



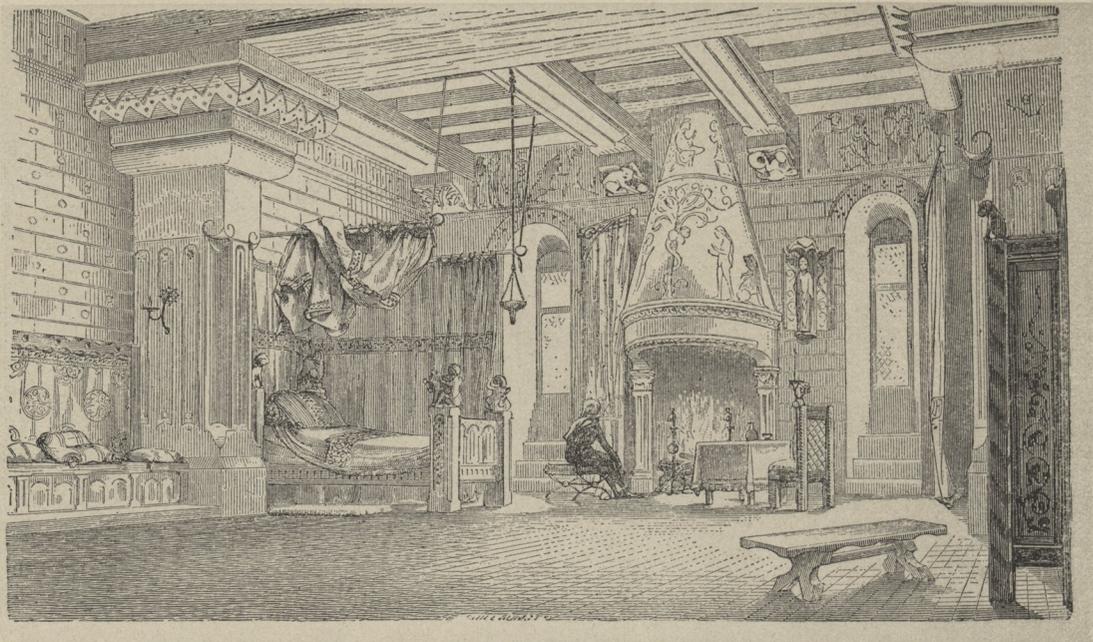
DIE ENTWICKELUNG DER FORMEN.



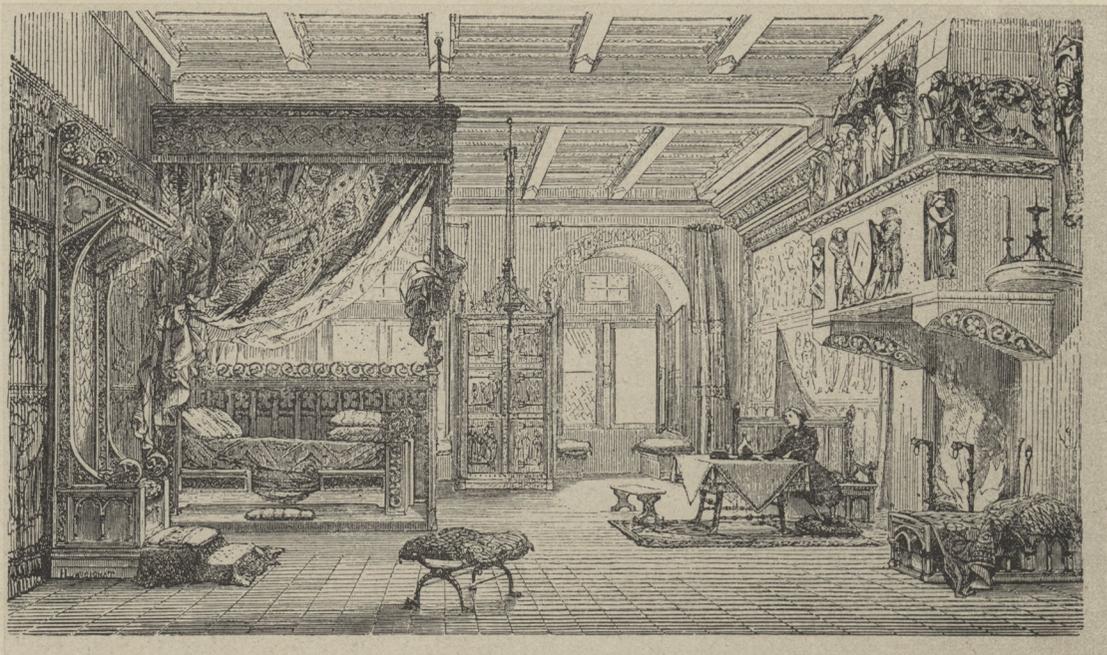
IR haben gesehen, daß die Renaissance, um in der Innendekoration des Nordens sieghaft zu werden, dem »Prinzip des Braunen« sich unterordnen mußte; das heißt aber nichts Anderes, als: sie mußte sich den klimatischen und Kulturbedingungen des Nordens anpassen, indem sie der erwärmenden Holzbekleidung ihr volles Recht gab. Das war freilich auf unserem Boden nichts Neues, denn dasselbe Prinzip war ja schon herrschend im gothischen Gemach.*) Aber die Renaissance brachte, was so wenig beachtet wird, zu solcher Verbindung das Recht uralter Verwandtschaft mit: denn auch die Hauptelemente der klassisch-antiken Baukunst waren in ihren Uranfängen von Holz, und das vornehmste derselben, die Säule, hatte niemals aufgehört, ein Symbol des *Baumes* zu sein. So kam es, daß die durch die Uebertragung auf den *Stein* geläuterte und geadelte Architektur der Alten an den Holzwänden und Holzmöbeln des Nordens eine lebensvolle Auferstehung feiern konnte. Es war durchaus keine sinnlose Spielerei, wenn unsere Altvordern die Steinfacaden der römischen Antike und der italienischen Hochrenaissance *mutatis mutandis* für hölzerne Thürbekleidungen, Vertäfelungen und Schränke in Anspruch nahmen und dagegen dem Aeußeren der Häuser ein mehr »maurermäßiges« Gepräge zu wahren suchten; im Gegentheil, es bekundet sich in diesem merkwürdigen Vorgang ein vielleicht, wie ich zugeben will, nur instinktives, aber jedenfalls sehr feines und berechtigtes Stilgefühl.

So ist denn auch die Formgebung auf unserem Gebiete mit mannigfachen einengenden Beziehungen verknüpft: auch hier ist, ebenso wie bei der Farbenwahl, das Wesen des Stils viel mehr in gefetzmäßiger Beschränkung, als in launenhafter Freiheit zu suchen. Der »Formenzwang« in den künstlerischen Gewerben ist aber, abgesehen von den Rücksichten auf Stoffe, Werkzeuge und Geschicklichkeiten, im Wesentlichen bedingt durch das lebendige Schönheitsgefühl, durch kunstgeschichtliche Ueberlieferungen und durch den praktischen Zweck. Ohne die Erkenntnis dieser Dreieinigkeit bleibt die vollkommenste Technik unfähig zu erfreulichem Schaffen; in ihrer

*) Ob auch in der altgermanischen Halle und im nordisch-romanischen Saal? In ersterer zweifellos, wenn sie Holzbau war.



141] Gemach im Geschmacke des 12. Jahrhunderts. Nach Viollet le Duc.

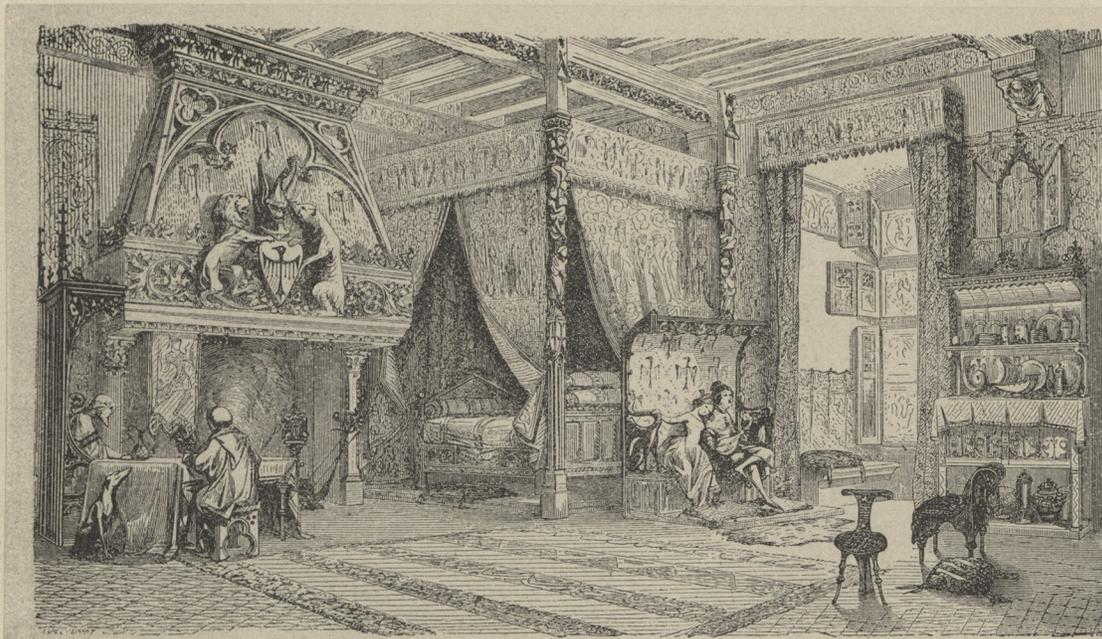


142] Gemach im Geschmacke des 13. Jahrhunderts. Nach Viollet le Duc.

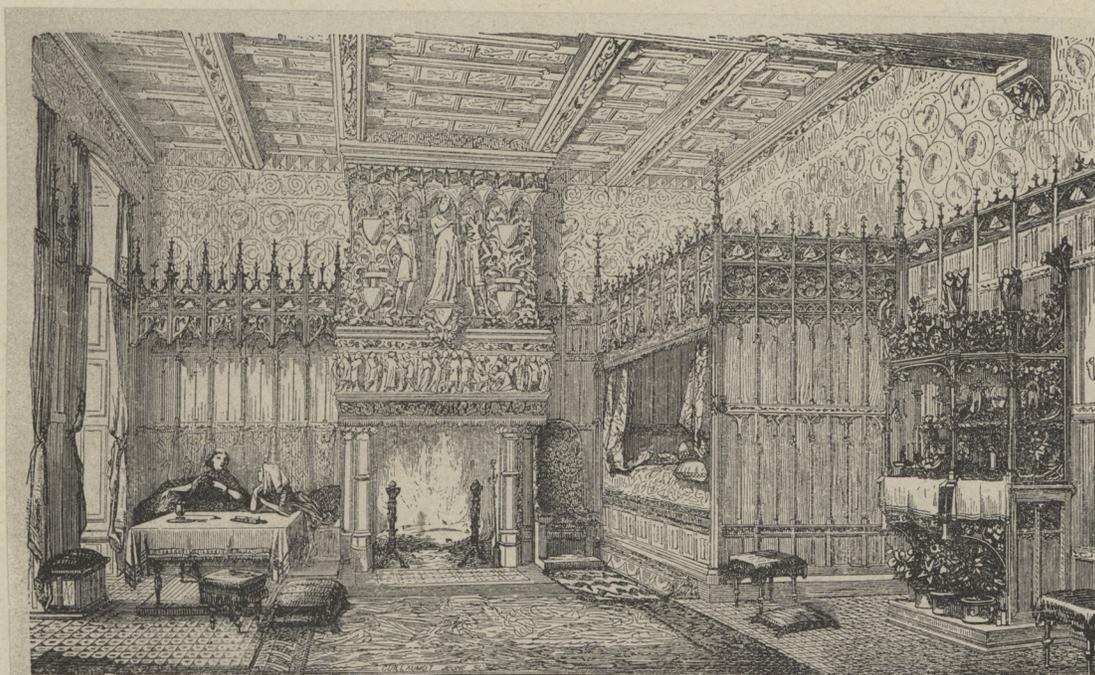
Vernachlässigung ist der Grund für die zahllosen Verstöße zu tuchen, welche gerade in unserer sonst so nachdenklichen Zeit fort und fort gemacht werden.

Wunderbar! In der Technik, in der ästhetischen Kritik, in der Kunstgeschichte, in der nüchternen Zweckmäßigkeit — in jeder einzelnen dieser Richtungen wird heute Erstaunliches geleistet; sobald aber ihr harmonisches Zusammenwirken in Betracht kömmt, geht das Jahrhundert in die Brüche und ruft die Schutzgeister alter Zeiten zu Hilfe. Es ist ebenso wichtig als interessant, über den Grund dieser Erscheinung klar zu werden.

Zunächst ist es ganz richtig, daß in Ansehung der Formgebung die lebenden Künstler fortwährend unter der Konkurrenz alter Meister leiden. Die alltäglichen Hauptbedürfnisse der Menschen sind seit urdenklichen Zeiten ungefähr dieselben geblieben; wir können ihre Zahl nicht willkürlich vermehren, so wenig wir unsere Natur, unseren Organismus verändern können. Wie die Aufgaben, so sind aber auch die Lösungen beschränkt; für die meisten derselben gibt es nur ein »richtiges« Prinzip, welches vielleicht schon vor Jahrhunderten seine denkbar vollkommenste, seine »klassische« Form erhalten hat. So ist z. B. für ein gewisses Bequemlichkeitsbedürfnis der



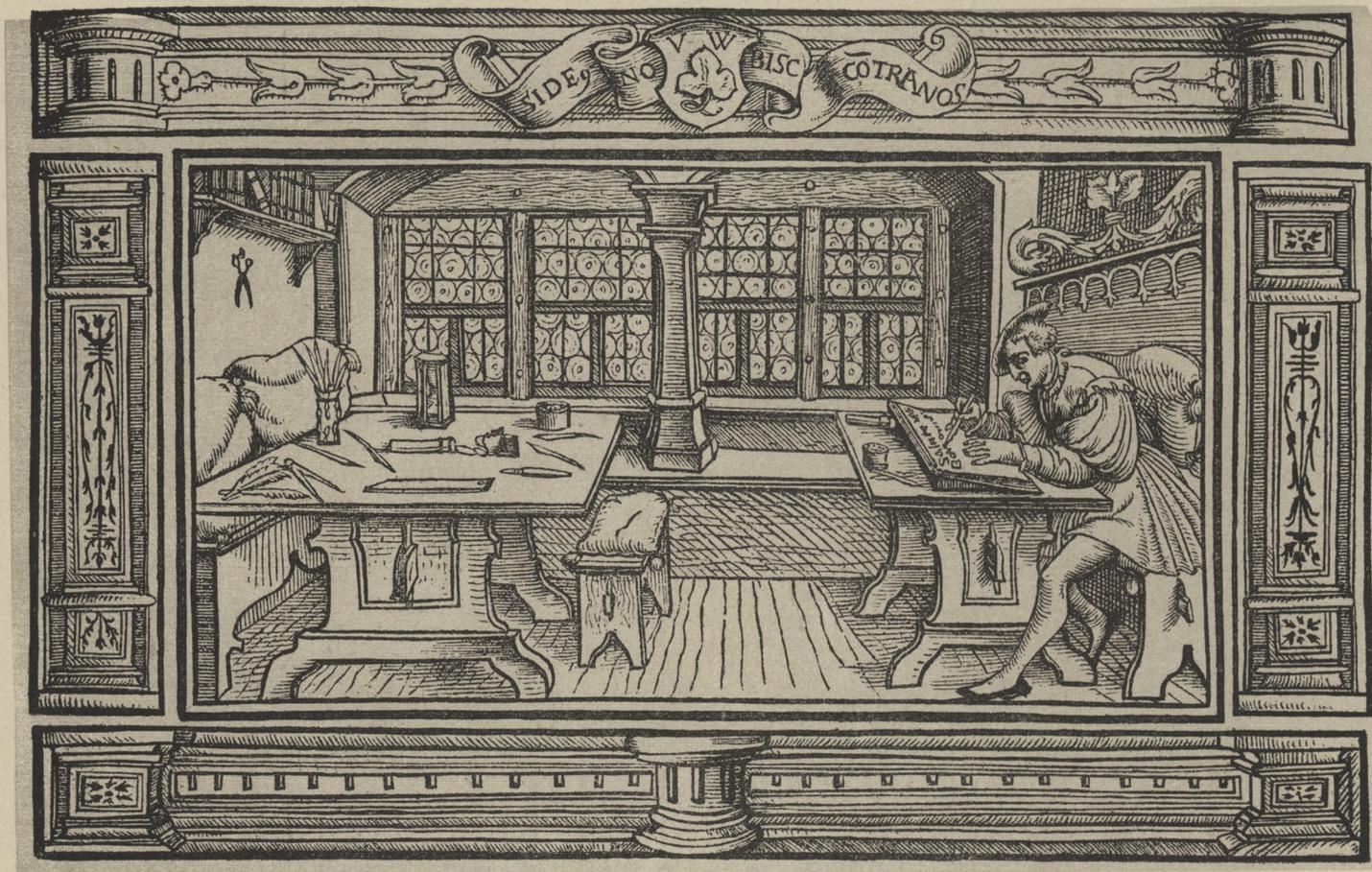
143] Gemach im Geschmacke des 14. Jahrhunderts. Nach Viollet le Duc.



144] Gemach im Geschmacke des 15. Jahrhunderts. Nach Viollet le Duc.

orientalische Divan, für ein anderes Bedürfnis der Art der hohe Lehnstuhl der Spätrenaissance (vulgo »Großvaterstuhl«) das vollkommenste Möbel, bei deren Nachbildung es sich, wenn der Zweck erfüllt bleiben soll, nur um unwesentliche Variationen handeln kann. In gleicher Weise wird die gesammte künstlerische Formgebung von klassischen Traditionen beherrscht oder doch beeinflusst, überall (auch auf dem Gebiete der Sprache und Poesie!) muß sich die neue Kunst mit altherwürdigen Autoritäten, Prinzipien, Ausdrucksweisen, Typen und Manieren abfinden.

Die Epigonen haben dadurch einen schweren Stand; in ihrem Schaffensdrang sind sie fortwährend in Gefahr, entweder längst Dagewesenes zu wiederholen oder sich in unfruchtbaren Versuchen abzumühen. Der Kunstfreund, der im großen Zusammenhange der Kultur lebt, hält sich am liebsten an das Sichere, durch die Jahrhunderte Bewährte, er ist durch und durch konservativ und mißtrauisch gegen jede neue Kunstweise, welche mit dem Anspruche der Originalität auftritt; aber gerade hierauf ist der Ehrgeiz der ausübenden Künstler gerichtet, sie streben — von ihrem Standpunkte mit einigem Recht — nach dem Ruhme neuer, noch nicht dagewesener Leistungen. Häufig artet der Widerstreit der Interessen in Verbitterung aus, die beiden Parteien erklären sich

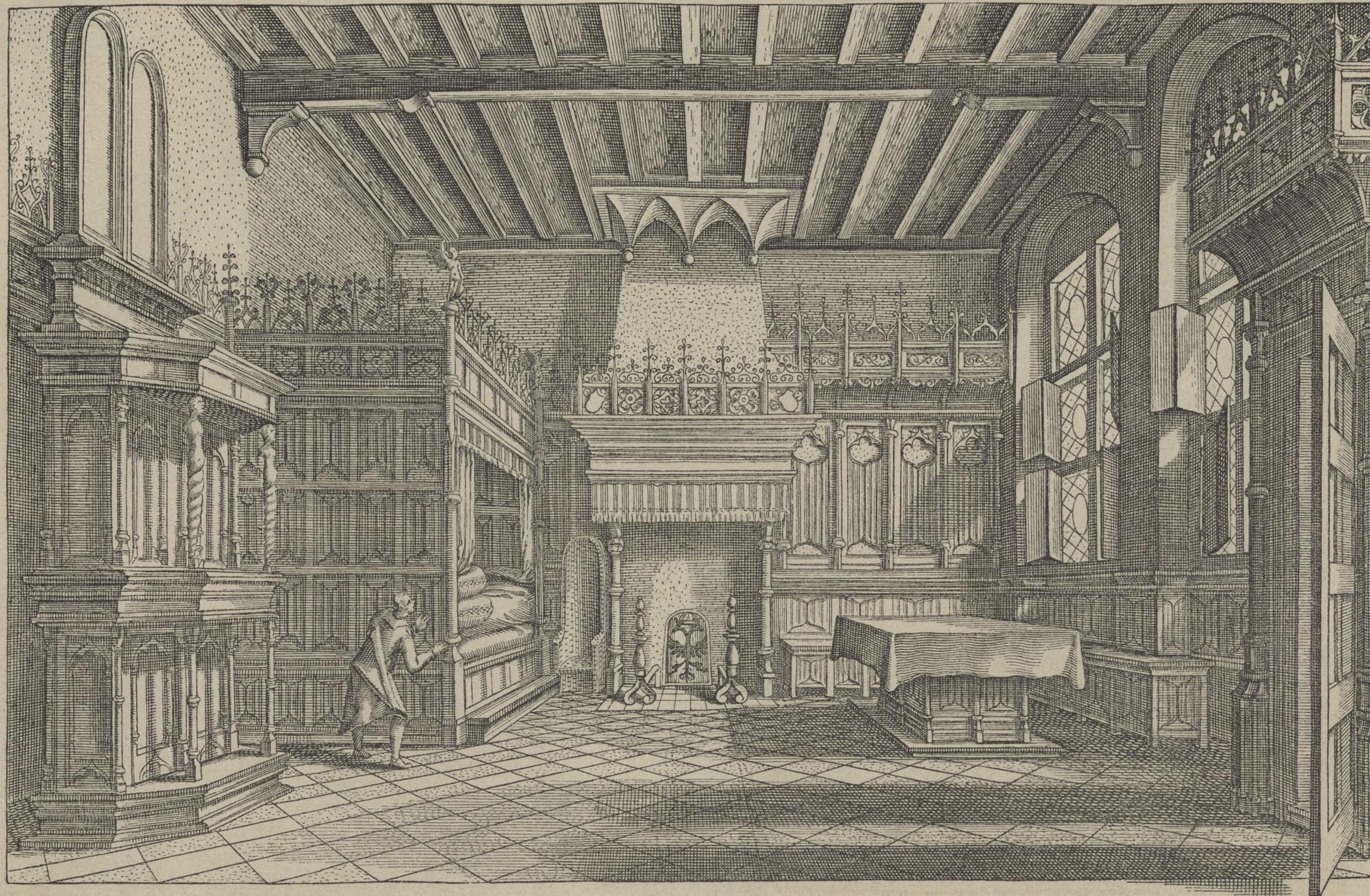


145] Aus dem Schreibbuch des Urban Wyfs in Zürich vom Jahre 1549.

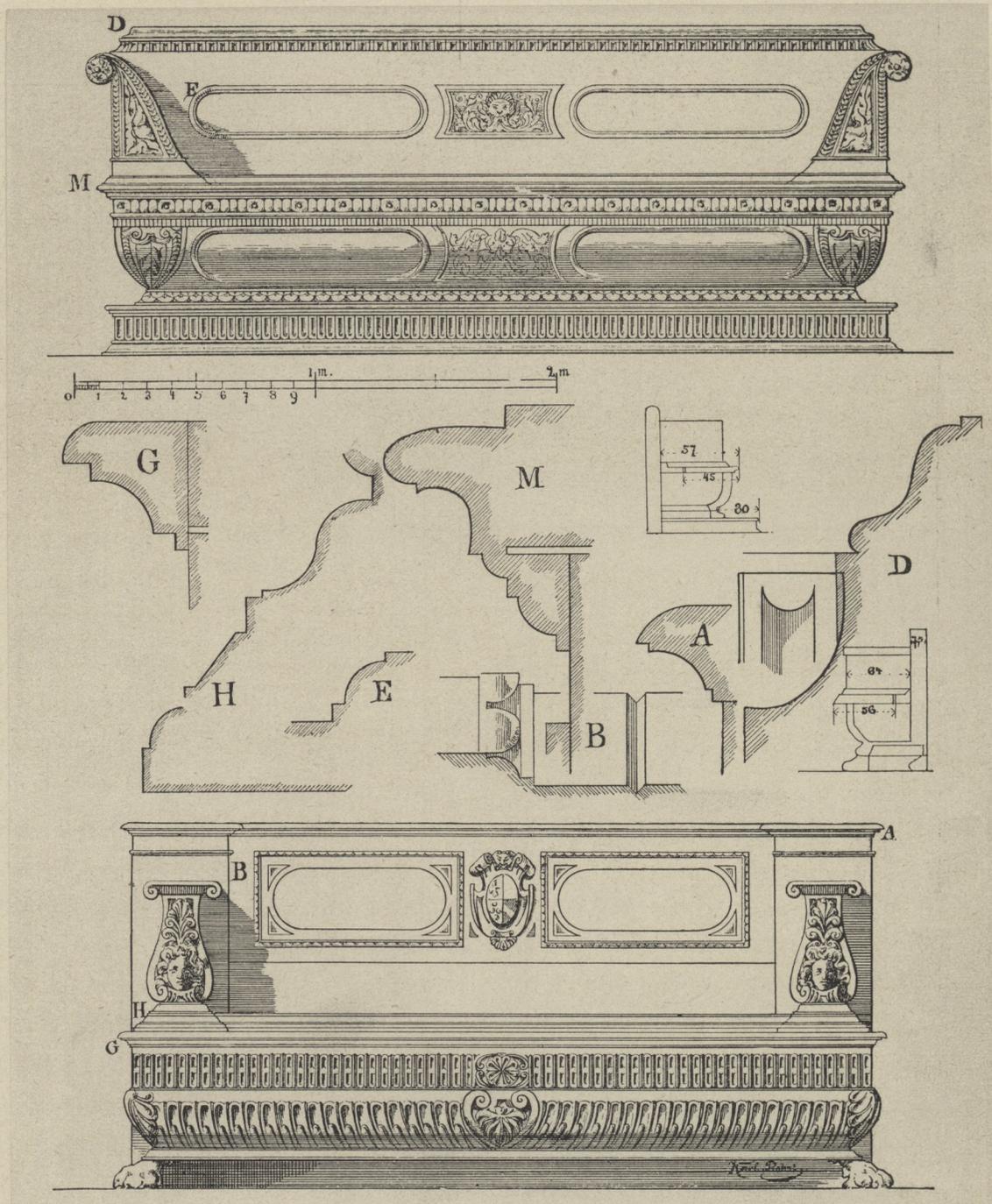
gegenseitig für inkompetent und mit der Verachtung des gegnerischen Urtheils wird auch die Verständigung unmöglich. Bei allem Bestreben, nach keiner Seite zu verletzen, muß ich es doch aussprechen: daß für die Erhaltung und Förderung wahrer Kunst eine starke Phalanx von feinfühligen, antiquarisch gebildeten Kunstliebhabern viel werthvoller ist, als ein ganzes Heer von Virtuosen, die keine andere Richtschnur kennen als ihre eigene Laune. Das Ideal wäre freilich die Vereinigung des Liebhabers und des Künstlers in *einer* Person; aber das kann und wird nur in seltenen Ausnahmefällen zutreffen, denn auch in den künstlerischen Gewerben ist der Taufschverkehr, die wirthschaftliche Nöthigung das vorwärtstreibende Element.

Unter »Liebhaber« verstehe ich hier nicht sowohl den Kunstgelehrten oder Kuriositätenfammler, als den zielbewußten *Kunstkonsumenten*, den großen und kleinen »Mäcenat«, der einen wesentlichen Theil seiner Muse und seiner Mittel, aber auch seiner Liebe und seines Nachdenkens auf künstlerische Harmonie im *eigenen Hause* verwendet. Da, wo solche Leute in größerer Zahl vorhanden sind, *müssen* die künstlerischen Gewerbe zur Blüthe kommen, da finden sich bald die geschickten Hände der Begeisterung zu helfen. Je inniger dann die Beziehung zwischen Künstlern und Liebhabern ist, je mehr die ersteren danach trachten, den Ansprüchen der letzteren gerecht zu werden, desto sicherer wird die Kunst gesunde Blüthen treiben und die vornehmste Erscheinung der Kultur des ganzen Zeitabschnittes bleiben. Aus solchem Zusammenwirken von Künstlern und Liebhabern haben die sogenannten »historischen Stile« ihre unverwüthliche Kraft geschöpft: nach Jahrhunderten noch treten sie uns als abgerundete, kompakte, lebensvolle Erscheinungen entgegen, in deren Zauberkreise wir uns fort und fort zurückbegeben müssen.

Wie ist es nun heute? Den hohen Werth der Kunstpflege hat der kritische Geist unserer Zeit längst erkannt, und da man Alles durch Schule und Examen erreichen zu müssen glaubt, so widmen wir von diesen Treibhausvorrichtungen auch der Kunst ein erkleckliches Maass. Aber



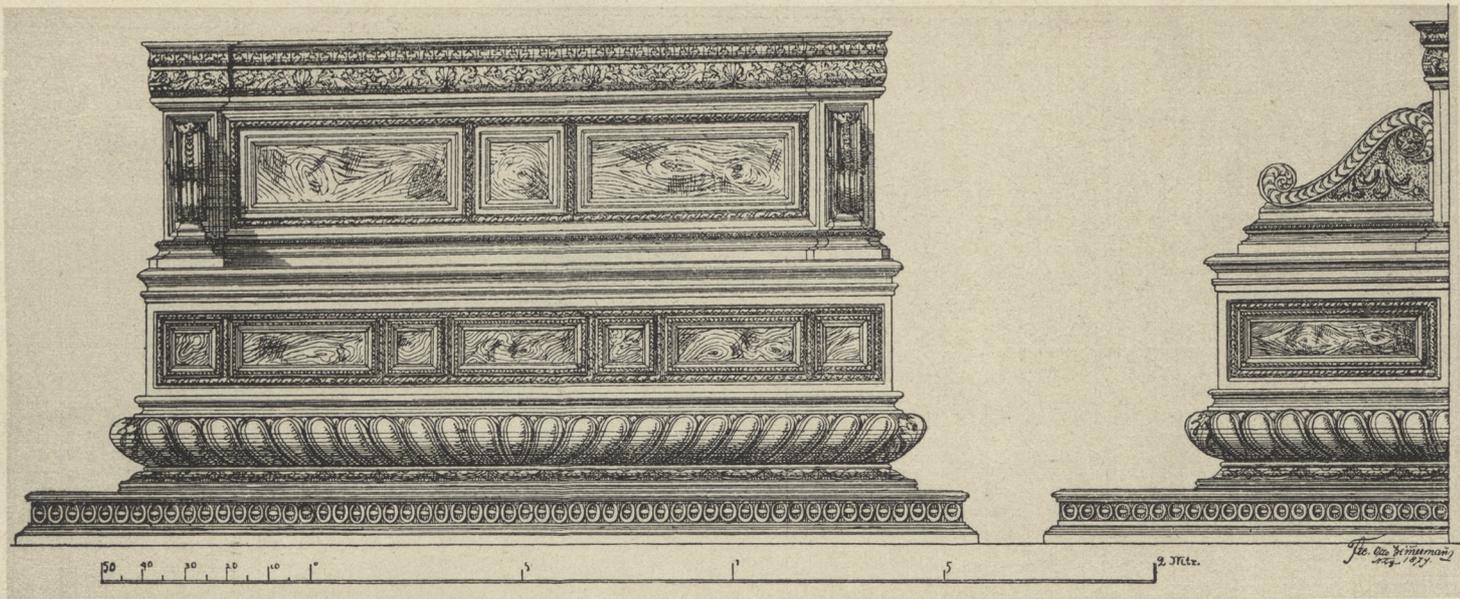
146] Spätgothifches Zimmer. Nach Vredeman de Vries.



147] Italienische Sitzbänke. 16. Jahrhundert. Gez. von K. Probst.

o weh! Nicht Liebhaber, sondern Kunsttechniker werden herangebildet; an den allgemeinen Gymnasien und Töchterschulen wird zwar stark in Klassikern und in Geschichte gemacht, aber von dem *künstlerischen Geist* der Alten werden unsere Kinder in den Schulen nicht berührt. Wirklich stehen die künstlerischen Bedürfnisse selbst unseres begüterten und gebildeten Publikums in keinem Verhältniß zu der sonstigen großartigen Entwicklung unseres ganzen Lebens — aber der Zeitgeist fordert Schulen und »Förderung der Kunst«, und so sehen wir das merkwürdige Schauspiel, wie Staat und Gemeinde zwar erstaunliche Anstrengungen machen, Künstler heranzubilden und der Kunstproduktion die Wege zu ebnen, aber weder den öffentlichen noch den privaten *Kunstkonsum* in annähernd gleichem Verhältniß auszurüsten. Nach der Zahl der Kunstlehrer und -Schüler zu urtheilen, sollte man meinen, es handle sich um die Aufrichtung großartiger Olympien in jeder deutschen Provinz; unsere öffentlichen Budgets berichten aber davon nichts.

Ein gleich einseitiger Betrieb der Kunstscholarchie ist ohne Vorgang in der Geschichte. Gewiß kann auch auf diesem ungewöhnlichen Wege ein gewisser Erfolg erzielt werden, wenn es nämlich gelingt, allmählig ein tieferes Kunstbedürfniß im Publikum wachzurufen, dem Heer der Künstler ein Heer der Liebhaber zuzugewinnen und innige Beziehungen zwischen ihnen zu begründen.

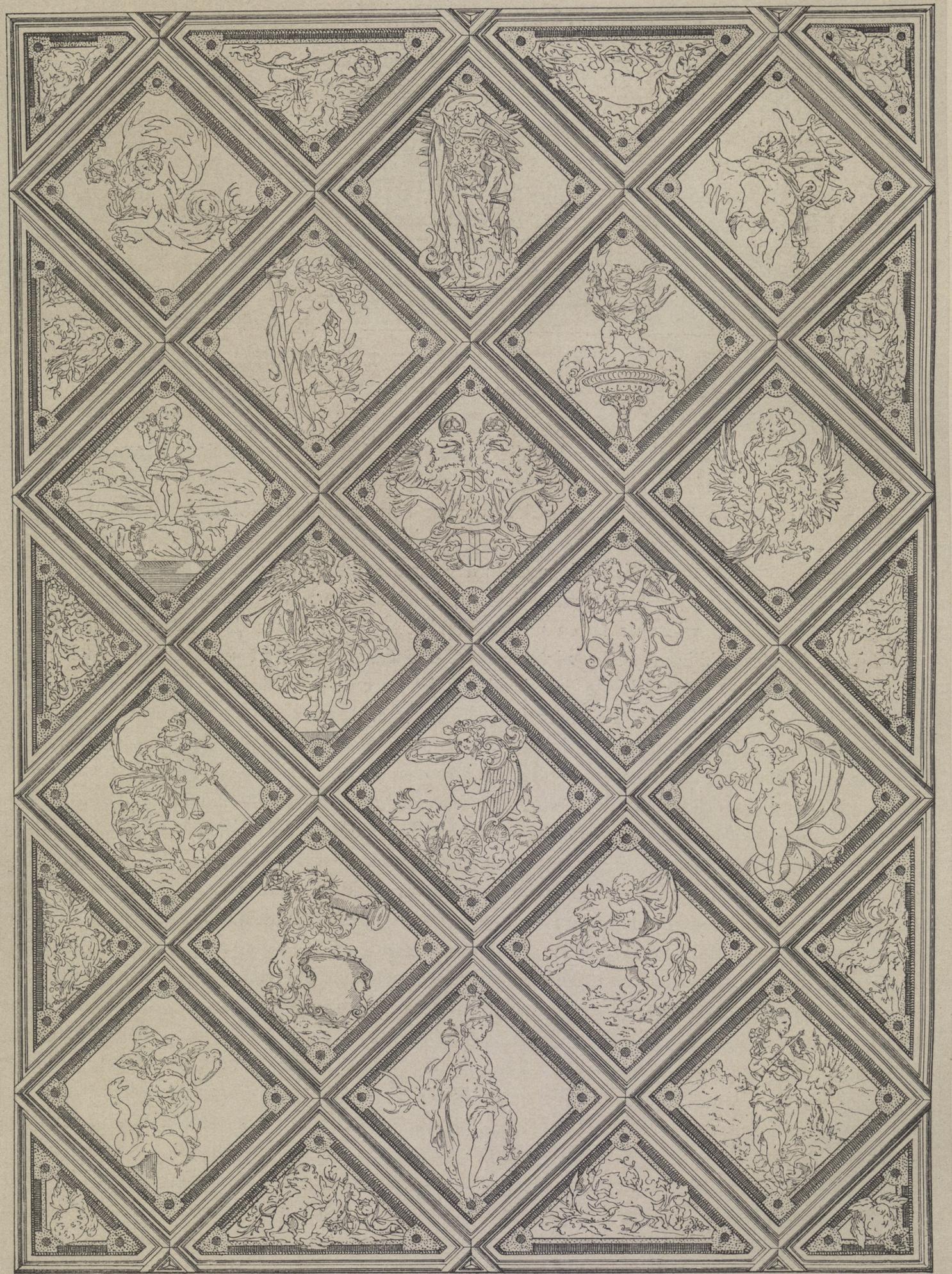


148] Italienische Sitzbank. Original im Besitze des Hrn. Direktor Gnauth in Nürnberg. Nachbildung von der Fleischmann'schen Kunstanstalt dafelbst.

So lange dies nicht der Fall ist, werden die Versuche und Anregungen, welche aus den Schulen und Werkstätten massenhaft hervorgehen, den Charakter der Unsicherheit behalten, werden sie nicht aus dem hin und her schwankenden Eklektizismus heraus und zu stilvoller Harmonie kommen können.

Am Meisten macht sich dieser Mangel in den für die Zimmerdekoration thätigen künstlerischen Gewerben fühlbar. Brauchbarkeit, Gemüthlichkeit, Anschmiegung an ein veredeltes reelles Bedürfnis sind hier unerlässlich; wie aber sollen unsere Kunstgewerbetreibenden das Richtige treffen, wenn das konsumirende Publikum selber nicht weiß, was das Richtige ist und wohin es seine Sympathien wenden soll? Die stilvolle Entwicklung der Formen wird dadurch sehr erschwert. Wenn man die Lösungen der jetzt so beliebten Preisaufgaben, z. B. über ein Sopha, einen Herrenschräb-tisch oder ein Büffet kritisch durchgeht, so wird Einem sofort klar: mit den Bedürfnissen, denen die Dinge dienen sollen, haben sich die Urheber der Entwürfe nur sehr oberflächlich vertraut gemacht; in zweiter Linie fällt dann wohl die Ueberladung mit nutz- und sinnlosen Ornamenten und ein krankhaftes Streben nach neuen Konstruktionen auf. Ja vielfach liegt schon in der bloßen Stellung solcher Preisaufgaben eine gewisse Verkennung der Sachlage, indem sie Dinge, für welche wir unübertreffliche klassische Muster haben, durchaus in neuen Formen gebildet haben wollen. Die großen und kleinen Ausstellungen sind ein getreues Spiegelbild dieser Uneinigkeit zwischen Schul- und Lebensweisheit; abgesehen etwa von der Keramik trugen selbst noch in Paris 1878 vier Fünftel der kunstgewerblichen Arbeiten aller Nationen den Stempel der Unzulänglichkeit, und zwar vorwiegend wegen überschwenglicher und unverständiger Formbildung. Am Erfreulichsten sind noch immer diejenigen Bildungen, welche sich streng an einen historischen Stil halten — hier kommt aber gerade jener so wichtige Konnex zwischen Leben und Werkstätte zum wirklichen Ausdruck, wenn gleich beide fernen Vergangenheiten angehören. So innig sind hier Kunst und Leben verschmolzen, daß wir uns ein solches historisches Zimmer unwillkürlich von Menschen in Kostümen der betreffenden Zeit belebt denken.

Ist nun schon an sich der Mangel eines lebhaften Gedankenaustausches zwischen Liebhabern und Technikern für die Leistungen der letzteren verhängnisvoll, so werden die Gefahren stiller Formbildung und Materialverwendung noch bedeutend vermehrt durch die bestehende Gewerbe-freiheit und durch den modernen fabrikmäßigen Betrieb, den sich auch die künstlerischen Gewerbe zu Nutze machen. Der Metallarbeiter ist bestrebt, Gegenstände in den Bereich seiner Techniken zu ziehen, welche vernünftigerweise nur aus Holz bestehen sollen u. s. w., fast jede Technik



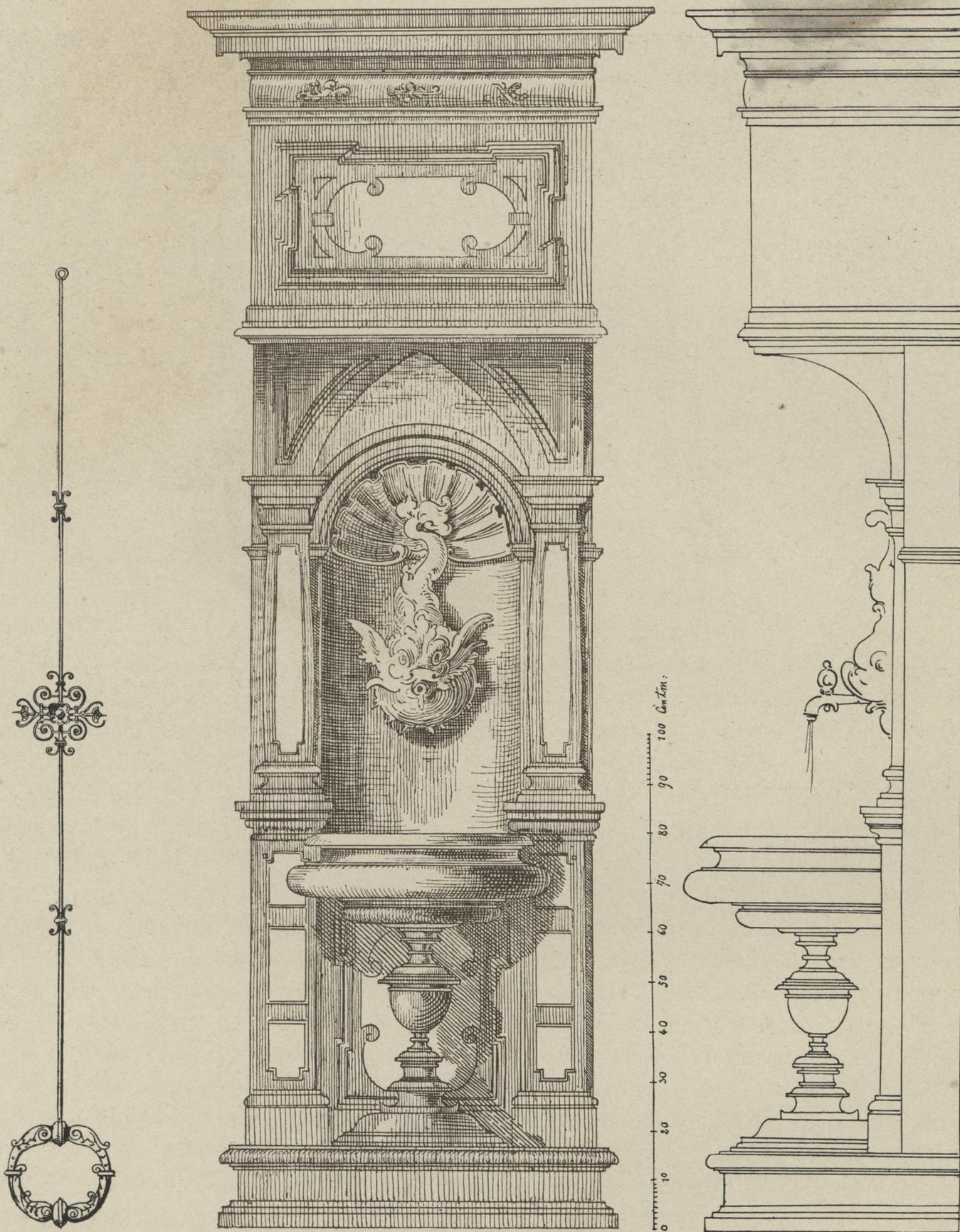
150] Holzplafond. Die Füllungen aus weichem Holze mit braunen Konturen nach Dürer, Holbein, Burgkmaier, Stimmer, Amman und Canditi.
 Gez. von Karl Probst, Schreinerarbeit von Wenzel Till in München.



151] Küche im Museum zu Salzburg. Gestellt von Herrn Direktor Schiffmann.

erlaubt sich ähnliche Uebergriffe in fremde Gebiete, um ihren Markt zu erweitern, und wenn auch bei diesen Versuchen dann und wann ein Resultat von bleibendem Werthe erzielt wird, so ist doch der Schaden, welchen dieses planlose Experimentiren verursacht, überwiegend. Alles in Allem: Das große Publikum würde für eine lebhaftere häusliche Kunstpflege viel leichter und rascher gewonnen werden, wenn die Künstler und Techniker ihre Aufmerksamkeit mehr auf das anerkannt Nützliche, Einfache und Schöne, als auf das Originelle und Auffallende richten würden.

Warum aber gerade die Formenwelt der *Renaissance* eine so große Anziehungskraft auf uns ausübt? Weil kein anderer historischer Stil in gleich umfassender Weise der Dreieinigkeit: Zweck, Ueberlieferung und Schönheitsgefühl, gehuldigt hat und dabei unseren Lebensgewohnheiten und Anschauungen gleich nahe steht. Man hört jetzt so häufig abfällige Bemerkungen über »Nachäfferei des Alten«, »alterthümliche Schrullen« etc., so viele Verurtheilungen der Imitation als einer ungesund, unberechtigten Richtung im Kunstgewerbe. Und doch war es gerade diese Imitation, welche im 15. Jahrhundert in Italien und im 16. Jahrhundert in Deutschland und Frankreich einer Kunstblüthe ohne Gleichen als Grundlage diente. Auch damals war die Nachahmung alterthümlicher Formen gewissermaßen Modesache geworden, das Interesse des humanistischen Zeitgeistes wandte sich nicht allein dem Studium der griechischen und römischen Schriftsteller, sondern auch der klassischen Kunstweise zu; die Künstler, welche Erfolg haben wollten, konnten nichts Besseres thun, als in »antikischer Manier« zu schaffen, als ob sie bei den Alten in die Lehre gegangen wären. Dafs sich dabei sehr bald ein selbstständiges Schönheitsgefühl, ein

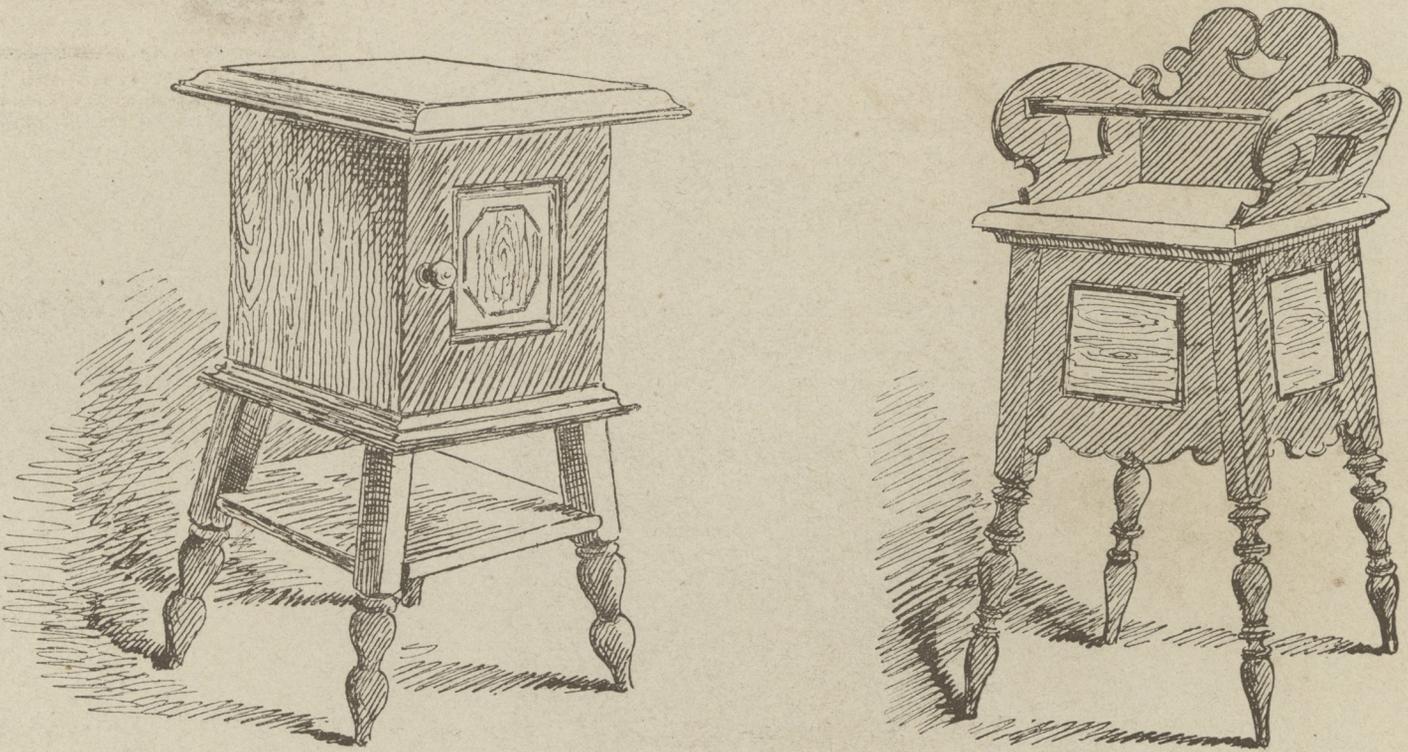


152] Glockenzug aus Schmiedeeisen,
entworfen von Gabriel Seidl.

153] Waschkasten, entworfen von Rud. Seitz, ausgeführt von Seitz & Seidl in München.

neuer, sozusagen univerveller Stil entwickelte, ist, wie ich glaube, hauptsächlich folgenden Ursachen zuzuschreiben:

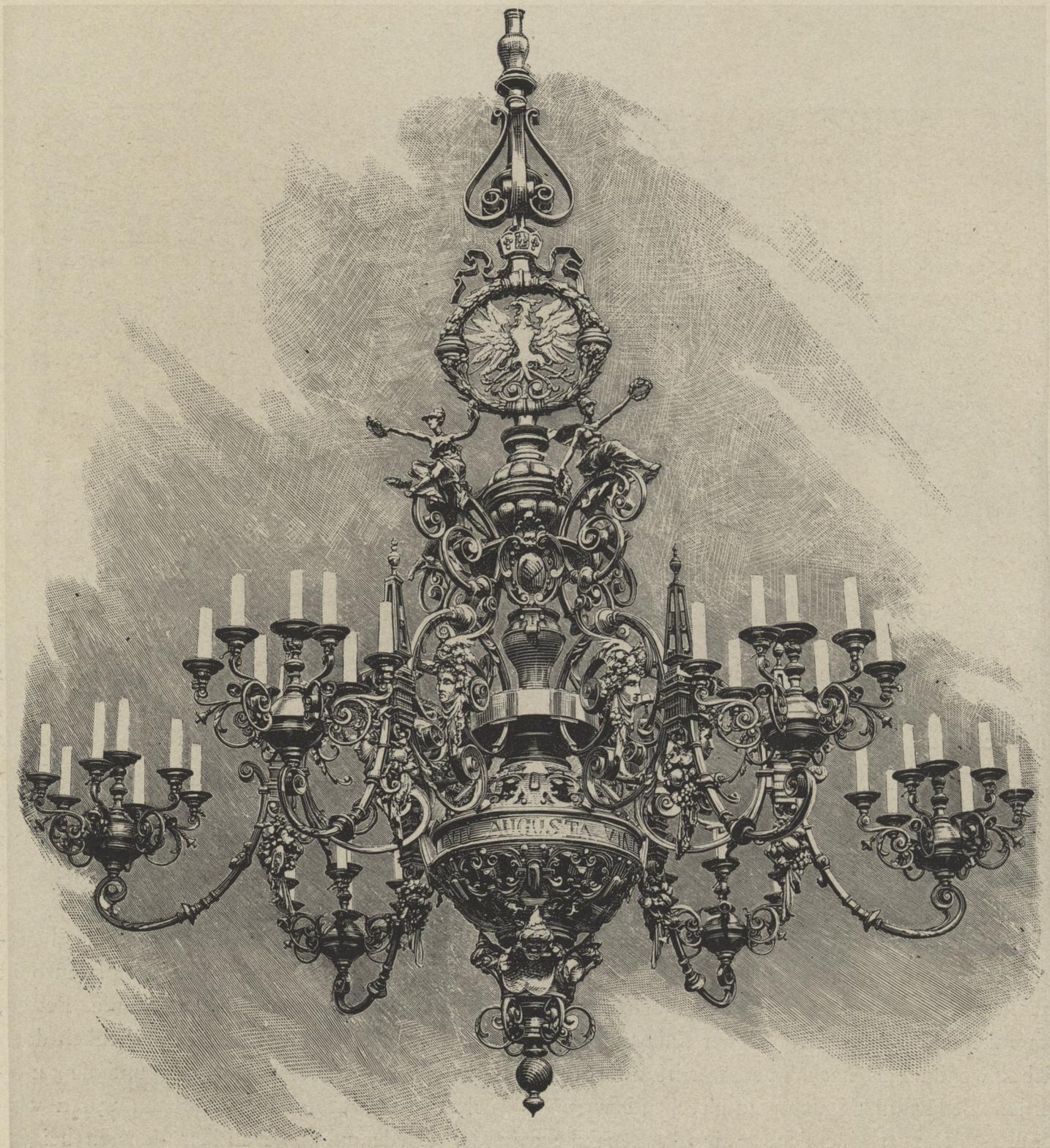
Erstens war man, wenigstens beim Beginne der Bewegung, sehr weit davon entfernt, alles künstlerische Schaffen aus der *Architektur* und ihren Formen herzuleiten. Gerade die Ueberwucherung architektonischer Konstruktionen und Zierformen war es ja hauptsächlich mit gewesen, welche der Gothik zuletzt den Hals gebrochen hatte; die früheren Perioden dieses prächtigen



154 & 155] Nachttisch und Kinderstuhl, von Seitz & Seidl in München.

Baustiles kennen solche Verderbnis nicht und sind thatsächlich noch jetzt und für alle Zeiten eine reiche Quelle stilvoller Formenbildung. Ein Thongefäß, ein eisernes Gitter, ein Stuhl, eine Lampe, ein Becher und tausend andere Dinge können und sollen ganz unabhängig von der Architektur gebildet werden; sobald diese Scheidung aufhört, sobald an die Stelle der zwecklichen und künstlerischen Individualisirung der Gegenstände die Schablone der Architekten tritt, beginnt der Verfall. Auch die Renaissance hat später, als die Baukunst mehr und mehr in die Fesseln der Vitruvianischen Lehre geschmiedet worden, unter solchen Einflüssen gelitten; die Raffael-Holbein'sche Zeit aber war davon nahezu frei.

Ein zweiter günstiger Umstand war der anfängliche Mangel an Vorbildern aus der häuslichen Einrichtung der alten Römer. Bei den stark antiquarischen Neigungen des Cinquecento ist anzunehmen, daß man nicht bloß die baulichen Ruinen, sondern auch die Tische, Stühle, Betten, Schränke und andere Geräte der Kaiserzeit imitirt haben würde, welche bei aller Zierlichkeit doch nichts weniger als nachahmenswerth, zum Theil sogar sehr langweilig und zopfig und den modernen Bedürfnissen nicht entsprechend waren. Auch die Gewebemuster der Alten waren verschollen. Um so glücklicher war die Renaissance in der Wiederaufnahme antiker Formen bei der Bildung von Thongefäßen und Bronzearbeiten, welche dem Zerstörungswerk der Jahrhunderte in ficheren unterirdischen Verstecken entrückt gewesen waren. So lag gerade in der Unvollkommenheit des Bildes, welches die erhaltenen Ueberreste von der antiken Dekoration gaben, eine sehr erspriessliche Nöthigung, auch andere als gerade klassisch-antike Formenelemente aufzunehmen. Mit besonderem Eifer wurden namentlich orientalische Gefäße aus Thon und Metall und Stoffmuster adoptirt und imitirt, und das arabische Ornament, welches schon in der Gothik eine so große Rolle spielt, dort aber vielfach entstellt und »umstilifirt« erscheint, wurde in der umfassendsten und ursprünglichsten Weise für die neue abendländische Kunst dienstbar gemacht. Es wäre eine ebenso schöne als dankbare Aufgabe, die Beziehungen der Gothik und Renaissance zur arabischen Formenwelt, den großen Einfluß, welchen die letztere z. B. auf die Schmiede- und Schlosserarbeiten Deutschlands ausgeübt hat, kritisch darzustellen — eine Aufgabe, welche durch die neueren französischen Prachtwerke über die Kunst der alten Araber bedeutend erleichtert ist.

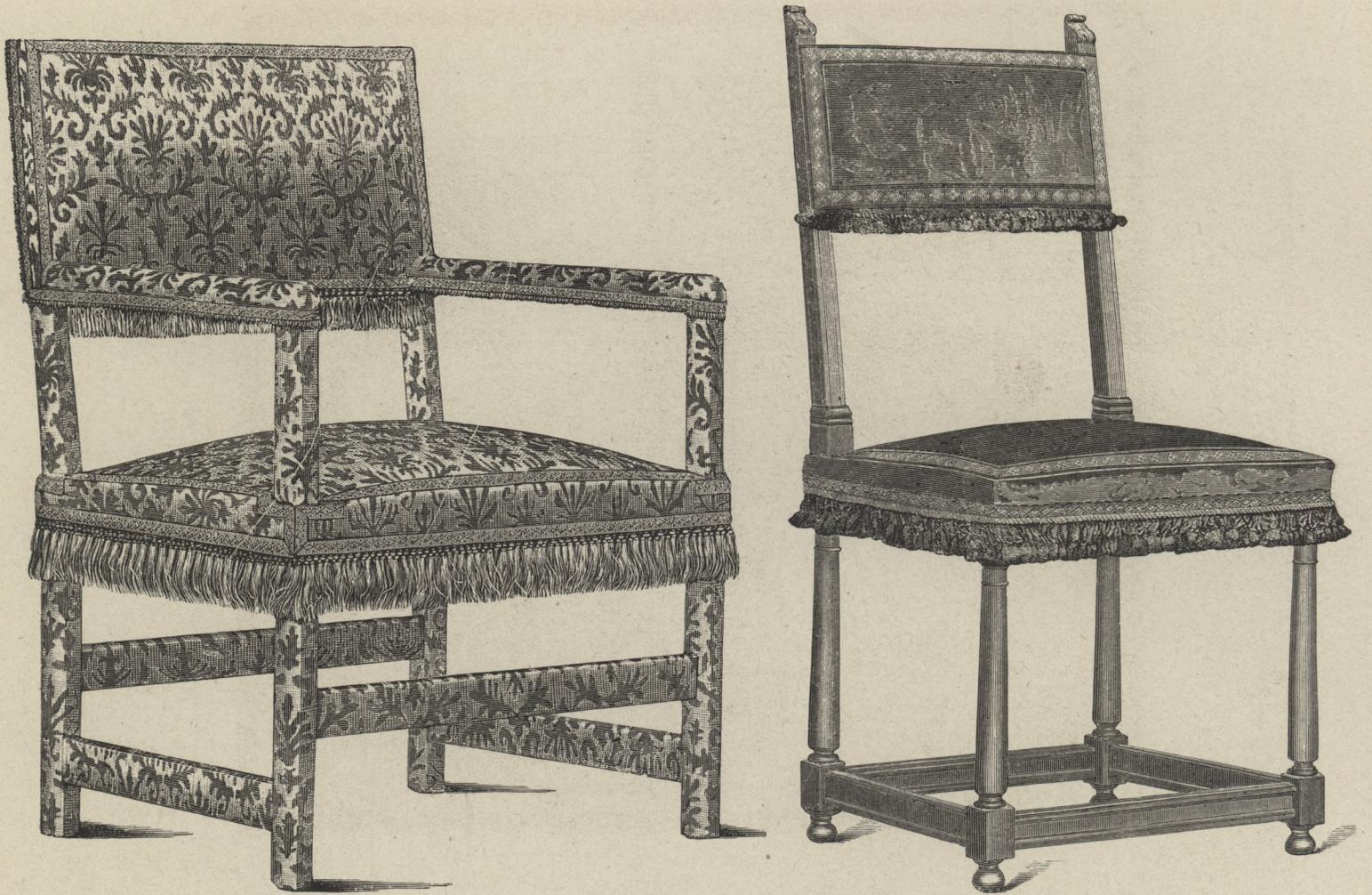


156] Kronleuchter für Gas, entworfen und modellirt von L. Gedon, ausgeführt von L. A. Riedinger in Augsburg.

Daneben blieb auch gar Vieles in Ehren, was noch aus der byzantinischen und romanischen Zeit ununterbrochen in Gebrauch geblieben war, so jene prachtvollen großgemusterten Stoffe, welche wir so oft auf Oelbildern und Holzschnitten von Meistern der Frührenaissance, ja selbst noch in den Frauentrachten eines Jost Amman etc. dargestellt finden. Und wieviel uralte Volkskunst spiegelt sich in den Stickereien der Renaissance, z. B. in der sogenannten »Holbeintechnik«, deren Name uns nur beweist, wie pietätvoll einer der größten Meister auch das in der Heimath Alt-hergebrachte zu behandeln verstand, wenn es seinem Schönheitsgefühl entsprach. So ward überall der Ueberlieferung ihr Recht gegeben, und wenn dabei auch eine gewisse naive Absichtslosigkeit, welche es mit der historischen Kritik nicht sehr genau nahm, förderlich gewirkt hat, so kann man



157] Aus dem Hause Fr. Aug. Kaulbach's in München. Eingerichtet von L. Gedon.

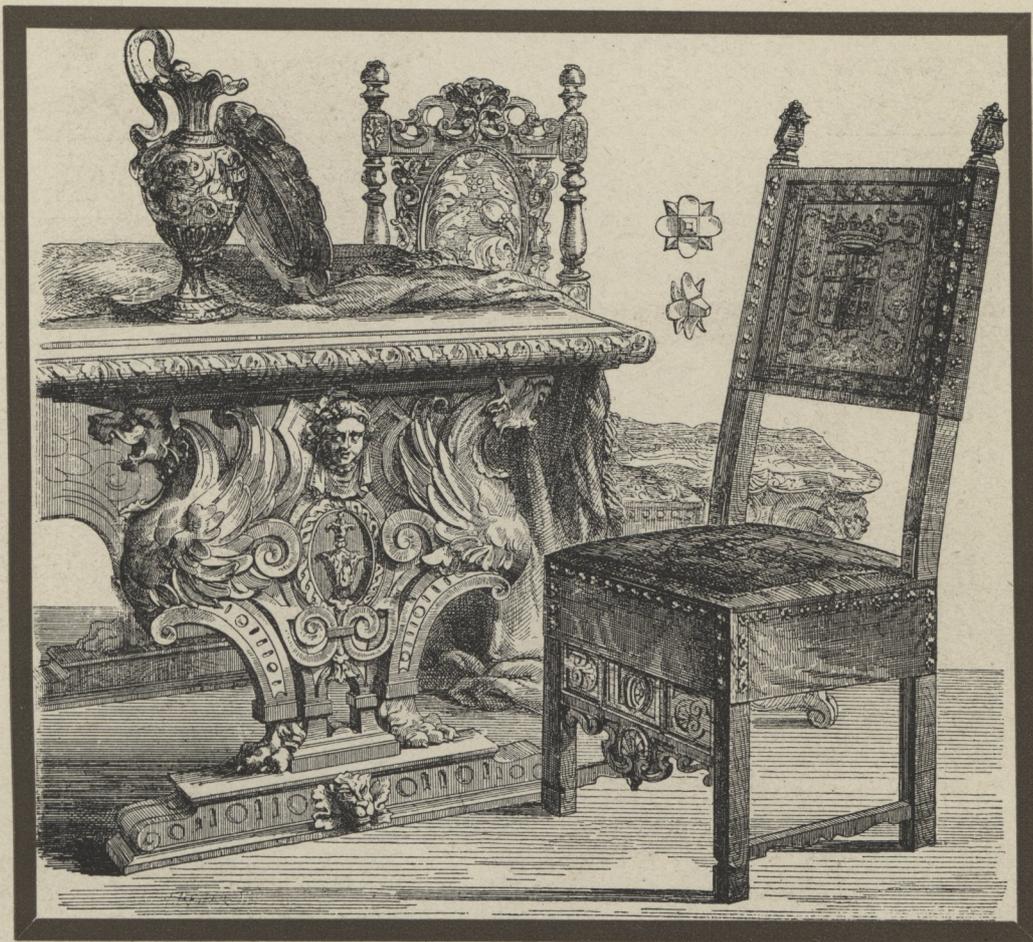


158 & 159] Sessel im Stile Henri II., von Roudillon in Paris.

doch sagen: der Grundzug der Renaissance war Respekt vor der Individualität der Gegenstände und vor der als klassisch, d. h. als unübertroffen anerkannten Form.

Drittens war die Renaissance in ihren Anfängen dadurch begünstigt, daß die hervorragendsten Künstler es nicht verschmähten, sich mit Aufgaben der Dekoration und des Kunstgewerbes zu befassen. Die Kluft zwischen Künstlern und Handwerkern, welche trotz der Aufhebung des Zunftzwanges später immer breiter geworden ist, existierte damals noch nicht. Die Mitarbeit der Talentvollsten gab aber der ganzen Bewegung einen künstlerischen Schwung, der auch den zahlreichen Nachahmern zu Gute kam. Und in der Nachahmung beruhte ja die große Produktionsfähigkeit jener Epoche. Wir machen uns heute nur unvollkommene Begriffe von den zahlreichen, die Imitation begünstigenden Hilfsmitteln der alten Meister, welche sich so gerne begnügten, die Ideen und Entwürfe Anderer auszuführen oder Schönes einfach zu kopieren. Von diesen Hilfsmitteln ist mein »Formenschatz« nur ein schwacher Abglanz. Indessen dürfen wir doch nicht annehmen, daß lediglich selbstlose Hingabe an das Schöne die alten Meister bestimmt habe, oft ihr Leben lang die Rolle geschickter Nachahmer zu spielen; ausschlaggebend mag dabei eher die wirtschaftliche Nöthigung gewesen sein: das Publikum der Liebhaber stellte seine Ansprüche, an einer gediegenen Kopie war ihm mehr gelegen als an einem mangelhaften Original.

Der Versuch nun, die *Formenentwicklung* seit dem ersten Bruch mit der Gothik übersichtlich darzustellen, stößt auf große Schwierigkeiten. Ein vollkommen klares Bild läßt sich eigentlich nur durch die Anschauung, durch fleißige Vergleiche von Ornamentstichen, ausgeführten Gegenständen etc. aus den verschiedenen Perioden und Ländern gewinnen. Erst nach oder bei solchem Detailstudium können die nachfolgenden Bemerkungen von einigem Nutzen sein. Ein sehr bequemes Orientierungsmittel bietet mein »Formenschatz« dar, wenn man sich die Mühe gibt, die (bis jetzt freilich erst ca. 500) Blätter desselben nach den einzelnen Meistern resp. Schulen zu ordnen.



160] Tisch und Stühle aus Reiber's »Art pour Tous«.

Vor Allem muß man bei jeder Form unterscheiden, ob sie der Struktur eines Gebrauchsgegenstandes angehört, oder ob sie nur als sinnbildliche Andeutung oder als bloßes Ornament auftritt. Die Säule z. B. ist hier wirklicher Lastenträger in der Architektur, dort nur ein zierliches Phantasiegebilde auf einer grotesken Wandmalerei; zwischen beiden Erscheinungen steht ihre Anwendung als Halbsäule an den Façaden der Gebäude, Vertäfelungen und Schränke — gewissermaßen eine halbe Wirklichkeit. In jedem Falle muß man ihr, ihrem Sinne entsprechend, eine Grundlage und wohl auch Etwas zu tragen geben; aber ihre Form wird eine um so freiere sein dürfen, je mehr sie sich dem Ornament nähert. Dieselben Dinge, welche als strukturelle Elemente der Architektur oder Tektonik in streng konventionellen, ernsten Formen auftreten, z. B. Giebel, Lisenen, Nischen etc., ertragen als bloßer Zierrath die übermüthigste Künstlerlaune. Und umgekehrt müssen Motive, welche aus der lebendigen Welt stammen und ursprünglich der freien Ornamentik angehören, desto strenger stilisirt, d. h. dem Zweck und der Technik angepaßt werden, je wichtiger ihre Rolle beim *Aufbau* eines Gegenstandes ist. Ein Nereidenleib, der den Henkel eines Kruges abgeben soll, muß vor allen Dingen nach den Erfordernissen des Gefäßes selbst gebildet werden: erst kömmt der Henkel, dann die lebensvolle Figur, deren Formen bei allem Realismus im Einzelnen sich doch im Ganzen dem Zwecke des mit dem Gefäße organisch verbundenen Griffes unterordnen müssen. Aehnlich bei der Karyatide, dem Löwenfuß u. s. w. Solche Scheidung der Formenbehandlung nach strukturellen und ornamentalen Rücksichten ist für die guten Zeiten der Renaissance charakteristisch. Ich erinnere nur an das heitere Spiel, welches Raffael, Dürer, Holbein und viele Andere auf ihren Wandmalereien und Zeichnungen mit den Details der Architektur getrieben haben, woraus ihnen Niemand den Vorwurf machen wird, daß sie in der Wirklichkeit der Tektonik und Geräthbildung das Barocke gewollt oder auch nur begünstigt haben; im Gegentheil, gerade *praktische* Aufgaben behandeln diese Meister der Frührenaissance mit einem bis jetzt nicht wieder erreichten Feingefühl für das stilistisch Richtige. Die mit dem Namen des Barocco



161] Deutscher Schrank, Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts. Museum vaterl. Alterthümer, Stuttgart.

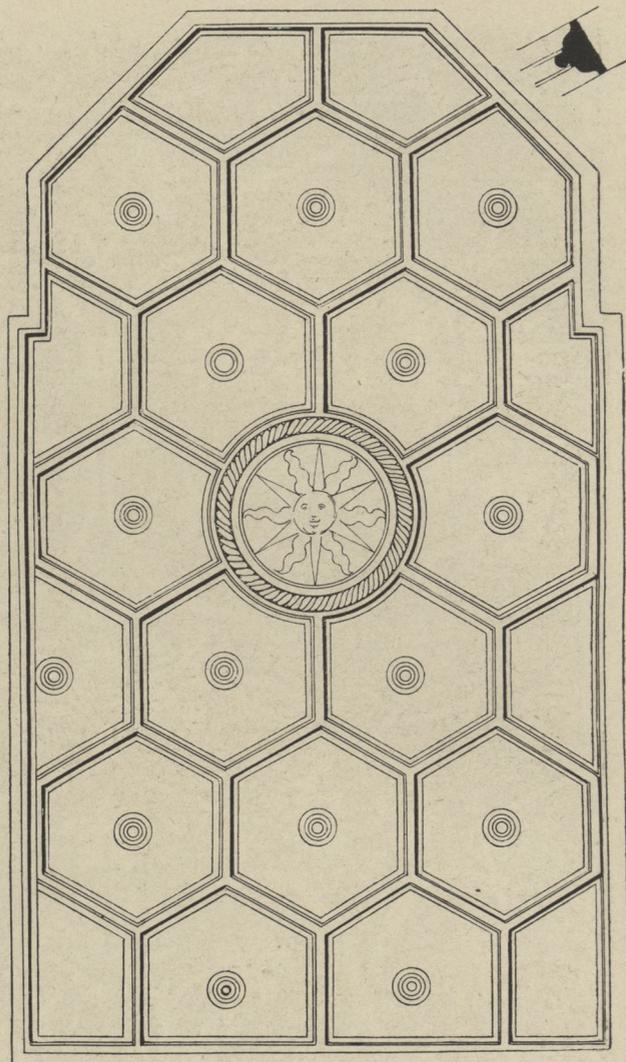
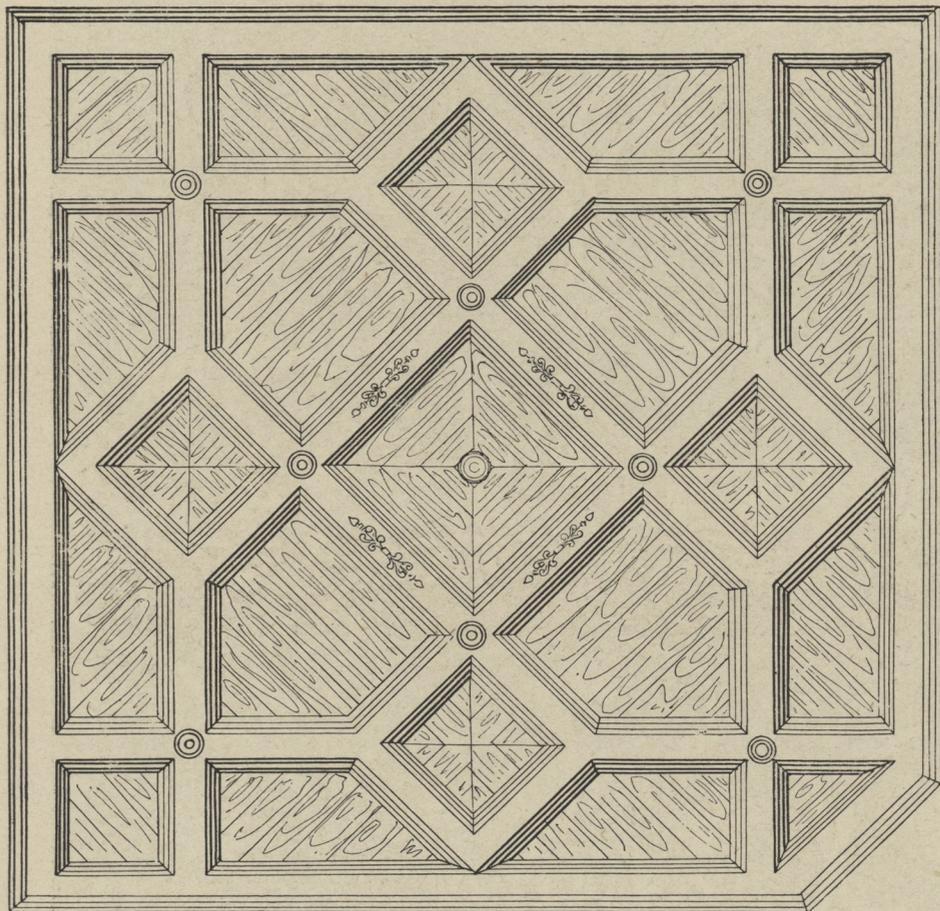
freilich sehr unsicher bezeichnete Entartung beginnt erst da, wo die Form die natürlichen Grenzen des Zweckes und der Technik überspringt.

Der allgemeine Charakter der verschiedenen Perioden wird im Wesentlichen bedingt durch das Verhältniß des Ornamentalen zum Struktiven. In der Zeit der Frührenaissance und in ihrem Geiste vielfach noch hundert Jahre später erscheint der reichste Schmuck ganz unmittelbar als



162] Gewebe, Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts, aus dem Germanischen Museum zu Nürnberg.

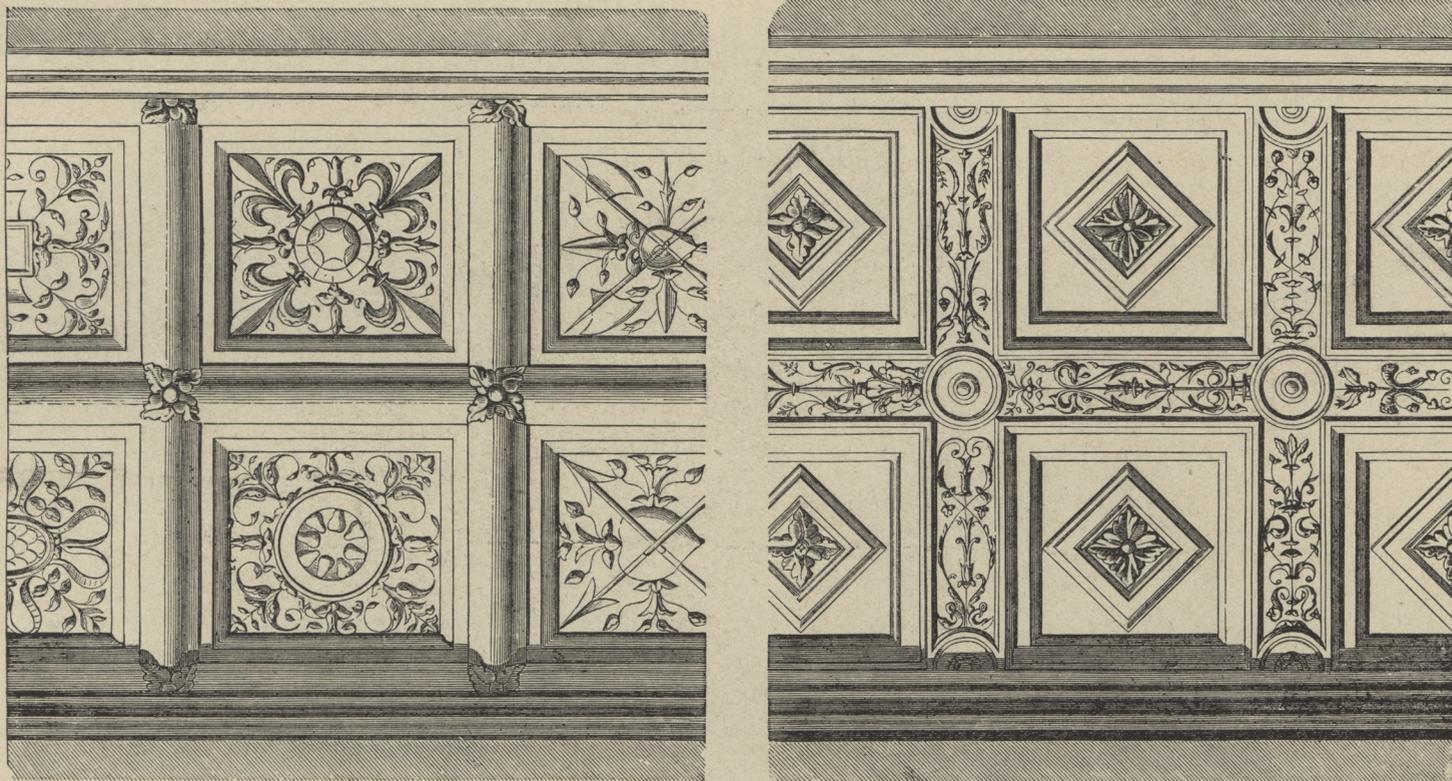
Bestandtheil oder Verstärkung des Aufbaus, beide sind innig zu einer harmonischen Gesamtwirkung verbunden, aber das Strukture *herrscht*, das Ornament ist ihm unterthan. Der Geist der Hochrenaissance dagegen ist darauf gerichtet, das Strukture durch Verstärkung der Formen vom



163 & 164] Entwürfe zu Holzplafonds von Gabriel Seidl.

Ornamentalen unabhängig zu machen, so daß das letztere fast als eine überflüssige Zuthat erscheint; es wird fremd, herzlos, schablonenhaft, weil es dem Struktiven nicht mehr eingeboren ist. Die Spätrenaissance ist charakterisirt durch das Bestreben nach reicherer und lustigerer Erscheinung, indem sie gleichzeitig die struktiven und die ornamentalen Formen der Hochrenaissance verstärkt und vermehrt; in dieser forcirten Ueberladung, welche nur selten zu wohlthuender Harmonie gelangt, geht dann das Barocco noch weiter: die struktiven Formen werden theilweise gebeugt, entstellt, um entweder selbst zum Ornament zu werden, oder dem manirirten Zierrath besser als Folie zu dienen. Das Geheimniß der Frührenaissance, welches wesentlich im Maafshalten beruhte, ist nun unrettbar verloren. Im Barocco herrscht immerhin noch eine gewisse Symmetrie, welche die Verenkungen der rechten Seite auf der linken wiederholt. Aber vielleicht ist es gerade diese Gleichzeitigkeit, welche den Schnörkelgeist der Zeit unbefriedigt läßt; und das Licht der Welt erblickt der leichtsinnige Schelm Rococo: das Struktive wird lebendig und fucht sich nach allen Richtungen unregelmäßig in eine eigenartige Ornamentik aufzulösen, welche weder Blatt noch Gefieder oder Flamme, sondern ein bis dahin ungekanntes Symbol sinnlicher Verflüchtigung zu fein scheint; das feste Stützen- und Rahmenwerk aber, das der Auflösung noch trotzt, wird zu vergoldeten Ruinen, in denen Liebesgötter und Kammerkätzchen ihren Spuk treiben.

Indessen ist die hier skizzirte Entwicklung durchaus keine stetig fortschreitende: dann und wann treten sogar rückläufige Tendenzen auf; durch einzelne Künstler oder Kunstfreunde wird der Geschmack vorübergehend in eigenthümliche Bahnen geleitet; die verschiedenen Kunstzweige, Gewerbe und Techniken folgen der allgemeinen Bewegung in sehr ungleichem Tempo. Dazu die Verschiedenheiten nicht bloß von Land zu Land, sondern von Stadt zu Stadt. Das Detailstudium

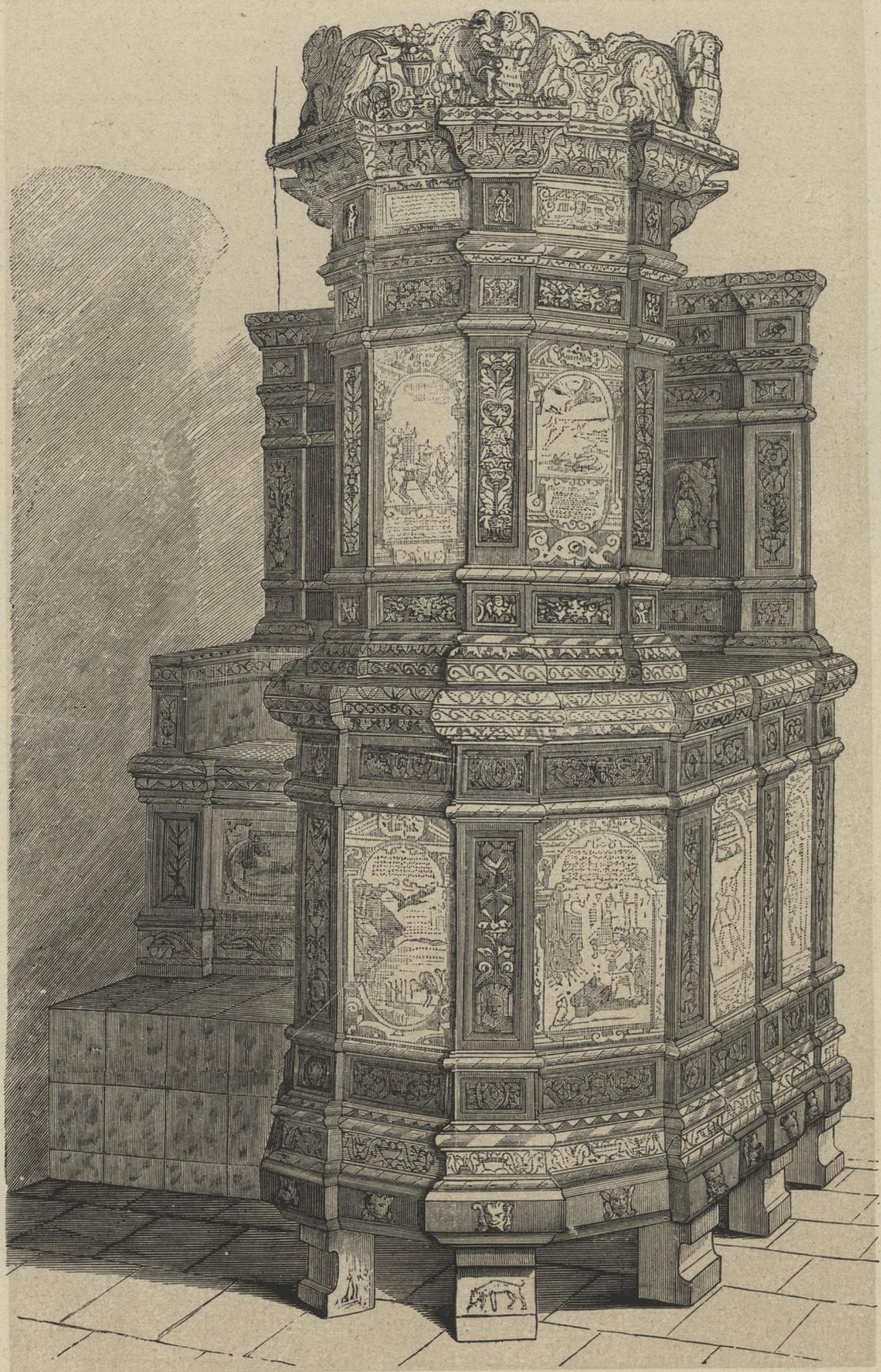


165 & 166] Decken aus dem Hause der Agnes Sorel.

dieser Verhältnisse ist sehr reich an Ueberraschungen. Da ist ein Zinngießer, der noch am Schlusse der ganzen Epoche zu seinen Krügen dieselben Formen benutzt, die vielleicht der Urgroßvater dereinst aus der gothischen Zeit herübergerettet; dort ein Goldschmied, der in der Zeit des dreißigjährigen Kriegs noch Bleimodelle aus der Holbeinzeit benutzt u. s. w. Die Neuerungen in den kunstgewerblichen Formen, welche meistens in den Vorlagen der Künstler ihren Ausdruck finden, schreiten naturgemäÙs nicht so rasch und allgemein voran, wie die Moden in der Bekleidung, und wenn wir von Einrichtungen im Stile z. B. Karl's V., Maximilian's II., Franz I. oder Henri II. sprechen, so dürfen wir es mit den aus allerlei Merkmalen nachträglich konstruirten Gesamtbildern nicht gar zu genau nehmen.

Die Entwicklung der *architektonischen* Formen, welche ja auch im inneren Holzwerk wiederkehren, war im Allgemeinen*) folgende: Thür- und Fensterumrahmungen an weltlichen Gebäuden wurden anfänglich zu kräftiger Erscheinung viel weniger durch starke Profilirungen, weit vorspringende Gesimse, Giebel, Konsolen u. dgl., als durch ein eurythmisches zierliches Schmuckwerk gesteigert, welches sich bescheiden den struktiven Formen unterordnete. Ein ganzes System von klassischen Einfassungen: Perlenchnur, Eierstab, Mäander, Wellenband, Zahnschnitt, Tropfen, Blatt- und Fruchtreihen etc. kam dabei in reichem Wechsel, flach und gewulftet, zur Anwendung. Frieße und Füllungen, Thür- und Fensterbekrönungen, selbst die Schäfte und Kapitäl der Säulen erhielten daneben eine liebenswürdige Ornamentik, in welcher allerlei stilisirte Pflanzenmotive eine Hauptrolle spielen, außerdem aber ward hier der ganze Reichthum der mythologischen und biblischen Figurenwelt entfaltet. Albrecht Dürer hat mehrfach versucht, den südlich-klassischen Zierrath in's Deutsche zu überetzen, ohne damit durchzudringen. Die Vorstellungen aus der alten Welt waren eben zu sehr mit der ganzen Geistesrichtung der Zeit verwachsen, ihre Symbolik war zu sehr Gemeingut der Gebildeten, um entbehrt werden zu können. Indessen gewährte

*) Selbstverständlich kann hier nur das Dekorative in Betracht kommen, da uns Betrachtungen über die verschiedenen Baukonstruktionen, Gewölbe etc. der Renaissance hier zu weit führen würden.



167] Großer buntglazierter Ofen, Anfang des 17. Jahrhunderts. Germanisches Museum in Nürnberg.

diese Art des Schmuckes trotz ihrer beschränkten Motivenauswahl der künstlerischen Freiheit den weitesten Spielraum und auch in ihr konnten die verschiedenen Nationalitäten ihre Eigenart recht wohl zur Geltung bringen. Endlich hat die Frührenaissance zur Belebung größerer Flächen sich vielfach ein- und mehrfarbiger symmetrischer Eintheilungen bedient, die uns an den Gebäuden, hier als kraftvolle Rustica, dort als zierliche Inkrustation, an den Holztäfelungen und Schränken als



168] Küche, entworfen und gezeichnet von L. Megendorfer.

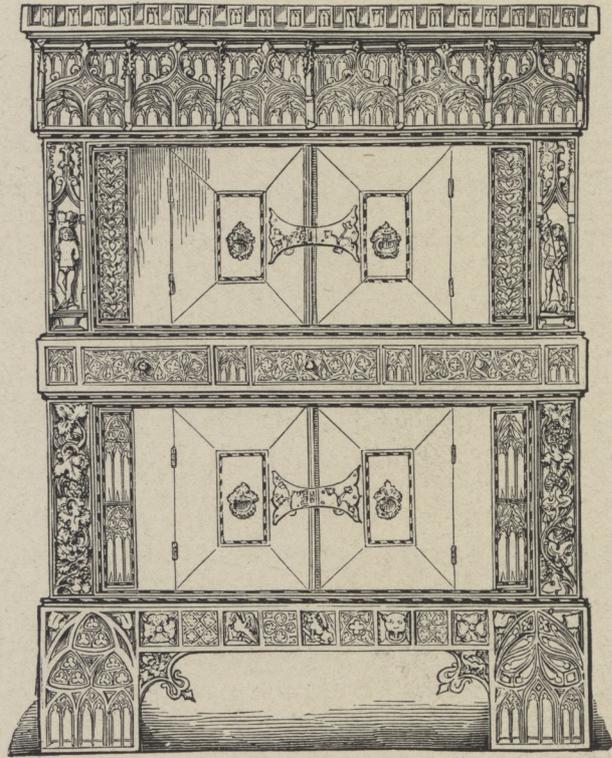
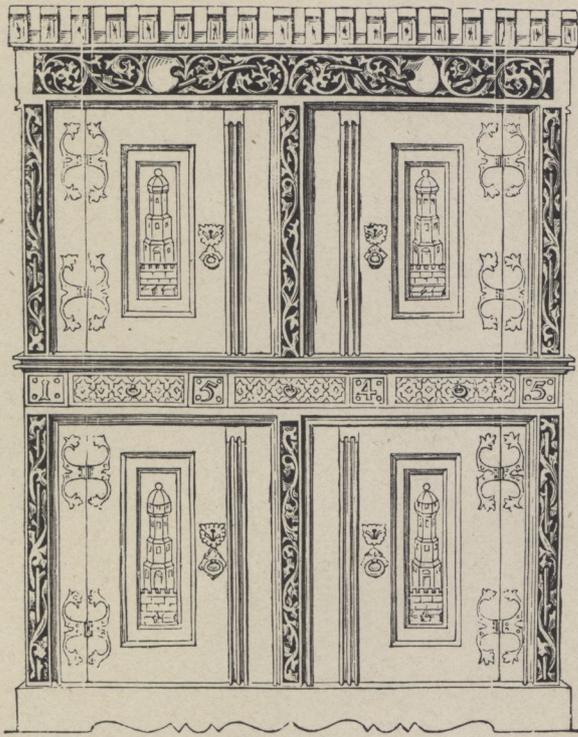
Intarfia entgegentreten. *) Die polychrome Marmorinkrustation, wie wir sie noch heute an Palaſt- und Kirchenfaçaden Venedigs, an der Certofa di Pavia u. ſ. w. ſehen, ward bald aufgegeben, um ſo länger aber behauptete ſich ihre Schweſter in Holz an den Vertäfelungen und Schränken unſerer *deutſchen Schreiner*. Ich meine hier nicht allein die figürlichen Einlagen, welche ja in Italien viel früher als bei uns ſchwunghaft betrieben wurden, ſondern in erſter Linie jene geometriſchen Four- nituren aus verſchiedenen, oft fünf bis ſechs Holzarten. **) An dieſer heiteren und durchaus ſtoff- gerechten Dekorationsweiſe der Frührenaiffance haben die deutſchen Schreiner ſelbſt noch in einer Zeit (um 1620 und ſpäter!) mit rührender Zähigkeit feſtgehalten, als die Baukunſt durch das Stadium der Entnüchterung bei den Ungeheuerlichkeiten der Bernini und Borromini und des Jeſuitenſtils angekommen war.

Man mag an den Baukonſtruktionen der Frührenaiffance noch ſo viel auszuſetzen haben: mit den Reizen ihrer Façaden, mit ihrer heiteren Flächenbelebung hat ſie Alles übertroffen, was jemals hierin geleiftet worden iſt. Es war eine liebenswürdige, oft kindlich naive Vereinigung antiker Anregungen mit romanifchen und gothiſchen, ſelbſt mit byzantinifch-orientaliſchen Er- innerungen. Aber ſchon zu Anfang des 16. Jahrhunderts regte ſich in Italien der Geiſt des Wider- ſpruchs gegen dieſe künſtleriſch-freie Dekorationsweiſe. Mit der allgemeiner gewordenen Bauluſt war das Bedürfniß einer größeren Zahl geſchickter Baumeiſter entſtanden; hatten ſich bis dahin in der Regel Maler, Bildhauer und Maurer je nach ihrer Befähigung in die äußeren Bauarbeiten ge- theilt, wobei den künſtleriſchen Auffaſſungen gern ein weiter Spielraum gegönnt geweſen war, — ſo kam nun immer mehr die Schulung eigentlicher Architekten auf, die erklärlicherweiſe beſtrebt waren, ihre Kunſt von der Bildhauerei und Malerei ſo viel als möglich zu emanzipiren. Dem Uebergewicht, welches Zirkel und Lineal über die freie Hand davontrugen, kam das ſtrengere Stu- dium antiker Baureſte ſehr zu Statten. Alle Profilirungen, Kehlungen, Verkröpfungen, Karnieſe, Geſimſe erhielten kräftigere Formen, gröſſere Schatten, um das Struktive maſſiger hervortreten zu laſſen. War der Façadenschmuck der Frührenaiffance vorwiegend auf die Farbe und das zarte Baſrelief begründet, ſo kam nun das Hochrelief zur Herrſchaft. Mit der Verſtärkung der Formen ging die Vereinfachung derſelben Hand in Hand. Die Pilaſter, deren Füllungen häufig reich ornamentirt waren, wurden nun einfach kanellirt oder glatt. Die korinthiſche Säule, bisher faſt excluſiv in Gebrauch***), wird nach altrömiſchem Vorbild ſtrenger ſtilifirt; daneben werden immer häufiger die ioniſche, doriſche und toſkanische Säule angewendet, und auf die richtige Behand- lung der verſchiedenen »Ordnungen« bis in die kleinſten Details der Baſen, Schäfte, Kapitäle, Ge- ſimſe und Frieſe wird großes Gewicht gelegt. Die Rundbogen der Fenster werden entweder ganz aufgegeben oder doch mit einer viereckigen Einfaffung umgeben; die romanische Theilung der Fenster durch Säulchen fehlt ganz. Uebrigens iſt es doch wieder nur das *Detail* der römiſchen Antike, welches über alle ſonſtigen Anklänge den Sieg davonträgt; in der Anwendung deſſelben ſchalten und walten die Baumeiſter der Hochrenaiffance ungefähr ebenſo frei, wie die altrömiſchen vorher mit den griechiſchen Details verfahren waren. So hat die maſſenhafte Einfügung von Säulen und Halbfäulen in die Façaden weltlicher Gebäude keinen Vorgang in der römiſchen An- tike. Es dauerte auch nicht lange, ſo wurden die *aediculae* (kleine, an die Wand angelehnte Tempel- chen) des Pantheon auf die Portale und Fenster der Palaſte und Wohngebäude übertragen, wobei der Giebel über den Säulen abwechſelnd als ſtumpfwinkeliges Dreieck und als Kreisſegment

*) Beſteht eine innere Verwandtſchaft dieſer verſchiedenen Dekorationsmittel, welche in der Backſtein- und poly- chromen Sandſteinfaçade vielleicht gemeinſame Vorgänger haben? Burkhardt (Ren. in Italien § 131): »Die Renaiffance zuerſt reſpektirte und verherrlichte eine beſtimmte Fläche als folche. Die Vertheilung oder Spannung des Ziermotivs im Raum, ſeine Beziehung zum umgebenden Rahmen oder Rand, der Grad ſeines Reliefs oder ſeiner Farbe, die richtige Be- handlung jedes Stoffes ſchaffen zuſammen ein in feiner Art Vollkommenes.«

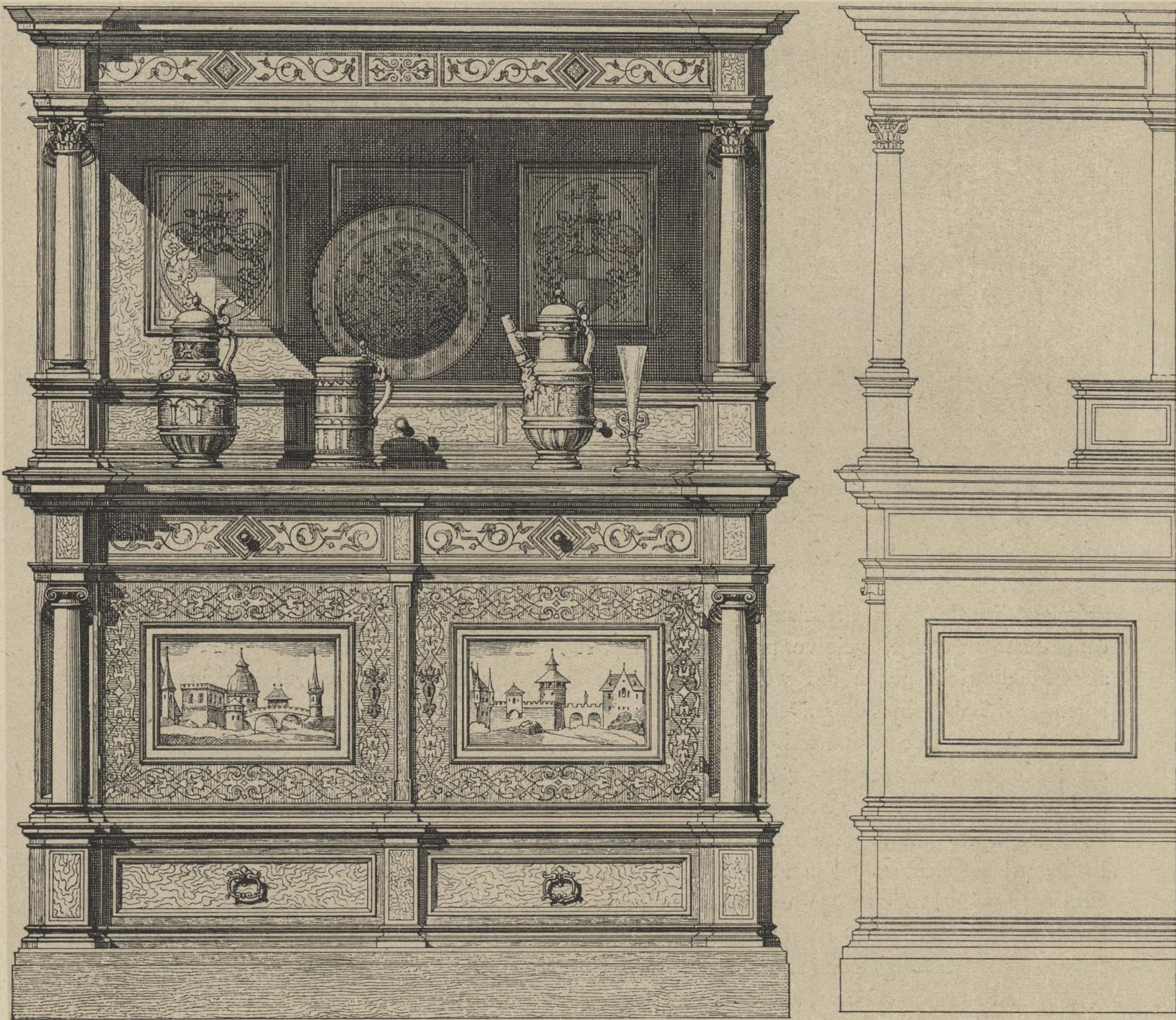
**) Vgl. Fig. 92 und 161, ſowie »Formenſchatz der Ren.« Nr. 146, 168 und 179; 1879 Nr. 9 & 10.

***) Vgl. z. B. den reichen Schmuck derſelben bei Andrea Sanſovino, »Formenſchatz« 1879 No. 76.



169 & 170] Gothische Schränke. 15. Jahrhundert. Germanisches Museum in Nürnberg.

aufgesetzt wurde. Der Giebelauffatz wurde häufig auch ohne Säulen angebracht, welche letzteren dann durch mächtige, weit vorspringende Konsolen ersetzt wurden. Unterhalb des Fensters wurde, als Gegengewicht gegen das weit vorspringende Gesims, eine förmliche Bank angebracht. Die Nische ward als rein dekoratives Mittel der Flächenbelebung ausgebildet, oft als Mittelstück einer reich profilirten Lifene; die weitstrahlige Muschelschale füllte, fein stilisirt, dann wohl die Rundung der Nische aus, welcher häufig eine Sarkophagartige Basis gegeben wurde. Wenn auch diese und andere Gepflogenheiten gerade nicht immer dazu angethan waren, das Streben nach großen, vornehm-ernsten Eindrücken zu unterstützen, so hat doch die Hochrenaissance in dieser Richtung Erstaunliches geleistet und namentlich auch für die Harmonie der inneren und äußeren Raumeintheilung der Profanbauten ewig Mustergiltiges geschaffen. Aber freilich zum guten Theile auf Kosten der Anmuth. Der heitere Schmuck der Frührenaissance wurde entbehrlich, von vielen Baumeistern absichtlich gemieden. Den Ersatz bildete, abgesehen von den Triglyphen, Metopenfiguren und anderem durch die Säulenordnungen bedingtem Zierwerk, ein verhältnißmäßig dürftiger, fast stereotyper Ornamentschatz: Masken, Löwen- und Engelsköpfe, Palmetten, Guirlanden, Rosetten, Trophäen, Muscheln, Vasen — alles noch maassvoll, edel stilisirt und meistens am rechten Platze. Das gilt auch von dem Zierschild (*cartoccio*, *cartouche*), welcher erst später die absonderlichsten Formen annahm, und von der Volute (schneckenartigen Verzierung). Von den zahlreichen pflanzlichen Motiven, welche die Frührenaissance in fein realistischer Weise verwandte, blieb fast nur noch das Akanthusblatt übrig, welches nun immer derber und plastischer wurde. Sehr beliebt wurden bald die Balustraden mit zierlich profilirten Säulchen, nicht blos als Bekrönungen der Häuser und zur Abtheilung ganzer Stockwerke, sondern auch vor einzelnen Fenstern. Frieße und Füllungen schmückte man gern mit Inschriften in den prachtvollen altrömischen Majuskeln. Eine besondere Stellung behaupteten die gemalten Façaden, welche oft ganze Straßenzüge einnahmen; aber während die Frührenaissance ihre Malereien dem Zwecke einer harmonischen Dekoration unterordnete, wobei es viel weniger auf das *Was* als das *Wie* der Darstellungen ankam, — stellte sich mit der Hochrenaissance, deren stark plastischer Sinn sich ohnehin nicht wohl mit der gemalten Tektonik vertrug, immer mehr ein tendenziöser Zug ein: man malte eigentlich nur noch Bilder auf die Häuser, aber keine »Façaden« mehr.



171] Buffet. Frei nach der Photographie eines alten Originals im Besitze des Herrn Grafen v. Törring-Jettenbach.

Diese Entwicklung nahm in *Italien* die Zeit von 1440 bis 1550 ein; der Uebergang von der Früh- zur Hochrenaissance vollzog sich dort etwa in den Jahren 1500 bis 1515. In *Deutschland* suchen wir eine solche Grenzscheide vergeblich. Als die deutschen Maler, Steinhauer, Maurermeister und Goldschmiede in grösserer Zahl nach dem gelobten Lande der »antikischen« Kunst zu wandern anfangen, um ihre Skizzenbücher zu füllen, war dort die Frührenaissance schon ein überwundener Standpunkt. Aber freilich, *ihre Werke* sprachen zu unseren Landsleuten deutlicher und herzegewinnender, als die kühle Vornehmheit des vollendeten Stils; in jenen fanden die deutschen Meister, geschult in den künstlerischen Techniken der Gothik, das, was sie suchten. Sodann mögen wohl die meisten von ihnen nicht nach Florenz und Rom gekommen sein, sondern sich auf die norditalienischen Städte, namentlich von Verona bis Venedig, beschränkt haben, wo die Hochrenaissance langamer Eingang fand. So kam es, daß bei uns etwa von 1510 ab bis in die Mitte des Jahrhunderts die italienischen Anregungen der *beiden* guten Zeiten in buntem Gemisch, aber mit



172] Dekoration von Alexander Pollak, k. k. Hoftapezierer in Wien.



173] Kamin (1578) in der Burg Schwöbber bei Hameln. (E. A. Seemann's deutsche Renaissance.)

Ueberwiegen derjenigen aus der Frührenaissance, importirt wurden. Es entwickelte sich daraus jener herrliche deutsche Stil, der, wenn ihn die Italiener nicht »verfäul« hätten, wohl ebenso hoffähig bei der gestrengen Kunstkritik geworden wäre, wie irgend einer.

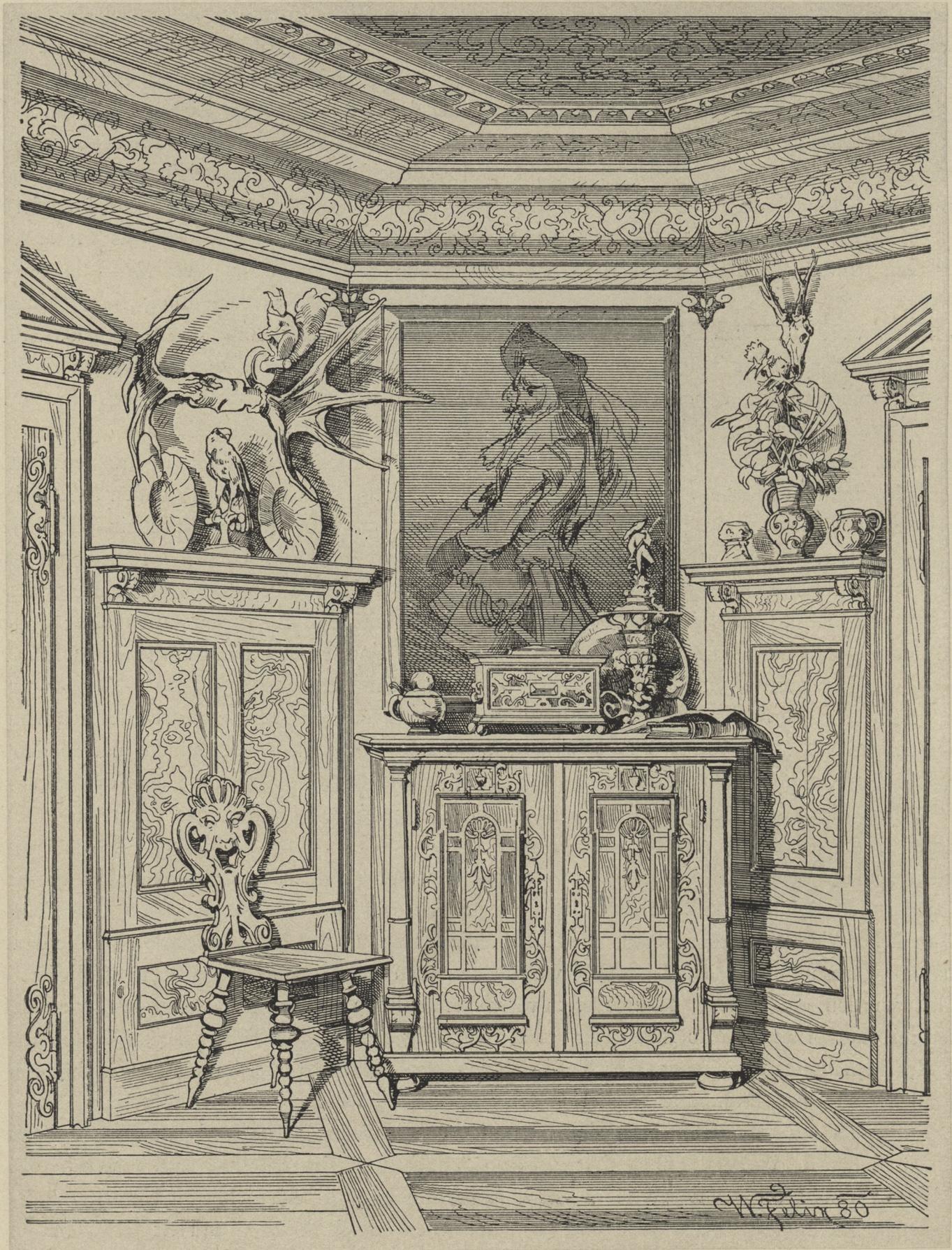
Das Grundprinzip dieses Stiles ist *Stoffgerechtigkeit*: Mauer soll Mauer bleiben. Man adoptirte von der italienischen Hochrenaissance gewisse vornehme Eintheilungen und feinere Details, ohne ihre verhängnißvolle Neigung zum Schablonenhaften. Im Allgemeinen gab man der malerischen Behandlung den Vorzug; es schien den deutschen Meistern wichtiger, einzelne Partien der Façade zu freundlich-kunstvoller Erscheinung zu bringen, als über das Ganze die vornehm-kühle Strenge der italienischen Palaßtarchitektur auszubreiten. Lieber begnügte man sich, in Sandstein oder rothem Marmor einen Erkerbau oder ein Portal reich auszuführen und alles Uebrige glatt zu lassen, als (wie es heute geschieht) ganze Wagenladungen von Gyps und Cement in Form von Säulen, Giebeln und Ornamenten an die Häuser zu kleben. Aber selbst die reichsten Façaden, wie z. B. an den früheren Theilen des Heidelberger Schlosses, des Pfaffenschlosses zu Brieg u. f. w., huldigen dem Prinzip der malerischen Flächenbelebung. Der Vorzug des Erkerbaues vor dem italienischen Balkon entspricht dem nordischen Bedürfnis: den Erker kann man jahraus, jahrein wirklich bewohnen, den Balkon nur so lange man in der Sommerfrische lebt. Der Hauptgrund aber, warum die horizontalen Theilungen am deutschen Bürgerhaus nicht recht zur Ausbildung kamen, lag in der auf den Schneefall berechneten Steilheit der Dächer, welche bei uns in der Regel nicht ihre Länge, sondern ihre Giebelseite der StraÙe zukehrten; auch die französische Renaissance hatte die steilen Dächer, lieÙ dieselben aber nach der StraÙe zu abfallen und belebte

sie durch zierlich umrahmte Dachfenster. In der deutschen Giebelfront liegt denn auch der Schlüssel für gewisse Bildungen des Innern: bei schmaler Straßenseite und großer Tiefe des Hauses waren die Zimmer nach Innen langgestreckt, mußten die wenig zahlreichen Fenster möglichst lichtausgiebig, d. h. breit und hoch gemacht werden (über den Vortheil solcher Lichtquellen vgl. S. 82). Den Zusammenhang mit der Gothik, überhaupt mit dem Baufinne des Mittelalters zu verfolgen, würde hier zu weit führen. Aber gerade die uralte Giebelfront war es, welche auch dem eigenthümlichen Schmuckwerk der deutschen und niederländischen Spätrenaissance Vorschub leistete.

Das *Detail* der deutschen Frührenaissance ist äußerst vielseitig entwickelt, das Ornamentale mehr dem frühen, das Tektonische mehr dem vollendeten Stil der Italiener entlehnt. Dazwischen Motive aus der Gothik, welche ja im Süden niemals zur vollen Durchbildung ihrer Prinzipien gekommen war. Sehr häufig kraftvolle Originalität, z. B. in der Bildung von Säulen als Stützen für Erkerbauten oder als Träger von Brunnenfiguren u. dgl. — urwüchsigte Schöpfungen im Geiste der Dürer und Holbein, denen eine vorurtheilsfreie Kritik höchste Stilvollendung sogar im antiken Sinne zusprechen muß. Es lag in den klimatischen und wirtschaftlichen Verhältnissen des Nordens, daß sich die neuen Details allen möglichen Konstruktionen anbequemen mußten, welche dem Süden zum Theil ganz fremd waren; dadurch nahm die Dekoration des neuen Stils bei uns eine ungleich größere Beweglichkeit an, die sich bald nicht bloß an den Backstein-, Fachwerk- und Holzbauten, an den noch mittelalterlich eingetheilten Façaden, in den Gelassen mit theilweise noch gothisch gewölbten Decken u. f. w., sondern auch an dem spezifisch nordischen Hausrath glücklich offenbarte. An Verirrungen freilich ist diese umfassende Adaptirung nicht frei; indessen gerade darin, daß im Großen und Ganzen die südliche Formenwelt dem Vorhandenen *stilgerecht angepaßt* werden konnte, lag der unverwüthliche Lebenskeim verborgen.

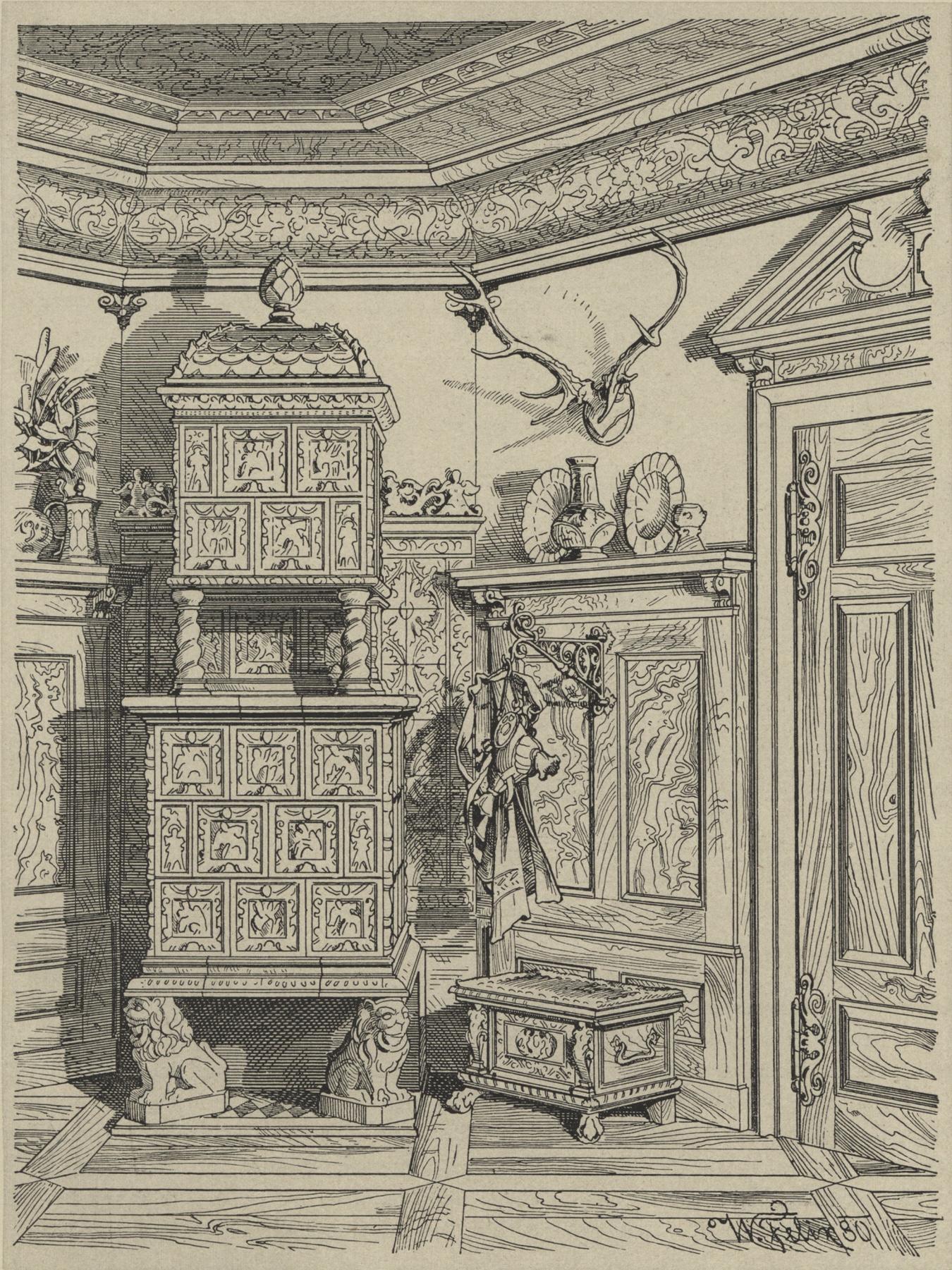
Auch die *spätere* deutsche Entwicklung, etwa von 1560 bis 1625, unterscheidet sich von der gleichzeitigen italienischen sehr wesentlich und zwar sehr vortheilhaft. In Italien machte sich seit der Mitte des 16. Jahrhunderts immer mehr der Einfluß Michelangelo's geltend; aber das schrankenlose Streben dieses genialen Meisters nach großartigen plastischen Wirkungen führte die weniger begabten Nachahmer auf Abwege: sie erblickten das Wesen feines Geistes in den übermächtig krafttrotzenden Formen des Tektonischen, welche dem Meister doch nur Mittel zum Zweck waren. Aus jener Zeit stammen namentlich: das Zerfchneiden des Giebels über Portalen und Fenstern, das Vorrücken des Mauerkörpers vor die Säulen, die Anfügung von Nebenpilastern und die dadurch bedingten Verkröpfungen der Gesimse, welche letzteren überdies noch kräftiger gegliedert und profilirt wurden als bisher; dazu überfchwängliche Voluten, Hermen, Karyatiden, gewundene Säulen mit Laubornament, überhaupt das ganze Rüstzeug des späteren Tabernakels. Trotz Palladio, trotz der Mäßigung der Theoretiker Serlio und Vignola steuerte die italienische Architektur in dem michelangelischen Fahrwasser weiter und zeitigte sehr bald den *Barockstil*.

Es muß doch einmal gesagt sein: *eine feine Spätrenaissance im Sinne der deutschen hatte Italien nicht!* Man hat so oft der deutschen Architektur und Tektonik jener Zeiten zum Vorwurf gemacht, daß sie den Eingebungen eines »schreinerhaften« Geistes gefolgt sei; nicht mit Unrecht, und man kann sogar hinzufügen: auch der Geist der deutschen Goldschmiede und Schlosser hat daran seinen Theil gehabt. Es war eine natürliche Folge der hohen künstlerischen Entwicklung, welche die deutschen Kleingewerbe erfahren hatten, daß ihre eigenthümlichen Zierformen den Sieg über die späteren, immer herzloser und schwulftiger werdenden Vorbilder der italienischen Architekten davontrugen. Dazu die stete Vorliebe der Deutschen für das Farbige, für lustige Flächenbelebung, für die logisch-spielende Ornamentik. Zwar ist in dieser Zeit auch bei uns die Innigkeit und Liebenswürdigkeit der Frührenaissance nicht mehr erreicht worden; um so mehr zeichnen sich die deutschen Arbeiten der Spätzeit durch eine gewisse edle Zierlichkeit, durch eine solide Eleganz aus, welche noch heute selbst den Franzosen im höchsten Grade imponirt. Ich habe viel darüber



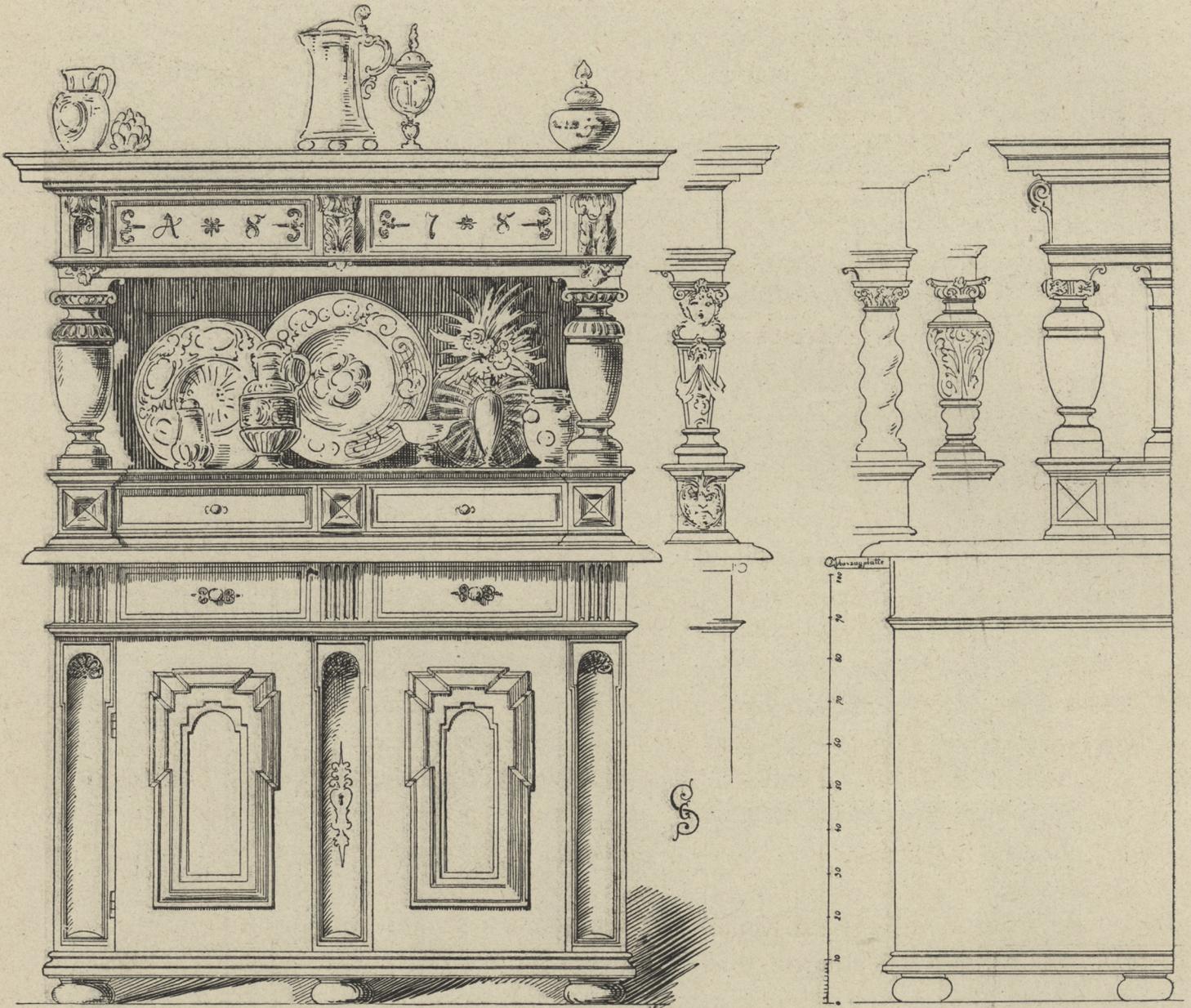
174] Aus der Wohnung des Herausgebers in München.

nachgedacht, ob und wie das Wesen dieser an sich ziemlich bestimmt ausgeprägten Formenwelt mit wenigen Worten zu charakterisieren sein möchte, aber ich habe den rechten Ausdruck nicht finden können. Die Quellen, aus denen die Grammatik der deutschen Spätrenaissance schöpft, sind eben von der verschiedensten Art, und oft sind hier scheinbare Widersprüche zur Harmonie zusammengeschweift, darin Südliches und Nördliches, Oestliches und Westliches kaum noch zu



175] Aus der Wohnung des Herausgebers in München.

unterscheiden sind. Die Uebersicht wird erschwert durch den Umstand, daß um jene Zeit bei uns fast jedes Gewerbe seinen eigenen Stil errungen hatte; gerade erst jener *späteren*, bis in die Zeit des dreißigjährigen Krieges hineinreichenden Entwicklung gehören wohl neun Zehntel der jetzt so beliebten Bildungen an, welche man in der Regel unter dem Sammelnamen »16. Jahrhundert« begreift: die famosen Gold- und Silberarbeiten, die Gitter- und Thürbeschläge, die Steinkrüge,



176] Buffet, entworfen von Gabriel Seidl.

die Oefen, die Zinnfachen, die Schränke und sonstigen Möbel, namentlich aber die Vertäfelungen u. v. A. Im Allgemeinen kann man sagen, dass diese Entwicklung immer noch auf den großen Prinzipien der Frührenaissance weitergebaut und nur die Ausdrucksweisen vielfach geändert hat. Ja eigentlich darf man nur von einer *Vermehrung* der letzteren sprechen, da neben den neuen auch die alten ihren Platz behaupten; auffallend ist dies namentlich an den Schreiner- und Töpferarbeiten, an den Eisenätzungen etc. In der That unterscheiden sich denn auch die späteren Erzeugnisse von den früheren oft nur durch gewisse Merkmale im Detail, während die Grundlage dieselbe geblieben ist. Der konservative, sagen wir gleich der Holbein'sche Sinn der deutschen Meister hat sich merkwürdig lange gegen den späteren italienischen Schwulst gewehrt.

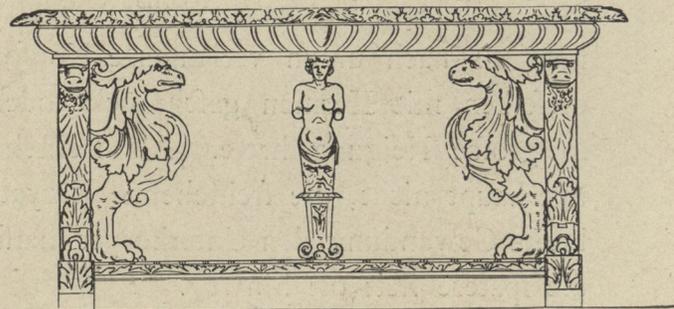
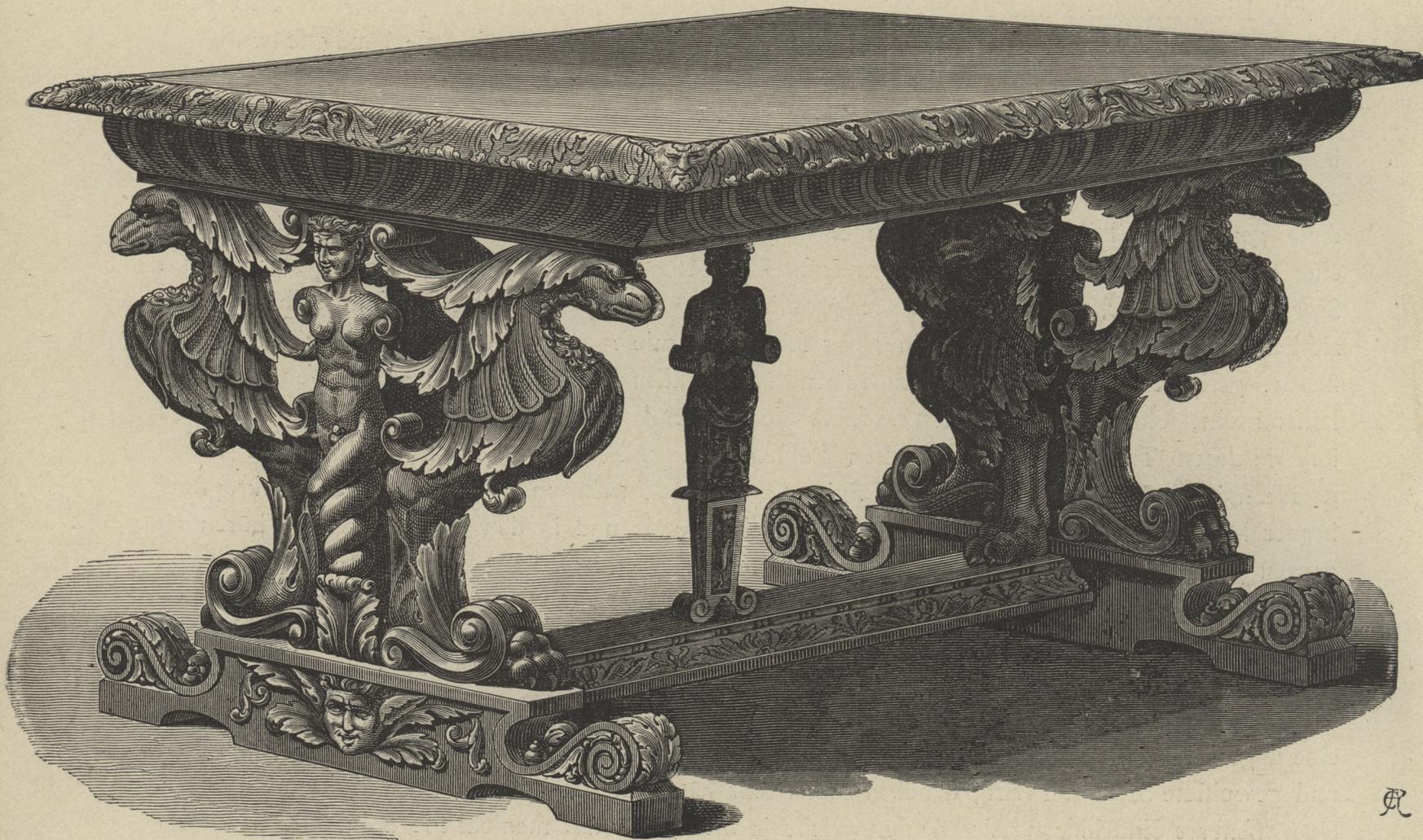
Das *Detail* der deutschen Spätrenaissance: Im Tektonischen spielt, bei wachsender Vorliebe für fensterartige Einrahmungen mit Säulen und Pilastern, der krönende Aufsatz eine große Rolle; der oben geschlossene Giebel als Andeutung einer schützenden Bedachung wird mehr und mehr durch ein dreitheiliges Gebilde verdrängt, dessen beide Seitenstücke zwar den Schenkeln des Giebels entsprechen, dessen Mittelstück aber frei als Zierschild, als Muschel oder als Basis für verschiedene ornamentale Abschlüsse (Kugel, Birne, Zirbelnuss, Thurmspitze, Obelisk etc.), selbst für Büsten und ganze Figuren, auch wohl als Nische oder als Umrahmung eines Fensters entwickelt

ist. *) Die Seitentheile sind entweder in Uebereinstimmung mit dem Gesims profilirt oder ganz frei als flankirende Ornamente gebildet; aber auch im ersteren Falle sind sie häufig schwungvoll (nicht gerade barock) gebogen, indem sie nach der Mitte zu mit einer Volute abschließen oder mit einer solchen unterhalb des Gesimses ansetzen — nach dem Vorgange Michelangelo's an den berühmten mediceischen Grabmälern. Der ursprünglichen Bedeutung des Giebels entsprechend, erhalten auch diese Rudimente ein über das Gesims vorspringendes Karnies. Vielfach aber wird diese ganze Giebelbildung zur spielenden Ornamentik und weist in solch freier Umdeutung eine unglaubliche Fülle von Variationen auf. Die Gesimse selbst sind in der Regel sehr fein im Sinne der italienischen Hochrenaissance profilirt, die Hängeplatte mit Nase fehlt selbst an den zierlichsten Kleinarbeiten der Schreiner nur selten. Karniese und Hohlkehlen werden mit Rundstäben, gerippten Leisten etc. zu den reizendsten Profilierungen verbunden; mit diesen einfachen Hilfsmitteln, ohne alle Ueberladung, feiert hier namentlich die Ebenisterei (Fournierschreinerei) ihre höchsten Triumphe, die gewellten Leisten und Füllungen in dunklem Holz aber geben geradezu ideale Rahmen für Bilder und Spiegel. In den Einrahmungen wird jetzt die Verkröpfung immer häufiger, welche insbesondere an den Holzplafonds und in den Füllungen der Thüren zu ganzen geometrischen Systemen ausgebildet werden (vgl. Fig. 83). Die Säulen werden vielfach von den antiken Ordnungen abweichend gegliedert, das Postament wird hoch und schlank, der Säulenschaft selbst wieder getheilt und jeder Theil verschieden ausgezeichnet — Bildungen ähnlich der sogenannten »französischen« Säule de l'Orme's, an welcher die einzelnen Trommeln abwechselnd vor- und zurückstehen und verschiedenartig ornamentirt sind. In den Kleinkünsten wird die Säulenbildung eine ungemein vielgestaltige, an Tischen, Stühlen, Schränken etc. wird namentlich die gewundene und gewulftete Säule kultivirt; daneben schon sehr häufig die Verjüngung des Schaftes nach unten, eine offenbare Entstilisirung der Säule, welche ja nicht, wie das menschliche Bein, ihre Last fortschnellen, sondern nur tragen soll, also ihre größte Kraftentfaltung nicht im Oberschenkel, sondern in den Fußpartien haben muß. Wesentlich anders liegt das Verhältniß bei den Pilastern, die man als nach unten verlängerte Konsolen betrachten kann. Dies gilt namentlich dann, wenn dieselben mit Hermen geschmückt oder karyatidenartig gebildet sind, wozu die Spätrenaissance so große Neigung hatte. Als freistehender Tragpfeiler dagegen ist die unten schmale Herme überhaupt nicht, die freistehende Karyatide nur dann statthaft, wenn (wie am Erechtheion) eine breite Gewandung den Unterkörper massiger erscheinen läßt. Ueber solche Regeln setzt sich freilich die spätere Zeit oft hinweg.

Die architektonische Ornamentik dieser Zeit wird, wie schon angedeutet, sehr wesentlich durch die Kleinkünste beeinflusst. Die in allen möglichen Variationen ausgebildete Kartusche (in Deutschland zuerst wohl am großen Triumphwagen Albrecht Dürer's **) mag wohl von dem mit gerollten Auschnitten verzierten Pergamentschild der italienischen Festdekoration herkommen; später aber treten zu den leicht geschwungenen Rollen und Voluten festere Gerüste, deren Formen nicht mehr auf elastische, biegsame Stoffe, sondern auf Holz und Metall hindeuten, und dazwischenquellen üppige Frucht- und Blumengewinde hervor, bereichert durch Kinderfiguren, Thiere, Masken etc. Der Grundzug dieses außerordentlich vielgestaltigen Schmuckwerkes ist derjenige der arabischen Ornamentik: Flächenbelebung durch symmetrisches Linienpiel. Die Frührenaissance suchte dasselbe Ziel mehr mit Motiven aus der organischen Welt zu erreichen; sie war deshalb in gewissem Sinne freier und künstlerischer; jetzt nun wird der pflanzliche und thierische Zierrath zwar immer noch realistisch, oft sogar naturalistisch behandelt, aber im Vordergrunde steht ein

*) Die Spezialgeschichte dieser und ähnlicher Bildungen ist äußerst interessant, soll aber erst noch geschrieben werden. Merkwürdig die spätrömische Grabfascade in einem Felsthale des petraïischen Arabiens (Abbildung in Lübke's Grundriss der Kunstgeschichte Fig. 205), welche an phantastischer Giebelbildung alles Aehnliche der Spätrenaissance übertrifft.

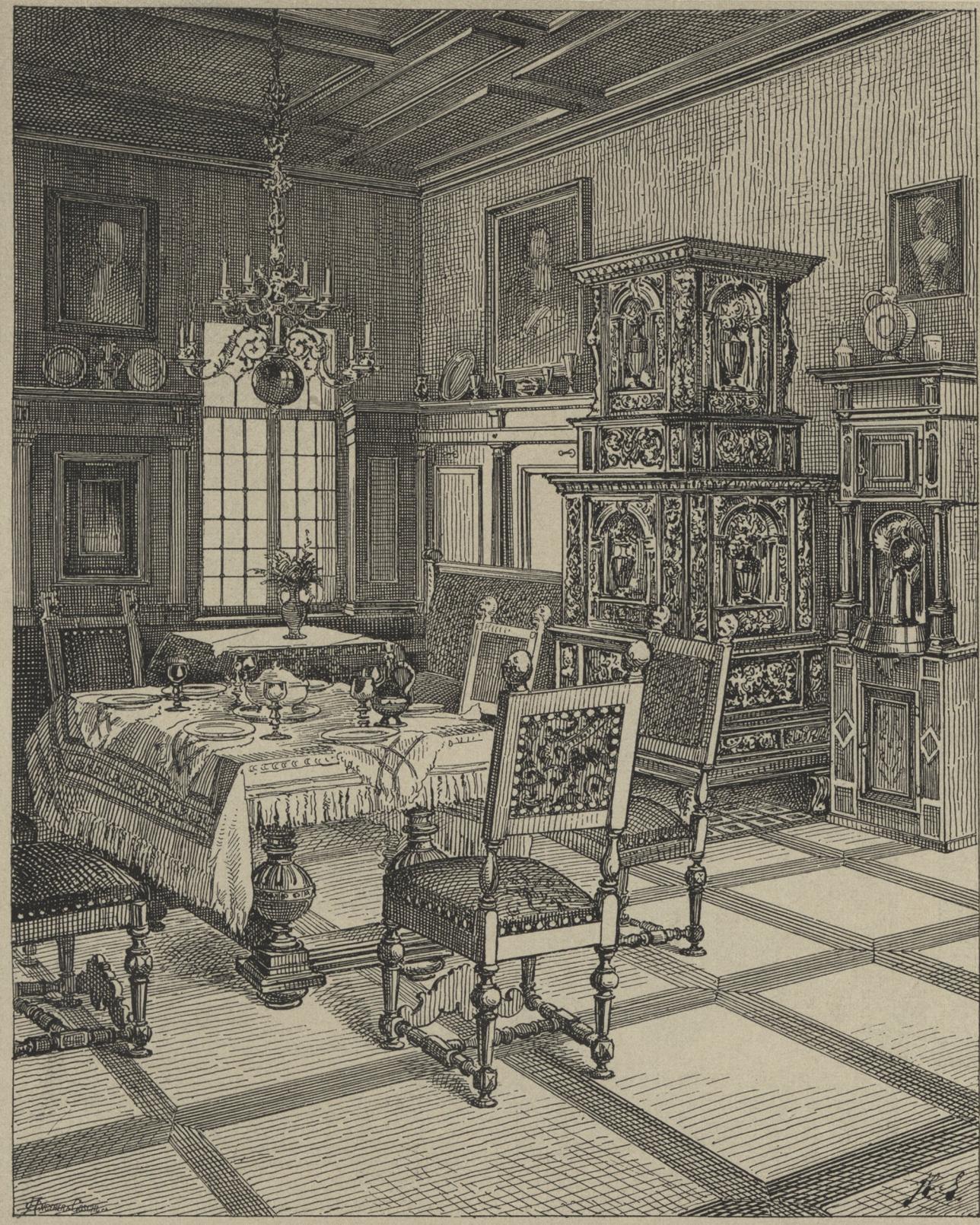
**) Der Schild mit dem Reichsadler unmittelbar vor der Wagenlenkerin. Formenschatz der Renaissance Nr. 71 ff.



177] Tisch, im Besitze der Familie Grahl in Dresden. Italienische Hochrenaissance.

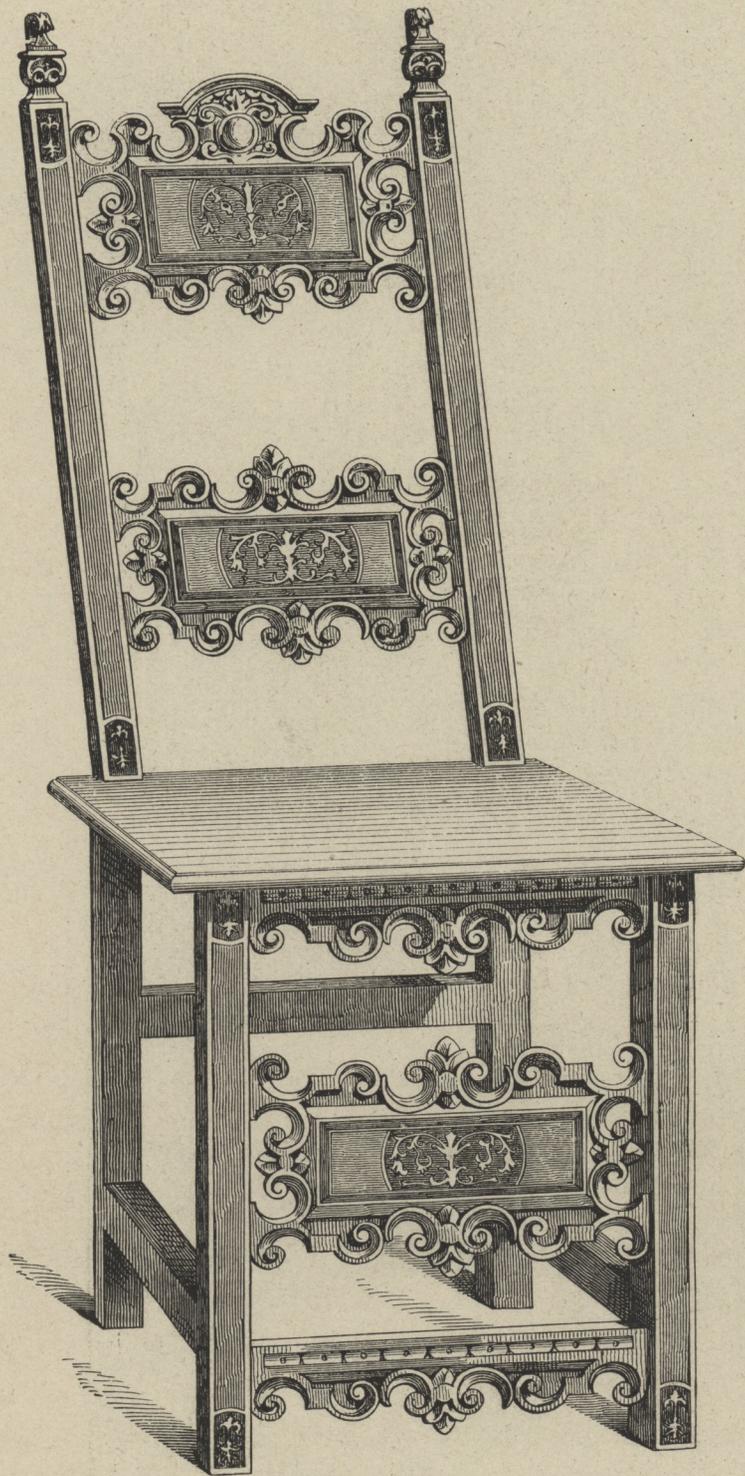
Gefüge von anorganischen, geometrischen Figuren, welches bei aller Zierlichkeit der Erfindung dennoch den Charakter des Schablonenhaften nicht verläugnen kann. Damit soll eigentlich kein Tadel ausgesprochen sein. Es kommt ganz darauf an, was man von der Ornamentik erwartet; ein von allen Erinnerungen an die lebende Welt oder überhaupt an die natürlichen Dinge, von allen Allegorien und »Ideen« freies, ganz und gar absichtslos spielendes Schmuckwerk ist nicht allein sehr berechtigt, sondern ist streng genommen das Ideal, mindestens setzt das Verlangen danach eine gewisse Reife des Urtheils voraus. So aufgefaßt erscheinen uns die Flächenverzierungen der Spätzeit allerdings stilvoll, ebenso wie das Maßwerk der Gothik*) und das arabische Ornament. Der Vorwurf des Schablonenhaften kann sich nur auf die Leichtigkeit der Nachahmung, nicht auf die Erfindung selbst beziehen; aber gerade darin, daß das phantasie reichste Ornament leicht zum Gemeingut wird, beruht ja zum großen Theile seine stilbildende Kraft.

*) Gleichsam als ob sie diese innere Beziehung hätten darlegen wollen, haben z. B. Nürnberger Baumeister vom Ende des 16. Jahrhunderts in ihren Façaden vielfach gothisches Maßwerk angebracht.

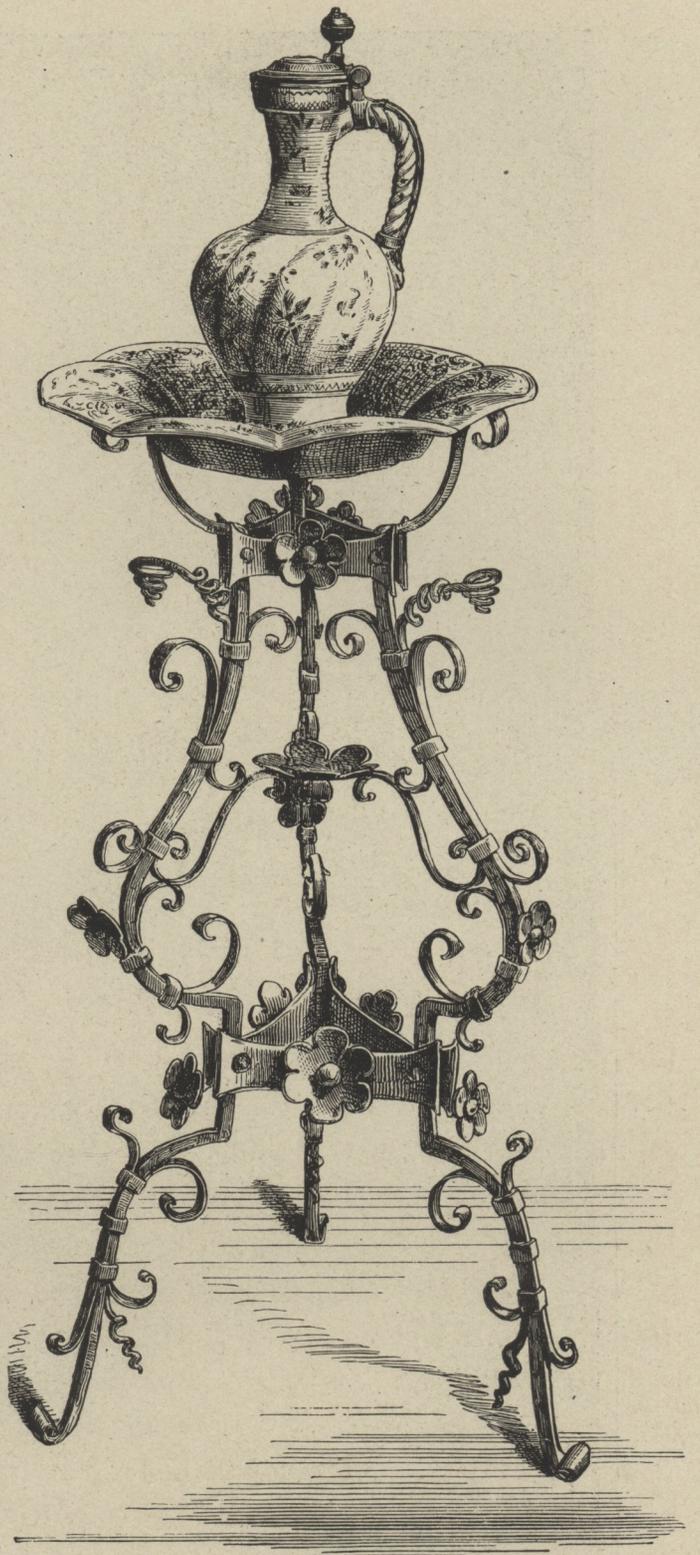


178] Speisezimmer-Einrichtung von der Fleischmann'schen Kunstanstalt zu Nürnberg.

Es ist nicht lange her, daß man Alles, was der deutschen Spätrenaissance eigenthümlich ist, als »zopfig« betrachtete; heute versteht man den tieferen Sinn ihrer Ornamentik und läßt auch ihr Gerechtigkeit widerfahren, ja ich stehe nicht an, ihr, was ornamentale Flächenbelebung mit *einfachen* Mitteln anbelangt, den Vorrang vor dem vollendeten Stil der Italiener einzuräumen. Je mehr man aber in die Details dieses überschwenglich reichen Stils eindringt, desto schwieriger erscheint eine allgemeine Charakterisirung. Etwa mit *Peter Flötner*, dem Vater der arabisch-deutschen Intarfia, um 1545 beginnend, haben im Verlaufe von sechzig Jahren unzählige ober- und niederdeutsche Meister das Ornamentwerk der Spätrenaissance in origineller Weise bereichert, unter



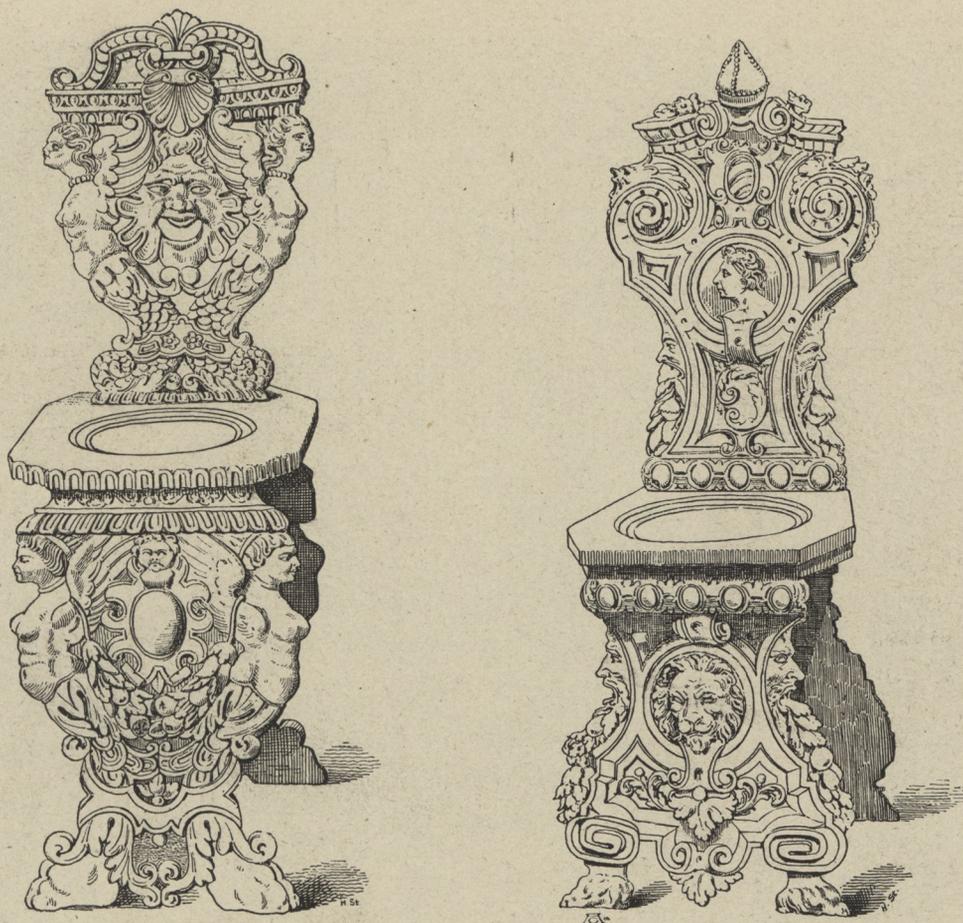
179] Stuhl, deutsche Spätrenaissance, aus dem k. b. Nationalmuseum in München.



180] Dreifuß aus Schmiedeeisen, im Besitze des Professors Bergau in Nürnberg.

ihnen Bücherillustratoren, Glas- und Façadenmaler, Bildhauer, Graveure, Gold- und Silberschmiede, Zinngieser, Schlosser und Waffenschmiede, Schreiner, Elfenbeinschneider, Töpfer etc., die meisten nicht mehr dem Namen nach bekannt. Von den Bekannteren läßt sich etwa folgende Reihenfolge bilden: *Wenzel Jamitzner, Virgil Solis, Jost Amman, Tobias Stimmer, Georg Wechter, Paul Flynt, Hans Sibmacher, Theodor de Bry*, die beiden *Collaert, Vredeman de Vries, Peter Candid* und *Wendel Dietterlin*.*) Sind auch diese und andere Meister in ihren Vorlagen und beglaubigten Werken leicht zu

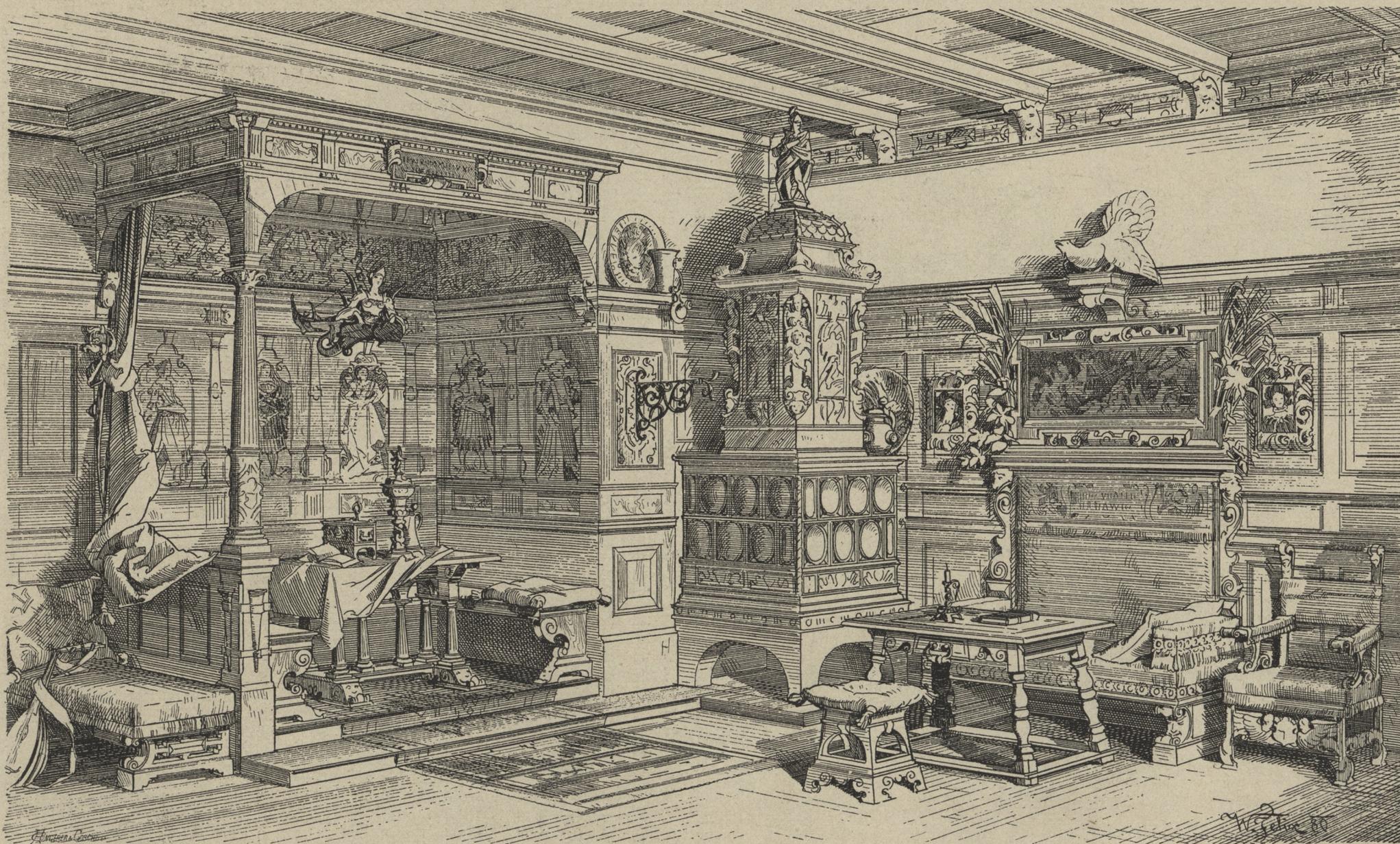
*) Von allen diesen und anderen Meistern der Spätrenaissance enthält der »Formenschatz« eine grössere Anzahl von Arbeiten, deren sorgfältiger Vergleich sehr lohnend ist.



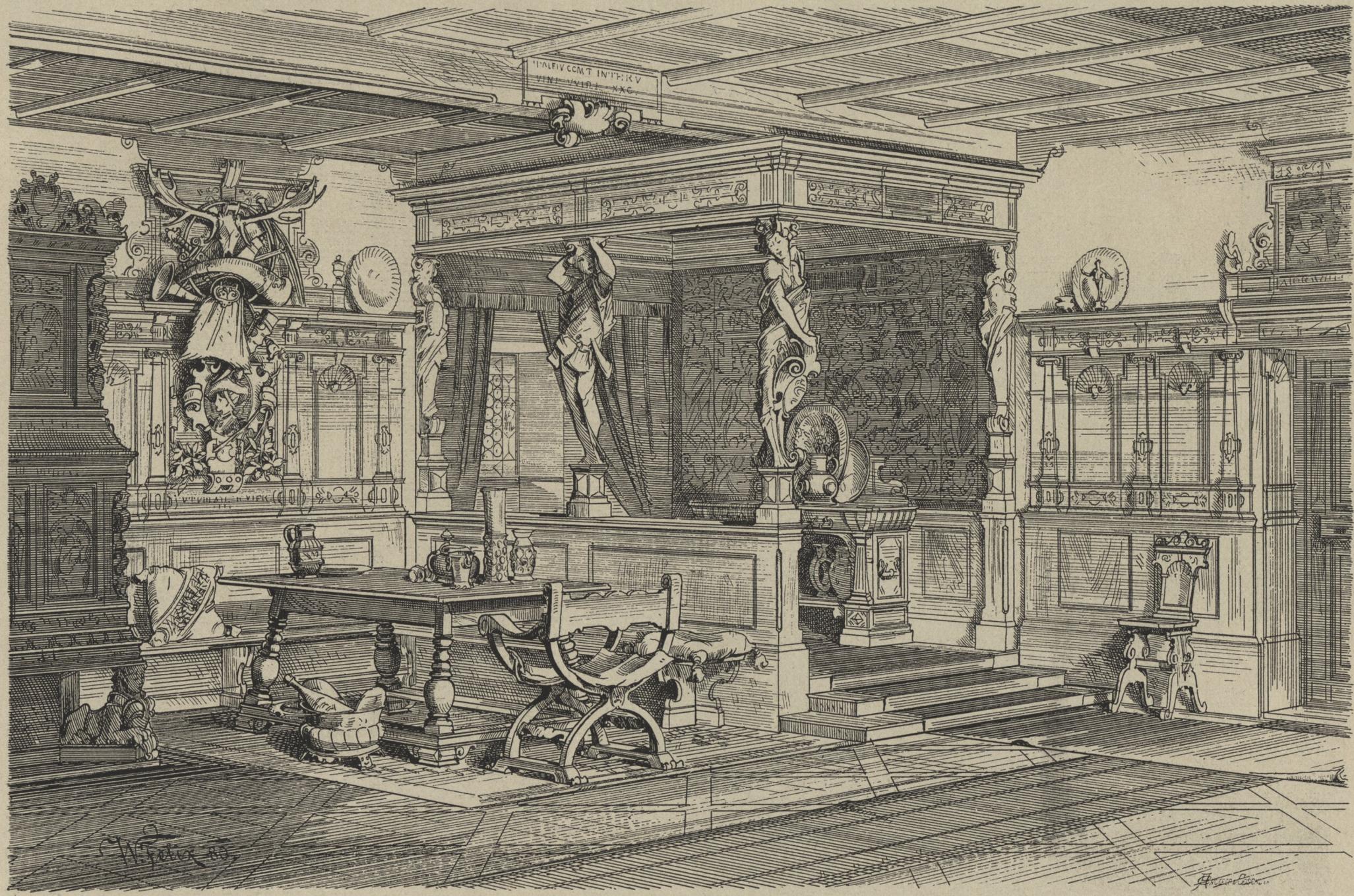
181 & 182] Geschnitzte Stühle, italienische Hochrenaissance. Imitirt von Alois Ueberbacher in Bozen.

unterscheiden, so vermischen sich doch in der grossen Masse des Ueberlieferten ihre Anregungen dermassen, das man z. B. an einem Schranke mit reichen ein- und aufgelegten Ornamenten vom Jahre 1620 kaum noch die geistige Herkunft der einzelnen Zierrathen bestimmen kann. Die etwas anrühige Bezeichnung »Lederornamentstil« trifft nur gewisse, sehr beschränkte Merkmale; der Leser möge selbst entscheiden, ob und was z. B. an der reizenden Amman'schen Schlussvignette auf Seite 100 »ledern« ist. Die Zierschilder und Einrahmungen mit ihren lustigen Hörnern und schwellenden Voluten begleitet namentlich eine Art festen Bandwerkes, welches ursprünglich in Metall gedacht, als ein- und aufgelegtes oder herausgehobenes Ornament auf Holz und Stein übertragen wird. Diese oft graziös ausgeschnittenen Metallbänder legen sich um Säulen und Pilaster und breiten sich als förmliches Gitterwerk über ganze Füllungen aus; namentlich im Steinschnitt der niederdeutschen Spätrenaissance ist dieses Bandwerk stark ausgebildet. Seine metallotechnische Abkunft bezeugen die vielfach darauf angebrachten Goldschmiedornamente: Rosetten, Edelsteinfacetten, selbst Nieten und Nägelknöpfe. Die Sucht nach Originalität hat hierbei häufig zu krankhaft-phantastischen Gebilden geführt, indem z. B. Thier- und Faungestalten, Hermen und Karyatiden von solchem Bandwerk förmlich eingittert oder mumienartig umgewickelt erscheinen. Gegenüber solchen und anderen Auswüchsen ist aber doch die Fülle des Schönen und Stilgerechten ungeheuer gross; und nun gar in dem freien Ranken- und Figurenspiel, das uns z. B. an den zahllosen geätzten, getriebenen, tauschirten und gegoffenen Metallarbeiten, an den Holz-, Elfenbein- und Perlmuttereinlagen der Möbel, Schachspiele, Schiesswaffen und Pulverhörner, ferner an den Lederpressungen der Bucheinbände und Tapeten, an den Stickereien und Webereien u. f. w. entgegentritt, offenbart sich eine Kunstweise, welche nicht allein den Geist der besten Frührenaissance athmet, sondern die Schöpfungen derselben vielfach überbietet.

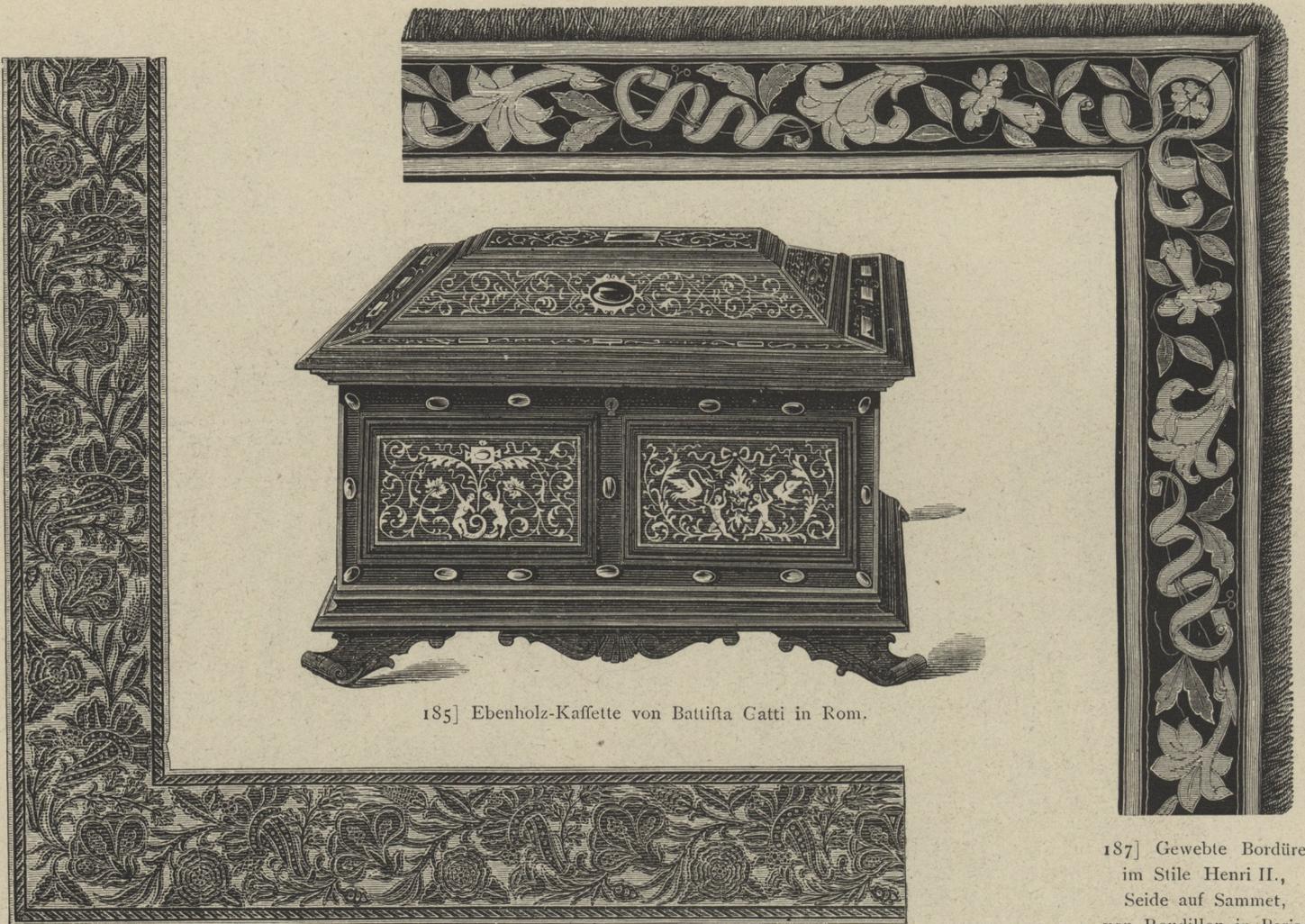
Der Name *Wendel Dietterlin* bezeichnet eigentlich schon die äusserste Grenze in der historischen Entwicklung der Formen, welche für ein »deutsches Zimmer der Renaissance« in Betracht kommen



183] Wohnzimmer im Geschmack der Spätrenaissance, entworfen von W. Felix aus Wien.



184] Speisezimmer im Geschmache der Spätrenaissance, entworfen von W. Felix aus Wien.



185] Ebenholz-Kaffette von Battista Catti in Rom.

186] Gewebte Bordüre von Giani in Wien.

187] Gewebte Bordüre
im Stile Henri II.,
Seide auf Sammet,
von Roudillon in Paris.

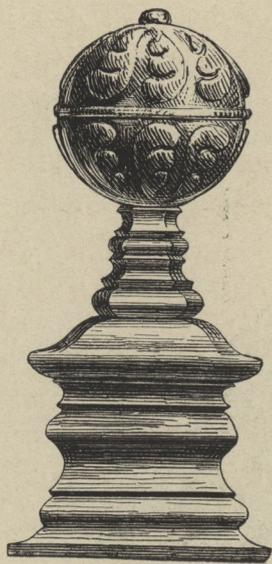
können; nicht gerade genau der Zeit nach, denn noch fünfzig Jahre und später nach dem Erscheinen feines Werkes begegnen wir einzelnen Bildungen, welche dem alten Geiste angehören. Aber in Dietterlin's geist- und phantasiereichen Entwürfen sind gewissermaßen die dekorativen Leidenschaften der Spätrenaissance mit kühner Hand zusammengefasst, sind die letzten Konsequenzen der ganzen, auf gleichzeitige Vermehrung der Kraft und Grazie gerichteten Bewegung gezogen. Darüber hinaus mehren sich, fast mit dem Anscheine eines naturgesetzlichen Waltens, die Anzeichen der ungraziösen Verwilderung. Der italienische Schwulst feiert nun auch in Deutschland seine Orgien in dem neuen sinnberauschend-pomphaften Kirchenstil mit feinen silbernen Weihrauchfässern, feinen vergoldeten Wolken, feinen bausbackigen und dünnbeinigen Posaunenengeln, feinen maßlosen Verkröpfungen und bemalten Säulen. Selbst ein *Rubens* bringt in gelegentlichen tektonischen Entwürfen u. dgl. dem schwulstigen Geiste sein Opfer; Beweis genug, wie sehr die neue Richtung zeitgemäß war und nicht etwa nur ein Werk der Jesuiten, welche freilich den Bombast in majorem Dei gloriam fabrikmäßig ausgebeutet, seine Verbreitung über den ganzen Erdkreis systematisch betrieben und dadurch manche nationale Kunstblüthe ferner Länder (z. B. bei den Chinesen!) verdorben haben.

Das Wesen dieses frühen, des *bombastischen Barocco* (etwa 1625 bis 1680) lässt sich kurz etwa so kennzeichnen: In den Formen wird die üppigste Großräumigkeit durch allerlei perspektivische Kunstgriffe erstrebt, die Gefimsausladungen, Verkröpfungen, Rahmenprofile, Säulen- und Pilasterstellungen werden nicht allein verstärkt und vermehrt, sondern es werden ihnen, um den Beschauer über die Dimensionen zu täuschen, verschiedene willkürlich vor- und zurückspringende Ausbauchungen gegeben; die Grund- und Aufrisse selbst kommen in's Schwanken, nach der Tiefe, Breite

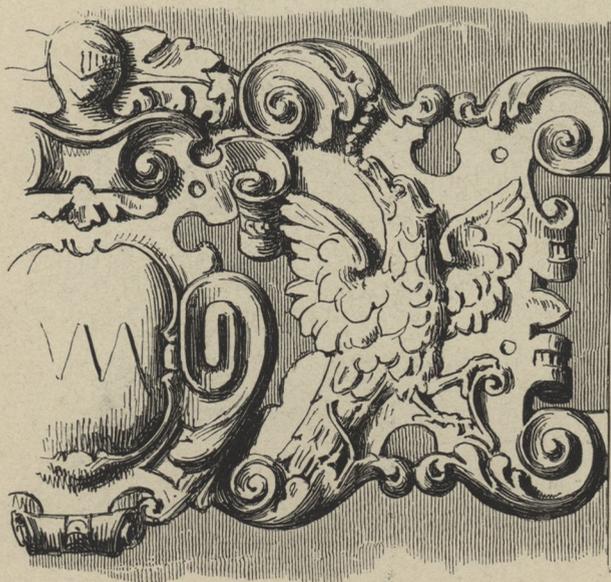


188] Bronzekaffette mit Email, von Prof. Fritz v. Miller in München.

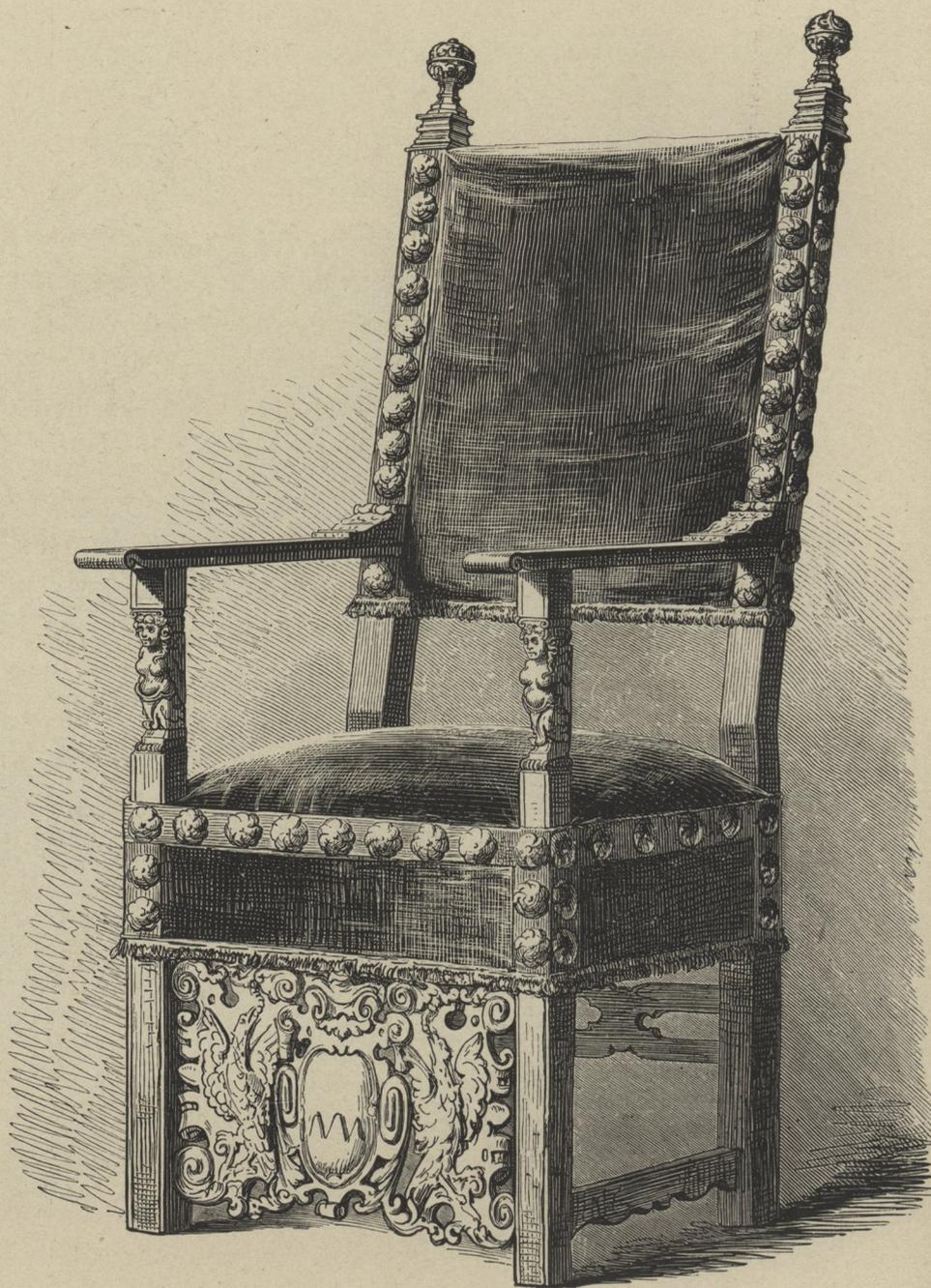
und Höhe zugleich, an den Haus- und Schrankfaçaden wie im Innern siegt das Prinzip des »Schiefrunden« über die Geradlinigkeit der antiken Ordnungen. Dabei doch eine gewisse groteske Regelmäßigkeit, welche die wogenartig sich aufthürmenden Massen bändigt und ihrer dekorativen Bestimmung unterordnet. Es kann gar nicht geläugnet werden, daß in den Händen genialer Meister — und solche hat es ja auch in dieser Zeit der Verwilderung gegeben — sogar das bombastische Fortissimo oft sehr geistreich in Szene gesetzt ward; und wenn wir uns ganz in den Geist der Zeit hineindenken, so begreifen wir das lebhafteste Interesse, welches unsere Vorfahren in der Allongeperrücke an dieser Art von Architektur und Tektonik hatten. Je mehr aber hier das Gewicht auf plastische Uebertreibungen gelegt ward, desto schwieriger mußte die Stellung des *Ornamentwerkes* werden, welches denn auch zunächst eine sehr traurige Rolle spielte und erst nach und nach eine gewisse Höhe stilvoller Harmonie mit dem Struktiven erreichte. Denn der schöne, eurythmische Ornamentschatz der früheren Zeiten paßte ganz und gar nicht mehr hierher; in der Verlegenheit nahm man seine Zuflucht zu jenen unschönen, manierirten Wulsten, welche wir mit dem Namen des »Ohrwafchlstils« zusammenfassen, weil sie die wurmartig rundlichen Formen des menschlichen Ohres auf das Rahmenwerk übertrugen. Auch die Fratzen, Muscheln, Festons etc. jener Zeit haben den Charakter des Gekneteten. Erst zu Ende des 17. Jahrhunderts erhielt auch das Ornamentwerk in den Händen französischer Dekorateurs, an der Spitze *Jean Berain*, eine elegantere Durchbildung und entwickelte sich bei gleichzeitiger Verfeinerung des Struktiven zum



190] Detail zu No. 189.



191] Detail zu No. 189.



189] Stuhl der Spätrenaissance aus Nufsbaumholz mit metallenen Lehngriffen, aus dem k. b. Nationalmuseum zu München. Gezeichnet von Heintr. Löffow.

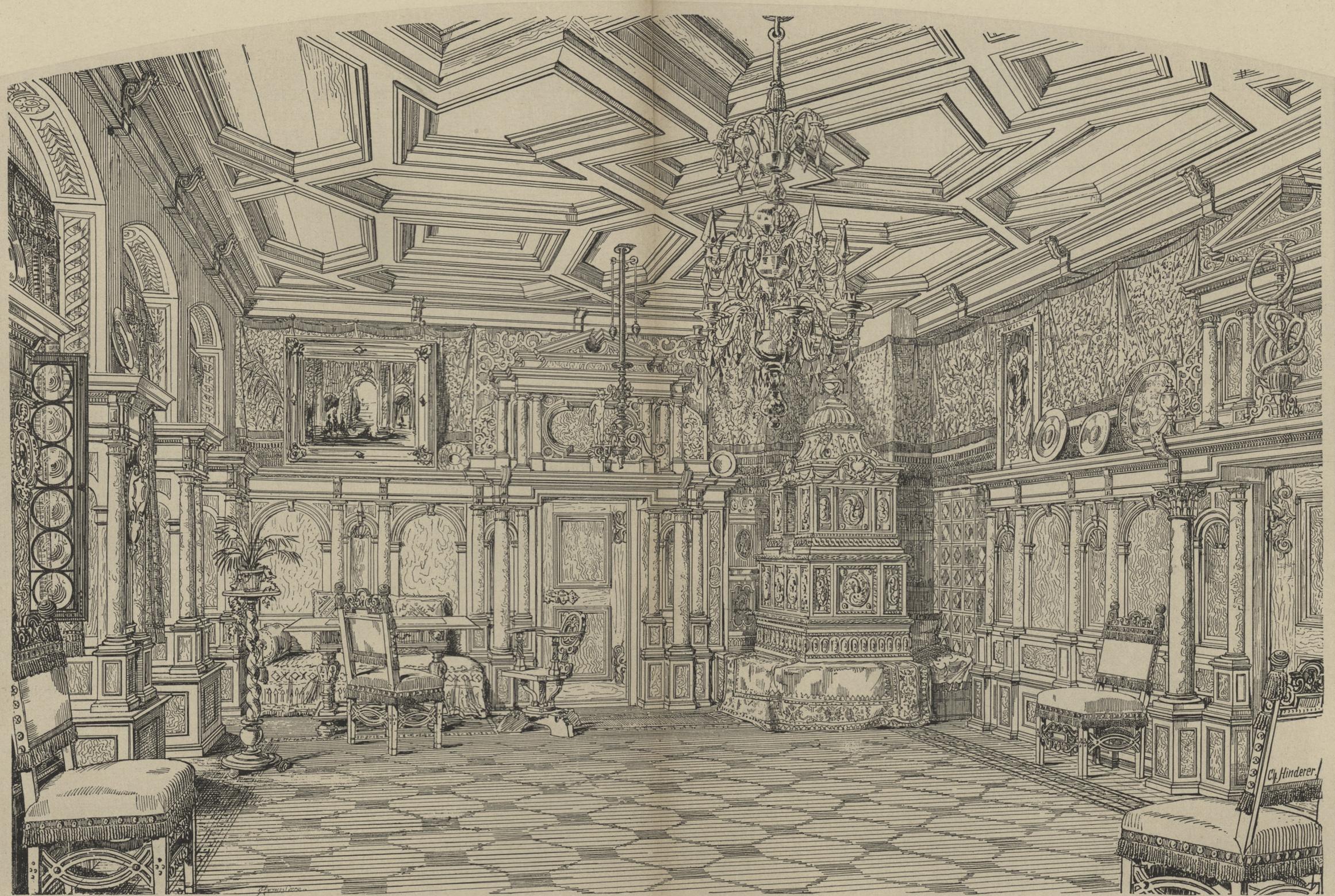
späteren *Stile Ludwig's XIV.* In der Innen- wie in der Außendekoration knüpfte man in Paris wieder an den Deutschen Dietherlin an. Das ist der *spätere Barocco* (etwa 1680 bis 1720), in Deutschland selbst namentlich durch *Pöppelmann, Decker* u. a. vertreten, in Frankreich durch den feinen *Gilles Marie Oppenort* zur Zeit der Regentschaft (1715—23) in Formen- und Farbgebung dem *Rococo* nahe gebracht.

In der *Farbe* hat das ganze 17. Jahrhundert von den Ueberlieferungen der Renaissance gezehrt; da aber zur Herstellung der üppigen Formen selbst immer mehr zu unechten Materialien, namentlich zum Stucko, gegriffen werden mußte, so bildete sich bald eine oft in's Grobe und Geschmacklose verfallende Uebung der Täuschung durch Farbe aus (S. 70 ff.). Man begnügte sich nicht, die stuckirten Säulen, Gesimse etc. für Holz auszugeben, sondern ganze Tabernakel wurden mit den Farben der seltensten Marmorarten und Edelsteine bemalt und von solch leerem Schein blieben selbst plumpe Bauernmöbel nicht verschont. Daneben freilich, namentlich in späterer Zeit, Dekorationen von großartigem harmonischem Farbeneffekt, so z. B. *Berain's* prachtvolle Gallerie des *Apollo* im Pariser Louvre. Auch an einzelnen, namentlich metallischen soliden Techniken mit reizvoller Farbgebung fehlte es nicht.

Der *Rococostil* (etwa 1720—1760) mit feinem, von allem Früheren abweichenden Farbenspiel (vgl. oben S. 62 ff.) verdankt seine Entstehung der Verfeinerung der ornamentalen Details. Man faßt die Bedeutung dieses Stiles doch allzu kleinlich auf, wenn man ihn lediglich den zierlichen Arbeiten der Meißener Porzellanfabrik zuschreibt. Die ζ förmigen muschelartigen Ornamente haben hier um 1740 wohl ihre vollendetste Durchbildung erfahren, aber die Entstehung des ganzen Stiles ist doch auf die *architectes decorateurs* zur Zeit der Regentschaft und unter Louis XV., auf die *Oppenort*, *Meissonier* u. A. zurückzuführen. Das spezifische Rococoornament in seinen verschiedenen Typen (Muschel, Flügel, Baumrinde, Distelblatt etc.) tritt durchaus nicht allein und selbstständig auf, Hand in Hand mit ihm gehen zahlreiche geradezu naturalistische, wenn auch eigenthümlich manierirte, Verzierungen, deren Behandlung selbst in den plastischen Gebilden auf malerische Intentionen hinweist — so die aufsteigenden Schilfblätter, die Laub- und Blumenranken, die Figuren und Embleme des Schäferlebens, der Jagd und Fischerei etc. Meistens zierlich und flach und oft eher noch an den *Pietraduraftil* der Frührenaissance als an die schwulstige Plastik des Barocco erinnernd. Der *prinzipielle* Unterschied vom ersteren beruht (abgesehen von den Techniken und den Materialien) darin, daß das Rococoschmuckwerk keine strukturelle Einrahmung im antiken Sinne duldet, sondern im Gegentheil *selbst Rahmen bildet* und hierbei, da sein Wesen ein durchaus naturalistisch-bewegliches ist, die Unregelmäßigkeit zum Gesetze erhebt. Um dieses frei spielende, meist vergoldete oder verfilberte, also glänzend-neutralfarbige Ornamentwerk zur Geltung zu bringen, brauchte man zarte, helle Farbentöne auf den Flächen der Wände, Plafonds und Möbel. Es muß auch hervorgehoben werden, daß der eigentliche Rococostil im Wesentlichen auf die Innendekoration und die Kleinkunst beschränkt geblieben ist; auf die architektonischen Façaden hat er keinen oder nur einen entnüchternden Einfluß ausgeübt: Die in seiner Blüthezeit entstandenen Gebäude zeichnen sich äußerlich eher durch kühle, schmucklose, flache Behandlung aus, während noch die Façaden des späteren Barocco eine mit dem Innern harmonisirende, oft sehr reizvolle Verzierung aufweisen.

Um 1750 machten sich in der Architektur und Dekoration auf's Neue antikisirende Neigungen geltend — Pompeji und Herculaneum waren entdeckt, die ganze gebildete Welt nahm Antheil an den antiquarischen Streitigkeiten der Gelehrten — aber zu einer eigentlichen Wiedergeburt, zu einer zweiten »Renaissance« der antiken *Kunst* konnte es diese Zeit nicht bringen. Wenn auch die kühnen Idealansichten eines Piranesi u. A. noch jetzt unser höchstes Interesse in Anspruch nehmen, so wohnt doch fast Allem, was damals für die Wiederbelebung der Antike in der Dekoration gethan ward, etwas Ruinenhaftes, Freudloses und Unbefriedigendes bei. Es beginnt die Zeit der obeliskartigen Oefen mit trauernden Genien, der Uhren mit Sensenmännern, der umflorten Urnen, der abgebrochenen Säulen, der langweiligen Medaillons mit ihren bandwurm-artigen Bändern und armfelig dünnen Guirlanden. Künstlerischen Humor suchen wir in diesen Gebilden, welche wir unter dem Namen des »Zopfstils« zusammenfassen,*) vergebens; in dem Bestreben, ganz und ächt antik zu sein, verschmähte man es, sich die Werke der guten Renaissance zu eigen zu machen — ja es ist fraglich, ob dies beim besten Willen sofort möglich gewesen wäre, nachdem die in der Gothik und Frührenaissance geübten soliden Techniken nach und nach durch ein ganzes System trüglicher Praktiken verdorben waren. Man suchte die Antike in gewissen strengen Formen, ohne tieferes Verständniß für die heitere Lebensfülle ihres Schmuckwerks und für ihre stilvolle Stoffgerechtigkeit. Zwar nach dem ersten unglücklichen Anlauf trat um 1775 eine Wendung zu einer graziöseren, originellen und durchaus nicht reizlosen Dekorationsweise ein, welche wir als den Stil *Louis XVI.* kennen; aber bald machte sich mit dem angeblich

*) Es wäre wohl an der Zeit, nun endlich die Benennung »Zopfstil« auf die Zeit seit 1750 zu beschränken und nicht länger damit den Barocco und Rococo zu verwechseln, was für die Klarheit der stilgeschichtlichen Bezeichnungen sehr hinderlich ist. Vgl. Zahn in der Lützow'schen Zeitschrift 1873 S. 43.



192] Wohnzimmer mit alter Eschenholzvertäfelung in der Wohnung des Herrn Direktor Gnauth im Zick'fchen (ehemals Fembo'fchen) Haufe zu Nürnberg.

puritanischen Geiste der Revolution ein um so entschiedenerer Rückfall in den falschen Klassizismus geltend. Hatte man bis dahin wenigstens die zarten Farbentöne des Rococo an den Wänden vielfach beibehalten, so ward nun die nüchternste »Weisheit« zum Gesetz erhoben, und wo ja noch der Glanz des Goldes beliebt ward, da trat er in langweiliger Breite, unschön und roh auf. Wollen wir uns den *Empire-* oder *Napoleonstil* in seiner ganzen Herzlosigkeit vorstellen, so denken wir an jene schrecklichen Standuhren mit Alabasterfäulen, über denen sich ein friesartiger Aufsatz aus dünnem Messingblech mit traurigen Mufen erhebt.

Dem »Zopfe« folgten durch zwei Menschenalter unseres Jahrhunderts hindurch die wunderlichsten, oft sehr wohlgemeinten, aber meistens geist- und herzlosen Versuche, gewisse historische Stile alter Zeiten in's Leben zurückzurufen. Das Griechenthum, die Gothik, die französischen Königsstile u. a. wurden wieder hervorgefucht und mit unglaublichem Leichtfinn, welcher freilich dem niedrigen Ansehen des Dekorationswesens angemessen war, in Szene gesetzt. Alles verkehrt, unverstanden, ungenügend — »zopfig« im weiteren Sinne des Wortes; Bemühungen, vergleichbar einem Tanz ohne Musik, einer Sprache ohne geordnete Satzbildung. Kein Wunder, daß unserm heutigen tieferen Gefühle und klareren Urtheile in diesen Dingen die gothifizierenden Klaviere und Chaifelongues, die à la Louis XV. geschweiften Spiegelrahmen, Stuhl- und Tischbeine u. f. w. als widerliche Karikaturen erscheinen. Auch die Reaktion gegen alle diese stilhistorischen Verfündigungen: ein von der »hohen« Kunst auf die Dekoration ausgedehnter roher Naturalismus, konnte nur die urtheilslose Masse befriedigen, und wenn auch diese letzte Umwälzung noch immer weite Kreise in der alten und neuen Welt zieht, so existirt hier wie dort doch schon eine kleine begeisterte Gemeinde, welche das Alte gewissenhaft achtet, die historischen Stile einen jeden in seinem Kulturzusammenhang zu erfassen und eines jeden Seele zu ergründen strebt und eben dadurch neben gediegenen Imitationen die Bildung auch eines selbstständigen kunsterfüllten Geschmacks ermöglicht — der *zweiten Renaissance* am Ausgange des 19. Jahrhunderts!

