



221] Credenzschrank, französische Arbeit, 16. Jahrhundert.

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

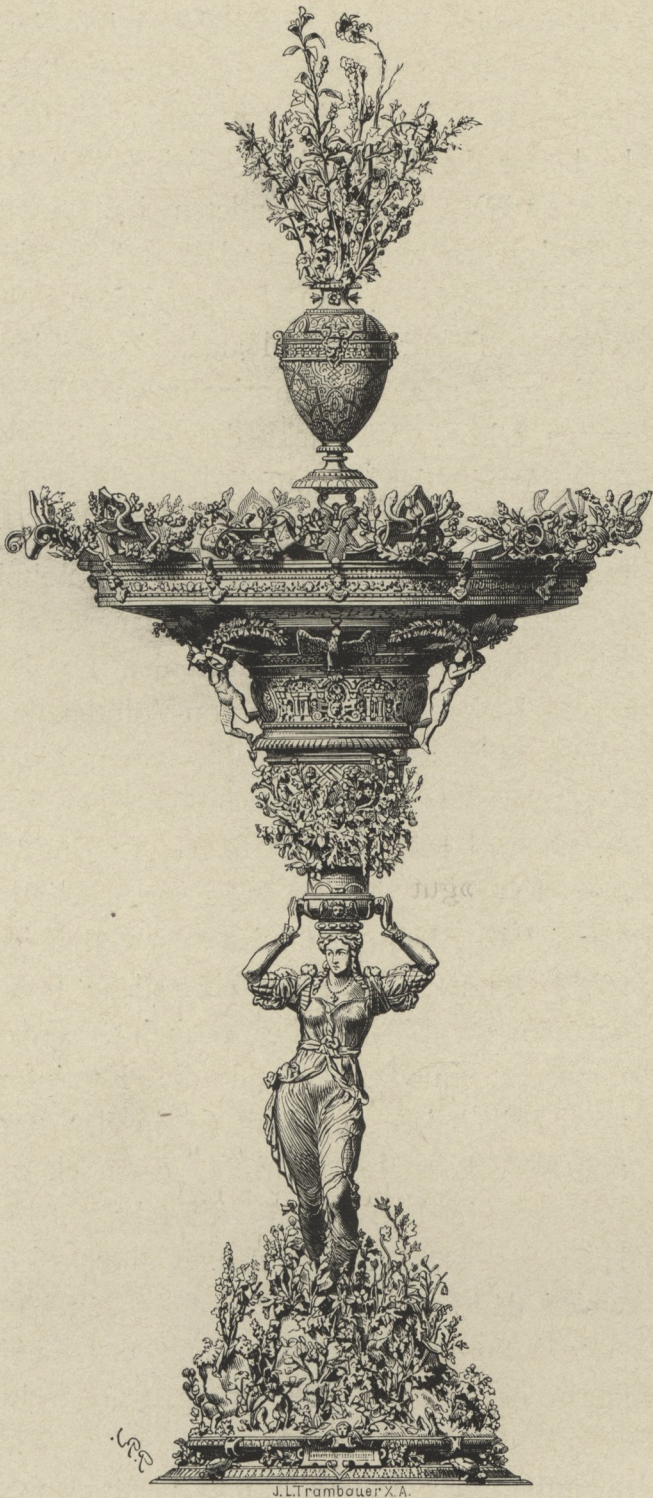
goldetes Eisengitter verdeckt ist. Das vornehmste Material für die struktiven Theile des Kamins ist Marmor; nichts hindert aber daran, auch polychrome Majolikafiesen oder grünglasirte Kacheln dazu zu verwenden.

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

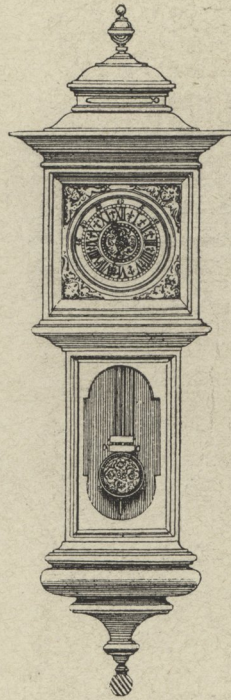
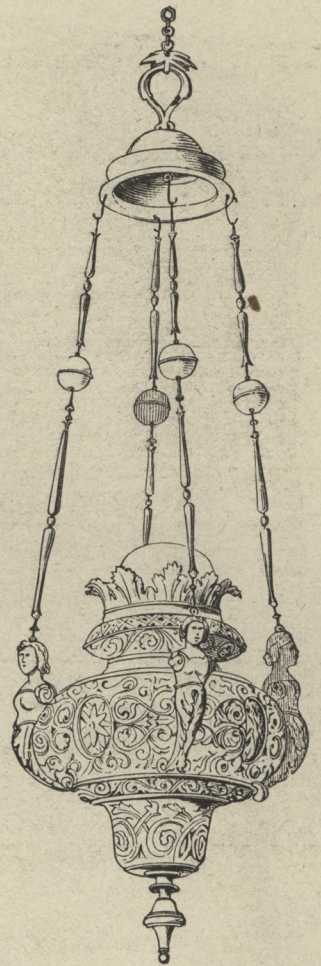
Vom *beweglichen Wandschmuck* sind in erster Linie die eingerahmten *Vollbilder* zu nennen. Darunter verstehe ich farbige Darstellungen, welche nicht sowohl einem obligaten Wandbekleidungsstoffe ornamentale Dienste leisten, sondern selbstständig illusionbereitend wirken sollen. Ihre Technik sucht daher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

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

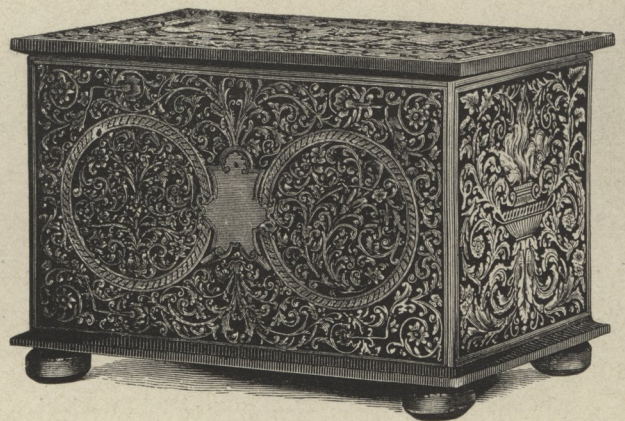
**) Formenschatz 1880 No. 48 und 151.



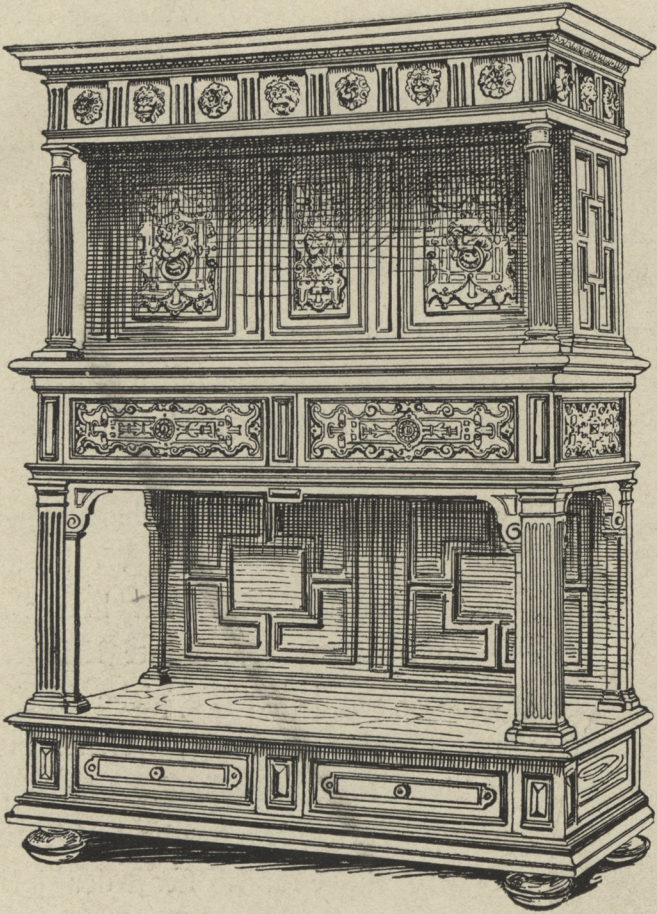
222] Der fogen. Merkél'sche Tafelauffatz von Wenzel Jamitzer.

223] Wanduhr
von Seitz & Seidl.

224] Ampel aus S. Marco.

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

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



226] Niederländischer Buffetschrank, Spätrenaissance.

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

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

der ganzen Dekoration darf kein zu grosser sein. Selbst die Landschaft muss sich's gefallen lassen, für die wärmere Umgebung um einige Grad gesteigert, von der kalten Wirklichkeit in die warme Illusion umstilirt zu werden (vgl. S. 97). Sodann rein ästhetische Erwägungen: Lebensgross, wie wir selbst, wollen wir nur Menschen und Wesen um uns abgebildet sehen, deren Gesellschaft uns in Wirklichkeit angenehm oder doch nicht uninteressant sein würde. Darum haben die alten Meister wohlweislich widerliche Menschen und Szenen so klein gemalt, dass man sie nur in nächster Nähe erkennen konnte, aber nicht durch eine allzu zudringliche Erscheinung derselben belästigt wurde. Die horizontale Theilung der Wand mit kräftigem Gesims in Manneshöhe 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 Vollbilder, im Gegensatz zu den gewebten und Freskobilddern, einen *plastischen* Rahmen haben. Dasselbe gilt vom Spiegel, welcher uns ebenfalls keine nach den Anforderungen einer gewissen Technik stilisirten Bilder, sondern den Schein der Wirklichkeit zurückstrahlen soll.

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