



Die Dekorationsmalerei mit besonderer Berücksichtigung der kunstgewerblichen Seite

Text

Eyth, Karl

Leipzig, 1894

II. Die Geschichte der Dekorationsmalerei.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-93705](https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:466:1-93705)

II. DIE GESCHICHTE DER DEKORATIONSMALEREI.*)

Allgemeines. — 1. Die egyptische Malerei. — 2. Die Malerei der Griechen und Römer. — 3. Die altchristliche Malerei. — 4. Die byzantinische und romanische Dekorationsmalerei. — 5. Die gotische Dekorationsmalerei. — 6. Die Dekorationsmalerei der Renaissance. — 7. Die Barockzeit und das Rokoko. — 8. Der Stil Louis XVI. und der Kaiserstil (Empire). — 9. Die neuste Zeit. — 10. Der Orient.

Wenn wir die dekorative Malerei verfolgen bis in ihre Ur Anfänge, so ist sie gleichbedeutend mit der Bemalung von Gefäßen und Geräten. Sie verfügt in diesem Falle nur über sehr bescheidene Darstellungsmittel, nur über einige wenige Farben, was ja ohne weiteres sich erklärt. Was die Natur an färbenden Stoffen bietet, die unmittelbar, ohne künstliche Aufbereitung, zu verwenden sind, ist klein beieinander; es sind hauptsächlich Erdfarben und Pflanzensaft. Da diese Pigmente aber nicht so ausgesprochen farbig sind, wie die mit Hilfe der Chemie gewonnenen, so haftet den Malereien der sog. primitiven Völker durchschnittlich etwas Eintöniges, Verblasstes an; diese Malereien haben eine gewisse Stimmung, die an dasjenige erinnert, was wir als teifarbig Malerei bezeichnet haben. Rot, Gelb, Schwarz und Weiß sind die weitaus vorherrschenden Farben und diese allein lassen eben eine vielfarbige, eine koloristische Wirkung kaum ermöglichen. Wir haben uns die ältesten Malereien gerade so zu denken, wie sie uns an den Geräten der heutigen, wilden Stämme, der Indianer, Neger und Südseeinsulaner entgegentritt.

Von dem Zeitpunkt ab, da die Völker sesshaft werden, sich ein Heim bauen und die Anfänge der Architektur betreiben, tritt die dekorative Malerei in Beziehung zu derselben, um es auf allen Stufen der weiteren Entwicklung zu bleiben.

Da die größeren Aufgaben der Architektur zunächst an den Bauten des Kultus und an den Palästen der Herrscher zu lösen sind, so fallen naturgemäß der Dekorationsmalerei in dem nämlichen Sinne die Hauptaufgaben zu.

Die Beziehung der dekorativen Malerei zur Architektur pflegt in den Anfängen am innigsten zu sein. Gemalte Verzierungen sind vielfach die Vorläufer der später sich entwickelnden plastischen Ornamente. Mit der Verwendung von edleren Baumaterialien wird die Malerei von manchen Plätzen abgedrängt. Sobald die dekorative Malerei zur hohen Kunst wird, will sie nicht mehr die Dienerin der Architektur sein; sie macht sich selbstständiger; an Stelle der Architekturverzierung tritt das Bild mit architektonischer Umrahmung. Der höchste Grad überlegener Selbständigkeit kommt dann schließlich darin zum Ausdruck, daß die dekorative Malerei die wirkliche Architektur

*.) Dieser Abschnitt folgt in gedrängter Kürze vielfach den Ausführungen von Dr. Woltmann und Dr. Woermann, Geschichte der Malerei, Leipzig, E. A. Seemann, welchem Werke auch ein großer Teil der Abbildungen entnommen ist.

durch eine gemalte ersetzt und von der Baukunst nur das nackte Gerippe, die statisch und praktisch genügende Leistung verlangt. Herrin und Dienerin haben ihre Rollen gewechselt.

Damit ist in wenigen Strichen die Geschichte der Dekorationsmalerei angedeutet. Die Einzelheiten derselben ergeben sich, wenn die Hauptstufen der Entwicklung für sich der Beobachtung unterzogen werden. Die europäische Kunst und diejenige des Orients sind ihre eigenen Wege gegangen und es wird jede für sich zu betrachten sein. Für die europäische Kunst war die Antike maßgebend; auf der Hinterlassenschaft der alten Griechen und Römer baut das gesamte Christentum seine Systeme auf. Die Griechen und Römer selbst aber sind in die Schule gegangen bei dem hochentwickelten Kulturvolk am Nil, bei den alten Egyptern.

1. Die egyptische Malerei.

Nach Herodot ist Egypten ein Geschenk des Nil. Ohne diesen wäre es eine Wüste, wie seine Umgebung. Vom Aequator sendet der Fluss seine Wasser 800 Meilen weit zum Mittelmeer.

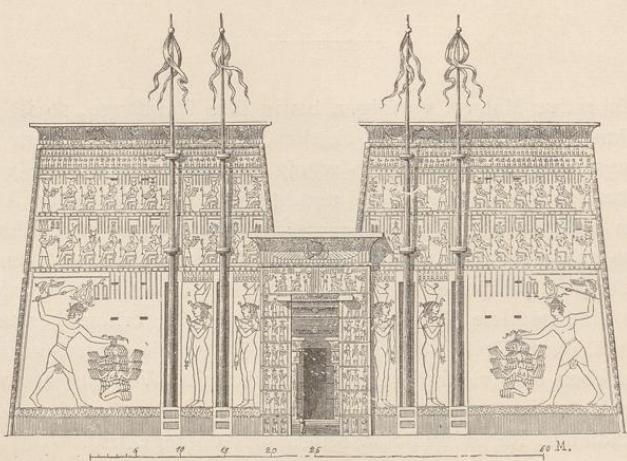


Fig. 76.

Tempelfassade von Edfu.

Alljährlich steigt er zu bestimmter Zeit um etwa 10 Meter und überschwemmt das Tiefland, Lehm und Schlamm zurücklassend. Auf dem von der Natur gedüngten und verjüngten Boden kann der Ackerbau fast mühelos gedeihen; hier waren frühzeitig die Bedingungen vorhanden für ein sesshaftes Volk und ein geordnetes Staatswesen; Egypten ist die Wiege der abendländischen Kultur.

Zu welcher Zeit von Asien her die Besitzergreifung des Landes erfolgte, ist schwer festzustellen. Dass es lange her ist, geht daraus hervor, dass die 30 geschichtlichen Dynastien mindestens 4000 Jahre vor unsere Zeitrechnung zurückgehen und dass Mena, welcher die erste Dynastie errichtete an Stelle der vorausgegangenen Priesterherrschaft, bereits eine hochentwickelte Kultur vorfand. Dass einige Jahrtausende in die an und für sich stetigen Verhältnisse mancherlei Aenderungen bringen mussten, ist selbstredend. Man unterscheidet gewöhnlich drei altegyptische Zeiten:

1. das alte oder memphitische Reich; 1. bis 10. Dynastie; Hauptstadt Memphis (unweit dem jetzigen Kairo);

2. das mittlere oder thebaische Reich; 11. bis 20. Dynastie; Hauptstadt Theben (beim jetzigen Karnak);
3. das neue oder saitische Reich, 21. bis 30. Dynastie; Hauptstadt Saïs im Delta der Flussmündungen.

Man unterschied zwischen dem Nordland oder Unteregypten und dem Südländ oder Oberegypten. Die Gebieter des Nordlandes tragen die „rote Krone“, oben breit und offen; die Herrscher des Südländes sind mit der weißen Krone geschmückt, die einer Mitra ähnlich sieht; die Herrschaft beider Länder vereinigt kommt in der Vereinigung beider Kronen, dem „Pschent“ zum Ausdruck, welcher einem Champagnerkühler samt Flasche gleichsieht (vergl. Fig. 77).

Die Perser, die Makedonier, die Griechen, die Römer, die Christen und die Mohamedaner machten schliesslich der Reihe nach der alten Herrlichkeit ein Ende und so ist das heutige Egypten

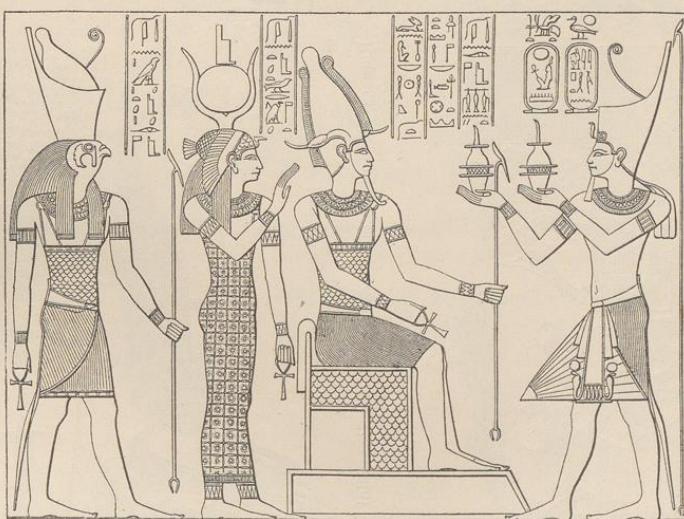


Fig. 77.

Sethos I. vor Osiris, Isis und Horus.

ein trauriger Schatten der einstigen Grösse. Aber vom Delta bis nach Ipsambul (Abusimbel) zeugen zahlreiche Ruinen und Gräber vom Kunsttrieb der ehemaligen Bewohner. Monumentalbauten grofsartigen Stiles lassen uns mit der Architektur gleichzeitig die Malerei der alten Egypter kennen lernen.

Die Architektur, die Bildhauerei und die Malerei reichen sich hier schwesterlich die Hände. Die Paläste und Tempel sind innen und außen geschmückt mit bemalten Flachreliefs, den sog. Koilanaglyphen, welche nicht aus der Wandfläche heraustreten, sondern dadurch modelliert sind, dass die Umrisse sich in die Fläche vertiefen. Die Fig. 76 zeigt die Tempelfassade von Edfu, geschmückt mit derartigen bildlichen Darstellungen. Von einer selbständigen Malerei kann in diesem Sinne aber keine Rede sein, und von einer dekorativen Malerei in unserem Sinne überhaupt nicht. Es handelt sich vielmehr nur um ein Anstreichen, um ein Auslegen mit Farbe, um die Reliefs deutlicher hervortreten zu lassen. Es sind wenige Farben, etwa zehn an der Zahl, die zur Verwendung gelangen: Schwarz, Braun, Weiß, Grün, Dunkelrot, Hellrot, Dunkelgelb, Hellgelb, Dunkelblau und Hellblau.

Eyth u. Meyer, Malerbuch.

12

Diese Farben kommen bestimmten Dingen ein und für allemal zu. Wie die Heraldik des Mittelalters nur wenige Farben hat und die Gegenstände in den der wirklichen Erscheinung nächst-

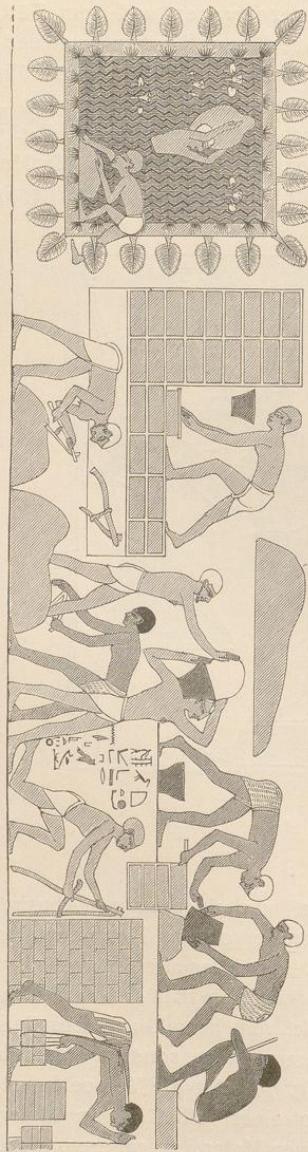


Fig. 79.

Bau des Ammonstempels, Abd-el-Qurna. Nach Rossellini.



Fig. 78.

Ramses II. erobert eine Festung. Nach Rossellini. Ipsambul.

liegenden Tinturen vorsteilt, so ist es hier in ähnlicher Weise der Fall. Die Männer sind rotbraun, die Frauen gelb dargestellt, die Asiaten gelb, die Neger schwarz, die Götter dagegen in ab-

liegenden Farben, blau etc. Die Bemalung sitzt auf einer weissen Grundierung aus Gips oder Kreide und die Umriss sind mit roten oder braunen Linien gezeichnet. Das Bindemittel der Farben war mutmaßlich eine Art Gummiwasser oder Ei; die Ueberzüge wurden mit Wachs oder



Fig. 80.
Baumfäller. Beni-Hassan.

Harzen hergestellt. Wenn die Malereien sich bis zum heutigen Tag, wenigstens in deutlichen Spuren erhalten haben, so liegt dies nicht an diesen Malmitteln, sondern an dem günstigen Klima und dem immerblauen Himmel.



Fig. 81.
Vogeljagd in den Nilstümpfen.

Die versenkten Reliefdarstellungen, die Koilanaglyphen sind übrigens nicht die einzigen Stellen, an welchen die Bemalung auftritt. Im Innern der Paläste und insbesonders auch der Gräber (Egypten ist an unterirdischen Bauwerken reich) treten auch Wand- und Deckenmalereien

auf glatter Fläche auf. Profile, Gliederungen, Säulen etc. sind mit Ornamenten bemalt. Auch die Mumienkästen sind bemalt und vergoldet. Das verwendete Blattgold unterscheidet sich von dem unserigen nur dadurch, dass es weniger dünn geschlagen ist. Eine weitere Quelle für dekorative Studien bilden die Abbildungen der Papyrusrollen, deren Text in ähnlichem Sinne illustriert wird, wie die Schriftwerke des Mittelalters durch die Miniaturen der Mönche.

Die egyptische Kunst stand vor allem im Dienste der Dynastien und der Priesterschaft. Die



Fig. 82. Profilköpfe.

Monumentalbauten sind eine Verherrlichung der herrschenden Klasse und die Ausschmückung derselben ist eine monumental verfasste Chronik. Wie die begleitenden Hieroglyphen sind die bildlichen Darstellungen selbst eine Erzählung der Götter- und Heldengeschichte. Getreu nach Wunsch und Auftrag arbeitet die Kunst in handwerkmaßiger Weise. Die Arbeit ist geteilt; die einen bewerfen die Wände mit Stuck, die anderen reissen die Umrisse auf, die dritten legen die Flächen mit Farben aus. Alles geht seinen geregelten, festgesetzten Gang. Die Künstler des alten

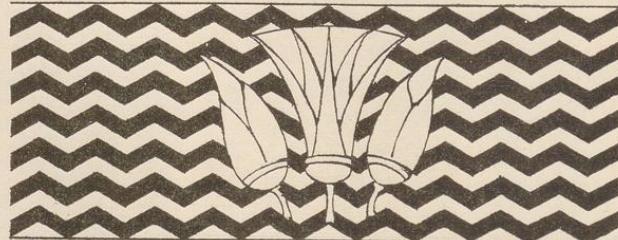


Fig. 83.
Wasser mit Lotosblumen.

Reiches zeigen noch einige selbständige Freiheit, Phantasie und Naturauffassung; im neuen Reich ist alles Schablone und die Figuren sind typisch, herkömmlich, schematisch wie die byzantinischen Heiligen. Es giebt eine ausgeprägte Kunst, aber keine selbständigen Künstler.

Man kann die altegyptische Malerei in drei Klassen bringen: religiöse Malerei, geschichtliche Malerei, bürgerliche Malerei. Die erste behandelt die Göttersagen, den Opfer- und Tierkultus, das Totenzeremoniell etc. Die Fig. 77 giebt ein hieher zu rechnendes Beispiel.

Die geschichtliche Malerei behandelt die Kriegs- und Siegeszüge, die Sklaven- und Löwenjagden der Herrscher, Meerfahrten und Seeschlachten, die Aufrichtung und den Transport der Bauten und Kolosse u. a. m. (vergl. die Fig. 78 und 79). Die bürgerliche Malerei, erhalten in zahllosen Gräbern, giebt das eigentliche Sittenbild. Leute aller Stände, Künstler, Handwerker, Fischer, Jäger, Ackerbauer, Harfenspieler, Tänzerinnen, Gaukler etc. kommen in ihrer Beschäftigung zur Abbildung und geben einen interessanten Ueberblick über das alltägliche Leben, wie die Fig. 80 und 81 zeigen.

Die Darstellungen geben trotz der eigentümlichen Auffassung durchweg ein klares und genaues Bild. Der egyptische Künstler kennt keine Perspektive und keine Verkürzungen. Die Köpfe sind in das Profil gedreht; die Augen sind jedoch von vorn gesehen (Fig. 82). Die Brust zeigt sich meistens ebenfalls von vorn, während die Füße wieder in der Seitenansicht erscheinen. Die Kopfbedeckungen, Schmuckgegenstände, Waffen etc. sind deutlich und charakteristisch; die Kleider, die Lendenschürze sind vielfach hübsch gemustert und gelegentlich auch durchscheinend dargestellt. Schiffe, Wagen, Möbel etc. werden ebenfalls im Profil gegeben. Das Wasser wird durch horizontale oder aufrechte Zickzackwellen gegeben, wie die Fig. 81 und 83 zeigen. Die Götter und die Herrscher werden gerne größer dargestellt als die gewöhnlichen Sterblichen, um ihre Persönlichkeit hervorzuheben (Fig. 78). Pferde und andere Tiere, die Pflanzen und das Dickicht sind gewissermaßen stilisiert, aber doch naturgetreu. Der Eindruck des Stilisierten entsteht durch die eigentümliche Stellung und Anordnung und nicht durch willkürliche Formveränderung, wie z. B. in späteren Zeiten der stilisierte Akanthus entsteht.

Die Figuren marschieren in Reihen auf und wo sie der Tiefe nach hintereinander erscheinen sollten, da werden sie übereinander dargestellt (Fig. 78 rechts). Es werden häufig Grundrisse mit Aufrissen ver-



Fig. 84. Säule aus Theben.

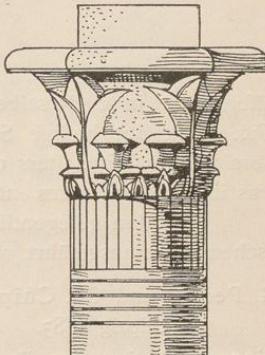
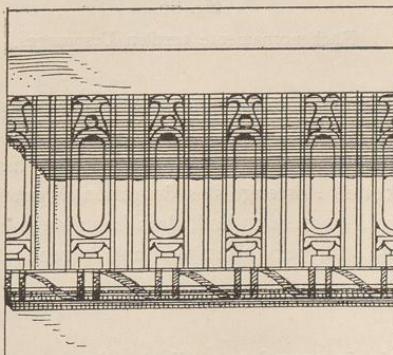
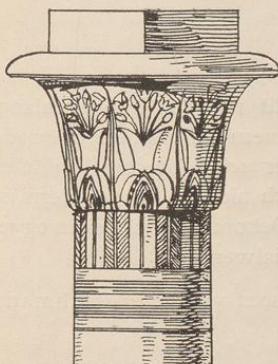


Fig. 85. Verzierte Architekturglieder.

quickt' (Fig. 79 links). Der quadratische See dieser Figur erscheint landkartenartig im Grundriss. Der Rasen und die Bäume, welche den Teich umgeben, sind nach allen vier Seiten und nach den

Diagonalen umgelegt und zeigen sich also im Aufriss, wie die wasserschöpfenden Figuren und die Lotosblumen; ein Beweis dafür, wie lange die Menschheit brauchte, richtig sehen und zeichnen zu lernen.

Was die ornamentale Malerei betrifft, so tritt dieselbe verhältnismäsig untergeordnet auf. Sie bildet die Umrahmungen der figürlichen Darstellung; sie verziert Säulen und Kapitale (Fig. 84), die großen Hohlkehlen, welche die Gesimse der Bauten bilden. Rundstäbe erscheinen bandartig umwunden; Kehlen werden mit Lotoskelchen geschmückt oder mit Ornamenten, die wir heute als „Pfeifen“ bezeichnen (Fig. 85). Die Wände im Innern zeigen öfters Flächenmuster, welche textilen Ursprungs sind und Teppiche nachbilden nebst der zugehörigen Passamenteerie. Die Fig. 86 giebt zwei derartige Flächendekorationen. Die Decken werden, wie auch später, vielfach blau gestrichen und in regelmässiger Weise mit Sternen besät und mit schwebenden Geiern geschmückt (Fig. 87a). Häufig vorkommende Symbole sind der geflügelte Sonnenball (Fig. 87b), der Scarabaeus (Mist-

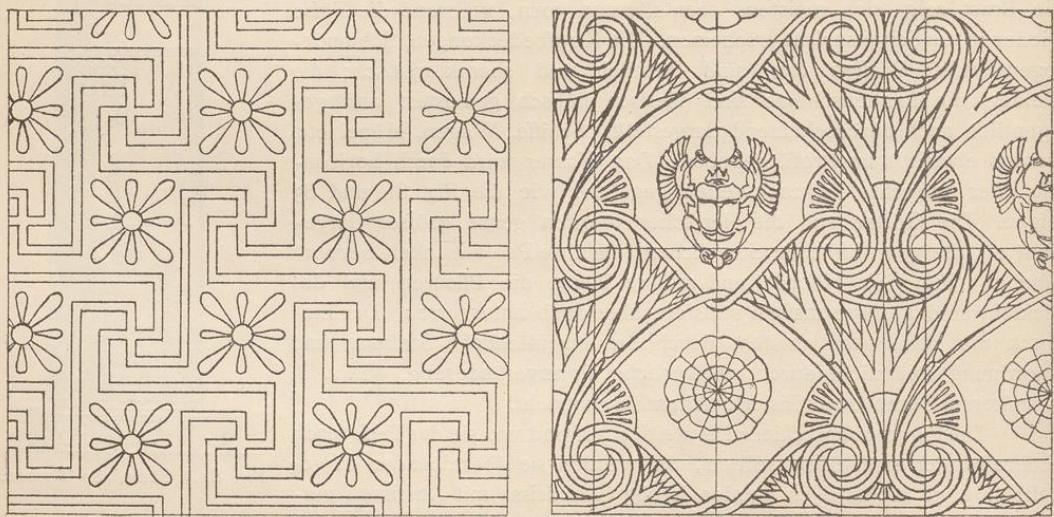


Fig. 86.

Flächenornamente textilen Ursprungs.

käfer), der in c derselben Figur und außerdem in Fig. 86 dargestellt ist, die Uraeusschlange (Fig. 87d), der heilige Sperber (Fig. 87e) u. a. m. Diese Dinge erinnern unwillkürlich an die Heraldik des Mittelalters und das Wappen- und Ordenswesen hat hier seine ältesten Vorläufer, was in Anbetracht des entwickelten Kastengeistes der alten Egypter auch nicht zu verwundern ist.

Für den gelegentlich vorkommenden Fall, dass heutzutage eine Dekorationsmalerei in egyptischem Stile ausgeführt werden soll, verweisen wir auf folgende Specialwerke:

G. Perrot und Ch. Chipier, Geschichte der Kunst im Altertum, übersetzt von R. Pietschmann.
Leipzig 1883.

Pierret, Dictionnaire d'archéologie égyptienne. Paris 1875.
Prisse d'Avennes, Histoire de l'art égyptien. Paris 1878.

Ferner seien erwähnt die großen Werke von Lepsius, von Rossellini und von Champollion.

2. Die Malerei der Griechen und Römer.

Die Malerei dieser beiden Völker indogermanischen Ursprungs lässt sich nur im Zusammenhang betrachten und verstehen. In Bezug auf künstlerische Veranlagung und Leistungsfähigkeit stehen die zur Weltherrschaft berufenen Römer den hellenischen Völkerstümern nach. Schon frühzeitig verziehen sich griechische Künstler und Kunsthändler nach Italien und mit dem Einzug griechischer Religion und Sitte in das römische Stammland gehen die Künste diesen zur Seite. Wohl verliert das alte Hellas schließlich seine politische Selbständigkeit an das allgewaltige Rom, aber in künstlerischer Hinsicht unterwirft es sich den Sieger. Die römische Kunst ist ein Ableger der griechischen und die ausgewachsene Pflanze verleugnet ihre Abkunft nicht, wenn sie sich auf dem veränderten Boden auch andersartig auswächst. Hellenischer Einfluss ist auch da unverkennbar vorhanden, wo von Haus aus eine gewisse heimische Eigenart in die Erscheinung tritt, wie z. B. in Etrurien. Der gemeinsamen Errungenschaft tragen wir dadurch Rechnung, dass wir die griechische und römische Kunst zusammenfassen in den Begriff der Antike; antike Malerei und graeco-italische Malerei sind zwei Bezeichnungen für die nämliche Sache. Was Hellas und Rom mit vereinten Kräften erreicht und erbaut, geht schließlich unter im Ansturm der Völkerwanderung, in den Wirren des frühen Mittelalters. Auf den Trümmern aber bauen die späteren Zeiten weiter.

Die griechische Malerei hat keine Geschichte, die nach Jahrtausenden zählt, wie die ägyptische. Diese steht schon vor dem nahen Ende, als jene beginnt. Die älteste griechische Malerei ist beeinflusst durch die ägyptische, assyrische, makedonische, chaldäische Kunst. Sie steht wie jene zunächst im Banne der Architektur, deren Werke sie bemalen hilft. Sie ist ebenso unbeholfen und anspruchslos; auch sie kennt keine Perspektive und keine Verkürzungen. Aber sie bleibt nicht stehen auf diesem Standpunkt; sie verknöchert nicht; sie entwickelt sich im Lauf weniger Jahrhunderte zu staunenswerter Vollkommenheit. Das Bild, welches wir uns von der griechischen Malerei machen können, beruht nicht auf der unmittelbaren Anschauung. Ihre Werke, obgleich jünger als die ägyptischen, sind der Zeit zum Opfer gefallen. Wir müssen uns das Bild zurecht machen mit Hilfe der schriftlichen Ueberlieferung, durch den Vergleich mit den zahlreich erhaltenen Vasenmalereien etc. und durch Rückschluss aus den auf italischer Boden noch vorhandenen Wandmalereien.

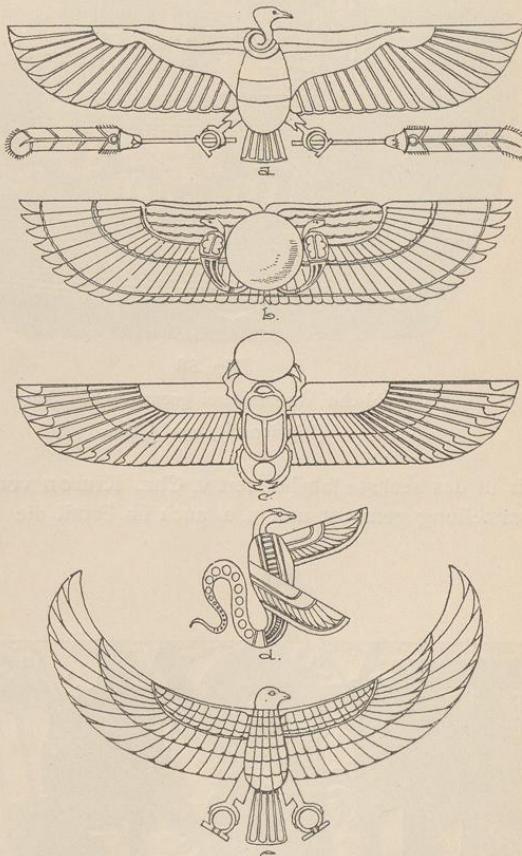


Fig. 87.

Verschiedene ägyptische Symbole.

Die alten Schriftsteller erzählen ausführlich über die griechische Malerei; sie stellen dieselbe künstlerisch gleich hoch mit der Bildhauerei, deren Werke uns heute noch unerreicht gelten. Nach ihren Ausführungen hätten wir uns die Technik und Darstellung ähnlich der ägyptischen zu denken

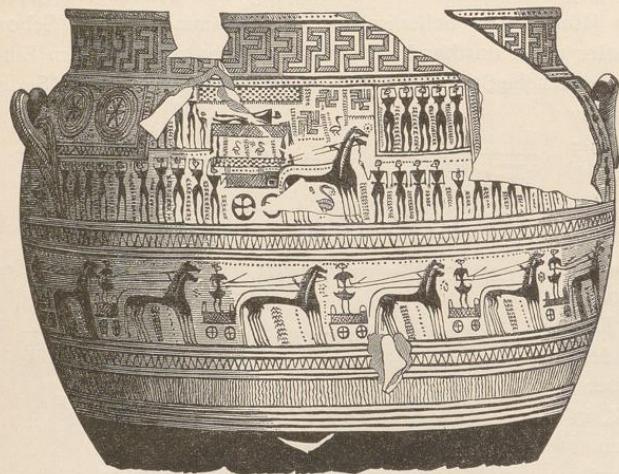


Fig. 88.

Griechische Vasenmalerei geometrischen Stils
(Dipylonstil); aus Athen.



Fig. 89.

Dodwellvase.
Asiatisierender Stil.
Aus Korinth.

bis in das sechste Jahrhundert v. Chr. Kimon von Kleonai soll die ersten Fortschritte einer freien Darstellung gemacht und u. a. auch im Profil die Augen der Wirklichkeit entsprechend dargestellt

haben. Polygnotos von Thasos, ein Zeitgenosse des Phidias, schmückt die Monumentalbauten Athens mit Schlachtenbildern und Heroensagen. Er und seine Schule werden mit der Ausmalung der Poikile (bunte Halle), des Theseus- und des Dioskurentempels, sowie einer besondern Pinakothek betraut. Auch in Delphi und andern Städten war Polygnot thätig. Die Zerstörung von Troja, Odysseus in der Unterwelt und ähnliche Vorwürfe werden von ihm behandelt. Wir haben uns diese Gemälde in wenigen Farben auf weißem Grund, in strenger Auffassung und ohne Schattenwirkung zu denken, als kolorierte Umrisszeichnungen etwa nach Art bemalter Sgraffiti.

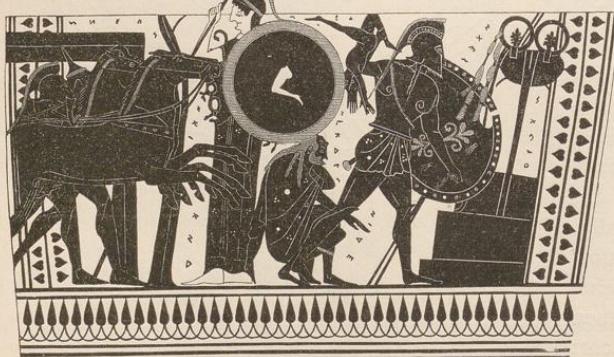


Fig. 90.

Schwarzfiguriges Vasengemälde (Das Ende der Priamiden).

Agatharchos von Samos wird als der erste Theatermaler genannt. Er malt für die Trauerspiele des Aeschylus und Sophokles die Hintergründe, Königspaläste, Zeltlager etc. Dem Alkibiades soll er sein Haus ausmalen; in ihm hätten wir also den ersten Dekorations- und Stuben-

maler zu verehren. Er soll auch die gleichzeitigen Philosophen und Mathematiker angegangen haben, der Perspektive auf den Grund zu kommen. Appolodoros war der erste Tafel- oder Staffeleimaler. Licht- und Schattenwirkung, Abtonung und Ineinandermalen sind seine Errungenschaft, weshalb er auch den Beinamen Skiagraphos d. h. Schattenmaler führt. Ihm folgen dann zahlreiche mehr oder weniger berühmte Tempera- und Wachsmaler: Zeuxis, Pausias, Aristides u. a. m. Nikias bemalt die Werke des großen Bildhauers Praxiteles (Fafsmaler). Apelles, der Rafael des Altertums, ist Hofmaler Alexander des Großen; er porträtiert die berühmten Leute und malt Fürstenapotheosen; ihm wird die Erfindung zugeschrieben, die Bilder zu färben. Protogenes ist der Urvater der Realisten und Peiraiikos derjenige der Stillleben- und Genremalerei.

Die griechischen Maler sind berühmte Leute; sie werden von den Städten zu Ehrenbürgern

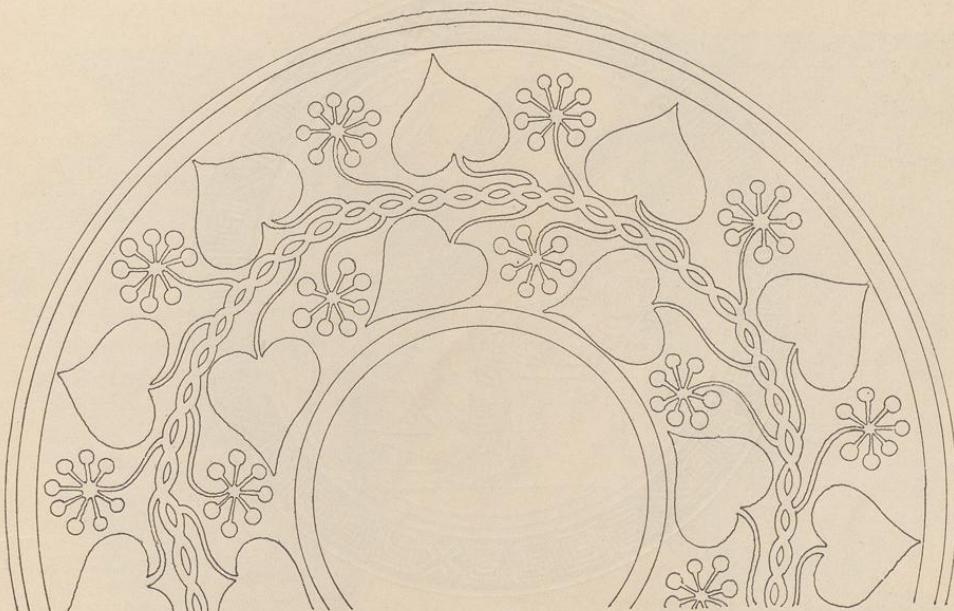


Fig. 91.
Epheuornament vom Hals eines Thongefäßes.

ernannt; sie werden mit Festen gefeiert und von Dichtern besungen; sie leben auf großem Fufse, lassen ihre Bilder gegen Eintrittsgeld besichtigen und verkaufen sie zu hohen Preisen, die nach unserem Geld einem Vermögen gleichkommen.

300 Jahre v. Chr. ist die griechische Malerei bereits im Vollbesitz aller Darstellungsgebiete, die Landschaftsmalerei ausgenommen. Wohl werden die Hintergründe mit Bäumen, Felsen etc. geschmückt, aber das sind keine Landschaften in unserem Sinne und als Selbstzweck. In dem kurzen Zeitraum von etwa 200 Jahren hat die griechische Malerei alle Stadien bis zur Vollendung durchlaufen und den Höhepunkt erreicht, von dem sie nun langsam wieder herabsteigt. Von jetzt ab erscheinen schon griechische Maler im Dienste Roms neben vereinzelten römischen Genossen. Auf römischem Boden vollzieht sich die weitere Ausgestaltung, die gleichbedeutend ist mit künstlerischem Rückgang, obschon zunächst die Vielseitigkeit und dasjenige, was man als Mache bezeichnet, noch gewinnen. Nun werden auch Gebirge, Küsten, Häfen, Städte und Odyseeland-

Eyth u. Meyer, Malerbuch.



schaften gemalt. Ein römischer Maler, Namens Ludius, bemalt die Wände der Innenräume mit Brüstungen, Bäumen, Gartenansichten und Staffagen, als ob man allseitig in das Freie sehen könne. Er scheint nach allem der Urheber der Dekorationsart zu sein, die wir als pompejanisch bezeichnen. Dafs die Malerei von jetzt ab rückwärts geht, spricht sich auch dadurch aus, dass die Schriftsteller wohl noch die Werke, aber nicht mehr die Verfertiger nennen.

Will man sich mit Hilfe der Vasenmalereien ein Bild über die verloren gegangenen griechischen Gemälde machen, so ist daran festzuhalten, dass dieser kunstgewerbliche Zweig nur ein annäherndes Bild geben kann etwa in dem Sinne, als wenn man von den heutigen Leistungen



Fig. 92.
Malerei einer rotfigurigen Schale. Athen.

des Kunsthandswerks auf diejenigen der hohen Kunst schließen wollte, ohne die letzteren selbst gesehen zu haben. Es darf nicht übersehen werden, dass der Rückschluss von der weniger vollkommenen zu der bedeutenderen Leistung erfolgt.

Die antike Sitte, die Gräber mit allerei Gerät auszustatten, hat uns zahlreiche Gefäße erhalten. Man schätzt die bis jetzt ausgegrabenen und in Sammlungen erhaltenen Tongefäße auf etwa 20 000. Sie sind nicht nur in Griechenland und Italien gefunden, sondern auch anderwärts, soweit die alte Kultur ihre Ausläufer hatte, in gallischen und germanischen Landen, in Russland etc. Die griechische Vasenmalerei beginnt in vorgeschiedlicher Zeit, erreicht ihre höchste Blüte im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. und verfällt mit dem Beginn der römischen Weltherrschaft.

Man unterscheidet der Zeit nach fünf aufeinander folgende Stile:

1. Der geometrische Stil, der urgriechischen, pelasgischen, vom Orient nicht beeinflussten Zeit angehörig. Die Malereien sind rotbraun auf gelbgrauem, naturfarbigem

Thon und bestehen aus Reifen, Ringen, Zickzack- und Schachbrettmustern. Figürliche Darstellungen sind selten. Wo sie auftreten, werden Figuren, Gespanne, Haustiere in schematischer, schattenrissartiger Darstellung gereiht, wie es die Fig. 88 zeigt. Ein ebenfalls hieher zählendes Gefäß hat bereits die Fig. 65 gebracht.

2. Der asiatisierende Stil, unter assyrisch-babylonischem Einfluß stehend. Die Malereien sind dunkelbraun auf naturfarbigem Thon. Außerdem werden ein dunkles Rot oder Violett und Weiß in bescheidenem Maße verwendet. Menschliche Figuren kommen kaum vor. Phantastische Tiergestalten, langgestreckte Löwen und Tiger, Sphinge, Gänse, Rebhühner etc. marschieren in den einzelnen Zonen auf, in welche die Gefäße abgeteilt sind. Die Köpfe der Tiere erscheinen vielfach von vorn gesehen.



Fig. 93.
Rotfigurige Vasenmalereien.

Die Augen, die Glieder, die Rippen sind als helle Linien eingerissen. Alle leeren Stellen sind mit Rosetten, Sternen, Kreuzen und Blumen ausgefüllt. Die Fig. 89 zeigt als Beispiel das erstgefundene Gefäß dieser Art, die sog. Dodwellvase.

3. Der schwarzfigurige Stil, dem 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. angehörig. Das Thonmaterial ist rotgelb, mit Eisenoxyd in der Masse gefärbt. Die Malereien sind schwarz mit eingravierten Umrissen am Rand und im Innern der Figuren. Die Frauenleiber, einzelne Pferde etc. werden weiß aufgetragen. Die älteren Malereien dieses Stils zeigen noch die sog. archaische Auffassung. Die Figuren sind steif und unbeholfen, die Bewegungen eckig und lebhaft, die Gesichter typisch, lächelnd. (Vergl. Fig. 90, das Ende der Pyramiden darstellend.) Der Stil macht sich jedoch rasch freier und die

Vasen zeigen sehr hübsche Ornamente (Fig. 91). Die Technik der Gefäße und ihrer Verzierung ist solid und vorzüglich. Als Hauptvorwürfe dienen Kämpfe und Heroensagen.



Fig. 94. Vase des malerischen Stils.

Verfall der Vasenmalerei bedeutend und bis in das 1. Jahrh. v. Chr. reichend. Die Gefäße sind durchschnittlich groß und figurenreich. Die Figuren gruppieren sich um architektonische Deko-

4. Der strenge, rotfigurige Stil, dem 5. und 4. Jahrh. v. Chr. angehörig. Der Ton ist rot und glatt. Die Figuren und Ornamente sind ausgespart; der Grund ist schwarz oder grünlich-schwarz bemalt. Weiß kommt nur vereinzelt vor, für Greisenhaar etc. Die Umriss sind mit der Feder eingezeichnet. In Bezug auf Figuren und Ornamente macht sich eine vornehme Vereinfachung geltend. Einzelne Figuren oder wenigfigurige Gruppen werden dargestellt. Die Haltung ist frei, die Bewegung gemässigt; die Gesichter haben Ausdruck. Der Faltenwurf ist zierlich und natürlich. Mythologische, geschichtliche und allgemein menschliche Vorwürfe liegen zu Grunde. Die Figuren 92 und 93 zeigen Malereien dieses Stils, der mit der Wirkungszeit des Polignot zusammenfallen dürfte.

5. Der malerische, rotfigurige Stil, den

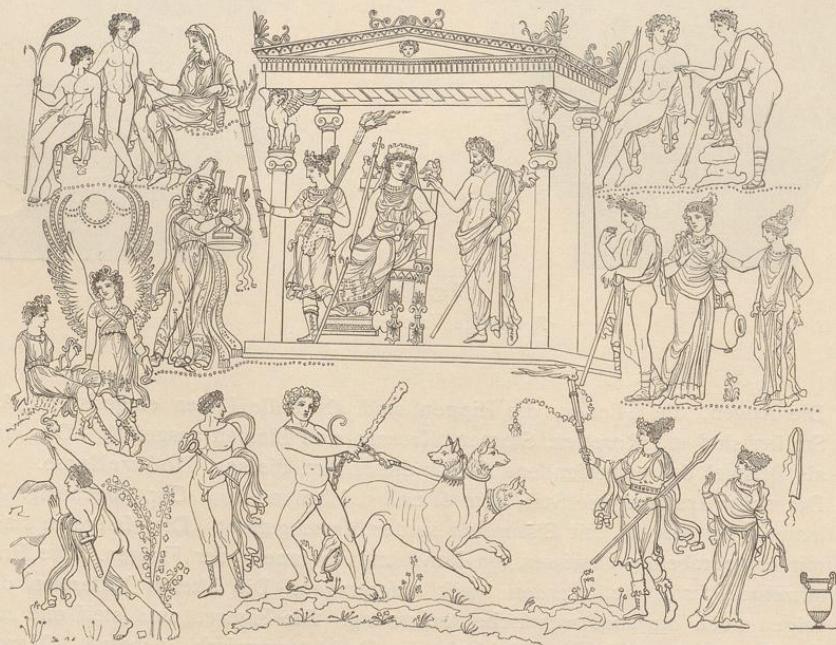


Fig. 95. Vasengemälde. Malerischer Stil; aus Unteritalien.

rationen, Tempel etc. und stehen häufig übereinander in Reihen. Die Darstellung ist nachlässig; die Ornamentik verschlechtert sich; bemalte Reliefteile treten auf. Es treten Weiß, Rot, Gelb

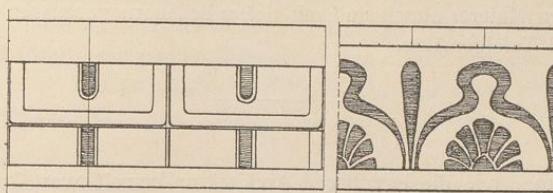


Fig. 96.

Bemalte Karniese und Blattwellen.

und sogar Gold zu den Hauptfarben hinzu. Die Dekoration wird reich, üppig, weichlich, überladen und zeigt dem strengen Stil gegenüber alle Zeichen des Verfalls. Wir geben in den Fig. 94

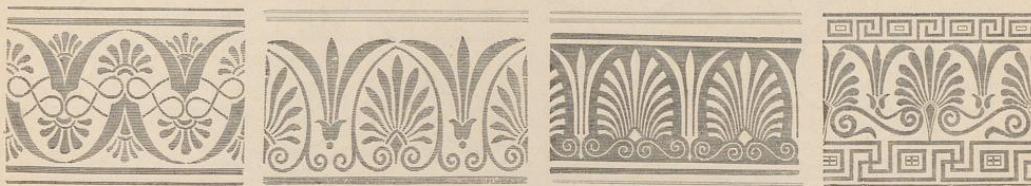


Fig. 97.

Sima-Ornamente.

u. 95 eine hieher zu zählende Vase und ein Vasengemälde reichster Art.

Die griechischen Vasenmaler waren bloß Kunsthandwerker, aber zweifellos sehr geschickte.

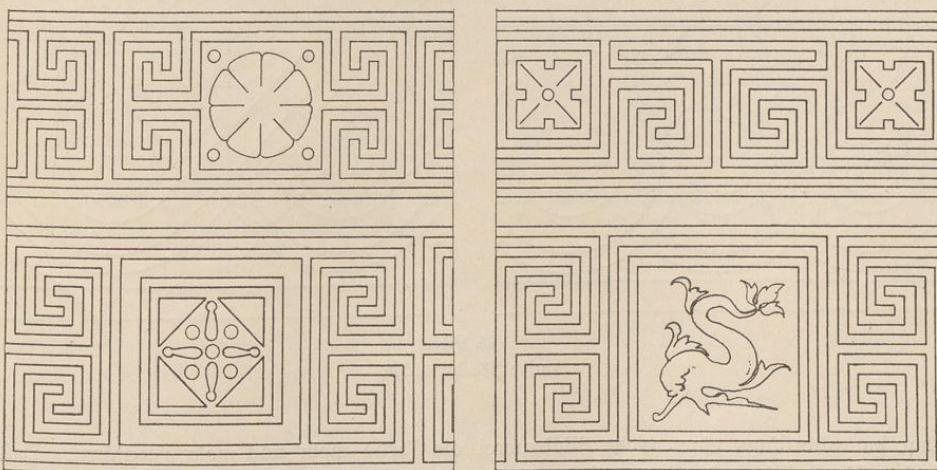


Fig. 98. Mäander.

Wohl wiederholen sich die Darstellungen dutzendmal; aber keine gleicht genau der anderen. Nirgends kommt die Schablone zur Geltung. Die Zeichnungen sind oft flüchtig, aber doch meist

künstlerisch flott. Die Auffassung, die Gruppierung zeigt fast immer die künstlerische Feinfühligkeit, wie sie dem griechischen Volke in hohem Grade zu eigen war. Die Vasenmalerei lässt uns die Leistungen der hohen Malerei ahnen und mit tiefem Bedauern vermissen wir die Erhaltung der griechischen Wand- und Tafelgemälde.

In ähnlichem Sinne, wie die egyptische Architektur bemalt war, haben wir uns auch die Bauwerke der Antike bemalt zu denken, wenigstens soweit die frühere Zeit in Betracht kommt.

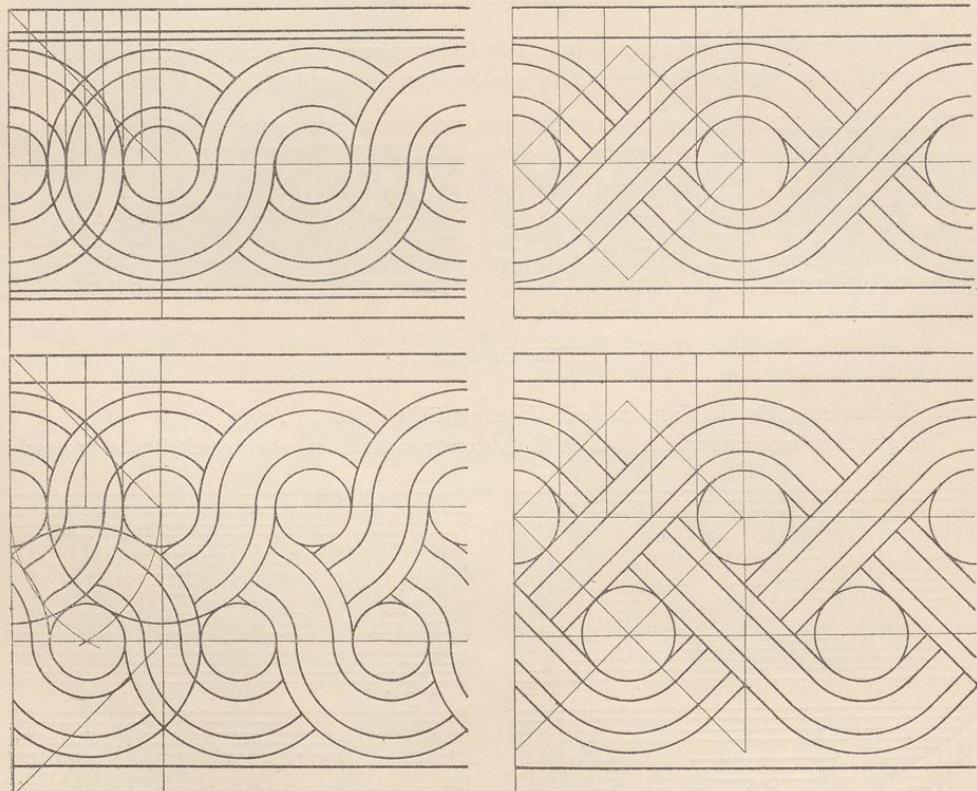


Fig. 99.
Antike Flechtbänder.

Späterhin hat allerdings eine reiche Bildhauerei die Farbe mehr und mehr verdrängt. Dass die griechischen Tempel bemalt waren, hat sich aus den erhaltenen Resten feststellen lassen. Die Säulen, Gesimse, Deckenteile etc. weisen Farbspuren auf. Es sind wiederum wenige Farben, mit denen die Sache gemacht wird: Rot, Blau, Grün, Gelb, Weiß, Schwarz und Gold. In den Friesen wechseln blau bemalte Triglyphen mit mehrfarbigen Metopenfeldern. Die Karniese sind mit aufgemalten Wasserblättern verziert (Fig. 96); die Palmettenornamente und die Wasserspeier der Sima

werden ebenfalls farbig behandelt (Fig. 97); auf Gurten und Plättchen nehmen Mäander und Flechtbänder Platz (Fig. 98 und 99). Ebenso sind Blatt- und Rankenbänder (Fig. 100), Rosettenbänder (Fig. 101) und die zierlichen, spezifisch griechischen Palmettenbänder (Fig. 102) in den Architekturen nicht selten. Diese Verzierungen sind teils nur aufgemalt, also Flachornamente, teils fällt der Farbe die Aufgabe zu, die plastisch gearbeiteten Zierglieder besser hervortreten zu lassen.

Die Decken sind als Kassettendecken behandelt. Die einzelnen Felder werden blau bemalt und mit großen goldenen Sternen geschmückt (Fig. 103). An Stelle des einfachen Sterns treten

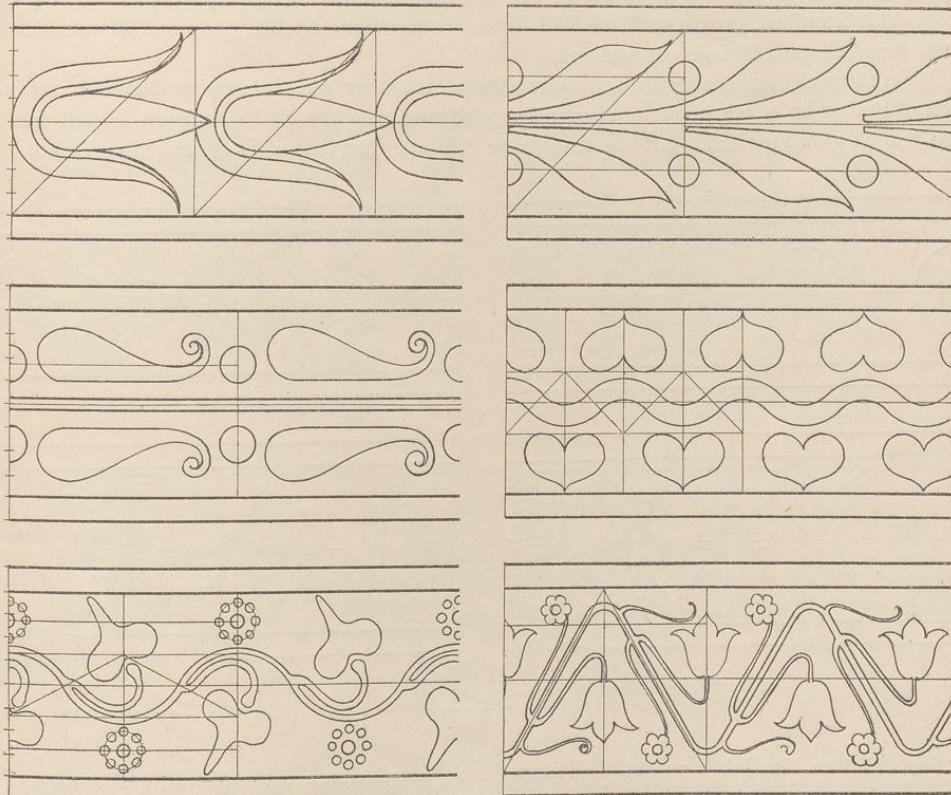


Fig. 100.
Antike Blatt- und Rankenbänder.

auch reichere Bildungen nach Fig. 104. Da derartige Ornamente mit zum besten gehören, was auf diesem Gebiete je geschaffen wurde, so bringt die Fig. 105 vier weitere Beispiele, wobei der Grund jeweils wieder blau, die Verzierung mehrfarbig oder in Gold zu denken ist. Am Außen der Tempelbauten sind es ferner die Stirnziegel und Akroterien, welche farbig ausgelegt werden. Wir geben in Fig. 106 zwei hieher zu zählende Beispiele. Auch die Kapitale der Säulen werden mit Farbe bedacht, wobei das dorische am meisten zu gewinnen pflegt, wie die Beispiele der Fig. 107 zeigen. Auch den figürlich-plastischen Schmuck griechischer Bauwerke müssen wir uns offenbar bilden vorstellen; denn aus der Thatsache, dass die erhaltenen Denkmäler im Laufe von 2000 Jahren ihre Farbe verloren haben, folgt keineswegs die ursprüngliche Farblosigkeit.

Da sich selbst die grossen Monumentalbauten der Tempel nur als Ruinen erhalten haben, so ist es naheliegend, daß die weniger bedeutenden Bauwerke aus minder dauerhaftem Material nahezu vollständig verschwunden sind. Es sind wiederum die Gräber, in welchen unter dem Schutz der deckenden Erde sich mancherlei der Zerstörung bis auf heute entzogen hat. Die Fig. 108 giebt eine figürliche Wandmalerei aus einem etrusischen Grabe, ein Gastmahl und eine Jagd darstellend. Die Aufdeckung römischer Paläste und Bäder hat ebenfalls mancherlei Wandmalereien zu Tage gefördert. Das meiste ist an Licht und Luft wieder bald zu Ende gegangen; anderes ist in Museen untergebracht und konserviert. Wir bilden in Fig. 109 ein im Jahre 1606 aufgedecktes Wandgemälde, die sog. Aldobrandinische Hochzeit, ab und geben in der weiteren Fig. 110 eine Wandmalerei aus Pästum, heimkehrende Krieger darstellend.

Verhältnismäsig sehr gut sind wir unterrichtet über die dekorative Malerei auf unteritalischem Boden im 1. Jahrhundert unserer Zeitrechnung. Ein für die Betroffenen höchst trauriger, für uns jedoch günstiger Zufall hat uns eine grosse Zahl allerdings ziemlich gleichartiger Dekorations-

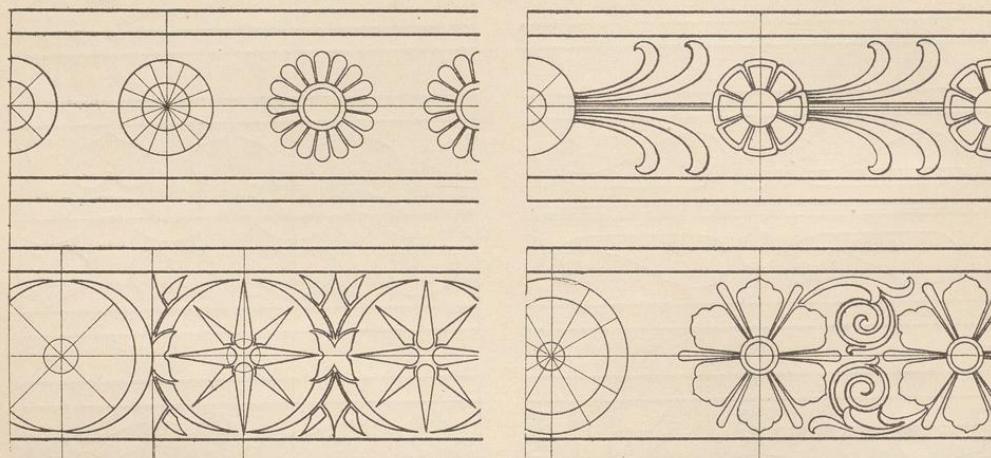


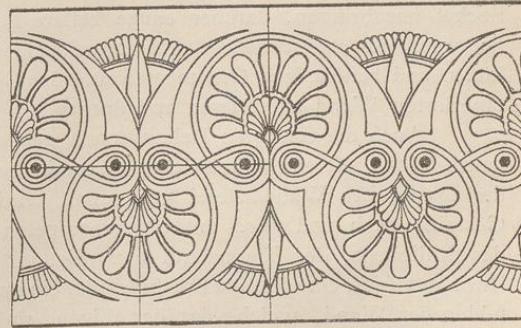
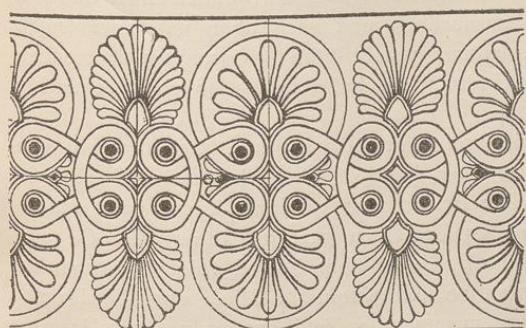
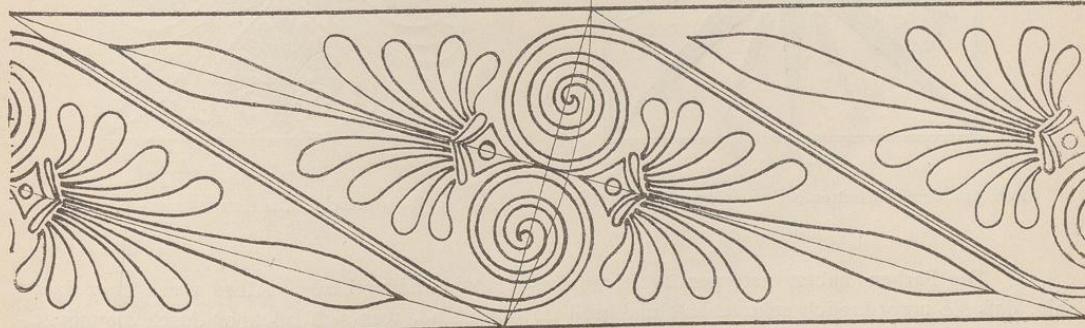
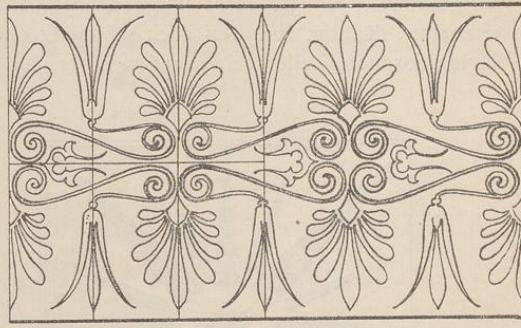
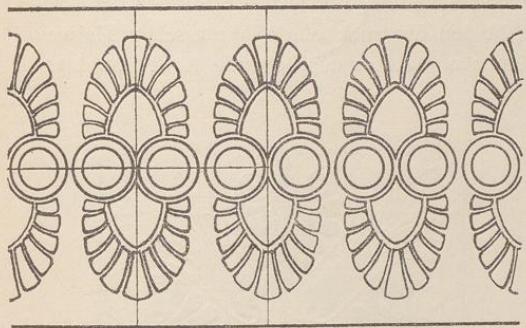
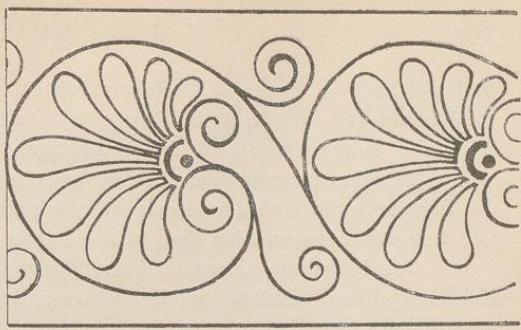
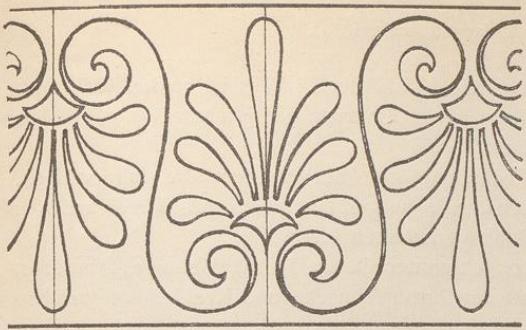
Fig. 101.

Antike Rosettenbänder.

malereien erhalten. Im Jahre 79 wurde Pompeji bei Neapel durch einen gewaltigen Ausbruch des Vesuv zerstört und in Asche begraben. Der grossen Katastrophe war eine weniger gewaltige 15 Jahre früher vorausgegangen, so daß das meiste, was die späteren Ausgrabungen in Pompeji zu Tage gefördert haben, dem Zeitraum vom Jahre 63 bis 79 n. Chr. seine Entstehung verdankt.

Die pompejanischen Wandmalereien befinden sich größtenteils, entsprechend geschützt, noch an Ort und Stelle. Wertvollere Malereien sind mit anderen aus Stabiae und Herkulanum zusammen im Museum zu Neapel untergebracht.

Der Untergrund der Malereien ist fast durchgehends Stuck, ein geglätteter und geschliffener Gipsauftrag, weiß oder in der Masse gefärbt. Einer groben Unterschicht von Kalk und Puzzolan folgen einige stets feiner werdende Mörtelschichten unter Zusatz von Gips- und Marmorputz. Auf den noch nassen Auftrag sind die glatten Töne, die Marmorierungen der Sockel und was sich sonst eignete, a fresco aufgemalt. Das Uebrige zeigt zwei verschiedene Techniken. Nach der einen hergestellte Malereien zeigen den Farbenauftrag in der Mitte dick, an den Rändern dünner; die Farbe läfst sich abschaben, aber nicht abblättern. Die Malereien der anderen Technik sind dünn



Eyth u. Meyer, Malerbuch.

Fig. 102. Antike Palmettenbänder.

und gleichmässig, lassen sich schwer abschaben, aber leicht abblättern. Was in beiden Fällen als Bindemittel gedient hat, ist bis jetzt noch streitig. Der äussere Eindruck entspricht etwa den Leimfarb- und Temperamalereien unserer heutigen Technik.

In der erstenen der beiden genannten Techniken sind insbesonders die Liniierungen, die Architekturen und die kleinen Wiederholungsornamente ausgeführt, während der figürlichen und besseren ornamentalen Malerei die zweite Technik vorbehalten blieb.

Als Farbstoffe kamen in Anwendung: Ocker, gebrannter Ocker, Rötel, Mennige, Zinnober, Kupferoxydblau, Kohlen- und Beinschwarz, der Saft der Purpurschnecke und Kreide, aus welchen dann die übrigen Farben gemischt wurden.

Die Umrisse wurden mit Kohle, Kreide oder Rötel vorgerissen, mit spitzigen Instrumenten vorgekratzt oder gar nicht vorgezeichnet. Pausen und Schablonen wurden nicht benutzt. Alles sitzt flott, flüchtig, zum Teil auch schmierig und macht den Eindruck einer sehr raschen Malweise. Untergeordnete Teile weisen auf weniger geübte Hände und eine entsprechende Arbeitsteilung.

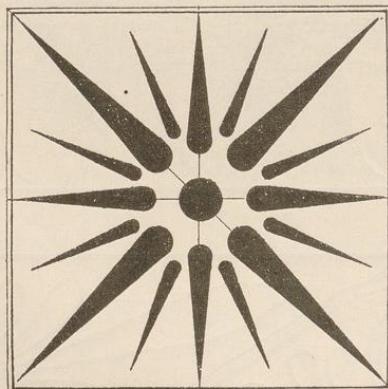


Fig. 103.

Stern aus dem Kassettenfeld einer griechischen Decke.

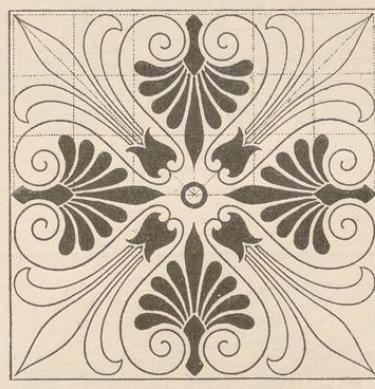


Fig. 104.

Griechische Kassettenfüllung.

Die Farben haben naturgemäß nachgelassen und sind verblasst. Alles weist aber darauf hin, dass sie ursprünglich sehr lebhaft und grell gewesen sind, was sich offenbar durch die mangelhafte Beleuchtung in den verhältnismässig kleinen Räumen bedingt hat.

Die einfachste pompejanische Wandmalerei beschränkt sich darauf, unten einen dunklen Sockel anzubringen, darüber einige hellere Felder anzuordnen und nach oben mit einem noch helleren Fries abzuschliessen. Die ornamentale Ausstattung besteht dann aus wenigen säumenden Linien und bandartigen Ornamenten und der Gesamteindruck ist ähnlich einer modernen, einfarbig tapezierten Wand mit Friesen und Borden.

Auch die reicheren Dekorationen gehen meist von diesem Prinzip aus. Seltens wird eine ganze Wand mit einem figürlichen Gemälde bedeckt. Der dunkle Sockel, der übrigens schon in der egyptischen Wandmalerei vorkommt, wird in Einzelfelder zerlegt, ahmt Marmor und andere Gesteine nach und wird mit untergeordneten kleineren Gemälden geschmückt aus dem Gebiete des Stilllebens, der Tiermalerei etc. (Fig. 111 und 112). Ueber dem Sockel folgt ein schmaler Horizontalfries, eine gemalte Brüstung oder eine anderweitige architektonische Gliederung. Die Hauptfelder der Wand, welche darüber folgen, sind meist in ungerader Zahl angeordnet mit Hervor-

hebung des Mittelfeldes. Gelb und Rot sind die Hauptgrundfarben; es kommen jedoch auch schwarze, weisse, blaue und grüne Felder vor. In dem Hauptfeld wird vielfach ein umrahmtes Gemälde angeordnet, welches offenbar an das Aufhängen von Tafelgemälden erinnert und ein

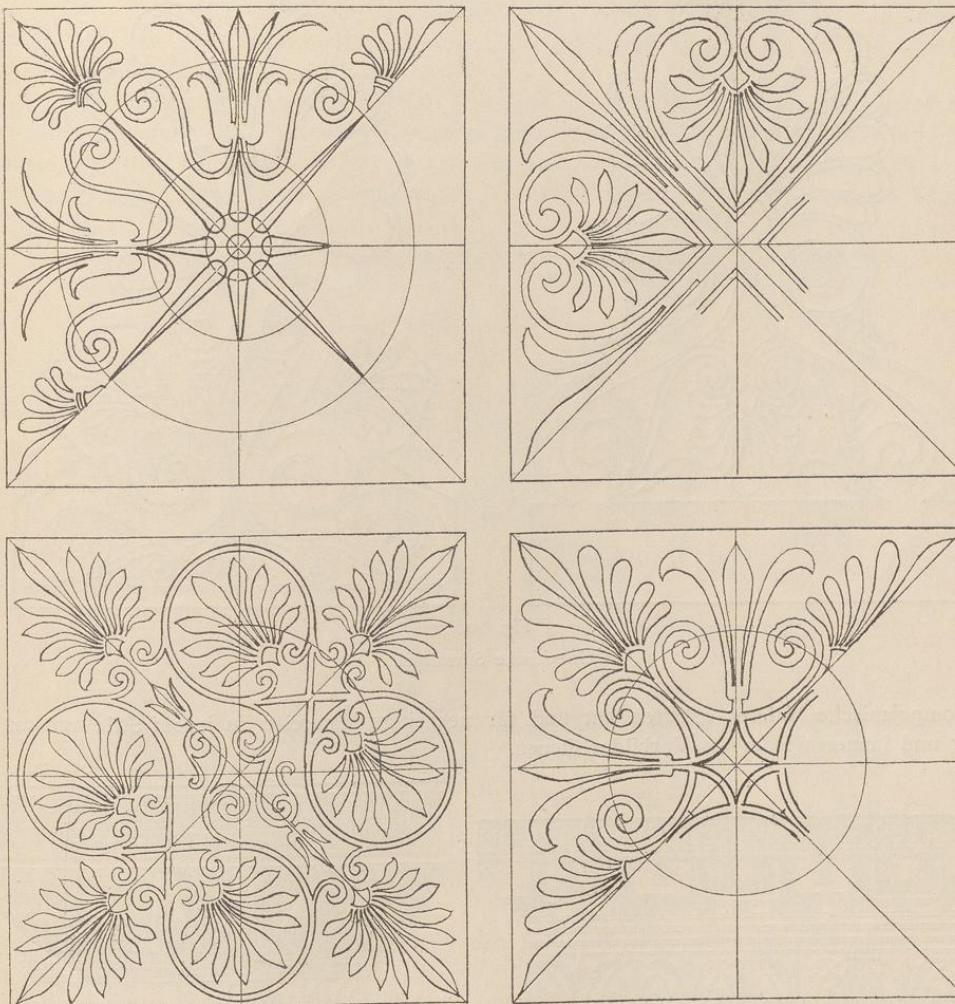


Fig. 105.
Griechische Kassettenfüllungen.

Ersatz dafür sein soll (Fig. 113). Der Vorwurf dieser Gemälde ist meist geschichtlicher oder mythischer Art (Fig. 114).

Es kommen jedoch auch grössere Landschaftsbilder, Seestücke und ähnliches vor (Fig. 115), wie sich auch im Sockel schon gelegentlich kleine, einfache Landschaftsmotive zeigen. Ein anderer, oft gewählter und sehr gut wirkender Schmuck der Hauptfelder sind schwebende Gestalten,

Musen, Tänzerinnen etc. Die Fig. 122 zeigt ein solches Bild im kleinen und die Fig. 116 und 117 geben entsprechende Einzelheiten. Diese schwebenden Gestalten gehören zum schönsten, was uns

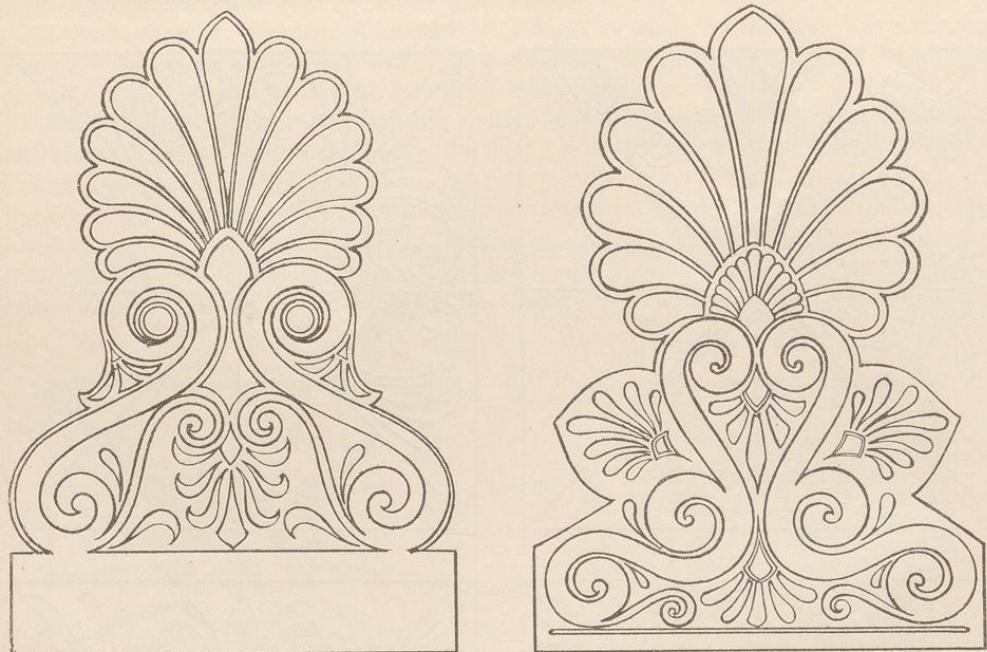


Fig. 106.
Griechische Stirnziegel.

die pompejanische Malerei erhalten hat und für neuzeitige Malereien in jenem Stile müssen sie immer und immer wieder als Vorbilder dienen.

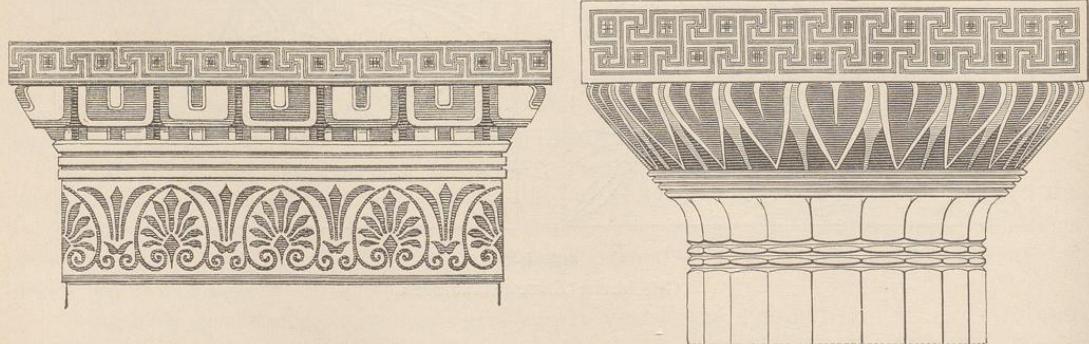


Fig. 107.
Griechische Kapitale mit Bemalung.

Reiche Dekorationen zeigen gelegentlich ähnliche Gestaltungen schon in der Sockelpartie, wobei dann die Bilder sich mehr nach der Breite entwickeln (Fig. 118 und 119).

Ueber den Wandfeldern folgt meist ein ziemlich hoher Fries als Uebergang zur Decke. Er ist im Grund gewöhnlich weiß oder hellfarbig, aber nicht immer. Blumenguirlanden, Laubspaliere, schwebende Vögel, Pfauen etc. sind hier die geläufigen Vorwürfe (Fig. 120). Aber auch figurenreiche Friese mit egyptischen Anklängen, mit Amoretten, Faunengestalten und Bacchanten (Fig. 121) sind an dieser Stelle nicht selten. Ebenso werden leichte, luftige Landschaftsbilder in Rahmen angebracht oder der Fries wird mit Bäumen und Gesträuch derart bemalt, als ob der obere Teil einen Ausblick in das Freie gewähre.

Die Abteilung in Sockel, Wandfelder und Fries geschieht jedoch in den wenigsten Fällen durch bloße Linierung. Es tritt etwas weiteres hinzu. Die ganze Wand wird durch eine reiche gemalte Architektur belebt und abgeteilt. Auf dem Sockel erheben sich schlanke Pfeiler und Säulen, spiralförmig mit Ornamenten umwunden, die Vertikalgliederung bildend. Ueber den Kapitälern



Fig. 108.
Etrurisches Wandgemälde. Grotta Querciola.

bauen sich perspektivische Gesimse, Bögen, Wölbungen und Bogenfriese auf. Auf diesen leichten Architekturelementen sitzen figürliche und tierische Gestalten, setzen freigeschwungene Ranken an und stehen Kandelaber und Gefäße (vergl. Fig. 122 und 123). Diese zierlichen, leichten Architekturen bilden eine natürliche Felderteilung und beleben die Wand außerordentlich. Sie sind offenbar allmählich an die Stelle einer einfacheren und schwereren Architektureinteilung getreten und dürften ihre Vorbilder in den gemalten egyptischen Architekturen haben. Wir geben zum Vergleich einige hellenistische egyptische Säulen nebst Gesims (Fig. 124). Während für den figürlichen Teil der hellenistischen Architekturen ein zweifellos orientalischer Einfluss bestimmt gewesen zu sein.

Solange diese Architekturen verhältnismäßig einfach bleiben und mehr als Gliederung und Umrahmung wirken, sind sie offenbar am Orte und stilistisch begründet und gerechtfertigt. Wir teilen die Ansicht des römischen Architekten Vitruv nicht, welcher sich verwerfend aus-

spricht. Er sagt in dieser Beziehung: „Was die Alten aus dem Kreise der wirklichen Dinge sich zum Vorwurf nahmen, wird von der gegenwärtigen verderbten Mode verschmäht. Denn auf den

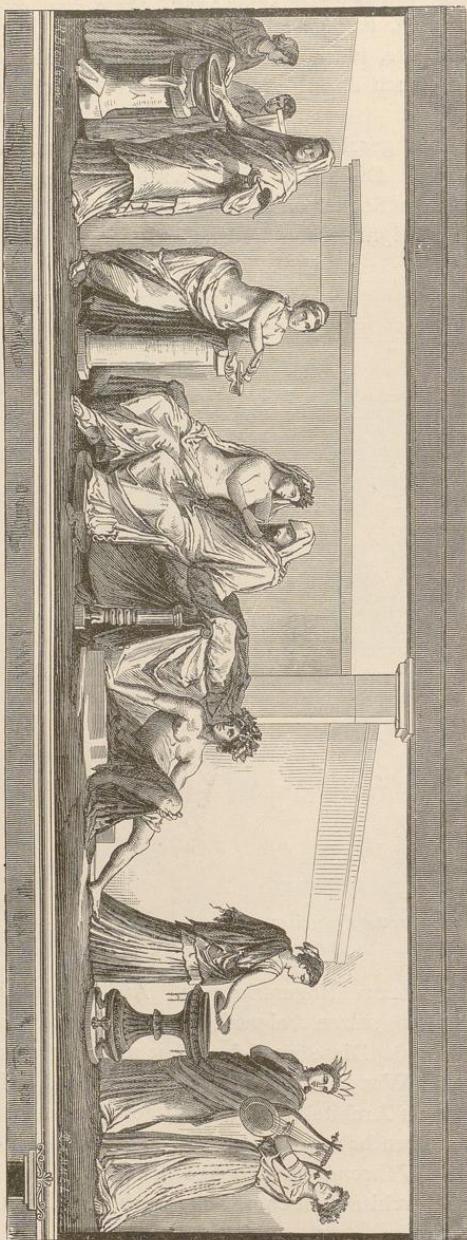
Wänden werden vielmehr abenteuerliche Misgestalten, als wirkliche Nachbildungen von bestimmten Dingen gemalt, an die Stelle der Säulen z. B. werden Rohrstengel, an die Stelle der Giebel gestriemte und gestreifte Zieraten mit krausen Blättern und spiralförmig verschlungenen Ranken gesetzt; Kandelaber stützen die kleinen Tempel; über den Giebeln sprossen aus dort wurzelnden Gewächsen mehrere zarte Stiele mit geringelten Ranken, auf welchen in sinnloser Weise Figuren sitzen; ja sogar aus den Blumen, welche diese Stengel treiben, kommen Halbfiguren, bald mit menschlichen, bald mit Tierköpfen zum Vorschein.“ Auch die Renaissancezeit und ihre großen Künstler scheinen dieses harte Urteil nicht anerkannt zu haben, sonst hätten sie das antike Grotteskenornament nicht aufgenommen.

Sobald diese gemalten Architekturen überladen sind, was auch öfters vorkommt, dann haben sie für uns allerdings etwas fremdartiges. Wenn die Architekturprospekte Hallen, Gänge, Treppen etc. nachahmen mit gemalten Personen hinter den Brüstungen als Staffage, dann fehlt uns für diese räumliche Täuschung das Verständnis, schon der fehlerhaften Perspektive wegen. Es mag sein, dass weniger geübten Augen diese Fehler wenig auffallen, wie sie offenbar den Malern selbst auch nicht aufgefallen sind. Wer jedoch auf Grundlage der darstellenden Geometrie perspektivisch zeichnen gelernt hat, dem müssen die groben Verstöße auch sofort in die Augen fallen. So fehlt u. a. gewöhnlich ein einheitlicher Horizont zur Verschwindung der Horizontalen (vergl. Fig. 115).

Aufser dem künstlerisch Bemerkenswerten bieten die pompejanischen Wandmalereien auch vieles, was vom kulturgeschichtlichen Standpunkt aus interessant ist. Dahin zählen die Malereien aus dem täglichen Leben, welche Handwerker, Schauspieler, Gladiatoren etc. in ihrer Thätigkeit wiedergeben. Ein beliebtes

Motiv ist es auch, diese Bethätigungen durch Amoretten zu veranschaulichen und selbst der Karikatur sind Zugeständnisse gemacht, was nebenbei erwähnt sein mag.

Fig. 109.
Wandgemälde aus Rom. Sog. Aldobrandinische Hochzeit.



Auffallend ist bei Betrachtung der Wandmalereien die Verschiedenheit des Massstabes. Auf ein und derselben Fläche kommen grosse und kleine Figuren vor, ohne dass es durch die Perspektive oder andere derartige Gründe bedingt wäre. Es ist dies eine Eigentümlichkeit des römischen Ornamentes überhaupt, die anderwärts weniger auffällig auftritt. In dem Ornament der Fig. 125 hat die Rebe, die Heuschrecke, das Eichhörnchen, der Faun und der Genius je einen besonderen Massstab für sich.

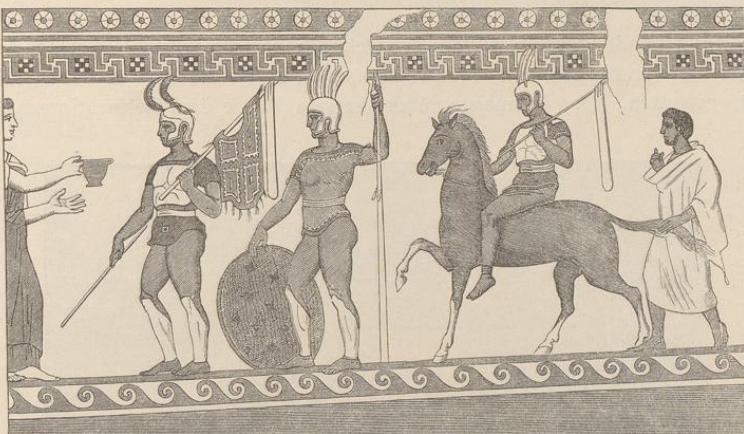


Fig. 110.
Wandmalerei aus Pästum.

Soweit sich aus den erhaltenen Decken schlieszen lässt, deren Zahl begreiflicherweise geringer ist, als diejenige der Wände, war deren Bemalung verhältnismäsig einfach und herkömmlich. Die mit Stuck überzogene Decke wurde nach Art der antiken Tempeldecke in quadratische Felder geteilt. Die Felder wurden mit Rosetten, schwebenden Vögeln oder figürlichen Darstellungen geschmückt. Aufser diesem flachen Abklatsch der Kassettendecke kommen auch Felderdecken vor.



Fig. 111.
Pompejanische Wandmalerei. Stillleben.



Fig. 112.
Wandmalerei aus Herkulanum.

Die Einteilung mit Hilfe von Kreisen und geraden Linien ist jedoch für unseren Geschmack etwas zu nüchtern und die Wirkung scheint auch darnach gewesen zu sein (Fig. 126).

Pompeji war eine Provinzstadt; sie wurde in kurzer Zeit neu aufgebaut. Das lässt darauf schließen, dass die gleichzeitige Wandmalerei in Rom durchschnittlich noch besser und weniger flüchtig gewesen sein dürfte. Thatsächlich beweisen dies auch die in Betracht kommenden Funde.

Die römischen Wandmalereien erscheinen ruhiger, vornehmer, stilvoller und gewählter. Die Fig. 127 bringt eine Wanddekoration aus der Zeit des Augustus, welche diese Behauptung rechtfertigt. Auch die Malereien einer Villa, ausgegraben im Garten der Farnesina in Rom, bestätigen dasselbe (Fig. 128, 129 und 130). Ebenso ist die Deckenmalerei aus einem Grabe an der Via latina (Fig. 131) entschieden höher zu stellen, als die betreffenden Leistungen in Pompeji.

Während im Lande der Pharaonen die Dekorationsmalerei zur Hauptsache darin bestand, die Bildhauereien der Architektur mit Farben auszulegen, so ist dieselbe in der Antike eine selbstständige Kunst geworden. Der Baumeister überlässt sein Werk dem Dekorationsmaler zu der von



Fig. 113.
Pompejanische Wandmalerei.

diesem beliebten Vollendung und während jener sich in verhältnismäsig strengen, herkömmlichen Formen ergeht, zaubert dieser mit reicher Phantasie zunächst ein luftiges, zierliches Architekturgespinnt über die Wände, um sich die Felder zu schaffen, in welche er den dekorativen Hauptschmuck hineinverlegt. Der pompejanische Wandmaler beherrscht bereits alle Gebiete. Er malt Architekturen und Ornamente; er ahmt edle Steinarten nach; im Figürlichen liefern ihm die Mythologie, die Geschichte und das alltägliche Leben die Vorwürfe; er ist Tempel-, Theater- und Stubenmaler; seine neuesten Errungenschaften sind die Landschaftsmalerei und das Stillleben.

Die griechische und römische Malerei hat vom alten Egypten und Assyrien gelernt und ist selbst wieder die Lehrmeisterin geworden für die nachfolgenden Zeiten. Die Renaissance hat besonders lebhaft im alten Geist nachzufühlen versucht und heute noch ist Pompeji eine Fundgrube dekorativer Malerei. Die Aufgabe, in pompejanischem Stile zu dekorieren, tritt oft genug auch an den heutigen Meister heran.

Ueber die pompejanischen Ausgrabungen sind zahlreiche Veröffentlichungen erschienen. Von Werken, welche die Malereien im Umriss, in der Zeichnung wiedergeben, seien unter anderm genannt:

H. Roux, *ainé*; Herculaneum et Pompéi, Paris. Firmin-Didot & Cie.
Chefs-d'oeuvre de l'art antique, Paris, Levy.

Von farbigen Publikationen seien die grossen Werke von Zahn, von Nicolini, von Ternite genannt. Eine Geschichte der pompejanischen Malerei hat Mau geschrieben.

3. Die altchristliche Malerei.

Das Verbindungsglied zwischen der Malerei des Altertums und derjenigen des Mittelalters ist die altchristliche Malerei. In ihr klingt der antike Geist aus und in ihr regt sich zuerst die andersartige Auffassung, die neue Weltanschauung. Das aus dem Judentum herausgewachsene Christentum hatte von Haus aus wenig Kunstbedürfnis und Kunstverständnis; diese stellten sich erst ein, nachdem das Christentum weitere Kreise erfasste, nachdem es von den Nachkommen der antiken Völker angenommen wurde. Ueber vier Jahrhunderte geht das Christentum neben römischer Herrschaft einher. Teils verfolgt, teils geduldet wird es schliesslich zur römischen Staatsreligion, um den Sturz des alten Reiches zu überleben und der Träger der abendländischen Kultur zu werden.

Es ist nicht viel, was sich an Denkmälern altchristlicher Malerei bis auf unsere Zeit erhalten hat; aber immerhin genügt es, um sich ein Bild derselben zu machen. Das über der Erde gelegene ist fast ausnahmslos der Zeit zum Opfer gefallen; im Schoß der Erde, in den Katakomben ist verschiedenes erhalten geblieben. In Rom (auch in Neapel und Alexandrien) legten die Christen der ersten Jahrhunderte ihre Friedhöfe als unterirdische Gänge und Höhlen an. Die zahlreichen labyrinthartigen Gänge enthalten in den Seitenwänden die Gräber und werden an den Kreuzungen und anderweitig unterbrochen durch grössere Grabkammern, die als Wohnungen der Toten nach Art römischer Gräberausstattung auch einen entsprechenden malerischen Schmuck erhielten.

Die malerische Ausschmückung der ältesten christlichen Grabkammern ist handwerksmässig, flüchtig und nach unseren Begriffen unkirchlich. Amoretten und Genien, Tritonen und Delphine,

Eyth u. Meyer, Malerbuch.



Fig. 114.
Thronende Demeter. Pompejanisches Wandgemälde.

Blumen und Vögel, Rankenornamente, Tierstücke, Stillleben, Landschaften etc. bilden die Vorwürfe; die ganze Malerei unterscheidet sich kaum von derjenigen der gleichzeitigen überirdischen Wohnräume. Diese erste Zeit kennt keine christlichen Symbole und dekoriert im landläufigen antiken Sinne. Erst allmählich treten gewisse Zeichen und Symbole hinzu, die ausgesprochen christlicher Natur sind.

Eines der ältesten Zeichen dieser Art ist das Monogramm Christi, gebildet durch Zu-

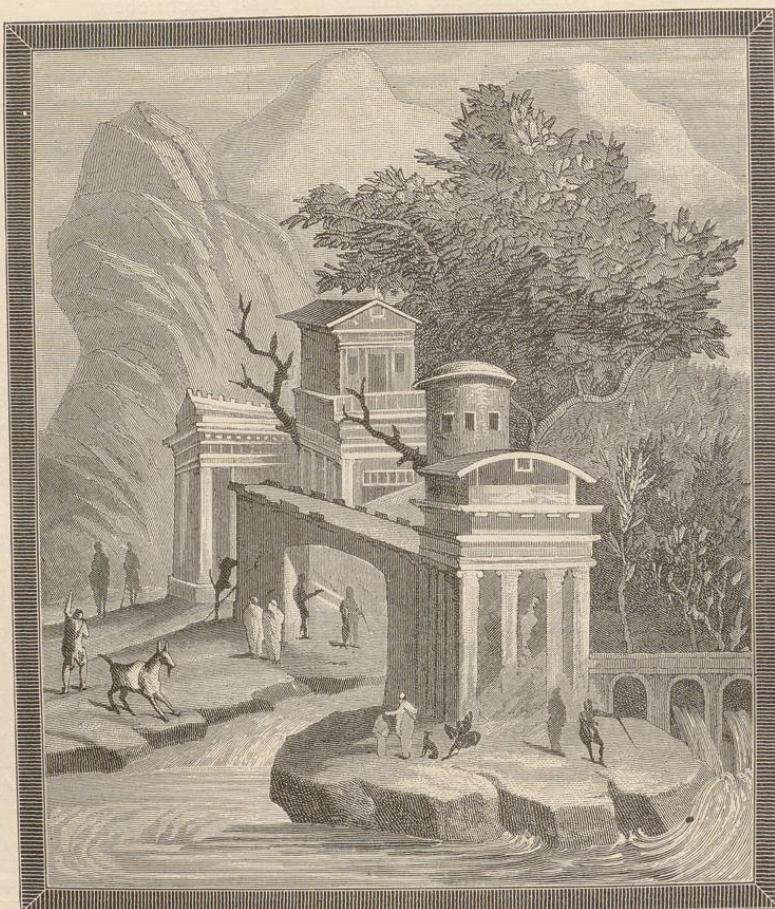


Fig. 115.
Pompejanische Landschaft.

sammenstellung der beiden ersten griechischen Buchstaben des Wortes Christus. Diese Form hat sich bis heute in der christlichen Kunst erhalten. Häufig werden dem Monogramm der Anfangs- und Schlussbuchstabe des griechischen Alphabets ($\Lambda\Omega$) beigegeben in Beziehung auf die Apocalypsis 22, 13: „Ich bin das Alpha und Omega etc.“ Auch in dieser Form zeigen die Katakomben bereits das Zeichen, wie die in denselben gefundene Lampe der Fig. 132 darthut. Auch das Zeichen des Kreuzes kommt vor, aber nicht als griechisches oder als lateinisches Kreuz, sondern in der alt-

testamentarischen Form des T. Christus wird durch einen Fisch oder als Lamm mit der Fahne dargestellt, die Kirche durch ein Schiff, die christliche Seele durch eine Taube, die Unsterblichkeit durch einen Pfau etc.

Die heiligen Gestalten werden in römischer Tracht und Sandalen dargestellt. Christus wird als Orpheus mit der Leier, verschiedene Tiere zu Füßen, dargestellt oder als guter Hirt, das Lamm tragend; Maria erscheint als römische Matrone, betend mit erhobenen Händen; die Apostel



Fig. 116.

Tänzer und Tänzerin. Pompejanische Wandmalerei.

sind als Fischer oder in der damaligen Tracht der Philosophen mit Schriftrollen abgebildet. Der Heiligenschein, in welchen für Christus ein Kreuz eingezeichnet wird, kommt erst spät vor und stammt von der römischen Sitte her, Herrscher und Gottheiten mit dem Nimbus auszustatten. Die Leidensgeschichte Christi wird nicht dargestellt. (Bilder des Gekreuzigten kommen erst vom 7. Jahrhundert ab vor.) Christus wird nicht in seiner Erniedrigung, sondern als Held, als Sieger, triumphierend, erlösend und Wunder wirkend dargestellt.

15*

Wo die Darstellungen der altchristlichen Malerei nicht rein dekorativ sind, sondern Bezug nehmen auf die neue Heilslehre, da geschieht es meist, indem Vorgänge des alten und neuen Testaments sinnbildlich auf die christlichen Glaubensvorstellungen hinweisen. Adam und Eva bedeuten die Sünde. Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, stellt das Wunder der Taufe dar.



Fig. 117.

Kentaurengruppen. Herkulanum.

Jonas, vom Fische ausgeworfen, versinnbildlicht die Auferstehung. Wieder andere Beziehungen liegen zu Grunde, wenn Noah mit der Arche, Moses vor dem Dornbusch, Jonas unter der Kürbisstaude, Abraham mit dem Opfer, Daniel in der Löwengrube, die Jünglinge im Feuerofen dargestellt werden. Beliebte Darstellungen aus dem neuen Testamente sind die Brotvermehrung, das Wein-



Fig. 118.

Arion. Pompejanisches Wandgemälde.

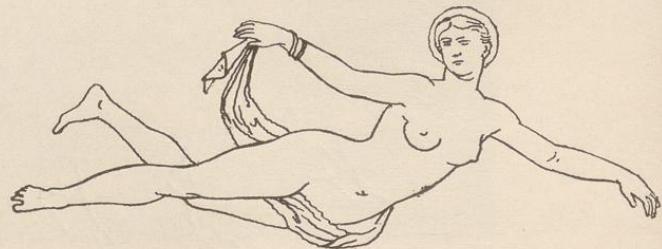


Fig. 119.

Pompejanische Wandmalerei. Hermaphrodite.

wunder zu Cana, die Auferweckung des Lazarus und die Heilung des Gichtbrüchigen. Auch Darstellungen des gewöhnlichen Lebens stehen den religiösen gegenüber, Gastmähler, welche wohl die himmlische Seligkeit bedeuten, Totengräberscenen etc.

Die Malereien der Katakomben sind nicht a fresco, sondern al secco auf dem trockenen Grund ausgeführt. In den dunkeln Kammern wurde der Ausführung weniger Sorgfalt gewidmet.

Die Darstellungen sind flüchtig, aber flott hingeworfen. Die Gesamtanordnung und Raumverteilung ist gut. Die Figuren sind gut in den Verhältnissen, die Bewegungen lebendig, die Gewandungen klassisch einfach. Die ganze Dekoration auf hellfarbigem Grunde wirkt heiter, anmutig wie die antike Wohnhausbemalung über der Erde. Nichts erinnert an Marter, Schrecken und Tod im Sinne der späteren kirchlichen Malerei. Der antike Geist durchdringt das Äußerliche dieser Malerei noch völlig und nur die veränderten Stoffe und Symbole weisen auf das Christentum. Wir geben zwei Beispiele in den Fig. 133 und 134, welche das Gesagte bildlich belegen mögen.

Die Malerei der Katakomben ist in der frühesten Zeit am besten; sie verschlechtert sich dann mehr und mehr und nimmt an dem allgemeinen Verfall der römischen Malerei teil. Die altchristliche Malerei ist in diesem Stadium noch keine selbständige Kunst, sondern ein besonderer Zweig der antiken Malerei.

Wie bereits erwähnt, hat sich von dekorativen Malereien an altchristlichen Bauwerken über der Erde so gut wie nichts erhalten. Dagegen geben diese Bauten uns in ihren Mosaikgemälden darüber Aufschluss, welche Richtung die dekorative Kunst einschlägt. Die Kunst, farbige Steine oder gefärbte Glasflüsse passend zusammenzustellen und durch

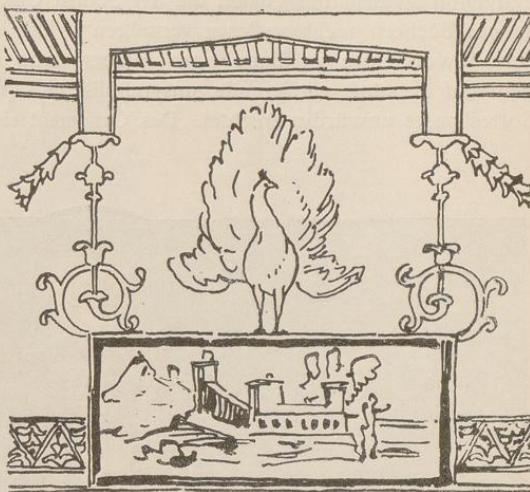


Fig. 120.

Obere Partie einer Wanddekoration.

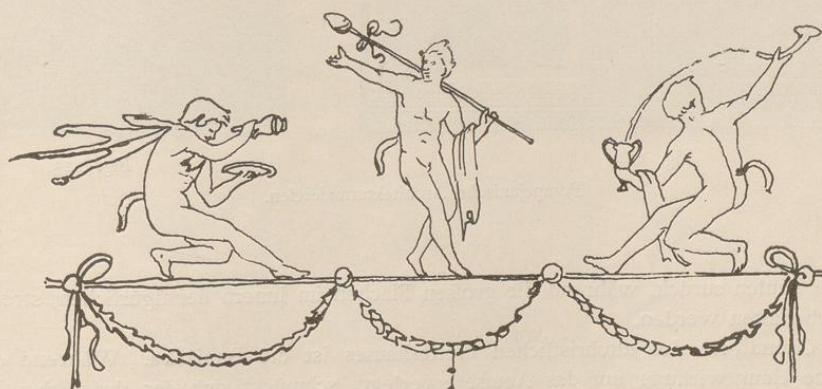


Fig. 121.

Tanzende Bacchanten.

einen Kitt zu einem Gemälde zu vereinigen, ist alt. Griechen und Römer stellten auf diese Weise zierliche und mustergültige Bodenverzierungen her, wobei die Steinchen durchschnittlich die Würfelform hatten (*opus tesselatum*). Späterhin wurde dieser Schmuck auch gelegentlich als Wanddekoration benutzt und auf den Böden wurden schließlich figurenreiche Bilder, wie die berühmte,

in Pompeji aufgedeckte Alexanderschlacht, in dieser Art ausgeführt, während die ursprünglichen Motive ornamentaler Natur waren. Erst die altchristlichen Bauten aber machen einen weitgehenden Gebrauch von der musivischen Kunst zur Ausschmückung der Wände, zunächst im antiken Sinne ornamentaler Raumverzierung, vom 4. Jahrhundert ab dagegen, um dieselben mit bildlichen Darstellungen auszustatten, „damit die der Schrift Unkundigen aus denselben entnehmen können, was sie aus Büchern nicht zu lesen vermögen“. Die Kirche stellt die monumentale, dauerhafte Verzierungsweise also im Sinne einer Bildersprache in ihren Dienst und verzichtet damit mehr und mehr auf die bloß verzierende, unsymbolische, spielende Ornamentik, die der hl. Nilus als eines Gotteshauses unwürdig erachtet. Das Ornament zieht sich auf untergeordnete Stellen und auf das

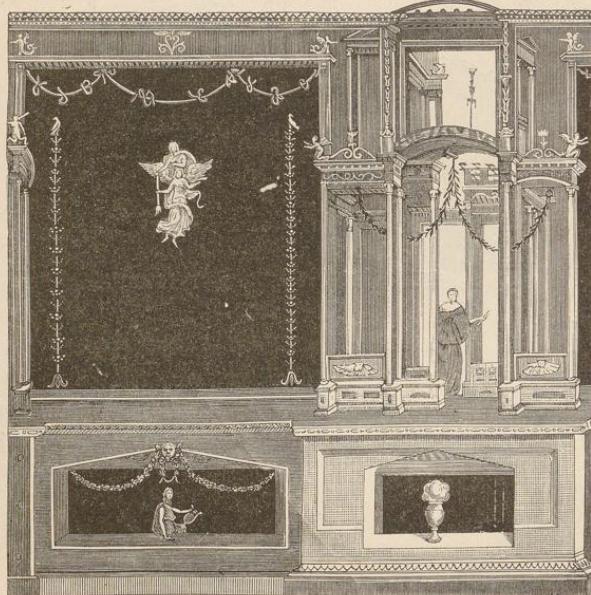


Fig. 122.

Pompejanische Architekturmalerien.

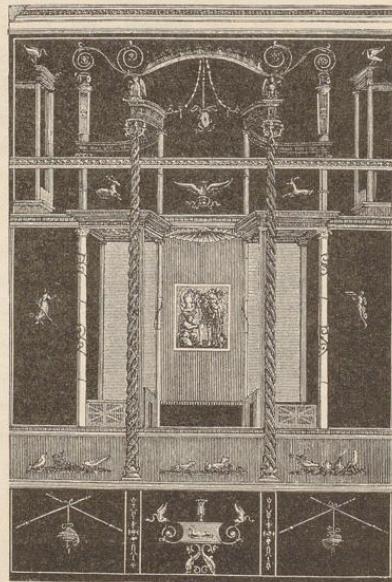


Fig. 123.

Aeusser der Bauten zurück, während die grossen Flächen im Innern der figürlichen, strengen Darstellung vorbehalten werden.

Die Grundform des altchristlichen Gotteshauses ist die Basilika. Während der antike Tempel seine Hauptwirkung auf das Aeussere verlegt, schmückt sich das christliche Gotteshaus nach Kräften im Innern. Die Decken werden kassettiert, in Felder geteilt, mit Rosetten aus Metall geschmückt etc. Ueber den Säulenstellungen der Wände wird der zwischen den Lichtöffnungen verbleibende Raum mit Mosaiken belegt. An der Eingangswand und am gegenüberliegenden Triumphbogen bleiben grosse Räume frei für den bildlichen Schmuck; das Halbkugelgewölbe der Apsis, der grossen Chornische, ist der Glanzpunkt der musivischen Dekoration. Die mehr oder weniger verändert an zahlreichen Beispielen wiederkehrende Gesamtanordnung zeigt die Fig. 135.

Die Darstellungen dieser altchristlichen Mosaiken bauen sich streng symmetrisch auf. Christus, die Apostel, die Evangelistsymbole, das Gotteslamm, Engelsgestalten, Matronen, welche die Kirche vorstellen, Märtyrer, Heilige und die Stifter der Bilder sind die üblichen Vorwürfe (Fig. 136). Ihrer Wichtigkeit entsprechend erscheinen die Figuren nebeneinander in abgestuften

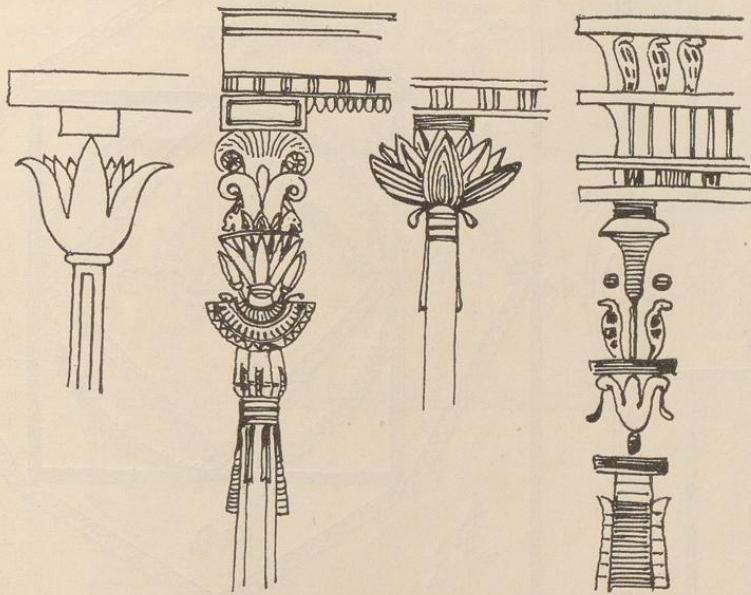


Fig. 124.
Egyptische Architekturmalerien.

Mafsstäben. Christus wird mit der Glorie sitzend oder auf Wolken thronend gegeben. Er ist nicht mehr der bartlose Jüngling; es bildet sich ein besonderer, bäriger Christustypus aus. Die Figuren und ihre Gewandungen lassen auf Modelle in der Gestalt antiker Statuen schließen. Die landschaftlichen Hintergründe schrumpfen auf Palmbäume und Blumenwiesen zusammen. Alles wird

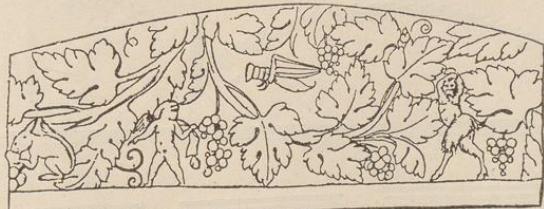


Fig. 125.
Römisches Ornament.

streng geregelt, ernst und symbolisch. An Stelle einer beliebigen, gefälligen Dekoration ist die bewusste Ideenmalerei getreten. Die Malerei ist ausgesprochen christlich geworden. Erst bescheiden im Mafstab treten an untergeordneter Stelle, in Friesen, biblische und legendenhafte Bilderreihen auf; sie sind die Anfänge der später so viel und breit behandelten Martyrien, Passionsbilder etc.

Die Denkmäler altchristlicher Mosaiken beschränken sich nicht allein auf die Hauptstadt Rom; auch anderwärts, in Neapel, in Mailand und insbesondere in Ravenna sind hochinteressante

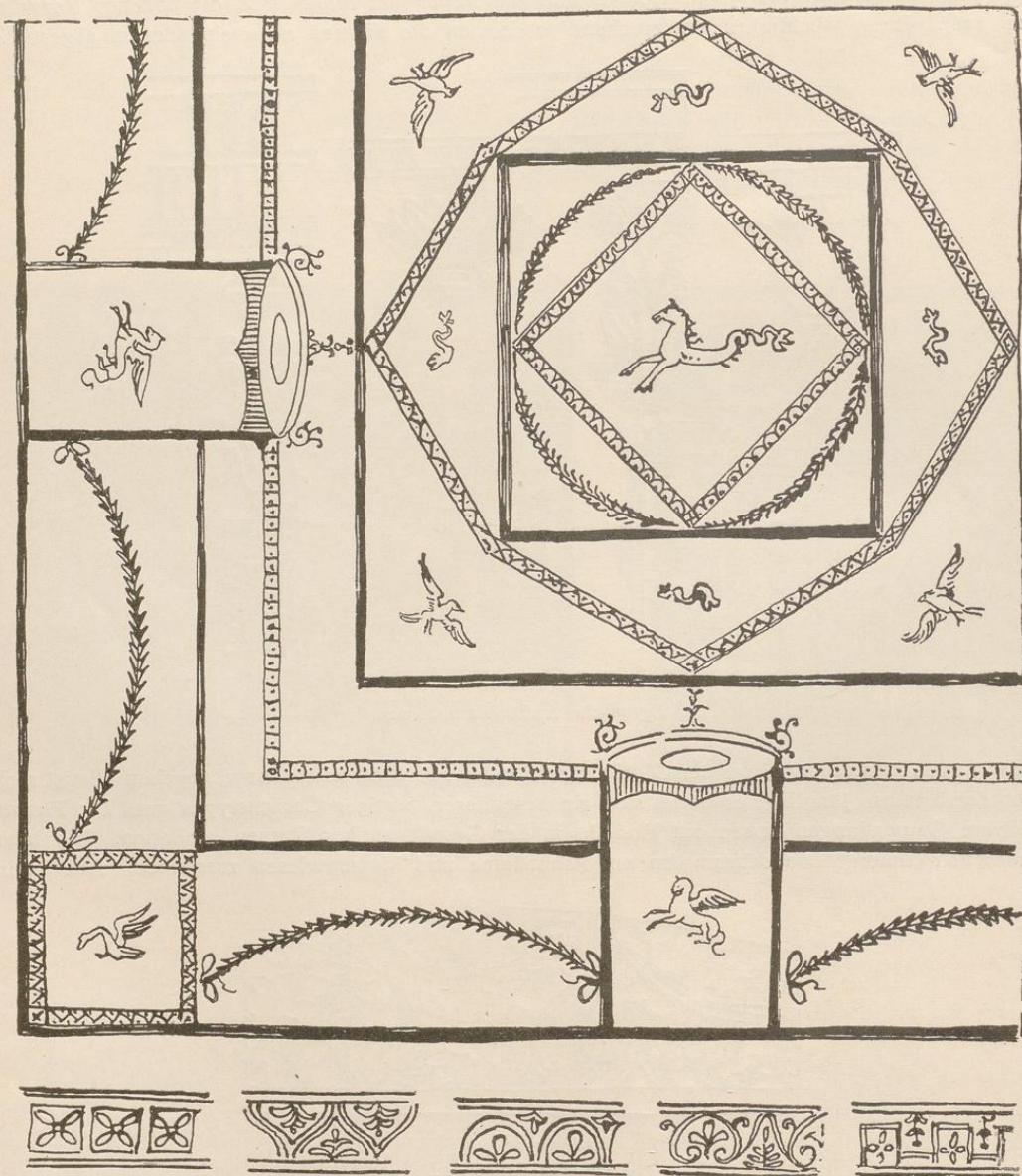
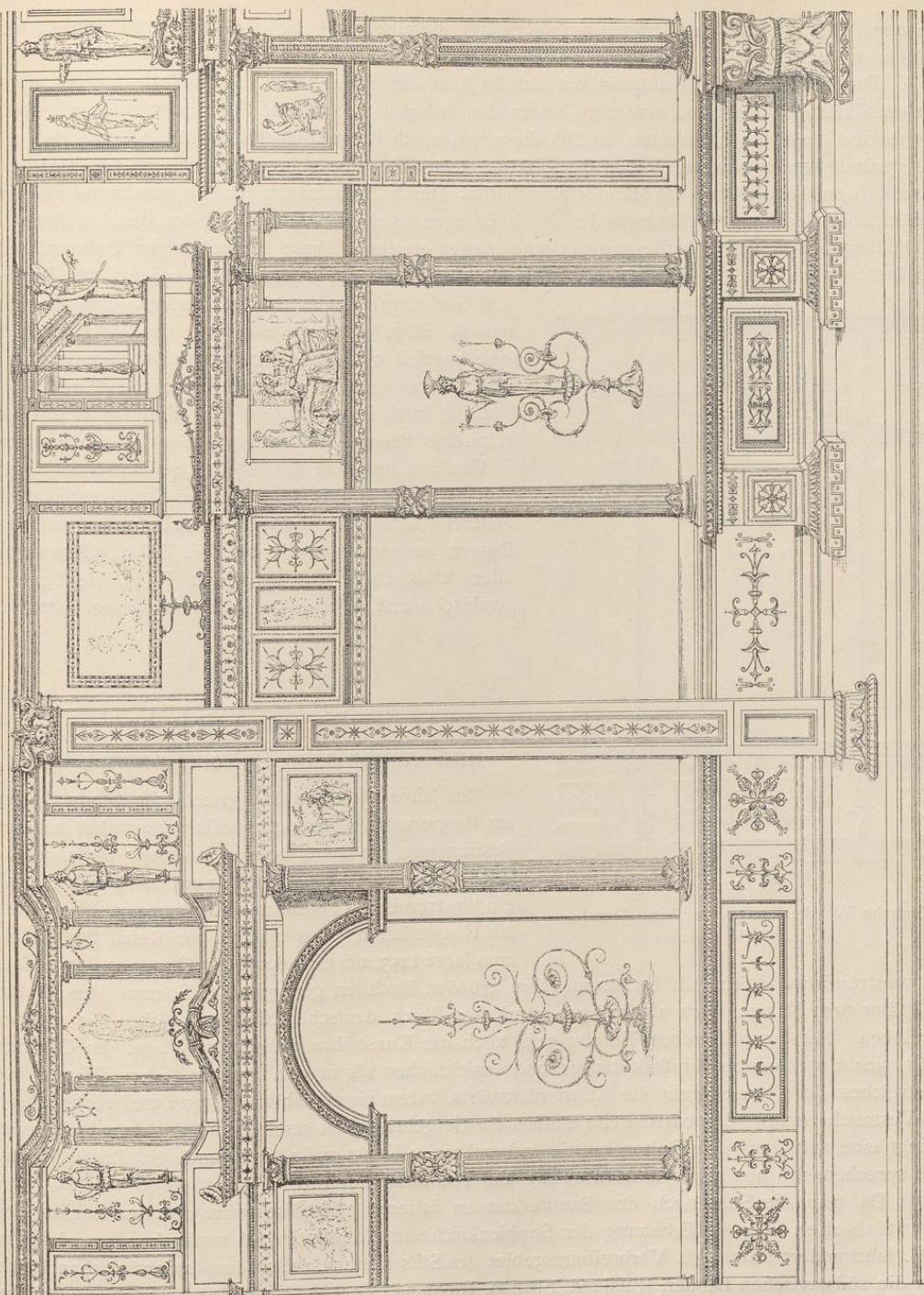


Fig. 126.

Pompejanische Deckeneinteilung.

Darstellungen erhalten. In letztgenannter Stadt ist S. Vitale vor allem in Betracht kommend. Wesentliche Unterschiede der Entwicklung sind in Bezug auf die einzelnen Städte nicht zu ver-



Eyth u. Meyer, Malerbuch.

16

Fig. 127. Römische Wanddekoration aus der Zeit des Augustus. (Lessing und Mau.)

zeichnen. Die altchristliche Kunst war allerwärts dieselbe, wie die römische auf ihrem großen Gebiete es auch war.

Die Technik der Mosaikkunst hat sich im Lauf der ersten sechs Jahrhunderte n. Chr. insfern allmählich geändert und erweitert, als zu den farbigen Steinen und Glasflüssen auch mit Gold hinterlegte Glasstücke hinzutrat, so dass die ursprünglich himmelblauen Luftgrüne durch goldene Hintergründe ersetzt wurden. Neben dem Würfel- und Glasstiftmosaik erscheint auch das Plattenmosaik (*opus sectile*) und die Marmorinkrustation. Durch Zusammenstellung in bestimmte Formen geschnittener Teile und Verkittung oder durch Einlegen solcher in vertiefte Stellen der Architekturverkleidung ließen sich hübsche geometrische Muster erzielen. Diese teppichartigen Dekorationen sind insbesondere für die Böden, aber auch für die Wände im Innern und Außen, für Pfeiler und Säulen in Anwendung gekommen. Das Plattenmosaik ist jedoch so wenig wie das Würfelmosaik eine speziell christliche Errungenschaft, sondern nur eine Übertragung römischer Technik auf die Ausstattung kirchlicher Bauten. Die Fig. 137 bringt ein römisches Beispiel und in Fig. 138 ist ein solches aus S. Vitale in Ravenna dargestellt. Selbstredend lassen sich derartige Muster an passender Stelle auch durch Malerei ersetzen; es finden sich solche neben anderen Dingen zusammengestellt bei W. Zahn, Ornamente aller klassischen Kunstepochen; F. M. Hessemer, Arabische und altitalienische Bauverzierungen etc.

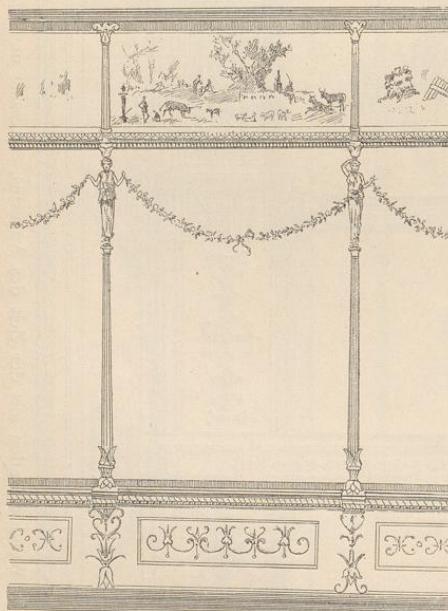


Fig. 128.

Römische Wandmalerei auf weißem Grunde.

Das weströmische Reich fällt bereits im Jahre 476 den Einfällen germanischer Stämme zum Opfer, um später dem Namen nach als heiliges römisches Reich deutscher Nation im Jahre 962 wieder aufzuleben. Mit der politischen Teilung geht auch die Kunst ihre getrennten Wege. Im Ostreich erhält sich der römische Einfluss länger und ersichtlicher als in den unaufhörlichen Wirren des Westreiches. Im Ostreich geht die Kunst rückwärts, indem sie allmählich erstarrt und verknöchert. Im Westreich zerstört der barbarische Einfluss die Hergebrachte rascher und das fremde Element bedingt eine neue, aus dem Rohen kräftig aufwachsende Kunst auf alter Grundlage. Diese Gegensätze sprechen sich aus als byzantinischer und romanischer Stil.

Da man die Stile nach den Bauwerken zu datieren pflegt, so wäre für den Beginn des byzantinischen Stils die Erbauung der Sophienkirche in Konstantinopel maßgebend, welche in das 6. Jahrhundert fällt. Als Verbreitungsgebiet des Stils können außer dem byzantinischen Reich noch die südslavischen Länder, Rußland, Sizilien, Ravenna, Venedig etc. gelten. Kunstgewerbliche

4. Die byzantinische und romanische Dekorationsmalerei.

Im Jahre 330 wird die griechische Stadt Byzanz am Bosporus in Constantinopolis verwandelt mit der Bestimmung, ein neues Rom zu werden. Im Jahre 395 wird das römische Weltreich in ein oströmisches und ein weströmisches geteilt mit Konstantinopel und Rom als Hauptstädten. Das oströmische Reich besteht bis zum Jahre 1453, um eine Beute der Osmanen zu werden.

byzantinische Erzeugnisse gingen als Geschenke und im Handel in das gesamte Abendland. Bauten des romanischen Stils erstehen vom 10. bis 13. Jahrhundert in Italien, Deutschland, Frankreich, England, Spanien etc. In diesen Ländern wäre also die Lücke vom 6. bis zum 10. Jahrh. noch der altchristlichen Kunst zuzuzählen, soweit es sich nicht um Kunstleistungen handelt, die aus eigenem, ererbtem Können hervorgegangen sind, wie die irische, angelsächsische, altfränkische, westgotische etc. Ornamentik. Wo die Römer Fuß gefasst hatten, wo das Christentum seinen

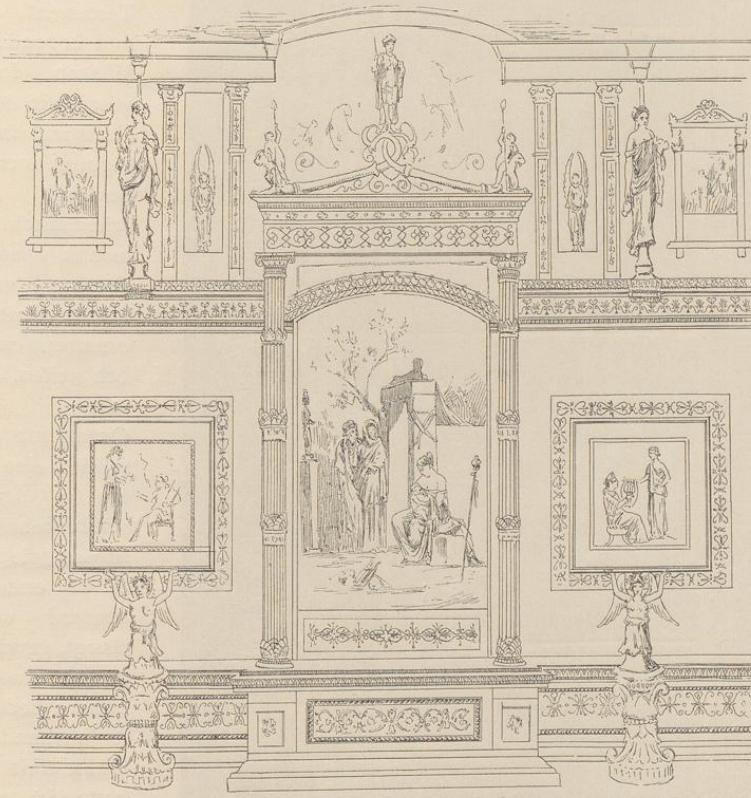


Fig. 129.
Römische Wandmalerei auf rotem Grund.

Einzug hielt, verquicken sich dann die einheimischen Kunstelemente mit christlichen und solchen der Antike in eigenartiger Weise zu neuen Bildungen.

Was sich an dekorativen Malereien über das Mittelalter herüber für uns erhalten hat, ist wenig. Auch hier ist eine Uebersicht nur möglich im Vergleich mit anderen Leistungen des Kunsthandwerks, mit den Mosaik- und Emailarbeiten, den Miniaturmalereien alter Handschriften und den Textilarbeiten. Soweit es sich nicht um die Farbe, sondern nur um die Form der Ornamente handelt, kann außerdem auch die Plastik Auskunft geben.

Die byzantinische Malerei ergeht sich, was die Kirchen und Paläste betrifft, mit Vorliebe in der monumentalen Form des Mosaiks, untergeordnete Bauten müssen sich mit der billigeren

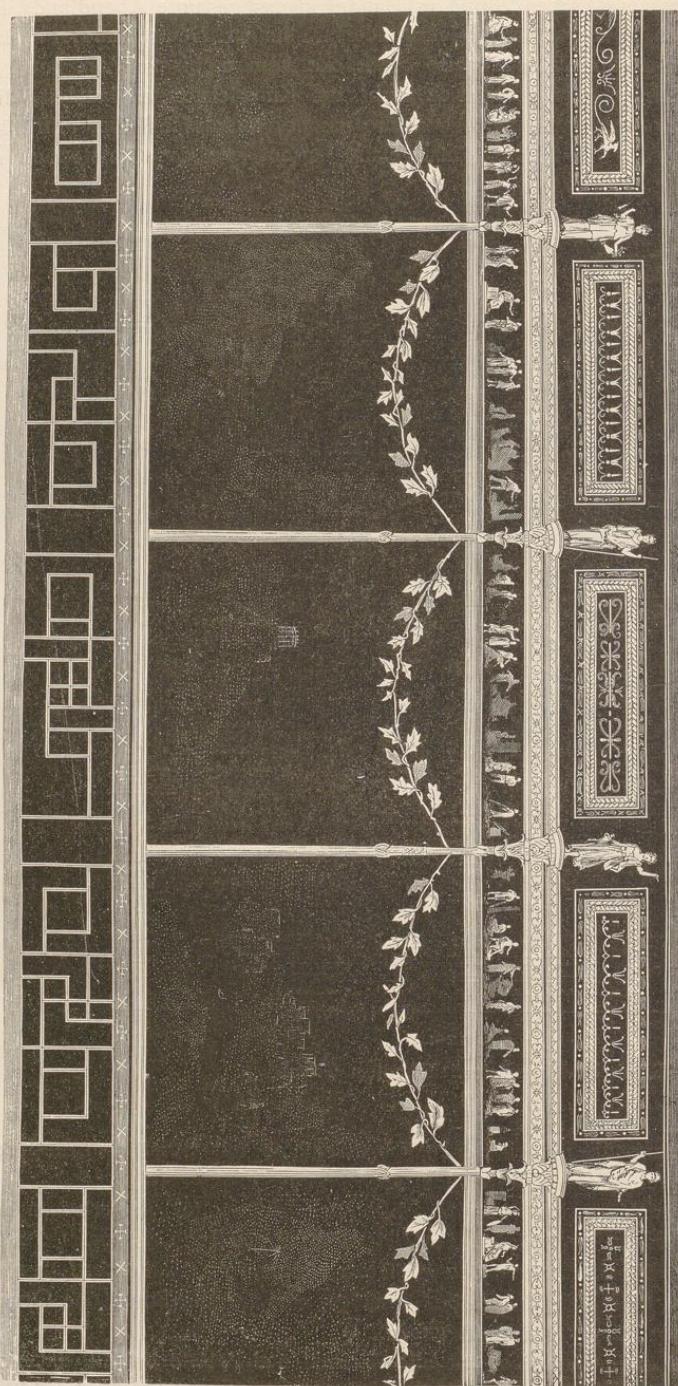


Fig. 130.
Römische Wandmalerei auf schwarzem Grund.

Malerei auf Kalkgrund begnügen. Der Goldgrund wird nun zur Regel; die Vorwürfe werden manigfältiger und umfassen die ganze christliche Symbolik, das alte und neue Testament, die Martyrien und Legenden; sogar die Weisen des Altertums werden in den kirchlichen Kreis mit einbezogen. Die Figuren werden steif, unbewegt, langgestreckt, schematisch. Die Ornamentik wiederholt antike Formen, vergröbert sie und erzeugt im Rankenornament einen eigentümlich steifen, eckigen Blattschnitt. Geometrische Ornamente einfacher Art spielen eine große Rolle; ein in denselben stets wiederkehrendes Symbol ist das griechische Kreuz. In der ersten Zeit unbedeutend und vernachlässigt, gewinnt die Ornamentik Ausdehnung und höhere Bedeutung, als im 8. Jahrhundert der sog. Bilderstreit ausbricht. Es hatte sich nach und nach eine Art Bilderverehrung entwickelt, die man den Byzantinern als Götzendienst vorwarf. Das führte vorübergehend zu Bilderverboten und Bilderzerstörungen, so dass die Ornamentik der Schmucklosigkeit zu Hilfe kommen musste. Weiblicher und mönchischer Einfluss brachten jedoch die Sache bald wieder in das alte Geleise.

Der ausgesprochene Hang zum Prunk, die weitgehende Anwendung des Goldes bedingte ausgesprochene, lebhafte Farben. Blau, Rot, Grün und Weiß in wenigen Tönen bilden die Palette, so daß die farbliche Wirkung ohne das glänzende Gold wohl höchst zweifelhaft wäre, mit demselben aber prunkhaft und vielfach sogar grofsartig erscheint. Dieselbe Art der Farbengabe und den nämlichen Prunk zeigen auch die kunstgewerblichen Erzeugnisse der byzantinischen Emailtechnik und die Mosaiktafelbilder, die vom 10. Jahrhundert ab in Aufnahme kommen.

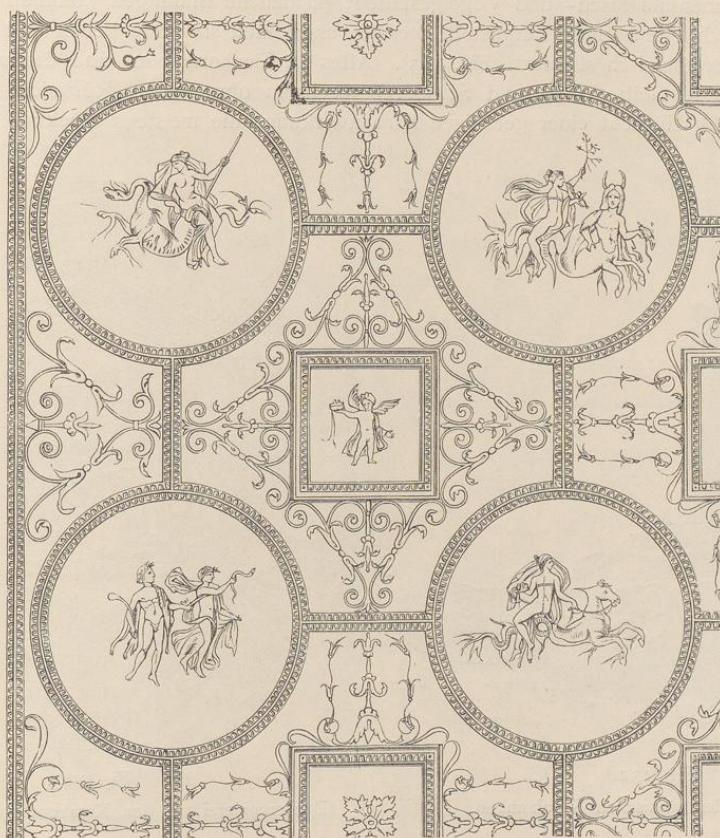


Fig. 131.
Römische Deckenmalerei.

Während für Deutschland der byzantinische Einfluß nur durch die eingeführten Kunstgegenstände wirksam wird, erstehen in Ravenna, Venedig, Palermo etc. unter demselben sogar byzantinische Bauwerke. In Sizilien macht sich neben diesem Einfluß gleichzeitig der arabische geltend und so entstehen eigentümliche Stilvermengungen auf altchristlicher, byzantinischer und orientalischer Grundlage. Wir geben in Fig. 139 eine Ansicht des Innern der Capella palatina zu Palermo aus dem 12. Jahrhundert und in Fig. 140 eine Einzelheit der Ausschmückung dieses Bauwerkes. Ferner bringen die Figuren 141 und 142 einige ornamentale Details aus der Hagia Sophia in Konstantinopel und aus San Marco in Venedig.

Im Abendland geht die dekorative Kunst vom 6. bis zum 8. Jahrhundert ihre eigenen Wege; sie ist wenig von außen her beeinflusst und entwickelt sich auf einheimischer Grundlage. Wandmalereien aus dieser Zeit sind nicht erhalten, aber die metallenen Gräberfunde und die auf uns gekommenen, ausgeschmückten Schriftwerke geben über den herrschenden Stil Aufschluß. Die irische, gallische und germanische Ornamentik ist nicht wesentlich verschieden. Das Flechtwerk, das geometrische Element ist vorherrschend. Zierliche, künstliche Linienverschlingungen endigen vielfach in ornamentale Fisch- und Vogelgestalten; pflanzliche Bildungen kommen zunächst nicht vor. Wo menschliche Figuren dargestellt werden, erscheinen sie ohne Leben und Bewegung; sie sind ebenfalls geometrisch stilisiert (Fig. 143). Alles ist Flachornament und die wenigen Farben (Rot, Blau, Grün, Gelb, Weiß und Schwarz) wechseln ohne viele Rücksicht auf das Dargestellte rein nach Hinsicht einer gefälligen Farbenwirkung, die meistens glücklich ist, wie über-

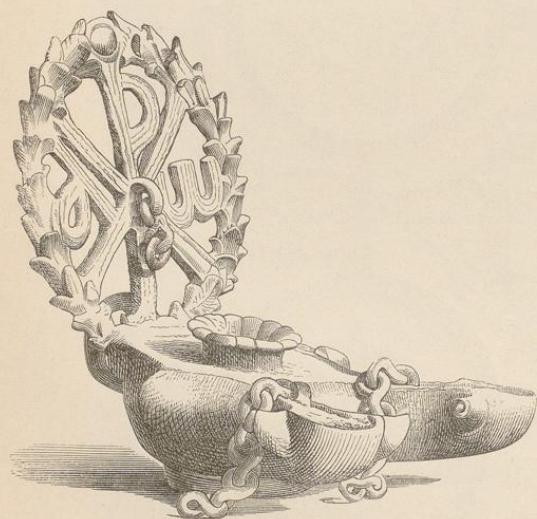


Fig. 132.

Lampe aus den römischen Katakomben.



Fig. 133.

Deckenmalerei aus den Katakomben der Domitilla.

haupt die ornamentale Anordnung und Verteilung nicht unterschätzt werden darf. In gewissen Hausindustrien, in der nordischen Filigranarbeit und Holzverzierung haben sich dementsprechende Motive zum Teil bis auf die heutige Zeit erhalten. Wir geben in den Figuren 144 und 145 einige ornamentale Einzelheiten einfacher Art, welche nach den alten Federzeichnungen etc. für die dekorative Malerei im größeren Maßstabe zurecht gemacht sind. Auf Bändern, wie diejenigen der Fig. 145 sind, abgesehen vom Grund, gewöhnlich nur zwei Farben vorhanden, meist Rot und Blau. Die Farben sind jedoch nicht so verteilt, daß jedem fortlaufenden Streifen eine bestimmte Farbe zukommt, sondern die einzelnen Knotenkomplexe teilen sich in die Farbe, ein eigentümlicher Vorgang, der sich übrigens auch bei maurischen Flechtbändern findet.

Vom 8. Jahrhundert ab ändert sich die Sache etwas. In die geometrische Ornamentik mit den Tierköpfen und Tierleibern tritt ein neues Element ein: die Pflanze. Unter der Regierung Karls des Großen findet ein lebhafter Verkehr zwischen Italien, den fränkischen und deutschen Landen statt, der auch für die Kunst nicht ohne Einfluß bleibt. Kirchen, Klöster und Schlösser werden ausgemalt; aber auch von diesen Malereien ist so gut wie nichts erhalten und der Stil und Geschmack der Zeit können wiederum nur an anderen Dingen studiert werden, insbesonders an den Miniaturmalereien der Schriftwerke. Die Fig. 146 bringt eine Christusdarstellung aus dem Evangelarium Karls des Großen; aus der Verzierung des Hintergrundes läßt sich einigermaßen auf

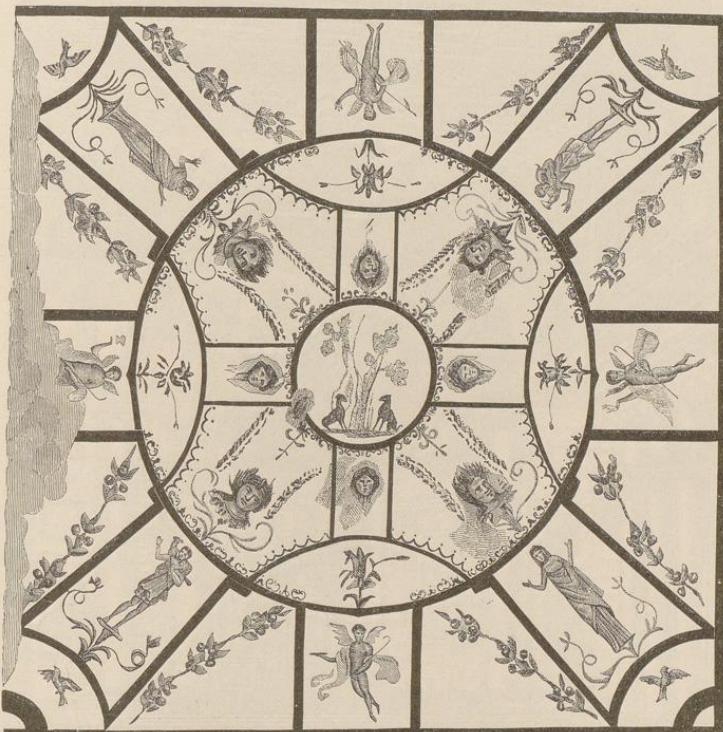


Fig. 134.
Deckengemälde aus S. Lucina. 2. Jahrh. n. Chr.

die zu jener Zeit übliche Wandmalerei schließen. Auch der Fortschritt in der Behandlung des Figürlichen gegen ähnliche irische Abbildungen ist ohne weiteres ersichtlich. Die weitere Fig. 147 giebt einen verzierten Anfangsbuchstaben aus der Bibel Karls des Kahlen; trotz mancher Ähnlichkeit mit den irischen Initialen zeigt sich doch entschieden eine Stiländerung, insbesonders durch den Hinzutritt von Pflanzenornamenten, die im Blattschnitt schon den romanischen Typus aufweisen.

Die zu Ende des 10. Jahrhunderts erscheinende Stilrichtung im Abendlande wird gewöhnlich als romanisch bezeichnet. Sie spricht sich am deutlichsten in der Architektur aus, kommt

aber auch in den ausstattenden Künsten zum Ausdruck, die von jener abhängig sind. Die deutsche Kaiser macht übernimmt die politische und damit auch die künstlerische Führung; Frankreich, England und Spanien schließen sich an. In diese Stilzeit fällt der Beginn des Kampfes zwischen geistlicher und weltlicher Macht; in diese Zeit fallen auch die Kreuzzüge. Einerseits sind es die kirchlichen, andererseits die weltlichen Machthaber, welche der Kunst ihre Bahnen vorschreiben; die Kirche und die Höfe entwickeln einen läblichen Wetteifer.

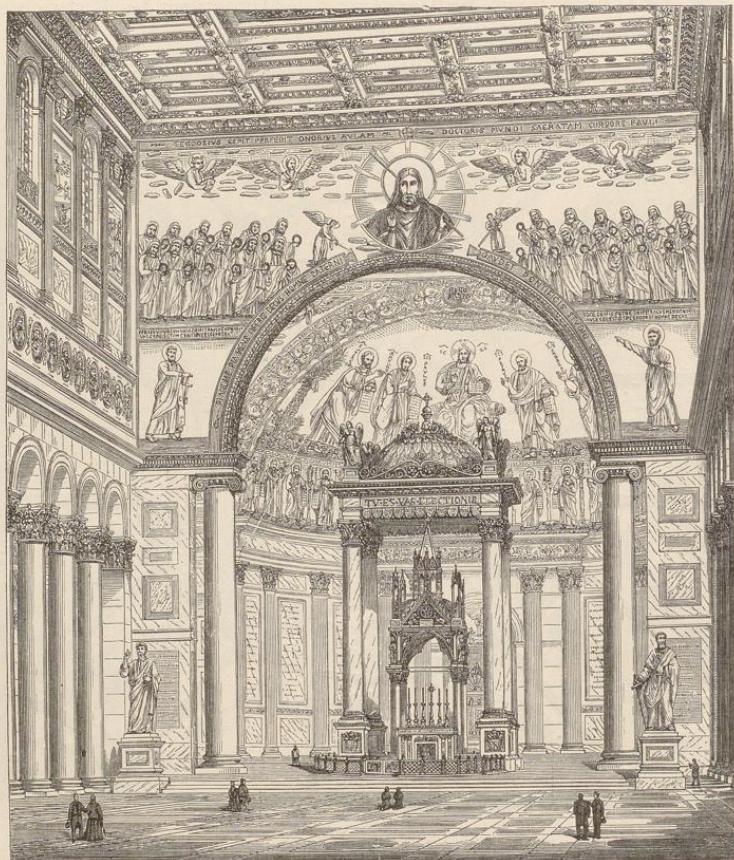


Fig. 135.

St. Paul vor den Mauern. Rom.

Wie die romanischen Bauwerke sich durch dicke Mauern, kleine Lichtöffnungen mit tiefen Leibungen, kurze, gedrungene Säulen und solide, schwere und massige Formen überhaupt auszeichnen, so erscheinen auch in der gemalten Ornamentik ähnliche Verhältnisse. Die Blattstiele werden dick, die Blätter voll und rund gelappt; der leere Raum des Grundes wird thunlichst vermieden; alles ist derb, gedrungen und zeigt ein Ringen von den rohen zu den blofs strengen Formen. Das Können bleibt vielfach hinter dem Wollen zurück und so entsteht auch gelegentlich Plumpes und Unbeholfenes. Die Künstler sind sich ihrer schwachen Seiten jedoch offenbar bewusst

und suchen dieselben zu verbergen durch allerlei Kunstgriffe, die dann eine eigenartige, nicht unmittelbar beabsichtigte, aber trotzdem sich gut gebende Wirkung erzielen. Aus dem Unvermögen,

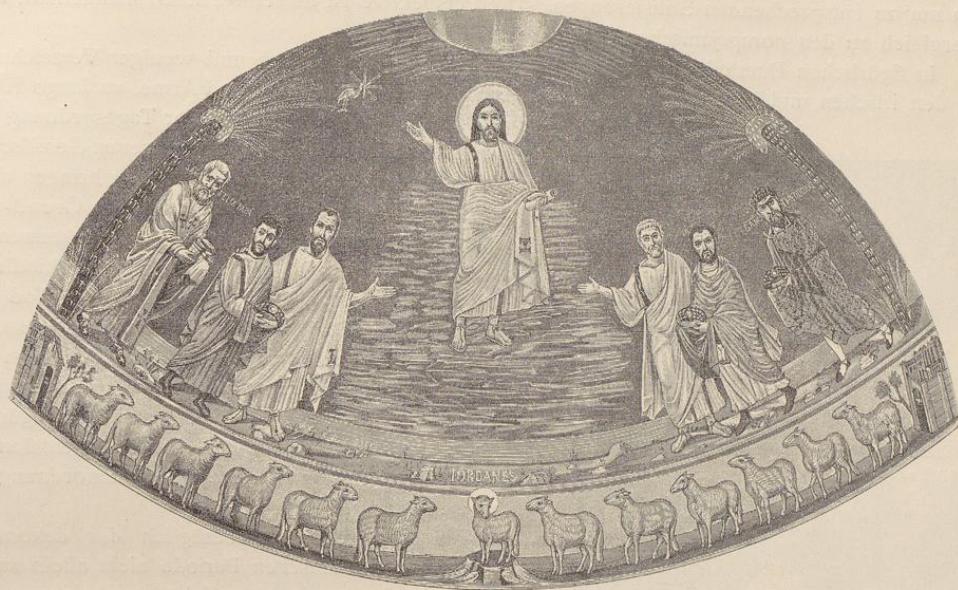


Fig. 136.

Mosaik aus S. Cosmas und Damian in Rom.

eine lebendige, plastische Darstellung zu geben, entsteht eine Art von Teppichstil in der Dekoration; es wird mit starken Umrissen und glatten Tönen zu wirken gesucht. Diese strenge Auffassung passt sich insbesonders der kirchlichen Kunst gut an.

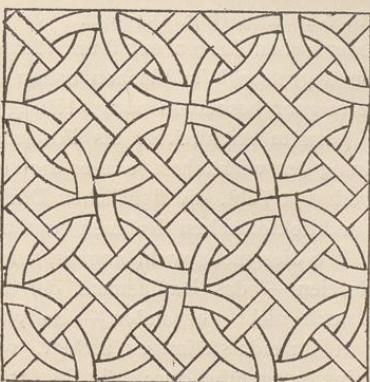


Fig. 137.

Römisches Mosaikmuster.

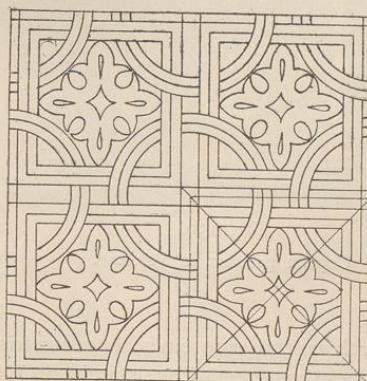


Fig. 138.

Altchristliches Mosaikmuster.

Nach mancherlei Richtungen hin steht die romanische Malerei allerdings völlig in den Kinderschuhen. Was Griechen und Römer seiner Zeit auf dem Gebiet gelernt hatten, ist vielfach ver-

Eyth u. Meyer, Malerbuch.

loren und vergessen und das Lernen beginnt von neuem. Die Fähigkeit, ein Bild zu vertiefen, ihm einen ordentlichen landschaftlichen Hintergrund zu geben, fehlt vollständig; alle derartigen Versuche führen nur zu entsprechenden Stilisierungen. Die Perspektive ist außerordentlich mangelhaft, auch im Vergleich zu den pompejanischen Leistungen.

In figürlichen Darstellungen zeigt sich wohl etwas mehr Leben und weniger Verzeichnung als in den irischen und karolingischen Beispielen; aber zu dünne Füße und Arme, zu lange Hände und dicke Köpfe sind ganz an der Tagesordnung und machen den Eindruck einer verwachsenen Gesellschaft. Aufsergewöhnliche, figurenreiche Bilder bringen allerlei Sonderbarkeiten; das Verquicken von Grund- und Aufriss, das wir bei den Egyptern schon kennen gelernt haben, erscheint wieder als Beweis kindlicher Zeichnerei. (Vergl. Fig. 148, die den Tod des Pompejus darstellt.) Die Malereien sind übrigens sehr verschieden; neben höchst laienhaften Leistungen sind auch gleichzeitig wohlbefriedigende zu verzeichnen (Fig. 149). Durchschnittlich aber steht der figürliche Teil wesentlich zurück hinter dem ornamentalen und hinter der oft ganz glücklichen Gesamtanordnung und Raumverteilung (Fig. 150).

Wir sind übrigens bezüglich der dekorativen Malerei der romanischen Periode nicht allein auf die Durchsicht der ausgemalten Schriftwerke angewiesen, da sich aus dieser Zeit auch verschiedene Wandmalereien bis auf heute erhalten haben, so z. B. auf der Insel Reichenau, in der Stiftskirche Nonnberg bei Salzburg, in Schwarzrheindorf, in der Abtei Brauweiler bei Köln, in Goslar, in Halberstadt, in Braunschweig, in St. Gereon in Köln, im Dome zu Gurk in Kärnthen (Fig. 151) etc.

Die romanischen Bauten mit ihren kleinen Lichtöffnungen und großen Wandflächen hatten die dekorative Malerei ganz besonders nötig. Häufig erscheint dann eine gemalte Architektur als Fortsetzung und Unterbrechung der wirklichen, wie es die romanische Malerei überhaupt liebt, die figürlichen Darstellungen in einen architektonischen Rahmen unterzubringen (Fig. 151). Wo dies nicht wohl angeht, wie z. B. bei Deckenmalereien — das Raffinement der Barockzeit war eben noch nicht vorhanden — da werden die

Bilder durch irgend eine einfache geometrische Teilung in Einzeldarstellungen zerlegt, wie es die Deckenmalerei aus der Michaelskirche in Hildesheim zeigt, vorgeführt durch die Fig. 152. Dieses Beispiel ist charakteristisch für die romanische Malerei und gehört zum besten des Erhaltenen. Die stilisierten Bäume mögen gleichzeitig als Beispiel für die oben erwähnte Stilisierung des Hintergrundes gelten.

Die wenigen Farben werden fast glatt und ohne Schattierung in die kräftigen, meist schwarzen Umrisse eingemalt und zwar auf angenehmsten Kalkgrund. Der Grund ist gewöhnlich

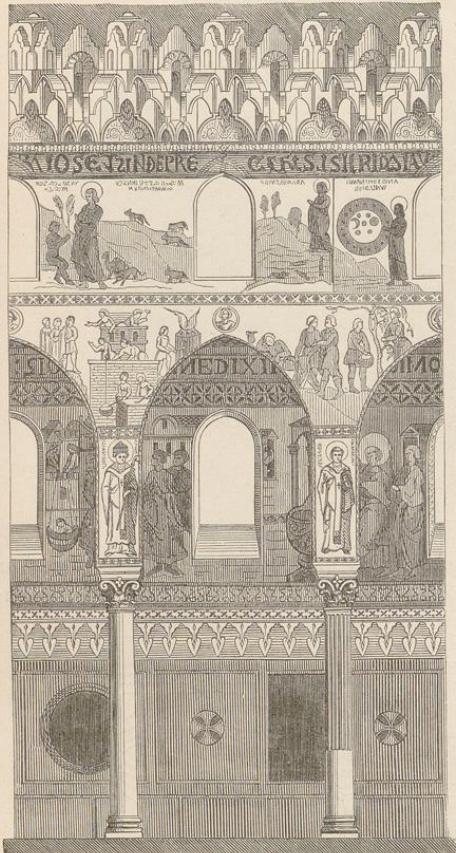


Fig. 139.

Capella palatina in Palermo.

blau gehalten. Gold wird nur für die Glorienscheine, für Thronsessel und ähnliches benutzt. Mit Vorliebe sind die Musterungen der Kissen und Teppiche behandelt. Die letzteren bilden häufig



Fig. 140.

Aus der Capella palatina in Palermo.

den Hintergrund, sind mit Bordüren gefasst und zeigen wenige steife Linien als Faltenwurf. Teppiche sind ferner auf Sockeln und Postamenten gerne angebracht.

Der Ornamentik wird selten ein selbständiger Platz angewiesen, um als solche zu wirken. Es fällt ihr gewöhnlich die Aufgabe zu, leere Plätze passend auszufüllen oder kahle Flächen zu

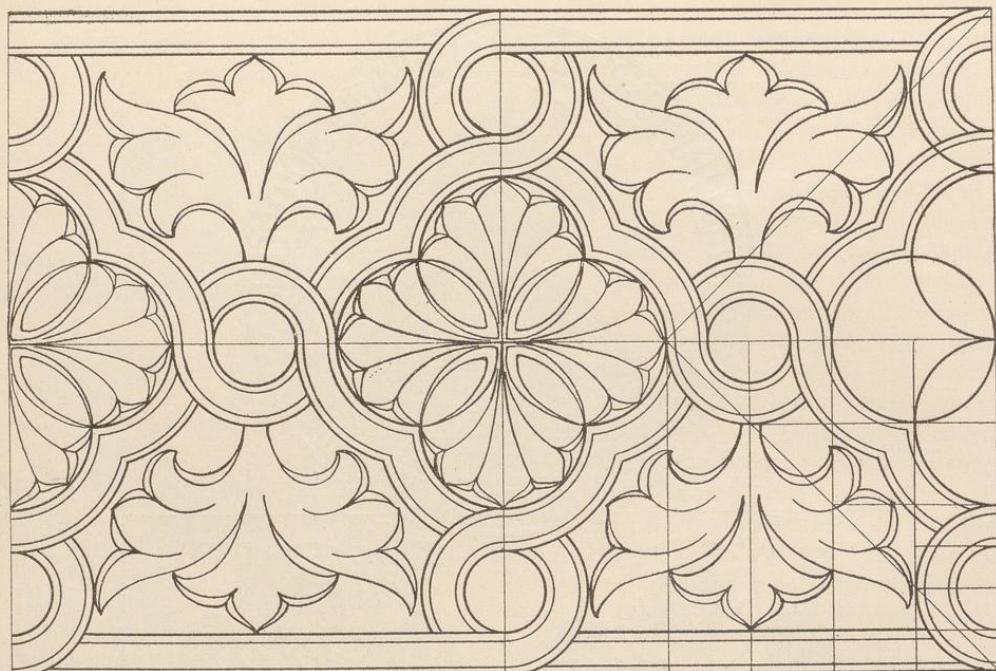


Fig. 141.

Byzantinisches Ornament aus der Hagia Sofia in Konstantinopel.

mustern. Für die Flächenmusterungen gilt dasselbe Vorgehen, wie es etwa in den gleichzeitigen Fliesenmustern (Fig. 153) oder in den Stoffmustern zur Erscheinung gelangt (Fig. 154). Das

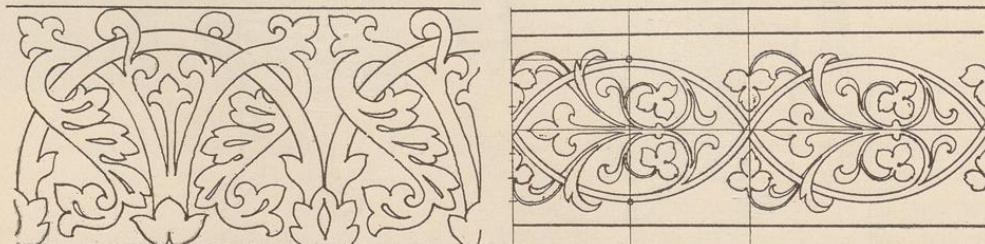


Fig. 142.

Byzantinische Ornamente aus S. Marco in Venedig.

Netz oder Gerippe ist einfacher geometrischer Art und bildet sich mit Hilfe von Quadraten und Kreisen zu zentralen, endlosen Mustern, wobei dann wiederum die eigentümliche Vorliebe für das

Runde und Gedrängte ersichtlich wird im Gegensatz zur Gotik, welche das Rautenmuster entschieden bevorzugt.

Die einfassenden Ornamente haben gewöhnlich den Charakter von Flechtbändern (Fig. 155), von Blatt- und Rankenbändern (Fig. 156) oder von Rosettenbändern (Fig. 157). Die antiken Formen verbinden sich hierbei mit den angestammten einheimischen in günstiger Weise zu wohlgelungenen Bildungen. Auch das vorerwähnte Flächenornament pflegt mustergültig zu sein. Hier reicht eben das technische Können aus, was bei schwierigen Aufgaben nicht der Fall ist. Das Bewußtsein dieser Formbeherrschung läßt den Künstler die Ornamentik offenbar hochhalten und bewahrt ihn vor jenen Flüchtigkeiten und Gedankenlosigkeiten, wie wir sie in späteren Zeiten öfters finden, in denen das figürliche und naturalistische Gebiet weit besser beherrscht werden.

Die Mosaikarbeit findet im Abendland trotz vereinzelter Versuche keinen richtigen Boden, trotz des zeitweiligen byzantinischen Einflusses (Otto II. war mit der griechischen Prinzessin Theophano verheiratet), dem unter anderm das Aufblühen der rheinischen Emailkunst zuzuschreiben ist. Dagegen fällt in die romanische Periode die Aufnahme einer bisher nicht geübten Dekoration, der Glasmalerei. Farbige Gläser werden nach Art des Plattenmosaiks ausgeschnitten, durch Verbleiung verbunden und in die Lichtöffnungen statt der früher üblichen Tuchbehänge eingesetzt. Erst mosaikartig werden diese Fenster zu wirklichen Gemälden, als die Be-

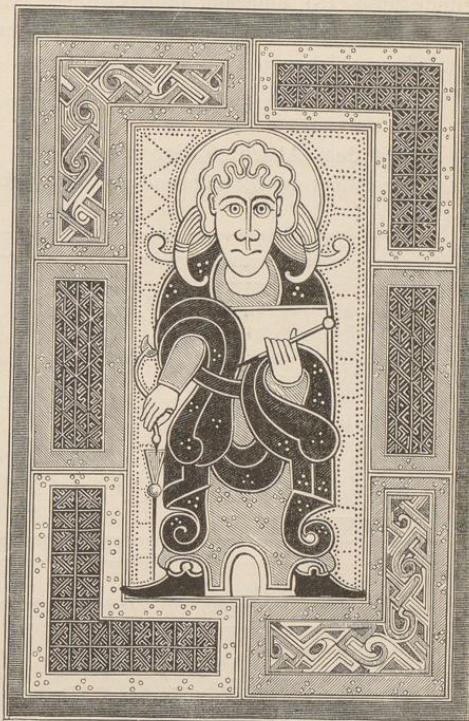


Fig. 143.
Evangelist Johannes aus einem Evangelienbuch
des 7. Jahrhunderts.

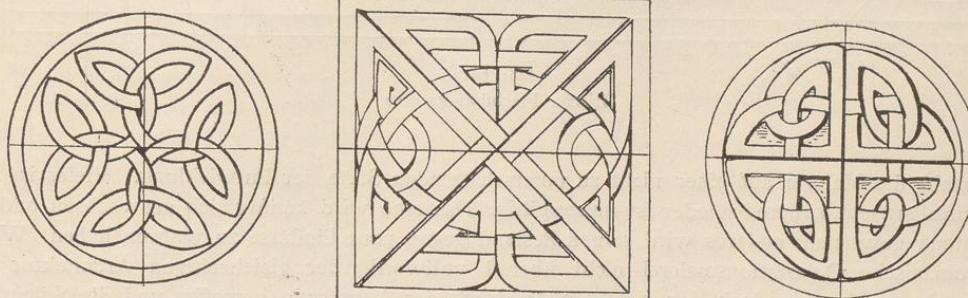


Fig. 144.
Irische (keltische) Ornamente.

malung mit Schwarzlot hinzutritt. Diese einfache, gute Technik ergibt eine teppichartige Wirkung, wie sie sich der übrigen Malerei und Ausstattung vortrefflich anpaßt. Das Dekora-

prinzip in der Glasmalerei ist dasselbe wie in der Wandmalerei. Es erscheinen hier dieselben figurlichen Gestalten in architektonischer Scheinarchitektur, die nämlichen oder ähnliche gemusterte Gründe (Fig. 158), umrahmt von Bordüren, wie sie in der Wandmalerei vorkommen. Die Fig. 159 bringt ein romantisches Glasgemälde aus dem Straßburger Münster und Fig. 160 giebt ein Bruchstück eines solchen aus der Abtei St. Denis.

Mit dem Abschluß der romanischen Periode, die auch als das hohe Mittelalter in der Kunst bezeichnet wird, während die Zeit vom 6. bis zum 10. Jahrhundert als das frühe Mittelalter

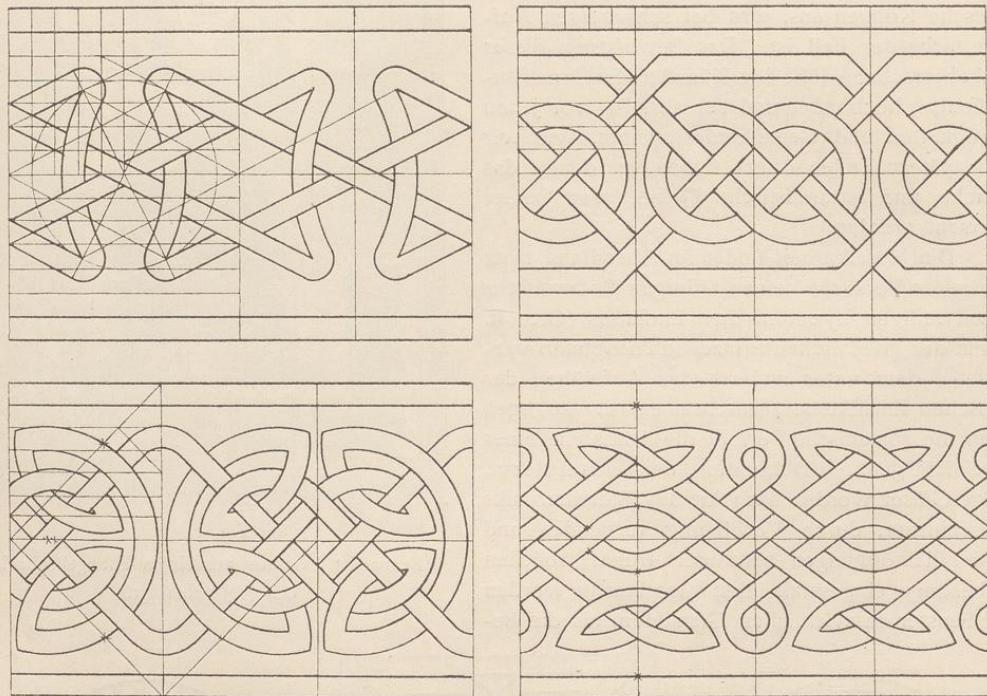


Fig. 145.
Irische Flechtbandmotive.

gilt, steht die Malerei auf einer nicht zu unterschätzenden Stufe der Entwicklung. Vieles ist roh und unzulänglich; anderes wieder ist mustergültig. Das eine wird künftig sich auswachsen und an Bedeutung gewinnen; anderes wird seinen Bestand gegen neue Einflüsse zu wahren haben. Wenn die romanische Dekorationsmalerei nicht überall vollwertig der gleichzeitigen Architektur zur Seite steht, so hat sie doch den richtigen Ausdruck der Anpassung getroffen und die Stileinheit gewahrt. Der ernste, strenge und würdige Stil läßt sie besonders zur Kirchenausstattung geeignet erscheinen. Damit steht es auch im Zusammenhang, daß dieser Stil auch heute wieder gerne zu Grunde gelegt wird, wenn es sich um die Ausmalung von Kapellenkränzen und ähnlichen Räumen handelt.

5. Die gotische Dekorationsmalerei.

Der gotische Stil gehört dem späten Mittelalter an, der Zeit vom 13. bis zum 15. Jahrhundert. Seine Wiege ist Frankreich, welches jetzt die Führung übernimmt. Während die politische Macht Deutschlands sich lockert, festigt sich die französische. Paris wird tonangebend, was Bildung, Sitte und Kunst anbelangt. Die Grenzländer Spanien, England und Deutschland übernehmen von Frankreich den Stil, der auf deutschem Boden sich besonders üppig und nachhaltig entwickelt. Italien setzt dem Eindringen des neuen Stils einen bestimmten Widerstand entgegen und geht seine eigenen Wege. Die eigentliche Gotik hat in Italien nie Fuß gefasst; man kann nur von gotisierenden Versuchen reden.

Die romanische Kunst war von der kirchlichen und weltlichen Macht getragen. Sie war der erhabene, strenge Ausdruck der Auftraggeber. Im Gegensatz hierzu ist die gotische Kunst schon mehr Volkskunst. Die Freimachung von geistlicher und fürstlicher Bevormundung kommt in dem erstarkenden Bürgertum zum Ausdruck und in den sich bildenden Handwerkergilden, den Vorläufern der Zünfte. Die Maler und die Künstler überhaupt werden selbständiger; wohl sind ihnen nach wie vor die Stoffe der Darstellung gegeben, aber sie sind nicht bis in die kleinsten Einzelheiten gebunden. Es kommt ein gewisser Humor zum Durchbruch; allerlei Schnurren und Schalkhaftigkeiten hängen sich den ernsten Darstellungen an und werden von den geistlichen und weltlichen Bestellern gern oder ungern geduldet. Diese Drolligkeiten machen sich als Ausfluss einer übermütigen Künstlerphantasie besonders an den Wasserspeichern der Architektur, in den Randverzierungen der Schriftwerke, gelegentlich aber auch in der Malerei geltend (Fig. 161).

Während im romanischen Baustil die Mauern die Hauptsache bilden, sind es im gotischen die Pfeiler. An Stelle der kleinen Lichtöffnungen treten große Fenster. Die schweren Gewölbe werden durch Gewölbrippekonstruktionen ersetzt, in welche sich leichte Ausmauerungen einlegen. Die Horizontalgliederungen verschwinden mehr und mehr zu Gunsten der Vertikalgliederung. Alle Formen dehnen sich und streben aufwärts in die Höhe. Die Neigung zum Schlanken und Lang-

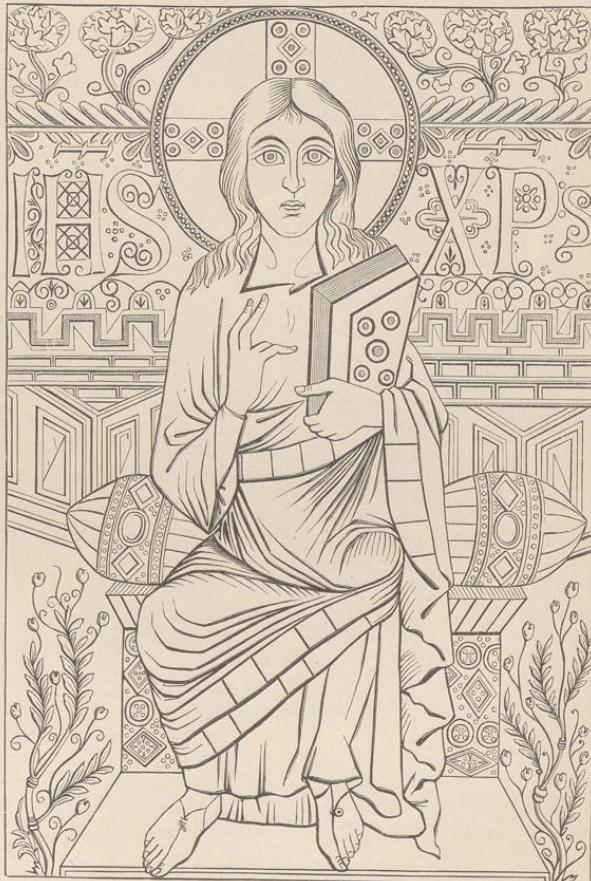


Fig. 146.

Christus aus dem Evangelienbuch Karls des Großen. Nach Lacroix.

gestreckten ist auffällig und macht sich auch auf figürlichem und ornamentalem Gebiete geltend. Dazu kommt in der Ornamentik ein naturalistischer Zug. Heimische Pflanzenformen werden gerne zu

Grunde gelegt. Auch die Tierwelt findet reichliche Verwendung und nicht nur bekannte Vertreter des Tierreichs, wie der Löwe und der Adler oder die heimischen Tiere werden benutzt, sondern auch fabelhafte und ungeheuerliche Gestalten, Drachen, Lindwürmer etc. Auch das dämonische Element wird in mancherlei Form berücksichtigt. Ein neuer dekorativer Zweig erwächst fernerhin aus der Heraldik; Wappen und Spruchbänder geben beliebte Verzierungen ab. Allerlei Exotisches lässt auf die mündlichen oder sachlichen Mitbringsel der Kreuzzüge schließen. An Stelle der romanischen Derbheit und Behäbigkeit tritt eine gezierte Gespreiztheit, die sich hauptsächlich in der Haltung und Gewandung der Figuren ausspricht. Das Rittertum und der Minnedienst verfeinern die Kunst, die das gesellschaftliche Leben darstellt (Fig. 162). Die Heiligen gestalten sind weniger leblos und schablonenhaft; es kommt Ausdruck und Stimmungsleben in die Darstellungen; gottergebene, schwärmerische Züge treten an Stelle der repräsentierenden Würde (Fig. 163).

Wenn erhaltene kirchliche Malereien nicht gerade häufig sind, so liegt das daran, dass die be-

Fig. 147. Initiale aus der Bibel Karls des Kahlen.

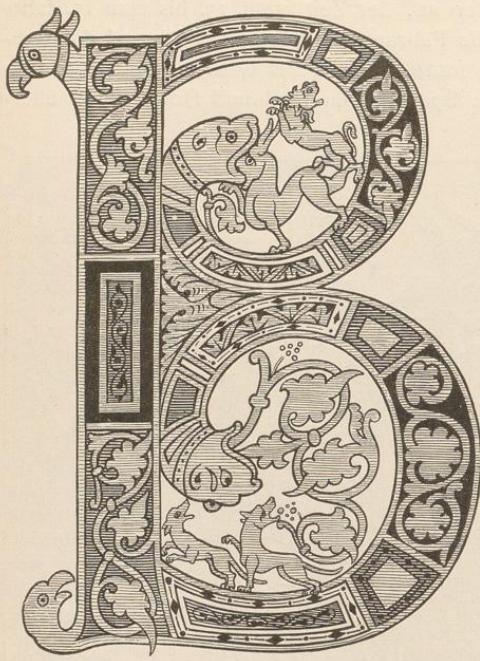


Fig. 148. Abbildung aus dem Codex des Lucan. St. Gallen.

treffenden Bauten wenig Platz zur Anbringung derselben übrig ließen. Die Mauerflächen mussten den Pfeilern mit vorgesetzten Wanddiensten weichen und die bemalbaren Felder wurden für gröfsere Darstellungen zu schmal. Die letzteren wurden als Glasgemälde in die Fenster verlegt, neben welchen eine ordentliche Wirkung der Wandmalereien überhaupt zweifelhaft erscheinen musste. Gröfsere Flächen verblieben nur an der Eingangswand, am Chorbogen und in den Gewölbekappen, welche dann auch ausgenützt zu werden pflegten.

Bezüglich der Hintergründe und der architektonischen Umrahmung figürlicher Bilder blieb es durchschnittlich beim Hergeschritten mit dem Unterschied, dass an Stelle des quadrierten Grundes ein der Höhe nach gestreckter Rautengrund oder ein aufwachsendes Textilmuster trat und dass die Rundbögen durch Spitzbögen ersetzt wurden etc., wie es die veränderte Architektur mit sich brachte. Die in Wirklichkeit schon sehr dünnen und schlanken Stützen und Säulchen wurden in den gemalten Architekturen fadenartig (Fig. 164). Die Perspektiven verbessern sich in den gotischen Darstellungen sichtlich, wenn sie auch immer noch mangelhaft bleiben. Was die Farbenstimmungen betrifft, so wirken die gotischen Malereien vielfach hart und grell, was vielleicht der Absicht zuzuschreiben ist, die Wirkung nebenden Glasmalereien einigermaßen kräftig zur Geltung zu bringen. Die Palette bereichert sich nach und nach und durch Modellierung und Abschattierung wird nach plastischer Wirkung schon mehr gearbeitet, als es zu romanischer Zeit der Fall war. Bevorzugte Farbe des Grundes ist immer noch das Blau; insbesonders in den Gewölbefeldern, welche mit goldenen Sternen besät werden. Gold ist wieder für die Glorienscheine, für Kronen, Szepter etc. in Anwendung. Auf den goldenen Flächen erscheinen zierliche Damaszierungen und in der Tafelmalerei, welche jetzt häufiger wird, werden die Hintergründe mit textilen Mustern ganz oder teilweise vergoldet. Die Tafelmalerei geschieht auf Holz zu verschiedenen Zwecken, nachdem bereits zu romanischer Zeit mit den sog. Antependienbildern der Altäre der Anfang gemacht war, d. s. Bildertafeln, welche der Vorderseite der Altartische statt der Tücher und Teppiche vorgehängt wurden.

Was die ornamentale Malerei betrifft, so ist zunächst festzustellen, dass die Stilzeiten derselben sich nicht mit denjenigen der Architektur decken. Während die ersten gotischen Bauten

Eyth u. Meyer, Malerbuch.

18



Fig. 149.
Verkündigung aus dem Bruchsaler Evangelistarum.

schen um die Mitte des 12. Jahrhunderts erscheinen, so bleibt die Ornamentik noch im ganzen 13. Jahrhundert im romanischen Fahrwasser. Wollte man die Beziehung zur Architektur außer acht lassen, so würde man die frühgotische Ornamentik weit eher zur romanischen rechnen

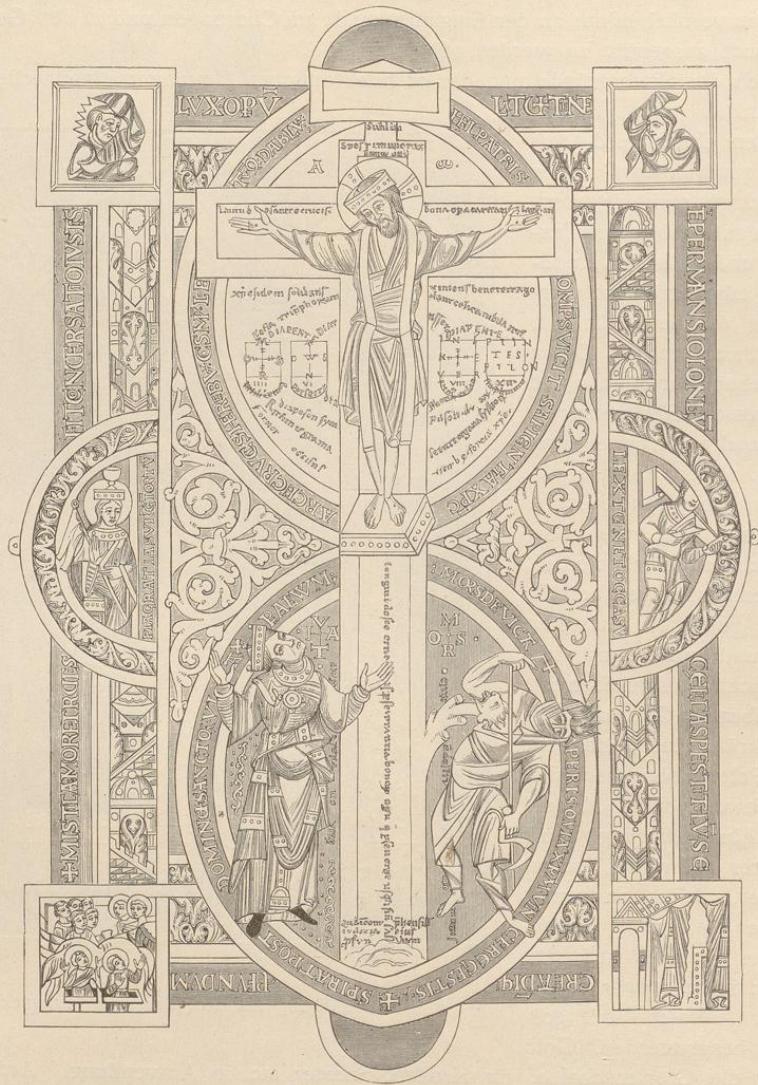


Fig. 150.

können als zur gotischen, da der Unterschied zwischen früh- und spätgotisch in diesem Fall viel ausgesprochener ist, als zwischen romanisch und fröhgotisch. Es ist auch begreiflich, dass man eine so wohl entwickelte und gesunde Formensprache ungern aufgab zu Gunsten einer viel-

fach minderwertigen. Die Fig. 165 bringt einige frühgotische Fliesen- und Glasmalereimuster, die ihrer Veranlagung nach noch vollständig romanisch sind. Aehnlich verhält es sich mit den Wandmalereimustern aus San Francesco in Assisi, welche Kirche als das erste gotische Bauwerk von Bedeutung in Italien gelten kann (Fig. 166). Diese Muster, deren Zahl sich bedeutend vermehren ließe, sind in wenigen, nicht grellen Farben ausgeführt und verhältnismäsig gut erhalten. Die Hauptfarben sind Rot, Gelb und Blau in gebrochenen Tinten.

In den gotischen Musterungen ist zunächst eine Vermehrung des geometrischen Teils zu verzeichnen, wobei dann der pflanzliche mehr und mehr verkümmert (Fig. 167). Der Uebergang



Fig. 151.

Wandbild aus dem Nonnchor zu Gurk in Kärnthen.

zu dem später so häufigen Rautengrund mit den gotischen Lilien ist durch Muster gegeben, wie sie die Fig. 168 vorführt. Diese Beispiele zeigen auch, wie sich allmählich eine Verschiebung vom Gedrängten zum Zerstreuten geltend macht. In Bordüren und Einfassungen tritt an Stelle der Kreisbogen ebenfalls die gerade geometrische Linie (Fig. 169). Die Rankenornamente werden lang- und dünnstielig (Fig. 170a und b); schraubenförmig gewundene Blattzüge nach Fig. 170c sind ein oft wiederholtes Lieblingsmotiv, welches schliefslich in ausgezadelte Formen ausartet nach Fig. 170d, die an die Helmdecken der Heraldik erinnern. Späterhin erscheinen dann mehr naturalistische Bildungen, wovon Fig. 170e ein Beispiel zeigt.

18*

Wie der Blattschnitt allmählich die runden, vollen Formen verläßt und zu spitzigen, scharfgeschnittenen übergeht, mag der Vergleich der beiden in Fig. 171 dargestellten Beispiele veranschaulichen.

Die Textilkunst, in welcher die Gotik ganz bedeutendes leistet, ist vielfach für die Wandmalerei maßgebend. Die einfachen Rautengründe mit ihren Lilien, ihren heraldischen oder bloß ornamentalen Tiergestalten verwandeln sich in ähnliche Muster mit geschweiften Linien, wie die Beispiele aus Schloß Runkelstein (Fig. 172) zeigen. Auch ornamentales Blattwerk, Granatapfel motive etc. treten an Stelle der Tiere und bilden entweder einfache Rautenmuster nach Fig. 173 oder reichere Bildungen nach Art der Fig. 174. Während diese Musterungen in regelrechter Wiederholung eine gesunde, mustergiltige Ornamentik vorstellen, werden zur Zeit der Spätgotik

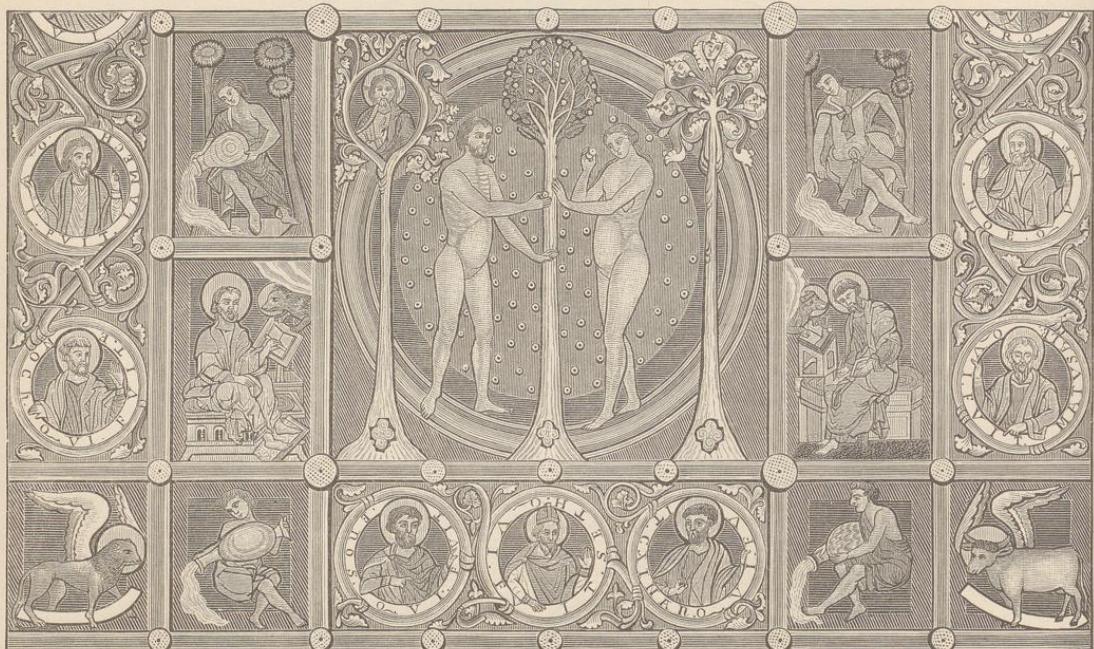


Fig. 152.
Deckenmalerei der Michaelskirche in Hildesheim.

die Wandmalereien immer wilder. Planloses, ungereimtes Schnörkelwerk füllt die Flächen; unendlich lange und langweilige, kahle Ranken werden mit Hirschen, Vögeln etc. zersetzt und überziehen mit ihrem Netz die Wände. In den Gewölbekappen wurden erst die Zwickel in der Nähe der Schlusssteine mit strengerem Ornamenten verziert, wobei hübsche Rosetten entstehen; späterhin werden auch hier die ganzen Felder überwuchert (Fig. 175).

Während die figurliche Malerei trotz ihrem sentimental Zuge sich entschieden auf dem Wege des Fortschrittes befindet, so geht die ornamentale Malerei der Spätgotik zweifellos den Krebsgang. Sie befindet sich, obgleich sie gelegentlich gefällig und auf den ersten Blick sogar bestechend zu wirken vermag, auf den Bahnen des Verfalls, die ja stets vorhanden sind, wenn Willkür und Schrankenlosigkeit an Stelle der Regel und Ordnung treten. Während die zu-

nehmende Freiheit und Beweglichkeit der minder entwickelten Figurenmalerei zum Vorteil gereicht (Fig. 176), wird sie für die hochentwickelte Ornamentik zum Verderben.

Der Verfall der ornamentalen Kunst geht auf zwei Pfaden vor sich. Einerseits treten an Stelle regelrechter Formbildungen üppige, nichtssagende Schnörkeleien (Fig. 177), anderseits macht sich eine handwerksmäßige Technik breit, die alles Heil in dem Zirkel sucht und das ursprünglich

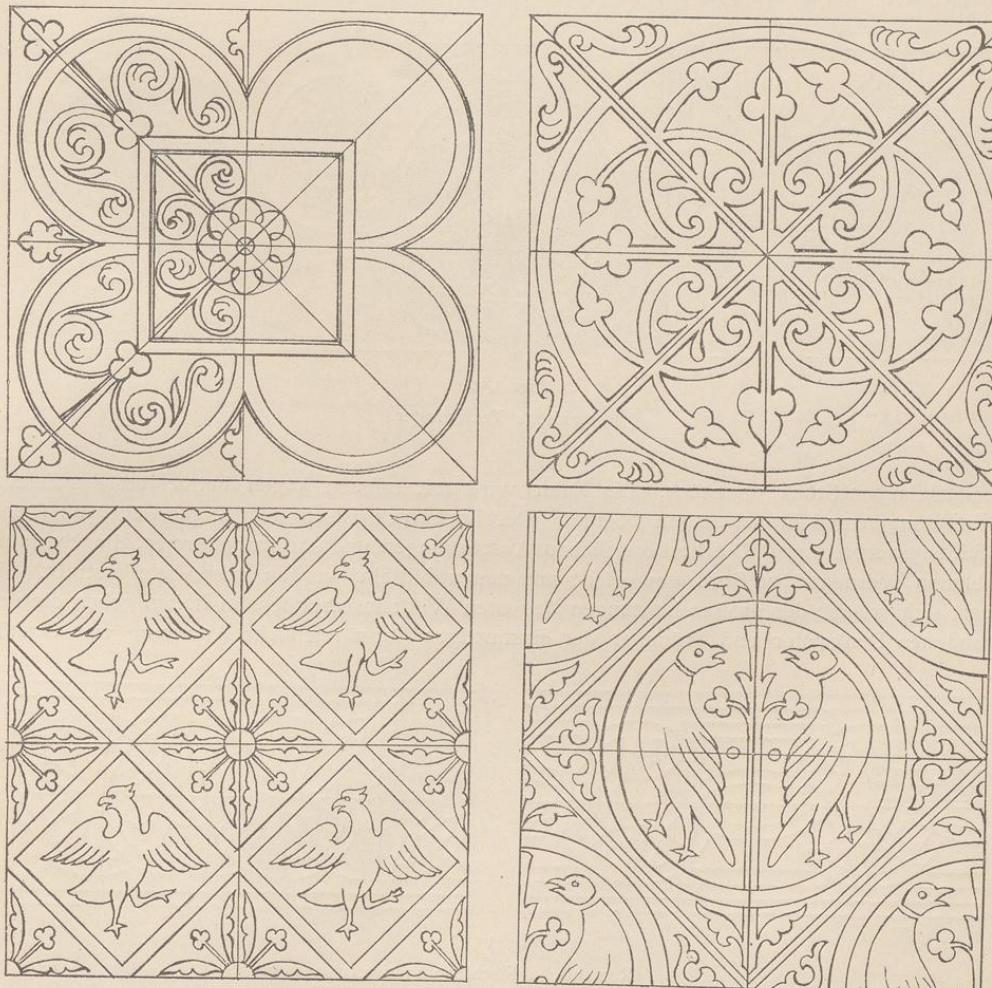


Fig. 153.
Romanische Fliesenmuster.

hübsche Maßwerk der Steinarchitektur in unverstandener Weise in die Kleinkunst überträgt, wo es in dem sog. Fischblasenornament der Malerei, Holzschnitzerei und Schmiedetechnik sich auslebt. Es ist an der Zeit, dass auf diesem Gebiete ein neuer Geist sich fühlbar macht, wie er als Vorbote der kommenden Renaissance sich bereits unter der morschen Decke zu regen beginnt.

6. Die Dekorationsmalerei der Renaissance.

In das erste Drittel des 15. Jahrhunderts fällt das Morgenrot einer neuen Zeit. Auf allen geistigen Gebieten, in Wissenschaft und Kunst, regt sich ein frisches Leben. Die Völker sind freier und selbständiger geworden; sie suchen sich mehr und mehr des Gängelbandes der geistlichen und weltlichen Führung zu entledigen. Die große Masse beginnt selbst zu denken und opfert den

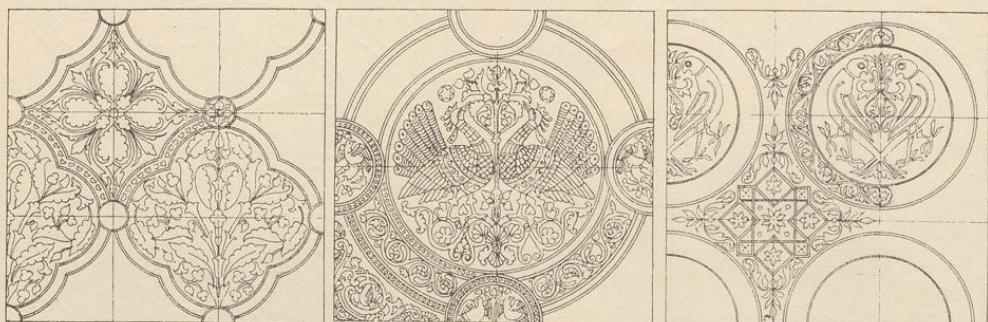


Fig. 154.
Romanische Textilmuster.

Autoritätsglauben Stück für Stück. Die Natur wird mit offenen Augen betrachtet; das Zeitalter der Erfindungen und Entdeckungen beginnt. Der Buchdruck ist ein gewaltiger Hebel im Dienste der Bildungsverbreitung. Die herkömmlichen Anschauungen und Ausdrucksformen, die überlebten Schablonen werden über Bord geworfen; mit neuen Mitteln werden neue Ziele erstrebt. Man erinnert sich wieder der großen Leistungen der alten Welt; insbesonders in Italien geben die noch vorhandenen Denkmäler und Trümmer der einstmaligen Kunst reichliche Anregung zum Schaffen

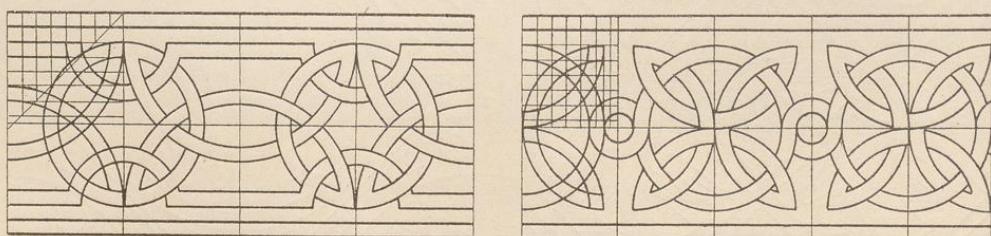


Fig. 155.
Romanische Flechtmotive.

in ähnlichem Sinne. Der antike Geist, die lebensfrohe Kunstauffassung der Griechen und Römer feiert seine Wiedergeburt und in diesem Sinne heißen wir das Kulturleben der neu anbrechenden Zeit die Renaissance.

Unter den Künsten ist es zunächst wieder die Mutterkunst, die Architektur, welche die Neuzeit monumental zum Ausdruck bringt. An kirchlichen Bauwerken und nicht weniger in der Palastarchitektur werden die römischen Formen mit Geist und Geschmack wieder aufgenommen und den veränderten Zwecken angepasst. Der Rundbogen, der Kuppelbau, die offenen Säulen-

hallen, wohlabgewogene Verhältnisse, vornehme Grofsartigkeit im ganzen und eine reiche Gliederung und Ornamentierung im einzelnen sind wieder Regel. Architekten wie Brunellesco,

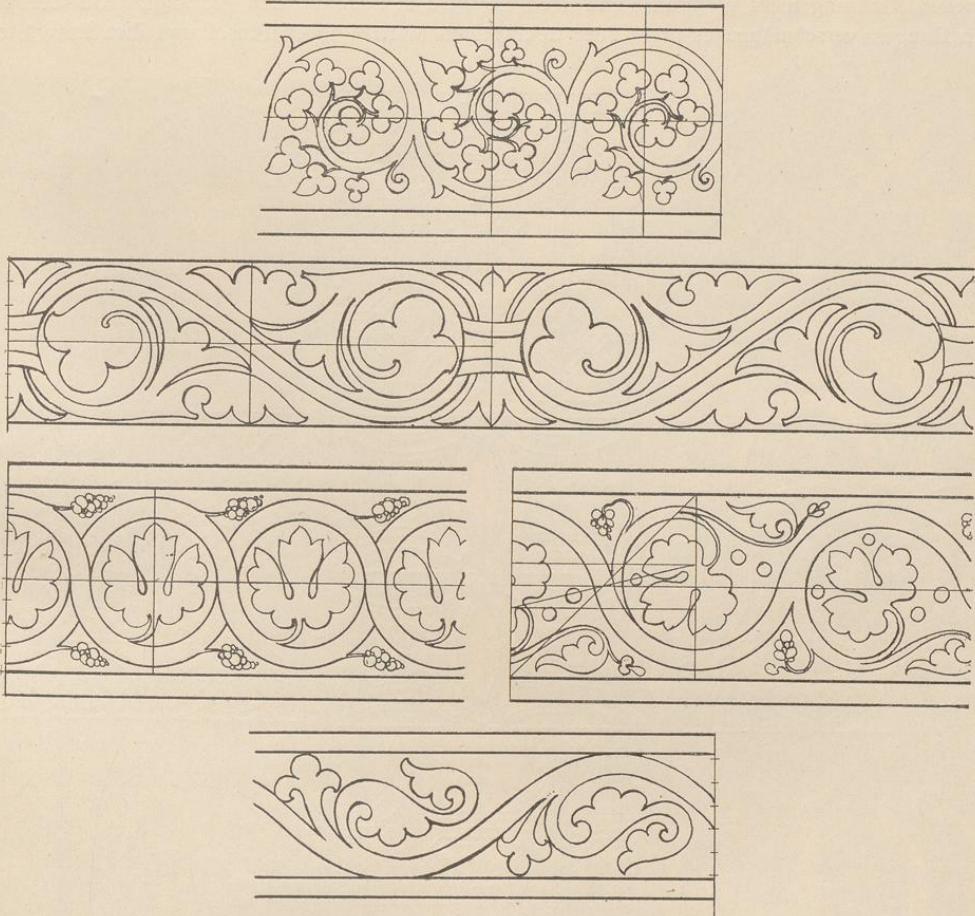


Fig. 156. Romanische Blatt- und Rankenbänder.

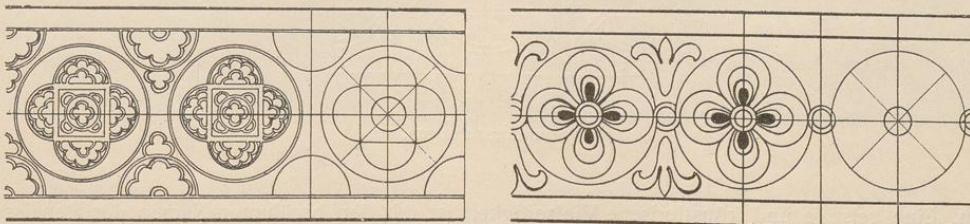


Fig. 157. Romanische Rosettenbänder.

Bramante, Peruzzi u. a. lassen in Florenz, Mailand, Venedig etc. herrliche Werke erstehen, die dann für die Innenausstattung einer Reihe von Bildhauern und Malern zu thun geben.

Es ist insbesonders die hohe Malerei, die einen ganz hervorragenden Fortschritt zu verzeichnen hat; aber auch die mehr handwerksmäſige Dekorationsmalerei bleibt naturgemäß von der neuen Richtung nicht unberührt und auch sie wird in neue Bahnen gedrängt. Künstler allerersten Ranges verschmähen es nicht, der dekorativen Malerei ihren Pinsel und ihre Entwürfe zu

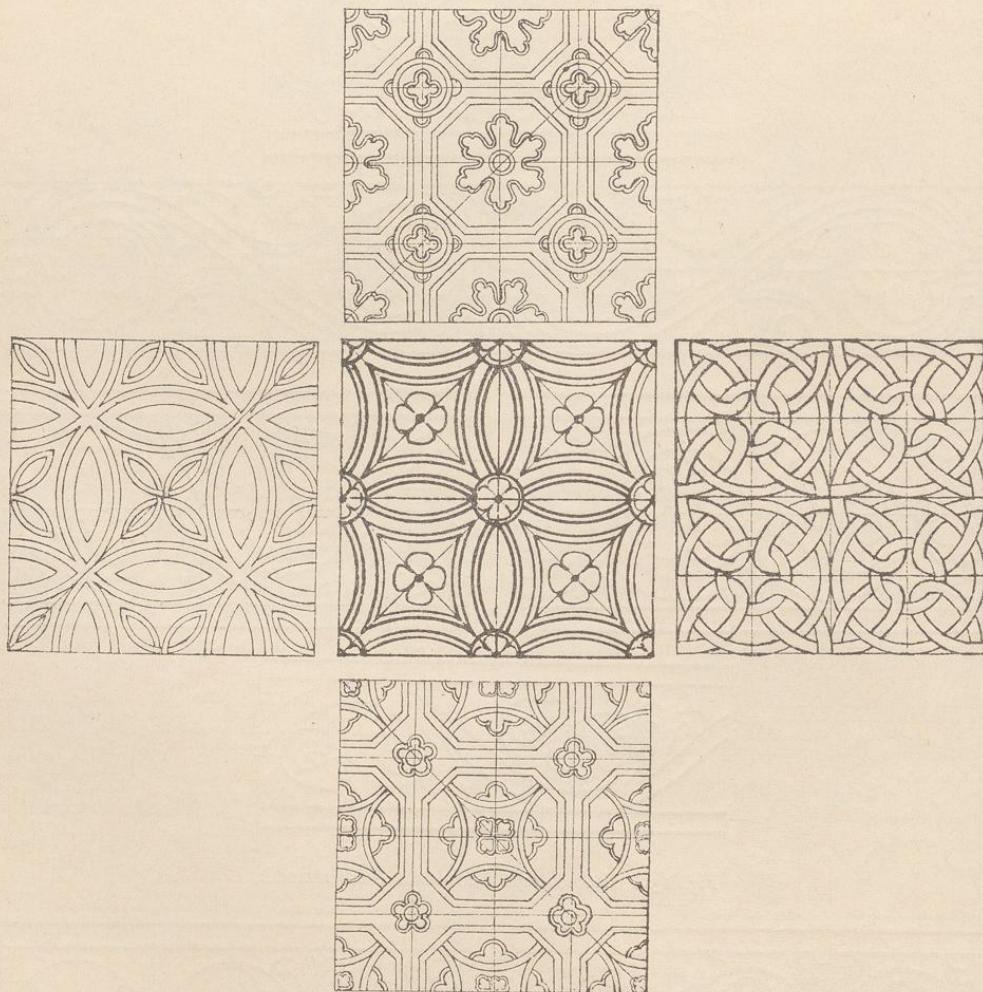


Fig. 158.

Grundmusterungen.

leihen. Eine geistige und künstlerische Vielseitigkeit ist mit den berühmten Namen der Renaissance verknüpft. Architekten, Bildhauer, Maler und Dichter in einer Person sind keine Seltenheit; die Kleinkunst und das Kunstgewerbe werden ehrlich mit in die Gesamtbestrebungen eingezogen. Das Studium der Natur zeitigt auf dem Gebiete der Kunst überraschend schöne Früchte; die Wissenschaft muß der Kunst zu Hilfe kommen; die Gesetze der Perspektive werden ergründet

und festgelegt; die flache Malerei des Mittelalters wird durch eine räumlich vertiefte, naturgetreu und plastisch wirkende ersetzt.



Fig. 159.
Glasgemälde aus dem Münster zu Straßburg.

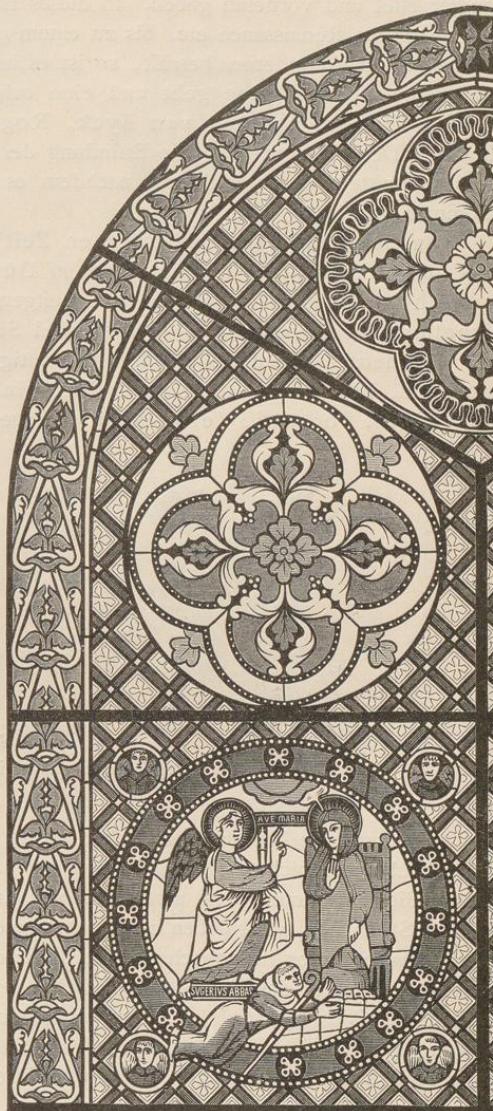


Fig. 160.
Glasmalerei aus der Abtei St. Denis.

Italien ist der Ausgangspunkt und der Hauptboden der neuen Richtung; hier sind die alten Vorbilder am zahlreichsten und wirksamsten. Die übrigen Länder des westlichen Europas sind in der weniger glücklichen Lage; sie ahnen Italien nach und hinken hinterdrein. Einheimische Ein-

Eyth u. Meyer, Malerbuch.

19

flüsse verbinden sich mit den über die Alpen gelangenden Anregungen zu neuen Formen, welchen eine gefällige und interessante Eigenart nicht abzusprechen ist, wenngleich sie sich im allgemeinen weniger edel und vornehm geben. In dieser Hinsicht sind also die deutsche, die französische, die niederländische Renaissance etc. bis zu einem gewissen Grade selbständige Erscheinungen. Was die Malerei im besonderen betrifft, so ist es hauptsächlich Flandern-Brabant, das schon frühzeitig seine eigenen Wege geht und eine originale Kunst für sich ausbildet. Es genügt an die Gebrüder Hubert und Jan van Eyck, Rogier van der Weyden und Hans Memlinc zu erinnern. Den ersten wird die Erfindung der Oelmalerei zugeschrieben, d. h. die Verwendung dieses Malmittels zu Tafelbildern, nachdem es zum glatten Anstrich bereits früher in Aufnahme gekommen war.

In Deutschland sind Schongauer, Zeitblom, Wolgemut u. a. die Vorläufer der großen Maler der Renaissance, wie sie später in Dürer, Holbein, Burckmaier, Beham, Baldung, Kranach etc. auftreten, welche die Zeitgenossen der großen italienischen Meister Rafael, Michelangelo, Leonardo da Vinci, del Sarto, Tizian, Giulio Romano und Correggio sind. Den letztern wieder sind schon frühzeitig die Giotto, Fiesole, Masaccio, Ghirlandajo, Mantegna, Lippi, Signorelli und Perugino voraufgegangen, während ihnen die Caracci, Caravaggio, Poccetti, Veronese u. a. folgen.



Fig. 161.
Drolligkeiten aus gotischen Schriftverzierungen.

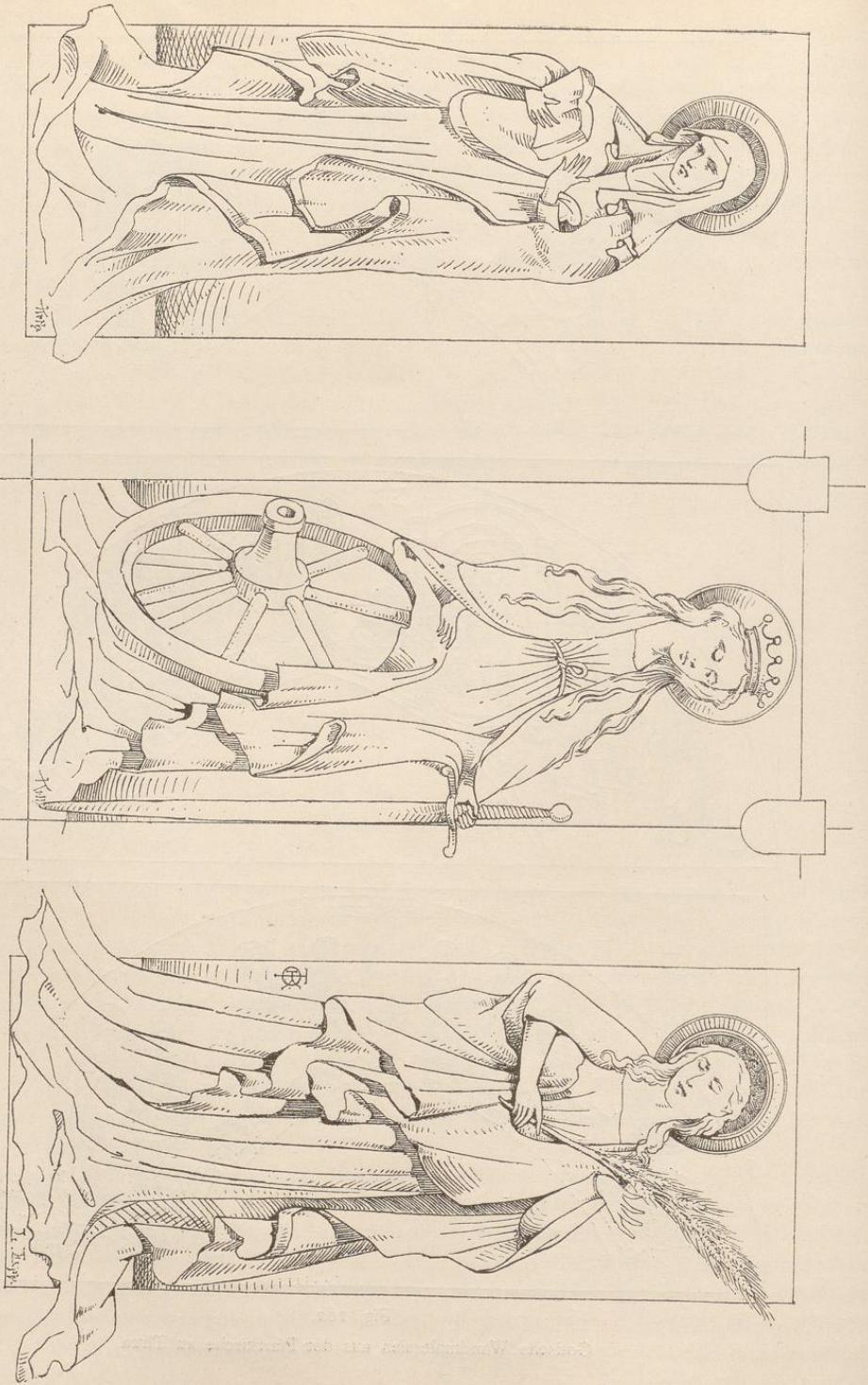
Eine scharfe Trennung zwischen Gotik und Renaissance nach einem bestimmten Jahrzehnt lässt sich übrigens nicht machen. Abgesehen davon, dass die neue Richtung nicht überall gleichzeitig in die Erscheinung tritt, macht sich auf eine ziemlich lange Dauer das Nebeneinanderhergehen gotischer Stilformen mit solchen der Renaissance geltend und es ist gar nicht selten, dass im neuen Geist gemalte Bilder in gotischen Umrahmungen erscheinen. Während in Italien die sog. Vorennaissance bis in das Ende des 13. Jahrhunderts zurückreicht, lassen sich in Deutschland gotische Einzelheiten bis in das 16. Jahrhundert verfolgen. Im übrigen ist es üblich, die Stilzeit der Renaissance in drei Teile zu gliedern: die Frührenaissance vom Beginn bis um das Jahr 1500, die Hochrenaissance ungefähr von 1500 bis 1560 und die Spätrenaissance von da ab bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts und darüber.

Die Kunst der Frührenaissance ist ungezwungen, urwüchsig, naiv und originell. Ein frommer, kindlicher Zug geht auch durch die nicht kirchlichen Werke. Die Ornamentik ist reich, aber noch etwas gedrungen und unbeholfen. Engelsköpfe, Rosetten, einfache Wappen- und Schriftschilder, Girlanden und Fruchtbündel spielen eine große Rolle. Die verhältnismässig wenigen Farben sind lebhaft und gelegentlich auch hart; immerhin zeigt sich auch hier ein Fortschritt gegenüber der Gotik. Die Hauptaufgaben stellt noch die Kirche und die profane Wandmalerei ist weniger entwickelt.



Fig. 162.
Gotische Wandmalereien aus der Pfarrkirche zu Thun.

19*



S. Katharina
von Alexandria.

Fig. 103.

Heiligenfiguren aus der Burgkapelle in Zwingenberg am Neckar. (Leutz-Krauth.)

Die Figuren 178 und 179 mögen das Dekorationssystem der Frührenaissance veranschaulichen, obgleich die beiden Abbildungen keine eigentlichen Malereien, sondern Arbeiten in glasiertem Thon darstellen.

Die Dekorationsmalerei der Hochrenaissance schmückt zwar auch die kirchlichen Bauten, daneben aber auch in ausgedehntem Mafse die Paläste. Sie erreicht in dieser Zeit die höchste



Fig. 164.
Geburt Mariæ. Französische Schriftverzierung.

Höhe ihrer Leistung, was die Form und die Technik betrifft. Ihre Werke sind edel, vornehm und grofsartig; alles ist wohl abgewogen und an seinem Platze. Die Ornamentik ist reich, schwunghaft und ungezwungen. Herrliches Akanthusrankenornament wird belebt durch figürliche und emblematische Zuthaten. Die Wappen- und Schriftschilder werden reicher. An Stelle der einfachen Kassettendecken der Frührenaissance mit quadratischen Feldern treten reicher gegliederte Kassetten- und Felderdecken. Die Zahl der Farben mehrt sich und die Abtonung und Harmonie

derselben ist mustergültig. Vergoldung in mäsigem Umfange hilft die Wirkung erhöhen. Künstler ersten Ranges wie Rafael und Michelangelo, Perugino, Giulio Romano u. a. verschmähen es nicht, sich an der dekorativen Malerei zu beteiligen. Die Ausgrabungen des alten Roms werden fruchtbar gemacht, insbesonders die Thermen des Titus liefern reiche Anregung. Das Grotteskenornament

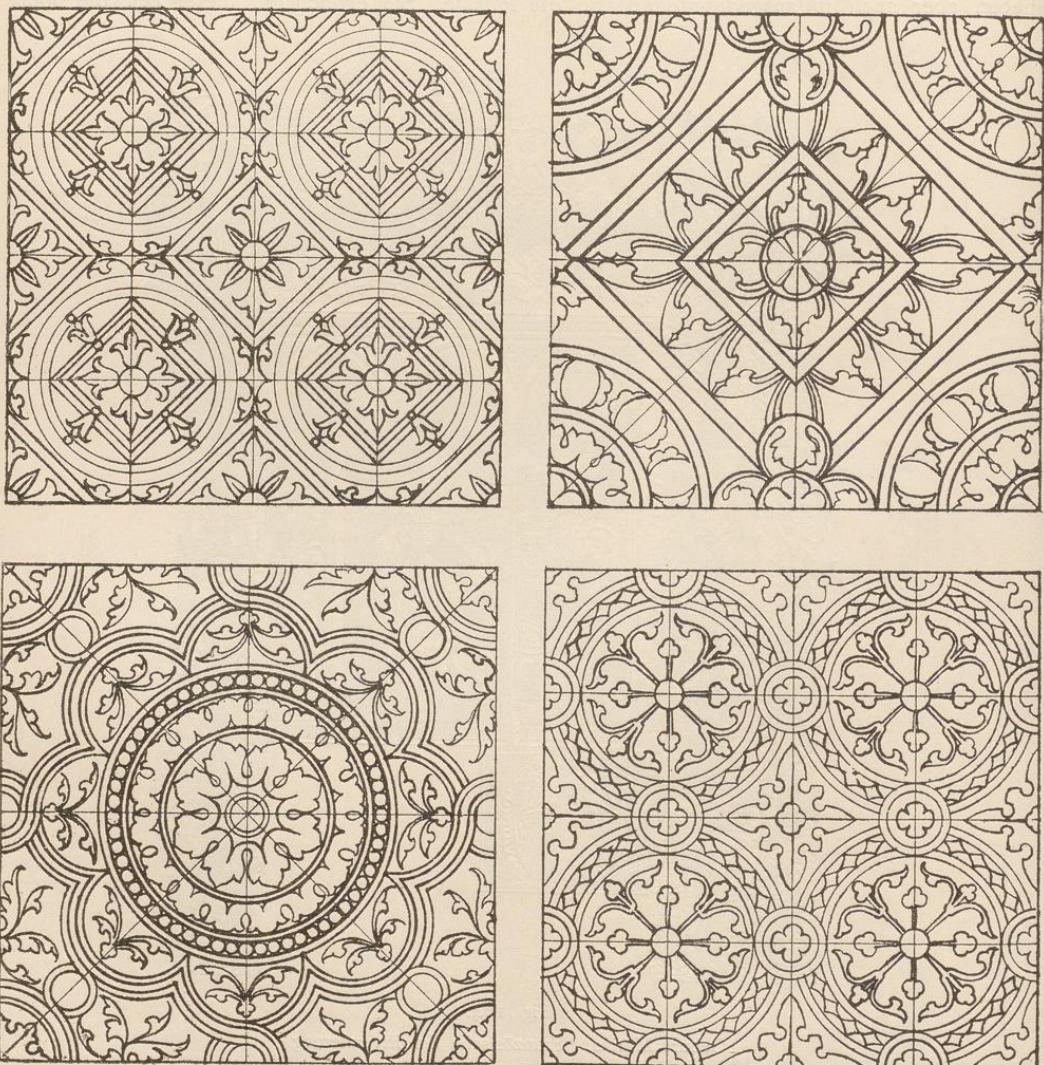


Fig. 165.

Frühgotische Fliesen- und Glasmalereimuster.

tritt in die Erscheinung und führt seinen Namen nach den Dekorationen der antiken Gewölbe. Die Nachahmung geschieht jedoch mit voller Freiheit und Wahrung des eigenen Geistes. Die Dekorationsmalerei der Hochrenaissance verziert nicht nur die Hallen, die Wände und Decken im Innern, sondern auch das Äußere der Bauten, sei es mit zweifarbigem Sgraffiti oder in vielfarbigem Fresken.

Wir geben zur Erläuterung des Vorgebrachten einige Abbildungen bei, wie wir sie gerade finden; das Material ist ja überreich vorhanden. Die Fig. 180 bringt ein Akanthusornament nach



Fig. 166.
Wandmalereimuster aus S. Francesco in Assisi.

Giulio Romano im Palazzo del Te zu Mantua und Fig. 181 giebt ein Grotteskenornament aus dem Palazzo Giustiniani zu Padua. Die Fig. 182 giebt ein Stück der berühmten Rafael'schen Loggien-

dekorationen im Vatikan zu Rom und Fig. 183 zeigt die Halle der Farnesina mit den Deckenmalereien desselben Künstlers. Die Fig. 184 und 185 bringen dekorative Malereien aus dem Cambio in Perugia, von Perugino herrührend und der Uebergangszeit von der Frührenaissance zur Hochrenaissance angehörig. Die Fig. 186 stellt eine Partie einer Renaissancedecke aus Venedig dar, deren plastische Ornamente auf farbigem Grund vergoldet sind. Die Fig. 187 und 188 endlich geben die Sgraffitidekorationen des Palastes Corsi in Florenz wieder; aus der ersteren Figur ist die Gesamtanordnung zu ersehen, während die letztere die Einzelheiten verdeutlicht.

Die Spätrenaissance zeigt mancherlei Anzeichen des Stilverfalls. Ihre dekorativen Malereien lassen uns kühler und entbehren der ursprünglichen Anmut und Lieblichkeit. Die Formgebung wie die Technik wird flüchtiger. Die Farben sind weniger harmonisch und der weiße Hintergrund tritt an Stelle der satten und vollen Gründe. Die Ornamentik wird vielfach dünn und langstielig, kleiner im Maßstab und füllt die Räume weniger gut aus. Das Grotteskenornament wird phantastisch übertrieben und zum Teil geradezu häflich. Die Vorläufer des später so üppig wuchernden Kar-

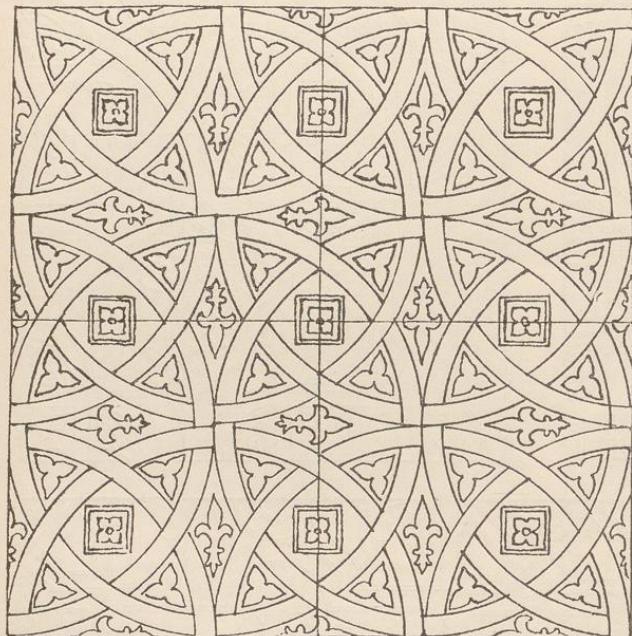


Fig. 167.
Gotisches Flächenmuster.

tuschenornaments kommen an den Schildern und Umrahmungen zum Vorschein. Die plastischen Stuckdekorationen machen sich breit und beeinträchtigen das Feld der Malerei (Fig. 189). An Stelle

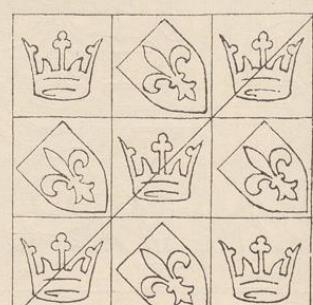
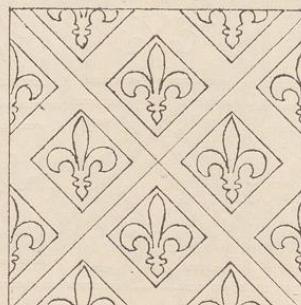
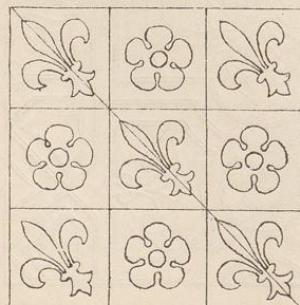


Fig. 168.
Gotische Musterungen.

der originellen Vielseitigkeit tritt die rascharbeitende und wiederholende Mache. Bestimmte Formen kehren stets wieder; hierzu gehören u. a. die fächer- und zeltartig gespannten Tücher,

die sich allerdings auch schon zur Zeit der Hochrenaissance vereinzelt finden, wie die Fig. 190 zeigt. Die Malereien der Spätrenaissance erinnern nicht selten in Bezug auf den Gesamteindruck an die pompejanische Wandmalerei.

Das bis jetzt Vorgebrachte hat sich eigentlich nur auf die italienische Renaissance bezogen, die mit den Malereien ihrer Kirchen und Paläste noch lange das Ideal des Dekorationsmalers bleiben wird. Die vatikanischen Loggien, die Sixtinische Kapelle (Fig. 191), die Villa di Papa Giulio, die Villa Madama in Rom, der Palazzo ducale und der Palazzo del Te in Mantua, die Uffizien in Florenz, S. Paolo in Parma (Fig. 192), der Palazzo A. Doria in Genua (Fig. 193) und ähnliche Fundgruben werden den zum Studium nach Italien ziehenden Künstler immer wieder aufs neue begeistern und anregen.

Betrachten wir die dekorativen Malereien der Renaissance in den übrigen Ländern, besonders auf deutschem Boden, so finden wir im allgemeinen, dass die Leistungen den italienischen nachstehen, dass der Adel und die Vornehmheit der letzteren nicht ganz erreicht wird. Wohl ist der italienische Einfluss zweifellos ersichtlich, wie ja auch der geistige Verkehr der Künstler diesseits und jenseits der Alpen anderweitig nachzuweisen ist; aber es machen sich gleich zu Anfang auch andere, einheimische Züge geltend. Die Nachahmung ist keine unbedingte, auf die Selbständigkeit

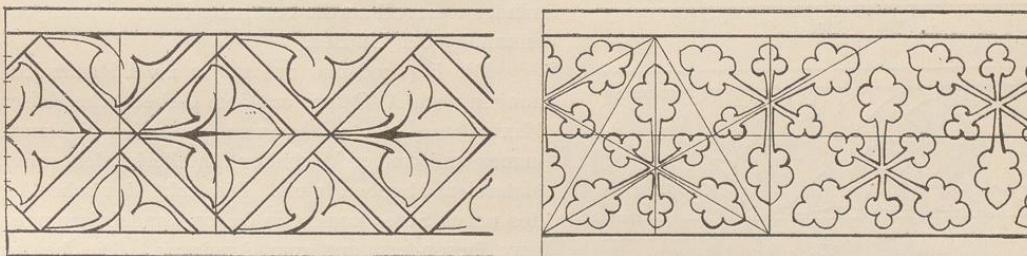


Fig. 169.
Frühgotische Einfassungen.

verzichtende. Einheimische Eigenheit verbindet sich mit dem fremden Einfluss, um nicht zu unterschätzende Werke zu schaffen. Schon im gewöhnlichen Akanthusrankenornament zeigt sich eine veränderte Auffassung, ein andersartiger Blattschnitt (Fig. 194). Auch das Grotteskenornament wird aufgegriffen, ohne dass es jedoch die südliche Eleganz aufzuweisen hätte (Fig. 195). Wie Rafael und Michelangelo nebst den übrigen italienischen Meistern, so weihen auch Dürer, Holbein u. a. der dekorativen Kunst ihre Kraft. Hüben wie drüber verfolgen wir dasselbe Streben und Ringen; wie Michelangelo seinen kühnen Ideen Bahn bricht, so übersteigt Holbein d. J. die herkömmlichen Schranken. Als interessantes Gegenstück zur sixtinischen Decke geben wir den Entwurf zu einer Fassadenmalerei Holbeins (Fig. 196). Auch in Deutschland, allerdings mehr vereinzelt, werden Paläste und Schlösser auf das reichste ausgemalt, wie die Beispiele aus dem Badezimmer des Fuggerhauses in Augsburg zeigen (Fig. 197 und 32).

Eines der hervorragendsten Denkmäler dekorativer Malerei der deutschen Renaissance ist Schloss Trausnitz bei Landshut. Die Malereien gehören dem Ende des 16. Jahrhunderts an und sind von einheimischen Malern, Chr. Schwarz, Fr. Sustris, H. Bocksberger, H. Donnauer, A. Siebenbürger etc. hergestellt. Die Arbeiten sind entsprechend den gleichzeitigen italienischen flott und flüchtig. Die Fig. 198 giebt die Abbildung einer Zimmerecke, während die Fig. 199 bis 204 verschiedene Einzelheiten wiedergeben. Aehnlich verhält es sich mit der französischen Renaissance;

Eyth u. Meyer, Malerbuch.

20

auch in Frankreich verbinden sich der italienische Einfluss und einheimische Eigenart zu einer neuen, abweichenden Richtung. Ein bekanntes Denkmal ist das Schloß Blois, aus dem wir leider kein Beispiel vorzuführen haben. Dagegen bringt die Fig. 205 ein Ornament nach du Cerceau.

Es sind nämlich nicht nur die noch vorhandenen Wandmalereien, die uns einen Begriff der Dekorationskunst der Renaissance geben können, sondern auch eine Reihe anderer Dinge, Kupferstiche, Holzschnitte, Entwürfe für Glasmalerei, Intarsien, Majoliken, Emailarbeiten und manches andere helfen das Bild veranschaulichen und können vielfach, wenigstens was die Form betrifft, direkt für die Wandmalerei umgearbeitet werden. Die Fig. 206 bringt eine Buchverzierung, gemalt von Attavante aus Florenz, welche Stadt in der Biblioteca Laurenziana einen großen Schatz von Handschriften und Miniaturen aufzuweisen hat, nicht minder wertvoll als die berühmte Handzeichnungssammlung der Uffizien.

Die Fig. 208 und 210 geben zwei Randzeichnungen nach A. Dürer aus dem Gebetbuche Kaiser Maximilians, das mit seinem reizenden Schmuck immer und immer Vorbilder für allerlei dekorative Malereien abgeben muss. Die echt deutsche Art des neuen Stiles kommt in diesen Rand einfassungen ganz besonders gut zum Ausdruck. Die beiden Madonnen (Fig. 207 und 209) sind nur der Raumausfüllung wegen hier eingesetzt, wo im Original sich der Text befindet. Auch die Mater dolorosa und die heil. Dreieinigkeit, welche in der Fig. 211 zusammengestellt sind, ohne dass sie im Original zusammengehören, stammen aus der Meisterhand Dürers, der die Zeichenfeder geschickt wie wenige geführt hat.

Um auch ein französisches Beispiel zu geben, bringt die Fig. 212 ein Blatt aus dem Gebetbuche René's II. in Paris aus der Zeit um das Jahr 1500. Die naturalistisch behandelte, aber trotzdem symmetrisch veranlagte Rand einfassung weist auf einen geschickten, völlig im Geist der neuen Zeit arbeitenden Künstler und es ist erstaunlich zu sehen, wie in wenigen Jahrzehnten die Kunstauffassung der Gotik sich in eine derart sich gebende Richtung umbilden konnte. Dieses Blatt würde dem kunstgeschichtlichen Laien sicher nicht befremdend vor-

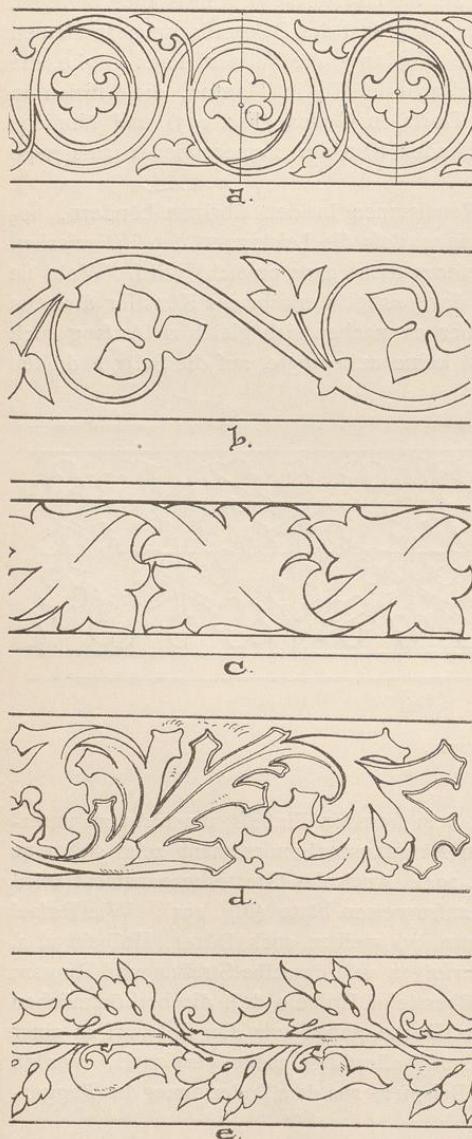


Fig. 170.

Gotische Blatt- und Rankenornamente.

gekommen sein, wenn es mit den Tafeln von Gerlach's Pflanzenwerk ohne die Madonna ausgegeben worden wäre.

Die französische Ornamentik der Renaissance hält gewissermaßen die Mitte zwischen der deutschen und italienischen; sie ist nicht so fein wie die letztere und nicht so derb wie die erst-

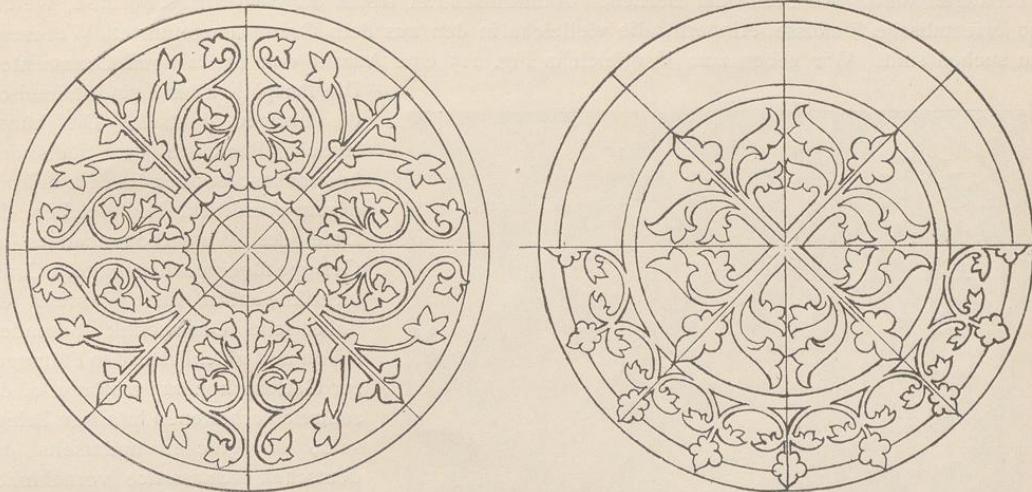


Fig. 171. Gotische Rosettenornamente.



Fig. 172. Musterungen aus Schloß Runkelstein (Paukert).

genannte. Die italienische Ornamentik hat mit der griechischen die schöne Linienführung gemein, aber sie ist üppiger, lebendiger und vielseitiger. Die deutsche Ornamentik zeigt selten dieselbe

Eleganz, wenn auch den gleichen Reichtum; es erscheint alles vergröbert und gelegentlich tritt auch die Nüchternheit zu Tage, insbesonders wenn der Stein- und Schmiedeisenstil in die Malerei übertragen wird. An Stelle der zierlichen Akanthusblätter treten oft fremdartige Formen, welche an orientalische Einflüsse erinnern, die vielleicht in den aus dem Orient eingeführten Webereien zu suchen sind. Wir geben zum Vergleich in Fig. 213 eine Anzahl von bandartigen Ornamenten.

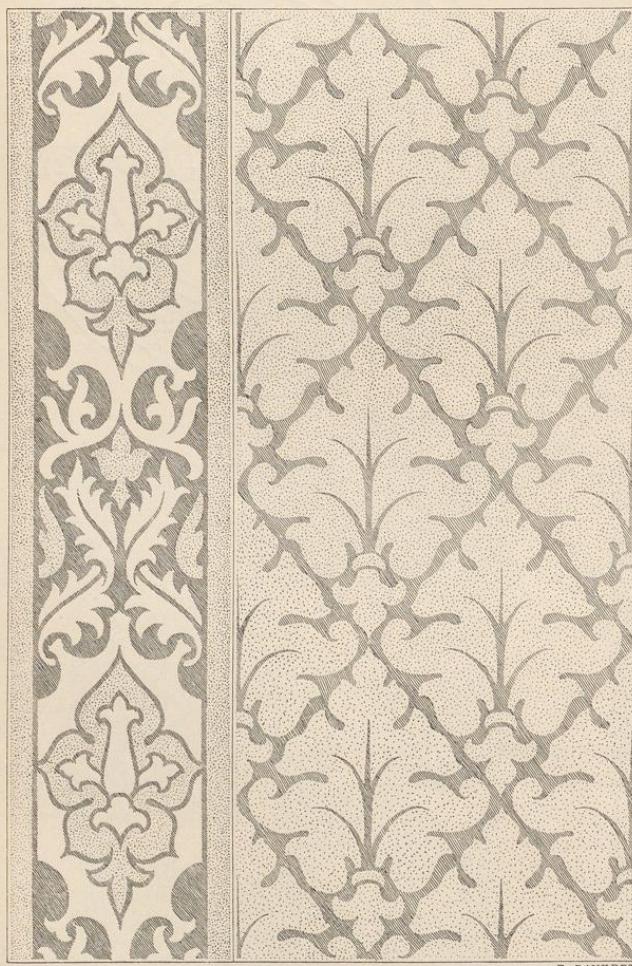


Fig. 173.
Gemusterter Grund (Paukert).

der Natur, der besten Lehrmeisterin aller Zeiten. Mit richtigem Blick erkennt diese Zeit die besten Leistungen früherer Zeiten und entnimmt die klassischen Vorbilder ihrer Bethätigung der Antike. Alles arbeitet sich in die Hände, um die höchsten Ziele der Kunst erreichbar zu machen.

Die Renaissance bildet den Höhepunkt zwischen der auf- und absteigenden Linie, welche die Kunst durchläuft. Wohl nehmen späterhin die Routiniertheit der Technik und der Prunk

Die Beispiele a bis d sind italienisch, die übrigen deutsch. Die künstlerische Phantasie des Südländers kommt insbesonders in dem Beispiel d zum Ausdruck, bei welchem die Linie des Wasserbogenbandes als Gerippe für eine schwungvolle Ornamentik benutzt ist. Während die italienische Ornamentik besonders schön und glücklich in den Füllungen zur Geltung kommt, wofür u. a. die zahlreich erhaltenen Intarsien Belege sind, so glücken anderseits der deutschen Renaissance vornehmlich die endlosen Musterungen der gemalten Grunde und der Stoffe.

Die Renaissanceperiode, einen Zeitraum von rund 200 Jahren umfassend, ist für die dekorative Malerei wie für die Kunst und das Kulturleben überhaupt von ganz außerordentlicher Bedeutung. In diesen Zeitabschnitt fallen hervorragende Erfindungen und Entdeckungen, von denen hier die exakte Perspektive, der Holzschnitt, der Kupferstich, die Oelmalerei und die Sgraffitomalerei als besonders wichtig zu verzeichnen sind. Die Kunst wird frei; sie streift die hemmenden Fesseln der Bevormundung ab; an Stelle hergebrachter Schablonen tritt die selbständige Auffassung, an Stelle handwerksmäßiger Regeln tritt das Studium

äußerlicher Wirkung noch zu, aber die edlen, vornehmen Formen, die einfach schöne Linienführung, der sprudelnde Reichtum neuer Ideen werden nicht mehr übertroffen. Wie die Werke der Antike allen Zeiten ein Vorbild sein werden, so werden die Leistungen der Renaissance und vor allem die italienischen der Kunstwelt stets eine befriedigende Quelle sein. Der Geist, welcher aus den beiden Glanzperioden der Kunst spricht, ist im großen ganzen derselbe, aber die Werke der Renaissance liegen uns näher; sie sind uns verständlicher; ihre Vorbilder passen sich den Bedürfnissen von heute zwangloser an. Die Kunst der Renaissance ist allgemein; sie dient nicht nur der Kirche, den geistlichen und weltlichen Macht-habern, sondern auch dem Bürgertum und dem Volk überhaupt.

7. Die Barockzeit und das Rokoko.

Der Stil des 17. Jahrhunderts wird als Barockstil bezeichnet. Woher der Name stammt, scheint mit Sicherheit noch nicht festgestellt zu sein und ist schliefslich auch nicht von Bedeutung. Der Barockstil ist im Vergleich mit der Renaissance kein ausgesprochen neuer Stil; er steht zu ihr nicht in so ausgesprochenem Gegensatz wie die vorausgegangene Gotik. Der Barockstil bedeutet nur eine besondere Stufe des Verfalls der eigentlichen Renaissance. Dem entsprechend rechnen die einen noch zur Spätrenaissance, was den andern schon als selbständiger Stil gilt.

Der neue Stil nimmt seinen Ausgang ebenfalls in Italien, wie die Renaissance; die übrigen Länder folgen. Als der Urvater der neuen Richtung kann der geniale Michelangelo gelten. Sein ausgesprochenes Streben nach breiter, grofsartiger Wirkung ist für die Künstlerwelt tonangebend, wobei dann die Unzulänglichkeit vielfach zum bloßen Pathos und zur Hohlheit führt. Prahlerischer Prunk ist die Lösung und tritt an Stelle der tieferen künstlerischen Empfindung. Die Kunst wird berechnend, der Verstand unterjocht das Gefühl. Die Lieblichkeit und Innigkeit der Frührenaissance sind ohnedem längst dahin.

Die Architektur behält zunächst die hergebrachten Formen bei und bringt sie in bestimmte Regeln, aber die Konstruktion wird zur Nebensache, die Dekoration dagegen zur Hauptsache, so

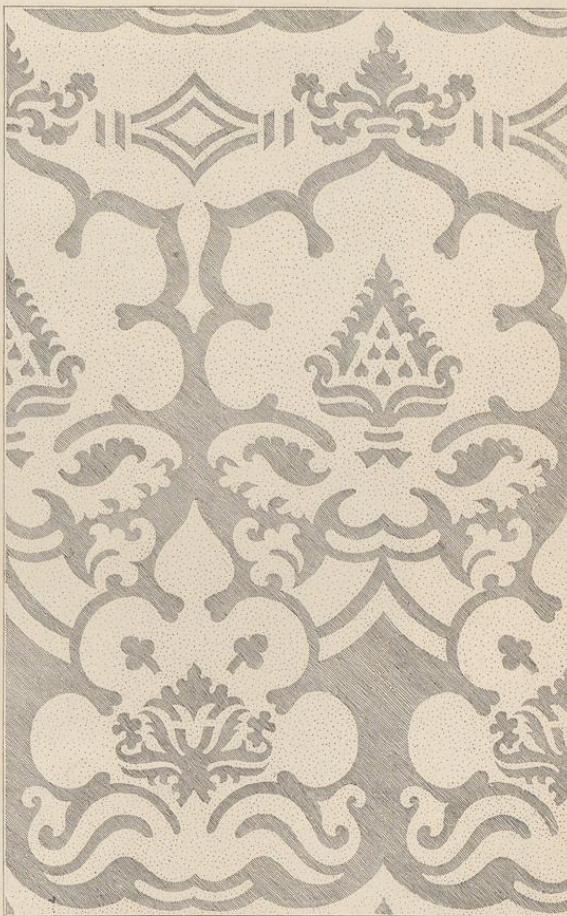


Fig. 174.
Gemusterter Bildergrund (Paukert).

dafs immer mehr Schwulst und willkürliches Beiwerk in die Erscheinung tritt. Die Gesimse werden gezwungen, den Rundungen zu folgen und um zahllose Ecken herum gekröpft. Die Dreiecks- und Rundgiebel werden in der Mitte auseinander gebrochen und stehen in traurigen Resten zu beiden Seiten (Fig. 216). Die Säulen werden nicht selten schraubenförmig gewunden.

Die Architekten Maderna, Bernini, Borromini u. a. suchen sich gegenseitig zu überbieten. Die geraden Linien werden immer mehr vermieden. Sogar die Grundrisse der Bauten

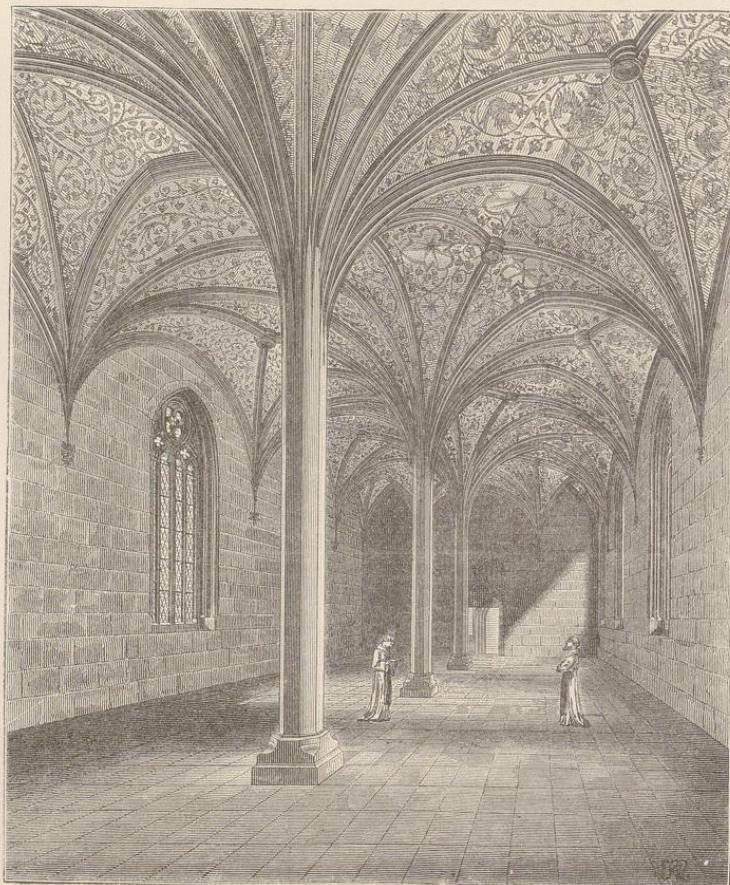


Fig. 175.
Spätgotische Gewölbedekoration.

werden geschweift und gerundet. Perspektivische Spielereien sollen die Räume vergrößern helfen. Die Kunst ist bei Täuschung und Betrug angelangt.

Die Dekoration trägt stark auf; die Plastik verdrängt die Malerei mehr und mehr oder ordnet sich dieselbe wenigstens unter. Die Malerei will hinter der Mutter- und Schwesternkunst nicht zurückbleiben und will sich so plastisch als möglich geben (Fig. 215 und 216). War die Dekorationsmalerei des Mittelalters die Malerei der Fläche, des Teppichs, welche die Renaissance dann zu beleben und zu vertiefen bestrebt war, so ist die Malerei der Barockzeit auf das Hoch-

relief berechnet. Die Perspektive feiert glänzende Triumphhe. Tempel und Hallen werden auf die Wände und Decken gemalt, als ob die Räume keine Grenzen hätten, unbekümmert um die Frage, daß diese Dinge doch wohl nur von einem Punkt aus gesehen verständlich und genießbar sein können. Was Michelangelo mit seiner sixtinischen Decke gesät, ist mächtig ins Kraut gewachsen (Fig. 217). Die Dekorationsmalerei ist zur Theatermalerei geworden; sie malt die kühnsten Kulissen und Prospekte. Hinter den Treppen und über den gemalten Galerien erscheinen Zuschauer und handelnde Personen, wie in der pompejanischen Wandmalerei, die im übrigen himmelweit verschieden ist. Auch die Plastik hilft in diesem Sinne. Engelsgestalten und Amoretten aus Stuck sitzen auf den Gesimsvorsprüngen und lassen die Beine ins Freie baumeln und die Gewänder über die Architektur flattern (Fig. 218). Weiß und Gold spielen in der Dekoration eine große Rolle. Die vollen Farben werden den Decken- und Wandgemälden vorbehalten, die nicht mehr die Architektur ausmalen, sondern Selbstzweck sind und von der Architektur umrahmt sein wollen (Fig. 219). Die Heiligen geschichte und die Mythologie können den unglaublichen Stoffverbrauch kaum decken; allerlei Apotheosen und Verherrlichungen geistlicher und weltlicher Fürsten müssen den Auftraggebern schmeicheln. Die Technik ist flüchtig, aber außerordentlich routiniert und flott. Die Farben sind hingeworfen; es wird nicht in Schattierungen gemalt,



Fig. 176.
Verkündigung. Gotische Malerei aus Köln.



Fig. 177. Ornament aus Schloß Tratzberg (Paukert).

Lokaltöne, Lichter, Schatten und Reflexe bewegen sich toll in den entgegengesetzten Farben. Die Figuren werden in den kühnsten Verkürzungen gemalt. Sonnenglorien und Wolkeneffekte sind die Glanzstellen im Chaos dieser Malereien.

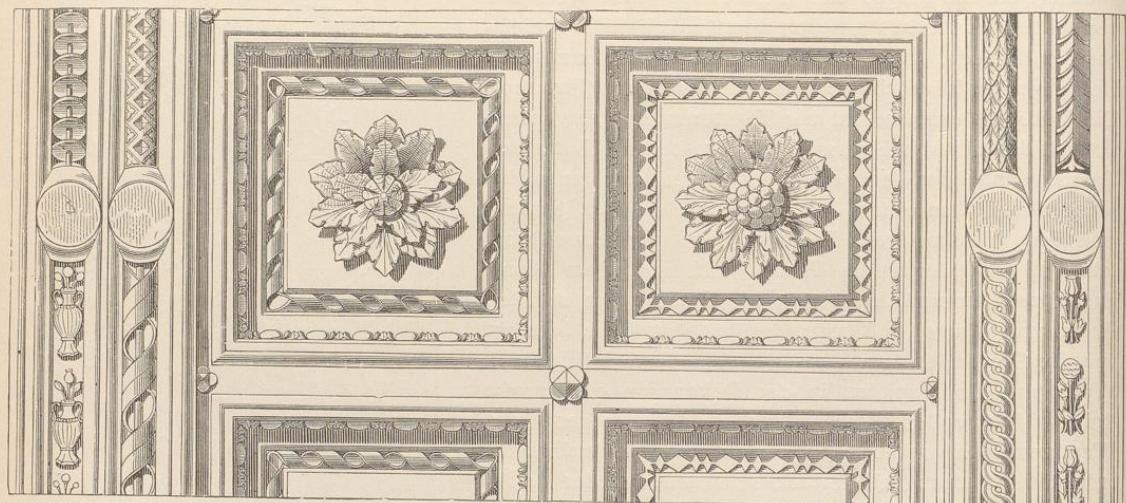


Fig. 178. Gewölbedekoration. Capella dei Pazzi in Florenz. Luca della Robbia.

Die Kunst der Barockzeit ist keine Volkskunst mehr; sie steht fast ausschließlich im Dienste der geistlichen und weltlichen Höfe und schmückt mit Vorliebe die Kirchen, Paläste und Schlösser.



Fig. 179. Relief in glasiertem Thon. Museo nazionale in Florenz.

In Italien ist Rom als der Sitz der Päpste der Sammel- und Ausgangspunkt der dekorativen Künste. Aber auch Florenz, Bologna, Venedig und andere Städte entwickeln ein reiches künstlerisches Leben. In Frankreich beginnt das „große Jahrhundert“ der politischen und diplomatischen Ueber-

legenheit. Es genügt, den Namen Louis XIV. zu nennen und wenn jede Kunst das Spiegelbild ihrer Zeit ist, so passt dies doch ganz auffällig auf seine Regierung und den gleichzeitigen Stil Frankreichs und der von diesem beeinflussten Länder.

In Deutschland war die eigenartige Kunst der Renaissance im besten Zuge, auch einen eigenartigen Barockstil zu erzeugen; da kamen die unseligen Wirren des dreißigjährigen Krieges,



Fig. 180.

Akanthusornament von Giulio Romano. Palazzo del Te; Mantua.

die allen höheren Bestrebungen hinderlich wurden, die die ganze Kunst eines Volkes lahm legten, wie der Reif in der Frühlingsnacht, was grünt und blüht zum Welken bringt.

Man bezeichnet den Barockstil auch vielfach als Jesuitenstil und soweit es sich um die kirchliche Kunst und was damit zusammenhängt, handelt, hat dies auch seine volle Berechtigung. Wo die sog. Gegenreformation Fuß zu fassen verstand, um die Errungenschaften der Reformation, welche ja auch ein hochbedeutender Faktor im Kulturleben der Renaissance war, zu vernichten, da übernimmt der zu diesem Zwecke thätige Orden der Jesuiten auch die Führerschaft auf dem



Fig. 181.

Grotteskenornament. Palazzo Giustiniani; Padua.

Gebiete der Baukunst und der ausstattenden Künste. Auf diese Weise erstehen in Italien, in Spanien, in Oesterreich, in der Schweiz und anderwärts zahlreiche Bauwerke einheitlichen Charakters, die mit ihrem Prunk und Reichtum den Triumph und die Macht der Ordensgesellschaft glänzend zum Ausdruck bringen. „Il Gesu“ ist die Hauptkirche der Jesuiten in Rom und dieser hochbedeutende Bau von üppiger Eleganz wurde maßgebend für zahlreiche Kirchen der ver-

Eyth u. Meyer, Malerbuch.

schiedensten Länder (Fig. 220). Wer das Innere dieser Kirche betreten hat, diesen Raum mit der überschwänglichen Dekoration, durchwoben von Weihrauchduft, durchzittert vom Schein der ein-



Fig. 182. Aus den Loggien des Vatikan. Rafael.

fallenden Sonne und den Strahlen hundertfältiger Kerzen, der wird zugeben, dass die ausstattenden Künste den Vätern der Gesellschaft Jesu nicht als das letzte Mittel gelten, die schwärmerischen

Seelen an sich zu fesseln. Künstler aller Art standen im Dienste des Ordens und die Patres selbst widmeten sich vielfach der Kunst. Der Architekt und Maler Pozzo, nach dessen Entwürfen wir in Fig. 217 ein Beispiel geben, war auch Jesuit.

Es würde zu weit führen, wollten wir auch nur die hervorragendsten kirchlichen Bauwerke der Barockzeit aufführen. In Fig. 221 bringen wir noch ein Beispiel der betreffenden Innendekoration aus der Kirche zu Weingarten bei Ravensburg.

Nach den Kirchen spielen die wichtigste Rolle die Schlösser mit ihren gross veranlagten Innenräumen und zum Teil langweiligen Fassaden. Es sind insbesonders die Treppenhäuser, welche



Fig. 183.

Halle der Farnesina. Rafael.

an derartigen Bauten zur Anbringung einer grossartigen Raumdekoration dienen müssen. Die Fig. 222 giebt einen Durchschnitt durch den Mittelbau des Schlosses Pommersfelden. Die Fig. 223 bringt die Zimmerdekoration der Amalienburg im Nymphenburger Park (Uebergang zum Rokoko). Ist diesen Figuren das allgemeine Verzierungsprinzip zu entnehmen, so mögen die weiteren Fig. 224 und 225 mehr das Ornament im einzelnen vorführen, wie es die Barockzeit zu behandeln liebt.

Von den der barocken Ornamentik zukommenden Eigenheiten mögen in Kürze einige erwähnt sein. Symmetrische Anordnung ist die Regel. Bandartige Züge bilden hübsche Flechtwerke. Trophäen, Fruchtgehänge und Füllhörner sind beliebt, ebenso Masken und Fratzen (Fig. 215 u. 216). Die Ecken werden zu Voluten ausgerundet, die geraden Linien werden durch Schwefungen unter-

brochen; die S-förmigen Züge erhalten in der Mitte einen geradlinigen Bruch; gesimsartige Profile erscheinen inmitten der Ornamentik (Fig. 225) und die Palmetten gestalten sich muschelförmig. Die Halbkreise werden stark überhöht; kreisförmige Felder werden durch elliptische ersetzt; die Recht-

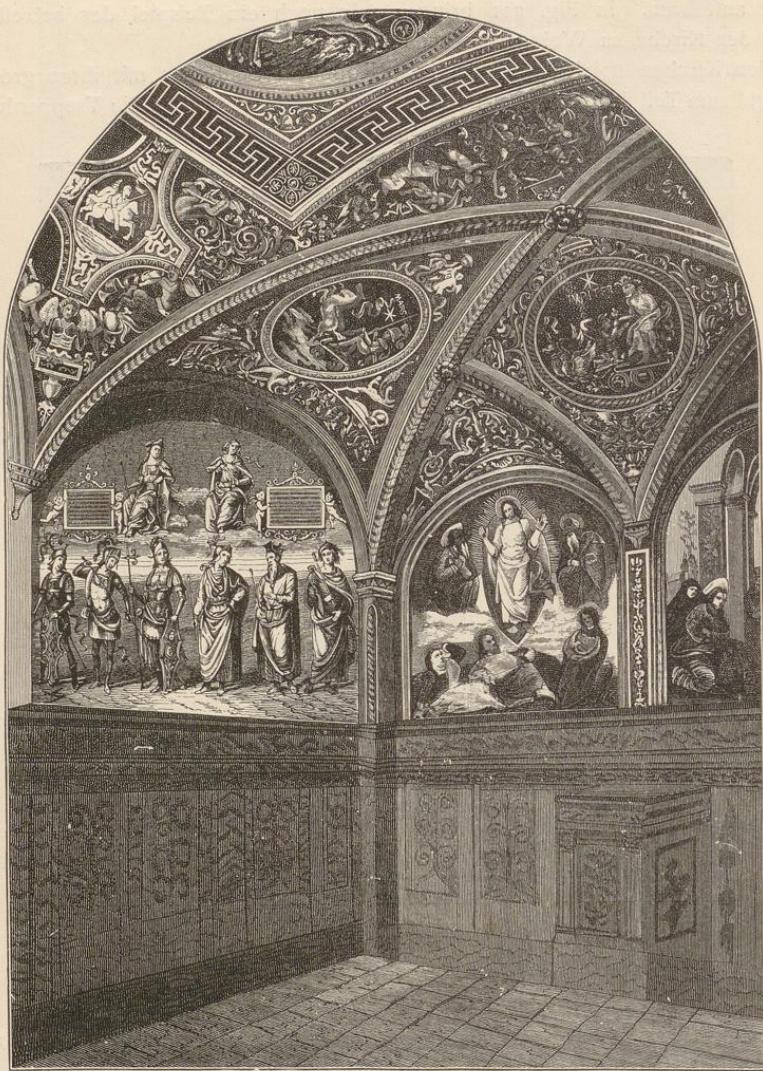


Fig. 184.

Aus dem Cambio in Perugia von Perugino.

ecke erhalten halbrunde Ohren (Fig. 226); leere Räume werden durch Rautennetze mit aufgesetzten Rosetten gefüllt (Fig. 227) etc. Die Flächenornamentik der Barockzeit kommt ganz bezeichnend zum Ausdruck in den bekannten, prunkhaften, geprefsten Ledertapeten mit ihrer großen Musterung.

Die abgepaßte Rechtecksfüllung (Panneau) fängt an ihre Rolle zu spielen und ist der Vorläufer des zur Rokokozeit so mächtig entwickelten Rahmenwerkes.



Fig. 185. Deckenmalerei aus dem Cambio in Perugia.

War zur Zeit der Renaissance häufig der Architekt, der Maler und Bildhauer in einer Person vereinigt und haben die Maler ersten Ranges keinen Anstand genommen, die Entwürfe für

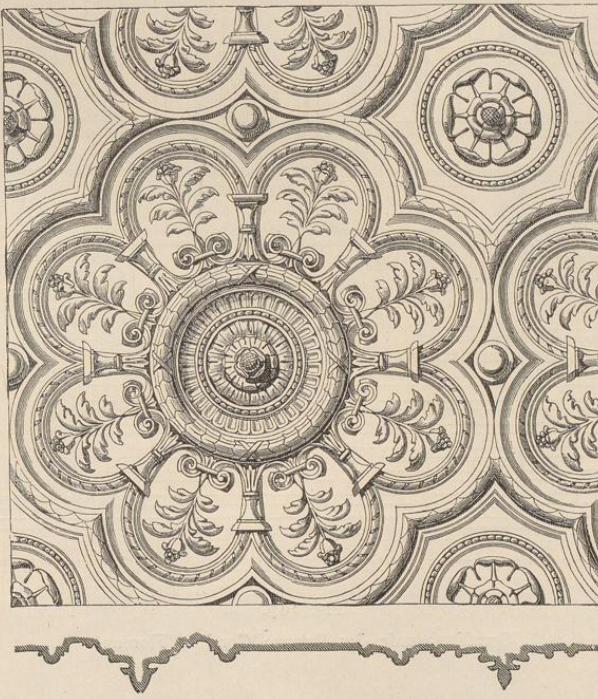


Fig. 186. Venezianische Decke.

das Kunstgewerbe und die dekorative Malerei zu schaffen, so hat sich dies im Laufe des 17. Jahrhunderts dahin geändert, dass die Vertreter der Tafelmalerei sich mehr und mehr auf diese be-

schränkten, die dekorative Malerei dem Handwerk und die Anfertigung der Entwürfe den Architekten und Ornamentstechern überlassend. Wir finden hier zum erstenmale kunstgewerbliche Zeichner als Spezialisten und zwar in namhafter Zahl. Die Arbeitsteilung macht sich auch in der

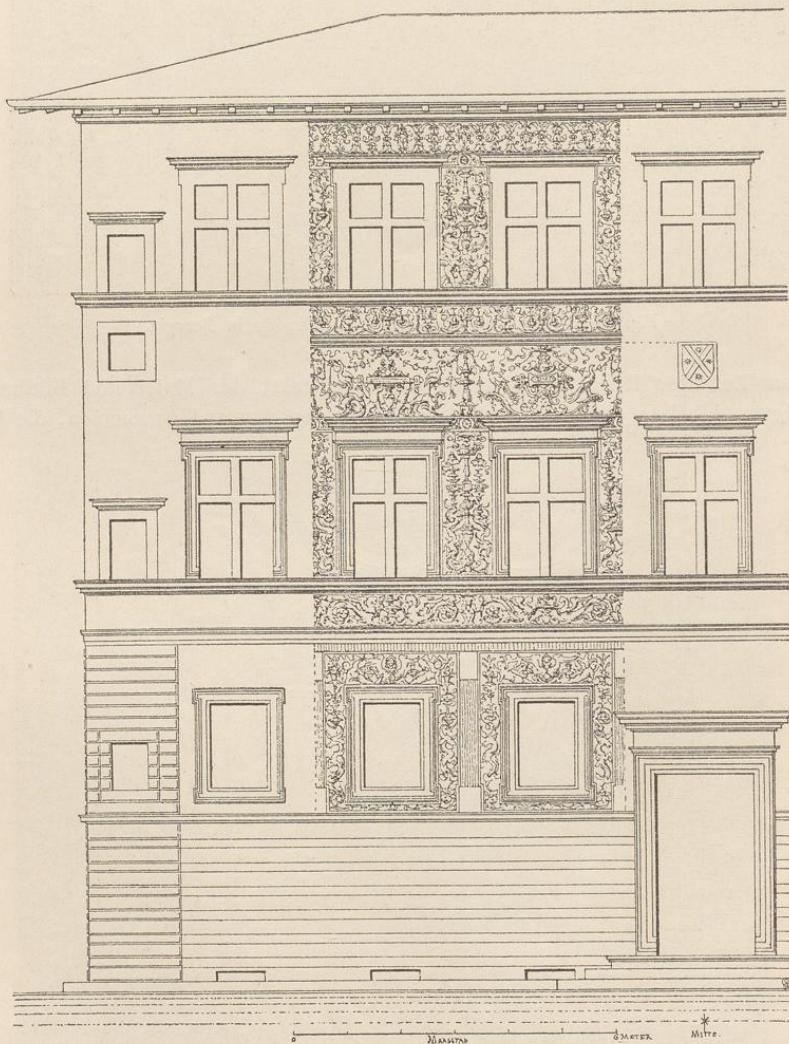


Fig. 187.

Sgraffitofassade des Palazzo Corsi in Florenz.

hohen Malerei geltend, deren Gebiete sich nicht unwesentlich erweitert haben; es giebt Landschaftsmaler, Tiermaler, Stilllebenmaler etc. neben den Historien- und Genremalern. Immerhin beteiligen sich auch jetzt noch Maler von Ruf und Namen an der dekorativen Malerei, aber doch mehr vereinzelt als ehedem.

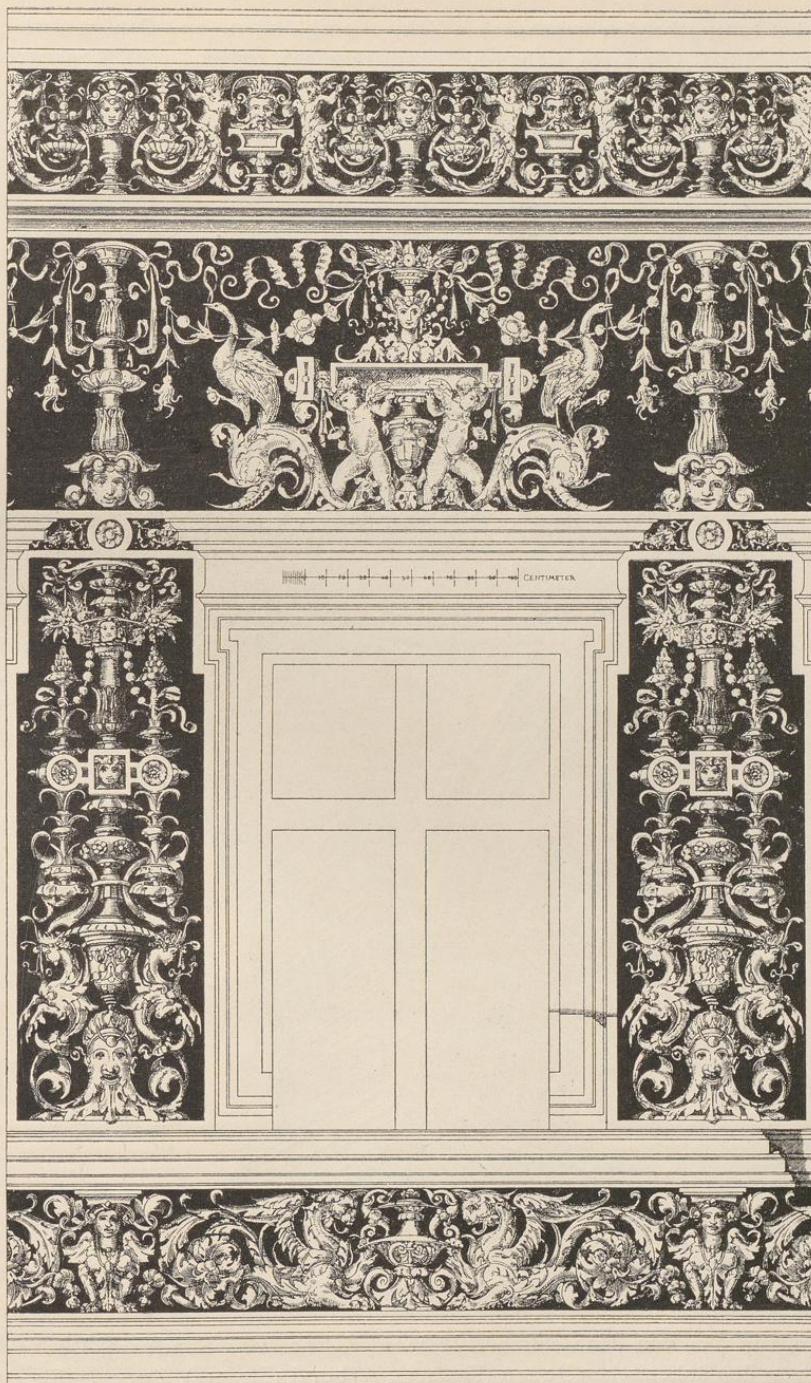


Fig. 188. Sgraffitomalerei vom Palazzo Corsi in Florenz.

Von den tonangebenden französischen Dekorationskünstlern und Ornamentstechern stehen im Vordergrund Marot (Fig. 216), Lebrun, Berain (Fig. 228, 229 und 230), Lepautre, Cotelle

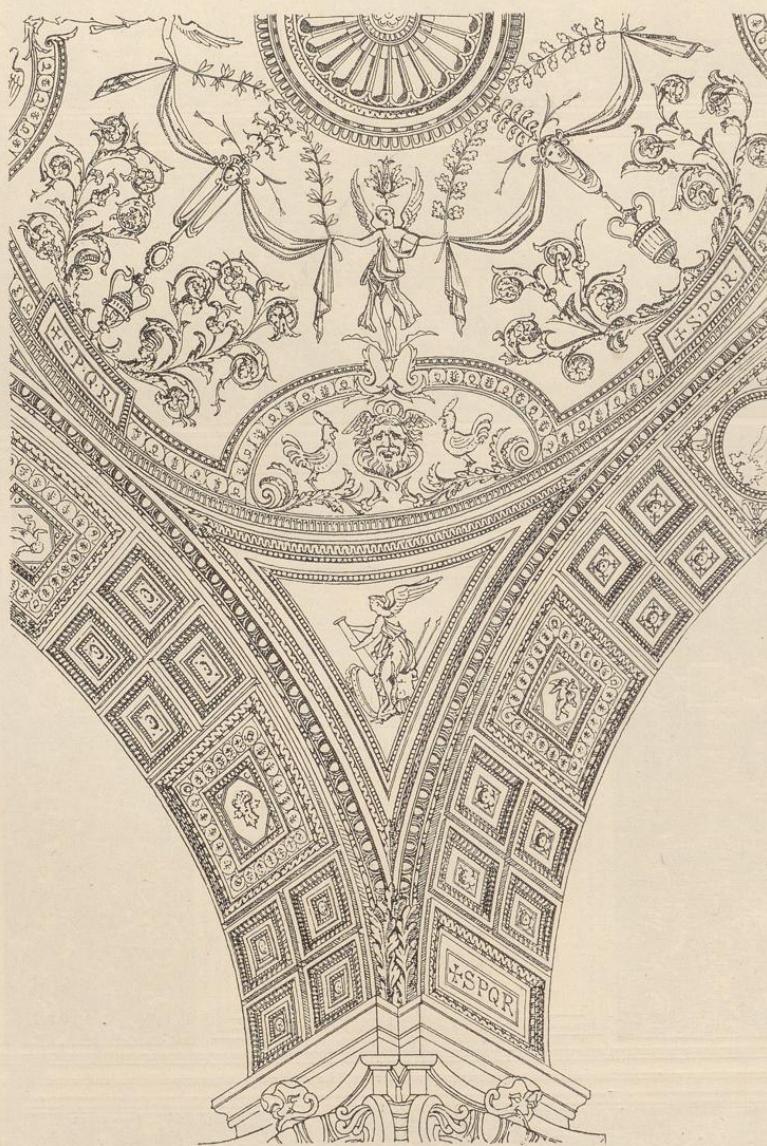


Fig. 189.
Gewölbestuckaturen. Konservatorenpalast Rom.

(Fig. 215), Audran etc., von den deutschen Merian, Kilian, von Sandrart, Decker (Fig. 227), Küsell etc., von den italienischen Pozzo (Fig. 217), Alberti (Fig. 214), Zuccali (Fig. 231) u. a. m.

Die mittleren zwei Viertel des 18. Jahrhunderts gehören dem Stile des Rokoko, das sich unter französischer Führung aus dem Barockstil entwickelt. Das Rokoko bedeutet ebenfalls dem letzteren gegenüber keinen grundsätzlichen Gegensatz; es ist der fortgesetzte Lauf des Begonnenen auf veränderten Wegen; es ist das Ende vom Liede, das die Renaissance angestimmt hat. Die Franzosen benennen die Stile nach den jeweiligen Herrschern und unterscheiden in Bezug auf die auf ihren großen Ludwig folgende Stilzeit dementsprechend zwischen dem Stile der Regentschaft (Regence, 1715 bis 1723) und dem Stile Louis XV. Bei uns wird diese Unterscheidung für gewöhnlich nicht gemacht und der betreffende Stil wird als Rokoko bezeichnet nach den demselben eigenen Grottenwerken mit Muscheln, Steinen etc. (rocailles).

Der Rokokostil ist in erster Linie Dekorationsstil. Die Architektur als solche zeigt keine wesentlichen Veränderungen, bloß das dekorative Beiwerk nimmt andere Formen an, insbesonders im Innern der Gebäude. Die struktiven, die tragenden und stützenden Bauteile werden weniger als solche ausgesprochen und durch verzierende ersetzt. Alles wird mehr und mehr zum Rahmenwerk. Die gerade Linie wird mehr und mehr verbannt und gemieden, die Schweißungen nehmen zu und zeigen große Vielseitigkeit und Willkür. Die Symmetrie wird als langweilig verachtet und thunlichst umgangen (Fig. 232). Die Zierformen verlieren ihre Schwere und werden duftig und leicht.

Eyth u. Meyer, Malerbuch.

22

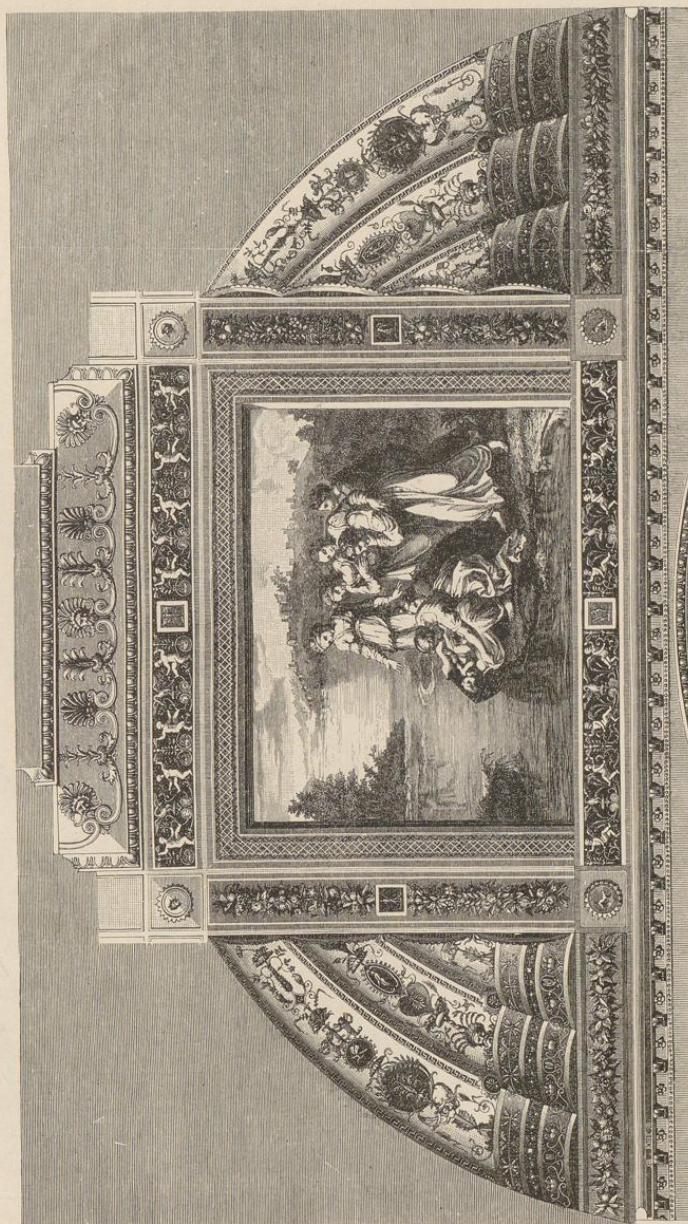


Fig. 190. Rafael'sches Wandgemälde, Loggien des Vatikan.

An Stelle des prunkhaften Pathos tritt die lädelnde Spielerei. Die flotte Technik wird keck und verwegend; die Stuccaturen werden während des Auftrags modelliert. Die Farbenkontraste werden kühner und gewagter; gleichzeitig macht sich aber auch schon eine gewisse Farbenscheu geltend;



Fig. 191.

Partie von der berühmten Decke der Sixtinischen Kapelle in Rom. Michelangelo.

Weiß und Gold, Hellblau, Rosa und ähnliche lichte Töne werden mehr und mehr zur Anwendung gebracht, wenigstens in den Architekturen und Umrahmungen der farbenreichen Bilder, wobei dann eine gewisse Härte des Gegensatzes unvermeidlich ist. Aus diesem Grunde werden Bilder

kleineren Umfanges auch grau in grau, blau in blau etc. eingemalt. Es werden immer mehr neue Stoffe zur Dekoration beigezogen: farbige Hölzer und fremdländische Furniere, farbige Steine



Fig. 192. Wandmalerei aus S. Paolo in Parma. Correggio.

und Halbedelsteine, Glas und das neu erfundene Porzellan, Seiden- und die jetzt in Aufschwung kommenden Papiertapeten. Es entwickelt sich eine gewisse Vorliebe für das Exotische; man be-

ginnt für China zu schwärmen; die Chinoiserien kommen in Mode (Fig. 234); die Zeit der Nippssachen ist gekommen und die Fächermalerei steht im Flor. Möbel und Geräte werden mit Lackmalereien überzogen (Vernis-Martin).

Im allgemeinen pflegt die Architektur die neuen Stile einzuleiten; hier ist es umgekehrt. Die Formen der Kleinkunst gehen in die Architektur über. Das nichtssagende Geschnörkel, Muschel-, Buckel- und Faltenwerk macht sich erst am Porzellan, am Metall, am Holz und Elfenbein geltend und gelangt von da auch in die Stein- und Stuckarchitektur, so widerstreitend diese Verzierungsweise dem Material des Steins auch sein mag. Was die entwerfenden Künstler dem

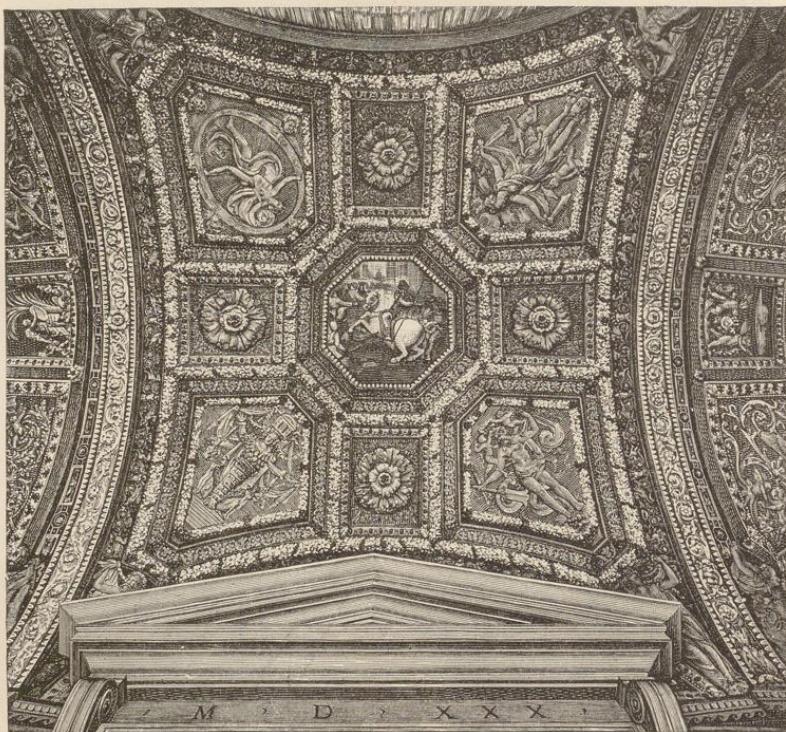


Fig. 193.
Decke aus dem Palazzo Andrea Doria in Genua.

letzteren schliefslich zuzumuten sich erlauben, zeigt die Fig. 232 zur Genüge. Der Sinn für die Idee, daß das Material die Form bedingt, ist abhanden gekommen, wenigstens in dieser Hinsicht.

Die neue Dekorationsweise tritt übrigens nicht plötzlich in die Erscheinung; es bildet sich ein Uebergangsstil und Barock- und Rokokostil gehen vielfach nebeneinander her, wie dies schon die Fig. 223 gezeigt hat. Dieser Uebergang deckt sich mit dem Begriff „Regence“. Das symmetrische Flechtwerk und die Eckbildungen der Barockzeit werden zunächst weniger schwer und zierlicher; es stehlen sich nach und nach Rokokoeinzelheiten in die barocke Gesamtanlage ein, wie dies die Beispiele der Fig. 235 zeigen, welche Einzelheiten aus dem ehemaligen Palais Thurn und Taxis in Frankfurt a. M. herrühren. Später wird der Symmetrie vereinzelt an passender Stelle ein Schnippchen geschlagen und schliefslich kann man sie überhaupt entbehren.

Aber nicht nur das Rahmenwerk, sondern auch die Fruchtgehänge und Blumenguirlanden werden leichter und geben sich flatternd und spielend; landschaftliche Hintergründe werden mit dem Ornament gewissermaßen in eines verflochten (vergl. die Fig. 42 und 234). Die Dekorationsmalerei arbeitet mit Theatereffekten. Die Partien des Vordergrundes werden stark betont; das



Fig. 194.

Gemälde von H. Holbein d. Aelt.

Beiwerk im Hintergrund wird nur flüchtig angedeutet und zeigt verschwommene, hauchartige Farben. Glorien und Wolkenmassen, Muscheln und spielende Wasser, Embleme und Attribute aller Art sind die Hauptmotive. Der Unterschied zwischen kirchlicher und profaner Verzierungsweise verwischt sich mehr und mehr und die Kirchen werden zu Theatern. Hier finden sich nicht

selten ausgeprägt sinnliche Darstellungen und anderseits haben die mythologischen Figuren der weltlichen Malerei gelegentlich den Heiligtotypus (Fig. 236).

In die Malerei tritt ein neues Element. Neben den Darstellungen aus der Mythologie und neben den Apotheosen spielen Sittenbilder und Schäfereien ihre Rolle. Die Leichtfertigkeit der vornehmen Gesellschaft von damals kommt in diesen Darstellungen zum Ausdruck. Der Vater dieser Art von Malerei ist Gillot; sein vornehmster Schüler ist Watteau, dessen Gemälde übrigens sehr ansprechend und moralisch genommen unbedenklich sind (Fig. 238). Diesen folgt dann eine Reihe zum Teil sehr fruchtbare Künstler, die verschiedenen Vanloo, Boucher, Fragonard u. a. m. Boucher allein hat eine Unmasse von Zeichnungen und Skizzen hinterlassen



Fig. 195.

Gemälde von H. Holbein d. Aelt.

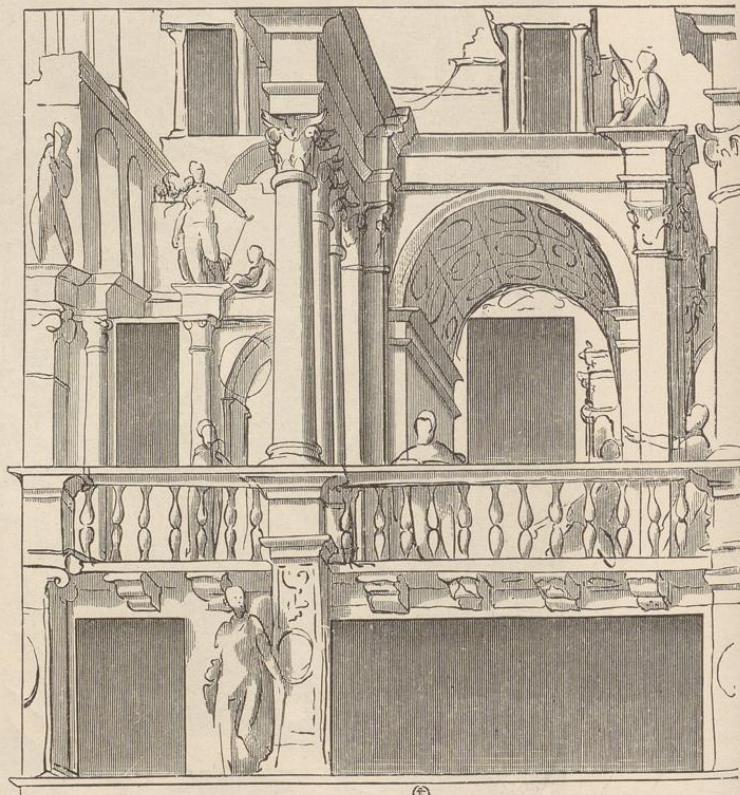


Fig. 196.

Entwurf zu einer Fassadenmalerei von Holbein d. J.

und seine Kinderfiguren sind heute noch für die Dekorationsmalerei ein vielgesuchtes Vorbildermaterial. Wir geben in Fig. 239 ein bezeichnendes Beispiel dieser Amoretten; eine allegorische Darstellung aus derselben Hand ist weiter oben (Fig. 39) schon gebracht, während Fig. 40 ein Bild von Fragonard gegeben hat.

Die Dekorationsmalerei der Rokokozeit kommt vor allem in den Schlössern und Palästen zur Ausübung, da der Bedarf an Kirchen durch die Barockzeit grossenteils gedeckt wurde und der

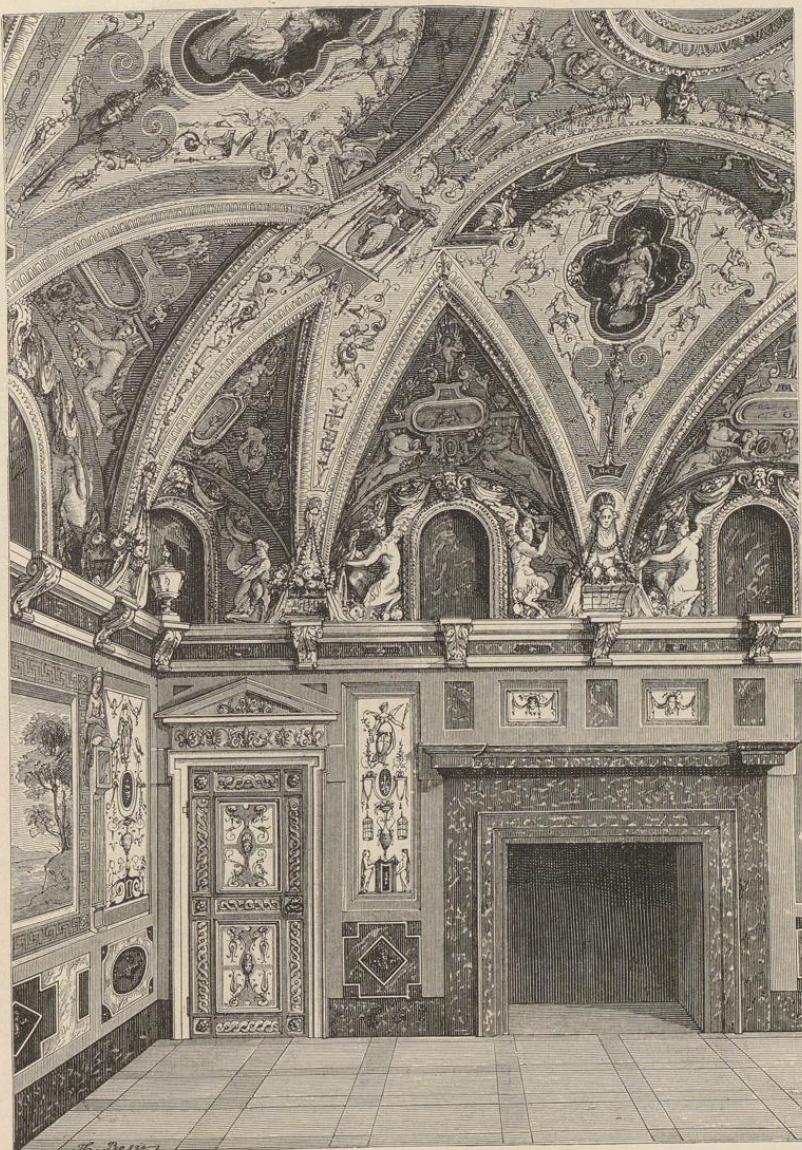


Fig. 197.
Badezimmer im Fuggerhaus zu Augsburg.

neue Stil für das bürgerliche Haus zu reich und kostbar ist, während er eine Vereinfachung schwer verträgt, ohne nüchtern zu werden. Es sind insbesonders die Decken, die nach wie vor figurenreiche

Bilder erhalten. Unter den zahlreichen Freskenmalern dieser Zeit ist wohl der hervorragendste G. B. Tiepolo, ein geborener Venezianer, der nicht nur in verschiedenen Städten seiner Heimat,



Fig. 198.
Zimmerdecoration aus der Burg Trausnitz bei Landshut.

sondern auch in Madrid, Würzburg etc. großartig entworfene Bilder zur Ausführung brachte. Die Fig. 240 giebt ein Beispiel.

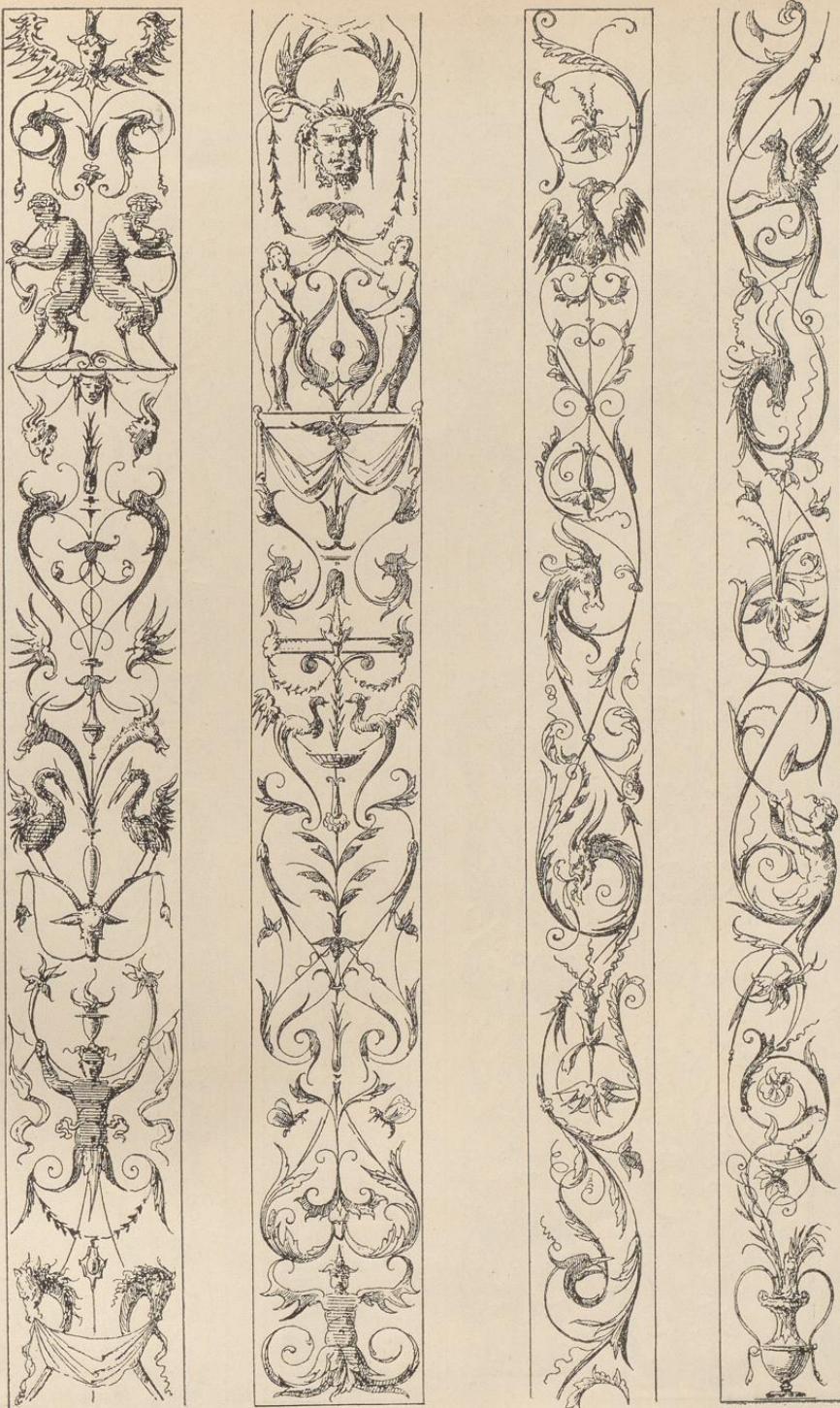


Fig. 199. Malereien aus Burg Trausnitz bei Landshut.

Eyth u. Meyer, Malerbuch.



Fig. 200. Malereien aus Burg Trausnitz bei Landshut.

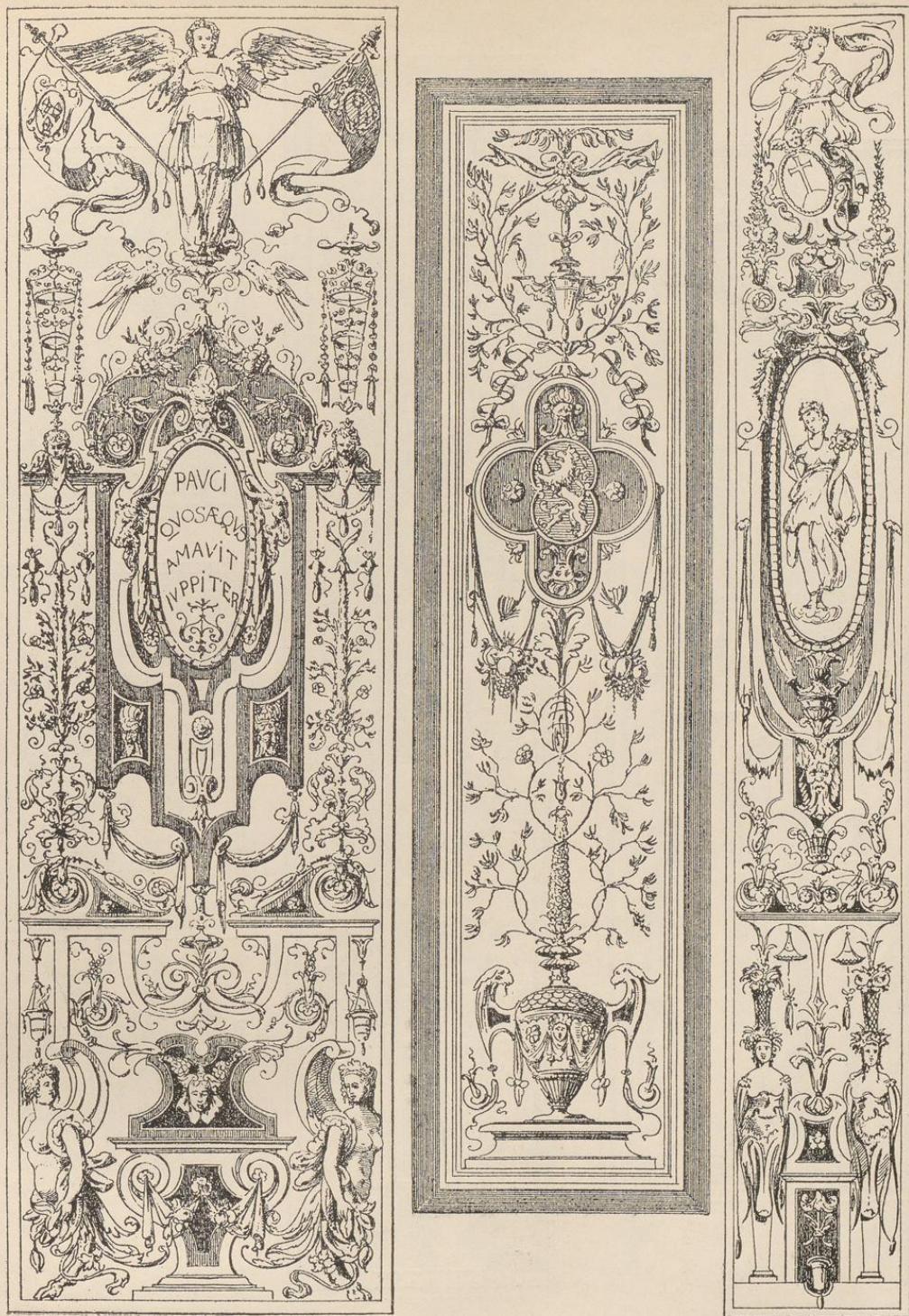


Fig. 201. Malereien aus Burg Trausnitz bei Landshut.

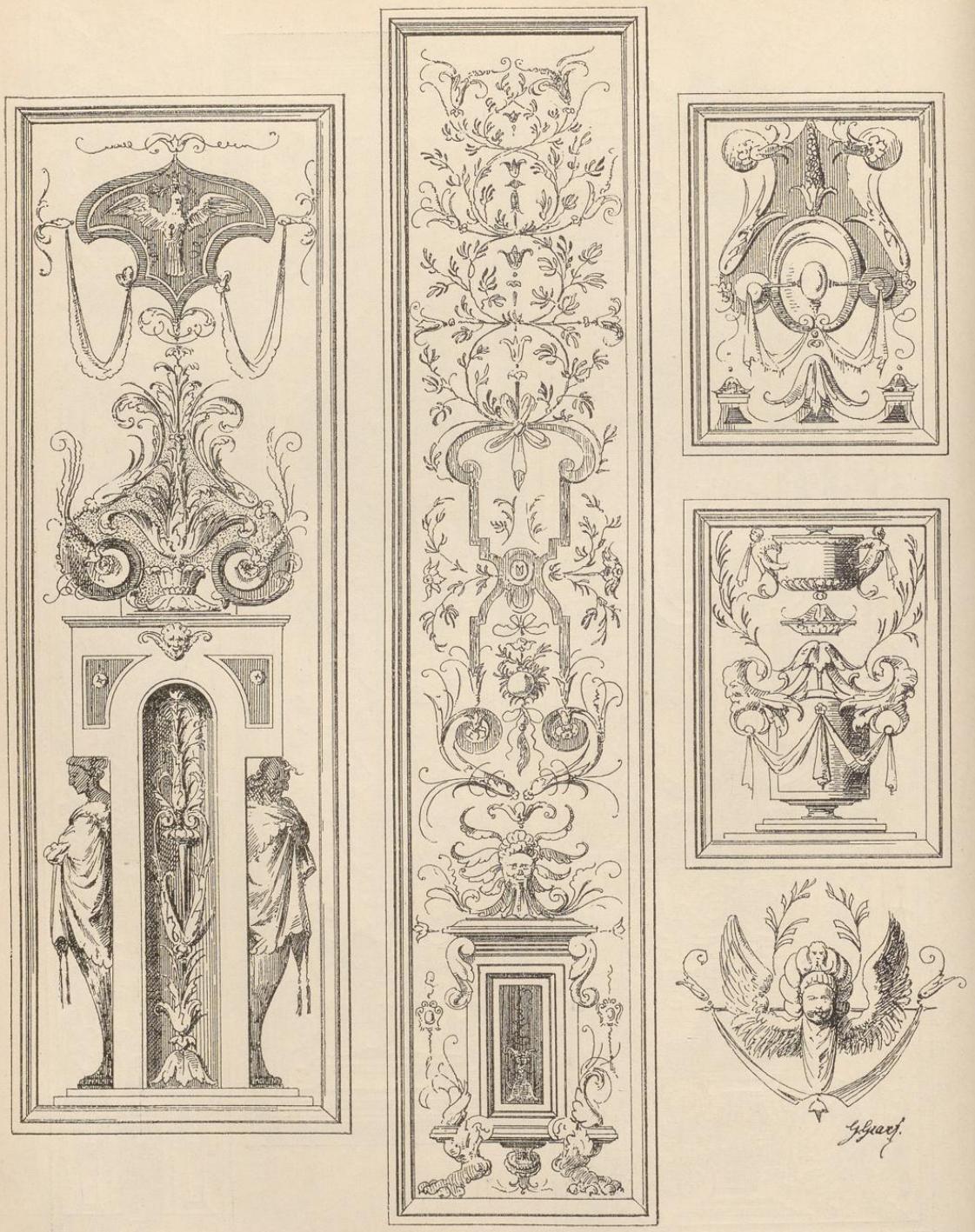


Fig. 202. Malereien aus Burg Trausnitz bei Landshut.



Fig. 203. Malereien aus Burg Trausnitz, bei Landshut.

H. A.

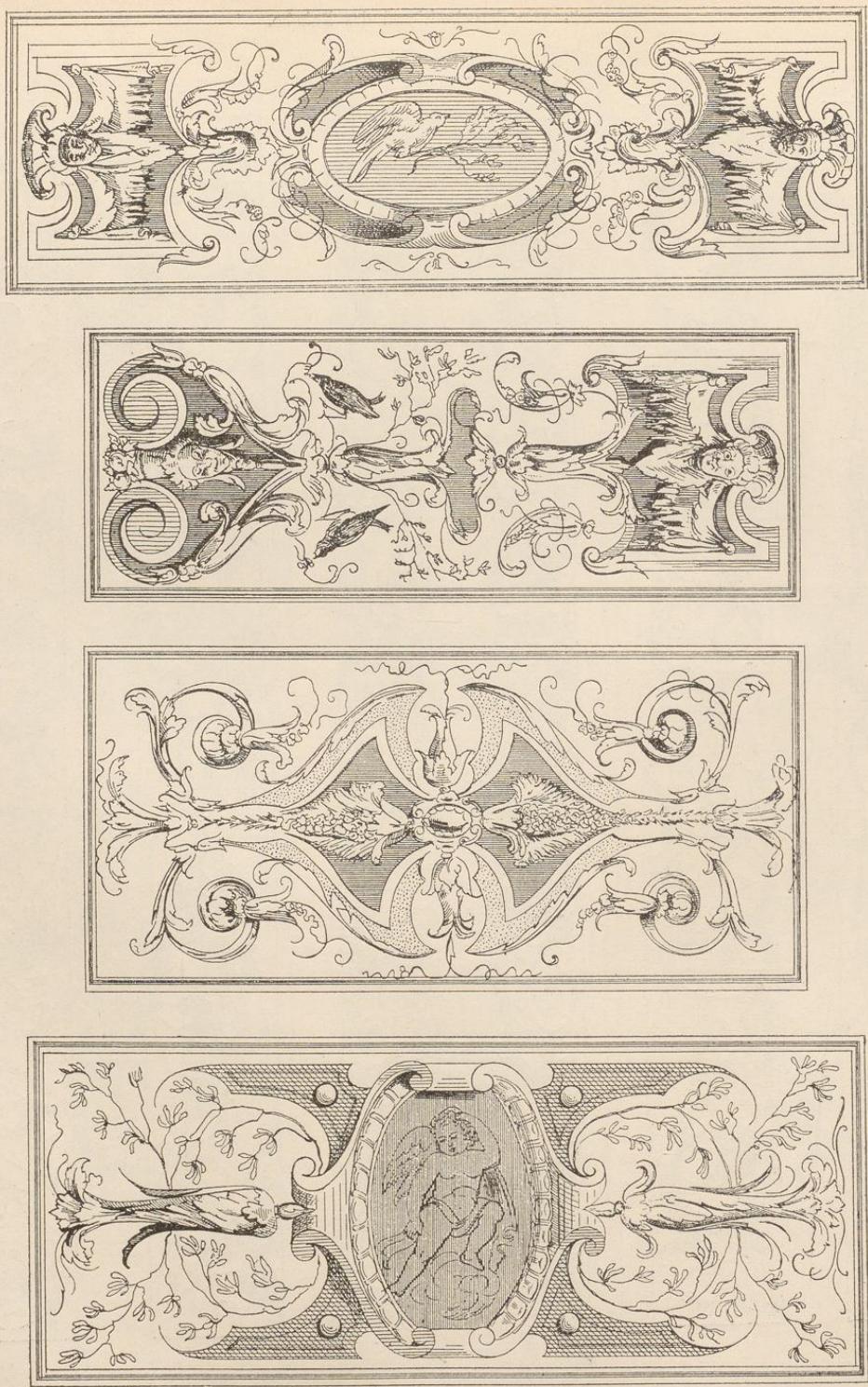


Fig. 204. Malereien aus Burg Trausnitz bei Landshut.

Im übrigen ist zu bemerken, dass die Architektur meist weiß blieb mit teilweiser Vergoldung und dass die Wandfelder anderweitig in Anspruch genommen wurden, durch Leder- und Seidentapeten, Spiegel etc., so dass die kleinere Dekorationsmalerei sich auf spanische Wände, Ofenschirme und andere Mobiliarstücke beschränken musste. Ein weiteres Feld waren die jetzt viel verlangten Theaterkulissen und Proscenien.

Die prachtvoll wirkende und solide Ledertapete wurde zur Zeit des Rokoko wohl noch verwendet, wie die Fig. 241 zeigt, aber doch nur vereinzelt. Sie war für den neuen Stil zu schwer und zu stark auftragend. Deshalb ihre immer mehr um sich greifende Verdrängung durch die Seidentapete, so weit es sich um eine reiche Ausstattung handelt und durch die jetzt auf-

kommende Papiertapete, wo die Ausstattung wenig kosten soll. Die Rokoko-seidentapete verlässt die breitgehaltenen Musterungen der Barockzeit; mit richtigem Verständnis der Sachlage verwendet der neue Stil die senkrechte Streifung in lichten Tönen und zarten Tinten, in welche farbiges Blumen- und Guirlanzenwerk eingestreut wird. Neben den Seidentapeten kommen zur Ausschmückung der Wände auch die Gobelinstoffe zur Benützung, die seit dem 16. Jahrhundert in dieser Hinsicht eine hervorragende Rolle gespielt hatten und jetzt ihren Stil entsprechend ändern.

Die plastische Ornamentik liegt, wie bereits erwähnt, im Argen. Die Technik ist zwar auf das Höchste gesteigert; alles ist Fluss und Schwung, wimmelt und lebt, aber es fehlt die Seele. Ein nichtssagendes, unbeschreibliches Geschnörkel ist an die Stelle des künstlerischen Gedankens getreten.

Alles in allem genommen ist die Kunst der Renaissance auf der letzten

Stufe des Abstiegs angelangt. Die Technik ist auf das Höchste gesteigert; die Kraft ist erschöpft. Es kann auf diesem Wege nicht weiter gehen; es muss etwas Neues kommen und die Umkehr liegt in der Luft. Das tonangebende Frankreich steht auch politisch und moralisch genommen vor einem Wendepunkt und bereitet sich vor, den Sprung ins Dunkle zu wagen. Dazu kommt, dass die Maschinen anfangen, der Handarbeit einen Wettbewerb zu bilden. Das Kunftwesen wird altersschwach und steht auf schlechten Füßen. In England regen sich neue Kräfte, welche die Ebenbürtigkeit mit Frankreich streben. In Deutschland ist der Ruhm der kunstreichen Städte Augsburg, Nürnberg, Ulm etc. verblichen. Die Folgen des 30jährigen Krieges haben sich schwer überwunden und neue Kriege haben die Gesundung der Verhältnisse



Fig. 205.

Ornament nach Du Cerceau.



Fig. 206.

Buchverzierung von
Attavante.

gehemmt. Die deutschen Höfe nach französischem Muster haben mit der fremden Sitte fremde Künstler ins Land gezogen und verhältnismäsig wenig heimische Namen von Bedeutung knüpfen

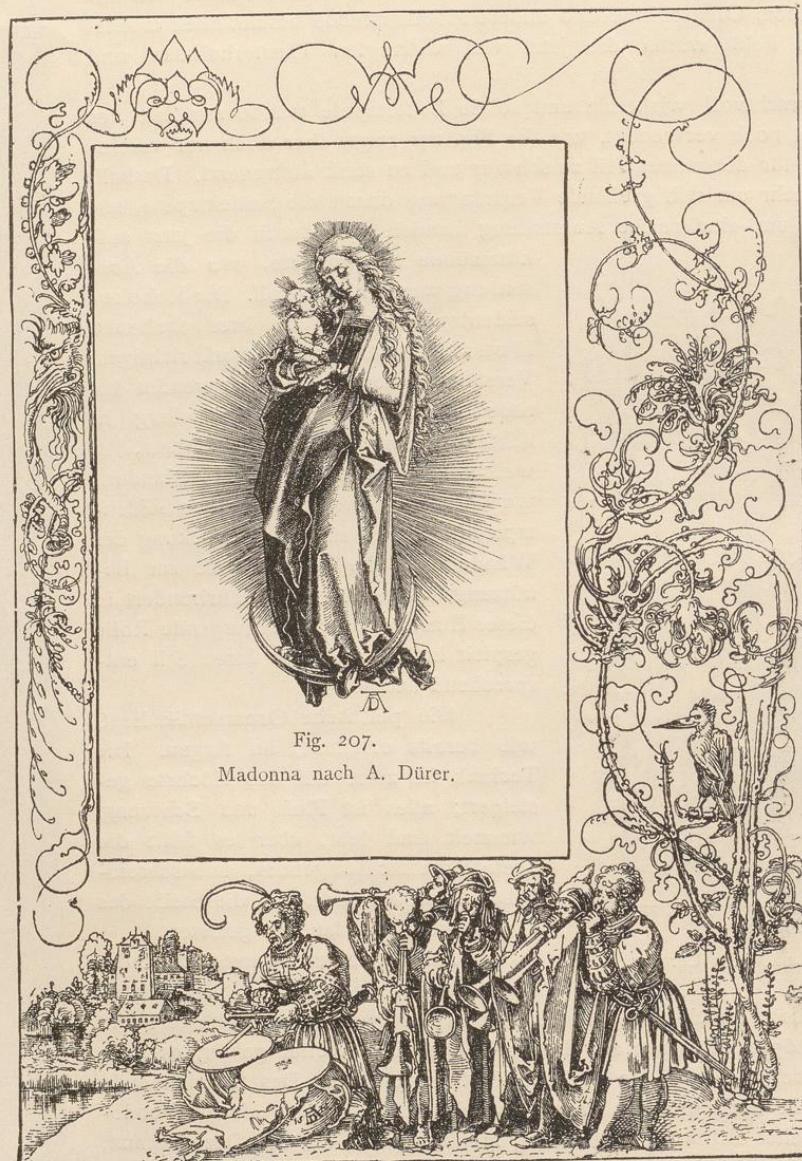


Fig. 207.
Madonna nach A. Dürer.



Fig. 208.
Randzeichnung nach A. Dürer.

sich an die Zeit des Rokoko, wie Habermann, Preifsl, Thelott, Hoppenhaupt (Fig. 243) u. a. m.

Wenn wir heute die zum Teil unbewohnten und staubbedeckten Baudenkmale der Rokokozeit betreten, so beschleicht uns ein merkwürdiges Gefühl. Wir versetzen uns in Gedanken in eine Zeit,



die wir schliesslich verstehen und begreifen, aber nicht zurückwünschen. Wir staunen über die vornehme Grosräumigkeit, über den Reichtum und Flitter, aber wir möchten diese Räume nicht bewohnen.

24

Eyth u. Meyer, Malerbuch.



Fig. 211. Randzeichnungen
nach A. Dürer.



Fig. 212.
Aus dem Gebetbuch René's II. Paris.
Französische Renaissance.

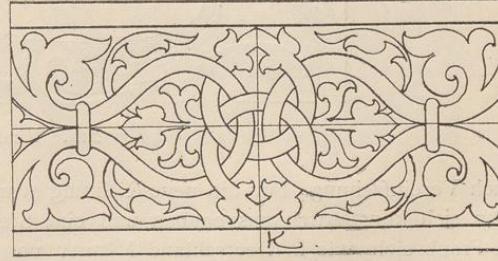
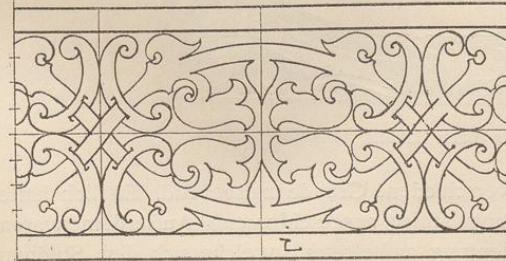
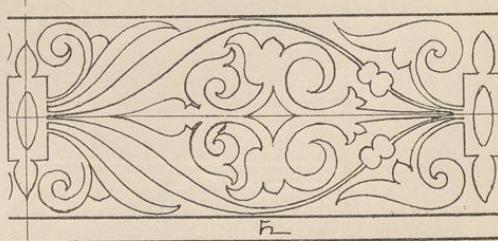
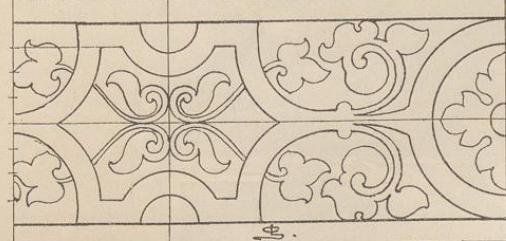
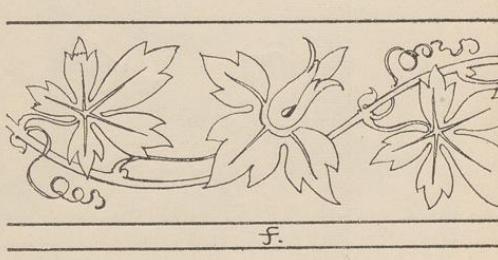
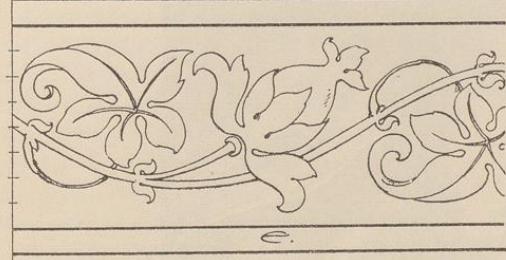
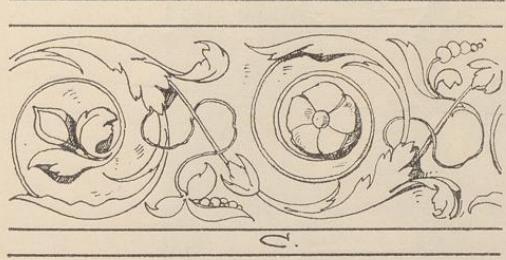
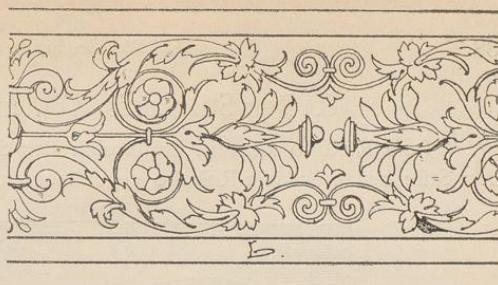
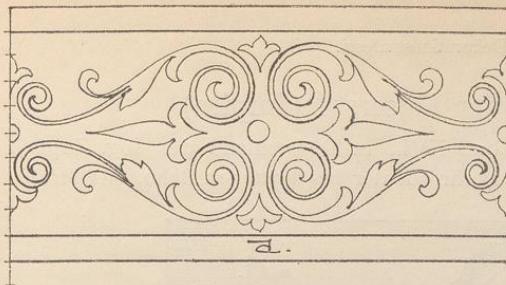


Fig. 213. Bandornamente italienischer und deutscher Renaissance.

8. Der Stil Louis XVI. und der Kaiserstil (Empire).

Dem Rokoko folgt in Frankreich der Stil Louis XVI., in Deutschland der sog. Zopfstil. Diese Stile bedeuten dem Rokoko gegenüber eine Umkehr auf der beschrittenen Bahn, das Streben



Fig. 214. Kinderfigur nach Alberti.

nach Vereinfachung. Für die neue Richtung waren verschiedene Gründe maßgebend. Erstlich hatte man sich künstlerisch ausgegeben und eine Steigerung schien ausgeschlossen. Außerdem waren in Frankreich wie in Deutschland Männer von Bedeutung aufgetreten, welche sich dem Studium

der beinahe vergessenen Antike wieder hingaben und damit den Sinn für die klassischen Formen weckten. So versuchte man es denn mit diesen, wobei sich allerdings herausstellte, daß Studieren und Nachmachen zweierlei sei. Den im Rokoko geschulten Künstlern und Technikern mag die neue Weise schwer genug gefallen sein.

Auch dieser Uebergang vollzieht sich selbstredend nicht von einem Tag auf den andern. Rokoko und antikisierende Formen gehen geraume Zeit nebeneinander her. Während in der Architektur und am Mobiliar die Aenderung rasch und augenfällig sich vollzieht, so ist in der dekorativen Malerei der Uebergang weniger schroff; er geschieht mehr allmählich. Das starre Baumaterial kehrt zur naturgemäßen Geradlinigkeit gerne zurück und die neuen Möbel mit geraden Füßen und ebenen Flächen sind viel leichter und billiger herzustellen, als die Rokokoschweifungen des Konsolen- und Kommodenstils. Deshalb ist die Stiländerung hier ausgesprochener und verblüffender, als in der Malerei, in der die Motive sich nach und nach vertauschen. Wir geben in Fig. 244 drei Beispiele von Wandbekleidungen zum Vergleich. Das mittlere gehört dem Rokokostil an und zeigt die bereits besprochene Dekorationsweise. Die beiden seitlichen Beispiele dagegen zeigen den Stil Louis XVI. mit den antikisierenden, geraden und vereinfachten Formen und es dürfte klar sein, daß hierbei thatsächlich eine gegensätzliche Aenderung vor sich gegangen ist und daß von einer Weiterentwicklung des Rokoko nicht geredet werden kann. Dagegen giebt die weitere Fig. 245 vier der Zeit nach von links nach rechts gereihte Dekorationsbeispiele malerischer Art. Das erste gehört dem Uebergang vom Barock- zum Rokoko-Stil an, das zweite dem letztern; das dritte vertritt die Wandlungsperiode zwischen dem Rokoko- und Louis XVI.-Stil, während das vierte schon völlig den letztgenannten repräsentiert. Der Unterschied der verhältnismäßig weit auseinander liegenden Darstellungsweisen ist offenbar weit weniger auffällig, als man nach Betrachtung der Fig. 244 erwarten könnte. Es

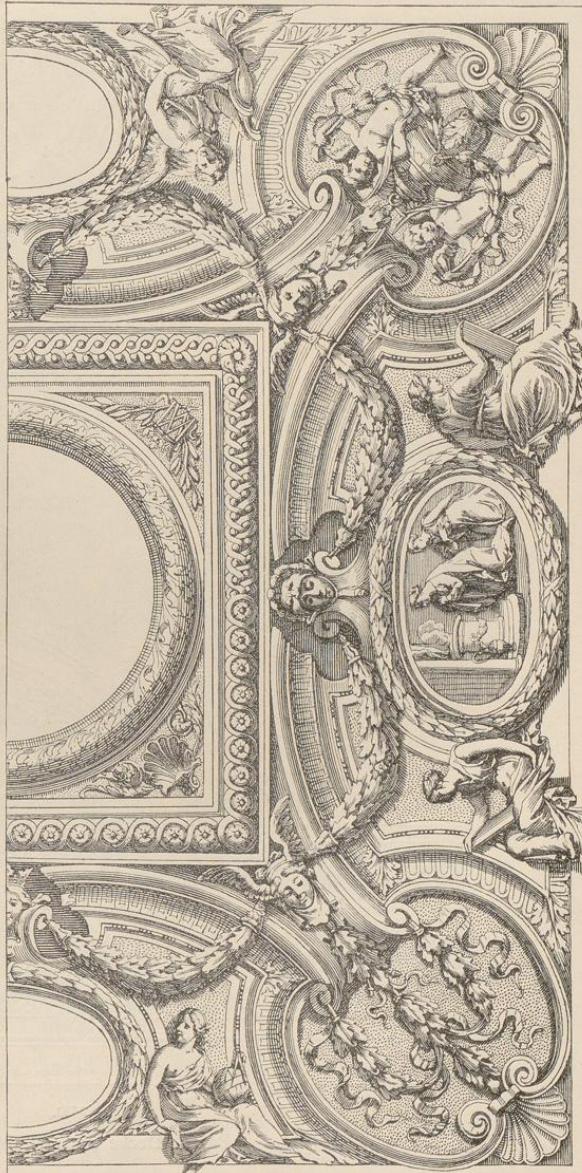


Fig. 215. Barock-Decke nach Cotelle.

ist dies ein Beweis dafür, dass die Malerei viel freier und weniger vom Material bedingt ist, als die struktiven Künste.

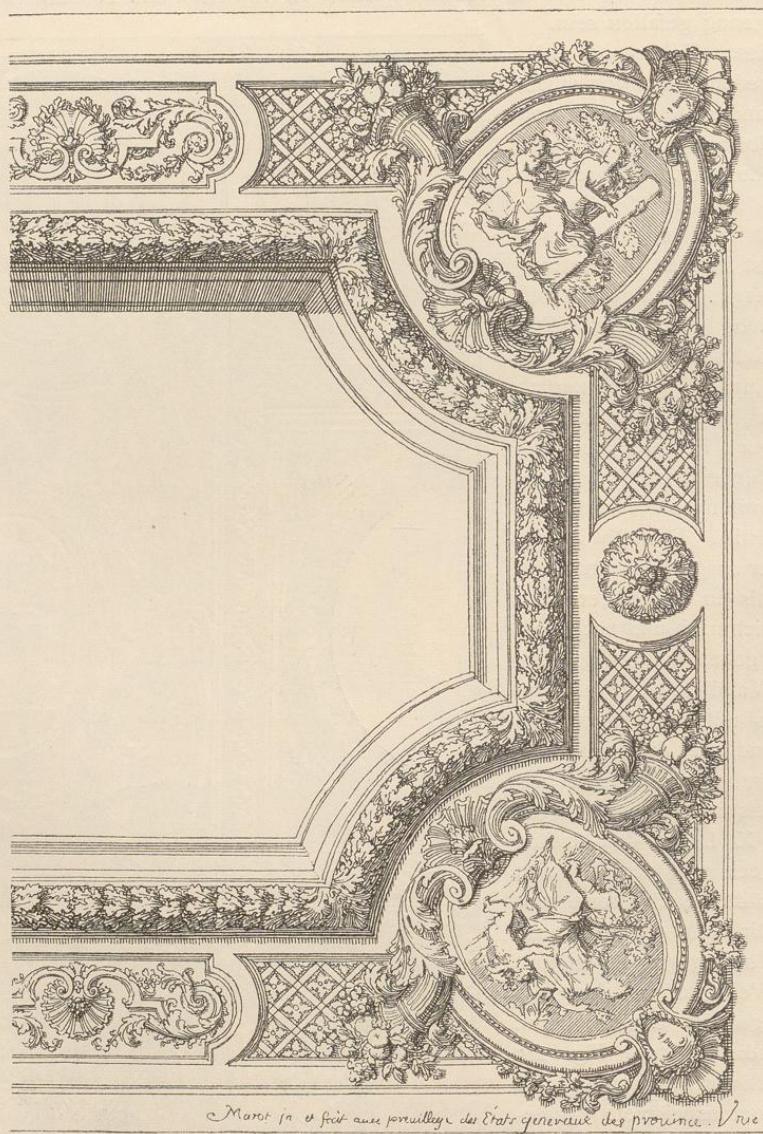


Fig. 216.
Barock-Decke nach D. Marot.

Noch weniger wie früher liegt jetzt die dekorative Ausstattung in den Händen der Architekten und Handwerker; sie wird fast völlig beherrscht von den zahlreichen Zeichnern und Kupferstechern, welche Musterbücher aller Art erscheinen lassen. Bekannte Namen von Bedeutung sind

Bachelier, Barbier, Choffard, Delafosse, Marillier, Prieur, Ranson und Salembier; sie sprechen dafür, dass die Führung noch immer in den Händen der Franzosen liegt.

Die Dekorationsweise des Louis XVI.-Stils ist lieblich und süßlich in der Zeichnung und in der Farbe. Ziemlich naturalistisch aufgefahste Blumen sind ein Lieblingsmotiv und durchsetzen die Entwürfe an den verschiedensten Stellen. Schnäbelnde Tauben, Schmetterlinge und allerlei anderes Getier werden eingestreut. Im Bogen hängende Draperien und vielfach gefältelte, fliegende Bänder und Schleifen, schwebende und gekreuzte Blumenkranzreifen sind häufig vorkommend und bezeichnend (Fig. 246). In der allgemeinen Veranlagung erinnern diese Panneaux nicht selten an die Rafael'schen Dekorationen der Loggien (Fig. 247); die Einzelheiten sind, näher betrachtet, allerdings wesentlich verschieden. Die Ranken sind dünnstielig und die Spirallinien sind öfters seitlich zusammengedrückt und elliptisch verschoben. Die Blattkelche und Akanthusblätter zeigen einen eigenartigen Schnitt; die Blattlappen erinnern in der Form an die Akanthusblätter der römischen Kapitale. Weinlaub, Epheu, kleinblättriger Lorbeer werden in die großen Ornamentzüge zur Aus-

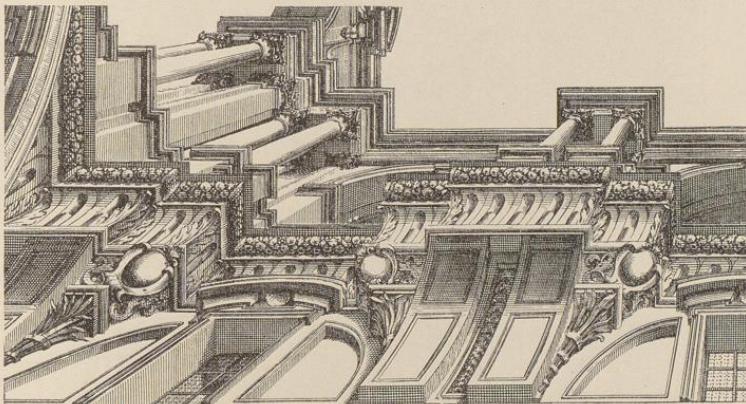


Fig. 217.
Perspektive für eine gemalte Decke nach Pozzo.

füllung eingereiht und moosartiges Flatterwerk ohne Kraft und Bedeutung muss die leeren Räume füllen helfen. Dieses schwer zu beschreibende Flatterwerk sowie die vorerwähnten gequetschten Spiralen sind ersichtlich aus der Fig. 249, welche drei Thürbemalungen nach Salembier wiedergiebt.

Ein Lieblingsmotiv sind nach wie vor Amoretten- und Geniengruppen. Auch die Embleme und Attribute spielen eine große Rolle. Wir haben weiter oben in Fig. 11 ein Emblem der Malerei gebracht, das diesem Stile angehört und in Fig. 250 geben wir zwei Trophäen nach Delafosse. Da der Louis XVI.-Dekoration durchschnittlich etwas Weiblich-Unkräftiges anhängt, so gelingen Trophäen und Wappen nicht besonders. In den Trophäen sehen wir auch den antiken Einfluss in auffälliger Weise. Neben den kreisrunden Schilden erscheinen antikisierende Helme, die Fascienbündel der römischen Liktoren etc. (Fig. 251 d).

Besonders gut gelingen dem Louis XVI.-Stil die Vignetten, die Kopf- und Schlussstücke der Buchverzierung. Die Fig. 251 stellt eine Anzahl derartiger Vignetten zusammen, die sich auch anderweitig verwerten lassen. Gekreuzte Zweige nach Fig. 251 b und e spielen dabei eine große Rolle. Auch kleine Stillleben mannigfaltiger und harmloser Art werden gerne in diesem Sinne

verwertet und können als ein Erbstück aus der vorausgegangenen Zeit der Schäfereien gelten (Fig. 251 c). Auch die Landschaft wird jetzt gewissermaßen zum Ornament. Während zur Rokoko-

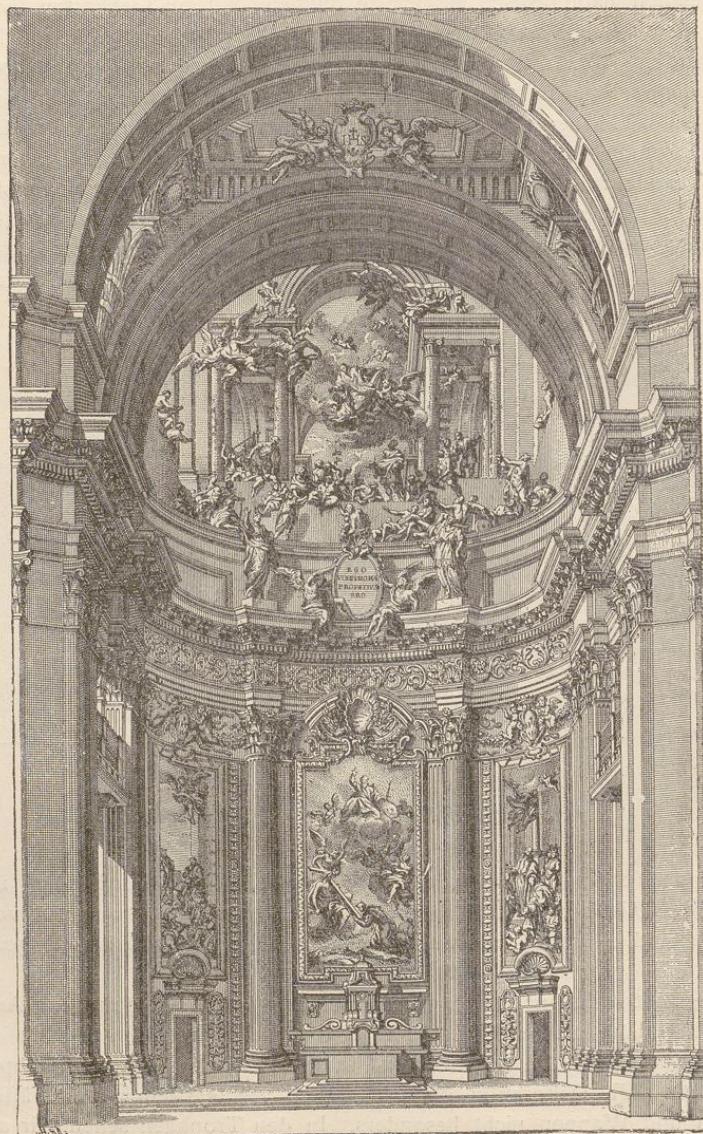
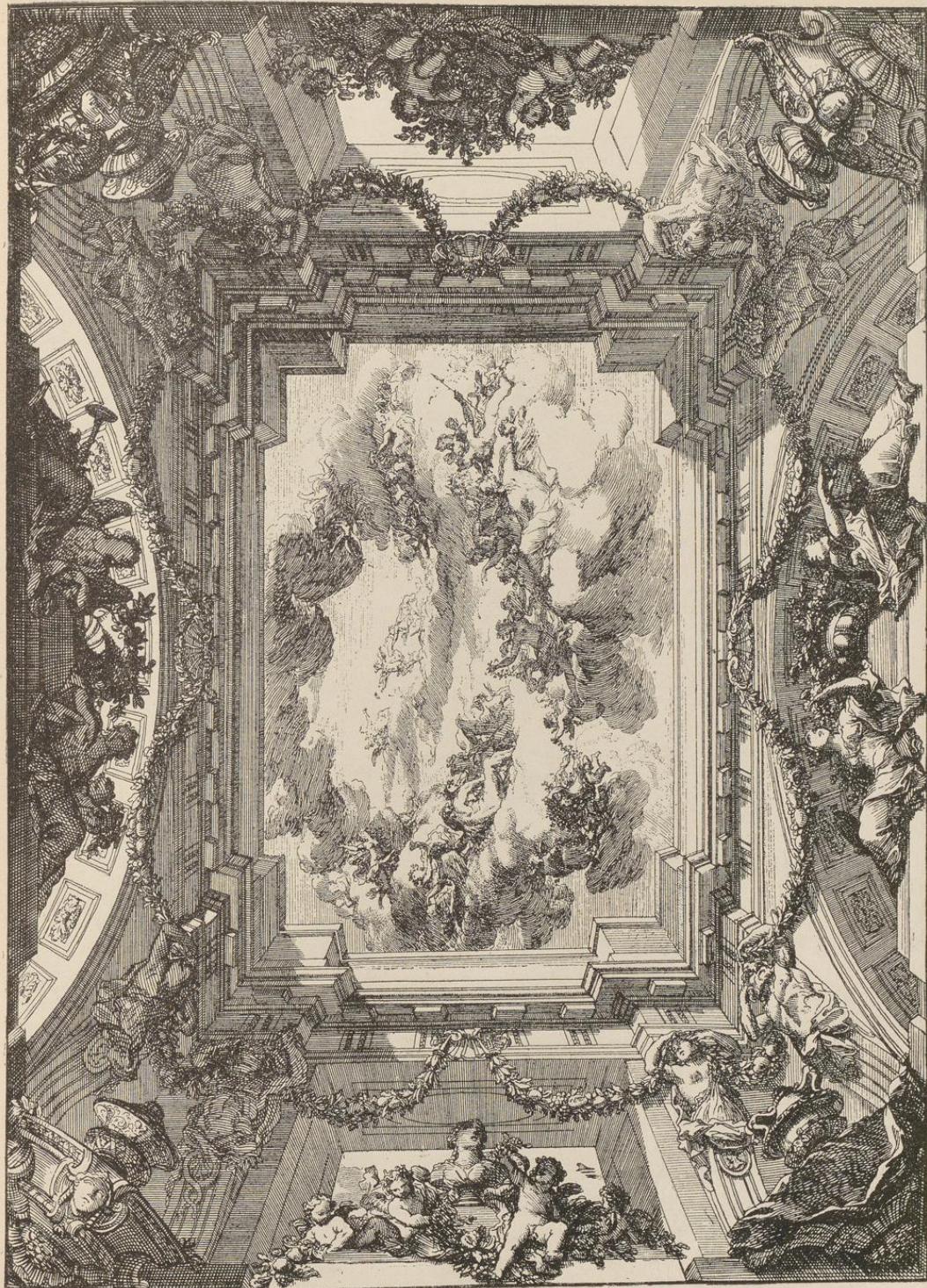


Fig. 218. Kirchenchor-Perspektive (S. Ignazio in Rom) nach Pozzo.

zeit — es sei an Watteau erinnert — Baum- und Strauchwerk sich mit der einfassenden Ornamentik mengt und verbindet, so werden im Louis XVI.-Stil Tierstücke, Wasserfälle, Felsengruppen u. a. m. zu selbständigen Vignetten ausgestaltet, wie die Beispiele der Fig. 252 bis 257 von Le Barbier zeigen.



Eyth u. Meyer, Malerbuch.

25

Fig. 219. Deckenmalerei. Nach Marot.

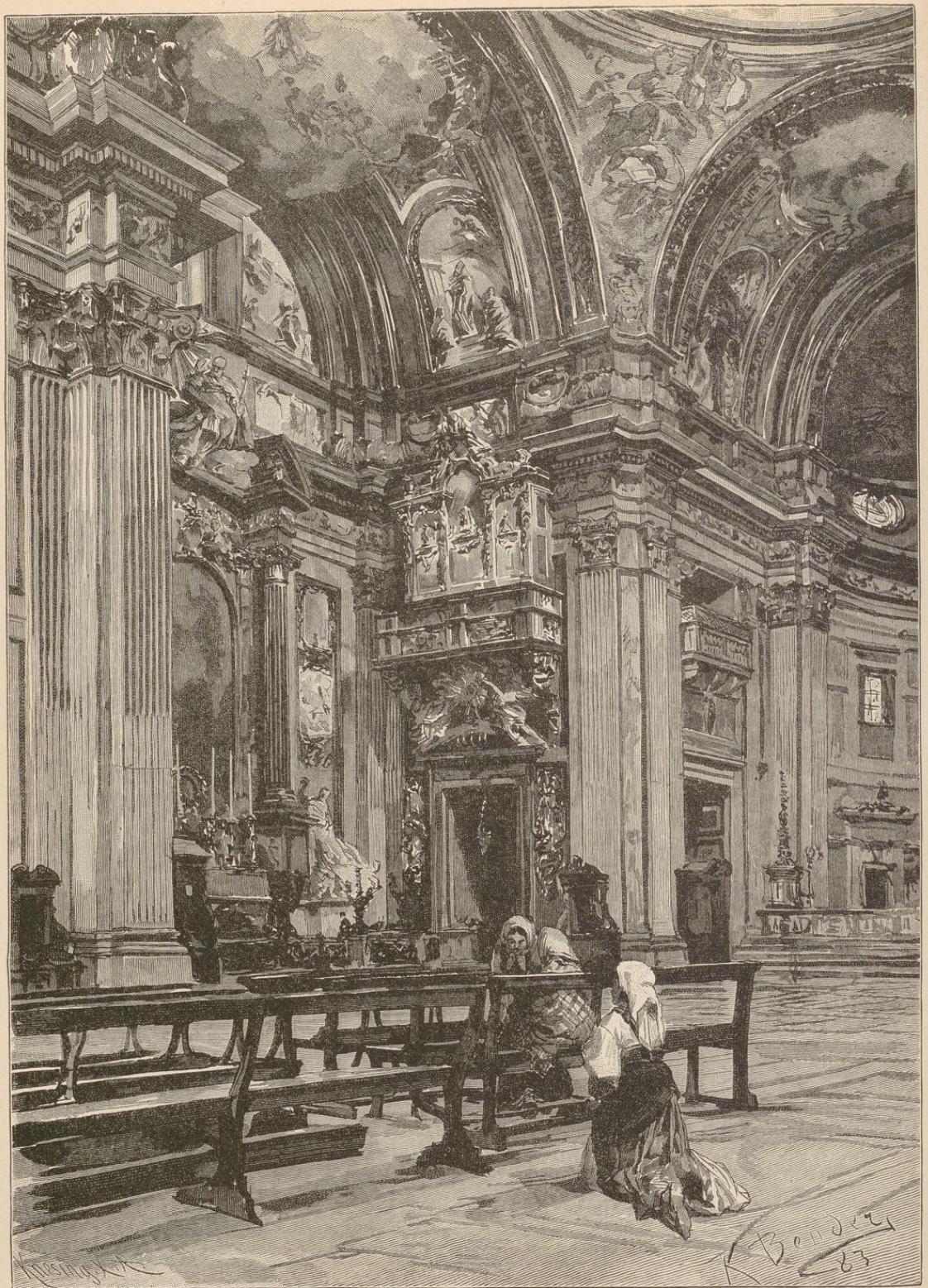


Fig. 220. Inneres der Jesuitenkirche in Rom,

Eine ganz auffallende Wandlung macht das Kartuschen- und Rahmenwerk durch, was nicht zu verwundern ist, wenn man bedenkt, dafs gerade dieses im Rokoko die ärgste Ueberwucherung an sich trug und deshalb ganz besonders Anlafs zur Vereinfachung geben musste. An Stelle der willkürlich geschweiften und am Rande üppig überrollten Rahmen, treten solche von elliptischer, kreisrunder und viereckiger Grundform, mit glatten Lorbeerwulsten geschmückt und einfachen Abschlüssen nach oben und unten versehen (Fig. 258 und 259). Die rechteckigen Rahmen erhalten wie zur Zeit der Renaissance nach außen überstehende Ohren. In diesen finden Rosetten Platz, welche durch Guirlanden verbunden werden.

Hervorgegangen aus dem Bedürfnis nach Vereinfachung, erreicht der Louis XVI.-Stil mit



Fig. 221.

Partie aus der Kirche zu Weingarten.

seinen antikisierenden Formen, die vielfach unverstanden und zu klein im Massstab sind, im allgemeinen die reiche und bestechende Wirkung des Rokoko nicht. Dafür aber ist er auch wieder für grössere Kreise anwendbar. War das Rokoko in erster Linie der Stil der Schlösser, dem die oberen Zehntausend ihre Opfer bringen konnten, so dringt der Louis XVI.-Stil auch in die bürgerliche Wohnung, um die Umgebung der weniger mit Glücksgütern Gesegneten zu schmücken. Die kostbaren Leder- und Seidentapeten werden durch Papiertapeten ersetzt, die allerdings in Bezug auf Herstellung und Aussehen von unseren heutigen sehr verschieden sind. Am Mobiliar erscheinen fabrikmäßig hergestellte, ziemlich rohe Messingbeschläge; an Stelle der Boulemöbel und der Rokokouhren treten einfache, nüchterne Erzeugnisse, an Stelle der reichgeschnitzten Bilder- und Spiegelrahmen treten solche aus Leisten mit aufgesetzten Verzierungen etc. Der leitende Ge-

25*

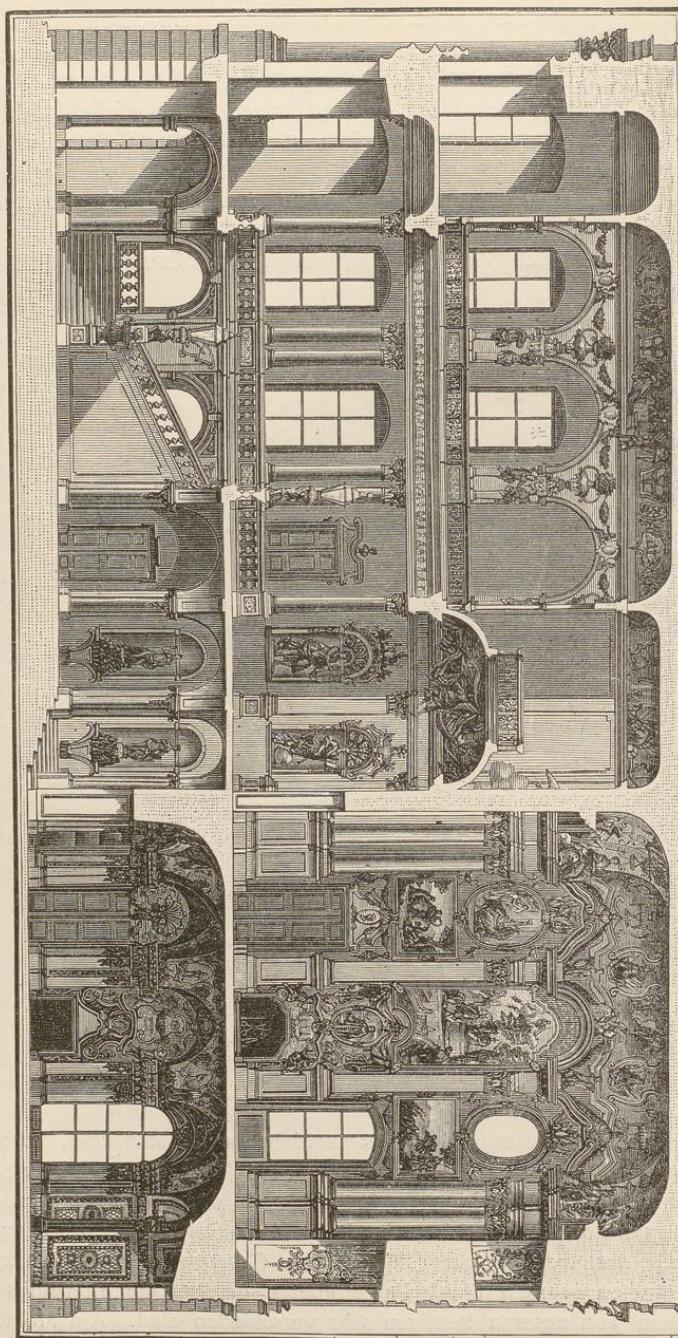


Fig. 222. Durchschnitt durch den Mittelbau des Schlosses Pommersfelden.

Mäander, antike Flecht- und Wasserwogenbänder, Blatt-, Eier- und Perlstäbe und zierliches Palmetten- und Akanthuswerk, Rosetten, Kanneluren und Riefelungen sind die meistbenutzten

danke für die ausstattende Kunst ist nicht mehr die Wirkung auf Prunk und Reichtum, sondern die Anpassung an das tägliche Leben. Das praktische Bedürfnis spricht das erste Wort.

Im Jahre 1793 wurde Ludwig XVI. hingerichtet, um die Sünden seiner Väter zu sühnen. Den Schreckenstagen der französischen Revolution folgten rasch: das Direktorium, das Konsulat und das Kaisertum (Empire), welches schon im Jahre 1814 sein Ende nehmen sollte. Es ist naheliegend, daß dieser bewegte Zeitraum, der Europa nicht zur Ruhe kommen ließ, für die Kunst kein günstiger sein konnte. Alles andere war wichtiger. Der eigenmächtige, willensstarke Kaiser Napoleon wußte auch der Kunst zu befehlen. Römisches Cäsarentum war sein Vorbild und es kam auch in der Kunst zum Ausdruck.

Vorbereitet durch den Louis XVI.-Stil hätte in ruhigen Zeiten der neue Klassizismus sich wohl ausreifen können, während er in den ständigen Kriegswirren nur ein steifes, nüchternes Zerrbild der Antike zu Tage forderte. Was in diesen Zeiten auf dem Gebiete der Architektur und der hohen Malerei zu Stande kam, das kann sich immerhin noch eher sehen lassen, als die Innendekoration und die Werke der Kleinkunst.

Zierformen des Imperialstils. Diese Dinge haben sich schon im Louis XVI.-Stil nach und nach eingeschlichen, vereinzelt und bescheiden, und jetzt überziehen sie große Flächen in einem meist viel zu kleinen Maßstab, neben dem dann die Hauptformen plump erscheinen müssen. In der Dekorationsmalerei werden gerne die pompejanischen Malereien verwertet und zwar auch im Maßstabe der Originale. Was aber für die durchschnittlich sehr kleinräumigen Häuser Pompejis recht war, erscheint nach seiner Uebertragung in die großen Säle selbstredend wieder zu klein und die zu kleinen Motive müssen sich dann vielfach wiederholen, um den Platz auszufüllen oder es erscheinen leere Flächen, welche in der unbedeutenden Umröhrung einen öden Eindruck machen. Beides gewährt unserem Auge keine Befriedigung. Auch ägyptische Motive kommen im Imperialstil zur Verwendung und zwar offenbar in Folge des von Napoleon unternommenen Zuges nach dem Lande der Pyramiden.

Vergleicht man die Art und Weise, in welcher die Renaissance die antiken Formen wieder aufgenommen und weitergebildet hat mit derjenigen, in welcher es das Empire thut, so ist der Unterschied ein sehr auffälliger zu ungünstigen des letzteren und der alte Spruch: „Wenn zwei daselbe thun, ist es nicht dasselbe“, gilt auch von den Stilzeiten. Das französische Kaiserreich war ja auch nur ein schwacher Abklatsch des römischen.



Fig. 223.

Aus der Amalienburg im Nymphenburger Park.

9. Die neueste Zeit.

Die erste Hälfte unseres 19. Jahrhunderts war der Entwicklung der dekorativen Malerei und des Kunstgewerbes überhaupt wenig günstig. Es mögen verschiedene Ursachen hierfür maf-



Fig. 224. Treppendekoration aus der Residenz in München.

gebend gewesen sein, die Nachwirkung der napoleonischen Kriege, die politische Zerfahrenheit, die Aufhebung des Zunftwesens, die Konkurrenz der Maschinenerzeugnisse u. a. m. Es wird ja

richtig sein, daß jede Zeit den zunächst hinter ihr liegenden Stil am wenigsten würdigt, wie man die zuletzt abgelegte Mode am wenigsten begreift. Aber die Thatsachen sprechen in diesem Falle

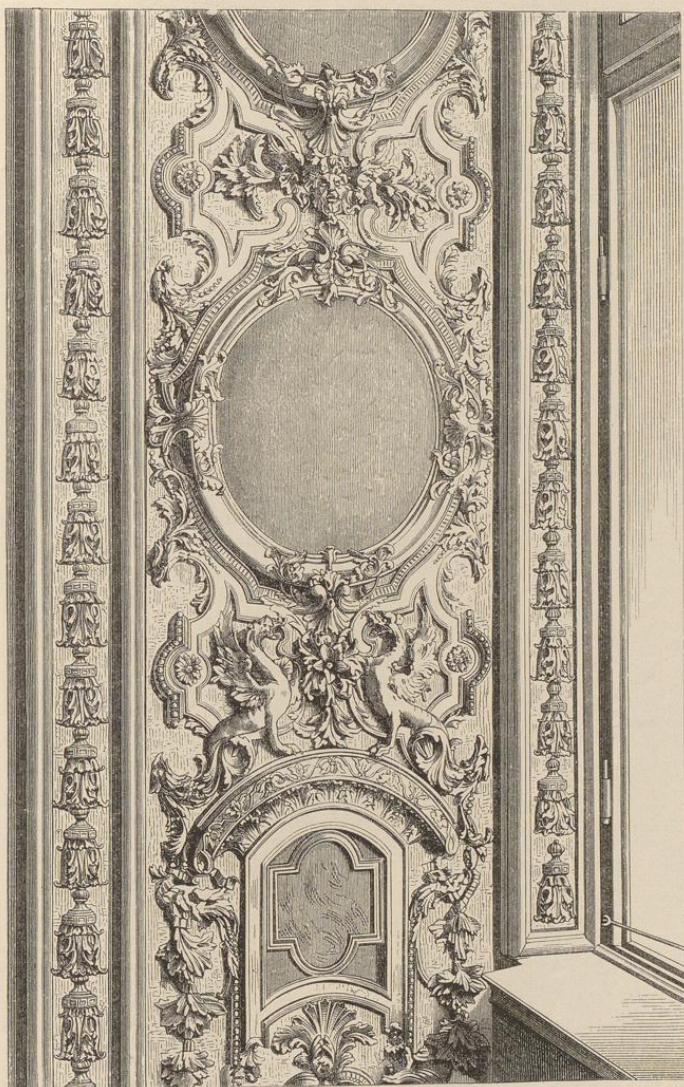


Fig. 225.
Fensterleibung in der Brandenburger Kammer des Berliner Schlosses.

doch zu deutlich, um nicht von einer künstlerisch nüchternen und belanglosen Periode reden zu dürfen.

Das Gesagte gilt jedoch nur im allgemeinen, denn vereinzelt sind auch in dieser Zeit nicht zu unterschätzende Werke entstanden. In Deutschland ist es insbesonders der vielseitige Architekt



A. van Westerhout incid.

Fig. 226. Füllung nach A. van Westerhout.

Schinkel gewesen, welcher auf guter Grundlage eine neue Schule ins Leben zu rufen verstand. Seine zahlreichen Bauten lehnen sich an die besten Vorbilder der Antike an und die Innendekoration derselben spricht lebhaft dafür, dass seine Studien in Italien nicht fruchtlos gewesen sind. Es sei beispielsweise nur an die schönen Wand- und Deckenmalereien im Berliner Museum erinnert.

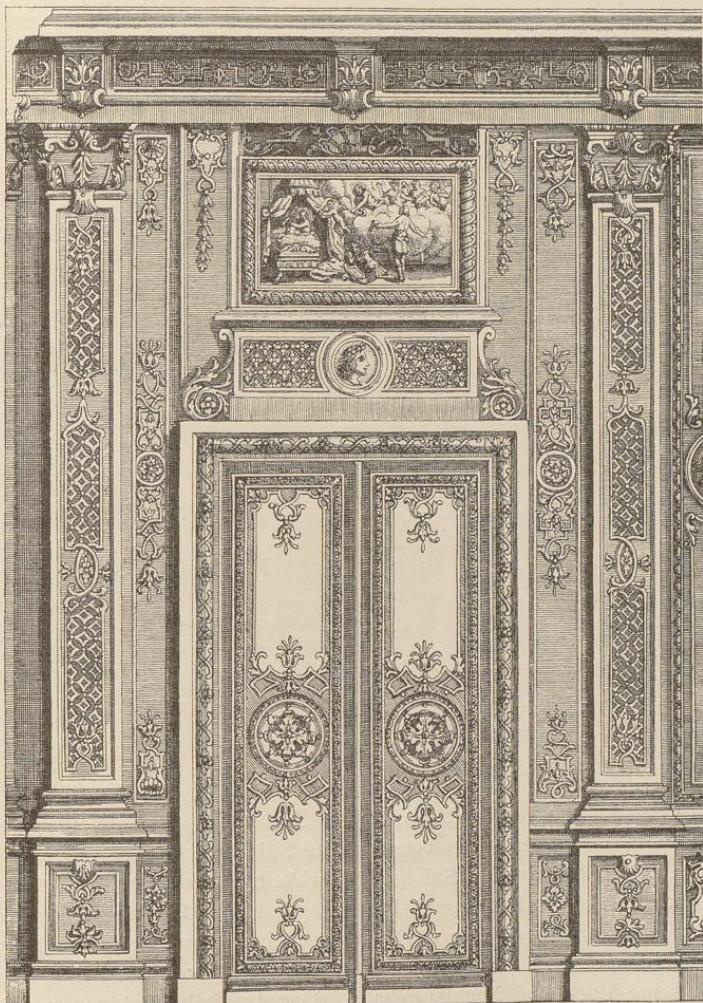


Fig. 227.
Wanddekoration nach Decker.

Die Hauptvorbilder für die Malereien Schinkels und seiner Schüler sind die Wand- und Deckengemälde Pompejis und der italienischen Hochrenaissance. Wir belegen die in Rede stehende Dekorationsweise durch die Abbildungen der Fig. 261 und 262. Eine ähnliche Rolle wie Schinkel für Berlin hat Klenze für München gespielt, der dort ebenfalls verschiedene Bauten im Stil der

26

Eyth u. Meyer, Malerbuch.

Antike und der italienischen Renaissance errichtet und ausgeschmückt hat. In Dresden hat G. Semper hervorragende Bauten erstehen lassen; das Hauptverdienst dieses geistreichen Architekten und der Haupteinfluss auf die Dekorationskunst ist jedoch in seinem Werke: „Der Stil“ zu suchen.

Neben den Vertretern der Baukunst der Antike und Renaissance, von denen wir nur die bedeutendsten genannt haben, treten jedoch auch solche der mittelalterlichen Stile auf den Plan. Die romanische und gotische Bauweise wird hauptsächlich an kirchlichen Bauten zur Wiederbelebung gebracht, während für Synagogen als passendster Stil der maurische befunden wird. Sogar die Versuche mit dem Byzantinischen fehlen nicht und so gehen denn diese grundverschiedenen Stile einige Jahrzehnte nebeneinander her. Als ob dies nicht genügt hätte, sollte zu Mitte des Jahrhunderts in München mittels eines Preisausschreibens ein neuer Stil erfunden werden.

Dieses Nebeneinander verschiedener Stile ist neu und für das 19. Jahrhundert bezeichnend. Ein Rückblick in die Kunstgeschichte der früheren Jahrhunderte ergibt zwar allerwärts sog. Ueber-

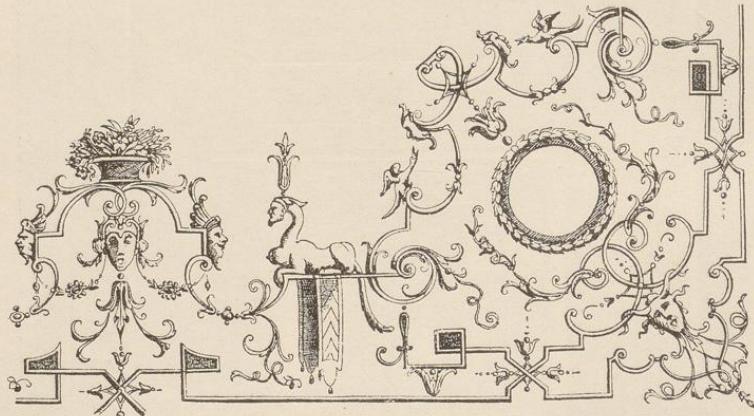


Fig. 228.

Deckenmalerei nach J. Berain.

gangsstile auf der Grenzzeit zweier Perioden; auch ist zu verfolgen, dass zwei Stile geraume Zeit sich nebeneinander erhalten, aber sechs verschiedene Stile zu gleicher Zeit sind noch nicht da gewesen. Das wird späterhin als eine Stileigentümlichkeit unseres Jahrhunderts gelten.

Das Kunsthandwerk lag im argen. Die selbständigen Dekorationskünstler waren selten geworden und die vordem so zahlreichen Ornamentstecher waren mit dem Kupferstich auf den Aussterbestand gekommen. Die Architekten mussten wohl oder übel sich der Sache annehmen, was dann wieder seine Vor- und Nachteile hatte. Der Architekt lieferte dem Dekorationsmaler schließlich nicht nur die Gesamtangabe und die Skizzen, sondern auch die Detailzeichnungen und Farbenproben. Damit war annähernd ein Verhältnis erreicht, wie es vor 300 Jahren vorhanden war, da die großen Meister die Architektur und die Malerei gleichmäßig beherrschten.

Wenn der Architekt die Dekoration besorgt, so hat es den Vorteil, dass die Wirkung einheitlicher wird und sich dem Bauwerk in richtiger Weise anpasst. Der Architekt vertritt den konstruktiven Gedanken und geht widersinnigen Verzierungen aus dem Wege. Wenn er jedoch nicht vielseitig veranlagt und gebildet ist, so liegt die Gefahr nahe, dass er alles über einen Kamm schert und die Formen der Architektur zu streng in die Ausstattung überträgt. Auf diese Weise

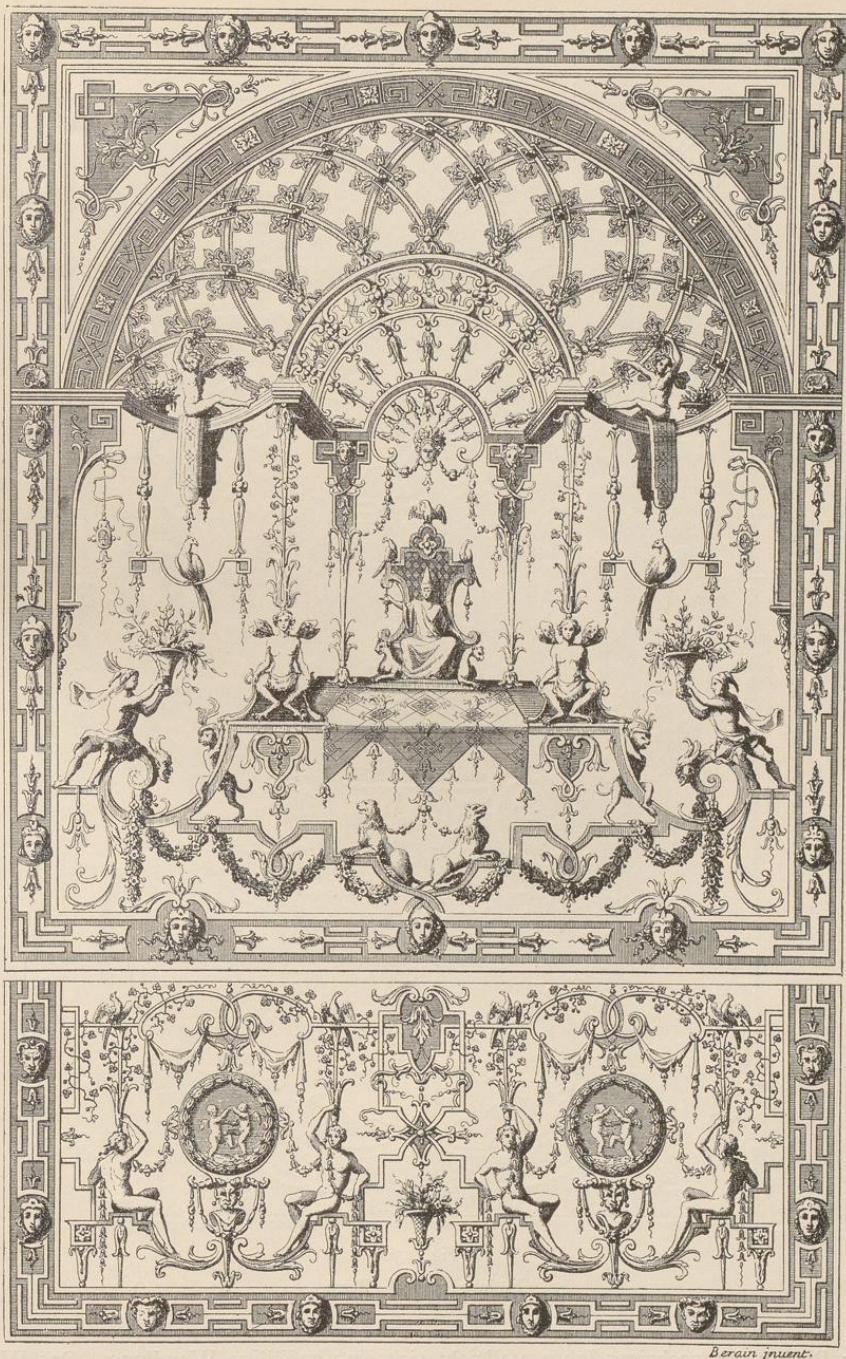


Fig. 229. Panneau nach J. Berain.

26*

ist der Stein- und Stuckstil in das Mobiliar, in das Silbergerät und sogar in die Bücherornamentik und Dekorationsmalerei gekommen. Das war die Kehrseite der Sache.

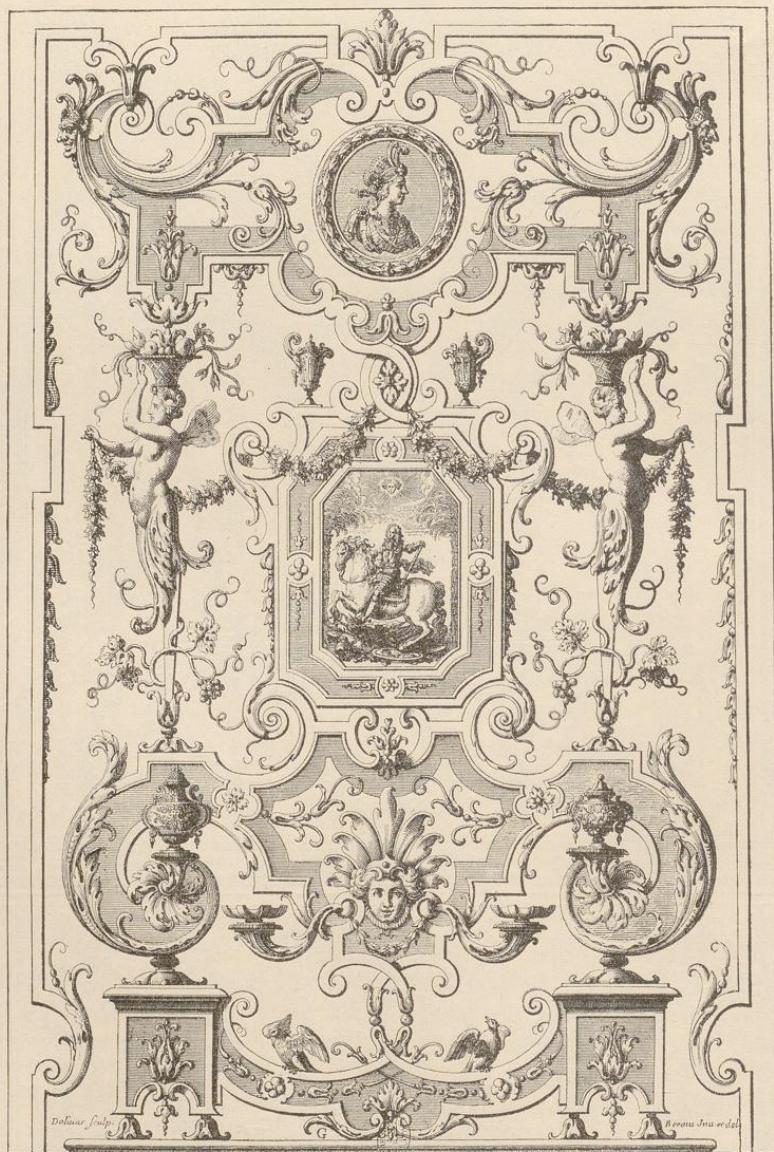


Fig. 230.

Füllung nach J. Berain.

Zu Beginn der sechziger Jahre vollzieht sich eine auffällige Wandlung. Das Wort Kunstgewerbe wird zum Schlagwort einer neuen Zeit. Die erste Anregung von Erfolg steht mit der

Londoner Weltausstellung im Jahre 1851 im Zusammenhang. Man erkannte, dass Frankreich seine Ueberlegenheit auf dem Gebiete der Kunstdustrie der Vernachlässigung dieser in den anderen Ländern verdanke und begann zur Abhilfe Kunstgewerbemuseen und Kunstgewerbeschulen zu gründen. Der Gründung des South-Kensingtonmuseums folgte diejenige des österreichischen Museums in Wien durch Eitelberger (1864) in Verbindung mit einer Kunstgewerbeschule. Preussen, Sachsen, Bayern, Württemberg, Baden etc. schufen alsbald ähnliche Einrichtungen und heute hat jede grössere Stadt in Deutschland derartige Schulen und Museen. Hand in Hand hiermit ging die Herausgabe kunstgewerblicher Werke und Zeitschriften. Der Gewerbehalle von Bäumer und Schnorr, den Blättern für Kunstgewerbe von V. Teirich, der Zeitschrift für bildende Kunst von Lützow, dem Kunsthantwerk von Bucher und Gnauth, dem Malerjournal von Gnauth und Lesker sind zahlreiche mehr oder weniger glückliche Unternehmungen gefolgt. Der 1856 ausgegebenen Grammatik des Ornaments von Owen Jones haben sich auf allen Gebieten nach Hundertenzählende Vorlagenwerke und Bücher angereiht, so dass man nicht mit Unrecht von einer Hochflut spricht. Vieles davon wird über kurz oder lang in Vergessenheit geraten; anderes aber wieder wird einen dauernden und kunstgeschichtlichen Wert besitzen für alle Zeiten.

Die zur Hebung des Kunstgewerbes gemachten Anstrengungen sind zweifellos von Erfolg begleitet. Die Kriege von 1866 und 1870 waren zu rasch erledigt, um einen hemmenden Einfluss zu üben und die Wiedererrichtung des Deutschen Reiches konnte der Bewegung nur förderlich sein. Heute stehen dem Kunsthantwerk und damit auch der dekorativen Malerei zahlreiche entwerfende und ausübende Kräfte von guter Schulung und Vorbildung zu Gebote und die Architekten haben das übernommene Nebengeschäft wieder bereitwillig in die dazu in erster Linie berufenen Hände zurückgegeben.

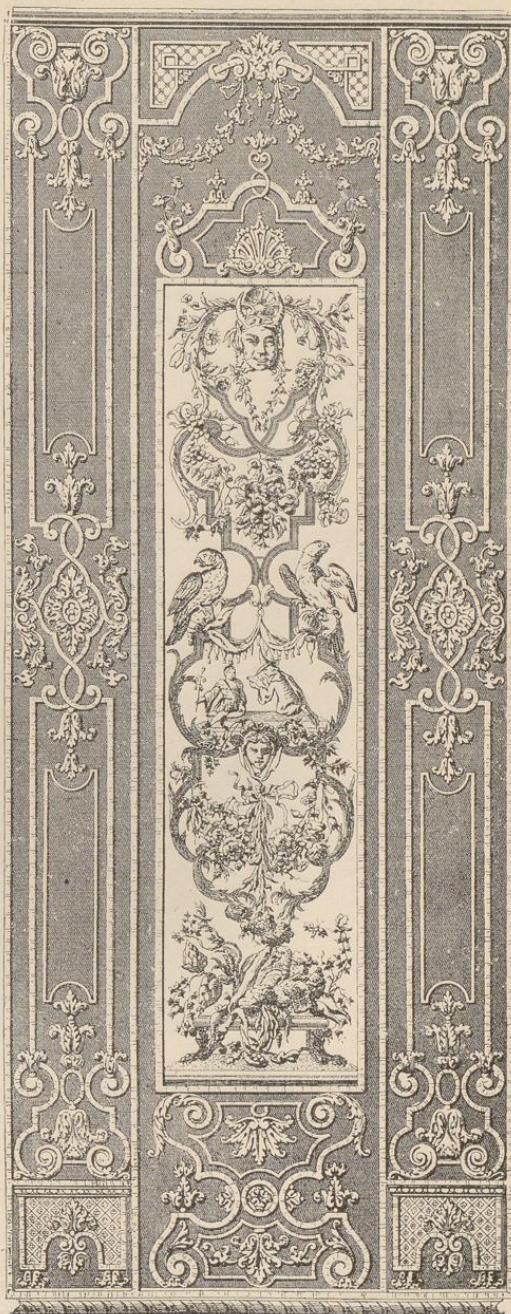


Fig. 231.

Dekoration aus Schloss Schleissheim.

Mit der zunehmenden Leistungsfähigkeit ist auch das Gebiet der Bethätigung gewachsen. Jeder bessere Neubau erhält heute seinen malerischen Schmuck. Werden im allgemeinen die Wände auch der Tapete vorbehalten, so bemalt man doch die Decken, die Treppenhäuser und Vorhallen. Auch in die Kirchen darf die zeitweilig mißliebig gewordene Farbe wieder einziehen und die Festhallen, Säle, Wirtschaftsräume und Kneiplokale sind ohne Bemalung garnicht zu

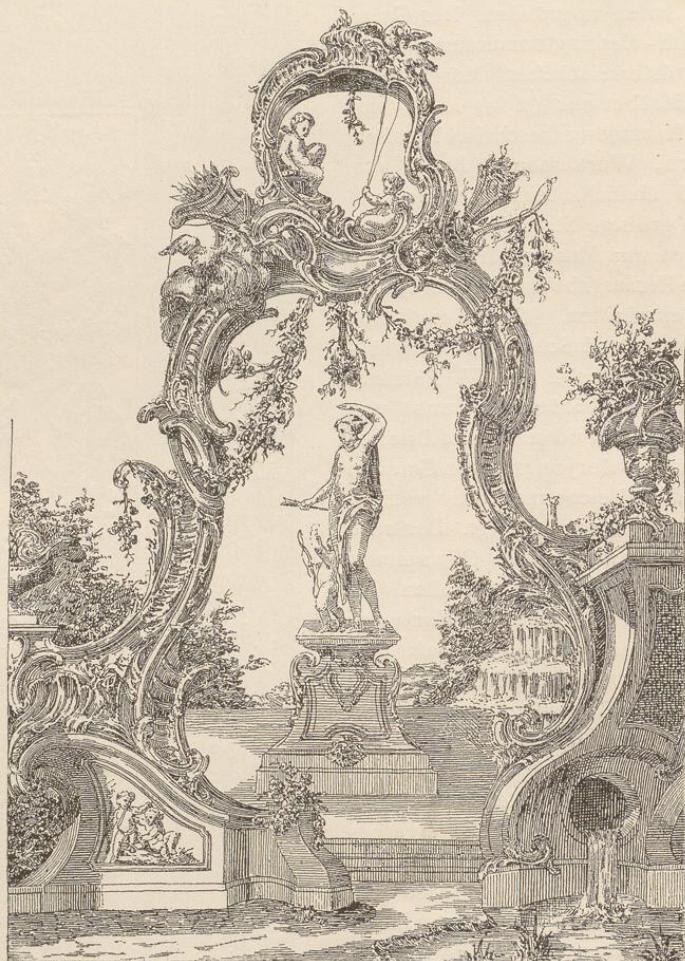


Fig. 232.
Rokokoportal (nach Ebe).

denken. In den letztern darf ein gewisser Humor sich breitmachen und dem dekorativen Talent sind weniger enge Schranken gezogen, als in Bezug auf die Ausstattung des Privathauses und der öffentlichen Monumentalgebäude. Auch am Aeusseren der Gebäude darf sich nunmehr die farbige Dekoration wieder zeigen. Gemalte Fassaden und solche mit Sgraffitooverzierung kommen stets mehr in Aufnahme, obgleich das nordische Klima denselben sich wenig günstig erweist. Wer

heute sein Handwerk als Dekorationsmaler richtig gelernt hat und hinsichtlich der künstlerischen Begabung von Haus aus nicht zu kurz gekommen ist, der braucht sein Licht nicht unter den Scheffel zu stellen. Arbeit giebt es aller Enden.

Fragen wir nach dem herrschenden Stil von 1860 bis heute, so fällt die Antwort merkwürdig genug aus. Zu den sechs angetretenen Stilarten sind noch einige weitere gekommen. Die

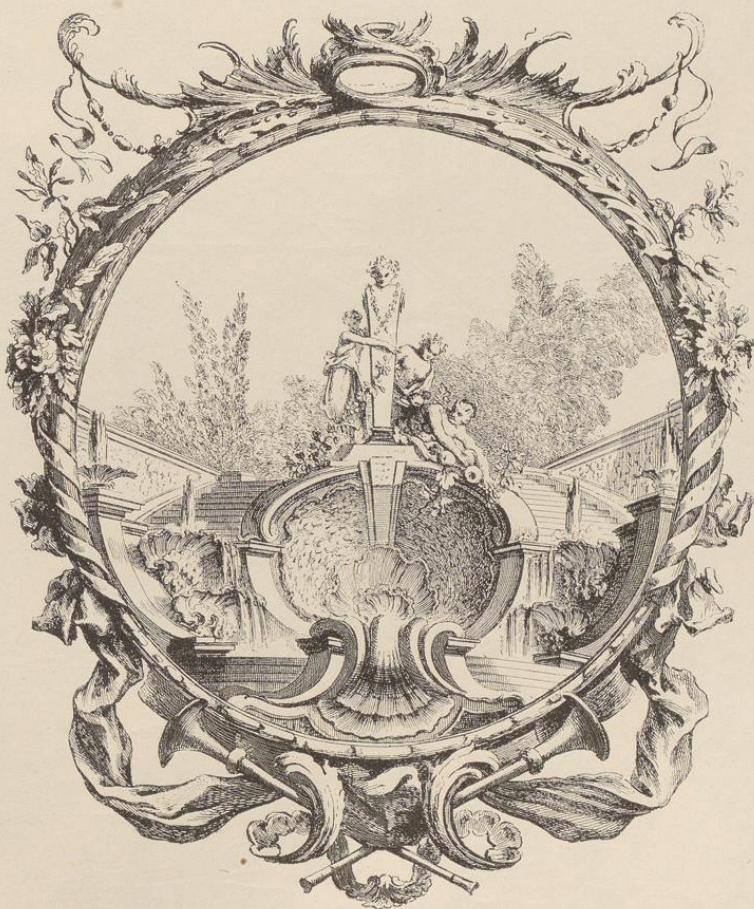


Fig. 233

Dekoration nach de la Joue.

neue Richtung war eine Art zweiter Renaissance. Die deutschen und italienischen Formen derselben wurden zunächst nebeneinander gepflegt, wenigstens in der weltlichen Ausstattung, während für Kirchen schon der üblichen mittelalterlichen Architektur wegen die Dekoration auch romanisch oder gotisch zu gestalten war. Auffallend rasch jedoch haben sich barocke Formen beliebt gemacht und nicht minder eilig wurde das Rokoko an das Licht geholt, dem jetzt nur noch der Louis XVI.-Stil und das Empire folgen können, um in vier Jahrzehnten verbraucht zu haben, was vier Jahr-

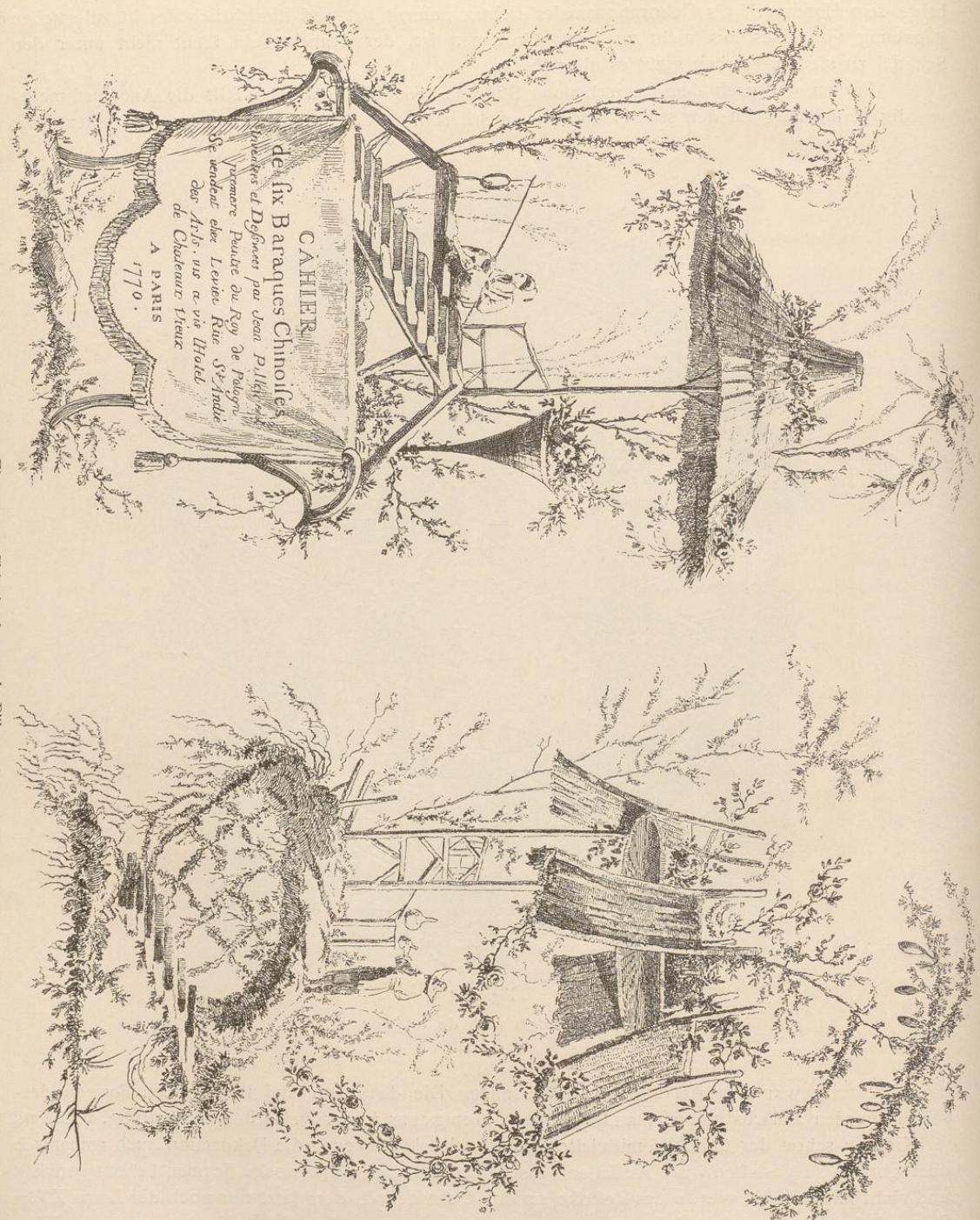


Fig. 234. Chinoiserien nach Pillement.

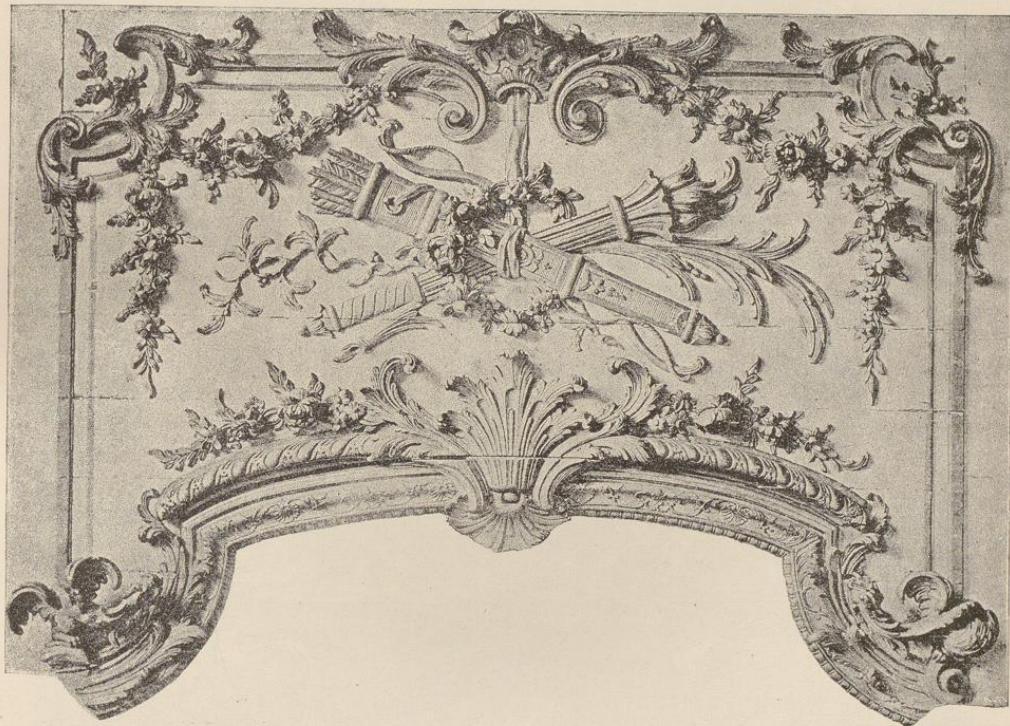
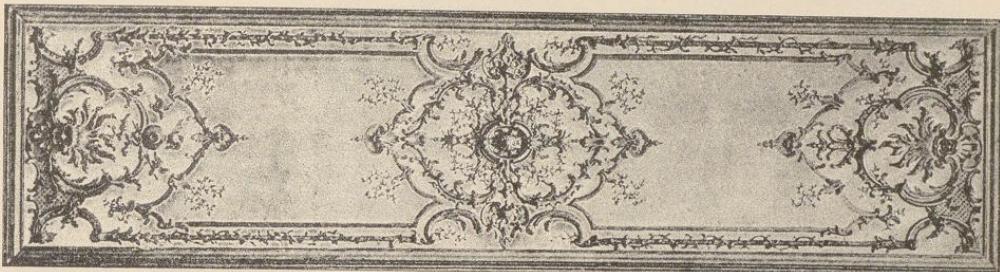


Fig. 235.

Einzelheiten aus dem Palais Thurn und Taxis, Frankfurt a/M.

Eyth u. Meyer, Malerbuch.

27

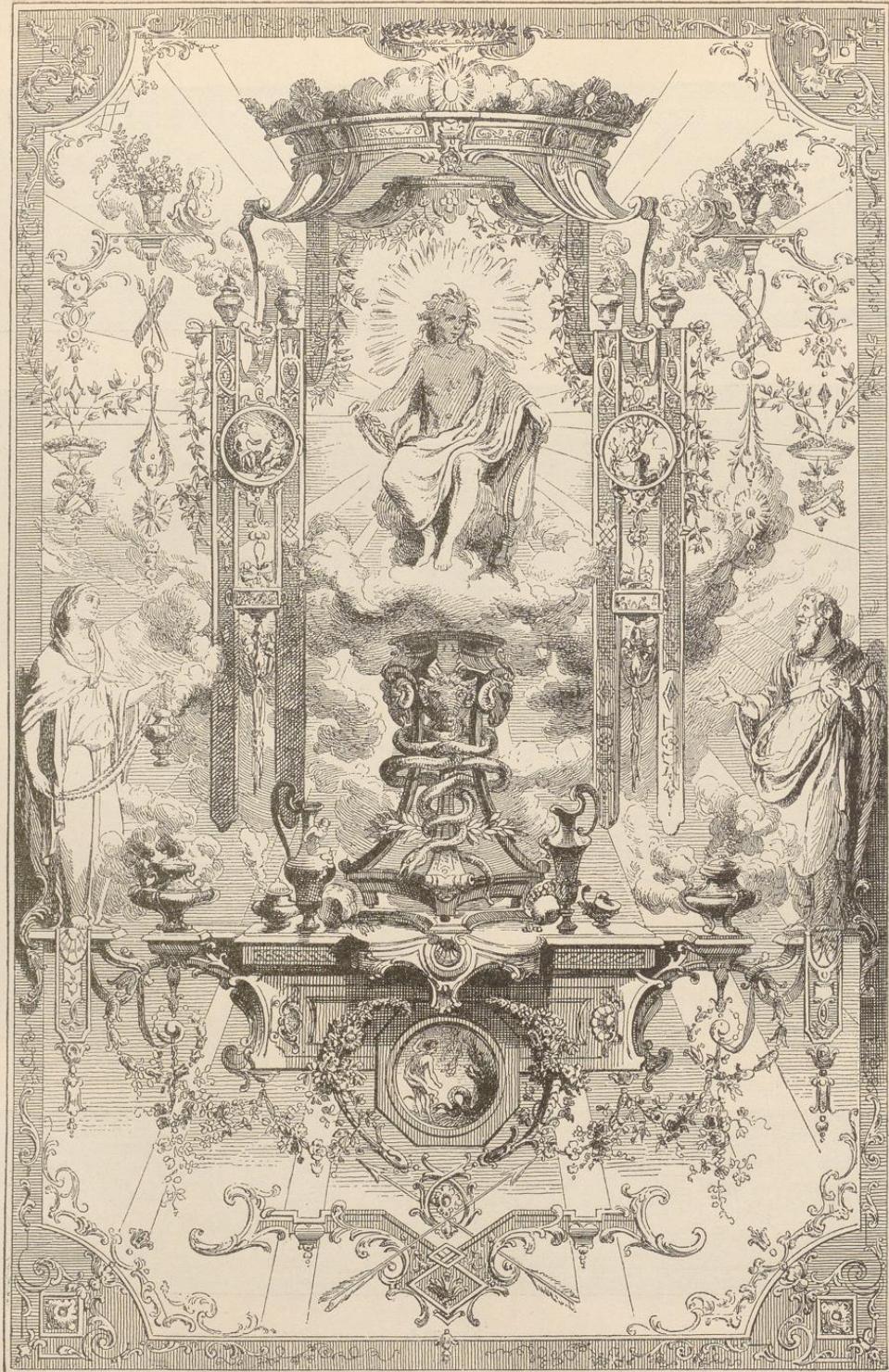


Fig. 236. Panneau von Cl. Gillot.

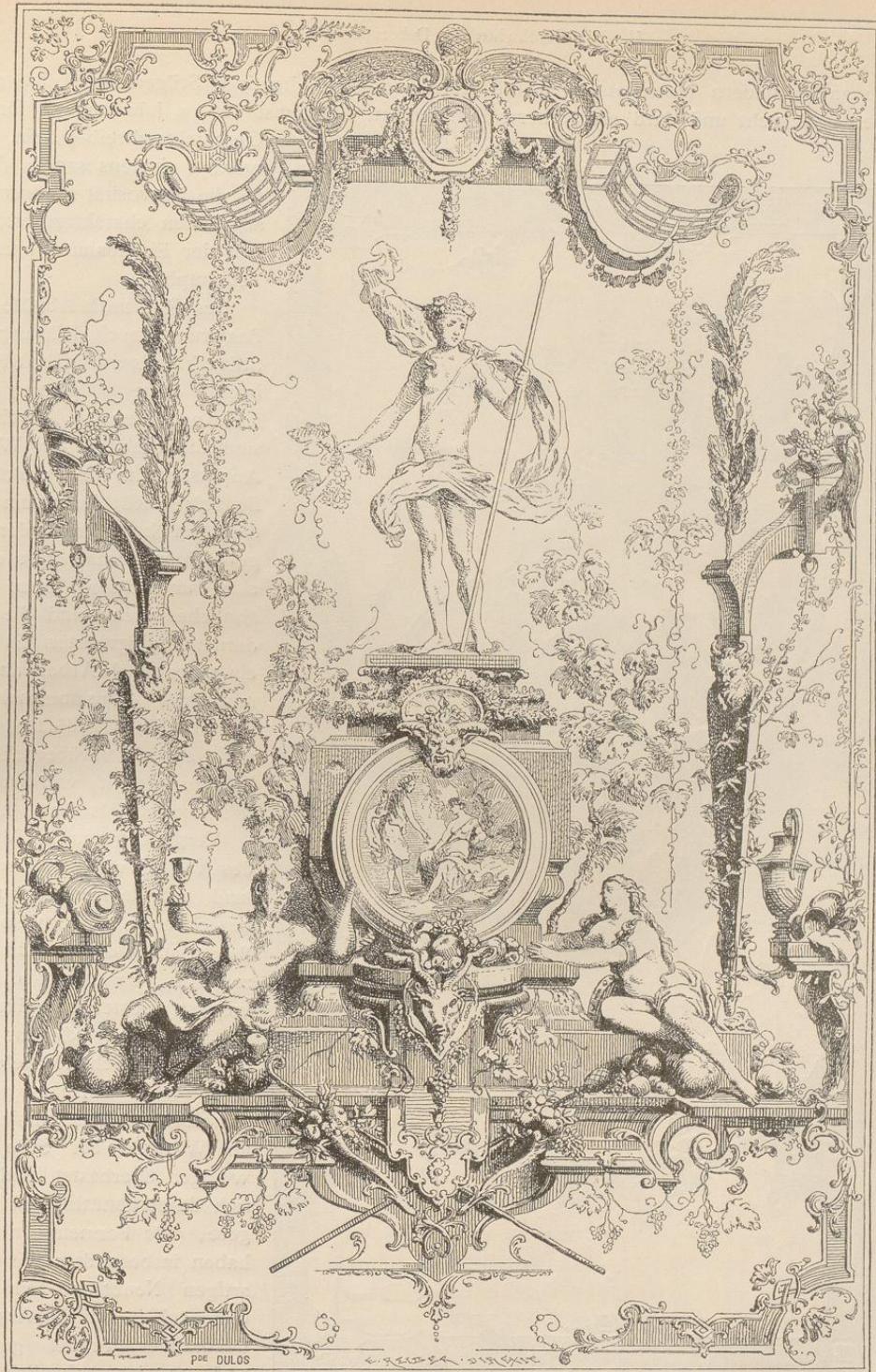


Fig. 237. Panneau von Cl. Gillot.

27*

hunderte an Vorbildern hinterliessen. Diese Kurzlebigkeit im heutigen Stilgemengsel hat viele Stilsünden verursacht und wird ein weiteres Kennzeichen der Kunst des 19. Jahrhunderts für die Geschichtsschreiber sein. Sie werden einstens sagen, damit sei die Nervosität unserer Zeit am besten charakterisiert, die Zeit der Eisenbahnen und des Telegraphen.

Der Ruf nach Abhilfe und Besserung, nach Klärung der Stilverhältnisse wird mit Recht immer lauter. Männer wie Lessing, Meurer, Hirth etc. sind die Rufer in der Wüste. Anpassung an das praktische Bedürfnis, Rückkehr zum Studium der Natur, Ersatz der hergebrachten Ornamentik durch eine urwüchsige neue und ähnliches mehr sind die modernen Schlagwörter. Es wird ein gutes Stück Arbeit und ein mächtiges Zusammenwirken aller Beteiligten bedürfen, wenn ein mehr als vorübergehender Erfolg erreicht werden soll. Wir wollen das Beste hoffen.

Vergleicht man den Verlauf des Aufschwunges in Deutschland mit demjenigen in den benachbarten Ländern, so ist in Bezug auf Oesterreich festzustellen, dass dort die Bewegung viel stetiger und ruhiger verläuft, was offenbar dem kunstgewerblichen Mittelpunkt, dem österr. Museum gut zu schreiben ist. Man hat sich dort im Wettkampf der Stile weit weniger überhastet und hält sich durchschnittlich an strengere, edle Formen. In Wien haben insbesonders die grosartigen Neubauten am Ring Gelegenheit zur Entwicklung dekorativer Pracht gegeben und es ist erfreulich, die



Fig. 238. Füllung nach Watteau.

Beteiligung von hervorragenden Künstlern, wie Makart, Munkacsy u. a. hiebei erwähnen zu können.

Auch in Frankreich vermissen wir die Hast und Ueberstürzung. Dieses Land war zu Beginn überlegen und hatte weniger nachzuholen. Man wiederholt dort mit Geschmack und Eleganz die verschiedenen Stile der französischen Ludwige. Der Schwerpunkt liegt hergebrachterweise weniger in der Schule als im Atelier und in der Werkstatt. Auch die mittelalterliche



Fig. 239.
Amoretten nach Boucher.

Dekorationsweise wird dort gepflegt; das Hauptverdienst in diesem Sinne gehört dem bekannten Architekten Violett-le-Duc. Nebenher hat sich auch ein neuer eigenartiger Stil auf antiker Grundlage entwickelt, das sog. Neo-grec oder Neugriechische.

In England war das Ergebnis ein eigenartiges. Der neue Stil ist dort am selbständigen und am wenigsten von den Herkommlichkeiten durchsetzt. Die Eigenschaft einer seefahrenden Handelsnation kommt insofern zum Ausdruck, als das Anklingen an fremdländische Art sich besonders stark bemerkbar macht. Hauptsächlich werden japanische Motive anglisiert. Ferner ist zu betonen,

dass man in England Gewicht auf praktische Verwendung und solide Technik legt, weshalb dort auch die dekorative Malerei vielfach durch Fliessenbeleg und andere Wandschutzmittel ersetzt wird.

Von Italien aber ist zu sagen, dass die neuzeitige Dekorationsmalerei dortselbst die guten Vorbilder, die es so nahe und in Menge aufzuweisen hat, nicht in demjenigen Maße ausnützt, als man erwarten könnte.

Wir haben die Entwicklung der dekorativen Malerei verfolgt von ihrem Stand im alten Egypten bis auf denjenigen von heute, in ihren Anfängen, ihren Glanzperioden und Verfallzeiten.



Fig. 240.
Freskomalerei im Schlosse zu Würzburg von Tiepolo.

Der fünftausendjährige Verlauf giebt nicht das Bild einer stetigen, gleichmäfsigen Entwicklung. Wie die Entwicklung der Menschheit im ganzen wohl stets fortschreitet, wenn dieser Fortschritt auch zeitweilig durch Rückläufe gehemmt wird; wie im politischen Leben den Tagen des Glanzes und der Herrschaft solche der Ohnmacht mit Naturnotwendigkeit folgen; wie die Völker in der politischen Führung die Rollen wechseln und wie eines vom andern lernen kann an der Hand der Geschichte: ebenso ist es im Leben der Kunst.

Die Kunst steht heute auf einer höhern Stufe als im alten Land der Pharaonen; sie hat aber zwischen hinein auch Zeiten gehabt, da sie tiefer stand. Sie hat Epochen höchster Leistungs-

fähigkeit zu verzeichnen, welche wir mit Recht beneiden; aber auch wieder solche der Verarmung und Verrohung, der Gedankenarmut und ausschliesslichen Routine. Die Führung in der Kunst ist nicht an bestimmte Völker und Länder gebunden und während sie in andere Hände übergeht, ändert sich die Auffassung und die Ausdrucksweise. Die grossen Errungenschaften können stets auf die Anerkennung der Nachwelt rechnen und was einen bleibenden, innern Wert hat, wird immer wieder neue Anregung geben. Aus den Trümmern holt die Kunst sich ihre Lehren.

Das Alte stürzt; es ändert sich die Zeit
Und neues Leben blüht aus den Ruinen.

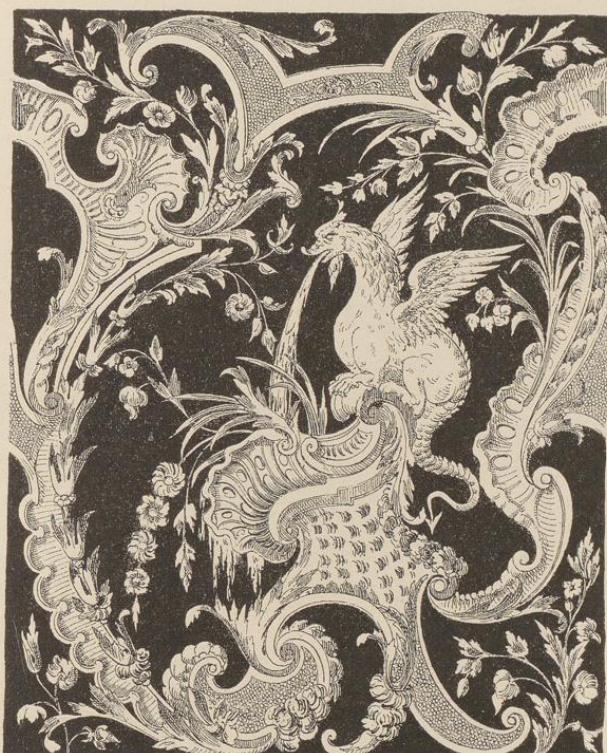


Fig. 241. Rokoko-Ledertapete.

10. Der Orient.

Unsere Stilbetrachtung hat mit dem Orient, mit dem alten Egypten begonnen, hat sich aber des weitern nur mit der dekorativen Malerei des Abendlandes befasst, so dass es am Platze sein dürfte, hier noch einige Worte anzufügen.

Von Asien scheint die Kultur der Menschheit ihren Ausgang genommen zu haben und wenn sich späterhin der Schwerpunkt derselben nach Europa verlegte, so sind doch im Osten eine Anzahl von Völkern zu verzeichnen, die auf ein wohlentwickeltes Kulturleben zurückblicken

können, das nach Jahrtausenden rechnet. Ihre Kunst ist im allgemeinen auf einem mehr gleichmäfsigen Stand geblieben und hat weniger auffällige Wandlungen durchgemacht. Bei näherem Zusehen ergiebt sich allerdings, dass die Kunstgeschichte des Orients auch grundsätzlich ver-

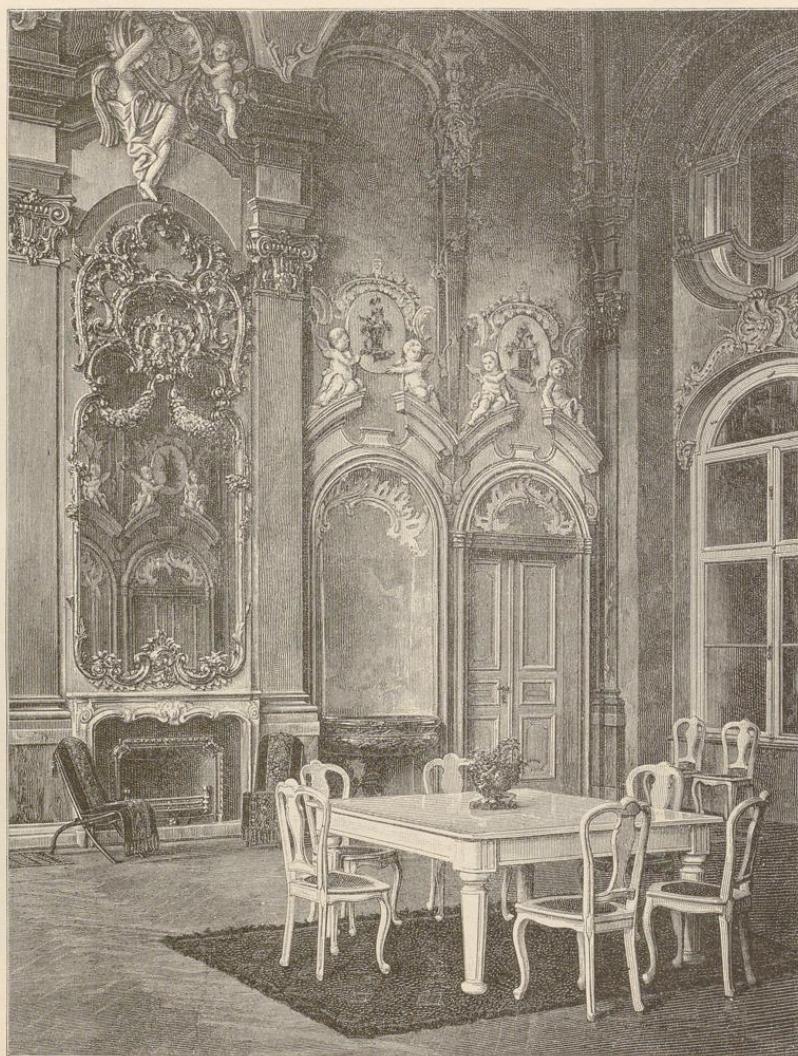


Fig. 242.
Saalpartie im Gartenhaus der Bischöfe zu Breslau.

schiedene Perioden aufweist. Nur weil die betreffenden Forschungen über das Oberflächlichste nicht hinausgekommen sind, ist man gewohnt, die Erzeugnisse der verschiedenen Zeiten in einem hin zu betrachten und abzumachen. Das Gebiet liegt uns eben verhältnismäfsig ferne und eine spätere Zeit hat vielleicht mehr Muſse, sich eingehender mit der Sache zu befassen.

Im allgemeinen spielt die dekorative Malerei des Orients eine geringere und andere Rolle, als die unsrige. Der Orient hat eine grosse Vorliebe für farbliche Ausstattung und einen angeborenen Sinn für Farbenharmonie, aber die Wege der Dekoration sind vielfach nicht die in Europa üblichen.

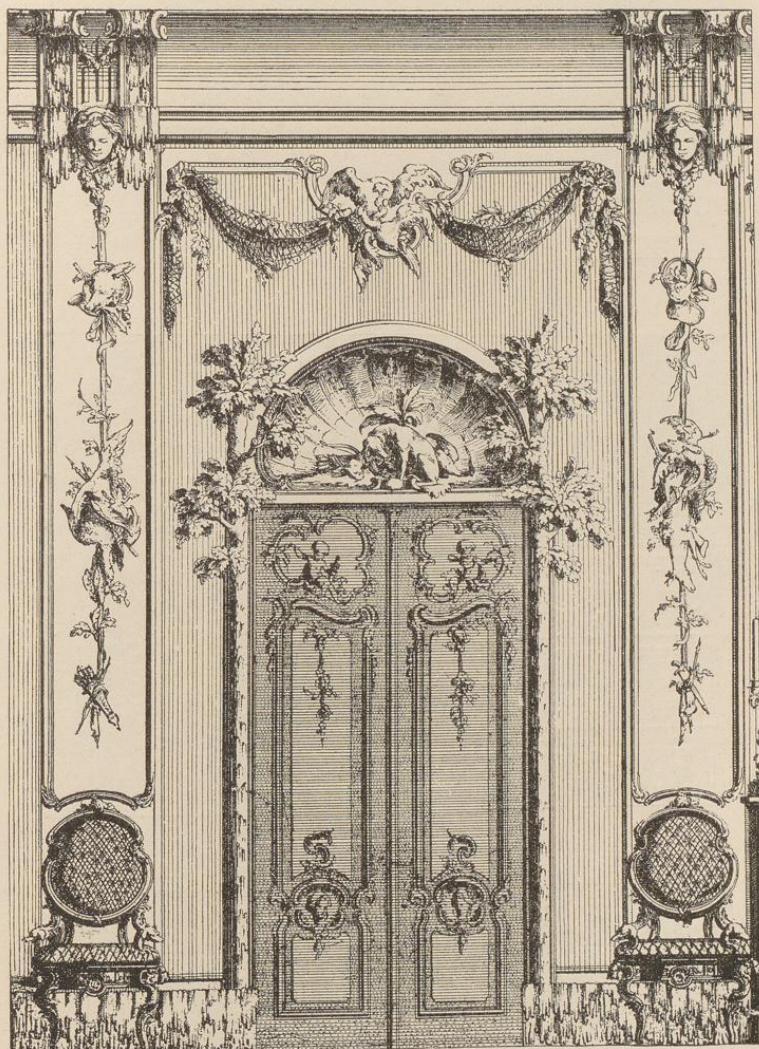


Fig. 243.

Wanddekoration nach Hoppenhaupt. Uebergang vom Rokoko zum Louis XVI.-Stil.

Das Klima, die Religion und Sitte bedingen eine andersartige Bauart und Wohnungsausstattung. Das textile Element, das Teppichwesen spielt hervorragend mit und an Stelle der Wandmalerei tritt vielfach die Verkleidung durch Fliessen und ähnliche Erzeugnisse.

Eyth u. Meyer, Malerbuch.

28

Zusammenstellung
zum Vergleiche der Dekorationsweisen des Rokoko- und des Louis XVI.-Stiles.

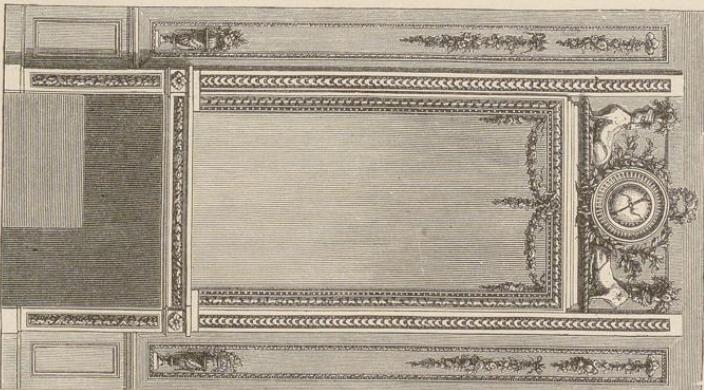
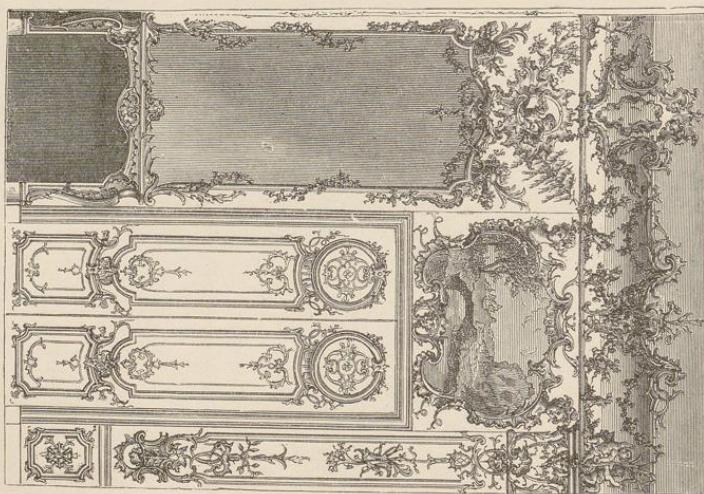
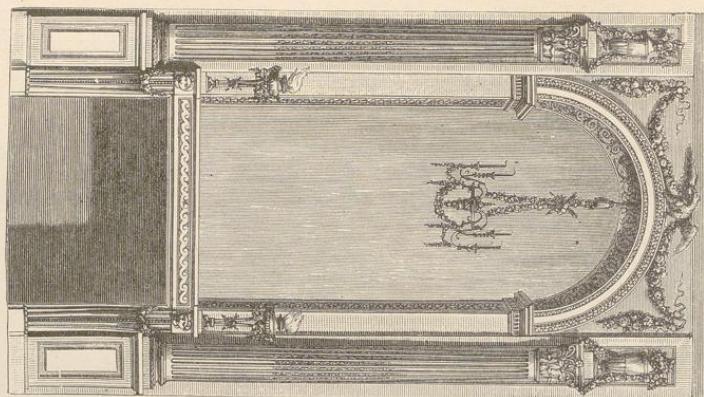


Fig. 244.

Wandverkleidung nach La Londe.
Stil Louis XVI.

Wandverkleidung nach Cuvilliès.
Stil Louis XV.

Wandverkleidung nach La Londe.
Stil Louis XVI.

Greift man aus den zahlreichen Völkern und Ländern Asiens die für die vorliegende Frage wichtigsten heraus, so ergeben sich drei Gruppen, deren erste durch Arabien und die Türkei,

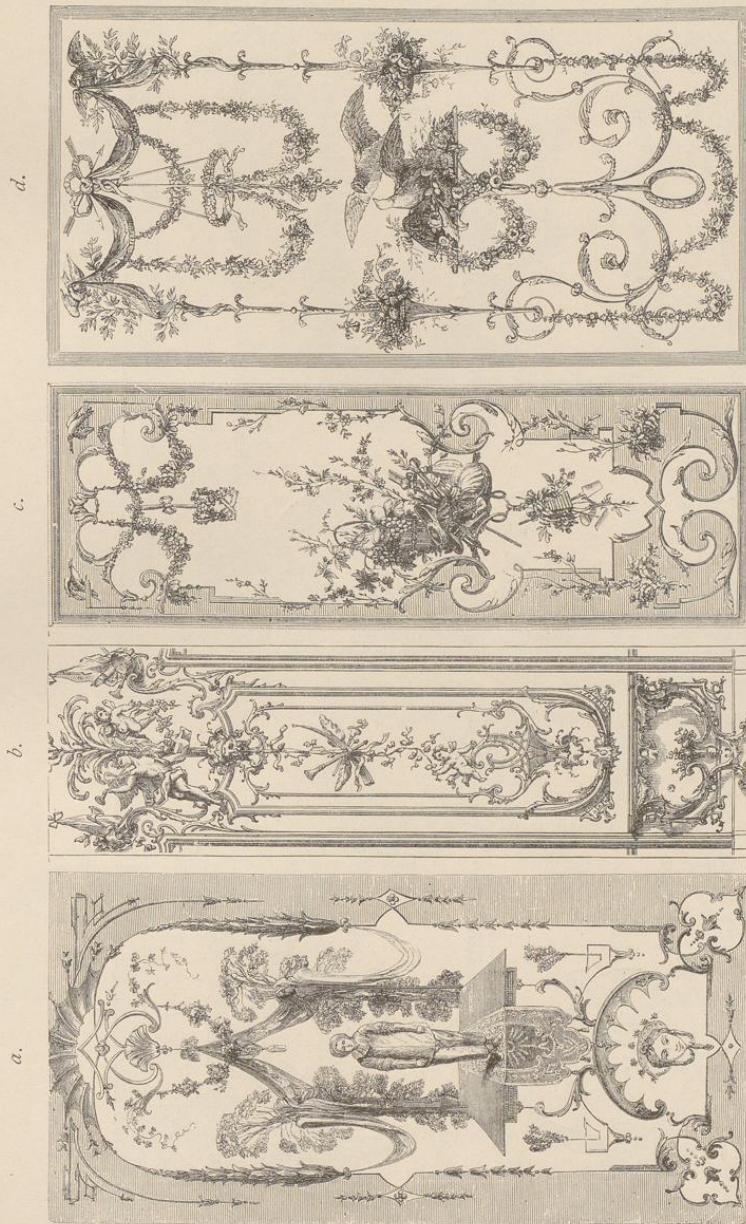


Fig. 245.
 a. Holzmalerei nach Watteau. Anfang des 18. Jahrhunderts. Uebergang vom Barockstil zum Rokoko.
 b. Holzschnitzerei nach Cuvilliés. Mitte des 18. Jahrhunderts. Rokoko.
 c. Holzmalerei nach Ranson. 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Uebergang vom Rokoko zum Louis XVI.-Stil.
 d. Holzmalerei nach van Spaendonck. 2. Hälfte des 18. Jahrh. Louis XVI.-Stil. (In doppelter Größe auf der folgenden Seite.)

deren zweite durch Persien und Indien, deren dritte durch China und Japan vertreten wird. Die Kunst der je paarweise genannten Länder ist zwar nicht dieselbe, aber immerhin sind gewisse Ähnlichkeiten vorhanden gegenüber den wesentlichen Unterschieden der drei Gruppen.

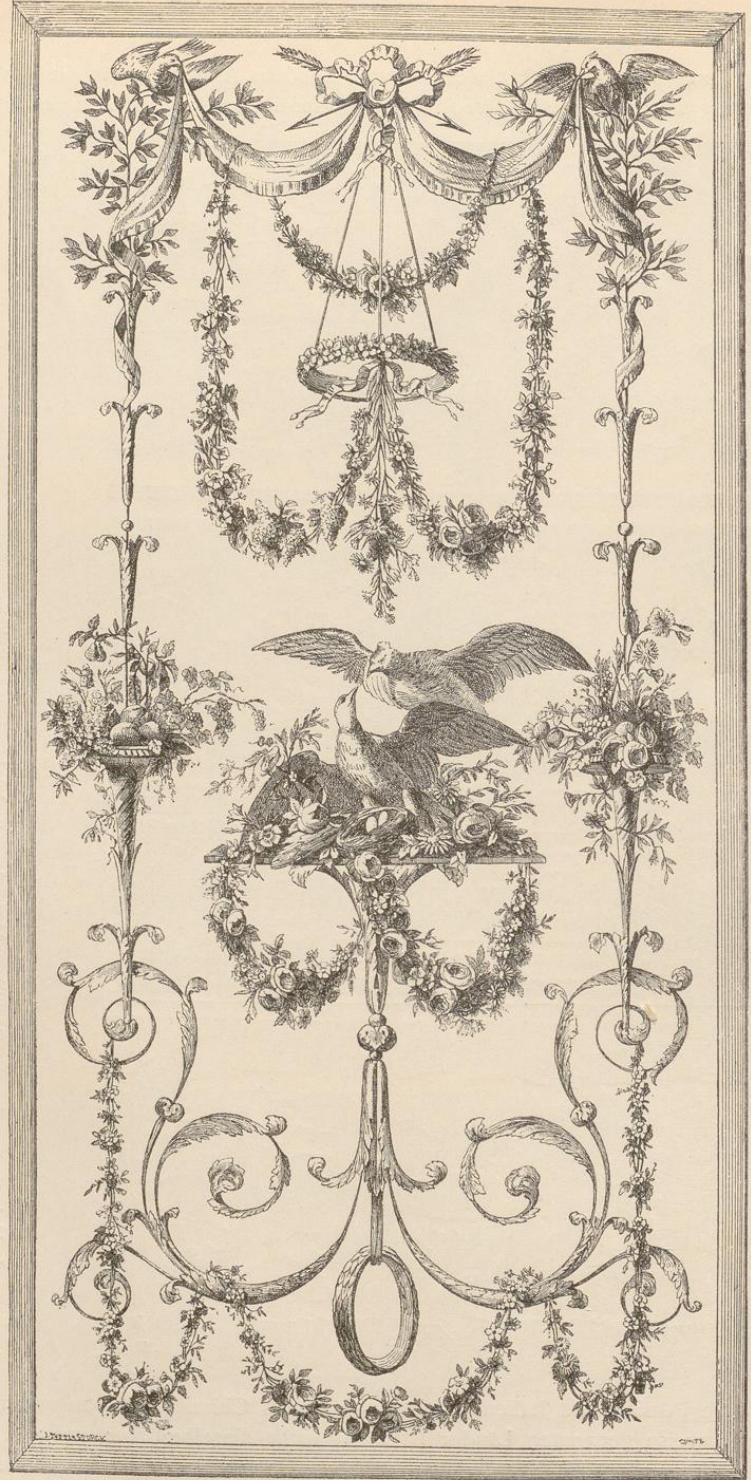


Fig. 246. Panneau im Stil Louis XVI. Nach van Spaendonck.



Fig. 247. Panneaux nach Prieur. Stil Louis XVI.

Der Islam beherrscht zur Zeit West- und Mittelasien, sowie den Norden Afrikas, im ganzen den siebenten Teil der Menschheit. Darnach ist auch das Gebiet der arabischen Baukunst weit

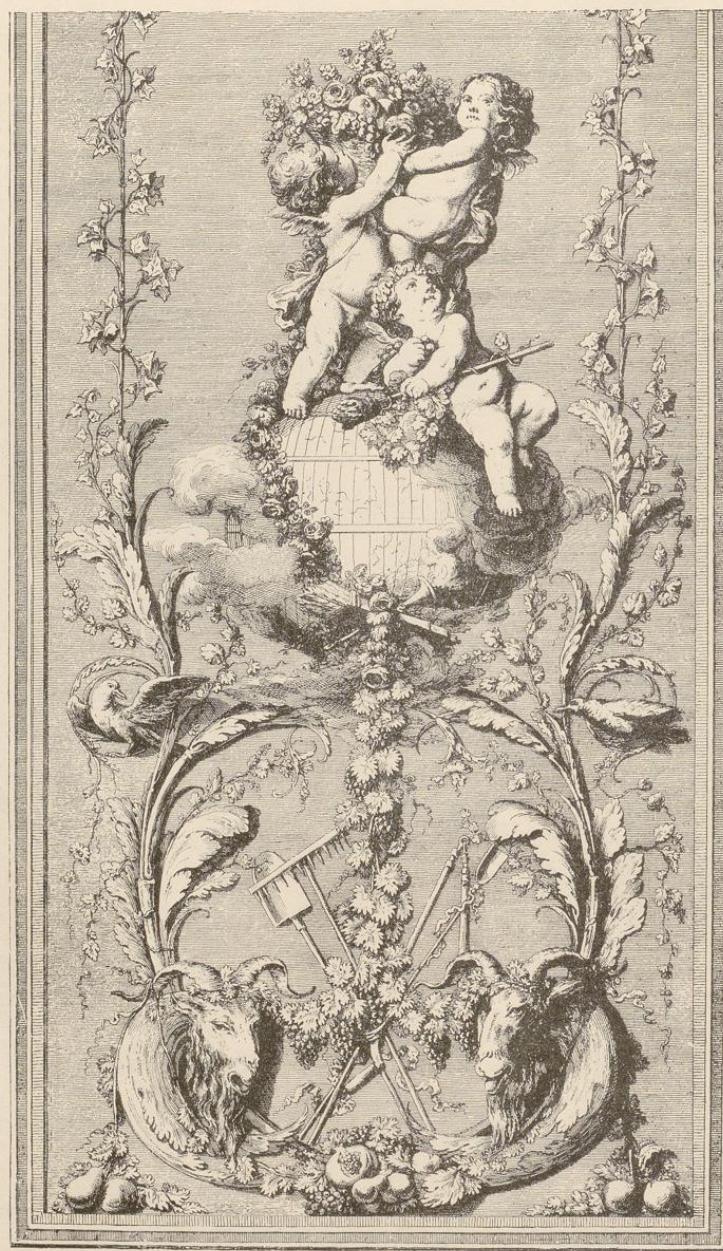


Fig. 248.
Panneau nach Cauvet. Stil Louis XVI.



Fig. 249. Thürfüllungen nach Salembier. Stil Louis XVI.

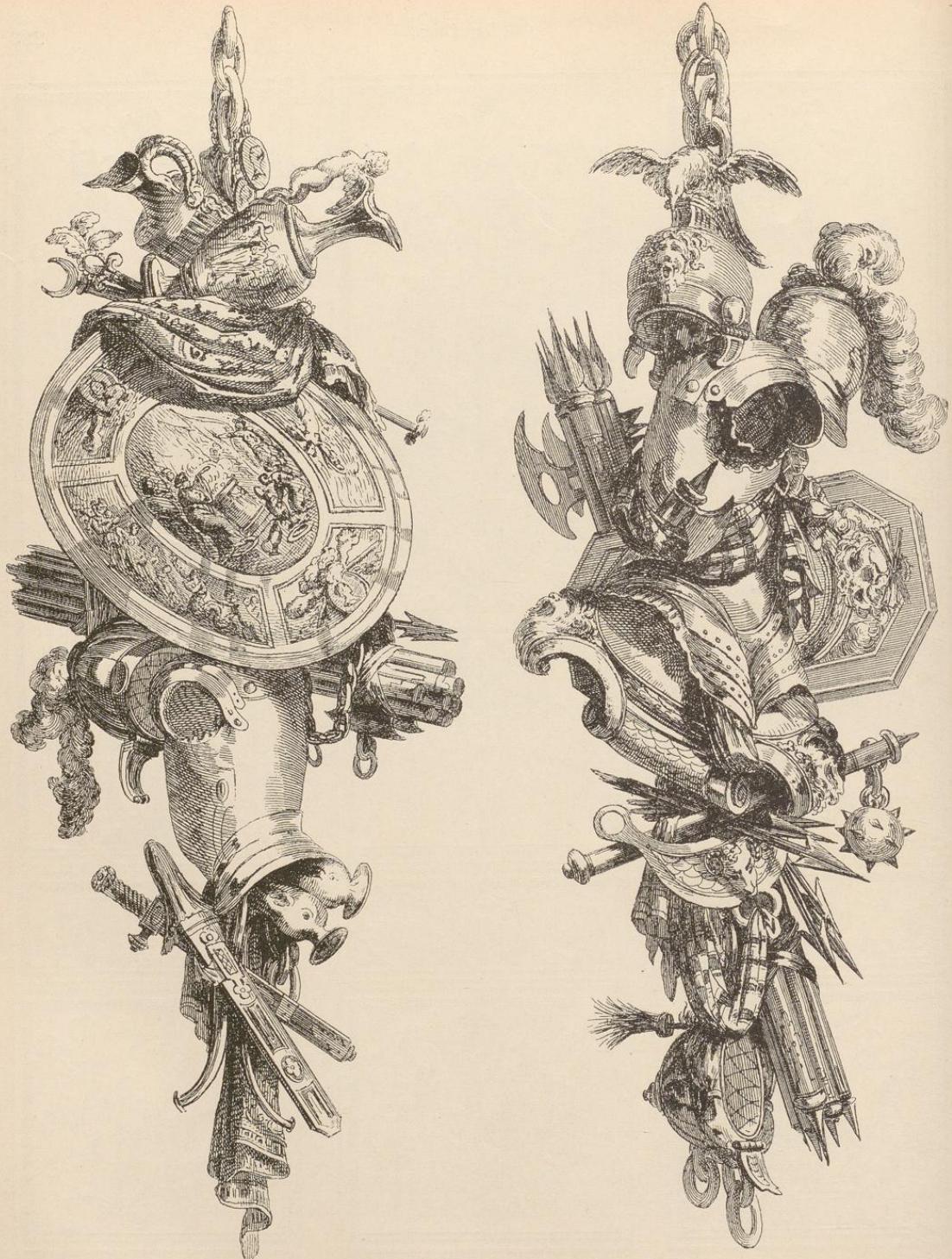


Fig. 250. Trophäen nach Delafosse. Stil Louis XVI.

verbreitet. Dieselbe hat sich auf spätromischer, altchristlicher und byzantinischer Grundlage zu einem eigenartigen Stil entwickelt, in welchem die Flächenverzierung ganz besondere Bedeutung

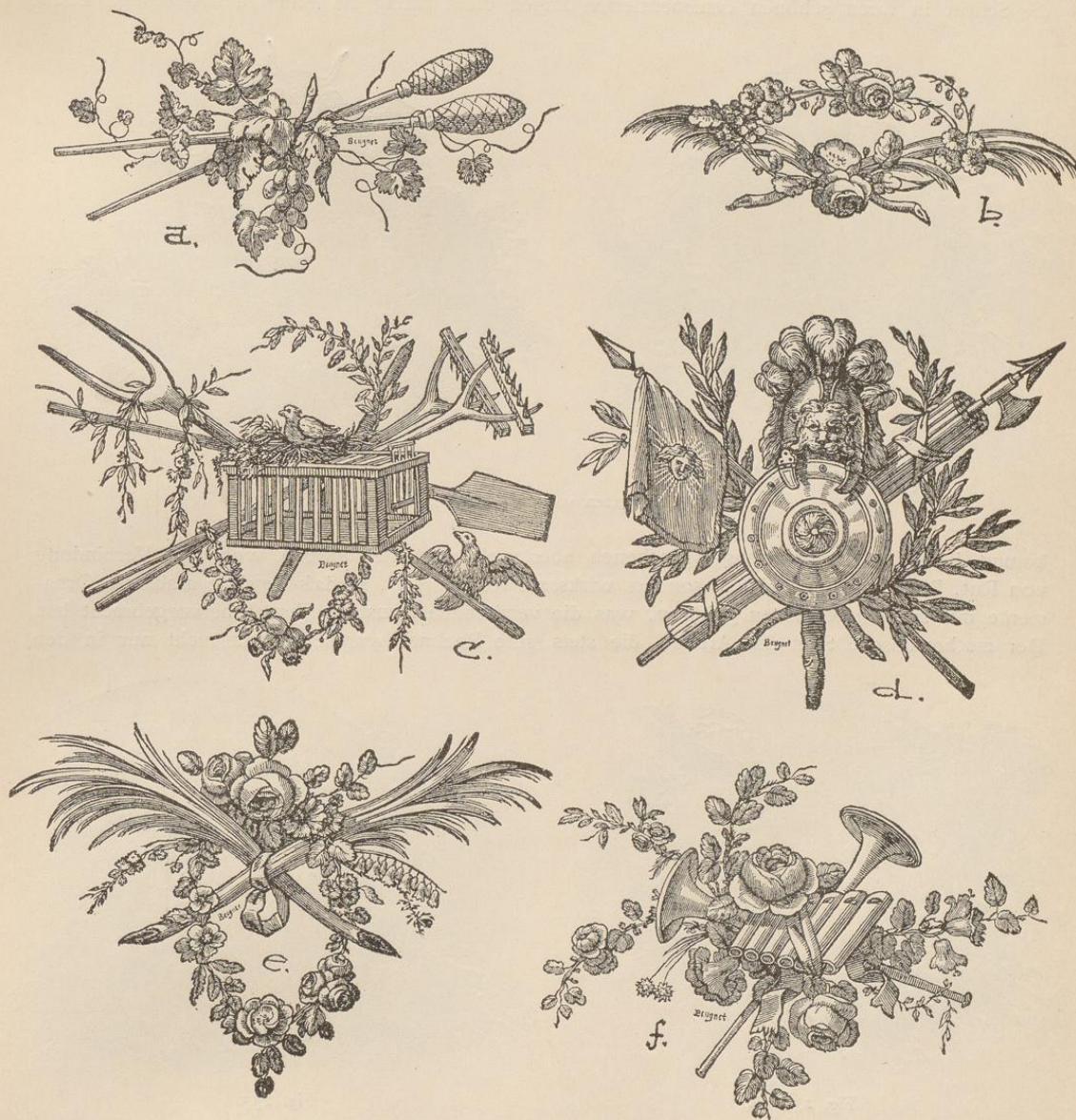


Fig. 251.

Vignetten nach Beugnet. Stil Louis XVI.

findet. Diese Verzierungsweise zeigt eine gewisse Einseitigkeit und Beschränkung, weil nach den Lehren des Islam die bildliche Darstellung, hauptsächlich diejenige des Menschen beschränkt ist.

Eyth u. Meyer, Malerbuch.

29

Deshalb gefällt sich das arabische Ornament vornehmlich in geometrischen Linienverschlingungen, wobei die leeren Plätze durch ein stark stilisiertes Pflanzenrankenwerk ausgefüllt werden. Auch die Schrift in ihren schönen ornamentierten Zügen dient häufig als gefällige Verzierung. Dazu



Fig. 252.



Fig. 253.

Vignetten von Le Barbier.

kommt die Behandlung mit ausgesprochenen, aber wohl verteilten Farben, wobei die Verbindung von Rot, Blau und Gold eine besonders wirksame Rolle spielt, so dass gewisse arabische Ornamente mit zu den schönsten gehören, was die verzierende Kunst überhaupt hervorgebracht hat. Der mathematische Sinn der Araber, die stets gute Rechner waren, kommt nicht nur in den



Fig. 254.



Fig. 255.

Vignetten von Le Barbier.

interessanten, meist auf der Konstruktion der Sternvielecke beruhenden geometrischen Ornamentik zum Ausdruck, sondern auch in dem sog. Reciprokenornament, welches vielfach verwendet wird und bei dem der Grund und die aufgesetzte Partie die gleiche Gestalt haben.

Die Blütezeit der arabischen Kunst gehört der Vergangenheit an und es zeigt sich seit Jahrhunderten ein ziemlich starres Festhalten am Herkömmlichen. Bekanntlich hatten die Araber zeitweilig auf Sicilien Fuß gefasst und ebenso in Spanien. In beiden Ländern finden sich noch



Fig. 256.

Vignetten von Le Barbier.



Fig. 257.

Baureste aus jener Zeit. Die Schlösser Zisa und Kuba bei Palermo, die Alhambra in Granada, die Moschee in Cordova, der Alkazar in Sevilla sind hieher zu rechnende Beispiele. Die arabische



Fig. 258.

Vignetten von Le Barbier.

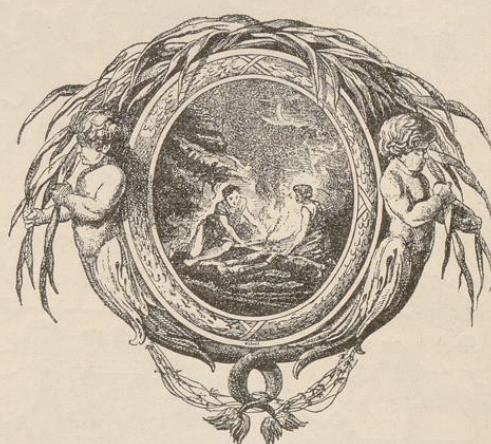


Fig. 259.

Kunst in Spanien wird gewöhnlich als maurisch bezeichnet und die Ausdrücke Arabesken und Moresken haben Bezug auf Ornamente arabischen Stils, obgleich sie unverstandenerweise auch anderweitig gebraucht werden.

Wahrscheinlich weil die jüdische Religion der muhamedanischen weniger feindlich gegenübersteht als der christlichen, ist es zur Ge pflogenheit geworden, die Synagogen im maurischen Stile aufzuführen, wobei dann auch die Verzierung in dieser Richtung sich zu bewegen hat. Auch gewisse Tanz- und Vergnügungslokale erhalten gerne ihre Ausstattung im arabischen oder maurischen Stile. Hiefür scheint der Grund maf sgebend zu sein, einerseits durch fremdartige, aufsergewöhnliche Pracht zu verblüffen und anderseits für die Anwendung von Gold und vollen Farben eine zweckmässige Unterlage zu haben. Es pflegt sich hiebei nicht um peinliche Originalübertragung zu handeln, wenn nur das ungefähre Aussehen erreicht wird. Der Fall liegt ähnlich, wie bei den japanischen Zimmern unserer modernen Wohnhäuser, die trotz aller „Echtheit“ von einer japanischen Zimmerausstattung grundverschieden sind.

Wir geben in Fig. 281 den Durchschnitt einer Moschee in Jerusalem, deren Bau- und Dekorationssystem noch stark an das christliche anklingt. Im Uebrigen beschränken wir uns auf die Vorführung einiger Einzelheiten, da zu einer richtigen Wiedergabe hier unbedingt die Farbe erforderlich wäre. Die Fig. 282 und 283 bringen plastische, farbig ausgelegte Flächenornamente aus der Alhambra, während Fig. 284 ein Bandornament aus Kairo zeigt.

Die türkische Ornamentik ist nur eine Abart der arabischen mit etwas andern Formen, einer gewissen Leerheit und Dünnstieligkeit und einer weniger angenehmen Farbengebung, in der

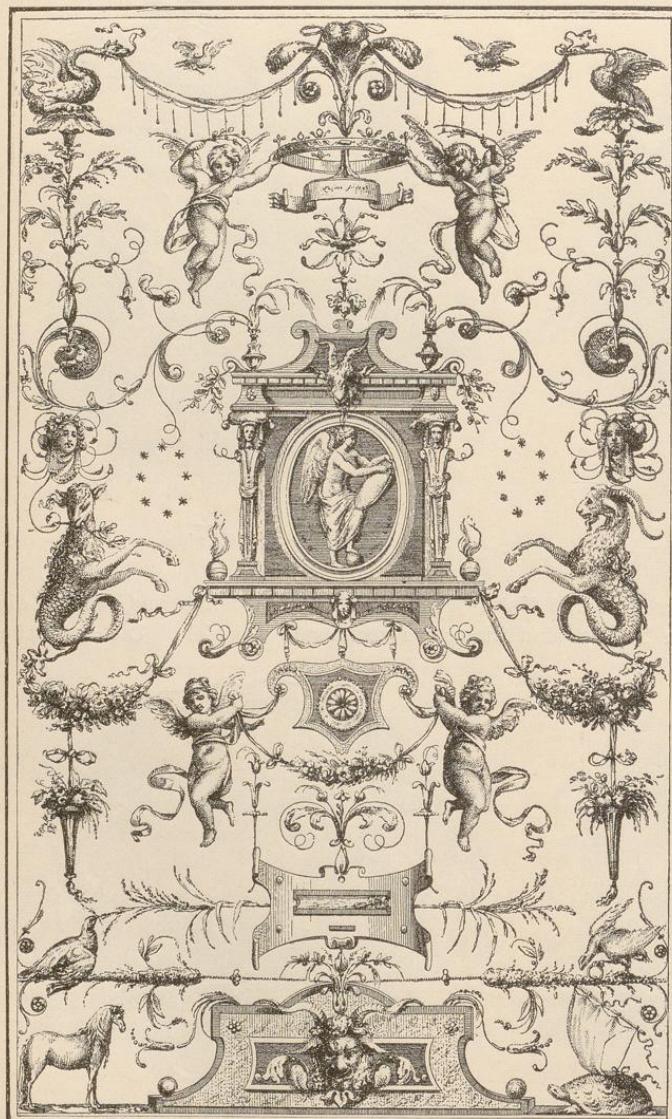


Fig. 260.

Füllung nach Lasinio. 1789. Renaissancemotiv.

nach unserm Gefühl das Rot zu stark vorzuherrschen pflegt. Die Kunst des modernen Egyptens segelt selbstredend auch im Fahrwasser der muhamedanischen Bauweise und Ausstattung, ohne viel Rücksicht zu nehmen auf die altehrwürdigen Reste einer stolzen Vergangenheit. Das haben

u. a. auch die egyptischen Ausstellungsbauten der verschiedenen Weltausstellungen denjenigen gezeigt, die nicht in der Lage sind, das Land am Nil zu bereisen.

Wer sich über die arabische und türkische Verzierungskunst eingehender belehren will, den verweisen wir auf die betreffenden Spezialwerke, von denen folgende genannt sein mögen: Prisse d'Avennes, *L'art arabe* etc. Paris: Morel; J. Bourgoin, *Les arts arabes* etc. Paris: Morel; Franz-Bey, die Baukunst des Islam, Darmstadt: Bergstraefser; Parvillé, L., *L'architecture et decoration turque*. Paris: Morel.

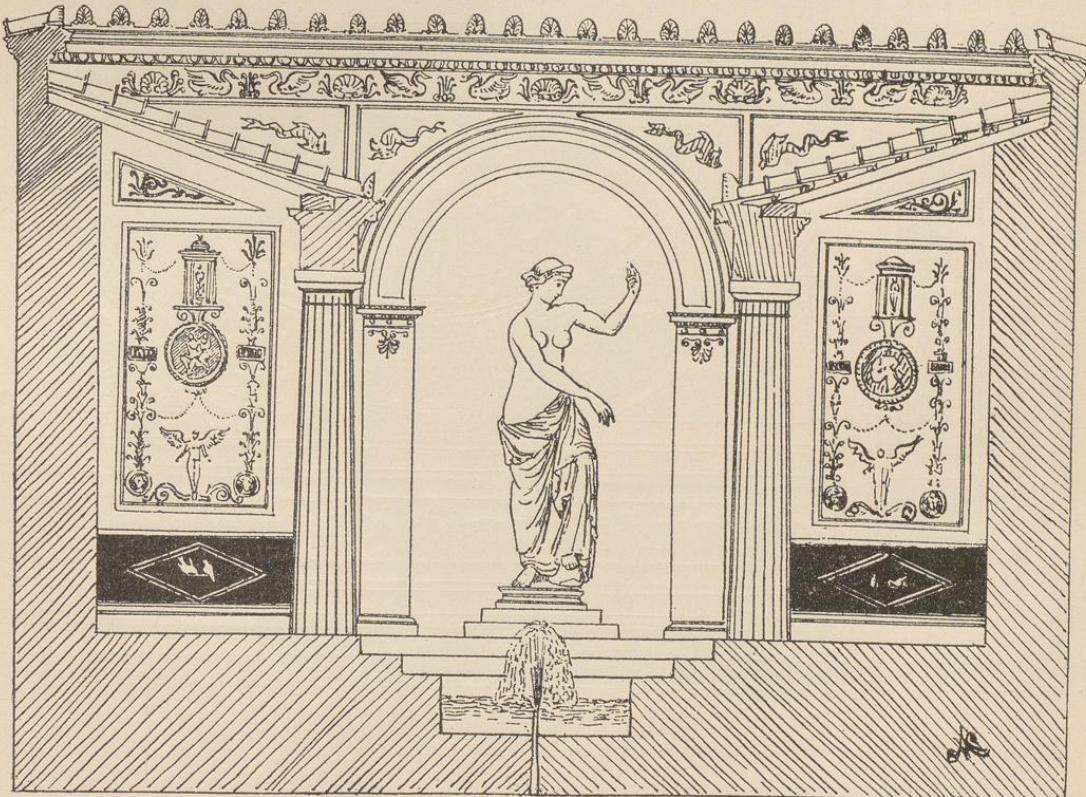


Fig. 261.
Dekoration eines kleinen Hofes in Charlottenburg nach Schinkel.

Persien und Indien gehören heute ebenfalls dem Islam an; das erstere ganz, das letztere teilweise neben dem Buddhismus und Brahmanismus. Die Baukunst ist deshalb in vielem der muhamedanischen ähnlich. Die Ornamentik dagegen zeigt sich mehr selbstständig. Es ist auch nicht zu vergessen, daß beide Länder in Bezug auf Kunst eine glänzend dastehende Vergangenheit aufzuweisen haben und daß gewisse Formen aus der vorislamischen Zeit herüber gerettet wurden.

Auch diese beiden Länder bebauen mit Vorliebe das Flächenornament. Während jedoch die arabische Kunst den Hauptwert auf die geometrische Einteilung legt und diese mit Pflanzenmotiven füllt, so liegt hier der Fall durchschnittlich umgekehrt. Die geometrische Linie tritt zurück und die

pflanzlichen Teile entfalten sich ziemlich naturalistisch. Wir begegnen einer reichen Flora von Rosen, Nelken, Granaten etc., was Persien, und von Lotus und andern Tropengewächsen, was Indien betrifft. Vögel und anderes Getier werden in diese Pflanzenornamentik eingestreut. Die Musterung ist durchschnittlich klein und so wirken auch lebhafte Farben nach dem Prinzip der Massenzerlegung wohlthuend und nicht grell. Dafür sind die persischen Teppiche und die indischen Shawls, die ja auch zu uns gelangen, ein gutes Beispiel.

Von einer eigentlichen Dekorationsmalerei in unserm Sinne ist in beiden Ländern nicht viel

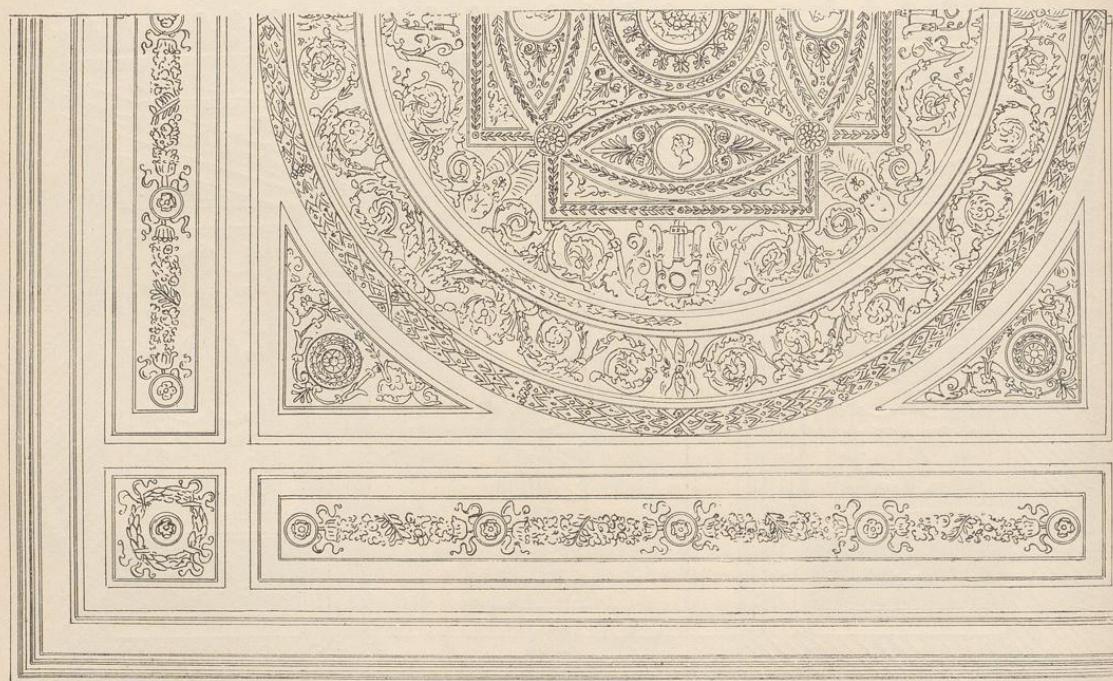


Fig. 262.

Skizze einer Deckendekoration.

zu finden. Die Motive sind eben anderwärts zu suchen, in den Verzierungen der Fliesen, der Teppiche, der Gefäße, Waffen, Email- und Tauschierarbeiten etc.

Die Aufgabe, in persischem oder indischem Stile zu dekorieren, dürfte selten vorliegen, wenigstens soweit es sich um die Ausstattung architektonischer Räume handelt. Um so mehr Gebrauch von den einschlägigen Vorbildern macht dagegen unsere neuzeitige Textil- und Teppich-industrie sowie die Keramik.

Wir geben in Figur 285 einige persische Fliesen wieder und in Figur 286 einen persischen Teppich, in beiden Fällen mit dem Bedauern, dass die Hauptsache, die Farbe, fehlt. Die Figur 287 dagegen bringt ein allerdings etwas verunglücktes Freskogemälde aus dem Tempel von Tanjora (Madras).

Wer sich um indische und persische Ornamente eingehender interessiert, der findet ganz hübsche Zusammenstellungen in den bekannten allgemeinen Sammelwerken:

Owen Jones, Grammatik der Ornamente,
Racinet, L'ornement polychrome,
Dolmetsch, Der Ornamentenschatz etc.

China und Japan sind die alten Kulturländer Ostasiens. Sowohl das Reich der Mitte als dasjenige der aufgehenden Sonne, beide bestanden schon vor Christus und die Chinesen führen ihre Geschichte bis 2500 Jahre vor unsere Zeitrechnung zurück. Die Entwicklung beider Reiche mit

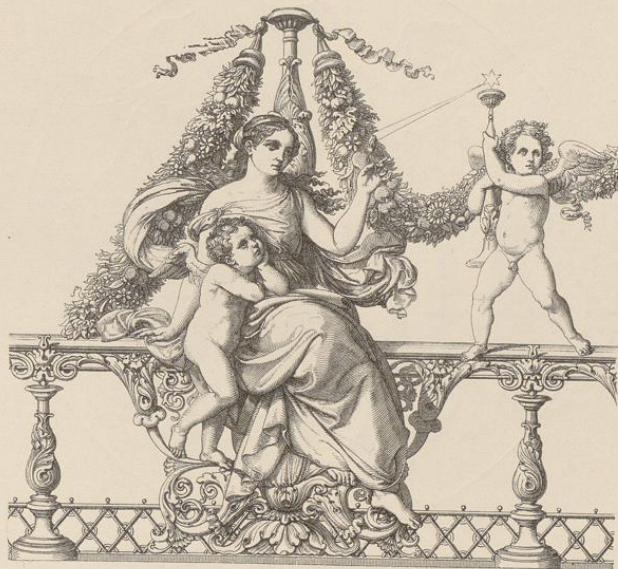


Fig. 263.

Der Glaube von W. Wach (1797—1845).

ihrem Kastenwesen und der konservativen Einrichtung erinnert unwillkürlich an das alte Egypten. Während China sich auch heute noch so gut als thunlich nach außen abschließt — die chinesische Mauer ist ja sprichwörtlich geworden — so zeigt sich Japan zugänglicher und hat neuerdings mit dem Abendland sogar bedeutend Fühlung genommen. Die Kultur und Kunst beider Länder ist ähnlich. Japan verdankt die seinige dem Nachbarreich China, welchem es jedoch in dieser Hinsicht über den Kopf gewachsen ist. Japan will mit China nicht mehr auf eine Linie gestellt sein und seine Bewohner haben es nicht gerne, dass wir Deutsche ihnen dieselbe Endigung angedeihen lassen; sie wollen nicht Japanesen, sondern Japaner genannt sein.

Die Kunst der Chinesen und Japaner ist vorwiegend dekorativer Art. Ihre Architektur ist weniger monumental als die unsrige. Holz und Bambus sind die Hauptbaustoffe, schon der häufigen Erdbeben wegen. Seide, Leder, Papier — in vorzüglicher Qualität —, Matten und

Geflechte herrschen in der Innenausstattung vor. Bemalte und bedruckte Papiere und Textilstoffe ersetzen unsere Bilder, Vorhänge etc., Regenschirme, Fächer, Laternen etc. aus Papier und Bambus sind alltägliche und auch bei uns bekannte Erzeugnisse. Die Keramik schafft in Porzellan, Fayence und Bronze vorzügliche Dinge; die Waffen, die Korbwaren, Holz- und Elfenbeinschnitzereien und vor allem die Email- und Lackarbeiten sind hervorragende Erzeugnisse des Kunsthandwerks.

Die Technik ist auf all diesen Gebieten musterhaft und bewunderungswürdig; sie übertrifft die unsrige durchschnittlich bei weitem. Dabei sind die Erzeugnisse an Ort und Stelle erstaunlich billig im Vergleich zum Arbeitsaufwand. Die Dekoration bewegt sich in hergebrachten, mustergültigen Formen. Sie hat auf den ersten Blick für uns etwas Fremdartiges und will einigermaßen studiert sein, um verstanden zu werden. Gewisse symbolische, religiöse und geschichtliche Dar-



Fig. 264.

Die Grazien von E. Bitterlich (1840—1872).

stellungen erfordern einen Schlüssel, während diejenigen aus dem gewöhnlichen Leben sich von selbst erklären. Die chinesischen und japanischen Künstler sind nicht nur geschickte Techniker, sondern auch vorzügliche Zeichner; mit den allereinfachsten Mitteln werden die schwierigsten Sachen wiedergegeben. Insbesonders glänzen hierin die Japaner. Ihre Bilderbücher zeigen eine vorzügliche Auffassungsgabe für die Natur und einen eigenen Humor, der in allerlei Karikaturen sich ausspricht. Der Japaner beherrscht das Figürliche, das Landschaftliche und Ornamentale gleichzeitig und gleich gut und weiss dementsprechend dasselbe auch in geschickter Weise zu verbinden. Wo die Darstellungen farbig sind, finden wir auch die Vorteile des orientalischen Farbensinnes, und erst neuerdings, seit Europa seine Anilinfarben in den Orient liefert, zeigt sich manches gelegentlich etwas hart und grell.

Die japanische und chinesische Ornamentik ist von der europäischen wesentlich verschieden. Wohl findet man bekannte Dinge wieder, Mäanderzüge, Mäanderflächen, Rauten-

muster etc., aber die Verwertung ist anders. Symmetrische und zentral angelegte Ornamente sind nicht nach dem Geschmack dieser Künstler; dafür fehlt ihnen der Sinn. In die gemusterten Gründe



Fig. 265. Die Wissenschaft und der Handel. Wandgemälde von C. Gehrts im Café central in Düsseldorf.

werden mehr beliebig und willkürlich Ornamente eingestreut. Verschiedene Ornamentationen scheinen sich zu überdecken, wie übereinander geworfene Kartenblätter. Die Wiederholung derselben Motive wird vermieden; jedes Stück ist neu, selbständige und originell, ein Kunstwerk für sich.

Eyth u. Meyer, Malerbuch.

II. Die Geschichte der Dekorationsmalerei.



Fig. 266. Randleiste.

In der Pflanzenornamentik spielen Rosen, Kamellien, Kirschblüten, Thee- und andere Sträucher, Pinienzweige, Schwertlilien, Bambus und Schilfgewächse eine vorstechende Rolle; die Fauna des Ornamentes zeigt Reiher, Fasanen, Schwalben, Fische, Reptilien und Insekten mancherlei Art und außerdem verschiedene Fabeltiere. Wasser und Wolken werden gerne ornamental verwertet und der Fuji-no-yama, der heilige Berg, erscheint in allerlei Verwendungen.

Die Art der japanischen Naturauffassung ist uns heute besonders sympathisch. Sie entspricht den Bestrebungen, unsere hergebrachten Schablonen durch etwas eigenartiges zu ersetzen und es ist diesmal offenbar mehr als eine vorübergehende Modelaune, was Europäer und Amerikaner veranlaßt, die japanischen Formen in ihre Kunstweise aufzunehmen. Es handelt sich aber nicht um ein oberflächliches, äußerliches Kopieren, sondern um das verständnisvolle Eingehen auf die Art japanischer Naturauffassung und Naturverwertung zu stets neuen, lebensfrischen Leistungen, um die dekorative Kunst vor der Verknöcherung zu schützen.

Es läßt sich zweifellos Vieles lernen von diesem Kunstvolke im Osten und die bessere Zugänglichkeit kann deshalb nur freudig begrüßt werden. Von dem bedeutendsten japanischen Maler und Zeichner der Neuzeit, dem im Jahr 1849 im Alter von 89 Jahren verstorbenen Hokusai kann jeder Künstler lernen, vor allem die Bescheidenheit. „Seit meinem sechsten Jahre“, sagt er, „hatte ich die Leidenschaft, die Formen der Gegenstände zu zeichnen. In einem Alter von ungefähr 50 Jahren habe ich eine unendliche Menge von Zeichnungen veröffentlicht, aber ich bin unzufrieden mit allem, was ich vor meinem 70. Jahre geschaffen habe. Mit dreiundsechzig habe ich in etwas die Gestalt der Vögel, der Fische etc. begripen“ u. s. w. (Nach Gonse.)

Die Beigabe der Fig. 288 bis 295 mag das über Japan Vorgebrachte einigermaßen erläutern helfen. Wer weitergehende Studien auf diesem Gebiete machen will, dem empfehlen wir die Beschaffung japanischer Originalbilderbücher und das Nachschlagen folgender Werke:

Bing, Japanischer Formenschatz. Leipzig, Seemann.
Brinckmann, J., Kunst und Kunsthandwerk in Japan. Berlin,
Wagner.
Gonse, L., L'art japonais. Paris.

Der die Geschichte der dekorativen Malerei behandelnde Abschnitt ist auf Kosten der folgenden etwas

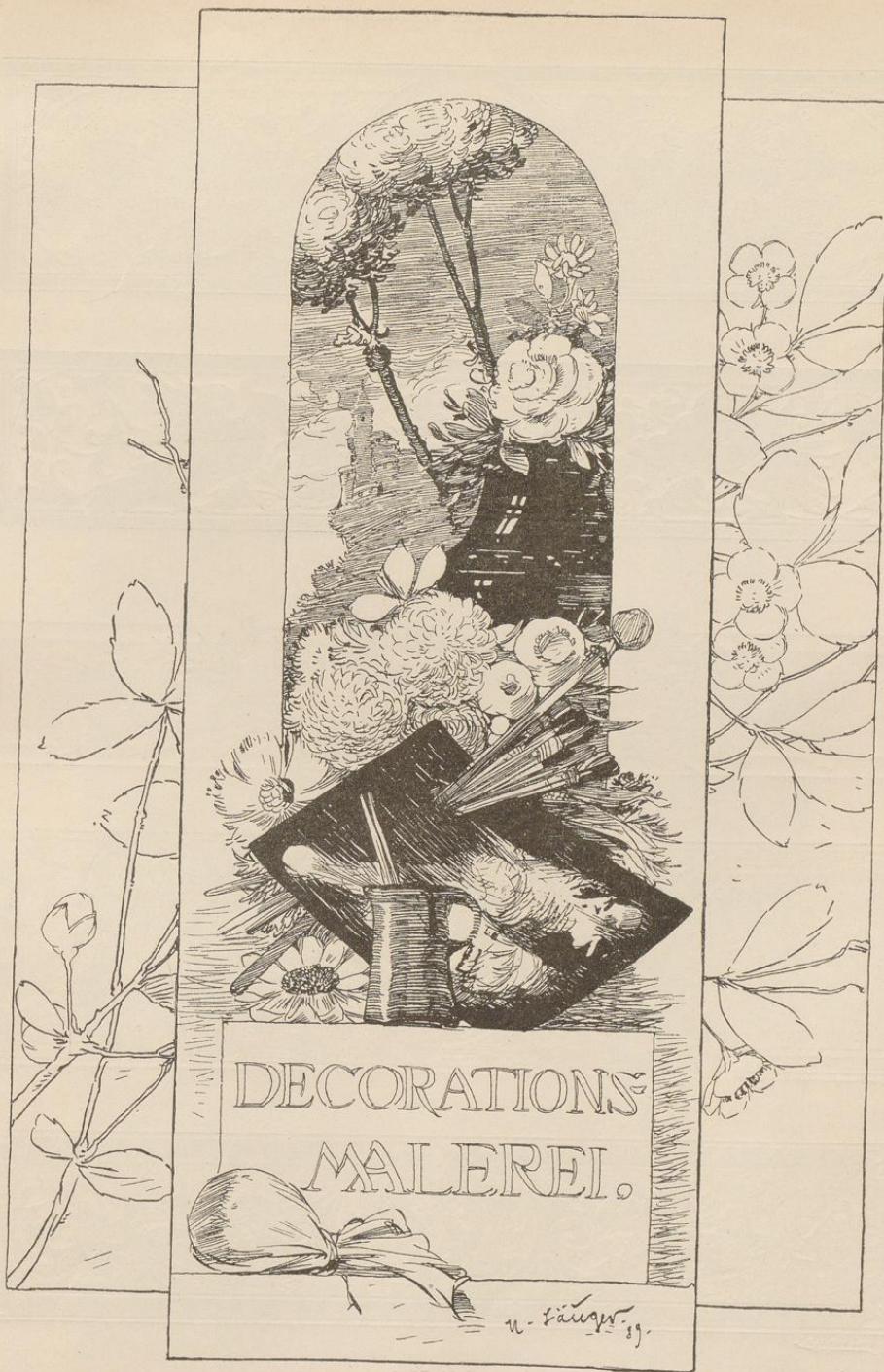


Fig. 267. Motiv für dekorative Malerei von Max Läuger.



Fig. 268.

Dekorative Füllungen von F. Paukert u. a.

umfangreich ausgefallen. Es war dabei die Anschauung mafsgebend, dass der fertige Dekorationsmaler sich unbedingt in den Stilen auskennen muss, weil ohne dies von einem selbständigen, be-



Fig. 269. Der Friede von Max Honegger.

friedigenden Arbeiten keine Rede sein kann. Während das übrige sich mehr oder weniger in der Praxis von selbst erlernt, so hilft hier nur ein eingehendes Studium und ein richtiges Beobachten. Dem offenen Auge sagt eine bildliche Darstellung oft mehr als ein großer Wortschwall. Deshalb ist den Ausführungen über die Stile eine Menge von Abbildungen beigegeben worden. Manches davon wird sich als Vorbild ja kaum verwerten lassen und soll nur Erläuterungsmaterial sein; durchschnittlich jedoch sind die Beispiele so gewählt geworden, dass sie gelegentlich auch mit den nötigen Änderungen für die Ausführung in diesem oder jenem Sinne dienen können. Um das Buch nicht unnötig zu verteuern, sind allerdings in vielen Fällen vorhandene Illustrationen benutzt worden, die sich schon anderweitig finden.

Es war nicht die Absicht, eine einwurfsfreie Geschichte der Dekorationsmalerei zu schreiben — das mögen besser Berufene unternehmen — es hat sich nur darum gehandelt, zum Selbststudium in diesem Sinne anzuregen und auf die Wichtigkeit der Stilkenntnis hinzuweisen. Die vergangenen Zeiten müssen die kommenden lehren; der „Vater Werke“ sind das beste künstlerische Vermächtnis.

