

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

L. inw. ~~369~~ 348

istesswelt

E. Cohn-Wiener
Die
Entwicklungsgeschichte
der Stile in der bildenden
Kunst

II. Von der Renaissance
bis zur Gegenwart

Dritte Auflage



B. G. Teubner. Leipzig. Berlin

Die Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt“

nunmehr über 800 Bände umfassend, bietet wirkliche „Einführungen“ in abgeschlossene Wissensgebiete für den Unterricht oder Selbstunterricht des Laien nach den heutigen methodischen Anforderungen und erfüllen so ein Bedürfnis, dem weder umfangreiche Enzyklopädien, noch skizzenhafte Abrisse entsprechen können. Die Bände wollen jedem geistig Mündigen die Möglichkeit schaffen, sich ohne besondere Vorkenntnisse an sicherster Quelle, wie sie die Darstellung durch berufene Vertreter der Wissenschaft bietet, über jedes Gebiet der Wissenschaft, Kunst und Technik zu unterrichten. Sie wollen ihn dabei zugleich unmittelbar im Beruf fördern, den Gesichtskreis erweiternd, die Einsicht in die Bedingungen der Berufsarbeit vertiefend.

Die Sammlung bietet aber auch dem Fachmann eine rasche zuverlässige Übersicht über die sich heute von Tag zu Tag weitenden Gebiete des geistigen Lebens in weitestem Umfang und vermag so vor allem auch dem immer stärker werdenden Bedürfnis des Forschers zu dienen, sich auf den Nachbargebieten auf dem laufenden zu erhalten. In den Dienst dieser Aufgaben haben sich darum auch in dankenswerter Weise von Anfang an die besten Namen gestellt, gern die Gelegenheit benutzend, sich an weiteste Kreise zu wenden.

Seit Herbst 1925 ist eine Neuerung insofern eingetreten, als neben den Bänden im bisherigen Umfange solche in erweitertem, etwa anderthalbfachem zu 1 1/2-fachem Preise ausgegeben werden, weil abgeschlossene Darstellungen größerer Gebiete auf beschränkterem Raume heute schwer möglich sind. Diese Bände, die die Nummern von 1001 ab tragen, erscheinen, um die Einheitlichkeit der Sammlung zu wahren, in der gleichen Ausstattung wie die übrigen Bände. Sie sind nur auf dem Rückentitel durch je ein Sternchen über und unter der Nummer besonders gekennzeichnet.

Alles in allem sind die schmucken, gehaltvollen Bände besonders geeignet, die Freude am Buche zu wecken und daran zu gewöhnen, einen Betrag, den man für Erfüllung körperlicher Bedürfnisse nicht anzusehen pflegt, auch für die Befriedigung geistiger anzuwenden.

Jeder der meist reich illustrierten Bände

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000295930

Leipzig, im J

Leubner

Zur bildenden Kunst, Musik und Schauspielkunst

sind bisher erschienen:

Bildende Kunst

Allgemeines:

Ästhetik. Von Prof. Dr. K. Hamann. 2. Aufl. (Bd. 345.)

Das Wesen der deutschen bildenden Kunst. Von Geh. Rat Prof. Dr. H. Thode. (Bd. 585.)

Bau und Leben der bildenden Kunst. Von Direktor Prof. Dr. Th. Volbeht. 2. Aufl. Mit 44 Abbildungen. (Bd. 68.)

Helmapflege. (Denkmalspflege und Helmschutz.) Ihre Aufgaben, Organisation und Gesehbung. Von Dr. H. Hartmann. (Bd. 756.)

***Der Weg zur Zeichenkunst.** Ein Büchlein für theoretische und praktische Selbstbildung. Von Oberstudiendirektor Dr. E. Weber. 4. Aufl. Mit zahlr. Abbildungen (Bd. 430.)

Grundzüge der Perspektive nebst Anwendungen. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. K. Doeblemann. 2. verb. Aufl. Mit 91 Fig. u. 11 Abb. (Bd. 510.)

Geometrisches Zeichnen. Von atad. Zeichenlehrer A. Schudeisck. Mit 172 Abb. im Text und auf 12 Tafeln. (Bd. 568.)

Projektionslehre. Die rechtwinklige Parallelprojektion und ihre Anwendung auf die Darstellung technischer Gebilde nebst einem Anhang über die schiefwinklige Parallelprojektion in kurzer leichtfaßlicher Darstellung für Selbstunterricht und Schulgebrauch. Von atad. Zeichenlehrer A. Schudeisck. 2. Aufl. Mit 165 Figuren. (Bd. 564.)

***Kunstgeschichtliches Wörterbuch.** Von Dr. H. Volkmert. (Leubn. tl. Fachwörterbücher.)

Geschichte:

Die Entwicklungsgeschichte d. Stile in d. bildenden Kunst. Von Dr. E. Cohn-Wiener. 2 Bde. 3. Aufl. Bd. I: Vom Altertum bis zur Gotik. Mit 69 Abb. (Bd. 317.) Bd. II: Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Mit 46 Abb. (Bd. 318.)

Altertum:

Pompeji, eine hellenistische Stadt in Italien. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. J. v. Duhn. 3. Aufl. Mit 62 Abb. im Text und auf einer Tafel, sowie einem Plan. (Bd. 114.)

Mittelalter und Neuzeit:

Deutsche Baukunst im Mittelalter. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. *I: Von den Anfängen bis zum Ausgang der romanischen Baukunst. 5. Aufl. Mit zahlr. Abb. II: Gotik und Spätgotik. 4. Aufl. Mit 67 Abb. (Bd. 8/9.)

Deutsche Baukunst in der Renaissance und der Barockzeit bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. 2. Auflage. Mit 63 Abbildungen im Text. (Bd. 326.)

Die Renaissancearchitektur in Italien. Von Prof. Dr. P. Frankl. Mit 12 Tafeln und 27 Textabbildungen. (Bd. 381.)

Die altdeutschen Maler in Süddeutschland. Von H. Nemitz. Mit 1 Abbildung im Text und einem Bilderanhang. (Bd. 464.)

Albrecht Dürer. Von Prof. Dr. K. Wustmann. 2., neubearb. u. ergänzte Aufl. von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. Mit 1 Titelbild und 31 Abb. im Text. (Bd. 97.)

Rembrandt. Von Prof. Dr. P. Schubring. 2., verb. Aufl. Mit 48 Abbildungen auf 28 Tafeln im Anhang. (Bd. 158.)

Bildende Kunst

19. Jahrhundert:

Deutsche Baukunst im 19. Jahrhundert und in der Gegenwart. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. 2. Aufl. Mit 40 Abbildungen. (Bd. 781.)

Die Maler des Impressionismus. Von Prof. Dr. V. Lázár. 2. Aufl. Mit 32 Abb. auf 16 Tafeln. (Bd. 395.)

Kunstgewerbe:

Die dekorative Kunst des Altertums. V. Dr. Fr. Poulsen. M. 112 Abb. (Bd. 454.)

Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung. Von Studentat Dr. W. Wasiat. 2., verb. Aufl. Mit 1 Bilderanhang. (Bd. 410.)

Musik

Geschichte der Musik. Von Dr. Alfred Einstein. 2. verb. Aufl. (Bd. 436.)

*Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte. Von Dr. A. Einstein. 2. Aufl. (Bd. 430.)

Haydn, Mozart, Beethoven. Von Prof. Dr. E. Krebs. 3. Aufl. M. 4 Bildn. (Bd. 92.)

Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Von Dr. E. Isel. 2. verb. Aufl. (Bd. 239.)

Das Kunstwerk Richard Wagners. Von Dr. E. Isel. 2. Aufl. Mit 1 Bildnis Richard Wagners. (Bd. 330.)

Die moderne Oper. Vom Tode Wagners bis zur Gegenwart (1883—1923). Von Dr. E. Isel. 2. Aufl. mit Schlusskapitel von Prof. Dr. W. Altmann. (Bd. 495.)

Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer entwickelnden Darstellung der allgemeinen Musiklehre. Von Prof. Dr. H. Kretsch. 2., durchgesehene Auflage. (Bd. 178.)

Musikalische Kompositionsformen. Von E. G. Kallenberg. Kontrapunktik und Formenlehre. (Bd. 413.)

Harmonielehre. Von Dr. B. Scholz. (Bd. 10037.)

Das moderne Orchester. Von Prof. Dr. Fr. Volbach. I. Die Instrumente des Orchesters. Ihr Wesen und ihre Entwicklung. 2. Aufl. Mit 56 Abb. (Bd. 714.) II. Das Zusammenspiel der Instrumente in seiner Entwicklung. 2. Aufl. Mit Titelbild und 2 Tafeln. (Bd. 715.)

Klavier, Orgel, Harmonium. Das Wesen der Tasteninstrumente. Von Professor Dr. O. Die. 2. Aufl. (Bd. 325.)

Musikalisches Wörterbuch. Von Prof. Dr. H. J. Moser. (Leubners kleine Sachwörterbücher Bd. 12.)

Schauspielkunst

Der Schauspieler. Von Prof. Dr. Ferd. Gregori. (Bd. 692.)

Das Theater. Vom Altertum bis zur Gegenwart. Von Prof. Dr. Chr. Saehde. 3. Aufl. Mit 17 Abb. (Bd. 230.)

Die griechische Tragödie. Von Prof. Dr. J. Geffken. Mit 5 Abbildungen im Text und 1 Tafel. (Bd. 566.)

Die griechische Komödie. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. A. Körte. Mit Titelbild und 2 Tafeln. (Bd. 400.)

Das Drama. Von Dr. V. Basse. Mit Abbildungen. 4 Bde. I: Von der Antike z. franz. Klassizismus. 2. Auflage, neu bearbeitet von Studentat Dr. Niedlich, Prof. Dr. R. Imelmann und Prof. Dr. K. Glaser. Mit 3 Abbildungen. II: Von Voltaire zu Lessing. 2. Aufl. Neubearbeitet von Prof. Dr. K. Glaser und Oberstudiendirektor Dr. A. Ludwig. III: Vom Sturm und Drang bis zum Realismus. 2. Aufl. neu bearbeitet von Oberstudiendirektor Dr. A. Ludwig und Prof. Dr. K. Glaser. IV: Vom Realismus bis zur Gegenwart. 2. Aufl. bearbeitet von Oberstudiendirektor Dr. A. Ludwig und Prof. Dr. K. Glaser. (Bd. 287/290.)

Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt von Prof. Dr. G. Wittkowski. 5. Auflage. (Bd. 51.)

†) Bände ab 1000 erscheinen in erweitertem Umfang.

Die mit * bezeichneten und weitere Bände in Vorbereitung.

Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

318. Band

Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst

Von

Dr. phil. Ernst Cohn-Wiener

Dozent an der Humboldt-Hochschule
Stete Volkshochschule Groß-Berlin

Zweiter Band:

Von der Renaissance bis zur Gegenwart

Dritte Auflage

Deutsches Privat- 12.—16. Tausend

Mit 46 Abbildungen im Text

No. *211* *DS*
8769



Schülerbüchererei

Hauptkatalog Nr. 4066

Klasse _____

Nr. 11. 9

227

Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1921

By/2
67.



I 301564

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
I. Die italienische Renaissance	3
II. Die bürgerliche Gotik in Deutschland und die sogenannte deutsche Renaissance	20
III. Der Barockstil	36
IV. Der Stil Régence und der Rokokoſtil	58
V. Die Stile Louis XVI. und des Empire	68
VI. Die Stilbewegungen des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart	75
VII. Das Weſen des Stilwerdens	90

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

~~I 369~~

11/5
2017

Schutzformel für die Vereinigten Staaten von Amerika:
Copyright 1921 by B. G. Teubner in Leipzig.

0007

e. v.

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

BPK-B-99/2014

Akc. Nr. _____

1730/50

I. Die italienische Renaissance.

Die Schwierigkeit der Herauslösung der jeweiligen Hauptform des Stiles ist der Grund für die Unsicherheit der Bestimmungen. Da kein Land jemals ohne Kunst war, kann die Kunstentwicklung eines jeden gesondert betrachtet werden, und wie es möglich ist, Kunstgeschichte individualistisch, als Künstlergeschichte, ist es auch möglich, sie nationalistisch zu schreiben. Tatsächlich gibt fast jedes Volk auf die Frage, wo ein Stil seine Vollendung erfährt, die Antwort: in seinem eigenen, und es ist wirklich nicht zu entscheiden, ob die Spätgotik nicht eher in Burgund ihren Gipfel hat, als in Deutschland. Aber es ist sicher, daß die Stilbewegungen im Grunde international sind, über die Länder hinweg jedes einzelne von ihnen beherrschen, so daß der ganze Kulturkreis an ihnen teilnimmt, niemals aber dasselbe Land sie ganz entwickelt. Vielmehr gehört jede neue Phase einem anderen, als ob jede neue Form neue Kraft erforderte. Es ist sehr interessant, zu sehen, wie Frankreich während des romanischen Stiles die Gotik vorbereitet, mit der es ihn dann ablöst, und wie sie dort wieder erlischt. Gehen gar zwei Stilbewegungen nebeneinander her, so ist die Klarheit sehr erschwert, wenn Italien etwa im 15. Jahrhundert mit einem vollkommen neuen und bedeutenden Stil, der Renaissance, auftritt, während im Norden noch die blühendste Spätgotik lebt. Trotzdem handelt es sich um zwei getrennte Entwicklungen, die nur der Zeit nach ineinander verzapfelt sind. Denn Italien, die erste Stätte einer ausgebildeten christlichen Kunstform, hat im Mittelalter neben den Ländern des Nordens nur vegetiert. Obgleich das italienische Mittelalter eines der am wenigsten erforschten Gebiete der Kunstgeschichte ist, weil der glänzende Mantel der Renaissance es allzulange dem Auge entzog, ist es doch fraglos, daß, während sich nördlich der Alpen die wichtigsten Stilbewegungen vollziehen, Italien zwar eine Fülle interessanter Stilerscheinungen, aber keinen eigenen Stil geschaffen hat. Seine Lage im Schnittpunkte der großen mittelalterlichen Kunstkreise mit Frankreich, Deutschland, dem maurischen Spanien und dem Byzantinischen Reich als Zentren, dazu die fortwährenden Kämpfe auf seinem Boden, die allen

diesen Ländern für längere oder kürzere Zeit Anteil am Lande selbst gaben und ihnen so den direktesten Einfluß sicherten — all das brachte es mit sich, daß in Italien zwar viele Formen, aber wenig Stilkräfte entwickelt werden.

Während im Norden die romanische und die gotische Kathedrale, diese unerhörten Neubildungen, entstehen, behält die kirchliche Architektur Italiens den altchristlichen Basilikatypus mit freistehendem Campanile bis in den Beginn der Renaissance hinein bei; die romanischen und gotischen Formen werden nicht Stilglieder, sondern nur Schmuck. Die romanischen Formen, die je weiter nach Norden, desto mehr Verwandtschaft mit den deutschen haben, sind wenigstens mit dem Baukörper in Einklang, aber die Gotik, die auch in Italien alle anderen Formen verdrängt, wird wesentlich dekorativ, als Stil des Wimpergs und der Siale angewandt. Während man ihre Gewölbekonstruktionen und ihre Dekoration verwertet, scheut man doch jede konsequente Durchführung der Vertikalen, jede wirkliche Durchbrechung der Wand. Vollends dekorativ gestaltet das Land dort, wo es mit orientalischen Stilelementen in Berührung kommt, wie in romanischer Zeit in Süditalien, in gotischer in Venedig. Hier verwandeln sich die gotischen Formen in eine elegante Steindekoration von der feinen Arbeit durchbrochener Spitzen. Man arbeitet, um die Zartheit des Eindrucks zu steigern, selbst mit Kontrastwirkungen, setzt auf zarte Arkaden ein derbes mauerfestes Obergeschloß, wie beim Dogenpalast, während man doch das Verhältnis umgekehrt erwartet, oder neben sie als Gegensatz das geschlossene Mauerwerk, wie an Ca d'oro.

Mit dieser Art, den Charakter der Bauten durch ihre Dekoration bestimmen zu lassen, stimmt es überein, daß im Gegensatz zum Norden Plastik und Malerei als schöpferische Werte die Architektur überwiegen. Es ist natürlich kein Zufall, daß auch hier die Bewegung gegen den byzantinischen Schematismus gleichzeitig mit der Loslösung der Plastik von der Baukunst einsetzt, d. h. mit dem Ende der romanischen Periode, daß also auch hierin Italien der nordischen Bewegung folgt. Aber das geschieht ganz unwillkürlich, genau so selbstverständlich, wie die Glieder in den Blutumlauf des Herzens miteinbezogen sind, und als Formvorbilder dienen im Gegensatz zur Baukunst nicht die französischen Schöpfungen, sondern die antiken Überreste im Lande. Man hat geradezu von einer Proto-Renaissance (Ur-Renaissance) gesprochen. Die Frucht ist in Süditalien die Kunst des genialen Höhen-

staufen Friedrich II., der in seinen Triumphbögen, Skulpturen und Kirchen etwas wie eine Wiedergeburt der Antike anstrebt, und in Mittelitalien die antikisierende Umgestaltung des Architektur-Ornaments und der Plastik, vor allem die Kunst des ersten, am Ende des 13. Jahrhunderts tätigen Meisters aus dem Kreis der Pisani, des Niccolo, dessen malerisch hohe Kanzelreliefs ohne das Vorbild der römischen Sarkophage schlechterdings nicht denkbar sind. Zwar verweicht seine Kunstrichtung unter seinen gotischen Nachfolgern. Aber nachdem dies Einzelwollen des Künstlers einmal — zwei Jahrhunderte früher als im Norden — sein Recht gefordert hat, entwickelt sich die italienische Kunst auf den Individualismus zu. Der gotische Gefühlsreichtum drängt hier nicht nur nach einem gefügigeren Stil, sondern nach einem seelischen Sich-Aussprechen, nach einer wirklichen Motivierung des Inhaltes der Darstellung. Es ist die Tat eines einzigen, des Florentiners Giotto, der mittelalterlich genug ist, einfach zu bleiben, modern genug, seine Menschen schreitend, stehend, blickend zu machen, und so einen Stil gewinnt, der noch monumental und schon belebt ist. Mit ihm kündigt sich das individualistische Wollen des neuen Zeitalters an.

Für uns heutige hat das Wort Renaissance nicht mehr den Sinn, den es einst hatte: Wiedergeburt der Antike. Es ist allerdings wahr, daß sie als erster Stil kein eigenes Ornament mehr schafft, sondern das der Antike umbildet. Sie ist der erste klassizistische Stil und es hat seither bis zum Ende des 19. Jahrhunderts fast nur solche gegeben. Aber die Anlehnung an die Antike ist nicht ihr Wesen, sondern nur ein Symptom. Wir, die wir einen Stil nicht mehr äußerlich nach den Detailformen analysieren, sondern nach dem Sinn, den sie im Stilbild haben — wir sehen, daß die Renaissance die antiken Formen nur in den Dienst ihrer ganz selbständig gerichteten Absichten stellt. Für uns bedeutet sie eine Wiedergeburt der starken Persönlichkeit, der schaffenden Kraft des Menschen, der die antiken Kunstformen bloße Hilfsmittel für das eigene Ausdruckswollen werden. Es handelt sich, wie stets, um keinen äußeren Einfluß, sondern um ein inneres Bedürfnis. Es hatte tiefe Gründe, daß man gerade an die römische Antike anknüpfte und nicht an die hellenische, deren Werke doch in Unteritalien noch vor aller Augen standen. Die Begründung, man hätte die römische Kunst gewählt, weil die italienischen Städte stolz auf ihren römischen Ursprung waren, ist zu äußerlich für Erscheinungen, die so gesetzmäßig verlaufen. Vielmehr war es die Freude dieser enthusiastischen festfrohen Zeit am

Reichtum und am Prunk, die sich an den reichbewegten Formen der römischen Bauornamentik tief freute, sich ihnen näher verwandt fühlte, als den schlichten, griechischen Architekturen; hinzukam, daß die Renaissancebauten als Mauerbauten, deren Wände dekoriert werden sollten, in den reichen Wanddekorationen römischer Bauten ihr gegebenes Vorbild fanden: der strenge griechische Säulenbau mit seinen frei tragenden Stützen konnte für diese Aufgaben keine Lösungen bieten. Die Antike war für die Renaissance keine Triebkraft, sondern nur ein Hilfsmittel; beweisend ist, daß sie sich nicht im päpstlichen Rom entwickelte, wo die meisten und reichsten Römerbauten damals noch standen, sondern in Florenz, das fast ohne antike Überreste war, wo aber ein freies und starkes Bürgertum sich entwickelte in einem Kampf, der halb kaufmännische Konkurrenz, halb Ringen um die Macht war.

Diese Entwicklung der Persönlichkeit ist das wichtigste Ergebnis der vorhergehenden Jahrhunderte und die Schöpferin des neuen Stiles, den man meist um 1420 beginnen läßt. Durch ihren Handel erstarkt, erhoben sich die Städte mit erworbenen Söldnern oder Bürgerheeren einen Platz in der Reihe der Fürsten. Waren sie bisher um ihres Reichtums willen Objekte des Streites zwischen diesen, so erwerben sie jetzt mit diesem Reichtum das Recht ihrer Freiheit. An Stelle der christlichen Demut ist jetzt der bürgerliche Stolz, an Stelle der Preisgabe der Persönlichkeit ihre Pflege, an Stelle des Feudalismus die städtische Freiheit getreten. Diese neue Macht hat in Italien vielleicht früher ihre Erfolge errungen, als nördlich der Alpen, so schon in der Schlacht von Legnano, wo der langobardische Städtebund Friedrich Barbarossa schlug. Es war der Stolz des Bürgers, Glied einer freien Stadt zu sein, die er mitregierte, und so entstanden alle jene kleinen, aber mächtigen Stadtrepubliken. Aber es war derselbe Bürgerstolz, der den einzelnen antrieb, in diesem Staat unter den Mitbürgern sichtbar zu sein, hervorzufragen durch Macht und Wissen, sich mit Gelehrten zu umgeben, Mäzen zu sein, Kunstwerke zu besitzen. In keiner Zeit war der Ehrgeiz so allgemeine Triebfeder für den Feldherrn wie für den Staatsmann, den Gelehrten wie den Künstler, in keiner Zeit aber wurde auch der Tüchtige so geschätzt. Es ist bezeichnend für die Differenz zweier Weltanschauungen, wenn Dürer aus Venedig schreibt: „Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarozer.“ Dieser Individualismus duldet kein Aufgehen des einzelnen Werkteiles im Gesamtbau, keine Abhängigkeit vom Zweck, keinen Tektonismus. Der Künstler des

Mittelalters war fast stets anonym gewesen. Je mehr man sich jetzt der Renaissance nähert, auf desto mehr Künstlernamen trifft man. Während noch die Meister der Frührenaissance selten ihre Bilder signieren, und nur die allgemeine Wertschätzung das Ziel ihres Ehrgeizes ist, während Botticelli Truhenbretter bemalt und Verocchio Turnierschilde, also zwischen Kunst und Handwerk noch nicht unterschieden wird, setzt man später auf jedes lächerlich geringfügige Bildchen seinen Namen und arbeitet ebenso für seinen Ruhm wie für das Werk, bis schließlich die Arroganz eines Barockmeisters wie des Cellini unerträglich wird. Das geht so weit, daß man schon in der frühen Renaissance von dem kaum verlassenen Stil mit allertiefster Verachtung spricht, und damals das Wort „Gotik“ geprägt wird im Sinne einer barbarischen Kunst; über die man sich hoch erhaben fühlte.

Trotzdem muß man, wie stets, zwischen dem Willen des Künstlers und seiner tatsächlichen Gebundenheit im Zeitstil unterscheiden. Die neuen Überzeugungen sind zwar von vornherein sehr stark, die Problemstellungen sehr ungewohnt, und doch wachsen die Lösungen, wie immer, notwendig aus der Tradition hervor. Der erste Florentiner Renaissance-Architekt, Brunelleschi, stellt um 1420 die Tendenzen des neuen Stiles fast dogmatisch fest, und doch hat seine Kuppel des Florentiner Domes noch viel gotische Streckung, und seine Capella Pazzi noch die Dreiteilung mittelalterlicher Kirchen in Vorhalle, Hauptraum und Altarnische, ohne daß die Kuppel über dem Mittelraum für mehr als nur für diesen ein Sammelbecken wäre. Erst die Hochrenaissance bringt um 1500 mit Bramantes Tempietto die absolute Vereinheitlichung des Raumes unter einer Kuppel. Entscheidend ist in diesem unkirchlichen Zeitalter indessen nicht der Kirchen-, sondern der Profanbau, für den ebenfalls die Gotik den Typus, zugleich mit der bürgerlichen Gesinnung überhaupt, schon vorgebildet hat (Abb. 1). Die Rathäuser der Städte und die Paläste der Geschlechter mußten in jenen Zeiten der Kämpfe von Stadt gegen Stadt, von Partei gegen Partei feste Gebäude sein, Kastelle im kleinen. Sie verlangten starke Mauern, die nur von kleinen Fenstern durchbrochen werden durften; nur im Hofraum, dem Verkehrsplatz des Hauses, konnte freiere Dekoration sich entfalten. Das ist die gegebene Form der Feste, wie schon die deutschen Burgen der romanischen Zeit sie haben, und wie sie selbst dem Heidelberger Schloß noch zugrunde liegt. Diese kleinen Städte Italiens aber geben vielleicht ihre reinste Form, weil dort die kirchlichen Einbauten fehlen, die in Deutschland üblich sind, und nicht



Abb. 1. Firenze, Palazzo Vecchio.



Abb. 2. Florenz, Palazzo Strozzi.

die Plattform einer Bergkuppe den Grundriß bedingt. Er ist so knapp wie denkbar, rein quadratisch, die Mauern sind nur in ganz kleinen Fenstern und Türen, die bloße Mauerdurchbrüche sind, nach außen geöffnet; der kraftvoll horizontale Abschluß des Daches ist mit wehrhaften Sinnen gekrönt. Aber die kleinen Simse, die sich unter den Fenstern um das Gebäude herumziehen, zeigen doch, daß man sich der gedrunghenen Kraft dieser horizontalen bewußt ist und ihr durch die Parallele Nachdruck geben will. Nur der Turm durchbricht, senkrecht emporsteigend, die Richtung dieser ruhenden Linien, ein ungesucht starker Akzent in diesem Bau, der als Ganzes die Energie des neuen bürgerstarken Zweckgefühls in Formen von selbstbewußter Klarheit ausspricht.

Indessen ist diese Form nur eine Vorstufe. Die kurze Zweck-Episode ist mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts (Quattrocento), der Frührenaissance, durch den repräsentativen Palazzo überwunden. Dessen



Abb. 3. Florenz, Hof des Palazzo Medici.

Verhältnis zum gotischen ist dasselbe, wie das der romanischen zur frühchristlichen Basilika. Was vorher dumpf war, wird jetzt klar herausgearbeitet, nur daß das Ziel nicht funktionelle, sondern repräsentative Klarheit ist, wie sich das Zeitalter nicht auf der Hingabe, sondern auf der Eigengeltung des Menschen aufbaut. Der Palazzo Strozzi (Abb. 2) setzt ein weit ausladendes Kranzgesims an die Stelle des zweckvollen Wehrganges, mit der ästhetischen Funktion, das Haus in stark betonter Horizontallinie abzuschließen. Am Fuß des Gebäudes wirken die wagerecht verlaufenden Ruhebänke ebenso als Ablauf, und zwischen diesen Hauptlinien wiederholt sich die Wagerechte zweimal in den Simsen, die unter den Fensterreihen hinlaufen und hier nicht mehr, wie beim gotischen Palazzo, schmale Linien, sondern betonte Gliederungen von äußerst kräftiger Profilierung sind. Man ist versucht, hier eine Parallele zur Energie der Wagerechten im romanischen Stil zu sehen. Aber sie ist mehr, als nur der Steinschichtung abgewonnene Begrenzungslinie, wie auch die Wand mehr Absichten hat, als nur Raumabschluß oder Dachstütze zu sein. Indem die Renaissance die Mächtigkeit der

einzelnen Quader innerhalb des Gefüges dadurch ausdrückt, daß sie die Fugen tief als beschattete Linien einschneidet (sog. Rustika), erzielt sie mehr den Eindruck von Körper als von Fläche, von Mauer als von Wand. Fenster und Türen sind nicht mehr bloße Öffnungen in der Mauer, wie noch im Palazzo Vecchio. Symmetrisch angeordnet, bestimmen sie die Gliederung der Wand, und es ist so ausdrucksvoll, wie die Quaderung, daß man den Bau des Bogens, der das Fenster rahmt, in seiner Technik, dem Keilschnitt, angibt. Wie der gotische Palast ist auch der der Frührenaissance um einen Hofraum

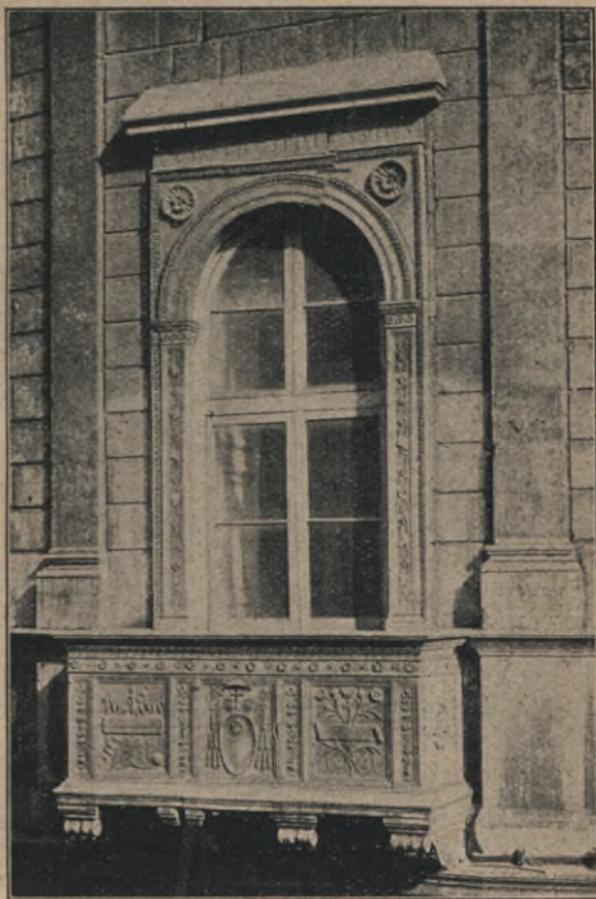


Abb. 4. Rom, Fenster der Cancelleria.

(Abb. 3) angelegt, und wieder wurde, was beim Kastell Zweckform war, zur Wirkungsform umgewandelt; er öffnet sich wie das gastliche Haus hinter der abwehrenden Außenseite, ein Gegensatz, der in der ganzen späteren Stilentwicklung bis zu Schinkels Berliner Museum nachgewirkt hat. So sind alle Gliederungen des Hofes frei und leicht; alle eßig profilierten gotischen Formen sind auf die klaren antiken zurückgeführt — aus Pfeilern, die Spitzbögen trugen, sind korinthisierende Säulen mit Rundbögen geworden, doch ist auch deren schwere antike Form ins Schlankte gewandelt. Man liebt die Zartheit in der Dekoration so sehr, daß der Pilaster, der gern im Fensterrahmen verwandt wird (Abb. 3 u. 4), sich als hauptsächlichste Dekorationsform überall,



Abb. 5. Venedig. Markusbibliothek.

bei Grabmälern und Kanzeln, selbst als Fassadendekoration findet. Er ist schlank, dünn und grazil; ja man kann sagen, daß in der Betonung der kantigen Randlinien beim Pilasterschaft, zwischen denen eingesenkt springbrunnhaft Akanthusranken ansteigen, noch ein Rest gotischen Gefühles liegt.

Allmählich mit dem wachsenden Vollklang des Stiles werden diese Formen breiter, üppiger und gesammelter, wird die Palastfassade auf größere Wirkungen gestimmt. Allein trotz der Neigung zum persönlichen Kunstwerk läßt sich auch hier der Übergang zum 16. Jahrhundert (Cinquecento), der Hochrenaissance, schrittweise verfolgen. Immer wichtiger werden die Gliederungen gegenüber der Wand, immer mehr wird der Bau unter Hauptakzenten geordnet, bis schließlich wie in der kirchlichen Baukunst die Peterskuppel Michelangelos, in der profanen die Paläste des Palladio in Vicenza oder des Jacopo Sansovino die letzte Stilstufe bezeichnen, auf der eine einheitliche Wirkung, allerdings bereits von ganz malerischer Art, noch möglich ist. Noch überwiegen in Sansovinos Markusbibliothek (Abb. 5) die groß durch die ganze Fassade geführten Wagerechten: dorischer Fries und Balustradegalerie zwischen den Geschossen, Girlandenfries und Attika als oberste Krönung. Aber wie diese Glieder schattenwerfend plastisch sich bewegen, ist die Mauer zwischen ihnen gelockert. Senkrechte Steigungen

bilden sich aus: die Halbsäulen des unteren Geschosses setzen sich in denen des oberen fort, die sich schon in der Geschosstrennung mit eigenen Sockeln lösten, und krönende Skulpturen führen jede dieser Gliederungen einzeln in die Luft. Die Wand ist von großen Fenstern aufgelöst, wie die Horizontalen von diesen frei emporführenden Steigungen. An Stelle der wagerechten Teilungen, die die Palastwände der Frührenaissance in ruhiggeführte Mauerfriese auflöste, sind die starken senkrechten Zusammenfassungen mit solcher Energie getreten, daß man von einem Kampf der senkrechten steigenden Gliederungen gegen die gleitenden wagerechten sprechen kann, einem Kampf, der die Ruhe der Wand in dramatischen Licht- und Schattentragkontrasten löst. Während die frühe Renaissance ganz flache Formen isoliert benutzt (Abb. 4), häuft die Hochrenaissance weit auspringende Glieder, verbreitert den Säulenschaft und die Baluster und setzt in den Flächenfüllungen an Stelle der dünnen, aber klargeführten Ranten der frühen Zeit das vollquellende Ornament, die breithängenden Kränze und schweren Füllungen (Abb. 5). Der Ausdruck bleibt also groß, wird nicht etwa spielerisch, ist aber pathetisch, nicht tektonisch, die Bewegung schreitet bis zur vollen Auflösung aller Zweckrudimente weiter. Bauten des Barock, wie der Palast Pesaro in Venedig, sind fast zersplittert durch den Reichtum ihrer schmuckvollen Gliederungen. Wand und Dach sind von ihnen vollkommen verdrängt, und über die Fassade hin gleitet von oben nach unten, von Seite zu Seite im regelmäßigen Wechsel des Vordrängens und Zurücktretens das Licht, so daß eine vollkommene Wellenbewegung entsteht.

Die Einheit des Gesamtstiles hält die kunstgewerbliche Ausstattung des Hauses mit diesem selbst in jedem Augenblick in derselben Stilphase. Das Zeitalter ist zu ernst, um reich an Möbelformen zu sein; die wichtigste, die Truhe, ist in der bürgerlichen Gotik des Palazzo Vecchio ein schlichter Kasten, mit stilisierten Wappen oder Ornamenten bemalt. Die Frührenaissance gliedert sie durch flache Schmuckpilaster; die Hochrenaissance, die für ihre Prunksäle auch monumentalere Möbelformen, wie den Thron, ausbildet, betont die Formwucht der Truhe, stellt sie auf eine schwer profilierte Basis, rahmt die reich bemalte oder mit Stuckornamenten gezierte Wand durch Pilaster oder Wappenhalter und drängt den oberen Abschluß weit über die Fläche vor (Abb. 6). In der Spätrenaissance überwuchert hier wie am Palast die kontrastreiche Bewegung. Man stellt das Gerät auf tazen-

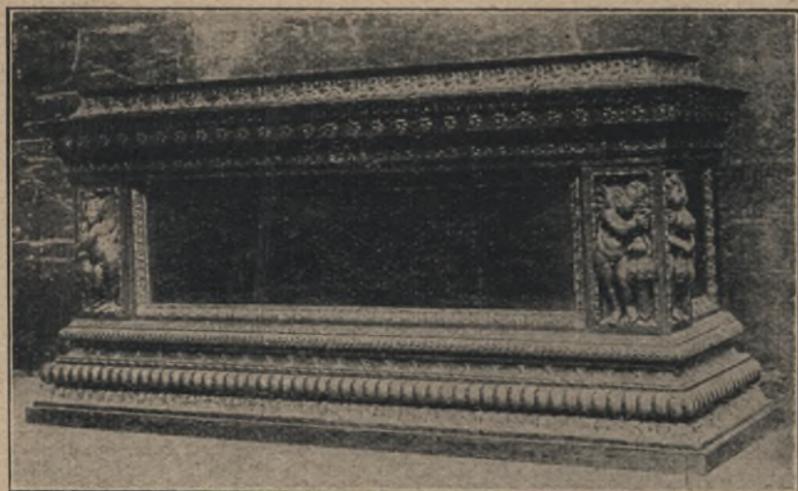


Abb. 6. Florentiner Truhe der Hochrenaissance. Berlin.

artig vorschnellende Löwenklauen, die den Truhenkörper vom Boden anheben, ihm jede Schwere des Stehens nehmen. Das Gerät nimmt diese Linien auf. Der Leib der Truhe biegt sich nach der Mitte zu aus, um nach dem Deckel zu wieder schmaler zu werden und so die bewegte Form als weiche Kurve endigen zu lassen. Ist ihr schon durch diese starke Bewegung das Kastenartige genommen, so tritt die überaus lebhafteste Dekoration des Körpers mit reichem figürlichen und ornamentalen Schnitzwerk dazu, um auch ihre Oberfläche zu zerstören. Die parallel sich entwickelnde Keramik beginnt, von maurischen Erzeugnissen angeregt, mit übersichtlich geformten, schlicht dekorierten Kannen und Schüsseln, deren Material unter der durchsichtigen Glasur mitwirkend sichtbar ist (sog. Mezzamajolika). In der Hochrenaissance will auch der Töpfer prunken. Die großen Manufakturen, wie Faenza (von dem die Technik den Namen Façence erhält) und Urbino fertigen Majoliken von großen bauchigen Formen, bei denen nur die undurchsichtige Glasur, die Haut also statt des Kernes, sichtbar und wirksam ist und figurenreiche Darstellungen, wahre Gemälde, trägt, die über jede Gefäßteilung, selbst über Rand und Boden der Schüssel gleichmäßig hinweggehen. Das Gerät ist nur noch Malgrund, kein zweckgeschaffenes Gebilde.

Dieses Übergewicht freien Kunstgefühls läßt für Malerei und Plastik die Zweckseinheit, die in der romanischen Kirche alle Künste organisch verband, jede durch die andere bedingte und begründete, hier nicht zu. Jetzt werden sie „freie Künste“. Daß die langen Freskenreihen der Frührenaissance (Abb. 7), des Gozzoli und Ghirlandajo, Wandschmuck sind, setzt der Plastik ihres Ausdrucks keine Grenzen und schreibt ihrem Stil keine Gesetze vor. Vielmehr ist das Ziel des Zeitalters der persönlichste Ausdruck des Werkes, das Mittel dazu seine vollkommen räumliche Bildung. Wie der Norden, ist auch der Süden im 15. Jahrhundert von individualistischer Gesinnung, nur daß, wenn jener den Reichtum in der Enge, dieser ihn in der Weite und Raumsfreiheit sieht. Entwicklungsgeschichtlich laufen beide Bewegungen parallel. Auch im Süden begann die Befreiung schon in der Gotik mit Giotto, und gotische Weichheit lebt noch bis in den Beginn der Renaissance in dem Maler Fra Angelico, dem Plastiker Ghiberti nach. Doch gehört schon der ersten Generation der Plastiker Donatello (1386—1466), der die Vielfältigkeit seelischer Erlebnisse in Formen von unerhört reichem und intensivem plastischen Leben kleidet, und der Maler Masaccio, der als erster den Menschen standfeste Realität in einer raumtief gesehenen Umgebung gibt und die religiösen Vorgänge wie Gegenwartsgeschehnisse erzählt. Mit ihm hört das mittelalterliche Gedränge auf und der Mensch wird als Einzelwesen wichtig. Die Jahrhundertmitte bringt die Problemstellungen, die er anschnitt, der Reife und Antwort entgegen. Sie erörtert die Darstellung des Menschen und des Raumes auf der Zeichenfläche mit der Exaktheit wissenschaftlicher Forschung. Von der Begrenztheit der Formen als dem für ihre Gestalt Entscheidenden ausgehend, baut sie ihr System auf der Lineardarstellung auf, findet die Perspektive als Theorie des Raumes, die Verkürzung als Darstellungsmethode für die Gestalten in ihm. Diese klaren Formulierungen machen die Florentiner Andrea del Verocchio und die Brüder Pollajuolo, die, Goldschmiede, Maler und Plastiker zugleich, die ganze Vielfältigkeit des Problems erkennen und durchstudieren, zu Lehrmeistern der ganzen Generation.

Nun setzt die schöpferische Kraft des Zeitalters mit all ihrer Fülle ein: in Padua, wo Mantegna in harter Zeichnung sich um Menschencharaktere und Perspektive müht, in Venedig, wo die Farbe herrscht, in Umbrien, das weiche, idealistische Gestalten sucht, doch auch in

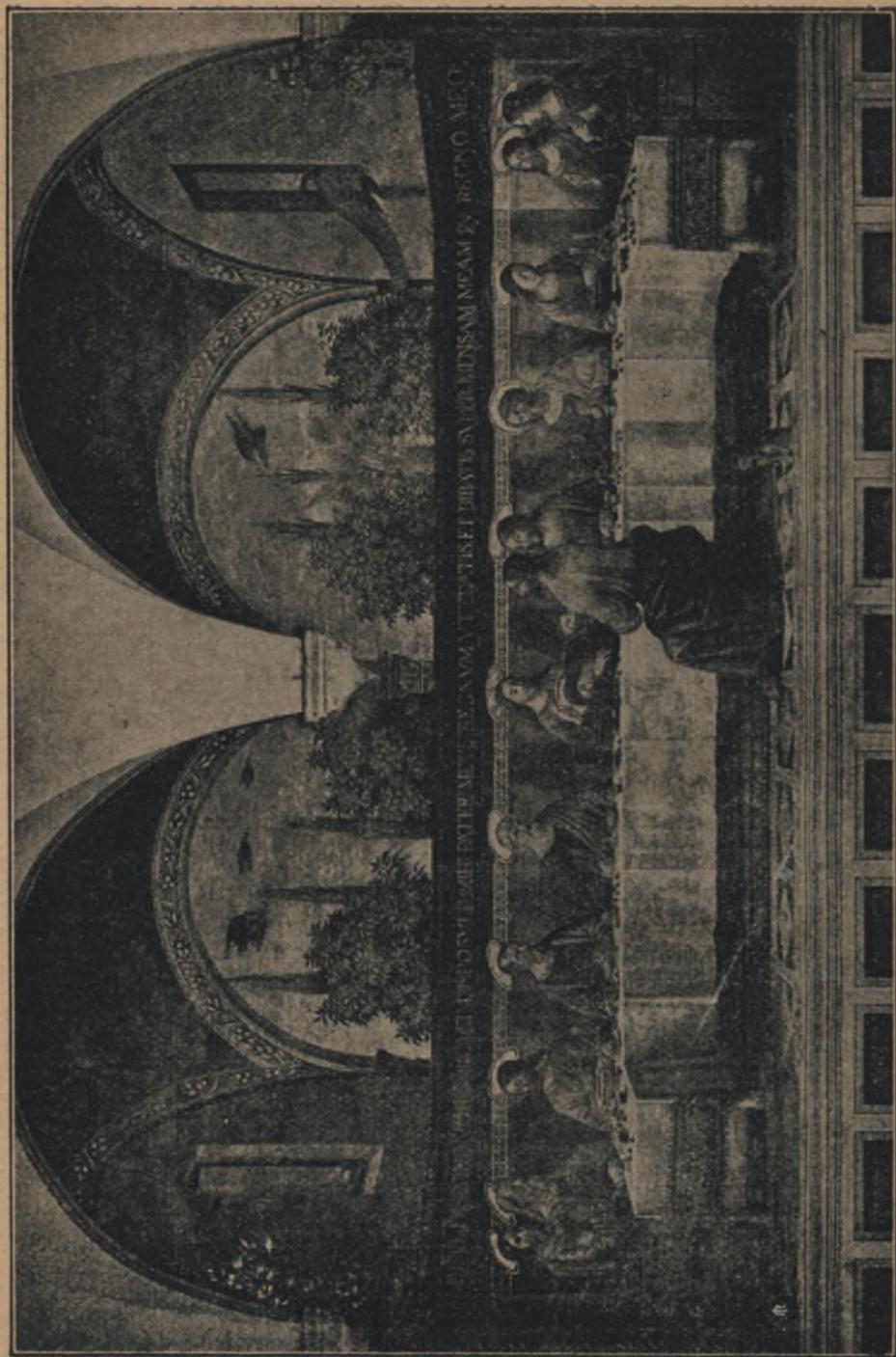


Abb. 7. Ghirlandajo. Abendmahl. Florenz.

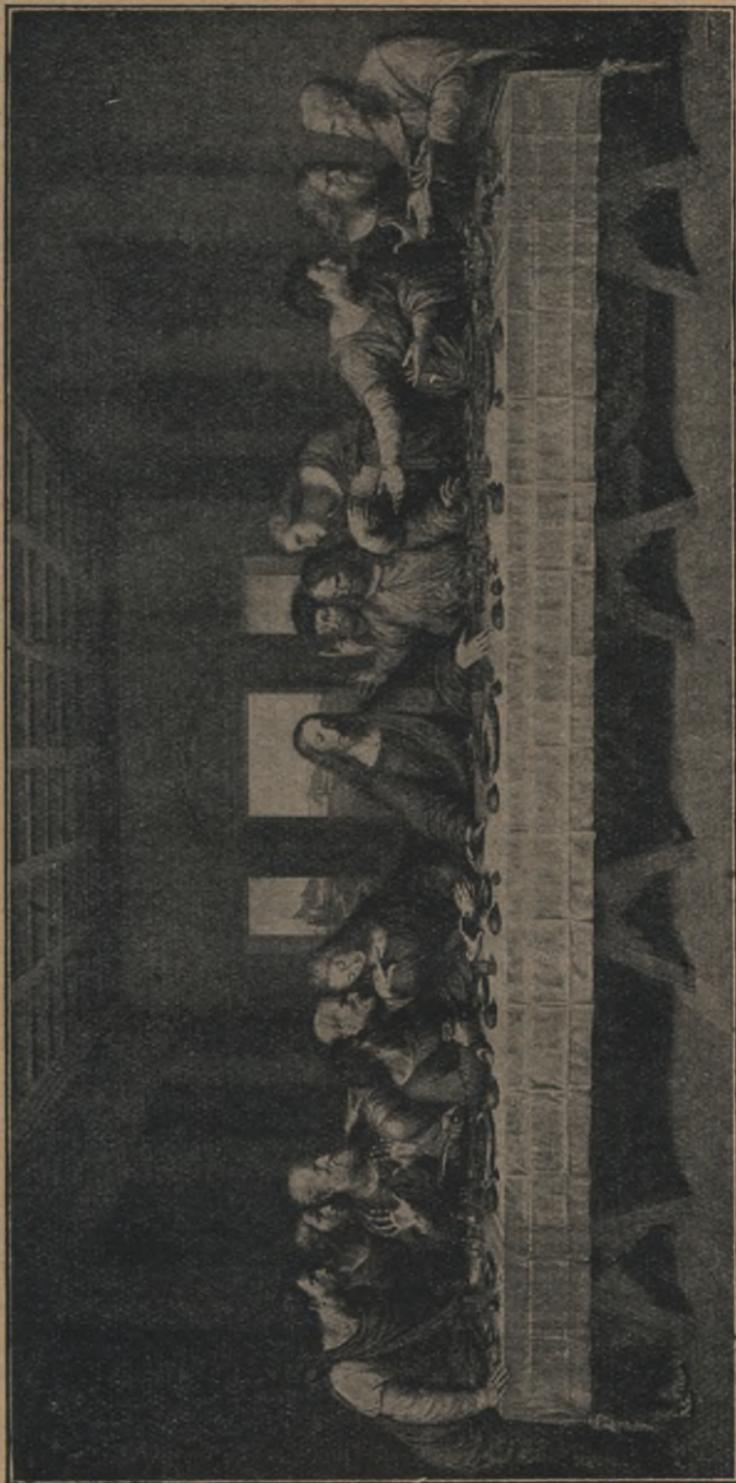


Abb. 8. Lionardo da Vinci. Das Abendmahl. Mailand.

Luca Signorelli den eigentlichen Erforscher der Aktprobleme hervorbringt, und am vielseitigsten in Florenz, wo neben jenen Theoretikern Gegenwarts-maler wie Ghirlandajo, und tiefe Empfinder schaffen, wie Fra Filippo Lippi und sein Schüler Botticelli. Die Jahrhundertwende bringt in dem Verocchio'schüler Lionardo da Vinci die Fortentwicklung zur Hochrenaissance. Das Abendmahl, sein Hauptwerk (Abb. 8), verhält sich zu der Darstellung desselben Themas durch Ghirlandajo (Abb. 7) genau so, wie Sansovinos Markusbibliothek (Abb. 5) zum Palazzo Strozzi (Abb. 2). Jetzt erst ist begriffen, was es heißt, einen Vorgang zu erzählen. Das bloße Aufreihen, das zwischen Haupt- und Nebendingen keinen Unterschied macht und dem Bilde den Eindruck von etwas zufällig Entstandenem gibt, ist zu einem gestrafften Willen geworden, der in jedem Teil wie im Gesamtwerk das Entscheidende herausholt. Die dünne Zeichnung ist plastisch runder Fülle, der unbestimmte Ausdruck in den Köpfen straffer Charakteristik, die friesartige Aufreihung einem übersichtlichem Zusammenfassen in vier Gruppen gewichen, deren große Bewegungen an der ergebene Gestalt Christi abprallen. Es ist dieselbe Steigerung, die den Pilaster jetzt bedeutungsvoller, malerischer und zu einer wirklichen Wandgliederung gemacht hat. Es fällt auf, daß die Komposition dieselbe ist, wie die der Gruppen im Giebel des Tempels von Ägina (Bd. I, Abb. 13), so genau, daß deren Gliederung durch die Säulen hier die Betonung der Gruppen durch die Tischböcke entspricht. Trotzdem ist die Verwandtschaft äußerlich. Der entscheidende Unterschied ist, daß die antike Komposition in der Architektur begründet ist, die des Lionardo nicht nur kein Gesetz von der Wand empfängt, sondern ihr mit ihrer Rauntiefe entgegenarbeitet. Die Renaissance erweist auch in der Malerei ihren nicht tetonischen Charakter. Selbst das Bild auf dem Altar, das doch durch ihn gebunden sein sollte, wird zwischen Giotto und Lionardo zu einer freien Darstellung, auf der die Heiligen in Gespräch und Anbetung gruppiert werden (sog. *santa conversazione*).

Es vollzieht sich also im Quattrocento nördlich und südlich der Alpen derselbe Vorgang der Ausbildung eines von mittelalterlichen Bindungen gelösten Stiles wie im 4. Jahrhundert v. Chr. in der Antike, und es darf uns nicht wundernehmen, die Antithese von Skopas und Praxiteles wiederzufinden, die Steigerung des Ausdrucks zu gleicher Zeit nach den beiden scheinbar entgegengesetzten Richtungen, zu zartester Lieblichkeit und kräftiger Bewegung. Sog sich dieser Gegensatz schon



Abb. 9. Michelangelo, Erschaffung Adams. (Rom, Sixtinische Kapelle.)

durch die ganze Frührenaissance, in der der umbrische Kreis ausnutzte, was Florenz sich erarbeitet hatte, wie Athen einst das Körperstudium der Dorer, so gipfelt er in der Generation nach Lionardo im Gegensatz von Raffael und Michelangelo. Raffael (1483—1520) fängt noch ganz altertümlich, ganz flächig an; erst in seinen reifen römischen Werken, etwa von 1506 ab, schmiegt sich die Handlung vollkommen mit dem Raum zusammen und wird in größeren, selbstverständlicheren Zügen erzählt, genau so wie damals die modische Haltung des Menschen von der bewußten Straffung der Frührenaissance zur adligen Lässigkeit übergegangen ist. Allein er bleibt dabei immer ruhig und zart bis zur Weichheit. Seine Madonnen sind ruhig in ihrer Hoheit wie in ihrer Mutterliebe, und die Schönheit seiner großen Fresken im Vatikan beruht nicht auf der Wirkung von Kontrasten, sondern auf der weichen Führung der Bildlinien, auf nuancierter Abstufung im Nebeneinander der Gestalten. Ganz anders Michelangelo (1475—1564). Er ist zu stark, um von bloßer Schönheit berührt zu werden. Ihm geht es um den Ausdruck seelischer Erschütterungen, und um sie gestalten zu können, ringt er der Kunst den letzten Ausdruck des menschlichen Körpers ab. Es ist richtig, und es war seine große zukunftsreiche Tat, daß er ihn als erster in allen Gelenken klar und räumlich gestaltete, allein ihm war, wie jedem Großen, das Können nur Mittel zum Ausdruck. Man nehme seine Erschaffung Adams aus den Fresken an der Decke der Sixtinischen Kapelle (Abb. 9). Sie ist ganz auf körperlichen Kontrasten zu seelischen aufgebaut. Zwei Massen begegnen einander. Gottvater durch die machtvollen Linien des Mantels mit den Engeln zusammengeballt, und Adam, dessen eben sich

20 II. Die bürgerliche Gotik in Deutschl. u. die sog. deutsche Renaissance
regender Leib durch die Linien des Hügels hinter ihm zusammengenommen ist. So treffen sich die Hände im leeren Raum, und der belebende Wille strömt wie ein elektrischer Funke in Adams Körper. Prachtvoll, wie von dessen erdschwerer linker Seite die rechte sich belebt loslöst, dem Schöpfer magnetisch entgegengezogen. Welch eine Kenntnis, welch ein Fühlen der Körper, um so viel verschiedene Grade von Willen und Bewußtsein in ihnen ausdrücken zu können! Die letzte Fesselung durch die Fläche der Wand ist verschwunden, die Gestalten sind völlig dreidimensional geworden, bewegen sich vollkommen im Raum. Man wird von hier aus verstehen, warum Michelangelo, der von der Plastik herkommt, seine stärksten Gedanken über die Bewegung des Aktes im Gemälde niedergelegt hat, wo die räumlichen Entwicklungen reicher ausgesprochen, mehrere Gestalten zueinander in Gruppenbeziehung gesetzt werden konnten. Sein malerisches Hauptwerk, zu dem auch die Erschaffung Adams gehört, die Decke der Sixtina, ist zwar der obere Abschluß eines Raumes. Aber dieser Bauwert ist vollkommen aufgegeben. Die Bilder sind reine Staffelleibbilder, und man braucht nur den Sündenfall an der Decke der Michaelskirche in Hildesheim (Bd. I, Abb. 48) zu vergleichen, der völlig von der Fläche bedingt war, um den völligen Gegensatz zu spüren, zu dem die Entwicklung den Menschen und seine Kunst in diesen drei Jahrhunderten geführt hat.

II. Die bürgerliche Gotik in Deutschland und die sog. deutsche Renaissance.

Wenn es noch irgendeines Beweises dafür bedürfte, daß die Bewegungen der Kunst mit den allgemeinen Kulturbewegungen zusammentreffen, so würde ihn die Erscheinung geben, daß zur Zeit der Gotik und der Spätgotik, dieser rein kirchlichen Stile, sich das erstarkende deutsche Bürgertum, wie das italienische, einen Stil der Profankunst schafft, der vollkommen gotisch und doch von sachlicher Formbildung ist. Eine stärkere bauliche Logik läßt sich kaum denken, als in der Anlage des spätgotischen Rathauses von Saalfeld in Thüringen (Abb. 10). Es ist notwendig, dem Nahenden den Eingang zum Hause kenntlich zu machen, entweder mit leiser Selbstverständlichkeit, wie bei der romanischen Kirche und der ägyptischen Mastaba, oder mit lauterem Hinweis, wie im Stil der Gotik und der Spätrenaissance. Allein das Stilgefühl des deutschen Bürgertums differenziert den Zweck viel feiner. Es empfindet den



Abb. 10. Saalfeld, Rathaus.

Eingang zusammen mit der Treppe als den Verkehrsweg im Haus, als Fortsetzung der Straße, als einen einheitlichen Teil gegenüber dem Gesamtorganismus. So wird die Wendeltreppe hier hinter einem von spätgotisch krausen Linien gerahmten Portal in einem gekanteten Treppenturm geführt und dieser halb aus der Mauer herausgelegt, so daß er in ihrer gleichmäßigen Fläche die stärkste Bedeutung erhält. Zugleich aber ergibt sich ein Vorteil für den Innenraum, der diese Anlage mit veranlaßt haben muß. Sie ermöglicht es nämlich, die emporführende Treppe auf mehr als der Hälfte jeder Windung von Fenstern begleiten zu lassen und so auch hier die gleichmäßige Lichtverteilung des Zimmers zu erzielen. Wie vollkommen ist diese Lösung gegenüber den eingebauten Treppen unserer Zeit, auf die in jedem Stockwerk nur ein Fenster führt, das unerträglich blendet, während

22 II. Die bürgerliche Gotik in Deutschl. u. die sog. deutsche Renaissance
fast die ganze Länge der Treppe im Dunkeln bleibt! Die Funktion dieses Turmes als Verkehrsweg verlangt, ihn so zu legen, daß von ihm aus alle Teile des Hauses gleichmäßig leicht zu erreichen sind. Daher kommt es, daß die Treppentürme in den Höfen des Merseburger und Marburger Schlosses in die Ecken gelegt sind, während der Turm des Saalfelder Rathauses und der verwandten mitteldeutschen Bauten nahezu in der Mitte liegt. Beim viereckigen Schloßhof werden so die Ecken betont, während hier der Turm die Wandfläche gliedert, nicht nach dem Gesichtspunkte der Symmetrie, sondern mit zweckvoller Notwendigkeit. Die unsymmetrische Anlage der Erker, die von vollkommener Schönheit ist, ist ebenso rein aus dem Zweck gewonnen. Es ist nicht nur Eigentümlichkeit dieses Baues, sondern fast Regel in dieser Zeit, in die Wandfläche Erker von viereckigem, an die Hausecke, wenn sie zugleich Straßenecke ist, Erker von rundem Querschnitt zu legen, um von der Ecke aus den vollkommenen Umblick, von der Wand aus sowohl den Überblick über die eigene, als über die gegenüberliegende Straßenseite zu gestatten. Man kann an den Bauten der Gegenwart überall sehen, wie viereckige Erker an der Ecke jeden weiten Blick, flachrunde in der Wandfläche das Überschauen der darunterliegenden Straßenseite unmöglich machen. Den energischen Abschluß gibt dann dem Saalfelder Rathaus das hohe Dach, kräftig belebt durch die großen Linienführungen der Quergiebel, die den Treppenturm begleiten.

Dieselbe Logik des Zweckbewußtseins bedingt die Einheitlichkeit im Verhältnis von Innenbau und Außenbau. Die Anlage der Fenster ist natürlich innen und außen dieselbe; wenn aber etwa beim Fachwerkhause dieser Zeit jedes Stockwerk über das darunterliegende etwas vorragt, so werden die Unterzugbalken des Innenraumes einfach nach außen weitergeführt, tragen so den überhängenden Gebäudeteil und geben dem Außenbau nicht nur dieselbe Klarheit der baulichen Konstruktion wie dem Innenbau, sondern motivieren ihn geradezu durch diesen.

Dessen Gestaltung ist ebenso zwecklich bedingt. Ein gotisches Zimmer, wie etwa das, in das Albrecht Dürer seinen heiligen Hieronymus gesetzt hat (Abb. 11), ist von sicherer Klarheit der architektonischen Konstruktion. Zwei mächtige Unterzugbalken, senkrecht zur Fensterwand durchs Zimmer geführt, tragen eine Balkenlage, auf der die eigentliche Decke ruht. So fühlt man ihre Festigkeit. Sie gibt zusammen mit der klaren Ruhe der Wand dem Zimmer jenes Sicherheitsgefühl,



Abb. 11. Albrecht Dürer. Der heilige Hieronymus.



Abb. 12. Nieder-
rheinische Schnelle.

das für den Bewohner die Behaglichkeit bedeutet. Die warme Farbe der Holztäfelungen und die Verteilung des Lichtes durch die Anlage der Fensterwand wirken hierzu mit. Sie ergibt sich mit zwingender Logik aus der geringen Intensität des Lichtes im Norden; während unter dem klaren Himmel Italiens das Fenster schmal und hoch ist, nimmt es im trüben Deutschland den oberen Teil der Wand in seiner ganzen Breite ein. Es ist kein Zufall, daß die Gemälde dieser Zeit, die in unseren Museen hängen, nicht bei hellem Sonnenschein, sondern bei dem gleichmäßigen Licht des bedeckten Himmels die höchste Kraft ihrer Farben entwickeln und geradezu von innen heraus zu leuchten beginnen. Sind sie doch für das ebenso gleichmäßige und wenig intensive Licht des breiten Buzenscheibensfensters gemalt worden.

So erklärt sich der Eindruck harmonischer Schönheit bei den deutschen Bauten der bürgerlichen Gotik. Außenbau und Innenbau sind in vollkommener Einheit, weil beide allein abhängig sind vom Zweck, und in ihm jeder durch den anderen bedingt ist; nirgends drängt sich das Ornament vorlaut in die ruhige Klarheit des organischen Gefüges. Es gibt überhaupt kein Haus in dieser Zeit, das nur gebaut

ist, um schön auszusehen, und eben deshalb sind die unverlezt erhaltenen Häuser und Straßenzüge von vollkommener Schönheit. Denn nicht nur die Schönheit des einzelnen Baues, auch die des größeren Organismus, der Stadt, ist wesentlich Zweckschönheit. Die Art, wie der Marktplatz angelegt ist, wie Brunnen und Rathaus und Zunfthäuser auf ihm stehen, wie die Straßen einmünden, ist genau geregelt nach den Forderungen des zuströmenden Marktverkehrs, die Anlage der Stadt den Terrainverhältnissen angepaßt und nicht, wie heute, das Terrain einem willkürlichen Schönheitsgesetze unterworfen. Daher der erstaunliche Zusammenhang des gebauten Werkes mit der Natur in Nürnberg oder Heidelberg, daß es scheint, als wüchse es wie eine wurzelnde Pflanze aus dem Boden.

Selbstverständlich tritt dieses Nebeneinander zweier Gesinnungen, der kirchlichen und der bürgerlichen, wie in der Zeit, als frühchristliche und

spätantike Kunst noch nebeneinander hergingen, nicht als zwei verschiedene Stile, sondern nur als Stilspaltung in die Erscheinung. Der Ornamentreichtum der kirchlichen Spätgotik dauert neben der bürgerlichen Strenge fort und wird überall dort wirksam, wo Schmuck gefordert wird, also auch an bürgerlichen Prunkbauten wie dem Rathaus von Münster in Westfalen. Sehr klärend für dieses seltsame Nebeneinander von bürgerlichem Zweckstil und prunkhafter Spätgotik ist die Anwendung im Kunstgewerbe. Der Tisch im Zimmer von Dürers Hieronymus (Abb. 11) ist ganz konstruktiv gewonnen. Man stellt zwei Bretter hin, die die Platte tragen, steckt zwei schmale Balken durch dazu ausgeschnittene Löcher und hält das Ganze durch außen vorge-schlagene Keile zusammen. Aber gleichzeitig entstehen elegante, hoch-beinige Prunkmöbel wie der Stollenschrank, deren Flächen aufgelöst sind in dem graziösen Maß- und Krabbenwerk des spätgotischen Orna-mentes. Beim Gerät greift diese Spaltung der Formstile noch tiefer ein. Das Gebrauchsgerät, aus dem billigen Ton, ist absolut tektonisch. Beispielsweise ist die niederrheinische Schnelle (Abb. 12) ein walzen-förmiges Gefäß, dessen obere und untere Begrenzung durch ringförmige Säume ausgedrückt, dessen Oberfläche aus dem Eigenmaterial des un-glasierten Tones gebildet ist. Das goldene Prunkgerät dagegen wird mit dem ganzen Reichtum der kirchlichen spätgotischen Dekoration aufgelöst, auch wenn es wie der Prunkpokal (Abb. 13) profanem Ge-brauche dient. Seine Gliederung dient nicht der Klarlegung, wie beim romanischen Kelch (Bd. I, Abb. 49), sondern Pfeilschneller Bewegung. Sein Emporsteigen von zerteilter Platte auf steilem Fuß, Sich-Ausbrei-ten in Leib und Deckel, seine hastige Endigung in einen dünnen Stab, der mehr krönende Kreuzblume als Deckelgriff ist, sind durchaus ohne Zweckbeziehung. Der Sinn ist vielmehr das schnelle Steigen der Sil-houette, die genau die des Altars ist (Bd. I, Abb. 68), und die De-koration mit getriebenen, spitz ineinander verzahnten Buckeln, die Zer-schneidung jeder Form durch teilende Linien, die plastische Auflösung durch lockeres Rankenwerk entspricht ebenfalls durchaus dessen orna-mentaler Zerfetzung. Gerade diese Verneinung der Struktur, diese Freude am bloßen Schmuckwerk setzt den Pokal in die Lage, so schnell zu ebenso reichen Renaissanceformen überzugehen (Abb. 17). Denn die italienische Renaissance wird in Deutschland nicht organisch, sondern nur ornamental wirksam. Ihre Formen treten einfach an die Stelle der spätgotischen Schmuckelemente, ohne das Gerüst wesentlich zu ändern.

II. Die bürgerliche Gotik usw.

Schon in der Kunst der römischen Kaiserzeit überraschte die Leichtigkeit, mit der man fremde, selbst exotische Formen aufnahm und sich assimilierte. Hier — bei der deutschen Spätgotik — finden wir die gleiche Fähigkeit, und andere dekorative Zeitalter, wie das Rokoko, haben sie ebenso be-
sessen. Denn das Streben nach Formenreichtum, das in ihrem Charakter liegt, mußte in fremder Kunst viel phantastischere Vorbilder finden, als in den mit dem Geschmack seines Stiles entwickelten und daher für ihn weniger interessanten eigenen Formen. So erklärt sich die Freude an Straußeneiern, Nautiluschalen und anderen Seltsamkeiten, die man zu Trinkgefäßen faßt, ja, wie später in die Bronzeranken des Rokoko, findet sich selbst zartes chinesisches Seladon-Porzellan in gotische Silberstreifen gerahmt. Das erklärt aber auch die Gier, mit der sich die deutsche Spätgotik auf die ornamentalen Formen der italienischen Renaissance stürzte, sie vollkommen zusammenhanglos in die eigene Dekoration aufnahm und die eigenen Formen in sie wandelte, Pfeiler in Baluster, Laubwerk in Akanthus, Sialen in Obeliskten, Maßwerk in Voluten. Man kann in Deutschland nicht von einem Renaissancestil spre-



Abb. 13. Gotischer Pokal von 1462 in Wiener-Neustadt.

chen, weil es falsch ist, den Stil nur nach dem Ornament zu benennen. Vielmehr muß man durchaus sagen, daß die sog. deutsche Renaissance nur eine deutsche Spätgotik mit italienisierendem Ornament ist. Gerade weil die Formen von außen eindringen, vermögen sie in die bodenständigen, langentwickelten Zweckformen nur langsam einzudringen. Vielmehr fassen sie dort Fuß, wo die geringsten Widerstände sind, in der Vorstellungswelt des empfänglichen Neuerers, des kühnen Schöpfers. Kupferstecher, Maler und Plastiker haben die neue Schönheit früher erlebt



Abb. 14. Dürer. Der Sündenfall.

und gewagt, als die Architekten, und erst die Ornamentstiche überbrachten sie dem Handwerk. Während Dürers Vater noch seine Studienreise nach den Niederlanden machte, ging Dürer selbst schon nach Italien, und trotzdem wird es gerade bei ihm deutlich, wie zwiespältig die deutsche Kunst um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert war, wie sie mit allen Wurzelsfasern in der Wirrnis der Spätgotik haftet, zugleich aber mit aller Sehnsucht nach dem „antikischen“ Gleichmaß strebt. In Dürers Sündenfall von 1504 (Abb. 14) stehen die beiden im Grunde genommen feindlichen Anschauungen einfach nebeneinander, ohne jeden Versuch einer Überbrückung. Adam und Eva sind Aktfiguren von klassischer Schönheit, abgemessen an theoretischen Idealproportionen. Ihre Nacktheit ist in Deutschland das erste Bekenntnis zum neuen Menschentum. In diesen schlanken und doch kraftvoll geformten Gestalten ist von dem überzierlichen Schönheitsgefühl der gotischen Kurve keine Spur. Großlinig werden die Körper umgrenzt, großflächig durchgeformt, und die ruhig fließende, durch keine Einschnürung zerstörte Linie des Frauenkörpers steht der Antike so nahe, wie weniges damals selbst in Italien. Allein die krause Zeichnung des zierlichen Lockenhaares verrät noch das spätgotische Gefühl, und ebenso die Be-

28 II. Die bürgerliche Gotik in Deutschl. u. die sog. deutsche Renaissance vorzugung des leichtgestützten Spielbeines. Es ist ungemein bezeichnend, daß das erste Problem, das Dürer aus der italienischen Renaissance übernimmt und mit hartnäckiger Intensität studiert, gerade dieses zwanglose Stehen mit gehobenem Fuße ist. In ihm liegt noch ein Rest von der Spitzfüßigkeit der späten Gotik. Diese klassischen Akte stehen vor einer ganz unitalienischen Landschaft von spätgotischem Formreichtum und spätgotischer Enge. Wie das Maßwerk am spätgotischen Altar (Bd. I, Abb. 68) ist diese Zerlegung des Waldes in Einzelstämme, ihre Überschneidung, ihr ornamenthaft knorriges Geäst mit seinen krausen Blättern. Nur wo Dürer sich diesem tiefen Naturgefühl ohne Klügelei und Kompromisse hingibt, wie in den phantastischen Jugendblättern zur Apokalypse und Werken wie dem Hieronymus im Gehäus (Abb. 11), also wo er ganz Gotiker ist, offenbart er seine ganze Tiefe und Kraft. Und erst in den Werken seiner letzten Jahre gelingt ihm eine Synthese deutschen Reichtums und italienischer Größe, die ihm das innere Gleichgewicht, seinen Werken die monumentale Sicherheit gibt. Aber noch in der ersten Generation des 16. Jahrhunderts steht neben Hans Holbein d. J., dessen Werke die renaissancehafte Ruhe erreicht haben, Mathias Grünewald, dessen gotische Gefühlserregtheit bis zur Ekstase wächst.

Die Parallele zu Dürer ist in der Plastik Peter Vischer, der sich ebenso von gotischer Enge zu renaissancehafter Größe durchringt. Sein Sebaldusgrab in Nürnberg, das geradezu als das Hauptwerk der deutschen Renaissance gilt, ist trotz seiner italienischen Einzelformen das Werk eines echten Spätgotikers (Abb. 15). Es ist schon bezeichnend, daß man das ältere Reliquiar überhaupt mit einem dekorativen Gehäuse zu umkleiden für nötig hielt. Die Art, wie der ganze Aufbau nicht fest auf dem Boden, sondern auf Schnecken ruht, die als Füßchen dienen, wie man das Reliquiar und die Reliefs durch das davorgelegte kleinformatige Gerüst zerschneidet, schließlich die Auflösung des oberen Abschlusses durch die drei ornamental zerlegten kleinen Kuppeln, all das ist vollkommen im Sinne der Spätgotik empfunden, und es ist fast ohne Wirkung im Gesamtbild, daß alle Einzelformen, die Balusterfüße der Pfeiler wie die Ranken und Putti, italienischer Herkunft, echte Renaissanceformen sind. Ihre Anwendung ist durchaus von gotischem Stilgefühl. Malerei und Plastik verhalten sich nicht wie der tektonische bürgerliche Stil, sondern wie der spätgotisch kirchliche. Denn sie sind Kirchenschmuck wie Sakramentshäuschen und Monstranz.

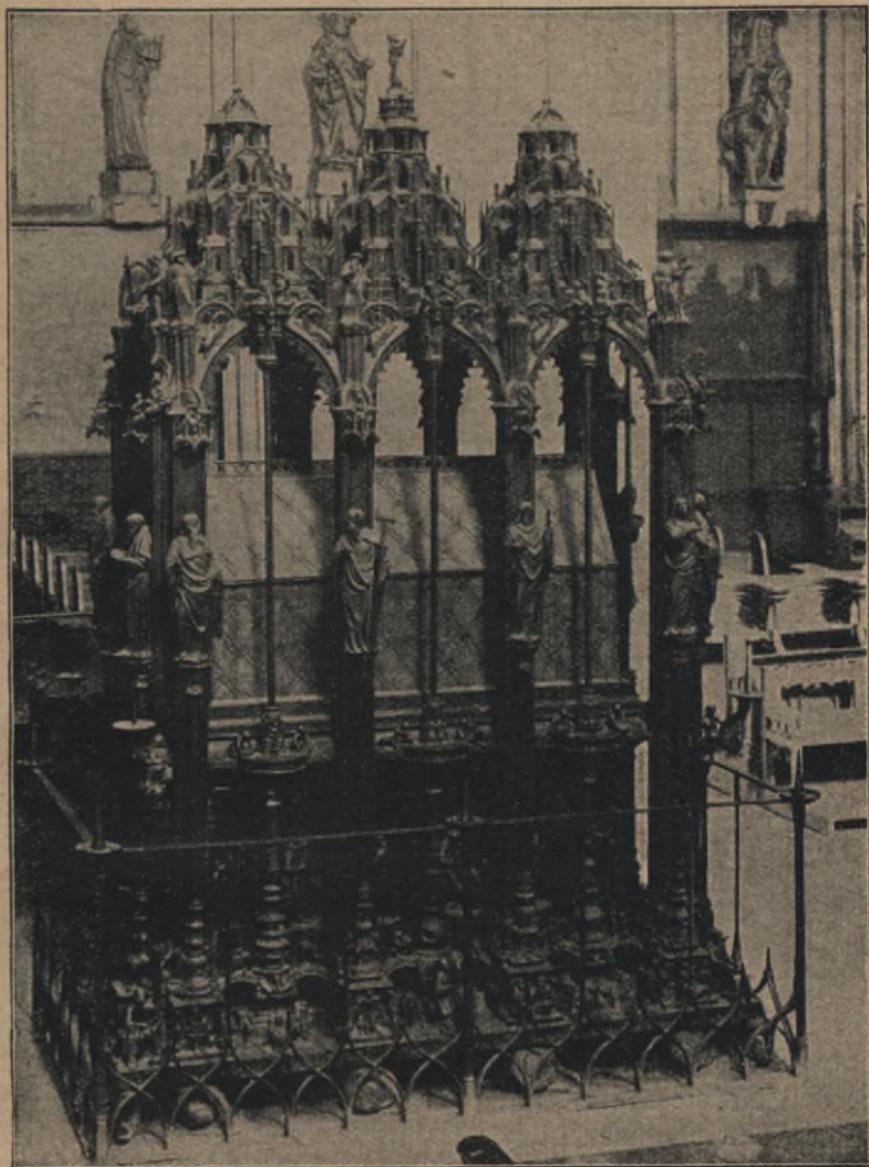


Abb. 15. Peter Vischer, Sebaldusshrein (sog. Sebaldusgrab) in Nürnberg. St. Sebald.

Damit ist die kunsthistorische Stellung von Malerei und Plastik in dieser Epoche gegeben. Sie sind letzte Ausläufer derselben Bewegung, die mit der Gotik als Reaktion gegen die zweckvolle romanische Kunst begann, und in allen Beziehungen ihre höchste Steigerung. Der ganz gebundene, ganz hieratische Sündenfall der Hildesheimer Decke (Bd. I Abb. 48) und der ganz räumlich und episodisch aufgefaßte Dürers geben die Pole. Plastik und Malerei gingen hier denselben Weg, den sie unter parallelen Entwicklungsbedingungen in der hellenistisch-römischen Zeit gegangen sind, befreien sich von den Fesseln der Architektur, werden Freiplastik, Hochrelief und Tafelmalerei, steigern ihre Ausdrucksformen bis zur höchsten Freiheit des Malerischen und ihre Ausdrucksmöglichkeiten über die Genrekunst hinaus bis zum Realismus und zur Ekstase. Aber es ist kein starkes Bewußtwerden neuer, ruhiger Kraft wie in Italien, sondern die letzte Steigerung des gotischen Gefühls. Wenn das Zeitalter Dürers die italienischen Lösungen aller Probleme: die Erkenntnisse von Perspektive, Proportion und Anatomie gierig ergreift, so sucht es in ihnen letzte Erfüllungen seines Erkenntnisdranges. Solcher Art ist auch sein Humanismus. Er ist als Trieb zur wissenschaftlichen Erkenntnis genau so eine Steigerung spätgotisch-mystischer Gefühlserregtheit auf weltlichem Gebiet, wie die Reformation auf religiösem. Man hat es also keineswegs, wie oft behauptet wird, in Italien und in Deutschland mit derselben Strömung realistischer Kunst zu tun. Vielmehr beginnt diese Stilbewegung in Italien mit der Frührenaissance und erreicht den höchsten Ausdruck im Barock, während es in Deutschland noch die mittelalterliche Kunst ist, die hier ihre letzten Werke schafft, um unmittelbar darauf zu erlöschen. Gegen 1550 gibt es in Deutschland keinen bedeutenden Maler oder Plastiker mehr.

Es liegt kein Widerspruch darin, daß genau zur gleichen Zeit Architektur und Kunstgewerbe die deutschen Städte mit jener Unzahl von prunkvollen Arbeiten füllen, die Romantikern, wie Richard Wagner, diese Zeit als die Blüte deutscher Kunst erscheinen ließen. Tatsächlich hat die Fülle von menschlichen Ansprüchen, die die Spätgotik stellt, dieselben Folgen, wie der Hellenismus in der Antike, nämlich die Ausbreitung der Handelsbeziehungen, Entwicklung des Reichthums und Luxus. Der große Eindruck dieser Kunstblüte ist zunächst quantitativ, beruht auf der Fülle. Nicht als ob man von der Qualität absähe. Aber unter ihr wird ausschließlich technische Qualität, gutes Material und

geschickte Arbeit, nicht mehr die seelische der künstlerischen Intuition verstanden.

Das Verlangen nach Formreichtum ist so ausschlaggebend, daß es sogar die Ansätze zu einem bürgerlichen Zweckstil vollkommen zurückdrängt. Der Ton wird, wie bei dem 1591 errichteten Braunschweiger Gewandhaus (Abb. 16), durchaus auf die Ausbildung einer wirksamen Fassade, einer einheitlichen Front gelegt. Die Grundlage für ihre Gliederung gibt zwar die Trennung des eigent-



Abb. 16. Braunschweig, Gewandhaus.

lichen Wohnhauses von dem Giebelraum, dem Lagerraum für die Kaufmannsgüter, und die Dekoration — ruhige, breitausgezogene Formen im unteren, gegen doppelte Horizontalsimse, nahe nebeneinandergestellte senkrechte Zwischenglieder im oberen Hausteil — unterstützt sie. Doch überwiegt die starke Steigebewegung, die der reichen Kirchengotik als Grundtendenz innewohnte.

Schon im ersten Geschosß sondert sich das Mittelfenster durch seine breite Rundung heraus, die Mittelfenster der darüber liegenden Geschosse stehen geradezu isoliert, in denen des Giebels geht die Linie weiter, steigt immer steiler an und schließt sich zuletzt mit der Linienführung des Giebels in der krönenden Figur auf der Spitze zusammen. Zwar stammen alle Einzelformen aus Italien, aber sie sind nur als Ersatz für gotische verwandt — Säulen, Pilaster und Hermen statt des Stabwerks zwischen den Fenstern, Konsolen statt der Balkenköpfe, Akanthusfriese statt des Maßwerks, und der ganze Giebelrand ist eigentlich eine gotische Bekrönung, wie am Rathause zu Münster, nur daß statt des Maßwerks Ranken den Saum zwischen den aufsteigenden



Abb. 17. Buckelpokal aus Lüneburg.

Spitzen lockern, die ihrerseits in Obelisken verwandelte Gialen sind. Es ist derselbe Prozeß wie am Sebaldusgrab — eine ganz unorganische Umwertung von Formen, auf deren ursprünglichen Sinn keine Rücksicht genommen wird, zu Bedeutungen, die sie nicht erfüllen.

Das Kunstgewerbe schließt die gleichen Kompromisse: verwandelt die hohen Füße des Stollenschrankes in korinthische Säulen (in Abb. 18 rechts), und wenn eine weibliche Figur bei einem Tafelaufsätze des berühmten Goldschmiedes Jannitzer ganz renaissancemäßig die Schale trägt, so steigt sie aus feinstem Gras- und Pflanzenwerk empor, das von demselben spätgotischen Naturgefühl ist, wie Landschaften Dürers. Wie die neuen Formen hier eindringen, zeigt die Entwicklung des spätgotischen Pokals. Dessen steile Grundform (Abb. 13) war gegen das Ende des 15. Jahrhunderts bewegter geworden, die Buckel stärker herausgetrieben, die Zungen in Windungen um

den Pokalleib gekrümmt, so daß er in derselben Drehung befindlich scheint, wie die Säulen des Braunschweiger Domes. Allein das bedeutet zugleich eine erhöhte Wichtigkeit der Buckelreihen, die sich damit von den gegenüberliegenden lösen und im Buckelpokal der Renaissance zur einzigen Schmuckform werden (Abb. 17). Seine Abstammung vom spätgotischen Pokal ist evident; es ist derselbe schmale Fuß, derselbe breite Leib, dieselbe schmale Endigung im Deckelgriff. Allein hier handelt es sich nicht mehr um Bewegung, sondern um Ordnung, nicht mehr um die gotische Senkrechte, sondern um die renaissancehafte Wagerechte. Die drei Buckelreihen von Körper und Deckel wollen allein von der Proportion verstanden sein, und es ist höchst untektionisch, wie der Leib geteilt wird, um von seiner oberen energisch ausladenden Buckelreihe aus die Gliederung im Gleichgewicht zu halten. Nicht nur, daß die untere Buckelreihe des Leibes und die des Deckels, daß Fuß- und Deckelgriff sich in den Gliede-



Abb. 18. Zimmer aus Schloß Hölle. Berlin.

rungen entsprechen: es ist aufs genaueste abgewogen, daß, wenn auf den schmalen Deckelgriff der Deckel mit breiter Ausladung folgt, über dem hohen Fuß ein schmalerer Buckelkranz sich anschließt. Es will dabei gar nichts besagen, daß die eleganten Formen der Spätgotik durch die knollige, derbere Art der Renaissance verdrängt worden sind, etwa der kantige Fuß durch den italienischen Baluster. Es geht nicht um Standkraft, sondern um Breite und Wucht.

So wandelt sich auch das gotische Zimmer (Abb. 11) in das der Renaissance (Abb. 18). Aus der Balkendecke, der Stützform, die dem Raum Sicherheit gab, wird die italienische Kassettendecke, die nur den oberen Abschluß des Zimmers ausdrückt; aus der wandhaften Holztäfelung, die das Klima verlangt, wird eine bloße architektonische Dekoration. Bei einer Lübecker Täfelung (Abb. 19) teilen paarweis gestellte korinthische Säulen, deren Schaft mit einer reich ornamentierten Trommel beginnt, die Wand in Felder. Wird schon durch diese phantastische Zusammenstellung italienischer Elemente die Säule mehr Schmuck als Trageform, ist diese Aufteilung durchaus eine spätgotische Verzierlichung, so ist sie auch tatsächlich funktionslos — sie und das Gebälk, das sie tragen sollte, sind als bloße Scheinarchitektur prunkend vor



Abb. 19. Lübeck, Täfelung im Fredenhagenschen Zimmer.

die Wand gesetzt. Geradezu peinlich ist dann der Eindruck des Mittelfeldes. Denn hier ist eines der kraftvollsten Architekturmotive als bloße Dekoration verwertet. Wir sprachen beim Palast der italienischen Frührenaissance davon, wie bedeutungsvoll die Tragkraft des Bogens sich zum Ausdruck bringt, wenn man seinen Organismus dadurch klarlegt, daß man die Keilsteine aufzeigt und den Schlußstein, der die ganze Konstruktion zusammenhält, figürlich betont. Dieses edle Motiv wird

nun hier aus jedem Zusammenhang gerissen und einfach als Rahmung verwandt für ein Mittelfeld, das willkürlich verknüpfte Architekturteile mit gleicher Unfachlichkeit als bloßes Rahmenwerk einschließen. Es wird also nicht nur der architektonische Sinn der Wandtäfelung durch die Dekoration verschleiert — diese selbst verwendet architektonische Trageformen widersinnig dekorativ und Steinformen als Holzformen.



Abb. 20. Saal im Rathaus zu Danzig.

Es ist schlechterdings nicht zu begreifen, wie man diesen konfusen Mischstil, diese äußerliche Umwandlung und unorganische Aufkleisterung fremder Elemente jemals als eine deutsche Kunstblüte hat empfinden können. Nur die Gefühllosigkeit des 19. Jahrhunderts, dem das überladenste Ornament die höchste Schönheit bedeutete, erklärt dies Urteil, diese unbegreifliche Vorliebe. Offenbar ist die sog. deutsche Renaissance ein typisches Kompromiß, weit unorganischer in der Verbindung seiner Bestandteile, als etwa der Übergangsstil vom Romanischen zur Gotik.

Auch diesmal siegt schließlich der eindringende Fremdstil, aber erst, nachdem er selbst schon eine Entwicklungsphase weiter, Barock geworden ist. Das repräsentative Bedürfnis des Nordens und des Südens verbinden sich, und in Innenräumen, wie der Sommerratsstube des Danziger Rathauses vom Anfang des 17. Jahrhunderts (Abb. 20), ist die Verschmelzung mit dem italienischen Frühbarock vollkommen. Alle Täfelungen, Türfüllungen und Möbel sind pathetisch-schwer geworden. Die Decke hängt geradezu über dem Raum, alle ihre Formen wirken nach unten. Allein diese Schwere ist nicht die Ruhe konstruktiver Ehrlichkeit, sondern das Pathos, das durch große Formen imponieren will. Während die gotische Zimmerdecke fest auf Stützbalken lag, die Renaissancedecke, in ihrer Konstruktion weniger entschieden, in quadratische Kassetten geteilt das Zimmer objektiv abschloß, hängen hier gewaltige

Zapfen, schwer profilierte Kassetten geradezu von der Decke herab. Die Zeit strebt danach, an Stelle des konstruktiven den Stimmungs- ausdruck, Wucht und Würde, zu setzen, und es ist von derselben Art, wenn jetzt als Kleidung die weiten Mäntel und die großen, sog. „Mühl- steinkrausen“ aus Spitzen kommen, die den Hals, das eigentliche Schar- nier zwischen Kopf und Rumpf, einfach überbrücken, um die Silhouette der ganzen Gestalt ununterbrochen und schwer zu machen.

So gerät Deutschland allmählich in künstlerische Abhängigkeit von Italien, dessen Kunstformen es zwar nicht unverarbeitet, aber doch in allem Wesentlichen übernimmt. Und seitdem im Anfang des 17. Jahr- hundert der Dreißigjährige Krieg Deutschlands kulturelle Macht ver- nichtet, ist es als eine Kunstprovinz Italiens anzusehen, bis es im 18. Jahrhundert wie unter die politische auch unter die künstlerische Suprematie der französischen Kultur gerät.

III. Der Barockstil.

Während italienische Formen immer mehr in die Kunst Deutschlands, Frankreichs, der Niederlande eindringen, hat Italien selbst seinen Stil immer weiter gesteigert. Das Pathos, das die kleinen Gliederungen der Renaissance allmählich zu größeren Raumwirkungen zusammen- faßte, wird im Barock, dem Stil des 17. Jahrhunderts, zu einer architek- tonischen Geste, die, weit ausholend, die Fronten sammelt, und große Räume, den Platz vor der Kirche, den Park hinter der Villa, in den Dienst ihrer Wirkung stellt. Der Name des Stiles, der nur die Krümmung der Bauformen charakterisiert, trifft hier so wenig wie sonst sein Wesen. In Wahrheit quellen diese üppigen Bewegungssteigerungen aus tiefen seelischen Erschütterungen, die die lange zurückgedrängte Religiosität zu Ekstasen, wie denen des Ignatius von Loyola, steigern, das Zeitge- fühl wieder religiös basieren und alle Künste, fanatisch ekstatisiert, in den Dienst der kirchlichen Feiern stellen. Kein Stil war innerlich der Gotik verwandter.

Wo die Renaissance vom Kirchenbau sprach, war die Absicht, wie im Profanbau, äußerste Konzentration der Anlage bei strenger Be- tonung von Ecke und Wand. Der fast quadratische Grundriß ist ebenso straff wie der des Palazzo; an die Stelle des Hofes tritt ebenso sammelnd die Kuppel. Auch Michelangelos berühmte Kuppel für St. Peter in Rom war so beabsichtigt. Machtvoll sollte sie den Kirchenraum zu-

sammensassen, machtvoll den Außenbau krönen. Und nun ist es charakteristisch für die Stilwandlung vom 16. zum 17. Jahrhundert, zu sehen, wie das Barock, der Vollender des Baues, die Absichten des Schöpfers umgeformt hat. Es hat ein tonnengewölbtes Langschiff vor diese Kuppel gelegt, so daß am Ende des düsteren Tunnels ihr leuchtender Glanz über dem Altare um so heller strahlt, und hat im Außenbau die Formen der Fassade in ihr gesammelt; die aufwärts fließenden Kuppellinien bedeuten für sie die Auflösung nach oben. So ist sie in Außen- und Innenbau gleich eindrucksvoll aufgenommen; allein man muß sich fragen, wie es möglich war, Michelangelos Kuppel in einer Weise zu vollenden, die für unser Auge die vollkommene Vernichtung der Absichten des Meisters bedeutet. Hat doch das Barock, das sich überall an Michelangelo angeschlossen, ihn gefeiert wie nie einen zweiten.

Die Lösung gibt eine zweite scheinbare Vergewaltigung. Michelangelos Moses ist vom Barock in S. Pietro in Vincoli in eine enge Nische gestellt worden, die uns heutigen unerträglich auf das Bildwerk zu drücken scheint. Allein man hat festgestellt, daß das Barock es liebte, Skulpturen in einen engen Raum zu stellen, um so ihre Bewegung um so sieghafter erscheinen zu lassen. Von diesem Gesichtspunkt genommen, ist die Aufstellung des Moses zu ihrer Zeit eine Idealaufstellung gewesen, trotz der anderen Wirkungsabsicht des Schöpfers, der eben einer früheren Periode angehörte. Und genau so muß die Verwendung der Kuppel Michelangelos für den Barockgeschmack eine außerordentliche Steigerung ihrer Wirkung bedeutet haben.

Es ist dabei fast gleichgültig, wo man die Denkmäler des neuen Stils aufsucht. Die Renaissance hatte schon überall die Völkergrenzen niedergeworfen, alle Nationen zum Austausch veranlaßt. So war der Boden für einen internationalen Stil vorbereitet. Die religiöse Begeisterung dieser Zeit schwingt sich über alle Landesgrenzen, ergreift jede katholische Gemeinde und überall schafft die religiöse Hingabe des Gottesdienstes Kirchen und Klöster, deren künstlerischer Glanz sich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt steigert.

Das Beispiel für den katholischen Kirchenbau können wir ebenso gut, wie aus Italien, wo Dignola, Maderna und Bernini ihn ausbildeten, auch aus dem katholischen Bayern holen, wo die Zahl der Barockkirchen schlechterdings Legion ist. Die Theatiner-Hofkirche in München (Abb. 21), nur ein besonders charakteristisches Beispiel des Stiles, gestattet auch, seine beiden Entwicklungsphasen zu erkennen, deren jede



Abb. 21. München, Theatiner-Hofkirche. Äußeres.

am Bau Teile, wie Jahresringe, angelegt hat. Der mittlere Hauptteil der Fassade ist durchaus ein Beispiel des pathetischen römischen Stiles. Alle Formen, Säulen, Pilaster und Simse, sind schwer und breit geworden und finden sich, um ihre Wucht zu verstärken, gern zu Gruppen zusammen. Die Baubewegungen sind groß und greifen jedesmal über die ganze Front. In zwei Geschosse zerlegt, fließt in jedem die Bewegung in großen Wellen dahin, mit Doppelpilastern im Untergeschoß beginnend, über

andere Pilaster der Mittelachse zugeführt. Das Barock liebt den schweren Wandpilaster; nur wo die Welle dieser Bewegung einen Moment gehemmt wird, vor dem Mittelportal, das durch diese Pause seine Betonung bekommt, steht, überleitend, eine runde Säule. Auf jeder Seite dieser Mittellinie symmetrisch an- und abschwellend fließt die Welle über die ganze Fassade, um sich in der Mitte mit großem Schwung zu erheben. Hier strebt der Bau energisch aufwärts. Was die Reihe der übereinanderstehenden Pilaster, die durch die Vasen in die Luft gelöst wird, vorbereitete, gipfelt in der Kontur des Giebels, die allmählich steigend nach der Mitte sich erhebt. Es ist die Funktion dieses wichtigsten zusammenfügenden Bauteiles, die in St. Peter von der Kuppel übernommen wurde. Die Kuppel der Theatinerkirche dagegen ist für die Fassade überhaupt ohne Wert, und eben das ist beweisend für die Absicht, der Kuppel Michelangelos in der heutigen Verwendung eine beherrschende Stellung in der Fassade zu sichern. So ist die Wandauslösung vollkommen. Ihren Eindruck bestimmt nicht der Innenbau, sondern eine wagerecht durchgeführte und in der Senkrechten gesammelte Bewegung von würdevoller Lebhaftigkeit, in Anschwellen, Verkettung und Erhebung dem musikalischen Gebilde der Fuge vergleichbar. Es ist kein Zufall, daß auch diese derselben Zeit ihre Entstehung dankt.

Die Türme, erst kurz vor dem Ende des 17. Jahrhunderts hinzugefügt, zeigen in jeder Linie die Absicht, die Fassadenbewegung noch zu verstärken. Vom Erdboden bis in den Turmhelm gehen hier die Linien der Pilaster über die verkröpften Simse hinweg, in einer Bewegung, deren Wellen viel leiser, aber auch viel unabirrbarer ziehen als die des Mittelschiffes. Und die Voluten am Turmhelm werden, ohne Rücksicht auf die Pilaster unter ihnen, einander so genähert, daß ihr Abstand gleich wird. So hört die Betonung der Ecke auf, und die vollkommene Rundung, die so entsteht, erhebt den Turm einheitlich zum Knauf.

Überraschend ist die Verwandtschaft der Fassade mit der Front der gotischen Kathedrale (Bd. I, Abb. 61). Daß das Malerische der Gliederung, die auch hier wesentlich als Abfolge von Licht und Schatten wirkt, die Auflösung durch zwei Türme und einen Mittelgiebel oder durch Fialen, an deren Stelle hier Vasen stehen, und anderes an beiden Kirchenfronten sich findet, ist mehr als bloßer Zufall. Hören wir doch gerade im Barock von gelegentlicher Wiederbelebung der Gotik. Tatsächlich ist zwischen diesen malerisch empfindenden Stilen eine inner-



Abb. 22. München, Theatiner-Hofkirche. Inneres.

liche Verwandtschaft. Auch das Barock löst die Baumasse in Bewegung auf. Daß sie nicht bis in die kleinste Form eindringt, sondern mit großen Gesten wirkt, ist der Unterschied zwischen dem nordischen und dem südlichen Menschen überhaupt.

Das Verhältnis der Front zum Innenraum ist naturgemäß in einem solchen Stil kein tektonisches, nicht bedingt durch den Grundriß des

Baues, sondern durch den wirkungsvollen Eindruck. Auf die in ihrer Formengröße verhältnismäßig ruhige Front folgt ein Kirchenraum von überraschender Größe des Raumgefühls und, bei aller klassischen Haltung, prachtvollen Formen (Abb. 22). Die Großlinigkeit dieser korinthischen Halbsäulen, Gebälkfrieße und kassettierten Bogen steht zu den kleinen Teilungen derselben Formen in der deutschen Renaissance (Abb. 18) in völligem Gegensatz. Nichtsdestoweniger zeigt eine so häufige Form wie die spindelförmig gedrehten Säulen am Altar wieder Verwandtschaft mit der Gotik. In deren Spätstil wurden solche geschraubten Säulen erwähnt, aber was dort ein Aufwirbeln bedeutet, ist hier ein mühevolleres Sichemporwinden gegen eine drückende Last. Doch ist die Raumbewegung groß und einheitlich. Die antikisierende Bogenarchitektur führt, mit schweren Tonnengewölben geschlossen, das Hauptschiff unter der Kuppel hindurch bis zum Altarraum; das Sims vor allem, das die Obermauer des Mittelschiffs von der Stützenreihe scheidet, ist hier führende Linie. Entscheidend aber ist nicht dieser gleichmäßige Weg, sondern seine Unterbrechung durch die Kuppel. Nach ihr zu öffnen sich Hauptschiff, Seitenschiffe und Altarraum in mächtigen Bogen. Sie beherrscht den Raum, und es war daher keine Pietätlosigkeit, sondern im Gegenteil die Absicht einer besonderen Wirkungssteigerung, die der leuchtenden Kuppel Michelangelos ein düsteres Langschiff vorlegte.

Die Kuppel des Barock ist keine tektonische Verknötung der Bauteile, wie die der romanischen Kirche (Bd. I, Abb. 44). Sie schließt den Bau nicht als Architekturglied zusammen, sondern wirkt durchaus als male-riische Auflösung und zwingt durch ihr Licht das Auge nach der Stelle des intensivsten Ausströmens hin. Sie ist nicht so sehr Körper wie Beleuchtungseffekt, ja neben der ruhigen romanischen Rundung ist sie geradezu formlos. Nicht nur weil bei dieser nur vier Fenster in die Ecken eingefügt sind, während hier acht Fenster das ganze Rund durchbrechen und in Schein und Widerschein ihre Konturen und die Konturen der Kuppelteilungen verwischen; auch der ornamentale Dekor wirkt an dieser Zersetzung mit.

Noch ist er den Hauptgliederungen unterworfen, aber doch schon bereit, sie untereinander zu verknüpfen und Zwischenformen aufzulösen. Das Hauptornament ist die Ranke, weit schwerer als die der Frührenaissance und selbständiger in der Anwendung. Es gibt den Formen die Überleitung zur Nebenform, so, wenn der Schlüsselstein des Bogens, in dem sich das Hauptschiff nach dem Seitenschiff öffnet, und dem

eigentlich ein ganz tektonisches Gefühl zugrunde lag, in eine Ranke umgeformt wird, von der aus ein kleiner Engel mit den Händen bis in die Obermauer hinübergreift, oder wenn die Zwickel, auf denen die Kuppel ruht, diese wichtigen Trageglieder, nicht nur mit reichverschlungenem Bandornament gefüllt, sondern von ihm geradezu zerrissen und am Rand vollkommen aufgelöst werden. Für diesen Aufpuß fand man im Stuck den schmiegsamen Stoff, der sich willig jeder Form fügte. Gerade dieses Material hat ungeheure Verheerungen in den romanischen Kirchen angerichtet, die man mit seiner Hilfe sehr leicht in den modischen Geschmack umdekoriieren konnte.

Diese Bewegungen kleiner Glieder haben hier noch nicht, wie später im Rokoko, die Oberhand gewonnen. Noch herrschen Hauptgliederungen von großer Wucht im Außen- und Innenbau. Aber wie man beide in den Luftraum zu erheben sucht, sucht man alle Teilgliederungen, so wirksam sie auch sind, schon ornamental zu verknüpfen. Das kirchliche Mobiliar, Kanzel und Altar, wachsen wie selbstverständlich aus diesen Bewegungen heraus und werden so wenig als selbständige Gebilde empfunden, wie in der späten Gotik. Alle Formen werden aufgelöst, aber nur um wieder zusammengefaßt zu werden, ihre Teilung wirkt nicht als Verzettelung, sondern als Grundlage für prunkvolle Größe. Die ganze Kirche ist eine prachtvolle Bühne für einen Gottesdienst, der immer mehr zu einem ekstatischen Schauspiel wird. Der Eindruck der Messe liegt nicht mehr in ihren klaren Worten, sondern in der Musik. Hier bedeutet Bach den Höhepunkt. Seine männlichen, weit ausholenden Motive und ihre Durchführungen wirken durchaus, wie die Steigerung des Kirchenraumes zur Kuppel und seine Rückkehr zum Boden. Man darf die Rückkehr unserer Zeit zu Bach nicht als Rückkehr zum Primitiven ansehen, wie das wohl geschehen ist. Er ist nicht primitiv. Die mittelalterliche Messe mochte es sein, die ihre Musik aus dem Rhythmus des gesprochenen Textes folgerte. Bach ist der echte Barockmeister, wie Mozart in seinem bewegteren Ausdruck der echte Rokokomeister ist. Wie im Credo der H-Moll-Messe sich die Oboe um die Solostimme legt, hat seine frappantesten Parallelen im Verhalten der Barockranke zu den gedrehten Säulen, in deren tiefe Windungen sie sich einschmiegt. Mit der Messe wird auch ihre Zelebration zum Schauspiel. Wie der Römer an die Stelle der kunstreichen griechischen Arbeit das Prunkten mit pfundschweren Goldarmbändern setzte, so tritt nun an die Stelle der feingeformten Geräte die Pracht reicher Gewänder,

mit Edelsteinen übersäter Mitren und Bischofsstäbe. Es macht einen seltsamen Eindruck von kultivierter Barbarei, im Domschatz zu Limburg a. L. neben den edlen mittelalterlichen Emailreliquiaren Ornatestücke des Barock zu finden, die in der Form ohne jede Feinheit sind, bei denen aber die Fülle der Perlen und glitzernden Edelsteine kein Fleckchen des Grundes freiläßt, und liturgische Gewänder, deren Stoff unter dem erhaben gestickten Rankenwerk völlig verschwindet. Das gilt natürlich nicht nur für den Gottesdienst. Der Kirchenfürst wird jetzt ein großer Landesherr, der ebensogut weltlich wie geistlich genannt werden kann und sich mit dem Prunk und dem ganzen Hofstaat einer weltlichen Hofhaltung umgibt. Künstler spielen in ihm, dieser glanzvollen Ausstattung entsprechend, eine große Rolle und der Architekt ist ein großer Hofherr mit vielen Titeln und Ämtern geworden.

Die Vollendung dieser Umwandlung muß notwendigerweise dem Barock immer mehr von seiner Schwere nehmen und es zu einem reichen Prunkstil wandeln. Man spricht von diesem Moment, der in der Mitte des 17. Jahrhunderts eintritt, immer nur wie von einer neuen Phase des Barockstils. Trotzdem ist er entscheidend für die ganze Folgezeit gewesen. Er bedeutet den endgültigen Sieg des repräsentativen Stilgefühls, der bis in die Gegenwart fortwirkt, und die Verdrängung der kirchlichen Kunst durch die dynastische. Auch das bürgerliche Barock, das neben dem kirchlichen herging und Häuser von wuchtiger Pilastergliederung mit Innenräumen von der Schwere des Saales Abb. 20 füllte, wird gänzlich beiseitegeschoben. Stilbildend sind in Zukunft nur noch die Höfe und in erster Linie der Hof Ludwigs XIV. Dieser Triumph der höfischen Kunst über die nationale bedeutet zugleich den des Nordens über den Süden. Frankreich war schon im 16. Jahrhundert, der Zeit Franz I., mehr als Deutschland in der italienischen Kunst aufgegangen. Jetzt tritt es ihr Erbe an, entwickelt sie dank der enormen Hilfsquellen, die dem Absolutismus Ludwigs XIV. zu Gebote standen, zu Steigerungen, die fast einen neuen Stil bedeuten. Es ist ungemain interessant, hier die Pfade zu verfolgen, die Politik und Kultur verbinden. Sicher in der Absicht, Frankreichs Kunstindustrie zu heben, verpflanzt der tüchtige Finanzminister Colbert fremde Techniken nach Frankreich und gründet hier jene königliche Manufaktur, die unter der künstlerischen Leitung des Malers Lebrun die Zentrale des Barockgeschmacks in Frankreich wird. Zusammenwirkend mit dem Schloßbau des Königs in Versailles, dessen Meister Hardouin Mansard und

Robert de Cotte sind, wird sie der eigentliche Träger des Zeitgeschmackes. Aber es ist gar keine Frage, daß diese offizielle Kunst den letzten Rest bodenständiger Volkskunst überwinden mußte, weil sie an Geldmitteln und Nachfrage konkurrenzlos war, und daß sie in Frankreich wie den übrigen Ländern Europas alle bodenständige Kunst vollkommen nivellierte. Der politische Einfluß des französischen Hofes an allen Residenzen Europas läßt den dieses höfischen Stiles tiefer eindringen, als Italien jemals den seinen zu erstrecken vermochte. Und die Lockerung des Volksgefüges in einer Zeit, in der der Reichtum sich in sehr wenigen Händen sammelte und der Verkehr die Volksgrenzen überbrückte, wirkt ebenso wie im hellenistischen Zeitalter mit, um einen internationalen Stil, sogar eine internationale Gesinnung zu schaffen; besonders in dem zerrissenen Deutschland herrschten französisches Geld und französische Kultur unumschränkt.

So kann sich im 17. und 18. Jahrhundert von Frankreich aus eine künstlerische Kultur verbreiten, die durchaus höfische Kultur ist. Wenn auch ältere deutsche Barockarchitekten, wie Andreas Schlüter in Berlin oder Fischer v. Erlach in Wien, noch italienische Gesinnung weiterführen, so gehen die jüngeren, namentlich Balthasar Neumann, der Erbauer des Würzburger Schlosses, durchaus mit den Franzosen.

Die Schlösser haben jeden Festungscharakter aufgegeben, sie sind reine Prunkbauten, die nur noch durch die Rücksicht auf den möglichst wirkungsvollen Eindruck bestimmt sind. Deshalb greifen sie weit über ihre Fronten hinaus, erstrecken ihre Macht über ihre ganze Umgebung. Schon das italienische Barock hatte den ganzen Bau zu einer Stimmungseinheit zusammengeschlossen, Bernini die Peterskirche durch Arkaden auf dem Vorplatz eingeleitet, die den Blick auf streng begrenztem Wege immer auf die Kirche als sein Ziel führen und die Wirkung der Fassade außerordentlich steigern. Jetzt aber werden ganze Städte, wie Karlsruhe, so angelegt, daß ihre geraden Straßen, ohne jede Rücksicht auf den Verkehr, auf das Schloß abzielen. Dessen engerer Bezirk beginnt mit einem großen Hof (Cour d'honneur), von einer Mauer, von Arkadengängen oder Gittern eingehegt; im Hof staffelförmig verteilte kleinere Gebäude führen das Auge allmählich auf die breitgelagerte Schloßfront hin. Die lagert sich in imposanter Breite, mit den vorgestreckten Flügeln weit nach den Seiten ausgreifend (Abb. 23). So sehr wird der Ton auf diese repräsentative Aufrollung der Fassade gelegt, daß das Gebäude unverhältnismäßig niedrig ist und nur sehr geringe Tiefe



Abb. 23. Würzburg, Schloß. Gesamtansicht.

hat. Wie beim Kirchenbau werden auch hier die seitlichen Bauendigungen als Ablauf der Fassadenbewegung und der Mittelteil als ihr Sammelpunkt durch eigene Frontbildungen, sog. Risalite, betont. Doch unterscheidet sie von der Wand hier nur die senkrechte Zusammenfassung durch die durchgeführten Pilaster und das Giebelfeld. Sonst ist die Hauptgliederung die in zwei Geschosse, von denen das untere gewöhnlich als Sockel gedacht und in Rustika ausgeführt ist, während das obere schlankere oft noch ein Halbgeschöß (Mezzanin) einschließt. Wie hier alle Formen flächenhaft reduziert sind, um die Breitenausdehnung zur Wirkung zu bringen, ist es auch der obere Abschluß. Seine Führung bleibt wagerecht, eine Attika meist, die den Bau längs der ganzen Dachlinie auflöst, noch abklingend in Vasen oder Skulpturen, die auf der Brüstung verteilt stehen. Hinter ihr schließt das breit gelagerte Mansardendach (so genannt nach seinem Schöpfer, dem Architekten Mansard) den Bau ab.

Wie der Raum vor dem Schlosse auf die Front vorbereitet, wirkt es rückwärts auf die Landschaft nach. Es zieht, wie die Schleppe des Prunkmantels, den Park hinter sich her, keinen naturgewachsenen Baumpark, sondern architektonische Gartenanlagen, deren Wirkung so genau bemessen ist, wie die des Hofes. Auch diese Entwicklung beginnt schon im Italien der Hochrenaissance. Es schuf bereits Alleen, die nicht nur zum Schloß führten, sondern wirkungsvolle Ausblicke öffneten, setzte diese Alleen aus Bäumen, wie Pappeln und Zypressen zusammen, deren regelmäßige Formen in ruhiger Aufeinanderfolge den Wandelnden geleiten. Jetzt aber breitet sich vor der Gartenfront des Schlosses ein weiter Platz mit geschorenen Rasenbeeten, verschnörkelt, wie die Barockranke, aus, dazwischen Alleen von Bäumen, die in unnatürliche Kugel- und Pyramidenformen oder zu glatten fortlaufenden Wänden verschnitten sind. Sie eröffnen überraschende Ausblicke auf das

Schloß und seine Nebengebäude, oder auf Wasserkünste von erstaunlicher technischer Kühnheit, auf ungeheure Fontänen in großen Becken, in die kleine Wasserstrahlen von der Mitte und vom Rande her springen, aus Tritonenhörnern oder aus Urnen fließend, die von Meergöttern gehalten werden. Die Absicht geht so weit, die Natur selbst diesen Wirkungen untertänig zu machen, wenn das zerstörte und nur in Abbildungen noch bekannte Schloß Favorita bei Mainz aus seinen Alleen überraschende Ausblicke auf den Rheinstrom eröffnet haben muß, und am Ende einer gewaltigen Allee von zwei geschorenen Baumwänden im Park von Oliva die weite Fläche der Ostsee sich dehnt. Hier beginnt schon ein Gefühl für Naturstimmungen zu wirken, dasselbe, wie in den Bildern Claude Lorrains, das erst im Rokoko zur vollen Stilreise entwickelt wurde.

Die Stetigkeit in den Wirkungssteigerungen dieser räumlichen Abfolge von Vorplatz, Schloß und Garten bedingt auch das Verhältnis der Innenräume zur Fassade. Wenn sie sich wie beim Kirchenbau hinter einer verhältnismäßig schlichten Fassade öffnen, soll sich in ihnen aller Glanz des Hofes prunkend zur Schau stellen. Frankreich verfährt dabei anders als Deutschland. Es bildet die Galerie, die schon im italienischen Barockpalast sich durch die ganze Länge des Inneren erstreckte, weiter aus zu einem Raum von ungeheurer Länge, der in jedem Flügel des Schlosses dessen ganze Erstreckung beherrscht. Ihre Gliederung ist ein pompöses Daherschreiten prunkvoller Formen, die Begleitung feierlicher Einzüge des Hofes (Abb. 24). Deshalb diese gleichmäßigen Reihungen: der flachen Pilaster an den Wänden, der schweren Kassetten mit allegorischen Gemälden am tonnengewölbten Plafond und, Wand und Decke trennend, die ununterbrochene Linie des von Konsolen gestützten Simses. In den Privatgemächern — wenn man von solchen sprechen kann, denn auch sie sind vom Zeremoniell bedingt, und der wichtigste Raum, im Mittelpunkt des ganzen Schlosses gelegen, ist das Schlafzimmer, das fast ein Tronsaal ist — herrschen dieselben Formen und zwischen den großen Pilastern festumgrenzte, schwere Füllungsformen. Alle diese Dekorationen sind aus Italien abgeleitet. Sie sind etwas ruhiger in der Einzelform, und in der Gesamtanordnung größeren Bewegungen unterworfen. Aber gerade dadurch ist der Eindruck soviel reicher, daß man fühlt, wie die Weiterentwicklung immer zuchtloser werden muß.

In Deutschland sucht man freiere Bewegung. Daß seine Barockschlösser etwas später, die meisten schon um die Wende des 17. Jahrhun-

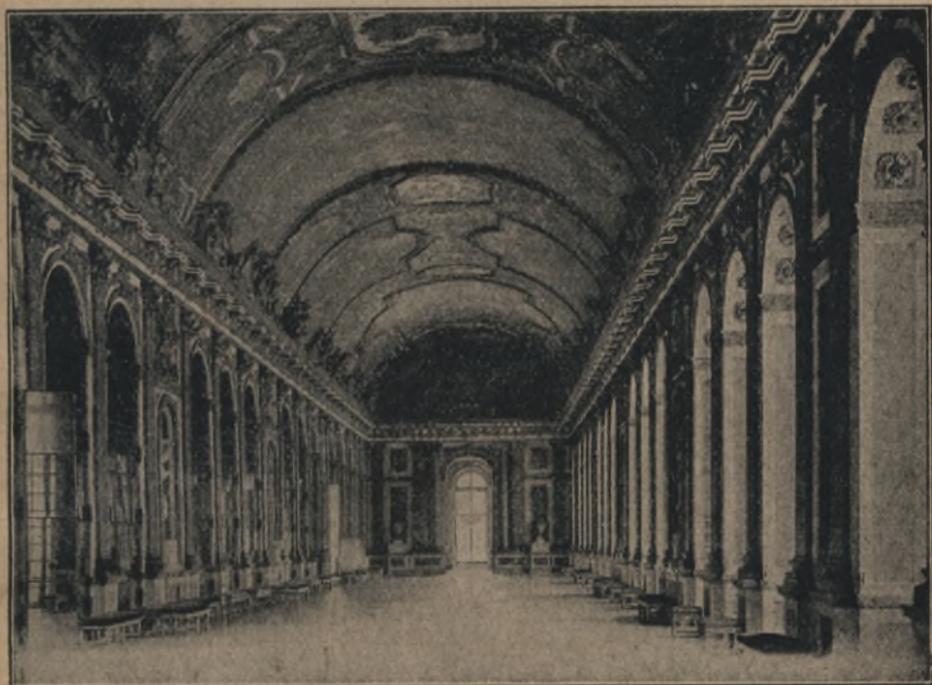


Abb. 24. Versailles, Schloß. Spiegelgalerie.

derts und zu Beginn des neuen entstehen, mag dazu mitgewirkt haben, daß seine Grundrisse nicht für feierliche Aufzüge, sondern für Feste geschaffen werden. Deshalb wird hier die Galerie beiseitegeschoben, dafür aber die Treppe, die Frankreich als Raumverbindung und also Raumstörung nicht liebte, zu einem pompösen Stiegenhaus erweitert, das mit dem großen Festsaal einen besonderen Mitteltrakt bildet, von dem aus das ganze Schloß gegliedert ist. Spätgotisches Gefühl wirkt hier unwillkürlich überall noch nach und erklärt, daß die deutsche Renaissance fast wie ein Interregnum zwischen deutscher Spätgotik und deutschem Barock wirkt. Deutschlands Formbildung ist viel phantasiereicher als die französische. Treppenhäuser und Festsäle wie in Würzburg und Pommersfelden sind in Frankreich nicht denkbar. Der Würzburger Festsaal ist viel bewegter als irgendein Raum in Versailles (Abb. 25). Der viereckige Zimmergrundriß hätte den Raum zwischen vier Wände und vier Ecken gespannt: man hat die Ecken abgeschrägt, und so eine polygonale, weichere Form gewonnen. Nur scheinbar begrenzen Halbsäulen und Sims die Wandfelder, zerteilen den Raum. Die Halbsäulen ihrerseits, nicht Träger,



Abb. 25. Würzburg, Schloß. Kaiserjaal.

sondern bloße Dekoration, führen die Wandkurve weiter, Verkröpfungen lassen sie über das Sims emporsteigen, das seinerseits alle Wandgliederungen wagerecht ineinandergleiten läßt. Wand und Decke beginnen in fließender Rundung den Saal zu umkreisen. Zwickel streben aufwärts, von einem schon dem Rokoko sich nähernden plastischen Rankenornament immer bunter, immer reicher bewegt, bis schließlich wirt verschlungenes Gerank die Zimmerwände in bunte Sehen zerreißt.

Dadurch wird jeder festen Abgrenzung des Plafonds gegen die Zimmerwand so entgegengearbeitet, wie durch den polygonalen Grundriß der festen Abgrenzung der Wandteile gegeneinander, und ebenso wie die Struktur der Wandfläche durch die Ranken des Ornaments zerstört wird, zerstört eine illusionistische Dekoration auch den Plafond. Er wird über unserm Haupt geöffnet wie ein Himmel, in den man hineinschaut, in dessen Wolken Götter auf Wagen fahren, Genien sich empor-schwingen. Schon Michelangelos Sixtinische Decke hatte keine Empfindung mehr für die raumabschließende Funktion eines Plafonds (Abb. 9). Er malte die Bilder ebenso an die Decke, wie er sie auf die Tafel gemalt hätte. Gemälde und Saaldecke führen bei ihm unabhängig voneinander jedes sein eigenes Leben. Das Barock aber nützt in allen seinen Ländern den Plafond zu einer Illusion aus, die ihn zerstört. Es kann vorkommen, daß er, als geöffneter Himmel gemalt, in Kirchen geradezu an die Stelle der Kuppel tritt. Die kühnste Fortsetzung der Wandarchitektur nach oben wird durch die Malerei vorgetäuscht und mit Gestalten bevölkert. Engel schweben aus ihm empor, und strahlend scheint über unsern Häuptern der Heilige selbst gen Himmel zu fahren. Hier ist auch die Stelle, um dem Herrn des Palastes, mag er noch so unbedeutend sein, schmeichlerische Huldigungen darzubringen.

Und ebenso wie an den Plafonds der Säle benutzt man in den pompösen Balletts und Opern der Zeit die antike Allegorie zur Huldigung für irgendeinen Fürsten, vergleicht ihn, von dem die Geschichte uns oft kaum den Namen überliefert hat, mit allen antiken Göttern und Heroen. Damals werden die Urkunden geschrieben mit Titeln und Würden, Siegeln und Stempeln, hinter denen keine Macht steht, damals erscheinen die feierlichen Anreden und die lange, unterwürfige Unterschrift, damals kommt das Pochen auf Rang und Titel, so daß es nichts Schwierigeres gibt, als einen Zug von Fürstlichkeiten zu ordnen und man eigene Bücher von der Zeremoniellwissenschaft verfaßt hat; damals aber ist auch die Zeit, in der kein Niedriggestellter sein Recht finden kann. Die breit auf dem Kopfe thronende Allongeperücke wird das Zeichen der Würde, die französischen Brocken im Brief das Zeichen der Bildung, und alle Gefühle werden so ins Äußerliche übersetzt. Das Hochzeits- oder gar Trauerkarmen, das man selbst den nächsten Verwandten schreibt, wird guter Ton, und geradezu von größter Komik wird das falsche Pathos, wenn hier der kleine Bürger mitmachen will, wenn die Stadttore antike Triumphpforten werden, auf dem

Marktbrunnen jedes Nestes ein grossender Neptun erscheint, aus dem ehrsamem Goldschmied Peter Dingsda in den Innungslisten in einem Jahr plötzlich ein Monsieur wird, oder Joh. Seb. Bach alle Götter des Olymp zur keineswegs scherzhaft gemeinten Huldigung an den Obstzüchter Augustus Müller aufruft. Man trieb solche Dinge bis zur Spielerei, ließ vom Zuckerbäcker Schaugerichte mit allegorischen Darstellungen anfertigen, die gar nicht zum Essen bestimmt waren, und benutzte die Geschicklichkeit des Handwerkers zur Herstellung spielerischer Kuriositäten und mechanischer Kunststücke. Denn dieselbe Entwicklung, die die Baustruktur durch raffinierten Schmuck in Bewegung umwandelt, so daß schließlich der Dekorateur wichtiger wird, als der Architekt, muß notwendigerweise die kunstgewerbliche Innenausstattung mit sich reißten.

Für die Formen, die diese Entwicklung vom Hoch- zum Spätbarock schafft, mag ein Schrank aus der Mitte des 17. Jahrhunderts (Abb. 26) und ein Sessel Beleg sein, wie Abb. 27, der, etwa um 1700 entstanden,

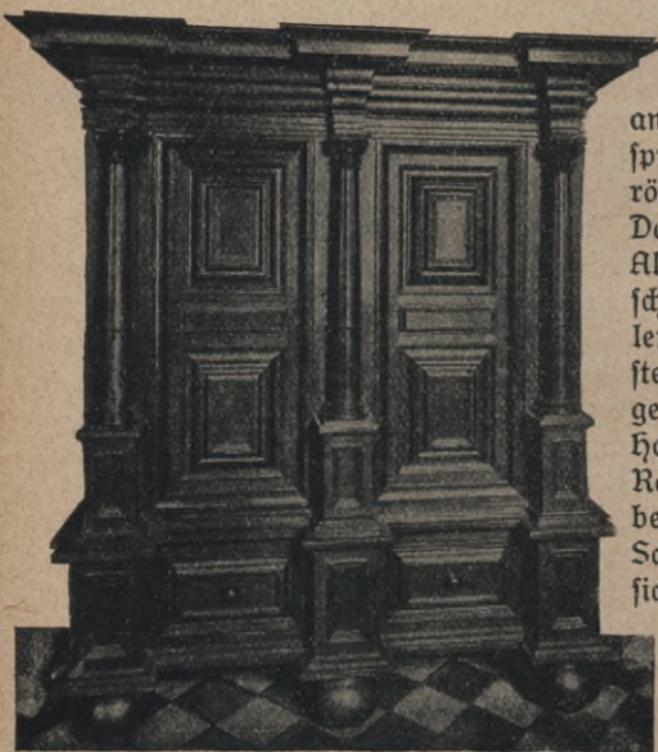


Abb. 26. Schrank des Barock.

dem Stil des Andreas Schlüter, des Erbauers des Berliner Schlosses, angehört. Der Schrank entspricht genau dem Stil der römischen Kirchen und des Danziger Saals (Abb. 20). Alles an ihm ist massig und schwer. Drei große Halbsäulenformen, auf Kugelfüßen stehend und ein weit vorragendes, schwer profiliertes Horizontalsims auf schweren Rankenkapitellen tragend, geben der Front ihre Wucht. Schwer, nach der Mitte zu sich verdichtend, sind auch die Türfüllungen, und die Furnitur, eine neue Technik, durch edle Hölzer den Kern so zuzudecken, wie in der Majolika den Ton

durch die Glasur, dient zur Farbenbetonung dieser Schwere. Wo die Renaissancefüllung (Abb. 19) gelockert und geteilt war, faßt dieser Schrank zusammen; endgültig ist der neue Stil gewonnen. Aber nur, um sich gleich darauf aufzulockern. Das Motiv des Berliner Sessels ist an sich schon die Auflösung der Boxform, die bisher, etwa bei dem Tisch in Dürers Hieronymus (Abb. 11) im Gebrauch war. An den vier Ecken wird der Polstersitz von vier Füßen getragen, von denen je zwei durch Leisten, diese ihrerseits wieder durch eine Querleiste verbunden sind. Allein diese Hauptformen werden in kleinste ornamentale Bewegungen zerlegt. Vom Würfel aus, der den Ansatz der Leisten bezeichnet, gliedert sich das Bein in einen — wie bei allen dekorativen Stilen — spitzigen Fuß als stehenden Teil, der durch eine abwärts gerichtete Akanthusform zu Boden geleitet wird, und in einen tragenden Teil, der in gleicher Weise aus einer aufwärts gerichteten Ranke nach oben steigt, sich plötzlich, in der Silhouette dem spätgotischen Pokal ähnlich, ausbreitet, noch einmal zusammenzieht, und ausladend die Last des Sessels aufnimmt. Allein diese Teilung des tragenden Fußes ist in der Konstruktion nicht begründet. Sie bedeutet nur ein weiches Hinaufführen des Beines in den Sitz einerseits, ein Hinabführen in den Boden andererseits, und das Resultat ist die dekorative Zerlegung eines einheitlichen Gliedes bis zur vollkommenen Divergenz der Richtungen. Ebenso ist die Wahl des Leistenansatzes zum Gelenk dieser Teilung ganz willkürlich. Sie hätte allenfalls einen Sinn, wenn die Leiste hier fest ansetzen, stark ablaufen würde. Allein der Würfel dient auch hier dem Auge nur als Vermittlung, da die Leisten unfest, mit eingerollten Voluten beginnen und als geknickte S-Ranken weiterlaufen. Sie begegnen sich in der Mitte, und an diesem Punkt setzt mit derselben eingerollten Volute ebenso unfest die Querleiste an, läuft in denselben Ranken dem Mittelpunkt zu, wo ihre Linien sich ausladend vereinigen, um dann weich in eine umgekehrte Blüte auszulassen. So ist also die Leiste keine feste Trageform, sondern eine gekrümmte Ranke, und der glie-



Abb. 27. Sessel aus dem kgl. Schloß zu Berlin.



Abb. 28. Delfter Sapencevase. Um 1700.

dernde Mittelpunkt, der sachlich nicht vorhanden, sondern erst durch die Dekoration gefunden ist, ist nicht struktiv gemeint, sondern weicher Zusammenfluß der Linien. Noch sind die Formen an sich übersichtlich und klar, und trotz der weichen Überführungen ist jede Holzform durch die dem Material angemessenen scharfen Kanten abgegrenzt; aber der Kampf zwischen Struktur und Dekoration ist doch schon zugunsten der letzteren entschieden.

Dieselbe Festhaltung der Konturen und der Fläche bei stärkster ornamentaler Bewegung führt auch die Keramik weiter. Ein Beispiel für den Hauptfabrikationsort, Delft, und die wichtigste Technik, Sapence, ist die Vase Abb. 28. Zwar ist der Fuß gegen das Gefäß abgegrenzt, das Gefäß selbst durch einen ausladenden Rand vom Deckel ge-

schieden, zwar scheiden sich die Wandflächen, die den Leib bilden, deutlich voneinander. Aber der Fuß ist absichtlich nur mehr ein kleiner Rand, als tragendes Glied möglichst wenig zur Geltung gebracht zugunsten der Form des eigentlichen Gefäßes, das, von schmalem Boden ansteigend in breiter Kurve sich erhebt, seine Linien über den Rand hin bis in den Deckel fortsetzt und hier in die Form eines Löwen ausmündet, der den Deckel mehr krönt, als daß er ihm als Griff dient. Durch eine gleich weiche Bewegung beginnt man auch die Grenzkanten im Gefäßleib unwirksam zu machen. Man rieselt die Fläche, so daß auch hier das Auf- und Abwogen einer Welle das ganze Gefäß umkreist und die Kanten zum Glied der Bewegung macht.

Zwischen dem Schrank und der Vase liegt dieselbe Entwicklung wie

zwischen dem italienischen Kirchenbarock und dem französischen Palastbarock, das erste seine dekorativen Gliederungen scheidend, das zweite sie immer stärker durch reiche Dekoration verwischend. Gerade der Schmuck chinesischer Motive, der sich gleichmäßig ohne Rücksicht auf die Gliederung und die Rieselung um die ganze Fläche der Vase zieht, ist hierfür bezeichnend, und es ist kein Zufall, daß die Schlösser der zweiten Stilstufe an chinesischen Motiven so reich sind. In ihren feinen Linien, im Reichtum buntfarbiger seltsamer Dekoration mit bizarren Landschaftsmotiven, graziös gekurvten Menschen, Blumen, Ornamenten mußten die Erzeugnisse chinesischer Kunstindustrie damals für die dekorativen Tendenzen der abendländischen Kunst unerreichte Vorbilder sein. Und geradezu fanatisch kopierte man chinesische Porzellanvasen im roheren Material der Fayence, bildete Lackarbeiten nach, und sammelte die Originale mit Leidenschaft, um sie in eigenen chinesischen Kabinetten, Zimmern mit derselben graziös bizarren Dekoration aufzustellen.

Überall verlangt die phantastische Architektur dieses Stiles nach der Malerei. Sie allein kann die Bewegungen dieser Räume bis in die Wandflächen hinein fortsetzen, sie durch tiefe Darstellungen öffnen, den Blick über die Decke hinaus ins Unendliche des Himmels führen. Deshalb die Gemälde an den Plafonds der Kirchen und Schlösser, die Riesentafeln an den Wänden der Galerien.

Das ist der Stilsinn des Gemäldes auf einem Barockaltar (Abb. 29): am Ende des langen Kirchenschiffes im hellen Lichte der Kuppel sich zwischen gedrehten Säulen so herauszulösen, daß die Bewegung der Gestalten die Bewegung des Raumes vollendet. Deshalb die große Kurve des Evangelisten Johannes, dem Adler entgegen, der sie fortführt, deshalb die Vorliebe für Auferstehung und Himmelfahrten an dieser Stelle und für hochthronende Madonnen.

Diese neuen Absichten verlangen einen neuen Formstil. Ein scharfgezeichneter Umriss würde die Formen an die Wand heften, gestattet nur eine Raumkonstruktion, keine Raumillusion. Die kann nur durch die Wiedergabe des Lichtes gewonnen werden, das über allen Gestalten und Räumen schwebt, ihnen für das Auge Tiefe, Plastik und Bewegung gibt. Die geistigen Erkenntnisse der Frührenaissance weichen dem sinnlichen Begreifen, das Umriss dem Farbbild. Technisch heißt das, daß die Tempera durch die Ölfarbe, der Kupferstich durch die Radierung ersetzt wird. Aus dem zeichnerischen Stil wird, wie



Abb. 29. Van Dyck, Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist. Berlin.

zwischen Athen und Pompeji, der malerische. Jetzt erst wird die ganze Konsequenz dieser Entwicklung zum Barock klar, die in der Architektur so schwer greifbar ist — daß sie nämlich ein ständiges Ausbilden des Gefühls für Belebung und Bewegung ist. Die Entwicklung, die von der Frührenaissancemalerei (Abb. 7) über die Hochrenaissance

(Abb. 8 u. 9) hierher führt, ist ein stetiges Erweitern der Kenntnisse von Raum- und Körpergestaltung. Und während in strenger Zeit die Architektur für Malerei und Plastik entscheidend ist, ziehen jetzt die malerischen Entwicklungen die Befreiung der Architektur von Zweckbindungen nach sich.

Es ist sehr interessant für die Abhängigkeit des Künstlers als Einzelpersönlichkeit von solchen Strömungen, daß das einzige malerisch interessierte Gebiet Italiens, Venedig, in der Frührenaissance nur eine Nebenrolle spielte, schon in der Spätrenaissance mit Veronese und Tintoretto die Vorstufen dieser Farbestatik ausbildet und daß Tiepolo, der Maler der Würzburger Fresken (Abb. 25) sie vollendet. Im 17. Jahrhundert beherrscht sie die ganze Welt.

Allerdings in zwei verschiedenen Erscheinungsformen. Diese Weltauffassung führt, wie von der Abstraktion zur Sinnlichkeit, so immer mehr zur Freude an der malerischen Erscheinung der Welt. Während die fabelhafte Gefühlsweltung katholischer (was damals soviel ist wie kosmopolitischer) Gesinnung zu malerischen Ekstasen führt, zeugt bescheidene Bürgerlichkeit aus der Freude an der Umwelt einen Realismus, dessen Werte ebenfalls malerisch sind, aber in einem zarteren Sinne. Es ist der Unterschied wie zwischen Pergamon und Alexandria. Rubens und sein Schüler van Dyck in Flandern, Velazquez und Murillo in Spanien entwickeln auf der Basis der italienischen Kunst repräsentative Leistungen größten Formates, die sich an die Wände der Fürstenpaläste und die Altäre der Kirchen schmiegen. Es ist eine ausgesprochen „romanische“ Kunst großer Gesten. Fürstliche Heldentaten werden unter den Formen antiker Allegorien verherrlicht, deren Anhäufung und Phrasenhaftigkeit bei Rubens durch die Güte der Malerei noch erträglich ist, aber bei seinen Nachfolgern an Duodezhöfen schließlich in lächerlichen Schwulst ausartet. In den Niederlanden dagegen, in denen ein reiches Bürgertum den Ertrag seines Handels nützt und die Baukunst keine Prunkpaläste, sondern behagliche Bürgerhäuser schafft, ist auch die Malerei mit ihren intimen Themen und anspruchslosen Formaten auf die schlichte Freude des Bürgers berechnet. Sie ist darum nicht weniger vielgestaltig und ganz ohne Pose. Ernste und lustige Szenen aus dem Alltag des Bürgers und Bauern, Landschaften, Stilleben und Porträts sind Aufgaben, die, an sich bedeutungslos, ihren Wert durch die Höhe der malerischen Qualität erhalten. Was Ostade und Steen, Franz Hals, Ruisdael und Seghers, vor allem Ter-

borch und Vermeer malen, ist von höchster Verfeinerung der Farbkultur. Ganz einsam steht unter ihnen Rembrandt van Rijn (1606 bis 1669). Wie seine Kunst religiöse und menschliche Themata zu Visionen von nie erlebter Gefühlstiefe steigert, wird bei ihm das Licht aus einem realistischen Ausdrucksmittel zu dem für die Unwirklichkeit der Bildvision entscheidenden Wert. Wenn er, je älter, desto mehr, Impressionist wird, so deshalb, weil er immer sicherer im Erschauen der inneren Vision wird, wie der moderne Künstler zum Impressionismus gelangt aus der Sicherheit, mit der sein Auge den äußeren Eindruck aufnimmt.

Die Plastik kann ihrer Natur nach diesen tiefsten Gedankengängen des Zeitalters nicht folgen. Keiner eigentlichen Raumillusion fähig, fallen ihr wesentlich repräsentative Aufgaben zu. Auch diese sind zahlreich genug. In einem fürstlichen Schloß wurden an den Wegen seiner Parks, in den Becken seiner Wasserkünste, an der Attika der Fassade und auf den Simsden der Innenräume Hunderte von Skulpturen gefordert, die sie vor eine Fülle künstlerischer Probleme stellten. Weit-ausholende Bewegungen, abwechslungsreiche Drehungen entfernen sie immer weiter von den flächenhaften Ansichten der Frührenaissance, tiefe, ausdrucksvolle Schattenkontraste von deren linearer Zeichnung. Einer kühnen Bewegung zuliebe, an deren Gelingen man sich freut, wird die Grenze manierterter Verdrehung oft hart genug gestreift. Und alle diese Bewegungen sind um so eindrucksvoller, je momentaner sie sind, um so interessanter und reicher, je mehr sie für den nächsten Augenblick eine Veränderung verheißen. Naturgemäß stehen für sie die Aufgaben im Vordergrund, die der Verherrlichung des Bestellers dienen; wie die Poesie der Zeit Huldigungskarmina, schafft die Plastik Porträts und Denkmäler. Die Veräußerlichung der Zeitgefühle führt zu einer unerträglichen Schwülstigkeit. Nicht nur daß man pompöse Grabdenkmale aufführt mit Wappen und mit den Allegorien der Tugenden übersät, wie man den Lebenden mit Titeln überschüttete — man kommt sogar so weit, der heiligen Dreifaltigkeit und der Madonna auf offenem Markt Monumente zu setzen, die nicht Altäre, sondern im eigentlichsten Sinne des Wortes Denksäulen sind.

Andreas Schlüters Denkmal des Großen Kurfürsten in Berlin (Abb. 30) ist ein typisches Beispiel für die Repräsentationsplastik des Barock. Das heroische Daherreiten des Fürsten ist von derselben bewußten Würde des Selbstherrschers, wie das Barockschloß. Das schwere



Abb. 30. Schülter, Denkmal des Großen Kurfürsten. Berlin.

Roß mit dem schleppenden buschigen Schweif, die Lockenperücke, die den Hals umwallt und sich in dem breiten Faltenwurfe des Imperatorenmantels ohne Unterbrechung fortsetzt — all das hat daselbe schwere Pathos wie die Sockelranken. Und doch ist das Werk auf lauter Gegensätzen aufgebaut, und daß sie sich gegenseitig steigern, gibt ihm den Reichtum. Gerade daß der Fürst über Gefesselten reitet, die von starrer Verzweiflung bis zu ergebener Huldigung alle Empfindungen des Unterworfenen in leidenschaftlichen Bewegungen ausdrücken, macht ihn so sieghaft, gerade daß die Bewegung des Kopfes sich aus einer schweren Masse gespannt entwickelt, gibt ihr den Ausdruck des Triumphes.

Diese Größe ist etwas ganz anderes als die Monumentalität eines Denkmals in tektonischen Zeiten, wie der ägyptischen Pyramide oder des romanischen Grabsteines. Die wuchs notwendig aus der Funktion, die das Denkmal als Denkstein schuf. Das Barockwerk beruht auf dem individuellen Ausdruck — seine Würde ist nicht bedingte Notwendigkeit, sondern bewußte Kunst. Aufgelöst in den Reichtum bewegter Formen, faßt es sie wiederum zur Einheit zusammen.

Denn das ist der Sinn des Barockstiles in all seinen Erscheinungsformen, auch in Baukunst und Kunstgewerbe: den großen Gesamteindruck aus bewegten Einzelformen sich entwickeln zu lassen, den Phantasiereichtum zu beherrschen durch die Größe des Gesamtplanes. Wirkungsbewußtheit ersetzt die Gebundenheit aller bisherigen Zeitalter durch die Zügelung überlegener Disziplin. Fällt auch diese, so ist das Ornament frei, jede Bindung verschwunden. Diese letzte Phase, die des bloßen Geschmacks, der reinsten künstlerischen Kultur, bringt in der Mitte des Jahrhunderts eine Steigerung, die zugleich das Ende des ganzen Stilsystems, das mit der frühchristlichen Kunst begann, bedeutet.

IV. Der Stil Régence und der Rokokostil.

Schon im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts beginnen diese neuen Empfindungen Kulturinhalt der Zeit zu werden. An Stelle des Pathos wird die Grazie der Affekt der Zeit so sehr, daß alle Künste, auch die Architektur, sich ins Miniaturenhafte wenden, das Leben nicht mehr die Tat, nur noch ihr Gefühl will. Es bildet sich die gesellschaftliche Kultur heraus, die im Grunde noch heute die unsere ist. Es gilt als gesittet, alles Derbe und Deutliche im Gespräch zu verschleiern, höch-

stens anzudeuten. Der Roman ersetzt die Tat durch die Intrige, und die Liebe wird, nach der starken Sinnlichkeit der Rubenszeit, eine heimliche Lüsterheit, die die Geliebte belauscht und überrascht. Das große Oratorium Bachs, die pompösen mythologischen Balletts weichen vor der zarten Musik Mozartscher Intrigenopern.

Die Kunst gibt diesem Leben die Kulisse. Kleine Schlößchen, verborgene Pavillons, versteckte Teehäuschen, lauschige Grotten im dichten Garten werden die bevorzugten Zufluchtsorte dieser galanten Zeit und die Aufgabe der fürstlichen Architekten. Fraglos bedeutet diese Annäherung an die Stimmungen der Natur eine psychische Verfeinerung, die eines ihrer interessantesten Denkmale in Handys „Jahreszeiten“ gefunden hat. Man liebt an der Natur nicht mehr, wie die holländischen Landschaftler, die kraftvolle Schönheit im Wechsel ihres Ausdrucks, sondern die idyllischen Stimmungen der Wiesen und Bäche bis zur Sentimentalität, und es ist das Unerhörteste von ahnungsloser Unwahrhaftigkeit, wenn die eleganten Damen und Herren des Hofes das Leben des schon damals ganz proletarisierten Menschen in der Natur zu leben glauben, wenn sie in seidenen Schäferkostümen galante ländliche Feste feiern.

Auch dieser Übergang vom Barock zum Rokoko vollzieht sich noch unter Führung des französischen Hofes, und es ist nicht unberechtigt, wie man schon die letzte Stufe des Barock als Stil Ludwigs XIV. bezeichnet hat, so auch die folgenden Phasen mit den Namen der französischen Herrscher zu verknüpfen. Allein auch hier wird deutlich, wie wertlose Klassifikationen unsere Stilbenennungen sind. In dieser Zeit ästhetischer Kultur bildet jede Generation einen neuen „Stil“, aber keiner läßt sich streng vom anderen scheiden. Alle sind nur Übergangsphasen, und gerade der Stil der Régence, der, nach der Regentschaft des Herzogs von Orleans (1715—1723) genannt, am Anfang dieser Entwicklung steht, bezeichnet nur den Übergang vom Barock zum Rokoko, dort, wo sich die Übergangsformen am eigenartigsten aussprechen.

Die Kunstformen haben sich gelockert. Die Innendekoration gibt die pompösen architektonischen Gliederungen auf und teilt die Wand durch Rahmenwerk. Das hat zwar noch Leistencharakter, und begrenzt die Wandteile fest, aber es sucht schon Übergänge zu den benachbarten. Es rundet sich schon und lockert sich in verschlungenen Ranken. Die Möbel verlieren die Tischlerformen. Eine Régence-Kommode, wie Abb. 31,



Abb. 31. Kommode des Régencestiles.

mehr, wie noch der Schrank des hohen Barock (Abb. 26). Geschwungene Linien, plastisch gekurvte Bronzeranken setzen seine Umrisse, die Geschwungenheit der Flächen seinen Körper in Bewegung. Graziöse Chinesereien beunruhigen ihre Fläche mit ornamentalem Gerank. Von irgendwelcher Abgrenzung tragender und getragener Teile, wie noch beim Barockgerät (Abb. 27), ist gar keine Rede mehr; dessen abgesetzte Bewegung ist zur fortlaufenden geworden, das Gerank verbindet Truhe und Füße miteinander. Die Absicht geht allein auf die graziöse Form.

Doch ist das erst der Beginn der letzten ornamentalen Phase. Der Stil Louis XV., das eigentliche Rokoko, das etwa 1740 auf seiner Höhe ist, hat jedes Gefühl für die Funktion im Bauorganismus bis zu einem solchen Grade vernichtet, daß prinzipiell der Architekt seinen Platz dem Dekorateur, Männern wie Boffrand oder Oppenord, abtreten muß. Die Außenfronten der kleinen Gartenschlößchen, die die intime Stilstimmung fordert, wie Petit-Trianon bei Versailles, Sanssouci, oder die Amalienburg bei München, sind in schlicht klassizistischen Formen gegliedert. Die Innenräume dagegen, die sich hinter ihnen glänzend öffnen, haben auch das letzte gliedernde Gerüst in einem schimmernden Meer glitzernden Gerankes gelöst (Abb. 32). Was von der Wand noch übrig ist, hat jede Ruhe verloren, ist vollkommen in Auflösung. Während noch im Saal des Würzburger Schlosses (Abb. 25) der Grundriß eckig war und die Wandteile sich durch die Säulen gegeneinander abgrenzten, umzieht jetzt die Wand das Gemach in weicher Rundung, in der Wellenbewegung vorspringender Wandteile und rückspringender

negiert bereits den Zweck jedes Teiles durch seine Form. Der Fuß steht nicht fest — seine Endigung biegt sich in einer Bronzeranke, und er selbst ist, wenn auch in der Form vierkantig, so doch in fließender Kurve geführt. Der Kasten ist keine Truhe



Abb. 32. Schloß Amalienburg bei München. Spiegelsaal.

Nischen. Deren Füllungen lösen sich in Bewegung, haben als Ornament, Spiegel oder Gemälde aufgehört, begrenzende Wände zu sein. Denn der Spiegel negiert die Wand, indem er hinter ihr einen neuen Raum zu öffnen scheint. Gerade hier wird klar, wie die raumerweiternde Tendenz des Barock eigentlich erst jetzt zur konsequenten Ausbildung gelangt. Man liebt es, den Spiegel einer weiten Flucht von Zimmern gegenüberzustellen, oder einem anderen Spiegel, so daß jeder im anderen ein unendliches Hintereinander von Räumen vortäuscht. Leuchtet dann die große Lichtkrone in der Mitte, so ist der Eindruck von einer fast märchenhaften Körperlosigkeit. Und ebenso entmaterialisieren die Gemälde die Wand durch die Raumtiefe ihrer Darstellungen und durch

die romantisch zarten Stimmungen: Sonnenuntergänge, antike Ruinen, ruhende Schäfer, leise Musik. Denn diese Wandfüllungen sind nur Teil der zarten Gesamtbewegung des Raumes, in die das Ornament sie verflucht. Von den vorgekrümmten Ecken, der ausgeschweiften Seitenrahmung senden sie feine Ranken aus und klammern sich mit ihnen in die umgebende Wandfläche, tasten sich zur nächsten Füllung. Wie die Wand den zartgerundeten oberen Abschluß des Spiegels durch hängende Blumengewinde mit sich verbindet, sendet der Spiegel ihr Ranken entgegen, verknüpft sich durch eine breite Leiste, die der Rahmen am Beginn der oberen Rundung aussendet, mit den Nebenfüllungen, und verläuft nach oben in ein Gitterwerk, dessen geschwungene Begrenzungslinie durch musizierende Putten, durch Vasen, Füllhörner und andere Bildungen ebenso aufgelöst wird, wie es selbst die Wandfläche zerstört, auf der es aufliegt. So wird zugleich der Übergang in die Decke gewonnen, der die ununterbrochene Kurve der Zimmerwand zum Scheitel des Saales hinauf-, von ihm wieder hinabführt. Denn die beiden Leisten, die als einzige Überbleibsel der horizontalen Barocksimse sich oberhalb der eigentlichen Wand rings um das Zimmer ziehen, sind kaum als trennende Glieder gedacht, vermitteln vielmehr durch ihre eigene Abstufung, durch ihre Wellenbewegung und die ornamentale Zerfaserung den Übergang um so unauffälliger. Gerade hier läßt sich das Rokoko-Ornament in der ganzen Feinheit seines Gefüges studieren. Während die Barockranke (Abb. 27) in ihrer Führung übersichtlich war, so daß Haupt- und Nebenzweige sich klar voneinander scheiden, die Teilformen eckig und bandartig flach, ist die Rokokoranke unendlich durch ihren ornamentalen Reichtum, biegsam und rund in ihrer Linienführung und Modellierung — das genaue Gegenstück zur gesellschaftlichen Kultur. Man trifft keine gerade Linie in diesem Ornament, bei dem die reichste Bewegung Schönheit ist und die fein geschwungene Kurve des ganzen Gebildes noch in der letzten Ranke nachzittert. So sind die muschelartigen Gebilde mit kurvigen Endungen Hauptmotive und die felsartigen Ornamente, Rocailles, die dem Stil den Namen gegeben haben. Und wenn auch Putten und Tiere, Vasen und blumenvolle Füllhörner, Pflanzen und Girlanden, dieselben Motive, die schon das Barock kannte, sich mit ihnen zu einem bunten Reichtum vereinigen, so werden doch die Vasen rankenartig gebogen, die Putten in vielsüßigen Drehungen bewegt, die Füllhörner gewunden, von den Pflanzen die safrigen, Tulpen, Nelken, Schilse bevorzugt. Die

Ornamentphantasie der Zeit ist grenzenlos und man kann sagen, daß buchstäblich kein Zimmer dem anderen gleicht. Jedes Ziermotiv wird weich und schmiegsam wie die Ranke selbst, die sich in tausend Fasern löst, drängt sich in sie hinein, hemmt ihren Verlauf, und die Feinfühligkeit der Modellierung vereint sich mit der Zartheit der Farbestimmung zur wohltonenden Harmonie. Wenn in der Amalienburg das matte Kerzenlicht über die Silberranken und ihren hellblauen Grund gleitet und mit feinen Schatten die zarten Formen modelliert, so ist ein Reichtum kleinster Schönheiten, eine Stimmung gegeben, die dem verfeinerten Auge den höchsten Genuß gewährt. Und doch muß man sich gegenwärtig halten, daß dieser Stimmungseindruck erreicht ist auf Kosten jeder Energie, daß das Rokoko ein aufs äußerste verfeinerter Dekorationsstil ist, aus dessen Formen auch der letzte Rest von Sachlichkeit gewichen ist. Es ist wie in der Kleidung: die dunkle Schwere der würdevollen Barocktracht wird abgelöst durch eine Grazie, die die Kunstform des Körpers durch Schnürung und Schnitt in stärkeren Gegensatz zu seiner Naturform zwingt, als selbst im homerischen Kreta. Bei Mann und Frau geht die Absicht auf Grazie, — deshalb die pralle Verengung der Männertracht und bei der Frau die Kontraste von Entblößung und Verhüllung, oder der Gegensatz der schlanken Taille und der zierlichen Schuhe zum runden Reifrock.

So wird im Kunstgewerbe selbst das zweckdienlichste Möbel zum phantastischen Raumornament, zu einer Ranke, die blütenhaft aus der Wand hervorsproßt. Die vielen neuen Möbelformen, die Luxus und Bequemlichkeit der neuen Gesellschaft des Rokoko fordern, sind phantasievoll, wie ihre Dekoration. Während der Sessel des Barockstils (Abb. 27) doch wenigstens Sitz und Fuß trennte und auf seinen Füßen stand, sind die Sessel unseres Stiles (Abb. 33) schmiegsame Ranken, die sich in graziösen Kurven aus dem Boden heben, die Beine mit der Zarge, die Zarge mit Polster und Armlehne, die Armlehne mit der Rücklehne so vielfältig verknüpfen,



Abb. 33.
Lehnstuhl des Rokokostiles.



Abb. 34. Kaminböcke des Rokokoſtils in Schloß Fontainebleau.

daß jede Teilform bloßer Übergang ist, und dem Menschen kein festes Stützen, sondern nur lässiges Lagern erlaubt scheint. Der Schnitzer ist an die Stelle des Tischlers getreten und die Holzteile geben den weichen aber immer noch holzhast kantigen Querschnitt der Régence (Abb. 31) zugunsten eines vielkurvigen auf. So auch der Tisch, die Kommode, kurz, jedes Gerät, selbst das Paar Kaminböcke (Abb. 34), hat den Zweckausdruck verloren und ist zum Ornament vor dem graziös gerahmten Kamin geworden. Die Funktion der Böcke ist ja ganz zweckbedingt: festzustehen und die brennenden Scheite zurückzuhalten. Aber selbst den Ausdruck dieser einfachen Funktion erstickt das Rokoko in geradezu genialer Weise. Das Gerät ist nichts weiter mehr als ein großes Rankengewinde, rund und weich, das nicht fest auf dem Boden steht, sondern aus einer ebenso weich zusammengerollten Ranke sich emporwindet, sich zurückbiegt, sich verschlingt, um in einer elegant aufsteigenden zerfaserten Blütenform zu endigen. Und zum Überfluß hat man auf dieses Gerät, von dem man kaum begreift, wie es überhaupt steht, noch ein Chinesenpaar gesetzt und Papageien, die sich äußerst graziös in dem Gewinde bewegen, in Größe und Realität der Erscheinung außer allem Verhältnis zur Ranke sind, dem Ganzen selbst den letzten Rest von Wirklichkeitsinn nehmen, und das Gerät zur entzückenden Spielerei machen.

Für diese Eleganz mußte der Stil auch in der Keramik nach einem gefügigeren Stoff suchen, als die dickwandige, in ihrer Struktur grob geschichtete Majolika es war. Das dünnwandige chinesische Porzellan, das den feinen Formen sich so schmiegsam fügte und die zarte Bemalung so willig in sich aufnahm, war das Ideal der Zeit. Wie sie

die glänzende Seide dem schweren Barock-Samt vorzog, konnte sie sich nicht damit begnügen, es um seiner Schönheit willen zu sammeln, sondern bemühte sich, sein Herstellungsgeheimnis auch als Ausdrucksmittel für die eigenen, graziösen Formgedanken zu besitzen. Daß man Majolikavasen in chinesischem Stil herstellte (Abb. 28), war für das Barock ein Ersatz gewesen, dessen Abstand von der Qualität der Originale mit der Verfeinerung des Stiles stets fühlbarer werden mußte. Man half sich um die Wende des 18. Jahrhunderts dadurch, daß man chinesische Porzellane übermalte oder europäische Vorlagen in China auf Porzellan kopieren ließ. Seltsam bizarr umgestaltet erscheinen die würdevollen Kupferstichporträts des holländischen Barock von chinesischen Schlitzaugen gemalt. Aber die Experimente, die den kostbaren Werkstoff für das Abendland erobern wollen, laufen vom Beginn der Barockzeit durch die ganze Epoche, und als schließlich, etwa im Jahre 1709, Böttger in Dresden das Geheimnis des Porzellans enthüllt hatte, wurde Meißen sein Hauptfabrikationsort und das Porzellan selbst der wichtigste, fast der einzige Stoff der abendländischen Keramik. Allerorten entstehen nun Fabriken, und vom zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts an lassen sich die Stilphasen des Rokoko an der ungeheuren Fülle der erhaltenen Porzellangeräte am subtilsten verfolgen. Zeitlich und stilistisch fallen die ersten Stücke mit dem Übergangsstil zusammen, den wir unter dem Namen Régence kennen lernten. Noch stoßen die Wandflächen gern in Kanten zusammen, allein sie sind der fließenden Linien halber elegant gebogen; Henkel und Ausguß sind zwar vom Gefäß abgesetzt, bewegen sich aber in weichen Kurven. Von hier aus zeigt das Porzellan den Gang der Entwicklungslinien bis in die feinsten Abstufungen: wie die Kanten verschwinden, die Wand rund um das Gefäß läuft, sich immer mehr krümmt und biegt, wie die Henkel immer weicher aus dem Gefäß hervorgehen, bis schließlich in einer Terrine, wie Abb. 35, um 1740 der vollkommen entwickelte Rokokotypus, der der Amalienburg, erreicht ist. Der Körper der Terrine hat jeden Halt in der Form verloren, ist vollkommen in Bewegung aufgelöst. In kräftiger Kurve biegt sich das Gefäß aufwärts, läßt in der Mitte in einer zweiten Welle weit aus, um in einer wieder beruhigteren Bewegung zu endigen, in die der Deckel, kaum durch eine schmale Grenzlinie vom Körper getrennt, mit aufgenommen ist. Diese Bewegung kreuzend läuft noch schneller, noch ruhelofer die Seitwärtsbewegung, die nicht in einfacher Rundung auf- und abschwillt, sondern jedesmal eine stark auspringende Kante zwischen

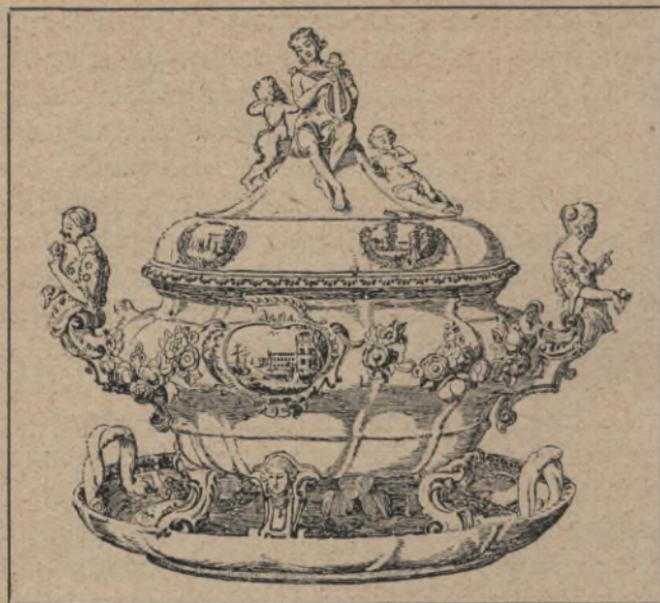


Abb. 35. Rototerrine im Kölner Kunstgewerbemuseum.

zwei Ausbiegun-
gen schiebt, die in
dem starken Glanz
des Porzellans ein
außerordentlich er-
regtes Licht- und
Schattenspiel ent-
wickeln. Die Weich-
heit dieser Bewe-
gungen fordert als
Vollendung ein all-
mähliches Ab-
schwollen des Ge-
fäßkörpers nach
außen. So kommt
es, daß man das
Gerät nicht fest hin-
stellt, sondern, als
letzte Konsequenz der Löwenklauen der Hochrenaissance, Füßchen unter-
schiebt, die in ganz weichem Übergang die Kurve des Gefäßes als zu-
sammengerollte Ranten fortsetzen und jeden Eindruck festen Stehens
vermeiden. Ebenso sind die anderen Zweedglieder des Gefäßes, Henkel
und Deckelgriff, funktionslos gemacht und zum gleichen Ausklingen
der Gefäßform verwandt. Dort, wo die mittlere Ausladung den Ge-
fäßleib am stärksten nach außen biegt, setzen zwei in ihren weichen
Formen sehr charakteristische Rokokoranten, die an Stelle der Henkel
Halbfiguren von Mädchen tragen, die Linie fort. In weicher Kurve
läuft der Deckel nach oben aus; Putten schmiegen sich in seine Form
und geben den Übergang zum Apoll, der als Deckelgriff das Ganze
krönt. Ungemein bezeichnend ist die Gestalt dieser Figuren für den
Geschmack der Zeit: wie die gekreuzten Beine Apolls absichtlich par-
allel den ansteigenden Deckellinien verlaufen, wie die stark zurückge-
bogenen Oberkörper der Henkelfiguren mit ihrem, auf geschwungener
Nacktenlinie vorgeschobenen Kopf die Formen der Rokokoranten voll-
kommen stilgemäß fortsetzen und die Bewegungen ihrer Arme wie
Rantenausläufe behandelt sind, wie schließlich die weich geformten
rundlichen Köpfe als Knaufendigungen empfunden werden. Man
begreift von hier aus, warum Säle, Sessel und Gärten dieser Zeit

zwei Ausbiegun-
gen schiebt, die in
dem starken Glanz
des Porzellans ein
außerordentlich er-
regtes Licht- und
Schattenspiel ent-
wickeln. Die Weich-
heit dieser Bewe-
gungen fordert als
Vollendung ein all-
mähliches Ab-
schwollen des Ge-
fäßkörpers nach
außen. So kommt
es, daß man das
Gerät nicht fest hin-
stellt, sondern, als

vom eleganten Menschen eine ganz bestimmte kurvige Haltung, die Geräte das Fassen mit spitzen Fingern verlangten. Die Eigenart des Rokokocharakters präzisiert sich besonders scharf, wenn man die Terrine mit der barocken Keramik (Abb. 28) vergleicht. Stand die Delfter Vase, wenn auch nach unten zu schmaler werdend, doch immerhin auf festem Untersatz, war in ihr der Deckel vom Gefäß geschieden, wenn auch in den Linien nicht ohne Zusammenhang mit ihm, so steht hier das Gerät auf eleganten Füßchen, die zu schwach zum Tragen scheinen, und verschmilzt alle Teile vollkommen miteinander. War das Barockgerät von oben nach unten leicht gebogen, seitwärts durch Wellenparallelen bewegt, aber doch noch fest gekantet, so schwillt hier die Bewegung von oben nach unten dreimal an und ab, gekreuzt von noch lebhafteren seitwärts gerichteten Schwingungen. Die Differenz ist dieselbe wie zwischen dem Barocksaal und seinem Gegenstück im Rokoko: Auflösen aller Trennungen durch ornamentales Verknüpfen.

Malerei und Plastik zeigen dieselbe Weiterentwicklung der Barocktendenzen zur Zartheit. Wie die Baukunst die pathetischen Raumgefühle zu sentimental umschafft, wandelt die Malerei sich zur Stimmungskunst. Sie malt nicht, wie das 17. Jahrhundert, starke Gegenwärtigkeiten, sondern romantische Sehnsüchte. Watteau und seine Zeitgenossen malen improvisierte Tanzfeste in ländlicher Einsamkeit, galante Gespräche in der Zurückgezogenheit dunkler Baumgruppen, und kultivieren in der Farbe, wie im Gesprächston, die zartesten Abtönungen der Nuance. Immer wird das Zarte, das Momentane gesucht, im Porträt der geistvolle, vorübergehende Ausdruck, im Gespräch die lauschende Kopfbewegung, beim Spiel die fliegende Schaukel, beim Licht das momentane Glitzern. Wie es kein Zufall ist, daß die Intimität der Zeit die Bildformate ins Miniaturenhafte reduziert, ist es auch folgerichtig, daß dieses Gefühl für den Augenblick bei starken Temperamenten, wie Fragonard, sich zum Impressionismus steigert. Der Spanier Goya, der schon ins neue Jahrhundert hinüberlebt, ist nur als Abkömmling dieser Epoche zu verstehen. Dieser kühnste Impressionist des Zeitalters errafft durch das Temperament seines Auges im Moment die letzten Geheimnisse der Freilichtmalerei. Sein Realismus hat Parallelen: in Berlin bei Graff und Chodowiecki, in England bei Hogarth. Aber unvergleichlich kühn sind die hingeweihten Farbenbewegungen seiner Stierkämpfe und Volksfeste im glühenden Sonnenlichte, phantastisch grauenvoll nächtliche Hinrichtungen und gespenstische Inquisitions-

professionen. In furchtbaren Satiren verhöhnt er Priester, Aristokraten und Dirnen, und wie sein impressionistischer Realismus die völlige Befreiung der Malerei von jeder architektonischen Schranke bezeichnet, ist seine satirische Kritik schon revolutionärer Protest gegen die Genußsucht des Zeitalters.

Daß gerade die Endepochen der Zeitalter sich in künstlerischer und wissenschaftlicher Kritik zerlegen, war schon in Rom, schon in der Gotik zu lernen. Mit dieser Kritik aber zerstören sie sich selbst und schaffen die kommende Welt. Das letzte Resultat der französischen Philosophie dieses sog. Aufklärungszeitalters war die Negierung seiner selbst, war der Nachweis des gleichen Rechtes aller Menschen auf der Grundlage des Naturgemäßen. Das letzte Resultat der Zeitkultur war die Verzweiflung der Massen und die Französische Revolution. Diese Tendenzen haben auch in der Kunst ihren Widerhall gefunden. Das Wort „Sansculotte“ bedeutet nicht nur eine neue politische, sondern auch eine neue Geschmackstendenz.

V. Die Stile Louis XVI. und des Empire.

So eng die Kunstentwicklung mit den historischen Geschehnissen zusammenhängt, so ist sie doch nicht von ihnen abhängig. Oft, fast immer, kündigt sich die neue Epoche in der Kunst an, bevor sie im Völkerleben in die Erscheinung tritt. Offenbar sind beide, ist die Kulturentwicklung überhaupt von gemeinsamen Gefühlen abhängig und alle Geschehnisse sind nur die Erscheinungsformen, in denen deren Entwicklung sichtbar wird. Die Kunst spricht sie am frühesten aus, weil sie der unmittelbarste Gefühlsausdruck ist. Der Stil, der den Hof Ludwigs XVI. beherrscht, nach ihm „Louis seize“, in Deutschland „Sopfstil“ genannt, ist unbewußt schon die erste Ankündigung der kommenden Revolution. Die Zeit freilich muß ihn als eine noch feinere Kultivierung ihres Geschmacks empfunden haben. Er ist von höchster Eleganz und bedeutet noch keine Umwandlung der Grundtendenzen des Rokoko-stiles, sondern nur eine Reaktion gegen die Erregtheit seiner Formen. Gerade seine Sehnsucht nach ländlicher Ruhe, die für den Hof an einem kleinen Weiher ein theaterhaftes Dörfchen baut, muß auch eine Dekoration fordern, die das Auge nicht verwirrt, sondern ruhig auf ihrem Ornament verweilen läßt. Deshalb teilt der neue Stil die Zimmerwände in rechteckige Tafeln, die in ihrer ruhigen Begrenztheit fast wie



Abb. 36. Versailles, Schloß. Zimmer der Königin Marie Antoinette.

tektonische Gliederungen aussehen (Abb. 36). Deshalb bekommt der Klassizismus, die Anlehnung an die Formen des Altertums, jetzt eine neue Richtung, die ihm nicht mehr, wie Renaissance und Barock, die prunkvollen, sondern die zarten Elemente entnimmt. Während jede Zeit sich der Antike begeistert hinzugeben meint, sieht sie sie tatsächlich vom eigenen Gefühl aus. Nicht sie wird von der antiken Form abhängig, wie noch jetzt in allen Handbüchern zu lesen ist, sondern die antike Form von ihr. Hogarth zeichnet 1753 den Apoll von Belvedere und den Herakles Farnese, von denen er treue Abbilder geben will, ganz unwillkürlich in seltsame Biegungen um, um seine Krokotoheorie von der Schönheit der S-Linie an ihnen zu beweisen, und Lessing, der objektivere, wählt die Laokoon-Gruppe, dieses Ergebnis einer antiken Barockkunst, um auf sie seine Kunsttheorien aufzubauen, die der moderne Mensch die Forderung des Pathos nennen muß. Es ist ebenso äußerlich, zu sagen, die Entdeckungen in Pompeji und Herkulanum hätten diesen Klassizismus geschaffen, wie es äußerlich ist, zu behaupten, die Renaissance wäre ein Kind der römischen Kunst. Dann hätte er ebensogut im südlichen Italien entstehen können, wo man nicht nur



Abb. 37. Lehnstuhl von Jacob. Stil Louis XVI.
Berliner Kunstgewerbemuseum.

Pompeji und Herkulanum, sondern die edlen Formen der Tempel von Paestum und Agrigent täglich vor Augen hatte. Vielmehr ist es das Sentiment des Stiles Louis XVI., das die frühe, klassische Antike als unerreichbares Ideal zu verehren und zu studieren beginnt. Es leitet sein Ornament zwar noch aus den Wanddekorationen des damals entdeckten, römischen Pompeji ab, aber es nimmt ihnen die plastische Sinnlichkeit, die gerade ihr Stil war. Der freie, wie improvisierte Schwung impressionistischer Blumenturven bläst zu einem dünnen Gerank ab, zarter, als das des Rokoko, aber ohne dessen Phantasie und Beweglichkeit (Abb. 36). Seine symmetrische Geradlinigkeit, die Exaktheit seiner Sphingen und Dreifüße, die kleine Zerteilung in Blätt-

chen, die an dünnen Fäden aufgereiht werden, kann fast trocken werden.

Dieselbe Reduktion verwandelt das Mobilier. Es kennt noch all die raffinierten Boudoirmöbel, läßt die Tische in eleganten Kurven aus der Wand hervorgehen, und nur diese Kurven selbst werden schlichter. Der Stuhl der Zeit (Abb. 37) steht noch nicht mit breiter Endigung zweckfest auf dem Boden, krümmt sich aber auch nicht mehr in elastischer Ranke zusammen, sondern formt seine Füße als antike Pfeilbündel, die sich geradlinig nach unten zuspitzen. Schon wirkt die Zarge wie ein Träger für das Polster, der Rahmen der Rückenlehne wie ein Gerüst, werden alle Gelenke der Holzteile betont — und doch setzen überall vermittelnde Ranken an und die Seitenteile der Rücklehnen sind nicht zufällig antike Säckeln, deren Flammen noch bewegte Knaufendigungen bilden, das krönende Ornament nicht umsonst die gerundete Linie des Füllhorns.

Wenn diese Zeit chinesische Geräte in Bronze montiert (Abb. 38), bevorzugt sie im Gegensatz zum Rokoko feingeführte Formen, einfachere Konturen, einheitliche Farben, und mit ihren ruhigeren Formen fließen die Linien des neuen Stiles in eins zusammen. Zeigt doch gerade diese Gerätbildung, daß man die starken Formen noch immer nicht liebt, daß man sich scheut, ein Gerät fest auf den Boden zu stellen, und es auch jetzt noch auf Rankenfüße setzt. Aber die Ranken sind nicht mehr elastisch gekrümmt, sondern im Querschnitt kantig und in den Biegungen schärfer abgesetzt. Man sieht, daß diese Vereinfachung gelegentlich Formen schafft, die denen des Barock überraschend ähnlich sind. Girlanden schlingen sich

von einem Fuß zum anderen, aber nicht die bunten, schwellenden Blumenranken des Rokoko, sondern regelmäßig begrenzte von ruhigen Lorbeerblättern, noch immer ein kurvirger Abschluß des unteren Gefäßrandes, aber von strengerer Form. Und ebenso ist alles andere im Gerät auf einfachere Formen gebracht, die Henkel, trotzdem sie auch jetzt, wie im Rokoko, bloßer Schmuck sind, ebenso wie der Deckel, dessen Bronzerand schon die ruhende Horizontallinie beherrscht.

Die Farbstimmungen des Stiles zeigen deutlich, daß es sich hier nicht um tektonische Energie, sondern um weiche Zartheit handelt. Die des Seidenbezugs am Stuhl Abb. 37 sind in zartem Violett und Grün auf das matte Grün des Grundes gestimmt. Der Glasurglanz des Porzellans erscheint jetzt viel zu leuchtend, seine Farben zu bunt. Wie die Puderperücke Glanz und Farbe des Haares, so verdrängt das glanzlos weiße Biskuit jetzt vielfach das Porzellan. Medaillons aus solcher Masse werden selbst an französischen Kaminen beliebter Schmuck. Es war die geschmackvolle Erfindung Wedgwoods, auch dieser Masse die gebrochenen feinen Farbentöne des Stiles zu geben, das matte Grün, das zarte Blau, das tiefe Schwarz. Während die Wir-



Abb. 38. Chinesische Gefäße, in Bronze gefaßt. Stil Louis XVI.

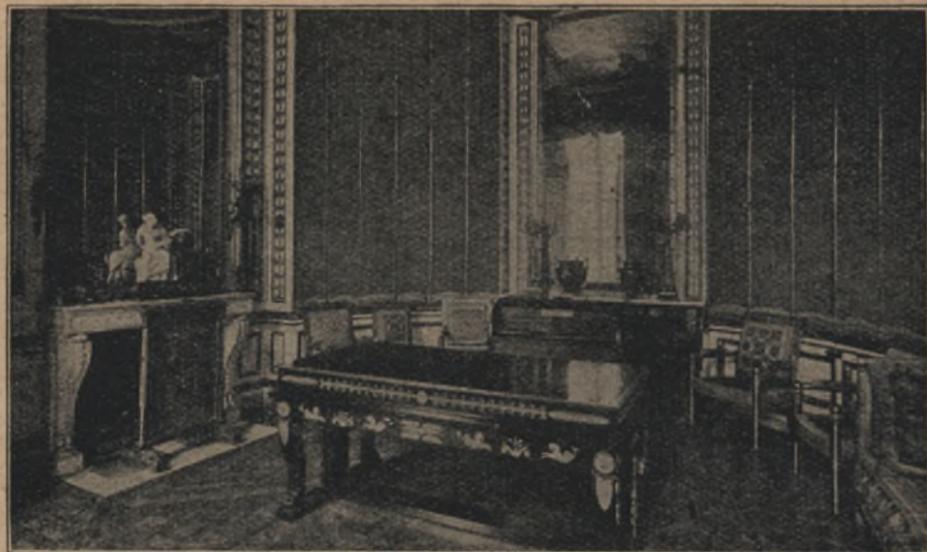


Abb. 39. Fontainebleau, Schloß. Arbeitszimmer Napoleons I.

fung der schimmernden Porzellan glasur die Durchbrechung der Gefäßoberfläche ist, ist das Wedgwoodgerät in Färbung und Glanz vollkommen gleichmäßig und ruhig. Es ist kein Zufall, daß gerade England diesen konsequenten Schritt tat, so wenig es Zufall war, daß es im Stile Chippendale's ein tischlermäßiges Rokoko, in dem des Adam und Sheraton eine struktivere Zopfart ausgebildet hat, oder daß fast alle französischen Kunsttischler dieser Zeit deutsche Namen, wie Oeben, Riesener, Röntgen tragen. Auf dieser Neigung der germanischen Nationen zum strengen ruhigen Stil beruht ihre Wichtigkeit für die Stilbildungen des 19. Jahrhunderts. Denn Frankreich bringt nach der Revolution nur noch die Kraft für eine heroische Episode auf, den Stil Empire, den des Kaiserreichs Napoleons I., den letzten, der nach einem französischen Herrscher seinen Namen führt.

Napoleons Arbeitszimmer im Schloß Fontainebleau (Abb. 39) ist von der erschreckenden Wucht seines Besitzers. Die Wand ist in streng abgegrenzte Felderflächen geteilt, Tür und Kaminspiegel von geraden kräftigen Rahmen umgeben. Die rechteckig feste Platte des Arbeitstisches tragen balkenhafte Beine auf breiten Löwentagen. Jede Form ist kantig fest begrenzt, jedes Material nur durch sich selbst zur Geltung gebracht: die antikisierenden Bronzeornamente des Schreibtisches nicht schmiegsam, wie im Stil Louis XVI., sondern geschaffen, der Ober-



Abb. 40. J. L. David, Madame Récamier. Paris, Louvre.

flächenebene des Möbels zu folgen. Aber nicht seiner Funktion. Im Grunde genommen ist das Empire ein ausgesprochenes Linien- und Flächenstil, kein plastischer. Nicht Stehen oder Lasten ist ausgedrückt, sondern Wucht und Größe, nicht selbstverständliche Ordnung herrscht, sondern bewußte Wirkung. Alles scheint rein zweckvoll und ist doch so pathetisch, wie die Schwurgeste der Horatier auf dem Bild von Jacques Louis David.

Die Bilder dieses bevorzugten Malers Ludwigs XVI., des Kaiserreiches und der Republik sind wie die Wände: der Flächenhaftigkeit angenähert, aber nicht tektonisch. Die Formgestaltung folgt nicht aus der Wand, sondern wird auf sie reduziert; Bilder aus der römischen Geschichte als Beispiele bürgerlicher Tugenden, Siege und Krönung Napoleons, Porträts — sie alle geben die Zartheit vielfältiger Empfindung auf und suchen das Einfache im Pathos wie im Sentimentalen, vermeiden den Raum und suchen die Fläche, verzichten auf die komplizierte Farbigeit und suchen den abstrakten Umriss. Aber man begreift, daß so nur ein Kompromiß zwischen Wand und Bild, nicht eine Einheit entsteht. Grundlage für die Stilisierung wird die Reliefkunst des antiken Idealismus, die hier einen neuen aus zweiter Hand

erzeugt, schematisches Typisiren nach antiken Gipsköpfen ist schließlich die Folge. Das Porträt der Madame Récamier (Abb. 40) ist völlig auf dem Rhythmus der Linien aufgebaut, die von der Lampe des Kandelabers aus über das Haupt der Frau und den gleitenden Fluß des Gewandes hinweg zart in die Lehne am Fußende gleiten. Auch die Farben haben sich immer mehr gedämpft, sind trüber, erdiger geworden, und es kommt schließlich so weit, daß die Zeit nur noch auf den edlen, d. h. unplastisch abstrakten Umriss sieht und in der Graphit an Stelle des belebten Farbstiches der bloße Umrissstich tritt.

Dieses Hervorgehen aller Formabsichten aus Stimmungen, statt aus dem reinen Schönheitsgefühl, erklärt ihren Ursprung aus Rokoko und Louis seize. Auch die Zeittracht wendet sich ins Ruhige und überbrückt die Teilungslinien der Rokokofleidung, aber sie wird nicht sachlich.

Das Empirekleid, wie es Madame Récamier trägt (Abb. 40), ist evident aus der Antike abgeleitet, aber die Umformung ist charakteristisch für die Eigenart des Empire. In vollkommener Harmonie schmiegt sich die Linie der Frau der Lehne und dem Lager ein, überbrückt mit dem herabfließenden Gewand die Strenge seiner Horizontalen. Es kommt nicht auf die gesunde Umhüllung des Körpers an, wie die Antike sie schuf — nach wie vor bleibt er ins Korsett gezwängt —, sondern auf den ruhigen Fluß der Linien.

Offenbar will das Zeitalter einen kraftvollen Stil und gelangt, statt zu einer Einheit, zu lauter Kompromissen zwischen dem Wunsch nach antiker Kraft, der an sich sentimental ist, und dieser Kraft selbst. Es erreicht sie nicht, gerade weil es sie bewußt will. Denn Kunst entsteht aus dem Trieb, dem Schönheitsgefühl. Das aber wirkt unbewußt, wurzelt im Unterbewußtsein. Bewußtes Begehren wird im Künstler sich nur die Kräfte dienstbar machen können, die seinem Willen zugänglich sind. So brachten die Erkenntnisse der italienischen Renaissance den Zwiespalt in Dürers Kunst, die ihrem Gefühl nach gotisch war. So entsteht auch das Empire als Stilkompromiß.

VI. Die Stilbewegungen des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart.

So interessant für uns moderne Menschen das 19. Jahrhundert ist, das unserer eigenen Kunst die Widerlager und Grundformen schafft, so unwichtig ist es vom Standpunkt der Stilbewegungen aus. Wollte man ganz objektiv sein, so hätte seine Entwicklung einen kleinen Anhang zu den vorhergehenden Kapiteln gebildet. Es hat keinen Stilgedanken, der nicht schon im 17. und 18. Jahrhundert geboren worden wäre, und für keinen hat es prinzipiell neue oder auch nur entschiedenere Formen gefunden. Ein ausgesprochenes Epigonen-Zeitalter, hat es das Vorhergegangene als Tradition übernommen, mitgeschleppt und immer mehr verwässert.

Es übernimmt eine Gesinnung, in der der Empfindungsreichtum die Aktivität, das Gefühl für die Tat als Gegenwartswert vollkommen gelähmt hat. Alles geschieht um der Stimmung willen. Das ist der Grund, aus dem Deutschland, dessen Seele diese Gefühlsart besonders entsprach, jetzt den intensivsten Ausdruck für die Gesinnung der Zeit findet. Das ist der Grund für die Herrschaft der stimmungswedenden Künste, vor allem der Musik — Beethoven hat als einziger alle Tiefen des Romantischen erlebt, weil seine Kunst die unkörperlichste war, — dann der Literatur, schließlich der Malerei und Plastik, deren Mittel schon realer sind. Die handgreifliche Baukunst aber wird ganz zurückgedrängt. Sie kann diese Forderungen nicht erfüllen, ohne — was schließlich geschah — zur theatralischen Kulisse zu werden.

Denn die Zartheit reiner Sehnsucht, die vom Kokos überliefert war, läßt sich als Kunstgesinnung nicht lange und nur von den edelsten Naturen, wie der Maler Caspar David Friedrich eine war, festhalten. Sie bekommt Ziele, wird zur Sehnsucht nach Gott, nach seligen Zeitaltern, wie es das gotische Mittelalter — die Zeit der Mystik, aber auch des Minnesanges und des Rittertumes — war, oder die edle Zeit der klassischen griechischen Antike, die jetzt die römische ablöst. Klassizismus und Romantik sind nicht Feinde — als solche bekämpften sie sich nur in der Zeit — sie sind Brüder, verschiedene Strömungen aus derselben Sehnsucht geboren.

Klopstock dichtete Bardengesänge neben Oden in antiker Form, Kleist das Käthchen neben der Penthesilea, Goethe den Götz neben der Iphi-

76 VI. Die Stilbewegungen des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart
genie. So stehen die Nazarener neben Malern wie Carstens, Plastikern wie Thorwaldsen. Die Malerschule der sog. Nazarener, die sich gegen 1815 in Rom um Cornelius und Overbeck schart, führt die Sehnsucht nach naiver, unverdorbener Religiosität zur Kunst des gotischen und vorraffaelschen Mittelalters. Das Gefühl, sich in diesem Bade reinigen zu sollen, ist so suggestiv, daß damals die feinsten Geister Deutschlands scharenweise zum Katholizismus übertraten. Im Grunde ist es dasselbe Gefühl, das am Ende der Antike die Römer dazu trieb, archaische und ägyptische Skulpturen zu kopieren, als könnten sie dadurch ihre Andacht wieder den Vätergottheiten nähern, denen der Skeptizismus sie längst entfremdet hatte. Mit bewußter Einfachheit erzählte rührende Geschehnisse aus dem Alten und Neuen Testament, Mariensagen und die Geschichte des unschuldigen Jünglings Joseph, daneben die geistlichen und ritterlichen Legenden des Mittelalters geben diesen Werken den Inhalt, die Absicht, religiös zu sein, eine Unsinnlichkeit, die einen abstrakten Konturstil im Gefolge hat. Die Bilder werden zu kolorierten Zeichnungen und sind für uns nur noch in den Kartons zu genießen, aber gerade das weist sie auf eine monumentale Freskomalerei, die der erste Ansaß zum neuen Tektonismus war.

Doch ist das erst Unterton, so gut wie bei Thorwaldsen. Auch der ist ein Routinier, der nicht vom eigenen Naturerlebnis ausgeht, sondern von der ersehnten, aus der Antike erlernten Form, und den Wert seines Werkes durch Sentiments bestimmt. Insofern lebt auch in seiner Kunst noch die Art des Rokoko fort, eher als bei dem Franzosen David. An der Stelle von dessen pathetischer Bewegung steht jene Zagheit der Darstellung, die aus der Empfindsamkeit geboren ist und Empfindsamkeit weckt. So wird die Form beruhigt, das Flachrelief herrscht und der zart geführte Kontur. Trotzdem ist diese Stilisierung im Grunde stilllos, weil sie ohne Architekturenergie nur von der Wirkung der Darstellung ausgeht. Hier charakterisiert sich das Epigontum der Epoche, das weder der Tradition, die es fortführt, noch seinem antiken Vorbild gewachsen ist. Wenn beispielsweise die Antike die drei Grazien bildet, so sind es drei nackte Frauen, von denen jede ihre Arme mit den Armen der Schwestern verflucht, alle zu einem Kreis der Schönheit verbunden, der, von wo immer gesehen, ein vollkommener Ring ist. Thorwaldsen dagegen stellt zwischen zwei Frauen eine dritte, die um jede Schwester einen Arm schlingt und die Reihe zur Gruppe schließt — eine ruhige Gruppe, nicht als freisender Reigen gedacht, wie das Werk der Antike,

sondern von einer Gestalt aus zartlinig gegliedert. Die Antike schafft den kraftvollsten Ausdruck des Gedankens, das Empire den ruhigsten, in seinem Sinn, in dem das Wort leider auch uns noch gilt, idealsten. Gerade diese Gruppe spricht den Geist der Zeit ganz klar aus. Die Architektur hat Parallelen geschaffen: Klenzes Königsplatz in München mit der Verbindung der Seitenbauten durch die Propyläen, oder Schinkels Gedanke, das Gegenüber der beiden Rokodome auf dem Berliner Gendarmenmarkt durch das Schauspielhaus in ein Miteinander zu verwandeln.



Abb. 41. Berlin, Neue Wache.

Denn auch sie ist sentimental. Schinkels Frühwerke sind echt romantische Gemälde, sein Altes Museum in Berlin hat noch dieselbe Grundrissdisposition wie Sanssouci, ist ein klassizistischer Stimmungsbau, wie die gotisierende Werdersche Kirche ein romantischer, und überall werden die Vorbilder sentimentalisiert. Für die Berliner Neue Wache (Abb. 41) verwertet er die dorische Tempelfront, deren Gliederung durch das Verhältnis von Träger und Dach begründet war, als bloße Baukulisse, als Front und tötet ihr Steigen durch die übermächtige Horizontale, die er auf sie legt. Und ähnlich verwertet Klenze sie in den Münchener Propyläen.

So wird das ganze Leben sentimentalisiert. Goethes realistische Gedichte binden die Masken antiker Versmaße vor. Poesie durchtränkt das bürgerliche Leben, das sich überall in eine ideale Sphäre zu „heben“ strebt. Verse auf jedem Schlummerkissen, auf jedem Klingelzug, auf jedem Stammbuchblatt. Die Briefe der Zeit können bis zur Unerträglichkeit sentimental werden.

Man hat der Kunst dieses versifizierten Alltags den Namen „Biedermeierstil“ gegeben. Allein sein Wesen ist schwer faßbar. Man kann kaum von einem Stile im üblichen Sinne reden, denn er hat nie, auch



Abb. 42. Möbel des Biedermeierstils.

nicht in Teilgebieten, eine unumschränkte Herrschaft geübt. Goethes Beschreibung des Stilwandels vom Rokoko zu ihm:

Alles soll anders sein und geschmackvoll,
 Wie sie's heißen, und weiß die Latten und hölzernen Bänke;
 Alles ist einfach und glatt, nicht Schnitzwerk oder Vergoldung
 Will man mehr, und es kostet das fremde Holz nun am meisten.
 (Hermann und Dorothea.)

läßt einen tektonischen Stil erwarten, dessen Möbel ihre Form vom Zweck, ihre Oberfläche vom Material erhalten. In der Tat sind seine Häuser einfache Mauerbauten mit schlichten, breitdeckenden Ziegeldächern. Trotzdem sind sie aus sentimentalischen Stimmungen empfunden, aus den vom Lärm ins Grüne entfernten Schlößchen des Rokoko abgeleitet. Die Wände ihrer Zimmer sind kantensfest begrenzt, mit Papiertapeten von flächenhafter Musterung bekleidet, die sich zu den glänzenden Seidentapeten des Rokoko verhalten wie das Wedgwood zum Porzellan. Für die Form der Möbel ist ihr Holzgerüst entscheidend, Tischplatte und Stuhlpolsterung als gesonderte Formen auf ihm angebracht, und die Schränke sind kastenförmige, geradflächige Behältnisse (Abb. 42). Immer ist die Holzform die natürliche des vierkantig be-

hobelten oder rund gedrehten Balkens, bildet die Holzmaserung den beliebtesten Oberflächenschmuck. Aber es fällt doch auf, daß der Stil runde weiche Übergänge und spitzes Stehen liebt, und daß beim Öffnen des Schreibsekretärs hinter der einfachen Wand eine prunkvolle Ausstattung, selbst mit ganzen antiken Tempelarchitekturen sich zeigt, so daß man an das Verhältnis von Fassade und Prunkräumen in Barock und Rokoko erinnert wird. Es handelt sich in der That nur um eine Abwandlung des Empirestils ins Kleinbürgerliche. Die Formen sind wohl ornamentlos und einfach, aber ihre Ordnung, ihre Übergänge ineinander und zur Erde sind von einer Ruhe, die nicht die energiegelasse Festigkeit bewußter Kraft, sondern gefühlvolle Zartheit geschaffen hat. In der Malerei entsprechen ihr Romantiker, wie Schwind und Spitzweg, die, ohne das Pathos und die große Form der Nazarener zu haben, doch aus der gleichen Gefühlswelchheit heraus kleine Stimmungsbildchen malen, sentimentale Erzählungen, die schließlich den Wert des Bildes nur noch im erzählten Vorgang sehen.

Je mehr man sich von der Gefühlswelt des Rokoko entfernt, desto mehr tritt an die Stelle der Stimmung der Bildinhalt. Ist das auch eine Weiterführung zu Tatsachengefühlen, so bedeutet es doch zunächst ein immer gefährlicheres Vernachlässigen der Form. Während Feuerbach als letzter Klassizist, Böcklin als letzter Romantiker wirken, schaffen in der 2. Jahrhunderthälfte Historienmaler, wie Piloty und Lessing, Genremaler, wie Dautier, Effektbilder von unerträglicher Gefühllosigkeit der Form. Das architektonische Gewissen erlischt gänzlich. Das Interesse an historischen Stimmungen läßt den im Biedermeier schlummernden tektonischen Gedanken sich nicht erst entfalten. Ludwig II von Bayern, der Zeitgenosse und Freund des Romantikers Richard Wagner, baut seine Schlösser nicht mehr als Wohnbauten, sondern als gotische Ritterburgen und Barockpaläste, um sich historischen Stimmungen hinzugeben. Alles sucht historische Analogien und wird ihnen nachgebildet — die Kirche gotisch oder romanisch, der Palast barock, das Bürgerhaus im Renaissancestil. Museumsbetrieb und Kunstkennerchaft, die gesamte historische Einstellung der Zeit, läuft parallel. Das Ende der Romantik ist jene ungeheuerliche Stilwirrnis, die das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts mit ihren seltsamen Geschmacklosigkeiten anfüllt und fast noch bis in die Gegenwart dauert.

Zu diesem Resultat, dem völligen Mißverhältnis zwischen Form und Zweck, wirken zum ersten Male nach Jahrhunderten rein aristo-

fratischer Bedingtheit soziale Entwicklungen mit, die den Handwerker in demselben Maße unschöpferisch werden lassen, in dem der entwerfende Künstler an Stolz und Eigenwillen zunimmt.

Man braucht kein Reaktionär zu sein, um zu bedauern, wieviel durch die Aufhebung der alten Innungsorganisation von der soliden Tradition zerstört wurde, auf der die Leistungsfähigkeit des Kunstgewerbes beruhte, jedenfalls aber hat man kein Recht, von ihr als einem alten Topf zu reden, der nichts weiter war als ein Hemmnis für die freie Entwicklung des Gewerbes. Wenn die alten Innungen die Zahl der ausübenden Meister beschränkten, so nicht nur, um den Konkurrenzkampf abzuschwächen der so sehr auf Güte des Materials und Gediegenheit der Arbeit zurückwirkt, sondern zugleich, um der Überfüllung des Handwerks vorzubeugen. Um hier nicht ungerecht zu sein, mußten sie zugleich auch die Zahl der Lehrlinge beschränken. Damit fiel gleichzeitig das zweite Hauptübel unserer jüngsten Vergangenheit fort, die Lehrlingszüchtereie, und dem, der aufgenommen wurde, wurde wenigstens die gediegene Ausbildung garantiert. Ließ man dem Publikum nur die Auswahl zwischen wenigen Sachleuten, so schützte man die Käufer andererseits gegen jeden Betrug, in der Goldschmiedekunst z. B. durch ein überaus raffiniertes Kontrollstempelsystem, das zu jeder Zeit Ort, Zeit und Meister eines Gerätes zu erkennen gestattete. Jene schäbigen Surrogate edlen Materials, die unser Elend waren, waren unmöglich in einer Epoche, in der Vergoldung edlen Metalles nur gestattet wurde, wenn eine unvergoldete Stelle über den wahren Wert des Materials Aufschluß gab, und die Vergoldung unedlen Metalles überhaupt verboten war. In der gewissenhaften Ausbildung des Handwerkers wurde jener sichere Grund technischen Könnens gelegt, das die Jahrhunderte dem einzelnen überliefert hatten und das jedem Stil der gerade gegenwärtigen Zeit die vollkommene Schönheit im kleinsten Erzeugnisse sicherte. Wieviel Meisterschaft hier mit der Aufhebung der Innungen zum Absterben verurteilt worden ist, weiß jeder, der einmal an irgendeinem alten Schmuckstück einen gelösten Goldfaden hat wieder befestigen lassen wollen. Heute bedeutet eine solche notwendige Reparatur fast stets eine Entstellung des Stückes, und auch hier wieder ist es die Schönheit, die den Schaden trägt.

Nun wurde ja die Aufhebung der Innungen nicht nur von den Freiheitsidealen der Zeit gefordert, sondern auch durch die schnelle Entwicklung des Fabrikbetriebes notwendig gemacht, der sich jetzt an die

Stelle des Handwerks setzte. Und während so die Ausführung der Arbeit immer maschineller und damit immer schematischer wurde, stellte sich dem ausübenden Arbeiter eine Klasse entwerfender Künstler gegenüber, die, an Kunstgewerbeschulen erzogen und im Grunde ohne Gefühl für die Sachgrundlagen der Aufgaben und das Material, aus der romantischen Zeitströmung heraus ihre Formmotive ganz äußerlich den Vorbildern der Vergangenheit entnahmen, in Deutschland vor allem den Werken der deutschen Renaissance. Die Resultate waren Arbeiten ohne irgendeinen Zusammenhang mit dem Zweck, bloße Gemengel unzusammenhängender und unverstandener Ornamente. Daß das Ornament mehr als ein bloßer Schmuck, daß es Ausdruck einer Funktion war, verstand man sowenig wie den Sinn des Schaffens für einen Zweck überhaupt. Allein es muß dagegen Einspruch erhoben werden, daß man diese Epoche der Stillosigkeit kurzerhand aus der Geschichte der Entwicklung streichen will. Der spätrömische Stil etwa der Kaiserzeit mit seinem Durcheinander von ägyptischen, hellenischen und hellenistischen Motiven, die das wenige im römischen Volk Geborene erstickten, mit seiner vollkommen dekorativen Verwertung konstruktiver Bauglieder, ist um nichts stilvoller als die Mitte des 19. Jahrhunderts, die Villa Hadrians (Bd. I S. 60) ist genau so stillos wie die Schlösser Ludwigs II., und nur die Zeitdistanz läßt dort gerade in der Stilwirrnis eine Einheit dekorativen Empfindens sehen. Bedürfte es noch eines positiven Beweises, daß es sich hier um eine regelmäßige Stilabfolge handelt, so wäre es die Tatsache, daß die logische Reaktion gegen das Empire ganz klar zutage tritt, und sich selbst unbewußt, aber für den Historiker deutlich ausgesprochen ist in Sempers Anschauung, daß die Antike eine sentimental schwächliche Kunst sei, während in der Renaissance das starke Vorbild der Zeit liege. Dieses seltsame Urteil wird erst erklärlich, wenn man sieht, wie stark die Biedermeierzeit alles Empfinden, auch im Nachfühlen der Antike, ins Weichliche verzogen hatte, so sehr, daß nur das geradezu Robuste, wie Semper es in seinen Bauten gestaltete, als Gegengift erscheint.

Und so entstehen jene Bauformen, die die schnell aufwachsenden Handels- und Industriestädte der Zeit so unerträglich machen, gerade weil sie sich noch in allem als Epigonen des Barock und Rokoko ausweisen: gerade Straßen, die keiner natürlichen Bedingung des Bodens gehorchen, Plätze, die nichts weiter sind als Straßenzweigungen, und in deren Mitte Monumentalbrunnen und Denkmäler Verkehrshindernisse bilden.

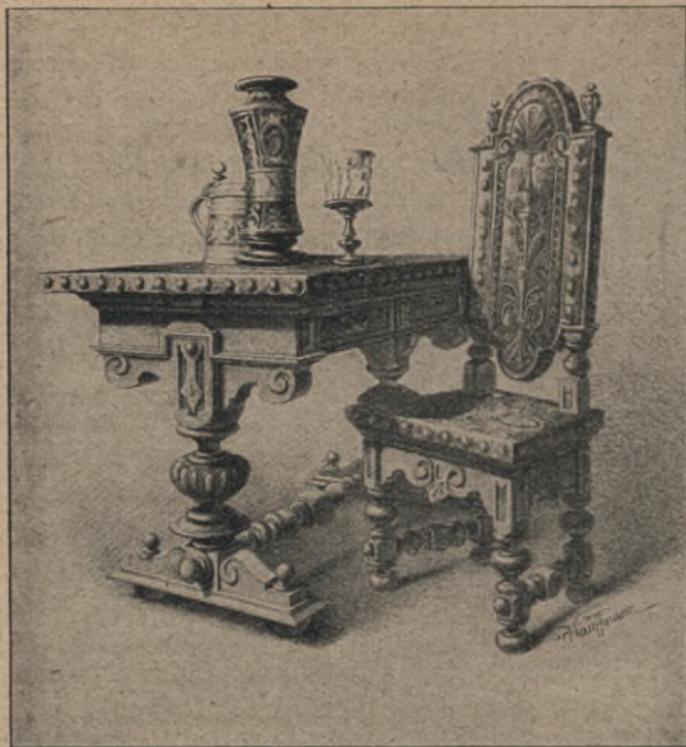


Abb. 43. Möbel vom Ende des 19. Jahrh. in Pseudorenaissance.

Die Hausfassaden sind nicht durch die Anlage der Wohnräume bedingt, sondern umgekehrt, und ihre Absicht ist ausschließlich, möglichst reich und prunkvoll zu wirken. So werden sie überladen mit Balustraden, Friesen, Pilastern und Ornamenten, die aus Gotik, Renaissance, Barock, Rokoko und allen anderen Stilarten zusammengetragen und aus Stück angeklebt werden. Keine Konsole hat etwas zu tragen, kein Sims etwas zu begrenzen, keine Galerie einen Weg zu zeigen, und das Ornament überkleidet und zerstört jedes Stückchen Wand, das etwa noch übrig ist. Dazu kommen Erker, die keinen Weitblick gestatten, Fensterrahmen, mit gemalten Fenstern gefüllt oder einfach leer gelassen, Dachtürmchen und Mansarden, die nichts weiter als Attrappen sind. Ebenso unkultiviert sieht es im Innern eines solchen Hauses aus. Auf einen mit derselben Talmipracht ausgestatteten „hochherrschaftlichen“ Treppenaufgang folgen Wohnungen, in denen die besten Zimmer zu Repräsentationszwecken verwandt, als sog. gute Stube für die Hausbewohner verschlossen bleiben, während die Familie selbst in unhygienisch kleinen Schlaf- und Wohnzimmern zusammengesperrt bleibt. An den Wänden kleben Papiertapeten und Stuckdecken mit sinnlosen Ornamenten, und die Möbelformen sind ebenso aus allen Stilarten zusammengestellt und völlig sinnlos zusammengestoppelt (Abb. 43). Was soll man zu romanischen Eßzimmern, gotischen Schlafzimmern, Herren-

Die Hausfassaden sind nicht durch die Anlage der Wohnräume bedingt, sondern umgekehrt, und ihre Absicht ist ausschließlich, möglichst reich und prunkvoll zu wirken. So werden sie überladen mit Balustraden, Friesen, Pilastern und Ornamenten, die aus Gotik, Renaissance, Barock, Rokoko und allen anderen Stilarten zusammengetragen und aus Stück ange-

zimmern in flandrischem Barockstil schließlich sagen? Es ist kaum begreiflich, daß solche Dinge, die Widersinnigkeiten in sich sind, jemals alle Häuser beherrschten. Und über all das hin verteilte sich eine Unmenge sinnloser Stoffdraperien, Makartbutetts, Nippes, unechter Bronzen usw. Was gerade in diesen zwecklosen Zieraten geleistet wurde, was hier von Reiseandenten, Vasen, Väschen und Bisquitfiguren, unter denen man selbst plastische Kopien von Gemälden finden konnte, fabriziert, gekauft und aufgestellt wurde, zeigt einen schmachvoll tiefen Kulturstand.

In der gleichzeitigen Malerei und Plastik herrschte dieselbe Zuchtlosigkeit. Die Künstler sind zahllos, und es wird alles gemalt, aber ohne Charakter und Augenkultur; der Gegenstand entscheidet. Drollige Kinderbildchen, süßliche Liebeszenen, fade Frauengestalten, charakterlose Allegorien sind das letzte Resultat der sentimentalischen Empfinderei. Und neben ihnen herrscht das falsche Pathos der historischen Schlachtdarstellungen und Herrscherapothosen. Aus dem Historienbild wird der vollkommene Maskenball, in dem der Reichtum der Kostüme jeden Ausdruck verdrängt. malt man Bauern oder sonst armes Volk, so nur, um zu amüsieren oder zu rühren, und das Gemälde wird zum süßlichen Genrebild. Auch die Plastik geht mit ihren gezierten weiblichen Akten und pathetischen Herrscherdenkmälern denselben Weg. Dabei sind oft die technischen Qualitäten die denkbar geringsten. Nur wenige Meister beherrschen Form und Material.

Doch liegt auch dieser künstlerischen Stilentartung eine Entwicklung zugrunde, in der fruchtbare Keime schlummerten. Auch diese Zeit ist, wie jede, janusköpfig. Die ästhetischen Scheußlichkeiten dieser Produktion waren nur möglich, weil die soziale Struktur sich änderte, die aristokratisch, selbst dynastisch orientierte Volksschichtung allmählich von der gleichmäßigen, sozial orientierten abgelöst wurde. Dadurch, daß das Volksganze nach der aristokratischen Kunst verlangte, entstand zunächst diese heillose Massenproduktion als deren Proletarisierung. Sobald es seine eigene Kultur zu schaffen stark wurde, mußten die Grundlagen eines neuen, eines tektonischen Stiles geboren werden.

Der neue Stil beginnt kurz vor 1900, noch nicht kraftvoll und zweckbewußt, sondern graziös und zartlinig, gleichzeitig mit der Vorliebe für englische Präraffaeliten, japanische Farbenholzschnitte, Debussy, Maeterlinck und Rilke. Er ist also durchaus nicht tektonisch, sondern eine Schöpfung ästhetischer Feinfühligkeit, die zwar erkennt, daß das stilllose



Abb. 44. Tisch von Majorelle in Nancy.

Ornament unschön ist, es aber nur durch ein selbstgefundenes geschmackvolles ersetzt und noch nicht das Bedürfnis fühlt, die Formen durch den Zweck bedingen zu lassen. Die französischen Möbel dieser Zeit (Abb. 44) beruhen nicht auf Formkraft, sondern auf Linienbewegung, wie die des Rokoko. In flüssigen, elegant geschwungenen Linien winden sich die Beine eines Tisches aufwärts in die ebenso weich geschwungenen Umrisse der Platte. Keine Trennung der Glieder, kein festes Aneinanderstoßen; jede Linie geht aus jeder anderen hervor, in jede andere über. Man

hat das Gefühl einer kultivierten, aber kraftlosen Schöpfung.

Von Frankreich und Belgien ausgehend, durch van de Velde nach Deutschland gebracht, sind die ersten Werke des Stiles bei uns die Häuser, die Olbrich und Behrens 1901 in Darmstadt errichteten. Sie sind schon nicht mehr für die Fassade gebaut, sondern folgern die Außenseite aus der zweckbedingten Verteilung der Räume, dem Grundriß; das Dach wird Abschluß oder Bedeckung. Aber auch hier ist das Flächenornament die eigentliche Neuschöpfung des Stiles, die Verknüpfung und Gliederung. So umziehen breite Ornamentbänder stilisierter Pflanzen, in weiche Kurven gebogen, das Haus Olbrichs, um seiner fensterdurchlöcherten Wand die Einheit zu geben, betont Peter Behrens durch Eisenen aus dunkelglasierten Ziegeln die Konturen seines Hauses, aber nicht ohne auf schön geschwungene Parallelkurven im Dachgiebel Wert zu legen.

Die Absicht geht nicht auf konstruktive Klarheit, sondern auf har-

monische Stimmung, naturgemäß im Innenraum noch stärker als im Außenbau. Nimmt man den Katalog der Darmstädter Künstlerkolonie zur Hand, so findet man bei jedem Raum ein erklärendes Wort über seine Stimmung, fein stilisiert wie ein Gedicht in Prosa. Heute erscheint es uns schon etwas seltsam, Zimmer zu denken, die ihren Bewohnern die Stimmung vorschreiben, anstatt sie von ihnen zu empfangen. Allein das entspricht dem Geschmack einer Zeit, in der Melchior Lechter den Pallenberg-Saal des Kölner Kunstgewerbemuseums schafft, noch von gotischer Stimmung abhängig, wenn auch weit edler als die Werke der Jahrhundertmitte, durchleuchtet von tieffarbigen Glasfenstern, geschmückt mit symbolischen Gemälden und Skulpturen, mit Sprüchen von Nietzsche und Stephan George, ein Zimmer, das überhaupt nicht zum Bewohnen geschaffen wurde, sondern als ein von weihvoller Stimmung durchfluteter Raum. Diese Stimmungseinheit, durch überall verschmelzende Formeinheit bewirkt, ist das Gesetz dieses Übergangsstiles. Kein Möbel ist ohne Beziehung zum nächsten, zur Wand, zur Decke, zum Nebenraum. So führt die Täfelung mit ihrem zart holzfarbenen, flächigen Intarsiaschmuck gleitend über die Wandfläche hin, läßt sie allmählich „verfliegend“ in die Decke übergehen und ummantelt die Ecken. Wie Ornamente wachsen die Möbel aus diesen Wänden hervor, wie Blumen liegen Kissen auf ihnen. Vasen stehen umher, die in feingeschwungener Kurve vom Boden bis zum Rand aufsteigen und im Dekor, in Farbe und Form von der Feinheit der japanischen Keramik sind, die gerade hier vielfach Vorbild war. Aber sie sind, wie die Köpping-Gläser, nur um dieser Zartheit willen geschaffen, nicht als Gerät, und es ist ungemein bezeichnend, daß die Keramik der Zeit sich nicht am Hausrat, sondern am Ziergerät, vor allem an den Vasen, entwickelt hat. Aber der entscheidende Schritt ist getan. Dem Zurückführen vom überreichen, selbst wirren Ornament zum gut empfundenen liegt bereits ein Zweckgefühl zugrunde. Niemand hat gerade dieses Gefühl stärker besessen, als van de Velde. Wie seine Möbel im Material die sachlichsten sind, so hat er dem modeverschnürten Körper der Frau im ruhigen Fluß des Reformkleides neue Schönheit zu geben gesucht. Er besaß schon damals das Empfinden für die Zweckschönheit der Maschine, die bisher als nüchtern und häßlich galt, und seine Schriften, interessante Denkmale der Zeit, sprechen von „hoher Kunst“, von Plastik und Malerei, schon fast wie von einem Zerlegungsprodukt in der Entwicklung der Kultur. Das war bedeutungsvoll, da

86 VI. Die Stilbewegungen des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart
dadurch die Zweckkünste wieder gleichberechtigt in die Reihe der übrigen
Künste eintraten.

Es war keine Frage, daß hier konstruktive Tendenzen sich entwickeln mußten, um so mehr, als in jener Feinsüßlichkeit eine Gefahr lag. Diese Kunst war durchaus aristokratisch, ihre zarten Formen nur in den Händen der feinsten Empfinder ausdrucksvoll. Da in ihr das Ornament für den Stilinhalte maßgebend war, so übernahmen Handwerker und Gewerbezeichner nur die ornamentale Form und verwandten sie ebenso unsinnig, wie bis dahin die Motive der Renaissance und des Barock. Das deutsche Handwerk in seinem weiteren Umfang hatte nur einen neuen Ornamentstil gewonnen, und in seinen Vorlageheften figurierten neben den historischen Stilformen nun auch diese Formen des sog. Jugendstiles, übel stilisierte und ärmliche, endlos lange Linien, aus denen in diesen groben Händen jedes feine Gefühl verschwunden war. Sie gehen ins Buchgewerbe über und in die Tapetenmuster, werden, in Eisen getrieben, als Gitter verwandt und als Stuckornament an die Häuser geklebt. Daß man an Stelle der Rokoko- und Barockmöbel in den Salons jetzt die einfacheren Louis XVI.- und Biedermeierformen zu kopieren beginnt, war auch nur ein kleiner Fortschritt. Im allgemeinen tritt doch nur eine Stillosigkeit an die Stelle einer anderen, bis das erwachte Gegenwartsgefühl begreift, daß seine eigentlichen, stilbildenden Aufgaben längst gestellt waren, und daß es nur noch galt, ihrer bewußt zu werden. Erst mußte das überlieferte Gefühl ausgeschaltet sein, das Kunst überhaupt als einen Feiertagsgenuß, als eine Delikatesse empfand, und begriffen werden, daß sie eine Selbstverständlichkeit, eine notwendige Ausdrucksform des Volkes ist.

Die Forderungen, die Industrie und Handel an die Kunst stellten, Fabriken und Eisenwerke, Warenhäuser und Ausstellungshallen, galten bisher dem an historischen Bauten erzogenen Auge als unschön, Beton und Eisenträger als nüchtern, und man war bestrebt, sie nach Möglichkeit in Renaissancepaläste umzumaskieren. Das neue Sehen erkennt in ihnen die monumentalen Werte der Zeit. Ihr Maßstab duldet kein Ornament, ihr Material verlangt die reinste Form. Es hat ein Jahrzehnt gedauert, bis diese Erkenntnis reif war. Messel, um die Jahrhundertwende tätig, ist fast noch Klassizist. Seine Wohnhäuser, selbst sein Darmstädter Museum, sind nur wandmäßig gebundenes Barock, sein Wertheimhaus ist zur Zweckform verdichtete Gotik. Behrens beginnt in Darmstadt persönlicher und gelangt nach der kurzen Episode einer

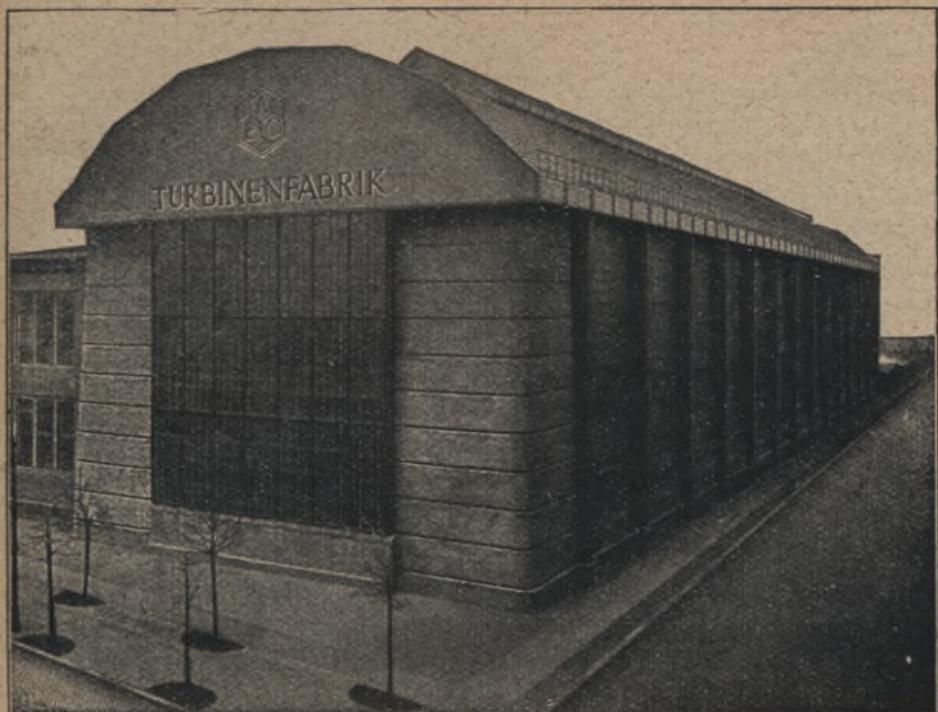


Abb. 45. Behrens, Turbinenfabrik. Berlin.

Flächentektonik zum modernen Raumstil. Seine Turbinenfabrik (Abb. 45) ist bereits Anfüllen des Bauraumes in seiner Tiefe und seine Gliederung nach Funktionen. Die Wand ist Raumbegrenzung — hohes, lichtdurchleitendes Glasfenster zwischen Eisenträgern. Die Ecken sind von starken, nach oben sich verjüngenden Betonpfeilern akzentuiert. Auf diesen Trageformen ruht, durch starkes Vortragen abge sondert, ein Dach von stark beschwerter Silhouette, das allerdings noch die Spannung verhüllt und wie der Giebel beim hellenischen Tempel wirkt. Doch hat das Ornament bis auf die Pseudo-Krustika an den Betonpfeilern endgültig jeden Wert verloren, und es ist Ernst damit gemacht, die Form als Zweckausdruck zu sehen. Mit Poelzigs Bauten stellt sich neben den Analytiker Behrens eine Architekturphantasie, die nicht nur den Zweckforderungen gerecht wird.

Auch die alten Aufgaben werden neu definiert. Villa und Wohnhaus werden von Muthesius, Gehner und Tessenow neu untersucht, Grundrißverteilung und Aufbau nach dem Bedürfnis bestimmt. Ihre Möbel (Abb. 46) sind in Stimmungs- und in Stileinheit mit den Bau-

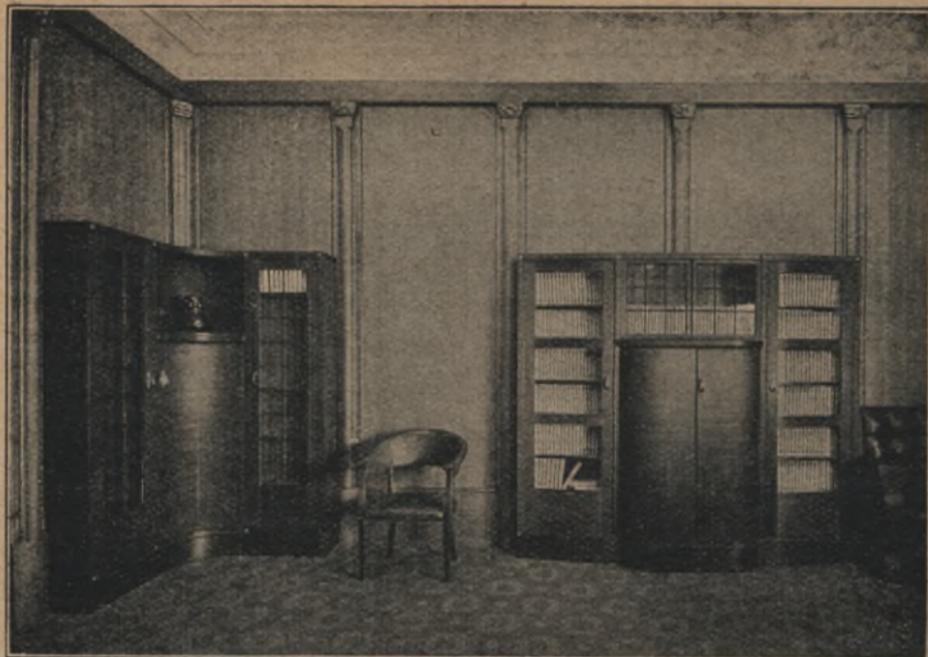


Abb. 46. Heidrich, Zimmer des Reichskommissars. Brüsseler Weltausstellung 1910.

ten. Stühle und Tische von ihnen, von Bruno Paul und Heidrich stehen, ihre Teile fest gegeneinander begrenzend, auf stark geformten tragenden Beinen. Ja, Riemerschmied in München geht geradezu bis zur sichtbaren Zerlegung der Struktur des Möbels, um die tektonische Klarlegung zu erzielen. Doch wird, was zuerst Ziel war, allmählich Grundlage, und für die errechnete Form tritt die gefühlte ein. Heute begreift man, daß ein vollkommenes Bauwerk aus einer Synthese von Zweckgefühl und Phantasie entsteht, daß es nicht nur ein Bedürfnisbau, sondern ein Kunstwerk ist.

Diesen Stil heute schon nach seinen Absichten und Formen zu definieren, ist natürlich unmöglich. Alles ist noch im Fluß, und von den vielen Stilformen unserer vielen Künstler hat noch keine das Recht, als kanonisch zu gelten, zumal unwillkürlich noch viele klassizistische Reminiszenzen mit im Spiel sind. Wir ahnen wohl das Ziel der modernen Bewegung, aber es erscheint noch nicht klar, und der Weg ist noch von vielen anderen Spuren gekreuzt. Noch wissen wir nicht, wie die Stilformen aussehen werden, die für das moderne Gefühl so notwendiger Ausdruck sind, wie die romanischen Formen für die Kirche

des Mittelalters. Aber sicher scheint zu sein, daß das Resultat ein Zweckstil sein wird, wenn auch jeder Zweck in vielen Formen ausdrückbar ist.

Auch die Entwicklung der Malerei deutet darauf hin. Der Impressionismus führt seinen Kampf parallel dem Jugendstil und definiert zum ersten Male wieder die Malerei von der Form, als Stil. Nach einer kurzen realistischen Episode, die die Ehrlichkeit noch vom Inhalt her erstrebte, erobern um 1870 Manet, Monet, Renoir die neue Anschauung in Frankreich in denselben Kämpfen, mit denen in Deutschland Leibl, Liebermann, Uhde, Corinth und die ganze Gefolgschaft der Sezession gegen die Historienmalerei und Genrefkunst kämpfte. Ihnen ist der Gegenstand an und für sich nichts, das Formproblem, das er stellt, der eigentliche Inhalt des Bildes. Nicht Vorgänge oder Stimmungen bestimmen seinen Gefühlswert, sondern der farbige, unmittelbar dem Auge gehörende Reiz. Stilleben und Menschenbilder, Landschaften und Innenräume, Akte und Porträts interessieren um des Wertes willen, den sie als malerisches Problem durch die Farbwerte haben, die das Auftreffen des Lichtes auf sie erzeugt. Lokalfarben, scharfer Kontur, theoretische Perspektive erscheinen jetzt als vergangene Abstraktionen kühler Köpfe. Es gilt, mit temperamentvoll zugreifendem Auge von den jeden Augenblick wechselnden Lichtbewegungen die interessantesten zu ergreifen. Monet malt einen Heuhaufen oder eine Kathedrale immer wiederholt in ganzen Serien von Bildern, aber jedesmal in der Beleuchtung einer anderen Tagesstunde, nicht um keinen Gegenstand suchen zu müssen, wie törichte Gegnerschaft gemeint hat, sondern weil sich so die feinsten Differenzierungen in der Beleuchtung mit wissenschaftlicher Exaktheit feststellen lassen. Man kommt bis zum Erfassen der reinen Farben, die das strahlende Sonnenlicht den Dingen gibt (Pleinair) und gibt selbst sein Vibrieren durch prismatisches Zerlegen (Pointillismus). Offenbar also noch, wie der Jugendstil, ein aristokratischer Genußstil, von Feinsühligen für wenige Genießende geschaffen. Und doch liegt allein schon darin, daß das Kunstproblem von der Form aus definiert wird, ein neues Wollen, und darin, und im flächigen Glanz des Pleinairismus bereits ein Stillisieren, das das Bild der Wand nähert.

Latent war eine tektonische Tendenz schon seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wirksam. Marées, Courbet, Manet fühlten schon die Fläche als Gesetz ihrer Bilder und trieben, unbewußt oft, auf die Verschmelzung mit der Baukunst, die zugleich den Zweckformen entgegensteuerte. Heute spricht man von der Naturform längst wie von einer Fessel, sucht das

Bild auf Linienrhythmen aufzubauen, es zum Teil der Wandfläche zu machen. Cézanne begann mit der monumentalen Stilisierung der Form, Hodler mit dem Flächenrhythmus der Linien, und eine ganze Generation ist eben jetzt am Werk, das neue „kubistische“ Ornament für den neuen Stil zu finden. Religiöse Strömungen entkleiden sie des sinnlichen Gefühles für das Zufällige der Erscheinung, das Stilgefühl sucht die neue Anknüpfung an die Architektur, und der Wille zum Primitiven vernichtet unseren Stolz auf die kulturelle Höhe unseres Reichthums. Es ist ein Streben nach religiöser Hingabe im Werden, das notwendig zu einem einheitlichen Stil, zum tektonischen Aufgehen aller Künfte im Werk, wie einst im frühchristlichen Stil, führen muß.

VII. Das Wesen des Stilwerdens.

Die Stilerscheinungen, die wir vom Beginne menschlicher Kultur bis in unsere Zeit überblicken konnten, sind so mannigfaltig, daß sich ein objektiver Standpunkt zu ihnen zunächst schwer zu finden scheint. Fraglos ist, daß unser Begriff von Schönheit durchaus relativ und hier überhaupt nicht verwendbar ist. Nicht nur die Meinungen der einzelnen Menschen gehen hierüber weit auseinander, sondern auch die Meinungen der Epochen. Es genügt, darauf hinzuweisen, wie jede Zeit eine andere Epoche des griechischen oder römischen Alterthums als edelste Schönheit empfand, von unserer Liebe zu den straffen Gebilden des frühdorischen Stiles bis zur Vorliebe des Barock für die Werke der spät-römischen Kunst. Der Begriff „Schönheit“ ist nichts weiter als ein subjektives Werturteil, gefällt auf Grund unseres Gefühls und der Erziehung unserer Augen. Es muß versucht werden, das Stilgefühl jeder Zeit aus seinem eigenen Sehen zu erschließen, um jedes Werturteil nach Möglichkeit vermeiden zu können. So ergaben sich für den Verlauf der Entwicklung zwei gegensätzliche Stilformen, die aber jedesmal durch zwei Nebenformen ohne feste Trennung ineinander überführt werden.

Die gebundenste ist die tektonische Form. Dies Wort kann nicht so verstanden werden, wie es oft angewandt wird, daß die Kunstwerke in ihrer subjektiven Bauabsicht gut und klar durchgeführt sind — das ist jede gute Architektur, und in diesem Sinne sind auch der gotische Dom und die Barockkirche tektonisch —, sondern daß sie es objektiv, vom Standpunkt der Bauaufgabe aus sind. Es kommt darauf an, daß

jeder Bau für einen notwendigen Zweck geschaffen, sein Grundriß durch diesen bestimmt ist, daß die Innenanlage wiederum den Außenbau bestimmt, somit der ganze Bau in Harmonie mit seinem Zweck und auch die Einzelgliederung durch die Baufunktionen bedingt ist. Klar und übersichtlich drücken die Teile das Tragen und Lasten, Begrenzen und Ordnen aus, in Wand und Säule, Dach und Turm und den anderen Baugliedern, denen sie anvertraut sind. Wie die Säule Stütze, bleibt die Wand Fläche, und die Lagerung der Steinschichten dem Gesetz der Schwerkraft gemäß bedingt, daß die Horizontale die wichtigste Baulinie ist. Das Ornament, aus derselben Baulogik gewonnen, ist nicht äußerlich angeklebter Schmuck, der dem Bau willkürliche Bewegung mitteilt, sondern funktioneller Ausdruck des Steines, der es trägt. Dessen zweckliche Ruhe betont seine Flächenhaftigkeit, die nirgends aus der Wand herausdrängt. Selbständigen oder gar naturalistischen Ausdruck kennt es nicht, und es entspricht der mathematischen Logik der Flächendimensionen, daß seine Ausdrucksform allein die lineare ist.

Genau dasselbe Gesetz gilt im Kunstgewerbe. Alle Geräte unterscheiden funktionsgemäß, welcher Teil zum Stehen dient und welcher zum Bewahren des Inhalts. Alle stehen fest auf dem Boden, am liebsten mit runder Platte, als saugten sie sich an ihn an. Das Material kommt in der Oberfläche voll zum Ausdruck: Ton wird nicht glasiert, Holz nicht furniert und, damit die Tafel einheitlich bleibt, kaum in Rahmen und Füllung geschieden.

Zwecklose Dinge existieren nicht, Prunkpaläste, die nur der Repräsentation dienen, Prunkgeräte ohne Gebrauchswert werden nicht geschaffen. Stile von so konstruktiver Art stehen am Beginn der Antike und des Mittelalters. Sie zerfallen in zwei Unterformen: eine ruhend tektonische und eine gegliedert tektonische. Die erste formt sich rein aus den Sachbedingungen, die zweite motiviert sie und geht so schon in Bewegung über. So ist das Verhalten des ägyptischen zum dorischen Stil, des frühchristlichen zum romanischen.

Der Gegensatz zu diesen Formen sind die kontratektonischen, die den Stilreichtum, die Stilbewegung suchen. Auch sie in zwei Unterformen. Für die pathetisch bewegte ist der Bau kein Ausschnitt aus dem Weltraum mehr, sondern ein Teil seiner Ausdehnung. Sie liebt den feierlichen Schritt großer Fronten und Säulenreihen, hohe Stufenbauten, Kuppeln und steigende Türme. Jeder Bauteil ist in

Bewegung, schreitend, steigend oder fallend, und an den nächsten angeknüpft. Das Ornament wirkt dabei als wichtiger Faktor mit. Es betont nicht mehr die Funktion des Bauteils, sondern löst ihn in plastischem Hervorquellen auf und führt ihn über sich hinaus. Auch die Fassade ist nicht mehr Mantel um den Innenraum, sondern Einleitung zu ihm und aufgelöst, um wieder zusammengefaßt zu werden. So ist der Bau selbst über seine Grenzen in den Raum erweitert, um mit ihm zusammenzuwirken; durch ansteigende Gewölbe, lichte Kuppeln oder Rauntiefe vortäuschende Deckengemälde im Innern, durch Vasen, Statuen und Türme über der Dachlinie gegen den Luftraum und durch Stufenbauten, Arkaden und Alleen in seine Umgebung ausgedehnt. Zugrunde liegen Gefühle, die durch die Kunst seelischen Stimmungen den Ausdruck geben wollen. Es ist nur ein Symptom für diese starke Raumauflösung, wenn hier die vertikale Tendenz, die der natürlichen Schichtung der Steine widerspricht, an die Stelle der horizontalen getreten ist.

Im Kunstgewerbe wirken dieselben Kräfte. Der Becher wird zum Pokal und zum prunkvollen Tafelaufsatz, die Truhe zum Schrank und seine Wand zur architektonischen Fassade. Man löst die Flächen in plastische Bewegungen auf und faßt sie in großen Linien wieder zusammen; man bestimmt die Oberflächenwirkung nicht mehr durch das Kernmaterial, sondern deckt das Holz durch Sournierung, den Ton durch glänzende Glasuren, wenn nicht überhaupt das transparente Glas eintritt, das jede Wandfestigkeit negiert. Dieser Stilform gehören der hellenistische Stil mit dem römischen, die hohe Gotik und das Barock an.

Die richtungslos bewegte Form treibt diesen Reichtum ins Phantastische. Da die Verstärkung der Bewegung im Baukörper selbst nicht mehr möglich ist, ohne die Festigkeit zu gefährden, wird das Ornament ihr Träger. Hemmungen durch den Zweck oder die Disziplin bestehen nicht mehr, die Phantasie schaltet völlig frei und ist so reich, daß das Ornament in kleinste Teile zerpalten wird, jeder von neuer Form und in freier Bewegung mit dem nächsten verflochten. Gerade Linien vermeidet man und liebt die wirbelnde Drehung. Jeder Kurve entspricht eine Gegenkurve, jede Tiefe hebt eine Höhe auf, Begegnungen verflechten sich und lösen sich in Wirbeln. Einheimische und exotische, stilisierte und realistische Formen, Natur- und Architekturelemente stehen im selben Wandteil nebeneinander, und ihre Kurven geben der Wand

für das Auge eine Tiefenbewegung, die sie selbst mit Rundungen und Ausbauchungen begleitet.

Das kunstgewerbliche Gerät, dessen Formen durch diese Freude am Reichtum zahllos vermehrt werden, wächst aus dem Zimmer heraus wie ein Teil des Ornaments. Es wird vom Boden aufgehoben, auf Ranken federnd oder auf hohen Füßen gleichsam balancierend, indem es sich von schmaler Basis nach oben verbreitert. Seine Struktur wird weiter zerstört durch malerisches Auflösen der Wandungen in Gegensätze heller und dunkler Flächen, in tiefschimmernden Emails und Glasuren und in plastischen Modellierungen, denen die Kurven frei aufgelegter Ranken begegnen. Stile dieser Art sind der islamische Stil als Resultat des spätantiken, die Spätgotik, das Rokoko.

Und so ergibt sich, daß sich in der geschichtlichen Reihenfolge der abendländischen Stile, vom ägyptischen angefangen bis zum 19. Jahrhundert, dieser Zirkel der Stilformen typisch wiederholt: Vom ägyptischen zum spätrömischen Stil in der Antike, in der christlichen Zeit im Süden Europas vom frühchristlichen bis zum Barock, im Norden in diese Entwicklung eingekapselt bis zur Spätgotik. Nicht ausgeschlossen ist, daß auch in der Antike Osten und Westen sich so verhielten, wie hier Süden und Norden, daß es eine orientalische Entwicklung gab, die bis zum Späthellenismus, bis zum Islam lief, und in die die hellenische Entwicklung ebenso eingekapselt war. Es ist auffallend, wie ähnlich die Symptome an den entsprechenden Stilpunkten in den Zeitaltern sind. Auf vieles wurde schon hingewiesen; aber wie überraschend ist beispielsweise das Vorkommen der gedrehten Säulen an römischen Kandelabern, im spätgotischen nördlichen Seitenschiff des Braunschweiger Domes und an Barockaltären, oder die Gefühlsverwandtschaft der spätantiken Verroterie, der auf rotem Grund aufgelegten zerpflückten Metallbeschläge spätgotischer Truhen und der Bouletechnik! Die stilgeschichtliche Bewegung ist also eine vollkommene Wellenbewegung zwischen strenger und freier Form. Wenn uns eine Periode als Aufstieg und eine andere als Niedergang erscheint, so trägt allein unsere Abhängigkeit vom eigenen Geschmack die Schuld. Wertet man objektiv, so ist die Kunst jeder Periode als Ausdruck ihres besonderen Schönheitsgefühls der jeder anderen gleichwertig.

Daraus folgt, daß unsere Stilbenennungen objektiv unrichtig sind, insofern sie bloße Klassifikationen von Erscheinungen sind, zwischen denen sich Grenzen eigentlich nicht recht ziehen lassen; aber auch sub-

jektiv sind sie falsch, weil, wenn man überhaupt klassifizieren will, man die Bewegung vom konstruktiven Beginn bis zum ornamentalen Abschluß als einheitlich zusammenfassen muß. Wir sind hier überaus inkonsequent; wir unterscheiden in der mittelalterlichen Stilbewegung nur zwei Hauptformen, nämlich Romanisch und Gotisch, in der ganz parallelen Bewegung der neuen Zeit aber mindestens acht Formen, von der Renaissance bis zur Zweckbewegung des 20. Jahrhunderts. Es ist absolut notwendig, diese einzelnen konventionellen Benennungen, die obendrein selbst als Worte nicht immer verständlich sind, zu verlassen und von größeren entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten aus etwa von der antiken und der mittelalterlich-neuzeitlichen Stilbewegung zu sprechen.

Sagt man die Linie so, dann ergibt sich auch für Plastik und Malerei ein Verhältnis zu den Stilbewegungen, das nach der bisher üblichen Methode, die nur von freigeschaffenen Werken ausging, gar nicht zu gewinnen war. Es ist gar keine Frage, daß sie im Anfang jeder Stilwelle nicht selbständig gewertet werden wollen, sondern mit der Baukunst den Gesetzen des Zweckes untergeordnet sind; ihre wichtigste Aufgabe ist die architektonische Dekoration. Hier stehen sie unter demselben Gesetz wie das Ornament: die Plastik als an die Fläche gebundene, figurale Dekoration oder als Flachrelief, die Malerei als linear geführte Wandmalerei, beide durch die Architekturanlage bedingt und ihrer Klarheit dienend. Die Wand ist nicht nur Bildgrund, sondern Bildteil und Bildgrenze und die Komposition daher friesartig. Jede Gestalt steht für sich, und die Gruppe ist eine Aufreihung paralleler Gestalten. Wo die Einzelfigur erscheint, beim Grabmal etwa, ist sie Denkmal und dadurch gebunden. Dementsprechend ist das Interesse am Erfinden neuer Formen nicht sehr groß; die Tradition herrscht, und die Disziplin eines auf die Tätigkeit konzentrierten Willens hemmt die Phantasie ebenso wie der Mangel an Stoffen infolge der Interesselosigkeit für die umgebende Welt. Was wir „Seele“ nennen, hat Ägypten, das früheste Hellas und der Mensch der romanischen Kunst vielleicht nicht einmal besessen. Den Ausdruck gibt die Kraft des Linienstiles, und er ist ebenso reich an Form wie die freieste Modellierung. Allein hier tritt dieselbe Bewegung ein wie in der Architektur; die Gebundenheit der Gestalten beginnt sich durch eine Bewegung zu lösen, die ihre Grundlage im sich ausbreitenden Raumgefühl hat, das die Zweckbedingungen negiert und die Flächen allmählich sprengt. Wir

sahen oft genug, wie die Bewegung, die sich bei der einzelnen Gestalt schließlich bis zum Fixieren des Momentanen steigert, im Raum zur Gruppenbildung führt, also zu einer Verknüpfung der Teile, die der in der Architektur ganz parallel läuft, bis das Hochrelief und die freie Form in der Plastik und die freie Modellierung in der Malerei den letzten Rest von tektonischem Flächenbewußtsein brechen; und wie der Ausdruck der Form steigert sich auch der des Gefühls. Tatsächlich geht die Entwicklung genau der Architektur parallel: mit dem gegliederten Tektonismus entsteht der Idealismus, eine Form, die schon räumlich frei und doch noch stilistisch gebunden ist. Immer reicher erfindet die befreite Phantasie Stoffe, Gebilde und Formen. Die letzten Phasen befreien Malerei und Plastik ebenso vollkommen von der Baukunst, wie die Baukunst vom Zweck. Ihre Absicht ist nur noch, darzustellen, so ergreifend wie möglich. Wie sich die menschlichen Seelenregungen jetzt vervielfältigen, vervielfältigt sich auch ihr Ausdruck, und die Kunstformen befreien sich vollkommen von der Fläche, werden so realistisch, wie möglich, und raumtief bis zum Impressionismus. Die Entwicklung von der zeichnerischen zur malerischen Darstellungsweise, wie Wölfflin¹⁾ diese Worte braucht, ist der äußere Stilwandel dieses späten Werdeganges. Beide gehören den Spätperioden an, die erstere, noch religiös gesinnt und flächiger, mehr der vorletzten, die andere, ganz sinnlich gerichtete, mehr der letzten Stilphase vorbehalten.

Das Gesetz der vier Stilphasen gilt also auch für die sogenannten „freien Künste“, die in denselben Zeiten frei sind, in denen die Zweckkünste phantasievoll gestalten, und in denselben Zeiten gebunden, in denen auch diese bedingt sind. „Freie Künste“ und „Zweckkünste“ sind also im Grunde falsche Begriffe und nur aus der subjektiven Einstellung unseres Zeitalters gewonnen. Sie sind so relativ, wie alle, noch so sicheren, Urteile der Kunstgeschichte, so relativ, wie die Begriffe „Aufstieg“ und „Niedergang“. Die gesamte Kunstgeschichte trägt nicht den Charakter einer fortlaufenden Entwicklung, sondern den einer Wellenbewegung zwischen „bedingten“ und „unbedingten“ Formen.

Aber das Stilwerden selbst aus den bloßen Erscheinungen erklären zu wollen, erscheint so unmöglich wie alle rationalistischen Ausdeutungen tief seelischer Phänomene. Man hat versucht, das Stilgefühl jeder Zeit aus Haltung und Kleidung des Menschen abzuleiten, und

1) Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1915.

dabei nicht bedacht, daß gerade sie Glieder des Kunstschaffens sind, ein plastisches Bilden des eigenen Leibes. Wie in der zierlichen Eckigkeit des Gerantes äußert sich das spätgotische Schönheitsgefühl auch darin, daß die spitze Stuhlecke zwischen den Beinen sitzender Männer hervorsieht, oder der Präsidentenstuhl einer Gerichtssitzung nicht, wie in der Renaissance, an der Langseite, sondern in einer spitzen Ecke steht, als wäre dort der ausgezeichnetste Platz. Und verlangt nicht der hellenistische Spiegel wie der kleine Hentel der Rokototasse ein elegantes Fassen mit spitzigen Fingern?

Man hat das Stilwerden ferner auf die Entwicklung der Technik, den Stilausdruck auf das Material zurückführen wollen. Aber auch das führt nicht weiter. Denn es erklärt nicht, warum sich Materialien, die so verschieden sind wie Stein, Holz, Silber und Fayence im selben Zeitalter völlig gleichartig verhalten, und öffnet wiederum die Frage nach der Ursache für die Entwicklung der Technik. Nein, es ist völlig unmöglich, den Stil von außen her zu erklären. Vielmehr macht jedesmal das Schönheitsgefühl Material und Technik zu seinen Werkzeugen, wählt den Werkstoff, der seinen Absichten entspricht, und die Technik, die sie am besten in ihm herausarbeitet. Wie lange hat nicht das Rokoto sich um das Porzellan gemüht, dessen Schmiegsamkeit es als keramisches Ziel immer vor Augen sah! Nein, die griechische Plastik ist um 550 nicht dadurch verfeinert worden, daß sie in Marmor zu arbeiten begann, während sie bisher den groben Muschelfalk verwandte, die Gotik hat nicht das durchsichtige Email um des schimmernden Silbergrundes willen verwandt. Vielmehr hat die hellenische Skulptur zu dem edleren Werkstoff gegriffen, weil ihren neuen Absichten der grobe nicht mehr genügte, hat die malerische Gotik den Silbergrund verwandt, um die Farbenwirkung des durchsichtigen Schmelzes zu steigern. Wenn tatsächlich die Verwendung von Stuck am Ende des 12. Jahrhunderts die strengen Formen der romanischen Plastik gelockert hat, hat sie dann auch die Rokotoranke geschaffen oder hat nicht vielmehr in beiden Fällen der beweglich gewordene Stil zu dem gefügigen Material gegriffen, wie das Rokoto zum Porzellan? Nur dadurch, daß der Stil Material und Technik bedingt, ist der seltsame Widerspruch erklärlich, daß die Haussteinkirchen der Spätgotik eleganter sind als die ernstesten Gotteshäuser, die die strengen Stämme Norddeutschlands in weichem Backstein bauten, ebenso wie das Berliner Barock gehaltener ist als das Münchener, das Rokoto von Sanssouci herber als das von Würzburg. Gerade

das aber erweist, daß die Eigenschaften des schaffenden Volkes von starkem, ja maßgebendem Einfluß auf die Formgestaltung sein müssen.

Für das Stilwollen ist also das Schönheitsgefühl, der Geschmack die ästhetische Grundlage. Es sichtet, sibt und ordnet die von den Augen gesammelte Vorstellungswelt des Künstlers für das neue Werk. Auch unsere vier Stil Kategorien, obgleich vom Verhältnis der Stile zum Zweck hergeleitet, sind doch nicht äußerlich zu verstehen. Denn es gibt kein Kunstwerk, kein geformtes Werk überhaupt, bei dem nicht zwischen Absicht und Ausführung das Schönheitsgefühl unbewußt mittätig ist.

Malerei und Plastik sind eben nicht direkt von der Baukunst abhängig, sondern von denselben Gefühlen wie sie, und werden bewegt und sentimental, sobald auch der Bau nicht mehr seinen Zweck, sondern Gefühle ausdrücken will.

Aber gerade die Einheitlichkeit aller dieser Vorgänge bleibt rätselhaft. Warum ist das Schönheitsgefühl aller Menschen einer Zeit im Grunde genommen dasselbe, ein „Stil?“ Warum findet auch der begabteste Künstler eine Schranke für seine künstlerische Freiheit im Geschmack seiner Welt und unterwirft sich ihm unbewußt und im Glauben, er schüfe völlig Neues? Schinkel, Semper, van de Velde haben alle in ihren Schriften das tektonische Programm aufgestellt, und doch sind die beiden ersten Eklektiker und die Werke des letzteren ersticken in den Schlangenwindungen seines Ornaments. Warum macht ferner diese Stileinheit nicht nur als Ganzes eine Entwicklung durch, sondern vollzieht sich diese so gesetzmäßig in der von uns überblickten Spanne der Kunstgeschichte?

Daß sich Parallelerscheinungen in anderen Gebieten menschlichen Schaffens finden, daß Religion, Musik, Literatur und selbst die Wissenschaft sich ebenso und in denselben Perioden von der Enge zur Freiheit entwickeln, ist keine direkte Begründung für die Wege der Kunst. Die ganze Gefinnung ist eben in der Frühzeit einfach und „naiv“, in der Spätzeit kompliziert, „sentimental“ und selbst ekstatisch. Keine dieser Parallelen ist von der andern abhängig, sondern alle beruhen auf der gemeinschaftlichen Entwicklung der menschlichen Gefühlskomplexe.

Denn der Mensch, der Träger dieser Empfindungen, ist kein Einzelwesen, sondern sozial geordnet, Glied einer Gemeinschaft, die in Bedürfnissen, Vorstellungen, Gefühlen verflochten ist und jedes ihrer Mitglieder bedingt. Was wir Stil nennen, bezeichnet die künstlerische Gefühlsgemeinschaft als dem Gefühl des Einzelwesens übergeordnet.

Darum kennt die soziale Struktur Entwicklungen von ähnlicher Art wie die Kunst. Ich spreche dabei nicht von der Regierungsform, sondern von der Schichtung des Volkes in sich. Man kann sagen, daß die frühe Antike und das frühe Mittelalter Völkern angehören, deren Aufbau ziemlich einheitlich ist. Große Unterschiede an Besitz und Bedürfnis werden nicht bestanden haben. Später setzen sich Schichten ab, der Besitz sammelt sich in immer weniger Händen, einzelne Schichten sinken auf den Grund, andere tauchen empor, bis schließlich eine dünne Oberschicht über einer großen Masse wenig Begüterter lagert. In ihr sammelt sich nicht nur der Reichtum, sondern auch das Bedürfnis nach Wissenschaft, Prunk und Behaglichkeit. Von solchen Schichtungen ist aber die Kunst direkt abhängig; wenn auch das Schönheitsgefühl des Künstlers ihre Werke schafft, so ist sie doch Ware, abhängig, oft unbewußt, vom materiellen und religiösen Bedürfnis. Dies ist in der Frühzeit einfach und der Gesamtheit gemeinsam, und so erklärt sich ihr geschlossenes Stilbild und die Einfachheit, um nicht zu sagen Armut, seiner künstlerischen Glieder. Aber im selben Maße, wie für die geringer begüterten Volksteile die Kunst überhaupt ausschaltet, wird sie für die Reichen zum Bedürfnis. Jeder tektonische Stil ist echt sozial, weil die Schlichtheit seiner Formen auch dem Ärmsten jede Stilschönheit gönnt und sie auch der letzte Handwerker in gleicher Folgerichtigkeit und mithin Schönheit schaffen konnte, ja mußte. Der ornamentreiche Stil dagegen erlaubt nur dem Begüterten den vollen Genuß seiner Stilschönheit; in ihm werden die Arbeiten des Handwerkers, wie Bauernrokoko und Jugendstil Lehren, immer minderwertige Produkte sein, da sein einfacher Sinn ihn die komplizierten Formen nicht in all ihrer Feinheit wird empfinden lassen.

Hängt also mit der Stilentwicklung ein soziales Gesetz zusammen, so wäre es nötig, dieses zu begründen, um jene zu verstehen. Dann wird vielleicht klar werden, warum zugleich mit dem Weg von tektonischen zu freien Stilen die Religion jedesmal vom Glauben zur Skepsis führt, die Seele überhaupt sich von selbstverständlicher Hingabe zu individueller Fülle entwickelt. Dann ist es nur noch eine historische Probe aufs Exempel, daß die großen Völkerkatastrophen, wie die Dorische Wanderung, die Völkerwanderung und die Umwälzungen, die wir eben jetzt erleben, genau an dem Punkt stehen, wo eine Stilwelle die andere ablöst. Wir stehen hier vor Weltgesetzen und an den Grenzen unserer Erkenntnis.

Es ist möglich, die Parallelbewegungen als Einzeläußerungen des Menschen auf die Entwicklung seiner Seele zurückzuführen. Warum aber die gesetzmäßig verläuft, zweimal in den Bezirken unserer Geschichte denselben Weg durchmisst und ihn offenbar eben zum dritten Mal beginnen will, das zu begründen steht solange außerhalb menschlicher Macht, als wir nicht wissen, warum Mensch, Pflanze, Tier und Stern ihren Schicksalsweg so gehen müssen, wie sie ihn gehen.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

Verzeichnis der Abbildungen und ihrer Quellen.

Abb.	Seite
1. Florenz, Palazzo Vecchio. Aufnahme der Neuen Photographischen Gesellschaft, A.-G., Berlin-Steglitz	8
2. Florenz, Palazzo Strozzi. Nach Photographie von Brogi	9
3. Florenz, Hof des Palazzo Medici. Nach Photographie	10
4. Rom, Fenster der Cancelleria. Nach Photographie	11
5. Venedig, Markusbibliothek. Nach Photographie von Brogi	12
6. Florentiner Truhe. Nach Cornelius, Elementargelege. 2. Aufl.	14
7. Ghirlandajo, Abendmahl. Nach Photographie von Alinari	16
8. Lionardo da Vinci, Das Abendmahl. (Die Veröffentlichung verdanken wir der Freundlichkeit des Herrn Prof. Vogel vom Museum der bild. Künste in Leipzig.)	17
9. Michelangelo, Erschaffung Adams. (Rom, Sixtinische Kapelle.) Nach Photographie	19
10. Saalfeld, Rathaus. Nach Photographie von Sedler und Vogel, Darmstadt	21
11. Albrecht Dürer, Der heilige Hieronymus. Kupferstich	23
12. Niederrheinische Schnelle. Aus Haendte, Deutsche Kunst im tägl. Leben. 1908	24
13. Gotischer Pokal von 1462 in Wiener-Neustadt. Nach Photographie	26
14. Dürer, Der Sündenfall. Kupferstich	27
15. Peter Vischer, Sebaldusshrein (fog. Sebaldusgrab) in Nürnberg, St. Sebald. Nach Photographie	29
16. Braunschweig, Gewandhaus. Nach einer Aufnahme der Neuen Photographischen Gesellschaft, A.-G., Berlin-Steglitz	31
17. Buckelpokal aus Lüneburg. Nach Photographie	32
18. Zimmer aus Schloß Höllrich. Aus v. Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes	33
19. Lübeck, Tafelung im Fredenhagenschen Zimmer. Nach Lübeck, seine Bauten und seine Kunstwerke	34

Abb.		Seite
20.	Saal im Rathaus zu Danzig. Nach Schulz, Danzig und seine Bauten	35
21.	München, Theatiner-Hofkirche. Äußeres. Photographie G. Stuffer, München. (Nach einer Photographie aus dem Jahre 1769.)	38
22.	München, Theatiner-Hofkirche. Inneres. Nach Photographie	40
23.	Würzburg, Schloß. Gesamtansicht. Photographie Dr. F. Stödtner, Berlin	45
24.	Versailles, Schloß. Spiegelsaal	47
25.	Würzburg, Schloß. Kaisersaal. Photographie Dr. F. Stödtner, Berlin	48
26.	Schrank des Barock. Photographie von H. Keller. Aus Danziger Barock, Frankfurt a. M. 1909	50
27.	Sessel aus dem fgl. Schloß zu Berlin. Nach Graul, Das 18. Jahrhundert.	51
28.	Delfter Fayencevase. Um 1700. Nach Brindmann, Das Hamburgische Museum.	52
29.	Van Dyck, Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist. Photographie von F. Hanfstaengl, München	54
30.	Schlüter, Denkmal des Großen Kurfürsten. Nach einer Aufnahme der Neuen Photographischen Gesellschaft, A.-G., Berlin-Steglitz.	57
31.	Kommode des Régencestiles. Nach Williamson, Le mobilier national	60
32.	Schloß Amalienburg bei München, Spiegelsaal. Nach Photographie.	61
33.	Lehnsessel des Rokoko-stiles	63
34.	Kaminböcke des Rokoko-stils in Schloß Fontainebleau	64
35.	Rokoterrine im Kölner Kunstgewerbemuseum. Nach dem Katalog.	66
36.	Versailles, Zimmer der Maria Antoinette	69
37.	Lehnstuhl von Jacob. Stil Louis XVI. Berliner Kunstgewerbemuseum. Nach Graul, Das 18. Jahrhundert.	70
38.	Chinesische Gefäße in Bronze gefaßt. Stil Louis XVI. Paris, Louvre	71
39.	Fontainebleau, Schloß. Arbeitszimmer Napoleons I. Photographie Dr. F. Stödtner, Berlin	72
40.	J. L. David, Madame Récamier. Paris, Louvre. Nach einer Originalaufnahme von Hanfstaengl, München	73
41.	Berlin, Neue Wache. Photographie Dr. F. Stödtner, Berlin	77
42.	Möbel des Biedermeierstils. Nach Lur, Von der Empire zur Biedermeierzeit. Verl. v. Jul. Hoffmann, Stuttgart	78
43.	Möbel vom Ende des 19. Jahrh. in Pseudorenaissance. Nach Cornelius, Elementargefäße 2. Aufl.	82
44.	Tisch von Majorelle in Nancy. Nach Lambert, Das moderne Möbel auf der Pariser Weltausstellung 1900	84
45.	Behrens. Turbinenfabrik. Berlin. Aus „Moderne Arbeit“ Hoeber, Behrens.	87
46.	Heidrich, Zimmer des Reichskommissars. Brüsseler Weltausstellung 1910. Photographie Dr. F. Stödtner	88

Leubners Kleine Fachwörterbücher

geben rasch und zuverlässig Auskunft auf jedem Spezialgebiete und lassen sich je nach den Interessen und den Mitteln des Einzelnen nach und nach zu einer Enzyklopädie aller Wissenszweige erweitern.

„Mit diesen kleinen Fachwörterbüchern hat der Verlag Leubner wieder einen sehr glücklichen Griff getan. Sie erheben tatsächlich für ihre Sondergebiete ein Konversationslexikon und werden gewiß großen Anklang finden.“
(Deutsche Warte.)

„Die Erklärungen sind sachlich zutreffend und so kurz als möglich gegeben, das Sprachliche ist gründlich erfaßt, das Wesentliche berücksichtigt. Die Bücher sind eine glückliche Ergänzung der Bände „Aus Natur und Geisteswelt“ des gleichen Verlags. Selbstverständlich ist dem neuesten Stande der Wissenschaft Rechnung getragen.“
(Sächsische Schulzeitung.)

Bisher erschienen:

Philosophisches Wörterbuch von Studentat Dr. P. Thormeyer.
3. Aufl. (Bd. 4.) Geb. M. 4.—

Psychologisches Wörterbuch von Privatdozent Dr. J. Giese. Mit
60 Fig. (Bd. 7.) Geb. M. 3.20

Wörterbuch zur deutschen Literatur von Studentat Dr. H. Köhl.
(Bd. 14.) Geb. M. 3.60

Musikalisches Wörterbuch von Prof. Dr. H. J. Moser. (Bd. 12.)
Geb. M. 3.20

* **Kunstgeschichtliches Wörterbuch** von Dr. H. Vollmer. (Bd. 16.)

Physikalisches Wörterbuch von Prof. Dr. G. Berndt. Mit 81 Fig.
(Bd. 5.) Geb. M. 3.60

Chemisches Wörterbuch von Prof. Dr. H. Remß. Mit 15 Abb. u.
5 Tabellen. (Bd. 10/11.) Geb. M. 8.60, in Halbleinen M. 10.60

* **Astronomisches Wörterbuch** von Dr. J. Weber. (Bd. 13.)

* **Geologisch-mineralogisches Wörterbuch** von Dr. C. W. Schmidt.
2. Aufl. Mit zahlr. Abb. (Bd. 6.)

Geographisches Wörterbuch von Prof. Dr. O. Kende. Allgem.
Erdkunde. Mit 81 Abb. (Bd. 8.) Geb. M. 4.60

Zoologisches Wörterbuch von Direktor Dr. Th. Knottnerus-
Meyer. (Bd. 2.) Geb. M. 4.—

Botanisches Wörterbuch von Prof. Dr. O. Gerte. Mit 103 Abb.
(Bd. 1.) Geb. M. 4.—

Wörterbuch der Warenkunde von Prof. Dr. M. Pietsch. (Bd. 3.)
Geb. M. 4.60

Handelswörterbuch von Handelschuldirektor Dr. V. Sittel und
Justizrat Dr. M. Strauß. Zugleich fünfssprachiges Wörterbuch, zusammen-
gestellt von V. Armhaus, verpl. Dolmetscher. (Bd. 9.) Geb. M. 4.60

* **Sportwörterbuch.** Unter Mitwirkung zahlreicher Sportsleute heraus-
gegeben von Dr. H. B. Müller, Vorsitzender des Leipziger Sportclubs.

* [in Vorbereitung bzw. unter der Presse 1925]

Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus

Von Prof. Dr. R. Hamann. Mit 362 Abb. u. 10 mehrfarb. Tafeln. Geh. M. 28.-, in Buchramen mit Golddruck M. 36.-, in Halbleder geb. M. 45.-

In dieser neuen Darstellung erscheint grundlegend für das Verständnis der Kunst des 19. Jahrhunderts die Entwicklung des Naturgefühls, einer dem Malerischen fernstehenden, auf einer durch und durch menschlichen Teilnahme an der Natur beruhenden Verfertigung in alles Lebendige um uns. So wird die deutsche Malerei von dem Entstehen des Naturgefühls im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert verfolgt, bis zuletzt die künstlerische Sprache als Ausdruck des Künstlers mehr und mehr eine Eigenbedeutung gewinnt und den der Natur abgesehenen Oberflächentouren des Impressionismus die in Farbe und Form von der Natur unabhängigen Konstruktionen des Kubismus folgen.

Ludwig Richter und Goethe

Von Oberstudiendirektor Dr. Breucker. Mit zahlreichen Abbildungen.
[Erscheint Weihnachten 1925.]

Das Buch - mit mehr als 50 Abbildungen ausgestattet - zeigt Ludwig Richter als Menschen und Künstler von einer neuen Seite: in seinem Verhältnis zur Persönlichkeit Goethes. Der Meister idyllischer Landschaftskunst steht vor uns als ein sehr eigenartiger und humorvoller Umdeuter eines dämonischen Dichters.

Die deutsche Lyrik seit Herder

Von Prof. Dr. E. Ermatinger. 2. Aufl. Band I: Von Herder bis Goethe
Band II: Die Romantik. Band III: Vom Realismus bis zur Gegenwart
Jeder Band geh. M. 7.-, geb. M. 9.-

„Ein tief empfindender, mit unbeeinträchteter Feingefühl begnadeter, künstlerischer Geist hat hier eine verehrungswürdige Tat geleistet; es ist in unmittelbarer Gegenwart der Garten der deutschen Lyrik aus seinem ureigenen Wesen errichtet und zur Schau gestellt.“
(Ostdeutsche Monatsh. f. Kunst u. Geistesleben.)

Teubners Handbuch d. Staats- u. Wirtschaftskunde

Abt. I: Staatskunde. (3 Bde.) Bd. I 3 Hefte, Bd. II 4 Hefte, Bd. III 1 Hest. Abt. II: Wirtschaftskunde. (2 Bde.) Bd. I 5 Hefte, Bd. II 6 Hefte
Jedes Hest auch einzeln käuflich. — Verzeichnis kostenlos v. Verlag, Leipzig, Poststr. 3, erhältlich.

Das Handbuch will das Bedürfnis befriedigen nach einer auch dem Laien zugänglichen Einführung in Werden, Wesen und heutige Gestalt des Staates, wie die Darstellungsbedingungen und Organisationsformen unseres Wirtschaftslebens.

Deutschland in den weltgeschichtlichen Wandlungen des letzten Jahrhunderts

V. Prof. Dr. J. Schnabel. M. 16 Bild. i. Kupfertiefdr. Geh. M. 7.-, geb. M. 9.-

Eine lebendig und fesselnd geschriebene Darstellung der deutschen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, in den Zusammenhang des weltgeschichtlichen Verlaufs gestellt, gesehen von einem Deutschen mit warmem Herzen für sein Volk, aber auch mit unbeeinträchteter klarem Auge für Schwächen und Fehler, mit sicherem Gefühl für das, was für immer vergangen, und das, was aus der Vergangenheit lebendig und wirksam geblieben ist und bleiben wird.

Die antike Kultur

in ihren Hauptzügen dargest. v. Oberst. Dir. Prof. Dr. J. Poland, Dir. Dr. E. Reisinger u. Oberst. Dir. Prof. Dr. R. Wagner. 2. Aufl. Mit 130 Abb. im Text, 6 ein- u. mehrfarb. Tafeln u. 2 Plänen. In Leinwand geb. M. 12.-

Bietet ein Gesamtbild der Antike als der sich in überreicher Entfaltung ausbreitenden Lebensgestaltung griechisch-römischen Geistes in Staat und Wirtschaft, in Wissenschaft und Kunst, Philosophie und Religion, Leben und Treiben.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Künstlerischer Wandschmuck für Haus und Schule

Teubners Künstlersteinzeichnungen

Wohlfelle farbige Originalwerke erster deutscher Künstler fürs deutsche Haus
Die Sammlung enthält jetzt über 200 Bilder in den Größen 100×70 cm (M. 10.-), 75×55 cm (M. 9.-), 109×41 cm bzw. 99×41 cm (M. 6.-), 60×50 cm (M. 8.-), 55×42 cm (M. 6.-), 41×30 cm (M. 4.-). Geschmackvolle Rahmung aus eigener Werkstatt.

Neu: Kleine Kunstblätter

24×18 cm je M. 1.-. Liebermann, Im Park. Brenkel, Am Wehr. Feder, Unter der alten Kastanie und Weihnachtsabend. Treuter, Bei Mondenschein. Weber, Apfelblüte, Herrmann, Blumenmarkt in Holland.

Schattenbilder

R. W. Diefenbach „Per aspera ad astra“. Album, die 34 Teile, des vollst. Wandstrieifes fortlaufend wiederg. (20 $\frac{1}{2}$ ×25 cm) M. 15.-. Teilbilder als Wandstrieife (80×42 cm) je M. 5.-, (95×18 cm) je M. 1.25, auch gerahmt in verschied. Ausführ. erhältlich.
„Göttliche Jugend“. 2 Mappen, mit je 20 Blatt (94×25 $\frac{1}{2}$ cm) je M. 7.50. Einzelbilder je M. -.60, auch gerahmt in versch. Ausführ. erhältlich.

Kindermusik. 12 Blätter (94×25 $\frac{1}{2}$ cm) in Mappe M. 6.-, Einzelblatt M. -.60.
Serda Luise Schmidts Schattenzeichnungen (20×15 cm) je M. -.50. Auch gerahmt in verschiedener Ausführung erhältlich. Blumenoratel. Reisenspiel. Der Besuch. Der Liebesbrief. Ein Frühlingstausch. Die Freunde. Der Brief an „Ihn“. Annäherungsversuch. Am Spinnet. Beim Wein. Ein Märchen. Der Geburtstag.

Frisse zur Ausschmückung von Kinderzimmern

Neu: „Die Wanderfahrt der drei Wichtelmännchen.“ Zwei farbige Wandstrieife von M. Ritter. 1. Abschied - Kurze Raft. 2. Hochzeit - Tanz. Jeder Fries mit 2 Bildern (109×41 cm) M. 6.-

Ferner sind erschienen Hermann: „Aschenbrödel“ u. „Kolläppchen“; Bauernseind: „Der gestiefelte Kater“ u. „Die sieben Schwaben“; Nehm-Victor: „Schlaraffenleben“, „Schlaraffenland“ „Englein 3. Wacht“ u. „Englein 3. Hut“ (109×41 cm, je M. 6.-); Dreik: „Hänsel und Gretel“ u. „Rübezahl“ (75×55 cm je M. 9.-)

Rudolf Schäfers Bilder nach der Heiligen Schrift

Der barmherzige Samariter, Jesus der Kinderfreund, Das Abendmahl, Hochzeit zu Kana, Weihnachten, Die Bergpredigt (75×55 bzw. 60×50 cm). M. 9.- bzw. M. 8.-
Diese 6 Blätter in Format **Biblische Bilder** in Mappe M. 4.50, als Einzelblatt je M. -.75

Karl Bauers Federzeichnungen

Charakterköpfe zur deutschen Geschichte. Mappe, 32 Bl. (36×28 cm) M. 5.-
12 Bl. M. 2.-
Aus Deutschlands großer Zeit 1813. In Mappe, 16 Bl. (36×28 cm) M. 2.50
Führer und Helden im Weltkrieg. Einzelne Blätter (36×28 cm) M. -.50
2 Mappen, enthaltend je 12 Blätter, je M. 1.-

Teubners Künstlerpostkarten

Jede Karte M. -.10, Reihe von 12 Karten in Umschlag M. 1.-.
Jede Karte unter Glas mit schwarzer Einfassung und Schnur edig oder oval, teilweise auch in feinen Holzrahmchen edig oder oval. Ausführliches Verzeichnis vom Verlag in Leipzig.
Ausführlicher Wandschmuckkatalog mit etwa 200 Abb. für M. -.75 und 10 Pf Porto vom Verlag, Leipzig, Poststraße 3, erhältlich.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



I-301564



Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000295930

