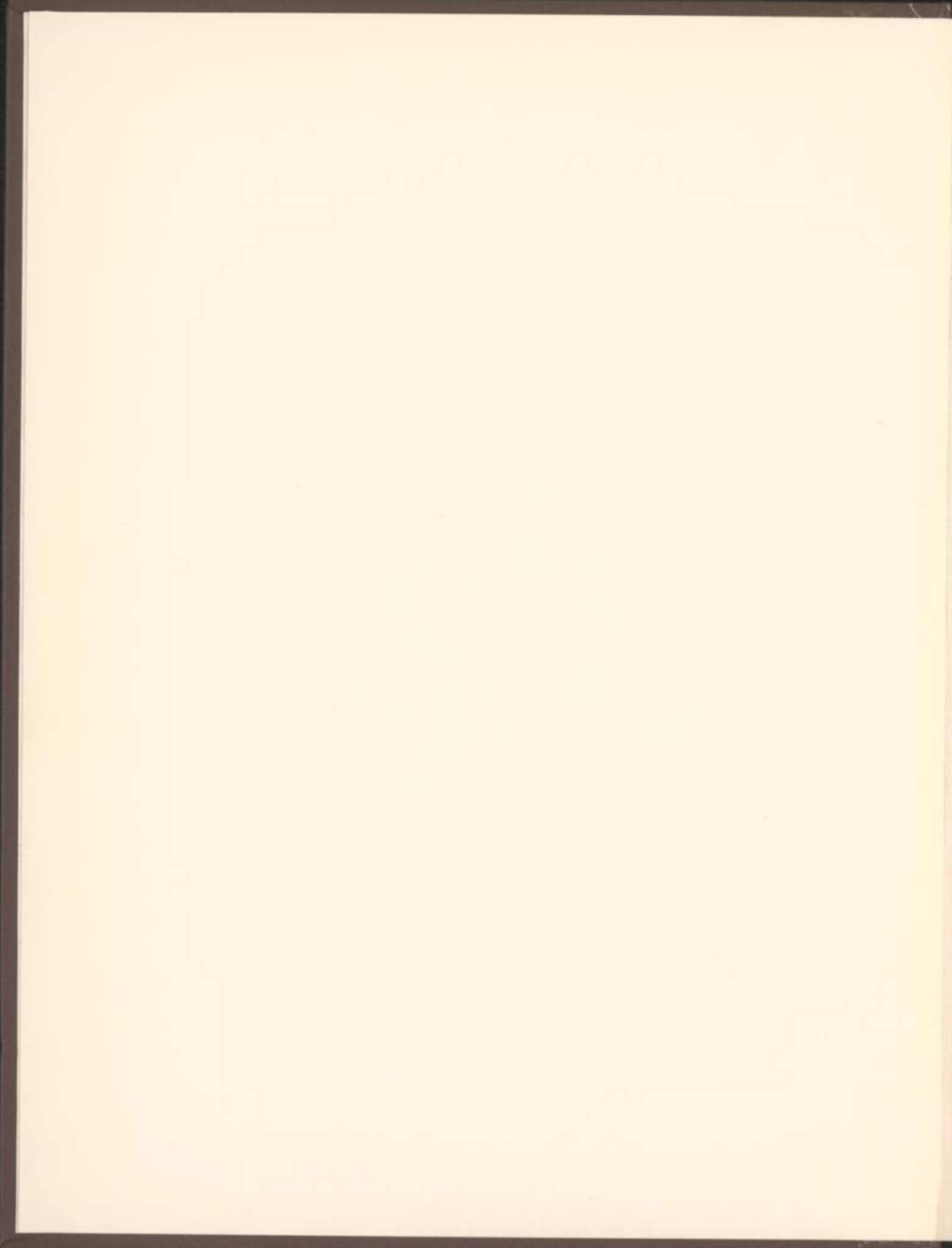


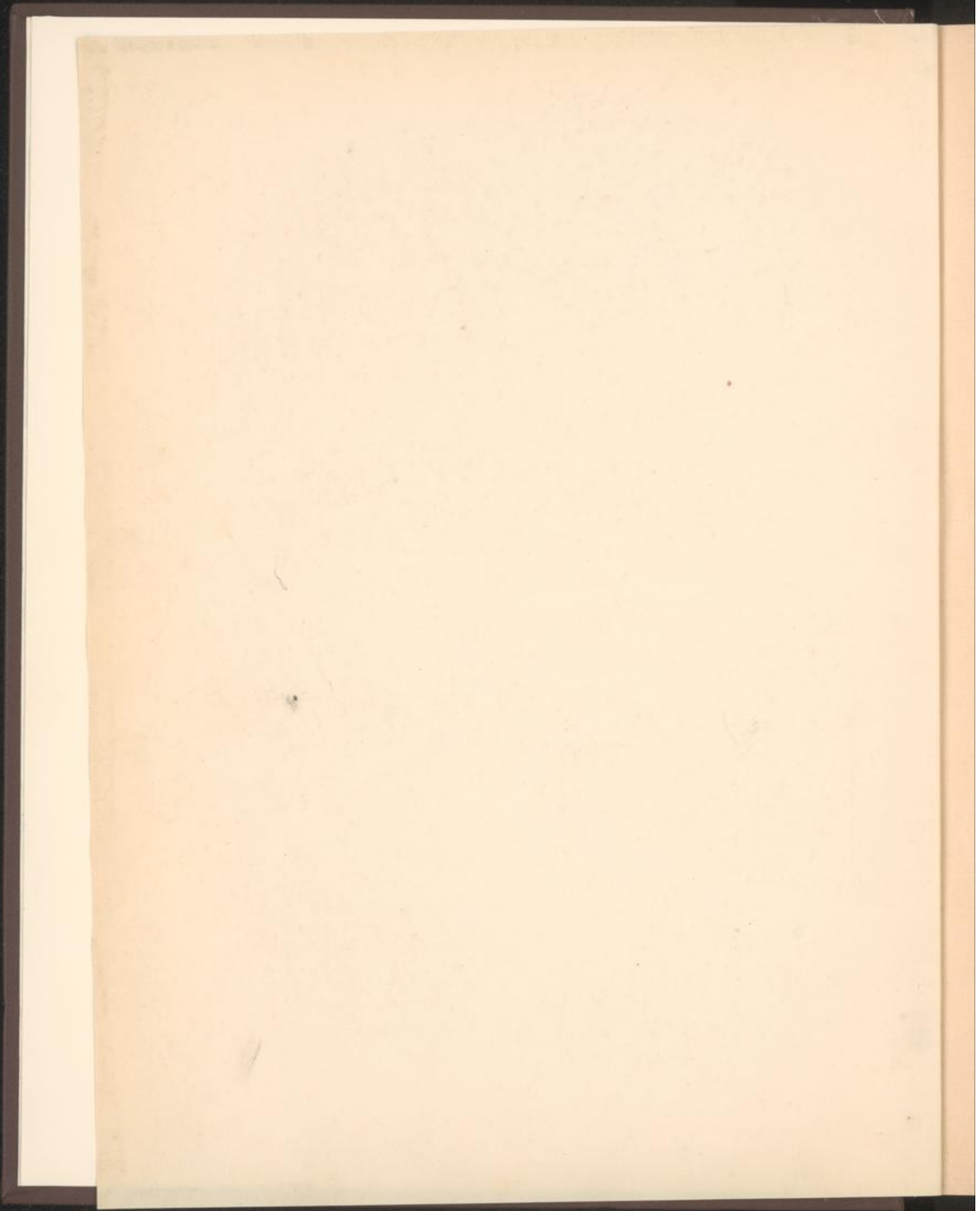
V.
3



1857
1858
1859
1860
1861
1862
1863
1864
1865
1866
1867
1868
1869
1870
1871
1872
1873
1874
1875
1876
1877
1878
1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

FIFTH



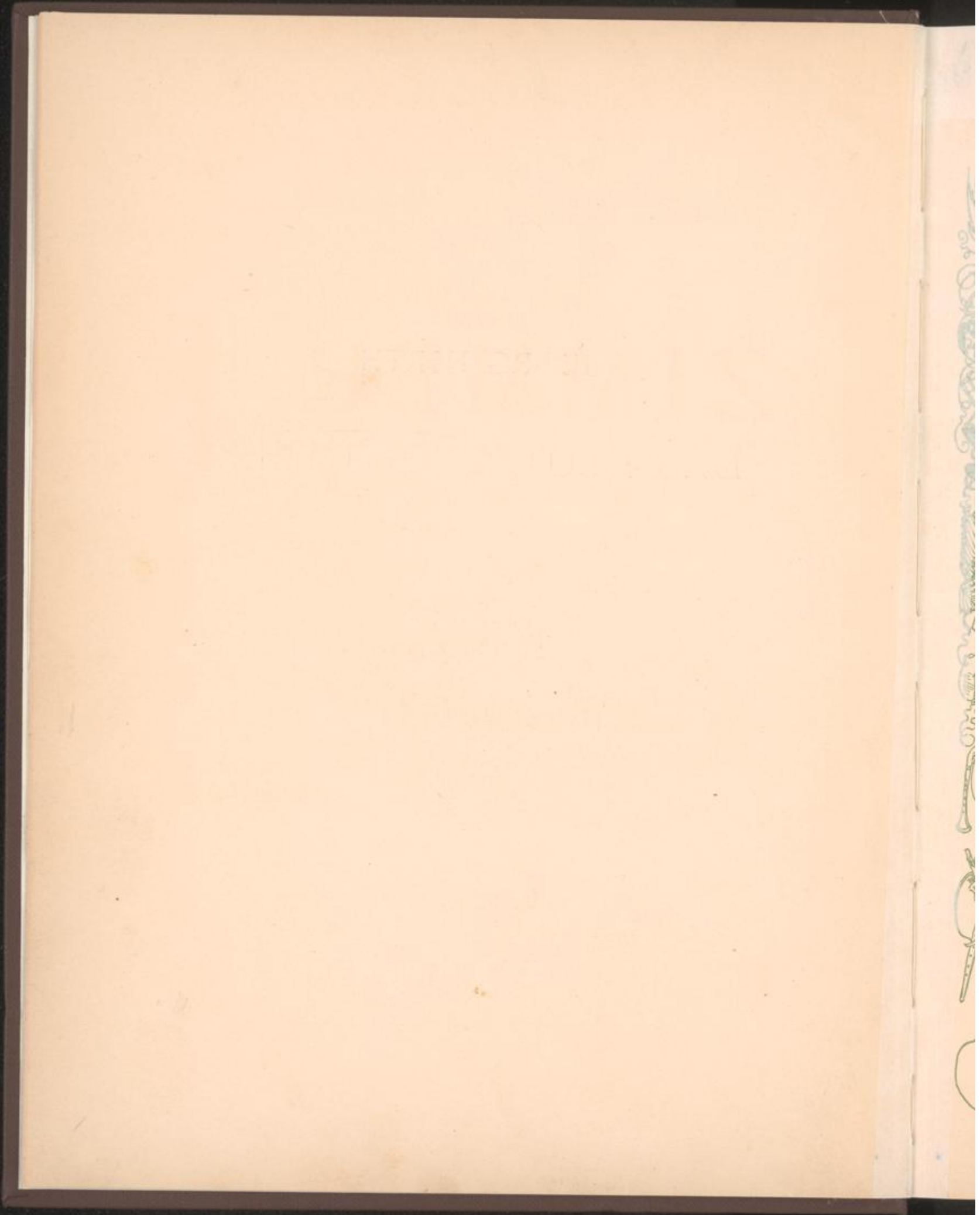




GEORG HIRTH

DAS DEUTSCHE ZIMMER



82/6443





Kunst bringt Gunst!

DAS DEUTSCHE ZIMMER

DER
GOTHIK UND RENAISSANCE
DES BAROCK-, ROCOCO- UND
ZOPFSTILS



ANREGUNGEN ZU HÄUSLICHER KUNSTPFLEGE

VON

GEORG HIRTH

HERAUSGEBER DES »FORMENSCHATZ«, DES »KULTURGESCHICHT-
LICHEN BILDERBUCHES«, DER »LIEBHABER-BIBLIOTHEK
ALTER ILLUSTRATOREN« ETC.



**DRITTE STARK
VERMEHRTE AUFLAGE.**

MIT
370 ILLUSTRATIONEN

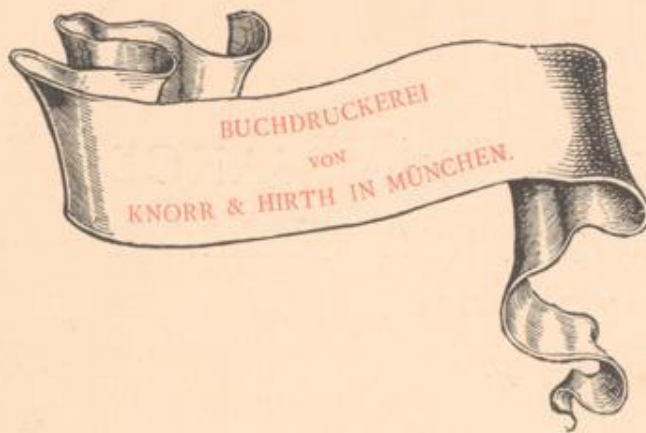
G. HIRTH's Verlag
MÜNCHEN & LEIPZIG

1886.



K. W. 3133^{4r}

LANDES-
UND STADT-
BIBLIOTHEK
DUSSELDORF



28.9.1847

4059 275

VERLAGS-
ANSTALT
VON
J. NEUBAUER
DUSSELDORF



IE früheren Ausgaben dieses Werkes sind unter dem Titel »Das deutsche Zimmer der Renaissance« erschienen.

Um nun den Zusammenhang mit Fernerem und Näherem anschaulicher zu machen, habe ich in dieser dritten Auflage auch die Bildungen des Mittelalters einerseits und jene des 17. — 18. Jahrhunderts andererseits in den Kreis der Betrachtung gezogen. Schon dadurch waren wesentliche Erweiterungen sowohl des Textes als des bildlichen Inhaltes geboten.

Aber auch abgesehen hiervon habe ich das Buch einer durchgreifenden Neubearbeitung unterzogen, Einiges gestrichen, Vieles hinzugefügt. Ganz neu ist der Abschnitt »Stil und Imitation«; das Kapitel von der »Entwicklung der Formen« erscheint um das Dreifache erweitert. Auch diese Zusätze enthalten wiederum eine große Anzahl wesentlich neuer philosophischer, historischer und praktischer Gesichtspunkte. Ich bitte um unnachsichtige Kritik meiner Ideen, aber auch um gerechte Bestätigung des für richtig Erkannten. Meine schon vor nahezu sechs Jahren veröffentlichte Definition der Komplementärfarben (S. 91 und 106), meine zusammenhängenden Lehren von den farbigen Unterbrechungen (S. 128 ff.), von der Täuschung durch Farbe (S. 140 ff.), von der farbigen Exklusivität (S. 168 ff.) u. s. w. harren noch immer der fachmännischen Approbation!

Die deduktive Methode, welche ich beibehalten, erschwert freilich die »Lektüre« meines Buches, aber sie ermöglicht dem fleißigen und denkenden

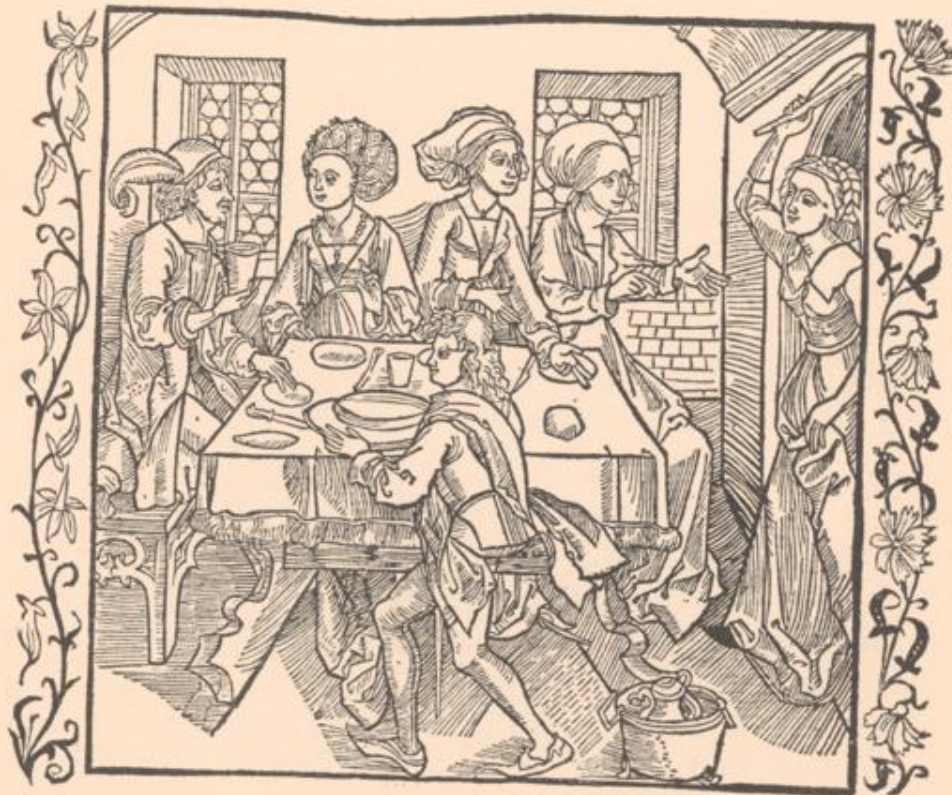
Leser desselben die Aneignung eines *selbstständigen Urtheils* in den wichtigsten Fragen der Dekorationskunst — und darauf ausschließlich kam es mir an. Ich will meine Leser nicht unterhalten, sondern auf eigene Füße stellen.

Die Reihenfolge der Illustrationen ist eine *ungefähr* kunsthistorische; namentlich bei modernen Nachbildungen war freilich eine sichere Einordnung kaum möglich. Dafs ich mich nicht einseitig auf *Deutsches* beschränkt, — dafs ich z. B. auch im Text der häufig mißverstandenen Entwicklung der französischen Königsstile (S. 308—364) besondere Beachtung geschenkt habe, daraus wird man mir nicht den Vorwurf des Mangels an Patriotismus machen wollen. Wir fühlen uns in unserem »deutschen Zimmer« so sicher, dafs wir unsere lebenswürdigen Nachbarn als Kunstgäste herzlich willkommen heißen können.

Diejenigen meiner geehrten Leser und Leserinnen, welche sich für meine Versuche in praktischer Dekorationskunst interessieren, lade ich zu einem gelegentlichen Besuche meines Hauses in München ein.

München, 1. November 1885.

DR. GEORG HIRTH.





INHALTSÜBERSICHT DES TEXTES.

EINLEITUNG.

Volkswirtschaftliche und ethische Bedeutung der häuslichen Kunstpflege 1. Der gute Geschmack 4. Die Kritik 6. Neuer Aufschwung 9. Schwierige Lage des modernen Kunstgewerbes 11. Ermuthigung 14. Einfluß der häuslichen auf die öffentliche Kunstpflege 18.

STIL UND IMITATION.

Das Wort »Stile« 19. Seine Anwendung auf die historischen Bildungen 20. Universalität unseres Interesses 21. Die Nachahmung 22. Grenzen derselben 24. Das Naive und die Naturauffassung 26. Die Verknöcherung 27. Volksthümliche und religiöse Kunstkultur 28. Kunstideal des christlichen Mittelalters 30. Die Sprengung der Fesseln 32. Innere Widersprüche 34. Mobilisirung des Kunstwerks 38. Scheidung zwischen hoher und niederer Kunst 44. Verunglückte Wiederbelebungsversuche der Dekorationskunst 46. Die moderne Gothik; Nothwendigkeit ihres Schiffbruchs 48.

Neuer Anlauf; die Renaissance als Kulturbrücke zwischen alten und neuen Anschauungen 49. Hoher Werth nationaler Anknüpfung; Dürer und Holbein 51. Wir treten das Erbe der Väter an 56. Reichthum der nationalen Ueberlieferungen 58. Keine Einseitigkeit; *unser* altdeutsches Zimmer 59. Fortbestehen der Gefahr der Zersplitterung 62. Intimität des Kunstinteresses 63. Gleiches Recht für *jede* Kunstleistung 64. Auscheidung des Nachahmenswerthen 66. Unnachahmlichkeit fremder Kulturgebrden 68. Es gibt keinen Stil, den wir als Ganzes nachahmen oder ablehnen dürfen 70.

DIE FARBE.

Farbe und Form 72. Theorie und Praxis 74. Unterschied zwischen Farbe und Farbstoff 75. Farbenträger 76. Farbe ist Licht 78. Das Newton'sche Spektrum 79. Veränderung der Farbenträger durch das Licht 80. Farbenmischung verschieden von Pigmentmischung 81. Außerhalb des Spektrums gibt es nur Mischfarben 83. Das Prinzip des Braunen 84. Lichtveränderung immer Farbenveränderung 86. Lafur- und Deckfarben 87. Nachfolgender und gleichzeitiger Kontrast 90. Die Komplementärfarbe 91. Jede Farbe hat nur *eine* Komplementärfarbe (Anmerkung) 92. Das Auge *sucht* die Komplementärfarben 94. Schwarz, die Komplementärfarbe von Weiß 95. Mischung aus Grundfarben 96. Farbkreis und Farbkugel 99. Ueberlicht der Farbenpaare 102, 106. Der Grenzkontrast 107. Vorspringende und zurücktretende Farben 107. Die Konturen, Zeichnung und Relief 110. Neutralfarbige Konturen und Zonen 111. Metallische Farben als Neutra 113. Die Triaden 114. Räumliche Ausdehnung und Anordnung der Farben; farbige Aequivalente 116. Morgen- und abendländische Polychromie 118. Orientalische Ornamentik 119. Nationaler Farbensinn 120. Die helle Isochromie des Rococostils 123. Wechsel der Szene 126. Die warmen Mischfarben als dekorative Hauptfarben 128.

Das Gesetz der farbigen Unterbrechungen 128. Reihenfolge derselben 130. Unterordnung des Hintergrundes 132. Die Falte 133. Entnaturalisirte Muster 134. Richtung der farbigen Unterbrechungen 135. Das Zusammenstimmen 136. Werth der Farbengebung des konstruktiven Stoffes 138.

Täufchung durch Farbe 140; über die Gestalt 143; über Stoff und Technik 144; über das Alter 146. Die Kopie. Die störende Illusion 147. Die Glasbedeckung 149. Der Glaschrank 151. Spiegel und Politur 154. Der dekorative Glanz 156. Atomisirung des Spiegels 158. Die Beleuchtung 159. Beleuchtung von Oelgemälden 160. Das Fenster als Lichtquelle 162. Künstliche Beleuchtung 166.

*

Die dekorativen Hauptfarben 167. Stoffliche Exklusivität der Farbe 168. Natürliche und applizierte Farben 170. Symbolische Exklusivität 171. Die farbige Symmetrie 172. Braun 174. Weiß 176. Der weiße Malgrund 181. Grau 182. Schwarz 184. Grün 187. Gelb 190. Gold 191. Weiße und graue Metallfarben 194. Roth 196. Blau 198. Nationalität der farbigen Dekoration 198. Zunftmäßige und häusliche Kunst 199.

DIE ENTWICKELUNG DER FORMEN.

Die Kunst in den Urzeiten 201. Das Vorhellenische 202. Einseitigkeit des Kunstbegriffs 203. Die Kunst aus der Noth entstanden 204. Die klassischen Formen 206.

Aelteste nordische Dekoration, Undeutlichkeit ihres Bildes 207. Der kosmogonische Urzopf 209. Die germanische Halle 210. Der Holzpalast des Attila 212. Die Gothen unter Theoderich in Italien 214. Merovinger; Karl der Große 215. Die Klöster 218.

Der mittelalterliche Kirchenbau 220. Das romanische Kreuzgewölbe; Portal 222. Uebergangstil; das Strebefsystem und seine Konsequenzen 226. Die Gothik 227. Stellung der Italiener zu derselben 228.

Das Ornamentale des Romanischen 228. Die polychrome Bemalung 232. Das Kunstideal der mittelalterlichen Malerei 234. Die romanischen Wandteppiche 235. Kleinkünfte, Wohngeräthe 236. Der skandinavische Herrenhof 240. Romanische Profanbauten 242. Soziale Umwälzung im 14. Jahrhundert 244. Aufschwung des Bürgerthums 246.

Die Gothik im Zimmer 248. Der frühe Stil der Zimmergothik 250. Getäfel und Wandteppiche 251. Die Holzdecken 254. Gewölbe 256. Frühgothisches Kleingeräth 258. Deutsche Schreinerei 259. Französische Schreinerei 260. Der späte Stil 262. Entstehung des Maßwerks 264. Die späte Zimmergothik 266. Die malerische Revolution im 15. Jahrhundert 268. Physiognomie des deutschen Zimmers 269. Schilderung Hans Sachsens 272. Die Sehnsucht nach der Antike; Abschied vom Mittelalter 275.

Die Wiedergeburt; italienische Protorenaissance 276. Baufinn und antiquarische Studien des 15. Jahrhunderts 278. Günstige Umstände; die Renaissance ein Raumstil 279. Beschränkte Kenntniß des antiken Hausrathes 280. Alte Volkskunst 281. Mitwirkung der ersten Künstler 282.

Struktur und symbolische Andeutung. Stillisirung nach Zweck und Technik 283. Verhältniß des Ornamentalen zum Struktiven in den verschiedenen Perioden 284. Ungleichmäßige Entwicklung 285. Italienische Frührenaissance 286. Einfluß ihrer Inkrustationen auf die deutschen Schreinerarbeiten 288. Charakter der italienischen Hochrenaissance 290. Ornamentik derselben 291. Deutsche Frührenaissance 292. Stoffgerechtigkeit und malerisches Prinzip 294. Ihr Detail 295. Spätere Entwicklung in Deutschland und Italien 296. Das Detail der deutschen Spätrenaissance 298. Ihre Ornamentik 301. Ihre Meister 302. Lederornamentstil. Wendel Dietterlin 304. Der bombastische Barocco 306.

Verhältniß zu Frankreich. Die französische Frührenaissance 308. Die Baublüthe der deutschen Renaissance; französische Hochrenaissance 309. Stil Henri II. 311. Henri IV. 311. Marquise von Rambouillet 312. Stil Louis XIII. 314. Jean Le Pautre (Stil Mazarin) 312. Deutschland während des 30jährigen Krieges 318. Louis XIV.; Jean Berain 320. Berain's Ornamentik 323. Gleichzeitige Entwicklung in Deutschland 326. Andreas Schlüter 327. Paul Decker 328. August der Starke 329. Poepplmann's Zwinger 330. Das Meißener Porzellan 331. Der »Verfall« 332. Das deutsche Bürgerhaus der späteren Barockzeit. 333.

Die Idee des Rococo 336. Oppenort und der Regencestil 338. Watteau, Gillot 340. Die Dekorateure des Rococo 342. Die deutschen Profandekorationen 343. Das spezifische Ornament des Rococo 344. Meiffonnier und der Rocaillestil 348. Die dekorative Bemalung 350. Hervortreten bürgerlicher Neigungen 352. Deutsche Bildungen 354.

Antikifirende Richtung; Piranesi 355. Charakter des frühen Zopfftils 356. Der gemischte Stil 358. Der feine Zopf; feine Ornamente 360. Tektonik 361. Farbengebung 362. Neue Techniken 363. Deutsche Bildungen 364. Der Direktorialstil 366. Napoleon etc. 367

DIE HAUPTSTÜCKE DER DEKORATION.

Subjektive und objektive Funktionen 369. *Der Fussboden* 370. Die Fufsteppiche 372. *Die Decke* 377. Anklänge an die Gothik 378. Die Flachdecke 379. Die Balkendecke. Der Kaffettenplafond 380. Symbolische Forderungen. Plastische Ornamentik 382. Farbige Erscheinung 384. Gemalte Decken mit sichtbarem Holzgrund 385. Bemalte Stuckdecken 386. Grottesken 387. Eingerahmte Deckenbilder 388. Plastische Stuckornamente 390. Richtung der Ornamente 390. Verschiedenes 392. *Die Wand* 393. Ihre horizontale Theilung 394. Holztäfelung 396. Entwicklung derselben 397. Die Thüre 400. Gewebe und gestickte Wandbekleidungen 403. Die Ledertapete 406. Die Wandmalerei 406. Wandbekleidungen aus Stein und gebrannten Erden 407. Der Ofen 408. Der Kamin 413. Das eingerahmte Bild 414. Fenster, Vorhänge, Butzenscheiben 419. Der Erker 422. Kästen und Schränke 422. Tische und Sitzmöbel 427. Tapezierwefen 429. Tischdecke und Tischgeschirr 430. Leuchter 432. Das Bett 432. Moderne Bildungen 439. Praktische Rathschläge 441.

Nachtrag 443. Alphabetisches Register 445.

ÜBERSICHT DER ILLUSTRATIONEN.

Wir machen darauf aufmerksam, dass in den Ansichten von ganzen Zimmern und dekorativen Gruppen viele Details enthalten sind, deren spezielle Ausführung in der nachfolgenden Uebersicht nicht thunlich war. Auf solche Details ist dagegen im Texte (namentlich in dem Abschnitte über die Hauptstücke der Dekoration) vielfach Bezug genommen.

	Figur
Zimmer- und Saalanfichten, Erker, Fensterbekleidungen und dekorative Gruppen.	
Säle im Geschmacke des 12., 13. und 14. Jahrhunderts (Viollet-Le Duc)	1, 6, 8
Interieur aus dem Ende des 15. Jahrhunderts (van Meckenen)	15
Gemach im Geschmacke des 15. Jahrhunderts (Viollet-Le Duc)	16
Aus Hans Holbein's »altem Testament«	20
Gothisches Zimmer nach Martin Zsinger	22
Gothisches Interieur (Uebergang vom 15. zum 16. Jahrhundert) (Alb. Dürer)	25
Deutsches Interieur (Burgkmair)	29
Kaiser Maximilian I. in der Schule (Burgkmair)	31
Partie aus der sogen. Lutherstube im Paulus-Museum zu Worms (L. Gedon)	40
Zimmer aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts (Hieronymus von Dürer)	42
Illustration aus Boccaccio's »berühmten Frauen«	50
Studierstube im Hause des Herrn von Ziegler in München (G. Seidl)	58
Sitzungszimmer aus dem neuen Rathhaus zu München (Hauberrisser)	63
Illustration aus der Hypnerotomachia des Poliphilo	75
Das Innere eines vornehmen römischen Hauses	80
Haus des Pansa zu Pompeji	81
Italienisches Interieur der Frührenaissance (Burgkmair)	96
Kaiser Maximilian I. beim Briefschreiben (Burgkmair)	97
Aus Holbein's »Todtentanz«	102
Deutsches Interieur (Burgkmair)	109
Heinrich VIII. im Rath (Holbein)	110
Kaiser Maximilian I. bei Maria von Burgund und ihrer Mutter (Burgkmair)	113
St. Marcus, Holzschnitt von Hans Brosamer	117
Partie aus dem Wladislavsaal in der Burg auf dem Hradschin	118
Erker in einer Trinkstube zu Schliersee	131, 132
Zimmer in Altdorf	134
Gartenaal im Hirschvogelhaus zu Nürnberg	152
Wirthschaftszimmer im städt. Museum zu Salzburg	160
Badezimmer im Fuggerhause zu Augsburg	165
Das Fredenhagen'sche Zimmer in Lübeck	172
Zimmer in einem Bauernhause in Eppan	173
Erker von einem Hause in Colmar	174
Trinkstube im Münchener Kunstgewerbehaus (Gedon)	175, 176
Fensterseite aus dem sogen. Fembo-Haus zu Nürnberg	180

	Figur
Niederländisches Wohnzimmer	182
Der große Jagdsaal im Schlosse Ambras bei Innsbruck	185
Aus einem Zimmer der Burg Trausnitz bei Landshut	187
Festsaal im Schlosse zu Fontainebleau	190
Saal im Schlosse zu Heiligenberg	195
Küche im Museum zu Salzburg	198
Theil des sogen. Fuggerstübchens	200
Deutsche Wohnstube (Gabr. Seidl)	210
Zimmer mit Eichenholzvertäfelung im Zickföhen Hause zu Nürnberg	229
Zimmer im ehemaligen Seidenhof zu Zürich	235
Das Atelier des † Hans Makart zu Wien	237
Wohnzimmer des † Franz von Seitz zu München	239
Schlafzimmer im städt. Museum zu Salzburg	241
Partien eines Wohnzimmers (Hirth)	242 & 243
Saal mit Freitreppe und Erkerempore (Hirth)	245
Speisezimmer, Spätrenaissance (Fleischmann)	246
Entwurf zu einem Herrenzimmer (Felix)	248
Erkerdekoration mit flankirenden Bücherchränken (Pöffenbacher)	252
Wohnzimmer (W. Felix)	253
Dekorationsstudie zu einem Herrenzimmer (W. Felix)	254
Niederländisches Wohnzimmer (Ifselburg)	264
Kneipzimmer (W. Felix)	266
Aus dem Hause des Herrn Kaulbach in München (Gedon)	268
Erkerdekoration (W. Felix)	270
Zimmer mit eingefetztem Erkerstübchen (Seidl)	273
Der goldene Saal im Rathhaus zu Augsburg (Holl)	275
Erkerzimmer (A. Pöffenbacher)	276
Aus dem städt. Museum zu Salzburg	277
Korridor im Hause der Freifrau von Stauffenberg	278 & 279
Wirthschaftsstube im Wirthshause zu Reicherts- haußen	280
Küche (L. Meggendorfer)	284
Skizze zu einem Wohnzimmer (Seidl)	287
Interieur in einem vornehmen französischen Hause (Boffe)	291
Französisches Interieur nach Abr. de Boffe	295
Partie aus einem niederländ. Zimmer (v. d. Venne)	301
Wohnzimmer (Hirth)	309
Französisches Interieur um 1640 (Abt. de Boffe)	310
Zimmeraufsicht nach einem Bilde des Gonzales Coques	313
Das Piquetspiel nach einem Gemälde von Kasp. Nettcher	316
Interieurs von Jean Le Pautre	322, 325, 326
Darstellung eines Salons im flachen Barockstil (Sal. Kleiner)	337
Entresol und Beletsge (Meiffonnier)	346
Gartenpavillion (Cuvilliers)	348
Saal im Schlosse Bruchfal (Neumann)	352
Zimmerdekoration (Meiffonnier)	347
Kamin- und Spiegeldekoration (Meiffonnier)	351
Pariser Interieurs (Gravelot)	355, 360
Zimmer eines Malers (Chodowiecki)	357
Deutsche Interieurs (Chodowiecki) 358, 359, 363, 364, 366, 367, 368, 369, 370.	
Interieur im Louis XVI-Stil (Delaunay)	362
Pariser Interieurs (Moreau)	362, 365.
Wand- und Vorhangdekorationen, Holztäfelungen, Wandmalerei.	
Gruppe von Dekorationsgegenständen (Hirth)	77
Antike Wandmalerei aus Pompeji	82
Wanddekoration (Burgkmair)	88
Aus den Loggien im Vatikan (Raffael)	91
Illustration aus der Hypnorotomachia des Poliphilo	100
Wandbekleidung aus S. Croce zu Florenz	104
Vertäfelung in dem Bürgermeisterzimmer des Rath- hauses zu Amberg	141
Sgraffito-Detail am Kornhaus zu Steier	151
Täfelung des Saales im Haffner'schen Hause in Rothenburg	164
Wandvertäfelung im Spießhof zu Basel	166
Vertäfelung aus dem Fembo-Haus zu Nürnberg	179
Wandmalereien auf der Trausnitz bei Landshut 186, 188	
Vertäfelungen aus dem Schlosse Velthurns	194, 217
Entwurf zu einer Plafondmalerei (Bern. Poccetti)	220
Zimmerdekoration (Kayfer & v. Großheim)	288, 289
Grotesken-Panneau zur Ausführung in Malerei (Berain)	328
Vergoldete Konsole (Berain)	330
Fensterdekoration (Paul Decker)	336
Dekorations-Skizze (Schübler)	338
Wanddekoration mit Alkoven (Nic. Pineau)	339
Panneau in Gewebe oder Wandmalerei (Gillot)	340
Wanddekoration (Oppenort)	344
Decken (Plafonds).	
Holzplafond mit gemalten Ornamenten (Hopfer)	84
Decke aus dem Rathhause zu Rothenburg	90
Gemalte Decke aus dem Cambio zu Perugia	122
Venezianische Decke	129
Skizzen für Holzplafonds nebst malarischen Details (Serlio) 135, 136, 137, 138, 168, 169, 170, 171	
Decken aus dem Hause der Agnes Sorel	142, 143
Entwurf zu einem Plafond (italienisch)	150
Holzplafond im Schlosse Ambras bei Innsbruck	158
Entwürfe zu Holzplafonds (Seidl)	177, 178
Holzplafonds mit gemalten Füllungen (Hirth) 189, 213	
Entwurf zu einem Holzplafond (Seidl)	321
Entwurf zu einem Plafond (Le Pautre)	323
Theil eines gemalten Plafonds (Oppenort)	341
Theil eines stuckirten Plafonds in Bruchfal	350
Thüren und Portale.	
Thüre im Schlosse Runkelstein bei Bozen	7
Thüre in der neuen Residenz zu Landshut	105

	Figur
Portal in Biberach	120
Thüre in der Bibliothek des Schlosses zu Tübingen	124
Holzportal aus dem Schlosse zu Donauwörth	128
Thüre im Ehingerhof, Ulm	162
Zimmerthüre, Entwurf von Seidl	281

Oefen und Kamine.

Marmor-Kamin in Urbino	116
Entwurf zu einem reichen Marmorkamin (Holbein)	121
Grüner Kachelofen aus Kislegg	144
Bunter Majolika-Ofen aus Obertraß	156
Thonofen aus Tirol um 1570	167
Kamin in der Burg Schwöbber	192
Marmorkamin im Dogenpalast zu Venedig	207
Grünglasirter Ofen	224
Entwurf zu einem Kamin (Dietterlin)	225
Großer buntglasirter Ofen (Pfau)	227
Ofen im Germanischen Museum	293
Entwurf zu zwei verschiedenen Kaminen (Decker)	335
Kamin mit Spiegelaufsatz (Briseux)	345
Gelbglasirter Thonofen (Rococo)	356

Schränke, Büffets, Anrichten etc.

Gothische Schränke (German. Museum)	23, 24
Vierthürig. goth. Schränke (Nationalmuseum)	28, 55
Gothische Kredenzschränke (Büffets)	56, 57
Etagenschrank, franz. Arbeit	99
Kredenzschrank, deutsche Arbeit	112
Vierthür. Schrank (Frührenaissance)	119
Büffet (C. Fröhlich)	126
Entwurf zu einem Schrank (H. S.)	130
Büffet nebst Durchschnittzeichnung	153, 154
Deutsches Cabinet (Ebenholz und Elfenbein)	196
Niederländischer Büffetschrank	201
Kredenzschrank auf Schloß Rosenburg	218
Schrank im Nationalmuseum	230
Büffet, niederdeutsche Arbeit	274

Kleine Kästchen und diverse Möbel.

Gothisches Schmuckkästchen	9
Gothisches Sakramenthäuschen	18
Gothisches Schmuckkästchen von Eisen	44
Gothisches Schmuckkästchen aus Holz	65
Gothisches Sakramenthäuschen	70
Gothischer Studierpult	71
Bandwirkerrahmen (k. Museum in Berlin)	127
Möbel der Spätrenaissance	223
Spinett im Kensington-Museum	236
Kästchen in Ebenholz	238
Dreifüß aus Schmiedeeisen	240
Gußeisernes Kästchen	267
Nachtkästchen (Meggendorfer)	272
Fußschemel (Meggendorfer)	296
Nachttisch und Kinderstuhl (Seidl)	307, 308

	Figur
Gueridon mit Büste (Radspieler)	324
Verchiedene Entwürfe zu Möbeln (Boullé)	331
Vergoldeter Gueridon (Berain)	333

Sitzmöbel.

Frühgothischer Feldstuhl	11
Italienischer Klappstuhl (gothisch)	43
Gothischer Studierstuhl mit Schreibzeug und drehbarem Büchergestell	48
Gothische Sitzbank	72
Aus Holbein's altem Testament	85, 86
Aus dem »Theuerdank« (Schäuffelein)	94
Aus Holbein's »Todtentanz«	106
Italienische Sitzbänke	115
Armstuhl aus Nußbaumholz	133
Armstuhl, Ende des 16. Jahrhunderts	183, 184
Lehnstuhl, deutsche Spätrenaissance	199
Geschnitzte Stühle, ital. Spätrenaissance	221, 222
Stuhl, deutsche Spätrenaissance	228
Deutscher Stuhl, Anfang des 17. Jahrh.	234
Stühle nach Peter Candid	255, 256
Stühle nach Vredemann de Vries	257 bis 263
Französische Stühle (Louis XIII.)	282, 283
Sitzmöbel aus Rubens' Atelier	290
Spanischer Stuhl mit Ueberzug aus gepresstem Leder	317
Gepolsterte Sitzbank nach A. Bosse	319
Armstuhl, Louis XIV.	332
Kanapee (Meiffonnier)	349

Tische.

Gothische Tischplatte (German. Museum)	10
Gothischer Tisch	27
Aus Holbein's »Todtentanz«	101
Entwurf zu einem Tisch (Du Cerceau)	208
Gothisirende Tische der Spätrenaissance	214, 215
Tisch mit geschnitzten Füßen	231
Tisch und Stuhl (Grulich)	244
Italienischer Tisch	249, 250, 251
Tisch und Stühle um 1640	304
Damentoilette-Tisch (Bosse)	318
Entwurf zu drei verschied. Konsoltischen (Berain)	329
Konsoltische (Meil)	354

Betten.

Aus dem »Spiegel menschlicher Behaltniß«	51
Gothische Himmelbettflatt (Viollet-Le Duc)	64
Aus Holbein's »Altem Testament«	87
Die Vision der Sibylle (Burgkmair)	89
Aus dem Poliphilo	92
Aus den Heiligen des Hauses Oesterreich (Burgkmair)	93
Aus Holbein's »Todtentanz«	103
Nach einem Holzchnitt Hans Schäuffelein's	111
Prachtbett nach Peter Flötner	125
Entwurf aus dem Basler Museum	139

	Figur
Entwürfe von Peter Flötner	146, 163
Entwurf von Androuet du Cerceau	197
Himmelbettstatt, deutsche Arbeit	209
Himmelbettstatt, deutsche Spätrenaissance	226
Bett, aus Königsberg-Tachau	286
Entwürfe von Rud. Seitz	297, 298
Reiches Bett von Daniel Marot	334

Beleuchtungsgeräte.

Gothischer Kronleuchter aus Schmiedeeisen	30
Leuchterweibchen in der Ambrafer Sammlung	32
Ampel aus S. Marco in Venedig	74
Leuchterweibchen im Rathhause zu Sterzing	145
Standleuchter aus Band- und Rundeisen	157
Eiserner Wandleuchter	212
Silberne, vergoldete Leuchter	232, 233
Kronleuchter aus Bronze in der Nicolaikirche zu Kiel	247
Kronleuchter für Gas (Gedon)	271
Petroleumlampe (Kellner)	292
Wandleuchter aus Bandeisen	311

Gläser, Trink- und andere Gefäße.

Arabische Vase aus der Alhambra	2
Perisches Metallgeräth	3
Perische Surahé in Fayence	4
Indisches Silberflacon	12
Indische Zinngefäße	13, 14
Gothische Weinkanne aus dem Museum zu Basel	19
Indische Thongefäße	21
Silberner vergoldeter Deckelpokal, Späthgothik	34
Gothischer Pokal aus Silber	37
Gothisches Kleingeräth	45, 46, 47
Gothisches Kirchengenäth	59, 60, 61
Römisch antiker Trinkbecher	78
Römisch antiker Mißkeßel	79
Der sogen. Merkel'sche Tafelauffatz (Jamitzer)	140
Emaillirte Schale	155
Fayence-Gefäß von Bernh. Palissy	159
Zuckerdose mit Zange, Löffel und Dessertmesser (Kellner)	191
Weinkühler (Kellner)	193
Farbige Thongefäße und Gläser	202
Vasen von Stefano della Bella	320

Rahmen.

Bildrahmen im Landauer Kloster in Nürnberg (Dürer)	114
Skizze zu einem Toilette-Spiegelrahmen (Holbein)	123
Gefchnitzter Barock-Spiegelrahmen (Mutter)	306

Musikalische Instrumente.

	Figur
Pianino (Rud. Seitz)	269
Nach einem italienischen Gemälde auf einem Spinett	285
Die Klavierpielerin (Hollar)	294

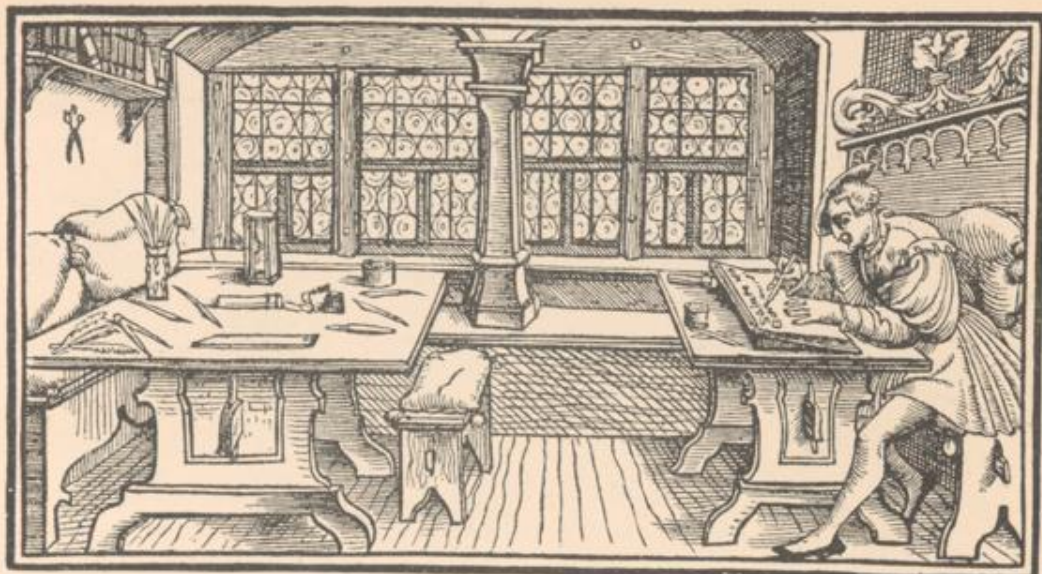
Stoff-, Tapeten- und Teppich-Muster, Bordüren und Leinenstickereien.

Arabischer Teppich im kgl. Museum zu Berlin	5
Perischer Teppich von Haas & Söhne, Wien	38
Doppelwappen mit Helmdecke, deutsche Stickerei	39
Gewebte Wandbekleidung der frühen Gothik	62
Kleiner Wandteppich (genähte Arbeit)	73
Sammtbrokat (Frührenaissance)	76
Tapeten-Muster aus Dürer's Schule	95
Tapetenstoff um 1580	181
Tischdecke und gewebte Wandbekleidung	211
Tischtuchborten, deutsch	219
Gewebte Bordüren um 1640	299, 300
Velours-Tapete von Ballin in Paris	312
Stoffmuster um 1630	314, 315

Verschiedenes.

Gothische Schmiedeeisen-Ornamente	17
Gothischer Hausaltar	26
Spätgothisches Pflanzenornament	33
Gothisches Thürbeschläge	35, 36
Schlüsselschild von Schmiedeeisen	41
Verschiedene Dekorationsstücke	49
Statuetten etc. nach Cranach	52, 53, 54
Konfolsfiguren aus dem alten Rathhausaal zu München	66—69
Römischer Opferstein	83
Zwölftheiliger Farbkreis	98
Cartouche nach Theod. de Bry	107, 108
Entwurf zu einer Standuhr (Holbein)	147
Bandornamente der italienischen Hochrenaissance	149
Hausglocke aus Hallstadt	161
Deutsche Thürschlösser, Spätrenaissance	203—206
Standuhr von Bronze und vergoldet	216
Wanduhr (Seitz & Seidl)	265
Wasserbehälter im Kameralamte zu Ulm	302, 303
Kleine Standuhr aus Bronze (Jagemann)	305
Deutsche Wanduhr im Barockstil	327
Wanduhr (Oppenort)	343
Entwürfe zu Bronzeleuchtern und Metallbeschlägen (Oppenort)	342
Standuhr (Hoppenhaupt)	353





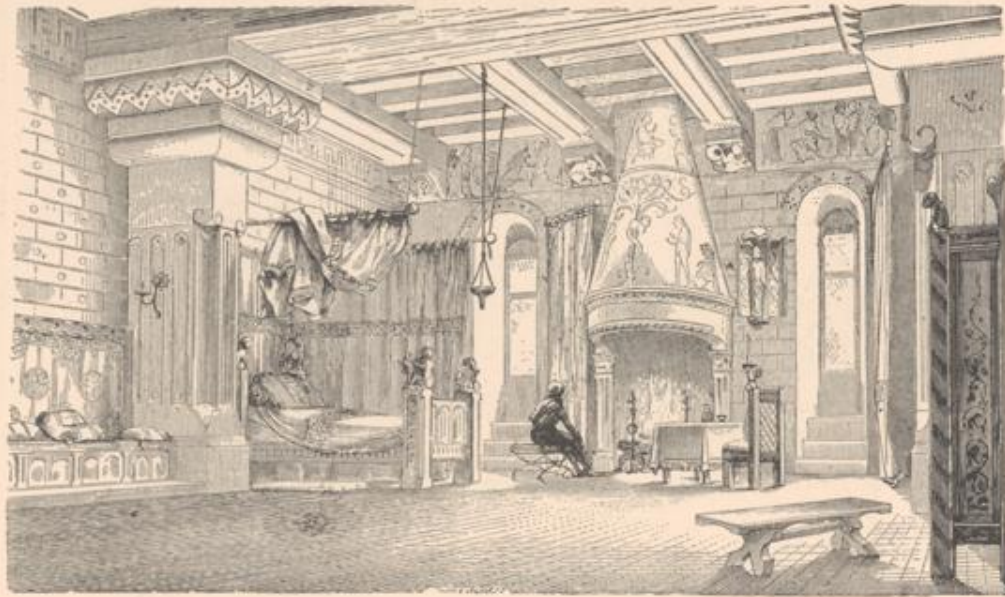
Was wollen alle unsere Kunstbestrebungen sagen, wenn sie nicht schließlich dem deutschen Bürgerhaus, dem besten Hort unserer Tugenden, zu Gute kommen!

EINLEITUNG.



MMER mehr hat sich seit Jahren in mir die Ueberzeugung befestigt, daß unter den Bedingungen, die zur Hebung unseres wirthschaftlichen Lebens zusammenwirken müssen, die Heranbildung eines guten nationalen Geschmacks eine hervorragende, vielleicht die vornehmste Stelle einnimmt. Insofern handelt es sich hier allerdings um eine volkswirthschaftliche Frage, welche freilich durch den Zauber der Kunst verklärt und dem unerquicklichen Interessenkampf zwischen Freihandel und Schutzzoll so weit als denkbar entrückt ist.

Greifbarer indessen noch als für die Industrie und für die Volkswirtschaft im Allgemeinen ist die Bedeutung der Frage für unser Privatleben. Die Aeltern unter den geehrten Lesern werden mich vollkommen verstehen, wenn ich sage: Es gibt Stunden und Tage, in denen uns die äußere Welt mit ihren Enttäuschungen gründlich vergällt ist, in denen wir kummerbeladen und lebensmüde das Treiben der Menschen grau in grau sehen. Die Glücklichen, welchen in solchen



1] Gemach im Geschmacke des 12. Jahrhunderts. (Romanisch.) Nach Viollet le Duc.

gedrückten Stimmungen ein starker Gottesglaube einzig und allein über alle Gemüthsnoth hinweghilft, sind gezählt; wir »Menschen« suchen doch immer wieder nach sinnlichen Eindrücken, welche uns die trüben Gedanken verſcheuchen helfen. Der Eine findet Erlöfung auf Bergeshöhen und in Waldesduft, der Andere in der Harmonie der Töne, der Dritte in den Gebilden der ſichtbaren Kunst. Wohl mögen die Linderungen, die wir uns ſo verſchaffen, wie unſer ganzes Leben nur auf einem glücklichen Wechsel des Wähnens beruhen; aber ein *leerer* Wahn iſt es doch nicht, wenn wir damit neue Kraft und neues Hoffen gewinnen. Ja dieſe Wahnfähigkeit, wenn ich ſo ſagen darf, bildet für den civilisirten Menſchen eine ebenſo nothwendige Verſicherung gegen die Ungunſt des Schickſals, wie die Verſicherung gegen die Gefahren des Feuers und der Verarmung.

In dieſem Zauberkreiſe nun, in welchen uns eine gute Erziehung einführen und in dem uns eigenes Bemühen heimlich machen kann, ſollte die *künſtleriſche Geſtaltung unſerer Häuslichkeit* gewiſſermaßen den Mittelpunkt, das erwärmende Herz bilden. Im Hauſe ruhen wir aus von des Tages Laſten, hier leben wir mit den Liebſten, die wir auf der Welt haben, hier legen wir alle guten Keime in die Herzen unſerer Kinder. Ja wäre es nur dieſe Eine, handelte es ſich auch nur darum, unſere *Kleinen* ſpielend in das Reich des Schönen einzuführen, von früheſter Jugend



2] Arabische Vase aus der Alhambra. Nach einer Photographie von J. Laurent in Madrid.



3] Perſiſches Metallgeräth.

4] Perſiſche Surahé in Fayence.
(Sammlung Schefer.)

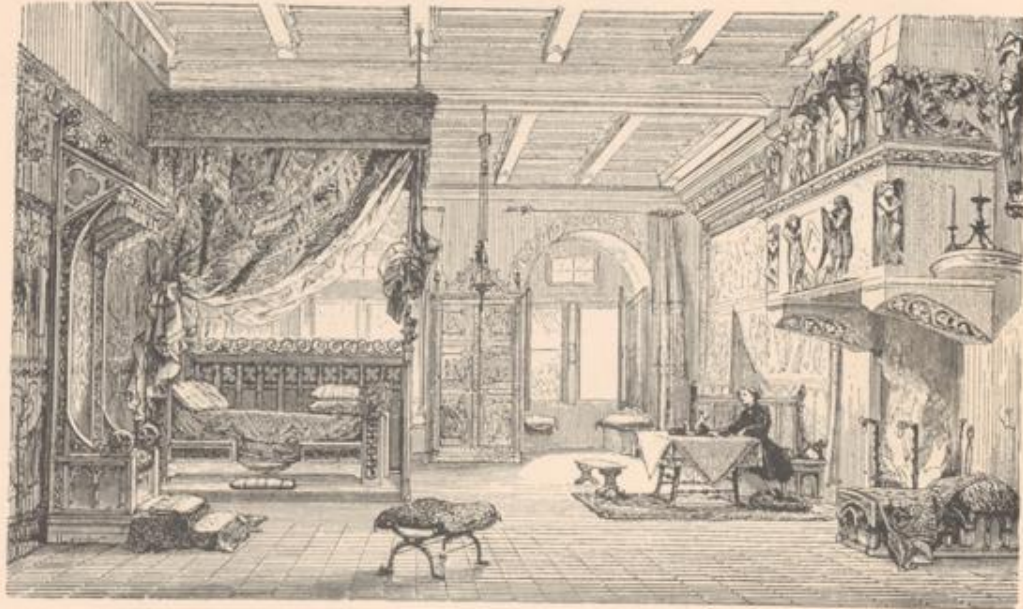
an ihr Auge für kunſtvolle Formen- und Farbenharmonie empfänglich zu machen, ſo wäre für jeden Familienvater ſchon Anlaß genug gegeben, auf die häuſliche Einrichtung die größte Sorgfalt zu verwenden. Leider geſchieht dies nur in feltenen Ausnahmefällen, und der Grund für dieſe Unterlaſſungsfünde iſt keineswegs nur in den äußerlichen, d. h. dem pekuniären, ſondern vielmehr in dem inneren Unvermögen zu ſuchen, d. h. in dem Mangel an gutem Geſchmack.

Mit dem Geſchmack in Sachen der bildenden Künſte, zu welchen ja auch die Zimmerdekorationskunſt in erſter Linie gehört, hat es eine beſondere Bewandniß. Da glaubt Einer etwas Geiſtreiches zu ſagen, wenn er die beliebte Redensart im Munde führt: »Die Geſchmäcker ſind verſchieden«. In Wirklichkeit hat der Mann vielleicht keine Spur von Verſtändniß, vielleicht nicht einmal eine natürliche Begabung für das, was wir auf dieſem Gebiete »guten Geſchmack« nennen. Weil aber ſolche Leute, namentlich wenn ſie ſonſt mit Recht oder Unrecht ſich eines höheren gefeſſchaftlichen Anſehens, eines gewiſſen moralischen oder metallenen Gewichtes erfreuen, weil ſolche Leute durch ihr unreifes Urtheil, durch ihre Unwiſſenheit und Blindheit ſehr viel Schaden anrichten, ſo kann es nicht nachdrücklich genug betont werden, daß der gute Geſchmack Einem nicht wie eine



5] Arabischer Teppich im kgl. Museum zu Berlin. Von Georg Pencz.

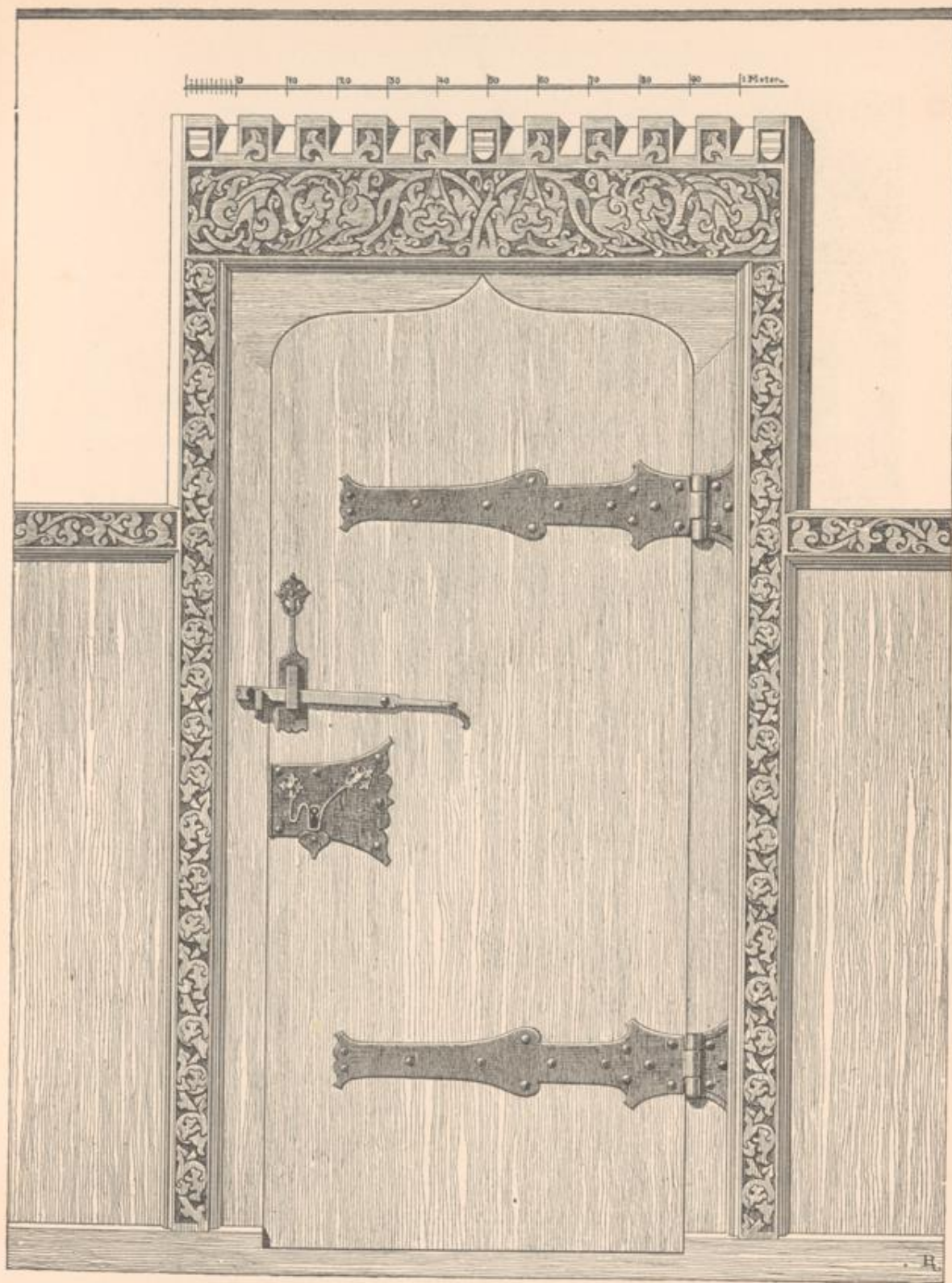
gebratene Taube in den Mund fliegt, sondern das Gesammtergebnis einer glücklichen Begabung und sorgfältigen Erziehung ist, und daß sich eine gewisse Höhe der Anschauung nicht erreichen läßt ohne Fleiß, Nachdenken und Begeisterung. Gerade für die Zimmerdekoration, bei welcher eine so große Masse von historischen, ästhetischen und technischen Gesichtspunkten in Betracht kommt, müssen wir den



6) Gemach im Geschmacke des 13. Jahrhunderts. (Uebergang vom Romanischen zum Gothischen.) Nach Viollet le Duc.

Anspruch der *Vornehmheit* des Urtheils erheben. Während die Schönheiten der Musik sich mit einschmeichelnder Zudringlichkeit in die Seelen selbst barbarischer Zuhörer schmiegen, während die Poesie bei einigermaßen lebendigem Vortrag ihres tiefen Eindruckes auch auf hölzerne Gemüther nicht verfehlt, will die Muse der Formen- und Farbenphantasie recht eigentlich erobert sein. Sie ist eine spröde Göttin, die ihr innerstes Wesen nur dem Eingeweihten offenbart. Dann aber ist sie auch verschwenderisch mit ihrer Gunst! Ohne an unsere menschlichen Schwächen und Leidenschaften zu appelliren, bescheiden und geräuschlos, und dennoch bezaubernd und berauschend spiegelt sie durch das kristallklare Auge in unserer Seele eine Welt wieder, deren heitere Ruhe mit der Zeit unser ganzes Wesen durchdringt, unser gefammtes Denken und Empfinden adelt.

Das tiefere Verständniß für künstlerische Dekoration ist aber deshalb so schwierig, weil jeder ihrer Bestandtheile seine besondere Geschichte und Ueberlieferung hat. Der Formen- und Farbenreiz z. B. eines feurigen Sonnenuntergangs, eines gewitterbeladenen wilden Gebirgstales oder einer mondbeleuchteten Meeresküste wirkt ganz unmittelbar, er bedarf kaum einer Auslegung, wir stehen bewundernd vor der unbeugfamen Natur und überlassen uns dem überwältigenden Eindrucke ihrer machtvollen Erscheinung. Die Natur hat mit einem Worte keinen



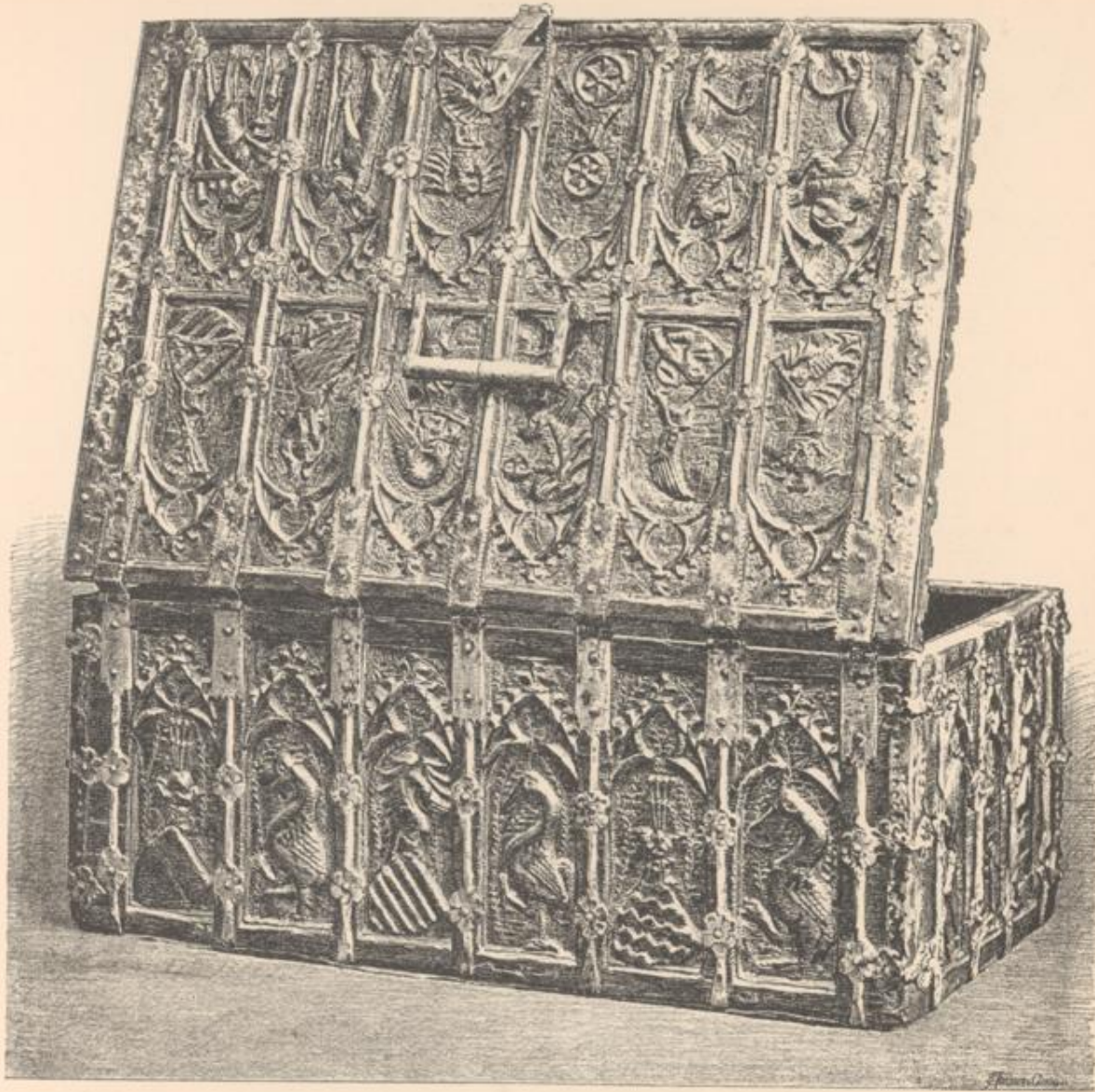
7] Thüre im Schlosse Runkelstein bei Bozen. (Frühgothiſch.) Aufnahme von L. Romeis in München.



8] Gemach im Geschmacke des 14. Jahrhunderts. (Frühgothisch.) Nach Viollet le Duc.

»Stil« und was wir ihre Gesetze nennen, das ist doch nur eine menschliche Abstraktion; die Natur arbeitet nicht nach Ueberlieferungen, sie ist immer elementar, sie ist in jedem Momente so weil sie so ist, rücksichts- und schrankenlos und über alle Kritik erhaben.

Nicht so die Gebilde von Menschenhand. Hier ist der Zweifel nicht nur möglich, sondern auch berechtigt. Wir fragen uns: *warum* ist Das so, *wie* ist man dazu gekommen, Das so zu machen, und könnte es anders nicht besser sein? Und nun kommt die Kunstgeschichte und sagt uns, wie vor Jahrhunderten und Jahrtausenden von ruhmgekrönten Künstlern und von solchen, deren Namen mit ihren Gebeinen längst verwehet sind, wie von unseren Urahnen und von längst verschollenen Völkern die ähnlichen Dinge anders, vielleicht schöner gebildet wurden. Je weiter man sich in's Einzelne vertieft, desto größer wird die Zahl der Vergleichungspunkte und Streitfragen. Wie wir noch heute an unseren Gebäuden, ja an unseren Vertäfelungen, Schränken und Geräthen die Verhältnisse der fast dreitausendjährigen Säulenordnungen der alten Hellenen beobachten, so hat sich im Laufe der Zeit eine ganze Masse von Gesetzen und Regeln der dekorativen Kunst angeammelt, welche zwar in fortwährender Umdeutung und Neubildung begriffen sind, welche gleichwohl aber immer auf's Neue zur Kritik herausfordern. So erscheint dem Eingeweihten die künstlerische Gestaltung eines Wohnraumes



9) Gothisches Schmuckkästchen aus dem Ende des 14. Jahrhunderts. Im Besitze der Frau J. Gilmer in Thalheim.

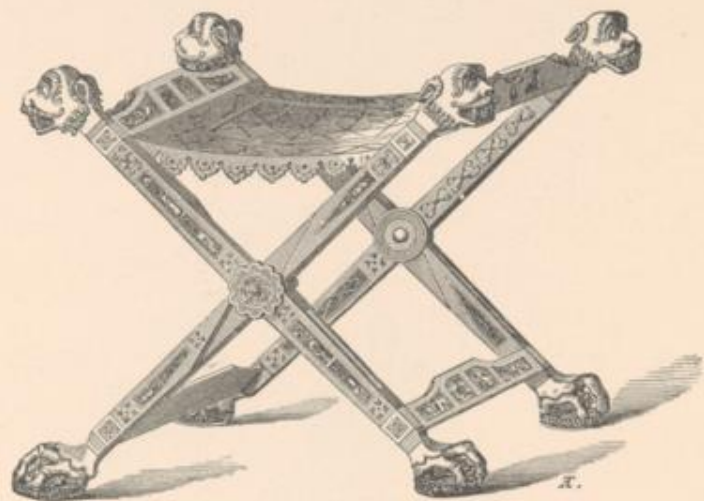
gewissermaßen als ein kulturgeschichtlicher Mikrokosmos, bei dessen Aufbau und Beurtheilung unser eigener Schönheitsinn fast unwillkürlich von alten Ueberlieferungen beeinflusst, wo nicht geleitet und leider oft genug in die Irre geführt wird.

In der That gehen denn die Anforderungen, welche der gute Geschmack in diesen Dingen an jeden Einzelnen stellt, weit über das augenblickliche Durchschnittsverständnis selbst unseres »hochgebildeten« Publikums hinaus. Indessen



10] Gothische Tischplatte, in Eichenholz geschnitten, im Germanischen Museum zu Nürnberg.

ist der Fortschritt unverkennbar, und ich neige zur Annahme, daß schon die nächsten Jahrzehnte das Ansehen einer verfeinerten künstlerischen Geschmacksrichtung auch in solche Kreise hineintragen werden, in denen wir bisher nur barbarischen Nützlichkeitsanschauungen zu begegnen gewohnt waren. Was mich zu dieser Hoffnung berechtigt? Erstens: Nach langem planlosem Umherirren sind wir auf und daran, uns eine bestimmte stilvolle Formenwelt anzueignen; zweitens:



11) Gothischer Feldstuhl von Holz mit Bronzebeschlägen und Elfenbeinschnitzwerk, 14. Jahrhundert.
(Frauenstift auf dem Nonnberge bei Salzburg.)

den seit einem Menschenalter gemachten riesigen Anstrengungen zur Ausstattung unseres öffentlichen Lebens ist nothwendig ein Rückschlag in der Weise gefolgt, daß der deutsche Mensch sich wiederum dem Urquell seines Heils, dem Hause, zuwendet; und endlich drittens: bei manchen Industriezweigen, welche in den letzten Jahrzehnten zu kolossalen Lieferungen angehalten waren, ist eine Ebbe in der Nachfrage eingetreten — in erster Linie dadurch, daß unser Eisenbahn-, Post- und Telegraphenwesen nun doch einen gewissen Abschluß erlangt hat, daß das Heeresretablissement vollendet ist und daß für den gewerblichen Betrieb nicht mehr so viele Neuanlagen erforderlich sind. Diesen Erscheinungen verdanken wir es, daß trotz der augenblicklichen Knappheit unserer wirthschaftlichen Verhältnisse, trotz der Zerstörungen der Krisis unsere *Kunstindustrie* einen außerordentlichen Aufschwung nimmt. Gelänge es aber den vereinten Anstrengungen der Gewerbetreibenden und des kaufenden Publikums, in dieser Bewegung auch nur einen annähernd den Zeiten der Renaissance vergleichbaren Zustand zu erreichen, so wäre damit nicht nur ein großer Gewinn für unser ganzes Kulturleben, sondern auch ein großer Triumph der Freiheit des Verkehrs und der modernen Staatsordnung zu verzeichnen.

Denn die Lebensbedingungen gerade des Kunstgewerbes sind heutzutage nicht eben leichte. Wohl kommen ihm die Fortschritte der Technik, der Arbeitstheilung, des leichten Verkehrs etc. zu Statten, aber dies doch nicht in dem Maße,



12] Indisches Silberflacon.



13] Indisches Zinngefäß; Bidrah-Arbeit.



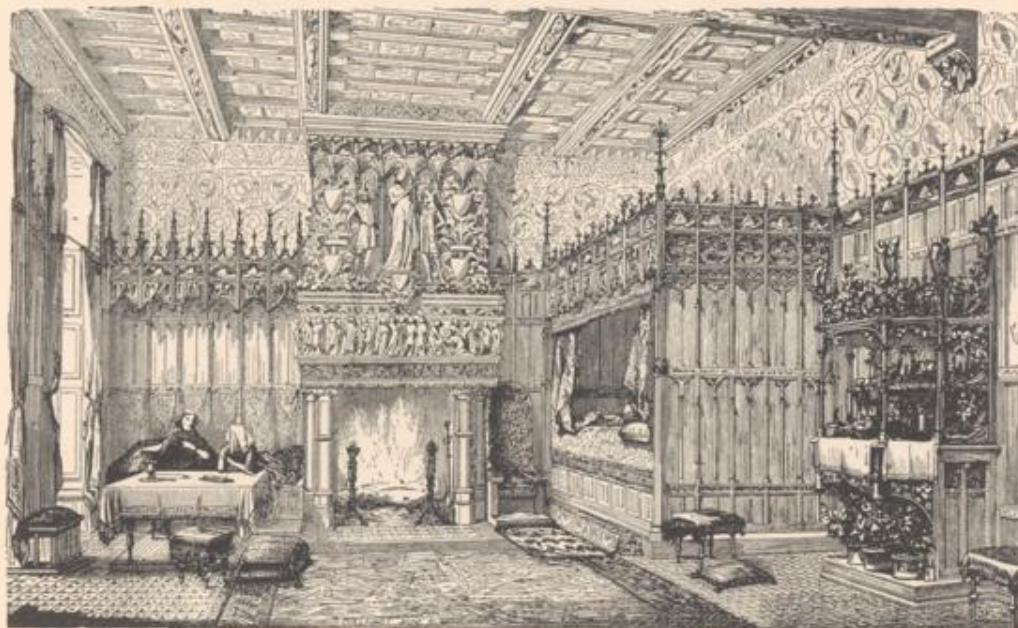
14] Indisches Zinngefäß; Bidrah-Arbeit.

wie der Fabrikation von Gegenständen des Massenverbrauchs. Schon der Umstand ist von Nachtheil, daß das feinere Kunsthandwerk nach Lage unserer Produktionsverhältnisse bisher nahezu außer Berührung mit den bescheideneren Bedürfnissen geblieben ist. Der Mangel an Sefshaftigkeit gerade unseres gebildeten Mittelstandes ist ein anderer schwerwiegender Uebelstand; oftmalige Umzüge, und wäre es auch in demselben Orte, sind für solide Ausschmückung der Häuslichkeit nicht ermunternd. Tief eingewurzelte praktische Anschauungen schließen, man darf wohl sagen für immer, die künstlerische Formbehandlung von manchen Gebieten ganz aus, auf denen diese früher Eminentes geleistet hat: so ist mit dem Ständewesen die kunstgewerblich so wichtige Kleiderordnung gefallen, der Geist der modernen Kriegführung verbannt von Kanonen, Gewehren und Hieb Waffen allen phantastischen Zierrath u. s. w. Wie der Kaiser mit dem schlichten Waffenrock und dem einfachen Helm des letzten Soldaten in die Schlacht reitet, so ist unser ganzes Leben ernst, stramm, nüchtern geworden, eine Kette von unabweisbaren Pflichten. Sehr erschwerend wirkt auch die Gewöhnung des Publikums an das Magazinwesen und die Ungeduld, mit der man lebt, sieht und genießt. Der Gewerbetreibende soll große Auswahl an fertigen Sachen darbieten, die »Einrichtung« soll über Nacht fertig werden: und welche Stilanforderungen werden dazu oft gestellt! Heute



15] Der Besuch. (Interieur aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.) Nach einem Kupferstich von Israel van Meckenen.

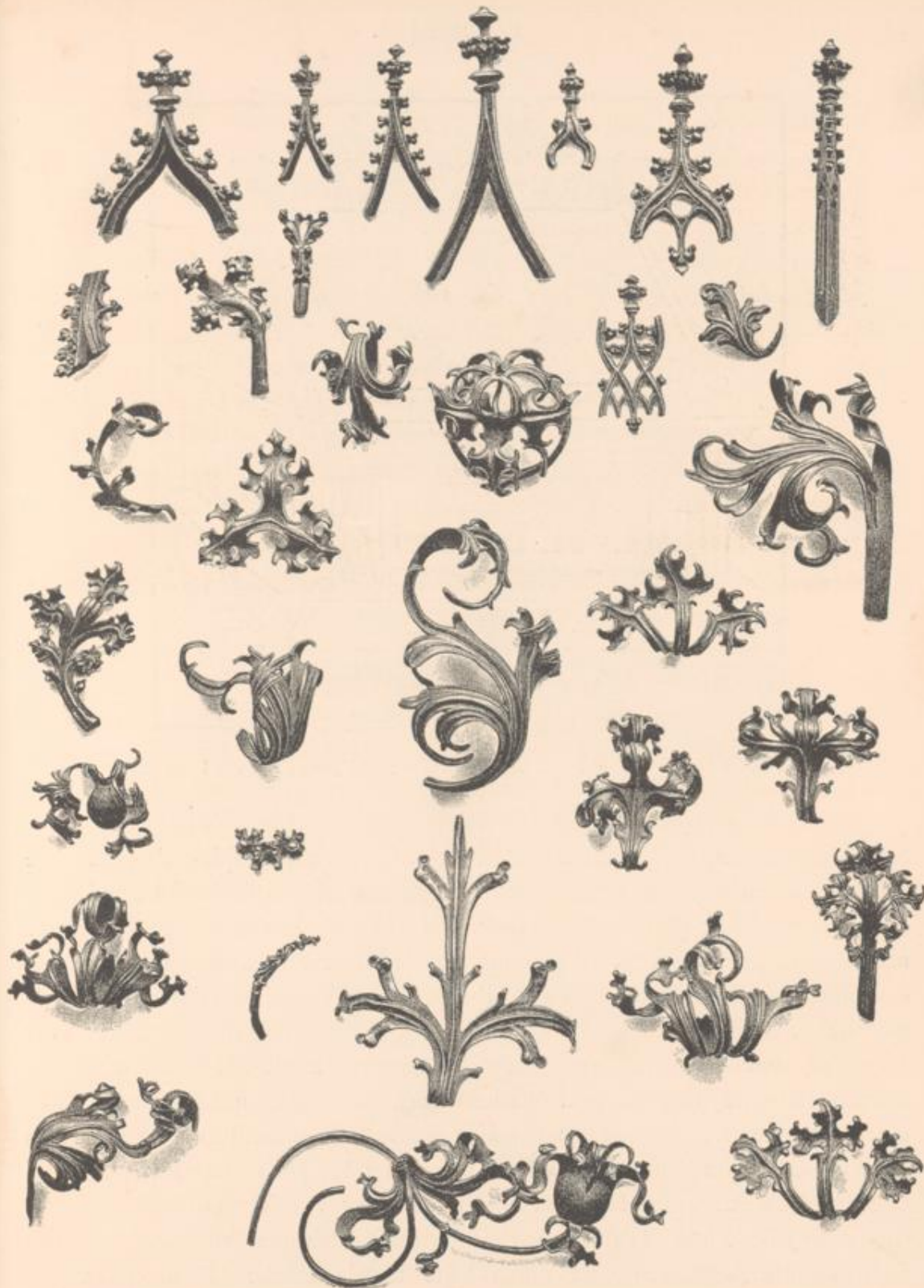
Gothik oder deutsche Renaissance, morgen Ludwig XIV. oder Rococo, übermorgen wer weiß welcher Geschmackmischmasch! Wohl haben die Einsichtigeren unserer Kunstindustriellen das richtige Stilgefühl, aber man läßt ihnen keine Ruhe, sich beschaulich in das glücklich erkannte Ideal einzuleben. Zum Glück scheinen die Zeiten des Gründerthums und der Schwindelperiode vor der Krisis nicht sobald wiederzukehren, denn nichts ist gefährlicher für die erfolgreiche Weiterentwicklung als eine plötzliche massenhafte, unvernünftig drängende und zahlende Nachfrage: sie



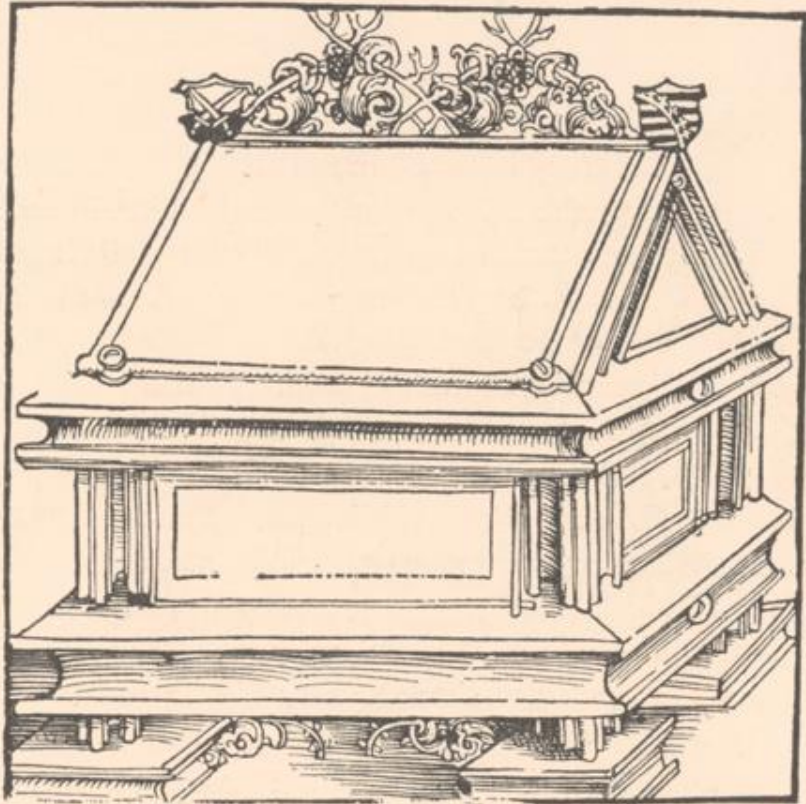
16] Gemach im Geschmacke des 15. Jahrhunderts. (Spätgothisch.) Nach Viollet le Duc.

verführt die Produktion, die naturgemäfs vorwiegend im Kleinbetrieb ruhen tollte, in die Bahnen des Fabrikbetriebs und hinterläßt statt der erhofften Blüten nur Ruinen. Bedenken wir, daß wir immer noch gewissermaßen in der wissenschaftlichen Ergründung stilvoller Schönheit leben, daß wir in der Formenwelt, der wir nun huldigen, nicht aufgewachsen sind, sondern daß wir Schritt vor Schritt fein bedächtig unsere uralten Vorbilder befragen müssen, so leuchtet wohl ein, daß eine Zeit ruhiger, nicht gerade üppiger wirtschaftlicher Entwicklung für das Gedeihen der jungen Pflanze sehr vortheilhaft sein muß. Und hier sei es mir vergönnt, einige Sätze zu wiederholen, die ich vor einer Reihe von Jahren (1876) zur Empfehlung der Zeitschrift des Münchener Kunstgewerbe-Vereins niedergeschrieben habe:

»Wenn wir wollen, so haben wir ein deutsches Kunstgewerbe! Aber freilich bedarf es dazu der Anspannung aller Kräfte; nicht genug, daß Meister und Gefellen sich rühren und eifrig bestrebt sein müssen, in ihren Werkstätten der Schönheit eine dauernde Heimath zu bereiten, — das gesammte Volk, voran die Gebildeten und Bemittelten, muß Freude an schönen und edlen Formen gewinnen. Hier wie dort haben wir noch ein Werk der Erziehung vor uns; denn nur Wenigen ist geläuterter Geschmack als häusliches Erbe geworden, die Meisten müssen ihn durch unablässiges



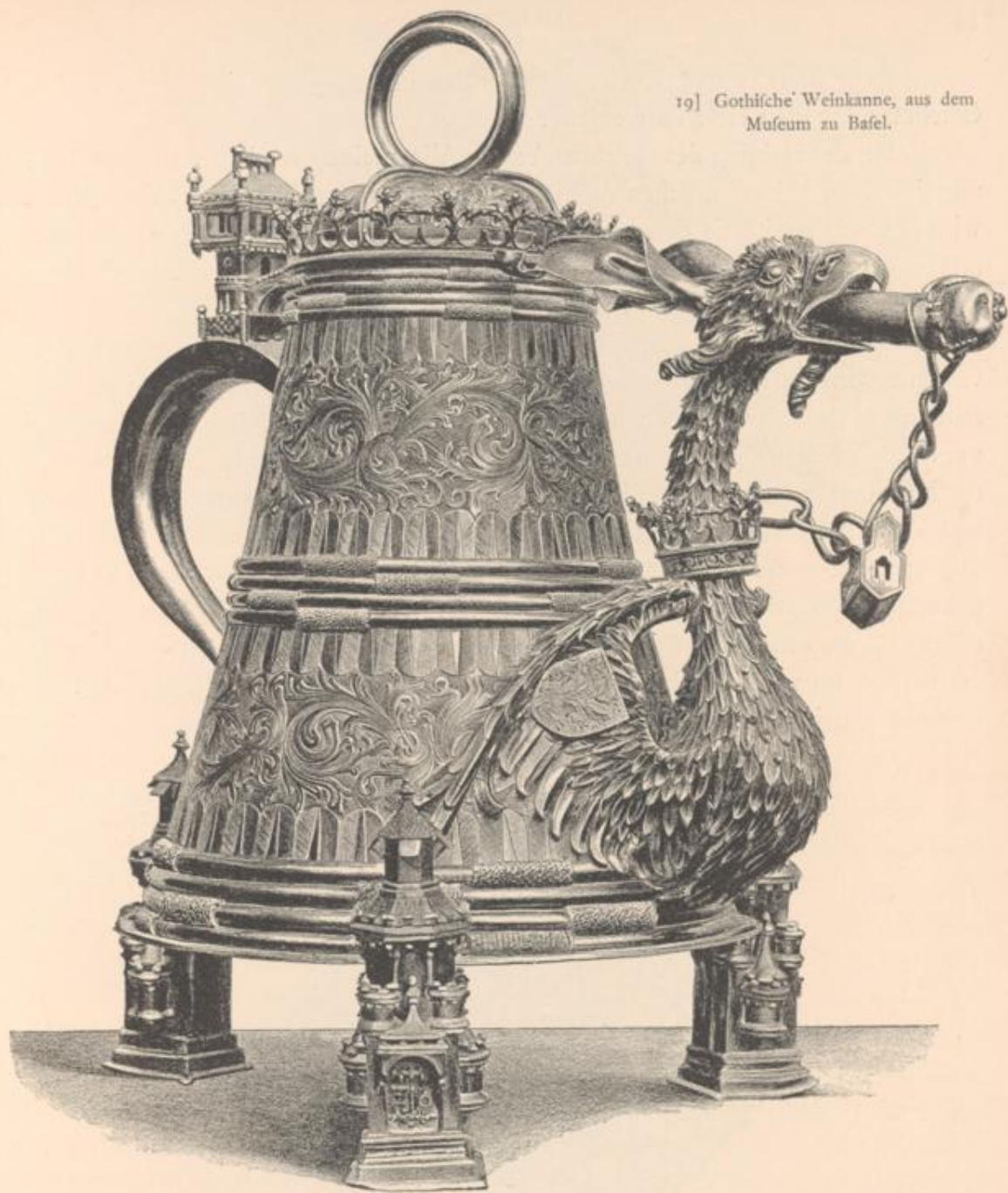
17] Gothische schmiedeeiserne Ornamente; aus der ehemals Soyter'schen Sammlung in Augsburg.



18] Gothifches Sakramenthäuschen, aus dem Wittenberger Heiligthumsbuch von Lucas Cranach.

Sehen, Empfinden und Nachdenken erst erwerben, der eine spielend, der andere mühsam, je nach der Begabung; aber lernen müssen wir Alle, lernen und immer wieder lernen! Wer darüber noch im Zweifel sein konnte, den mußte die 1876er deutsche Ausstellung in München eines Besseren belehren. Schon der Umstand, daß unser Verein sein fünfundzwanzigjähriges Streben und Ringen durch eine nationale Ausstellung zu krönen unternahm, in welcher den Werken unserer Väter der *Ehrenplatz* angewiesen war, noch mehr aber der glänzende Erfolg dieser für die deutsche Industrie geradezu epochemachenden Ausstellung hat uns klar und deutlich die Wege gezeigt, auf denen es uns gelingen muß, den alten Ruhm des deutschen Kunstgewerbes von Neuem zu gewinnen: Es ist der Anschluß an die besten Schöpfungen unserer Altvordern! Da haben wir nicht nur Vorbild und Muster in verschwenderischer Fülle, da ruht auch die phantasiebelebende Zauberkraft, die sich nicht künstlich erzeugen oder durch kalte Regeln ersetzen läßt. Durch die

19] Gothische Weinkanne, aus dem
Museum zu Basel.

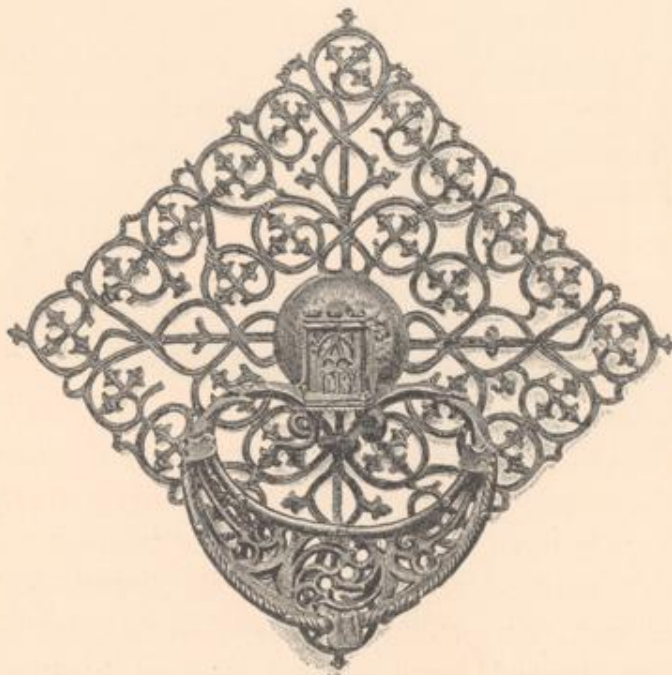


Erkenntnis der Wahrheit, dass wir Großes nur bei liebevollem und verständnis-
innigem Studium der Alten leisten werden, haben wir einen gewaltigen Schritt
vorwärts gethan; und wenn nun vollends die Ueberzeugung Gemeingut wird, dass
wir unser Heil in der deutschen Renaissance des 16. und 17. Jahrhunderts zu suchen

HIRTH, D. ZIMMER.

haben, dann muß es uns ja gelingen, über den unförmigen Moloch der Stil- und Geschmacklosigkeit Herr zu werden«.

Mit der Hebung des Geschmackes im Allgemeinen wird auch die Bethätigung deselben bei öffentlichen Arbeiten Hand in Hand gehen. Mit vollem Recht wird ja über den, häufig geradezu unerhörten Mangel an künstlerischem Verständniß bei den über öffentliche Bauten, Denkmäler etc. gesetzten Behörden und Körperschaften geklagt. Um diesen Barbarismus zu begreifen, müßte man freilich eine Wanderung durch die Privatwohnungen der betr. Beamten, Volks- und Gemeindevertreter vornehmen. *Man kann nicht zu gleicher Zeit dabem ein Diogenes und im hohen Rathe ein Mäcenat sein.* Die öffentliche Bauthätigkeit früherer Zeiten war eben doch nur der Ausfluß derselben feineren Geschmacksrichtung, welche in der Häuslichkeit der Machthaber ihre Wurzeln hatte. Geht aber heute durch unsere Gesetzgebung und Verwaltung ein mehr volksthümlicher Zug, so liegt darin nur eine Aufforderung mehr, auch die Geschmacksbildung zu verallgemeinern. Reichthum ist keine unbedingte Voraussetzung für den guten Geschmack, so wenig wie der Absolutismus für die öffentliche Pflege der Kunst; denn die Schönheit kennt kein Ansehen der Person, sie verlobt sich dem, der offenen Sinnes um sie anhält, und als treue Lebensgefährtin verklärt sie auch die Mühsale des geplagten Mannes.





STIL UND IMITATION.



AN sagt wohl von einem Menschen, daß er einen guten oder schlechten Charakter besitze; wollen wir aber zum Ausdruck bringen, daß jemand ein eigenartiges und selbstständiges, nach ehrenwerthen Grundfätzen sich äusserndes Wesen habe, so sagen wir einfach: »Der Mensch hat Charakter«. Die Zweideutigkeit des Wortes wird vollends klar, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß ein Mensch mit sehr ausgeprägtem, unbeugsamem *schlechtem* Charakter doch niemals »charaktervoll«, im Gegentheil sogar *charakterlos* genannt wird. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Worte »Stil« auf dem Gebiete der bildenden Künste, und zwar sowohl in seiner Anwendung auf die Künstler selbst, als auf ihre Gebilde, auf einzelne Erscheinungen wie auf ganze Perioden und Epochen der Kunstgeschichte. Hienach nennen wir jede eigenartig durchgebildete Kunstweise »Stil«, wir sprechen von gutem und schlechtem, von edlem und gemeinem Stil; wir legen das Wort auch solchen Bildungen bei, welche uns nicht sympathisch sind, sofern nur ihre Zugehörigkeit zu einer eingebürgerten Kunstweise objektiv festgestellt werden kann. Vom Standpunkte unseres eigenen



20] Illustration aus Hans Holbein's »Altem Testament«.

Gefchmackes aber nennen wir vielleicht ein Produkt, welches den »Stil« z. B. der fogenannten Biedermännerzeit unverkennbar zur Schau trägt, doch nicht »stilvoll,« weil es unseren Anschauungen von ästhetischer Formgebung, von stoffgerechter Behandlung etc. nicht entspricht. In diesem subjektiven Sinne können wir fogar dazu kommen, eine ganze, wenn auch kunstgeschichtlich fest etablierte Gefchmacksrichtung als eine »stillose« zu bezeichnen; ja unsere Widerstandsfähigkeit gegen die mit unseren Idealen nicht harmonirenden Gebilde der fogenannten »historischen Stile« macht nicht zum geringsten Theile *unseren eigenen Stil* aus.

»Stil« schlechtweg ist also etwas Abstraktes: Es bedeutet gewissermaßen eine Vereinigung von *Grundsätzen*, nach denen die menschliche Phantasie sich mit der Natur abfindet, um ein neues Gebilde zu schaffen. Die Grundsätze können gute, logisch richtige sein — aber sie sind es nicht allein, welche einem Werke von Menschenhand den Stempel künstlerischer Vollendung aufdrücken. Vollendet »schön« kann immer nur das einzelne Kunstwerk genannt werden — *einen »schönen Stil« gibt es nicht*. Dem überlieferten oder erfundenen Stil tritt also in allen Fällen die individuelle Begabung und Fertigkeit des Künstlers hinzu, mit einem Wort das *Können*. Ein vollendetes Kunstwerk wird zwar niemals stillos sein, — wohl aber ist in den ausgetretenen Bahnen eines jeden Stiles sehr viel Unschönes, Unkünstlerisches geschaffen worden.

In der vorstehenden Klarstellung liegt zunächst ein gewisser Trost. Wir ersehen nämlich, daß man nicht nothwendig eine neue Kunstweise zu erfinden oder auch nur eine alte wesentlich zu bereichern braucht, um dennoch sichere



21] Indische Thongefäße.

Führung und künstlerischen Charakter zu gewinnen. Für unser Zeitalter, das seine Triumphe auf dem Gebiete der exakten Wissenschaften und der technischen Naturausbeutung feiert, ist das ganz besonders wichtig: dadurch, daß wir uns an die besten Kunstweisen vergangener Zeiten anlehnen, füllen wir gewissermaßen die Leere in unserer künstlerischen Produktion aus und lenken die auftauchenden neuen Kräfte in gedeihliche Bahnen. Es liegt aber in der obigen Klarstellung auch eine Warnung: zu unterscheiden zwischen dem, was uns gefällt, und dem, was wir als Vorbild für eigenes Schaffen nehmen sollen.

Wir schwelgen in der Entdeckung alter Kunst und Schönheit. Da ist kein auch noch so entlegenes Zeitalter, dessen Kulturarbeit uns nicht irgend eine künstlerische Seite darbiete. In den primitiven Geräthen der Pfahlbauern sogar ahnen wir das Walten künstlerischer Begabung; um wie viel mehr zollen wir unsere Bewunderung den kunstgeübten Händen, deren Werke wir in dem Jahrtausende alten Schutt altasiatischer und althellenischer Kultur finden. Was uns der vollendete Stil der Römer, dann das christliche Alterthum, was uns das Mittelalter im Osten und Westen, was uns endlich die »Wiedergeburt« der Antike im 16. Jahrhundert mit ihren Ausläufern, dem Barocco, Rococo, Rocail und Zopf, was uns Indier, Chinesen und Japanesen darbieten — Alles zieht uns an, sofern wir darin Offenbarungen jenes göttlichen Talentes erkennen, welches selbst die Materie mit dem Hauche der Unsterblichkeit zu berühren vermag.

Mit dieser Vielseitigkeit des kunsthistorischen Interesses hält die Nachahmungsluft fast gleichen Schritt. Das ist an sich kein befremdlicher Vorgang. Es hat niemals eine hohe Kunst gegeben, die nicht auf den Schultern einer voraufgegangenen, verhältnismäßig hohen Entwicklung gestanden hätte. Und gerade die Renaissance des Cinquecento zeigt uns, wie auch auf dem Wege der Wiederentdeckung, der Forschung und Schatzgräberei eine längst untergegangene Kunst neue kräftige Triebe ansetzen konnte. Im Gegentheil, daß wir heute so eifrig danach trachten, die alten Herrlichkeiten in unser Alltagsleben herüberzunehmen und damit unser Heim zu schmücken, unsere Bedürfnisse zu adeln — gerade das ist ein glückliches Zeichen für die Zukunft unserer Kunstbestrebungen. Nur scheint es mir, als ob wir bei der Ueberfluthung mit antiquarischen Vorbildern der Gefahr einer, — sagen wir einer »Ueber-Reproduktion« ausgesetzt wären, welche die vielversprechenden Keime einer neuen eigenen Schaffenskraft fast zu schädigen droht.

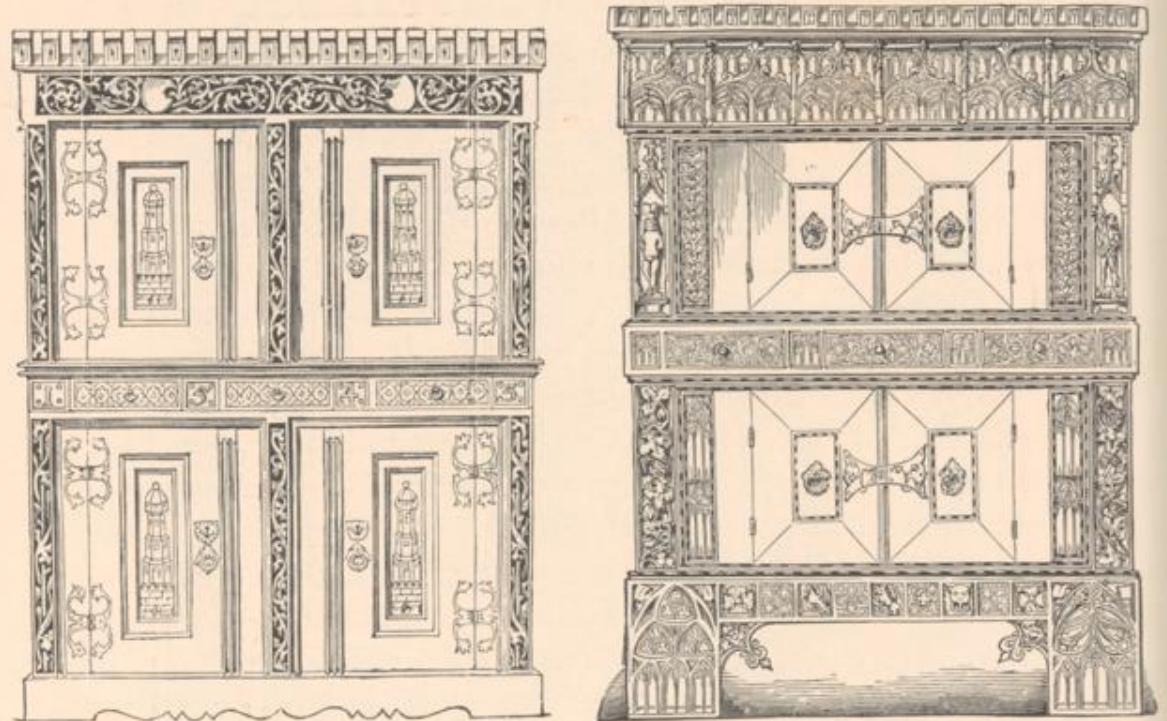
Ich meine damit nicht, daß wir uns gegen irgend einen historischen Stil aus nationalen Gründen oder gemeinen Nützlichkeitsrückichten grundsätzlich ablehnend verhalten sollten; warum sollen wir nicht das Schöne, uns Anmuthende nehmen, wo wir es finden? Nein, meine Bedenken richten sich zunächst nur gegen die »sklavische Nachahmung«, und zwar wiederum nur unter einer ganz bestimmten Voraussetzung. Denn wer wollte auch die reine Kopie schlechtweg verdammen? Sie ist eine treffliche Schule der Geschmacksbildung, eine Quelle unverdorbenen Genusses und guter Lehre. Aber es giebt eine Grenze, über welche hinaus die Kopie nicht mehr statthaft ist: da wo der Anspruch selbstständiger Kunstübung erhoben wird.

Der geistige Gehalt jedes originalen Kunstwerkes setzt sich zusammen theils aus dem, was der Künstler der Natur, der Wirklichkeit entlehnt, und anderntheils aus dem, was er aus eigener oder fremder Phantasie hinzugefügt hat. Jedes Kunstwerk ist gewissermaßen ein Triumph der Phantasie und der menschlichen Hand über die Natur — und doch auch wieder eine Verherrlichung, eine Art Apotheose der Natur selbst. Doch nicht bloß aus dem Ueberwiegen des einen oder des anderen jener beiden Faktoren, nicht bloß aus der Verschiedenheit der Talente und individuellen Neigungen erklärt sich die unendliche Vielartigkeit der Kunstwerke. Wir beobachten auch, daß die Künstler ganzer Perioden und Epochen von gewissen Phantasien und Idealen beherrscht waren, und ebenso begegnen wir von Zeit zu Zeit allgemeinen Veränderungen in der Naturanschauung und -Wiedergabe. Insofern sprechen wir von dem »Stil« einer ganzen Zeit und wenn



22] Die Begrüßung im Zimmer. (Gothischer Stil, Ende des 15. Jahrhunderts.) Von Martin Zafinger.

wir Kunstwerke vergangener Zeiten frei reproduzieren oder zu Vorbildern nehmen wollen, so müssen wir uns nicht allein in die Phantasie, in die Symbolik und den idealen Formalismus ihrer Urheber, sondern auch in deren Naturauffassung zurückempfinden — wir müssen auch die Wirklichkeit mit *ihren* Augen zu sehen und mit *ihrer* Manier wiederzugeben vermögen. Die letztere Voraussetzung halte ich für die ausschlaggebende, weil es verhältnismäßig viel leichter ist, sich in fremde Ideale und Phantasien hineinzudenken, fremde Prinzipien zu begreifen und zu adoptieren, als die Natur durch fremde Augen zu sehen und



23 & 24] Gothische Schränke. 15. Jahrhundert. Germanisches Museum in Nürnberg.

gewissermaßen mit fremden Händen nachzubilden. Der Unterschied zwischen dem einen und dem anderen Intuitionsvermögen ist im Grunde der Unterschied zwischen Verstehen und Können.

Wie ungereimt anscheinend — und doch wie natürlich: wir bewundern ein romanisches Säulenkapitäl oder eine gothische Grablegung, wir erkennen darin Werke hervorragender Künstler, welche vielleicht den Rafael und Michelangelo an Begabung nicht nachstehen konnten; wir machen uns, um dieser Werke recht froh zu werden, von allen modernen Vorurtheilen los und versetzen uns mit inniger Hingebung ganz in den Geist, in die religiösen Vorstellungen und in die Kunstweise der ehrwürdigen alten Meister. Das Alles gelingt uns auf dem Wege der Reflexion mit einer guten Dosis dessen, was man »Herz« nennt. Sobald aber der moderne Künstler, bei allem Verständniss für den Kunstwerth jener Werke, Aehnliches zu schaffen versucht, steht er rathlos da: sein Werk wird zur herzlosen, unwahren Karikatur, es gelingt ihm nicht, sich in derselben Kunstsprache überzeugend auszudrücken, die doch aus den alten Werken so deutlich zu ihm redete. Warum? Weil



25] Gothisches Interieur, Uebergang vom 15. zum 16. Jahrhundert. Holzchnitt von Albrecht Dürer, darstellend:
Das Haupt Johannes des Täufers.

HIRTH, D. ZIMMER.

er nicht in Wirklichkeit die kindliche Unschuld, die Naivetät und Eigenart der *Naturauffassung* besitzt, welche eben den »Stil« jener Werke ausmacht.

So ist es denn eine unumstößliche Wahrheit nicht bloß im gesellschaftlichen Verkehr, sondern auch in der bildenden Kunst, daß man das Naive wohl schätzen, aber nicht imitieren darf, wenn es nicht innerlich wahr und der ungezwungene Ausdruck *eigenen* Empfindens und Könnens ist. Jeder tüchtige, zielbewußte Maler oder Bildhauer hütet sich daher wohl, eine ihm vielleicht sehr sympathische, aber doch nicht geläufige Vortragsweise zu affektieren. Mit anderen Worten: Als direkte Vorbilder für unsere Kunst dürfen wir nur solche ältere Werke benutzen, welche in Bezug auf Naturauffassung und Vortragsweise unsere eigene Sprache oder doch ein derselben verwandtes Idiom sprechen. Dadurch sind für die große Mehrzahl unserer heutigen Künstler als »Vorbilder« im engeren Sinne des Wortes von vornherein fast alle Werke ausgeschlossen, welche den Stempel der Kindlichkeit oder des Verfalles des Naturstudiums an sich tragen.

Aber — so höre ich fragen — was hat denn diese in der »hohen« Kunst ganz berechtignte Rücksicht mit dem Kunstgewerbe, mit der Architektur, mit der Ornamentik und Dekoration zu schaffen? Was geht diese schmückenden, täuschenden Künste, in welchen Alles »überlieferte Stilisirung« ist, überhaupt noch die Natur und die größere oder geringere Unbefangenheit der Naturauffassung an? Ist es nicht genug, daß wir das Griechische, Römische, Romanische, Gothische etc., ein jedes in seiner Art und genau so wie es war, nach den besten Vorbildern uns zu eigen machen?

Wirklich ist diese beschränkte Anschauung die nahezu allgemeine. Nicht bloß in den Kunstgewerbeschulen, sondern auch in den Ateliers und Werkstätten*) finden wir Tausende von Photographien und Gypsabgüssen, nach denen gezeichnet, geknetet, geschnitten und gehämmert wird — aber nur selten sehen wir daneben natürliche Früchte, Blumen und Zweige liegen. Nicht einmal das Ornamentwerk der Renaissance, deren Realismus unserer Naturanschauungsweise doch so vielfach nahe verwandt ist, erfährt eine »natürliche Auffrischung«: da wird der Akanthus genau nach Sanfovinischem Rezept verarbeitet, übertragen und — entgeistigt; da werden die Rafaelischen Guirlanden zu saftlosen Phrasen und die heiteren Putten der Alten werden in unkindliche Puppen mit glotzenden Augen und altklugen Nasen verwandelt. Und diese unselige Art, ornamentale Kunst zu treiben, geht hinab bis in die

*) Ich spreche selbstredend nur von der *großen* Mehrzahl; die Zahl der erfreulichen Ausnahmen ist in stetem Wachsen begriffen.



26] Gothifcher Hausaltar, aus dem Wittenberger Heilighumbuch von Lucas Cranach.

Sonntagschulen und Mädcheninstitute, wo der Gypsabgufs überdies durch »noch gypfernere« lithographirte Zeichenvorlagen ersetzt wird. Menschliche Chimären, Thiere und Pflanzen — alles verfällt erbarmungslos der Abtödtung und Verstein- erung. Und während so Taufende junger Leute mit Dingen schulmäfsig gedrillt und geplagt werden, die sie nicht verstehen, — wobei häufig das Talent ruinirt und die Talentlosigkeit hoffärtig gemacht wird — stehen unsere ersten Künstler, obfchon sie in der Regel nicht im Stande find, irgend eine höhere ornamentale



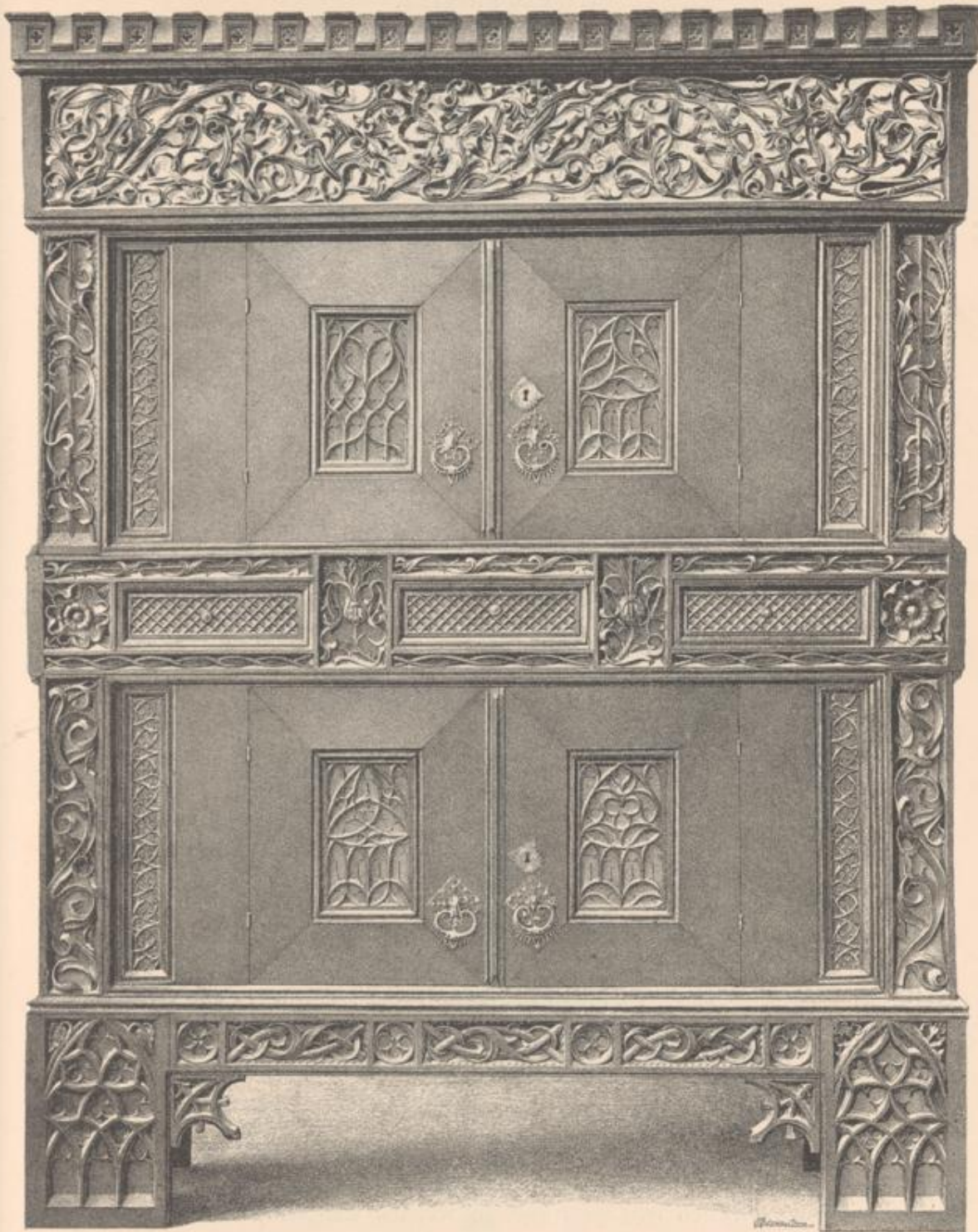
27] Gothischer Tisch, Ende d. 15. Jahrhunderts.

Aufgabe geschmackvoll zu lösen, vornehm zur Seite; es ist ja »nur« die Dekoration, um die es sich handelt!

Um diese Verkehrtheit zu begreifen, müssen wir uns, wenn auch nur in großen Zügen, die Entwicklung der dekorativen Künste vergegenwärtigen; indem wir dies versuchen, gewinnen wir vielleicht auch den Standpunkt, von welchem aus sich die Aussicht auf eine gründliche Wendung zum Besseren darbietet.

Es gab Zeiten, wo überhaupt alle und jede Kunst *nur* ornamental und dekorativ war, d. h. wo die einzelne Kunstleistung sich nicht selbstfüchtig und selbstherrlich hervordrängte, sondern immer nur eine dekorative Funktion, sei es als höchster Abschluß oder als untergeordneter Theil oder endlich als umschließender Rahmen, erfüllte; Zeiten, in denen man überhaupt den heutigen Unterschied zwischen »hoher Kunst« und »Kunstgewerbe« nicht kannte; Zeiten, in denen uns Kunst und Leben wie aus Einem Gusse, kraftvoll, breit und sicher angelegt erscheinen, in denen alles Kleinliche und Unbedeutende, alles Disharmonische gleichsam von einem alle Kräfte treibenden, alle Hände bewegenden übermächtigen Instinkt erdrückt ward. Hier haben wir den »Stil« in der höchsten Potenz — den volksthümlichen Kultus eines gewissen Schönheitsideals, dessen Bild sich in allen Schichten und in allen Lebensäußerungen der Gesellschaft wieder spiegelt. Und es ist wahrlich kein bloßer Zufall, daß gerade die imposantesten Bildungen dieser Art im innigsten Zusammenhange stehen mit jenen religiösen Vorstellungen, welche in einem vielgestaltigen, mythen- und poesievollen persönlichen Eingreifen überirdischer Mächte in die irdischen Geschehnisse gipfeln. Isis und Osiris — Zeus und Aphrodite — Jupiter und Venus, — ist der überwältigende grandiose Stil der Aegypter, ist der Stil der Griechen und Römer denkbar ohne ihre Tempel, und sind diese Götter denkbar ohne ihre greifbaren Gestalten und die künstlerische Umgebung, in denen sie verehrt wurden?

Mit dem Siege des Christenthums, das da lehret: »Mein Reich ist nicht von dieser Welt«, mußte auch der Schönheitskultus der antiken Welt fallen. Die alten Tempel wurden geplündert und zerstört — aus ihren Trümmern erbaute man Gotteshäuser, von denen uns noch heute jene merkwürdige Basilika Santa Maria in Araceli auf dem Capitol ein so wunderbar erhaltenes wie anmuthendes Beispiel ist.



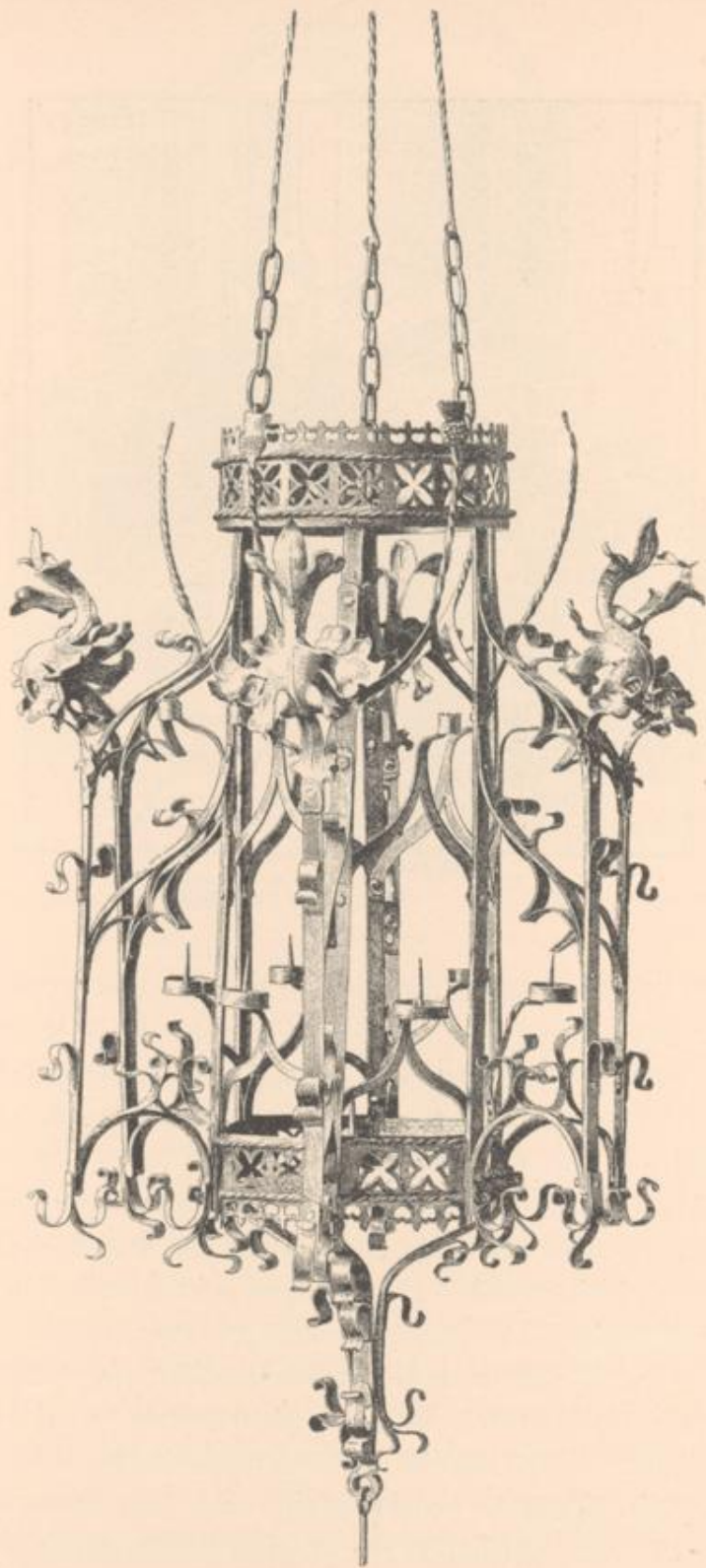
28] Vierthüriger gothischer Schrank aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, deutsche Arbeit. Aus dem kgl. Nationalmuseum zu München. Nach Photographie von J. B. Obernetter in München.



29] Deutsches Interieur, Uebergang von der Gothik zur Renaissance, Holzschnitt von Hans Burgkmair, aus der Tragödie Cölestine.

Die Kunst, Götter in schönster Menschengestalt und Menschen in göttlicher Formvollendung zu bilden, war nun freilich verloren gegangen, und fast ein volles Jahrtausend hindurch ringt die zur Askese verurtheilte Phantasie danach, ihren Heiligen und Märtyrern demüthiges Leben einzuhauchen. Die irdische Auflösung im himmlischen Erlöser wird zum Schönheitsideal. Indessen, so weit auch die Kunst des Mittelalters von der heiteren, olympischen Freiheit der Alten entfernt ist — überall tritt doch auch sie uns als stilvolles Ganzes entgegen. Und ganz besonders gilt dies von jenen Epochen, welche durch die Vermählung des Byzantinisch-Romanischen mit dem Urgermanischen charakterisirt sind und von denen das Gothische mit seinen arabisch-maurischen Elementen nur das letzte Glied bildet.

Was diesen Kunstepochen an genußfroher Eleganz und Liebenswürdigkeit fehlt, das ersetzen sie reichlich durch Ernst und Tiefe der Empfindung, wie durch kraftvolle und großartige Conceptionen. Die Naturverherrlichung, die sich spröde vom Nackten und Sinnlichen abkehrte, wandte sich nun mit um so größerer Liebe dem keuschen Leben der Pflanzenwelt zu: Geist- und Reizvolleres als das was der köstliche Realismus der Gothik in *dieser* Richtung geleistet hat, suchen wir vergebens selbst in den Blüthezeiten der Antike und Renaissance. Aber es ist eine im tiefsten Grunde wirklich *religiöse Kunst*, in welcher sich sehr bestimmt auch das Dogmenwesen der Kirche ausprägt, der Zeitgeist der Gottesverehrung beeinflusst sie in allen ihren Aeußerungen — ein strenger, starker Geist, der sich im gewaltigen



30] Gothischer Kronleuchter aus Schmiedeeisen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, im bayer. Nationalmuseum zu München. Nach einer photographischen Aufnahme von J. B. Obernetter in München.



31] Kaiser Maximilian I. in der Schule. Holzchnitt von Hans Burgkmair, aus dem »Weiskunig«.

Dom und hinter der Klostermauer gegen den Bösen verschanzte. Und gleichwohl ist es eine falsche Vorstellung, wenn man sich die mittelalterliche Kunst aller Lebensfreudigkeit bar und ledig denkt; der deutsche Humor wenigstens ist niemals schlafen gegangen und hat selbst an den Monumentalbauten der kaiserächtenden Kirche sein schelmisches Wesen getrieben.

Angeichts gewisser, in ihrem ästhetischen und nationalen Grunde sicherlich wohlgemeinter Vorschläge, welche die Befruchtung unserer modernen Bestrebungen vorwiegend von dem engsten Anschluß an diese mittelalterliche Kunst erwarten, muß doch immer wieder daran erinnert werden, daß schon der große Umschwung in Italien im 15. und in Deutschland im 16. Jahrhundert ein unumgänglicher und nothwendiger war. Der Sturm, der die abendländischen Völker in ihren Tiefen aufrüttelte, er konnte unmöglich die Kunst unberührt lassen. Alles drängte mit Feuereifer auf die Sprengung der Fesseln hin, in denen das gesammte geistige Leben gelegen hatte. Daß auch die Künstler aus derselben Quelle der Freiheit, welche das



32] Leuchterweibchen, nach einer Federzeichnung von Albrecht Dürer, in der Ambraser Sammlung in Wien.

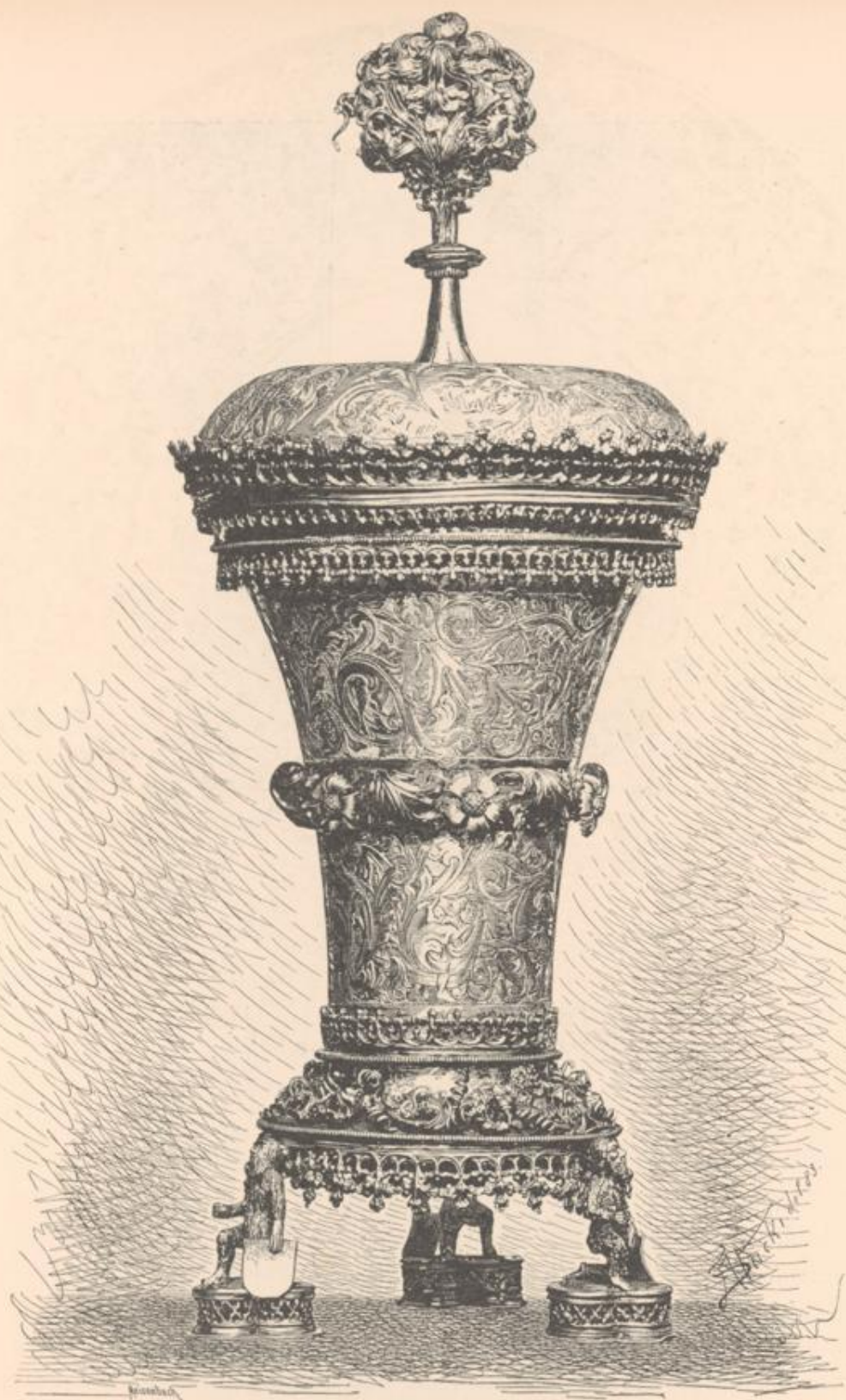
Studium der antiken Welt bildete, mit vollen Zügen tranken, das ist doch nur eine natürliche Erscheinung. Und hier ging sogar die Kirche — ahnungslos vielleicht — mit zerstörendem Beispiel voran: noch lange bevor von der deutschen Reformation die Rede war, fiel die ehrwürdige altchristliche Basilika von St. Peter, um einem neuen Prachtbau Platz zu machen. In Italien freilich waren die antiken Kunstüberlieferungen nie ganz ausgestorben, und dort vollzog sich der Uebergang zum neuen Stil allmählig und fast unmerklich. Ward doch auch das einsam leuchtende Doppelgestirn der Brüder von Maaseyck in Italien besser verstanden, als in der nordischen Heimat. Hier stellt der Bruch mit der zu einem höchst eigenartigen und exklusiven Stil entwickelten Gothik geradezu eine Kunstrevolution dar, so tiefgreifend und rapid, daß wir vergebens nach einem ähnlichen Beispiel in der Kunstgeschichte suchen.

HIRTH, D. ZIMMER.

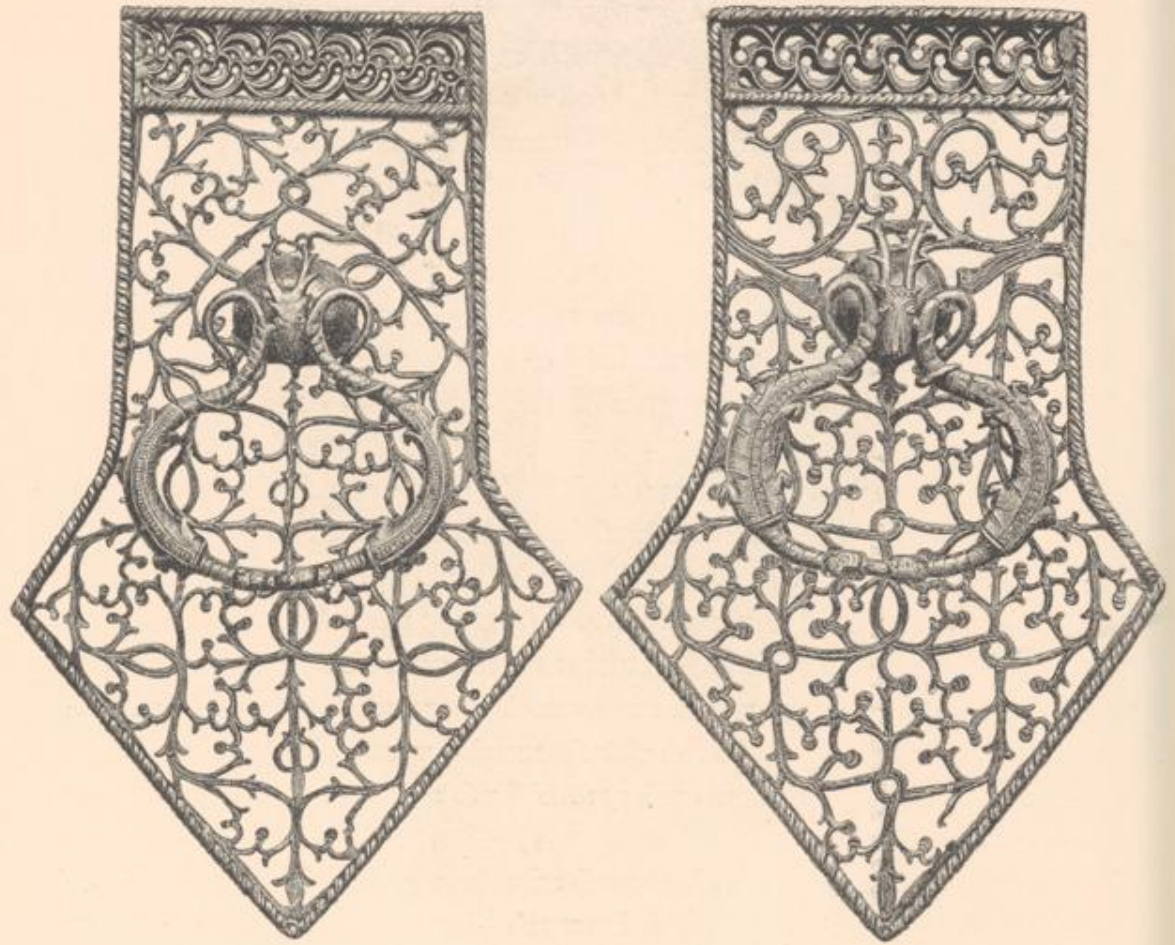


33] Spätgothisches Pflanzenornament, Kupferstich von Isr. van Meckenen. (Aus der städt. Bibliothek zu Lüneburg.)

So energisch und brillant aber auch bei uns der neue Stil auftrat, und so sehr wir Grund haben, selbst auf eine gewisse nationale Originalität dieser Schöpfung stolz zu sein, so trug doch die Neuerung den Keim jener inneren Widersprüche in sich, welche wir heute zu voller Blüthe gezeitigt sehen. Den antiken Geist konnte man wohl erfassen und die antike Formenwelt und künstlerische Freiheit konnte man wohl herübernehmen, aber es fehlte der tiefere Zusammenhang, die gemeinfame, Alles beherrschende Idee: der neuen Kunst fehlte die alte Religion,



34] Silberner, vergoldeter Deckelpokal, Spätgotik, deutsche Arbeit des 15. Jahrhunderts.
Im Besitze des Herrn Seeholzer in Ingolstadt.



35 & 36] Gothische Thürbeschläge. Aus der ehem. Soyter'schen Sammlung in Augsburg.

die innige Beziehung zum Tempel und seinem Kultus. Denn was seit jener Umwälzung als christlich-religiöse Kunst sich im Dienste der Kirche darbietet, und wären es selbst die wehevollsten Schöpfungen eines Rafael oder Dürer: im Grunde ist es doch der unabhängige Kultus der Schönheit an sich, eine im Vergleiche mit dem antiken Vorbild geradezu profane Kunst. Man braucht gar nicht an die späteren Ausschreitungen des Jesuitenstils zu denken, um sich zu sagen, daß die freien, in den heidnischen Götterlehren wurzelnden Kunstprinzipien der Renaissance mit dem innersten Geiste der christlichen Lebensanschauung nicht in Einklang zu bringen waren — und niemals zu bringen sein werden!

Am gothischen Dom war noch Alles festgegliederte Beziehung, auch der figürliche Schmuck hatte seine organisch-dekorative Bedeutung; nun löst sich eines



37] Gothischer Pokal aus Silber, vom Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts. Eigenthum der Wiederhold-Stiftung zu Kirchheim.

um das andere vom strengen Zusammenhang los, an den Façaden ersteht die neutrale Nische, im Innern der unabhängige Altar- und Grabaufbau, und man sagt den Künstlern: »Gebt hier Euer Bestes und Schönstes, gleichviel ob es mit heidnischem Salz gewürzt, von heidnischer Sinnenluft belebt ist«, ein Kunstprinzip, das auf italienischem Boden in großem Maßstabe zuerst wohl an der Certosa di Pavia zu reizvollster Blüthe gelangte.

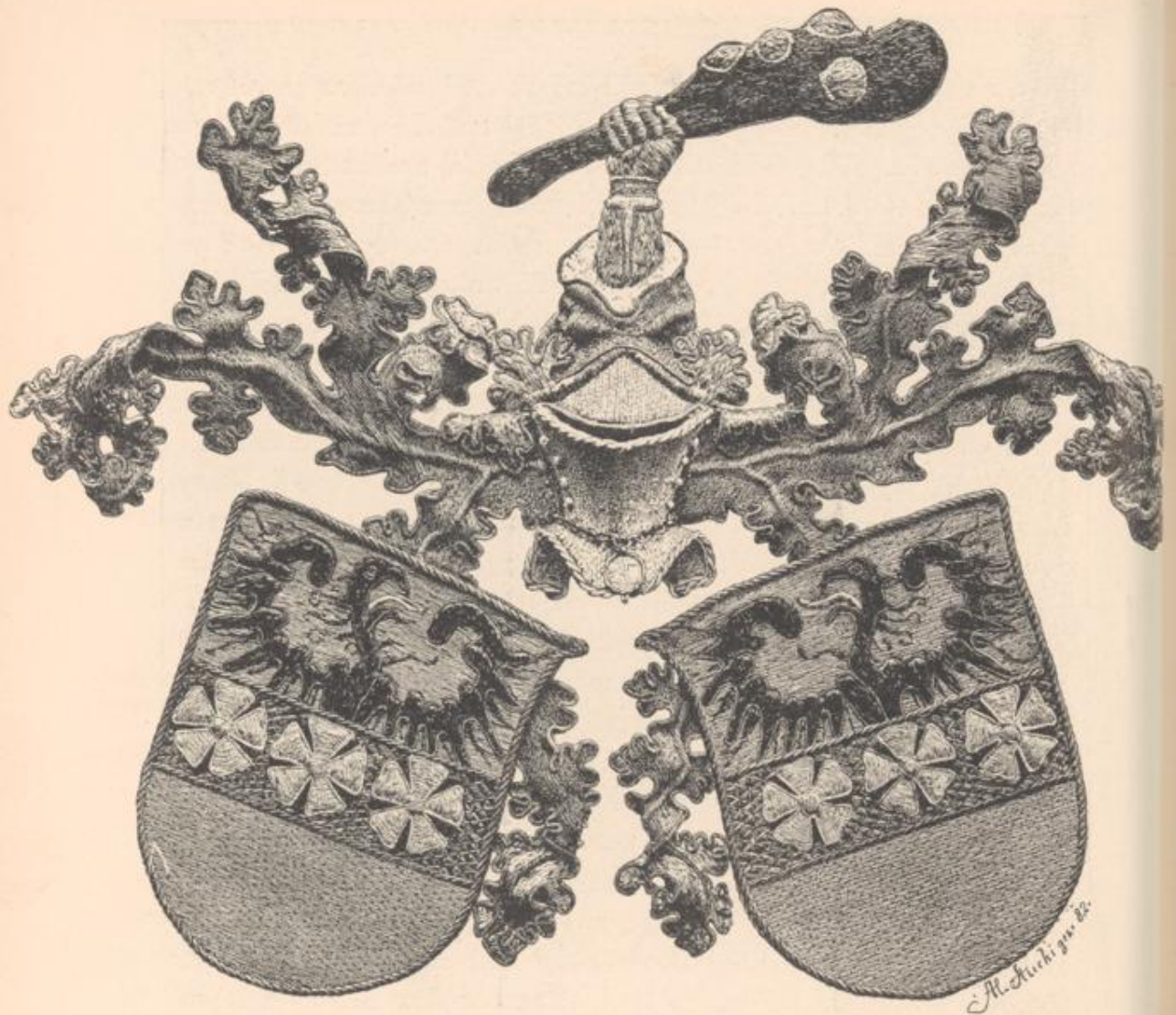
Gewahren wir aber schon am Gotteshaus diese Unvereinbarkeit von Inhalt und Form, um wie viel weniger dürfen wir erwarten, daß im Alltagsleben des Volkes die neue Kunst einen festen und sicheren Halt von der Seite des *Glaubens* finden werde! Da wo dieser Glaube in seiner ganzen Reinheit und Aechtheit, in seiner vollen Entfagungsfreudigkeit auftritt, da hat die heidnische Kunst keinen Boden; wo wir die letztere dennoch blühen und sogar mit dem religiösen Kultus verbunden sehen, da handelt es sich vielmehr um einen Sieg des Fleisches über den Geist, als um eine eigentlich christlich-religiöse Kunst. Der puritanische Protestantismus war in dieser Beziehung von Anbeginn an immer konsequent, während der Krummstab — wer möchte ihn darum tadeln! — es nicht verschmäht hat, mit der heidnischen Lebensanschauung ein Compromiß einzugehen. Eine Nachgiebigkeit, welche freilich mehr in den weltlichen Gelüsten des Klerus, als in der Veredelung der religiösen Anschauungen in der Richtung der Humanität und Gewissensfreiheit zu suchen ist.

Es mag paradox klingen, aber im Grunde ist es doch wahr: seit dem Risorgimento, seit dem Wiedererwachen des antiken Geistes, der hellenisch-römischen freiheitlichen Weltanschauung hat im Occident die Kunst aufgehört eine »volksthümlich-religiöse« zu sein. Sie war dies vorher nahezu in allen Zeiten und bei allen Völkern gewesen, wie sie es heute — wenn auch in moderner Entstellung und Verzopfung — noch immer bei den Türken und Persern, bei den Indiern und Chinesen ist. Die Losschälung der Kunst von den dogmatisch-religiösen Vorstellungen kann ich nicht besser bezeichnen als durch den Satz: »*Das einzelne Kunstwerk wird Selbstzweck, wird mobil*«. Während in der Antike und im Mittelalter die höchste Vollendung des Stils zugleich als höchste Vollendung des religiösen Kultus, eines jeden nach seinem inneren Wesen, erscheint, gelangt auf einmal »das Schöne an Sich« zur Herrschaft, mit einer Freiheit und Virtuosität, deren vielleicht nur die kaukasischen Völker fähig sind.

Wollen wir uns aber die Bedeutung dieser ersten großen »Mobilisirung« der Kunst, welche mit der Erfindung des Buchdrucks, der Entdeckung Amerikas



38] Persischer Teppich von Haas & Söhne in Wien. Nach einem alten Original im Münchener Nationalmuseum.



39] Doppelwappen mit Helmdecke, deutsche Stickerei aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Nach einer von Frau Loffow angefertigten Copie des (später entwendeten) Originals im kgl. bayer. Nationalmuseum zu München

und einem grosartigen Aufschwung des gesammten wissenschaftlichen und literarischen Lebens zusammenfällt, recht klar machen, so müssen wir uns vergegenwärtigen, das in Italien zugleich die Erbschaft eines Giotto, in Deutschland diejenige eines Erwin von Steinbach angetreten ward. Der Dom von Orvieto, der Strafsburger Münster bildeten den felsenfesten Untergrund der Renaissance. Das monumental-dekorative Lebensprinzip der alten Kunst, Jahrtausende lang durch alle Wandlungen des Glaubens hindurch festgehalten, das den abendländischen Menschen so fest in Fleisch und Blut, das sie zunächst gar nicht anders konnten,



40] Partie aus der sogen. Lutherstube im Paulus-Museum zu Worms, mit Hilfe gothischer Gegenstände aus dem 14. und 15. Jahrhundert hergestellt von Lorenz Gedon. Nach Bleistift-Zeichnung von Heinr. Löffow.

HIRTH, D. ZIMMER.

als das Neue, bei aller Freiheit im Einzelnen, im Ganzen doch als stilvolle Harmonie erstehen zu lassen.

Drei Jahrhunderte fast gehörten dazu, bis auf dem Wege dieser Mobilisierung die alte Kraft vergeudet war. An anderer Stelle*) habe ich die zahlreichen kurzlebigen Stilbildungen dieses Zeitraumes (1450—1790) zu charakterisieren versucht. Hier will ich nur darauf hinweisen, wie himmelweit verschieden von der ersten Renaissance, wie fast- und kraftlos die zweite Rückkehr zur Antike in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war — und nothwendig sein mußte. Denn ihre ganze Dekorationskunst war ja hohl wie die klirrenden Blechornamente an ihren Alabastruhren, und trostlos wie die welken Guirlanden an ihren abgebrochenen Säulen. Und doch: war es nicht eine Zeit bedeutender geistiger Bewegung? Und erkennen wir nicht auch in den kühlen herzlosen Künsteleien jener falschen Antike das tief in der menschlichen Brust wohnende Streben nach Schönheit? Woher also der klägliche Schiffbruch?

Wollten wir für diesen Niedergang lediglich das Fehlen des religiösen Leitfernes verantwortlich machen, so könnte man mit Recht erwidern, daß ja auch schon die Kunst der Frührenaissance im Grunde eine profane war. Ueberhaupt fehlte es der Kunst der Carstens und Overbeck, der Canova und Thorwaldsen keineswegs an religiösen Ideen; im Gegenteil, wenn allein die Ideen das Wesen der Kunst ausmachen würden, so müßten wir den Leistungen der letzten hundert Jahre eine Art von Ueberlegenheit über alles bisher Dagewesene zuerkennen! Auch kann nicht ein Mangel an Umgang mit der Natur in der unmittelbar vorausgegangenen Periode schlechthin als Grund des Niederganges angeführt werden; denn wenn auch nicht mit dem starken Naturalismus der Gothik vergleichbar, so fehlt es doch auch den letzten Ausartungen des Rococo, den Felsen- und Distelbildungen des Rocailstils nicht an »Natur«, und wie reizend sehen wir gar in den früheren Schöpfungen des Schäferstils, z. B. in der Amalienburg im Nymphenburger Park, das Natürliche mit dem Phantastischen verwebt! Nicht einmal der Kunst des Empire kann man den Vorwurf machen, daß sie die Natur geradezu verachtet habe, wenn auch die Gepflogenheit mancher ihrer Maler, die figurenreichsten Zeit- und Repräsentationsbilder zuerst »nackt« zu untermalen (ein nackter Napoleon auf dem Thron, daneben seine nackten Generale!), einen fast komischen Eindruck macht. Anatomie und Gliederpuppe waren niemals in größerem, vielleicht in viel zu großem Ansehen. Eher noch könnte man den

*) Vgl. weiter unten den Abschnitt »Die Entwicklung der Formen«.



41] Schlüsselschild von Schmiedeeisen, Ende des 15. Jahrhunderts. Im Besitze des k. k. Rittmeisters
Herrn Grafen Braida in Graz.

Verfall der Solidität in der Technik und Materialverwendung in's Feld führen, welcher allmählig, Dank den schwülftigen Bedürfnissen des Jesuitenstils und der despotischen Prunkfucht der Louis XIV. bis Louis XVI. eingetreten war. Gleichwohl sehen wir den Marmor in der folgenden Periode in höchsten Ehren.

Der bei Weitem wichtigste Grund, warum eine allumfassende, harmonisch-stilvolle Kunst im alten Sinne nicht mehr entstehen, und warum die größten Talente, bei allem guten Willen, nicht mehr die Höhe der alten Meister erklimmen konnten, liegt meines Erachtens vielmehr in der zuletzt mit Riesenschritten sich vollziehenden Scheidung zwischen »hoher« und »dekorativer« Kunst. Diese Scheidung, die schlimmste Folge der ungezügelter »Mobilisierung des Kunstwerks«, hat zwar ihre Wurzeln schon im 15. und 16. Jahrhundert, aber damals war sie gewissermaßen noch »latent«, der religiös-künstlerische Instinkt war in allen Schichten der Gesellschaft noch übermächtig und die hervorragendsten Künstler standen noch immer im Banne einer harmonischen Zusammenstimmung. Es ist ein Konzert von selbstständigen Virtuosen, — aber doch ein Konzert, in welchem noch dazu die meisten Mitwirkenden auf verschiedenen Instrumenten zu Hause sind. In der That aber war auch die oft bewunderte Vielseitigkeit der alten Meister, von denen viele gleichzeitig als Maler, Modelleure, Goldschmiede und Architekten etc. Tüchtiges leisteten oder doch in ihren Entwürfen sich mit den verschiedensten Techniken vertraut zeigten, — diese Vielgewandtheit der Künstler war doch nichts anderes als ein Abglanz der herrschenden Kunstanschauungen. Man spricht heute so viel und von gewisser Seite so gern von dem Zunftzwang jener Zeiten; es wäre nützlicher, von der künstlerischen Harmonie zu reden, welche alles Gewerbe erfüllte, und welcher auch die kleinlichen Rücksichten des Zunftgeistes weichen mußten. Die Rafael, Giulio Romano und Michel Angelo sind zugleich die ersten »Dekorateure« ihrer Zeit, obschon in ihren Werken schon sichtlich der Charakter der Unabhängigkeit, des Mobilen erkennbar ist. Später liefert ein Rubens mit seinem wunderbaren Pinsel Hunderte von Staffeleibildern, freie Kompositionen, die meisten gewiss ohne absichtliche Eingliederung in eine bestimmte Umgebung, aber alle ohne Ausnahme »dekorativ« im alten Sinne, weil sie nichts anderes sein wollten, als Glanzpunkte derselben, Alles umschließenden Dekorationskunst. Und selbst noch die Tiepolo, die Watteau und Boucher suchten und fanden diesen Zusammenhang.

Das ward nun anders. Schon mit Louis XVI. hatte das übermüthig lebenslustige, üppige Schnörkelwerk des Rococo sich zu einer nüchterneren Aufführung



42] Zimmer aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts (gothisch), nach dem Kupferstiche Albrecht Dürer's:
»Der hl. Hieronymus im Gehäuse.«

bequemen müffen; fammt dem Kopfe des Königs schnitt die Parze der Revolution auch der alten Dekorationskunst den Lebensfaden ab. Vielleicht wäre es auch ohne Guillotine und Cäfarenwirthschaft fo gekommen, wer weiß? Auf keinen Fall hatte die bildende Kunst im Sinne der Alten, die Kunst als großes göttliches Ganzes, die Kunst als Religion — auf keinen Fall hatte sie eine glückliche Förderung von der Kritik der reinen Vernunft zu erwarten. Die Leute von damals *wollten* gar nicht mehr »wähnen«, wollten sich nicht mehr in ihren vier Pfählen durch farbenfreudiges und formennaives Schauen beraufchen lassen, fo krankhaft-schwärmerisch sie auch der wirklichen Natur und ihren Stimmungen sich hingeben konnten. Selbst ein Lessing stand in dieser Beziehung unter dem Banne seiner Zeit. Vor lauter kühler Kritik vergafs man, dafs die Kunst innerlich erwärmen soll; der blaffe Gedanke brachte es zwar dahin, dafs nun das »Kunstwerk als Selbstzweck« scheinbar hohe Triumphe feierte — aber in einer Umgebung, welche auf die Künstler selbst wieder lähmend, erkältend, entnüchternd einwirken mußte. Eine trostlose Wechselwirkung. Die Trennung zwischen einer »hohen« und einer nur »dekorativen« Kunst läfst sich eben nicht vollziehen, ohne dafs Alles miteinander Schaden leidet.

So ging es also fort durch die Zeiten des Empire-Zopfes und der Biedermännerei; zwar wissen wir heute auch der heiteren Grazie eines Prudhon gerecht zu werden, und die schwarzen Silhouetten unserer guten Väter muthen uns an, als wollten sie sagen: »Auch wir hatten unseren Stil und es war sehr nett«. Mit dem Sturze des großen Korfen war nämlich auch die freudlose Antike auf Einmal abgethan, fast verfehmt, und es begann jenes »gemüthliche«, sinnlose Durcheinander, der »Biedermänner-«, in Wirklichkeit ein Verlegenheits-Stil, ein Stil, dessen Anspruchslosigkeit seinem Mangel an wirklicher Kunst entsprach und der uns darum in gewissem Sinne noch geniefsbarer erscheint als sein hochmüthiger Vorgänger.

Aber die harmlos-spiefsbürgerliche Idylle dieses ärmlichen »Stils ohne Stil« konnte nicht von Dauer sein; wieder und immer wieder regten sich die Talente und suchten nach neuen Bahnen. Es war ein trauriges Werk, dieses begeisterte und doch im Grofsen und Ganzen fo unfruchtbare und unerquickliche Kunstringen der Zwanziger-, Dreissiger- und Vierziger-Jahre; eine Sisyphusarbeit, weil weder die begabten noch die unbegabten Künstler die Krankheit, an welcher ihr Schaffen litt, zu erkennen vermochten: »Chronische Schwindfucht der künstlerischen Dekoration, complicirt durch Atrophie der kunstgewerblichen Technik.«



43] Italienischer Klappstuhl (fogon. Feldstuhl), fogon. Certofini-Arbeit, gothisch, mit musivischen Einlagen in Holz und weißem und gefärbtem Bein, vom Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts. (Aus der ehem. Collection Gedon, jetzt im Besitze des Herrn J. Spengel in München.)

Die gelungenen hellenitischen Bauten König Ludwig's I., für die wir heute dem großen Kunstmäcen aufrichtiger Dank wissen als seine eigenen Zeitgenossen, konnten als ideale Fremdlinge keinen Wandel schaffen. Das begreift sich leicht. Weniger verständlich ist es aber bisher geblieben, warum die Ansätze zu einer »modernen Gothik«, welche (ich glaube zu Ende der Dreißiger-Jahre) mit so viel Ernst und gutem Willen in's Leben gerufen wurden, keinen festen Boden fassen, keinen lebendigen Kunststil erzeugen konnten.

Diese »moderne Gothik« war nicht etwa ein bloßes Hirngespinnst der Romantiker unter den deutschen Architekten, Kunstgelehrten und Dichtern, nicht bloß eine Frucht des ideal-nationalen Deutschthums, welches in der Kölner Dombau-Lotterie seinen praktischen Ausdruck gefunden hat. Sie war thatsächlich auch aus einem gewissen künstlerischen Bedürfnis hervorgegangen: Man *wollte* wieder eine Dekoration, man *wollte* eine große allumfassende Kunst, und ein ziemlich sicheres Gefühl führte aus dem Wirrwarr neu entdeckter und empfohlener Stile gerade zu jener Erscheinung hin, welche die letzte Etappe in der großen religiösen Kunstentwicklung des Mittelalters bildet. Heute freilich sehen wir es klar, daß die uns vorausgegangene Generation schlechterdings nicht das Zeug besaß, um jene gewaltige Erscheinung in ihrem innersten Wesen zu verstehen, geschweige denn zu imitiren. Aergerlich wenden wir uns von den natur- und witzlos gothifizirenden Versuchen und Restaurationsarbeiten jener Zeit ab, durch welche leider auch herrlichen Werken alter Kunst geradezu der Untergang bereitet worden ist. Man hatte nur die äußeren Merkmale des Stils, nicht sein inneres Seelenleben erfaßt. Reden wir nicht weiter davon — es war ja gut gemeint!

Aber die Lehre, die wir aus dem Fehlschlagen jener mittelalterlichen Richtung ziehen können, sollten wir doch ja beherzigen. Es ist die Lehre, *daß wir keine irgendwelche alte Dekorationskunst zurückgewinnen können, es sei denn durch die innigste Hingabe an ihre Naturauffassung und Naturwiedergabe.* Eine Lehre, welche Albrecht Dürer in jene trefflichen Worte gekleidet hat, die in Goldschrift über jeder Kunstwerkstatt prangen sollten: »Daraus ist beschloffen, daß kein Mensch aus eigenen Sinnen nimmermehr kein schönes Bild machen könne, es sei denn, daß er davon durch vieles Nachbilden sein Gemüth voll gefaßt habe; das ist dann nicht mehr Eigenes genannt, sondern überkommene und gelernte Kunst geworden, die sich besamet, erwächst und ihres Geschlechtes Früchte trägt. Daraus wird der versammelte heimliche Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die neue Creatur, die einer in seinem Herzen schafft in der Gestalt eines Dinges«.

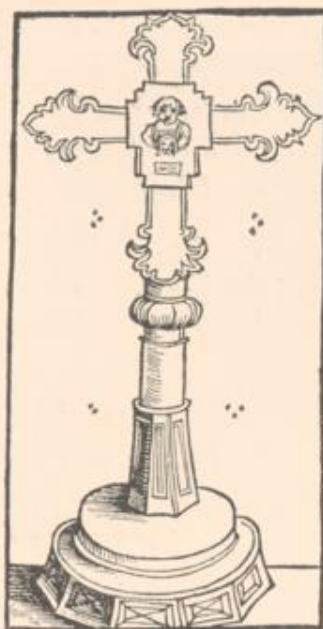


44] Gothischer Schmuckkasten aus gefchnittenem und geschmiedetem Eisen, im Privatbesitz zu Madrid.

Alle gelehrte Entdeckung und Beweisführung, aller gute Wille und alle materiellen Opfer bleiben fruchtlos, wenn es nicht gelingt, eine stattliche Zahl kunstbegabter Menschen mit diesem Dürer'schen Geiste zu erfüllen, wenn vor Allem Diejenigen, welchen das göttliche Talent der Naturwiedergabe selbst verliehen ward, es verschmähen, ihre Begabung dem künstlerischen Schmucke unseres gesammten Lebens dienstbar zu machen. Die Gothik der Vierziger-Jahre *musste* elendiglich versiegen, weil die lebenden Künstler in allen möglichen, nur nicht in ächt gothischen Naturvorstellungen sich ergingen, und weil sie auch nicht entfernt daran dachten, ihre Schöpfungen einer großen allumfassenden Dekorationskunst ein- und unterzuordnen.

Wie stehen wir nun heute?

Zum dritten Male seit hundert Jahren wird ein ernstler Anlauf genommen, um aus alten Quellen eine neue Dekorationskunst zu schöpfen. Diesmal mit entschieden richtigerer Wahl der Vorbilder, mit innigerer Vertiefung und größerem Geschick. Der Anschluß an die Renaissance, jene wundervolle Kunst, welche noch zu Ludwigs I. von Bayern Zeiten — also vor kaum 30 bis 40 Jahren — als »Zopf« verachtet war, hat unsere Bestrebungen auf einen gefunden und fruchtbaren Boden gebracht. Wie die Renaissance selbst die breite, von mächtigen Pfeilern und Bogen getragene Kulturbrücke zwischen alten und neuen



45, 46, 47] Gothifches Kleingeräth, aus dem Wittenberger Heiligthumsbuch von Lucas Cranach.

Weltanschauungen bildet, so finden wir von ihr aus rückwärtschreitend auch die ficheren Pfade zu Dem — und das ist nicht wenig — was wir aus der Gothik und selbst aus dem Romanifchen in die Gegenwart herübernehmen können. Ist doch die Kunst eines Burgkmair und Holbein und mehr noch die eines Cranach und Dürer so köstlich von mittelalterlichem Duft erfüllt! Und vorwärtschreitend dringen wir bis in die intimsten Geheimnisse des Rococo vor, dessen Reize wir nun erst im rechten Lichte erglänzen sehen. Perfifches, Arabifches und Maurifches hatte sich schon die Frührenaiffance zu eigen gemacht; die Künfte des östlichen Afien, Chinesifches und Japanifches hat uns die Dekoration des vorigen Jahrhunderts in glücklichster Zusammenftimmung annectirt. So erscheint die Renaiffance gewiffermafßen als das grofße Refervoir aller menschlichen Kunst — ein unerfchöpflicher Jungbrunnen!

Aber noch etwas Anderes ist es, das uns die neue Gefchmacksrichtung als eine glückliche erscheinen lassen muß. Ich habe vorher (S. 21 ff.) der Vielseitigkeit unseres kunsthiftorifchen Interesses gedacht und betont, daß wir uns weder aus nationalen noch aus gemeinen Nützlichkeitgründen gegen *irgendwelche* Kunst, welches Volkes oder welcher Zeit sie auch immer sei, *ablehnend* verhalten follten.



48) Gothischer Studierfisz mit Schreibzeug und drehbarem Büchergestell (fogen. Roé).
Nach Viollet le Duc.

Aber wenn wir alle voraufgegangenen Kunstepochen auf die Frage hin prüfen, welche von ihnen im Grofsen und Ganzen unserer Naturauffassung und unserem sozialen Gemüth am meisten *sympathisch* sei, so stofsen wir immer wieder auf die Renaissance, eben gerade deshalb, weil wir in ihr auch eine hohe *nationale* Kunstentwicklung auf dem Boden wesentlich schon *moderner* Weltanschauung finden.

Auf dem Nürnberger Friedhofe liegt ein bemoofter Grabstein vom Jahre 1528 mit der klassischen Inschrift:

QUICQUID ALBERTI DURERI MORTALE
FUIT SUB HOC CONDITUR TUMULO.

»Was von Albrecht Dürer sterblich war, ist unter diesem Hügel geborgen.« — Gewifs nur was *sterblich* war! Und dieselbe Grabchrift hätte der alte Pirkheimer einem Manne geben können, der fünfzehn Jahre später, fern von seiner Heimath am Strande der Themse bestattet wurde: *Hans Holbein*. Dürer und Holbein, zwei deutsche Männer, die in derselben Zeit gelebt, die beide, ein jeder in seiner Weise,

gleich grofsen Antheil an der Wiedergeburt der Kunst genommen, und die sich doch in ihrem Leben nie gesehen haben! Welche Zeit mufs das gewesen sein, in der mitten aus dem Volksthum heraus, ohne Plan und Verabredung, ohne Professoren und Akademien zwei solche Kunstriesen erstehen konnten! Blicken wir zurück in der Geschichte unseres Volkes, dort stehen sie auf grünem Gestad, hell erleuchtet von der Morgensonne eines neuen Tages; die sich im Leben nie gesehen, vor uns stehen sie da Hand in Hand, und hinter ihnen in dichter Schaar die ehrwürdigen Meister der deutschen Renaissance. Sie sind auferstanden, sie wollen wieder leben in und durch uns, zu frohem Willkomm schwenken sie das Baret — und wir sollten ihr Grüfsen nicht verstehen? Wir sollten den vieltheuren alten Meistern den Rücken kehren, um unsere gute deutsche

Kraft wieder in der plan- und faßlosen Nachäfferei von Franzosen, Türken und Chinesen zu vergeuden? Nein, das wollen und können wir nicht!

An späterer Stelle*) werde ich die hohe kunsthistorische Bedeutung der deutschen Renaissance darzustellen suchen. Hier nur noch wenige Worte über ihre ethische Bedeutung im Kreise unserer heutigen deutschen Bestrebungen.

Wie jedes Kunstwerk, so erhält auch die kunstgewerbliche Leistung ihre rechte Weihe erst dadurch, daß wir in ihr das volle und innige Aufgehen der Eigenart ihres Schöpfers finden; der leblose Gegenstand strömt gewissermaßen in sichtbaren Strahlen die Wärme wieder aus, welche der begeisterte Urheber ihm eingehaucht hat. Dieser geheime Zauber ist es, welcher selbst den leichtlebigen Franzosen zum aufrichtigen Bewunderer unserer Dürer und Holbein macht; das ist es auch, was dem eigentlichen *Kunstgewerbe* eines Landes nicht bloß den heimischen, sondern auch den Weltmarkt mehr als alles Herumquälen mit fremden Moden sichert; damit haben einst unsere Urväter den Weltmarkt wirklich errungen und damit werden wir ihn, bis zu einem gewissen Grade, vielleicht wieder erringen. Man will nicht schablonenhafte, geistlose Schatten sehen, man will kraft- und faßvolle Eigenart; man will in der italienischen Kunst den Italiener, in der französischen Kunst den Franzosen wiedererkennen; man will in ihr das stille Weben der Volksseele offenbart sehen. Und im Grunde gilt dies ja von *jeder* Kunst, auch von der Musik und Poesie! Wir können die großen Sprach- und Tondichter aller Zeiten uns nicht losgelöst denken von ihrem Lande und ihrem Volke und von deren Schicksalen. In diesem Sinne muß jede Kunst »national« werden, so tausendfältig verschieden uns auch die zusammenwirkenden Individualitäten erscheinen mögen; die Summe der letzteren wird uns eben zur Nationalität. Von der »Formendichtkunst« gilt dies nur noch in erhöhtem Maße, weil sie, um überzeugend zu wirken, weniger als ihre Schwestern des Realismus, des Gepräges der uns umgebenden wirklichen Welt, der natürlichen sowohl als der socialen, entrathen kann. Darum wird der Pegasus (sit venia verbo) der bildenden Künstler und vor Allem der »Künstler im Gewerbe« hauptsächlich auf heimathlichen Weideplätzen seine Nahrung suchen müssen.

Nun besteht allerdings die Hälfte jeder Kunst aus Ueberlieferung; wir können nicht alle Tage gemüthlich von vorn anfangen, in dieser günstigen Lage war der vorweltliche Pfahlbauer, nicht der geschichtliche Kultur Mensch. So haben bei den Aegyptern die Hellenen, bei den Hellenen die Römer, bei den

*) In dem Abschnitte »Die Entwicklung der Formen.«



49] Verschiedene Dekorationsstücke aus dem 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts,
aus der ehem. Gedon'schen Sammlung zu München.



50] Illustration aus Boccaccio's »Berühmten Frauen«, deutsch von Heinr. Steinhöwel (Ulm 1473).

alten Römern die Italiener angeknüpft; unsere alten deutschen Meister übernahmen die klassische Säule und den Akanthus von den Italienern und machten daraus das Beste, was sie konnten; und so thaten es ihrer Zeit die Franzosen und Spanier, jeder in seiner Art. Sehen wir aber genauer zu, so war doch für den Erfolg aller solcher Entlehnungen aus fremden Kulturen eine Vorbedingung gegeben, welche wir heute nicht oder noch nicht erfüllt sehen: sie fielen jedesmal zusammen mit einer großartigen Entfaltung neuer jugendlicher Schöpferkraft, daher denn die fremden Formen eine wirkliche »Wiedergeburt« im Geiste der entlehrenden Nationen selbst erlebten. Ja, wenn wir den bescheidenen Muth und das selige Weltvergeffen, wenn wir überhaupt die innerliche Sammlung unserer Vorfahren hätten, um aus dem Fremden etwas neues Nationales umzuschaffen! Aber mitten unter Eisenbahnen und Telegraphenstangen, unter Dampfkesseln und Retorten ist *unser* Kunstgewerbe doch noch ein mühseliges Experiment, das nur dann gelingen kann, wenn wir uns nicht zu weit aus dem Kreise hinauswagen, den wir kraft historischen Rechtes und täglich erneuter Anschauung unseren eigenen nennen dürfen. Man vergegenwärtige sich nur die Lage unserer Fabrikanten, Meister und Gehilfen, ihre Sorgen in Beruf und Familie, die zahllosen Ansprüche, welche Vereine, Schulen, Kasernen und andere öffentliche Lasten an sie stellen; man vergegenwärtige sich ihr ganzes zerriffenes

Kun
fen v

51] Illu

deut
hochl
nahez
wurde
mögl
sie w
Wied
Volks
bewe
welch
Franz
fuche

Kunig afrages labe ein rebe wach sen von syner dochter



51] Illustration aus dem »Spiegel menschlicher Behaltniß«
(Basel 1476).

Leben und Streben, und man wird schon von Glück sagen müssen, wenn der Eine oder Andere von ihnen es dazu bringt, sich in den *Geist* der alten *nationalen* Kunstfertigkeit zu vertiefen — so zu vertiefen, daß er mit einiger Sicherheit in diesem Geiste selbstständig Neues bilden kann. Dazu gehört neben vollkommener Meisterschaft in der Technik eine Verliebtheit, eine begeisterte Hingabe, welche ohne eine gewisse Einseitigkeit und Begrenzung undenkbar sind. Das Herz lacht mir im Leibe, wenn ich solches Erglühn für alte deutsche Kunst, solche »fromme erste Liebe« gewahre, und ich erinnere mich des mahnenden Dichterswortes: . . . »O rühre, rühre nicht daran!«

In Zeiten ohne eigene Schöpferkraft ist es bedenklich, allzuviel mit den Schönheiten fremder Himmelsstriche zu experimentiren. Gerade in unserer

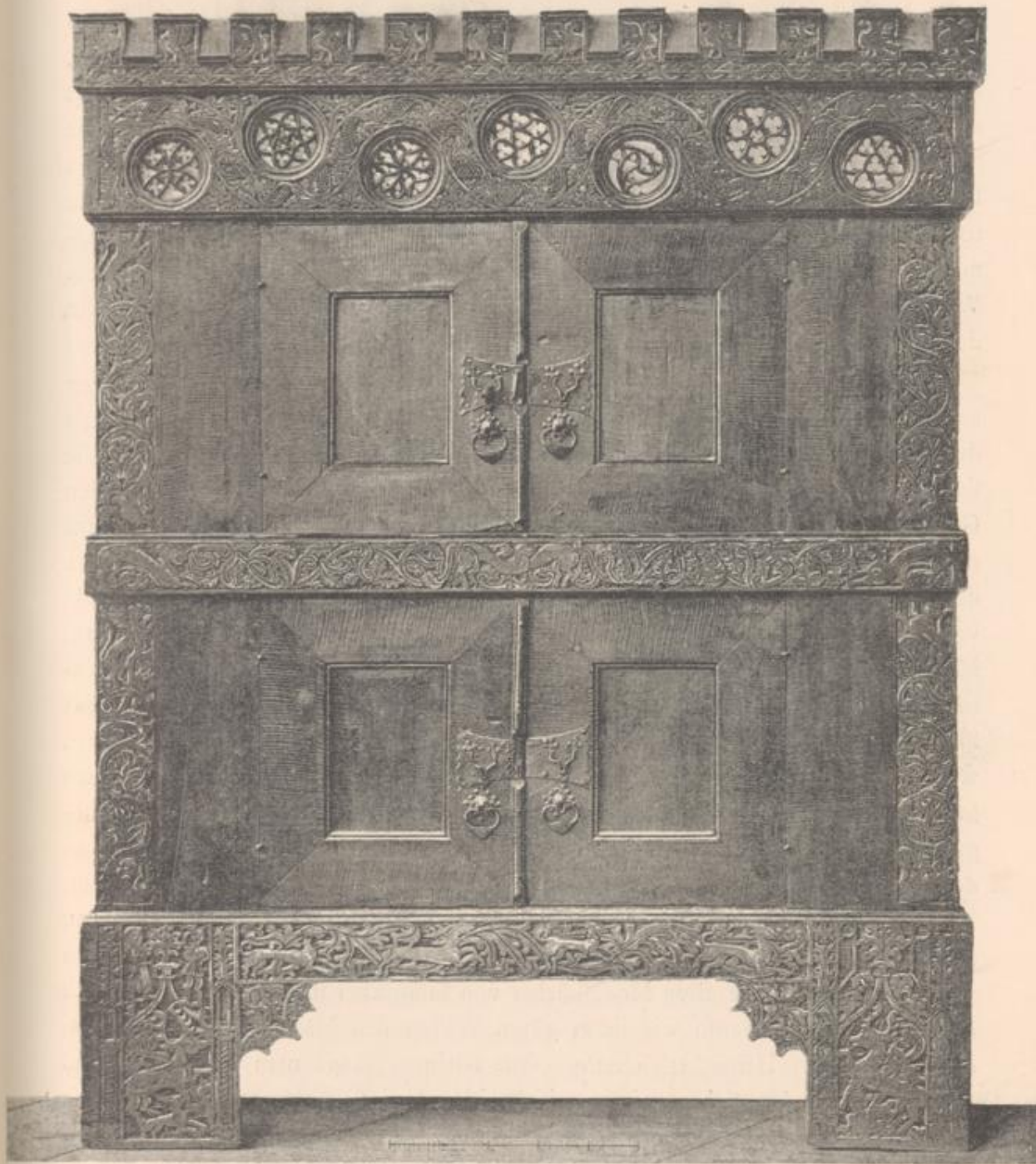
deutschen Kunstmetropole, in München, haben wir gesehen, wie die schönsten Pläne hochbegeisterter Könige scheiterten oder doch für das volksthümliche Kunstgewerbe nahezu einflusslos blieben, nur weil sie nicht in nationalem Grund und Boden wurzelten. Die Perioden, in denen solche Verpflanzungen aus der Fremde möglich sind, lassen sich überhaupt nicht künstlich machen oder vorausfagen, sie wachsen aus dem Schoofse des gesammten Volkslebens heraus und — ihre Wiederkehr ist fraglich. Haben doch auch andere Künste in ein und demselben Volksthum nur eine einzige »klassische« Zeit, in der die allgemeinen kulturbewegenden Grundideen ihre bestimmte künstlerische Ausdrucksweise finden, mit welcher sich dann spätere Generationen wohl oder übel abfinden müssen. Die Franzosen haben diese Wahrheit zu ihrem großen Nutzen richtig erkannt, sie suchten und finden den Anschluß an ihre eigene Renaissance; von diesem festen



52, 53, 54] Zwei Statuetten in Silber und ein Crucifix, aus dem Wittenberger Heilighumbuch (1509) von Lucas Cranach. (Im Vortrag des Figürlichen ist schon der Einfluß der Renaissance bemerkbar.)

Boden aus dürfen sie sich ungestraft alle jene wunderlichen Abschweifungen erlauben, mit denen sie ab und zu die Welt überraschen. Ihrem Beispiele folgen fast alle modernen Völker, überall, selbst im Osten Asiens, bemüht man sich, Formen, Farbe und Technik der letzten Glanzperiode »nationaler« Kunst wieder zu erreichen.

So meine ich denn, sollten auch wir uns heute vorwiegend an das halten, was uns am nächsten liegt, was uns sympathisch ist und was wir in Fülle vor Augen haben. Mit dem Erbe der Väter glauben wir selbst in dieser materiellen Zeit noch etwas gut Deutsches zu leisten, in anderem vielleicht als dem beliebten Sinne, aber gewiss nicht in einem schlechteren. Ich denke dabei an den Hausstand der kleinen Leute, die man in ihrer bescheidenen Lebenshaltung so leicht übersieht, wenn von nationaler Macht und Größe gesprochen wird — obschon sie in jeder Beziehung die schwerste Last und Sorge zu tragen, die größten Opfer zu bringen haben. Der reiche, an Luxus gewöhnte Mann mag getrost seine kunstgewerblichen Bedürfnisse mit den brillanten und kostbaren Einrichtungen fremder Völker befriedigen, er mag in seinem Wintergarten ein türkisches Zelt aufschlagen und seinen Sommeritz mit allem Comfort südlicher



55] Gothifcher vierthüriger Schrank, deutsche Arbeit aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Höhe 2,30 m.
Im k. b. Nationalmuseum zu München. (Nach Photographie von J. B. Obernetter.)

Himmelsstriche ausfatten. Wie aber der schlichte, in einfachen Verhältnissen lebende Mann in unserem wetterharten Deutschland zu einer gemüthlichen, einfach-schönen, herzerwärmenden Häuslichkeit kommen soll, wenn wir nicht an die klassischen Vorbilder unserer »guten alten Zeit« anknüpfen, — das verstehe ich nicht. Ja ich meine, diese Vorbilder — der fastgrüne Ofen mit der braunen Holzwand auf dem weissen Mörtelgrund, der tiefblaue Steingutkrug auf der rothgestickten Tischdecke u. s. w. — müßten mit einer gewissen Naturnothwendigkeit auf's Neue erfunden werden, wenn sie nicht schon da wären. Was wollen alle unsere Bestrebungen sagen, wenn sie nicht schliesslich dem deutschen Bürgerhaus, dem besten Hort unserer Tugenden, zu Gute kommen!

In der That ist denn die altdeutsche Herrlichkeit vielfach zu Ehren gekommen, nicht blos als Vorbild aus Berichten und Mustern, sondern mit den eigenhändigen Arbeiten der alten Meister selbst. Und darin liegt wohl die sicherste Gewähr für die Lebensfähigkeit und Gesundheit unserer nationalen Geschmacksrichtung. Die Entstehungsgeschichte solcher Einrichtungen ist sehr einfach. Es gibt bei uns trotz der Zerstörung in vergangenen Zeiten und trotz der massenhaften Verschleppung in's Ausland noch immer eine grosse Anzahl von kunstgewerblichen Gegenständen aus der Renaissancezeit. Was in Nürnberg, München, Ulm, Augsburg etc., was in Holstein und am Niederrhein, in Oesterreich, Tirol und der Schweiz an solchen Sachen noch zu erhaschen war, das bildet jetzt in Hunderten von Häusern die Grundlage, den ehrwürdigen Kern, welchem die übrige Einrichtung nach bestem Ermessen, aber natürlich nach hundertfältig verschiedenem Geschmack angepaßt wird. Schon steht unser Kunstgewerbe unter dem erwärmenden, frisch belebenden Zauber, den die Freude an der alten deutschen Kunstweise auf so viele empfängliche Gemüther ausübt. Täglich werden auf diese Weise dem besseren Geschmack neue Freunde gewonnen, die meisten und einflussreichsten vielleicht unter unseren Frauen, die mit einem wahren Feuereifer die alten Modelbücher von Sibmacher u. a. studiren und durch ihr feines Gefühl ebenso wie ihren guten Willen den Männern die Errichtung eines traulichen Heims erleichtern. Mit Kleinem fängt man an, Laune und Liebe mehren den Schatz, immer auf's Neue wird probirt und studirt, bis endlich das Ganze zusammenstimmt.

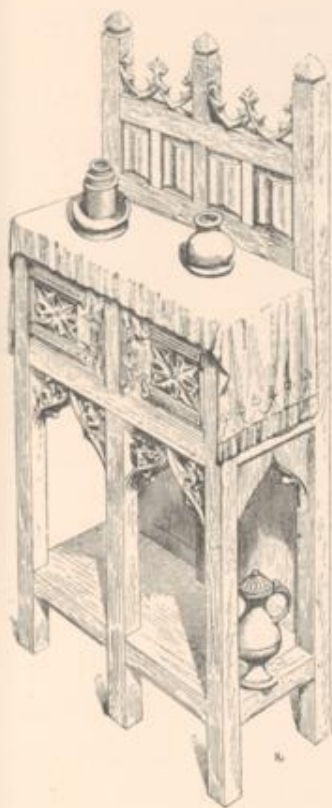
Damit soll beileibe nicht die *Einseitigkeit* gepredigt werden. Haben doch in unseren zum Theil ganz allerliebsten und gemüthlichen Stuben schon gar manche Bestandtheile anderer Stilarten Verwendung gefunden. Da steht neben



56]

grund
geba
nahm

dem
zu fr
Laufe
stätte
haber
u. s.
gema
wurd
dekor



56] Gothische Kredenz (Buffet).
Nach Viollet le Duc.

dem goldig leuchtenden Kunstschrank aus Eschenholz die düstere italienische Truhe — zu einem bequemen Sopha verarbeitet, das mit einem modernen Plüsch überzogen ist; über der Vertäfelung die neue Imitation einer spanischen Ledertapete neben einem flandrischen Gobelin, auf dem Gesims neben alten Zinnkrügen und einem wirklichen oder imitirten »Hirschvogel« auch französische Fayencen und italienische Majoliken; der mächtige grüne Ofen hebt sich von einem farbenprächtigen armenischen oder persischen Teppich ab; über dem Tisch mit gewundenen Säulen schwebt ein moderner Petroleum-Lüfter, in den Fenstern mit Butzenscheiben und Wappenbildern stehen englische Blumentöpfe u. f. w. Das ist ein der Kürze halber sogenanntes »altdeutsches« Zimmer. Wenn man aber den gebildeten Inhaber desselben fragt, warum er das Alles so gemacht habe, dann wird man nicht zur Antwort bekommen: »weil's die deutsche Renaissance genau so und nicht anders will«, sondern: »weil's mich so freut, weil's zusammenstimmt und weil's schön, nett, gemüthlich und lustig ist.« Gleichwohl dürfen wir sagen, daß das Ganze auf dem Hinter-

grunde und in der Formen- und Farbenharmonie der *deutschen* Renaissance aufgebaut ist, welche ja auch schon in der Zeit ihrer Blüthe eine weitgehende Aufnahmefähigkeit für fremde Schönheiten (z. B. orientalische Muster) gehabt hat.

Befonders glücklich war bisher die Entwicklung in *München*. Hier ist, Dank dem guten Geschmack und der Schaffenslust einiger älterer Künstler, die leider zu früh heimgegangenen Franz Seitz und Lorenz Gedon an der Spitze, im Laufe der letzten Jahrzehnte eine förmliche *Tradition* in den Ateliers und Werkstätten wiederhergestellt worden: An Hunderten von alten Schränken und Truhen haben unsere Schreiner, an Hunderten alter Kunstschlösser haben unsere Schlosser u. f. w. die Technik ihrer Vorfahren genau kennen gelernt und sich zu eigen gemacht. Die in Süddeutschland aus den Verstecken hervorgeholten Alterthümer wurden zumeist in München restaurirt und zum großen Theile auch praktisch-dekorativ verwerthet, so daß man wohl sagen kann: Das Münchener Kunst-



57] Gothischer Kredenzschrein (Buffet, dressoir). Nach Viollet le Duc.

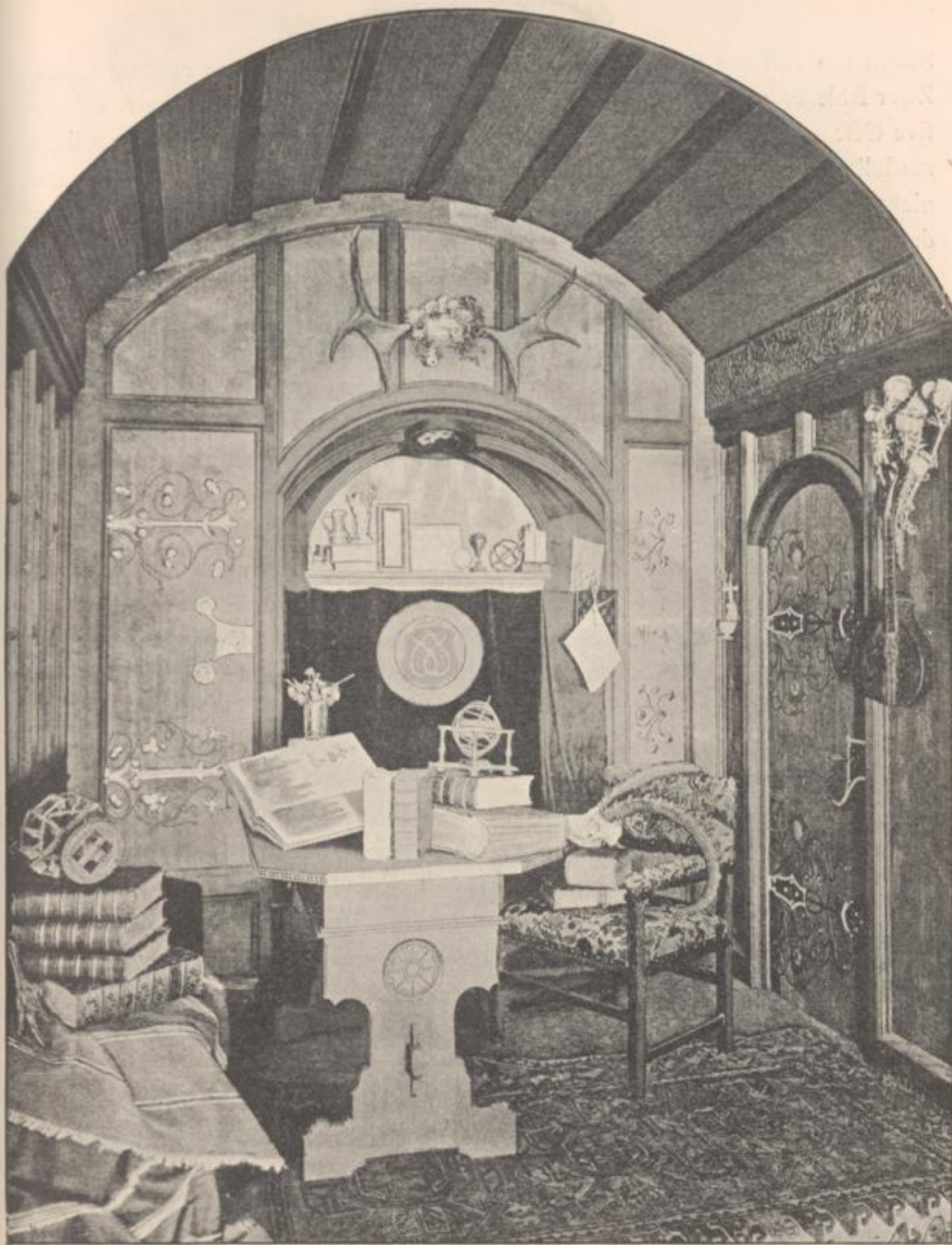
gewerbe ist bei den Alten in die Lehre gegangen.

Das ist auch der praktische und sehr triftige Grund, warum unsere Richtung schon bisher eine wesentlich *deutsche* bzw. nordische geblieben oder vielmehr wieder geworden ist. Die innere Gesundheit dieser Richtung, noch kurz nach der epochemachenden Münchener Ausstellung von 1876 von Wien aus zu Gunsten des Italienischen angezweifelt, wird heute selbst in Paris anerkannt. Dafs es sich hierbei nicht bloß um die Ausstattung eines »altdeutschen Zimmers« im Dietterlin'schen Geschmacke handelt, dafs man gelegentlich auch das Zeug hat, dem mittelalterlichen Ernst gerecht zu werden, beweisen manche gelungene Versuche in gothischer Dekorationskunst. Fern sei es mir, die großen Verdienste eines Gottfried Semper, eines Jakob Burkhardt, eines Wilhelm Lübke u. A. um die wissenschaftliche Pflege der Renaissance und namentlich um die Wiedererweckung ihrer Architektur schmälern zu wollen; Verdienste, welche von der Mehrzahl selbst un-

ferer Künstler vielleicht nicht warm genug anerkannt — vielleicht überhaupt nicht genügend gekannt sind. Aber so recht erwärmend, in das Leben einführend hat die neue Richtung doch erst gewirkt, seitdem sich die Kleinkunst und das Gewerbe mit der antiquarischen Liebhaberei innig befreundet haben. Der spätere Geschichtschreiber unserer Kunstentwicklung wird diese »häusliche« Seite der modernsten Renaissancewerbung nicht übersehen dürfen.

Aber geben wir uns keinen Illusionen hin! Alle diese gefunden Fortschritte sind doch nur erst vereinzelte Erscheinungen. Von einer volksthümlichen Kunst ist noch keine Rede.

Nach wie vor besteht die Kluft zwischen angeblich »hoher« und angeblich »nur dekorativer« Kunst. Die erstere gipfelt noch immer in der Produktion von Tausenden von Tafelbildern, welche in den internationalen, nationalen und lokalen Ausstellungen eine stilvolle Harmonie mit »Anderem« weder suchen noch finden.



58] Studierstube im gothischen Geschmack, im Hause des Herrn Dr. Fr. v. Ziegler in München, nach Entwürfen von Gabr. Seidl daselbst.

(Der Lehnstuhl rechts vom Tische gehört der Spätrenaissance an.)

Schon das beliebte Rahmenwerk scheint derartige Beziehungen auszuschließen. Zwar fehlt es nicht an berühmten Ausnahmen von der Regel; auch der dekorative Geschmack, der sich neuerdings in der äußeren Anordnung unserer Bilderausstellungen kundgibt, deutet auf eine wohlthuende Sinnesänderung hin, und nicht minder verheißungsvoll erscheint die erstmalige Aufnahme von »Werken der Kleinkunst« auf der 1883er internationalen Ausstellung zu München. Gleichwohl ist es wahr: *Die Mobilisirung des Kunstwerkes blüht fort*; ja sie ist gar nicht mehr aus der Welt zu schaffen, da eine willkürliche Umkehr zu einer volkstümlich-religiösen Kunst ebenso unmöglich ist, wie die Beseitigung unserer modernen Verkehrsmittel; und es fragt sich nur, ob die große Aufgabe gelingen wird, die Taufende und Abertausende künstlerischer Einfälle und Gebilde, welche »auf den Markt« kommen, unter die Gesetze — nicht etwa eines bestimmten historischen Stils — sondern überhaupt *des guten Geschmacks* zu zwingen.

Eine sehr schwierige Sache, eben wegen der Vielseitigkeit unserer antiquarischen Kunstliebhabereien. Und nicht bloß das. Das schwache Schifflein des guten Geschmacks tanzt auf den hochgehenden Wogen des *Weltverkehrs*, — unsere Künstler müssen heute auch rechnen mit den Wünschen überseeischer Völkerschaften. Man kann doch nicht im Handumdrehen die ganze Welt mit Schönheitsidealen erfüllen, die man selber kaum erfaßt und begriffen hat!

Suchen wir nach Mitteln und nach Wegen, welche aus diesem Labyrinth von Bestrebungen etwa hinausführen, so müssen wir uns vor Allem auch von der Anschauung losmachen, als ob die Bildung des guten Geschmacks einseitig von den Künstlern, d. i. nach heutigen Begriffen von den Tafelbildmalern und Bildhauern, oder von den Kunstgelehrten ausgehen könnte. Ich will auf den mühsigen Streit, welcher sich neuerdings über »Künstler und Kunstschreiber« entsponnen hat, und welcher im Grunde aus einer sehr unlogischen und beschränkten Konstruktion des Begriffes »Kunst« hervorgegangen ist, hier nicht näher eingehen. Mag immerhin dem Maler der Vorrang gebühren, wenn es sich darum handelt, den Werth eines Gemäldes als einer Reproduktion der Natur oder als technischer Leistung zu beurtheilen; was aber den »guten Geschmack« anbelangt, so wird weder der für seine eigene Vortragsweise voreingenommene Künstler, noch der gelehrte Professor der Kunstgeschichte ein Monopol beanspruchen dürfen. In Sachen des künstlerischen Geschmacks ist zu einem gerechten Urtheil über die Leistungen Anderer immer eine gewisse *Congenialität*, eine gewisse kulturelle Wahlverwandtschaft und Homogenität der Bildung erforderlich. Wo diese nicht



59, 60.

vorhand
Künstler
als dem
mit und
Produkti
gerade a
dessen K
verhält
welche
geld zu
Mitmen
wirklich
unfere n
A
abgesehe
des Wor
Künstler
sich zu
ung beq
hängt A
Bücherv
kann all
den gute



59, 60, 61] Gothisches Kirchengeräth, aus dem Wittenberger Heilighumbuch (1509) von Lucas Cranach.

vorhanden, da hat die Kritik kein Recht; darum wird der wirklich bedeutende Künstler unter Umständen dem Urtheil eines Laien grössere Beachtung schenken als dem eines Genossen. Hier redet also auch das liebe Publikum ein Wort mit und zwar nicht blos deshalb, weil auch auf dem Gebiete der künstlerischen Produktion das Angebot doch schliesslich von der Nachfrage abhängt. Leider ist aber gerade auf diesem Gebiete das »verständige« Publikum ein fast erschreckend kleines, dessen Kopfszahl zu der Ziffer der berüchtigten »oberen Zehntausend« sich kaum verhält wie 1 : 10. Es gehören dazu in erster Linie die Sammler und Liebhaber, welche als begeisterte Adepten der Kunstkennerenschaft nie müde werden, Lehrgeld zu zahlen; zum Theil recht eigensinnige, grillenhafte Patrone, die ihre Mitmenschen nur nach Dem beurtheilen, was diese an guten Werken *alter* Kunst wirklich besitzen bzw. zu besitzen wünschen, und die sehr oft wunschlos durch unsere modernen Ausstellungen streifen.

Alles in Allem: der gute Geschmack ist, von der natürlichen Begabung abgesehen, ein Produkt des intimsten Umganges mit dem »Stil« im weitesten Sinne des Wortes; und in unserer Zeit einer noch nie dagewesenen Universalität müssen Künstler und Kunstfreunde, um nicht auf Schritt und Tritt Verstöße zu begehen, sich zu einem Kursus durch das Ganze einer mehrtausendjährigen Kunstentwicklung bequemen. Aber von der Art, *wie* dies geschieht und künftig geschehen wird, hängt Alles ab. Ich wiederhole das Wort *Intimität*. Oberflächliche Schul- und Bücherweisheit, die ebenso natürlich verraucht, wie sie künstlich erworben ward, kann allein, selbst wenn sie mit dem Anspruche der Wissenschaftlichkeit auftritt, den guten Geschmack nicht erzeugen. Die Intimität setzt vielmehr unermüdliches



62] Beispiel von gewebten Wandbekleidungen der frühen Góthik. Nach Viollet le Duc.

Individualität erflickenden Wucherpflanze des neunzehnten Jahrhunderts!) gemacht werden kann. Selbst dem Redegewandtesten ist es nicht immer möglich, einem Uneingeweihten klar zu machen, daßs und warum ein Ding geschmacklos, unkünstlerisch gemacht sei. Ich bekenne dies offen, nachdem ich mein fleißigstes Nachdenken auf die Begründung der Gesetzmäßigkeit des guten Geschmacks verwandt habe. Einem ehrlichen Examinator könnte es hier ergehen wie dem braven Hans Sachs, den Wagner in seinen »Meisterfingern« sagen läßt: »Ich fühl's und kann's nicht versteh'n, kann's nicht behalten, und doch auch nicht vergessen; und fass' ich es ganz, — kann ich's nicht messen.«

Wenn wir aber den guten Geschmack in allererster Linie von der *feinen Kennerchaft alter Kunst* abhängig machen müssen, so stempeln wir ihn zu einer höchst vornehmen Sache, welche auch beim besten Willen Aller immer nur eine verhältnismäßig kleine Gemeinde haben wird. Freilich, je größer und einflussreicher diese Gemeinde wird, desto mehr wird die Kunst unser öffentliches und privates Leben durchdringen, erwärmen, heben. Das Schöne und Künstlerische in den Gebilden von Menschenhand, und zwar in *allen* ihren Gebilden, nicht blos in den Oelbildern und Marmorstatuen, zu erkennen, so zu erkennen, daßs es Einem »einen Rifs« gibt, wenn man unverhofft etwas Schönes am Wege sieht — das ist das Erstrebenswerthe. Unsere Museen und Kunstsammlungen werden aber zur Volksbildung in *diesem* Sinne erst dann Erkleckliches beitragen, wenn sie aufhören werden, archäologische Rumpelkammern zu sein. Denn jedes alte stilvolle,

Ansehen, Indiehandnehmen, Nachdenken, sie setzt Liebe und Begeisterung voraus; erst derjenige, welcher auf solche Weise an tausend Dingen das Edle vom Unedlen, das Feine vom Groben, das Aechte vom Falschen zu unterscheiden gelernt hat, wird auch theoretischen Auseinandersetzungen das rechte Verständniß entgegenbringen; dem aus dem Dunkel unklarer Empfindung Heraustretenden wird das Geheimniß der Verhältnisse und der Farbenwirkung offenbar. Aber es liegt in der subtilen Natur der Sache, daßs der gute Geschmack nicht zum Gegenstande eines *Examens* (bei aller Achtung vor dieser alle



63] Sitzungszimmer aus dem neuen Rathhaus zu München, nach Entwürfen von Georg Hauberrisser daselbst.

HIRTH, D. ZIMMER.



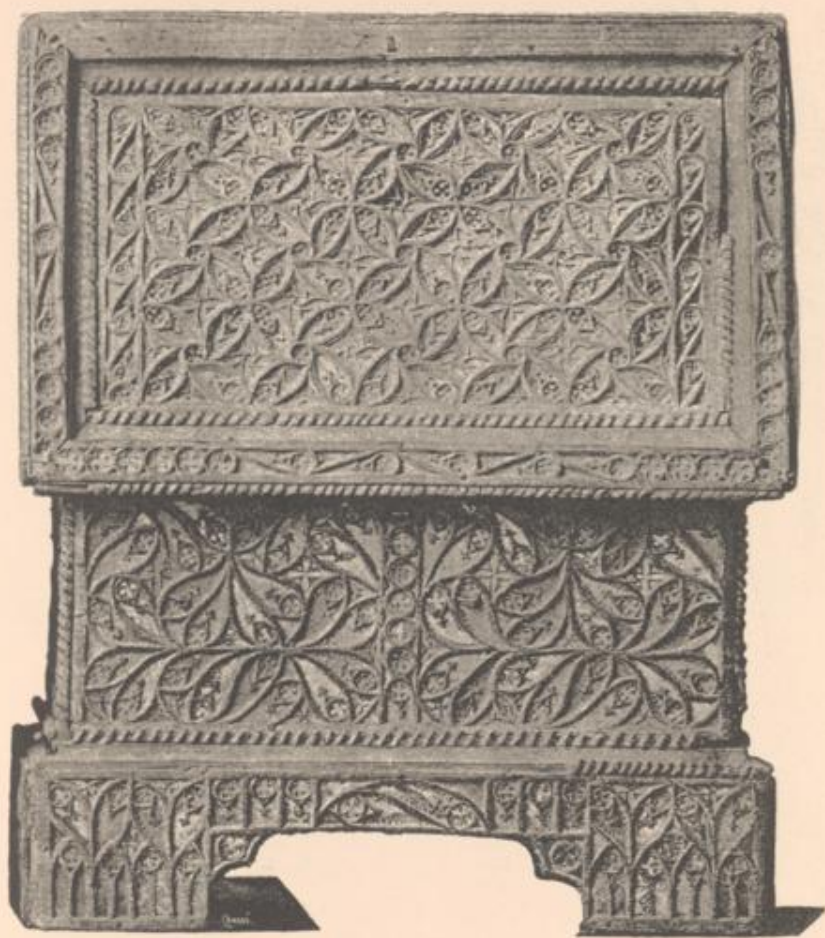
64] Gothische Bettstatt mit reichem Himmel.
Nach Viollet le Duc.

d. h. geschmackvolle Kunstwerk, und wäre es ein Stuhl oder Kleiderschrank, will als Kind seiner Zeit begriffen sein. Geben doch nicht einmal unsere kostbaren großen Gemäldegalerien auch nur entfernt eine Ahnung von der Fülle von künstlerischem Geschmack, welchen ein Titian, ein Rubens und wie sie alle heißen, entfaltet haben, da wir hier in Folge der horriblen Anordnung ihrer Werke Alles, nur nicht den grandios guten Geschmack dieser Kunstheroen erkennen können. Wenn heute einer dieser göttlichen Meister in einen solchen Raum treten würde, wo seine besten Arbeiten, in scheulerartigen Rahmen neben- und etagenhoch übereinander aufgestapelt, sich gegenseitig morden, so würde sein erstes Gefühl wohl, gelinde gesagt, — Unbehagen sein.

Je mehr wir uns nämlich daran gewöhnen, jedes einzelne Kunstwerk vergangener Tage als Glied einer Kette, als Produkt einer besonderen Kultur-entwicklung zu begreifen, desto eher werden wir auch dazu gelangen, aus der Fülle des überkommenen Interessanten und Bewunderungswürdigen das *Nachahmenswerthe* auszuscheiden (S. 24). Wir werden dann nicht bloß erkennen, ob und inwieweit es möglich sein wird, unsere eigene Naturanschauung mit den stilistischen Anforderungen des alten Gebildes in Einklang zu bringen, — wir werden es auch vermeiden, solche Erscheinungen in unser Schaffen aufzunehmen, welche in fremdartigen religiösen Vorstellungen, in fremden Sitten und Gebräuchen wurzeln. Brahma, Buddha und Confucius nehmen nicht nur unser philosophisches, sondern auch unser volles *Kunstinteresse* in Anspruch, aber wir werden weder ihre markigen Tempelkaryatiden, noch ihre guten und bösen Geister, noch ihre Drachen und Teufelsmasken in die Grammatik *unserer* Ornamente übernehmen. Wie anregend für unser Schaffen wirken dagegen z. B. die von staunenswerth feinem Realismus zeugenden Thier-, Pflanzen- und Landschaftsbilder der Chinesen und Japanesen! Hier haben wir wirklich zum größten

65] Go

Theile S
und jede
liche Au
mannsch
Mit inni
ihre nat
gothische
Geist ihr
Ir
welche u



65] Gothisches Schmuckkästchen aus Holz, Maasswerk mit gemaltem Grund. Kgl. Bayer. Nationalmuseum in München.

Theile Schöpfungen vor uns, die wir getrost unseren Kunstjüngern ohne alle und jede Klauel als köstliche *Vorbilder* in die Hand geben können. Und ähnliche Auscheidungen nöthigt uns fast jeder Stil ab; selbst zeitlich und landsmannschaftlich, ja religiös uns so nahe liegende Bildungen wie die Gothik: Mit innigem Behagen können wir uns ihre lieblichen Pflanzenornamente und ihre naturalistische Tektonik zu eigen machen, aber vergebens mühen wir uns, gothische Menschen und Gesichter zu bilden — sie sind und bleiben in den Geist ihrer Zeit gebannt.

Im *Allgemeinen* läßt sich wohl behaupten, dafs wir alte Stilfirungen, welche unserer eigenen Lebens- und Naturanschauung nicht entsprechen, eher



66—69] Vier von den zehn Konfolfiguren (Narren) aus dem alten (gothifchen) Tanz- und Rathhausfaal zu München,

in Holz gefchnit

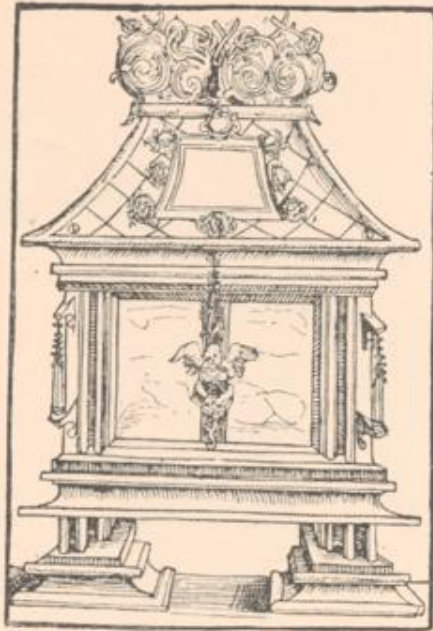
bei Motiven aus der Pflanzenwelt als bei folchen aus der Thierwelt, am wenigften aber bei Darstellungen der species homo uns aneignen können. Hier ift eben neben der nackten Natur noch, wenn ich fo fagen darf, die »Kulturgeberde« — umfaffend das Koftüm und die Anftandsregeln der Körperhaltung und des Gefichtsausdrucks — Gegenftand des »Stils«. Ich fehe hierin die Hauptfchwierigkeit der Verwendung ftilgemäßen figürlichen Schmuckes an unferen modern-romanifchen und modern-gothifchen Kirchen- und Rathhausbauten. Erträglich ift die Imitation fremdartig berührender Kulturgeberden etwa noch beim Komifchen, Heiteren, Koketten; als Beifpiel theile ich Fig. 66—69 einige der köftlichen Narrenfiguren aus dem alten Münchener Rathhausfaal mit: *folche* Vorbilder

darf der
den »fchv
oder die
Sobald ab
unferen N
genug, u
gestreckte
aus ihrem
das im H
wenn es



in Holz geschnitten und farbig bemalt, Werke des Meisters Erasmus vom Jahre 1480. (Restaurirt von Fr. Radspieler jun.)

darf der moderne Künstler kühn herübernehmen, so gut wie er gelegentlich den »schwarzen Walfisch zu Askalon« mit »ächt« assyrischen Figuren illustriert oder die gezierten Posen und üppigen Schäfericenen des Rococo imitirt. Sobald aber Ernst und Grandezza in Betracht kommen, laufen wir Gefahr, mit unseren Nachbildungen unwahre Karikaturen zu liefern: wir sind zwar *vorurtheilslos* genug, um die Schönheiten mittelalterlicher Figuren zu begreifen, um die vorgestreckten Leiber ihrer Weiber und die tänzelnden Fußstellungen ihrer Männer aus ihrem Zeitgeist zu erklären — aber wir sind nicht *naiv* genug, um alles das im Ernste nachmachen zu können. Die fremdartige Kulturgebeude kann, wenn es sich um *ernsthafte* Affekte handelt, meiner Ansicht nach nur auf der



70] Gothisches Sakramenthäuschen, aus dem Wittenberger Heiligthumsbuch (1509) von Lucas Cranach.

gewissen Grade »zeitlos« aufgefaßt worden ist — zur Antike und zur Renaissance.

Nach allem bisher Vorgebrachten wird man es verstehen, wenn ich sage: Es gibt kaum irgendeinen historischen Stil, welcher als *Ganzes* in unser heutiges Schaffen übernommen werden könnte, und andererseits gibt es kaum einen Stil, der uns neben dem allgemein künstlerischen Interesse nicht auch praktische Anregungen darböte. Es wäre eine schöne Aufgabe, so mit dem Prüfstein der »Brauchbarkeit« die Stilgebilde der verschiedenen Zeiten und Völker zu unter-



71] Gothischer Studierpult. Nach Viollet le Duc.

Theaterbühne mit Erfolg reproduziert werden, weil sie hier nur als nothwendiges Beiwerk der Charakteristik erscheint; aber selbst der Schauspieler und der Regisseur müssen darauf bedacht sein, nicht durch ein Zuviel oder Zuwenig an kulturhistorischer Treue ihre Darstellung der Lächerlichkeit preiszugeben. Kein Wunder daher, daß neun Zehntel aller der zahllosen sogenannten historischen und Kostümbilder (älteren wie neueren Datums), in Oel gemalt und gedruckt, auf Holz gezeichnet und photographirt, den Stempel des »Theatralischen«, freilich nicht im guten Sinne des Wortes, an sich tragen. So ist es endlich erklärlich, daß wir mit Vorliebe doch immer wieder jenen Kunstepochen uns zuwenden, in denen die nackte Erscheinung des Menschen in denkbar edelster Reinheit und bis zu einem



72] Gothische :

bildung erf
dagewesen. erf
Motiv kaum n.
unsere Kunst un
wir dies he nfl
Studien sich he
Zeiten nur icf
idealen, üb r
die ja Gotte üb
tte



72] Gothische Sitzbank. Nach Viollet le Duc.

nissen feines Lieblingsstiles hohe Befriedigung finden — mitunter vielleicht auf Kosten der rein physischen Bequemlichkeit — sondern er wird auch an Alles, was ihm aus dem Kreise der einschlägigen Kunstkultur entgegentritt, einen viel strengeren Maßstab anlegen, als der Laie. Der Kenner wird jede Entstellung der historischen Wirklichkeit verdammen und sich jeder leichtfertigen Um- und Nachbildung feindlich zeigen.

Solcher Forderung puritanischer Stilreinheit aber stehen Schaffensdrang und Modeluft gegenüber. Man weiß zwar, daß man nicht willkürlich einen neuen großen Stil erfinden kann — denn wo wäre ein Prinzip der Dekorationskunst zu entdecken, das nicht irgendwo feine »klassische« Durch-

bildung erfahren hätte! Auch hier ist es eben wahr, daß alles schon einmal dagewesen. Aber dennoch, und obschon wir auf ein allbewegendes religiöses Motiv kaum rechnen dürfen, wollen wir die Hoffnung nicht aufgeben, daß auch unsere Kunstbestrebungen gute Früchte tragen werden. Um so sicherer dürfen wir dies hoffen, wenn aus den mit so viel Eifer betriebenen kunstgeschichtlichen Studien sich die lebendige Lehre entwickelt: daß alle Stilbildungen vergangener Zeiten nur verschiedene Offenbarungen des menschlichen Ringens nach einer idealen, überirdischen Natürlichkeit sind. Mit der Natur und durch die Natur, die ja Gottes ist, werden wir siegen — »und neues Leben blüht aus den Ruinen!«

Deo gratias.





DIE FARBE.



ÄUFIG werden *Farbe* und *Form* nebeneinander genannt, als ob sie wesentlich verschiedene, gleichwerthige und trennbare Theile der Dekoration wären. Das ist aber in Wirklichkeit nicht der Fall: denn *Alles, was wir sehen, ist Farbe*; unser Auge ist gar nicht fähig, uns etwas *Farbloses* zu zeigen. Dagegen sehen wir *formlos* Farbigen z. B., wenn wir auf hohem Bergesrückén in den wolkenfreien, noch nicht gestirnten Abendhimmel blicken, oder wenn wir im Gebirgssee tauchend für einen Moment die Augen öffnen, oder endlich wenn wir mit geschlossenen Lidern unser Antlitz den Sonnenstrahlen aussetzen. Im ersten Falle sehen wir formlos Blaues, im zweiten formlos Blaugrünes, im letzten Falle formlos Gelbrothes. Sobald auf dem Sehkreis verschiedene, mehr oder weniger deutlich unterscheidbare Farben oder Farbentöne, Lichter oder Schatten sichtbar werden, haben wir die *Form*. Was wir mit diesem Namen bezeichnen, ist aber nur eine Abstraktion aus der Reihe der farbigen Erscheinungen; es sind nur die Grenzen und Abschlüsse, die räumlichen Verhältnisse der *Farbe*, welche wir wahrnehmen und welche erst durch Erfahrung und Nachdenken, unterstützt durch die stereoskopische Stellung der Augen, in unserem Geiste die Vorstellung von den Dimensionen des Raumes selbst, d. h. von der »Gestalt«, hervorrufen.



73] Kleiner Wandteppich (genähte Arbeit), Anfang des 16. Jahrhunderts. (Im Besitze des Herausgebers.)

Demnach ist die Farbe etwas Unumgängliches, etwas Primäres, die Form etwas Hinzukommendes, Sekundäres; die Farbe ist sinnlichen und nervösen, die Form begrifflichen Ursprungs; die Farbe erfasst und durchdringt uns, ohne dass wir uns darüber klar zu werden brauchen; sie ist dem sehenden Menschen fast ebenso nothwendig wie Luft, Wärme und Nahrung, während die Form gewissermaßen ein Erzeugniss der Intelligenz ist. Die Farbe wird gefühlt, die Form will verstanden sein. Es kann also nicht dem geringsten Zweifel unterliegen, dass die Farbe die erste und unentbehrlichste Voraussetzung aller Dekorationskunst ist. Deshalb muss die Farbenlehre an die Spitze jeder Unterweisung und jedes Selbstunterrichts in diesen Dingen gestellt werden, und wer dies unterlässt, muss nothwendig auf unserem Gebiete ein unsicher tastender Stümper bleiben — es sei denn, dass er ein von der Natur ganz besonders begabter »Farbemensch« wäre, dem das im Traume kömmt, was Andere kaum wachend mühsam



74] Ampel aus S. Marco in Venedig.

erwerben. Man wende nicht ein, daß die Kunst lediglich Sache des instinktiven Gefühls, der unbewußten Eingebung sei; dann müßten ja die Wilden Anwartschaft darauf haben, nicht nur die besseren Menschen, sondern auch die besseren Künstler zu fein! Selbst der wüthendste Praktiker muß nolens volens der so arg verketzerten Theorie — d. i. dem folgerichtigen, auf geordnetem Nachdenken beruhenden Erkennen und der Ueberlieferung des auf solche Weise Erkannten — sein Opfer bringen, mag dies auch noch so bescheiden ausfallen. In der That aber waren die größten Künstler der besten Zeiten viel mehr Theoretiker, als man gemeinhin anzunehmen geneigt ist; sie waren emsig bestrebt, ihre Kunst auf feste, wohlgedachte Regeln zu gründen, und einzelne von ihnen haben es dabei sogar zu wissenschaftlicher Bedeutung gebracht. *Lionardo da Vinci's* geistreiche Bemerkung, daß der Himmel eigentlich schwarz, und daß die Luft farblos sei und nur auf finsternem Hintergrund blau erscheine, bildet noch heute den Ausgangspunkt der Lehre von den trüben Medien.

Für den Laien ist es freilich nicht leicht, sich in den Ergebnissen der neueren Farbenwissenschaft*) zurechtzufinden, und die Aufgabe wird zu einer gefährlichen Klippe, wenn man die kärglich erworbene Einsicht Anderen mittheilen soll. Trotzdem habe ich es für meine Pflicht gehalten, den Versuch zu wagen. Die Farbe ist das Stiefkind unserer kunstgewerblichen Bestrebungen und selbst unsere Maler haben meistens nur mangelhafte Vorstellungen von der Rücksicht, welche sie dem Anfang und Ende aller Dekorationskunst schulden — ja Viele von ihnen verleugnen in Worten und Werken die »Dekoration« überhaupt. So vornehm

*) Für das Studium kommt in erster Linie in Betracht das »Handbuch der physiologischen Optik« von *H. Helmholtz* (Leipzig bei L. Voss, 1867). In diesem eminenten Werke, das übrigens in einer auch für den Laien sehr klaren Sprache geschrieben ist, findet sich gleichzeitig das gesammte, bis 1867 in Betracht kommende wissenschaftliche Material kritisch gesichtet. Ferner empfehle ich angelegentlich: *Ernst Brücke*, »Die Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe« (Leipzig, Hirzel, 1866), und *W. v. Bezold*, »Die Farbenlehre in Hinsicht auf Kunst und Kunstgewerbe« (Braunschweig, Westermann, 1874). Wer Bedürfnis nach weiterer Literatur empfindet, findet in den genannten Werken alle erforderlichen Nachweise. Besondere Beachtung verdienen einige, zum Theil prachtvoll illustrierte französische und englische Publikationen.

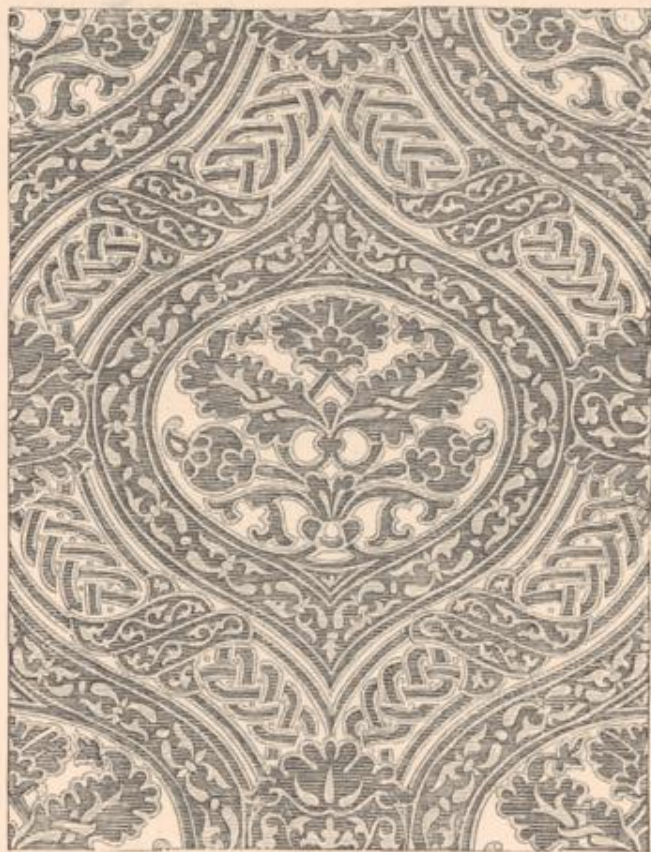


75] Illustration aus der Hypnerotomachia des Poliphilo (Venedig 1499).

waren die alten Meister nicht, und gerade darum waren sie so große *Meister*. Bemühen wir uns also, der alten Farbenherrlichkeit in unseren Zimmern eine fröhliche Auferstehung zu bereiten — auch der nachfolgende trockene Exkurs kann dazu Einiges beitragen, wenn er so aufgefasst wird, wie er gemeint ist — als bescheidene Anregung.



Vor allen Dingen muß auf's Neue der prinzipielle Unterschied zwischen *Farbe* und *Pigment* in Erinnerung gebracht werden. Farbe ist das Gesamtergebnis des *Prozesses*, der mit dem Eindringen von Lichtschwingungen des Aethers in unser Auge beginnt und mit der geistigen Empfindung des Blauen, des Rothen u. s. w. endigt — ein noch immer nicht vollkommen aufgeklärtes



76] Sammtbrokat, Frührenaissance, kgl. bayer. Nationalmuseum München.

unserem Auge empfangen werden. Ja streng genommen gibt es überhaupt keine vollkommen »direkte« Empfängnis, weil zwischen dem Auge und den leuchtenden Körpern allüberall der Körper der irdischen Atmosphäre sich ausbreitet. Wir nennen nun einen Körper, durch welchen die Schwingungen außerhalb des Auges hindurchgehen müssen, das »Medium« oder Mittel und unterscheiden je nach ihrer Klarheit und Durchsichtigkeit helle und trübe Medien; zu ihnen gehören außer der Atmosphäre in ihren verschiedenen Dichtigkeiten und Mischungen (mit Wasserdämpfen, Rauch etc.) auch Glas, Krytall, Wasser, gewisse vegetabilische und animalische Stoffe — immer in der Voraussetzung, daß sie die von *anderen* Körpern ausgehenden Schwingungen wenigstens theilweise *durchlassen*. Diese letzteren Körper sind die eigentlichen *Farbenträger*, und wenn wir solche Körper behufs Erzielung farbiger Eindrücke besonders herrichten, mischen und übertragen,

Wunder. Ob es ohne den Apparat unseres Auges und ohne die Thätigkeit unseres Gehirns überhaupt »Farbe« nach unserer Vorstellung in der Welt gibt, wissen wir nicht. Sicher aber wissen wir, daß die Aethererschwingungen, welche zum Prozeß der Farbenvorstellung erforderlich sind, nicht nur von den leuchtenden Körpern (Sonne, Fixsterne, Feuer, elektrische Funken, Blitz etc.) *direkt* in unser Auge gelangen, sondern auch *indirekt*, indem sie vor dem Eintritt in's Auge von anderen Körpern aufgefangen und zurückgeworfen werden und häufig erst nach mehrmaliger Beugung und Brechung, wobei sie die verschiedenartigsten Veränderungen durchzumachen haben, von



77] Gruppe von Dekorationen aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrh., aus dem Besitze des Verfassers.
 Gothischer Goldbrokatstoff; Granatäpfel auf rothem Sammet; italien. Rippenstuhl; italien. Elfenbeinkästchen mit Messingbeschlägen; persischer Wandteppich; fleischrother Sammet; persischer Fußteppich mit stilisirten Thierformen.

so nennen wir sie *Farbstoffe* oder *Pigmente*. Der Maler kann daher auf seiner Palette niemals Farben, sondern nur Pigmente mischen. Das ist beileibe keine gelehrte Wortklauberei; die Unterscheidung ist auch für die Praxis absolut notwendig, da ohne dieselbe fortwährende Mißgriffe in der Wahl der Mittel unvermeidlich sind. Ist doch die ganze Geschichte der endlosen Irrthümer, unter denen die Farbenlehre sowohl als die farbige Kunst gelitten hat, eigentlich nur eine Geschichte jener prinzipiellen Verwechslung.

Die Tragweite des Unterschiedes wird sofort klar, wenn wir uns das Wesen der »Farbstoffe« als solcher vergegenwärtigen. Danach ist die Farbe nicht etwa eine den Stoffen anhaftende, immerwährende Eigenschaft oder Kraft; man könnte sie vielmehr die Folge eines Unvermögens nennen. Farben entstehen nämlich nur dadurch, daß die Stoffe, an denen wir sie gewahren, nicht das Vermögen haben, die auf sie entfallenden Lichtschwingungen vollständig zu verbrauchen, zu verschlucken. Stoffe, welche dieses Vermögen haben, erscheinen uns schwarz, d. h. nahezu farblos; Stoffe dagegen, welche überhaupt kein Licht absorbiren können, erscheinen uns als Spiegel der ursprünglichen Lichtquelle. Hierbei ist aber zu bemerken, daß eine vollkommene Wiedergabe der letzteren ebenso wenig wie eine vollkommene Absorption derselben irgendwo stattfindet, weil die Strahlen der ursprünglichen Lichtquelle auf dem Vermittler zum zweiten (bez. dritten etc.) Male nach verschiedenen Richtungen zertheilt werden, und weil die in Frage kommenden Stoffe durch störende Medien von unserem Auge getrennt sind. So kann auch der beste Spiegel die Strahlen der Sonne nicht in ihrer ganzen Fülle und Kraft wiedergeben — nicht zu reden von einem weissen Blatt Papier, das mit feinen mikroskopisch sichtbaren Bergen und Thälern, mit feinen Fasern und Zacken den grössten Theil des Sonnenlichtes verschluckt und daher niemals ein vollkommenes Bild der Farbenpracht geben kann, welche der Sonne selbst entstrahlt. So gross und gewaltig ist diese Pracht, daß unser Auge davon momentan geblendet wird und erblinden würde, wollten wir mit unserem Schauen das Wunder errotzen. Das Licht der Vollmondscheibe kommt zu uns 500,000mal schwächer als das der Sonne! Immerhin aber geben die Stoffe, welche wir »weiss« nennen, im Verhältniß zu andern sehr viel von der ursprünglichen Lichtquelle zurück; oder richtiger ausgedrückt: sie haben die Fähigkeit, von jeder Gattung der verschiedenfarbigen Strahlen, aus denen das Licht zusammen gesetzt ist, einen etwa gleich grossen Theil zu verschlucken und wieder abzugeben, so daß wir das Weiss als die *vollkommenste Mischfarbe*, gewissermassen als



phys
mit
kaur
Pris
wied
beka
Stre
helle
und
mit
grün
viol
da
bare
wei
viol

zu
der

— di
Anha
lexiko
Chev
ganz
Beiscl



78] Römisch-antiker Trinkbecher.

eine gleichmäßige Abchwächung aller im Lichte selbst enthaltenen Farben betrachten können. Diese Abchwächung schreitet dann durch alle Grade des Grauen bis zum Tief-schwarzen fort, welches als unerfättlicher Farbenvertilger gewissermaßen die Negation des Lichtes und aller Farben darstellt.

Das Sonnenlicht besteht also aus verschiedenfarbigen Strahlen. Diese Strahlen aber haben nicht bloß verschiedene Geschwindigkeiten, sondern bringen auch verschiedenartige

physikalische Veränderungen und chemische Zersetzungen bezw. Verbindungen mit sich. Welcher Fortschritt auf diesem Gebiete, seit der große *Newton* vor kaum zweihundert Jahren die Entdeckung machte, daß man mit Hilfe eines Prismas das Sonnenlicht in seine verschiedenen Farben zerlegen und diese dann wieder zu einem weißen Bilde vereinigen kann! Im Spektrum sehen wir bekanntlich ein Theilchen Sonnenlicht in einen schmalen verschiedenfarbigen Streifen verwandelt, links mit dunklem Braunroth beginnend, welches dann heller wird und durch die verschiedenfarbigen Töne des Karmesin-, Zinnober- und Mennigroth allmählig in ein hellleuchtendes Gelb übergeht; dann, immer mit prachtvollen mischfarbigen Uebergängen, nach rechts fortschreitend: Gelbgrün, Grün, Blaugrün, Blau, Blauviolett, Rothviolett.*) Ueber das rothe und das violette Ende hinaus sind gewöhnlich klare Farben nicht mehr zu unterscheiden; da aber das Spektrum nach beiden Seiten hin eine, zwar nicht deutlich sichtbare, aber theils durch die Photographie, theils durch das Thermometer nachweisbare Fortsetzung hat, so spricht man von dessen »ultrarothem« und »ultraviolettem« Theilen.

Aus der Fülle der merkwürdigen Erscheinungen, deren Erörterung hier zu weit führen würde, geht eine Lehre hervor, welche auch für die Praxis von der größten Wichtigkeit ist: Jeder Strahl, welcher nicht zurückgeworfen wird,

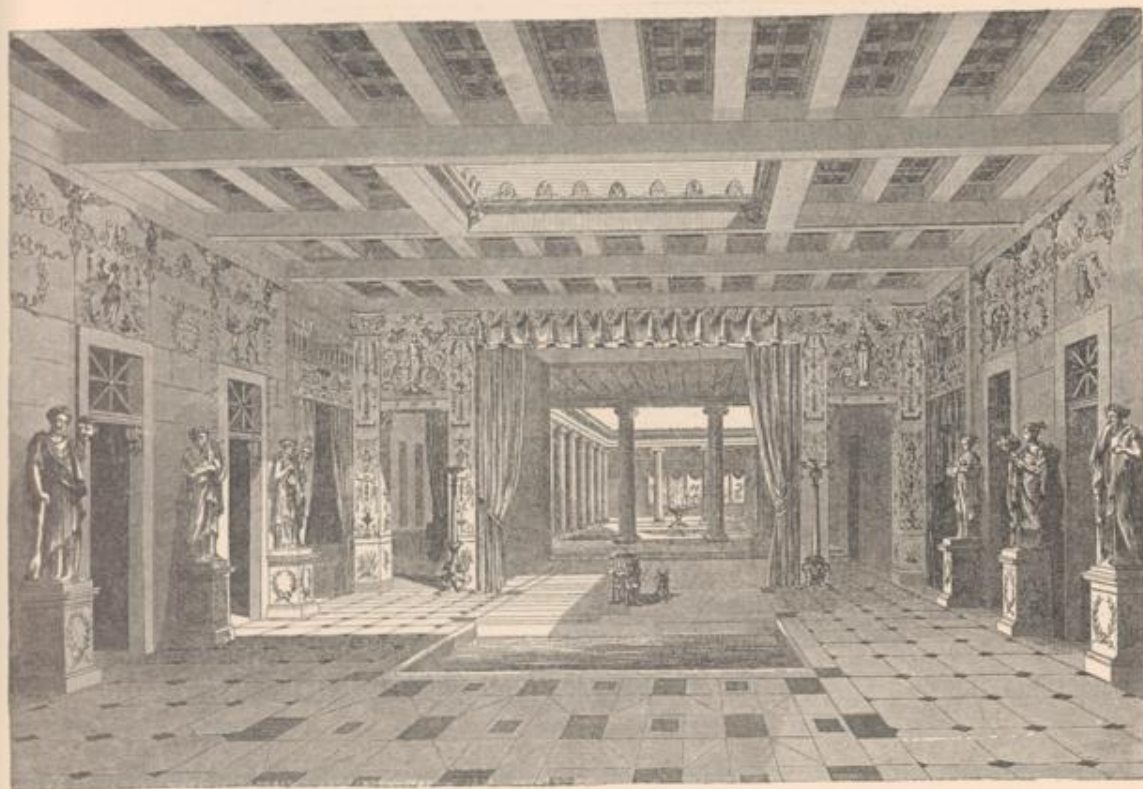
*) Es verlohnt sich, in einem der in der Anmerkung S. 74 angeführten Werke — z. B. bei *Bezold* S. 24 ff. — die genauere Beschreibung des Spektrums mit Angabe der Fraunhofer'schen Linien nachzulesen. Bei *Bezold* im Anhang, sowie in *Pfaundler's* 8. Auflage von *Müller-Pouillet's* »Lehrbuch der Physik« und in *Meyer's* Konversationslexikon (16. Bd. S. 704) auch farbige Abbildungen des Sonnenspektrums; wohl das Beste der Art im Atlas zu *Chevreul's* »Exposé d'un moyen de définir et de nommer les couleurs«, Paris 1861. Das Sonnenspektrum in seiner ganzen Pracht farbig nachzubilden, ist übrigens (selbst mit Anilinfarben) nahezu unmöglich, ebenso muß jede Beschreibung immer sehr mangelhaft bleiben.



79) Römisch-antiker Mischkeffel (Hildesheimer Silberfund).

Schwingungen nicht bloß eine Erwärmung, sondern auch eine stoffliche Veränderung bewirken, kann auch eine Abschwächung oder Verstärkung in der Fähigkeit des Körpers, die nicht blauen Strahlen zu verzehren, eintreten. Hierauf beruhen wohl die zahlreichen Veränderungen, welche wir an der Färbung von Gegenständen auch dann beobachten, wenn dieselben der Zersetzung durch die atmosphärische Luft, durch Feuchtigkeit etc. entrückt sind; hierauf beruht zum Theil der Prozeß des Bleichens, des sogen. »Nachdunkelns«, des »Verschießens« und anderer Farbenveränderungen. *Was aber für die Stoffe gilt, welche wir sehen, muß auch für die nervösen Elemente der Netzhaut unseres Auges gelten.* Alle Strahlen, welche hier Aufnahme finden, müssen entweder erwärmen oder chemisch zersetzen, oder beides zugleich. Es sind nur Fragen eines Laien an die Männer der Wissenschaft: ob nicht an den Nerven, welche die verschiedenen Farbenstrahlen des Spektrums aufnehmen, während ihrer Thätigkeit wirkliche chemische Substanzveränderungen vor sich gehen? — ob nicht die Ermüdung, welche wir nach langem Anschauen ein und derselben Farbe empfinden (welche uns aber nicht hindert, uns sofort an einer anderen Farbe zu erfreuen), auf das Bedürfnis einzelner Nerven nach Ruhe, bez. nach Rückerfatz zerstörter Substanz zurückzuführen ist?

muß an dem Stoffe, von dem er verschluckt wird, Wärme oder chemische Veränderung erzeugen, und er kann beide Wirkungen zugleich haben. Vergewärtigen wir uns nun, daß jeder Stoff, welcher uns bei voller Sonnenbeleuchtung schwarz oder in einer nicht blendend weißen Farbe erscheint, einen großen Theil der auf ihn fallenden Strahlen verzehrt, so liegt es auf der Hand, wie hier fortwährend allein durch das Licht farbenverändernde Prozesse vor sich gehen können. Daß uns ein Körper in vorwiegend blauem Lichte erscheint, zeigt uns doch nur den Grad seiner Fähigkeit, die nicht blauen Strahlen zu verschlucken; sofern nun aber die letzteren mit ihren



80] Das Innere eines vornehmen römischen Hauses.

(Nach der Geschichte des römischen Kaiserreiches von V. Duruy, deutsch von G. Hertzberg.)

— ob nicht bei verschiedenen Individuen, sei es in Folge natürlicher Anlage oder in Folge ungleichmäßiger Uebung, der Stoffwechsel der verschiedenen Farbennerven ein sehr intensiver oder aber ein sehr schwacher sein kann? — ob nicht auf solcher ungleichmäßiger nervöser Begabung und Entwicklung die Erscheinungen der einseitigen Farbenblindheit, sowie die individuelle Vorliebe für gewisse Farben beruhen? ob nicht endlich die farbigen Kontraste mit chemischen Vorgängen auf der Retina im innigsten Zusammenhange stehen?

Wir sind von der Nothwendigkeit ausgegangen, strenge Unterscheidung zwischen *Farben* und *Farbstoffen* festzuhalten. Nach dem bisher Angeführten ist es nun klar, warum die *Mischung* von Farben einerseits und diejenige von Pigmenten andererseits unmöglich dieselben optischen Wirkungen haben kann: denn im ersteren Falle *vermehrten*, im letzteren Falle *vermindern* wir das Licht! Vereinigungen von Farben des Spektrums haben beispielsweise zur Folge, das

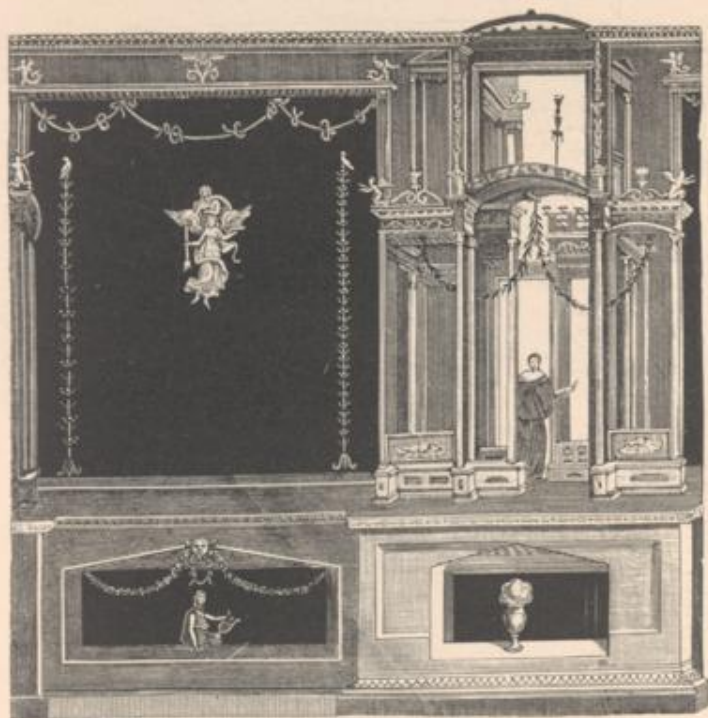


81] Haus des Panfa zu Pompeji; Längendurchschnitt.

aufser den rothempfindlichen auch die blauempfindlichen Nerven-elemente der Netzhaut angeregt werden, also eine Verstärkung der Nervenempfindungen, welche bei gleichzeitiger intensiver Wirkung aller Spektralfarben bis zum scheinbar farblosen blendenden Weiß gesteigert wird. Nehmen wir dagegen beispielsweise einen rothen und einen blauen Farbstoff: der rothe verschluckt alle nicht rothen Strahlen, also auch die blauen; der blaue umgekehrt alle nicht blauen Strahlen, also auch die rothen. Es findet demnach bei solcher Vermischung von Pigmenten (noch vor Beginn des Prozesses in unserem Auge!) ein Vernichtungskampf statt, aus dem unmöglich eine Steigerung des Lichteffectes hervorgehen kann. Daher ergibt denn in Wirklichkeit die Mischung von *Pigmenten*, unter welchen die einzelnen Spektralfarben möglichst vollständig vertreten sind, nicht *Weiß*, sondern ein neutrales *Schwarz* oder *Dunkelgrau*. Im Falle der Farbenmischung haben wir also gewissermaßen ein *Additions-*, im Falle der Pigmentmischung ein *Subtraktions-*Exempel.*)

Ein wichtiger Grund, warum das Weiße bei der optischen Vereinigung verschiedener Körperfarben kaum erreicht werden kann, liegt auch darin, daß wir in den Farben der Pigmente und der Körper überhaupt keine reinen

*) Der einfachste Versuch, der zwar nicht allen wissenschaftlichen Anforderungen entspricht, durch den ich aber selbst meinen Kindern die Sache klar gemacht habe, läßt sich mit verschiedenfarbigen Gläsern anstellen, wie man sie in jeder Glashandlung erhält. Man läßt in ein dunkel gemachtes Zimmer das direkte Sonnenlicht nur durch eine kleine Oeffnung eindringen, so daß die Strahlen ein Stück weißen Papiers grell erleuchten. Fängt man dieselben nun durch ein karminrothes Glas auf, so erscheint das Papier in prachtvoll leuchtendem Roth; legt man aber auf dieses Glas noch ein anderes, tief kobaltblau gefärbtes, so tritt der Fall der Subtraktion der Farbenvernichtung ein, und von dem Sonnenlichte fällt nur ein dunkles Gemisch der wenigen rothen und blauen Strahlen, welche nach dem Vernichtungskampf in den beiden Gläsern noch übrig geblieben, auf das Papier. Ein ganz anderes Resultat erhalten wir, wenn wir einen Theil des direkten Sonnenlichtes durch das rothe Glas, einen andern Theil mit Zuhilfenahme eines Spiegels durch das blaue Glas leiten, so daß die rothen und die blauen Strahlen erst auf dem weißen Papier zusammentreffen: die erzielte Mischfarbe ist dann ein brillantes Violett, das an Helligkeit jede der beiden Mutterfarben übertrifft. In ähnlicher Weise kann man mit Hilfe von zwei, drei oder mehr Spiegeln eine entsprechende Anzahl verschiedenfarbiger Gläser zusammenwirken lassen, und wenn es auch wegen der Unvollkommenheit des Apparates schwierig sein dürfte, auf diesem Wege durch Farbenmischung ein blendendes Weiß zu erzeugen, so sehen wir doch, wie durch Zusammenlegung ganz verschiedener, an sich sehr kräftiger und gesättigter Farben eine Steigerung nach dem Weißen hin stattfinden kann. (Vgl. a. die Anmerkungen weiter unten, S. 91 und 96.)



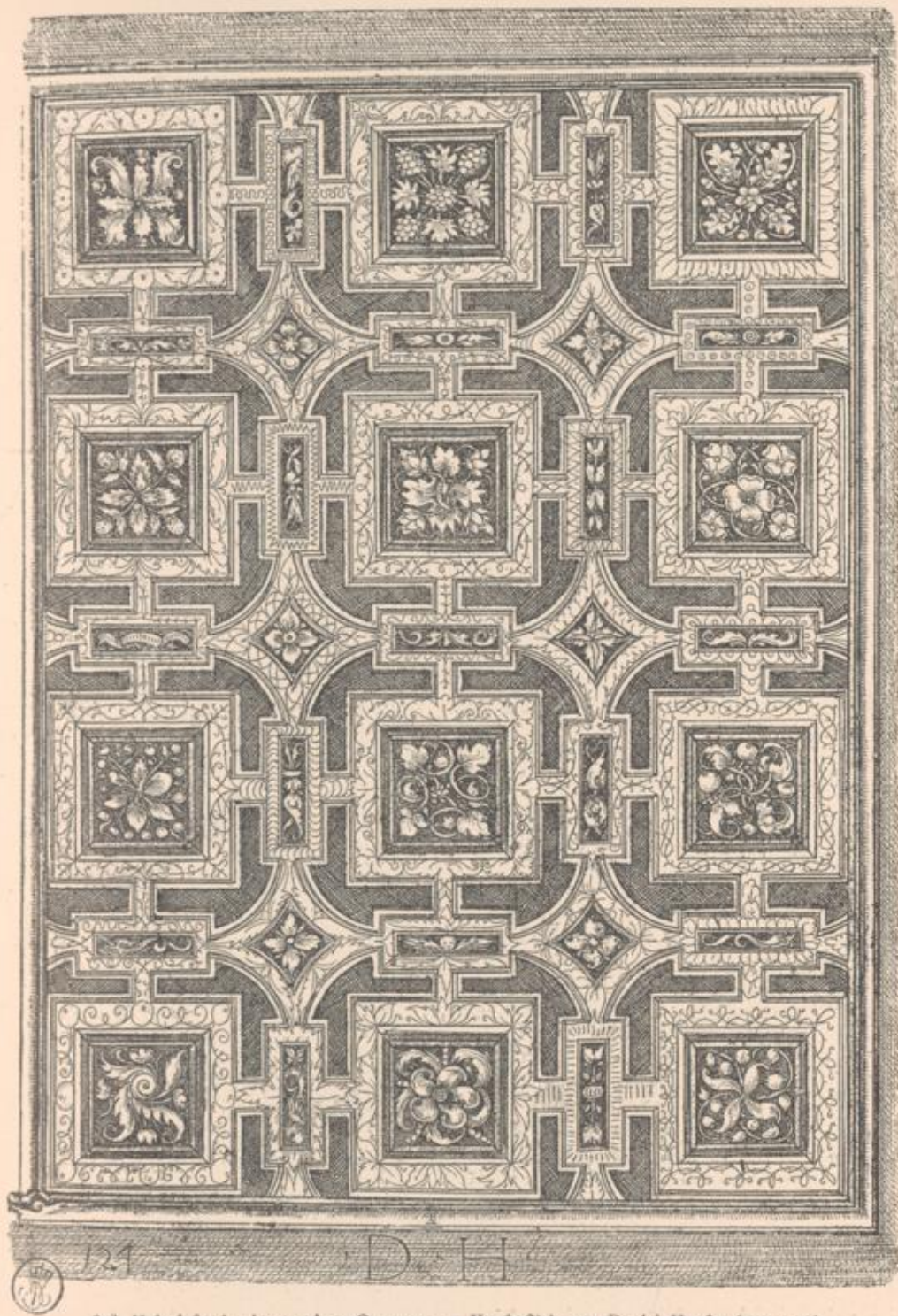
82] Antike Wandmalerei aus Pompeji.

Vertreter der einfachen Spektralfarben finden. Das Blau des Spektrums selbst z. B. kann durch das Prisma nicht weiter zerlegt werden; dagegen hat jedes andere Blau, ebenso wie jedes von Körpern reflektirte Roth, Gelb, Grün, Violett etc. ein *mehrfarbiges Spektrum*, d. h. keine dieser Farben tritt in der Natur oder in künstlicher Zubereitung in der unbedingten Reinheit der entsprechenden Spektralfarben auf. Es gibt kaum eine Farbe in der Natur oder Kunst, welche nicht wenigstens *Spuren sämtlicher Farben des Spektrums* enthielte. Eine Thatfache von der größten Wichtigkeit auch für die farbige Kunst. Mit ihrer Annahme fallen alle jene unklaren Behauptungen über reine und unreine, über Grund- und Mischfarben; es fällt damit der mühsige Streit, welche von den in der Natur vorkommenden Farbentönen denn eigentlich die »wahren« und »edlen« seien. Andererseits begreifen wir nun die zahllose Mannigfaltigkeit, welche uns Natur und Kunst in ihren Farbengebungen zeigen — ganz abgesehen von den Variationen, welche durch die Struktur, die physikalische und chemische Beschaffenheit der Stoffe bedingt sind. Nehmen wir an, daß ein Stoff auf gegebenem kleinstem Raume 5000 farbige Strahlen empfangt, und zwar je 1000 rothe, gelbe, grüne,



83] Römischer Opferstein.

blaue, violette (womit keineswegs das wirkliche Verhältniß der Spektralfarben unter einander angedeutet werden soll); nehmen wir an, daß hiervon 100 rothe, 300 gelbe, 500 grüne, 700 blaue und 900 violette Strahlen verschluckt, der Rest aber reflektirt würde, so erhielten wir wahrscheinlich ein leuchtendes Braun; würden noch mehr Strahlen nach der blauen und violetten Seite verschluckt, so ergäbe sich wohl ein tiefes Orangeroth u. s. w. Die Zahl der möglichen Kombinationen ist unbegrenzt; es besteht auch kein wesentliches Interesse, eine Zahl zu finden, hochwichtig ist aber das *Prinzip*. Ich möchte es gerne das »Prinzip des Braunen« nennen, gerade im Gegenfatze zu der alten Gepflogenheit, welche als *gute* Mischungen nur solche zwischen je zwei Nachbarfarben des Spektrums gelten lassen wollte. Soweit ging ja dieser Irrthum, daß *Goethe* das



84] Holzplafond mit gemalten Ornamenten, Kupferstich von Daniel Hopfer (um 1520).

Braune schlechtweg für »schmutzig« halten konnte, während es doch mit seinen zahlreichen Tinten gewissermaßen alles Farbige wohlthuend verbindet und in der dekorativen Kunst einschliesslich der Malerei die erste Rolle spielt. Es gibt überhaupt keine schmutzigen Farben in der Natur; diese Bezeichnung verdienen höchstens die Körper, welche uns widerlich sind, und die Pigmente, deren Eigenschaften eine freie Farbenentfaltung nicht gestatten. Aber das Braune stellt nur eine allgemeine Mischung mit vorwiegend *warmem* Charakter dar; richtiger wäre es daher, von einem »Prinzip des Weissen«, als der vollkommensten Farbenmischung, zu reden — wenn an einem Schlagwort überhaupt so viel gelegen wäre.

Die volle und rückhaltlose Anerkennung des Prinzips ist nun aber von grosser Tragweite auch für den *Kontrast*, den eigentlichen Kern der praktischen Farbenlehre. Wer das Grundgesetz des Kontrastes richtig erfasst hat, der besitzt den Schlüssel der Farbenharmonie. Vielleicht gelingt es mir, dieses Grundgesetz vor meinen Lesern einigermaßen klar zu entwickeln. Wenn ich dabei zu einer, wie ich glaube, theilweise neuen Auffassung oder vielmehr zu einer eigenartigen Gruppierung der Thatfachen komme, so fusse ich doch immer auf den Ergebnissen der Gelehrtenforschung.

Man hat nämlich bisher einen prinzipiellen Unterschied gemacht zwischen einem Kontrast der *Farben* und einem solchen der *Helligkeiten*. Ich halte das für falsch und glaube, dass in dieser Trennung der Grund zu suchen ist, warum die Farbenharmonik bisher nicht zu rechter populär-praktischer Bedeutung gekommen ist. Wenn auf eine einfarbige Fläche ein Schatten geworfen wird, so werden von zehn Kunstjüngern neun erklären, die Farbe sei auf der schattigen Stelle dieselbe geblieben, sie sei nur etwas »verdunkelt.« *In Wirklichkeit ist die Farbe eine ganz andere geworden.* Mag es sich nun um eine Entziehung oder Hinzufügung direkten oder diffusen (zerstreuten, mehrfach gebrochenen und reflektirten) Sonnen- oder künstlichen Lichtes handeln, immer *muss* eine Veränderung der Beleuchtung auch eine *Aenderung der Farbe* bewirken. Wir haben gesehen, dass es ausserhalb des Spektrums in der Natur nur *Mischfarben* gibt. Die Mischungen aus den verschiedenen Farbenstrahlen des Lichtes können gerade und ungerade sein. Ungerade ist jede Mischung, in der die Spektralfarben ungleichmässig vertreten sind. Wird nun z. B. einer braunrothen, also ungleichmässig mischfarbigen Fläche allgemeines Licht entzogen, so wird die Mischung noch ungleichmässiger als sie vorher schon war, weil die einseitige Abforbtions-





85, 86, 87] Illustrationen aus Hans Holbein's »Altem Testament«.

fähigkeit der Körper ganz bestimmte Grenzen hat und keineswegs mit der allgemeinen Bestrahlung gleichmäÙig zu- und abnimmt.

Die meisten Körperfarben kommen ja nicht, wie die metallischen Farben, durch blos oberflächliche Reflexe, sondern dadurch zu Stande, dafs die Lichtstrahlen auch *in die Tiefe* der Körper eindringen, hier zum Theil absorbirt, zum Theil aber reflektirt werden.*) Die Tiefe kann ausgefüllt sein von zahllosen kleinen lichtdurchlassenden kristallinischen Körperchen — das ist der Fall bei den meisten Deckfarben, welche in getrocknetem Zustande eine mehr oder weniger rauhe Oberfläche darbieten; — oder die Tiefe ist gebildet durch wässerige, glasige, fastartige Schichten, welche auch in trockenem Zustande eine glatte Oberfläche darbieten — der Fall der sogenannten Lafur- und Lackfarben, auch der öligen EinläÙe und Politurüberzüge. Beide Arten von Farbkörpern verhalten sich sehr verschieden, die ersteren reflektiren verhältnismäÙig viel allgemeines (weisses) Licht an der Oberfläche, die letzteren nehmen

*) Vgl. über die Natur der Farbstoffe Helmholtz S. 274, Brücke S. 118, Bezold S. 39.



88] Karl der Kühne von Burgund und seine Tochter und Erbin Maria. Holzchnitt von Hans Burgkmair, aus dem »Weiskünig«.

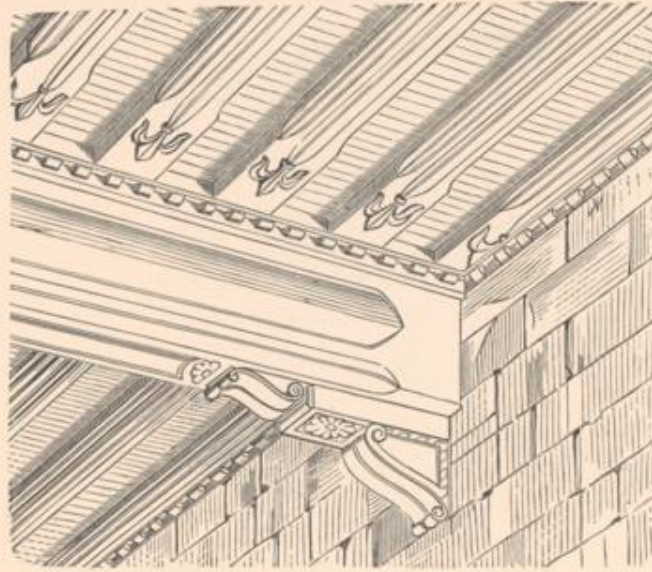
mehr davon in die Tiefe auf. Eine eigenthümliche Stellung nehmen die textilen Stoffe ein; die atlasartigen Gewebe sind auf glänzende oberflächliche Reflexe berechnet, die sammet- und plüschartigen Gewebe dagegen reduzieren diese auf ein Minimum, indem sie durch die vertikale Stellung ihrer Fasern im Kleinen die innige Farbenfülle des Urwaldes erreichen. So bietet jeder Stoff schon durch seine Struktur dem Lichte besondere Mittel und Wege der Entfaltung. Nun wissen wir aber auch, daß die rothen Strahlen langsamer schwingen als die grünen, und diese wieder langsamer als die blauen und violetten; bei gewissen Beleuchtungen werden von gewissen Stoffen überhaupt fast nur noch die am schnellsten schwingenden blauen und violetten Strahlen durchgelassen oder reflektirt, alle übrigen erlahmen und verenden in der Materie. Erwägen wir die unendliche Mannigfaltigkeit der farbebestimmenden Faktoren, so ist es kein Wunder, wenn zwei Körper, welche wir soeben gleichfarbig sahen, bei anderer Beleuchtung verschiedenfarbig erscheinen; daß wir so häufig überraschende *Verschiebungen* in der Spektralkala



89] Die Vision der Sibylle. Nach einem Holzchnitt von Hans Burgkmair, um 1520.

da beobachten, wo wir nur Veränderungen in der »Sättigung« erwarteten; daß gewisse Farben an gewissen Stoffen nur unter ganz bestimmter allgemeiner Beleuchtung »schön« sind, ja daß uns im Dämmerlichte Manches violettgrau erscheint, was wir bei reichem Lichte braun, roth oder grün fahen.

Emanzipiren wir uns also von allen jenen falschen Vorstellungen, welche lediglich in der Unbehilflichkeit unserer Sprache liegen; halten wir daran fest,

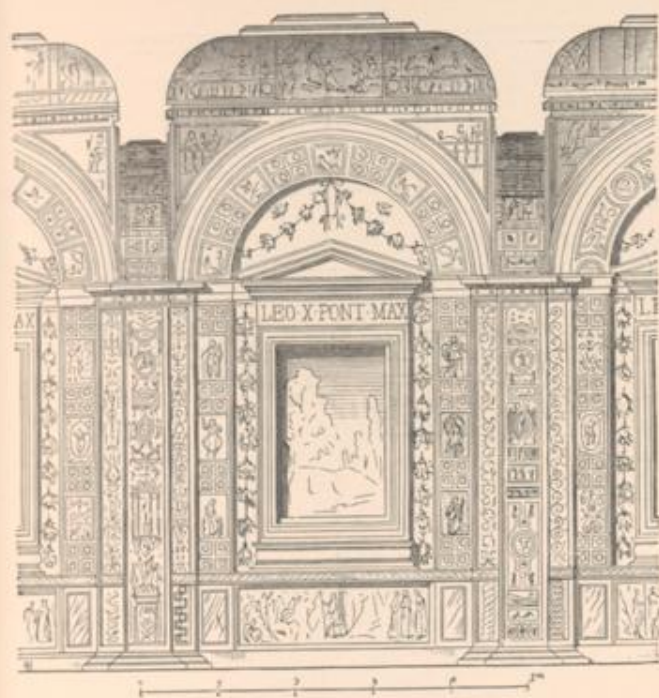


90] Decke aus dem Rathhause zu Rothenburg.

Schwarz« reden, als ob die beiden letzteren etwas anderes als Farben wären, so verfallen wir ja wieder in den alten Grundirrtum der Verwechslung von Farbe und Pigment!

Mit dem nachfolgenden und dem gleichzeitigen Kontrast aber hat es diese Bewandniß: Betrachten wir etwa Abends bei Lampenlicht eine durch ihre Färbung sich grell von der Umgebung abhebende Gestalt, gleichviel ob körperlich oder gezeichnet, und wenden wir dann den Blick rasch hinweg, am Besten hinaus in's nächtliche Dunkel, so glauben wir die Gestalt, oft mit genauester Wiedergabe der Umrisse und Einzelheiten, wieder zu sehen. Aber das Gespenst erscheint von einer anderen Färbung angehaucht, als das Original: Was in Wirklichkeit grün war, erscheint nun roth, Gelbes wird blauviolett, Weißes wird grau — und umgekehrt. Die Erscheinung beruht nicht auf krankhafter Sinnestäuschung, sondern tritt unter gewissen Bedingungen naturnothwendig ein; ein spekulativer Kopf hat fogar ein unterhaltendes Spielzeug für große und kleine Kinder daraus gemacht. Wie ist die Erscheinung zu erklären? Wir *sehen* zweifellos Etwas, d. h. die Nerven-elemente der Netzhaut sind thätig, sie vermitteln dem Geiste klar abgegrenzte Farbenbilder. Leider können wir die letzteren, weil sie eben erst in unserem Auge entstehen, nicht mit dem Prisma zerlegen; wohl aber können wir untersuchen, in welchem Verhältniß das Spektrum des Originalbildes zu demjenigen der Lichtquelle — bei abendlichen

das *alles Licht farbig und alle Farbe leuchtend* ist, das jede neue Beleuchtung eine *andere Farbe* hervorbringt, und das das, was man wechselnde Helligkeit, Sättigung, Feuer, Tiefe etc. *eines Farbentones* nennt, in Wirklichkeit auf wesentlich verschiedenen Verschluckungs- und Rückwurfsprozessen beruht und daher die verschiedensten Farben darstellt. Wenn wir nebenher noch von einer »Mischung der *Farben* mit Weiß und

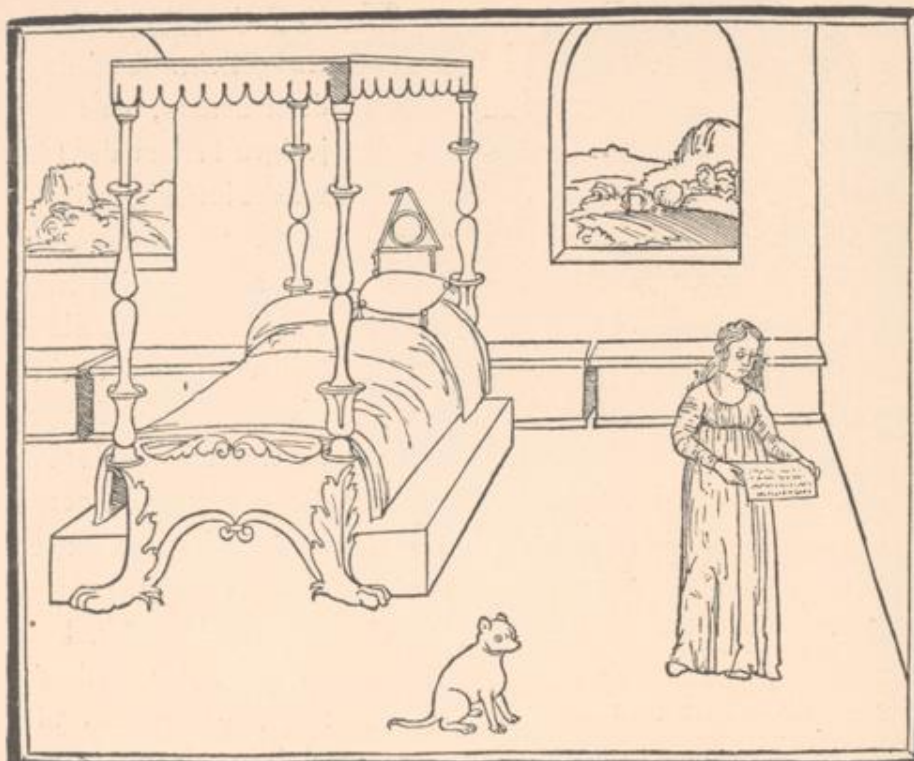


91] Skizze aus den Raffaelischen Loggien im Vatikan.

Verfuchen also des Lampenlichtes — steht. Und da stellt sich denn heraus, dafs gerade diejenigen Farben der Lichtquelle, welche im Originalbild von dem Stoffe verschluckt wurden, sich im Nachbilde wiederfinden. Original- und Nachbild ergänzen sich also zum Spektrum der Lichtquelle, und wir nennen daher die Farbe des Nachbildes die *Ergänzungs-* oder *Komplementärfarbe*. Das Zustandekommen des Vorgangs ist noch immer ein Räthsel. Da das Nachbild sich auch dann einstellt, wenn man die Augen schliesst oder in einen vollkom-

men dunklen Raum hineinsieht, so liegt eine von neuen äufseren Lichteindrücken unabhängige Reaktion der Sehnerven selbst vor; man könnte einen chemischen Prozeß an den Nerven-elementen vermuthen, welcher etwa der Bildung des Negativs bei der Photographie entsprechen würde, oder aber eine nachträgliche Kraft-äufserung der bei der Aufnahme des Originalbildes nicht angestregten Nerven, während die angestregt gewesenem ermüdet wären. Doch was sollen hier alle Konjekturen! Wir dürfen uns schon glücklich schätzen, dafs wir die eine grofse Thatfache zur Grundlage weiterer Erörterungen nehmen dürfen: »Die Komplementärfarbe ist die von unserem Sehsorgan geforderte bez. gefundene Vereinigung derjenigen Farbenstrahlen des Spektrums, welche vom angesehenen Körper nicht reflektirt, sondern verschluckt werden.« *)

*) Die bisher gewöhnliche Definition lautet: »Komplementär sind zwei Farben, deren Mischung Weiß ergibt.« *Weiß* ist aber ein sehr unbestimmtes Ding; auch die Mischung zweier Farben, welche zusammen *nicht* alle Strahlen des Spektrums oder *mehr* als diese enthalten, kann ein Weiß ergeben — aber niemals, und darauf kommt es ja eben an, das Weiß in der Stärke der jeweiligen Gesamtbeleuchtung! Zur wissenschaftlichen Rechtfertigung *meiner* Definition berufe ich mich auf die Versuche, mit deren Hilfe man den vielfarbigen Strahlenfächer des Spektrums selbst beliebig entweder zu weißem Lichte oder zu zwei Komplementärfarben zusammenlegen kann. (Ausführlich beschrieben und illustriert bei *Bezold* S. 110.) Die hier dargestellten Komplemente können, vollkommenstes Gelingen des Versuchs vorausgesetzt, zusammen nicht mehr und nicht weniger Strahlen enthalten, als von der ursprünglichen



92] Illustration aus der Hypnerotomachia des Poliphilo (Venedig 1499).

Dem geschilderten »nachfolgenden« Kontrast entspricht aber auch der fogen. »gleichzeitige« oder »simultane« — im Wesen einunddieselbe Sache. Am Schönsten können wir diese Form des Kontrastes an den fogen. *farbigen Schatten* beobachten. Stellen wir im Zimmer, einige Fuß vom Fenster entfernt, bei Tage, jedoch nicht unter direktem Sonnenlicht, auf einen großen Bogen möglichst weissen Papiers irgend einen undurchsichtigen Körper (ein Buch, eine

Lichtquelle in das Aufnahmeprisma eingeführt wurden. Die physiologische Forderung unseres Auges ist aber nicht auf das *volle Weiss* gerichtet; es verlangt nur Ruhe und Gleichgewicht in einer Lichtempfindung, welche mit einer anderen gegebenen im Wege der Strahlenaddition sich zum hellsten Weiss der jeweiligen Beleuchtung steigern, im Wege der einfachen Flächenaddition aber (wie z. B. im Stereoskop, auf dem Farbenkreisel etc.) ein mittleres Grau ergeben würde. Konsequenter Weise müssen wir aber auch den (noch von *Brücke S. 43* und *Bezold S. 136* verfochtenen) Satz fallen lassen: »dafs jede Farbe unendlich viele Komplementärfarben habe.« Danach könnten z. B. ein röthliches und ein grünliches Weiss ein physiologisches Paar sein; nach meiner Auffassung aber nicht, weil ihre Mischung ein helleres Weiss gibt, als jenes der mittleren Beleuchtung. Auch Weiss und Weiss oder Hellgelb und Hellgelb etc. geben ja zusammen Weiss, und doch wird Niemand sie nur deshalb für physiologische Farbenpaare halten. Mit meiner Auffassung, wonach jede Farbe nur ein *einziges* Komplement haben kann, stimmt übrigens auch das subjektive Behagen überein. Man umrahme ein leuchtend rosiges Frauenantlitz erst mit einem hellgrünen und dann mit einem dunkelgrünen Schleier — ob nicht auch die Schöne selber dem letzteren den Vorzug geben wird!



93] Illustration aus den Heiligen des Haufes Oesterreich, von Hans Burgkmair.

kleine Säule oder dergl.) auf, so dats derselbe einen Schlagschatten auf das Papier wirft; beleuchten wir dann diesen Körper von der Rückseite durch Kerzenlicht so, dats er einen zweiten Schlagschatten nach dem Fenster zu wirft, so wird das Papier da, wo der letztere es trifft, nicht mehr weiß, sondern sofort blaulich erscheinen — weil wir die übrige Papierfläche durch das Kerzenlicht

gelblich gefärbt sehen und unser Auge die Ergänzungsfarbe zu Gelb, d. h. Blau, sucht und findet. Noch interessanter sind analoge Versuche mit farbigen Gläsern und farbigem Papier.*)

Wir müssen also annehmen, daß unser Auge *fortwährend* fähig und bereit ist, Komplementärfarben zu fordern und zu erzeugen, und daß das Nachbild nur ein vereinzelt Symptom des ganzen Vorganges bildet. »Nachfolgendes ist insofern *jeder* Kontrast, als er erst beginnen kann, nachdem die Strahlen der *gegebenen* Farbe die Netzhaut berührt haben; er ist dann sofort bei der Hand, auch wenn wir ihn noch nicht als solchen empfinden. Wenn uns z. B. in einem Laden nacheinander mehrere Stücke Sammet vom schönsten Karminroth gezeigt werden, so erfährt unsere Augenweide nach jedem Stücke eine gelinde Abschwächung — d. h. das Auge fordert immer lebhafter die Komplementärfarbe, und wird uns diese endlich in einem grünen Sammet geboten, so ist der bis dahin gesteigerte Kontrast vollendet. Ein Fingerzeig für Kaufleute und Dekorateure, auch in solchen Fällen auf die Gesetze der Farbenharmonie zu achten, wo es sich nicht um das Nebeneinander, sondern um das zeitliche Nacheinander der Betrachtung handelt, also abgesehen von dem Beispiel im Kaufladen auch bei dem Zusammenstimmen von Wänden und Zimmern, welche aneinander grenzen, — zugleich einer der wenigen Punkte, in welchen die Farbenharmonie der Harmonie der Töne, speziell der Melodie, vergleichbar ist.

Haben wir hier beiläufig gewissermaßen einen vorausgehenden Kontrast kennen gelernt, so spielen freilich die *gleichzeitigen* Erscheinungen dieser Art eine ungleich wichtigere Rolle in der Dekorationskunst. Wir beobachten nämlich, daß, wenn zwei Farben nebeneinander stehen, *das Auge* — um es kurz zu sagen — *die Neigung hat, in jeder derselben die Komplementärfarbe der anderen zu sehen.* Ist dies nun in Wirklichkeit der Fall, sind Natur oder Kunst dem Bedürfnis des Sehorgans entgegengekommen, so ist die rein physiologische Befriedigung momentan gesichert, das Auge »fordert« nicht mehr, sondern ruht genießend aus. Ob unser Geist auf die Dauer mit einer bloßen Nebeneinanderstellung zweier sich ergänzender Farben zufrieden ist, ob die betreffende Farbenzusammenstellung zu weiteren Kombinationen sich eignet, das sind freilich andere Fragen. Ist nun aber die geforderte Ergänzungsfarbe *nicht* dargeboten, so treten an den Farbentönen in unserem Auge Veränderungen auf, welche sehr störend wirken

*) Ausführlich beschrieben bei Helmholtz S. 394, Brücke S. 151, Bezold S. 177.



94)
grün),
mafsen
fogar
die vo
aller F
ein ab
finfter
Ein G
blende
Schwa
»schw.
Namer
Ergän:
verfteh
der T
Bedeut
Verhät
von j
in ein

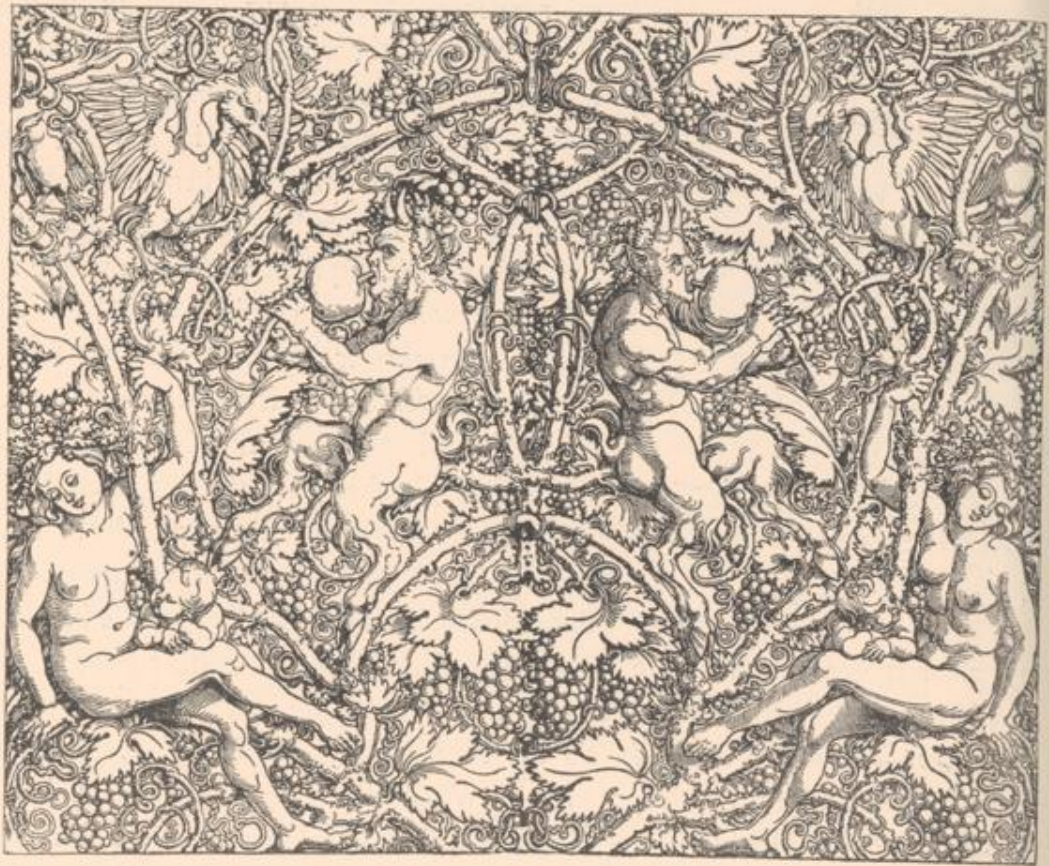


94] Aus dem »Theuerdank« (1517).

oder aber absichtlich zur Erzielung gewisser Eindrücke benutzt werden können. Dabei darf als Regel betrachtet werden: Wenn zwei sich *nicht* ergänzende Farben in gleicher Ausdehnung nebeneinander wirken, so übt diejenige den größeren Einfluss in der Richtung ihrer eigenen Komplementärfarbe auf die andere aus, welche mehr Licht enthält, — d. h. deren Körper oder Pigment weniger farbige Strahlen verschluckt. Eine Modifikation erleidet diese Regel etwa nur insofern, als bei annähernd gleicher Lichtstärke beider Farben diejenige den Sieg davon trägt, deren Licht mehr aus den Strahlen der warmen Hälfte des Spektrums (Roth, Orange, Gelb, Gelb-

grün), als aus der kalten Hälfte (Blaugrün, Blau, Violett) resultirt.

Aber wie steht es mit Weiß und Schwarz, die man bisher gewissermaßen *hors de concours* lediglich als die beiden Pole der *Helligkeit*, ja häufig sogar als »Nichtfarben« bezeichnet hat? Weiß ist, wie wir gesehen haben, die vollkommenste Mischfarbe; — Schwarz ist im Gegentheil die Negation aller Farbe. Wir wissen aber auch, daß es weder ein absolutes Weiß, noch ein absolutes Schwarz an Körpern gibt, letzteres etwa nur in der tiefsten Stockfinsternis, in der dann überhaupt von Farbe nicht mehr die Rede sein kann. Ein Gelehrter hat gemessen, daß bei einundderselben Beleuchtung selbst das blendendste Weiß als Reflexfarbe nur etwa 57mal heller ist, als das tiefste Schwarz. Es wäre demnach überhaupt richtiger, etwa »tiefschwarzgrau« statt »schwarz« zu sagen. Das, was wir neben anderen Farben gewöhnlich mit dem Namen »Schwarz« benennen, ist also immer noch Farbe! Da aber jede Farbe ihre Ergänzungsfarbe haben muß — warum nicht auch Weiß und Schwarz? Ich verstehe nicht, wie man sich dieser Schlussfolgerung entziehen mag; und in der That wird ja durch dieselbe das ganze Gebiet der Farbenharmonie um ein Bedeutendes klarer und verständlicher gemacht. Bleiben wir gleich bei dem Verhältniß 57 : 1, so ist es doch ganz natürlich, daß eine Mischfarbe, welche von jeder Strahlengattung des Spektrums nur $\frac{1}{57}$ enthält, ihre Ergänzung in einer Mischfarbe mit je $\frac{56}{57}$ finden muß. Mit anderen Worten: Die



95] Leder-Tapeten-Muster aus Albrecht Dürer's Schule, um 1520.

*Komplementärfarbe von Weiß ist Schwarzgrau; aus demselben Grunde ist dann Dunkelgrau diejenige von Hellgrau nach dem Verhältniß von etwa $\frac{1}{17} : \frac{4}{11}$ u. f. w. *)*

Wenn wir somit daran festhalten, daß Weiß und Schwarz, Hellgrau und Dunkelgrau etc. physiologische Farbenpaare sind, so fällt es auch nicht schwer, das Zusammenstimmen von Farbenpaaren aus der unermesslich großen Reihe der zarten Tinten und der komplizierten Mischfarben zu erklären. Nehmen

*) Der Einwand, daß Schwarz und Weiß *gemischt* nicht Weiß, sondern Grau ergeben, ist unstichhaltig. Nur darf man die Probe nicht mit dem Stereoskop oder mit dem Farbkreiseln machen wollen! Es ist nicht bloß dem Altmeister Goethe, sondern auch neueren Forschern entgangen, daß wir das bei solchen Versuchen optisch addirtes Licht zweier gleich großer Flächen gleichzeitig wiederum halbiren. Analog der Zusammenlegung des Strahlenbüschels im Spektrum muß auch die Vereinigung von Komplementärfarben, wenn sie Weiß ergeben soll, auf *einer* der beiden gleich großen Flächen erfolgen. Wenden wir das in der Anmerkung S. 91 und 92 beschriebene Verfahren an, indem wir für Weiß ein sehr hellgraues, für Schwarz ein sehr dunkelgraues Glas einstellen, so tritt die Lichtvermehrung zweifellos ein.





96] Italienisches Interieur der Frührenaissance. Holzchnitt von Hans Burgkmair, aus dem »Weiskunig«.

wir z. B. an, das Positiv sei ein zartes Rosa, entsprechend einem Reflex von $\frac{16}{17}$ Roth und $\frac{10}{17}$ jeder der übrigen Spektralfarben, so würde die Ergänzung in einem grünlich-dunkelgrauen Ton bestehen müssen, entsprechend $\frac{1}{17}$ Roth und $\frac{1}{17}$ von allen übrigen Farben. In ähnlicher Weise lassen sich auch für die Farben des Gesichtes, des Haares etc. die annähernd richtigen physiologischen

HIRTH, D. ZIMMER.



97] Kaiser Maximilian I. beim Brieffschreiben. Holzchnitt von Hans Burgkmair, aus dem »Weißkunig«.

bräunliche Mischung in Abzug zu bringen ist, wird schon eine ziemlich große Routine erforderlich sein, um lediglich aus der Phantasie heraus das negative Mischungsbild hervorzuzaubern. Dazu kommt nun noch die Schwierigkeit, unter den Farbstoffen einigermaßen gute Repräsentanten für die Spektralfarben zu finden; ferner der bereits hervorgehobene prinzipielle Unterschied zwischen der Mischung von Farben und der Mischung von Pigmenten; endlich der noch immer nicht entschiedene Streit der Naturforscher über die eigentlichen *Grundfarben* des Spektrums. Die Einen wollen sich mit drei — Roth, Grün, Violett — begnügen, wobei Gelb und Blau als kombinierte Zwischentöne betrachtet werden; Andere stellen dieser Theorie die Forderung von mindestens fünf Grundfarben, nämlich Roth, Gelb, Grün, Blau und Violett gegenüber. Die Stellung des *Gelb* und des *Blau* unter den Grundfarben ist bedeutend erschüttert; sie haben diese Stellung bisher behauptet, weil man zufällig aus gelben und blauen Pigmenten grüne Farbstoffe mischen kann, was bei den betr. Farben selbst

Kontraste aufstellen. Es kommt nur darauf an, daß man sich einmal energisch mit dem Prinzip der Ergänzung und sodann recht gründlich mit den Mischungsbedingungen der Spektralfarben vertraut macht. An der Hand der Theorie stellen sich dann durch fortgesetztes Nachdenken und Ueben allmählig Sicherheit und Findigkeit ein, besser jedenfalls, als auf dem Wege der bloßen Erfahrung. Nun ist es allerdings keine leichte Aufgabe, die negativen Mischungen der Spektralfarben klar zu übersehen; namentlich da, wo als Positiv eine komplizierte



98) Zwölftheiliger Farbenkreis
mit Gegenüberstellung von physiologischen
Komplementärfarben.

nicht zutrifft. Für die Zwecke der Dekorationskunst läßt sich aber mit den Grundfarben der Naturforscher nicht viel anfangen und der Praktiker thut am Besten, sich einfach an die Farbengebungen des Sonnenspektrums zu halten.

Um die Auffindung der Komplementärfarben zu erleichtern, hat man sogenannte *Farbenkreise* hergestellt, auf denen sich sämtliche Farben des Spektrums mit Einschluß des (im letzteren nicht vorkommenden) Purpurs finden. Die Unvollkommenheit dieses Hilfsmittels liegt auf der Hand, da daselbe immer nur die Ergänzungen zu den im Spektrum selbst, d. h. in der Natur sonst kaum irgendwo

vorkommenden reinen Farbenmischungen gegenüberstellt. Die *braunen*, d. h. aus den Komplementen Rothgelb und Blau, oder aus Roth und Grün, oder aus Grün und Violett u. s. w. zusammengesetzten Farbentöne sind im Farbenkreise (Fig. 98) nicht vertreten. Diesem Mifsstande hat man durch die Konstruktion der sogen. *Farbenkugel* abhelfen wollen, indem man den Farbenkreis als Aequator beibehielt und ihm zwei Pole der Helligkeit und Verdunkelung gab. Hier füllt das Sonnenspektrum als farbiger Gürtel die Aequatorialzone aus; jeder Farbenton hat seine Meridiane; während am Aequator die Farben ihre höchste einfarbige Lichtfülle aufweisen, werden sie nach den Polen zu immer mehr mit allgemeinem (weißem) Lichte vermischt, mit der Maßgabe, daß nach Norden zu die Gesamtzahl der reflektirten Strahlen verringert, nach Süden vermehrt wird. Das Innere der Kugel müssen wir uns dermaßen von Farbe erfüllt denken, daß die Pole durch eine Axe verbunden sind, welche alle Sättigungsgrade des neutralen (weißen) Lichtes, d. h. der vollkommensten Mischfarbe aufweist. Denken wir uns einen Schnitt von irgend einem Punkte des Aequators bis zur Axe hin, so haben wir alle denkbaren Schattirungen einer Spektralfarbe. Diese Farbenkugel kann uns daher in der Idee (aber auch *nur* in der Idee) ein gutes Bild von den verschiedenen *Sättigungsgraden der Spektralfarben* geben, nicht aber von den zahllosen *ungleichen* Mischungen derselben untereinander. Was insbesondere die *braunen* Töne anbelangt, so



99] Credenzschrank, französische Arbeit, aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

kann man dieselben nicht dadurch erschöpfen, daß man die einzelnen Farben Roth, Orange, Gelb und Gelbgrün nur mit *allgemeinem* (weißem) Lichte mischt bezw. ihnen solches entzieht oder gar dadurch, daß man den entsprechenden Pigmenten weisse bezw. schwarze Farbstoffe hinzusetzt. Ein brauner Ton kann so zusammengesetzt sein, daß jede Strahlengattung des Spektrums darin mit einem anderen Prozentsatz vertreten ist.*) Die Verkennung dieser Thatsache bildet auch die schwache Seite der Farbenschemata, welche *Chevreul* seinem für die französische Kunstindustrie wichtigen Werke (1861) zu Grunde gelegt hat; hier finden wir die Farben des Spektrums auf zehn verschiedenen kreisförmigen Tafeln in ebenso vielen Sättigungsgraden dargestellt, welche lediglich durch Hinzufügen grauer Pigmente erreicht sind.

Umsonst wird man auf diesen und ähnlichen Darstellungen jene goldig leuchtenden feurigen Töne suchen, welche manchen Holzarten (ungarischer Eiche etc.),

*) Der Widerspruch, in welchem ich mich hier mit den Forschern *Helmholtz* u. v. a. befinde, liegt nur in der *Konsequenz*, welche ich ziehen zu müssen glaube. Auch *Helmholtz* sagt (a. a. O. S. 282): »Wollen wir die objektive Natur eines gemischten Lichts vollständig bestimmen, so müssen wir angeben, wie viel Licht von jeder Größe der Wellenlänge darin ist. Da es nun *unendlich* verschiedene Wellenlängen gibt, ist die physikalische Qualität eines gemischten Lichts nur darzustellen als eine Funktion von *unendlich* vielen Unbekannten«. Auf



100] Illustration aus der Hypnerotomachia des Poliphilo (Venedig 1499).

fowie sehr oft dem menschlichen Haupthaar einen geradezu bestrickenden Reiz verleihen. Der alte Satz: »Braun ist verdunkeltes Gelb« sollte für immer aus der Farbenlehre verschwinden.

derselben Seite aber sagt der berühmte Gelehrte: »Der Farbeindruck, den eine gewisse Quantität x beliebig gemischten Lichtes macht, kann stets auch hervorgebracht werden durch Mischung einer gewissen Quantität a weißen Lichts und einer gewissen Quantität b einer gesättigten Farbe (Spektralfarbe oder Purpur) von bestimmtem Farbentone«. Helmholtz will dadurch die »Menge der verschiedenartigen Farbeindrücke auf ein kleineres Maass beschränken«. Warum? Gerade der Praktiker, dem die Unzähligkeit der Farbenmischungen wohl bekannt ist, wird durch eine solche Zwangsjacke nur verwirrt gemacht und wendet einer Theorie den Rücken, welche die Fülle der Erscheinungen erst beschränkt, bevor sie zu ihrer Erklärung schreitet. Ich glaube, daß auch hier das Wahre zugleich das Einfachste und Verständlichste ist, und gründe daher mein System der Komplementärfarben auf den ersten der hier citirten Helmholtz'schen Sätze. Nur nebenbei kann ich hier berühren, daß konsequenterweise auch die Newton-Grassmann'sche Theorie zu verleugnen ist. Namentlich der Satz: »Gleich aussehende Farben gemischt geben gleich aussehende Mischungen« ist unmöglich richtig, weil wir ja bei der Farbenmischung das Licht vermehren. Wiederum die unselige Verwechslung von Farbe und Pigment!

Aehnlich wie die Farbkugel ist auch der *Farbenkegel* gedacht. Wer sich für diese Figuren interessiert, wolle darüber bei *Helmholtz* (Seite 285), *Brücke* (Seite 50 ff.) und *Bezold* (Seite 123 ff.) nachlesen. Auch bezüglich der verschiedenen Methoden und Instrumente, um die Ergänzungen zu gegebenen Farben aufzufinden, verweise ich auf jene Werke. Der einfachste Versuch ist der *Lambert'sche*: Man sieht durch eine durchsichtige Platte von Spiegelglas nach einer, auf schwarzem Grunde liegenden kleinen Scheibe, welche die gegebene Farbe hat; eine andere kleine Scheibe muß man an derselben Stelle als Spiegelbild wahrnehmen. Man ändert nun die Farbe der letzteren so lange, bis beide Scheibenbilder zusammenfallend neutrales Grau geben, dann hat man ungefähr die Komplementärfarben. Bei diesem Versuch (beschrieben bei *Helmholtz* S. 305, *Brücke* S. 39, *Bezold* S. 95) findet übrigens eine wirkliche Addition beider Farben statt, weil wir die Lichter derselben auf *einer* Fläche vereinigen — allerdings, wegen der Schwäche des Spiegelbildes, nicht in so vollkommener Weise, wie bei dem in der Anmerkung S. 82 beschriebenen Verfahren.

Nun zu den Farbenpaaren! Es liegt auf der Hand, erstens, daß eine Uebersicht derselben niemals vollständig sein kann, weil ja die Zahl der Farben und, da eine jede derselben ihr bestimmtes Komplement hat, auch die Zahl der Ergänzungsfarben unendlich groß ist; zweitens, daß die Namen immer nur unsichere Vorstellungen von den Farben selbst geben können. Um ganz sicher zu gehen, müßte man für eine gewisse Raumeinheit genau die Quantität (sowohl der reflektirten als der verschluckten Strahlen der verschiedenen Wellenlängen*) angeben können. Beständigkeit der qualitativen und quantitativen Gesamt-

*) Nach der von *Lifting* aufgestellten Farbenskala des Sonnenspektrums bilden die Schwingungszahlen der Hauptfarben und deren Grenzen eine arithmetische Reihe, und mithin die Wellenlängen, welche Reziproke der Schwingungszahlen sind, eine sogen. harmonische Reihe. Mit Hinzunahme der von *Brücke* am rothen bez. violetten Ende nachgewiesenen Farben *Braun* und *Lavendelgrau* (nicht zu verwechseln mit den braunen und grauen Farben, welche aus Mischungen von Strahlen verschiedener Wellenlängen resultiren) ergibt sich nach *Lifting* folgende Tabelle:

	Wellenlänge		Schwingungszahl	
	in Milliontel Millimeter	Grenze Mittel	in Billionen per Sekunde	Grenze Mittel
BRAUN	819,8	768,6	363,9	388,2
ROTH	723,4	683,2	412,3	436,7
ORANGE	647,2	614,9	461,2	485,2
GELB	585,6	559,0	509,3	533,8
GRÜN	534,7	512,4	558,0	582,3
CYANBLAU	491,9	473,0	606,6	630,3
INDIGO	455,5	439,2	655,1	679,3
VIOLETT	424,0	409,9	703,6	727,9
LAVENDEL	396,7	384,3	752,1	776,4
	372,6		800,6	

Die konstante Differenz in den Schwingungszahlen beträgt daher $24\frac{1}{4}$ Billionen per Sekunde.

(Vgl. Poggendorf's Annalen Bd. 131 S. 564 und Pfaunder's 8. Auflage von Müller-Pouillet's Lehrbuch der Physik, 2. Bd. I. S. 338.)



101, 102, 103] Aus Holbein's
»Todtentanz«. (Gezeichnet um 1525.)

beleuchtung ist für jedes Paar bedingungslose Voraussetzung. Wenn wir z. B. in einem Atelier mit reinem Nordlicht, Mittags, bei hellem, aber bewölktem Himmel, die Farben zweier Körper als physiologisches Paar anerkennen müssen, so ist damit nicht gesagt, daß sie diese Eigenschaft beibehalten, wenn wir die beiden Körper bei direktem Sonnenlicht oder in der Dämmerung oder bei Lampenlicht betrachten, oder gar, wenn wir die beiden Körper gleichzeitig jeden einer anderen Beleuchtung aussetzen. Das zerstreute Sonnenlicht ist nicht mehr, wie das direkte, weiß, sondern etwas rötlich, in der Dämmerung wird es bläulich und selbst violett; das gewöhnliche Lampenlicht ist stark gelblich, so daß wir dabei z. B. weiße Handschuhe von gelben kaum noch unterscheiden können. Nicht minder wichtig ist die Beschaffenheit der *Stoffe*, an denen wir die Farben beobachten, und der *Medien*, durch welche die reflektierten Farbenstrahlen zum Auge gelangen. Die Färbungen aus saftiger Tiefe (Lasuren, Firnisse, Lack, animalische und vegetabilische Häute etc.) verändern sich in anderer Weise, als diejenigen aus sandig-krySTALLINISCHER Tiefe (Erde, rauhes Gestein, Deckfarben etc.); Damast- und Atlasfarben anders als Sammet- und Plüschfarben u. s. w. Ferner: Ein schützendes Glas, und wäre es noch so durchsichtig, ändert immer die Farbe der bedeckten Körper. Für die Dekoration sind diese und viele andere farbeeinflussende Momente von der größten Wichtigkeit.

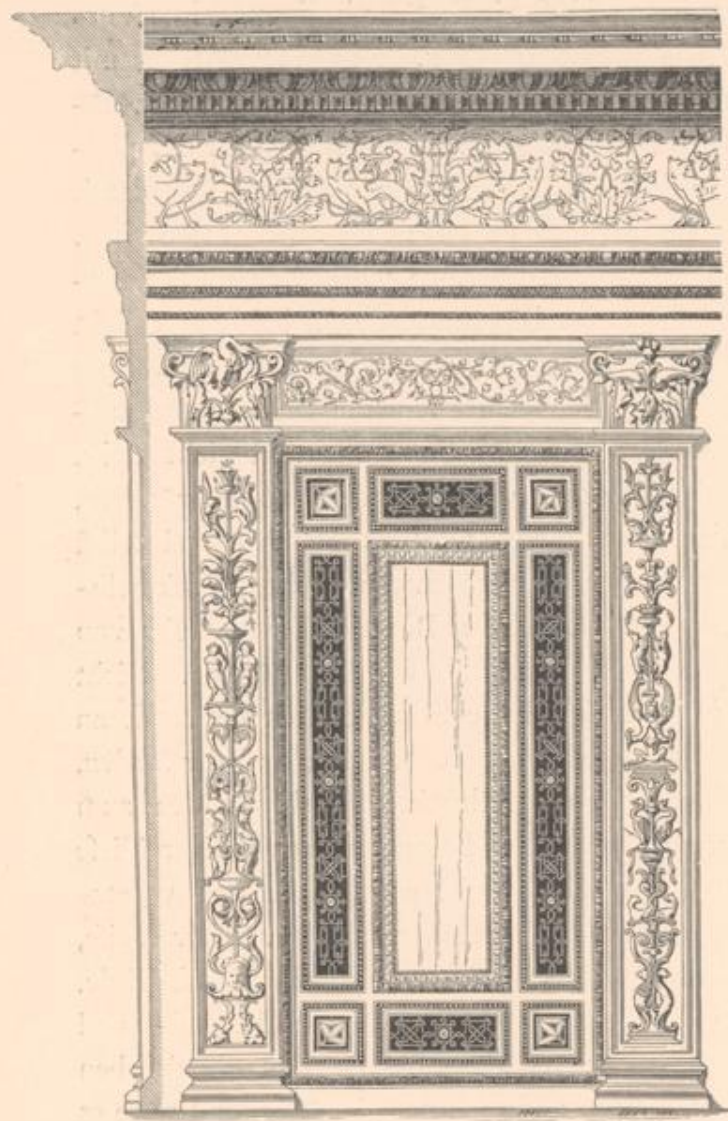
Zur Namengebung und Systematik bemerke ich: Wir können uns die einfarbigen Säulen des Spektrums horizontal oder vertikal oder durch eine unregelmäßige Kurve geteilt denken. Im ersten Falle bekommen wir neutrale Komplemente — die

Wer sich
) , Brücke
der ver-
gebenen
erfuch ist
riegelglas
elche die
Stelle als
so lange,
hat man
Helmboltz
Addition
ereinigen
ommener
lafs eine
er Farben
Zahl der
mer nur
nz sicher
t sowohl
längen*)
efammt-

gszahlen der
eziproke der
sez. violetten
uen Farben,
nde Tabelle:

in
e-
n

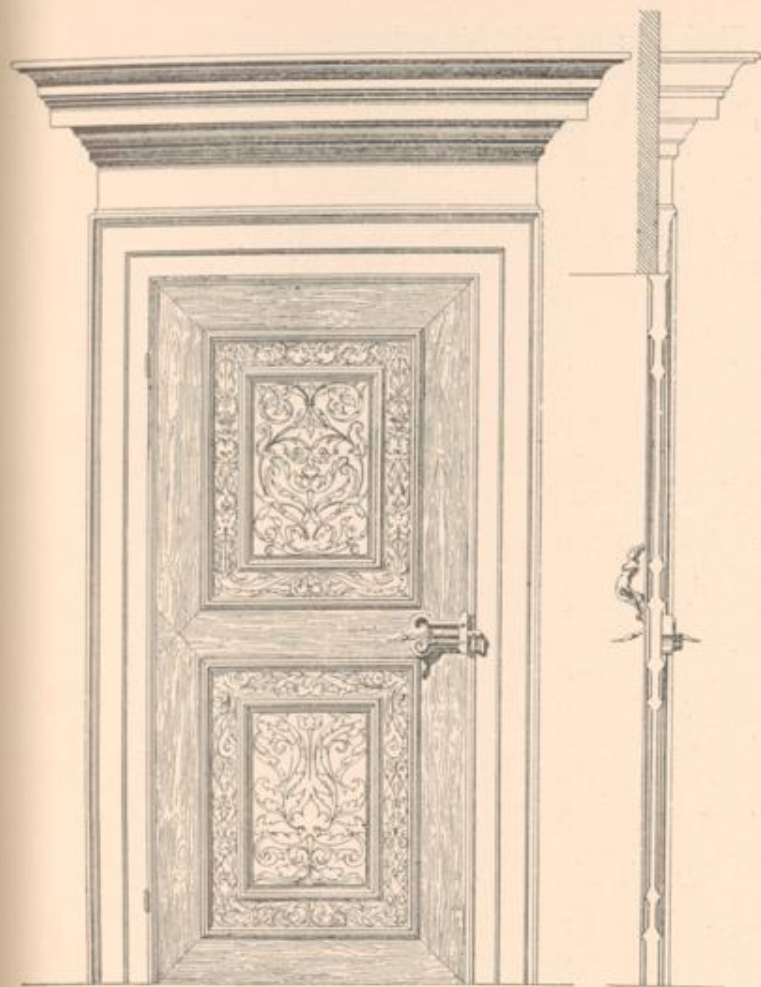
r-
d
n
h
)



104] Wandbekleidung aus S. Croce zu Florenz.

plemente würden dann diejenigen mit 363 bis 499 und 651 bis 800 Billionen zukommen). Dadurch, daß bei dieser Gruppe von Farben die Mischung mit allgemeinem (weißem) Lichte prinzipiell ausgeschlossen ist, sind auch der Lichtstärke derselben gewisse Grenzen gezogen; leider läßt die Unsicherheit des Sprachgebrauchs genaue Bezeichnungen der »Sättigungsgrade« der verschiedenen Spektralfarben nicht zu, aber wir können uns eine Vorstellung davon machen,

Strahlen jeder Wellenlänge sind gleich stark vertreten; es sind die verschiedenen Grade des früher als »farblos« angeesehenen allgemeinen Lichtes, welche hier zum ersten Male als veritable Ergänzungsfarben gegenübergestellt sind. In dieser Reihe finden wir auch die einzige Farbe, welche »sich selbst« zum Komplement hat, nämlich das mittlere, die Halbierung des jeweiligen allgemeinen Lichtes darstellende Grau: d. h. das Auge fordert, rein physiologisch genommen, keine andere Farbe neben Mittelgrau; aber eben deshalb ist uns diese Farbe allein so langweilig, gerade deshalb wird sie arbeits- und kampflustigen Augen geradezu unerträglich. Im zweiten Falle haben wir Komplemente, von denen wenigstens Eines ein zusammenhängendes Strahlenbündel des Spektrums enthält, also z. B. alle Strahlen mit 500 bis 650 Billionen Schwingungen per Sekunde (dem anderen Kom-



105] Thüre in der neuen Residenz (Zimmer der Diana) zu Landshut
nach E. Graef in Ortwein's Deutscher Renaissance.

wenn wir verschieden gefärbte Stücke Seidenplüsch in Falten legen und bei zwar klarem, aber nicht direktem, sondern zerstreutem Sonnenlicht betrachten. Gelb erscheint hier in höchster Sättigung heller, als Roth und Grün, diese wieder heller als Blau und Violett. Die »geschlossenen Charaktere« unseres Systems müssen aber in der hellsten wie in der tiefsten Sättigung keinen Zweifel darüber lassen, daß ihr Licht einfarbig ist. Endlich im dritten Falle haben wir die unregelmäßige Mischung; die einzelnen Strahlengattungen sind in den beiden Farben mit den verschiedensten Procentfätzen vertreten, aber doch hat jedes Komplement seinen Schwerpunkt in irgend

einem Theile des Strahlenfächers, so daß wir auch bei ihnen von »Charakteren des Spektrums« reden können. Es erhöht aber die Klarheit des ganzen Systems, wenn wir hier als besondere Gruppe diejenigen Paare ausscheiden, bei denen, vom einfarbigen Schwerpunkt abgesehen, die Strahlenmischung eine nahezu allgemeine ist, — es sind die Farben, von denen man bisher zu sagen pflegte, sie seien »mit Weiß oder Schwarz gemischt«. Ein Versuch, dieses ganze System mit Pigmenten darzustellen, wäre vom höchsten Interesse und um so verdienstlicher, als es mindestens für die komplizirten Mischungen an jedem praktischen Hilfsmittel fehlt.

I. Neutrale Theilungen aller Strahlengattungen.

Weiß	— Schwarz	Hellgrau	— Dunkelgrau
Weißgrau	— Schwarzgrau	Mittelgrau	— Mittelgrau

II. Geschlossene Charaktere des Spektrums.

(»Gefättigte« Farben ohne allgemeine, d. h. weiße, bezw. graue Lichtreflexe.)

Hell Karminroth	— Dunkel Blaugrün	Hell Gelb	— Dunkel Blauviolett
Dunkel Karminroth	— Hell Blaugrün	Dunkel Gelb	— Hell Blauviolett
Hell Zinnoberroth	— Dunkel Cyanblau	Hell Gelbgrün	— Dunkel Purpurviolett
Dunkel Zinnoberroth	— Hell Cyanblau	Dunkel Gelbgrün	— Hell Purpurviolett
Hell Orange	— Dunkel Ultramarin	Hell Spangrün	— Dunkel Purpurroth
Dunkel Orange	— Hell Ultramarin	Dunkel Spangrün	— Hell Purpurroth

III. Neutralisirende Charaktere des Spektrums.

Karminröthlich Weiß	— Blaugrünlich Schwarz	Gelblich Weiß	— Blauviolett Schwarz
Karminröthlich Grau	— Blaugrünlich Grau	Gelblich Grau	— Blauviolett Grau
Karminröthlich Schwarz	— Blaugrünlich Weiß	Gelblich Schwarz	— Blauviolett Weiß
Zinnoberrothlich Weiß	— Cyanblaulich Schwarz	Gelbgrünlich Weiß	— Purpurviolett Schwarz
Zinnoberrothlich Grau	— Cyanblaulich Grau	Gelbgrünlich Grau	— Purpurviolett Grau
Zinnoberrothl. Schwarz	— Cyanblaulich Weiß	Gelbgrünlich Schwarz	— Purpurviolett Weiß
Orange Weiß	— Ultramarin Schwarz	Grünlich Weiß	— Purpurrothlich Schwarz
Orange Grau	— Ultramarin Grau	Grünlich Grau	— Purpurrothlich Grau
Orange Schwarz	— Ultramarin Weiß	Grünlich Schwarz	— Purpurrothlich Weiß

IV. Komplizirte Charaktere des Spektrums.

Stark röthliche Gesichtsfarbe	— Epheugrün	Bräunliche Gesichtsfarbe	— Veilchenblau
Blafs röthliche Gesichtsfarbe	— Pfauenbrustgrün	Goldblonde Haarfarbe	— Tiefes Himmelblau
Bläulich-weiße Gesichtsfarbe	— Schwarzbraune Haarfarbe	Dunkelbraune Haarfarbe	— Helles Meergrün

Und so weiter — in infinitum!

Für diese Komplemente gilt also positiv und negativ das Gesetz des Kontrastes: Wirken zwei sich *ergänzende* Farben nebeneinander, so offenbart jede derselben ihren Charakter kräftiger, als sie dies einzeln für sich zu thun vermag; wirken zwei sich *nicht* ergänzende Farben nebeneinander, so verliert eine jede von ihnen etwas von ihrem eigenen Charakter und nimmt dagegen etwas von dem Charakter der *Ergänzungsfarbe* der *andern* an. Die Bedeutung dieses »negativen Kontrastes« ist aber kaum minder wichtig als diejenige des »positiven«; meine verehrten Leserinnen werden das am Besten wissen: Will man einem gelblichen Teint ein mehr zartröthliches Ansehen verleihen, so muß man ihm das Komplement der gewünschten Farbe zugefellen — nach der vorstehenden Uebersicht



106] Aus Holbein's »Todtentanz«.
(Gezeichnet um 1525.)

wäre das also das tief gefättigte Blaugrün der Pfauenbrust; wer dagegen seinem Antlitz die möglichst interessante Blässe ankränkeln will, der muß zur Umrahmung die Ergänzung von Blauweifs wählen, d. i. röthlich Schwarz. So kann man mit sicherer Beherrschung der Komplemente die farbigen Eindrücke verstärken und abschwächen. Schwarz läßt die Nachbarfarben blässer, Blau läßt sie gelber, Grün läßt sie röther erscheinen, als sie wirklich sind.

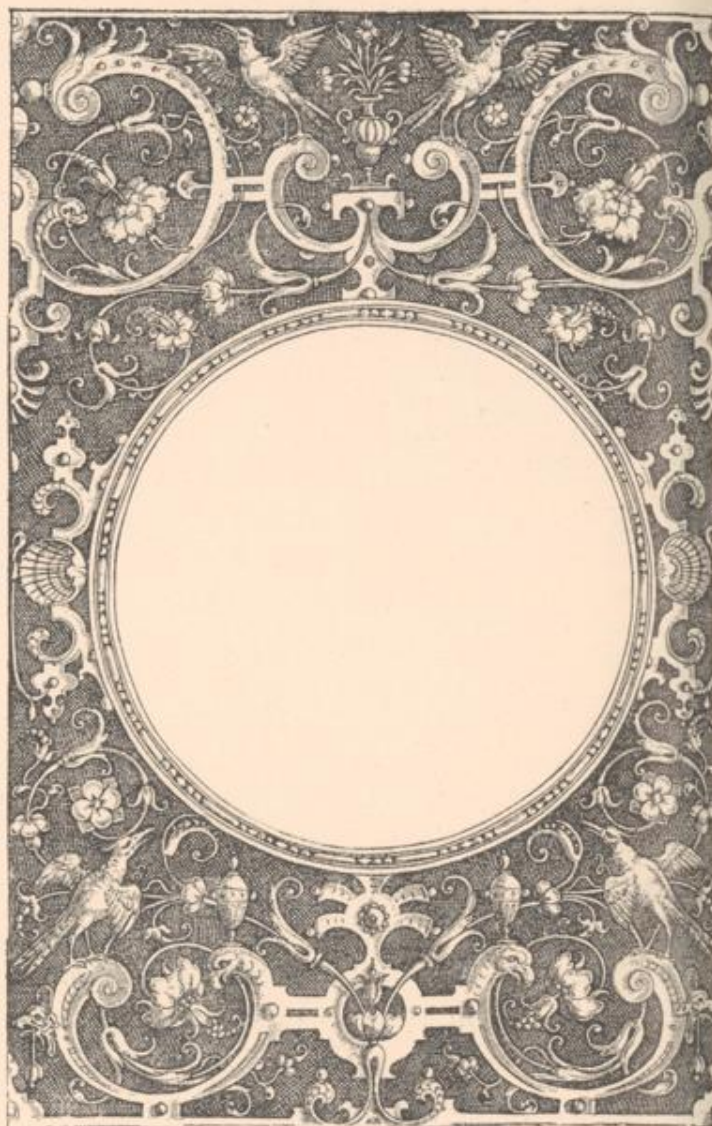
Ein sehr helles und ein sehr dunkles Grau können nebeneinander den Eindruck von Weifs neben Schwarz machen — und namentlich da, wo die beiden Farben aneinander grenzen, wird die Täufchung ihren höchsten Grad erreichen; daher auch das Wort »Grenz-

kontrast«. Eine rothe Blume auf grünem Plan erscheint weithin wie ein feuriger Punkt, indem sie gleichzeitig das umgebende Grün wohlthuend belebt und in seiner Sättigung steigert. Dieses Beispiel lehrt aber zugleich, wie wichtig für den Kontrast die Ausdehnung der Flächen bezw. Körper ist, von welchen die zum Vergleich kommenden Farben ausgehen. Das kleine schwarze Centrum auf einer großen weissen Zielscheibe wird verhältnismässig stärker verdunkelt erscheinen, als es umgekehrt den Eindruck der grösseren weissen Fläche zu steigern vermag. Im Allgemeinen gilt also wohl die Regel, dafs die Farbe mit der grösseren Ausdehnung auch den grösseren Einflufs auf die benachbarte Farbe ausübt — im positiven Sinne sowohl als im negativen, je nachdem die beiden Farben sich ergänzen oder nicht. Nur da, wo die Ausdehnung der beiden Farben nahezu gleich gross, ist die Uebermacht auf der Seite derjenigen, welche, wie oben S. 95 angedeutet — am meisten Licht von der warmen Hälfte des Spektrums (Roth, Gelb, Grün) enthält.

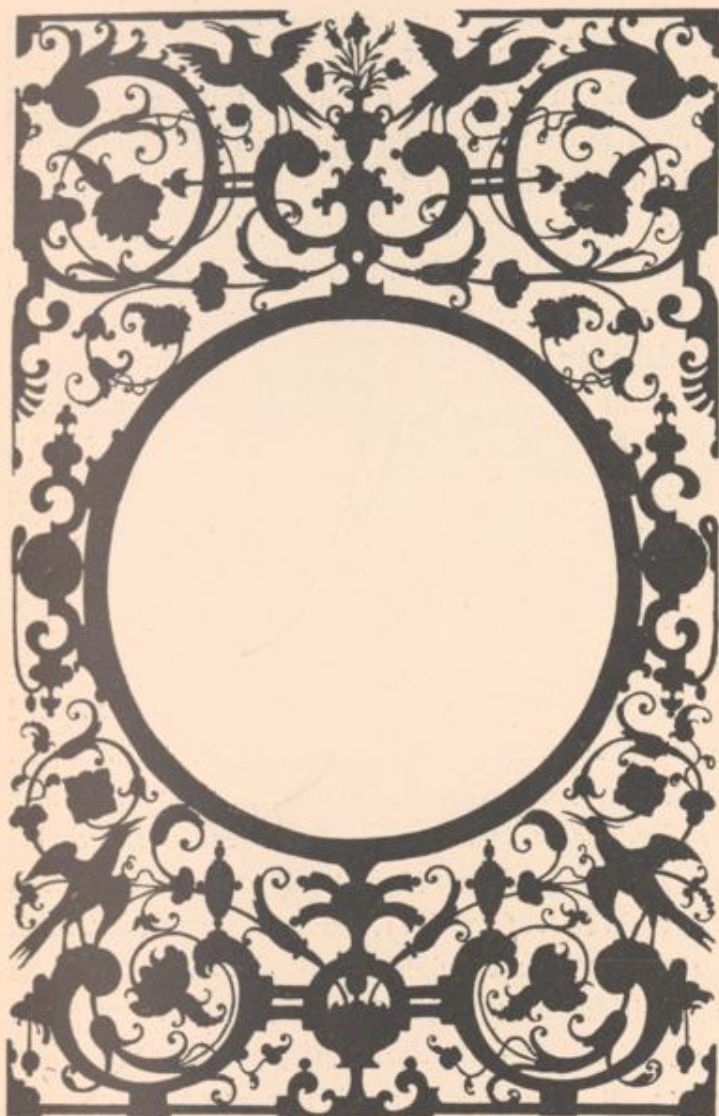
Damit kommen wir zur Lehre von den vorspringenden und den zurücktretenden Farben. Sehen wir aus einiger Entfernung ein System schwarzer und weisser Quadrate an, z. B. ein Schachbrett mit Elfenbein- und Ebenholzeinlage, so können wir uns, namentlich wenn wir durch Schliessung des einen Auges das stereoskopische Sehen beseitigen, leicht der Illusion hingeben, dafs die weissen Felder vorspringen, die schwarzen dagegen zurücktreten. Gleichzeitig kommen uns trotz der offenbar ganz gleichen Eintheilung die weissen Felder grösser vor

als die schwarzen, eine Täufchung, zu welcher bei weniger regelmäfsigen Figuren selbst das geübteste Auge gewissermaßen gezwungen wird. Wir haben auf neutralgrauem Grunde z. B. das Silhouettenbild einer schwebenden Psyche hier in weissem und daneben daselbe in schwarzem Flächenkolorit — wir wissen, dafs beide Figuren genau gleich grofs sind, aber trotzdem können wir nicht umhin, die schwarze Figur schlanker, magerer zu finden als die weisse. Es liegt also hier eine physiologische Nöthigung vor, die auch für die Dekorationskunst von der grössten Bedeutung ist. Was uns aber bei Weiss und Schwarz besonders auffällig erscheint, das gilt auch von allen anderen

Farbenzusammenstellungen: *Das Hellere erscheint uns heller und näher, das Dunklere dunkler und entfernter, als es wirklich ist*, mit der Maßgabe wiederum, dafs die warmen Farbenstrahlen den Vorrang vor den kalten haben. Am Auffallendsten ist das Letztere bei der Zusammenstellung von Roth und Blau; ein Muster mit kleinen Würfeln abwechselnd aus beiden Farben, ohne Konturen, thut in Folge des scheinbaren Vor- bez. Zurückspringens der einzelnen Felder unferem Auge geradezu weh.



107] Cartouche nach Theod. de Bry, gedacht als Vorlage für realistische Malerei oder erhabene Arbeit.



108] Die Ornamente der nebenan links reproduzierten Darstellung,
als Vorlage für eingelegte Arbeit.

Die Erklärung dieser und verwandter Erscheinungen, welche man unter dem Namen der Irradiation (Ueberstrahlung) zusammenfassen kann, würde uns hier zu weit führen; es genügt die Thatsache und ihre Nutzanwendung. Und zu letzterer bietet sich dem denkenden Künstler und Handwerker fortwährend Gelegenheit. Nur ist neben dem rein physiologischen Grund auch gebührende Rücksicht auf uralte Techniken und Gewöhnungen zu nehmen. Es wäre z. B. falsch, wollten wir den Umstand, daß die Schriftzeichen sowie die figürliche Konturzeichnung seit undenklichen Zeiten dunkel auf hellem Grunde gemacht werden, *lediglich* auf das physische Bedürfnis zurückführen; gewiß würde ein Schriftstück oder ein

Buch mit weißen Buchstaben auf schwarzem Papier für unser Auge unerträglich fein, wie denn auch die hellen Konturen auf einer grauen Schiefer- oder schwarzen Holztafel unter Stilgefühl verletzen, wenn es sich um andere als rein mathematische Darstellungen handelt. Aber zu der Gewöhnung, die Konturen dunkel zu zeichnen, haben doch auch andere Gründe beigetragen: in erster Linie soll wohl der Kontur den Schatten realistisch andeuten, durch welchen die

darzustellenden Körper sich von ihrer Umgebung abheben, sodann ist es zu allen Zeiten leichter gewesen, die nöthigen Materialien zu dunklen auf hellem, als zu hellen Zeichnungen auf dunklem Grunde zu finden. Das Letztere trifft nicht nur bei der Graphik im engeren Sinne zu (Papier, Griffel, Tinte etc.), sondern auch bei der Stickerei auf naturfarbigen Leinen- und Wollengeweben. Hier haben wir also eine ganze Gruppe von Erscheinungen, bei denen physiologische Nöthigungen, unbewusste Urtheilsbildungen und technische Zufälligkeiten derart zusammenwirken, daß wir selbst Verstöße gegen die Natürlichkeit kaum mehr beachten. Die dunkle Zeichnung auf hellem Grunde wird gewissermaßen zum technischen *Prinzip* aller nicht plastischen Ornamentik, welches nun vom bloßen Umriss auch auf die Flächen der Figuren selbst übertragen wird. Als Beispiel führe ich die in den Holz- und Elfenbeinarbeiten der italienischen und der deutschen Renaissance so häufigen Intarsia-Ornamente an: hier erscheinen in der Regel die Silhouettenbilder von Arabesken, stilisirten Thierformen etc. in dunklem Flächenkolorit auf hellerem Grunde, im Gegenfatze zum Relief, welchem zur Erhöhung des plastischen Eindruckes eher ein dunkler Hintergrund gegeben wird. Zur Illustration dieses Unterschiedes mögen die Figuren 107 und 108 dienen. Häufig aber fällt auch wiederum die Regel technischen Rückfichten zum Opfer: Nicht nur Metalleinlagen erscheinen hell auf dunklem Grunde, sondern es werden auch die bei der dunklen Holzeinlage sich ergebenden Auschnitte dazu benutzt, um ein dem Hauptstück, dem »Männl« (Patrize), umgekehrt entsprechendes Gegenstück, das »Weibl« (Matrize), hell auf dunklem Grunde herzustellen. (Gesetzesverletzung aus Sparsamkeit!)

Daß man den für die Dekoration so wichtigen *Kontur* vorwiegend in den neutralen Farben Schwarz, Weiß oder Grau zeichnet, hat aber noch einen besonderen sehr triftigen Grund. Es ist schon angedeutet worden, daß der Kontrast zweier Farben da am stärksten ist, wo dieselben aneinander grenzen. Will man nun diese Wirkung abschwächen, so kann man nichts Besseres thun, als zwischen den kontrastirenden Flächen eine neutrale Zone einschieben, auf welcher die Gegenfatze abklingen, sich mildern und beruhigen können. So bilden, wie wir noch sehen werden, Roth und Blau unter Umständen eine sehr gute Zusammenstellung, obschon sie kein Komplementärpaar sind. Aber im Grenzkontrast (vgl. S. 107) muß das Blau grünlich, das Roth gelblich erscheinen, so daß eine gelbgrüne Zwischenzone in erhöhter Intensität hervortreten würde. Damit aber würde man den Eindruck der beiden Hauptfarben wieder abschwächen,



109] Deutsches Interieur, Uebergang von der Gothik zur Renaissance, Holzchnitt von Hans Burgkmair, aus der Tragödie Cölestine.

zum tiefen Schwarz man für die Grenzzonen verwenden soll, hängt von der Lichtstärke der zu trennenden Hauptfarben und davon ab, ob man die Lichtfülle und den Charakter derselben heben oder abschwächen will: Ein leuchtender Nachbar verdunkelt um sich her, und wer sein Licht unter den Scheffel stellt, macht Anderen das Glänzen leicht. Häufig empfiehlt sich sogar eine *Kombination* schwarzer und weißer Konturen, wie wir sie namentlich auf orientalischen Teppichen finden. Im Prinzip daselbe ist es, wenn wir solche neutrale Zonen zum *Untergrund* für mehrfarbige Muster erweitern, auch dann erfüllen sie ihre Bestimmung als trennende und verbindende Elemente, gewissermaßen als Ableiter und Dämpfer, als unempfindliche Tummelplätze des Grenzkontrastes. Für die gesammte Flächendekoration sind die neutralen Zonen und Konturen außerordentlich wichtig; ohne sie kann dort eine üppige Polychromie niemals zur stilvollen Kunst werden, weil der schroffe Grenzkontrast beunruhigt, überschneidet und da, wo der Eindruck der »ruhigen Fläche« erstes Gebot ist, plastisch wirkt. Der Vergleich irgend eines guten altorientalischen Teppichs mit einem jener unglücklichen Blumenbeete, mit welchen die moderne Teppichweberei noch vor Kurzem unsere »Salons« verunzierte, wird das Gefagte vollkommen klar machen.

Die Farbengebung der neutralen Konturen und Untergründe ist aber in sehr vielen Fällen auch durch die Natur selbst vorgezeichnet. Und diese »natürlichen Neutra« spielen eine überaus wichtige Rolle in der Dekorationskunst,

weshalb man dem Kontur eine Färbung gibt, welche mit keiner der beiden Hauptfarben in näherer Verwandtschaft steht. Aehnlich verhält es sich bei den Ergänzungsfarben, nur daß hier umgekehrt der Kontrast an der Grenze eine Stärkung der Intensität einer jeden derselben bewirkt. Welche der verschiedenen Abstufungen vom lichtstärksten Weiß bis

ist es zu
auf hellem,
ztere trifft
inte etc.),
geweben.
n physio-
älligkeiten
keit kaum
fermaßen
nun vom
ird. Als
lienischen
erscheinen
en etc. in
welchem
l gegeben
und 108
hten zum
, sondern
uschnitte
umgekehrt
a Grunde
egend in
och einen
dafs der
grenzen.
res thun,
ben, auf
so bilden,
ehr gute
a Grenz-
fcheinen,
n würde.
chwächen,



110] Heinrich VIII. im Rath, nach Hans Holbein d. J.

weil sie uns, abgesehen von ihrer rein farbenästhetischen Bedeutung, gleichzeitig auch die Empfindung für die Materialien vermitteln, aus welchen die Gegenstände gemacht sind. Bei manchen Erzeugnissen der polychromischen Dekoration erscheinen solche natürliche Neutra geradezu als Gesetz, am Auffallendsten vielleicht in der orientalischen Teppichweberei: denn es ist doch wohl kein Zufall, daß wir fast in jedem Teppich aus guter Zeit einzelne, wenn auch noch so kleine Partien aus ungefärbter Wolle gewebt sehen. Hier, sowie beim Kalkbewurf der Maurer, bei der Glafirung des Porzellans, ferner bei Elfenbein und Perlmutter, bei getrockneten Palmenblättern, Bastgeflechten, Pergament und Papier, insofern alle diese Stoffe als Untergründe für polychrome Ornamentation benützt werden, trifft allerdings die

natürliche Farbgebung nahezu mit der physiologisch geforderten (d. h. Weiß) zusammen, es liegt also gewissermaßen eine höhere stilistische Potenz vor. Wir haben aber auch natürliche Neutra, welche sich nicht als Neutra im physiologischen Sinne darstellen, so namentlich das Roth der gebrannten Erde (Terracotta) und das Braun des geölten, gefirnissten, gewichsten oder auch nackten Holzes. Auch Baumrinde, braune Thierhäute, farbige Steine etc. geben sehr häufig mit ihrer Naturfarbe neutrale Untergründe. Interessant ist es zu beobachten, wie dann sehr häufig der »Fehler« der Natur dadurch ausgeglichen wird, daß in der Ornamentation die Farben Weiß und Schwarz angebracht werden; ich erinnere nur an die schwarzen Figuren auf den hellenischen Terracottavafen;

an die polychrome Ornamentik der Indianer (weiss, blau, roth, schwarz, auf Holz, Baumrinde und Leder); an die Bemalungen von gothischem Geschränk und Getäfel, sowie an Holzbautheilen der Renaissance (S. Miniato in Florenz) u. s. w. Sehr häufig wird, namentlich in den späteren Zeiten, die natürliche Holzfarbe durch metallischen Glanz aufgehört, durch Vergoldung schon im 15. Jahrhundert (wahrscheinlich aber bereits im christlichen Mittelalter, wenn nicht früher), durch massive Metallbeschläge namentlich seit Louis XIV. Bei fast allen halbzivilisirten Völkern bilden die theilweise Bemalung und Bemusterung, die »Tätowirung« solcher naturfarbiger Untergründe (gewissermassen die ornamentale Schmückung der Natur!) die wesentlichsten Dekorationsmittel, die sich auch in höheren Kunstentwickelungen vielfach, wenn auch nicht immer in der ursprünglichen Frische und Wahrheit, bis heute forterhalten haben. Es steckt eine unverwüthliche Kraft und Wärme in dem *Prinzip*, dessen allmähliche Verkennung fast immer den Rückgang oder doch den Stillstand volksthümlicher Kunst kennzeichnet. Von manchen Einzelercheinungen werde ich noch später zu sprechen Gelegenheit haben.

Gewissermassen als Neutra höherer Ordnung können die metallischen Farben des Goldes, des Silbers und der dieselben vertretenden unedlen Metalle angesehen werden.*) Hier ist es weniger die Grundfarbe (bei Silber und Zinn also grau, bei Gold und Messing gelb und blond, bei Kupfer braunroth u. s. w.), welche neutralisirend wirkt, als die eigenthümliche Durchsetzung der metallischen Oberflächen und Pigmente mit weissen, mithin eigentlich neutralen Lichtern. Je inniger diese Lichter mit der Farbe des Metalles selbst verbunden sind, je ruhiger die Mischung als Lokalfarbe wirkt und je zuverlässiger sie bei allen Beleuchtungen ihren schönen matten Glanz bewahrt, desto besser. Der metallische Glanz darf aber, wenn er neutralisirend wirken soll, nicht zum eigentlichen *Spiegel* werden. Sehr effektiv erweist sich ein fein abgewogener Wechsel zwischen matt ziselirten und glänzend polirten Lichtern (Metallbeschläge, Louis XIV. bis Louis XVI.). Selbstverständlich können auch andere Farben die Rolle der neutralen Zone übernehmen; ihre Anwendung ist aber doch eine viel beschränktere und an noch engere Voraussetzungen geknüpft. Von grosser praktischer Bedeutung ist diese Frage für die farbige Behandlung des gesammten *Rahmenwerks*. In unseren grossen Gemäldeausstellungen nimmt das Rahmenwerk aus hellem

*) Vgl. über die Farben der regulinischen Metalle, insbesondere über Goldfarben, *Brüche* a. a. O. S. 105 und 222.

HIRTH, D. ZIMMER.

Glanzgold faßt ebensoviele Raum ein wie die bemalte Leinwand; nur hier und da tritt das Bestreben hervor, der Umrahmung mit feinerer, auf Hebung des Bildes berechneter Form auch eine bescheidenere metallische Lokalfarbe zu geben. In einer berühmten Gallerie hat man (es ist schon lange her) die guten alten Rahmen aus dem 16. und 17. Jahrhundert durch jene scheulederartigen Goldrahmen ersetzt — die ersteren liegen noch heute in einer Rumpelkammer. Die unvermeidliche Reaktion geht nun wieder zu weit, wenn sie den vergoldeten Rahmen lediglich durch den schwarzen und braunen ersetzen will. Das Richtige ist vielmehr feinstes künstlerisches Zusammenstimmen: Der Rahmen soll auch farbig betrachtet die Verbindung zwischen Wand und Bild herstellen. Mit dieser höheren, der Gallerie- und Ausstellungschablone entgegengesetzten Auffassung verträgt es sich sehr gut, wenn wir in besonderen Fällen die Vergoldung mit einer saftgrünen oder braunrothen Lafur versehen oder den Rahmen aus grünlich oder roth gebeiztem Holze nehmen, um den im Bilde und den auf der Wand vorherrschenden entgegengesetzten Farbenautoritäten Roth bezw. Grün ein Gegengewicht zu geben — eine Praxis, welche der deutschen Gothik und Renaissance durchaus nicht fremd war.

Mit der neutralen Zone ist eigentlich schon der Anfang der *Triade*, des farbigen Dreiklangs, gegeben. Denn auch in der Dekoration gilt der weise Satz: »Aller guten Dinge sind drei« — man würde freilich besser sagen »mindestens drei«. Es genügt dem Auge nicht, sich an der einfachen Harmonie zweier Farben zu letzen. Bleiben wir zunächst bei der Dreizahl, so lassen sich sofort aus dem zwölftheiligen Farbkreis des Spektrums (S. 99) mehrere Gruppen in der Art herausnehmen, daß man zwischen je zwei Farben der Auswahl immer zwei des Kreises überspringt. Man kann diese Triaden noch immer »physiologisch« nennen, weil sich aus jeder derselben das ganze Spektrum zusammensetzt. Es sind die folgenden:

Purpur — Gelb — Cyan- (Türkisen-) Blau.
Karmiroth — Gelbgrün — Ultramarin.

Zinnoberroth — Spangrün — Blauviolett.
Orange — Blaugrün — Purpurviolett.

Aber auch mit den Mischungen in bräunlichen Tinten, welche ja in dem sehr mangelhaften Farbkreis nicht vertreten sind, lassen sich zahlreiche Dreiecke bilden. Das Wesen der »bräunlichen Triaden«, wenn ich sie so nennen darf, besteht darin, daß den kalten Farben etwas von den warmen, den warmen etwas von den kalten mitgetheilt wird, wodurch zwar die ganze Zusammenstellung an Energie verliert, dafür aber an Milde und Innigkeit, an »Stimmung«



111] Nach einem Holzschnitt Hans Schüffelein's, Anfang des 16. Jahrhunderts.

gewinnt — das eben, was wir an der Färbung alter Oelbilder und Gobelins, sowie alter orientalischer Teppiche so hoch schätzen, und daselbe, was uns in der herbstlichen Landschaft so wohligh anheimelt und erwärmt. Dafs auch die Farben der bräunlichen Triade*) durch neutrale Zonen vielfach verbunden, verändert und gehoben werden können, ist selbstverständlich; es ist aber wohl darauf zu achten, dafs in solchem Falle auch den weissen, schwarzen, goldenen etc.

Konturen ein verhältnismässig wärmerer Ton zu geben, dafs die »Patina« der ganzen Dekoration auch auf sie zu übertragen ist.

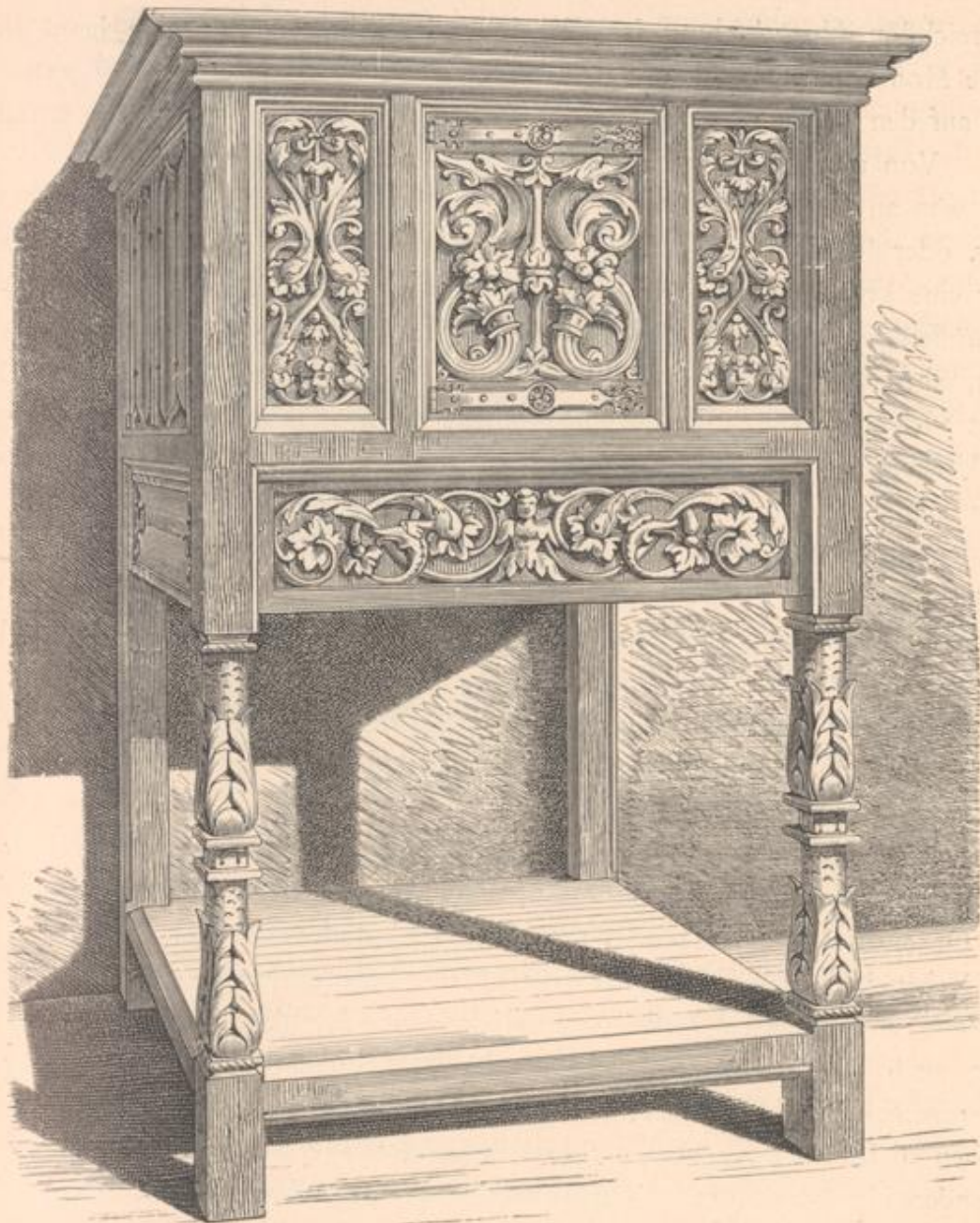
Sobald die Zwischenräume im Spektrum wesentlich verkleinert werden, beginnen die von *Goethe* sehr gut mit dem Namen der »charakterlosen« bezeichneten Zusammenstellungen. Das gilt z. B. von dem Doppelpaar; »Purpurroth, Grün, Zinnoberroth, Blau«. Wenn diese und andere gleich nah oder näher verwandte Farben trotzdem in gewissen Fällen als Nachbarn prächtige Wirkungen machen, so ist das nur möglich bei einer sehr geschickten Verflechtung mit neutralen Zonen, nicht blos in Form schmaler Konturen, sondern auch in Form trennender Felder. Mit gut berechneten Uebergängen kann man ja, wie uns die Orientalen lehren, die unglaublichsten Farbenzusammenstellungen riskiren; aber freilich nicht ohne grosses Geschick und feine Empfindung. Namentlich

*) Als praktisches Hilfsmittel leistet der Atlas zu *Chevreaux's* »Exposé« etc. (oben S. 100) noch immer leidlich gute Dienste, obschon er auf falschem Prinzip beruht. Sehr nützlich wäre eine deutsche Ausgabe des Textes, worin für jeden Farbenton zahlreiche Beispiele aus der anorganischen wie Pflanzen- und Thierwelt beigebracht sind; nur müßten den lateinischen Benennungen derselben auch die deutschen beigelegt werden.

dann, wenn zur Ausfüllung der neutralen Zonen die Farbengebilde der Natur selbst, z. B. in der rohen Wolle, Seide etc., verwandt werden, und wenn die polychromen Muster eine gewisse Höhe stilvoller Formvollendung erreichen, darf die Farbenwahl als nahezu unbeschränkt gelten.

Damit kommen wir zu der wichtigen Frage, wie sich die Farben in Bezug auf ihre räumliche Ausdehnung und Anordnung untereinander zu verhalten haben? Man kann die Antwort hierauf sowohl aus den eigenen subjektiven Empfindungen, als aus der Beschaffenheit der farbigen Dekoration aller Zeiten herleiten. Beiden Gesichtspunkten Rechnung zu tragen, wird das Beste sein. Nur muß man sich davor hüten, in dieser Frage des künstlerischen Behagens allzu ängstlich nach *Formeln* zu suchen; wer solche sucht, der wird sie wohl finden, aber er verengert sich damit nur den Gesichtskreis und an Stelle des Schlüssels, mit dem er das Geheimniß der Kunst zu erschließen gehofft, bleibt ihm der Irrthum. So steht es auch mit den sogenannten *farbigen Aequivalenten*. Der Engländer *Field* glaubte entdeckt zu haben, daß die drei »Grundfarben« Gelb, Roth und Blau (bei gleicher Intensität) im Flächenverhältniß von 3 : 5 : 8 die einzig wahre 16theilige Harmonie darstellen; für die Zusammenstellung Orange, Purpur, Grün berechnete er hiernach das Verhältniß 8 : 13 : 11 = 32 u. f. w. Auch *Arthur Schopenhauer* hat ähnliche Zahlen zu ermitteln gesucht. Die *Field'sche* Lehre erhielt neues Ansehen durch die Zustimmung des Engländer *Owen Jones*, des Herausgebers einer sehr verdienstvollen Sammlung farbiger Ornamente aller Zeiten und Völker (1856), und dieser Autorität ist es wohl hauptsächlich zuzuschreiben, daß selbst *Gottfried Semper**) sich rückhaltslos der Theorie angeschlossen hat. Dieselbe beruht auf folgenden unrichtigen Voraussetzungen: 1. daß die Farben Gelb, Roth und Blau die »Grundfarben« seien; 2. daß sie in Bezug auf ihr Vermögen, die Sehnerven anzuspannen und zu ermüden, sich wie 3 : 5 : 8 verhalten; 3. daß die Mischung der genannten

) Der Letztere sagt (»Stil«* 2. Aufl. S. 47): »Eine Mischung von 8 mal Blau, 5 mal Roth und 3 mal Gelb gibt ein ganz neutrales Grau. Stellt man Gelb dem sekundären Violett gegenüber, so nimmt das Gelb 3 Theile ein, das Violett dagegen die übrigen 13 Theile zusammen. Dieses Violett besteht aber selbst aus 8 Theilen Roth. Kombiniert man nach dem Prinzip der gleichmäßigen Vertheilung das Roth im Gegensatze zum Grün, so muß das Roth 5 Theile der Oberfläche einnehmen, die übrigen 11 Theile gehören dem Grün als Grund. Setzt man Grün, Blau und Violett neben einander, so darf, da das Blau in allen dreien vorkommt und ihm im Ganzen nur 8 Theile der Oberfläche gebühren, das blaue Feld = 4, das grüne Feld = 2 + 3 = 5, das violette Feld = 2 + 5 = 7 sein. Doch sind natürlich auch andere Verbindungen dieser drei Farben gestattet. Setzt man z. B. den blaugrünen Grund = 8 (wobei 6 Theile auf Blau und 2 Theile auf Gelb kommen mögen), so bleibt für die Muster ein Raum von 8 Theilen. Soll dieses Muster nur eine gemischte Farbe haben, so besteht diese aus 5 mal Roth, 1 mal Gelb und 2 mal Blau«. Was wohl ein persischer Teppichweber zu diesem Recepte sagen würde?



112] Credenzschrank, deutsche Arbeit um 1530; k. b. Nationalmuseum zu München.

Farben in diesem Verhältniß ein neutrales mittleres Grau ergeben — während es in Wirklichkeit *Farbstoffe* waren, durch deren Mischung Field ein solches Resultat erreichte; 4. dafs ein nach dem fraglichen Rezept zusammengestelltes, polychromes Muster, aus der Ferne gesehen, im Ganzen einen grauen, indifferenten Eindruck mache; 5. dafs es die Aufgabe der vielfarbigen Dekoration sei, bei

der reichsten Abwechfelung im Einzelnen doch im Ganzen eine beruhigende graue Monotonie zu erzielen; endlich 6. dafs diefem Ideale die Farbenvertheilung auf den beften orientatifchen Mustern thatfächlich entfpreche.

Von allen diefen Irrthümern ift der letzte der merkwürdigfte; denn wenn wir, was an fich fehr lehrreich ift, die »Grammatik der Ornamente« von *Owen Jones*, oder den prachtvollen Atlas von *Prifse d'Avennes* über die arabifche Kunst, oder eine gröfsere Anzahl orientatifcher Teppiche und Tücher genau befehen, fo müffen wir wohl die reiche Phantafie der alten Meifter des Ostens bewundern, aber von dem Prinzip der »farbigen Aequivalente« können wir dabei nicht viel entdecken. Es fällt fogar nicht fchwer, mustergiltige Beifpiele für die Umkehrung des ganzen Prinzips zu finden; fo habe ich einen reizenden alten Teppich vor mir mit goldgelbem Grund und allerliebft ftilifirten Blumen, auf dem fich Gelb, Roth und Blau in ziemlich gleicher Sättigung eher wie 8 : 5 : 3 verhalten. Man kann das Beharren auf dem Field'schen Irrthum eben nur dadurch erklären, dafs nichts dem Erkennen der Wirklichkeit fchädlicher ift, als vorgefafste Meinungen. Vielleicht hat auch eine Urtheilstäufchung durch farbigen Kontrast mitgefpielt; denn allerdings erfcheint das ohnehin lichtstarke Gelb *zwischen* Roth und Blau defto feuriger, je kleiner der von ihm eingenommene Raum verhältnifsmäfsig ift.

Und doch ift ein gutes Körnlein Wahrheit daran, wenn *Semper* die »Ruhe in Folge rafchefter Vibration« als das eigentlich orientatifche Prinzip der Ornamentation in Formen und Farben hinfteht; wenn er von einer durch die Nebeneinanderfteellung vieler Farben- und Formenelemente hervorgebrachten üppigen und florirten Monotonie fpricht, bei der das Auge nichts *vermifst*, aber auch nichts Störendes *findet*; wenn er diefem Prinzip diejenige der *Subordination* gegenüberfteht, »welches darin befteht, dafs die Kontraste der Farben nicht durch Abwägen ihrer Wirkungen nivellirt werden, fondern fich einander bis zu einem beftimmten Kulminationspunkte fteigern, der in einem folchen Grade das ganze Syftem beherrfcht, dafs durch feine überwiegende *Autorität* die Einheit der Gefamtwirkung erreicht wird«. Nur darf man fich nicht mit der unfruchtbaren Aufgabe abquälen, die Werke der ornamentalen Kunst nach *diefen* Prinzipien etwa in morgen- und abendländifche zu fondern! Es mufs vielmehr betont werden, dafs eigentlich *jedes* gute vielfarbige Kunstwerk die beiden hier angedeuteten Prinzipien bis zu einem gewissen Grade *vereinigen* foll. Ja ich ftehe nicht an, diefen Anspruch fowohl gegenüber der Malerei als



113] Kaiser Maximilian I. bei Marie von Burgund und ihrer Mutter.
Holzschnitt aus dem »Weiskönig«.

der polychromen Ornamentik zu erheben, weil ich mich der Erkenntnis nicht verschließen kann, daß nicht nur die Dekorationen der Alhambra, sondern auch die Gobbelins von Arras und die besten Bilder der großen Meister der Renaissance folchem Ansprüche, selbstverständlich in den verschiedensten Weisen, gerecht werden.

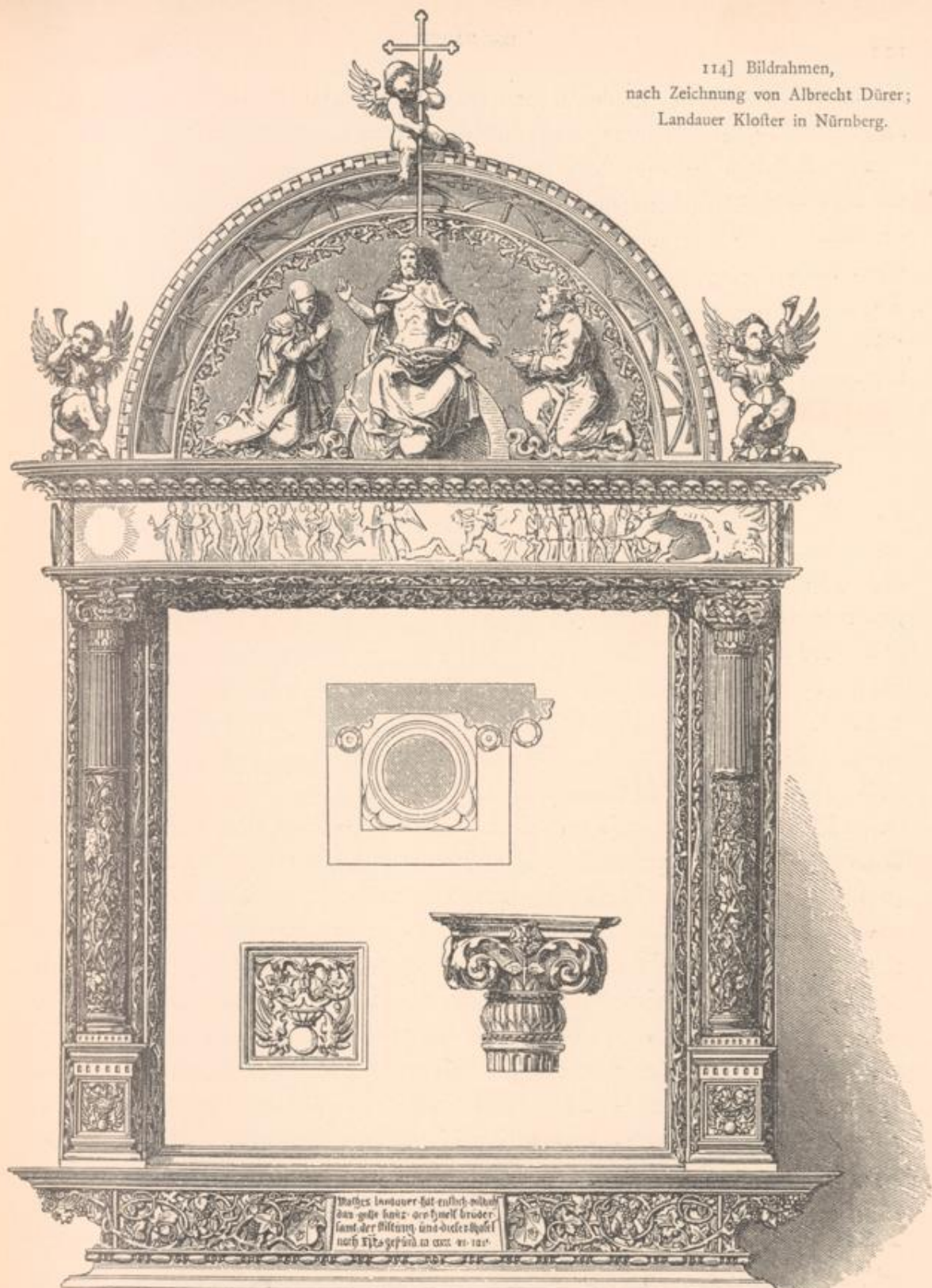
Und steht dies nicht im Einklang mit unserem eigenen, durch Übung gesteigerten und verfeinerten natürlichen Bedürfnis? Das kräftige Auge will keine »Monotonie«, auch dann nicht, wenn diese im denkbar buntesten Kleide dar-

geboten wird; Gleichmacherei und Aufhebung der Gegensätze sind ihm unleidlich, es verlangt nach Veränderung und anregender Beschäftigung, selbst nach Aufregung und einseitiger Ermüdung. Gerade die Orientalen haben es trefflich verstanden, diese Forderungen zu erfüllen. Es ist ja richtig, sie haben von den »üppigen und florirten« Mustern, wie überhaupt von der Polychromie einen viel umfassenderen Gebrauch gemacht, als die Völker des Westens. Der Grund liegt wohl hauptsächlich einerseits in dem instinktiven Bestreben, die sonnige Einförmigkeit ihrer Natur durch reichere Farbenspiele zu überbieten, und andererseits in der eigenartigen Entwicklung ihrer Ornamentik. Den Anhängern des Islam war es verboten, die Gestalten von Menschen und Thieren zum Gegenstande bildlicher Darstellungen zu machen, ein Verbot, das zwar mehrfach auch schon in der Blüthezeit mohamedanischer Kunst (namentlich von den Perfern) übertreten wurde, im Ganzen aber doch bewirkte, daß die geometrischen, kalligraphischen und pflanzlichen Ornamente, also gerade die für vielfarbige Behandlung

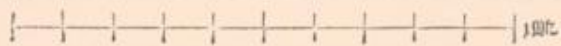
besonders geeigneten Formen, eine erstaunlich virtuose Ausbildung erfahren. Von dieser höchst interessanten Entwicklung und ihren Beziehungen zur Kunst des Westens, insbesondere zur deutschen Renaissance, wird noch später die Rede sein; an dieser Stelle soll nur betont werden, daß auch die farbige Dekoration des Ostens, *als Ganzes* betrachtet, so wenig der »überwiegenden Autoritäten« entbehrt, wie jene des Westens. Wir können uns dies sofort klar machen, wenn wir in einem größeren Zimmer einige der zierlichen kleinen Teppiche nebeneinander ausbreiten, die uns noch heute der Orient liefert. Selten, daß wir deren zwei oder mehrere beisammen sehen, welche denselben Charakter in Form und Farbe an sich tragen; lassen wir den Blick vom einen zum andern schweifen, so werden wir gerade durch den Wechsel der farbigen Grundstimmungen froh bewegt. Und ähnlich verhält es sich bei den Dekorationen der orientalischen Wohnräume und Hausfassaden, der Moscheen und Paläste. Was einigen hier als Monotonie erscheint, das ist doch wohl nur Folge der Herrschaft, welche die arabische Logik selbst über die gewagtesten Farbzusammenstellungen auszuüben vermag. So siegreich über die Farbe, wie das abstrakt-logische Ornament des Ostens, kann sich das malerisch-realistische Ornament des Abendlandes niemals erweisen, weil schon die bloße Andeutung der Wirklichkeit zur Beschränkung in der Farbenwahl zwingt.

So wichtig also selbstverständlich in jedem einzelnen Falle die Frage ist, *welche Farben* man zur Erzielung einer dekorativen Wirkung wählen soll, und so zweifellos hierbei Alles von der *räumlichen Vertheilung* abhängt, so lassen sich doch mathematische Formeln dafür weder geben noch rechtfertigen. Wohl aber kann man einige Regeln aufstellen, welche als Ausfluß unserer physiologischen und ästhetischen Einsicht gewissermaßen den logischen »*Stil der Farben*« bilden, und welche unabhängig vom persönlichen Geschmack und von dem Farbensinn der verschiedenen Zeiten und Völker einfach Sache des gefunden Menschenverstandes sind; — und zweitens kann man der farbigen Dekoration, der äußeren sowohl als der inneren, den Anspruch auf ein gewisses *landsmannschaftliches oder nationales Gepräge* zuerkennen. Denn wenn wir auch die Behauptung von der theilweisen Farbenblindheit der alten Hellenen in das Reich der philologischen Märchen verweisen dürfen, so muß doch anerkannt werden, daß die Farbenempfindungen bei Völkern wie Individuen zum großen Theile ein Ergebnis der Gewöhnung und Ausbildung sind. Auf den sonnenverbrannten Wüstensohn macht das spärliche Grün der Oase einen feierlichen, freudig

114] Bildrahmen,
 nach Zeichnung von Albrecht Dürer;
 Landauer Kloster in Nürnberg.



HIRTH, D. ZIMMER.



erregenden Eindruck; ein deutscher Forstwart wird von solcher Erregung nicht viel verspüren, aber seinem Auge ist das grüne Licht ebenso zum Bedürfnis geworden, wie dem Auge des Arabers die gelben und röthlichen Lichter der baumlosen südlichen Landschaft. Dankbar nehmen wir an, was uns der Orient in seiner reichen vielfarbigen Kunst darbietet, aber dem *Ganzen* unserer farbigen Dekoration dürfen und sollen wir den Stempel unserer heimatlichen Natur aufdrücken. Klingt es doch wie ein Lobgefäng auf die deutsche Farbe, was *Victor Scheffel* den aus dem Kreuzzuge kampfmüde in sein geliebtes Thüringer Land heimkehrenden *Biterolf* fingen läßt:

Im heiligen Land, im Wüstenland
Bin ich zu Feld gelegen
Und kehre sonnenbraungebrannt
Zu heimischen Gehegen:
Nun erst, mein alter Heimatwald,
Weiß ich dich ganz zu schätzen,
Mich deiner dunklen Prachtgestalt
Tagtäglich neu zu letzen.

Ich sah die Ebne Esdrelon,
Der Aquäducte Bogen,
Und sah in rauschender Fächerkron'
Den Palmehain erwogen.
Fern sei, solch adlig schlank Gehölz
Dem Sarazen zu neiden;
Ich mußte um den Trunk des Quells
Mit sieben Heiden streiten

Ich hab' viel giftigen Schmack und Ruch
Auf Syriens Feld erlitten;
Wie anders schmeckt ein voller Zug
Der Luft in Harzwaldmitten!
Wer einmal diesen Jungbrunn fand,
Der schöpft aus keinem andern;
Thüringer Wald, Thüringer Land,
Nur hier mag ich noch wandern!

Will je, der Meerfahrt Rest, an mir
Ein Wüstenpesthauch zehren,
Such ich im Nadelholz Quartier
Ihn siegreich abzuwehren:
Denn das ist deutschen Waldes Kraft,
Dafs er kein Siechthum leidet
Und alles, was gebrestenhaft,
Aus Leib und Seele scheidet.

Dafs ich wieder fingen und jauchzen kann,
Dafs alle Lieder gerathen,
Verdank ich nur dem Streifen im Tann,
Den stillen Hochwaldpfaden:
Aus schwarzem Buch erlernst Du's nicht,
Auch nicht mit Kopferdrehen:
O Tannengrün, o Sonnenlicht,
O freie Luft der Höhen!

Mein Kreuzfahrtschild hangt im Geäst
Kriegsruhmes gern ich darbe,
Ich schließse meiner Tage Rest
Als Mann der grünen Farbe.
Noch möcht ich pflegen manchen Baum
Den Enkeln einst zum Schatten,
Noch roden manchen wüsten Raum
Zu Wald und Wiesenmatten;

Noch auf und ab am Infelsberg
Manch waidlich Jagdlied fingen,
Und so mein Forstmannstagewerk
Treu, wie sich's ziemt, vollbringen.
Klopft dann der Oberforstherr Tod
An meine Kemenaten,
Sein Klopfen wird mir nicht zu Noth
Und ewiger Pein gerathen.

Näht mich in eine Hirschhaut ein
Im grünen Sonntagkleide,
Das Jagdhorn von Weisselfenbein,
Den Spiels legt mir zur Seite;
Verschließst die Berggruft mit dem Schild,
Deckt sie mit Moos und Rasen,
Ich hoff' von dort einst Wald und Wild
Zur frohen Urftend zu blasen.

Ob es uns noch einmal beschieden sein wird, mit dem Abglanz dieser uraltdutschen Farbenherrlichkeit unsere häusliche Kunst zu verklären? Wäre wirklich dem Volke, dessen Kindheit noch immer vom strahlenden Weihnachtsbaum vergoldet ist, die Gabe ver sagt, in feinen Winterquartieren liebevoll nachzubilden, was die heimischen Gehege heute wie vor tausend Jahren an farbigen Wonnen offenbaren?

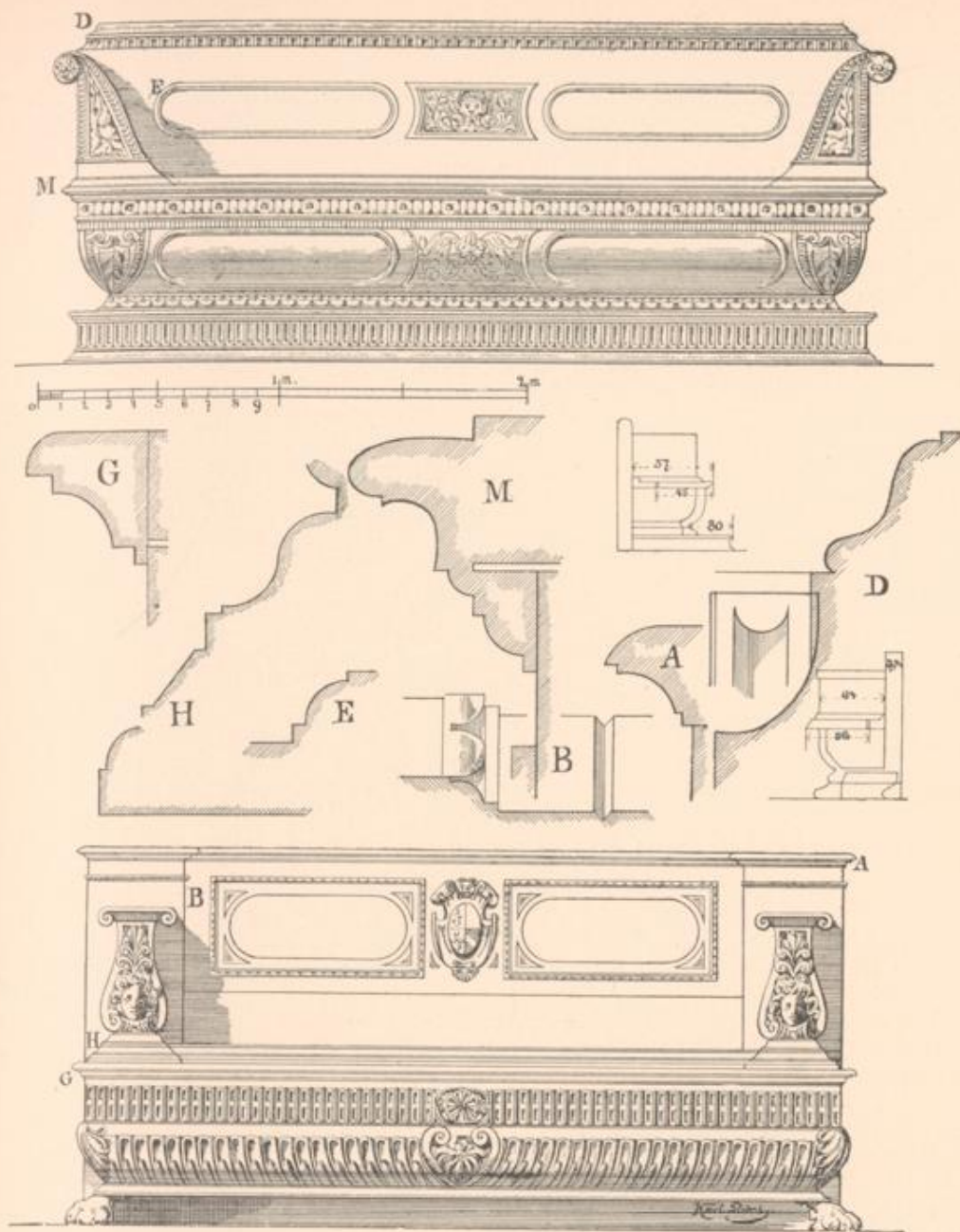
Nach dieser Abfchweifung in das Reich der Dichtung wollen wir auf dem Wege der trockenen Unterfuchung weitergehen. Wenn wir den historischen Entwicklungsgang der Innendekoration in den letzten Jahrhunderten überblicken, so können wir, infoweit der farbige *Gesamteindruck* in Frage kommt, leicht zwei Kategorien unterscheiden: Das Zimmer mit überwiegend gedämpfter und gefättigter Farbenstimmung, wobei keine Farbengebung prinzipiell ausgeschlossen, vielmehr eine maßvoll polychrome Dekoration Ideal ist; — und das Zimmer mit sehr heller Gesamststimmung, wobei ein gewisser Grundton das Ganze beherrscht, modifiziert, ja geradezu ausschließend wirkt. Dort begegnen wir natürlich-künstlerischer Freiheit: jedem Stoffe und jedem Gegenstande wird gewissermaßen sein farbiges Recht zu Theil, ein jedes Ding kann seine Individualität auch durch die Farbe ausdrücken, ja die farbige Uniformirung begrifflich nicht zusammengehöriger Partien erscheint hier geradezu als unlogisch, stillos; in dieser Art der farbigen Dekoration, welche zu allen Zeiten bis zur Spätrenaissance, mit vielfachen Variationen selbstverständlich, die herrschende war, — in ihr sehen wir auch die physiologisch-ästhetischen Forderungen verwirklicht: Ruhe und Befriedigung im wohlthuenden Wechsel farbiger Harmonien. Der Raum bildet ein polychrom zusammengestimmtes, geschlossenes Ganzes. Bis in das 17. Jahrhundert hinein entspricht auch das Kostüm der farbigen Grundidee.

Ganz anders die *helle Farbeinseitigkeit* oder *Isochromie*.*) Ihr hervorstechender Charakterzug ist ihre Unverträglichkeit mit fremden Farbenautoritäten; ja selbst die physiologischen Ergänzungen sind prinzipiell verpönt, starke Gegensätze fast ausgeschlossen. Alles bewegt sich in *einer* Richtung; den einfarbigen Effekt zu steigern müssen Natur und Kunst sich jede Beschneidung gefallen lassen. Wände, Thüren und Möbel erhalten helle Anstriche, Portiären und Möbelstoffe müssen die Färbung der Wandflächen annehmen, nur etwa das ein-

*) Eine vollkommene Verdeutschung des Wortes »Isochromie« giebt es nicht. Es bedeutet die allgemeine Richtung und Steigerung einer gewissen Farbenautorität (z. B. Blau), wobei die ausgiebigste Verwendung neutraler Farben (Weiß, Grau, Silber, Gold) nicht ausgeschlossen ist.

gerahmte Porträt oder Landschaftsbild, sowie der Gobelin dürfen ihre Darstellungen natürlich färben — obschon dem Geist der Dekoration auch in diesen Stücken namhafte Konzessionen gemacht werden. Aber nicht bloß von den Wänden und Möbeln, auch von den Leibern der Menschen verschwinden die alten dunklen Prachtfarben: Burgunderroth wird Scharlach, Indigo wird Bayrischblau; an die Stelle des alten schweren Sammets tritt mehr und mehr der glitzernde Atlas. Helle Neutra, namentlich Weiß, Silber und Gold, werden in ausgiebigster Weise verwendet. Ueppig, leuchtend, elegant, zierlich, kokett — das sind die Bedingungen, welchen sich jede mehrfarbige Zusammenstellung fügen muß.

In der That hat die isochrome Dekoration eine ganz eigene Grammatik und Logik, welche von den Regeln der *allgemeinen* praktischen Farbenlehre wesentlich abweichen. Die Isochromie hat ihre systematische Durchbildung recht eigentlich im 18. Jahrhundert erfahren, obschon vereinzelte Beispiele bereits im 16. und mehr noch im 17. Jahrhundert vorkommen. Ihre Entstehung verdankt sie dem festlichen Bedürfnis des *Fürstenschlosses*. Stellen wir uns eine Flucht von Prachtgemächern vor, welche Nachts von tausend Flammen erleuchtet sind, so können wir bei einiger Phantasie uns denken, daß wir beim flüchtigen Durchwandern des blauen, des gelben, des rothen, des grünen Zimmers etc. bis zum »weißen Saal« wohl einen angenehmen Farbenrausch bekommen. Jeder Raum für sich bildet eine Analogie zu dem Innern des goldenen Bechers; auch hier wird die einheitliche Lokalfarbe durch zahllose Reflexe des gleichfarbigen Lichtes zur größten Innigkeit gesteigert. Mit allen Feinessen sehen wir Spiegel, Glanzgold und Glanzsilber, Kryalle, Porzellan, Atlas-tapeten, gewichste Fußböden, Lackfarben, Malerei und Stuckatur, überreiche Toiletten und lebende Büsten mit strahlendem Brillantschmuck zur Erreichung bestrickender isochromer Effekte zusammenwirken. Daß man sich dabei mehr und mehr der *hellen* Farbentöne bediente, hat seinen Grund wohl hauptsächlich in der Beleuchtungsfrage: Ballfeste u. dergl. pflegen Nachts veranstaltet zu werden, bei der Umständlichkeit und den Kosten des Kerzenlichtes aber mußte man von dunklen, viel Licht verschluckenden Farbengebungen möglichst absehen. Und hier möchte ich gleich dem alten Irrthum entgegentreten, als ob jene hellen Farben »schwächliche, süßliche« seien. Physiologisch betrachtet sind sie das nicht, im Gegentheil, sie muthen dem Auge größere »Arbeit«, größere Konsumtionskraft zu, als die dunklen Töne. Jenes Vorurtheil rührt wohl daher, daß allerdings das *Leben* in diesen hellen Räumen und den entsprechenden



115] Italienische Sitzbänke, Anfang des 16. Jahrhunderts. Gez. von K. Probst.

hellen Toiletten ein übermäfsig genussfrohes, sinnliches und entnervendes war. Dem Auge aber wurde hier nicht die Ruhe gegönnt, welche es in dem Wechsel gefättigter, tiefer Farbentöne (Gothik, Renaissance) findet, vielmehr wurden an den vornehmsten aller Sinne gerade die höchsten Anforderungen gestellt. Daher wirken denn auch die hellleuchtenden Nymphen des Schäferstils

bestrickend, berauschend, aber bald ermüdend — dem Prinzen Champagner vergleichbar, nur daß sie in der Qualität ihrer Erregungskraft viel ausschließlicher sind, als dieser leichtfertigste Sohn des Bacchus. Denn man trinkt wohl in einer altdeutschen Stube mit bestem Erfolge Champus, — aber Amalienburg*) und Gerstenfaß, wie reimt sich das zusammen? — — Schon diese wenigen Erwägungen machen uns klar, warum wir uns mit den unläugbar reizenden und liebenswürdigen Grazien des fürstlichen Rococo nicht allzu lange in demselben Raume wohl fühlen; sie selber treiben uns kosend hinaus, um uns an der Schwelle des nächsten Gemaches mit neuem Zauber zu umgarnen.

Die *Isochromie*, über einen ganzen in sich abgeschlossenen Wohnraum ausgebreitet, ist um so verkehrter, je mehr der Bewohner gerade auf diesen *einen* Raum angewiesen ist. Rechtfertigen läßt sie sich dann, wenn man eine ganze Reihe von Räumen jeden in einer anderen Farbenautorität dekorieren kann. Bei ihrer Nachahmung in kleineren Verhältnissen wird sehr häufig übersehen, daß ihr innerstes Wesen auf fürstliche und festliche Prachtentfaltung gerichtet ist und daß ihre Erfolge gerade auf dem *mehrfachen Wechsel der Szene* und der räumlich abgeschlossenen einfarbigen Grundstimmungen beruhen, also auf Bedingungen, welche das bürgerliche Haus in der Regel nicht erfüllt. In einem Zimmer, das zu dauerndem, regelmäßigem Aufenthalt bestimmt ist und das überdies verschiedenen Zwecken dienen soll, muß eine verständnisvolle Dekoration sich ebenso von monotoner Einfarbigkeit wie von verwirrender Buntscheckigkeit fern halten. Wer da meint, er verübe etwas vornehm Stilvolles, wenn er ängstlich die gleichfarbigen Stoffe für Tapeten, Möbel und Vorhänge seines Zimmers zusammenfucht, der geht in der Irre. Er hat einmal etwas von »Harmonie« in der Farbe gehört, ohne ernstlich nachzudenken, was damit gemeint sein könne. Auch das vorige Jahrhundert hat übrigens neben der vorhin geschilderten fürstlichen eine, wenn ich so sagen darf, »bürgerliche« Dekoration gekannt, in welcher bis zu einem gewissen Grade den Stoffen und Gegenständen ihr farbiges Recht wurde, und es ist eine durchaus falsche Vorstellung, wenn dem Rococo und seinen nächsten Vorfahren und Nachkommen schlechtweg jede Natürlichkeit abgesprochen wird. Wie diese Stilbildungen bezüglich ihrer Formen und Ornamente vielfach mit geradezu erstaunlicher Virtuosität den Anschluß an die Natur gesucht und gefunden haben, so sind auch ihre Farben

*) Die Amalienburg im Nymphenburger Park, vielleicht das Reizvollste, was überhaupt an isochromer Rococodekoration geschaffen worden ist; ich werde darauf später zurückkommen.



116] Marmor-Kamin im Palaſt von Urbino, italieniſche Frührenaiffance.

unter gewiſſen Vorausſetzungen natürliche und frei individualifiſirende. Die erſte dieſer Vorausſetzungen iſt die, daſs Thüren und Möbel in ihrer natürlichen, wenn auch durch Wachſpolitur und feine Fournituren gehobenen *Holzfarbe* erſcheinen. Mit dieſem Farbelement, das namentlich im deutſchen Bürgerhaus faſt immer das herrſchende geblieben iſt, hat ſich denn auch eine gewiſſe zarte Polychromie an den Möbelſtoffen, Gardinen und Tapeten ſehr wohl vertragen. Wie reizend ſind z. B. die bunten Webereien und Stickereien (*Petit-points*) auf Stühlen und Kanapees, an ſpaniſchen

Wänden und Kaminiſchirmen, die bunten Tapeten des Louis XVI. u. ſ. w. Andererſeits finden wir unter den Möbelſtoffen des bürgerlichen Zimmers neben Seide und Atlas auch das ſtarke Tuch, das noch ſtärkere braune Leder und den gepreſſten Wollenplüſch. Aber es iſt richtig, daſs trotzdem auch den polychromen Dekorationen des vorigen Jahrhunderts eine gewiſſe »iſochrome Tendenz« innewohnt, die ſich namentlich in der Vermeidung ſehr dunkler Farben an Wänden und Möbelſtoffen und andererſeits in der möglichſten Beibehaltung derſelben Farbenautorität äußert, falls eine ſolche z. B. an den geſtrichenen oder tapezierten Wandpartien zu Tage tritt.

Bietet alſo die vollkommene Iſochromie keine dauernde Befriedigung, ſo können wir doch ſelbſt im »altdeutſchen Zimmer« nicht umhin, gewiſſen größeren Partien der Dekoration einen einfarbigen Charakter zu verleihen. Während am

Fußboden wie an der Decke, über welche der Blick nur flüchtig hinstreift, sehr wohl eine reiche Buntfarbigkeit (Polychromie) erträglich ist, sucht unser Auge beim geraden Ausblick in der Gesichtshöhe ruhigere Eindrücke. Ich glaube nun, daß sich in der Art, wie man *diesem* Bedürfnisse am Besten gerecht wird, die Nationalität der häuslichen Kunst deutlich aussprechen läßt. Indem wir der deutschen Herbstlandschaft in der Zeit der Weinlese ihre warmen, saftvollen Farbestimmungen entlehnen, schaffen wir sowohl unserem Gemüthe als unserem sinnlichen Auge Befriedigung. Es sind namentlich die *braunen*, *bräunlich-rothen* und *grünen*, die *grünlich-* und *bräunlich-gelben* und endlich die *gelblich-weißen* Töne, lauter Mischfarben, in denen die »warmen«, d. h. hier die erregenden Strahlen überwiegend vertreten sind. So unbeschränkt auch die Farbenwahl für sehr kleine Felder des Gesichtskreises ist, so beschränkt ist sie für den Schmuck der großen Wandflächen, selbst für den Stoffüberzug eines Stuhles oder eines Divans. Bevor wir aber auf die Verwendbarkeit der einzelnen Farben näher eingehen, muß noch das *allgemeine Gesetz* erörtert werden, welchem alle und jede isochrome Dekoration unterworfen ist.

Unser Auge hat das Bedürfnis, den Blick jederzeit auf einen bestimmten Punkt zu fixiren, selbst dann, wenn wir gar nichts Bestimmtes erkennen wollen, wenn wir »in's Blaue sehen«. Ob nun gleich das Himmelsgewölbe mit seinen wunderbaren, jeder farbigen Nachbildung spottenden Lichtreflexen uns geheimnisvoll anzieht — sobald dem im Unendlichen irrenden Blick die Gestalt eines kreisenden Sperbers oder einer Schwalbe begegnet, folgt er ihr unwillkürlich nach. Was aber dem Firmament oder seinem Spiegelbild im windstillen See so unergründlichen Zauber verleiht, nämlich die halb stereoskopisch-sinnliche, halb intellektuelle Empfindung der Tiefe, das muß jeder künstlichen Einfarbigkeit fehlen, und wenn uns ja eine solche auf größerer Fläche geboten wird, ohne daß der Blick seine festen Ruhepunkte findet, so beschleicht uns eine Art *horror vacui*, ein Abscheu vor der Leere. Das einfarbige Kolorit großer Flächen ist daher beunruhigend, armselig, todt, traurig, überhaupt *stillos*; um es genießbar zu machen, müssen wir es durch Merkmale unterbrechen und beleben. Haben wir vorhin im *Kontur* das beruhigende Element der vielfarbigen Dekoration kennen gelernt, so tritt uns nun ein ganz analoges Erfordernis für die einfarbige Dekoration entgegen. Wo diese beiden fehlen, kann von farbiger »Kunst« nicht die Rede sein.

Die Unterbrechungen der einfarbigen Flächenerscheinung können nun hervorgebracht sein durch plastische oder durch graphische Hilfsmittel; sie



117] St. Marcus, Holzschnitt von Hans Brosamer, um 1540.

können dem Körper des einfarbigen Gegenstandes organisch eingefügt oder nur gelegentlich angepaßt sein; sie können mit ihm denselben farbigen Charakter theilen oder andere Elemente in die Einfarbigkeit hineintragen. Dem dekorationskundigen Leser wird es leicht fallen, für alle dreißig oder mehr Möglichkeiten dieses Systems Beispiele genug zu finden; aber freilich wird er sich auch mancher Beispiele der Verkehrtheit und Geschmacklosigkeit erinnern. Denn eine jede Art von farbiger Unterbrechung hat ihren eigenen Stil: die Falte, das Relief, die Tektonik, die Inkrustation, die Intarfia, das isochrome und das polychrome Flächenmuster, die Malerei etc. — alle diese Dekorationselemente haben ihre aus Mittel und Zweck mit Nothwendigkeit sich ergebende Logik. Eine kurze Klarstellung der hier in Betracht kommenden wichtigsten Prinzipien wird uns später manchen umständlichen Beweis von Fall zu Fall ersparen; wie es sich denn überhaupt als sehr nützlich erweist, die wechselnden Launen des Geschmackes durch feste Grundsätze auf ihren rechtmäßigen Spielraum



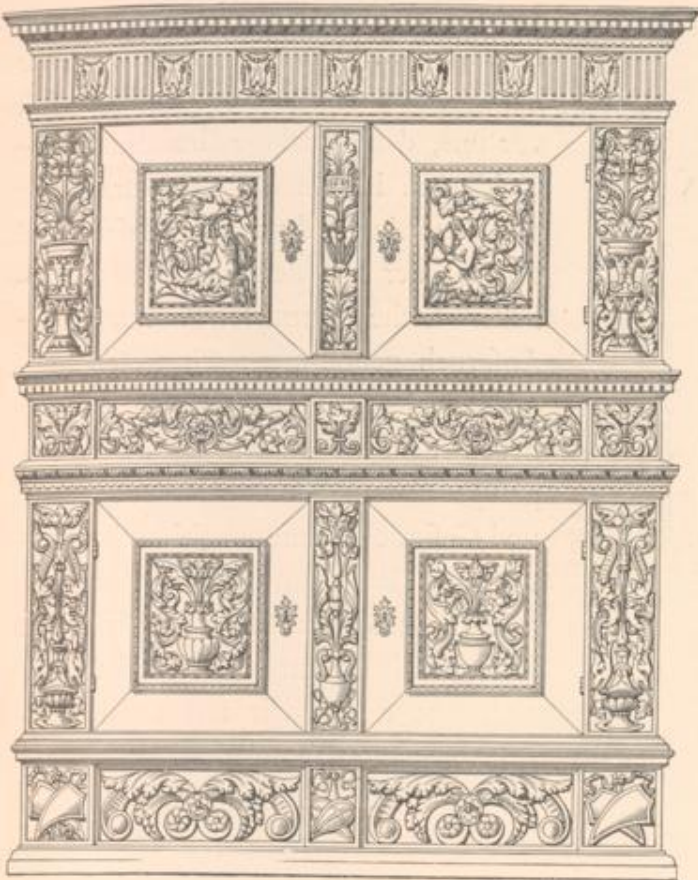
118] Partie aus dem Wladislavsaal in der Burg auf dem Hradſchin zu Prag, erbaut von Benedikt von Laun um 1500. (170' lang, 30' breit, 43' hoch.)

einzufchränken. Die Aufgaben der Dekoration werden dadurch zwar etwas ernster und schwieriger, aber auch lohnender, und wir retten sie aus dem Bereiche der Mode in dasjenige der stilvollen Kunst.

Rein physiologisch betrachtet, wird die Forderung der farbigen Unterbrechung schon durch die kleinsten wahrnehmbaren Bilder*) erfüllt, d. h. sobald wir unsere beiden Augen auf bestimmte Punkte fest

»einstellen«, unsere beiden Blicke zu einem einzigen vereinigen können. Da aber die Erkennbarkeit jedes Bildes von einer gewissen Nähe abhängt und wir doch im Wohnraume die Ansicht unserer Umgebung häufig wechseln, so verlangt die Dekoration ein auf die verschiedenen Entfernungsmöglichkeiten berechnetes System. Wenn wir am gedeckten Tische sitzen, so bietet schon das einfache grobe Gewebe des weissen Leinentuches dem Auge farbige Unterbrechungen genug dar; sobald wir uns soweit entfernen, daß wir Kette und Schuß des Gewebes nicht mehr erkennen können, gleichwohl aber die Fläche des Tuches noch immer einen grossen Theil unseres Sehfeldes einnimmt, so brauchen wir Unterbrechungen von stärkerer Zeichnung, sei es in Form von allerlei Tischgeräth oder — wenn das weisse Tuch selbstständig dekorativ wirken soll — von eingewebten Mustern, Stickereien etc. Aehnlich bei der weissen Wandfläche, die nur dann recht »stilvoll« ist, wenn sie nicht allein für die entferntere Ansicht plastisch oder malerisch unterbrochen ist, sondern auch bei nächster Betrachtung im rohen Kalkwurf oder sandigen Anstrich dem irrenden Blicke kleinste Ruhepunkte gönnt.

*) Eingehend behandelt bei *Helmholtz* a. a. S. 215—218 und 841.



119] Schrank der Frührenaissance aus Nürnberg, um 1530.

Es ist also ein dekoratives Gesetz, daß alle größeren einfarbigen Flächen, welche wir in der Nähe zu betrachten in die Lage kommen, eine gewisse rauhe Erscheinung oder, wenn sie körperlich glatt sind, eine belebende Zeichnung haben. Und zwar bedient sich die edlere Dekorationskunst zur Erzeugung dieser farbigen Unterbrechungen ersten Grades mit Vorliebe der natürlichen Gebilde, wie sie uns in den Geweben aus Wolle, Flachs und Seide, in den Jahresringen, Markstrahlen und Mafern des Holzes, in den Unebenheiten des rohen Mörtelbewurfs, in den Adern des Marmors u. s. w. entgegenreten. Da aber, wo

diese natürlichen Mittel — was übrigens, wie wir noch sehen werden, an sich gewiß nicht »stilvoll« ist — durch künstliche ersetzt werden, muß auch die Erscheinung der ersteren möglichst angestrebt werden, so zwar, daß die isochrome Papiertapete das Aussehen des Gewebes (gerippte und Velourtapeten), der Holzansrich die natürliche Zeichnung des Holzes erhält u. s. w. Diese Andeutungen werden genügen, um den Grund zu erklären, warum z. B. die fatinirten Unitapeten, ferner die mit deckenden Oel- oder Leimfarben überzogenen Thüren, Möbel und Fußböden, die spiegelglatten weißen Oefen u. s. w. schlechterdings keine Berechtigung in einem Zimmer haben, welches im Sinne der guten Renaissance als stilvoll gelten soll.

Nun die farbigen Unterbrechungen zweiten und dritten Grades! Was ich damit meine und wie ich mir diese verschiedenen Grade zu einem System

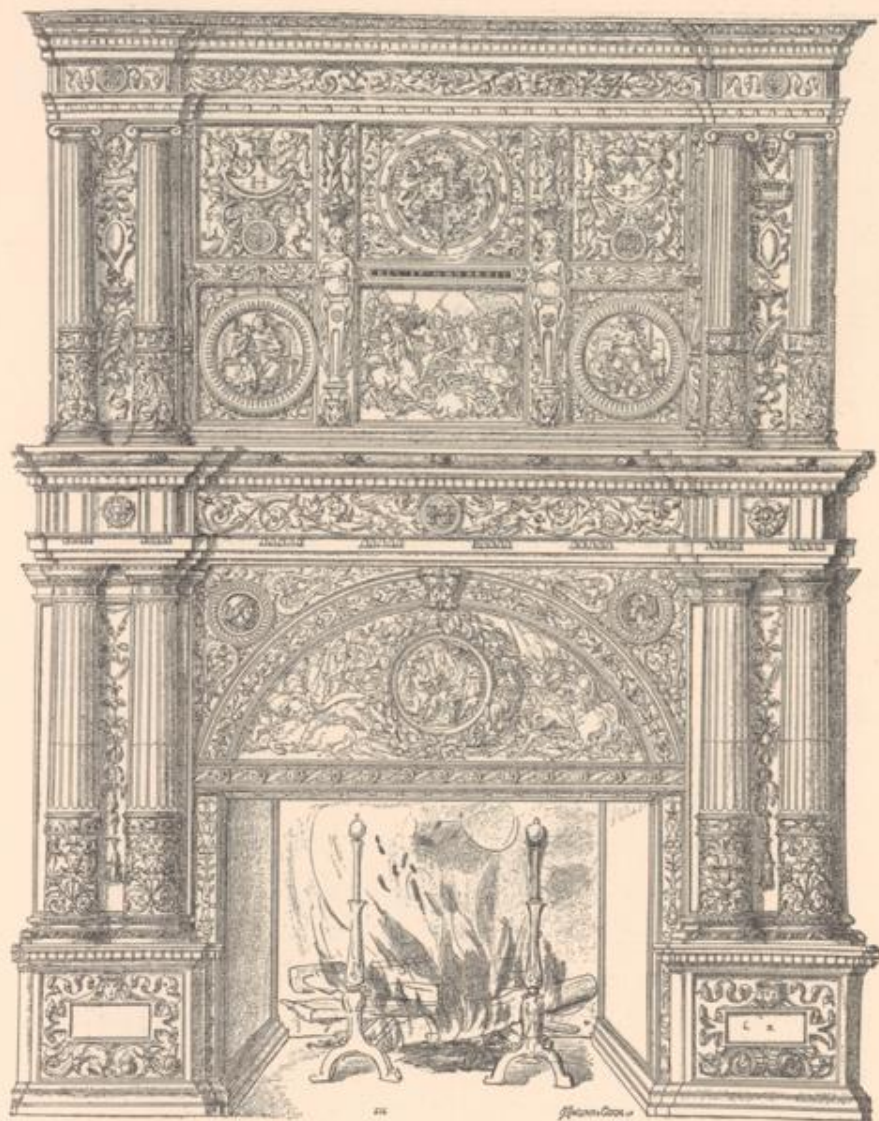


120] Portal in Biberach, um 1540.

kleinere Ornamentik tritt zurück und weicht dem Eindrucke, den der ganze tektonische Bau des Möbels mit den Lichtern und Schatten seiner fenk- und waagrechten Eintheilungen, mit seinen durchlaufenden Gesimsen und zierlichen Säulen auf uns macht. Wir sehen also, wie hier auf einem grossen Gesichtsfelde von isochromer Grundstimmung verschiedene Arten farbiger Unterbrechung einander ablösen; wir mögen uns dazu stellen, wie wir wollen, immer finden wir Harmonie der Theile, hervorgebracht durch weisse Unterordnung des Kleinen unter das Grosse. Und man wähne doch ja nicht, das es sich hier in erster Linie um die Form, nicht um die Farbe handle: die edelste Form wird zu Schanden gemacht, wenn das, was untergeordnet bleiben soll, sich farblich unbescheiden hervordrängt, aus dem ihm gegebenen Rahmen heraustritt.

Analog dem angeführten Beispiele lässt sich für jede isochrome Dekoration das richtige Mass finden. Es ist klar, dass das regelmässig wiederkehrende Muster einer Wandbekleidung farblich nicht allzu anspruchsvoll erscheinen darf, wenn auf deren Grunde andere Gegenstände, wie Oelbilder, Gefässe, Majolika-

verbunden denke, wird sich am leichtesten an einem Beispiel erweisen. Wir haben einen vierthürigen Buffetschrank vor uns, dessen farbige Grundstimmung Goldbraun ist. In nächster Betrachtung wird das Auge durch die Mafern und Spiegel der mit deutscher und ungarischer Esche furnirten Füllungen in Anspruch genommen; wir treten einen oder zwei Schritte weiter weg und nun heben sich die einzelnen, durch eingefügte Adern, durch zierliche Leisten und Gesimse getrennten Felder in wohlthuenden Farbenunterschieden ab, eingelegte und aufgelegte Ornamente kommen in ihrem Zusammenhang zur Geltung; stellen wir uns an der entgegengesetzten Wand des Zimmers auf: die natürliche Zeichnung des Holzes ist kaum noch erkennbar, aber auch die



121] Entwurf zu einem reichen Marmorkamin, von Hans Holbein d. J., um 1530.

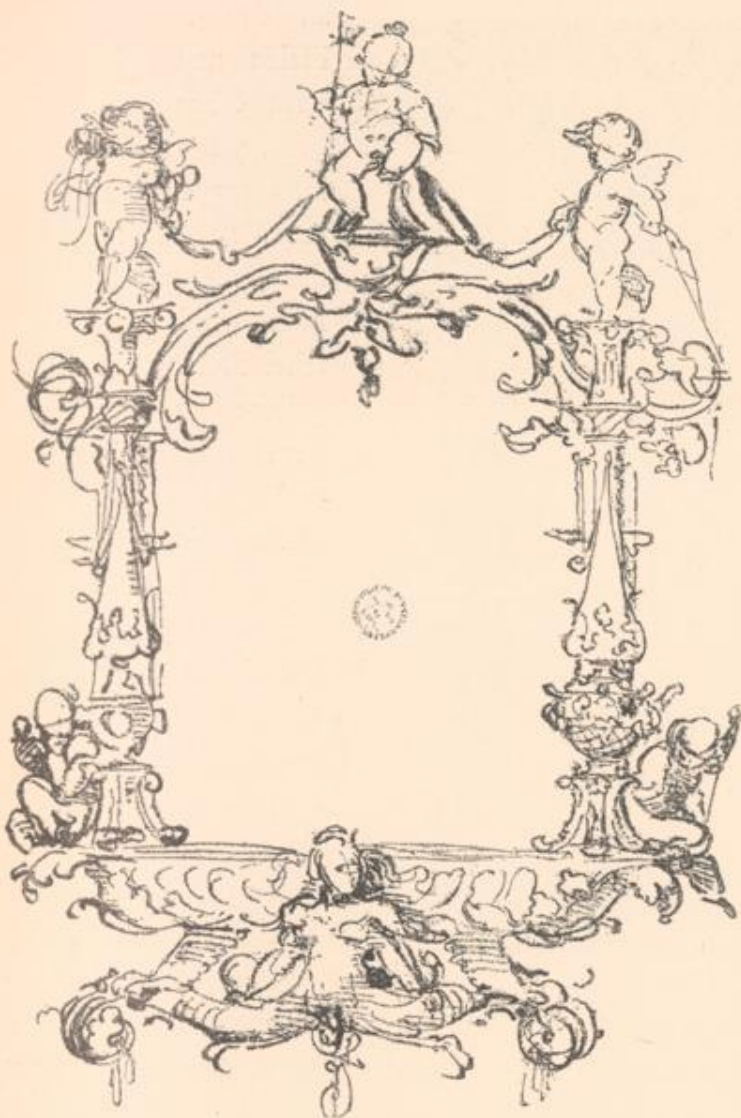
schalen, Hirschgeweihe u. dgl. Dinge farbige Unterbrechungen höherer Ordnung bilden sollen. Umgekehrt ist es ebenso sinnlos, wenn auf einem Gobelin mit zusammenhängender, breiter bildlicher Darstellung, welcher also alle Autoritäten der farbigen Unterbrechung an sich vereinigt, noch andere dekorative Gegenstände angebracht werden. Ferner: handelt es sich darum, die *Falte*, eines der wirkungsvollsten Dekorationselemente, zur vollen Geltung zu bringen, so darf man dazu nicht einen Stoff mit anspruchsvoller Musterung verwenden, durch welche die



122] Deckenmalerei aus dem Cambio zu Perugia.

schöne plastische Erscheinung des Faltenwurfes selbst gestört oder gar aufgehoben wird. Das Nonplusultra von Verkehrtheit dieser Art ist die Verwendung von figuren- und farbenreichen Gobelins zu Portièren, aus deren Falten dann die Köpfe, Arme und Beine der Figuren des gewebten Bildes in jämmerlicher Entstellung hervorschauen. Genügt zur Belebung der Flächenzüge, welche die Falte darbietet, nicht ein einfarbiges glattes, geknüpftes oder plüschartiges Gewebe, so verwendet man am besten ein konfuses, d. h. unregelmäßiges farbiges Muster, unter den regelmässigen Mustern aber verdienen in solchem Falle die geometrischen den Vorzug vor denjenigen mit Figuren aus der Pflanzen- und Thierwelt, die letzteren seien denn von allem Realismus frei. Der Grad des Anklanges an die Natur, welchen wir einem Muster geben, ist hiebei ausschlaggebend: so gut jene streng stilisirten (gewissermaßen entnaturalisirten, abgetödteten) Pflanzenornamente byzantinischer, arabischer und gothischer Sammet- und Brokatstoffe nicht nur für untergeordnete Flächendekoration, sondern selbst für die Falte sich eignen, so wenig trifft dies bei den realistischen Ornamenten der Renaissance zu, welche immer als Schmuck für sich gelten wollen und daher am vortheilhaftesten in der Plastik und Intarsia, sowie in der übergeordneten malerischen Ausschmückung der Wände und Decken, nicht aber in der Falte oder als Hintergrund am rechten Platze sind.

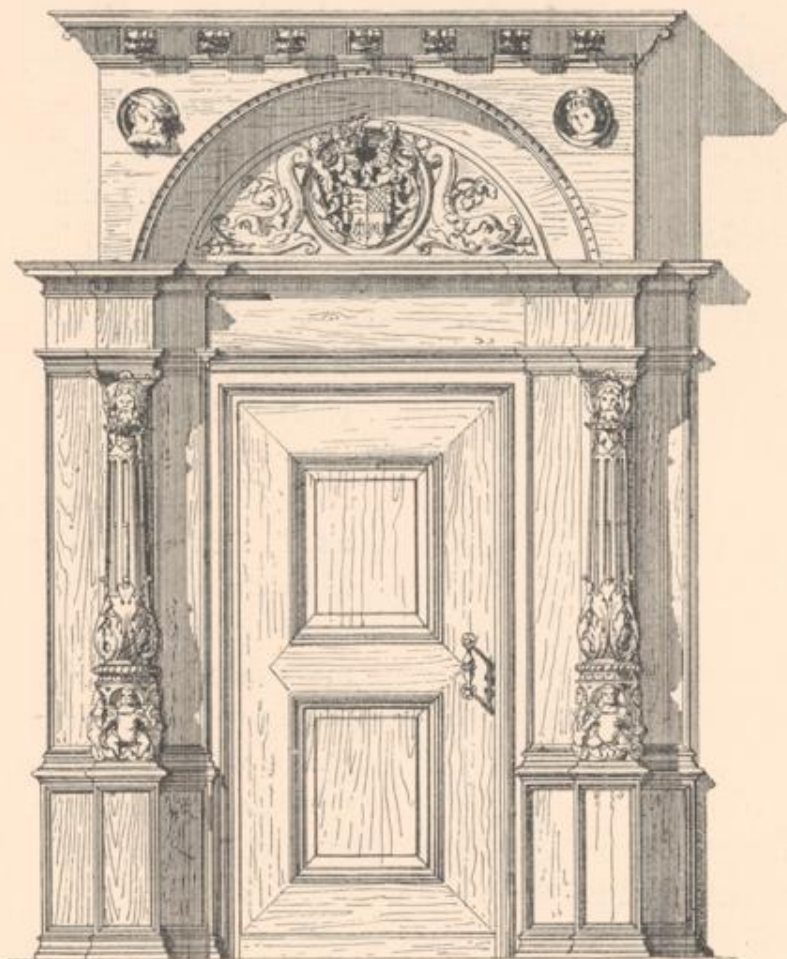
Diese feineren Unterscheidungen ergeben sich übrigens nicht mehr ausschließlich aus farbenphysiologischen, sondern auch aus ästhetischen Gründen. Es widerstrebt unserer Empfindung des Schönen, etwas Lebendiges oder lebend Gedachtes verstümmelt zu sehen — wäre es auch nur ein üppig schwungvolles



123] Skizze zu einem Toilette-Spiegelrahmen, von Hans Holbein d. J., um 1530.

Akanthusblatt. Ueberhaupt spielen in diesen Fragen mancherlei unwillkürliche Urtheilsbildungen mit, von denen sich die meisten Menschen keine genaue Rechenschaft geben. So ist denn das Verlangen nach farbigen Unterbrechungen, sowohl in Bezug auf ihre Menge und Anordnung als ihre Erregungskraft, sehr wesentlich auch von der Bestimmung des Raumes abhängig. In einer hochgewölbten Vorhalle, welche wir in der Regel rasch durchschreiten, oder in einer Klostertrinkstube, wo wir das edle Nas mit dem ungewöhnlichen Beigeschmack der Weltentsagung zu schlürfen lieben, braucht und fucht das Auge keine lebhaftere Beschäftigung; eine solche ist, als Mittel zur Zeitabkürzung, viel eher

in Kaffeehäusern, den Wartefälen der Bahnhöfe und Gerichtspaläste am Platze. Man denke an die verschiedenen dekorativen Charaktere der katholischen und protestantischen Kirchen, in denen sich zugleich das Wesen der beiden Konfessionen ausdrückt. Einen schlagenden Beleg aber dafür, daß auch die *Richtung* der farbigen Unterbrechungen durch seelische Beziehungen beeinflusst wird, finden wir in der Struktur des gothischen Kirchenbaues: hier wird der Blick genöthigt,

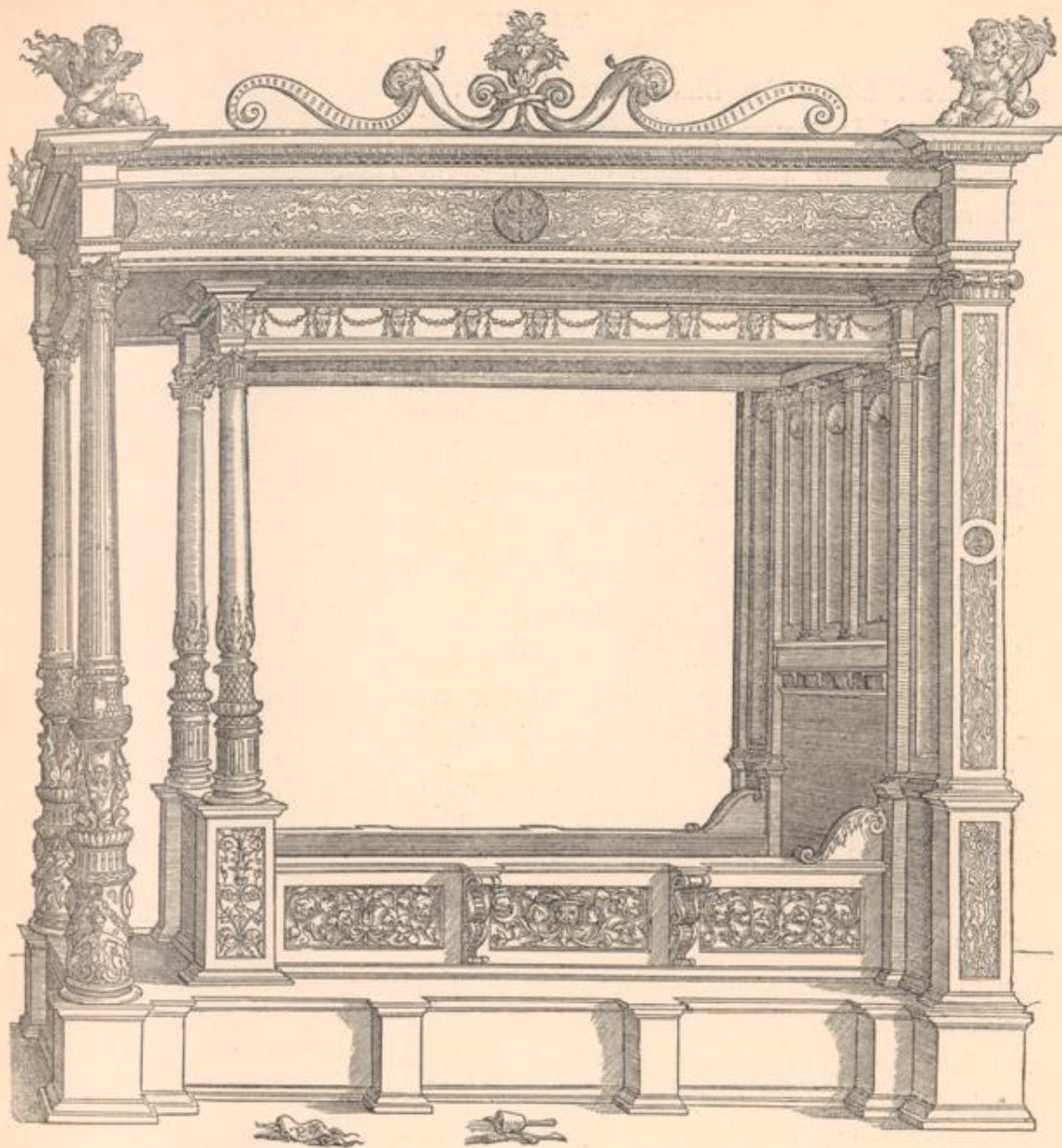


124] Thüre in der Bibliothek des Schlosses zu Tübingen.

an den Strebepfeilern, Fialen und Spitzbogen nach Oben zu gleiten, »von wannen der Herr kommen wird zu richten die Lebendigen und die Todten«. So kann man wohl fagen, der scheidelrechte Aufblick gehöre dem Glauben und der Hoffnung, der waagerechte Ausblick, in welchem wir mehr auf menschliche und irdische Dinge geleitet werden, der Liebe und Freude — nur Trauer und Reue senken den Blick zu Boden oder verschließen das Auge.

Von großer Wichtigkeit ist nun das *farbige Zusammenstimmen* der Unterbrechungen mit dem Grunde. Die Natur er-

reicht die Veröhnung farbiger Gegenstände oft in bezaubernder Weise durch gewisse Beleuchtungen, z. B. bei Sonnenauf- und Untergang, vor oder nach einem Gewitter u. f. w. Wir haben dann wohl den Eindruck, als ob wir die Welt durch ein roth, gelb oder violett gefärbtes Glas betrachteten. Aehnlich sind die Wirkungen des stark gelben Lampenlichts, wodurch manche Zimmer, welche bei Tageslicht unschöne Farben-Zusammenstellungen zeigen, bei abendlicher Beleuchtung sich sehr vortheilhaft ausnehmen. Theaterkoulissen, Ballsäle etc. sind ja geradezu auf künstliches Licht berechnet. Oelbildern hat man oft durch eine allgemeine bräunliche Lafur eine gewisse harmonische Patina gegeben, den sogenannten »Gallerieton«, mit welchem man früher aus antiquarischem



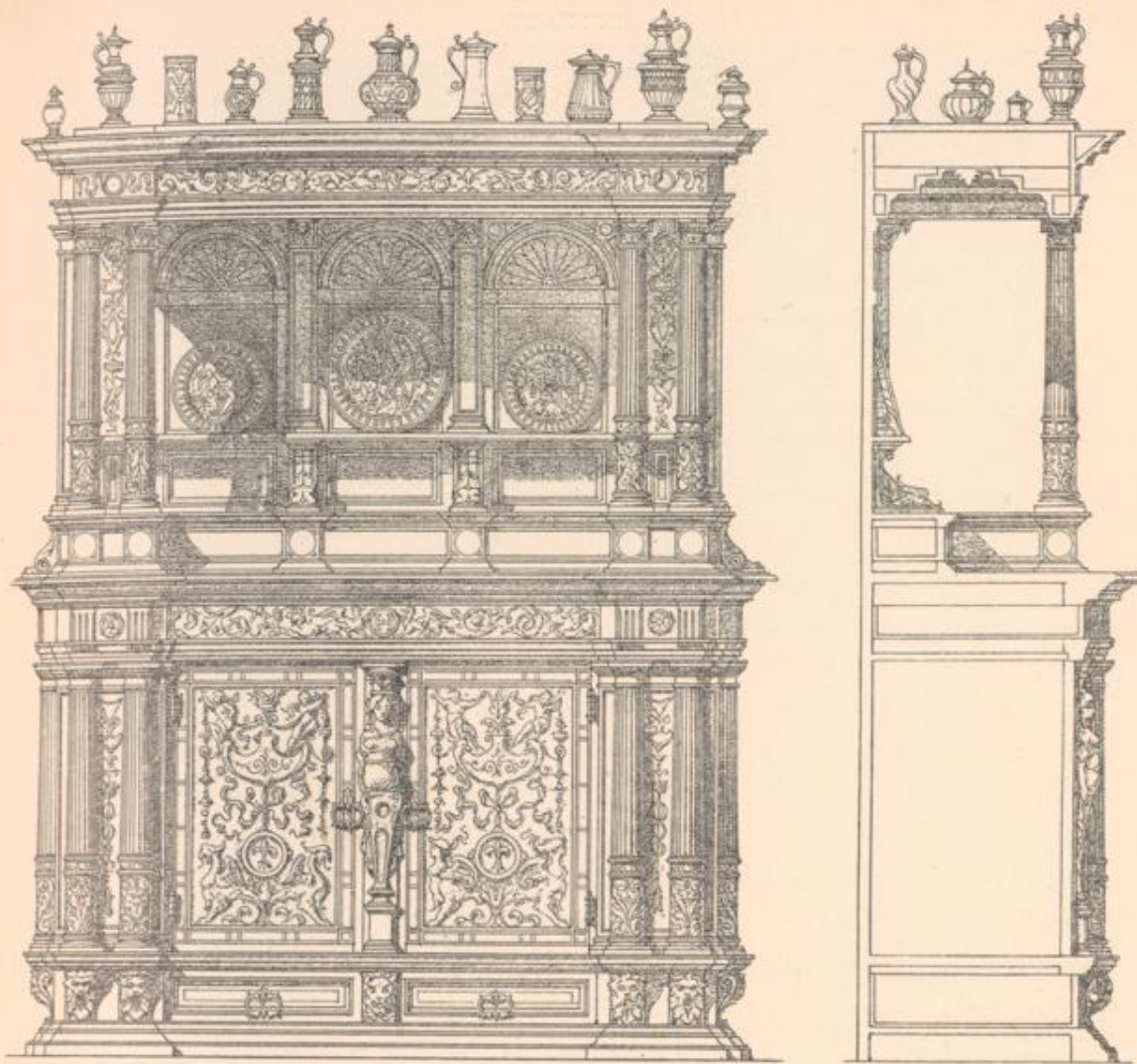
125] Prachtbett, nach einem Holzchnitt von Peter Flötner, um 1545.

Unverstand leider so viele alte Meisterwerke überzogen und verdorben hat, um sie noch älter und ehrwürdiger erscheinen zu lassen, als sie schon waren. Aber das Lasiren ist eine zweideutige Kunst, auch beim Kopiren; ein durch die Wahrheit seines Pinfels bekannter Maler sagte daher nicht mit Unrecht von einem Anderen: »Ich traue dem Kerl nicht, ich glaube er lasirt«. Sehr oft freilich ist auch der sogenannte Gallerieton dadurch entstanden, das

HIRTH, D. ZIMMER.

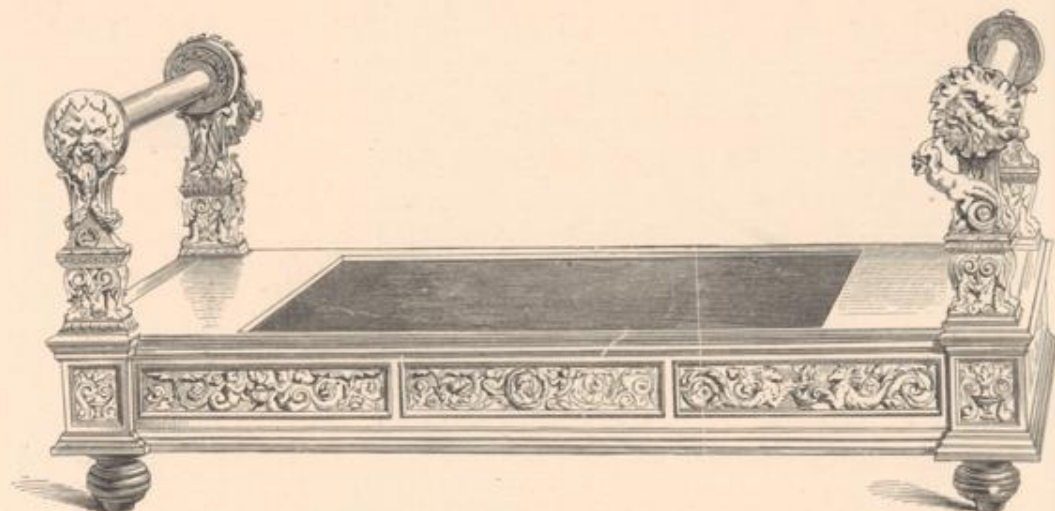
schon der Schöpfer des Bildes einen schlechten Firnis verwendet hatte. Der Künstler und Dekorateur, welcher seine Schöpfungen so hinstellt, wie sie bei Tage gesehen sein wollen, muß dagegen jedem Theil seine bestimmte Lokalfarbe geben. Ueber das Wie? habe ich schon früher (S. 114, 123) einige Andeutungen gemacht. Nach den letzten Auseinandersetzungen ist es nun klar, daß das farbige Zusammenstimmen ein um so innigeres sein muß, je mehr der in Frage stehende Dekorationstheil untergeordnet sein oder einen geschlossenen, ruhigen Eindruck machen soll. Eine Wand, welche anspruchsvolle Staffeleibilder aufnehmen soll, darf keine farbigen Elemente enthalten, welche diesem Bilderschmuck Konkurrenz machen. An einem Schrank aus verschiedenen Holzarten dürfen die Farbenunterschiede der Intarsien, Füllungen, Adern etc. nicht so groß sein, daß sie die Harmonie des ganzen Baues stören — ein Fehler, der von unseren modernen Schreibern sehr häufig gemacht wird, wenn sie die Technik der Alten nachahmen, und den sie in der Regel damit entschuldigen, daß die schöne Farbe der alten Schränke nur eine Folge ihres hohen Alters sei. In Wirklichkeit liegt der Mißerfolg in falscher Wahl und Behandlung der Hölzer (namentlich durch Oel und miserable Beizen). Wie gut es die Alten verstanden, *prima vista* farbige zusammenzustimmen, sehen wir an ihren Majoliken und Fayencen, an den deutschen bunten Oefen und Steingutkrügen nicht minder, als an den italienischen Tellern und den Henri deux-Gefäßen; hier ist der Einfluß des Alters auf die Farbe sicherlich ohne Belang. Bei Teppichen, Gobelins, Vergoldungen etc. kann das Alter die Farbenharmonie erhöhen, doch war sie zweifellos den alten Werken dieser Art schon von Anfang an eigenthümlich, jugendfrischer wohl, aber nicht minder reizend — vielleicht in ähnlichem Verhältniß, wie ein von den Firnisüberzügen superkluger Pfücher befreiter Zeitbloom oder Tizian uns in frischer Farbenluft entgegenlacht.

Das farbige Zusammenstimmen wird nun um so leichter, je mehr *natürliche* Oberflächen wir zur Dekoration verwenden; ein edler Stoff erträgt sogar fehlerhafte Farbgebungen, lediglich weil wir mit ihm unwillkürlich die Vorstellung des Kostbaren verbinden. Für unsere deutsche Renaissance — ich betone hier absichtlich die Nationalität — können wir eigentlich als goldene Regel festhalten: daß bei der inneren Dekoration wo irgend thunlich der konstruktive Stoff zugleich die Grundlage der Farbestimmung abgeben soll. Dadurch, daß wir in den viel-farbigen Wand- und Bodenbekleidungen die wirkliche Wolle oder Seide, in dem Getäfel und Gefchränk die wirkliche Holzfafer, in dem glazierten Ofen die gebrannte



126] Buffet, mit Benutzung Holbein'scher Motive (Fig. 121), entworfen von C. Fröhlich.

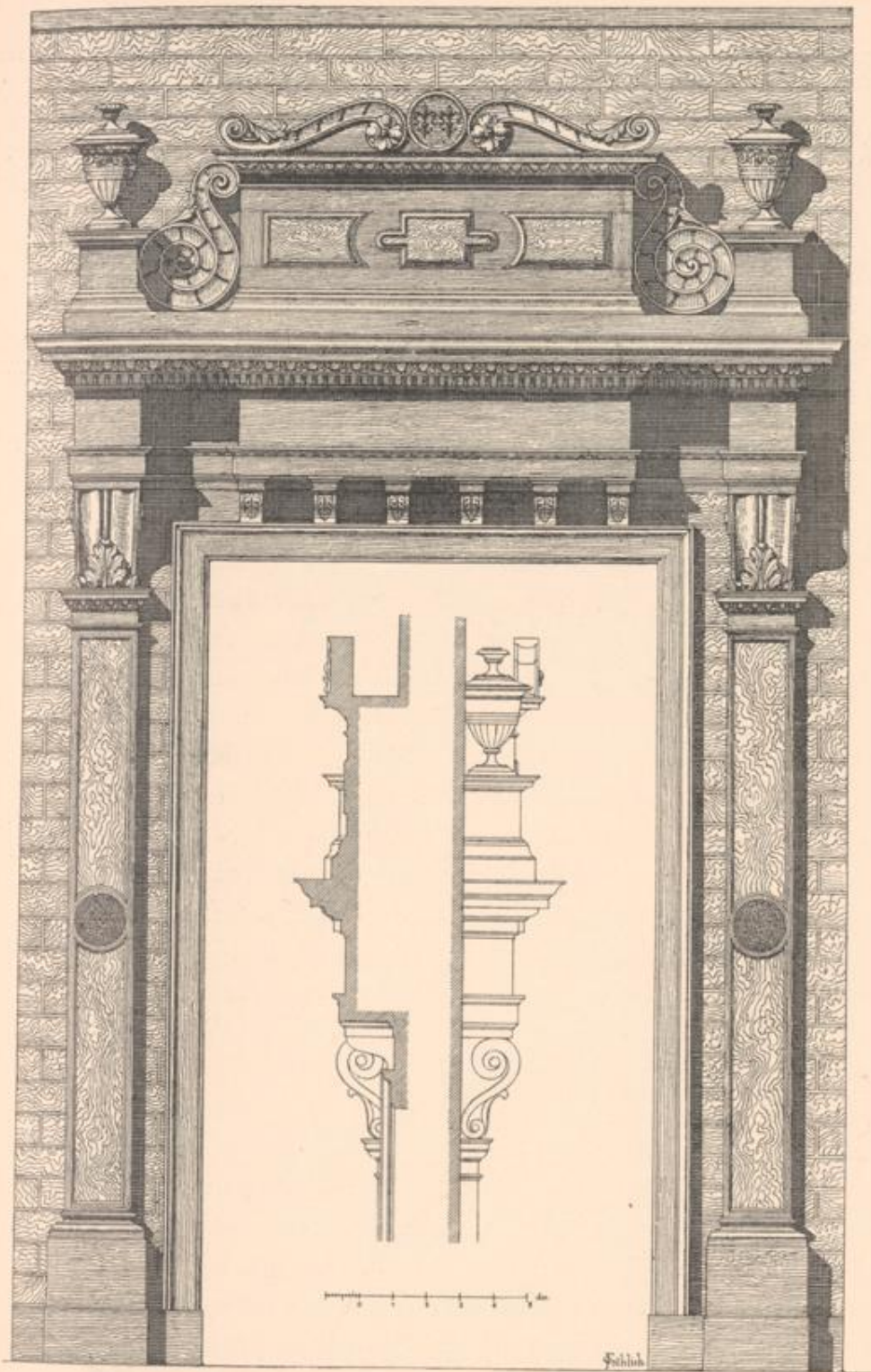
Erde etc. trotz aller Bemusterungen doch noch deutlich erkennen, erhalten wir eben nicht blos die wichtigen farbigen Unterbrechungen ersten Grades, sondern auch eigenthümliche Elemente der Farbe selbst, welche dem künstlich Hinzugefügten einen natürlichen, ficheren Halt, gewissermassen den soliden Charakter geben. Gleichzeitig aber wird in uns durch die farbige Empfindung des edlen Stoffes ein gewisses Gefühl des Vertrauens, der Wärme und Behaglichkeit erzeugt, und wir bleiben auch in unserer Behaufung sinnlich im Zusammenhange mit den Gebilden der Allmutter Natur, auf welche das nie gestillte Sehnen jedes gesunden Menschen gerichtet ist. Auf diesem breiten natürlichen, echten Hintergrunde kann die Dekorationskunst einen poetischen Zauber entfalten, welche der Rococo-,



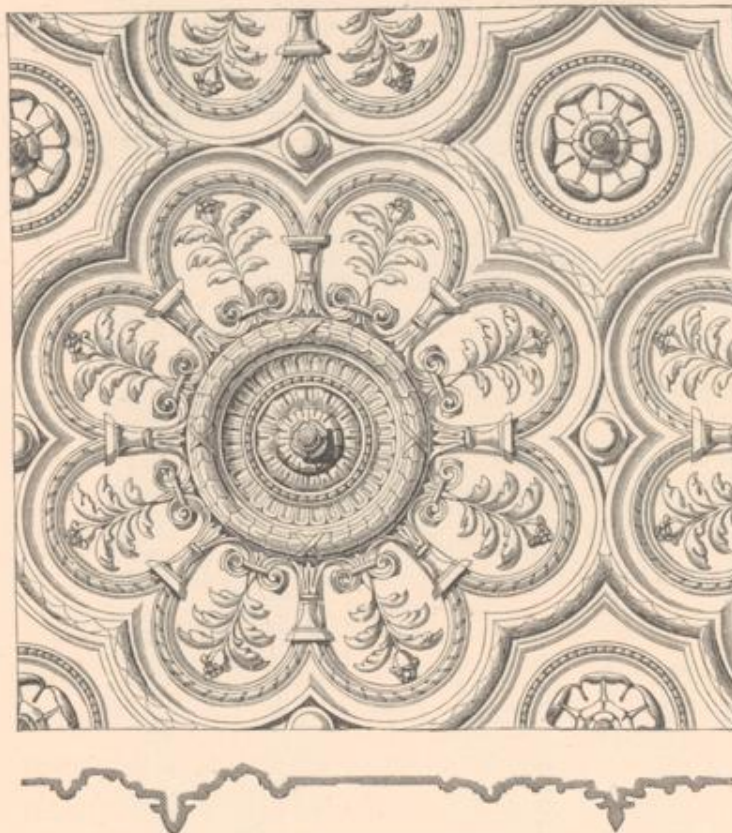
127] Bandwirkerahmen, 16. Jahrh.; kgl. Museum in Berlin.

die verschiedenen Ludwigs- und antikisirenden Zopfstile nur dann bis zu einem gewissen Grade auszuüben vermögen, wenn sie nicht auf ihren erkünstelten und geschraubten Praktiken bestehen. In einem deutschen Försterhaufe aus dem vorigen Jahrhunderte, wo naturfarbige Holzvertäfelungen und kalkweißser Mauerbewurf die Grundstimmung ausmachen, wird sich unsere Naturfreude auch mit dem Rococo wohl vertragen. Die beste Probe auf die Stilgerechtigkeit eines Zimmers in unserem Sinne ist immer der Versuch, ob und wie sich mit der ganzen Dekoration desselben die Natur selber verträgt — repräsentirt etwa durch lebende Blumen und exotische Gewächse, durch Bündel von getrockneten Kornähren und Gräsern, durch ausgestopfte Vögel: einen schwebenden Adler, einen balzenden Birkhahn oder einen radschlagenden Pfau, durch ein mächtiges Tiger- oder Bärenfell, durch Hirschgeweihe u. s. w. Man versuche nur solch köstlichen Schmuck an Wänden anzubringen, die mit Deckfarben, Spiegeln und Gold überzogen sind, und man wird sofort die Ueberzeugung gewinnen, daß hier unverföhnliche Gegensätze herrschen.

Je mehr nun die Dekoration ihre Erfolge durch die Anwendung edler Naturstoffe und solider Künste zu erreichen strebt, desto wichtiger wird die Frage der *Täuschung durch Farbe*. Wohl zu unterscheiden von der symbolischen *Illusion*, welche die fehlende Wirklichkeit sinnbildlich andeuten, niemals aber sinnlich glaubhaft ersetzen will. Realismus und Naturalismus! Eine vielfarbige Wandmalerei auf freiem weißem Grunde z. B. mag das glänzendste Zeugniß für die



128] Holzportal aus dem Schlosse zu Donauwörth, jetzt im kgl. Nationalmuseum zu München.

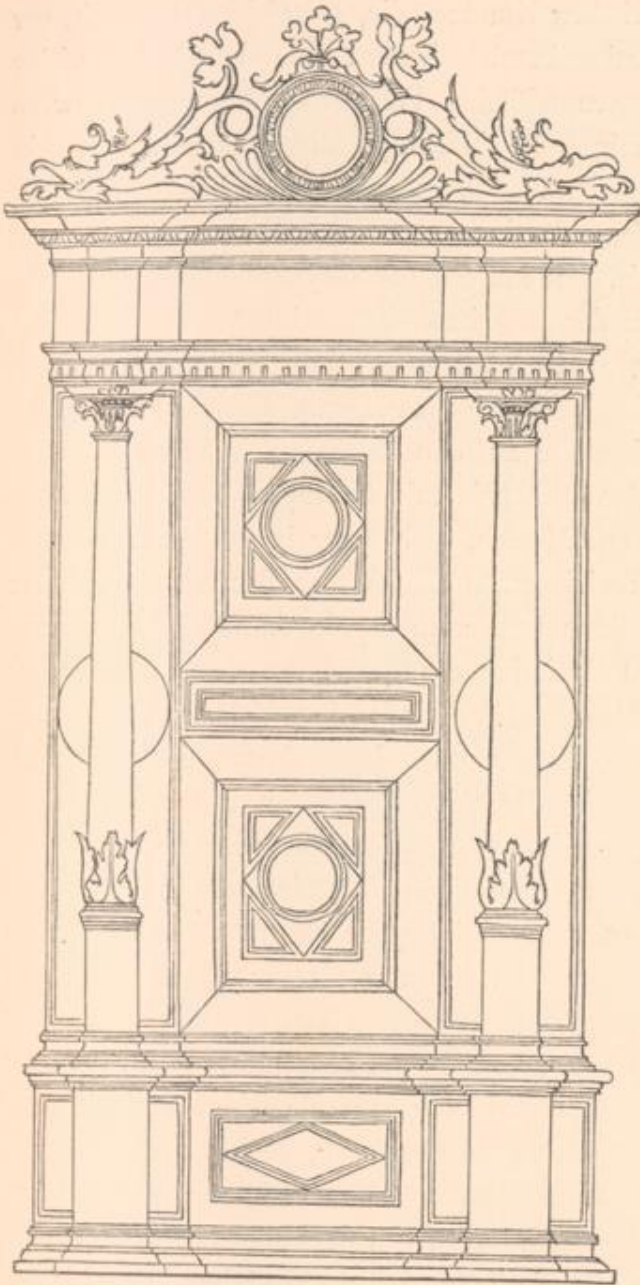


129] Venezianische Decke.

Naturstudien des Künstlers ablegen — sobald sie auf vollkommene Täuschung ausgeht, wird sie zur stillen Spielerei. Deshalb können wir auch ein Stillleben, welches Früchte, Jagdbeute u. dergl. mit täuschender Naturwahrheit wiedergibt, nur mit den Attributen des »Tafelbildes« ertragen, wobei namentlich der Rahmen die Aufgabe hat, jede betrügerische Absicht von Vorneherein auszuschließen. »Der Schein darf nie die Wirklichkeit erreichen und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen«. Schliesslich haben wir auch

hier nur eine Frage der Schicklichkeit und Wohlanständigkeit: Daselbe Taktgefühl, welches dem Prestidigitateur vor gebildeten Zuschauern die Erklärung abnöthigt, daß sein ganzes Zauberwerk nur auf Geschicklichkeit beruhe, daselbe Taktgefühl sollte auch den verständigen Dekorateur vor naturalistischen Verirrungen bewahren. Alles, was an die Praktiken des Wachsfiguren-Kabinetts erinnert, muß aus seiner »Kunst« verbannt bleiben.

Und dennoch, wie oft wird gerade in diesem Punkte gefehlt! Denn leider kann unsere bürgerliche Dekoration sich nicht immer von trügerischen Kunstgriffen frei halten. Da freilich, wo höchste Vollendung sein soll, darf von Täuschung überhaupt nicht die Rede sein: sie verbietet sich dann beim Zimmer schmuck ebenso von selbst, wie beim Monumentalbau. In unseren gewöhnlichen bürgerlichen Verhältnissen, bei der Unbeständigkeit unserer Wohnsitze etc. können wir es dagegen kaum vermeiden, hier und da den Schein an die Stelle der Wirklichkeit zu setzen.



130] Entwurf zu einem Schrank, von Meister H. S., um 1530.

Durch künstliche Farbengebung kann man nun aber täuschen über die *Gestalt* eines Dinges, über den *Stoff*, über die *Technik*, endlich über das *Alter* eines Gegenstandes. Die Täuschung über die Gestalt sollte unter allen Umständen verpönt sein; denn wenn es auch gelingen kann, für die Ansicht von einem bestimmten Punkte aus durch Bemalung etwas Flaches plastisch erscheinen zu lassen, so muß doch der Trug sofort unangenehm werden, wenn wir unseren Standort verändern oder wenn das Licht von einer anderen Seite auf das *corpus delicti* fällt. Namentlich an den Plafonds ist bisher mit körperlosen Schatten viel Unfug getrieben worden; nicht bloß einfache Leisten, Gefimse und Konsolen, sondern auch Engelsköpfe, Früchte etc. hat man Grau in Weiß oder Braun in Gelb hingepinselt, als ob sie in Gyps gegossen oder in Holz ausgeführt wären, ja selbst an Tapeten mit plastischer Stukko- und Holzimitation hat es nicht gefehlt. Oft haben auch wirklich

bedeutende Künstler den Scherz versucht, an Plafonds etc. Figuren so natürlich zu malen, daß man sie für Gebilde der Plastik halten mußte. Als technisches Kunststück mag dies in einzelnen Fällen passiren, im Allgemeinen aber dürfen

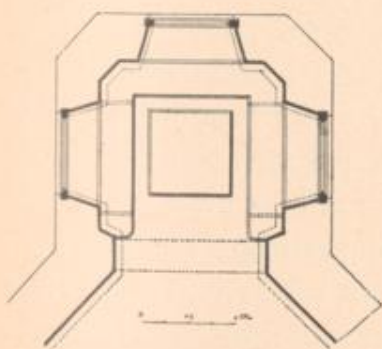
wir sagen: Fort mit solchen barbarischen Künften, die, *prinzipiell* angewandt, nur eine Bankerotterklärung der Dekorationskunst bedeuten! Wie viel schöner, reicher und technisch einfacher sind dagegen schlichte Flächenornamente oder, wenn durchaus etwas Plastisches dabei sein soll, einfach profilirte Holz- oder Stuckleisten u. dgl. Indessen bitte ich, mich nicht mißzuverstehen. Nicht die malerische Darstellung plastischer Gegenstände soll hier verurtheilt werden, sondern nur die Täuschung über die Gestalt. Die Malerei soll als *solche* erkennbar bleiben.

Die farbige Täuschung über den *Stoff* kann unter Umständen sehr zweckmäßig fein, doch ist es gut, dabei der Fälschungs- und Imitationswuth des Zeitgeistes einen kleinen ästhetischen Beißkorb anzulegen. Was für Verirrungen, wenn man sogar vergoldete Trinkgefäße auf den Kredenz Tisch stellt, deren Inneres nach einem wirklichen Gebrauche sich mit Grünspan bedecken würde! Solche Dinge gehören in Schulen und Museen, nicht aber in solide Bürgerstuben. Hier gilt die alte Lehre: Du sollst nicht mehr scheinen wollen, als du bist. In welchen Fällen ist die Täuschung denn nun erlaubt? Ein feiner Mann wird sich nicht scheuen, im Nothfalle einen Papierkragen anzulegen, aber er würde sich vor sich selber schämen, seinen Mitmenschen durch einen falschen Brillantring oder eine vergoldete Uhrkette aus Messing zu imponiren. Auch von der Dekoration gilt die Regel, daß man Stoffe, deren Kostbarkeit an sich die Aufmerksamkeit erregt, nicht täuschend nachahmen, sondern daß man lieber auf den vornehmen Schein verzichten soll. Eine anspruchslose Holztapete ist zwar nicht schön, bedarf aber keiner Entschuldigung, weil sie sich ehrlich als das gibt, was sie sein soll: ein Nothbehelf aus Sparsamkeit. Die Grenze des Erlaubten ist natürlich Geschmackssache und hängt von besonderen Umständen ab; wer nur vom malerischen Gesichtspunkte dekorirt und daraus kein Hehl macht, der kann auch in der Stofftäuschung sehr weit gehen, wer aber die Dinge für sich selber sprechen läßt oder gar mit seinen Schätzen prunken will, der muß die unächten Stoffe um so sorgfältiger meiden, je werthvoller die ächten Originale derselben sind.

Ganz ähnliche Rücksichten walten bei der Täuschung über die *Technik*. Einer meiner Freunde besaß ein sehr zierliches Schmuckkästchen, welches nur den einen Fehler hatte, daß die reizenden Ornamente und Figuren daran nicht in Ebenholz- und Elfenbeintarfia ausgeführt, sondern auf weiches Holz — gemalt waren. Das anfängliche freudige Interesse, welches jeder neue Besucher an dem schönen Dinge nahm, schwand natürlich sofort bei näherer Betrachtung — das ärgerte endlich den Freund und er verbannte das Kästchen in die



131] Erker in der Trinkstube des Herrn Emil Lotze zu Schliersee. Zeichnung von C. Fröhlich.



132] Grundriß zum Erker Fig. 131.
HIRTH, D. ZIMMER.

Rumpelkammer. So wird es wohl allmählig Jedem gehen, der sich mit allerlei Scheinkünsten umgibt. Und was wird nicht Alles gemacht! Gemalter Marmor, Majolika- und Fayencevasen aus Blech, Holzsnitzereien aus Papiermaché, gemalte und selbst auf Papier gedruckte Holzintarfia, Eifengufs statt Schloffer- und Schmiedearbeit, Bronzen aus Gyps und Zink, galvanische Niederschläge statt getriebener Arbeit, bedruckte Stoffe statt poly-



133] Stuhl aus Nufsbaumholz, deutsche Renaissance. Original im b. Nationalmuseum.

chromer Gewebe, gemalte und gedruckte Gobelines, papierne Ledertapeten, endlich Oelbilder in Farbendruck etc. So schwunghaft und vielseitig wird diese »Industrie der Täuschungen durch Farbe« betrieben, das man mit ihren Produkten ganze prunkvolle Einrichtungen herstellen könnte. Es ist nun nicht zu verkennen, das dadurch der Popularisirung des guten Geschmacks bis zu einem gewissen Punkte Vorschub geleistet werden kann, ganz abgesehen von dem wirklichen Gebrauchswerthe, den selbst der geborgte Glanz für die Theater- und Gelegenheitsdekoration, für die Schule und für die Werkstatt hat. Für die häusliche Kunst dagegen liegt in der unechten

Imitation eine grosse Gefahr, weil sie den Sinn für Stoffgerechtigkeit verdirbt, die Wahrheit durch die Lüge ersetzt und endlich das anhaltend freudige Gefühl ficheren Behagens, die tiefe künstlerische Poesie der Häuslichkeit vernichtet. Kaum minder grossen Schaden leidet das Gewerbe selbst, wenn die unsolide Arbeit sich auf Kosten der soliden allzubreit macht; die alten Zunftordnungen belegten die erstere mit empfindlichen Strafen, ja für viele Gegenstände war nicht nur das zu verwendende Material, sondern auch das technische Verfahren genau vorgeschrieben. Daher kommt es, das uns aus den guten Zeiten des Kunsthandwerks zwar viele Probestücke und Modelle, aber nur wenige wirkliche Gebrauchsgegenstände mit imitirter Technik erhalten sind.

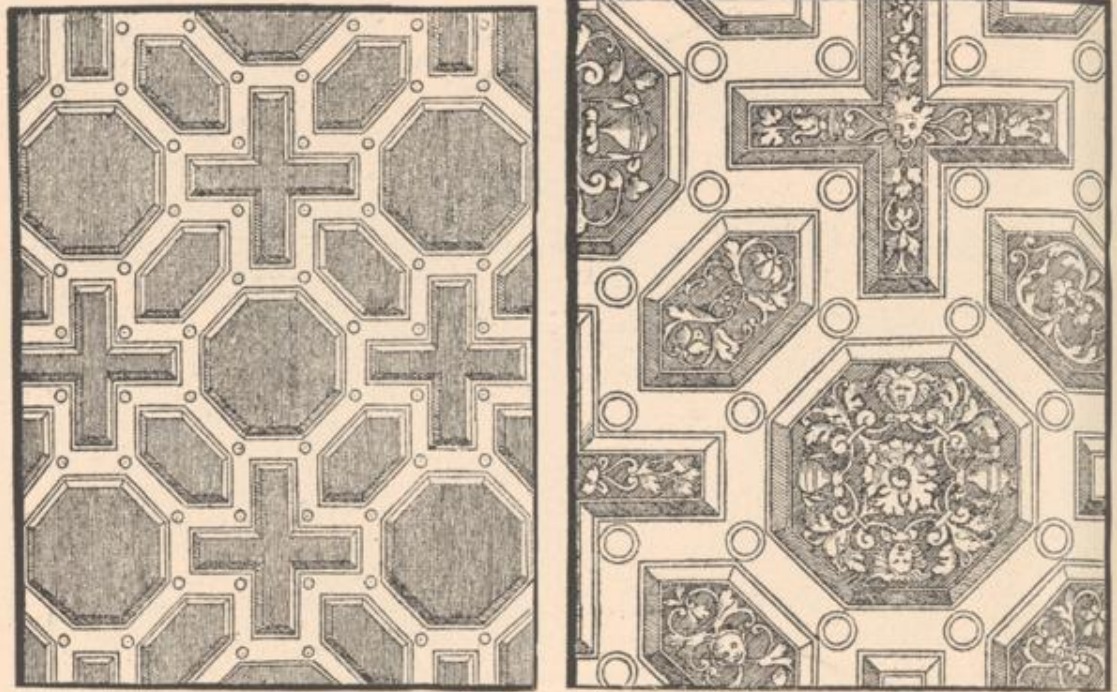
Am wenigsten verfänglich ist die farbige Täuschung über das *Alter*, vorausgesetzt, das sie nicht — was freilich oft genug vorkommt — zu absichtsvollem Betrüge missbraucht wird. Wenn wir versucht sind, einen schönen neuen Schrank oder einen modernen Sammetstoff wegen seiner exquisiten Farbe für *alt* zu halten, so ist dies ja das beste Zeugnis, welches wir den Verfertigern ausstellen können. Erst durch die Farbe erheben wir eine stofflich und technisch vollendete Imitation zur *Kopie*; das gilt nicht blos von der Oelmalerei, sondern auch von den meisten sogenannten kunstgewerblichen Erzeugnissen. *Gute* Kopien tüchtiger Meisterwerke waren aber zu allen Zeiten geachtet und sind ein treffliches Mittel, die Kunst und den edlen Geschmack zu heben und fortzupflanzen. Man geht aber doch zu weit, wenn man z. B. echten, aus guter Metallmischung gemachten und fein



134] Zimmer in Altdorf, deutsche Renaissance um 1540.

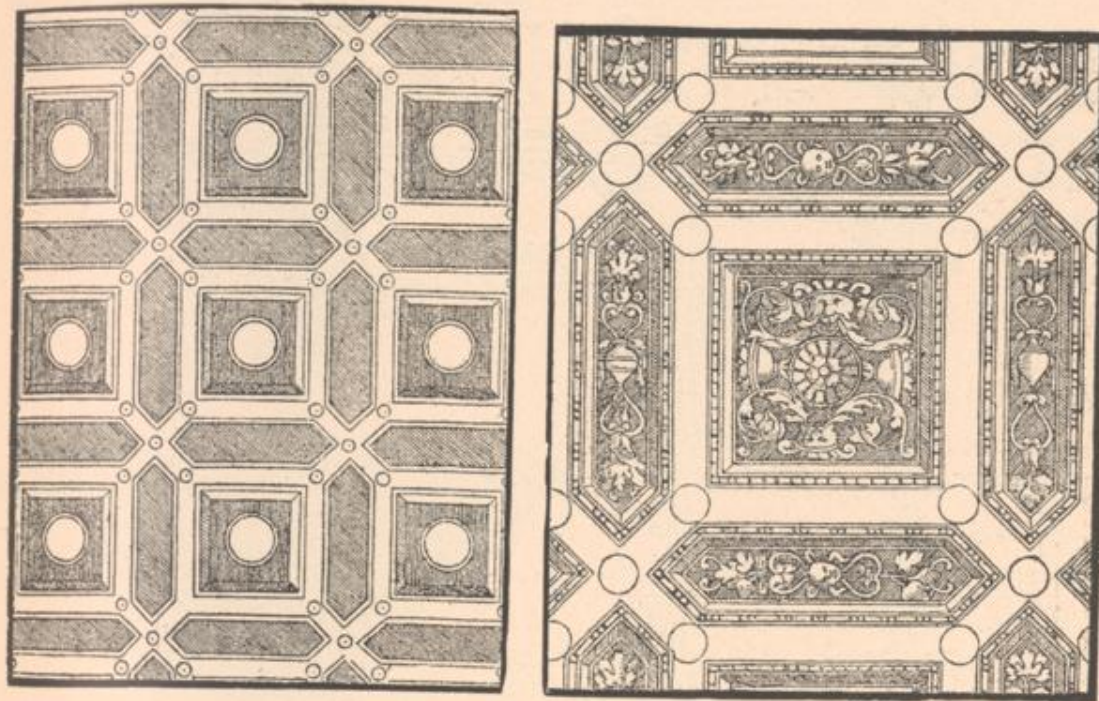
cifelirten modernen Bronzen künstlich eine Patina gibt, welche sonst nur im Verlaufe von Jahrhunderten sich einzustellen pflegt. Eine rationelle Täuschung über das Alter wird sich lediglich zur Aufgabe machen, den Gegenständen den Glanz der Neuheit zu nehmen; wir wollen uns in und mit unserer häuslichen Umgebung vertraut fühlen und nicht an die Fabrik und den Laden erinnert sein. Das feinfühligte Kunstgewerbe aber kommt diesem Bedürfnis wo irgend möglich entgegen.

Wenn also die Kunst im Allgemeinen die Aufgabe hat, sinnbildliche Illusionen in uns zu erwecken, und wenn es richtig ist, daß plumpe Täuschungen über die hierbei angewandten Mittel die Feinheit und Vollkommenheit der Illusion selbst beeinträchtigen, so kann umgekehrt auch die letztere, obschon sie vielleicht gar nicht beabsichtigt war, lästig werden. Wir haben dann den Fall der *störenden Illusion*. Beispiele: die im alten Pompeji aufgefundenen und neuerdings oft



135 & 136] Skizze für einen Holzplafond, nebst malerischem Detail, nach Seb. Serlio, um 1550.

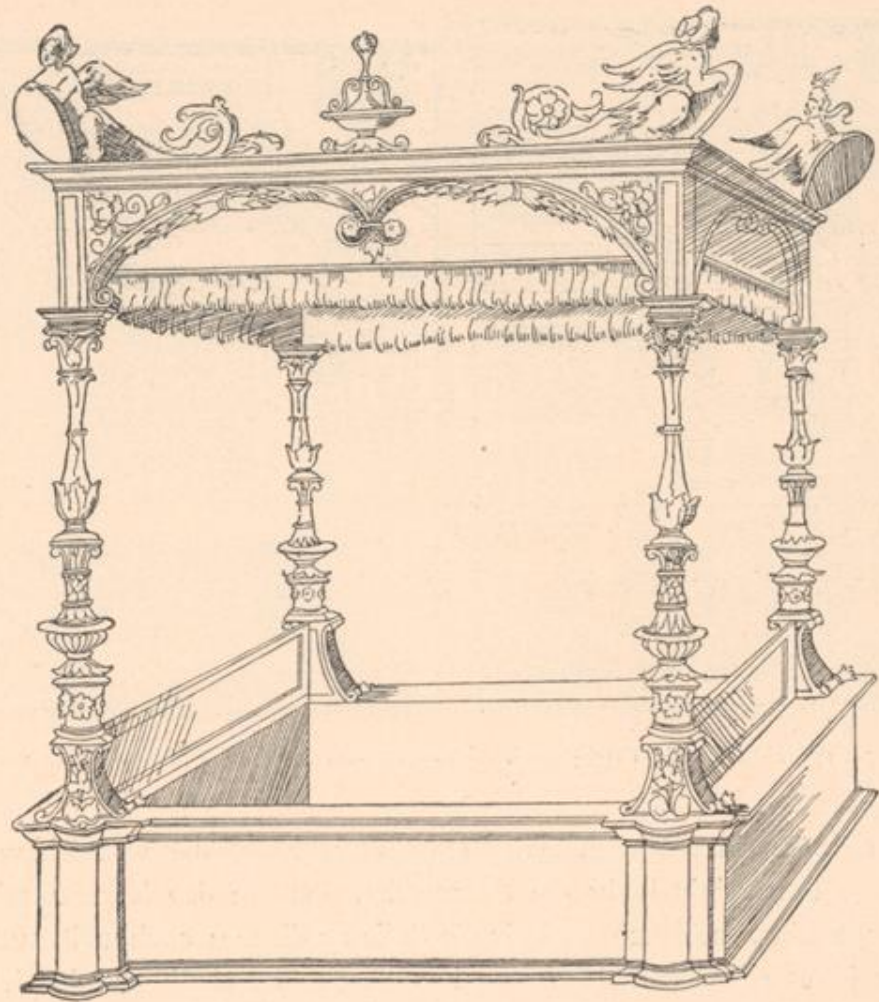
imitirten Mosaikfußböden, welche farbig so zusammengesetzt sind, daß wir auf scharfkantigen Stufen oder Würfeln zu gehen wähnen (bei manchen Leuten erregt ein solcher Boden sogar Schwindelanfälle); die modernen Teppiche mit naturalistisch geformten und gefärbten Blumenbouquets, deren plastisch-vordringliches Scheindasein uns geradezu unangenehm ist; ferner die neuesten französischen Gobelins, welche nicht nur durch Zeichnung und Farbe, sondern auch durch ihr raffiniert feines Gewebe und durch mächtige vergoldete Rahmen von Weitem den Eindruck des Oelbildes machen. Dieses letzte Beispiel beweist nebenbei, daß selbst eine technisch so hoch entwickelte Kunstindustrie, wie die französische, auf wunderliche Abwege gerathen kann, wenn sie die *Prinzipien* vernachlässigt. Die mustergiltigen Vorbilder des 16. und 17. Jahrhunderts wollten auch dann, wenn sie figurenreiche Darstellungen enthielten, nichts anderes sein, als künstlerisch ausgeführte, erwärmende Wandbekleidungen, sie waren so beschaffen, daß der Beschauer nie im Zweifel über die Natur des Stoffes sein konnte; die erwähnten neuesten französischen Gobelins dagegen frappiren durch ihre täuschende Aehnlichkeit mit dem wirklichen Oelgemälde. Was will man nun aber mit solcher



137 & 138] Skizze für einen Holzplafond, nebst malerischem Detail, nach Seb. Serlio, um 1550.

gewebten Kopie eines Staffeleibildes erreichen? Nicht die wirklich vollendete Wiedergabe des Originals ist die Hauptsache, sondern das letztere wird dazu mißbraucht, einer speciellen Technik als Folie zu dienen; auch nicht auf Kostenersparnis ist es abgesehen, denn eine in Oel gemalte Kopie würde viel billiger sein; endlich will man gar nicht nachhaltig über die Technik »täuschen«, sondern im Gegentheil es soll gezeigt werden, daß es die Weberei kühnlich selbst mit der Oelmalerei aufnehmen könne! Da wir uns aber einmal den Schöpfer des Originals nicht am Webestuhle sitzend denken und auch nicht vergessen können, daß der gewebte Gobelin eine ganz andere Aufgabe in der Dekoration hat, als das Oelbild, so sprechen wir hier mit Recht von »störender Illusion«. Und das gilt von allen farbigen Techniken, welche auf Umwegen und durch vermehrte Mühseligkeit erreichen wollen, was auf herkömmliche Weise einfacher und besser geleistet wird; wir ärgern uns über die unnütze Quälerei: das Mitleid mit dem »Künstler« fängt an, der Kunstgenuß hört auf!

In das Kapitel der farbigen Verkehrtheiten gehört auch der Mißbrauch, welcher mit dem *Fensterglas* an Schränken, sowie mit Glasglocken über Uhren



139] Entwurf zu einer reichen Bettlade, um 1525, aus den »Rissen« im Museum zu Basel.

u. dgl. getrieben wird. In öffentlichen Sammlungen und Schauläden, wo man das Betaften durch unberufene Finger oder Schlimmeres von werthvollen Gegenständen abwenden will, da ist das Glasfenster ganz am Platze, es ist dann ein nothwendiges Uebel, denn das Glas ist und bleibt, zumal mit feinen Spiegeln vor dunklem Hintergrund, ein farbestörendes Medium. Im gothischen und Renaissancezimmer dagegen sollten wir die Glasbedeckung möglichst beschränken (auf Käseglocken u. dgl.). Abgesehen davon, daß feines Gold- und Silbergeschirr, Bronzen, Schmuckfächer etc. unter Glas einen großen Theil ihres Farbenreizes einbüßen, macht der ängstliche Verschluss hier immer einen philiströsen Eindruck: man will die Sachen bewundern lassen, fürchtet aber den Staub,



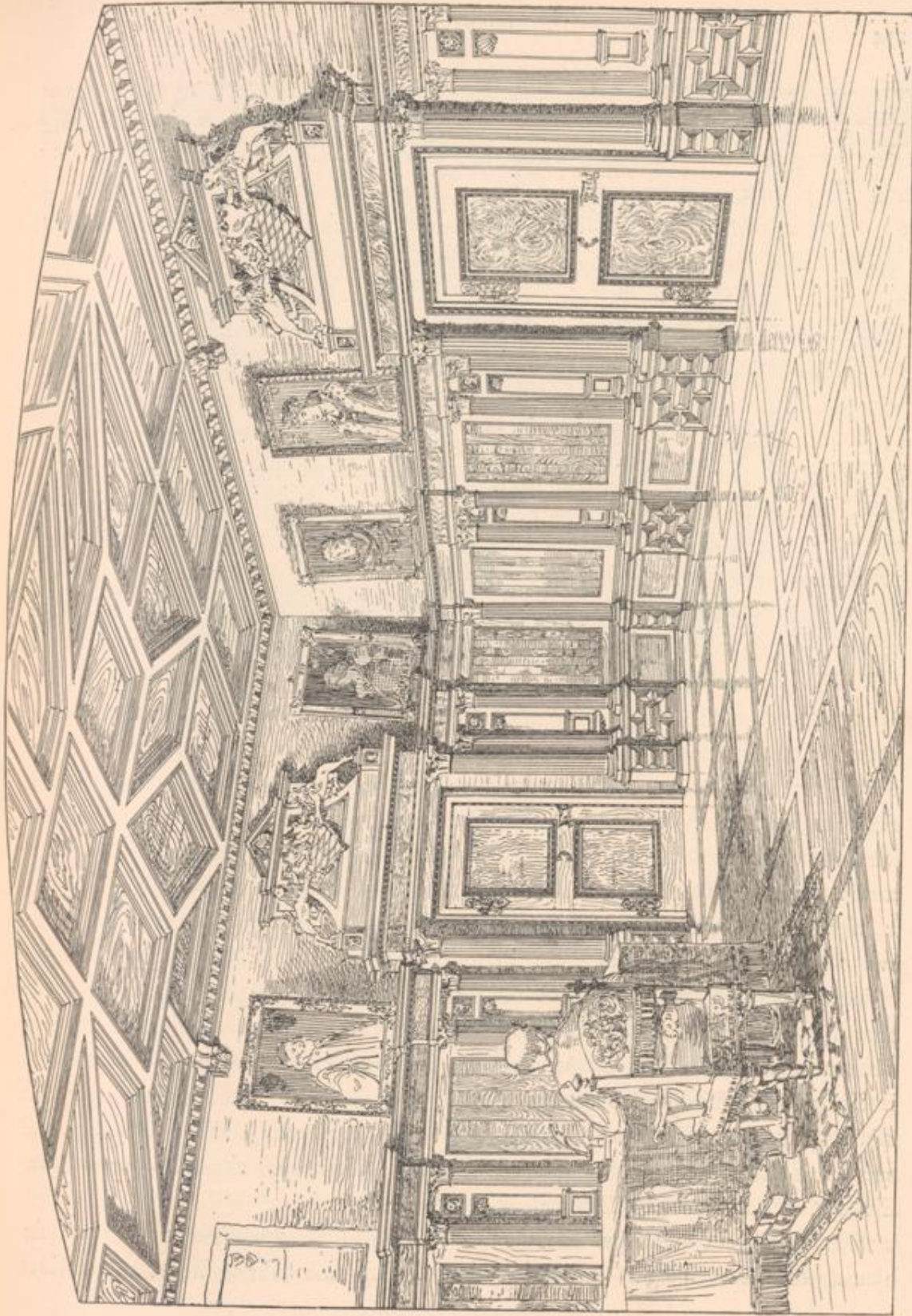
140] Der sogen. Merkel'sche Tafelauffatz
von Wenzel Jamitzer, jetzt im Besitze des Frhr. v. Rothschild
in Frankfurt.

die Berührung, das Zerschneiden — ein komisches Gemisch von Prunksucht und Spiessbürgerthum. Die durch und durch noble Renaissance kannte das nicht und wollte es nicht kennen; wohl wurden da manche Herrlichkeiten im sicheren Gewahrsam verschlossen gehalten, dann aber waren sie auch neugierigen Blicken entzogen und wurden nur bei besonderen Gelegenheiten hervorgeholt. Man denke sich die Philippine Welfer vor einem Glaschrank! Regel: Was du zeigen willst, das zeige offen und frei, wie es der Künstler geschaffen hat; was du schonen und schützen willst, das verbirg in der Truhe. Dafs man vor dreihundert Jahren Kupferstiche und Aquarellskizzen nicht als Wand schmuck verwandt hat, mag wohl zum Theile auch an der damaligen Kostspieligkeit des Tafelglases liegen; im Grunde aber folgen wir auch heute nur einem richtigen Stilgefühl, wenn wir solche, überhaupt nicht auf die Dekoration berechnete Darstellungen von den Wänden unserer altdeutschen Stuben fernhalten und in die Sammelmappen und das Album verweisen, wo sie des gläsernen Schutzes nicht bedürfen. In manchen Fällen kann man freilich das glasbedeckte Bild nicht umgehen, dann aber muß um so mehr Sorgfalt auf die Umrahmung

und auf das farbige Zusammenstimmen mit dem Hintergrunde verwendet werden; so ist z. B. auf dunkler Wand der weisse Papierrand an Photographien unter Glas doppelt störend, wogegen eine grüngraue oder silberne, schwarz konturirte Einfassung oder ein schwarzer Rahmen zu dem rothbraunen Ton der Photographie meistens gut steht.

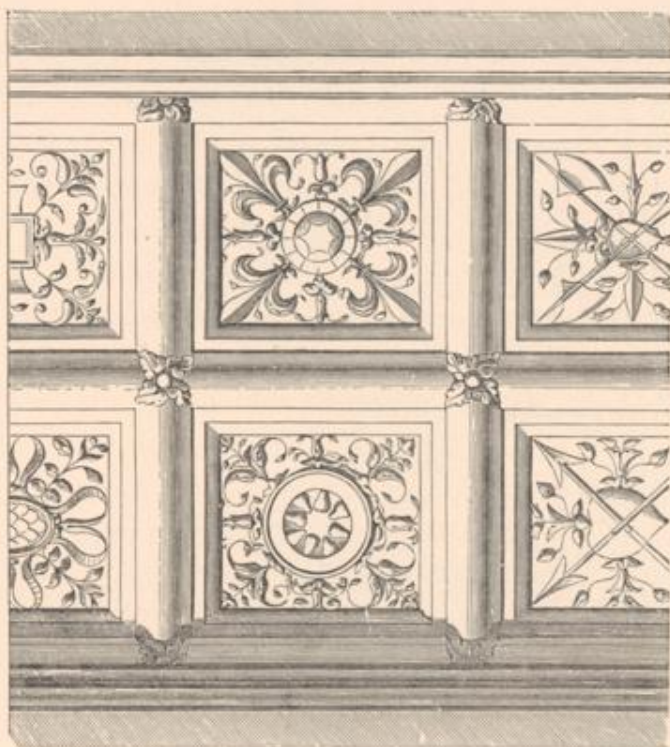
Die Gepflogenheiten des vorigen Jahrhunderts waren dagegen dem Glaschrank und dem überlasteten Bilde sehr günstig. Aeufserlicher Grund für den ersteren war zunächst die Vorliebe für die etwa seit 1720 eingeführten Porzellanfiguren, deren gebrechliches Dasein allerdings wesentlich durch einen sicheren Schutz bedingt ist. Namentlich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gehörte der Glaschrank, dessen praktischer Werth nun auch für alle möglichen Kunst- und Nippesachen, selbst für Bücher, Küchengeschirr und Wäsche erkannt wurde, zu den beliebtesten Möbeln. Für die Zeiten des Louis XV. und Louis XVI. ist derselbe dermaßen etablirt und stilisirt, daß wir seiner nicht mehr entzehen können. Und wirklich ist ihm auch im Kreise seiner lustigen Umgebung weder Gemüthlichkeit noch Grazie abzusprechen; ja er läßt sogar seinen Inhalt in einem gewissen zopfig-stilvoll mysteriösen Halbdunkel erscheinen, was den Reiz mancher etwas verfänglicher Posen und Gruppen nur noch erhöht. Oft stellen solche Glaschränke die zierlichsten und prächtigsten Möbel dar, mit reichen Schnitzereien oder Metallbeschlügen, mit gebogenen Gläsern, im Innern mit reichen Stoffen austapeziert und mit Spiegeln im Hintergrund, wodurch es möglich wird, auch die Rückseite der darin stehenden Figuren zu sehen. Auch für eingerahmte Bilder wurde die Glasdecke im vorigen Jahrhundert sehr beliebt, und zwar nicht bloß für Pastellgemälde, welche ohne das schützende Glas nicht denkbar sind, sondern auch für eingerahmte Darstellungen in Seidentickerei, für Aquarell- und Stiftzeichnungen, farbige und schwarze Kupferstiche etc. Bei den reizenden kleinen Miniaturporträts wurden auch geschliffene Krytall- und Glasplättchen als Deckung verwandt. Es ist nicht zu leugnen, daß hier, namentlich bei den in Pastell und Wasserfarben ausgeführten Bildern das deckende Glas gleichzeitig auch die Stelle des Firnisses vertritt; die glanzlosen Farben erhalten durch dasselbe etwas Frisches, Leuchtendes, Verfeinertes, eben weil das Glas als Medium verändert und irritirt.*) So sehen wir im vorigen

*) Auf dieselbe Eigenschaft des Glases ist die eigenthümliche Wirkung desselben als Schutz für Oelgemälde zurückzuführen. In manchen Gallerien sehen wir werthvolle Bilder von Mieris, Netscher etc. mit Glas bedeckt, die Gemälde selber erscheinen dadurch noch feiner, als sie wirklich sind. Gute Kopien erhalten durch solchen Glaschutz ein weiteres Element der Täuschung. Auch die Spiegelscheiben der Schauläden wirken auf manche Waaren »veredelnd.«



HIRTH, D. ZIMMER

141] Reiche Vertäfelung in dem Bürgermeisterzimmer des Rathhauses zu Amberg. (Details im »Formenchatz« 1881 No. 118 & 119).



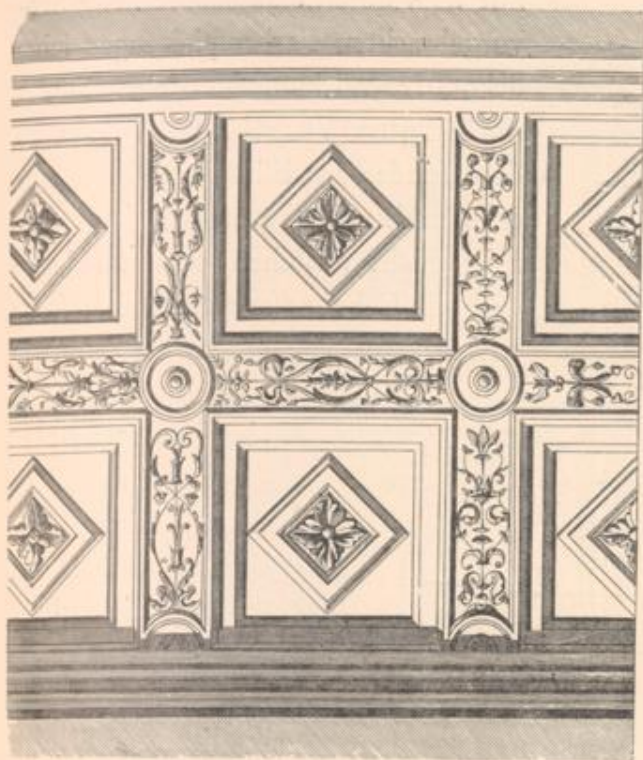
142] Decke aus dem Hause der Agnes Sorel.

Jahrhundert das schützende Glas zu einer früher nicht gekannten Rolle berufen, wobei es sich allerdings weniger um höhere dekorative Aufgaben, als vielmehr darum handelt, den Wohnraum in ein offenes Bilderbuch zu verwandeln, aus dem wir nicht nur die künstlerischen Neigungen, sondern auch die politischen und socialen Ideen des Bewohners kennen lernen.

Von eigentlich dekorativer Bedeutung dagegen ist die eigenartige Verwendung des *Spiegels* im vorigen Jahrhundert. Die Renaissance kennt eigentlich nur den *Porträtspiegel*, d. h. die eingerahmte Spiegelfläche, welche uns das liebe »Ich« oder, wenn

wir nicht gerade davor stehen, einen beliebigen Theil der Dekoration in Porträttreue zeigt. Um den Eindruck des eingerahmten Bildes zu erhöhen, wurden der Spiegelfläche an den Seiten noch Facetten eingeschliffen. Seit Louis XIV. aber wird, ganz verschieden von dieser Aufgabe, der Spiegel auch verwandt, um den Eindruck der *Raumvergrößerung* zu machen. Hohe Wandfüllungen, Thüren, ja sogar Plafonds werden immer häufiger mit Spiegeln bedeckt, aber der Zweck deselben ist nicht, bestimmt abgegrenzte Bilder, sondern eine flimmernde, eher kaleidoskopisch ungewisse Summe von Lichtern und Dekorationen wiederzuspiegeln; deshalb zertheilt man auch solche Flächen in eine größere Anzahl von Feldern, welche nicht facettirt und nur durch schmale metallene Leisten oder schmale Spiegelstreifen getrennt sind. Diese Art von Spiegelflächen bilden, wie bereits oben angedeutet (S. 124), ein sehr wesentliches Element der isochromen Dekoration.

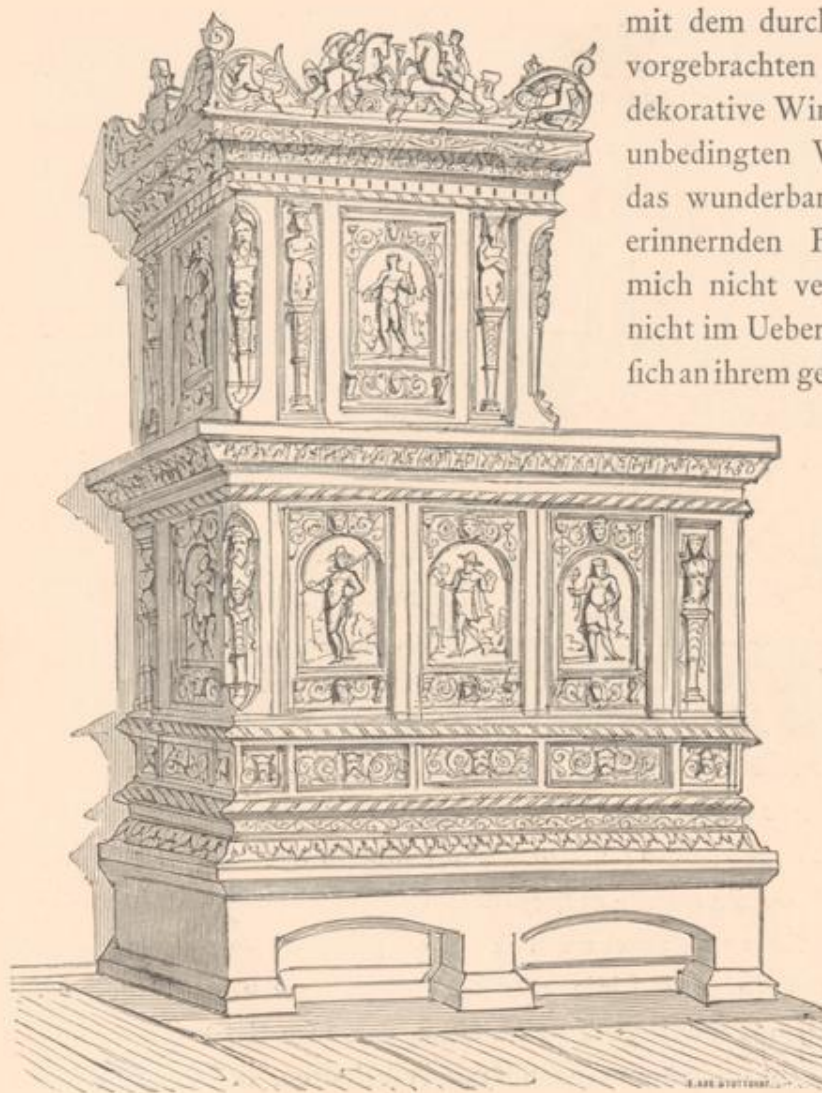
Aber nicht allein das schützende Glas wirkt als zufälliger und daher sehr häufig störender Spiegel; ähnlich verhalten sich alle sehr glatten, allgemeines



143] Decke aus dem Haute der Agnes Sorel.

Licht reflektirenden Oberflächen, und namentlich die *Lackpolitur* ist eines der beliebtesten Mittel zur Verunzierung von Gegenständen aus Holz, Metall und Stein. Innerhalb der Dekoration der Gothik und Renaissance hat die allgemeine Konfusion des Glanzes, welche durch zahlreiche und ausgedehnte spiegelnde Flächen bewirkt wird, nur sehr eingeschränkte Berechtigung; wir wollen ja die Farbe beherrschen, nicht aber dem planlosen Wechsel preisgeben, wir wollen die verschiedenen Theile der Dekoration in ihrer farbigen Eigenthümlichkeit heben, gewissermassen harmonisch individualisiren, nicht aber ka-

leidoskopisch mischen. Ueber die gerade entgegengesetzte Aufgabe der Isochromie des Rococo habe ich oben S. 123 gesprochen. Die Spiegel mit neutraler Lokalfarbe (weiss, grau oder schwarz), in erster Linie also der eingerahmte »Porträtspiegel« mit Quecksilbergrund, haben wenigstens das eine Gute, dass ihre Reflexe ungefähr den farbigen Charakter der gespiegelten Gegenstände beibehalten, sie gehen bis zu einem gewissen Grade in der farbigen Eigenart ihrer Umgebung auf. Wie weit man dies treiben kann, beweist am Besten ein Konzertflügel mit schwarzer Politur: hier wirken Lokalfarbe (schwarz macht klein! S. 107) und neutrale Spiegel zusammen, um ein unförmiges, undekorative Möbel auf das denkbare Minimum farbigen Selbsts hinabzudrücken. Von solchen Ausnahmefällen abgesehen ist der zufällige Spiegel um so bedenklicher, je mehr er den farbigen Charakter der wiedergespiegelten Dinge verändert und je grösser das von ihm eingenommene Gesichtsfeld ist. Das Letztere ist dabei sehr wichtig, häufig allein ausschlaggebend. Bei kleinster Ausdehnung, z. B. an den Prismen eines Krystalleuchters oder den Facetten eines Brillantenschmuckes, kann der zufällige Spiegel im Verein



144] Grüner Kachelofen aus Kislegg (um 1570).

mit dem durch Strahlenbrechung hervorgebrachten Farbenspiel sogar feine dekorative Wirkungen erzielen. Zu der unbedingten Verurtheilung dieser an das wunderbare Flimmern der Sterne erinnernden Farbeneffekte kann ich mich nicht verstehen; man wende sie nicht im Uebermase an, aber man freue sich an ihrem geheimnißvollen Zauber.*)

Auch die kleinen Spiegelungen an Metallgegenständen, Porzellan, Trinkgläsern, glafirten Oefen etc. können ja die Farbenharmonie steigern, so lange sie eben nur als glitzernde Lichter, nicht aber als Spiegel im engeren Sinne erscheinen. Ein sehr lehrreiches Beispiel bildet die Glasthüre vom hellen Zimmer nach dem dunklen Vorfaal: große Glastafeln, in denen wir wider Wil-

len uns und unsere Umgebung deutlich abgepiegelt sehen, sind uns hier lästig, während Butzenscheiben mit zahlreichen glitzernden Lichtern oder ein System von

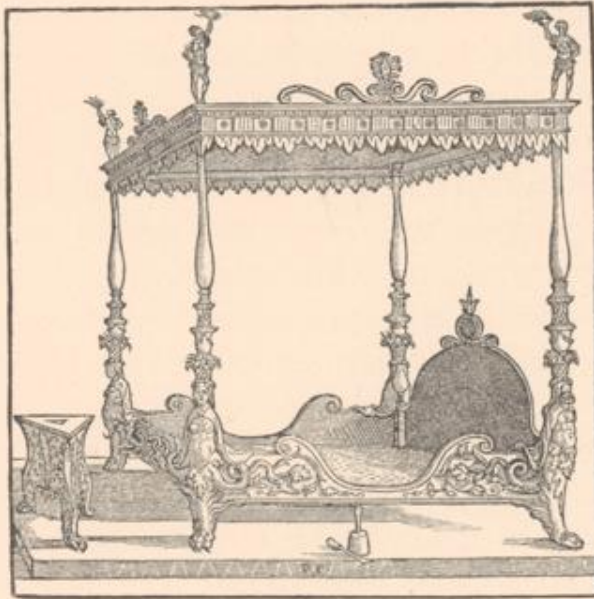
*) *Brüche* sagt am angeführten Orte über die Diamanten: »Wenn man sieht, wie sie keinen Kopf verschönern, wohl aber durch ihr grelles Licht manchen alt und häßlich machen, so fragt man sich mit Recht, wie lange sich wohl die Damen noch mit diesen glitzernden Schätzen schmücken würden, wenn sie nicht mehr kosteten als die Glasperlen, welche die Bäuerin um ihren Nacken hängt«. Ich möchte die Gegenfrage aufwerfen: Verschmähen es unsere Schönen, wirkliche Rosen im Haar zu tragen? Es gibt denn doch in der Natur wie in der Kunst lieblich fesselnde Erscheinungen, die selbst bei größter Vulgarität ihren Reiz beibehalten — wenigstens in den Augen gebildeter Menschen. Veilchen, Vergißmeinnicht! Und wer erinnert sich nicht der Matthison-Beethoven'schen Apotheose des Thautropfens, des flüchtigen Bruders des Diamanten — »einst, o Wunder! entblüht auf meinem Grabe eine Blume der Asche meines Herzens; deutlich schimmert auf jedem Purpurblättchen: Adelaide«.



145] Leuchterweibchen, im Rathhausfaal zu Sterzing (Tyrol). Nach der Kopie von W. Römman.

Glasfeldern (aus gewöhnlichem Fenster-, nicht aus Spiegelglas), fogar zum lieblichen Schmuck werden können.*) Bei folcher Zerkleinerung der Spiegelbilder wirkt

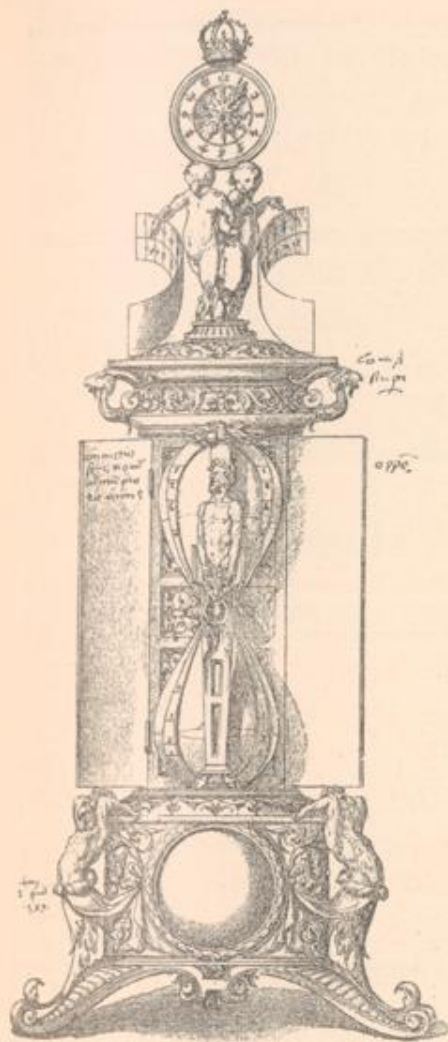
*) Eine prinzipiell verschiedene Funktion haben die in Paris jetzt fo beliebten grofsen Spiegelfcheiben zwifchen zwei gleich hellen Zimmern, wodurch die Illufion der Zufammengehörigkeit beider Räume erzeugt werden foll, während ein jeder für fich heizbar bleibt etc.



146] Entwurf zu einem Prachtbett, von Peter Flötner, um 1540.

wesentlich die prächtige dekorative Wirkung des alten Zinngeschirrs, der mit Wachs oder Oel behandelten Holzmöbel, der Atlas-, Sammet- und Brokatstoffe etc. Im ersten Falle ist der matte Glanz das Resultat häufigen Putzens, wodurch die Oberfläche gleichzeitig gereinigt und mit winzigen Zerklüftungen und Granulationen versehen wird; im zweiten Falle bewirkt die natürliche Beschaffenheit der Holzfaser im Verein mit der Saftlaser die Erscheinung; im dritten Falle ist diese der künstlichen Anordnung, beim Sammet insbesondere der aufrechten Stellung der Textilfasern zu verdanken. (Vgl. S. 88.) In allen drei Fällen und in vielen andern haben wir gewissermaßen eine *Atomisierung* des Spiegels. Im Allgemeinen ist die Frage, ob wir matten oder glitzernden Glanz anwenden dürfen, von der Beschaffenheit der Stoffe abhängig: weiche und poröse Stoffe (wie Holz, Gewebe, Papier, Leder) verlangen mehr den ersteren; harte, gläserne Körper (Metalle, Steine, Glas, Horn etc.) den letzteren. Innerhalb dieser großen Kategorien gibt es wiederum Abstufungen, so darf man dem harten Ebenholz zweifellos einen intensiveren Glanz zumuthen, als dem weichen Fichtenholz; Diamant und Bergkrytall eignen sich eher zu feinstem Schliff, als gewöhnliches Glas u. f. w. Auch auf die Applikatur kommt viel an: ein massiv vergoldetes Metallgefäß erträgt helleren und reineren Glanz als ein

dann auch deren Veränderung durch Lokalfarbe nicht mehr störend, sondern eher wohlthuend, so an goldenen Gefäßen, vergoldeten Rahmen, blanken Messing- und Eisentheilen, gewissen Vogelgefiedern mit metallisch-schillerndem Glanze etc. Dadurch, daß wir den Glanz »matt« machen (d. h. die Zerkleinerung der neutralen Lichtreflexe so weit treiben, daß sie keine zusammenhängenden scharfen Spiegelbilder mehr geben und einzeln nur noch mikroskopisch unterscheidbar sind), befördern wir die innigere Verschmelzung mit der Lokalfarbe: es beruht darauf

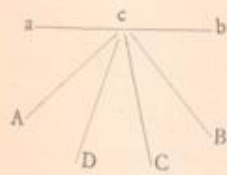


147] Entwurf zu einer Standuhr,
von Hans Holbein d. J., um 1540.

vergoldeter Rahmen oder Buchdeckel, bei denen die Färbung nicht ganz das strukturelle Material vergessen lassen soll. Eine aufmerksame Prüfung stilvoll eingerichteter Zimmer »auf den Glanz« wird das hier nur flüchtig Angedeutete vollkommen klar machen und Sicherheit in der Praxis geben.

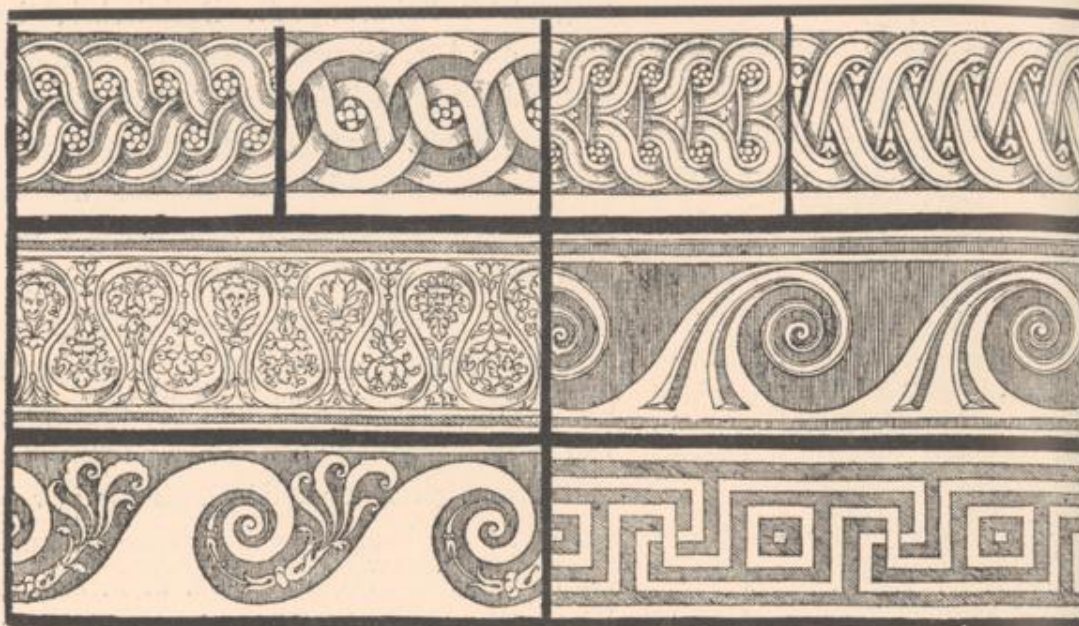
Für die volle Entwicklung des dekorativ vorteilhaften sowohl, als für die Vermeidung des störenden Glanzes ist nun die *Beleuchtung* von größter Wichtigkeit. Ein Oelgemälde muß so aufgehängt werden, daß der unvermeidliche Firnisüberzug nicht den Eindruck des Kunstwerkes beeinträchtigt, d. h. daß er *keinen* Glanz entwickelt — wenigstens für die Ansicht von gewissen Punkten aus. Bei vielen Schaustücken und Gebrauchsgegenständen aus Metall, Glas, Holz und Geweben ist das Verhältniß gerade umgekehrt, hier kommt es darauf an, daß das durch die Fenster einströmende Tageslicht oder das von den Lampen ausgehende künstliche Licht von den spiegelnden Flächen bzw. kleinsten Körperchen in unser Auge reflektirt werde. Es genügt aber hierbei nicht eine gewisse

quantitative Helligkeit, sondern die Lichtstrahlen müssen in demselben Winkel auf den Gegenstand fallen, in welchem unser Blick entgegengesetzt auf diesen gerichtet ist. Nach Fig. 148 sei $a b$ der Durchschnitt der glanzfähigen Fläche, $A c$ die Richtung der Lichtstrahlen, so sehen wir von B aus den Punkt c im Glanze; von A , D und C aus sehen wir zwar diesen Punkt sehr gut beleuchtet, aber nicht glänzend.



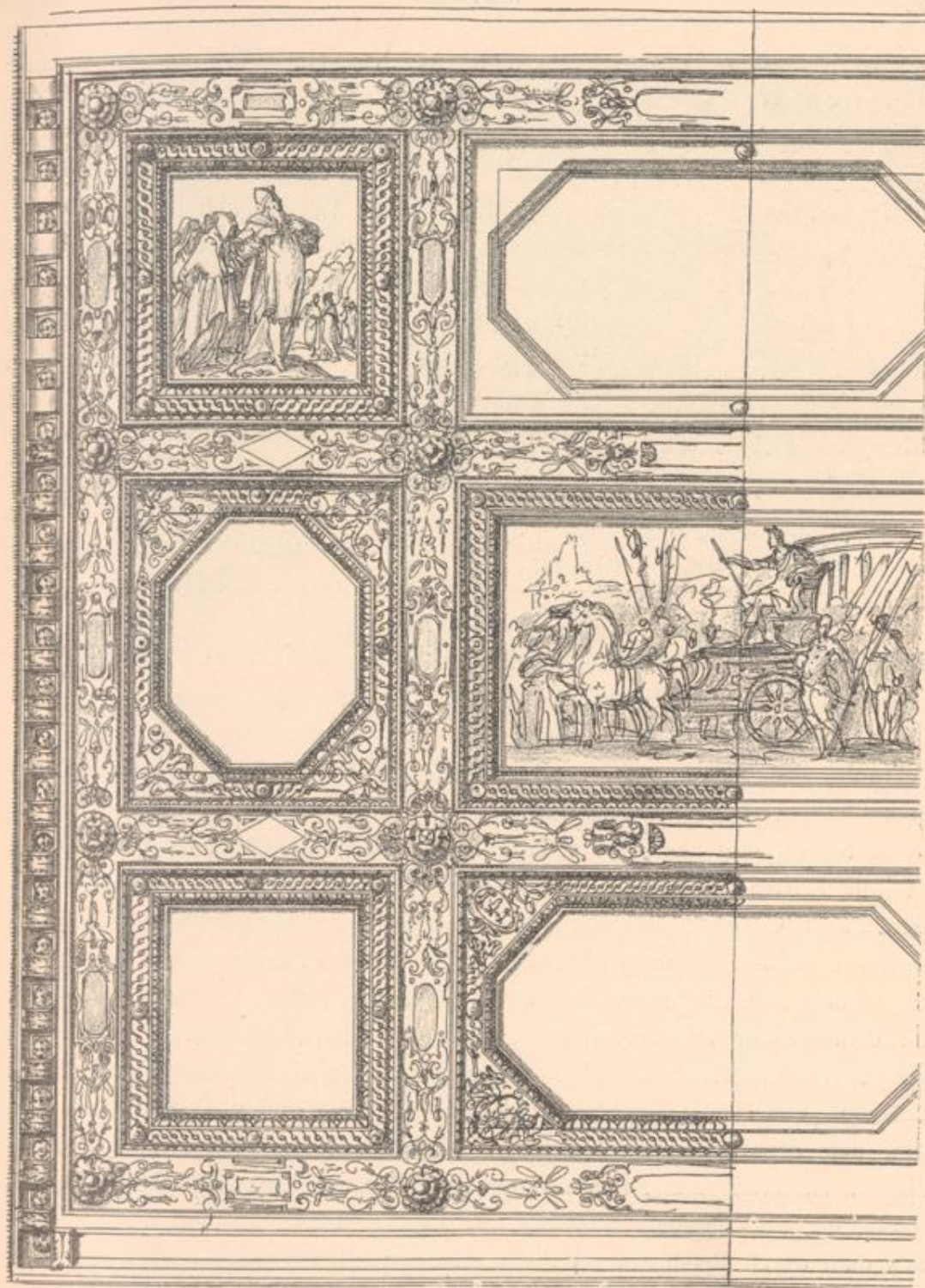
148] Nach Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura
Cap. 280.

An der Hand dieser einfachen Figur, welche *Lionardo da Vinci* zur Erläuterung der besten Ansicht von Oelbildern gibt, läßt sich bei einigem Nachdenken die ganze Lehre



149] Bandornamente der italienischen Hochrenaissance, nach Seb. Serlio.

vom Glanz praktisch ergründen. Ein Oelbild a b, welches von A aus beleuchtet ist, betrachten wir am Besten von D aus (vorausgesetzt, daß der Augenpunkt ungefähr in derselben Richtung liegt); denn hier sehen wir alle Pigmentkörperchen noch in nahezu voller Beleuchtung, dem Glanze des Firnisses sind wir gänzlich entrückt und haben gleichwohl die Bildfläche ziemlich gerade vor uns. Für Oelbilder ergeben sich daher folgende Regeln: In einem Zimmer mit horizontal einfallendem Licht haben sie ihren besten Platz an den Seitenwänden, in etwa gleicher Höhe mit dem Fenster und unseren Augen, womöglich mit einer kleinen Wendung nach dem Licht zu, so daß daselbe im Winkel von ca. 50 Grad auffällt (a A); um sie dem Fenster *gegenüber* glanzlos sehen zu können, müssen wir sie hoch aufhängen, wobei wir freilich sehr oft den perspektivischen Anblick verlieren; an der Fensterwand selbst, vielleicht gar zwischen zwei Fenstern, ist kein guter Platz, weil hier nicht nur die direkte Beleuchtung fehlt, sondern überdies unser Auge durch das von links und rechts kommende Licht geblendet wird. (Für den Raum zwischen zwei Fenstern eignet sich dagegen der *Porträtspiegel*.) In einem Zimmer mit *Oberlicht* darf das Oelbild nicht zu hoch über und nicht zu tief unter unserer Gesichtshöhe hängen, im ersteren Falle weil wir dann die Pigmentmoleküle nicht mehr hell beleuchtet,

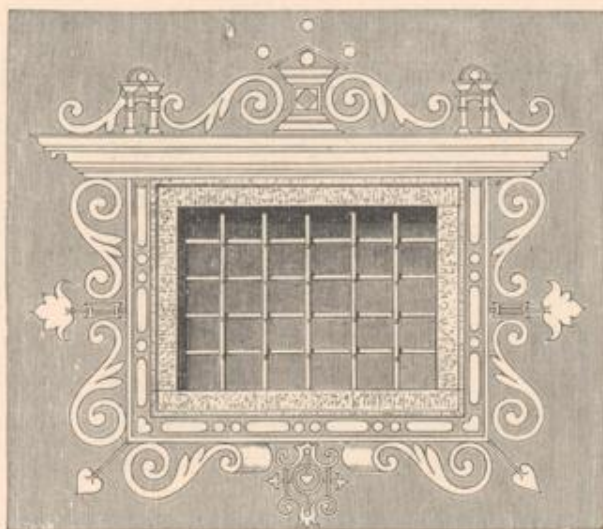


150] Entwurf zu einem Plafond, um 1550.

Nach der Handzeichnung eines italienischen Meisters in den Uffizien zu Florenz.

HIRTH, D. ZIMMER.

21

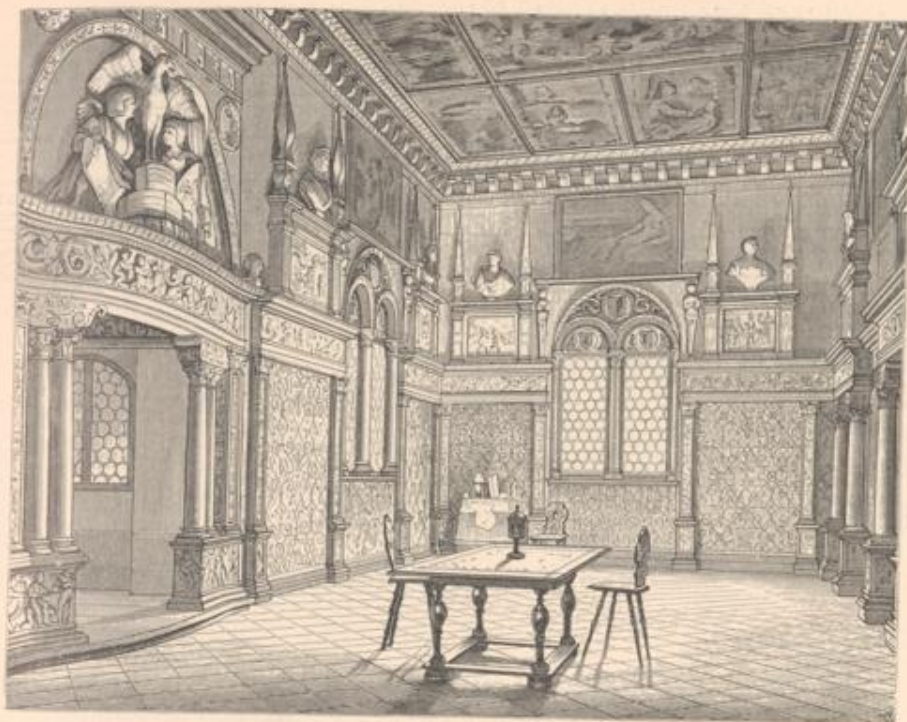


151] Sgraffito-Detail am Kornhaus zu Steier,
als Beispiel für gemalte Thür- und Fensterbekleidungen
der Innendekoration.

sondern theilweise im Schatten sehen, im letzteren Falle weil das Licht nicht voll genug auf das Bild fällt. Denn die unter dem Firnis liegende Pigmentkruste besteht aus Millionen von Bergen und Thälern; eine Beleuchtung, welche die Tiefen im Dunklen läßt, etwa wie bei einer flach beschienenen Mondlandschaft, kann daher unmöglich den ganzen Farbenreiz eines Bildes zur Geltung bringen. Jede Beleuchtungsart hat also nur ihr bedingtes Recht; die günstigste Ansicht eines Oelbildes ist zweifellos immer derjenigen

entsprechend, welche der Maler selbst hatte, als er von der Staffelei zurücktretend sich von dem Eindruck seines Werkes überzeugen wollte. Eine Analogie, welche zwar kaum für das Oelbild, geschweige denn für die Werke der Tektonik und Kleinkunst überall durchführbar ist, welche man sich aber in jedem Falle vergegenwärtigen sollte.

So verlangt denn jeder Bestandtheil der Dekoration, jeder Stoff, jede Technik besondere Beleuchtungsverhältnisse. Der Praktiker weiß sehr gut, daß nicht bloß Oelbilder, sondern auch Vertäfelungen und Schränke aus edlen Hölzern, Gobelins, Sammetstoffe etc. nur unter gewissen Beleuchtungen ihre volle Farbenpracht entfalten; er kennt die Schwierigkeiten, welche namentlich die dem Fenster zugekehrte Wandfläche verursacht, und weiß den Vortheil plastischer Gebilde, welche dem Lichte zahlreiche Reflexpunkte darbieten, zu schätzen. Vor allen Dingen aber wird der verständnisvolle Dekorateur bestrebt sein, den dankbarsten Partien seines Werkes an den Seitenwänden und am Plafond *reichliches Licht* zu verschaffen. Die bisherige armselige Behandlung der Decke, die faden, grauen Anstriche und Tapeten haben zu dem Wahne geführt, daß man durch Beschränkung des ohnehin spärlichen Tageslichtes, durch ein über vier Fünftel des ganzen Raumes verbreitetes »Helldunkel« vornehme Wirkungen erzielen müsse. Mächtige faltenreiche Vorhänge aus schweren dunklen



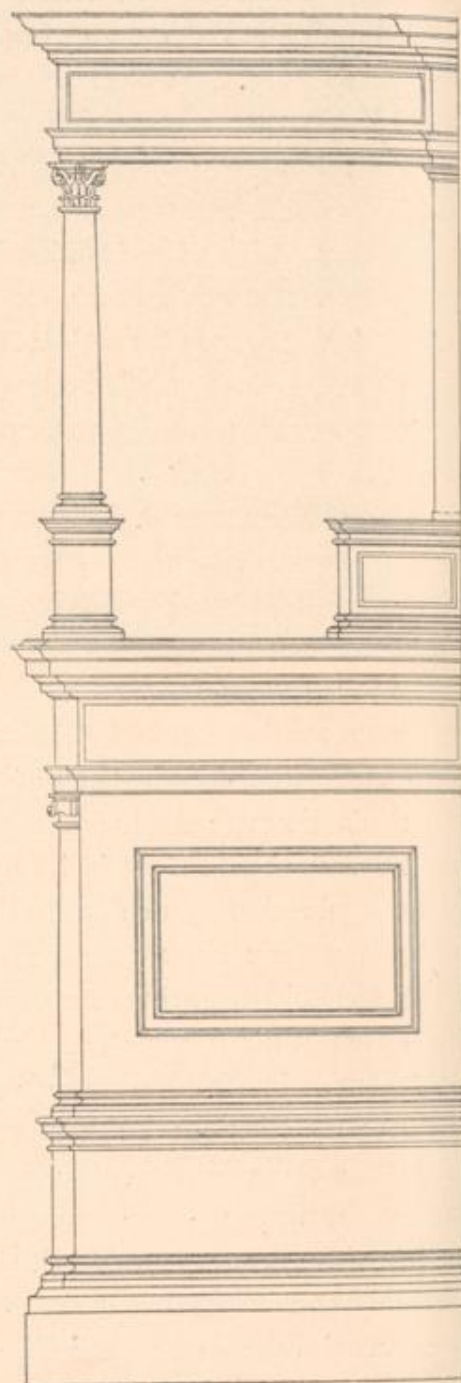
152] Gartenfaal im Hirschvogelhaus zu Nürnberg um 1535—40; Tisch und Stühle gehören einer späteren Periode an.

Stoffen verwehren dem besten Lichte in den oberen Theilen des Fensters den Eintritt in's Zimmer; die Lichtöffnung ist auf ein Dreieck reduziert, dessen Spitze kaum in das oberste Drittel des Fensters reicht, und dieses armfelige Licht wird noch obendrein durch weiße Tüllgardinen filtrirt. Selbst in den feinsten Quartieren unserer Großstädte tragen ganze Fensterfronten schon von Außen das Gepräge solcher Lichtabtödtung zur Schau, und die Herrschaften, die sich hinter diesen Wolken aus Baumwolle langweilen, meinen, das sei »vornehm« und »schön«. In einem derartigen Zimmer muß man Katzenaugen haben, um etwas Rechtes erkennen zu können; hier werden die schönsten Farbeneffekte vernichtet und die Menschen zu Höhlenbewohnern degradirt. Vor solchen Verirrungen, die sich ärgerlicher Weise noch dazu als »Renaissance« breit machen, kann ich nicht genug warnen. Der faltige, dunkle Zugvorhang und die weiße Zuggardine können freilich vorhanden sein; man schließ sie ganz bei Nacht und etwa bei Tage gegen die heißen Sonnenstrahlen, gegen den grellen Widerschein eines weißen Nachbarhauses oder wenn der Hausherr ein Nachmittagschläfchen machen will — aber sonst lasse man sie weit zurückgezogen nur als

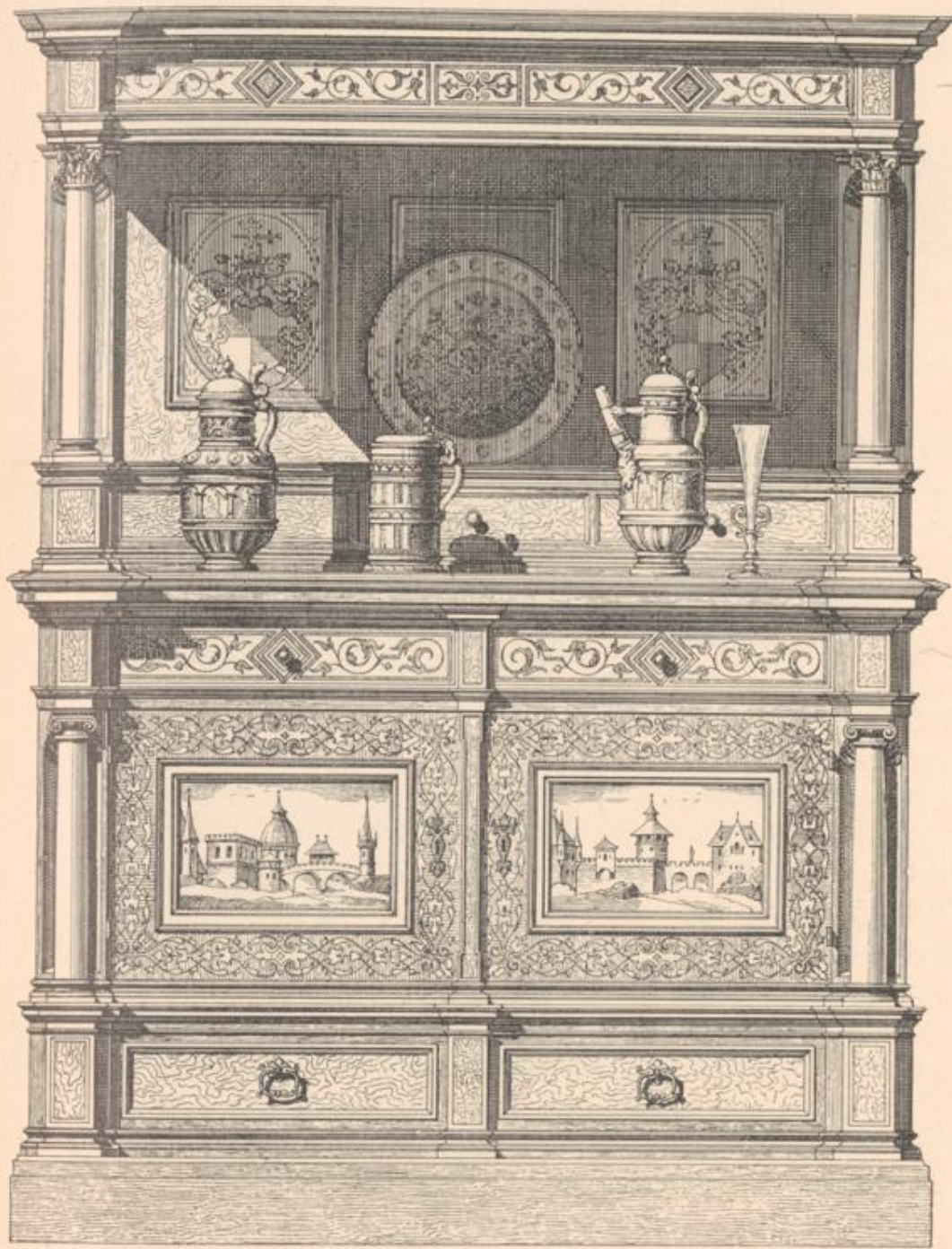
21*

farbigen Abschlufs gelten und wehre dem göttlichen Lichte nicht, in der Maueröffnung ganzer Breite in unsere Kemenate hereinzuströmen. Auch die sog. Lambrequins (wörtlich »Helmdecken«, in diesem Falle eher »Lichtschürzen«) sind zu verurtheilen, wenn sie mehr als bloße Verzierungen fein sollen. Die farbigen Dinge wollen so beleuchtet sein, wie sie von ihren Erschaffern farbig empfunden sind; wir sollen dem Oelbild, dem Gobelin, der Holzvertäfelung nicht mehr »Hell-dunkel« geben, als die kunstgeübten Verfertiger in ihren Werkstätten diesen Dingen geben wollten, da wir ja durch allzu großes Mehr oder Weniger an Licht die *Farbe selbst* verändern (vgl. oben S. 103). Mit der sinnlosen Dunkelmacherei wird auch das menschliche Antlitz nicht interessanter, das sich am schönsten lichtumflossen auf fein gestimmtem Grunde präsentirt. An dunklen Winkeln mit Rembrandtischen Beleuchtungseffekten fehlt es auch im hellsten Zimmer nicht, wenn nur Wände, Decke und Fußboden die rechten Farben haben.

Für ein mittelgroßes oder kleines Zimmer ist die *Einheit* der Lichtquelle das Ideal; mustergiltig sind in dieser Beziehung die meisten Malerateliers mit großem Nordfenster oder nicht zu hoch angelegtem Oberlicht. Wenn das letztere so angebracht ist, daß die Lichtstrahlen in einem gar zu spitzen Winkel (von weniger als 45 Grad) auf die Wände fallen, so sind sie für künstlerische Dekoration nahezu unbrauchbar.



153] Durchschnitt zur Fig. 154.



154] Buffet (um 1550). Frei nach der Photographie des im Besitze des Herrn Grafen v. Törring-Jettenbach befindlichen Originals.



155] Emaillierte Schale, 16. Jahrhundert,
galvanoplastische Reproduktion von Elkington
in London.

Das einzige groſſe Fenster darf reichlich die halbe Breite der Wandfläche einnehmen, um ſo mehr, wenn die Wand ſehr dick iſt; es darf nahe an die Decke reichen, mag aber erſt einige Fuſs über dem Boden beginnen.*) Bei einer Breite von mehr als zwei Meter empfiehlt ſich die Dreitheilung, wobei das Mittelfeſter breiter ſein kann als das rechte und linke. Sehr wirkungsvoll iſt die Dreitheilung in der Art, daſs dem Mitteltheil eine gröſſere Höhe gegeben wird (Fig. 102). Die breiten gewölbten Niſchen und Erkerfenſter der deutſchen Renaissance, in denen auf erhöhtem Antritt bequem zwei Perſonen am Klapptiſch ſitzen können, ſind nicht bloſ trauliche, gemüthliche Lieblingsplätzchen, wo des Hauſes Töchterlein gern Blumen pflegt, Strümpfe ſtopft und Geſchichten lieſt, ſondern ſie bilden auch die beſten Lichtthore, die man für die reiche Farbenentfaltung des Innern

ſich nur wünſchen kann. Daſs wir ſie in der modernen bürgerlichen Baukunſt, im ſog. Kaſernenſtil, faſt ganz vernachläſſigt ſehen, beweist eben nur, daſs das beliebte Façaden-Virtuoſenthum mit der häuſlichen Kunſtpflege nichts zu ſchaffen hat. Die kaſernenmäſſige Eintheilung der Fenſterreihen wird nach der Schablone gemacht, das Ganze wird mit Gyps zur Palaſtkarikatur aufgebaucht — drinnen aber herrſcht fürchterliche Oede.

Die *künſtliche Beleuchtung* durch Gas, Petroleum oder Kerzen iſt freilich im Stande, die ſchönſten Tagesdiſpoſitionen zu nichte zu machen, nicht bloſ weil die Gegenſtände nun aus ganz anderen Richtungen erhellt werden, ſondern auch, weil das ſtark gelbe künſtliche Licht alle Farben mehr oder weniger verändert. Tiefes Ultramarinblau wird faſt ſchwarz, Himmelblau dagegen gewinnt

*) Die eingehende phyſiologiſche und äſthetiſche Begründung dieſer und ähnlicher Forderungen würde hier zu weit führen. Ueber die Theorie der Beleuchtung vgl. Brücke's »Bruchſtücke zur Theorie der bild. Künſte«, Leipzig 1877. Auf die Fenſterdekoration komme ich noch ſpäter zurück.



156] Bunter Majolika-Ofen aus Oberstrafs in der Schweiz,
Ende des 16. Jahrhunderts.

an Feuer; manche Arten von Grün und Blau sind Abends kaum von einander zu unterscheiden u. s. w. Dabei kömmt aber sehr viel auf die Beschaffenheit der Farbenträger an; namentlich bei Sammet und Atlas, bei Wolle und Baumwolle sind die Veränderungen oft überraschend. Man hüte sich daher, bei Tage gröfsere Anschaffungen zu machen oder Wand- und Plafondmalerien ausführen zu lassen, ohne damit Proben bei abendlicher Beleuchtung anzustellen. Im Allgemeinen aber gewinnt bei letzterer die Farbenstimmung an Wärme und Harmonie, wenn die Beleuchtung quantitativ ein gewisses Mafs innehält und so angeordnet ist, dafs nicht etwa durch konkurrirende Lichter (wie in einem Ballsaal mit mehreren Kron- und Wandleuchtern) alles Plastische an den Wänden Schatten und Gestalt verliert.

Eine kurze Charakteristik der *einzelnen Hauptfarben* nach ihrer Bedeutung für die Innendekoration mag den Schluss dieses Abschnittes bilden. Nicht eine Untersuchung des polychromen Ornaments soll hier angestellt noch eine eigentliche



157] Standleuchter, aus Band- und Rundeisen;
kgl. bayr. Nationalmuseum in München.

Farbenästhetik gegeben werden. Die vielfarbigen Zusammenstellungen in kleinen Feldern sind namentlich auf gewebtem Grunde fast unbeschränkt, und so lohnend auch das Studium alter Vorbilder für die Geschmacksbildung ist, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß die Farbenwahl zu allen Zeiten sehr wesentlich von technischen Zufälligkeiten abhängig war, namentlich von der jeweiligen Pigmentkunde. Wenn man in der Praxis selbst heute noch sieht, wie gewisse Farben nur deshalb gemieden werden, weil es an genügend charaktervollen oder haltbaren Stoffen zu ihrer Darstellung fehlt, — wie viel wesentlichlicher mag solche Rücksicht in alten Zeiten gewesen sein, als man an die Solidität des Pigmentes viel strengere Anforderungen stellte und noch nicht, wie heute, aus Steinkohlentheer die wunderbarsten Auskunftsmitel zu brauen verstand!

Bei der Wahl der farbigen Grundstimmungen treten aber noch ganz andere Rücksichten in den Vordergrund. Einen Theil derselben möchte ich unter dem Namen der *stofflichen Exklusivität der Farbe* zusammenfassen. Das ist beispielsweise so zu verstehen: *Braun* in den verschiedensten Abstufungen ist die natürliche Farbe der meisten Holzarten, wenn wir dieselben nur mit saftigen, öligen oder harzigen Einlässen und bräunlichen Beizen behandeln. Besteht nun ein großer Theil der Zimmerdekoration aus so behandelten Holzoberflächen, so müssen wir darauf bedacht sein, an den übrigen Partien andere, mit Braun gut zusammenstimmende Farbengebungen anzubringen. Und zwar aus doppeltem Grunde: erstens weil das Auge Abwechslungen verlangt, selbst neben einer so wohlthuenden Mischfarbe wie Braun, und zweitens weil wir der Holzdekoration gewissermaßen die Achtung schuldig sind, daß wir ihr nicht in die Farbe pfeifen; denn wollten wir neben ihr sehr kostbare Stoffe, wie Atlas und Sammet, gleichfalls braun färben, so würden wir den farbigen Werth des Holzes herabsetzen. Das Holzbraun des Fußbodens, der Täfelung, der Schränke, Tische und Stühle schließt also das Braun an andern Stoffen bis zu einem gewissen Grade aus und fordert gleichzeitig solche Nachbarfarben, welche seinem Ansehen



158] Holzplafond im Schlosse Ambras bei Innsbruck (um 1570).

HIRTH, D. ZIMMER.



159] Fayence-Gefäß von Bernhard Palissy.

nützlich sind. Selbstverständlich kommt dabei sehr wesentlich die Leuchtkraft und der besondere Charakter der Farbe in Betracht; nähert sich das Braun des Holzes dem Goldgelben, so kann daneben wohl ein sehr dunkles Braun auch an andern Stoffen erträglich sein; so würde z. B. vor einem helleuchtenden

Efchenholzschrank das Fell eines Königstigers viel weniger am Platze sein, als dasjenige eines braunen Bären, und auf demselben Sckranke nehmen sich Zinngefchirr und blaue Telfter Schüffeln entschieden besser aus, als braune Thongefäße, blankgeputzte Bronzefchalen und gelbe Majoliken, während diese letzteren auf einem dunklen Nufsbaumschrank sehr gut aussehen. Im Allgemeinen wird eine ungünstige Zusammenstellung in der angedeuteten Richtung leichter ertragen, wenn die gleichen Farbengebungen der benachbarten Gegenstände *natürliche*, den Stoffen *anhaftende* sind; ein gelbbraunes Holz und ein gelbbraunes Thierfell sind nebeneinander entschuldbar, ein gelbbrauner Maueranstrich oder gelbbraun gefärbter Textilstoff würde daneben als unverantwortliche Geschmacklosigkeit gelten.

In ähnlicher Weise wirkt das *Weiß* der gebleichten Leinwand, Wolle, Baumwolle, Seide, des rohen Mauerbewurfs oder Kalkanstrichs, des Marmors, des Porzellans, des Elfenbeins etc. exklusiv, wobei die Erregungskraft dieser Farbe doppelt schwer ins Gewicht fällt; ferner das *Grün* der im Zimmer gehegten Pflanzen, welche zweifellos auf einem ebenfalls saftgrünen gemalten Hintergrund nicht ganz zur Geltung kommen; ferner das *Schwarz* des Ebenholzes, des schwarzen Marmors u. f. w. Wir haben hier eine Reihe gewissermaßen *obligatorischer* Farbengebungen, d. h. solcher, welche mit den betreffenden Stoffen untrennbar verbunden sind. Zu ihnen gefellt sich eine andere Reihe von Farbengebungen als Folge *technischer Rathsamkeit* hinzu; unsere prächtigen deutschen Oefen z. B. werden hauptsächlich deshalb saftgrün glazirt, weil es für keine andere Farbe ein Pigment gibt, welches mit dem röthlichen Grunde des gebrannten Thons sich zu gleich prächtiger Wirkung verschmelzen läßt. Auf dem weissen oder bleigrauen Mojalikagrunde dagegen steht eine gewisse blaue Lafur sehr gut, welche dann wieder durch das komplementäre Gelb vortheilhaft gehoben wird. Die beschränkte Palette der Della Robbia war zuerst gewiß ein Gebot technischer



160] Wirtschaftszimmer im städt. Museum zu Salzburg. Gestellt vom verfl. Direktor Schiffmann.

Rückfichten, noch mehr die Farbenwahl der Emailarbeiter von Limoges. Im Bereiche der Textilfärberei eignet sich das bekannte bräunliche Indischroth (wegen seiner subtilen Strahlenmischung eine der wohlthuendsten Farben und sehr mit Unrecht »schmutzig« genannt) am Besten für Wolle; Karmin, Purpur und Violett am Besten für Sammet. Fast jeder Stoff, fast jede Technik hat selbst dann, wenn die Farbenwahl ideell unbefchränkt ist, solche *meistbegünstigte Farben*, und umgekehrt haben viele eigenartige Farben ihre meistbegünstigten Stoffe.

Einer anderen Reihe von Rückfichten kann man den Namen der *symbolischen Exklusivität* geben. Es ist eine Folge unwillkürlicher Urtheilsbildung, wenn wir das Blau des Himmels in breitem Flächenkolorit auch im Zimmer nur *über* uns, d. h. an der Decke, nicht aber auf dem Fußboden ertragen, wenn wir große grüne Flächen — dem Laub des Waldes entsprechend — hauptsächlich den Wänden zuweisen. Die buntfarbigen, reich gemusterten Teppiche gehören als Repräsentanten der blumenbefäeten Flur auf den Fußboden, vielleicht noch auf die Sitzbank. So unscheinbar auch solche Anklänge an die Natur auftreten und so wenig stichhaltig sie sich in den Praktiken der Jahrhunderte erweisen, — der feinfühligte Dekorateur wird sie sich doch jederzeit in's Gedächtnis rufen, und, ohne in naturalistische Spielereien zu verfallen, auch daraus Nutzen ziehen. So ist es gerade die *höchste* Stilvollendung, in welcher, uralten Sagen gleich, Erinnerungen an die naturwüchfigen Anfänge aller Kultur fortklingen — aber

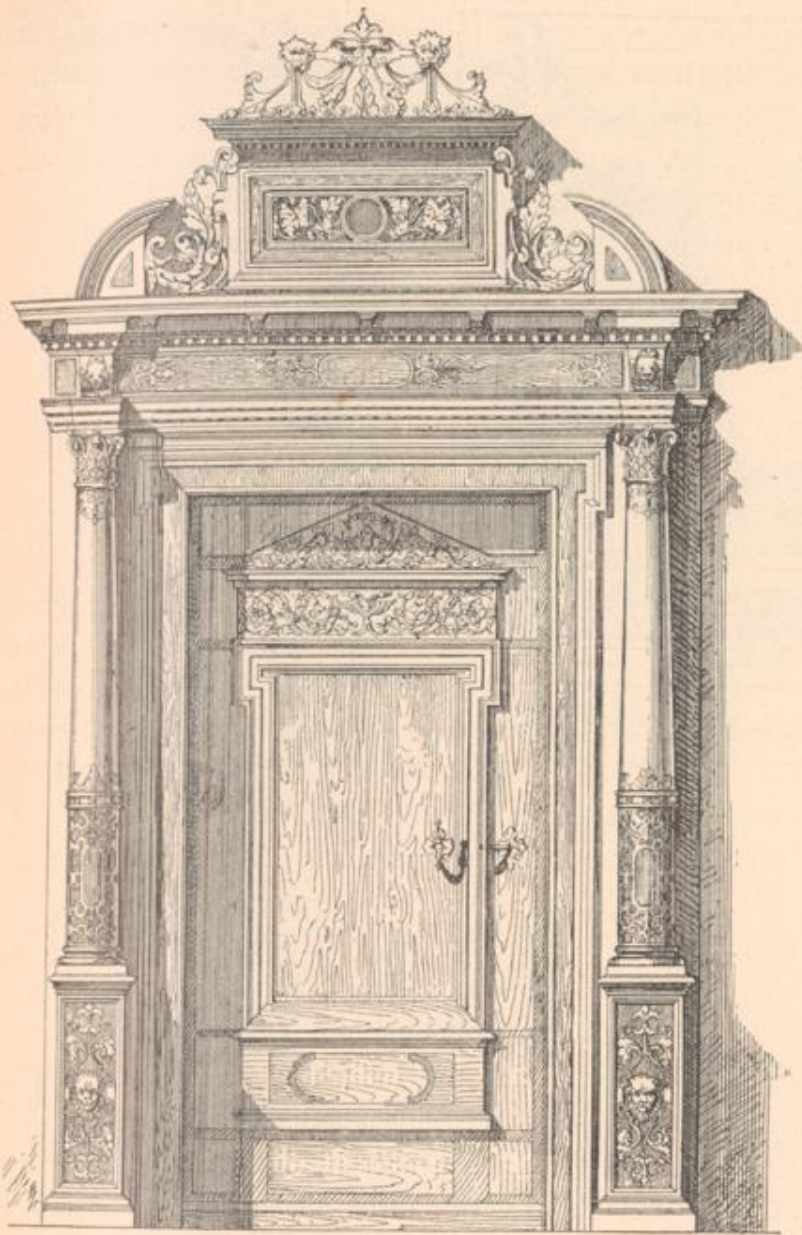


161] Hausglocke aus Hallstadt.

freilich nur eine Errungenschaft der Begeisterung, ein liebliches Mysterium, das nicht durch todtte Formeln, sondern nur durch lebendiges Erglühen erworben wird.

Allgemeiner verständlich wird fein, was ich von der *farbigen Symmetrie* als exklusivischem Beweggrund zu sagen habe. Sie ist für die Praxis sehr wichtig, leider aber auch ein bequemes Auskunftsmittel, um vor einem urtheilslosen Publikum die Unwissenheit und Talentlosigkeit zu verdecken. Als Regel mit vielen Ausnahmen kann man aufstellen: Wo der Begriff der Zusammengehörigkeit (des Paares, des Pendants) durch Form und Stellung deutlich ausgedrückt ist, da soll die Farbengebung nicht zerreißen. Es fragt sich nur, was hier dekorativ als *Paar* (wobei es nicht sowohl

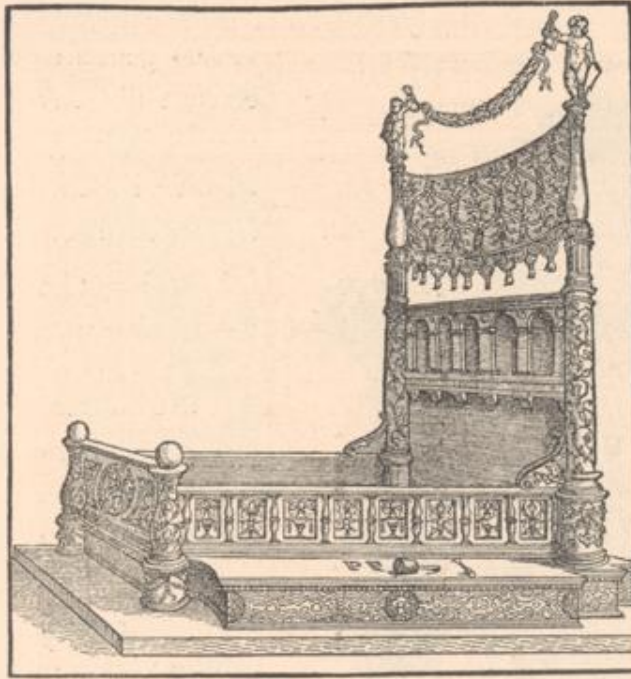
auf die Zweizahl, als auf die Gleichheit mehrerer Exemplare überhaupt ankommt) zu betrachten? Wir nennen Braut und Bräutigam »ein schönes Paar«, ohne daß wir bei ihnen gleichfarbige Augen und Haare voraussetzen; gleichfarbige Kleidung würde sogar lächerlich sein, gerade die Verschiedenartigkeit ihrer Schönheit, die liebliche Vereinigung der Gegensätze erweckt unser Interesse. Dagegen wird bei Zwillingsgeschwistern, die einander sehr ähnlich sehen, durch gleichfarbige Kleidung eher das Wunder ihrer gemeinschaftlichen Geburt hervorgehoben. Hier erfüllt also die Gleichfarbigkeit die Aufgabe, Beider Solidarität noch besser zur Geltung zu bringen. »Gleichfarbigkeit macht stark«, könnte man von den Uniformen des Militärs und der geistlichen Orden sagen. Auch in der Dekoration erhöht die farbige Symmetrie zweifellos den Eindruck der Ordnung, Wohlhabenheit und Ruhe; aber die Forderungen des Farbenwechsels und der künstlerischen Freiheit machen sich hier so energisch geltend, daß ein geringes Zuviel an jenen Elementen der Ordnung langweilend, störend wirkt. Statt theoretischer Begründung ein praktisches Beispiel: Wenn zwei Stühle aus demselben Holz gebaut, ganz gleich geformt und nachbarlich aufgestellt sind, so mögen sie, als ächte Zwillinge, auch gleichfarbige Ueberzüge aus einunddemselben Stoffe haben. In einem Rathhaus- oder Speisesaal geben wir ganz stilgemäß allen Sesseln die gleiche Form und Farbe. Aber total falsch ist die Anwendung des Prinzips auf die *Gattung* der Stühle oder gar aller Sitzmöbel überhaupt, wodurch wir das beste Mittel zur künstlerischen Individualisirung preisgeben. Was nicht



162] Thüre im Ehingerhof, Ulm (um 1550). Nach L. Theyrer in Ortwein's
»Deutscher Renaissance«.

ursprünglich als »Paar« gedacht oder erzeugt ist, das soll man auch farbig auseinander halten. Aber leider begnügt sich der Irrthum nicht mit der Uniform der »Art«; selbst Dinge, die nach ihrer Gebrauchsbestimmung gar nichts gemein haben, werden farbig egalifirt: für Portièren, Vorhänge, Divan und Stühle wird derselbe Textilstoff verwandt, und womöglich mit der Farbe deselben auch noch die Wand »übereinstimmend« gemacht. Es ist die geistlose Schablone der meisten Tapezierer, deren Interesse an fabrikmässiger Materialvergeudung dem Unverstand des grossen Publikums brüderlich die Hand reicht.

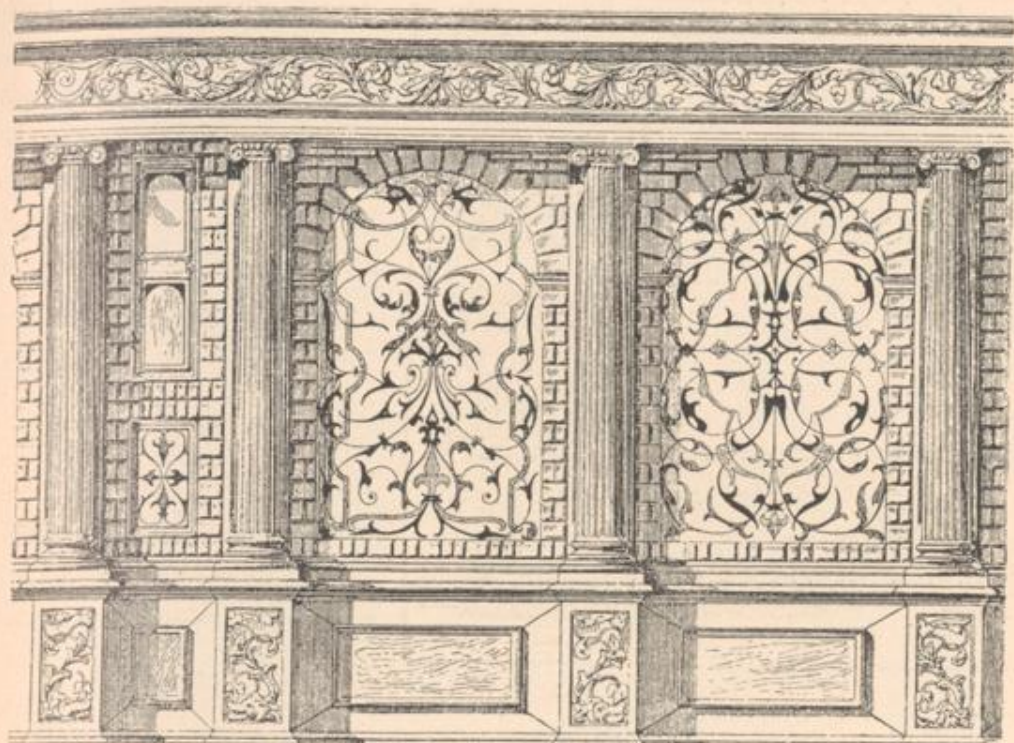
Von der Ausnahmestellung, welche die helle Isochromie gegenüber diesen Regeln beansprucht, war oben S. 123 die Rede. Aber hier zwingt das Gebot der Gleichfarbigkeit auch zur gleichen Form: Die Freiheit in der Wahl der Typen, wie sie die Renaissance zulässt, ist hier ausgeschlossen.



163] Entwurf zu einem Prachtbett von Peter Flötner, um 1450.

Zu den einzelnen Farben uns wendend, so steht selbstverständlich *Braun* allen andern voran. Es gab wohl eine Zeit, in der diese »Farbe der Farben« in der Dekorationskunst mißachtet, ja nahezu verpönt war — es war, auf unserm Gebiete wenigstens, die Zeit der Unnatur, merkwürdiger Weise gerade zusammenfallend mit der Epoche unserer großen Dichter. Während *Gaethe* trotz feinsten Naturbeobachtung nicht dazu kam, dem Braunen sein Recht zu geben, sagt ein neuester Farbenlehrer geradezu: »*Die Harmonie ist braun*«. Ein etwas

paradoxe, aber viel Wahres enthaltender Ausspruch. Denn, wie wir schon früher besprochen, läßt sich fast jede Farbe in einen bräunlichen Ton hinüberspielen, und wenn wir die besten Farbengebungen einer in unserem Sinne stilvollen Innendekoration aufmerksam prüfen, so werden wir in ihnen das Prinzip des Braunen verwirklicht finden. (Vgl. oben S. 84, 114 und 128.) Abgesehen vom Helldunkel in den schattigen Partien des Zimmers, welches immer braun ist, haben manche Lokalfarben, wie Weinroth, Indischroth, Olivgrün, Meerblau etc. offenbar selbst in heller Beleuchtung einen bräunlichen Timbre. Das *eigentliche* Braun mit seinen tausend Abstufungen aber ist die obligate Farbe des Holzes und daher da, wo dieses in großen Partien dekorativ verwandt ist, auch auf das Holz beschränkt. Mit diesem Material freilich hat es gleichzeitig eine Verwendbarkeit wie keine zweite Farbe. Zimmer, in welchen Boden, Wände und Decken durchweg aus Holzvertäfelung bestehen, in denen bis auf einige Eisenbeschläge und Kleingeräthe alles braun ist, gehören nicht zu den Seltenheiten und können trotz dieser Einfarbigkeit den behaglichsten Eindruck machen. Das Zierlichste der Art ist das sogen. Fugger'sche Trinkstübchen im Nationalmuseum zu München, wo das nackte Holz sogar ohne alle



164] Täfelung des Saales im Häffner'schen Hause in Rothenburg a. d. T.
(Nach G. Gräf in Ortwein's Renaissance).

Nachbehandlung hell und klar zu Tage tritt.*) Der himmelweite Unterschied *dieser* Art natürlicher Isochromie von der erkünstelten Art des fürstlichen Rococo geht am Besten daraus hervor, daß das letztere die natürliche Holzfarbe in breiter Anlage verschmäh't. Von den Spezialfarben der verschiedenen Holzarten in einem späteren Abschnitt. Neben oder auf großen Holzflächen sollten in brauner Farbe nur naturbraune Dinge dekorativ verwandt werden: Geweihe, Felle, Vogelgefieder, Vegetabilisches, Thongefäße, Terracotten; starkbräunliche Malereien setzen andersfarbige Hintergründe voraus. Braune Textilstoffe sind auf Holzgrund fast unbrauchbar, aber auch sonst wegen ihrer Holzanklänge in der Renaissance nicht beliebt.

*) *Semper* verwirft (Stil II S. 242) das nackte Holz, wenigstens für architektonische Verwendung im Freien. Er hat wohl die brillante Wirkung übersehen, welche z. B. an manchen Bauten der Alpenländer das nackte, lediglich im Laufe der Zeit dunkelrothbraun gewordene Lärchen- und Zirbenholz macht. Auch bei der Innendekoration empfiehlt es sich, solche harzige Holzarten ungewich't und ungebeizt zu lassen und in Geduld zu warten, bis der rechte Farbenton sich von selbst einstellt. Ausgenommen ist das unedle weiße Tannenholz.

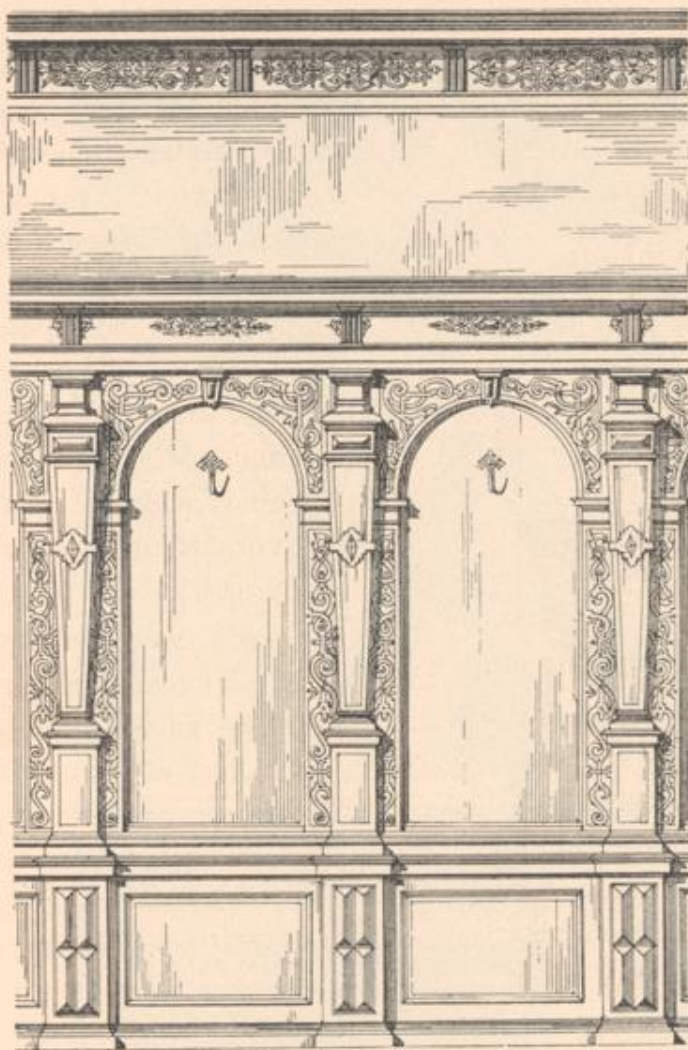
Weiß, Grau und Schwarz sind, wie früher dargelegt, nur quantitativ verschiedene Zurückstrahlungen allgemeinen, aus allen Strahlengattungen des Spektrums nahezu gleichmäßig zusammengesetzten Lichtes, daher die vollkommensten Mischfarben (S. 78). Der Begriff des »Weissen« ist durchaus relativ: Das blendende Weiß als Reflex der direkten Sonnenstrahlen kommt selbstverständlich in der Innendekoration nicht in Betracht; vom denkbar hellsten Weiß der indirekten Beleuchtung bis zum tiefsten Schwarz aber lassen sich tausend Abstufungen denken. Immer ist dabei unser Urtheil von der Gesamtbeleuchtung abhängig; dieselbe Lichtentwicklung, die wir in der Dämmerung Weiß nennen, würde uns Mittags vielleicht nur dunkelgrau erscheinen. Auch der Helligkeitsgrad der Nachbarfarben wirkt mitbestimmend. Ferner ist ein *gleichmäßig* weißer oder grauer Innenraum mit Seitenlicht undenkbar, selbst die mit derselben Deckfarbe angestrichenen glatten Wände haben verschiedene Töne; bei einem weißen Zimmer mit kräftigen Reliefdarstellungen, mit komplizirt gewölbtem, stark profilirtem oder reich stuckirtem Plafond finden sich, namentlich bei Einheit der Lichtquelle, in den Schattenpartien die reichsten Abstufungen (neutrale Komplemente!), und nur durch solche Belebung gewinnt ja der gleichmäßig weiße Anstrich in der Dekoration erst sein Recht. Endlich lassen sich theils durch entsprechende Mischung der Pigmente, theils durch die Beleuchtung (speziell durch Oel-, Kerzen- oder Gaslicht) die neutralen Farbentöne in's Warme, Bräunliche hinüberziehen, wodurch sie an sinnlicher Wohligkeit bedeutend gewinnen.

Obschon nun das Weiße, gewissermaßen als Maßstab für alle übrige Farbenentfaltung, wenigstens in kleinsten Partien in jeder Dekoration vorkommen sollte, und obschon es die vollkommenste Mischfarbe darstellt, so ist es doch nicht so ausschließlich anwendbar wie das Braune; denn wir können uns wohl ein an Boden, Wänden und Decken braunes, nicht aber ein derartig weißes, bezw. graues und schwarzes Zimmer vorstellen (es sei denn eine Grabkapelle aus Marmor). In der edlen Dekoration der Gothik und Renaissance gilt nämlich als Regel, daß die neutralen Töne Weiß und Schwarz (ähnlich wie Braun) in breiterer Ausdehnung nur als *natürliche*, d. h. struktiv-stoffliche Farbengebungen am rechten Platze sind. Eine Ausnahme bilden z. B. die aus der Antike, wenn auch in bescheidenem Umfang, herübergenommenen schwarzen Füllungen in der Wandmalerei. Die Masse der hier in Betracht kommenden Objekte ist denn auch groß genug: der weiße Maueranstrich,



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

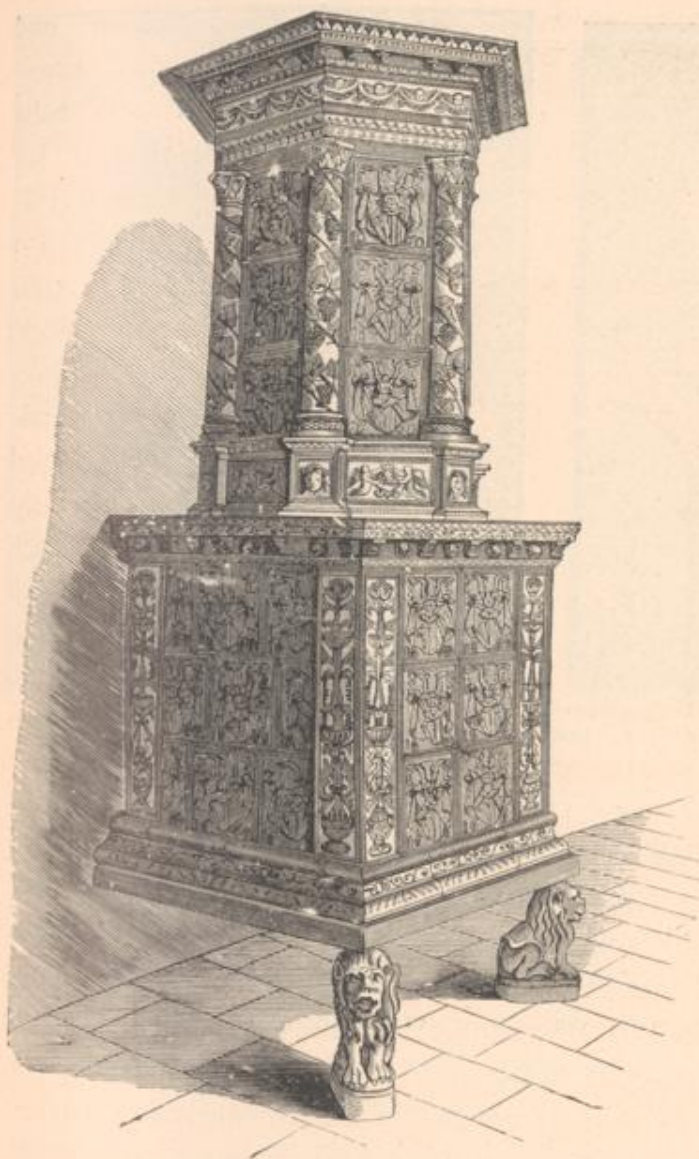
HIRTH, D. ZIMMER.



166) Wandvertäfelung im Spießhof zu Basel, nach W. Bubeck in Ortwein's deutscher Renaissance.

weisse Farbe struktiv und stofflich gerechtfertigt, da selbst wiederholte weisse Anstriche auch in der Farbe durchaus mauermässig sind. Daneben behält alles Holz seine braune Farbe. Man kann daher recht wohl eine weissfarbige Dekoration des *alten* und eine solche des *neuen* Farbenstils unterscheiden: Dort natürliche starke Gegensätze, hier isochrome Verschmelzung des unnatürlich weiss gestrichenen Holzes mit der nicht weissen Wand. Dem ganzen farbigen Zweifelseelenwesen des Rococo entsprechend, haben wir übrigens auch im vorigen Jahrhundert, und namentlich in Deutschland, massenhafte Beispiele des alten

Tischwäsche, weisser und schwarzer Marmor, Ebenholz etc. Erst die helle Isochromie des Rococo hat in diese Gepflogenheit Unordnung gebracht, indem zur Verstärkung des hellen Effektes gleichfarbiger Richtung auch Holzthüren, struktiv in Holz gedachte Wand- einrahmungen und Möbel sich den (stofflich nicht gerechten) weissen Anstrich gefallen lassen mussten, und dem Thonosen häufig das Aussehen des weissen Porzellans gegeben wurde. Schon im 16. Jahrhundert zwar sehen wir nicht nur das ganze Innere von Kirchen (z. B. St. Michael in München), sondern auch profane Wohnräume an Wänden und Plafonds in weissem Stucko ausgeführt; aber hier, wie in den Vorhallen, Korridoren und Treppenhäusern ist die

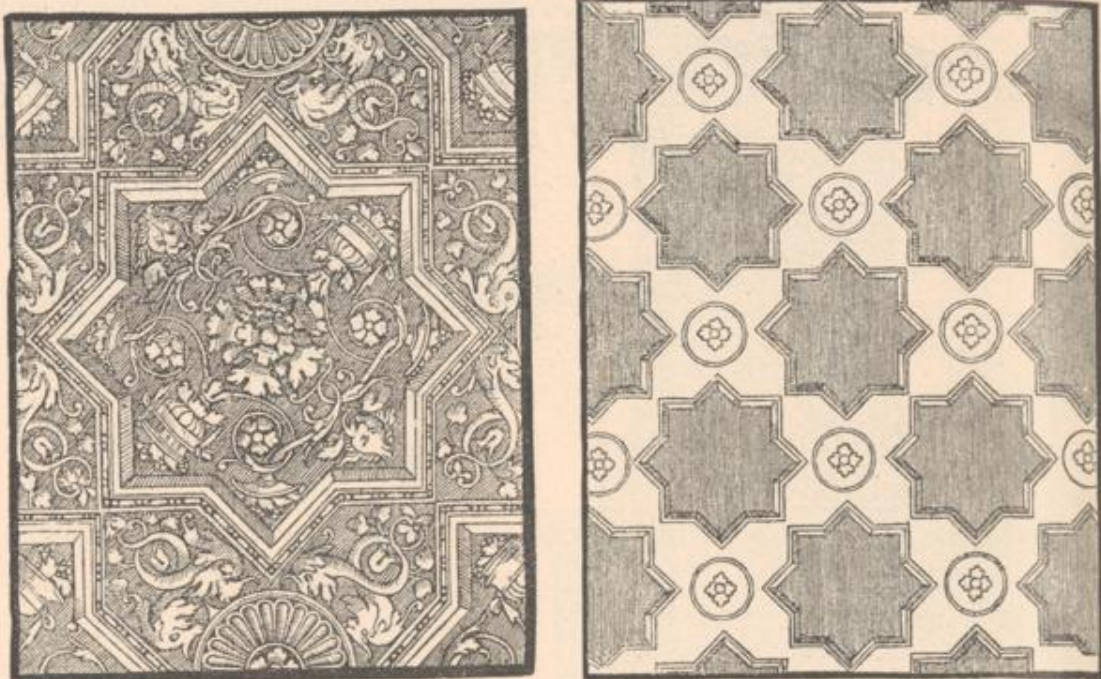


167] Thonofen aus Tirol um 1570, mit dem Wappen der Eberichlag v. Koflegg. (Höhe 3 m. Die Wappenkacheln grün, die übrigen bunt auf weißem Grund.)

Stils: Weiße Wand und natürliche Holzfarbe. Welche Umstände nach und nach zu der Entartung der weissen Dekoration geführt haben, mag dahingestellt bleiben. Die überhandnehmende Anwendung des weissen Stucko, die Sucht der Porzellanimitation, das Bedürfnis sehr heller Prachträume in verschiedenen Farbenautoritäten haben ihren Theil daran.

Gerade wegen seiner hohen Energie verlangt das *Weiss* die vorsichtigste Verwendung; es wirkt unter den dekorativen Hauptfarben wie ein starkes Gewürz in unseren Speisen: wenig macht schmackhaft, zu viel verdirbt; am unrechten Platze zur Herrschaft gelangt, wird es zum wirklichen Despoten. In allen Vorräumen, namentlich in architektonisch interessanten Treppenhallen und edel gewölbten

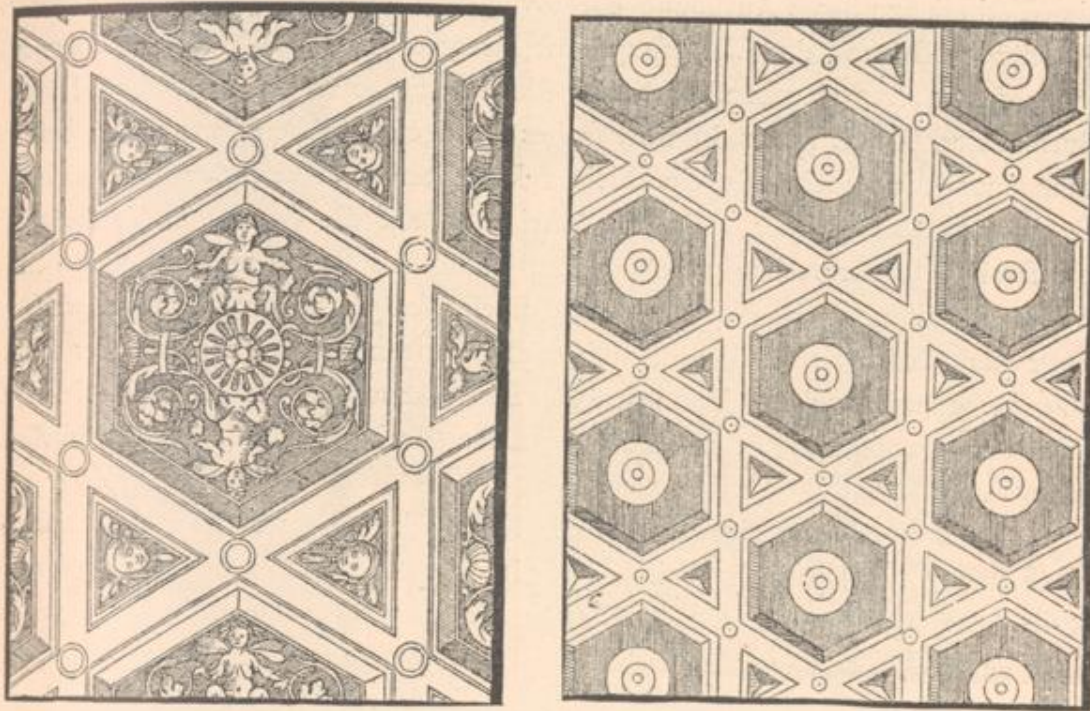
Hallen und dgl., ist es unübertrefflich als Lichtspender und weil es mit feinen klaren Schatten das Bauliche (ähnlich wie der weisse Marmor der antiken Statuen die idealisirten Menschenleiber) rein zur Erscheinung bringt; dann aber auch, weil unser Auge durch die einfache neutrale Isochromie der Nebenräume umfomehr für die reichere Farbenentfaltung in den eigentlichen Wohnräumen



168 & 169] Skizze für einen Holzplafond, nebst malerischem Detail, nach Seb. Serlio, um 1550.

empfänglich gemacht wird.*) In Vorhallen und Treppenhäusern wird das Weiß der Wände sehr schön durch (nicht zu helle und zu hell eingerahmte) Oelbilder — Portraits eigener oder fremder Ahnen, — durch Wandleuchter mit Metallplatten, Geweihe mit grotesken Schildern, dunkle Schränke u. dgl. gehoben. Indessen kann man auch in den Wohnräumen mit der weißen Zimmerwand außerordentlich feine Wirkungen erzielen, wenn man in der Lage ist, ihr kräftige Gegensätze hinzuzufügen, etwa in Form einer dunklen Holzvertäfelung, eines holzbraunen oder polychromen Plafonds und gewisser, auf dem weißen Hintergrunde selbst angebrachter Dekorationsstücke. Das Weiß nimmt in solchem Falle nur einen breiten Streifen unterhalb der Decke ein. Die Decke selbst ganz weiß zu halten, ist auch bei reicher Stuccoverzierung derselben nicht unbedenklich, der Raum sei denn sehr klein oder sehr dunkel und die Decke ein schon durch feine Formen belebtes Gewölbe. Auf keinem

*) In meinem Wohnhause zu München habe ich sowohl Wände als Plafonds des dreistöckigen Treppenhauses sowie der offen an dasselbe anstoßenden drei Voräle weiß gelassen; Thüren, Schränke, sonstige Möbel und Tragbalken haben Naturholzfarbe. Dadurch, daß das in der Mitte des Hauses aufsteigende Treppenhaus ein Oberlicht, jeder Vorfaal aber ein großes Seitenfenster hat, entstehen die reizendsten Beleuchtungseffekte, indem die Wände in allen erdenklichen Tönen und Schatten vom bläulichen zum bräunlichen Weiß spielen.



170 & 171] Skizze für einen Holzplafond, nebst malerischem Detail, nach Seb. Serlio, um 1550.

andern als weißem Untergrunde wirken blaue, rothe, grüne und goldene Ornamente gleich fein; Alles erscheint hier bestimmter konturirt, charakterisirt, jungfräulicher. Am Augenfälligsten ist dies an den altdeutschen Leinenstickereien, mit denen jetzt überall in deutschen Landen die Frauen als Pioniere häuslicher Kunstpflege auftreten; Arbeiten übrigens, welche in ganz ähnlicher Weise noch jetzt in Schweden, Siebenbürgen, Rußland etc. volksthümlich sind. Aber auch die bunte Malerei auf weißer Wand kann bei verständnisvoller Behandlung großen Reiz ausüben; die ganze Grotteskmalerei der Renaissance, italienischer und deutscher Signatur, von Raffael bis Peter Candid, geht von dem Prinzip aus, der weißen Wand auch farbig ihr stoffliches Recht zu lassen, was wir an den Wandmalereien in Pompeji oft vernachlässigt finden. Noch reiz- und stilvoller erscheint mir die freie Ornamentation im Sinne der Gothik, soweit dieselbe von allen gemalten architektonischen Eintheilungen der gegebenen Fläche absteht. Zu dem Besten, was in dieser Art neuerdings geschaffen, gehören die Malereien von *H. Lofsow* und *Rudolf Seitz* in der Trinkstube des Münchener Kunstgewerbevereins (angedeutet auf Figur 175 & 176). Der breite weiße Hintergrund fordert freilich

eine Technik, zu deren Ausübung ebensoviele Gemüth als Kunstfertigkeit gehört; mit der Antike und der Gliederpuppe ist hier nicht viel auszurichten, wogegen sogar dem naiven Hauskünstler bei selbstloser Hingabe an die Linien eines Dürer, Burgkmaier, Amman oder Stimmer frohes Gelingen erblühen kann. Am besten kann man die Arbeit mit einer leicht kolorirten Federzeichnung vergleichen. Es kommt also bei der weissen Fläche Alles auf die Form und Vertheilung der farbigen Unterbrechungen an. Grau genügt als solche in der Regel nicht, weder gemalt noch als Körperschatten; noch weniger wird ein grosser weisser Gegenstand lediglich durch glitzernde Lichter angenehm. Was man aber selbst aus der glatten weissen Thonkachel machen kann, das zeigen uns die blau oder bunt bemalten Fliesenwände der alten Araber und die schweizerischen Majolikaöfen.

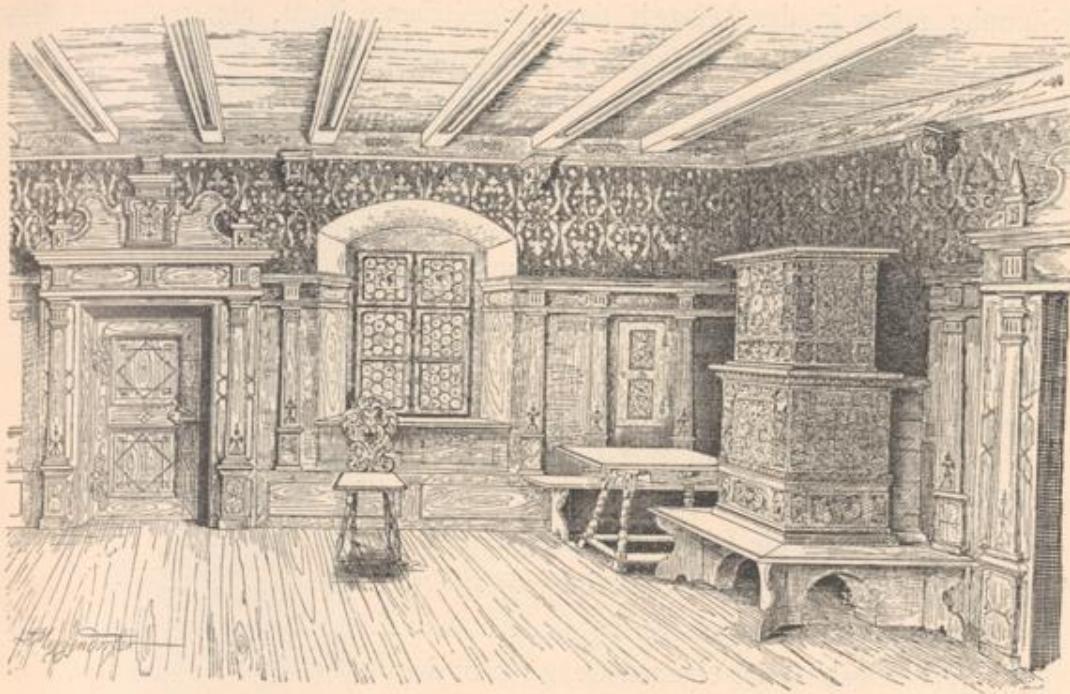
Grau spielt als eigens applizirte Lokalfarbe, und wenn es nicht einfach als Schatten des kräftigen Weiss wirkt, in der Dekoration eine untergeordnete Rolle. Der Hauptgrund mag wohl darin liegen, dass das gebildete Auge gegen diese energieloseste aller Mischfarben, welche nicht kalt und nicht warm, nicht hell und nicht dunkel ist, eine gewisse natürliche Abneigung hat. Sie liebt nicht und wird nicht geliebt, denn ihre Komplementärfarbe ist sie selbst (S. 104). »Grau, theurer Freund, ist alle Theorie, und grün des Lebens gold'ner Baum«. Graue Brillen sind für Augenranke. Ein zweiter Grund ist in dem Mangel an dekorativen Stoffen mit obligater grauer Farbe zu suchen; denn Silber, Zinn und Eisen lieben wir nicht wegen ihrer grauen Schatten, sondern wegen ihres hellen metallischen Glanzes. Nur im grauen Marmor (Kamin) lässt uns das edle Material die nüchterne Farbe vergessen. Sodann verbinden wir mit Grau den Begriff des Trüben, Schmutzigen, Unfreundlichen, des Staubes und des Landregens, und grau sind wir selbst, wenn wir nicht mehr jung und doch noch nicht ganz ehrwürdig erscheinen. Grau sind die letzten Reste des durch Feuer zerstörten Lebens, und zur Asche werden wir ja Alle. Endlich ist Grau die unentbehrliche Schattenfarbe von Weiss und Silber, und der matte Glanz einer schwarzen Fläche erscheint gleichfalls grau; ein selbstständiges Auftreten der Hilfsfarbe ist daher um so weniger passend, je breiter jene beiden Hauptfarben entfaltet sind. Ich führe dies hier so weitläufig aus, weil mit grauen Plafonds, Maueranstrichen, Tapeten, ja sogar Möbelüberzügen und Tischdecken noch heutzutage ein abscheulicher Missbrauch getrieben wird. Jedermann hat das Gefühl, dass Grau die traurigste aller Verlegenheitsfarben ist, ihre massenhafte



172] Das Fredenhagen'sche Zimmer im Hause der Kaufleute zu Lübeck, um 1570.

Verwendung ist daher der klarste Beweis für die auf dem Gebiete der Dekoration herrschende Unwissenheit, Gedankenarmuth und Bequemlichkeit. Damit soll nicht die Möglichkeit überhaupt geleugnet werden, das diese neutralste aller Farben hie und da vorzügliche Dienste leisten könne, so u. a. an Einrahmungen von braunrothen Photographien, überhaupt in Fällen, wo Schwarz und Weiß als Neutra zu energisch erscheinen. Grau ist ja zweifellos nicht bloß die ärmlichste, sondern auch die anspruchslofefte und bescheidenste Farbe und daher eher zur Bekleidung als zur Dekoration verwendbar; die Farbe der Sommerüberzieher, Regenmäntel und Reifekleider, wobei sich der Glanz der Seide als besonders vortheilhaft für ältere Damen erweist.

Schwarz ist nicht so vielseitig anwendbar, wie sein Widerpart Weis, doch aber eine Farbe von grosser dekorativer Bedeutung. Sie ist unter allen die vornehmste, ruhigste, ernsteste — daher die *Konturfarbe* par excellence. Rein neutrales Schwarz kommt indeffen äusserst selten vor; die Malerei und Holzintarsia bedient sich mit Vorliebe der bräunlichen Abtönung (auch die Farbe der Körperchatten ist braunschwarz und wird nur in grösserer Entfernung durch die Luft bläulich), wogegen in den Teppich- und Sammetgeweben, auf Metall und Thon dem bläulichen Schwarz der Vorzug gegeben wird. Da der Mensch aus allerlei praktischen und ästhetischen Gründen die schwärzliche Kleidung bevorzugt, so verbietet sich schon von selbst eine ausgiebige Verwendung schwarzer Textilstoffe für die Dekoration. Auch eine »farbige Exklusivität«, wenn wir, wie billig, die Bewohner als Staffage der Zimmereinrichtung betrachten; zu einem reich- und vielfarbigen Hintergrund passt nichts besser als das schwarze Kleid, in welchem der Mensch würdevoller, schöner und geistreicher erscheint, und das gilt ja auch von jenen unfrohen Eiferern, welche (ob schon sie nichts davon verstehen) nicht müde werden, die Unvereinbarkeit der farbenprächtigen Renaissance mit der nüchternen Realität dieses Jahrhunderts zu predigen. Als ob nicht auch die Holbein und Titian, die Rubens und van Dyk das Vornehme der schwarzen Kleidung anerkannt hätten! Die alten Griechen und Römer, welche aus klimatischen Rücksichten das weisse Faltenkleid bevorzugten, konnten dagegen ihre Wände schwarz färben (Wandmalerei in Pompeji), auf deren Grund die Menschen wie lebende Statuen erschienen sein mögen. Nur die Trauerdekoration bedient sich auch heutzutage noch der schwarzen Gewebe. Von den übrigen Stoffen sind in erster Reihe Ebenholz, Schiefer und Marmor mit obligater Schwärze zu nennen; sodann werden unter den helleren Hölzern namentlich Birnen- und Pflaumenholz, aber auch Fichtenholz, schwarz gebeizt; schwarzes Leder, schwarzes Horn, geschwärztes Eisen sind vielfach verwendbar. Das nobelste Dekorationsstück ist der kleine Ebenholzkunstschrein mit Elfenbeineinlage oder Metallornamenten, welchem sich das grössere »Kabinet« mit Tisch und Schreibpult anschliesst. Es kann kaum etwas Schöneres geben, als ein solches Möbel vor einer gelben Atlas- oder Ledertapete; aber auch rothe und blaue Stoffe, Gold und Silber lassen sich damit zu den feinsten Wirkungen zusammenstimmen, nur muss man sich hüten, in der Nachbarschaft feurig-braune Hölzer anzubringen. Die allgemeinste Verwendbarkeit hat der schwarze Spiegel- und Bilderrahmen, vielleicht gehoben durch zarte



173] Zimmer in einem Bauernhaus in Eppan mit Vertäfelung aus Zirbelholz, vom Jahre 1595.

Vergoldung. Schwarze Holzfachen, zu denen auch die schwarzen Uhrgehäuse zu rechnen, dürfen nicht polirt sein, wenn ihre Farbenerscheinung eine vollkommene fein soll; »gut geschliffen ist halb polirt«, sagt der Schreiner, und bei diesem guten Schliff mag es sein Bewenden haben. Eine stilllose Spielerei ist es, an einunddemselben Möbel gewisse Partien matt zu halten, andere zu poliren; ich habe oben (S. 155) einen Fall angedeutet, wo ausnahmsweise die Politur vortheilhaft ist, dann aber muß sie dem ganzen Möbel gleichmäßig zu Theil werden. Plastische Ornamente, wohl gar lebensvolle Figuren als Schnitzereien, sind an einem schwarzen Holzmöbel übel angebracht, weil auch bei mattem Glanze deselben die Schatten zu dunkel, die Lichter zu scharf erscheinen; in schwarzem Marmor wird man nur etwa die Büste eines Mohren ausführen, nach der Weise altvenetianischer Dekoration wohl mit weißen Augen und buntem Turban. Das Uebelste sind jene gepressten schwarzen Ornamente, Engel etc., welche matt auf polirtem Grund angebracht sind und in keinerlei organischem Zusammenhang mit dem Möbel selbst stehen. Der Grundzug des schwarzen Dekorationsstückes ist vornehme Ruhe, was diese stören kann, muß vermieden werden; deshalb sucht sowohl die schwarze Schreiner- als Steinmetzarbeit ihre

Triumphe mehr in der Feinheit der tektonischen Linien, als in dem Aufputz mit figürlicher Plastik. Ein Kamin aus schwarzem Marmor ist ein ganz anderes Ding als ein solcher aus rothem, gelbem oder weißem Marmor. Die vornehme Bescheidenheit der schwarzen Farbe stellt aber auch hohe Anforderungen an die Nachbarhaft, alles Rohe und Aermliche in Stoffen und Technik ist damit unvereinbar. Ein fein dekorirtes Kaffeehaus wird besser mit schwarzen als mit weißen Marmortischen ausgerüstet; die Tischplatte aus weißem Marmor leidet immer durch die Erinnerung an das Leinentuch.

Wie kommt es nun, daß die beiden neutralen Pole Schwarz und Weiß so ganz verschiedene Anwendung in der Dekoration finden? Die Verschiedenheit ihrer obligatorischen Farbenträger bildet nur einen Grund; andere, kaum minder wichtige Gründe sind folgende: Schwarz macht klein und schlank, tritt zurück, Weiß dagegen läßt die Dinge vorspringen und größer erscheinen (vgl. S. 107). Auf schwarzem Hintergrunde erscheint jede andere Farbe in ihrer reinen Intensität, auf weißem Grunde dagegen verliert jede andere Farbe etwas von ihrer Energie, weil ja Farbenstrahlen der eigenen Gattung in dem umgebenden Weiß in gleicher oder größerer Menge mitenthalten sind. Deshalb wird z. B. daselbe leuchtende Roth, Gelb oder Grün, das auf schwarzem Grunde einen grellen, herausfordernden Eindruck machte, sofort mild, heiter und freundlich, wenn wir den schwarzen mit einem weißen Grunde vertauschen. Diese Beobachtung allein hätte dem Altmeister *Goethe* die von ihm so hartnäckig bestrittene Thatsache, daß Weiß eine Mischung aus allen anderen Farben ist, plausibel machen können.

Sodann giebt es für Weiß keine durchsichtigen Farbstoffe; wenn wir einem Gegenstande, der nicht schon von Natur oder durch die Bleiche weiß ist, diese Farbe geben wollen, so müssen wir ihn mit einer Pigmentkruste überziehen, welche weder die Naturfarbe des struktiven Stoffes, noch dessen Poren, Adern etc. durchscheinen läßt. Dagegen lassen sich die meisten vegetabilischen und animalischen Stoffe ohne eigentliche Deckfarbe schwärzlich beizen. Hält man dies mit dem zusammen, was oben (S. 131) über den Werth der natürlichen Zeichnung gesagt worden ist, so leuchtet ein, daß Weiß als *applizirte* Farbengebung namentlich bei Geweben, Leder und Holz eine viel geringere Anwendbarkeit besitzt als Schwarz. Die weißlackirten Thüren und Möbel des 18. und 19. Jahrhunderts stellen nur eine von den vielen Abirrungen dar, welche mit dem Verlassen der Natürlichkeit so leicht zum System werden. Daß diese Abirrungen, als stilisirtes Ganzes betrachtet, dennoch einen so großen Reiz auf uns auszuüben

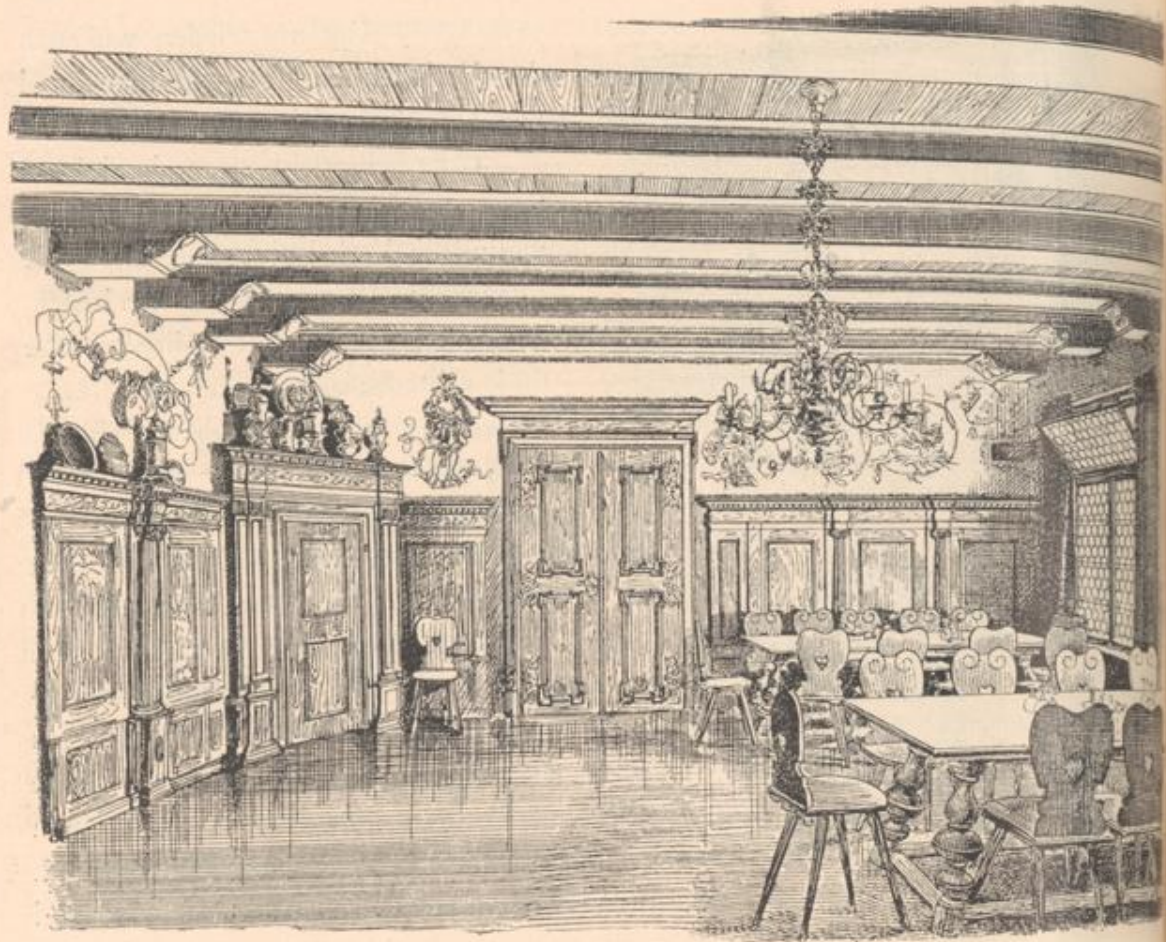


174] Erker von einem Hause in Colmar. Erbaut 1575.

vermögen, zeigt nur wieder, wie auch das Verlassen der Tugend manchmal von Genuss begleitet sein kann.

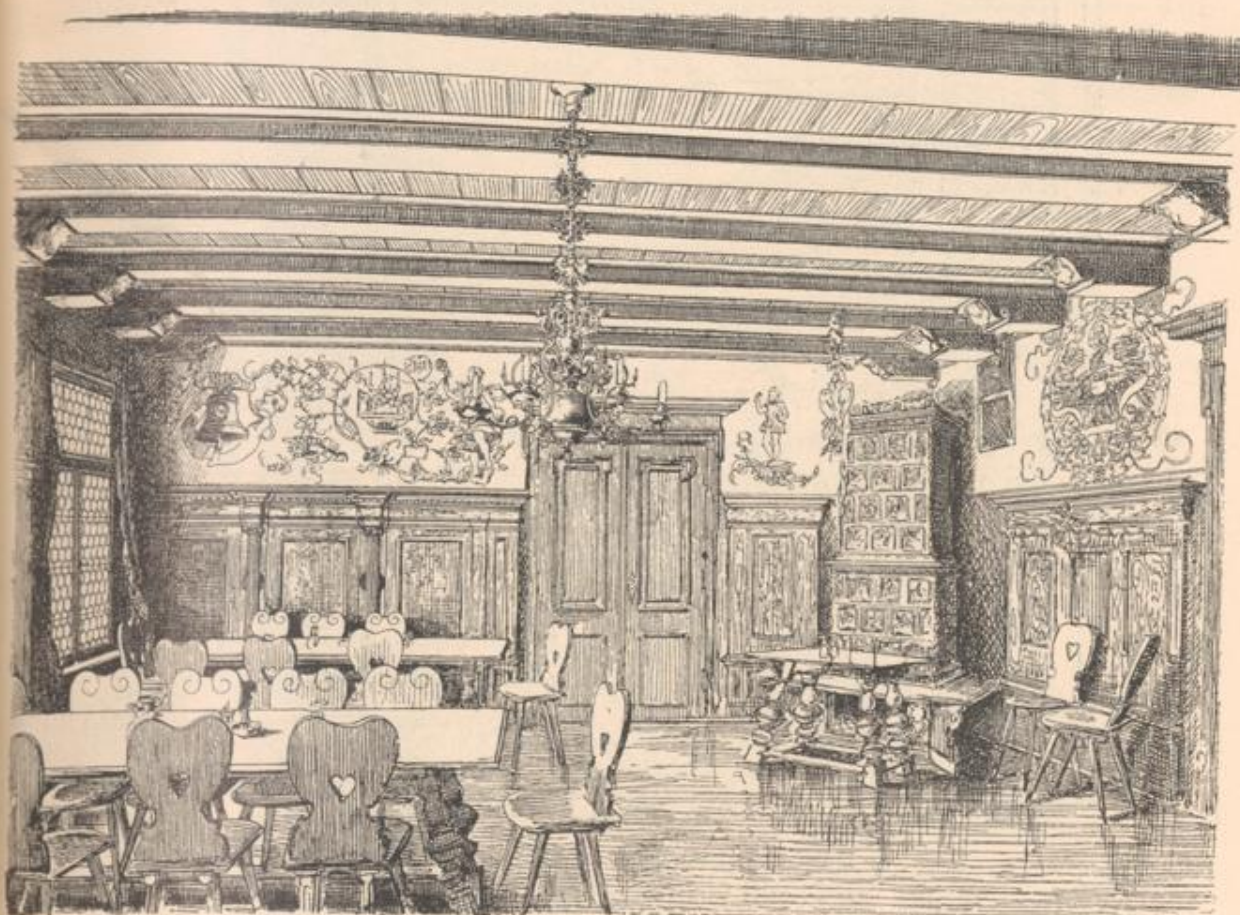
Grün beherrscht zwar als obligate Farbe ein sehr kleines Gebiet; für gewöhnliche Verhältnisse nur durch die Pflanzen, welche wir im Zimmer hegen, da wohl wenige von uns in der Lage sind, echte Malachitvasen und wirklich antike Bronzen aufzustellen. Um so mehr ist uns die Farbe wegen ihrer Anklänge an Wald und Flur ein Bedürfnis und wird daher fast allen Stoffen, welche fremde Farbengebungen fordern oder ertragen, gern mitgetheilt. Es ist aber zunächst hervorzuheben, dass für breitere Anlagen die sogenannten »giftgrünen«, sowie die dunkleren Nüancen mit blaulichem Charakter fast ganz ausgeschlossen sind. Für Textilstoffe, für Tapeten und Maueranstriche kommen hauptsächlich

die gelblichen fast- und olivgrünen Töne in Betracht, für die Keramik jene eigenthümlich kraftvoll leuchtende Färbung unserer altdeutschen Oefen. Blaugrüne Seidenvorhänge erhalten unter dem Einflusse der Sonnenstrahlen sehr bald eine wohlthuende Färbung; der dekorative Effekt wird erhöht, indem der Stoff die Fähigkeit annimmt, auch andere als blaugrüne, namentlich rothe und gelbe Strahlen zu reflektiren. Nicht alle in der Landschaft vorkommenden und dort uns erfreuenden Nüancen von Grün lassen sich mit gleicher Wirkung auf die Dekoration übertragen, noch weniger deren natürliche Verbindungen, z. B. diejenige des Laub- und Rasengrüns mit dem Blau des Himmels. Von der Natur nehmen wir die ungewöhnlichsten Erscheinungen mit Bewunderung auf, selbst wenn dadurch unseren Sinnen momentan wehgethan wird; von der Kunst verlangen wir dagegen keine erstaunlichen Effekte, sondern wohlthuende Beruhigung. Und dann sind in Folge unseres stereoskopischen



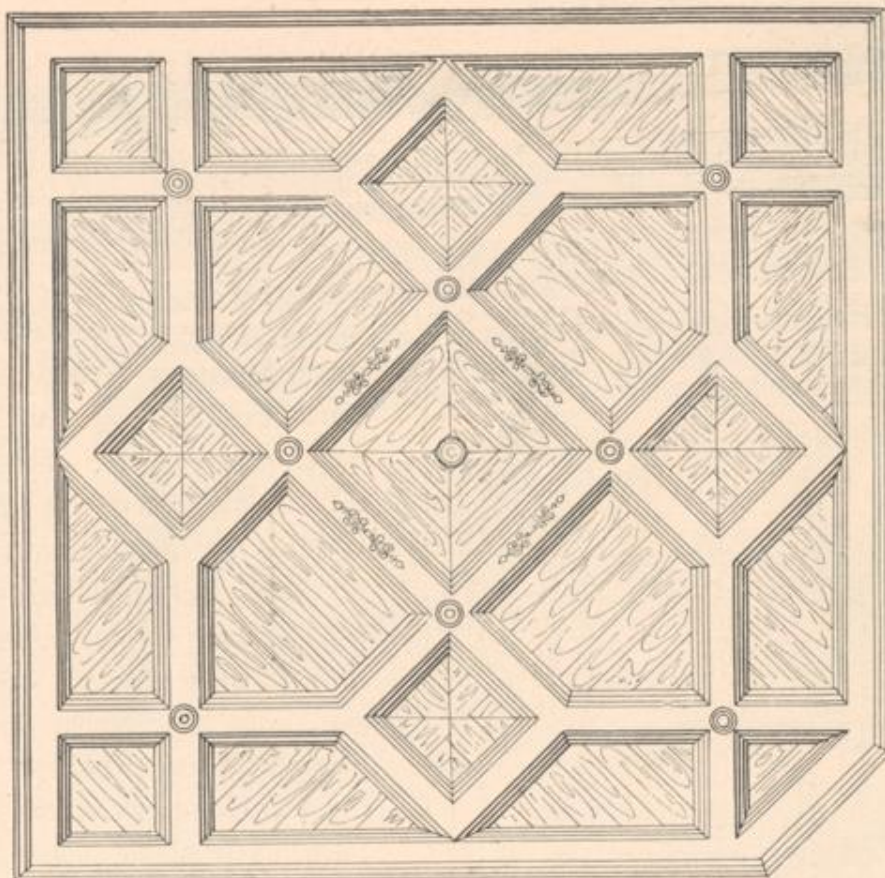
175] Linke Seite der Trinkstube im Münchener Kunstgewerbehaus. Eingerichtet von Lor. Gedon.

Sehens und des ficheren Gefühles der Körperlichkeit in der Natur auch die grellsten Farbenerscheinungen mit nervös-beweglichen Eindrücken, gewissermaßen mit Elementen der Wärme verbunden, welche künstliche Nachbildungen niemals in uns hervorrufen können. Selbst die eintönigste wirkliche Schneelandschaft hat mit ihren herrlichen Luftlichtern eine eigenthümlich fesselnde Vitalität, die gemalte erinnert uns vorwiegend an Celsius und Réaumur. Jeder denkende Maler muß mit diesen Wahrheiten rechnen; wenn gleichwohl die modernste naturalistische Landschaftsmalerei dies nicht immer thut, so hat die Dekoration allen Anlaß, ihrem Beispiele dasjenige der Meister des 16. und 17. Jahrhunderts vorzuziehen, welche es so wunderbar verstanden haben, selbst die Natur immer »dekorativ« darzustellen — wenigstens dann, wenn ihre Kunstwerke dazu



176] Rechte Seite der Trinktube im Münchener Kunstgewerbehaus. Gemalt von R. Seitz und H. Lofsow.

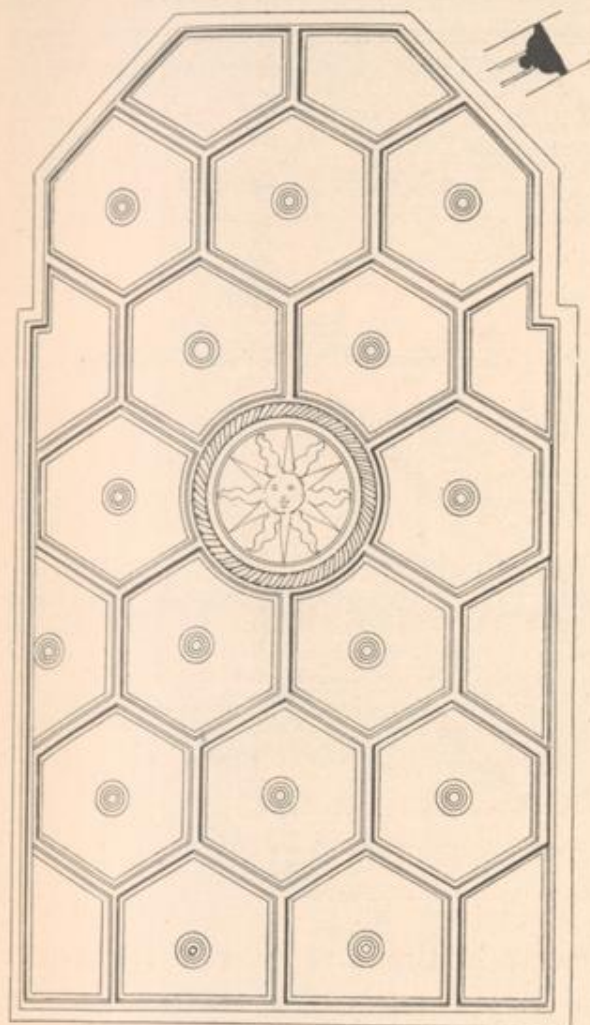
bestimmt waren, breite Flächen einzunehmen. Eine ganz andere Funktion hatten die Miniaturmalereien, die sich nicht den Blicken des Bewohners aufdrängen; hier hatte der Maler viel grössere Freiheit in Komposition und Farbe, was von unseren heutigen Künstlern vielfach übersehen wird. Große Vorsicht bei der Wahl grüner Farbentöne ist also nicht genug zu empfehlen; das dabei insbesondere auch auf die abendliche Beleuchtung Rücksicht zu nehmen ist, habe ich schon früher angedeutet. Und man übertreibe nicht die Anwendung des Grün; wir sollen nicht wännen, daheim in einem Gewächshaus oder in einer Gartenlaube zu sitzen. Als breite Hintergrundfarbe ist selbst ein sehr warmes Grün nur in Gesellschaft von reichlichem Braun oder Weiss rathsam; ist der Ofen grün, so muß an Wänden und Möbeln um so sparsamer mit der Farbe umgegangen



177] Entwurf zu einem Holzplafond von Gabriel Seidl.

werden. Am Plafond und am Fußboden ist Grün nur neben überwiegenden anderen Farben anwendbar. Da es in der Leinenfärberei an wachsesten schönen und billigen grünen Pigmenten fehlt, so eignet sich die Farbe nicht für Handtuchstickerei u. dgl.; hier haben wir ein Beispiel für den großen Einfluß unwillkürlicher Urtheilsbildung und Gewöhnung: denn so schön wir grüne Ornamente oder grüne Gläser auf einer weißen Wand oder grüne Stickerei in weißer Seide finden können, so unangenehm würde uns im ersten Moment ein Leinentischtuch mit grünen Einfätzen berühren.

Gelb hat eine sehr große Verwendbarkeit mit einem bräunlichen Beigeschmack und wenn es sich der Lokalfarbe des Goldes nähert; eine sehr geringe Verwendbarkeit dagegen in seiner höchsten Reinheit als Spektralfarbe, im Kanarien- und im Schwefelgelb. Das Princip des Braunen ist hier siegreich, denn wenn ein Hinüberneigen zum Rothen allein genügte, so müßten auch Rothgelb und Gelbroth dekorative Farben für breite Anlagen sein, was sie

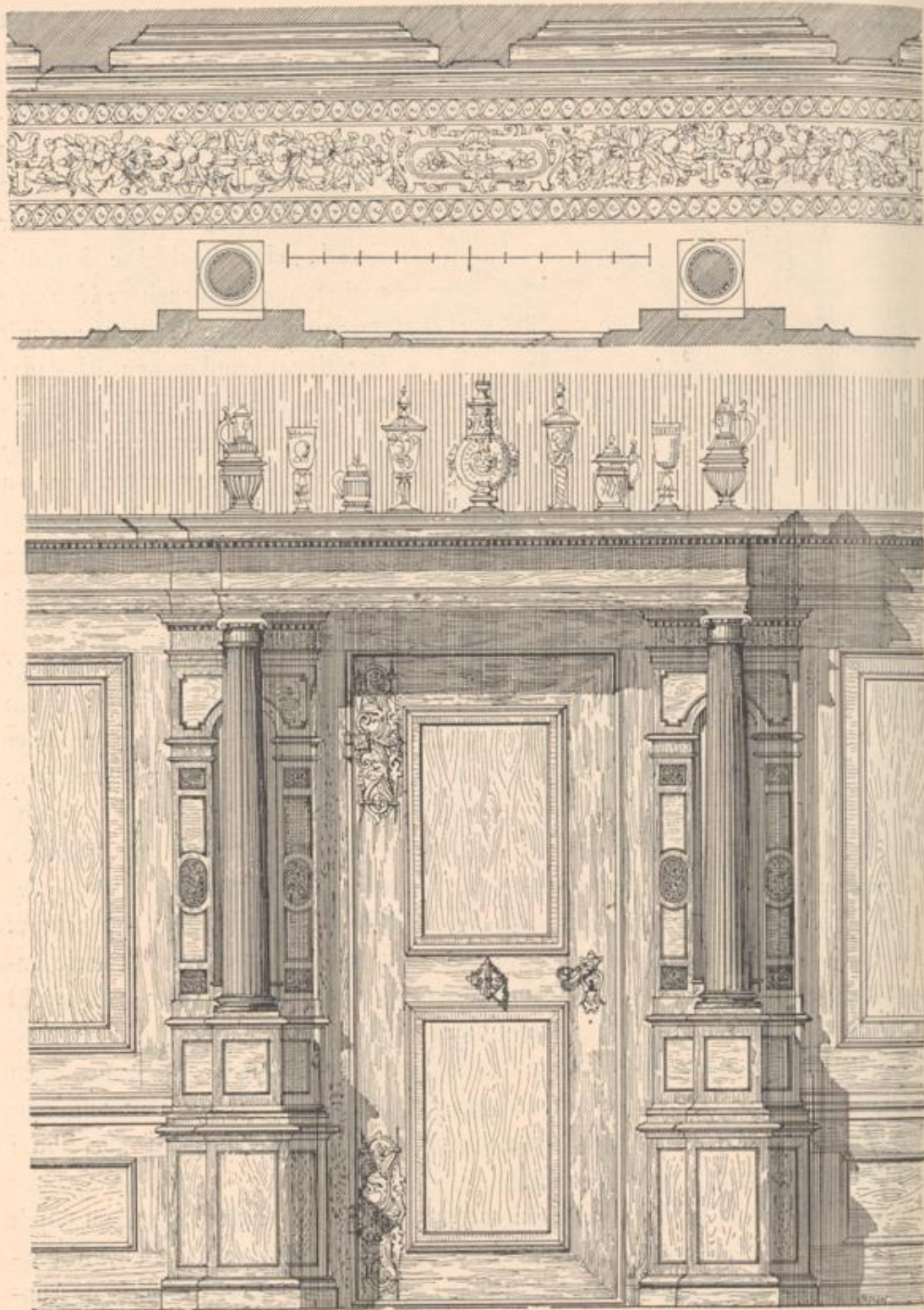


178] Entwurf zu einem Holzplafond von Gabriel Seidl.

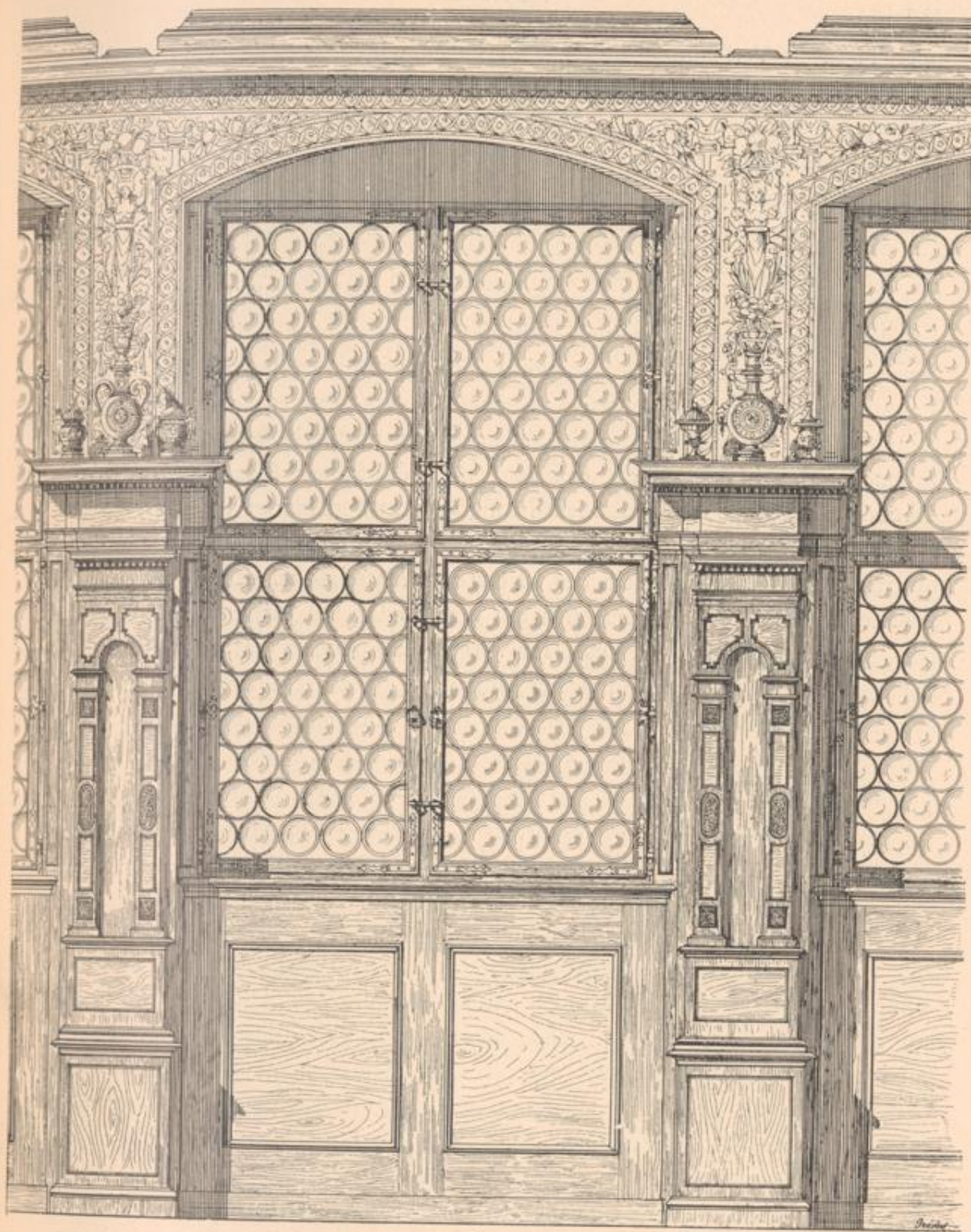
indeffen nicht sind, da sie sich nur für die Mikrochromie eignen. Am Besten stehen zu größerem gelbem Hintergrund schwarzes Holz und blaue Fayencen oder Email, eine hochfeine Kombination, deren vornehme Kühnheit durch geschickte Verflechtung mit Karminroth und namentlich dann, wenn neben edlen Stoffen (Sammet, Atlas, Ledertapete etc.) dekorative Oelbilder mitwirken, zu feierlicher Pracht gesteigert werden kann. Dafs neben hellbraunen Hölzern gelbe Gewebe oder Tapeten übel angebracht sind, ist selbstverständlich; häufig genügt es, letztere durch einen kleinen Stich in's Grünliche auch in solcher Verbindung erträglich zu machen. Der Ansicht *Goethe's*, dafs die gelbe Farbe an unedlen Oberflächen, wie des gemeinen Tuchs, des Filzes und dergleichen, worauf sie nicht mit ganzer Energie er-

schiene, zu einer Farbe des Mißbehagens werden müßte, kann sich wohl Niemand anschließen, der die Wirkung des Gelben in orientalischen Teppichen genau beobachtet hat. Aber sicher ist, dafs mit der Feinheit des Stoffes auch diese Farbe wie jede andere an Verwendbarkeit zunimmt. Diese tritt schon in den glänzenden Geweben, vor allem im Atlas, zu Tage, erreicht aber ihren höchsten Grad in den gelben Metallen.

Die *Goldfarbe* verdankt ihre bevorzugte Stellung in erster Linie dem durch kein Pigment ersetzbaren metallischen Glanz, welcher ihr eine ganz eigenthümliche plastische Lebendigkeit verleiht; in zweiter Linie ihrer stofflichen Ausschließlichkeit. Wenn wir sie mit Holz, Geweben, Leder, Papier, Stein, Glas



179] Vertäfelung aus dem sog. Fembo-Haus zu Nürnberg, Ende des 16. Jahrhunderts.



180| Fensterseite zur Figur 179.

HIRTH, D. ZIMMER

oder Thon in Verbindung bringen, so haben wir immer die bestimmte Vorstellung der *metallischen* Applikation. Am Auffallendsten tritt dies in Fällen hervor, wo wir die Anwendung jedes anderen gelben Pigments als geschmacklos verwerfen müßten. Braungebeiztes Holz verträgt theilweise Vergoldung, aber kein gewöhnliches Gelb; sogar braune und gelbgrüne Tapeten können mit Goldgrund oder Goldornamenten prächtig wirken. Der Werth der Goldfarbe für den Kontur und die neutrale Zone überhaupt wurde schon früher (S. 113) hervorgehoben; ja sie ist in diesem Wirkungskreise so wichtig, daß man sie, um ihr Ansehen hoch zu halten, recht sparsam verwenden sollte. Jedes Uebermaß im Gebrauche des Goldes wirkt abtumpfend, namentlich leiden ächte Vergoldungen unter benachbartem Scheingold. Im vorigen Jahrhundert beobachten wir z. B., wie das Ueberhandnehmen der messinghellen und vergoldeten Bronze an Möbeln dazu führte, daß dem Glanz des Silbers (das, an sich weniger dekorativ, wegen der Oxydation sehr häufig geputzt werden muß) wieder größeres Werth beigelegt wurde. Ja man ging soweit, Gegenstände aus Bronze zu verfilbern, um ihnen den Schein des kostbareren Materials zu geben. Feine vergoldete Gefäße u. dgl. nehmen sich am brillantesten auf karminrothem, blauem oder grünem Sammetgrund aus. Im vorigen Jahrhundert hat man der naturgoldigen Bronzierung an Schnitzereien, Rahmen, Möbeln etc. vielfach auch grünlichen und röthlichen Ton gegeben und in der Zusammenstellung solcher Töne feine Wirkungen erzielt; eine Dekorationsweise, welche namentlich dem zarten Charakter des Stiles Louis XVI. vollkommen entspricht.

Die *weißen* und *grauen Metallfarben* (Silber, Zinn, Nickel, Blei) haben eine viel geringere Verwendbarkeit als die goldigert; sie sind fast ausschließlich auf solche Gegenstände beschränkt, welche massiv aus den betreffenden Metallen bestehen: Eßbestecke, Tafelgeschirr und allerlei Gefäße. Bei allen Gegenständen aus Silber, welche des regelmässigen Gebrauches wegen oft geputzt werden müssen (Löffel, Gabeln, Theekannen etc.), wäre die Vergoldung ohnehin nicht am Platze. Im 15. und 16. Jahrhundert wurden die silbernen Prachtgefäße fast immer ganz oder theilweise vergoldet, in dem sichereren Gefühle, daß der Glanz des damals sehr hochgeschätzten feinen englischen Zinnes vor demjenigen des Silbers den Vorzug verdiene. In der That gehören denn auch die Gefäße und Teller aus Zinn zu den herrlichsten Dekorationsstücken. Unbegreiflicher Weise sind gerade die formvollendetsten Gegenstände dieser Art, die berühmten Schalen des Franzosen Briot und des Nürnbergers Enderlein (um 1610) aus

einem stark bleihaltigen, schmutzigen Zinn gegossen. Oft aber sind die alten Zinnfassen von geradezu bestrickender Wirkung; ich besitze z. B. einige Kurfürstenteller, welche noch niemals geschleuert wurden und dennoch an zartem lichthem Glanze alles Silber in Schatten stellen. Der farbigen Eigenart des Materials und der technischen Herstellung entsprechend kommt es bei den Zinngefäßen weniger auf reiche Details als auf die allgemeine Form und Gliederung an. Das Zinngefäß wird sofort in seiner ganzen Schärfe *gegossen*, etwa noch auf der Drehbank abgedreht, nicht aber ciselirt; eine Ueberladung mit Ornamenten, welche der getriebenen Silberarbeit oder dem ciselirten Bronzegufs entlehnt sind, ist daher nicht am Platze, auch schon wegen der mit dem Scheuern verbundenen Abnützung nicht. Von diesem Gesichtspunkte aus erscheinen nicht einmal die erwähnten Briot- und Enderleinschalen als »zinnstilgemäfs«, was auch zu der Annahme geführt hat, daß ihre Kompositionen ursprünglich für Silber- oder Bronzegufs bestimmt gewesen seien. Im 17. Jahrhundert wurden Zinnintarsien in Birnbaum- und Ebenholz, dann an Boulemöbeln in Verbindung mit Schildkrot- und Messingeinlagen sehr beliebt. Die nicht sehr erfreulichen geprefsten Staniolaufgaben erwähne ich nur der Vollständigkeit halber. Die Verzinnung von Eisenbeschlägen u. dgl. an Thüren ist nicht rathsam, weil diese Dinge eben aus Eisen sein *müssen*; Thürbänder aus massivem Zinn würden gänzlich unbrauchbar sein.

Als *applizirte* Farbe erfährt sowohl der Zinn- als der Silberglanz nur eine sehr beschränkte Verwendung. An gewissen Materialien, z. B. Leder, ist die Verfilberung ganz ausgeschlossen; neben Taufenden und Abertausenden von Bucheinbänden mit vergoldetem Rücken habe ich nur ein paar mit Silberpressung gesehen, aber auch nur auf blauem oder schwarzem Leder (sehr häufig sind dagegen die getriebenen etc. Silberbeschläge und Schliesen an Gebetbüchern, Bucheinbände aus Filigran etc.). Am Meisten kommt die Applikation in den Geweben (Silberbrokat) und als Verfilberung von Bronze (Leuchter, Rahmen, Weinkühler etc.) vor, feltener an Holzschnitzereien und Stuckornamenten. In der Verbindung mit schwarzen Stoffen zur Trauerdekoration spielte der Silberglanz schon zu Ende des 16. Jahrhunderts eine gewisse Rolle; für alle übrige Dekoration ist er erst seit dem Ende des 17. Jahrhunderts zu größerer Geltung gekommen, namentlich seitdem er als wichtiges Element in die Isochromie des Rococo (S. 123) einbezogen wurde. Das Brillanteste an Silberdekoration ist in der sogen. Amalienburg im Nymphenburger Park bei München zu sehen. Diese

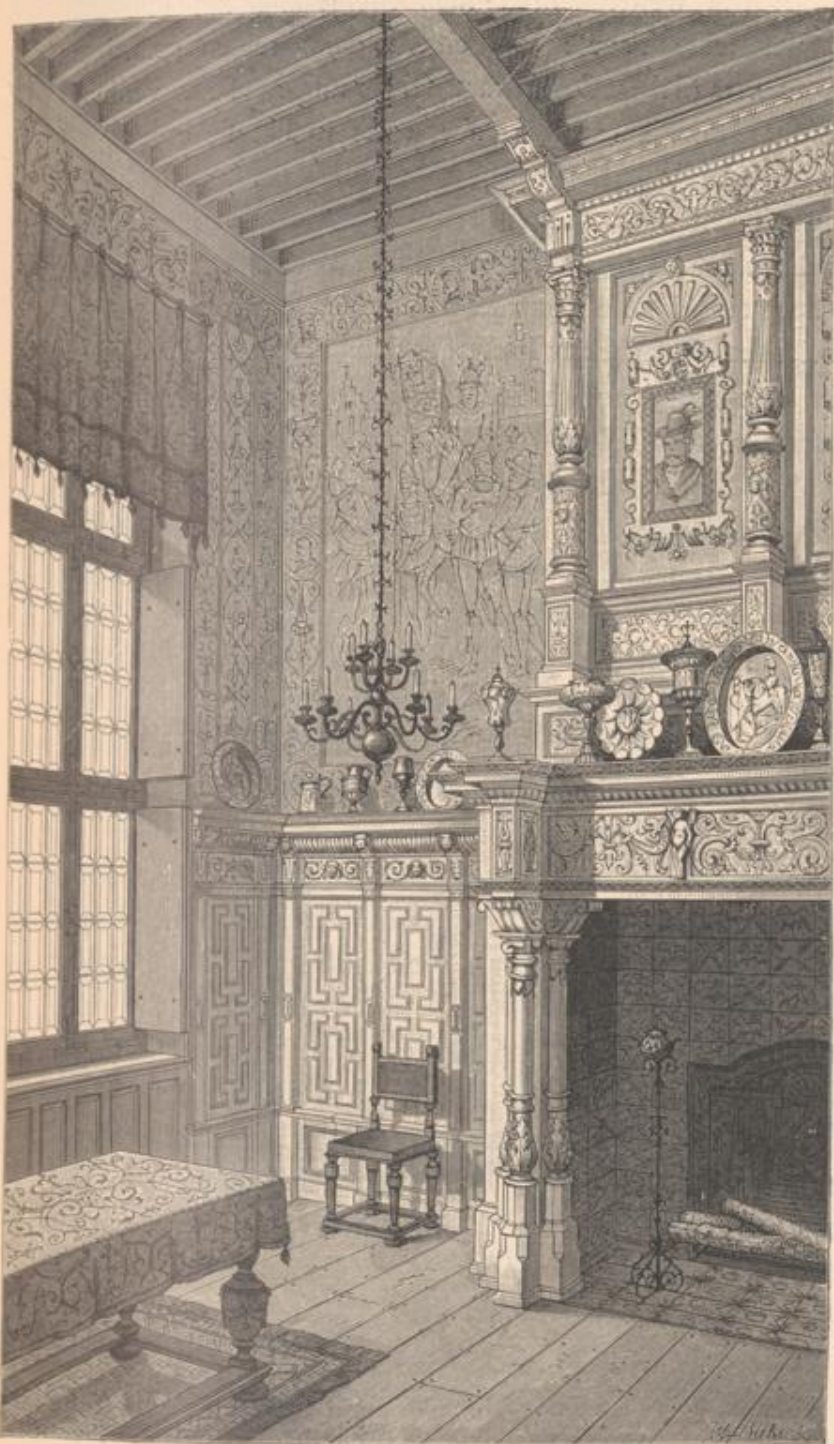


181] Tapetenstoff um 1580, aus dem bayer. Nationalmuseum; nachgebildet von Giani in Wien.

feenhafte graziöse Schöpfung, die uns einen hohen Begriff von dem Können jener Zeit gibt, wurde um 1730 nach Entwürfen von *François Cuvilliers* von Münchener Holzschnitzern und Stuckatoren ausgeführt. In fünf Räumen herrscht hier das Silber ausschließlich, abwechselnd auf lichtblauem und auf braungelbem Grund; der farbige Reiz namentlich des hellblauen Kuppelsaales mit den silberglänzenden Nymphen und Genien in luftiger Höhe, mit dem wunderbar naturalistischen Rahmenwerk an Spiegeln und Gefirnfen spottet jeder Beschreibung. In der Isochromie des Rococo, namentlich auf hellblauem Grunde, ist übrigens auch mit der gleichzeitigen Verwendung von Silber- und Goldglanz Reizvolles geleistet worden, wobei die Vergoldung mehr den struktiven Theilen an Wänden und Möbeln, die Verfilberung den Textilstoffen und dem Kleingeräth zufällt.

Roth ist die Farbe des Blutes, der Liebe, der Leidenschaft.*) In Verbindung mit Schwarz dient sie finsternen Mächten (Mephisto und Henker!), mit

*) Von einem geistreichen Franzosen wird erzählt: Il prétendait que son ton de conversation avec Madame était changé depuis qu'elle avait changé en cramoisi le meuble de son cabinet qui était bleu. (*Goethe*, Farbenlehre 762.) Uebrigens wird jeder geistig Thätige die Erfahrung gemacht haben, daß gewisse farbige Umgebungen seine Gedanken beleben, andere dieselben beeinträchtigen. „Wo gute Farben sie begleiten, da fließt die Arbeit munter fort“.



182] Niederländisches Wohnzimmer zu Ende des 16. Jahrhunderts. Nach W. Bubeck.

Weiß unschuldvoller Freude, mit Gold der Prachtentfaltung; mit Grün stellt sie Blüthe und Befruchtung dar. Für die Dekoration kommen indeß mehr die bräunlichen als die spektralreinen Tinten dieser Farbe in Betracht; für größere Flächen und polychrome Grundstimmungen hauptsächlich Indisch-, Pompejanisch- und Weinlaubroth. Karminroth und Purpur sind nur in kleinen Dosen und nur an hochfeinen Stoffen (Seide, Sammet, Email) angenehm; die Verwendbarkeit der Farbe nimmt in dem Maße ab, in dem sie sich dem Blauen zuneigt. Der Charakter des *Blaurothen* und *Violetten* ist Unruhe, daselbe ist daher eher im Kostüm als in der Dekoration zu brauchen. Sehr treffend sagt *Goethe*:

»Jene Unruhe nimmt bei der weiter schreitenden Steigerung zu, und man kann wohl behaupten, daß eine Tapete von einem ganz reinen gefättigten Blauroth eine Art von unerträglicher Gegenwart sein müßte. Sehr verdünnt kennen wir die Farbe unter dem Namen Lila; aber auch so hat sie etwas Lebhaftes ohne Fröhlichkeit«. Violette Sammetstoffe spielen namentlich in der kirchlichen Kostümierung eine Rolle. Bläsviolette Farbengebungen waren im vorigen Jahrhundert auch an Wänden und Stoffen nicht unbeliebt; für Waschbecken von Porzellan sind trübviolette Ornamente allen anderen vorzuziehen, weil sie keinen allzu schreienden Kontrast zur Farbe des gebrauchten Wassers bilden.

Blau dagegen ist eine Farbe von hoher Bedeutung, deren richtige Anwendung einen Prüffstein für das Talent eines Dekorateurs bildet. Es wäre falsch, ihr Energie und Kraft abzusprechen; eher könnte man sagen, sie habe ein »kühles Feuer«, das seine Umgebung nur in desto wärmerem Scheine erglühen läßt. Diese Eigenschaft entwickelt es insbesondere in den Verbindungen mit Braun und Roth, welche neben Blau in's Gelbliche getrieben werden. Seiner Natur als negatives Erregungsmittel entsprechend ist annähernd spektralreines Blau nicht geeignet für das Kolorit breiter Flächen, auf denen das Auge ausruhen pflegt. Auch die Isochromie des Rococo verwendet hierzu lieber Weißblau als reines, tiefes Blau. Deshalb ist es in größeren Feldern nur etwa an der Decke zu verwenden; in den polychromen Teppichen oder Fliesen des Fußbodens mag es höchstens die Grundstimmung abgeben; an den Wänden genügt seine Vertretung in der Malerei. Die keramische Kleinkunst wendet blaue Farben nicht bloß deshalb mit Vorliebe an, weil die betreffenden Pigmente sich prächtig für die Glasur eignen, sondern auch weil dem Materiale die kühle Farbestimmung entspricht. Für das Tischgeschirr von Porzellan empfiehlt sich eine blaue Ornamentik auf weißem Grunde insbesondere, weil gerade eine solche nicht leicht den Farben der Speisen Konkurrenz macht. Für textile Stoffe, welche erwärmen sollen, z. B. Sessel- und Kissenüberzüge, sind nur solche blaue Tinten zu wählen, welche etwas in's Gelbliche oder Bräunliche spielen. Zu allen diesen Erwägungen tritt noch die Rücksicht auf die Veränderungen, welche das künstliche Licht gerade an der blauen Farbe bewirkt. — —

Dem aufmerksamen Leser wird eine gewisse Einseitigkeit in der hier skizzirten Farbenökonomik nicht entgangen sein. Es ist das, was ich schon früher (S. 120 und 128) als *Nationalität* der farbigen Innendekoration bezeichnet habe. In der That, wenn es noch eines Beweises für das gute Recht einer

deutschen oder überhaupt nordischen Renaissance bedürfte, so müßte der Hinweis auf die Eigenart ihrer obligaten Farbengebungen genügen. Im antiken Hause bedingen — den klimatischen Verhältnissen des Südens und der Lebensweise der alten Völker entsprechend — Steinmosaik, Wandmalerei und grofsartige Draperien den Gesamttcharakter, auch im Hause der italienischen Renaissance fällt der Schreinerarbeit noch nicht die Hauptrolle zu; zur vollen Herrschaft gelangt das Holz in der denkbar vielseitigsten Anwendung erst im nordischen und insbesondere im deutschen Zimmer — es ist der Triumph des Braunen mit allen feinen farbigen Konsequenzen. Ein vollständiges System der Farbenanwendung in der Dekoration (einschließlich der Malerei) müßte freilich vor allen Dingen die Poikilochromie oder Kleinfelderfärbung umfassen, welche namentlich in der arabisch-persischen und in der chinesisch-japanischen Kunst die mannichfachsten und merkwürdigsten Entwicklungen erfahren hat, und zwar gefondert nach Stoffen, Techniken und Gebrauchszwecken; ferner die Lehre von den obligaten und applizierten Farben und der Färberei. Besondere Beachtung verdient auch die von *Brücke* (Physiologie der Farben S. 251) unter dem Namen »Merochromie« begründete Lehre von der Ausbreitung eines bestimmten Farbtones über eine ganze vielfarbige Komposition. Im Uebrigen ist es gut, die praktische Farbenlehre nicht als etwas für immer Abgeschlossenes zu betrachten. Denn auch in der farbigen Kunst herrscht kein Stillstand. Wenn wir bedenken, daß das vorige Jahrhundert eine ganz neue koloristische Dekorationsweise geschaffen hat, — wenn wir die lange Reihe der voraufgegangenen Entwicklungen übersehen, — so müssen wir uns mit dem Gedanken vertraut machen, daß auch auf diesem Gebiete der menschliche Witz noch nicht ganz erschöpft ist.

Das praktisch wichtigste Ergebnis einer allseitigen, vollen Würdigung der Farbe und ihrer Aufgaben in der Dekoration ist indessen wohl die Ueberzeugung, daß zwischen »hoher« und »niederer« Kunst, insoferne es sich um den Schmuck unserer Häuslichkeit handelt, ein grundsätzlicher Unterschied nicht besteht. Hier ist ein Gebiet, auf dem jeder Begabte innerhalb seiner vier Wände auch ohne zunftmäßige akademische Bildung ein kleiner »Künstler« werden kann, und von der Verbreitung gerade dieses häuslichen Künstlerthums wird es hauptsächlich abhängen, ob die hohe Kunst sowohl als das Gewerbe jemals wieder die Höhe der alten Meister erreichen werden. Wenn man in Betracht zieht, daß unserer gänzlich verfehlten Massenproduktion an undekorativen Staffeleibildern denn doch ein annähernd gleich grofses »Konsum« entsprechen

mufs, so läfst sich wohl fagen: der verdorbene Geschmack des Publikums trägt die Hauptschuld auch an den Verirrungen der Künstler und eine gründliche Besserung kann nur eintreten mit der Pflege ächt künstlerischen Geistes in unseren *Wohnungen*, nicht blos in Worten, sondern auch in Thaten.



Am Schlusse dieses Exkurses frage ich mich, ob die hier gegebenen nothdürftigen Andeutungen, ob überhaupt *Worte* der Hoheit des Gegenstandes zu rechter Anerkennung verhelfen können? Und doch ist zwischen der bloßen Anerkennung und dem wirklichen Verständnifs noch ein langer Weg, dessen Mühseligkeit zwar rüstigen und begeisterten Wanderern zur Luft wird, der aber Keinem, so hoch er stehe, erspart bleibt. Der Weg heifst: Sehen, Nachdenken, Probiren! Und das ist wiederum sehr schön geordnet; denn nur *den* Besitz wissen wir ganz zu schätzen, den wir durch eigene Kraft erwerben.



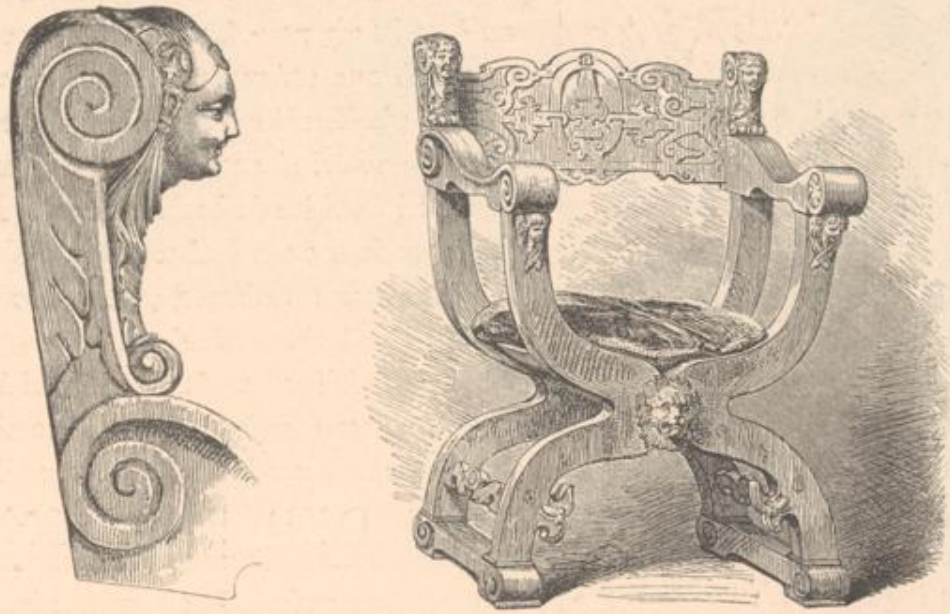


DIE ENTWICKELUNG DER FORMEN.



LIEBER LESER! Haft Du dann und wann im hellen
 Mondschein auf dem Forum Romanum oder wo sonst
 tausendjährige Ruinen ihre nächtlichen Schatten werfen,
 — haft Du das ewig lächelnde Gestirn auch gefragt, was
 es in den Urzeiten an der geweihten Stätte gesehen?
 Die Pyramiden Aegyptens, die Tempel Indiens — heute
 sind sie für uns ein offenes Buch, ihre Todten sind uns
 lebendig geworden; was aber war *vor* ihnen, lange,
 lange vor ihnen? Wir wissen heute, daß die althel-
 lenische Kunst ganz unmittelbar aus der ägyptischen hervorgegangen ist, wir
 kennen den Zusammenhang der letzteren mit der Kunst der Babylonier, Assyrer,
 Perfer, Phönizier, Inder; wir ahnen die vorgehichtlichen Beziehungen des
 asiatischen Westens und des Ostens, trotz der chinesischen Mauer. Aber woher ist
 das Alles gekommen? Wo floß der Urquell dieser alten Kunstkulturen, aus
 dem auch die indogermanischen und mongolischen Wandervölker dereinst
 geschöpft haben?

Solche Fragen, welche zur Zeit noch der Phantasie freien Spielraum lassen,
 die aber mit Sicherheit vielleicht niemals beantwortet werden, stellen wir uns
 gerne, um uns den großen uralten Zusammenhang der Menschheit zu vergegen-
 wärtigen. Sie mahnen uns aber auch zur Bescheidenheit und Gerechtigkeit.



[183 & 184] Armstuhl, Ende des 16. Jahrhunderts. Gezeichnet von H. Lofsow. K. National-Museum München.

Denn bei einiger Versenkung in die Bilder, die vor unserem Geiste aus der Tiefe der Jahrtausende aufsteigen, müssen wir wohl den Glauben an eine »nationale Kunst«, als eine ureigene selbstständige Schöpfung, aufgeben; — aufgeben auch den Irrthum, daß der »volle Tag« der Kunst erst in Europa bei dem Volke der Griechen angebrochen sei. Vielmehr erscheint uns nun diese mit Recht vielgepriesene hellenische Kunstblüthe als das letzte Glied einer wunderbaren Entwicklung — als das Feinste vielleicht in unserem modernen Sinne, nicht aber als großartigstes Kunstganzes im Vergleiche mit dem Vorhergegangenen. Ein hochverdienter Gelehrter*) hat jene ältesten kompakten Stilbildungen die »Vorhallen« zum griechischen Kunsttempel genannt, die wir durchschreiten müßten, wie man die Dämmerung durchschreite, um zum Tage zu kommen. Aber mit demselben Rechte können wir sagen, daß uns das Hellenenthum zur Vorhalle für die uralten Künste des Orients geworden ist, seitdem wir wissen, daß die altgriechische Dekoration im Großen wie im Kleinen auf denselben Prinzipien der farbenreichen Verkleidung beruht hat, wie die noch älteren Mutterkünste Afiens; — seitdem wir wissen, daß in Ansehung der Farbe, des sinnlichen Nervs

*) Karl Schnaase, Geschichte der bildenden Künste bei den Alten, I. Bd. S. 59.



185] Der groſſe Jagdſaal im Schloſſe Ambras bei Innsbruck. (Nach einer Photographie von Scherner in Bozen.) Der Boden iſt mit achteckigen ſchwarzen, rothen und weiſſen Marmortafeln belegt; die Wände und Fenſterniſchen auf weiſſem Grunde polychrom mit Grotesken bemalt; die Holzdecke geſchnitzt und eingelegt. (Theil daraus ſ. Fig. 138); die Doppelthüren auf's Reichſte eingelegt.

aller Kunſt, zwiſchen dem Griechen- und Römerthum eine viel tiefere Kluft beſteht, als zwiſchen dem Kunſtwefen der Griechen und dem der Aegypter.

Der ungleiche Maafſtab der Werthſchätzung alter Kunſterſcheinungen beruht auf der Einſeitigkeit des Kunſtbegriffes. Je nachdem wir das Höchſte entweder in der packend charakteriſtiſchen und verfeinerten Wiedergabe der wirklichen Natur oder in der grandioſen Verkörperung von irgendwelchen religiöſen und menſchheitlichen Idealen oder gar in der Wiederſpiegelung des eigenen Schönheitsideales erblicken, wird unſer Urtheil ein ſchwankendes bleiben. Das Ausſchlaggebende ſollte meines Erachtens überall nur der Nachweis des göttlichen *Talentes* ſein, das ſich uns in den alten Werken offenbart, gleichviel ob es durch religiöſe und ſoziale Vorſtellungen gefördert oder gehemmt ward, gleichviel

ob es uns in großen Monumenten oder in Werken der Kleinkunst entgegentritt. Von diesem höheren Standpunkte aus dürfte es schwer fallen, die großen Kunstkulturen des Alterthums zu zensuren wie Lösungen einer gemeinsamen Schulaufgabe. Eine solche enge Gemeinsamkeit der Aufgabe war eben überall nicht vorhanden, gemeinsam war allen nur das *Ingenium*, das Talent, die Begeisterung, der Witz, die Lust zum Fabuliren und Maskiren. Wenn wir aber, unter gerechter Würdigung aller besonderen Kulturverhältnisse, nur auf die Entdeckung dieses Ingeniums ausgehen, so müssen wir den Aegyptern und Indern, den Griechen und Perfern, den Chinesen und Japanesen nahezu die gleiche Bewunderung zollen.

Es ist hier selbstverständlich immer nur von den bildenden, schmückenden Künsten die Rede, nicht von der Musik und Poesie. Zu den ersteren war der Mensch gewissermaßen *genöthigt*: Obdach, Kleidung, Geräthe und Waffen sind von dem Wesen des Menschen unzertrennlich; der erste Mensch aber, der solche Dinge edler, zierlicher und schwungvoller zu gestalten suchte, als das nackte Bedürfnis es erheischte, war auch der erste Künstler. In dieser nahen Beziehung zur Noth des Lebens ist gewissermaßen das primäre Entwicklungsgesetz der bildenden Künste vorgezeichnet, durch jene Beziehung erklärt sich auch die oft überraschende Ähnlichkeit der primitiven Ornamentik bei den verschiedensten Naturvölkern, die unter sich keinerlei Berührung gehabt haben. Weitere



186] Wandmalerei auf der Trausnitz bei Landshut, nach der Aufnahme von Rud. Gehring. (Vgl. Fig. 187.)

Prinzipien der Entwicklung ergeben sich dann aus dem psychischen Leben der Völker, in erster Linie aus der Gestaltung des Religionskultus, wobei ja wiederum die äußere Natur — Klima, Binnen- oder Meereslage, Bodengestaltung, Frucht-



187] Aus einem Zimmer der Burg Trausnitz bei Landshut, um 1578.

barkeit — von der allergrößten Bedeutung sind.

In jenen Beziehungen zu Noth und Natur finden aber die bildenden Künste nicht blos mächtigen Antrieb, sondern auch wesentliche Beschränkung.

Die alltäglichen Hauptbedürfnisse der Menschen sind seit urdenklichen Zeiten ungefähr dieselben geblieben, wir können ihre Zahl nicht willkürlich vermehren, so wenig wir uns eine dritte Hand geben oder aufrecht stehend schlafen können. Und wie die Aufgaben, so sind auch die Lösungen beschränkt; für die meisten derselben gibt es nur ein »richtiges« Prinzip, welches vielleicht schon vor Jahr-

hundertten feine denkbar vollkommenste, gewissermaßen feine »klassische« Form erhalten hat. Tisch, Stuhl, Sitzbank, Bett, Trinkgefäß u. f. w. sind Dinge, die von Seite des praktischen Gebrauches einem gewissen »Formenzwang« unterworfen sind. Die Erfindung neuer Variationen aber ist für alle diese Hauptstücke der Dekoration um so mehr beschränkt, je genauer dem Bildner die vorhergegangenen Lösungen bekannt sind; die Kenntniß der klassischen Formen wird zum Hemmschuh feiner, ohnehin schon durch Zweck und Wesen der Dinge eingeeengten Phantasie. Im Grunde wiederholt sich hier derselbe Vorgang, den wir auch auf den Gebieten der Sprache und Poesie beobachten. Auch die Gefühle und Leidenschaften, welche die menschliche Brust bewegen und welchen das Wort Ausdruck verleihen soll, sind ewig dieselben, und gerade die stärksten unter ihnen — Haß und Liebe — sind enge beschränkt. Sobald nun die Sprache eines Volkes »reif« geworden, das Höchste schön zu sagen (was nicht immer mit der Reife des Volkes auf anderen Gebieten, wie z. B. demjenigen der bildenden Kunst zusammenfällt), so stellt sich mit einer gewissen Naturnothwendigkeit die klassische Formgebung ein. So muß sich jede neue Kunst mit altehrwürdigen Autoritäten, Prinzipien, Ausdrucksweisen, Typen und Manieren abfinden. Die Epigonen aber haben dadurch einen schweren Stand; in ihrem Schaffensdrang sind sie fortwährend in Gefahr, entweder längst Dagewesenes zu wiederholen oder sich in unfruchtbaren Versuchen abzumühen. Der Kunstfreund, der im großen Zusammenhange der Kultur lebt, hält sich am liebsten an das Sichere, durch die Jahrhunderte Bewährte, er ist durch und durch konservativ und misstrauisch gegen jede neue Kunstweise, welche mit dem Anspruche der Originalität auftritt; aber gerade hierauf ist der Ehrgeiz der ausübenden Künstler gerichtet, sie streben — von ihrem Standpunkte mit einigem Rechte — nach dem Ruhme neuer, noch nicht dagewesener Leistungen. Häufig artet der Widerstreit der Interessen in Verbitterung aus, die beiden Parteien erklären sich gegenseitig für inkompetent und mit der Verachtung des gegnerischen Urtheils wird auch die Verständigung unmöglich.

Meinen verehrten Lesern überlasse ich es, diesen Gedankengang weiter zu verfolgen. Er liegt nicht so weit ab von unserem Thema, als es auf den ersten Blick den Anschein hat.

Wenn ich nun an den Versuch gehe, eine gedrängte Uebersicht der Formen zu geben, welche den Charakter der deutschen und überhaupt der nordischen Innendekoration im Laufe der Jahrhunderte bestimmt haben, so ist

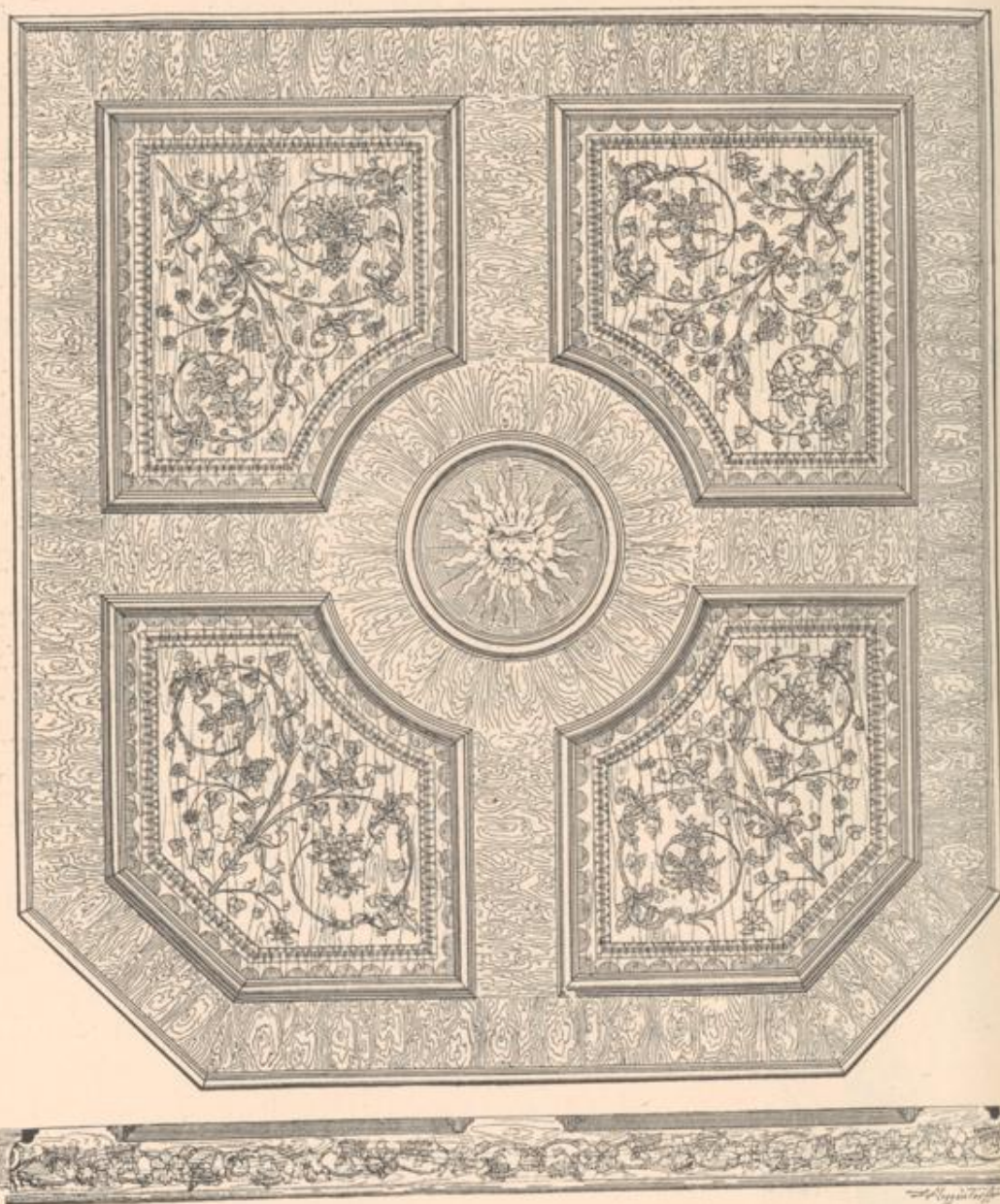


188] Gemalte Karyatide aus der Trausnitz bei Landshut nach der Aufnahme von Rud. Gehring.

dies immerhin ein Wagnis. Soweit es sich nämlich um die frühesten Perioden, um die vorgothischen Zeiten handelt, sind wir fast ausschließlich auf Konjekturen angewiesen. Zwar läßt sich aus Miniaturen und aus kümmerlich erhaltenen Resten von Wandmalereien Manches erkennen, aus alten Mären und Aventiuren Manches erleben; auch lassen sich aus den Ruinen von Bauwerken, Schlössern und Kirchen Schlußfolgerungen ziehen: aber dies Alles gibt doch kein ganz zuverlässiges Bild. Namentlich die Schlußfolgerung aus der Architektur ist bedenklich; denn es ist charakteristisch für die frühen und markigen Zeiten fast aller Stilbildungen, daß die innere Einrichtung selbstständig zweckmäßig erfunden ward, wogegen die Verquickung derselben mit architektonischen und Façadenmotiven in der Regel das nahe Ende, den beginnenden Verfall des Stiles kennzeichnet. Zu einer eingehenden kritischen Darstellung ist hier auch nicht der Ort; ich muß daher den Wissensdurst meiner verehrten Leser einstweilen mit dem Hinweis auf die Werke von *Semper*, *Schmaase*, *Viollet-Le-Duc*, *Weiß* u. a.*) stillen. Von hervorragendem Interesse sind namentlich die Untersuchungen des unvergeßlichen Gottfried Semper; wer sich einmal mit der originellen Vortragsweise dieses großen Denkers vertraut gemacht hat, der wird sein Werk mit ebensoviele Genuss als Nutzen studieren.

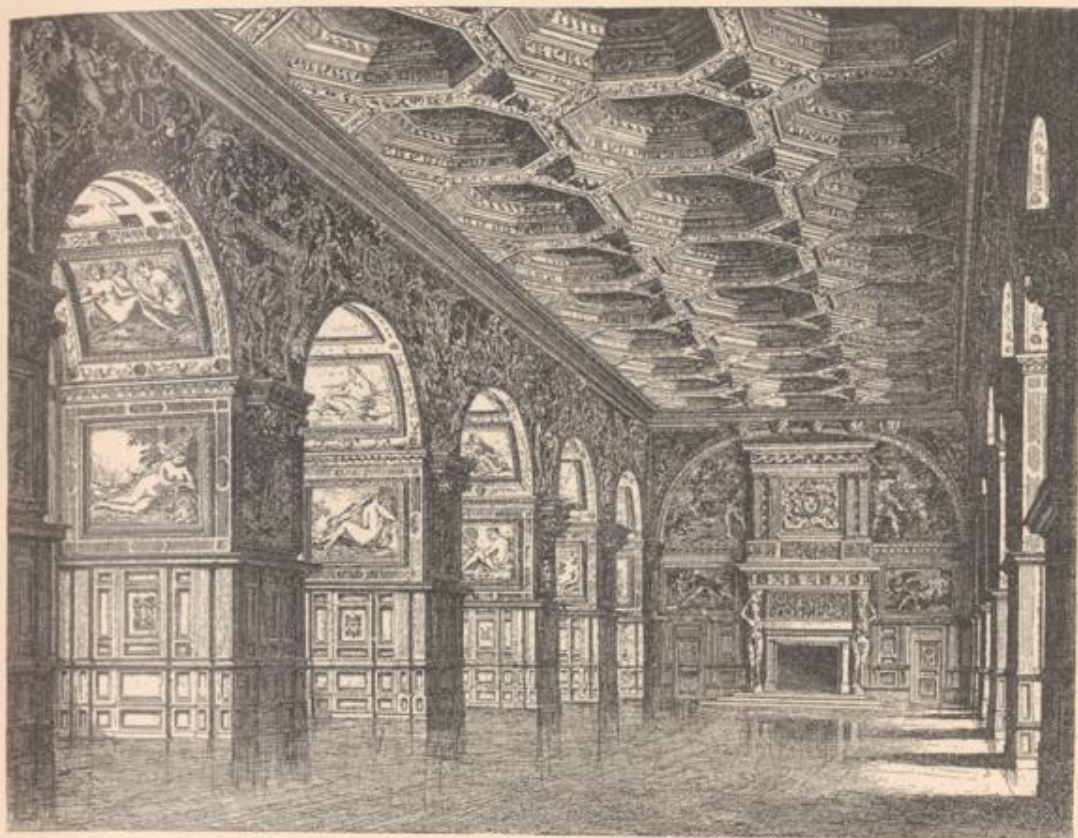
Die älteste nordische Dekoration, vor aller Berührung mit dem Römischen, ist in mysteriöses Dunkel gehüllt. Es ist ein phantastisches Gebilde, aber zweifellos ein sehr glückliches, das uns die Münchener Hofbühne

*) *G. Semper*, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*; 2 Bde. *Viollet-Le-Duc*, *Dictionnaire du mobilier français de l'époque carolingienne à la renaissance*; 7 Bde. *Schmaase*, *Geschichte der bildenden Künste bei den Alten*; 7 Bde. *Weiß*, *Kostümkunde*; 5 Bde. Eine große Anzahl von Quellschriften findet sich in den genannten Werken zitiert.



189] Holzplafond mit gemalten Füllungen und Hohlkehlen, entworfen vom Herausgeber.

als Halle der Giebichungen in Richard Wagner's »Nibelungen« vorführt: Massive Holzsäulen mit gewaltigem Gebälk, die Abschlüsse gebildet durch riesige Vorhänge, welche, gleichwie die Holztheile, in verschiedenen Variationen mit demselben Zopfgeflecht und Thierverschlingungen polychrom geschmückt sind; an den Holzwänden

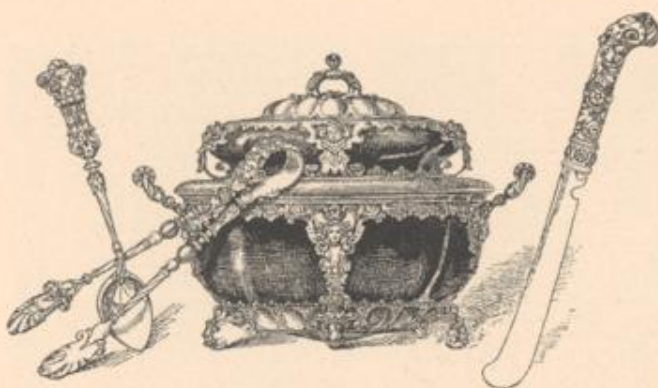


190] Festsaal im Schlosse zu Fontainebleau. Nach einer Radirung von E. Sadoux in der »Revue des Arts Décoratifs«.

mächtige Thierfelle und Waffen; die spärlichen Möbel und Geräthe breit und stark, mit Thierköpfen verziert, das Ganze von machtvoller Erscheinung, würdig Wotan's und seiner Holden und Unholden. Jenes Ornamentwerk, von Semper so trefflich als »kosmogonischer Urzopf« bezeichnet, das in anderer und reicherer Ausbildung auch mit den Webereien aus Ninive zu den Hellenen kam und befruchtend auf die Mythenbildung der Homerischen Zeit wirkte, finden wir in der That vielfach an den Geräthen der alten Kelten und Skandinavier. Hier im Norden, wo sie offenbar religiöse Mysterien ausgedrückt haben, sehen wir diese altasiatischen Ornamente länger als irgendwo gepflegt; wir begegnen ihnen ebenso an den Säulenkapitälern des nordisch-romanischen Stils bis in's 13. Jahrhundert, wie in den alten heiligen Manuskripten und an den Geräthen der

HIRTH, D. ZIMMER

27



191] Zuckerdose mit Zange, Löffel und Dessertmesser von H. Kellner.

russischen Kirche bis zu den Tagen Iwan's des Schrecklichen.*) Ja selbst noch in der nordischen Gothik gewahren wir diese verschlungenen Thierleiber, wie die Frieße des in Fig. 55 abgebildeten Schrankes beweisen. Es ist schwer zu sagen, inwieweit bei diesen mittelalterlichen Gebilden des Nordens urheimatische Erinnerungen und

neu importirte persisch-byzantinische Einflüsse mitgewirkt haben. Jedenfalls war es ein merkwürdiges Wiederbegegnen stamm- und wahlverwandter Symbole. Und wie kraftstivoll war, ganz abgesehen von seiner mysteriösen Bedeutung, dieses Schmuckwerk im Vergleiche zu dem Ornamentwerk der späteren Hellenen und der Römer! Mit richtigem Instinkt sehen wir denn auch die Renaissance beflissen, den Abglanz der altasiatischen Knoten und Verschlingungen aus dem Arabischen sich zu eignen zu machen.

Uebrigens mag die häusliche Einrichtung unserer Urväter im Allgemeinen nichts weniger als »komfortabel« gewesen sein. In den frühesten Zeiten bestand das Haus der Freien aus *einer* großen Halle, um welche sich verschiedene kleinere Anbauten für landwirthschaftliche Zwecke gruppirt. In dieser Halle, auch »Saal« genannt, lebten, zechten und schliefen sämtliche Familienmitglieder und Dienstleute; der Feuerherd stand in der Mitte, ohne Schornstein, eine besondere Küche gab es noch nicht, der Saal war zugleich die Räucherammer; Vorhänge aus starken Geweben bildeten einzelne Abtheilungen, um die Lagerstätten der Frauen vor den Blicken der Männer zu bewahren. In dieser ganzen Anlage erkennen wir das alte *Zelt* der Nomaden, das nur ein festeres Gefüge angenommen hatte. Der Entwicklung gemäß mag denn auch die Halle zuerst Schanzbau gewesen sein, vielleicht mit Benützung eines Riesenbaumes als Mittel- und Stützpunkt. Mit wachsender Bodenkultur und zunehmendem Bedürfnis des Schutzes gegen beuteluftige Eindringlinge wird der Wallgraben vertieft und die Umfassung der Halle aus rohem Gemäuer aufgeführt worden sein. Der

*) Sehr interessant sind die Abbildungen in dem Werke: »Histoire de l'ornement russe du X^e au XVI^e siècle d'après les manuscrits. Publication des »Musée d'Art et Industrie de Moscou«. Paris, 1873.

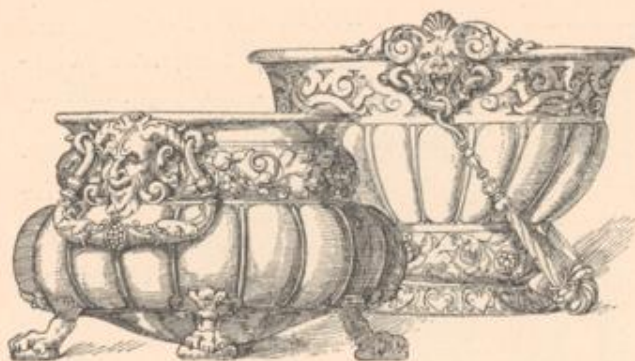


192] Kamin (1578) in der Burg Schwöbber bei Hameln.
(Ortwein's Deutsche Renaissance.)

Boden war aus Lehm gestampft, theilweise vielleicht, der Wärme wegen, mit Holzplatten belegt. Die Ansiedelung vergrößerte sich, es entstand die Scheidung nach Handwerken, die Halle des Angeesehensten und Mächtigsten ward zur »Burg« (Pallas, Pfalz), das ganze Dorf erhielt hinter dem Graben die Ringmauer mit Wachtürmen u. f. w. Das Haus ward erweitert durch die Anlage besonderer Räume für die Frauen, für das Gefinde, die Krieger, für die Küche; speziell das Frauengemach erhielt den Namen Kammer (camera, Kemnate, Frauenzimmer). Vielfach mag auch schon frühzeitig das römische Haus mit dem Zentralhof, um welchen sich die einzelnen Zimmer gruppirt (Fig. 81), anregend

gewirkt haben — noch mehr aber vielleicht der römische befestigte Thurm, in welchem der Etagenaufbau wohl zuerst im Norden zum Ausdruck kam. (Der Donjon der Normannen!) Endlich dürfen wir nicht vergessen, daß schon die Niederlassungen der Pfahlbauern den Luxus verschiedener Wohnräume kannten.

Sage und Dichtung haben diese alten germanischen Wohnsitze romantisch ausstaffirt. In Wirklichkeit war es gewiß eine kümmerliche und rohe Bauernwirtschaft, die namentlich zu Winterszeiten für uns verzärtelte Stadtmenschen

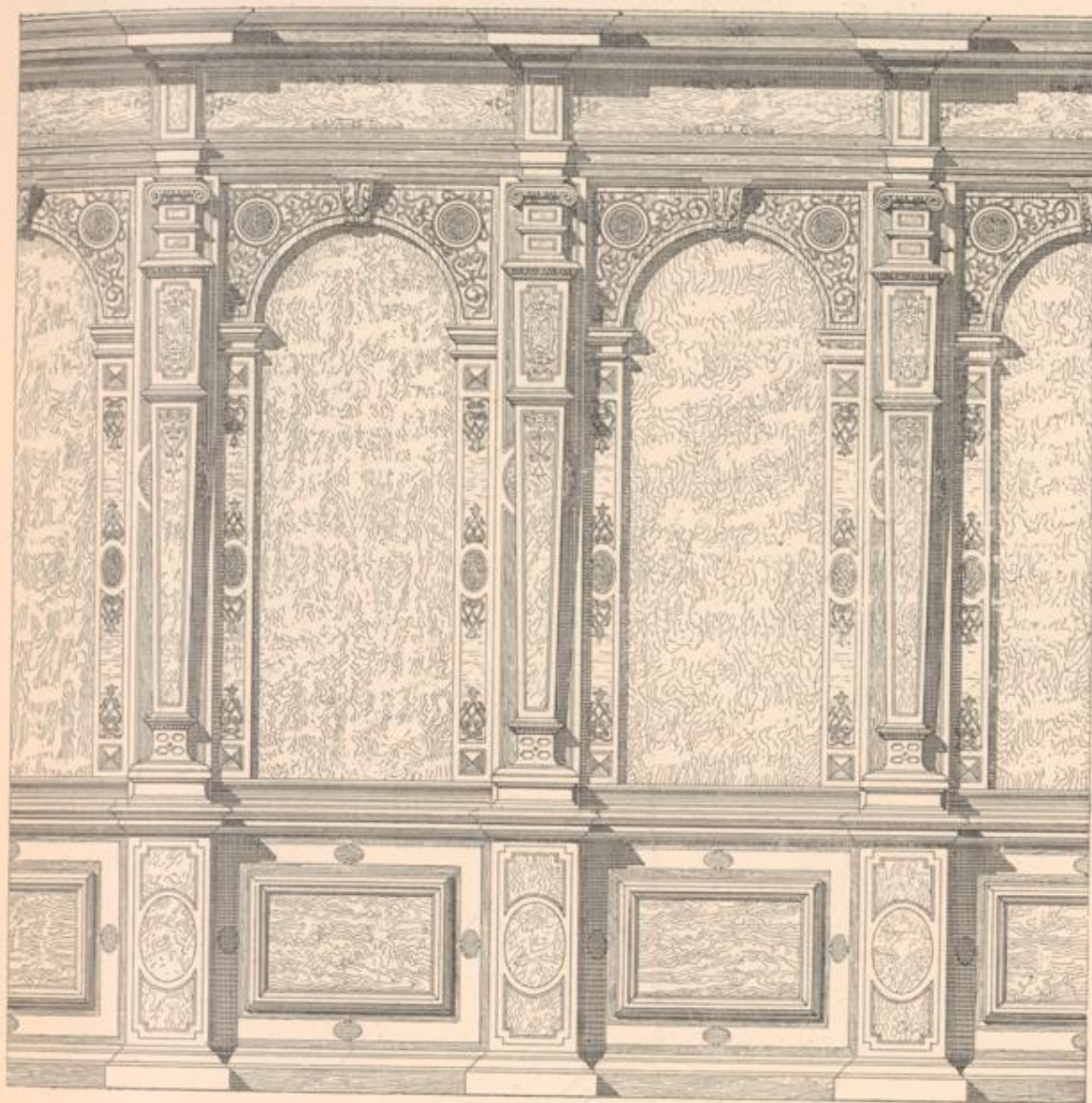


193] Weinkühler, entworfen von Herm. Kellner.

des neunzehnten Jahrhunderts unerträglich fein würde; denn da mußten, um die Kälte abzuwehren, die Thüren und Luken mit Holzläden fest verschlossen und mit Thierfellen verhängt werden; drinnen aber hockten die Infassen um das Feuer, mit ruf-figen Gesichtern. Der Kienspann brannte nur für die zechenden Männer, die, wie es in einer

angelsächsischen Chronik heißt, »beore druncne« — vom Bier berauscht — mit ihren Jagd- und Fehdeabenteuern renommirten und gelegentlich sich wohl auch mit den Fäusten bearbeiteten. Für sie gab es doch noch im Freien zu schaffen, winterliches Waidwerk und Zimmermannsarbeiten; aber die armen Frauen! Wie mögen sie in ihrem dunklen Gefängnis die ersten Boten des Frühlings begrüßt und wie mögen sie sich an den langen Sommertagen erlabt haben, die ihnen den Aufenthalt im Freien, allerlei Kurzweil und nützliche Arbeit gestatteten. Dann waren auch die Zeiten der Götterverehrung im heiligen Hain gekommen. So bildete indirekt vielleicht auch die Eigenart ihrer Wohnsitze einen Grund mehr für das zähe Festhalten der alten Germanen am Glauben an ihre Naturgötter, die ihnen mit dem ersten Schnee die Lebensfreude nahmen, um sie ihnen im Frühling in neuer Blüthe zu schenken.

In der vorchristlichen Zeit dürfte also das germanische Haus wohl meistens *Holzbau* gewesen sein, dessen Struktur wie innere Ausstattung je nach der Macht der Besitzer mehr oder weniger reich waren. Der Palaß des Attila, den uns der Römer Priscus 448 schildert, höchst wahrscheinlich ein mäfogothisches Bauwerk, war nicht nur aus rechtwinkelig behauenen Balken gebildet, sondern hatte auch aus genau ineinander gefügten und mit Schnitzwerk verzierten Brettern bestehende Vertäfelungen. Die Balkenenden waren mit kreisrunden, wohl auch ornamentirten Holzplatten belegt, welche also vom Boden bis zur Decke bez. zum Dache ornamentale Reihen bildeten. Wichtig wäre es zu wissen, ob die zweifellos gebräuchlich gewesene polychrome Behandlung des Holzes in einer vollständigen oder nur theilweisen Bekleidung bestand. Ich möchte das Letztere annehmen. Bei den antiken Völkern des Südens hatte die



194] Vertäfelung aus dem Schlosse Velturns bei Brixen.

gänzliche Verdeckung des Holzes mit Stuck und Farbstoffen den Sinn, daß man der ganzen Wand den Charakter des kühlen Steines geben wollte; im kalten Norden lag es dagegen nahe, dem Holze den farbigen Charakter der *erwärmenden* Bekleidung und damit fein struktives Recht zu belassen. Ich neige der Ansicht zu, daß in dieser Beziehung die gothische Innendekoration nur den Traditionen früherer Zeiten gefolgt und daß auch die italienischen naturfarbigen Holzver-

täfelungen des Cinquecento ganz wesentlich auf nordische Einflüsse zurückzuführen sein dürften.

Der erste deutsche Volksstamm, der die verfallende italienische Kunst und insbesondere den Steinbau adoptirte, waren die Ostgothen unter Theoderich dem Großen — dem reckenhaften Dietrich von Berne (Verona) der deutschen Helden Sage. Der König selber war ein kunstliebender Herr, er begünstigte die einheimischen Künstler, sein Palaß in Ravenna muß reiche Schätze römischer Kunst umschlossen haben; er wollte überhaupt auf seine transalpinen Unterthanen nicht den Eindruck des Barbaren, sondern des Imperators im alten Sinne machen. Indessen zeigt uns sein noch heute erhaltenes, schon zu seinen Lebzeiten erbautes Mausoleum in Ravenna, daß er bei voller Werthschätzung der römischen Architektur doch nicht ganz auf die germanische Art verzichtet hatte: gewisse Ornamente zeigen uns jene altnordischen, dem Römischen fremden Verschlingungen, was um so wichtiger erscheint, als dieselben hier vortrefflich in Stein ausgeführt sind. Weniger widerstandsfähig gegen die überlegene Kunst der Italiener waren die Longobarden. Auch die Westgothen im südlichen Gallien bequerten sich zur Annahme römischer Kunstkultur. So trugen die Wirren der Völkerwanderung ebensoviel zur Verbreitung und Erhaltung römischer Kunstpflege bei, wie sie andererseits den damals noch in Hülle und Fülle erhaltenen antiken Werken den Untergang bereiteten. Rom selbst ward um die Mitte des 6. Jahrhunderts im Verlaufe von 16 Jahren fünfmal erobert und geplündert; aber zum verwahrlosten Schutthaufen und zum großen Steinbruch für ärmliche Neubauten wurde die Weltstadt doch erst gegen das Ende des Jahrhunderts, als durch Krankheiten und Hungersnoth der Bevölkerung aller und jeder Sinn für die Erhaltung der herrlichen alten Denkmale abhanden gekommen war.

Im germanischen Norden gelangte die Steinarchitektur erst durch den Kirchenbau allmählig zur Herrschaft; Hand in Hand damit ging der Einfluß der großen Klöster, welche nun vielfach entstanden. Von eigentlich byzantinischen Einflüssen noch immer frei, waren jene frühen Bauten ebensoviele Pioniere römischer Kunstwesens, wenn auch die Kümmerlichkeit des Daseins und die Eile, mit der recht und schlecht dem Bedürfnisse des Kultus Abhilfe geschaffen wurde, einer tieferen und feineren Auffassung wenig günstig waren. Die Form der Kirchen scheint, wenn auch oft in bescheidenster Umbildung, diejenige der frühchristlichen Basilika mit der Krypta gewesen zu sein, wobei man mit Vorliebe, wie auch noch unter Karl d. Gr., antike Baureste (namentlich Säulen und



195] Saal im Schlosse zu Heiligenberg, um 1587.

Kapitäl) verwandte. Anders bei den Palästen der Fürsten und sonstigen öffentlichen Gebäuden, welche von der Form des römischen Hauses abgewichen und auf die durch die germanische Halle vorgebildete Burgform nur das vielfach mißverständene Detail des römischen Stils angewandt zu haben scheinen. So war die Kunstpflege unter der Herrschaft der zuchtlosen *Merovinger* (500—750 n. Chr.) immerhin ein Abglanz römischen Wesens; auch Geräthe und Kostbarkeiten aller Art mögen meist römischer Herkunft gewesen sein. Interessant ist aber, daß der heil. Bonifacius von Fulda aus vor den ketzerischen »Wurmbildern« an den Kleidern zu warnen für nöthig fand, — um so interessanter, als gerade die frommen und gelehrten Mönche des Klosters St. Gallen es waren, welche jene altnordischen Ornamente aus der irischen Heimath mitgebracht hatten und mit so großem Fleiß in ihren Manuskripten anwendeten.

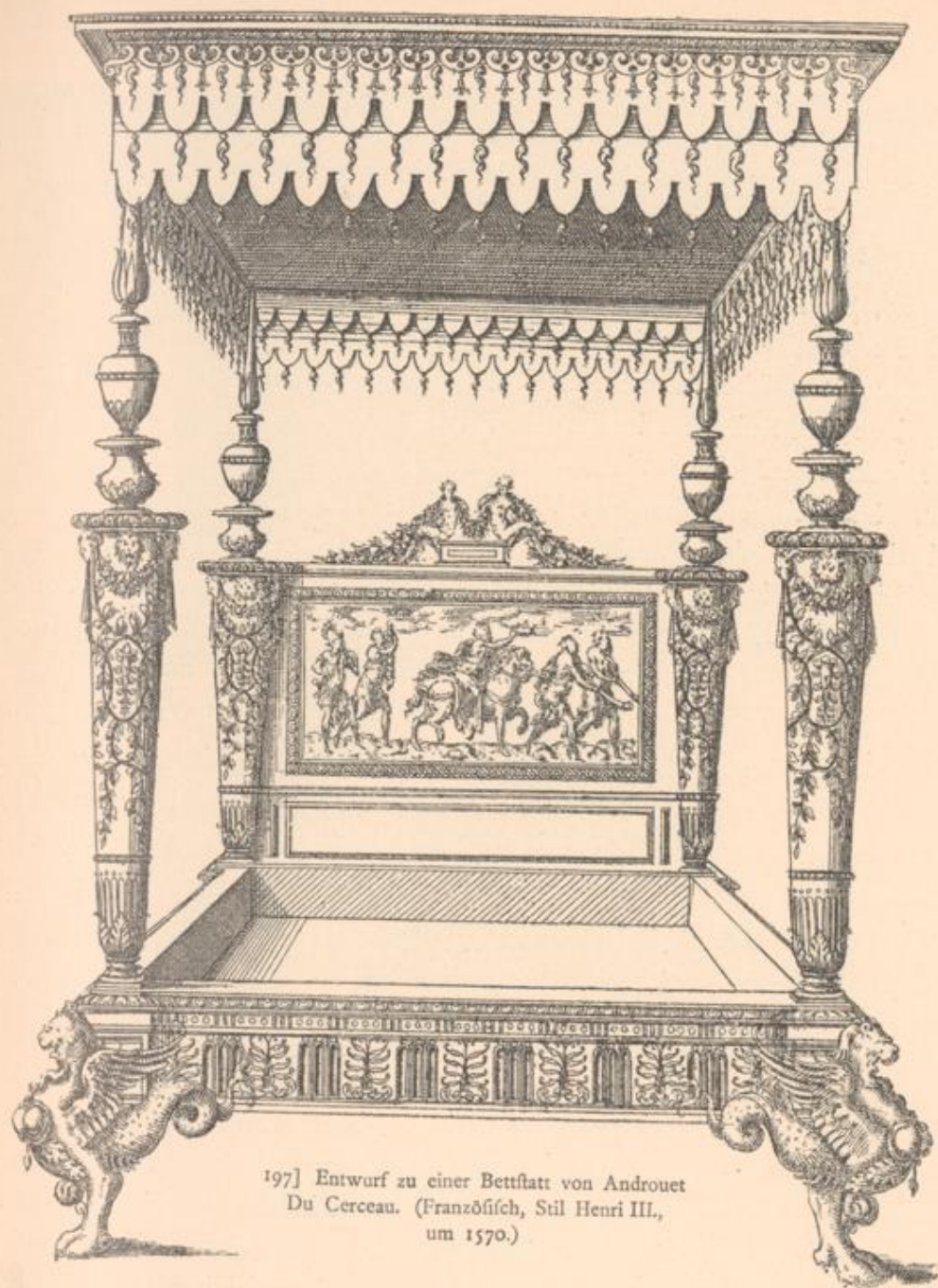
Mit *Karl dem Großen* ändert sich das Bild. Wie auf allen anderen Kulturgebieten, so hatte er auch auf dem Gebiete der Kunst eine glückliche und starke Hand. Hier speziell ist seine ganze Anschauungsweise gekennzeichnet durch



156] Deutscher Kunstschrein (Ebenholz und Elfenbein), und venezianische Gläser aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts.

feine Stellung zum kirchlichen Bilderstreit. »*Nec frangimus, nec adoramus*« — »wir sollen sie nicht zerstören, aber auch nicht anbeten«. Das ist deutsch und kunstliebend zugleich gesprochen. In Wirklichkeit stattete er nicht bloß feine Kirchen, sondern auch feine Paläste reich mit Wandmalereien und Mosaiken aus. So einfach er in seinem Auftreten für gewöhnlich war, so sehr

liebte er die Prachtentfaltung beim Gottesdienst und bei festlichen Anlässen. Bei seinen lebhaften Beziehungen zum oströmischen Kaiserhof dürfen wir annehmen, daß seine Bestrebungen durch *byzantinische Vorbilder*, wenn auch vorwiegend aus dem Bereiche der Kleinkünste, stark beeinflusst waren; insbesondere die wohlerhaltene Vorhalle zu Lorsch, sowie die aus seiner Zeit stammenden Miniaturen und Manuskripte lassen dies deutlich erkennen. Indessen war darin kein ausschließliches Prinzip. Der Aachener Münster läßt erkennen, daß auch Karl noch römische Baureste verwenden liefs, wie und wo er ihrer habhaft werden konnte. Aus Ravenna liefs er das erzene Reiterbild Theoderich's nach Aachen schaffen, und nicht minder war ihm der Palaß dieses großen Königs eine willkommene Fundgrube zur Ausstattung seiner Pfalzen; in solchen Plünderungen fand man damals, namentlich wenn die päpstliche Zustimmung erholt war, nichts Anstößiges. In Karl's Künstlerwerkstatt zu Aachen waren viele einheimische Meister thätig, daneben gewifs auch manche Fremdlinge aus dem Süden, obschon solche nicht genannt sind. Sein Besitz an kostbaren Geräthen der Kleinkunst war so groß, daß er ein Drittel deselben für genügend hielt, um seinem Hause Glanz und Ansehen zu sichern, wogegen er den Rest den Kirchen der 21 Diözesen des Reiches testamentarisch vermachte. Besonders genannt werden vier Tische, einer von Gold und drei von Silber; die letzteren zeigten auf ihren Platten



197] Entwurf zu einer Bettstatt von Androuet
Du Cerceau. (Französisch, Stil Henri III.,
um 1570.)

Pläne von Constantinopel und Rom und eine Art Himmels- und Weltkarte.
Wie groß mag daneben das Inventar an Schmuckstücken und Gefäßen aus
Edelmetallen, an Schnitzereien aus Elfenbein, an kostbaren Waffen u. s. w.
gewesen sein — ein grandioſer Schatz, von dem sich nur wenige Stücke in der
Verborgenheit der Klöſter und in Gräbern bis auf unsere Tage erhalten haben!

HIRTH, D. ZIMMER

In den nach Karl's Tode hereinbrechenden Stürmen bildeten vorwiegend die Klöster sichere Atyle für die Erhaltung und Förderung der bildenden Künfte. Sie waren recht eigentliche »Kunstschulen«, in welchen die Früchte sorgfamer Lehre sofort in einer reichen Praxis reifen konnten. Die Künstlermönche von Fulda, Gandersheim, Lorch, Corvey, Osnabrück, Paderborn, Hirschau, Reichenau, St. Gallen, St. Emmeran (Regensburg), Chiemsee, Tegernsee, Benediktbeuern, Wessobrunn etc., waren nicht nur gelehrte Schönschreiber und Miniaturmaler, sondern auch treffliche Baumeister, Holzschnitzer, Steinmetzen, Goldarbeiter etc. Die Opulenz und Ruhe des klösterlichen Lebens gestattete ihnen vollste Hingabe an ihre idealen Aufgaben; nichts brauchte da hastig über's Knie gebrochen zu werden. Der religiöse Sinn des Volkes führte talentvolle Novizen in großer Zahl herbei; war doch auch die künstlerische Thätigkeit der Mönche mit großen Ehren verknüpft, wie denn ihre Namen und Werke mit besonderer Achtung in den Klosterchroniken aufgeführt wurden. Die weltlichen Großen holten sich auch in Kunstfragen häufig Rath und Beistand aus den Klöstern; schon zu Karl's Zeiten bestand in dieser Hinsicht ein reger Verkehr zwischen Fulda und der Künstlerwerkstatt zu Aachen. Viele dieser frommen Männer waren von erstaunlicher Vielseitigkeit; von dem Mönche Tutilo in St. Gallen († 915) berichtet Ekkehard, daß er in allen Sätteln gerecht war, als Elfenbeinschnitzer, Goldarbeiter und Maler gleich tüchtig, dabei Dichter, Flötenbläser und Sänger. Außerdem war er von riesiger Körperkraft und ein sehr lustiger Herr; ich möchte wetten, daß er auch in Küche und Keller Meister gewesen. Wer denkt da nicht an den unvergeßlichen, eben so vielseitigen als jovialen Franz Seitz?

Der Umstand aber, daß die Klöster nun die angesehensten Kunstpflegestätten waren und Jahrhunderte hindurch blieben, ward von einschneidender Bedeutung für das ganze Kunstleben des Mittelalters. Denn die Gemeinsamkeit des *Kultusideals* bewirkte, daß auch die Kunstentwicklung eine im Großen und Ganzen einheitliche blieb. Höchst interessant ist es, auf dem weiten christlichen Gebiete Mittel- und Südeuropas dieses Vorgehen im gleichen Geiste zu beobachten; da und dort zwar treten die ähnlichen Erscheinungen nicht ganz gleichzeitig ein, und namentlich Italien, wo die Erinnerungen an die römische Antike naturgemäß am lebendigsten blieben, verhielt sich bei der neuen Kunstbewegung mehr empfangend als gebend; aber allmählig gelangt doch das neue Kunstwesen überall zum Durchbruch. Man nennt den höchst eigenartigen Kunststil der



198] Küche im Museum zu Salzburg (deutsche Spätrenaissance). Gestellt vom verft. Direktor Schiffmann.

nachkarolingischen Zeit den *romanischen*; es wäre vielleicht richtiger, ihn als *deutsch-fränkischen Klosterstil* zu bezeichnen. Mit dem Römischen verglichen, erscheint der Stil geradezu als neue Erfindung, bei der auch germanische, byzantinische und maurische Einflüsse stark mitgewirkt haben.

Da auch die gesammte profane Kunst des Mittelalters einschließlic der Innendekoration mit der kirchlichen im innigsten Zusammenhange steht, so sei es mir vergönnt, die Entstehung des romanischen Kirchenbaues kurz darzulegen. Es ist dies um so wichtiger, weil auch der gothische Kirchenbau nur als eine Fortsetzung des romanischen erscheint, und weil die gothische Architektur endlich

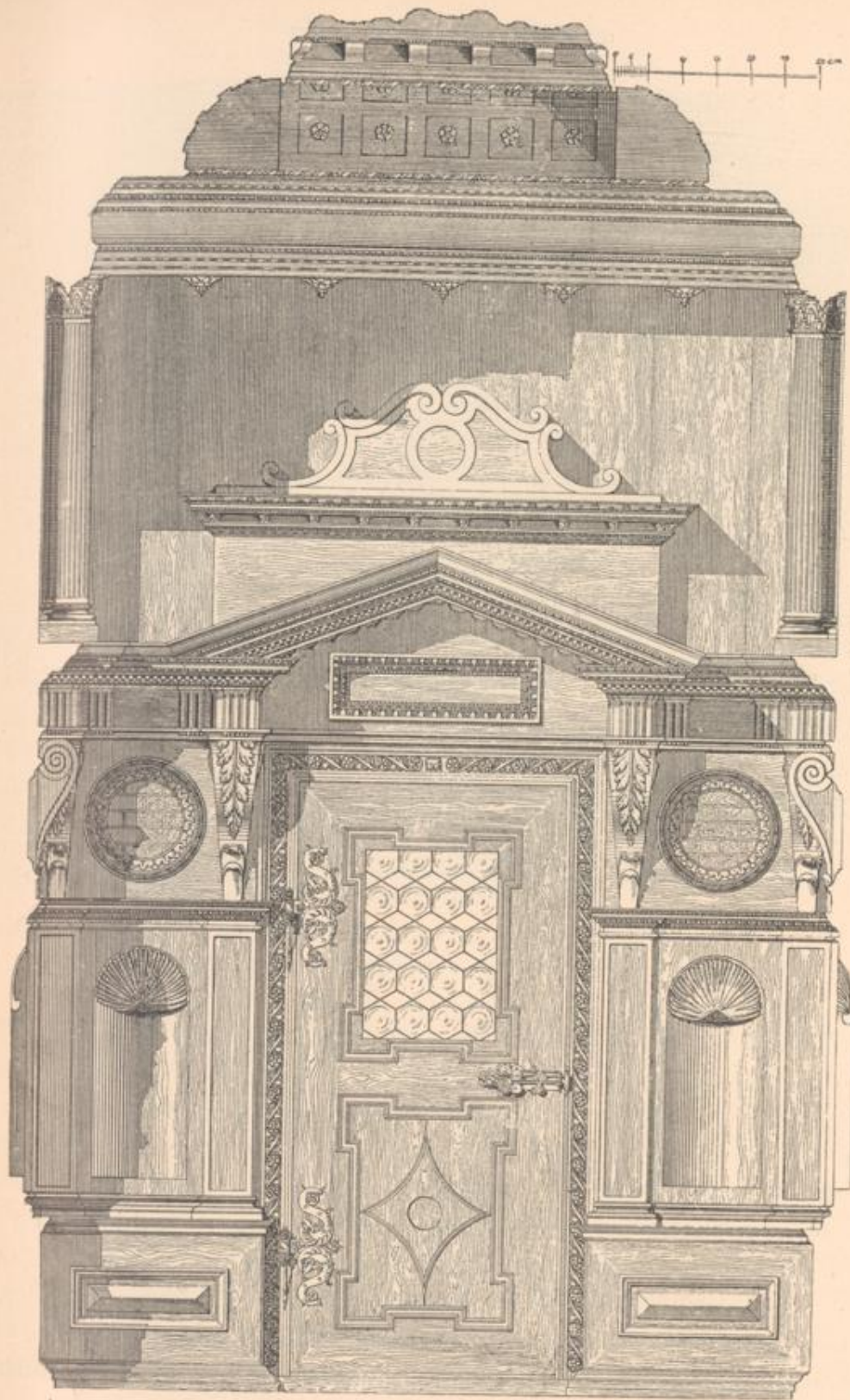


199] Lehnstuhl, deutsche Spätrenaissance, um 1600.

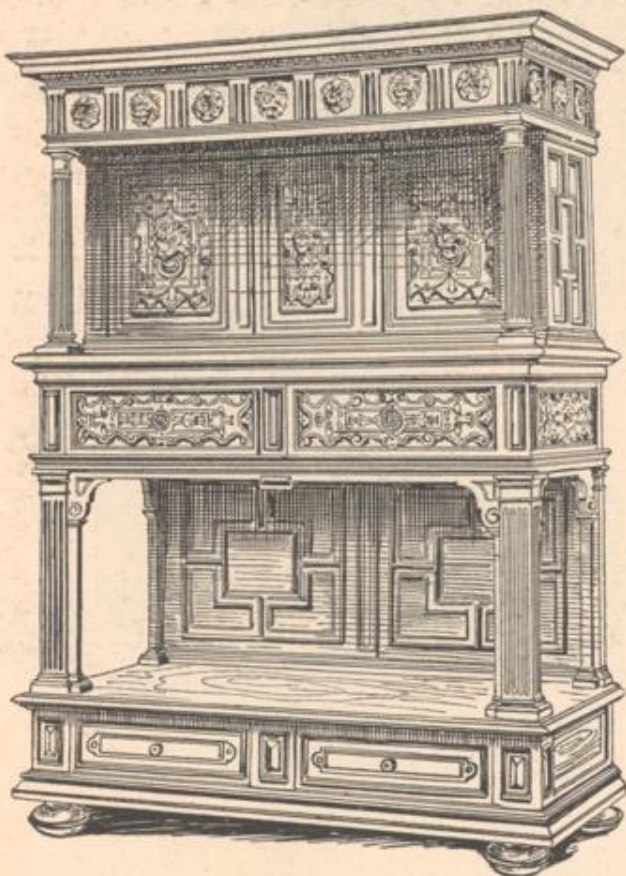
im 15. Jahrhundert geradezu in die Innenräume der Paläste und Bürgerhäuser übergegangen ist. Will man das gothische Zimmer dieser letzten Periode — und dieses kommt ja wegen der Annäherung an moderne Bedürfnisse vorwiegend in Betracht — in seiner reichen Tektonik und Ornamentik verstehen, so muß man nothgedrungen auf die Anfänge des mittelalterlichen Kirchenstils zurückgehen.

Weder die altchristliche Basilika mit ihrer länglichen, noch die byzantinische Kirche mit ihrer centralen Anlage konnte dem Bedürfnisse auf die Dauer genügen. Die Kirche war mächtiger, die Geistlichkeit zahlreicher, der Gottesdienst reicher geworden. Es kam also darauf an, sowohl für die heiligen Handlungen und den Klerus, als für das Volk mehr Raum

zu schaffen. Dazu kam die zunehmende Scheidung zwischen Priestern und Laien. Der Baufinn der Kirche war daher nach dem Tode Karl's d. Gr. (dessen einzige uns erhalten gebliebene Kathedrale, der Münster zu Aachen, zugleich Schloß- und Grabkapelle, den Charakter der byzantinischen Kuppelkirche St. Vitale in Ravenna trägt), auf die *Vereinigung* und *Stärkung* der Vorzüge jener beiden Typen gerichtet: die langgestreckte drei- bez. fünfschiffige Basilika, welche dem Heere der Laien im Hauptschiff zum Ausblick auf den Hochaltar, in den Seitenschiffen zur stillen Andacht genügenden Raum darbot, behielt man bei, zwischen Längschiffe und Apsis aber schob man ein breites *Querschiff* ein, so daß die ganze Anlage im Grundriß die Form des Kreuzes erhielt, wobei man wohl zunächst an die symbolische Bedeutung dieser Figur nicht gedacht hat. Dieser Grundriß erhielt seine symmetrische Anordnung nach gleich großen Quadraten (bez. Halbquadraten in den Seitenschiffen); die Schneidung des Kreuzes bildete das Grundquadrat; das Hauptschiff erhielt drei bis sechs, der Chor (in welchem zu beiden Seiten die Geistlichkeit ihre erhöhten Sitze hatte, daher »Chorstühle«), ein, das Querschiff drei Quadrate einschließlic des Grundquadrats u. s. w. Bald wurde



200] Theil des sog. Fuggerstübchens, jetzt im k. b. Nationalmuseum.



201] Niederländischer Buffetschrank, Spätrenaissance, um 1580.

auch die alte Balkendecke der Basilika über den Längsschiffen aufgegeben; zur Beseitigung der Holzdecke war durch die Feuergefahr derselben triftiger Anlass vorhanden, auch machten speziell im Norden Kälte und Schneefall eine durchaus geschlossene Wölbung und ein steileres Dach wünschenswerth. Das Steingewölbe zu tragen, waren die einfachen antiken Säulen zu schwach, an ihre Stelle trat in der Regel der Pfeiler oder eine Kombination von Pfeiler und Säulen. Der wichtigste Fortschritt im Innern aber bestand in der Anwendung des *Kreuzgewölbes* an Stelle des von der Antike überkommenen Tonnengewölbes, welches, plump an sich, an den Kreuzungen mit dem Querschiff Schwierigkeiten verursachte. Diese Kreuzgewölbe,

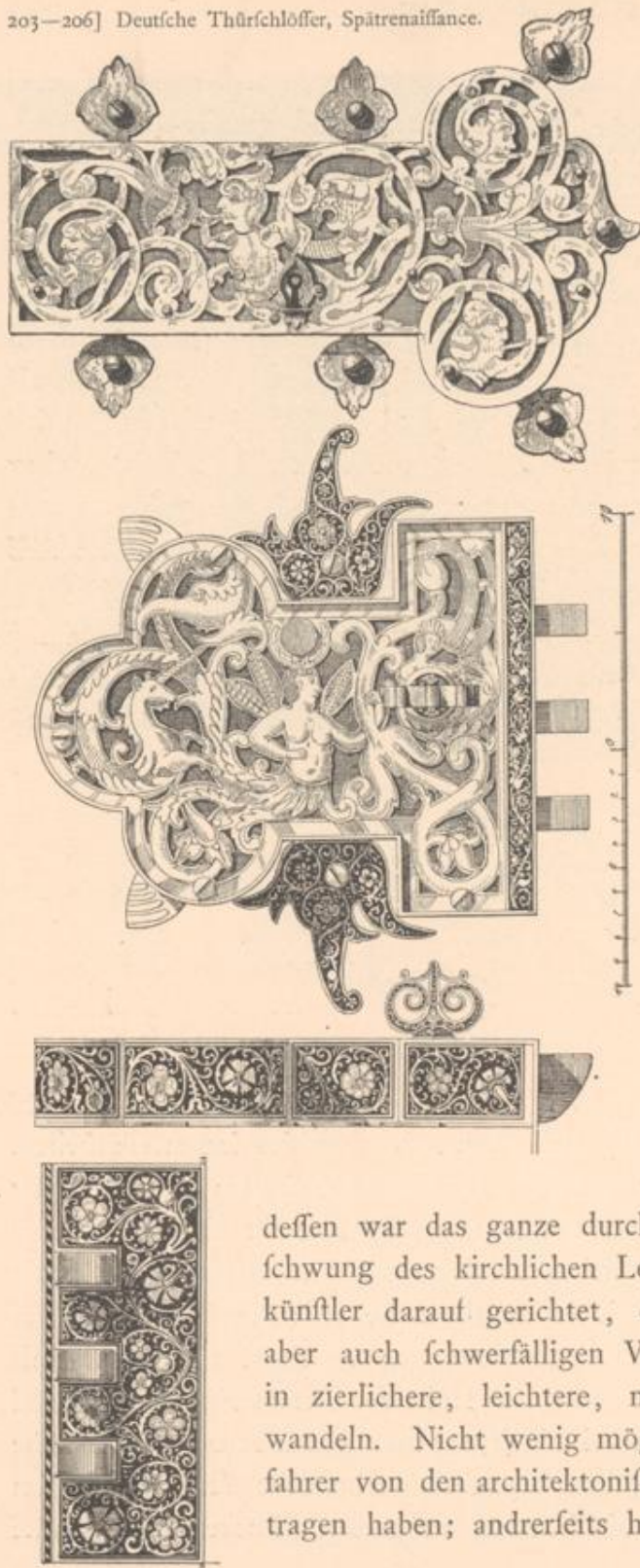
bisher nur in der Krypta und in niedrigen Gängen angewandt, gaben den Haupt- und Nebenschiffen der Kirche ein ganz neues rhythmisches Leben, aus dem sich später das aufstrebende System des gothischen Stils entwickelte.

Die Machtstellung der Kirche verlangte aber auch ein reicheres Aeußere. An die Stelle der schlichten Eingänge zur frühchristlichen Basilika waren zwar schon vielfach Vorhallen mit Säulen getreten; das genügte aber nicht mehr; immer mehr richtete sich der Baufinn des Klerus auf reiche Façaden, welche schon von Außen eine Vorahnung des Innern geben und die Eintheilung desselben äußerlich andeuten sollten. Die nächste Lösung dieses Gedankens finden wir im romanischen *Portal*, einer ebenso originellen als geistreichen Schöpfung des Mittelalters: Das Thor wird von zwei Säulenreihen eingefasst, welche schräg von Innen nach Außen die Mauertiefe ausfüllen und mit ihren ornamentirten



202] Farbige Thongefäße und Gläser, ausgeführt nach Entwürfen von F. Keller-Leuzinger in Stuttgart.

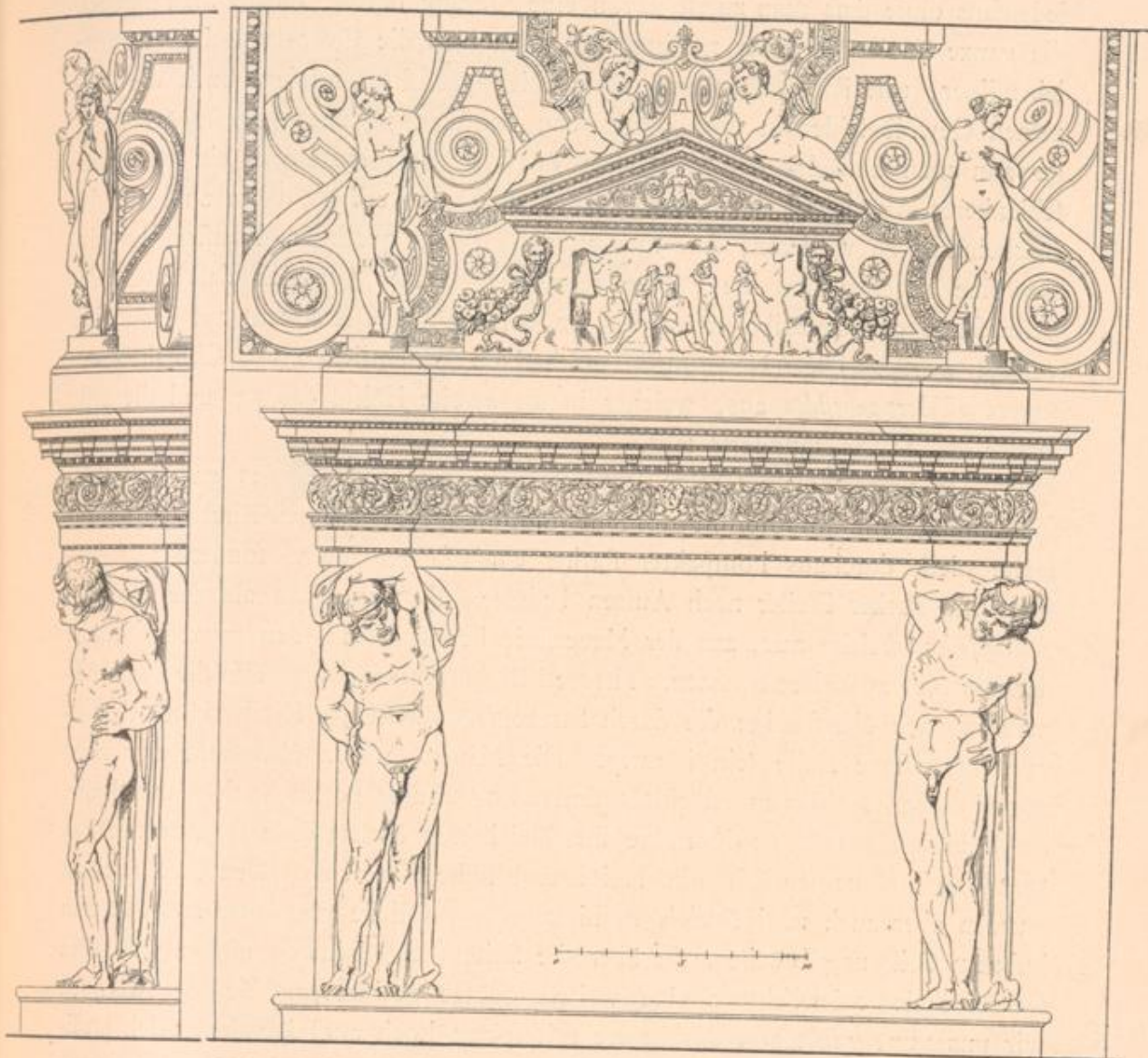
Bögen gewissermaßen eine perspektivische Wiederholung des Innern darstellen. Die Gothik hat diese Portalbildung im Wesentlichen beibehalten und nur statt des Rundbogens den Spitzbogen und eine neue Ornamentik eingeführt. Die »anziehende Kraft« des mittelalterlichen Kirchenportals ist unverkennbar, kein anderer Stil hat ihm etwas Aehnliches an die Seite zu stellen. Im Uebrigen ward die Façade mit Arkaden und Fensterstellungen versehen, wohl auch mit zwei weiteren Portalen, welche der geringeren Höhe der Seitenschiffe entsprechend niedriger waren als das Hauptportal. Endlich war man darauf bedacht, der Kirche durch ansehnliche mit dem Hauptbau organisch verbundene *Thürme* auch im äußeren Aufbau eine formidable Erscheinung zu geben; Glockenthürme hatte



man wohl auch früher gekannt, dieselben standen aber als besondere Bauten neben der Kirche. Auch die Langseiten, die Querschiffe und namentlich Chor und Apsis erhielten schon frühzeitig ihre äußere Architektur, so daß die großen romanischen Dome mit ihren Zinnen und Thürmen, ihren gekuppelten Fenstern und Säulenumgängen uns als »feste Burgen« des Glaubens erscheinen.

Die weitere Entwicklung sei nur flüchtig angedeutet: Der romanische Bau war auch mit dem Kreuzgewölbe immer noch ein Gemisch von senk- und waagrechter Struktur; die breiten Tragpfeiler und die mächtigen Außenwände der Seitenschiffe waren nöthig, um die stark nach Außen drückenden, »schiebenden« Gewölbe vor dem Einsturz zu bewahren. In-

dessen war das ganze durch den allgemeinen idealen Aufschwung des kirchlichen Lebens gestärkte Sinnen der Baukünstler darauf gerichtet, die zwar ernsten und würdigen, aber auch schwerfälligen Verhältnisse der tragenden Theile in zierlichere, leichtere, noch mehr aufstrebende zu verwandeln. Nicht wenig mögen dazu die Berichte der Kreuzfahrer von den architektonischen Wundern des Orients beigetragen haben; andererseits hatte man ja Berührungen genug



207] Marmorkamin im Dogenpalaste zu Venedig, von Vinc. Scamozzi (um 1580).

mit den Arabern in Spanien und Sizilien. Neben ornamentalen Motiven von untergeordneter Bedeutung war es namentlich der *Kleeblattbogen* und der *Spitzbogen*, deren Herübernahme dem romanischen Kirchenbau ein neues Gepräge aufdrückte. Der erstere fand an Fenstern, Gallerien und Portalen nunmehr vielfache Anwendung, auch als Friesornament. Von gröfserer und weittragender Bedeutung aber wurde die Einführung des Spitzbogens in der Gewölbekonstruktion,

HIRTH, D. ZIMMER

jedenfalls ohne dafs man zuerst davon eine Ahnung hatte. Indem man nämlich die ganze Wölbung steiler machte, und nicht blos die Quer- und Längengurte lebendiger, mit Rundstäben und Hohlkehlen profilirte, sondern auch die einzelnen Gewölbefelder in ein System von vollständig gemauerten *Rippen* legte, gewann man zunächst den dreifachen Vortheil, dafs die Decke ein leichteres, schlankeres Aussehen, einen lebendigeren Rhythmus erhielt, ohne an Kraft der Erscheinung zu verlieren, dafs man von der streng quadraten Konstruktion der Gewölbe abgehen und die Pfeiler vermehren konnte, endlich dafs auch der Seitenschub der Gewölbe vermindert und die Hauptlast senkrecht auf die Pfeiler verlegt wurde. Diese Neuerungen machen im Wesentlichen den Charakter des sogen. »*Uebergangsstils*« aus, welcher in die zweite Hälfte des 12. und die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts fällt.

Da wurde die wichtige Entdeckung gemacht, dafs das ganze System spitzbogiger und gerippter Gewölbe der drei- bez. fünfschiffigen Kirche zu seinem Halte nicht durchaus kompakter starker Umfassungsmauern, sondern nur entsprechend starker Pfeiler nach Aussen bedürfe. So kam man auf die Idee der *Strebpfeiler*, welche nun, aus der Mauerlinie heraustretend, den ganzen »Schub« der Gewölbe aushalten mußten. Theoretisch genommen waren also die Zwischenmauern ganz überflüssig; die durch Strebpfeiler gestützte Kirche hätte ebensogut eine offene Halle sein können. Die Mauern waren überhaupt nur noch nöthig zum räumlichen Abschluß und zum Schutze gegen Wetter und Kälte, im Uebrigen liefsen sie in Folge ihrer leichteren Bauart jede ornamentale Behandlung und namentlich sehr breite und hohe *Fenster* zu. Den Strebpfeilern wurden aber auch noch *Strebbögen* hinzugefügt, welche von jenen ausgehend in kühnem Schwung brückenartig über die Seitenschiffe hinweg gingen und dem Gewölbe des Mittelschiffes eine weitere Stütze gewährten. Vergewärtigen wir uns nun, wie schon das Innere mit seinen hoch aufsteigenden, reich profilirten Bündelpfeilern und Rippen und seinen hohen, mit Glasmalereien ausgefüllten Fenstern einen total veränderten Charakter erhielt, dessen eigentliches Wesen Schlankheit und Eleganz war, so begreifen wir, dafs auch eine entsprechend leichte und zierliche Behandlung des Aeußeren, der Strebpfeiler und Strebbögen, der Fensterumrahmungen, Firste und Dachrinnen, nahe lag. Den Strebpfeilern wurden schlanke säulengetragene Häuschen und diesen wiederum spitz zulaufende mehrkantige Pyramiden aufgesetzt; solche Aufsätze nannte man »*Fialen*«. Die Spitzen dieser Fialen, wie auch der Thürme und freistehenden Spitzgiebel



208] Entwurf zu einem reichgeschnitzten Tisch von Androuet Du Cerceau um 1570. (Stil Henri III.)

bildete die »Kreuzblume«; das schwungvolle Weinblattornament der letzteren (vgl. Fig. 17) wiederholte sich als »Krabbe« auf den allenthalben angebrachten spitzen Giebeln — den »Wimpergen«. Die Fläche dieser Giebel wie der Fenster ward durch das »Stab- und Maafswerk«, zuerst einfach, dann immer reicher in durchbrochener Arbeit ausgeführt, wobei das drei-, vier- und fünfblättrige Klee-

blatt und der Kleeblattbogen, später auch die »Fischblase« (im fogen. Flamboyantstil) eine hervorragende Rolle spielen. Die Strebebögen wurden häufig mit zierlichem Säulenwerk überhöht. Eine besonders reiche Durchbildung erfuhren die Portale und die über denselben angebrachten riesigen Radfenster. Weit hervorspringende Wasserspeier vermehrten, zusammen mit sonstigem figürlichem Schmuck, den grotesken Eindruck. Himmelanstrebende Thürme — die freilich sehr häufig nicht vollendet wurden — bildeten die weithin sichtbaren Wahrzeichen des von ihnen bekrönten architektonischen Wunders. Einmal erfunden, wurde dieser neue Stil sehr rasch in allen seinen dekorativen Konsequenzen zur höchsten Entfaltung gebracht. Schon die Kathedralen von Rheims und Amiens, beide Werke vom Anfang des 13. Jahrhunderts, zeigen uns denselben in seiner ganzen Pracht und Herrlichkeit, und noch in demselben Säculum folgen die großen Münster zu Köln, Straßburg und Regensburg, welche von der selbstständigen hohen Künstlerchaft der deutschen Meister Zeugnis ablegen.

Ich habe, wie oben gesagt, diese kurze Uebersicht*) der Entwicklung des mittelalterlichen Kirchenstils zu geben für nöthig gehalten, weil nur durch

*) Zu weiterer Belehrung empfehle ich, außer den in der Anmerkung auf S. 207 genannten Werken, noch besonders: *Heinr. Otte*, Geschichte der romanischen Baukunst; *Wilh. Lübke*, Grundriss der Kunstgeschichte, 2 Bde.; *Essenwein*, Kulturgeschichtlicher Bilderatlas des Mittelalters.



209] Himmelbettflatt, deutsche Arbeit um 1560.

solches Zurückgreifen die gothische Profandekoration verständlich wird. Der Name »gothische« rührt von den Italienern her und sollte eigentlich ein Schimpfname sein. »Verflucht, der diese Puscherei (particuccia) erfand! nur Barbarenvolk konnte sie nach Italien bringen« — so läßt sich Filarete um 1460 vernehmen, zu einer Zeit, als jenseits der Alpen der Sinn für die Antike wieder mächtig geworden. In jenem Fluche aber prägt sich nicht bloß ungerichter politischer Haß gegen das Deutschthum aus — denn nicht Theoderich und seine Nachfolger, sondern die entarteten Römer selbst hatten den Untergang ihrer Kultur

verschuldet; das Verdikt Filarete's, das ja nur die allgemeine Gefinnung seiner Zeitgenossen ausdrückte, bestätigt auch die Thatfache, daß die Italiener die großen Prinzipien der Gothik niemals vollkommen erfaßt hatten. Ja ich gehe so weit zu behaupten, daß dieses sonst so durch und durch künstlerische, hochbegabte Volk nichts geleistet hat, was an Originalität und Großartigkeit der Erfindung dem mittelalterlichen normannisch-fränkischen oder sagen wir neidlos: französisch-deutschen Münsterbau an die Seite zu stellen wäre. Der Ausspruch Filarete's ist aber auch ein Akt unbewussten Undanks: denn gerade die italienische Frührenaissance hat, freilich ohne es zu ahnen, ihre beste Kraft aus dem Zauberkreise der nordischen Bauhütte bezogen!

Bevor wir aber zur Darstellung der nordisch-mittelalterlichen Wohnung übergehen, müssen wir noch der Entwicklung und Umbildung des *ornamentalen Details* einige Aufmerksamkeit schenken. Auch hier erscheint sowohl das Romanische als das Gothische originell und wunderbar konsequent.

Das Romanische. Die Säule hat nur die Grundidee von der Antike. Der Schaft entbehrt wohl der edlen Einfachheit mit der unteren Anschwellung, dafür zeigt er oft eine außerordentliche Zierlichkeit und Mannigfaltigkeit phantastischer



210] Deutsche Wohnstube im Geschmacke der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Komponirt von Gabr. Seidl und ausgeführt für die Münchener Kunstgewerbe-Ausstellung von 1876.

Formen. Vertikale Kannelirungen kommen selten vor, desto mehr gewundene, spiralförmige Schäfte und förmliche Zopfgeflechte. Sehr häufig sind zwei- und mehrfach gekuppelte Stämme, welche sogar manchmal in der Mitte knotenförmig verschlungen sind. An den Kirchenportalen und in den Klosterarkaden namentlich sind die Schäfte vielfach mit feineren und stärkeren Skulpturen überzogen, welche eher an die Ornamentik der Schliemann'schen Funde zu Mykenä als an das Römische erinnern: Feine Zickzackbänder mit Edelsteinprismen besetzt, geradlinige und abgerundete Rauten, mit Sternchen besäete Fischschuppen, dann aber auch stilisirte Blattformen, gitterartig eingefasst und in freier Entwicklung. Oft zeigt derselbe Stamm, durch einen oder zwei Ringe oder Knaufe abgetheilt, verschiedene Ornamente mit wechselnder Richtung. Oft winden sich verschlungene Thier- und Menschenleiber in kämpfenden Stellungen an den gekuppelten Stämmen in die Höhe. Noch reicher sind die Kapitäle geschmückt, welche sich entweder als breite, nach unten rundlich abgeschrägte Würfel, oder als üppige Blumenkelche, oder in einem Gemisch beider Formen über dem Schafte erheben. (Nur entfernte Anklänge, keine unmittelbare Anlehnung an die antiken Säulenordnungen.) Die Ornamentik dieser Kapitäle ist eine schier unermesslich reiche: von dem einfachsten und zartesten Linien- und Blattwerk bis zu den tollsten Verschlingungen von Vogel- und Schlangenleibern, menschlichen Fratzen etc.; diese letztere Gattung, zweifellos ein bedeutungsvoller Nachklang altnordischer Kunst, von welcher ja auch die gleichzeitigen Miniaturen und Initialen der Klosterkalligraphen stark beeinflusst sind. Die breit ausladenden Pfühle der Säulenbasis haben in der Regel Eckblätter, welche sich vom Wulst über die vier Ecken der quadratischen Plinthe ausbreiten; manchmal treten aber auch an ihre Stelle Menschen- und Thierfiguren. Das hervorstechendste Merkmal des Romanischen ist der *Rundbogen*, der sich von Säule zu Säule, von Pfeiler zu Pfeiler, über jeder Thüre und jedem Fenster ausspannt. Die wulstigen Rundstäbe der Portalbögen haben, als Fortsetzung der Säulenschäfte gedacht, oft dieselbe Ornamentik wie die letzteren; oft aber sind sie auch mit Wolken- oder Zickzacklinien, Taugewinden, mit Ketten von Kreisen, Rauten, Prismen, Schuppen, mit Reihen von Fratzen und Thierköpfen u. dergl. geschmückt. Ebenso oft aber erscheinen alle bisher erwähnten Bautheile glatt, in welchem Falle der polychromen Bemalung die dankbarste Aufgabe zufiel. Die *Gesimse* sind einfacher, flacher und rundlicher als diejenigen der Antike, meistens oben mit einer kurzen Abdachung, unter dieser eine Hohlkehle, dann ein oder zwei Rundstäbe, unter diesen ein schmaler



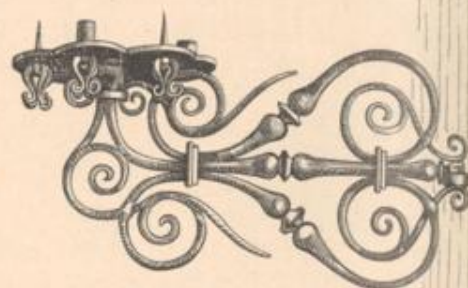
211) Tischdecke und gewebte Wandbekleidung um 1560; nach einem Holzschnitt von Jost Amman.

Fries, zu dessen Hervorhebung man Breit- und Spitzzahnschnitte, Würfel, kleine Rollen, Schuppen und dergl., in größeren Verhältnissen namentlich Reihen offener, kleiner Rundbögen, mit und ohne Konsolen, später auch Kleeblattbögen verwendete. Bei Portalen und Thüren ist das geschlossene Feld des Rundbogens (Tympanon) sehr häufig mit plastischen Darstellungen oder Malereien ausgefüllt. Eine große Rolle spielen die reizenden Gallerien aus Zwergsäulen und -Bögen, welche sowohl die Emporen des Inneren, als die höchsten Partien des Aeusseren (Umgänge um den Chor, manchmal um die halbe Kirche) beleben. Die Fenster sind meistens gekuppelt, aus zwei oder mehreren, durch Säulchen getrennten Bögen bestehend, über welchen sich dann wohl ein einziger Mauerbogen ausspannt. Die Thürme, recht-, sechs-, achteckig oder rund, sind der Länge nach durch feine Gesimse oder Ringe in Etagen getheilt und von steilen Giebeldächern oder mehreckigen bez. runden Helmen bedeckt. So macht der romanische Dom schon äusserlich mit seinen feinen Theilungen und vornehm ruhigen Ornamenten einen überaus würdigen, ernstern Eindruck. Aber welche Skala von Ausdrucksweisen

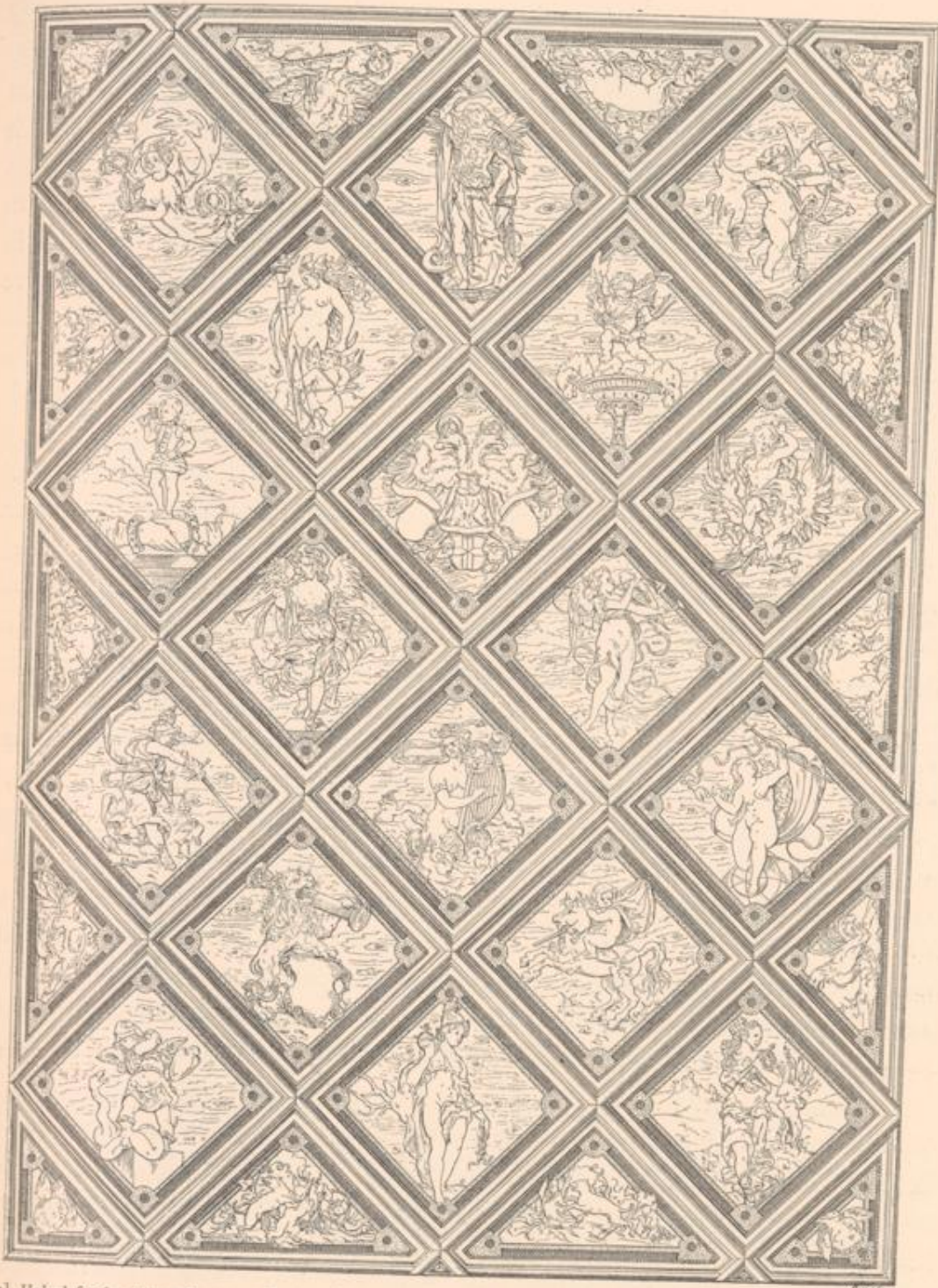
vom Speirer Dom bis zu S. Marco in Venedig! Welche edle Gefetzmäßigkeit — und doch, jeder Baumeifter ein Erfinder! Es kann kaum etwas Genufsreicherer geben, als das Studium des romanifchen Dombaues in feinen unendlichen Variationen von Land zu Land, von Jahrhundert zu Jahrhundert.

Leider läßt das Innere der romanifchen Kirchen heute nicht mehr die *ganze Dekorationskunft* der Zeit erkennen. Diefes Innere erfcheint uns, im Vergleiche zu den reich fkulptirten Portalen etc. oft kahl und eintönig. Aber das war früher nicht fo:

da waren nicht blos die glatten Säulen und Pfeiler, die Apfiden und Bogenfelder, fondern auch große Wandflächen mit *vielfarbigen Ornamenten* und *Figuren bemalt*. Diefes ganze Polychromie war freilich eine fo durch und durch mit dem Kunftgeift des frühen Mittelalters verwachfene, die Symbolik und der Stil der Malereien fand fo ganz im Einklang mit dem hohen Ernst der Architektur, daß fie den Menschen, welche nur von der Wiedergeburt der Antike träumten, nicht mehr verftändlich waren. Im 16. Jahrhundert mag wohl noch das Meifte davon geduldet worden fein; fpäter aber, als der fog. Jefuitenftil feine wilden Orgien feierte, und als die emanzipirten Pofaunenengel mit ihren nackten Beinen das »Ideal« der geiftlichen Herren geworden waren, da wurden die ebenfo tieffinnigen wie eminent ftilvollen Schildereien der treuherzigen alten Klofterkünftler erbarmungslos mit weißen Anstrichen überfchmiert, — ein Kunftmord der fcheußlichften Art, um fo verwerflicher, als er an ehrwürdigen Denkmalen der eigenen Kirche begangen ward. Es ift ungemein fchmerzlich, daß von jenen alten Malereien — im Norden wenigftens — nur Bruchftücke in ruinöfem Zuftand erhalten find bez. mit Sorgfalt von ihren barbarifchen Ueberzügen befreit werden konnten, fo daß wir uns von dem Gefammteindruck der urfprünglichen Dekoration keine ganz vollkommene Vorftellung mehr machen können. Dazu kommt, daß jede Imitation auf unüberwindliche Schwierigkeiten ftossen muß, weil wir das Kunftideal des frühen Mittelalters im beften Fall zwar verftehen, aber nicht zu dem unferen machen können. (Vgl. Seite 24 ff.)



212] Wandleuchter, Ende des 16. Jahrhunderts; vgl. bayer. National-Museum in München.

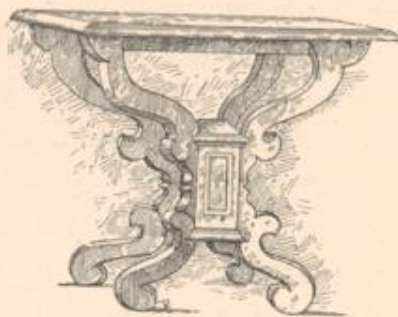


213] Holzplafond, entworfen vom Herausgeber, gemalt von H. Probst nach alten Holzchnitten und Zeichnungen von Dürer, Holbein, Burgkmair, Amman, Stimmer und Candid. («Formenschatz.»)

HIRTH, D. ZIMMER

Jenes Kunstideal aber bestand in der bildlichen Verkörperung nicht natürlicher, materieller Wahrheiten, sondern symbolischer und poetischer Mysterien; ja die »gemeine Deutlichkeit der Dinge« mußte, um dem Ideale gerecht zu werden, bis zu gewissem Grade sogar vermieden werden. Das schließt freilich eine stete Entwicklung der Technik wie des Ausdrucks nicht aus, wie denn vom 10. bis zum 15. Jahrhundert die Wandmalerei vom Rohen zum Strengen und endlich zum Freien fortgeschritten ist;*) im Großen und Ganzen aber ist die mittelalterliche Kunst von jenem Ideale beherrscht. Die Folge ist, daß ihre Schildereien losgelöst erscheinen von der Natur: daher der Goldgrund oder sonst welches Flächenornament, wo wir heute einen natürlichen Hintergrund anbringen würden. Die Figuren, Anfangs (an den musivischen Stil der Byzantiner anschließend) in steifer, strengliniger Hoheit, später in bewegterer Gewandung und mit innigerem Gesichtsausdruck, sollten gleichsam nur bedeutungsvolle Traumgestalten sein, in deren Anblick verfunken der Andächtige sich dem Mysterium näher fühlte. Gerade die Absicht, das Himmlische weit über das Irdische zu erheben, hielt das Sinnliche und Individuelle fern; daher die Künstler ihre Gestalten, auch die der Apostel und Propheten, lieber in weiblich demuthsvoller Haltung, als in männlich strotzender Kraft aufzufassen. Dazu nun die eigenartigen Symbole, welche zur Darstellung kommen mußten: der Heiligenschein, das Kreuz, die Hand Gottes, die beiden Schwerter, gute, edle und böse Thiere (Lamm, Taube, Fische, Löwen, Einhörner, Greife, Adler, Drachen, Gewürm etc.), — zum Theil reine Phantasiegeschöpfe; sodann der zwar von Jahrhundert zu Jahrhundert wechselnde, aber immer kirchlich vorgeschriebene Typus der Figuren Gottes, des Heilandes, der Jungfrau, der Apostel, der Engel, der Teufel. Nur beispielsweise erwähne ich, daß im frühen Mittelalter Gott Vater und Christus als brüderlich ähnliche, gleichalterige junge Männer dargestellt wurden, daß der Gekreuzigte bis in's 12. Jahrhundert mit langer Tunica bekleidet, das Christuskind aber ernst »thronend« auf dem Schooße der Jungfrau erscheinen mußte. Endlich war auch für die verschiedenen biblischen

*) Schnaase, Gesch. d. bild. Künste im Mittelalter Bd. IV. S. 252, sagt von dem *rohen*, dem *strengen* und dem *freien* Stil: »Ersterer entspricht im Allgemeinen den ersten Anfängen der romanischen Architektur, der zweite findet sich in der Zeit, wo diese ihrer Vollendung entgegengeht, der letzte hängt mit dieser Vollendung selbst und mit dem frühgothischen Stile zusammen und ist zwischen 1150 und 1300 am Glänzendsten entwickelt. Im 14. Jahrhundert machte sich das Bestreben nach lebensvollerem Ausdrucke weicher, individueller Gefühle geltend, aber auch dies noch unter dem bestimmenden Einflusse der Architektur und mit einer typischen, durch überlieferte Regeln geleiteten Körperbildung. Die Künstler beabsichtigten allerdings die Natur wiederzugeben, aber sie kannten noch nicht das unmittelbare Studium derselben, sondern folgten ohne Weiteres ihrer Erinnerung und ihrer Phantasie. Erst mit dem 15. Jahrhundert ging man näher auf die Einzelheiten der natürlichen Erscheinung ein und gerieth dadurch auf andere Wege, die zur neueren Kunst führten.«



214 & 215] Gothifirende Tische der Spätrenaissance. (Deutsch.)

Vorgänge eine ganz bestimmte Ordnung, oft bis zur Handbewegung, vorgeschrieben. Aus alledem erhellt, daß die Künstler durch den kirchlichen Sinn der Zeit wie durch spezielle Dogmen beengt waren. Daß aber ihre also bei religiösen Themen gebundene, strenge Darstellung sich auch bei profanen Dingen geltend machen mußte, ist erklärlich. Trotzdem ist der Stil der mittelalterlichen Wandmalerei ein hochinteressanter, »dekorativ« im höchsten Sinne des Wortes, ja geradezu monumental: sie war in Wirklichkeit Belebung architektonischer Flächen, bildete mit der Plastik des Baues selbst ein organisches Ganzes. Jede Erinnerung an das Tafelbild, an die zufällige Anbringung einer Atelierarbeit war hier schon durch die Technik ausgeschlossen: wie die großartigen byzantinischen Mosaikbilder durch ihr festgefügtcs Material wirklich der Wand angehörten, so erschienen auch die in hellen leuchtenden Wasserfarben*) ausgeführten romanischen Wandgemälde innig mit der Mauer verbunden — wie an Ort und Stelle breit und stark konturierte, aber zart kolorierte Federzeichnungen, eine für die Ewigkeit bestimmte künstlerische Handschrift.

Dem Stile der Wandmalerei am Nächsten standen die gewebten und gestickten Bilder, sofern dieselben als Dekoration größerer Flächen dienten. Solche *Wandteppiche* (jetzt Gobelins genannt) waren nachweislich schon seit dem 10. Jahrhundert beliebt nicht bloß in den Palästen der Großen, sondern auch in den Kirchen; vielleicht ist ihr Gebrauch seit der Antike ein ununterbrochener gewesen. Im Mittelalter speziell spielten die figurenreichen Darstellungen biblischer Szenen eine große Rolle. Wenn auch rohere Webereien sicher schon von den germanischen Urvölkern zu dekorativen Zwecken benutzt wurden, so mögen

*) Die *Frescomalerei* — d. h. Malerei auf den frisch aufgetragenen Kalk — datirt aus dem 14. oder 15. Jahrhundert; vorher wurde auf den trockenen oder nur etwas angefeuchteten Kalkbewurf gemalt.

doch die ersten feineren Fabrikate der Art aus dem Orient zu uns gekommen und von grossem Einflufs auf die romanische Ornamentik gewesen sein. Dann aber wurden sie massenhaft nicht blos in den Klöstern und den Kernaten der Ritterburgen angefertigt, sondern schon frühzeitig entstanden förmliche Fabriken, in denen wohl hauptsächlich die grossen und figurenreichen Stücke gewebt wurden. Bei dem Besitzer einer solchen Fabrik, dem Grafen von Poitou, bestellte sogar ein Bischof 1025 ein »tapetum mirabile«; derselbe Fabrikbesitzer offerirt um jene Zeit dem Könige von Frankreich gleich hundert Stück auf einmal! — Die *Glasmalerei* ist gleichfalls sehr alten Datums und ward schon zu Ende des 10. Jahrhunderts zu Kirchenfenstern verwandt; Professor Sepp läfst die Erfindung von Tegernsee ausgehen. Indessen ist über die Anfänge dieses und ähnlicher Kunstzweige ein geheimnisvolles Dunkel ausgebreitet, da über die wichtigen Beziehungen zum Orient, diesem reichen Jungbrunnen mittelalterlicher Kunst, nur wenig Genaueres bekannt ist. Das gilt namentlich auch von den Arbeiten in *Email*, wenn auch hier dem Niederrhein der Vorgang vor dem so berühmt gewordenen Limoges gebührt; von den Schnitzereien in *Elfenbein*, den *Goldschmiedearbeiten* und namentlich vom *Erzguß*. Die noch heute in ziemlicher Anzahl erhaltenen Kirchengeräthe aus Bronze (Wand- und Handleuchter, grosse mehrarmige Standleuchter, Aquamanilen in Löwenform, Ciborien etc.) scheinen ihre kraftstülvollen Formen oft ganz unmittelbar aus dem Persischen entlehnt zu haben, während andererseits wieder der altnordische »Wurm« mit seinen tollen Verschlingungen auch den Erzgießern von damals viel zu schaffen machte.*)

Das *Wohngeräthe* der frühromanischen Zeit dürfen wir uns in seinen reicheren Formen als eine freie Uebersetzung des römischen und byzantinischen Metallstils in den Holzstil vorstellen. Aber es wäre falsch, wollten wir die reichen Ausstattungen, welche geistreiche Forscher nach Miniaturen und kümmerlichen Bruchtheilen konstruirt haben, für den gewöhnlichen Hausrath halten. Dieser mag einfach genug ausgesehen haben: Massive Eichenläden und Pfoften, einfach aber solid gespündete, mit Falz und Nute, auch mit Holzstiften verzapfte Zimmermannsarbeit; von der gestemmtten Schreinerarbeit, welche die Füllungen in vorspringendes Rahmenwerk einsetzt und die Felder durch reich profilirte Lifenen abtheilt, war noch keine Rede, noch weniger von der Bekleidung des Holzkerns durch Fournituren aus anderen, reicheren Holzarten. Diese letzteren

*) Sehr interessante Abbildungen bei *Viollet-Le-Duc*, *Mobilier Français*, II, S. 53 ff., 69; und bei *Essenwein*, *Kulturgeschichtlicher Bilderatlas*.



216] Standuhr, von Bronze und vergoldet; deutsche Spätrenaissance. Im Besitze des South-Kensington-Museums in London.

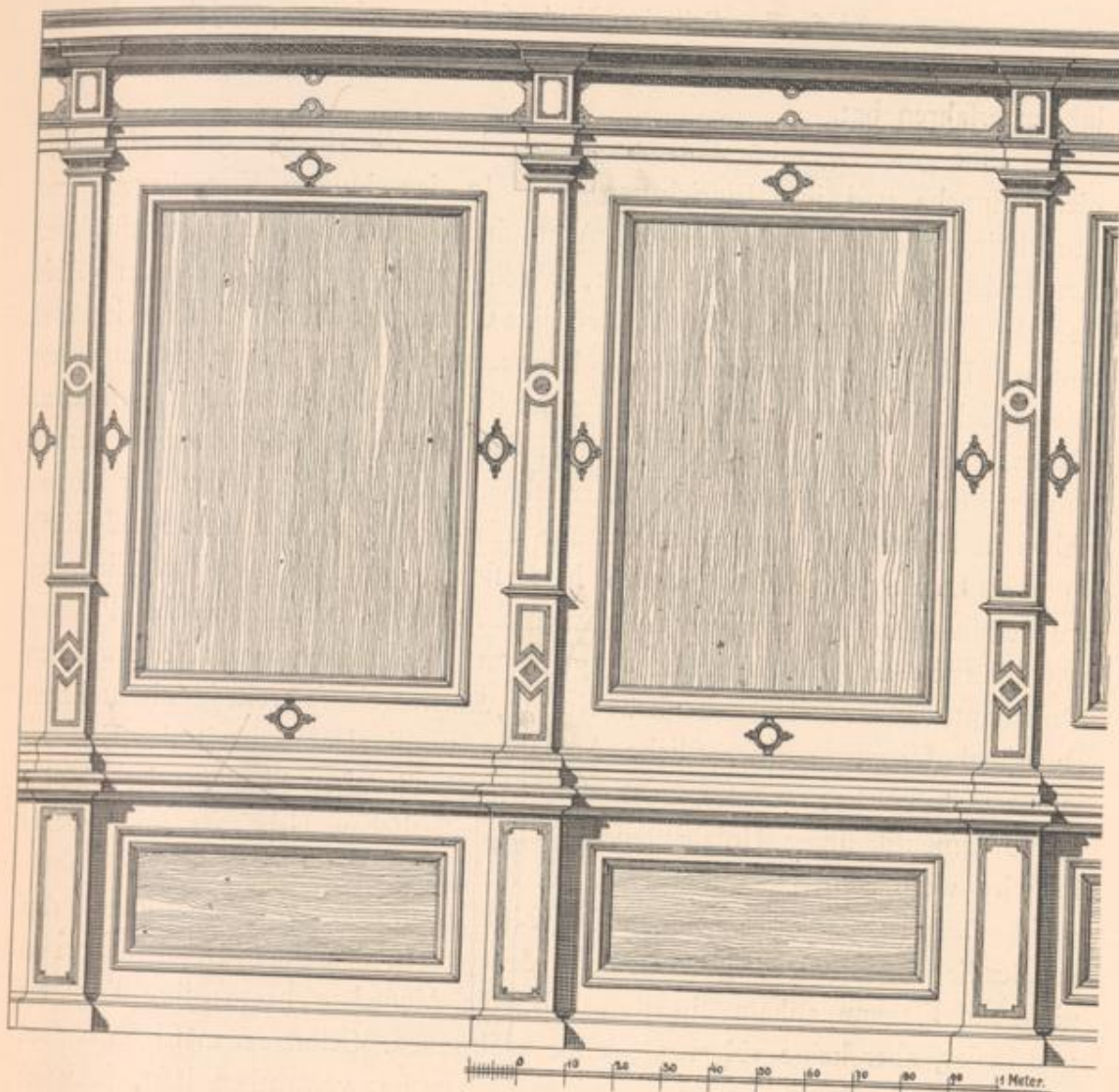
Praktiken hat erst die Gothik gezeitigt. Die romanische Wandvertäfelung wird, wo sie überhaupt vorgekommen, aus glatt zusammengefügtten Brettern bestanden haben, welche, den Prinzipien des Stils gemäfs, der Malerei oder dem Teppich breite Flächen darboten. In gleicher Weise mögen Truhen und Schränke im

Wesentlichen glatte Holzkästen gewesen sein, naturfarbig oder in reicher Ausstattung bemalt (wie die berühmten Kirchenschränke in Bayeux und Noyon)*), mit einfachen Eisenbändern und Riegelschloß auf der Außenseite. Bei Sesseln, Sitzbänken, Tischen und Stühlen gewöhnlicher Art waren die starken Füße entweder senkrecht oder gekreuzt, in beiden Fällen unten durch eingezapfte Querleisten gefestigt. An massiven Untergestellen frühzeitig Ausschnitte von Rund- oder Kleeblattbögen. Wenn ich vorhin von einer Anlehnung an den antiken Metallstil sprach, so meinte ich damit jene Prachtmöbel der frühromanischen Epoche, welche den Abbildungen nach aus reich profilirten, offenbar auf der Drehbank hergestellten Füßen und Gallerien von dickbauchigen Zwergsäulen gebildet waren. Die reichsten dieser Möbel (Bettstellen, Thronessel, Chorstühle etc.) mögen wohl auch bemalt oder mit Einlagen aus Elfenbein, Perlmutter und gefärbtem Bein oder mit flachen Skulpturen verziert gewesen sein.***) Die Vermuthung liegt nahe, daß auch gewöhnlicher Hausrath vielfach aus Drechslerarbeit, aus zusammengesetzten Kugeln etc. bestanden hat. Neben dieser Nachbildung in Holz kommen aber, nachweislich bis in's 13. Jahrhundert, auch Sessel und Bettstellen aus Bronze vor, die an den Kreuzungen der Rundstäbe mit Kugeln, unten mit Dreifüßen (vielleicht auch Thierklauen u. dgl.) versehen sind; manchmal wurde nur eine Rück- und Fußwand aus Metallstäben dem übrigens hölzernen Gestell aufgesetzt.***)) Zwischen den Stäben ward, zum Halt der Matratzen und Kissen, ein Netz von starken Tauen oder Gurten ausgespannt. Ueberhaupt bildete das Bett, welches ja im Hauptwohnraum selbst aufgestellt war, einen Glanzpunkt der Dekoration (Fig. 1, 6, 8), und gerade an diesem Möbel mag am frühesten figürlicher Schmuck angebracht worden sein. Wichtig war hierbei die Höhe der Kopfwand; denn es scheint, daß unsere Altvordern mehr sitzend als liegend geschlafen haben. Auch mit Kissen, Ueberzügen und Vorhängen der Betten wurde viel Luxus getrieben. Daselbe gilt von den Sitzmöbeln; aber der reicher geschnitzte Stuhl, oft ein sehr ansehnliches breites Möbel, einem Throne gleich, war nur für den Schloßherrn oder die Herrin oder für Ehrengäste bestimmt, die übrigen Zimmerbewohner mußten sich mit Sitzbänken und einfachen Schemeln begnügen. In der Klosterzelle war durch das ganze Mittelalter der Klappstuhl (Fig. 11), auch in Eisen, und der Rippenstuhl

*) *Viollet-Le-Duc*, *Mobilier Français*, I. Bd. S. 6 ff.

**) *Viollet-Le-Duc*, a. a. O. S. 44, 47, 48, 116, 161, 163.

***)) Ebendasselbst S. 43, 50, 157, 159.



217] Wandvertäfelung aus dem Schlosse Velturns in Südtirol. Aufgenommen von Herrn L. Romeis,

aus Holz (Fig. 77) beliebt. Gepolsterte Möbel gab es nicht, dem bequemen Sitz dienten weiche, oft sehr reich ausgestattete Kissen. Aber es kann nicht genug betont werden, daß unsere Kenntniss der romanischen Zimmereinrichtung eine sehr mangelhafte ist: Es existirt kein einziges Ensemble aus der Zeit, und selbst der reichste Sammler, das reichste Museum wäre schwerlich in der Lage, einen ganzen romanischen Wohnraum aus wirklich ächten Möbeln zusammen zu stellen; ein um so schlimmeres testimonium paupertatis, wenn wir überdies

zugeben müssen, daß der Stil im Verlaufe von nahezu 400 Jahren in den verschiedenen Gebieten seiner Verbreitung sicherlich die mannichfachsten Wandlungen erfahren hat.

Eine ganz eigenthümliche Stellung nehmen die *skandinavischen Herrenböfe* dieser Epoche und ihre Einrichtung ein. In den Museen Kopenhagens und Stockholms werden reichgechnitzte Armstühle, Thüren, Geräthe verschiedener Art und Schmuckfachen aufbewahrt, welche, wahrscheinlich aus dem 9. bis 12. Jahrhundert stammend, sehr merkwürdige Ornamente rein nordischen Gepräges zeigen. Die oft erwähnten Knoten, Pflanzengewirre und Thierverfchlungen spielen dabei die Hauptrolle. Der Sitz der Stühle besteht aus einem förmlichen Kasten, dessen Füllungen Kampffzenen u. dgl. darstellen, aber auch die starken Pfoften, die breiten Rücken- und Armlehnen sind geschnitzt; die vier Pfoften gehen in Hundsköpfe aus, auch Hennen oder dgl. sitzen auf dem Handgriff.*) In jenen Ländern des hohen Nordens hatte sich die urgermanische Ueberlieferung am Reinsten erhalten; wie uns die pathetische Sprache der schwedischen Prediger unwillkürlich an griechische Laute gemahnt, so erinnern uns die erwähnten Ornamente lebhaft an frühhellenische Kunst. *Semper* geht so weit, im altnordischen Dynastenhof urverwandtschaftliche Anklänge an die Häuslichkeit der Griechen in ihrem heroischen Zeitalter zu finden.***) Ob die alten Skandinavier wirklich die Ornamentik ihrer Holzbauten aus der asiatischen Urheimat mitgebracht? Es wird wohl ewig ein dunkles Räthsel bleiben!

Der Grundzug des romanischen Möblements war Zweckmäßigkeit; daß bei der Schwerfälligkeit und dem Ernst des ganzen damaligen Lebens es hierbei nicht auf Eleganz ankam, ist natürlich: die Menschen hatten ihre Tugenden und Laster, aber keine »Nerven«, keine »Migräne«. Selbst der mäßige Komfort, welchen unsere Kenntnifs des damaligen Hausrathes vermuthen läßt, fand sich nur in den Wohnungen der Großen in Kirche und Staat. Am Feuer des breiten Kamins, vor dem 6 bis 10 Personen Platz hatten, oder des offenen Herdes in der Mitte des Gemaches mag es hier selbst an trüben Wintertagen bei Fiedel und Minnegefang, bei Schach- und Würfelspiel erträglich gewesen sein; konnte man hier doch den Steinboden und die Wände mit Teppichen belegen, drang doch das Tageslicht durch gläserne, wenn auch grüne und kleine

*) Abbildungen bei *Essenwein*, Bilderatlas, Taf. 20, 22, 23.

***) Aeußerst interessant die ausführliche Begründung dieser Ansicht bei *Semper*, Stil, Bd. II S. 276 ff. Vgl. u. *K. Weinhold*, Altnordisches Leben, welchem trefflichen Werke *Semper* das Thatfächliche seiner Darstellung zumest entnommen hat.



218] Kredenzschrank (Deutsche Spätrenaissance) auf Schloß Rosenberg an der Moldau.
HIRTH, D. ZIMMER

Scheiben. Aber in den Häusern der Bürger und in den Burgen gar mancher Ritter, deren Dasein ein glänzendes Bauernelend war, fehlte es oft am Nöthigsten. Die Thatfache, daß durch das ganze Mittelalter hindurch die Fenster in der Regel nur mit gewachster Leinwand oder Oelpapier, wohl auch mit Bruchstücken von Marienglas versehen waren, und daß selbst bei den Wohlhabenden der Städte der Gebrauch des Glases (Butzenscheiben) erst im Laufe des 15. Jahrhunderts allgemein wurde, ist wohl geeignet, unsere romantische Schwärmerei für die Häuslichkeit jener »guten alten Zeit« etwas zu dämpfen.

Die politische Unsicherheit, Kämpfe und Fehden aller Art erschwerten den Ausbau eines ficheren, behäbigen Heims: Burgen wie Städte waren fortwährend in Gefahr, geplündert oder gar zerstört zu werden. Dazu kamen Feuersbrünste, die bei der Bauart und Bedachung der Häuser, beim Gebrauche des Kienspans und dem Mangel eines geordneten Löschwefens, sehr häufig waren und manche Niederlassungen mehrmals im Laufe eines Jahrhunderts total vernichteten. Gerade diese häufigen Zerstörungen bestätigen die Vermuthung, daß immer noch der Holz- und Fachwerkbau vorherrschend gewesen sei; von den flüchtigen Gründungen Heinrich's des Städtebauers darf dies mit Sicherheit angenommen werden. Auch die meisten Ritterburgen mögen in ihrer frühesten Gestalt aus Holz aufgeführt worden sein. Von den aus Stein aufgeführten Profanbauten sind heute auf deutschem Boden nur noch sehr wenige erhalten: Das sogen. Kaiserhaus zu Goslar aus dem 12. und 13. Jahrhundert; die prächtige ebenfalls spätromanische Palas der Wartburg mit ihren reizenden Säulen- und Bogengallerien, welche in Folge einer glücklichen Restaurirung die edlen Verhältnisse eines mehrstöckigen Fürstenschlosses jener Zeit vollkommen erkennen läßt; von romanischen Schloßbauten sonst nur noch Bruchtheile und Ruinen (Gelnhausen, von Barbarossa erbaut, St. Ulrich bei Rappoltsweiler, Vianden an der Our im Luxemburgischen, Cobern a. d. Mosel, Reichenstein bei St. Goarshausen, Minzeberg in der Wetterau, Donaufauf bei Regensburg u. f. w.); ferner mehrere Ruinen von romanischen »Wohnthürmen« (Bergfrieden, entsprechend den Donjons der Normannen). Von städtischen Häusern der Periode existiren noch interessante und stattliche Beispiele in Cöln a. Rh., Coblenz, Metz, Trier, Regensburg u. a. O.; wichtig namentlich deshalb, weil hier neben dem Rundbogen auch der gerade Fenstersturz, mit und ohne Mittelsäulen, vorkommt.*)

*) Ich verweise auf die topographische Uebersicht der deutsch-romanischen Profanbauten in dem Werke von *Otte*, Seite 248—285 und 664—742. Es ist wahrscheinlich, daß die von *Otte* gegebene Uebersicht noch



219] Tischtuchborten, roth, braun oder blau auf weißer Leinwand; deutsche Renaissance.

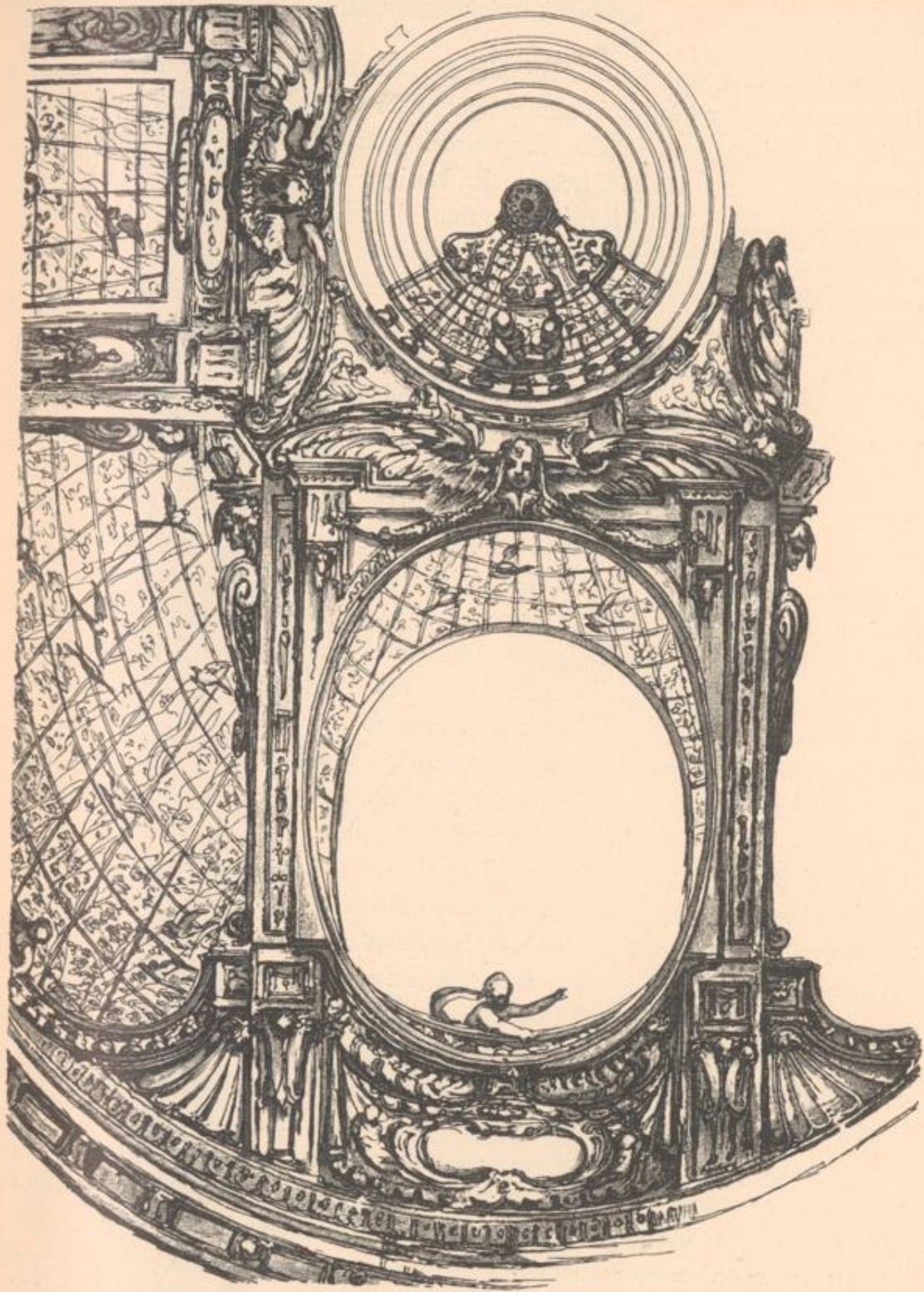
So sicher wir auch annehmen dürfen, daß die blühenden Niederlassungen der Römer an der Donau und am Rhein, von der alten Vindobona bis zur Colonia Agrippina, in den finsternen Jahrhunderten nahezu ganz zerstört worden sind, so

erhahener Bauten sich vermehren liefse, wenn die Alterthumsfreunde aller Orten dazu helfen würden. Ich erkläre mich bereit, bezügliche Notizen (am Besten von photographischer Aufnahme begleitet) zu sammeln und event. zu veröffentlichen.

ist es immerhin nicht unwahrscheinlich, daß in den heute erhaltenen Steinbauten des 12. und 13. Jahrhunderts Nachklänge antiker Architektur zu finden sind.*) Steht doch heute noch die großartige Porta nigra in Trier mit ihren imposanten Fensterarkaden als Denkmal hoher römischer Baukunst da — wie viele Vorbilder dieser Art mögen die Bewohner der ehemals römischen Provinzen noch zu den Zeiten der Ottonen und Heinriche vor Augen gehabt haben! Wie frühzeitig übrigens bei der Bildung der mittelalterlichen Stadt das Stände- und Gewerbetreiben mitwirkte, geht aus einem Plane von Wien um 1100 hervor: Hier ist nicht nur von einem Haupt-, einem Holz- und einem Fackelmarkt (auf welch' letzterem die Kienespäne feilgehalten wurden) die Rede, sondern auch von der Bogner-, Küfer-, Bader-, Schuster- und Goldschmiedgasse; auch sind auf dem Plane viele »Zinshäuser« bezeichnet, aus denen das Passauer Hochstift Einkünfte bezog. Die Zahl der Häuser von Cöln a. Rh. soll im 13. Jahrhundert 6,000 betragen haben, wovon etwa ein Drittel Zinshäuser. Kein Wunder, daß bei so engem Zusammenwohnen schon frühzeitig die sogen. »Vurgezimpern« oder »Ausfänge« der Fachwerkbauten aufkamen — jene auch später noch so beliebten terrassenartigen Vorsprünge der oberen Stockwerke über die eigentliche Baulinie. Sie nahmen zwar der Straße Licht und Luft, gewährten aber den Inwohnern mehr Raum, sahen sehr malerisch aus und haben vielleicht dadurch, daß sie die Senkung der Durchzugsbalken verhüteten, manches alte Haus vor dem Einsturze bewahrt. Im Süden, namentlich in Tirol, aber auch in Bayern und am Rhein, wurden sehr frühzeitig auch die sogen. »Laubene« beliebt, in denen sich der Kleinverkehr entwickelte. Noch jetzt gehen in vielen Städten solche Arkaden durch ganze Straßenzüge.

Um die Mitte des 14. Jahrhunderts vollzog sich eine große soziale Umwälzung. Während bis in's 12. Jahrhundert vorwiegend die Klöster und Kirchen die Hüter der Kultur gewesen waren und später die großen und kleinen weltlichen Höfe den Ton angegeben hatten, regte es sich nun gewaltig im Bürgerthum der Städte. Handel und Verkehr, Wohlstand und Lebenslust nahmen zu, durch die Erzählungen der Kreuzfahrer und der Handelsleute war man auch mit der weiten Welt in Berührung gekommen. In dem allgemeinen Drange nach Bildung und Lebensgenuss nahm auch die Nachfrage nach Kunstserzeugnissen aller

*) Auf die römischen Vorbilder deutet auch die Ableitung der auf den Steinbau bezüglichen Ausdrücke hin: *murus* = Mauer, *tegula* = Ziegel, *calx* = Kalk, *fenestra* = Fenster, *tectum* = Dach, *cella* = Keller, *turris* = Thurm. Ob das Wort »Thüre« auf das griechisch-lateinische *thyroma* zurückzuführen ist?



220] Entwurf zu einer Plafondmalerei von Bern. Poccetti, Ende des 16. Jahrhunderts.

Art einen hervorragenden Platz ein, die Werkstätten der Klöster aber und die »Hoflieferanten« der Fürsten konnten nicht mehr genügen — die Klöster wollten es vielleicht nicht einmal. So sehr wurden nun die Städte Mittelpunkte des geistigen und künstlerischen Strebens der Nation, daß gar viele Ritter herbeikamen und sich als Patrizier intra muros niederließen, die Verwaltung ihrer Burgen und Gehöfte den Vögten überlassend. Die Kunstarbeit der Schreiner, Maler, Bildschnitzer, Goldschmiede, Schlosser, Zinngießer, Thonformer, Beutler, Weber, Schneider u. s. w. wurde mehr und mehr bürgerlich und zunftmäsig betrieben, die Bürgerstuben füllten sich mit einem Hausrath, der ihnen früher fremd gewesen war. Oeffentliche Spiele und Luftbarkeiten, an denen selbst die Aermeren theilnehmen konnten, mehrten sich in den Städten. Aeufserlich wird dieser Umschwung am deutlichsten charakterisirt durch die totale Aenderung des Kleiderwesens: Bisher hatte im Wesentlichen die antike Tunica, mit manchen Maßgaben natürlich, die hauptsächliche Bekleidung von Männern wie Weibern der besseren Stände ausgemacht, sogar die Ritter hatten über dem Panzerhemd einen Ueberwurf getragen; nun kamen bei den Männern die kurzen Röcke und eng anliegenden Hofen, bei den Frauen die anschließenden, am Halbe ausgeschnittenen Tailenröcke auf, dazu allerlei Firlefanz an Kopf und Gliedern. Die Putz- und Modesucht wurde so groß, daß man es etwa seit 1350 für gerathen hielt, gegen dieselbe förmliche »Kleiderordnungen« zu erlassen, welche freilich fortwährend übertreten wurden, weil sie von den Machthabern im Barte wohl gar nicht so ernst gemeint waren und vielleicht nur Pflaster auf die Wunden eifersüchtiger Damen sein sollten. Diese ganze Bewegung trat in Deutschland, wie gesagt, um die Mitte des 14. Jahrhunderts ein; sie hatte ihren Ausgang in Frankreich schon einige Jahrzehnte früher genommen. Schon zu Ende des 13. Jahrhunderts war dort das ehemals so inhaltreiche höfische und ritterliche Wesen zur bloßen Aeufserlichkeit geworden.

Wie wir gesehen haben, war schon hundert Jahre vor dem Aufschwunge des Bürgerthums der neue Stil, den wir nun Gothik nennen, in der Kirchenarchitektur zu glänzender Erscheinung gekommen. Aber im Hausrath und in der Zimmertektonik war man bisher, nämlich bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, nicht wesentlich von den Utilitätsformen der spätromanischen Zeit abgewichen. Als wäre der himmelanstrebende Bau des neuen Domes etwas Heiliges, Unantastbares gewesen, hatte man sich — so scheint es fast — durch ein Jahrhundert davor gecheut, seine Prinzipien in die Wohnungen zu übertragen. Freilich



221 & 222] Geschnitzte Stühle, italienische Spätrenaissance. Imitirt von Alois Ueberbacher in Bozen.

sehen wir schon seit 1250 bis 1300 einzelne Stadthäuser, namentlich in den reichen Niederlanden, mit gothischen Façaden erstehen; aber hier handelt es sich doch immerhin um hohe architektonische Aufgaben. Indessen hatte jene Enthaltbarkeit ihre guten sachlichen Gründe. Zunächst mochte wohl die Bescheidenheit der privaten Mittel bestimmend wirken, daß man sich in den Wohnungen mit dem Althergebrachten begnügte und das neue Kunstideal der Kirche überließ. Aber gewiß sprach dabei auch ein sicheres Stilgefühl mit. Denn so zweifellos die Robert de Couci, die Erwin von Steinbach u. a. bei ihren genialen Schöpfungen nur die Erhabenheit des Gotteshauses im Auge gehabt hatten, so gewiß kam es anfangs den Bewohnern der Schlösser und Bürgerhäuser nicht in den Sinn, in ihren Gemächern abgeriffene Motive eines Kunstgebildes zu verwerthen, das gerade in seiner Totalität und wegen der folgerichtigen Durchbildung aller Theile die höchste Bewunderung erregte und zur Andacht stimmte.

In der That war, ist und bleibt es für immer eine Ungereimtheit, einen Baustil, der seine Triumphe in *vertikaler* Entwicklung feiert, auf Innenräume mit *horizontalem Sturz* anzuwenden. Um solche Räume aber handelt es sich fast ausnahmslos in den Wohnungen. Ich habe oben (S. 226 ff.) darzulegen versucht, wie das eigentliche Leben der Gothik in dem kühnen Emporstreben der Bündelpfeiler und in der Verästelung der Gurte und Rippen im spitzbogigen Gewölbe besteht; so sinnig wie treffend bezeichneten ja auch die Meister der deutschen Bauhütte das Massiv des Pfeilers als *Schaft*, die stärkeren und schwächeren Stützen des Rippenystems aber als *alte* und *junge Dienste* — als »Dienste« der einen großen Idee des Auftrebens! Nimmt man dem Stil diesen feinen Lebensnerv, so wird auch das ganze übrige Gefolge seiner Struktur, ja sogar eines großen Theiles seiner Ornamentik hinfällig. Denn was sollen z. B. Spitzbogenfenster und spitzbogige Thüröffnungen in einem Raume mit wagerechter Decke! Mit ihrer gegen die gerade Linie des oberen Abchlusses gerichteten Spitze verwunden sie nicht nur den Raum selbst, sondern auch unser behagliches Gefühl. Und was sollen ferner Fialen und strebepfeilerartige Lifenen in einem Gehäuse, wo nichts zu »streben«, wo keinem Gewölbeschub zu begegnen ist! Den wirklichen Halt unseres Zimmers bilden die vier *Wände*, die, von Stockwerk zu Stockwerk sich erhebend, mehrere Decken und endlich das Gebälke des Daches tragen, gewissermaßen eine bürgerliche, in Etagen abgetheilte Basilika; wogegen, wie wir gesehen haben, die Wände des gothischen Domes der Funktion als Träger überhoben sind. So natürlich es daher ist, wenn hier die dünnen Wandflächen als schmale Felder erscheinen und eine mehr vertikale Ornamentation (z. B. die hohen Fenster mit Glasmalerei) erhalten, so begründet ist die Forderung, daß der Zimmerwand ihre strukturelle Einheit gewahrt bleibe. Aber neben diesen logischen, der Aesthetik des Stils entspringenden Erwägungen sprechen auch noch praktische Gründe der Wohnlichkeit gegen die »Kirche im Zimmer«. Wir brauchen *Flächen* an den Wänden, um unseren Hausrath stellen, um gewebte Tapeten, Wandmalereien und Tafelbilder anbringen zu können.

Nun ist ja allerdings in dem *historischen* gothischen Zimmer, auch der spätesten Zeit, nur äußerst selten der Versuch gemacht worden, das ganze System des Kirchenbaues tektonisch darzustellen; die schlimmsten Ausschreitungen dieser Art fallen vielmehr der unverständigen modernen Imitation unseres Jahrhunderts zur Last, und auch hierin hat man in England und Frankreich, angeregt durch den Flamboyant- und bez. den Perpendicularstil, mehr geleistet, als in Deutschland.



223] Möbel der Spätrenaissance, mitgeteilt von Alexander Pollak, k. k. Hof-Tapezierer in Wien.

HIRTH, D. ZIMMER

Aber dennoch hat schon seit dem Auftreten einer gothifizierenden profanen Dekorationskunst etwa um 1350 bis zum Aussterben derselben um 1500—1520 ein Fortschreiten *in der Richtung* des falschen Zieles stattgefunden. Es erklärt sich dies daraus, daß man im Verlaufe jenes Zeitraumes einerseits nach immer reicherm Schmuck der Häuslichkeit verlangte und daß man, einmal im Banne des herrschenden Kirchenstils, desto kritikloser bei der Uebertragung desselben verfuhr, je mehr das Ideal seiner Schöpfer in Vergessenheit gerathen war. (Einen ähnlichen Vorgang werden wir später bei der Renaissance zu konstatiren haben.) Indessen ist jene Bewegung durchaus keine stetig fortschreitende gewesen, weder in Anbetracht der Länder, noch der einzelnen Kunstzweige. Bei untereinander ganz ähnlichen Dingen war man im einen Falle bis zuletzt merkwürdig konservativ, im anderen Falle schon frühzeitig ebenso neuerungsfüchtig. Fragen wir daher nach dem *Wesen* des frühen und späten Stils, so müssen wir in erster Linie den Charakter der Tektonik und ihrer Ornamentik feststellen; die Zeitbestimmung, wegen der erwähnten Schwankungen ohnehin schwierig, kommt daneben erst in zweiter Linie in Betracht.

Der *frühe*, oder besser der *logische Stil* der Zimmergothik hat überhaupt mit dem Kirchenbau nichts gemein, zum Mindesten hat er von ihm nichts Wesentliches entlehnt. Wandvertäfelung und großes Geschränk, im Allgemeinen noch immer gespundete, wenn auch oft verfeinerte Zimmermannsarbeit, — zeigen große, breite Flächen, jede struktiv nicht begründete Zerreißung in kleinere Felder ist vermieden. Lediglich um die »große Füllung« hervorzuheben, wird dieselbe durch friesartige Ornamente begrenzt. Die Belebung der Hauptfläche besteht entweder in der Naturzeichnung des Holzes, oder in einer Bemalung mit pflanzlichen Ornamenten bez. figürlichen Darstellungen, oder aber in flacher Schnitzerei (Fig. 10), welche mehr Gravirung als eigentliches Basrelief war. Bei Thüren wie Schränken kamen auch schon frühzeitig jene reichen schmiedeeisernen Beschläge auf, welche sich, den Aesten und Blättern eines Baumes gleich, über die ganze Fläche ausbreiten. Unter den die Füllung einfassenden Friesen haben wir uns noch kein eigentliches Rahmenwerk vorzustellen; bei den Wandvertäfelungen hatten sie vielmehr nur den Zweck, die vertikal stehenden, seitlich ineinander vernuteten Bretter oben und unten zusammen zu halten. Die Ausschmückung solcher Frieße bestand sehr häufig in flach geschnitzten, theilweise bemalten oder nur im Grunde schwarz gefärbten Ornamenten aus stilisirten Pflanzenformen oder Schlingengewürm (wieder die altnordische Reminiszenz!);



224] Grünstufiger Ofen, deutsche Spätrenaissance.
Imitiert von der Fleischmann'schen Kunsthandlung in Nürnberg.

Fig. 7 bietet hierfür ein sehr gutes Beispiel. Manchmal wurden auch die einzelnen Bretter der Vertäfelung oben oder in der Mitte ornamental ausgezeichnet, z. B. durch gemalte oder gravirte Wappenschilder, geschnitzte Kleeblattrosetten u. dgl.; auch wurden wohl die Fugen zwischen den Brettern durch eine schmale und flache Leiste verdeckt, wodurch indessen die Einheit der Wandfläche nicht

gestört wurde. Die Vertäfelungen reichten entweder bis zur Decke hinauf, oder sie waren mannshoch, oder sie bildeten nur untere Streifen, gerade hoch genug, daß die auf den Bänken Sitzenden sich daran anlehnen konnten. In sehr vielen Fällen aber blieb auch die Wand ohne alle Holzbekleidung und wurde bemalt oder mit Teppichen versehen. Mit solchen gewebten Bekleidungen wurde namentlich im 15. Jahrhundert ein großer Luxus getrieben; die Hauptfabrikationsstätten des Nordens waren Gent und andere Orte Niederburgunds. Sehr charakteristisch für den breiten Stil jener frühen De-

korationskunst ist die häufige Sitte, das ganze Gemach mit solchen Teppichen derart zu bekleiden, daß je zwei derselben auf der Mitte der breiten Thüre zusammentrafen; der Eintretende mußte also die beiden Enden auseinanderbreiten. (Fig. 62.) Die Teppiche, mit gewebten Borten versehen, waren nur oben mit Ringen und Haken befestigt, machten also vollkommen den Eindruck der hängenden, nicht

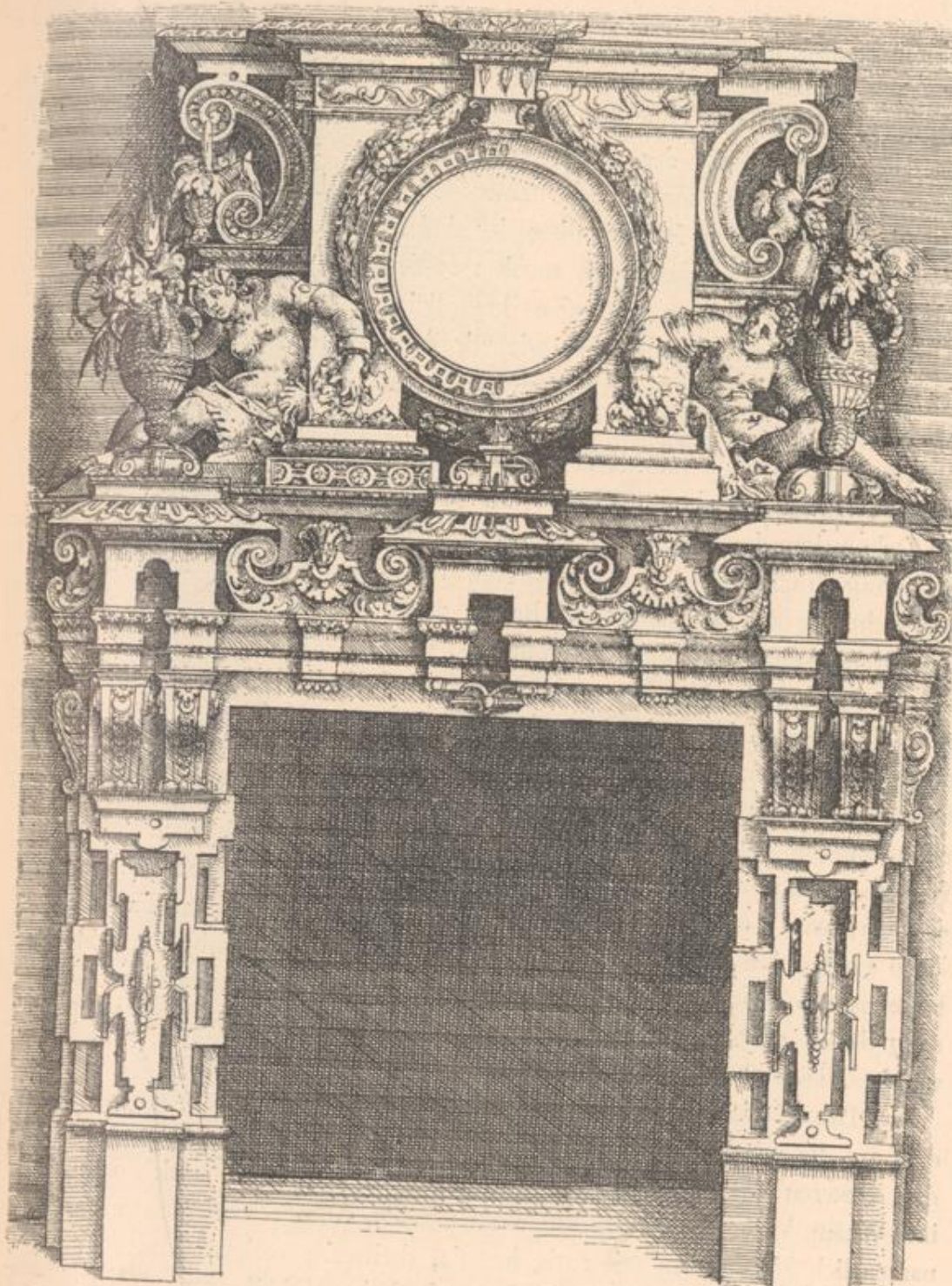
der ausgespannten oder gar eingerähmten Wandbekleidung. Ein solcher Versteck für verbotene Befucher und gefährliche Horcher wird es wohl auch (wie Viollet-Le-Duc bemerkt) gewesen sein, welchen Shakespeare im Auge hatte, als er den armen Polonius durch den mißtrauischen Hamlet in's bessere Dasein befördern liefs — nicht aber eine moderne »Portiére«, die ebenfogut einen ahnungslos Eintretenden hätte verdecken können. Im Uebrigen war der Stil der gewebten Darstellungen konform demjenigen der Wandmalerei: Meist große Figuren, noch immer etwas hölzern, aber schon viel natürlicher und lebensvoller als jene der romanischen Zeit (vgl. S. 234) — eine für ahnenfraulich-gespenstergrauliche Gemüther etwas unheimliche Gefellchaft — —

»In dem Schlosse Blay allnächtigt
Giebt's ein Rauschen, Knistern, Beben,
Die Figuren der Tapete
Fangen plötzlich an zu leben.« (Heinr. Heine im »Romanzen«.)

Neben den großfigurlichen Wandteppichen kommen aber auch große und kleine Stücke mit kleinfigurlichen und pflanzlichen Darstellungen genug vor. Vielfach hatten die Thüren in Schlössern gar keine hölzernen Flügel, sondern wurden nur durch einen breit dahängenden Teppich abgeschlossen, — also keine blos dekorative, rechts und links Einfassung bildende Portiére, zu deren faltigem Dasein figurliche Bilder nicht passen (vgl. S. 134). An gewissen Partien der Wand, z. B. über dem Büffet oder der Truhe, brachte man gern kleine Teppiche oder Stickereien an, waren doch die großen und theuren Stücke dem Bürgerhaus überhaupt verfaßt. Zum Glück sind Teppiche gothischen Stils noch in ziemlich großer Anzahl vorhanden, allerdings zumeist nur aus dem 15. Jahrhundert; aus ihnen vermögen wir auch unsere Vorstellungen von der weniger reich erhaltenen Wandmalerei (Tristan und Ifolde auf Runkelstein bei Bozen; ferner Malereien in Schloß Tratzberg im Innthal, Brauweiler bei Köln, im Altenhof zu München etc.) zu ergänzen. Nehmen wir dazu die Miniaturen und Federzeichnungen, die Kupferstiche und Holzschnitte,*) so können wir uns doch ein sehr gutes Bild vom figurlichen Wand schmuck namentlich im 15. Jahrhundert machen.

Das frühe Getäfel war also noch durchaus in Harmonie mit den logischen Gesetzen der Wandbekleidung, die ihren äußeren Ausdruck in der antiken Welt

*) Der Holzschnitt in Büchern erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Vgl. R. Muther's: »Deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance«. Interessant auch die Zeichnungen aus Wolfegg, reproduziert in Effentwein's »Bilderatlas«, Taf. 101—106.



225] Entwurf zu einem Steinkamin, von Wendel Dietterlin, um 1590. (Links reicher, rechts einfacher ornamentirt.)

dadurch gefunden haben, daß für die Holzkonstruktion die technischen Ausdrücke der Textilbekleidung adoptirt wurden: Naht (Nute), Band, Gurt, Futter, Spannung. Holz- und Gewebeverkleidung gehen von denselben Prinzipien aus, nur daß die Festigkeit der ersteren andere Stützen und Spannungen bedingt. Dieser andere Modus macht sich namentlich auch bei der *Holzdecke* geltend. Mit feinen natürlichen Mitteln ging der frühe Stil hier lediglich auf einfache Verschalung roher Bautheile aus, mochte es sich nun um die Verdeckung eines wagerechten Balkenlagers oder eines komplizirten Dachgespärres handeln. Der eigentliche »dekorirte Dachstuhl«, wie wir ihn aus italienischen Bauwerken des 11. bis 14. Jahrhunderts kennen, und wie er im Norden durch das ganze Mittelalter in Kapitelfälen, Ball- und Turnierhäusern und anderen nicht heizbaren Hallen, ja heute noch für Markt- und Festhallen Anwendung gefunden hat, — ist im Wohnraum nicht am Platze. Nur beiläufig will ich hier bemerken, daß die Dekoration des offenen Gebälks und Gespärres vernünftiger Weise nur in Bemalung (auch Fassung mit Gypsgrund, Vergoldung etc.) bestehen darf. Denn jede Schnitzarbeit am Körper der Balken wirkt *holzschwächend*, mag sie nun in bloßen Auskehlungen und Einkerbungen, oder in figürlichem Relief bestehen; die Funktionen des Tragens und Spreizens sind aber im Dachstuhle so wichtig, daß die geschwächten Balken auch dann stilllos aussehen, wenn sie im Kerne noch stark genug zu ihrem Dienste sind. Ganz gleichgültig ist die Art der skulpirten Ornamente allerdings nicht; im bayer. National-Museum befindet sich ein mächtiger Durchzug, dessen ganzer Schmuck in sehr natürlich geschnitzten, starken verknoteten Tauen besteht, welche also gewissermaßen symbolisch das ersetzen, was dem Balken durch effektive Holzschwächung an Tragkraft verloren ging. Auf die ästhetische Bedeutung der Naturholzfarbe auch in diesem Falle habe ich früher (S. 174) hingedeutet; ein feines Beispiel bietet der von 1357 datirte polychrome Dachstuhl der reizenden Kirche S. Miniato bei Florenz, welche Michel Angelo seine Geliebte nannte.*)

Die Verschalung der geraden Balkendecke geschah meistens einfach dadurch, daß auf die vorstehenden Durchzüge Bretter genagelt und die Fugen zwischen den letzteren durch schmale Leisten verdeckt wurden. Man erhielt dadurch eine im Wesentlichen glatte Decke, welche vielfach mit einfachen Farbentönen, namentlich himmelblau mit roth, bemalt, theilweise auch vergoldet wurde; die flachen Leisten bildeten mehr Nähte, als Felderabtheilungen. Oft ging die

*) Eine sehr gute farbige Abbildung bei *Semper*, Der Stil, II. Taf. 17—20.



226] Himmelbettstatt, deutsche Spätrenaissance.

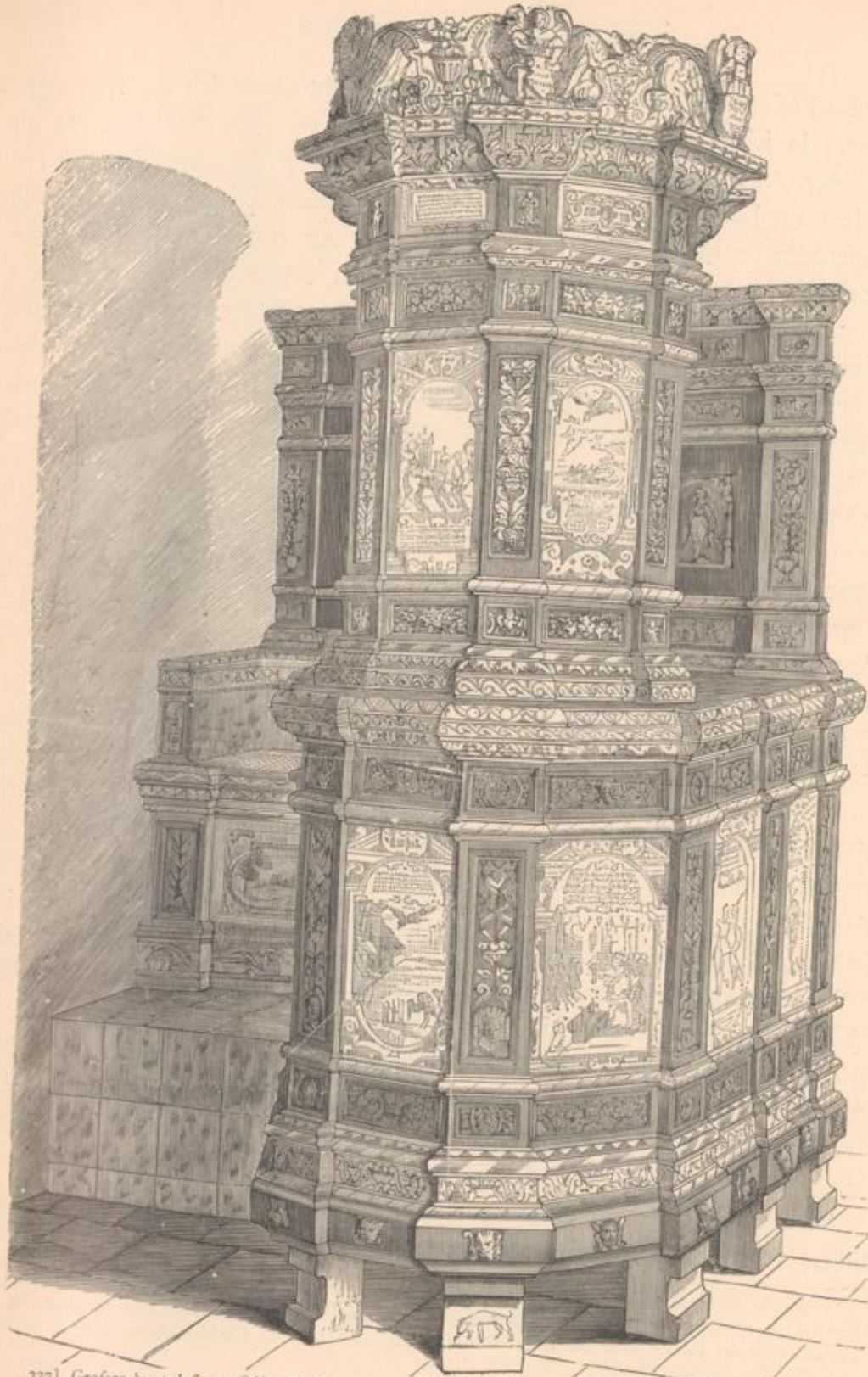
Malerei über diese Leisten forglos hinweg, wie im Kaiserfaal der Nürnberger Burg, wo ein riesiger heraldischer Adler die Mitte einnimmt, während sonst allerdings die Leisten die Richtung der Ornamente bestimmen. In solcher malerischer Ueberfchneidung von »Holznähten« liegt etwas sehr Kraftvolles; man kommt unter jenem Nürnberger Reichsadler, der seine Fittiche über einer ganzen Festversammlung ausbreitet, unwillkürlich auf den Gedanken: »Der das gemacht hat, muß ein schneidiger Kamerad gewesen sein«. Eine glückliche Anwendung des Prinzips findet sich in der Decken-Malerei des großen

Saales im Arzberger Keller zu München von Otto Hupp, jedoch ist hier die Leistenverschalung keine allgemeine, sondern bildet nur größere Felder zwischen den Tragbalken. Die allgemeine glatte Verschalung der Decke ist aber auch in Form des Tonnengewölbes vorgekommen, dann nicht mehr zur Verdeckung eines geraden Gebälkes, sondern eines Dachstuhles. (Fig. 58.) Obschon das Motiv wohl dem gemauerten Tonnengewölbe entlehnt ist, sind diese Holzwölbungen doch als Verschalungen von Holzkonstruktionen gedacht und sehr oft auch als solche gekennzeichnet. So schneiden z. B. im großen Saale des *alten* Münchener Rathhauses die leicht geschnitzten Ornamentstreifen das mächtige verschaltete Tonnengewölbe weder der Länge noch der Breite nach, sondern in diagonaler Richtung, als sollte damit jede Erinnerung an stützende Gurten u. dgl. zerstört werden. Auch hier breitet sich die Decke nicht als schweres Gezimmer, sondern wie ein *Velum* (Segel) über unseren Häuptern aus — ein ebenso freies und kühnes, als stilvolles Dekorationskunststück, zu dem sich leider die Renaissance vor lauter

antikischen Bedenken nicht mehr aufschwingen konnte. Den römischen Kassettensplafond, der seine höchste dekorative Potenz in der Kuppel erreicht, hat die Gothik ebensowenig gekannt, als die Kuppel selbst. Dagegen werden mit der Verschalung allerlei Scherze getrieben; hie und da wird eine ein- oder mehrfache Ausbauchung der Tonnenform beliebt, wozu wohl der Kleeblattbogen den Anstoß gegeben, und dann allerdings waren Holzgurten am Platze (vgl. Fig. 63).

Von der Segeldecke (*sit venia verbo!*) prinzipiell verschieden ist die Decke mit *sichtbarem Gebälk*. Auf die Stilwidrigkeit plastischer Ornamentation der eigentlichen Tragbalken habe ich schon hingewiesen. Die frühe Gothik hat sich denn auch im Wesentlichen darauf beschränkt, die Kanten derselben leicht auszukehlen; der Hauptschmuck entfaltete sich an den Konsolen in Form von Wappenschildern, tragenden Gnomon, Thierköpfen u. dgl. Erst der spätere Stil unternahm es, den Balken selbst mit Rundstäben, Rosetten u. dgl. reicher zu profilieren, bis endlich die Frührenaissance auf die gute Idee kam, die Balken als solche mit eigens skulptirten Brettern zu verschalen, wodurch es möglich wurde, den tragenden Körper unverfehrt zu lassen. Dieses Auskunftsmittel bezeichnet zugleich den Uebergang von der Zimmermanns- zur Schreinerarbeit an der Decke. Ebenso oft, und zwar schon im 15. Jahrhundert, wurde aber auch unter der wirklich tragenden eine zweite, rein dekorative Balkendecke angebracht, wobei man in Versuchung kam, an den »Scheinbalken« allen denkbaren plastischen Uebermuth auszulassen — war doch keine Gefahr vorhanden, damit Schaden anzurichten! Aber auch das ist stillos; denn der Schein muß es uns, wenn er ernsthaft genommen sein will, möglich machen, an die Wirklichkeit seines Daseins zu glauben.

Eine eigene Stellung beanspruchen die gemauerten Gewölbe in Profanbauten. Namentlich in den Erdgeschossen waren dieselben sehr beliebt; die geringe Höhe der Räume liefs indess in der Regel nur das quadratische Kreuzgewölbe zu, nach gothischer Weise mit ausgekehrten Gurten und feinen Rippen. Konsolen und Schlusssteine wurden häufig durch Skulpturen ausgezeichnet, häufig sogar bemalt und vergoldet (Wappenschilder, Rosetten etc.). Eines der schönsten Beispiele von profanem Spitzbogengewölbe bietet die Halle im sog. Artushof zu Danzig dar; hier ruhen die fächerartig sich ausbreitenden Rippen auf schlanken achteckigen Granitfäulen, das Ganze macht den Eindruck einer Gruppe verfeinerter Palmen. Aehnliche Gebilde auf der Marienburg in Ostpreußen. Ein anderes Beispiel der profanen Spitzbogenwölbung in Fig. 118; hier wären freilich auch Spitzbogenfenster vollständig am Platze gewesen.



227] Großer buntglazirter Ofen, Anfang des 17. Jahrhunderts. Germanisches Museum in Nürnberg.
HARTH, D. ZIMMER

ten-
die
der
ehr-
den
(63).
ecke
der
sich
tus-
en-
ahm
ren,
liche
den
eich
eke.
der
obei
ver-
en!
ge-
en.
an-
die
ge-
en.
fig
ten
hof
ten
ter
res
ch

Im Kleingeräth der frühen Gothik klingt recht eigentlich der romanische Stil aus. Ja ich glaube, daß eine große Anzahl von Gegenständen, die wir wegen ihrer Ornamente noch für romanisch halten, in Wirklichkeit dem 13. und selbst dem 14. Jahrhundert angehören. An den Kirchengefäßen aus Edelmetall und Elfenbein beobachten wir wohl eine Hinneigung vom Glattrundlichen zum Mehrkantigen, auch die heraldischen Symbole, in denen die Gothik so gerne schwelgt, mehren sich; aber das ganze Gepräge ist noch romanesk! Da treffen wir noch die vegetabilischen Kreise und Kränze als Einfassungen für Apostelthiere u. dgl., den trichterförmigen Thurmhelm auf Ciborien etc., den rundwulstigen Knauf am Schafte von Bechern und Leuchtern, den Rund- und Kleeblattbogen, selbst noch mit Säulen, als Nischenmotiv, die Krystallkugeln als Firnschmuck auf Reliquienschreinen, die einfache und doch so wirkungsvolle runde und ovale Medaillonform der Edelsteinfassung u. f. w. Auch die Zeichnung der Prachtstoffe in Seide und Sammt bleibt lange der alten Ueberlieferung mit ihren grotesk-rhythmischen Thierfiguren getreu und selbst noch das im 15. Jahrhundert fast ausschließliche herrschende Granatapfelmuster mit seinen endlosen Variationen erinnert doch mehr an die runde Frucht als an Schaft und Rippen der Palme. Zwar der Spitzgiebel kommt namentlich an Kirchengeräthen schon im 14. Jahrhundert vor; aber ist derselbe wirklich ein alleiniges Attribut der Gothik, oder nicht vielmehr ein uraltes Bedeuten des Allerheiligsten? Und gibt es nicht auch für die Krabbe, oder vielmehr das stilisirte Weinblatt, welches an Krummstäben des 13. Jahrhunderts vorkommt,*) und das uns in dieser Verbindung an den Weinberg des Herrn erinnert, — gibt es nicht auch hierfür Analogien im Giebelschmuck altnordischer Holzbauten? Uebrigens ist ja nichts natürlicher, als daß die dem gothischen Kirchenbau entlehnten Ornamente auch zuerst an Geräthen der Kirche ihre Anwendung fanden; namentlich an solchen, welche durch ihren Zweck eine höhere symbolische Selbstständigkeit rechtfertigten. Das gilt insbesondere von den Monstranzen, Ciborien, Reliquiarien, in erster Linie von den Altären, welche überdies seit dem 14. Jahrhundert mit reicherem bildlichem Schmuck (Altarschreine mit verschließbaren Flügeln) versehen wurden. Wenn irgendwo, so war hier die Anbringung von Motiven aus dem Strebesystem des Münsters am Platze; gleichwohl finden wir auch hier die ausgiebige Anwendung

*) Vgl. die Abbildungen bei *Essenwein*, Bilderatlas, Taf. 55. Der Name »Wimperg« für die Spitzgiebel mit Krabben wird in der Regel mit »Windberg« übersetzt. Das mag wohl das Richtige sein. Dagegen glaube ich, daß das Blattornament der Krabbe mehr auf Wein- als auf Eichenlaub hindeutet. Für das letztere sprechen freilich die galläpfelartigen Knoten oder Wulste.



228] Stuhl, deutsche Spätrenaissance, aus dem k. b. Nationalmuseum in München.

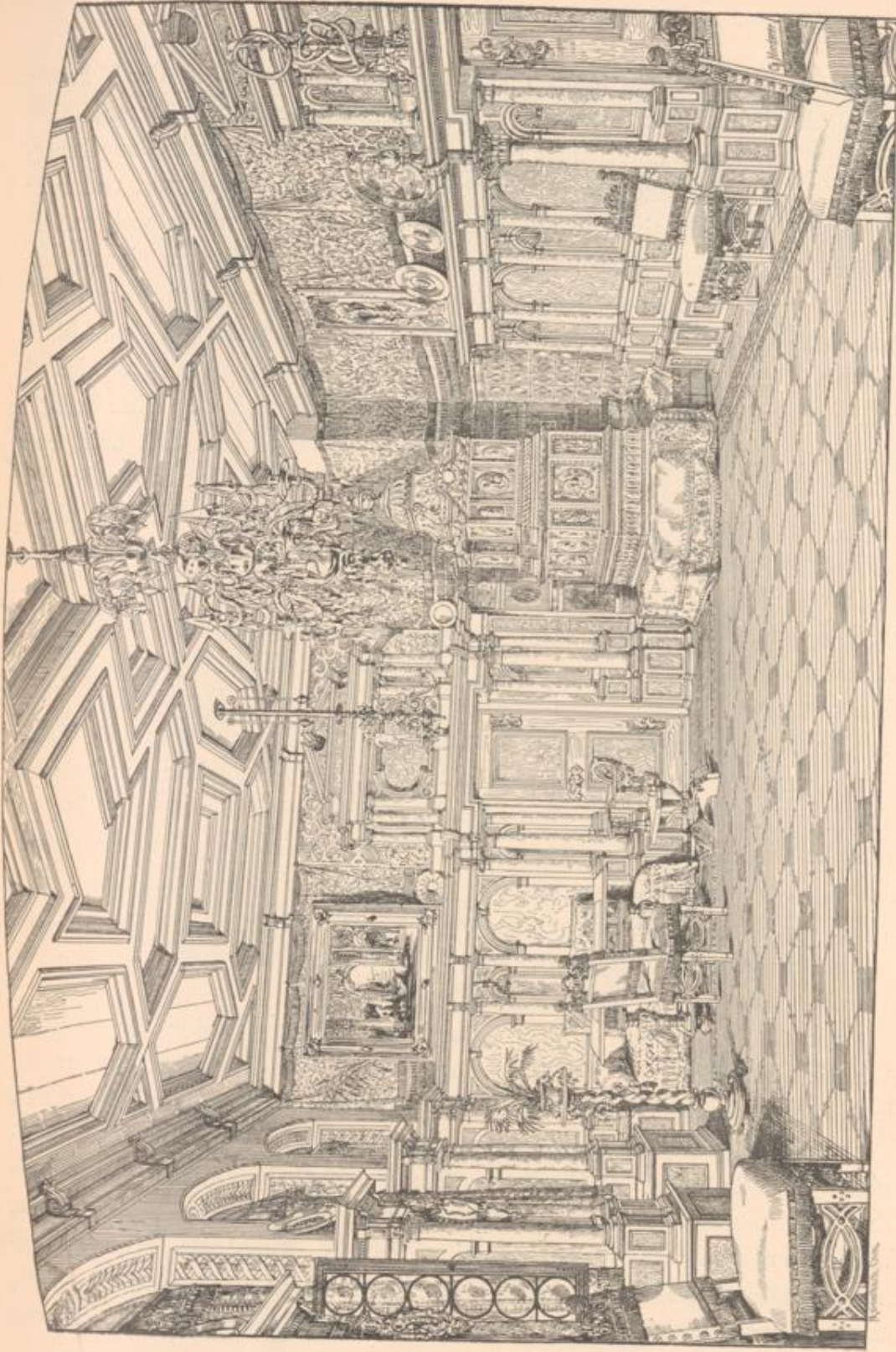
von Spitzbögen, Fialen und Kreuzblumen etc. erst im 15. Jahrhundert. (Vgl. Fig. 26.)

Ganz den frühen Charakter tragen die in der Kleinkunst, namentlich der Kleinschreinerei, des 14. und 15. Jahrhunderts so beliebten Inkrustationen und Intarsien. Die geometrischen Muster, aus verschiedenfarbigen Hölzern, Bein, Perlmutter oder Metall zusammengesetzt (Fig. 42), stammen wohl aus dem maurisch beeinflussten Italien, hauptsächlich Sizilien und Venedig. Sie fanden namentlich in Deutschland konsequente Nachahmung und waren vielleicht bestimmend für die Richtung, welche die deutsche Schreinerei im 15. Jahrhundert nahm und, technisch-stilistisch betrachtet, durch mehrere Jahrhunderte mit Vorliebe gepflegt hat. Es ist die Bevor-

zugung der malerischen vor der plastischen Wirkung; die malerische Wirkung aber erzielt der Schreiner durch Zusammenstellung verschiedener Hölzer in derselben glatten Fläche. Das technische Verfahren ist dabei zunächst nebensächlich: Die »eingelegte« Arbeit oder Intarsia im strengen Sinne des Wortes besteht in der Aushebung eines Bettes aus dem Holzmassiv, worauf an Stelle des Ausgestochenen die Ornamente (andersfarbiges Holz, Bein etc.) eingelegt werden; die »aufgelegte« Arbeit überzieht die Fläche mit einer Kruste zusammengesetzter Figuren, so wie das Schachbrett gemacht wird, — »Inkrustation«; eine Vervollkommnung der

letzteren Spezies bietet die Laubfägearbeit, welche es ermöglicht, komplizierte Figuren aus zwei oder mehreren Furnieren gleichzeitig auszufschneiden (vgl. S. 110). Der Anschauung Semper's (Stil II, 317), daß die italienischen Intarsiatoren des 15. Jahrhunderts ihre figürlichen Darstellungen und Architekturansichten mit Hülfe »künstlich gebeizter« Hölzer hergestellt haben, kann ich mich nicht anschließen; ich glaube das auch von deutschen Schreibern nicht, denn bei der Restaurirung alter Intarsien bringt jeder Abzug mit der Ziehklinge die verschiedenen Holzfarben nur um so schöner zum Vorschein, und auch im Wasser gehen dieselben nicht verloren. Das Geheimniß des farbigen Zusammenstimmens liegt, wie ich meine, nur in der sorgfältigen Wahl des Holzes: Suchet, so werdet Ihr finden! Allerdings gehört viel Luft und Liebe dazu. Dagegen war schon frühzeitig die Schattirung von Furnierstücken durch Eintauchen in glühenden Sand üblich. Diese, von Rücksichten des praktischen Gebrauchs abgesehen, auch reichere, weil an sich polychrome Dekorationsweise, die *Furnierkunst* (Maqueterie), stand von vorneherein im schroffsten Gegensatz zu dem ganzen Pfeiler- und Rippenwesen der Gothik und hat in Deutschland die ärgsten Ausschreitungen verhütet. In Frankreich, wo man noch heute geneigt ist, jede nicht offenbar italienische eingelegte Arbeit des 15. und 16. Jahrhunderts als »travail allemand« zu bezeichnen, erfreute sich die Schreinerei dieses Schutzes nicht; hier hatte man sich mit Vorliebe der plastischen Dekorationsweise der Italiener angegeschlossen, daher auch das baldige Ueberwuchern architektonischer Motive in den Schreinerarbeiten der französischen Gothik. Im 17. Jahrhundert waren dann die Franzosen wohl ausgezeichnete Intarsiatoren für Ebenholz und Elfenbein, für Schildkrot und Metall (Boule), aber die ganze Lieblichkeit der reinen Holzeinlage haben sie erst in den Blumenbouquets des Stiles Louis XVI. entfaltet. Doch das hier nur bei- und vorläufig!

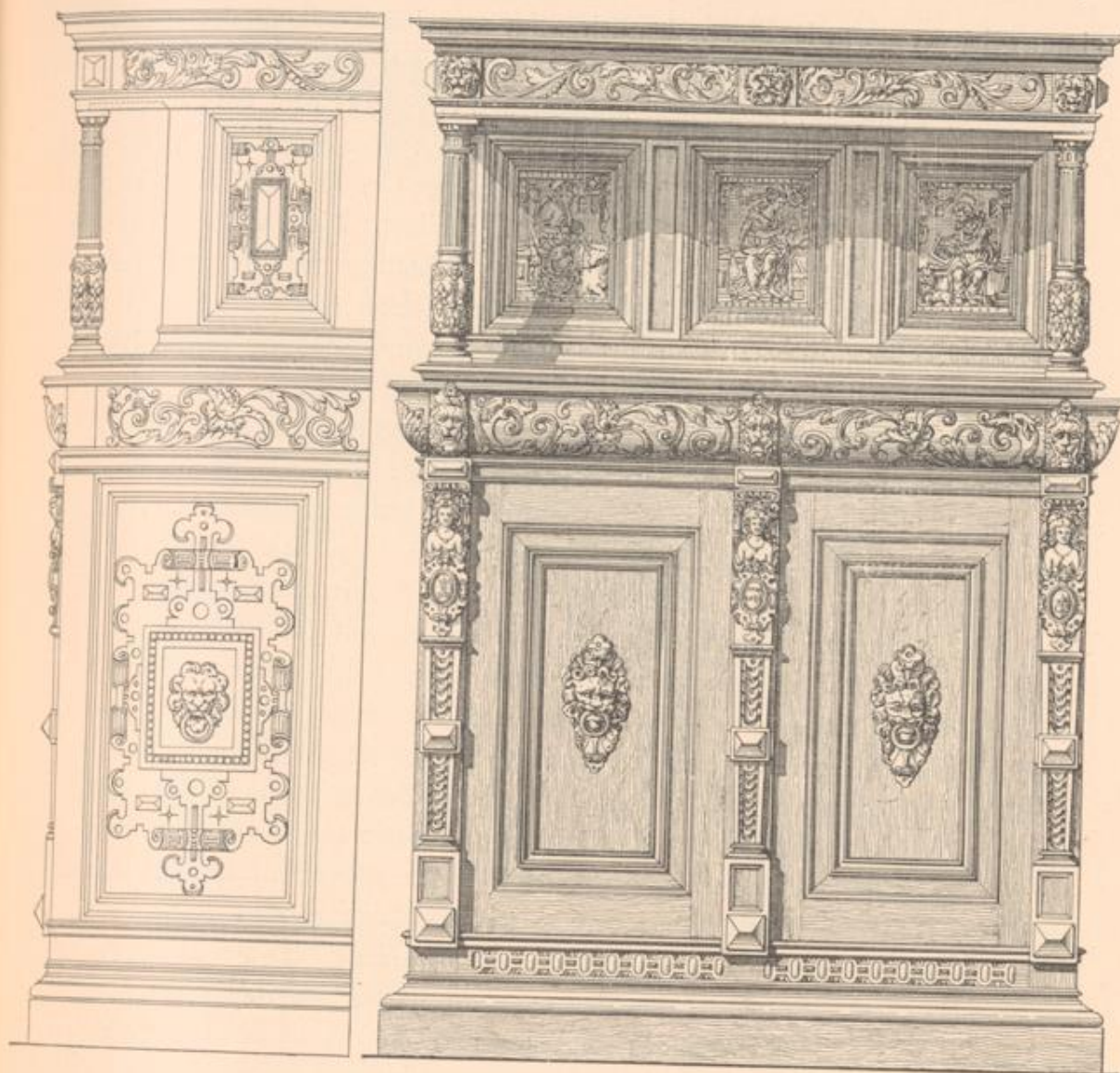
Aus dem Umgang mit der Intarsia an kleinen Stücken hat sich, und zwar in Deutschland erst im 15. Jahrhundert, die Schreinerei an größeren Möbeln entwickelt; seit dieser Zeit kommen an Truhen, vierthürigen Schränken u. dgl. die Furnituren und mit ihnen zugleich das gestemmte Rahmenwerk immer häufiger vor. An Chorsthühlen und Vertäfelungen war die eingelegte Arbeit in Italien auch um diese Zeit schon häufig, aber doch ganz wesentlich vom Geiste der Renaissance erfüllt. In der Gothik hat die Furnierkunst an *großen Flächen* keine Lebensberechtigung: der frühe Stil verschmäht an der Wand die dazu erforderlichen Eintheilungen, der späte Stil aber strebt zu sehr nach architektonisch-plastischen Effekten.



229] Zimmer mit Eschenholzvertäfelung im Zickzack (ehem. Fembo'schen) Hause zu Nürnberg, um 1580.
(Der Drehstuhl in der Mitte spitzgehöckert; der Ofen spitzig — Laubs XVI.)

Der Uebergang zum *späten* oder *manierirten Stil* wurde in der Tektonik eingeleitet durch häufigere Anwendung einiger dem Kirchenbau entlehnter Motive, welche nun dort zwar als Ornamente wirken, doch aber noch keine Ungeheuerlichkeiten darstellen. Schon vorher hatte man der Profanarchitektur, und zwar dem Burgenbau, das Motiv der Schiefscharten (Fig. 7) entnommen, welches sich, von seiner Lebendigkeit abgesehen, schon deshalb für das Zimmer eignet, weil auch das Vorbild der horizontalen Entwicklung angehört; aus demselben Grunde war auch die später so beliebte Anbringung von Warthürmen u. dgl. an kleinen Möbeln und Gefäßen (Fig. 19) entschuldbar. Einen bedenklicheren Schritt bildete schon die Herübernahme des »Wasserschlags« aus dem Kirchenbau. Diese Gefimse, welche etagenweise den Aufbau der Strebepfeiler markiren und sich auch sonst hundertfach am Aeußeren des gothischen Münsters wiederholen, haben *hier* den eminent praktischen Zweck, das Regenwasser von den Wänden selbst abzuhalten; zu diesem Zwecke haben sie unter der schräg abfallenden, weit vorspringenden Nase eine tiefe Hohlkehle, welche dann durch einen Rundstab von der Mauerfortsetzung getrennt ist. Diese Schräggefimse wurden bald nicht nur an Vertäfelungen, sondern auch an Schränken angebracht, in verstümmelter Gestalt sogar an Truhendeckeln und Tischplatten, obschon es da überall nicht regnet. Da der ursprüngliche Zweck als »Wasserschlag« überhaupt nicht mehr in Betracht kam, so konnte man den Unfinn weiter treiben und die Nase des Gefimses mit einem Rundstab »schmücken«. (Fig. 15.) Die Rundstäbe wurden vermehrt und verstärkt, die Hohlkehlen vertieft — der Symmetrie halber wiederholte man ein ähnliches Gefüge als vertikale Stütze, und so entstanden jene starkknochigen Bildungen, welche zwar an den Bündelpfeiler erinnern, ohne aber die aufstrebende Lösung desselben zu enthalten; gewissermaßen ein Rahmenwerk aus Bündelpfeilern. (Fig. 18 und 70.)

Ein anderer Abusus vollzog sich in der Ornamentation der *Füllungen*. Durch die Verschmälerung der stark eingerahmten Felder war der malerischen Behandlung ihre Aufgabe erschwert, die Textilbekleidung fast unmöglich gemacht. Der ganzen Tendenz der Steinimitation gemäß war man auf Schnitzerei hingewiesen; die schattenstarken Profile der Einfassungen aber litten nun auch die flache Gravirung nicht mehr. Unter den Füllungsornamenten, welche jetzt erfunden wurden, nahmen das ausgebreitete Distelblatt und das gefaltete Pergamentblatt oder aufgeschlagene Buch (Fig. 56), das Gitter, die Rosette und das Pflanzengewirr (Fig. 28), neben figürlichem und heraldischem Schnitzwerk eine



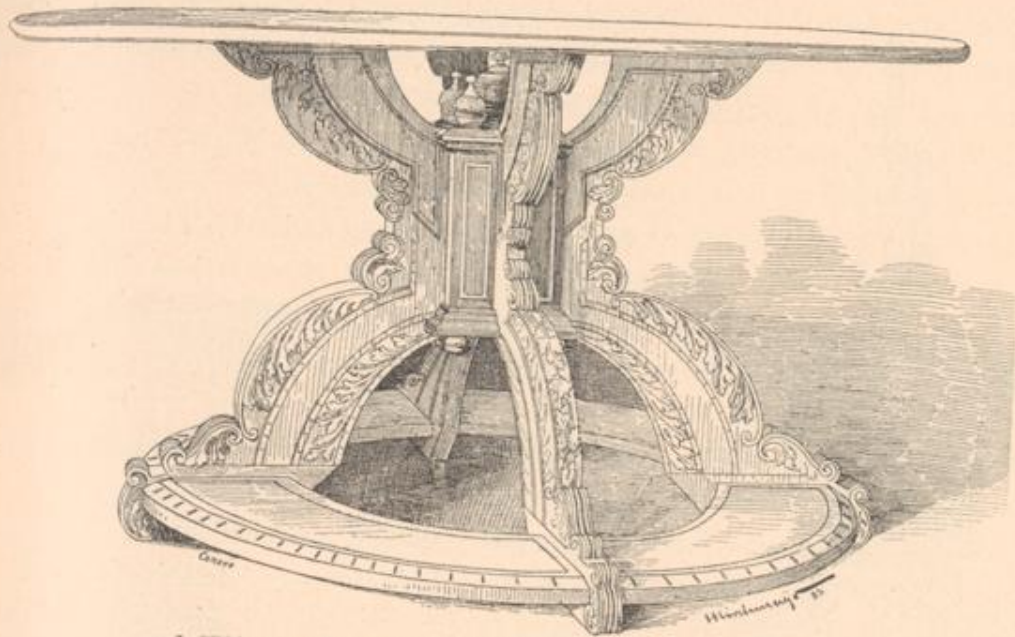
230] Schrank im k. bayer. Nationalmuseum, deutsche Spätrenaissance.

hervorragende Stelle ein. Diese Ornamente, ebenso das Maßwerk als bloßes Flächenmuster (Fig. 65), bequemen sich immerhin der rechteckigen Struktur an. Nicht so der Spitzbogen, welcher als Thür- und Fensterabschluss seine Berechtigung nur in spitz verlaufenden Gewölbbauten hat. In der Zimmertektonik wurde er zunächst als *Nischenmotiv* an die Stelle des Rund- und des Kleeblattbogens gesetzt. Anfangs machte man das sehr schüchtern, indem man den Kleeblatt- durch einen Spitzbogen einfaßte. Aber so sehr man auch den letzteren drückt,

immer hat er — wie Fig. 9 deutlich zeigt — eine Theilung der Fläche in *schmale* Felder zur Folge. Bald indeffen genügte die Spitzbogennische nicht mehr, man wollte das *Fenster selbst* imitiren und brachte deshalb das ganze Stab- und Maßwerk deselben auf festen Kästen aus Holz und Metall an. (Fig. 44.) An die Glasmalerei des Originals erinnert der farbige Grund (roth, blau, golden, grün), gemalt oder aus untergelegten Stoffen gebildet. Diese stil- und talentlose Ornamentik der Füllung bildet die eigentliche Grundlage für alle übrigen Ausschreitungen; denn hatte man einmal das Kirchenfenster (auch das Rosen- oder Radfenster mit feinem Maßwerk wurde als geschnitzte Füllung verwandt), — warum nicht auch die Strebepfeiler und Fialen?

Die Entstehung des Fenstermaßwerks war, in aller Kürze,*) folgende: Durch die Einführung der Strebepfeiler hatte man (vgl. S. 226) die Möglichkeit gewonnen, in den Wänden der Kirche sehr große Fenster anzubringen. Anfangs stellte man ihrer zwei dicht nebeneinander, über denen sich dann das Profil eines einzigen Spitzbogens ausbreitete; in das sich hierdurch ergebende freie Bogenfeld setzte man ein kleeblattförmiges Fenster mit rundem Rahmen ein. Bald aber kam man auf die Idee, beide Fenster unter dem gemeinsamen Bogen zu *vereinigen*, dann jedes derselben nochmals zu theilen, so daß man unter dem *einen* Bogen zwei größere und vier kleinere Spitzbögen erhielt: die Theilungen der Fenster bildeten der mittlere (alte) und die beiden äußeren (jungen) Pfoften, anfangs als zierliche Rundstäbe mit Kapitälchen in Stein ausgeführt. Im gemeinsamen Bogenfeld entstanden nun unter dem einen großen noch zwei kleinere Rundfenster; nach der Zahl ihrer inneren kleeblattförmigen Ausbauchungen nannte man sie Drei-, Vier-, Fünfpässe etc. Diese Bildung ist die ältere, kraftvollere, schönere. Später bildete man die trennenden Pfoften zwischen den vier Fenstern nicht mehr als Säulchen mit Kapitälchen, sondern als scharfkantig ausgekehrte Stäbe, welche sich oben im großen Bogenfelde verästelten: zwischen ihren Wellenlinien aber entstanden nun statt der schönen Rosenfenster und sonstigen symmetrischen Figuren jene embryonenhaft ungestaltigen *Fischblasen*, welche in Frankreich, wo sie zuletzt mit Vorliebe gepflegt wurden, den schönen Namen »Flamboyante« (d. i. Flammentulpe) erhielten. In der That gleicht dieses spätere Maßwerk züngelnden Flammen. (Fig. 44.) Hie und da wurden auch die Rundfenster im Bogenfeld beibehalten und mit Fischblasen derart gefüllt, daß sie einem

*) Ausführlich in den verschiedenen Phasen seiner Fortbildung geschildert bei *Schnaase*, *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*, Bd. V. S. 73 ff., Bd. VI. S. 79 und 186 ff.



231] Tisch mit geschnitzten Füßen aus Zirbelholz, deutsche Renaissance.
Im Besitze des Herrn Th. Knorr in München.

rotirenden Feuerrad glichen. In England zog man es vor, die Zahl der Pfoften zu vermehren und dieselben, unten durch Querpfoften mehrfach abgetheilt, oben möglichst steif in das gemeinsame Bogenfeld einschneiden zu lassen — das Kennzeichen des »Perpendikularstils«. Innerhalb der hier kurz skizzirten Hauptmerkmale gibt es selbstverständlich hundertfältige Variationen.

Vergegenwärtigen wir uns nun, wie das gothische Kirchfenster doch nur den Zweck hatte, mit seinen reichen Glasmalereien dem *Innern* des Münsters eine prächtige, wunderbar erregende und mit dem ganzen Bau harmonirende Lichtquelle zu erschliessen; denken wir daran, das diesem Erfolge jede andere malerische Ausstattung der ohnehin durch die Bündelpfeiler zerklüfteten Wandflächen zum Opfer fallen mußte, — so leuchtet ein, das man sich mit der Nachahmung an Möbeln und Wänden auf einem Irrwege befand. Man adoptirte nur das rein Aeufserliche, das Maßwerk, das doch gewissermaßen nur ein nothwendiges Uebel gewesen war, um das Fenster zu halten und so dem Innern erhöhten Glanz zu verleihen. Bei aller Eleganz der Technik haben daher diese Uebertragungen auf die Zimmertektonik etwas Inhaltloses, Unwahres, Schablonenhaftes. Nicht ganz das Gleiche gilt zwar von den reich geschnitzten *Baldachinen*, welche ursprünglich zur Bekrönung von Altären, Kanzeln, Kirchenstühlen, Heiligen-



232] Silberner, vergoldeter Leuchter, deutsche Arbeit (Ende des 16. Jahrhunderts).

figuren u. dgl. dienten, und welche nun über Sitzbänken, Betten, Kredenztischen und Lesepulten angebracht wurden (Fig. 8, 16, 48, 57, 72); denn hier haben wir ein Motiv, das uns seine Vorderseite zeigt und welchem plastisch-malerische Wirkung nicht abgesprochen werden kann. Aber der Holzbaldachin ist dem Steinbaldachin nachgebildet und der letztere ist ja weiter nichts, als die freie Uebersetzung eines *textilen* Vorbildes! Warum nicht im Wohnzimmer zur Tapezierkunst zurückkehren? Uebrigens war der gewebte Baldachin durch das ganze Mittelalter und die Renaissancezeit gekannt und beliebt, als Fürstensitz sowohl wie als Trag- und Betthimmel (Fig. 25, 64, 88, 89, 110 etc.), und seine hölzerne Abart hat sich auch nur ganz vorübergehend in den Wohnungen breit gemacht. Aber das war, im Verein mit den bereits geschilderten Einflüssen, eben hinreichend, der spätgothischen Zimmertektonik und Möblirung vielfach einen knöchernen,

starren, immobilen Charakter zu verleihen. Dem Ideal der häuslichen Dekoration: »künstlerische Freiheit«, kann nichts hinderlicher sein, als eine Verwandlung des Beweglichen, des »Möbels«, in Unbewegliches, Immobiles, der Wand fest eingefügtes. Auch in der Wohnung, nicht bloß auf dem Festplatz, verlangt die Augenblicksdekoration ihr Recht.

Aber die ärgsten Ausschreitungen in dieser Richtung sind, wie bereits oben angedeutet, nicht auf deutschem, sondern auf französischem und englischem Boden verübt worden. In Frankreich war die fast ausschließliche Begünstigung der Holzsznitzerei daran schuld, daß der Flamboyantstil gerade in der Profan-tektonik seine äußersten Konsequenzen zog, — freilich in ganz verkehrter Richtung.*) In England wurde der Profanstil noch hölzerner und herzloser

*) *Semper* (Stil II, S. 310) sagt: »Mit dem 14. Jahrhundert tritt die eigentliche gestemmte Tischlerarbeit an die Stelle jener früheren, breiteren Methode des Spündens. Nun behalten die Füllungen nur die Breite eines Brettes (zwischen 18 und 25 cm) und sind sie zwischen vorspringende Rahmen eingestemmt. Diese Umwälzung in der Tischlerei, zum Extremen verfolgt, wirkte sehr nachtheilig zurück auf die gesammte Baukunst des 14. und 15. Jahrhunderts, indem von nun an die ohnehin durch das Auflösen der Mauer in Pfeilerbüschel schon fast auf Nichts

dadurch, daß man den nationalen Perpendikularstil mit seinem massenhaften senkrechten und wieder horizontal durchschnittenen Stabwerk, dann die trichter-



233] Silberner, vergoldeter Leuchter, deutsche Arbeit, Ende des 16. Jahrhunderts.

förmigen Gewölbebildungen der großen Kathedralen und endlich die gleichsam hängenden, aus vorspringenden Balken und gekrümmten Stützen gebildeten offenen Dachstühle in Kapitelfälen und Kirchen vor Augen hatte. Eine, und zwar nicht die häßlichste Frucht des »decorated style« waren die spitzbogigen Holzdecken mit hängendem Rippenchluss. (Fig. 110.) Aus allen diesen monumentalen Vorbildern, welche an sich zum Theil von großer Wirkung waren, braute die profane Dekoration ihre tektonischen Rezepte zusammen. Am Schlimmsten sieht es in der modernen Wiederholung aus, wo nun die üppigsten architektonischen Motive auf Klaviere, Schreibtische, Bücherstellagen, Uhrgehäuse und — Vogelbauer angewandt wurden. (Vgl. S. 48.) Welche Abirrung von den großen Vorbildern, diese — »Vogelbauergothik«! Requiescat in pace!

In Deutschland hat der späten Zimmergothik ein glücklicherer Stern geleuchtet. War schon durch die Vorliebe für die eingelegte Arbeit und die Furnierschreinerei dem Ueberwuchern des ungemüthlichen Stab- und Maßwerks in etwas vorgebeugt, so trat nun im Verlaufe desselben 15. Jahrhunderts bei uns eine frohe Künstlerlaune in die Schranken, deren Walten eine der glänzendsten Perioden deutscher Kunstgeschichte kennzeichnet. Eine ganz unbändige Freude an der Natur bemächtigte sich der Maler und Bildhauer, der Eisen- und Goldschmiede, der Holzschnitzer und Schreiner. In ihren Händen verwandelte sich

reduzierte Wand nach dem Prinzip der Füllungstischlerei mit endlosem Maßwerk bedeckt und in ihrem Wesen als Wand vollständig vernichtet wurde. Ich bin der Ansicht, daß der Verlauf geradezu der umgekehrte war: daß nämlich jene Mißstände im 15. (noch nicht im 14.!) Jahrhundert eintraten, weil man in gedankenloser Modefucht danach strebte, Motive des Kirchenbaues auf die Zimmertektonik zu übertragen. Wenn ferner *Semper* (ibid. S. 267) sagt: »Hätten die Meister der Renaissance mit gleichem kritischen Geiste, womit jetzt (d. h. um die Mitte des 19. Jahrhunderts), die neugothische Schule ihre Richtung verfolgt, die antiken Vorbilder studiert und wiederzugeben versucht, wir würden keinen Bramante, keinen Michel Angelo, selbst keinen Palladio haben« etc. — so möchte ich im Gegentheil gerade dem unkritischen Geiste der moderngothischen Schule die Schuld zuschreiben, daß dieselbe, bei allem Detailstudium und beim besten Willen, doch nur ein Zerrbild, eine Karikatur der ächten Profandekoration der Gothik zu Wege gebracht hat.

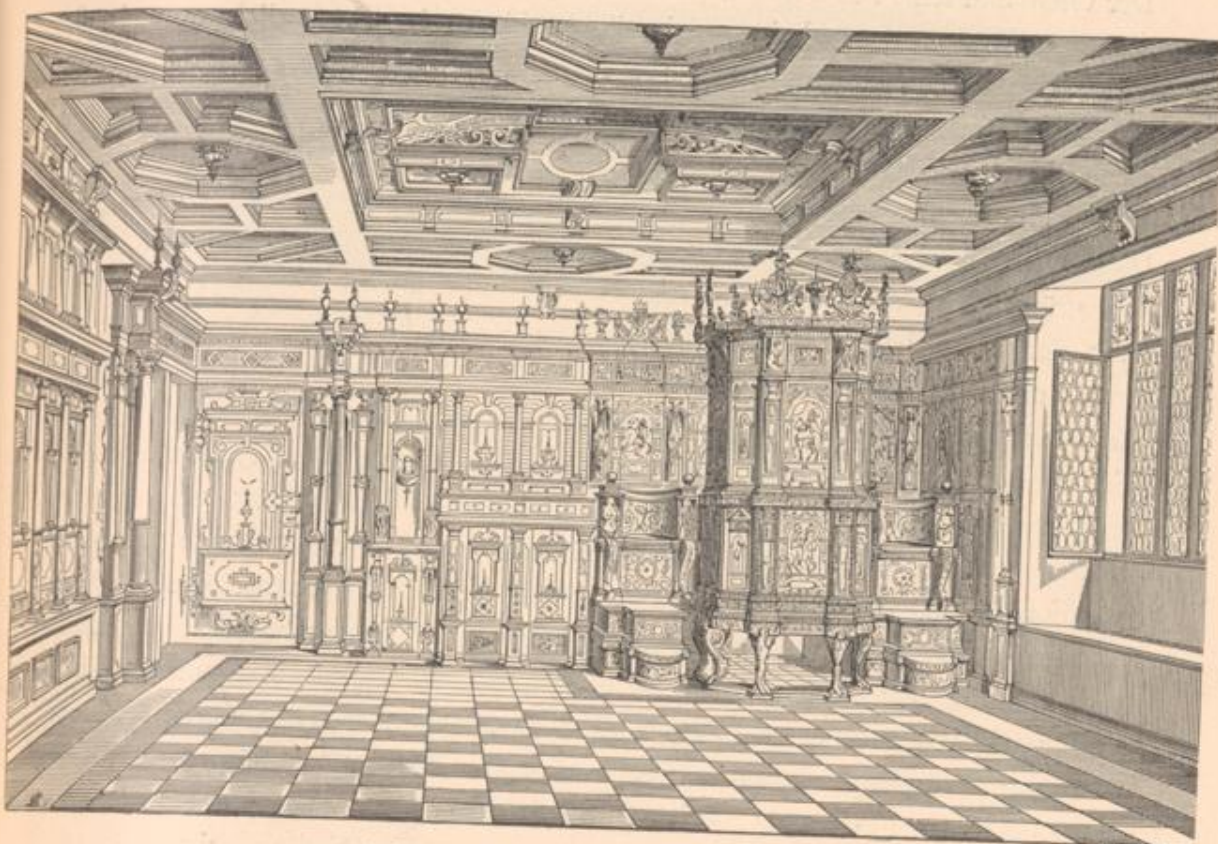


234] Deutscher Stuhl, Anfang des 17. Jahrhunderts.

der scharfkantige Stab in den lebendigen Rebenstock, das steinerne Blattwerk des Münsters ward in lebensvolle Blumen und reichgeschwungene Zweige umgestaltet, mit der erstaunlichsten Virtuosität den verschiedensten Materialien abgerungen. Eine phantastische Wunderblume, in allen denkbaren Farben leuchtend, bildet den glänzendsten Schmuck dieses Zaubergartens. (Fig. 33, 34, 37, 41 etc.) Es ist hier nicht der Ort, diese ganze, überaus reizende Kunstentfaltung auf ornamentalem Gebiete ausführlich darzustellen. Im Gegenfatze zu den zwar genialen und phantasiereichen, aber strengen Schöpfungen der gothischen Bauhütte er-

scheint sie mir als *malerische Revolution*, als germanischer Lerchengesang im Morgenroth eines neuen Menschheitstages. Ein Frühlingsläuten ging vom Niederrhein bis zu unseren schneebedeckten Bergriesen, ein starkes Rufen nach der Allmutter Natur, nach der Freiheit des Herzens und der Einbildungskraft. Und dazu nun die ganze kindliche Naivetät, die ganze gottvertrauende Hoffungslosigkeit dieser bescheidenen Menschen! Fürwahr, je vergeblicher unsere Bemühungen sind, es ihnen nachzumachen, desto mehr sollten wir sie lieben, uns an ihren Werken erlaben und ihr Andenken segnen.

Diese naturalistisch-malerische Richtung der deutschen Kleinkunst war nun aber von der größten Wichtigkeit für die gesammte weitere Entwicklung. Zunächst ist es ihr zuzuschreiben, daß man in Deutschland länger an der Gothik festhielt, als es sonst wohl der Fall gewesen wäre. Das fröhliche freiheitliche Behagen wollte sich ausleben. So kommt es, daß, während in Italien die Frührenaissance sich schon zum vollendeten Stil entfaltet hatte, bei uns noch lustig weiter gothifirt wurde. Selbst noch die Dürer und Cranach bewegten sich mit ihren Jugendarbeiten ganz im Zauberkreise des alten Ideals. Dann aber, als die »antikischen« Vorbilder — in Wirklichkeit deren freie Uebersetzungen in die Sprache der italienischen Frührenaissance — die vom humanistischen Geiste beseelten deutschen Künstler gefangen nahmen, erwiesen sich die alten Impulse stark genug, um den südlichen Formen auf deutschem Boden ein eigenartiges nationales



235] Zimmer im ehemaligen Seidenhof zu Zürich.

Gepräge zu geben. Künstler und Handwerker ergänzten sich hierbei, da auch die Technik der Stein-, Holz- und Metallbearbeitung sich im 15. Jahrhundert zu einer eigenartigen Virtuosität erhoben hatte; die von den alten Meistern liebevoll gepflanzten Keime gingen zwar unter anderer Sonne auf, aber sie trugen ihres Geschlechtes Früchte.

Die Physiognomie des deutschen Zimmers blieb zwar bis weit in das 16. Jahrhundert hinein eine mittelalterliche, indessen hatte sie sich zuletzt im Vergleiche zum Anfang des 15. Jahrhunderts wesentlich verändert und reicher gestaltet. Da ich auf das Einzelne in dem Abschnitt »Die Hauptstücke der Dekoration« zurückkommen werde, so möge hier folgendes genügen: Die wichtigste Bereicherung bildete der Kachelofen, der im Verlaufe des 15. Jahrhunderts namentlich im deutschen Bürgerhaufe die Stelle des Kamines oder offenen Herdes ausfüllte.

Der Ofen und seine Bank sind wohl überhaupt deutsche Erfindungen.*) Von den späteren Formen unterscheidet sich die gothische im Wesentlichen durch die Vertiefung der Kacheln; anfangs hatte das ganze Gebäu eine oben abgerundete Gestalt, wie die eines Fingerhutes, später theilte man den Körper in einen unteren rechteckigen Heizkasten und einen oberen Cylinder für die Züge, und das Ganze erhielt eine ornamentale Bekrönung, auch verwandelten sich die tiefen viereckigen Näpfe in mehr hohe als breite Nischen, häufig mit Verzierungen und Figuren. Die grüne Glasur war schon sehr frühe beliebt. Eine andere wichtige Bereicherung war der nun ziemlich allgemein gewordene Gebrauch der Fensterverglasung, ferner die häufigere Einführung der Fußböden aus Holz, neben jenen aus Fliesen, Ziegelstein und Estrich. Da die Vertäfelung noch nicht das weit vorspringende Gefims der Renaissance hatte, so war das »Kandelbrett« (d. h. Brett zur Aufstellung von Kannen, Leuchtern etc.) ein nothwendiges Möbel; oft waren es Wandkästchen, auf denen man allerlei kleinen Hausrath aufstellte (Fig. 42). Die Formen der Schränke und Truhen waren sehr mannigfaltig; eine besondere Stärke entwickelte die deutsche Kunstschreinerei in den großen vierthürigen Kästen, — Verfetzschränke genannt, weil sie aus einem oberen und einem unteren Theil, wohl auch aus besonderem Fuß und Aufsatz bestanden (ohne diese Theilung wäre ihr Transport auf den häufig sehr engen Treppen unmöglich gewesen). Ein sehr spätes (von 1545 datirtes) Stück dieser Art, aber immer noch von einer bewunderungswürdig stilvollen Gliederung der Theile, bei Vermeidung jedes architektonischen Firlefanzes, zeigt uns Fig. 23, wohl Nürnberger Arbeit. In den dicken Wänden brachte man gern Mauernischen mit offenen Gestellen oder Thüren an. Seit der Erfindung der Buchdruckerkunst, welche überhaupt dem häuslichen Leben einen neuen idealen Gehalt verliehen hat, mehrt sich der Gebrauch der Studier-, Noten- und Lesepulte und Schreibtische — gehörte doch nun der Besitz von Büchern zum guten Ton. Die Formen der Schänk- oder Kredenzische wurden vermehrt, in vornehmen Häusern wurden die terrassenförmigen Schaugestellte (dressoirs) und die Anrichtetafeln (buffets) für Gastereien ein Bedürfnis.

Zu den schon früher üblichen Formen der Sitzmöbel (vgl. S. 238) gefellten sich der Dreh- und der Rollstuhl; auch der Großvaterstuhl, nun nicht mehr in

*) Muthmaßlich ist der Zimmerofen in seiner primitiven Form ein »gebildeter« Bruder des Back- und des Schmelzofens gewesen. Darauf läßt u. a. der Umstand schließen, daß die frühesten Zimmeröfen in ihrem Untergestell einfach gemauert und mit Kalkewurf bekleidet sind. Die stark vertieften Kacheln, welche viel Hitze aus dem Innern abgeben, wurden anfangs stellenweise dem Gemäuer eingefügt.



236] Spinett im South-Kenfington-Museum zu London, Ende des 16. Jahrhunderts.

der Bedeutung als Herrenfütz, wurde ein Requisit des Bürgerhaufes. Die fixirte Polfterung kannte man noch nicht, dagegen wurden schon häufig die Rücklehnen und Sitze mit Stoffen und Leder überzogen. Das Sitzen und Anlehnen bequemer zu machen, dienten vorwiegend immer noch die mit Flaumen gefüllten Kiffen. Die Tifche hatten, je nach ihrer Gröfse und Bestimmung, ein leichteres oder fchwereres Untergeftell, das letztere oft reich profilirt und gefchnitzt (Fig. 22, 25, 27, 40, 42, 58, 63); auch der Klapp- und der Auszugstifch kommen nun schon vor. Eingerahmte Tafelbilder, meift Familienporträts und religiöfe Darftellungen (noch nicht Stilleben und andere rein dekorative Vorwürfe) enthaltend, wurden mehr und mehr in den Wohnungen der Begüterten beliebt. Auch Spiegel von Glas, Wanduhren mit Schlagwerk in künstlich gefchmiedetem Eifengeftell, zinnerne Wafchbecken mit Wafferbehältern aus demfelben Metall, Handtuchhalter etc. belebten die Wände des bürgerlichen Gemachs. Das Leuchterweibchen (Fig. 22, 32) mit feltenen Geweihen und der fchmiedeeiferne Kronleuchter (Fig. 30) durfte in reicheren Häufern nicht fehlen. Von den gewebten und geftickten Teppichen habe ich schon oben (S. 252) gefprochen; ihr Gebrauch befchränkte fich freilich immer auf die Wohnungen der Grofsen und Reichen. Wer es nur immer ermöglichen konnte, der fchaffte fich wenigftens einige jener koftbaren filbernen Geräthe an, die noch heute unfere Bewunderung erregen. (Fig. 19, 29, 34, 37, 57, 113.) *Aeneas Silvius*, fpäter Papft Paul II., der um die Mitte des 15. Jahrhunderts Deutschland bereifte und nicht genug Worte des Lobes für deutliche Sitte und Kunst finden konnte, fragt begeistert: »Wo fände man ein deutliches Gafthaus, wo man nicht aus Silber tränke, und wo die Tifche nicht mit Gold- und Silbergefchirr belaftet wären«. Von dem damals schon fröhlichen Wien berichtet er, »dafs man überall gläferne Fenster (Butzenscheiben,

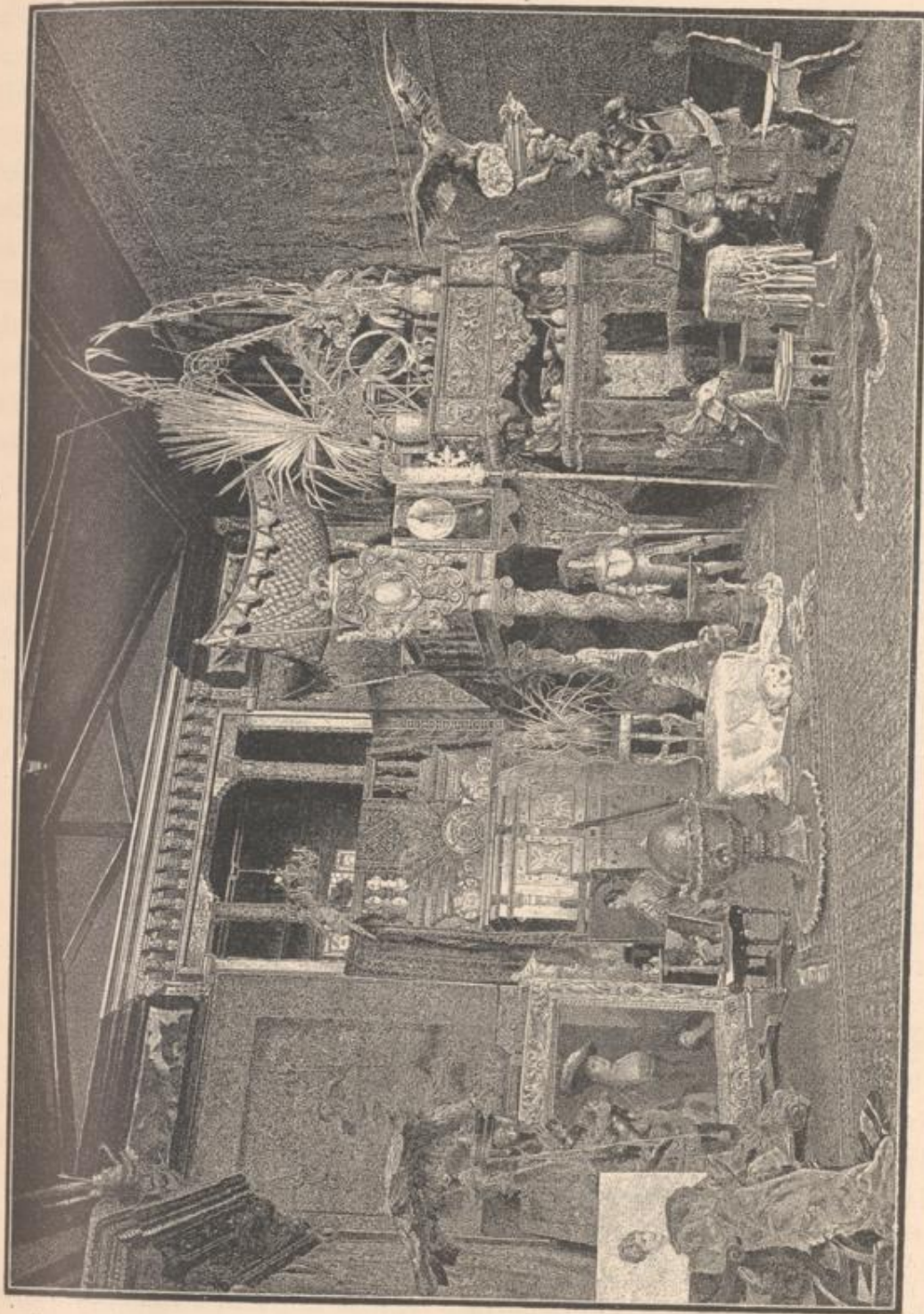
kein Spiegelglas!) sehe, die Thüren alle von Eifen feien, in den Zimmern die Vögel fängen und sich darin gar viel köstliches Hausgeräthe vorfinde«.

Aber ich muß wiederholen (vgl. S. 250), daß der Charakter des gothischen Zimmers in den verschiedenen Gebieten des Nordens bis zuletzt ein sehr ungleicher war. Der französischen und englischen Dekorationsweise habe ich bereits gedacht; es ist anzunehmen, daß auch die in Spanien herrschende spezielle Richtung (die »Filigrangothik«) nicht ohne Einfluß auf die nationale Zimmereinrichtung geblieben ist. Die französische Tektonik, welche im Allgemeinen auch am Niederrhein heimisch war, unterscheidet sich sehr wesentlich von der süddeutschen; in Tirol, in der Schweiz, in Bayern bis nördlich über Nürnberg hinaus blieb man den frühen Prinzipien getreu. Hier findet sich das gravirte Pflanzengeflecht nicht nur an den Friesen, Lifenen und Füllungen der Vertäfelung und des Geschränks, sondern auch an den Balkendecken bis in's 16. Jahrhundert. Besonders auffallend ist dies in Nürnberg, wo man nicht allein an prächtigen Kirchenbauten die reichste Architektur vor Augen hatte. Ich erinnere nur an den »Schönen Brunnen«, der schon in den Jahren 1385—1396 errichtet wurde, und der uns zeigt, daß man die Architektur am rechten Platze auch zu profanen Zwecken zu verwerthen wußte. Die genaue Feststellung aller jener Unterschiede wäre, wenn auch ein schwieriger, doch äußerst dankbarer Vorwurf für die gelehrte Forschung.

Wenn wir bedenken, daß die neue Dekorationsweise der Renaissance erst gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts in Deutschland allgemein wurde, so mag uns ein Gedicht des trefflichen *Hans Sachs*, das um 1544 erschien, und worin »Der ganze Hausrat bey dreyhundert Stücken, so ungeführlich in ein jedes Haufs gehört«, aufgezählt wird, eine Vorstellung von dem bürgerlichen Inventar der letzten Periode des deutschen Mittelalters geben. Das Gedicht lautet, mit einigen Weglassungen, wie folgt:

»Erstlich in die *stuben* gedenk
 Mußt haben Tisch, Stuhl, Sessel und Benk,
 Bankpolster, Küß und ein Faulbett,
 Gieskalter und ein Kandelbrett,
 Handtzwelhel, Tisch Tuch, Schüßelring,
 Pfannholz, Löff, Teller, Küberling,
 Krausen, Aengstler und ein Bierglas,
 Kuttrolff, Trichter und ein Salzfaß,
 Ein Kükessel, Kandel und Flaschen,
 Ein Bürsten, Gläser mit zu waschen,
 Leuchter, Butzcher und Kerzen viel,

Schach, Karten, Würfel, ein Bretspiel,
 Ein reisende Uhr, Schirm und Spiegel,
 Ein Schreibzeug, Tinten, Papir und Sigel,
 Die Bibel und andere Bücher mehr
 Zu Kurtzweil und sittlicher Lehr.
 Darnach in die *Kuchen* verfüg
 Kessel, Pfannen, Häfen und Krüg,
 Drifufs, Bratspiels groß und klein,
 Ein Rost und Bräter muß da seyn,
 Ein Wurtzbuch und ein Effigfaß,
 Mörser, Stempffel, auch über das



237] Das Atelier des Malers Hans Makart zu Wien († 1884).

HIRTH, D. ZIMMER

Ein Laugenfafs, Laugenhäfen, zwo Stützen,
 Zu Fewersnot ein messen Sprützen,
 Ein Fischbret und ein Ribeifen,
 Schüffelkorb, Sturtze, Spiknadel preifen,
 Ein Hakbrett, Hakmesser darzu,
 Salzfas, Bratpfann, Senffschüffel zwu,
 Ein Fülltrichter, ein Durchschlag eng,
 Feimlöfl und Kochlöfl die meng,
 Ein Spülstandt, Pantzerfleck darbey,
 Schüffel und Teller mancherley,
 Pletz klein und groß ich dir nit leug,
 Schwebel, Zunder und Feuerzeug,
 Ein Feuerzangen, ein Ofenkruken,
 Das Feuerpöklin zuhin schmucken,
 Ein Tegel, Blafsbalg, Ofenrohr,
 Ein Ofengabel mußt haben vor
 Kyn, Spän und Holz zum Feuer frisch,
 Ein Besen, Strohwisch und Flederwisch,
 Auch mußt du haben im Vorrath
 In der *Speiskammer* früh und spat

Ein Aufhebschüffel, ein Zerlegteller.
 Nun mußt auch haben in dem *Keller*
 Wein und Bier, je mehr je besser,
 Ein Schrotleiter, und ein Dambmesser,
 Ein Fafsbörer mußt auch da seyn,
 Ein Rören und ein Kunnerlein,
 Ein Stendtlein und auch etlich Kandel,
 Weinschlauch und was gehört zu dem Handel.
 Wilt nun in die *Schlaffkammer* gehn,
 Ein Spannbett mußt darinnen stehn
 Mit Strohsack und ein Federbett,
 Polster, Küfs und ein Deckbett,
 Deck, Pruntzcherb, Harnglas und Bettuch

Und auch ein Truhnen oder zwu,
 Derein man wohl beschliesen thu
 Geld, Silbergeschirr und Pocaln,
 Kleinat, Schewern, Porten und Schaßn.

Auch mußt du haben ein Gwandhalter.

Auch wie man zu dem Gwand mußt brauchen
 Ein Gwandbürsten und ein Gwandbesen.

Auch mußt *sunst* haben in gemein

Vil Hausratt in dem Haufe dein,
 Damit man täglich flük und besser
 Ein Segen-, Reben- und Scheitmesser,
 Hammer, Negel, Maifsl und Zangen,
 Hobel, Handbeihl, ein Laiter hangen,
 Schaufel, Hawen, Axt nutzt man gern,
 Ein Rechen, Schlegel und Latern.
 Auch *Werkzeug* mancherlei Vorrath
 Zum Handel selb in dein Werkstatt.

Auch mußt du für dein Maid und Frawen
 Nach einem Spinnrädlein umbschauwen,
 Rocken, Spindel und Hefpa gut,
 Scher, Nadel, Eln und Fingerhut,
 Ein schwarzen und ein weissen Zwirn,
 Markkorb, Tragkorb, Fischsack, kern ihrn.
 Auch mußt sie haben zu den *Waschen*
 Laugen, Seiffen, Holz und Afchen,
 Multer, Waschböck und Züberlein,
 Gelten und Scheffel, groß und klein,
 Schöpfer, Waschtisch, Wefchpleul und Stangen,
 Daran man die Wefch auf thut hangen.

Wenn man dann *ins Bad* will gan,
 Ein Krug mit Laugen mußt man han,
 Badmantel, Badhut und Hauptuch,
 Beck, Purften, Kamp, Schwammen und pruch.
 Geht dann die Fraw mit einem *Kindel*,
 So tracht umb vierundzweinzig Windel,
 Ein Fürhang und ein Rumpelkefs,
 Weck, Käfs und Obst zu dem Gefräfs,
 Ein Kindbett, dem Kind ein Wiegen,

Mußt haben Milch, Mäl und Kindspannen,
 Ein Kindsmidt und ein Lüdelein.

Kannst du solchs alles nit erschwingen,
 Mußt in veretzten Thon du singen.

So hab ich dir gelt ausgefundert
 Des Hausrathsstück bis in dreyhundert,
 Wiewol noch viel gehört zu den Dingen,
 Trauft du dir den zuwegen bringen
 Und darzu Weib und Kind ernähren,
 So magt du greiffen wol zu ehren,
 Drumb bedenk dich wohl, es liegt an dir.

Es liegt etwas Spielsbürgerliches in dieser Aufzählung des trefflichen Nürnberger Meisterfingers; aber auch nicht minder etwas Trauliches, Heimliches. Wir denken unwillkürlich an Fauff's Studierstube und an die Behaufung des Junkers Jörg auf der Wartburg. Die Menschen fühlten sich sicher und behaglich inmitten ihres urväterlichen Hausrates, oft aber beschlich sie das Gefühl der Enge, dann gings hinaus auf den Burgfrieden und in die Auen und Wälder draussen vor den Wällen. Der Wurf mit dem Tintenfaß nach dem leibhaftigen Gottseibeius, den die Sage dem Reformator angedichtet hat, erscheint uns als Symbol des freiheitlichen Geistes, der sich aus den Mauern hinaussehnte. Und eng genug waren ja diese Mauern! Schmale Treppen, winkelige Vorräume, kleine, meist niedrige Stuben — das Erfreulichste daran die malerisch-unregelmäßige Form, das breite Fenster und der Erker mit den Steinbänken. Auf die Bewohner dieser Stuben in Burgen und Reichsstädten übte das nach unseren Begriffen bescheidene Maß literarischer Belehrung, welches mit der Verallgemeinerung der Buchdruckerkunst möglich geworden war, einen geradezu beglückenden Einfluß aus. Die Bibel, ein Rosengarten Mariä, eine Welt-Chronik — das heitere Gemisch von wahren und fagenhaften Begebenheiten — der »Spiegel des menschlichen Lebens« und »der menschlichen Behaltnis«, ein Kräuterbuch, ein paar wunderliche Romane — das waren die vielbesprochenen, vielbeehrten, mit naiven Bildern geschmückten Hausbücher. Mit der Erweiterung des geistigen Horizontes aber wuchs auch die Sehnsucht nach der »Großräumigkeit«, welche die neue, aus dem Süden kommende Dekorationsweise in reichem Maße versprach. Es ist bezeichnend, daß diese letztere mit Vorliebe als »antikisch«, die alte gothische Weise dagegen als »modern« bezeichnet wurde; so tief wurzelte die Ueberzeugung, daß die Entfesselung der Geister nur möglich sei im engsten Anschlusse an die altrömische Kultur, an ihre Kunst und Literatur.

Wir nehmen Abschied vom Mittelalter. Mit mir werden wohl auch meine verehrten Leser der Meinung sein, daß bezüglich seiner so hochinteressanten Kunstgebilde unserer Imitationslust sehr enge Schranken gezogen sind. Ich habe das S. 22 und 66 ff. ausführlich zu begründen versucht. Ganz besonders ist eine kritische Beschränkung geboten, so weit das in Betracht kommt, was ich die »Kulturgeberde« genannt habe — das »costume moral et physique«, wie unsere feinfühligsten westlichen Nachbarn sagen. In den Händen unserer Künstler können neben jenen der Renaissance *vielleicht* auch einzelne tektonische und rein ornamentale Lösungen des romanischen und des gothischen Stils eine Neubelebung

und Bereicherung erfahren, — was aber die religiös-innerliche Kunst des Mittelalters an Sinnbildern des Göttlichen und Menschlichen gezeitigt hat, das bleibt für immer im Zauberkreise mittelalterlicher Lebens- und Naturanschauung beschloffen, ein wirkliches »noli me tangere«.



DIE WIEDERGEURT. *)

Der Ausdruck »rinascita« (renaissance, Wiedergeburt) kommt zuerst im 16. Jahrhundert vor, ohne aber schon damals zum eigentlichen Schlagwort für die neue Kunstichtung zu werden. Allgemein waren vielmehr diesseits wie jenseits der Alpen die Bezeichnungen »antico«, »antike Manier«. Keiner dieser Ausdrücke erschöpft indessen die Sache vollkommen. Denn thatsächlich war es ein neuer Geist, waren es neue religiöse, poetische und soziale Ideale, aus denen die neue Kunstblüthe hervorging: allerdings auf dem reichen Hintergrunde der römischen (nur mittelbar der griechischen) Antike. In ihrer Bescheidenheit legten die Menschen jener großen Zeit dem Formalen, das sie den Alten entlehnt, einen höheren Werth bei, als der eigenen Schöpferkraft.**)

In Italien selbst war, wie ich schon mehrfach betont habe, die Erinnerung an die altrömische Kunst niemals ausgestorben; die Ruinen der Kaiserzeit hatten immer einen gewissen Einfluß ausgeübt, sowohl auf das Orientalisch-Byzantinische, welches in Unteritalien und Venedig durch das ganze Mittelalter hindurch vorherrschend blieb, wie auf das Nordisch-Romanische, das wir hauptsächlich im Norden der Halbinsel ausgebildet sehen. Unmittelbar vor dem Eindringen des Gothischen war man in Italien sogar nahe daran gewesen, mit vollen Segeln in das Fahrwasser der Antike zu gerathen: im 12. Jahrhundert kehrte man in Rom und Toscana vorübergehend nicht nur einerseits zur Basilika mit dem geraden Gebälke bezw. dem offenen dekorirten Dachstuhl, andererseits zur Kuppelform des Pantheons zurück, sondern bildete auch das Detail nach antiken Mustern — eine »Protorenaissance« im eigentlichsten Sinne des Wortes. »Die italienischen

*) Zu weiterem Studium empfehle ich besonders *Jacob Burckhardt's* »Geschichte der Renaissance in Italien«, 2. Aufl. 1878; deselben Verfassers »Kultur der Renaissance« und »Cicerone«. *Wilh. Lübke's* »Geschichte der Renaissance in Deutschland« und »in Frankreich« (beide in 2. Aufl. erschienen). Andere lehrreiche Schriften werde ich gelegentlich zitiren.

**) Damit soll nicht gesagt sein, daß es den Meistern der italienischen Frührenaissance an Selbstbewußtsein gefehlt habe. *Alberti* (um 1440) sagt: »Die Alten hatten es leichter, groß zu werden, da eine Schultradition sie erzog zu jenen höchsten Künsten, die uns jetzt so große Mühe kosten, aber um so größer soll auch unser Namen werden, da wir ohne Lehrer, ohne Vorbild [?] Künste und Wissenschaften finden, von denen man früher nichts gehört noch gesehen hatte«.



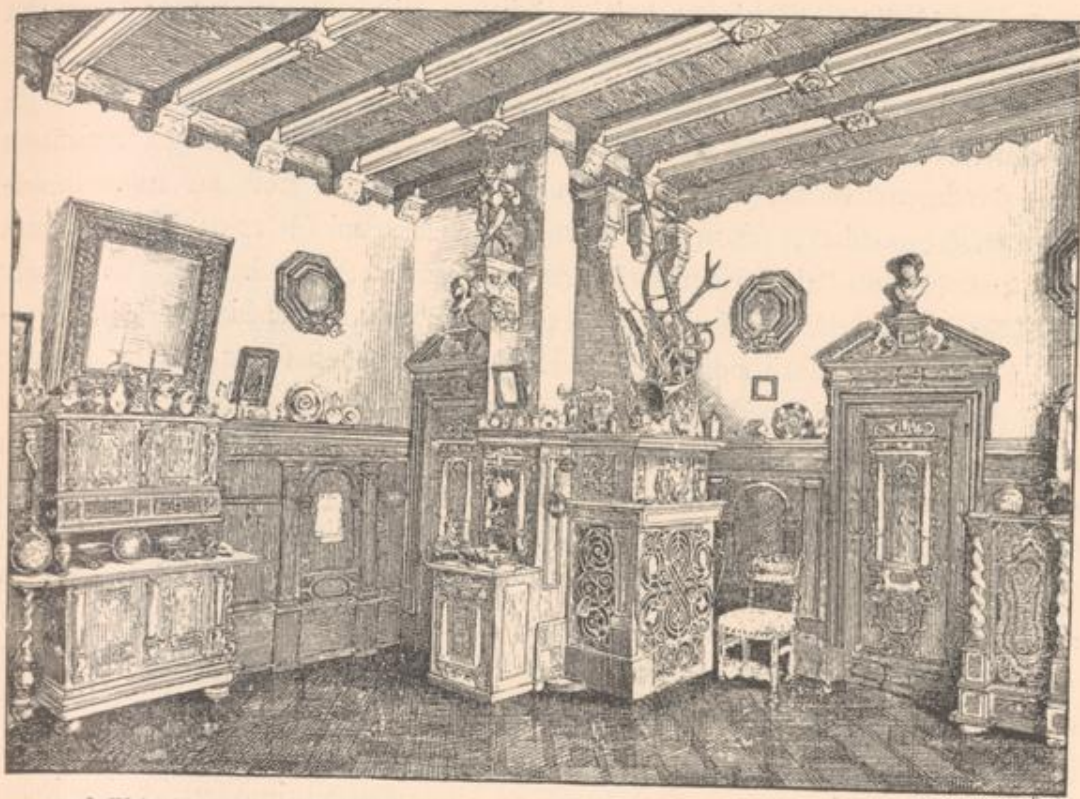
238] Kästchen in Ebenholz, vergoldeter Bronze und Email (deutsche Spätrenaissance) von Ratzersdorfer in Wien.

Städte, welche sich im 12. Jahrhundert beinahe als Republiken fühlen, sind frühe überschattet von dem Bilde des alten Rom«. (Burckhardt.)

Während der Herrschaft des gothischen Stiles, der, von wenigen Ausnahmen abgesehen, in Italien nicht in seiner ganzen struktiven Bedeutung zur Blüthe kam, sondern wesentlich nur Anregungen zu einer eigenartigen Monumentalität und Façadendekoration gab, — im 13. und 14. Jahrhundert werden die Anklänge an die Antike zwar scheinbar schwächer. Aber gerade in der gothischen Zeit entwickelte der italienische Profanbau eine höchst bedeutame Großräumigkeit; er verzichtete fast vollständig auf das ganze malerisch-heitere

Beiwerk an Erkern, Wendeltreppen, laufchigen Winkeln, an Wasserspeiern und sonstigem Dachzierrath, das wir zu derselben Zeit in Frankreich und Deutschland mit so viel Liebe und Phantasie ausgebildet finden. So kommt es, daß die italienische Innendekoration einen schroffen Uebergang zur eigentlichen Renaissance nicht durchgemacht hat. Der Bau sinn der Großen war stets auf monumentale Symmetrie gerichtet; schon der schreckliche Ezzelin († 1259) wollte durch seine massenhaften Palastbauten Bewunderung und Furcht erwecken. Die reichgeschmückten Paläste Venedigs, die festungsartigen florentinischen Stadtschlösser aus dem 14. und 15. Jahrhundert verkünden heute noch den Ruhm ihrer Erbauer. Dazu nun das Streben der Päpste, durch riesenhafte Bauten der gesammten Christenheit des Erdkreises zu imponiren; das immer wiederkehrende Projekt, die altherwürdige Basilika von St. Peter durch ein architektonisches Weltwunder zu ersetzen, bis endlich 1507 Julius II. — »magnarum semper molium avidus« — alle Gründe der Pietät, allen Jammer um die Zerstörung so vieler Heiligengräber erdrückte und die alte, freilich auch baufällige Kirche niederreißen ließ.

Diese ganze, fast mehr noch durch Ruhmesfucht und Herrschaftsgelüste, als durch Kunstbegeisterung genährte spätmittelalterliche Entfaltung des italienischen Bauwesens wird freilich verklärt durch den Glanz des edlen Dreigestirnes Dante-Boccaccio-Petrarca. Aber es währte ein volles Jahrhundert, ehe der Kultur des klassischen Geistes der Kultus der Steinruinen folgte (Brunellesco's und Donatello's Vermessungen 1405—1420). Obschon das Griechische im Bereiche der gelehrten Studien hohen Ansehens sich erfreute, und obschon man die Tempel in Pastum, Agrigent, Selinunt etc. vor Augen hatte, beschränkte man sich doch im Wesentlichen auf die Ruinen Roms und etwa Veronas. Der nationale Instinkt verfolgte dabei eben auch ein politisches Ideal: Die Wiedergeburt der römischen Weltmacht. Andererseits mag schon frühzeitig das streng Dorische als unvereinbar mit dem Bogen und der Kuppel erkannt worden sein. Einmal erfaßt, wurde die neue Kunstrichtung im Verlaufe des 15. Jahrhunderts mit staunenswerthem Eifer und wundervoller Virtuosität zu allseitiger Entfaltung gebracht. Das Gothische verflüchtigt sich daneben sehr bald, ja es wird zur barbarischen Kunst gestempelt (S. 228). Der vornehme Sinn der Italiener wird nicht besser gekennzeichnet als durch den Ausspruch Alberti's (um 1450), »daß die Schönheit in einer solchen Harmonie aller Theile liege, die bei jedem Hinzufügen oder Weglassen verlieren müsse«. Und wie schön ist das Motto an der Casa Frigerio in Mailand: »Elegantiae publicae, commoditati privatae«. Neidlos können wir



239] Wohnzimmer des verft. Franz v. Seitz zu München. Charakter der deutschen Spätrenaissance.

zugeben, daß die moderne Bau- und Dekorationskunst auf italienischem Boden ihren Anfang genommen, — neidlos, da Niederdeutsche, Hubert van Eyck und seine Brüder, um dieselbe Zeit (1410—1440) als Schöpfer einer neuen Malerkunst in die Schranken traten.

Daß sich die neue Kunstrichtung zugleich so originell und universell entwickelte, und daß sie heute noch eine so unbedingte Anziehungskraft auf uns ausübt, ist, wie ich glaube, hauptsächlich folgenden Ursachen zuzuschreiben:

Erstens ist die Renaissance überhaupt kein Stil mit bestimmt ausgesprochenem organischem Prinzip — überhaupt *nicht* »Baustil«, wenn ich mir dieses Paradoxon erlauben darf. Von dem griechischen Tempelstil, vom gothischen Kirchenstil können wir sagen, daß ihr ganzes Wesen sich aus dem baulichen Grundgedanken logisch entwickelt — die Renaissance dagegen hat eigentlich kein leitendes Prinzip, sie ist kein organischer, sondern ein *Raumstil*, der vermöge der Reichhaltigkeit und Adaptabilität seiner Ausdrucksmittel den verschiedensten Baugedanken sich anbequemt. Im Gothischen und Griechischen ist das Prinzip männlich,

der Raum ist ihm unterthan, d. h. weiblich — in der Renaissance umgekehrt der Raum männlich, das Prinzip weiblich. Aus dieser, wenn man will, etwas charakterlosen Hingebungsfähigkeit der Renaissance und ihrer architektonisch-dekorativen Künste erklärt es sich, daß sie sofort an zahlreiche Neugestaltungen gehen konnte, für welche die Antike keine Vorbilder überliefert hatte. In derselben Weiblichkeit beruht auch die Fähigkeit der Renaissance, sich (um bei dem Bilde zu bleiben) mit fremden Federn zu schmücken. (S. 49—50). In der Renaissance athmet Alles Eurhythmie, feine Belebung, frohe Sinnlichkeit, Dienstfertigkeit bei allen schönen Absichten. Sie macht es sogar dem Talentlosen möglich, etwas verhältnismäßig Schönes zu sagen.

Zweitens war man, wenigstens beim Beginne der Bewegung, sehr weit davon entfernt, alles künstlerische Schaffen aus der *Architektur* und ihren Formen herzuleiten. Gerade die Ueberwucherung architektonischer Konstruktionen und Zierformen war es ja hauptsächlich mit gewesen, welche die Gothik zuletzt unleidlich gemacht hatte; die früheren Perioden dieses prächtigen Baustiles kennen, wie ich ausführlich dargelegt habe, solche Verderbnis nicht und sind thatsächlich noch jetzt und für alle Zeiten eine reiche Quelle stilvoller Formenbildung. Ein Thongefäß, ein eisernes Gitter, ein Stuhl, eine Lampe, ein Becher und tausend andere Dinge können und sollen ganz unabhängig von der Architektur gebildet werden; sobald diese Scheidung aufhört, sobald an die Stelle der zwecklichen und künstlerischen Individualisirung der Gegenstände die Schablone der Architekten tritt, beginnt der Verfall. Auch die Renaissance hat später, als die Baukunst mehr und mehr in die Fesseln der Vitruvianischen Lehre geschmiedet worden, unter solchen Einflüssen gelitten; die Raffael-Holbein'sche Zeit aber war davon nahezu frei.

Ein dritter günstiger Umstand war der anfängliche Mangel an Vorbildern aus der häuslichen Einrichtung der alten Römer. Bei den stark antiquarischen Neigungen des Cinquecento ist anzunehmen, daß man nicht bloß die baulichen Ruinen, sondern auch die Tische, Stühle, Betten, Schränke und andere Geräte der Kaiserzeit imitirt haben würde, welche bei aller Zierlichkeit zum großen Theile doch nichts weniger als nachahmenswerth, zum Theil sogar sehr langweilig und zopfig und den modernen Bedürfnissen nicht entsprechend waren. Auch die Gewebemuster der Alten waren verschollen. Um so glücklicher war die Renaissance in der Wiederaufnahme antiker Formen bei der Bildung von Thongefäßen und Bronzearbeiten, welche dem Zerörungswerk der Jahrhunderte



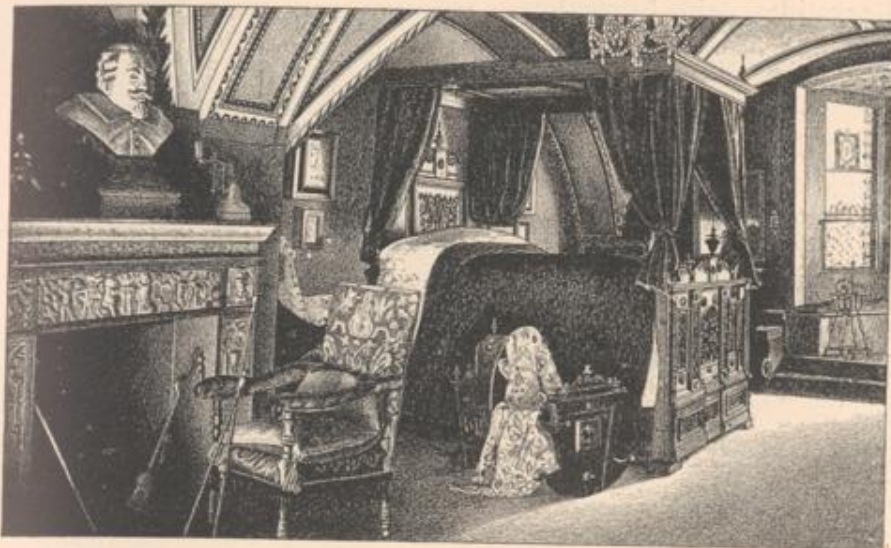
240] Dreifuß aus Schmiedeeisen,
im Besitze des Professors Bergau in Nürnberg.
HIRTH, D. ZIMMER

in ficheren unterirdischen Verstecken ent-
rückt gewesen waren. So lag gerade in der
Unvollkommenheit des Bildes, welches die
erhaltenen Ueberreste von der antiken Deko-
ration gaben, eine sehr ersprießliche Nö-
thigung, auch andere als gerade klassisch-
antike Formenelemente aufzunehmen. Mit
besonderem Eifer wurden namentlich orien-
talische Gefäße aus Thon und Metall und
Stoffmuster adoptirt und imitirt, und das
arabische Ornament, welches schon in der
Gothik eine so große Rolle spielt, dort aber
vielfach entstellt und »umstilifirt« erscheint,
wurde in der umfassendsten und ursprüng-
lichsten Weise für die neue abendländische
Kunst dienstbar gemacht. Daneben blieb
auch gar Vieles in Ehren, was noch aus
der byzantinischen, romanischen und gothi-
schen Zeit ununterbrochen in Gebrauch ge-
blieben war, so jene prachtvollen groß-
gemusterten Stoffe, welche wir so oft auf
Oelbildern und Holzschnitten von Meistern
der Frührenaissance, ja selbst noch in den
Frauentrachten eines Jost Amman etc., dar-
gestellt finden. Und wie viel uralte Volks-
kunst spiegelte sich in den Stickereien der
Renaissance, z. B. in der sogenannten »Hol-
beintechnik«, deren Name uns nur beweist,
wie pietätvoll einer der größten Meister
auch das in der Heimath Althergebrachte
zu behandeln verstand, wenn es seinem
Schönheitsgefühl entsprach; heute wissen
wir, daß ähnliche Muster in derselben Tech-
nik schon im dritten und vierten Jahrhundert
in Aegypten vorkamen. So ward überall

der Ueberlieferung ihr Recht gegeben, und wenn dabei auch eine gewisse naive Abfichtslosigkeit, welche es mit der historischen Kritik nicht sehr genau nahm, förderlich gewirkt hat, so kann man doch sagen: der Grundzug der Renaissance war Respekt vor der Individualität der Gegenstände und vor der als klassisch, d. h. als unübertroffen anerkannten Form.

Viertens war die Renaissance in ihren Anfängen dadurch begünstigt, daß die hervorragendsten Künstler es nicht verschmähten, sich mit Aufgaben der Dekoration und des Kunstgewerbes zu befassen. Die Kluft zwischen Künstlern und Handwerkern, welche trotz der Aufhebung des Zunftzwanges später immer breiter geworden ist, existierte damals noch nicht. Die Mitarbeit der Talentvollsten gab aber der ganzen Bewegung einen künstlerischen Schwung, der auch den zahlreichen Nachahmern zu Gute kam. Und in der Nachahmung beruhte ja die große Produktionsfähigkeit jener Epoche. Wir machen uns heute nur unvollkommene Begriffe von den zahlreichen, die Imitation begünstigenden Hilfsmitteln der alten Meister, welche sich so gerne begnügten, die Ideen und Entwürfe Anderer auszuführen oder Schönes einfach zu kopieren. Indessen dürfen wir doch nicht annehmen, daß lediglich selbstlose Hingabe an das Schöne die alten Meister bestimmt habe, oft ihr Leben lang die Rolle geschickter Nachahmer zu spielen; ausschlaggebend mag dabei eher die wirtschaftliche Nöthigung gewesen sein: das Publikum der Liebhaber stellte seine Ansprüche, an einer gediegenen Kopie war ihm mehr gelegen als an einem mangelhaften Original. Die Kopie oder die Benutzung allgemein zugänglicher Entwürfe und Vorlagen war aber um so erträglicher, als durch die Handarbeit (selbst bei Metallguß durch das Ciseliren) jedem Exemplar eine gewisse technische Selbstständigkeit gegeben wurde.

Der Versuch nun, die *Formenentwicklung* seit dem ersten Bruch mit der Gothik übersichtlich darzustellen, stößt auf große Schwierigkeiten. Ein vollkommen klares Bild läßt sich eigentlich nur durch die Anschauung, durch fleißige Vergleiche von Ornamentstücken, ausgeführten Gegenständen etc. aus den verschiedenen Perioden und Ländern gewinnen. Erst nach oder bei solchem Detailstudium können die nachfolgenden Bemerkungen von einigem Nutzen sein. Ein sehr bequemes Orientierungsmittel bietet mein »Formenschatz« dar, wenn man sich die Mühe gibt, die (bis jetzt ca. 1500) Blätter desselben nach den einzelnen Meistern resp. Schulen zu ordnen. Einige Anhaltspunkte gewähren aber auch schon die Illustrationen des vorliegenden Werkes.



241] Schlafzimmer, Spätrenaissance, im städt. Museum zu Salzburg, gestellt durch den verft. Direktor Schiffmann.

Vor Allem muß man bei jeder Form unterscheiden, ob sie der Struktur eines Gebrauchsgegenstandes angehört, oder ob sie nur als sinnbildliche Andeutung oder als bloßes Ornament auftritt. Die Säule z. B. ist hier wirklicher Lastenträger in der Architektur, dort nur ein zierliches Phantasiegebilde auf einer grotesken Wandmalerei; zwischen beiden Erscheinungen steht ihre Anwendung als Halbsäule an den Façaden der Gebäude, Vertäfelungen und Schränke — gewissermaßen eine halbe Wirklichkeit. In jedem Falle muß man ihr, ihrem Sinne entsprechend, eine Grundlage und wohl auch Etwas zu tragen geben; aber ihre Form wird eine um so freiere sein dürfen, je mehr sie sich dem Ornament nähert. Dieselben Dinge, welche als struktive Elemente der Architektur oder Tektonik in streng konventionellen, ernstern Formen auftreten, z. B. Giebel, Lifenen, Nischen etc., ertragen als bloßer Zierrath die übermüthigste Künstlerlaune. Und umgekehrt müssen Motive, welche aus der lebendigen Welt stammen und ursprünglich der freien Ornamentik angehören, desto strenger stilifirt, d. h. dem Zweck und der Technik angepaßt werden, je wichtiger ihre Rolle beim *Aufbau* eines Gegenstandes ist. Ein Nereidenleib, der den Henkel eines Kruges abgeben soll, muß vor allen Dingen nach den Erfordernissen des Gefäßes selbst gebildet werden: erst kömmt der Henkel, dann die lebensvolle Figur, deren Formen bei allem Realismus im Einzelnen sich doch im Ganzen dem Zwecke des mit dem Gefäße organisch verbundenen Griffes unterordnen müssen. Aehnlich

bei der Karyatide, dem Löwenfuß u. s. w. Solche Scheidung der Formenbehandlung nach struktiven und ornamentalen Rücksichten ist für die guten Zeiten der Renaissance charakteristisch. Ich erinnere nur an das heitere Spiel, welches Raffael, Dürer, Holbein und viele Andere auf ihren Wandmalereien und Zeichnungen mit den Details der Architektur getrieben haben, woraus ihnen Niemand den Vorwurf machen wird, daß sie in der Wirklichkeit der Tektonik und Geräthbildung das Barocke gewollt oder auch nur begünstigt haben; im Gegentheil, gerade *praktische* Aufgaben behandeln diese Meister der Frührenaissance mit einem bis jetzt nicht wieder erreichten Feingefühl für das stilistisch Richtige. Die, mit dem Namen des Barocko freilich sehr unsicher bezeichnete Entartung beginnt erst da, wo die Form die natürlichen Grenzen des Zweckes und der Technik überspringt, womit ja nicht gefagt sein soll, daß etwa Alles oder auch nur das Meiste, das die sog. Barockzeit an praktischen Dingen geschaffen, stilwidrig gewesen sei!

Der allgemeine Charakter der verschiedenen Perioden wird im Wesentlichen bedingt durch das Verhältniß des Ornamentalen zum Struktiven. In der Zeit der Frührenaissance und in ihrem Geiste vielfach noch hundert Jahre später erscheint der reichste Schmuck ganz unmittelbar als Bestandtheil oder Verstärkung des Aufbaus, beide sind innig zu einer harmonischen Gesamtwirkung verbunden, aber das Strukture *herrscht*, das Ornament ist ihm unterthan. Der Geist der Hochrenaissance dagegen ist darauf gerichtet, das Strukture durch Verstärkung der Formen vom Ornamentalen unabhängig zu machen, so daß das letztere fast als eine überflüssige Zuthat erscheint; es wird fremd, herzlos, schablonenhaft, weil



242 & 243] Partien eines Wohnzimmers, deutsche Spätrenaissance.

Für die



Für die eigene Wohnung entworfen und hergestellt vom Verfasser.

es dem Struktiven nicht mehr eingeboren ist. Die Spätrenaissance ist charakterisiert durch das Bestreben nach reicherer und lustigerer Erscheinung, indem sie gleichzeitig die struktiven und die ornamentalen Formen der Hochrenaissance verstärkt und vermehrt; in dieser forcirten Ueberladung, welche nicht selten zu wohlthuender Harmonie gelangt, geht dann das Barocko noch weiter: die struktiven Formen werden theilweise gebeugt, entstellt, um entweder selbst zum Ornament zu werden, oder dem manierirten Zierrath besser als Folie zu dienen. Das Geheimniß der Frührenaissance, welches wesentlich im Maaßhalten beruhte, ist nun unrettbar verloren. Im Barocko herrscht immerhin noch eine gewisse Symmetrie, welche die Verrenkungen der rechten Seite auf der linken wiederholt. Aber viel-

leicht ist es gerade diese Gleichzeitigkeit, welche den Schnörkelgeist der Zeit unbefriedigt läßt; und das Licht der Welt erblickt der leichtsinnige Schelm Rococo: das Strukture wird lebendig und sucht sich nach allen Richtungen unregelmäßig in eine eigenartige Ornamentik aufzulösen, welche weder Blatt noch Gefieder oder Flamme, sondern ein bis dahin ungekanntes Symbol sinnlicher Verflüchtigung zu fein scheint; das feste Stützen- und Rahmenwerk aber, das der Auflösung noch trotzt, wird zu vergoldeten Ruinen, in denen Liebesgötter und Kammerkätzchen ihren Spuk treiben. Endlich kommt als unumgängliche Entnüchterung der klassische Zopf, zunächst in ebenso reizendem Gewand (Louis XVI.), zuletzt plump und aufdringlich (Empire) zur Geltung. Das ist ganz kurz der Verlauf der Renaissance, oder vielmehr — wie wir sehen werden — der immer wiederkehrenden »Renaissancen« des antiken Dekorationsprinzips.

Indeffen ist die hier skizzirte Entwicklung durchaus keine stetig fortschreitende: dann und wann treten sogar rückläufige Tendenzen auf; durch einzelne Künstler oder Kunstfreunde wird der Geschmack vorübergehend in eigenthümliche Bahnen geleitet; die verschiedenen Kunstzweige, Gewerbe und Techniken folgen der allgemeinen Bewegung in sehr ungleichem Tempo. Dazu die Verschiedenheiten nicht bloß von Land zu Land, sondern von Stadt zu Stadt. Das Detailstudium dieser Verhältnisse ist sehr reich an Ueberraschungen. Da ist ein Zinngießer, der noch am Schlusse der ganzen Epoche zu feinen Krügen dieselben Formen benutzt, die vielleicht der Urgroßvater dereinst aus der gothischen Zeit herübergerettet; dort ein Goldschmied, der in der Zeit des dreißigjährigen Kriegs noch Bleimodelle aus der Holbeinzeit anwendet u. s. w. Die Neuerungen in den kunstgewerblichen Formen, welche meistens in den Vorlagen der Künstler ihren Ausdruck finden, schreiten naturgemäß nicht so rasch und allgemein voran, wie die Moden in der Bekleidung, und wenn wir von Einrichtungen im Stile z. B. Karl's V., Maximilian's II., Franz I. oder Henri II. sprechen, so dürfen wir es mit den aus allerlei Merkmalen nachträglich konstruirten Gesamtbildern nicht gar zu genau nehmen.

Die Entwicklung der *architektonischen* Formen der italienischen Frührenaissance war im Allgemeinen folgende: Aus dem Romanischen stammt die Anwendung der Bogen auf Säulen, eine durchaus nicht »antikische« Zusammenstellung, welche nun zu den reizvollsten Arkaden, Loggien, Vorhallen etc. verwandt wird. Auch die Balustrade ist dem Romanischen entlehnt (die friesartigen Arkaden mit Zwergsäulen; durchgebildete Balustraden schon an S. Marco in Venedig). Die Bogen werden oft über $\frac{2}{3}$ des Radius überhöht und, um den Bau noch schlanker erscheinen zu lassen, wird zwischen Bogenansatz und Säulenkapital noch ein Gebälkwürfel mit Gesims eingeschoben. Daneben kommt das gerade Gebälk unmittelbar über den Säulen nur seltener vor. Die Kapitale und Gewölbekonsolen haben fast ausschließlich den, indessen ganz frei behandelten korinthischen Typus, seltener den ionischen. Die strengen antiken Formen werden äußerst wenig angewandt. Am beliebtesten ist das sog. florentinische Kapital, mit Delphinen oder Vögeln, in der Mitte eine schlanke Vafenform u. dgl. (Fig. 104). Ueberhaupt kehrt man sich noch nicht viel an die antiken »Ordnungen« mit ihren genau vorgeschriebenen Gebälkfriesen etc. Die Säulenschäfte sind meist glatt, manchmal mit Basreliefornamenten ganz überzogen, fast nie kanellirt. Die Pilaster, oft mit reich skulptirter Füllung und ebenso reichen



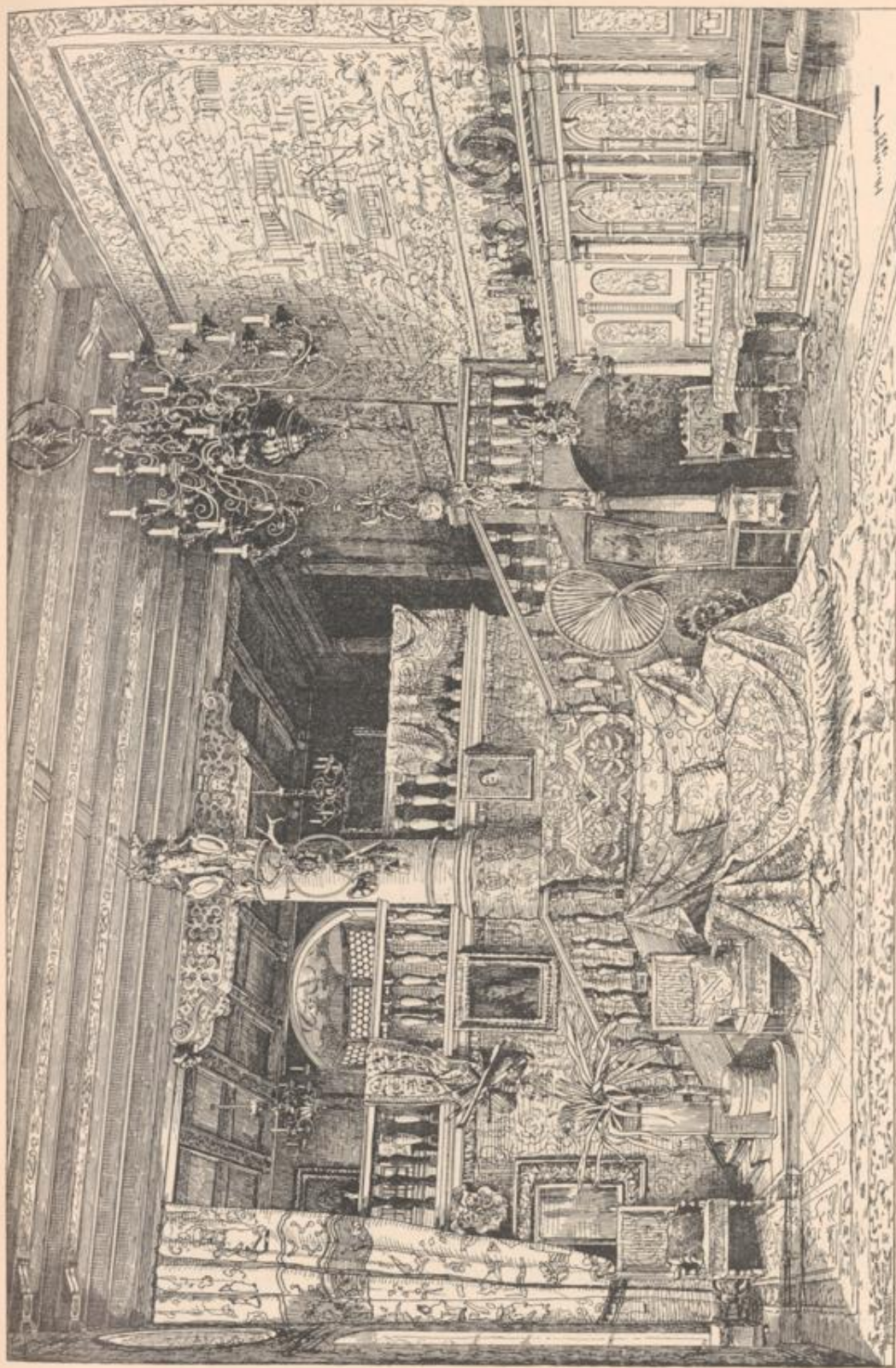
244] Tisch und Stuhl, ausgeführt in der Fachschule zu Grulich in Böhmen;
Krug von Fr. Bertha Flegel in Wien.

Kapitälern, werden massenhaft an den Façaden angewandt, indessen nicht eigentlich als Fenstereinfassungen, sondern als vertikale Mauereintheilungen *zwischen* je zwei Fenstern, an die horizontalen Stockwerkgesimse oben und unten anstossend. In Venedig wie in Toscana sind die Bogenfenster sehr beliebt; ein Säulchen trennt die Oeffnung in zwei, oben gleichfalls runde Theile, das Bogenfeld ist durch ein kleines Rundfenster oder Medaillon ausgezeichnet. Ueberhaupt spielt das Medaillon als Façadenschmuck eine grosse Rolle. Die Kranzgesimse der Häuser haben oft noch mittelalterliche Formen (sogar Schiefscharten und Halbbogenfriese mit schmalen Konsolen), sehr beliebt sind aber auch die weitvorspringenden Dächer mit polychrom bemalten Kassetten, auf ebenso reich behandelten Sparren liegend. An die eigenthümlichen Bildungen der florentinischen Rustika, der venezianischen Inkrustation und des oberitalienischen Backsteinbaues kann ich nur flüchtig erinnern. Was die Gewölbe anbelangt, so hat die italienische Frührenaissance das romanische Kreuzgewölbe prinzipiell aufgegeben — ebenso wie sie den Bündelpfeiler, die Gurten und Rippen vermieden hat. An seine Stelle trat das

Tonnengewölbe mit halbrundem oder elliptischem Durchschnitt, mit und ohne Seitenkappen, ferner das fog. böhmische, an die Kuppel erinnernde Gewölbe, das backofenförmige fog. Kloftergewölbe, endlich die vollendete Kuppel; alle diese Formen, glatt oder mit konzentrisch sich verjüngenden, vier- oder mehr-eckigen Kassetten. Auch an den geraden Decken bildete die Kassetteintheilung den vornehmsten Schmuck, bei Ausführungen in Holz meist polychrom. Die Stuckodekoration und Grotteskenmalerei an den Decken kam erst in der Zeit des Uebergangs zur Hochrenaissance (Raffael, Giulio Romano etc.) in Schwung.

Im Allgemeinen kann man sagen, daß anfänglich Thür- und Fensterumrahmungen an weltlichen Gebäuden zu kräftiger Erscheinung viel weniger durch starke Profilierungen, weit vorspringende Gesimse, Giebel, Konsolen u. dgl., als durch ein eurhythmisches zierliches Schmuckwerk gesteigert wurden, welches sich bescheiden den struktiven Formen unterordnete. Ein ganzes System von klassischen Einfassungen: Perlenchnur, Eierstab, Mäander, Wellenband, Zahnschnitt, Tropfen, Blatt- und Fruchtreihen etc. kam dabei in reichem Wechsel, flach und gewulstet, zur Anwendung. Frieze und Füllungen, Thür- und Fensterbegrönungen, selbst die Schäfte und Kapitäle der Säulen erhielten daneben eine liebenswürdige Ornamentik, in welcher allerlei stilisirte Pflanzenmotive eine Hauptrolle spielen, außerdem aber ward hier der ganze Reichthum der mythologischen und biblischen Figurenwelt entfaltet. Albrecht Dürer hat mehrfach versucht, den klassischen Zierrath durch einen rein deutschen zu ersetzen, ohne damit durchzudringen. Die Vorstellungen aus der alten Welt waren eben zu sehr mit der ganzen Geistesrichtung der Zeit verwachsen, ihre Symbolik war zu sehr Gemeingut der Gebildeten, um entbehrt werden zu können. Indessen gewährte diese Art des Schmuckes trotz ihrer beschränkten Motivenauswahl der künstlerischen Freiheit den weitesten Spielraum und auch in ihr konnten die verschiedenen Nationalitäten ihre Eigenart recht wohl zur Geltung bringen. Endlich hat die Frührenaissance zur Belebung größerer Flächen sich vielfach ein- und mehrfarbiger symmetrischer Eintheilungen bedient, die uns an den Gebäuden, hier als kraftvolle Rustica, dort als zierliche Inkrustration, an den Holztäfelungen und Schränken als Intarsia entgegentreten.*) Die polychrome Marmorinkrustration,

*) Besteht eine innere Verwandtschaft dieser verschiedenen Dekorationsmittel, welche in der Backstein- und polychromen Sandsteinfassade vielleicht gemeinsame Vorgänger haben? Burckhardt (Ren. in Italien § 131): »Die Renaissance zuerst respektirte und verherrlichte eine bestimmte Fläche als solche. Die Vertheilung oder Spannung des Ziernotivs im Raum, seine Beziehung zum umgebenden Rahmen oder Rand, der Grad seines Reliefs oder seiner Farbe, die richtige Behandlung jedes Stoffes schaffen zusammen ein in seiner Art Vollkommenes«.



245] Saal mit Freitreppe und Erkerempore, im eigenen Hause eingereicht vom Verfasser.

(Der Plafond des Saales gezeichnet, derjenige der Empore eingelegt; die Säule mit reich geschnitztem Tragbalken, Nürnberger Arbeit um 1560; die Feuerwand mit Grottenmalerei auf weißem Grund; die Wand rechts: unten eingelegte Vertiefung, um 1560, oben Gobelin, um 1570; an der Treppenwand gelbgrünes Seilengewebe, um 1530; übriges blau, rotte etc. gotische Sammete, Brokatstoffe, persische Teppiche etc.; vgl. Fig. 77.)

ohne
ölbe,
alle
mehr-
eilung
Die
Zeit
Wung.
nfter-
eniger
nsolen
urden,
system
Zahn-
echfel,
enfer-
n eine
e eine
nytho-
ehrfach
, ohne
zu sehr
zu sehr
währte
künst-
e ver-
Endlich
n- und
päuden,
elungen
station,

stein- und
31): »Die
Spannung
oder feiner

wie wir sie noch heute an Palaſt- und Kirchenfaçaden Venedigs, an der Certofa di Pavia u. ſ. w. ſehen, ward bald aufgegeben, um ſo länger aber behauptete ſich ihre Schweſter in Holz an den Vertäfelungen und Schränken unſerer *deutſchen Schreiner*. Ich meine hier nicht allein die figürlichen Einlagen, welche ja in Italien viel früher als bei uns ſchwunghaft betrieben wurden, ſondern in erſter Linie jene geometriſchen Furnituren aus verſchiedenen, oft fünf bis ſechs Holzarten.*) An dieſer heiteren und durchaus ſtoffgerechten Dekorationsweiſe der Frührenaiffance haben die deutſchen Schreiner ſelbſt noch in einer Zeit (um 1620 und ſpäter!) mit rührender Zähigkeit feſtgehalten, als die Baukunſt durch das Stadium der Entnüchterung bei den Ungeheuerlichkeiten der Bernini und Borromini und des Jeſuitenſtils angekommen war.

Man mag an den Baukonſtruktionen der Frührenaiffance noch ſo viel auszufetzen haben: mit den Reizen ihrer Façaden, mit ihrer heiteren Flächenbelebung hat ſie Alles übertroffen, was jemals hierin geleiftet worden iſt. Es war eine liebenswürdige, oft kindlich naive Vereinigung antiker Anregungen mit romanifchen und gothiſchen, ſelbſt mit byzantinifch-orientaliſchen Erinnerungen. Aber ſchon zu Anfang des 16. Jahrhunderts regte ſich in Italien der Geiſt des Widerſpruchs gegen dieſe künſtleriſch-freie Dekorationsweiſe. Mit der allgemeiner gewordenen Bauluſt war das Bedürfniß einer gröſſeren Zahl geſchickter Baumeiſter entſtanden; hatten ſich bis dahin in der Regel Maler, Bildhauer und Maurer je nach ihrer Befähigung in die äußeren Bauarbeiten getheilt, wobei den künſtleriſchen Auffaſſungen gern ein weiter Spielraum gegönnt geweſen war, — ſo kam nun immer mehr die Schulung eigentlicher Architekten auf, die erklärlicher Weiſe beſtrebt waren, ihre Kunſt von der Bildhauerei und Malerei ſo viel als möglich zu emanzipiren. Dem Uebergewicht, welches Zirkel und Lineal über die freie Hand davontrugen, kam das ſtrengere Studium antiker Baureiſte fehr zu Statten. Alle Profilirungen, Kehlungen, Verkröpfungen, Karnieſe, Geſimſe erhielten kräftigere Formen, gröſſere Schatten, um das Struktive mäſſiger hervortreten zu laſſen. War der Façadenshmuck der Frührenaiffance vorwiegend auf die Farbe und das zarte Baſrelief begründet, ſo kam nun das Hochrelief zur Herrſchaft. Mit der Verſtärkung der Formen ging die Vereinfachung derſelben Hand in Hand. Die Pilafter, deren Füllungen früher reich ornamentirt waren, wurden nun einfach kanellirt oder glatt. Die korinthiſche Säule, bisher

*) Vgl. Fig. 154 und 193, ſowie »Formenſchatz der Ren.« No. 146, 168 und 179; 1879 No. 9 und 10.



246] Speisezimmer, Spätrenaissance;
hergestellt von C. W. Fleischmann in Nürnberg.

fast ausschließlich in Gebrauch*), wird nach altrömischem Vorbild strenger stilisiert; daneben werden immer häufiger die ionische, dorische und toskanische Säule angewendet, und auf die richtige Behandlung der verschiedenen »Ordnungen« bis in die kleinsten Details der Basen, Schäfte, Kapitäle, Gesimse und Frieße wird großes Gewicht gelegt. Die Rundbogen der Fenster werden entweder ganz aufgegeben oder doch mit einer rechteckigen Einfassung umgeben; die romanische Theilung der Fenster durch Säulchen verschwindet. Uebrigens ist es doch wieder nur das *Detail* der römischen Antike, welches über alle sonstigen Anklänge den Sieg davon trägt; in der Anwendung

deselben schalten und walten die Baumeister der Hochrenaissance ungefähr ebenso frei, wie die altrömischen vorher mit den griechischen Details verfahren waren. So hat die massenhafte Einfügung von Säulen und Halbsäulen in die Façaden weltlicher Gebäude keinen Vorgang in der römischen Antike. Es dauerte auch nicht lange, so wurden die *aediculae* (kleine, an die Wand angelehnte Tempelchen) des Pantheon auf die Portale und Fenster der Paläste und Wohngebäude übertragen, wobei der Giebel über den Säulen abwechselnd als stumpfwinkeliges Dreieck und als Kreissegment aufgesetzt wurde. Der Giebelaufsatz wurde häufig auch ohne Säulen angebracht, welche letzteren dann durch mächtige, weit vorspringende Konsolen ersetzt wurden. Unterhalb des Fensters wurde, als Gegengewicht gegen das weit vorspringende Gesims, eine förmliche Bank angebracht. Die Nische ward als rein dekoratives Mittel der Flächenbelebung ausgebildet, oft als

*) Vgl. z. B. den reichen Schmuck derselben bei Andrea Sanfovino, »Formenschatz« 1879 No. 76.

Mittelfstück einer reich profilirten Lifene; die weitstrahlige Muschelschale füllte, fein stilisirt, dann wohl die Rundung der Nische aus, welcher häufig eine arkophagartige Basis gegeben wurde. Wenn auch diese und andere Gepflogenheiten gerade nicht immer dazu angethan waren, das Streben nach großen, vornehm-ernsten Eindrücken zu unterstützen, so hat doch die Hochrenaissance in dieser Richtung Erstaunliches geleistet und namentlich auch für die Harmonie der inneren und äußeren Raumeintheilung der Profanbauten ewig Mustergiltiges geschaffen. Aber freilich zum guten Theile auf Kosten der Anmuth. Der heitere Schmuck der Frührenaissance wurde entbehrlich, von vielen Baumeistern absichtlich gemieden. Den Ersatz bildete, abgesehen von den Triglyphen, Metopenfiguren und anderem durch die Säulenordnungen bedingtem Zierwerk, ein verhältnißmäßig dürftiger, fast stereotyper Ornamentschatz: Masken, Löwen- und Engelsköpfe, Palmetten, Guirlanden, Rosetten, Trophäen, Muscheln, Vasen — alles noch maßsvoll, edel stilisirt und meistens am rechten Platze. Das gilt auch von dem Zierschild (*cartoccio*, *cartouche*), welcher erst später die absonderlichsten Formen annahm und von der Volute (schneckenartigen Verzierung). Von den zahlreichen pflanzlichen Motiven, welche die Frührenaissance in fein realistischer Weise verwandte, blieb fast nur noch das Akanthusblatt übrig, welches nun immer derber und plastischer wurde. Sehr beliebt wurden bald die Balustraden mit zierlich profilirten Säulchen, nicht bloß als Bekrönungen der Häuser und zur Abtheilung ganzer Stockwerke, sondern auch vor einzelnen Fenstern. Frieße und Füllungen schmückte man gern mit Inschriften in den prachtvollen altrömischen Majuskeln. Eine besondere Stellung behaupteten die gemalten Façaden, welche oft ganze Straßenzüge einnahmen; aber während die Frührenaissance ihre Malereien dem Zwecke einer harmonischen Dekoration unterordnete, wobei es viel weniger auf das *Was* als das *Wie* der Darstellungen ankam, — stellte sich mit der Hochrenaissance, deren stark plastischer Sinn sich ohnehin nicht wohl mit der gemalten Tektonik vertrug, immer mehr ein tendenziöser Zug ein: man malte eigentlich nur noch Bilder auf die Häuser, aber keine »Façaden« mehr.

Diese Entwicklung nahm in *Italien* die Zeit von 1440 bis 1550 ein; der Uebergang von der Früh- zur Hochrenaissance vollzog sich dort etwa in den Jahren 1500 bis 1515. In *Deutschland* suchen wir eine solche Grenzscheide vergeblich. Als die deutschen Maler, Steinhauer, Maurermeister und Goldschmiede in größerer Zahl nach dem gelobten Lande der »antikischen« Kunst



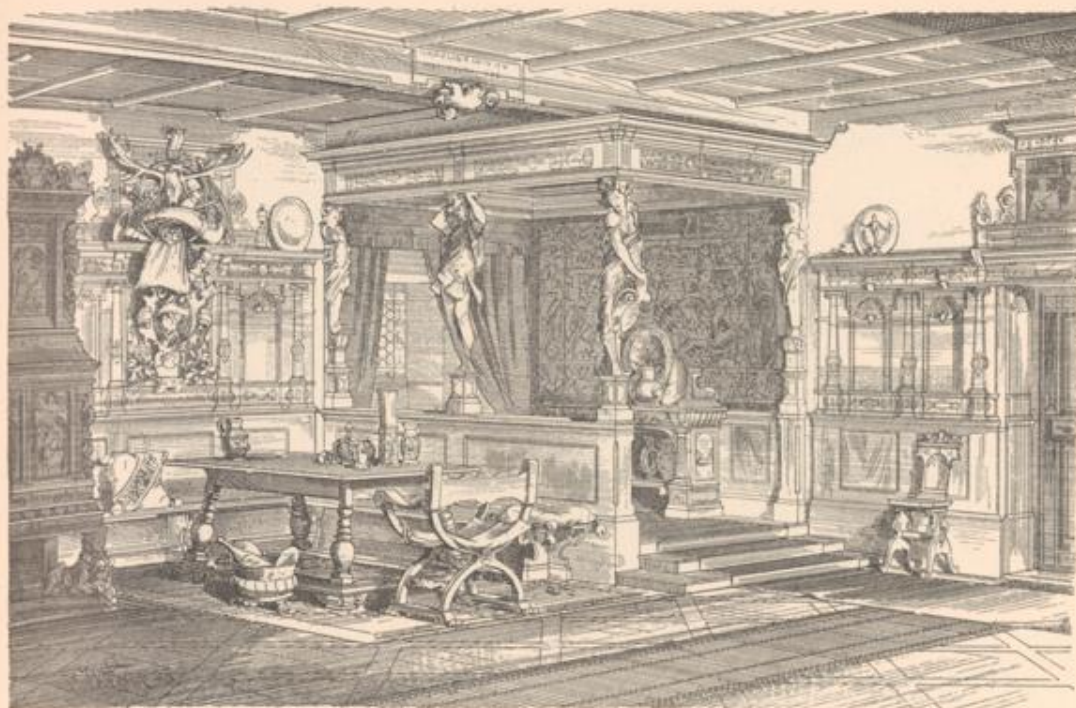
247] Kronleuchter aus Bronze in der Nikolaikirche zu Kiel; deutsche Spätrenaissance.

zu wandern anfangen, um ihre Skizzenbücher zu füllen, war dort die Frührenaissance schon ein überwundener Standpunkt. Aber freilich, *ihre Werke* sprachen zu unseren Landsleuten deutlicher und herzegewinnender, als die kühle Vornehmheit des »vollendeten« Stils; in jenen fanden die deutschen Meister, geschult in den künstlerischen Techniken der Gothik, das, was sie suchten. Sodann mögen wohl die meisten von ihnen nicht nach Florenz und Rom gekommen sein, sondern sich auf die norditalienischen Städte, namentlich von Mailand bis Venedig, beschränkt haben, wo die Hochrenaissance langsamer Eingang fand. So kam es, daß bei uns etwa von 1510 ab bis in die Mitte des Jahrhunderts die italienischen Anregungen der *beiden* guten Zeiten in buntem Gemisch, aber mit Ueberwiegen derjenigen aus der Frührenaissance, importirt wurden. Für die

diesseitige Entwicklung wohl ebenso wichtig waren aber auch die *romanischen* Monumente auf *deutschem* Boden. Ich komme immer mehr zu der Vermuthung, daß dieselben damals vielfach für Abkömmlinge der römischen Antike gehalten und deshalb — glücklicher Weise, wenn auch wider Willen kritiklos — als Vorbilder angefehcht wurden; in einzelnen Fällen ist dies geradezu nachweisbar (z. B. in Bamberg). Denken wir uns nun aber zu dem noch jetzt Erhaltenen — ich erinnere an die wunderbaren Kapitäle im Barbarossaſchloſſe Gelnhauſen, an die Schloſſkapelle in Freiburg a. Unſtruth, an Minzeberg, Goslar, Wimpfen, Seligenſtadt, Wartburg u. ſ. w.*) — denken wir uns dazu das ſeit 1550, namentlich aber im dreißigjährigen Kriege Zerſtörte, ſo können wir ermessen, wie zahlreich die ſpätromanischen Anregungen in den verſchiedenſten Gegenden Deutschlands zu Anfang des 16. Jahrhunderts geweſen ſein mögen. Aus ſolchen Quellen ſchöpfte der neue deutſche Stil, der, wenn ihn die Italiener nicht »verſäumt« hätten, wohl ebenſo hoffähig bei der geſtrengen Kunſtkritik geworden wäre, wie irgend einer.

Das Grundprinzip dieſes Stiles iſt *Stoffgerechtigkeit*: Mauer ſoll Mauer bleiben. Man adoptirte von der italieniſchen Hochrenaiffance gewiſſe vornehme Eintheilungen und feinere Details, ohne ihre verhängniſsvolle Neigung zum Schablonenhaften. Im Allgemeinen gab man der maleriſchen Behandlung den Vorzug; es ſchien den deutſchen Meiſtern wichtiger, einzelne Partien der Façade zu freundlich-kunſtvoller Erſcheinung zu bringen, als über das Ganze die vornehm-kühle Strenge der italieniſchen Palaſtarchitektur auszubreiten. Lieber begnügte man ſich, in Sandſtein oder rothem Marmor einen Erkerbau oder ein Portal reich auszuführen und alles Uebrige glatt zu laſſen, als (wie es heute geſchieht) ganze Wagenladungen von Gyps und Cement in Form von Säulen, Giebeln und Ornamenten an die Häuſer zu kleben. Aber ſelbſt die reichſten Façaden, wie z. B. an den früheren Theilen des Heidelberger Schloſſes, des Pfaffenſchloſſes zu Brieg u. ſ. w., huldigen dem Prinzip der maleriſchen Flächenbelebung. Der Vorzug des Erkerbaues vor dem italieniſchen Balkon entſpricht dem nordiſchen Bedürfniſs: den Erker kann man jahraus, jahrein wirklich

*) Meiſt profane Bauten aus der Hohenſtaufenzeit; die vermehrte Eleganz in den Detailformen dieſer Zeit, ſpeziell 1150—1200, iſt theils auf orientalifche Einflüſſe, theils wohl auch auf das Studium antiker Baureſte zurückzuführen. Das faſt gleichzeitige Auftreten der »Protorenaiffance« in Italien (S. 276) iſt doch gewiß kein bloßer Zufall! Es iſt gar nicht abzusehen, was aus dieſen Anfängen geworden wäre, wenn nicht die kühn aufſtrebende Gothik übermächtig dazwiſchen getreten wäre. Für die Gegenwart halte ich das Zurückgreifen auf jene ſpäten deutſchromanischen Blüthen für erſprißlicher, als die Jagd nach der kühlen Hochrenaiffance der Italiener.



248] Entwurf zu einem Herrenzimmer (Spätrenaissance) von † W. Felix aus Wien.

bewohnen, den Balkon nur so lange man in der Sommerfrische lebt. Der Hauptgrund aber, warum die horizontalen Theilungen am deutschen Bürgerhaus nicht recht zur Ausbildung kamen, lag in der auf den Schneefall berechneten Steilheit der Dächer, welche bei uns in der Regel nicht ihre Länge, sondern ihre Giebelseite der StraÙe zukehrten; auch die französische Renaissance hatte die steilen Dächer, lieÙ dieselben aber nach der StraÙe zu abfallen und belebte sie durch zierlich umrahmte Dachfenster. In der deutschen Giebelfront liegt denn auch der Schlüssel für gewisse Bildungen des Innern: bei schmaler StraÙenseite und großer Tiefe des Hauses waren die Zimmer nach Innen langgestreckt, mußten die wenig zahlreichen Fenster möglichst lichtausgiebig, d. h. breit und hoch gemacht werden (über den Vortheil solcher Lichtquellen vgl. S. 164). Den Zusammenhang mit der Gothik, überhaupt mit dem Baufinne des Mittelalters zu verfolgen, würde hier zu weit führen. Aber gerade die uralte Giebelfront war es, welche auch dem eigenthümlichen Schmuckwerk der deutschen und niederländischen Spätrenaissance Vorschub leistete.

Das *Detail* der deutschen Frührenaissance ist äußerst vielseitig entwickelt, das Ornamentale mehr dem frühen, das Tektonische mehr dem vollendeten

Stil der Italiener entlehnt. Dazwischen Motive aus dem Ornamentwerk der letzten deutschen Gothik, welches ja im Süden niemals zur Vollendung gekommen war. Sehr häufig kraftvolle Originalität, z. B. in der Bildung von Säulen als Stützen für Erkerbauten oder als Träger von Brunnenfiguren u. dgl. — urwüchfige Schöpfungen im Geiste der Dürer und Holbein, denen eine vorurtheilsfreie Kritik höchste Stilvollendung fogar im antiken Sinne zusprechen muß. Von großem Einfluß mögen, wie bereits angedeutet, die romanischen Baudenkmäler gewesen sein. Es lag in den klimatischen und wirthschaftlichen Verhältnissen des Nordens, daß sich die neuen Details allen möglichen Konstruktionen anbequemen mußten, welche dem Süden zum Theile ganz fremd waren; dadurch nahm die Dekoration des neuen Stils bei uns eine ungleich größere Beweglichkeit an, die sich bald nicht bloß an den Backstein-, Fachwerk- und Holzbauten, an den noch mittelalterlich eingetheilten Façaden, in den Gelassen mit theilweise noch gothisch gewölbten Decken u. s. w., sondern auch an dem spezifisch nordischen Hausrath glücklich offenbarte. An Verirrungen freilich ist diese umfassende Adaptirung nicht frei; indessen gerade darin, daß im Großen und Ganzen die südliche Formenwelt dem Vorhandenen *stilgerecht angepaßt* werden konnte, lag der unverwüßliche Lebenskeim verborgen.

Auch die *spätere* deutsche Entwicklung, etwa von 1560 bis 1625, unterscheidet sich von der gleichzeitigen italienischen sehr wesentlich und zwar sehr vortheilhaft. In Italien machte sich seit der Mitte des 16. Jahrhunderts immer mehr der Einfluß Michelangelo's geltend; aber das schrankenlose Streben dieses genialen Meisters nach großartigen plastischen Wirkungen führte die weniger begabten Nachahmer auf Abwege: sie erblickten das Wesen seines Geistes in den übermächtig kraftstrotzenden Formen des Tektonischen, welche dem Meister doch nur Mittel zum Zweck waren. Aus jener Zeit stammen namentlich: das Zerfchneiden des Giebels über Portalen und Fenstern, das Vorrücken des Mauerkörpers vor die Säulen, die Anfügung von Nebenpilastern und die dadurch bedingten Verkröpfungen der Gesimse, welche letzteren überdies noch kräftiger gegliedert und profilirt wurden als bisher; dazu überschwängliche Voluten, Hermen, Karyatiden, gewundene Säulen mit Laubornament, überhaupt das ganze Rüstzeug des späteren Tabernakels. Trotz Palladio, trotz der Mäßigung der Theoretiker Serlio und Vignola steuerte die italienische Architektur in dem michelangelesken Fahrwasser weiter und zeitigte sehr bald den *Barockstil*.



249—251] Tisch, im Besitze der Familie Grahl in Dresden. Italienische Hochrenaissance.

Es muß doch einmal gesagt sein: *eine feine Spätrenaissance im Sinne der deutschen hatte Italien nicht!* Man hat so oft der deutschen Architektur und Tektonik jener Zeiten zum Vorwurf gemacht, daß sie den Eingebungen eines »schreinerhaften« Geistes gefolgt sei; nicht mit Unrecht, und man kann sogar hinzufügen: auch der Geist der deutschen Goldschmiede und Schlosser hat daran seinen Theil gehabt. Es war eine natürliche Folge der hohen künstlerischen Entwicklung, welche die deutschen Kleingewerbe erfahren hatten, daß ihre eigenthümlichen Zierformen den Sieg über die späteren, immer herzloser und schwulstiger werdenden Vorbilder der italienischen Architekten davontrugen. Dazu die stete Vorliebe der Deutschen für das Farbige, für lustige Flächenbelebung, für die logisch-spielende Ornamentik. Zwar ist in dieser Zeit auch

bei uns die Innigkeit und Liebenswürdigkeit der Frührenaissance nicht mehr erreicht worden; um so mehr zeichnen sich die deutschen Arbeiten der Spätzeit durch eine gewisse edle Zierlichkeit, durch eine solide Eleganz aus, welche noch heute selbst den Franzosen im höchsten Grade imponirt. Ich habe viel darüber nachgedacht, ob und wie das Wesen dieser an sich ziemlich bestimmt ausgeprägten Formenwelt mit wenigen Worten zu charakterisiren sein möchte, aber ich habe den rechten Ausdruck nicht finden können. Die Quellen, aus denen die Grammatik der deutschen Spätrenaissance schöpft, sind eben von der verschiedensten Art, und oft sind hier scheinbare Widersprüche zur Harmonie zusammengeführt, darin Südliches und Nördliches, Oestliches und Westliches kaum noch zu unterscheiden sind. Die Ueberficht wird erschwert durch den Umstand, das um jene Zeit bei uns fast jedes Gewerbe seinen eigenen Stil errungen hatte; gerade erst jener *späteren*, bis in die Zeit des dreißigjährigen Krieges hineinreichenden Entwicklung gehören wohl neun Zehntel der jetzt so beliebten Bildungen an, welche man in der Regel unter dem Sammelnamen »16. Jahrhundert« begreift: die famosen Gold- und Silberarbeiten, die Gitter- und Thürbeschläge, die Steinkrüge, die Oefen, die Zinnfassen, die Schränke und sonstigen Möbel, namentlich aber die Vertäfelungen u. v. A. Im Allgemeinen kann man sagen, das diese Entwicklung immer noch auf den großen Prinzipien der Frührenaissance weitergebaut und nur die Ausdrucksweisen vielfach geändert hat. Ja eigentlich darf man nur von einer *Vermehrung* der letzteren sprechen, da neben den neuen auch die alten ihren Platz behaupten; auffallend ist dies namentlich an den Schreiner- und Töpferarbeiten, an den Eisenätzungen etc. In der That unterscheiden sich denn auch die späteren Erzeugnisse von den früheren oft nur durch gewisse Merkmale im Detail, während die Grundanlage dieselbe geblieben ist. Der konservative, sagen wir gleich der Dürer-Holbein'sche Sinn der deutschen Meister hat sich merkwürdig lange gegen den späteren italienischen Schwulst gewehrt.

Das *Detail* der deutschen Spätrenaissance: Im Tektonischen spielt, bei wachsender Vorliebe für fensterartige Einrahmungen mit Säulen und Pilastern, der krönende Aufsatz eine große Rolle; der oben geschlossene Giebel als Andeutung einer schützenden Bedachung wird mehr und mehr durch ein dreitheiliges Gebilde verdrängt, dessen beide Seitenstücke zwar den Schenkeln des Giebels entsprechen, dessen Mittelstück aber frei als Zierchild, als Muschel oder als Basis für verschiedene ornamentale Abschlüsse (Kugel, Birne, Zirbelnuß,



252] Erkerdekoration mit flankierenden Bücherchränken,
ausgeführt von A. Pöffenbacher.

Thurmspitze, Obelisk etc.), selbst für Büsten und ganze Figuren, auch wohl als Nische oder als Umrahmung eines Fensters entwickelt ist.*) Die Seitentheile sind entweder in Uebereinstimmung mit dem Gesims profilirt oder ganz frei als flankierende Ornamente gebildet; aber auch im ersteren Falle sind sie häufig schwungvoll (nicht gerade barock) gebogen, indem sie nach der Mitte zu mit einer Volute abschließen oder mit einer solchen unterhalb des Gesimses ansetzen — nach dem Vorgange Michelangelo's an den berühmten medicischen Grabmälern. Der ursprünglichen Bedeutung

des Giebels entsprechend, erhalten auch diese Rudimente ein über das Gesims vorspringendes Karnies. Vielfach aber wird diese ganze Giebelbildung zur spielenden Ornamentik und weist in solch freier Umdeutung eine unglaubliche Fülle von Variationen auf. Die Gesimse selbst sind in der Regel sehr fein im Sinne der italienischen Hochrenaissance profilirt, die Hängeplatte mit Nase fehlt selbst an den zierlichsten Kleinarbeiten der Schreiner nur selten. Karniese und Hohlkehlen werden mit Rundstäben, gerippten Leisten etc. zu den reizendsten Profilierungen verbunden; mit diesen einfachen Hilfsmitteln, ohne alle Ueberladung, feiert hier namentlich die Ebenisterei (Furnierschreinerei) ihre höchsten Triumphe, die gewellten Leisten

*) Die Spezialgeschichte dieser und ähnlicher Bildungen ist äußerst interessant, soll aber erst noch geschrieben werden. Merkwürdig die spätrömische Grabfäçade in einem Felsthale des peträischen Arabiens (Abbildung in Lübke's Grundriß der Kunstgeschichte Fig. 205), welche an phantastischer Giebelbildung alles Aehnliche der Spätrenaissance übertrifft.



253] Wohnzimmer im Geschmacke der Spätrenaissance, entworfen von W. Felix (†) aus Wien.

und Füllungen in dunklem Holz aber geben geradezu ideale Rahmen für Bilder und Spiegel. In den Einrahmungen wird jetzt die Verkröpfung immer häufiger, welche insbesondere an den Holzplafonds und in den Füllungen der Thüren zu ganzen geometrischen Systemen ausgebildet werden (vgl. Fig. 218). Die Säulen werden vielfach von den antiken Ordnungen abweichend gegliedert, das Postament wird hoch und schlank, der Säulenschaft selbst wieder getheilt und jeder Theil verschieden ausgezeichnet — Bildungen ähnlich der sogenannten »französischen« Säule de l'Orme's, an welcher die einzelnen Trommeln abwechselnd vor- und zurückstehen und verschiedenartig ornamentirt sind. In den Kleinkünsten wird die Säulenbildung eine ungemein vielgestaltige, an Tischen, Stühlen, Schränken etc. wird namentlich die gewundene und gewulstete Säule kultivirt; daneben schon sehr häufig die Verjüngung des Schaftes nach unten, eine offenbare Entfilifirung der Säule, welche ja nicht, wie das menschliche Bein, ihre Last fortschnellen, sondern nur tragen soll, also ihre größte Kraftentfaltung nicht im Oberschenkel, sondern in den Fußpartien haben muß. Wesentlich anders liegt das Verhältniß bei den Pilastern, die man als nach unten verlängerte Konsolen betrachten kann. Dies gilt namentlich dann, wenn dieselben mit Hermen geschmückt oder karyatidenartig gebildet sind, wozu die Spätrenaissance so große Neigung hatte. Als



254] Dekorationsstudie zu einem Herrenzimmer von Wilhelm Felix (†).

freistehender Tragpfeiler dagegen ist die unten schmale Herme überhaupt nicht, die freistehende Karyatide nur dann statthaft, wenn (wie am Erechtheion) eine breite Gewandung den Unterkörper massiger erscheinen läßt. Ueber solche Regeln setzt sich freilich die Spätzeit der Renaissance oft hinweg.

Die architektonische Ornamentik dieser Zeit wird, wie schon angedeutet, sehr wesentlich durch die Kleinkünste beeinflusst. Die in allen möglichen Variationen ausgebildete Kartusche [in Deutschland ein frühes Beispiel am grossen Triumphwagen Albrecht Dürer's]*) mag wohl von dem mit gerollten Ausschnitten verzierten Pergamentschild der italienischen Festdekoration herkommen; später aber treten zu den leicht geschwungenen Rollen und Voluten festere Gerüste, deren Formen nicht mehr auf elastische, biegsame Stoffe, sondern auf Holz und Metall hindeuten, und dazwischen quellen üppige Frucht- und Blumengewinde hervor, bereichert durch Kinderfiguren, Thiere, Masken etc. Der Grundzug dieses aufserordentlich vielgestaltigen Schmuckwerkes ist derjenige der arabischen Ornamentik: Flächenbelebung durch symmetrisches Linienpiel. Die

*) Der Schild mit dem Reichsadler unmittelbar vor der Wagenlenkerin. Formenschatz der Renaissance No. 71 ff. Wie übrigens schon die deutsche Gothik hier vorgearbeitet hat, zeigt unsere Figur 52, wenn auch anzunehmen ist, daß dabei Lucas Cranach sein Vorbild etwas übertrieben haben wird. Auch Burgkmair wendet den Zierschild schon sehr früh in seinen Holzschnitten an.

Frührenaissance suchte daselbe Ziel mehr mit Motiven aus der organischen Welt zu erreichen; sie war deshalb in gewissem Sinne freier und künstlerischer; jetzt nun wird der pflanzliche und thierische Zierrath zwar immer noch realistisch, oft sogar naturalistisch behandelt, aber im Vordergrunde steht ein Gefüge von anorganischen, geometrischen Figuren, welches bei aller Zierlichkeit der Erfindung dennoch den Charakter des Schablonenhaften nicht verläugnen kann. Damit soll eigentlich kein Tadel ausgesprochen sein. Es kömmt ganz darauf an, was man von der Ornamentik erwartet; ein von allen Erinnerungen an die lebende Welt oder überhaupt an die natürlichen Dinge, von allen Allegorien und »Ideen« freies, ganz und gar absichtslos spielendes Schmuckwerk ist nicht allein sehr berechtigt, sondern ist streng genommen das Ideal, mindestens setzt das Verlangen danach eine gewisse Reife des Urtheils voraus. Der Vorwurf des Schablonenhaften kann sich nur auf die Leichtigkeit der Nachahmung, nicht auf die Erfindung selbst beziehen; aber gerade darin, daß das phantasie reichste Ornament leicht zum Gemeingut wird, beruht ja zum großen Theile seine stilbildende Kraft.

Es ist nicht lange her, daß man Alles, was der deutschen Spätrenaissance eigenthümlich ist, als »zopfig« betrachtete; heute versteht man den tieferen Sinn ihrer Ornamentik und läßt auch ihr Gerechtigkeit widerfahren, ja ich stehe nicht an, ihr, was ornamentale Flächenbelebung mit *einfachen* Mitteln anbelangt, den Vorrang vor dem vollendeten Stil der Italiener einzuräumen. Je mehr man aber in die Details dieses überschwenglich reichen Stils eindringt, desto schwieriger erscheint eine allgemeine Charakterisirung. Etwa mit *Peter Flötner*, dem Vater der arabisch-deutschen Intarfia, um 1540 beginnend, haben im Verlaufe von sechzig Jahren unzählige ober- und niederdeutsche Meister das Ornamentwerk der Spätrenaissance in origineller Weise bereichert, unter ihnen Bücherillustratoren, Glas- und Façadenmaler, Bildhauer, Graveure, Gold- und Silberschmiede, Zinngießer, Schlosser und Waffenschmiede, Schreiner, Elfenbeinschneider, Töpfer etc., die meisten nicht mehr dem Namen nach bekannt. Von den Bekannteren läßt sich etwa folgende Reihenfolge bilden: *Wenzel Jamitzner*, *Virgil Solis*, *Jost Amman*, *Tobias Stimmer*, *Georg Wechter*, *Paul Flynt*, *Hans Sibmacher*, *Theodor de Bry*, die beiden *Collaert*, *Vredeman de Vries*, *Peter Candid* und *Wendel Dietterlin*.*) Sind auch diese und andere Meister in ihren Vorlagen und beglaubigten Werken leicht zu unterscheiden, so vermischen sich doch in der

*) Von allen diesen und anderen Meistern der Spätrenaissance enthält der »Formenschatz« eine größere Anzahl von Arbeiten, deren sorgfältiger Vergleich sehr lohnend ist.



255



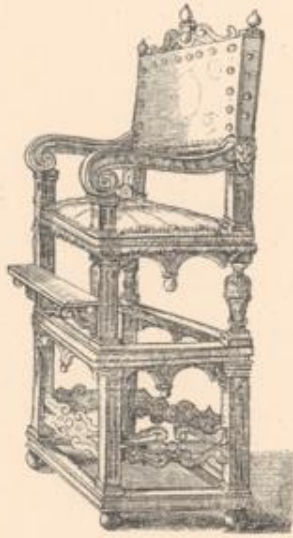
257



256



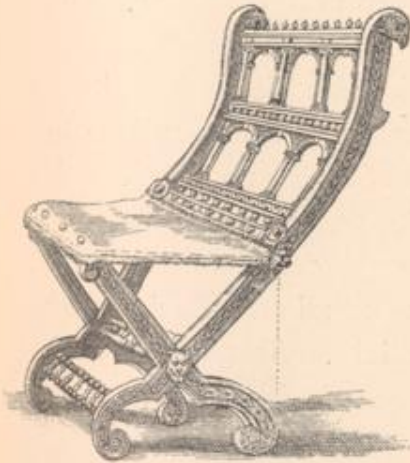
258



259



260



261



262



263

255 & 256] nach Peter Candid; 257—263] nach Vredeman de Vries.

großen Masse des Ueberlieferten ihre Anregungen dermaßen, daß man z. B. an einem deutschen Schranke mit reichen ein- und aufgelegten Ornamenten vom Jahre 1620 kaum noch die geistige Herkunft der einzelnen Zierrathen bestimmen kann. Die etwas anrühige Bezeichnung »Lederornamentstil« trifft nur gewisse, sehr beschränkte Merkmale. Die Zierschilder und Einrahmungen mit ihren lustigen Hörnern und schwellenden Voluten begleitet namentlich eine Art festen Bandwerkes, welches ursprünglich in Metall gedacht, als ein- und aufgelegtes oder herausgehobenes Ornament auf Holz und Stein übertragen wird. Diese oft graziös ausgechnittenen Metallbänder legen sich um Säulen und Pilaster und breiten sich als förmliches Gitterwerk über ganze Füllungen aus; namentlich im Steinschnitt der niederdeutschen Spätrenaissance ist dieses Bandwerk stark ausgebildet. Seine metallotechnische Abkunft bezeugen die vielfach darauf angebrachten Goldschmiedornamente: Rosetten, Edelsteinfacetten, selbst Nieten und Nägelknöpfe. Die Sucht nach Originalität hat hierbei häufig zu krankhaft-phantastischen Gebilden geführt, indem z. B. Thier- und Faungestalten, Hermen und Karyatiden von solchem Bandwerk förmlich eingegittert oder mumienartig umgewickelt erscheinen. Gegenüber solchen und anderen Auswüchsen ist aber doch die Fülle des Schönen und Stilgerechten ungeheuer groß; und nun gar in dem freien Ranken- und Figurenspiel, das uns z. B. an den zahllosen geätzten, getriebenen, tauschirten und gegossenen Metallarbeiten, an den Holz-, Elfenbein- und Perlmuttereinlagen der Möbel, Schachspiele, Schießwaffen und Pulverhörner, ferner an den Lederpressungen der Bucheinbände und Tapeten, an den Stickereien und Webereien u. f. w. entgegentritt, offenbart sich eine Kunstweise, welche nicht allein den Geist der besten Frührenaissance athmet, sondern die Schöpfungen derselben vielfach überbietet.

Der Name *Wendel Dietterlin* bezeichnet eigentlich schon die äußerste Grenze in der Entwicklung der Formen, welche für ein »deutsches Zimmer der Spätrenaissance« in Betracht kommen können; nicht gerade genau der Zeit nach, denn noch fünfzig Jahre und später nach dem Erscheinen seines Werkes begegnen wir einzelnen Bildungen, welche dem alten Geiste angehören, und andererseits wird gleichzeitig, namentlich in Holland und dann auch in Frankreich, auch ein auf größte Einfachheit gerichteter Geschmack kultiviert. Aber in Dietterlin's geist- und phantasiereichen Entwürfen sind gewissermaßen die dekorativen Leidenschaften der Spätrenaissance mit kühner Hand zusammengefaßt, sind die letzten Konsequenzen der ganzen auf gleichzeitige Vermehrung der Kraft und Grazie



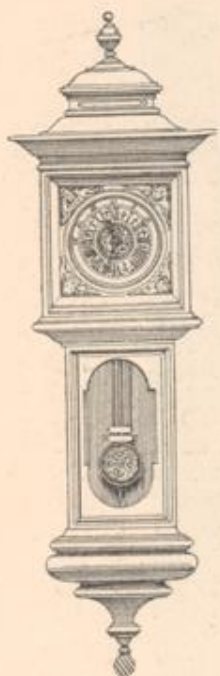
HIRTH, D. ZIMMER

*Nonge gornale meli est, nocem mijer die
 etia Bacchi Letia, Venus
 vilis est Amor, Nax, nec unus gta Lyer
 Quia nec, Siquar pua gyp lica des*

*Ein Vberdant
 der Zeitungs-Souffe
 1817*

*Ein gute Nacht acht ich dem Tag
 Ein Gleich, Wan ich mir lustig sein mag,
 Mit Venus und Bacchus kinde
 Der Gilla man noch gar sehr viel finde.*

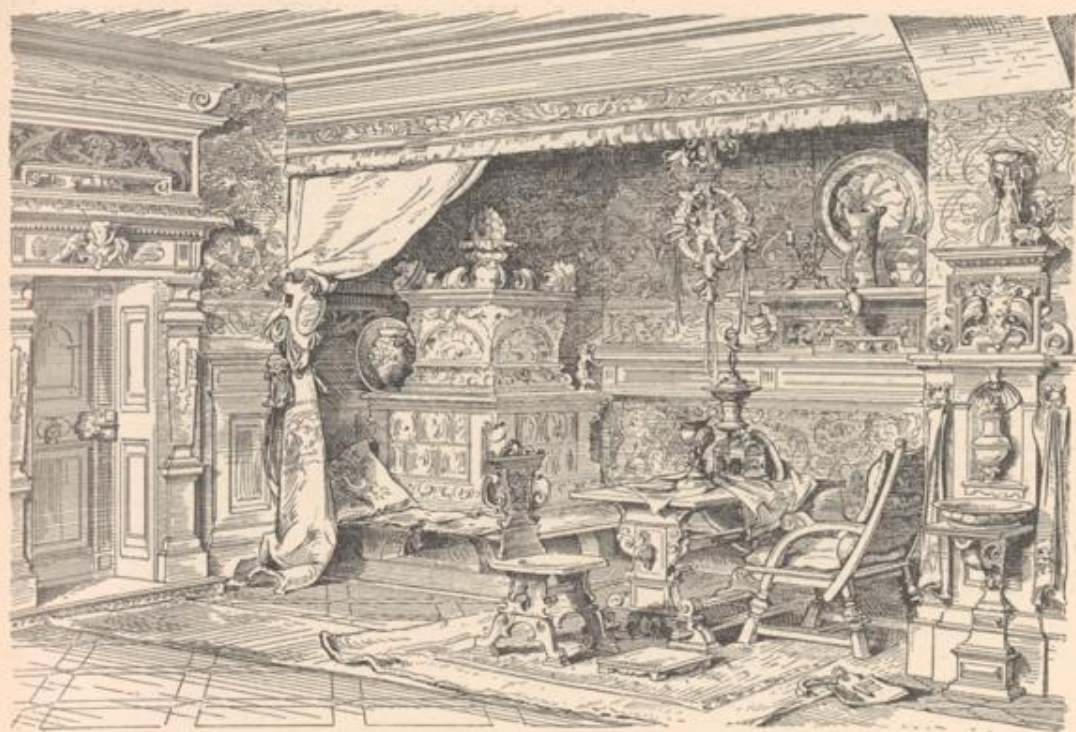
264] Niederländisches Wohnzimmer, Anfang des 17. Jahrhunderts. Nach einem Kupferstich von Pet. Iffenburg.



265] Wanduhr,
von Seitz & Seidl.

gerichteten Bewegung gezogen. Darüber hinaus mehren sich fast mit dem Anscheine eines naturgesetzlichen Waltens die Anzeichen der ungraziösen Verwilderung, bis dann, ebenso natürlich, die Reaktion eintritt, kühl bis an's Herz hinan. Der italienische Schwulst feiert nun auch in Deutschland seine Orgien in dem neuen sinnberauschend-pomphaften Kirchenstil mit feinen silbernen Weihrauchfässern, feinen vergoldeten Wolken, feinen bausbackigen und dünnbeinigen Posaunenengeln, feinen maßlosen Verkröpfungen und bemalten Säulen. Selbst ein *Rubens* bringt in gelegentlichen tektonischen Entwürfen u. dgl. dem schwulstigen Geiste sein Opfer; Beweis genug, wie sehr die neue Richtung zeitgemäfs war und nicht etwa nur ein Werk der Jesuiten, welche freilich den Bombast in majorem Dei gloriam fabrikmäfsig ausgebeutet, seine Verbreitung über den ganzen Erdkreis systematisch betrieben und dadurch manche nationale Kunstblüthe ferner Länder verdorben haben.

Das Wesen dieses frühen, des *bombastischen Barocco* (in Deutschland etwa 1620 bis 1680) läfst sich kurz etwa so kennzeichnen: In den Formen wird die üppigste Grofsräumigkeit durch allerlei perspektivische Kunstgriffe erstrebt, die Gesimsausladungen, Verkröpfungen, Rahmenprofile, Säulen- und Pilasterstellungen werden nicht allein verstärkt und vermehrt, sondern es werden ihnen, um den Beschauer über die Dimensionen zu täuschen, verschiedene willkürlich vor- und zurückspringende Ausbauchungen gegeben; die Grund- und Aufrisse selbst kommen in's Schwanken, nach der Tiefe, Breite und Höhe zugleich, an den Haus- und Schrankfaçaden siegt das Prinzip des »Schiefrunden« über die Geradlinigkeit der antiken Ordnungen. Dabei doch eine gewisse groteske Regelmäfsigkeit, welche die wogenartig sich aufthürmenden Massen bändigt und ihrer dekorativen Bestimmung unterordnet. Es kann gar nicht geläugnet werden, dafs in den Händen genialer Meister — und solche hat es ja auch in dieser Zeit gegeben — sogar das bombastische Fortissimo oft sehr geistreich in Szene gesetzt ward; und wenn wir uns ganz in den Geist der Zeit hineindenken, so begreifen wir das lebhaftere Interesse, welches unsere Vorfahren in der Allongeperrücke an dieser Art von Architektur und Tektonik hatten. Je mehr aber hier das Gewicht auf plastische Uebertreibungen gelegt ward, desto schwieriger mußte die Stellung des *Ornamentwerkes* werden, welches denn auch zunächst eine sehr traurige Rolle spielte und



266] Kneipzimmer. Entwurf von W. Felix (†).

erst nach und nach eine gewisse Höhe stilvoller Harmonie mit dem Struktiven erreichte. Denn der schöne, eurhythmische Ornamentschatz der früheren Zeiten paßte ganz und gar nicht mehr hierher; in der Verlegenheit nahm man seine Zuflucht zu jenen unschönen, manierirten Wulsten, welche wir mit dem Namen des »Ohrwaschlstils« kennzeichnen, weil sie die wurmartig rundlichen Formen des menschlichen Ohres auf das Rahmenwerk übertrugen. Auch Fratzen, Muscheln, Festons etc. jener Zeit haben meistens den Charakter des Gekneteten. Daneben entwickelt sich eine schwulstige, massige, lockenartig gerundete Abart des Akanthusblattes, namentlich als Holzschnitzerei an Spiegel- und Bilderrahmen, aber auch als Bekrönungs- und Friesornament an Schränken, Betten, Tischen, Stühlen, sogar an Galawagen. Der geistreichste Vertreter dieses Genres, das eine Analogie zu der gleichzeitig »wachsenden« Allongeperrücke bildet, ist der Florentiner *Stefano della Bella* (der Aldegrever des 17. Jahrhunderts), welcher etwa 1640 bis 1650 in Paris arbeitete. Aber so reizend die Zeichnungen dieses Meisters sind, und so sehr wir die Geschicklichkeit der in feiner Weise arbeitenden Holzschnitzer, Ciseleure etc. anerkennen, so wenig kann uns das ganze Genre



267] Gusseisernes Kästchen, 17. Jahrhundert,
Imitation der Stollberg'schen Faktorei in Ilfenburg.

vorbildlich interessiren. Die unerquicklichste Spezies ist jenes garstige spitzkantige, fast gothisirende Blattwerk, das mehr an die Distel als an den Akanthus erinnert.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts ist die Führerschaft in den dekorativen Künften *diesseits* der Alpen allmählig von Deutschland und den Niederlanden auf *Frankreich* und speziell auf *Paris* übergegangen; fast gleichzeitig trat auch die nahezu vollständige Emanzipation

von italienischen Einflüssen — wenigstens auf profanem Gebiete — ein. Dieser Wandlung und ihrer Vorgeschichte müssen wir eine besondere Betrachtung widmen.

Im deutschen Reiche war nach dem Tode Maximilian's I. (1519), dessen künstlerische Unternehmungen ohnehin weder monumentaler Natur gewesen waren, noch auch den neuen Stil in der Innendekoration direkt gefördert hatten, — die gesammte Kunstpflege fast ausschließlich Sache der kleinen Höfe und des Patrizierthums der Reichsstädte. Kaiser Karl V. war, wie sein Vorgänger, ein viel zu unftäter Kriegsherr, außerdem den Deutschen zu sehr abhold, um sich in der Rolle eines nationalen Kunstmécens zu gefallen. Während in Frankreich die italienische Frührenaissance, auch als Baustil, unter Karl VIII. und Ludwig XII. — schon seit des ersteren abenteuerlichen Kriegszügen um 1496 — Boden faßte, und während unter Franz I. (1515—47) sich der neue Stil zur höchsten monumentalen Vollendung entwickelte und die letzten mittelalterlichen Erinnerungen abstreifte, beschränkte sich in Deutschland die neue Richtung wesentlich auf die Kleinkünste. In diesen allerdings waren die Deutschen schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts den Franzosen überlegen, namentlich aber auch in der »graphischen Propaganda«: die Dürer, Cranach, Burgkmair, Holbein, Aldegrever, Beham u. a., welche durch ihre Holzschnitte und Kupferstiche so außerordentlich viel zur Popularisirung der neuen Kunst beigetragen, suchen wir in Frankreich vergeblich. Erst um 1550 etwa beginnt auch in Deutschland eine grössere Bau- thätigkeit und Hand in Hand damit geht die Pflege der Dekorationskunst in größerem Mafsstabe — an den Fürstensitzen zu Heidelberg, Stuttgart, Innsbruck, Neuburg, Landshut, München, Wismar, Güstrow, Brieg, Oels, Torgau, Dresden



268] Aus der Wohnung des Herrn Fritz Aug. Kaulbach zu München.

u. f. w., nicht minder aber in den Reichs- und Hansestädten. In den dreißig Jahren 1550—80 entfaltet sich die eigentliche *Baublüthe der deutschen Renaissance*, im Allgemeinen immer noch mehr dem frühen als dem vollendeten Stil der Italiener vergleichbar, in Wirklichkeit aber eine deutsche Schöpfung mit sehr verschiedenem landsmannschaftlichem Gepräge. Die Hauptsitze des sich nun großartig entfaltenden Kunsthandwerks sind aber noch nicht die fürstlichen Residenzen, sondern die freien Städte Nürnberg, Augsburg, Ulm, Straßburg u. a. Ganz anders in Frankreich: Dort nimmt unter Henri II. (1547—59), dann seiner Wittve Katharina von Medici und ihren drei schwachen und entarteten Söhnen Franz II., Karl IX. und Heinrich III. (ermordet 1589) die französische Architektur den Charakter einer *nationalen Hochrenaissance* an. Die Provinzialismen, die unter Franz I. in der Architektur, mehr aber noch in der Tektonik und den Klein-künften eine gewisse Rolle gespielt hatten, weichen nun vollends einer centralen



269] Pianino,
entworfen von Rud. Seitz, ausgeführt von Seitz & Seidl in München.

Entwicklung. Der Louvre zu Paris ist der vornehmste architektonische, das Schloß zu Fontainebleau der eigentliche dekorative Repräsentant der Periode; nach Pierre Lescot und Jean Goujou aber ist es namentlich *Androuet Du Cerceau*, dessen zahllose Entwürfe auch der Dekoration einen eigenartigen, echt französischen Stempel aufgedrückt haben.*) Auch Philibert de l'Orme (der Erfinder der nach ihm benannten Säule), Jean Cousin, Etienne de Laune (der französische Jamitzer), der Petit Bernard, René Boyvin, Pierre Woeiriot, Bernard Palissy gehören

dieser Periode an, welche man wohl unter der Gesamttmarke »Stil Henri II.« begreift; von ihren deutschen Zeitgenossen habe ich bereits S. 296 gesprochen.

Die französische Richtung dieser Zeit läßt sich etwa mit dem Schlagworte »kühle Grazie« kennzeichnen. Wir haben hier die erste selbstständige klassifizierende Offenbarung des französischen Kunstgeistes, deren neuen und stark vermehrten Auflagen wir im 17. und 18. Jahrhundert begegnen werden. Von der italienischen unterscheidet sich die französische Hochrenaissance durch größere Zierlichkeit und Schlankheit, wie durch größeren Reichtum der freilich oft zimmerlichen Ornamentik. Von den Kraftformen Michel Angelo's halten sich

*) Vgl. Fig. 197 und 208; viele andere Entwürfe Du Cerceau's sowie seiner Zeitgenossen finden sich in meinem »Formenschatz« reproduziert. *A. de Champeaux* sagt in seiner fleißigen Untersuchung über das französische Möbel (Paris, 1885): »L'imitation des gravures de Du Cerceau a eu pour résultat de rendre impossible la détermination de la fabrication spéciale des objets mobiliers, dans chaque centre industriel. A partir de ce moment, les productions perdent leur aspect original, et sur les armoires, les buffets, les tables et les sièges qui nous sont parvenus, ne trouvant plus de caractère qui permette de les classer par école régionale, on doit se contenter d'apposer une indication générale d'époque«. Solcher »écoles régionales« werden für die den Stil François I. folgende aufgeführt: Normandie und Bretagne; Picardie, Champagne und Lothringen, Touraine und Isle-de-France, Burgund, Lyon, Midi, Auvergne, Toulouse. Der Westen und Nordwesten zeigten sich von Deutschland und den Niederlanden, der Süden mehr von Italien beeinflusst, während im Centrum der französische Geist am Reinsten zum Ausdruck kam. »Notre école resta en possession de son originalité jusqu'à la seconde moitié du 16 siècle, où la colonie exotique de Fontainebleau imposa un style emphatique, imité de Michel-Ange [?] et étranger au génie français qui recherche avant tout la grâce et la simplicité des lignes«. Der Meinung, daß der Stil Du Cerceau's »nicht französische« gewesen, kann ich mich nicht anschließen; ich finde ihn viel origineller als alles Vorausgegangene.



270] Erkerdekoration, Entwurf von W. Felix (†).

die Franzosen fern; eher be-
hagen ihnen die Figuren der
Nicolo Nelli, Enea Vico,
Bern. Poccetti und Cheru-
bino Alberti. Die über-
schlanken Leiber des Bern.
Salomon (Petit Bernard) sind
recht eigentlich eine franzö-
sische Erfindung. Wenn wir
aufmerksam zusehen, so er-
kennen wir schon in dieser
Periode den Geist derselben
maßvollen, zweckmäßigen
Eleganz, der — unter an-
deren Kulturbedingungen —
immer wieder auf's Neue in
Frankreich die Oberhand über
fremde Einflüsse gewinnt;
der Geist des Louis XVI.-
Stils, der sich, noch lange
bevor er geboren ward, ge-
wissermaßen wie ein rother
Faden durch die Entwick-
lungsgeschichte der fran-
zösischen Dekorationskunst

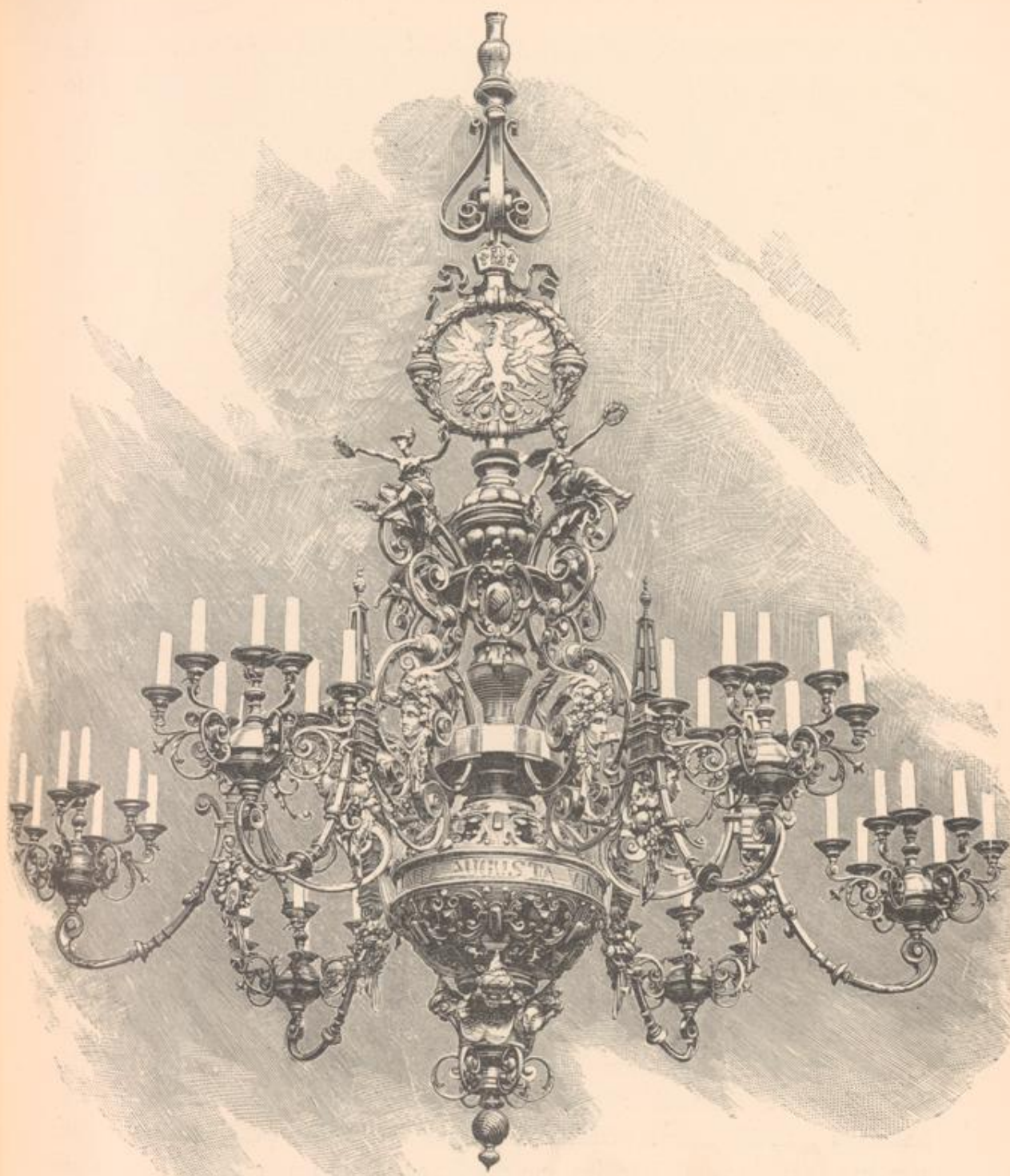
zieht: die Eleganz ohne das, was wir mit dem nicht übersetzbaren Worte
»Gemüthlichkeit« bezeichnen, aber nicht ohne Lieblichkeit und Innigkeit. Viel-
leicht trägt daran gerade die, bereits angedeutete Kunstcentralisation die Haupt-
schuld; in Paris waren eben die sozialen und künstlerischen Instinkte der Nation
am Mächtigsten. Auf Deutschland hat die französische Schule der Periode Henri II.
bis Henri III. keinen Einfluss ausgeübt, es sei denn auf dem Gebiete des Kleider-
wesens; aber auch hier erschien den Deutschen Spanien und Italien wichtiger,
als Frankreich.

Zur Zeit Heinrich's IV. (1589—1610) machte die französische Dekoration
keine wesentlichen Fortschritte; König und Land waren zu sehr mit der poli-

tischen und wirthschaftlichen Reform beschäftigt. Im Gegentheil läßt sich behaupten, daß sich zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Frankreich die ernste und düstere Dekorationsweise der Holländer, für welche die Stiche Vredeman de Vriese's Propaganda gemacht hatten, die Oberhand gewann. Diese Weise steht in schroffem Gegensatz zu der süddeutschen und schweizerischen, welche gerade zu derselben Zeit an Munterkeit und Farbenfreudigkeit das Mögliche leistete. (Dietterlin; die reiche Flächenbelebung durch verschiedenfarbige Hölzer!). Die Schilderungen des Zustandes, in welchem sich das Innere selbst der vornehmsten Pariser Häuser um diese Zeit befanden, lauten nicht schmeichelhaft für den »guten Geschmack« der damaligen Franzosen.*) Die lange Reihe düsterer, oft nur mit Bänken möblirter, ungeheizter Zimmer eröffnete die Antichambre; hier wartete der vornehme Besuch neben der Dienerschaft, der gemeine Mann spuckte auf den Boden, der Hochgeborne — der alten Sitte gemäß — möglichst hoch an die Wand. Der Fremde drang unangemeldet bis zum Schlafzimmer vor, welches das »Zentrum, gleichsam das Theater des Privatlebens« bildete. Hier, im einzigen geheizten und wöhnlicher eingerichteten Raum, wurden die Freunde des Hauses empfangen, hier wurde gespielt, musiziert, geschäftlich verhandelt. Die Dame des Hauses empfing ihre Besuche wohl auch aufrecht im dreischläfrigen Familienbett sitzend. Der Gebrauch der Klingeln war noch nicht bekannt, man rief laut nach der Dienerschaft. Auch für Küche und Keller war schlecht geforgt; die üppige Gastfreundschaft, die um dieselbe Zeit in deutschen Bürgerhäusern gepflegt wurde, suchte man hier vergebens.

Eine geistreiche Frau unternahm es, in dieser Verwahrlosung der Pariser Häuslichkeit Wandel zu schaffen: die berühmte *Marquise von Rambouillet*, in welcher sich weibliche Anmuth mit männlichem Verstand harmonisch vereinigten. In ihrem Hôtel schuf sie nicht nur einen Mittelpunkt für die gebildete Welt, sie verstand es nicht nur, die gesellschaftliche Liederlichkeit durch einen sublimen Kultus der Freundschaft zu ersetzen, die Sitten zu verfeinern und den höchsten geistigen Interessen einen sicheren Halt zu geben, sondern sie trat auch als fruchtbare Dekorationskünstlerin auf. Die klare Anordnung der hellen freundlichen Zimmer, wie der Treppen und Vorfälle, die Möblirung und Dekoration waren ihr eigenstes Werk, sie selbst hatte die Zeichnungen dazu gemacht. Das Aufsehen ihrer Neuerungen war so groß, daß die Königin-Wittve ihre Architekten

*) *Comte de Laborde: »Le palais Mazarin et les habitations de ville et de champagne au 17 siècle«.*



271] Kronleuchter für Gas, im Hôtel Drei Mohren in Augsburg.
Entworfen und modellirt vom † L. Gedon, ausgeführt von L. A. Riedinger in Augsburg.

HIRTH, D. ZIMMER.



272] Nachtkästchen,
entworfen von L. Meggendorfer.

anwies, für den Bau des Luxembourg Studien im Hotel Rambouillet zu machen. Das war um 1610 bis 1620; aber »Arthénice« (Anagramm des Vornamens Catherine) hat mit ihren Töchtern ihre einflussreiche Stellung als Reformatorin der Pariser Gesellschaft durch ein halbes Jahrhundert aufrecht erhalten und ihr Haus recht eigentlich zu einer »Succursale der Académie française« gemacht, in welcher ein Corneille zuerst seine Tragödien vorlas, wo in Ansehung des Geistes kein Unterschied der Geschlechter stattfand, und wo dennoch nur Personen von unzweifelhaftem Charakter und makellosem Rufe verkehren konnten. Die Gestalt dieser merkwürdigen Frau, die den Namen der »Précieuse« im besten Sinne verdiente, überstrahlt mit ihrem milden Glanze manche politische Größe ihrer Zeit; ihr Platz ist unmittelbar neben den größten Dichtern, Philosophen und Künstlern des

französischen Volkes: sie ist die ideale Verkörperung des Besten und Schönsten, was an dieser hochbegabten Nation auch uns sympathisch berührt.

Der dekorative *Stil Louis XIII.* — oder besser *Stil Rambouillet* — erfreut sich keiner besonderen Anerkennung Seitens der französischen Kunstkritik. Mit Unrecht. Es ist wahr, daß, wenigstens bis gegen 1640, immer noch niederländische Inspirationen maßgebend blieben; heller als aller heimischen Kunstgrößen Stern leuchtete damals den Franzosen der eines Peter Paul Rubens. Aber gerade in dieser Zeit und auf dem Grunde der ernstesten, soliden, dabei aber koloristisch freien vlämischen Dekorationsweise entwickelte sich ein neuer französischer Geschmack. Frau von Rambouillet hatte es bewirkt, daß die Zimmer nicht mehr ausschließlich roth oder lohbraun angestrichen wurden; der Gebrauch der dekorativen Stoffe, der gewebten Tapeten, Tischdecken, der Uhren, Bibelots etc. war durch sie allgemeiner geworden; sie hatte die »alcôves« (Alkoven, besonders vom Zimmer abgetheilte Estraden, auf denen das Bett stand), die »ruelles« (die durch Balustraden umschlossenen Räume um das Bett, wo die Befucher Platz nahmen), und die »reduits« (kleine Konversationszimmer)



273] Zimmer mit eingefetztem Erkerübchen. Entworfen und ausgeführt von Gabriel Seidl.

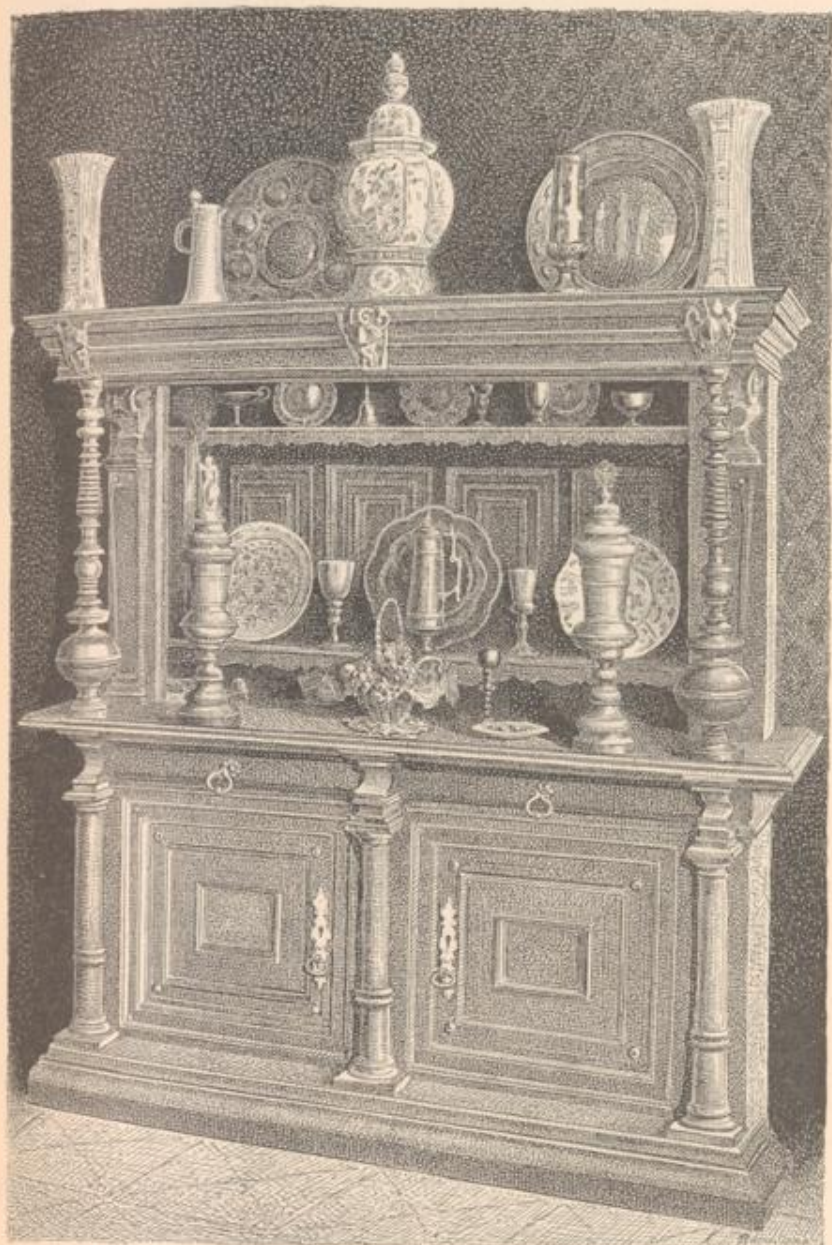
geschaffen.*) Auch mancherlei neue Möbel, wie die Gueridons (stummen Diener), und die mit Sammet (fleurs semées-Muster) ganz überzogenen Stühle (Fig. 283) sind wohl ihre Erfindung. Anschaulicher als alle Beschreibungen erklären uns den damaligen französischen Geschmack die reizenden Kupferstiche *Abraham Bosse's*, von denen weiter unten ein paar reproduziert sind. Die sogen. »Kabinete« oder Kunstschreine, theils Nürnberger Arbeiten aus eingelegten Hölzern, theils französische Arbeiten aus Metall- und Steineinlagen, spielten eine große Rolle. Schon seit 1630 aber traten Pariser Architekten als fruchtbare Dekorateure auf; einer der ersten war *J. Barbet*, dessen Entwürfe zu Kaminen u. dgl. schon reichere Formen enthalten. Die Königin Anne d'Autriche, Ludwig's XIV. Mutter, liefs ihre Appartements in reicher Vergoldung ausführen und vom Hofmaler *Simon Vouet* mit Gemälden schmücken. Ihr Gemahl, Ludwig XIII., scheint keine Leiden-

*) *Sauval* schildert das Schlafzimmer der Marquise wie folgt: »La chambre bleue était parée d'un encublement de velours bleu, rehaussé d'or et d'argent, et c'était le lieu où Arthénice recevait des visites. Les fenêtres, sans appui, qui règnent de haut en bas depuis son plafond jusqu'à son parterre, le rendent très gaie et laissent jour, sans obstacles, de l'air, de la vue et du plaisir du jardin«.

schaft für derlei Dinge gehabt zu haben. Seit 1640 etwa sehen wir den neuen pompösen Geschmack im Anzuge, der nun recht eigentlich die Scheidung zwischen *fürstlicher* und *bürgerlicher Dekoration* hervorrief. Die »dorure«, die Vergoldung, wurde in der Häuslichkeit der französischen Aristokratie, bei Hofe und im Palais Mazarin schon höchstes Dekorationsprinzip, als Louis XIV. (geb. 1638, reg. seit 1643) noch ein Kind war. Ja man darf annehmen, daß der König, obgleich 1651 für volljährig erklärt, doch erst seit Mazarin's Tode 1661 wie in politischen so auch in künstlerischen Dingen ganz seine eigenen Wege gegangen ist. In die Jahre 1643—61 aber fällt die eigentliche Fruchtbarkeit des berühmten *Jean Le Pautre*. Es scheint mir nicht unwichtig zu konstatieren, daß der höchst eigenartig klassifizierende, ebenso streng konsequente und noble, als nervige und prachttrotzende Stil dieses genialen Künstlers nicht durch Louis XIV. in's Leben gerufen wurde, sondern daß umgekehrt wohl der junge König seine ersten Anregungen aus dem *bereits vollendeten Prachtstil* geschöpft hat, den ich — wenn die Kunst durchaus politische Namen haben muß, — vielmehr den *Stil Mazarin* zu nennen vorschlagen möchte.

Jean Le Pautre hat über tausend Entwürfe aus fast allen Gebieten der Tektonik und Dekoration geschaffen und zumeist selbst in Kupfer gestochen.*) Seine Fähigkeit, jede Idee sofort mit der Gravirnadel auf die Platte zu bringen, soll an's Fabelhafte gegrenzt haben; dabei bereitete ihm weder das Figürliche, noch die Perspektive irgendwelche Schwierigkeiten. Seine Erfindungen machen denn auch, trotzdem sie sehr energisch und mit kräftigen Schatten vorgetragen sind, durchweg den Eindruck des Skizzenhaften, es ist nichts Gequältes darin — er zeichnete »par coeur«. Interessant ist, daß er anfangs (etwa 1645—51) auch die Entwürfe seines Lehrherrn, eines künstlerisch begabten Schreiners Adam Philippon, in Kupfer gestochen hat; welchen Einfluß übrigens dieser Mann (welcher allerlei Studien in Rom gemacht hatte) auf ihn ausgeübt, läßt sich nicht feststellen, so wenig wie die inneren Beziehungen zu seinem begabten Bruder Antoine Le Pautre, welcher schon 1652 königlicher Architekt war. Das Ideal Jean Le Pautre's läßt sich kurz als die nach Innen gekehrte und gleichzeitig verstärkte Architektur der italienischen Hochrenaissance kennzeichnen; ja

*) Ueber die verschiedenen Ausgaben seines Werkes vgl. *D. Guilhard, Les maîtres ornemanistes* (Paris, 1880). Im Jahre 1751 erschien ein Neudruck von 765 Blättern Le Pautre's in 3 Bänden bei Jombert in Paris. Es erscheint mir zweifellos, daß diese erneute Publikation vom allergrößten Einfluß auf die Bildung des Louis XVI-Stiles gewesen ist. In der That findet man in letzterem unzählige Anklänge an Le Pautre, nur mit der Maßgabe, daß nun dessen Ausdruck sowohl in Formen als Farben abgeschwächt, zugleich süßlicher und trauriger erscheint.



274] Büffet, Anfang des 17. Jahrhunderts, niederdeutsche Arbeit.
Im Besitze des Herrn Frdr. Carstens in Bremen.

man kommt fast zu dem Schlufs: zu *solchem* Barocko müßten die Römer der Kaiserzeit gekommen sein, wenn sie — einen Le Pautre gehabt hätten! Sein Akanthus ist spätrömisch, aber raffig, an Kapitälern streng klassisch, in Friesen und Panneaux wild belebt; die ionischen glatten und korinthischen kanellirten Säulen und Pilaster läßt er am liebsten paarweise aufmarschiren; Karyatiden und Konfolen sind von strotzender Kraft; Thüren und Spiegel sind mit starken Blätter- und Fruchtwellen eingefasst, zwei- und dreifache Bekrönungen mit Genien, Medaillons, Trophäen, gefesselten Sklaven etc. thürmen

sich über den Kaminen und Flügelthüren auf; die mächtig ausladenden, genial gebildeten Gesimse tragen Medaillons, Vasen, allerlei Lebendiges, mit hängenden Guirlanden wird großer Luxus getrieben; die Wände sind in fest eingerahmte, auf stark plastischen Schmuck berechnete Füllungen eingetheilt; alle diese Elemente

aber werden überboten durch die reiche Pracht der Plafonds mit ihren kolossalen Hohlkehlen. Die ganze Vortragsweise ist eine überaus konsequente, sichere, gleichmäßige, trotzdem voller Abwechslung, immer aber im Rahmen eines gewissen Klassizismus, der uns, freilich mit verändertem Kraftausdruck, hundert Jahre später aufs Neue begegnet. Man denke sich nun diese fixe Dekoration in üppigen Farben und reicher Vergoldung, in Stein und Metall! Kein Wunder, daß sich der prachtliebende und ruhmfüchtige Louis XIV. *zunächst* von den Werken dieses Meisters angezogen fühlte und ihn zu seinem Hofdekorateur machte.

Während Frankreich um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Macht und Wohlstand gekommen war, lag *Deutschland* durch den dreißigjährigen Krieg (1618—1648) aufs Tiefste erschöpft darnieder. Es ist schwer, von der deutschen Kunstentwicklung dieser Periode ein klares Bild zu geben. Man würde irre gehen, wollte man einen stetigen Verfall bis zum Ende derselben annehmen; in manchen Gegenden, welche vom Kriegselend verschont geblieben waren, blüht das Kunsthandwerk bescheiden weiter, in anderen Gegenden erholt es sich bald von schweren Schlägen. Ein sehr ungleichmäßiges Vor- und Zurückdrängen. Nur so ist die immerhin beträchtliche Masse namentlich von Werken der Kleinkünste und der Tektonik erklärlich, welche aus der Zeit des großen Krieges erhalten sind, und welche Zeugnis dafür ablegen, daß es auch damals in Deutschland nicht an originellen Bildungen gefehlt hat. Die oben (S. 306) skizzierten Uebertreibungen des bombastischen Barocko bilden übrigens nicht die ausschließliche Signatur jener Werke. Sehr charakteristisch für die Verschiedenartigkeit der oft dicht nebeneinander gehenden Strömungen ist das Augsburger Rathhaus, das *Elias Holl* 1615—1620 erbaute und dekorirte. Der Bau selbst ist von einer überwältigend noblen Einfachheit; auch die nicht ausgeführten reicheren Modelle des Meisters, der sich namentlich an den Werken Palladio's gebildet hatte, athmen den Geist weiser Mäßigung: große, edle Verhältnisse, Vermeidung alles Schwulstigen. Die sogenannten Fürstenzimmer haben reiche Vertäfelungen und Holzplafonds, sowie große Oefen im Charakter der deutschen Spätrenaissance, die letzteren wahre Prachtexemplare mit reichstem figürlichem Schmuck; endlich der große, 100 Fuß lange und 45 Fuß hohe Festsaal (Fig. 275) mit seinen sechs Portalen und seinen drei Fensterreihen ist ein Kapitalstück der beginnenden Barockdekoration: die unteren Partien grau, nach oben immer farbiger und üppiger bemalt, der Riesenplafond mit großen Gemälden in den reich vergoldeten Kassetten, daher das Ganze mit Recht der »goldene Saal«



275] Der goldene Saal im Rathhaus zu Augsburg, von Elias Holl. (Um 1620.)

genannt. Ueberhaupt sehen wir die Vergoldung, wie in Italien, so auch in Deutschland schon lange vor Louis XIV. angewandt, am frühesten vielleicht in Südtirol (Schloß Velthurns um 1570). Aber sie beschränkte sich noch wesentlich auf stuckirte Plafonds; an Holzdecken ward sie nur mäßig angewandt, ohne die stoffliche Autorität des Materials zu vernichten. An Holzmöbeln kam die Vergoldung vor 1660 nur selten vor, ebenso die Metallapplikation mit Vergoldung. Neben der, noch immer wesentlich durch die Einlagen aus hellen Hölzern (namentlich der leuchtenden ungarischen Esche) charakterisirten süddeutschen und schweizerischen Tektonik kommt aber nun auch die niederrheinische Holzskulptur mehr und mehr in Aufnahme, weil sie den plastischen Neigungen der Zeit größeren Spielraum gewährte. Unzählig sind z. B. heute noch die Schränke aus Nutsbaumholz mit geschnitzten Engelsköpfen und Fratzen wie Blattornamenten im »Ohrwachtelstil« (S. 307). Sehr merkwürdig sind dagegen einige Schränke mit Eschen-

holzfurnieren, welche, wie ich annehmen darf,*) um 1650 in Ansbach entstanden sind: hier erscheinen nicht nur die Fratzen und Ornamente (namentlich die aus hängenden Blumenkelchen gebildeten Guirlanden) sehr fein und ohne den Beigeschmack des »Gekneteten«, sondern auch die schlanken Pilaster und kanellirten Säulen mit ihren ionischen Kapitälern sind so edel gebildet, daß man versucht sein könnte, von einer eigenen klassifizierenden Barocktektonik auf deutschem Boden zu reden. Solche Beispiele eines von französischem Einflusse sicherlich ganz freien Vorgehens lassen sich mehr nachweisen. Ueberhaupt ist es falsch, die im weiteren Verlaufe des 17. Jahrhunderts sowohl in den Fürstenschlössern, wie in den Patrizierhäusern Deutschlands, namentlich der Hansestädte, sich entwickelnde Großräumigkeit und komfortable Anlage immer nur auf Pariser Vorbilder zurückzuführen; viel eher können wir hier einen Einfluß der Niederlande zugeben, welche durch das ganze Jahrhundert — wie uns die flämischen Genrebilder zeigen — in Bezug auf den bürgerlichen Baustil und die Innendekoration konservativ geblieben oder vielmehr auf der eigenen Basis fortgeschritten sind.

Wir kehren zu Frankreich zurück, wo wir nun — etwa von 1665 ab — Louis XIV. als großem Kunstdespoten begegnen. Die um dieselbe Zeit stattgehabte Ersetzung des Cavaliero Bernini durch Claude Perrault beim Bau der Kolonnadenfaçade bedeutete zugleich einen Sieg der nationalen über die ausländischen Kunstflüsse; wahrscheinlich wurde auch Le Pautre schon damals, als »des Römischen verdächtig«, kalt gestellt. Bis 1670 entstand unter *Charles Le Brun's* Leitung die Galerie d'Apollon im Louvre, »cette salle, où l'or jette partout sa note éclatante«. Da war es wieder ein Kupferstecher, der durch seine Darstellung dieses großartigen Werkes**) 1671 die Aufmerksamkeit des Königs auf sich lenkte: *Jean Berain*. Berain, ein geborner Lothringer, hatte aus seiner Heimath den Witz seines Landsmannes Callot mitgebracht; schon als

*) Der reichste dieser vierthürigen Schränke ist im Besitze des Herrn Direktor Schraudolph in Stuttgart, ein zweiter steht in einem Korridor der k. Residenz zu München, zwei andere sind in meinem Besitze. Von den letzteren zeichnet sich der eine durch hervorragend noblen Aufbau, der andere durch reichere Ornamentik, luftige Fratzen, feine Profilierungen und schöne Eisenbeschläge aus. Die kleinsten Gesimse (aus Eichen- und Birnbaumholz) sind hier klassisch ausgebildet, mit Hängeplatte und Nase etc. Man kann diese Feinheiten nicht beschreiben, sondern nur mit den Fingern fühlen! Bei der Restaurierung des letzt erwähnten Schrankes fand ich an der Innenseite eines Friesstückes folgende Bleistiftnotiz: »Anno 1651, Matthaus Mohl der Zeit gewesener Hoffschreiner zu Ansbach ist dieser Master stuck gemacht worden. In der Hoffschreinererey.«

**) Die Annahme, daß Berain selbst die Galerie d'Apollon decorirt habe, beruht auf Irrthum. Neben Le Brun, welcher nicht nur die hauptsächlichsten Deckengemälde malte, sondern auch die Skulpturen und Ornamente disponirte, wirkten namentlich Léonard Gautier, Jacques Gervais, Jean-Baptiste Monnoyer und Goujon dit La Baronnière mit. An dem Kupferstichwerk über die Galerie waren außer Berain noch Chauveau und Lemoyne betheiligt.



276] Erkerzimmer. Ausgeführt von A. Pöffenbacher in München.

22-Jähriger hatte er 1659 originelle Entwürfe zu Flintenverzierungen, ein damals sehr beliebtes Genre, publiziert, 1663 die Arbeiten des Hoffchloßers Brisville geistreich interpretirt. 1674 ward er zum »desfiniteur de la chambre et du cabinet du roi« ernannt, d. h. zum unentbehrlichen Factotum bei allen Hoffesten, Ballets und theatralischen Maskeraden. Von nun an — seit 1677 hatte er auch seine Künstlerwohnung im Louvre — bis zum Ende des Jahrhunderts*) war Berain »d'une

*) Berain starb 1711 als Greis von 73 Jahren; bis zu seinem Tode erfreute er sich hohen Ansehens, aber ich glaube nicht zu irren, wenn ich seine einflußreiche Thätigkeit als mit dem 17. Jahrhundert abgeschlossen betrachte.

très-grande vogue; on ne faisait rien, en quelque genre que ce fût, sans que ce soit dans sa manière, ou qu'il en eût donné les dessins«. Alle anderen Dekorateure der Zeit, wie sein Bruder Claude und sein Sohn Jean, Jean und Daniel Marot, Seb. Le Clerc, Pierre Le Pautre, André-Charles Boulle und seine Söhne, Jean Le Moyne, Jean Le Blond, Nic. Langlois u. a. spielten neben ihm nur zweite Rollen, die meisten waren von ihm inspiriert; selbst sein Vorgesetzter Jules-Hardouin Mansart und ein Le Brun hatten nicht entfernt den Einfluss auf die Entwicklung des Stils wie er. Dennoch kann man nicht sagen, daß Berain ein Künstler ersten Ranges oder auch nur seinem Vorgänger Le Pautre überlegen gewesen sei. Seine große Bedeutung hat er vielmehr der Leichtigkeit zu verdanken, mit der er sich ein Menschenalter hindurch in die Wünsche und Launen seines königlichen Herrn zu fügen wußte, ein Umstand, der andererseits auch manche sonst unerklärliche Schwächen in einzelnen seiner Kompositionen erklärt. Auch ihm wie so manchem Künstler der hundert Jahre, in welchen die geistigen Großväter und Väter der Guillotine regierten, gilt der Seufzer Molière's: »Mon Dieu, les rois n'aiment rien tant qu'une prompte obéissance et ne se plaisent point du tout à trouver des obstacles. Les choses ne sont bonnes que dans le temps qu'ils les souhaitent . . . Il vaut mieux s'acquitter mal de ce qu'ils nous demandent, que de ne s'en acquitter pas assez tôt et si l'on a la honte de n'avoir pas bien réussi, on a toujours la gloire d'avoir obéi vite à leurs commandements«.

Berain hatte nicht den universellen Bauinn eines Le Pautre oder gar eines Androuet Du Cerceau, er war vorwiegend Ornamentiker. Das Beste, was er gemacht hat, sind seine grotesken Panneaux, seine reich dekorierten Konsolen, Gesimstriefe, Kapitäle, Eifengitter, ferner seine Kamindekorationen; weniger glücklich, obschon neu erfindend, ist er in den Möbeln, geradezu plump sind seine Gefäße. Manchmal scheint es, als habe er altbewährte graziöse Formen absichtlich ignorieren und um jeden Preis Neues schaffen wollen — oder müssen. Ueber sein ganzes Werk ist eine gewisse pseudo-monumentale, oft sogar zimperlische Grandezza ausgebreitet, welche mehr an Gefallsucht als an ernste künstlerische Absicht erinnert. Vieles ist gewiß ebenso wirksam als fein, im Ganzen aber ist die Bezeichnung als *gezierter Barockstil* wohl am Platze. Aber Berain war unbestreitbar sehr findig und gewandt, und er hat seine eigene ornamentale Grammatik. Man kann eigentlich nicht sagen, daß irgend eines seiner Motive nicht irgendwo früher zu finden wäre; wenn man genau vergleicht, so sieht man, daß er nicht nur die Italiener, sondern auch Wendel Dietterlin sorgfältig



277] Aus dem städt. Museum zu Salzburg. Gestellt von Herrn Direktor Schiffmann.

studirt hat. Aber die Gruppierung ist neu und feine Lieblingsmotive bleiben für die ganze Periode und selbst darüber hinaus charakteristisch. Anerkennen muß man, daß Berain bei seinen Zeichnungen fast immer die technische Ausführbarkeit im Auge behalten hat; aus solcher Rücksicht mag sich manche Härte und Trockenheit des Vortrags erklären. Nicht so maßgebend war ihm die Brauchbarkeit; die von ihm erfundenen »Kommoden« brauchten auch nicht kommod zu sein, da sie ja nicht vom König selbst gehandhabt, sondern nur als Prachtmöbel bewundert wurden.

Im Allgemeinen ist Berain's Ornamentik mehr eine grotesk-malerische als plastische; die starken Wulste und weit vorspringenden Profile sind nun verpönt. Alles Figürliche wird leichter, kleiner; wo vorher halbe, wird jetzt nur noch Viertel lebensgröße beliebt; die kraftstrotzenden Karyatiden verschwinden, — sie hatten ohnehin nicht mehr viel zu tragen. Geflügelte Hermen, mit ausgebreiteten Armen Guirlanden haltend; verführerisch hübsche Sphinxen mit Blumenvasen auf dem Kopf, lang herabhängende Schabracken auf dem Rücken; Faune, Bacchantinnen, Nereiden, die verlängerten oder verschlungenen Füße in umgekehrte Obeliskenauslaufend, von Epheu umrankt; Vögel, Affen, Delphine, Schlangen, Drachen und Höllenhunde mit überlangen Hälsen. Apollo, Venus und die Mufen, kokett-nachlässig gekleidet, bevölkern die Nischen und Postamente, Harlequins und allerlei maskirte Persönchen die Panneaux. Als Maskarons

finden wir an Stelle der früheren wildbarocken Fratzen den langweilig-naturalistischen Löwenkopf und jenes halb unschuldige, halb sinnliche Mädchenantlitz, das schon im 16. Jahrhundert beliebt war und nun neuerdings in verführerischer Auflage in Stein, Metall und Holzvergoldung überall angebracht wird — mit Blättern als Halskrause und einem muschel- oder fächerartigen Kopfputz. Baldachine, Schabracken und Draperien mit rund ausgeschnittenen Borten und Quasten sind sehr beliebt; aber alle diese Tapeziermotive scheinen nicht aus Textilstoffen gemacht, sondern aus Metall geschnitten zu sein. Die Pflanzenwelt ist durch aufsteigende, sich wiederholende Schilfblätter, durch Gehänge aus Blumenkronen (Maiglöckchen, Vergifsmeinnicht, Hopfenblüthe etc.) vertreten, welche sich nach unten verjüngen und in Tropfen und Spitzen endigen. Selbst die Füße der Möbel sind oft als schlanke Blüthenkelche gebildet. Eiszacken und Gitterwerk erscheint als Hintergrund-Ornamentik; im Vordergrund gezackte Muscheln mit fallendem Wasser; rauchende Opferstöcke, musikalische, kriegerische und Jagdtrophäen. Das hauptsächlichste, zusammenhaltende und verbindende Motiv aber, das in allen Techniken und an allen Gegenständen vorkommt, ist ein festes, aus abwechselnd geradlinig und rund konturirten Bändern gebildetes Rahmenwerk, an dessen Voluten ab und zu elegant geschwungene Blattformen hervorspringen. Es sind im Wesentlichen dieselben Formen, welche wir auch in den Gartenparterres *André Le Nôtre's* finden; dieser aber war schon ein berühmter Mann, als der junge Berain auftrat. Dem letzteren dagegen ist es zuzuschreiben, daß die »Blumenbeetlinien« nicht nur an den Wänden und Plafonds, sondern auch in den Holz- und Metallfurnituren der Möbel und in den gewebten Fußsteppichen Aufnahme fanden. Innerhalb dieses typischen Encadrements (gewissermaßen einer freiesten Umbildung des griechischen oder chinesischen Mäanders) ergibt sich eine große Mannichfaltigkeit symmetrischer Formen,



278 & 279] Korridor im Hause der Frau Bar. v. Stauffenberg

Die Pflanzenwelt ist durch aufsteigende, sich wiederholende Schilfblätter, durch Gehänge aus Blumenkronen (Maiglöckchen, Vergifsmeinnicht, Hopfenblüthe etc.) vertreten, welche sich nach unten verjüngen und in Tropfen und Spitzen endigen. Selbst die Füße der Möbel sind oft als schlanke Blüthenkelche gebildet. Eiszacken und Gitterwerk erscheint als Hintergrund-Ornamentik; im Vordergrund gezackte Muscheln mit fallendem Wasser; rauchende Opferstöcke, musikalische, kriegerische und Jagdtrophäen. Das hauptsächlichste, zusammenhaltende und verbindende Motiv aber, das in allen Techniken und an allen Gegenständen vorkommt, ist ein festes, aus abwechselnd geradlinig und rund konturirten Bändern gebildetes Rahmenwerk, an dessen Voluten ab und zu elegant geschwungene Blattformen hervorspringen. Es sind im Wesentlichen dieselben Formen, welche wir auch in den Gartenparterres *André Le Nôtre's* finden; dieser aber war schon ein berühmter Mann, als der junge Berain auftrat. Dem letzteren dagegen ist es zuzuschreiben, daß die »Blumenbeetlinien« nicht nur an den Wänden und Plafonds, sondern auch in den Holz- und Metallfurnituren der Möbel und in den gewebten Fußsteppichen Aufnahme fanden. Innerhalb dieses typischen Encadrements (gewissermaßen einer freiesten Umbildung des griechischen oder chinesischen Mäanders) ergibt sich eine große Mannichfaltigkeit symmetrischer Formen,



in München. Eingerichtet von Fr. Radspieler jun. daselbst.

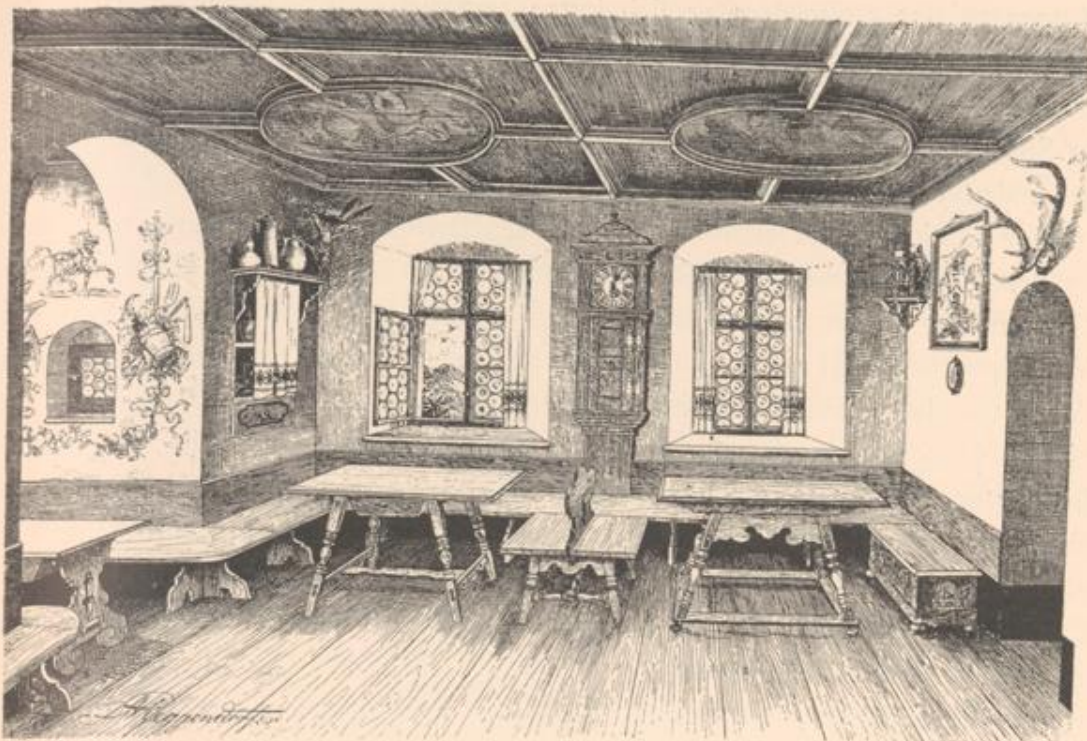
zugleich begegnen wir hier einem wirklich neuen Anlauf zur Bildung naturalistischer Motive, ohne daß ein bestimmt Natürliches zu erkennen bleibt. Dieses neue, graziöse Spiel mit geometrischen Linien und Pflanzenmotiven ist denn auch die eigentliche Wurzel, aus welcher nach und nach das Rococo-Ornament hervorgewachsen ist. Durch Berain wurden auch, wenn ich nicht irre, zuerst die dekorativen Monogramme aus Schreibschrift anstatt der römischen Majuskeln (z. B. das doppelte *L*) eingeführt — eine zwar unscheinbare, aber sehr charakteristische Kleinigkeit.

Die stilistisch wichtigste Neuerung der Berain'schen Periode besteht aber

darin, daß die geschwungenen, bauchigen und Herzformen nun auch auf das Geschränk übertragen werden. Der Grund dafür liegt indessen nicht allein in der Freude am Geschweiften, sondern fast ebenso sehr in der Technik der Vergoldung und der Metallbeschläge, welche an abgerundeten und bewegten Flächen (dem Glanz des wogenden Meeres vergleichbar) am Besten zur Geltung kommen. Ja man begegnet gerade bei Berain sehr häufig einer fast manierirten Steifheit — der Fluß der runden Linie wird plötzlich unterbrochen, die Volute endigt in einem rechten Winkel, der vegetabilische Bogen in einem Mäanderstück — gerade, als habe der Meister dem Schnörkelgeist der Zeit ein »Bis hierher und nicht weiter« zurufen wollen. Aber Berain hatte nur die neue Richtung gegeben; auch waren die nach seinen Entwürfen in Bronze, Silber und vergoldetem Holz in der königlichen Möbelfabrik der Gobelins ausgeführten Prachtstücke nur den exklusiven Hofkreisen bekannt geworden. Als gar 1689 der König die reichsten der in ächtem Silber ausgeführten Möbel in die Münzen wandern ließ, um daraus Geld für seine kostspieligen Kriege machen zu lassen, gewannen die leichten, kapriciösen Formen des berühmten *Boullé* und seiner Söhne vermehrtes Ansehen. Die Marqueterie aus Schildpatt, Messingblech und Zinn hatte vor

derjenigen aus Ebenholz und Elfenbein den Vorzug, daß sie sich leichter den runden und gewellten Formen anbequemte; gerade in der Ueberwindung der plastischen Schwierigkeiten konnte die Technik ihre höchsten Triumphe feiern. Noch wichtiger für die Formgebung der Möbel aber wurde die gegen die Wende des Jahrhunderts zunehmende Vorliebe für die *chinesischen Lackarbeiten*, welche, da die Originale sehr theuer waren, nun in Paris viel imitirt wurden. Alles das wirkte zusammen, um dem Möbel gegen das Ende der Regierung Louis XIV. eine bewegtere und elegantere Gestaltung zu geben. Auch die übrige feste und mobile Dekoration folgte ähnlichen Trieben, trotz der wirthschaftlichen Erschöpfung des Landes; der König war zwar alt und fromm geworden, aber die Hofhaltungen der Dauphins gaben dem Kunstgewerbe neue Impulse. Nach Le Brun's Tode (1696) ging die Direktion der Gobelins an Mignard, später an Mansart über, auch in dieser Anstalt entfernte man sich immer mehr von dem Stil der »meubles d'apparat«, welche die eigentliche Glanzperiode des Königs kennzeichnen. Mit dem Beginne des 18. Jahrhunderts aber treten zwei Künstler auf, welche der gesammten Dekoration neue Bahnen eröffnen: *Gilles Marie Oppenort* und *Claude Gillot*, der Lehrer Watteau's. Neben ihnen sind namentlich Daniel Marot (der Hofarchitekt des Königs von England), Jean Mariette, Bernard Picart und J. Bern. Toro zu nennen. Als der »große König« starb (1715), war der eigentliche Stil Louis XIV. schon ein überwundener Standpunkt.

In *Deutschland* war man nur zögernd den Pariser Anregungen gefolgt. Nach dem dreißigjährigen Kriege, der, wie ich schon hervorgehoben habe, keineswegs alle und jede Kunstregung zu vernichten vermocht hatte, entwickelte sich bei uns eine eigenartige barocke Dekorationsweise, in welcher niederländische und italienische Einflüsse sich die Wage hielten. Namentlich in den Kleinkünsten wurde immer noch Außerordentliches geleistet; Nürnberg verfuhr ganz Europa mit feinen Kabinetten, und die Augsburger Goldschmiede und Graveure entfalteten einen förmlichen Wettstreit in der Herstellung netter Sachen. Die um 1670—80 allgemein verbreiteten reizenden Veduten italienischer Städte und Paläste von Joh. Wilh. Baur und Melchior Küfell beweisen uns, welches feine und liebevolle Verständniß man der Baukunst des alten gelobten Landes neuerdings entgegenbrachte. Es wäre falsch zu glauben, daß man sich damals sofort und ausschließlich den Franzosen in die Arme geworfen habe. Wohl reizten die Versailles'schen Schöpfungen zur Nacheiferung, und namentlich die Gartenkünsteleien des »großen« Le Nôtre erregten den Neid der deutschen Höfe; aber als Ferdinand



280] Wirtschaftsstube im Wirthshaus zu Reichertshausen bei Pfaffenhofen. Gezeichnet von L. Meggendorfer.

Maria von Bayern gegen 1670 das Luftschloß Nymphenburg zu bauen anfang, wurden hierzu italienische Künstler berufen, ebenso wirkten später unter Max Emanuel neben Einheimischen noch Italiener in Schleißheim und Nymphenburg.*)

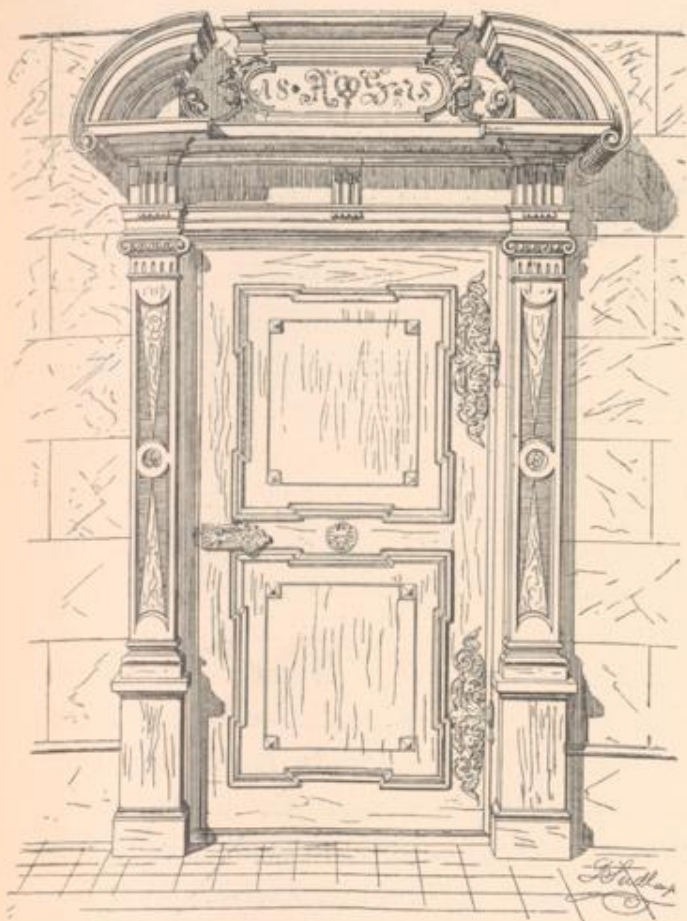
Auch der gutmüthige und schwache Friedrich III. von Brandenburg (reg. 1688—1713, als erster König von Preußen seit 1701), welcher die Errungenschaften seines Vaters, des Großen Kurfürsten, durch Prachtbauten u. dgl. zu befestigen wähnte, und durch Mißverwaltung seinen Staat an den Rand des Verderbens brachte, hat sich bei seinen künstlerischen Unternehmungen mehr einheimischer als fremder Kräfte bedient; ja er hatte das Glück, den größten Künstler der Zeit für sich zu gewinnen. Der Name *Andreas Schlüter**) muß jeden Deutschen mit Stolz, aber auch mit Trauer erfüllen. Schlüter, 1664 in Hamburg geboren, hatte seine Studien als Bildhauer in Italien vollendet; die neue Pariser Richtung hatte er wohl nur durch die Stiche Berain's und Marot's

*) Vgl. den Aufsatz »Nymphenburg« von K. Th. Heigel in der Zeitschrift des Bayer. Kunstgewerbevereins, 1883 S. 67 und 81.

*) Vgl. die Monographie von R. Dohme: *Andreas Schlüter*, in »Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit«, II. Bd. (Leipzig, 1878.)

kennen gelernt. Nachdem er sich kurze Zeit hindurch in Warfchau einen Ruf als tüchtiger Bildhauer gemacht, taucht er 1694 wie ein Meteor an dem damals noch etwas bleigrauen Kunsthimmel der märkischen Kapitale auf, engagirt, um in Stein, Marmor, Elfenbein, Alabaster und Holz zu bilden; aber schon im folgenden Jahre sehen wir ihn nach Nering's (eines Holländers) Tode als Baumeister thätig. Seine Hauptwerke sind das Berliner Schloß, die Masken sterbender Krieger und Anderes am Zeughaus und das erzene Reiterbild des Großen Kurfürsten, welches letztere nur etwa durch Verrocchio's Colleone in Venedig übertroffen wird. Durch diese Arbeiten hat er sich als Monumentaldekorateur im besten alten Sinne unsterblichen Ruhm erworben. Ein bautechnisches Mißgeschick, das übrigens mit feiner Künstlerschaft nichts zu schaffen hat, entzog ihm 1706 die königliche Gnade, der erregte Geist verlor Ruhe und Fassung; beim Regierungsantritt Friedrich Wilhelm's I. 1713 wurde ihm sein Gehalt als Hofbildhauer gestrichen, und nun ging Schlüter, um Brod für seine Familie zu verdienen, als gebrochener Mann zuerst nach Sachsen, dann nach Petersburg, wo er im Mai 1714 verstorben sein soll. Und dieses beklagenswerthe Schicksal traf einen Deutschen, der aus eigener Kraft sich zu einer, weder von damaligen Franzosen noch Italienern erreichten Kunsthöhe aufschwungen hatte! Was hätte dieser Mann seinem Volke geben können, wenn er von seiner Zeit besser verstanden worden wäre, vielleicht auch wenn er etwas von der Molière'schen Kunstmoral vor Königslaunen gehabt hätte!

Ein talentvoller Schüler des großen Schlüter, der Architekt *Paul Decker* (geb. in Nürnberg 1677), der unter seiner Leitung 1699 bis 1706 in Berlin baute, zeichnete und dekorirte (auch die Kupferstiche der Projekte Schlüter's zum Schloßbau rühren von ihm her), hat nicht allein in seiner späteren Stellung als Hofbaumeister zu Bayreuth, sondern auch und weit mehr durch seine zahlreichen Publikationen auf die Bildung des Geschmacks in deutschen Landen eingewirkt. Der erste und wichtigere Theil seines großen »Fürstlichen Baumeisters« erschien 1711, zwei Jahre vor seinem Tode; aber vorher waren von ihm schon mehrere Hefte mit Entwürfen aus allen Gebieten der Dekoration und des Meublements (bei Jerem. Wolff in Augsburg) erschienen. In seinen Erfindungen wie ausgeführten Arbeiten tritt uns dieser jugendliche Meister als ansehnlicher *deutscher* Repräsentant des spätesten Barockstils entgegen. Ob schon er die Franzosen von Le Pautre bis zu Berain und Daniel Marot offenbar eifrig studirt hat, so kann man ihm doch nicht nachsagen, daß er sie abgeschrieben



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

habe; seine ganze Vortragsweise ist, bei einiger Ueberladung in den Details, ebenso originell als kraftvoll. Schlüter und Decker ergänzen sich gewissermaßen: der erstere, der zweifellos grössere Künstler, zeigt uns mehr die monumental-plastische, norddeutsche, etwas italienisch beeinflusste, — der letztere die malerisch-dekorative, süddeutsche, mehr französisch beeinflusste Auffassung; auf Beide können wir stolz sein, unbekümmert um die wenig günstige Meinung der Franzosen*) — auch wegen ihrer Univerfalität; denn Beide waren zugleich ausführende Architekten und Dekorateure, Beide Herren über das Strukture und Figürliche. Um ihnen ganz gerecht zu werden, müssen wir uns auch die prahlerischen und im

Grunde doch kleinlichen Verhältnisse der damaligen Höfe von Berlin und Bayreuth vergegenwärtigen, die ganze armfelige, verzopfte Geheimrathswirtschaft, die lakaienartige Stellung der Künstler selbst, welche in ihrer Umgebung weder tieferem Verständniß, noch befruchtenden Anregungen begegneten.

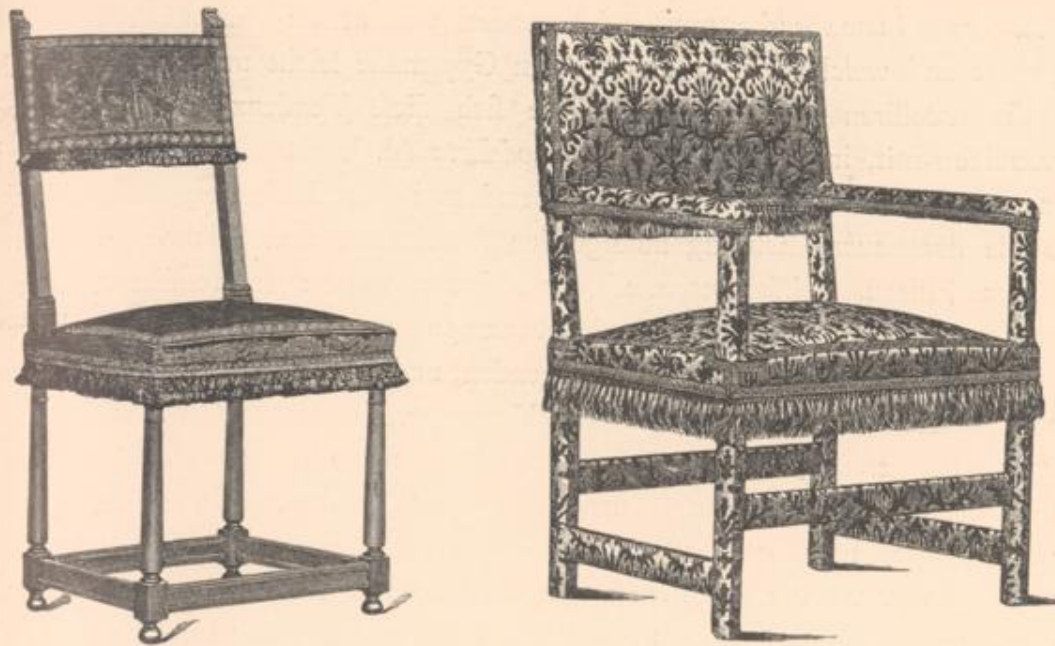
Von größerem Einfluß auf die heimische Dekorationskunst als alle anderen deutschen Höfe war der sächsische. *August der Starke* (geb. 1670, von 1694 bis 1733 Kurfürst von Sachsen, seit 1697 auch König von Polen), hatte als Prinz die fogenannte große Kavaliertour durch Europa gemacht und sich zum Virtuosen

*) *Guilmaré* (Maitres ornemanistes) sagt von Decker's Werken: «Ces ouvrages sont composés dans le genre Berain pour les détails, et dans le genre Le Pautre pour les ensembles [eine Bemerkung von sehr zweifelhaftem Werthe!]; mais par l'exagération outre mesure qui les distingue, elles sont le type le plus complet du genre Louis XIV. allemand». Also nur deshalb sind sie deutsch, sonst wären sie französisch!

in allen ritterlichen und höfischen Künften der Zeit ausgebildet.*) Aber so sehr dieser prachtliebende und in feiner Art geniale Herr auch dem großen Vorbild an der Seine nachstrebte, so waren es auch hier wieder nicht in erster Linie Franzosen, sondern Deutsche bez. Niederdeutsche, welche als Interpreten des Verfallener Geschmackes zu Hilfe gerufen wurden. Es mag sein, daß hervorragende französische Künstler damals einfach nicht zu haben waren; aber wenn auch, so war hier die Noth ein Glück. Denn welcher Franzose hätte gleich dem genialen *Math. Daniel Poepelman* (geb. um 1662) den Dresdener Zwinger, so wie er ist, zu Stande gebracht? In diesem merkwürdigen Bauwerk, das von Ferguffon mit dem Kaiserbagh von Luknow verglichen ward, ist die höchste Potenz des »grandiosen« Barockstils erreicht worden; es ist ein Festsaal unter freiem Himmel, zu dem wir in den Luftschlössern Ludwigs XIV. vergeblich ein Vorbild oder Gegenstück suchen. Der Zwinger, der 1711—22 entstand, bildet zugleich das letzte und bedeutendste Denkmal des Barockstils überhaupt. August der Starke hat an der Idee und Kritik dieses Werkes zweifellos seinen Theil; aber noch auf anderem Gebiete hat er bewiesen, daß er mehr künstlerische Findigkeit besaß, als Louis XIV. Denn nur dem persönlichsten Interesse des fürstlichen Alchymisten ist es zuzuschreiben, daß *Job. Friedr. Böttcher* um 1709 das ächte chinesische Porzellan nacherfinden konnte, und daß in dem neuen Material durch die Gründung der Meißener Fabrik alsbald Erstaunliches geleistet wurde. Für die Entwicklung des Stils in den dekorativen Künften war dies äußerst wichtig. Bis dahin hatte man, als unzureichenden Ersatz für das so hochangesehene Porzellan aus China und Japan, nur das weiche oder Frittenporzellan gehabt, das in St. Cloud schon um 1690 fabrizirt wurde.***) Nun wurden in dem edleren, feineren Material die zierlichsten Gefäße, Services, Leuchter, Encadrements, einfache und komplizirte Figurengruppen hergestellt. Nach Böttcher's Tod (1720) erreichte die Modellir- und Malwerkstatt der Meißener Fabrik unter *Herold*, dann unter *Kandler* bald einen Weltruf, zum nicht geringen Neid aller größeren Höfe, die denn auch bald in der Konkurrenz mit dem sächsischen einen rühmlichen Eifer entfalteten. Aber nirgends ist den älteren Meißener Erzeugnissen, die man zum Unterschied von den neueren als »vieux Saxe« bezeichnet, der Rang abgelaufen worden.

*) Interessante Betrachtungen bei *C. Justi*: »Winckelmann« I. Bd, S. 250 ff. Vgl. a. *Hettner's* Werk über den »Zwinger«.

***) Näheres bei *Fr. Jaenike*, Grundriß der Keramik (Stuttgart, 1879), S. 704 und 764. — *Tb. Graëffe*, Guide de l'Amateur de porcelaines (Dresden 1880) gibt eine Uebersicht der bekannten Porzellanmarken.

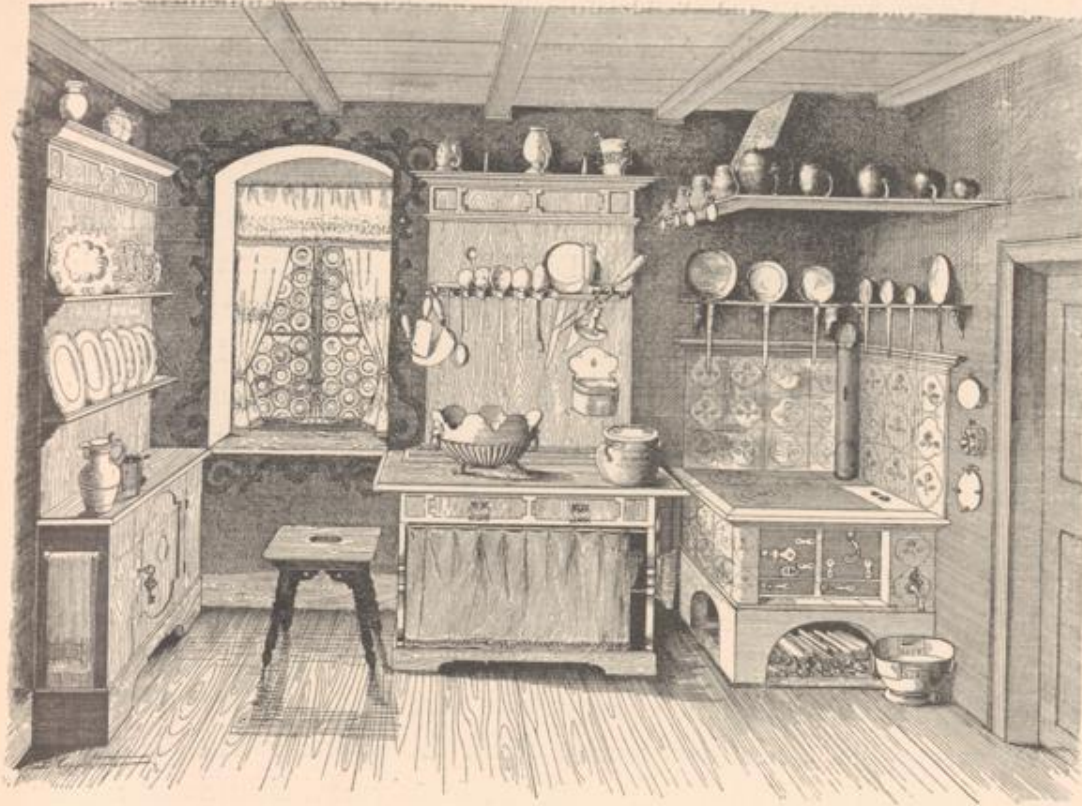


282 & 283] Französische Stühle, um 1630.

Das Meißener Porzellan hat seit 1710 einen großen Einfluß sowohl auf die Formen als die Farbengebungen der gesammten Dekoration ausgeübt. Auf die letzteren dadurch, daß man sich anfangs fast ausschließlich an die zarten Farben der chinesischen und japanischen Vorbilder hielt und daß namentlich das Genre Blau auf Weiß poussirt wurde. Insoferne hat das Porzellan viel zur Ausbildung der hellen Isochromie des Rococo beigetragen, worüber ich schon S. 123 ff. gesprochen habe. Was aber die Formen anbelangt, so war man, abgesehen von dem rein chinesischen, naturgemäßen vorwiegend auf das *Ornamentwerk* des herrschenden Stiles angewiesen; die struktiven Formen, die Verkröpfungen u. dgl. waren bei einem Material und bei Gegenständen, wo nichts zu »bauen« war, von vorneherein ausgeschlossen. Hatte nun aber schon die Berain'sche Periode die weichen, flüchtigen, naturalistischen Detailformen bevorzugt und neue, freie Gruppierungen vorbereitet, so wurden dieselben in den Händen der Meißener Modelleure vollends zum Prinzip. Semper ist soweit gegangen, das spezifische Ornament des Rococo überhaupt aus der Meißener Manufaktur hervorgehen zu lassen; das ist wohl nicht richtig, mindestens ebenso einflußreich war die Stuckotechnik (an Plafonds, Panneaux etc.), welche gleichfalls und gleichzeitig die Tendenz entwickelte, an Stelle der starren, eigentlich der Stein-

Holz- und Metallbearbeitung angehörenden Ornamente nur noch solche zu begünstigen, welche sich in der weichen Gypsmaße leicht und graziös mit der Hand modelliren ließen. Bald theilte sich diese Tendenz allen dekorativen Techniken mit, in denen überhaupt »modellirt« (d. h. das Bild oder Vorbild in einem weichen Material geformt) wird, und es ist nur eine untergeordnete Frage, ob die der neuen Richtung huldigenden Architekten und Zeichner (Oppenort, Leroux, Pineau, Meiffonnier u. a.) den Neigungen der ausführenden Modelleure mehr entgegengekommen oder mehr gezwungen gefolgt sind. Bei dem beweglichen, nach neuen Gestaltungen ringenden und leichtlebigen Kunstgeist jener Zeit ist das erstere wahrscheinlich. Man war der Grandezza des alternden französischen Hofstiles überdrüssig.

Die vorstehenden Ausführungen beweisen wohl hinlänglich, daß, wenn auch seit dem Ende des 17. Jahrhunderts Paris und Versailles für die höfische Dekoration tonangebend geworden waren, man dennoch von einer eigenen Achtung gebietenden *deutschen* Entwicklung reden darf. Der für jene Zeit noch sehr im Argen liegenden Detailforschung ist es vorbehalten, den Beweis zu vervollständigen. Denn es ist ganz zweifellos, daß den damaligen deutschen Architekten auch deutsche Maler, Bildhauer, Modelleure, Steinmetzen, Holzschneider, Schreiner, Vergolder, Stuckateure, Goldschmiede, Ciseleure, Schlosser, Kunstweber, Stickerinnen, Tapezierer etc. in großer Zahl zur Seite standen. Die ganze Richtung jener an Talent und Können so reichen Zeit, einschließlic der vorausgegangenen und folgenden Perioden, ist bis vor Kurzem als »Verfall« der Kunst betrachtet worden, und selbst die Arbeiten eines Schlüter begegneten, bei aller Anerkennung feines Talenten, oft dem Bedauern, daß der Mann nicht einige Generationen früher oder später das Licht der Welt erblickt habe. Heute urtheilt man anders. In dem Standbilde des Großen Kurfürsten erblicken wir auch eine künstlerische Kraftleistung der Zeit, die uns gerade wegen ihres schwungvollen Stiles interessirt. Ob der Künstler, bei gleicher Begabung, hundert Jahre später — oder selbst in unseren Tagen im Stande gewesen wäre, etwas ähnlich Vollendetes zu schaffen? Ich bezweifle es. Wenn aber die Kunstwissenschaft jedes Vorurtheil gegen die dekorativen Leistungen der Zeiten des angeblichen Verfalls abgelegt haben und nur die Summe von Talent und Können abwägen wird, welche zur Hervorbringung ihrer Werke gehörte, dann wird uns noch manche freundliche Ueberaschung bevorstehen. Was ich bisher flüchtig erwähnt, das betrifft doch nur das höfische Kunstwesen; man denke aber auch an die Kirchen, an die reizenden



284] Küche, entworfen und gezeichnet von L. Meggendorfer.

Werke der bürgerlichen Kleinkunst. Und welche Abwechslungen von Land zu Land, von Stadt zu Stadt in einer Zeit, wo die Zahl der Residenzen doppelt und dreifach so groß war, wie heute! Wie eintönig wird uns dann im Vergleiche mit der deutschen die französische centrale Entwicklung vorkommen!*)

Werfen wir nun, bevor wir in unserer historischen Uebersicht fortschreiten, noch einen Blick in das deutsche Bürgerhaus der späteren Barockzeit. Da ist freilich von den Herrlichkeiten der Fürstenschlöffer nicht viel zu gewahren; die

*) Eine sorgfältige Uebersicht der Werke aus dem 17. und 18. Jahrhundert, ähnlich derjenigen Lübke's über die deutsche Renaissance, ist ein großes Bedürfnis. Eintweilen sind einige Bilderwerke hochwillkommen, unter denen *Gurlitt's* und *Dohme's* Publikationen über die Architektur und die Ornamente des Barocko und Rococo (Berlin, bei Wasmuth) eine hervorragende Stelle einnehmen. Ich verweise auch auf den bahnbrechenden Aufsatz von *A. v. Zahn* über »Barock, Rococo und Zopf« im Jahrgang 1873 der »Zeitschrift f. bild. Kunst«. Zahn's geistvolle Bemerkungen würden noch klarer sein, wenn er, der Praxis der französischen Kenner und Liebhaber folgend, den *Regencestil* (zwischen Spätbarock und Rococo) und den *Rocaillestil* (zwischen Rococo und Louis XVI.) acceptirt hätte. Dafs ich diese und andere in meiner Uebersicht aufgeführten Uebergangstile nicht auch auf dem Titel dieses Buches erwähnt habe, wird man erklärlich finden.

reichen Vergoldungen, die venezianischen Spiegel, das chinesische Porzellan finden wir hier nur spärlich. Aber in den neueren Bauten sind nun breite bequeme Treppen, geräumige Vorplätze und Zimmer allgemein. Die Anlage hat sich in der Richtung der Grofsräumigkeit entschieden vervollkommnet, wie uns *Nic. Goldmann's »Civilbaukunst«* (1699 von Sturm herausgegeben), ein damals sehr angesehenes Buch, beweist, und wie wir aus vielen wohlerhaltenen Bauten der Zeit noch heute ersehen können. Die Vertäfelungen hatten das weit vorspringende Gefims abgelegt und waren niedriger geworden, zu einem nur bis zum Fensterbrett reichenden Lambris zusammengeschrumpft. Die Mehrzahl der Zimmer hatte wohl überhaupt keine Holzverkleidung, Wände und Decken hatten die Farbe des Kalkbewurfes oder waren in hellen Farbentönen angestrichen. Nur in reicheren Häusern hatte man Ledertapeten oder Gobelins. Sehr beliebt war die stuckirte Decke, mit einfachen, starken Barockprofilen, Fruchtwulsten und Engelsköpfen. Der Ofen hatte wieder vielfach dem Kamin weichen müssen, beide hatten ziemlich grobe Formen angenommen; man experimentirte viel mit »rationellen« Heizvorrichtungen, ohne zu einem praktischen System zu kommen, namentlich das Zwitterding »Kaminofen« wollte gar nicht glücken. Sehr beliebt waren die Oefen aus ornamentirten Eisenplatten. An die Stelle der grofsen vierthürigen Kästen waren die zweithürigen Kleiderschränke getreten, die nun, wenn es die Mittel erlaubten, eine Façade aus Furniereinlagen oder mit korinthischen Pilastern, reich verkröpftem Gefims und eben solchen erhabenen Füllungen, auch eine barocke Bekrönung hatten. Die Truhen waren zum Möbel der Dienstleute degradirt, in den Wohnstuben hatte man die französische Kommode, mehr oder weniger reich furnirt und mit Schildern und Handhaben aus Messing. Neu war die Schreibkommode mit dem Pult und Bücherschrank. Die Sitzmöbel hatten gewulftete oder gewundene, wohl auch schon geschweifte Füfse. Die Polster des Sitzes und der Rückenlehne waren mit Tuch, Leder oder Stickereien überzogen; diese sehr dekorativen Stickereien haben in der Mitte eine Figur oder Gruppe in Petitpoints (Feinstich) und eine bunte Einfassung in Grospoint (Grobstich), in welcher groteske Pflanzenmotive auf schwarzem Grund erscheinen. Die Sitze der Stühle waren bis zu 60 cm hoch, auch die Rücklehnen hatten eine beträchtliche Höhe; es hängt das mit der Mode zusammen. Die bereifrockten und hochfrisirten Damen durften nicht bequem sitzen und brauchten für ihre Riesenfrisur einen Hintergrund. Im Bürgerhaus gab es aber auch sehr bequeme breite Armstühle, niedrige Sessel und



283] Nach einem italienischen Gemälde auf einem Spinett, aus dem 17. Jahrhundert, im Gewerbemuseum zu Berlin. Gez. von F. Luthmer.

Tabourets, »Hockerln« und Fußschemel. Auch das Kanapee — zuerst als zweifitzige Causeuse — stammt aus jener Zeit, anfangs ein ziemlich unförmiges Ding mit dünnen Beinen und sehr hoher Rücklehne. Von der Erfindung des Nachstuhles war bekanntlich Louis XIV. so begeistert, daß es selbst den Gefandten als Auszeichnung galt, wenn sie der Monarch auf seinem Prachtexemplar thronend empfing. Man schwärmte damals für die »commodité« so sehr, daß man das garstige Möbel auch in Bürgerhäusern einfuhrte und regelmäßig benutzte — heute leiden wir es nur im Krankenzimmer. Die fogen. Chaiselongue verdankt ihre Entstehung der damaligen französi-

schen Hofetiquette, welche es nicht zuließ, daß der König eine weniger bequeme Stellung einnahm, als seine Gesellschaft; schon für Louis XIII. wurde daher, als er einmal den kranken Richelieu besuchte, ein zweites Bett aufgestellt. Unter Louis XIV., wo solche Besuche öfter vorkamen, gehörte es zum guten Ton der Aristokratie, für Besuche vornehmerer Personen einen solchen »Liegestuhl« im Schlafzimmer bereit zu halten.

Auch das Bett selbst war noch immer Gegenstand besonderer Ausstattung, wobei allmählig die Tapezierarbeit das Holzgerüst unter Vorhängen und Falten hatte verschwinden lassen. Ueberhaupt war der Stil Louis XIV. den Herren Tapezierern sehr hold; Fenstervorhänge und Portièren wurden in jener Zeit nicht nur allgemeiner, sondern auch reicher; mit hängenden und elegant gefalteten Stoffen, mit Rüschen, Bouffetten und Schleifen, mit Kissen, Fransen, Quasten und Lambrequins wurde großer Luxus getrieben. Die Frage, ob hierbei die Farbgleichheit der Möbelüberzüge und Vorhänge Regel war, kann ich nicht zuversichtlich beantworten; bei der Vorliebe für bunte Stickereien, für Muster mit Goldbrokat und für chinesische Originalstoffe mag die Polychromie ebenso oft beliebt worden sein. Sicher ist das, daß die farbige Gleichheit gleichgeformter Sitzmöbel unerläßlich war. Garnituren von 6 oder 12, mit gleichen

Stickereien bezogenen Stühlen finden wir heute noch in gut erhaltenen Schlössern aus jener Zeit. Die sog. spanischen Wände waren schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts eingeführt, wurden aber nun, ebenso wie die Kaminschützer oft mit reicheren Stoffen und Stickereien überzogen.

Neben den Neuerungen im Ammeublement blieb aber in den Bürgerhäusern gar Vieles in Benutzung, was man von den Vätern ererbt hatte. Die Rücksichtslosigkeit, mit der in den fürstlichen Wohnungen alles Alte beseitigt wurde, ward dort nicht geübt. Ueberhaupt gab es keinen eigentlichen *bürgerlichen* Stil der späteren Barockzeit; die Erfindungen der großen Dekorateure waren nur für die reichsten Verhältnisse berechnet. Die ganze feste Wandbekleidung an Pilastern, Thüreinfassungen, Kaminbekrönungen, geschnitzten und vergoldeten Lambris etc., also alles, was die »Façade im Zimmer« ausmacht, existirte für das Bürgerhaus kaum. Was sich hier nach und nach als »modern« herausbildete, das hatte mit der Pracht des Fürstenstiles so wenig gemein, wie das Volksrecht mit der Despotie.

Um den *Regencestil*, welcher den Uebergang vom Barocken zum Rococo bildet, zu verstehen, müssen wir sofort das Wesen des letzteren festzustellen suchen. Ich habe hierbei zunächst nur die dekorative und allgemein ornamentale Seite dieses Stils im Auge, der allerdings, wie kaum ein anderer, nahezu in allen feinen Lebensäußerungen denselben Trieben gehorcht.

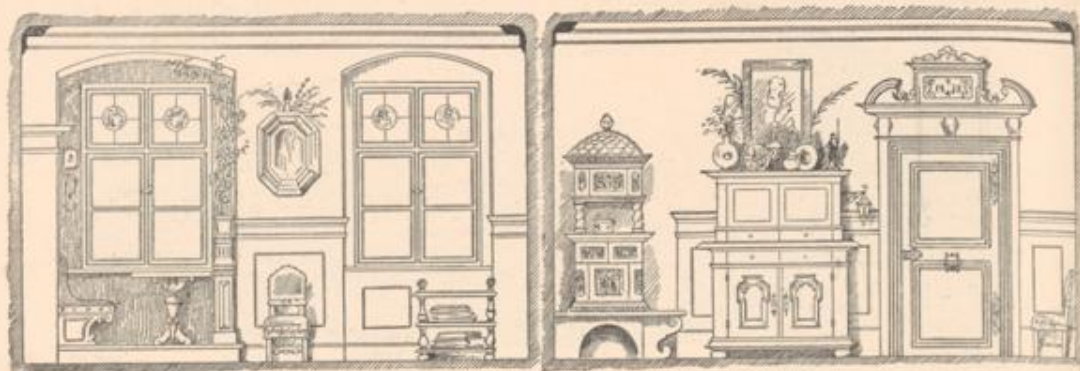
Semper findet die wahre Idee des Rococo darin, daß »das Rahmenwerk zum Organismus wird, alle anderen traditionellen Formen der Baukunst zu ersetzen beginnt. Der Rahmen umschließt die Füllung pflanzenhaft, umrankt sie gleichsam als ein organisch Belebtes, hört daher auf, wie früher, krystallinisch-eurhythmisch zu sein: das Pegma löst sich in gleichsam flüssige vegetabilische, der strengen Regelmäßigkeit widerstrebende Elemente auf«.

Mit dieser geistreichen Definition *Semper's* kann man sich, soweit das »wie« und nicht das »warum« in Betracht kommt, etwa einverstanden erklären. Ich möchte aber doch der ganzen Bewegung des Rococo einen etwas tieferen Sinn zuerkennen, indem ich hinzufüge: Die Dekorateure des Rococo wollten *durchaus zielbewusst* das Innere wie das Außere ihrer Luftbauten von architektonischen Konstruktionen und Motiven befreien, welche zwar durch den Mißbrauch fast zweier Jahrhunderte an jenen Stellen geheiligt waren, welche aber dennoch nicht dahin gehören. Was hat, streng genommen, die antike Tempelsäule überhaupt an und in Profanbauten als bloßer Schmuck zu thun? Wozu



286] Bett, ausgeführt in den Lehrwerkstätten zu Königsberg und Tachau (in Böhmen).

die Pilafter, Karyatiden und Konfolen, die schweren Auffätze und Bekrönungen, die mächtigen Gefimse und Verkröpfungen, die wulftigen Feldereinrahmungen etc. im Wohnzimmer, im Boudoir oder Tanzsaal? Solche Fragen, deren Berechtigung Angesichts der willkürlichen, wenn auch lustigen Verrenkungen antiker Formen im letzten Barocko eher gewachsen war, verleihen doch dem Rococo einen besseren Grund, als wenn wir es gewissermassen nur aus einer Ufurpation des vegetabilischen Rahmenwerkes erklären wollten — jenen Schlinggewächsen gleich, welche mit ihren wuchernden Ranken kräftige Bäume ersticken und tödten. Ich erblicke in dem neuen Stil eine Revolution, welche nicht sowohl gegen die Antike, als vielmehr gegen deren Mißbrauch gerichtet war; dafs man sich, um

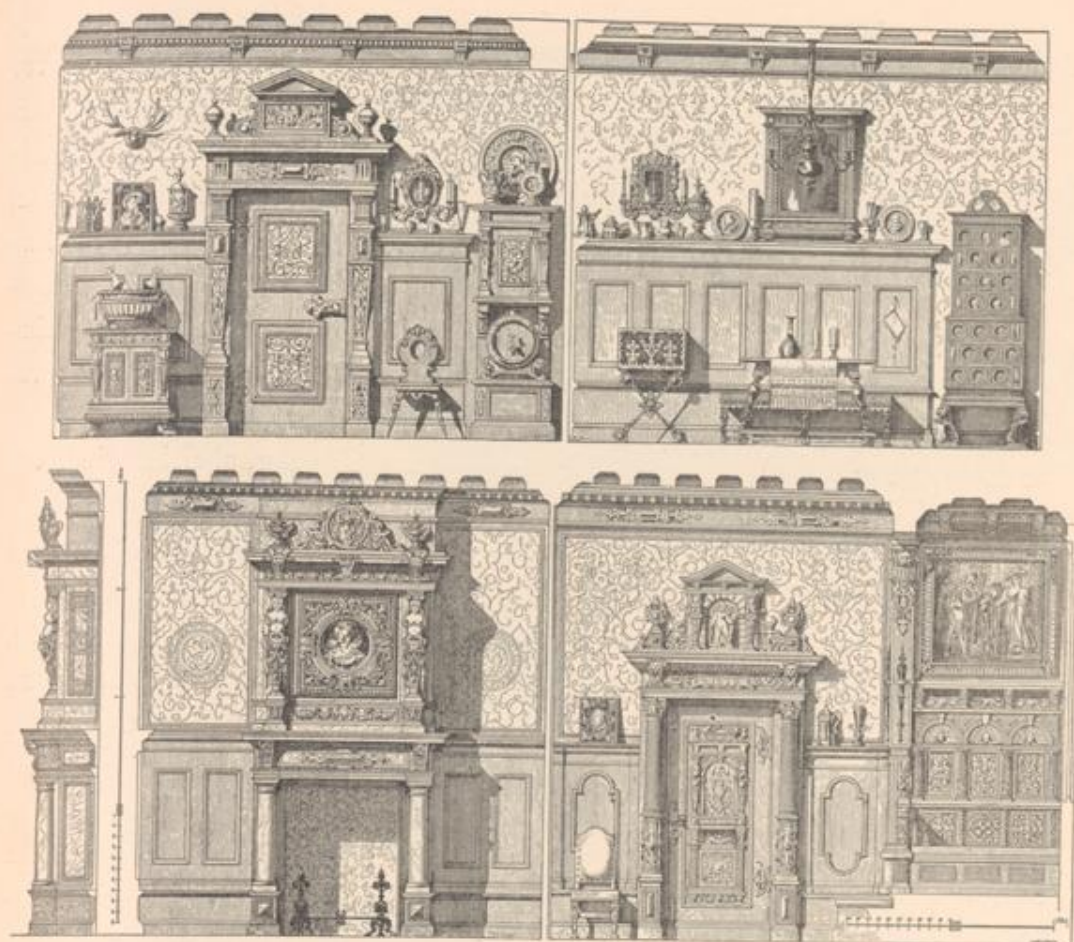


287] Skizze zu einem Wohnzimmer, von Gabr. Seidl.

den Ausfall zu ersetzen, an die *Natur* hielt und von den letzten Ueberlieferungen sich vorwiegend nur das an die Natur Erinnernde zu eigen machte, das war ein Glück; dafs man aber hierbei bald zu Uebertreibungen kam, dafs die ganze Periode den Stempel fröhlicher Leichtlebigkeit trägt, das liegt in der Zeit. Bewunderungswürdig sind die Energie und Konsequenz, mit welcher auf fast allen Gebieten der Dekoration, auch der Gefäfsbildung, vorgegangen, wie rasch alle Formenelemente ausgemerzt wurden, welche dem naturalistisch-künstlerischen Fluß der Linien oder der Brauchbarkeit widerstrebten, — und wie geistreich sie alsbald durch das Neue ersetzt wurden.

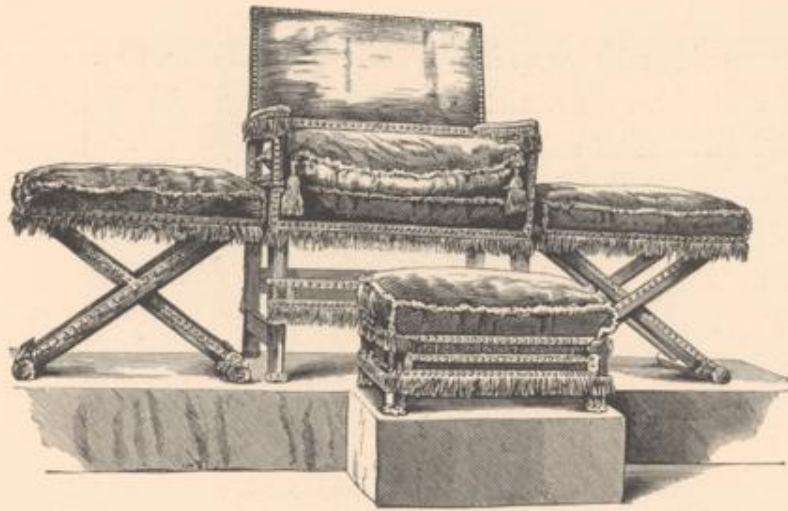
Alles in Allem: der Rococostil gibt dem Kunstfreund viel mehr zu denken und zu geniessen als bis vor Kurzem angenommen wurde. Und da möchte ich namentlich einen bisher gänzlich übersehenen Gesichtspunkt hervorheben: durch die Verbannung der architektonischen Façade aus den Zimmern, durch die malerische Freiheit, welche er an deren Stelle gesetzt, und durch die reiche Skala feiner Ausdrucksmittel konnte der Rococostil den *bürgerlichen* so gut wie den *fürstlichen* Ansprüchen gerecht werden. Das Prinzip bleibt daselbe, nur der Aufwand wird gesteigert oder vereinfacht. Mit dieser feiner Fähigkeit, sich den Bedürfnissen des praktischen Lebens anzubequemen, steht der Rococostil geradezu unübertroffen da.

Es ist begreiflich, dafs eine so durchgreifende Neuerung nicht mit einem Sprunge gemacht wurde. Schon oben (S. 326) habe ich von der Opposition gesprochen, welche der Stil Louis XIV. in den letzten Lebensjahren des Königs in Paris selbst fand. *G. M. Oppenort*, Sohn eines Ebenisten, schon vor 1710 durch seine aus Rom datirten Publikationen bekannt und von Einfluß, wurde



288 & 289] Zimmerdekorationen, entworfen und ausgeführt von Kayfer & v. Großheim in Berlin.

von dem kunstfinnigen Philippe Duc d'Orléans sehr begünstigt und, als dieser die *Regentschaft* für den 5-jährigen Louis XV. übernahm, zum Hofdekorateur und Baudirektor ernannt. Das war 1715; von da bis zum Tode des Herzogs und Ende der Regentschaft 1723 und wohl noch darüber hinaus war Oppenort en vogue. Seine ausgeführten Werke und Entwürfe, welche den Uebergangsstil der »Regence« recht eigentlich kennzeichnen, haben schon zu seinen Lebzeiten die widersprechendsten Beurtheilungen erfahren; die Einen meinten, er habe die »wahre Antike« (!) erneuert, die Anderen schrieben ihm den totalen »Verfall« der Baukunst zu. Die Wahrheit ist, daß Oppenort, dessen erste Entwürfe man noch für spätere Arbeiten Berain's halten könnte, die struktiven Barockformen immer mehr abschwächte, das Säulen- und Pilasterwesen beschränkte und den



290] Sitzmöbel aus dem Atelier des Peter Paul Rubens.

leicht und freigeschwungenen Naturmotiven vor dem festen Bandwerk den Vorzug gab. Unter feiner Hand verschwanden die schwerfälligen Kamin- und Thürbekrönungen; die Wandtheilungen blieben zwar geradlinig und rechtwinkelig, aber innerhalb der leichten äußeren Umrahmungen brachte er noch zierlichere, von je-

der Ueberladung freie Encadrements an. Die schlanken Schilf- und Palmestäbe, die geflügelten Maskarons, die gezackte Muschelschale u. a. gehören schon zu feinen Lieblingsornamenten, aber er wendet sie nur bescheiden an und wahrt überall die Symmetrie.

Von der größten Wichtigkeit war das fast gleichzeitige Auftreten des berühmten *Antoine Watteau* (geb. 1684). Hatte schon sein Lehrer *Claude Gillot* die unruhigen Grottesken-Panneaux Berain's durch feinere, geschlossener Kompositionen ersetzt, so wurde nun Watteau der einflussreiche Schöpfer einer ganz neuen Dekorationsmalerei. Die Pariser Damen waren so sehr von dem »peintre des fêtes galantes du Roy« begeistert, daß sie sich à la Watteau putzten — denn die phantastisch-malerischen Kostüme, die wir auf seinen Bildern sehen, waren seine Erfindung. Seine überaus zahlreichen Gemälde wurden überdies durch den Kupferstich allenthalben verbreitet und machten für seine Moden Propaganda. Gewiß dürfen wir in ihm auch den geistigen Schöpfer jener deutschen (Dresdener, Nymphenburger etc.) Porzellanfiguren sehen, von denen Justi sagt: »In dieser niedlichen, unnachahmlich gebliebenen Welt haben wir das einheimische Gewächs, zu dem sich die exotische Kunstpflanze akklimatisirte. Für diese artigen, munteren, graziösen, gepuderten Leutchen, deren Gang ein Tanz ist, war die menschliche Größe offenbar viel zu plump; der weiße Marmor*)

*) Uebrigens sind gerade auch die *weissen*, d. h. nicht bemalten, Porzellanfiguren jener Zeit von besonderem Reiz! Namentlich die Nymphenburger Tänzer und Tänzerinnen, deren graziöse Bewegungen erst durch die weiße Farbe ganz rein zur Geltung kommen.



291] Interieur in einem vornehmen französifchen Hauſe um 1635. Nach Abr. de Boffe.

rwun-
 en vor
 rk den
 er fei-
 anden
 Ka-
 krön-
 dein-
 zwar
 twin-
 lb der
 Um-
 te er
 on je-
 stäbe,
 on zu
 wahr
 n des
 Gillot
 ompo-
 ganz
 eintre
 en —
 fehen,
 erdies
 Moden
 tſchen
 ſagt:
 ein-
 Für
 Tanz
 mor*)
 onderem
 e weiſe



292] Petroleumlampe; entworfen von
Herrn. Kellner.

war nichts für sie, wohl aber die vornehm blasen, geschmackvoll harmonischen Farben dieser feinen Erde mit ihrer schimmernden, durchscheinenden Oberfläche«. Als der geniale Maler des Schäferstils 1721, erst 37 Jahre alt, in Folge seiner aufreibenden Thätigkeit starb, da waren die letzten barocken Anklänge schon verblasst; und nicht bloß in Paris, sondern auch in Dresden, München u. s. w. schickte man sich an, dem neuen Stil seine Huldigungen darzubringen.

Fünfzig Jahre später, als man auf die Leistungen des Rococo (der Name ist übrigens erst in unserem Jahrhundert aufgekommen) schon geringschätzig herabfah, hat ein Franzose die Meinung ausgesprochen, daß die spielenden Ornamente jenes Stiles wohl dazu geeignet gewesen seien, Jedermann »ohne große Kosten zum Architekten zu machen«. Das ist doch

nicht richtig. Denn erstens waren die Bauten selbst trotz ihrer vereinfachten Façaden gar nicht so einfach, wenn sie irgendwie höheren gesellschaftlichen Ansprüchen genügen sollten; namentlich wenn ein großes Treppenhaus, ein runder Kuppelsaal u. dgl. anzubringen war. Was aber die Ornamentik anbelangt, so kennen wir heute, wo man sich in ernstlicher Imitation versucht hat,*) ihre Schwierigkeiten; mag es sich um Malerei oder Plastik handeln — ohne besondere Begabung und guten Geschmack ist hier nichts Erfreuliches zu leisten. Thatächlich waren denn auch schon in der Zeit diejenigen Ornamentiker, welche eine wirklich »künstlerische Handschrift« schrieben, sehr gesucht und anerkannt. Die Detailforschung der Kunstgeschichte der Rococozeit ist noch nicht so weit fortgeschritten, daß wir die Schöpfer des Besten von dem, was noch erhalten ist, genau bezeichnen könnten. Wohl sind uns die Namen der Architekten und Zeichner bekannt, welche ihre Entwürfe durch den Kupferstich verbreiteten: Die *Rob. de Cotte*, *Nic. Pineau*, *Le Roux*, *Briseux*, *La Joue*, *Huquier*, *Meissonnier*,

*) Ich meine die Imitation allerneuesten Datums (München, Berlin). Schon 1840—60 hat man »in Rococo gemacht«, es aber nur zu den geschweiften Stuhlbeinen und Kanapeelehnen gebracht. Die Ornamente vermied man gern, was man aber damals hierin leistete, ist einfach abscheuliche Karrikatur.



293] Ofen im Germanischen Museum, um 1630.

baut von Leveillé, mit Dekorationen namentlich von Graff und Stuber aus München, Heydeloff aus Mainz etc.)*) Schloß Benrath bei Düsseldorf, erbaut von Nic. de Pigage (sehr spät); die prachtvollen Schlösser zu Würzburg und Bruchsal, beide erbaut von Joh. Balth. Neumann, in ersterem die berühmten

Cuvilliers père, Blondel, Eisen, Babel u. a.; die Deutschen *Habermann, Götz, Klauber, Hoppenhaupt, Wachsmuth, Meil, Nilson* u. a. Und ebenso wissen wir die Namen der Baumeister der bedeutendsten Rococoshlösser; aber die wirklich ausführenden Maler, Bildhauer, Stuckatoren sind nur erst zum Theil bekannt. Ich nenne hier eine Reihe der interessantesten deutschen Bauten mit gut erhaltenen Dekorationen aus den Jahren 1720—70: Das Potsdamer Stadtschloß, Sanssouci, ferner das Charlottenburger Schloß, lauter Bauten von Georg v. Knobelsdorf mit Dekorationen von den beiden Hoppenhaupt u. a.; das neue Palais bei Potsdam (sehr spät), erbaut von Joh. Büring; das Japanische Palais in Dresden, von De Bodt, ferner das Kurländische Palais und das alte Galeriegebäude zu Dresden (Rahmenwerk: Deibel); Schloß Wilhelmsthal bei Kassel; Schloß Brühl am Rhein, entworfen von Rob. de Cotte, er-

*) Vgl. die sehr dankenswerthe Publikation: »Das kgl. Schloß zu Brühl am Rhein« von Hofphot. H. Rieckwaldt in Berlin, mit histor. Text von A. Dohme. Brühl wurde vom Kurfürsten Clemens August erbaut.



294] Wenzel Hollar, die Klavierspielerin
(um 1635).

Gemälde von Tiepolo; das alte Schloß zu Karlsruhe, endlich die brillanten Bauten in und bei München: Innendekorationen in der Kgl. Residenz, das Residenztheater, Nymphenburg, insbesondere die Amalienburg im Nymphenburger Park, sämtlich nach Entwürfen von François Cuvilliés, aber grofsentheils von einheimischen Kräften ausgeführt.*) Aber auch an anderen deutschen Fürstentümern, sowie in Wien, Prag, in unzähligen Kirchen (Ettal!) finden sich wohlerhaltene Rococodekorationen in Masse — ihre Beschreibung und Geschichte soll erst noch verfaßt werden.

Es ist zweifellos, daß die Franzosen in der Erfindung und Durchbildung des Rococo den Deutschen vorangegangen sind; erschien doch noch 1719—20 *Job. Jac. Schübler's* Perspektiva im Gewande des blühendsten Barockstils. Aber gegen 1730 war man auch in Deutschland vollkommen »au fait«. Von dem so reizvollen *Regence-* oder *Uebergangstil* ist bei uns nicht viel zu finden, es sei denn in den früheren Partien von Brühl oder des Würzburger Schloßes oder in den noch unter August dem Starken in Dresden ausgeführten Bauten.

Das *spezifische Ornament* des Rococo ist ein ebenso merkwürdiges als originelles Gemisch von natürlichen Motiven. Den Kern bildet ein gewissermaßen struktiver, gerader oder gebogener Stab, eine Pflanzenrippe, aus welcher Blätter und Blumen hervorbrechen oder um welche sich vielgestaltige, muschel- und rindenartige Gebilde kristallinisch anlehnen. Hier sind die natürlichen Vorbilder noch genau zu erkennen, dort sind sie zu einem neuen Gewächs zusammengeschweisst, das dennoch den Eindruck eines natürlich Gewordenen macht. Akanthus, Schilf und Palme, Endivie, Stangenlauch, Lattich und anderes »Gemüse« finden wir neben Vogel- und Fledermausflügeln, verknorpelte Weidenbaumrinden neben Klapp-, Spiral- und Stachelmuscheln, deren Ausladungen oft an Flammen, Meereswellen, Fischflossen, Tropfstein- und Eiszacken erinnern. Jeder Meister, jeder Stuckator hat seine Eigenart, eine genaue Beschreibung des üppigen Lebens ist schier unmöglich. Gerne schliesse ich mich der Darstellung

*) Das Schloß zu Schleissheim und das Bankgebäude zu München gehören dem spätesten Barockstil an (1704—15).



295] Französisches Interieur um 1640, nach Abr. de Boffe.

HIRTH, D. ZIMMER

Karls-
d bei
denz,
ndere
nmt-
aber
usge-
rsten-
rchen
deko-
l Ge-

n der
den
äbler's
war
ngence-
theren
ugust

origi-
nafen
blätter
- und
bilder
men-
nacht.
»Ge-
eiden-
ungen
nnern.
ig des
ellung
ockfil an

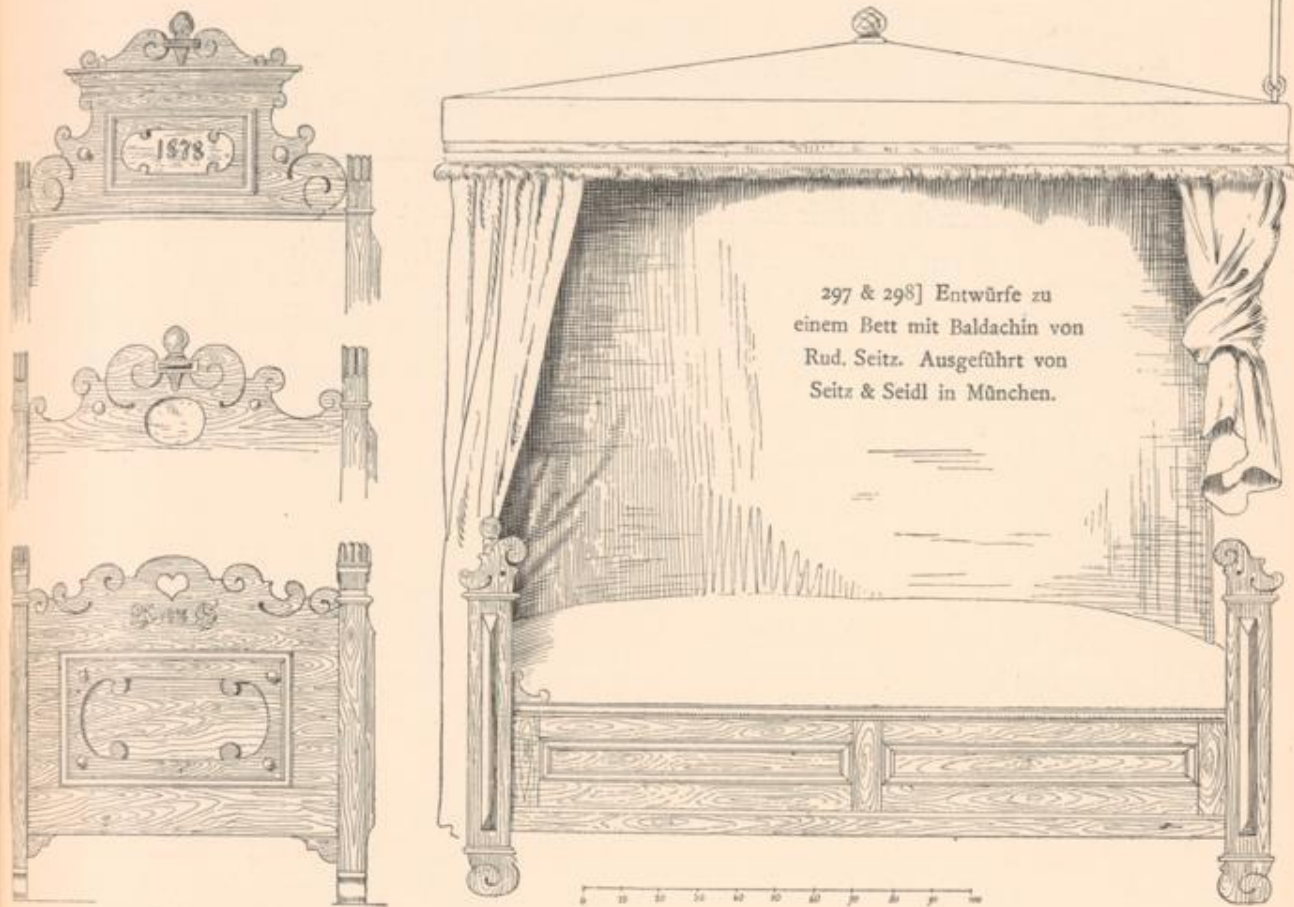


296] Fußschemel
von L. Meggendorfer.

Alb. von Zahn's an, welcher zum ersten Male den schwierigen Versuch*) gemacht hat, eine Analyse dieses komplizierten Ornamentwerkes zu geben; nur meine ich, daß er dabei allzu einseitig die starkgerippten Bilderrahmen *Joseph Deibel's* (eines Schülers des Münchener Hofbildhauers *Kugler*) im Auge gehabt hat, welche jetzt noch in der Dresdener Gallerie zu sehen sind (Arbeiten nach 1735). Die aufsteigenden und kühn ausgebreiteten Palmenbüschel, die Eichen- und Lorbeerzweige, die Rosenguirlanden, die reizenden naturalistisch durchgeführten Embleme des Jäger-, Fischer- und Schäferlebens spielen neben den muschel- und rindenartigen, überhaupt neben den »gekneteten« und »gewulfteten« Ornamenten eine ungleich größere Rolle.

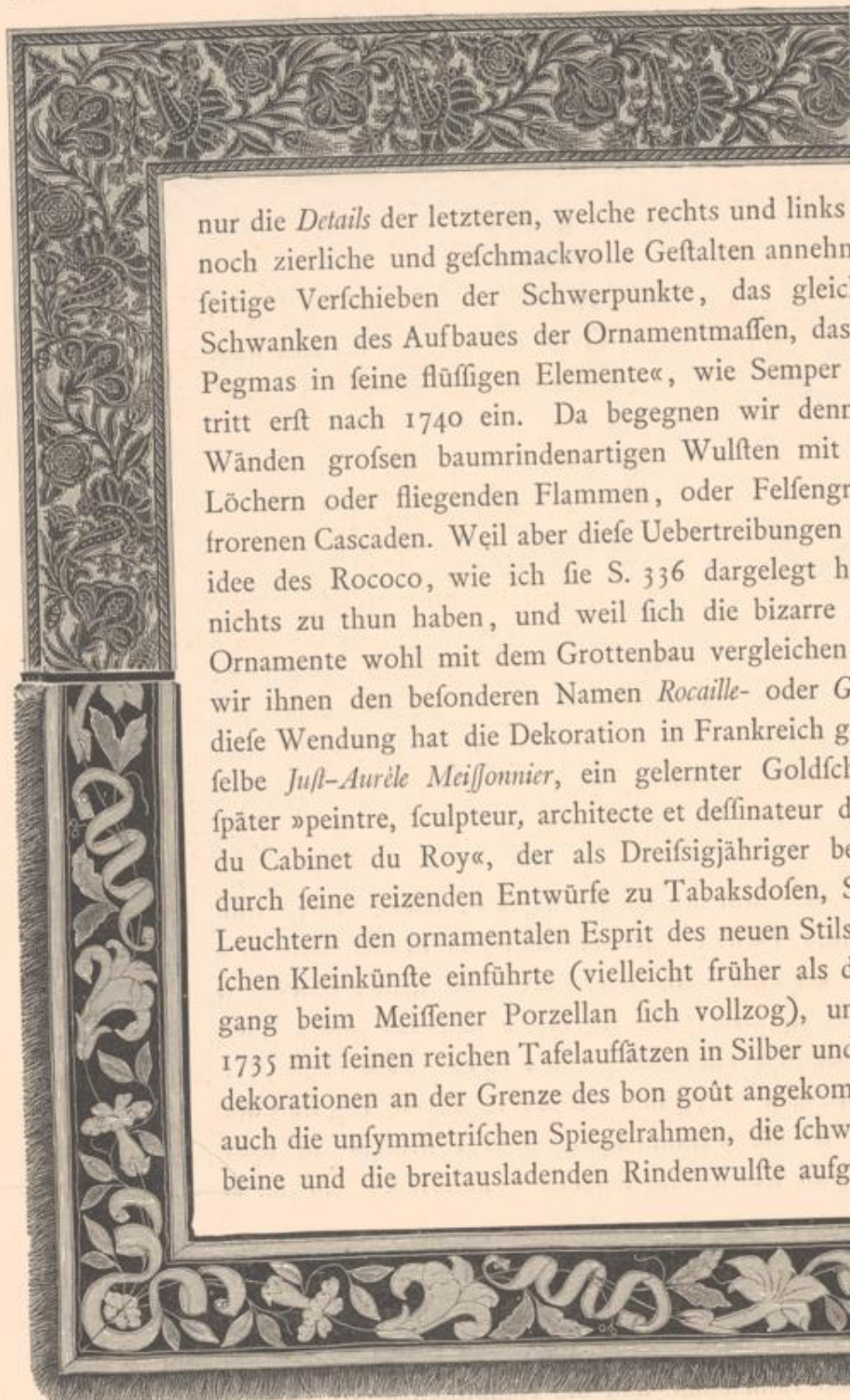
Im Uebrigen ist es rathsam, der Sache in natura auf den Leib zu rücken, oder doch wenigstens die Abbildungen und Entwürfe (deren mein »Formenschatz« viele enthält) fleißig zu studieren. Man wird dann auch finden, daß Prinz Rococo in seiner Jugend ein sehr artiger, durchaus nicht extravaganter Herr gewesen ist, und sich namentlich an den Wänden eines regelmäßigen Lebenswandels befließigt hat. Wirklich lassen die Wanddekorationen, welche etwa 1720—30 ausgeführt oder entworfen wurden, an Symmetrie kaum etwas zu wünschen übrig: das Ranken- und Muschelwerk findet sich in bescheidenen

*) In der, Anmerkung S. 333 zitierten Abhandlung heißt es: »Schon bei Berain (vgl. S. 323) erkennt man die Rücksicht auf die stilistischen Bedingungen der überaus in Anspruch genommenen Stuckatur: das Freihandmodelliren, die Verwendung von Hohlformen zum Aufdrücken der Ornamente auf dem frischen Kalkstuck, der Profilschablone (Leier) zum Ziehen der geradlinigen und in regelmäßigen Kurven laufenden Profilleisten. Man braucht sich diese eigenthümliche Kombination von Bandwerk mit Rollen und angeetzten Akanthusausläufern, sich kreuzenden Rankenstücken mit angeetzten Flügeln etc. nur etwas in's Schwanken gerathend zu denken, um die Hauptlinien für das Schnörkel- und das »allerliebste Muschelwerk, ohne welches itzo kein Zierrath förmlich werden kann« (Winckelmann's Worte) als vorhanden zu erkennen. In der Weise aber, wie dieses Muschelwerk sich im Detail mit der wunderlichsten Bizarrerie und Konsequenz zugleich ausbildet, erkennt man den für die Wirkung in Stuck erfindenden Dekorateur. Die bis dahin immer entweder struktiven oder bildlichen Motive des Ornaments, Bänder, Stäbe, Rollen auf der einen, Blätter, Blumen und sonstige Motive auf der anderen Seite, verschmelzen in ein neues »ornamentales Gewächs«, welches von seinem plastisch-duktilen, breiartigen und erhärtenden Stoffe, die Textur der im Wachsthum erhärtenden Muschelschale, vom Ornament des Barockstils (?) die Verschränkung der einzelnen Stücke zusammengehöriger Verzierungen annimmt. Die Spiralbandrolle mit der in entgegengesetzter Bewegung anwachsenden Ranke wird zum abgestumpften gebogenen Endknopf eines geschwungenen Rundstabes dessen Profil nach einer Seite der ganzen Länge nach in eine konkave, gerippte Schale oder Rinde auswächst, die theils wie Stachelmuscheln in spitze Zacken und fiedermausflügelartige Konturen, meist mit länglich ovalen Löchern zwischen den Rippen oder Nerven, ausläuft, theils akanthusartig ausgezackt und umgeschlagen wird, theils in einem dem geschweiften »Aufsen- und Innengrat« annähernd parallelen schwächeren Wulst sich umwickelt. Ganz so wie im Stuck (oder der Porzellanmasse) ein weiches Stück an das andere angeklebt festhält, reiht sich ein gebogenes Stück an das andere, und so bilden die Hauptlinien, sobald die geraden Rahmenstücke verlassen werden, unaufhörlich jene »Contours à l'S«, in denen namentlich Meiffonnier seine Stärke suchte. Beinahe von selber führt diese Bildung zum Verlassen der Symmetrie.«



297 & 298] Entwürfe zu
einem Bett mit Baldachin von
Rud. Seitz. Ausgeführt von
Seitz & Seidl in München.

Bündeln in der Mitte und an den Enden der Lifenen wie der Rundstäbe, welche Spiegel, Bilder und Thüren einfassen; von den sogenannten »Contours à l'S«, welche dadurch entstehen, daß zwei sich begegnende Ranken nach entgegengesetzter Richtung umbiegen (∞), sowie von den muschelartigen Kartuschen wird märsiger Gebrauch gemacht, — ja manche dieser frühen Leistungen haben in ihrer symmetrischen Einfachheit etwas Hartes und Trockenes. (Ich bitte, weiter unten z. B. die Kamindekoration von Brifeux zu vergleichen.) Die vermehrte Lebenslust begann am Plafond — natürlich, weil die Stuckatoren mit ihrem weichen Brei und die Maler mit ihren Farben flotter umspringen konnten, als die Schnitzer mit ihrem harten Holz. Auf manche Partien, z. B. den Marmorkamin, ist das *unregelmäßige* Schnörkelwerk überhaupt niemals oder nur ganz ausnahmsweise übergegangen. Aber auch nun (etwa 1730—40) find es noch nicht die struktiven Linienzüge und die Hauptmassen der Ornamente, sondern



299] Gewebte
Bordüre, nach
einem Muster um
1640 imitiert von
Giani in Wien.

nur die *Details* der letzteren, welche rechts und links andere, immer noch zierliche und geschmackvolle Gestalten annehmen. Das vielseitige Verschieben der Schwerpunkte, das gleichsam trunkene Schwanken des Aufbaues der Ornamentmassen, das »Auflösen des Pegmas in feine flüssigen Elemente«, wie Semper sagt, alles das tritt erst nach 1740 ein. Da begegnen wir denn wohl an den Wänden großen baumrindenartigen Wulsten mit kraterförmigen Löchern oder fliegenden Flammen, oder Felsengrotten und gefrorenen Cascaden. Weil aber diese Uebertreibungen mit der Grundidee des Rococo, wie ich sie S. 336 dargelegt habe, eigentlich nichts zu thun haben, und weil sich die bizarre Anordnung der Ornamente wohl mit dem Grottenbau vergleichen läßt, so geben wir ihnen den besonderen Namen *Rocaille-* oder *Grottenstil*. Auch diese Wendung hat die Dekoration in Frankreich genommen; derselbe *Just-Aurèle Meissonnier*, ein gelernter Goldschmiedmodelleur, später »peintre, sculpteur, architecte et dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roy«, der als Dreißigjähriger bereits um 1723 durch seine reizenden Entwürfe zu Tabaksdosen, Stockgriffen und Leuchtern den ornamentalen Esprit des neuen Stils in die metallischen Kleinkünfte einfuhrte (vielleicht früher als der analoge Vorgang beim Meißener Porzellan sich vollzog), und der dann um 1735 mit feinen reichen Tafelauffätzen in Silber und feinen Zimmerdekorationen an der Grenze des bon goût angekommen war, er hat auch die unsymmetrischen Spiegelrahmen, die schwankenden Tischbeine und die breitausladenden Rindenwulste aufgebracht. Einmal

300] Gewebte
Bordüre im Stile
Louis XIII., Seide
auf Sammet, von
Roudillon in Paris.



301] Partie aus einem niederländischen Zimmer um 1630. (Adr. v. d. Venne.)

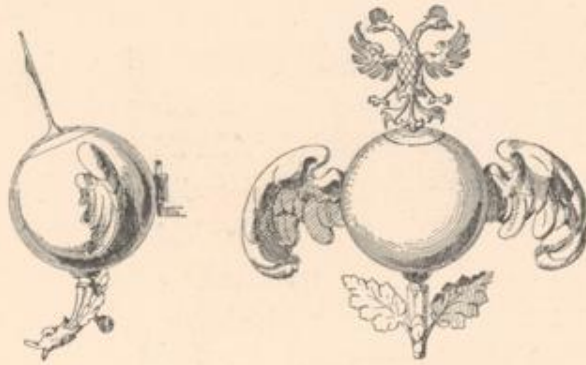
im Zuge wurden die Grottenbildungen immer kühner und wuchtiger, bis endlich der heitere *J. E. Nilson* in Augsburg etwa von 1750 ab sie zum eigenen Kartuschenstil (den Bandornamenten der Niederländer um 1580 und den Ohrlappen um 1650 nicht unähnlich) ausbildete. Ich werde darauf noch zurückkommen.

Wenn man einmal die verschiedenen Phasen des Regence-, Rococo- und Rocaillestiles und die Lieblingsmotive der einzelnen Dekorateure zu unterscheiden gelernt hat, dann ist es nicht mehr schwer, auch in den erhaltenen Arbeiten das Charakteristische herauszufinden. In manchen Bauten, deren Dekoration zwanzig Jahre und länger dauerte, können wir deutlich von Zimmer zu Zimmer die Wandlungen des Geschmacks erkennen. Man wird den großen Unterschied bemerken, der z. B. zwischen den vorwiegend muschelförmigen Ornamenten

webte
nach
ster um
irt von
Wien.

immer
viel-
nkene
n des
es das
n den
migen
d ge-
rund-
entlich
ng der
geben
Auch
; der-
elleur,
abre et
1723
en und
metalli-
e Vor-
nn um
immer-
er hat
Tisch-
Einmal

Gewebe
im Stile
III., Seide
met, von
1 in Paris.

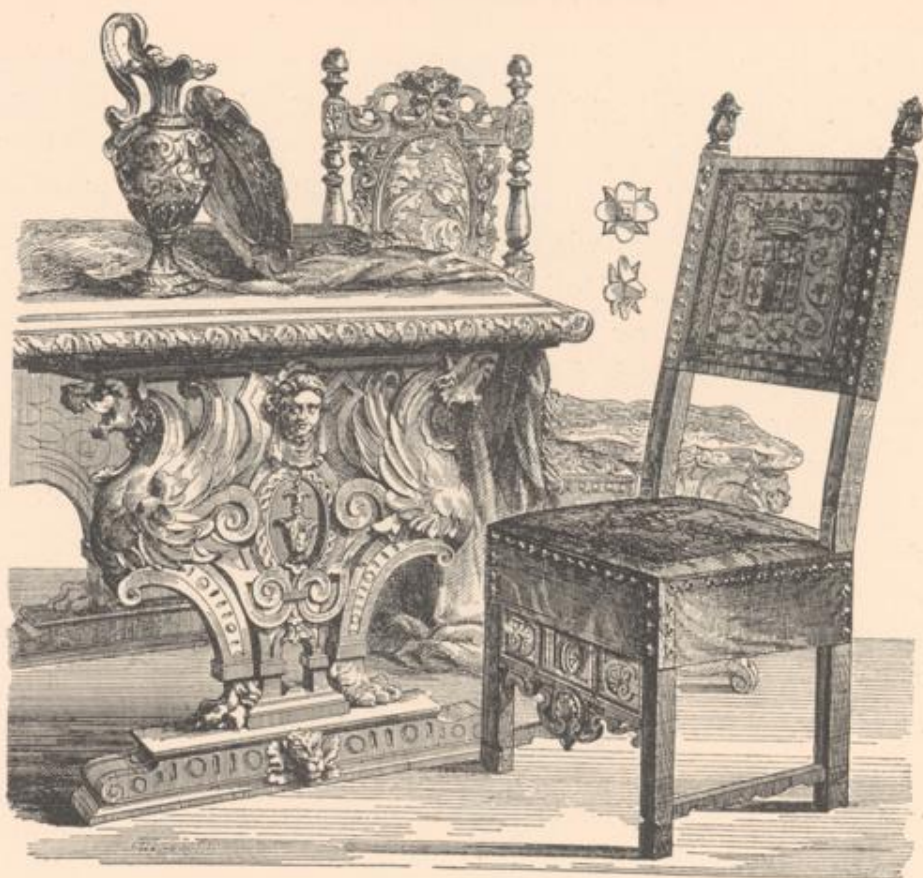


302 & 303] Wasserbehälter im Kameralamte zu Ulm.
(Nach Theyer in Seemann's D. Renaissance.)

Bruchfals und den endivienartigen Gebilden Münchens (eigentlich Cuvilliés'), dann wieder zwischen den kühn gebogenen Palmenbüscheln des Potsdamer Stadtschlosses und den Tropfstein- und Eiszacken im Neuen Palais besteht. Aber es wäre falsch, die eine oder andere Weise lediglich wegen der *Tendenz* ihrer Formgebung zu verurtheilen; in der Hand wirklicher Künstler ist hier selbst bei anscheinender Verirrung Reizvolles geschaffen worden — und der Reiz der künstlerischen Mache ist es ja vorwiegend, der uns an diese originellen Gebilde fesselt, *ohne* welchen selbst die stilistisch reinste Absicht zur widerlichen Karrikatur wird. Da diese ganze Dekoration auf den Eindruck graziöser Natürlichkeit abzielt, da es ihr nur auf natürliche Flächenbelebung ankommt, so ist eigentlich die Wahl der Motive Nebensache. Wenn daher z. B. Zahn die Dekorationen Cuvilliés'*) nur deshalb verwirft, weil er seine »unruhigen, stacheligen, zerrissenen Distelblätter« (?) un schön findet, so begreife ich das nicht; die künstlerische Vortragsweise dieses Meisters und seiner Modelleure finde ich geradezu bewunderungswürdig. Außerdem bitte ich z. B. die Kuppel im runden Saal der Amalienburg zu betrachten: hier, wo die glänzendsten Naturgebilde ihr neckisches Spiel treiben, wird man überhaupt umsonst nach »spezifischen« Ornamenten suchen.

Die Dekorationsmalerei hielt ungefähr gleichen Schritt mit der Entwicklung der Ornamentik. Bis etwa 1735 hielt der Einfluss des verstorbenen Watteau nach, dessen sublimen zarten Farbengebungen dem gesammten Kunstgewerbe maßgebend geworden waren. Die schillernden grünen und rothen Gewänder, die fein gestimmten Hintergründe passen vortrefflich zu den hellen Wänden und Thüren, welche nun die schwarzen und dunklen Stoffe abgelegt haben und vorwiegend vergoldete Ornamente auf weißem, wohl auch silberne Ornamente auf hellblauem Grund zeigen. Die Anstriche geschehen theils in

*) Zahn spricht von den Arbeiten von Cuvilliés »Vater und Sohn«; der letztere aber, der um 1770 in Kupfer gestochen hat, kommt bei den Münchener Arbeiten aus der Rococozeit gar nicht in Betracht.



304] Tisch und Stühle, um 1630—40; aus Reiber's »Art pour Tous«.

Oel-, theils in Leimfarben;*) es scheint mir aber, dafs gerade die letzteren das Glanzgold mehr zu heben geeignet sind, wie denn die ganze lichte Behandlung mehr den Stempel der Aquarell- als der Oelmalerei trägt. In der Amalienburg erscheint die reiche Verfilberung in einzelnen Räumen auf lichtblauem, in anderen auf bräunlichgelbem Leimgrund. In Wilhelmsthal bewegen sich auf dem weifsen Grunde neben den vergoldeten plastischen Ornamenten zierliche Blumenranken in natürlicher Buntfarbigkeit. Der letzte grofse Dekorationsmaler dieses fürstlichen Prunkstils ist *François Boucher*, der namentlich von 1740—60 durch

*) Auf einem Ornamentstich von *J. B. Le Roux* (um 1730) findet sich folgende interessante Erklärung: »Les lambris se font présentement à grands panneaux de bois de chêne ornés de cadres ou de simples moulures. On peint les lambris en blanc à l'huile, et plus ordinairement à détempre, pour épargner la dépense et pour éviter la mauvaise odeur. Le blanc rend les lieux plus clairs, plus propres et plus frais; on dore les ornements et moulures pour une plus grande richesse. Quand on ne veut pas peindre le bois, on y met deux couches de vernis à l'esprit de vin, après passé deux encollures de colle de gants. On orne les lambris, au-dessus de l'appuy, de glaces d'une ou plusieurs pièces«. Aehnliche Anweisungen auf Blättern von *Pineau* (um 1725), reproduziert in meinem »Formenschatz« 1883, Tafel 115—117. Auch hier wird von »weifsem oder (!) mit Firnis angestrichenem Getäfel« gesprochen. Unter dem Weifs schlechtweg ist wohl weisse Leimfarbe zu verstehen.

seine Vorliebe für Grotten mit badenden Nymphen und anderem heimlich (auf seinen Bildern freilich öffentlich!) sündigendem Gelichter nicht wenig zum Ansehen der Rocailles beigetragen hat. Dafs der Hofmaler eines Louis XV. auch als Künstler kein Tugendapostel sein konnte, leuchtet ein; ohne uns aber für ihn zu begeistern, müssen wir doch anerkennen, dafs seine Engel in Wolken, seine Kaskaden etc. reizende Motive enthalten. Er will in und mit seiner Zeit verstanden sein. Ein näheres Eingehen auf die Malerei des Rococo- und Rocaillestils würde hier zu weit führen; an eleganter, graziöser Vortragsweise, ja auch an grandiosen Konzeptionen (Tiepolo!), an sinnberaufschendem malerischem Schmuck ist in der ganzen Periode Aufserordentliches geleistet worden, in Palästen wie in Kirchen. Ich will nur noch bemerken, dafs es auch nicht an einer *bürgerlichen* Malerei gefehlt hat, welche sich in Farben, Sujets und Naturauffassung mehr den Niederländern älteren und neueren Datums näherten und von denen namentlich Greuze und Chardin sich grosser Beliebtheit erfreuten. Wenn irgend etwas, so beweist uns diese Thatfache, dafs die Zeit auch in Sachen der Kunstpflege nicht blofs von den leichtfertigen Allüren des französischen Hofes beherrscht war.

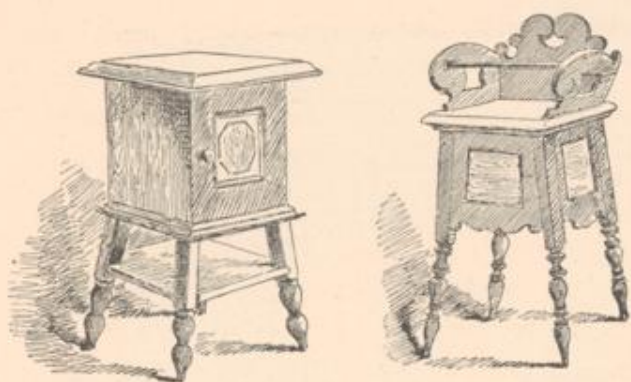
Dieses starke, sichere Hervortreten bürgerlicher Neigungen macht sich aber auch in der übrigen Dekoration und namentlich im Meublement bemerkbar. Begünstigt wurde dies schon dadurch, dafs auch die fürstlichen Einrichtungen fortführen (vgl. S. 326), die frühere protzige Ueberladung mit kostbaren und schweren Stoffen, mit Vergoldungen und Metallapplikationen abzustreifen; wenn noch kurz vorher ganze Panneaux und Kommoden von oben bis unten, auch an breiteren Flächen, vergoldet erschienen, so beschränkte man sich jetzt auf vergoldetes Ornamentwerk. Die Möbel und Geräthe selbst nahmen noch einfachere, mehr dem praktischen Gebrauch sich anbequemende Formen an, Tische und Sessel hatten nun elegant geschwungene Füfse, an die Stelle der oft lächerlich gespreizten, hochlehnigen Stühle und Kanapees traten geschmackvolle Tabourets, Armessel, Sophas und Ottomanen. Auch die Tapezierarbeit mußte ihre lediglich auf Stoffverschwendung eingerichteten unnatürlichen Draperien gegen einfachere, fast schlichte Mittel vertauschen; an den Portiären z. B. wurden die Lambrequins abgeschafft, die Fenstergardine bestand oft nur aus einem einzigen glatten Stück Linnen oder Seide, das sich beim Aufziehen oben in Falten legte, und auch die Drapirung des Bettes wurde einfacher. Gegenüber dem Genre »Boulle«, welches indessen den neuen Formen noch immer gerecht zu werden



305] Kleine Standuhr aus Bronze, stark vergoldet,
im Geschmacke der deutschen Spätrenaissance.
Halbe Größe. Ausgef. v. Jagemann in München.

306] Geschnitzter Barock-Spiegelrahmen, ausgeführt von Mutter in München.

verstand, kamen auch in Frankreich die Holzeinlagen zu vermehrtem Ansehen. Schon der Regencestil hat mit feinen ciselirten und vergoldeten Bronzebeschlägen an naturholzfarbigen (in Wachs polirten) Kommoden Mustergiltiges geschaffen. Die fein geschnitzten Stuhlgestelle aus Eichen- oder Nufsbaumholz, die einge-



307 & 308] Nachttisch und Kinderstuhl, von Seitz & Seidl
in München.

legten Tische mit Buchsmafern etc., die geschnitzten Gueridons, Konsolen vervollständigen dieses Inventar. Dafs in einer Dekoration, wo nahezu alles Holzwerk in feiner Naturfarbe erscheint, auch eine gesunde Polychromie aufkommen kann, ist selbstverständlich. Das Bürgerhaus hat von diesem theilweisen Entgegenkommen der fürstlichen Dekoration den ausgiebig-

sten Gebrauch gemacht. (Vgl. S. 126.) Man brauchte nur die Metallbeschläge und figürlichen Einlagen, die Chinoiserien und Atlasstoffe wegzulassen.

In Deutschland, wo man zuerst nicht die ausgeführten Dekorationen des neuen Prachtstils, sondern nur die Kupferstiche der Pariser Meister zu Gesicht bekam,*) entstanden aus den empfangenen Anregungen zum Theil originelle Gebilde, so dafs wir wirklich auch von einem *deutschen* bürgerlichen Rococo reden können. Am deutlichsten spricht für die deutsche Originalität die Art und Weise, wie man, namentlich in Süddeutschland und Tirol, den *Ofen* den Grundsätzen des neuen Stiles gemäfs umbildete. Schon hierdurch und durch unsere flotte Porzellanmanufaktur hat sich die deutsche Rococo-Dekoration ebenbürtig neben die französische gestellt. Ganz besonders Mustergiltiges leistete der neue Stil auch bei uns in den Metallgeräthen und Gefäfsen, auch in den keramischen, — Theefervice, Suppenschüsseln, Leuchtern, Kronleuchtern etc. Einzelne dieser durchaus freien, schwungvollen Bildungen — man denke nur an die Blätter und Blumen der schmiedeeisernen Gitter! — erinnern sogar vielfach an das naturalistische Rankenwerk der spätesten Gothik. Hier wie dort entstand *Neues aus blofsen Natürlichkeit*. Aber freilich konnten so erfreuliche Leistungen nur aus künstlerisch geschulten Händen hervorgehen, nur erfunden werden von Menschen, welche im Vollbesitze hoher technischer Fertigkeiten waren.

*) Sehr schwungvoll wurde damals der Nachttisch und Nachdruck französischer Kupferstiche in Augsburg betrieben. Wir dürfen diese Gepflogenheit nicht nach unseren heutigen Rechtsbegriffen beurtheilen; die Nachbildung war, wenn sie nicht durch Privilegien verpönt war, durchaus geachtet. Das deutsche Kunstgewerbe des 17. und 18. Jahrhunderts aber hat den fleissigen Augsburger Nachstechern viel zu verdanken.



309] Wohnzimmer, deutsche Spätrenaissance. Komponirt vom Herausgeber.

Jeder Rauch hat sein Ende; bei dem Feuereifer, mit dem die Entwicklung der neuen, noch nie dagewesenen Formenwelt betrieben wurde, ist es erklärlich, daß man bald auf einem Punkte ankam, wo die Erfindung weiterer Variationen nur noch auf Kosten des guten Geschmacks möglich war. Die tollen Architekturwitze Meiffonnier's, in denen tempelartige Grottenbauten mit geschweiften Pfeilern wie trunken — freilich nur in effigie — aufmarschiren, mußten den Spott aller ernstesten Leute hervorrufen. In Italien, wo man das Rococo überhaupt nur als ein Anhängsel der barocken Baukunst aufgefaßt hatte,*) regte sich wieder der Ruinenkultus, den Anregungen der Fontana und Juvara aber folgten seit 1741 die großartigen Darstellungen Piranesi's, welche in der ganzen gebildeten Welt die alte und doch ewig junge Sehntucht nach der Antike auf's Neue hervorriefen. Das erste französische Echo bilden wohl die geistreichen Vasen von J. Saly, 1746 erschienen.**) Da kam das große archäologische Ereigniß

*) Dem Rococo ist es in Italien ähnlich ergangen, wie ehemals der Gothik — es wurde nicht in seinem inneren Wesen erfaßt, nur mit dem Unterschiede, daß die Gothik ein Baustil, das Rococo aber ein Ornamentstil ist. Die meisten Rococodekorationen Italiens haben durch ihre Vermischung mit barocken Elementen etwas Schwerfälliges, dagegen zeichnen sich die Stuckaturen und Schnitzereien der Periode sehr häufig durch eine großartige Virtuosität der Technik aus. Italiener waren auch in Frankreich und Deutschland vielfach beschäftigt. Ich besitze zwei kleine vergoldete italienische Holzrahmen mit barocker Struktur und Rocailleornamenten, welche als elegante technische Kunststücke von keiner französischen Arbeit übertroffen werden. (Vgl. »Formenschatz« 1883 No. 14).

**) Vgl. »Formenschatz« 1885 und 1886.

des Jahres 1748: die Entdeckung von Pompeji und Herculaneum. Schon 1750 sehen wir den armen Prinzen Rococo in Paris auf der Deroute: Man wollte wieder antikisieren, sofort, um jeden Preis. Die große Architektur geht voran: 1754 plant Soufflot das Pantheon, selbst am französischen Hofe wird das Römische en vogue, fast gleichzeitig auch in Dresden, wo die neue Richtung an dem kunstfönnigen August III. einen begeisterten Beschützer fand. Auf den Theatern beider Orte wurden römische Requisiten eingeföhrt. In Deutschland, wo Sandrart's »Akademie« (edirt um 1670, mit römischen Ruinen etc.) noch nicht vergessen war, nahm durch das Auftreten von Lessing, Klopstock, Winckelmann u. a. gegen Ende der Fünfziger-Jahre das gesammte Geistesleben eine antikisirende Richtung an; schon 1759 verbot der Letztgenannte seinem Verleger, seine Bücher mit den herkömmlichen Schnörkeln zu schmücken.

Dieses plötzliche »Wiederbefinnen« auf die Antike hatte eigenthümliche, durchaus nicht überall gleiche Folgen. Wichtig war der Umstand, daß den nächsten *künstlerischen* Anlaß die halb realistische-, halb phantastisch-malerische Ansichten Piranesi's u. a. gegeben hatten. Hier erscheinen die grotesk durcheinander gewürfelten, fast immer zerbrochenen oder doch vom Zahne der Zeit angefressenen Säulenschäfte, Kapitäle, Sarkophage etc. mit Moos überzogen und von Unkraut überwuchert. Auch die sentimental-reflektirende, dabei aber von keiner religiösen Begeisterung geleitete Denkweise der Enzyklopädisten begünstigt die »ruinenhafte« Auffassung der Antike. Ist es ein Wunder, daß die naturalistischen Ornamente des Rocaillestyles sich mit den Epheuranken Piranesi's vermischten, und daß man das neue Kunstprodukt für die reine, ächte Antike hielt? Ist es ein Wunder, daß man aus den verführerischen Grotten des Schäferstils nicht sofort den rechten Weg zu einer neuen »Wiedergeburt« fand? Die ganze damalige Bekehrung zur Antike möchte ich vergleichen mit dem Entschlusse einer schönen Sünderin, in's Kloster zu gehen. Wirklich waren es mehr künstlerische Entfagung und Kasteiung, als freudvolles Frühlingserwachen. Wie himmelweit verschieden war *diese*, archäologisch und schöngeistig angekränkelte Renaissance von jener des Cinquecento, welche letztere man nun — und das ist sehr charakteristisch — ab und zu sogar als einen Irrgang verwarf. Im »englischen Garten« (übrigens eine der besten Errungenschaften des Zopfstils) die abgebrochene Säule mit den traurig hängenden Guirlanden, auf einem Medaillon die affektirt gereimte Einladung an den müden Wanderer, sich im Schatten der Trauerweide über die Unschuld der Natur zu freuen und nebenbei



310] Französisches Interieur, um 1640. Nach Abr. de Boffe.



311] Wandleuchter, aus Bandeisen, Mitte des 17. Jahrhunderts; kgl. bayer. Nationalmuseum in München.

über die Vergänglichkeit alles Irdischen nachzudenken, — dieses Kulturbild spiegelt sich auch im Salon und in der Bürgerstube jener Zeit, wenn auch hier der Uebergang ein langsamerer war, als am französischen Hofe, wo die Weisheit und Leere, der pseudo-antike Trauerkultus, schon zu Ende der Fünfziger-Jahre sich zum vollendeten »Zopf« ausgebildet hatte.

Mit dem Ausdrucke »Zopfstil«^{*)} wollen wir nach dem Vorschlag A. v. Zahn's — und ich bitte meine verehrten Leser für die Befestigung dieses

Begriffes Propaganda zu machen — speziell die *antikisirenden* Bildungen seit der Mitte des Jahrhunderts etwa bis dahin bezeichnen, wo sich die ganze Richtung zum kalten, herzlosen Cäsarenstil Napoleon's abkühlt, oder, wenn man will, zur strengen Linienhoheit eines *Asmus Karstens* abklärt. Die Beschränkung des Namens auf das »Antikisiren« ist auch deshalb wichtig, weil selbst noch bis 1770, namentlich in Deutschland, nebenbei auch in Rococo und Rocaille fortgearbeitet wurde,^{**}) und zwar meist in einer *Vermengung* mit den neuen antikisirenden Motiven, wobei die letzteren mehr das Strukture, die ersteren mehr das Ornamentale lieferten. Dafs bei einem solchen Mischmasch an sich unvereinbarer Elemente nicht viel Gescheidtes herauskommen konnte, ist klar. Das reiche Ornamentwerk des Augsburgers *J. E. Nilson*, welches vorwiegend in den Jahren 1750—80 entstanden ist und grofsentheils jenen gemischten Stil für Deutschland repräsentirt, ist uns denn auch mehr wegen des Humors sympathisch, den der gemüthliche Künstler darin offenbart hat. Nilson hat die muschel- und rindenförmigen Placken des Rocaillestils nach und nach in förmliche Kartuschen verwandelt, deren unregelmässige Ausladungen sich wie umgebogene Metallbänder um Architekturtheile,

^{*)} »Der Zopf der hängt ihm hinten.« Mit der fast gleichzeitigen Haartracht der Männer, mit dem Zopf- und Gamaschendienst im damaligen Militär hat der Ausdruck nur zufälligen Zusammenhang, man müfste denn eine Beziehung zu den allerdings zopfähnlichen Trauerguirlanden des neuen Stiles finden. Lange Zeit hat man mit »zopfig« und »verzopft« einfach das Geschmacklose, Veraltete, nicht mehr Moderne bezeichnet; dann wieder hat man speziell alle barocken und Rococobildungen darunter verstanden. Wenn das vielgebrauchte Wort einen Werth haben soll, so ist eine Beschränkung im obigen Sinne unerlässlich.

^{**}) *Guilmard* (Maitres ornemanistes) sagt selbst von der französischen Thätigkeit der ganzen Periode: »Le style Louis XVI précède l'avènement du roi qui lui a donné son nom: on le voit poindre entre 1745 et 1750. Depuis cette époque jusqu'en 1770, il marche parallèlement avec le style Louis XV; cependant beaucoup de maitres n'abandonnent point ce dernier, tout en produisant des compositions dans le nouveau goût. Nous aurons soin, afin d'éviter la confusion qui pourrait naître de la coexistence de deux styles, d'indiquer le genre auquel se rattachent les différentes pièces qu'ils ont composées«.



312] Velour-Tapete von Ballin in Paris, in halber Größe (Imitation eines Stoffes um 1630).

Baumstrunke und Felsen legen, wohl auch ganz frei als Einfassungen für Inschriften u. dgl. behandelt sind. Dieses neue Ornament erinnert, abgesehen von seinem Mangel an Symmetrie, an die Bandrollen vom Ende des 16. Jahrhunderts. Einer anderen Art von Placken begegnen wir in der Holzskulptur (Bilderrahmen etc.) um 1760—80; dieselben haben mehr eine molluskenartig wellige Form und erinnern eher an den Ohrwaschlstil des 17. Jahrhunderts.

Die erste Periode des Zopfstils etwa bis 1770 trägt den Stempel unsicheren Tastens. Abgesehen von den unvermeidlichen Guirlanden und ovalen Medaillons wurden namentlich Vasen und Urnen, mit und ohne Deckel, Opfertische, Füllhörner, Mäanderfriese mit Vorliebe angewandt. Sonderbarer Weise glaubte man sich in dieser Zeit ganz besonders an die griechische Antike halten zu sollen, für welche doch noch weniger tiefes Verständniß vorhanden war, als für die römische. Die Herren *Neufforge*, *Dela-fosse*, *Choffart*, *Saint Non* sind Hauptvertreter dieser »Schule«; das Paradestück derselben,

zugleich vielleicht eine Art *Periffilage*, bildet die »*Masquerade à la grecque*« von *Petitot*, wo Hermen und Karyatiden förmlich in griechische Frieße u. dgl. eingewickelt erscheinen. Aber auch allerlei chinesisches Zeug wird kritiklos in die Dekoration verflochten. Während Wände, Thüren und Fensterbekleidungen in einer fast öden Schmucklosigkeit erscheinen, ist auch die Bildung des Möblements sehr unerfreulich. An demselben Möbel ist oft die obere Hälfte gradlinig, die untere geschweift und umgekehrt. An Tischen sind die unschönen antiken Bocksfüße beliebt. Selbst begabte Künstler bringen es nicht zur Grazie, geschweige denn zum Humor; auf der ganzen Dekoration lastet der Alp der Geschmacklosigkeit.

Ganz anders gestaltet sich die Entwicklung kurz vor und nach dem Regierungsantritt des (damals 20-jährigen) *Louis XVI.* im Jahre 1774. Der

plumpe und traurige verwandelt sich nun in einen feinen und graziösen Zopf. Es scheint mir nur ein Gebot der Billigkeit, den Namen des unglücklichen, gutmüthigen Königs, der ja selbst Kunsthandwerker war, nicht auch mit dem antiki- firenden Mischmasch der Fünfziger- und Sechziger-Jahre zu belasten. Von mafsgebendem Einflufs war vielleicht aufser der bereits (S. 316) erwähnten neuen Ausgabe von Le Pautre's Werken *Jombert's* »Repertoire des artistes« vom Jahre 1765,*) worin gegen siebenhundert Entwürfe französischer Dekorateure von Du Cerceau bis zu Berain und Le Roux auf's Neue abgedruckt erscheinen, — gewissermafsen ein »französischer Formenschatz«. Dieses Zurückgreifen auf die eigene nationale Kunst der vorausgegangenen zwei Jahrhunderte gab den antikifirenden Bestrebungen in Paris einen derartigen Halt und Impuls, dafs sich unter den Händen zum Theil derselben Künstler, welche noch die Schule des Rococo und Rocaille durchgemacht hatten, nun ein ganz neuer — der *französische Stil par excellence* entwickeln konnte. Als Meister der Ornamentik des Louis XVI.-Stils sind hauptsächlich zu nennen: *Cauvet, Berthault, Eisen, Queverdo, Marillier, P. Moreau, Forty, La Londe, Salembier, Ranson, Huet, Prieur, Delaborde, Desrais, Gravelot* u. a. Schon gegen 1770 sehen wir die faden Ornamente à la Grecque durch die graziösen *Arabesken* nahezu verdrängt, welche sich nun auf Friesen, Lifenen und Panneaux ausbreiten. Diese neuen Arabesken krankten an einer gewissen Dünneleibigkeit, das geschwungene Blattwerk hat mehr Aehnlichkeit mit aneinander gereihten Kornähren, als mit dem maffigen Akanthus Le Pautre's. Aber in Beweglichkeit und allgemeiner Linienführung folgen sie den Vorbildern der Renaissance, speziell der Meister des 17. Jahrhunderts. Das gilt auch von der nun sehr beliebten Verbindung mit Figürlichem, in den Grottesken, Panneaux, Bekrönungen, wo wir jetzt mit grofser Vorliebe das Familienleben der Faune, Fauninnen und Fäunchen behandelt sehen. Dafs in der Zeit der *Musen Almanache*, wo man ohne gründlichste Kenntnifs der mythologischen chronique scandaleuse kein Buch verstehen und keine Unterhaltung führen konnte, auch die übrigen antiken Herrschaften, wie Leda, Ganymed u. dgl. nicht leer ausgingen, ist selbstverständlich. Charakteristisch ist die fast regelmäfsige *Verbindung* des *symmetrischen* Rahmenwerks und der *stilisirten* Arabesken mit elegant angeordneten durchaus *naturalistischen* Blumengewinden und Bouquets. Aehnlichem begegnen wir zwar ab und zu schon im 16. Jahrhundert, bei Deutschen wie Italienern; im Vatikan sind

*) Dieses, aus zwei Bänden bestehende Werk ist jetzt äufserst selten; es scheint, dafs die grofse Mehrzahl der Exemplare damals in den Ateliers und Werkstätten förmlich »verbraucht« worden ist.



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

uns das Hochrelief Le Pautre's durchweg in ein zartes Basrelief verwandelt denken, so haben wir schon das Wesentliche. Auch Du Cerceau hat, namentlich in seinen Entwürfen zu Möbeln, dem Louis XVI.-Stil vorgearbeitet. Säulen und Halbfäulen werden vermieden, die Kapitäle der kanellirten Pilaster, die Profile der Plafondgesimse und Thüreinfassungen sind flach, werden aber gern mit den antiken Einfassungen, namentlich gewundenen Bändern, ornamentirt. Die alten Fruchtgewinde und Fruchtwulste sind zu massig für diesen Stil. In Bekrönungen und Umrahmungen, bei denen die Medaillonform die häufigste ist, sind Bandschleifen, Füllhorn, Lyra, Vafen, Sonnenglorie, sich schnäbelnde Tauben etc. beliebte

*) Vgl. a. die von Carlo Lavinio 1879 herausgegebenen »Ornati«, worin Poccetti's Grottesken nach der fraglichen Richtung vielleicht noch übertrieben sind.

ganze Laubgänge an die Decken gemalt;*) aber hier erscheint das rein Naturalistische nur wie eine Zugabe. Von den ähnlichen Gebilden des Rococo unterscheidet sich das neue dadurch, daß dort der Unterschied zwischen Stilisiertem und Natürlichem nicht so groß ist. Durch jene feine, höchst eigenartige Verbindung aber erhält der Louis XVI.-Stil einen lieblichen Ernst sonder Gleichen.

Bezüglich seiner tektonisch-dekorativen Verhältnisse läßt sich der neue Stil im Allgemeinen als eine Abschwächung der mit dem Barocken schon vermischten Hochrenaissance charakterisieren. Wenn wir

Auszeichnungen. Das gefammte Möbel scheint die spindeligen Formen des antiken Metallstiles annehmen zu wollen; Beine und Leiber von Tischen, Kästen, Stühlen sind schlank und mager, die Frieße sind schmal, auf den Schränken laufen die zierlichsten Zwerggalerien. Nun ist zwar der Kern der Möbel selbst nicht von Metall, im Gegentheil, gerade im Louis XVI.-Stil hat die Pariser Schreinerarbeit ihre höchsten Triumphe gefeiert. Wohl aber ist das Holz in den reicheren Arbeiten, und diese sind ja auch für die gewöhnlicheren formbestimmend, mit Metalleinfassungen derart verbunden, daß die letzteren wohl als strukturelle Stützen gelten können. An den Tischplatten finden wir Kantenleisten, an den Füßen, Führungen und Lehnen der Armstühle Perlschnüre u. dgl. aus Bronze. Trotzdem macht die Metallapplikation nicht den Eindruck des »Zuviel«. Dasselbe gilt auch von dem Metallschmuck an Gegenständen aus Stein, Tischplatten, Marmorkaminen etc. Die reichste Ornamentation macht hier fast immer einen bescheidenen Eindruck.

Mit der Grazie der Formen hält die Farbgebung gleichen Schritt. Der Louis XVI.-Stil vermeidet ebenso die Eintönigkeit und Leere, wie die auffallenden Kontraste; er verschmäht das naturfrisch Bunte nicht, aber er liebt die feinen, zarten, hellen Stimmungen. Man hat im Kolorit feiner Dekorationen etwas Todesbräutliches finden wollen — ein Gleichniß, das doch wohl mehr durch historische Erinnerungen, als durch objektive Kritik unterstützt wird. Gewiß können wir, wenn wir die verödeten Wohnräume der unglücklichen Marie Antoinette in Trianon betreten, uns des Gedankens an das Schicksal der Königsfamilie nicht erwehren, und auch die deutschen Romane der Sturm- und Drangperiode, Werther's Leiden u. dgl., die schwarzen Silhouetten unserer Urgroßeltern sind dazu geeignet, uns den Stil jener Zeit etwas sentimental angehaucht erscheinen zu lassen. Aber wenn wir von alledem absehen, so finden wir in der Farbe des späteren Zopfstils vielmehr jungfräuliche Frische und Anmuth, ich möchte sagen rosige Backfischunschuld, überschattet von der ehrbaren Ordnung des Pensionats. Jetzt werden zum ersten Male in ausgiebigster Weise die wirklichen Farben der Blumen als solcher dekorativ verwandt, an den Wänden und Möbeln wie im Kostüm. Unvergleichlich reizend sind z. B. die fein gewebten Möbelüberzüge mit Blumenkränzen und Bouquets in den reizendsten Farben. »Ce qu'à nos jardins sont les fleurs, les arts le font à la vie« (Sinnsspruch in einem Encadrement von Berthault). »Wir winden Dir den Jungfernkranz mit veilchenblauer Seide« — in diesen paar Worten scheint mir, wenn man von dem kleinen Anachronismus abieht, das rechte Motto für die koloristischen Tendenzen der Zeit gegeben: das



314 & 315] Stoffmuster (um 1630) aus dem kgl. bayer. Nationalmuseum zu München.

unschuldig im Verborgenen blühende Veilchen leiht seine Farbe der Dekoration des Jungfernkranzes! Der feinere Zopf ist recht eigentlich ein »Blumenstil«.

Die Neuerungen, welche nun gemacht wurden, betreffen denn auch das Kolorit fast mehr noch als die Form. Neben den altgebräuchlichen europäischen werden nun auch überseeische Holzarten zu Furniren und Blumeneinlagen (placages) mit Vorliebe verwandt — namentlich das rothe Rosen- und das gelbe Mahagoniholz etc. Neben dem alten Wachsglanz und dem Lacküberzug kommt die Weingeistpolitur auf, welche wegen des zufälligen Spiegels (S. 155) zwar die Holzfarbe und die Einlagen beeinträchtigt, indessen zweifellos mit ihren schärferen Glanzlichtern das Leben vermehrt, und darauf kam es ja eben an. Von einem Stil, dessen Stärke in der Zierlichkeit und Eleganz besteht, dürfen wir keine höchste Achtung vor der schwerfälligen Aesthetik des 16. Jahrhunderts verlangen! So ist auch die Anwendung grünlicher und röthlicher neben gewöhnlich gelber Goldbronze an ein und demselben Gegenstand (S. 194) nichts als eine, auf liebliche Effekte abzielende Spielerei. Ja im Grunde kann man das auch von den verschiedenen brillanten Farben sagen, welche dem wirklichen

Bronzegufs gegeben wurden, und welche, obfchon aus der Idee der Patina entſprungen, dennoch keinen Augenblick für etwas anderes genommen fein wollen, als was ſie ſind: Meifterſtücke einer virtuofen Technik. Der Louis XVI.-Stil iſt auch der Vater der bunten Wandtapeten aus Papier und der Flächenmuster mit langen fenkrechten Streifen. Die Anregung war in älteren ähnlichen Dingen gegeben: einerſeits in den geprefsten und meift vergoldeten Papieren, welche, als Erfatz für das Leder, ſchon im 17. Jahrhundert zum Brofchiren von Büchern und als Futter von Käſtchen aller Art *) verwandt wurden; und andererſeits in jenen Stoffmustern aus der Rococozeit, in denen ſchlangenartig gewundene Bänder oder Guirlanden parallel laufen. Aber indem man ein billiges Surrogat für die koſtspieligen Seiden- und Atlasſtoffe zur Wandbekleidung gewann, wurde auch dem Bürgerhaus die Polychromie der Zimmer möglich, konnte man hier ohne Malereien, ohne Pilaſtereintheilungen, ohne gefchnitzte und vergoldete Panneaux, ſelbſt ohne Lambris etc. ein reicheres Farbenspiel an den Wänden erzielen. Ja man durfte auf ſolchem Hintergrund nun auch mit Glas bedeckte Kupferſtiche u. dgl. anbringen. Nur andeuten will ich, daß das vertikal geſtreifte Tapetenmuster das Zimmer höher und luftiger erſcheinen läßt.

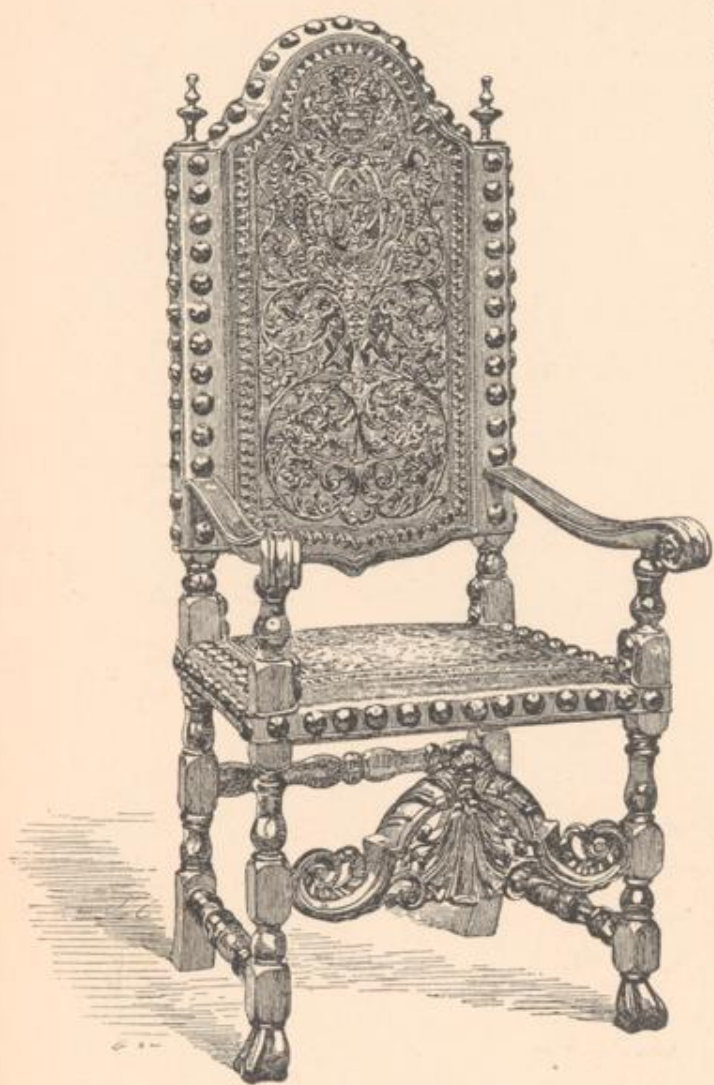
So hat denn der entwickelte Louis XVI.-Stil gewiffermaßen alle dekorativen Ausdrucksmittel erſchöpft, um das »moderne Zimmer« zu ſchaffen. Vergewärtigen wir uns ſeine ungemein fein entwickelte Technik auf allen Gebieten, ſeine wundervollen Bronzen, ſeine Marquetterien und Schnitzereien, ſeine Paſtallbilder, ſeine Farbenkupferſtiche, **) ſeine Atlasſtoffe und Papiertapeten, ſeine zierlichen Porzellan- und Nippesſachen u. ſ. w., ſo begreifen wir, daß dieſer Stil und ſeine alten Erzeugniſſe bei den Franzoſen noch heute in hohem Anſehen ſtehen. Ja man kann ſagen, daß die ganze heutige Pariſer Kleinkunſt im Weſentlichen auf den ſtiliſtiſchen und techniſchen Traditionen gerade jener Zeit aufgebaut iſt. Auch in Deutſchland iſt in den Jahren 1770—1800 viel Schönes geſchaffen worden, viel mehr, als man gemeinhin anzunehmen geneigt iſt; namentlich an Schreinerarbeiten. Um aber dem Stile vollkommen gerecht zu

*) Ich beſitze eine runde Holzſchachtel, welche *außen* mit kolorirten Holzſchnitten von *Jost Amman* beklebt iſt; man darf annehmen, daß namentlich die kreisrunden Holzſchnitte aus dem Ende des 16. Jahrhunderts ähnlichen Zwecken dienen ſollten.

**) Die polychromen Kupferdrucke verdanken ihren Urfprung dem Bedürfniſſe des Mittelſtandes, für welchen die Oel-, Paſtell- und Aquarellgemälde als Wandſchmuck unerſchwinglich waren. Nachdem die ganze Spezies lange Zeit mißachtet war, werden neuerdings die beſſeren alten Erzeugniſſe der Art hoch bezahlt. Von dem modernen Oelfarbendruck unterſcheiden ſie ſich ſehr weſentlich durch ihre zartere, mehr aquarellartige Vortragsweiſe. Einen Erfatz für dieſelbe bietet eher der typographiſche Farbendruck und die farbige Photogravure.



316] Das Piquetspiel. Nach dem Gemälde von Kaspar Netscher, gestochen von Lepicié.



317] Spanischer Stuhl mit Ueberzug aus gepresstem Leder.
Mitte des 17. Jahrhunderts. (Nach Jacquemart.)

werden, muß man ihn in Paris auffuchen und sich, wenn möglich, vorübergehend mit französischem Kunstgeist erfüllen. Ich sage vorübergehend; denn der Louis XVI.-Stil ist durch und durch französisch und wird sich so, wie er in seiner Blüthe war, wohl niemals wieder in Deutschland vollkommen akklimatificiren.

Das auf die Hinrichtung Louis' XVI. folgende Jahrzehnt hat in Paris den sogenannten »Direktorialstil« gesehen; mit dem angeblich puritanischen Geiste der Revolution machte sich ein entschiedener Rückfall in den falschen Klassizismus geltend. Das Griechische ward wieder hervorgeholt, die Arabesken und Blumenguirlanden mußten dem Mäander weichen, die Möbel wurden nach den Abbildungen auf Gemmen u. dgl. strenger antikisirt. Hatte man bis dahin wenigstens die zarten Farbentöne an den Wänden beibehalten, so ward nun die nüchternste »Weisheit« zum Gesetz erhoben, und wo der Glanz des Goldes beliebt ward, da trat er in langweiliger Breite, unschön und roh auf. Wollen wir uns den

Empire- oder *Napoleonstil* in seiner herzlosen Rückwirkung auf die bürgerliche Wohnung vorstellen, so denken wir an jene schrecklichen Standuhren mit Alabasterfäulen, über denen sich ein friesartiger Aufsatz aus dünnem Messingblech mit traurigen Musen erhebt. Trotzdem hat auch diese letzte Phase des Zopfstils noch manche respektablen Leistungen im rein Technischen aufzuweisen; talentvolle Künstler und geschickte Handwerker hat es auch damals gegeben — aber die alte Blutbrüderschaft zwischen Kunst und Handwerk war aufgehoben; die



318] Damentoilette-Tisch (um 1640) nach A. Bosse.



319] Gepolsterte Sitzbank (um 1640) nach A. Bosse.

Dekorationskunst war zu einer witz- und muthlosen Sklavin des Imperators herabgefunken. Ich habe die tieferen Gründe dieser unerfreulichen Erscheinung schon früher (S. 42 ff.) besprochen und entschlage mich gerne der Aufgabe, dem Hoffstil des »großen Korfen«, der ja auch in Deutschland seine Kreise gezogen hat, mehr als diese wenigen Worte des Bedauerns zu widmen. Dem Napoleonstil folgten durch zwei Menschenalter unseres Jahrhunderts hindurch die wunderlichsten, oft sehr wohlgemeinten, aber meistens geist- und herzlosen Versuche, gewisse historische Stile alter Zeiten in's Leben zurückzurufen. Das Griechenthum, die Gothik, die französischen Königsstile u. a. wurden wieder hervorgefucht und mit unglaublichem Leichtsin-

welcher freilich dem niedrigen Ansehen des Dekorationswesens angemessen war, in Scene geletzt. Alles verkehrt, unverständlich, ungenügend — »zopfig« im weiteren Sinne des Wortes; Bemühungen, vergleichbar einem Tanz ohne Musik, einer Sprache ohne geordnete Satzbildung. Kein Wunder, daß unserm heutigen tieferen Gefühle und klareren Urtheile in diesen Dingen die gothifizierenden Klaviere und Chaiselongues, die à la

hen
ber-
geist
lenn
arch
e er
nals
men

KVI.
den
mit
e der
chie-
lassi-
ward
sken
dem
orden
amen
man
ben-
a, fo
heit«
der
, da
schön
den
rlische
paster-
a mit
pfftils
alent-
aber
; die

Louis XV. geschweiften Spiegelrahmen, Stuhl- und Tischbeine etc. als widerliche Karrikaturen erscheinen. Auch die Reaktion gegen alle diese stilhistorischen Verfündigungen: ein von der »hohen« Kunst auf die Dekoration ausgedehnter roher Naturalismus, konnte nur die urtheilslose Masse befriedigen, und wenn auch diese letzte Umwälzung noch immer weite Kreise in der alten und neuen Welt zieht, so existirt hier wie dort doch schon eine begeisterte Gemeinde, welche das Alte gewissenhaft achtet, die historischen Stile einen jeden in seinem Kultur-zusammenhang zu erfassen und eines jeden Seele zu ergründen strebt und eben dadurch neben gediegenen Imitationen die Bildung auch eines selbstständigen kunsterfüllten Geschmacks ermöglicht — der zweiten Renaissance am Ausgange des 19. Jahrhunderts!



320] Vasen von Stefano della Bella (um 1640).

liche
chen
unter
auch
Welt
elche
ltur-
eben
digen
gange



DIE HAUPTSTÜCKE DER DEKORATION.



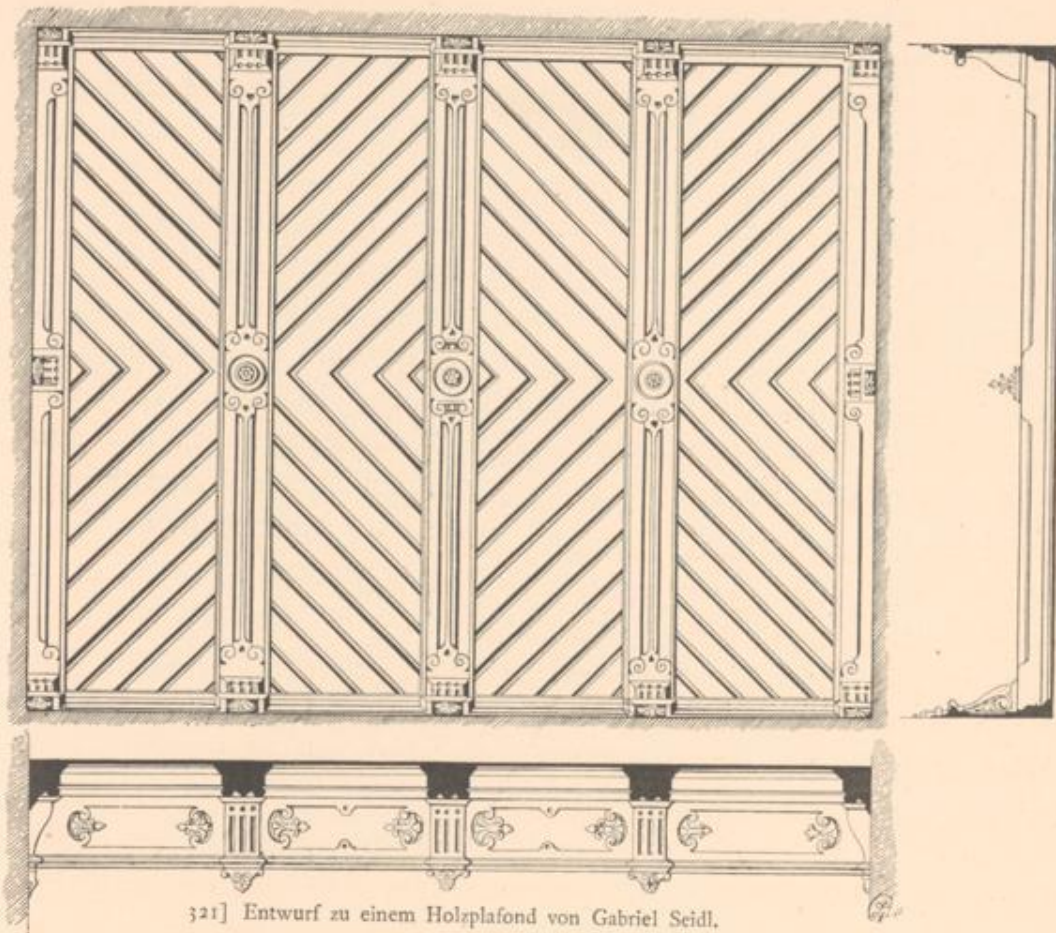
DEM Versuche einer praktischen Anleitung, welche ich nun geben will, bitte ich keine weitgehenden Erwartungen entgegenzubringen. Da jeder Raum, mag er einen monumental-prächtigen oder bürgerlich einfachen Charakter tragen, ein harmonisches Ganzes bilden soll, so scheint das richtige Verfahren in der 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 recht fleißig studirt habe. Um Wiederholungen zu vermeiden, werde ich auf früher Gefagtes hinweisen.

Der bestangelegte nackte Raum macht in gleichmäÙsig neutral-farbiger und flacher Erscheinung aller Wände den Eindruck der Oede, der Leblosigkeit, er gleicht eher einem Gefängniß 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 insoferne 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 und Schönheitsgefühl, unserer Illusionslust und Symbolik, endlich unserer ästhetischen Dogmatik*) Genüge leistet. Wer sich die kleine Mühe gibt, über die Wechselwirkungen dieser beiden Arten von Funktionen bei jedem Stücke der Dekoration vollkommen klar zu werden, der ist auf dem besten Wege, das Geheimnis aller Kunst zu ergründen. Aber man hüte sich, dem einen oder andern Beweggrund den Vorrang vor allen übrigen einzuräumen: beide Reihen bilden gewissermaßen eine Kettenregel, aus der wir keinen Faktor herausnehmen können, ohne das Exempel zu zerstören.

DER FUSSBODEN. Er soll unseren Schritten und dem beweglichen Geschränk eine ebene, feste Unterlage darbieten; wenn er, wie bei uns im Norden, gleichzeitig ein schlechter Wärmeleiter sein soll, machen wir ihn am besten aus Holz. Sowohl für die Holz- als die Steinkonstruktion verbietet sich eine allzu dünnschichtige eingelegte Arbeit (dort Furnitur und Intarsia, hier Inkrustation), weil die Tritte und Stöße und der Druck der Lasten die dünnen Auflagen abblättern 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 Längen-, sondern wesentlich

*) Ich kann diesen Gedankengang hier nicht weiter ausführen, empfehle ihn aber meinen Lesern gelegentlich; sie werden bald finden, daß alle diese Anforderungen verschiedener Natur sind. Die Triglyphe z. B. ist das Symbol des Balken- oder Trames, gehört also dem Gebiete der Holzkonstruktion an; daß wir sie aber selbst in der Steinkonstruktion und deren Nachbildungen nur an der *dorischen* Ordnung und deren Abarten anwenden, das entspringt einem *Dogma*.



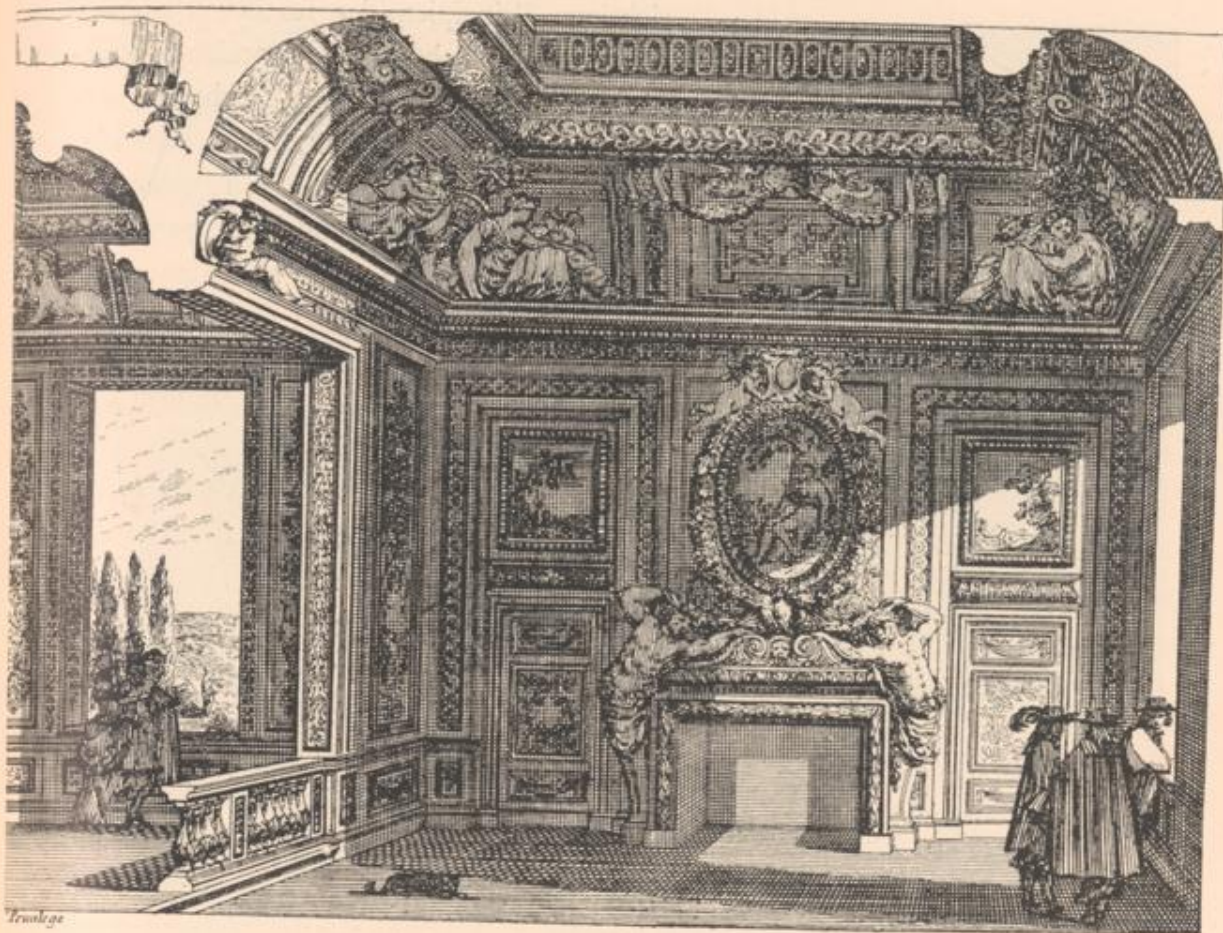
321] Entwurf zu einem Holzplafond von Gabriel Seidl.

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«. Eine komplizierte Musterung der Holzunterlage ist neben den Mustern der Teppiche überflüssig. 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 sein, 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. 131). Der Parketboden wird mit Wachs eingelassen und gewischt, ich bitte aber dazu reines (kein sog. Wasserwachs) oder Terpentinswachs zu verwenden. Wer vor dem Ausgleiten auf dem allzu glatten Boden sicher sein will, der lasse denselben von Zeit zu Zeit leicht einölen, vielleicht mit einem kleinen Zusatz von Goldocker, vorher aber immer mit Seife abwaschen.

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 im Wohnzimmer 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, insoweit es sich nicht etwa um plastisch eingerahmte Staffeleibilder handelt (vgl. S. 134 & 138); wenn der Eindruck der glatten Fläche nicht zerstört werden soll, so muß auch der Schein des Reliefs gemieden werden, für den 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 Vege-

*) Die persischen Teppiche mit stilisirten Thierformen (vgl. Fig. 77 und 245) sind wohl nur selten als Fuß-, sondern fast immer als Wandteppiche benutzt worden.



322] Interieur von Jean Le Pautre (um 1650).

tabilische ist hier nur erträglich, wenn es vollkommen entnaturalisiert, gewissermaßen zur geometrischen Figur umstilisiert 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 Schattierungen zu vermeiden sind, desto wichtiger ist beim polychromen Teppich die Aufgabe der Konturen und neutralen Zonen (S. 110 ff.), mit deren Hilfe 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



323] Entwurf zu einem Plafond,
nach J. Le Pautre.

richtigen Prinzipien der textilen Bodenbedeckung 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 tausenderlei 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 Farbestimmung 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 S. 168) und monochrom Blau mit Rücksicht auf den Plafond (symbolische Exklusivität S. 171) 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 gefunder Mensch auf trockenem Weg mit Gummischuhen geht. Außerdem ist der befestigte Teppich unrathsam, weil er die nothwendige häufige Reinigung nicht gestattet.*) Besonders heikelig ist in diesem Falle die Frage der Musterung: bildet dieselbe ein die ganze Fläche bedeckendes Netz gleichmäÙsig wiederkehrender Ornamente, so kann auch die üppigste Vielfarbigkeit

*) Das Ausklopfen der Teppiche hat zur Schonung derselben auf der *Rückseite* zu geschehen!



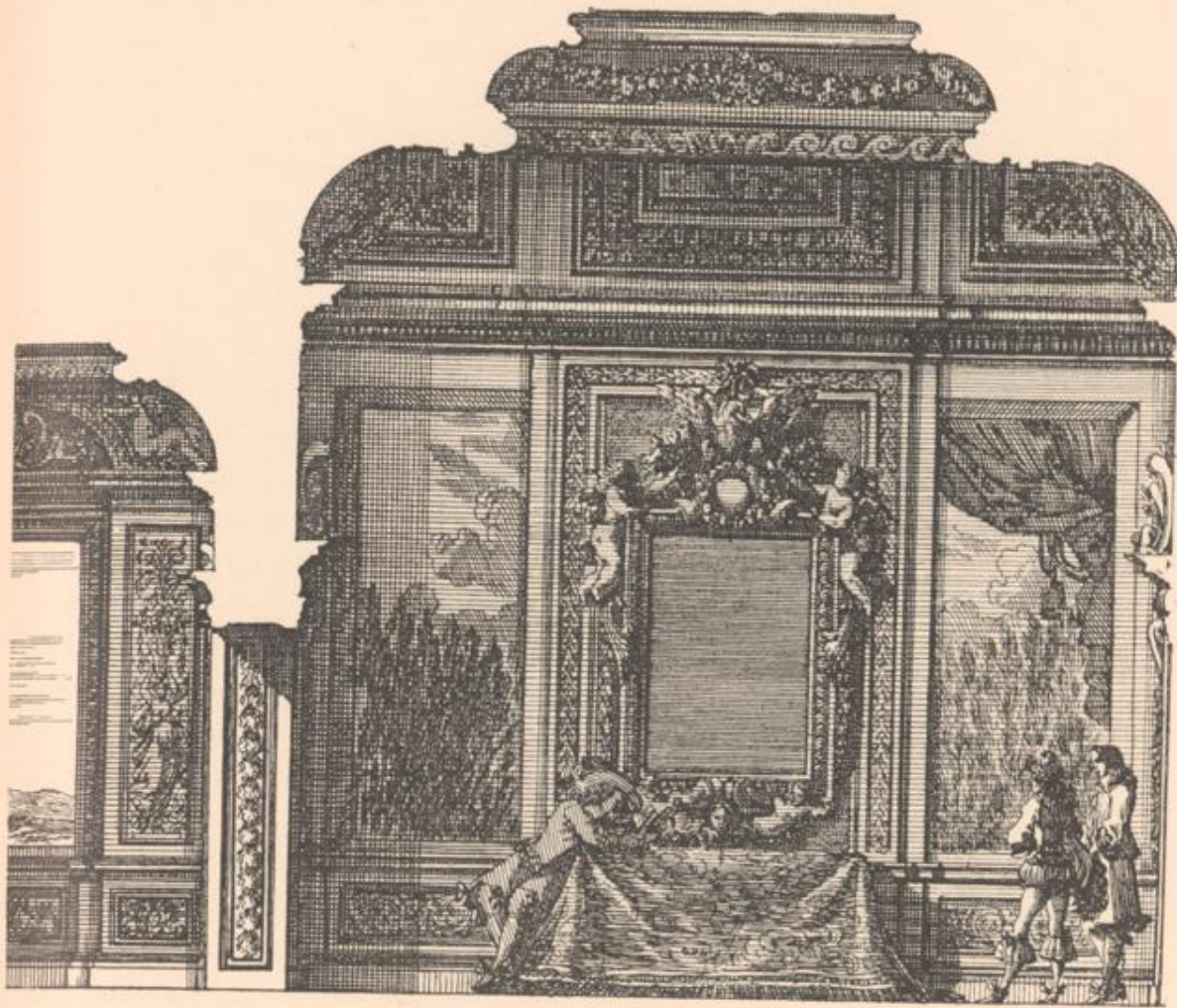
324] Gueridon und Büste mit
reicher Vergoldung und Verfilberung.
Barockstil. Von Fr. Radspieler in
München.

monoton werden; hat aber die Musterung eine centrale Anlage mit symmetrischer Entwicklung der Ecken und Bordüren, so ergeben sich Schwierigkeiten für die Stellung der Möbel etc., da eine derartige anspruchsvolle 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, Ersatzbarkeit 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 blauer, 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. (Vgl. a. S. 116 ff.)

Besondere Musterungen für Bodenteppiche haben die französischen Königsstile im vorigen Jahrhundert geschaffen. Die Idee dazu haben offenbar die Blumenparterres des Gartenkünstlers Le Nôtre (S. 124) gegeben, auch antiken Marmorböden und persischen Shawls mögen manche Motive entnommen sein. Solange es sich nur um stilisirte Figuren handelt, mögen auch jene Ornamente ihr Recht haben; der Louis XVI.-Stil aber ist jedenfalls zu weit gegangen, wenn er auch die Bilder natürlicher Blumen angebracht hat. Dadurch wird selbst im üppigsten Boudoir eine Steigerung der Dekoration an den Wänden sehr erschwert.

Es werden jetzt auch im Abendlande große Anstrengungen gemacht, um es in der Teppichweberei den Orientalen gleichzuthun. An den bisherigen, zum Theil sehr anerkennenswerthen Versuchen möchte ich hauptsächlich Folgendes aussetzen: Erstens überfieht man sehr häufig, daß die *neuesten* Teppiche, welche wir aus dem Orient erhalten, doch nur ein schwacher Abglanz der *alten* Kunstübung dieser Art sind, so zwar, daß wir selbst den abgesehabten ältern 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 ab. In der Musterung werden noch allzuoft Kompromisse mit der abendländischen Ornamentik versucht; 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 Farbgebung gefehlt. Mag man auch noch nicht im Wiederbesitze der alten Färbekunst sein, so ließen sich doch auch mit unsern mangelhaften Mitteln sicherlich ganz andere Resultate erzielen, wenn die Herren Fabrikanten fleißiger die guten alten Vorbilder studiren wollten. Die Reihe der Irrthümer beginnt damit, daß man der Wollenfaser da, wo sie in ihrer *natürlichen Färbung* (S. 112) 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 sie in einzelnen wenn auch noch so kleinen Partien naturfarbig bleiben und 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.





325] Interieur von Jean Le Pautre (um 1650).

*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

*) Zu praktischen Ausführungen empfehle ich angelegentlich das in reicher Polychromie ausgeführte Werk: »Plafond- und Wanddekoration des 16. bis 19. Jahrhunderts«, herausgegeben von W. Hölzel's Kunstanstalt und Bildhauer Reinh. Völkel (Verlag von Ed. Hölzel in Wien).

Dekoration erkannt, daß der Fußboden in seinen verschiedenen Partien auch verschiedene, mit den benachbarten Wand- und Möbelgruppen harmonisierende Farbstimmungen erhalte,*) — ein Princip, 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, um Fehlritte unbeforgt, 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 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.

Ueber die *mittelalterliche* Decke habe ich schon oben ausführlich gesprochen (S. 254 ff.). Eine weit größere Zahl von Variationen bietet die Decke der *Rennaissance* 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 gothischen Gewölbebau vertragen, sich diesem anschmiegen mußte, namentlich in den Erdgeschossen städtischer Häuser. Leider mußten den italienischen Einflüssen sehr bald die gothisirenden Rippen und Rosetten, die mit bunten Wappen geschmückten freischwebenden niederhängenden Schlusssteine, die polychrom behandelten maffwerkartigen Eintheilungen etc. weichen. Denn so zweifellos auch dieses Schmuckwerk der Gothik ureigen war, so wäre doch seine Aufnahme in den neuen Stil grolsenteils recht wohl möglich gewesen. Immerhin ist die nordische Frührenaissance an solchen Uebertragungen sehr reich; als ein besonders interessantes Beispiel mag Fig. 110 gelten, eine leicht gewölbte Decke im englischen Perpen-

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



326] Saal von Jean Le Pautre (um 1660).

dikularstil (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 kassettirt; feltener Kreuz-, Klostergewölbe 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 Hohl-

kehlen 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 ebenfowenig 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 Gesims 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 Bretterboden des oberen Stockwerkes zu liegen kommt; jetzt findet man diese Anordnung noch 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. 6, 16, 90, 182, 248). Nach unten zu bilden diese Tramen in der Regel einen profilirten oder bemalten Rücken, während sie unmittelbar am Mauerlager konsolenartig verstärkt sind (Fig. 175, 239, 245). Diese urwüchsige, 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, wobei wir uns der Illusion hingeben können, nur den profilirten Rücken wirklicher, in der Decke versteckter Balken zu sehen. Man darf aber in der Verflüchtigung des Grundmotivs nicht zu weit gehen; selbst die bloße Andeutung des Gebälkes bedingt eine gewisse formidable Erscheinung, namentlich sollte der Eindruck der Holzschwächung vermieden werden, welchen Leisten mit starken Einschnitten (gedrechelte Kerben und Wulste etc.) hervorrufen. Hiervon und von der Verschalung wirklicher Balkendecken habe ich S. 254 ff. gesprochen.

Von dem vorhin erwähnten doppelten Gebälke zum eigentlichen, ächt antiken *Kassettenplafond* 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 Kassettenplafonds können wir, unseren bescheidenen und niedrigen Wohnräumen angemessen, in ein Basrelief verwandeln (Fig. 142 und 143); 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. 177, 178, 213, 280). Bei den letzteren Bildungen handelt es sich immer noch um ein Netz von gleich großen Einrahmungen, welche analog den gotischen Gewölberippen, im Grunde struktiver Natur sind. Erst die Hochrenaissance hat im Anschluss an die Antike 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. 134, 158, 185, 190, 194).*) Was dieser Art von Holzdecken an struktiver 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. s. 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 Profilierungen der weißen und bemalten Stuckdecken, wie sie während der Hoch- und Spätrenaissance beliebt waren, andererseits nähern wir uns dem im gotischen Maßwerk wiedergespiegelten orientalischen Prinzip der polychromen Deckenbildung, welches feine

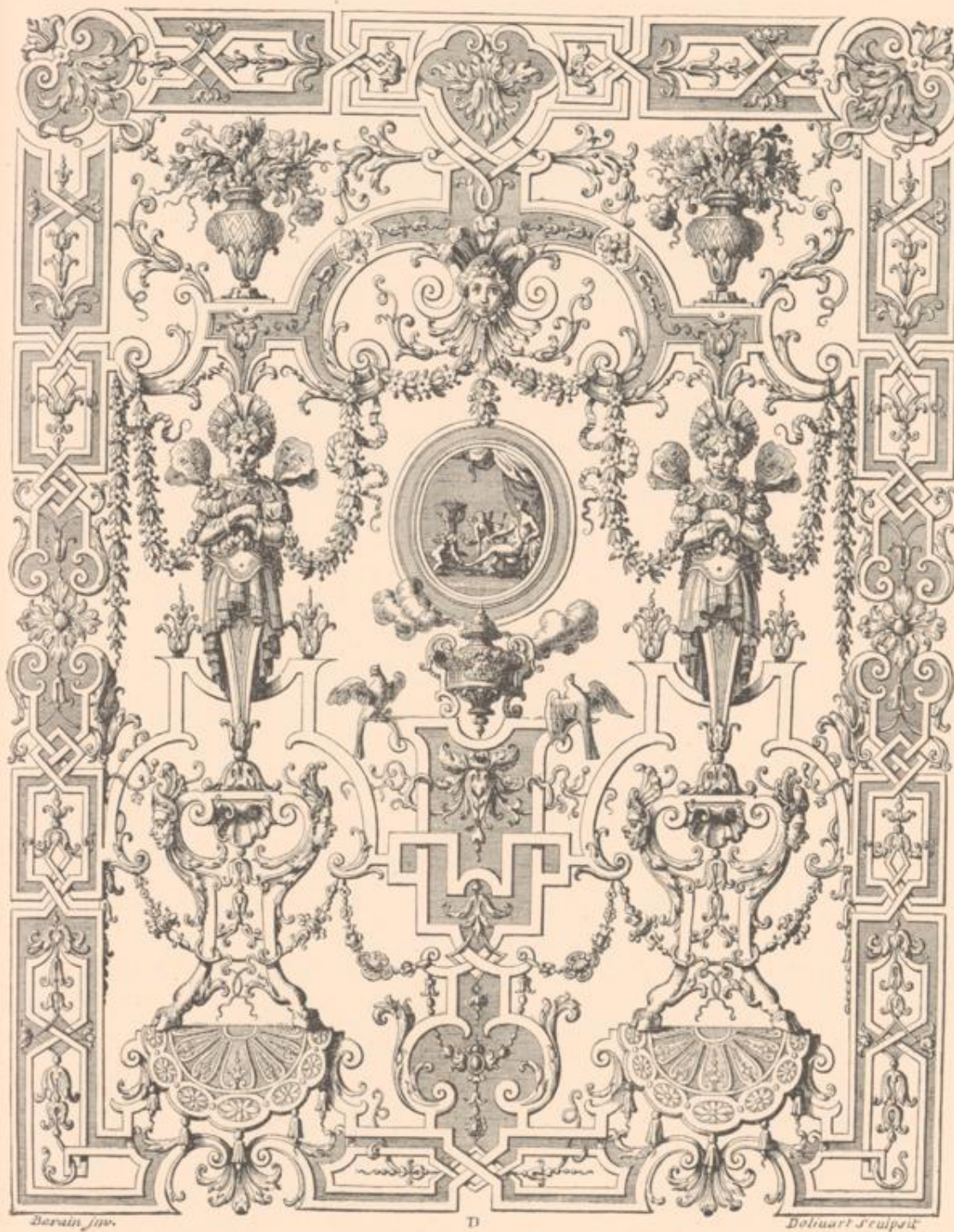
327] Deutsche Wanduhr im Barockstil in getriebenem Silber oder verfilbertem Kupfer; imitiert von Jagemann in München.



*) Weitere Beispiele im »Formenschatz« 1879 No. 78—80 (Decke aus Tratzberg), No. 141 & 142 (Goldener Saal in Augsburg); 1880 No. 119 (Decke aus Schloß Ambras).

Stärke 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.

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 Vergifsmeinnicht!). 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 gesündigt 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 Modellirung und Schattirung. Von den berechtigten und usurpirten 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



328] Grottesken-Panneau zur Ausführung in Malerei oder Gewebe von Jean Berain.

berechtigt fein. 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 weit geöffnetem Mund der Kronleuchter herabhängt. Aber solche Dinge müssen humoristisch empfunden und gemacht sein. Barock und Rococo haben uns an der Decke die bausbackigen Engel, die langbeinigen Göttinnen u. dgl. in derber Plastik gebracht, wobei oft Theile desselben Körpers in verschiedenen Reliefgraden hervortreten — ja sogar die kühnsten Verbindungen von plastischen und gemalten Gliedern; Praktiken, auf denen auch der Effekt der heutigen Schlachtenpanoramen beruht. Dafs derlei dekorative Künsteleien selbst an der Decke nur mit einer guten Dosis von wirklich künstlerischem Witz erträglich sind, ist selbstverständlich.

Die *farbige Erscheinung* der Decke ist fast noch wichtiger als ihre strukturelle 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 *ansetzen*, sondern nur gedankenlos *mitsehen*, was ja nicht ausschließt, dafs 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 strukturellen Stoffes als die Symbolik ihr Recht finden (S. 138); für den Plafond mit profilierten 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 Geist 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 daselbe vertretenden dunkelbraunen Rahmen theilweise unvergoldet. Einen grofsartigen Abglanz dieser polychromen italienischen »palchi« haben wir in dem schon etwas barock überladenen goldenen Saal des Augsburger Rathhauses von Elias Holl. (Fig. 275.) 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 unserem Auge zu nahe ist und auch durch



329] Entwurf zu drei verschiedenen, geschnitzten und vergoldeten Konfoltischen, von Jean Berain.

fortwährende Berührungen gefährdet wird, namentlich aber weil der unteren 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 Holzifochromie, 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 Stilllosigkeit kann dabei ohnehin nicht die Rede sein), so fehlt ihnen doch das heitere Leben, welches die Vielfarbigkeit zu geben vermag. Ein sehr interessantes Beispiel *vollständiger* Uebermalung einer einfachen gothischen Balkendecke findet sich in dem Schloß Reifenstein bei Sterzing in Tirol. Die ganze Decke ist dunkelgrün angestrichen, nur die Kanten der Balken und einige Blumen in den Füllungen sind roth und weiß.*)

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 Malerei auf Leinwand großgezogen haben, gefangen genommen. Es würde mich freuen, wenn die in Fig. 189 und 213 abgebildeten Decken, welche nach

*) Nach Deininger's Aufnahme in dem, Anm. S. 377 zitierten Werke mitgetheilt.

meinen Angaben ausgeführt worden, 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. 213) sind die Figuren durchweg dunkelbraun gezeichnet, nur hie und da sind Edelsteine, Metallstücken etc. farbig oder durch Vergoldung aufgehöhht; aufser den dunkelbraun gebeizten Leisten mit Rundstab, welche das struktive Gerippe bilden, hat jede Füllung noch eine dreifache Einfassung: vergoldete gewellte Leisten, eine indischroth und eine meergrün lasirte Borte. Im anderen Falle (Fig. 189) 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 bronzenartig 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. 242 & 243). Endlich habe ich auch versucht, einer Scheinbalkendecke mit einfachsten Mitteln polychromes Leben zu geben, indem ich die Füllungen zwischen den Balken resp. Leisten mit einer meerblauen Tapete ausfüllte und mit einer alten Nürnberger Bordüre, vergoldetes Muster auf rothem Grund einfasste. In ähnlicher Weise läst sich mit der Holzdecke und ihren Imitationen manche glückliche Wirkung erzielen; das Holz hat dabei noch vor dem Stucko voraus, dafs 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,



330] Reich vergoldete Konsole
von Jean Berain.

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*) in breiterer Anlage 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 hervor-

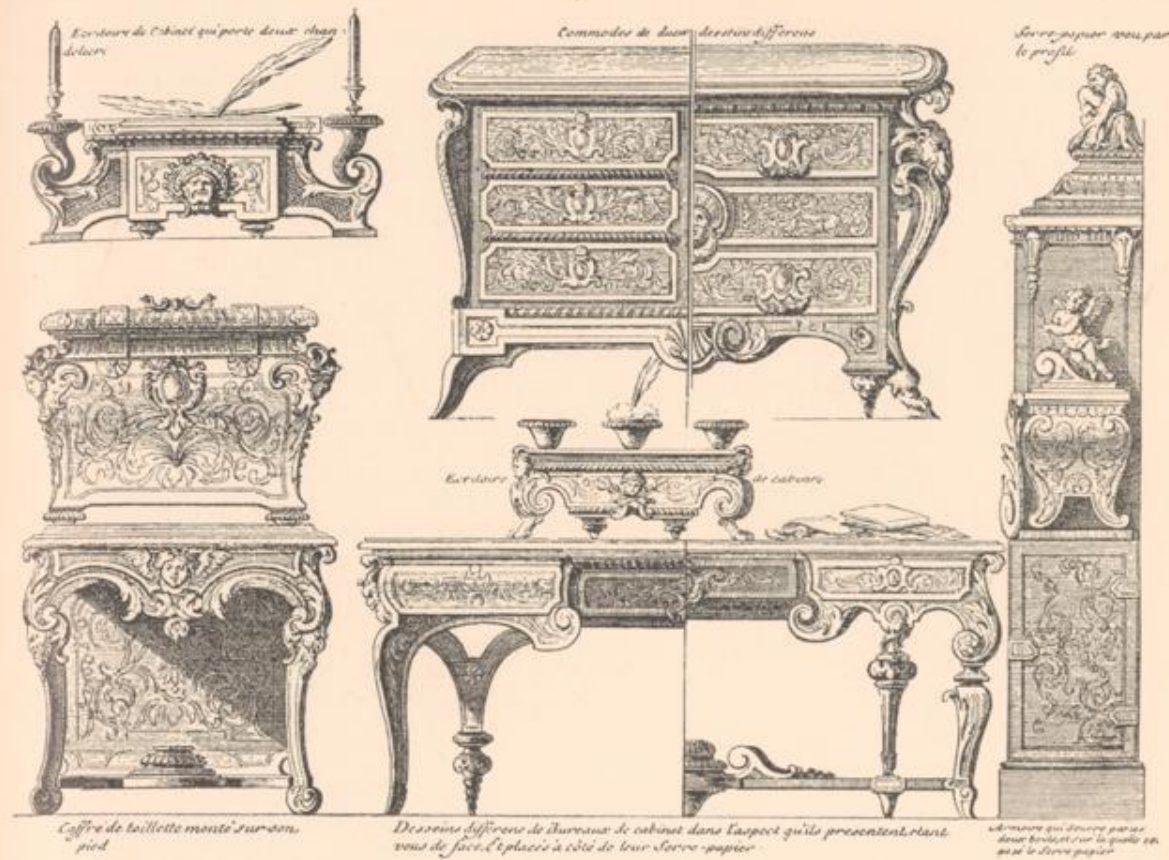
gebracht, indem sie nicht nur weisse Wände, sondern auch die weissen Felder ihrer Netzgewölbe häufig durch farbiges Rankenwerk belebte. Die besten Vorbilder der Art machen den Eindruck von zwar breit, aber nicht zu dunkel konturirten, leicht kolorirten Federzeichnungen in vergrössertem Maassstab, im Kern der Figuren nicht zu viel Modellirung, ohne Schlagschatten**) — 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

*) Hier kommen also nicht sowohl die eigentlichen Farbenkomplemente, sondern mehr die Verdünnungen derselben in Betracht.

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

Dekorationsweise bemächtigten. Auch hier handelt es sich, wie in der Gothik, zunächst um die Verzierung wirklicher Bautheile (Frieße, Pfeiler, Pilaster, Füllungen, Laibungen, Gewölbe etc.), ohne daß für die Malerei besondere plastische Umrahmungen erforderlich waren (vgl. Fig. 91). 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 Grottesken 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 hundert Jahre erhalten, und so beliebt war sie auch bei uns in Deutschland, daß man sogar Holzwände und Holzplafonds mit weißem Gypsgrunde anstrich, nur um die Grottesken mit ihrem zierlichen Formen- und Farbenpiel darauf anbringen zu können. Auf der Burg Trausnitz bei Landshut (vgl. Fig. 186, 187, 188) ist diese Dekorationsweise bei höchster Liebenswürdigkeit der Details doch in der Ausschließlichkeit ihrer Anwendung auf die Spitze getrieben; gleich interessante Beispiele bieten das unvergleichliche Antiquarium in der kgl. Residenz zu München, wohl eine der schönsten Saaldekorationen der Welt, ferner das Badezimmer im Fuggerhaus zu Augsburg (Fig. 165) und der Jagdsaal auf Schloß Ambras (Fig. 185). 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. 181 (im Anschlusse an Fig. 175 & 176) angedeutet.

Die dritte Art des polychromen Deckenschmuckes sind die *ingerahmten Bilder*. Hier herrscht mit gewissen, aus dem Wesen der Decke sich ergebenden Einschränkungen, das Prinzip des 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 stückirten Flachdecken übertragen worden. Angesichts der großartigen künstlerischen Leistungen, welche hier zu verzeichnen sind, wäre es müßiges Beginnen, den oft sehr berechtigten Einwand der Stilwidrigkeit näher begründen



331] Verschiedene Entwürfe zu Möbeln (Schildpatt und Metalleinlagen mit Bronzebeschlägen) von André-Charles Boulle.

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 fein, im Gegensatz 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 läßt. Am besten eignen sich Darstellungen ohne komplizirten



332] Armstuhl,
nach einem Kupferstich um 1690.

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 farbig angelegt worden; namentlich die Kombination Blau-Gold und Roth-Weifs spielt eine grofse Rolle. Die ganze Dekorationsweise, welche in italienischen Kirchen und Palästen zur höchsten Ueppigkeit entfaltet und fogar mit Vollbildern auf Leinwand in Verbindung gebracht worden ist, wird in unseren nördlichen Stuben immer ein fremdartiges Gewächs bleiben. Für Vorfäle, Durchgänge etc. eignet sich recht wohl eine Stuckverzierung mit einfachen Profilen, wofür Fig. 278 und 279 ein hübsches Beispiel darbieten.

Welche *Richtung* sollen die Ornamente und Figuren der Decke haben? Die schon (S. 379) angedeutete Regel, dafs alles, was Kopf und Fuß hat, gewissermafsen auf dem Gesims, dem gemeinsamen »Sockel« der Decke zu stehen kommen solle,*) läfst sich nicht überall durchführen. 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. 189) zweifellos der Fall, aber gerade die stilvollsten flachen Bildungen, die einfachen Balken- und rechtwinkligen Kassettendecken, haben kein Zentrum, hier haben alle gleich grofsen

*) *Semper* (»Stil« I S. 65): »Das Gesetz geht ganz einfach dahin, dafs man sich den Plafond oder die gewölbte Decke als eine durchsichtige Glastafel denken mufs, hinter welcher die Mauern, die in der Phantasie jede gewollte Höhe erreichen mögen, sichtbar bleiben. Was nun auf dieser idealen senkrechten Wandfläche jenseits des Plafonds aufrecht stehend gemalt ist, mufs auch so erscheinen, wenn dafür nur seine Projektion auf der (ursprünglich durchsichtig gedachten) Plafondfläche an die Stelle tritt. Diese einfache Regel ist zugleich der Ausgangspunkt jener verwickelten Kunst, der sogenannten *perspective curieuse*, die die schwierigsten architektonischen Kombinationen, verbunden mit reichen Figurengruppen, auf jeglicher Deckenfläche kunstgerecht und naturtreu darzustellen weifs. Sie ward seit der Renaissance schon von Bramante, Balthasar Peruzzi und anderen Meistern häufig benützt, später aber von den Jesuiten bis zu höchstem Ungeschmacke gemifsbraucht«.



333] Vergoldeter Gueridon, nach Jean Berain.

Felder des Netzes gleichen Werth. Am einfachsten liegt das Verhältniß noch bei den einfachen Balkendecken, wie z. B. Figur 239; 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. 213, deren Gestalten dem Fenster zugekehrt sind).

In den Dekorationen des vorigen Jahrhunderts (Spätbarock, Rococo, Zopf) hat die Holzdecke und speziell die Balkendecke ebenso wenig wie das Kreuzgewölbe Anwendung gefunden. Außer der geraden Kalkdecke, welche sehr häufig auf dem Gesims einer Hohlkehle ruht, ist hier nur die runde Kuppel und das muldenförmige Gewölbe (eigentlich nur Plafond mit sehr großer Hohlkehle) beliebt worden; die Kassettendecke kommt zwar im Louis XVI.-Stil vor, aber äußerst selten in Wohnräumen. Dagegen ist namentlich im Rococo eine virtuose Verbindung von stuckirter und malerischer Ornamentik geübt worden, oft mit reicher Vergoldung und Versilberung. Ich darf mich wohl darauf beschränken, auf die bezüglichen Abbildungen in diesem Werke und im »Formenschatz« zu verweisen.



334] Reiches Bett, von Daniel Marot. (Um 1700.)

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 Last machen. In niedrigen Räumen kann man die Decke dadurch scheinbar erhöhen, daß man sie mit einem breiten Fries (Fig. 187) oder einem starken Konsolelgesims (Fig. 152) einfaßt, oder daß man sie durch eine Hohlkehle mit der Wand verbindet (Fig. 242). 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 fog. Holztapeten zu beschränken. 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. 143) zu unternehmen; selbst Täuschungen über Stoff und Technik (S. 144) können unangenehm berühren, z. B. lithographisch dargestellte reiche Intarsien. Der Papiertapete 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.

Von besonderem Reiz ist die Durchführung *verschiedener* Plafonddekorationen in *ein und demselben* Raum, z. B. in einem Zimmer mit Anbau, Erker oder Empore; hier kann man dem Hauptraum einen Holzplafond, dem Nebenraum eine gemalte Stuckdecke geben, u. f. w. Auch gewölbte Nebenräume, z. B.



355] Entwurf zu zwei verschiedenen Kaminen, von Paul Decker.
HIRTH, D. ZIMMER

mehreckige oder runde Erkeranbauten stimmen trefflich neben dem Hauptraum mit gerader Decke. In meinem Saal habe ich neben der geschnitzten Balkendecke des Hauptraumes eine eingelegte Balkendecke in der Empore, und endlich gewölbte und mit Grottesken bemalte Decken in den Erkern angebracht (Fig. 245). Solche dekorative Auseinanderhaltung verschiedener Partien desselben Raumes ist zwar ein Erbstück des deutschen Mittelalters und nicht nach dem Geschmacke der italienischen und französischen Renaissance, aber sie trägt viel dazu bei, unsere Wohnung heimlich und gemüthlich zu machen. Der Effekt wird vervollständigt, wenn wir dem Nebenraum auch einen etwas erhöhten Boden und eine von derjenigen des Hauptraumes abweichende Wanddekoration geben.

DIE WAND. Die seitlichen 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 Reliefs umstilisiert, ja selbst die Säulenordnungen und die architektonischen Façaden sich zu eigen gemacht. Aber Eines ist der Wand verfaßt, 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 unterer körperlicher 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 (S. 270) und anderen mittelalterlichen Bildungen nur unvollkommen angedeutet sehen, das wird nun durch die antike Gefüßbildung zur vollendeten Form erhoben. Die vier Innenwände werden (analog den vier Façaden eines freistehenden Gebäudes) 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.

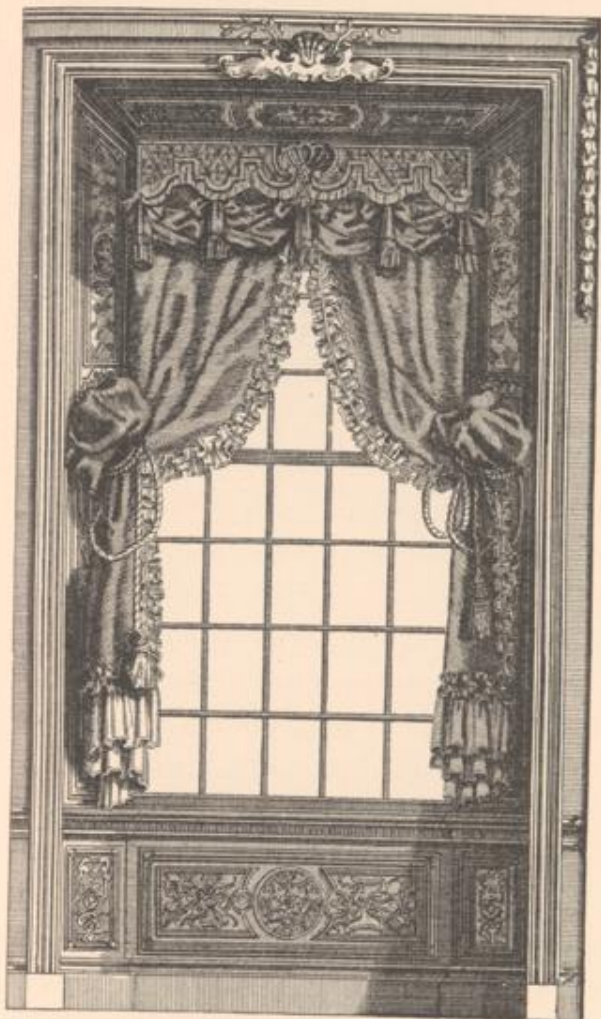
Die Theilung der Wand kommt zunächst durch die *Stoffe* zum Ausdruck. Die untere Hälfte soll wärmer, elastischer und widerstandsfähiger sein, als die obere: wir bekleiden z. B. nicht die obere Hälfte mit Holz, während die untere den rohen Kalkbewurf oder nur eine gewebte Tapete hat. Die Rangfolge ist: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

Unten Holz, — *oben* Gewebe, Stein oder Kalk.

Unten Gewebe, — *oben* Stein oder Kalk.

Unten Stein, — *oben* Kalk.

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



336] Fensterdekoration. Nach Paul Decker (1609).

niger reich dekorirt werden: Holzbekleidung aus langen, vom Boden bis zur Decke reichenden Brettern, mit und ohne vertikale Theilungen, waren schon im Mittelalter sehr häufig; von den die ganze Wand bedeckenden Webereien war schon (S. 251) die Rede. Auch an über und über leeren sowie dergleichen bemalten Wänden mit Kalkbewurf hat es nicht gefehlt. Im bürgerlichen Zimmer des vorigen Jahrhunderts war der gleichmäßige Anstrich, seit den Zeiten des Zopfes ist auch die gleichmäßige Papiertapete sehr häufig. Endlich können wir auch verschiedene Wände desselben Zimmers sowohl stofflich und farbig, als bezüglich der tektonischen Theilungen verschieden behandeln.

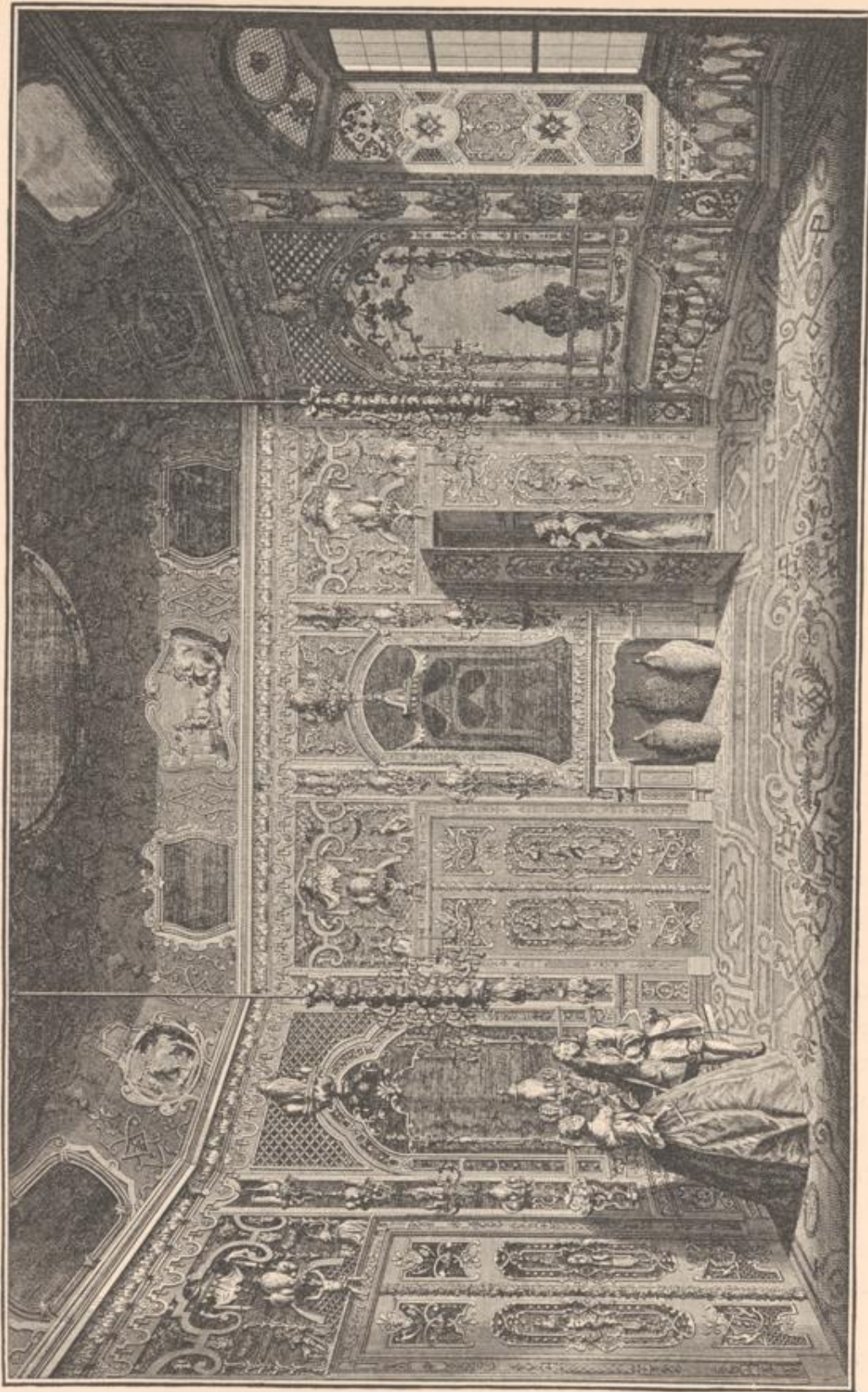
Die ganze Wand kann z. B. aus Mörtelgrund bestehen, in gewisser Höhe ein hölzernes Gesims haben und unterhalb desselben mit einem Textilstoff bekleidet sein [Fig. 88].*) Oder über der Holzwand kann ein schmaler Majolikafries laufen etc. Auch in der *Farbe* können sich die oberen und unteren Partien der Wand unterscheiden. Die letzteren müssen mit Rücksicht auf den angelehnten Hausrath und als Hintergrund für die Bewohner ruhige 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. 132 & 138) gesprochen.

Die Wand kann aber auch ohne horizontale Theilung mehr oder we-

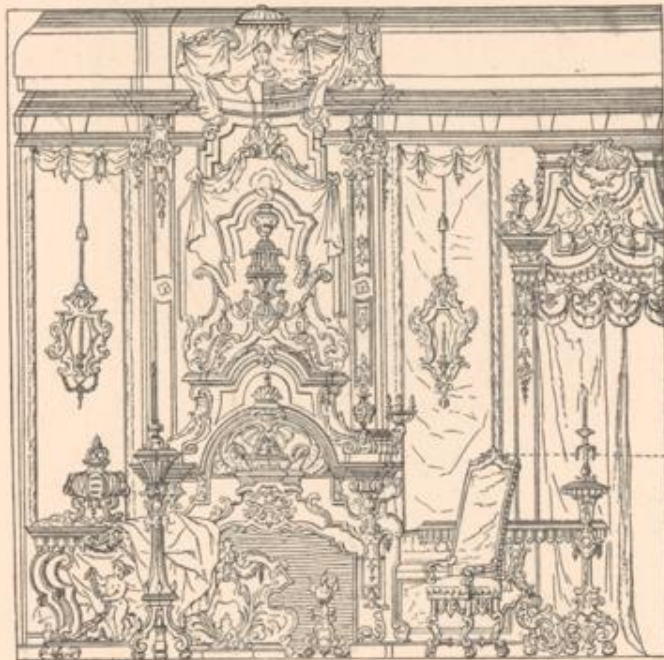
*) Ein sehr schönes Beispiel hiefür im Schlosse Tratzberg in Tirol, vgl. Formenschatz 1880 No. 71 & 72.

Als struktive Bildung betrachtet, ist die *Holztäfelung* die wichtigste unter den Wandbekleidungen. In den orientalischen und altnordischen Stilen, ebenso wie im romanischen tritt das Strukture mehr zurück: dem Prinzip der netz- und gitterartigen Flächenbelebung, welches der Weberei entlehnt ist und im Fufsteppich bis zur Stunde herrscht, wurde auch die Holzbekleidung unterworfen. Die frühe Gothik wurde zwar den subjektiven Funktionen des Holzes dadurch gerecht, daß sie neben den glatten Füllungen oder solchen mit geschnitztem (gravirtem) oder gemaltem Schmuck auch die zusammenhaltenden Theile kräftiger hervortreten ließ; indessen blieb doch die Füllung als breit ausgespannte Fläche das Hauptelement der Wandbekleidung (vgl. S. 250). In der späteren Gothik (vgl. S. 262), welche durch das Ueberwuchern der architektonischen Formen gekennzeichnet ist, nahm das perpendikulare Rahmen- und Stabwerk immer mehr überhand, die Vertäfelung sowohl als das größere bewegliche Gefchränk 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. Ich habe oben (S. 266 und 272) hervorgehoben, daß sich der deutsche Süden dieser Entwicklung gegenüber wesentlich ablehnend verhalten hat. Jener Neigung zur Kirchenfaçade aber 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 struktiv verbunden wurden.

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



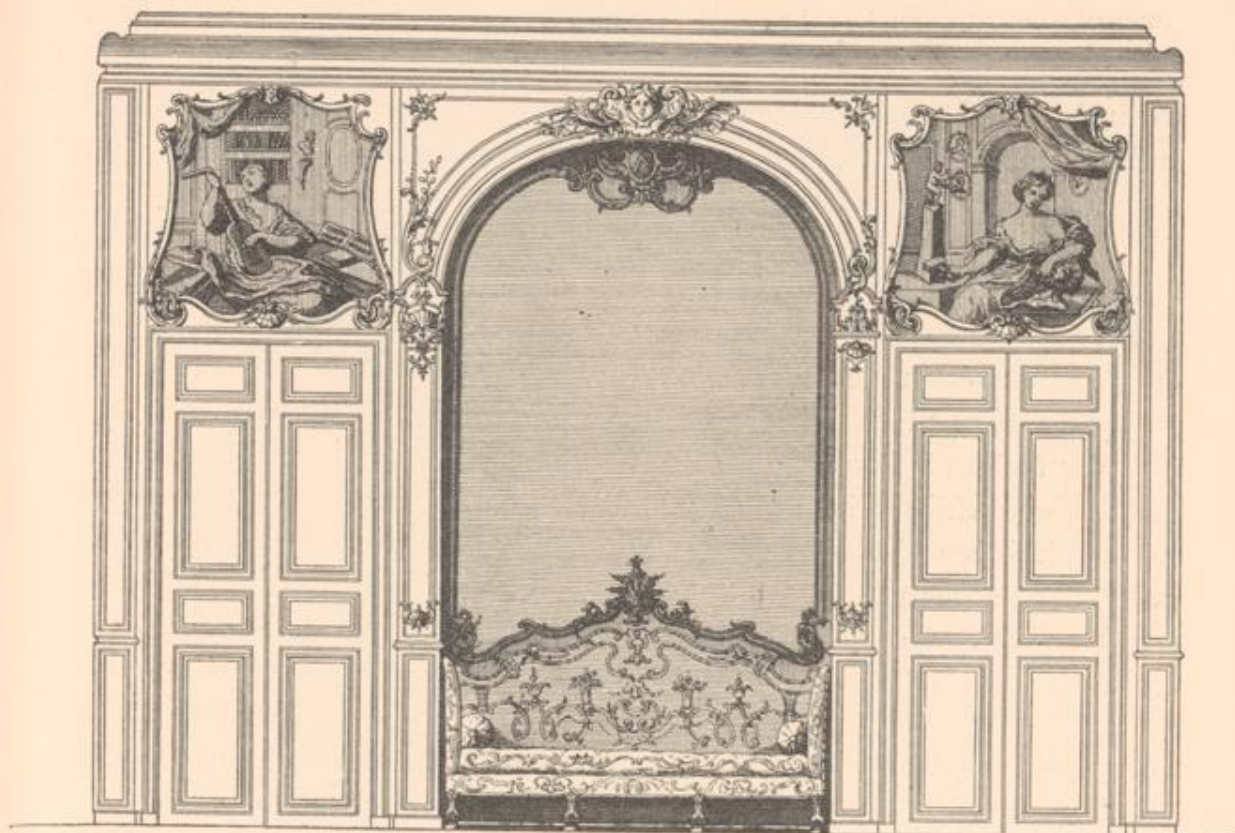
337] Darstellung eines Salons im flachen Barockstil um 1695—10. Nach Salomon Kleiner.



338] Dekorations-Skizze von Joh. Jak. Schübler (1610—18).

antiken Erinnerungen auch in der Tektonik niemals ganz durch die Gothik verdrängt waren. Die Form der Zimmervertäfelung in Fig. 100, 106 und 134, wobei die großen Füllungen durch flache Frieße oder 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 Halbsäulen ersetzt (Fig. 164), die Füllungen wurden zu fensterartigen Nischen, oft mit Muschelschalen und kleinen Giebeln, flankiert von ähnlich gebildeten Lisenen (Fig. 172, 200, 229, 235), oder sie wurden ganz und gar in symmetrisches Rahmenwerk aufgelöst (Fig. 182, 190). Was oben S. 296 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 muß ihre Virtuosität in der farbigen Behandlung des Holzwerks (vgl. S. 290) reichlich für jene Ausschweifungen entschädigen. Es ist ein freudiges Schwelgen in der Symbolik des Monumentalbaus, vielleicht prinzipiell ebenso wenig berechtigt, aber doch viel luftiger und vermöge des horizontalen Prinzips der Renaissance auch stilgerechter als die analoge Erscheinung im gotischen Tafelwerk.

Die moderne Renaissancevertäfelung knüpft meistens an die einfacheren alten Formen an — ob mehr aus Gründen der Wohlfeilheit, als aus stilistischen Erwägungen, mag dahin gestellt bleiben. Beispiele bieten u. a. Fig. 210, 217, 273, 278, 288. Leider sind auch manche Verirrungen bemerkbar, von welchen die Spätrenaissance und sogar der Barockstil frei waren. Namentlich in reicheren



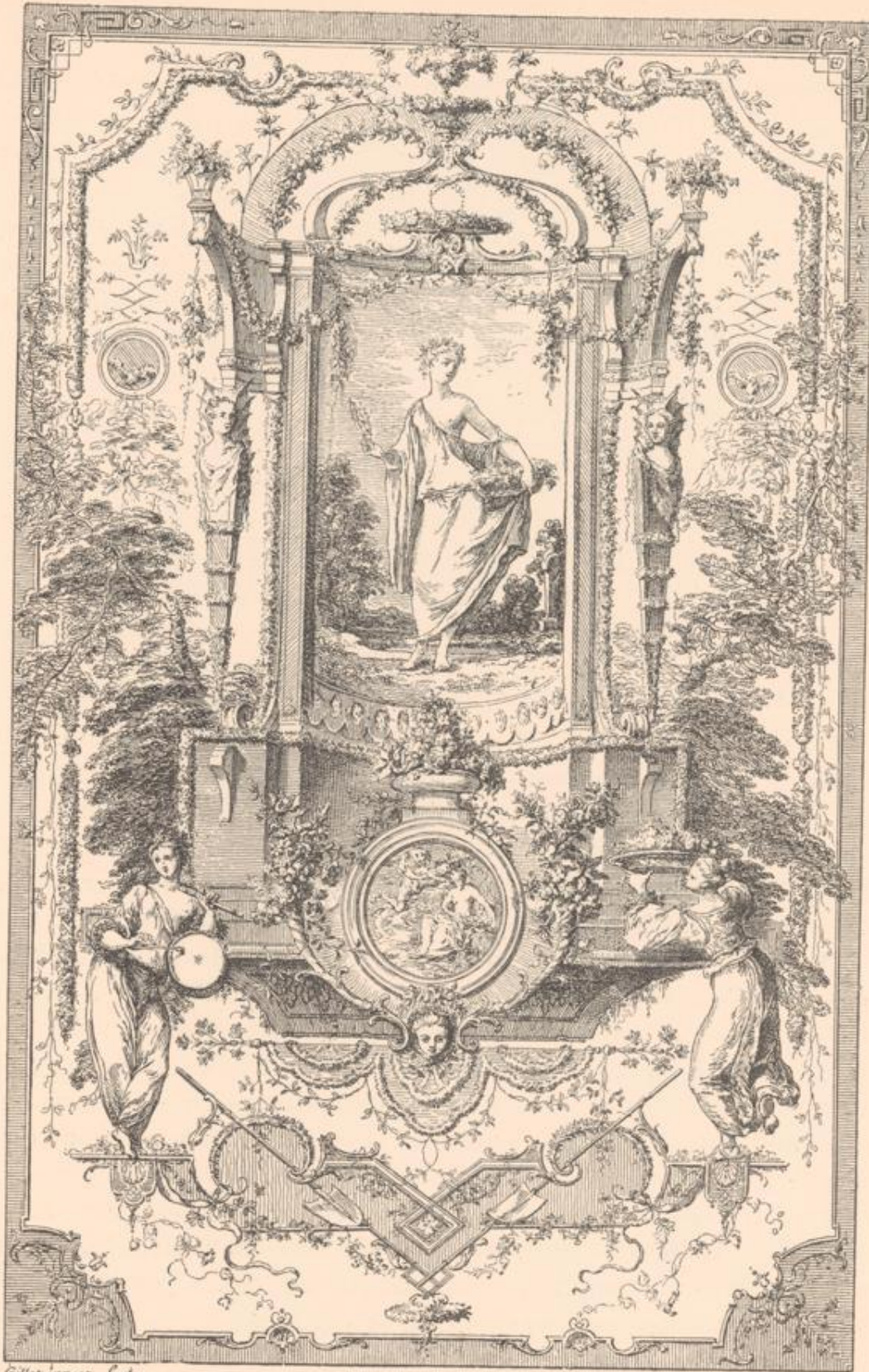
339] Wanddekoration mit Alkoven (Sopha mit Spiegelwand) von Nic. Pineau.

Einrichtungen, welche aus den Ateliers von Architekten hervorgehen, macht sich häufig das Bestreben geltend, das weit vortretende Geschränk mit der Tafelung zu einem organischen Ganzen zu komponiren. So interessant solche Aufgaben fein mögen, stilgerecht im Sinne der Renaissance sind sie nicht — Möbel sollen mobil sein! Sodann wird sehr oft gegen die anerkannten Säulen-, Gefims- und Profilbildungen gefehlt, und zwar nicht aus übersprudelnder 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 sein 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, die Eintheilungen 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 unnachfichtlich darauf bestehen. Ich warne vor dem immer wiederholten Gebrauche des Oeles, wodurch das schönste Holz allmählig finster und schmutzig wird, auch vor den dunklen Beizen. Das Beste ist und bleibt die Wachspolitur.

Eine wesentlich andere Bedeutung, als die mindestens mannshohe oder bis zur Decke reichende Tafelung (*lambris de hauteur*), welche als »Hintergrund« für Möbel und Menschen dient, hat der selbstständige Holzsockel (*lambris à l'appui*). Der letztere dient den höheren Wandpartien nur als »Basis«. Eine solche Unterlage aber thut *jeder* gewebten oder gemalten Wanddekoration sehr wohl. Von einem größeren Gefims ist hierbei selbstverständlich abzusehen. Die Farbe richtet sich nach der übrigen Dekoration; die Holzfarbe ist nur gestattet, wenn auch Thüren und Möbel dieselbe behalten. Die fürstlichen Einrichtungen der französischen Königsstile haben überhaupt die naturholzfarbige Vertäfelung mit dem Kannengefims nicht angewandt: hier reichte die Holzbekleidung (mit und ohne Schnitzwerk) entweder bis zum Plafond, und in diesem Falle wurde dieselbe fast immer mit hellen Leim- oder Oelfarben (namentlich weiß, hellgrün, hellblau, gelb, niemals braun, roth oder violett) »gefäfst«, auch theilweise vergoldet oder bemalt (vgl. S. 351); oder der *lambris à l'appui* diente nur als unterer Fries für die eigentliche Wanddekoration an Gobelins, Atlasstoffen, Spiegeln, Wandmalereien etc., wobei wiederum sehr häufig feste Holzeinrahmungen und Eintheilungen mitwirkten. Aber auch dieser Sockel erschien dann nur selten in Naturholzfarbe; ja die helle Isochromie des Rococo (S. 124) schließt die Holzfarbe nahezu aus. Dagegen hat die bürgerliche Dekoration des vorigen Jahrhunderts um so häufiger sammt den Thüren und Möbeln auch den *Lambris* die Holzfarbe belassen. Nur dadurch ist es uns möglich, von einem »deutschen Zimmer« auch der Rococo- und der Zopfzeit zu sprechen. Indessen ist es in einem solchen Raume gerathen, die *Lambris* nicht höher zu machen, als etwa zum Anlehnen des Rückens beim Sitzen auf der Wirthshausbank nöthig ist, und keinesfalls höher als $\frac{1}{3}$ der Zimmerhöhe und nicht niedriger als das Fensterbrett. Die Profile der Leisten und die Eintheilungen, ebenso die Holzarten der *Lambris* sollten womöglich mit jenen der Thüren harmoniren.

Mit der Vertäfelung organisch verbunden ist zunächst die *Thüre*. An den vornehmen Beispielen der Renaissance harmoniren beide in Struktur, Ornamentik, Holzarten und Farbe, indessen läßt sich dies nur als Wunsch, nicht als Regel aufstellen. Das Hauptportal eines größeren Gemachs kann als tektonisches



Gillot inv et sculp 340] Panneau in Gewebe oder Wandmalerei von Claude Gillot (um 1710).



341] Theil eines gemalten Plafonds von G. M. Oppenort.

Prachtstück ausgezeichnet werden, während die Nebenthüren fogar 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 Façadenbaues gebildet (Fig. 120, 124). 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.*) Thüren von vornehmster Wirkung mit schönen Intarsien und Einfassungen aus rothem Marmor im Landshuter Residenzschlosse (Fig. 105). Später wurden Giebel, Säulen, Pilaster, Karyatiden, Kartuschen, Voluten etc. oft in den reichsten Verbindungen mit Intarsien und Schnitzereien angewandt, alles das noch gehoben durch farbige Abstufung in den Furnituren der Frieße, Füllungen, Gesimse, Adern etc. Auch hier wieder in den späteren deutschen Arbeiten oft sehr frühe Motive, wie z. B. die Lünette in Fig. 124. Es mag auffallen, daß unter diesen zahlreichen alten Beispielen, welche unsere Illustrationen zeigen, sich nur wenige Thüren 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 über-

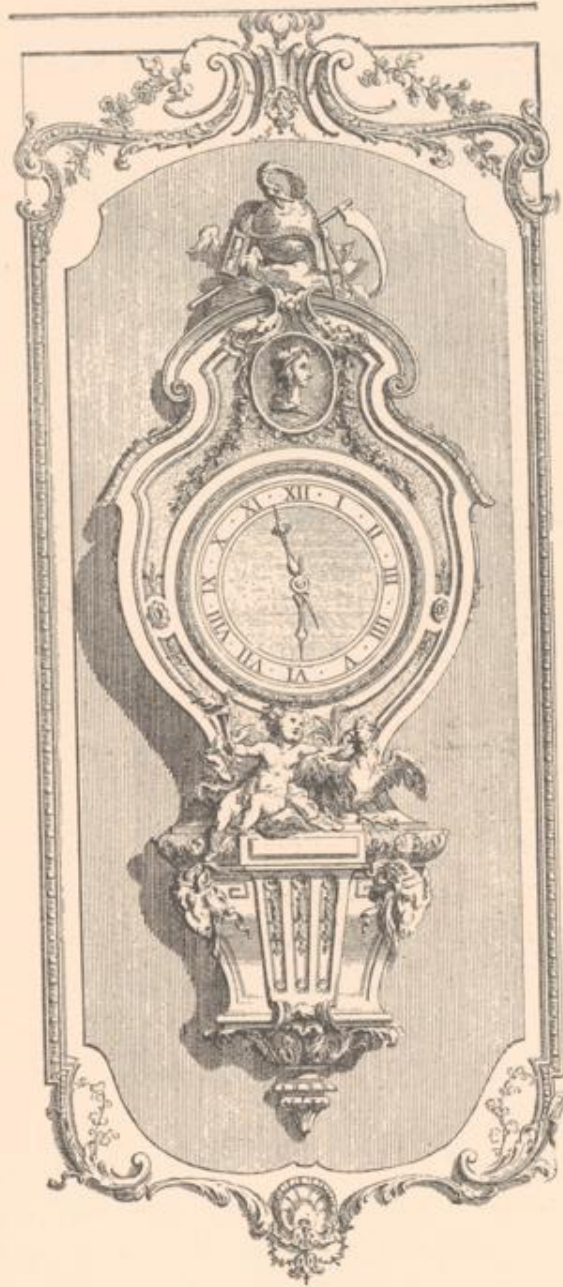
*) Formenschatz der Renaissance No. 276, 188, 248; Jahrgang. 1879 No. 147.



342] Entwürfe zu Bronzeleuchtern und zu Metallbefchlägen an Möbeln von G. M. Oppenort.

mäßig 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. 131, 148, 235, 251 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 Füßen zu treten! Es ist so einfach über den Stil des Wandteppichs klar zu werden, und dennoch begegnen wir auf Schritt und Tritt den ärgsten Verstößen. Da werden nach modern-französischen Rezepten Atlas- und Velourstreifen als »Füllungen« (Paneele, 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 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-



343] Wanduhr auf eigenem Feld von G. M. Oppenort.

durch hohe Zölle vertheuert,**) ihre stilgerechte Imitation ist, weil zu kostspielig,

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

und 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 sticklustigen Damen! Die schweren Bekleidungen in Sammet, Atlas und Brokat alter Fabrication 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, 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. 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« (vorwiegend Bäume und Landschaft darstellenden) sind selten und kostbar, für Deutschland überdies



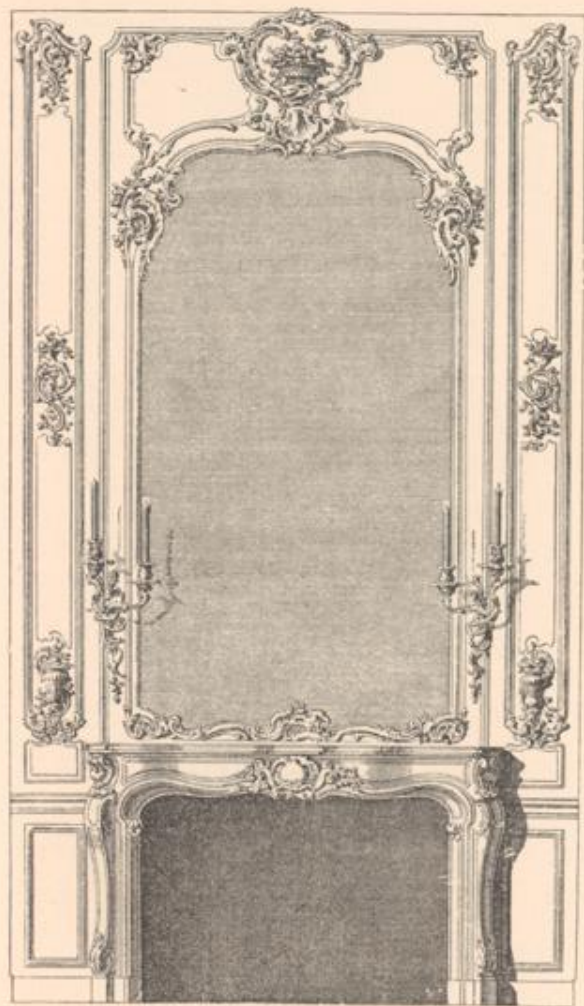
344] Wanddekoration von G. M. Oppenort.

über einzelne Versuche nicht hinausgekommen; was aber die Produkte modernen Geistes anbelangt, so wurde schon oben S. 148 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. 146 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 Gobelinimitation, wesentlich nur eine Täuschung über die Technik, kann uns deshalb leidlich genügen, weil wir neben der Farbe den Eindruck des gewebten Stoffes haben. Man hat auch versucht, reiche Stoffmuster auf rohe Gewebe zu *drucken*, aber ohne den Erfolg, 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. Nur fragt es sich, ob es überhaupt Aufgabe der Papiertapete ist, gerade die reichsten und kostbarsten Gewebe zu imitieren. Giebt sich das Papier ehrlich als das, was es ist, so muß es sich auf leichte malerische Muster beschränken. In dieser Beziehung hat der Louis XVI.-Stil mit seinen gestreiften Tapeten, in welchen zarte Blumengewinde auf weißem Grund die Hauptrolle spielen, durchaus Mustergiltiges geschaffen. Nichts hindert aber, auf der Papiertapete, unter stilistischer Wahrung ihres stofflichen Wesens, selbst zur Freiheit der Japanesen fortzuschreiten und Bilder des heitersten Pflanzen- und Thierlebens anzubringen.

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 grundsätzlich verschiedene sein. Da die Pressung ein leichtes Basrelief zur Folge hat, so erträgt die Ledertapete sogar zarte Muster des Stein- und Holzstils (vgl. Fig. 317). 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 verfaßt 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.

Die *Wandmalerei* auf Freskogrund oder rohem, sandigem Kalkbewurf ist mit der bereits (S. 386) 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, stilisirte Historien, Triumphzüge, Bacchanalien, Jagden, Wappen, in Blumenranken kletternde Kinder und Thiere u. s. 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 Kalkbewurfs allen weiteren Anstrichen vorzuziehen (vgl. S. 138, 181). 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



345] Kamin mit Spiegelaufsatz von C. E. Brifeux.

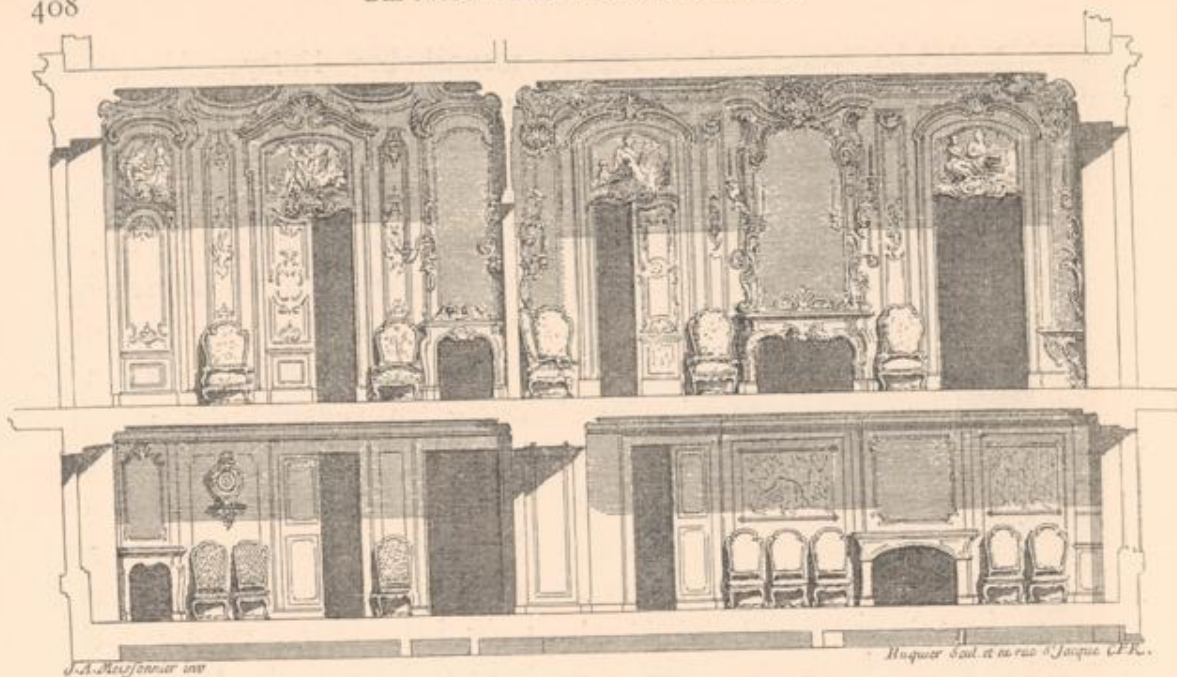
mannshoher Holzvertäfelung und unter hölzernem Plafond. Auf diesem breiten naturfarbigen Fries können sich dann die liebenswürdigen Gestalten und Ranken ausdehnen, die wir in den deutschen Holzschnitten und Handzeichnungen, namentlich aber in den Glasmalereien und in der Bücherornamentik*) des 16. Jahrhunderts finden. Auf die Wiederbelebung der mittelalterlichen Gestalten der Wandmalerei (S. 234) müssen wir wohl verzichten, um so mehr haben wir ihren technischen Stil zu schätzen. 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 Prachtdекoration so hoch entwickelte Verbindung der Wandmalerei mit Stein- oder Stuckplastik (S. 387) 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. 165 dar.

Marmor und gebrannte Erden, insbesondere Majolikastiefen, kommen als Wandbekleidungen für Badestuben, Küchen und Vorfäle, dann aber für wichtige

*) Die Beziehungen zwischen Miniaturmalerei und Bücherornamentik einerseits und dekorativer (auch Fayence-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.



346] Entresol und Beletage von J. A. Meiffonnier.

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 (d. i. Hartsteinstils) mustergiltige Vorbilder geschaffen. Der gescheckte Marmor schließt durch seine natürlichen Zeichnungen das Relief aus, wogegen die Produkte der Töpferei (namentlich Majolikaöfen) gleichzeitig das Relief und die Polychromie ertragen. Die *malerische* Behandlung der glatten Majolikafiesen beruht ungefähr auf denselben Prinzipien, wie die Wandmalerei auf naturfarbigem Kalkgrund, nur daß bei den ersteren glasierte Lauren 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.

Der Ofen! Gepriesen sei der einsichtsvolle Mann — es wird wohl ein Germane gewesen sein — der zuerst auf die Idee kam, den offenen Rauchfang



347] Zimmerdekoration von J. A. Meissonnier. (Um 1735.)

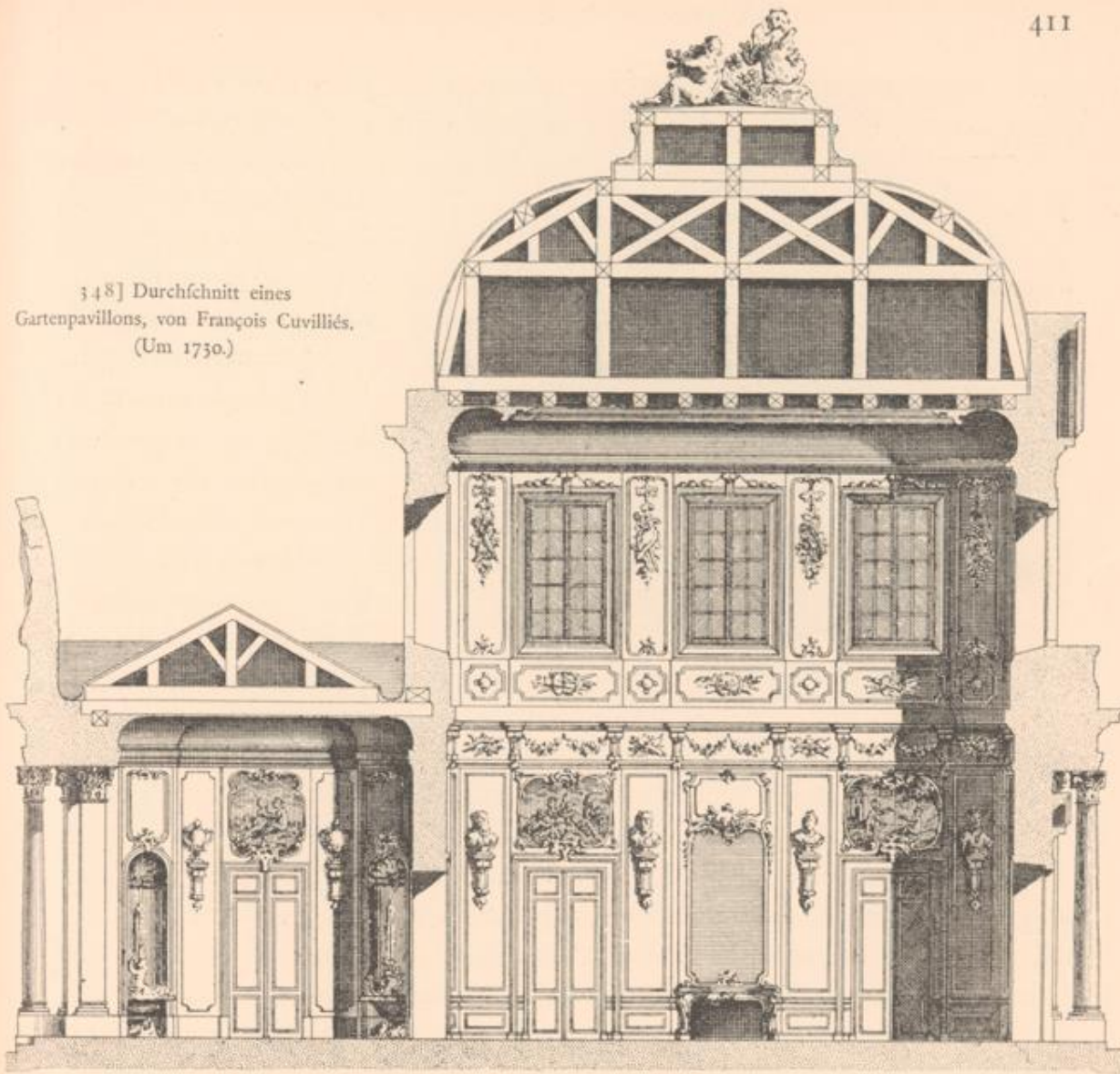
HIRTH, D. ZIMMER

52

feiner Halle mit einem Thongehäuse zu umgeben! Vielleicht war das erste Exemplar eine Art Backofen; jedenfalls hat der nordische Kunstinn und Humor im Laufe der Jahrhunderte diesen braven Hausfreund mit besonderer Zärtlichkeit ausgestattet. Das Prinzip des grünglasirten Ofens mit breiter Basis ward schon von der deutschen Gothik gefunden und prächtig ausgebildet (vgl. S. 270). Ich vermute, daß die ersten Oefen gemauert, mit Kalk verputzt und nur an einzelnen Stellen mit vertieften Kacheln versehen wurden. Die Form der tiefen, schüsselförmigen Kacheln gehört wohl noch dem 14. Jahrhundert an; später waren die schilderhausförmigen Kacheln mit Spitzbogen und Ranken oder Mafswerk beliebt, an den Bekrönungen und Gesimsen wurden Wappen, Thiere etc. angebracht. Eine der großartigsten Leistungen ist der buntglasirte Ofen aus dem Salzburger Kastell, dessen Kacheln alle Formen und Farben der gothischen Wunderblume darstellen. Diesen stil- und kraftvollen gothischen Bildungen des Ofens hat die Renaissance eigentlich nur *ihre* architektonischen und ornamentalen Details hinzugefügt, die Gesimse und Frieße verfeinert und ihre beliebten mythologischen, biblischen und zeitgenössischen Schildereien auf den zum Theil sehr großen Kacheln angebracht; technisch Selbstständiges leistete sie dagegen in der farbigen Behandlung des Majolikaofens (vgl. S. 198), welcher hauptsächlich in der Schweiz seit dem Ende des 16. Jahrhunderts künstlerisch entwickelt worden ist. Allen anderen voran steht der Name des Nürnbergers *Augustin Hirschvogel*. Seine wirklich monumentale Höhe erreichte dieser Kunstzweig in der Schweiz und speziell in Winterthur unter den Händen der Maler- und Hafnerfamilie *Pfau*, zu Anfang und um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Die in Fig. 156, 227 und 255 abgebildeten Oefen sind schweizerischen Ursprungs. Aber auch in Tirol, Bayern, Schwaben, Franken wurden die buntglasirten Oefen hergestellt, welche Lübke sehr richtig als »illustrierte Prachtausgaben deutscher Hauspoesie« bezeichnet hat. Von den Eigenthümlichkeiten der Farben und Techniken 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. Der Ofen wird hier nicht stiefmütterlich als ein nothwendiges Uebel, sondern als Haupt-

*) Eine besonders reiche Sammlung an deutschen Oefen besitzt das Germanische Museum zu Nürnberg. 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.

348] Durchschnit eines
Gartenpavillons, von François Cuvilliers.
(Um 1730.)



stück 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. Diesen Charakter hat der deutsche Ofen bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts bewahrt.

Ein neues Prinzip brachte der *Rococostil* auf: Der ganze Ofen wurde nun nicht mehr aus vielen geprefsten Kacheln, sondern aus wenigen, frei modellirten, großen Versetzstücken gebildet, wobei oft der ganze Aufsatz mit Durchsicht ein *einziges* Stück bildete. Die Gläsurfarben waren schwarzbraun,

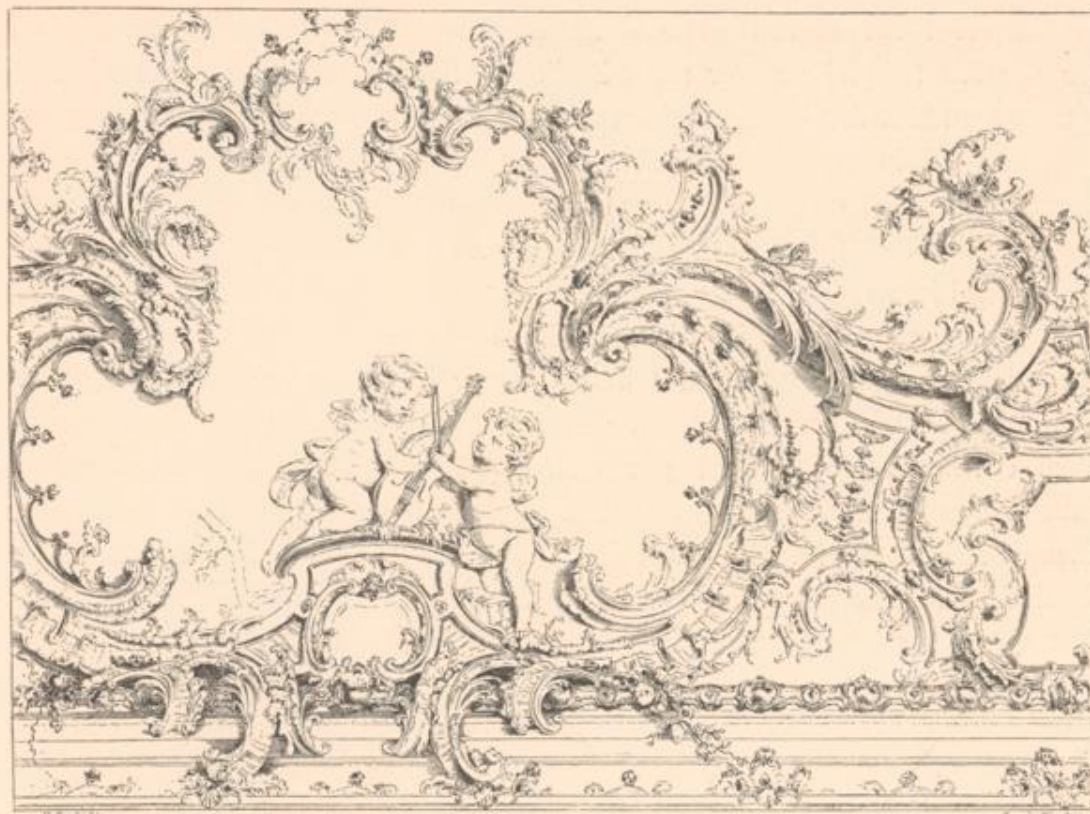


349] Kanapee mit vergoldetem Gestell, von J. A. Meiffonnier.

blau, gelb, feltener grün, oft auch wurden mehrfarbige Blumen und Ornamente auf weißem Grunde angebracht. Während der Zopfzeit waren namentlich die sandsteingrauen und marmorirten Glasuren beliebt. Heute kömmt die Prachtgestalt des Renaissanceofens wieder zu Ehren. Nur sollte man bei der schwungvoll betriebenen Imitation nicht blofs 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, dunkle Töne. Der grüne Ofen namentlich soll ein frischer, lebenswarmer Kamerad sein. Der polychrome Majolikaofen wird so lange ein unerfchwinglicher Luxusartikel bleiben, als es an Malern (bei der Abundanz unserer Akademien fast unglaublich!) fehlen wird, welche sich mit Bescheidenheit und Geschicklichkeit diesem Geschäfte widmen. Die Uebermalung von 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, dafs auch die alten prächtigen Eisenöfen (16. und 17. Jahrhundert) mit ihren grofsen figurenreichen Tafeln sehr gut nachgebildet worden sind.**)

*) 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.

**) Die grofsen Eisenplatten lassen sich für unseren fortgeschrittenen Ofenbau nur dann verwerthen, wenn sie als äufsere Verkleidung für einen gemauerten Körper dienen. Auch die meisten alten Thonöfen setzen ein System moderner Züge im Innern voraus. Ich habe in dieser Weise 10 alte Oefen, darunter 5 im Rococo- und 2 im Zopfstil mit brillant modellirten Ornamenten, in meinem Hause aufbauen lassen; sie heizen vortreflich!



350] Theil eines Plafonds mit stuckirten und theilweise vergoldeten Ornamenten im Schlosse zu Bruchfal.

Ob auch der *Kamin* (caminus d. i. eigentlich Schmelzoten, 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 verjüngenden Rauchfang selbst besteht. Auch die Renaissance rechnete Anfangs mit diesem steilen Rauchdach (Fig. 116), und in Deutschland war dasselbe noch ziemlich spät beliebt (Fig. 191). Dem vollendeten italienischen Stil dagegen war ein starker geförmiger Abschluß (Fig. 165) sympatischer, 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 (Fig. 121); in Fig. 182 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 (Fig. 207), für welche *Dietterlin* eine deutsche Grammatik geliefert hat (Fig. 225). Nach den etwas nüchternen Bildungen unter Louis XIII. folgten die figurenreichen, oft schwulstig überladenen »cheminées à l'Italienne« von *Le Pautre* (Fig. 322), endlich seit dem Ende des 17. Jahrhunderts die noch jetzt in den »Salons« beliebten »cheminées à la royale« mit Spiegel, Standuhr, Vasen u. dgl. 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. 239 ist dies sehr nett mit Hilfe des deutschen Rauchfanges durchgeführt, wobei das Feuerloch durch ein schönes vergoldetes 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. In sehr großen Zimmern ist die Anbringung eines Ofens und eines Kamins wohl zu rechtfertigen. Man achte darauf, daß der Feuerboden in der Tiefe der Mauer nicht höher gemacht wird, als der Fußboden des Zimmers. Man nimmt dazu am Besten Platten von Ziegelstein, welche vom Holzboden durch einen eingelegten Marmorfries getrennt werden. Die Rück- und Seitenwände des Feuerlochs werden mit ornamentirten Eisenplatten verkleidet.

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 Wandchränken 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. 175, 235, 246, 251, 252 etc.

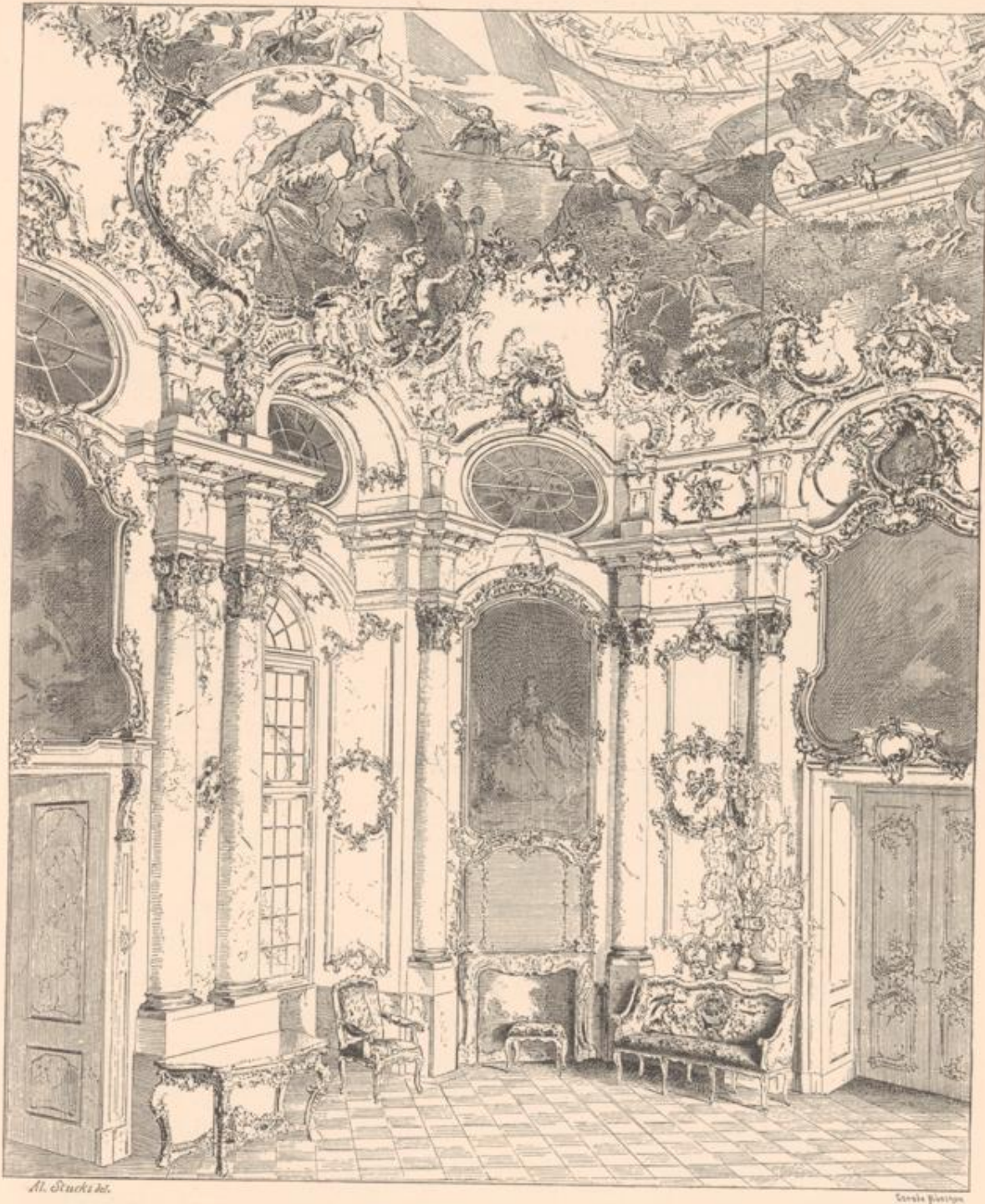
Vom *beweglichen Wand schmuck* sind in erster Linie die *ingerahmten Tafelbilder* zu nennen. Darunter verstehe ich farbige Darstellungen, welche nicht sowohl einem obligaten Wandbekleidungsstoffe ornamentale Dienste leisten, sondern selbständig illusionbereitend wirken sollen. Ihre Technik sucht daher rückwärtslos die vollkommensten Mittel: sie benutzt als Malgrund Leinwand, Holz, Kupfer, Pappe, Kreidegrund etc., ohne daß wir (wie beim gewebten und



351] Kamin und Spiegeldekoration von J. A. Meiffonier.

beim Freskobild) die natürliche Struktur dieser Materialien unter der Malerei erkennen müßten; es ist auch ganz gleichgiltig, welche Pigmente und Bindemittel der Maler anwendet, wenn er nur seinen 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 eingerahmte Wandbilder handelt, als »nicht wohlgeboren«, als nicht ganz stilvoll erscheinen. Die Zeiten des Kunstverfalls sind wesentlich dadurch charakterisiert, daß man häufig die Maximen des Tafelbildes auf die ornamentale Stoffbemalung anwendete und umgekehrt; auch heute noch wird darin vielfach gefehlt (ein Beispiel S. 148; Ähnliches ließe sich aus dem Bereiche fast aller malerischen Techniken berichten). Das Tafelbild braucht notwendig einen *plastischen Rahmen* sowohl zu seiner Isolierung als zu seiner Verbindung mit der Wand, dann aber auch, weil gerade die täuschende Natürlichkeit sofort als Werk von Menschenhand erkannt werden soll (S. 142); aus diesen Gründen ergibt sich als beste Form 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. Ueber die Beleuchtung der Oelbilder vgl. S. 159.

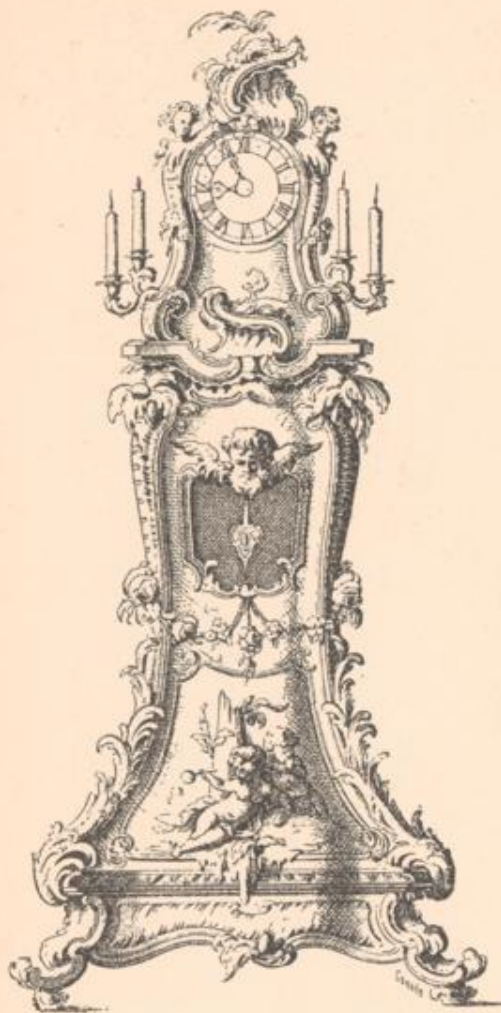
Dieses ganze wichtige Kapitel mit wenigen Sätzen erschöpfen zu wollen wäre anmaßend; aber Eines sollte über allen Zweifel erhaben sein: wenn das Oelbild ein wirklicher »Zimmerschmuck« und nicht bloß eine kolorierte Idee oder ein technisches Kunststück sein, wenn es also *dekorativ* wirken soll, so muß es mit der übrigen Dekoration harmonieren. Da wir aber mit gutem Recht für unsere deutsche Wohnung prinzipiell warme, behagliche, lebenswürdige 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 Gesamtm Stimmung 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 Grade gesteigert, von der kalten Wirklichkeit in die warme Illusion umstilisiert zu werden (vgl. S. 188). Sodann rein ästhetische Erwägungen: Lebensgroß, wie wir selbst,



352] Partie des großen Saales im Schlosse zu Bruchfal, erbaut von Joh. Balth. Neumann seit 1743.

Das Ornamentwerk im zierlichsten Rocaillestil; die starken Halbfäulen, schon antikisirend, entsprechen nicht mehr der Idee des Rococo (vgl. S. 336).

HIRTH, D. ZIMMER



353] Entwurf zu einer Standuhr von
J. M. Hoppenhaupt.

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 kömmt 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 Tafelbilder, 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. Den wichtigen Unterschied zwischen Porträtspiegel und rein dekorativem Spiegel habe ich schon S. 154 besprochen.

Die *unter Glas* eingerahmten Bilder können (etwa mit Ausnahme größerer Farbendrucke und Pastellgemälde) nicht als »dekorativer« Wand schmuck im eigentlichen Sinne gelten. Gleichwohl ist auch hier in der Gesamtstimmung des bürgerlichen Rococo- und Zopfstils ein gewisser gemüthlicher Effekt durch geschickte Gruppierung und mit Hilfe hübscher Umrahmungen zu erzielen. (S. 152 & 364.) Große schwarze Kupferstiche mit sehr breitem weißem Rand fügen sich kaum in den Rahmen einer vornehmeren Dekoration, fast eher noch Photographien mit dem warmen röthlich-braunen Ton; hat bei den Kupferstichen *avant la lettre* der weiße Rand wenigstens noch einen Liebhaberwerth, so ist er bei den Photographien gänzlich überflüssig.



354] Entwurf zu zwei verschiedenen
Konfoltischen.

Kupferstich von J. W. Meil
um 1740—45.

Ueber das *Fenster* als Lichtquelle und seine inneren Vorhänge ist schon S. 162 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 häufiger Versuche, 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 den benachbarten Wandpartien, nicht stark vertreten sind. In der Verlegenheit hat man zu 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 sehr nett aus Leinwand mit geflickten Einfätzen gemacht wird. *) Ein wenig Weiß am Fenster ist namentlich dann gut angebracht, wenn die übrige Zimmerdekoration davon nicht viel enthält; wie im orientalischen Teppich werden dadurch alle anderen Farben gehoben. Sehr verwendbar für den langen Vorhang sind die polychromen orientalischen Stoffe, sowohl die starken, teppichartig gemusterten Portièren aus Wolle, als die seidenen 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 sogenannten Granitstoffes, der jetzt in den feinsten Nüancen zu haben ist. Die Stillosigkeit lebensvoller Muster habe ich S. 133, die Verkehrtheit der Verwendung derselben Farben an Vorhängen und Möbeln S. 173 und die bezügliche Sonderstellung der Rococo- und Zopfdekoration S. 123 besprochen. Enthält die Fensterlaibung polychrome Bemalung auf weißem Grunde (wie in Fig. 185, 187), so ist der Vorhang als Lichtvermittler überhaupt überflüssig. Im Rococozimmer sind Vorhänge aus einfarbig hellblauem, hellgrünem, gelbem oder fleischrothem Atlas leicht zu fälteln, wodurch die Lichter und Schatten des vornehmen Stoffes »geweckt« werden. Im mittelalterlichen und Renaissance-Zimmer bilden die *Butzenscheiben* 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. 180, 210). 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 imitierte Glasgemälde wirken im Wohnzimmer nur in den oberen Partien der Fenster und in Verbindung mit Butzenscheiben oder rautenförmigen Scheiben stilvoll; die letzteren (vgl. Fig. 252) haben vor den ersteren gröÙere Durchsichtigkeit voraus (die Außenwelt erscheint uns wie ein Mosaik-

*) Ich verzichte auf eine eingehende Besprechung der verschiedenen Muster in Mullstoffen, auch der sogenannten »Stores«, welche das Fenster in seiner ganzen Breite bedecken etc. Die Anwendung solcher »Fensterfchleier« scheint mir, sofern es sich nicht um die Verdeckung eines läÙigen Vis-à-vis handelt, doch gar zu sehr Modefache zu sein. DaÙ sie die Blicke von der Außenwelt abziehen, ist zweifellos. Die »historischen Stile« kannten dergleichen nicht.



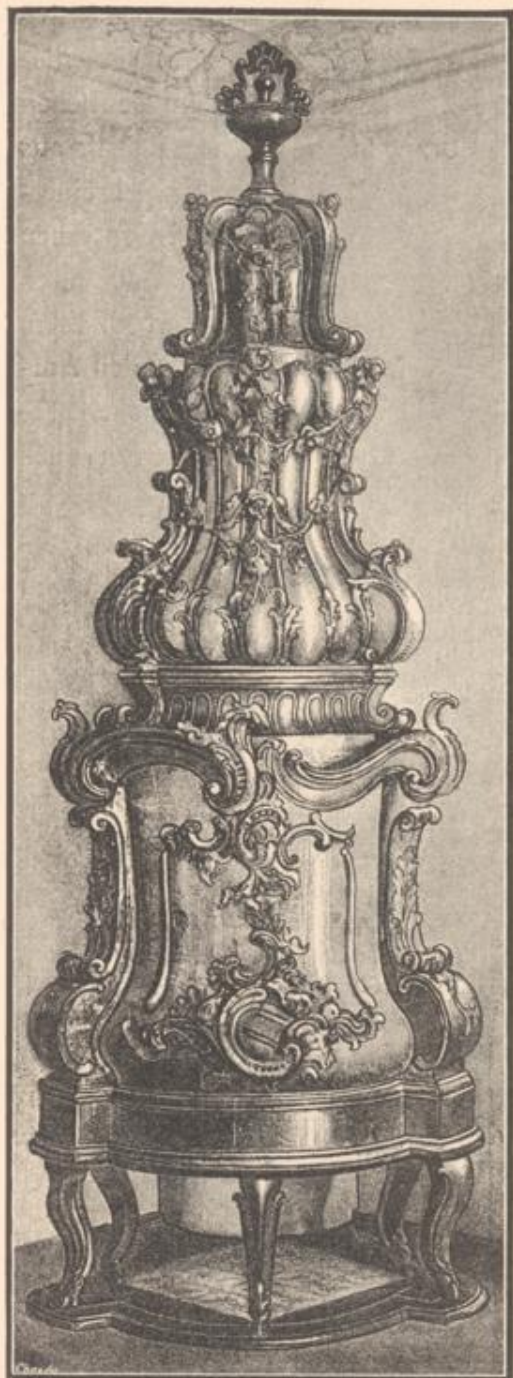
355] Pariser Interieur um 1760 von H. Gravelot.

bild), entbehren aber die stereoskopische Erscheinung und Lichtzerstreuung; Raufenfenster aus verschiedenfarbigen Gläsern thun dem Auge wehe und beeinträchtigen die ganze Dekoration. Ueberhaupt ist vor dem *Zuwiel* an farbigen Unterbrechungen der Lichtquelle zu warnen. Eine schöne Aussicht in's Grüne oder auf freie Plätze, gute Architekturen etc. sollten wir uns dadurch nicht verkümmern; hier bekenne ich mich offen als Verehrer der Spiegelscheibe.

Im vorigen Jahrhundert waren *Innenläden* an den Fenstern sehr beliebt, welche bei Tage mehrfach zusammengelegt in der Laibung verborgen waren, Abends aber ausgebreitet, mit ihren vergoldeten Leisten und Ornamenten die Fensterfläche in Harmonie mit der übrigen Täfelung reich dekorirten.

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. 166), sondern der Lieblingsplatz der Insassen, von dem aus der Blick in die sonnige oder stürmische Landschaft hinausgeschweifte oder dem Getriebe auf der Straße 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. 131 und 210. Die Vorliebe für den »Platz am Fenster« hat aber nicht nur zu erkerartigen Vertiefungen der Täfelung (Fig. 187, 251, 270, 276), sondern auch zu künstlichen Abschlüssen im Zimmer selbst geführt (Fig. 268, 273). In dem Beispiele Fig. 252 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. 253.

Die beweglichen größeren *Kästen* und *Schränke* haben im Allgemeinen dieselbe Entwicklung durchgemacht, wie die Wandvertäfelung, und fast mehr noch als diese unter dem Einflusse der architektonischen Details gestanden. Es spricht sich darin eine unbändige Freude an der »Façade« der jeweils herrschenden Baustile aus; aber dieses Schwelgen in der Miniaturarchitektur tritt sowohl in der Gothik als in der Renaissance nicht in den frühen, sondern erst in den späten Perioden hervor. Dann aber wird das Geschäft mit großer Energie betrieben: in den Kabinetts des 16. und 17. Jahrhunderts finden wir alle nur



356] Gelbglasirter Thonofen aus Oberfranken.
(Im Besitze des Verfassers.)

denkbaren Façadenmotive von Michel-Angelo und Palladio bis zu Bernini wieder-
gespiegelt. Zweifellos waren die Bauten der Renaissance vermöge ihrer horizontalen Aus-
theilungen zur Nachahmung im Zimmer mehr geeignet als jene der Gothik. Ent-
sprechend den großen, wurden auch die kleinen Details der Architektur gewissenhaft
übernommen: Der Wafferschlag der Gothik (S. 262) ebenso, wie später das Kranzgesims
des vollendeten italienischen Stils und die noch späteren Verkröpfungen und gewul-
steten Frieße des Jesuitenstils. Eine Aus-
nahme macht der Rococostil, welcher für
feine Vertäfelungen, Thüreinfassungen, Ge-
schränke, Rahmen und Marmorplatten eigen-
thümlich rundlich profilirte Leisten und
Ränder erfunden oder vielmehr mit Vorliebe
angewendet hat (ove, tore und bec-de-
corbin). Durch diese Profilirungen erhalten
die Einfassungen und Möbel des Rococostils
etwas Weiches, Komfortables, der großen
Architektur werden ihre scharfen Kanten ge-
nommen, welche allerdings im Wohn-
zimmer oft genug lästig sind.

Die mittelalterlichen Bildungen habe ich
S. 238 und 260 besprochen. Die Frührenaif-
fance hatte keine direkten Anknüpfungen
an die verschiedenen Formen des antiken
Wandschranks (armarium) und bildete nur
in ihrer Weise die mittelalterlichen Ueber-
lieferungen aus. Die italienische Ebenisterei
hat am Längsten an dem Prinzip der breiten
Füllungen festgehalten, aber schon sehr früh-
zeitig die stilgerechte glatte Flächenverzierung

durch Intarsien mit der virtuos ausgeführten Holzschnitzerei veraufacht, 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, und zwar ebenso aus praktischen wie aus ästhetischen Gründen. Auch die reicheren französischen Schreinerarbeiten des 16. Jahrhunderts haben meist Füllungen mit geschnitzten Grottesken oder Figuren in architektonischer Umrahmung. Die Hochrenaissance hat den alten Formen (Truhe und Koffer, vierthüriger Schrank, Hochbuffet mit offenem Untertheil, Truhenbuffet mit Baldachin etc.) einige neue hinzugefügt: den Aufsatzkasten (cabinet), welcher als selbstständiges Kunstwerk, mit reichen architektonischen Eintheilungen und vielen Schubladen, auf einen beliebigen Tisch oder ein besonders dazu komponirtes Untergestell zu stehen kam; ferner den Doppelschrank mit verjüngtem Obertheil (armoire-cabinet, eine speziell italienisch-französische Abart der armoires à deux corps): während beim alten vierthürigen Schrank der obere Theil zwar dieselbe Breite, wie der untere, aber *niedrigere* Thüren hat, ist bei diesem Schrank umgekehrt der obere Theil schmaler, höher und schlanker, als der untere, außerdem hat er in der Regel noch einen giebelartigen oder dgl. Aufsatz. Diese Form, welche ehemals nicht einmal am Niederrhein, geschweige denn im deutschen Süden beliebt war, hat der fogen. modernen Renaissance ihre Hauptmöbel geliefert. Es giebt einzelne schöne Lösungen des Prinzips, namentlich wenn der Obertheil nur eine Thür und eine andere Lifenenbildung hat, als der Untertheil; in der Regel aber ist diese Art von Schränken dadurch unerfreulich, daß der symmetrische Aufbau preisgegeben ist ohne irgend einen Ersatz an Humor oder Originalität.*) Wesentlich verschieden von *diesem* Möbel sind die gothisirenden Etagenschränke der französischen Frührenaissance (Fig. 99). In Deutschland hat schon das Ende des 16. Jahrhunderts den hohen zweithürigen Kleiderschrank gezeitigt.

Das 17. Jahrhundert hat eigentlich weniger in der Erfindung neuer Schrankformen, als in der Variirung der alten in Bezug auf Material, Farbe und Technik Großes geleistet. An den Kabinets wurden nicht bloß die Eintheilungen reicher und komplizirter, wurden nicht bloß die raffinirtesten, oft für den Besitzer selbst chicanösen geheimen Verstecke und Mechanismen angebracht, sondern es wurden

*) Wenn man nämlich eine Senkrechte durch die Mitte der rechten Oberthüre zieht, so schneidet die Verlängerung der Linie nicht die Mitte, sondern das linke Drittel der rechten Unterthüre. Der Aufbau verletzt also ein Hauptgesetz der Architektur.



CABINET DUN PEINTRE.
*Dedie a Madame Marie Honnête Lyree, veuve de feu Mr S. Chodoricki,
 Par son très-humble et très-Obeissant serviteur et fils
 David Chodoricki.*

Donné par D. Chodoricki à Berlin en 1772.

357]

nun auch alle nur denkbaren Stoffe (Steine, Metalle, Holz, Leder, Lack, selbst Gewebe) in allen denkbaren Techniken zu Ein- und Auflagen, zu Applikationen und Verkleidungen aller Art angewandt. In Deutschland, namentlich in Augsburg und Nürnberg, eignete man sich bald auch alle italienischen Praktiken an; trotz seiner Kriegsnoth verfuhr damals Deutschland mit seinen Kabinetten den Weltmarkt. Seit etwa 1620 erhielten an größeren deutschen Geschränken die Schnitzereien in dunklem den Vorzug vor den Einlagen in hellem Holz. Die Periode Louis XIV. hat die Vergoldung und die Metallbeschläge nicht erfunden, sondern nur vermehrt, nicht interessanter, sondern langweiliger gemacht. Auch die neue Kommode dieser Zeit ist doch nur eine Umstilisierung des uralten langbeinigen Koffers. Die meubles à l'appui verdrängen nun in den Zimmern allgemein die meubles de hauteur; die großen Schränke wandern in die Garderobe oder auf den Vorfaal.*) Kommoden, Münzschränke etc. erhalten Marmorplatten. In den Boullarbeiten erreicht der Louis XIV.-Stil seine Höhe. Das 18. Jahrhundert endlich erfindet den Glaschrank, setzt dem bequemen Schreibtisch mit ausgeschnittener Brüstung die Rollschublade auf und ist unermüdlich in der Herstellung aller Arten von Bureaux, Sekretärs u. dgl. In Frankreich wurden neben und nach den Boull-Arbeiten u. a. die Genres *Cressant* und *Cassieri* (die Flächen und Kanten der Kommoden, Schreibtische mit reichen Bronzeornamenten überzogen) und *Vernis-Martin* (leicht reliefirte und bemalte Lackmöbel) beliebt. In Deutschland blieb man an Findigkeit nicht zurück und wandte mit Vorliebe wieder die Holzintarsia an. Der praktische Kern der meisten dieser Bildungen beruht in der Vereinigung von Tisch, Kommode und Kabinet; es wurden dadurch Möbel geschaffen, welche gleichzeitig als Schreibtische und zur Aufbewahrung von Büchern, Urkunden, Geld und Siebensachen aller Art verwendbar waren, bez. noch sind. So spiegelt sich in dem Werden, Blühen und Vergehen der verschiedenen Geschränke gewissermaßen die Kulturgeschichte. Welcher lange Weg von dem festungsartigen vierthürigen Schrank der Frühgothik bis zur Kommode des Rococo- und dem Glaschrank des Zopfstils — und doch, welche stetige Entwicklung im Einklang mit den häuslichen Sitten und Gebräuchen! Die Spezialgeschichte dieser Möbel ist ein Ding für sich; ich muß meine verehrten Leser bitten mit dem Vorlieb zu nehmen, was ich in den

*) Eine Ausnahme bilden die großen Prachtmöbel im Genre Boullé etc., welche nur Schaustücke in den königlichen Schlössern waren.



D. Chodowiecki sc.

358] Das Experiment. Von D. Chodowiecki.

vorigen Abschnitten darüber vorgebracht habe, und nebenbei die Illustrationen zu studiren. *)

Die Formung von *Tischen* und *Sitzmöbeln* ist eine außerordentlich vielgestaltige gewesen. Es ist oft schwer zu fagen, woher die eine oder andere Form genommen wurde; doch dürfen wir annehmen, daß die antiken Grundtypen sich durch das ganze Mittelalter hindurch (S. 238 und 270) erhalten und ihre Umstilisirung 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. 362) 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 Gufseisen 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, ver-

*) Außer dem »Formenschatz« empfehle ich besonders das bereits in der Anmerkung S. 310 zitierte Buch von *A. de Champeaux* »Le Meuble«, dessen zweiter Band — das 17. bis 18. Jahrhundert umfassend — im Augenblicke der Drucklegung dieses Bogens (Ende Oktober 1885) in meine Hände kommt. Ferner die bereits mehrfach zitierten Schriften von *Viollet-Le Duc*, *Lübke* (französl. Renaissance), *Havard* (L'Art dans la Maison), *Weiss* (Kostümkunde) u. s. w.



359] Deutsches Interieur um 1770, nach Chodowiecki.

lieh 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 (S. 300) für die untere Anschwellung der symbolischen Säule in Anspruch nehmen. Von diesem Grundsatze ging die Spätrenaissance zwar bei den naiv-primitiven »Bauernmöbeln« (Fig. 131, 173, 176, 198, 242, 280 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 Thatfache, daß sich die solidesten Konstruktionen weit über hundert Jahre im Gebrauche erhalten haben, daß wir z. B. auf den Gemälden der Rubens und Velasquez zum Theil genau dieselben Sesselformen wiederfinden, wie auf denjenigen der Raffael und Holbein, und daß die so bequemen niederländischen Lehnstühle der Spätrenaissance (Fig. 256) sich durch das ganze 17. Jahrhundert erhalten haben. Ja es läßt sich sogar der Nachweis führen, daß gerade die Spätrenaissance in der stilvollen Vereinfachung des Struktiven mehrfach die vorausgegangenen Perioden übertroffen hat. Daneben hat freilich fast jedes Lustrum der großen Zeit auch einzelne Absonderlichkeiten an den Tag gebracht, so die

*) 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 *catbedra* (Lehnstuhl ohne Armstützen), endlich wie das *solum* (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 und der Louis XIV.-Stil nachweislich sehr opulent geforgt hat. (S. 335.) Ob im frühen Mittelalter wirklich Stühle ganz aus Bronze hergestellt wurden (S. 238), erscheint sehr zweifelhaft; der sogen. Thronessel Dagobert's, welchen man dafür als Beleg anführt, kann wohl auch ein Erzeugniß der spätrömischen Antike sein.



360] Pariser Interieur um 1770, von H. Gravelot.

Verwendung der Goldschmiedeornamente (Fig. 282), die mageren Säulen in der Periode Louis XIII. (Fig. 282) u. f. w.

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. 173 & 335) sofort losmachen und zu einer freien, stilvollen Behandlung der Quaste, der Borte, des Vorhangs, des Kissens 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; die gepolsterte Sitzbank kam in Paris erst unter Louis XIII. auf (Fig. 319) und 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. 115) 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. Sehr lehrreich ist z. B. der große Triumphwagen Albrecht Dürer's, ferner die Illustrationen Burgkmair's zum »Weiskunig«, sowie dessen Blätter zum Triumphzug Maximilian's I. und »Heilige des Hauses Oesterreich«*) — außerdem wahre Fundgruben für die Festdekoration und die dekorative Ornamentik überhaupt. Das gesammte Tapezierwesen ist zur Zeit in einem neuen Werdeprozeß begriffen; man wird dabei um so sicherer zu befriedigenden Lösungen kommen, je mehr man alle unnützen Zuthaten beseitigen und die Anforderungen der Bequemlichkeit und Aesthetik mit *einfachen* Mitteln erfüllen wird. Ja man kann sagen: Je edler und kostbarer die zu verwendenden Stoffe, desto natürlicher und ungezwungener sei die Applikation. Das gilt insbesondere auch von den Vorhängen und Portièren, wovon schon S. 420 die Rede war.

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. Reichere Ausstattung des Tuches würde dem Eßgeschirr Konkurrenz machen; warum in diesem Falle lebensvolle Ornamente, Akanthusranken etc., wie sie die moderne Damastweberei

*) Vgl. »Formensch. d. Ren.« No. 6, 71, 89, 90, 199; Jhrg. 1879 No. 37; Jhrg. 1880 No. 65 und 87. Eine reiche Uebersicht alter Passementerien bietet auch mein »Kulturgeschichtliches Bilderbuch«.



361] Interieur im Louis XVI.-Stil, um 1775, nach Delaunay.

liebt, eigentlich nicht am Platze find, geht aus dem S. 134 Gefagten hervor. Die farbige Ornamentik der *Teller* und *Schüsseln* ist mit Rücksicht auf die Farben der Speisen wesentlich auf Weiß und Blau beschränkt (S. 198). 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 »Christofle« 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 und der Leuchterweibchen (Fig. 32, 40, 63, 210, 245, 247, 271), während die Kerzenleuchter einfach übernommen werden können. Schwieriger ist die Bildung der Lampe, für welche indeffen gleichfalls zahlreiche stilvolle Lösungen theils schon vorliegen (Fig. 292), theils mit Leichtigkeit unternommen werden können — die Elemente dazu bieten die vielfachen alten Gefäß- und Leuchterbildungen.

Aber Stil und Geschmack sollen nicht blos in unseren Prunk- und Wohnräumen, in den Möbeln und Geräthschaften des gefelligen Gebrauchs herrschen, — mehr als irgendwo sind sie auch im *Schlafgemach*, an unserem Ruhebett und an Allem, was damit zusammenhängt, am Platze. Daß wir den dritten Theil unseres Lebens oder mehr im *Bette* zubringen, ist zwar Jedermann hinlänglich bekannt; aber trotzdem üben Millionen, die sonst den Anspruch erheben, zu den gebildeten und vernünftigen Leuten gerechnet zu werden, in Ansehung ihrer Schlummergelegenheit eine geradezu unbegreifliche Knauferei und Entfagung; hier offenbart sich so recht deutlich das kleinliche, unkünstlerische Spießbürgerthum unserer klugen Zeit, welches den hohlen Schein der »guten Stube« einer soliden bürgerlichen Behäbigkeit vorzieht. Das Bett ist der Maßstab eines gewissermaßen klassisch-humanistischen Materialismus; »sage mir, wie du schläfst, und ich will dir sagen, wie du lebst«. Und doch gibt es kaum eine andere menschliche Veranstaltung, welche auch der Unbemittelte in annähernd gleicher Vollkommenheit mit dem Könige theilen kann, welche bei gleich hohem Gebrauchswerthe (8 Stunden täglich!) ein gleich niedriges Anlagekapital voraussetzt. Ein ausgezeichnetes Bett, sagen wir für 250 bis 300 Mark, verurfacht bei fünfprozentiger Verzinsung und fünfzehnjähriger Amortifikation für jede Nacht



J. M. Moreau del.

A. Rastrelli sculpsit

362] Pariser Interieur um 1775, nach J. M. Moreau.

HIRTH, D. ZIMMER

55

kaum zehn Pfennige Kosten, wobei das Nachmittagsschläfchen und die Krankenlager gratis dreingehen, — ein Aufwand, welchen die durch die gute Ruhe gewonnene erhöhte Spannkraft und Arbeitsfähigkeit reichlich ersetzen. Eine Nation, die gut schläft, wird auch eine um so bessere Tagesarbeit leisten können. — Fort also mit den schlafmordenden Prokrustesbetten und Marterkafken aus unseren Gasthöfen und Privatwohnungen, an ihre Stelle trete eine menschenwürdige Lagerstatt, welche wir mit Stolz das »deutsche Bett« nennen dürfen!



363 & 364] Szenen aus dem häuslichen Leben um 1770—90.

Das erste Erforderniß des guten Bettes ist eine gewisse Grofsräumigkeit: 2,10 Meter lang, 1,20 bis 1,50 Meter breit, das wird selbst umfangreichen einschläfrigen Menschen genügen. Das zweischläfrige Bett, das mindestens 1,80—2,00 Meter breit sein sollte, entspricht der heutigen deutschen Sitte nicht mehr. Die Franzosen, welche noch zu Anfang des 17. Jahrhunderts 3—5-schläfrige Familienbetten hatten, halten an dem zweischläfrigen Ehebett fest. Kaum minder wichtig als die Geräumigkeit ist eine tiefgehende, gleichmäfsige, weder zu feste noch zu weiche, weder konvexe noch konkave Polsterung, damit wir unsere müden Glieder ohne Alpdrücken bequem ausstrecken können — Berg und Thal sind also wohl zu vermeiden. Die schon von den alten Römern prächtig hergestellte durchnähte, mit elastischen Thierhaaren gefüllte Matratze verdient in jeder Beziehung den Vorzug vor den allzuweichen Federkissen; das Abscheulichste sind die geradezu gesundheitschädlichen Flaumkatakomben, in welchen unsere sorglichen Bäuerinnen den Pelz von zehn und mehr Gänsegenerationen als höchsten Familienstolz aufbewahren, und in welche wir mit der stillen Resignation eines zum Dampfbade Verurheilten einsinken. Wie viel Zahnweh u. dgl. — wo nicht Schlimmeres — entsteht aus dieser barbarischen Sitte, und wie unästhetisch und lächerlich sind die Stellungen, die der menschliche Leib in einem solchen Brutnest



Nach Kupferstichen von D. Chodowiecki in Berlin.

steht, können wir nach französischem Muster besser durch eine einzige, mit Pferdehaaren gefüllte Schlummerrolle bilden, so daß der Körper bis zu den Schultern horizontal und nur der Kopf etwas höher liegt. Auch mit den Decken wird ein unsinniger Luxus getrieben, wenn wir uns mit Bergen von Federbetten belasten und unseren Leib durch übermäßige Wärmegrade verweichlichen. Wollene mit Linnen überzogene Decken, vulgo Pferddecken, die wir ja im Winter verdoppeln und verdreifachen können, sind der Gesundheit entschieden zuträglicher; wer an empfindlichen Füßen leidet, mag sich durch ein wärmeres Kissen oder Polster am Fußende des Bettes helfen.

Für die *Dekoration* des Bettes liefern uns alle Jahrhunderte seit Sardana- pal die reichste Abwechslung. Die zelt- und kastenartigen Bildungen hatten im alten Orient sowohl als im mittelalterlichen Norden ihren Ursprung hauptsächlich wohl in der Absicht, die Schlummernden den Blicken der Diener und sonstigen Bewohnern des Raumes zu entziehen, erst in zweiter Linie mag dabei der Schutz gegen das grelle Tageslicht, gegen Luftzug, Kälte oder Hitze, Staub etc. bestimmend gewesen sein. Im altnordischen »Saale« zechte und schlief das Königs- paar neben den Mannen und Frauen des Gefolges, da war wohl ein züch- tiger Abschluß von Nöthen. In Frankreich waren noch unter Henri IV. und selbst noch unter Louis XIII. Wohn- und Schlafzimmer Eins (S. 312.) Aber während im antiken Orient und Süden, auch im Byzantinisch-Romanischen (Fig. 1)

55*

einnimmt! — Die moderne Errungenschaft der Sprungfedern ist nur dann eine Wohlthat, wenn sich dieselben nicht durch unangenehme Protuberanzen bemerkbar machen. Bei guter Polsterung genügt heute noch das altrömische Gurtennetz den höchsten Ansprüchen. Die Kopfunterlage, welche bei uns in Deutschland am häufigsten aus einem keilförmigen Polster und daraufliegenden Federkissen be-

vorwiegend nur textile Stoffe, an der Zimmerdecke befestigte Teppiche und Tücher zum Abschluß der Lagerstatt verwandt wurden, bildete der Norden mit Vorliebe das sogenannte Himmelbett aus, welches fogar vielfach, namentlich in den Zeiten der späten Gothik und frühen Renaissance, kasten- und nischenartig mit der Wandvertäfelung verbunden, also nicht mehr als »Möbel« erscheint. (Fig. 8, 16, 134.) Der eigentliche »Himmel« wird auch an den beweglichen, freistehenden Betten der späteren Perioden theils durch feste Holzschranken, bez. Säulen oder Pfeiler getragen, theils tritt er nur als überhängender, am Kopfende der Bettstelle oder an der Zimmerwand befestigter Baldachin auf. (Fig. 20, 64, 89, 93, 103, 125.) Diese letztere Form ist zur höchsten Ueppigkeit unter Louis XIV. ausgebildet worden (Fig. 334): der Bettbewohner will nicht mehr den Blicken seiner Umgebung sich entziehen, sondern vielmehr eine besonders liebenswürdige und intime Seite seiner fürstlichen Pracht entfalten, gewissermaßen einen Thronhimmel im *Négligé*.

Hier nun ist ein Punkt, wo heutzutage der Dekorateur das zweite Wort, das erste dagegen der Arzt zu sprechen hat. Alles, was das Athmen erschweren oder schädigen kann, müssen wir sorgfältig von unseren Betten fernhalten. Wo es der Raum erlaubt — was freilich in den Miethkasernen der großen Städte nicht immer der Fall ist — sollte, nach englischem Vorbilde, die Bettstatt frei inmitten des Zimmers stehen, damit die vom Schlafenden verbrauchte Luft nach allen Seiten frei abfluthen und durch neue ersetzt werden kann. Aus diesem Grunde sind alle kastenartigen Einpferchungen (wie die hohen Seitenwände und die Rückwand am römischen *lectus genialis*), alle luftabschließenden Gardinen etc. zu vermeiden; selbst ein bloßer Baldachin erschwert den Luftwechsel, da er die über uns befindliche Luftsäule und deren Strömung verkürzt. Indessen möchte ich damit den glücklichen Besitzern von Himmel- und ähnlichen Prachtbetten ihre Freude nicht verderben; gar viel kömmt auf die Lage, Gröfse und Temperatur des Schlafrumes, auf die Zahl der Schlafgenossen (wer's kann, bleibe allein!) und auf den bürgerlichen Beruf des Bettbewohners an. Ein Stubengelehrter oder ein in staubiger Werkstatt schaffender Handwerker kann guter Nachtluft weniger entrathen, als ein Forst- oder Landmann, und unsere Bauernkinder, die sich von früh bis spät im Freien tummeln, bleiben rothwangig und bausbackig, obschon sie oft in engen Schlafräumen mit Eltern und Groseltern zusammengeschachtelt sind. Die Stadtluft an sich ist es wahrlich nicht allein, welche die Wangen unserer Kleinen bleicht; sondern der Umstand, dafs wir sie



365] Pariser Interieur um 1775, nach J. M. Moreau.

bei ungenügender Bewegung und wohl gar mangelhafter Ernährung jahraus jahrein in schlecht gelüfteten Wohn-, Schlaf- und Schulstuben einsperren.

Für gewöhnlich wird also die niedrige Bettlade zum Träger der Dekoration zu machen sein. Soviel Schmuckwerk an Schnitzereien und Intarsien, oder durch Verwendung kostbarer Materialien, wie Ebenholz und Elfenbein, hier nun auch an-



366 & 367] Szenen aus dem häuslichen Leben um 1770—90.

gebracht werden kann: stilvoll kann das Bett doch nur dann sein, wenn der Schmuck nicht unbequem für den Gebrauch und für die bei diesem Möbel doppelt wichtige Reinigung wird. Vor Allem darf das Besteigen nicht mit Schwierigkeiten verbunden sein, wie denn z. B. zum altrömischen Brautbett sonderbarerweise eine kleine Treppe hinaufführte; die Seitenschranken dürfen mit ihren Kanten und Ausladungen nicht über das Polster hinausragen, damit wir uns beim Niederlegen nicht stoßen und damit im Schlafe unser Haupt vor Beulen geschützt sei. Alles das weist auf eine mehr glatte Behandlung der Seitentheile, auf wenig hervorragende Flächenverzierung hin, was auch auf die Behandlung der Kopf- und Fußtheile von Einfluß wird. Als unübertroffenes Ideal erscheint mir immer die mächtige nordisch-romanische Bettlade mit ihren starken, breiten Ständern und Brettern, ein Werk, das mehr der Arbeit des Kunstzimmermanns als derjenigen des Schreiners angehört, und in dessen massiv eingeschnittenen und ausgestochenen Ornamenten mit wunderbar verschlungenen Thier- und Pflanzenformen uns die heldenhafte Kunst der Völkerwanderung wie eine Sage aus der östlichen Urheimat anmuthet. Auch noch die Bettlade der frühen Gothik hat einen reckenhaften Charakter, während die spätere Gothik auch an diesem Geräth ihre architektonischen Spielereien, Schiefscharten, Spitzbogen u. dgl. anbringt. Aber weichlichere Sitten bringen zartere, zierlichere Formen mit sich. Wir weisen nun weder die Elfenbeineinlagen der



Nach Kupferstichen von D. Chodowiecki in Berlin.

Spätrenaissance, noch die Amoretten des Rococo zurück, wenn sie am rechten Platze richtig befestigt sind; wohl aber alle unorganisch angeklebten Ornamente und die schnörkelhaft angefügten Schnitzereien, welche unter den Händen der Kammerzofe zerbröckeln. Dafs auch die eiserne Bettstelle, eines der wenigen stilvollen Kinder unserer Zeit, keine üppig hervorbrechenden geschmiedeten Ranken und Blumen

verträgt, ist selbstverständlich. Den reichsten Schmuck dagegen können wir auch der einfachsten Bettstatt durch Schaudecken aus kostbaren Stoffen, mit Spitzen und Stickereien geben. (Fig. 241, 286.) Hier hat die Phantasie unserer lieben Frauen weitesten Spielraum — hier können sie uns nach Herzenslust Blumen und Liebesgötter oder sittige Sprüche und fromme Zeichen weben; ist doch das Bett der Anfang und das Ende unserer irdischen Bahn und, wenn es gut bestellt ist, ein Himmel auf Erden!

Es ist nicht die Aufgabe dieser »Anregungen zu häuslicher Kunstpflege«, für jedes Möbel, Geräth und Gefäfs eine historisch-kritische Stil- und Schönheitslehre zu geben. Dafs wir nicht ausschliesslich nur das Alte anerkennen und empfehlen oder uns einseitig an eine gewisse Stilperiode halten sollen, ist mehrfach betont worden. Thöricht wäre es, wollten wir uns den wohlthätigen Neuerungen verschliesen, welche die moderne Volks- und Privat-Gesundheitspflege auch in unserer häuslichen Einrichtung bedingt. Aber man kann auch hier das Neue und Praktische mit Geschmack, mit stilistischer Feinheit bilden. So wäre es z. B. eine äufserst dankbare Aufgabe für einen erfindungsreichen Kopf, einmal einen wirklich »stilvollen«, d. h. ebenso brauchbaren als schönen, Waschtisch herzustellen, der in Formen und Farben dem sehr vernünftigen Marmor- und Porzellanprinzip gerecht würde; freilich müfste der Mann, um nicht in kleineliches Schnörkelwerk zu verfallen, selber mit allen modernen Salubritätsfinessen



368] Familienscene von D. Chodowiecki.

»davon (mit den Worten Dürer's) durch vieles Nachbilden unser Gemüth voll gefaßt ist«.



Es wäre nun so übel nicht, den bisherigen Ausführungen noch allerlei Betrachtungen über spezielle zweckmäßige Einrichtung z. B. eines Wohn-, eines Speise-, eines Herrenarbeits-, eines Jagdzimmers, einer Bibliothek, eines Boudoirs u. dgl. hinzuzufügen.*) Aber ich meine, gerade in solchen besonderen Aufgaben der Dekoration sollte man sein *eigener* Rathgeber sein. Ich wollte mit diesem Buche nur »Anregungen«, keine »Rezepte« geben; gerade in der selbstständigen Erfindung schöner und praktischer Einrichtungen erblüht die wahre Freude an der Dekorationskunst. In diesem Punkte stimme ich herzlich gern

*) Anweisungen der Art in Form netter Plaudereien gibt *Henry Havard* in seinem Buche »L'art dans la Maison« (Paris, 1884).



369] Familienglück, von D. Chodowiecki.

meinem hochverehrten Gönner *Jacob v. Falke* zu, der in seiner verdienstvollen »Kunst im Hause« dem *Berufe der Frau zur Beförderung des Schönen* ein besonderes Kapitel gewidmet hat. Gewiß, was wären wir Männer mit allen unseren Gedanken und Büchern in diesen Fragen ohne unsere Frauen! Sie sind nicht bloß die Leuchte unseres Lebens, nicht bloß der Stab, an welchem unsere Reben blühen, nicht bloß die Bienen, welche unsere Waben mit süßem Honig füllen, nicht bloß die anmuthigen Gärtnerinnen, die uns himmlische Rosen in's irdische Leben flechten, — sie sind auch die talentvollen Tapeziererinnen und Dekorateusen, die unser Heim zur traulichen Kunstwerkstatt gestalten! Und auch den »lieben Kinderchen« werden die Tugenden der Gottesdemuth, der Menschen- und Wahrheitsliebe und jeglicher Rechtschaffenheit durch die Erinnerung an die Kunstfreudigkeit des Elternhauses erst zur rechten Lebensweisheit gerathen.

Zum Schlusse nur noch wenige Bemerkungen für die häusliche Praxis. Gar Viele, welche sich durch das Wiedererwachen des Sinnes für die Kunst im Hause angeregt finden, stehen vor anscheinend unüberwindlichen Schwierigkeiten und geben den Versuch alsbald auf. Es beruht dies zunächst auf dem Mangel an tieferem Verständniß, das ja, wie ich des öfteren angedeutet habe, sich nicht im Handumdrehen erhaschen läßt. Die üble Folge solcher Unwissenheit ist eine gewisse Ungeduld, man verzweifelt am Können, wohl auch an der Hinlänglichkeit des Geldbeutels. Anstatt mit aller Ruhe und Gründlichkeit zu studiren, sich nach guten Vorbildern umzusehen, zu vergleichen, zu probiren und zu zeichnen, anstatt nach Maßgabe der verfügbaren Mittel mit liebevoller Sorgfalt nach und nach Stück um Stück anzuschaffen, will man über Nacht eine »altdeutsche« oder gar eine »Rococo-Einrichtung« schaffen. Mit solcher Hast kann nichts Rechtes zu Stande kommen. Das sollten doch namentlich verlobte und jung verheirathete Leutchen bedenken, die nicht schnell genug einen »Salon« und ein »Speisezimmer«, vom Boudoir der Gnädigsten und dem Wohnzimmer



370] Flitterwochen vor 100 Jahren,
nach Chodowiecki.

abgesehen, einrichten können, um schon nach Jahr und Tag einzusehen, daß solche Ueber-eilung weder mit Rücksicht auf die lieben Freunde und Verwandten, noch auf die Vermehrung des eigenen Familienstandes ein Gebot war. Der richtige praktische Verstand für häusliche De-koration wie für so manches Andere pflegt sich erst *nach* den Flitterwochen ganz allmählig ein-zustellen, während die Chance, eine wohlgefüllte Börse auf die Ausstattung des Heims verwenden zu können, in der Regel nicht so bald wieder-kehrt.

Der einzig richtige Weg, wie auch der we-niger Bemittelte in den Besitz einer einigermaßen gediegenen Einrichtung kommen kann, ist die *allmähliche* Anschaffung, welche noch dazu den Vortheil gewährt, daß die Freude am Erwerben und Gestalten auf Jahre vertheilt und der gute Geschmack gründlich gereift wird, während der Reiche gerade durch seine größere Kauffähigkeit

sehr häufig sich zu planlosen Einrichtungen verleiten läßt und nur zu bald an Ueber-fättigung leidet. Die Hauptsache ist und bleibt die unermüdliche Pflege des *Ideals*, dem auch bei bescheidenen Mitteln die Wirklichkeit folgen wird. Lernen wir unab-lässig, erfreuen wir uns an dem Schönen aller Zeiten und Zonen, — aber bleiben wir deutsch, häuslich und gemüthlich wie unsere lieben Urgroßeltern —



VOR HUNDERT JAHREN!



Zu S. 26. Die »Vergypfung« der Kunst kannte man im 16. Jahrhundert noch nicht. Wenn damals Maler und Bildhauer *antike Statuen* studirten oder nachbildeten, so dienten diese ihnen nicht als Ersatz für das Naturmodell oder gar, wie dies heute der Fall ist, zur *Vorbereitung* auf das letztere. Ein Werk des Phidias oder Praxiteles stellt sich uns als höchste künstlerische Abstraktion aus tausend Naturbeobachtungen dar, welcher der Anfänger geradezu rath- und verständnißlos gegenüber steht. Das immense »Können« der alten Meister erklärt sich, wie ich glaube, daraus, daß sie in früher Jugend das Handwerksmäßige, die technische Sicherheit aus dem Umgang mit der farbigen, lebensvollen Wirklichkeit gewinnen mußten.

Zu S. 232. Die Zerstörung der *Wandmalereien in den romanischen Kirchen* dürfte nicht bloß auf die Wandlung des Kunstgeschmackes, sondern wohl noch mehr auf die Veränderungen in den symbolischen Dogmen zurückzuführen sein. Manche der älteren Auffassungen (z. B. der Dreieinigkeit als dreiköpfigen Wesens mit *einem* Leibe) wurde später fogar durch Konzilsbeschlüsse verworfen.

Zu S. 242. Wer sich für *romanische Innendekoration* interessiert, wolle *Alwin Schulz* »Bau und Einrichtung der Hofburgen des 12. und 13. Jahrhunderts« (Berlin, 1862) nachlesen. Vgl. auch *Viollet-Le-Duc's* »Dictionnaire«, I. 327 (Architecture militaire). Eine kurze Uebersicht gibt *Schnaase* in seiner »Geschichte der Bild. Künste«, Bd. IV., S. 200.

Zu S. 328. Neben Paul Decker, Daniel Pöppelmann u. a. deutschen Dekorateuren der spätesten Barockzeit (1700—1715) ist namentlich auch *Salomon Kleiner* zu nennen. Derselbe war in Wien, Augsburg, Mainz und verschiedenen kleinen Residenzen thätig; in Wien arbeitete er mit Fischer von Erlach und dekorirte u. a. das Schloß Belvédère.

Zu S. 336. Es wäre interessant, festzustellen, ob und bis zu welchem Grade die *Tektonik* des Regence- und des Rococostils durch *Chinesisches* und *Japanesisches* beeinflusst worden ist; bei der Gefäß- und Möbelbildung ist ja ein solcher Einfluß zweifellos, bei der Erfindung des Dresdener Porzellans (S. 330) handelte es sich *zunächst* fogar um Nachbildungen. Es geht gewiß zu weit, wenn man die hellisochrome Rococodekoration (S. 124) als eine Uebersetzung von Porzellanvorbildern in's Tektonische auffaßt; eher ließe sich annehmen, daß die glatten, bemalten und flach reliefirten Lackvertäfelungen, die Panneaux etc. der japanischen und chinesischen Interieurs von Einfluß auf die Pariser Dekorationen gewesen seien.

Zu S. 344. Der *Regencestil* ist u. a. auch in München in einzelnen Theilen der k. Residenz, im Gebäude der Museums-gesellschaft, in der Pagodenburg (Nymphenburg) etc. brillant vertreten.

Manches von diesen Dekorationen, namentlich Möbel, Schnitzereien etc., existirt nicht mehr an Ort und Stelle. Ich halte es für falsch, die Münchener Arbeiten der Zeit 1715—30 den Inspirationen *Cuvilliers'* zuzuschreiben, muß mir aber die ausführliche Darlegung dieser Meinung für eine andere Gelegenheit versparen.

Zu S. 348. Zur Genesis des *Rocaillestils* sind sehr interessant die »Légumes« von *Meissonnier* (Formenschatz 1880 Nr. 135 & 136), ferner ein Paar Blätter von *La Joue* (Formenschatz 1886 Nr. 27 & 28). Ein Kupferstich von *Nilson* (bildliche Verpötung der Ausartungen) hat die bezeichnende Unterschrift:

O seltsame Natur, wie artig wirkst du! Du bildest Holz und Stein zu menschlichen Geschöpfen,
Ich sehe dir mit Luft in deinen Spielen zu. Und wieder Stein und Holz in ungehirnten Köpfen.

Zu S. 358. In Deutschland wurde namentlich in Berlin (Potsdam) und München am Längsten am *Rocaillestil* festgehalten. *Friedrich d. Gr.* blieb demselben bis zu seinem Tode treu. In den Kupferstichen des berühmten Berliner Illustrators *Daniel Chodowiecki*, dessen Hauptthätigkeit in die Zeit 1770—90 fällt, spielen die Formen des *Rocaillestils* fast die Hauptrolle. (Vgl. die Fig. 357, 358, 363.)

Zu S. 417. (Fig. 352.) Die Anwendung von ionischen und korinthischen Säulen beschränkt sich in der besten Rococodekoration auf Vorhallen, Aufsensportale etc. Im k. Residenztheater zu München, diesem Bijou seiner Zeit, hat *Cuvilliers* zwei Säulenpaare sehr schön an den Proszeniumslogen angebracht. In dem Ideal der Saaldekorationen, dem blauen Kuppelsaal in der Amalienburg, ist von Säulen und Pilastern nichts zu sehen. Die »Spiegelwand« hat für die antiken Ordnungen keinen Platz.





ALPHABETISCHES REGISTER.

Die Illustrationen sind in diesem alphabetischen Register nicht mit enthalten; dieselben sind in der systematischen Uebersicht zu Anfang des Buches registrirt.

A achen 216.
 Aechtheit der Stoffe 144.
 Aediculae 291.
 Aequivalente, farbige 116.
 Aetherschwingungen 102.
 Akanthusblatt 26, 292.
 Alberti 276, 278.
 Aldegrevier 308.
 Alkoven 314.
 Altdeutsche Herrlichkeit 58.
 Alter, Täuschung 146.
 Amalienburg 126, 350.
 Amman, Jost 302.
 Anschaffung 442.
 Antike 276, 280, 291, 443.
 Antiquarium in München 388.
 Arabeskenstil 360.
 Arabische Ornamente 118.
 Araceli, Sta. Maria in, 28.
 Architekten der Hochrenaissance 290.
 Architektonische Formen, f. Gothik, Renaissance etc.
 Asiatische Vorzeit 202.
 Atomisirung des Spiegels 158.
 Attila's Palast 212.
 Auge 94.
 Augsburg, Rathhaus 318.
 August d. Starke 329.
 Autoritäten, farbige 120.

Baldachin 265, 436.
 Balkendecke, f. Decke.
 Balustraden 286, 292.
 Barbet 315.

Barocco 306, 320.
 Basilika 214, 220, 276.
 Bauernstühle 428.
 Baustil 279.
 Bauthätigkeit 278, 308.
 Beleuchtung 159, 166, 432.
 Bella, Stefano della 307.
 Bergfrieden 242.
 Berain, Jean 320, 325.
 Bernini 320.
 Bezold 74.
 Bett 432.
 Bilder, f. Glasmalerei, Tafelbilder etc.
 Blau 198.
 Blumenstil 360.
 Boetcher 330.
 Bosse, Abraham 315.
 Boulemöbel 195, 325.
 Boucher 351.
 Bry, Th. 302.
 Braun 101, 128, 168, 174.
 Brillanten 156.
 Briseux 342.
 Brücke 74, 156, 199.
 Buntfarbigkeit f. Polychromie.
 Burgen, romanische 242.
 Burgkmair 308.
 Burckhardt 276.
 Butzenscheiben 156, 420.
 Bücherornamentik 407.
 Büffet, f. Schränke.
 Bürgerliche Dekoration 126, 333, 352.
 Bürgerthum im 14. Jahrhundert 244.
 Byzantinische Einflüsse 216, 220.

(Siehe auch unter K.)
Caffieri 426.
 Candid, Peter 302.
 Chaiselongue 335.
 Champeaux 310, 427.
 Charaktere des Spektrums 105.
 Charakterlose Farbenzusammenstellungen 115.
 Chinoiserieen 326, 443.
 Chevreul 100.
 Chodowiecki 444.
 Christenthum 28.
 Cranach 308.
 Cressant 426.
 Cuvilliers 195, 343, 350, 444.

Dachbildung 295.
 Decke 180, 254, 377, 390.
 Deutsche Meister 51.
 Deckengemälde 388.
 Decker, Paul 328.
 Dekorative Kunst 44, 74.
 Deibel 346.
 Deutsche Renaissance 56, 292, 309, 318.
 Dienste 248.
 Dietterlin, Wendel 302, 304.
 Direktorialstil 366.
 Divan, f. Sitzmöbel.
 Dogmen, architektonische 370.
 Dohme 333.
 Drechslerarbeit 238.
 Dreiklang, farbiger 114.
 Dreißigjähriger Krieg 298, 318.

Du Cerceau, Androuet 310.
Dürer, Albrecht 48, 51, 302.

Ebenholz 184.
Ebenisterei, f. Schreinerei.
Einfarbigkeit 58.
Einrichtung allmälische 441.
Einseitigkeit des Stils 58, 66.
Elfenbeinlagen 110.
Empirestil 366.
Ergänzungsfarben 91, 94, 106.
Erker 162, 392, 418, 422.
Exklusivität der Farbe 168.
Eyck, Jan und Hubert 279, 416.

Façaden, gemalte 292.
Falte, die, als Dekorationsmotiv 134.
Farbe, die, 72. S. a. Licht, Komplementärfarben, Unterbrechungen etc.
Farben, meistbegünstigte 171.
Farben d. Louis XVI.-Stils 363.
Farben, vorpringende und zurücktretende 107.
Farbeneinseitigkeit 123.
Farbenkegel 102.
Farbenkreis 99.
Farbenkugel 99.
Farbenpaare 102.
Farbensymmetrie 172.
Farbenträger 76.
Farbenwissenschaft 74.
Farbige Schatten 92.
Farbstoffe 75, 78.
Fenster 163, 166, 264, 295, 419.
Fensterglas 149.
Ferdinand Maria v. Bayern 327.
Field'sche Lehre 116.
Filarete 228.
Fischblasen 264.
Flächenbelebung 128, 288.
Flächenmuster 110.
Flamboyante 264.
Flötner, Peter 302.
Flynt 302.
Form und Farbe 72.
Formenschatz 282.
Formenzwang 206.
Franz I. 308.
Französische Gothik 260, 266, 272.
Französische Renaissance 308, 310.
Französischer Kunstgeist 310.
Frescomalerei 235, 406.
Friedrich II. von Preußen 244.
Friedrich III. von Brandenburg 327.

Frührenaissance 284, 286.
Füllung f. Vertäfelung.
Fugger'sches Bad 388.
Fugger'sches Trinktübchen 174.
Funktionen der Dekoration 377.
Furnierschreinerei 260.
Fußboden 380.
Fusteppeiche 134, 138, 372.
Fürstliche Dekoration 126.

Gallerieton 136.
Gelb als Farbe 190.
Geräthe, romanische 236; gothische 258.
Geschmack, eine Sache der Erziehung 462.
Gesetze der Dekoration 129.
Gestalt, Täufchung 143.
Gewebe, f. Teppiche, Gobelins.
Gewölbe 220, 226, 256, 287.
Giebelbildung 291, 296, 299.
Gillot 340.
Glanz 156.
Glas 149, 152, 418.
Glasgemälde 236.
Glaschränke 152.
Glasthüre 156.
Glaube und Kunst 38.
Gobelins 134, 148, 235, 252.
Goldfarbe 113, 191, 319, 363.
Goldmann 334.
Goethe 84, 115.
Gothen in Italien 214.
Gothik 36, 227, 246; früher Stil 250; später Stil 262, 264, 272.
Gothik, moderne 48.
Gothische Täfelung 250.
Grammatik der Ornamente 58.
Graphik 110.
Grau als Farbe 95, 182.
Grenzkontrast 107.
Großräumigkeit 275.
Grottesken 387.
Grottenstil 348.
Grün als Farbe 122, 187.
Grundfarben des Spektrums 98.
Guilmard 358.
Gypsabgüsse 26, 443.

Habermann 343.
Halbsäule 283.
Haile, altgermanische 210.
Hauptfarben, einzelne 168, 174.
Häusliches Künstlerthum 260.
Helldunkel 162.
Hellenische Kunst 202.

Helligkeiten 86.
Helmholtz 74, 100.
Henri II. 309.
Henri IV. 311.
Hermen 300.
Himmelbett, f. Bett.
Hirschvogel 410.
Hochrenaissance 291.
Hohe Kunst 44, 199.
Holbein, Hans 51.
Holbeintechnik 281.
Holl, Elias 318.
Holz, dekorativer Werth desselben 127, 131, 139, 168, 174.
Holzanstrich 131.
Holzbau, altgermanischer 212.
Holzplafond, f. Decke.
Holzvertäfelung, f. Vertäfelung.
Hoppenhaupt 343.
Humor 32.

Illusion, störende 147.
Illusion, symbolische 140.
Imitation 19, 22, 66, 68, 281.
Individuelle Neigungen 70.
Inkrustation 259, 288.
Intarsia 259, 290.
Irradiation 109.
Isochromie 123, 175.
Italiener 228, 276, 320, 355.

Jamitzer 302.
Japanische Kunst 26, 434.
Jombert 360.
Jones, Owen 116.

Kabinettschrank 315.
Kachelofen, f. Ofen.
Kästen, f. Schränke.
Kalkbewurf 140, 178, 181.
Kandelbrett 270.
Kamin 413.
Karl d. Große 215.
Karl V. 308.
Karstens 358.
Kartuschen 292, 301.
Karyatiden 284.
Kassettendecke 380.
Kennerchaft 64.
Kirche, ihr Einfluß 33, 218.
Kirchenbau im Mittelalter 220.
Klassische Form für Hauptbedürfnisse 206.
Kleeblattbogen 225.
Kleiderordnungen 246.
Kleiner 443.

Klimatische Einflüsse 296.
 Klöster im Mittelalter 218.
 Knobelsdorf 343.
 Körperfarben, f. Pigment.
 Kolorit, f. Farben.
 Kommoden, f. Schränke.
 Komplementärfarben 91, 94, 106.
 Konsolen 300.
 Kontrast der Farben 86.
 » gleichzeitig 92.
 » nachfolgender 90.
 » positiver und negativer 106.
 Konturen 110, 194.
 Kopien 146.
 Kosmogonischer Urzopf 209.
 Kreuzgewölbe 222.
 Künstler als Theoretiker 74.
 Kunst, Anfänge der 204.
 Kunstbegriff 203.
 Kunstindustrie, moderne 8, 52.
 Kunst, nationale 51, 268.
 Kunst und Natur 8.
 Kupferfläche 354, 364.

Lampert 102.
 Lambrequin 164.
 Lambris 400.
 Lampen 432.
 Landschaft 188, 416.
 Lafur- und Lackfarben 87, 136.
 Lebensbedingung, d. Kunstgewerb. 11.
 Le Brun, Charles 320.
 Lederornamentstil 304.
 Ledertapete 406.
 Leinenstickerei 181.
 Le Pautre, Jean 316.
 Le Nôtre 324, 326.
 Le Roux 351.
 Leuchter 432.
 Licht f. v. wie Farbe.
 Lichtquelle 74, 163.
 Liebhaber 64, 206.
 Leonardo f. Vinci.
 Lifting 102.
 Loggien des Vaticans 360, 387.
 Logik der Dekorationsmittel 123, 128.
 Loffow 181.
 Louis XIII. 314.
 Louis XIV. 316, 320, 326, 335.
 Louis XV. 339. S. a. Rococo.
 Louis XVI. 44, 358, 363.
 Ludwig I. von Bayern 49.
 Lübke 276.

Maafswerk 264.
 Majolika 388, 407, 410.

Malerei, f. Decken, Wand, Tafelbild,
 Oelbild etc. etc.
 Malerei, dekorative 234, 252, 340
 350, 362, 385, 388, 406.
 Marmor 407.
 Martin (Vernis) 426.
 Marqueterie f. Furniere.
 Matter Glanz 158.
 Maximilian I. 308.
 Mazarin 316.
 Medien, klare und trübe 76, 103.
 Meißener Porzellan 331.
 Meißonnier 348.
 Merochromie 199.
 Merovinger 215.
 Metallbeschläge 195.
 Metallische Farben 113, 194.
 Michelangelo 296.
 Milchfarbe 78, 86.
 Mittelalterliche Kunst 24, 36, 219,
 275.
 Mobilien, Möbel 216, 399.
 Mobilisierung d. Kunstwerks 38, 62.
 Modellierkunst 331.
 Molière 322.
 Monotonie, farbige 118.
 Muschelwerk 346.
 Münchener Kunstgewerbe 59.

Nachdunkeln 80.
 Nachahmung f. Imitation.
 Nachstuhl 335.
 Napoleonstil 42, 366.
 Nationale Stilrichtung 51, 268.
 Naivetät 69.
 Nationales Gepräge der Farbe 120, 198.
 Natürliche Farbgebungen, Vorrang
 derselben 138, 168.
 Natur und Kunst 6, 42.
 Naturalismus 66, 268.
 Netzhaut 80.
 Neutrale Farben 106, 113.
 Neutrale Zonen 111.
 Newton-Graßmann 79, 101.
 Nibelungen 208.
 Nilson 349, 358.

Oberlicht 160.
 Oelbilder 136, 159, 416.
 Ofen 33, 269, 408.
 Ohrwäschlilil 307.
 Opake Farben f. Pigment.
 Oppenort, G. M. 338.
 Orientalische Ornamentik 111, 116.
 Originalität 206.
 Ornament und Struktur 283.

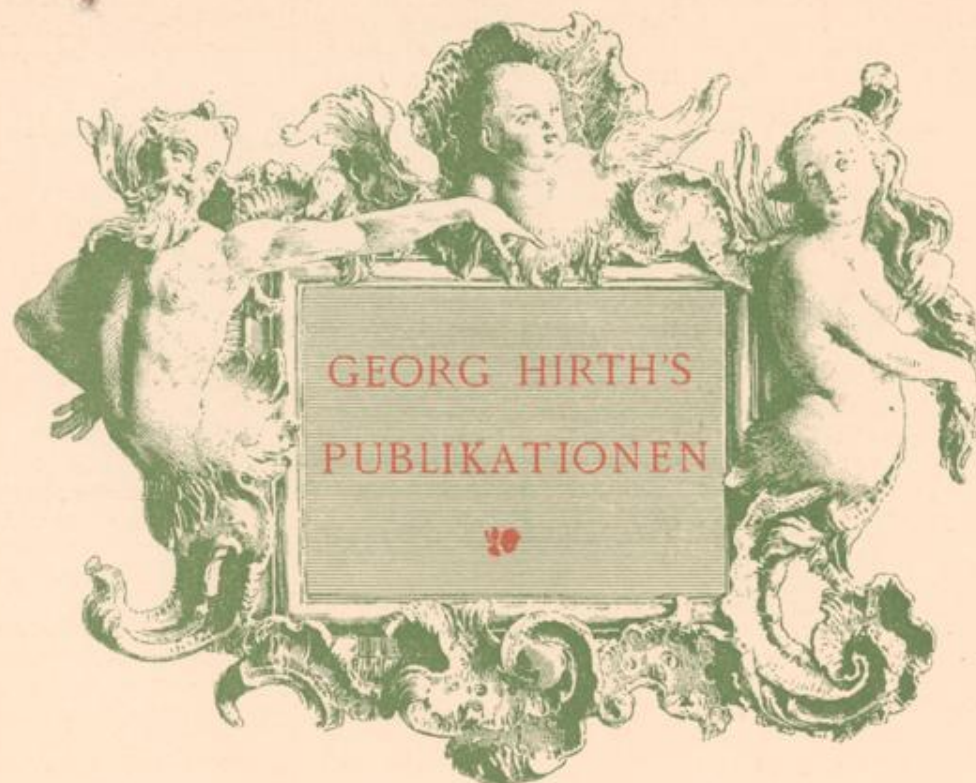
Ornamentale Kunst 28, 110, 390.
 Ornamentik, f. die einzelnen Stile.

Paar, farbiges 173.
 Papiertapete 131, 405.
 Parketboden 371.
 Patina der Dekoration 115.
 Perpendikularstil 267.
 Peterskirche 278.
 Petitot 359.
 Petitpoints 334.
 Philippon 316.
 Pigment 75.
 Pilaster 300.
 Piranesi 354.
 Pfau 410.
 Plafond f. Decke.
 Plattische Dekoration 143, 286, 290, 390.
 Poepelmann 330.
 Politur 155.
 Polychromie 118, 120.
 Pompeji 356.
 Portale 400.
 Portièren f. Vorhänge.
 Porträtspiegel 154.
 Porzellan 330, 340.
 Précieuse 314.
 Prisse d'Avennes 118.
 Profilierungen 423.
 Protorenaissance 276.

Raffael, f. Loggien.
 Rahmen 142, 336, 416.
 Rambouillet, Marquise 312.
 Raumgefühl 369.
 Raumstil 279.
 Regencestil 336, 339, 443.
 Religiöse Kunst 30, 42.
 Renaissance 36, 50, 276, 279.
 Renaissance, deutsche 52.
 Reproduktionen 22.
 Richtung d. Ornamente 135.
 Rippen, gothische 226.
 Rocaillestil 348, 358, 443.
 Rococo 124, 336, 344, 358.
 Rom, Zerstörungen 214.
 Romanischer Stil 219, 224, 228, 236,
 294, 443.
 Roth als Farbe 196.
 Rubens 314.
 Ruinenkultus 278.
 Rundbogen 280.
 Russische Ornamente 210.
Sachs Hans 272.
 Saly 355.

- Sättigungsgrade der Spektralfarben 46.
 Säule 283, 444.
 Sansfouci 343.
 Scheffel, Viktor 122.
 Schnaase 202, 207, 234.
 Schliemann 230.
 Schlüter 327, 332.
 Schlafgemach 432.
 Schopenhauer 116.
 Schönheitsideale, historische 28.
 Schränke 238, 258, 270, 422.
 Schreinerarbeit 259, 290.
 Schriftornament 110.
 Schübler 344.
 Schulz, Alwin 443.
 Schwarz als Farbe 95, 176, 184.
 Schweizeröfen 410.
 Seitz, Franz 218.
 Seitz, Rud. 181.
 Semper, 116, 118, 209, 266, 336, 390.
 Silberfarbe 113, 194.
 Silvius, Aeneas 271.
 Sinnbilder f. Symbole.
 Sitzmöbel f. Stühle etc.
 Skandinavischer Herrenhof 240.
 Solis, Virgil 302.
 Sonnenlicht 79.
 Sopha f. Sitzmöbel.
 Spätrenaissance 297.
 Spektrum 82, 102, 105.
 Spiegel 124, 154, 158, 418.
 Spiegelrahmen f. Rahmen, Spiegel.
 Spitzbogen 225.
 Steinbau, römischer 244.
 Stil 8.
 Stile f. a. Gothik, Renaissance, Barocco, Louis XIV., Rococo etc.
 Stil, Begriff des Wortes 19, 28.
 Stil, historischer 20.
 Stimmer, Tobias 302.
 Störende Illusion 147.
 Stoffgerechtigkeit 144, 168, 294.
 Stoffliche Exklusivität der Farbe 168.
 Stores 420.
 Strahlen, f. Sonnenlicht.
 Strebepeiler 226.
 Struktur und Ornament 283.
 Stühle 173, 270, 427.
 Stuckdekoration 178, 331, 337, 407.
 Subordination der Farben 118.
 Symbole d. Decke 382.
 Symbole, religiöse 234.
 Symbolische Exklusivität der Farbe 171.
 Symmetrie, farbige 172.
 Tätowirung 113.
 Täuschung durch Farbe 140, 144.
 Tafelbilder 159, 188, 271, 388, 414.
 Talent 203.
 Tapete, f. Gobelin, Papiertapete, Teppiche.
 Tapezierwesen 335, 352, 429.
 Technik 144.
 Teller 432.
 Theoderich d. Gr. 214.
 Teppiche 112, 116, 235, 372, 403.
 Textur 88, 131.
 Thüren 400.
 Tiepolo 352.
 Tische 427.
 Tischgeräth, Tischtücher 430.
 Transparente Farben 76, 87.
 Triaden, farbige 114.
 Truhen f. Schränke.
 Tutilo 218.
 Uebergangsstil 226.
 Ueberlieferung 52.
 Ueberfrählung 109.
 Universalität der Interessen 21.
 Unterbrechungen, farbige 128.
 Untergrund 111.
 Velthurns 319.
 Verschlucken der Farbe 38.
 Vergoldung f. Goldfarbe.
 Vertäfelungen 238, 262, 396, 400.
 Vinci, Lionardo da 74, 159.
 Viollet-Le Duc 207.
 Vitruvianer 291.
 Völkerwanderung 214.
 Vouet, Simon 315.
 Vorbilder 26.
 Vorhänge 163, 352.
 Vries, Vredeman 302.
 Wandbekleidung 393.
 Wandmalerei 232, 406.
 Wandteppiche f. Gobelins.
 Wasserfchlag 262.
 Watteau 340.
 Wechter, Georg 302.
 Weifs (Farbe) 82, 170, 176.
 Weltherrschaft des deutschen Kunstgewerbes 62.
 Wien, alter Plan 244.
 Wiener Richtung 60.
 Wimperg 258.
 Wurmornament 209, 215.
 Zahn, Albert 333, 346.
 Zeichenvorlagen 27.
 Zierchild f. Kartusche.
 Zimmermannsarbeit 236.
 Zinn 194.
 Zopfstil 358.
 Zusammenstimmen, farbiges 136.
 Zwinger (Dresden) 330.





HIRTH'S FORMENSCHATZ.

Monatlich ein Heft mit 16 Blättern.

Preis Mk. 1.25.

Diese berühmte Sammlung, redigirt von Dr. G. HIRTH, ist anerkanntermaßen das *Beste*, *Vollständigste* und *Billigste*, was man jungen Künstlern und Gewerbetreibenden in die Hand geben kann. Serie I und II je 10 Mark, Serie III bis IX je 15 Mark. Jede Serie selbstständig mit erläuterndem Text. Das Werk wird fortgesetzt, auch das bisher Erschienene kann in Lieferungen à Mk. 1. — bez. 1.25 nach und nach bezogen werden.

Das Organ des Bayr. Gewerbemuseums zu Nürnberg sagt über den »Formenschatz«:

»Auf diese in ihrer Art einzige Publikation hat ganz Deutschland alle Ursache stolz zu sein. Man muß dem Herausgeber als besonderes Verdienst anrechnen, daß die Auswahl der Gegenstände eine ganz vortreffliche ist und daß zugleich mit der sorgfältigen Auswahl eine Vielseitigkeit der Objekte sich verbindet, die den Formenschatz zu einem *unentbehrlichen Handbuch* für Alle macht, die entweder schöpferisch im Kunstgewerbe thätig sind, oder theoretisch in demselben sich ausbilden wollen«.



*Quid nunc suavitum? qua spe consedim, ambo?
An placet ad Satyros ire redire meos?
M. Joan. Lami, ludib.* | *Si placet hac volucri sequar, o mea sola voluptas,
Cenari canibus dulcius ecquid erit?
Crispin de Pals fig. et excud.*

KULTURGESCHICHTLICHES BILDERBUCH

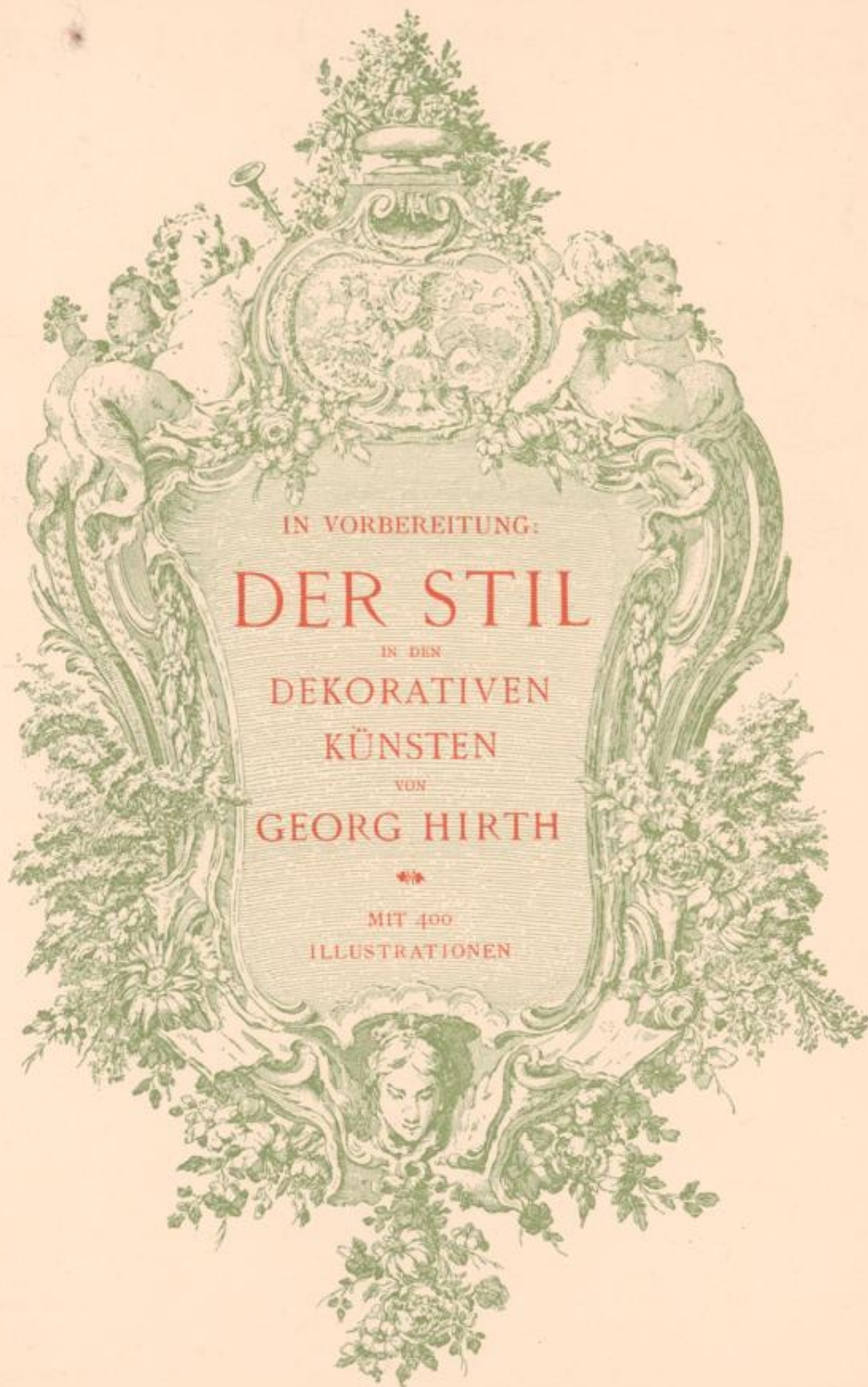
AUS DREI JAHRHUNDERTEN.

Herausgegeben von G. HIRTH.

8 Bände oder 96 Lieferungen. Folio. Preis à Lieferung (30 bis 40 Seiten) Mk. 2.40, à Band
compl. broch. M. 30.—, geb. M. 35.—.

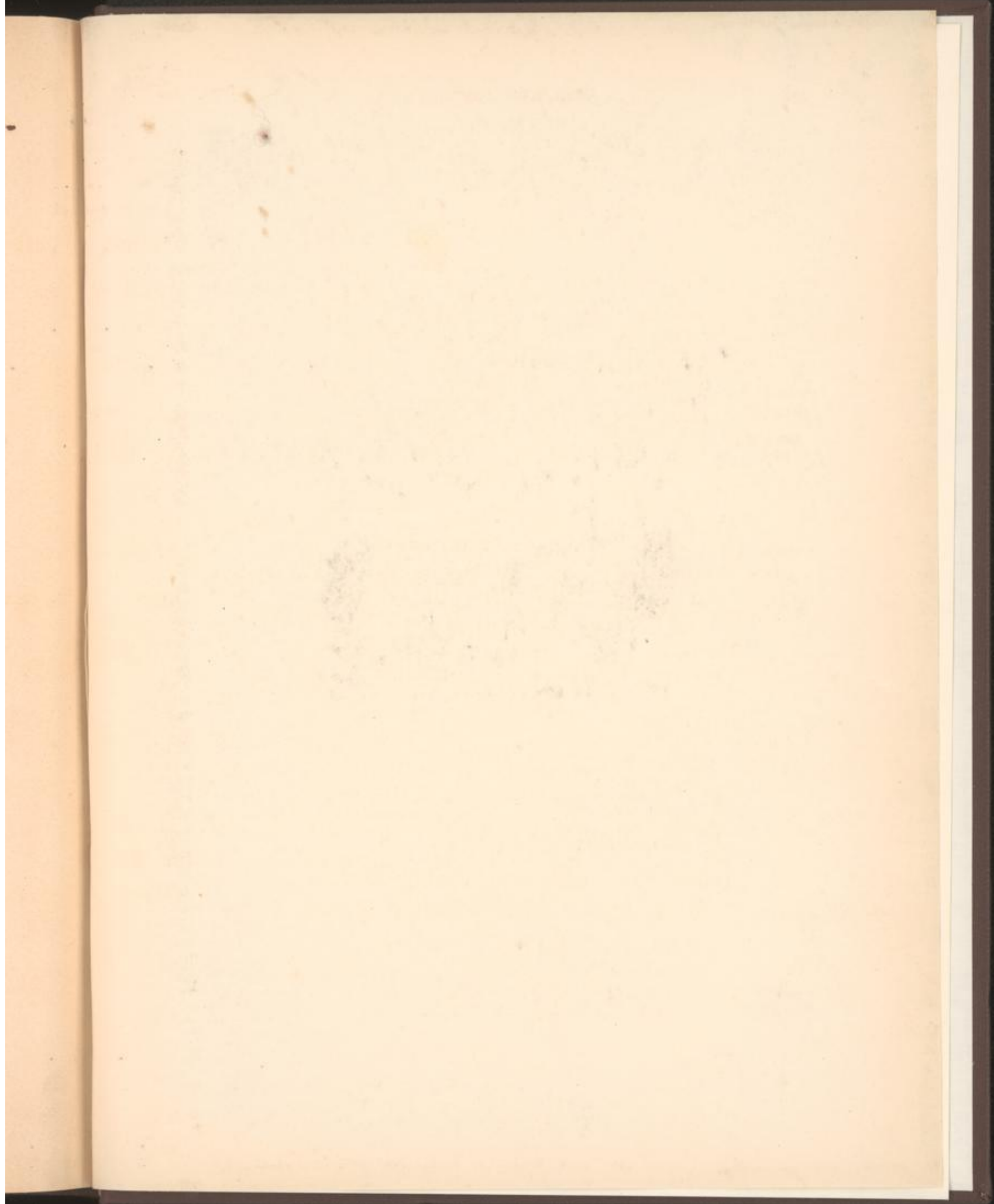
Französische Ausgabe unter dem Titel: *Les grands Illustrateurs du 16, 17 & 18 siècle.*

Das Werk besteht aus Facsimilewiedergaben von alten Holzschnitten, Kupfertischen und Radierungen. Gegenstände der Reproduktion sind hauptsächlich *Porträts* berühmter und interessanter Persönlichkeiten, *Kostüm- und Genrebilder*, Darstellungen von *Jagden, Kriegs- und Gerichts-scenen, Spielen, Tänzen und Bädern, Festzügen*; Schilderungen des *höfischen und bürgerlichen Lebens, Städteansichten und Marktbilder*, endlich *moralische und politische Allegorien, Mysterien, Curiosa* etc. Hervorragende Meister dreier Jahrhunderte und verschiedener Nationen — wir nennen aus der großen Zahl nur die Namen *Dürer, Burgkmair, Amman, Callot, Hollar, Watteau, Chodowiecki* — liefern in überreicher Fülle den Stoff zu diesem Werke, welches an Originalität, sowie an kunsthistorischem Werth von keinem ähnlichen übertroffen wird. Erschienen sind **36 Lieferungen** à Mk. 2.40 oder **Band I, II, III**, broch. à Mk. 30.—, geb. M. 35.—. Liebhaberausgabe einseitig bedruckt à Lieferung M. 5.—, à Band Mk. 60.—. Monatlich erscheint eine Lieferung. Eine *soebest* beginnende **zweite Subscriptions-Ausgabe** bietet die beste Gelegenheit zur *successiven* Erwerbung des »Bilderbuches«.





*Illustrierte Kataloge über GEORG HIRTH'S PUBLIKATIONEN
werden auf Wunsch unentgeltlich übersendet.*



16/36 59/100 4,75
1 1/2



