

B. DAS ORNAMENT IM DIENSTE DER ARCHITEKTUR.

*Aegyptisch.**

„Die Kunst der Aegypter ist hauptsächlich erhaben, sinnreich, symbolisch und findet sich dieser Charakter im höchsten Grade in ihren ornamentalen Kompositionen.

Die Elemente der realistischen Welt unter verallgemeinerten Formen bilden den Grund ihrer Verzierung. Die einfachen Umrisse, welche dieselben umgeben, sind von einer unvergleichlichen Breite; sie haben nur den Ausdruck der Art und nicht den des Individuums im Auge und geben wenig zahlreiche, aber in der Verwendung sehr abwechslungsvolle Typen in allen Formen.

Es ist leicht, die wichtige Rolle einer Pflanze, welche wir in allen orientalischen Theorien wiederfinden, zu zeigen. Die göttlich verehrte *Lotosblume* (Figur 97 u. a.) bezeichnet die den Wolthaten des Wassers und der Sonne erwiesene Huldigung; sie ist das Symbol der jährlichen Wiederkehr der Jahreszeiten, welche Generationen folgen lässt und das Leben da, wo Starrheit des Todes zu sein scheint, wieder erweckt.“

Aehnlich göttlich verehrt ist der *Papyrus* und die *Palme*, indem sie die Nahrung des Leibes und des Geistes sinnbildlich zur Darstellung bringen.

„Die Sonne selbst ist der Gegenstand einer direkten Anbetung. Jedermann kennt jene *geflügelte Scheibe* (Figur 239), unter welcher sich zwei Schlangen, Uräus, die königlichen Symbole Ober- und Nieder-Aegyptens, verschlingen; es ist die Sonne in ihrer materiellen Form, wie sie an den Pforten der Tempel, auf Grab- und Weihmonumenten, selbst auf den Gewändern der Priester und Könige angebracht ist, an welche poetische und heisse Gebete gerichtet wurden.

Es gibt auch ein Sonnenbild, welches erklärt sein will. Auf unseren Feldern findet sich ein *Insekt*, welches Jedermann mit Abscheu betrachtet, es ist die *Scarabäe* (Figur 240). Wenn die Aegypter ein abstossendes, niedriges Wesen zur Vergötterung gewält haben, so kommt dies daher, dass sie in dessen Lebensweise ein wunderbares Detail entdeckt haben. Und wirklich, wenn man den Gang dieses Insektes auf sandigen Ufern beachtet, sieht man dasselbe in animalische Auswürfe eindringen. Es wält sofort eine passende Masse aus und knetet sie, nachdem es sein Ei darauf gelegt hat, kugelförmig. Dieses Kügelchen zieht es zwischen seinen Hinterfüßen nach sich, bis die Wärme die Oberfläche gehärtet hat; hierauf vergräbt es dasselbe. Nach einiger Zeit entwickelt sich daraus eine Larve, welche später zum vollkommenen Insekt wird, um seinerseits die verschiedenen Akte der Fortpflanzung zu erfüllen. Dieser Käfer nun schien den Aegyptern das Werk des Schöpfers im Kleinen darzustellen; die stecorale Kugel mit dem Ei ist die von dem Lebenskeime durchdrungene Erde, welche unter dem Einflusse der Sonnenwärme ihre natürliche Entwicklung erleidet. Es ist hier zwischen dem Schöpfer und dem erzeugten Gegenstande eine Aehnlichkeit, welche genügte, um das bescheidene Insekt in den höchsten Götterrang zu versetzen.“

Griechisch.

„Weniger hieratisch als das ägyptische, weniger eingeschlossen in den engen Sinn des Symbols, weniger vergeistigend, aber um so lebensvoller, zeigt das griechische Ornament mehr Freiheit, Geschmeidigkeit und Anmut, und das in dem richtigsten Maasse, von dem der so sichere Geschmack der Griechen nie abwich.

Immer rein, edel und erhaben, geistreich und abwechslungsvoll, aber nie üppig und übertrieben, musste das griechische Genie dem Ornament das Gepräge der höchsten Eigenschaften aufdrücken, welche in der Architektur, Skulptur und den anderen plastischen Künsten so Grosses erzeugt haben. Aber zu gleicher Zeit erhielt in Folge der Entwicklung dieser anderen Kunstformen das Ornament zum Vortheil der Menschen- oder Thiergestalten, welche sich um Vasen zogen, die Metopen bevölkerten oder in den Friesen vertheilt wurden, einen mehr sekundären, untergeordneten Rang. Symmetrie und Regelmässigkeit

* Nach einer Uebersetzung von *Meklenburg*.

sind die Hauptregeln des Verzierungssystems der Griechen; sie wussten diesem Prinzip alles unterzuordnen. „Selbst die Meereswellen“, sagt *Jaquemart*, indem er von den Wellenzügen spricht, „deren schäumende, von Stürmen so oft verzerrten Kämme wesentlich verschieden und launenhaft erscheinen, sind dem Joche der ornamentalen Regelmässigkeit unterworfen; die Maler haben daraus jenen eleganten Zug gemacht, den sie geistreicher Weise immer am Fusse der Schalen anbrachten, während man denselben bei uns, in Unkenntniss seiner Bedeutung, manchmal da hinwirft, wo er eine widersinnige Bedeutung hat.“

Wie schon gesagt, scheint in der griechischen Kunst jedwelche Spur von Symbolik in den ornamentalen Formenelementen verschwunden zu sein: Das Ornament unterwirft sich den dort allgemein herrschenden Gesetzen der Schönheit und verrichtet, wenn dazu bestimmt, andeutungsweise den statischen Dienst der architektonischen Formen, indem es ihr Dasein auf pflanzliche und textile Erscheinungen zurückleitet. Trotzdem aber verfällt die griechische Kunst keineswegs auf die blasse Kopie der Natur entnommener Motive, sondern lehnt sich der Ueberlieferung, welche sie aus Asien empfangen haben mag, an und bildet alle überkommenen Typen nach eigenem Gefühle in selbstständigster Weise um. Das *Geisblatt*, der *Akanthus* und die *Lotosblume* geben Zeugniss hierfür, ja selbst der *Epheu*, die *Weinrebe*, der *Lorbeer*, *Schilfblätter*, *Früchte* und *Blüten*, welche als ornamentale Elemente in den Verzierungen — hauptsächlich der Kleinkunst — eine bedeutende Rolle spielen, sind aller Unregelmässigkeit und Gebrechen der Natur entkleidet, ihre plastischen Bewegungen, Windungen und Biegungen zeigen in der Kontur einen allgemein regelmässigen Umriss, und das Geäder, wenn selbes angegeben ist, erscheint aus symmetrisch sich ansetzenden und verlaufenden Linien. Als neues Formenelement tritt zu den schon benannten Motiven noch die *Ranke* hinzu, die sich als wellenförmig auf- und abbewegender Stengel darstellt, tangential ihre Blätter und Blumen entsendet, um in den schönsten Windungen die zugewiesenen Flächen nach rechts und links symmetrisch auszufüllen. Die kräftigste Ausbildung der Ranke erscheint als *Volute* im jonischen und korinthischen Kapitäl.

Rechnet man zu den benannten Motiven noch jene Dekorationen hinzu, die dem Bereiche der handwerklichen Thätigkeit entsprungen sind, als die so häufig verwerteten Formen von Riemen, Bändern, Gurten, Geflechten etc., und berücksichtigt man jenen Satz, der uns belehrt, „dass uns der griechische Bau in allen seinen Theilen wie mit einer ornamentalen Formensprache anspricht, in der das Wesen seiner Konstruktion zum lebendigsten Ausdruck gelangt“, dann heisst es auch nicht zu weit gegangen, wenn wir behaupten, dass *das Ornament die Seele der griechischen Architektur* ist. (Für Alles Vorhergesagte diene als Vergleich die Figur 241.)

Römisch.

Der Einfluss von griechischer Seite in Italien auf die Entwicklung der römischen Ornamentik ist ein früher und zugleich lange andauernder gewesen.

„Aber die schöne Pflanze der griechischen Kunst war auf römischem Boden nicht heimisch, hier fehlte die liebevolle Pflege und Betrauung, welche der Sache selbst gilt, der feine Sinn für die Form und die ursprüngliche, mit einem naiven religiösen Gefühle zusammenhängende Naturauffassung, welche allein im Stande ist, originelle Formen zu erfinden und zu verstehen. Die Römer hatten übrigens selbst das Gefühl, dass für sie die Kunstübung keine rechte Sache wäre. Sie drücken sich darüber zu Oefterem aus. „Andere,“ sagen sie, „mögen den Marmor beleben, dem weichen Erze Athem verleihen, Roms Künste sind die Völker beherrschen, die Stolzen bekriegen, die Schwachen schonen.“

In Rom ist nicht der Geist zu Hause, der wie in Griechenland Kunstwerke schuf um der Kunst selbst willen, hier gilt mit dem zunehmenden Luxus und der Vergrösserung des Reiches Alles nur der Verschönerung des Lebens, der Bereicherung und Verherrlichung der Weltstadt um jeden Preis.

Rom kennt nur eine fremde, keine eigene Kunst, sowie seine ganze Kultur, Bildung, Literatur auf fremdem Boden entstanden ist, wie es Götterlehre und Sitten von griechischen und später orientalischen Völkern hernahm.

Man muss die Römer in der Kunst durchschnittlich nur als reich begüterte Mäzene ansehen, welche selbst nichts schaffen können, aber durch ihre Stellung, ihren Reichthum berufen sind, in der Kunst unterstützend und anregend, für sich zugleich verherrlichend zu wirken.“*

Wenn die Griechen bei ihren ornamentalen Schöpfungen die Erzeugnisse der Natur beobachteten, und gestützt auf diese die herrlichsten und schönsten Ornamente hervorzauberten, so nahm umgekehrt —

* *A. Hauser*, „Ueber Säulenordnungen“. D. V.

wie schon angedeutet — der Römer die ornamentalen Motive der Griechen auf und bildete dieselben nach seinem Geschmacke in reichster Weise um. Das treffendste Zeugniß hierfür kann das Akanthusblatt geben, welches dem Geiste der Römer gemäss überladen in Zeichnung und Modellirung zur Erscheinung gebracht wird. (Siehe Akanthusblatt, Ranke etc.). Aber auch ein neues Motiv nahm die römische Kunst auf, nämlich die in der Dekorationsmalerei eingeschmuggelten *Rosenguirlanden*, die als *Festons* zwischen je zwei Säulen hingen, oder auch die Rahmen der Felder umgaben. Die Elemente, aus denen die Guirlanden zusammengesetzt werden, sind direkt der Natur entnommen, und zeigen in freier Auffassung selbst alle jene Unregelmässigkeiten an den Blättern, Blumen und Früchten wieder, die der natürlichsten Pflanzenwelt entnommen sind, bergen jedoch in Gesamttform — als Festons — ein gewisses Gesetz der Ordnung in sich — die Symmetrie.

Uebrigens waren die Ornamente des römischen Stils durchaus plastisch — sie scheinen der dem griechischen Ornament verliehenen Farbendecke entbehrt zu haben — und stehen hierdurch im diametralen Gegensatz zu denen griechischer Baukunst. (Vergl. die Figuren 242 und 223.)

Byzantinisch.

Nach dem Auftreten des Christenthums nimmt die altchristliche und byzantinische Kunst die konventionellen Formenelemente aus dem griechisch-römischen Ornamente auf, bildet selbes in eigenthümlich symbolischer Weise um, weist jedwelches Einmischen der Natur in die Ornamentik von sich, indem sie allen künstlerischen Gebilden eine bewusste symbolische Bedeutung unterschiebt, die sich insbesondere in den 3, 5 und 7 Blattlappen des Akanthusblattes, die Dreieinigkeits-, die fünf Wundmale und die sieben Todsünden widerspiegelt. Hat durch diesen Antinaturalismus die Kunst während der byzantinischen Periode einen Höhenpunkt erreicht, in welchem der Stil im Ornament erfroren ist und die eigentliche Kunst ihrem Ende entgegenseht, so geht alledem auf einmal jene Erstarrung — die in der toleranten Beschränkung des frühesten Mittelalters ihre Begründung findet — einer neuen frischen Bewegung entgegen, indem sich aus dem byzantinischen Kunststile die *arabische* und *romanische* Ornamentik entwickelte. (Vergl. die Figuren 10 und 226.)

Arabisch.

Die zu einer mächtigen Weltstellung sich emporgeschwungenen Araber nahmen das aus dem *Webestil* entlehnte *Flachmuster*, gesellten demselben das byzantinische Akanthusblatt mit seinen scharfen und spitzzulaufenden Blattspitzen und den vertieften Adern hinzu, um somit ein eigenthümliches, federähnliches Blatt zu erzeugen, welches aber trotz aller Stilisirung immer noch den Charakter des Akanthus durchblicken lässt. Die in wunderlicher Weise künstlich durcheinandergeschlungenen Arabesken, welche in flotter Bewegung die angewiesene Fläche überspannen, sie sind es neben den Pflanzenmotiven, welche scheinbar direkt der Natur entnommen sind, die wie vielfach ineinandergeschwungenen Zweige auf das naturalische Grundmotiv der arabischen Ornamentik hinweisen. (Vergl. Figuren 17 und 229.)

Romanisch.

Das romanische Zeitalter, nicht minder charakteristisch als das arabische, hat bei Hervorbringung seiner Ornamentik anderer Veranlassung bedurft, bedeutungsvoller Momente, die zur erfolgreichen Entwicklung unbedingte Notwendigkeit in sich schlossen. Orientalischer Einfluss, Uebertragung von keltischen und germanischen Formenelementen — jene wunderbar arrangirten Bandverschlingungen — dann die Einführung der skandinavischen, phantastischen Gestalten aus dem Thierreiche, vermischt mit den konventionellen Ornamenttheilen der byzantinischen Kunst, sie alle repräsentiren in ihrer endlichen Verschmelzung ein wunderbares Erzeugniß, in welchem ein Stück Geschichte abzulesen ist, die auf das prägnanteste den Gesamtkarakter der romanischen Kultur offenbart. Dieses Ergebniss spiegelt in tausendfachen Zügen das auf höchster Stufe stehende Ritterthum, den Minnesänger und das Heldenepos als den Gipfelpunkt des eigentlich christlich germanischen Geistes. Das Ornament jener Zeit, welches getragen und gehoben wird durch das überaus glanzvolle und üppige Burgleben, stilisirt alle auf vorbesagtem Wege übernommene ornamentale Formen, ja selbst die phantastischen Thiergestalten legen das von der Natur mitgegebene Kleid ab, um alle Bewegungen im stilisirten Gewande darstellen zu können. Im XII. Jahrhundert erreicht das romanische Ornament, welches sich immer reicher, lebensvoller und anmutiger gestaltet, den Höhenpunkt seines Glanzes, um endlich in seiner ganzen Pracht und Herrlichkeit sammt dem zu üppig gewordenen Ritterthume immer tiefer zu sinken, bis das neu

erwachte Bürgerthum selbst noch den letzten Resten der nun überschwenglichen Ornamentik ein ganz neues Prinzip entgegenstellt. (Vergl. die Figuren 32 und 228.)

„Der Wechsel zwischen Ranken und Blüten“, sagt *Dr. Stockbauer* bei Gelegenheit der Vergleichung der Arabesken verschiedener Stilperioden,* „tritt uns im romanischen Ornament mit dem primitivsten Ausdruck entgegen, die Ranken haben sich fest aneinander gelegt und bilden ein grosses schweres Band, in das in gleicher Stärke und streng symmetrischer Anordnung die Mittelblumen sich einbinden. Wem fällt hier nicht bei dieser gleichmässigen, im gleichmässigen Tonfalle sich bewegendem Vertheilung der Tonsätze der ernste Choral ein, der in strengen langgezogenen Tönen und steter Wiederholung allerdings eines gewissen feierlichen Ausdruckes nicht entbehrt, aber im steten Unisono ohne eigentlich melodische Tonbewegung auf jedes weitere, dem individuellen Gefühl entsprechende und dasselbe wiedergebende Ausmalen verzichtet.“ (Vergl. 243.)

Gothisch.

„Kein anderer Baustil — sagt *Dr. Paulus*** — hat eine solche Fülle von Pflanzenornamentik hervorgebracht als der gothische. Die Gothik zog ja sozusagen die Summe aus allen früheren so reichen Bau- und Verzierungsweisen, aber zugleich — und das unterscheidet sie scharf von allen früheren in Europa herrschenden Stilen, vom griechischen bis zum spätromanischen — griff sie ihre Verzierungs-motive mit einer Herzhaftigkeit aus der Natur selbst heraus, wie es vordem in der Geschichte der Kunst kein Beispiel gibt. Auch die antike Art zu ornamentiren hat mehr als man gewöhnlich annimmt, aus der Natur, und zwar von verschiedenen Pflanzenformen entlehnt (Blumengewinde, Fruchtkränze u. s. w.), aber so ganz von einer den Naturformen sich eng anschliessenden pflanzlichen Ornamentik beherrscht, und schliesslich sogar durchwült und verschlungen, wie die Gothik, das ist die Zeit des neuen Geistes, die Zeit des kühnen, phantastischen, durch die Kreuzzüge und andere wundersame Gedanken und Erfahrungen aufgeregten Mittelalters.

Der gothische, oder besser gesagt, der französische Stil, liess gar bald das Akanthusblatt und die Akanthusranke, als Basis der Ornamentation, fallen, nur an den ersten Schöpfungen dieses herrlichen Baustils kommt es noch und zwar oft in merkwürdiger Reinheit vor; die französische Gothik wandte sich rasch zu einem ganz energischen Studium der Natur, und zwar der einheimischen Natur, und zog aus den Formen jener wildwachsenden Pflanzen jene Menge prachtvollster Motive, die sie mit ungemeiner Leichtigkeit, Kühnheit und grosser Annäherung an die Originale in Stein und Holz ausführte; — und zur Zeit, als dieser Stil in Deutschland rechte Wurzeln fasste, sehen wir das System, mit wildwachsenden Pflanzen in losen und unsymmetrischen Kränzen (?) und Sträussen zu verzieren, schon völlig ausgebildet.

Ein ausgezeichnetes Beispiel bietet hier die urkundlich nach französischer Bauweise (1262—78) aufgeführte gothische Kirche zu Wimpfen im Thal, mit daran stossendem Kreuzgang. In letzterem sieht man an den Kapitälern der Fensterpfosten in reizender Arbeit: Eichenlaub, Epheu mit Früchten, Erdbeerlaube mit Früchten, Bohnenpflanze mit Früchten, Dotterblumen (*Caltha palustris*) mit Frosch, Frauenmantel (*Alchemilla vulgaris*), blühende Rosen, einen Vogel mit Trauben, ferner Immergrün, Feigenlaub mit Früchten, Erdbeer mit Häschen, Huflattich (*Tussilago farfara*), Klee, Lindenlaub, Ahornlaub, Winden mit Blumen, Aron (*Arum maculatum*), Haselwurz (*Asarum europeum*), Zaurübe (*Bryonia dioica*) u. s. w.

Ausser diesen genannten kommen in der Frühgothik, und oft auch in der späteren Zeit, vor: Mohn (Blätter, Blumen und Früchte), Löwenzahn (*Leontodon Taraxacum*), Distel, dann Lorbeer, Birnbaum-, Maulbeer-, Buchen- und zahmes Kastanienlaub, von einzelnen Blumen besonders Rose, Tulpe, Lilie, auch findet man, und im Spätgothischen mit Vorliebe stilistisch umgebildet, das schmale, schwäch-tige Laubwerk des Lauches (*Allium*).“

Indem der Ornamentist so seinem nationalen Boden alle möglichen Vorbilder ablockte, begnügte er sich jedoch nicht mit der naturgetreuen Wiedergabe derselben, sondern stilisirte mit wahren künstlerischen Erfassen das ihm Dargebotene in saftigen, klaren und einfachen Verhältnissen, unbekümmert auf die ihn umgebende Symbolik.

Mit dem Ende des XIV. und XV. Jahrhunderts beginnt das Ornament sich von der Kernform loszulösen, der im Blatte scheinbar verborgen gehaltene plastische Saft drängt sich in einem Punkte zusammen, und jene Ausbiegung — der Buckel — ist erzeugt, um während der kurzen Zeit, welche dem Mittelalter noch zum Leben gegeben war, nimmer zu verschwinden.

* *Gewerbehalle* 1875. No. 5. — ** *Gewerbehalle* 1872. No. 8. D. V.

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 verziern 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 Grosseem 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.

Die französische Renaissance.

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

Die deutsche Renaissance.*

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

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

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

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

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

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

Barock- und Rokoko-Stil.

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

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

Gegenwart.

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

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

stätten Abstand genommen wird, liegt das Gebiet der Ornamentik noch sehr darnieder und treibt nur Gebilde hervor, die oft nicht einmal mit dem Namen Barock oder Rokoko belegt werden dürfen. Es scheint, als ob uns der Sinn für die Wichtigkeit des Ornamentes geradezu abhanden gekommen wäre, denn wir selbst konnten die Beobachtung nicht unterdrücken, dass in unseren Baugewerkschulen — um ein Beispiel herauszugreifen — jährlich Tausende von Studirenden entlassen werden, denen aber auch nicht eine Idee von der Komposition der Ornamente beigebracht wird. Auf diesem Gebiete kann noch viel Segensreiches gestiftet werden.

In den oben beregten Kreisen der Architekten wird zur Zeit das Ornament der Renaissance, der Gotik und der griechischen Kunst kultivirt, und dabei nicht selten äusserst Mustergiltiges geschaffen. Auf dem Gebiet der Kleinkunst liefert ebenfalls noch der Architekt mit nur wenigen Ausnahmen das Beste. Wann die Zeit kommt, in der der Kleinkünstler wieder auf der Stufe früherer Meister steht, ist nicht abzusehen, aber wiederholt möge hier die Mahnung an die Regierungen und Gemeinden gerichtet sein, dass nur durch die Errichtung guter Schulen mit der Zeit das Kunstgewerbe, und mit ihr die jetzt schon in Blüte stehende Architektur gehoben werden kann.

