



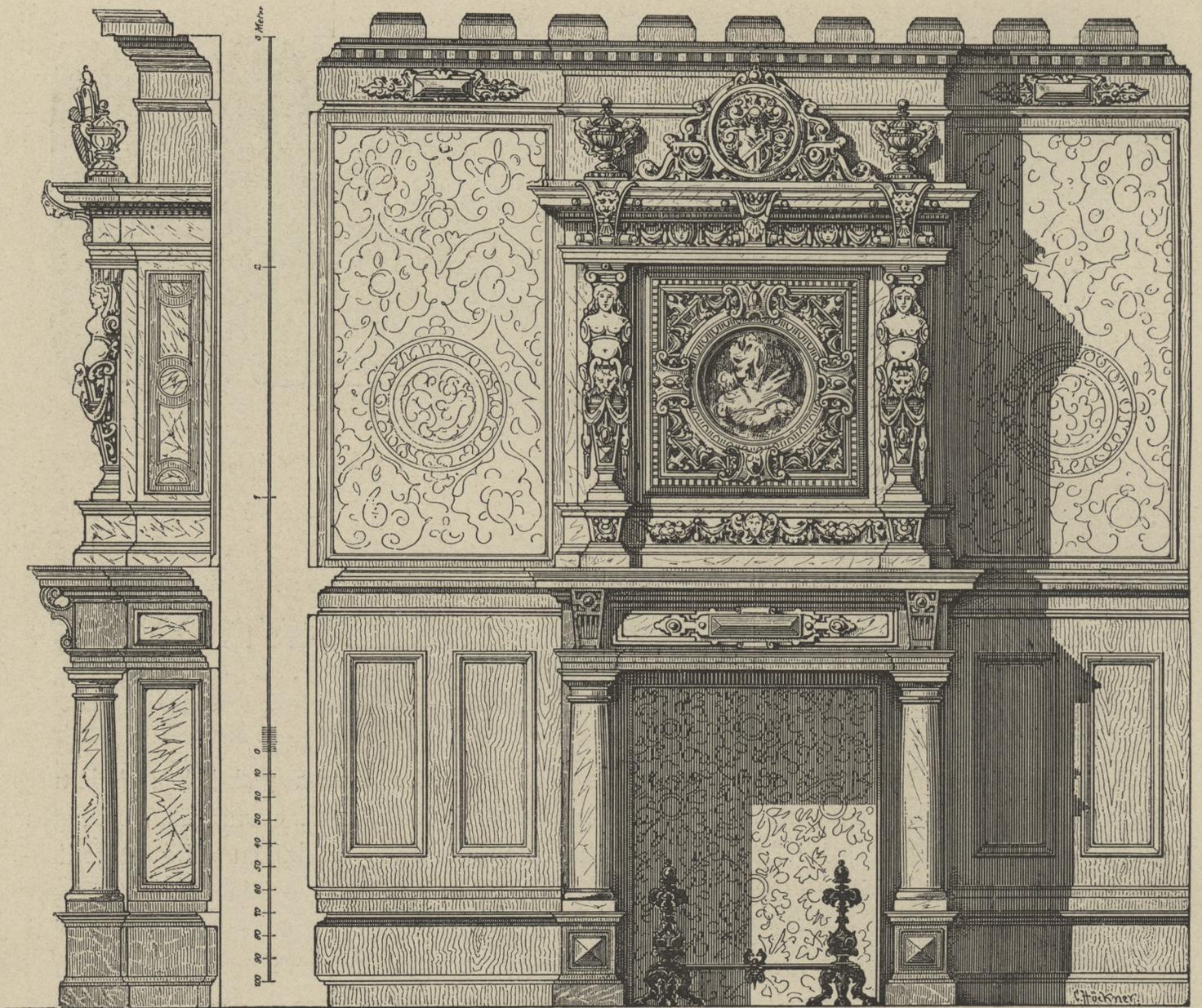
DIE HAUPTSTÜCKE DER DEKORATION.



INDEM ich nun hier den Versuch einer kurzen praktischen Anleitung geben will, muß ich zunächst weitgehenden Erwartungen vorbeugen. Da jeder Raum, mag er einen monumental-prächtigen oder bürgerlich-einfachen Charakter tragen, ein harmonisches Ganze bilden soll, so scheint das richtige Verfahren in der Beschreibung in sich abgeschlossener, typisch abgerundeter Zimmereinrichtungen zu liegen. Aber dieser bequemere induktive Weg führt nicht zu jener künstlerischen Freiheit des Urtheils, welche zu gewinnen doch unser Streben ist; wir müssen vielmehr darauf bedacht sein, uns über Bedeutung und Aufgabe der verschiedenen

Dekorationstheile und ihrer Beziehungen untereinander klar zu werden. Ich fahre daher in einer mehr deduktiven Betrachtungsweise fort, wobei ich immer voraussetze, daß der geneigte Leser nicht bloß die Abbildungen des Buches, sondern auch die früheren Abschnitte des Textes (namentlich denjenigen über die Farbe) recht fleißig studiert habe.

Der bestangelegte nackte Raum macht in gleichmäßig neutral-farbiger und flacher Erscheinung aller Wände den Eindruck der Oede, der Leblofigkeit, er gleicht eher einem Gefängnis als der Wohnung eines Freien. Erst die dekorative Ausstattung gibt dem Raume Leben, indem sie die einzelnen Partien desselben in Farbe und Zeichnung auseinanderhält; ja insofern die Theile für sich und als Ganzes unser Denken und Fühlen in Anspruch nehmen und auf uns »einwirken«, können wir von *Thätigkeiten* derselben sprechen, oder wenn wir mehr die Aufgaben bezeichnen wollen, besser von ihren *Funktionen*. Dadurch personifizieren wir gewissermaßen die Gegenstände der Dekoration, sie erhalten ihren eigenen Sinn, ihr Herz, ihre Sprache. Wie wir aber bei der Kritik unseres eigenen Thuns und Lassens unser egoistisches Interesse demjenigen unserer Mitwelt entgegenstellen, so ähnlich können wir auch dort unterscheiden: Subjektive Funktionen, d. h. solche, welche sich aus dem *eigenen* stofflichen und technischen Wesen des Gegenstandes sozusagen mit der Nothwendigkeit der Selbsterhaltung ergeben; und objektive Funktionen, d. h. solche, durch welche der Gegenstand *unseren* Anforderungen, unserem praktischen Bedürfnis, unserem Humor

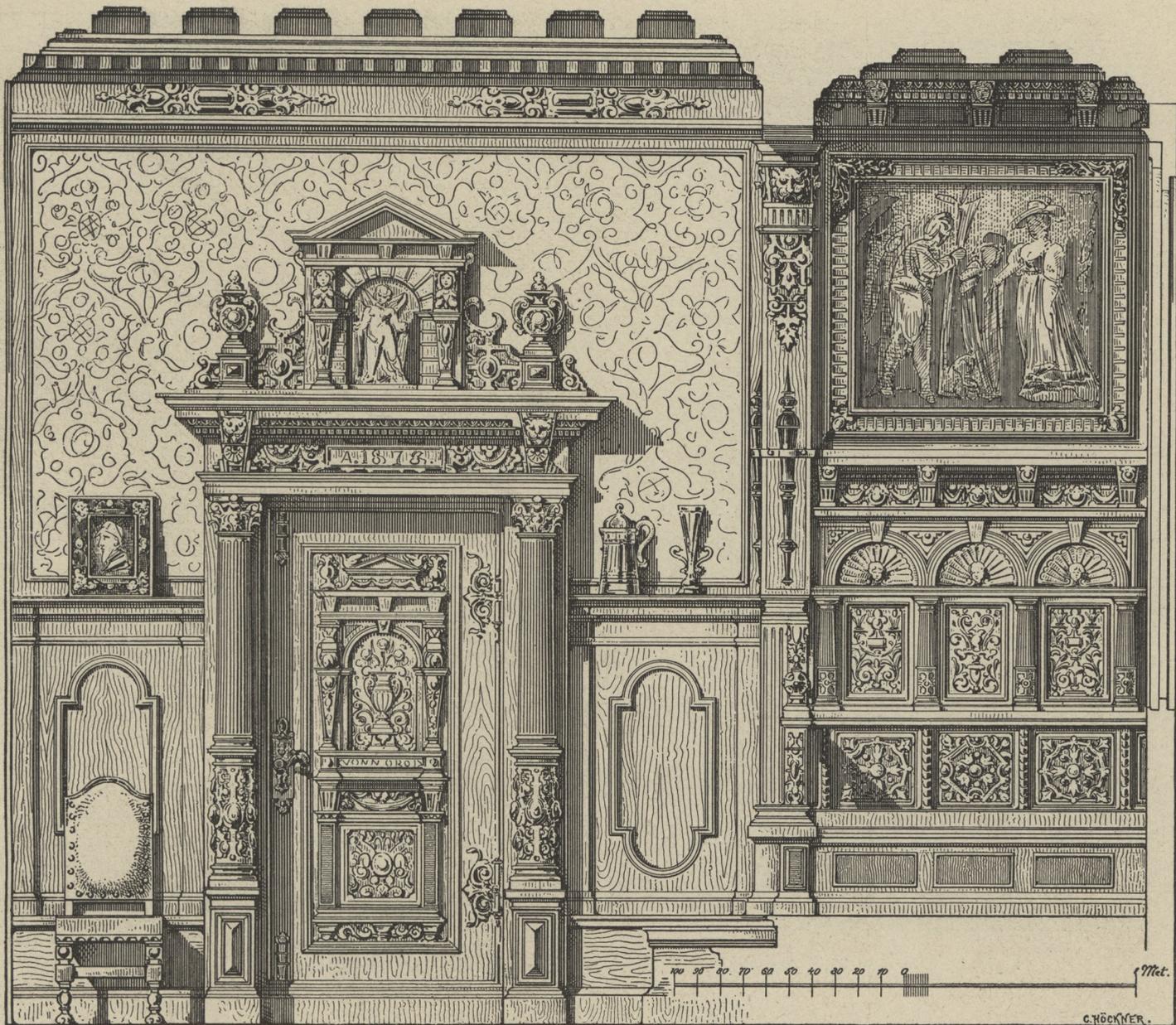


193] Skizze zu einem Wohnzimmer, entworfen und ausgeführt von Kayfer & Grosheim, Architekten in Berlin (Kaminpartie).

und Schönheitsgefühl, unferer Illufionsluft und Symbolik, endlich unferer ästhetifchen Dogmatik*) Genüge leistet. Wer fich die kleine Mühe gibt, über die Wechselwirkungen dieser beiden Arten von Funktionen bei jedem Stücke der Dekoration vollkommen klar zu werden, der ift auf dem besten Wege, das Geheimnifs aller Kunst zu ergründen. Aber man hüte fich, dem einen oder andern Beweggrund den Vorrang vor allen übrigen einzuräumen: beide Reihen bilden gewiffermaßen eine Kettenregel, aus der wir keinen Faktor herausnehmen können, ohne das Exempel zu zerstören.

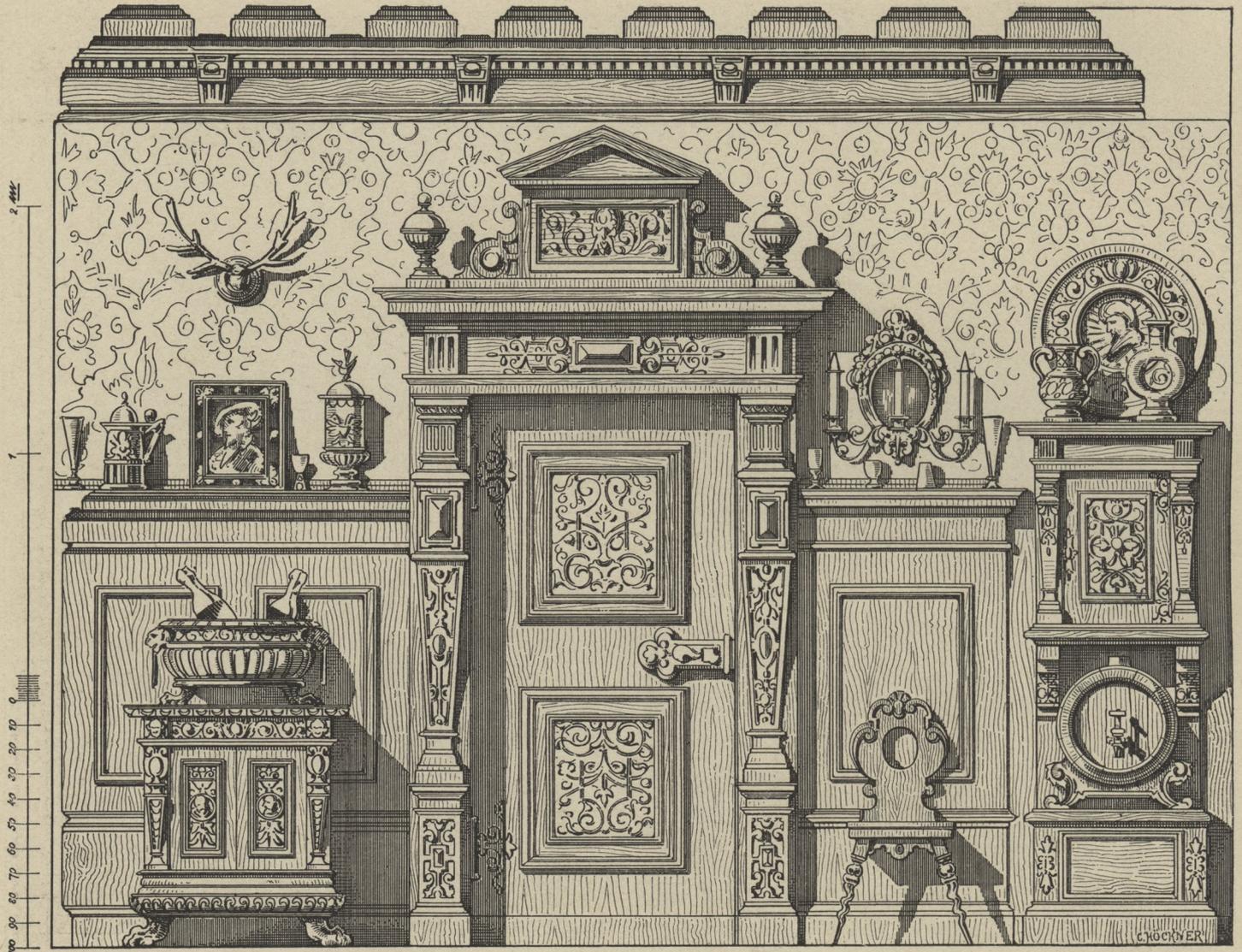
DER FUSSBODEN. Er foll unferen Schritten und dem beweglichen Gefchränk eine ebene, feste Unterlage darbieten; wenn er, wie bei uns im Norden, gleichzeitig ein schlechter Wärmeleiter fein foll, machen wir ihn am besten aus Holz. Sowohl für die Holz- als Steinkonstruktion verbietet fich eine allzu dünnfichtige eingelegte Arbeit (dort Furnitur und Intarfia, hier Inkruftation), weil die Tritte und Stöße und der Druck der Laften die dünnen Auflagen abblättern

*) Ich kann diesen Gedankengang hier nicht weiter ausführen, empfehle ihn aber meinen Lesern angelegentlich; fie werden bald finden, dafs alle diese Anforderungen verschiedener Natur find. Die Triglyphe z. B. ift das *Symbol* des Balken- oder Trammenendes, gehört also dem Gebiete der Holzkonstruktion an; dafs wir fie aber selbst in der Steinkonstruktion und deren Nachbildungen nur an der *dorifchen* Ordnung und deren Abarten anwenden, das entfpringt einem *Dogma*.



194] Skizze zu einem Wohnzimmer, entworfen und ausgeführt von Kayser & Grosheim, Architekten in Berlin (Thür- und Erkerpartie).

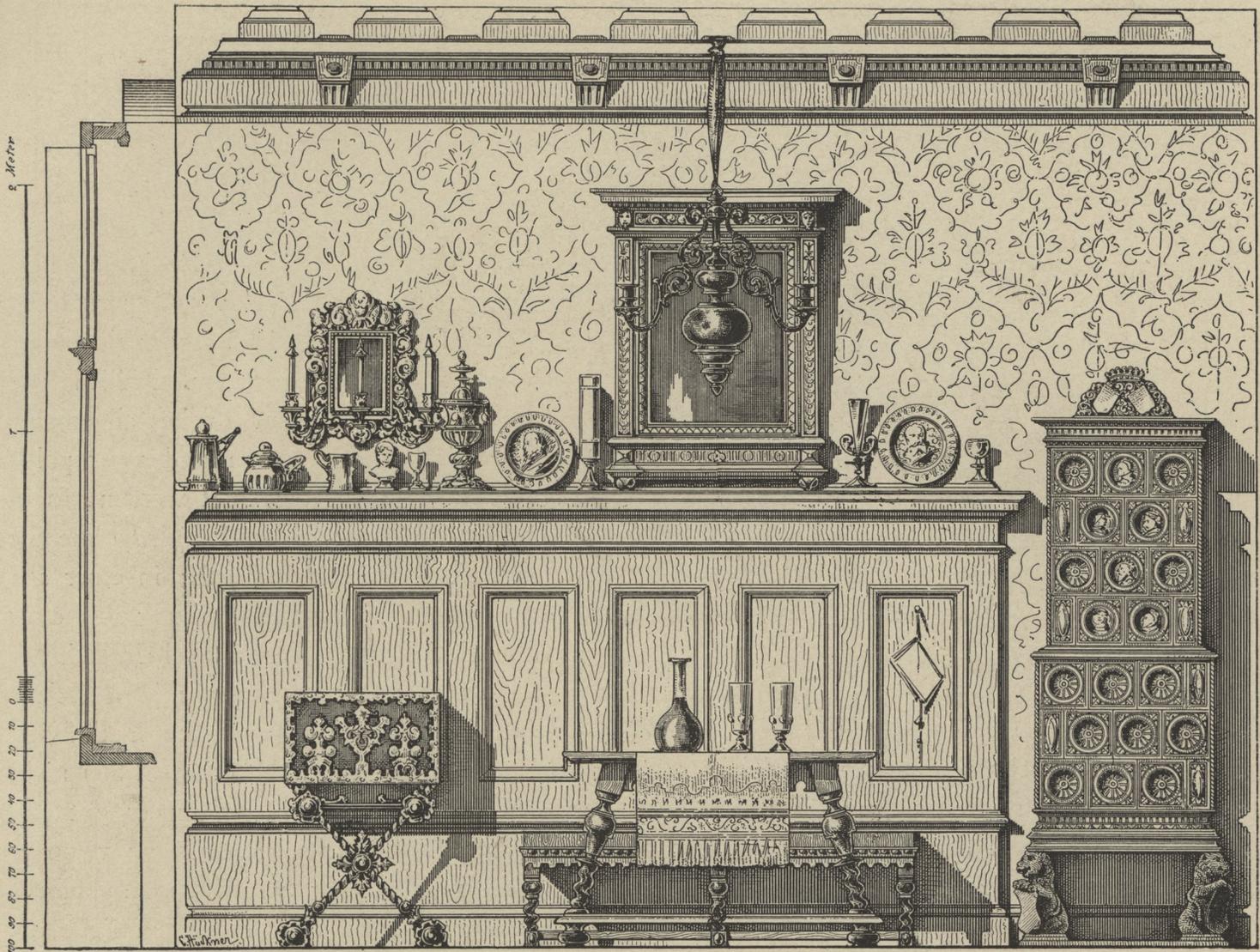
würden. Daher beim Steinboden, wenn nicht Estrich beliebt wird, ein System von genügend starken Steinplatten oder von tiefen Mosaiksteinchen. Für die Holzkonstruktion sind von besonderer Wichtigkeit die Veränderungen, denen das Material beim Wärme- und Feuchtigkeitswechsel, durch Schwinden, Quellen und Werfen, unterliegt. Diese Veränderungen sind bei leichten Hölzern grösser als bei schweren; auch kommen sie kaum nach der Längensondern wesentlich nur nach der Breitenausdehnung der Fasern in Betracht. Um diesen Veränderungen und ihren Ungleichmässigkeiten wirksam zu begegnen, nimmt man zum Fußboden aus weichem Holze am Besten lange, nicht zu breite Bretter, wogegen der Boden aus hartem Holze besser aus kurzen, durch Verzapfen, Vernuthen, Schlitzen, Gehren etc. verbundenen Stücken gebildet wird. Dieser »Parketboden«, im höchsten Grade stilvoll schon wegen seiner Festigkeit und Haltbarkeit, läßt überdies eine durchaus stoffgerechte Ornamentirung insofern zu, als lediglich durch verschiedenartiges Zusammenstoßen der einzelnen Stücke allerlei geometrische Figuren gebildet werden können. Für einen Boden, welcher noch mit Teppichen belegt werden soll, eignet sich meiner Ansicht nach am Besten ein Parket aus sog. »Riemen«, und zwar würde ich solchen Boden nicht mit Wachs wischen, sondern einfach firnissen lassen, vielleicht mit einem kleinen Zusatz von Goldocker. Eine reiche Musterung der Holzunterlage verträgt sich nicht gut mit den Mustern der Teppiche.



195] Skizze zu einer Trinkstube, entworfen und ausgeführt von Kayfer & Grotzheim, Architekten in Berlin.

Eine anspruchsvolle Ornamentation mit zentraler Anlage ist beim Holzboden sowohl als beim Mosaikboden nur dann stilvoll, wenn die Hauptpartien, also namentlich die Mitte, nicht durch Möbel etc. verstellt werden; auch die antiken Mosaikböden mit figürlichen Darstellungen sollten wohl nicht Tummelplätze für das Alltagsleben, sondern Kunstwerke fein, welche keine übergeordnete Dekoration mehr duldeten, wenn sie nicht etwa eine Statue, einen Opfertisch oder dgl. umgaben. Aber selbst in solchem Falle verlangt der feste Boden solide, widerstandsfähige Techniken; gleichmäßige Anstriche mit Deckfarben oder förmliche Malereien sind schon wegen ihrer mangelhaften Haltbarkeit stilllos, die ersteren aber auch deshalb unschön, weil sie die natürlichen Zeichnungen des Holzes selbst zerstören (vgl. S. 66).

Die textilen Auflagen (tapeti, Teppiche) haben zwei verschiedene Aufgaben: einerseits sollen sie den Boden wärmer und weicher machen, andererseits dekorieren. Denn die gewebten Stoffe lassen den reichsten Wechsel der Muster in Formen und Farben zu, während der Parketboden — vom Mosaikboden müssen wir in unseren Breiten wohl absehen — sich immer nur in den Grenzen bescheidener geometrischer Figuren und einer braunen Isochromie bewegen kann. Je reicher aber die dekorative Skala des Teppichs ist, desto mehr müssen wir uns vor stilwidrigen Verirrungen hüten. Im Vordergrund steht das *Prinzip der Schattenlosigkeit* für alle Muster und Figuren bemalter und gewebter Wandbekleidungen, insofern es sich nicht etwa um plastisch eingerahmte Staffeleibilder handelt (vgl. S. 19, 70 & 74); wenn der Eindruck der glatten Fläche nicht zerstört werden soll, so muß auch der Schein des Reliefs gemieden werden, für den



196] Trinkstube, entworfen und ausgeführt von Kayfer & Grosheim, Architekten in Berlin.

Fußboden aber hat diese Regel selbstverständlich erhöhte Bedeutung. Eine ganze Masse ornamentaler Motive, welche sich für Vorhänge, Wandtapeten, Möbeldecken u. dgl. noch recht wohl eignen, müssen dem stilvollen Teppich fremd bleiben: zunächst Alles, was an das thierische und menschliche Leben erinnert, weil es geschmacklos ist, Verwandtes, und wäre es auch zum kaum erkennbaren Sinnbild verflüchtigt, mit Füßen zu treten; aber selbst das Vegetabilische ist hier nur erträglich, wenn es vollkommen entnaturalisirt, gewissermaßen zur geometrischen Figur umstilifirt ist. Schwungvolle Akanthusranken, deren Formen der Stein- und Stuckplastik entlehnt sind, ferner Blumen und Blätter in natürlicher Anordnung, oder gar Zeichnungen von Wappen und Waffen, Motive aus der Tektonik (wie z. B. die abscheulichen gelben Rococorahmen auf modernen Teppichen!) sind von der textilen Bodenbekleidung gänzlich ausgeschlossen. Je mehr aber alle Anklänge an das Relief, also alle malerischen Schattirungen zu vermeiden sind, desto wichtiger ist beim polychromen Teppich die Aufgabe der Konturen und neutralen Zonen (S. 52 ff.), mit deren Hülfe die stärksten Farbenkontraste zu wohlthuender Harmonie gezwungen werden. In dieser Beziehung hat der Teppich vor der hängenden Wandbekleidung mit ihrem größeren Motivenreichtum einen gewaltigen Vorsprung. Für die allein richtigen Prinzipien der textilen Bodenbekleidung nun haben die Orientalen so mannichfache klassische Formen geschaffen, daß es fast unmöglich erscheint, ihnen neue hinzuzufügen. Eine Darlegung der feineren Unterschiede zwischen arabischen, persischen, türkischen, indischen etc. Fabrikaten würde hier zu weit führen; es ist eines der interessantesten, aber auch schwierigsten Themata der Dekorationskunst, nur für Den durchsichtig, der in den



197] Venezianische Decke.

S. 83) und monochrom Blau mit Rücksicht auf den Plafond (symbolische Exklusivität S. 86) nicht rathsam sind. Ein für das ganze Zimmer abgepaßter *polychromer* Teppich ist, wenn er gut und schön sein soll, nicht nur ein theures, sondern auch ein dekorativ sehr schwieriges Ding; wenn er einen gut gearbeiteten Parketboden bedeckt, so kommt mir das gerade so vor, wie wenn ein gesunder Mensch auf trockenem Weg mit Gummischuhen geht. Besonders heikel ist in diesem Falle die Frage der Musterung: bildet dieselbe ein die ganze Fläche bedeckendes Netz gleichmäÙig wiederkehrender Ornamente, so kann auch die üppigste Vielfarbigkeit monoton werden; hat aber die Musterung eine zentrale Anlage mit symmetrischer Entwicklung der Ecken und Bordüren, so ergeben sich Schwierigkeiten für die Stellung der Möbel etc., da eine derartige anspruchslose Musterung nur dann Sinn hat, wenn sie übersichtlich bleibt. Wie viel verwendbarer sind dagegen die kleineren polychromen Teppiche, welche gerade so groß sind, um einer bestimmten Gruppe von Möbeln oder Geräthen als Unter- oder Vorlage zu dienen! Abgesehen von den rein praktischen Vortheilen (leichtere Reinigung, allmähliche Anschaffung, Ersetzbarkeit etc.), gewähren sie die Möglichkeit einer feineren Zusammenstimmung der verschiedenen Partien des Zimmers, indem wir z. B. den grünen Ofen oder Kamin durch eine Teppichvorlage mit rothem Grundton, den goldbraunen Eschenholzschrein durch eine solche mit blauem, das schwarze Ebenholzpult durch eine solche mit gelber Grundstimmung heben können, und umgekehrt. In solchen einfachen Verbindungen, welche in unseren Kunstgewerbeschulen wohl nicht genügend, wenn überhaupt, geübt werden, liegt eine Hauptforce des geschickten Dekorateurs.

Es werden jetzt auch im Abendlande große Anstrengungen gemacht, um es in der Teppichweberei den Orientalen gleichzuthun. An den bisherigen, zum Theil sehr anerkannterthen Versuchen möchte ich hauptsächlich Folgendes aussetzen: Erstens übersieht man sehr häufig, daß die *neuesten* Teppiche, welche wir aus dem Orient erhalten, doch nur ein schwacher Abglanz der *alten* Kunstübung dieser Art ist, so zwar, daß wir den abgeschabten älteren Stücken in der Regel den Vorzug vor allen neuen geben müssen. Zweitens läßt das abendländische Material in Bezug auf Glanz, Weichheit und Feinheit der Fasern sehr viel zu wünschen übrig; und doch hängt nicht bloß die Haltbarkeit, sondern auch das farbige Ansehen sehr wesentlich von jenen Eigenschaften

taufenderlei Mustern und Farbengebungen, sowie in den verschiedenen Techniken bewandert ist und sich eine gewisse taxatorische Findigkeit erworben hat. Nur wenige allgemeine Bemerkungen in Bezug auf die dekorative Verwendung:

Soll der Teppich den Boden des ganzen Zimmers bedecken, so ist es gut, eine ruhige Farbenstimmung zu wählen, welche sich mit derjenigen der verschiedenen Wände, Möbelgruppen etc. leidlich gut verträgt. Sollen auf solche allgemeine Bodendecke noch andere und zwar polychrome Teppiche aufgelegt werden, so ist für die Unterlage die *Einfarbigkeit* ohne alle Musterung empfehlenswerth; in einer anspruchslosen, stumpfen Färbung — etwa dunkel Saftgrün oder dunkel Indischroth — da monochrom Braun mit Rücksicht auf das Holzwerk (stoffliche Exklusivität



198] Deckenmalerei aus dem Cambio zu Perugia.

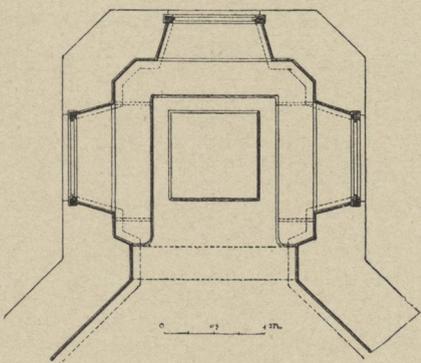
ab. In der Musterung werden noch allzuoft Kompromisse mit der abendländischen Ornamentik verfußt; namentlich die Zeichnungen zu Teppichmustern, welche aus manchen Kunstgewerbeateliers hervorgehen, machen sehr stark in Motiven der italienischen Renaissance, deren Künstler und Dekorateure, ebenso wie Holbein u. a., doch nichts Besseres zu thun wußten, als einfach die orientalischen Arbeiten zu kopiren. Am meisten aber wird jedoch in der Farbengebung gefehlt. Mag man auch noch nicht im Wiederbesitze der alten Färbekunst sein, so ließen sich doch auch mit unseren mangelhaften Mitteln sicherlich ganz andere Resultate erzielen, wenn die Herren Fabrikanten fleißiger die guten alten Vorbilder studieren wollten. Die Reihe der Irrthümer beginnt damit, daß man der Wollenfaser da, wo sie in ihrer natürlichen Färbung Konturen oder neutrale Zonen bilden soll, eine ungesund bräunliche, alterthümliche Patina zu geben sucht, ein Kunstgriff, der dem Kenner sofort in die Augen fallen und Aerger bereiten muß; manche unserer Fabrikate scheinen ganz und gar in eine grünliche Kaffeefauce getaucht zu sein, vielleicht um das harmonische Zusammenstimmen der verschiedenen Farben zu bewirken oder um dem Ganzen einen »warmen« Grundton zu geben. Die orientalischen Teppiche haben einen Hauptreiz dadurch, daß man ihnen die Handarbeit ansieht; jede Farbe, jede Figur hebt sich von der Umgebung deutlich ab, und dabei genirt es kaum, wenn die Weberinnen mit der Vertheilung der Farben nach Laune und Garnvorrath etwas willkürlich umgesprungen sind.

DIE DECKE. Der obere Abschluß des Zimmers hat mit dem Fußboden, abgesehen von der allgemeinen räumlichen Korrespondenz, nur wenig gemein. Während der Boden je nach der Lage der Thüren und Fenster und der Stellung der Möbel ein bestimmt ausgeprägtes Vorne und Hinten, ein Rechts und Links haben kann und in der Regel hat, dehnt sich die Decke, unbehelligt durch unsere Sitze und Tritte wie durch der »Urväter Hausrath«, gleich einem kleinen Himmelszelte über uns aus. Haben wir es gewissermaßen als das Ideal einer feinen Dekoration erkannt, daß der Fußboden in seinen verschiedenen Partien auch verschiedene, mit den benachbarten Wand- und Möbelgruppen harmonirende Farbestimmungen erhalte,*) — ein Prinzip, das recht wohl dem Vorbilde der Natur entlehnt sein könnte, — so ist hingegen die Decke ein in sich abgeschlossenes Hauptstück der Dekoration, welches nur als Ganzes zu den unteren Partien in Beziehung zu bringen ist. Am Fußboden haftet unser Blick mit dem Gefühl der Vorsicht, von hier aus sucht er das Höhere; an der Decke lassen wir ihn frei und unbeforgt um Fehlritte dahinschweifen. Der Fußboden hat in seinen Partien verschiedene objektive Funktionen: hier dient er als Weg, dort als Basis für ein Möbel etc., wogegen die Decke immer nur als schützendes

*) Durch diese Ansicht trete ich in Gegensatz zu anerkannten Doktrinen, was ich, um Mißverständnissen vorzubeugen, ausdrücklich hervorhebe.



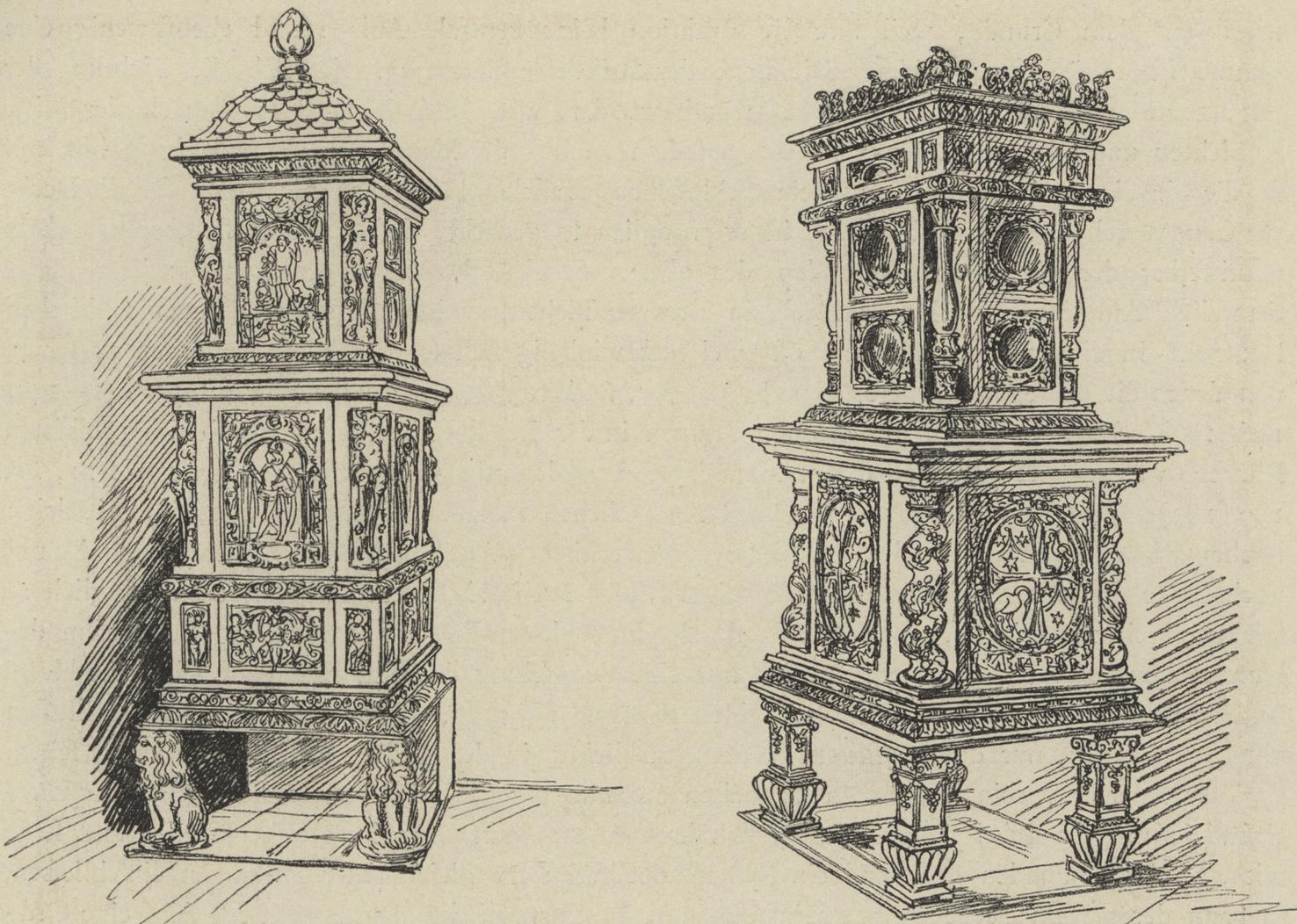
199] Erker in der Trinkstube des Herrn Emil Lotze zu Schlierfee.



200] Grundriß zum Erker Fig. 199.

und schmückendes Dach erscheint. Die für die letztere sich hieraus ergebende Individualität fordert daher vor allen Dingen eine einheitliche symmetrische Anlage, — allerdings gegenüber der Fußbodendekoration eine Beschränkung der künstlerischen Freiheit, welche indessen reichlich ersetzt wird dadurch, daß die Decke nicht, wie der Boden, an die waagrechte Fläche gebunden ist, sondern die verschiedensten struktiven und plastischen Bildungen und überdies die Anwendung von subtilen Stoffen und malerischen Techniken zuläßt. In dieser Beziehung ist die Dekoration der Decke selbst derjenigen der Seitenwand überlegen.

In der That bietet denn die Decke der Renaissance eine große Zahl von Variationen dar, und namentlich die deutschen Bildungen zeichnen sich nicht bloß im kirchlichen und weltlichen Monumentalbau, sondern auch im bürgerlichen Hause durch ihre Vielseitigkeit aus. Es hängt dies wesentlich damit zusammen, daß bei uns der neue Stil sich vielfach mit dem reich entwickelten gotischen Gewölbebau vertragen, sich diesem anschmiegen mußte, namentlich in den Erdgeschossen städtischer Häuser. Leider mußten den italienischen Einflüssen sehr bald die gothisierenden Rippen und Rosetten, die mit bunten Wappen geschmückten freischwebenden niederhängenden Schlusssteine,



201 & 202] Deutsche grünglasirte Oefen der Spätrenaissance, imitirt von Herrn Hafnermeister Graf in München.

die polychrom behandelten maßwerkartigen Eintheilungen etc. weichen. Denn so zweifellos auch dieses Schmuckwerk der Gothik ureigen war, so wäre doch seine Aufnahme in den neuen Stil grosentheils recht wohl möglich gewesen. Immerhin ist die nordische Frührenaissance an solchen Uebertragungen sehr reich; als ein besonders interessantes Beispiel mag Fig. 9 gelten, eine leicht gewölbte Decke im englischen Perpendikarstil (Vorbild: Kapelle Heinrich's VII. in Westminster), welche auf einem reichen Renaissancefries ruht. Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts gelangte auch im nordischen Gewölbefschmuck die italienische Art zur Alleinherrschaft.

Die heutige bürgerliche Baukunst, welche auf hohe Kapitalverzinsung bedacht ist, macht von den Gewölbekonstruktionen nur wenig Gebrauch: hie und da eine Thorfahrt mit Tonnengewölbe, vielleicht kaffettirt; feltener Kreuz-, Kloster- oder Sterngewölbe in Vorplätzen, Küchen, Trinkstuben u. dgl. Die häufigste Form ist das für Bemalung so sehr geeignete Spiegelgewölbe, wenn es überhaupt gestattet ist, diesen Namen beizubehalten; denn von der Mulde, aus welcher wir uns diese Form hervorgegangen denken, sind meistens nur schmale Hohlkehlen als friesartige Einfassung einer glatten Flachdecke übrig geblieben. Diese *Flachdecke* (der *Plafond*, der *Uranos* der Griechen und das *Coelum* der Römer) bildet in unseren Zimmern die Regel. Es ist sehr schwer, für die Dekoration derselben dominirende Gesichtspunkte aufzustellen: mit einer zweifellos berechtigten Symbolik, den Erinnerungen an das uralte Zeltdach und an den blauen Himmel (der ja in den Wohnräumen der alten Römer durch die Regenöffnung wirklich zu sehen war) müssen wir massive Holzkonstruktionen in Einklang bringen, welche in ihrer kraftvollen Realität jede sinnbildliche Illusion auszuschließen scheinen.

Die Holzdecke mit sichtbarem Gebälke nimmt denn auch eine ganz besondere Stellung ein, schon aus dem Grunde, weil ihre Konstruktion keine zentrale Anlage und ebensowenig eine symmetrische Einfassung duldet. Die Lage der Balken bestimmt unweigerlich die Richtung der Ornamente, und auch der allgemeine Grundsatz, daß alles Bildwerk den Kopf nach der Mitte zu richten und mit den Füßen gleichsam auf dem Gefims der Mauer stehen müsse, kann hier nur für die einzelnen, durch das Gebälk eingeschlossenen parallelen Füllungen, nicht aber für die Decke als Ganzes gelten. Die Balkendecke ist ursprünglich so gedacht, daß auf dem sichtbaren Gebälk unmittelbar der einfache Bretterboden des oberen Stockwerkes zu liegen kommt; jetzt findet man diese Anordnung noch sehr häufig in alten ländlichen, wohl nur selten in neuen städtischen Häusern. In diesem Falle sind dann oft zwei rechtwinkelig sich schneidende Balkenlagen zu sehen, von denen die obere, schwächere, von der unteren, stärkeren, getragen wird (Fig. 28, 55, 141—144, 146, 184). Nach unten zu bilden diese Tramen in der Regel einen schmalen, zierlich profilirten Rücken, während sie unmittelbar am Mauerlager konsolenartig verstärkt sind (Fig. 20 & 21, 80, 140, 183). Diese urwüchsig, dem frühesten nordischen Holzbau eigenthümliche, im Mittelalter hochentwickelte und dabei selbst im Sinne der griechischen Antike stilvolle Deckenbildung ist uns noch heute so sympathisch, daß wir sie mit Vorliebe auch als bloße Dekoration nachträglich an solchen Decken anbringen, deren Gebälk durch einen glatten Bewurf verhüllt ist. Bei diesem dekorativen Holzplafond, welcher eigentlich nur eine Vertäfelung darstellt, mag dann schon die bloße Andeutung des Gebälkes durch flache Leisten genügen (Fig. 41, 51), wobei wir uns der Illusion hingeben können, nur den profilirten Rücken wirklicher, in der Decke versteckter Balken zu sehen.

Von dem vorhin erwähnten doppelten Gebälke zum eigentlichen, ächt antiken *Kassettensplafond* ist nur ein Schritt. Da hier die sich kreuzenden Balkenzüge in gleicher Stärke und Lage mit einander verbunden sind und ein System quadratischer, gleich tiefer Füllungen einschließen, so kann der ganzen Decke eine gemeinsame, stark profilirte Einfassung gegeben werden, eine Ordnung, welche insbesondere dem Geiste der italienischen Hochrenaissance sehr zusagt. Indessen auch die starken Formen des Kassettensplafonds können wir, unseren bescheidenen und niedrigen Wohnräumen angemessen, in ein Basrelief verwandeln (Fig. 165 & 166); und da über den dekorativen Charakter solcher Anlage keine Täuschung zu walten braucht, so ist es wohl auch zulässig, das ganze System schiefwinkelig zur Mauer anzubringen oder selbst von der streng quadratischen Form der Kassetten abzugehen (Fig. 90, 150, 163, 164). Bei den letzteren, schon von der Gothik gepflegten Bildungen handelt es sich immer noch um ein Netz von gleich großen Einrahmungen, welche analog den gothischen Gewölberippen, im Grunde struktureller Natur sind. Erst die Hochrenaissance hat Plafondtäfelungen geschaffen, deren Kassetten und Profile frei von der Vorstellung des Gebälkes lediglich nach plastisch-malerischer Laune, wenn auch in fein erwogener Symmetrie, gebildet sind (Fig. 29, 89, 98, 106, 112, 178, 192).*) Was dieser Art von Holzdecken an struktureller Stilgerechtigkeit fehlt, das wird freilich durch die Beweglichkeit der Zeichnung reichlich ersetzt, indem hier ganz nach Belieben die Mitte ausgezeichnet werden kann, runde und ovale mit polygonen, kreuz- und sternförmigen Kassetten abwechseln können u. f. w. Wenn wir diesen Decken ihr starkes Relief nehmen und das Rahmenwerk gleichzeitig flacher und schmaler machen, so kommen wir einerseits zu den einfach-edlen Eintheilungen und Profilirungen der weißen und bemalten Stuckdecken, wie sie während der Hoch- und Spätrenaissance beliebt waren, andererseits nähern wir uns dem im gothischen Maßwerk wiedergespiegelten orientalischen Prinzip der polychromen Deckenbildung, welches feine Stärkung in einer reichen, fast kaleidoskopischen Regelmäßigkeit zeigt — ein Prinzip, welches die Renaissance leider sehr wenig verfolgt hat, das sie sich aber mit demselben Rechte wie die orientalischen Teppichmuster hätte aneignen können.

*) Weitere Beispiele im »Formenschatz« 1879 Nr. 78—80 (Decke aus Tratzberg), Nr. 141 & 142 (Goldener Saal in Augsburg); 1880 Nr. 119 (Decke aus Schloß Ambras).

Wir haben also gesehen, wie sich die komplizirtesten Formen des Plafonds aus der einfachen Balkendecke herleiten lassen. In dieser ganzen Entwicklung sind daher für die *Ornamentik* Rücksichten auf das technische und ästhetische Wesen des Holzes maßgebend, mit welchem sich die Symbolik der Decke vertragen muß. Diese letztere ist nicht eben reich an Motiven: Das blaue Himmelszelt; Sonne, Mond und Sterne; die gefiederten Segler der Lüfte; vielleicht das Geäste, das Laub und die Früchte eines hohen Baumes oder die Ranken und Trauben einer Weinlaube — überhaupt Alles, was wir in der Natur wirklich *über* uns zu sehen pflegen (also z. B. nicht Veilchen und Vergiftsmeinnicht!). Dazu kommen dann noch Motive aus der überfinnlichen Welt, beschwingte Genien und tausend andere Figuren, mit denen die menschliche Phantasie die oberen Regionen bevölkert hat. Aber alle diese Motive beanspruchen eine möglichst unkörperliche Andeutung, eine von dem struktiven Material unabhängige Existenz. Sinnbilder, deren wirkliche oder eingebildete Gegenstände wir uns in weiten himmlischen Fernen denken, einige Meter über uns in Holz geschnitzt anzubringen, ist nicht stilvoll im Geiste der guten Renaissance, so oft auch in dieser Beziehung in deren Namen gefündigt worden ist. Daraus ergeben sich als allgemeine Grundsätze: daß die symbolischen Motive prinzipiell nicht der plastischen, sondern der malerischen Ornamentik der Decke angehören; und daß deren Darstellung keine naturalistische, die körperliche Erscheinung begünstigende sein darf — also mehr Konturen und Flächenkolorit, als farbige Modellierung und Schattirung. Von den berechtigten und ufurpirten Ausnahmen später. Eine weitere Folge ist dann, daß die *plastische Ornamentik* der Decke sich im Wesentlichen auf den der Holzkonstruktion und dem hölzernen Rahmenwerk eigenthümlichen Schmuck zu beschränken hat, zunächst die antikisirenden Einfassungen: Eierstab, Perlenchnur, Zahnschnitt, gewellte Leisten und allerlei zierliche Profile, als Erinnerung an das »Urzelt« vielleicht einige Ornamente aus dem Textilstil, wie Zopfgeflechte, Mäander etc.; endlich Rosetten, Voluten, Kartuschen. Schwieriger ist die Anbringung von geschnitztem Laubwerk, Fruchtgewinden, Masken, Wappen, Trophäen; plastische Vorstellungen solcher Art sind womöglich auf das tragende Gefims und die Hauptkonsolen, als die Vermittler zwischen Himmel und Erde, zu verweisen. Auf dieser Basis mögen auch noch plastische Figuren berechtigt sein. Eine besondere Nachsicht verlangt der Humor: die Gothik, welche darin sehr stark war, hat uns z. B. die wilden Sonnen- und geärgerten Mondgesichter vererbt, aus deren weitgeöffnetem Mund der Kronleuchter herabhängt. Aber solche Dinge müssen humoristisch empfunden und gemacht sein — wie jene köstlichen Narren im alten Münchener Rathaus, die in aller Welt ihres Gleichen suchen.

Die *farbige Erscheinung* der Decke ist fast noch wichtiger als ihre struktive Gliederung; und sodann kommt es viel mehr auf den *allgemeinen* farbigen Eindruck, als auf die Details der Malerei an, weil wir den Plafond in der Regel nicht absichtlich *ansehen*, sondern nur gedankenlos *mitsehen*, was ja nicht ausschließt, daß sein farbiges Temperament unwillkürlich und dauernd von uns empfunden wird. Als Ideal einer farbigen Dekoration möchte ich aber eine solche erkennen, bei welcher sowohl die Natur des struktiven Stoffes als die Symbolik ihr Recht finden (S. 69); für den Plafond mit profilirten Gliederungen, dessen Formen der Tektonik angehören, erscheint mir daher neben der spärlichsten wie ausgiebigsten Bemalung die natürliche Farbe und Zeichnung des Holzes als sehr wesentlich. An Beispielen für diese Ansicht fehlt es namentlich nicht in der gothischen Dekoration; die Renaissance, deren Geiste doch die Veröhnung von Symbolik und Stoffgerechtigkeit sonst ganz und gar entspricht, hat dagegen nur selten die natürliche Erscheinung des Holzes als malerischen Hintergrund benutzt, sondern ihre Holzdecken entweder ganz und gar mit Vergoldung, farbigen Anstrichen und Gemälden überzogen oder aber ganz unbemalt gelassen. Für das erstere Prinzip zahllose Beispiele in der frühen und späten Dekoration Italiens; wenn es hoch kam, so liefs man nur das Gebälk bez. die dasselbe vertretenden dunkelbraunen Rahmen theilweise unvergoldet. Einen grofsartigen Abglanz dieser polychromen italienischen »palchi« haben wir in dem



203] Vorfaal im Hause der Frau Baronin von Stauffenberg in München. Ausgeführt von Franz Radspieler jun. (Rechte Seite.)

schon etwas barock überladenen goldenen Saal des Augsburger Rathhauses von Elias Holl.*) Im deutschen Bürgerhause ward dagegen mehr dem andern Prinzip gehuldigt. Da man sehr richtig die unteren Partien der Wandvertäfelung nicht bemalte (weil hier die ornamentale Malerei unserm Auge zu nahe ist und auch durch fortwährende Berührungen gefährdet wird, namentlich aber weil der Wanddekoration ganz andere Mittel farbiger Wirkung zu Gebote stehen), so glaubte man das Prinzip auch auf die hölzerne Decke übertragen zu müssen. Man begnügte sich in der Regel mit einer mehr oder weniger reichen Holzisochromie, indem man verschiedene Holzarten anwendete, die Füllungen mit Intarsien schmückte oder ausgeschnittene Holzornamente auflegte; und wenn auch die meisten dieser alten Holzdecken einen sehr würdigen Eindruck machen (von Stillosigkeit kann dabei ohnehin nicht die Rede sein), so fehlt ihnen doch das heitere Leben, welches die Vielfarbigkeit zu geben vermag.

*) Formenschatz 1879 Nr. 141 & 142.



204] Vorfaal im Haufe der Frau Baronin von Stauffenberg in München. Ausgeführt von Franz Radspieler jun. (Linke Seite.)

Auch heute noch besteht eine gewisse Scheu vor der Bemalung der Holzdecken; man ist durch die Vorurtheile, welche einerseits die noch immer herrschende italienische Grotteskenmalerei auf weißem Stuckogrund, andererseits die Vollmalerei auf Leinwand großgezogen haben, gefangen genommen. Es würde mich freuen, wenn die in Fig. 150 und 205 abgebildeten Decken, welche nach meinen Angaben ausgeführt worden und in meiner Wohnung zu sehen sind, Anregung zu neuen Versuchen geben würden. In beiden Fällen sind die Malereien in schlichter Konturenmanier auf Füllungen von weichem Holz gebracht, dessen Strahlen und Ringe deutlich hinter der Zeichnung zu erkennen sind. Um ihnen einen wärmeren Ton zu geben, sind diese Füllungen mit Oel dünn lasirt; die Bemalung ist in Oelfarben und nicht nach gothischer Weise in Leimfarben ausgeführt, weil die letzteren auf dem matten Glanze des Holzes todt aussehen würden. Im einen Falle (Fig. 150) sind die Figuren durchweg dunkelbraun gezeichnet, nur hie und da sind Edelsteine, Metallfachen etc. farbig oder durch Vergoldung aufgehöhht; aufer den dunkelbraun

gebeizten Leisten mit Rundstab, welche das strukturelle Gerippe bilden, hat jede Füllung noch eine dreifache Einfassung: vergoldete gewellte Leisten, eine indischroth und eine meergrün lasirte Borte. Im anderen Falle (Fig. 205) sind die, einer alten Stickerei nachgebildeten, gothisirenden Blumen der aus weichem Holz bestehenden Füllungen und Hohlkehlen leicht kolorirt, im phantastischen Wechsel von Blau, Roth, Gold, Violett, Grün; das Rund in der Mitte warm blau angestrichen, die aus Lindenholz geschnitzte Sonne bronzartig vergoldet; die Rahmenprofile mit Rundstab aus weichem dunkel gebeiztem Holz; die Frieße mit ungarischer Esche furnirt. Der ganze Plafond macht namentlich bei Lampenlicht einen sehr heiteren Eindruck und stimmt prächtig zu der weißen Wand des Zimmers (Fig. 174 & 175). Endlich habe ich auch versucht, der Scheinbalkendecke mit einfachsten Mitteln polychromes Leben zu geben, indem ich die Füllungen zwischen den Balken resp. Leisten (Fig. 41) mit einer warm meerblauen Tapete ausfüllte und mit einer alten Nürnberger Bordüre, vergoldetes Muster auf rothem Grund, einfasste. In ähnlicher Weise läßt sich mit der Holzdecke und ihren Imitationen manche glückliche Wirkung erzielen; das Holz hat dabei noch vor dem Stucko voraus, daß es sich besser mit dem Humor verträgt: dieselbe skizzenhafte Arabeske oder naiv gezeichnete Figur, die uns auf dem Holzgrund sehr lustig erscheint, macht vielleicht auf dem weißen Gypsgrunde Fiasko.

Die Bemalung des *weißen Stuckgrundes* an den Steingewölben und glatten Flachdecken ist denn auch ein ganz anderes Ding. Hier können, der farbstofflichen Natur des struktiven Stoffes entsprechend, nur Deckfarben, nicht auch die lebenssaftigen Lasurfarben angewandt werden. Die Erscheinung des Grundes ist kühl, wie das Material selbst, und durchaus neutral, gleichzeitig aber erhält jede Unterbrechung, welche die vollkommenste und hellste Mischfarbe erleidet, eine erhöhte negative, fast jungfräuliche Bedeutung; alles Figürliche tritt hier nicht bloß schärfer, sondern auch anspruchsvoller auf. Soll also die Bemalung nur die Rolle einer liebenswürdig bescheidenen Ornamentik übernehmen, so wird man dabei Farbenzusammenstellungen mit allzu grellen Kontrasten*) vermeiden und (wie in der farbigen Dekoration des Rococo) sich mit hellen Mischungen begnügen müssen, welche von dem weißen Grunde nicht zu stark überstrahlt werden. In diesem Sinne hat die Gothik viel Schönes hervorgebracht, indem sie nicht nur weiße Wände, sondern auch die weißen Felder ihrer Netzgewölbe häufig durch farbiges Rankenwerk belebte. Die besten Vorbilder der Art machen den Eindruck von zwar breit, aber nicht zu dunkel konturirten, leicht kolorirten Federzeichnungen in vergrößertem Maßstab, im Kern der Figuren nicht zu viel Modellirung, ohne Schlag Schatten**) — fast nach Analogie der Figuren in gemalten Glasfenstern, selbstverständlich ohne deren farbiges Feuer. Der weiße Stuckgrund legt der Malerei noch eine weitere Beschränkung dadurch auf, daß er keine plastischen Einrahmungen im Sinne einer strengen Tektonik duldet; denn der weiße Grund ist als Oberfläche von Stein- oder Kalkbewurf gedacht, während der Rahmen eigentlich der Holztechnik angehört. So stilvoll daher die Bemalung der weißen Felder eines gothischen Netzgewölbes sein kann, so bedenklich erscheint dieselbe in den weißen Füllungen rahmenreicher Stuckdecken. Die höchsten Triumphe hat die Decken- und Wandmalerei auf weißem Grunde in Italien erlebt, als nach Entdeckung antiker »Grotten« (verzierter Bäder, Hallen etc. der alten Römer) Künstler wie Raffael, Giovanni da Udine, Giulio Romano u. a. sich dieser Dekorationsweise bemächtigten. Auch hier handelt es sich, wie in der Gothik, zunächst um die Verzierung wirklicher Bautheile (Frieße, Pfeiler, Pilaster, Füllungen, Laibungen, Gewölbe etc.),

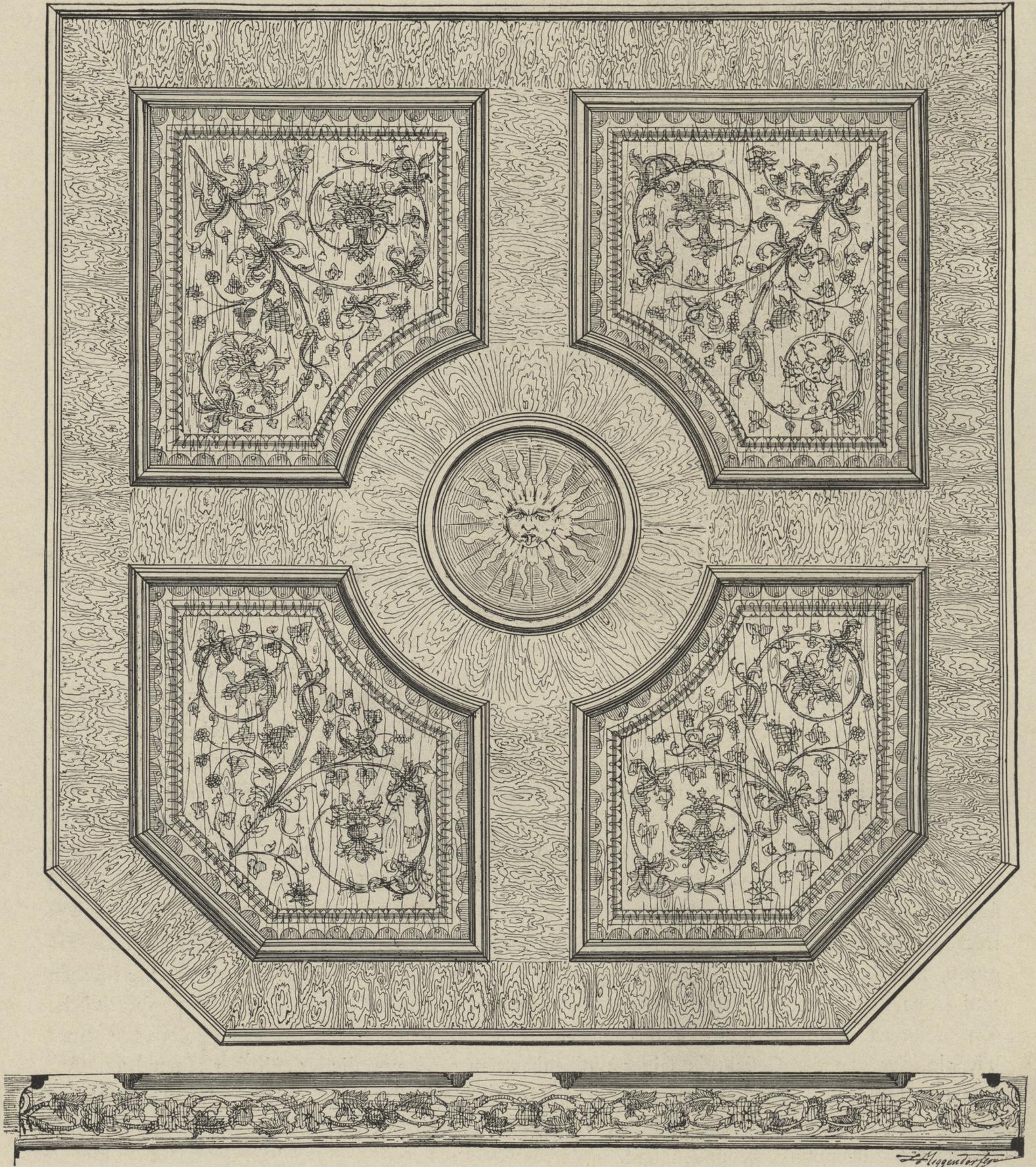
*) Hier kommen also nicht sowohl die eigentlichen Farbenkomplemente, wie ich sie oben Seite 49 dargelegt habe, sondern mehr die Verdünnungen derselben in Betracht.

**) Eines der schönsten Beispiele gothischer Wandmalerei auf weißem Grund, der berühmte »Stammbaum« im Schlosse Tratzberg, ist leider durch eine stilwidrige Restauration entstellt worden, namentlich wurden hierbei den gothischen Blumenranken Schlag Schatten gegeben; diese Schatten sind auch in Reproduktionen (vgl. Zeitschrift des Münchener Kunstgewerbevereins 1880 Tafel 7 & 8) übergegangen.

ohne dafs für die Malerei besondere plastische Umrahmungen erforderlich waren (vgl. Fig. 110). Aber die ganze Art war eine von der Gothik sehr verschiedene, was schon der antikisirende Inhalt der Ornamente mit sich brachte: chimärische Thier- und Menschengestalten in den wunderlichsten Verbindungen mit Laubwerk, Akanthusranken, architektonischen Motiven. Die farbige Behandlung trat schon sehr frühzeitig in Wechselbeziehungen zur Majolikamalerei, welche ihrerseits die Grotesken aufnahm und dafür die gelbe und blaue Stimmung gab. Die ganze Spezies hat sich, in der nachraffaelischen Zeit freilich immer mehr der Manier und Schablone anheimfallend, über 100 Jahre erhalten, und so beliebt war sie auch bei uns in Deutschland, dafs man sogar Holzwände und Holzplafonds mit weissem Gypsgrunde anstrich, nur um die Grotesken mit ihrem zierlichen Formen- und Farbenspiel darauf anbringen zu können. Auf der Burg Trausnitz bei Landshut (vgl. Fig. 139) ist diese Dekorationsweise bei höchster Liebenswürdigkeit der Details doch in der Ausschliesslichkeit ihrer Anwendung auf die Spitze getrieben; ein fast noch besseres Beispiel bietet das unvergleichliche Antiquarium in der kgl. Residenz zu München, wohl eine der schönsten Saaldekorationen der Welt. Vielfach ist dem weissen Grunde ein mehr gelblicher, röthlicher oder grünlicher Anstrich gegeben worden, wodurch indessen das Prinzip der Malerei keine wesentliche Aenderung erleidet. Wie das Prinzip, das wir in der Renaissancezeit fast nur in italienischem Gewande auftreten sehen, noch jetzt in's bürgerlich Deutsche zu überetzen wäre, habe ich S. 93 (im Anschlusse an Fig. 20 & 21, auch 90) angedeutet.

Die dritte Art des polychromen Deckenschmuckes sind die *Vollbilder*. Hier herrscht mit gewissen, aus dem Wesen der Decke sich ergebenden Einschränkungen, das Prinzip des eingerahmten Staffeleigemäldes. Ursprünglich für die hohen Kuppeln, Tonnen- und Spiegelgewölbe von Kirchen und weltlichen Prachträumen erfunden, von Raffael in der edelsten, von Michelangelo in der grandiossten Weise ausgebildet, ist dieses Dekorationsmittel später auch auf die hölzernen und stuckirten Flachdecken übertragen worden. Angesichts der grosartigen künstlerischen Leistungen, welche hier zu verzeichnen sind, wäre es müfsiges Beginnen, den oft sehr berechtigten Einwand der Stilwidrigkeit näher begründen zu wollen; aber es ist doch ein grosser Unterschied für unser Genick, ob wir zur Betrachtung solcher Gemälde uns in einer hochgewölbten weiten Kirche oder in einem niedrigen engen Zimmer befinden, welches letztere uns nicht gestattet, einen bequemen Standpunkt zu gewinnen — denn »betrachtet« wollen ja diese Bilder nun einmal sein, im Gegenfatze zur symmetrisch ornamentirten Decke, über welche unser Blick wie am gestirnten Himmel froh-nachlässig dahinschweift. In unseren bürgerlichen Wohnungen ist daher das eingerahmte Deckenbild mit doppelter Vorsicht anzuwenden; manche Darstellungen, z. B. überlebensgrosse Figuren, sind da zweifellos unstatthaft, dagegen lassen sich gerade hier, wo uns nur waagrechte Flächen und keine stark geneigten Gewölbe und Kuppeln zur Verfügung stehen, massvolle perspektivische Verkürzungen rechtfertigen — wenn auch nicht bis zu den geistreichen Uebertreibungen eines Tiepolo, der von den Gesichtern feiner Wolkenbewohner oft nur die Nasenlöcher sehen läfst. Am besten eignen sich Darstellungen ohne komplizirten Hintergrund, z. B. fliegende oder spielende Genien in gleichmäfsig blauem Himmel, überhaupt Anordnungen, welche nicht streng an einen bestimmten Augenpunkt gebunden sind.

Die Decke mit *plastischen Stuckornamenten* ist in den guten Zeiten nur selten ganz weifs gelassen, sondern in der Regel theilweise vergoldet und farbige angelegt worden; namentlich die Kombination Blau-Gold und Roth-Weifs spielt eine grosse Rolle. Diese ganze Dekorationsweise, welche in italienischen Kirchen und Palästen zur höchsten Ueppigkeit entfaltet und sogar mit Vollbildern auf Leinwand in Verbindung gebracht worden ist, wird in unseren nordischen Stuben immer ein fremdartiges Gewächs bleiben. Für Vorfäle, Durchgänge etc. eignet sich recht wohl eine Stuckoverzierung mit einfachen Profilen, wofür Fig. 203 & 204 ein hübsches Beispiel darbieten.



205] Plafond, entworfen vom Herausgeber, gemalt von Schülern der k. Kunstgewerbefchule München.

Welche *Richtung* sollen die Ornamente und Figuren der Decke haben? Die schon (S. 154) angedeutete Regel, daß alles, was Kopf und Fuß hat, gewissermaßen auf dem Gesims, dem gemeinfamen »Sockel« der Decke zu stehen kommen solle,*) läßt sich nicht überall durchführen.

*) *Semper* («Stil« I S. 65): »Es geht ganz einfach dahin, daß man sich den Plafond oder die gewölbte Decke als eine durchsichtige Glastafel denken muß, hinter welcher die Mauern, die in der Phantasie jede gewollte Höhe erreichen



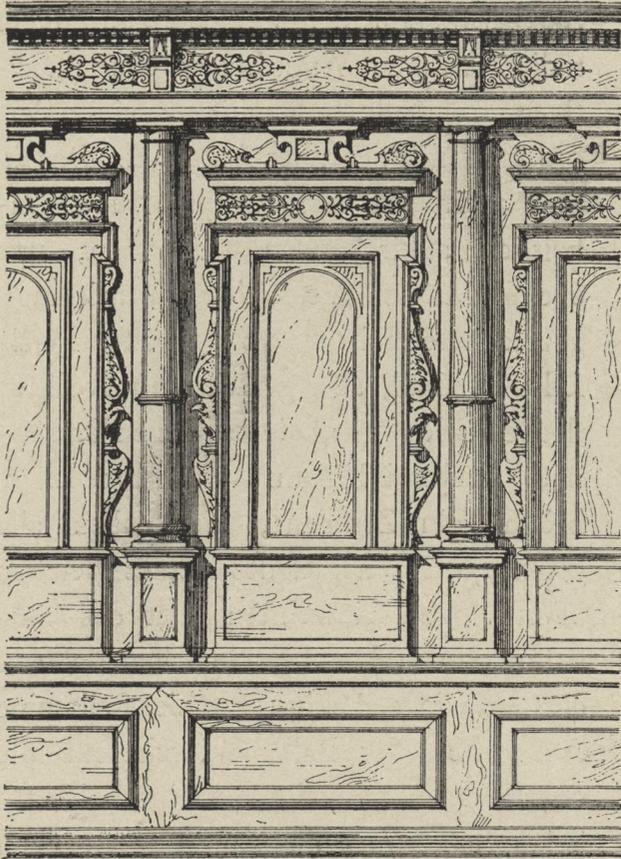
206] Aus einem Bilde des Gonzales Coques in der Casseler Gallerie
(nach einer Radirung von W. Unger).

Sie beruht auf der Voraussetzung einer radienförmigen Anordnung des Struktiven, oder doch wenigstens einer Anordnung mit zentraler Autorität. Das ist nun zwar bei den Kuppeln und einheitlich auftretenden Gewölben, und ebenso bei den Vertäfelungen mit ausgezeichneter Mitte (z. B. Fig. 205) zweifellos der Fall, aber gerade die stilvollsten flachen Bildungen, die einfachen Balken- und rechtwinkligen Kassettendecken, haben kein Zentrum, hier haben alle gleich großen Felder des Netzes gleichen Werth. Am einfachsten liegt das Verhältniß noch bei den einfachen Balkendecken, wie z. B. Fig. 140; hier stellt eine die Mitte aller Balken durchkreuzende Gerade auch für jedes einzelne Feld, für jeden Balkenfries die Punkte fest, nach denen die Ornamente sich in der Regel richten sollen — analog etwa der Scheitellinie eines Tonnengewölbes. Im Uebrigen wird man je nach der Beschaffenheit des Raumes ein gemeinsames Vorn und Hinten

für alle Felder suchen müssen. Auf ägyptischen Kassettendecken waren Adler und geflügelte Sonnen dem Eintretenden zugekehrt; in einem Zimmer mit Fensterlicht wird man dagegen voraussetzen dürfen, daß der Plafond eher von der Fensterseite aus betrachtet wird (vgl. Fig. 150, deren Gestalten dem Fenster zugekehrt sind).

Besondere Rücksicht ist bei Plafondanlagen auf die Höhe, Breite und Tiefe des Zimmers zu nehmen. Kleine Verhältnisse verlangen kleinere Eintheilungen und zartere Profile; die Decke soll nicht den Eindruck einer schweren beengenden Last machen. In niedrigen Räumen kann man die Decke dadurch scheinbar erhöhen, daß man sie mit einem breiten Fries (Fig. 139) oder einem starken Gefims (Fig. 140, 183) einfasst, oder daß man sie durch eine Hohlkehle mit der Wand verbindet (Fig. 110, 174, 201). Durch dunkle Erscheinung wird die Großräumigkeit unterstützt; darum sind dunkelbraune Holzdecken sogar in niedrigen Zimmern mit weißer Wand erträglich. Blau insbesondere macht die Decke höher, luftiger. Mit einfachsten Mitteln und geringen Kosten lassen sich mit Papiertapeten schöne Wirkungen erzielen; man braucht sich dabei nicht auf die Anwendung von sog. Holztapeten zu beschränken (vgl. meinen Versuch S. 158). Doch sollte man darauf verzichten, mit solchen graphischen Hilfsmitteln den Schein wirklicher Profile, Rahmen, Rosetten u. dgl. hervorzubringen, überhaupt farbige Täuschungen über die Gestalt (S. 70) zu unternehmen; selbst Täuschungen über Stoff und Technik (S. 72) können unangenehm berühren, z. B.

mögen, sichtbar bleiben. Was nun auf dieser idealen senkrechten Wandfläche jenseits des Plafonds aufrecht stehend gemalt ist, muß auch so erscheinen, wenn dafür nur feine 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 anderen Meistern häufig benützt, später aber von den Jesuiten bis zu höchstem Ungehemmte gemißbraucht.«



207] Wandvertäfelung im Löwenfellerhof in Basel nach W. Bubeck,
in Seemann's »deutscher Renaissance«.

lithographisch dargestellte reiche Intarsien. Der Tapete haben wir uns nicht zu schämen, wenn wir ihr die bescheidene Rolle eines Surrogates für einfache Wandmalerei oder textile Bekleidung zuweisen. In diesem Sinne erscheint mir z. B. eine blaue Tapete mit goldenen Sternen als Deckenbekleidung sehr stilvoll, und ich würde einen solchen Tapetenhimmel jeder papiernen Imitation einer kostbaren Holztechnik vorziehen.

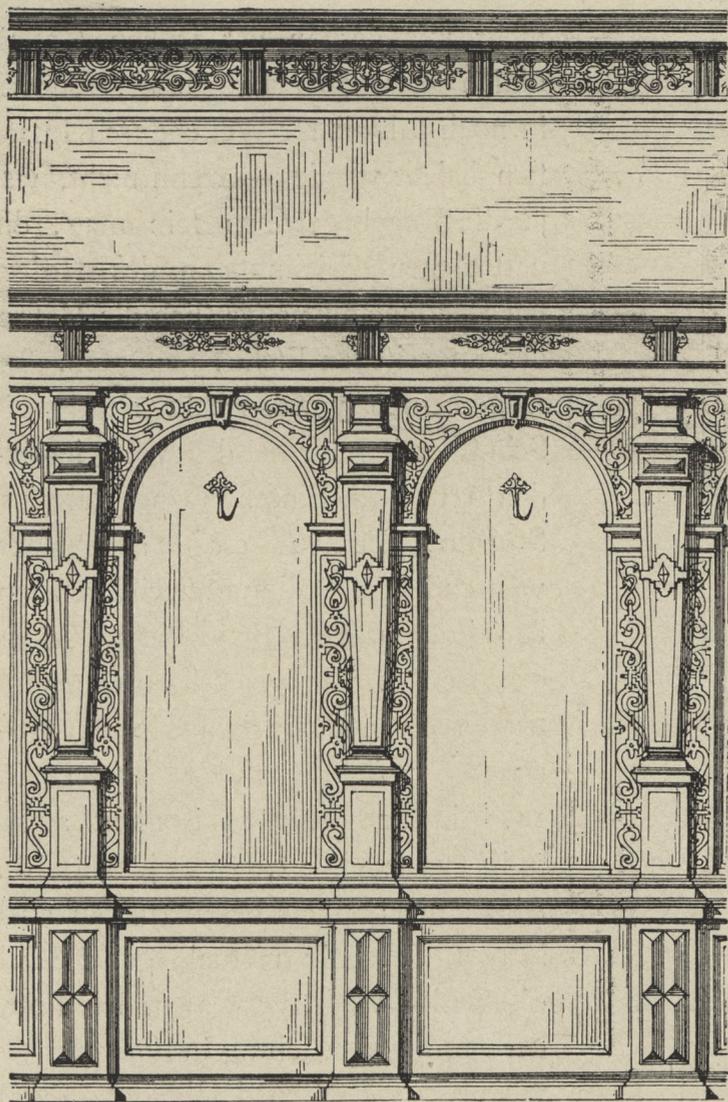
DIE WAND. Die vertikalen Raumabschlüsse des Zimmers verfügen über eine große Auswahl dekorativer Bekleidungen. Was zunächst die Stoffe anbelangt, so können Marmor, Sandstein, gebrannte und glasierte Erden, gewöhnlicher Kalkbewurf, Mörtel- und Freskogrund, Holz, Textilstoffe, Leder und Papier angewandt werden; aber auch der plastische und malerische Schmuck ist nahezu unbegrenzt und im Wesentlichen nur durch praktische Rücksichten eingeschränkt. So hat denn die Wanddekoration sich alle nur denkbaren Motive der Natur und Kunst dienstbar gemacht, Thierisches und Vegetabilisches in ihre malerischen Techniken und in ihre Basreliefs umstilisiert,

ja selbst die Säulenordnungen und die architektonischen Façaden sich zu eigen gemacht. Aber Eines ist der Wand verfallen, was der Decke in so hohem Grade zu Statten kommt: das harmonische Gleichgewicht aller Theile; sie kann weder eine netzartige Symmetrie, noch eine zentrale radienförmige Anlage entfalten.*) Diese Beschränkung — eigentlich schon symbolisch begründet, da alles Lebende, das an der Wand versinnbildlicht erscheint, Fuß und Kopf, ein Oben und ein Unten haben muß — ergibt sich aus den objektiven Funktionen der Wand. Die unteren Theile derselben dienen in der Regel dem Mobiliar als Hintergrund, andererseits wird nicht nur wegen unserer körperlichen Berührungen, sondern auch wegen der Höhe unseres Gesichtskreises eine ganze Reihe von Motiven ausschließlich in die höheren Partien verwiesen, und zwar gilt dies im Wohnzimmer noch mehr als in Prachträumen. Diese *horizontale Theilung* der Wand ist seit den ältesten Zeiten zu künstlerischem Ausdruck gekommen, am Besten aber durch die Renaissance. Was wir im »Kandelbrett«**) des gothischen Zimmers und anderen mittelalterlichen Bildungen nur unvollkommen angedeutet sehen, das wird nun durch die antike Gesimsbildung zur vollendeten Form erhoben. Die vier Innenwände werden (analog der Façade) in zwei ringartig zusammenhängende Etagen abgetheilt, so daß zwar nicht die *einzelne* Wand für sich, wohl aber jede Hälfte aller Wände *zusammen* ein Ganzes bildet. Wir erhalten dadurch eine aufsteigende Viertheilung des Zimmers: Boden, untere Wand, obere Wand, Decke.

Die Theilung der Wand kommt zunächst durch die *Stoffe* zum Ausdruck. Die untere Hälfte soll wärmer, elastischer und widerstandsfähiger sein, als die obere: wir bekleiden z. B. nicht die obere Hälfte mit Holz, während die untere den rohen Kalkbewurf oder nur eine gewebte Tapete hat. Die Rangfolge ist: Holz, Gewebe, Stein, Kalk; so zwar:

*) Eine Ausnahme bilden die gitterartigen Wanddekorationen der orientalischen Baufälle, worauf wir hier nicht einzugehen brauchen.

**) Ein an der Mauer befestigtes Brett zur Aufstellung von Kannen und anderem Trinkgeschirr, sowie Büchern (vgl. Fig. 145). Die reichen architektonischen Bekrönungen an spätgothischen Vertäfelungen bilden dagegen ein non plus ultra, sie beeinträchtigen die Dekoration der oberen Wandflächen (Fig. 144, 146).



208] Wandvertäfelung im Spiesshof zu Basel, nach W. Bubeck in Seemann's deutscher Renaissance.

Unten Holz, — oben Gewebe, Stein od. Kalk.

Unten Gewebe, — oben Stein oder Kalk.

Unten Stein, — oben Kalk.

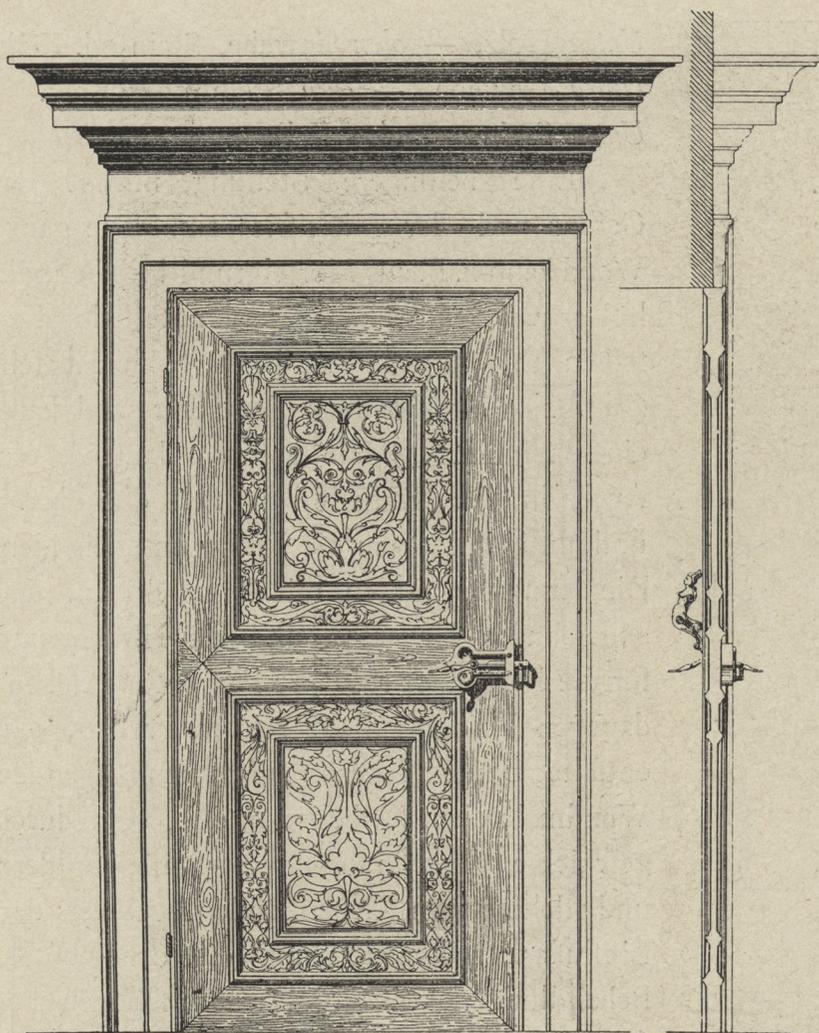
Eine besondere Stellung nimmt das Gefims und der Mittelfries ein. Die ganze Wand kann z. B. aus Mörtelgrund bestehen, ein hölzernes Gefims haben und unterhalb desselben mit einem Textilstoff bekleidet sein (Fig. 2).*) Oder über der Holzwand kann ein schmaler Majolikafries laufen etc. Auch in der *Farbe* sollen sich die oberen und unteren Partien der Wand unterscheiden. Die letzteren müssen mit Rücksicht auf den angelehnten Hausrath und als Hintergrund für die Bewohner ruhigere Farbentöne haben; dagegen kann oben die reichste Farbenpracht entfaltet werden, sei es in zusammenhängenden Wandmalereien, Gobelins u. dgl., oder durch geschickte Anordnung von Staffeleibildern und dekorativen Gegenständen. Ueber den Einfluß der letzteren auf die ornamentale Behandlung des Grundes wurde schon früher (S. 66 & 68) gesprochen.

Als strukturelle Bildung betrachtet, ist die *Holzvertäfelung* die wichtigste unter den Wandbekleidungen. In den orientalischen und alt-nordischen Stilen, ebenso wie im romanischen

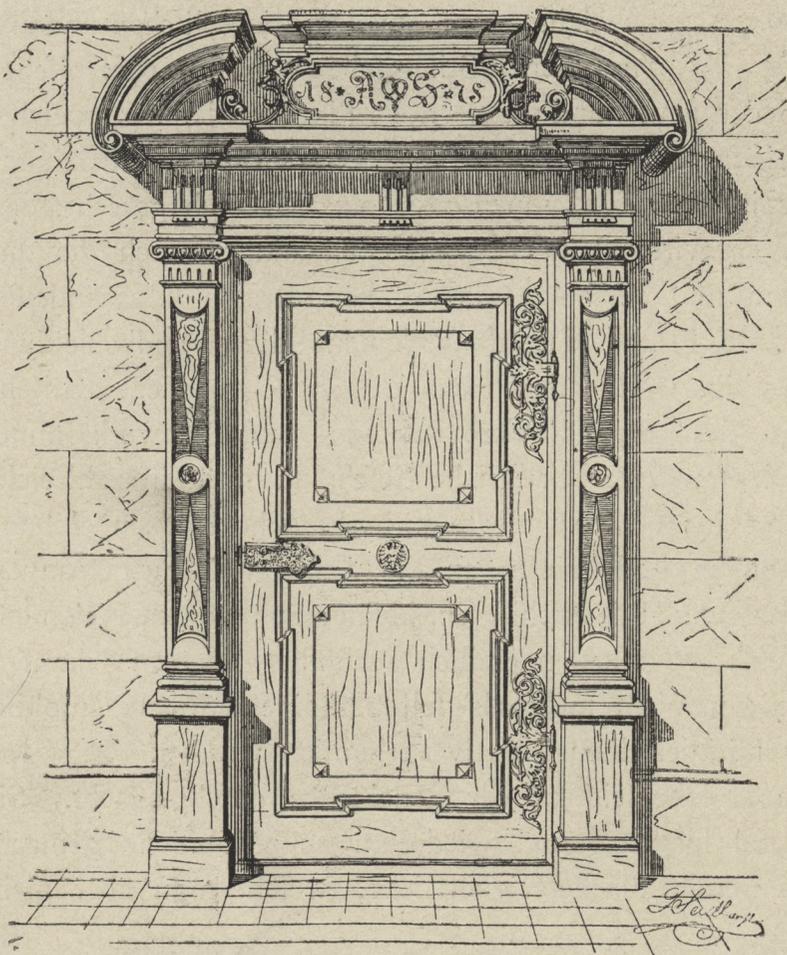
tritt das Strukturelle mehr zurück: dem Prinzip der netz- und gitterartigen Flächenbelebung, welches der Weberei entlehnt ist und im Fußteppich bis zur Stunde herrscht, wurde auch die Holzbekleidung unterworfen. Die frühe Gothik wurde den subjektiven Funktionen des Holzes dadurch gerecht, daß sie neben den Füllungen mit geschnitztem (gravirtem) oder gemaltem Schmuck auch die zusammenhaltenden Theile, die Leisten, Rahmen und Beschläge, kräftig hervortreten ließ; indeffen blieb doch die Füllung als breit ausgespannte Fläche das Hauptelement der Wandbekleidung (Fig. 142, 169 & 170). In der späteren Gothik, welche durch das Ueberwuchern der architektonischen Formen gekennzeichnet ist, nahm das perpendikuläre Rahmen- und Stabwerk immer mehr überhand, die Vertäfelung sowohl als das größere bewegliche Geschränk ward in zahlreiche schmale Felder eingetheilt, denen naturgemäß eine breit angelegte eurhythmische Flächenbelebung verfaßt war; gleichzeitig trat in den Bekrönungen und Friesen an die Stelle weit ausgespannter lebensvoller Rankenornamente das kleinliche Maßwerk mit Fischblasen, kleinen Spitzbögen, Fialen etc. (Fig. 144 & 146). Dieser Neigung zur Kirchenfäçade mußten endlich auch die größeren Schränke, Betten, Sitzbänke etc. dienstbar werden, die nun nicht mehr als selbstständige »Möbel« (mobile, Bewegliches) an die Wand gestellt, sondern mit derselben strukturell verbunden wurden.

Eine ähnliche Entwicklung hat die Holzbekleidung der Renaissance durchgemacht. Sie begann damit, daß die Geräte von der Wand losgelöst und wiederum zu »Mobilien« gemacht wurden; die Füllung ward wieder als dominierende Fläche verherrlicht, welche nun aber nicht

*) Ein sehr schönes Beispiel im Schlosse Tratzberg in Tirol, vgl. »Formenschatz« 1880 Nr. 71 & 72.

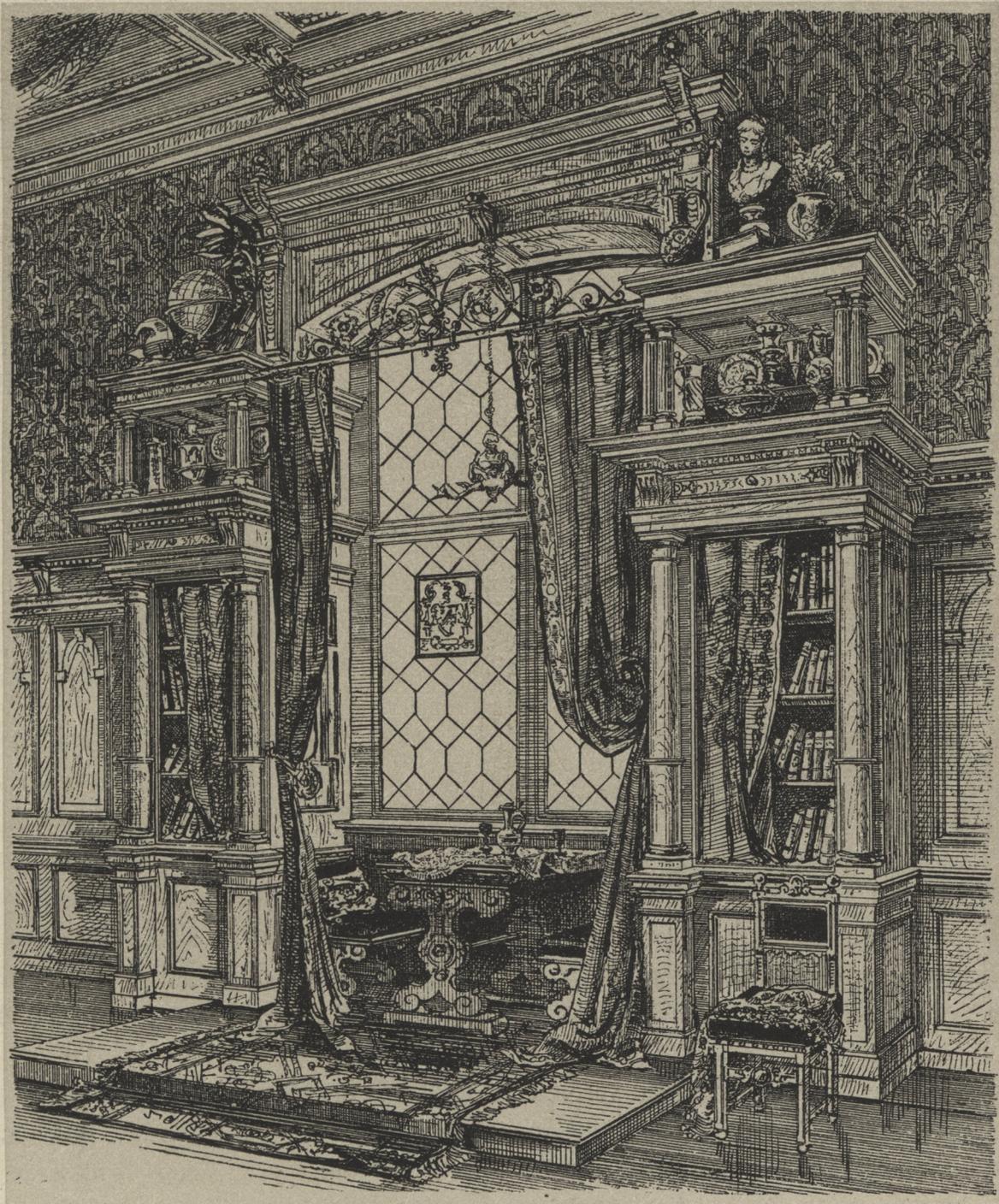


209] Thüre in der neuen Residenz (Zimmer der Diana) zu Landshut nach E. Graef in Seemann's deutscher Renaissance.



210] Zimmerthüre, entworfen von Gabr. Seidl in München.

mehr mit der in der frühen Gothik üblich gewesenen Bemalung, sondern in noch stilvollerer Weise durch Intarsien belebt wurde — wenn nicht, was ja die Regel gewesen sein mag, die natürlichen Zeichnungen des Holzes (in Deutschland namentlich die Masern der ungarischen Esche) genügten. Im Allgemeinen wurden sehr richtig die Schnitzereien nur bei den vorspringenden struktiven Einfassungen (Rahmen, Stützen, Friesen etc.) angewandt, während die Füllung flach gelassen, beziehungsweise mit eingelegter Arbeit ornamentirt wurde. Diesen Charakter trugen die italienischen Holzvertäfelungen und Chorstühle schon im 15. Jahrhundert, wobei nicht außer Acht zu lassen ist, daß jenseits der Alpen die antiken Erinnerungen auch in der Tektonik niemals ganz durch die Gothik verdrängt waren. Die Form der Zimmervertäfelung in Fig. 39 & 67, wobei die großen Füllungen durch flache Pilaster getrennt waren, herrschte in Deutschland in der sogenannten Holbeinzeit fast ausschließlich. Seit der italienischen Hochrenaissance wurden auch an den Tafelungen die architektonischen Formen immer kräftiger, die Pilaster wurden vielfach durch Halbfäulen ersetzt (Fig. 40), die Füllungen wurden zu fensterartigen Nischen mit Muschelschalen und kleinen Giebeln, flankirt von ähnlich gebildeten Lifenen (Fig. 27, 89, 192 & 208), oder sie wurden ganz und gar in symmetrisches Rahmenwerk aufgelöst (Fig. 55). Was oben S. 130 ff. von der Spätrenaissance im Allgemeinen gesagt wurde, das gilt im Besonderen auch von ihren Vertäfelungen und ihrem größeren Geschränk; die deutschen Schreiner waren unermüdliche und erfindungsreiche Zimmerfaçadenkünstler, und wenn sie hierin auch oft über die Ziele einer stilvollen Tektonik hinausgingen, so

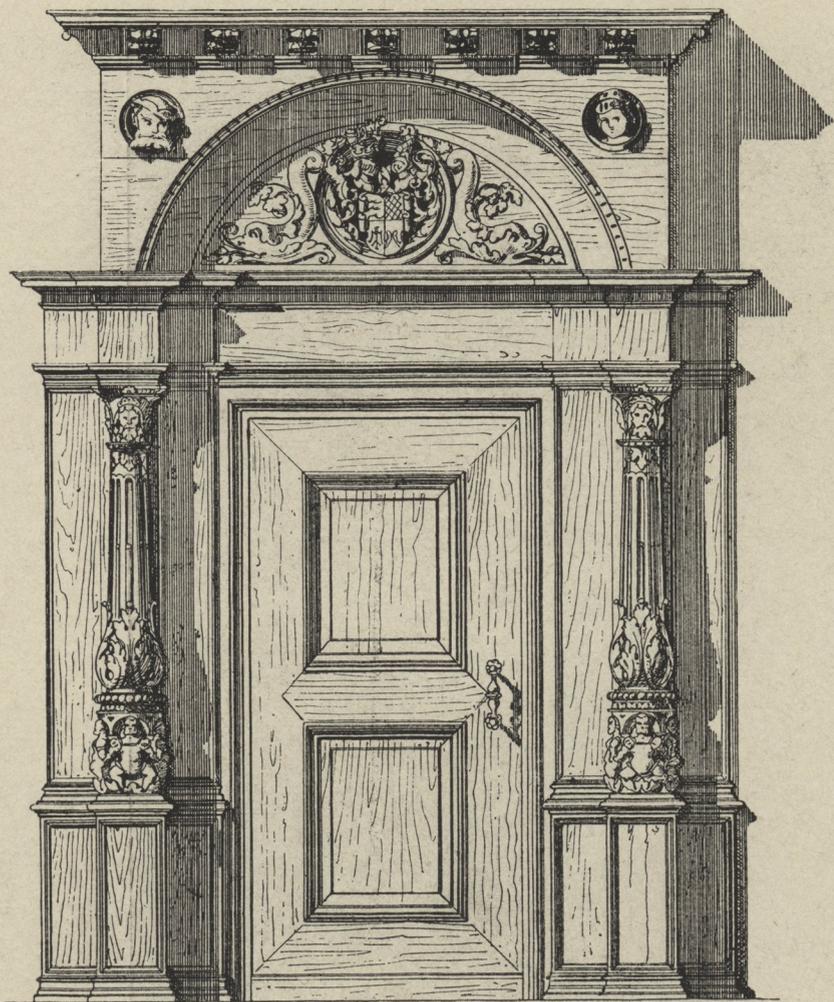


211] Erkerdekoration mit flankierenden Bücherchränken, ausgeführt von A. Pöffenbacher in München.

mufs ihre Virtuosität in der farbigen Behandlung des Holzwerks (vgl. S. 122) reichlich für jene Ausschweifungen entschädigen. Es ist ein freudiges Schwelgen in der Symbolik des Monumentalbaus, vielleicht prinzipiell ebenso wenig berechtigt, aber doch viel lustiger und vermöge des horizontalen Prinzips der Renaissance auch stilgerechter als die analoge Erscheinung im gotischen Tafelwerk.*)

Die moderne Vertäfelung knüpft meistens an die einfacheren alten Formen an — ob mehr aus Gründen der Wohlfeilheit, als aus stilistischen Erwägungen, mag dahingestellt bleiben. Beispiele bieten u. a. Fig. 79, 174, 178, 196, 199. Leider sind auch manche Verirrungen bemerkbar, von welchen die Spätrenaissance und sogar der Barockstil frei waren. Namentlich in reicheren

*) Vgl. a. »Formenschatz« 1880, No. 44 & 59, Wandvertäfelungen aus dem Augsburger Rathhaus und dem Schlosse Velthurns.



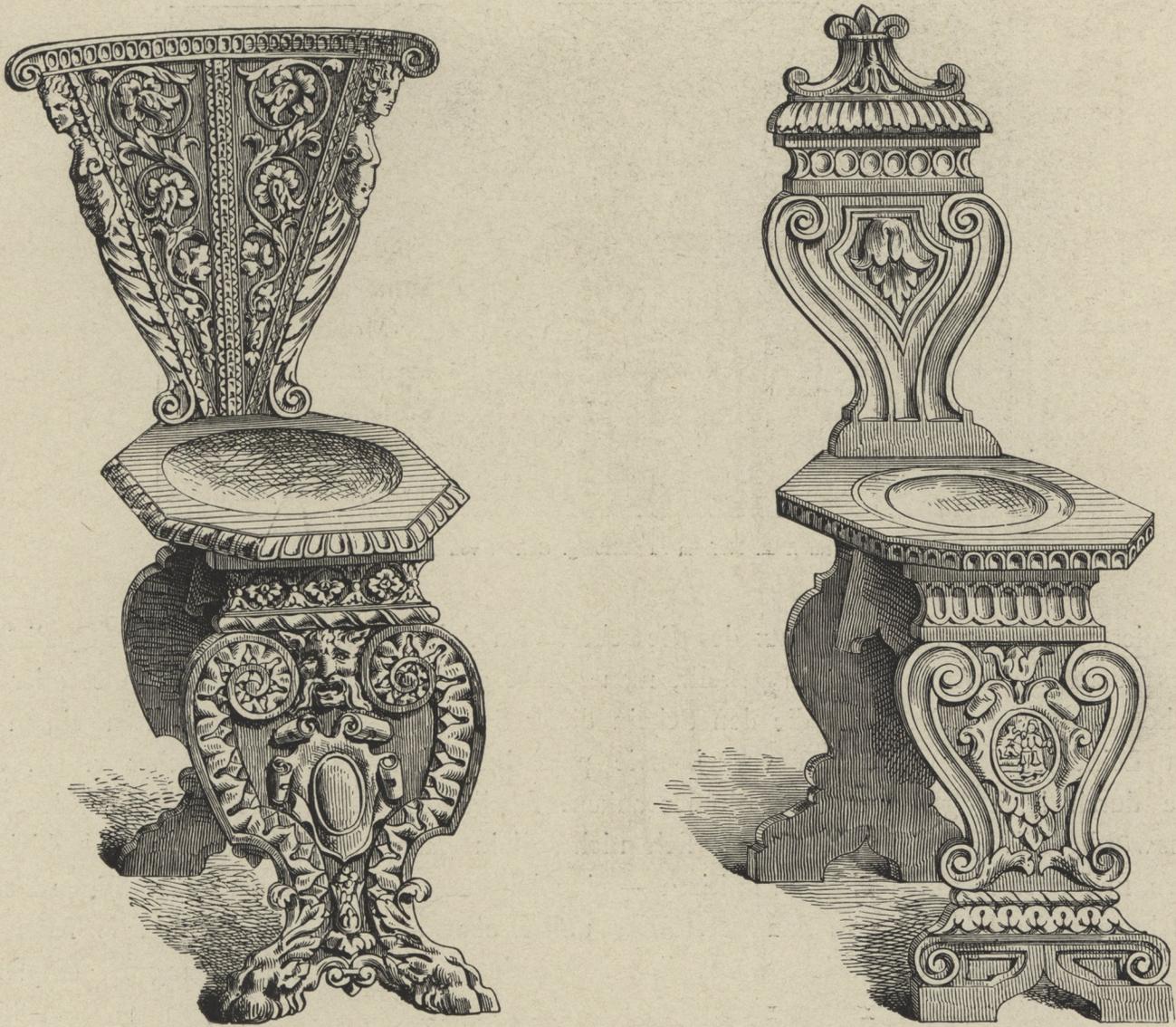
212] Thüre in der Bibliothek des Schlosses zu Tübingen.

Einrichtungen, welche aus den Ateliers von Architekten hervorgehen, macht sich häufig das Bestreben geltend, das weit vortretende Gefchränk mit der Tafelung zu einem organischen Ganzen zu komponiren. So interessant solche Aufgaben fein mögen, stülgerecht im Sinne der Renaissance sind sie nicht — Möbel sollen mobil fein! Sodann wird sehr oft gegen die anerkannten Säulen-, Gefims- und Profilbildungen gefehlt, und zwar nicht aus überprudelnder Gestaltungskraft, sondern aus reinem Unverstand und Leichtfinn. Sicher ist dem Schreiner ein gewisses geistreiches Spielen mit den Symbolen der Baukunst gestattet — unter zwei Voraussetzungen, erstens dafs er die Symbole selbst versteht, und zweitens dafs er fein Geschäft mit etwas künstlerischem Humor betreibt. Wer das nicht leisten kann, der bleibe ein ehrlicher Imitator! Endlich die Auswahl und das farbige Zusammenstimmen der Hölzer, das Beizen, die Eintheilung

der Furniere etc. — Praktiken, in denen die deutsche Spätrenaissance geradezu Staunenswerthes geleistet hat, die aber nur dann in der alten Vollkommenheit wiedergewonnen werden können, wenn die Besteller selbst unnachsichtlich darauf bestehen.

Mit der Vertäfelung organisch verbunden ist zunächst die *Thüre*. An den vornehmen Beispielen harmoniren beide in Struktur, Ornamentik, Holzarten und Farbe, indessen läst sich dies nur als Wunsch, nicht als Regel aufstellen. Das Hauptportal eines größeren Gemachs kann als tektonisches Prachtstück ausgezeichnet werden, während die Nebenthüren sogar einfacher als die Vertäfelung behandelt werden. Selbstverständlich paßt eine Thüre aus dunklem Nufsbaumholz mit frühen italienischen Schnitzereien sehr schlecht zu einer Vertäfelung aus hellen Hölzern mit späten deutschen Intarsien. Die Frührenaissance hatte an den inneren Zimmerthüren in der Regel weder Giebel noch flankirende Nischen und Lifenen; wurden Aufsätze beliebt, so wurden sie in freier künstlerischer Weise mit dem figürlichen und pflanzlichen Schmuckwerk des frühen Façadenbaus gebildet (Fig. 114). Im Sinne der Frührenaissance lag wohl viel mehr eine malerische Ausschmückung, für reichste Wirkung etwa nach Art der Einfassungen von Holbein's d. Jg. Passionszeichnungen;*) indessen habe ich Aehnliches nirgends wirklich ausgeführt gesehen. Thüren von vornehmster Wirkung mit schönen Intarsien und Einfassung aus rothem Marmor im Landshuter Residenzschlosse (Fig. 209). Später wurden Giebel, Säulen, Pilaster, Karyatiden, Kartuschen, Voluten etc. oft in den reichsten Verbindungen mit Intarsien und Schnitzerei angewandt, alles das noch gehoben durch farbige Abstufung in den Furnituren der Frieße, Füllungen, Gefimse, Adern etc. Auch hier wieder in den spätesten Arbeiten oft sehr frühe Motive,

*) Formenschatz d. Ren. No. 176, 188, 248; Jahrg. 1879 No. 147.



212 & 213] Italienische Stühle der Spätrenaissance,

wie z. B. die Lünette in Fig. 212. Zahlreiche Formen der verschiedensten Art geben Fig. 8, 29, 41, 51, 70, 74, 89, 106, 114, 127, 130, 184, 192, 194, 195, 209, 210 & 212.*) Es mag auffallen, daß unter diesen zahlreichen alten Beispielen sich nur wenige mit *zwei Flügeln* befinden. In den besten Zeiten hatte man diese Form nur an den Thoren von Kirchen und an Portalen weltlicher Prachträume; hier konnte den Feldern der Doppelthüre eine anständige Gröfse gegeben werden, während in den kleinen Verhältnissen des Wohnzimmers nur die einfache Thüre mit der breiten Vertäfelung harmonirte. Seit Louis XIV. gehörten die übermäfsig hohen und breiten Doppelthüren auch in den Wohnungen — konform dem gespreizten Wesen der Menschen — zum guten Ton.

Ueber den Stil der *gewebten und gestickten Wandbekleidungen* habe ich schon oben S. 66, 74, 83 u. a. O. das Wesentlichste gesagt. Wann endlich wird man dieses herrliche Dekorationsmittel wieder seinem ganzen Werthe nach würdigen, ohne fortwährend fein gutes Recht mit Füfsen zu treten! Es ist so einfach, über den Stil des Wandteppichs klar zu werden, und dennoch begegnen wir auf Schritt und Tritt den ärgsten Verstöfsen. Da werden nach französischen Rezepten Atlas- und Velourstreifen als »Füllungen« (Pannelen, panneaux) in hölzerne, wohl gar vergoldete Rahmen eingeklemmt, werden Muster des italienischen Marmorstils in die geduldige Seide hineingewebt u. f. w. Und der ganze Unfinn wiederholt sich natürlich in stark vermehrter Auflage mit

*) Weitere Beispiele im Formenschatz d. Ren. No. 56, 103, 146 & 147, 179, 196; Jahrg. 1879 No. 72; 1880 No. 71; 1881 No. 10.



214] Aus dem städt. Museum zu Salzburg. Gestellt von Hrn. Dir. Schiffmann.

der Papiertapete, dem billigen Ersatz des Gewebes. Im Allgemeinen werden an die Qualität des Stoffes übertriebene Anforderungen gestellt, man glaubt gemeinhin nicht ohne Sammet oder Atlas auszukommen, und zieht daher die den Schein dieser Stoffe tragenden Papiertapeten einem einfachen Leinen- oder Wollenstoff vor. *) Die prächtigen persischen Leinentücher z. B., deren Fläche durch leicht geschwungene Blumenranken, fabelhaftes Gethier etc. in Seidenstickerei so liebenswürdig-stilvoll belebt ist, eignen sich nicht allein ganz vorzüglich zur Wandbekleidung, sondern sind auch ziemlich leicht zu imitiren — eine famose Aufgabe für unsere stickluftigen Damen! Die schweren Bekleidungen in Sammet, Atlas und Brokat alter Fabrikation sind so selten und theuer geworden, daß es thöricht wäre, ihre Anwendung in größerem Umfang zu empfehlen; bei der Imitation derselben genügen nicht die guten alten Muster (z. B. Fig. 1, 2, 12, 49, 84—86, 91, 93, 162), auch die Färbung ist eine sehr schwierige Frage, welche bisher nur ausnahmsweise glücklich gelöst ward. Direkt auf Kalkbewurf oder auf Sackleinen *gemalte* byzantinische, romanische und gothische Stoffmuster sind, geschickt ausgeführt, einer mangelhaft gefärbten Weberei vorzuziehen (vgl. Fig. 8; ein gelungenes Beispiel im großen Saale der Schack'schen Gallerie in München). Auch die Bekleidung mit guten Gobelins (*arrazzi*) ist schwer ausführbar: die alten, in Zeichnung und Farbe mustergiltigen Stücke aus dem 16. und 17. Jahrhundert, sowohl die figurenreichen als die fogen. Verdüren, sind selten und kostbar, für Deutschland überdies durch hohe Zölle vertheuert; **) ihre stilgerechte Imitation ist, weil zu kostspielig, über einzelne Versuche nicht hinausgekommen; was aber die Produkte modernen Geistes anbelangt, so wurde schon oben S. 74 das Verdikt gesprochen. Auf grober Leinwand mit der Textur der Gobelins werden sehr hübsche *gemalte* Imitationen hergestellt; gegen ihre Verwendung lassen sich die auf S. 72 ausgesprochenen Bedenken freilich um so mehr einwenden, wenn es sich um die täuschende Nachahmung auffallend großer und figurenreicher Stücke handelt. Die auf gewebten Grund *gemalte* Gobelimitation, wesentlich nur eine Täuschung über die Technik, kann uns deshalb leidlich genügen, weil wir neben der Farbe den Eindruck des gewebten Stoffes haben (S. 65 & 69). Man hat auch versucht, reiche Stoffmuster auf rohe Gewebe zu *drucken*, aber ohne den Erfolg,

*) Auf guter Leinwand stehen sehr schön und glänzend gewisse rothe, grüne, blaue und goldgelbe Farben; Versuche, damit Wandbekleidungen herzustellen, würden freilich nur dann gelingen können, wenn die Bestimmung der Muster und Farben in die rechten Hände gelegt würde.

**) Die kunstfönnigen Franzosen lassen dagegen alterthümliche Kunst- und kunstgewerbliche Gegenstände als »Objects de collection« zollfrei eingehen! Wie beschämend für uns!



215] Kleine Standuhr aus Bronze, stark vergoldet, im Geschmache der deutschen Spätrenaissance. Halbe Größe. Ausgeführt von Jagemann in München.

216] Gefchnitzter Spiegelrahmen, ausgeführt von Mutter in München.

welchen die geschickte Hand des Malers erzielen kann. Gedruckte oder gemalte *Papiertapeten* können in gleicher Weise nur dann befriedigen, wenn ihnen — wie das Ballin in Paris mit so großer Meisterschaft zu Wege gebracht hat — eine texturähnliche rauhe Oberfläche verliehen wird.

Die *Ledertapete* hat einen ganz eigenthümlichen Stil: der zäh-elastische Stoff ist von der Natur gegeben, die Muster werden theils plastisch in denselben eingepreßt, theils farbig aufgetragen; die Ornamentik kann und soll daher eine von derjenigen der Gewebe grundfätzlich verschiedene sein. Da die Pressung ein leichtes Basrelief zur Folge hat, so erträgt die Ledertapete sogar zarte Muster des Stein- und Holzstils (vgl. Fig. 82). Dem Leder sind nicht nur durch gewisse Beizen brillante Farbentöne beizubringen, es nimmt auch vorzüglich metallische Pigmente an und ermöglicht dadurch Wirkungen, welche den Geweben versagt sind. Wegen ihres matten Glanzes eignet sich die Ledertapete mehr für die oberen als für die unteren Wandpartien. Alles dies gilt auch von der, schwierig herzustellenden, Imitation in Papiermaché.



217] Indische Thongefäße.

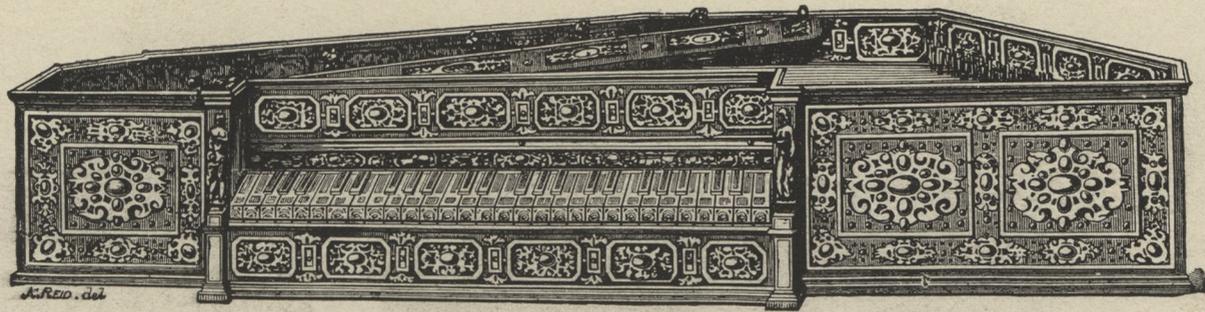
218] Krüge von F. W. Merkelbach in
Grenzhausen.

Die *Wandmalerei* auf Freskogrund oder rohem, sandigem Kalkbewurf ist mit der bereits (S. 158) besprochenen Deckenmalerei im Prinzipie Eins, nur daß an der Wand alles Dargestellte den Kopf oben hat und hier in Zeichnung und Farbe auf die sonstige Wanddekoration Rücksicht genommen werden muß. Naturgemäß kommen in horizontaler Entfaltung mehr Motive des irdischen Lebens in Betracht, stilifirte Historien, Triumphzüge, Bacchanalien, Jagden, Wappen, in Blumenranken kletternde Kinder und Thiere u. f. w. Im bewohnten Zimmer wird sich diese Malerei auf die obere Partie der Wand zu beschränken haben. Als Untergrund ist die warm grau-weiße Naturfarbe des Wandbewurfs allen weiteren Anstrichen vorzuziehen (vgl. S. 69). Wie die gewebte Tapete nur eine gewebte Borte haben soll, so die Wandmalerei nur eine gemalte Einfassung — wenn nicht die struktiven Profile der Mauer selbst Rahmen bilden. Es gibt kaum etwas Stilvolleres als eine weiße Wand über mannhoher Holzvertäfelung und unter hölzernem Plafond. Auf diesem breiten naturfarbigen Fries können sich dann die liebenswürdigen Gestalten und Ranken ausdehnen, die wir in den deutschen Holzschnitten und Handzeichnungen, namentlich aber in den Glasmalereien und in der Bücherornamentik*) des 16. Jahrhunderts finden. Wer das Zeug dazu hat, der komponire etwas Neues, aber er achte die Prinzipien, durch deren Befolgung die Alten so Großes geleistet haben!

Die in der italienischen Prachtdekoration so hoch entwickelte Verbindung der Wandmalerei mit Stein- und Stuckplastik (S. 159) kann trotz allem Farbenreichtum doch mit ihren kühlen Materialien nicht wohl in unseren nordischen Wohnräumen heimisch werden. Um so mehr eignet sie sich für Bäder, Vorhallen und Räume, welche der Repräsentation gewidmet sind. Eines der schönsten Beispiele auf deutschem Boden, das von Italienern zu Ende des 16. Jahrhunderts ausgeführte Bad im Fuggerhaus zu Augsburg, stellt Fig. 228 dar.

Marmor und *gebrannte Erden*, insbesondere *Majolikafriesen* kommen als Wandbekleidungen für Bädstuben, Küchen und Vorfäle, dann aber für wichtige Partien des Wohnzimmers, für den Kamin und den Ofen in Betracht. Die Anwendung dieser Stoffe zu Friesen, welche die obere (Kalk-) Wand einfassen oder nur von der unteren (Holz-) Wand trennen, wurde schon angedeutet. Der *plastische* Stil ist im Wesentlichen auf einfarbige Marmorarten und Terrakotten beschränkt; für die Behandlung hat das Basrelief des frühen italienischen Pietradurastils mustergiltige Vorbilder geschaffen. Der gescheckte Marmor schließt durch seine natürlichen Zeichnungen das Relief

*) Die Beziehungen zwischen Miniaturmalerei und Bücherornamentik einerseits und dekorativer (auch Façaden-) Malerei andererseits sind äußerst interessant. Als Quelle ersten Ranges für Studium und Praxis nenne ich *A. F. Butsch's* Bücherornamentik der Hoch- und Spätrenaissance, 2 Bde. mit ca. 250 Tafeln.



219] Spinett im South-Kenfigton-Museum zu London, 16. Jahrhundert.

aus, wogegen die Produkte der Töpferei (namentlich Majolikaöfen) gleichzeitig das Relief und die Polychromie ertragen. Die *malerische* Behandlung der glatten Majolikafliesen beruht ungefähr auf denselben Prinzipien, wie die Wandmalerei auf naturfarbigem Kalkgrund (S. 161), nur daß bei den ersteren glasierte Lafuren erscheinen und daß die Herstellung in kleinen Stücken, überhaupt die Technik und die Nachteile des Brennens der Malerei wesentliche Beschränkungen auferlegen. Zusammenhängende Muster werden nach den herrlichen orientalischen Vorbildern so gemalt, daß die beim Brennen verdorbenen Stücke leicht zu ersetzen sind; am Einfachsten versteht man jede Fliese mit einer selbstständigen Zeichnung, wie es die Maler der alten Schweizer Majolikaöfen gemacht haben. Uebrigens kann man glasierte Fliesen auch nach dem Brennen mit Zusatz von Wasserglas polychrom bemalen — ein prächtiges Auskunftsmittel, um die trostlosen weissen Oefen fogar im »altdeutschen« Zimmer erträglich zu machen.

Ja, der *Ofen!* Gepriesen sei der einsichtsvolle Mann — es wird wohl ein Germane gewesen sein — der zuerst auf die Idee kam, den offenen Rauchfang seiner Stube mit einem Thongehäuse zu umgeben! Vielleicht war das erste Exemplar eine Art Backofen; jedenfalls hat der nordische Kunstsin und Humor im Laufe der Jahrhunderte diesen braven Hausfreund mit besonderer Zärtlichkeit ausgestattet. Das Prinzip des grünglasierten Ofens mit breiter Basis war schon vor der deutschen Gothik gefunden und prächtig ausgebildet. Die Renaissance hat eigentlich nur ihre architektonischen und ornamentalen Details hinzugefügt, die Gesimse und Frieze verfeinert und ihre beliebten mythologischen, biblischen und zeitgenössischen Schildereien angebracht; technisch Selbstständiges leistete sie dagegen in der farbigen Behandlung sowohl des gewöhnlichen Thon- als des Majolikaofens (vgl. S. 99). Von den Eigenthümlichkeiten dieser Polychromie können selbstverständlich nur die alten Originale*) einen Begriff geben; was die Formen anbelangt, so geben unsere Abbildungen zahlreiche Beispiele der in den verschiedenen Perioden der Renaissance gebräuchlichsten Anordnungen (Fig. 8, 21, 46, 52, 70, 89, 97, 101, 128, 167, 175, 178, 183, 192, 196, 201, 202, 215, 216, 217, 218). Der Ofen wird hier nicht stiefmütterlich als ein nothwendiges Uebel, sondern als Hauptstück der Dekoration behandelt; mit der breiten Sitzbank tritt er stark und anspruchsvoll weit in das Zimmer vor und gibt diesem ein eigenthümliches nordisches Gepräge, um so mehr, wenn auch die benachbarten Theile der Wand mit Kacheln bez. Fliesen bekleidet sind. Der Einfluß der französischen Königsstile hat den deutschen Ofen mehr und mehr degenerirt, erst jetzt kömmt seine alte Prachtgestalt wieder zu Ehren. Nur sollte man bei der schwungvoll betriebenen Imitation nicht bloß das Relief der einzelnen Kacheln, sondern auch die alte Färbung und die ganze kraftvolle Konfiguration des Baues im Auge behalten; während die letztere häufig zu mager und zimperlich ausfällt, geräth man mit der Farbe oft in allzu matte,

*) Leider gehen die schönsten alten Majolikaöfen fort und fort in's Ausland. Mit einer Million Mark jährlich könnte Deutschland seine zum Verkauf kommenden alten Kunstschätze als öffentliches Eigenthum erwerben — jetzt müssen wir sehen, wie fortwährend das Schönste und Beste nach England, Frankreich und Amerika wandert, ohne die Hoffnung, diese Sachen jemals wieder zurückzubekommen.



220] Kästchen in Ebenholz, vergoldeter Bronze und Email von Ratzersdorfer in Wien.

dunkle Töne. Der grüne Ofen namentlich soll ein frischer, lebenswarmer Kamerad sein. Der polychrome Majolikaofen wird so lange ein unerschwinglicher Luxusartikel bleiben, als es an Malern (bei der Abundanz unserer Akademien fast unglaublich!) fehlen wird, welche sich mit Bescheidenheit und Geschicklichkeit diesem Geschäfte widmen. Schon die bereits angedeutete nachträgliche Uebermalung weißer Oefen wäre für manchen Kunstjünger eine bessere Aufgabe als die Anfertigung unverkäuflicher Staffeleibilder. — Der *eiserne* Ofen ist neben seinem thönernen Bruder sehr im Nachtheil, wenn es sich um farbige Erscheinung und Nachhaltigkeit der Erwärmung*) handelt; nicht unerwähnt will ich jedoch lassen, daß auch die alten prächtigen Eisenöfen mit ihren großen figurenreichen Tafeln sehr gut nachgebildet worden sind.

Ob auch der *Kamin* (*caminus*, d. i. eigentlich Schmelzofen, franz. *cheminée*) als gebildeter Rauchfang ein Sohn des Nordens ist? Die altrömische, den Hausgöttern geweihte Feuerstätte (*focus*) ohne Schornstein muß doch eine sehr schlimme Einrichtung gewesen sein, geradezu unerträglich in unserem winterlichen Klima. Schon das nordisch Romanische hat denn auch den Rauchfang dekorativ behandelt (Fig. 141), und die Gothik hat in ihrer Weise daraus ein Prachtstück der Steinhauerkunst gemacht (Fig. 143, 144, 146). Es entspricht dem nordischen Prinzip des weit vorspringenden Mantels, daß in diesen Bildungen der Aufsatz des Kamins in dem nach oben sich

*) Diese wird bedeutend sicherer gemacht, wenn man aus dem Ofen alle fogen, Durchsichten und Eisenröhren verbannt, weil das blosliegende Metall die Abkühlung des ganzen Ofens beschleunigt.



221] Credenzschrank, französische Arbeit, 16. Jahrhundert.

verjüngenden Rauchfang selbst besteht. Auch die Renaissance rechnete Anfangs mit diesem steilen Rauchdach (Fig. 58), und in Deutschland war dasselbe noch ziemlich spät beliebt (Fig. 173). Dem vollendeten italienischen Stil dagegen war ein starker gefimsartiger Abschluss (Fig. 102) sympathischer, über welchem sich dann wohl auch ein architektonischer Aufsatz mit horizontalen Gliederungen erhob. Vielleicht das Prachtigste in dieser Art ist der bekannte Entwurf von Hans Holbein (Formenschatz der Renaissance No. 31 und 32); in Fig. 55 finden wir ein Beispiel aus der niederländischen Spätrenaissance. Schon seit Serlio brachte man über den Kaminen phantastische Dekorationen von Voluten, Muscheln, Figuren und Medaillons an,*) welchen dann nach den etwas nüchternen Bildungen unter Henri II.***) seit Louis XIV. die noch jetzt in den »Salons« beliebten Kaminspiegel mit Standuhren, Vasen u. dgl. folgten, unter denen das eigentliche Feuergehäuse als Nebensache erscheint. Wenn wir jetzt in Deutschland die Kaminform noch beibehalten, so dient sie in der Regel nur als dekoratives Kleid für einen eisernen Füllofen; in Fig. 80 ist dies sehr nett mit Hilfe des deutschen Rauchfanges durchgeführt, wobei das Feuerloch durch ein schönes ver-

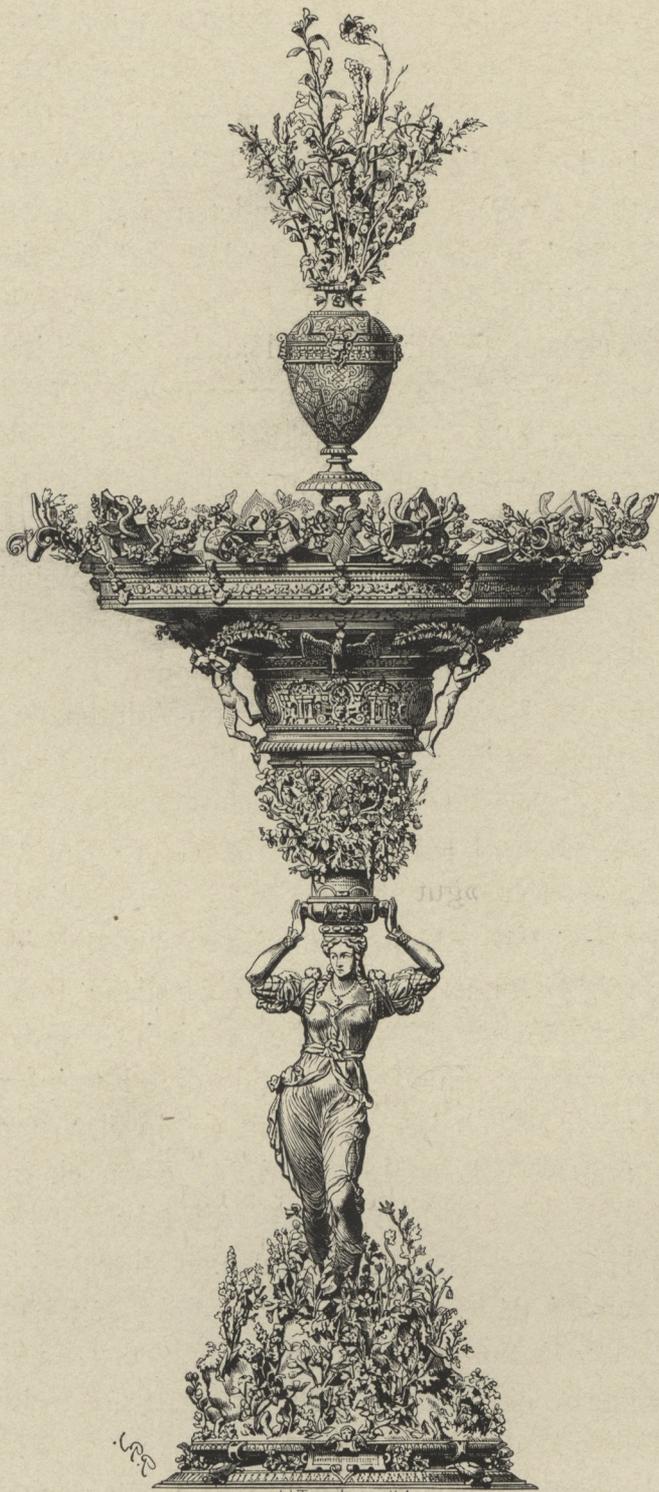
goldetes Eisengitter verdeckt ist. Das vornehmste Material für die struktiven Theile des Kamins ist Marmor; nichts hindert aber daran, auch polychrome Majolikafiesen oder grünglasirte Kacheln dazu zu verwenden.

Wenn auch der Grundsatz festgehalten werden muß, daß Schränke und Geräthe mobil d. h. verstellbar sein sollen, so können doch — von den eigentlichen tief eingelassenen Wandschränken abgesehen — einige flache Gehäuse mit der Vertäfelung verbunden werden. Es sind dies namentlich Büchergestelle, Uhrengehäuse und Waschvorrichtungen. Bedingung ist, daß sie nicht zu weit aus der Wand heraustreten, deshalb sind sie insbesondere da am Platze, wo sie einfach eine Ecke des Zimmers ausfüllen. Beispiele in Fig. 20, 27, 41, 70, 90.

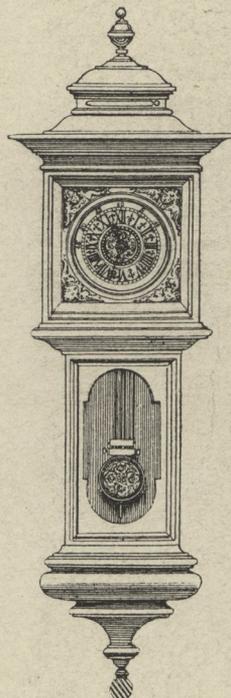
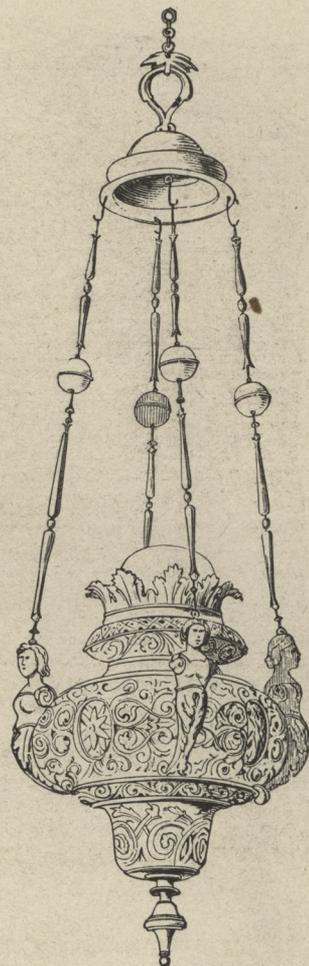
Vom *beweglichen Wandschmuck* sind in erster Linie die eingerahmten *Vollbilder* zu nennen. Darunter verstehe ich farbige Darstellungen, welche nicht sowohl einem obligaten Wandbekleidungsstoffe ornamentale Dienste leisten, sondern selbstständig illusionbereitend wirken sollen. Ihre Technik sucht daher rücksichtslos die vollkommensten Mittel: sie benutzt als Malgrund Leinwand, Holz, Kupfer, Pappe, Kreidegrund etc., ohne daß wir (wie beim gewebten und beim Freskobild) die natürliche Struktur dieser Materialien unter der Malerei erkennen müßten; es ist auch ganz

*) Vgl. Formensch. d. Ren. No. 123, 208; 1880 No. 150.

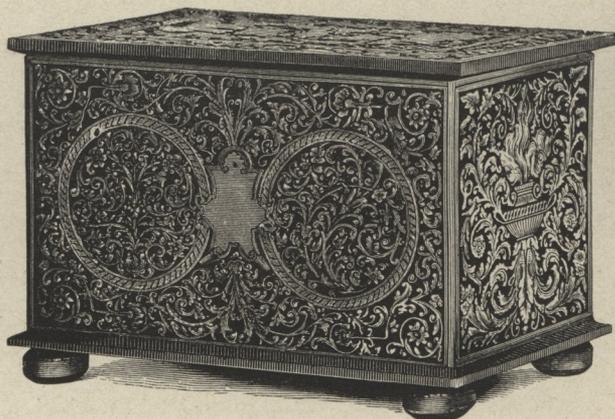
**) Formenschatz 1880 No. 48 und 151.



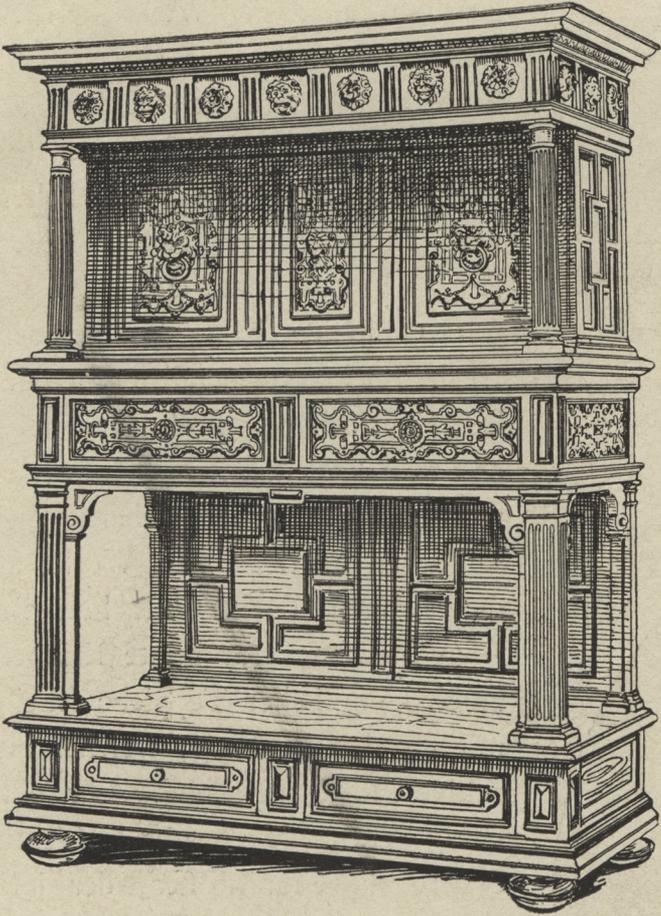
222] Der fogen. Merkél'sche Tafelauffatz von Wenzel Jamitzer.

223] Wanduhr
von Seitz & Seidl.

224] Ampel aus S. Marco.

225] Gufseifernes Kästchen
von der Stollberg'schen Faktorei in Ilfenburg.

gleichgiltig, welche Pigmente und Bindemittel der Maler anwendet, wenn er nur feinen Zweck erreicht, nämlich eine scheinbar lebensvolle Wirklichkeit hinzuzaubern. Da nun aber seit den beiden van Eyck die Technik des Oelgemäldes (incl. Tempera und Enkaustik) als die vollkommenste anerkannt ist, so muß daneben jede andere Maltechnik, soweit es sich um *Vollbilder* handelt, als »nicht wohlgeboren«, als nicht ganz stilvoll erscheinen. Die Zeiten des Kunstverfalls sind wesentlich dadurch charakterisirt, daß man häufig die Maximen des Vollbildes auf die ornamentale Stoffbemalung anwendete und umgekehrt; auch heute noch wird darin vielfach gefehlt (ein Beispiel S. 74; Aehnliches liefse sich aus dem Bereiche fast aller malerischen Techniken berichten). Das Vollbild braucht nothwendig einen *plastischen Rahmen* sowohl zu seiner Isolirung als zu seiner Verbindung mit der Wand, dann aber auch, weil gerade die täuschende Natürlichkeit sofort als Werk von Menschenhand erkannt werden soll (S. 70); aus diesen Gründen ergibt sich als beste Form



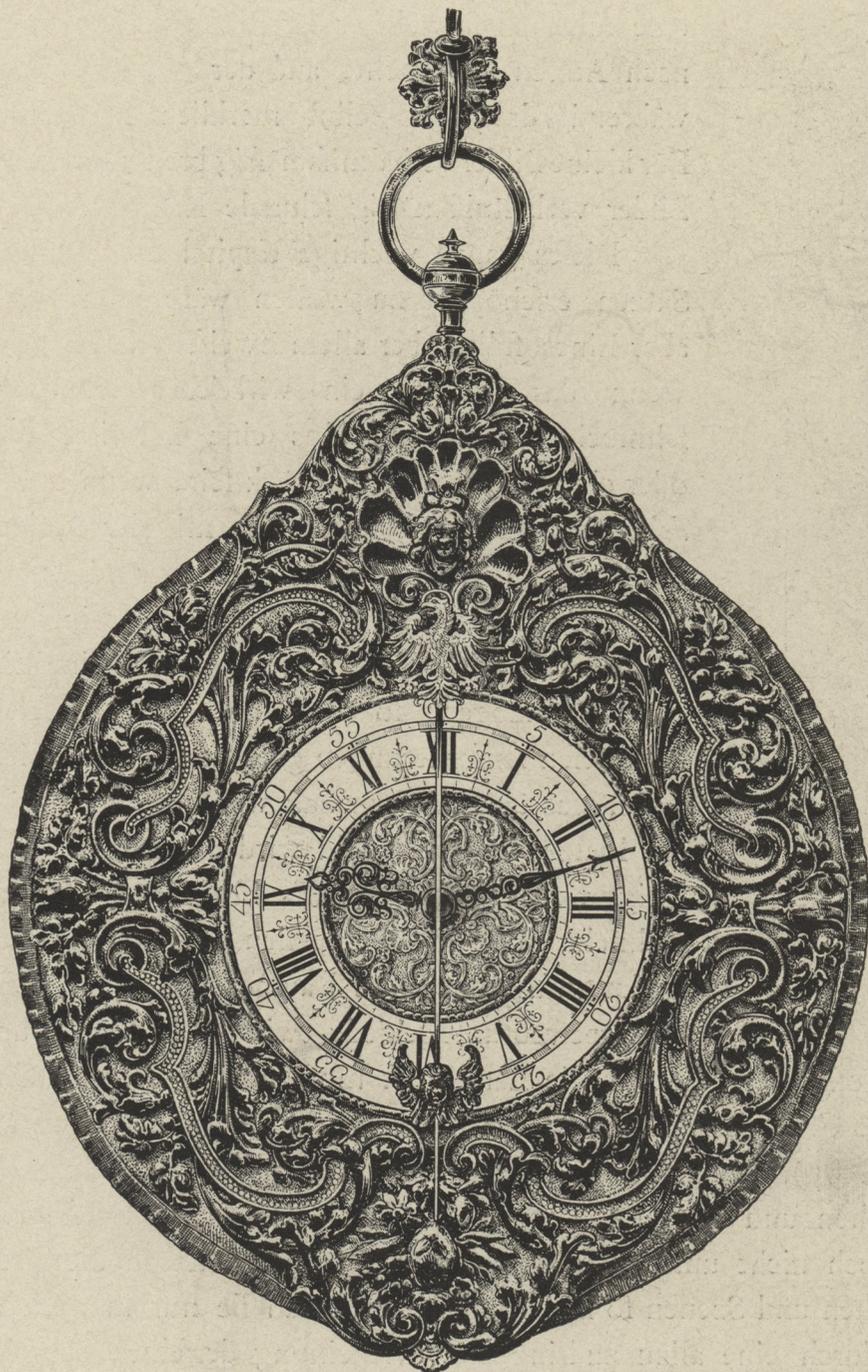
226] Niederländischer Buffetschrank, Spätrenaissance.

eine solche, bei welcher der Rahmen, von Innen nach Aussen abgeflacht, auf der Wand anliegt, während das Bild selbst merklich hervortritt. Für kleine Bilder verhältnismässig breite, für grosse Bilder verhältnismässig schmale Rahmen.

Dieses ganze wichtige Kapitel mit wenigen Sätzen erschöpfen zu wollen wäre anmassend; aber Eines sollte über allem Zweifel erhaben sein: wenn das Oelbild ein wirklicher »Zimmerschmuck« und nicht bloss eine kolorirte Idee oder ein technisches Kunststück sein, wenn es also *dekorativ* wirken soll, so muss es mit der übrigen Dekoration harmoniren. Da wir aber mit gutem Recht für unsere deutsche Wohnung prinzipiell warme, behagliche, liebenswürdige und feine Eindrücke verlangen, so muss auch das Staffeleibild diesen Anforderungen gerecht werden. Nicht Alles, was überhaupt gemalt werden kann, ist hier am Platze, und kein Bild wird nur deshalb hoffähig, weil es »gut gemalt« ist. Das Bild muss vielmehr der intellektuellen und sinnlichen Gesamtsimmung des Raumes entsprechen, der »Temperaturunterschied« zwischen dem Bilde und

der ganzen Dekoration darf kein zu grosser sein. Selbst die Landschaft muss sich's gefallen lassen, für die wärmere Umgebung um einige Grad gesteigert, von der kalten Wirklichkeit in die warme Illusion umstilisiert zu werden (vgl. S. 97). Sodann rein ästhetische Erwägungen: Lebensgross, wie wir selbst, wollen wir nur Menschen und Wesen um uns abgebildet sehen, deren Gesellschaft uns in Wirklichkeit angenehm oder doch nicht uninteressant sein würde. Darum haben die alten Meister wohlweislich widerliche Menschen und Szenen so klein gemalt, dass man sie nur in nächster Nähe erkennen konnte, aber nicht durch eine allzu zudringliche Erscheinung derselben belästigt wurde. Die horizontale Theilung der Wand mit kräftigem Gesims in Manneshöhe kommt dieser Regel zu Hilfe: unten haben die Miniaturen, die kleinen Genreszenen u. dgl., oben die grossen Porträts, Madonnen, Stilleben, Landschaften etc. ihren Platz. Es fehlt auch nicht an Beispielen, wo die obere Wand in Korrespondenz mit den unteren Gliederungen in Felder eingetheilt ist, deren jedes ein genau abgepasstes Oelbild einschliesst. Immer aber müssen solche Vollbilder, im Gegensatz zu den gewebten und Freskobildern, einen *plastischen* Rahmen haben. Dasselbe gilt vom Spiegel, welcher uns ebenfalls keine nach den Anforderungen einer gewissen Technik stilisirten Bilder, sondern den Schein der Wirklichkeit zurückstrahlen soll.

Ueber das *Fenster* als Lichtquelle und seine inneren Vorhänge ist schon S. 81 ff. gesprochen worden, ebenso über den *Erker*. Nur die Gewohnheit lässt uns vergessen, dass, so nothwendig auch die Beleuchtung selbst ist, die Lichtöffnung eigentlich doch eine grelle Unterbrechung der Dekoration bildet. Wir können ihre Härte mildern, indem wir zunächst die Vorhänge zu farbigen Vermittlern machen. Ich bekenne ganz offen, dass ich über diesen Punkt trotz häufigen Versuchen noch keine feste Meinung gewonnen habe. Im Allgemeinen scheint mir ein gewisses komplementäres Prinzip grosse Berechtigung zu haben, so zwar, dass der Vorhang gerade diejenigen farbigen Elemente enthalten soll, welche in der übrigen Dekoration des Zimmers, namentlich der benachbarten Wandpartien, nicht stark vertreten sind. In der Verlegenheit hat man zu



227] Wanduhr im Geschmacke der Spätrenaissance in getriebenem Silber;
imitirt von Jagemann in München.

dem neutralfarbigen Weiß gegriffen, welches sich überdies als eine Art Empfehlungskarte der Hausfrau darstellt; kaum entbehrlich ist dasselbe, wenn ein doppelter Vorhang beliebt wird, in welchem Falle der kleinere (Fig. 96) sehr nett aus Leinwand mit gestickten Einfätzen gemacht wird. Sehr verwendbar für den langen Vorhang sind die polychromen orientalischen Stoffe, sowohl die starken teppichartig gemusterten Portièren aus Wolle, als die seidnen Tücher mit horizontalen Streifen. Das bunte Kribbelkrabbel englischer Teppiche scheint mir für den Vorhang, welcher beruhigen soll, unpassend. Für einfarbige Vorhänge sehr gut die Textur des fogen. Granitstoffes, der jetzt in den feinsten Nüancen zu haben ist. Die Stillofigkeit lebensvoller Muster habe ich S. 66, die Verkehrtheit der Verwendung derselben Farben an Vorhängen und Möbeln S. 89 besprochen. Auch die *Butzenscheiben* sind abgleichende und beruhigende Lichtvermittler, gleichzeitig machen sie durch die Konturen der Bleieinfassung und die stereoskopischen Reflexe des Glases (man sehe nur die einzelnen Scheiben abwechselnd mit dem linken und

dem rechten Auge an!) die Fläche des Fensters an sich zu einer eigenartigen Dekoration, welche allerdings im Vergleich mit den zufälligen, oft kühlen und grellen Ausichten auf die StraÙe einen stilvollen, harmonischen Eindruck machen kann, auch ohne allen und jeden Vorhang (in Fig. 70, 89, 98). Nebenbei sind die Butzenscheiben treffliche Lichtzerstreuer, die Beleuchtung des Zimmers wird durch sie gleichmäÙiger, andererseits freilich nehmen die Bleifassungen viel Licht weg. Alte oder gut imitirte Glasgemälde wirken nur in Verbindung mit Butzenscheiben oder rautenförmigen Scheiben stilvoll; die letzteren (vgl. Fig. 55, 211) haben vor den ersteren gröÙere Durchsichtigkeit voraus (die Außenwelt erscheint uns wie ein Mosaikbild), entbehren aber die stereoskopische Erscheinung und Lichtzerstreuung; Rautenfenster aus verschiedenfarbigen Gläsern thun dem Auge wehe und beeinträchtigen die ganze Dekoration.

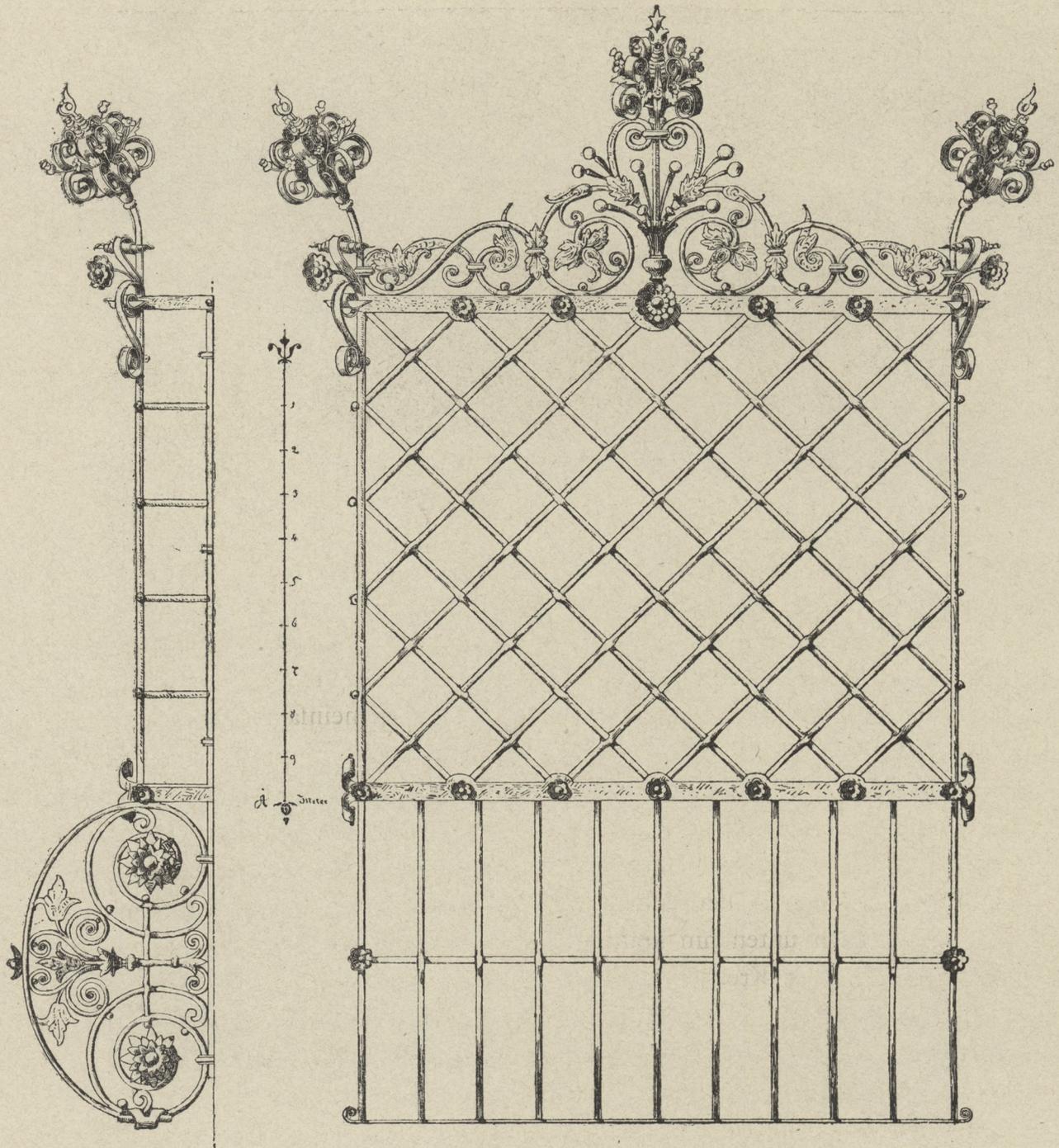
Der *Erker*, eine uralte orientalische Erfindung, ist von den germanischen Völkern in allen nur denkbaren Formen kultivirt worden. Im deutschen Wohnzimmer war er von jeher nicht bloß ein freundlicher Lichtspender (S. 82), sondern der Lieblingsplatz der Insassen, von dem aus der Blick in die sonnige und stürmische Landschaft hinausgeschweifte oder dem Getriebe auf der StraÙe



228] Badezimmer im Fuggerhause zu Augsburg (1570). Aufgenommen und gezeichnet von Th. Rogge.
(Aus der Lützow'schen »Zeitschrift für bildende Kunst«.)

folgte, der Lieblingsplatz der fleissigen Frauen und der zechlustigen Männer. Schon im Mittelalter ward der Erker auch der Erbe des altgermanischen erhöhten Ehrensitzes des Hausherrn; noch heute lassen wir gern eine oder zwei Stufen zu ihm hinaufführen. Der ächte Erker will freilich, wie die Söller der Burgen und die Chörlein der Patrizierhäuser, auch von Außen gesehen sein; diesem Ideale entsprechen Fig. 70 & 199. Die Vorliebe für den »Platz am Fenster« hat aber nicht nur zu erkerartigen Vertiefungen der Tafelung (Fig. 98, 139, 192), sondern auch zu künstlichen Abschüssen im Zimmer selbst geführt (Fig. 106, 157). In dem Beispiele Fig. 211 dienen der Erkerbildung zwei flankirende Büchergestelle, allerdings auf Kosten der Beleuchtung. Ein Gegenstück zum Erker, ein an den alten Ehrensitz erinnerndes Trinkstübchen im Innern des Zimmers, bietet Fig. 183.

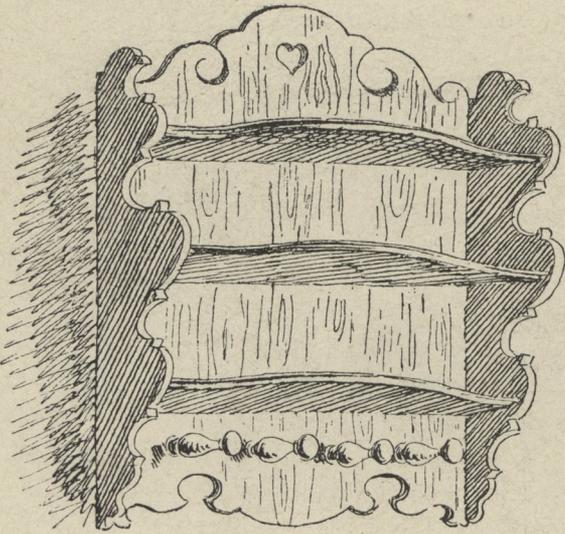
Die beweglichen grösseren *Kästen* und *Schränke* haben im Allgemeinen dieselbe Entwicklung durchgemacht, wie die Wandvertäfelung (S. 163 ff.), und wie diese unter dem Einflusse der



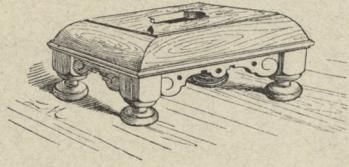
229] Fenster-Korbgitter mit Seitenteilen, von Gabriel Seidl.

architektonischen Details (S. 115—144) gestanden. Die Frührenaissance hatte keine direkten Anknüpfungen an die verschiedenen Formen des antiken Wandchranks (*armarium*) und bildete nur in ihrer Weise die mittelalterlichen Ueberlieferungen aus. Die italienische Ebenisterei hat am Längsten an dem Prinzip der breiten Füllungen festgehalten, aber schon sehr frühzeitig die stilgerechte glatte Flächenverzierung durch Intarsien mit der virtuos ausgeführten Holzschnitzerei vertauscht, deren Motive im Grunde dem Steinstil entlehnt sind. Ich gehöre zu den Ketzern, welche bei aller Bewunderung für die italienischen Truhen und Schränke dennoch dem deutschen Schreinerwerk der Hoch- und Spätrenaissance den Vorzug geben. Leider ist mir bei der programmwidrig überschrittenen Bogenzahl dieses Werkes nicht vergönnt, auf den Gegenstand hier näher einzugehen; die zahlreichen Illustrationen mögen für sich sprechen. Insbesondere mache ich auf den Vergleich zwischen dem gothischen Credenzschrank (Fig. 143, 144) und dem Baldachinbüffet der Renaissance (Fig. 45, 83, 113, 171) aufmerksam.

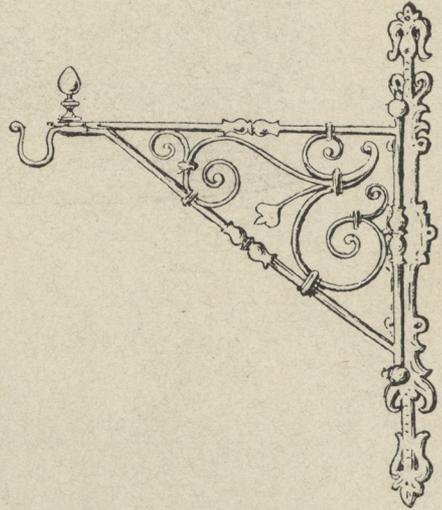
Die Formung von *Tischen* und *Sitzmöbeln* ist eine außerordentlich vielgestaltige gewesen. Es ist oft schwer zu sagen, woher die eine oder andere Form entnommen wurde; doch dürfen wir



230] Tellerbrett von Seitz & Seidl.



231] Fußschemel von L. Meggendorfer.

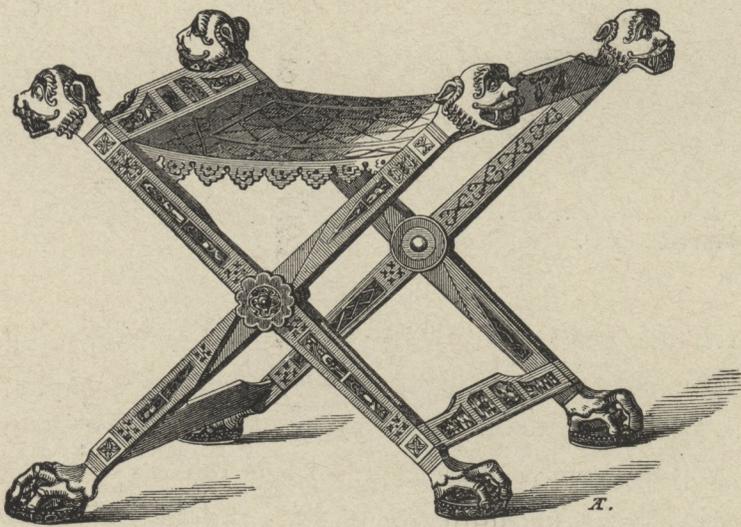
232] Kästchen, von Erhard & Söhne
in Schwäb, Gmünd.233] Schmiedeeiserner Wandarm,
entworfen von Gabriel Seidl.

annehmen, daß die antiken Grundtypen sich durch das ganze Mittelalter hindurch erhalten und ihre Umstilisierung aus dem Metall- in den Holzstil schon vor der Renaissance erfahren haben. Die letztere hat dann ihr vielfach originelles und humoristisches Schmuckwerk angebracht, selbstverständlich wiederum nicht im Sinne der Metall- sondern der Holztechnik, so daß allerdings die neuen mit den antiken Bildungen nur wenig mehr Gemeinsames haben als die strukturelle Grundidee. Erst dem Zopfstil (S. 141) war es vorbehalten, die spindeldürren Metallbeine antiker Tische und Stühle einfach in Holz nachzubilden, eine Ungereimtheit genau so, als wenn wir die schweren Holzmöbel der Gothik in massivem Gusseisen darstellen wollten. Die Nachwirkungen des Zopfes bis in unsere Tage sind bekannt. Das Charakteristische der Renaissance aus den *guten* Zeiten spricht sich vor Allem in der Behandlung des Fußes aus. Indem den Beinen sowohl der Tische als der Stühle nach unten hin kräftige, breite Ausladungen gegeben und überdies die vier Stützen durch Schienen oder Kreuze untereinander verbunden wurden, verlieh man dem Möbel nicht bloß wirkliche Festigkeit, sondern man wurde dadurch auch der ästhetischen Forderung der Verhältnismäßigkeit zwischen Last und Träger gerecht — derselben Forderung, welche wir früher (S. 131) für die untere Anschwellung der symbolischen Säule in Anspruch nahmen. Von diesem Grundsatz ging die Renaissance zwar bei den *naiv-primitiven* »Bauernmöbeln« (Fig. 8, 21, 57, 90 etc.) ab, welche indessen einen gewissen Ausdruck von Kraft durch die gespreizte Stellung ihrer Füße gewinnen. Unsere Abbildungen geben so zahlreiche Beispiele der verschiedensten Formen wieder, daß deren Aufzählung hier ermüden würde.*) Von besonderem Werthe für unsere gegenwärtigen Bestrebungen ist die Thatsache, daß sich die solidesten Konstruktionen weit über hundert Jahre im Gebrauche erhalten haben, daß wir z. B. auf den Gemälden der Rubens und Velasquez ziemlich genau dieselben Sesselformen wiederfinden, wie auf denjenigen der Raffael und Holbein. Ja es läßt sich sogar der Nachweis führen, daß gerade die Spätrenaissance in der stilvollen Vereinfachung des Struktiven mehrfach die vorausgegangenen Perioden übertroffen hat (vgl. z. B. Fig. 104, 124, 125, 158, 160). Daneben hat freilich fast jedes Lustrum der großen Zeit auch einzelne Absonderlichkeiten an den Tag gebracht, so die Verwendung der Goldschmiedornamente (Fig. 179), die mageren Säulen in der Periode Henri II. (Fig. 159) u. f. w.

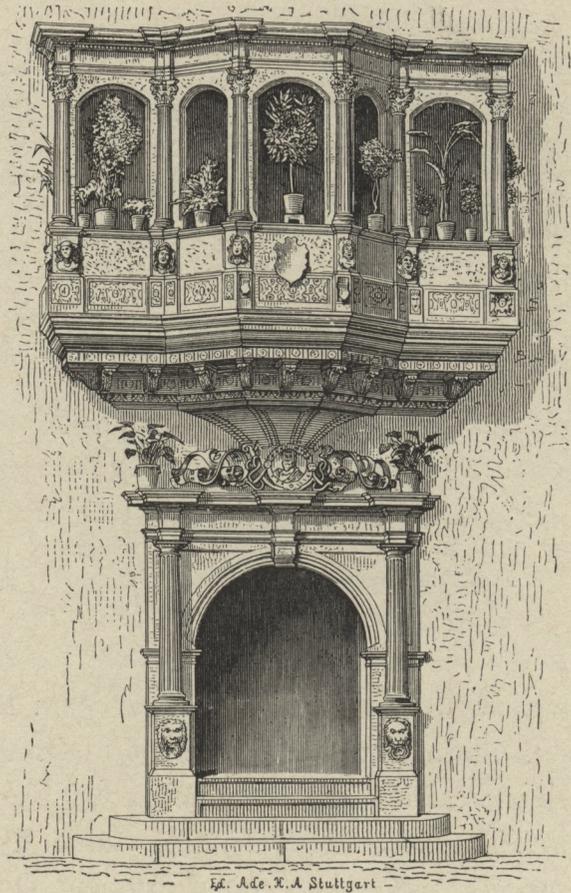
*) Von Interesse ist der Vergleich mit den *antiken* Bildungen besonders beim Stuhle. Die einfache *sella* (Sessel ohne Rück- und Armlehnen) findet sich in unseren Abbildungen ebenso vielfältig wieder, wie die *sella castrensis* (der einfache X-beinige Feldstuhl), die *sella curulis* (der Feldstuhl mit Armlehnen), die *cathedra* (Lehnstuhl ohne Armstützen), endlich wie das *solium* (der reiche Thronessel der Götter und Könige); fehlt etwa nur noch die *sella familiarica*, für welche die praktische Renaissance am geeigneten Orte zweifellos geforgt haben wird.



234] Fayence-Gefäß von Bernhard Palissy.



235] Gothischer Feldstuhl von Holz mit Bronzebeschlägen und Elfenbeinschnitzwerk, 14. Jahrh. (Frauenstift auf dem Nonnberge bei Salzburg.)



236] Erker von einem Hause in Colmar. Erbaut 1575.

Befonderen Schwierigkeiten begegnet die Wiedererweckung der alten Dekorationskunst im *Tapezierwesen*. Wir haben zu lange unter dem Banne der tonangebenden Pariser Drapisten gestanden, um uns von ihren unnatürlichen und verschrobenen Künsteleien (vgl. S. 89) sofort losmachen und zu einer freien, stilvollen Behandlung der Quaste, der Borte, des Vorhangs, des Kiffens und des Polsters kommen zu können. Namentlich die Herstellung eines leidlich bequemen Divans ist für die Mehrzahl unserer Tapezierer eine schwierige Aufgabe. Die Renaissance hatte dieses orientalische Möbel so wenig wie die moderne Chaiselongue; auch das Kanapee ist erst durch die Erweiterung des gepolsterten Lehnstuhls unter Louis XIV. entstanden. Anstatt nun einfach die höchste Bequemlichkeit zur stilistischen Richtschnur zu machen, quält man sich mit unfruchtbaren Versuchen ab, den weichen Divan mit der würdevollen aber harten italienischen Sitzbank (Fig. 147, 148) zu einem »Renaissance-Sopha« zu kopulieren. Die Kissen werden in der Regel zu fest gemacht, so daß der schönste Stoff nicht zur Geltung kommen kann. Für derlei Tapezierarbeiten finden wir auf alten Gemälden, Kupferstichen und Holzschnitten die besten Vorbilder (vgl. unsere Fig. 2, 5, 9, 16, 102, 104, 124). Sehr lehrreich ist z. B. der große Triumphwagen Albrecht Dürer's, ferner die Illustrationen Burgkmaier's zum »Weiskönig«, sowie dessen Blätter zum Triumphzug Maximilian's I. und »Heilige des Hauses Oesterreich«*) — außerdem wahre Fundgruben für die Festdekoration und die dekorative Ornamentik überhaupt.

Die Ornamentik der *Tischdecke* kann eine sehr reiche und sogar vielfarbige sein, wenn diese den höchsten Schmuck des Möbels bildet oder etwa nur einer metallenen Schale, einer Uhr oder dergl. als Unterlage dient. Für den Gebrauch beim Mahle empfiehlt sich dagegen ein anspruchsloses weißes Tuch mit blauer oder rother Einfassung oder gemusterten breiten Streifen (Fig. 1, 5, 26, 56, 57, 59, 60, 70, 131, 151, 178, 199). Reichere Ausstattung des Tuches würde dem Eßgeschirr Konkurrenz machen; warum in diesem Falle lebensvolle Ornamente, Akanthusranken etc., wie sie die

*) Vgl. »Formensch. d. Ren.« No. 6, 71, 89, 90, 199; Jhrg. 1879 No. 37; Jhrg. 1880 No. 65 und 87.

moderne Damastweberei liebt, nicht am Platze sind, geht aus dem S. 97 Gefagten hervor. Die farbige Ornamentik der *Teller* und *Schüsseln* ist mit Rücksicht auf die Farben der Speisen wesentlich auf Weiß und Blau beschränkt (S. 99). Unser Eßgeräth ist im Allgemeinen weder schöner noch praktischer geworden als dasjenige der Renaissance. Früher gab man fast zu jedem Gerichte außer Messer und Gabel auch noch einen flachen Löffel, mit welchem Saucen und dünnflüssiges Gemüse verspeist werden konnten, was uns heutzutage mittelst der Gabel trotz Christoffe nicht recht gelingen will.

Die Alten kannten weder Petroleum noch Gas; ihre *Beleuchtungsgeräte* waren für Kerzen berechnet, so daß wir hier zu mehr oder weniger neuen Formbildungen genöthigt sind. Vorzüglich gelingt die Adaptirung der alten Armhängeleuchter aus Bronze (Fig. 21, 55, 60, 70, 106, 156), während die Kerzenleuchter einfach übernommen werden können (Fig. 13, 14, 15, 73). Schwieriger ist die Bildung der Lampe, für welche indeffen gleichfalls zahlreiche stilvolle Lösungen vorliegen (Fig. 50).



Mein Verleger — nicht eben mein »besseres« Selbst — ruft mir aus Gründen, welche nur der Buchhändler recht zu würdigen weiß, wiederholt ein nachdrückliches *quousque tandem* zu. Etwas ermüdet freilich, aber immer noch redelustig, muß ich meinen »Anregungen« ein jähes Ende bereiten. Ich schliesse mit dem pflichtschuldigen Danke an die aufopfernden Leser und insonderheit verehrten Leserinnen, indem ich für Diejenigen, deren Langmuth noch nicht erschöpft ist, die tröstlichen Worte hinzufüge: »Fortsetzung folgt«.

