



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Kunst

Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des Alten Reichs :
Renaissance und Barock / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1931

1. Das Ornament

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96236](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96236)

Drittes Kapitel.

ORNAMENT. KUNSTGEWERBE. KUNSTKAMMERN.

1. DAS ORNAMENT.

Dasselbe hat seiner Natur nach kein selbständiges Dasein, es kommt nur an und mit einem anderen Dinge vor, dem menschlichen Körper, einem Gewebe, einem Gerät, einem Bauwerk, deren inneres Leben es formsymbolisch zu erläutern hat. Im Laufe der Entwicklung aber lockert sich dies Verhältnis: das Ornament trennt sich von seinem ursprünglichen Boden, läßt sich von einer Kunstgattung auf die andere, von einem Stilsystem auf ein anderes übertragen. Anders werden sich dabei organische, anders abgeleitete Stile verhalten. Die Gotik als ein organischer Stil hatte ihr Ornament in strengste Beziehung zum architektonischen Kräftespiel gesetzt. Die Spätgotik bekundete ihr andersgeartetes Wesen durch seine Verselbständigung. Diesen Grundsatz nahm die nordische Renaissance auf und führte ihn weiter. Dabei handelte es sich nicht bloß um Arbeitsteilung, wie solche auf hochentwickelten Kunststufen immer eintritt, sondern wirklich um Unabhängigkeit der ornamentalen Phantasie. Das Ornament des 16. Jahrhunderts löst sich von der Technik überhaupt, die Erfindung hat kein bestimmtes Material, kein besonderes Handwerk im Auge, sie wird eine Kunstleistung für sich. So konnte es kommen, daß die Deutschen diese neue Erscheinung der Renaissance zuerst nur als Ornament auffaßten und der Meinung waren, es ließe sich ohne weitergehende Konsequenzen auf die ihnen geläufigen Grundformen der Baukunst, der Grabmalplastik, des Buchschmucks usw. übertragen. Die damit gewonnene Freiheit wirkte in hohem Grade anregend. Auf keinem anderen Gebiete des künstlerischen Schaffens ist das deutsche 16. Jahrhundert so produktiv und originell wie auf dem ornamentalen. Es wäre ein vollkommener Irrtum, zu glauben, daß sich die »deutsche Renaissance« an die Nachahmung der italienischen Neantike gebunden gefühlt hätte. »Das antike Element«, sagt Alfred Lichtwark, ohne damit zu übertreiben, »es spielte weder in dem chaotischen

17*

Anfang noch in dem späteren Verlauf die entscheidende Rolle.« Ein unbeschreiblich reichquellendes, gestaltenbuntes Leben war hier in Bewegung. In rascher Folge wechseln die Moden. Fremde Anregungen verschiedenster Richtungen werden mit Begierde aufgenommen, weitergebildet, miteinander verflochten, schließlich doch immer auf eine mit Worten erschöpfend kaum zu schildernde genuin deutsche Tonart abgestimmt. Das Ornament geht nicht aus dem Sonderwillen bedeutender Individualitäten, sondern aus dem Konsensus des allgemeinen Formgefühls hervor und reflektiert die feineren Veränderungen desselben unmittelbarer und schneller als die durch ihre Bindung an Zweck und Überlieferung schwerfälligere Architektur. Das Ornament ist vorzüglich »Milieukomponente«. Es verbindet die Baukunst mit dem Kunstgewerbe und beide mit der Graphik. Im Ornamentstich macht es sich selbständig und bietet seine Erfindungen den Ausübenden zur Benutzung an.

Für die Geschichte des Geschmacks ist das Ornament eine Quelle ersten Ranges. Allein nur an der Hand eines sehr reichen Anschauungsmaterials ließe sich etwasersprießliches darüber sagen. Wir begnügen uns mit einer kurzen Beschreibung der Hauptgattungen.

Die am meisten selbständigen Ornamentgattungen des 16. Jahrhunderts sind die Maureske und das Rollwerk. Die erste stammt aus dem Orient, die zweite ist das einzige von Grund aus neue Dekorationsmotiv, das die moderne Kunst dem alten Bestande hinzufügt. Das wichtigste Ornament antiker Abkunft ist die Pflanzenranke (Abb. 398—400). Sie wird in der Architektur benutzt als Füllung von Pilastern und Friesen, im Kunsthandwerk werden auch breitere Flächen damit übersponnen. Das botanische Vorbild, der Akanthus, war dem Norden unbekannt. Hatten doch auch die Italiener daraus schon eine stilisierte Idealpflanze gemacht. Der Norden besaß im beliebten Distelblatt der Spätgotik ein ähnliches, ebenfalls zum bloßen Linienspiel erstarrtes Gebilde. Gleichwohl hat das 16. Jahrhundert sich mit dem Akanthus nur wenig abgegeben. »Er ist eben viel zu sehr an große Maßstäbe gebunden und konnte da nicht fortkommen, wo nicht die Architektur, sondern die Kleinkunst die Führung übernahm.« An seine Stelle tritt, besonders von den Kleinmeistern der mittleren Jahrzehnte gepflegt, das — irrtümlich — sogenannte Feigenblatt. Es sieht natürlicher aus, ist aber keiner bestimmten nordischen Pflanze, am wenigsten dem südlichen Feigenblatt nachgeahmt, sondern ein rundliches Blatt mit lappigem Umriß auf langem, dünnem Stiel. Die Ranke verliert ihren elastischen Schwung. Bei Hochfüllungen wird sie ersetzt durch einen die Mittelachse bezeichnenden geraden Stengel oder Stab, der sich oft in ein kandelaberartiges Gebilde umwandelt. Vasen, Füllhörner, Masken werden eingelegt; am Fuße sitzen Sphynx oder Putten; wieder Putten oder Vögel und andere Tiere klettern in den Zweigen; kurz, die Phantasie

wird durch sachliche Inhalte mit in Anspruch genommen, die über das unmittelbar ornamentale Interesse hinausgehen. Das wesentlich Renaissancegemäße liegt im Vorhandensein einer mittleren Achse. Die gotische Pflanzenfüllung hatte sich frei bewegt und nach allen Seiten bis an den Rand gedrängt, die Renaissanceranke bezieht alle Teile der Fläche auf die Achse als sichtbares und unsichtbares Rückgrat aus dem italienisch-antiken Grundgefühl heraus, das alles auf im Gleichgewicht befindliche Kräfte zurückzuführen sucht. Dies rationelle Prinzip haben nun die Deutschen sich angeeignet. Doch immer regte sich auch ein instinktiver Widerspruch, und das Unsymmetrische dringt wieder durch. — Die Grotteske. Darunter wurde verstanden (ohne den heutigen Nebensinn) die Zertrümmerung und willkürliche Wiederaussetzung von Naturformen: menschlicher Oberkörper mit Fortsetzung in einen Fisch oder eine vegetabilische Ranke, Säugetiere mit Flügeln und Schnäbeln u. dgl. Auch dies nichts Neues, dem romanischen wie dem gotischen Stil wohlbekannt, doch jetzt in Italien durch Aufdeckung antiker »Grotten«- oder Gewölbedekorationen neu gerechtfertigt, und zwar so, daß durch Verbindung mit (gemalter) phantastischer Architektur größere Kompositionen zusammengestellt werden. In Deutschland wurde die Grotteskenmalerei verhältnismäßig selten und dann immer in engem Anschluß an Italien geübt (Residenz in Landshut, Fuggerzimmer in Augsburg, Bauten Wilhelms V. in München). In einem allgemeineren Sinne darf man aber überhaupt die verbreitete Neigung zur Ineinandermischung verschiedener Ornamentgattungen als grotesk bezeichnen.

Einen schärfer umgrenzten Formcharakter haben die Maureske und das Rollwerk. Sie gehen gern unter sich, nicht leicht mit den italiensierenden Gattungen, Verbindungen ein. — Die Maureske (Abb. 401), über Venedig aus dem Orient kommend, fand in Deutschland einen dankbareren Boden als in Italien. Hans Holbein d. J. und Peter Flötner haben sie zuerst angewendet. Nach ihrem Wesen ist sie die Umsetzung der Pflanzenranke in einen abstrakten Flächenstil. Dünne, kalligraphisch geschwungene Stengel verschlingen und überschneiden sich und endigen in ein im Profil gesehene Blatt. (Von der Maureske zu unterscheiden ist das Knotenwerk.) — Im Gegensatz zur Maureske ist das Rollwerk kein flächenhaftes, sondern ein die dritte Dimension mithereinziehendes und im Gegensatz zu allen anderen kein Füllungs-, sondern ein Rahmungsornament. Es tritt zuerst auf in den vom Florentiner Rosso geleiteten Dekorationen im Schloß von Fontainebleau 1530—40. Die weitere Entwicklung aber liegt in den Niederlanden und in Deutschland. Wieweit gewisse Analogien in der Spätgotik (aufgerollte Ränder an Helmdecken, Schilden, Tafeln u. dgl.) mitgewirkt haben, bleibt dahingestellt. (Die Bezeichnung »Kartusche« von ital. cartoccio = Zierschild.) Das Wesentliche an dieser Konzeption ist, daß bei gelockertem und geroltem

Rand gegen das innere Feld eine geschlossene Abschlußlinie gezogen und damit der Rand als selbständige Form abgesprengt wird. Zunächst war das eine Konzession an das Renaissancebedürfnis nach klaren Grenzlinien. Allein indem der Rand sich in einen Rahmen verwandelte, also körperlichen Charakter annahm, wurde er auch mit Innenform ausgestattet, was wieder dem gotischen Empfinden das Tor öffnete: man legte zwei, selbst drei Rahmen übereinander, zerfaserte und zerschnitt den Rand, ließ die Zungen und Fahnen sich überklammern, durch Schlitzte und Löcher hindurchkriechen und hiernach erst die freien Enden sich rollen. Es ist erstaunlich, wie mannigfaltige Kombinationen sich dabei ergeben. (M. Deri erinnert an die geschlitzte Kleidermode, bei der der Stoff doppelt genommen, die obere Lage in breite Streifen zerschnitten, der Unterstoff durch die klaffenden Öffnungen sichtbar gemacht wurde.) Dann wurden groteske Elemente eingefügt: menschliche und tierische Figuren, Blumen, Früchte, Masken. Das Ganze war in mächtigster Bewegung, die Oberfläche völlig aufgelockert, lauter sich krümmende, sich bäumende Formen (Deri, Abb. 402). — Die nächstfolgende Abwandlung führt die Linienzüge in die Fläche zurück. Hierfür wurde die Durchdringung des Rollwerks mit der Maureske bedeutsam. Das feine maureske Rankenwerk verbreitert sich zu Bandformen, streckenweise nimmt es geraden Verlauf und bricht in scharfen Ecken, durch Spangen und Stege werden die Systeme miteinander verbunden: das Gebilde wird fähig, die Funktion der Flächenfüllung aufzunehmen. So entsteht (zuerst in den Niederlanden) das sogenannte Beschlägornament (Abb. 403). Es hat im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts im Bauschmuck die Vorherrschaft, umzieht die Säulenschäfte, füllt die Brüstungen oder sonstigen Flächen, biegt sich am Rande der Giebel hornartig aus. — Lichtwark und Deri, die das Ornament des 16. Jahrhunderts am eingehendsten untersucht haben, kommen übereinstimmend zu dem Ergebnis, daß das deutsche Ornament seit den 80er Jahren seinem Wesen nach wieder spätgotisch geworden ist. Man darf in der Erinnerung noch weitergehen: diese Freude an einem von aller Naturform absehenden freien Spiel mit der Linie, an unkonstruktiven, erfüllten, emotionell erfundenen Gebilden ist überhaupt deutsch. Und so brauchen wir uns auch nicht zu wundern, wenn bei den Ornamentisten des frühen 17. Jahrhunderts gelegentlich schon rokokoähnliche Bildungen auftreten (Abb. 406).

Das letzte und unbändigst barocke Ornamentensystem, von 1600 bis über den Dreißigjährigen Krieg hinaus herrschend, ist das Knorpelwerk, in einer speziellen Erscheinungsform auch Ohrmuschelstil genannt (Abb. 404, 405). Es ist ebenso sehr ungeometrisch wie naturfremd, eine jeder Regel spottende Verknäuelung und Verfilzung kleinteiliger, gequetschter, qualliger, gekrösiger Formen, geknetet, nicht gezeichnet; eine

zerwühlte, durchaus verlebendigte Innenfläche, bei der der Kontur zu sprechen gänzlich aufgehört hat, jeder aus der Pflanzen- oder Tierwelt hinzugebrachte Schmuck verschwunden ist — absolutes Ornament. Es ist malerisch gedacht, aber kann nur plastisch ausgeführt werden, mit gleitenden Lichtern und unbestimmten Schattentiefen.

Die Stimmung des Frühbarocks mit dem Rollwerk und Knorpelwerk gleichzusetzen wäre verfehlt; in ihnen spricht nur ein Teil von jener sich aus, allerdings ein sehr charakteristischer. Wie in dem einen die ausschweifende Zierlust zugleich voll verwickelter Klügelei ist, wie in dem anderen Erregung und Erschlaffung rasch abwechseln und ein abenteuerlicher Drang in Verworrenheit und dumpfer Gequältheit endet, jedenfalls ist dies die entschiedenste Abwendung vom Genius der Renaissance; in den bekannten Stichwörtern Oswald Spenglers zu reden: das Faustische hat über das Apollinische vollkommen gesiegt.

Dürer kannte seine Landsleute, als er schrieb: »Es ist des Deutschen Gemüt, daß alle, so etwas Neues bauen wollen, auch eine neue Form dazu haben möchten, die zuvor nie gesehen.« Was hätte er sagen müssen, wenn er die folgenden Jahrzehnte noch erlebt hätte! Der schnelle Wechsel der ornamentalen Moden im 16. und frühen 17. Jahrhundert ist beispiellos in der Kunstgeschichte. Die darin sich kundgebende Rastlosigkeit der Phantasie, wer wird sie nicht bewundern; zugleich aber kann man sich die in ihr liegende Überreizung nicht verhehlen, welche wieder nur die Folge eines Mankos in der höheren architektonischen Problematik ist. Von 1530, dem Zeitpunkt der beginnenden Wiederbelebung des Bauwesens, bis 1580 war das Bauen allein in den Händen bürgerlicher Maurermeister. Wie sich bei der dekorativen Ausgestaltung Erfindung und Ausführung zueinander verhielten, ist im einzelnen Fall schwer zu sagen; im ganzen ist kein Zweifel, daß beide Tätigkeiten getrennt waren. Die Steinmetzen (nicht minder auch die Goldschmiede, Tischler, Töpfer usw.) haben nur aufgegriffen und angepaßt, was die Ornamentisten für allgemeinen Gebrauch zurechtmachten. Die Verbreitung der neuen Formen hätte nie so schnell vor sich gehen können ohne das Vehikel des Kupferstichs und Holzschnitts. Daß außerdem auch Handzeichnungen hin und her gingen (von denen aber fast alles zugrunde gegangen ist), versteht sich von selbst. Dürer, Burgkmair, Altdorfer, Holbein usw. haben das Ornament auf ihren Stichen und Schnitten nur um deren selbst willen, nicht für Anwendung in der architektonischen und kunstgewerblichen Praxis dargestellt. Aber es wurde, neben italienischen Stichen, in diesem Sinne ausgenutzt. Von etwa 1525 ab erschien es den Stechern lukrativ, Blätter nur für diesen Zweck herzustellen, man nennt sie deshalb Ornamentstiche. Zu unterscheiden ist zwischen solchen, die sofort als

Werkzeichnungen benutzt werden konnten: für ein Möbel, ein Gefäß, eine Dolchscheide, eine Gürtelschnalle u. dgl. — oder die lediglich das Ornament als Motiv gaben, den Technikern es überlassend, wie sie dasselbe anwenden wollten; das sind die Ornamentstiche im engeren Sinn. Dürers und Holbeins Entwürfe waren lediglich Zeichnungen. Holbein angehend, sagt Lichtwark höchst zutreffend: »Für die Entwicklung der deutschen Renaissance hat es kaum ein größeres Mißgeschick gegeben, als daß der feinste und größte Erfinder ihrer Blütezeit seine Entwürfe nicht durch Schnitt oder Stich vervielfältigt hat.« Die als Stecher sehr betriebsamen drei Brüder Hopfer in Augsburg haben nur fremdes Gut vervielfältigt. In selbständigen Erfindungen stehen die Nürnberger Peter Flötner, die Beham und Pencz und der ihnen nahe verwandte Westfale Aldegrever, später Augustin Hirschvogel und Virgil Solis obenan; durch sie wurde Nürnberg, das in der Baukunst keine große Rolle gespielt hat, doch ein wichtiger Herd der Renaissance. Weitere Namen von Ornamentstechern zu nennen muß der Spezialliteratur überlassen bleiben.

Wenn am Ornament der vorhandenen Baudenkmäler die Benutzung bestimmter Vorlagen — außer den eigentlichen Ornamentstichen kommt auch der Buchschmuck in Betracht — verhältnismäßig selten nachgewiesen werden kann, so beweist dies nur das Nichtmechanische der Benutzungsart. Aus den von A. E. Brinckmann festgestellten Fällen seien einige Beispiele herausgegriffen: Stiche von H. S. Beham sind benutzt für den Terrakottaschmuck eines Hauses in Rostock; der westfälische »Meister mit den Pferdeköpfen« am Rathaus zu Görlitz; derselbe an einem niederdeutschen Schrank von 1541; am häufigsten Aldegrever: in Kiedrich im Rheingau, in Oels in Schlesien, in Ingolstadt, in Tübingen, in Hildesheim. Dies ist lehrreich als Beweis, wieweit geographisch die Wirkung eines einzelnen Stechers reichen konnte. Natürlich sind die auf uns gekommenen Ornamentstiche nur ein Teil, und sicher nur ein kleiner, der im 16. Jahrhundert im Umlauf befindlichen.

2. DAS KUNSTGEWERBE.

Wir haben Epochen kennengelernt, die ihr Bestes in der Baukunst, andere, die es in der Plastik, noch andere, die es in der Malerei leisteten: einer Vormachtstellung des Kunstgewerbes sind wir noch nicht begegnet. Dies zu erleben war der späten Renaissance vorbehalten. In der Geschichte des deutschen Kunstgewerbes wird die Epoche von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Dreißigjährigen Kriege als ein goldenes Zeitalter gepriesen. Was indessen ein zweideutiger Ruhm ist, insofern er die Tatsache nicht aufhebt, daß der Kunst ihr Anteil an den Höhen des geistigen Lebens verlorengegangen war. Es hat einen schmerzlichen Nebensinn, aus der Fülle und dem Glanz des Kunstgewerbes zu erfahren, über welche Schätze künstlerischer Begabung Deutschland noch immer verfügte — nur daß sie nicht mehr für die freie, nur für die angewandte Kunst verausgabt wurden. Der Zügelung und Wegweisung durch eine überlegene Großkunst zu entbehren, ist für das Kunsthandwerk immer eine Gefahr.