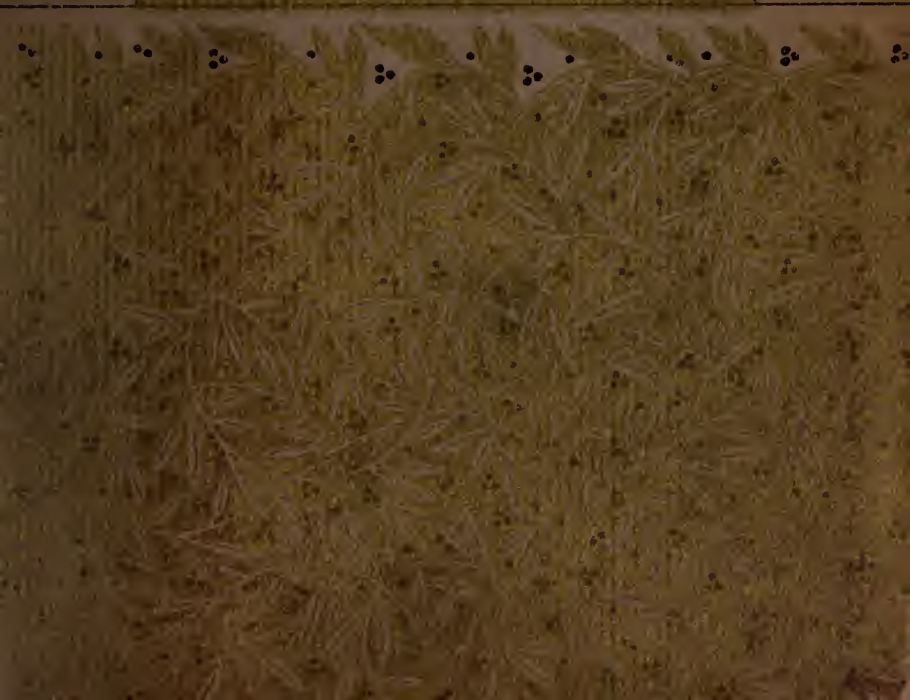


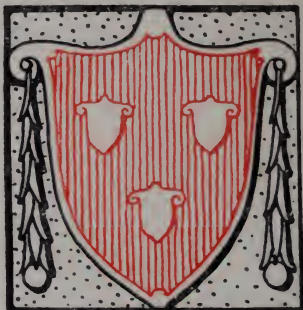
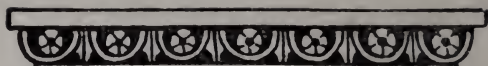
• (•) •
• DIE •
• KUNST •

VERFASST VON

• RICHARD MUTHNER •

DIE WAND UND IHRE
KÜNSTLERISCHE BEHANDLUNG





·EX·LIBRIS·





**DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIRTER
MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON
· RICHARD MUTHER ·**

· ZWEIUNDZWANZIGSTER BAND ·

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIRTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen:

- Band I. LUCAS CRANACH von RICHARD MUTHER.
Band II. DIE LUTHERSTADT WITTENBERG von CORNELIUS GURLITT.
Band III. BURNE-JONES von MALCOLM BELL.
Band IV. MAX KLINGER von FRANZ SERVAES.
Band V. AUBREY BEARDSLEY von RUDOLF KLEIN.
Band VI. VENEDIG ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER.
Band VII. EDOUARD MANET UND SEIN KREIS von JUL. MEIER-GRAEFE.
Band VIII. DIE RENAISSANCE DER ANTIKE von RICHARD MUTHER.
Band IX. LEONARDO DA VINCI von RICHARD MUTHER.
Band X. AUGUSTE RODIN von RAINER MARIA RILKE.
Band XI. DER MODERNE IMPRESSIONISMUS von JUL. MEIER-GRAEFE.
Band XII. WILLIAM HOGARTH von JARNO JESSEN.
Band XIII. DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT, Seine Geschichte — sein Einfluss von FRIEDR. PERZYŃSKI.
Band XIV. PRAXITELES von HERMANN UBELL.
Band XV. DIE MALER VON MONTMARTRE [Willette, Steinlen, T. Lautrec, Léandre] von ERICH KLOSSOWSKI.
Band XVI. BOTTICELLI von EMIL SCHAEFFER.
Band XVII. JEAN FRANÇOIS MILLET von RICHARD MUTHER.
Band XVIII. ROM ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER.
Band XIX. JAMES Mc. N. WHISTLER von HANS W. SINGER.

Fortsetzung auf nächster Seite

BARD, MARQUARDT & CO. BERLIN W. 57.

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIRTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen ferner:

- Band XX. GIORGIONE von PAUL LANDAU.
Band XXI. GIOVANNISEGANTINI von MAX MARTERSTEIG.
Band XXII. DIE WAND UND IHRE KÜNSTLERISCHE BEHANDLUNG von OSCAR BIE.
Band XXIII. VELASQUEZ von RICHARD MUTHER.
Band XXIV. NÜRNBERG von HERMANN UHDE-BERNAYS.
Band XXV. CONSTANTIN MEUNIER von KARL SCHEFFLER.
Band XXVI. ÜBER BAUKUNST von CORNELIUS GURLITT.
Band XXVII. HANS THOMA von OTTO JULIUS BIERBAUM.
Band XXVIII. PSYCHOLOGIE DER MODE von W. FRED.
Band XXIX. FLORENZ UND SEINE KUNST von GEORG BIERMANN.
Band XXX. FRANCISCO GOYA von RICHARD MUTHER.
Band XXXI. PHIDIAS von HERMANN UBELL.
Band XXXII. WORPSWEDE (Hans am Ende, Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Karl Vinnen, Heinrich Vogeler) von HANS BETHGE.
Band XXXIII. JEAN HONORÉ FRAGONARD von W. FRED.

Unter der Presse:

- Band XXXIV. HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER von OSCAR BIE.
Band XXXV. ANDREA DEL SARTO von EMIL SCHAEFFER.

Weitere Bände in Vorbereitung

*Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen, kartoniert à Mk. 1.25.
ganz in Leder gebunden à Mk. 2.50.
Liebhaber-Ausgabe, ganz in Leder gebunden à Mk. 10.—.*


BARD, MARQUARDT & CO. BERLIN W. 57.

DIE ERSTEN FÜNFZIG EXEMPLARE
DIESES BANDES WURDEN AUF MIT
DER HAND GESCHÖPFTEM BÜTTEN-
PAPIER — DIE ILLUSTRATIONEN AUF
KAISERLICH JAPAN-BÜTTEN — AB-
GEZOGEN. DIE IN EINEN APARTEN,
KOSTBAREN GANZLEDER-EINBAND
GEBUNDENEN EXEMPLARE DIESER
LIEBHABER-AUSGABE SIND VON 1
BIS 50 EINZELN MIT DER HAND
NUMERIERT. DER PREIS EINES
SOLCHEN EXEMPLARS BETRÄGT
ZEHN MARK.

AUCH DIESE LIEBHABER-AUSGABE
DER „KUNST“ KANN DURCH JEDE
BUCHHANDLUNG BEZOGEN WERDEN



POMPEJANISCHE WANDMALEREI



DIE
KUNST

HERAUSGEGEBEN VON
RICHARD MUTHER

DIE WAND UND IHRE
KÜNSTLERISCHE BEHANDLUNG
VON
OSCAR BIE

MIT ZWEI KOLORIERTEN KUNSTBEILAGEN,
ZEHN VOLLBILDERN IN TONÄTZUNG UND
ZAHLEICHEN VIGNETTEN

ALLE RECHTE VOM VERLEGER VORBEHALTEN



DER GRUNDZUG AL-
 ler Wanddekoration ist
 die Überwindung der
 Wand selbst. Diese Mau-
 er, die am Boden ansetzt
 und das Dach trägt, ist
 ein kleines Gefängnis, auf
 das die internierten Men-
 schen ihre Wünsche und
 Träume niedergeschrie-
 ben haben. Sie suchten
 sie sich wegzutauschen.
 Nicht immer begnügt
 man sich mit der elegan-
 ten Quaderwand in un-
 sichtbaren Fugen, wie
 sie das fünfte Jahrhun-
 dert als letzte Stilisie-
 rung cyklopischer Stein-
 mauern ausgebildet hat.
 In der öffentlichen Halle
 und im Privatzimmer
 fängt sie die dekorativen
 Wünsche des Menschen
 auf. Die uralte Gliede-
 rung der Wand in Sockel,
 Mitte und Fries ist die
 erste Projektion des
 Menschen — eine Pro-
 jektion seiner eigenen
 Figur, eine Belebung der
 Fläche nach seinen eige-

nen Hauptmassen. Nun hat die Wand etwas wie Beine, Rumpf und Kopf und ist nicht mehr so stumm. Allerlei Arten werden versucht, sie aus der Starrheit zu lösen. Man nimmt sie als Fläche und zaubert ein Gemälde darauf. Man nimmt sie als Träger und hängt einen Teppich an ihr herunter. Man löst sie in ihre Funktionen auf und holt ihre innere Architektur heraus in Pfeilern und Profilen. Stets will man sie sich wegtäuschen. Aus dieser Täuschung entspringt die Kunst der Wanddekoration. Diese Täuschung ist der Freiheits Traum, den der Mensch auf die Wand projiziert. Zu allen Zeiten spiegelt die Wand eine innere künstlerische Sehnsucht des Bewohners wieder, von den Riesenbildern des Polygnot bis zu den Tapetenmustern des achtzehnten Jahrhunderts, von den luftigen Phantasieen Pompejis bis zu den Vertäfelungen der Renaissance, von den bunten Grotesken Raffaels zu dem modernen Uni mit den Landschaften, die in zarten weissen Rahmen darauf hängen.

Es scheint mir, als ob die Entwicklung der Wand, die ein Kampf mit der Wand ist, in drei grosse Epochen zerfiele. Im Altertum sucht man durch eine Projektion von Architekturen und Durchblicken die Wand aufzulösen. In der Renaissance sucht man sie durch Entfaltung einer weitverzweigten Dekoration zu verdecken. In der Neuzeit sucht man sie zum Hintergrund zu prägen für die Gegenstände und auch die Menschen im Zimmer. Es ist ein Prozess, der mit Eroberung beginnt und mit Benutzung endigt. Aber so scharf, wie es meine Einführung thun muss, stellen sich die Epochen nicht nebeneinander. Es giebt Gemeinsamkeiten, die durch alle Zeiten gehen, es giebt Vorausnahmen, die die Keime der nächsten Epoche in der vorangehenden verraten. Doch wird sich zeigen, dass diese allgemeine Übersicht ihre Richtigkeit hat, wenn man auf die Hauptsachen sieht. Danach soll die ganze Betrachtung in diese drei Teile zerfallen.

*

*

*

Von den allgemeinen gleichen Erscheinungen kann man nicht viel sprechen. Sie sind nicht charakteristisch. In den Hallen, in den Gräbern, in Ägypten, in Griechenland decken Bilder die Wände. Das ist so natürlich wie der Teppich, der schon in Asien davor hängt. In Asien giebt es deutlich die Dreiteilung in Sockel, Mitte und Fries und in Tiryns giebt es sie auch. Mosaikmuster an den Mauern oder Emailfriese oder ihre Nachahmungen in Malerei sind in Babylonien, in Assyrien, in Tiryns, wo es einen Alabasterstreifen giebt, der an den Kyanosfries beim homerischen Alkinoos erinnert, zu finden. Bunte Inkrustation mit Steinsorten zeigt Mykenä, Holzbohlenverkleidung Tiryns schon sehr raffiniert ausgebildet. Profilierungen kennt Ägypten, das konstruktivste Land der vorgriechischen Zeit, und in Babylonien findet man viereckige Pfeiler zwischen Halbsäulenbündeln. Das sind die allgemein wiederkehrenden Urdekorationen der Wand, die jene Freiheitssehnsucht nur im grossen stilisieren, aber nicht im einzelnen charakterisieren. Von den Holzbauten zur Fassade des Menkeresarkophags und den konzentrischen Rechtecken assyrischer Flächenfüllungen, von den asiatischen Tierteppichen und den Bogen- und Zinnenbauten zu den glasierten Friesstreifen, die diese Motive ornamental verarbeiten, ist eine deutliche Entwicklungslinie, aber das Interesse daran verwindet vor dem grossen und lehrreichen Schauspiel, das die hellenistische Wanddekoration bietet. In den Hellenisten erstet ein Menschenschlag, der das Problem mit fanatischem Eifer aufgreift. Es wird zum erstenmal ein Stück Kunstgeschichte. Das Schicksal hat uns in einer kleinen unteritalischen, aus der Asche wieder erstandenen Stadt eine späte Filiale dieser Kunst aufbewahrt. Von dort stammt fast unser ganzes Wissen, von dort gehen die Rückschlüsse aus, die uns zu den hellenistischen originalen Anfängen hinführen.

Pompeji ist die Hauptquelle für unsere Kenntnis des antiken Wandschmuckes. Der Wandschmuck ge-

hört so sehr zu dem Eindruck Pompejis überhaupt, dass er ihn in unserer Erinnerung fast ganz bestimmt. Etwas Ähnliches erleben wir selten. Wir besuchen irgend eine Ruine, und es bleibt uns die Linie im Gedächtnis, die ihre Mauern gegen den Himmel beschreiben. Wir besuchen ein Schloss und behalten den allgemeinen reichen Architektur- und Schmuckeindruck zurück. Aber so spezifisch als Museum der Wandmalerei wirkt nichts auf uns wie Pompeji. Die pompejanische Wandmalerei gehört zu den populärsten Erbstücken des Altertums.

Dass das gerade in Pompeji geschehen musste, ist der Zufall der Geschichte, die uns hier eine antike Stadt mit allen privaten Interessen erhielt. Denn eine ständige öffentliche Wanddekoration von Bedeutung scheint es im Altertum nicht gegeben zu haben. Die Tempelwände sind meist in gutem Material, das nicht so sehr wie der Putz der privaten Häuser zur Bemalung aufforderte. Man freut sich bei ihnen an dem glatten und schönen Fugenschnitt, eine einfache Einteilung in Sockelstreif durch hochstehende Steine, Mittelfeld durch Quaderwerk und Fries in skulptierter Arbeit genügt. Später bestimmt die Marmor-Inkrustation den vornehmen Eindruck. Bunter und kostbarer Marmor wird überall auf die Wand gelegt, aber die Wand selbst ist dann aus schlechtem Material. An Tempeln können wir es weniger beobachten als an Palästen. Durch die ganze hellenistische und römische Zeit sind alle besseren Wände mit buntem Marmor belegt, der sich häufig quaderförmig absetzt. Nirgends sind diese Wände noch vorhanden, aber die Befestigungsspuren verraten es uns, und die Bruchstücke liegen herum. Jeder Besucher Roms erinnert sich an die Haufen von Pavonazetto, Cipollino, Portosanto, die auf dem Palatin oder in den Villen der antiken Strassen aufgeschichtet liegen. Man steckt sich gern einen solchen „Briefbeschwerer“ in die Tasche.

Die klassische griechische Wand ist die geleck

saubere Quaderwand. Die gute hellenistische Wand behält das Quadermotiv wohl bei, aber sie vertieft die Fugen, und sie zieht bunten Marmor vor. Die Vertiefung der Fugen ist ein altbewährtes architektonisches Motiv, aus dem Wesen des Quaderbaues gewonnen. Im Hellenismus treffen wir schon Goldeinlagen in den Fugen an. Später machte man auch Scheinfugen, wie sie in unserem Putz so häufig eingezeichnet sind. Ausser den Fugen gab es noch ein zweites architektonisches Motiv in den buckelartigen Vorsprüngen mitten auf der Spiegelfläche des Quaders, an denen die Steine heraufgeseilt werden. Schon am Propyläenbau in Athen sind diese Bossen stehen geblieben. Die Renaissance ging dann weiter und liess mit Vorliebe die ganze Quaderfläche unbehauen, namentlich in den unteren Stockwerken, da diese „Rustica“-Quadern einen starken soliden Fundamenteindruck machten.

Griechische Wohnhäuser sind erst in letzter Zeit mehrfach gefunden worden. Aus der klassischen Zeit fast gar nicht, da sie viel zu schlecht gebaut waren. Aus der hellenistischen schon mehr, die genau wie die alte mykenische Kultur dem Profanbau grösseres Interesse zuwendet als dem Tempel. Wir haben jetzt Wohnhäuser auf der Insel Delos, dann in Kleinasien in der zu grossen Teilen aufgedeckten alten Stadt Priene, endlich hat Hiller von Gärtringen mit grossem Erfolg die Stadt Thera wieder ans Tageslicht gebracht. Aber wer hoffen würde, hier Pompejiwände zu sehen, wäre sehr enttäuscht. Eine Wandmalerei scheint hier wenig entwickelt worden zu sein. Nur Wandinkrustation mit Marmor und architektonische Durchbildung. Es ist heute noch unklar, ob die Inkrustation mit Marmor überall oder nur an einigen Orten so erfolgreich von der dekorativen Malerei abgelöst worden ist.

Die Proben für die antike Wandmalerei, welche wir besitzen, stammen fast allein aus Pompeji. In Rom kommen einige Beispiele hinzu: die Malereien aus dem

bei der Villa Farnesina gefundenen Haus, die jetzt im Diokletiansthermen-Museum aufgestellt sind, und die Reste des Hauses auf dem Palatin. In der Arbeit und den Motiven sind die römischen Stücke bedeutend besser als die pompejanischen. Man sieht daran, dass wir in Pompeji nur provinzielle Kunst haben. Aber man kann die Wertunterschiede zwischen solchen gemalten Wänden und den reichen Inkrustationen nicht recht abmessen. Wir wissen gar nicht, wo sich die dekorative Wandmalerei so entwickelt hat. Und wieviel muss uns entgangen sein, wenn diese paar Wände auf die Kultur späterer Generationen schon solchen Eindruck machen konnten.

Immerhin hat man versucht, aus den ältesten Wänden Pompejis und sonstigen Anzeichen ein Bild der hellenistischen Wand sich hervorzurufen. Der Hellenismus (der übrigens nichts Plötzliches war, sondern in allen Dingen seine Wurzeln im vierten Jahrhundert hat) schuf die Privatarchitekturen, die Formen profaner Baukunst und Dekoration, die die antike Welt eroberten und auch in Rom langsam die heimischen Überlieferungen beseitigten. Es scheint, dass wir uns die Wände der hellenistischen Paläste ausser mit Inkrustationen und Architekturgliedern (besonders den beliebten Pilastern) auch mit figürlichem Schmuck versehen zu denken haben. Ob die grossen Wandmalereien der klassischen Zeit, wie sie Polygnot auf den Wänden der öffentlichen Hallen anbrachte, im Privatzimmer kleinen Kabinettsbildern wichen, wird fraglich bleiben müssen. Aber das Relief im Wandschmuck ist für diese Zeit zweifellos. Der Hellenismus liebt überall Reliefbilder, kleine abgeschlossene Reliefstücke, wie sie die frühere friesliebende Zeit nur in Metopen, Grabreliefs und Weihetafeln gekannt hat. Die grosse Zahl von Reliefbildern, die durch unsere Museen zerstreut sind, gleichviel, ob sie originalhellenistischer oder nachempfindend römischer Arbeit sind, werden sich so erklären. Im Anschluss an die

Publikation der idyllischen Wiener Brunnenreliefs aus dem Pallazzo Grimani hat Theodor Schreiber diese Gattung zusammengestellt. Es sind intime Dinge, sobald es sich um kleinere Formate handelt, bei grösseren Formaten werden mythologische Stoffe bevorzugt, die oft cyklisch angeordnet sind, ähnlich wie die berühmten, jedem Reisenden bekannten antiken Odysseebilder im Vatikan, die ja auch die Teile der cyklischen Komposition durch solche Pilaster trennen. Die acht grossen Reliefs im Palazzo Spada mit Paris, Dädalus, Amphion, Adonis, Bellerophon sind die wichtigsten Reste dieser Gattung. Auch die Grimanieliefs zeigen eine gegenseitige Rücksichtnahme, ein Pendantmotiv: ein säugendes Schaf und eine säugende Löwin. Durch die symmetrische Anbringung der Reliefs, durch ihre tektonische Beziehung auf einander kam man dazu, sie auch inhaltlich auf einander zu beziehen. Eine Überlegung, die dem litterarischen Geist der hellenistischen Kultur sehr gut lag. Die kleineren Reliefs sind stofflich die intimsten Dinge, die uns das Altertum überliefert hat. Ein Landmann zieht zur Stadt, ein Hirt melkt, eine Frau geht mit Ziegen (Motiv des modernsten Naturalismus!), ein Knecht wartet mit dem Pferd eines Jägers im Walde, ein Fischer im Hafen, ein nachdenkender Dichter, überhaupt litterarische Dinge mit Vorliebe, auch Bühnenvorgänge. In diesen Sachen steckt die ganze alexandrinische Litteratur mit ihrer Liebe zur Anekdote, zur Idylle, zur Bühne. Die alte Litteratur war eine grossmythologische, auf den Wänden der öffentlichen Hallen in den historischen Malereien spiegelte sie sich wieder. Vom Hellenismus wird der private Mensch entdeckt, die kleinen Dinge des Lebens, die Unterhaltungsfreuden werden würdiger Gegenstand der Kunst, die Litteratur schliesst mit dem Leben jenen oft wiederholten Bund, durch den nicht bloss die Litteratur lebensreicher, sondern auch das Leben litterarischer wird. Die Wand spiegelt es wieder. Marmorbelag und Pfeilerabschnitte erheben diese private

Wand zu einer monumentalen Angelegenheit, und dazwischen erfreuen in den Reliefbildern die intimen Beobachtungen, die der Kunst für würdig erachtet und von Litteratur und Bühne geformt werden. Die Reliefbilder sind oft in sauberster Technik durchgeführt, so recht zum Betrachten und Geniessen: Kabinettstücke.

Dem Mangel an wirklich erhaltenen hellenistischen Wänden steht das pompejanische Material merkwürdig ausgleichend gegenüber. Was in Pompeji sich findet, ist sehr, sehr viel, aber es ist nirgends ein vollwertiges Original, sondern alles sind provinzielle Kopieen. Selbst die vornehmsten Wände Pompejis sind gegen die paar römischen des Palatinhauses und der Casa Tiberina ärmliche Leistungen, und diese paar römischen sind wieder eine schwache Abfindung gegen die wirklichen massgebenden Palastwände hellenistischen Geschmacks. Das ist der allgemeine und sehr erklärliche Zustand der Altertumskunde, dass uns Originalleistungen fast gar nicht erhalten sind und unser Material sich grösstenteils aus Kopien zweiter oder dritter Hand zusammengesetzt. Hier liegt der tiefere Grund dafür, dass sich die kritische Philologie gerade am Altertum so kräftig bildete und dass die Archäologie in den seltensten Fällen dazu kam, Kunstgeschichte zu sein, weil sie als interpolierende Wissenschaft zu stark in Anspruch genommen war. Pompeji ist eine solche Sammlung antiker Kopistenarbeit in Bauten, Bildern, Dekorationen und gewerblicher Kunst, aus der wir den Originalzustand zu erraten haben.

Sehen wir uns also die Wände von Pompeji zunächst an. Der Führer auf all den Wanderungen durch diese alte Stadt ist der Professor Mau, der, aus Gesundheitsrücksichten nach Italien verschlagen, sich auf das Studium Pompejis als Spezialität verlegt hat mit so grossem Erfolg, dass seine Untersuchungen die Grundlage aller ferneren bleiben werden. Es ist ihm geglückt, aus den Resten der Stadt deren Geschichte abzulesen, die Geschichte der Häuser, der Kunst und auch der

Wände. Vor seinem Blick organisierte sich das Chaos dieser Tausende von Wanddekorationen, die halb an Ort und Stelle geblieben, halb ins Neapeler Museum gebracht sind, zu einer deutlichen und verständlichen Chronologie, und wir haben wenigstens vom Jahre 100 v. Chr. bis zum Untergang der Stadt im Jahre 79 n. Chr. eine wohlgeordnete Reihe von Dekorationen, die in ihrer Entwicklung von typischem Interesse sind.

Mau unterscheidet in allerpeinlichster Einzeluntersuchung für Pompeji vier Stile der Wände. Den ältesten nennt er Inkrustationsstil, weil es sich um das Motiv der Marmor-Inkrustation, des Marmorquaderbelags handelt. Nur um das Motiv. Denn wirklicher Marmorbelag, wie er sich nach dem Zeugnis des Plinius durch Cäsars Günstling Mamurra in Rom einfuhrte und dann dort so sehr geliebt wurde, findet sich in unserer ärmeren Provinzstadt fast gar nicht.

Der pompejanische Inkrustationsstil ahmt direkt die hellenistischen Palastwände nach, indem er den Marmor durch einen bemalten Stuck ersetzt, der allerdings vorzüglich gemischt und sehr haltbar ist. Aber er ahmt ihn ganz kläglich nach. Die Farben sind so roh, wie sie der Originalmarmor niemals zeigen kann, und der Aufbau ist so unproportioniert und oft so gedrückt, wie man es von den hellenistischen Palästen niemals erwarten darf. In die stolzen, aber kleinen Privathäuser der ältesten Patrizier dieser Koloniestadt hat sich eine Welle der grossen hellenistischen Kultur verirrt. Es ist nicht mehr, wie eine trübe, späte und verkümmerte Exegetennachricht für einen Philologen wäre, der nach einer klassischen historischen Quelle sucht.

Die ältesten geschmückten Wände von Pompeji zeigen das Quadermotiv im Stuckbelag schon recht ausgebildet. Ja, sogar schon missverstanden, indem mitunter die Rahmen der Quaderspiegel in einer Farbe behandelt sind, die von diesen selbst verschieden ist. Die Fugen sind stets deutlich als tektonisches Motiv

durchgeführt, und bisweilen finden sich in ihnen schon kleine, schmale Ornamentstreifen eingemalt. Die Stuckarbeit steht in Relief vor, und öfters schliessen die Wände oben mit einem richtig durchgeführten, profilierten Gesims ab, das sich aus dorischen Motiven und einem Zahnschnittfries zusammensetzt. Dieses Gesims wird von Pfeilern oder Säulen in Relief getragen, die sehr klar an die hellenistischen beliebten Pilastermotive erinnern, welche die Breitausdehnung der älteren klassischen Quaderwände aus einem gewissen kürzeren Gesichtswinkel heraus durch vertikale Abschnitte zerteilen. Es ist nichts charakteristischer für die ganze hellenistische Kultur als diese Pilastermotive. Die ältere Zeit hat ihre laufenden Wände, laufenden Friese und ihre laufenden Vorhallen und Peripteroi. Der Hellenismus verbindet das Motiv des Peristyls, der Säulenhalle, mit dem der Wand und teilt diese durch Pilaster in intimere Stücke, wie er die altattischen Friese durch dieselbe Prozedur in Reliefbilder teilt. Eine hellenistische Wand, mit Pilastern und Bildern dazwischen, war eine einschneidende Änderung des tektonischen Aussehens der Wand, die ganz vorzüglich die veränderte Kultur wieder spiegelte. Statt der Breite die Geschlossenheit, statt der Länge das Abschnittswesen, statt der Extensität die Intensität.

Der hellenistische Pfeiler giebt zu allererst der Wandfläche einen architektonischen Accent, den das Auge von den gewohnten Peristylen auf diese Fläche projizierte. Von diesem Moment an ist die antike Entwicklung der Wand bestimmt. Der Pfeiler gebiert die weitere Architektur. In Pompeji ist leider nur diese Pfeileridee aus dem Hellenismus gerettet. Die Entwicklung des Reliefbildes oder Gemäldes innerhalb des Pfeilers tritt in dieser Zeit noch nicht in Kopien uns entgegen. Die Dekoration beschränkt sich in diesem Stil auf seltene Teppichmalerei am Sockel, einzelne, Farbe in Farbe gehaltene Malereien treten auf, und bis-

weilen scheint es, als ob — wie es das Altertum mit den echten Marmoradern gern herstellte — aus den kopierten Marmoradern sich eine zufällige Figur zusammenwebt. Die wesentliche Belebung der Wandfläche unter dem Fries zwischen den Pfeilern sind die erwähnten Inkrustationen, bald liegende, bald stehende, bald grosse, bald kleine Rechtecke, deutlich stets in einen Sockelstreifen und den eigentlichen Wandstreifen unterschieden, zwischen denen noch ein schmalerer Übergangsgurt läuft.

Die Gesamteinteilung ist recht verschieden. Die Grundidee: Sockel, Mittelfläche, Fries ist zwar überall herauszuerkennen, aber sie ist sehr nuanciert. Sobald der Fries als Tempelgebälk ausgebildet ist, macht er sich übermässig breit und drückt den Sockel. Sobald der Sockel hochgeht, schrumpft der Fries zusammen. Den schönsten Sockel mit Mäandergurt beobachtet man an der Innenseite eines Thürpfostens der berühmten Casa del Fauno, die eines der ältesten Patricierhäuser der Stadt ist. In einer Gartenwand eines unbenannten Hauses ist die Proportion ganz unmöglich geworden. Auf einem marmorierten Sockelglied erheben sich schwarze, stehende Rechtecke in gelben Rahmen, darüber sieht man zwei schmale Reihen grüner, roter und gelber Quadern, darüber zusammengeschrumpfte Gebälkreste und nun bis zur Decke Riesenflächen in demselben Grün, Rot und Gelb

Die Farben erscheinen ebenso wahllos wie die Proportionen. Man operiert mit einem Violetrot und Ziegelrot, einem Dunkelgrün, einem Eigelb, Schwarz und gesprenkelter oder geschlungener Marmorierung. Es wirkt fürchterlich kleinlich, zumal der Sockel meist hell ist. Die Quadern selbst sind nirgends als wirkliche Quadern vorgestellt, sondern als ganze und halbe Stücke eingelegt, wie gerade neben den Pilastern Platz ist, die einfach zwischen den Stücken heraufgehen. Das merkwürdigste sind die Abbrüchigkeiten von Friesen, wie Fenster-

gesimse, die als eine Markierung des Gebälkes häufig zwischen den Pilastern kleben. Man sieht an ihrer seitlichen Profilierung, die auf die Pilaster Rücksicht nimmt, dass sie die letzten Nachgeburten einer hellenistischen Idee sein mögen: Friesteilungen zwischen Pfeilern. So viel also auch hier von der grossen originalen Kunst herabgestimmt ist, es ist uns doch in der Kopie eine wichtige Epoche erhalten: die Berührung der Quaderwand der älteren Zeit mit der Architekturwand der späteren. Die Pfeiler treten an die Quaderfläche und teilen, was bisher lang lief. Sehen wir zu, wie der Prozess weiter ging.

Es ist nicht schwer zu erraten. Die Pfeiler schienen vor der Wand zu stehen — nun kam dasjenige an die Reihe, was zwischen diesen Pfeilern und der Wand oder zwischen den Pfeilern selbst noch zu sehen sein konnte: die Illusion wurde fortgesetzt. Und zwar so bewusst, dass man von der Reliefarbeit des ersten Stils, von den vorstehenden Quadern und Pilastern Abstand nahm und alles gleich malte, mit den Perspektiven und Schatten malte, die nötig waren. Natürlich stimmte das nicht immer, denn Perspektive und Schatten würden ja von verschiedenen Stellen des Zimmers verschieden ausfallen, aber man hatte doch nun Spielraum für die Phantasie, die durch das Pfeilermotiv so glänzend angeregt war. Man begann in die Wand hinein eine scheinbare Architektur zu sehen. Das konnte unerhört fruchtbar werden.

Man hatte auch Vorbilder für diese Illusionen. Ein Vorbild, das dem ganzen Hellenismus ein sehr lieber und wichtiger Anreger war: die Bühne. Wir haben schon gesehen, wie die Bühne als eindringlichste Litteraturgattung das gesamte hellenistische Kunstempfinden deutlich bestimmt hat. Was der Hellenist in der Kunst suchte, das Geschlossene, Gerahmte, Bildmässige, das bot ihm die Bühne in jeder Beziehung, tektonisch sowohl wie inhaltlich. Wo der Althellene episch sah, sieht er

gern dramatisch; wo jener Friese und Langarchitektur liebt, liebt er alle Motive des kurzen Gesichtswinkels, alle Engfassungen, die Nischen, die Bogen, die Pfeilerabschnitte und wie alle die hellenistischen neuen Architekturideen heissen mögen, welche man die dramatischen Motive der Baukunst nennen könnte. Die Bühne war ihm das Centrum dieser Kunstauffassung. Hier gingen pointierte Szenen in Abschnitten vor sich, in geschlossene Rahmen gefasst, vor tektonische Hintergründe gesetzt. Die Bühnendekoration war das öffentliche Muster der Wanddekoration.



Aus allen dekorativen Zeugnissen, die uns aus hellenistischer Zeit erhalten sind, können wir die Vorherrschaft der Bühne herauslesen. Auf den Gemälden, die in Pompeji und Rom als Kopieen hellenistischer Originale oder als Werke hellenistischen Geistes vorhanden sind, wird sich immer mehr analog jenen Reliefbildern der Einfluss dieser Bühnenauffassung herausstellen. Nicht zufällig sind so und so viel Schauspieler-scenen auf diesen Bildern dargestellt. Nicht zufällig sind in ganzen Bilderbändern, wie in der Casa Tiberina, Gerichtsscenen und ähnliche Dinge in der unverkennbaren Bühnenform niedergelegt. Nicht zufällig spielen Masken und Bühnenrequisiten ihre grosse Rolle in dieser Dekorationswelt. Man wird bei genaueren Untersuchungen immer klarer diese Einflüsse herauserkennen, die ja hier nicht so handgreiflich sind, wie in der Vasenmalerei. Unter den spätesten erhaltenen bemalten Thon-

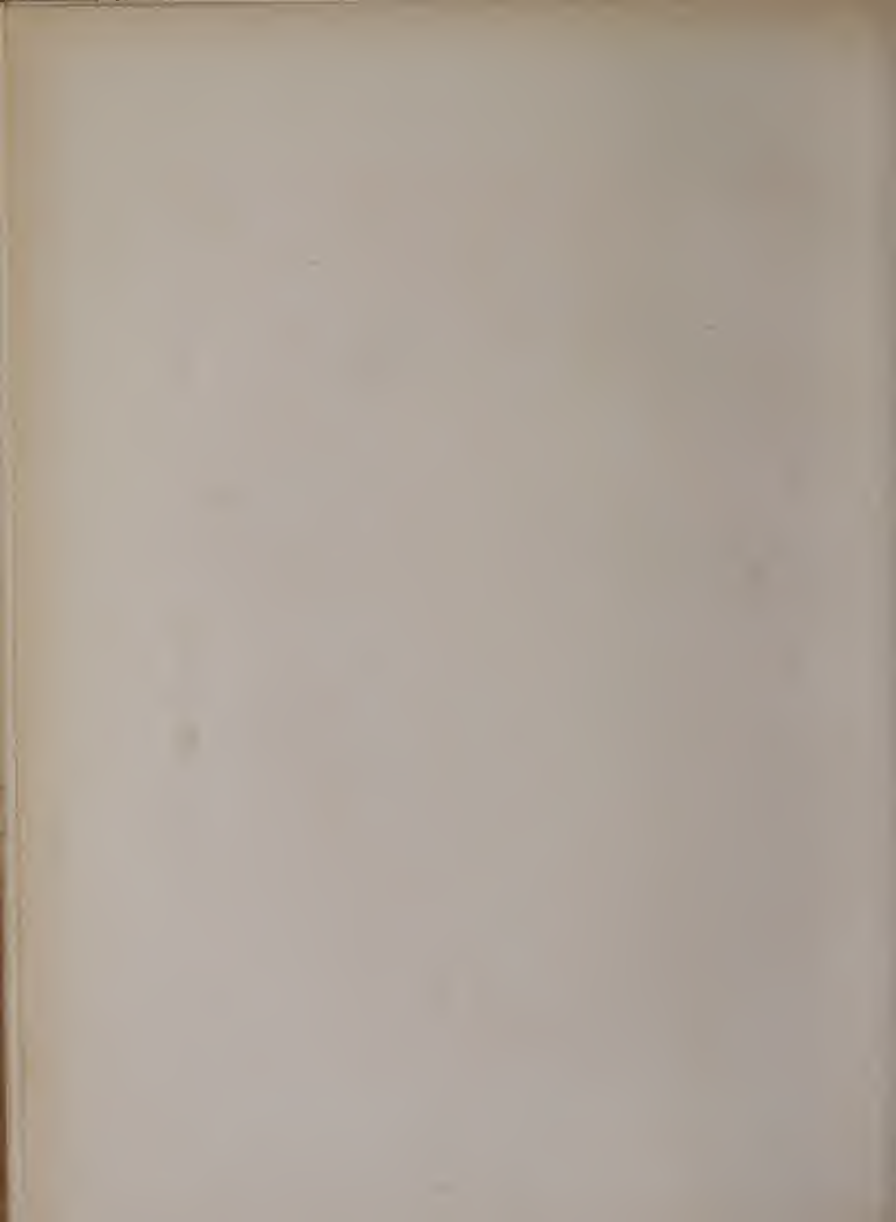
vasen, die hauptsächlich in Unteritalien zur hellenistischen Zeit hergestellt wurden, finden sich ganze Reihen, die geradezu eine beliebte Possenscene kopieren, mit all den Chicanen der antiken Komödie, andere wieder, die berühmten Riesengrabvasen, sind von der Tragödie angeregt, und es haben sich ganze Gruppen von Darstellungen finden lassen, die Geschichten von Antigone, Dirke, Herakles in Raserei, Medea, Iphigenie in Tauris, Andromeda, die auf die euripideische und ihr folgende Dramatik zurückzuführen sind. Einflüsse der Bühne sind auf jeder einzelnen Vase dieser Gattung zu beobachten, die Figuren haben Bühnenbewegungen, und von der Architektur der Bühnenwand borgt man sich Nischen, in denen die Hauptfiguren stehen.

Diese Architektur der Bühnenwand, also die Dekoration, vor der die Schauspieler agierten, ist neben den Szenen selbst eine Hauptanregung für die Hellenisten gewesen. Wir wissen aus Originalen leider nicht sehr viel von der antiken Dekoration. In der Zeit des Sophokles muss die Bühnenmalerei bereits von Künstlern geübt worden sein, Agatharch wird hier genannt. Aber die bedeutendere Ausbildung fällt doch erst in die hellenistische Zeit. Unterdessen war allmählich mit dem Theater eine grosse Veränderung vor sich gegangen. Die Schauspieler, zu allererst mitten im Kreise des Publikums, hatten sich allmählich vor die Hinterwand gruppiert, so dass das Publikum auf den Halbkreis zusammenschrumpfte und die Hinterwand — ursprünglich einfach die Fassade des Bühnengebäudes — ihre Bedeutung erlangte. Hier können wir an einem guten Falle erkennen, wie eine Wand, weil sie notwendiger Hintergrund wird, ihre künstlerische Durchbildung erfährt. Einer der wenigen Fälle, wo im Altertum eine Fassadenkunst sich einfindet. In hellenistischer Zeit spielen die Schauspieler jedenfalls sicher schon auf einem Podium, und die Hinterwand wird zum Teil (beim Odeion des Herodes Attikus in Athen einschössig) mit



PANZERIN

Pompejanische Wandmalerei im Naisos-Museum, Neapel.



einer Fassadenarchitektur versehen. Später steigt diese Fassadenarchitektur auch über mehrere Stockwerke auf, und was von dem Bühnengebäude selbst etwa darüber noch hinausragt, wird als Himmel mit Hausperspektiven bemalt. Wenn eine Landschaft darzustellen war, musste wohl eine Coulisserie über die Architektur heruntergelassen werden — doch sind uns diese Prozeduren nicht ganz klar. Jedenfalls war die solenne Dekoration eine architektonische, und zwar unterschied man darin eine Mittelthür „für den König“, die regia, und zwei Seitenthüren für die Gäste, die „Hospitalien“. Nach der Ausschmückung dieser Thüren sah der Zuschauer gleich, ob es sich um Tragödie, Komödie oder Satyrspiel handelte. Man muss sich alle antiken Kunstangelegenheiten in solcher typischen Symbolik vorstellen.

Es ist zweifellos, dass die Bühnenwand in hellenistischer Zeit eine glänzende bauliche Entwicklung erfahren hat. Das war so recht eine Aufgabe für diese Kunst, ein begrenztes Mauerstück, durch Thüren nischenartig geteilt, zwischen den Thüren andere Nischen mit Statuen darin, Säulen und Pfeiler vor der Wand und oben phantastische Durchblicke. Hier war, so scheint es, zum erstenmal in der Geschichte die deutliche Aufgabe gestellt, eine Wand künstlerisch zu dekorieren, weil hier zum erstenmal eine Wand der reine Hintergrund war. Es ist klar, dass diese hellenistische Wand, als Wand aller Wände, auf die Phantasie aller Dekorateure sehr stark einwirken musste. Und es scheint, dass in dieser Bewegung eine Welle der reinen Phantasie eine andere des Rationalismus so abgelöst hat, wie es zu allen Zeiten der Baugeschichte war. Das heisst also: immer wenn die phantastische Durchbildung dieser Bühnendekoration die Gesetze der Möglichkeit allzusehr überschritten hatte, kam eine Reaktion, die wieder auf rationelle Überlegung auf strukturelle Möglichkeit drängte. Es ist das ein sehr interessantes Kapitel der antiken Baugeschichte. Die Fassade, als seltenes Problem (ausser der Bühnenwand

ist wesentlich nur noch der Triumphbogen zu nennen), bringt die antike Architektur, die so sehr auf klare Entwicklung von Kraft und Last gestellt ist, etwas ausser Rand und Band. Hier schiesst alle gebundene Kraftphantasie, alles Blühen und Streben empor, ohne durch ein statisches Gesetz gebändigt zu werden. Wird es zu wild, so kommen die Mathematiker und tadeln die Auswüchse. Man wird gemässigter, bis das alte Spiel wieder von vorn beginnt.

Zur Illustrierung dieser Schwankungen führe ich eine Stelle des Vitruv an. Er spricht von dem Maler Apaturius aus Alabanda, der in dieser Zeit in Tralles „mit eleganter Hand“ das kleine Theater mit Dekorationsmalerei versah. Statt der Säulen, sagt er, machte er Statuen und Centauren, die die Gebälke, runde Dächer von Kreisbauten, vorspringende Giebelecken, Gesimse mit Löwenköpfen trugen, dass alles wie Traufrinnen aussah; und trotzdem malte er darüber im Episcenium Rundbauten, Vorhallen, Halbgiebel mit allem möglichen Schmuck. Das gefiel den Leuten ausnehmend, es kontrastierte wunderbar, sie wollten es schon loben — da kam ein Mathematiker und bewies, dass die ganze Geschichte konstruktiv nicht möglich sei. Apaturius wagte nichts zu erwidern, nahm seine Malerei ab und verbesserte sie nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit. Vitruv selbst ist auf Seiten des Mathematikers, er regt sich fürchterlich auf über die phantastischen Architekturen seiner Zeit, wo, wie er sagt, statt der Säulen Stengel hingestellt werden, statt der Giebel geriefelte Flügel mit krausen Blättern und Voluten, dann Kandelaber, die die Figuren der Nischen tragen, und über deren Giebel wachsen aus Volutenwurzeln zarte Stengel auf, die in sich ohne jede Vernunft kleine Statuen halten, mit Tier- oder Menschenköpfen. So etwas, sagte der gute Vitruv, giebt es nicht und kann es nicht geben und hat es nie gegeben. Er ahnt nicht, dass einst die Renaissance vor diesen Grotesken betend niedersinken wird, die er aus Puritanismus

verdammt. Diese Stelle des Vitruv, die öfters ein wenig konfuse ist, bleibt die einzige antike Notiz über Wandmalerei. Er spricht vorher von der Inkrustation, dann von den Bildercyklen nach der Art der esquilinischen Odysseelandschaften und auch von der Nachahmung der Bühne bei offenen Lokalitäten, wie Exedren, wo man scænarum frontes dargestellt hätte. So weit uns Bühnen erhalten sind, erkennen wir, dass eine reiche plastische Architektur mit Säulen und Nischen geübt wurde. Sie hatte sicher immer etwas Solideres. Falls die Dekoration aber gemalt war, verstieg sie sich gern zu den phantastischen Ausbildungen, in denen Apaturius gewiss nicht der einzige blieb.

Wir verstehen nun besser die eigentümlichen Veränderungen, die wir zeitlich nach dem Inkrustationsstil in Pompeji beobachten. Zunächst beginnen die Pfeiler sich selbständiger zu entwickeln, wozu das Aufhören aller plastischen Durchbildung und ihr Ersatz durch perspektivische Malerei das ihrige beitragen. Auf einem interessanten Beispiel der Casa del Laberinto läuft der gelb und rot gestreifte Sockel durch, nur unterbrochen von den vortretenden verkröpften Postamenten der Pfeiler, die in Lagen von stehenden Rechtecken aufstreben und mit jenen viereckigen Bossen verziert sind, die wie Knöpfe herausstehen. Zwischen den Pfeilern sind hohe schwarze Flächen mit Guirlanden im Mittelfeld, und im Fries Systeme bunter gemalter Inkrustationen, nicht mehr nach einem genauen Quadersystem. Die Pfeiler tragen ein Gebälk, die Proportionen sind gelungen. Auf anderen Wänden dieses Stils, den Mau „Architekturstil“ nennt, stehen die gebälktragenden Säulen auf durchlaufenden vorspringenden Sockeln und zeigen in den Mittelfeldern grosse scheinbare Marmoreinlagen oder gemalte Zahnschnittstücke nach der Manier des vorigen Stils. Bisweilen ist die Wand schon zu Durchblicken in der Friesgegend benutzt. Wir sehen in zweidrittel Höhe scheinbar (es ist alles nur gemalt) über die Wand

hinüber in ein Zimmer mit alter Inkrustation oder in ein anderes mit Halbkreisnischen. Die obere Bedachung dieser scheinbar vortretenden Säulen ist gern wie kassettiert gemalt. Der Blick geht also nach hinten, das Zimmer scheint sich zu erweitern. Nun treten die ersten Bilder auf. Das mittelste Feld wird mit vortretenden Säulen als Nische behandelt, durch die man gleichsam hinausieht auf Landschaften mit Statuen. In den Seitenfeldern finden sich Einzelfiguren. Eine üppige Ornamentik beginnt anzusetzen; all die schönen Dinge, über die sich Vitruv so aufregte: Säulen, die zunächst noch richtige Schäfte haben mit mosaiziertem Muster, aber wie Bündel durch Hülsen zusammengehalten werden, phrygische Königsschilder, die an Schnüren hängen, Fruchtvasen, die auf der Wand unter dem Durchblick stehen, Giebel in geschwungenen Linien, viel phantastische Statuetten in Terrakotta- und Bronze- farbe und sehr graziöse vegetabilische Friesfüllung. In diesen Ornamenten überrascht zum erstenmal die delikate, elegante Detailbehandlung, die mit einer auffallend freien Phantasie sich verbindet. Die Bänder von Greifen, Vasen, Knöpfen, Blumen schillern in zartesten Tönen. Zugleich gewinnen die Durchblicke an Bedeutung. Auf einer Wand der Villa Julia Felix, jetzt im Neapeler Museum, steht die (scheinbar) weit herausgebaute Mittel- nische auf merkwürdig stark verkröpftem Sockel, an dem naturalistische Blumen emporspriessen. Man sieht hindurch auf einen Rundbau, der vor einer Tempelwand steht — mit Staffage. Die Wand selbst reicht (scheinbar) wieder nur bis zweidrittel Höhe, Masken liegen darauf, die Vorderflächen sind mit Stillleben toter Tiere geschmückt (ein niederländisches Motiv!), und drei Säulen gehen entlang, wie in ein hinteres Zimmer; von den Säulen auswärts sieht man in eine grosse Fontänen- anlage in einem gewölbten Saal mit Arkaden in erster Stockhöhe und einem langen greifengetragenen Becken, in das die Wasserstrahlen aus Köpfen reihenweise

springen. Das phantastische Spiel besiegt allmählich die konstruktive Möglichkeit, die Säulen, wie Halme geziert, werden schmäler, die Sockel treten nicht mehr recht vor, die Durchblicke werden ideeller, aus Türen, Fenstern, Balkonen, Vorhallen, Kassettendecken, freien Wänden mit Bildern, Balustraden mit Ornamentenfüllung findet sich eine leichte, unwirkliche Welt zusammen, die mit Architekturteilen spielt, wie man früher mit Pflanzenteilen gespielt hat. Aber die Eleganz wird keinen Augenblick verloren. Es macht ein eigentümliches Vergnügen, die unerhörte Verschiedenheit dieser Friese, Schäfte, Vasen, Voluten und zahllosen Phantasieglieder im einzelnen durchzunehmen und sich dann durch einen allgemeinen Blick zu überzeugen, wie das alles doch aus einem Stilgefühl empfunden und in einem weltmännischen Tone durchgeführt ist, der auf eine glänzende Tradition schliessen lässt. In diesen hundert Jahren sind alle Roheiten des Inkrustationsstils überwunden, die Farben sind nicht mehr von so störender Bestimmtheit, es sind gebrochene Töne von Blau, Grün und Gelb, und das wirksame Rot und Schwarz wird gern zur Flächenfüllung und zum Hintergrund herangezogen. Das pompejanische Rot entwickelt sich. Man hat hier zuerst empfunden, wie sehr sich Rot zum Grundton der Fläche eignet, wenn diese nicht anderweitig zu füllen ist und doch warm bleiben soll. Bis zu unseren rot tapezierten Theatern ist man von dieser Entdeckung nicht losgekommen.

Wenn wir nach den interessantesten Wänden dieser Epoche suchen — ohne uns an die Mausche, doch immer nicht ganz durchführbare scharfe Scheidung zu halten — betrachten wir die römischen Wände der im Tiber gefundenen „Casa Tiberina“, die jetzt im Diokletiansmuseum ausstehen. Es sind die schönsten antiken Wände. Aus Pompeji könnten allein die neu entdeckten ausgezeichneten und vornehmen Malereien des Vettierhauses mit ihnen wetteifern. Zwei Partien fallen besonders ins Auge.

Die eine Wand teilt sich in gewohnter Weise in drei Abschnitte: Sockel, Mittelfeld und Fries. Der Untergrund für die gesamte Wand ist schwarz, wie es so vielfach mit grösster Wirkung bei pompejanischen Wanddekorationen verwendet worden ist. Der Sockel ist auf diesem schwarzen Grund mit einem feinen geometrischen Muster in roten und weissen Linien geschmückt, das in einer sonst niemals beobachteten Gattung eine Variation des Mäander darstellt. Der Rhythmus dieses Musters ist für unsere Augen geradezu pikant, er hat etwas von japanischer Launenhaftigkeit. Der Fries ist im Gegensatz dazu konventioneller behandelt. Grünlich eingerahmte verschiedenartige Felder zeigen auf dem schwarzen Grunde Rankenornamente mit Greifen oder Masken kombiniert. Zwischen diesem Fries und den grossen Mittelfeldern läuft ein Streif mit figürlichen Darstellungen, die sich auf allerlei private Vorgänge, besonders Gerichtsszenen, beziehen, die ihre künstlerische Form von der Bühne erhalten haben. Die Wirkung dieser lebendigen bunten Figuren auf dem schwarzen Grund ist ganz zauberhaft. Die wunderbarste Überraschung aber sind die Mittelfelder, wo wir auf diesem schwarzen Grund Landschaften in gelben verlorenen, flackernden Farben sehen, die ihresgleichen in der antiken Überlieferung nicht leicht haben. Tempel, Denkmäler, Hirten, Bäume, Storchnester sind auf einen traumhaften, musikalischen, einfarbigen Effekt komponiert, sie klingen wie ferne Erinnerungen aus dem schwarzen Grund herauf. Mag sein, dass die Zerstörung diesen magischen Eindruck noch erhöht hat. Die Bilder selbst, die in dieser Anordnung uns an die hellenistische Sitte mahnen, werden entsprechend durch dünne Pilaster getrennt, die durch Guirlanden verbunden sind. Die Pilaster gehen in Konsolen über, auf denen in der Friesabteilung dekorative Karyatiden stehen, die die Decke zu tragen scheinen. Die Farben sind von so delikatem Geschmack, dass sie niemals durch die

raffinierteste Kultur späterer Zeitalter überwunden wurden.

Von den zahlreichen anderen Wänden dieses Hauses, die die elegantesten Ornamente und die interessantesten Bilder aufweisen, sticht besonders eine Dekoration noch ins Auge, die leider im Fries etwas zerstört ist, aber sonst einen prächtigen Eindruck macht, wie kaum eine pompejanische Wand. Der mit Ranken-Rahmenwerk gezierte Sockel trägt auf besonderen Postamenten prunkvolle Säulen, die das Mittelfeld wieder in gewohnter Weise in Abteilungen zerlegen. Es giebt wieder in diesen Mittelfeldern eine obere Partie und eine grössere untere. Die obere ist mit eingerahmten Ornamenten und Bildern aus dem Theaterleben geschmückt, besonders auffallend sind zwei Gemälde von Liebespaaren, die wie Tafelbilder aufgeklappte Deckel zeigen. Die unteren Flächen haben phantastische Arabesken, aus Frauen, Tieren, Ranken, Hörnern, Kopfzieraten zusammengesetzt, und genau in der Mitte ist ein schönes Bild angebracht, das die Schmückung der Aphrodite durch Peitho darstellt, Amor steht bewundernd davor. Aphrodite ist halb Statue (als solche sitzt sie auf einem Prachtthron mit Reliefschmuck und Fuss-schemel und hält die Blüte in der Hand), halb lebende Göttin, eine Heroine der Braut, für die dieses Zimmer gebaut wurde. Die Ornamentenwelt dieser Wände ist rein hellenistisch geblieben. Halb orientalisierende Göttinnen, Arabeskenfrauen mit stilisierten Tieren, Bühnenbilder, intime häusliche Szenen, die architektonische Teilung durch grosse Säulen und Pilaster — das sind die Elemente der Dekoration, die der Hellenismus geschaffen hat und die aller überlieferten antiken Wandverzierung zu Grunde liegen. Nirgends treten sie in den erhaltenen Resten bestimmter und zugleich eleganter auf als in diesen Wänden der Casa Tiberina.

Die weitere Entwicklung der pompejanischen Wandmalerei geht immer mehr von einem Architektur-

stil in einen Ornamentstil, wie Mau diese dritte Manier nennt, über. Das heisst, man verzichtet immer mehr darauf, die scheinbare Architektur möglich erscheinen zu lassen, und man behandelt die Wandfläche eben wieder mehr als Fläche. Der erste Stil, der Inkrustationsstil, hatte in seiner Art dasselbe gethan, indem er mit eingelegter Arbeit und herauswachsenden Säulen und Friesen arbeitete. Aber die Anregung, die hier durch eine Projektion von Säulen auf die Fläche gegeben war, wirkte bald weiter, indem man diese Reliefarchitektur zu einer gemalten Architektur machte und nun die ganze Phantasie spielen liess. Das war der zweite Stil. Die Phantasie spielt so lange, bis die Architektur als solche wieder vergessen und nur eine Ornamentik mit Architekturgliedern getrieben wird. Das ist der dritte Stil. Man sieht hierin zwei wichtige Prozesse. Einmal erkennt man, dass die Entwicklung der antiken Wand in einer bestimmten und deutlich vorgezeichneten Richtung erfolgt — nämlich die freie Auslösung der Architekturphantasie zu erreichen. Dann aber sieht man, dass innerhalb dieses Verlaufes die Freude an der spielerischen Phantasie mit dem Verlangen nach einer konstruktiven Möglichkeit abwechselt. Wir lasen im Vitruv, wie sich diese beiden Auffassungen gegenüberstanden, und wir können uns leicht aus modernen Parallelen solche Konflikte erklären, die schliesslich die Bewegung der Kunst selbst nur fördern. Heutzutage wird die Ornamentik der Renaissancepoche, die in den siebziger Jahren begann, durch eine konstruktiv-puritanische Bewegung abgelöst, die auf innere Möglichkeit des Aufbaues in Möbeln und Dekorationen dringt und sich dabei gern an alte Vorbilder aus dem Empire anschliesst, das ja in seinen letzten Regungen eben durch jene Renaissance-Wiederaufnahme beseitigt worden war. Die Verfechter der modernen konstruktiven Bewegung lieben dieselben Biedermeiermöbel in ihrer Nützlichkeit und Einfachheit, gegen die die Renaissancebewegung

eiferte. Die Renaissance selbst ist ihnen verhasst, weil sie so unkonstruktiv schmückt, die Flächen so virtuos heraushebt und die Ornamente so unempfunden darauf setzt. Wie im Altertum, erscheint dies auf den ersten Blick als ein Ablösen von Extremen, als ein sich selbst aufhebendes Spiel von Pro und Kontra. Und doch ist dieses Spiel, wie im Altertum, eingebunden in eine stetige Fortentwicklung in bestimmter Linie — wäre die Wiederaufnahme der Renaissance in den siebziger Jahren nicht erfolgt, so wären wir heute gar nicht fähig, dekorative Interessen höherer Qualität zu haben. Die ganze Entwicklung vom Biedermeierthum bis zu Van de Velde ist eine Linie — eine gewellte zwar, aber die Linie der steigenden dekorativen Bewegung. Die Erde dreht sich, aber sie bewegt sich dabei weiter. Das ist ein tiefes inneres Gesetz aller Kunstgeschichte.

Unerschöpflich sind die Anregungen, die sich auf den folgenden pompejanischen Wänden aus der ungebundenen Loslassung der architektonischen Phantasie ergeben. Es ist fast unmöglich, die Erscheinungen, die uns hier in dem Provinzstädtchen begegnen, systematisch zu ordnen. Wie musste es erst draussen in der grossen Welt aussehen. So viel nimmt man im allgemeinen wahr, dass der Sinn für Farben und der für Proportionen sich immer mehr verfeinert. Die gedrückte Stimmung der alten Inkrustationswände liegt weit hinter uns. Es ist Luft und Licht in diese Dekorationen gekommen. Die Dreiteilung in Sockel, Hauptfläche und Fries wird mit leichtem Geschmack durchgeführt. Und man hat das Empfinden für die Verschiedenheit dieser Teile. Der Sockel ist fast nie mehr hell, sondern seine dunklen Farben entsprechen dem schweren Eindruck dieses Dekorationsgliedes. Ein leichter Streifen trennt gern Sockel und Hauptfläche, ein Streifen, der vielleicht aus der Projizierung der früheren oberen Fläche des perspektivisch gezeichneten Sockels sich entwickelt hat. Häufig werden von den Hauptflächen noch unten grössere

Stücke abgeschnitten, die mit besonderen Bildern, gern Gartenansichten mit Zäunen (der antike Garten ist hier auf der Stufe, die später Louis XIV. erreicht hat), geschmückt sind. Das Mittelfeld mit dem Hauptbild wird gern besonders hervorgehoben, es ist ein Bau, der eine Mischung ist der alten Adikula und einer reichen Thür, der Regia der Bühne. Mit den Säulen wird man nicht so recht fertig. Richtige runde Säulen kann man nicht mehr so gut verwenden, weil ja der Sockel nur noch selten vorspringt und meist als Fläche behandelt ist -- die Säulen hängen also halb in der Luft. Die Halme und Kandelaber entwickeln sich darum, als leichteste Gattung, am üppigsten. Oder man bedient sich auch blosser Streifen. Es wird gern reine Flächenkunst getrieben. Die Einrahmung beginnt ihre Rolle zu spielen. Auch über den Mittelflächen, unter dem Fries zieht sich meist ein breiter eingelegter Streifen hin. Der Fries ist hell gehalten, als oberstes Glied, und wie sich auf dem Sockel gern geometrische Muster breit machen, auf den Mittelfeldern die Phantasie in der tektonischen Aufbau-Ornamentik spielt, so eröffnet sich hier oben gern das Reich der phantastischen Bauspitzen, das luftige, märchenhafte Auftragen ganz frei zusammengestellter Oberglieder gegen den Himmel. Bei diesen luftigen Architekturen der pompejanischen Friese fällt mir immer eine Parallele aus der mittelalterlichen Kunst ein, die den ganzen Unterschied beider Auffassungen klarlegt. Als Giotto in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi seine Fresken malte, in denen er als ein erster in die Menschen Bewegung und in die Hintergründe Realität brachte, nahm er sich vor bei der Scene, da der heilige Franziskus sich von seinem Vater lossagt, entsprechend den beiden Parteien von Menschen im Hintergrunde zwei Architekturen -- links eine profane, rechts eine kirchliche -- anzuordnen, die er ganz naiv aus den ersten Renaissanceregungen heraus zusammenstellte. Für die Baugeschichte sind diese deutlichen Renaissanceregungen,

die schon Giotto aus dem Romanischen entwickelt, von höchstem Interesse — alle Franziskusbilder kommen dafür in Betracht. Wir sehen da, hoch in den Himmel ragend, ein Säulentabernakel, das auf einem Arkadenunterbau steht, der wieder auf eine lange Kastenwand gesetzt ist, und über diese herüber setzen ganz grosse Säulen ihre Beine, die wieder eine Art Nische mit gerade vorspringender, ungestützter Decke tragen. Es ist eine wilde Mosaikvorstellung neuer Architekturen, die noch unentwickelt ist gegenüber den Phantasien der folgenden Maler, die auf ihren Bildern (es ist auch dies ein eigenes wichtiges Kapitel der Architekturphantasie) häufig eine Renaissance träumen, noch ehe die Architekten so weit waren, sie thatsächlich auszuführen. Die Maler gehen hier den Baumeistern voran in der ersehnten Ausdichtung der neuen Architektur, denn sie haben es leichter zu malen als zu bauen. Die Alten folgten umgekehrt mit der Malerei der Architektur und setzten alle die Bauglieder, die vorher ihre Realität erprobt hatten, in leichte, spielerische Träume, auf deren duftigen Wolken die antike Architektur in ein himmlisches Paradies flog.

Die schönen Wände des dritten Stils gehören dem augusteischen Zeitalter an, in dem wir auch sonst eine delikate dekorative Kunst beobachten. Die Sarkophage dieser Zeit sind in vollendetem Geschmack gebaut, kein Gedränge von Figuren, kein Zusammenfügen unverständener Szenen, sondern leichtes Guirlandenwerk zwischen Pfeilern und auf den Feldern zart in die Mitte gesetzt die einfachen Embleme der Kannen, Zweige, Schalen. In diesem Stil der pompejanischen Wände treffen wir die berühmten graziösen Bildchen, die ganz distinguiert in der Mitte gleichfarbig grundierter Flächen auftreten. Ob es Stilleben, Gartenbauten, kleine musische Szenen, niedliche Eroten, Brustbilder von Liebespaaren, Centauren mit hüpfenden Weibern sind, immer sitzen sie mit einem erlesenen Geschmack, wie ein

kleines Juwel, mitten in der tiefen Grundfarbe. Auf der Hauptfläche erscheint ein grösseres Bild, eine Genrescene, oder ein mythologischer Stoff in den beliebten typischen Formen. Die Ornamentik dieser Wände kann man bis in die winzigsten Details verfolgen, überall leuchtet dieselbe Grazie — eine Grazie, die keineswegs sich an die Schlüsse der Mathematiker und die Beweise der Konstrukteure hält, sondern in heiterster Laune ihre kleinen Amphoren balanciert, ihre bunten Vögel Giebel-ecken bilden lässt, auf Pflanzenranken Stäbe stützt, aus Voluten Fruchtschalen entwickelt und weitgehenkelte Becher an Schnüren horizontal in Schwebelage hält. Neben solchen Stilisierungen beobachten wir wieder die grösste Freiheit in vegetabilischen Bildungen. Eine gestutzte Blüte oder Ranke findet sich selten. Die Pflanzen sind naturalistisch genommen, Blätter und Blumen im wirklichen Wuchs geschildert — nicht in ihrem individuellen Bau, wie es die neueste moderne Ornamentik versucht, sondern nach den allgemeinen spielerischen Gesetzen dieser Manier geordnet. Es ist nicht die Frage, ob stilisiert oder nicht stilisiert — es ist eine Welt phantastischer Wirklichkeiten und Möglichkeiten in eine grosse spielerisch-graziöse Form gebracht. Die Künstler lieben ihre Motive und führen einen Ball mit ihren Geliebten auf. Farbige Blumen und Sträucher und Kakteen blühen an den Sockeln auf. Zierliche Gitter schliessen die Mittelfelder unten ab. Das Motiv: Säule mit Gebälk wird isoliert hingestellt. Aus Segmenten und Vasen und Fachfüllungen und Sternchen kombiniert sich ein anmutiges Friesmuster, aus durchbrochenen Balustraden, Emporen und Hallen inacht man eine Seitenfeldfüllung. Weisse Säulen und Pfeiler werden mit zartgetönten leichten Mustern belegt, wie Stickarbeit auf Seide. Alles soll zusammenhängen, sich grüssen, sich neigen, sich umschlingen. Die Rahmen innerhalb der Nischen werden durch Zwischenstücke bis zum Rande hochgeführt, ein weisses und blaues Feldchen, mit roten und weissen

Strichen, eine minimale Nebensache von einer Minute Arbeit, während der Maler an Gott weiss was denkt — aber die Zierlust lässt ihn nicht los. Es tänzelt der Freskopinsel über die Wand. Tausend Kleinigkeiten des Lebens, Körbe, Triangel, Töpfe, Tintenfässer, Federn werden in die Zwischenstreifen geworfen; Schnüre werden über die Flächen gezogen, Vögel halten sie im Schnabel, Kraniche, die ihren Hals dekorativ beugen; Schnüre, tausend leichte gelbe Schnüre, mit koketten Schleifen, hängen an den Ecken, an den Stäben, an den Tympanons, den Schalen, den Pfauenfedern, sie gleiten leicht hinab und scheinen sich in der Luft zu wiegen. Und Blumen, grüne Blumen mit roten Stengeln wachsen aus den Kandelabern und schwingen sich in den Himmel zwischen die gespitzten Halme, die aus schwebenden Thüren zwischen Vasen emporsteigen, vor den Balkons mit den halbgeöffneten Fenstern, hinter denen Eroten wohnen müssen. Alles wird geflügelt. Die Architektur wird erdenlos, die Tiere werden Figuren inmitten spriessender Pflanzen; Sphinx, Affen, Tiger, Hunde scheinen ein paradiesisches Arabeskenleben zu führen, es ist ein verwirrendes Durcheinander von Millionen sich drängender Einfälle und einer unstillbaren Fülle von zierenden Mustern — und doch jeder einzelne Strich von so veredelter Kultur, dass das Gesamtbild den Charakter eleganter Leichtigkeit nicht verlieren kann. Hier finden sich zuerst die Kandelaber und die bunten Grotteskenstreifen, die dann die Renaissance an den antiken Resten so sehr bewunderte, die Raffael in den Malereien der Titusthermen fand und in seinen vatikanischen Loggien neu aufleben liess. Auf Füllung der Fläche mit reiner Ornamentik, auf fliessenden Verlauf der Ornamentreihe im Streifen, auf leichte Verknüpfung der zahllosen Einzelmotive ging man hier aus, hier zuerst, weil das Rahmenwerk nun zum erstenmal seine grosse dekorative Bedeutung erlangt. Es ist die Folge der Pfeilmotive des Hellenismus und der Begrenzung des Gesichtswinkels.

Die augusteische Zeit mit ihrer Flächendekoration projiziert die ganze reiche architektonische Verzierungswelt in die Ebene dieser Wand, und sie rahmt die Felder und füllt die Rahmen. Sie beginnt mit den ersten Regungen der Rahmenauffassung zu verzierender Flächen, die dann das grosse System der Renaissance wurde.

Die Differenzierung schreitet fort. Schon wenn man die Farben der augusteischen Zeit mit den früheren vergleicht, beobachtet man den Sinn für Nuancierung. Das Rot teilt sich in verschiedene, dunklere und hellere Töne; Grün und Violett vermeidet man, wie stets schon das Blau, an hervorragenden Stellen, es sind mehr Zwischentöne. Neben dem Rot ist Schwarz eine der Grundfarben, die sich als Hintergrund stets sehr empfiehlt und alle aufliegende ornamentale Malerei und die kleinen Bildchen sehr distinguiert erscheinen lässt. Auch der Sinn für die Verteilung der Farben wächst mit dieser Beschränkung der Töne und ihrer Nuancierung. Die natürliche Entwicklung von Dunkel zu Hell ist Gesetz geworden, und die Hauptflächen betonen gern eine durchgehende Grundfarbe, die ihnen um so besser steht, je weiter sich dieser Stil zu einer ornamentalen Flachkunst entwickelt.

In der nachaugusteischen Zeit gewinnt man wieder die kräftigen Farben etwas lieber. Blau und Gelb beginnen jetzt eine herrschende Rolle zu spielen, das Schwarz tritt zurück. Es ist eine natürliche Entwicklung eines gewissen Dekadententums, die Mattheit von Farben, die der reine Geschmack vorzieht, durch kräftigere Augennahrung zu ersetzen. Huysmans hat dies sehr gut bei den Zimmerdekorationen seiner dekadenten Romanhelden beobachtet.

Ebenso findet man in der folgenden Zeit eine gewisse Reaktion gegen die Flachornamentik, ein Zurückgreifen auf architektonische Perspektiven. Wir erinnern uns des ständigen Wechsels zwischen einer mehr architektonischen und einer mehr ornamentalen Auffassung

als eines Gesetzes der Entwicklung. Der Stuck in erhabener Arbeit beginnt wieder, besonders an Friesen, beliebter zu werden, zuerst weiss, dann bunt. Die Säulen und Durchblicke erobern sich eine neue Stelle in den Zwischenfeldern zwischen der Haupt- und den Seitenflächen; hier wächst gern eine reiche üppige Architektur empor, perspektivisch verkürzt, mit Durchblicken ins Freie und Figuren, die darin wandeln. Der Fries sendet seine luftigen Bauten auch in die Untergeschosse der Wand und büsst darum oft an selbständiger Bedeutung und klarer Betonung ein. Das erwidern die Hauptflächen, indem sie die Rahmenmotive wieder auch nach oben geben und bisweilen an die Stelle des Frieses setzen. Alles wuchert so fort: die Phantasiearchitektur und die Rahmenornamentik. Es ist interessant zu sehen, wie die Rahmen der Bilder immer noch das Bestreben haben, mit den Nischen, in denen sie angebracht sind, durch ein Zwischenstück sich zu verknüpfen, nur dass die Rahmen und die Verbindungsstücke jetzt viel dicker und reicher sind. Auch der Sockel bekommt seinen Anteil an dieser Vervielfältigung. Er wird gern mit kleinen Tunnels unterbrochen, in denen zoologische Merkwürdigkeiten angebracht sind, oder gerahmte Bilder werden ihm ebenfalls aufgesetzt. Bei all den Verschiedenheiten und Abwechslungen dieser Manier geht das eine Entwicklungsprinzip deutlich hervor: die phantastische tektonische Ornamentik und die Rahmenverzierung der Flächen breiten sich über die ganze Wand aus, so dass diese dadurch soviel an Struktur verliert, als sie in einer erneuten Benutzung perspektivischer Baumotive wieder zu ersetzen sich bestrebt. Im allgemeinen ist dies kein Nachlassen, sondern ein Fortarbeiten der dekorativen Kraft, die auf antiken Wänden tätig ist. Die Besucher Pompejis nehmen zumeist den Eindruck dieser späteren Wände mit, die an Pracht und Formenreichtum alle früheren Stile übertreffen und sich zudem in grösster Anzahl

dort befinden, da sie zwischen dem bösen Erdbeben von 63 n. Chr. und der Katastrophe im Jahre 79 ausgeführt sind. Durch das Erdbeben war Pompeji bereits derart mitgenommen, dass man sich überlegte, ob es sich lohne, die Stadt zu renovieren. Als man sich dazu entschloss, dekorierte man den allergrössten Teil der Wände (nur wenige Patrizier ersetzten stilvoll den alten Schmuck) in diesem flotten und prunkvollen Muster der Kaiserzeit. Die Arbeit war sicher flüchtiger, als man einst in augusteischer Zeit gemalt hatte. Nicht immer erfreut uns die Delikatesse, die wir dort wahrnahmen. Dieser Umstand veranlasste Mau, den „vierten“ Stil etwas zu verachten und als ein nur dekadentes Anhängsel zu betrachten. Ziehen wir jedoch die Folgen eines solchen schnellen Neubaus in Betracht und vergrössern wir uns die pompejanischen Eindrücke in weltstädtischen Mustern, so werden wir diesen Wänden unser Interesse nicht versagen können, in denen die letzten Kühnheiten der tektonischen Phantasie ihre Gestalt gefunden haben.

Seit einigen Jahren widmen nicht bloss die Reisenden ihre besondere Aufmerksamkeit diesen verführerischen letzten Wänden von Pompeji, sondern auch die Gelehrten. Gerade hier gelang es, den Zusammenhang der Dekoration mit dem Aspekt der Bühne an einigen schlagenden Beispielen festzustellen. Es giebt eine Wand in Pompeji, die in ihrer Dekoration auf das überraschendste mit dem grossen pompejanischen Theater übereinstimmt, das aus augusteischer Zeit stammt. Das Hyposkenion, also der Sockel der Bühne, hat dieselben Buchtungen und Nischen wie der Sockel dieser Wand. Die Wand zeigt die deutliche Säulenfassade der Palastdekoration mit der Regia als Mittelthür und den Hospitalien als Seitenthüren; die Thüren sind im pompejanischen Theater deutlich von den Nischen der Ädikula eingerahmt. Stufen führen von ihnen in den Orchesterraum, und Stufen führen auf dem Wand-



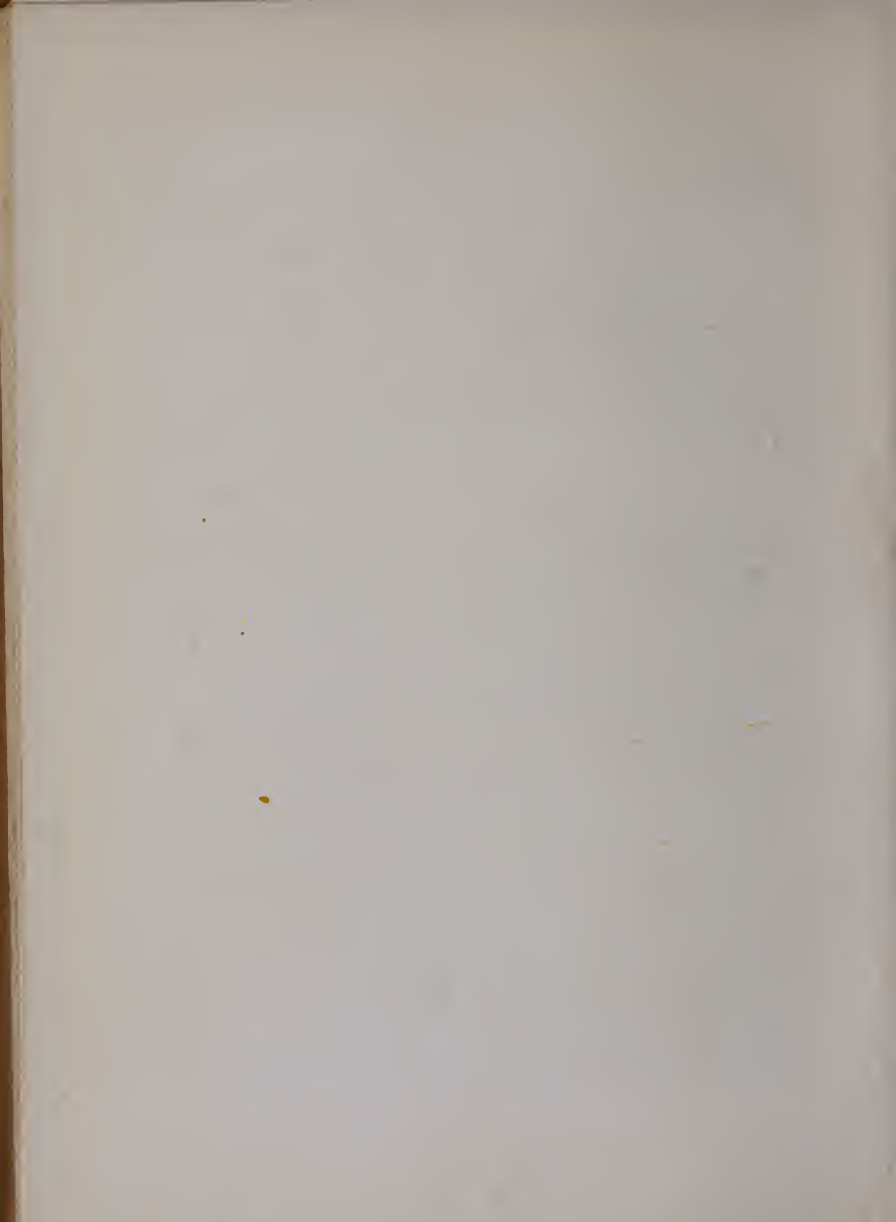


bild herunter. Man blickt auf Säulenreihen und blauen Himmel durch. Masken sind aufgestellt. Ja, selbst die Begebenheit lässt sich aus dem Wandbild erkennen: es ist die Proklamation eines athletischen Siegers dargestellt mit der Nike, den Preisvasen, dem Jüngling, der sich nach altem palästrischem Motiv das Öl abschabt.

Ein anderes pompejanisches Bild stimmt wieder mehr mit der Bühne von Herkulaneum überein, die wie man weiss, durch eine tiefe Treppe heute zugänglich, sich inmitten des Lavagesteins sehr klar erhalten hat. Die Säulen sind auf diesem Bild freier angeordnet. Die Darstellung ist wieder eine Proklamation. Wir sehen die Siegesgöttin mit dem Viergespann, Doryphoren und zwei Sklavinnen mit Korb und Fackel.

Wie stark das Vorbild der Bühne in jedem einzelnen Falle gewesen ist, das zu kontrollieren geht schwer an. Wir wissen, dass das Theater des Scaurus (58 v. Chr.) schon dreihundertsechzig reelle Säulen hatte, wir kennen ferner die phantastischen Malereien in der Manier jenes Apaturius, der mit den Baugliedern sein ornamentales Spiel trieb. Das ständige Vorbild dieser grossen Fassadenarchitektur, die Hervorhebung der Mittel- und Seitennischen, die Durchblicke auf hintere Bauten und den Himmel, die Ornamente der Masken und die Thürembleme, die Fassung figürlicher Szenen in der Bühnenform, die Stufenmotive, die Nischen und Gliederungen des Sockels, auch die Tafelbilder mit aufgeklappten Deckeln, wie sie auf der Bühne Verwendung fanden, vielleicht auch die Anlehnung der Mittelfeld-Dekorationen an die geschmückten Thürvorhänge — das sind die einzelnen Anregungen, aus denen, parallel mit der Entwicklung der Bühnenmalerei selbst, die grosse phantastische Welt der pompejanischen Wände erwächst. Die besten Wände der nachaugusteischen Zeit übertreffen an spielender Laune und üppiger Phantasie alles Vorhergehende. Es giebt darunter unvergessliche Eindrücke.

Da ist die berühmte „schwarze Wand“ der Casa dei Bronzi, die im Jahre 1833 blossgelegt wurde — ein Feuerwerk von Farben auf dem gleichmässigen schwarzen Grunde. Die grossen Mittelfelder mit den kleinen Bildchen durch Rankenwerk eingerahmt in grünlich-gelben feinverzweigten Blättern, oben abgeschlossen durch sich kreuzende Stäbe. Dazwischen ein System zarter bunter Stengel, eine Elfenarchitektur in roten, grünen, gelben schmalen Säulen und Bekrönungen. Und im Fries ähnliche Tempelchen der Farbenfreude, phantastische Kombinationen von Gebälken, Balustraden, Blumenbogen, Bronzeweibchen, Karyatiden in phrygischem Kostüm, Schnüren, Kandelabern, Konsolen, Schalen, die sich in so subtile Farbenspinste verlieren, dass ihre körperliche Existenz aufhört und sie sich von der Laune des Malers tragen lassen, der mitten in der Blume zum Kandelaber, mitten in der Brüstung zur Arabeske umspringt. In diesen Tingeltangeln der sprühenden kapriziösen Farbe tanzen bunte Mädchen um die Statue eines sitzenden Zeus.

Ein andermal sind es bronzene Palmen, die die Mitte einrahmen, Trophäen hängen an ihnen, auf Hallen mit Balkonen sieht man an ihnen vorüber, Dienerinnen treten auf die Balkone. Dazwischen auf rotem Grund vergnügen sich Mänaden und Tänzerinnen. Oben auf dem weissen Fries erzählt man uns die Geschichte von Achill auf Skyros; Guirlanden, hängende Vasen, Gebälk mit Kassetten füllen den Fries, allerlei phantastisches Fischvolk in sehr komischen Eifersuchtsbewegungen macht sich am Sockel breit. Oder am Sockel schildert man Elefanten, und neben allerlei Bronzegerät tummeln sich eherne Tritonen und Seepferde. Das Mittelfeld hat unten Landschaften mit blauen Bergen, Bäumen, Tieren — Eroten veranstalten ein Wettfahren; weiter hinauf liegen weisse Felder mit buntem Rankenwerk von Vögeln, Statuetten, Blättern, kleine Bildchen schweben in der Mitte. An Thürenstelle erheben sich die grossen

gelben Metallarchitekturen mit naturalistisch gerafften blauen Vorhängen, eine weite Perspektive öffnet sich, darunter die Stufen, von eilenden Hunden belebt; und oben im Fries die Luftbauten, in Rot und Gelb, Baldachine, Greifen, Schnüre, Rundbogen, Tafeln, Träger — ein Tanzplatz aller ornamentalen Vorstellungen, die die Laune des Augenblicks gruppiert.

Die Wandgemälde selbst, die im zweiten Stil beginnen, im dritten ihre Blütezeit haben und im vierten sich wieder etwas zersplittern, unterscheiden sich in den Farben und in der Malweise ebenso wie die Ornamente, die sie umgeben. Wir beobachten ein Flotterwerden, oft auch ein Flüchtigerwerden der Technik, ein Steigen der Virtuosität des Vortrags, die zuletzt beinahe an Impressionismus grenzt. Zuerst sind es mehr typische Gesichtsformen, dann mehr realistische heimatliche Züge. Zuerst spielt das Gewand eine grössere Rolle, dann die Nacktheit. Zuerst die Landschaft, dann die Figur. Die Bilder, in derselben Freskotechnik durchgeführt wie die Ornamentik und mit dieser in der koloristischen Anschauung übereinstimmend, erstrecken sich über das ganze Feld der Malerei vom Stillleben bis zur heroischen Scene. Es giebt entzückende kleine Intimitäten, die der Beschauer niemals für antik gehalten hätte, geschmackvolle Ausschnitte aus dem Privat- und Bühnenleben, Szenen aus der Tierwelt, blosse Gärten mit Fontänen und Vögeln, wie an der berühmten Wand der Römischen Villa, die draussen eine Meile die Via Flaminia herauf liegt, zahllose Gerichtsvorgänge, hübsche Kabinettsbildchen von ornamentalen Figuren, wie Eroten, Centauren, Tritonen und als Hauptbilder gern die mythologischen Szenen nach alten bewährten Mustern aus dem Sagenkreise von Herakles, Theseus, Iphigenie, Medea, Dirke, Perseus, Dädalos, Odysseus, Meleager und so fort. Ein Material, das für die ästhetische Betrachtung unerschöpflich scheint, wie es den Gelehrten als Kopieenapparat für die Rückschlüsse auf die

Originale unersetzlich ist. Was durch die antike Welt flog an malerisch fixierten Typen, ist hier überreichlich über die Wände zerstreut. Stets gehen die Bilder als Teile in die Ornamentation auf. Sie stehen nie vor der Wand als einem Hintergrund, sondern sie scheinen höchstens die Wand als Perspektive ins Freie durchbrechen zu wollen. Selbst wenn sie dekorativ gerahmt erscheinen, hat man nie das Gefühl, dass sie vor der Wand, sondern stets, dass sie in der Wand sind. Tafelbilder, im Gegensatz zu diesen Fresken, scheint man im Altertum in zweierlei Form gehabt zu haben. Entweder als kleine Bildchen mit zu öffnenden Flügelthüren, die man aufstellte, oder als eine Art pretiösen Schmucks, indem man die Gemälde, wie Spiegel, auf einem Gestell präsentierte. Jene Art ist sehr häufig auf antiken Wänden dargestellt, diese kommt einmal auf einer Wand der Casa Tiberina vor. Immer aber ist das Tafelbild ganz in die Dekoration einbezogen.

Aus der nachpompejanischen Zeit sind wenig erhebliche Reste von antiker Wanddekoration auf uns gekommen. In den grossen Kaiserpalästen und den Thermen gewinnt jedenfalls der Belag mit echtem Marmor insoweit an Ausdehnung, als die Prachtliebe im allgemeinen steigt. Von Wandmalereien treffen wir auf einige Reste aus hadrianischer Zeit in dem antiken Hause, das 1777 in der Villa Negroni entdeckt wurde. Die Originale sind unterdessen verloren gegangen, aber es giebt ältere Publikationen dieser Wände, und eine Serie kolorierter Tafeln befindet sich im Schinkelmuseum der Berliner Technischen Hochschule. Wir lernen daraus, dass der „vierte“ pompejanische Stil noch durchaus herrschend ist und dass die Betonung einer perspektivischen Architektur mit sehr reellen Baugliedern im Gegensatz zur blossen Flachdekoration noch an Erfolg zunimmt. Andererseits wächst die Bedeutung des Rahmenmotivs in demselben Masse. Und vielleicht hat das Rahmenwerk später wieder die luftigen Architek-

turen zurückgedrängt, wie man aus einigen dürftigen Resten der Epoche des Septimius Severus schliessen kann. Soweit sich sonst aus der Entwicklung des dekorativen Sinns in Reliefs und Triumphalbauten während der späteren Kaiserzeit entnehmen lässt, gewinnt hier das Rahmenwerk, die Mosaik-Auffassung, so sehr an Bedeutung, dass darin die Antike wohl direkt vor den Leistungen der Renaissance wird stehen geblieben sein. Das wäre dann die letzte Welle der Flachdekoration gegen die perspektivische Schule.

Wenn wir den Verlauf zusammenfassend überblicken, so erkennen wir die Gesetzmässigkeit, und dies mag uns anzeigen, dass trotz des lückenhaften und vielfach provinziellen Materials uns genügend Punkte gegeben sind, um über die Entwicklung der Wandmalerei wenigstens auf italischem Boden uns ein Bild machen zu können. Vor die alte Quaderwand in ihrer reinen Flächenausdehnung und Längsabmessung tritt in der hellenistischen Zeit der Pfeiler, als eine Projektion des Peristylmotivs auf die Wandfläche. Zunächst entwickelt sich daraus eine reliefierte Architektur, die zu vielen Neubildungen im Rahmen der Pfeiler Anlass giebt: Reliefbilder, cyklische Wandgemälde, Friesabschnitte, Guirlanden und andere rhythmisch belebte Motive. Allmählich verschwindet das von der Quader stammende Inkrustationswerk unter der Ausbreitung der Architektur, die selbst Durchblicke in scheinbare Hinterräume und andere perspektivische Aufgaben behandelt. Als die Scheinarchitektur sich ausgelebt hat, wird sie wieder mehr gegen die Fläche projiziert und rein ornamental fortgebildet, wobei die ersten Rahmenmotive auftreten. Langsam beginnt ein neuer Austausch, die luftigen Bauten der Friesen gewinnen die Seitenfelder, und die Rahmenwerke verbreiten sich über alle drei Wandglieder. Zuerst wird die Architekturrealität auf dieser neuen Basis wieder mehr betont, dann dringt das Flachmotiv des Rahmens stärker vor. Muster und Vorbild

bleibt die Entwicklung der Wand aller Wände, der Bühnenfront. Der Prozess aber, der hier vor sich geht, ist nur ein Teil des grossen Kombinationsprozesses, der die Geschichte der gesamten antiken Ornamentik füllt. Wie einst beispielsweise die S-Linien und das Zackblatt sich trafen, sich vermählten, sich verjüngten und schliesslich in der Kaiserzeit so ineinander aufgehen, dass die Zackblattranke in S-Form entsteht, so werden auf dem Boden der Wandmalerei-Phantasieen alle Glieder der grossen Architektur und alle Scherze privater dekorativer Tändelei in ein luftiges Kombinationsspiel gebracht, in dem sie zu Ornamenten sich umbilden und ein neues übersinnliches Leben führen. Es ist ein wunderbares Schauspiel, die Alten an der Arbeit zu sehen, wie sie mit dem kapriziösen Pinsel auf der Wand ein übermütiges Gegenstück zur schweren irdischen Bauwirklichkeit hinzaubern. Von dem Augenblick an, da der erste Pfeiler vor die Wandfläche gesetzt wurde, öffnet sich ihnen ein Ventil für alle schlummernde Architekturphantasie, die sie in die Wand hineinschreiben und hineinschreiben wie eine Musik in ein Buch.





IE ANSCHAUUNG DER Wand hatte sich schon durch die römische Architektur gründlich verändert. In den grossen Thermen sah man Riesenpfeiler, die Riesebogen begrenzten und Riesengewölbe trugen. Im Pantheon hatte man ein richtiges Strebesystem, nur nach innen hinein genommen. Man ging bis zum Problem der Kreiskuppel auf dem Quadrat, das schliesslich in der Sophienkirche gelöst wurde. Da war vom alten konsistenten Mauercharakter nicht viel übrig geblieben. Durch solche konstruktive Aufgaben hatte man gefunden, dass es nur weniger stark betonter Funktionen bedurfte, um ein Dach zu halten. Das Halten des Daches wurde mehr und mehr das letzte Ziel. Die baulichen Interessen gingen in die Höhe — das Aufeinandersetzen von Steinen, das der griechische Tempel zeigt, wich einem technisch erprobten Gerüstbau, der ein statisches Problem durchführte. Die Mauer verschwindet an Bedeutung vor dem Pfeiler, der das wichtige tragende Stück dieser Mauer darstellt. Die Mauer wird allmählich eine Füllung, und ihre Dekoration bestimmt sich danach.

Die allgemeine römische Erbschaft erhielt sich notdürftig in dem sogenannten romanischen Stil, den jedes Volk nach seiner Art benutzt und ornamentiert. Im dreizehnten Jahrhundert beginnen aber im Norden wie im Süden die eigenen Regungen. Der Norden findet das gotische System, der Süden die Renaissance. Diese Stile wurden Rassenverschiedenheiten. Zwar wirkte die Gotik auch nach dem Süden und die Renaissance nach dem Norden, aber beide verloren ausserhalb der Heimat ihren wesentlichen Charakter. Die Gotik wurde der nackteste Ausdruck des mittelalterlichen konstruktiven Gedankens, hier wurde aus dem Motiv des Stützens alles herausgeholt, selbst die Ornamentik, die sogar — nicht mehr mit der Schüchternheit des romanischen Stils — nach aussen übertragen wird. Es wurde eine Kunst des Überlegens und Berechnens, ins Märchenkleid gehüllt. Die südliche Renaissance ist sofort südliche Anschauungssache: Berechnung aus dem Gesicht heraus und festliche Schmuckfreudigkeit.

Die gotische Stimmung war nicht geeignet, ein neues grosses System der Dekoration hervorzubringen. Die spielerischen bunten Dinge der romanischen Zeit, ein Bemalen und Schmücken im Charakter des Geschmacks, den die Miniaturkunst gebildet hatte, werden fortgeführt, soweit das bauliche Gerüst Platz lässt und die Motive nicht einfach aus dem Apparat gotischer Formen bestritten werden. Die einzigen grossen Flächenwirkungen sind die bemalten Fenster, die für den Charakter gotischer Wandwirkungen so wichtig sind wie die Spiegel für das Rokoko. Die Füllungen, nun so gewaltig zwischen diesen Riesenpfeilern, werden in den Fenstern zu leuchtenden, transparenten Bildern und Mustern, die das Konstruktive in schönster nordischer Manier auf das Märchenhafte durchbilden. Das ist ein Schmuck statt der Wand. Der Schmuck auf der Wand entwickelt sich wunderbar reich im Süden.

Die Renaissance bietet Flächen. Ihre Konstruktivität

tritt nicht so nackt auf wie die gotische. Sie wird nach südlicher Art sofort durch ein üppiges übergelegtes Ornament besänftigt. Der Südländer empfindet schmuckfreudig und liebt die Fläche, um auf ihr mit seiner Phantasie zu tanzen. Vor allen anderen Dingen sieht er in der bildenden Kunst. Er sieht Formen und Proportionen und Umrahmungen. Schon ein griechischer Tempel gegen einen ägyptischen war „gesehen“. Die Hellenisten und Römer sahen noch schärfer und begrenzter. Die Renaissancekünstler steigern es wieder um eine Stufe, es muss sich alles darbieten, wie es in allen ihren Künsten der Fall war, eine Fassadenkunst, eine Festdekoration, eine Gesellschaftsform interessiert sie — sie bringen zum erstenmal das Gleichmass in die sichtbaren Dinge, das seitdem europäisches Gemeingut geworden ist. Man weiss, wie wunderbar Jakob Burckhardt, dieser unersetzliche Forscher und Empfinder, die Kultur der Renaissance auf diesen Punkt angesehen hat. Man kann nichts Besseres thun, als in seinen Büchern die Menschen der Renaissance zu verfolgen, wie sie in ihren vielen kleinen Residenzen am Werk sind, die transalpine Anschauung, die Jahrhunderte beherrscht hat, zu begründen: wie ihnen auf einmal das System des Schmuckes, der Front, der Perspektive, der geselligen und persönlichen Schönheit aufgeht.

Der Baumeister einer alten gotischen Kirche hatte wenig Fassadengefühl. Er geniert sich nicht, das nackte Strebegerüst draussen sehen zu lassen und bauliche Motive einfach zu Ornamenten umzumodeln. Ein volles Fassadengefühl zeigt erst der Italiener, der das Äussere des Palazzo nicht mehr nach dem Innern dekoriert, sondern als schönes Schaustück durchführt, ganz unabhängig. Im Altertum sind die ersten Ansätze für dieses Fassadenorgan: Triumphbogen, Bühnen oder Frontbauten, wie das Septizonium, das in Rom noch bis in die Renaissance hinein stand. Aber was der Italiener darin leistet, ist erst das wahre System davon. Der erste

grosse Kunstschriftsteller der Frührenaissance, Alberti, spricht sich ausdrücklich gegen das übertriebene Betonen der Funktionen aus, das Bild des ganzen Baues ist ihm wichtiger. Die Fälle sind zahlreich, dass damals Umbauten und Renovationen in Kirchen vorgenommen werden, um für das Auge ein klares, gleichmässiges Bild zu erzielen. Unter Cosimo I. werden in S. Croce, in S. Maria Novella zu Florenz, im Pisaner Dom alle alten Altäre beseitigt und eine Phalanx neuer und gleicher gebaut. Was im Inneren, wiederholt sich im Äusseren. Die Vorstellung guter städtischer Perspektiven tritt schon früh in Florenz auf, wo Brunelleschi zwischen dem Chor von S. Spirito und dem Arno einen freien Platz wünscht. Hallen um Plätze werden häufig verlangt, die effektivste führte später Bernini um den Petersplatz, um damit den Standpunkt für die Betrachtung der Peterskirche zu fixieren. Ähnlich hatte Michelangelo perspektivisch durch schräges Divergieren der beiden seitlichen Paläste auf dem Kapitol gegen den hinteren Senatorenpalast diesen für das Auge gehoben. Ebenso divergieren die beiden seitlichen Palazzi in Pienza gegen den Dom: Pienza, die nach Pius II. genannte neue Stadt, wie Alexandria nach Alexander und Antiochia nach Antiochus geheissen hatte. Auch in diesen Dingen fallen die Ähnlichkeiten der Renaissance und des Hellenismus auf.

In einen Konflikt kamen die Bauleute bei den Kirchen. Das heimliche Ideal der Renaissance blieb doch der Zentralbau, der letzte Gedanke einer einheitlichen Anschauung. Das Musterbeispiel wurde Michelangelos Plan für S. Peter, der nicht ausgeführt wurde, weil man schliesslich doch ein Langhaus vorzog. Das Langhaus konnte eine richtige schöne Fassade haben, und hinten am Chor und auch an den Seiten liessen sich beliebig Kapellen anbauen, vom italienischen Standpunkt eine sehr wichtige Sache. So blieb der Zentralbau in den Gedanken stecken, an der Vierung und am

Chor probierte man ihn immerhin, vorn aber stand das Langhaus und vor dem Langhaus die Fassade, die oft von dem Bau selbst gänzlich unabhängig war. Man liebte diese Fassaden so, dass man sich überarbeitete und schliesslich die wenigsten ausführte. Die Besucher Italiens kennen die tausend Kirchen mit dem Rohbau an der Vorderseite, der seine festliche Bekleidung niemals erhalten hat. An den ausgeführten bewundert man das schnell steigende Stilgefühl für diese Frontansichten, die doch erst die Renaissance so ernst und vielmehr so freudig genommen hat, wie es von einem venetianischen Lazareth heisst: *usus tristis, sed frons lætissima*. Seine prächtigste Schaustellung erreicht das fünfzehnte Jahrhundert in der üppigen weltberühmten Fassade der Certosa von Pavia, die wohlüberlegt von Skulptur über Inkrustation zu einem (nicht ausgeführten) Gemälde aufsteigt. Das leichte Aneinanderfügen von Schmuckwerk weicht immer mehr — wie in der Geschichte der gleichzeitigen provisorischen Festdekoration — einer schärferen architektonischen Wirkung. Sehr anregend und ein wichtiges Zeichen für die Fassadenliebe dieser Zeit war die grosse Konkurrenz für die Front von S. Lorenzo in Florenz, an der sich Michelangelo, Raffael, Sangallo und die beiden Sansovinos beteiligten. Ausgeführt wurde keine einzige. Giuliano da Sangallo und Michelangelo hatten hier schon stark mit plastischen Wirkungen gearbeitet. Das plastische Herausheben einzelner Portale und Fenster, die stärkere Individualisierung der verschiedenen Abschnitte und Stücke der Front wird dann das Charakterzeichen der Barockzeit — das Extrem zur Schmuckspielerei der Frührenaissance.

Was bei Kirchen mehr angestrebt, als in ersten Mustern ausgeführt wurde, gelang bei den Palästen. Die Geschichte ihrer Fassaden ist lückenlos. Den Renaissanceheroen ist nicht bloss der Wohlklang der Fassadenerscheinung wichtig, sondern sie soll auch imponieren.

Es ist die städtische Visitenkarte des Bewohners. Hier war kein Hin- und Herverhandeln wie bei den Kirchen, hier musste etwas präsentiert werden. Sehr interessant dafür, wie scharf die Renaissance den Aspekt des Palastes nimmt, ist die mangelnde Dachausbildung im Gegensatz zum Norden. Der Schornstein ist etwas Gotisches. Er lässt die Linien gen Himmel laufen, er haucht das architektonische Gebilde nach oben aus. Im Norden hat man das empfunden und fortgebildet. Das französische Chateau hat aus den Schornsteinen und Mansardenmotiven eine glänzende Architektur gemacht, indem es gotische Erinnerungen stilisierte. Dächer und Schornsteine sind uns im Norden heut noch etwas sehr Wichtiges für die Note der Architektur, die wir hier lieben. In Paris befindet sich, selbst im verzweifelten, ledern-praktischen Zustand dieser grossen Miets- und Sammelhäuser, eine hochinteressante Kultur von Schornsteinen über den Dächern, Millionen von individuellen, grotesken Rauchaushauchern, die dem Stadtbild ihre Physiognomie geben. In Italien ist der Schornstein nichts als Übel. Nur in Venedig, das ähnlich wie Frankreich die Erziehung der Frührenaissance nicht genossen hat, spielt er eine kleine Rolle. Sonst überall stört er das Auge des Italieners. Der gute Palazzo schliesst mit dem geliebten Kranzgesims ab. Die Front ist ein gerahmtes, fest geschlossenes Bild, das zu dem Himmel keine Beziehungen zu unterhalten hat. Die Kirche thut es ja auch nicht. Türme sind Kuppeln oder Loggien. Die spitzen Himmelanstreber gehören gut und gern in den Norden. Nur wieder in Venedig als der einzigen Stadt Italiens (Venedig ist eine Mischkultur wie Paris) bestimmen sie ein wenig die Physiognomie. So wird die Fassade des Palazzo als Rahmenbild durchgeführt. Zeichnet man sich diese Fassaden der italienischen Renaissancepaläste als solche Bilder nebeneinander auf, so erkennt man deutlich die interessante und stetige Entwicklung. In der Frührenaissance von Florenz

und Siena, im Palazzo Pitti, Strozzi, Pazzi wird das Bild der Fassade nur horizontal geteilt, die Stockwerke sind abliniert, das Kranzgesims ist die stolze Oberlinie, der Erde parallel. Dieses horizontale System war die deutliche Reaktion gegen alles Gotische. Allmählich tritt dann der Pilaster in die Stockwerke, um sie auch vertikal zu teilen. Das bewunderte Musterbeispiel hiervon ist die Cancelleria in Rom. Im Süden wird aber dies horizontale Teilen niemals in den Hintergrund gedrängt, es bleibt auch später das bestimmende Motiv, während der Norden die vertikalen Abschnitte viel bewusster betont. Das Nordische neigt stets zum Vertikalen in allen diesen Dingen. Der italienischen Fassade liegt es vor allem daran, ein wohlproportioniertes Bild zu geben, der breitere Gesichtswinkel ist dafür charakteristisch. Man hat in der italienischen Fassade, sogar durch statistische Messungen, die sorgsamste Proportionalität nachgewiesen, und es scheint, das die alten Theoretiker diese meinen, wenn sie von den genauen Winkellinien sprechen. Sie nennen sie gern *musica*, die damals ebenfalls halb Rechnung war.

Die geliebte Fassade wird nicht bloss Gegenstand tektonischer und plastischer Durchbildung, sondern auch malerischer. Freilich sind diese Malereien, die eine gewaltige Rolle spielten und den Strassen ihr buntes auffallendes Gesicht gaben, zum allergrössten Teil heut verschwunden. Man malte *al fresco* oder übte die sogenannte Sgraffitokunst aus: auf einem schwarzen Grunde wurde eine weisse Überfarbe je nach den Mustern ausgeschnitten. Die allergrössten Renaissancemeister waren damit beschäftigt. Giorgione und Tizian schmückten den Fondaco dei Tedeschi in Venedig mit Malereien. Mantegna malte in Verona, das nach alter Überlieferung diese Fassadenmalerei ganz besonders kultivierte. In der Wahl der Stoffe war man skrupellos genug: vom Ornament bis zur biblischen Historie benutzte man alles, an einem Veroneser Hause sieht man nebeneinander

einen Sündenfall, eine Madonna, einen Tanz von Buckligen, eine Bauernhochzeit und eine Wasserfahrt. Die ganz bunten Farben der älteren Zeit wichen langsam breiteren und gleichmässigeren Tönen, Farbe in Farbe wird auch hier beliebt. Es ist zu wenig erhalten — man zählt vielleicht hundert Häuser — um einen vollen Überblick über die Entwicklung der Fassadenbilder zu gestatten, die ein Kapitel der dekorativen Malerei wäre, nicht unähnlich Pompeji. Man weiss zum Beispiel nicht, woher Hans Holbein, der mehrere architektonisch perspektivische Fassadenmalereien entworfen hat, dazu angeregt wurde. Im Italien der Renaissance findet sich fast nur Flachmalerei. Später freilich muss dort auch Architekturmalerei eingedrungen sein, deren Reste heute noch zu beobachten sind. In keinem Land sieht man so viel blinde Fenster, oft mit scheinbaren Balkons und Jalousieen, sogar halb geöffneten, alles in perspektivischer Malerei. Bei Rapallo steht eine Villa mit gänzlich gemalter reicher architektonischer Fassade. Eine eigentümliche leichte Theaterstimmung liegt darüber. Es ist eine Dekoration wie zu einer Scene des „Don Juan“.

Durch die systematische Ausbildung der Fassade bekommt das Haus seine richtige Aussenwand. Das antike Haus kehrte sich ganz nach innen, das Renaissancehaus bietet sich auch nach aussen dar. Die antike Strasse war eine Flucht kahler Mauern, die Renaissancestrasse ist eine Flucht glanzvoller Repräsentationen. Die Palaststrasse in Genua kommt uns heute selbstverständlich vor, damals war sie eine überraschende neue Erscheinung in ihrer Reihenfolge künstlerischer Fassaden. Nachdem heute die Hinterlassenschaft der Renaissance Allgemeingut geworden ist, haben die modernen Strassen ihr Bild von dorthier erhalten. Bis zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts beherrscht die Anschauung der Renaissance, alle Varianten eingeschlossen, das moderne Strassenbild. In jeder unserer Mietshausfassaden steckt eine Erinnerung an den Palazzo. Man muss sich klar

machen, welche neue Form für die Erscheinung des Menschen auf der Strasse damit gegeben wurde. Die Strassenfront zeigt dieselbe Durchbildung der Aussenwand für die Stadt, wie die vornehme Wand des Interieurs die gesteigerte Kultur der einzelnen Person widerspiegelt. Darum beginnt die Strassenwand erst ihre Rolle mit dem Aufblühen des städtischen Bewusstseins, wie die Interieurwand stets in eine neue künstlerische Epoche tritt, wenn der einzelne Privatmann an Bedeutung gewinnt. Die Stadt als künstlerische Persönlichkeit bedeutet im Altertum nichts, darum bleibt die beste Strassenwirkung höchstens eine Hallenanlage, à la Bologna zu denken. Die Renaissancestadt aber fühlt sich zum erstenmal und schmückt sich nach aussen, die Plätze werden ihre Zimmer, die Strassen ihre Gänge, und Plätze und Zimmer erhalten ihre Wände. Ich setze der privaten Innenwand diese öffentliche Strassenwand geradezu gegenüber. An tausend Dingen kann man erkennen, wie gegen das Mittelalter in der italienischen Renaissance zum erstenmal das Bewusstsein hierfür aufgeht. So wie sich bis dahin ein häuslicher Verkehr entwickelt hat, bildete sich jetzt erst ein Strassenverkehr heraus. Das Wesen des Corso entfaltet sich, der Wagenverkehr nimmt zu, die Spaziergänger benutzen die Strasse nicht mehr bloss als notwendige kürzeste Linie.

Vom Florenz der Frührenaissance an über Louis XIV. bis zum modernen Amerikanismus lässt sich die Geschichte der Formen des Strassenverkehrs schreiben, die eine Art öffentlicher Gesellschaftsgeschichte ist: nicht das Zimmer, in dem sich alle kennen, nicht der Salon, in dem sich alle auf gleichem Niveau empfinden, auch ohne sich zu kennen, sondern die Strasse, welche die Unbekannten vereinigt und doch ihren Verkehr in regelmässige Formen zu bringen hat, Formen, die sich von Zeit zu Zeit immer mehr uniformieren. Die Wände der Strassen, die Fassaden der Häuser haben für diese Strassenkultur ihren Hintergrund gegeben. Sie bedeuten

den Tribut, den die Persönlichkeit ihrer Stadt zollt. Der Pitti thut es mit seiner Rustika, der Bevilacqua mit dem Diamantschnitt der Steine, der Spinola mit seinen gemalten Heldenthaten, die Potsdamer Bürger thun es mit grossen bürokratischen Gesamtfassaden, die mehrere billige Häuser zusammenfassen, alle geben eine Aussen-
seite ihres Wesens an die Stadt ab, die Intimitäten sich im Hause selbst behaltend. Die Bürger gehen an den Fassaden vorüber oder blicken auf sie über die Gärten und Flüsse hin, als Coulissen des grossen Gesellschaftskörpers „Stadt“, der nun in ihnen eine eigentümliche Sprache gefunden hat.

Man muss die Ausbildung der Wand, der inneren und äusseren, als das Produkt einer ganz bestimmten Kunstanschauung fassen, einer projizierenden Anschauung, die die Dinge nicht so sehr an sich, als vor einem Hintergrund sieht. Alles weist darauf hin, dass eine solche Vorstellung des Hintergrundes, eine Projektion der Gegenstände auf eine Fläche für die Renaissance eine grundlegende Empfindung war. Die Schaulust und die Begrenzungs- und Umrahmungsfreude war hier von ähnlicher Bedeutung wie einst im Altertum zur hellenistischen Zeit, wo dieselben Erscheinungen in kleinerem Massstabe auftraten. Man kann an den Gemälden mit Leichtigkeit die Entwicklung des Organs für Hintergründe verfolgen, beispielsweise wenn man die Darstellungen der Verkündigung auf diesen Punkt prüft. Die Gestalten der Maria und des Engels reizten sehr dazu, den Hintergrund der Scenerie mit Raffinement auszubilden. Fiesole stellt sie beide noch einfach in ein gewölbtes Zimmer mit einer kahlen Wand, Pollajuolo in seinem Berliner Bilde freut sich bei dieser Gelegenheit, eine Gruppierung von Sälen in buntester Inkrustation vorzuführen, Pinturricchio benutzt den Raum zwischen den beiden Gestalten zu einem Landschaftspanorama zwischen schönen ornamentierten Pfeilern; die späteren differenzieren mehr, Andrea del Sarto in

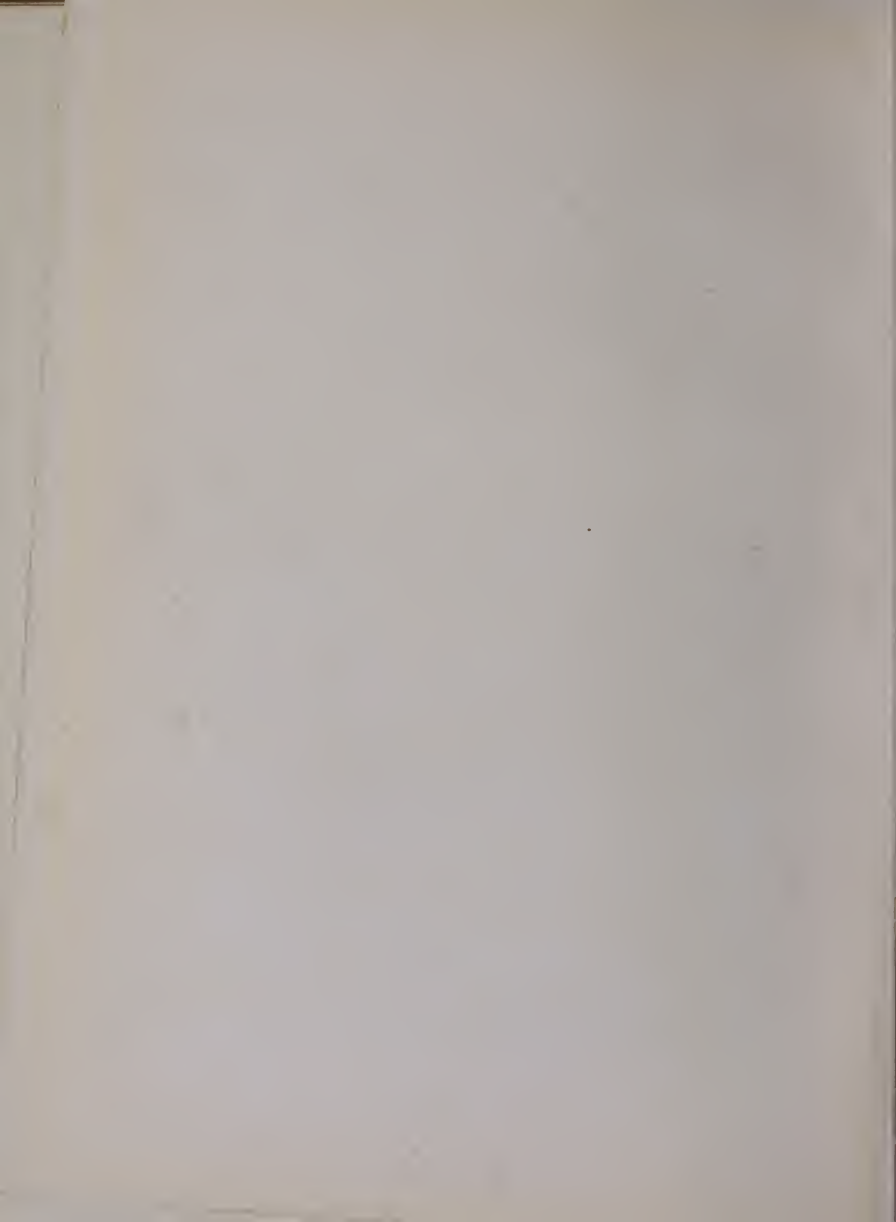
JAN VAN EYCK



Aufnahme Hanfstaeng.

London, National Gallery

BILDNIS DES KAUFMANNS ARNOLFIUS UND SEINER FRAU



seinem Pittibilde stellt die Maria vor eine Hallenecke, den Engel mit seinem Gefolge vor die freie Luft, und Tizian deutet sozusagen den baulichen Hintergrund der Maria nur durch eine in Hochrenaissance profilierte willkürliche Wand an, während der Engel unter einem Lichtfeuerwerk vor der Luft erscheint. Das Organ für die Benutzung des Hintergrundes, das Sehen der Dinge auf eine beziehungsreiche Wand wird so kultiviert, dass wir in der Frührenaissance geradezu die Entstehung einer ganzen Projektionskunst beobachten, die eine neue Kunstgattung schafft, das malerische Relief. Was einst der Hellenismus in Reliefvertiefung geleistet hat, diese paar Bäume und Pfeilerwände, das verschwindet gegen die That Ghibertis. Ghiberti in seinen Reliefs für das grosse Portal des Florentiner Baptisteriums und seiner Verzierung des Reliquienschreins vom heiligen Zenobius ist ein so kühner Projektionskünstler, dass sich die landläufige Ästhetik bis heute nicht mit ihm ausgesöhnt hat. Er macht sich ein eigenes System einer Art symbolischer Perspektive, welches ihm gestattet, ganze Reihen von Menschen mit Architektur dahinter in wirksamster Form auf die Fläche eines Parallelogramms zusammenzubringen — keine richtige Wirklichkeit, auch keine Unwirklichkeit, sondern eine Mittelgattung von Reellem und Ideellem, von Malerischem und Plastischem, von Fläche und Körper, die er mit ganz unglaublicher Sicherheit und Berechnung bezwingt. Mit diesen Arbeiten, in denen er eine stattliche Reihe von Renaissancekünstlern zur Nachfolge hatte, gab er das überraschendste Zeugnis für den starken Projektionssinn der Epoche. Wiederum wie im Hellenismus ist die Bühne ein Erzieher. Man weiss längst, dass zwischen den Mysterienspielen und diesen zyklischen Kunstwerken ein tieferer Zusammenhang besteht.

Sehr bezeichnend ist die Entwicklung der Kanzeln, Altäre und Grabmäler. Niccolo Pisano hatte seine Kanzeln, in Pisa und Siena auf eine Reihe von Säulen gestellt, Benedetto da Majano lehnt die seine in S. Croce

an einen Pfeiler. Die Altäre verlassen ebenso gern die freistehende Tabernakelform und lehnen sich an die Wand an, wo sie einen grossen Aufbau in Architektur, Skulptur und Malerei durchführen. Was die Altäre an den Wänden der Kirchen noch übrig lassen, nehmen die Gräber ein. Ein freistehendes Grab ist jetzt unbekannt, es findet stets die Projektion auf die Wand statt. Das giebt den Renaissancekünstlern eine unendliche Fülle von Motiven. In etwas naiver Weise noch setzen die Florentiner des Quattrocento das Wandgrab aus dem Postament, dem Sarkophag, der Totenstatue, einem Madonnenrelief und verschiedenen Engeln zusammen; so berühmt diese Gräber geworden sind, Rosselinos Kardinal von Portugal in S. Miniato, Desiderios Kanzler Marzupini in S. Croce, sie haben doch ihre Schönheiten mehr im einzelnen als im Aufbau, der zu gross ist für diese kleinen Motive. In seinem einfachen Federighigrab hat Luca della Robbia die Aufgabe entschieden glücklicher gelöst, und Verrocchio in seinem Forteguerrigrab versuchte seiner eigentümlichen Begabung gemäss sogar eine grosse Gruppenszene auf die Wand zu projizieren, die zwischen dem Verstorbenen, Christus und den Figuren des Glaubens und der Hoffnung sich abspielte. Die grösseren Grabmäler nahm die Hochrenaissance, die das architektonische Gerüst stärker hervorhob, darum mit mehr Erfolg vor: in Venedig ist schon das Vendramingrab in S. Giovanni e Paolo, welches im Jahre 1494 fertig wurde, eine überaus gelungenes Beispiel des gross gedachten, nicht allzu flachen Wandgrabes, und in Rom wird erst mit Nischenpfeilern, dann mit Doppelpilastern, zuletzt immer einfacher und tektonisch reiner eine Reihe von Grabtypen entwickelt, die vor allem die Hauptschwierigkeit, den liegenden Toten, mit dem selten einer zu Rande kam, beseitigt und die Büste vorzieht. Das geht so weiter, wieder bis zu den fürchterlichen Reklamegräbern der späteren Dogen, die von der edlen Kunst Canovas abgelöst werden sollten.

Nun sind Fassaden und Wände zu Museen der Künste geworden. Wer an den Kirchenwänden und den Palastfassaden entlang ging, hatte viel zu schauen in diesem ganzen System, das von den grossen Durchbrechungen der Wände bis zu den reichen Flächenverzierungen sich erstreckte. Es war alles auf einen scharfen Gesichtswinkel eingerichtet, nicht immer so langweilig-coordiniert, wie in der öden Eremitanerkirche von Padua. Langsam trat die notwendige Individualisierung der Formen ein; die Nische als rein dekorative Form, auch ohne Statue, wird ein wichtiges Motiv, die Fenster und Thüren werden individuell gerahmt, mit Dreiecken und Bogen gekrönt, alles genau so, wie es der Hellenismus einst erlebt hatte. Säulen treten vor und rahmen wichtige Bauglieder: es ist die wiedererstandene antike Adikula. Plastik und Architektur gehen immer mehr in ein einheitliches Bild zusammen, wie es Michelangelo in seiner Mediceerkapelle so selbstverständlich-vollendet erreicht. Die Gesamtarchitektur der Wand, in der der Sarkophag ein Ornament, die Allegorien seine Verzierungen, die Statuen statt ängstlicher Porträts grosse, herrschende Nischenaccente bedeuten, war selbst in dieser Abkürzung ein so genialer neuer einheitlicher Gedanke, dass dagegen alle alten Florentiner Gräber wie Spielerei erscheinen. Es war ein wunderbares, geschlossenes Produkt dieser Augenkunst, dieser grossen Sehkultur, die das Wesen der Renaissance ist.

*

*

*

Die Liebe der Renaissance zur Projektion hat ihrer Malerei die Wege gewiesen. Man war geradezu darin verliebt, diese weiten, bequemen Wände zu bemalen, und seit den Fresken des Giotto hat die Malerei in diesen Wandbildern ihre grosse Erziehung gefunden, genau wie die moderne Kunst an dem Staffeleibild erzogen wurde. Es ist eine ganz unermessliche Welt von

Kunstvorstellungen, die das italienische Renaissancefresko bewältigt hat. Man überlege sich einen Augenblick, was die Wandmalereien in den zwei grossen Jahrhunderten von 1400 bis 1600 zu erzählen hatten. Die Fresken des Masaccio und seiner Genossen in der Wallfahrts-Kapelle der Künstler, der Florentiner Karmeliterkirche, aus dem Leben Petri. Fiesoles stille christliche Träumereien in S. Marco. Filippo Lippis Johannes- und Stefanusgeschichten in Prato. Benozzo Gozzolis Dreikönigszug im Riccardipalast und seine vierundzwanzig alttestamentarischen Schilderungen im Pisaner Campo Santo. In S. Maria Novella Ghirlandajos Marienzyklus und Täufergeschichten. Piero della Francescas Legende vom heiligen Kreuz in Arezzo. Signorellis jüngstes Gericht in Orvieto. Die Jakobus- und Christophgeschichten Mantegnas in Padua und seine in ihrer Profanität wichtigen Fresken aus dem Leben der Gonzagas für die Camera degli Sposi im herzoglichen Palast zu Mantua. Sein Triumphzug Cäsars für denselben Palast, jetzt in Hamptoncourt, auf Papier und Leinwand gemalt, war an die Wand anzuheften. Und dann die grosse Malerversammlung in der Sixtinischen Kapelle: Botticelli, Perugino, Ghirlandajo, Rosselli, Signorelli mit ihren Pendants aus dem Alten und Neuen Testament. An der Grenze des Jahrhunderts steht Lionardos Abendmahl, der technisch misslungene Versuch eines Ölfresko. Es folgt die grosse Konkurrenz für den Schmuck des Florentiner Rathauses, an der sich Lionardo und Michelangelo beteiligen. Und nun die Riesenfresken Roms: Michelangelos Decke der Sixtinischen Kapelle, sein jüngstes Gericht und die ganze Reihe der vatikanischen Zimmer von Raffael und seinen Genossen, die das Weltbild der Renaissance, in Religion, Wissenschaft, Kunst, Leben, in Wunder und Ereignis, Geschichte und Gegenwart aufrollen. Die dekorative Kunst, die die umbrische Schule mit besonderer Vorliebe gepflegt hat — sie soll uns dann eingehender beschäftigen — er-

reicht in ihm, dem König der Wandmalerei, ihren Höhepunkt, und seine Schule breitet sich über Europa. Die Blüte des Fresko scheint jetzt erst voll aufzugehen. Man denke an Andrea del Sartos Bilder in der Vorhalle der Annunziata, seine einfarbigen Johannesgeschichten im Scalzokloster, Sodomas vierundzwanzig Wandgemälde über den heiligen Benedikt in Oliveto, seine Alexanderfresken in der Villa Farnesina, seine Katharinafresken in Siena, Correggios Glorienchristus in der Kuppel von S. Giovanni in Parma, die Krönung Mariä in der Chorische und ihre Himmelfahrt in der Domkuppel. Nur Venedig, einer alten Sitte getreu, die aus dem Temperament dieser Stadt hervorging, zieht dem Fresko den Belag der Wand mit Ölbildern vor. Von den alten Ursulaschilderungen des Carpaccio bis zu den Gemälden, mit denen Tintoretto und Paolo Veronese den Dogenpalast schmücken (es sind die grössten Ölbilder der Welt), hat Venedig diese Art des transportablen Wand schmucks kultiviert, auch hierin in Sympathie mit Spanien. In Rom dagegen hält sich die alte Tradition des Fresko, die in den mythologischen Liebesscenen, mit denen die Carracci die Farnesegalerie zierten, noch eine bunte und schillernde Blüte zeitigt. Ob Fresko, ob Öl — die Italiener wanderten in ihren Kapellen und Palästen unter den Augen einer unzähligen Menge heiliger und mythologischer Gestalten, die bald in ernster Erinnerung mahnend, bald in heiterem dekorativen Spiele dahinschwebend, bald Märtyrer, bald Liebesgötter ihre Gedanken belauschten und um ihre Thaten den Duft ihrer farbigen Erscheinung ausbreiteten.

Venedigs Kultur aber ist nicht nur die fruchtbare Mischung nordischer und südlicher Einflüsse, sondern auch moderner und antiker. Man hat die Pracht des Byzantinischen in der Zeit der Renaissance nicht vergessen. Die Markuskirche steht als letzte byzantinische Erinnerung mitten in der Renaissance, die diese selben baulichen Probleme schon wieder von neuem aufnimmt.

Die Inkrustation mit buntem Stein, die Erbschaft der Antike, hat sich hier am lebendigsten erhalten. Die Byzantiner hatten sie aufgenommen, am Propylaion des goldenen Thors von Konstantinopel beginnt die neue Reihe, die ravennatischen alten Kirchen S. Giovanni in Fonte und S. Vitale bewahren die Überlieferung, S. Marco und alte Paläste, wie Loredano, halten sie in Venedig fest, und als die Inkrustation, die nirgends gänzlich vergessen war, anderweitig bereits der Arabeske weicht, blüht sie in Venedig zu so unerhörter Pracht und Delikatesse auf, dass die Venetianer mit der Zeit die besten Steinkenner wurden und über ein Stück Serpentin oder Giallo aus alten Ruinen in wahre Sammlerbegeisterung gerieten. Auch hierin sind die Venetianer die farbensüchtigsten Italiener. Sie lieben die farbige Fläche leidenschaftlicher als die anderen, nicht am wenigsten das Gold. Sie vergolden den Helm des Markusturms, die Fugen der Quadern, die Fenster, Schwellen und Simse, bis es ein Edikt verbietet — es gab dort mehr als eine *cà d'oro*. Die Marmorplatten werden von Pfeilern und Friesen eingerahmt, die letzte Stufe der alten hellenistischen Sitte. An dieser Farbfläche, schön gerahmt, freut sich der Venetianer so, wie der Römer an einem antiken Reliefstück, das er an erlesener Stelle in die Mauer einlässt. Ein vegetierender orientalischer Farbenschimmer geht über die Wände Venedigs, der zauberhaften Inselstadt, die länger als andere Städte in diesem alten Märchentraum befangen blieb, dem Traum der kindlich-frohen Dekoration mit bunten Farben und Mosaiken, bis es endlich von der reifen Hochrenaissance geweckt wurde und baulicher denken lernte.

Zwischen der figürlichen Malerei und der starren Inkrustation dehnt sich das ganze Reich dekorativer Ideen und Stoffe, das die Renaissance mit einem göttlichen Eifer kultiviert. Was ein Mensch erfinden und schaffen kann, um aus dem Boden, der Wand, der

Decke Wunder des Luxus zu machen, wird erprobt. Nichts ist gehasster als die Nacktheit der Mauer. Ledertapeten mit gepressten Mustern in Gold, Karmesinsamt mit Stickereien, orientalische Seidenteppiche, Gobelins mit ihren wallenden Historien, geschnitzte und vergoldete Vertäfelungen, eine blühende Vegetation von Ranken, Arabesken, Grottesken in Stuck und Malerei füllt die Flächen zwischen den Pfeilern und Thüren und Statuennischen. Alle Materialien der Welt und alle Techniken der Völker vereinigen sich zu dem grossen Zauberspiel der schönen Illusion. Um die Bettstellen und Truhen, die Büffetts und Kamine, die Stühle, Waffengestelle, Etageren mit den alabasternen Geräten, den schimmernden Gläsern, den kostbaren Buchbänden, um all diese Einbauten und grossen Möbel, die immer deutlicher ihre Profile auf die Wand zeichnen, erhebt sich der neue Tempel der Dekoration. Wo die Alten einst phantastische Spiele von Architektur malten, sieht man jetzt ein wirkliches tektonisches Gerüst, das zunächst die Möbel noch fest in seinem Rahmen hält, um erst allmählich die Bänke, Truhen, Schränke und Betten aus der Vertäfelung zu einem selbständigen Leben frei herauszulassen. Es ist ein grosser Bau reeller dekorativer Elemente, ein einheitliches Ensemble der Möbelprofile, der Gazealdachine, der Pilaster, der Gemälde, der Samte und Seiden. Die Zusammenfassung in ein einziges strahlendes Bild ist der Wunsch des Auges, alte sarazenische Muster werden über Teppiche und Vorhänge, Decken und Bezüge ausgestreut, Grottesken schlingen sich an Pfeilern, Gewölbekappen, Kissen, Schränken und Bettstellen empor, Gemälde hängen in reich geschnitzten Rahmen an der Wand und sind als Arbeiten berühmtester Künstler in die Vertäfelungen eingelassen und schweben in zarter Stilisierung auf den Gobelins, die in allen Formaten Wände und Pfosten decken. Ein starkes künstlerisches Selbstgefühl steckt auch im kleinsten Detail. In Venedig, der luxuriösesten

aller Städte, wo nach altem Spruch „jedes Haus sein goldenes Bett“ hatte, will selbst der Kapitän eine Kajüte intagliata, soffittata e dorata besitzen. Venedig darf sich einer eigenen Mosaik-, Glas- und Stoffkultur rühmen und einer überreichen Rahmenkunst. Wohl das erste Mal geschah es damals, dass Rahmen Künstlerinschriften erhielten, Rahmen, in denen die Projektionsliebe der Renaissance eines der ergiebigsten und unentbehrlichsten Objekte verehrte.

Man liebt jetzt hohe Zimmer. Wir lesen in den Briefen aus jenen Tagen, wie die Kunstfreunde ihr Vergnügen haben an den geräumigen Stockwerken und den breit gespannten Gewölben. Das Gewölbe, besonders als Überführung der Wand in die Decke, gewinnt seine eigentümliche Bedeutung, denn auch das Zimmer soll den Renaissanceaugen als Einheit erscheinen, wie diese ganze Kunst, es soll Wand und Decke sich zueinander in deutliche Beziehung setzen. Auf der Decke entwickelt sich, nachdem man die allzu konstruktiven Kreuzgewölbe allmählich hat fallen lassen, eine Illusionsarchitektur, die dem Süden mehr behagt als alle Rippen- und Gurten-technik. Früh werden die Rippen zu Guirlanden umgemalt, dass man das Konstruktive ganz unter Blumen vergisst. Braucht man ein Architekturgerüst, so wird es gern von den Wänden aus entwickelt, als ob diese ihre Attikaaufsätze in das Gewölbe hinein verlängerten. Das berühmteste dieser scheinbaren Steingerüste ist Michelangelos Decke in der Sixtinischen Kapelle, die nicht einmal perspektivisch genau stimmt. Aber später entwickelt man diese perspective curieuse sehr systematisch. Was Melozzo und Correggio begonnen hatten, wird zur Virtuosität. Die Decke wird geleugnet, man glaubt in den Himmel zu blicken, in den die Figuren auf den Gesimsen hineinragen, die aus der Wand vertikal aufzusteigen scheinen. Das war die letzte Stufe einer weitverbreiteten Deckenanschauung, die aus der Wand heraus den Plafond entwickelt und verziert. Eine aus-

ALBRECHT DÜRER



DER HEILIGE HIERONYMUS

Radierung

gedehnte Arbeit wird auf diese Verbindungsstücke der Wände und Decken verwendet, die jetzt eine so verantwortungsvolle Aufgabe zu erfüllen haben. Die oberen Wandteile, die sphärischen Dreiecke und anderen Bauglieder, die Vouten und Simse, diese ganze Gegend, die die Renaissancebaumeister so sehr beschäftigt hat, wird ein üppiges Dekorationsfeld. Dieses Überleitungssystem wird so bedeutsam, dass man selbst damals schon falsche Gewölbe macht, nur aus Widerwillen gegen die flach ansetzenden Decken. Solche falsche Gewölbe wurden in Holz konstruiert, und Rohrstäbe hielten den aufgetragenen Stuck. Die alten Schriftsteller rühmen sie: hier empfand man eben nicht konstruktiv, sondern der Anblick der gerahmten Decke, der *volta a specchio*, und die gute Verbindung von Wand und Plafond war dem Auge wichtiger als irgend eine gotische Nacktheit tragender Funktionen.

Ich hoffe, dass aus diesen Andeutungen das Bild der südlichen Kunst aufsteigt, die nicht aus der Arbeit, wie im Norden, sondern aus der Wirkung die Schönheit entwickelt. Es ist eine blühende Kunst der Flächenillusion. Sie freut sich, die Balken der Decke zu ignorieren, eine künstliche *Volta* mit einem willkürlich eingeteilten *Specchio* zu machen. Sie freut sich, die Wand mit tausend wohlgefälligen Täuschungen aufzuheben, unter denen selbst eine Architektur, die kein notwendiges Gesetz, sondern ein Spiel mit wirksamen Formen ist, nicht fehlen darf. Sie ist darin erfinderischer als der Hellenismus, da sie mehr Mittel zur Verfügung hat. Man thäte ihrem Reichtum Schaden, wollte man für ihre Erfindungen Schubfächer anlegen. Die Friese stellen die Theoretiker als sehr wichtig hin: Armenini, der ihre Höhe auf ein Fünftel bis ein Sechstel des Zimmers angiebt (also nicht übermässig, zumal sie ja kleiner erscheinen), schreibt für ihre Bemalung strenge Gesetze vor. Die erhaltenen Friese aber zeigen alle Genres. Die Mittelflächen der Wände sind meist nur Untergrund für

die Arazzi, die darüber hängen und den wesentlichen Wandschmuck bilden; aber sie entbehren darum nicht der Dekoration, die entweder arabeskenhaft blieb oder auch Scheinarchitekturen, oft die raffiniertesten Vor Spiegelungen einer Perspektive, zeigte. Was der Hellenismus fast als alleiniges Motiv kultivierte, ist hier nur eines von vielen. So gaben auch die hangenden Teppiche wieder Anregung zu gemalten Scheinteppichen, wie man sie häufig auf den Wänden, bekanntlich auch in der Sixtinischen Kapelle findet. Julius II. soll mit solcher Teppichmalerei gedroht haben, wenn ihn seine Künstler in den vatikanischen Zimmern nicht zufrieden stellen würden. Wie die Teppiche, geben wieder die Skulpturen Anlass, sie dekorativ fortzubilden. Gemalte Skulpturen, in Steinfarbe, liebt Mantegna; er verwendet sie in den Einrahmungen seiner Paduaner Fresken; Signorelli benutzt dasselbe Motiv unter seinen Fresken in Orvieto. Wie Architekturen, wie Teppiche, wie Skulpturen, werden Blumen gemalt, Festons, Guirlanden, Fruchtschnüre werden dekorativ verwendet. Hier wirkt die Übung in der improvisierten Festdekoration, die der Renaissance ständig ungewohnte Modelle von Bau- und Ornamentformen an die Hand gab und das Auge an leichte, elegante Effekte gewöhnte, ohne dass man sich über die Grenzen der Künste schmerzlich den Kopf zerbrach. Möglich, dass das abgepasste Blatt Pappe, die sogenannte Kartusche, auf diesem Wege zur Dekoration kam. Leinwand, Karton und Stuck erhielten hier eine Erziehung zur Gewandtheit, die sie nie verleugneten. Die Virtuosität im Stuck übertrifft in der Renaissance noch die des Altertums. Wie die Maler ihre Bilder dekorationshalber mit vergoldetem Stuck erhöhen, so nehmen die Stuckateure an Wänden und Decken auch die Malerei dazwischen. Der Stuck ist dann ein Accent in der Malerei, bis er schliesslich wieder selbst gemalt wird, mit seinen Schatteneffekten. Stuck und Malerei geht in der Renaissancedekoration so ineinander, dass man, besonders in ihrer

Blütezeit, im römischen Cinquecento, eine einzige Kunstgattung darin zu sehen hat, die in dieser Ära der zahllosen Kunstzwischenstufen eine sehr geschmackvolle Mitte darstellt zwischen dem Relief und der Malerei — ein leises Ausatmen des Malerischen in das Bauliche. Obwohl farbiger Stuck die Regel ist, hat man doch ausgezeichnete Beispiele von weissem Stuck, zu dem ein wenig Gold kommen darf. Diese elegante Dekoration, die wir heute wieder so lieben gelernt haben, ist nicht etwa eine Erfindung des Rokoko. Das Santo des heiligen Antonius in Padua, der Konservatorenpalast auf dem Kapitol, die Cancellariakapelle erfreuen sich bereits ihrer.

* * *

Um uns des näheren etwas in der Welt italienischer Renaissancedekoration umzusehen, verfolgen wir eine bestimmte Schule, die diese Zierarbeiten im Zusammenhang mit ihrer ausgedehnten Historienmalerei so massgebend durchgeführt hat, dass sie damit den Geschmack von Jahrhunderten in Europa bestimmte. Es ist die umbrische Schule mit ihren römischen Nachfolgern. Von Signorelli und Perugino abgesehen, interessiert zuerst vor allen anderen Pinturicchio, der ein ausgesprochenes Dekorationstalent ist und in seinen Werken deutlich die Entwicklung dieser Gattung in der grossen italienischen Epoche vergegenwärtigt. Seine erste wichtigere Arbeit ist die Ausstattung der Privatzimmer für den Papst Alexander VI. Borgia; die Zimmer, als Borgiasäle jetzt in gutem Zustand dem Publikum wieder zugänglich, stehen in gerader Thürflucht, jedes hat nur ein Fenster, also viele schöne Flächen, in jedem ist ein Kamin der Hauptaccent, sonst ist aber kein Parallelismus in den Wänden, auch die Majolikafussböden (die man sich immer zu den Renaissancewänden in ihrer strahlenden Buntheit hinzudenken muss) liegen auf verschiedenen Niveau. In den Jahren 1492 bis 1495 vollendete Pinturicchio mit seinen Gehilfen die Arbeit; heute sind es die besterhal-

tenen Räume einer Quattrocentowohnung. Wenn wir die Zimmer durchschreiten, fühlen wir uns in Berührung mit dem Geschmack und den Liebhabereien der wildesten Renaissancemenschen, die es je gegeben hat, und wir sehen alle die dekorativen Tugenden, mit denen sie sich umgaben, weil sie sie nicht besaßen: Frömmigkeit, Liebe, Bildung und Schönheit. Sie sassen mit ihren dämonischen Leidenschaften und grandiosen Egoismen in diesen Räumen, die von Reinheit und Heiligkeit überfließen. Auf diesen Wänden sahen sie ihre schönsten Illusionen. Ihre Wappen und Embleme gewinnen Leben und führen zu ihren Ehren einen Ruhmestanz auf, die Borgiastiere, die Zackenkronen, die Flammenzungen kehren in ewig wechselnden Kombinationen wieder. Die alte Mythe vom Osirisstier wird erzählt, um den göttlichen Ursprung dieses Borgiatieres festzustellen. Das Leben der Maria wickelt sich indessen an den Wänden ab, und die heiligen Antonius Abbas, Paulus Eremita, Sebastian, Susanna, Barbara und Caterina verkünden ihre Legenden. Caterina ist ein schönes Mädchen, eine kleine Märchenprinzessin, und man sagt, dass sie die Züge der Lucrezia Borgia trägt. Sie predigt und dociert vor einer grossen Volksmenge, in der andere Zeitgenossen verewigt sind: der Türke Dschem, der Grieche Andrea Paleologo, die damals jeder kannte, und schliesslich Pinturicchio selbst. Geheime Beziehungen spielen zwischen der Wirklichkeit und diesen Malereien; wenn die Borgias und ihre Gäste täglich an ihnen vorübergingen, erzählten sie sich dies und jenes, und es bildete sich eine kleine Mythologie von Geschichten, die in diese Figuren verwebt zu sein schienen. Selbst die Madonna war zuletzt ein vielberedetes Modell — so blätterten die Geschlechter die schöne Illusion von den Gemälden ab, die ihnen ein dekorativer Geist gegeben hatte. Wenn die Borgias aus den Sälen der Mysterien und der Heiligenlegenden weiterschritten, sahen sie sich von den sieben freien Künsten umgeben, Allegorien der

Musik, Arithmetik und anderer Kunst- und Wissenschaftsgattungen, die die Renaissance verehrte. Vielleicht hatte Pinturicchio hier seine Arbeit begonnen — denn es ist noch echte alte Quattrocento-Dekoration. Die Pilaster sind mit Chiaroscuro auf Gelb geziert, noch in der alten einfarbigen Art der Ornamentik, wie sie sich zuerst an den gemalten Umrahmungen von Fresken herausgebildet hatte. Die Wand unter den Kunstallegorien ist mit einfachen Inkrustationsmustern bedeckt. Die Gewölbe strahlen in Blau mit Gold, den Lieblingsfarben des früheren Dekorationsstils. In den übrigen Zimmern ist die Dekoration ein wenig fortgeschrittener, und Spuren von Grottesken finden sich bereits, die einen neuen Geschmack verraten, aus Heiterkeit und Laune geboren. Aber die ganze Herrschaft der Grotteske ist in den spärlichen Resten des ersten Saales im Torre Borgia zu beobachten, an jenem unheimlichen Ort, wo man sie am wenigsten erwartet. Mörder und Mörder von Mördern haben diese Mauern gesehen, Mauern, die vom heitersten Phantasiespiel der Kandelaber, Ercoten, Masken und Ranken überzogen waren.

Die Borgiazimmer mit ihren Zieraten und Bildern, ihren Gobelins, von denen nur noch die Haken da sind, ihren Möbeln, die sofort nach Alexanders Tode beseitigt wurden, ihren Geräten, die man im Wert von über hunderttausend Dukaten wegschaffte, stellten den ersten grossen Versuch eines Renaissancefürsten dar, sich eine Wohnung auszustatten mit allen Mitteln der Kunst. Damit konnte niemand in dieser Zeit konkurrieren. Es ist ein Stück Seelenleben, dass gerade Alexander VI. für diese Dekorationen des Daseins Sinn hatte; sie sind sein Aranjuez ohne Sommerreise; sein Phantasiespiel ohne Gefahr; seine Erholung, ohne die Festung der Wohnung verlassen zu müssen. Er erzählt sich mit seinen Heiligen pikante Geschichten, er lässt sich von der anmutigen Laune der Grottesken schmeicheln. Die Grottesken liebt er über alles. Als ihm Pinturicchio dann auch in der

Engelsburg diese phantastischen Dinge auf die Wände gemalt hatte — sie sind zerstört —, stiftete ihm der Papst einen besonderen Dank für seine Arbeit, die den Lohn überträte.

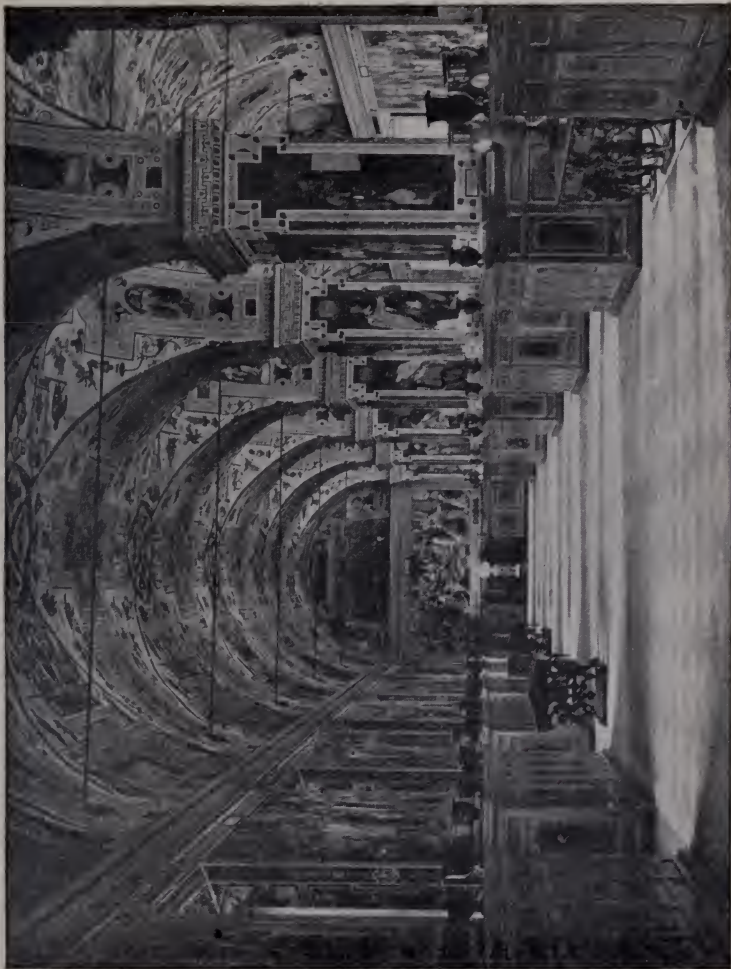
Die Grottesken begannen die alte Dekorationsweise zu besiegen. Ihr Übermut gewann die Herzen. Sie erhielten ihren Namen von den Grotten oder antiken Ruinen, in denen man die Überreste der römischen Wanddekoration fand, diese seltsamen Kombinationen von Ranken und Putten und Schnüren und Architekturen, bald ein Tierchen, bald eine Kamee, bald ein Kandelaber, bald ein Atlas. Ranken hatte man schon lange, um die Ghibertische Thür steigen sie aus Vasen auf, Tierchen dazwischen oder Medaillons mit vorblickenden Köpfen waren nichts Ungewohntes, Fruchtschnüre mit Putten waren eine Spezialität der Paduaner Schule, aber es war alles mehr vom Relief aus beobachtet und fortgebildet, die ganze launische Leichtigkeit der Grottesken des Cinquecento wurde erst durch das genauere Studium der antiken Wandmalereien in die Wege geleitet. Wir sehen die Maler in die „Grotten“ steigen mit ihren Skizzenbüchern, die voll von Kopieen aus den Titusthermen oder der Villa Adriana sind. Sie streuen die neue Dekorationsart über die Wände der Paläste und Villen und geben den alten Motiven ein ungeahntes frisches und reicheres Leben. Als Pinturicchio vom Neffen Pius II. den Auftrag erhält, die Libreria am Dom zu Siena, jene aparte Bibliothek, in der er die Werke seines grossen Oheims aufstellen will, mit Bildern aus dem bewegten Leben des Papstes zu schmücken, wird ausdrücklich im Kontrakte bedungen, dass er bei der ornamentalen Verzierung von der neuen Dekorationsart der Grottesken mit abwechselnden Feldern ausgiebigen Gebrauch machen solle. Pinturicchio kam dem Wunsche eifrig nach, er lässt der Phantasie freiestes Spiel, und einmal geniert er sich sogar nicht, die Putten und Chimären um sein eigenes Monogramm tanzen zu lassen.

Vielleicht war das die lustigste Verwendung der Renaissanceidee, Wappen, Embleme, Impresen, Monogramme, selbst Stammfarben zu ornamentalen Zwecken zu benutzen, worin man das Verwegenste und auch Lebendigste leistete. Die Heraldik im Renaissanceornament ist nicht so ergiebig, aber zweifellos origineller als die Grotteske. Der Stier der Borgia und der Eichbaum der Rovere beginnen eine glänzende Reihe von Wappenphantasieen, in denen die Fauna und Flora der ganzen Welt, alle Geräte des Lebens und des Mythos, alle Kunst- und Kulturobjekte ein beseeltes Dasein führen, um so launenhafter, je mehr diese Dinge Abbrüviaturen der Wirklichkeit, künstliche Symbole von Erinnerungen sind.

Raffael war bei mehreren der Pinturicchioschen Arbeiten mit beschäftigt gewesen, obwohl sein Anteil nicht mehr genau festzustellen ist. Er selbst führt dann die Dekorationsmalerei zum vollkommenen Siege, von seinen römischen Arbeiten gewinnt sie ihr Gepräge, mit dem sie durch ganz Europa zog. Pinturicchio war in malerischen Dingen im ganzen sehr altertümlich und auch geistlos; die Grottesken sind wohl auch nicht gerade von ihm erfunden worden. Raffael aber war das Linien-genie in höchster Potenz, sein Werk ist der abgeklärteste Glanz italienischen Formenempfindens. Die beiden grossen Arbeiten in den vatikanischen Zimmern von seiner Hand sind erstens die Stenzen, in denen er seine berühmten Fresken schuf, eine monumentale Aufgabe, die ihm Julius II. stellte, viel grosszügiger, als es der Borgia in seiner Wohnung angestrebt hatte, und in denen Raffael das System der Raumeinteilung von Wandmalereien klassisch festlegte. Zweitens aber eine rein dekorative Aufgabe: die nicht minder berühmten Loggien, in denen sein ornamentales Genie bis in die kleinsten Details sich ausgab. Die Besucher des Vatikans nehmen sich selten die Zeit, in diese zierliche Welt behaglich und mit ruhigem Genuss niederzusteigen. Der Geist offenbart sich hier, wo die Grotteskenlaune ihre erste

klassische Probe giebt, im kleinsten Blättchen, und der zusammenfassende Rahmensinn des Renaissanceauges stellt die gelungensten Kombinationen her, alles auf die Fläche gesehen, ohne die tektonische Konstruktivität, deren ausgesprochener Verächter die italienische Grotteske ist. Darum ist sie uns so fern geworden.

Wie weit Raffael selbst malte und stucchierte, wie weit seine Schüler, ist hier nicht zu untersuchen. Die Arbeit geht über vier Pfeilerflächen, die die Fenster umgeben. Die innerste ist stets mit der Fruchtguirlande geschmückt, die zweite hat Rahmenfüllungen mit Figuren, die dritte mit Rankenwerk, die vierte breiteste hat die phantastischen Grottesken. Einmal ist es ein scheinbarer Bau, mit Säulen auf Postamenten, Sphinxen als Karyatiden, Eroten an Flammenvasen, Galerieen, Baldachinen, Hermen nach oben in Bänder und Schnürwerk auslaufend. Dann ist der Grundgedanke mehr ein Ensemble von Mosaiken, Kameen, Bildern (pickende Tauben à la Sosias, Pferde, Centauren), die in ein System von Vasen, Putten, Chinären, Hermen, Vorhängen, Viktorien eingereiht sind. Dann eine Rahmenkombination mit Landschaften, Tieren, Grazien, Kriegern, Eroten auf Delphinen, Satyrn — stets trifft man hier absichtliche Kopieen von Antiken in grosser Zahl. Weiter wird eine grössere Architekturillusion geschaffen, eine Nische mit der Flora, ein dekoratives Liebespaar auf einem Giebel, die Rahmenbilder oben in einem akrobatischen Aufbau von Genien. Oder eine starke ganz durchwachsene Ranke erhebt sich aus einer Wurzel und trägt die Kameenrähmchen. Dann wieder sieht man unten eine Meerlandschaft, deren Predelle Baumgruppen zieren, darüber einen Fries mit Vögeln, auf einer Lünette den grossen Aufbau der ephesischen Artemis mit den zahllosen Brüsten, an ihrem Statuenpostament ein Opferrelief; auf ihrem Kopf ein Tempelchen, dessen Giebel in einen Baum ausläuft mit Bilderähmchen an den Ästen. Weiter ein knieender Genius, der einen Riesenbaum hält mit Zweigen, Blättern, Vögeln



GROSSER BIBLIOTHEKSAL IM VATICAN

— oben wieder die Rähmchen. Oder lauter Diptycha in Guirlanden mit Erotenscherzen. Eine Ranke mit Eichhörnchen. Oder es stehen drei grosse Männer als Korbträger da, über ihnen ein Vorhang, darüber zwei Genien mit Greifen, darüber eine Architektur mit Mädchenfiguren, darüber wieder die Rähmchen — eine Kombination, wie aus mehreren zusammengestellten Skizzenblättern vom Besuch der Titusthermen. Im allgemeinen ist es immer eine einheitliche Idee, die die Grotesken zusammenhält, und sie selbst wieder nehmen eine gegenseitige Rücksicht dadurch, dass überall oben die Reihenfolge der Kameen- und Stuckrähmchen Oval, Kreis, Halbmond wiederkehrt.

Die gegenüberliegende Wand der Loggien zeigt rechts und links Rahmenreihen mit mythologischen Szenen, in der Mitte allerlei Groteskenwerk: einen Stamm mit hangenden Fischen, Ranken, Musikinstrumenten, oben immer wieder dieselbe Rahmenfolge, oft mit hübschen Einzelmotiven, mit Panen, die sich schaukeln, oder Eroten, die über die Halbmondrahmen sich zutuscheln. Zuletzt wird — hier ist in der Arbeit eine Änderung zu bemerken — dieses System verlassen. Grosse Figuren treten auf ohne Eleganz, viele Nischen stehen da, eine michelangeleske Parze sitzt in einer solchen Nische und lässt den Spinnfaden zu den zwei Schwestern hinaufgehen, die am Kandelaber sitzen. Oder der Kandelaber mit Genien steht auf einem panischen Dreifuss, oder auf einem Fünffuss, den Faune mühsam tragen, oder es werden bänderschlingende Genien von Affen schmähslich gekitzelt, oder gar über einer Winterallegorie mit Wolken klettern Eroten den Baum hinauf, um sich oben zu umarmen. Wir sind in einer späteren Zeit angelangt.

Die Loggien Raffaels und seiner Schüler wurden als klassisches Beispiel der Renaissancedekoration für Leute in Antwerpen und in Spanien sammt den Majolikafussböden kopiert.

Raffaels Schüler sind in diesen Dingen hauptsächlich Giovanni da Udine, Perin del Vaga und Giulio Romano. Auf Udine werden die leider arg zerstörten, aber selbst als Ruine noch so schwärmerisch verehrten Dekorationen der Villa Madama bei Rom zurückgeführt. Ein üppiges Rankenwerk, an den Pfeilern, selbst den ganz breiten Flächen, zwischen den Statuennischen, an den Friesen, in die Decke hinein, ist hier das Charakteristische. Ein Pflanzenwerk, das laubenartig alle Flächen füllt. Grotesken treten etwas zurück, Rahmenornamente sind fast nur an der Decke. Ein ausserordentliches Stilgefühl spricht sich darin aus. Die Ranken werden nach oben leichter, hangende Ähren wachsen heraus, Sternblumen, Akazienblätter werden herangezogen. Die Farben der Renaissancedekoration, so reich sie sonst sind, erscheinen hier in verhältnismässig delikater Abtönung. Die Beziehung der Wand zur Decke ist wunderbar gelöst. Ein schönes Gewölbe mit roten, grün gerahmten Bogenfeldern am Fries, mit eleganten Geniescenen, richtigen eingefassten Bildern dazwischen, Guirlanden und Blumenspielen, weissen Stucknereien auf rotem Grund ist die Deckenlösung, ganz deutlich als Ausklang der Wand behandelt, mit perpendikulären Ansichten, ein klingendes Zeltdach über laubbewachsenen Spalieren.

In der Farnesinavilla entwirft Udine die schönen Guirlanden, mit denen die Rippen bemalt sind, zwischen denen Raffaels Psychescenen spielen. Mit Perin del Vaga schmückt er den Sal der Päpste im Vatikan, der heute die Einleitung zu den Borgiazimmern bildet: ein cinquecentistisches Entree zu den alten Wundern des Quattrocento. Perin del Vaga seinerseits bringt diese Kunst nach Genua, wo luxuriöse Paläste ihre Wände mit den übermütigen Groteskenkleidern und allen Metamorphosen dieser Dekoration behängen. Im Palazzo Doria über den Wandfresken der Helden des Hauses, um den Gigantenkampf treffen wir seine Rahmen mit Fruchtschnüren, seine Greifen mit Guirlanden, die Trophäenfrieze und

Statuettenkameen. Perino etabliert beinahe eine Dekorationsfabrik. Auch in die Kirchen, die ja nirgends weltlicher sind als in Italien, dringt ohne jede Gene die Grotteske. Römische Kapellen bekennen sich dazu, und in der Certosa von Pavia fühlt sich Johannes sehr wohl zwischen den Festons und Amoretten.

Giulio Romano verleugnet die Dekorationsschule selbst in seiner eigenen Umgebung nicht. In Mantua gab es zwei berühmte Künstlerhäuser, das alte des Mantegna, das er sich selbst gebaut und angemalt hatte, und das neue vielbewunderte des Giulio, voll von Antiken, innen und aussen bemalt und stucchiert. Häuser zweier ausgesprochen dekorativen Künstler, die zuerst die Reize des modernen Ateliers gereigt haben mögen. Giulio ist der Dekorateur der strahlenden Mantuaner Paläste. Sein Hauptwerk wird draussen der Palazzo del Te, wo von den grossen Sälen bis zu den intimen Grotten trotz der breiten Fresken ihm genug Raum bleibt für seine ornamentalen Wünsche: wieder schöne breite Flächen mit Vegetabilien, zwischen denen ein kleines Bild sitzt, sehr wirksam immer das geknickte Langblatt, sein Lieblingsmotiv, und die ganze grosse Menge der animalischen Wesen, die man rankenfähig nennen könnte. Der Palazzo Ducale drin in der Stadt, an dem er mitarbeitete, ist ein Muster von Renaissanceproportionen. Die Marmorhalle mit ihren Figurennischen, die von einem rhythmischen Echo umgeben sind und von Pfeilern gerahmt, die wieder in die Decke sich fortsetzen, ist eine Disposition von so zwingender Einheit, dass man sie mit dem glücklichsten Sonett vergleichen könnte. Füllungen sind ein einfaches Rankenwerk, gern um einen Mittelstamm, auch um Mäander. In der kleinen Loggia reizt der Sockel Spaliere mit Wein, die Mittelfelder breiterogene Grottesken mit Rauten, Schnüren, Vorhängen, Figuren, Laubgängen und den anderen beliebten Requisiten. Aus dem Renaissancepfeiler entwickelt sich das Pannau,

breit und festlich, das Grundmotiv der Dekoration in der Folgezeit.

In wenigen Jahrzehnten wird durch diese Arbeiten Raffaels und seiner Schüler das System der Hochrenaissance-Dekoration ausgebildet, das eine der glänzendsten Kunsteinheiten dieser Epoche darstellt. Rippen und Stützen, das konstruktive Gerüst, verschwinden unter dem schimmernden Kleide. Vertäfelungen, Inkrustationsmotive, Intarsien, Rankenspaliere sind der Sockel. Stoffe, Gobelins, historische Fresken und die leichten Spiele der Grottesken sind die Mittelflächen zwischen den Thüren, Fenstern, Pilastern, Nischen, Kaminen. Rahmenwerk, krystallförmig aneinander aufwachsend, zieht sich über die Friese, Vouten und Eckpendentifs in die Decke, wo Gemälde oder Stuckreliefs um ornamentale Wappenfelder sich gruppieren. Alle Materialien, alle Farbnuancen, alle technischen Formen, alle denkbaren Inhalte werden zu dem grandiosen Spiel der Illusion befohlen. Von Haus zu Haus, von Stadt zu Stadt pflanzt sich diese Manier fort, die Paläste Roms bekennen sich dazu wie diejenigen von Genua und Florenz und Venedig. Das Riesennetz der Renaissance umspannt einheitlich die ganze italienische Welt.

Und von Italien geht das System weiter. Es verändert sich nach Ländern, nach Sitten, nach Stilen. Aber seine Herkunft verleugnet es nie. Es ist für uns nur ein Fortpflanzen, nachdem wir die Geburt dieser Wandanschauung aus der italienischen Renaissance kennen gelernt haben. Es läuft nun tausend Wege, die kaum übersehbar sind. Wir wollen es bequemerweise an einem einzigen Bau in Frankreich verfolgen, dem Lande, das für diese Fragen nun bald das wichtigste werden sollte. Es giebt dort ein Schloss, an dem Generationen und Generationen fortgebaut haben, indem jede ihre Art an den Wänden ihrer Epoche verzeichnete:
Fontainebleau.



MAN KENNT DEN GROSSEN WALD, la forêt de Bière, eine der eigentümlichsten Landschaften Frankreichs, der der ganzen Gegend Charakter und Namen giebt. Unter Louis VII., im Jahre 1137, tritt auch das Schloss urkundlich auf: das palatium apud Fontem Bleaudi. Der König wohnt dort mit seinen Offizieren, und da seine Regierung in diesem Jahre beginnt, so muss er es von den Vorfahren schon ererbt haben: ein Jagd- und Fischereischloss mit den nötigen zeitgemässen Befestigungen, von denen genügend Reste heute noch bei dem einen der Schlosshöfe, dem cour ovale, zu besehen sind.

Das Schloss beginnt in der Kunstgeschichte seine Rolle zu spielen unter dem grossen Franz I. zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts. Franz I. war von einer grenzenlosen Rührigkeit auch in Kunstdingen. Die heimischen gotischen Traditionen genügten ihm nicht, die heimischen bescheidenen Künstler passen ihm nicht. Er blickt nach Italien hinüber, wo die Kunst ihre unerhörten Thaten vollbringt. Er hat den Mut und Ehrgeiz, einen Leonardo da Vinci, einen Andrea del Sarto, einen Benvenuto Cellini an seinen Hof zu berufen. Aber man kann sich erklären, warum für ihn und für die Künstler dabei nichts herauskam. Er war ein Triumphgeist, kein Kunstkenner. Er brauchte dekorative Kunst, keine Genies. Ornamentale und epigonische Naturen konnten

sich ihm besser unterordnen. So kehrten die Grossen nach Italien heim, und die Kleinen kamen herüber. Er hatte beschlossen, die Galerie, den Langsaal, der vom Hofe du cheval blanc nach dem ovalen Hofe hinüberführt (von der alten Burg aus hatte sich allmählich das Schloss nach anderen Seiten erweitert, immer einstöckig um neue Höfe herum), mit Dekorationen zu versehen, die alles Italienische in Schatten stellen sollten. Dem Maler Rosso, einem Michelangelo-Epigonen, gab er den Auftrag. In Italien hätte Rosso eine recht klägliche Rolle gespielt, hier in Fontainebleau hatte er jungfräulichen Boden, er schuf Dekorationen, die an Pracht in Europa ihresgleichen suchten und sich geradezu an Einfällen überstürzten, und er malte Bilder an die Wände, die die bizarrsten Allegorien bedeuteten, die ein Mensch damals ersinnen konnte, heute vielfach unverständlich. Gegen die vornehmen Wände Italiens, gegen die geschmackvollen Bilder italienischer Zimmer bedeuten die Wände der Galerie François' I. eine Protzenkunst, die die Tradition nicht recht zu verarbeiten weiss, während sie doch auch das Neue noch nicht klar entfalten kann. Seltsame Mischungen von Schule und Dilettantismus, Reichtum und Unfähigkeit. Es spiegelt sich in ihnen ein Staat wieder, der mit Ruhmsucht in die Weltgeschichte eintritt, aber noch vollkommen von jener feinen Geschmackskultur gemieden ist, die dann gerade Frankreichs grösster Stolz werden sollte.

Es befinden sich jetzt vierzehn Bilder an den Wänden der Galerie François' I. Davon ist die Nymphe de Fontainebleau eine moderne Arbeit von Coudere und Allaux. Das vierte Bild rechts, die Danae, ist nicht von Rosso, sondern nach Primaticcios Entwurf ausgeführt. Alle Bilder sind mehrfach restauriert. Sie stecken in einem verwirrend reichen ornamentalen System von Figuren, Kartuschen, Emblemen, Ranken. Auf den Bildern tummeln sich allegorische Gestalten und Tiere,

um irgendwelche Anspielungen auf Thaten oder Erlebnisse von Franz I. mit möglichster Heftigkeit zu versinnbildlichen. Heroische Menschen, Nachkommen der Michelangeloschen Sixtina-Familien, bringen Opfer an Altären, die weissbärtige Priester bewachen. Ein Riesenelefant mit dem Lilienwappen der Valois und der Initiale des Königs zeigt sich zwischen Kriegerern vor weiten Palastterrassen. Städte werden zerstört, und starke Muskelmenschen tragen ihre Väter aus dem Getümmel. Wütende Seegefechte finden statt, und die Ertrinkenden reissen an den Kähnen, Centauren lehren junge achilleische Helden schwimmen, fechten und Lanzen werfen vor weissen alten Statuen. Venus steigt ins Bad, die den Amor gezüchtigt hat, dass Grazien und Amoretten ihre Klage erheben. Laster und Tugenden, der König mit dem Granatapfel, Kleobis und Biton, die Jugendquelle, Kampf der Centauren und Lapithen — es ist ein Sammelwerk mythologisch-allegorischer Begriffe, wie sie die Phantasie damaliger Zeit erfüllte, halb Dekoration, halb Anspielung, eine mythologische Verklärung von Thatsachen, in der sich die Bildung der Jahrhunderte gefiel, die die Antike als eine pathetische Arabeske auffassten.

Die Bilder sind von einer tektonischen, vegetabilischen, figürlichen Ornamentik eingefasst, die kein Fleckchen unbesetzt lässt und sich nicht zu halten weiss in Füllungen und Verknüpfungen. Wie nirgends gleichzeitig in Italien, wird der Künstler zu den extremsten Folgerungen aus der Renaissance getrieben, er wagt Durchschneidungen und Vermischungen von barocker Wildheit, freilich grösstenteils systemlos und dem blossen Triebe folgend, die Flächen zu decken und Licht und Schatten zu vervielfältigen. Säulennischen, auch vertiefte, Rankenpfeiler, Fruchtschnüre, Akanthuskonsolen, Kartuschen, die Wappentiere und -Buchstaben des Königs, blasende Putten, deren phantastische Trompeten zu Ornamenten werden, geflügelte Genien, die

auf den Bildecken balancieren, Hermen, die die Arme auf Balustraden verschränken, Muschel-Halbkuppeln, Masken oder Fruchtknoten als Guirlandenhalter, drei weibliche Oberkörper, die aus Masken als Hermen hervorstechen und Fruchtkörbe tragen, Erogen als männliche Kanephoren in Pfeilerlücken, andere Erogen, die sich balgen oder Dinge treiben, die erst durch spätere Hofsitzen verpönt wurden — dazu eine Unzahl von Figuren, oft in phantastischer Tracht, von Emblemen und kleinen Reliefs, die zur Sphäre des Hauptbildes gehören —, stets wieder veränderte und neu kombinierte Ornamente, deren überreiches Bänder- und Kartuschenwerk dieselbe direktionslose Wildheit zeigt wie die Bewegungen der Menschen, die den Geist Michelangelos krampfhaft darzustellen sich bemühen. Man vergleiche damit die Fabelwesen und Embleme der üppigen Holzschnitzereien an den Portalen, die tragenden weiblichen Greife, deren Brüste auf den Sockelplatten liegen, die Schalmeien und Zinken, die Bockskeulen und Stierschädel, die unzähligen F-Schilde, die Salamander als Tiere Franz' I., die seine Lilien im Munde tragen, die ewigen Abwechselungen des Rankenspiels und die stets veränderten Formen, die das Wappentier auf den Mittelkartuschen sich giebt. Es ist eine beispiellose Fülle von interessanten Einzelheiten, die bildende Hand ist von einer unermüdlichen Elastizität, aber die grosse ordnende Kultur entbehren wir, wie wir sie in dem leidenschaftlichen und wilden Zeitalter dieses Königs entbehren müssen, wo die barocke That des sieghaften Augenblickes sich noch nicht in das grosse System des Barocken einordnet.

Der Regierung Franz' I. folgt die politisch schwache Zeit Heinrichs II., die keine krampfhaften Energieen kennt, sondern den kostspieligen Luxus fördert, das Wohlleben bevorzugt. Der König liebt die Damen und die Turniere. Katharina von Medici ist seine Gemahlin, Diana von Poitiers seine Maitresse. Den



MONTAIGNE LAU - SALLE DU CONSEIL LOUIS XV.



Namen Heinrichs II. hat die prächtige Galerie südlich vom ovalen Hof erhalten: Galerie Henri II., von der man weit über die Gärten blickt. Ihr Bau entstammt noch den Entwürfen von Franz I., aber die Dekoration ist von Heinrich II. endgültig in die überlieferte Form gebracht worden, wobei natürlich auch mehrfache Restaurationen späterer Zeit zu berücksichtigen sind — sie machen eine Kontrolle oft schwierig. Die Bilder sind von Primaticcio und Niccolo dell' Abbate ausgeführt. Die Schule Giulio Romanos ist in ihnen, die heitere, freie und lichte Auffassung mythologischer Szenen, wie sie Raffael in seinen römischen Villenfresken geschaffen hatte. Hier spielt keine Politik hinein, die Verquickung geschichtlicher und phantastischer Vorstellungen, wie sie später noch Rubens in seinem Maria Medici-Cyklus übt, weicht willig der reinen Dekoration.

Auch im einzelnen hält sich diese Dekoration von allen gefährlichen Regungen fern, sie ist durch und durch rhythmisch und kultiviert. Die Architektur selbst empfahl den Rhythmus. An den Längsseiten stehen grosse Arkaden, deren Pfeiler- und Bogenflächen zu schmücken waren. Über die Bogenflächen bis zum Gesims hinauf, immer in die Pfeiler einsinkend, also durchaus nach raffaelischen Mustern, wimmeln Götterfiguren, bei allerlei mythologischen Szenen beschäftigt, die eine freie Entfaltung der Körperschönheit (fast in Lebensgrösse) empfehlen. Die bevorzugten Gestalten finden sich in den Pfeilerlünetten zusammen. An der Spitze der Bogen teilt die Göttergruppen jedesmal ein gemaltes Puttenpaar, das eine gern mit Hermenauswüchsen geschmückte Kartusche hält, auf der abwechselnd die Lettern Heinrichs und seiner Diana stehen. Die Arkadenpfeiler selbst sind skulpiert. Unten ein vertäfelter Sockel. Darüber ein Rahmen mit wechselnden Trophäenbildern, aus denen die Konsolen des grossen Gemälderandes aufsteigen. Diese Konsolen sind der einzige wunde Punkt der Dekoration. Sie

sind unmotiviert dick und ohne Empfindung aufgeklebt. Sie zeigen paarweise Tiere, Sirenen oder Putten um Blattwerk gruppiert. Wenn zwei Sirenen oder Putten in der Mitte zusammenstossen, haben sie nur einen Kopf.

Von den Schmalseiten der Galerie Henri II. zeigt die eine eine wohlgeordnete Tribüne (Balkon) mit grossem Gemälde darüber und elegantem Tafelwerk darunter. Zwischen den Trägern des Balkons sind wirksame Buschhelme gemalt. Ein wunderbar geschmackvolles Detail ist die seitliche Relieferung dieser Träger.

Die andere Schmalseite nimmt die glänzende Entfaltung eines Kamins ein, der als zweistöckiger Aufbau in einer grossen Voute steht, feierlich wie ein italienisches Grab. Seine Konstruktion, ein Pilasterbau auf dorischem Stockwerk, ist von feinstem Renaissancegefühl, die Ornamentik ist eine sehr delikate Verbindung von Rankenwerk und Wappenzeichen, den Initialen H und D, Lilien und Halbmonden, den Signaturen von Heinrich und Diana.

Eine tiefe Kluft liegt zwischen der Dekoration der Galerien François' I. und Henri II. Dort eine masslose Prachtliebe, ein unstillbares Füllungsbedürfnis, in den Bildern viel Denken, in den Ornamenten viel künstlicher Schwung und viel laute Gebärde, so dass sie der Laie auf den ersten Blick für Barockwerke halten muss. Tausend neue Dinge werden versucht, keines wird systematisch begriffen, keine Proportion wird empfunden. Es ist Genie darin, aber keine Kultur. Bei Henri II. ist Akademikertum, Schule, aber auch Geschmack. Die Proportion der Wand wird im Grossen gefühlt. Die für Franz I. charakteristischen schwächlichen Sockel verschwinden. Die Wände haben hohe Schultern und gute Masse. Ihre Füllung ist reiner italienischer Import, aber durchempfunden in künstlerischem Verständnis.

Fontainebleau unter den folgenden Königen, ohne zu pausieren, tritt ein wenig zurück. Das Interesse lenkt sich nach Paris, auf die Paläste des Louvre und Luxem-

bourg. Wir finden uns wieder unter Louis XIII. in Fontainebleau ein. Wir betrachten die Zimmer, welche vom Aufenthalt des gefangenen Papstes Pius VII. (1812) den Namen Appartements du Pape erhielten. Von Franz I. noch erbaut, haben sie von Heinrich II., Charles IX., auch Ludwig XIV. ihre Ausschmückung erfahren, hauptsächlich wurden sie benutzt von den Königinnen-Müttern Katharina von Medici und Anna von Österreich, nach denen sie früher die Appartements des Reines mères hiessen. Anna von Österreich und ihr Gemahl Louis XIII. haben ihren Dekorationscharakter bestimmt; zusammengestellt mit anderen Resten des Louis XIII.-Stiles in diesem Schlosse geben sie ein ausreichendes Bild des ornamentalen Empfindens. Die frühbarocken Wände eines Franz I. und die grosszügigen Renaissancewände Heinrichs II. werden abgelöst durch eine schimmernde leichte Eleganz, die sich zwar aus den Grotteskenmotiven des Cinquecento ihre Vorbilder holt, aber doch mehr im französischen Charakter aufzugehen scheint, so dass wir zum erstenmal einen völlig ungestörten harmonischen Eindruck eines Dekorationssystems in Fontainebleau erhalten. Ein einheitliches Rahmenwerk füllt Wände und Thüren, mit zahlreichen Goldauflagen, Kränze und Eierstäbe und Herzblattkymatien, die als Rahmen auf marmoriertem Grunde stehen und zierliche bunte Guirlanden und Ranken einschliessen, in denen graziöse Figuren leicht dekorativ beschäftigt sind. Es sind nicht mehr die wilden, gliederverrenkenden und beineverschlingenden muskulösen Akrobaten der Galerie François' I., sondern anmutige Pariser Mädchen und Kinder, die harmlose allegorische Spiele treiben oder dekorative Statuen nachahmen, sich gern rhythmisch gruppieren, Blütenzweige oder Trompeten oder Bogen tragen und das seligste Leben dieser Schmuckexistenzen führen. Dazwischen sind in den leichten Rankenarchitekturen der langen Felder Kameenstücke oder Terracottaplatten hineingesetzt, über den Thüren begegnet uns auch ein Gemälde,

die Figur der Königin Anna, eine ländliche Erscheinung mit dem Kranz im Haar und dem Füllhorn zur Seite. Die Heraldik und ihre ornamentale Verwendung tritt hier zurück, nur auf dem in derselben Art disponierten Plafond begegnet hin und wieder das verschlungene Monogramm mit L und A A, Louis XIII. und Anne d'Autriche.

Aus den heraldischen Motiven lassen sich die Dekorationen Fontainbleaus am sichersten datieren. Sie spielen eine sehr wichtige Rolle im ganzen Ornamentationssystem von dem F, dem Salamander, der geschlossenen Krone Franz' I. an (die er den „kaiserlichen“ Kronen von Heinrich VIII. und Karl V. nachmachte), über die H und D und Lilien und Halbmonde von Heinrich II. und seiner Diana, die er selbst am Plafond einer kirchlichen Tribüne in der Saturninkapelle verwendete, zu den Doppelliliensceptern Heinrichs IV. und den M's der Maria Medici und endlich den L palmé's (mit Palmwedel) von Louis XIII. In der zum Schloss gehörigen pompösen Chapelle de la Sainte-Trinité, die von Franz I. angelegt, bis zu Louis XIII. fortgebaut und -geschmückt wird, hat jede Epoche in solchen, übrigens durchaus wechselnd angewendeten Heraldikmotiven ihre Datierung hinterlassen. Zwei Jahre vor seinem Tode berief Heinrich IV. Fréminet zur Dekoration. Er schuf einen Plafond, indem die satteste Pracht der Renaissance lebt. Die Entwicklung der Wand fällt dagegen nicht ab. Im Obergeschoss unter diesem reichen Plafond tritt zunächst etwas Ruhe ein. Unten aber, wo eine glänzende Reihe von Kapellentüren sich öffnet, ist in den Pfeilern-, Lünetten- und Architravfüllungen in einem grossen Stil gearbeitet, der mit monumentalem Rhythmus seine Ornamente verteilt, ohne die Sorgfalt ihrer Ausführung nur im geringsten zu vernachlässigen.

Ludwig XIV. hinterliess in Fontainebleau die Umgebung seiner politischen und privaten Unternehmungen. Hier spielten Liebesaffären, so spielerische, dass der-

selbe Dichter die Herzensergüsse von Ihm und Ihr gleichzeitig besorgte, hier fanden die offiziellen Huldigungen Spaniens und des Papstes statt, hier gab es Hochzeiten, Ballette, Gartenmusiken und Feuerwerke, hier erlebten Molière, Racine, Corneille einige ihrer Premieren. Es ist noch der Louis XIV. der jungen Zeit, nicht der Welt-herrscher von Versailles, wo die dicke Pracht des Bar-ocken und die majestätische Willkür über die Wände gebreitet sind. Die Salle du trone ist der wichtigste Rest seiner Dekorationsepoche, obwohl hier Napoleon I. sehr eingreifende Änderungen gemacht hat: vor allem, indem er statt eines Riesenbettes einen Riesenthron hineinsetzte. Trotz der Empireeinrichtung sind noch einige Stücke aus Ludwigs XIV. Zeit geblieben: zwei Konsolen zwischen den Fenstern und die Krone aus Bergkrystall, von der die Galeriediene, die alle Preise wissen, schmunzelnd erzählen, sie würde auf 20000 Franken geschätzt. Die Faltenstühle hat Louis XVI. beigetragen. In Weiss und Gold erstrahlt das Zimmer. Das Weiss ist nuanciert: an den Borten ziemlich dunkel-grau, unter den Gesimsen blauweiss, in den Panneaus rein weiss, durch das Alter ein wenig gelb patiniert. Auch das Gold hat seine Nuancen: die Waffenornamente in Goldgelb, Blätter und Palmen in Grüngold, einige De-tails in Weissgold. Das Goldgelb ist auf roten Grund gelegt, der bisweilen in leuchtender Wärme durchscheint. Dazu der Kamin in violettem geschecktem Marmor mit Bronzeverzierung — ein echtes Louis XIV.-Stück. Kann man sich eine feudalere koloristische Wirkung vorstellen? Der Spiegel zwischen den Fenstern, mit Schnitzereien verziert, die anderen sorgsam und überaus geschmack-vollen Schnitzereien an den Panneaus, alle aus Eichen-holz, vervollständigen den eleganten Eindruck. Thür und Fenster werden immer willkommener in das Deko-rationssystem einbezogen. Die allzuweiten Flächen kommen nun etwas ausser Geschmack. Der Kamin mit starken Konsolen, darüber ein Relieffpostament, auf

diesem ein Porträt, zu beiden Seiten Thüren, über diesen reich gerahmte Wappenbilder — damit ist fast eine ganze Wand gefüllt. Mit dem Spiegel zieht ein neues dankbares und charakteristisches Motiv ein. Die moderne illusionärste Durchbrechung der Wand, indem sich das Zimmer in sich selbst wiederholt, indem es automatisch seine Architektur und seine Menschen auf den Wänden verdoppelt. Wenn jemals die Menschen, die aus den Wänden sich heraussehnten, dabei eitle Träume hatten, so haben sie für diese Eitelkeit im Spiegel das schönste Material gefunden. Die Wände verschwinden nicht nur unter der Dekoration, sie verdoppeln sie. Die Wände führen nicht nur in ferne Regionen der Phantasie, sie zeigen den Menschen dabei auch ihr Gesicht und ihren Gang. Sie strahlen leise aus, wo kein Licht war, sie lachen, wo es nichts zu lachen gab, sie werfen sich vis-à-vis mit unversiegbarer Laune bis in die Unendlichkeit die Proportionen des Zimmers zu, die immer kleiner und kleiner sich ineinander fügen, um mit diesem ewigen übermütigen Ballspiel des Lichtes den armen Menschen schliesslich so zu necken, das er sich nach hundert Seiten zu verbeugen scheint, wenn er sich vor sich selbst verbeugt.

In den Dekorationen, die Louis XIV. in Fontainebleau hinterliess, zeigt sich das Barocke in seiner lebenswürdigsten Form. Man erkennt es deutlich an der starken Betonung aller Eckmotive, aller Verknüpfungsgegenden, aller Gliederzusammenstösse, in denen dieser Stil seine Kraft vereinigt im Gegensatz zu der gleichmässigeren Rahmenanschauung der Renaissance. Die liebevolle Behandlung aller Voluten und Konsolen, der ungeheure Nachdruck, mit dem die bildmässigen Felder eingefasst werden, die Feierlichkeit mit der ein Bauglied zur Fortsetzung Atem holt, zeigt den veränderten Zeitstil. Aber als ob durch die Nähe der guten italienischen Überlieferung der Geschmack vor einer gar zu wilden Ausladung zurückgehalten worden wäre, sucht man vergeblich die

üppige Verkröpfung und starke Versäulung, in denen sich sonst Wände dieser Epoche gefallen. Es bleibt ein bescheidener Flächenstil, eine ungestörte Überleitung der Louis XIII.'schen Grottesken zum Rokoko. Das Grotteskenmotiv selbst findet allerdings ornamental keine Gelegenheit. Niemals hat die Heraldik so stark die Motive der Details bestimmt wie auf diesen Wänden des vierzehnten Ludwig, wo Monogramme, Emblemenstücke und Wappenblumen von den Sockeln bis in die Friese, über Thüren, Kamine, Rahmen, Pilaster sich ausbreiten und beinahe zu gelehrt ausgefallen wären, wenn sie nicht mit so grossem Geschmack und Taktgefühl ihr lebendiges System entwickelten. Von schön-geschwungenen Blumenguirlanden umspielt, deren Ausführung von unsagbarer Delikatesse ist, scheinen sie das Dokument eines sprühenden und sich selbst bewussten Geistes, eine Majestät, von ihren Nymphen umgeben.

Die Majestät verliert sich, und die Nymphen beginnen zu herrschen. In der Salle du conseil, die Ludwig XV. mit der Dekoration seiner Epoche prägte, treten die Monogramme und Wappen fast ganz beiseite, und die Blumen und Amoretten triumphieren als Alleinherrscher. Fontainebleau wird eine Art Sommerschloss und Schloss einer sommerlichen Zeit, deren Embleme die Blumen sind. Man träumt sich in Paradiese von matten blauen und rosafarbenen Stoffen, und während man auf Causeusen schäkert, verliert sich das Auge in die Blumenbauten, die die Farbe und Form der Natur wahren, eine Natur, welche man anbetet, wie Unnatürliche zu ihr beten müssen. Die Grazie und der Chic streichen mit ihren sammetweichen Händen über die tiefen Gegensätze, die nebeneinander schlummern, wie alles schlummert. Boucher, der die süssesten Tränke für diesen Schlummer zu bereiten weiss, wird berufen, die Dekoration des Saales zu besorgen. Wieder sind die alten Allegorien, die so oft auf die Leute in den Zimmern herabzusehen hatten, zu ihrem Amte bereit.

Aber es sind nicht mehr die starren Lehrerinnen des Pinturicchio, nicht mehr die majestätischen Prophetinnen Raffaels, es sind schwärmerische Courtisanen, und die Amoretten besorgen ihnen alles Attributenwesen, Amoretten, die sich purzeln und übertanzen, nackt im Sommer und Winter. Ob Gewerbe, ob Jahreszeiten, ob Elemente, in jedem Stande werfen diese allegorischen Personen ihre liebeskranken Blicke sich zu, deren Spiel durch den Saal schwirrt wie leuchtende Kugeln. An der Decke, inmitten der Panneaus, in den Thürfüllungen haben sie sich niedergelassen, rein dekorative Existenzen. Und oben an der Thür leuchtet eine passende Landschaft auf sie herab, oder einige überflüssige Attribute haben sich zu einem schönen Stilleben-Tableau zusammengefunden. Alles scheint Glück und Frieden zu atmen.

Die Pannenaus-Einteilung, die schon den Wänden von Louis XIV. ihre charakteristische Behaglichkeit giebt, wird beibehalten. Die Pilaster schrumpfen noch mehr zusammen, nur durch die Einziehungen der Thüren unterbrochen, reiht sich Fläche an Fläche, eine Galerie dekorativer Einheiten. Sockel, Mitte und Fries setzen sich in routinierten schönen Verhältnissen ab, Rahmen sitzt in Rahmen, und je näher dem Mittelbild, desto eleganter und souveräner löst er sich in Umspielungen auf, die nun nicht mehr bloss die netzbespannenen Ecken, sondern alle vier Seiten lächelnd ahnen lassen.

Ludwig XVI. baut eine Halbkreisnische in der Salle du conseil und ziert die anliegenden Kabinette. Immer noch beherrscht das Panneau die Physiognomie der Wand, aber die Rahmen werden leichter und leichter, und die Blumen breiten sich zu weitgezogenen Sträuchern mit langen Stengeln, mit einigen trockenen Ästen, mit distinguirten Einzelblättern, fast in japanischer Feinheit. Vögel, wie in Japan, ruhen auf den Zweigen, strecken ihre Häuse nach den Stauden oder umkreisen die Spitzen der im Blumenarrangement hangenden Köcher und Violinen.

FRANÇOIS BOUCHER



DER SOMMER

Deckengemälde

Fontainebleau

Das Boudoir der Marie Antoinette, der Salon des jeux de la Reine und die Chambre à coucher de la Reine geben den Louis XVI.-Stil in voller Reinheit. Die Rahmen des Panneaus werden graziöse Gestelle, an denen sich leichte Ranken in Windungen emporschlängeln, oder sie fallen ganz fort. Ein leichter Staudenbau, wie früher ein Halmbau, erinnert an ihre Vergangenheit — der Inhalt des Panneaus braucht keine Einfassung mehr, wie einst in der Renaissance füllt er mit einem grotesken Aufbau die Flächen, die wieder gern die frühere schmale Eleganz der Pilaster zeigen. Des Panneau entwickelt sich zum Pfeiler zurück. Aber das Kunstgefühl im Detail lässt nach, die Felder, mit den Grottesken rechts und links vom Kamin aufsteigend und oben durch antikisierende breite Reliefs abgeschlossen, beginnen monoton zu werden und vor der eigenen Armut zu bangen.

Die Grotteske hatte in der Zeit der Régence noch eine letzte humoristische Nachblüte erlebt. Jean Bérain verstand sie nach dem Zeitgeschmack umzumodeln, er bog die Linien und liess die Architekturen fliegen. Er hob das Graziöse noch einmal mit letzter Kraftanstrengung in die Sphäre momentaner Laune. Gillot und Watteau setzen den Stil fort, und ihr dekorativer Sinn gestattet ihnen, wirklich eine neue Note in die Grotteskentradiation zu bringen: diese lustigen Hallen aus Schilf gebaut, die hangenden Blätter als schnelle Dekorationen, die monströsen Kraniche mit Hinterbeinen und menschlichen Köpfen, die nach einem Geflügel-Stillleben die Zunge strecken, die Affen und Hunde, die Libellen, die Vögel: die Maler werfen diese Dinge für Wand- und Thürfüllungen mit leichter Hand auf das Papier, und die Handzeichnung bewahrt ihnen vielleicht einen augenblicklichen Reiz, der in der Ausführung verschwindet. Gillot und die Seinen haben entzückende Dinge in solchen Entwürfen sich erdacht. Es war der letzte Atemzug der Renaissance- Dekoration.

Über Fontainebleau ziehen ernste Zeiten herauf.

Unter Louis XV. noch sah man dort die denkwürdige Premiere der Rousseauschen Oper *Devin de village*, deren rauschenden Triumph der Autor in seinen *Confessions* selbst so lebendig schildert. Rousseau floh am nächsten Morgen das Schloss, um seine Kunst nicht zur Sklavin des Königs zu machen. Jetzt an der Tafel Louis XVI. findet man genug Männer von nicht königlichem Blut, die man zur Erheiterung heranzieht wie die Grotesken an den Wänden. Die Stuckfriese in Weiss auf Gold, die Thüren mit Gold auf Mahagoni, die Möbel und Wandstoffe in gewirkter Seide, die bemalten Spiegel über weissen Kaminen, alle die Kommoden und Lampenträger und Ecken, deren Meister sich stolz darauf verzeichnet haben, erwarten zitternd den Anbruch des neuen Jahrhunderts. Ihre Farben werden fahl, ihre Zieraten schüchtern, und durch die Figuren geht eine zage Scheu, die die Gesten der Antike annimmt. In der weiten Welt, von Dresden bis Petersburg, von Sanssouci bis Nymphenburg, hat man die Sitten und Kostüme, die Zieraten der Wände und die Anmut der Gemälde, die Frankreich aus der italienischen Renaissance fortgebildet hatte, übernommen und nachgeahmt. Jetzt diktierte dasselbe Frankreich der Alten Welt auch das Ende.

Der Papst, der Herr der Christenheit, sass gefangen in Fontainebleau, und dann sass sein weltlicher Herr, der Kaiser, selbst dort gefangen und dankte ab vor dem versammelten Europa. Es waren die letzten weltgeschichtlichen Ereignisse, die in diesem ereignisreichen Schlosse vor sich gingen. Die Revolution hatte die Reste des Rokoko halb verübt. Eine schnelle Empireeinrichtung bevölkerte die Säle. Einfache Streifen an den Wänden mit einigen Figuren, einigen Puttenreliefs, Porträts und Vasen und wenigen bescheidenen Schleifen sahen den letzten Weltenkaiser seine Abdankung unterzeichnen. Die Blumen und Vögel, die putzigen Tiere und die schwärmenden Grotesken, die Musik der Rahmenschwüngen sind vergessen. Was Louis Philipp in

Fontainebleau einrichtete, war die Galerie des assiettes, Porzellanteller „mit Ansicht“, die in das Getäfel eingelassen waren — wirklich eine bürgerliche Idee. Fontainebleau, wird wieder Jagdschloss wie dereinst: das zweite Empire feiert einige Feste dort wie dereinst. Indessen wird renoviert, studiert und kopiert, alles in einen anständigen kunstgeschichtlichen Zustand gebracht. Fontainebleau ist ein Museum geworden.





IE KÜNSTLERISCHE BEHANDLUNG der Wand war stets eine besondere Sorge der profanen Kulturen. Hier, im privaten Leben, treffen alle Bedingungen zusammen, die die Musse geben, künstlerische Vorstellungen und alle Träume der Phantasie auf die Mauer zu projizieren, die unsere Gedanken und Thaten und gesellschaftlichen Vereinigungen tags und nachts bewacht. Das offizielle Haus wird immer nur der Aufenthalt für einige Stunden sein, und seine Wände werden immer nur in jener allgemeinen feierlichen Sprache reden, die sie selbst vernehmen. Die private Wand dagegen hört die intimen Ehrlichkeiten unseres Lebens, hört unsere heimlichen Freuden und Leiden, hört die ersten Regungen unserer bestimmenden Ideen und ihre stolzen Erfolge im Freundeskreise, hört unsere Monologe und unsere Soireen, und sie wird den ganzen Reichtum dieser unverfälschten Kultur in ihre Erscheinung aufnehmen und in ihrer künstlerischen Verfassung wieder spiegeln.

In den drei grossen Perioden, da die Wandbehandlung eine ganz besondere Blüte erlebt, in dem Hellenismus, der Renaissance und der modernen bürgerlichen Zeit, sind es private Interessen, die ihre Form endgültig bestimmen. In diesen drei Epochen ist die Wand auf eine bestimmte neue Weise künstlerisch in Angriff ge-

nommen worden, so dass davon weite Wellenkreise ausgehen.

Wir haben stets nur in die Herzen dieser Kulturen geblickt, wir haben die Wellenkreise, die sie notwendig treiben, nicht allzu genau weiter verfolgt. Die dritte Periode, die modern bürgerliche, erleben wir eben erst in ihrer Entwicklung, und hier ist ein System noch in der Bildung. Wir dürfen sie in ihrer ganzen bisherigen Ausdehnung bestreichen. Sie ist für uns die Erlösung der privaten Interessen, die an der Ausgestaltung der Wand gearbeitet haben. Die moderne tektonische Kunst ist eine überhaupt private, wie die des Altertums es nur streckenweise, die der Renaissance es nur zur Hälfte war. Wir haben heute keine monumentalen Interessen von denkwürdiger architektonischer Bedeutung. Unsere monumentalen Bauten sind alle mehr oder weniger Kopieen alter Muster. Das Neue vollzieht sich heute ganz und gar auf privatem Gebiete. Eine Grunewaldvilla und ein Warenhaus sind kunstgeschichtlich wichtiger geworden als der Bau eines Reichsgerichts. In dieser privaten Epoche ist eine Fülle von Ideen auf den Wänden niedergelegt worden, gegen die selbst der Reichtum der Renaissance einseitig erscheint. Die moderne Wand träumt nicht mehr, wie die antike, sie hat nicht mehr die feierlichen aristokratischen Allüren der Renaissance, sie spiegelt in tausendfältiger Verschiedenheit die ganze angesammelte Kultur wieder, wie sie sich in den einzelnen Intelligenzen bricht, und sie vereinigt alle Dankbarkeiten der Tradition mit der Selbständigkeit des freien Menschen. Das ist der entscheidende Sieg der höchstgebildeten Privatkultur.

Vor einer antiken Wand denken wir nicht an den Menschen, der unter ihr weilte. In diesen Säulenhallen und Inkrustationen, diesen Iphigenien und Centauren lebt nichts von der Seele des Bewohners, sie sind alle gänzlich unpersönlich, sind ein allgemeines, weit verbreitetes objektives Kunsthandwerk. Vor der Renaissancewand

wächst der Mensch schon deutlicher hervor. Hier wird in höherem Stile von dem Leben des Fürsten oder des Kardinals berichtet, hier erscheinen seine Wappen in ornamentaler Umbildung, hier treten seine Lieblings-Arabesken auf, hier knüpft sich an das Gesicht dieser Madonna, jener Katharina, jenes Künstlers, der seitlich sich an die Säule lehnt, eine Anspielung aus der Wirklichkeit. Die moderne Wand kann den Menschen nun gar nicht mehr verleugnen; es giebt selbst keine Miets-tapete mehr, auf welcher der Bewohner nicht ein noch so kümmerliches Erinnerungszeichen seiner Person angeheftet hätte, und es giebt Tausende von Wänden, die ganz persönlich nach eigenen Angaben mit eigenen Symbolen des Lebens hergerichtet sind. Dieser grosse Spiegel unseres Lebens, der die Wand ist, wirft nun das ganze Bild des Menschen zurück, der von Epoche zu Epoche massgebender wurde in seiner Persönlichkeit. Früher war die Wand an sich eine Tafel, auf der allgemeine dekorative Phantasieen ihre Darstellung fanden, heute ist sie an sich nichts mehr, sie ist nur der Hintergrund für alle Erinnerungen und Zeichen und Geräte des Lebens, die die Umgebung des Bewohners bilden.

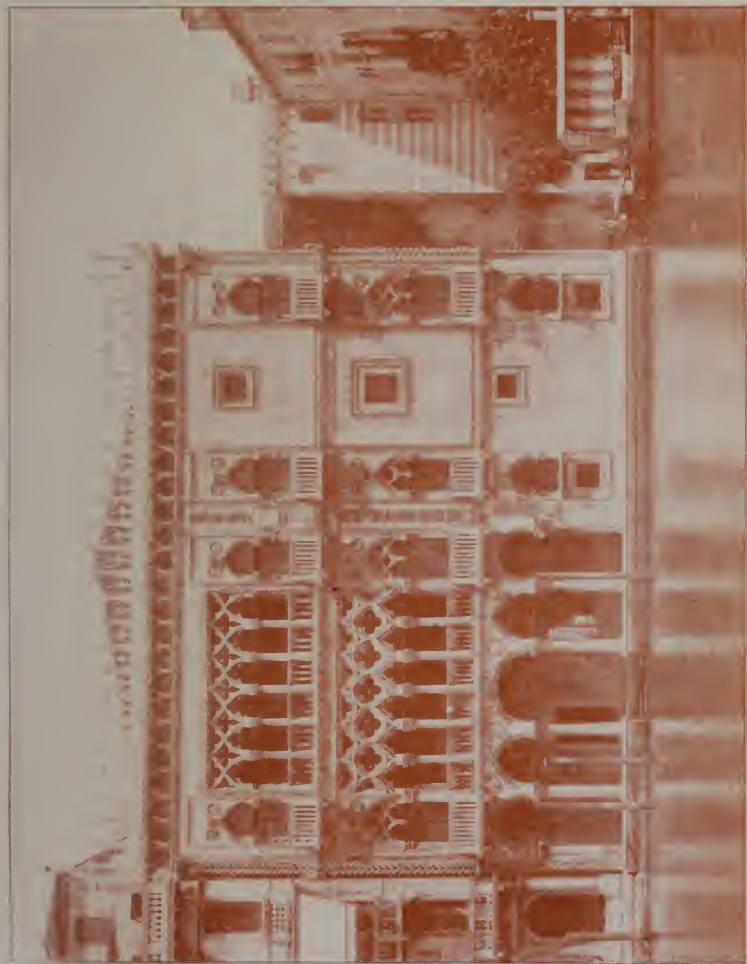
Um dieses dritte Reich der Wandgeschichte zu erfüllen, musste ein neues System gefunden werden, wie sich der Mensch mit den Dingen seiner Umgebung abfindet. Die Wand musste mehr und mehr eine grundtongebende Fläche werden, die Gegenstände des Meublements mussten in einfacheren Fällen zu vollster Beweglichkeit ausgebildet werden, und was fest und ewig hingebaut war, musste sich darum schärfer nur als konstruktives Gerüst dokumentieren, die Projektion gegen die Wand musste immer mehr den Charakter des persönlichen Arrangements annehmen. Jetzt dürfen wir es sagen: die ganze Pracht und Festlichkeit der Renaissancewand liegt wie eine Naivetät des goldenen Zeitalters hinter uns. Wir bewundern sie und fühlen sie bestenfalls historisch nach, aber wir wissen, dass wir den

feinen dekorativen Sinn, den persönlichen Geschmack, den seelischen Organismus der Wandschönheit erst jetzt gefunden haben.

Der Beginn der modernen Ära ist dort, wo der Beginn der modernen bürgerlichen Kunst ist: in den alten Niederlanden. Der Blick für die intimen Wirkungen des Hauses ist hier schärfer als in Italien, und diese Wirkungen selbst sind kräftiger ausgebildet. Die Art, wie die alten Niederländer und Vlamen, von den van Eycks an, Innenwände bevorzugen und beleben, unterscheidet sich gänzlich von der italienischen Manier. In Italien wird eine allgemeine reiche Pracht aller Kulturelemente über die Wand gebreitet, hier aber werden die kleinen Gegenstände des privaten Lebens, deren Existenz für ihren Besitzer charakteristisch ist, an die Wände verwiesen. Der Nordländer bezieht seine Wand-Anschauungen vom einfachen bürgerlichen Hause her, das sich hier in derselben Weise massgebend entwickelt wie der Palast im Süden. Auf dem Genter Altar, jener unbegreiflich genialen Eröffnung der nordischen Kunst, spielt sich die Verkündigung in einem Zimmer ab, auf dessen Wänden die Sonne steht und auf dessen Fensterbänken und Mauernischen die Bücher und Flaschen und Leuchter sich finden, die in die täglichen Gewohnheiten der Jungfrau gehören. Auf der Arnolfini-Verlobung des Jan van Eyck in der Londoner Nationalgalerie steht das Brautpaar gegen den Hintergrund einer schlichten einfarbigen Wand, auf der sich die Silhouetten der Möbel, der Krone, des Spiegels, des Rosenkranzes abzeichnen. Es ist nicht nur die erste bürgerliche Wand, die wir auf einem Bilde kennen lernen, sondern auch die erste, an der bewegliche Gegenstände, wie der Spiegel, in bewusstem Arrangement aufgehängt sind. Der interessanteste Nachfolger der van Eycks, dessen Namen man nicht kennt — er heisst „Meister von Flemalle“ nach dem Herkunftsort seines Hauptwerkes in Frankfurt — setzt auf dem rechten Flügel seines Werl-Altars im Madrider

Prado die Jungfrau auf eine breite gotische Bank, vor dem Kamin, der mit seinem hohen Rauchfang zwischen die von Konsolen mit schönen grossen Nägeln getragenen Deckbalken hinaufwächst; an der Wand steht ein Schränkchen mit einem Becken und einer Kanne darauf; oben hängt an einer Stange das Handtuch herab; am Fenster steht schräg ein Faltenstuhl mit einer Blumen vase; auf dem Kaminsims ist eine Trinitätsgruppe aufgestellt, darunter ein drehbarer Leuchter, daneben eine Vase. Es ist eine der vollständigsten Interieurdarstellungen des fünfzehnten Jahrhunderts, die wir haben. Auf dem Gegenstück dieses Flügels sehen wir den runden Spiegel an einer Holzwand wieder erscheinen, und dieser kleine Spiegel mit seinen interessanten Reflexen kehrt immer gern wieder auf den Bildern der Zeit: bei dem Goldwäger des Quinten Massys in Paris liegt er auf dem Tische, während die Wand von dem Regal mit den Büchern und Utensilien des Mannes bedeckt ist. Die Regale, Konsolen, Leisten für die Utensilien der Leute sind in der ganzen nordischen Kunst verbreitet, auch über Deutschland. Die Fensterbänke erfüllen denselben Dienst. Hinter dem Hieronymus Dürers hängt der grosse Ausgehhut und die Sanduhr, auf dem Regal stehen die Leuchter und Vasen, darunter hängen Rosenkränze und Zettel, in der Pfeilernische zwischen den Fenstern steht das Tintenfass, auf der Fensterbank liegen Bücher und Kissen und der Totenkopf. Dieselben Zettel hängen hinter dem Holbeinschen Kaufmann Gisze, nur sind es nicht Bibelcitate, sondern Handelsbriefe, und statt der Rosenkränze sieht man Petschafte, Wagen und Schnurrollen.

Wie wenig der Romane ursprünglichen Sinn hat für diese nordischen Wandausstellungen, zeigt ein un-gemein interessantes Bild des Antonello da Messina in der Londoner Nationalgalerie. Antonello war lange in den Niederlanden gewesen und hatte von dort auch die Öltechnik nach dem Süden gebracht. Er sah dort, wie



CĂ DORO

man den Hieronymus in eine Zelle mit vielen Regalen voll Büchern und Gerätschaften setzte, und wollte das nachmachen. Aber was bei den Nordländern echte Lebenserfahrung war, wurde bei ihm zum Theater. Eine Bogenöffnung, wie das Proscenium einer Bühne, lässt uns in eine grosse kirchenartige Halle sehen mit Gängen und Kreuzgewölben, und inmitten der Halle steht, wie für die Bühne aufgebaut, ein Podium, auf dem in cäsarischer Haltung der glatrasierte Heilige sitzt, im Buche blätternd, während das Regal hinter ihm eine Reihe aufgeschlagener Bücher zeigt, in denen, wie in einem Schaufenster, die besten Bilderseiten aufgeschlagen sind. Es wirkt wie der aufrissartige Durchschnitt eines vorn offenen Bühnenzimmers.

Die Naivetät der Zimmerdarstellung im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert weicht im siebzehnten einer grösseren malerischen Freiheit. Die Ideale der niederländischen Maler hatten sich verändert. Jetzt kam es ihnen nicht mehr so sehr auf gegenständliche Schilderung als auf malerische Probleme an: wichtiger als eine breite, mit Regalen staffierte Hinterwand war ihnen eine weit zurückliegende Thür, durch die das helle Licht in das Interieur hineinhuschte, wichtiger als die genaue Ausmalung aller der an der Wand hangenden Utensilien war ihnen der Mensch selbst, der davor stand. Die Arrangements von Gegenständen, die für die dargestellten Menschen bezeichnend sind, gehen jetzt weniger an der Wand vor sich als auf Tischen und Bänken oder auf der Erde. Wie sich früher die Inhalte der Repositorien als eine kleine Lebensgeschichte gruppieren, gruppieren sich jetzt bei Rembrandt die Stoffe und Atelierschwerter, bei Dou die Kessel und Besen in einer Ecke des Vordergrundes. Männer wie Franz Hals haben überhaupt keinen Gruppierungssinn mehr für Bibelots und Utensilien, sie sind ganz moderne Schilderer des Menschen an sich.

Es ist nur schade, dass die guten Niederländer anfangen, spanisch zu werden in demselben Augenblick,

da sie sich politisch frei gemacht hatten. Sie wollen nicht gern als einfache Bürgersleute erscheinen, sie wollen ein bisschen als Grandseigneur aufgefasst werden, sie spielen den Patricierfürsten. Es giebt genug Maler, die sich ihnen dafür zur Verfügung stellen. Die Draperieen und Palastmauern und Säulenhintergründe Italiens ersetzen die unangenehme Erinnerung an das kleine Haus. Drüben in Vlamland war man schon ganz ins italienische Fahrwasser gekommen. Von Gonzales Coques lässt sich ein junger Mann in reicher Tracht, mit Statuen und dem Globus beschäftigt, malen, während seine Frau (stehend, damit man sie nur ja ganz sieht) ein prachtvolles Klavicymbal spielt. Das Zimmer ist mit hocheleganten Stoffen ausgeschlagen, die Thür hat Säulen und Giebel, der Fries wird von einer Reihe Landschaften belebt. Es ist venetianische Kultur, halbfürstlich, aristokratisch. Diese Leute zeigen, dass sie tadellos auf der Höhe der Zeit sind.

Die niederländischen Maler, die sich damit abgeben, das einfache Bürgerhaus zu schildern, zwingen uns, es mit ihnen unter koloristischen Gesichtspunkten anzusehen. Bei dem Musikunterricht des Delfter van der Meer — wie reizvoll nehmen sich der aufgeschlagene Spinettdeckel und das Gemälde und die Köpfe der Menschen gegen die Wand aus! Mit welchem Stilgefühl ist der weissbedeckte Kopf der cäcilienhaft schönen Spinettspielerin auf Terborchs Berliner „Konzert“ gegen die blasse Wand gesehen. Die Maler dieser Zeit verfahren viel delikater, als ihre naiven Vorgänger, mit den Dingen, die sie der Wand Silhouette geben lassen. Eine Stuhllehne, eine Landschaft, ein Spinettdeckel, ein Kopf genügt ihnen. Sie haben nicht das Bedürfnis, viel Gegenständlichkeiten der Wand anzuvertrauen, sie sehen in der Wand nur den Hintergrund für die Begebenheiten im Zimmer — je einfacher im Ton, desto lieber. Selbst Jan Steen, der gern so üppig in seinen Motiven ist, findet oft nur ein Vogelbauer oder eine Vogelstange, um sie vor die Wand zu stellen; sonst sind Gemälde die

einzigste Belebungs. Alles Repositorienhafte, die Regale wie die Mauernischen, verschwindet vor den beweglichen Dingen, unter denen nun zum erstenmal diese aufgehängten Bilder ihre bedeutende Rolle spielen. Die Bilder, Porträts und Landschaften, hängen in einfachen oder reicheren Rahmen vor der eingetonten Wand, der Haken ist bisweilen mit einem kleinen Lilienmuster-Aufsatz versehen, das Bild selbst öfters durch einen Vorhang geschützt. Im Altertum sind Tafelbilder etwas untergeordnetes, in der Renaissance dienen sie zur Hälfte kirchlichen Zwecken, die reine Kabinetmalerei finden wir zum erstenmal in dieser niederländischen Kunst und ihre Verwendung zugleich auf diesen Bildern selbst. Mit dem kleinen gerahmten Bild, das sich der Bürger bestellt und an seine Wand hängt, war für deren künstlerischen Anblick ein neues Moment von grosser Zukunft gegeben. In dem Palazzo Italiens hängt das Familien-Porträt und die mythologische Schilderung an einem architektonisch schwer zu verändernden Platz. Auf den Wänden Jan Steens und Terborchs kann man die oft vom eigentlichen Bildrahmen durchschnittenen Gemälde ganz beliebig umhängen, es nimmt ihnen nichts.

Die alten Bilder belehren uns also, dass sich die bürgerliche Wand immer mehr von der Stabilität zur Neutralität entwickelte. Sie gab immer mehr den Raum frei für die Bewegung der Möbel und Menschen, deren Silhouetten gegen sie gesehen werden. Und diese Möbel wurden mit ihren Menschen von Jahr zu Jahr beweglicher. Stühle, Tische, Bänke, Truhen, Schränke lösten sich aus ihrer Abhängigkeit vom Wandgetäfel und sind von ein und zwei Händen zu tragen und zu schieben. Die Menschen verlieren die Feierlichkeit der Bewegung auf den Bildern, weil man neben dem Feierlichen auch das Alltägliche anzuschauen lernt. Die stillen Beschäftigungen des Redens, Musizierens, Lesens werden immer mehr aus dem Leben heraus zu Gruppierungs-

motiven umgebildet, und der Künstler sieht das Interieur mit den Möbellinien und den Bewegungen der Menschen gegen das einfache Grau der Wand. Er versteht die Kultur des Interieurs, die sich in jedem einzelnen Augenblick feststellen lässt.

Doch noch war die Zeit nicht gekommen. Schon sehen wir die romanische Welle näher und näher steigen, sie ergreift Flandern, ergreift auch Deutschland und die Niederlande. Die bürgerliche Kultur selbst stockt vor diesen fremden Einflüssen, die mehr noch von der französischen als von der italienischen Übermacht genährt wurden. Ludwig XIV. baut aus italienischen Renaissanceblöcken ein neues grosses Triumphthor, durch das ganz Europa zu ziehen hat. Es bleibt bis in die Empirezeit stehen. Die kleine bürgerliche Erregung der alten Niederlande verhallt vollständig, sie lässt nur ganz unmerkliche Spuren hinter sich, weder schreitet die Kultur des Bürgerhauses fort, noch erscheinen Künstler, die sie als fruchtbar ansehen: der herrschende Ton wird der aristokratische. In der Empirezeit erfolgt der Bruch. Der Empirestil, geschichtlich ein letzter Ausfluss der Renaissance verrät bereits das Wehen des Nords. Er entwickelt aus den Renaissance-Überlieferungen eine dem modernen Empfinden mehr zusagende Konstruktivität und Schlichtheit, er betont die reelle Bequemlichkeit, er liebt, wie es stets der Norden that, die vertikale Linien-Anschauung; vor seinen vertikal gestreiften Tapeten stehen Stühle, Tische, Schränke in einfachsten, auf das Notwendige beschränkten Verhältnissen, wobei sich nun gern die Einfachheit mit griechischen Erinnerungen gleich fühlt, die damals als eine Art Natursehnsucht innerhalb der Renaissance in Mode kamen. Mit dem Empire schliessen die fürstlichen Stile der Kunstgeschichte, wie mit Napoleon die Renaissance schliesst. Von da ab haben niemals mehr fürstliche Wünsche die Entwicklung der Tektonik bestimmt, wie es bei der Renaissance so ausgesprochen der Fall war. Die Stilmoden, die nun erscheinen, sind

von dem emancipierten Bürgertum gefördert worden, und heute bereits, hundert Jahre später, steht die Sache so, dass sich ein Fürst, der kunstsinnige Grossherzog von Darmstadt, des modernen bürgerlichen Stils bediente, um sein Schloss zeitgemäss auszuschnücken. Das ist die genaue Umwendung der Wünsche eines wohl-situ-ierten Bürgers am Ende des achtzehnten Jahrhunderts, der glücklich ist, gewisse entartete Nachahmungen von Panneaux à la Louis XVI. an seinen Wänden zu sehen.

Das Bürgertum nahm die Empiremanier und machte daraus den Biedermeierstil: Möbel, die wir heute noch lieben können wegen ihrer soliden Bauart und schlichten Konstruktivität. Aber für die Entwicklung der Bürgerkultur kam dabei nicht viel heraus, so schnell konnte die künstlerische Emancipation nicht erfolgen, der Druck der alten fürstlichen Stile war zu schwer gewesen. Lange noch behalten die Zimmer die leere Ausdruckslosigkeit, die man von den Blättern Chodowieckis kennt, wo eine geschwungene Familiensofalehne mit dem Paradebild darüber die Innenzeichnung der Wand ist, wenn sie nicht ganz tot bleibt. In Frankreich hält man an den Empirelieferungen stillvergnügt fest, in Deutschland versucht man es seit den siebziger Jahren, von München aus angeregt, mit einer bürgerlichen Wiederaufnahme der Renaissance, die an zwanzig Jahre herrschte, aber zu den grössten Geschmacklosigkeiten der Stilgeschichte führte, zur fabrikmässigen Herstellung alter edler Renaissance-motive. Das erlösende Wort kam von England, das — dem Süden am weitesten — niemals ganz sich der Renaissance verschworen, das auch mit der Beseitigung napoleonischer Reste am wenigsten Zeit verloren hatte und sich noch am meisten von der alten niederländischen Kunst- und Lebensauffassung gerettet hatte.

Schon im Jahre 1888 hat Dohme auf die Bedeutung des englischen Hauses hingewiesen. Wenn man seine Ausführungen liest, glaubt man nicht, dass sie erst fünf-zehn Jahre alt sind. Wie ein fernes Wunder schildert

er den Deutschen ohne rechtes Vertrauen, dass sie ihm alles glauben werden, die Nützlichkeit der englischen Grundrisse, wie die Räume gar nicht auf eine repräsentative Protzerei, sondern auf einen individuellen Geschmack eingerichtet sind, wie die Teilung der Wirtschaftszimmer bis zu den letzten Forderungen der Hygiene fortgeschritten ist, wie die Möbel konstruktiv gedacht, die Farben frisch empfunden, die Dekorationen materialecht hergestellt sind. Deutschland befand sich damals in der wildesten Bürgerrenaissance: die Wände des Hauses waren ein Museum von Tischlereischablonen, die Friese bogen sich unter den ornamentalen Kuchen der Stuckfüllungen, die Aufsätze über den unnötigen Flügelthüren nahmen die Gebärden von schlossherrlichen Prunksälen an, die Farben hielten sich in den abgestandensten Mischungen von Braun und Grau — da war es fast ein revolutionäres Unternehmen, von glatten Decken, einfachen Thüren, hellem Licht, frohen Farben, echten Konstruktionen zu sprechen. Dohme prophezeite damals den Beginn einer neuen Kultur, die von England ausgehen würde. Niemals ist eine Prophezeiung prompter erfüllt worden. Heute nach fünfzehn Jahren haben wir den „englischen“ Stil in den Hauptstädten schon fast hinter uns, er hat auf ganz Nordeuropa eingewirkt, er hat eigene Kulturen wachgerufen.

In den Engländern hatten alle guten gotischen Überlieferungen fortgelebt, wie manchmal ein altes gutes Konstruktionsdach unter dem schönen Scheine einer Renaissance-mauer dort versteckt zu finden war. Das wichtigste nordische Baumotiv, grundlegend für Innen- und Aussenwand, der Erker, hatte dort von der elisabethanischen Zeit an eine künstlerisch fortschreitende Durchbildung erfahren. Er war der erste Ausdruck des nordischen Bestrebens, von innen das Äussere zu formen. Als eine bisweilen gänzlich in Glas durchgebaute, weite polygone Ausladung ist er etwas ungemein Ehrliches und Gemütvollendes, ein Motiv, das sofort in seiner Echtheit den

symmetrischen, triumphierenden Glanz einer Renaissancefassade zerstört und unmöglich macht. Diese innere Ehrlichkeit war das Leitmotiv des gotischen Hauses, und sie ist es wieder im modern englischen Hause, das bewusst die gotischen Erinnerungen aufnimmt. Die Renaissance hat in England nur eine kuriose Rolle gespielt; die Gotik war kaum vergessen, da begann sie mitten im achtzehnten Jahrhundert schon wieder. Der Engländer begreift nicht den schönen Schein südlicher Renaissance. Er meint, wer sich eine Renaissancefassade baue, müsse im Grunde das gegenüberliegende Haus mieten, um sie sich ansehen zu können. Er liebt sein eigenes Haus und dessen vollkommene Nützlichkeit und logische Durchbildung im Grundriss, Aufriss und Ornament. Er liebt das Echte, die Ziegel als Ziegel, die Fugen als Fugen zu zeigen, die Maserung des Holzes als natürliche Verzierung zu benutzen, die Schornsteine nicht zu verstecken, sondern schön zu machen, die Profile zu mässigen, die Gesimse zu dämpfen und lieber die innewohnenden Funktionen des Tragens und Lastens naturgemäss auszubilden, organisch wie das Ornament, das dem Bau einer Pflanze nachempfunden wird. Vertäfelungen sind ihm überaus sympathisch; die alten praktischen Vorteile, dass Schränke und Waschnischen und Regale in die Vertäfelung mit hineingenommen werden, holt er wieder hervor im Gegensatz zu allen Emancipationen der Möbel in der Renaissance. In jeder Beziehung ist er das Gegenteil des Italieners. Er will nichts präsentiv haben oder selbst präsentieren, er will es benutzen und als einen Teil in seiner alten schönen Privatkultur aufgehen lassen. Hier war das nordische Ideal des verfeinerten Interieurs in eben solcher Vollkommenheit erreicht wie einst in der Renaissance das südliche Ideal des prunkenden Interieurs. Hierin war gar nichts von Exterieur mehr, es war reinste Innerlichkeit. Mit nordischem Auge gesehen erscheint uns diese Kultur ehrlich gegen die südliche; mit südlichem gesehen erscheint uns die Renaissance

dionysischer als die Gotik. Es waren die zwei grossen Lebenskulturen, die diese Welt gefunden hat. Wieder tritt sie in eine gotische Kultur ein, eine Kultur der Konstruktivität und Intimität.

*

*

*

Das bürgerliche Zeitalter, das nunmehr, in langsamem und schwerem Kampfe mit den fürstlichen Stilen, die volle Selbständigkeit seines Ausdruckes gefunden hat, ist nicht eine leere Nachahmung der Gotik geworden, es hat nur den Geist der Gotik wieder aufleben lassen, es ist modern geblieben in der vollen Beweglichkeit der Möbel, die die Renaissance — nicht als Renaissance, sondern als Beginn der modernen Lebenserfassung — ausgebildet hatte. Es hat andererseits im alten gotischen Sinne der festen Organisation der Möbel dort ihre Stelle gegeben, wo der private Reichtum eine vollkommen abgeschlossene und grundbesitzerische Hauseinrichtung ermöglichen konnte. Die moderne Zeit steht nicht mehr unter einem Stildogma, wie sie nicht mehr unter einem Kulturdogma steht — sie liebt die volle Entfaltung der Gegensätze im Individualismus und Sozialismus und liebt die volle Entfaltung derselben Gegensätze in der Ausbildung des absoluten Privathauses und des freien Mietshauses.

Je schärfer diese Gegensätze sich ausbilden, desto organisierter werden ihre künstlerischen Darstellungen. Die ganze Notwendigkeit der Mietswohnung bedingt andererseits die feinste Durchführung des unveräusserlichen Besitztumes. Es sind zwei Pole, die sich unweigerlich bilden mussten: die höchste Steigerung der leichten Beweglichkeit der Möbel, aus der notgedrungen die reine Behandlung der Wand als Hintergrund folgt, und die höchste Steigerung des Stils der Privacy und des Castle, die zur Organisation eines konstruktiven Gerüstes führt, das die Wand als Hintergrund und Träger kennzeichnet. In beiden Fällen ist der Blick, den wir auf die Wand werfen, ein Blick in den Spiegel unsrer Zeit. Dort sehen



WANDAUSBILDUNG IN EINEM WOHNZIMMER

[entworfen von Architekt E. Friedmann, Berlin]



wir vor einem bis zur völligen Neutralität entwickelten Hintergrund die Silhouette von Möbeln und Menschen, die die äusserste Möglichkeit von Bewegung und Freihändigkeit erreichten; hier den Ausdruck eines festeren Geschmacks, der sich inmitten des industriellen Trubels eine eigene, auf bleibende Formen gebrachte Burg errichtet hat. Dort wird die Wand als Hintergrund hingenommen, hier als Hintergrund ausgebildet. Jenes ist innerhalb des Bürgertumes die demokratische, dieses die aristokratische Welt. Dort offenbart sich die Persönlichkeit in der Charakteristik des Arrangements, hier in der Form und Belegung der Innenarchitektur.

Der Mann des Mittelstandes, der heute ausgeht, eine Wohnung zu mieten, bekommt eine volle Neutralität zu sehen, die nur von wenigen Missverständnissen getrübt ist. Man führt ihn in Zimmer, die ausser einem frechen Ofen, oder dem Heizkasten (wenn man vergass, die Heizung unter die Fenster zu legen) und den anspruchsvollen Fenstern und renaissanceelichen Thüren nur nackte Wände zeigen, soweit die viel zu vielen Thüren noch Wände übrig lassen. Der einzige Schmuck, den er zubekommt, ist die Tapete. Oder, wie man es heute schon öfter antrifft, die Wand ist einfarbig, rot oder grün, gestrichen. Bestenfalls steht ein grün-glasierter Scheinkamin inmitten einer geweissten Wand. Diese Wand, die nichts mehr auf sich trägt, selbst keine Tapete, ist die letzte, unter grössten Schwierigkeiten erkämpfte Neutralität, die der moderne Mietsbewohner nötig hat, um mit Möbel und Mensch das Zimmer zu beleben. Es ist der letzte Ausdruck der Wand als eines Hintergrundes. Er stehe vor der kahlen Wand. Er lege sich alle Fragen der Wandbehandlung vor und prüfe alle Möglichkeiten, je nach seinen Mitteln, je nach seinen Neigungen. Vom Wandbehang bis zur Innenarchitektur durchdenkt er die ganze Reihe.

*

*

*

Die flachste Wandbekleidung, zugleich die beliebteste der alten Zeit, war der Gobelin. Ein wallendes, mit der Hand gearbeitetes Gemälde, selten ein Ornament. Eine mythologische oder biblische Scene, gern auch eine Allegorie. Ein Gobelin an der Wand des Esszimmers Karls des Kühnen stellt die Gefahren des allzu guten Lebens dar. Die gesellschaftlichen Tugenden rufen die Figuren der Gicht, der Kolik, des Schlagflusses herbei, um „Bankett“ und „Souper“ vor der „Erfahrung“ zu verklagen — Bankett wird gehängt, Souper erlangt mildernde Umstände. Die Geschichte des Gobelins ist ein üppiges Kapitel der allgemeinen Kunstgeschichte, es ist die Geschichte der leichten dekorativen Auffassung aller figürlichen und ornamentalen Interessen, wechselnd mit den Moden der Zeit, aber immer gleich in der Vornehmheit des Materials. Der Zug der Stilleinheit, der der Renaissance eigentümlich ist, bringt die Gobelins in dem Augenblick, da die Polsterung der Möbel beginnt, auch auf diese. Gleichzeitig beginnen die gemusterten Stoffe als Wandbekleidung eine grössere Rolle zu spielen. Langsam geht der Gobelin in der bürgerlichen Kultur unter, seine alten Reste werden Seltenheiten für Sammler, die Prachtexemplare, die stolzen gelben Spanier, die Engländer mit der Schiffsornamentik, die galanten Pariser werden Museumsstücke. In der modernsten Zeit beginnt sich der Sinn für den Wandteppich wieder zu regen. Für die kleinen Leute werden fabrikmässig Gobelins nachgeahmt. Für die feineren entsteht eine Reihe von Wandteppichen, die alle Techniken in ihren Dienst stellen. Da sieht man geometrische Muster in alter Hautlissetechnik, wie sie sich in Skandinavien fortpflanzte und jetzt bei uns im schleswigschen Scherrebeck wieder aufgenommen wurde. Oder Darstellungen von stilisierten Landschaften und Tieren, fliegende Reiher oder die Schwäne auf dem sich schlängelnden Wasser, die Leistikow und Eckmann entwarf. Oder es sind Stickereien und Auf-

näharbeiten, in denen der Münchener Obrist unter organischer Verwendung vegetabilischer Formen zuerst Individuelles leistete. In der feintönigen Abstimmung der Farben steht der Engländer Brangwyn an erster Stelle, in der Zeichnung ragt jetzt die Norwegerin Frida Hansen als Gobelinkünstlerin bemerkenswert hervor. Neben persischen Teppichen, indischen Batiks und japanischen Stickereien ist hier eine Fülle von Material, das oft in bescheidenem Masse, aber niemals unkünstlerisch, an unseren Wänden und auch als Portieren die Vorzüge der alten Gobelins ersetzt. Hier ist kein Schema mehr, das ein Stil auferlegt, es ist das persönliche Liebhabergefühl des Besitzers, das dieses oder jenes Motiv auswählt, und es ist die eigene Initiative des Künstlers, die die brauchbaren Formen der Natur für diesen Zweck stilisiert.

Neben den Wandbehängen haben sich in Anlehnung an alte Bauernmotive auch die Wandfliesen sowohl in England, als in Deutschland in bestechenden künstlerischen Formen fortentwickelt. Alle Techniken, die einer fabrikmässigen Herstellung unterworfen sind, waren den modernen Zwecken besonders willkommen. Der Bürger hat in den Millionen von einfarbigen, gewebten und bedruckten Tuchen und Matten, die im Handel sind, eine überreiche Auswahl für persönliche Liebhaberei in der Bedeckung der Wände. Jener wird einen bedruckten Seidenstoff, dieser einen alten Damast, der dritte ein einfaches Militärtuch oder die getönte Sackleinwand wählen, um die ganze Wand oder bloss die Paneelhöhe, die er mit einer einfachen Leiste abschliesst, zu bekleiden. Ja, es ist nicht ausgeschlossen, dass man sich diese Tuchbekleidung bei einem Umzug als eigene Tapete mitnimmt.

Die Tapete selbst hat sich langsam aus den alten Stoffbekleidungen der Wände entwickelt. Neben den schönen Sammeten und Brokaten mit ihrer feinen Musterung, in der noch so lange das alte orientalische

Granatapfelmotiv fortlebte, eignete sich das gepresste, mit Farben und Gold behandelte Leder besonders zur Wandbedeckung, das als eine spanische Mode weit über die Renaissancewelt verbreitet war. Das schwere Leder tritt allmählich zurück vor den leichteren Stoffen der Seide und Baumwolle, die man nun immer geschickter mit den alten Mustern bedruckt, bis im achtzehnten Jahrhundert ein noch leichter Stoff eingeführt wird, die Papiertapete, zu der chinesische Fabrikate anregten. Die Geschichte der Tapete ist uns ziemlich unklar, es scheint, dass die ersten grösseren Fabriken in England um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts entstanden. Soweit sich die Entwicklung der Tapete in französischen Fabrikaten darstellt, bot die in Paris zur Zeit der Exposition universelle 1900 ausgestellte Privatsammlung von Follot ein glänzendes Material. Man findet dort sehr interessante alte Drucknachahmungen von Panneaux, Gobelins, Bildern, Holztafelung und liest eine Geschichte des Geschmacks ab, die zu einer Geschichte des Ungeschmacks wird. Der Rollendruck änderte bald das ganze Verfahren.

Seit Erfindung der Papiermaschine im neunzehnten Jahrhundert ist man fähig, lange Rollen mit demselben Muster zu bedrucken, so dass sie nur nebeneinander geklebt zu werden brauchen. Die alten Motive, die schon in früherer Zeit im Schablonieren von Papier zu Dekorationszwecken von der Stoffornamentik auf dieses Material übertragen worden waren, erhalten sich hier lange Zeit. Bis in unsere Tage kann man noch die Granatblüte verfolgen, die einst Venedig und Genua den Sarazenen für ihre Brokate abgenommen hatten. Dazwischen sind Kopieen chinesischer Bizarrerien, Überlieferungen der Rokoko-Blumenmalerei (die übrigens in alten Perserstoffen schon einmal geblüht hatte) und tausend andere Stilmischungen zu beobachten, die so wahllos und geschmacklos verarbeitet werden, dass die Tapetenmuster bis in die neunziger Jahre den grössten

Tiefstand eines ornamentalen Empfindens darstellten. Auch hier haben persönliche Künstler bessernd eingegriffen. Von Eckmann, Leistikow, van de Velde und vielen anderen sind Tapeten in moderner Ornamentik geschaffen worden, die dem Auge ein ruhiges oder mindestens musikalisches Bild geben sollen. England, Frankreich, Belgien, Deutschland haben sich in ihrer Weise an dieser Bewegung beteiligt. Neben stilisierten Pflanzenteilen und einer musikalischen Geometrie von Linienspielen sind auch figürliche Dinge reicher hineingezogen worden. Es werden für Kinderzimmer bestimmte Märchenmotive in Druck vervielfältigt, so dass sie als Friese verwendbar sind. Die Friese, die eine geringere Schablonierung vertragen als die Tapeten, sind darum eine besondere Lieblingsbeschäftigung persönlich empfindender moderner Künstler geworden. Hier kann man in Stilisierung von landschaftlichen Motiven, ziehenden Vögelscharen, Pflanzengruppen und figürlichen Szenen viel Phantasie entwickeln. Die persönliche Fassung der Tapeten- und Friesmuster und ihre scharfe Entwicklung aus einem bestimmten Pflanzen- oder Tiermotiv hat nach der Sitte der Engländer unsere Künstler veranlasst, ihnen Namen zu geben, die nicht wie früher äusserliche Reklame-Etiketten, sondern innerliche Signaturen sind: die Windrose, Flamingos, Herbst, Hortensie, Löwenzahn, Kastanienblätter.

Man hat heute unter dem Namen Anaglypta und Lincrusta, für Paneelzwecke besonders geeignet, gemusterte Reliefbekleidungen in den Handel gebracht, für deren Ornamentik sich unsere Künstler bisher nicht so sehr interessiert haben wie für die der Tapete. Sie fühlen, dass das Surrogate sind, dass sie etwas Parvenuhaftes stets an sich haben werden. Die Tapete aber hat ihre Surrogatgefahren völlig überwunden, seit sie sich unter der Hand dieser Künstler darauf besann, aus ihrer Technik, dem Druck, ihre Dekoration zu entwickeln. Es giebt Druckornamente, wie es Webeornamente giebt.

Die Druckornamentik wird die flächenhafteste von allen sein, und dies interessiert die Künstler, ganz reine Flächenhintergründe zu schaffen, in denen eine verlorene Musik von Farben und Formen webt. Die verschiedenen Geschmacksrichtungen, die sich dabei geltend machten, die Entwicklung von England zu Deutschland ist ein Stück moderner Kunstgeschichte für sich. Das Ziel ist längst erreicht. Selbst für kleines Geld kaufen wir heute Tapeten, die ebenso anspruchslos wie stilrein sind. Immer denkt der Zeichner daran, einen brauchbaren Hintergrund zu schaffen, nicht wie einstmals einen Stoff täuschend nachzuahmen. Das Reich ist unendlich gross; auf der einen Seite steht schon wieder die altmeisterliche Wiederaufnahme der Handarbeit, auf der andern die ungemusterte Unitapete, die keinen Mieter stören kann und den zuverlässigsten Hintergrund abgibt.

Die Tapete ist die Grundlage für die Farbenstimmung des modernen Zimmers. Sie ist der Accord, auf dem die Melodie des Zimmers aufsteigt. Die Farbe bindet das moderne Zimmer, nicht der Stil. Es ist nicht mehr die rohe Rücksichtslosigkeit jenes Blau, das dem ersten Pariser Salon, dem der Marquise de Rambouillet, zur Zeit Ludwigs XIV. seinen Ruhm einbrachte, es ist auch nicht die mattbraune und mattgraue Farbentünche, die sich in den Zimmern der Zeitgenossen von Marie Antoinette über alle Vertäfelungen und Stoffe breitete, sondern es ist die natürliche Harmonie der Gegenstände, ihre feine Bindung in einem Grundton, der das Ensemble des modernen Zimmers koloristisch zusammenhält. Zweihundert Jahre nach jenem blauen Salon der Rambouillet baute in Paris Whistler seinem Freunde Sarasate die Wohnung. Er schuf ein Zimmer in Gelb und Weiss, dass die beiden Farben über das ganze Meublement hinstrichen. Die Wand gab die Folie dazu, wie sie auf den Bildern Whistlers die Folie für den porträtierten Menschen giebt. Hier war die letzte verfeinerte Auffassung des Gegen-die-Wand-Sehens von Menschen und Dingen, die

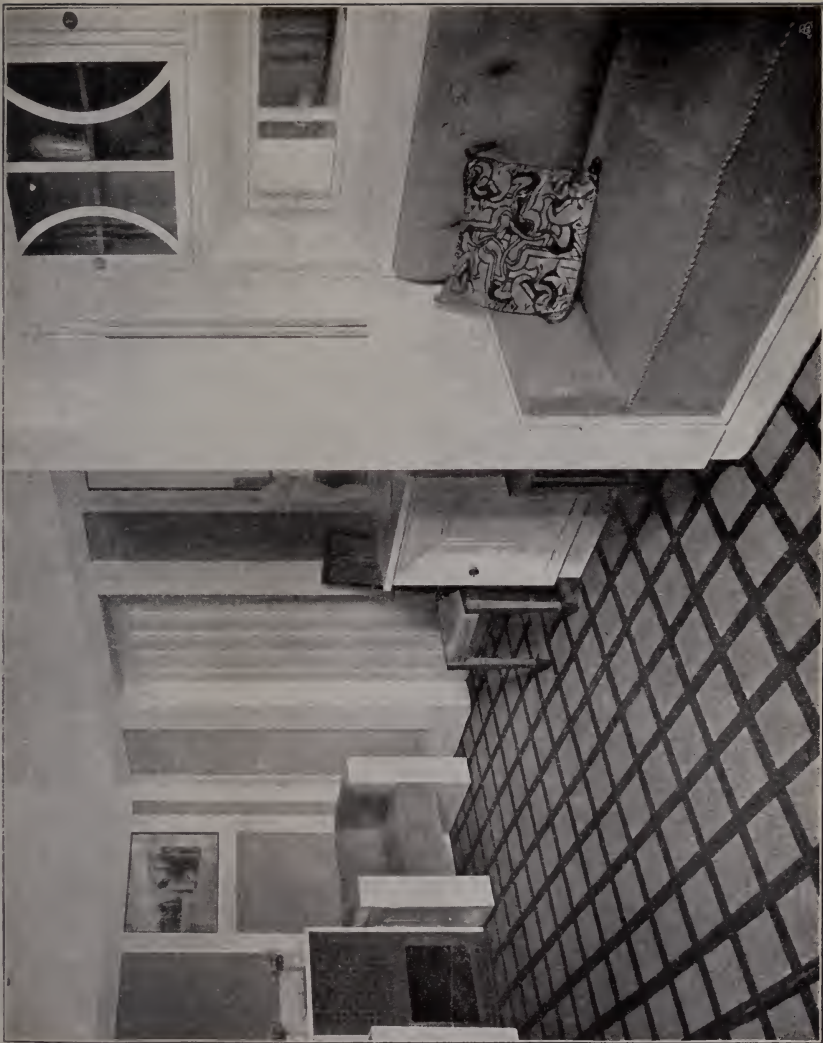
in den Bildern der Terborch begann: der äusserste Sinn für die Einheit eines Zimmers und seiner Bewohner, die gegen die Wand projiziert werden, um sich als künstlerische Erscheinung fassen zu lassen.

An den Wänden Whistlers hängen Bilder in feinen, schmalen Rahmen. An der modernen Wand ist dieses leichte, selbst im Rahmen wechselbare Bild der beweglichste Schmuck. Die Landschaft, die Figur, die Radierung wird gegen den Ton der Wand gesehen. Wenn einst die Alten mit ihren Fresken die Wand zu durchbrechen glaubten, heute ist das Wandbild im Rahmen das gerade Gegenteil davon: ein isoliertes Besitztum von besonderer Kostbarkeit oder besonderem persönlichen Wert, dass die innersten Neigungen des Bewohners in sorgsamer Fassung darbietet. Es giebt kein Bild, in dem nicht — je nach Mass — die stärksten individuellen Erinnerungen gebunden wären, auf das nicht die intensivste intime Betrachtung gewendet worden wäre. Die Tafelmalerei der modernen Schule — für ihre Beurteilung ist das einer der wichtigsten Punkte — hat sich immer mehr auf diese Rücksicht entwickelt. Das Bild will ein Stück beweglicher Wanddekoration sein, persönlich empfunden und persönlich angeschaut. Der Impressionismus setzt die rechte Entfernung voraus, der Symbolismus die allgemeine dekorative Stimmung. In beiden Fällen ist das Bild ausser an der Zimmerwand undenkbar. Die alten Niederländer waren nur für das Zimmer bedacht, noch nicht für eine bestimmte Wand allein. Heute hat sich alles spezialisiert. Wir haben Museumsbilder, Ausstellungsbilder, Staffeleibilder und Wandbilder. In derselben Weise spezialisiert sich der Rahmen. Der dekorativ veranlagte moderne Künstler erfindet den Rahmen mit dem Bilde; Lechter, Vogeler, Ludwig von Hofmann geben in ihren Rahmen die einzig gewünschten Vermittelungen des Bildes und der Wand. Die alte Stiluniformität, die sich bis in die barockgoldenen Rahmen des neunzehnten Jahrhunderts wunderbar konservativ

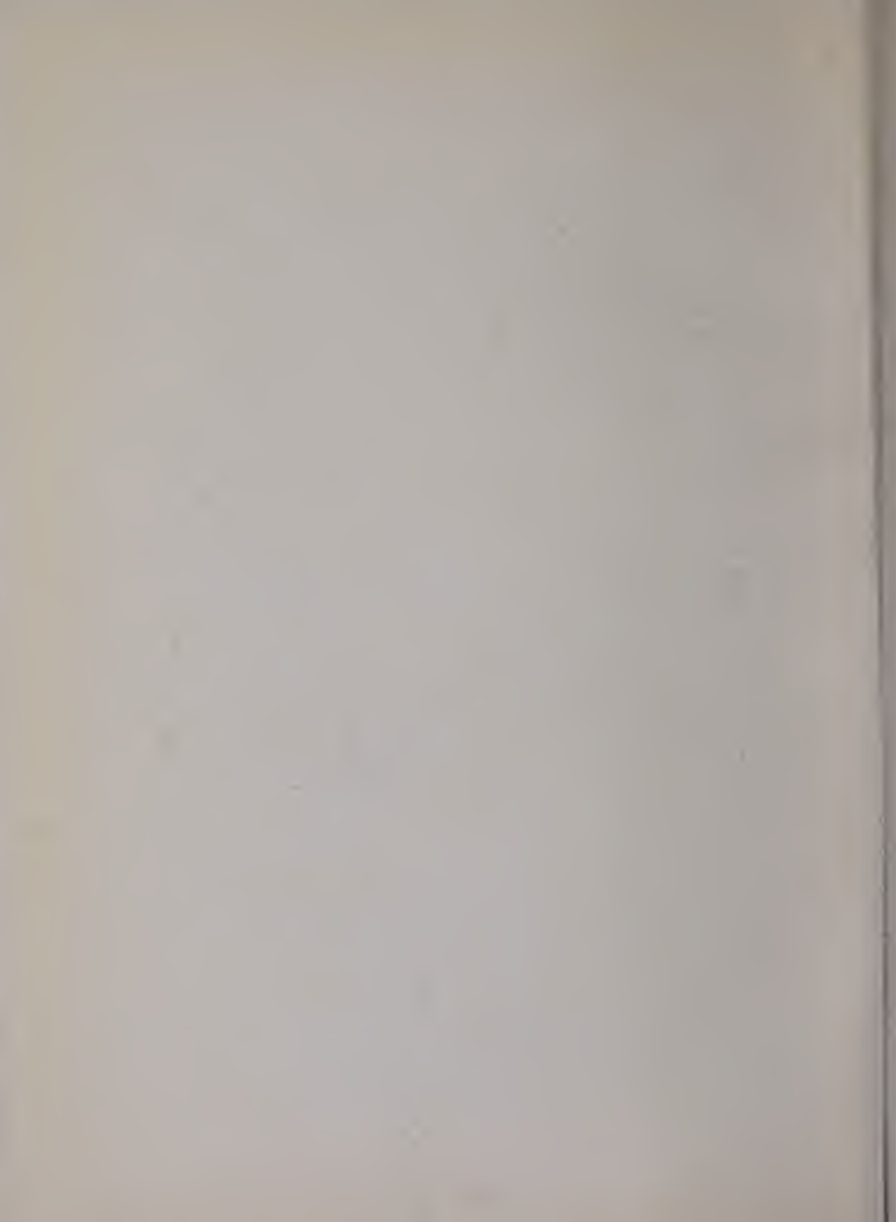
erhielt, ist auch in dieser Kunstgattung für uns erledigt. Das war die letzte Emancipation jenes Rahmenmotivs, das sich langsam aus der Antike über die Renaissance entwickelt hatte, aus einer Architektur zu einem lebendigen Wesen, eines der ergiebigsten Motive in der künstlerischen Behandlung der Wand.

Im Bilde an der Wand besitzt diese das individuellste aller Objekte, die ihr Leben geben. Jedes Bild hat seinen eigenen Charakter, und jeder Charakter empfiehlt seinen eigenen Rahmen. Es ist eine unendliche Reihe von den schweren altniederländischen Kehltrahmen bis zur glatten Eiche, dem geschnitzten Altgold, der eleganten schmalen weissen Leiste. In zahllosen Gestalten und Kombinationen beleben die Bilder den mittleren Wandteil — es sind die einzigen stets verwendbaren Stücke für diesen Wandteil, da Uhren, Hängeschränken und Spiegel nur eine geringe dekorative Ausnutzung zulassen. Die Bilder hängen in grossen Pendantwirkungen oder frei und unsymmetrisch, je nach ihrem Charakter: sind es aparte Stücke, betonen sie einen aparten Platz: sind es Drucke, binden sie sich auch in eine kleine Gallerie oder werden in die obere Abteilung des Paneels eingelassen. Sie geben der Breite der Wand einen Rhythmus, der aus feinsten künstlerischer Berechnung stammt.

Neben den Rahmen und sonstigen kleinen Beweglichkeiten sind es gerade die massivsten Stücke, die weiterhin die Zeichnung der Wand besorgen. So merkwürdig wie das scheint, so verständlich ist es. Wie die Rahmen in kleinerem Massstabe die persönlichsten Erinnerungen und Interessen des Bewohners einschliessen, sind die Rückenmöbel im grossen Massstabe die Zeugen persönlicher Neigungen und Bedürfnisse. Das Regal mit den Büchern, bis zum Fries reichend, oft mit Sitzbänken kombiniert, stellt die Bibliothek an die schöne Stelle vor die Wand. In jedem Buch, auch wenn es broschürt und unbeachtet bleibt, in jedem Einband, dessen Kunst nun wieder zu den delikatesten Lieb-



HERRENZIMMER I. D. VILLA SPITZER, WIEN, ausgeführt v. Prof. Josef Hoffmann, Wien



habereien gehört, in der ganzen behaglichen Abwechslung stehender, angelehnter, liegender Bücher steckt eine dekorative Wirkung allerpersönlichster Herkunft, die schon die ersten Niederländer kannten. In diesem Bücherhaufen, in dem sich alle Nichtachtung und alle Achtung von Litteratur widerspiegelt, sei es, dass er auf leichtem Regal sich offen darbietet, sei es, dass er in einem fensterreihenartig geteilten Schrank, wie ihn van de Velde in seinem Herrenzimmer schuf, untergebracht ist, in diesem Bücherhaufen setzt der Bewohner seiner geistigen Unterhaltung ein echt modern-persönliches Denkmal. Bücher an der Wand sind für unser Gefühl schön, weil sie persönlich sind; der vollkommen geschlossene Schrank, selbst die Kommode der Barockzeit sind es nicht, weil sie reine Architektur bleiben. Dieses ist einer der wesentlichsten Unterschiede zur Renaissance. Aus Büchern, so wie sie da stehen und liegen, eine Belebung der Wand zu gewinnen, ist ein konstruktiver, nützlich-ästhetischer Gedanke.

In anderer Weise sind die sofa- und bankartigen Sitzgelegenheiten an den Wänden ein Ausdruck persönlicher Bedürfnisse. Die radialen Sofas in der Zimmermitte haben Museums-Beigeschmack. Im Zimmer wollen wir, wenn wir lange und behaglich zu sitzen wünschen, die Rücken-deckung haben. Wieder mehren sich die Kombinationen der Sitze, wie es einst in der Gotik war, mit den Wandbänken, den Kaminen, den Vertäfelungen und Repositorien. Der englische Kaminsitz, das deutsche Ecksofa sind die wahren Ruhestätten, wo man plaudert und wo man träumt. An diesen Plätzen hängen die persönlichsten Erinnerungen unserer Geselligkeit. Die Stühle sind dagegen die leichten Vermittler der abwechselnden Gruppierung, die schnellen Diener der Freizügigkeit. Je mehr wir uns von der Wand ins Zimmer hineinbegeben, desto weniger Massivität und Beständigkeit hängt den Gegenständen an, desto weniger persönlich gestempelt er-

scheinen sie. Wir umgeben unsere eigene Beweglichkeit mit den allermobilsten der Mobilien und gruppieren in unserer Peripherie die bleibenden und geprägten Dinge des Lebens, die auf den Hintergrund der Wand eine Zeichnung unserer persönlichen Interessen und Erinnerungen werfen.

Im Bestreben, die Wand, die an sich keine bauliche Gliederung hat, zu beleben, gewöhnen wir uns daran, die Möbelstücke auf ihre Paneelhaftigkeit anzusehen. Zierschränke, Büffets, Schreibtische, Sofas und Repositorien zeichnen je nach ihrer Höhe stückweise die Linie des hohen Paneels, wie es den Esszimmern gut steht, oder des niederen, wie es mehr den Wohnzimmern zupasst. Der Paneelcharakter betont sich selbst durch reiche Anwendung von Bortbrettern für all die kleinen kunstgewerblichen Dinge, die von jeher die Simse der Zimmer bevölkerten. Eine nackte Zurschaustellung dieser Kostbarkeiten im Stile der alten Servante oder Étagere lieben wir nicht mehr, weil uns das zu wenig intim, zu repräsentativ ist. Die Nippes und Vasen und Statuetten, heut vor allem die lieben flachstehenden Quattrocentobüsten, sollen nur eine Art von Spitzen der Möbel, ein Auslaufen ihrer Höhe gegen die Luft sein, wie Figuren auf der Attika eines Hauses. Sie sollen die Vermittlung der Breitflächen gegen die Decke übernehmen. Da der Deutsche im Gegensatz zum Italiener die Vertäfelung aus senkrechten Bohlen mit der daraus entwickelten Ornamentik liebt, so würde ihm auch die Notwendigkeit der breiten Borte unbehaglich sein, wenn er sie nicht durch diese Gegenstände, an denen er ähnlich persönlich hängt wie an den Bildern, vertikal milderte. Das ist der innere tektonische Grund der kleinen Aufstellsachen, die man nicht missen kann, sondern nur zu veredeln hat, die man nicht in Parade vorführen, sondern in kapriziösen Gruppierungen einer Amateurlaune verteilen wird.

Die modernen Möbel wissen, dass sie vor einer Wand

als Hintergrund stehen, und haben die Mittel, sich interessant zu machen. Die Linien eines Selmersheimschen Büffetts, eines Plumetschen Damentische sind gleich weit entfernt von dem starren Architekturschema des Renaissancemöbels oder den spielerischen Formen des Rokoko. Sie sind die lebendigen Entwicklungen von inneren Funktionen, sind eine Kausalität von Kraft und Last, die vor der Wand wirken wie ein Bild innerer Geometrie. Sie füllen nicht mehr in der Weise der Renaissance eine bestimmte Fläche der Wand aus, sondern sie stellen ein in sich organisiertes Gebilde davor, das das Leben einer konstruktiven Idee zu schildern hat. Diese Möbel wissen, dass die Silhouette, die sie zeichnen, kein Füllornament, sondern eine tektonische Augenweide ist oder sein soll. Kein Stück steht da, das nicht in diesem Dienst aufginge.

Und um möglichst die Starrheit der Möbelgruppierung zu vermeiden, versteht man sich zu wechselnden Cäsuren, die dem Rhythmus des Zimmers von Zeit zu Zeit eine neue Form geben. Man teilt mit den Möbeln nicht nur die Fläche der Wand ein, sondern bringt wieder grössere Abschnitte innerhalb dieses Ensembles hervor, indem man eine Sofahälfte aus der Wand herauswachsen, einen Diwan schräg vorspringen lässt, ein Klavier nach der Mitte orientiert, eine kleine Gitterwand hinüberführt, einen Erker- oder Kaminplatz zu einem selbständigen Raume gestaltet oder mit dem Paravent eine leicht improvisierte Cäsur schafft. Der Villeneigentümer geniesst hier das ganze Glück einer nuancierten und gegliederten Innenarchitektur. In früherer Zeit ist es allein das Bett, das solche Innenabteilungen zustande bringt: das Bett, das in alten Tagen eine Art Wohnung für sich war, in dem die Herrin empfing, indem sie sich, sei es im regulären Holzverschlag, sei es im Seidenbaldachin mit dem Federschmuck, ein kleines Schlafboudoir schuf. Das Bett wächst weit ins Zimmer hinein, sein Bau ist von imposanter Fülle, zwischen seiner Längsseite und der

Wand des Zimmers bleibt die Ruelle, die in den Sittenmemoiren alter Zeit ihre bedeutsame Rolle spielt. Später wird die Ruelle ein ganzer Umgang. Das Bett steht in einem Alkoven, der vom übrigen Zimmer durch eine Balustrade getrennt ist — wie es Ludwig II. in Herrenchiemsee nachahmte. In den friesischen Bauernstuben ist das Bett ein hoher, vollkommen schliessbarer Verschlag, zu dem Leiterstufen heraufführen. Auf den niederländischen Bildern des siebzehnten Jahrhunderts ist es ein Himmelbett mit allseitigen Gardinen. Frankreich im achtzehnten Jahrhundert entwickelt eine ganze Himmelbettkultur, wie wir sie auf den Stichen des Moreau bewundern und wie sie sich heute gerade dort noch hartnäckig erhalten hat. Der Himmel wird allmählich dreiseitig, wird gardinenmässig drapiert. England brach dann ganz mit ihm. Man findet hinter den englischen eisernen und messingenen Bettstellen, die das genaue hygienische Gegenteil der alten hohen Verschläge wurden, nur noch einen leichten Musselinrahmen, der den rückliegenden Wandteil zart betont.

In demselben Masse, wie die accentuierende Stellung des Bettes schwand, wuchsen die anderen Einteilungsmöglichkeiten. Die Schlafzimmer wurden gänzlich private Angelegenheiten, der Verkehr zog sich aus ihnen in die Salons, das Bett war entthront, die Geselligkeit suchte koordinierte Formen. Für alle Cäsuren war Japan von willkommenem Einfluss. Das japanische Haus ist das mobilste und konstruktivste, das die Erde kennt. Fast nur aus Holz, ganz auf Falzarbeit berechnet. Das Dach wird zuerst auf dem Boden fertiggestellt, mit seinen praktischen Ausladungen. Dann werden zwei Reihen Bohlen postiert, die den Umgang des Hauses bilden, das Dach wird auf sie gehoben. In die Falze der inneren Bohlenreihe werden die dünnen Tannenholzwände eingelassen, bewegliche Mauern. Im Saal selbst laufen andere Bohlenreihen, zwischen denen dicke Papierwände nach Belieben anzubringen und umzustellen sind. Wand-

schirme teilen heute diese, morgen jene Räumlichkeit ab. Japanische Wandschirme sind uns unentbehrlich geworden; haben wir nicht die originalen Stickereien und Malereien, so stellen sich unsere Künstler zur Verfügung: Obrist, Liljefors, Ubbelohde, Leistikow haben in diesem Geschmacke gearbeitet. Der leichte Geist japanisch improvisierter Zimmer-Einteilung zog zuerst in die Ateliers ein, welche nun nicht mehr Werkstätten, sondern phantastische Etablissements aller denkbaren dekorativen Launen wurden. Die Traulichkeit der Ecken- und der Coupébildungen kam von dort in die bürgerlichen Zimmer, die in dieser kapriziösen Beweglichkeit einen ihrer Hauptreize fanden im Gegensatz zum steifleinenen Panneustil der symmetrischen Kunst fürstlicher Initiative. Wenn wir auch die ungezwungene Art Japans nicht vollständig uns aneignen können, musste unserem konstruktiven und individuellen Empfinden doch diese Entdeckung von ganz besonderer Sympathie sein.

Das Zusammenarbeiten aller persönlichen Interessen — persönlich vom Besitzer und vom Künstler aus — hat in den wenigen Jahren der augenblicklichen Hochblüte der modernen Wand eine Verschiedenartigkeit des Aspektes gegeben, der das genaue Gegenteil der Renaissance ist. Mit der Heftigkeit aller Begierde, die die neu entdeckte Welt anstachelte, versuchen sich unsere dekorativen Künstler in der geistvollen einheitlichen Zusammenfassung sämtlicher Möglichkeiten, die in den neu belebten Tapeten, den neu belebten Glasmosaiken als Fenster und als Einlage, den freien Paneel- und Regalbildungen, den Einbeziehungen von Kaminen, Sofas und Schränken sich darbieten. Holländische Schlafzimmer, Dresdener Ausstellungssäle, Lesezimmer in Kunstsalons, Ladeneinrichtungen, schottische Rauchzimmer, New-Yorker Drawing-Rooms, Billardsäle, Ateliers, Speisezimmer, Cafés und Restaurants, antike, japanische und indische Arrangements, alle Gattungen haben davon Gewinn gehabt. Die unendliche Verschiedenheit der Ein-

zelideen abgerechnet, ist ihnen allen der Sinn für konstruktive Freiheit und tektonische Logik gemeinsam, die schöne Überflüssigkeit der Renaissance ist einer bewussten persönlichen Zwecklichkeit gewichen. Der Belgier van de Velde eröffnete wuchtig die Bewegung. Mehr als in kleineren Soloaufgaben hat er dort, wo es gilt, eine freie hohe Wand modern und konsequent zu entwickeln, die monumentalsten Beispiele geliefert. Die ganze Wand eines Rauchzimmers entwickelt er über einem Sofa, über Spiegel und Mosaikfüllungen, in einem einheitlich durchgeführten, mit eleganten Krümmungen arbeitenden Regalmotiv, das bis zu drei Fünftel des Zimmers hoch gebaut ist, während zwei Fünftel von einem graziös tropfenden Fries eingenommen werden. Oder — die entgegengesetzte Aufgabe — in einer Salle de repos macht er zwischen Ecksofas den breiten, zweiflankigen Kamin zum Mittelpunkt, mit blaugrauen Überlaufkacheln geziert, die als Paneel sich fortführen, starke Hölzer setzen prankenartig auf seine Vorsprünge auf, streben schwingend empor, tragen den baldachinartigen Oberbau und flachen sich an den übrigen Wänden zu einer leichten Frieskonstruktion ab, an der die Messingstangen für die aufzuhängenden Bilder auf den eintonigen Wandflächen entlang laufen. Eine unübersehbare Zahl von Künstlern hat diese Variationen fortgesetzt. Bald missverständlich verzerrt, bald schlicht und natürlich bauen sich die Hintergründe der Wände auf. Mackintosh, der Schotte bildet sie als traumhaft farbige Lyrik in weissem Holz, Email, Silber und launischen Schlinglinien; Josef Hoffmann, der Wiener, als letzte und feinste Kultur europäischen Wohnens, rationalistisch in der Regie der Paneelein- und ausbauten und dennoch von damenhaft eleganten Reizen. Das ist die moderne einheitliche Anschauung der Wand, die auf der ganzen Linie von den festen Bauten über die improvisierten Möbelsilhouetten bis zur vollen Neutralität nur das eine Gesetz darstellt: die Wand ist der Hintergrund

für den Ausdruck persönlichster Charakteristik des Bewohners.

* * *

Wie die Innenwand, so die Aussenwand. Noch stehen ganze Reihen unserer Strassen unter dem drückenden Einfluss der Renaissancefassade, die alle Stadien des Barocken und Antikischen durchlief und dabei von Mal zu Mal unpersönlicher wurde. Unsere Wohnhäuserfassaden, wie unsere Türen und Fenster und Grundrisse und Aufrisse, beten zum grössten Teil noch zu der alles gleichmachenden Kirche der Renaissance. Es sind entartete Palastfassaden, die sich an unseren Trottoirs entlang ziehen mit ihren Simsens, den Paradereihen von Fenstern, den feierlichen Portalen, den schulmässigen Pilastern und Giebeln. Eine Strassenkultur bewegt sich an ihnen vorbei, die nichts mehr mit den Erfindern dieser Palazzi gemeinsam hat. Menschen, die innerhalb der Stadt selten spazieren gehen, sondern ihre eiligen geschäftlichen Zwecke verfolgen, alle untereinander, ohne Standesunterschied. Die Ecken sind markiert durch Anschlagssäulen, Verkäufer, Zettelverteiler. Auf dem Damm alles Fahrende untereinander, aristokratische Equipagen und Mietsdroschken, individuelle Radler und universelle Strassenbahnen, die die grösste Rücksicht verlangen. Die Strassenadern münden in Plätze, die neue Adern aussenden. Eine gewaltige Organisation, an gefährlichen Stellen leicht geleitet, ein Kreislauf des städtischen Blutes, der der monumentalste Ausdruck des bürgerlichen Lebens wurde, ein Bild, täglich neu und überraschend in seinen tausendfachen Permutationen von Typen und Bewegungsformen. Die entarteten Palastfassaden sehen staunend auf dies demokratische Treiben herab. In dieser Strassenkultur ist weder etwas Palazzohaftes noch etwas Degeneriertes. Sind sie noch die Wände dieses Lebens?

Langsamer als im Zimmer schaffen sich hier die

modernen Menschen ihre Hintergründe. Das Material ist schwerer, die Überlieferung stärker, die Beweglichkeit geringer. Aber auch hier beginnt die bürgerliche Zeit einzusetzen. Auch hier weht der Nordwind in der künstlerischen Auffassung. Wie im Zimmer, beginnt man in einfacheren Fällen der Strassenwand wenigstens die Ehrlichkeit des persönlichen Ausdrucks, die Ehrlichkeit gegen das Innere wiederzugeben, und in monumentaleren Fällen, wo man ganz freihändig schalten kann, geht man an die Lösung des Problems, die Fassade aus dem Wesen des Baues konstruktiv zu gestalten.

Mit dem englischen Cottage begann es auch hier. Das englische Landhaus wurde das gerade Gegenteil der römischen Villa. Diese schloss sich in den Zirkel weisser Mauern ein, um dem Gaste das vollendete Schauspiel eines Architektur- und Gartentheaters zu bieten, jenes betrachtete sich als einen bescheidenen Teil der ganzen Landschaft, nahm deren Wiesen für die kleinen Herden, deren Abhänge für die Waldeinsamkeiten, deren freie Plätze für die Sportspiele und richtete die Fassade ganz nach den Gewohnheiten und den Bedürfnissen des Innern ein. Die Fassade wurde aus einer Repräsentation ein passender Einband für private Liebhabereien. Alte gotische Erinnerungen, auch in den Materialien des Fachwerkes und der Backsteinmotive, lebten neu auf. Weiterhin in Belgien erinnerte man sich an die schönen Masse der alten schmalen und reichgegliederten Fassaden, man schrieb Preise auf neue gute Fassaden aus, die Folge war eine Restaurierung des Strassenbildes im Sinne nordischen Empfindens. Langsam ging die Eroberung vor sich, von Norden nach Süden, vom Landhaus in die Stadt. In den französischen Städten begann neben den eintönigen Renaissancefassaden mit ihren stereotypen Gitter-Balkonfenstern ein flämischer Geist umgestaltend zu wirken, die Fassaden entschlossen sich hier und da zu sprechen. In den deutschen Städten, wo eine neue Kultur sich neue Häuser zu schaffen hatte, fielen noch zahlreicher die

DER WERTHEIMBAU



Mit Genehmigung von Bruno Hessling, Berlin

FASSADE

Ausgeführt durch Architekt Messl

antikisierenden, schematischen Putzfassaden zu Gunsten einer bunten und persönlichen Abwechslung, die mit den Materialien der Gegend ehrlich arbeitete und die Bedürfnisse der Innenwohnung nicht verschleierte, sondern benutzte. Berlin ist in diesen Dingen von einschneidender Bedeutung geworden. Bei dem raschen Aufschwung der Stadt stellten sich hier die modernen Erfordernisse und Geschmackswandlungen schneller und schärfer ein, führten zu einer systematischen Entwicklung der neuen Auffassung und befruchteten alle Provinzen. Die Nachteile der neuen Bewegung, alles Protzenhafte und Scheinheilige, was mit jeder Revolution auftritt, musste mit ausgekostet werden, aber der Gesamtfortschritt war nicht zu verkennen. Die Villenkolonie Grunewald, architektonisch die grösste Sehenswürdigkeit Berlins, wurde zu einer entzückenden Galerie persönlich empfundener Fassaden, die über gemütliche Loggien, weite Altane, farbige Fensterläden, lockende Erker, über reichen heraldischen Schmuck zu alten schönen giebligen Dachbildungen emporführten und den niedlichen Luken und den koketten Türmchen. Hier wurde gegen die romanische Einförmigkeit in einer Schlachtreihe nordischer, individueller Bildungen vorgegangen, die spielend den Sieg erringen musste. Wer durch die Villenkolonie wandert, ist nicht von den Wohnmauern einer schablonenhaften Ansiedlung begleitet, sondern wird behaglich von Zeit zu Zeit rechts und links von einer Fassade begrüsst, die im Grunde gar keine mehr ist, weil das Häuschen alle vier Seiten gleich liebt, die nicht Parade macht vor dem Spaziergänger, die ein Stück der Natur geworden ist vor ihrem dunkelgrünen Föhrenhintergrund, das Dokument eines persönlich empfindenden Menschen. Die Entwicklung ging schnell von der alten Schinkelschen Tradition über das theatrale Neurenaissancehaus zur englischen Wohnlichkeit und zuletzt zu einer Wiederaufnahme guter Biedermeiermotive, die unseren kontinentalen Bedürfnissen den lieblichsten Ausdruck geben.

In der Stadt begann es mit den Eckhäusern und griff dann tiefer in die Strassen hinein. Es verging kein Tag, an welchem in Berlin nicht ein Schinkelscher Bau weniger und ein nordisch-giebliges Haus mehr zu sehen war. Erker und Balkons, Vor- und Rücksprünge, Ziegel und Sandstein, Schiefer und Wetterfahne wurden Losungsworte. Die Spekulation benutzte es sofort und spiesste die Balkone wie Reihen von Hängegerüsten auf und verwendete die Erker zur Absparung der Zimmer. Doch hat die modernste Strömung hier wieder vieles gebessert, so dass selbst Arbeiterhäuser in entlegenen Vierteln eine ehrlich durchgeführte Fassadenbildung aufweisen. Ateliertemperaturen, wie Sehring mit seinem „Künstlerheim“ und anderen Privathäusern, brachten ihre frische Laune hinein.

Der Fortschritt im allgemeinen ist heute bereits an der vollständig veränderten Struktur der Strassenwände festzustellen, die sich von der entarteten Renaissance hinweg zu einer heimatlichen und aus dem Wesen der Bewohner gedachten Formenwelt umwandeln. Der Prozess wird langsam fortgehen. Die Häuser werden sich immer schärfer von einander absetzen, immer persönlicher charakterisieren, immer häufiger Eigenarten des Bewohners und des Künstlers aussprechen dürfen, bis die Einförmigkeit der früheren Strassenbilder so zerstört ist wie diejenige der früheren Zimmerwände. Moderne Künstler, wie der Belgier Hankar, beschäftigen ihre Phantasie bereits mit dem bunten Bilde solcher scharf voneinander absetzenden Fassaden in ganzer Strassenfolge, und in einem neuen Berliner Stadtviertel, beim Viktorialuisenplatz, beobachten wir schon das Werden zukünftiger grossstädtischer Strassenwände, die mit ihrem vertikalen Schema eigentümlich erwartungsvoll um die stillen asphaltierten Dämme stehen.

Wie im Innenbau, hat sich auch im Aussenbau diese moderne Wandlung fast völlig auf profanem Gebiete abgespielt. Unsere offiziellen Monumentalfassaden be-

lieben noch grösstenteils sich im alten Renaissance-schema vorzustellen, das man nun einmal für den Repräsentationsstil hält. So ist es gekommen, dass selbst der protestantische Dom in Berlin, der eben seiner Vollendung entgegengeht, das Kleid vollblütiger italienischer Renaissance angezogen hat, obwohl in diesem Falle es doch kaum einem Zweifel unterliegt, dass ein Zurückgehen auf nordische Überlieferung, ein Konstruieren aus heimatlicher Gedankenwelt, ein Zurückstellen aller theatralischer Repräsentation das Richtige getroffen hätte. Wir haben bedeutende Baumeister, Ludwig Hoffmann in Berlin, Seidl in München, die die alten Stile mit einer ähnlichen Feinfühligkeit nachempfinden, wie der Sammler, der sein Zimmer mit wohlgewählten altitalienischen oder friesischen Möbeln zu einer kulturkünstlerischen Einheit erhebt. Aber wir haben noch keinen renaissancefreien und zukunftsreichen Staatsbau.

Die grosse monumentale Neuerung, die unsere Zeit in vollbewusster und schneller Entwicklung erlebt, liegt im Warenhaus. Dieses ist der Palazzo unserer Zeit geworden, der Tempel der modernen Industriekultur, eigenartig, heimisch, konstruktiv und epochemachend. Es ist der Triumph der öffentlichen profanen Kunst, und seine Entwicklung an den charakteristischen Typen aus den verschiedensten europäischen Grossstädten studieren, heisst unsere moderne Baukunst überhaupt, soweit sie selbständig und monumental, überschauen und erkennen.

Die Bewegung ging vom Laden aus. In alten Zeiten nur ein Geschäftslokal ohne Repräsentation gegen die Strasse, wird er allmählich unter dem Einfluss der Renaissancekultur zu einem Hinterraum des Schaufensters, wie das Zimmer ein Raum hinter der repräsentativen Fassade war. Im Schaufenster, das sich in den letzten Jahrhunderten allmählich vervollkommnet hat, macht der Geschäftsmann mit seinen Waren Parade gegen die Strasse. Er ordnet sie nach diesen Paradesichts-

punkten. In alten Läden hingen und standen die Sachen in der Ladenöffnung so zum Gebrauche wie jetzt im Inneren auf dem Ladentisch. Mit der Entwicklung des Schaufensters aber trennt sich die Repräsentation von der Praxis, und die Sachen, die ausstellungswert sind, ordnen sich nach denselben regelmässig-tektonischen Bedingungen wie die Glieder einer Renaissancefassade. Wer die Geschichte des Schaufensters schriebe, würde die Anordnung der ausgestellten Gegenstände genau nach den Gesichtspunkten der grossen Kunstgeschichte verfolgen können, von ihrer Parade à la Louis XIV. bis zur modernsten in England entwickelten, im Kontinent sich jetzt verbreitenden Anordnung nach Nützlichkeitsbegriffen, Stoffe als Stoffe dargeboten, Handschuhe und Hüte wie eben abgelegt, eine Boa über den Stuhl geworfen, ein Schirm an die Wand gelehnt, ein Koffer halb ausgepackt. Unsere Wurstgeschäfte dekorieren noch in der Renaissance, unsere Modebazare sind bereits ganz in den konstruktiven nordischen Stil übergegangen.

Das Schaufenster mit seiner Durchbrechung der Fassade und seiner Repräsentation der Waren wurde mit der Zeit nicht bloss das charakteristischste Merkmal der Verkehrsstrassen, eine Art Sockelglied der ganzen Fassadenreihe, strahlend in eigenem Lichte, sondern auch das wichtigste Motiv zur Fortentwicklung. Wie das Renaissancehaus im Gesims seinen wesentlichen Abschluss verehrte, so darf das moderne Verkehrshaus im Laden seinen echten Antrieb zu der so erfolgreichen Höhenentwicklung sehen. Ästhetik und Notwendigkeit gehen hier Hand in Hand wie in allen ähnlichen Fragen. Der Besitzer des Hauses will beim steigenden Grundstückspreise den Mietzins erhöhen, er lässt die unterste Etage mit breiten Eisenschienen decken, macht Riesensälen und schlägt den zehnfachen Preis heraus. Dem Ladenmieter ist das nur recht, denn so erweitert er das Auge seines Ladens nach der Strasse zu; ja es ist schon

kein Auge mehr, sondern der Laden wird eine Bucht der Verkehrsstrasse, der Laden selbst wird sein eigenes Schaufenster, die Arbeit als solche stellt sich dem Vorübergehenden vor, der ganze Betrieb wird zur eigenen Reklame, und irgend eine Parade von Extragegenständen wird nicht mehr für nötig erachtet. Die uralte Form des Ladens, der mit der Strasse zusammenhängt, erneuert sich unter modernen Gesichtspunkten. Erhöhung der Miete, Vergrösserung des Verkehrs, Entwicklung von Glas und Eisen, Überwindung des Renaissanceschau-fensters — alles wirkt fieberhaft zusammen.

Von diesem buchtartigen Laden geht die Entwickelung aufwärts. Man nimmt, durch die Enge der modernen Citybildungen immer mehr gedrängt, einen Oberstock, mehrere Stockwerke, schliesslich das ganze Haus dazu. Der Warenpalast entsteht. Langsam wird man sich — jetzt konzentriert sich die ganze Entwicklung in Berlin — über die Anordnung der aufeinander getürmten Läden klarer. Man versucht es erst mit rhythmischen vertikalen Gliederungen, die an Versmasse erinnern: zwei hohe Stockwerke und ein kleines Obergeschoss (metrisch ausgedrückt -- ∪), oder mehr jambisch mit einem Ladenuntergeschoss, starkem Mittelteil und eventuell noch einem Obergeschoss, also ∪ - ∪. Die Galerie der Hunderte von Berliner Geschäftshäusern, die Werke von Cremer und Wolfenstein, von Otto March und anderen, haben diese Formen nach allen Arten durchprobiert, immer in dem Bestreben, dem neuen Inhalt auch die logische neue Form zu geben. Kein Wunder, dass man bei solchen Aufgaben anfang, an die Probleme von Kirchenschiffauf-rissen zu denken. Ende und Böckmann bauten die Fassade des berühmten Ravenéhauses genau in diesem Muster: unten eine breite Arkadenreihe, darüber wie bis zur Höhe des Schiffs eine engere Arkadenreihe, darüber dann die unter dem Namen Triforium bekannte Zwerggalerie, darauf die langen Oberlichtfenster, endlich sogar ein Dachreiter.

Das war noch ein sehr interessantes Missverständnis des konstruktiven Gedankens, der in der modernen Warenhausfassade geborgen lag. Hier war das Fazit einer alten Konstruktion in Renaissanceformen als Fassade aufgeklebt, es fehlte die innere Erfassung des Konstruierens selbst und ihre moderne Durchführung. In seinem Wertheimbau hat Messel diesen letzten Schritt gethan, darum wurde er der Prophet, dem nun schon eine grosse Schar von Jüngern gefolgt ist. Messel führte einfach einige Riesenpfeiler, ohne jede grössere horizontale Teilung, senkrecht von der Erde bis zum Dach, setzte in diese die Eisenträger ein und balancierte darauf das ganze grosse Warenhaus, das sich um einen Innenhof gruppierte. Er fand darin das moderne, neugotische Prinzip, er verzichtete auf jede Etikettenfassade, er liess die Fassade sich aus ihren notwendigen Konstruktivitäten bilden, ein Triumph der nackten Funktionen. Hier war die Fassade nun endlich rein aus dem Inneren geboren, nur der ehrliche Ausdruck dieses Inneren, nur das Gesetz selbst: ganz genau wie es die moderne Villa vorher in ihrer Art durchgeführt hatte.

Die Musik hat im Leben der Menschheit drei grosse und verschiedene Epochen aufzuweisen, in der Antike, der Renaissance und bei uns. Die Wand — wirklich etwas wie ihr tektonisches Abbild — ebenso. Im Altertum verfolgte sie das Problem der Illusion, in der Renaissance das des Schmuckes, in der Neuzeit das des Organismus.



Antike Wand	Seite	1
Renaissance-Wand	„	37
Fontainebleau	„	67
Moderne Wand	„	82

GEDRUCKT ZU WITTENBERG BEI HERROSÉ & ZIEMSEN

PAUL NEFF VERLAG (CARL BÜCHLE)
STUTT GART

Die neuesten Forschungen berücksichtigt
der in fünf je für sich durchaus selbständigen Bänden soeben
neu erschienene

GRUNDRISS DER KUNSTGESCHICHTE

Von WILHELM LÜBKE

Zwölfte Auflage. Vollständig neu bearbeitet von
Professor Dr. MAX SEMRAU, Breslau.

I.

DIE KUNST DES ALTERTUMS

Mit 5 farb. Tafeln u. 411 Abbild. im Text, Lex. 8°. X u. 381 Seiten.

In eleg. Ganzleinenband M. 7.—

„ . . . Die Beherrschung des Stoffes, die sichere Kritik, der Takt, mit dem Wesentliches und Unwesentliches geschieden werden, die Klarheit und Präzision der Darstellung sind sehr hoch anzuschlagen.“

DEUTSCHE LITTERATURZEITUNG

II.

DIE KUNST DES MITTELALTERS

Mit 5 farbigen Tafeln u. 436 Abbild. im Text, Lex. 8°, 450 Seiten

In eleg. Ganzleinenband M. 8.—

III.

DIE KUNST DER RENAISSANCE IN ITALIEN UND IM NORDEN

Mit 5 farbigen Tafeln, 3 Heliogravüren und 489 Abbildungen im Text

Lexikon 8°, VIII und 558 Seiten. In eleg. Ganzleinenband M. 12.—

IV.

DIE KUNST DER BAROCKZEIT UND DES ROKOKO M. 7.—

V.

DIE KUNST DES XIX. JAHRHUNDERTS M. 6.—

Ausführliche Prospekte gern zu Diensten.

DIE LITERATUR

SAMMLUNG ILLUSTRIRTER EINZELDAR-
STELLUNGEN HERAUSGEGEBEN VON

GEORG BRANDES

Bisher erschienen:

- Band I. UNTERHALTUNGEN ÜBER LITE-
RARISCHE GEGENSTÄNDE von HUGO
VON HOFMANNSTHAL
- Band II. ARISTOTELES von FRITZ MAUTHNER
- Band III. DIE GALANTE ZEIT UND IHR ENDE
(Piron, Abbé Galiani, Rétif de la Brétonne,
Grimod de la Reynière, Choderlos de Laclos)
von FRANZ BLEI
- Band IV. MAXIM GORKI von HANS OSTWALD
- Band V. DIE JAPANISCHE DICHTUNG von OTTO
HAUSER
- Band VI. NOVALIS von FRANZ BLEI
- Band VII. DIE KUNST DER ERZÄHLUNG von
JAKOB WASSERMANN
- Band VIII. SELMA LAGERLÖF von OSKAR
LEVERTIN

WEITERE BÄNDE IN VORBEREITUNG

*Jeder Band in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen,
Faksimiles und Porträts, kartoniert Mk. 1.25
ganz in echt Pergament gebunden Mk. 2.50*

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 57


A. 25



GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00634 3202



BARD, MARQUARDT & C^o
G.M.B.H.
VERLAG · BERLIN

