die den Begriffen des Endigens und des freien Aufgerichtetseins zugleich entsprechen, als da sind Blattspitzen, Voluten, herabhängende sogenannte Tropfen (an den Stegen des dorischen Gebälkes), Thierköpfe, Masken, menschliche und animalische Halbleiber und dergl. (Beispiele die oben erwähnten Greifsköpfe des argolischen Kraters im Herodot; ähnliche Köpfe an der etruskischen Ampel auf Seite 54; radialer Schmuck der reichsten Art an vielarmigen Lampen,¹ Brunnenschalen und sonstigen Gefässen; löwengestaltete Tragsteine auf lykischen Gräbern, die Behandlung der Dachrinnenmündungen in dem gedachten Sinne und viele andere.)

Nicht mehr eurhythmisch, sondern ungleichförmig je nach ihrer Lage und Stellung wird die Ordnung der Vorsprünge bei Geschränken, die ein Oben und Unten, ein Vorn und Hinten haben, an Möbeln, Wagen, Schiffen, auch an Architekturtheilen (Akroterien, Zinnen, Pinienzapfen, Ausläufer und Behänge); in ihrer individuellen Behandlung oft von technischen Motiven abhängig. (Vergl. S. 348 u. ff. des ersten Bandes.)

Doch wenden wir uns nun schliesslich zu den zugleich dienenden Ausläufern, die in den Künsten noch wichtigere Bedeutung haben. Man kann sie als wirklich dienende Theile behandeln (dieses liebten die Barbaren und das Mittelalter), man kann sie aber in edlerer Auffassung des Grundgedankens durch den gleichsam absoluten Ausdruck von kaum in Anspruch genommener Schwunghaftigkeit, Federkraft und organisch lebendigem Gegenwirken gegen die todte Last nur als äusserst dienstfähig bezeichnen, wie es die Griechen liebten. Beispiele die ägyptischen Tragsteine an der Nische des Pavillons zu Medinet-Abu (Theben) mit Sklavenleibern, die unter dem Drucke der Platte zu ächzen scheinen; ähnliches an ägyptischen Möbeln; die persischen Gabelkapitäle; die gothischen Dienste unter den Gurtanfängen und sonst als Konsolen, oft mit figürlich groteskem Ausdrucke ihres reellen Dienstes. Dagegen

¹ Il Lampadario di Cortona pubblicato da E. Braun ed illustrato da G. Abeken. Mon. ined. 1839. Annali T. XI. pag. 41. Vergl. Fig. S. 34, Bd. II.

verhüllter und vergeistigter Ausdruck der gleichen Idee in der griechischen Kunst durch das frei sich anschmiegende vegetabilische Voluten- und Rankenwerk, das organische Blattprofil, die Kyma, Repräsentantin der leicht tragenden, sich unter der Last bäumenden Meereswoge.

Horizontale Träger dieser Art erinnern in ihrer dynamischen Thätigkeit an das stützende Dreieck mit seinem Angriffspunkte, wovon bereits oben in der Anmerkung zu Seite 209 die Rede war. Als horizontale Stützen der Hängeplatte des griechischen Gebäudes hiessen sie Simms-träger oder Simmsfüsse (Geisiphoren, Geisipoden).

Vertikale Ausläufer, denen eine dienende Thätigkeit beizulegen ist, nämlich Stützen und Füsse, sind theils von oben durch die Belastung, theils von unten durch die Unterlage, den Boden, in reagirende Thätigkeit versetzt. Dieses und das Aufrechtfassende und zugleich das Aufrecht-aufnehmende, was sie enthalten, sind eben so viele Anhaltepunkte bei ihrer formalen Behandlung. Sie sind das Hauptthema des Zunächstfolgenden. Vergl. über sie auch in der Keramik §. 110 über die Vasenfüsse.

§. 137.

Das Stützwerk.

Konsequenz bei Durchführung eines Systemes führt zuweilen auf scheinbare Widersprüche, die das eingeschlagene Verfahren rechtfertigen, statt es zu verurtheilen.

Diess scheint sich auch hier zu bewahrheiten, indem wir, nach §. 131, das tektonische Stützwerk für sich, und hernach erst im Zusammenwirken mit dem Gestützten zu besprechen hätten. Es zeigt sich nämlich, dass jedes Stützwerk in sich selbst schon ein solches Zusammenwirken stützender und gestützter Theile enthält und ausdrückt, und dass diese innere Vollständigkeit auf struktiv-formalen Gründen beruht, die im ästhetischen Sinne gefasst und weiter ausgebildet werden.

Der Künstlersinn macht nämlich aus den gestützten Bestandtheilen Repräsentanten und gleichsam Vorboten der wirklichen Last, ertheilt so dem Gestelle eine gewisse innere Vervollständigung und bildet es zu einer in sich abgeschlossenen Kunstform aus. Ihre einheitliche Verbindung mit der ausser ihr seienden wirklichen Last wird getragen und befestigt eben durch jene vermittelnden Repräsentanten der letzteren, innerhalb des Stützwerkes.