



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Architektonische und ornamentale Formenlehre

Seemann, Theodor

Leipzig, 1890

Siebenter Abschnitt. Die Kunst der neuen Zeit:

[urn:nbn:de:hbz:466:1-76212](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-76212)



Siebenter Abschnitt.

Die Kunst der neuen Zeit.



Der Renaissancestil.

Das Hereinbrechen einer wirklich neuen Geistesrichtung innerhalb des Kunstlebens vollzieht sich im Anfange des 15. Jahrhunderts, und zwar auf italienischem Boden, wo man zuerst wieder an die dort nie ganz vernachlässigte Antike anknüpfte und in Übereinstimmung mit der durch die Humanisten aus den Banden der mittelalterlichen Mystik erlösten Wissenschaft das Studium des klassischen Altertums zur Grundlage aller Bildung machte. Diese Wiedergeburt der Antike im realistischen Sinne nennt man Renaissance, wobei wir jedoch mit Rücksicht auf den Gang der Entwicklung dieses Stiles eine Frührenaissance (1420—1500) von der s. g. Hochrenaissance (1500 bis 1580) und der Spätrenaissance oder dem Barock (1600—1800) zu unterscheiden pflegen.

Die Renaissance, so äußert sich der gründlichste Kenner dieser Epoche, Jakob Burckhardt, treffend, hatte schon lange gleichsam vor der Thür gewartet. In den romanischen Bauten Toskanas aus dem 12. und 13. Jahrhundert zeigt sich bisweilen eine fast rein antike Detailbildung. Dann war der aus dem Norden eingeführte gotische Stil dazwischen gekommen, scheinbar allerdings eine Störung, aber verbunden mit dem Pfeiler- und Gewölbebau im Großen und daher eine unvergleichliche Schule in mechanischer Bedeutung. Während man so zu sagen, unter dem Vorwand des Spitzbogens die schwierigsten Probleme bewältigen lernte, entwickelte sich das eigentümlich italienische Gefühl für Räume, Ebnen und Verhältnisse und dieses war die Erbschaft, welche die Renaissance übernahm. Für das 15. Jahrhundert kommt noch eine besondere Richtung des damaligen Formgeistes in Betracht. Der phantastische Zug, der durch diese Zeit geht, drückt sich in der ganzen Kunst durch eine oft übermäßige Verzierungslust aus, welche bisweilen auch in der Architektur die wichtigsten Rücksichten zum Schweigen bringt und scheinbar der ganzen Epoche einen wesentlich dekorativen Charakter giebt. Allein die besseren Künstler ließen sich davon im Wesentlichen nicht übermeistern, und dann hat auch diese Verzierungslust selber eine gesetzmäßige Schönheit erstrebt; sie hat fast hundert Jahre gedauert ohne zu verwildern und ihre Arbeiten erreichen gerade um das Jahr 1500 ihre reinste Vollendung.

Am glücklichsten kennzeichnet sich die neue Richtung im Profanbau und in dem damit in innigster Verbindung stehenden Kunstgewerbe, das im Zeitalter der Renaissance in eine Art Gleichberechtigung mit den übrigen Künsten, der Plastik und Malerei, tritt, ohne ihnen gerade den Vorrang streitig machen zu wollen.



Figur 222. Säulenkapitäl aus dem Palast Scrofa in Ferrara.



Figur 223. Pfaster-Kapitäl aus S. Maddalena de Pazzi in Florenz von G. da San Gallo.

Wer den Geist der Renaissance nur nach dem zur Ausführung gekommenen beurteilen wollte, würde, so herrliche Beispiele dasselbe auch aufweisen mag, doch nur einen unvollkommenen Begriff von dem Reichtum der waltenden Phantasie erhalten. Die Sammlungen von Handzeichnungen in den Uffizien zu Florenz zu mehreren von Brunnellesco, Rosellini und Bramante entworfenen Plänen und ebenso die baulichen Hintergründe einer Menge von Reliefs und Gemälden vieler jener Epoche angehörenden Bildhauer und Maler wie Mantegna, Pinturicchio, Botticelli, Gozzoli, Peruzzi, Rafael, del Sarto u. c. legen von dem schöpferischen Geist, welcher in der Architektur der Renaissancezeit zum Ausdruck kommt, ein redendes Zeugnis ab.

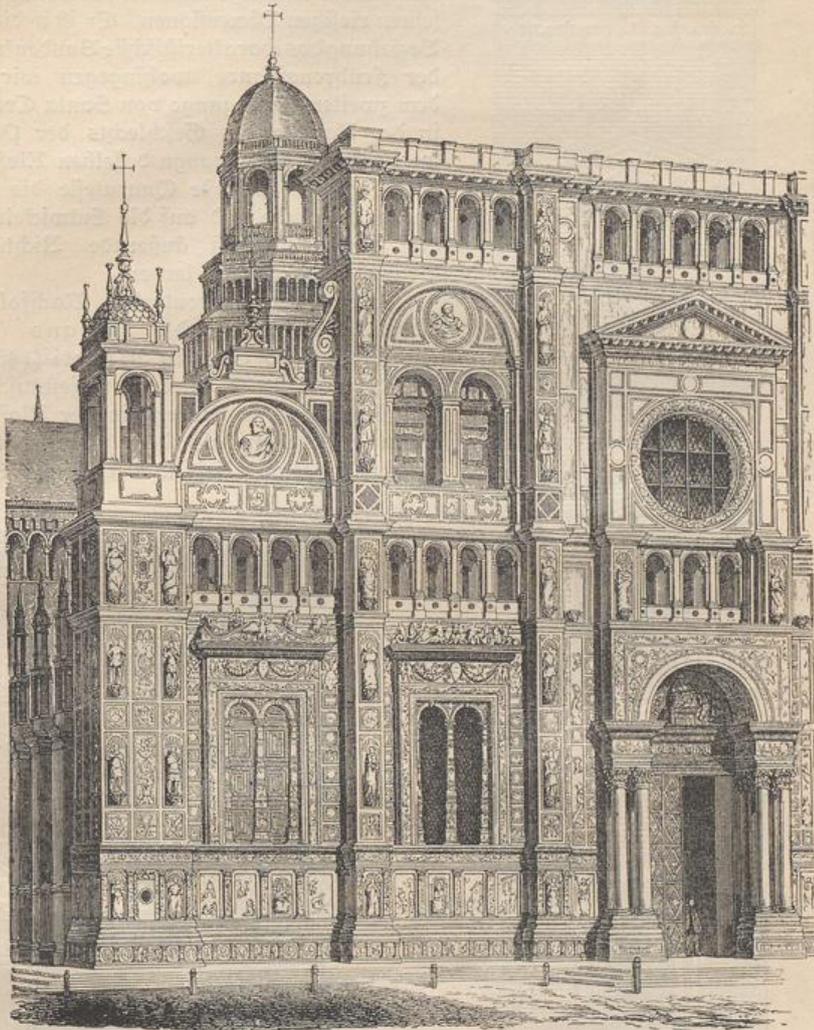
Während die Frührenaissance (Quattrocento), als florentinische, toskanische und venetianische Richtung sich kennzeichnend, das Hauptgewicht auf ernste Würde und Massenwirkung legt, neben einer wirklich maßvollen Dekoration, auch sehr viel Spielendes, Ueberladenes, im Charakter Schwankendes enthält, dagegen seltene frische, Naivität und Anmut der eine glänzende Phantasie bekundenden ornamentalen Formen zeigt, suchen die Künstler der Hochrenaissance (Cinquecento), sich streng

an die Regeln der Antike haltend, durch malerische Anordnung der baulichen Masse, reiche Dekoration und schöne Übereinstimmung der Verhältnisse zu wirken.

Der eigentliche Begründer des neuen Stils ist der Florentiner Filippo Brunellesco (1377—1446). Von dem Studium der antiken Werke Roms zwar ausgehend, lag es ihm doch völlig fern, sie in allen Punkten zum Vorbilde seines Schaffens zu machen, ganz abgesehen davon, daß die veränderten Verhältnisse an sich schon nach einer anderen Ausdrucksweise verlangten.

Die Säule erhält allerdings wieder wie das Gebälk und die Bögen nebst der Bekleidung der niedrigen reihenweisen Nischen, antike Bildung;

aber auch hierin weicht er im Detail doch wesentlich von der Antike ab; das zeigt die Behandlung des korinthischen Kapitäls, das er mit dem römischen Kompositionskapitäl am meisten anwandte, das beweisen uns die Bogenfüllungen im Palaste Quaratesi, die ungeachtet der daran angebrachten antiken Köpfe, einen durchaus modernen Charakter haben, oder mit anderen Worten:



Figur 224. Ansicht eines Teiles der Certosa bei Pavia.

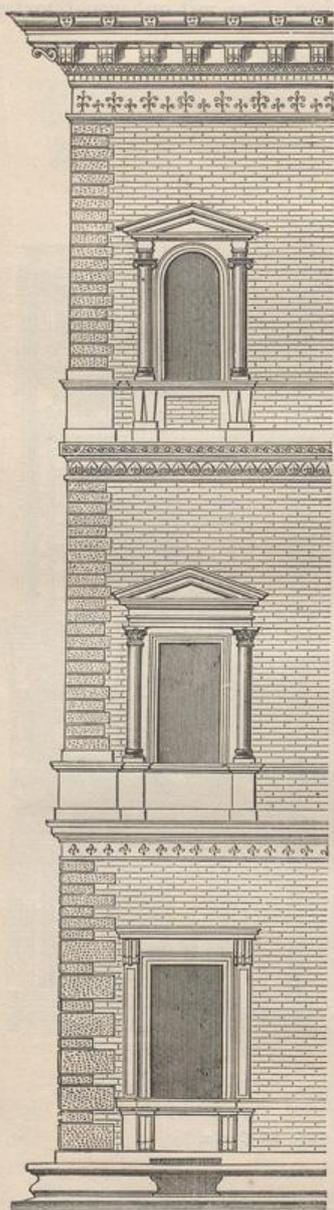
den nach Selbständigkeit ringenden Künstler bekunden, der darum nicht immer glücklich in der Umbildung des Vergangenen ist oder ohne die Einwirkung der klassischen Vorbilder gedacht werden kann.

Als Brunellescos größtes Meisterwerk in konstruktiver Hinsicht bezeichnet man gewöhnlich die Kuppel des Domes von Florenz. Dies ist aber falsch; denn einmal war er bei der Anlage derselben an die Ideen Arnolfo's, des

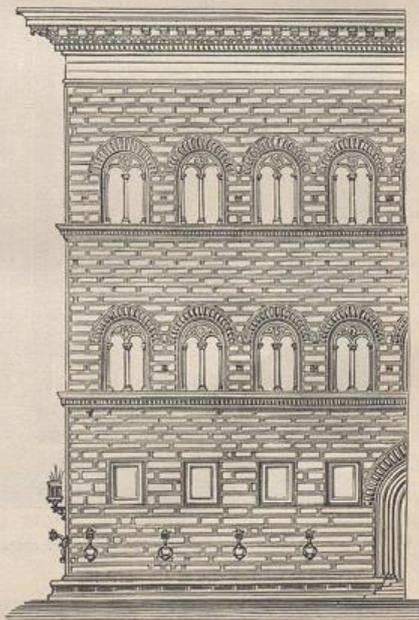
ehemaligen Baumeisters des Domes gebunden, und dann ist sie auch in ihrer Wirkung, wenn wir sie mit der Kuppel des St. Peter in Rom vergleichen, nicht so bedeutend, daß man sie als das mustergiltigste Beispiel der ganzen Zeit ansehen könnte.

Brunellescos gewaltigstes Werk ist unzweifelhaft der Palast Pitti in Florenz mit seinem mächtigen Rustikaunterbau und seinen riesigen Dimensionen. Er ist in dieser Beziehung das charakteristischste Baudenkmal der Frührenaissance, wohingegen wir in dem zweiten Kreuzgange von Santa Croce, in der Kapelle des Geschlechts der Pazzi im vorderen Kreuzgange desselben Klosterhofes und im Palaste Quaratese die anmutige, zierliche und auf die Entwicklung des Stiles Einfluß äuffernde Richtung Brunellescos kennen lernen.

Brunellescos bedeutendste Nachfolger waren Benedetto da Majano (um 1480) und Leo Batista Alberti (1450), von denen ersterer in dem majestätischen Palaste Strozzi in Florenz in der Massenwirkung, letzterer als der größte Kunsttheoretiker seiner Zeit in der Kirche San



Figur 225. Vom Palast Farnese in Rom.



Figur 226. Palast Strozzi zu Florenz.

Francesco in Rimini, sowie im Palast Piccolomini, im Palast Rucellai und im heiligen Grabe der Kirche S. Pancrazio zu Florenz die antikisierende und zugleich zierlichere, anmutigere Richtung Brunellescos weiter führte, und

mit seinen Werken auf der Grenzscheide zwischen der Frührenaissance und dem Cinquecento, der Hochrenaissance, steht, während er in seinem oft nachgebildeten Portal der Santa Maria Novella in Florenz mit dem von forinthischen Pfeilern eingefassten kassettierten Bogen in dekorativer, auf die



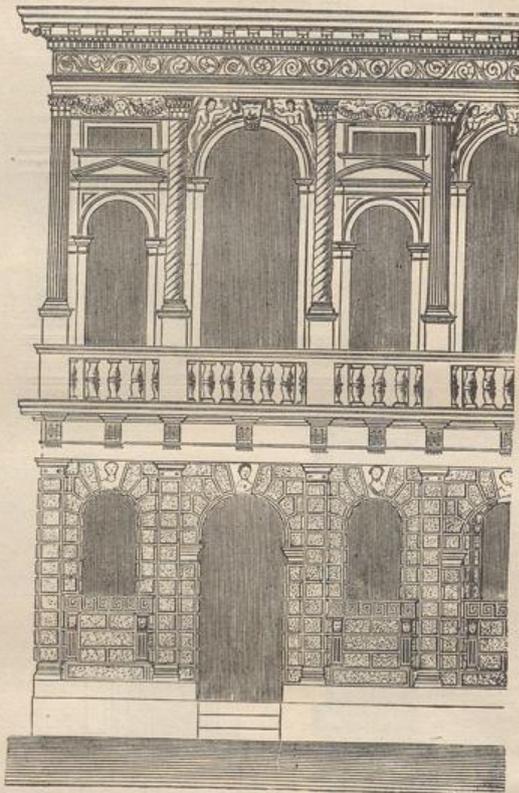
figur 227. Vom Palast Pandolfini in Florenz.

Antike zurückgreifender Weise ein für die Frührenaissance geradezu muster-giltiges, in allen Verhältnissen maßvolles Werk geschaffen hat.

Das dekorativ-glanzvollste Werk der Frührenaissance ist neben dem Dome von Orvieto die Fassade der Certosa bei Pavia von Ambrogio Bor-gognone. Vom Sockel bis zur Bekrönung zeigt dieses in weißem Marmor ausgeführte Wunderwerk der dekorativen Architektur eine beispiellose Fülle der zierlichsten Details en relief in Verbindung mit figürlichem Schmuck, Pilaster- und Nischenwerk, deren Naivität und Frische der Empfindung über-

rascht, und auf welche hinsichtlich des Reichthums der Motive die ornamentale Kunst der Gegenwart nicht genug aufmerksam gemacht werden kann.

Eine besondere Rolle in der Frührenaissance spielt, wie schon angegeben, die reich decorierte, dem Charakter der mächtigen Handelsstadt völlig entsprechende Architektur Venedigs, wo die Familie Lombardie und die Baumeister Antonio Rizzo und Antonio Scarpagnino berufen sind, in den Palästen Vendramin Calergi, Dario, Corner Spinelli, Contarini della figure, Trevisan, Malipiero, Teile des Dogenpalastes u. sowie in den kirchlichen Bauten S. Giovanni Evangelista, Scuola di S. Marco, Santa Maria

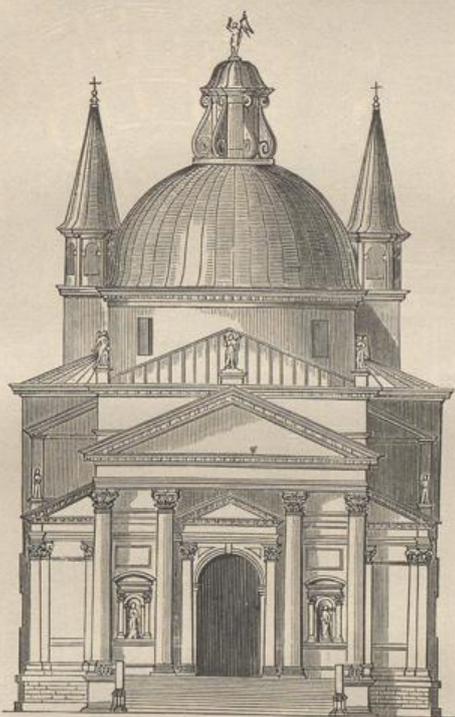


Figur 228. Vom Palast Bevilacqua zu Verona.

dei Miracoli, S. Giovanni Crisostomo, S. Michele, S. Zaccaria und andere den Charakter der Frührenaissance zu bethätigen. Die lokalen Verhältnisse Venedigs, der dem Architekten zugemessene beschränkte Raum, die Nothwendigkeit, mit Pfählen zu fundamentieren und vor Allem der Einfluß des gotischen Stils, der sich in Venedig so eigenartig umgebildet hatte, lassen eine Entwicklung der Renaissance, wie wir sie in Florenz und Siena antreffen, nicht zu. Das Decorative herrscht daher vor und die Phantasie muß sich bemühen, den gegebenen Raum in diesem Sinne so gut es eben gehen will, auszunutzen, infolgedessen neben manch Reizendem und geschickt Arrangiertem, doch auch viel Überladung und geschmacklose Zusammendrängung der ornamentalen Motive angetroffen wird.

Die nächste Periode, die Hochrenaissance, bezeichnet die eigentliche Blütezeit der modernen italienischen Kunst. Sie konnte erst eintreten, nachdem eine Menge Vorbedigungen erfüllt waren, insbesondere, nachdem konstruktive und technische Schwierigkeiten für den Künstler nicht mehr existierten und man die bunte Überfülle der Details, den Reichtum der überquellenden künstlerischen Phantasie verdauet hatte.

Die Hochrenaissance, welche in Rom ihren Mittelpunkt findet und unter dem kunst sinnigen Papst Julius II. ihre höchste Blüte erreichte, unterscheidet sich von der Frührenaissance durch eine maßvolle, dem antiken Geiste näher liegende Behandlung des Details, durch entsprechendere Charakterisierung



Figur 229. Kirche del Redentore in Venedig von Palladio 1565 erbaut.

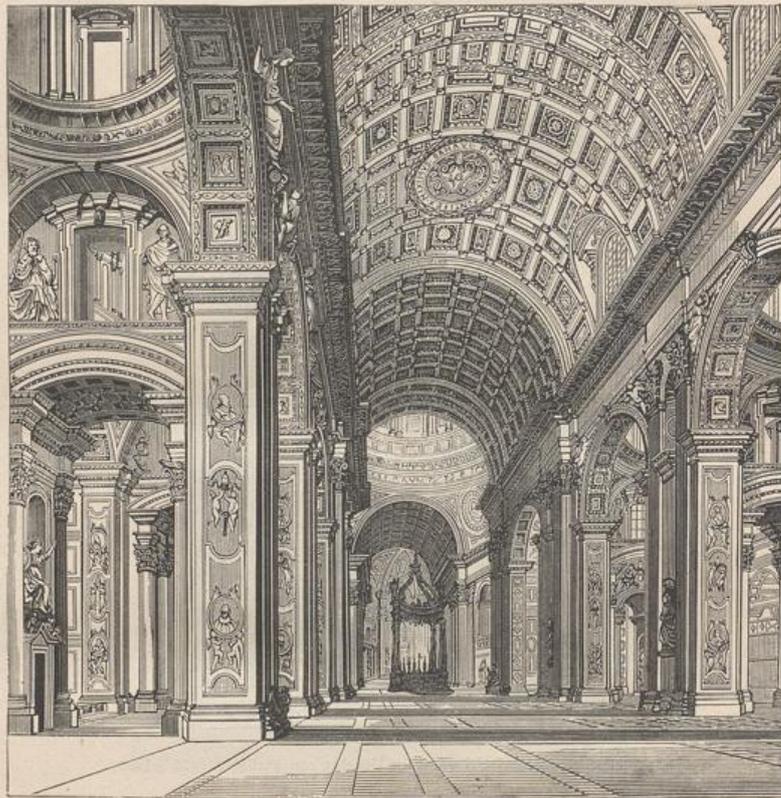
der Glieder und durch eine bessere Verteilung der baulichen Masse, auf Grundlage der aus dem eingehendsten Studium der Alten gewonnenen Anschauungen.

Brunellescos Zeit charakterisiert sich zwar auch in einem gewissen Streben nach Massenwirkung; aber es fehlt an einer glücklichen Bewältigung derselben durch die Schönheit der Verhältnisse, wie dieses in der in die Höhe und Breite gehenden, die Säulenhallen durch Wölbungen und Kuppeln ersetzenden Hochrenaissance in so überaus herrlicher Weise vergegenwärtigt wird.

Der glückliche Umstand, daß außer dem großen Begründer der römischen Schule Bramante (1444—1514), von dem der Palast Cancelleria herrührt, dem gewissenhaften Befolger römischer Stilgesetze Andrea Palladio und den minder gewissenhaften, aber doch auch trefflichen Architekten Vignola, Peruzzi und Antonio da San Gallo, die genialsten Künstler, wie die Trias Michel

Angelo, Rafael und Giulio Romano gerade dieser Epoche angehören und auf allen Kunstgebieten gleich Bedeutendes leisteten, giebt derselben ihren innerlich fertigen, harmonisch durchgebildeten Charakter, wie die Peterskirche mit ihrem riesigen Kuppelbau, die herrlichen Arbeiten im Vatikan, der Palazzo Pandolfini, die Villa Farnesina und mehrere Arbeiten des berühmten Florentiners Jacopo Tatti (gen. Sansovino), unter ihnen die Bibliothek von San Marco in Venedig, das prächtigste Profangebäude Italiens, beweisen.

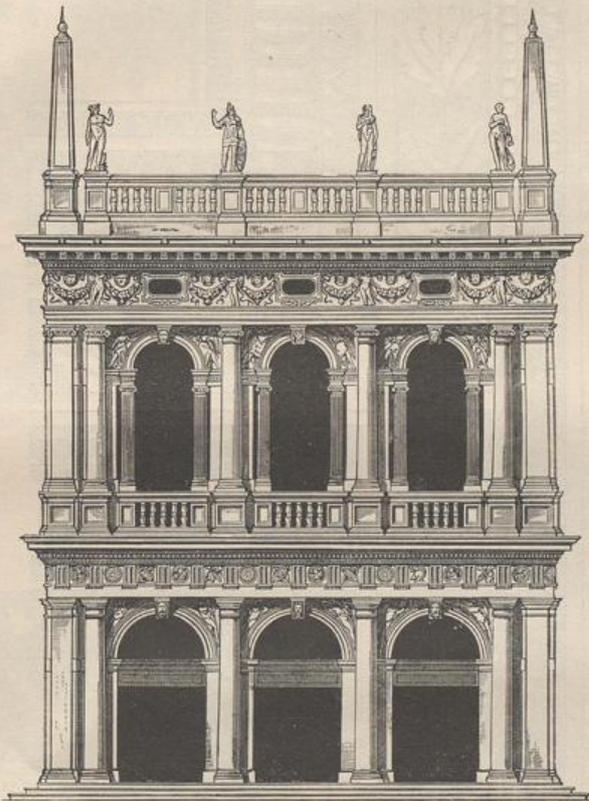
Wie schon angedeutet, bildet das Ornament im Zeitalter der Renaissance einen wesentlichen Faktor der Wirkung des modernen Stils. Dasselbe hat



Figur 230. Inneres der Peterskirche zu Rom.

seinen früheren symbolischen Charakter ganz abgestreift und besteht in der Hauptsache in seiner Eigenschaft als Umrahmung und Füllung, in der Arabeske, in dem schön geschwungenen Rankenwerk, in der Natur zwar nachgebildeten, aber dennoch korrekt stilisierten Blumen, Früchten, in dazwischen angebrachtem Schildwerk, antiken Emblemen, Hermen, Masken, Sphingen, Köpfen, Figuren 2c., teils in farbiger Behandlung, in Sgraffitto (aus den herausgefrachten Mustern des mit hellerem Farbton überzogenen dunklen Grundes) in Stuckmalereien oder in vom zartesten Basrelief bis zum kräftigsten Hautrelief gehaltenen Skulpturen, sowie in köstlichen Intarsien an den Thüren, Schränken, Stühlen, Pulten, Altären, neben Flächenmustern der aus allerlei Material hergestellten Stiftn mosaiken 2c.

Die hervorragendsten Meister des Ornaments sind: Ghiberti, Donatello, Michelozzi, Bernardo Rossellini, Verocchio, Pollajuolo, Mino da Fiesole (besonders stilvoll schön, an griechische Formenweise erinnernd), Majano, San Gallo, Benedetto da Rovezzano (kräftige und derbe Formen) Agostino Busti (einer der Hauptmeister des Schmuckes der Certosa), die Robbias (technische Vollkommenheit in der Terrakotta), Jacopo della Quercia (im Anfang der Frührenaissance), Baldasare Peruzzi (Blütezeit der Renaissance) und mit bezeichnend Sansovino mit dem Ornament am Grabmal Lonati und Grabmal Rocca, sowie an den Prälatengräbern im Chor der Kirche



Figur 231. Fassade der Bibliothek von San Marco, Venedig.

San Maria del popolo, dessen Sockelverzierungen Burchhardt für die schönsten der ganzen Renaissancezeit hält. Ihnen schließen sich an Ant. Sangallo der Jüngere (charakteristisch durch die architektonische Form des Ornaments), der Venetianer Alles. Leopardo, Andrea Riccio (dessen eherner Kandelaber in der Kirche S. Antonio zu Padua das berühmteste Dekorationsstück der ganzen Renaissance ist), Michel Angelo, Giovanni Barile, Fra Giov. da Verona, Orazio, Fontana etc. Im aufgemalten Ornament glänzen eine Menge Künstler, von denen hauptsächlich Filippo Lippi, E. Signorelli, And. Mantegna, Rafael, Giov. da Udine, Giulio Romano und Falconetto genannt werden mögen, unter ihnen Rafael (Loggien des Vatikans), auch im Ornament der genialste Meister, dem Giov. da Udine ausführend zur Seite stand.

Von Italien aus verbreitete sich die Renaissance über Spanien, Frankreich, die Niederlande, England, Deutschland, überall auf nationaler Grundlage den herrschenden Stil verdrängend. Am phantastischsten gestaltet sie sich in Spanien, oft sehr schwülstig, bisweilen dekorativ interessant und mit gotischen und maurischen Motiven (Hof des Palastes der Herzöge del Infantado zu Guadalajara) durchsetzt. Auch in Frankreich spielt das Gotische anfangs noch mannigfach in den neuen Stil und bringt ein Gemisch von Formen



Figur 252. Von einer Chaire der Stenzen Rafaels im Vatikan zu Rom.

hervor, die mitunter recht schwerfällig wirken und den freien Schwung vermissen lassen, welcher der italienischen Renaissance in so hohem Grade eigen ist und sie zu einem ewigen Muster des schönen Geschmacks macht.

Der glücklichsten Übertragung der modernen italienischen Kunstrichtung begegnen wir in Deutschland, wo sich im 16. Jahrhundert bei gotischer Anlage und Hineinbeziehung des dem deutschen Wesen eigentümlichen phantastischen Beiwerks ein Mischstil ausbildete, den wir die deutsche Renaissance nennen, dem jedoch alle jene Vorbedingungen — nämlich die Unmittelbarkeit der Antike — fehlen, um das sein zu können, was die Renaissance in ihrem Heimatlande Italien ist.



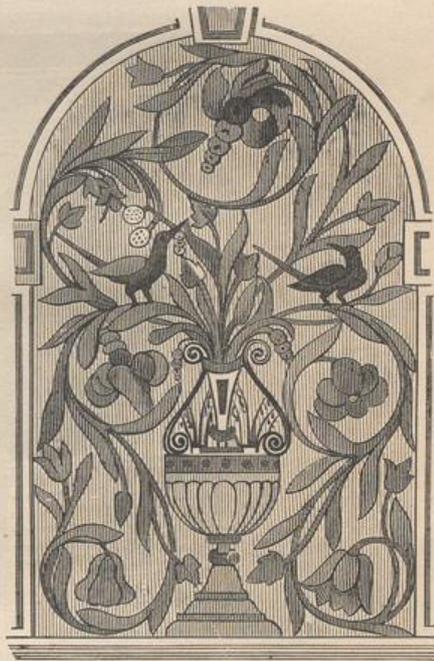
Figur 253. Flächenmuster aus dem 15. Jahrhundert.



Figur 255. Aus der Certoja bei Pavia.

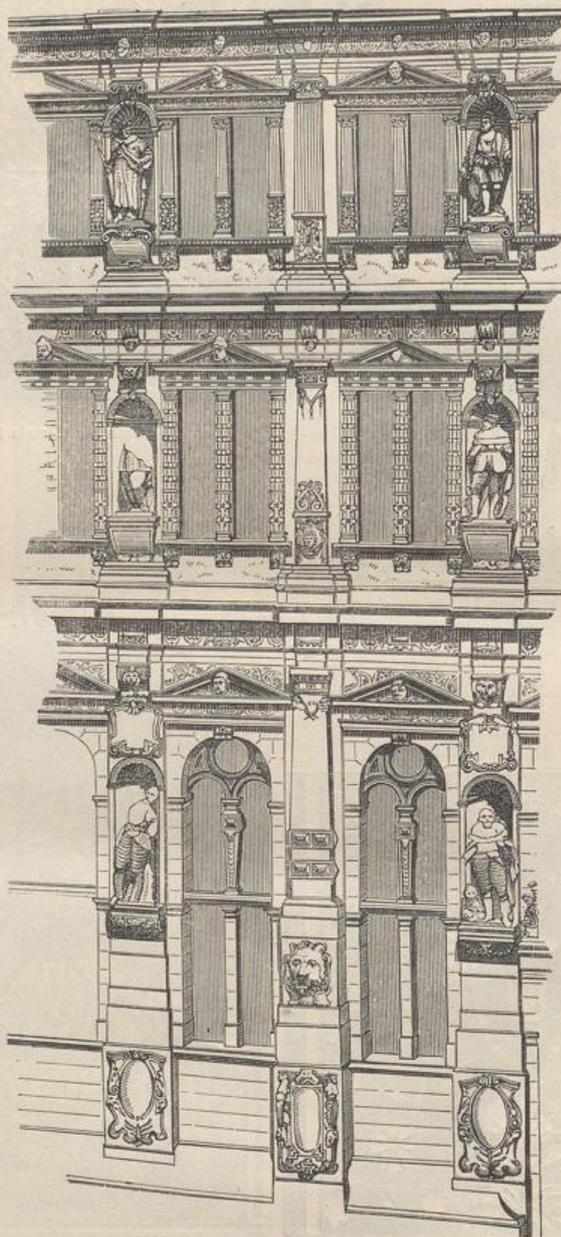


Figur 254. Vom Stuhlwerk der Certoja bei Pavia.



Figur 236. Intarsia.

Und doch darf man nicht, wie dies neuerdings vielfach ohne Grund geschieht, absprechend über die nicht aus einem einzigen Mittelpunkte sich entwickelnde und 100 Jahre später als in Italien bei uns beginnende

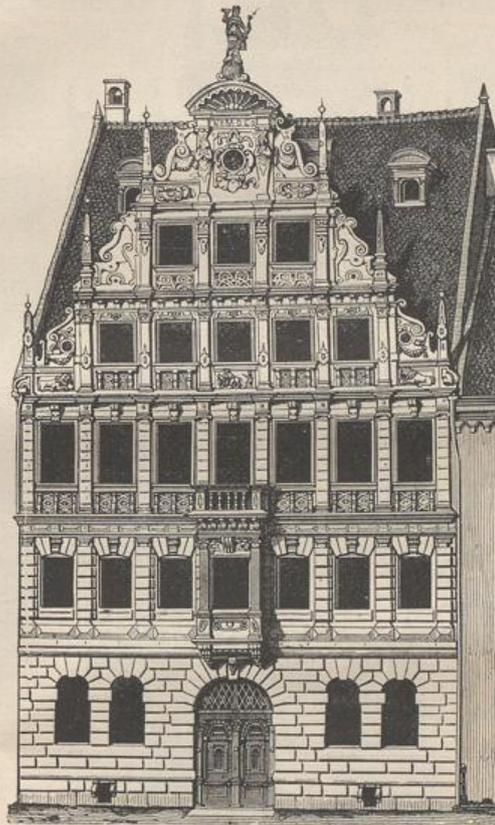


figur 237. Teil vom Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses.

Richtung urteilen. Sie hat etwas Eigenartiges, aber eben darin liegt ihr kunstgeschichtlicher Wert und ihre Berechtigung, namentlich im Ornament, welchem die handwerkliche Thätigkeit der gotischen Periode nicht wenig zu

stätten kam, und dessen architektonische Durchbildung ihm einen so echt monumentalen Charakter verleiht, daß es für die deutsche derb-burgartige Renaissance — falls sie nicht von italienischen Baumeistern herrührt — wie geschaffen scheint, und hauptsächlich an den die Privatarchitektur charakterisierenden Erkern, den Fensterumrahmungen, Thüreinfassungen, Giebelbekrönungen sich künstlerisch wirksam erweist.

Der Schwerpunkt der deutschen Renaissance liegt im Kunsthandwerk, was begreiflich wird, wenn wir bedenken, daß die hervorragendsten Künstler und Kleinmeister, wie Hans Holbein, Albrecht Dürer, Peter Vischer, Beham, Alde-

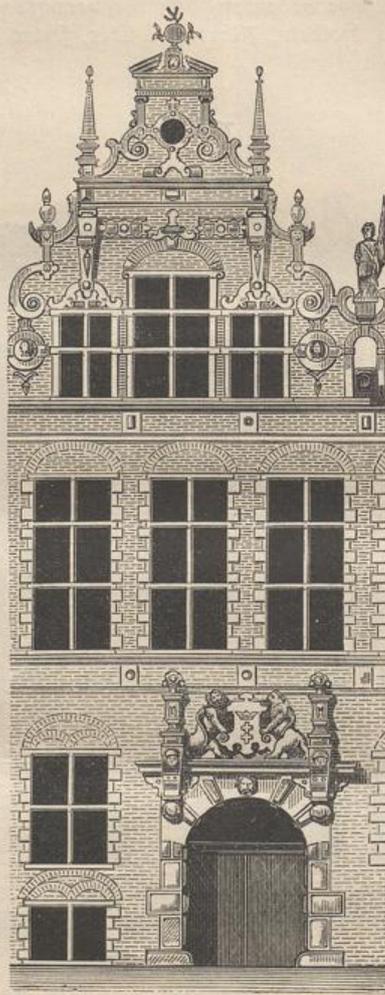


Figur 238. Das Pressler'sche Haus in Nürnberg.

grever, Mülich, Peter Flötner, Georg Wächter, Hieronymus Bang, Hirschvogel, Sibmacher, Proger zc. mittelbar aus der Antike oder den Werken Italiens schöpfend, der gewerblichen Kunst die Vorlagen lieferten, während Männer wie Wenzel und Christoph Jamnitzer, Anton Eisenhut (der zugleich Kupferstecher war und in Rom seine Studien gemacht hatte), Melchior Bayr, Jonas Silber, Daniel Kellertaler, Desiderus Kolmann zc. sie in Gold, Silber, Zinn, Steingut, Thon, Holz, Bronze, Messing, Stein, Eisenkupfer ausführten oder nach eigener Erfindung arbeiteten. Thatsache ist, daß das deutsche Kunsthandwerk im Auslande keines geringeren Rufes als in der

Heimat genoß und manch Prachtstück angefertigt wurde, das über den Rhein oder die Alpen ging, um dort als französische oder italienische Arbeit verkauft zu werden.

Den schlagendsten Beweis für die Tüchtigkeit des deutschen Kunsthandwerks liefert wohl der vor einem Jahrzehnt mit fünf andern Gegen-

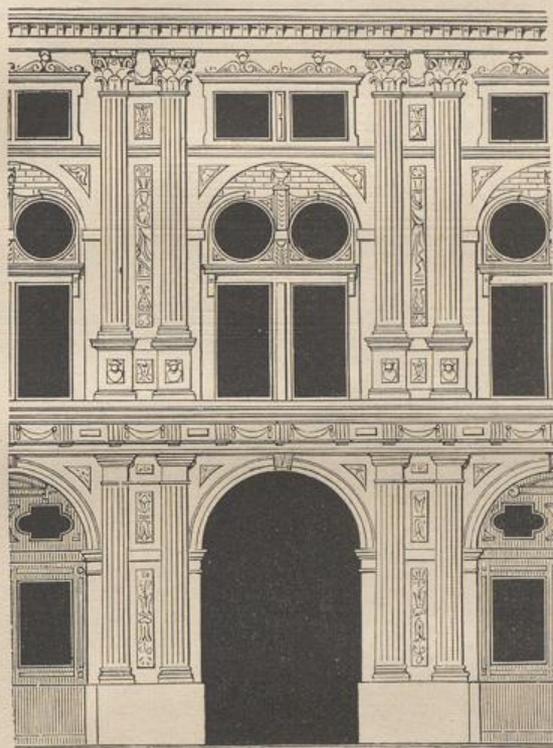


Figur 239. Vom Zeughause in Danzig.

ständen in der Silberkammer des Grafen Fürstenberg aufgefundenen silbernen Weihwasserkessel von Anton Eisenhut, der den besten Arbeiten des großen Benvenuto Cellini zur Seite gestellt werden kann, ein Werk, das 300 Jahre lang verschollen war und dessen Meister man bis dahin nur als einen tüchtigen Kupferstecher gekannt hatte. Diese für die Geschichte der deutschen Renaissance wichtige 16 cm hohe und 26 cm im Durchmesser haltende Arbeit ist aus Silber getrieben und enthält von Kartuschenwerk (aufgerolltes, aus der

fläche scharf herausgeschnittenes Ornament) eingerahmt, in vier ovalen Feldern bildliche Darstellungen aus dem neuen Testament, während auf dem Sprengewedel allegorische Figuren von wahrhaft klassischer Schönheit angebracht sind.

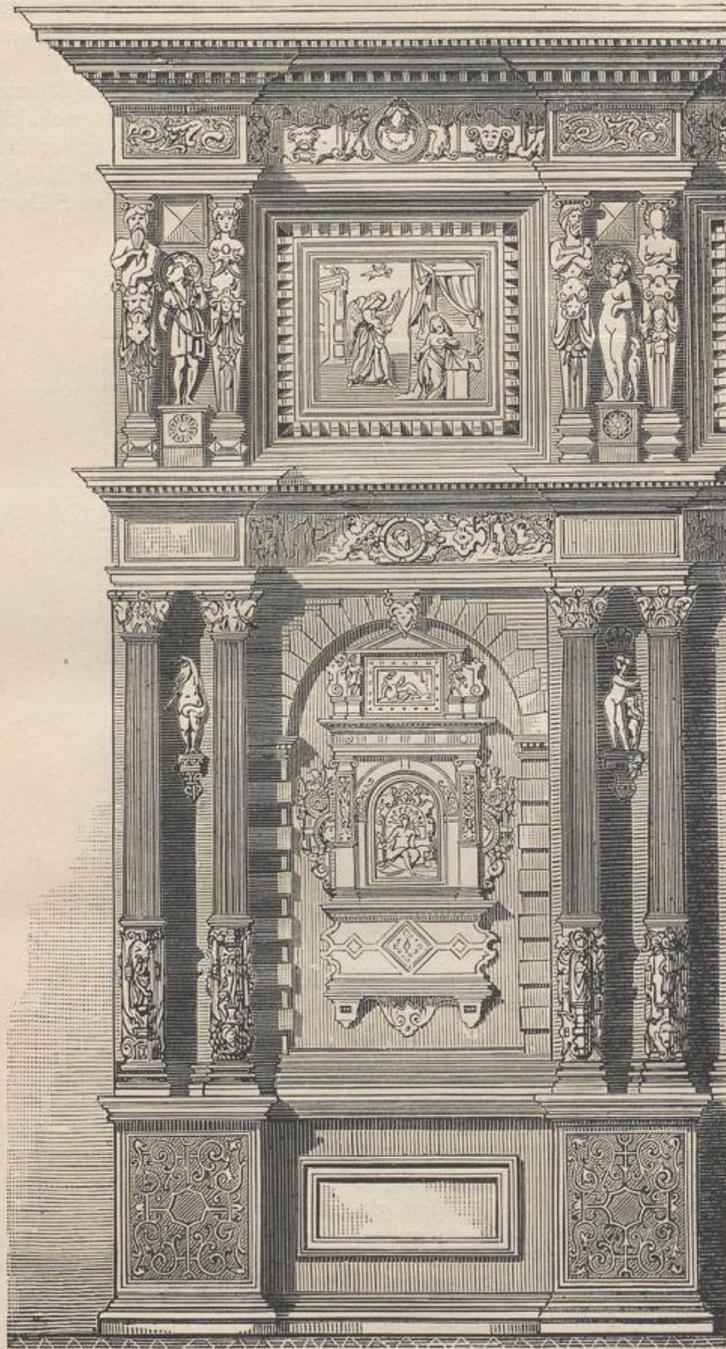
Eisenhuts Geburtsort ist das kleine westfälische Städtchen Warburg in der Nähe Paderborns, wo er 1554 geboren wurde. Nach mehrjährigem Aufenthalt aus Italien in seine Heimat zurückgekehrt, schuf er im Auftrage des Fürstbischofs Theodor von Fürstenberg ein Kruzifix, einen Kelch, einen Weihwasserkessel mit Rute, ein Weihrauchfaß und zwei in Silberplatten



Figur 240. Vom Kaiserhof in der Residenz zu München (1600).

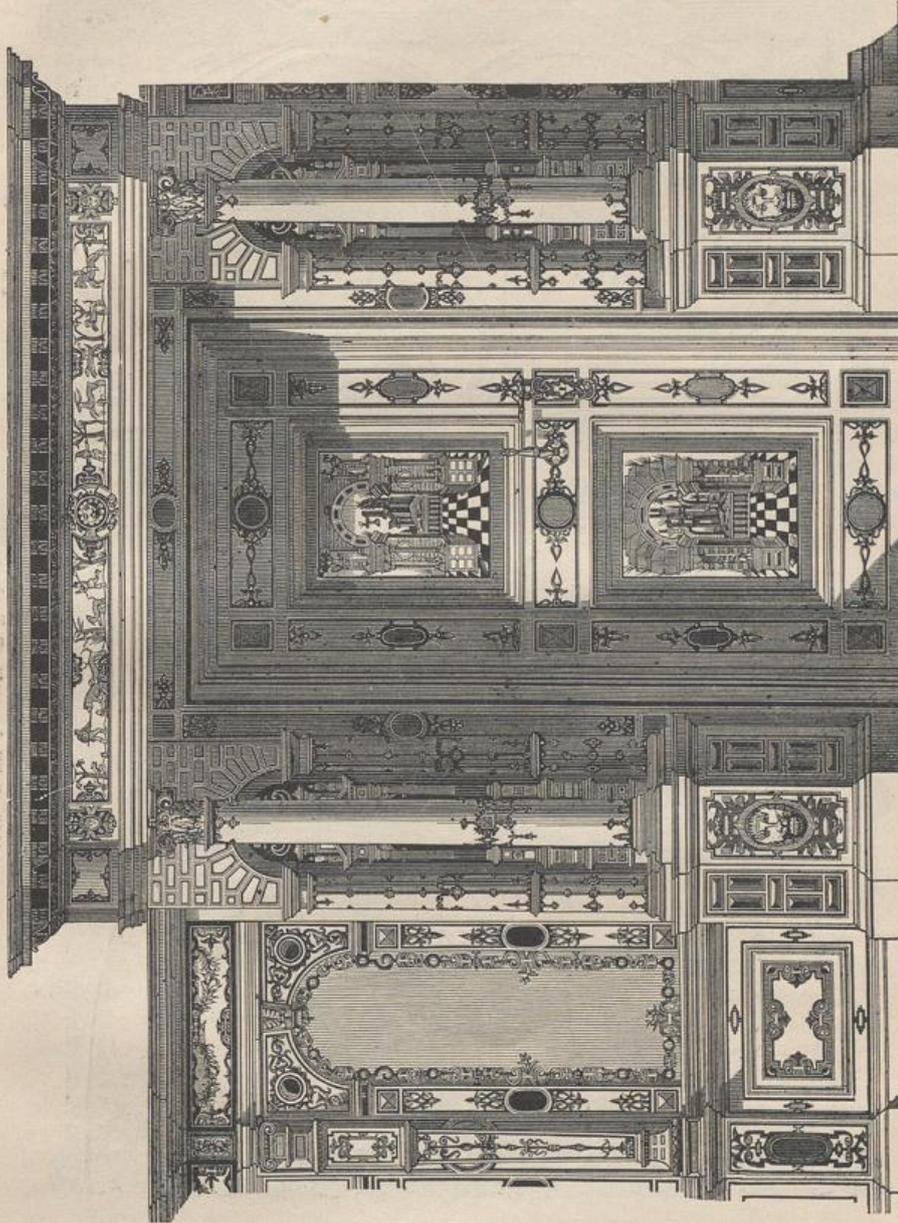
gebundene Bücher, welche mit einer Monstranz, einem Messkännchen, einer Hostienbüchse, einer Schelle und anderen Gegenständen zu dem Kirchenschatze der Fürstbischöflichen Prachtkapelle zu Schnellenberg gehörten, von denen jedoch nur die ersteren sechs Stücke, allerdings die kostbarsten, wieder aufgefunden worden sind. Die übrigen gingen höchstwahrscheinlich während des 30jährigen Krieges, wie so viele andere Kunstschätze früherer Jahrhunderte, zu Grunde.

Entstanden sind die fraglichen Arbeiten Eisenhuts in der Zeit von 1589—1600, was um so merkwürdiger erscheint, als uns in ihnen stark mit Renaissance vermischte gotische Formen entgegentreten und das Studium der Werke Rafaels und Michel Angelos daraus mit Sicherheit zu erkennen ist. Namentlich zeigt der Aufbau des Kruzifixes, daß dem Künstler gotische Vorbilder vorschwebten und diese auch für den Fuß und den Knauf des



Figur 241. Wandtafelungen aus Lübeck.

Kelches maßgebend waren, während das Ornament und die sonstigen Einzelheiten die Formen der entwickelten Renaissance zeigen. Das letztere gilt auch von den beiden Buchdeckeln und dem Weihwasserkessel, deren im Flach-



Figur 242. Tisch und Stuhl im Fürstenzimmer auf Schloß Velthurns.

relief gehaltenen Figuren mit bewundernswürdiger Geschicklichkeit modelliert und in dem Raume so vorzüglich eingefügt worden sind, daß zwischen den ornamentalen und figürlichen Teilen der Kunstwerke das denkbar glücklichste Verhältnis herrscht. Gleichzeitig erkennen wir aus den in der Spätzeit der

Renaissance entstandenen Arbeiten, daß für gewisse kirchliche Geräte die Formen des 16. Jahrhunderts sehr schwer Eingang fanden und nur ein



Figure 245. Eisernes Gitter aus dem 16. Jahrhundert.

Meister befähigt war, eine derartige Formenverschmelzung vorzunehmen, der die rückwärtsliegenden Stilarten eben so vollkommen beherrschte, wie die Geschmacksrichtung seiner Zeit.

Wie aus den Urkunden hervorgeht, beschäftigte der Fürstbischof außer Eisenhut noch andere Silberschmiede, die sicherlich ebenfalls Werke von hervorragendem Kunstwert geschaffen haben. Augsburg und Nürnberg waren mithin nicht die alleinigen Sitze heimischer Kunstfertigkeit, sondern auch Westfalen und andere Gegenden unseres Vaterlands haben Teil an dem Ruhm, welcher der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts im Auslande in so reichem Maße gezollt wurde, wiewohl ein Meister wie Eisenhut ungeachtet er in den Urkunden nur als „Einer von Vielen“ angeführt steht, immerhin zu den seltenen Talenten seines Jahrhunderts gehört haben dürfte.

Einen besonderen Aufschwung nahm im 15. und 16. Jahrhundert die Hautliffweberei, namentlich in Flandern, woselbst bereits seit sehr langer Zeit dieser Zweig des Kunstgewerbes in hervorragender Weise gepflegt worden war, und von wo geschickte Weber nach Italien berufen wurden, um die Teppichweberei dort ebenfalls heimisch zu machen. Florenz, Perugia, Bologna, Correggio, Ferrara, Genua, Mantua, Modena und Urbino sind die bedeutendsten Pflegstätten der für die Ausschmückungen der italienischen Höfe benötigten Webereien, namentlich Ferrara unter dem kunstliebenden Markgrafen Nikolaus III. von Este und dessen Söhnen in dieser Hinsicht hervorragend. Der berühmteste Teppichweber am Estischen Hofe gegen Ende des 15. Jahrhunderts war Livino, neben welchem Jean de Lattre aus Arras, Renaud Boteram und Jakob Virgières aus Lille als vielbegehrte Meister der Hautliffweberei genannt werden, nachdem schon im Jahr 1436 ein Meister namens Jakob von Flandern an den Hof des Markgrafen berufen worden war, um seine schöne Kunst im Dienste des Fürsten zu üben und zu lehren. Auch Nicol. Karcher, Johann Roost, Louis Engelbrecht, Gerhard Sloet, von denen die ersten zwei im Auftrage des Cosmio di Medici in Florenz gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts eine Teppichweberei anlegten und dort Tüchtiges leisteten, waren zuerst in Ferrara thätig.

Dessen ungeachtet wurden die herrlichsten Arbeiten dieses Kunstindustrie-Zweiges in den Niederlanden geschaffen, aus welchem Guido dann auch Leo X. die für die Sixtinische Kapelle bestimmten 10 Wandteppiche nach den von Rafael entworfenen Cartons durch Pietro von Aelst, einem niederländischen Weber in Brüssel (nach Andern in Arras) ausführen ließ, der dieselben später im Auftrage des Papstes noch einige Male nach den Originalzeichnungen webte, woraus sich die Wiederholungen dieser Darstellungen in Dresden, Wien, Berlin und Madrid erklären. Die Herstellung der in der Sixtinischen Kapelle befindlichen Tapeten, welche 1527 durch plündernde Soldaten geraubt, 1554 zurückgegeben, 1798 versteigert und 1808 von Pius VII. wieder erstanden wurden, soll sich auf 15,000 Golddukaten belaufen haben. Sieben dieser Originalcartons, welche gegenwärtig zum Besitze des Kensington-Museums in England gehören, entdeckte in Streifen geschnitten, durch Zufall Peter Paul Rubens in Brüssel.

In Frankreich, wo in Fontainebleau schon unter Franz I. eine Teppichmanufaktur bestand und auch von Heinrich IV. dieselbe gefördert worden war, gelangte die Kunstweberei erst nach dem Regierungsantritte Ludwigs XIV. unter der Bezeichnung „Gobelins“ zu besonderem, noch heute gerechtfertigtem Ansehen, wiewohl der Bedarf dieser kostbaren Wandbekleidungen aus begreiflichen Gründen immer ein nur ganz geringer gewesen ist.

Nicht ganz so günstig wie die Teppichweberei entwickelte sich im Laufe des 16. Jahrhunderts die Glasmalerei. Bis etwa gegen Ende des 14. Jahrhunderts war diese kaum mehr als eine Mosaik von verschiedenen in der Masse gefärbter Gläser und die einzige Glasmalerfarbe, das s. g. Schwarzlot, mit dem man die Figuren konturierte und schraffierte. Erst am Aus-

gange des 14. Jahrhunderts fing man an, das Glas auf einer Seite mit einer beliebigen Farbe zu über-schmelzen, nach Bedürfnis einzelne Stellen aus demselben herauszuschaben und diese mit anderen Schmelzfarben zu überziehen oder auch wohl Schatten und Mitteltöne auf der entgegengesetzten Seite der Glastafel anzubringen, so daß die Figuren aus der architektonischen Umgebung kräftiger hervortraten, resp. sich von dem teppichartig behandelten Hintergrunde lebendiger abhoben.

Der Grundsatz, die Farben voll und gesättigt anzuwenden und die Glasmalerei als eine Malerei in gefärbtem Lichte erscheinen zu lassen, bestimmte auch das technische Verfahren. Wählte man auch nicht mehr wie früher, für eine jede Farbe ein besonderes Glasstück, so wurden die Figuren und Gewänder der im Ornamentstil gehaltenen Fenstergemälde derart in Stücke zerlegt, daß diese in den Umrissen der Körperteile und Falten zusammenpaßten, d. h. das sie verbindende Blei den dunkeln Kontur bildete.

In der Vervollkommnung der Mittel lag leider der Keim des späteren Verfalls der stilreinen mittelalterlichen Glasmalerei; denn mit der Auffindung einer reicheren Skala von Schmelzfarben und der daraus hervorgehenden Möglichkeit auf weißen Glascheiben zu malen, wurden die Künstler zu Darstellungen verleitet, welche mit dem ursprünglichen Zweck der als Fortsetzung der dekorierten Wandfläche gedachten farbigen Fenster nichts zu schaffen haben. Dabei wird die Technik eine so schwierige, daß Entwurf und Ausführung nicht von einer Person allein ausgeführt werden können. Durch die bestehenden Malerschulen beeinflusst, folgte im 16. Jahrhundert die Glasmalerei nur nach malerischen Gesetzen, indem sie ihre Darstellungen als ganz selbstständige, mit der Architektur des gegebenen Raumes in beinahe gar keinem Zusammenhange stehende Bilder behandelte und Effekte anstrebte, die ganz außerhalb dieser monumentalen Kunst liegen und mit Notwendigkeit daher zum Verfall derselben führen mußten.

Ist es nun auch zweifellos, daß die Einführung von gedruckten Gesang- und Gebetbüchern beim Gottesdienste und das daraus sich ergebende Bedürfnis heller, die Buchstabenschrift besser leserlich machenden Räume die Glasmalerei mehr und mehr verdrängte, so darf doch auch nicht außer Acht gelassen werden, daß der im 16. Jahrhundert allgemeiner werdenden Ausstattung der Kirchen und Paläste mit kunstvollen Gemälden das gefärbte Licht wenig günstig war und man sich gezwungen sah, auf den Schmuck farbiger Fenster entweder ganz Verzicht zu leisten oder ihn doch möglichst zu beschränken, woraus sich dann der Verfall der Glasmalerei von selbst erklärt.



Der Barock- und Zopfstil.

Die Entartung, welche im 17. Jahrhundert eintrat und die Bezeichnung Barockstil führt, ist nicht urplötzlich über die Kunst hereingebrochen. Schon in den letzten Bauten Michel Angelos, dieses nur in gewaltigen Formen denkenden Meisters, zeigt sich dieselbe und nimmt von da ab immer größere Dimensionen an.

Die Künstler des Barock, an deren Spitze Bernini und Borromini marschieren und ein ganzes Heer von in Geschmacklosigkeiten sich überbietenden Anhängern nach sich ziehen, erstreben dasselbe, was ihre Vorgänger zu erreichen suchten, aber mit anderen Mitteln und mit einem größeren Aufwande von Außerlichkeiten, Dekorationseffekten von ungewöhnlichen Formen,

perspektivischen Künsteleien, derben Verhältnissen, sinnlosen Profilierungen, Verschiebungen, Verkröpfungen und Unterbrechungen der konstruktiven Teile.

Die oft sogar plump gewundene Säule, erhält nicht nur schwülstige Kapitäle, sondern auch die widerspruchsvolle Aufgabe, der Wand als Bekleidung zu dienen, während die Giebel nach allen Richtungen hin zu schwanken beginnen, die Profile und Gesimse mit Zierraten überladen werden und das



Figur 244. Bemaltes Kartuschenwerk des Schlosses Heiligenburg.

Gebälk mit dem Sockel aus seinem organischen Zusammenhang herausgerissen wird.

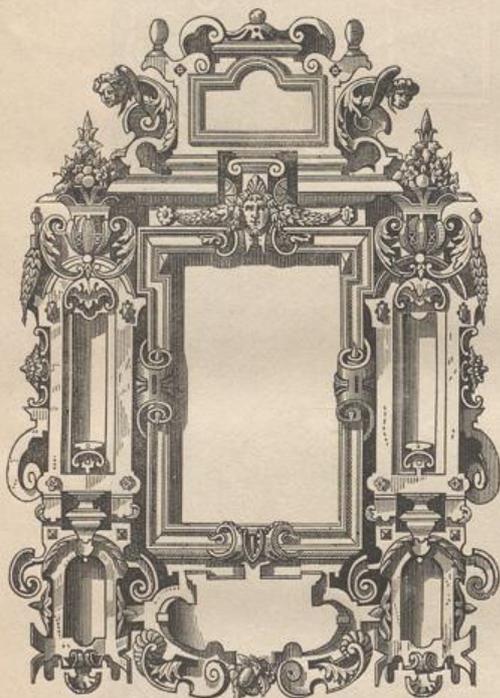
Als Hauptziel des Barockstils in der Architektur kann man die Schaffung großer Haupträume aus einem Stück bezeichnen und zwar auf Kosten der bis dahin konstruktiv wichtigen Nebenräume, die hier nur in wenig tiefen Kapellen bestehen, welche aber den Schein erwecken sollen, als seien sie die Durchgänge zu den nicht vorhandenen Nebenräumen.

Mit dieser Lüge stehen alle anderen Ungereimtheiten des Barockstils in der engsten Verbindung, denn der zu einander in einem Mißverhältnis sich befindende überladene dekorative Schmuck ist nichts Anderes als die Notwendigkeit, den Schein durch den Schein zu decken und ein System von sich bedingenden Hilfsmitteln zu bilden, wozu die Skulptur, Malerei, Inkrustation in jeglicher Gestalt und in jeglichem Material herangezogen wurde, und auch diese Künste wieder in einer Weise, daß die Skulptur im Mosaik den Schein des Aufgemalten, die Malerei unter der Maske der Skulptur an der großen Kunstlüge teilnehmen mußten. An die Stelle der kassettierten Decke oder Gewölbe treten offene Räume mit aufgemalten Balustraden, Säulen und Pfeilern, durch welche der Himmel mit seinem Glorienschein hereinschaut.

Da es sich auch hierbei um die größtmögliche Täuschung handelte, so ließ man die „Arme, Beine und Gewänder einzelner Figuren über den gegebenen Rahmen hervorragen.“

Den Mittelpunkt der dekorativen Kunst des Barockstils bilden die Altäre der Kirchen, die in der Geschmacklosigkeit der einzelnen Teile an sich und im Verhältnis zu einander Alles überbieten, was bis dahin geleistet worden ist; nächst ihnen sind es die Sockel, Pödestale, Gesimse und Füllungen der Wände, an denen das aus vegetabilischen und architektonischen Motiven in Verbindung mit der Muschel seltsam zusammengesetzte Ornament sich auslebt.

Am erträglichsten gestaltet sich die Ornamentation, so weit sich dieselbe auf die Architektur bezieht, in Deutschland, wo man noch mitten in der Renaissance stand, als der

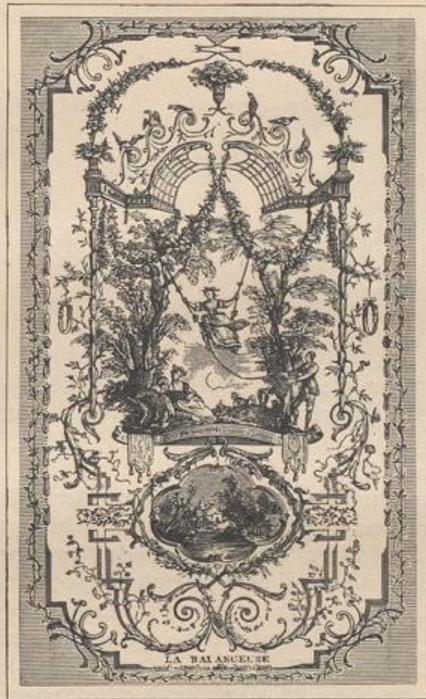


Figur 245. Kartusche von Wendelin Ditterlin.

Barockstil in Italien und Frankreich bereits seine vollkommenste Ausbildung gefunden hatte, und wo bei der Fülle an eigenartigen, als Barock im besseren Sinne sich vielfach äuffernden Motiven, ein Bedürfnis nach maßloser Dekoration nicht vorhanden war, oder wo tonangebende Künstler, wie Andreas Schlüter (Zeughaus in Berlin) und Matthias Daniel Pöppelmann (Zwinger in Dresden) die Kunst — von Einzelheiten nach französischen Vorbildern abgesehen — vor der Wildheit bewahrten, in welche der Barockstil in Frankreich unter der Herrschaft Ludwigs XIV. und XV. überging und als Rokoko oder Zopfstil bis tief in das 18. Jahrhundert hinein seinen verderblichen Einfluß auf den Kunstgeschmack äußerte, insbesondere an den einfachen und eingelegten (Boule-Arbeit) Möbeln und dem Rahmenwerk, von welchen die geschweiften, gebogenen, gebrochenen und unorganisch gebundenen Linien und Formen auch auf andere Gegenstände und Materialien:

als Porzellan (Meißner Ware), Steingut, Bronze zc. übertragen wurden. Nichts ist bezeichnender für die mittelbare Übertragung des Rokokostils als die Behauptung, Friedrich d. Gr. habe die Fassade seines Schlosses in Berlin (jetzige Bibliothek) einer Kommode nachbilden lassen.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts beginnt eine Mäßigung in den dekorativen Künsten, insofern man in der Baukunst an die antike Tradition



Figur 246. Wanddecoration nach Anton Watteau.

anknüpft (Stil Ludwigs XVI.), die Blumen in das aus geraden Linien, Karyatiden, Arabesken, Bandverzierungen bestehende Ornament einbezieht und Porzellan-Platten mit aufgemalten Schäferszenen, Blumenbouquets zur Füllung der Flächen verwendet. Charakteristisch hierfür sind die Arbeiten Gauthiers in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, deren vornehme Trockenheit indessen kalt läßt, nur im Vergleich zu der geschmacklosen Rokoko-decoration, die in Dresden im Porzellan an ihrem Platze sein mag und gegenüber der steifen Wiederaufnahme der Antike unter Napoleon (Stil des Empire) ein Fortschritt zum Bessern genannt werden kann, bis tief in unser Jahrhundert hineinragt und neben dem reinsten Zopf weiter gepflegt wurde.

