Zeitschrift: Heimkunst : Mitteilungen des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich

Herausgeber: Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich

Band: - (1906)

Heft: 4-7

Artikel: Einige kritische Bemerkungen über alte Bau- und Kleinkunst [Fortsetzung]

Autor: Berlage, H.P.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-889795

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

und einer neuen, sorgfältigen Bearbeitung unterzogen. Durch den Einfluss seiner „Kelmscott Press“ gab er seinen Freunden Anregung, auch dem interessanten Gebiet der Buchbinderkunst ihr Interesse zuzuwenden und derselben neues Leben zuzuführen. Es war vor allem Cobden Sanderson, welcher den ersten Anstoss zur Wiederbelebung der Buchbinderkunst gab. Durch die vornehme, einfache und nüchterne Anordnung seiner Verzierungen und die Wahl nur echten Materials hat er uns wieder ein Vorbild der wahren Kunst der Buchbinderei gegeben. Sein Einfluss ist ständig im Wachsen begriffen und lässt uns auf schöne Resultate hoffen. Von dem Erwachen der neuen dekorativen Kunst steht noch vieles zu erwarten, da die Hauptprinzipien, welche die moderne Bewegung charakterisieren, auf keine dekadente Kunst zurückzuführen sind. Die neue Kunst in Industrie und Gewerbe hat das Bestreben, eigene Arbeit zu leisten, eine eigene Formensprache zu bilden, welche unsere Zeit charakterisieren soll. Vom Kopieren der Stile oder Darbietungen konventioneller, schablonenhafter Muster wird also keine Rede mehr sein. Der Künstler von heute legt das Hauptgewicht auf sein eigenes Schaffen und so beginnt auch für die Buchbinderkunst eine Zeit, in der man gewissermassen wieder zu den ersten Anfängen zurückkehrt.

JOH. B. SMITS, Fachlehrer an der Kunstgewerbeschule Zürich.

EINIGE KRITISCHE BEMERKUNGEN ÜBER ALTE BAU- UND KLEINKUNST.

VON H. P. BERLAGE, ARCHITEKT IN AMSTERDAM.

(Fortsetzung.)

Es war dies allerdings ein genialer Zug zur Wiedergewinnung der mächtigen Monumentalität und schliesslich die natürliche Konsequenz des vorhergehenden Verfahrens. Fragen wir uns jedoch, ob dieser Zug befriedigt, so müssen wir mit „Nein“ antworten. Denn, abgesehen von dem ebenfalls unrichtigen Prinzip, dass dadurch die Betonung der Stockwerke hinfällt, müssen wir — wollen wir Kritik üben — bedauern, dass Palladio nicht dahin gekommen ist, die Ordnungen mit einem Mal zu streichen, statt dieselben ins Riesenhafte zu vergrössern. Das wäre noch einmal eine seines Genius würdige Tat gewesen.

Es scheint jedoch im Geiste einer jeden Entwicklung zu liegen, dass ein System sich völlig ausleben muss, auch erinnern wir uns hier des trefflichen Wortes von Goethe, dass sogar die grössten Geister durch irgend eine Schwäche mit ihrer Zeit verknüpft sind. Palladio war ein grosser Geist und seine Architektur hat die Welt erobert. Mit derselben konnte man, da das Motiv dehnbar, das Grossartigste bis zur genialen Verrücktheit erreichen. Diese Architektur gipfelt in der St. Peterskirche in Rom, in welcher

---

auf der Heide gingen, fragte ich ihn besonders nach dem Leben der Arbeiter in den Gruben. Er antwortete mir, dass es mit einem Wort ein „elendes Leben“ sei. Das Betragen der Arbeiter sei ekelhaft und ihr einziges Vergnügen „das Trinken“. An fünf Wochentagen würden täglich zehn Stunden auf diese Weise zugebracht; das Leben ausserhalb der Gruben sei das stumpfer Resignation: Nichts zu tun, nichts zu denken, verlassen von aller Welt.

Ich liess ihn am Fusse des Berges zurück, stieg allein hinauf und betrachtete einsam die Welt, die unter mir lag, und all ihre Herrlichkeit.

Und wie ich heimkam und über die Handwerkergilden und die Arbeiterverbände nachdachte, erinnerte ich mich des beschriebenen „elenden Lebens“ in den Bergwerken. Ich fragte mich, ob ein solches Leben nicht zu verbessern wäre durch Gründung einer Gilde, die sich weniger den persönlichen Vorteil ihrer einzelnen Mitglieder, als „das Wohl und den guten Ruf des Ganzen“ zum Ziel setzte.

Der Zweck einer solchen Vereinigung der Bergarbeiter sollte im wesentlichen derselbe sein, wie derjenige anderer Gilden, unter Anwendung nachstehender Mittel:

1. Ermöglichung der Leistung nur tüchtiger Arbeit;
2. Gegenseitige Aufmunterung;
3. Errichtung eines Museums oder Innungshauses, wo, ähnlich wie im Museum für Buchbinder, alle Werkzeuge die zum Handwerk gebraucht werden ausgestellt wären; auch Maschinen-Modelle, wie sie jetzt schon im South Kensington Museum zu sehen sind und besonders jene merkwürdigen Zeugen des früheren Zustandes der Erde, welche jetzt durch des Bergmanns Hammer oder Pickel das Tageslicht wieder erblicken. Auch sollte auf besonders dazu hergestellten Landkarten durch Stecknadeln und Fähnchen die Lage sämtlicher Bergwerke der ganzen Welt bezeichnet werden, um auf diese Weise die Arbeit des Einzelnen durch den Hinweis auf deren Verteilung und Ausbreitung zu erleichtern und ihr zu grösserer Würde zu verhelfen.
4. Reisende Handwerks-Meister, die die Gruben oder die Innungshäuser zu besuchen, Versammlungen

Colosseum Rom

einzuberufen, zur Diskussion einzuladen, Vorträge zu halten und Ausstellungen mineralischer Produkte aller Art, sowie der Mittel zu deren Gewinnung zu veranstalten hätten.

Diese für die Gilden bestimmten Vorträge und Demonstrationen könnten einen bedeutenden Umfang annehmen. Als Stoff für die Referenten käme in Betracht die Entwicklung der Erdrinde und die Bildung und Verteilung ihrer verschiedenen Schichten; oder, um in der eigenen näheren Umgebung zu bleiben, die Geschichte der Kulturentwicklung des engeren Vaterlands. Hier anschliessend wären sodann der Nutzen und die Schönheit der verschiedenen Mineralprodukte auseinanderzusetzen und zu zeigen, wie aus Allem durch Kooperation eine ganz neue Welt geschaffen werden könnte, eine Welt, gestaltet nach des Menschen eigener Idee. Würde der Grubenarbeiter bei solch einer neuen Lebensordnung uns immer noch sagen müssen, dass sein Leben in den Bergwerken „elend", ausserhalb derselben „stumpfsinnig" sei?

Ein Leben fern von der Menge wäre eine der Bedingungen zur Verwirklichung des Ideals.

Ich habe hier zwei gänzlich verschiedene Beispiele gegeben von der Art wie gewerbliche Gilden, die entschlossen sind, die Vervollkommnung ihrer Arbeit und die Erweiterung ihres Gesichtskreises anzustreben, ihr Ziel erreichen können. Weitere Beispiele wären noch viele anzuführen und man könnte zeigen, wie solche Gilden nicht nur einzelne Gewerbe, sondern alle Industrieen des Landes, ja, der ganzen Welt umzubilden vermögen.

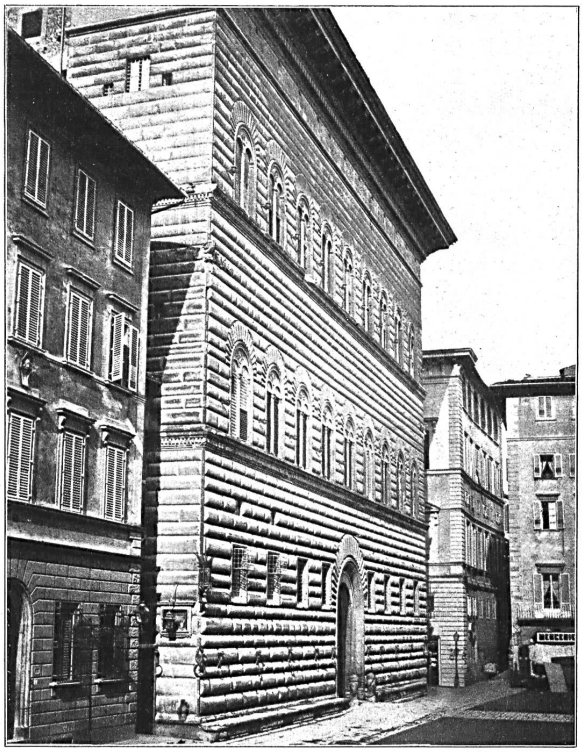
Unter anderem könnten die wieder auflebenden, in edler Weise aufgefassten und vom rechten Eifer beseelten Gewerbegilden, zu Folgendem führen:

1. Einer Ausmerzung aller nutzlosen und schädlichen Gewerbe und Sicherung der Ausführung nur tüchtiger Arbeit für die übrigbleibenden.

2. Vereinigung aller Gewerbe zu einer einzigen grossen Industrie, die sich *die geistige und körperliche Entwicklung des Volkes und seine Befriedigung in Form eines edlen und volkstümlichen Ideals* zum Ziel setzen würde.

der Mensch nicht dem Raum, sondern der Form gegenüber vor Kleinheit verschwinden möchte. Denn trotz des Riesenhaften wirkt hier die Architektur bekanntlich nicht durch die Grösse des Massstabs, denn das Ungeheure der Dimensionen beachtet man erst, wenn man ans Messen geht. Wenn man noch kurz vorher an Bauten vorüberkam, bei denen das klassische Schema innerhalb menschlicher Schranken bleibt und sich gewissermassen ästhetisch noch greifen lässt und sich dann plötzlich vor eine fünffache Vergrösserung desselben versetzt sieht, so erfasst einen ein gelindes Grausen. — Denn das Gigantische hat immer etwas Barbarisches an sich. Hier legt das Gefühl Grenzen fest, deren Überschreitung einfach als geschmacklos wirkt.

Diese Betrachtungen bringen einen zu der Überzeugung, dass die Renaissance, als sie das Pilaster- oder Säulenschema aufnahm, unwiderruflich zum Niedergang bestimmt war; eine Überzeugung, die eine Italienreise mir voriges Frühjahr aufs neue bestätigte. Ja, ich kam sogar dahin, an jeder Pilasterstellung gleichgültig vorüber zu gehen (wie ja auch fast jedes Detail einen bis zum Überdruss ermüden kann) und nur jene Architektur der Frührenaissance mit den mittelalterlich grossen Mauerflächen, verbunden mit der Anmut frischer, verjüngter Ornamentik mit Interesse zu betrachten. Wäre die Renaissance bei der freistehenden Säule und der ungegliederten Mauer stehen geblieben, es wäre für die Baukunst besser gewesen.



Palazzo Strozzi

3. Einem Bund aller Gilden zu diesem Zwecke, unter der Führung einer obersten Gilde.

4. Häuslicher Einrichtung der Gilden und der Hauptgilde in Innungshäusern, wie ich sie beschrieben habe, und Beschaffung geeigneter Mittel zur Verwirklichung und praktischen Anwendung der Ideale der Gilden.

5. Grossen Gilde-Festen mit symbolischer Darstellung der bedeutendsten Handwerke durch entsprechende Zeremonien und Aufzüge und schliesslich

6. Symbolischer Darstellung der Kräfte des Weltalls, von denen alle menschliche Tätigkeit abhängig ist.

Um zum Schlusse ein wohlbekanntes Thema zu berühren und das, was ich zu sagen habe, zu seinem Kardinalpunkt zu bringen, möchte ich hinzufügen, dass der Mensch als solcher folgendermassen gedacht werden müsste: Gereift und entwickelt angesichts eines bestehenden, ihm unbewussten Gegensatzes *des Alls,* zu ihm, ist er allmählich selbst in diesem All aufgegangen und ist von diesem geartet und geistig inspiriert worden, so dass schliesslich das All mit dem Menschen und der Mensch mit dem All gleichbedeutend geworden ist. In Bezug auf unser *Wissen* wird dies je länger je mehr so kommen; es ist jedoch noch wichtiger, wenn auch weniger offenkundig, dass der Mensch Neigung zeigt, auch hinsichtlich seiner *Arbeit* eins mit dem All zu werden. Ich denke dabei an den Geist des Einzelnen und nicht an den des grossen Haufens. Auf diese Weise wird der Mensch schliesslich zu schaffen lernen, gleich wie das All schafft, d. h. in grösstem Massstabe; er wird dann auch die erhabene Melodie und den Rythmus des Alls in sich empfinden lernen.

Und in der Tat, *ist solches nicht* der eigentliche Zweck des Weltalls? Ist es nicht diese Welt, die unter den Augen des Menschen, im Frühling und im Herbst, im Sommer und Winter stets schafft und zerstört, gestaltet und umgestaltet und in ewig sich wiederholenden Phänomen den Menschen immer und immer wieder auffordert und versucht, auch seinerseits zu schaffen und zu zerstören, zu gestalten und umzugestalten im Geiste der Welt selbst, die eine grosse Arbeiterin und Künstlerin zugleich ist?

Wie wunderbar und räumlich erhaben stehen z. B. die Kirchenbauten Ravenna's mit ihrer unübertroffenen Mosaikverzierung der ganzen Kirchenarchitektur der Renaissance gegenüber. Jene mit ihren offenen Säulenstellungen, glatten Mauerflächen und offenem Dachstuhl weisen eine unverfälschte Architektur auf, welche, weil frei von Prätensionen, um so mächtiger wirkt. Das Gleiche trifft hinsichtlich der Pilasterstellung auch in allen andern Ländern zu, wo das von Süden kommende klassische Säulenschema sich allmählich einbürgerte. Bringt nicht, aus gleichen Ursachen, ein Palais Chenonceau in Frankreich z. B. einen viel grossartigeren Eindruck hervor als ein Chambord? Macht sich in der holländischen Renaissance nicht sofort ein Niedergang bemerkbar, wenn man beispielsweise ein Rathaus von Bolsward mit der Haarlemer Fleischhalle, oder die Amsterdamer Wage mit dem Haagschen Rathaus vergleicht? Wenn der Pilaster vollends nur stellenweise zur Hebung besonderer Architekturmassen auftritt, so wird die Sache erst recht stillos, weil in der Komposition dann die Stileinheit, die Einheit in der Vielheit, fehlt. Eine solche Anordnung war in der Barokarchitektur sehr beliebt und wird bekanntlich in der modernen Stilarchitektur, sogar in Bauten von geringen Dimensionen gäng und gebe. Die staunenswerte Grossartigkeit der orientalischen Kunst liegt schliesslich einzig und allein im Fehlen jeglicher Zersplitterung der Wand durch unnatürliche Bauteile. Ja, es liesse sich sogar der Standpunkt verteidigen, dass die sonst vollkommene griechische Architektur in dieser Richtung nicht ganz vorwurfsfrei sei, indem an dem prinzipiell richtigsten Tempelbau, dem Antentempel gerade die Anten schon etwas Falsches, Pilasterartiges haben und schliesslich jede Ante zu derselben Inkonsequenz führt. Als des griechischen Genius ganz unwürdig erscheinen uns schliesslich die Pseudoperipteral-Tempel.

In jeder Kunstperiode hat die Architektur einen grossen Einfluss auf die Kleinkünste ausgeübt. Zwischen beiden findet geradezu eine Wechselwirkung statt, so dass oft schwer zu sagen ist, welche der beiden

Palazzo Giraud

So breitet sie denn aus, auf möglichst glänzende Weise — die Industrie der ganzen Welt! Stellet zur Schau auch *jegliche Arbeit, jegliche Schöpfung des Menschen* mit grosser Pracht; holet von den abgelegensten Erdenwinkeln was immer die Erde bietet, sei es das blosse Erdreich selbst, oder das von ihr geschaffene Leben in Gestalt von Pflanzen und allem Lebendigen. Schaffet und zerstöret, verbindet, setzt zusammen, ordnet aufs neue und seht, *eine andere Welt wird kommen,* nicht Gottes, sondern der Menschen Werk, doch derjenigen Gottes ähnlich, denselben Naturgesetzen gehorchend, mit demselben stillen, unerklärlichen Wesen!

In einer solchen Schöpfung würde der Mensch in Harmonie mit der Welt leben, er würde leben und warten

„Befreit von allem Leid in Ewigkeit,
Die nie ein Aug' erschaut."

Solches ist mein Ideal der Industrie oder Arbeit und des Menschen Verhältnis zu ihr. Ich möchte jedoch nicht, dass dieses Ideal, wie ich es soeben beschrieben habe, nur in formeller Weise in Gilden oder Gilde-Vereinigungen verkörpert werde. Eine solche Verkörperung wäre gleichbedeutend mit dem Verfall desselben. Ich möchte lieber, dass es einen Platz im Geiste, in der Phantasie des Volkes einnehme.

Das Streben und die Ideale der Zukunft werden vermutlich weit verschieden sein von denen des heutigen Tages. Ich möchte ihnen nicht vorgreifen; ich wünschte nur, auf einen leeren Thron, um seiner selbst willen, *ein solches Ideal* zu stellen.

Ich möchte damit nur behaupten, dass irgend ein Ideal, irgend ein Stern, der uns auf unserm Wege leitet, ein gütiger Stern der uns standhaft machen und unserer täglichen Arbeit Bedeutung verleihen kann, uns im Leben not tut. Und bis dieses Ideal der Welt einmal geschaffen sein wird, lege ich euch vorläufig das meinige dar:

Ecce mundus ecce coelum.
Der Himmel auf Erden!

die Führung hat. Gehen wir auf die ersten Anfänge der Kunstentwicklung zurück, so ist wohl kein Zweifel möglich, dass die Kleinkünste als die Primären zu betrachten sind und dass die darin entwickelte Ornamentik weniger eine direkte Kunstäusserung, als vielmehr ein Ergebnis der Technik ist, aus welcher schliesslich die Baukunst hervorgeht. Es fehlt darum nicht an leidenschaftlichen Verfechtern dieser Evolutionstheorie, an deren Spitze wiederum Semper steht, was aus seinem Buche „Der Stil“ u. a. aufs deutlichste hervorgeht. Seine These, dass die Anfänge des Bauens mit den Anfängen der Tektonik zusammenfallen, zeigt zur Genüge, wie er die Theorie des Bekleidungsprinzips, das zu allen Zeiten in der Kunst geherrscht haben soll, aufbaut. Diese Theorie hat indes auch schon Widerspruch gefunden. Ein sehr lesenswerter Beitrag zur Frage ist das von mir schon einmal angeführte Werk Alois Riegl's: „Stilfragen, Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik“, das den Beweis zu führen sucht, dass die materialistische Kunsttheorie Sempers nicht stichhaltig sei.

Wie dem auch sei, sollen Architektur und Kleinkunst auf einer hohen Stufe der Kunstentwicklung bleiben, so müssen sie in Wechselwirkung zueinander stehen, weil nur so die naturgemässe Stileinheit entstehen kann. Doch kommt es vor, dass auch hier der eine Teil — meist die Architektur — die Vorherrschaft erstrebt und dann tyrannisch auftritt. Hievon gibt uns die Architektur der Renaissance ein drastisches Beispiel. Betrachten wir z. B. die Möbelkunst und greifen wir dabei den Schrank heraus. Dieser war bekanntlich jederzeit das bedeutendste Möbel und wird schlechterdings als ein kleines Bauwerk angesehen, welche Auffassung aber, zum Schaden des stilgerechten Möbels, vielfach zu buchstäblich geltend gemacht wurde.

Denn ein solcher Schrank mit vorspringenden Halbsäulen, deren gewöhnlich zu beiden Seiten und in der Mitte je eine angebracht ist, ist wirklich ein kleines Bauwerk. Ist nun aber eine hölzerne Säule mit Kapitell und Fuss nicht schon bedenklich, weil gänzlich der Steintechnik entnommen, in der Kapitell und Fuss als besondere Stücke aufgestellt werden, während eine solche Zusammenstellung der Holzkonstruktion ganz fremd ist? Die Schranksäulen sind entweder neudorische, ionische oder korinthische, stehen auf Postamenten und tragen auch das architektonische Gebälkstück. Das Gelungenste daran ist aber die mittlere Säule, die beide Türen trennt. Beim Öffnen der Türen kann diese Säule nicht stehen bleiben, sie wird vielmehr mit der Türe weggedreht, während Postament und Gebälkstück zurückbleiben. Ein grösserer Stilunsinn ist kaum denkbar. Um diesem Gebäude etwas Möbelartiges zu geben, wird das ganze Ding, z. B. in

Palladio-Halle
Vicenza

der holländischen Renaissance, auf drei Erhöhungen gestellt, die häufig die Form einer Flachkugel haben, was prinzipiell wieder ein Unsinn ist, da die Postamente, die doch ursprünglich dazu bestimmt sind, auf dem Boden zu stehen, jetzt in der Luft hängen. Und doch gelten solche Schränke, innerhalb der nun einmal gefestigten Kunst, als stilvolle Möbel. So betrachtet, ist die Pilasterstellung in der Architektur noch besser angebracht, als am Möbel, trotzdem sie nicht stilgerecht ist.

Aber auch in diesem Punkt ist die Frührenaissance wieder die bessere, in der mehr oder weniger noch die gotischen Prinzipien herrschen, eine Periode, in der das Möbel noch „ein unverrückbares System war, aus starren, stabförmig gestalteten Teilen zusammengefügt.“ Mit diesen Worten fängt Semper sein Hauptstück über Tektonik an, Worte, die sich in dieser Verbindung merkwürdig ausnehmen. Wir haben hier jedoch schon den Einfluss der neuen Kunstgedanken, denn Skulptur und Malerei waren bei der Möbelausstattung in hohem Grade beteiligt.

Ein krasses Beispiel des vorherrschenden Einflusses der Kleinkunst auf die Architektur bietet die letzte Periode der Renaissance, nämlich die des Rokoko, die die letzte Konsequenz des eigentlichen Dekorationsstils ist. Wir haben es hier, wie Muthesius sich ausdrückt, mit einer liebenswürdig heiteren, leichten, Lebensfreude atmenden Kunst zu tun, der in Bezug auf ihre Einheitlichkeit ein hohes Zeugnis ausgestellt werden muss. Innerhalb dieses in sich abgeschlossenen Kulturbildes ist der Möbelstil primär, während die Architektur in seinem Gefolge marschiert. Es ist, als ob der Tischler das an den Möbeln stillose Säulen- und Pilastersystem entdeckt habe und sich von dieser, jede Entwicklung hemmenden Zutat um jeden Preis habe befreien wollen. So schuf er einen Möbelstil der, nach Semper „in der Geschichte der Künste einzig dasteht". Dieser Stil bildet sich zunächst an den allereigentlichsten Möbeln, den Stühlen und Tischen, heran, gewinnt aber durch die darauffolgende Übertragung auf Schränke und Getäfer auch Fuss in der Baukunst, in der sogar die uralte Tradition der Säulenordnungen vor dem, zur Herrschaft gelangenden, geschweiften Tischler-Rahmenwerk fast verdrängt wird, indem dieses in den Stein übergeht. „Die organische Belebung des Rahmens als Ersatz für die nur sehr spärlich vorkommenden Gesimse, Pilaster und Säulen ist, an sich betrachtet, eine höchst geniale Neuerung, von der die antike Bautradition nichts weiss und die sich vielleicht in einer, weniger spezifisch dem Zeitalter ihrer Erfindung angehörigen, Weise noch verwerten lässt." „Möglich", — und dieser Schluss ist bezeichnend — „dass man darauf zurückkommt, wenn die Baukunst wieder einmal ihre humoristische Richtung einschlägt".

Also auch Semper nennt die Neuerung, wonach Säulen und Pilaster entweder wegfallen oder nur sparsam zur Verwendung kommen, eine ganz geniale. Wäre hieraus nicht der Schluss zu ziehen, dass der ganzen Renaissance gegenüber der Rokoko schliesslich der einzig richtige Stil sei? Er ist der reinste dekorative Bekleidungstil, dem eigentlich konstruktiv bauenden Stile, dem griechischen und dem mittelalterlichen diametral entgegengesetzt, hat aber ein Prinzip zur Grundlage und ist innerhalb dieser Richtung ehrlich, weshalb er unsre vollste Bewunderung verdient. Im Leben, wie in der Gesellschaft können Halbnaturen nicht befriedigen, sie stellen sich als bedeutungslos heraus. Auch hier gilt übrigens das Sprichwort: „Les extrêmes se touchent". Verwandelt sich in der Renaissance der Schrank in ein Gebäude, so wird im Rokoko das Gebäude zum Schrank, in der äussersten Konsequenz der geschweiften Fassaden sogar zur Kommode.

Trotzdem nun die Architektur zuletzt immer die Führung des Stils behält, so waren es doch stets die Kleinkünstler, welche die verschiedenen Stile vorbereiteten und zwar nicht der Möbeltischler, Metallarbeiter oder Keramiker selbst, sondern der Zeichner, der die Gegenstände auf dem Papier entwarf. Es entsprach dies etwa unserm heutigen Verfahren, wonach wir jetzt für jeden kunstgewerblichen Entwurf in jedem Material, selbst für die plastische Ausführung, eine Zeichnung schaffen, um in linearen Umrissen das Bild des fertig zu stellenden Objektes vor Augen zu führen. Ebenso und nicht anders verfuhr, nach Riegl, sogar der archäische Künstler. Nun betrachte ich selber eine geistige Mithülfe aller Arbeiter als die endgültige Vorbedingung zu einem wirklichen Stil der Zukunft. Nur hüte man sich, daraus den Schluss zu ziehen, dass jeder Handwerker dann ein Künstler sein werde, was zu keiner Zeit der Fall war. Oder war er es vielleicht doch in dem Zeitalter, in dem sich alle Vorbedingungen zu einer, auch in dieser Richtung sich ausgestaltenden, Kunstentwicklung fanden, nämlich im Mittelalter? Man möchte geneigt sein anzunehmen, dass damals jedes Berufsmitglied ein Künstler war. Allerdings hatten die Meister die geistige Führung. Sie brachten ihre Kunstgedanken zu Papier und überliessen die Ausführung derselben den ökonomisch verhältnismässig unabhängigen und kunstfertigen, also geistig mitwirkenden Handwerkern und Berufsgenossen.

Zu dieser Frage gibt das Büchlein von Röritzer: „Von der Fialen Gerechtigkeit" eine interessante Erläuterung. Wir finden daselbst in der Einleitung u. a. folgende Sätze: „Während in unsern Tagen alles Denken und Tun sofort auf das Papier niederschlägt, wurde im Mittelalter der grossartigsten Unternehmungen und Erscheinungen nur mit wenigen Worten, oft selbst gar nicht gedacht. Man war karger mit Worten, dafür umsomehr bei der Hand mit Taten. So waren denn auch die alten Meister jener glorreichen Bauhütten, aus welchen so viele Weltwunder hervorgegangen sind, des Zirkels und des Richtscheits kundiger als der Feder. In den Monumenten, die sie aufgetürmt haben, stehen die Ansichten und Regeln, die sie dabei leiteten, mit Werkstück-Typen geschrieben." Aus diesem Zitat ergibt sich, dass die Kon-

struktionen vom Meister, also vom geistigen Führer, aufs Papier gebracht wurden. Diese Meister gingen jedoch nicht aus einer Akademie der bildenden Künste, sondern aus einer Bauhütte hervor, und es war der grosse Vorzug der Zunftorganisation, dass sich die Entwicklung von unten nach oben und nicht von oben nach unten gestaltete.

Für die Barockzeit braucht man nur die Namen Lalonde, Salamier, Covet u. a. zu nennen, die alle Zeichenkünstler waren und ihre Entwürfe auf das Papier brachten, um sie nachher den Werkstätten zur Ausführung zu übergeben.

Für die Renaissance steht jedenfalls fest, dass s. Z. nicht Baumeister die ersten Umwälzungen hervorgerufen haben, sondern dass es Maler und Zeichner (Holbein etc.) waren, ja sogar Dichter und Gelehrte (Thomas a Kempis, Erasmus, Reuchlin), welche die neuen Ideen propagierten.

Um dies näher zu erörtern, will ich zunächst die Einleitung zu einem Aufsatz über den „fröhlichen Einzug der Renaissance in die Niederlande" vorlesen, einer Renaissance, die — ich glaube, es ohne übertriebenen Patriotismus sagen zu können — zu den charakteristischsten Kunstäusserungen gehört, einer Renaissance, die sich weit über die Grenzen meines Vaterlands ausgedehnt hat und deren schönste Blüten nicht in Holland selbst, sondern in Dänemark gefunden werden.

Die betreffende Einleitung lautet wie folgt:

„Zwischen dem „Imitatio Christi" (1420) des Thomas van Kempen und der „Stultitiae Laus" (1508), — „Lob der Verrücktheit" — von Erasmus liegt noch kein Jahrhundert, die geistige Entfernung jedoch, die dieselben trennt, ist eine von tausend Jahren. Nirgends spiegelt sich die Revolution, die sich in der gesamten Geisteswelt innerhalb dieser 88 Jahre vollzog, so vollkommen wieder, wie in dem Kontrast, der zwischen diesen beiden meist gelesenen niederländischen Werken zu Tage tritt. Das eine erscheint uns als der Inbegriff der scholastischen Weltanschauung des Mittelalters, das andere dagegen als die Blüte des klassischen Humanismus."

Und in der Tat, es ist der grosse Rotterdamer, der durch seine Werke als einer der Vorläufer der grossen geistigen Bewegung betrachtet werden muss, die in Italien ihren Anfang nahm, um von dort aus ganz Europa zu überfluten.

Wer die Schilderung von „Stultitia's Hofzug" liest, wird, sofern er mit den Werken der holländischen und vlämischen Zierkünstler und Graveure des 16. Jahrhunderts näher vertraut ist, sich darunter nichts anderes vorstellen können, als was in den „Grotesken" von Cornelis Floris, Pieter van Aalst, Hans Vredeman de Vries, Petrus a Merica, Balthazar Sylvius und andern zur Anschauung gebracht ist. Denn, was diese mit Kreide oder Stift gezeichnet, schilderte Erasmus mit der Feder.

Sein schwerfälliger Tryphe vergegenwärtigt neben den Bacchanten und Satyren das komische Element. Und welch ein herrliches Mittel-Stück würde nicht sein geistreiches, buntes Bild der Göttermahlzeit auf dem Olymp abgeben können? Während der schnellfüssige Merkur seine Diebereien ausführt und der verächtliche Priapus seine Zoten macht, spielt Vulkan den Narren, so dass die Götter schmunzeln. Silen, der sonst den Cordoa, den Bauerntanz des Lucianus allein tanzt, macht jetzt mit Polyphem den Zyklopensprung. Die schlanken Nymphen schweben barfuss um ihn herum, während die unbeholfenen Satyre versuchen, den Atellanen-Tanz zu hüpfen. Dazu singt Pan ungesalzene Liedchen, welche zwar mehr nach dem Geschmack der Götter sind, als die Lieder der Göttinnen selbst.

Diese Beschreibung möge die Propagation der neuen Kunstbewegung durch einen Gelehrten veranschaulichen, während in folgendem die Ausbreitung derselben durch Kleinkünstler (unter welchen auch Maler genannt sind) zur Besprechung gelangen soll.

Schon in der Gotik findet man oft auf Gemälden, Miniaturbildern, Wandmalereien und Holzschnitzereien eine Art Schilder oder Bänder, welche Inschriften tragen, wie Namen, Sprüche und dergleichen. Diesen Bändern dienten Streifen von Pergament oder Leder als Vorbild, weil letztere die Eigenschaft haben, sich unter dem Einfluss von Feuchtigkeit sehr leicht aufzurollen, wodurch sie eine zierliche Kontur erhalten. Dieses primitiven Verzierungsmotivs der Gotik bemächtigten sich die vlämischen Ornamentzeichner des 16. Jahrhunderts und bildeten es, nach den Grundsätzen der Renaissancekunst, zur sogenannten Kartusche um.

Diese Kartusche verband man nun mit allen möglichen Bauteilen, man stellte sie gegen die Wand und gegen Pilaster, benützte sie zu Bogenfüllungen u. s. w. Wird der eigentliche Körper der Kartusche weggelassen, so bleibt ein Netzwerk zurück, das nun als Umrahmung von Feldern dient, welche allerhand groteske Blumensträusse, Früchteschalen u. s. w. enthalten.

(Fortsetzung folgt.)