

Die französische Renaissance.

Frankreich spielt in der Geschichte der Ornamentik eine eigenthümliche Rolle. Im Mittelalter steht es allen Ländern ebenbürtig gegenüber, im XIII. Jahrhundert überragt es dieselben weitaus an Fülle und Tiefe der künstlerischen Kultur. In der Poesie ist Frankreich der spendende, Italien und Deutschland der empfangende Theil, in der Architektur schafft Frankreich die Originale, nach welchen unsere grossen deutschen Dome gebildet wurden. Dann tritt plötzlich ein längerer Stillstand ein und als sich endlich wieder im XVI. Jahrhundert ein eifriges Kunstleben regt, üben zuerst in ihrer Weise die Niederlande, dann Italien eine bestimmende Gewalt. Auf derselben Strasse, auf welcher die Heere Karl's VIII. und Ludwig's XII. nach Italien zogen, wanderten italienische Künstler gleichfalls als Eroberer und Sieger nach Frankreich. Gleichzeitig zeigen auch schon die Ornamente eine Feinheit in der Zeichnung, Anmut in der Erfindung und Delikatesse in der Ausführung, dass sie selbst dem Schönsten und Edelsten, was Florenz und Venedig in dekorativen Arbeiten hervorzauberte, ebenbürtig erscheinen, ja die französische Kunst erscheint sogar in diesem Zweige noch phantasievoller, noch mannigfaltiger in ihren Erfindungen, theils weil ihr noch der mittelalterliche Gedanke unendlicher Varietät im Blute steckt, theils weil sie sich weniger an die Antike gebunden fühlt. Erst gegen Ende der Regierung Franz I. beginnt die Antike einen stärkeren Einfluss zu üben. Ueberall macht sich das Streben nach grösserer Einfachheit geltend, aber mit der fröhlichen Ungebundenheit der früheren Epoche geht auch viel von dem naiven Reize verloren. Bereits bei den Nachfolgern Heinrich's II. schleicht sich eine frostige Nüchternheit ein; scheinbar hässliche, trockene willkürliche Formen mischen sich ins Ornament, und der *Barockstil* ist vollendet, indem er selbst früher als in Italien seine Wiege finden soll. (Figur 253—256.)

Die deutsche Renaissance.*

„Besonders bezeichnend für die gesammte deutsche Renaissance ist die Bildung des Ornaments. Sie geht darin zunächst von der feinen Ornamentik der italienischen Frührenaissance aus, die als Grundlage vegetabilische Formen verwendet und dieselben mit allerlei Figürlichem, besonders mit Masken und antiken Fabelwesen, aber auch mit Emblemen aller Art vermischt. Das zierliche Ornament der Frühzeit, welches durch rhythmischen Schwung und klaren Fluss der Linie, sowie durch anmutige Vertheilung im Raume sich auszeichnet, wendet sie an Friesen und Pflastern, an Säulenschäften und Bogenzwickeln, kurz an allen irgend sich darbietenden Flächen an. (Figur 234 und 249.)

Aber gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts wird diese graziöse Ornamentik immer mehr zurückgedrängt und zuletzt ganz beseitigt. Zunächst ist es das sogenannte Kartouchenwerk, welches aus dem italienischen *Barocco* schon früh nach Frankreich und Deutschland dringt: aufgerollte, abgeschnittene, mit ihren Enden scharf herausgebogene und frei vorspringende Bänder, die einer biegsamen Masse nachgebildet sind und wahrscheinlich zuerst bei den häufigen Augenblicks-Dekorationen aus der Anwendung von Gips und anderen weichen Materialien hervorgegangen sind. (Figur 250.) Dies Ornament verbindet sich aber in Deutschland mehr als anderswo mit einer Flächendekoration, die ihre Motive aus der glänzend betriebenen Schlosser- und Schmiedekunst herleitet und auf's Genaueste den Stil von Metallbeschlägen nachahmt. Sogar die Nieten und Nägel mit ihren façettirten Köpfen, welche bei Metallbeschlägen die einzelnen Theile verbinden, werden mit ängstlicher Treue in Stein oder Holz wiedergegeben. (Figur 251.) Das figürliche Element macht sich dabei namentlich in Köpfen und Masken häufig geltend.

Diese Ornamentik ist die Stärke und die Schwäche der deutschen Renaissance. Es spricht sich einerseits in ihr eine Fülle von Phantasie, Originalität, eine gewisse Kraft und kecke Derbheit aus. Aber sie zeigt auch, wie tief der Hang zu geometrischen Formspielen und Künsteleien im deutschen Geiste steckt, und wie dieser Trieb im Laufe der geschichtlichen Entwicklung immer von Neuem durchdringt. Derselbe Zug hatte in der gothischen Zeit zuletzt Alles in Maasswerkspiele aufgelöst; derselbe Sinn bringt jetzt in der Renaissance unter veränderten Formen und Verhältnissen Analoges hervor. Damals war es die Tyrannei des Steinmetzen, der sich Alles unterwarf; jetzt ist es die Herrschaft des Metallstils, speziell der Schmiede- und Schlosserarbeit, die in den Steinstil hinüberwirkt. Stets aber bleibt es ein mehr handwerkliches als künstlerisches Prinzip, das darin zur Erscheinung kommt, ein Beweis, dass der höchste künstlerische Adel bei uns durch eine gewisse Derbheit des Sinnes, oder sagen

* W. Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance. Stuttgart, Ebner & Seuber.

wir lieber durch spiessbürgerliche Pedanterie verkümmert wird. Dies einmal zugegeben — und man darf sich dergleichen nicht verhehlen — wird man immerhin an der originellen Kraft und Frische der Konzeptionen, an der Sicherheit und flotten Wirkung dieser Werke sich erfreuen können.

Doch nicht ganz und in allen Fällen verdrängt dieser Metallstil das freie Ornament. Besonders in der Stuckdekoration und den gemalten Verzierungen behält das Vegetative, gemischt mit Figürlichem, die Oberhand. Allein gezwungen, mit den übrigen ungemein kräftigen Formen zu wetteifern, wird auch hier die zierliche Vortragsweise der früheren Zeit verlassen, die Formen werden grösser und breiter, und es verbindet sich mit dem Akanthus, der noch immer die Grundlage bildet, naturalistisches Laub sammt Blumen- und Fruchtschnüren, so dass wol ein reicherer Eindruck erzielt wird, aber auf Kosten der Reinheit des Stils. Dazu gesellt sich mannigfache Anwendung von Voluten und ähnlichen geschwungenen Linien, in welchen wieder der Hang zu geometrischen Formen hervortritt. Ein Beispiel dieser Art gewährt die aus Stuck und Malerei zusammengesetzte Dekoration aus der Residenz zu München, die unter der Figur (252*) vorgeführt ist.“

Barock- und Rokoko-Stil.

Erstere Stilperiode zeichnete sich durch die ungebundenste künstlerische Freiheit aus, die über alles früher Erlaubte hinausgriff, um so bis an die Grenzen aller Möglichkeit zu gelangen. Die bisher reinen struktiven Formen mussten in eine überreiche Belegung aufgehen, die Kunstform macht mit der Werkform vereint die allerkühnsten Sprünge im Bereiche der Dekoration, die zarte, elegante Bildung der Ornamente während der Renaissance wurde gegen eine leidenschaftliche effekthaschende Ornamentik vertauscht, die sich vom Stuckateur und Möbelformer erzeugen lässt, und als Träger und Aufsteller den gewaltigen *Michel Angelo* hat, dessen Feindschaft gegen das Ornament auch auf weniger ideale Künstler übergeht. Im XVII. Jahrhundert wird die an sich geniale, aber tollkühne Dekoration des Barockstils noch mit einer vollen Blumistik in aller Farbenpracht gespickt. Dieses erreichte eine weitere Stütze von grosser Bedeutung, als mit dem *Rokoko* sammt seinem Schnörkel- und Muschelwerk die konventionelle Richtung sich wieder fester zu stellen schien, ja diese Zeit schuf wieder in vielen Fällen eine äusserst anmutige und geschmackvolle Dekoration, die jedoch durch das Einführen des chinesischen und japanesischen Porzellans im XVII. Jahrhundert und durch die Erfindung desselben in Europa mit dem XVIII. Jahrhundert in eine äusserst naturalistische Tendenz aufging. In der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts erreichte dieser Naturalismus seinen Höhenpunkt, bis die *französische Revolution* ausbrach und selben durch die Wiedereinführung des antiken Ornaments für kurze Zeit vertrieb. Das folgende *Kaiserreich* hielt in nüchterner, kalter und lebloser Auffassung an der antiken Dekoration fest, bis sich mit dem Sturze desselben abermals das Rokoko seine früher verlassene Stellung wieder eroberte, um fortan in der gesammten Kunstindustrie bis in unsere *Gegenwart* hinein, wenn auch unbewusst, erhalten und in steter Uebung zu bleiben.

„Betrachten wir uns die Arabeske in jener Umgestaltung, die sie unter *Ludwig XIV.* eingegangen, so macht sich hier gerade die Abwesenheit des feinen, musikalischen Gefühls bei ihrer Darstellung geltend. Wie die ganze Kunst in jener Zeit den Charakter einer anspruchsvollen Ostentation, einer mit Absicht sich aufdringenden Geltendmachung im Detail und im Ganzen hatte, so tritt auch hier der anspruchlose harmonische Akkord, dieser weiche Rhythmus zwischen forte und piano zu Gunsten eines mehr ausgesprochenen und betonten gleichmässigen forte und fortissimo zurück. Die Spiralen der Stengel verdicken sich zu derberen Aesten, die Blattansätze sind häufiger, die Blätter breiter und denen gegenüber verschwinden die kräftig und plastisch hervortretenden Mittelpunkte, um welche sich in der italienischen Arabeske die Spiralen legen, zu kleinen in dem forte der Komposition verschwindenden Blüten. Es ist eine ruhelose Affektation, welche das ganze Tonbild beherrscht; — nicht monoton zwar, aber eine Musik, die dem Ohr und Gemüt keine Ruhepause gönnt, sondern in fortwährender drängender Hast bis zum Ende eilt und selbst da nicht mit jenem leisen Ausklingen der Bewegung echoartig, sondern in vollen Tönen und unvermittelt abschliesst: — eine Musik, die vielleicht mit gewissen modernen Tonerschöpfungen sich vergleichen liesse. Dieser Mangel eines musikalischen, ausklingenden Abschlusses ist es auch, der namentlich *Bérain* veranlasste, über dem bereits abgeschlossenen Ornament noch einen mit dem Ganzen in keiner näheren Verbindung stehenden Zusatz anzubringen, der bei den besseren italienischen Ornamenten nicht vorkommt.“** (Figur 253.)

Gegenwart.

In unserer Zeit wird dem noch vor wenigen Jahrzehnten fast ausschliesslich nur von den Architekten gepflegten Ornament in denjenigen Kreisen, welche die sogenannte Kleinkunst vertreten, eine grössere Aufmerksamkeit zu Theil; die allerdings noch spärlich errichteten Kunst- und Industrieschulen etc. werden diesem Streben äusserst förderlich sein. Im Allgemeinen aber, wenn von den vorbesagten Pflege-

* Nach einer Aufnahme von *F. Seidel*. — ** *Dr. Stockbauer*, Gewerbehalle 1875.