

mit der Bereitung der oberen horizontalen Raumabschlüsse beschäftigt. Auch hierin spricht sich ein prinzipieller Gegensatz zwischen der Decke und dem Fusssteppiche aus. So wie der gute Geschmack ein System der Fussbodendekoration verwirft, welches die Augen zu sehr auf die Erde herabzieht, weil diese Richtung des Sinnes den Menschen nicht erhebt (um andere Gründe zu verschweigen), ebensowohl entspricht es dem guten Geschmacke und der Menschenwürde, dass durch luftiges, liches und zugleich beruhigendes Kolorit und leichte Ornamentation der Decke das Gefühl des Drückenden, welches jede Scheidung zwischen dem freien Himmelszelte und uns hervorruft, beseitigt, das Auge aufwärts gezogen werde, soweit diess statthaft ist, ohne gleichzeitige Beeinträchtigung des Grundsatzes, wonach jegliche Bekleidung (wozu auch die Decke gehört) stets untergeordnet und Hintergrund, niemals Hauptsache, sein soll. Jedenfalls muss die Decke auf der Klimax des Wirkens und der Prachtentwicklung über die Dekoration der Wände hinaus die höchste Staffel bilden, sie ist der beherrschende und abschliessende Akkord in der Harmonie des dekorativen Systemes.

§. 18.

Richtung der auf der Decke dargestellten Gegenstände.

Nach diesen Bemerkungen über die allgemeine Haltung der Decke und deren Stimmung zu den übrigen Theilen des Raumabschlusses mag nun auch das ihr Eigenthümliche über die Richtung der ornamentalen und figürlichen Gegenstände, die auf ihr gebildet werden, folgen.

Wie man auf dem Fussboden dem strengsten Stile gemäss allen darauf figurirten Gegenständen auf den Kopf sehen sollte, wie vortreffliche indische (und andere) Teppiche wirklich nach diesem Principe dekorirt sind, ebenso verlangt derselbe strenge Stil, dass auf der Decke sich alles Figurirte von Unten, gleichsam in der umgekehrten Vogelperspektive zeige. In der That ist dieses der Fall bei allen Decken des Alterthums, den reichsten und organisch durchgebildetsten architektonischen Schöpfungen, die der Genius des Menschen, so lange er waltet, geleitet durch richtige Stilprinzipien, hervorbrachte. Zu allen Zeiten behielt die Stroterendecke (eine uralte Erfindung, welcher nur die Griechen die letzte Vollendung und vollständigste Gliederung gaben) ihre hohe architektonische Weihe;¹ die Römer übertrugen sie sogar auf das Ge-

¹ Siehe Tafel V. und Tafel VI.

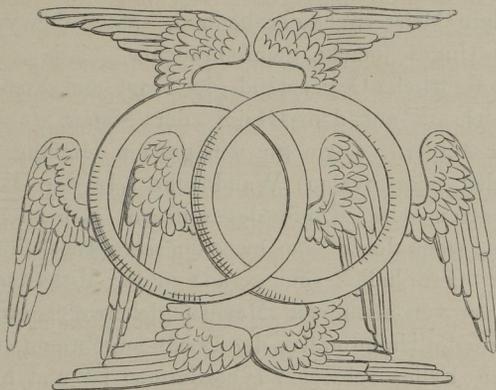
wölbe und die Kuppel, verliessen sie nie an Tempeln, sondern nur zum Theil an profanen Werken, an Decken der Wohngebäude, Bäder u. dgl.

Von allen Dingen der Schöpfung zeigen sich nur zwei oder höchstens drei in dekorativem Sinne behandlungsfähige Motive in der oben so genannten umgekehrten Vogelperspektive; diess sind die Sterne am Himmelszelt, die Vögel, die in der Luft schweben, endlich vielleicht das beschattende Laubgeäste und die zwischen ihm herabhängenden Blüten und Früchte; und diese Dinge sind es einzig und allein, welche (ausser den dem Webstuhl entnommenen und an die Idee eines Urzeltes geknüpften Zopfgeflechten, Labyrinthen und ähnlichen Ornamenten) auf jenen Stroterendecken seit undenklichen Zeiten die typischen Embleme bilden. Es bedarf hier nur flüchtiger Erinnerung an die Steinplafonds der ägyptischen Tempelhallen mit den Sternen, den befittichten Sonnen und den breitgefiederten Adlern, die in dem allgemeinen Azurgrunde schweben, an die Sternendecke des hellenischen Uraniskos, an die Rosettenkuppel des Pantheon mit ihrem jetzt verschwundenen Bronzeschmuck, oder endlich an die Holzdecken der altchristlichen Basiliken, an die romanischen Plafonds und Gewölbe, an die gothischen Kreuzgewölbe der Ste. Chapelle, an Assisi,¹ an den Dom von Siena und Orvieto, an die Certosa zu Pavia, die schon den Uebergang zur Renaissance bildet, welche letztere dieses uralte Motiv erst mit neuer Frische belebt, dann aber in freier Behandlung mit weniger strengen (den nunmehr emanzipirten darstellenden Künsten bequemer sich fügenden) Motiven vermengt, die theils schon altchristliche Ueberlieferung, theils den reichen und phantastischen Decken der römischen Bäder, die damals, im XVI. Jahrhunderte, zum ersten Male wieder an das Tageslicht gebracht wurden, entnommen sind. Die gemalten Sterne auf den unteren Flächen der kleinen Deckplatten (Kalymmatien), womit die Opäen (Durchbrechungen) der Plafondplatten zwischen den Balken zugedeckt wurden, sind, gleich wie die später an ihre Stelle tretenden, plastisch ausgeführten Akanthustulpen² oder sog. Rosetten nach allen Seiten gerichtet und bieten in dieser Beziehung keine Schwierigkeiten; die Adler und geflügelten Sonnen der ägyptischen Plafonds wenden

¹ Siehe Tafel VII.

² Diess sind die in den beiden berühmten Bauinschriften an der Akropolis zu Athen (von denen die zuletzt gefundene fälschlich gleichfalls auf den Poliastempel bezogen worden ist, wie ich in einem Aufsätze im Kunstblatte Nr. 42 ff. des Jahrganges 1855 dargelegt habe) wiederholt vorkommenden *καλχαι* oder vielmehr *χαλχαι*, die man eben so fälschlich auf die Oven oder Eierstäbe, womit die Kymatien der jonischen Ordnung so reichlich ausgestattet sind, bezogen hat.

ihren Flug dem Eintretenden entgegen; an ihre Stelle treten in christlicher Zeit die Seraphim, Köpfe oder ganze Engelsfiguren, auch Ringe mit vierfachen Flügelpaaren, die sich nach allen vier Hauptrichtungen durcheinanderkreuzen, offenbar erfunden, um in dekorativer Anwendung, namentlich auf Plafonddecken und Gewölben, keine Schwierigkeiten wegen der Richtung, die ihnen zu geben sei, zu bieten. Ihnen folgen freilich die anderen himmlischen Heerschaaren, wie sie Gott-Vater, oder Gott-Sohn, oder die ganze Dreifaltigkeit nebst Maria in einer Glorie umgeben. Sie ordnen sich im Kreise um die Mittelgruppe, die ihrerseits so gerichtet



Seraphim (Neubyzantinisch Athen).

ist, wie jene ägyptischen Adler, nämlich mit den Häuptern nach der Hauptthüre, mit den Füßen nach dem Sanctuarium, über welchem sie schweben. (Siehe Tafel VIII. der kolorirten Blätter: Byzantinische Malerei der inneren Kuppel einer kleinen Kirche in Athen.) — Das Gesetz für historische Bildwerke, die in besondere Umrahmungen eingeschlossen von nun an immer häufiger zu der Verzierung der Decken benutzt werden und sich zur Hauptsache erheben, während sie bei den Römern (und wohl auch bei den Griechen) in Privatwohnungen und profanen Bauwerken nur leichte ornamentale Bedeutung hatten, ist in Beziehung auf ihnen zu gebende Richtung leicht fasslich, sowie der bedeckte Raum selbst nur einigermaßen gerichtet und hierin nicht vollkommen neutral ist, welcher Fall nicht selten vorkommt. Dasselbe ist auch für alles ornamentale Werk gültig, sobald dieses aus Elementen besteht, welche ein Oben und Unten haben. Es geht ganz einfach dahin, dass man sich den Plafond oder die gewölbte Decke als eine durchsichtige Glastafel

denken muss,¹ hinter welcher die Mauern, die in der Phantasie jede gewollte Höhe erreichen mögen, sichtbar bleiben. Was nun auf dieser idealen senkrechten Wandfläche jenseit des Plafonds aufrecht stehend gemalt ist, muss auch so erscheinen, wenn dafür nur seine Projektion auf der (ursprünglich durchsichtig gedachten) Plafondfläche an die Stelle tritt. Diese einfache Regel ist zugleich der Ausgangspunkt jener verwickelten Kunst, der sogenannten *perspective curieuse*, die die schwierigsten architektonischen Kombinationen, verbunden mit reichen Figurengruppen, auf jeglicher Deckenfläche kunstgerecht und naturtreu darzustellen weiss. Sie ward seit der Renaissance schon von Bramante, Balthasar Peruzzi und andern Meistern häufig benutzt, später aber von den Jesuiten bis zu höchstem Ungeschmacke gemissbraucht.

Also jeder figürliche Gegenstand, der Kopf und Fuss hat, muss mit den Füßen gleichsam auf dem Gesims der Mauer wurzeln, und diess gilt für alle vier Mauern, sowie für den ganzen Umfang einer geschlossenen (kreisrunden oder ovalen) Wandfläche. In der Mitte der Decke würden alle Spitzen oder Köpfe der aufrecht stehenden Figurationen zusammenstossen, wenn durch eine zweckmässige Eintheilung dieses nicht verhindert wird. Gewöhnlich sind gerade in der Mitte des Plafonds oder Gewölbes auf dem von allen vier Mauern gleichweit entfernten, mithin neutralen, Gebiete die Hauptmotive der Decke angebracht, deren Richtung dann in gewissen Fällen schwer zu bestimmen ist und nicht selten von lokalen und zufälligen Verhältnissen abhängt. Bei Räumen von entschiedener Richtung, wie bei den Hauptschiffen der Kirchen, ordnen sich die Mittelmotive so, dass sie für den Andächtigen, der das Schiff betritt, aufrecht stehen, das heisst, sie sind mit den Köpfen nach der Thür, mit

¹ Es ist auffallend, dass wir uns einige, zum Theil der ältesten schriftlichen Ueberlieferung angehörige, Beschreibungen gewölbter Decken nicht anders erklären können, als hätte man sie sich wirklich von Saphir oder vielmehr von durchsichtigem Saphirglase konstruirt gedacht, über welcher durchsichtigen Kuppel Bildwerke aufgestellt sässen, die durch die Glaskuppel durchschimmerten. Hierüber das Nähere in der Unterabtheilung des Abschnittes über Keramik, die über das Glas handelt. Doch sei hier beiläufig an das schon im Buche Hiob vorkommende, einer solchen Glasdecke entnommene, Bild erinnert: *Deus insistsens nebula dura ut speculum fusum*. So auch sieht Ezechiel den donnernden Gott auf einer tönenden Wolke über den zitternden Krystallhimmel wegfahren. Moses denkt sich sogar den Himmel aus saphirnen Ziegeln gewölbt, als Fusschemel Gottes. Vergleiche damit Philostratus in *Vita Apoll.* I. p. 33, wo von einem babylonischen Zimmer gesprochen wird, dessen Kuppeldecke das Bild des Himmels darstelle und aus Saphir gewölbt sei, worüber die Bildnisse der Götter aufgestellt seien, die golden gleichsam aus dem Aether heraus leuchteten.

den Füßen nach dem Altar gerichtet. Schon schwieriger ist mitunter die Orientation der Mittelmotive in den Seitenschiffen und quadratischen Janusbogenartigen Passagen, die besonders in den Kuppelkirchen der Renaissance so häufig vorkommen.

Die Mittelmotive auf den Gewölben der Seitenschiffe sollen für denjenigen orientirt sein, der aus dem Hauptschiff durch die Bogen der Hauptmauern in das Seitenschiff tritt, um vor der Kapelle, die dieser Abtheilung des Seitenschiffes entspricht, eine gottesdienstliche Handlung zu begehen. Unter dieser Annahme muss das Sujet des mittleren Schildes in dem Gewölbe des Seitenschiffes das Kopfende gegen das Hauptschiff, das Fussende gegen die Kapelle gerichtet haben. Aber sehr oft wird diese Anordnung gegen die Optik verstossen, da, um das Bild in seiner wahren Elevation und nicht verkehrt zu sehen, man genöthigt ist, sich gegen das Licht zu stellen. — Diese Rücksicht ist in sehr vielen Fällen massgebend für die Orientirung der Bilder etc. Wo nicht hierarchische oder Etiketten-Vorschriften oder sonstige, an die Bestimmung eines Raumes geknüpfte, Bedingungen dagegen treten, muss das Bild für denjenigen recht stehen, der dasselbe in der besten Beleuchtung sieht, indem er das Licht im Rücken hat.

Hierüber gibt die Galerie d'Apollon im Louvre, das Meisterstück Bérain's, mit der von Lebrun komponirten und ausgeführten herrlichen gewölbten Decke zu interessanten Studien Gelegenheit. Sie hat eigentlich keine andere Bestimmung, als die eines brillanten Corridors, ist sehr lang bei mässiger Breite von etwa 40 Fuss, der Eingang ist an einer der schmalen Seiten, ihm gegenüber, in weiter Distanz ist ein grosses Balkonfenster. Die linke Seite ist ganz mit Fenstern durchbrochen, deren Täfelung mit Arabesken en Camajeu auf Goldgrund von Bérain überaus reich und zugleich mässig und geschmackvoll verziert ist. Gegenüber läuft die Wand, gleichfalls getäfelt, ohne besondere Unterbrechungen, mit Ausnahme einiger reich verzierter Thüren, von Anfang bis zu Ende fort. Sie war ohne Zweifel von jeher bestimmt, Bilder aufzunehmen, und hat keinen Mittelpunkt der Beziehungen. Ihre bistergraue Täfelung ist bis zur Höhe des Lambris mit schönen Arabesken in demselben Stile, wie die der Fenstergetäfel verziert. Sie reicht bis zu dem Gesims, das in kräftiger Entwicklung die vertikale Mauer bekrönt und über welchem das, im Kreissegmente ausgeführte, Tonnengewölbe der Decke beginnt. Auf dem Sims sitzen kolossale Gruppen aus Stucco, die runde Bilderrahmen, gleichfalls aus weissgrauem Stucco, einschliessen. Letztere enthalten in grünlichem Tone ausgeführte Medaillons und sind mit prach-

vollen Blumen umgeben, gemalt von Baptiste. In den Zwischenräumen dieser Gruppen sind wiederum Bilder von Lebrun und anderen Meistern. Die ganze Decke ist in Bilderfelder getheilt, zwischen denen sich die Rahmen und Friese aus bistergrauem Stucco hindurchziehen. Die Hauptmotive sind durch Gründe und Ornamente von mässiger, in das Braungoldene spielender Haltung verbunden, die das Zwischenglied bilden zwischen dem weisslichen Stucco und den kräftigen Oelbildern, so dass das Ganze einen unvergleichlich harmonischen, kostbaren und blonden Eindruck macht, den der, durch Geschmack gemässigten, Pracht. Ich kenne keinen Raum, der in Beziehung auf allgemeine architektonische Harmonie mit dieser herrlichen Gallerie zu vergleichen wäre. Das Hauptbild der Mitte ist, bei Gelegenheit der Restauration dieses Saales, die unter der Leitung der Herren Duban und Séchan erst vor wenigen Jahren vollendet wurde, von dem Maler Delacroix ausgeführt worden; dieses ist so orientirt, dass der Beschauer vor das Fenster treten und diesem den Rücken zuwenden muss, um es richtig zu sehen — gewiss für diesen Fall die schicklichste Disposition; obgleich die Form der Gallerie dazu einladen mochte, das Bild so zu wenden, dass der, den reich verzierten Korridor durchschreitende, Besucher der Kunstsammlungen des Louvre dasselbe auf seinem Wege en passant richtig sehen und geniessen könne. — Durch die Orientirung, die Delacroix dem Deckenbilde gab, wird das Mittelfeld der Mauerseite der Gallerie zu einem Centralpunkte des Raumes, der, wie schon bemerkt worden ist, eigentlich keinen Selbstzweck verräth, sondern sich als Passage oder als Korridor manifestirt. Der nur erst angedeutete Gedanke würde erst dann sich vollständig aussprechen, wenn, dem herrlichen Delacroix'schen Bilde entsprechend, irgend ein kräftig heraustretendes Monument die Monotonie der langen Wandfläche gerade in der Mitte derselben unterbräche.

Es bietet sich hier die Gelegenheit zur Vertheidigung der reichen Deckenverzierungen und speziell zur Vertheidigung der Deckenbilder; dieselben sind von den Kunstpuritanern und Neugothen mit einer Art von Wuth angefeindet worden, — fast alle Kunsttheoretiker, Kunstkritiker und kunstverständigen Laien haben sich dagegen verschworen, — während bemerkt wird, dass die besten Maler mit grösster Vorliebe und bestem Fleisse gerade diejenigen Aufgaben gelöst haben, die sich an Oertlichkeiten der angedeuteten Art knüpften. So war die Sixtinische Decke das Lieblingswerk und die grösste malerische Leistung des göttlichen Michel Angelo, so erfreute sich Raphael an den Deckengemälden der Farnesina und der Kapelle Chigi; fast alle ersten Maler Italiens

suchten und erreichten ihren höchsten Ruhm in den Plafondbildern und ausgemalten Kuppeln; so Domenichino, Quercino, Guido Reni und Correggio, so auch Titian, Tintoretto und Paul Veronese. Später machte sich Raphael Mengs durch seinen Plafond der Villa Albani zuerst berühmt, und auch unsere Meister der Gegenwart schufen ihr Bestes und Gefeiertestes für die Gewölbe und Decken der Glyptothek und des Louvre. Und diesen Ruf hätten die Plafonds der grossen Meister vor ihren anderen Werken sich nicht erworben und erhalten, wäre nicht zugleich die Vorliebe gerade für diese Bilder im Volke, in der Masse des kunstgeniessenden Publikums vorhanden. Diese Thatsache spricht sich klar aus, den Theorien der Aesthetiker zum Trotze. Ich glaube, dass sich diese Vorliebe der Meister, sowie des unbefangenen Volkes für Plafondbilder mehr aus physiologischen und, wenn man will, aus psychologischen, denn aus materiellen Gründen erklären lasse. Allerdings ist es richtig, dass schon aus Gründen der letzteren Art der Fussboden gar nicht, die Wand sehr selten zu der Aufnahme von Bildern hohen Stiles geeignet ist und noch seltener den gesammelten Genuss solcher Werke gestattet. Seitdem der sogenannte gothische Baustil der Wand, der selbstständigen, nicht statisch oder mechanisch thätigen und dienenden Raumschranke, die Existenz absprach, blieb für die eigentliche Malerei, die sich nur auf derartigen selbstständigen, nicht mechanisch funktionirenden Raumschranken entwickeln kann und darf, kein Feld übrig, ausgenommen die Kappen der Kreuzgewölbe und die durchsichtigen Glaswände der Fenster. Seit der Renaissance ward der Wand wohl zum Theil wieder ihr Recht, allein in viel geringerem Grade bei öffentlichen Monumenten, z. B. bei Kirchen, als in der Wohnhausarchitektur. Erstere gothisiren noch immer in dem Sinne, als die Seitenwände der Schiffe wenig ruhige Flächen bieten, sondern unten von luftigen Bogenstellungen, oben von Tribünen durchbrochen sind oder durch architektonisches Werk zu statisch-dienenden Theilen des architektonischen Gebildes umgestempelt erscheinen. Somit bleiben nur die Zwickel über den Bögen der Hauptschiffe und die Plafonds, Gewölbe und Kuppeln, sowie einzelne Kapellen für die eigentliche Malerei disponibel. In Palästen und profanen öffentlichen Gebäuden aber, besonders in den jetzt so wichtigen Monumenten, die bestimmt sind, Sammlungen zu enthalten, hat die Wandfläche schon im Voraus ihre Bestimmung: sie darf kein Bild sein, da sie bestimmt ist, Bilder oder sonstige Gegenstände der Kunst, der Wissenschaft oder des Luxus an ihr aufzuhängen oder an sie zu lehnen. Manche Ausnahmen können sich darbieten, manche Gelegenheit zeigt sich günstig,

ein Wandgemälde zu vollbringen — aber im Ganzen gerechnet sucht die Malerei nach einem ruhigeren Plätzchen für ungestörtes Schaffen und Wirken. So wird die Kunst schon aus ganz hausbackenen und materialistischen Gründen in den Himmel versetzt, weil man hier unten nichts Sonderliches mit ihr anzufangen weiss, sie nur im Wege ist.

Auch mag sie in ihrem ruhigen Exile sich ihres Daseins erfreuen, das dort oben wenigstens ohne kostspielige Leitern und Gerüste nicht so leicht beunruhigt und gefährdet werden kann. Auch vor dem kurz-sichtigen Kennerblick und der Lupe des Aesthetikers ist sie dort einiger-massen gesichert: dieser kann ihr nicht jeden Strich bekritteln und ist genöthigt, sie im Ganzen und in der Gesamtintention (wie er es immer soll) zu fassen. Obschon sich dieser Vortheil, Dank den Opernguckern und Reichenbach'schen Teleskopen, in praxi illusorisch erweist, beruhigt er doch einiger-massen den Künstler, der mit mehr Zuversicht an einem Werke arbeitet, das für eine Distanz berechnet ist, die das mittlere gesunde, unbewaffnete Auge aus materiellen Gründen durchaus innezuhalten gezwungen ist. Augenkranke und Astronomen machen ihm keine Sorgen, denn für die hat er sein Werk nicht berechnet, so wenig wie für die Duckmäuser, die Faulen und die Vornehmen, denen es zu viele Mühe ist, die Nase um einige Grade des Quadranten höher zu tragen, als ihnen die Hochmuthsetikette vorschreibt, die es „grässlich fatigant“ finden, dort hinaufzuschauen, und sich desshalb mit einem kurzen Coup d'œil auf das Bild begnügen, der auch für sie vollkommen hinreicht.

Nichts ist vortheilhafter für das Kunstwerk, als das Entrücktsein aus der vulgären unmittelbaren Berührung mit dem Nächsten und der gewohnten Sehlinie der Menschen. Durch die Gewohnheit des Bequemsehens wird der menschliche Sehnerv so abgestumpft, dass er den Reiz und die Verhältnisse der Farben und Formen nur noch wie hinter einem Schleier erkennt. Den experimentalen Beweis dafür gibt das allen Künstlern bekannte Phänomen, dass Fernsichten, ein Sonnenuntergang, ein duftiger Gebirgshintergrund unaussprechlich gewinnen und eine Schärfe der Umrisse, eine Farbenglorie annehmen, die sie uns als einer andern Welt, einer höhern Schöpfung, angehörig erscheinen lassen, wenn wir sie verkehrt, etwa durch die Beine hindurch, betrachten. Etwas ganz Analoges kommt den Bildern zu Gute, die mit etwas ungewohnter Haltung des Kopfes angeschaut werden; ganz derselbe Zauber wird durch das Fremdartige der Auffassung über sie ergossen. Ausserdem soll man ein gutes Bild nicht zu lange anlotzen. Du hast mit einer Anschauung genug, die so lange währt, bis der Nacken ermüdet. Hat dieser Zeit

gehabt auszuruhen, so ist das Auge auch wieder empfänglich geworden für Farbenkontraste und richtiges Verhalten der Töne und Formen zu einander.¹ Jeglicher längere Blick endigt nothwendig mit Farben-

¹ Man unterscheidet zweierlei Farbenkontraste, den instantanen und den nachwirkenden. Der erstere macht zwei Farben, die einander berühren oder nahestehen, anders erscheinen, als sie das Auge auffasst, wenn es jede für sich allein betrachtet, und zwar verändert er sie nicht bloss qualitative, sondern auch quantitative, d. h. er macht das Dunkle neben Hellem dunkler, letzteres neben jenem heller erscheinen. So z. B. erscheint Grün neben Violet jenes gelber, dieses röther, als jedes für sich betrachtet; Gelb neben Grün spielt in's Orangefarbene, dieses in's Blaue u. s. w. — Der nachwirkende Kontrast ist ein Reiz, der durch das Sehen einer Farbe der Netzhaut mitgetheilt wird und sich dadurch kund gibt, dass man diejenige Farbe zu sehen glaubt, die möglichst weit von der gesehenen entfernt liegt und den geraden Gegensatz zu ihr bildet. So hinterlässt ein rother Punkt, etwas lange angesehen, in dem weggewandten Auge ein gleichgestaltetes Spektrum von grüner Farbe. Eine Orangekreisfläche hinterlässt ein gleiches Bild von blauer Farbe u. s. w.

Bei langem Anschauen einer vielfarbigen Fläche, deren Effekt nur auf den instantanen Kontrast berechnet ist, fangen die Farben an, die Wirkung des nachwirkenden Kontrastes auf das Auge auszuüben, das somit das Gegentheil der Farben sieht, die auf dem Bilde vorkommen, und diese Eindrücke auf andere Punkte des Bildes überträgt, deren Lokalfarbe sich mit den, von vorhergesehenen Farben herübergeschleppten, Eindrücken im Auge vermischt. Solcherweise entsteht der gemischte Kontrast, der zuweilen sehr komponirt ausfallen kann und zuletzt Alles grau erscheinen lässt. Hätte man z. B. eine Zeit lang Roth angesehen und blickte hernach auf Blau, so würde das grüne Spektrum im Auge sich mit dem Blau vermischen und es entstände ein tieferes Grünblau. Hätte das Auge vorher Orange gesehen und es fiel hierauf auf Gelb, so würde dieses grün erscheinen, das Roth aber würde durch die Nachwirkung des Orange violet u. s. w.

Hieraus erklärt sich der Nachtheil, den das lange, unausgesetzte Anschauen eines Bildes für den Genuss und das Verständniss desselben haben muss; hieraus erklärt sich zugleich das Phänomen, worauf in dem Texte hingewiesen worden, dass ein ungewohntes Sehen die Farben und Töne eines Gegenstandes schärfer und reiner erscheinen lasse. Die Ursache liegt darin, dass die Netzhaut das Bild des Gegenstandes auf Punkten in Empfang nimmt, die noch nicht fatiguirt sind und somit die reinen, richtigen Nuancen statt der durch gemischten Kontrast getrübten sieht.

Der wundervolle Orangeschimmer, den die Ferne und der untere Horizont einer Weitsicht annimmt, wenn man sie verkehrt durch die Beine besieht, erklärt sich nach dem Gesetze des gemischten Kontrastes noch bestimmter dadurch, dass die untere Hälfte der Netzhaut, durch das Blau des oberen Himmels übersättigt, für Orange disponirt wird, während gleichzeitig die obere Hälfte der Netzhaut durch das duftige Orange der Horizontnähe ein blaues Spektrum in sich aufnimmt. Nun stelle ich mich plötzlich überkopfs, so dass das Spektrum in der unteren Hälfte der Netzhaut, welches orangefarben ist, plötzlich mit der orangefarbenen Horizontlinie zusammenfällt und das blaue Spektrum der oberen Hälfte derselben gleichzeitig mit dem Blau des Zeniths

konfusion. In Folge der Wirkungen des sogenannten gemischten Kontrastes der Farben erscheint das Ganze wie mit einem gemeinsamen schmutzigen Tone überzogen.

Dieselben Gründe, die für Deckengemälde sprechen, rechtfertigen zugleich das Prinzip, der Decke das Maximum des Reichthumes zuzuwenden, welches der dekorirte Raum seiner Bestimmung nach gestattet; sie in dieser Hinsicht das ganze übrige Dekorationswerk beherrschen zu lassen, versteht sich unter Berücksichtigung der Gesetze der Proportionalität in Verhältnissen und Farben, welches verlangt, dass die Decke auch das Duftige, das Leichtere, das Getragene, das Schwebende sei. Der Begriff des frei Schwebenden ist unabänderlich an den Begriff des horizontalen Deckenwerkes und jeglicher anderen Bedeckung eines Raumes geknüpft, und je deutlicher, organischer dieser Begriff an ihm sich darlegt, desto mehr nähert sich die Ausführung ihrem Ideale. Diese Auffassung hindert indessen keineswegs die Konzentration des Schmuckes an der Decke, der mitunter mit sehr einfacher Behandlung der Wände und Fussböden sich vereinigen lässt, so dass der Glanz der unerreichbaren Decke gleichsam für den strengen Ernst und die Nüchternheit der nächsten Umgebung entschädigt und dieser sogar durch seinen Reflex eine Art von Bedeutung und festlicher Weihe mittheilt. Ich habe während meiner baulichen Praxis in diesem Sinne Manches, und nicht ganz ohne Glück, gewagt.

Wenn ich hier der Deckendekoration im Allgemeinen und der Anwendung historischer Bilder auf den Flächen der oberen Raumabschlüsse das Wort spreche und dabei den Einwand des unbequemen Sehens, der gegen sie gemacht wird, bekämpfe, so folgere ich nun zugleich aus der Bedeutung, die ich der Decke, als dekorativem Hauptmoment, beilege, die Nothwendigkeit des Innehaltens eines bestimmten, durch die physische Beschaffenheit des Menschen und besonders durch das Organ des Sehens schon materiell vorgeschriebenen Masses der Deckenhöhe, besonders in ihrem Verhalten zu dem Standpunkte, welcher den Sehwinkel bestimmt, unter dem wenigstens ein Theil der Decke nicht zu unbequem übersehbar wird. Ich verwerfe somit in umgekehrter Anwendung der Gründe, die man gegen Deckengemälde geltend

kongruirt. Hieraus folgt nothwendig ein tieferes und schöneres Blau für den Zenith und ein reineres Orange für den Horizont, sowie eine schärfere Sonderung zwischen beiden Extremen, die somit, genau genommen, unwahr ist. Aber was ist Wahrheit? — vorzüglich in der Welt der Farben, wo Alles auf Täuschung und Schein beruht?

macht, die übermässig hohen und schlanken räumlichen Verhältnisse, besonders bei nicht genügender Entwicklung des Raumes nach seiner Länge. Sie sind aus einer falschen und einseitigen architektonischen oder vielmehr konstruktiven Theorie hervorgegangen und werden nun mit noch falscherer Sentimentalität für das Werk und den erhabensten, ja alleinig statthaften, Ausdruck echt christlich-germanischer Glaubensinnigkeit ausgegeben.

§. 19.

Die Naht.

Struktive Bedeutung der Naht.

Die Unscheinbarkeit der Ueberschrift dieses Artikels darf über die Bedeutung seines Gegenstandes in kunst-stilistischer Beziehung nicht täuschen. Die Naht ist ein Nothbehelf, der erfunden ward, um Stücke homogener Art, und zwar Flächen, zu einem Ganzen zu verbinden und der, ursprünglich auf Gewänder und Decken angewendet, durch uralte Begriffsverknüpfung und selbst sprachgebräuchlich das allgemeine Analogon und Symbol jeder Zusammenfügung ursprünglich getheilte Oberflächen zu einem festen Zusammenhange geworden ist. In der Naht tritt ein wichtigstes und erstes Axiom der Kunst-Praxis in ihrem einfachsten, ursprünglichsten und zugleich verständlichsten Ausdrucke auf, — das Gesetz nämlich, aus der Noth eine Tugend zu machen,¹ welches uns lehrt, dasjenige, was wegen der Unzuläng-

¹ Es dürfte der Worttausch, den ich mir hier erlaubt habe, leicht spielend und bedeutungslos erscheinen, und in der That wage ich nicht, die Worte Naht und Noth als etymologisch und grundbegrifflich verwandt zu bezeichnen, — obschon eine Ideenverknüpfung ganz ähnlicher Art, nämlich zwischen Naht und Knoten (lat. nodus, nexus, franz. nœud, engl. knot) zwischen der fesselnden ἀναγκή und der unentwirrbaren Verschlingung, die wiederum nur die Noth zerbaut, die sich nach verschiedenen Richtungen hin verfolgen lässt, wohl schwerlich bloss aus zufälliger Aehnlichkeit der beiden Wörter, woran sie haftet, hervorgeht. — Erst nachdem ich dieses geschrieben, fand ich in Dr. Albert Höfer's sprachwissenschaftlichen Untersuchungen S. 223 folgende Stelle, die meine Vermuthungen über den Zusammenhang der in dem Text berührten Begriffe und Worte bestätigt: „Es schliessen sich hier auf den ersten Blick und unabweisbar eine Anzahl Worte an, die sich am fügsamsten um die Wurzelform noc vereinigen, lat. neo = nec-o? nexus, necessitas (conf. λάγχοσ,