

Mauerstärke hinausgehendes Auflager und es zeigt sich dann eine grössere Ausladung gewonnen durch Bildung des Hauptgesimses aus zwei Schichten, deren unterste gewöhnlich den Schmuck einer Blätterreihe trägt. Solche Profile geben Figuren 1258 und 1259.

An den tiefsten Stellen der Rinne, meist über den Strebepfeilern gelegen, tritt das Wasser durch eingebundene Ausgüsse aus, welche entweder nur ein nach vorn verengtes Profil haben (Figur 1258) oder aber in phantastischer Behandlung als Bestien, sogenannte Wasserspeier, auftreten. Ein Beispiel eines frühgothischen, noch sehr stylvollen Wasserspeiern geben wir in Figur 1259.

Mit dem Strebesystem treten Dachsimse und Ausgüsse in mannigfache Verbindung. Letztere ruhen oft auf einem dem Strebepfeilerdach aufsitzenden Pfeilerstück oder Säulchen.*

Italienische Renaissance.

„Der *flache Plafond* setzte natürlich die Holzdecke des Mittelalters fort, aber er veränderte sie wesentlich. Die Gestaltung der mittelalterlichen Decke war ganz und gar von der Konstruktion, von der Lage der Balken, welche die Eintheilung ergaben, abhängig gewesen. Die Renaissance befreite sich von dieser Abhängigkeit, nahm nur das Motiv vertiefter Felder mit kräftiger Umrahmung herüber, ordnete und gestaltete sie aber, wo sie frei vorging, vollständig aus künstlerischem Gesichtspunkte. Es erschien dann die Decke allerdings wie ein Balkengefüge, aber wie ein äusserst künstliches, dessen Felder sich um ein Mittelfeld gruppirten, anstatt sich nach mittelalterlicher Art parallel nebeneinander in die Länge zu ziehen, dessen Balken auch wohl sich kreuzten und dadurch ein regelmässiges Netzwerk ergaben (Figuren 1262—1266). Hiermit war der Uebergang zur antiken Kassettendecke leicht gefunden, die natürlich nach der Richtung der Zeit den Künstlern sehr nahe lag, nur dass sie in der Wohnung zunächst in Holz ausgeführt wurde. Sie wurde daher sehr häufig verwendet, die Balken, welche das Netzwerk vorstellten, wurden profilirt, die Rosetten geschnitzt, mitunter aber in solcher Grösse ausgeführt, dass sie den ganzen vertieften Raum erfüllten und ihre Umrahmungen schmal zusammendrängten. Man nahm auch ein Prinzip an in Bezug auf die Grösse der Felder, indem sie kleiner sein sollten in niedrigen Zimmern, grösser in höheren.

Nach des Architekten *Serlio* Theorie sollte sich eigentlich der Farbenschmuck für das Gewölbe gehören, die Farblosigkeit für die Flachdecke. Allein diese Regel, die in sich keinen Halt hat und wohl mehr des Künstlers private Meinung als ein Satz von allgemeiner Gültigkeit war, fand mindestens ebenso viel Ausnahmen als Bestätigungen. In gewöhnlicheren Bürgerhäusern liess man gewiss vielfach der Holzdecke ihre natürliche Farbe, nicht selten geschah es auch in reicheren Wohnungen, wo der warme, dunkelbraune Ton des Holzes dem Künstler zu der übrigen ernsten Dekoration wohl harmoniren mochte. In diesem letzteren Falle tritt dann ein reicher Schmuck von Schnitzereien, der die Farbe entbehrlich macht, als Dekoration hinzu. Zahlreich aber und überwiegend sind die Fälle, wo man der Holzdecke eine dekorative Bemalung gab. Beliebte blieb die Verbindung von Blau und Gold, die schon das Mittelalter mit Vorliebe geübt hatte, und die nun auf die Kassetten- oder Rosettendecke überging. Gold wurde am Plafond so häufig, dass im XVI. Jahrhundert jeder Palast in Venedig wenigstens ein paar Zimmer hatte, deren Flachdecken in ihrem Grund ganz übergoldet waren. Dazwischen traten dann in die vertieften Felder ebenfalls vergoldete Rosetten oder farbige Ornamente oder auch bildartig figürliche Gemälde.“ (*J. Falke.*)

„Schon frühe im XVI. Jahrhundert beginnt auch die Ausfüllung der einzelnen Deckenfelder mit Gemälden (Figur 1267), wobei die Untersicht der Gestalten bald mehr, bald weniger beobachtet wurde. Bald meldet sich daneben eine fingirte Perspektive als Scheinerweiterung des Raumes nach oben. (*Burckhardt.*)

„Diese Gemälde mussten in mehrfacher Weise umgestaltend auf die dekorative Bildung der Decke einwirken. Sie verlangten vor allem Vergrösserung der Felder, und hieran knüpft sich eine Entwicklung, die damit endet, dass der Plafond als solcher in seiner Eigenthümlichkeit ganz verkannt und eben wie eine Wand betrachtet wird, woran man beliebig (?) entstandene Bilder befestigen kann. Diese Bilder erhalten dann wie andere einen geschnitzten Goldrahmen oder nehmen auch wohl die ganze Decke ein, und der Beschauer mag umhergehen und suchen, wie er seinen Standpunkt zu ihnen finde.

* *C. S. Haarmann's* Zeitschrift für Bauhandwerker. 1810.

Der allgemeine Eindruck, den diese ganze Bedeckung macht, sei nun die Decke blos geschnitzt, vergoldet, farbig ornamentirt, mit Gemälden ausgefüllt, der Eindruck, sage ich, ist der einer ernsten, würdevollen, gediegenen, gewöhnlich auch reichen Pracht, mitunter, und nicht selten, allerdings auch der einer gewissen Schwere. In solchem Charakter erscheinen die Plafonds alle auf Wände gleicher Art berechnet, die gediegen und ernst ornamentirt und mit wesentlich farbigem Schmuck versehen sind. Das aber ist nicht so der Fall bei einer anderen Art der Deckendekoration, welche für den modernen Plafond noch von weit grösserer Wichtigkeit werden soll. Ich meine damit den *Stukko*.

Diese Art der Ornamentation, für Plafonds sowohl wie für Wände, ist natürlich ebenfalls unter dem Einfluss der wieder aufgelebten Antike entstanden. Nach zwei Seiten hin zeigt sich die Stukkoornamentation folgenreich, aber auch zugleich gefährlich. So lange die Freiheit, ja die Willkür, die sie bei der Leichtigkeit der Bearbeitung dem Künstler gestattet, von dem soliden Geschmack einer ächten Kunstepoche beherrscht war und unter dem leitenden Einfluss grosser Künstler stand, so lange war sie gebunden und somit auch gefahrlos. Aber es kamen die Zeiten der Barocke, da der Geschmack an den massvollen Formen der früheren Zeit nicht länger Gefallen fand, sondern nach Uebertreibung drängte, da er die Willkür, das Ausserordentliche, das Ueberraschende, die Abweichung von der Regel und der Symmetrie zum Prinzip machte, und da wurde der Stuck, der sich jeder Laune fügte, ein gewünschtes und zugleich gefährliches Material in den Händen dieser Künstler. Da geschah dem Plafond auch gegenüber der Reliefverzierung, was ihm schon mit dem Gemälde geschehen war: er wurde als eine beliebige Fläche betrachtet, geeignet zu beliebiger Eintheilung für jedes Relief, ornamental wie figürlich, von dem flachsten angefangen bis zum vollen Hoch-Relief. So entstanden die als Umrahmung dienenden Cartouchen, die allmählig jeder Form, jeder Regel spotteten, das willkürlichste aller Ornamente; so entstanden die plumpen Wolkenbildungen, die schwebenden und fliegenden Kinder und Genien, die bald Beine, bald Leiber und Köpfe in das Zimmer hinunterstrecken. (Zum Vergleich möge die Figur 1268 dienen.)

Die zweite Gefahr lag darin, dass der Stuck als Imitation des weissen Marmors galt, und da die Kunst der Renaissance eine Bemalung des Marmors für unklassisch, für unverträglich mit der Plastik hielt, so musste man natürlich auch für den Stukko die Farbe verschmähen. Anfangs allerdings trat auch er noch gefärbt oder in Verbindung mit Farben auf, sowohl inmitten der Wandarabeske wie auch am Plafond, zumal er hier zunächst für die Holzdecke sowohl in ihrem Balkenwerk wie in den Rosetten zu ersetzen hatte. Dann erscheint er in Form von weissen Ornamenten auf blauem Grunde bei den Terrakotten; früh auch schon in Verbindung mit Gold, namentlich in solchen Räumen, denen man einen weihevollen, feierlichen Charakter verleihen wollte. Später aber, obwohl er noch insofern eine Zeit lang mit der Malerei in Verbindung bleibt, als er, die Malerei am Rande der Bilder in die Plastik hinüberführend, die Natürlichkeit der Vorgänge, als ob sie wirklich da oben stattfänden, deutlicher machen soll, später gewinnt das farblos Weisse die Oberhand.“ (*F. Falke.*)

Das Gewölbe. Was die Form des Gewölbes an sich betrifft, so wählt die Renaissance jene, die der dekorativen Malerei die grösste Fläche, den unbeschränktesten Spielraum bietet. Dieser Anforderung fanden die Künstler des XVI. Jahrhunderts das Spiegelgewölbe am entsprechendsten, denn es bildet mit seinen konkaven Stichen eine natürliche Feldereintheilung, ganz geschaffen für ornamentale Dekoration, es enthält die möglichst grossen ebenen Flächen, und bietet Platz in den entstehenden Lünetten für kleinere Bilder.

So schön ausgenützte Spiegelgewölbe zeigt die Farnesina in Rom mit ihren festonumsäumten Deckenfeldern, und ein Gemach des aufgelassenen Klosters S. Paolo in Parma, dessen Malerei Araldi's Hand zuzuschreiben ist, und von der Figur 1269 eine Anschauung gibt. Hier fehlt das Mittelbild, die historischen Gemälde sind in den Lünetten angebracht, das Gewölbe selbst mit einer Fülle von phantastischen Gestalten, Perlschnüren, Rosetten, Tafeln und Medaillons mit Scenen aus der biblischen Geschichte u. s. w. belebt, die theils grau in grau gemalt, theils in ihren natürlichen Farben sich höchst präcise von dem tiefblauen Grunde abheben. Die in den Ecken befindlichen Kappen sind abwechselnd grün und roth kolorirt, so zwar, dass die gleiche Farbe in der Diagonale durchgeht; die Tafeln sind gelb, die Bänder roth gehalten, während die Meerwunder, Faune u. s. w. grau in grau gemalt erscheinen. Der Eindruck des Ganzen ist ein weltlich heiterer, vielleicht wenig übereinstimmend mit den Begriffen, die man heutzutage wohl noch mit der Ausschmückung eines Nonnenklosters verbinden mag — aber die ganze Komposition gibt beredtes Zeugniß von der reizenden Vermengung kirchlicher und antiker Motive zu einer ungemein glücklichen ornamentalen Wirkung. Araldi, gest. 1528, der Meister

dieses Werkes, gehört der ersten Renaissanceepoche an und hat uns leider nur wenige seiner Werke hinterlassen.

Spätere Maler mögen wohl in dieser Kompositionsweise zu weit gegangen sein. Kleine Architekturen, Landschaften selbst, werden ins Ornament mit eingezogen, sodass von einer organischen Verbindung der einzelnen Theile wohl kaum mehr die Rede sein kann. Trotzdem hilft uns aber die unübertroffene Virtuosität und reiche Phantasie der Künstler über manche Mängel hinweg, und das Auge wird an ihren Werken doch stets eine unerschöpfliche Quelle der Unterhaltung finden, ganz entsprechend ihrer Entstehungsweise, die nach einmal gefasstem Hauptplane im Detail immer nur der künstlerischen Improvisation entsprang.

Perin del Vaga hat die bedeutendsten Zeugen seiner Thätigkeit zumal in Genua uns zurückgelassen. Der Palazzo Doria zeigt viel in diesem Sinne. — Viele Säle und Vestibüle der Stadt sind zudem von seinen Schülern ausgemalt worden, so ein Theil eines Spiegelgewölbes aus einem Vestibule in der Via nuova, wovon Figur 1270 eine Skizze gibt. In gleicher Weise ist ein Gewölbefeld (Figur 1271) dekorirt, das der Loggia im Hofe des Palastes Spinola (Via Sta. Caterina) entnommen ist.

Eine Dekorationsweise, wie sie an den soeben genannten Beispielen gefunden wird, eignet sich ganz vortrefflich zur Ausschmückung eines langen Korridors oder Ganges, dem die ertödtende Monotonie genommen wird, indem das Auge einer wechsellvollen Bilder- und Figurenreihe entlang geführt wird, ohne zu ermüden. Die Uffizien in Florenz zeigen deutlich den günstigen Einfluss einer solchen Komposition und aus gleichem Grunde empfiehlt es sich, lange Tonnengewölbe in gleicher Weise zu behandeln.

Doch auch die sphärischen Gewölbe geben Gelegenheit zur schön gedachten und edel durchgeführten Ausschmückung durch Malerei. Hier wird entweder bei einer vollständigen Kuppel die Fläche in Zonen getheilt und durch Meridiane getrennt oder ähnlich wie bei der flachen Decke in einer freien schönen Feldereitheilung komponirt und mit Gemälden, figuralen Kompositionen und Ornamentik gefüllt. Raphael theilt seine Kuppel mit den Mosaiken in der Kirche Sta. Maria del popolo in der erst genannten Weise ein. Hier sind die Zwischenfelder ziemlich klein, mit Delphinen und Kandelabern ausgefüllt. Für den zweiten Fall mag uns die berühmte Stanza della Segnatura (Figur 1272) mit ihrer feinen Vertheilung in rechteckige und kreisrunde Felder zum Beispiel dienen, deren Trennung und Ausfüllung mit den feinsten, sinnigsten Ornamenten, ganz abgesehen vom figuralen Theile, vom höchsten Werthe ist. Auch Pinturicchio's Dekorationen in der Kirche Sta. Maria del popolo sind völlig bezeichnend für einen Zeitgenossen Raphael's und tragen den gleichen Charakter, wie die Werke des letztern, wenn auch die Apostelgestalten in den Pendantifs des Chors mit ihren architektonischen Nischen etwas zu streng gedacht sein mögen.

Wollte man Kuppeln einfach zieren, so bemalte man sie mit Kassetten, und es ist staunenswerth, wie weit man hierin durch täuschende Imitation eine plastische Wirkung zu erzielen wusste. Dann erhielten die Füllungen die lebhaftesten Farben, blau, roth, grün, orange u. s. w., während die Gliederungen grau in grau gehalten waren. Ein tüchtig aufgetragener markirter Schlagschatten wird gleichfalls stets hinzugefügt.

Nachtrag. Das gemalte Renaissanceornament ist nicht Flächenornament, wie der Orient, das Mittelalter es verstand. Individueller als jene beiden, ist es mehr der Antike nachgebildet, es will mehr als durch den Umriss wirken, es bildet die Form besser durch, es modellirt sie und vergisst, in der guten Zeit wenigstens, doch nie, eine Illusion anstreben zu wollen. Werden Schatten angegeben, so steht das ganze Ornament auf einem ideal gefärbten oder weissen Grund, von dem die Silhouette sich scharf abhebt.

Dass übrigens die Renaissance ganz gut im Stande war, Flachornamente zu komponiren, beweisen die Intarsien, Fliesse, Gewebemuster, die kaum dem Materiale besser angepasst gedacht werden können.

Bei gemalten Dekorationen ist der Uebergang vom Ornament im engeren Sinne ein ganz allmäliger, völlig ausgeglichener, und bald bevölkert die gesammte antike und moderne Fabel- und Märchenwelt die Ornamentik jener Zeit mit grotesken Gestalten, die in origineller Weise die Ausschmückung römischer Luxusbauten als ihr Vorbild haben. Die höchste Vollendung dieser Art erreichte Raphael in seinen unsterblichen Loggien, und ihm folgen in die Fusstapfen Giulio Romano, Giovanni da Udine, später Perin del Vaga, die das Bedeutsamste, Geschmackvollste an Deckenmalerei, oft auch in Verbindung mit Stukkoverzierungen hervorbrachten.

In glücklicher Weise theilen geradlinige Bordüren meist Gewölbe in rechteckig begrenzte Felder, oder es schwingen sich leicht bewegte Blumen und Fruchtgewinde gliedernd von Eck zu Eck. Akanthusblätter, in denen die Palette des Künstlers ihre Farbenskala verschwendet, verbinden die losen Theile mit einander und werden selbst wieder durch schöne fliegende Bänder wirksam verknüpft; häufig denkt sich der Künstler einzelne Felder als eine Rebenlaube, die sich auf Holzgittern zierlich rankt, zwischen deren leichter Blätterwand der blaue Himmel hereinlacht. Vögel, Panther und Gethier aller Art beleben dann oft Luft und Erdboden. Giovanni da Udine verwendet das gleiche Motiv in den Kuppeln der Loggien des Vatikans mit grösstem Glücke; die Decke wird dadurch völlig entlastet, leicht und luftig wölbt sich ihr Bogen und zeigt die treffliche Verwendbarkeit dieses Gedankens namentlich bei Ausschmückung niederer Innenräume.

Die spätern Maler, von Giulio Romano angefangen, ziehen aus diesem Motive die letzten Konsequenzen und gerathen dabei nicht selten auf Abwege. Das ganze Mittelfeld an der Flachdecke oder am Gewölbsscheitel wird durchbrochen gedacht und ein tempelartiger Aufbau gleich einer Laterne darauf gesetzt, ja die Künstler der Barockzeit gehen noch weiter und stellen die Kuppel mit den ganzen Architekturen dar, wie dies z. B. Pozzo in seiner virtuosen Manier uns zeigt.

Raphael's Genius wusste diesem Motive freilich andere Seiten abzugewinnen. Er denkt sich in der Stanza della Segnatura den letzten Ring des Gewölbes offen und gestattet dem Beschauer einen Blick in den geöffneten Himmel, auf dem schwebende Puttengestalten das päpstliche Wappen tragen, oder er dekorirt die Kuppeln mit einem ausgespannten, fein dessinirten Schirm, wie er es im Badezimmer des Kardinals Bibbiena bei den halbrunden Nischen thut.“*

Der Thurmbau. Die Renaissance betrachtet den Thurm als ein mehr nothwendiges Uebel; er wird mit antiken Ordnungen — mehrere übereinander — bekleidet, dem oberen viereckigen Geschoss folgt meist ein flaches Dach oder ein Spitzhelm von Stein oder Holzkonstruktion mit Bleideckung.

Deutsche Renaissance.

Der Plafond zeigt zunächst noch die mittelalterliche Balkendecke, in der die gothischen Elemente noch überwiegen (wie in Figur 1273), dann aber — später — die antikisirte Felderdecke (Kassettendecke, Figur 1274), die nicht selten mit farbigen Intensionen oder mit Oelgemälden (von reichgeschnitzten vergoldeten Rahmen umzogen) geschmückt sind. Die Gewölbe treten im Erdgeschoss, in Korridoren u. s. w. auf, gleichen in ihrem Konstruktionssystem dem mittelalterlichen Rippengewölbe, sie sind oftmals durch reichen Farbenschmuck belebt und werden erst später vom römischen Kreuzgewölbe u. s. w. verdrängt.

Rokoko.

„Um 1700, als die Perspektivmalerei des Jesuitenstils den Geschmack beherrschte und vom Pater *Pozzo* das wissenschaftliche Rezept dafür gegeben war, konnte der Raum nicht einheitlich und gross genug sein, um in einer einzigen Darstellung für den ungeheueren Wust, den man nur auf mythologisch-allegorischem Wege ersinnen konnte, Platz zu haben. Bis dahin waren es eben Bilder gewesen, die man an der Decke wahrgenommen hatte, jetzt sollte man die Wirklichkeit selbst sehen. Es war nicht mehr eine Decke, die das Zimmer abschloss, sondern ein offener Raum, in welchem die wirkliche Architektur der Wände scheinbar in die Wolken emporstieg; Säulen standen auf Säulen, Gewölbe schwang sich über Gewölbe in die Höhe, getragen blos von den Wänden des Zimmers; dazwischen sah man in den lichten Himmel empor und auf den Wolken sah man liegend, sitzend, reitend und thronend die ganze Götterwelt des Olymps oder die Glorie irdischer, apotheosirter Herrlichkeit. Es kam so weit, dass man der flachen Decke durch Malerei den Schein wirklicher Kuppeln mit tragenden Stützen, mit der Trommel, mit Fenstern und der Laterne gab, durch welche das Himmelslicht hereinfiel. Unten in der Kuppel sah man die Fenster mit Bildern bemalt. Das Ungeschickte dieser Scheinwelt, welches ihr den Stab bricht, ist, dass alles auf einen einzigen Punkt, als den richtigen Standpunkt des Beschauers, berechnet werden muss; wer also zufällig oder absichtlich — und das ist verhältnissmässig ein sehr seltener Fall — auf diesem Punkt steht und in die Höhe schaut, der sieht wenigstens eine kühne Malerei und mag darüber staunen, wenn er auch keinen Kunstgenuss davon hat. Für denjenigen aber, der sich nicht in diesem Punkt befindet, löst sich das ganze künstliche und wundersame Gebäude in ein Chaos auf.“**

* *V. Teirich*, *Gewerbehalle*. 1869.

** *J. Falke*, *Geschichte des modernen Geschmacks*. Leipzig.