

LH
61140
B515

Dieses Buch ist zurückzugeben
bis zum

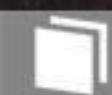
Buch
Nr. 1393

K 81

Schönbach	13. 11. 81		
Schöffler	1. 2. 82		
Schmidts	13. 7. 82		
Rüppel	8. 12. 82		
Neumann	27. 6. 84		
Sachs	23. 11. 84		
Händel	19. 2. 85		

Bestell-Nr. 19

(204) LG 39/228/65



~~Fno. Nr. 2102 G85
Katal. Nr. M 37~~

Kunstgewerbliche Stilproben

ein

Leitfaden zur Unterscheidung der Kunst-Stile

mit Erläuterungen von Prof. Dr. H. Berling.

Für Kunstgewerbeschulen, gewerbliche Fortbildungs- und Fachschulen
sowie zum Selbstunterrichte
für Laien, Kunstfreunde und Gewerbetreibende.

Mit 240 Abbildungen auf 30 Tafeln.

Auf Veranlassung des Königl. Sächs. Ministerium des Innern

herausgegeben von

der Direktion der Königl. Kunstgewerbeschule zu Dresden



~~FACHSCHULE
Textil- u. Bekleidungsindustrie
CHEMNITZ
Chemnitz, Elsassers Straße 48~~

Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig.

1898.

~~Müller
Fröbelhaus
Dresden.~~

75/ LH 61140 B 515

Das Übersetzungsrecht behält sich die Verlagshandlung vor.

Druck von Emil Herrmann senior, Leipzig.



Vorwort.

Seit etwa 30 Jahren hat sich im deutschen Kunstgewerbe ein bemerkenswerter Umschwung zum Bessern vollzogen. An größeren Aufgaben erstarbte das Können und das Selbstbewußtsein vieler Kunsthandwerker. Verloren geglaubte Techniken verschiedener Art wurden nach den ehemaligen Vorschriften oder, aus den alten Arbeiten selbst heraus konstruiert, zu neuem Leben entfacht. Man war aber auch gleichzeitig bezüglich der Formen auf die früheren Zeiten zurückgegangen, wobei es das für heute charakteristische Hasten nach Neuem niemals recht zum eigentlichen Vertiefen kommen ließ. Denn nach dem Schwärmen für die deutsche Renaissance trat die Liebhaberei für Barock auf, dann folgten Rokoko, Louis XVI., Empire, man griff wieder zurück auf die Gotik, auf die Antike, auf die japanische Kunst. Kurz, das deutsche Kunstgewerbe hat eine Zeit völliger Unselbständigkeit durchlebt.

Wenn man nun heutzutage mit dieser Nachbildung früherer Stilepochen so ziemlich bis an die äußerste Grenze gelangt ist, so macht sich gleichzeitig die Meinung geltend, daß der hier eingeschlagene Weg vielleicht zur Kräftigung unseres jungen Kunstgewerbes nötig gewesen ist, aber doch, wenigstens für unsere Zeit im Prinzip nicht mehr als der richtige anerkannt werden darf.

Denn so falsch es sein würde, das Treffliche in den Geräten, die unsere Vorfahren geschaffen haben, völlig unberücksichtigt zu lassen, so ist doch andererseits wieder die wahllose Nachahmung derselben, welche aus ganz anderen Ansprüchen heraus entstanden sind, entschieden zu verurteilen. Es macht sich aber auch in Deutschland mehr und mehr die Meinung geltend, daß jeder kunstgewerbliche Gegenstand in erster Linie dem Zweck, dem er zu dienen hat, dann aber auch dem Stoffe und der Technik, die man bei ihm verwenden will, entsprechend gebildet sein soll.

Bei ernstem Studium läßt sich aus dem, was früher geschaffen ist, sehr viel lernen. Man soll nun aber keineswegs sklavisch nachahmen, denn dabei wird die Sache meist doch nur äußerlich erfaßt. Man muß sich vielmehr klar zu machen versuchen, was für Gesichtspunkte bei Herstellung eines solchen Werkes die maßgebenden waren. Dann heißt es den Gegenstand unter Beobachtung solcher, aus der eigenen Anschauung gewonnener Gesetze, aus sich selbst heraus zu schaffen. Selbstschaffen, seine eigene Person nicht unterdrücken, das ist es, was wir bei jedem Kunstwerk verlangen. Aber gerade diese Forderungen sind die schwierigsten, die man überhaupt stellen kann, denn dazu gehört ein fein empfindender Künstler.

Ich hebe aber noch einmal hervor, umsonst brauchen die vielen trefflichen Arbeiten unserer Vorfahren keineswegs geschaffen zu sein. Man kann, ja man soll aus ihnen so viel wie möglich lernen. Dazu ist es aber durchaus notwendig, sich die Unterscheidungen der einzelnen Stile, d. h. also die Art und Weise, wie in bestimmten Zeiten und bei bestimmten Völkern verschiedene Auffassungen geherrscht haben, klar zu legen, ein Bedürfnis, das sich überall bei uns fühlbar macht. Denn das sind Kenntnisse, welche heutzutage nicht nur von Jedem, der im Kunsthandwerk oder in der Kunstindustrie thätig ist, sondern auch vom Geschäftsmann, der auf diesem Gebiete zu thun hat, ja von Jedem, der einiges Interesse für die ihn täglich umgebenden Geräte besitzt verlangen muß.

Um nun auch ihrerseits diesem häufig zu Tage tretenden Bedürfnisse Rechnung zu tragen, hat die Kunstgewerbeschule zu Dresden seit einigen Jahren zunächst für die Abteilung der Zeichenlehrer unter Leitung des Herrn Professor Rade einen Kursus „Stilübungen“ eingerichtet, in denen die Schüler beim Zeichnen von Museumsgegenständen angeleitet werden, sich die Kenntnis von der Eigenart der verschiedenen Stile anzueignen. Dieser Unterricht hat sich nicht nur bei den Schülern selbst trefflich bewährt, sondern hat verschiedentlich den Wunsch laut werden lassen, einen solchen Lehrgang durch Veröffentlichung auch für weitere Kreise nutzbar zu machen. Dies ist der Grund, der die Entstehung des vorliegenden kleinen Werkes veranlaßt hat. Auf mehrfach geäußertem Wunsch sind 7 Tafeln hinzugefügt worden, welche die orientalischen Stile behandeln und welche unter Leitung des Herrn Lehrer Seyffert gleichfalls von Schülern der Kunstgewerbeschule gefertigt sind. Da sich das vorliegende Buch in erster Linie an die Schüler von Kunstgewerbeschulen, von gewerblichen Fortbildungs- und Fachschulen sowie zum Selbstunterricht an die Kunsthandwerker richtet, ist der beigegebene Text möglichst einfach und knapp gehalten. Dabei ist jede Polemik streng vermieden und eine kurze, übersichtliche Einteilung erstrebt worden. Aus dem letzteren Grunde ist die Besprechung der ägyptischen, westasiatischen, byzantinischen und germanischen Kunst fortgelassen. Denn es sind dies Stile, welche wohl in der allgemeinen Entwicklung ihre große Bedeutung haben, deren Behandlung aber für den Leser, an den sich dies Buch vorzugsweise richtet, wenig fruchtbringend, ja wahrscheinlich geeignet sein würde, Unklarheit zu schaffen.

Da von der Kunstgewerbeschule unter Zeichnungen, bei deren Anfertigung an eine Veröffentlichung nicht gedacht wurde, und die meistens dem Kunstgewerbemuseum entlehnte Gegenstände zeigen, gewählt werden mußte, konnte eine erschöpfende und systematische Vorführung aller einzelnen Gebiete des Kunstgewerbes nicht erstrebt werden. Es handelt sich hier aber auch weniger darum, den geschichtlichen Zusammenhang klar zu legen, als um ein Verständnis für die Eigenart der einzelnen Stile zu erwecken, Mittel an die Hand zu geben, die Unterscheidungen in den verschiedenen Stilwandlungen kennen zu lernen. Ein solcher Zweck läßt sich aber sehr wohl erreichen, wenn man den Stoff an einzelnen Beispielen innerhalb jeder Periode behandelt.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Einleitung	7
A. Das Abendland	8
I. Das Altertum	8
a) Der griechische Stil	8
b) Der römische Stil	9
II. Das Mittelalter	10
a) Der romanische Stil	10
b) Der gotische Stil	11
III. Die Neuzeit	13
a) Der italienische Renaissance-Stil	13
b) Der französische Renaissance-Stil	14
c) Der deutsche Renaissance-Stil	15
d) Der Barockstil	16
e) Der Rokoko-Stil	17
f) Der Louis XVI.-Stil	18
g) Der Empire-Stil	19
B. Das Morgenland	19
I. Die Kunst des Islam	19
a) Die persisch-türkische Kunst	20
b) Die spanisch-maurische Kunst	21
II. Die indische Kunst	22
III. Die chinesisch-japanische Kunst	23
Anhang: Entwicklung der Rosette	24



Einleitung.

Den Ursprung unseres Handwerkes haben wir in die ersten Anfänge der Entwicklung zu verweisen. Denn wenn der Mensch einen Baumast zu einer Keule umwandelte, ein Tierfell zur Bekleidung seines Körpers herrichtete oder ein Schöpfgefäß aus Lehm knetete, so übte er damit die Thätigkeit eines Handwerkers aus. Von Kunst konnte dabei indessen keine Rede sein. Das war erst der Fall, als zu dem rein Zweckmäßigen noch der Ausdruck eines höheren Gedankens hinzutrat. Es ist aber auch dies schon in verhältnismäßig früher Zeit geschehen. Wenn nämlich der Mensch in seine Keule eine Anzahl paralleler Striche rißte, zwei Felle mit regelmäßig zur Wirkung gebrachten Kreuzstichen zusammenheftete und in bestimmter Entfernung im Thon die Abdrücke seines Daumens sichtbar machte, so muß man in diesen Verzierungen — so primitiv sie auch sein mögen — doch das erste Stadium eines Kunsthandwerkes erkennen. Die Zweckmäßigkeit allein ist also das ursprüngliche, zu der auf der nächsten Stufe der Entwicklung die Verzierung hinzugetreten ist.

Eine auf den ersten Blick überraschende Übereinstimmung der ursprünglichen Ornamentik erklärt sich aber aus dieser Entstehung einerseits und aus einem allen Menschen innewohnenden Trieb, sich das Leben durch die Kunst zu verschönern, andererseits. Denn bei den Ausgrabungen in Kleinasien, in den Pfahlbauten der Schweiz, in den Hüengräbern des Nordens, bei den Verzierungen der Indianer, bei den „wilden“ Völkern von heute, ja bei unsern eigenen Kindern, d. h. also überall dort, wo uns die Lust zum Verschönern mit einer völligen Naivität der Anschauungen zusammen entgegentritt, findet man das aus parallelen oder sich schneidenden Graden, Zickzacklinien, Kreisen und Spiralen bestehende, sogenannte geometrische Ornament. Es ist sehr früh aus der Technik heraus reicher und reicher gestaltet und infolge des Nachahmungstriebes mit Nachbildungen von Tieren, Menschen und Pflanzen vermehrt worden.

Wenn nun aber auch der Beginn der Kunst überall große Übereinstimmung zeigt, so mußte doch ihre Entwicklung an allen Orten und zu allen Zeiten eine verschiedene sein. Denn sie ist abhängig von dem Klima und der geographischen Lage eines Landes, von der Erstarfung und der politischen Stellung eines Volkes, von seinen religiösen und sonstigen Anschauungen, Empfindungen u. dgl.

A. Das Abendland.

I. Das Altertum.

a) Der griechische Stil. (bis 146 v. Chr.)

Taf. I

Nachdem bis zum 7. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung die Kunst der Ägypter, Assyrer und Babylonier die erste Stelle eingenommen hatte, wurde sie mehr und mehr von den Griechen zurückgedrängt.

Beim Kunstgewerbe Griechenlands hat sich in Technik und Form ein starker Einfluß des Orients geltend gemacht. Aber auf dieser Grundlage fußend, hat man es doch verstanden, sich mit der Zeit zu einer Selbstständigkeit hindurch zu ringen und zwar zu einer Höhe, welche unsere größte Bewunderung verdient. Dasjenige aber, was vor allen Dingen dieses Lob hervorruft, ist einerseits die Rücksichtnahme auf den Stoff und die Technik, andererseits aber die Zweckmäßigkeit im ganzen und in den einzelnen Teilen und die durchaus damit im Einklange stehende dekorative Ausstattung derselben.

Die Ornamentik. Nachdem in der ältesten Zeit auch hier der geometrische „primitive“ Stil geübt worden war, wurde das Ornament nach und nach unter Hinzunahme pflanzlicher und figürlicher Ornamente künstlerisch durchgebildet. Bei einer reichen Abwechslung weiß es sich vortrefflich der Grundform anzupassen und den Zweck des zu schmückenden Gliedes richtig zum Ausdruck zu bringen. Außer an kunstgewerblichen Gegenständen findet sich die griechische Ornamentik in reichster Weise an verschiedenen Teilen der Architektur vor, in der dorischen Ordnung meist aufgemalt, in der jonischen und korinthischen plastisch gehalten.

Platten und Plättchen, welche das Zusammenhalten zweier Gliederungen ausdrücken sollen, werden mit dem Mäander (I. 7) oder mit der Welle (I. 6), wulstförmige Glieder mit Perl- und Eierstab (I. 1) oder Flechtwerk, doppelt geschwungene Glieder (wie Karnies) mit herzförmigen Blättern (I. 2) verziert. Die Palmette, welche eine der hervorragendsten Stellen in der griechischen Ornamentik einnimmt, zeigt sich in den verschiedensten Formen; sie tritt als überfallende (I. 5 u. 6) oder als gesprengte (I. 3, 4 u. 8) auf. Vielfach ist sie auch als oberer Abschluß eines Bauwerkes verwandt worden, so auf den Tempelgiebeln als Akroterien und an Grabsteinen (Stelen. I. 3 u. 4). Vom 5. Jahrhundert an tritt neben Ephen, Lorbeer und Gaisblatt die Akanthusranke oder das Akanthusblatt (I. 3, 4, 5 u. 8) zur Bereicherung der Ornamentik hinzu. Der griechische Akanthus ist spitzackig, zeigt eine völlig regelmäßige Anordnung und in den Konturen und in der Modellierung eine scharfe, spitze, starre Bildung.

Taf. II

Die griechischen Thonarbeiten werden den an sie durch Zweck, Stoff und Technik gestellten Bedingungen vollauf gerecht. Ihre Hauptformen, welche für die Gefäßkunst der folgenden Zeit grundlegend wurden, sind folgende: 1. Amphora, eiförmiges, mit kurzem Halse versehenes, meist 2 henkliges Vorratsgefäß für Wein oder Öl (II. 11). 2. Krater, Mischgefäß mit der größten Weite an der Mündung (II, 5). 3. Hydria, Gefäß zum Schöpfen und Tragen von Wasser, ein meist 3 henkliches, mit Trichter verbundenes Vorratsgefäß, daß seinen größten Durchmesser am oberen Teile hat. 4. Flasche, ein in die Länge gezogenes Vorratsgefäß mit Vorrichtung zum Ausgießen (II. 4 u. 7). 5. Trinkschale, flache Schale mit hohem oder niederem Fuß. Aus der fußlosen Schale ist der Teller entstanden (II, 12).

Betreffs des malerischen Schmuckes kann man einteilen: 1. Schwarzfigurige „Vasen“, bei denen die Figuren mit schwarzem Firniß auf dem roten Grunde gemalt sind (älteste Zeit). 2. Rotfigurige Vasen, bei denen die Figuren aus dem schwarz gemalten Grunde ausgespart wurden (Blütezeit). 3. Mehrfarbig bemalte Prachtgefäße (griechisch-römisch.)

Die griechische Goldschmiedekunst zeigt meist eine Verzierungsweise, die aus der Behandlung des Stoffes selbst hervorgegangen ist, wie das Buckeln aus der Treibarbeit, die

eingeringten Linien aus dem Gravieren und das Filigran aus der Verwendung von Gold in Gestalt des Drahtes. Vor allem sind es Gewand- und Haarnadeln, Ohr- und Fingerringe, Armbänder, Halsketten, Gürtel u. s. w., die hier in Frage kommen. (II. 8, 9 u. 10).

Auch die Bronze ist von den Griechen in ausgiebigster Weise verwandt worden, da aus ihr nicht nur sehr viele Statuen und Gruppen, sondern auch eine große Anzahl von Gerätschaften, wie Dreifüße, Kandelaber, Lampen, Stühle und ähnliches gefertigt worden sind.

Taf. I. Griechisch.

1. Eier- und Perlstab.
2. Herzblattornament.
3. Oberer Abschluß einer Grabstelle in Gestalt einer gesprengten Palmette mit Akanthus.
4. Bekrönung eines Pfeilers mit gesprengter Palmette und Akanthus.
5. Fries mit überfallender Palmette und Akanthus vom Erechtheion.
6. Band mit Palmetten und Voluten.
7. Band mit Mäanderornament.
8. Fries mit gesprengten und überfallenden Palmetten und Eierstab. (vielleicht römisch.)
(6 und 7 sind Vasenbildern entlehnt, die übrigen sind nach Gipsen der Kunstgewerbeschule gezeichnet.)

Taf. II. Griechisch und römisch.

1. Friesplatte aus Terrakotta (nach Gips) römisch.
2. dgl. dgl. (nach Gips) "
3. dgl. dgl. (nach Gips) "
4. Ölflasche (Lekythos) i. Thon. (Privatbes.) griechisch.
5. Napf " " "
6. Amphora " " "
7. Ölgefäß (Aryballos) " " "
8. Ohrring i. Edelmetall (aus Kertsch) "
9. Teil eines Hals schmuckes i. Edelmetall
(im Louvre) griechisch-römisch
10. Teil eines Gürtels i. Edelmetall (im Louvre)
griechisch-römisch
11. Teller in Thon (Privatbes.) griechisch
12. Hydria " " griech.-römisch.
13. Pfeilerbekrönung (nach Gips) " "

b) Der römische Stil. (von 146 v. bis 300 n. Chr.)

Taf. III

Mit der Weltherrschaft übernahmen die Römer allmählich auch in den Künsten die Führerrolle. Eine eigentliche Weiterbildung hat die Kunst indessen von ihnen kaum erfahren, sie lehnten sich vielmehr mit Hinzuziehung einiger altheimischer, besonders etruskischer Elemente, eng an die Griechen an. So waren es auch in der ältesten Zeit aus Griechenland berufene Künstler gewesen, welche die Kunst in Italien ausübten. Die Unterscheidung von griechisch und römisch ist daher in gewissen Fällen erschwert. Erst allmählich zeigen sich auch an den römischen Kunstwerken besondere Eigentümlichkeiten und zwar: größere Prachtentfaltung, dekorativere und malerische Anordnung auf Kosten einer gewissen Strenge und Gesetzmäßigkeit. Das Ornament wird bei einer größeren Anlehnung an die Natur voller, es überwuchert zuweilen und verliert vielfach seine zweckentsprechende Bedeutung. Der Akanthus, der als Ranke oder Blatt mindestens ebenso häufig wie in Griechenland verwandt wurde, zeigt nicht die zackigen Abspitzungen, sondern wird weichlicher, mehr rundzackig, schwer und üppiger (III. 2, 3 u. 5.) gebildet und bedeckt bei der Ranke die Stengel zum größten Teile. Bei Füßen für Tische, Stühle, Kandelaber u. s. w. wandte man mit Vorliebe Tierformen an, bei denen die vorkommenden Ansätze verschiedenartiger Teile in geschickter Weise durch Akanthusblätter verdeckt werden (III. 3.) Zu Fußbodenbelag wurden vielfach kleinere buntfarbige Steine genommen (Mosaik), wobei das Mittelfeld meist eine einfache geometrische Teilung, die das Ganze umgebenden Kanten eine reich entwickelte, pflanzliche Ornamentik zeigen (III. 1 u. 4.)

Taf. III. Römisch.

1. Teil eines Mosaikfußbodens (Rouen).
2. Akanthusblatt (nach Gips)
3. Tischfuß (trapezophor) (nach Gips).
4. Teil eines Mosaikfußbodens, angeblich aus der Villa Hadrian in Tivoli stammend (Königl. Sculpturensammlung, Dresden).
5. Ornamentierte Gliederung (nach Gips).



II. Das Mittelalter.

Taf. IV u. V

a) Der romanische Stil. 1000—1250.

Die Verlegung des politischen Schwerpunktes von Rom nach Byzanz (Constantinopel) hat für die Kunstgeschichte insofern eine besondere Bedeutung, als nunmehr an Stelle des heidnischen Altertums das christliche Mittelalter trat. Wenn man in Byzanz auch von den römischen Formen ausging, so vermochte man den Geist der Antike doch nicht recht mehr zu erfassen, statt dessen trat die Symbolik des Christentums in ihr Recht, d. h. man betonte bei einer Darstellung den Gedanken vor der Form. Daneben zeigte sich, hervorgerufen einerseits durch die geographische Lage, andererseits durch die Willkürherrschaft eines prachtliebenden Hofes, ein bedeutender orientalischer Einfluß, der sich besonders in der Freude an der Farbe kennzeichnete.

Mit Karl dem Großen († 814) wurde der Norden in den Vordergrund gerückt, aber erst mit Auflösung seines Reiches begann sich das Deutschtum verbunden mit dem Christentum auch in der Kunst Geltung zu verschaffen. Es geschah dies besonders in dem in Deutschland dann aber auch in Frankreich und England zur Blüte gebrachten romanischen Stile, der sich aus römisch-altchristlichen Einflüssen unter Hinzufügung verschiedener meist aus dem germanischen Volksgeiste hervorgegangenen Eigentümlichkeiten entwickelte. Der von der Geistlichkeit getragene romanische Stil erstarkte am Kirchenbau, für ihn sind abgeschrägte, rundbogige Fenster, pilasterartige Mauervorsprünge (Eisener) und unter dem Dachsimis angebrachte Rundbogenfriese charakteristisch.

Die romanische Ornamentik besitzt eine große Fülle und Mannigfaltigkeit von Motiven, bei denen sich keine enge Anlehnung an die Natur sondern vielmehr eine reiche, unerschöpfliche Phantasie zeigt. Eine flächenartige Behandlung ist ihr in der älteren Zeit eigentümlich. Erst am Ausgange der Periode wird sie körperlicher, also plastischer behandelt. Neben dem geometrischen (in Rauten-, Schachbrett-, Zickzack-, Spiralen-, Bänderform) (IV, 6, 8, 9; V, 6, 8, 10.) und dem in leck bewegten, phantastischen Tier- und Menschenkörpern bestehenden figürlichen Ornamente, (IV, 1, 2, 7; V, 1, 2, 3, 5), tritt das pflanzliche vor allem in den Vordergrund. Hierbei entspricht nun der weichen und runden Form des romanischen Stiles (Rundbogenfenster, -portal, -fries) auch eine weiche und runde Behandlung der Blätter. Im Übrigen sind Blätter und Ranken meist äußerst bewegt angeordnet und in flachem, scharfem Schnitt ausgeführt. (IV, 2, 3, 9; V, 1, 2, 4.)

Die romanischen Holzarbeiten (besd. Möbel) waren möglichst einfach konstruiert und zeigten eine Art von Zimmererarbeit. So wurden z. B. beim Schrank starke Pfosten, die nach unten zu Füßen verlängert und oben und unten mit Querriegeln verbunden waren, in die Ecken gestellt. Die Thüren bestanden aus einfach aneinander gestoßenen Brettern, bei denen weder Gliederungen noch Verzierungen plastisch hervortraten, sondern nur durch Farbe angedeutet waren. Allmählich verschafften sich aber auch hier Architekturformen Geltung. Zuerst allerdings nur malerisch, indem Arkaden, Säulen, Fensterrosetten und Ähnliches den Flächen aufgemalt wurden. Dann hat man aber zu der Farbenwirkung auch die von Licht und Schatten hinzugefügt, den Verzierungen also eine plastische Behandlung gegeben, wobei man sich allerdings in recht bescheidenen Grenzen hielt.

Auch die Elfenbeinarbeiten dieser Zeit müssen erwähnt werden, denn sie sind geeignet, uns ein Bild von der ornamentalen und figürlichen romanischen Kleinplastik zu geben. Geschnitzte Elfenbeinplatten (sog. Diptychen) sind das ganze Mittelalter hindurch als Verzierung von Reise- oder Hausaltären und von Bucheinbänden verwandt worden. (V, 1.) Außerdem haben sich aber auch Siegellapseln, Schachfiguren und Geräteteile aus Elfenbein erhalten.

Die oben beschriebene Art der Holzthüren hat zur Anwendung des schmiedeeisernen Beschlages geführt, denn dieser gab erst der Thür die nötige Festigkeit, diente ihr aber gleichzeitig zu einer reichen Verzierung. Die romanischen Thürbänder bestanden aus band- und bordenartigen Spiralen, die im Sinne eines flächenornamentes aufgefaßt waren. Auch andere Metalle sind von dem romanischen Kunstgewerbe herangezogen worden, so die Bronze, das vielfach vergoldete Kupfer, Silber, Gold usw. und zwar meist zu verschiedenen kirchlichen Geräten, wie Aquamanilen (Wassergefäßen), Hostiendosen und -tellern, Leuchtern,

Kelchen u. dgl. Häufig wurde zu den Verzierungen besonders derjenigen Gegenstände, welche aus vergoldetem Kupfer bestanden, das Email verwandt. Das Emaillieren war, wohl von Byzanz beeinflusst, im 12. und 13. Jahrhundert am Niederrhein zu besonderer Blüte gebracht worden. Hier wurde indessen das Grubenemail angewandt, eine Technik, bei welcher der mit Farben zu füllende Grund herausgraviert wurde, wodurch die dazwischen liegenden Stege breiter als beim byzantinischen Zellenemail auftraten. Die dadurch hervorgerufene Derbheit in der Zeichnung, die Anwendung weniger Farben, das billige Material des Grundes (Kupfer), alles das paßt vortrefflich zu dem einfachen kräftigen deutschen Charakter des romanischen Stiles im Gegensatz zu der orientalischen Prachtentfaltung der byzantinischen Arbeiten. (IV, 3, 4.)

Taf. IV. Romanisch, 1.

Die Gegenstände, bei denen die Herkunft nicht besonders bemerkt ist, sind nach solchen im Königlichen Kunstgewerbemuseum zu Dresden gezeichnet.

- | | |
|---|---|
| 1. Teil eines Bogens nach J. Kellaway Colling, Examples of English Mediaeval foliage (Ely Cathedral). | 6. Teil eines Säulenschaftes nach J. Kellaway Colling a. a. O. (Oxfordshire). |
| 2. Säulenkapitäl nach J. Kellaway Colling, Examples of English Mediaeval foliage (Worcester Cathedral). | 7. Vielfarbiger Seidendamast. |
| 3. Hostiendose in Kupferemail. | 8. Fries nach P. Gélis-Didot et H. Lafillée, La peinture decor. en France. |
| 4. Handleuchter in Kupferemail. | 9. Fries nach P. Gélis-Didot et H. Lafillée, La peinture decor. en France. |
| 5. Freie Endigung (nach Gips). | |

Taf. V. Romanisch, 2.

- | | |
|--|--|
| 1. Diptychon in Elfenbein. | 7. Teil einer farbigen Dekoration nach P. Gélis-Didot a. a. O. |
| 2. Oberer Teil einer Ecksäule nach J. Kellaway Colling a. a. O. (Herefordshire). | 8. " " " " nach P. Gélis-Didot a. a. O. |
| 3. Oberer Teil eines Säulenschaftes nach J. Kellaway Colling a. a. O. (Ely Cathedral). | 9. " " " " nach P. Gélis-Didot a. a. O. |
| 4. Säulenkapitäl (nach Gips). | 10. " " " " nach P. Gélis-Didot a. a. O. |
| 5. Teil einer farbigen Dekoration nach P. Gélis-Didot a. a. O. | 11. " " " " nach P. Gélis-Didot a. a. O. |
| 6. " " " " nach P. Gélis-Didot a. a. O. | |

b) Der gotische Stil. 1250—1450.

Taf. VI,
VII, VIII

Wie der romanische so ist auch der gotische Stil, obgleich sein Ursprung aus Frankreich herzuleiten ist, doch vorzugsweise in Deutschland gepflegt worden. Bei ihm verwandelte sich der Massenaubau in einen Gliederbau, und statt der Horizontallinie wurde die Vertikallinie betont. Hiermit war aber ein allgemeines Streben nach aufwärts, ein Schlankerwerden aller Verhältnisse und aller einzelnen Teile verbunden.

Die Kirchen blieben auch in dieser Zeit noch die im Vordergrund stehenden Bauten. Man wölbte sie meist im Kreuzgewölbe ein, wie man das auch bereits in der spätromanischen Periode gethan hatte. Aber man hob bei ihnen die großen Flächen der Seitenmauern auf, man unterstützte vielmehr die vier Endpunkte des Kreuzgewölbes allein durch Pfeiler. Damit diese aber nicht nach der Seite hin ausweichen konnten, gab man ihnen durch Verstärkungen (Strebepfeiler und Streb Bögen) den genügenden Halt. Die dazwischenliegenden Mauerstücke wurden durch hohe Fenster durchbrochen, die von schmalen Pfeilern geteilt und oben im Spitzbogen geschlossen waren. Der aufwärts strebenden Richtung entsprechend wurden nun noch, wo es irgend möglich war, reich mit Krabben verzierte und mit einer Kreuzblume geschlossene Spitzgiebel (Wimperge) und Spitzsäulchen (Fialen) angebracht. (VI, 3, 5.)

In der gotischen Ornamentik wurde dem flächenhaften der vorigen Periode ein mehr plastisches Gepräge gegeben. Es wurde rundlicher behandelt und mit Vorliebe vertieft geschnitten. Auch wurden Tier- und Menschenfiguren, häufig humoristisch aufgefaßt, noch zahlreicher herangezogen. Die Letzteren zeigten bei einer eigentümlich weichlichen Bewegung kleine runde Köpfe, lange schmale Hände und durch Hüftenausbiegung eine Sform. Neben dem fast ausschließlich gebrauchten Spitzbogen spielte hier das Maßwerk, ein vorzugsweise mit dem Zirkel geschlagenes geometrisches Ornament (VI, 2; VII, 1; VIII, 2) eine große Rolle. Am Ende dieser Periode, wo sich der Spitzbogen in den Kielbogen (auch

Efelsrücken, Spitzbogen mit doppeltem Schwünge) umwandelte (VI, 3) wurde, auch das Maßwerk doppelt geschwungen (Fischblasenmuster oder Flamboyantstil) (VI, 2; VII, 1). Bei dem pflanzlichen Ornamente, dem sog. Laubwerke, zeigte sich eine bei weitem größere Anlehnung an die Natur, als in der romanischen Zeit, ohne daß hier indessen einem völligen Naturalismus gehuldigt wurde. Man hatte es eigenartig, kräftig, manchmal sogar derb durchgebildet und zu ihr die heimatlichen Pflanzen, wie Distel, Eiche, Epheu, Rose, Wein, Erdbeere usw. herangezogen. (VI, 4, 7, 8, 9; VII, 2, 3; VIII, 6, 7, 8).

Wie im Ornament, so zeigte sich auch sonst im gotischen Kunstgewerbe das Streben nach einer plastischen Wirkung. Vom leichten Relief kam man bei den Holzarbeiten zur durchbrochenen Arbeit (VI, 2, 3; VII, 1), man machte die Säulen freistehend, man versuchte die Arbeiten aus der Konstruktion heraus zu gestalten. So setzte man z. B. bei den Thürflächen nicht mehr ein Brett an das andere, ein loses Gefüge, das durch Metallbeschläge verbunden werden mußte, sondern zerlegte sich dieselben in den konstruktiv allein wirkenden Rahmen und die Füllung. Da man dies Prinzip aus der Architektur herübergenommen hatte, war man vielfach, besonders in der Spätgotik, in den Fehler verfallen, die für mächtige Bauten gedachten architektonischen Formen verkleinert auf die Möbel zu übertragen. (VI, 3; VII, 1).

Die Schmiedekunst der Gotik trug dem Bestreben nach plastischer Wirkung insofern Rechnung, daß sie einzelne Teile profilierte, andere mit Nieten verband und mit Grabstichel und Meißel verzierte. (VI, 1; VII, 7; VIII, 1, 3, 4). Die Goldschmiede verbesserten die Technik und hielten sich bezüglich der Form an die angedeuteten allgemeinen Veränderungen (VI, 6). Der Kelch z. B. wurde mehr in die Länge gezogen, als es die romanische Kunst gethan hatte, was einerseits durch Einschieben eines „Stengels“, andererseits aber auch dadurch bewerkstelligt wurde, daß alle einzelnen Teile schlanker gehalten wurden. Die vielfach gebuckelte „Cuppa“ wurde meist nach oben zu ausgezogen, der Fuß im Grundriß nicht mehr einfach freisförmig gestaltet, sondern aus Kreisteilen und geraden Linien zusammengesetzt, Knäuf und Stengel wurden kantig gebildet usw. (VII, 4). Auch bei der Goldschmiedekunst, besonders bei den Monstranzen (VI, 5; VIII, 5), findet man häufig die Formen der Architektur in verkleinertem Maßstabe zur Anwendung gebracht.

Wenn aber auch die Gotik überall die Wirkung von Licht und Schatten zur Geltung zu bringen bestrebt war, so hat sie doch der Anwendung von Farbe keineswegs entbehrt. Das ganze Mittelalter zeichnet sich vielmehr durch eine gewisse Farbenfreudigkeit aus. Bei den Holzschnitzereien wurden Grund und Ornament verschieden gefärbt, der Schlosser unterlegte seine durchbrochenen Verzierungen mit blauem oder rotem Leder, vergoldete oder verzinnete sein Eisen, in den Kirchen wurden die durch mächtige Fenster einfallenden Sonnenstrahlen in verschiedenen Farben durch Glasmalereien gebrochen u. dgl. m.

Taf. VI. Gotisch, 1.

1. Schlüsselschild in Schmiedeeisen.
2. Durchbrochene Holzfüllung.
3. Durchbrochene und vergoldete Holzbekrönung.
4. Holzschnitzerei, Bruchstück, (nach Gips).
5. Monstranz in vergoldetem Kupfer.
6. Vogel in getriebenem Silber als Teil eines Schützenschmuckes (im Besitze der Schützengesellschaft zu Pulsnitz).
7. Seitenverzierung nach J. Kellaway Colling a. a. O.
8. Rosette " " " "
9. Konsole " " " "

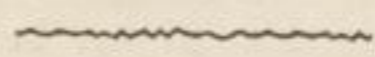
3. Teil eines Frieses nach J. Kellaway Colling a. a. O.
4. Abendmahlskelch in vergoldetem Silber.
5. Ofenkachel, grün glasiert.
- 6.
7. Zügring in Schmiedeeisen.
8. Stickerie.

Taf. VIII. Gotisch, 3.

Taf. VII. Gotisch, 2.

1. Durchbrochene Holzfüllung.
2. Teil eines Frieses nach J. Kellaway Colling a. a. O.

1. Schlüsselschild in Schmiedeeisen.
2. Durchbrochene Holzfüllung.
3. Thüring in Schmiedeeisen.
4. Schloßplatte in Schmiedeeisen.
5. Monstranz in vergoldetem Kupfer.
6. Holzfüllung (nach Gips).
7. Endverzierung nach J. Kellaway Colling a. a. O.
8. Säulenkapitäl (nach Gips).



III. Die Neuzeit.

a) Der italienische Renaissance-Stil (1420—1600).

Taf. IX, X.

Unter Renaissance, Wiedergeburt der Kunst, ist jene Zeit der Kulturentwicklung zu verstehen, in der besonders durch das Zurückgreifen auf die alten Kunstformen der Römer und durch fleißiges Lesen der alten griechischen und römischen Schriftsteller ein gänzlicher Bruch mit den mittelalterlichen Anschauungen herbeigeführt wurde. Man suchte die harmonischen Verhältnisse, die schönen Formen und Verzierungen der antiken Bauten nunmehr genau kennen zu lernen, damit sie als Vorbilder dienen konnten. Daneben machte sich aber aus dem Bestreben heraus, möglichst lebendig und wahr zu schildern, ein eingehendes Studium der Natur geltend.

Von Italien, wo sich die alten Bauwerke am zahlreichsten vorfanden und wo eine gewisse Anlehnung an die Antike nie ganz aufgehört hat, ging die neue Bewegung aus. Sie wurde hier durch die politische Erstarkung einzelner Städte und Fürstengeschlechter, in späterer Zeit besonders durch die große Machtentfaltung der Päpste hervorgerufen bzw. unterstützt. Mit staunenswerter Schnelligkeit hat sie sich, von Florenz den Anfang nehmend, bald über ganz Italien verbreitet, ja in verhältnismäßig kurzer Zeit auch nach Frankreich und Deutschland ihren Siegeszug genommen.

Die Renaissance-Ornamente lehnen sich auf's engste an die antiken an. Sie bieten daher die gleichen Hauptzüge, die gleichen Mäanderbänder, Eier-, Perlstäbe u. dgl. m. Ganz besonders findet man aber hier wie dort den Akanthus (IX 6, 10; X, 1, 5) in den Vordergrund gestellt. Dieser zeigt die freiere Behandlung und Abspitzung des römischen, nur wurde er noch zarter und dünner gestaltet und mehr in die Länge gezogen. Dem griechischen Ornamente gegenüber scheint aber das der Renaissance nicht so aus der Zweckmäßigkeit heraus entstanden, sondern mehr als dekoratives Beiwerk. Es überwucherte in der Frührenaissance, wenn es auch in bescheidener Weise nur wenig aus der Fläche hervortrat, während die Hochrenaissance sparsamer in der Verwendung aber in Bezug auf die plastische Wirkung kräftiger vorging.

Ganz entbehrte indessen das Renaissance-Ornament der Selbständigkeit keineswegs. Schon das eigene Zurückgehen auf die Natur hat die Künstler vor einer völligen Nachahmung bewahrt. Bevorzugt wurde die sog. Grotteske. Es ist dies ein gemischtes Ornament bei dem sich das reich und beweglich gestaltete Rankenwerk häufig aus einer Vase heraus entwickelte, und welches in phantastischer Weise mit Vögeln, Tier- und Menschengestalten, mit Masken, mit Füllhörnern, mit irgendwelchen Geräten versehen war, ein Ornament, das, meist in steigenden (IX, 2, 3, 6; X, 1, 3, 4) oder liegenden (IX, 4, 8, 10) Füllungen angebracht, den Künstlern so recht Gelegenheit für Entwicklung einer reichen Phantasie und hohen Vollendung gegeben hat.

Die Möbel der Renaissance wurden durch Loslösen von der Wand selbständiger und beweglicher gestaltet. In ihnen zeigt sich weiter die begonnene Entwicklung von der rein malerischen zur rein plastischen Verzierung vollendet. In der Gotik hatte hierin unter Anwendung von Farbe mit Flachschnitt und Flachrelief noch eine gewisse Mäßigung geherrscht. Nunmehr trat die Farbe ganz in den Hintergrund, während sich das Relief mehr und mehr rundete. (IX, 10) Damit hing aber weiter das stärkere Betonen der Profile und das kräftigere Unterscheiden von Rahmen und Füllung zusammen. Dazu kamen die antiken Gliederungen und Stützen wie Säulen, Pilaster, Hermen usw.

Neben dieser das Plastische betonenden Hauptrichtung läßt sich aber in den Holzarbeiten noch eine Nebenströmung nachweisen, bei der wieder auf Flächenverzierung zurückgegriffen wurde. Die Intarsia, das Einlegen farbiger Hölzer in Holzgrund, hat ihre Hauptblüte in der italienischen Renaissance erlebt. Bei ihr ist mit einer bescheidenen Farbenwirkung eine phantasievolle Durchbildung des Ornamentalen verbunden. (IX, 2, 3; X, 4).

Unter den Metallen hat die Verwendung der Bronze eine hervorragende Rolle gespielt. Man nahm sie außer zu Zierfiguren zu einer ganzen Reihe von Prachtgeräten wie Kandelabern, Feuerböcken, Tintenfassern (IX, 5), Thürklopfern (X, 2), Pferderingen, Fackelhaltern usw. Die meisten dieser Werke zeichnen sich durch völlige Beherrschung der Technik, genaue Kenntnis der menschlichen und tierischen Formen und ein reiches dekoratives Gerüste aus.

Die Kunde von der Fayencebereitung war von den spanischen Mauren nach Italien gekommen zu einer Zeit, wo sich die neue Geistesrichtung auf allen Gebieten bemerkbar machte. Dadurch war aber der Boden zur Aufnahme und Entfaltung dieser Neuerung besonders geeignet, so daß es hier die Keramik zu einer stattlichen Höhe zu bringen vermochte. Bei meist einfachen aber schönen Formen zeigen die italienischen Fayencen dieser Zeit eine reiche dekorative und malerische Ausschmückung, bei denen das rein Ornamentale gegen die Grotteske (IX, 1.) vor allem aber gegen die figürliche Darstellung (X, 5) in den Hintergrund tritt.

Was nun die textilen Stoffe anlangt, so findet man vorzugsweise auf dem Gebiete der Stickerei die Renaissance-Musterung zur Geltung gebracht, während man sich in der Weberei länger an das Überkommene gehalten hat. Bei einer bewunderungswürdigen Technik (vielfach Applikation, Aufnäharbeit) findet man hier mit Vorliebe die für die Textilmusterung besonders geeignete Arabeske (aus geometrischem und pflanzlichem Ornamente gemischt) verwandt. (IX, 4, 7, 8; X, 3).

IX. Italienische Renaissance, 1.

1. Majolikaschale aus Urbino.
2. Intarsia aus dem Palazzo Riccardi, Florenz.
3. " " " "
4. Applikationsstickerei. " " "
5. Tintenfaß in Bronze.
6. Füllung (nach Gips).
7. Applikationsstickerei.
8. " " "

9. Bordüre von einem Bucheinband.
10. Truhenwand, Holzschnitzerei.

Taf. X. Italienische Renaissance, 2.

1. Füllung in Marmor (nach Gips).
2. Thürklopfer in Bronze.
3. Applikationsstickerei.
4. Intarsia aus dem Palazzo vecchio in Florenz.
5. Majolikaschale aus Faenza.

Taf. XI.

b) Der französische Renaissance-Stil (1500—1650).

Durch König Karl VIII. († 1498) war der Geist der neuen Richtung auch nach Frankreich verpflanzt worden. Denn nachdem er und sein Gefolge die anmutigen Schöpfungen in Italien kennen gelernt hatten, wollte ihnen das Alte in der Heimat nicht mehr gefallen. So bürgerten sich im ornamentalen Beiwerk, dann aber auch im Grundriß, in der Konstruktion usw. die antiken Elemente in Frankreich ein. Zuerst hatte man Italiener berufen, sehr bald haben aber französische Künstler in Italien ihre Studien gemacht, wodurch sie befähigt wurden, die überkommenen antiken Formen selbständig und eigenartig in ihrem Sinne umzugestalten. Daher steht denn auch das Kunstgewerbe der französischen Renaissance unter italienischem Einflusse, zeigt aber natürlich gewisse Eigentümlichkeiten, die eine Unterscheidung ermöglichen. Bei den Grottesken, die auch hier mit Vorliebe die Verzierungen bilden, wurde das Rankenwerk besonders fein und zart behandelt und ließ viel vom Grund frei. Man findet weiter, daß sich ein selbständiger Formensinn geltend machte und endlich die viel verwandten menschlichen Figuren auffallend lang und schlank gestaltet sind.

Während uns die keramischen Arbeiten eines B. Palissy und diejenigen von Saint Porchaire, welche für die kunstgewerbliche Entwicklung nur geringe Bedeutung haben, unvermittelt, d. h. ohne nachweisbare Vorläufer und Nachfolger entgegentreten, findet man in den übrigen französischen Fayencen in der älteren Zeit einen starken italienischen Einfluß. Dann ist man zu einer gewissen Selbständigkeit gelangt, bis in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. der Einfluß von Holland überwiegt. Auf den älteren französischen Fayencen finden sich mehrfach Königskronen, Lilien, Salamander u. ähnl. (XI, 10).

An den Möbeln sind die Verzierungen der Füllungen, Frieße u. ähnl. in der älteren Zeit meist in zartem Flachrelief gehalten, das mehr vom Grunde sehen läßt, als dies in Italien gebräuchlich war. Dann aber wurde auch hier alles kräftiger, wirkungsvoller, plastischer gebildet. (XI, 6, 9.)

Unter den französischen Goldschmiedearbeiten dieser Zeit ragen vorzüglich gezeichnete und farbig gestimmte Anhänger, Hutschnallen und Damenschmuck hervor. Mit der Zeit trat aber insofern eine Änderung ein, daß sie gegen die Juwelierarbeiten zurücktraten. Nunmehr wurde weniger Gewicht auf die treffliche und zierliche Behandlung des Metalls, sondern auf das strahlende Feuer der Diamanten, die prächtige Farbe der Edelsteine und den milden, weichen Glanz der Perlen gelegt.

c) Der deutsche Renaissance-Stil (1520—1620).

Taf. XI,
XII u. XIII.

Nicht wie die Franzosen in einem Siegeszuge und unter Führung ihrer angestammten Herrscher kamen die Deutschen nach Italien. Einzeln, vielfach infolge der durch das Aufblühen der Städte bedingten Geschäftsverbindungen zogen sie über die Alpen und lernten dort die moderne Zeit verstehen, die neuen Formen lieben. So sind es in Deutschland vorzugsweise Stadtverwaltungen und reiche Bürger gewesen, welche die Kunst förderten. Daraus erklärt sich aber die große Bedeutung, die in der deutschen Renaissance auf das bürgerliche Wohnhaus und bei diesem weniger auf die Fassade als auf die innere Einrichtung gelegt wurde, die große Bedeutung also, die das Kunstgewerbe zu dieser Zeit erlangt hat.

Die Ornamentik der deutschen Renaissance schloß sich eng an die der italienischen an. Auch sie bevorzugte die Grotteske und — bei Flachornament — die Arabeske. Aber sie hat sich durch eine reizvolle und liebevolle Durchbildung noch mehr als die französische eine gewisse Eigenart zu bewahren verstanden, ein Vorzug, den sie vor allem der stattlichen Reihe von „Kleinmeistern“, wie Aldegreuer (XII, 5.) verdankt. Eine staunenswerte Fülle von Motiven tritt uns bei ihr entgegen. Im allgemeinen zeigt sie Italien gegenüber eine gewisse Derbheit in der Behandlung bei häufiger Anwendung von phantastischen Masken vor allem aber von dem eigenartigen, auf Leder oder Metalltechnik zurückgehenden Kartuschenwerk. (XIII, 5.)

Die Möbel der deutschen Renaissance haben sich in den verschiedenen Landschaften verschieden ausgebildet, wie es dieser Periode überhaupt an einer Einheitlichkeit mangelt. Die Möbel Süddeutschlands zeigen bei einer größern Anlehnung an die zarter und strenger gehaltenen italienischen Formen eine besondere Vorliebe für die in's Kleine übersehten Palastfassaden, bei denen als Stützen auftretende Voll- oder Dreiviertelsäulen die kräftige plastische Wirkung verstärken, während kleine Flächen häufig mit Intarsien verziert sind. Die Möbel Norddeutschlands sind kräftiger und schwulstiger gehalten. Sie zeigen die meisten Flächen mit derbem, figurenreichem Schnitzwerk bedeckt und an Stelle der Säulen oder Pilaster Hermen, Atlanten und Karyatiden. Die Möbel der Niederlande halten etwa die Mitte zwischen beiden. Die Architekturformen treten hier stärker als in Norddeutschland hervor, sind aber bescheidener, nicht so plastisch wie in Süddeutschland gehalten.

Bei den Edelmetallarbeiten treten hier neben den Anhängern, reiche, vielfach mit Email verzierte Schmuckstücke, die um den Hals getragen wurden, die Trinkgefäße in den Vordergrund. Wenn ihre Formen auch nicht in allen Fällen gutzuheißen sind, so zeigen sie doch bei meist reicher Profilierung und kräftiger ornamentaler Behandlung viel Gutes und einen großen Reichtum an Phantasie (IX. 7; XII. 3; XIII 3.)

Ein ausgiebiges Feld für die Verzierung der Metalle haben bei der damaligen Vorliebe für Prachtrüstungen und -waffen die Verfertiger dieser Arbeiten gehabt. Sobald es sich hierbei um Flachtechniken, wie Ätzen und Tauschieren (XII, 4; XIII, 4.) handelte, ist die dafür besonders geeignete Arabeske bevorzugt, worden, ein Ornament, das sich ganz naturgemäß auch bei Intarsien (XI. 3; XII. 6) und bei den Verzierungen von Bucheinbänden (XII. 7.) häufig wiederholt.

Der Kachelofen, der in Deutschland seine eigentliche Entwicklung gefunden hat, war meist von länglich viereckiger Grundform. Er bestand aus einem von Füßen getragenen, mächtigen Unterbau und einem durch ein kräftiges Gesims getrennten schmaleren Oberbau, der nach oben durch bekrönende Glieder abgeschlossen wurde. Er setzte sich aus einzelnen farbig glasierten Kacheln zusammen, denen man in der gotischen Zeit gern die Form eines liegenden Topfes (Schüsselfachel) oder die eines halben Cylinders (Nischenfachel) gab. In der Renaissance wurde der Ofen weniger schwerfällig gebildet und von der Wand losgelöst, während man in Bezug auf die Kacheln zuerst die alten Grundformen beibehielt, sie nur mit der zeitgemäßen Ornamentik oder Gliederung verzierte. (XI. 1; XII. 8.) Dann hat aber eine kräftige, plastische Behandlung die Übermacht erhalten. (XIII. 5; XII. 2.)

Taf. XI. Franzöf. u. deutsche Renaissance.

- | | |
|---|---|
| 1. Bunt glasierte Ofenfachel mit dem Wappen des Bischofs Ernst von Halberstadt (1480—1513.) | 7. Silber getriebener und vergoldeter Becher, deutsch, (galvpl. Nachbildung). |
| 2. Fries nach Virgil Solis. | 8. Eckstück nach Virgil Solis. |
| 3. Intarsia von einem Schweiz. Büffet von 1619. | 9. Teil einer Steinfüllung, franzöf., aus Rouen (nach Gips). |
| 4. Fries nach Virgil Solis. | 10. Franzöf. Fayenceschale von Franz I. (moderne Nachbildung). |
| 5. Holzschnitzerei, deutsch, 1537. | |
| 6. Teil einer Steinfüllung, franzöf., aus St. Denis (nach Gips). | |

Taf. XII. Deutsche Renaissance, 1.

1. Teil eines Zinntellerrandes.
2. Kreuzener Apostelkrenz.
3. Silber getriebener, vergoldeter Pokal.
4. Kursächs. „Gleve“ geätzt und vergoldet (K. histor. Mus. in Dresd.).
5. Fries nach Aldegrevier, 1536.
6. Stück einer Intarsiaverzierung von Hans Schieferstein (K. histor. Mus. in Dresd.).

7. Teil eines Bucheinbandes von Jakob Krause (K. S. Hauptstaatsarchiv in Dresd.).
8. Buntglasterte Ofenfachel wie Taf. XI, 1.

Taf. XIII. Deutsche Renaissance, 2.

1. Holzfüllung (nach Gips).
2. Goldstickerei.
3. Deckelbecher in getriebenem Silber.
4. Geätzte Partisane (K. histor. Mus. in Dresden).
5. Fries in mehrfarbig glasiertem Thon.

Taf. XIV,
XV u. XVI.

d) Der Barockstil (1650—1715).

Das allmählich sich steigende Bestreben, durch Licht und Schatten zu wirken, hatte sich vom Ende der romanischen Periode an geltend gemacht und in der Renaissance künstlerisch seinen Höhepunkt erreicht. Da man nun im Barock auf diesem Wege noch einen Schritt weiter gegangen ist, hat man den Verfall angebahnt. Denn man vermochte die Wirkung nur dadurch zu steigern, daß man die Sache äußerlich faßte, was vielfach zu Übertreibung und Effekthascherei geführt hat. Dasjenige Land, das nunmehr in den Vordergrund trat und im weitesten Sinne vorbildlich wurde, ist Frankreich. Denn Italien vermochte bei der bald eintretenden Verwilderung den alten Ruhm sich nicht lange mehr zu bewahren, während der dreißigjährige Krieg mit seinen Folgen Deutschland auf lange Zeit die Fähigkeit jeder selbständigen künstlerischen Entwicklung genommen hat. Frankreich war aber durch seine politische Stellung, durch die Großartigkeit, den Glanz und die Pracht am Hofe Ludwigs XIV. und durch das Verwaltungsgenie des Ministers Colbert wie kein anderes Land dazu befähigt, das heimische Kunstgewerbe zu einer mächtigen Blüte zu bringen. Mit des Letzteren Namen bringt man z. B. den Aufschwung der Spitzenindustrie in Frankreich zusammen, deren Bedeutung nicht nur an und für sich hervorzuheben ist, sondern deren duftige, zarte Muster in die Gewebe, Stickereien und in die Verzierungen der Bucheinbände herübergenommen sind.

In der Ornamentik blieben die alten Grundformen bestehen, nur wurden sie breit und reich angeordnet, kräftig und wirkungsvoll vorgeführt und häufig — zur Verherrlichung des ruhmstüchtigen Königs — mit dem doppelten E, mit Lilien, mit kriegerischen Emblemen, mit einer Victoria oder Fama durchsetzt. Charakteristisch ist die vielfach vorkommende Volute, bei der plötzlich der Schwung abgebrochen ward, um einer rechtwinklig ansetzenden geraden Linie Platz zu machen. (XIV, 1; XVI, 5 u. 6.)

Bei den Möbeln häuften sich die Verzierungen in bedenklicher Weise. Die Gesimse wurden verkröpft, die Giebel durchbrochen, die Säulen gedreht, die Reliefschnitzereien weit aus der Fläche herausgezogen, während sich Füße und Stützen mehr und mehr volutenartig zu schwingen begannen. Dabei wurde, um der gewünschten Pracht möglichst Rechnung zu tragen, die Vergoldung bevorzugt.

Auch die Intarsien wurden zur Verzierung der Möbel herangezogen. Statt der bescheidenen Holzeinlagen hatte man indessen zu wirkungsvolleren Stoffen, wie Schildpatt, Zinn, Messing u. s. w. gegriffen, da aber eine flächendekoration doch nicht so recht im Sinne der Zeit war, hatte man plastische Dekorationen dadurch hinzugefügt, daß man die Füße, Ecken, einzelne Gesimsteile u. ähnl. mit vergoldeter Bronze bekleidete. So war in den Boulemöbeln, wie diese nach ihrem Erfinder heißen, ein eigenartiger Typus geschaffen, der durch seine luxuriöse und prächtige Ausstattung ganz der damaligen Geschmacksrichtung entsprach. (XIV, 3; XV, 5; XVI, 5.)

Was nun die Fayencen anlangt, so waren die Italiener mit der Zeit zu einer kräftigeren plastischen Behandlung vorgegangen, bei der die in der vorigen Periode fast ausschließlich herrschende Farbe nur, um die Wirkung der Formen zu verstärken, herangezogen wurde. (XIV, 2.) Neben den holländischen (Delfter) und später auch deutschen Fayencen ist hier vor allem Frankreich zu nennen, wo außer Nevers und Moustiers besonders Rouen hervorzuheben ist.

Die Fayencen von Rouen zeigen zuerst italienischen, dann aber durch die Nachbarschaft angeregt, holländischen Einfluß. Bald nach Beginn des 18. Jahrhunderts hat sich aber ein selbständiger Stil ausgebildet, der, von einem kurzen Rückgreifen auf orientalische Formen unterbrochen, bis an's Ende des Jahrhunderts gewährt hat. Zunächst ist hier der „Stile rayonnant“ zu verzeichnen, bei dem die Dekoration, eine Art von Lambrequin und Spitzen-

verzierung, strahlenförmig, radial angeordnet erscheint (XVI, 2). Dann aber und zwar zur Zeit des Rokoko (was des Zusammenhangs wegen gleich hier mit erwähnt sei!) nahm man galante Figuren hinzu oder bildete im chinesischen Geschmack Trophäen und Köcher oder Füllhörner, Blumen und Insekten. (XV, 2.)

Bei den Arbeiten in Schmiedeeisen blieb die Technik zu dieser Zeit vorzüglich. Geändert wurde aber insofern, daß man nunmehr auf möglichst leichte Weise außerordentlich kräftige Wirkungen zu erzielen bestrebt war. Statt der schwierigen Durchsteckarbeiten der Renaissance wendete man Hinterschiebungen und Überplattungen an und nietete mit Vorliebe auf dünne Unterlagsplatten kleine Verzierungen, wie Rosetten, Blätter u. ähnl. auf. Dem Streben dieser Zeit trug man insofern Rechnung, daß die Akanthusblätter wilder und weiter aus der Ebene hervorgezogen, und daß Netzwerk, Namenszüge, Wappen, auch wohl einmal Büsten (XIV, 1.) an der Vorderseite angebracht wurden. Denn nunmehr betonte man bei den Eisengittern gern eine Vorder- und Rückseite. (XIV, 1; XV, 3 u. 6.)

Die Bronze- und Edelmetallarbeiten wurden zu dieser Zeit in kräftigen, schwulstigen, effektvollen, manchmal wohl etwas plumpen Formen gehalten. Die Bronze wurde nun aber zu selbständigen Gegenständen nur noch vereinzelt verwandt, wie zu Kammerherrnschlüssel (XVI, 3.) zu Uhrzeiger (XIV, 4; XVI, 1.) u. ähnl. Vor allem stellte sie sich in den Dienst des Kunstschlers (XIV, 5.). Zu den Edelmetallarbeiten fand man vor allem die Treibtechnik geeignet. Man zog nur in seltenen Fällen die farbigen Verzierungen heran, sondern suchte, statt dessen plastisch zu wirken. So bedeckte man große Flächen mit breit und schwulstig gehaltenen Blumen- und Blattformen oder mit kräftig und rundlich gehaltenen figürlichen Reliefs. (XV, 4; XVI, 4.)

In den Niederlanden, Frankreich und Deutschland ist die Hauptblüte der Ledertapeten in das letzte Viertel des 17. und das erste des 18. Jahrhunderts zu setzen. Sie zeigen meistens kräftig gehaltene Blumenmuster mit Lambrequins und sind in einem warmen Goldtone gehalten, der sie zu einer stimmungsvollen Wandverkleidung wohlgeschickt macht. (XV, 7; XVI, 6.)

Taf. XIV. Barock, 1.

1. Teil eines Parkgitters in Schmiedeeisen (deutsch).
2. Wandbrunnen in italienischer Majolika.
3. Boulle-Konsole (K. S. Gardemöbel).
4. Uhrzeiger in Messing.
5. Ornament (nach Gips)
6. " " "

5. Teil einer Boulle-Konsole (K. S. Gardemöbel).
6. Schmiedeeiserne Füllung.
7. Ledertapete.

Taf. XV. Barock, 2.

1. Rahmenleiste in Holz.
2. Teller in fayance, Rouen.
3. Schmiedeeiserne Füllung.
4. Lichtschild in getriebenem Silber.

Taf. XVI. Barock, 3.

1. Uhrzeiger in Messing.
2. Teil einer fayanceschale, Rouen.
3. Teil eines Kammerherrnschlüssels in vergoldeter Bronze.
4. Standleuchter in getriebenem Messingblech.
5. Füllung einer Boullearbeit, Rückwand in einer Stuhluhr.
6. Ledertapete.
7. Teil einer Füllung aus Schleisheim (nach Gips).

e) Der Rokokostil (1715—1774).

Taf. XVII
u. XVIII.

In Frankreich hat man von 1715—23, das ist während der Regentschaft des Herzogs von Orleans, einen Übergangstil, die Régence, zu verzeichnen, in dem die gleich zu nennenden Neuerungen noch mit einer gewissen Mäßigung auftraten. Derjenige Stil, der das Prinzip der geschwörkelten Linie und geschwungenen Fläche durchgeführt hat, und den wir mit Rokoko bezeichnen, kam erst während der Regierung Louis XV. zur vollen Geltung. Das am Hofe herrschende Launenhafte und Spielende, die kokette Genußsucht fanden in den stark ein- und ausgeschwungenen Linien, in dem pflanzenartig wuchernden Rahmenwerk, in dem Einstreuen von Darstellungen mit Schäferspielen oder ländlichen Emblemen vortrefflich ihr Spiegelbild.

Im Ornamente herrschte also nunmehr an Stelle der geraden die geschwungene Linie. Es setzte sich zusammen aus einem eigenartig gebildeten Schnörkel- und Muschelwerk, das vielfach mit Pflanzen überwuchert wurde. Das Akanthusblatt, das die vorige Periode breit gebildet hatte, wurde nunmehr schmal und lang gestaltet. Dazu kam — besonders in Deutschland — eine Sucht nach völliger Unregelmäßigkeit, eine Scheu vor symmetrischer Anordnung. Mehrfach machte sich auch im Ornamente, in den figürlichen Darstellungen und in der Technik ein Einfluß von chinesischer Kunst geltend.

Während die frei behandelten, vielfach durchbrochenen und vergoldeten Schnitzarbeiten in Holz, die zu Rahmen für Spiegel und Bilder oder als Rahmenwerk bei Wanddekorationen Verwendung fanden (XVII, 1, 5; XVIII, 3, 6.), meistens technisch und künstlerisch vorzüglich sind, können die Rokokomöbel nicht immer unbedingt gelobt werden. Wohl sind sie äußerst bequem, auch zierlich, leicht, von reizvollem und gefälligem Ansehen, aber rein konstruktiv betrachtet, weisen sie manche Fehler auf. Vor allem sind die geschweiften dünnen Stützen, wie sie besonders an den Sigmöbeln anzutreffen sind, nicht zu rechtfertigen, da sie den aus den Eigenschaften des Holzes hervorgehenden Gesetzen Hohn sprechen.

Die Fayencen haben sich zu dieser Zeit natürlich auch der neuen Stilrichtung anpassen müssen. So finden wir denn auch hier die bewegten, geschwungenen Formen, vielfach in Rotviolett gehöht, vorherrschen. (XVIII, 5, 7.) Aber die besseren Fayencen waren doch durch das 1709 erfundene sächsische Porzellan mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt worden. Ganz besonders geschah dies, als man in Herold (von 1720 an) und Kändler (von 1731 an) für den malerischen und plastischen Teil so vorzügliche Kräfte gewonnen hatte, daß der Ruhm des sächsischen Porzellans bald ganz Europa überstrahlte. Und Meissen ist nicht nur die Mutterfabrik für die meisten anderen, besonders in Deutschland entstandenen Porzellanfabriken gewesen, sondern seine Formen und Verzierungen waren auch mehrere Jahrzehnte hindurch maßgebend für die anderen derartigen Unternehmungen. So treffliche Arbeiten aber in Meissen auch schon zur Barockzeit gefertigt worden sind, so muß die eigentliche Blüte doch erst in die Rokokozeit gesetzt werden. Das Leichtbewegliche, Spielende, Graziöse und Duftige dieses Stiles paßt auch so sehr zu den Eigenschaften des Materiales, daß man sogar einmal geglaubt hat, die Entstehung des Rokoko vom Meißner Porzellan herleiten zu dürfen. (XVII, 7, 6.)

In den Arbeiten aus Schmiedeeisen dieser Zeit tritt uns bei den angedeuteten Veränderungen des Ornamentes und bei einer freieren, durchsichtigeren Bildung eine größere Wildheit in der Zeichnung entgegen. Die flotte Behandlung der Akanthusblätter wurde noch gesteigert und die Blätter noch weiter und schmaler herausgezogen. Mitunter sind auch einzelne Teile des Eisens farbig behandelt worden. (XVIII, 4.)

Taf. XVII. Rokoko, 1.

1. Holzkonsole, farbig, (modern).
2. Ornament in Silber.
3. " " "
4. " " "
5. Teil eines vergoldeten Holzrahmens, gefertigt von Deibel, Dresden.
6. Porzellan-Gießer, Wien.
7. " " Meissen.

Taf. XVIII. Rokoko, 2.

1. Ledertapete.
2. Lichtschild in getriebenem Silberblech.
3. Obere Endigung in vergoldetem Holze.
4. Sanduhr in bemaltem Schmiedeeisen (Privatbesitz).
5. Teil eines Tisches in mährischer Fayence.
6. Bekrönung eines vergoldeten Holzspiegelrahmens. (Privatbesitz).
7. Terrine in Fayence.

Taf. XIX
u. XX.

f) Der Louis XVI.-Stil (1774—1790.)

Die Eigentümlichkeiten des Rokoko hatten sich mit der Zeit derartig gesteigert, daß sie zu einer Übertreibung und wilden Phantastik ausgeartet waren. Das Übermaß der geschwungenen Linien, die Asymmetrie und das Überwuchern des Ornamentes haben nun aber ganz naturgemäß zur geraden Linie und zu einer gewissen Knappheit, die man damals am besten durch Anlehnung an den griechischen Stil zu erreichen glaubte, zurückgeführt. So ist es gekommen, daß während der Regierung Louis XVI. wieder die gerade Linie zu herrschen begann, die nun in Verbindung gebracht wurde mit einer streng durchgeführten Symmetrie und einer in Form und Farbe etwas nüchternen, mageren Eleganz.

Im Ornament trat demgemäß vor allem die gerade Linie an Stelle der Rokoko-schnörkel. Die einzelnen Glieder wurden durch schwächliche Perlschnüren getrennt, lange, dünne Hermen oder Karyatiden verwandte man als Stützen (XIX, 4.), einfach durchbrochene Gallerien als Bekrönungen, während man einzelne Teile mit Fackeln, Thyrsosstäben, Sichelu. ähnl., andere mit ovalen, vielfach lorbeerumkränzten Medaillons (XIX, 1, 3; XX, 4.), mit schmalen Gehängen (XIX, 1.) und eigenartig gefalteten, knittigen Bandschleifen (XIX, 1, 2, 3.) verzierte. Der Akanthus, der nun der griechischen Kunst entsprechend häufiger hinzutrat, wurde wieder strenger gebildet und noch mehr in die Länge gezogen, als dies im Rokoko der Fall gewesen war. (XIX, 4, 5; XX, 6.)

Betreffs der Farbengebung mag hier noch hinzugefügt werden, daß die im Louis XVI. häufig angewandte Vergoldung hin und wieder in vierfacher Färbung (gelblich, rötlich, grün-

lich, weißlich) auftritt, wodurch eine zwar bescheidene aber angenehme Wirkung erzielt worden ist. (XIX, 1: XX, 4.)

Taf. XIX. Louis XVI., 1.

1. Konsoletisch, in 4 farbigem Gold bemalt.
2. Messingbeschlag.
3. Medaillon von einer Meißner Porzellantasse.
4. Standleuchter in vergoldeter Bronze.
5. Füllung in geschnitztem Holze

Taf. XX. Louis XVI., 2.

1. Vorderansicht einer Räuchervase in Meißner Porzellan.
2. Seitenansicht einer Räuchervase in Meißner Porzellan.
3. Salzfaßgestell in gegossenem Silber.
4. Taschenuhr in 4 farbigem Gold und Email.
5. Handleuchter in getriebenem Silber.
6. Füllung in geschnitztem Holze.

g) Der Empirestil (1790—1815).

Auch hier ist, wie im vorigen Abschnitte, die Angabe der Zeitdauer nicht als eine fest abgegrenzte zu betrachten. Taf. XXI
u. XXII.

Zur Zeit der Herrschaft Napoleons I. hat man die einzelnen Motive der vorigen Periode verstärkt und kräftiger gebildet. Man hat sie wohl in besser durchdachten Formen angewandt, ihnen aber gleichzeitig die Anmut und Zierlichkeit, in der sie uns im Louis XVI. entgegen traten, genommen. So ist bei einem vermehrten Zurückgehen auf die Antike ein kälter, trockener und weniger graziöser Stil entstanden. Im Ornament wurden nun, zum Teil mit Bezug auf die Siege Napoleons und auf seinen Aufenthalt in Ägypten, unkanalierte dorische Säulen, mitunter auch nur Säulensäulenstümpfe, allegorische, auf Sieg und Ruhm bezügliche Figuren oder solche aus der altrömischen Geschichte, Kronen oder Kränze von Lorbeer (XXI, 6), Schwäne (XXI, 5), Sphinxen (XXII, 3.) und Pyramiden verwandt.

Taf. XXI. Empire, 1.

1. Vorderansicht ein. Tafelaufsatzes i. Sevres-Porzellan.
2. Seitenansicht
3. Französischer Damast (nach Vorbildern in der Bibliothek der Kunstgewerbeschule).
4. Französischer Damast (nach Vorbildern in der Bibliothek der Kunstgewerbeschule).
5. Lehnstuhl (in Privatbesitz).

6. Lehnstuhl für Napoleon I. von David entworfen, (Fontainebleau) wie 3 und 4.)

Taf. XXII. Empire, 2.

1. Ober- und Untertasse in Wiener Porzellan.
2. Obertasse in Meißner Porzellan.
3. Deckelgefäß in Berliner Porzellan.
4. Fries an einem zimmernen Salzgefäß.
5. Teil eines vergoldeten Stuckrahmens.

Der große Druck, den die französische Knechtschaft und die Freiheitskriege auf Deutschland ausübten, haben hier etwa von 1815 an den Biedermeierstil gezeitigt, bei dem dann auch demgemäß alles mager, dürftig und ärmlich aussieht. Nichtsdestoweniger läßt sich auch aus den kunstgewerblichen Erzeugnissen dieser Zeit Einiges lernen, besonders als man die einzelnen Teile aus Kreisstücken und Bogensegmenten zusammensetzte, ein Verfahren, das dann zu einer allerdings meistens mißverstandenen Nachahmung der Gotik geführt hat.

Erst in den 60er und 70er Jahren des 19. Jahrhunderts beginnt in den meisten europäischen Staaten jener Aufschwung des Kunstgewerbes, auf den in der Einleitung bereits hingewiesen worden ist.

B. Das Morgenland.

I. Die Kunst des Islam.

Mit erstaunlicher Schnelligkeit haben es die kriegerischen Araber verstanden, den Islam, die Lehre ihres Propheten Muhameds († 632.), über Persien, Indien, Syrien, die Türkei, Ägypten, Nordafrika, Sicilien und Spanien zu verbreiten. Als dann nach den blutigen Eroberungen unter ihrer Herrschaft der Friede wieder in die Länder eingezogen war, stellte sich auch bei ihnen das Bedürfnis ein, sich selbst feste Wohnungen und ihrem Gotte Moscheen zu bauen und diese und die in ihnen gebrauchten Geräte künstlerisch zu schmücken. Hierbei haben sich nun die Araber, die eine selbständige Kunst nicht mitbrachten, in richtigem Verständnis ihres Unvermögens an die heimischen Kunstformen gehalten und diese mit der Zeit

in ihrem Sinne umgestaltet. So erklärt es sich, daß uns in den genannten Ländern einerseits eine große Verschiedenheit entgegentritt, andererseits ihnen aber ein gewisser Typus gemeinsam ist. Denn überall findet man hier die Hauptmerkmale der orientalischen Kunst. Bei den Architekturformen sind hervortretende Gesimse und plastische Verzierungen möglichst vermieden. Bevorzugt sind die geschwungenen Linien, wie sie beim Hufeisen-, Zacken und Kielbogen, bei dem den Waben eines Bienenkorbes ähnlichen Stalaktitengewölbe (XXV, 1.), oder bei den vielfach Zwiebelform zeigenden Kuppeln vorkommen, ferner außerordentlich dünne, reich geschmückte Säulen mit phantastischen Kapitälern (XXV, 2, 3.). Alles dies ist aber weniger aus der Konstruktion wie bei der abendländischen Kunst sondern vielmehr aus dem Bestreben herausgeschaffen, möglichst dekorativ zu wirken. Die flächenhafte Behandlung und eine große Farbenfreudigkeit das sind die Hauptzüge der orientalischen Kunst, die sich nicht nur in dem Gesagten geltend macht, sondern uns vor allem als die Haupteigenschaften ihrer Ornamente entgegentreten.

Von dem abendländischen Ornamente unterscheidet sich das orientalische in wesentlichen Punkten. Hier sind meist mehrere Ornamentzüge durch einandergeschlungen, die wohl einmal kräftiger oder weniger kräftig auf den Beschauer wirken, bei denen aber keine Unterordnung einzelner Teile unter andern wie bei jenem sondern eine vollständige Gleichwertigkeit stattfindet. Auch die betonte Unterscheidung von Grund und Zeichnung kennt der Orientale nicht, er läßt vielmehr die Farben des ersteren gleichberechtigt, nicht vorherrschend, wie es der Abendländer thut, zur Wirkung kommen. Sein Ornament zeigt ein anmutiges phantastisches Linienpiel von vorzugsweise dekorativem Werte, bei dem Zeichnung des Einzelnen wohl meistens ohne Bedeutung, ohne tieferen Sinn ist. Denn Darstellungen von Tier- und Menschengestalten, die im abendländischen Ornamente eine so große Rolle spielen, kommen hier nur ausnahmsweise vor, waren dann aber derartig stilistisch behandelt, daß von ihrer eigentlichen Bedeutung kaum etwas zu sehen übrig blieb. Die Pflanze ist indessen sehr viel mit herangezogen worden, aber auch sie mußte sich eine beträchtliche Umgestaltung ihrer natürlichen Formen gefallen lassen, wie es beim Übertragen des Körperlichen in's flächenhafte ganz naturgemäß ist, denn — das muß noch einmal betont werden — den flächenartigen Charakter hat sich das orientalische Ornament stets bewahrt. Seinen Hauptbestandteil bildeten die verschlungenen, gebrochenen, sich kreuzenden und auf diese Weise die verschiedensten Figuren bildenden Linien und Bänder, die zusammen mit der ornamental behandelten Schrift und den stilisierten Blättern, Blüten, Stengeln u. s. w. das gaben, was wir mit *Arabesque* bezeichnen. Auf ihre Bedeutung für das Flächenornament des Abendlandes z. B. das der deutschen Renaissance ist oben bereits hingewiesen worden.

Taf. XXIII
u. XXIV.

a) Die persisch-türkische Kunst.

Die Vorliebe für das Flächenornament und die Farbenfreudigkeit, das sind auch die beiden Haupteigenschaften, welche dem persisch-türkischen Kunstgewerbe anhaften. Aus ihnen heraus, verbunden mit den Forderungen des Klimas, erklärt sich die große Bedeutung, welche die Fayencefliesen zur Bekleidung der Wände und Fußböden in den Moscheen und Privathäusern gewonnen haben. Mit den Fliesen ist naturgemäß die Keramik überhaupt zur Blüte gekommen, so daß hier auch Schüsseln, Krüge, Kannen, Vasen u. ähnl. von einfacher Form und wirkungsvoller Bemalung genannt werden müssen.

Die ältesten persischen Fayencen (bis 1500) sind einfach in Zeichnung und Farbe, sie zeigen vereinzelt leichtes Relief, einen rötlichen oder bräunlichen Metallluster und mit Vorliebe die Kreuz- oder Sternform (XXIII, 9). In den spätern Arbeiten werden gern chinesische Motive verwandt. Blau ist hier die herrschende Farbe, daneben wurden wohl gelegentlich Grün und ein stumpfes Ziegelrot verwandt. (XXIV, 6.)

Im allgemeinen unterscheiden sich von ihnen die türkischen Fayencen durch eine reichere und kräftigere Farbenwirkung. Das Rot ist feuriger, außerdem kommen Grün, zweierlei Blau und Schwarz, das Letztere zum Konturieren, auf weißem Grunde vor. Die Zeichnung besteht aus mehr oder weniger naturalistisch aufgefaßten Blumen, besonders Nelken (XXIII, 7) Tulpen, Rosen, wilden Hyacinthen oder persischem Rankenwerk. Auch hier zeigen sich mehrfach chinesische Einflüsse, wie bei dem Wolkenornamente. (XXIII, 2, 3, 5, 6, 7.)

Neben den Fayencen verdienen die Metallarbeiten hervorgehoben zu werden. Die Waffen in Damascenerstahl und die persischen Rüstungen haben sich großer Beliebtheit erfreut. Die verschiedenartigsten Geräte sind aus Kupfer oder Messing hergestellt worden. Hierbei bestand die Verzierung meist in leichter, reizvoller Gravierung oder in Tauschierung. (Ein

(schlagen von Silber- oder Golddraht in das gravierte Metall.) Eine den Persern eigentümliche Technik ist das Gravieren von verzinnten Kupferarbeiten, wobei eine bescheidene aber äußerst wirkungsvolle Verzierung (kupferfarbenes Ornament auf Zinngrund) erzielt wird. (XXIII, 4; XXIV, 5.)

Unter den Teppichen gelten noch heute die persischen mit ihren ruhigen, kleinen Mustern und breiten Randeinfassungen für die schönsten. In der ältesten Zeit ist bei ihnen vorzugsweise das geometrische Ornament verwandt worden, dann hat die Arabeske und endlich das Blumenmuster vorgeherrscht. Das Letztere, das schon früher in Indien beliebt war, ist auch für den heutigen persischen Teppich charakteristisch, aber die Blumen treten in streng symmetrischer Verteilung und in richtiger Stilisierung für die Fläche auf. Die Zeichnung des Musters hat indessen für uns geringere Bedeutung als die Farbe, diese besitzt aber neben einer großen Dauerhaftigkeit außerordentlichen Reiz. Die türkischen Teppiche (Smyrnateppe) zeigen wieder eine kräftigere, nicht so harmonische Farbstimmung wie die persischen. In der Musterung ist hier die Palmette bevorzugt worden.

Taf. XXIII. Persisch-türkisch, 1.

1. Fries nach Prisse d'Avennes, L'art Arabe.
2. Fayenceteller, sog. Rhodosteller.
3. Fayencegefäß, sog. Rhodosgefäß.
4. Metallschale, graviert (wohl arabisch).
5. Verzierung aus einem sog. Rhodosteller.
6. dgl. dgl. dgl.
7. dgl. dgl. dgl.
8. Fries nach Prisse d'Avennes a. a. O.
9. Sternfliese mit Metalllüster aus dem 15. Jahrh.

Taf. XXIV. Persisch-türkisch, 2.

1. Goldbrokat aus dem 17. Jahrhundert.
2. Verzierung aus einem sog. Rhodosteller.
3. dgl. dgl. dgl.
4. dgl. dgl. dgl.
5. Helm in teilweis vergoldetem Stahl (persisch).
6. Fayenceteller (persisch) um 1600.
7. Fries nach Prisse d'Avennes a. a. O.
8. dgl. dgl. dgl.
9. Fayencefliese.

b) Die spanisch-maurische Kunst.

Taf. XXV.

Von Mitte des 8. bis zu Ende des 15. Jahrhunderts ist Spanien von den Mauren, wie die aus Nordafrika eindringenden Araber genannt werden, beherrscht worden. Im Fürstenpalast der Alhambra zu Granada (1270 beg.) zeigt sich ihre Kunst zur vollsten und üppigsten Blüte entfaltet. Die abendländischen Erfordernisse an einen Prachtbau, Klarheit der Anordnung und der Konstruktion fehlen hier völlig, werden aber durch den Glanz und die reiche Phantastik der inneren Ausstattung ersetzt. Überall zeigen sich in höchster Farbenpracht die zierlichen Säulen mit ihren malerischen Kapitälern und eigenartig gestalteten Basen, die zierlichen Jackenbögen, die wie Spitzengewebe wirkenden Stalaktitengewölbe u. dgl. m. (XXV, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10.)

Auch hier nehmen die Fayencen eine Hauptrolle ein. Sie haben mit den ältesten persischen Erzeugnissen den prächtig wirkenden, goldfarbigen Metallschimmer gemein, zeigen aber einen geringeren Reichtum im Ornament und in der Farbe. flache Schalen und Vasen von eigenartiger phantastischer Gestalt kommen hier vorzugsweise in Frage. In Spanien haben bei der Wandverkleidung gleichfalls die Fayencefliesen eine große Rolle gespielt. Diese Azulejos (wie sie hier genannt werden) zeigen in den seltensten Fällen Metallschimmer. Bei ihnen ist vielmehr eine besondere und schwierige Technik zur Anwendung gebracht worden, die mit der des Grubenemails Ähnlichkeit hat. Das meist einfache geometrische Muster ist vertieft eingepreßt, so daß zwischen den einzelnen Formen Stege stehen bleiben, welche das Zusammenfließen der verschiedenen Farben (Blau, Grün, Gelb und Braun auf Weiß) beim Aufschmelzen verhindern. Halbtöne kamen in der älteren Zeit nicht vor, sondern erst als die italienische Renaissance mit ihren Formen auf Spanien Einfluß zu gewinnen begann. (XXV, 8, 9.)

Taf. XXV. Spanisch-maurisch.

1. Teil eines Stalaktitengewölbes aus der Alhambra (nach Gips).
2. Säulenkapitäl aus der Alhambra (nach Gips).
3. dgl.
4. Sternförmige Verzierung aus der Alhambra (nach Owen Jones, Details and Ornaments of the Alhambra)
5. Fries
6. Verzierung
7. dgl.
8. Wandverkleidung
9. Fliese zu einer Wandverkleidung.
10. Stück einer Wandverzierung aus der Alhambra (nach Gips).



II. Die indische Kunst.

Auch in Indien sind Religion (Brahma- und Buddhismus) und Beschaffenheit der mit erstaunlichem Reichthum und Üppigkeit gesegneten Landschaft die Grundlagen für die Kunst gewesen. Sie haben eine ungezügelter Phantasie, einen Hang zu maßloser, ausschweifender Überladung, dann aber auch große Gegensätze gezeitigt. Denn während z. B. einige Arbeiten bei hochvollendeter Technik eine bis in's Kleinste durchgeführte Behandlung zeigen, findet man wieder manche Kolossalfigur des Buddha, die so roh behandelt ist, solch plumpe Formen besitzt, daß man das eine mit dem andern schwer in Einklang zu bringen vermag. Wir finden auch bei den Indern kein organisches Gefüge, keine betonte und erkennbare Konstruktion sondern das Dekorative bevorzugt und zwar die schwulstige überladende, häufig bizarre Dekoration.

Vom 12. bis in's 18. Jahrhundert haben die Anhänger des Islam Indien beherrscht und der Kunst, die sie auch hier auf der heimischen aufbauten, zu einer gewaltigen, üppigen Blüte verholfen. Das Kunstgewerbe und hier vor allem das Flächenornament hat für uns große Bedeutung, denn die Inder haben es von den frühesten Zeiten an bis auf den heutigen Tag verstanden, ihre Geräte in lebenswürdiger, reizvoller und farbenprächtiger Weise zu verzieren. Man findet in ihrer spezifisch orientalischen Dekorationsweise etwas Ähnliches, wie wir es bei den Persern gesehen haben. Nur überziehen sie meistens ihre Gegenstände völlig mit dem Ornamente, während die Perser einzelne Teile wie Mittel- und Eckstücke, Bänder u. s. w. durch ornamentale Behandlung hervorheben.

Im Ornamente (selbst) finden Pflanzen besonders die in Indien vorkommenden Palmen, Bananen u. a. üppigere und häufigere Verwendung. Ähnliches gilt von den Tieren. So werden außer den Vögeln (XXVII, 11) mit Vorliebe Löwen, Affen und Elephanten zur Verzierung herangezogen. Die Verwendung des Elephanten, der in Indien göttliche Ehren genoß, ist geradezu charakteristisch für die dortige Kunst. Nicht allein, daß er häufig plastisch gebildet oder seine Gestalt ornamental verwandt wurde, er lieferte auch ein besonders edles und bevorzugtes Material, das Elfenbein. Die Verwendung des Elfenbeins zu Schnitzereien (XXVI, 5 u. 11) zu ausgesägten und aufgelegten Arbeiten (XXVII, 5) und zu mosaikartigen Arbeiten (XXVI, 8) hat in Indien zuerst Bedeutung gewonnen und ist hier mit Vorliebe gepflegt worden.

Auf textilem Gebiete hat sich Indien noch heute eine achtenswerte Stellung bewahrt. Von den Teppichen ist oben (S. 21) bereits gesprochen. Zu erwähnen sind noch die Shawls (besonders die von Kaschmir), welche eine sonst nirgends zu findende Feinheit und Schönheit zeigen, und andere, meist außerordentlich farbenprächtige Gewebe (XXVI, 1 u. XXVII, 1), bei denen das pflanzliche Ornament weitaus überwiegt.

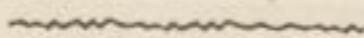
Da den Inder eine besondere Liebe zum Schmücken und Glänzen auszeichnet und ihm seine Heimat Edelmetalle, Edelsteine und Perlen in reicher Auswahl giebt, so ist auch die Herstellung des Edelmetallschmucks frühzeitig und mit Eifer getrieben worden. Hierbei wurde nun weniger auf Feinheit der Technik oder Schönheit der Zeichnung als auf eine eigenartige und möglichst glänzende Wirkung Bedacht genommen. (XXVI, 2 u. 3.)

Taf. XXVI. Indisch 1.

1. Gold- und Silber broschierter Stoff.
2. Ohrring (nach Jacob & Hendley, Jeypore enamels.)
3. Sternförmiger Anhänger (nach Jacob & Hendley, Jeypore enamels.)
4. Fries (nach Jacob & Hendley, Jeypore enamels.)
5. Elefant, in Elfenbein geschnitten.
6. Bunt bemalte Thonvase (vielleicht Siam).
7. Verzierung (nach Racinet, D. polychrome Ornament, II 7.)
8. Teil eines Buchdeckels in Elfenbeinmosaik.
9. Verzierung (nach The journal of Indian Art).
10. Dgl.
11. Dose, in Elfenbein geschnitten, um 1700. "
12. Fries (nach Racinet a. a. O.)

Taf. XXVII. Indisch, 2.

1. Lancierter Seidenstoff.
2. Griff eines Papiermessers in Sandelholz.
3. Ohrring (nach Jacob und Hendley a. a. O.)
4. Teilein. Hals schmuckes (n. Jacob u. Hendley a. a. O.)
5. Griff eines Papiermessers in Horn und Elfenbeinauflage.
6. Gemalte Verzierung auf Holz.
7. Teil eines Zinnbeckers (nach Dolmetsch, Ornamentenschatz).
8. Unterteil einer Wasserpfeife in graviertem Zinn aus dem 17. Jahrhundert.
9. Gemalte Verzierung auf Holz.
10. Bemalter Metallschild (Privatbesitz).
11. Mittelfstück eines Teppichs aus dem 16. Jahrh. (nach Dolmetsch a. a. O.)



III. Die chinesisch-japanische Kunst.

Taf.
XXVIII
u. XIX.

Da die Japaner nicht nur ihre Schriftsprache und ihre Religion sondern auch ihre gesammte früheste Kultur über Korea von den Chinesen erhalten haben, so ist es nicht immer leicht, besonders für ein europäisches Auge die kunstgewerblichen Erzeugnisse dieser beiden Völker auseinanderzuhalten. Natürlich ist diese Unterscheidung am schwierigsten in der ältesten japanischen Zeit, wo man möglichst genau die chinesischen Arbeiten nachzubilden versucht hat, dann aber auch in einer späteren Periode, wo umgekehrt die Chinesen japanische Arbeiten, da diese ihre eigenen weit übertroffen hatten, nachahmten.

Im allgemeinen läßt sich von den kunstgewerblichen Erzeugnissen beider Völker, mögen diese nun Porzellane, Metallarbeiten, Emaillen, Seidengewebe, Stickereien, Holz-, Elfenbeinschnitzereien, oder Lackarbeiten sein, sagen, daß sie technisch vorzüglich ausgeführt sind, in Form und Verzierung aber für unser Gefühl vielfach eine große Willkür und Phantastik zeigen. Die reich angeordneten Verzierungen setzen sich aus den geometrischen, pflanzlichen und figürlichen Ornamenten zusammen und muten uns, besonders die Letzteren, wegen einer Perspektive, die von der unseren abweicht, meist fremd an. Die viel verwendeten Fabeltiere, wie Drachen, Feuerhunde, Paradiesvögel u. s. w. sind dabei wohl symbolisch zu nehmen.

Was nun die Unterschiede in diesen kunstgewerblichen Arbeiten anlangt, so tritt uns die Hauptstärke der Chinesen in der strengen Nachahmung eines Vorbildes mit allen seinen Vorzügen aber auch allen seinen Mängeln entgegen, während der Japaner weniger handwerksmäßig verfährt, z. B. nicht ein und dasselbe Ornament mehrmals in der gleichen Weise verwendet, sondern sich in Einzelheiten Veränderungen erlaubt. Hiermit hängt auch der Umstand zusammen, daß der Japaner weniger als der Chinese stilisiert, sondern mehr naturalistisch zu Werke geht. Der Japaner läßt mehr seine Phantasie mitwirken, er schafft mehr künstlerisch als mechanisch. Man sieht seinen Werken die Liebe an, mit der sie geschaffen sind. Dazu kommt noch eine allen Japanern gemeinsame Freude an dem Kleinleben in der Natur, eine Liebe für Blumen, Insekten, Schmetterlinge und Vögel und nicht zuletzt ein lebenswürdiger, anspruchsloser Humor.

Was beispielsweise die Unterschiede in den Porzellanen, die hier wie dort eine Hauptbedeutung beanspruchen, im besonderen anlangt, so wäre noch folgendes hinzuzufügen: Der Japaner versteht sich vor allem auf eine harmonische Farbenbehandlung; er legt auf die farbige Ausschmückung das Hauptgewicht, dagegen tritt die Zubereitung der Masse und ihre Formgebung bei ihm in den Hintergrund. Vernachlässigt hat er aber die technische Seite keineswegs, wie seine Eierschalenporzellane, die er wie der Chinese fertigt, u. a. beweisen. Aber die farbige Wirkung ist ihm Hauptsache, hierin übertrifft er den Chinesen, der wohl lebhaft glänzende Farben besitzt, diese aber nicht so wirksam zu verwenden versteht.

Auch auf dem Gebiete der Metallarbeiten besonders der Bronzen in ihrer verschiedenen Zusammensetzung nehmen beide Völker eine hervorragende Stelle ein. Für uns haben vor allem die neueren japanischen Bronzen die höchste Bedeutung, da sich uns besonders in ihnen die Japaner als die Meister im wirkungsvollen Zusammensetzen verschiedener Metalle, im Tauschieren, im Emaillieren und im Patinieren (Färben) zeigen. Die hierdurch erzielte große Abwechslung und Schönheit in Farbe und Verzierung ist es gewesen, welche den Anstoß zu einem neuen Aufschwunge der Pariser und damit der europäischen Bronzeindustrie gegeben hat.

Taf. XXVIII. Chinesisch.

1. Verzierung (nach Owen Jones, Chinesische ornamente).
2. " von einem Porzellangefäß.
3. " "nach Owen Jones a. a. O.)
4. " von einem Porzellangefäß.
5. " "nach Owen Jones a. a. O.)
6. " von einem Porzellangefäß.
7. Porzellanvase aus dem 16. Jahrhundert.
8. Bemalte Elfenbeinfigur, Kanton.
9. " "nach Owen Jones a. a. O.)
10. Verzierung (nach Owen Jones a. a. O.)
11. Verzierung von einem Porzellangefäß.

12. Stickerei, modern, Kanton.
13. Porzellanteller aus dem 18. Jahrhundert.

Taf. XXIX. Japanisch.

1. Vögel in Blumenzweigen nach einem farbigen Holzschnitt (Baillie, Hiaiku cho-gwa fu.)
2. Porzellanschale, Arita, aus dem 17. Jahrhundert.
3. Porzellanvase, Owari, Ende des 18. Jahrh.
4. Hahn in Bronze aus dem 17. Jahrhundert.
5. Metallplatte, modern.
6. " "nach Owen Jones a. a. O.)
7. Verzierung n. einem farbigen Holzschnitt (wie Nr. 1.)



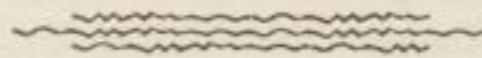
Anhang.

Die Entwicklung der Rosette.

Die letzte Tafel (Taf. XXX) zeigt den Entwicklungsgang der Ornamentik, soweit sie die besprochene europäische Kunst anlangt, noch einmal und zwar an 9 verschiedenen Rosetten. Es ist gerade diese Zierform gewählt worden, weil sie einerseits in allen Perioden, wenn auch verschieden häufig, vorkommt und auch heute noch vielfach gebraucht wird, andererseits aber in ihrer plastischen Behandlung und mit ihren vorwiegend pflanzlichen Verzierungen wohl dazu geeignet erscheint, daß man sich mittels der Darstellung ihrer verschiedenen Behandlungsarten die in Text und Abbildungen bis dahin angeeigneten Kenntnisse noch einmal und selbstständig wiederholt.

Taf. XXX. Rosetten.

1. Griechische Rosette.
2. Römische Rosette.
3. Romanische Rosette.
4. Gotische Rosette.
5. Renaissance Rosette.
6. Barock Rosette.
7. Rokoko Rosette.
8. Luis XVI. Rosette.
9. Empire Rosette.





1



3



2



4



5



6



8



7



1.



2.



4.



3.



6.



5.



7.



8.

9.



11.



10.



12.

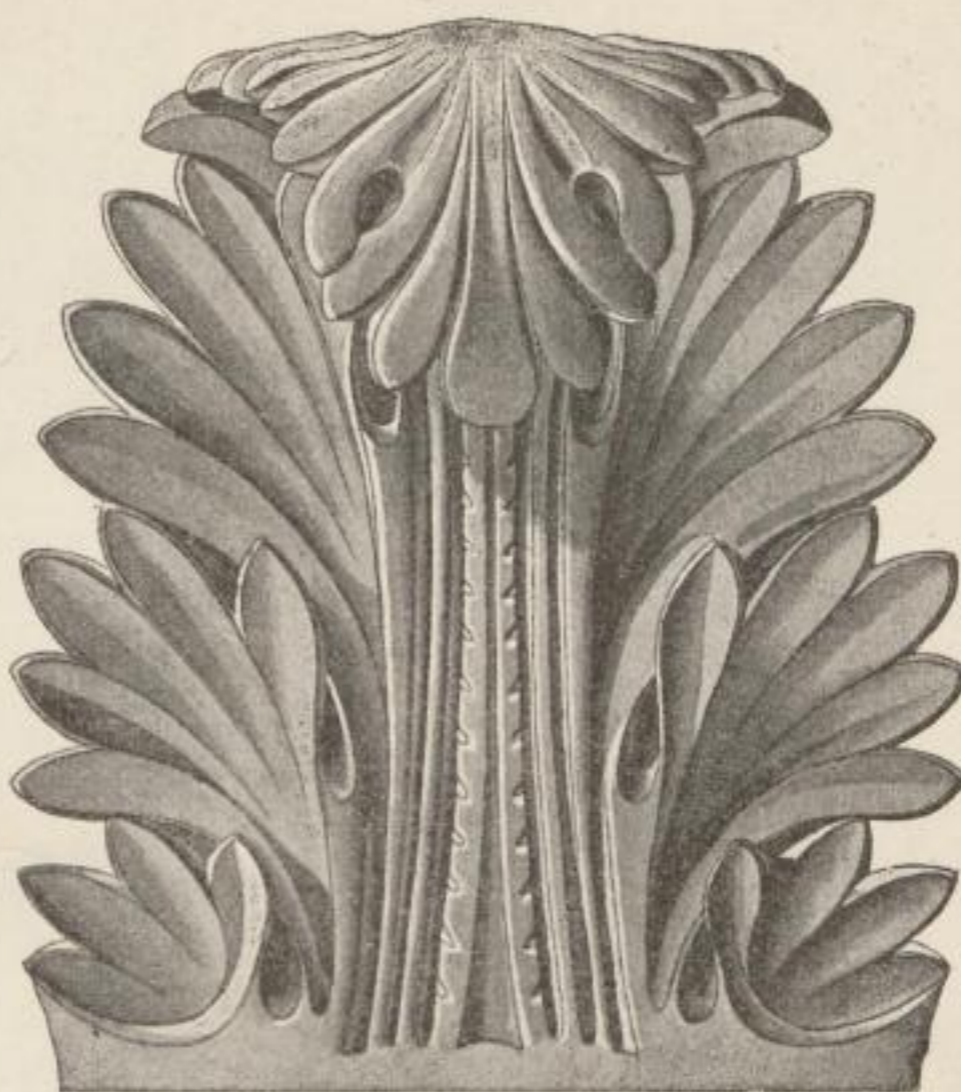


13.





1



2



4



3



5





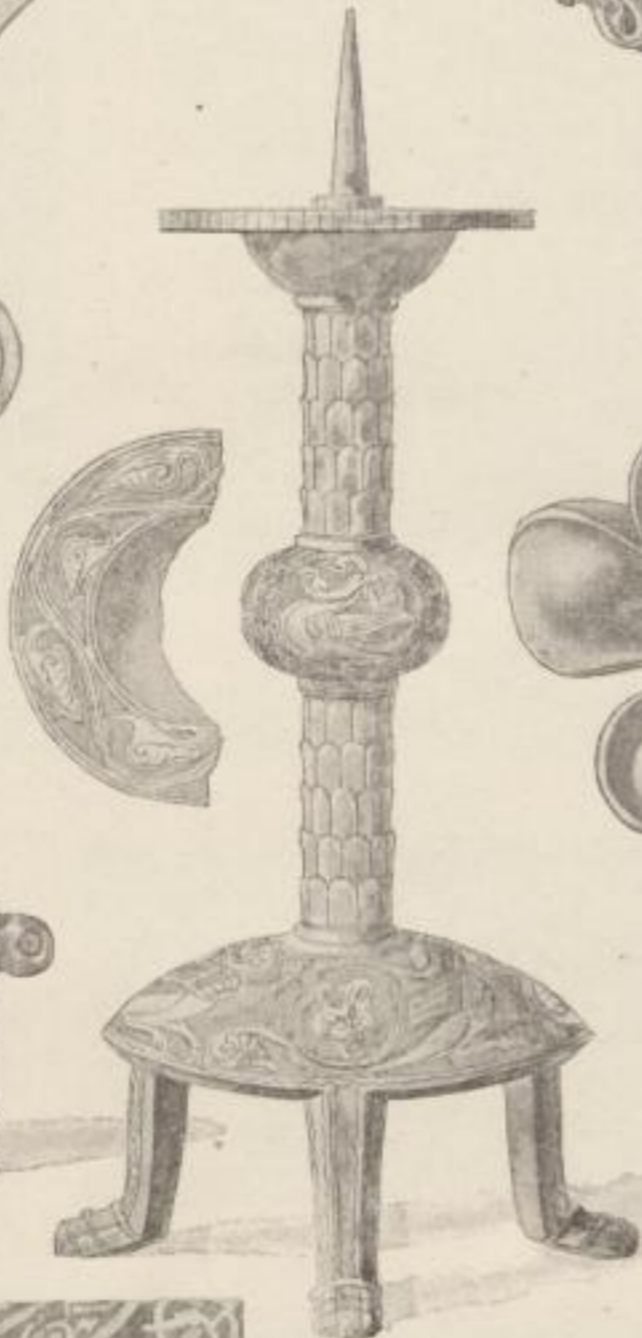
1



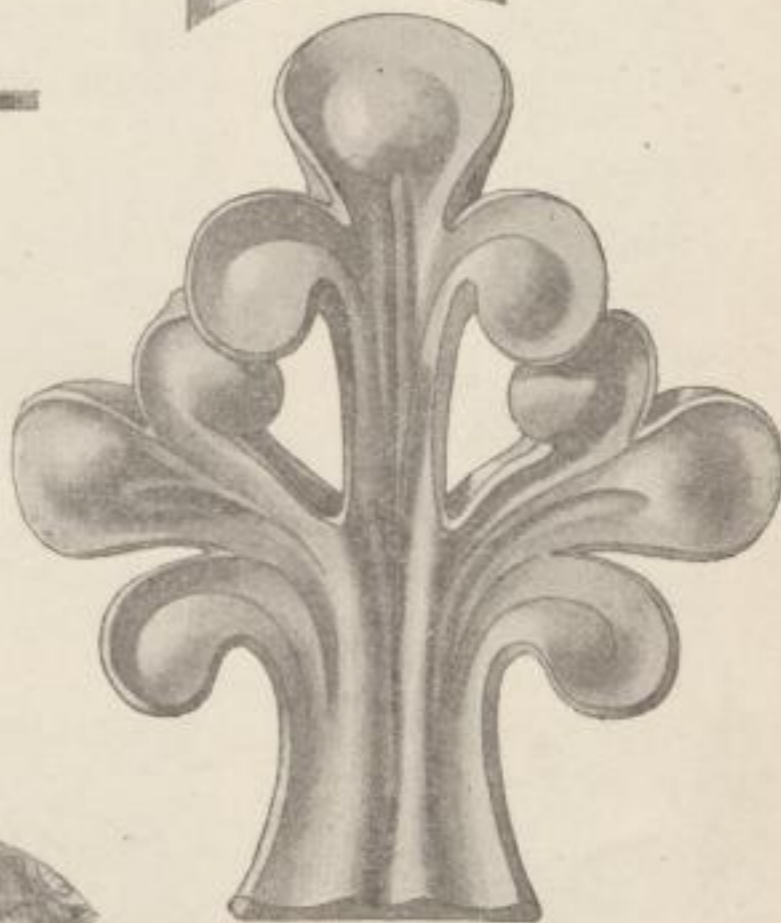
2



3



4



5



6



7



8



9



1



2



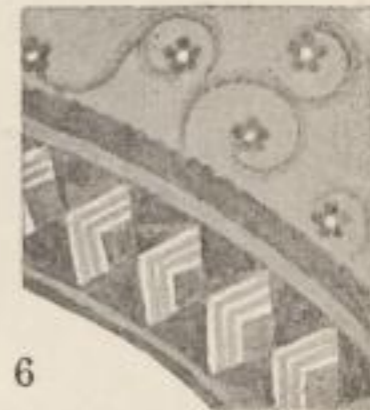
3



4



5



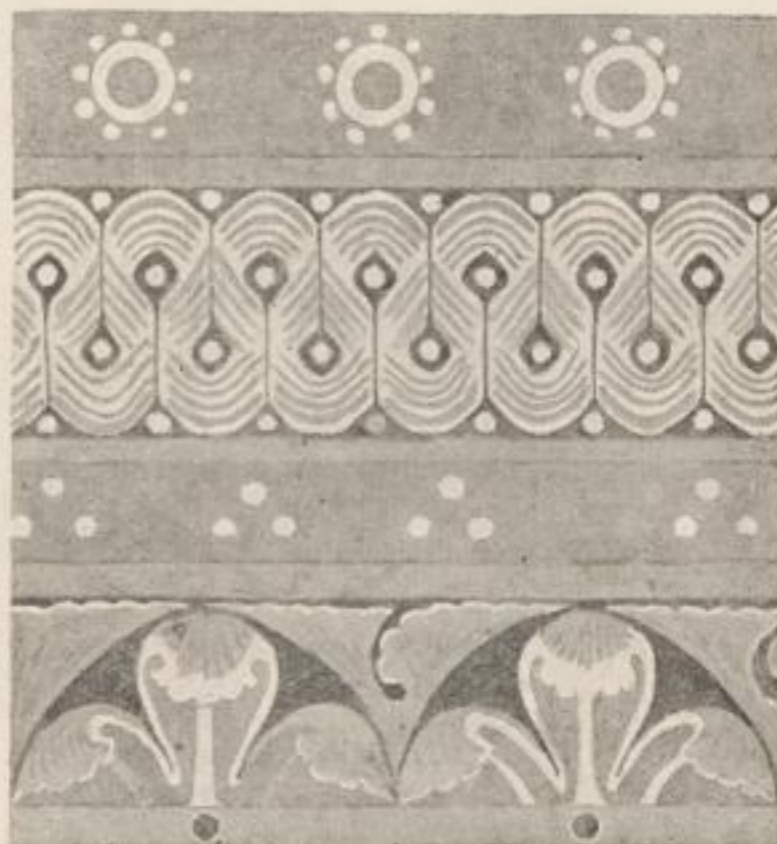
6



7



8



9



10



11



1



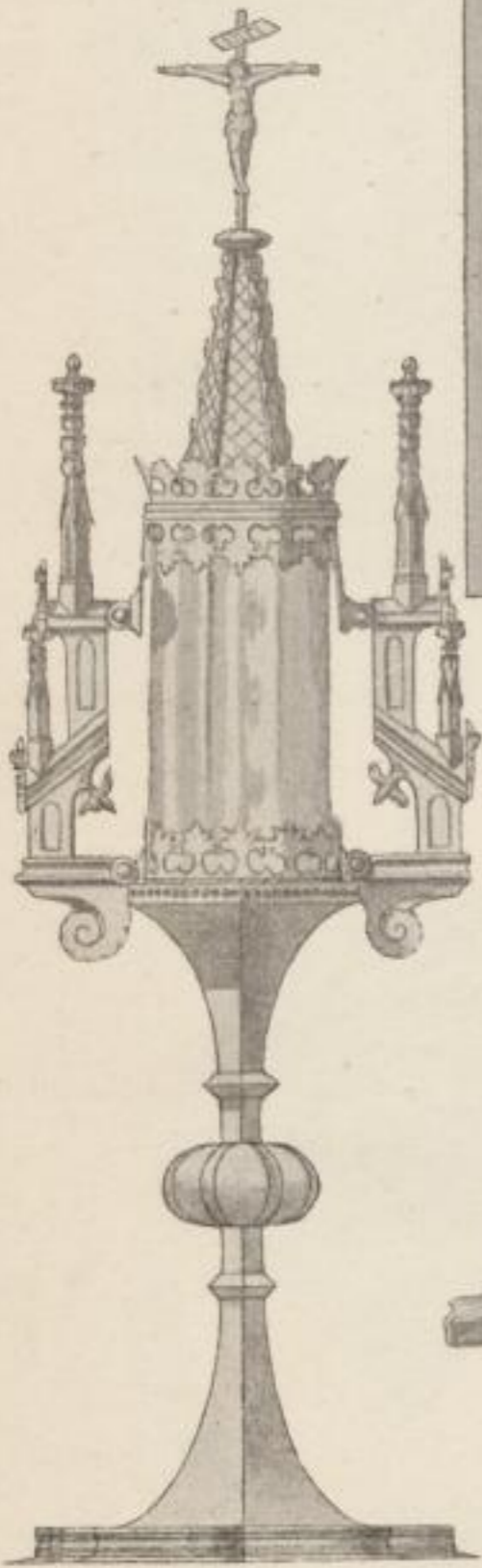
2



3



4



5



6



7



8



9



1



2



4



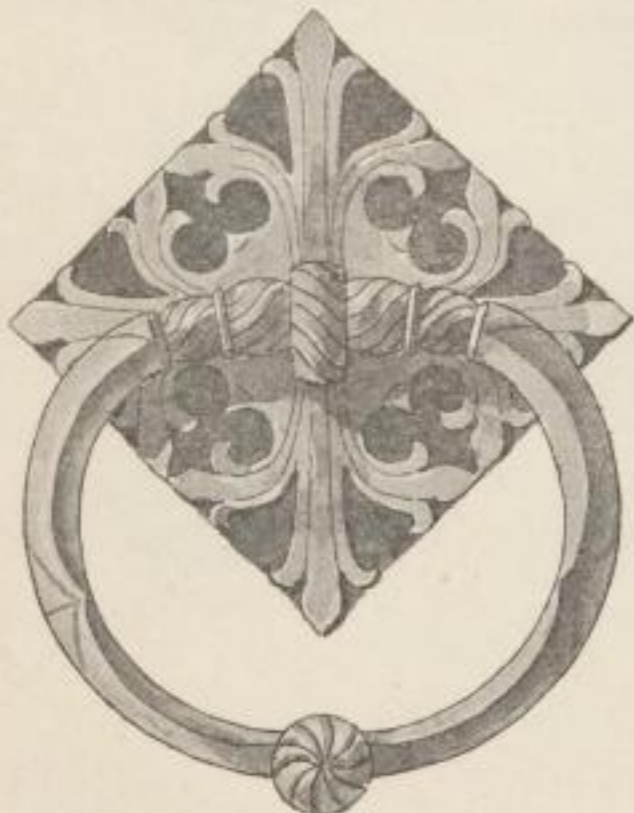
3



5



6



7



8



1



2



3



4



5



6



7



8



2



1



3



5



6



4



7



8



9

10

[Faint handwritten mark]



1



3



2



4



5



1



2



3



4



5



6



7



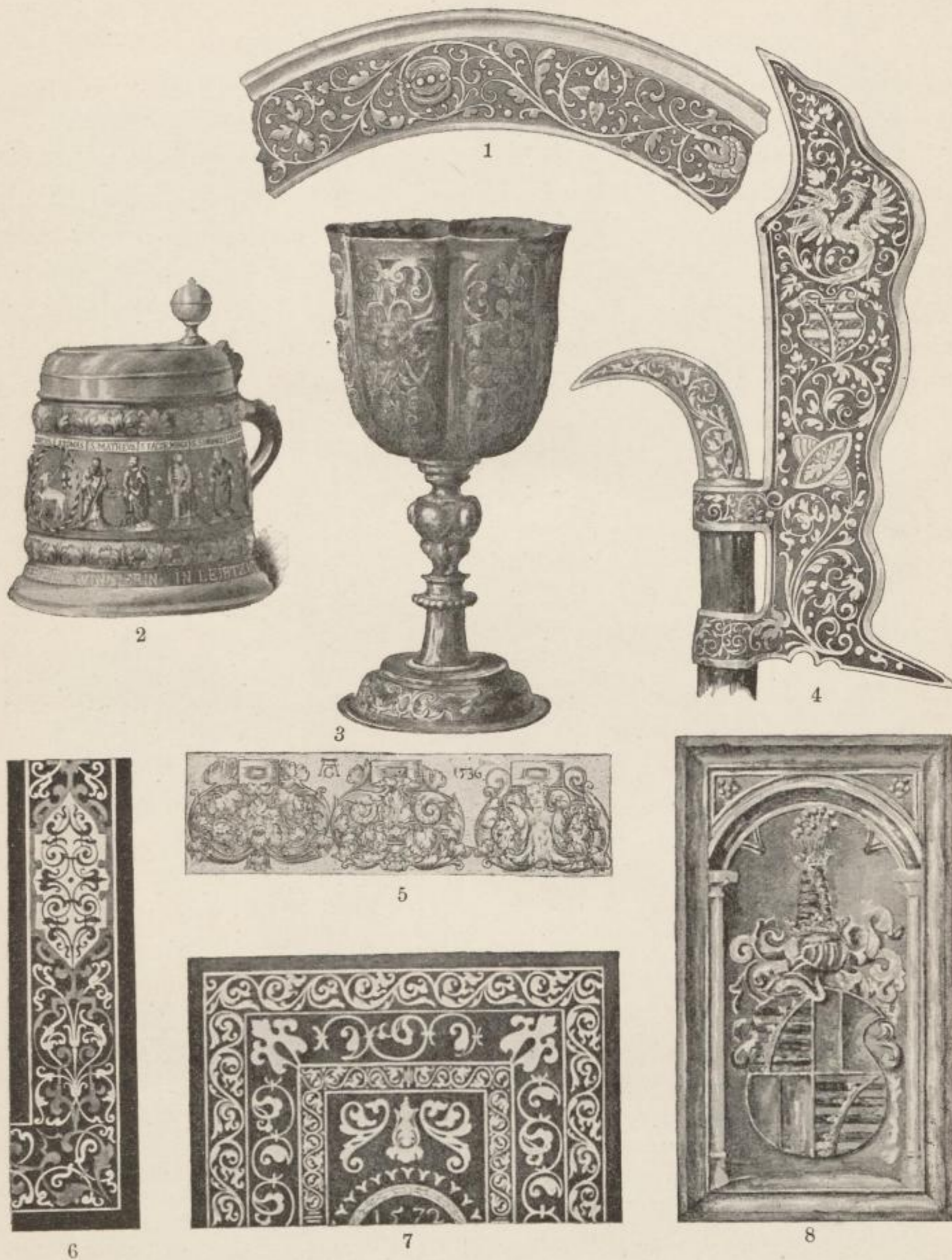
8



9



10





1



2



3



4



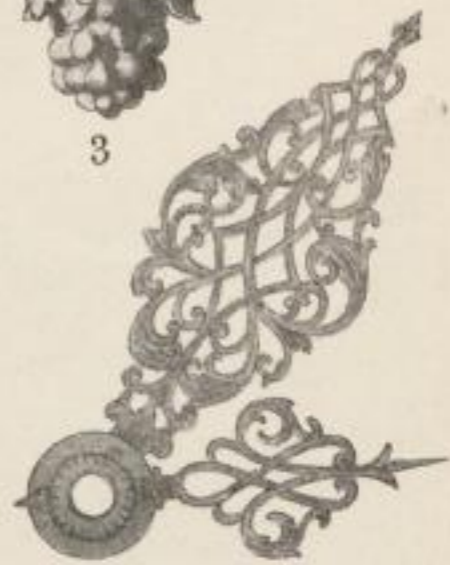
5



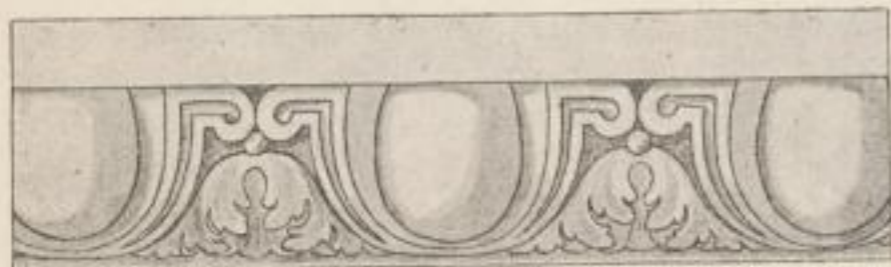
1



2



4



5



6



1



2



3



4



5



6



7







1



2



3



4



5

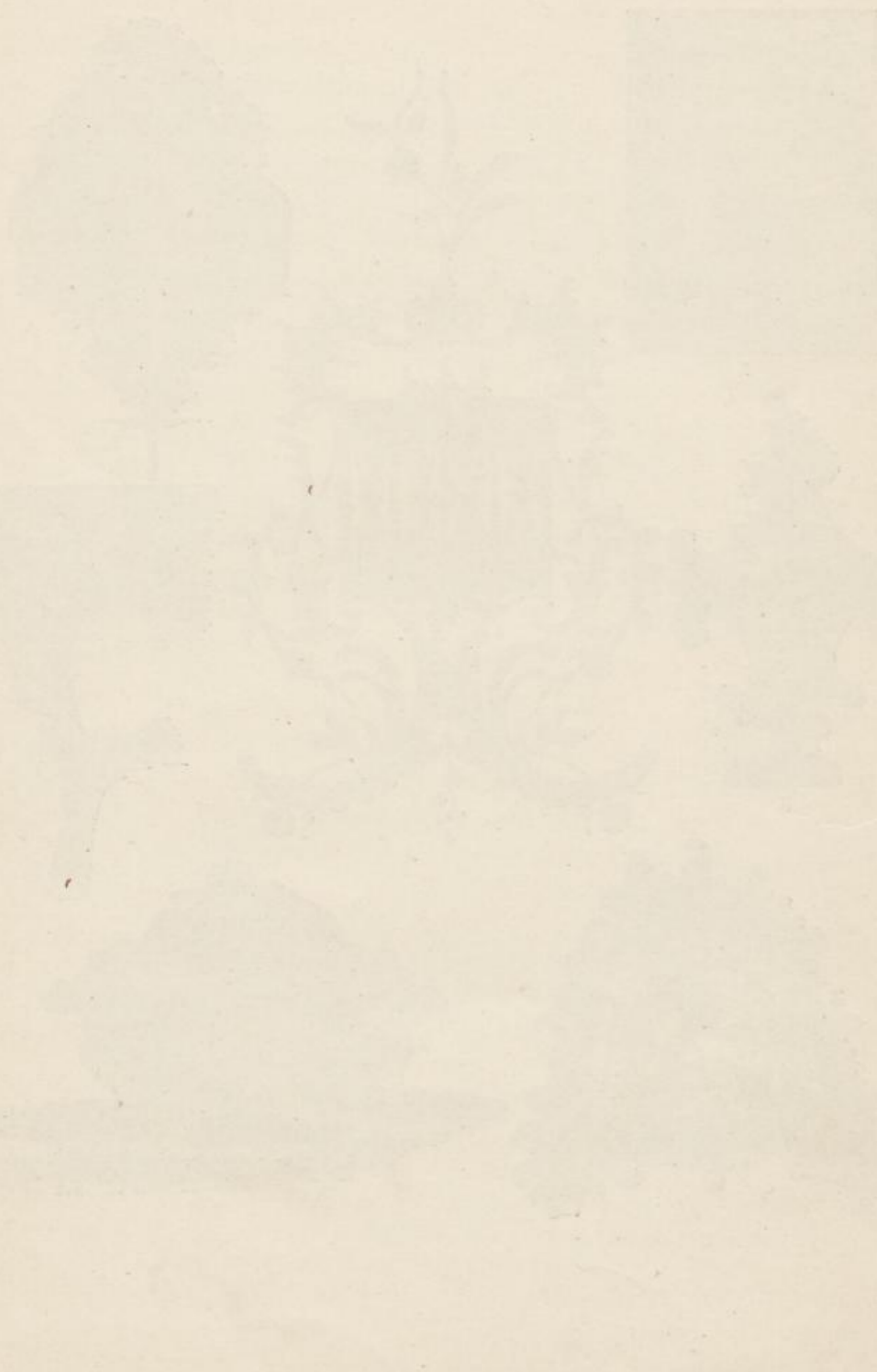


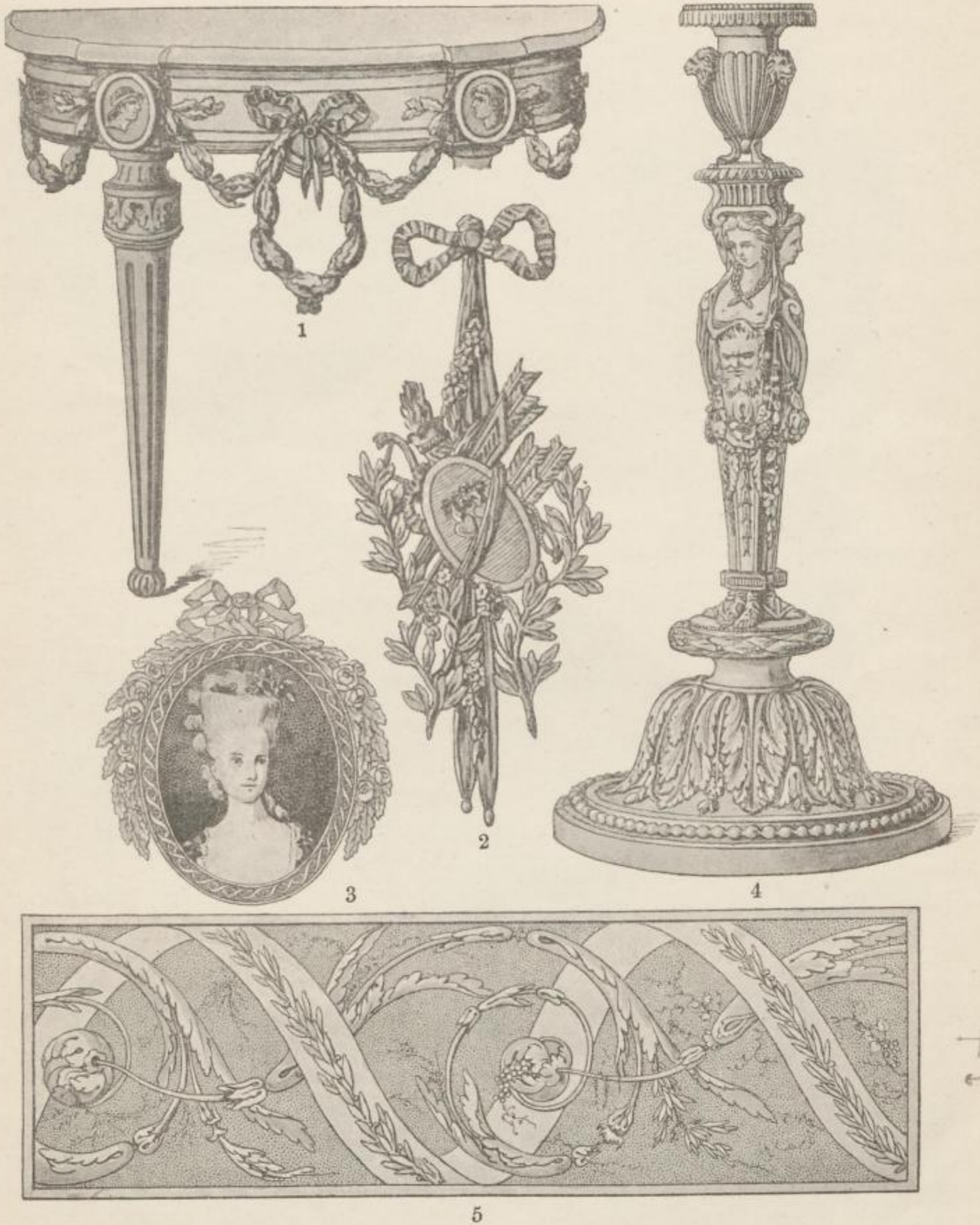
6



7

2. 1847





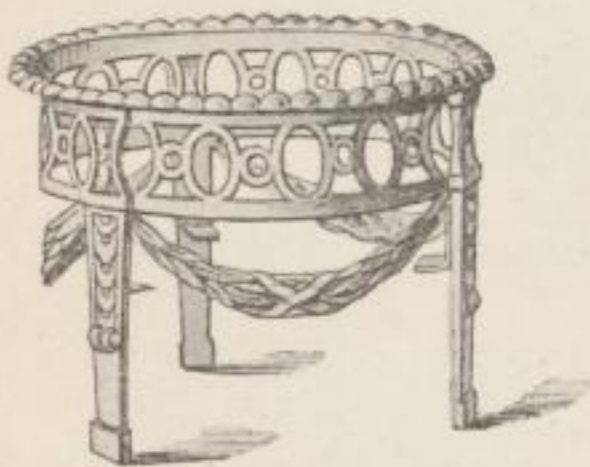
+
oben



1



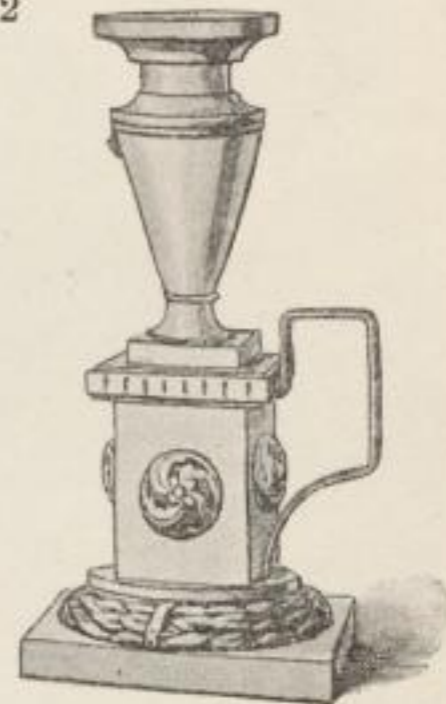
2



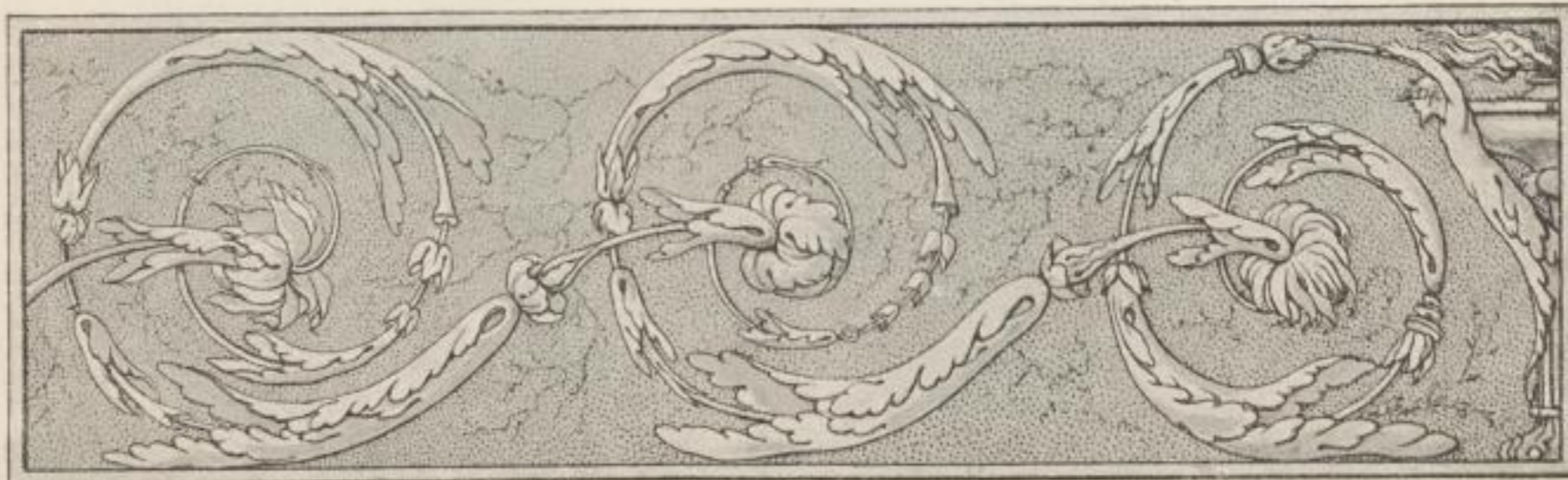
3



4



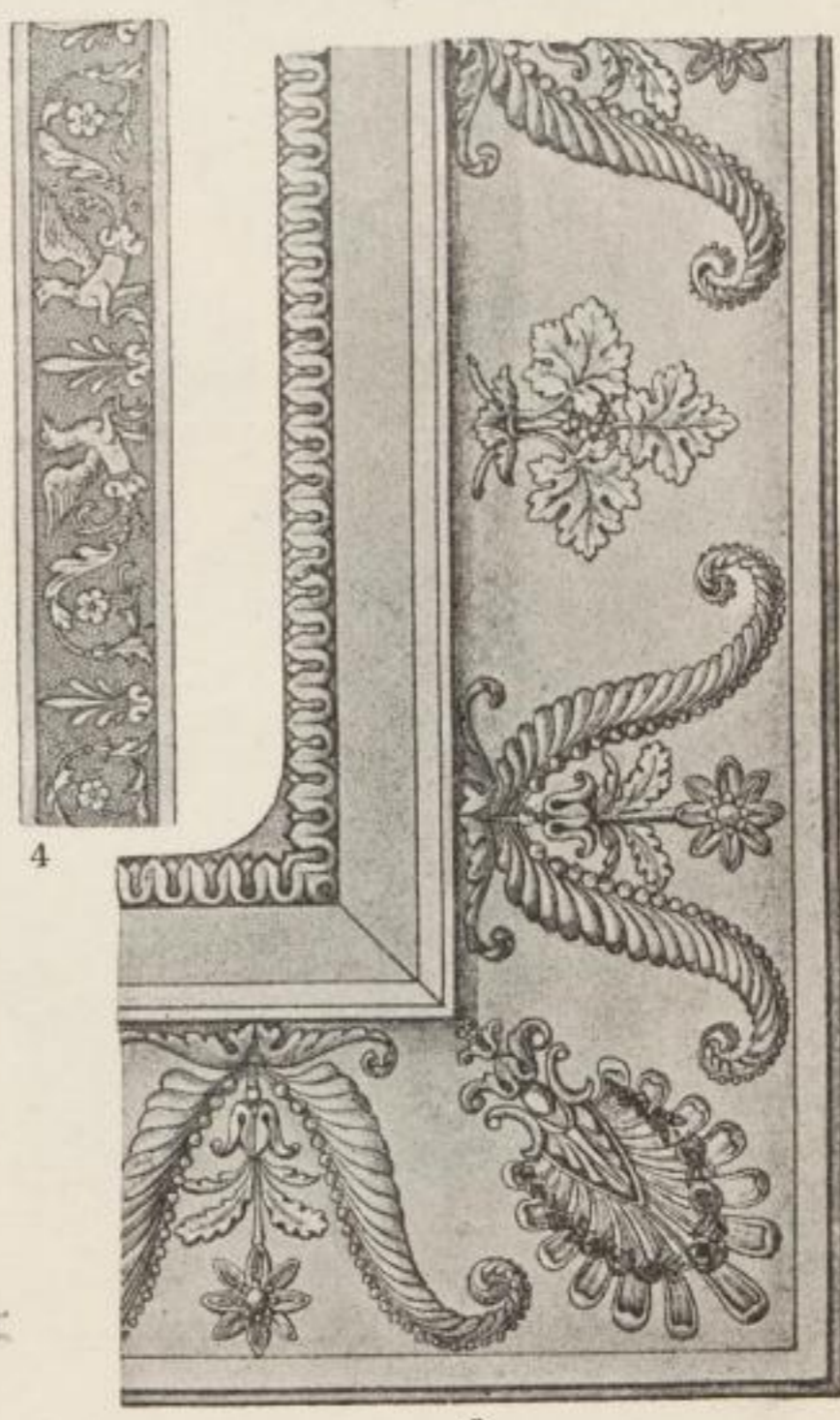
5

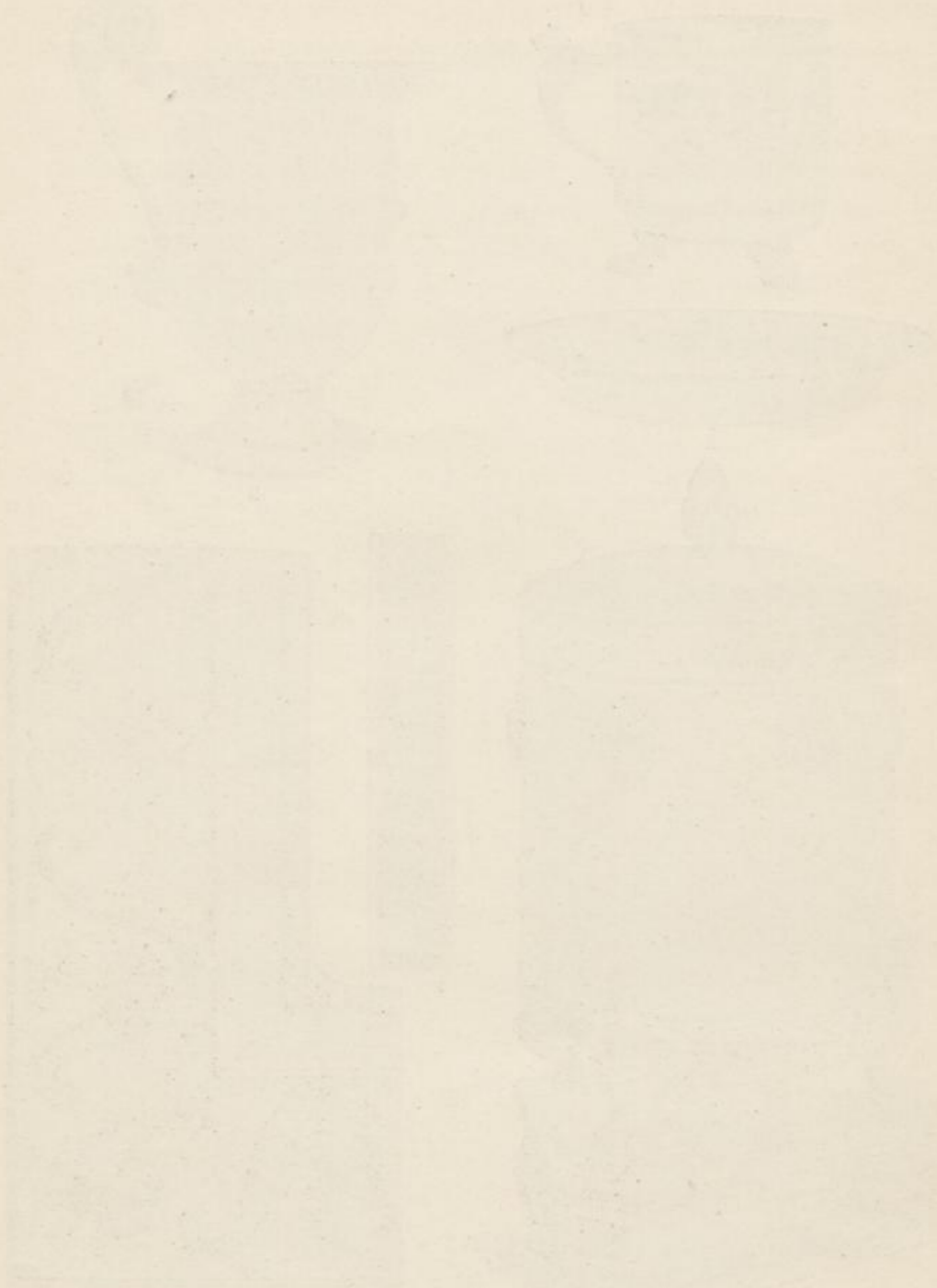


6

+
unten









2



1



4



3



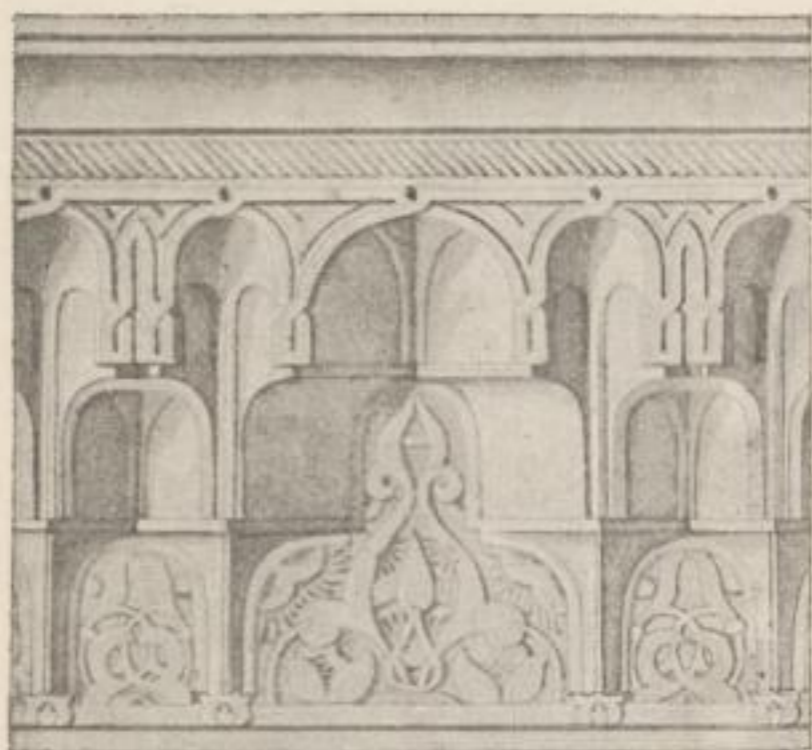
5



8



9



1



2



4



8



7



6



3



5



9



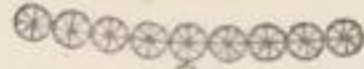
10



1



2



3



5



6



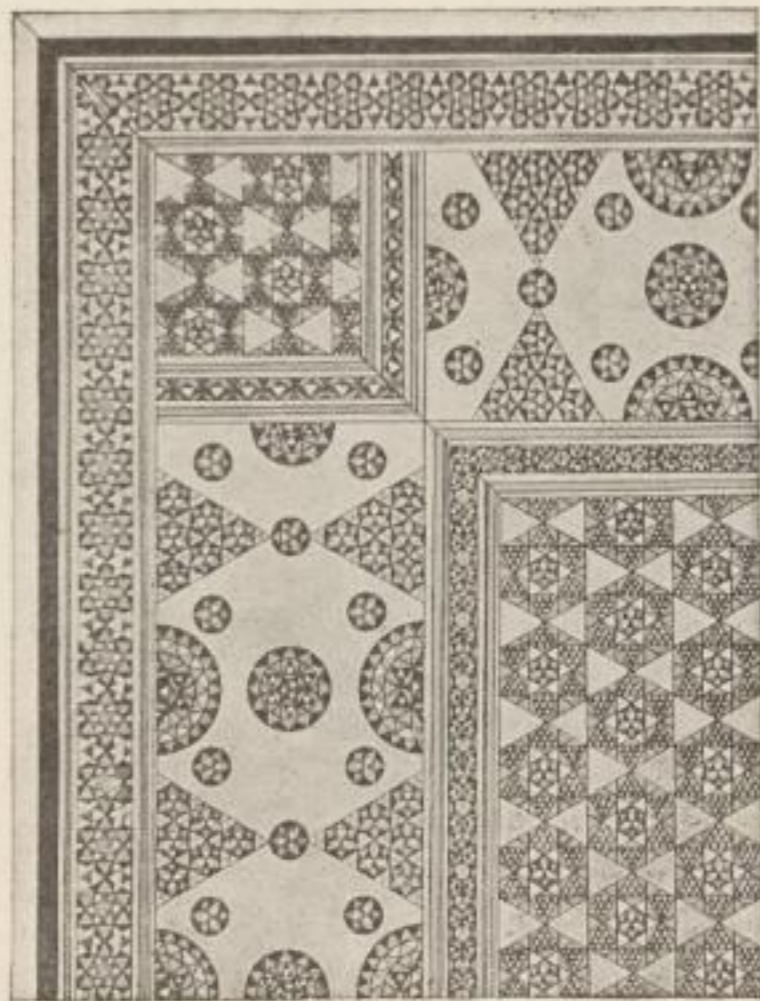
4



9



7



8



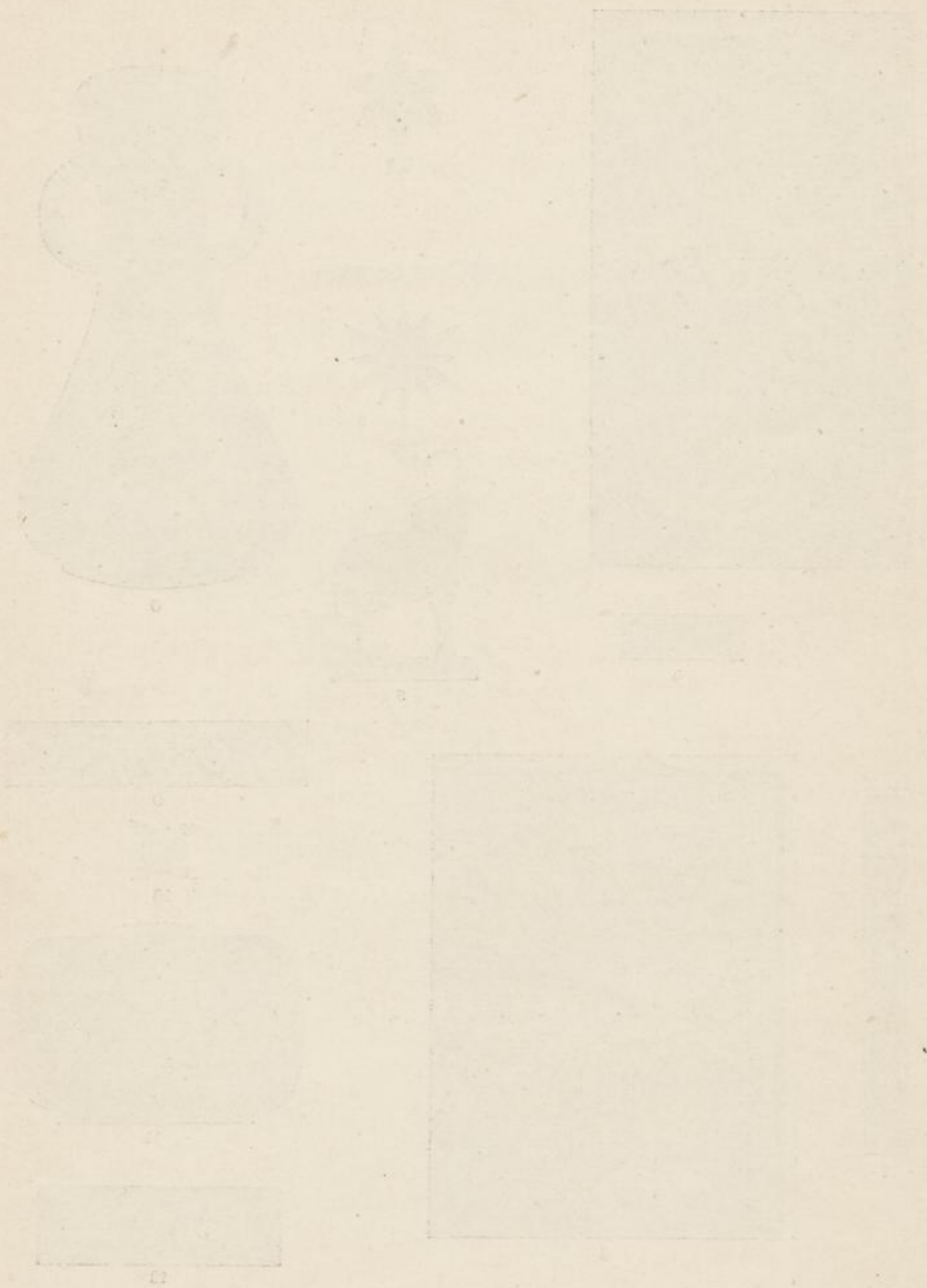
10



11



12





1



7



2



3



4



5



6



8



9



10

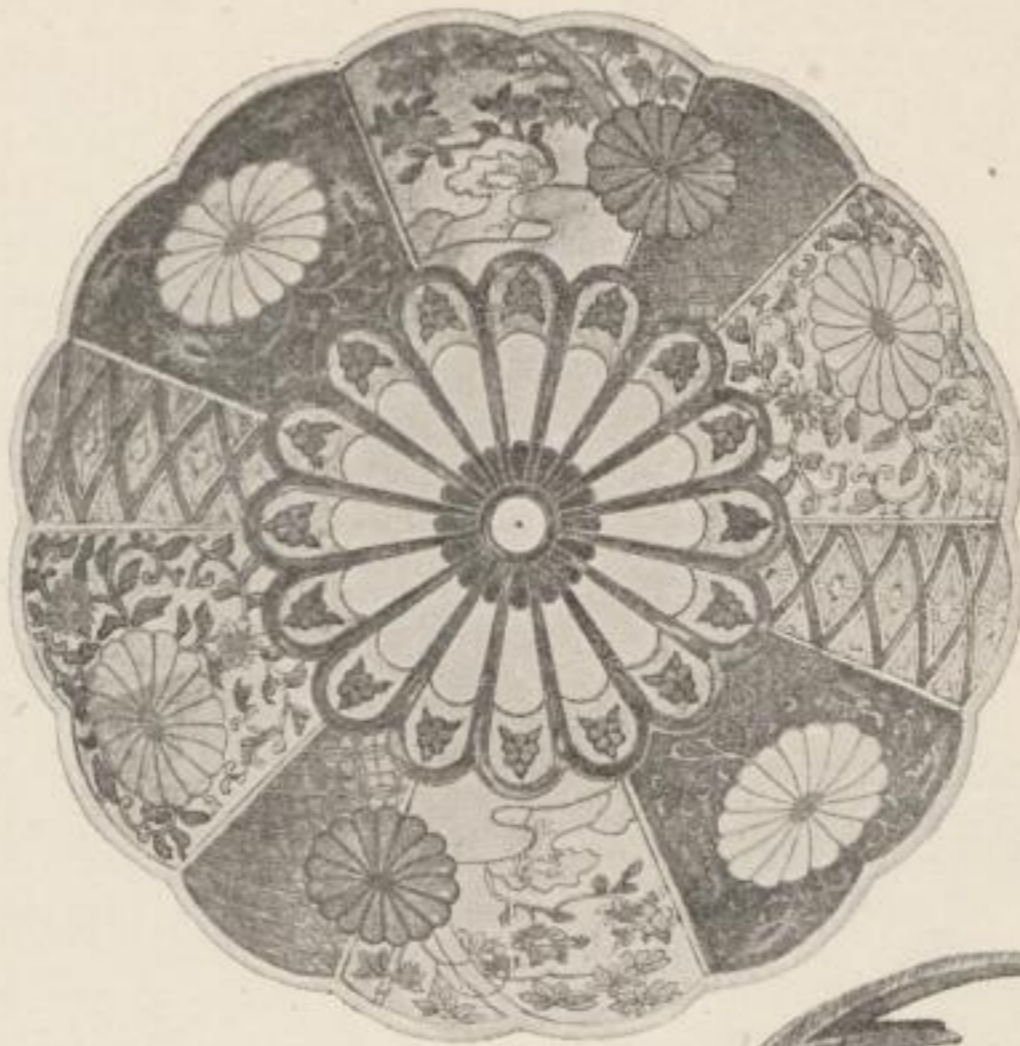


11





1



2



4



3



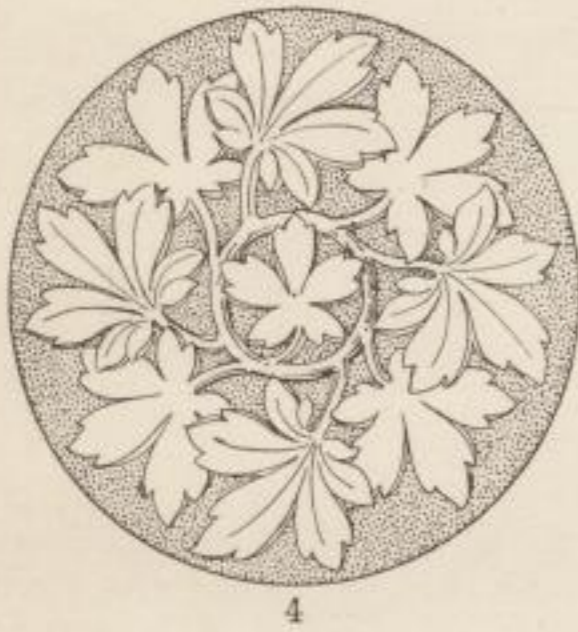
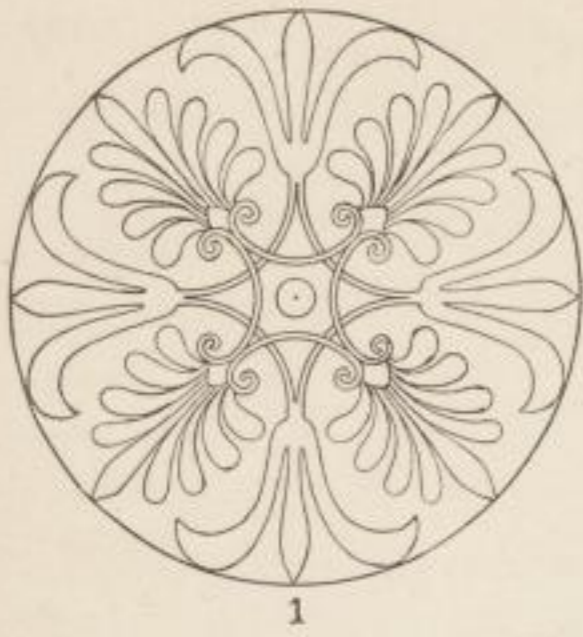
5



6



7





HTW Zwickau (FH)

00067174

