

Am Ende des XV. Jahrhunderts erhielt das auf diese barocke Weise umgestaltete, früher so lebensfähige Blatt, noch einen halbvertrockneten Stengel zum Ansatz, um durch denselben den Keim des Siechthums zu empfangen, der sich auch fortan über die gesammte Ornamentik des absterbenden Mittelalters ausbreitet.*

Bevor jedoch der Geist des Mittelalters in allgemeine Ueberspannung und Zerrüttung überging, regte sich in Italien neu erwachender Geist — die Kunst der Renaissance.

Italienische Renaissance.

Die Komposition nach Verhältnissen und für das Auge, welche die Seele der Renaissance ist, hatte sich schon im XII. Jahrhundert und dann in der gothischen Zeit geregt. Kaum breitet letztere ihre Herrschaft in Italien aus, als auch schon der Widerstand gegen dieselbe beginnt, indem das Gefüge der gothischen Architektur gelockert wurde, und nur bei der Wahrung des Scheines, bei dem Festhalten an einzelnen äusserlichen Eigenschaften der fertig nach Italien übertragenen Gothik, doch die Grundzüge derselben veränderte.

Das gothische Detail muss die Italiener des XIV. Jahrhunderts in der Dekoration noch unglücklicher gemacht haben, als in der Architektur; umsonst hatten sie es mit römischen Horizontalen und Gesimsen, mit antikem Laubwerk etc. versetzt, wodurch es nur noch irrationeller wurde. Ihre Sehnsucht nach etwas Anderem muss auf das Höchste gestiegen sein, als schon 100 Jahre bevor im Norden das Gothische seinen letzten prachtvoll lebenden Sprössling, den Dekorationsstil des sinkenden XV. Jahrhunderts trieb. Während sich nun in der italienischen Baukunst das Gothische noch neben der Renaissance behauptete, erlosch es in der Dekoration sogleich und fast vollständig, als die ersten Arbeiten des neuen Stils da waren.

Die Formensprache der Renaissance-Dekoration ist ungeheuer reich und redet fast in jedem einzelnen Werke aus verschiedenen Tönen zu gleicher Zeit. Das Hauptelement ist ein ideal-vegetabilisches, auf allen Stufen von dem beinahe Wirklichen bis zur traumhaft spielenden Verflüchtigung und andererseits bis nahe an die mathematische Versteinerung. Dazu kommen figürliche Darstellungen, welchen die Dekoration nur als Einfassung dient; figürliche Zuthaten innerhalb der Dekoration selbst, sowol Menschen und Thiere als leblose Gegenstände; endlich Uebergänge aus dem Vegetabilischen in das Menschliche und Thierische. Diese mehr als hundertjährige Blüte sämmtlicher dekorativen Ausdrucksweisen dieser grossen und komplizirten Kunstgattung erhält dann in Rafael's Loggien den würdigsten Zusammenfluss. — Dabei nähern sich die in die Dekoration aufgenommenen idealen Formenelemente meistens dem Akanthus und dem Weinlaub, wohingegen die realistischen allen möglichen Blättern und Früchten nachgeahmt sind. Sie alle beginnen unten gern mit einem Kandelaber, mit Zwischenschalen und anderen reichen Absätzen oder mit einem Stamme, um welchen die Blätter spielen; nistende und pickende Vögel beleben dann ausserdem noch das Ganze. Die lombardische Dekoration hat sich des Epheu's und der Zaunrübe, die toskanische und römische hingegen des Akanthus bedient. Die mehr trophäenartigen Arabesken bestehen zum Theil aus Waffen, die an einem Stabe befestigt sind, meist aber aus einer originellen Mischung aller möglichen belebten und toten Gegenstände. Neben und zwischen dem leichten Phantasie-Ornamente, wie es in der Arabeske herrscht, tritt ein stärker plastisches, auch der Wirklichkeit sich mehr näherndes Ornament in der Gestalt von Fruchtschnüren, Voluten, Masken, Thieren, Thierfüssen, Thierköpfen, Muscheln etc. nebst menschlichen Gestalten in höherem Relief oder in Freiskulptur auf.

Als in der Mitte oder gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts wieder Devotion aufkam, die naive Freude an der reichen Erscheinungswelt mit Kopfschütteln angesehen, das Schöne, weil es auch sinnlich anregt, verdächtigt wurde, als der universalen Entwicklung des Individuums sich wieder feste Schranken entgegenstellten, nur einseitig ausgebildete Kräfte sich brauchbar erwiesen, als mit einem Worte der Humanismus gebrochen war, da war es auch mit der Renaissancekunst vorbei.

* Die Blätter und Blüten der gothischen Arabeske — schreibt *Dr. Stockbauer*, Gewerbehalle — halten den schweren Ranken kaum das Gleichgewicht, und letztere sind es, die in ihrer Zusammensetzung den eigentlichen Rhythmus der Bewegung darstellen. Das dazwischen gelegte Laubwerk wird gleichmässig im ganzen Raum vertheilt und wiederholt sich Satz für Satz unverändert und nachgiebig wie das in Kreise und Polygone gespannte nebeneinander gestellte Maasswerk. Eine Musik haben wir wol hier vor uns, aber es sind zwischen die Taktstriche der Rankenbewegung gestellte, immer gleiche oder höchstens alternirende Klänge, die ohne Rücksicht auf forte und piano, ohne Rücksicht auf weitere Ausbildung der individuellen Empfindung, wie die Schläge einer Uhr vom Thurme des Münsters oder wie monotones Glockengeläute ihre Tonwellen werfen.“ (Figur 244.)

„Die ersten sicheren Spuren der neuen Kunst in Italien treten gegen Ende des XIV. Jahrhunderts auf. Mit dem Anfang des XV. Jahrhunderts begann auch schon die Thätigkeit jener grossen Künstler, welche meist Bildhauer und Baumeister zugleich, die dekorative und ornamentale Seite der Kunst vollständig von den Formen und von dem Geiste des Mittelalters lösten, und das Ornament mit einer Freiheit und Feinheit, mit einer Ueppigkeit und wahrhaften Zierlust gestalteten, dass sie eben die Kunst der *Frührenaissance* zu einer ganz vorzugsweise dekorativen und ornamentalen gemacht haben.

Die Thüren am Baptisterium zu Florenz — von *Ghiberti* 1444 vollendet — sind mit einer Einfassung umgeben, auf welcher Pflanzen, Laub, Blumen, Früchte, Vögel, wie unmittelbar nach der Natur, nach dem Leben in Hochrelief dargestellt sind. Jede Frucht, jedes Laub ist mit der äussersten Wahrheit durchgeführt, in der Biegung und Bewegung des Blattes spielt das ganze freie Leben der Natur. Die Gypsabgüsse, wie wir sie von diesen Thürverzierungen gewöhnlich in den Museen antreffen, geben nicht den vollen Begriff von der künstlerischen Art und Weise. Auf den Originalen sind Früchte, Blätter und Vögel frei in Hochrelief gearbeitet und tief unterschritten, daher die Schatten tiefer und kräftiger sind und der Eindruck durchaus freier und kühner ist, als auf dem Gypsabguss, wo fast die ganze Unterschneidung und mit ihr sozusagen die innere Arbeit hinwegfallen musste. (Figur 245.)

Aber trotz der Naturwahrheit, trotz der sorgfältigsten Durchführung im Detail ist der Gesamteindruck kein naturalistischer, wenigstens nicht in dem Sinne, wie wir heute im XIX. Jahrhundert den Naturalismus betrieben haben. Es ist, wie wenn eine künstlerische Hand Kränze, Gehänge, Fruchtschnüre mit weiser Absicht gebunden hätte. So hängen auch hier die Pflanzen und Früchte, umbunden oder frei, zu Gruppen oder Bündeln vereinigt, wol abgetheilt, wenn auch nicht ängstlich gleichmässig in ihren Entfernungen, so dass das Auge auf gewisse kräftig vortretende Punkte fällt, in denen Licht und Schatten stärker spielen, während in den Zwischenräumen das plastische Leben zarter verklingt.

Diese Art naturalistischer Ornamentation, wie sie hier von *Ghiberti* gleich mit höchster Vollendung und mit höchster künstlerischer Weisheit geübt worden, wurde maassgebend für die ganze Renaissance. Sie spielt noch in ihren spätesten Ausläufern, in den geschnitzten Frucht- und Blumen-Ornamenten eines *Brustalone*, denen es an naturalistischer Wahrheit, an Virtuosität, Kraft und Kühnheit nicht fehlte, wol aber an Feinheit des Naturgefühls, an der weisen Beschränkung und der einsichtsvollen Anordnung.“

„Ein anderer Meister dieser Zeit, ein etwas jüngerer Zeitgenosse *Ghiberti's*, *Luca della Robbia*, der grosse Bildner in glasiertem Thon, war der nächste Meister, der eine eigenthümliche Anwendung von diesem Ornamente machte, indem er seine Relieftafeln mit Fruchtkränzen umzog. Er hatte bei seiner Technik den Vorzug, der natürlichen, kräftigen Plastik Farben hinzufügen zu können, wenn ihm auch nur wenige zu Gebote standen. Ihrem Beispiele folgten die übrigen Künstler, und die Blumengehänge, Fruchtschnüre, Guirlanden, Festons werden zu einem Hauptelement des Renaissance-Ornaments. Sehr häufig ist das Motiv, dass die Festons, Frucht- und Blumenschnüre von nackten Knaben getragen werden, die sammt ihren Festons meist in kräftigem Hochrelief hervortreten. Als üppige Guirlanden, als Blätterkränze mit reichen Blumen und saftigen schwellenden Früchten dazwischen eingebunden, dient dies Ornament noch *Rafael* und seinen Schülern, wulstartig die Freskomalereien der Gewölbe zu umrahmen. (Figur 246.)

Die Motive, welche in dieser Art Ornamentation spielen, sind zunächst der Antike entnommen; wir finden sie sowol in der Plastik, wie in der dekorativen Malerei der späteren römischen Zeit. Aber sie machen weniger diesen Eindruck, weil man über die antiken Vorbilder hinaus zur Quelle, zur Natur selbst zurückkehren konnte. Stärker, deutlicher spricht der antike Einfluss in der zweiten Art des Ornaments der Frührenaissance, das wesentlich als Füllungs-Ornament auf ebener Fläche zu betrachten ist, und als solches Pfeiler und Pfosten, Friese, breitere Bänder, Pannelle und was sich sonst an Feldern und Flächen geeignet zeigt, überdeckt. Es ist dies die Art, in welcher die eigentliche Zierlust der Frührenaissance ihr reichstes Leben führt, und bald bedeckt sie alles, geradezu alles damit, was die anderen Künste noch zur Verzierung übrig lassen, oder was sie sich, fast widerrechtlich, erobert.

Das erste Element auch dieser Ornamentationsart ist die Pflanze, aber nicht in naturalistischer, sondern in freier, stilistischer Behandlung. Nehmen wir als Beispiel das aufsteigende Füllungs-Ornament eines Pfeilers oder Pfostens, so ist vielleicht eine Pflanze, die aus dem Grunde aufwächst, als Motiv gewählt. Ihre unschönen Wurzeln, wenn sie nicht in einer Vase stecken, sind mit breiten Blättern in häufig vorkommendem Akanthusmotiv verdeckt. Nun erhebt sich der Stamm oder der Stengel und sendet, nicht mit der Unregelmässigkeit und Zufälligkeit der Natur, sondern in einer wohlabgemessenen Weise nach rechts und links Blätter, Blüten oder Früchte aus, so dass das Rechts und Links sich

möglichst entsprechen und auf der Grundfläche keine unverhältnissmässigen Lücken entstehen, welche ohne Ornament gelassen wären. Diese gleichmässige Vertheilung ist einer der Hauptgesichtspunkte. Ist die Fläche, welche zu verzierer steht, von bedeutender Höhe oder Grösse, so ist auch dafür gesorgt, dass das Auge auf Ruhepunkte stösst, indem in angemessenen Abständen gewisse Punkte oder Theile durch die Bedeutung oder Anhäufung des Ornaments oder durch die stärkere plastische Behandlung als dominirend für das Auge hervorgehoben werden. Oft sind es Blumen, die diesen Dienst erfüllen, oder Knotenansätze der Blätter und Zweige oder auch sehr verschiedenartige Gegenstände, welche in das vegetabilische Element, wie wir gleich noch näher sehen werden, eingeschoben sind.

Bei solcher Anordnung und Gestaltung des Ornaments ist zweierlei von den grossen Ornamentisten stets berücksichtigt, das ist der Ansatz der Blätter, Stengel, Blumen an den Stamm, was wir auch in der Hauptsache als die Linienführung bezeichnen können, und zum zweiten die plastische Behandlung. Das erste, wie gesagt, welches die grossen Ornamentisten berücksichtigten, ist der Ansatz aller auslaufenden Linien, welche Blätter, Stengel oder Blüten bilden, an den Stamm. Es ist ein einziges grosses Gesetz, welches hier zur Richtschnur dient, dasjenige nämlich, dass keine Linie in schroffer Brechung absetzt, sondern in sanfter, kreisbogenartiger Biegung so in den Stamm verläuft, dass dieser die Tangenten zu demselben bildet. So wächst sie aus demselben hervor und entfernt sich von ihm in leiser Bewegung. Das Gesetz ist auch in anderen Fällen gültig, z. B. bei den Akanthuswindungen; auch hier ist es notwendig, dass Blätter und Blütenstengel an den Hauptstamm und seine Halbkreiswindungen sich tangential anschliessen und sanft in ihn verlaufen. (Figur 247.)

Bedeutungsvoller noch als dieses, auf den ersten Blick unscheinbare und doch für alle Ornamentisten so wichtige Gesetz ist die plastische Behandlung. Um das Vorgehen der Bildhauer der Frührenaissance in dieser Beziehung klar zu machen, muss ich etwas näher auf die verschiedenen Arten des Reliefs eingehen. Das Wesen des Reliefs besteht darin, durch verschiedene Höhen und Tiefen, durch den Wechsel verschiedener Ebenen ein verschiedenes Spiel von Licht und Schatten in stärkeren und geringeren Abstufungen hervorzurufen, um dadurch die Form kenntlich und zugleich lebendig zu machen. Je nach der Absicht und dem Kunststil kann man nun, um stärkere und schwächere Lichter und Schatten und dadurch lebhaftere, kräftigere oder zartere Effekte zu erzielen, die Höhen mehr oder minder stark aus der Grundebene herauszuheben. Dadurch ergeben sich verschiedene Arten des Reliefs, die man gewöhnlich, obwol der Nüancen dazwischen unzählige sein können, in dreifacher Weise bezeichnet, als das Flachrelief (*basso relievo*), das Hochrelief (*alto relievo*), welches, wenn vollständig unterschritten, in die ganz runden Figuren übergeht, und zwischen beiden das mittlere (*mezzo relievo*), welches etwa die halbrunde Figur vertritt.

Wie gesagt, können nun der Nüancen viele sein, und so ist es auch mit dem Flachrelief, als welches man im Allgemeinen die in Rede stehende Weise der Künstler der Frührenaissance zu bezeichnen hat. Das Flachrelief übten schon die Assyrer und auch die Griechen, aber in einer ganz anderen Weise. Kleines mit Grosse zu vergleichen, kann man etwa sagen, dass das Mezzorelief einem Gebirge gleicht, das assyrische Relief aber einer Hochebene, deren Ränder steil abfallen. So besteht jenes antike Relief eigentlich aus zwei Ebenen, einer Grundfläche und einer gehöhten, welche letztere, indem sie rings steil abfällt, einen sehr scharfen Kontour bildet, dagegen die innere Bewegung und Modellirung nur mit sehr leisen Anschwellungen, Erhöhungen und Senkungen angibt.

Dies nun ist *nicht* die Weise der Frührenaissance, obwol es einzelne Beispiele gibt, die ihr ähnlich sehen, insofern als überhaupt die letzten Punkte sehr flach gehalten sind und die plastische Bewegung oft sehr leise und zart ist. Die Weise der Frührenaissance kennt aber den ringsum scharf abfallenden, unterschneidenden Kontour nicht, sondern erhebt ihre plastische Bewegung nach und nach aus der Grundfläche. Im Gefühl, dass ihre ganze Art wesentlich eine Dekoration der Fläche, oder vielmehr der Flächen ist — wie denn auch in der Architektur der Frührenaissance die Profile oder vortretenden Theile zumeist von äusserster Maasshaltigkeit sind — geht sie überhaupt mit den Höhen oder den höchsten Punkten nicht über ein gewisses bescheidenes Maass hinaus.

Innerhalb der Grundfläche und dieser bescheiden gehaltenen höchsten Punkte entwickelt nun aber die ornamentale Skulptur der Frührenaissance das reichste Leben durch stets wechselnde Oberfläche und damit ein unendliches Spiel von Licht und Schatten. Sie bildet die zartesten Uebergänge, die leisesten Anschwellungen und lässt die plastische Bewegung ebenso leise wieder auslaufen und verklingen. Dabei entbehrt sie aber nicht einer gewissen Kraft, indem ihre Weise ihr schroffe Senkungen, selbst unterschrittene Partien erlaubt, so dass sie grelle, scharfe Lichter neben dunkle, scharf umzeichnete Schatten

setzen kann. Wird das Auge von fernher durch die hoch heraustretenden Punkte gefesselt, welche andeuten, dass ein ordnender Geist über der Komposition gewaltet hat, so enthüllt sich dem Näher tretenden die reizende Bewegung sowol in den Linien, wie in dem Wechsel der Ebenen, also in dem Spiel von Licht und Schatten, und der schärfste und nächste Blick zeigt endlich die liebevolle Art, mit welcher die Oberfläche überall behandelt ist. Jedes Blatt hat sein natürliches Leben für sich und ist doch nicht mit den Zufälligkeiten und Gebrechlichkeiten der Natur behaftet. So vereinigen sich in dieser bewunderungswürdigen Kunst mit der zartesten Anmut, welche allerdings eine Zeitlang die Haupttendenz bildete, ein ausdrucksvolles, natürliches, selbst kräftiges Leben und eine vollendete Ausführung.*

Trotz solcher Vorzüge trug aber schon das Ornament der Frührenaissance, wenn nicht gerade den Keim des Verderbens, doch einer gewissen Ausartung oder Verwilderung in sich. Dieser Keim liegt in den Gegenständen, welche es zu seinen Mitteln der Verzierung erwählt.

Die Grundlage dieses Ornaments ist eine vegetabilische, aber es wurden schon früh verschiedene andere Elemente in sie eingeschoben. Die früheren Meister verwendeten solche Motive noch mit einiger Bescheidenheit, indem sie Gefässe verschiedener Art zwischen den Gewächsen und Blumen anbrachten, indem sie Täfelchen an die Zweige banden und Kettchen, welche anmutige Linien bildeten, an Blumen hingen, oder Medaillons, kleine Waffenstücke und Instrumente und Geräte daran knüpften. Als bald aber brach der ganze heidnisch-antike Apparat herein, der in der antiken Kunst, wo man die Bedeutung der Gegenstände verstand, immer noch einen gewissen Sinn hatte. In der Kunst der Renaissance jedoch waren diese Opferaltäre, Dreifüsse, diese tragischen und komischen Masken, die Amorinen, Satyren, Chimären, Tritonen und anderen Ungeheuer der Meerestiefe nicht blos sinnlos und an sich unverständlich, sondern, wenn sie sich an ernsten und geweihten Gegenständen, an Geräten und Gebäuden der christlichen Kultur befanden, auch widersinnig und unangemessen.

Mit dem Anfange des XVI. Jahrhunderts beginnt ein engerer genauerer Anschluss an die antiken Vorbilder. Um ein Beispiel anzuführen, so erkennt man den Unterschied von früher und jetzt an der nunmehr in allen Zweigen der ornamentalen Kunst viel häufiger gebrauchten Akanthuswindung, welche ganz die grossgeschwungene, kräftige, blattreiche Form der römischen Kaiserzeit annahm.

Architekt und Bildhauer, deren Vereinigung in einer Person früher fast die Regel, wenigstens bei den grossen Künstlern gewesen war, trennten sich wie der Bildermaler und Dekorationsmaler, und der Bildhauer wendete sich als eigentlicher Künstler der Darstellung von Figuren zu, deren sich der Architekt bei seinen vortretenden Säulen und tiefen, schattigen Nischen auch lieber zur Dekoration bediente, als des eigentlichen Ornaments.

So eilte das Ornament mit schnellen Schritten der Spätrenaissance und der Barockzeit zu. Die künstlerische Bewegung im XVI. Jahrhundert war zu gewaltig, um irgendwo lange bei der blossen Nachbildung stehen zu bleiben. Zu dem Bedürfniss einer kräftigen Formensprache gesellte sich die Sucht nach Neuem und als bald trat die Wendung zum Barocken ein. *Michel Angelo*, welcher in der figürlichen Plastik sich dem Stil der Antike am meisten genähert hatte und dennoch zugleich am Anfange jenes Weges steht, den die Skulptur im XVI. und XVII. Jahrhundert durchwanderte, er leitete auch auf dem architektonisch-ornamentalen Gebiete zur Barocke hinüber.

Während aber so das plastische Element im Grossen der Entartung verfiel, gleichwie es schon mit der dekorativen Malerei der Fall gewesen war, blühte noch lange ein reiches und üppiges ornamentales Leben, das mannigfach neuer Elemente nicht entbehrte, in den verschiedenen Zweigen der Kleinkunst fort.“**

* „Damit ist indess die Charakteristik der italienischen Renaissance-*Arabeske* noch lange nicht erschöpft“, sagt *Dr. Stockbauer*, indem er vorher die Arabeske lobpreisend beschrieben hat (Gewerbehalle 1875). „Ein wesentliches Moment ihrer Vorzüglichkeit besteht in der musikalischen Harmonie ihrer Komposition, in dem klang- und gemütvollen Ingehördringen und dem eigenthümlichen Reize des in derselben sich äussernden melodischen Tonfalles. Die festen, kräftig hervortretenden Punkte sind den ganzen Noten vergleichbar auch die im stärksten forte vorgetragenen musikalischen Stellen. Dazwischen bewegen sich bald in vibrierender schmelzender Melodie, bald in einfacherer ernsterer Stimmung die übrigen bewegteren Noten, die in ausgesprochenem piano das musikalische Tonbild ergänzen und abwechselnd crescendo und decrescendo zum forte leiten oder davon ausgehen. Dieser rhythmische Wechsel von forte und piano bedingt in hervorragender Weise den Charakter der italienischen Renaissance-Ornamentation und ist eines ihrer sie auszeichnenden und unterscheidenden Merkmale. Sie ist ein Lied, frei und kräftig, der Stimmung des Herzens eigenster Ausdruck, bald leise tönend, bald freudig aufjauchzend, ein Lied von der allgemeinsten, weil rein menschlichen und doch wieder der individuellsten Bedeutung.“ (Figur 248.)

** Es sei hervorgehoben, dass wir den grössten Theil des vorstehenden Abschnittes einem hochinteressanten Aufsatz entlehnt haben, der durch *J. Falke* in der Gewerbehalle (1872. No. 9—12) veröffentlicht wurde.