

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA



L. inw.

15146

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000298734

Gesamtanordnung und Gliederung des „Handbuches der Architektur“ (zugleich Verzeichnis der bereits erschienenen Bände, bezw. Hefte) sind am Schlusse des vorliegenden Bandes zu finden.

Jeder Band, bezw. Halbband und jedes Heft des „Handbuches der Architektur“ bildet ein Ganzes für sich und ist einzeln käuflich.

HANDBUCH
DER
ARCHITEKTUR.

Begründet von † Dr. phil. u. Dr.-Ing. Eduard Schmitt
in Darmstadt.

ERSTER TEIL
ALLGEMEINE HOCHBAUKUNDE.

3. BAND
DIE FORMENLEHRE
DES ORNAMENTS.

2. neubearbeitete Auflage.

J. M. GEBHARDT'S VERLAG, LEIPZIG.

1926.

Subl.

ALLGEMEINE HOCHBAUKUNDE.

DES
HANDBUCHES DER ARCHITEKTUR
ERSTER TEIL.

3. BAND

DIE FORMENLEHRE DES ORNAMENTS.

Von

Dr.-Ing. E. h. Hermann Pfeifer, Geh. Hofrat,
Professur an der Technischen Hochschule in Braunschweig.

Zweite neubearbeitete Auflage.

Mit 259 Abbildungen.

J. M. GEBHARDT'S VERLAG, LEIPZIG.

1926.



III - 306 425

Das Recht der Überetzung in fremde Sprachen bleibt vorbehalten.

Copyright by J. M. GEBHARDT's Verlag, Leipzig.
1926.

Druck von BÄR & HERMANN in Leipzig.

BPH 13-312/2017

Handbuch der Architektur.

I. Teil.

ALLGEMEINE HOCHBAUKUNDE.

3. Band.

Vierte Abteilung:

Die Formenlehre des Ornaments.

INHALTSVERZEICHNIS.

	Seite
Vorwort	VI
Einleitung	3

1. Abschnitt.

Allgemeine Grundlagen des ornamentalen Entwerfens.

1. Kap. „Motive“, Grundformen, Vorbilder	7
2. Kap. Farbe im Ornament	56
3. Kap. Kompositionslehre des Ornaments im allgemeinen	74

2. Abschnitt.

Befondere Bedingungen des ornamentalen Entwerfens.

1. Kap. Verschiedene Zwecke des Ornaments	142
2. Kap. Material und Technik, Werkstoff und Bearbeitungsweisen	206
3. Kap. Innere und äußere Triebkräfte des ornamentalen Schaffens	266
Quellenverzeichnis über Ornamentik	278

Wenn Ihr's nicht fühlt,
Ihr werdet's nicht erjagen.

Vorwort zur ersten Auflage.

Wenn das „Handbuch der Architektur“ in erster Linie für die Zwecke des schaffenden Architekten bestimmt ist, so kann darin für die Formenlehre des Ornaments weder eine nur historische Behandlung des Stoffes, noch eine möglichst umfangreiche Vorbilderammlung genügen. Nicht, um sie wieder anzuwenden, sollten wir die Bedeutung der Formen vergangener Zeiten zu enträtseln suchen, sondern um dadurch zu eigener Selbständigkeit in unserem künstlerischen Schaffen zu gelangen.

Allgemein gültige Regeln oder Rezepte lassen sich für das Entwerfen von Ornamenten ebenfowenig aufstellen wie für das Komponieren eines Musikstückes. Sollte aber deshalb die Harmonielehre, der Kontrapunkt, die Lehre der Instrumentalmusik und der Partituren überflüssig sein? Ebenso wird auch eine Harmonielehre des Ornaments durch sinngemäße Analysen dem Entwerfenden manche vergebliche Mühe ersparen, ja manche Anregung zu neuen Gedanken geben; die schöpferische Phantasie zu ersetzen, vermag sie nicht.

Dagegen kann für die Erfindungsgabe ein Übermaß von fertigen Vorbildern geradezu erschlaffend wirken.

Um den Blick auf das Charakteristische zu lenken, um die Logik der Formen zu zeigen und um das künstlerische Sehen zu schulen, habe ich manche der wichtigsten Bemerkungen in die Zeichnungen selbst eingeschrieben. Um ferner vor Einseitigkeit des Urteiles zu schützen, wurde versucht, die ornamentalen Bildungen unter den verschiedensten Gesichtswinkeln zu betrachten und immer wieder auf deren Zusammenhang mit dem Ganzen hinzuweisen, wobei im Interesse der Deutlichkeit gewisse Wiederholungen nicht ganz zu vermeiden waren.

Unabhängig von einer bestimmten historischen oder einer modernen Richtung wurde besonderer Wert auf möglichst augenfällige Beispiele und Gegenbeispiele gelegt, eine Methode, welche meines Wissens zuerst von *H. Mayeux* in seinem vorzüglichen kleinen Werke „*La composition décorative*“ (Paris 1885) systematisch angewendet wurde in der richtigen Erkenntnis, daß nur durch den Vergleich unfer Auge selbständig zu urteilen vermag.

Selbstverständlich konnten aus der zahllosen Menge von Fragen nur einige der allerwichtigsten, welche dem schaffenden Architekten besonders am Herzen liegen, hier angechnitten werden. In den meisten Fällen sind nur die Anregungen zu selbständigem Nachdenken gegeben, sind bloß die Richtungen gewiesen, welche zu einem gewissen Ziele führen. Das ganze Thema würde dicke Bände erfordern

und nur im innigsten Zusammenhange mit der gefamten Kunt- und Kulturgefchichte und Äfthetik behandelt, aber trotzdem nicht erfchöpft werden können, folange es noch einen lebendigen Gefchmack und Umwälzungen der Kultur gibt; denn alles Leben ift in fortwährender Umbildung begriffen.

Es fei mir noch gefattat, an diefer Stelle meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Profeffor Dr. *Friedrich von Thierfch*, und meinem lieben Freunde, Profeffor *Otto Rieth*, für die gütige Überlaffung von einigen ihrer fchönen Originalzeichnungen meinen herzlichften Dank auszufprechen.

Braunfchweig, im September 1905.

Hermann Pfeifer.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Unferer Zeit ift dem Ornamente abhold und befonders in unferem armen deutlichen Vaterlande ift fie nicht dazu angetan, reichen architektonifchen Schmuck zu fordern oder zu rechtfertigen. Aber gerade deswegen will mir die Lehre von der finn- gemäßen Anwendung, alfo auch der finn- gemäßen Weglaffung, der Ornamente um fo wichtiger erfeinen, als fie uns den Weg zeigt, auf dem wir mit den fparfamften Mitteln zu einer Verfchönerung und Veredelung des grauen Alltags gelangen können.

Oder foll in Deutschlands Zukunft der berechnende Verftand die Alleinherrfchaft übernehmen und das Gemüt, die Seele als überflüffig abgetan fein? Dann allerdings wäre der Untergang unferer Kultur befiegelt und es hätte keinen Sinn mehr, künftlerifchen Problemen nachzugehen. Noch wollen wir an ein folches Ende nicht glauben.

Bei ihrem erften Erfcheinen fand meine Behandlung der „Formenlehre des Ornaments“ vielfeitige Zufimmung in den Kreifen der Architekten. Wenn damals in den Befprechungen der Fachpreffe der eine Kritiker die hiftorifche, der andere die „moderne“, der dritte die pſychologifche, religiöfe und nationale Seite der Ornamentik ausführlicher behandelt wiffen wollte, fo möchte ich jedem zuftimmen, allerdings mit der ergänzenden Bemerkung, daß fämtliche Kapitel meiner Formenlehre zu umfangreicherer Behandlung herausfordern. Dann hätten freilich mehrere Bände für den Stoff nicht ausgereicht und dann wäre auch der Zweck diefer Formenlehre des Ornaments, welche dem angehenden praktifchen Architekten — in erfter Linie dem deutlichen — gewiffe Anregungen und Anhaltspunkte beim felbftändigem Schaffen geben will, verfehlt gewesen.

Die etwas ausführliche Behandlung des „goldenen Schnittes“ wurde von einer Seite irrthümlicher Weife fo ausgelegt, als ob darin der alleinige Schönheitsmaßstab zu finden fei; das Verhältnis des goldenen Schnittes ift lediglich als eine der vielen von mir behandelten Gefezmäßigkeiten anzufehen, welche dem architektonifchen Schaffen bewußt oder unbewußt zugrunde liegen. Den Vorwurf der Einfeitigkeit dürfte man meiner „Formenlehre des Ornaments“ wohl nicht machen. Daß fie in manchen Teilen Nachahmung gefunden hat, könnte man als ſchmeichelhafte Anerkennung ſchätzen, wenn nicht die Form des Plagiats gewählt worden wäre.

Wenn als Grundlage des ornamentalen Schaffens vom deutschen Architekten das Eindringen in die deutsche Volksseele gefordert wird, so müssen hierfür die Familie und die Schule herangezogen werden. Ohne Widerhall im Volke kann eine Kunst nicht volkstümlich werden. Ist die kirchliche Kunst des Mittelalters denkbar ohne die damalige kirchliche Gefinnung des ganzen Volkes? Und die heutige Gefinnung des Volkes, die „Seele unseres Volkstums“? Eine unbefriedigte Zerfplitterung nach allen Richtungen!

Humor, poetischer Sinn, Phantasie, schöpferische Begabung, seelische Vertiefung, Geschmack lassen sich wohl pflegen und fördern, aber ebensowenig lehren oder einimpfen wie musikalisches Gehör oder dichterische Begabung. Was in einer Formenlehre dem Lernenden gegeben werden kann, ist das handwerkliche Rüstzeug, das technisch Erlernbare, die Beobachtung des Maßstabes und des Kontrastes, der Verhältnisse, des Charakteristischen und Beziehungsvollen der Harmonisierung und Stilifizierung, der Farbe, des Materials, der Darstellung usw.

So wurde denn für die Neubearbeitung im wesentlichen die frühere Einteilung des Stoffes beibehalten, jedoch manches vereinfacht, anderes erweitert und durch neue Zeichnungen ergänzt.

Dem Verlage, der trotz der schwierigen Zeitverhältnisse eine Erweiterung dieser Formenlehre des Ornaments, namentlich durch Vermehrung der Abbildungen, ermöglichte, sei hiermit besonders gedankt.

Braunschweig, Pfingsten 1926.

Hermann Pfeifer.

HANDBUCH DER ARCHITEKTUR.

I. TEIL:

ALLGEMEINE HOCHBAUKUNDE.

DRITTER BAND.

**DIE FORMENLEHRE
DES ORNAMENTS.**

VON HERMANN PFEIFER.

DIE FORMENLEHRE DES ORNAMENTS.

Einleitung.

Ornament heißt wörtlich überfetzt das Schmückende, das Zierende. Deshalb dürfen wir z. B. das ganze Bauwerk eines Tempels, eines Domes, einer Pagode, welches nicht selten den schönsten Schmuck einer ganzen Stadt bildet, als vornehmstes Ornament ansprechen. Ja sogar eine ganze Stadt kann zum befehlenden Schmucke der Landschaft werden, zum Ornament im weitesten und höchsten Sinne.

Ferner stoßen wir auf Grenzgebiete, wo die ornamentale Architektur und das architektonische Ornament ineinander übergehen, wo eine scharfe Trennung nicht vorgenommen werden kann, aber auch nicht vorgenommen zu werden braucht; man denke an die Blattkapitäl, an gotisches Maßwerk, an Zwerggalerien usw.

Genau genommen müßten wir in der Architektur unter dem Ornament alle schmückenden Zutaten verstehen, welche über das rein Zweckliche und Notwendige hinausgehen. Folgerichtig müssen wir also z. B. den Säulenkranz, welcher sich um die Zella des griechischen Tempels zieht, als Ornament auffassen; denn für die Aufstellung des Götterbildes und für den Gottesdienst würde die Zella allein vollkommen genügen und hat auch ursprünglich dafür genügt. In der Tat ist jener Säulenkranz das monumentallste Ornament, der schmuckvollste Rahmen, den wir uns denken können (vgl. Abb. 213 S. 203). Und weil er bestimmt ist, das Gotteshaus würdig zu kennzeichnen, in feinem Eindruck zu steigern gegenüber den Häusern der Menschen, so ist er ein berechtigter charakteristischer Schmuck.

Dennoch pflegen wir diese Säulenstellungen nicht als Ornament, sondern als Architektur zu bezeichnen; ebenso nicht die einzelnen Gesimse und Profile, welche doch auch nicht konstruktiv notwendig wären. Dagegen sprechen wir von ornamentierten Gesimsen, Flächen, Säulen usw. und weisen somit dem Ornament in der Architektur seine begleitende Rolle zu. Wir sehen aber daraus auch sofort, daß das Ornament nur im Zusammenhange mit dem Ganzen richtig beurteilt werden kann. Wenn es sich vordrängt und eine selbständige Rolle spielen will, stört es unser künstlerisches Gefühl, ähnlich wie es ein Klavierpieler tut, welcher ein Lied begleiten soll und dabei seine eigene Kunstfertigkeit in den Vordergrund stellt; ein künstlerisch fein empfindender Pianist, ein wirklicher Meister wird seine vollendete Kunst gerade in der Unterordnung seines Spieles, im Anschmiegen an den Gesang betätigen. Das Ornament wurde auch treffend verglichen

1.
Begrenzung
des
Begriffes
„Ornament“.

2.
Begleitende
Rolle des
architektoni-
schen
Ornaments.

mit einer würzenden Zutat, welche die Speise verdirbt und unbedenklich macht, wenn sie im Übermaße zugesetzt wird oder wenn sie gar die kraftvolle Speise ersetzen will.

Ein „Ornament“, aus dem Zusammenhange gerissen, in anderer Umgebung, in anderem Maßstab, in anderem Material ausgeführt, kann geradezu ins Gegenteil verzerrt, kann vom erfreulichen Schmuck zur widerwärtigen Verunzierung herabgewürdigt werden, womit es eben aufhört, eine Zierde, ein „Ornament“ zu sein.

Deshalb ist es eine wesentliche Aufgabe der Formenlehre des Ornaments, auf jene großen Zusammenhänge, auf die grundlegende Bedeutung des Zweckes, des Kontrastes, des Maßstabs, der Richtung, des Materials usw. hinzuweisen, ja sogar in vielen Fällen vor der Verwendung von Ornamenten zu warnen.

Wer möchte leugnen, daß wir heute überfättigt sind mit den vielen historischen Schmuckformen, welche im XIX. Jahrhundert wieder aufgewärmt wurden, und daß wir nach frischer Kost verlangen, selbst wenn sie nicht mit allem Raffinement gewürzt ist.

3.
Neuere
Ornamente.

So finden wir denn allenthalben Ansätze zu einer Auffrischung des Ornaments durch vertieftes Studium der Natur einerseits, durch Vereinfachung und Verstärkung der Form andererseits; ferner durch die formale Kennzeichnung des Zweckes der neuen Aufgaben unserer Zeit, durch Betonung des Wesentlichen, durch Stärkung des Gefühls für Rhythmus und Linie, in Form und Farbe, durch Ausnutzung des natürlichen Reizes der verschiedenen Rohstoffe und ihrer Bearbeitungsarten, auch der maschinellen Technik usw. Im Grunde sind es also dieselben Mittel, mit welchen alle früheren selbständigen Kunstepochen im Sinne ihrer Zeit und Kultur gearbeitet haben.

Zu den genannten Faktoren treten noch so viele andere hinzu, daß die Frage: „Wie schafft man Ornamente?“ nicht so leicht beantwortet werden kann. Ja, sie kann und braucht überhaupt nicht endgültig erledigt zu werden. Denn alle großen Meister werden aus dem rastlos flutenden Strome des Lebens immer neue Herrlichkeiten schöpfen und gestalten.

Nur ein inniges, dauerndes Verhältnis zur Natur und zu den geistigen Strömungen der Zeit kann uns vor gedankenloser Wiederholung und Manieriertheit bewahren.

4.
Studium des
Ornamentstils.

Deshalb wird es die erste Aufgabe des Ornamentisten sein müssen, seine Gedankenwelt, seine Seele zu bereichern, durch liebevolles und scharfes Beobachten der Natur und des ganzen ihn umgebenden Lebens seinen Formenschatz zu sammeln, sein Gefühl für das Organische zu bilden und zu stärken, seinen Farbeninn für das Harmonische zu schärfen. Also nicht mit dem „Stilisieren“, nicht mit dem Nachahmen historischer Ornamente sollte der Anfänger beginnen, sondern mit dem Sehen- und Darstellenslernen der Natur und mit dem Insichaufnehmen der einmal verstandenen Formen und Farben, so daß er sie beherrscht und nicht nötig hat, für seine Entwürfe immer erst in Vorlagewerken nach Motiven zu suchen und dauernde Anleihen von fremdem Kapital zu nehmen.

Wer eine lebende Sprache lernen und sie wirklich sprechen will, der muß sich einen großen Wortschatz einprägen, um nicht immer zum Wörterbuch greifen zu müssen.

Mit dem Wortreichtum allein ist es aber noch nicht getan; wir müssen, um uns klar und richtig ausdrücken zu können, auch die Grammatik studieren: praktisch und theoretisch. Und so wird sich der Architekt, der in der Sprache des Ornaments bestimmte Gedanken ausdrücken will, mit den Grundlagen der Stilifizierung, mit

der Kompositionslehre eingehend zu befragen haben. Am besten zuerst praktisch in den Werkstätten des Steinmetzen, des Schlossers, des Tischlers, des Glasers u. s. w. Da wird ihm die eigenartige Schönheit und Behandlungsweise der Baustoffe und die Notwendigkeit verschiedenartiger materialgemäßer Stilifizierung ganz von selbst klar werden. Durch die Erziehung zum Können — nicht bloß zum Wissen — wird in dem Schüler das Vertrauen zu sich selbst und seinem Vorstellungskreis geweckt werden: eine der wichtigsten Grundforderungen des Lehrens.

Mit diesem Schatz an Formen und Erfahrungen wird er möglichst fachgemäß für die verschiedenen Zwecke sinngemäße Lösungen finden können, frei von unnötigem Phrasenschwulst.

Außer der durch Material und Zweck bedingten eigenartigen Formgebung gibt es aber noch andere allgemeinere Gesetze, welche die Stilifizierung des architektonischen Ornaments ebenso bedingen wie die Stilifizierung der Architektur selbst, und welche hier am besten der Betrachtung der Motive folgen: es sind die Gesetze des Kontrastes, der Proportionen, des Rhythmus u. s. w., welche die allgemeine Grundlage der ornamentalen Kompositions- und Harmonielehre bilden. Wir brauchen nicht zu befürchten, daß diese Gesetze den Schaffensdrang des begabten Künstlers beengen oder seine Freiheit beschränken. Im Gegenteil: sie wirken befreiend, ja sogar schöpferisch anregend, während schrankenlose Willkür ihn schädigt und im Dilettantismus stecken läßt! Wer sich nicht bemüht, nach allgemeinen Gesetzmäßigkeiten zu suchen, die großen inneren Zusammenhänge zu ergründen und in die Theorie einzudringen, der bleibt ein Stümper sein Leben lang.

Wenn wir endlich nach eigenem Ringen um Wahrheit und Schönheit die größte Ehrfurcht empfinden vor dem stolzen Lebenswerk der Alten, welche auch nur schrittweise in heißem Bemühen die hohen Ziele ihrer Zeit zu erreichen vermochten, dann werden wir vielleicht einen gerechteren Maßstab anlegen an die Leistungen der besten Ornamentisten unserer Tage, welche neuen Zielen zustreben.

Wir werden aber auch erkennen, daß es in den meisten Fällen nicht sowohl darauf ankommt, etwas verblüffend Neues zu erfinden, als vielmehr darauf, etwas Gutes, Charakteristisches, Sinngemäßes, Echtes zu schaffen, was allerdings eine größere geistige und künstlerische Arbeit erfordert als der Eintagerfolg eines bloß äußerlichen „modernen“, scheinbar ganz neuen Schmuckes.

Haben doch auch die Griechen viele Formen und Gedanken aus dem Orient herübergenommen; sie haben aber alle Einzelheiten in ihrem Sinne harmonisch zusammengestimmt, zu einer neuen klaren Einheit verschmolzen, also durch Weiterentwicklung und Verbesserung Neues geschaffen.

Und das ist es, was wir von allen großen Kunstepochen lernen sollten: die Harmonisierung, die Zusammenstimmung für die Zwecke und die Kultur der Zeit, wobei es ohne Abstoßungen und Neubildungen nicht abgeht; ein gesunder Kern aber muß bleiben. Dann werden wir, wie die Meister jener Epochen, nicht im ängstlichen Nachahmen von Einzelformen befangen bleiben, sondern im wahren Geiste der Alten Neues schaffen.

Freilich, einen einheitlichen Stil wird unsere Zeit vorerst nicht hervorbringen können, da die Voraussetzung einer einheitlichen Kultur, Religion, Weltanschauung fehlt.

Schließlich dürfen wir nicht vergessen, daß der Eindruck, den ein Kunstwerk auf die Seele des Beschauenden ausübt, nicht nur von dem Werte des Kunstwerks abhängt, sondern ebenso von der Empfänglichkeit des Beschauers; deshalb wird

5.
Allgemeine
Kompositions-
lehre.

6.
Altes und
Neues.

7.
Harmoni-
sierung.

ein und daselbe Kunstwerk in verschiedenen gestimmten Seelen verschiedene Empfindungen auslösen: Den Barockmeistern erschienen gotische Bauwerke unerträglich häßlich, für die Klaffziften wiederum gab es nichts Verabscheuungswürdigeres als die Barockkunst.

8.
Verstand und
Seele.

Außer diesen tiefliegenden Zwiefältigkeiten erwachen der künstlerischen Entwicklung des Architekten weit größere Schwierigkeiten dadurch, daß unter dem ungeheueren Stoff nüchterner Verstandesarbeit die künstlerische Empfindung erstickt zu werden droht. In dem Kampfe zwischen berechnendem Verstand und fühlender Seele vermag die Beschäftigung mit den Fragen der Ornamentik einen gewissen Ausgleich zu schaffen.

9.
Verschiedene
Gesichtspunkte.

Dabei läßt sich die Ornamentik von den verschiedensten Gesichtspunkten aus betrachten, von denen der kultur- und kunstgeschichtlichen Zusammenhänge, des Zeitgeschmacks, der Rasse, des Klimas und der Völkerkunde, der Volkskunst, des Materials, der Technik und Konstruktion, des Zweckes, der Gesetzmäßigkeiten des Kontrastes, des Rhythmus der Bewegung, des Maßstabes, der Farbe, des Lichtes, der Motive, der Psychologie, der künstlerischen Stimmungswerte usw. usw. Von jedem Gesichtspunkte aus erschließen sich neue Werte; ihr innerstes Wesen verstandesmäßig zu ergründen, gelingt uns so wenig wie in jeder Kunst.

Robert Hedicke, der in seiner „Methodenlehre der Kunstgeschichte“ (Straßburg 1924) das Ornament als selbständige Kunst neben die drei Schwestern Architektur, Plastik und Malerei stellt, sagt von der Ornamentik (S. 163) treffend:

„In den Anfängen, wenn die anderen Künfte noch unerweckt schlafen, schmückt sie Haus, Hausgerät, Kriegsgerät, Kultgerät, Totengerät als einzige Repräsentantin der Kunst als Symbol eines Höheren, Geistigen, Überirdischen, Jenseitigen... Eng vermählt hier mit mathematischer Form, dort mit einem hohen Architekturstil, dann der Naturform liebevoll in alle Feinheiten nachjagend, umspielt sie morgen als freieste Tochter der Phantasie von allem Irdischen losgelöst und mit allem doch innerlich verbunden Alles und Nichts als freie göttliche Tänzerin. Sie tanzt in architektonischem, in plastischem, in malerischem Gewande, stets den letzten Akzent, die letzte Vollendung der Kunst verleihend: die Grazie, den Rhythmus, den feinsten Hauch und Glanz der Einzelschönheit.“

1. Abschnitt.

Allgemeine Grundlagen des ornamentalen Entwerfens.

1. Kapitel.

„Motive“, Grundformen, Vorbilder.

Es gibt kaum ein Gebilde der Natur oder der Menschenhand, welches nicht in charakteristischen Zügen ornamental verwendet werden könnte. Nicht nur unser Erdball mit der unerforschlichen Formenfülle und Farbenpracht seiner Tier- und Pflanzenwelt und seiner Gesteine, nicht nur Feuer, Wasser, Luft und Erde, sondern das ganze Weltall mit Sonne, Mond und Sternen schüttet das Füllhorn seiner unendlichen Schönheit aus für das sehende Auge.

10.
Anfänge des
Schmückens.

Das nächstliegende Vorbild ist der Mensch selbst und das ihn umgebende Leben. In der Tat äußert sich der erste künstlerische Trieb des Kindes wie derjenige der Urvölker in der Darstellung der menschlichen Figur, der Haustiere, der Jagdbeute u. s. w. Zuerst in unbeholfenen Kritzeleien, dann in immer bestimmterer Unterscheidung von Männlein und Weiblein, roh aus Ton geknetet, aus Holz geschnitzt, auf Geräte gezeichnet, an die Höhlenwand gemalt¹⁾).

Urmotive.

Die unter den Anhängern *Gottfried Semper's* weitverbreitete Annahme, daß in den einfachen geometrischen Textilornamenten die früheste künstlerische Betätigung des Schmückens stattgefunden habe, ist durch die gewissenhaften neueren Forschungen als eine irrige oder wenigstens einseitige Ansicht erkannt worden. Die ersten Anfänge des Ornaments und der Kunst sind auf das Schmücken des eigenen Körpers mit Perlenschnüren, Muschel- und Zahnketten, Federkrönen, Tätowierungen u. s. w. zurückzuführen, ferner auf die oben erwähnten bildlichen Darstellungen von Menschen und Tieren zuerst in möglichst naturgetreuer Wiedergabe — vgl. die wunderbaren Malereien der Eiszeit in untenstehendem Werk²⁾ — dann

11.
Urformen.

¹⁾ Ausführlicheres über diese für die Entwicklungsgeschichte des Ornaments hochwichtigen Fragen findet sich in

SELENKA, E. Der Schmuck des Menschen. Berlin 1900.

HOERNES, M. Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. 1898.

KÜMMEL, O. Egyptische und mykenische Pflanzenornamentik. Freiburg 1901.

Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur. Nr. 9: Die Sprache des Ornaments. Von Z. v. Saldern. Darmstadt 1896.

RICCI, C. *L'arte dei bambini*. Bologna 1887.

RIEGL, A. Stilfragen; Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893.

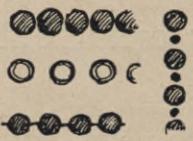
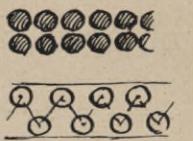
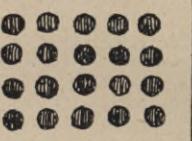
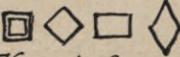
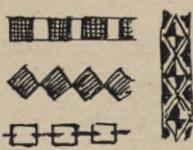
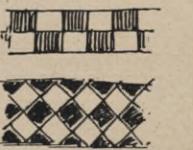
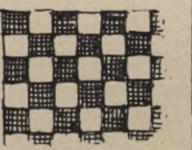
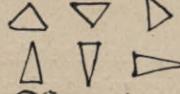
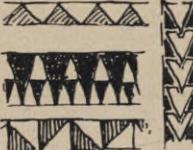
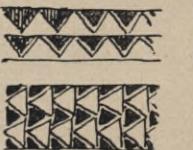
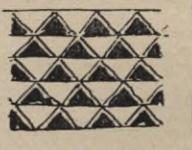
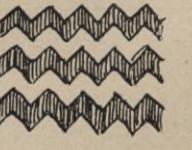
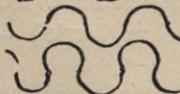
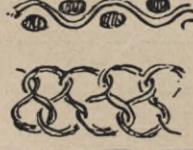
GROSSE, E. Die Anfänge der Kunst. Freiburg 1894.

²⁾ KÜHN, H. Die Malerei der Eiszeit. München 1922.

allmählich bei häufiger Wiederholung schriftartig vereinfacht zu Sinnbildern, zu einer Bilderschrift, aus welcher sich schließlich in Ägypten die Schriftzeichen der Buchstaben herausbildeten, und zu reinen Ornamenten³⁾.

Abb. 1.

Einfache Urformen - Grundmotive - des Schmückens, die unabhängig von Zeit, Ort, Rasse, Technik wiederkehren.

<i>Grundform</i>	<i>Einfache Reihung, Kettenartig</i>	<i>Mehrfache Reihung, bandartig, Streifen</i>	<i>Flächenmuster beliebig ausgedehnt</i>
 <i>Kreis, Ring, Tupfen, Punkt Perle</i>			
 <i>Viereck, Quadrat Rechteck, Rhombus = Raute</i>			
 <i>Dreieck, Keil.</i>			
 <i>Zickzack</i>			
 <i>Spirale, Schnecke Volute.</i>			
 <i>Wellenlinie</i>			

³⁾ SCHELTEMA, F. ADAMA VAN. Die altnordische Kunst. Grundprobleme vorhistorischer Kunstentwicklung. Berlin 1923.
 HAUPT, A. Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Großen. Leipzig 1909.
 LEHMANN, J. Die Ornamente der Natur- und Halbkulturvölker. Frankfurt a. M. 1920.

Nebenher sind allerdings auch schon von der frühesten Steinzeit an und von den Naturvölkern zum Verzieren der Hausgeräte, Kleider und Waffen jene einfachsten geometrischen Grundformen verwendet worden, welche unabhängig von Zeit, Ort,

Abb. 2.

Zusammengesetzte Urformen des Schmückens, welche von der vorgeschichtlichen Zeit bis heute bei den meisten Völkern in den verschiedensten Anwendungen vorkommen:

- | | |
|------------------------------|--|
| 1. Kette, Schnur, Band | |
| 2. Kreuz, Hakenkreuz | |
| 3. Stern, Drudenfuß. | |
| 4. Rose, Rosette, Sonne | |
| 5. Flechtwerk, Verschlingung | |
| 6. Netz, Gitter, Naht | |
| 7. Schuppenmuster | |
| 8. Zahnschnitt, Zinnen | |
| 9. Mäanderband | |
| 10. Ranke, Zweig. | |

Durch kontrastierende Zusammenstellungen dieser einfachen Grundformen können die reichsten ornamentalen Wirkungen erzielt werden.

Raffe und Ausführungsart durch alle Jahrtausende wiederkehren bis in unsere Tage, sozusagen Ewigkeitsmotive (siehe Abb. 1 u. 2).

Menschliche Figur.

Alle Kulturvölker haben dann die menschliche Figur zum vornehmsten Schmucke ihrer Bauten verwendet — vielleicht mit der einzigen Ausnahme der Völker des Illams, denen es der Koran verbietet —, und es gehört zu den anziehendsten Studien, den Zusammenhang der Stilifierung der menschlichen Figur und der der Architektur zu verfolgen, würde uns aber hier zu weit über die uns gesteckten Grenzen hinausführen.

Abb. 3.

Verhältniss von Oberkörper zu Unterkörper

A beim Affen,

B beim Menschen.

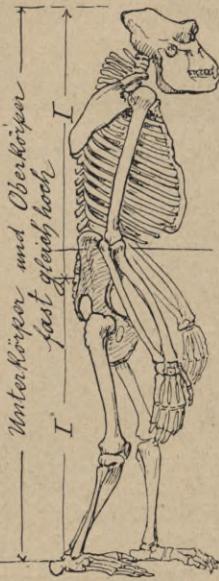
In der Figur des Affen berührt uns die Unentschiedenheit zwischen Vierfüßler und Mensch - wie jede Halbheit - nicht sympathisch, allenfalls komisch!



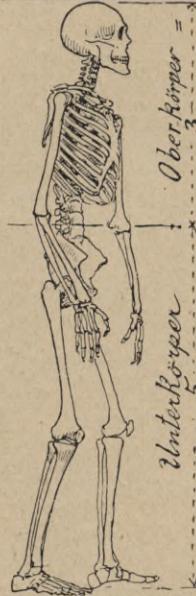
Orang-Utang:
Arme und Beine sind nahezu gleichlang.



Der Malkäfer gefällt uns entschieden besser als der Borkenkäfer. Wir wollen eben Teile, die ihrem Wesen nach verschieden sind, auch in der Form charakteristisch unterschieden sehen. Sinngemässe Gleichtheilung gefällt uns sehr wohl.

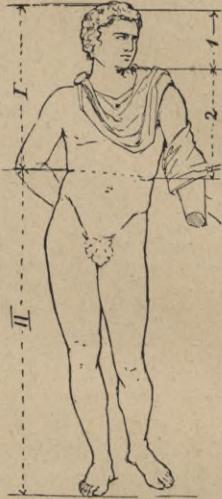


Gorilla.

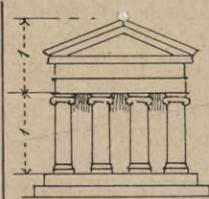


Mensch.

Griechische Figur.



Ihren Göttergestalten haben die griechischen Künstler übertrieben lange Beine gegeben um den Unterschied vom Affen noch mehr zu betonen.



Giebelhöhe = Säulenhöhe.
"Affenartige Proportion."



Giebelhöhe = $\frac{3}{5}$ Säulenhöhe.
"Menschliche Proportion."

Da die meisten Frauen bekanntlich zu kurze Beine haben - vom aesthetischen Standpunkt aus betrachtet - so suchen sie durch Schleppe, hohe Absätze, hohe Schürzung (Empire) etc. das Maass des Unterkörpers von der "Taille" ab grösser erscheinen zu lassen.

Man beachte, wie in der Entwicklung des griechisch dorischen Stils von den schwerköpfigen Tempeln zu Selinunt bis zu den vollendeten Schöpfungen der Perikleischen Zeit die Giebelhöhe ab-, die Säulenhöhe zunimmt, bis das Verhältniss des goldenen Schnittes erreicht, ja schliesslich überschritten wird.

Wenn der menschliche Körper in seiner Hauptgliederung ähnliche Verhältnisse besässe wie der Körper des Affen, so würde höchst wahrscheinlich unser Schönheitsbegriff auch in der Baukunst und im Ornament dadurch bestimmt werden.

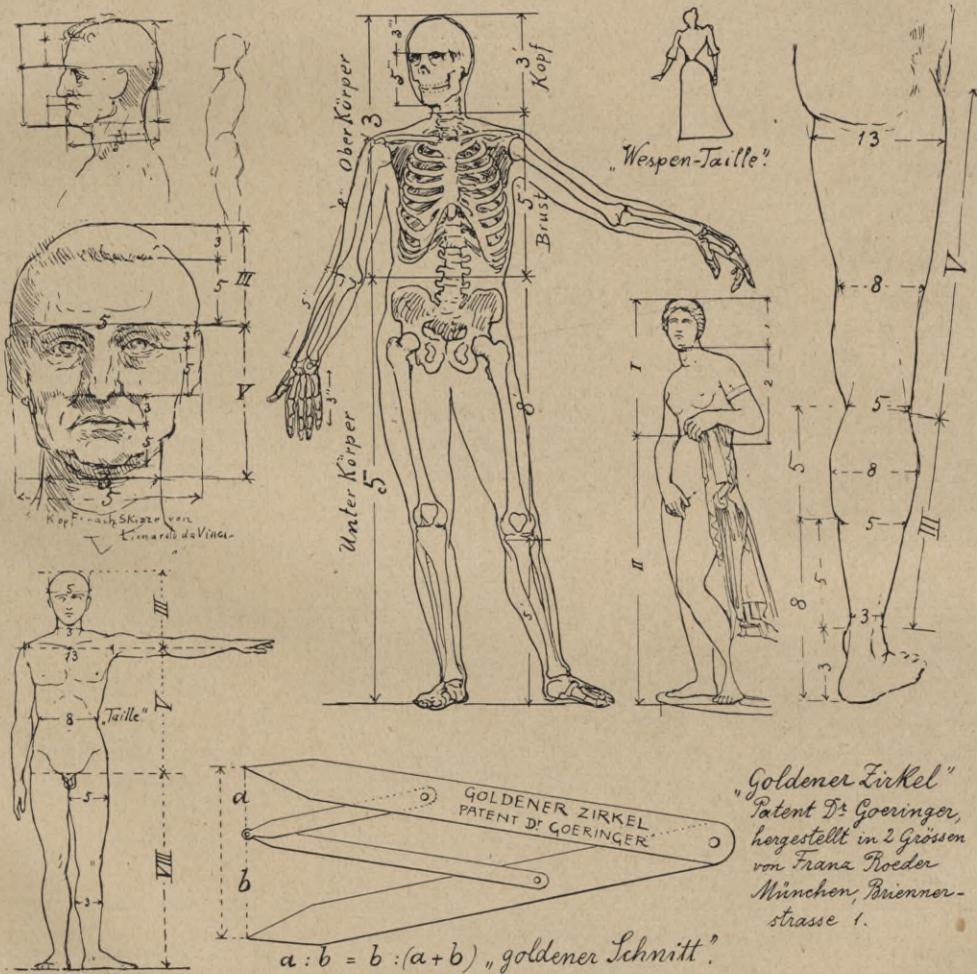
Es war nicht eine bloße Redensart, wenn Michelangelo sagte, dass nur der ein guter Architekt sein könne, der die Proportionen des menschlichen Körpers in der Darstellung vollkommen beherrscht - [Wert des Aktzeichnens "für den Architekten"] -

Der Mensch ist eben das Maass aller menschlichen Dinge und deshalb sagt uns das Verhältniss des goldenen Schnittes zu, wo es sich um analoge Gliederungen handelt, nicht bloß wegen der schönen Gesetzmässigkeit in der Zunahme der einzelnen Glieder 1 : 2 : 3 : 5 : 8 : 13 : 21 : 34 also z. B. 3 : 5 = 5 : (3+5) 5 x 5 = 25 3 x 8 = 24 es weichen demnach die Glieder dieser Zahlenreihe nur unmerklich von dem goldenen Schnitt a : b = b : (a+b) ab. vergl. "Leisung, Proportionen des menschl. Körpers".

Das eine jedoch mag als ein Zug, welcher den besten Schöpfungen aller Zeiten gemeinam ist, hier erwähnt werden: die Verkörperung des jeweiligen Rasseideals und Zeitgeschmackes, wobei also die gesamte Kunst- und Kulturauffassung mit zu Worte kam.

So wird für den Ornamentiker unserer Tage unerlässlich fein, den Menschen von heute zu studieren, nicht bloß den „Akt“, sondern den Menschen so, wie er ihn im Leben sieht. Die moderne Plakatkunst hat darin für ihre Zwecke bereits Muftergültiges erreicht.

Abb. 4.



Annähernde Verhältnisse des goldenen Schnittes⁴⁾:

- 3 : 5 : 8 : 13 : 21 (siehe Abb. 70)
- Unterkörper : Oberkörper = 5 : 3
- Oberkörper : Kopf = 5 : 3
- Geficht : Stirn = 5 : 3
- Beinlänge : Armlänge = 5 : 3
- Bein : Rumpf = 5 : 3 uff.

⁴⁾ Vergl. ZEISING, A. Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers. Leipzig 1854 - und: GOERINGER, A. Der goldene Schnitt (göttliche Proportion). München 1893.

13.
Proportion und
Gliederung des
menschlichen
Körpers.

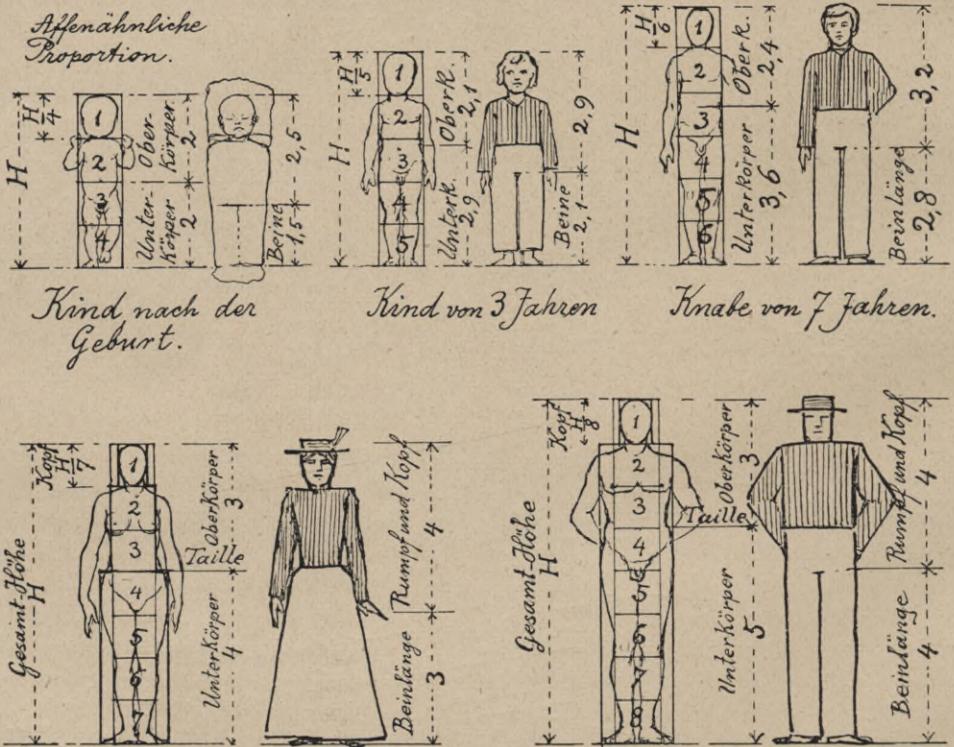
Immerhin bleibt für das Verständnis der menschlichen Proportionen das „Aktzeichnen“ nach dem nackten lebenden Körper die sicherste Grundlage.

In Abb. 3 bis 5 und den beigegeführten Erläuterungen sei auf jene Punkte hingewiesen, welche für den Architekten von größter Bedeutung sind, welche sein Gefühl für gute Verhältnisse und feinen Blick für organisches Leben bilden sollen.

Aus Abb. 3 bis 5 ist deutlich die Hauptgliederung des menschlichen Körpers in Oberkörper und Unterkörper zu ersehen. An der „Taille“, der Trennungsstelle zwischen Brustkorb und Hüftknochen, hängt das Knochengerüst nur durch die Wirbelsäule zusammen. Äußerlich ist diese Trennung bloß durch eine leichte Einziehung, die „Taille“, gekennzeichnet. Während bei fettleibigen Menschen diese

Abb. 5.

Schematische Darstellung einiger Hauptunterschiede in den Proportionen der menschlichen Figur nach Alter und Geschlecht.



*Frau von mittlerer Größe
etwas Kurzbeinig [„Sitz-Riesin“]*

Mann von Durchschnitts-Größe

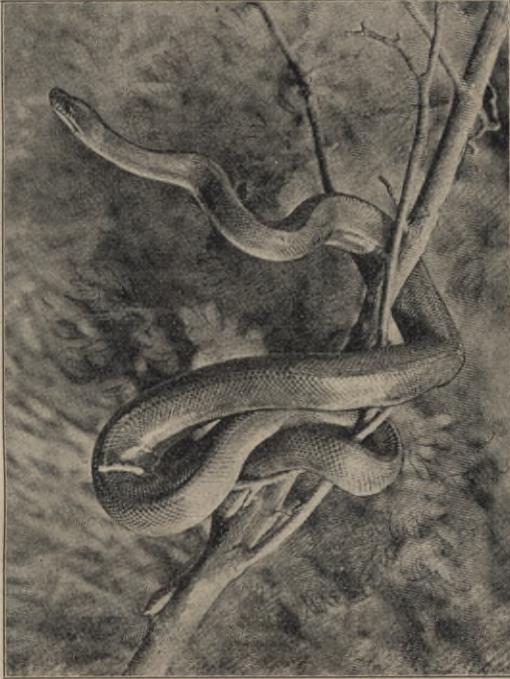
Die Gewandfiguren sind nach dem Schema der Zeichenschule von J. van Dyck „Wie lerne ich zeichnen?“ (Leipzig, Koehler's Verlag) dargestellt. —

Kinder und Anfänger zeichnen ausnahmslos die Köpfe der Figuren zu groß.

Vorzügliche Beobachtungen über die charakteristischen Unterschiede in den Proportionen der verschiedenen Menschen sind enthalten in Albrecht Dürer's „Vier Büchern von menschlicher Proportion“ (Nürnberg 1528). — Siehe: Dürer's ästhetisches Glaubensbekenntnis. Lange, K. Zeitfchr. f. bild. Kunst 1898, S. 121.

Schönheitslinie sich verwickelt, wurde sie von manchen Modelaunen durch gewaltfame Einschnürung bis zum Zerrbild der „Wespentaille“ übertrieben, so daß der Eindruck einer Zerschneidung und nicht mehr einer Gliederung entstand (siehe Abb. 4 rechts oben). Ein verfeinertes Gefühl für organische Gliederung beruht gerade darauf, daß wir gleichzeitig die Trennung und die Verbindung erkennen: hier die Trennung der einzelnen Teile des Knochengerüstes und zugleich die Verbindung durch Sehnenbänder, Muskeln und Haut.

Abb. 6.



Natürliches Vorbild der ornamentalen „Schlangelinie“⁵⁾.

Hin und her gewundene Linien von starker und schwächer bewegter elastischer Biegung und Verschlingung. Vergl. die verflochtenen Drachengestalten der altnordischen Tierornamente.

(Proportionen in der Architektur) dieses „Handbuches“ (4. Aufl., S. 111–117), wo auch Literaturangaben über die Proportionen des menschlichen Körpers zu finden sind; diesen wäre noch anzufügen: Geyer, O.: Der Mensch. Lehrbuch der Maße, Knochen und Muskeln des menschlichen Körpers. Stuttgart, Berlin u. Leipzig 1903. Dell'Antonio, C.: Die Verhältnislehre und plastische Anatomie des menschlichen Körpers. München 1915.

Für ornamentale Zwecke werden naiv gezeichnete, primitive Figuren in der Regel wirkungsvoller fein als ganz fehlerfrei gezeichnete akademische Akte, weil im Ornament noch die Forderungen der stilistischen Harmonie hinzutreten. Aber „empfunden“ müssen auch primitive Darstellungen fein, wenn sie uns erwärmen sollen. Über Primitivismus im allgemeinen siehe Abschn. 2 Kap. 3.

Ferner lehrt uns der Bau des menschlichen Körpers, daß nicht alle Teile und Teilchen des Gerüstes und der inneren Organe äußerlich gezeigt, sondern daß sie mit charakteristischen Betonungen zu einer klaren Gesamtförmigkeit zusammengefaßt werden, aus welcher wir den inneren Organismus mehr ahnen als deutlich sehen können.

Wenn nun auch die Grundlage der Gliederung des menschlichen Körpers vollkommen feststeht, so lassen sich doch keine absoluten Normalproportionen feststellen. Nach Alter, Geschlecht, Rasse, Berufstätigkeit usw. gibt es zahllose charakteristische Abweichungen, deren Eigenart dem Künstler stets neue Vorbilder für seine Schöpfungen bietet (Abb. 5). Noch nie, solange es Menchen gibt, ist einer dem andern völlig gleich gewesen. Dennoch schwebt uns ein gewisses Schönheitsideal der menschlichen Gestalt vor, welches uns unbewußt auch den Maßstab für schöne und häßliche Tiere, Pflanzen, menschliche Erzeugnisse usw. abgibt.

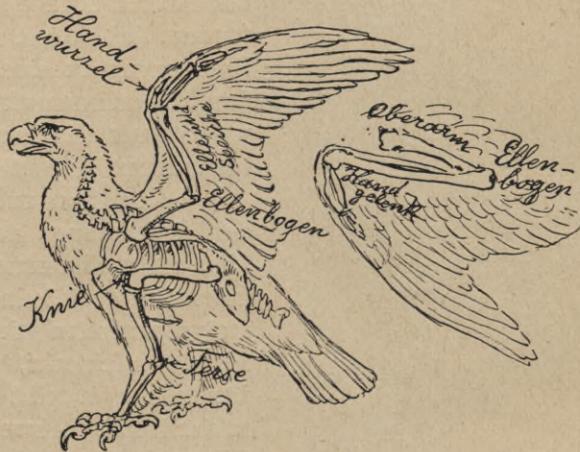
Wertvolle Winke über das „Gesetz der Analogie in der menschlichen Gestalt“ gibt August Thierich in Teil IV, Halbband 1

⁵⁾ Nach: *All about animals*. London 1896.

In der frischen Auffassung aller Vorgänge des täglichen Lebens können noch heute die altägyptischen Darstellungen als mustergültig bezeichnet werden. Nicht etwa, daß wir sie in ihrer ägyptischen Art nachahmen sollten; sondern darin können sie uns vorbildlich sein, daß sie aus dem vollen Leben, aus dem ägyptischen Leben und Kultus geschöpft und mit möglichst scharfer Charakteristik wiedergegeben sind, allen einheimischen Zeitgenossen verständlich.

Auf die „Stilifizierung“ und „Architektonifizierung“ der menschlichen Figur kommen wir in Abschn. 2, Kap. 1 der Kompositionslehre (Art. 153) zurück.

Abb. 7.

Knochengerüst des Adlers⁶⁾.

Tierwelt.

14.
Vorbilder
aus dem
Tierreiche.

Auch die Tierwelt lieferte von jeher einen reichen Schatz an Vorbildern für das Ornament — vgl. Art. 11 —. Höchste Bewunderung erfüllt uns angesichts der vollendeten Tierdarstellungen aus der Eiszeit, die vor ungezählten Jahrtausenden in den Höhlen Südfrankreichs und Nordspaniens von ihren Bewohnern an die Wände gemalt worden sind; vgl. die schönen Wiedergaben in *Kühn, H.*: Die Malereien der Eiszeit (München 1922).

Man erinnere sich ferner der scharf beobachteten ägyptischen Malereien und Reliefdarstellungen: Rind, Pferd, Hund, Katze, Ente usw., dann auch der wilden Tiere: Löwe, Schakal, Adler, Geier, Reiher, und der vielen Fischarten des Nils in so treffender Charakteristik, daß der Zoologe sie noch heute genau bestimmen kann.

In der frühgriechischen Ornamentik spielt der Tintenfisch mit seinen acht ringeligen Fangarmen, der Octopus, eine große Rolle, später der Delphin usw. usw. Immer wieder aber können wir beobachten, daß die einheimischen Tiere dargestellt wurden. Wie hätte es auch anders sein können, wenn sie verständlich bleiben sollten?

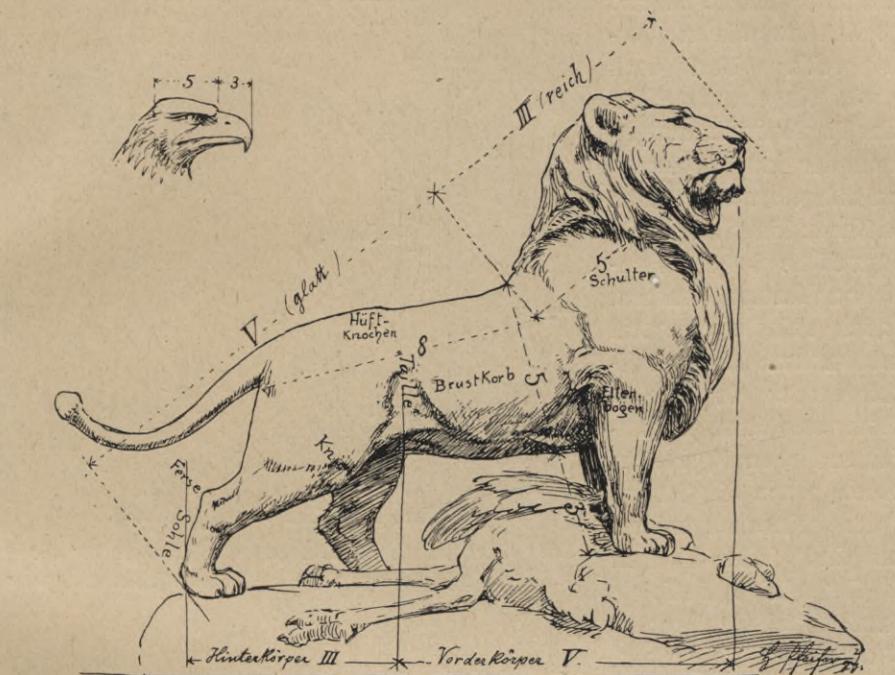
Das natürliche Vorbild der namentlich in der altnordischen Kunst viel verwendeten Schlangenlinie und Schlangenform ist in Abb. 6 gegeben.

Daß die freie schöpferische Phantasie auch phantastische Fabelwesen bildete, finden wir in den Drachengefalten der Naturvölker, der chinesischen und germa-

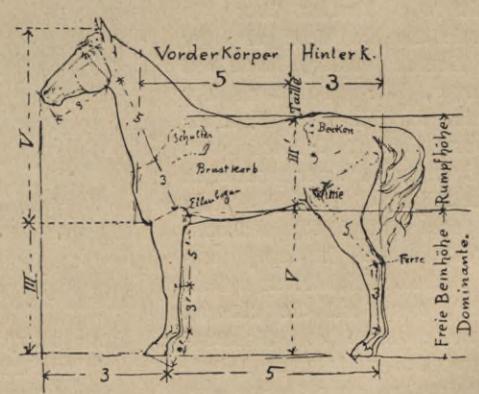
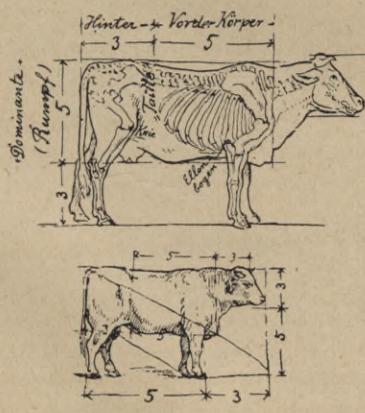
⁶⁾ Mit Benutzung einer Zeichnung von A. Kull in: KIMMICH, K. Die Zeichenkunst. Leipzig 1900.

nischen Kunst, in den ägyptischen Gottheiten, in den Cherubim Mesopotamiens, in den Zentauren und Sphinxen der klassischen Kunst. Aber stets liegen Einzel-
formen aus der Tierwelt oder der menschlichen Gestalt zugrunde.

Abb. 8.



Nubischer Löwe, von Cair, Paris, Luxemburg.



Man vergleiche die charakteristischen Proportionen des kraftvollen Löwen, des schnellfüßigen Pferdes usw.

Die starken Gegensätze in den Proportionen der verschiedenen Hunderassen sind sehr bezeichnend. Man denke nur an das langbeinige Windspiel als Verkörperung der Windgeschwindigkeit (Beinlänge größer als Brusthöhe) und an den kurz- und krummbeinigen „Dackel“ mit seinen maulwurfartigen Fähigkeiten des Wühlens und „Schliefsens“ (Brusthöhe größer als Beinlänge).

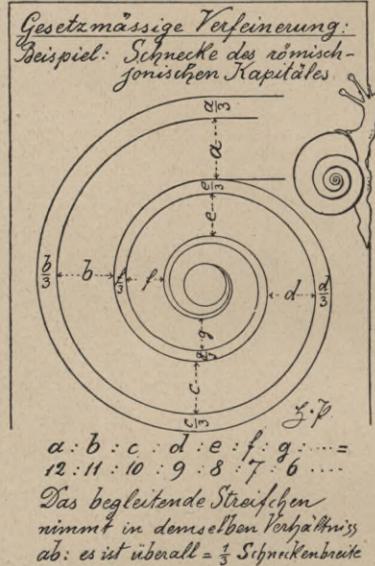
In unserer modernen Ornamentik dürfte den Tieren ein breiterer Spielraum gegönnt werden. Im Wohnhausbau namentlich den Haustieren, nicht nur dem „Wetterhahn“ in der Windfahne.

Es mag wohl häufig an der mangelhaften zeichnerischen Fähigkeit des heutigen Normalarchitekten liegen, daß er so selten zu diesen Vorbildern greift. Und doch würde ein eingehendes Studium der Tierformen, namentlich auch der inneren anatomischen Zusammenhänge, dem künstlerischen Empfinden für das Organische in der Baukunst sehr zu Statten kommen. Aber auch rein ornamental aufgefaßt kann z.B. ein heraldischer Löwe oder ein heraldischer Adler nur dann charakteristisch und lebendig gezeichnet werden, wenn die Grundzüge des Knochengerüsts bekannt sind (Abb. 7). In Abb. 8 sind einige Beispiele von charakteristischen Proportionen der Tiere dargestellt.

Es sei hier noch hingewiesen auf das für Künstler dargestellte Werk von M. Schaefer: Tierformen. Vergleichende Studien über die Anatomie des Menschen und der Tiere (Dresden 1899), sowie auf Ellenberger, W.: Handbuch der Anatomie der Tiere für Künstler (1898) und Friedel, A.: Mensch und Tier, Grundlagen einer plastischen Anatomie für Künstler (München 1910), ferner auf die fein beobachteten Vogelfstudien in den japanischen Farbenholzschnitten (siehe Abb. 22), sowie auf die neueren Veröffentlichungen von Momentphotographien nach dem Leben, ganz besonders aber immer und immer wieder auf die Natur selbst.

Ornamentale Anwendungen gibt G. Sturm in seinem: Tierleben im Ornament (Stuttgart 1895); ebenso Verneuil in: *L'animal dans la décoration* (Paris 1897), und Seder in seinem unvollendet ge-

Abb. 9.



Schneckenhaus als Vorbild aus der Tierwelt für die gesetzmäßige Verfeinerung einer architektonischen Schmuckform.

Abb. 10.



Eine unererschöpfliche Fülle von Motiven für die herrlichsten Farbenzusammenstellungen und die interessantesten Linienführungen bieten uns die heimischen, namentlich aber die tropischen Schmetterlinge mit ihren in zauberhaften Farben schillernden, mannigfaltig gezeichneten Flügeln dar. Man beachte die äußerst „pikante“ Zeichnung des Oleanderschwärmers in obiger Abbildung, welche von dem „modernen“ Ornamentisten ohne weiteres abgeschrieben werden kann. Man erinnere sich ferner des ornamentalen Umrisses der Flügel des allbekanntesten „Schwalbenschwanzes“, der Farbpracht des „Pfaunauges“ usw.

bliebenen Werke: Das Tier in der dekorativen Kunst (Wien 1893). Sodann hat der berühmte Naturforscher *Haeckel* in seinen: *Kunstformen der Natur* (Leipzig u. Wien 1900) die bis dahin weniger bekannten Schönheiten der niedersten Tierwelt weiteren Kreisen zugänglich gemacht; für die ornamentalen Bildungsgesetze sind diese oft geometrisch strengen Formen vielleicht noch wichtiger als für die unmittelbare ornamentale Anwendung, weil sie als Gegenstände zu wenig bekannt sind, um ihrer Bedeutung nach verstanden zu werden, und deshalb nicht zum Gemüt sprechen.

Wirkungsvoll gezeichnete Darstellungen finden wir in *Meheut, M. et Grasset, E.: Études d'animaux* (Paris 1910) und allgemein künstlerisch Anregendes in *Piper, R.: Das Tier in der Kunst* (München 1910).

Abb. 11.



Abb. 12.



Der Ansatz der Kreuzblume I ist durch die Vermittlung bei A im Sinne des organischen Wachstums empfunden, ebenso die Verjüngung des Schaftes.

Die Kreuzblume II sitzt ohne Überleitung bei B hart auf der Giebelspitze und läßt auf einen weniger begabten Meister schließen.



Einige Variationen des einen Motivs: „Blattform im Fünfeck“.



Einige Variationen des einen Motivs: „Blattform im Fünfeck“.

15.
Infekten ufw.

Nehmen wir noch den unendlichen Reichtum an prachtvollen Farben und bizarren Formen der Infektenwelt (Abb. 10), sowie der Mufcheln und Schnecken (Abb. 9) hinzu, so würden dicke Bände nicht ausreichen, um die ornamentalen Vorbilder der Tierwelt erschöpfend zu behandeln.

Eine geschichtliche Abhandlung über die Tierformen im Ornament von den frühesten Anfängen bis in unsere Tage würde dann ebensoviele Bände füllen, und die Möglichkeiten der Anwendung für die Gegenwart und Zukunft würden in das Uferlose verlaufen.

Abb. 15.



Beispiele gesetzmäßigen Feinerwerdens von Naturformen:

A: in der einfachen Zahlenreihe;

B: in der Verhältnisreihe des goldenen Schnittes,
an den Blütenähren des echten Bärenklaus (*Acanthus mollis*)⁷⁾.

Man vergleiche damit die gesetzmäßige Abstufung der Größen in vielen architektonischen Gliederungen, z. B. von Turmbauten, Turmhelmen, deutschen Renaissancegiebeln ufw.

⁷⁾ Mit Benutzung der Aufnahmen in: MEURER, M. Pflanzenformen. Dresden 1895.

Pflanzenreich.

Für das architektonische Ornament im engeren Sinne müssen wir den Formen des Pflanzenreiches eine noch größere Bedeutung beimessen. Auch hier gilt es, obwohl die Naturformen nicht ohne weiteres für die Zwecke der Architektur verwendet werden können und obwohl das Nachahmen der fertigen historischen Pflanzenornamente bequemer ist als das Neuschaffen, ich wiederhole: auch hier gilt es, aus dem frischen Urquell zu schöpfen, nicht aus abgestandenen, stagnierenden Altwässern. Der lebendig sprudelnde Born der Natur wird nie verfliegen; unerfchöpflich ist die Fülle feiner Formen!

Für irgend eine Grundform, für irgend ein Thema, welches wir herausgreifen, finden wir in der Natur schier unendlich viele Abwandlungen. Man vergleiche nur die wenigen Beispiele des im Fünfeck gezeichneten Blattes in Abb. 13 u. 14; sie könnten noch um viele andere vermehrt werden.

16.
Vorbilder
aus dem
Pflanzenreiche.

17.
Blätter, Blüten,
Früchte.

Abb. 16.



Verästelungen des Fliederbusches und der italienischen Pappel.

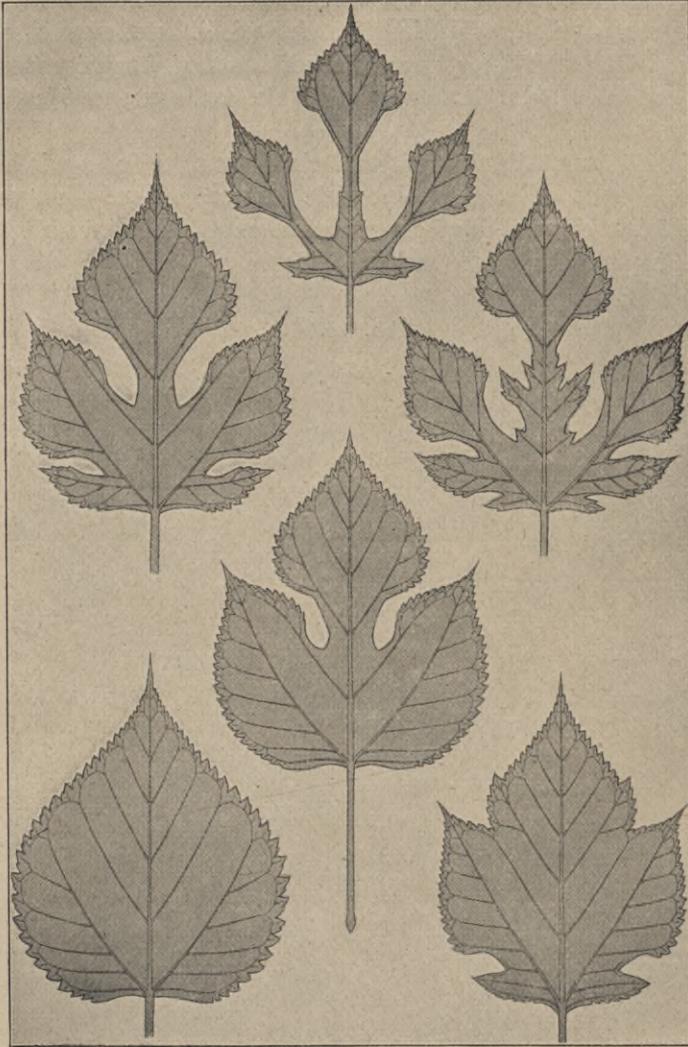
Am Fliederbusch sehen wir die äußersten feinen Verästelungen immer in der selben Art der Gabelung wiederkehren, welche der Stamm zeigt.

So wiederholt sich auch in den Zweiganätzen der italienischen Pappel die schlank gekrümmte Grundform des ganzen Zweiges. An der knorrigen Eiche strecken sich alle Äste in knorrigen Windungen hinaus und klingen schließlich im buchtigen Umriß des Eichenlaubes in derselben Tonart aus.

Wir finden an einem Baume immer nur eine Art der Astbildung, immer nur eine Tendenz der Formgestaltung, welche mit einer inneren Gesetzmäßigkeit alle einzelnen Teile durchdringt und dabei doch jene große Freiheit des organischen Wachstums besitzt, welche das Anpassen an die jeweiligen Verhältnisse gestattet.

Ihre glanzvollste Schönheit entfaltet die Pflanzenwelt in der Farben- und Formenpracht ihrer Blüten und Früchte. Die Dichter sind nicht müde geworden,

Abb. 17.



Sechs verschiedene Blattformen von einem Baum (Papier-Maulbeerbaum⁸).

Außer diesen schematisch dargestellten Typen kommen am Maulbeerbaum häufig noch stark unsymmetrische Blattbildungen vor, z. B. mit einer vollen und einer tief eingekerbten Blatthälfte, so daß man aus einiger Entfernung den Eindruck hat, als ob das Blatt angegriffen wäre. (Vergl. Abb. 14 links oben.)

So scheint zunächst die Regel von der Einheitlichkeit der Formbildung an einem Organismus nicht zu stimmen. Und doch ist auch hier allen Blättern dieselbe Art der Rippenbildung und des gezähnten Randes, sowie die gleiche Farbe und Rauigkeit der Oberfläche, also ein einheitliches Gestaltungsprinzip gemeinsam, so daß der Gesamteindruck des Maulbeerbaumes doch wieder ein vollkommen einheitlicher bleibt.

Bekannter sind hier zu Lande die großen Verschiedenheiten der Blattformen des Efeus: die alten blühenden Zweige zeigen nur die vereinfachte breite Lanzettform, während der junge Efeu das bekannte fünfteilige Blatt mit schärferen oder stumpferen Zacken hat.

⁸) Nach: MEURER, a. a. O.

den zauberhaften Reiz des Blumenflors im Frühling zu befragen, und die Ornamenttifen finden in ihm stets frische Anregung zu neuem Schmuck.

Es sind aber nicht bloß die Formen und Farben der Pflanzen, welche uns als Vorbilder für ornamentale Entwürfe beschäftigen, sondern in fast noch höherem Maße sind es die Gesetzmäßigkeiten des organischen Wachstums, welche uns für den Organismus der Bauten und ihrer Ornamente sowie für die Harmonisierung der Ornamente mit den Gesetzmäßigkeiten der Architektur überhaupt wertvolle Winke geben.

Um nur einiges herauszugreifen: die Verbindung von Stamm und Wurzeln durch die verstärkenden schrägen Überleitungen des Wurzelansatzes vom wagrechten Erdboden zum lotrechten Stamm — Funktion der Basis! Ähnlich die Vermittlung von Stamm und Ast! (Vgl. Abb. 11 und das Anwendungsbeispiel in Abb. 12.)

18.
Organisches
Wachstum.
Gesetzmäßig-
keiten.

Abb. 18.

A.

B.



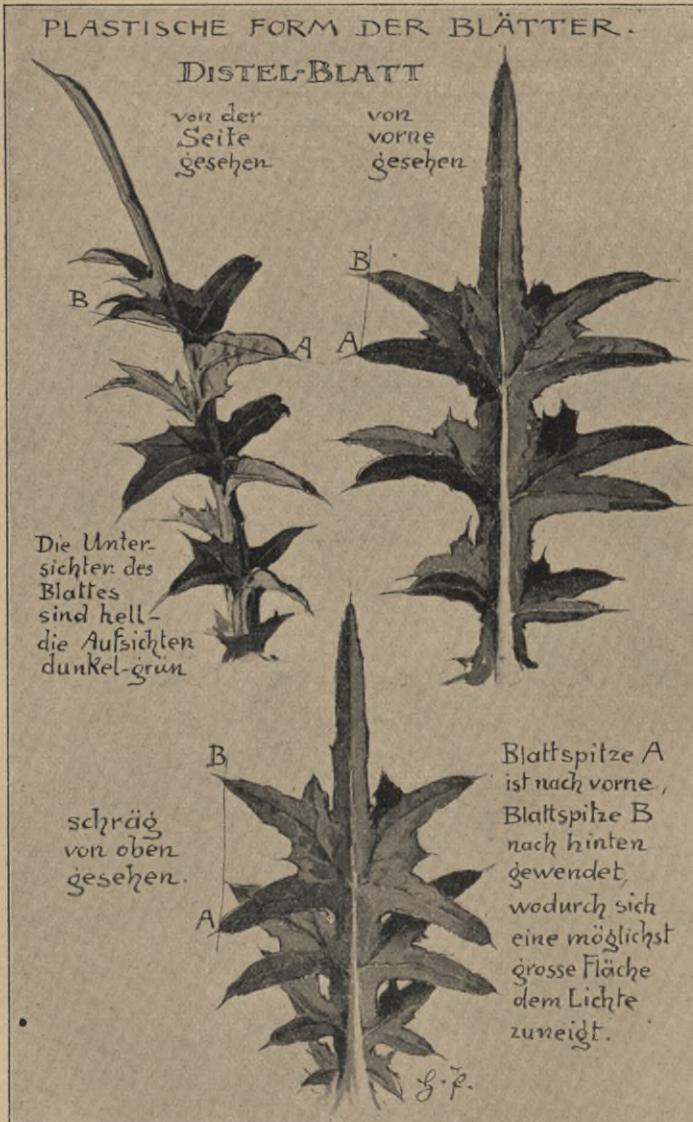
A: Zickzack- und Wellenlinie der Zweigbildung bei wechselständiger Blattstellung — Gleichgewicht.
B: Geradlinige Zweigbildung bei symmetrischer Blattstellung.

Ferner: schraubenförmige Zweigbildung bei Kletterpflanzen auf.

Die Zickzack- und Wellenlinie liegt vielen Ornamenten der griechischen Vasenmalerei zugrunde und wird in den Rankenfriesen der klassischen Kunst zu höchster Vollendung gesteigert.

Dann die Verfeinerung des Maßstabes der Verästelungen und Einzelformen nach oben, stets im gefetzmäßigen Aufbau des Ganzen und seiner Teile in Abb. 16! Ferner die gefetzmäßige Einheitlichkeit der Formenbildungen innerhalb eines Organismus, und dabei doch die Freiheit der Anpassung an bestimmte

Abb. 19.



örtliche Verhältnisse! Die Regelmäßigkeit in der Mannigfaltigkeit! Lauter Beobachtungen, welche unmittelbare Bedeutung für das Ornament und für die ganze Architektur besitzen (Abb. 11 bis 18). Soll ein Werk von Menschenhand denselben Eindruck des organisch Einheitlichen hervorrufen, so muß an einem Gegenstande auch nur ein Gestaltungsprinzip, ein Grundideal durchgeführt sein, welches im Ganzen und in allen einzelnen Teilen wiederkehrt: Stileinheit! Gerade für die

Abb. 20.



Beispiel der plastischen Flächenbildungen eines Blattes⁹⁾.
 Überschlag eines gewellten glattrandigen Blattes, schräg von unten gesehen (italienischer Aaron).

Abb. 21.



Als Vorbild lebendig bewegter „empfindender“ Linien können die Ranken der Kletterpflanzen gelten. Gleichsam mit der tastenden Empfindung eines Fühlers oder eines Fangarmes strecken sie sich elastisch vor, um einen festen Halt zu finden, an dem sie sich anklammern können. Diese Empfindung kommt in den schlangentartig bewegten Kletterranken der Weinrebe, der Wicke, des Kürbis und anderer Kletterpflanzen deutlich zum Ausdruck. Mit erstaunlicher Kraft schlingen sie sich wie eine Schlange um den gefundenen Ast, oder, wenn sie keinen Halt finden, wenden sie sich zurück und ringeln sich schließlich um den eigenen Körper. — Dürer hat in seinen Randzeichnungen ähnlich bewegte Schnörkellinien freihändig und frisch hingeschrieben.

⁹⁾ Verkleinerung einer Tafel in MEURER, a. a. O., wo im Text die schönen Anwendungen dieses schlichten Blattes im klassischen Ornament als Kontrastform des reichen Akanthusblattes ausführlicher behandelt sind. — Meurer's Pflanzenformen gelten mit Recht in Zeichnung und Text als mustergültige, gediegene Grundlage für die Pflanzenornamentik.

einheitlichen struktiven Grundlagen des Ornaments fehlt unserer Zeit so oft die richtige Empfindung.

Für die plastische Behandlung des Pflanzenornaments sind die mannigfaltigen Flächenbildungen der Blätter, Blüten usw. zu beachten (Abb. 19 u. 20). Außer der Lichtempfindung kann auch die tastende Empfindung mancher Pflanzen ornamentalen Ausdruck finden (Abb. 21).

Wir müssen es als ein entschiedenes Verdienst *Meurer's* anerkennen, daß er durch vertieftes Studium der Pflanzenformen und ihrer inneren Zusammenhänge den Blick auf das Wesentliche im organischen Bau und Wachstum der Pflanzen gelenkt hat. Mag er auch manchmal in botanische Einzelheiten sich verlieren; das schadet nicht, weil er doch immer wieder auf das Charakteristische, künstlerisch Anregende und Vertiefende zurückkommt.

Meurer's verdienstvolle Werke: Pflanzenformen. Vorbildliche Beispiele zur Einführung in das ornamentale Studium der Pflanze (Dresden 1895), mit vorzüglichem erläuternden Text; ferner: *Meurer's* Pflanzenbilder. Ornamentale verwertbare Naturstudien für Architekten, Kunsthandwerker, Musterzeichner usw. (Dresden 1897 ff.) und *Meurer, M.*: Vergleichende Formenlehre des Ornaments und der Pflanze mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der architektonischen Kunstformen (Dresden 1909). Diese Werke haben befruchtend gewirkt, auch in der Literatur der Ornamentik.

E. Grasset hat in „*La plante et ses applications ornamentales*“ (Paris 1896) gute farbige Zeichnungen nach der Natur, gleichzeitig aber auch stilisierte Anwendungen von teilweise fraglichem Werte gebracht.

Noch mehr krankt das von *M. Gerlach* bereits früher herausgegebene Werk: „Die Pflanze in Kunst und Gewerbe“ (Wien 1887) an einem Übermaß von willkürlichen „Stilisierungen“.

Besser bezüglich der praktischen ornamentalen Anwendungen ist *Verneuil, M. P.*: *Étude de la plante, son application aux industries d'art* (Paris 1903).

Aus der Fülle ähnlicher Erscheinungen der neueren Zeit sei noch erwähnt: *Graul, R.*: Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung (Leipzig 1904) — und die große Zahl von Einzelveröffentlichungen in den kunstgewerblichen und architektonischen Zeitschriften.

Meurer's Werke wurden bereits oben gewürdigt.

Wir dürfen nicht unterlassen, des mächtigen Einflusses zu gedenken, welchen der außerordentliche japanische Naturfönn durch seine erstaunlich richtig mit

Abb. 22¹⁰⁾.



Nach einem japanischen Farbenholzchnitt.

Man beachte den charakteristischen Ausschnitt aus der Natur, die Linienführung und Verteilung im Raum: Bei aller Naturtreue und Schärfe der Beobachtung ist doch eine starke flächenhafte Stilisierung erzielt.

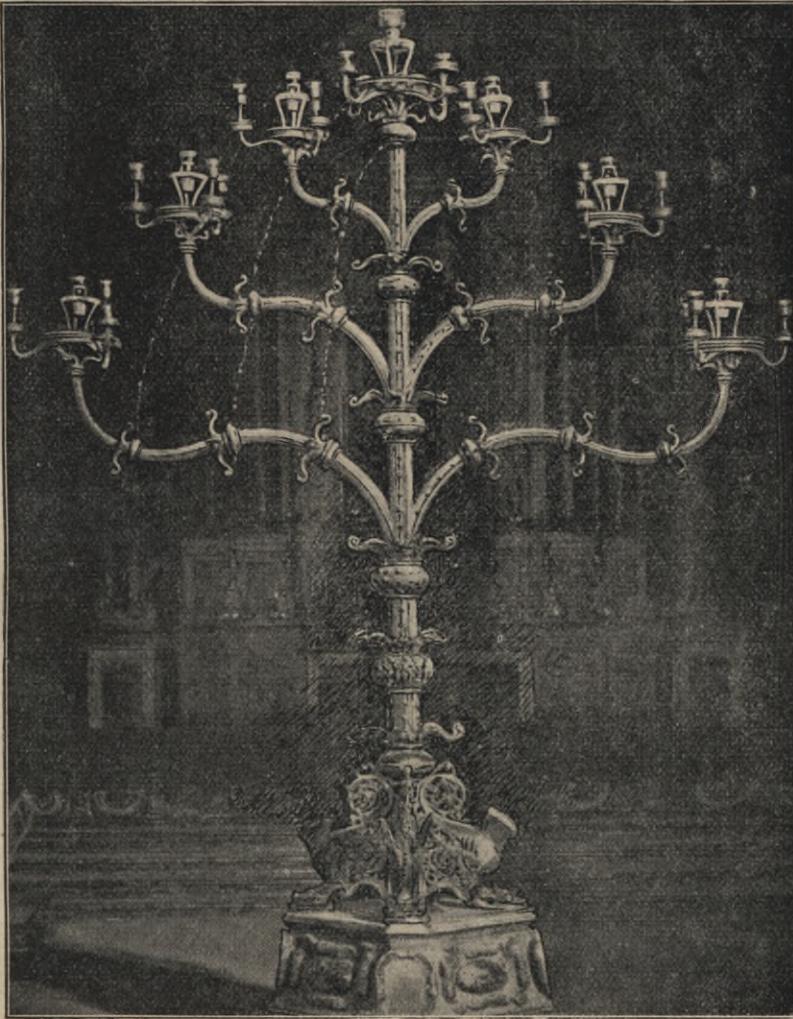
¹⁰⁾ Nach einem japanischen Farben-Holzchnitt.

dem Pinsel gezeichneten Blätter- und Blütenzweige auf die Auffrischung des europäischen naturalistischen Ornaments um 1900 ausübte. Die Knappheit des Ausdruckes jener keck aufgefaßten japanischen Naturschnitte ist geradezu verblüffend (Abb. 22).

Wir dürfen uns aber auch nicht verhehlen, daß in der neuen Bewegung noch ein großes Stück Arbeit zu tun ist. An schönen Vorbildern und an guten Orna-

^{20.}
Anwendungen.

Abb. 23.



Siebenarmiger Leuchter im Dom zu Mailand.

Ein Beispiel der ornamentalen Anwendung von Stamm- und Astbildung mit doppelt gekrümmten Zweigen (vergl. Abb. 24). Die Doppelkurve des Astes ist hier zur Überleitung von der lotrechten Richtung des Stammes zur lotrechten Richtung der seitlich angeordneten Kerzen benutzt und zeigt ebenso wie der Stamm in der Verfeinerung der Dicke nach oben eine scharfe Beobachtung des organischen Wachstums; man könnte im Vergleich z. B. mit einem Tannenbäumchen gewissermaßen die unteren Äste als vierjährig, die nächstoberen als dreijährig usw. ansehen (vgl. Art. 21). Im Verhältnis zum Stamm sind allerdings die Äste (Arme) des Leuchters zu groß ausgefallen. Daß auch andere Möglichkeiten der Astansätze bestehen, die aber doch wieder auf gewisse Vorbilder der Natur zurückzuführen sind, zeigt der berühmte, oft nachgebildete siebenarmige Leuchter des salomonischen Tempels.

menten fehlt es wahrlich nicht; sie sind im Überflusse vorhanden. Aber es fehlt noch so oft die sinngemäße Anwendung und stilistische Vereinfachung und namentlich auch die ebenso wichtige Weglassung eines Ornaments an der rechten Stelle.

Ferner: Wieviele von den malerischen Reizen der Naturform müssen geopfert werden, wenn wir sie in irgendeinen Werkstoff, für einen bestimmten praktischen oder ästhetischen Zweck übertragen! Mit der bloßen Naturalistik ist da noch nichts erreicht.

Dies sehen wir deutlich an den photographischen Naturaufnahmen in: *Gerlach, M.*, Festons und dekorative Gruppen aus Pflanzen und Tieren und Geräten (Wien 1895), welche trotz oder gerade wegen ihrer Naturtreue wirkungslos bleiben, obwohl sie bereits mit dekorativer Absicht „gestellt“ sind.

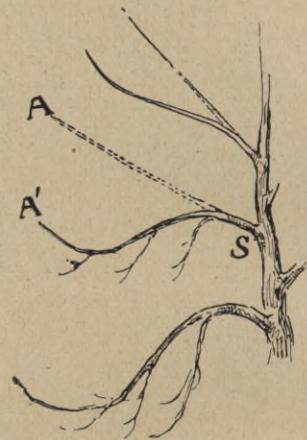
Doch davon später in der Kompositionslehre!

Hier sei vorweg nur als Beispiel, welches zeigen soll, wie die Beobachtung des organischen Lebens der Pflanzen zu organischen Formen des Ornaments führen kann, der berühmte siebenarmige Leuchter von Mailand¹¹⁾ angeführt (Abb. 23). Da ist nicht eine dekorative Form an ein starres konstruktives Gerüst geklebt, auch nicht die naturalistische Darstellung eines Baumes verflucht, sondern aus der Naturerinnerung (Abb. 24, nebst Erläuterung) und dem Gefühl für ornamentale Linienführung ist ein organisches Kunstwerk entstanden, in welchem die Gesetzmäßigkeit des natürlichen Wachstums sichtbar wird. Gerade durch das Vermeiden einer nüchternen Naturalistik und durch das ornamentale Überbetonen ist hier mit starkem Stilgefühl eine bedeutendere Wirkung erzielt, als sie durch den naturgetreuesten Abguß von Zweigen erreicht werden könnte. Der Naturabguß eines Astes ist eben kein Kunstwerk, und wäre er noch so tadellos gelungen.

Einige Beispiele von Gesetzmäßigkeiten des organischen Wachstums und von freieren Formenbildungen, welche als Grundlagen für die Stilisierung von Ornamenten besondere Bedeutung haben, folgen noch in Abb. 25 bis 27.

Als Motive brauchen wir uns nicht erst die seltensten Orchideen aus Brasilien oder aus dem Treibhause zu holen. Die allerschönsten Vorbilder wachsen auch hierzulande überall wild am Wege. Wir müssen nur die Augen aufmachen, dann finden

Abb. 24.



Ast-Formen.

Im allgemeinen haben die Äste das Bestreben, dem Lichte zu, also in der Regel schräg nach oben, zu streben, z. B. in der Richtung SA. Durch das eigene mit den Jahren wachsende Gewicht des Astes und des Laubes wird er jedoch etwas nach unten gezogen, und so ergibt sich häufig, weil die Spitze doch wieder nach oben dem Lichte zustrebt, die doppelt gebogene Kurve SA', welche wir an alten Roßkastanien oder an freistehenden Fichten usw. häufig tief herabhängend finden. Eine ornamentale Anwendung dieser Art von Astbildung ist in Abb. 23 — siebenarmiger Leuchter zu Mailand — dargestellt.

Man denke auch an die doppelt gekrümmten Arme der großen Messing-Kronleuchter der späteren deutschen Renaissance.

21.
Stilisierte
Zweige.

22.
Gesetz-
mäßigkeiten.

23.
Einheimische
Pflanzen.

¹¹⁾ Wird auch als „Baum der Jungfrau“ bezeichnet. Er darf höchstwahrscheinlich als Meisterwerk der niederdeutschen Kunst gelten und ist wohl um das Jahr 1200 (vielleicht in Hildesheim oder Braunschweig) entstanden. — Vergl. LÜER, H. & M. CREUTZ, Geschichte der Metallkunst. Stuttgart 1904.

wir in den unscheinbarsten Kräutern und Blumen die entzückendsten Muster für Stilifizierungen in Form, Farbe und Bewegung. Immerhin können wir, namentlich für ornamentale Linienführung, aus allen Pflanzenformen Anregungen gewinnen. Z. B. bieten für wellige Linien die Algen des Meeres schöne Vorbilder (Abb. 28).

Das Blatt, die Blüte, die Frucht, die Ranke, den Baum im historischen Ornament von den ersten Anfängen bis heute zu verfolgen, würde eine noch umfangreichere Arbeit sein als die bei der Tierwelt erwähnte.

Abb. 25.

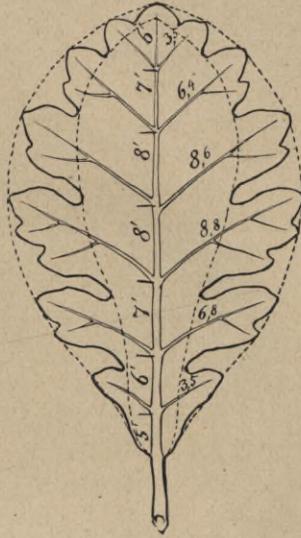


Efeuranke.

(Naturaufnahme.)

Man beachte das gesetzmäßige Zunehmen der Blattgrößen von den winzigen Anfätzen der jüngsten Triebe bis zum ausgewachsenen Blatt. Ebenso das gesetzmäßige Stärkerwerden einer Fichte oder einer Eiche mit den Jahresringen, von den jüngsten Zweigspitzen durch die Äste und den Stamm bis zu dem Wurzelanfang!

Abb. 26.



Blatttypus einer Eichenart¹²⁾.
Gesetzmäßiges Zu- und Abnehmen der
Längen und Breiten: Anschwellen und
Abschwellen einer Form.

Abb. 27.



Abnahme der Größen im Verhältnis des
„goldenen Schnittes“.
(Vergl. auch Abb. 13, 14 u. Abb. 15 B.).

¹²⁾ Mit Benutzung einer Zeichnung in: MEURER, a. a. O.

Motive aus anderen Gebieten.

24.
Vorbilder
aus dem
Mineralreiche.

In ganz geringem Maße steuert das Mineralreich zu dem natürlichen Motiven-
schatz des Ornaments bei. Es liefert uns zwar im weißen Marmor das edelste
Material für plastische Ornamente, und in den polierten bunten und geäderten
Marmorarten fertige ornamentale Zeichnungen von interessanter Linienführung und
meistens harmonischer Farbe für die im 18. Jahrhundert besonders beliebten
„Marmorierungen“, ferner in feinen Metallen, Tonerden u. d. die wertvollsten Stoffe.

Abb. 28.



Grüne Alge aus der Nordsee, gepreßt.

Wie die reich bewegten Wellenlinien der hier abgebildeten Alge, so wirken viele Pflanzen des
Meeresgrundes stark ornamental, teilweise phantastisch. Für manche spätgotischen Flächenornamente
scheinen die lebhaft bewegten und verschlungenen Algenformen vorbildlich gewesen zu sein oder die An-
regung gegeben zu haben. Auch die flammenartig lodernnden Formen siamesischer Ornamente erinnern
daran. Vergl.: Belet, E. *La Végétation sous-marine, Algues et Goëmons. Applications décoratives.*
Paris 1900.

Abb. 28a).



Aber „Motive“ gibt es uns fast gar nicht. Selbst die Kristallformen kommen wenig in Betracht. Wohl aber offenbaren uns die Kristallsysteme sehr anschaulich

25.
Kristalle.

Abb. 29.



Natürliches Flächenornament.

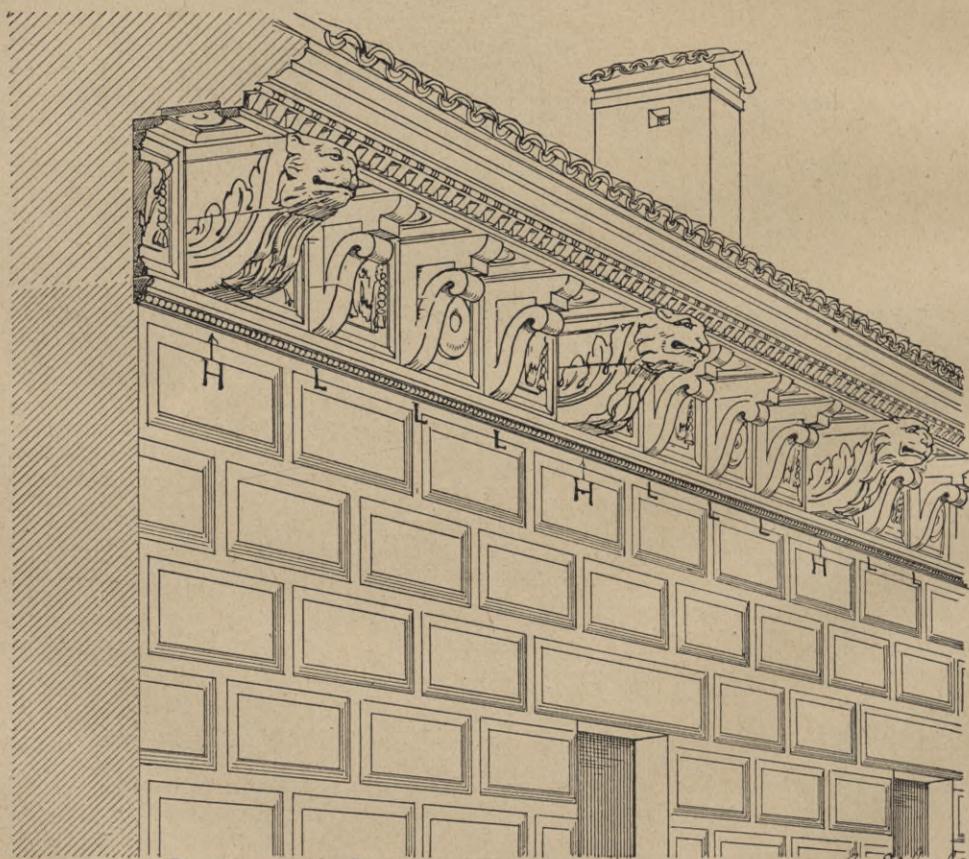
Die Kristalle schießen auf der Ebene der Glascheibe büschelförmig auseinander, und zwar mit ungleicher Geschwindigkeit. Ihre Vorwärtsbewegungen hören auf, wenn sie gegen einen schneller gewachsenen, schon vorhandenen „Ast“ stoßen, oder erlahmen vorher, wenn nicht genügende Feuchtigkeit oder Kälte vorhanden ist. Aber niemals kommen Überschneidungen vor, wie etwa bei den perspektivischen Verkürzungen der plastischen Blattüberschläge einer Pflanze. — Grimmige Kälte zaubert an den Spiegelscheiben der Schaufenster großzügige Gebilde hervor, gleich Riefenkanthusornamenten oder Palmwedeln von phantastischer Schönheit.

und stiftlich vorbildlich die Gesetzmäßigkeit der Formbildung innerhalb eines Körpers; so zeigen z. B. die allbekannten Formen des Bergkristalls bei mancherlei Verschiedenheiten und scheinbaren Freiheiten in den Flächenbildungen der sechskantigen Prismen und Pyramidenspitzen doch stets den einheitlichen Charakter des Hexagonalsystems, nach welchem alle einzelnen Bergkristalle „gewachsen“ sind. Ebenso die unerschöpflich reichen sechsteiligen Sternformen der Schneekristalle in immer neuen Variationen.

26.
Eisblumen.

Vielleicht wären noch die aus Kristallen sich bildenden winterlichen „Eisblumen“ an den Fensterscheiben zu erwähnen, welche in ihren oft bizarren Formen für Flächenschmuck sehr gute Verwendung finden könnten (Abb. 29). Da sie sich nur in der Ebene der Glascheiben ausbreiten können, so bilden sie stets ein Flachornament von oftmals sehr großzügigem Schwung der Linien, besonders an den großen Spiegelscheiben der Schaufenster.

Abb. 30.



Die Quaderung ist aufgemalt.

Vom Palazzo al Giardino in Sabbioneta bei Mantua.

Hölzernes Hauptgesims mit verschieden großen Balkenköpfen.

H = Hauptgebände; L = Lehrgebände.

Die Konstruktion bildet die Grundlage für den ornamentalen Rhythmus — — — — —
Die auf den glatten Verputz gemalte Quaderung wirkt unbefriedigend. Vgl. dagegen die in Abb. 69 dargestellte ornamentale Überetzung der Quaderung in Fassadenmalerei und das in Kap. 2 hierüber Gesagte!

Die vier Elemente — im früheren Sinne — Feuer, Wasser, Luft und Erde liefern eine unermeßliche Fülle von Vorbildern und Anregungen zu ornamentalem Schaffen in Form und Farbe: die lebhaft lodernden Flammen, die weichen Linien des Rauches, die gekräufelte Meereswelle, die wundervollen Wolken des Abendhimmels und schließlich die ganze Landschaft!

27.
Erde und
Weltall.

Über die Landschaft im Ornament mögen einige Bemerkungen, welche teilweise der Kompositionslehre vorausgreifen, hier im Zusammenhange gebracht werden. In den pompejanischen Wandmalereien finden wir kleine landschaftliche Darstellungen, meist einfarbig, gelb in gelb oder braun in braun, als dekorative Friese in die Gesamtkomposition der Wand eingefügt. Sie wollen keine selbständigen Kunstwerke, sondern nur leicht belebte farbige Flächen sein, weshalb die Stilifizierung in einem Farbenton wohlthuend berührt.

28.
Landschaft
im
Ornament.

Ganz anders sind dagegen in einigen kleineren pompejanischen Häusern, welche für einen wirklichen Garten nicht genügende Grundfläche hatten, die dekorativen Gartenprospekte für den Durchblick von Atrium und Peristyl an die Abschlußwand gemalt: grünes Laubwerk in naturalistischer Schattierung, bunte Blumen und blauer Himmel sollen uns den Eindruck der Wirklichkeit vortäuschen.

Noch heute liebt der Italiener in Lichthöfen die Wandflächen mit gemalten weiten Ausblicken auf das blaue Meer und seine schönen Ufer oder mit etwas theatralischen Perspektiven von Säulenhallen und Palästen zu schmücken, um den Raumeindruck zu erweitern. Die Landschaft ist dann nicht mehr Bestandteil eines Ornaments, sondern selbständige Wanddekoration.

Als ornamentales Kontrastmittel, als farbiger Fleck sozusagen, tritt die Landschaft mit Staffage oder die figürliche Darstellung mit landschaftlichem Hintergrunde wieder in der Renaissance auf, zur Belebung von Flächenteilungen, dann besonders schön im französischen Barock, z. B. die ornamental blau in blau oder rot in rot gehaltenen landschaftlichen Füllungen in den von *François Boucher* bemalten Täfelungen des Schlosses zu Fontainebleau.

Im neueren Ornament — um 1900 — wurden einzelne Teile des Landschaftsbildes gern in friesartigen Feldern verwendet, wirkten aber meistens nur bei kraftvoller Flächen- und Farbenstilifizierung günstig.

Auch die moderne Kunstverglasung hat die Landschaft in den Bereich ihrer Motive hereingezogen und bei entsprechender flächenhafter Stilifizierung durch die lebensvollen Opaleszenzgläser in Verbindung mit guter Bleiteilung nicht nur glanzvolle, sondern auch stilistisch befriedigende Wirkungen erzielt. Doch ist gerade auf diesem Gebiete größte Vorsicht und Zurückhaltung geboten. Dasselbe gilt für die Verwendung von Landschaften in Tapetenmustern.

Für die Wanddekorationen birgt die Landschaft große Gefahren in sich, und sie mußte schon von Stilisten wie *Puvis de Chavannes* oder wie *Ludwig Dill* gemeißelt werden, um etwa gobelinartig im Charakter der Wandfläche zu bleiben und nicht perspektivische Löcher in den harmonischen Zusammenhang der Wand zu reißen. Ausführlicher davon in der Kompositionslehre!

Der gestirnte Himmel hat schon die Ägypter und Griechen zu ihren Sterndecken begeistert. Sonne, Mond und Sterne und die Kometen waren ferner seit dem Mittelalter ein beliebter Schmuck der Sonnen- und Monumentaluhren.

29.
Gestirne.

Neuerdings hat *Franz von Stuck* im Musiksaal seiner Villa den tiefblauen nächtlichen Himmel mit goldenen Sternen, in kräftiger Stilifizierung und mit der orna-

mentalen Zeichnung der Planetenbahnen und des Tierkreises als stimmungsvollen Deckenschmuck dargestellt¹³⁾.

Die Decke im Schloß Hohenschwangau mit dem zur Nachtzeit leuchtenden, wandernden Mond und den glitzernden Sternen hat etwas Theatralisches und wirkt unkünstlerisch trotz der angestrebten Naturwahrheit oder vielmehr gerade wegen der übertriebenen Naturalistik. Wir finden immer wieder, daß die möglichst getreue Nachahmung der Natur allein noch nicht einen künstlerischen Eindruck verbürgt.

Die Sternbilder des Tierkreises (Zodiakus) — Widder, Stier, Zwillinge, Krebs, Löwe, Jungfrau, Waage, Skorpion, Schütze, Steinbock, Wassermann, Fische — werden in ihren charakteristischen Zeichnungen oder in der Abkürzung der Kalenderzeichen zum Schmuck von Turmuhren (Sonnen- und Zeigeruhren), von Kirchen- und Schulhausportalen und anderwärts gern verwendet in Relief, Freskomalerei, Mosaik, Majolika, getriebenem Kupfer usw. (Abb. 28a).

Lineare Ornamente.

30.
Lineare
Motive.

Wir dürfen nicht vergessen, daß es außer den unmittelbaren Vorbildern der Natur noch andere Grundformen gibt, welche erst in der Phantasie des Menschen entstehen, also erst mittelbar der Natur angehören. Zunächst das geometrische Linienpiel des Zickzacks, des Schachbrettmusters, der mannigfaltigen Kreuz- und Sternfiguren — besonders beliebt in der maurischen Kunst — die zahllosen Kombinationen von Geraden, Kreisen, Spiralen und freien Kurven. Schon bei Besprechung der Urmotive — Art. 9 Abb. 1 und 2 — wurde auf jene zeitlosen „Ewigkeitsformen“ einfacher geometrischer Ornamente hingewiesen.

Es läßt sich nicht leugnen, daß durch ein geschicktes Linienpiel mit Zuhilfenahme der Kompositionsmittel des Kontrastes, des Rhythmus, der Symmetrie usw. und namentlich mit Zuhilfenahme der Farbe ganz bedeutende Effekte erzielt werden können und erzielt worden sind, von den einfachsten linearen Töpferornamenten der vorgeschichtlichen Zeit bis zu den raffiniertesten modernen Ornamenten der „reinen Linie“. Man denke z. B. an die Geometrisierung der Ornamente durch *P. Behrens*.

31.
Neue Linien-
Ornamente.

Lionardo da Vinci empfahl, für die Erfindung neuer Linienornamente die Muster der Mauerriffe zu studieren. Die alten Finnen beobachteten die Linien des brüchigen Eises, wenn sie nach neuen Textildornamenten fannen. Der japanische Maler *Hokusai* nahm die Spuren der Vogelkrallen im Sande als Vorbilder zu seinen textildornamentalen Entwürfen. Und unsere modernen Ornamentisten verwenden die sich kräuselnden Linien des aufsteigenden Zigarrenrauches, die welligen und zitterigen Linien von Spiegelungen auf sanft bewegtem Wasser, die schleierartigen Figuren, welche ein in ein Glas Wasser geträufelter Tintentropfen hervorruft, die kaleidoskopartigen Figuren, welche sich durch mehrfache Spiegelung einfacher Motive ergeben, und vieles andere.

32.
Granatsplitter-
Ornament.

Es ist zu verstehen, daß seit dem Weltkriege das zackige, wilde, abgebrochene „Granatsplitter“-Motiv (siehe Abb. 258) Eingang in die modische Ornamentik namentlich der Möbel, Tapeten, Stukkaturen, Grabsteine und anderer kunstgewerblicher Erzeugnisse gefunden hat; seine Auswüchse werden mit dem Erlöschen der Kriegspychose verschwinden; im übrigen berührt die herbe eckige Art nach manchen weichlichen Formgebungen der vorangegangenen Perioden wohlthuend (Prinzip der Reaktion).

Der ausdrucksvollen Linie hat *Walter Crane* sein vorzügliches Werk „*Line and Form*“ (London 1900) gewidmet. Es ist wohl das Beste, was bis jetzt über die Sprache der Linie und ihre Anwendung geschrieben und augenfällig gezeichnet

¹³⁾ Farbige Veröffentlichung in: Kunst und Handwerk, Zeitschr. d. bayer. Kunstgewb.-Ver. 1898—99.

worden ist, und müßte von jedem studiert werden, der sich mit Ornamentik befaßt. In deutscher Überetzung ist es erschienen unter dem Titel „Linie und Form von Walter Crane (Leipzig 1901)“. W. Crane geht dabei immer wieder von der Natur aus oder kommt auf sie zurück.

Großen Einfluß auf die Fieberphantasien des sogenannten Jugendstils übte *van de Velde* aus, der in seinen schwungvollen, begeisterten „Kunstgewerblichen Laienpredigten“ (Leipzig 1902) einen Hymnus auf die Macht der Linie anstimmte. Seine Anwendungen in den gefuchtesten Linienführungen sind uns heute unerträglich. Wenn Theorien in der Praxis sich nicht bewähren, dann müssen Trugschlüsse vorliegen; bei *van de Velde* beruhen sie auf der Voranstellung willkürlich formalistischer Gesichtspunkte und Forderungen vor sachlichen Gegebenheiten. Man kann nicht ungefragt die Erfahrungen von Jahrtausenden über Bord werfen.

Im „Jugendstil“ wirkte das Überwuchern der „reinen Linie“, namentlich der willkürlichen, nervösen „persönlichen“ Linie „des gereizten Regenwurm“ geradezu unausföhrlich. Man denke an jene Fassaden, Gitter, Möbel usw., welche von unten bis oben mit launischen, sprunghaften Linien überzogen wurden, förmlich wie behext oder verrückt aussehen und unser Auge quälen.

Ebenso unerträglich aber wirkt ein Pflanzenornament, wenn es sich vordrängt und die Alleinherrschaft an sich reißen will, weil es dann aus der ihm zugewiesenen begleitenden Rolle fällt.

Immerhin ist der künstlerische Wert der ornamentalen Linie nicht zu unterschätzen und kann sehr wohl noch zu künstlerischen Neubildungen gesteigert werden. Nur möge sie fernerhin bewahrt bleiben vor dem freibeuterischen Mißbrauch durch phrasenhafte Modejäger!

Während die der lebendigen Natur entnommenen Schmuckformen nach Zeit, Örtlichkeit, Rasse und Kultur sich stark unterscheiden, sind jene einfachen linearen Ornamente, welche von den ersten Anfängen der menschlichen Kultur bis in unsere Tage lebendig geblieben, gewissermaßen zeitlose Ewigkeitsornamente. Diese „Urmotive“ wurden bereits in Art. 11 und in den Abb. 1 u. 2 behandelt und es wurde darauf hingewiesen, daß durch kontrastierende Zusammenstellungen, einfache und symmetrische Wiederholungen usw. die reichsten ornamentalen Wirkungen erzielt werden können. Zur höchsten Blüte, zu märchenhafter Pracht sind diese linearen Ornamente entfaltet in der islamitischen Kunst der orientalischen Teppiche, der Wandfliesen, der eingelegten Möbel usw.

Handwerkliche Motive.

Nun finden aber auch die Erzeugnisse der Menschenhand wiederum im Ornament zahlreiche Anwendung.

Für den Architekten sind am wertvollsten jene, welche unmittelbar aus einer Konstruktion sich ableiten lassen. Ich erinnere an den rhythmischen Schmuck der vorspringenden Dachbalken- und Sparrenköpfe als Grundlage des Konföngelimes (vgl. die ästhetische Überetzung der konstruktiven Grundlage von Hauptgebäude und Leergebäude in Abb. 30); ferner an die ornamentale Ausnutzung des Fugenschnittes, z. B. in flechtwerkähnlicher Behandlung an den Gurtbogen der Stiftskirche zu Innichen Abb. 31 — eingehender behandelt in: Architektonische Rundschau 1904, S. 94 ff.). Etwas gekünstelt wirken die komplizierten Stoßfugenlinien der Keilsteine an einigen maurischen Hufeisenbogen, harmonisieren aber mit dem übrigen Linienpiel jener Bauten.

33.
„Jugendstil“.

34.
Lineare,
geometrische
Ornamente.

35.
Menschliche
Erzeugnisse
und
Konstruktions-
motive.

Auch im Backsteinbau äußert sich der Trieb des tüchtigen selbständigen Handwerkers, seine Kunstfertigkeit zu zeigen, seine Erfindungsgabe zu betätigen durch abwechslungsreiche Kontraststellung einzelner Backsteine und Anordnung ornamentaler Flächenmuster, so z. B. in den Backsteinfüllungen der Fachwerkbauten.

Reiche ornamentale Linienwirkungen ergeben sich im Fachwerkbau durch geschickte Verteilung der Balken, Schwellen, Ständer und Streben. Im Ständerbau Südtirols sind die Streben und Kopfbänder häufig in ornamentaler Weise zur Verstärkung des Linieneindrucks durch zwei schwächere, auseinandergerückte, gleichlaufende Hölzer ersetzt, welche sich in reicheren Figuren durchschneiden.

Viele „aufgedoppelte“ Haustüren aus dem XVIII. und Anfang des XIX. Jahrhunderts zeigen in einfacher handwerklicher Herstellung schöne Stern- und Rautenmuster, welche nur durch gleichmäßigen Schrägschnitt der profilierten Aufdoppelungsbretter erzielt und durch Farbenunterschiede in der Bemalung zu einer reichen Wirkung gesteigert wurden (Abb. 32).

Gerade diese aus dem Handwerke sich ergebenden Konstruktionsornamente — wohl zu unterscheiden von ornamentierten Konstruktionen! — sind für den Wohnhausbau von größter Bedeutung. Mit dem erneuten Studium der volkstümlichen Bauweise wird ihnen mit Recht wieder ein erhöhtes Interesse entgegengebracht.

Ausführlicheres über die handwerklichen Ornamente folgt im 2. Kap. des 2. Abschnittes.

An Quellen sei erwähnt:

Das Bauernhaus im deutschen Reiche und in seinen Grenzgebieten. Herausgegeben vom Verbands Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine. Dresden 1901—04.

Das Bauernhaus in Österreich-Ungarn. Herausg. vom Österr. Ing.- und Arch.-Verein. Dresden 1901 ff.

Das Bauernhaus in der Schweiz. Herausg. vom Schweiz. Ing.- u. Arch.-Verein. Dresden 1912 ff.

DEININGER, J. Das Bauernhaus in Tirol und Vorarlberg (Wien), enthält gute große Abbildungen, viele farbig.

SCHWINDRAZHEIM, O. Deutsche Bauernkunst. Wien 1904.

AUFLEGER, O. Bauernhäuser aus Oberbayern. München 1900—01.

ZELL, F. Volkskunst im Allgäu. München.

Volkskunst und Volkskunde. Monatschrift des Vereins für Volkskunst und Volkskunde in München. Erscheint seit 1903; jetzt „Bayerischer Heimatchutz“, seit 1912.

SOHNREY, H. Kunst auf dem Lande. Bielefeld 1905.

SCHWINDRAZHEIM, O. Deutsche Volkskunst. 1913.

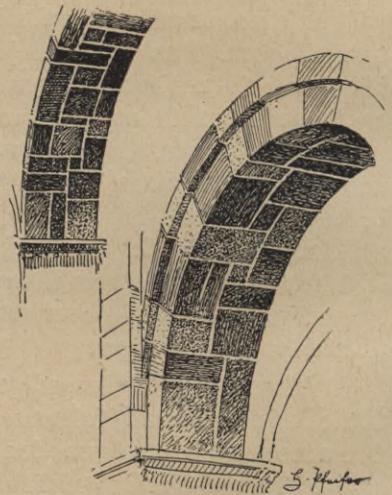
REDSLOB, E. Deutsche Volkskunst. I. Niederfachsen. II. Mark Brandenburg. III. Die Rheinlande. ff. München 1924.

Ferner ist viel Wertvolles über Volkskunst zerstreut in den jetzt von fast allen Gauen Deutschlands erscheinenden Veröffentlichungen der Bau- und Kunstdenkmäler, welche allerdings in Text und Abbildungen sehr verschiedenwertig sind.

Die Wiederbelebungsversuche der Volkskunst werden von wirklichem Erfolge gekrönt werden, wenn sie der Gefinnung, der Seele des Volkes und den fachlichen Forderungen der Zeit Rechnung tragen, dagegen werden sie nur ein Scheinleben

36.
Handwerkliche
Motive
der Volkskunst.

Abb. 31.



Flechtwerkähnlicher Fugenschnitt in der Stiftskirche zu Innichen im Pustertal (Tirol).

(XII. Jahrhundert.)

erzeugen, wie der galvanische Strom am toten Froschchenkel, wenn sie mit der Nachahmung von Äußerlichkeiten an der Oberfläche hängen bleiben.

Aber auch die monumentalen Konstruktionen können den Anstoß zu ornamentaler Weiterbildung des konstruktiven Grundgedankens geben. So ist z. B. das reiche Linienpiel der spätgotischen Stern- und Netzgewölbe konstruktiv nicht begründet. Es ist hervorgegangen aus dem früheren rein konstruktiven Rippen- gewölbe durch das Bedürfnis nach gesteigerten, reicheren Effekten (siehe Abb. 67). Ähnliches gilt von der Ausbildung der gotischen steinernen Fensterproffen zu dem reichen Maßwerk, der Auflast der Strebepfeiler zu Fialen (vgl. Abb. 110).

Die Linienführungen der großen modernen Eisenkonstruktionen von Bahnhofshallen, Brücken usw. werden — ohne Schädigung der Festigkeit — so angeordnet, daß sie in ihrem Zusammenhang

und in der rhythmischen Wiederkehr gefällige Wirkungen ergeben, also ohne Zutut von „angeklebten Ornamenten“, selbst schon gewissermaßen ornamental, d. h. schmückend wirken. Als Gegenbeispiel siehe Abb. 33 nebst Erläuterung.

Sehr häufig läßt sich durch künstlerischen Sinn aus der einfachsten Aufgabe ein ornamentales Motiv finden und entwickeln, aus der Not eine Tugend machen.

Ein schönes Beispiel der ornamentalen Durchbildung eines konstruktiven Grundgedankens bietet Abb. 34, ein schmiedeeisernes Gittertor in Gelnhausen, entworfen von *Linnemann*. Der eigenartige Linienreiz ist hier aus den Forderungen der Konstruktion abgeleitet und berührt uns deshalb so „echt“. Die ganze Last eines jeden der beiden Flügel ist auf seine Drehzapfen übertragen etwa im Sinne eines Kranes mit schrägem Auslegerarm; an diesen sind die lotrechten Stäbe des unteren Dreieckes so angebunden, daß er oben leichter wird. Die vom Rankenwerk teilweise überdeckten Stäbe des oberen Dreieckes sind ebenfalls kragsteinartig an dem starken Quadrateisen des oberen Rahmenstückes befestigt. Das auf-

Abb. 32.



Aufgedoppelte Haustür von einem Bauernhaus im Unterinntal (Tirol).

Beispiel handwerklicher Ornamentmotive. — Die mit dem Profilhobel bearbeiteten Bretter sind schräg auf Gehrung so geschnitten, daß sich durch ihre Zusammensetzung das Sternmuster ergibt. Die Sternform kommt durch verschiedenfarbige Bemalung der Bretter und der Profile in Weiß, Grün usw. noch besser zur Geltung¹⁴⁾.

¹⁴⁾ Eine schöne farbige Veröffentlichung von aufgedoppelter Tür mit Rautenformen findet sich in: SCHWINDRAZHEIM, O. Deutsche Bauernkunst. Wien 1904. Taf. 2. — Vgl. auch ähnliche Türen in: DEININGER, J. Das Bauernhaus in Tirol und Vorarlberg. Wien o. J. und besonders schöne Aufnahmen in: ELLENBERGER, E. Alt-Augsburger Haustüren und Haustore. Augsburg 1917.

genietete Rankenornament, welches in einen schönen Kontrast zu den schlichten Stäben tritt, ist aus durchlochem Eisenblech getrieben und mit kräftigen Meißelhieben wirkungsvoll belebt.

38.
Gewerbliche
Motive.

Reiche Anwendung als Motive im Ornament finden weiter lästliche Erzeugnisse der gewerblichen Tätigkeit.

39.
Flechtwerk.

Die geflochtenen Bänder spielen in der Ornamentik der klassischen Kunst eine große Rolle als Bordüren der Fußbodenmosaiken, an den Balkenunterfichten, Gurtgefirnfen usw. Vgl. z. B. die schönen Aufnahmen in *Wilmowsky, J. N. v., Römische Mosaiken aus Trier und dessen Umgegend* (Trier 1888).

Befonders reiche Verflechtungen von stark stilisierten Schlangen- und Drachengestalten zeigen die Flechtwerkornamente der altnordischen Kunst (Abb. 35) — vgl. auch die in den Fußnoten 3 und 17 bezeichneten Werke. Den mit der altnordischen Kunst angestellten Wiederbelebungsversuchen mußte ein Erfolg versagt bleiben, weil die lebendige Überlieferung verloren gegangen und eine warme Anteilnahme weiterer Kreise nicht erweckt war. Dagegen sind allgemein verständlich mit Schleifen gebundene Bänder, flatternd in schönen Linien, Überschlügen und Aufrollungen oder straff herabfallend. Auch als Spruchbänder, namentlich von den Meistern der Gotik in pikanten Linienführungen komponiert. Ein schönes Beispiel der Überetzung einer Bandschleife in ein stilisiertes Renaissance-Ornament zeigt die Abb. 36.

Dann Korbgeflechte, Gewebe, Franzen, Draperien, Gewandungen usw. Ebenso die mannigfaltigsten Formen der Töpfe, Vasen, Urnen, Kandelaber usw.; ich meine also nicht ihre Ornamentierung, sondern deren überetzte Anwendung als Grundform für ornamentale Gebilde, z. B. in Pilasterfüllungen der Renaissance, in den Blumentücken der Bauernmalereien und Stickereien usw.

Abb. 33.



Teilstück der Decke des großen Börsensaales zu Antwerpen¹⁵⁾.

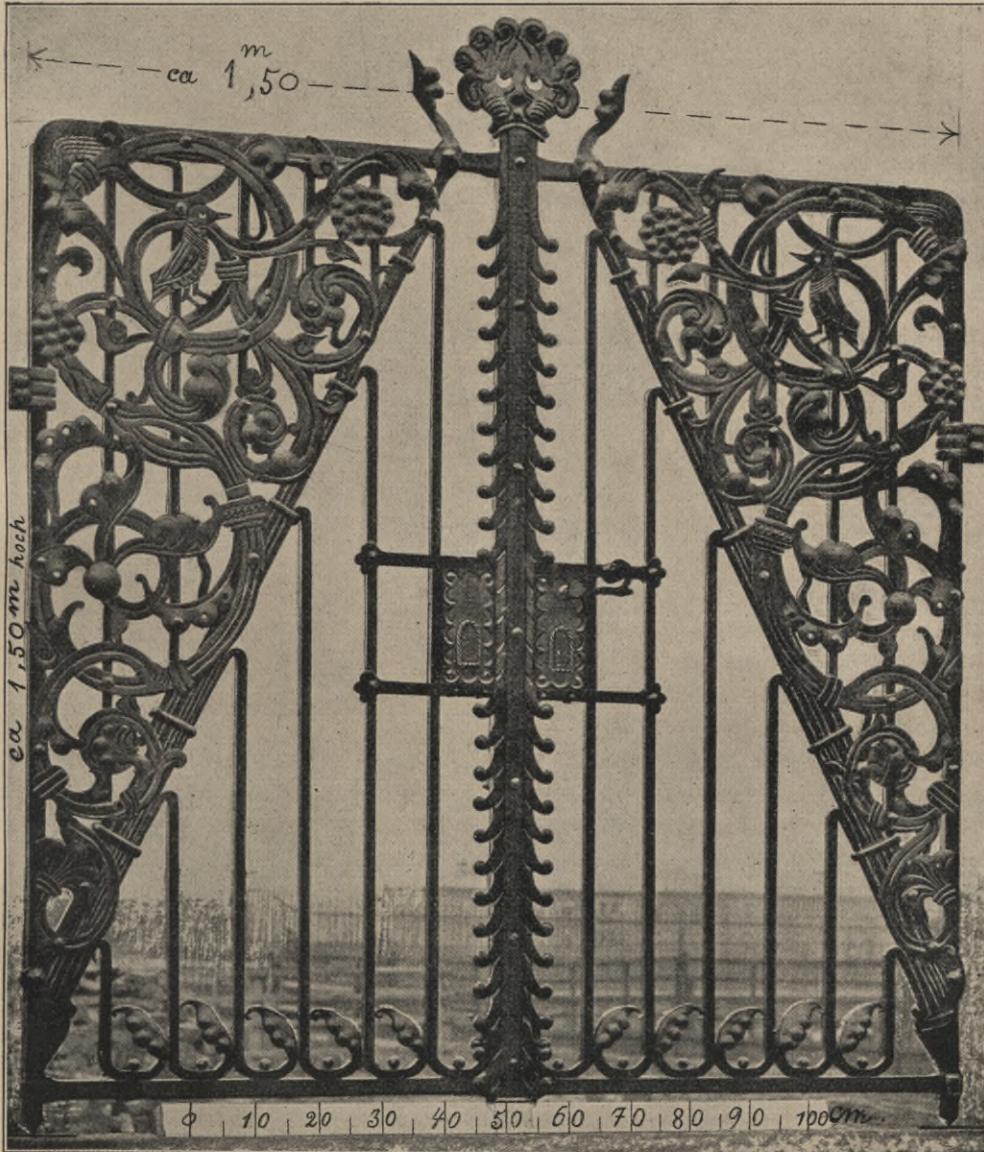
Wirkungslose und störende Ornamente. Die dünnen schmiedeeisernen Gitter unter dem Dachlicht werden vom Lichte aufgezehrt — „gefressen“. Einfache, klare Konstruktionsformen in schöner Linienführung ohne Ornamente wären hier vorzuziehen.

¹⁵⁾ Nach: *Encyclopédie d'arch.* 1889—90.

Tau, Seil, Strick, Schnur mit den schraubenförmigen Drehungen sind uralte Motive; beliebt in der romanischen Kunst und im deutschen Fachwerk als Umrahmungen, an Pfeilerkanten, Balken, Rundbogen; auch in doppelter Anordnung nebeneinander, wodurch allerdings störende optische Täuschungen hervorgerufen werden können (siehe weiter unten Art. 114 und Abb. 107). Die geschickten Bildhauer der französischen Gotik und Frührenaissance haben das Tau in prachtvoller

40.
Gedrehtes
Tau.

Abb. 34.



Schmiedeeisernes Gittertor zu Gelnhausen¹⁶⁾.

Entworfen von A. Linnemann; geschmiedet von Val. Hammeran in Frankfurt a. M. (1885).

(Siehe Text Art. 37.)

¹⁶⁾ Nach: Blätter f. Arch. u. Kunsthdw. 1893, Bl. 67.

Weife benutzt, ebenso die Meister der italienischen Frührenaissance in ausgedehntem Maße, z. B. *Verrocchio* am Denkmal des *Giovanni und Pietro de' Medici* in *San Lorenzo* zu Florenz, *Benedetto da Majano* an der berühmten Kanzel in *Santa Croce* dafelbst, anscheinend nach wirklichen geknoteten Tauen abgegossen.

Eine schöne Aufnahme von ornamentalen Tauverfchlungen ist in *Viollet-le-Duc, E., Dictionnaire raisonné de l'architecture française* ufw. (Paris 1868), Bd. IV S. 399, veröffentlicht.

Durch *P. Wallot* und *O. Rieth* wurde der Schönheit des gedrehten Seiles oder Taus wieder Eingang in unsere Ornamentik verschafft (Abb. 37). Die zeichnerische Darstellung der Verknotungen erfordert große Gewandtheit des entwerfenden und des ausführenden Künstlers und ein eingehendes Studium nach der Wirklichkeit.

Stark stilisiert spielt das schraubenartig gewundene Tau eine große Rolle im romanischen Ornament, im mittelalterlichen Backsteinbau und in den Schnitzereien des Holzbaues.

Ähnliches gilt von der Kette. Die reichen Goldschmiedeketten wurden in der deutschen Renaissance als Vorbilder für die Haupteinrahmungen von Türen, für Balkenfrieze ufw. verwendet. Die Perlschnur spielt in der klassischen Architektur eine große Rolle; gleiches gilt von Blumenketten, Girlanden aus Blättern, Blüten und Früchten.

Hausgeräte, Musikinstrumente, Waffen, Kronen, Trophäen, alles kann an der rechten Stelle ein gutes Motiv abgeben und zu Füllungen, Gehängen, Bekrönungen ufw. gruppiert werden.

Heraldische Motive.

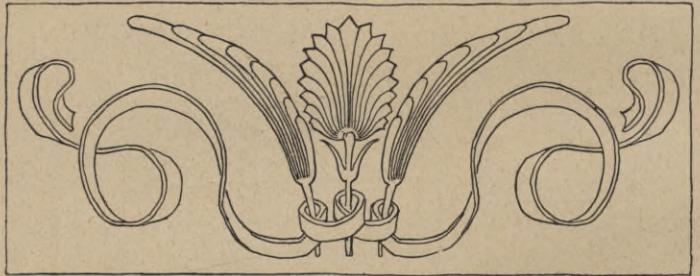
Etwas ausführlicher müssen wir auf die heraldischen Ornamente eingehen, auf die Wappen und ihre Zutaten, welche seit ihrer Entstehung im Mittelalter bis heute als dankbare Motive für charakteristischen Schmuck von Bauten gern benutzt wurden, mit besonderer Vorliebe in Deutschland, Frankreich, den Niederlanden und Spanien; etwas weniger in Italien. Nun ist allerdings mit dem Erlöschen des

Abb. 35.



Flechtwerkartige Verschlingung von breiten und schmalen Linien und Schnörkeln — stilisierten Drachengehalten; altnordische Tierornamentik¹⁷⁾.

Abb. 36.



HOLZINTARSIA VOM CHORGESTÜHL IN S. MINIATO FLORENZ.

Stilisierung einer Bandschleife, füllendes Ornament mit begleitenden und sich kreuzenden Linien.

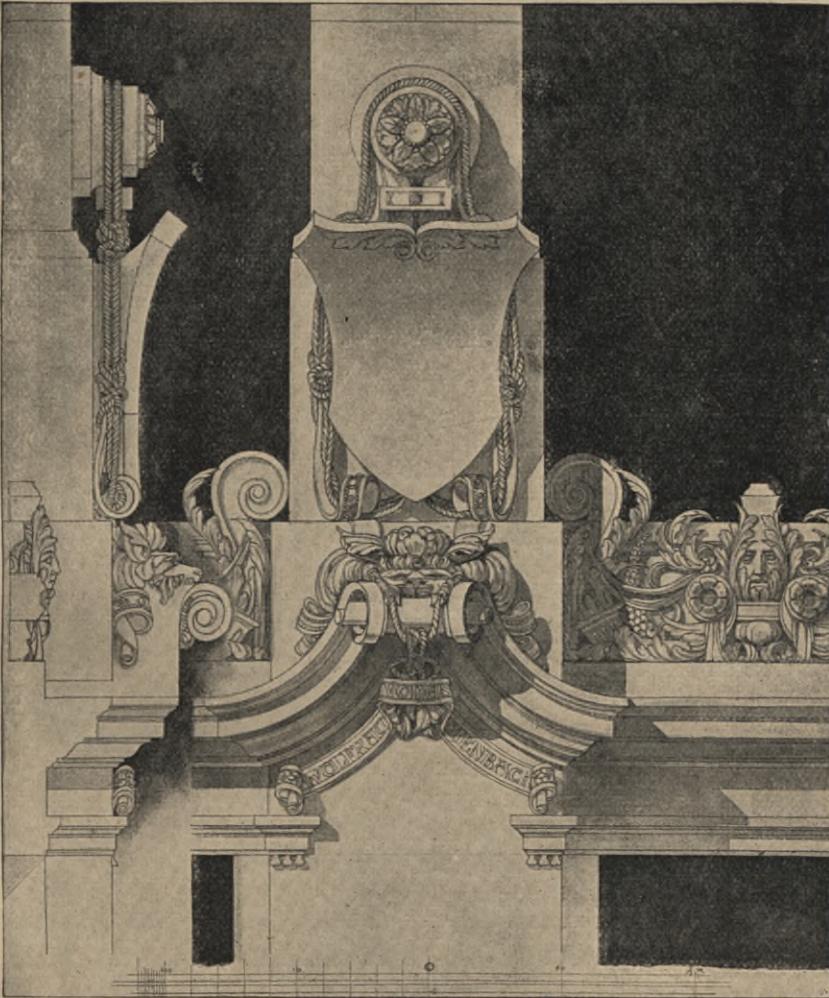
41.
Ketten.

42.
Heraldische
Motive.

¹⁷⁾ Nach: SALIN, B. Die altgermanische Tierornamentik. Berlin 1904. Vergl. auch DIETRICHSON, L. & H. MUNTHE. Die Holzbaukunst Norwegens. Berlin 1893. — MOHRMANN, K. & F. EICHWEDE. Germanische Frühkunst. Leipzig 1905.

mittelalterlichen Rittertums auch das allgemeine Verständnis für die echte alte Wappenkunst verloren gegangen und die „Heraldik ist jetzt eine tote Sprache wie das Lateinische“ (O. Hupp). Wer aber dennoch heute seine Gedanken in lateinischer Sprache ausdrücken will, der sollte dies in grammatisch richtiger Weise tun, und dies kann er nur, wenn er die Sprachgesetze gründlich beherrscht. Ebenso sollte

Abb. 37.



Teilstück eines Pfeilers in der Nordhalle des Reichstagshauses zu Berlin¹⁸⁾.
Ornamentale Verwendung des verknoteten Taus. Entworfen von P. Wallot.

auch der Ornamentiker, welcher Wappenschmuck entwerfen will, zuerst die wissenschaftliche und künstlerische Grundlage der Heraldik kennen lernen, wodurch ihm zugleich ein großer Vorteil in stilistischer Beziehung erwächst. Er wird erkennen, daß auch hier, wie auf allen Gebieten der Kunst, in der besten Erfüllung des Zweckes die Grundlage der charakteristischen Schönheit beruht.

¹⁸⁾ Nach: Zeitschr. f. Bauw. 1899, Bl. 19.

43.
Fernwirkung.

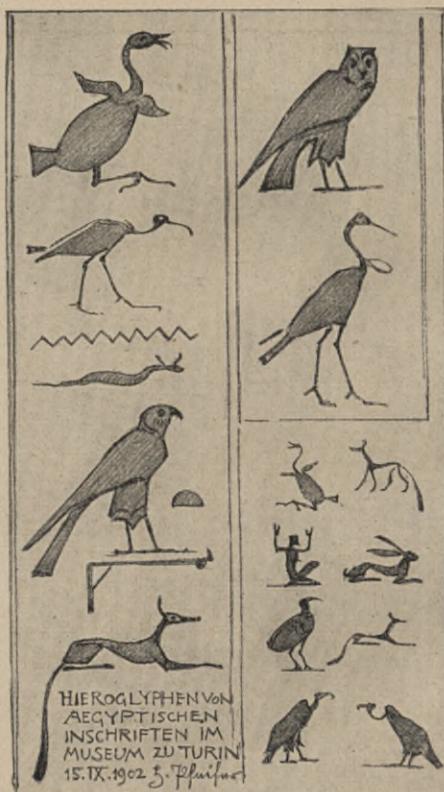
Da der geharnischte Ritter in Helm und Visier unkenntlich war, so mußte er durch ein deutliches Abzeichen auf dem Schilde oder auf der Fahne dafür sorgen, daß er in der Schlacht von Freund und Feind weithin zu erkennen war, und deshalb mußte das Abzeichen in Form und Farbe möglichst scharf ausgeprägt sein. Wenn also der Wappenmaler z. B. einen Adler auf den Schild zu malen hatte, so durfte er nicht auf das malerisch-reizvolle Licht- und Schattenpiel des Gefieders im Sinn eines modernen Gemäldes mit allen Zufälligkeiten der Überfchneidungen usw. abzielen, sondern er mußte einige charakteristische Hauptmerkmale — die beiden großen Flügel mit den deutlich erkennbaren Federn, die kraftvollen Fänge mit je vier Krallen, den scharfen, zum Kampf geöffneten Schnabel und den verhältnismäßig kleinen Rumpf mit den Schwanzfedern — herausfassen; und mit diesen wenigen Grundformen mußte er eine auf große Entfernung hin sichtbare, also in möglichst klaren Umrissen, in möglichst deutlichen Farbenkontrasten und in möglichst füllender Flächenausnutzung des Schildes gehaltene Zeichnung schaffen. Nicht im Atelier, sondern im Freien mußte der Schildmaler sein Werk beurteilen, um es auf seine Fernwirkung prüfen zu können.

So entstanden aus dem rein praktischen Bedürfnis jene charakteristisch gezeichneten, klaren Figuren der heraldischen Löwen, Adler, Bären, Rufen, Sterne und Felderteilungen, welche in ihrer Betonung des Charakteristischen, in der Knappheit des Ausdruckes stark an die ägyptischen Hieroglyphen erinnern, die ja auch klar lesbar sein sollten (Abb. 38). Die Naturform wurde durch fortwährendes Wiederholen schließlich zu einer Art von typischem Schriftzeichen vereinfacht, welches man deutlich auf große Entfernung lesen konnte — Entstehung der Buchstaben!

Der Architekt, welcher ebenfalls mit Fernwirkung zu rechnen hat, kann für die Stilifizierung seiner Ornamente vieles aus der Heraldik lernen, ebenso wie aus den modernen künstlerischen Plakaten, die ja auch auf Fernwirkung berechnet sind und ähnliche Prinzipien der charakteristischen Vereinfachung von Form und Farbe verfolgen.

Man vergleiche in Abb. 39 u. 40, wie die Silhouette des natürlichen Adlers schon in geringer Entfernung zu einer unklaren Masse verschmilzt, während der straff gegliederte „stilifizierte“ Umriss des heraldischen Adlers immer noch deutlich bleibt. Das kampfbereite Zurückbeugen des Kopfes mit dem aufgerissenen Schnabel und das wilde Spreizen der Fänge und Flügel sind in gesteigertem Maße betont und geben deshalb auf größere Entfernung den Charakter des Adlers deutlicher und besser wieder, als es eine Momentphotographie nach dem Leben vermöchte.

Abb. 38.



Ähnliches gilt vom heraldischen und vom naturalistischen Löwen in Abb. 41 u. 42, sowie von heraldischen und naturalistischen Bäumen in Abb. 43 bis 46. „Während die Abbildungen eines natürlichen Eichbaumes und einer Linde schon aus geringer Entfernung kaum mehr voneinander zu unterscheiden sind, kann man

Abb. 39.



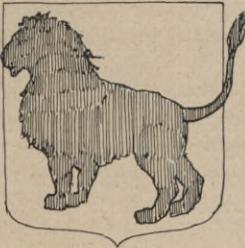
Natürlicher Adler

Abb. 40.



Heraldischer Adler.

Abb. 41.



Natürlicher Löwe

Abb. 42.



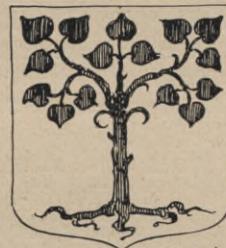
Heraldischer Löwe

Abb. 43.



Heraldische Eiche

Abb. 44.



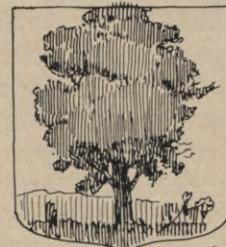
Heraldische Linde

Abb. 45.



Natürliche Eiche

Abb. 46.



Natürliche Linde.

die heraldische Eiche und Linde, soweit sie überhaupt sichtbar bleiben, nicht miteinander verwechseln“ (Hupp).

Es wurde bereits auf einen wichtigen Punkt hingewiesen, nämlich auf die möglichst günstige Ausnutzung der gegebenen Fläche des Schildes, dessen Maß meistens nur 70 bis 90 cm betrug; es kam also im Interesse der deutlichen Fernwirkung auch auf möglichst günstige Ausnutzung der Schildfläche, auf beste Flächenfüllung an. Man vergleiche in Abb. 39 bis 46 die günstige Flächenfüllung der heral-

difchen Bilder im Gegensatz zu den naturaliftischen: für den Architekten ebenfalls von größter Bedeutung!

Auf die häufigsten und größten Verstöße gegen die historisch gewordenen Regeln der Heraldik weist Abb. 47 hin.

Im übrigen würde es für unsere Zwecke zu weit führen, wenn wir das ganze ausgedehnte Gebiet der Heraldik nach allen Seiten hin durchwandern wollten. In zweifelhaften Fällen sollte sich der entwerfende Künstler an einen Fachmann oder am besten an einen heraldischen Verein, z. B. Herold in Berlin, wenden, um nicht störende „Schnitzer“ zu machen.

Zu weiteren eigenen Studien sei empfohlen die mehrfach angeführte Abhandlung von *Otto Hupp* über das Wappenzeichnen in: *Kimmich*, Die Zeichenkunst. Leipzig 1900. Bd. II, S. 517—548. *Hupp* ist wohl einer der tüchtigsten Wappenkünstler; ihm verdanken wir die muttergültigen gewissenhaften Wappenzeichnungen, welche seit Jahren im „Münchener Kalender“ erschienen sind und das Interesse und Verständnis für das Echte in der Wappenkunst in weiten Kreisen wieder erweckt haben.

Dem Architekten bringt die verdienstvolle Zusammenstellung von *E. Zellner* „Das heraldische Ornament in der Baukunst“ (Berlin 1903) in knapper Form die wesentlichsten Grundregeln und die mannigfaltigsten Anwendungen an Baudenkmalern, an Hauseingängen, Gittern, Glasmalereien, Windfahnen usw.

Von früheren Veröffentlichungen seien noch genannt: In *Viollet-le-Duc's* bekanntem *Dictionnaire de l'architecture française* usw., Bd. I (Paris 1867) der Artikel *Armoiries* (S. 470—504); ferner die Veröffentlichungen von *Warnecke*, *Hildebrandt*, dem Fürsten *Karl von Hohenlohe-Waldenburg* und vielen anderen; dann die Neuauflagen der alten Wappenbücher. Schöne Wiedergaben alter Wappen sind zu finden in: Zeitschrift des Exlibris-Vereins zu Berlin (red. von *E. Doepler*); besonders auch in *Ströhl's* Heraldischem Atlas (Stuttgart 1899).

Den größten künstlerischen Vorteil wird der Architekt natürlich aus dem Studium der alten Werke selbst ziehen, an Bauten, Grabsteinen, Waffen, Urkunden und in Wappenbüchern, wobei allerdings die ästhetische und historische Kritik nicht fehlen darf.

Für das historische Verständnis bietet *G. A. Seyler* in seiner „Geschichte der Heraldik“ (Nürnberg 1885—89) das Beste über heraldische Wissenschaft. Zur ersten Einführung in die Grundlagen der Heraldik mag für den Anfänger genügen: *Sacken*, D. E. v. Katechismus der Heraldik, 6. Aufl. (Leipzig 1899).

Hupp gibt in der oben erwähnten Abhandlung die beherzigenswerte Lehre: „Lernt Theorie; sonst bleibt ihr euer Lebtage praktische Stümper.“ Gerade um nicht in der geistlosen Nachahmung alter Formen hängen zu bleiben, sondern im Geiste und Geschmacke unserer Zeit Neues und doch Richtiges schaffen zu können, müssen wir das Wesentliche vom Unwesentlichen, das Notwendige vom beliebig Zufälligen durch die Theorie unterscheiden lernen. Unter Theorie sind hier also nicht die „grauen Zwangsjacken perückter oder bezopfter Häupter“ zu verstehen, sondern jene gefunden und sinngemäßen Regeln und Grundlagen, welche aus den besten alten Wappendarstellungen sich ergeben.

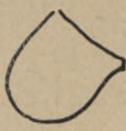
Je gründlicher wir die Theorie beherrschen, desto freier, desto selbständiger werden wir schaffen können. Dies gilt nicht nur für die Heraldik, sondern für alle Gebiete des ornamentalen und architektonischen Schaffens, ja für alle Gebiete der Kunst und Wissenschaft überhaupt. Ein Komponist, der nicht die Grundlage der Harmonielehre beherrscht, wird vergeblich nach dem Höchsten ringen!

Symbolische, beziehungsvolle, erzählende Ornamente.

Mit den Erzeugnissen von Menschenhand, besonders aber mit den Wappen, sind wir bereits zu jenen Gebilden gekommen, welche nicht mehr bloß schmücken, sondern die auch etwas erzählen wollen, und damit sind sie aus dem Gebiet der reinen, an sich schönen Formen herausgerückt. Sie besitzen jedoch für den, der sie zu deuten versteht, eine große Anziehungskraft. Und darin liegt ebenso die Gefahr künstlerischer Vernachlässigung, wie der Ansporn zu höchster Vollendung.

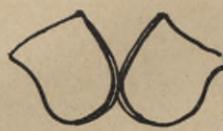
Einige der häufigsten Fehler bei Wappen darstellungen.

Stellung und Gruppierung von Schilden:


 einzelner Schild ohne Gegenstück: nicht übliche Neigung




 übliche Neigung oder senkrecht


 falsche Gruppierung weil von einander abgeneigt.


 richtige Gruppierung sich zuneigend oder gleichgerichtet.

Wappen von Frau u. Mann

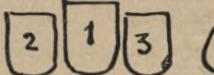

 falsch nebeneinander gestellt


 heraldisch rechts, links richtig.

Das vornehmere Wap- pen ist rechts zu stellen - heraldisch rechts, als hinter dem Schilde stehend gedacht, also von vorne links - ebenso bei Ehwappen das des Mannes.


 falsche Stellung der Figuren in einem Ehwappen


 richtige Stellung der Figuren in einem Ehwappen




falsche * richtige Rangfolge von mehreren Wappen.


 falsche Stellung vom Helm zum Schild




 richtige Stellung vom Helm zum Schild



 falsche Stellung der Helmzier zum Helm



 teilweise nach o. Fluss.

An der rechten Stelle und in bescheidenem Maße können diese erzählenden Ornamente sehr ansprechend, unterhaltend und belebend wirken. Wenn sie sich aber zu breit machen, dann werden sie geschwätzig, und Geschwätzigkeit können wir auf die Dauer nicht vertragen. Wir wollen gar nicht, daß uns jedes Ornament etwas erzählt.

Symbolische Ornamente sind wie Schriften; man muß sie lesen können, um sie zu verstehen. Sie verlieren also ihre Bedeutung, wenn sie nicht mehr verstanden werden.

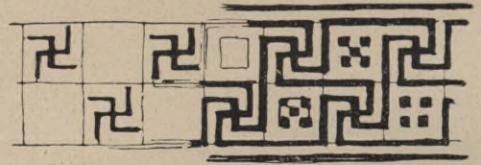
Am Ornament des Uluri haben die Indianer Zentralbrasilien ihre helle Freude¹⁹⁾; uns läßt es kalt, weil wir seine Sprache nicht verstehen; für uns sind es nur dekorative Dreiecksformen.

So ist von vielen ursprünglich symbolischen Ornamenten die Bedeutung verloren gegangen; sie leben aber fort als schöne, das Auge erfreuende Formen oder als konventionelle Schriftzeichen, an deren Entstehung wir meistens gar nicht mehr denken, z. B. in den „Rosenfenstern“ über Kirchenportalen, in unserem Alphabet, in den arabischen Ziffern usw.

Wer denkt heute beim Betrachten des schönsten griechischen Mäanderchemas an das Motiv des Dämonenzeichens, des Hakenkreuzes? Und doch gibt es uns den Schlüssel zum einfachen Verständnis dieses reichverflochtenen Bandes (Abb. 48)!

Ob wir im Hakenkreuz das Symbol des Holzkreuzes auf dem Feueraltar und in der Spirale das Symbol des um den Feuerquirl geschlungenen Riemens oder der Sehne des „Quirlfiedelbogens“ sehen dürfen (*Fischbach*), mag dahingestellt bleiben. Unser künstlerisches Empfinden wird dadurch nicht berührt.

Abb. 48.



Wer versteht heute noch den mesopotamischen „Lebensbaum“ zu deuten? Wer vermag noch den ägyptischen Einfluß, den Zusammenhang des als Wasserspeier an den griechischen Tempeln verwendeten Löwenkopfes mit dem im Sternbild des Löwen zum Hochwasser steigenden Nil zu erkennen?

Sogar die uns noch näher liegende symbolische Bedeutung des Kreises, dieser stets in sich zurückkehrenden Linie ohne Anfang und ohne Ende, als Sinnbild des Ewigen, Geheimnisvollen, Unergründlichen ist unserer nüchternen Zeit verloren gegangen. Von den Indern wurde in ihrem genialen Ziffernsystem der Kreis als Zeichen des unendlich Kleinen, für die Null und zur Bildung der Dezimalen gewählt. Als Zeichen der Ewigkeit wurde der Kreis schon im Altertum in die Form einer Schlange überetzt, die sich in den Schwanz beißt, und diese Form wurde bis in unsere Tage als Sinnbild des ewigen Lebens auf Grabsteinen, oder als Fingerring zum Zeichen ewiger Treue benutzt. Im Mittelalter begegnen wir allenthalben dem kreisförmigen Radfenster, der „Rose“, über den Hauptportalen der romanischen und gotischen Kathedralen (vgl. Notre Dame, Abb. 74) und Kirchen mit der symbolischen Bedeutung des Geheimnisvollen, des Ewigen — man denke an die berühmten Rosen des Straßburger Münsters, der Sankt Lorenzkirche in Nürnberg usw. Das geflügelte Rad als Sinnbild des Eisenbahnverkehrs ist unserer Zeit verständlicher.

Abb. 49.



47.
Der Kreis als
Sinnbild
des Ewigen.

¹⁹⁾ Siehe: Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur. Ergänzungsheft Nr. 9: Die Sprache des Ornaments. Von Z. v. SOLDERN. Darmstadt 1896. S. 8.

Als Symbole werden noch heute manche Blumen und Pflanzen benutzt, z. B. der Lorbeer als Zeichen des Ruhmes, die Palme als Symbol des Friedens — an Grabsteinen zur Andeutung des ewigen Friedens —, der Mohn als Sinnbild des Schlafes, der Nacht. Doch ist die Blumensprache bei uns nicht so allgemein verständlich und viel ärmer als bei dem blumenverehrenden Volke der Chinesen und der Japaner.

48.
Blumensprache.

Religiöse und allegorische Ornamente.

In den Ländern mit christlicher Bevölkerung spielen die kirchlichen Ornamente eine gewisse Rolle. Die hypnotische, fanatisierende Kraft, wie zur Zeit der Kreuzzüge, besitzt das Zeichen des Kreuzes heute nicht mehr, ebenso wie das Zeichen des Halbmondes heute den Islam nicht mehr dazu begeistert, mit Schwert und Flamme den Erdball zu erobern. In diesem Sinne sind wir zahmer geworden. Immerhin ist in unserer kirchlichen Kunst das Kreuz als Sinnbild des Gekreuzigten noch das hauptsächlichste, allgemein verständliche Motiv. Im übrigen bildet die kirchliche Ornamentik ein eigenes Gebiet, welches ein besonderes Studium erfordert und hier nur gestreift werden kann. Am häufigsten finden wir verwendet: Weinstock und Ähre in Beziehung auf das Abendmahl; dann besonders häufig an Kanzeln die vier Evangelisten oder ihre Symbole: den geflügelten Löwen, Stier, Adler und Engel; ferner die frühchristlichen Geheimzeichen für Christus: Fisch, Lamm und Monogramm X und P (die griechischen Anfangsbuchstaben des Wortes Christus) mit α und ω , Anfang und Ende (Abb. 50).

49.
Kirchliche
Ornamente.

Abb. 50.



Auch die weiße Taube als Zeichen des heiligen Geistes, das Auge Gottes im Dreieck (Dreieinigkeit), die vier Paradiesesflüsse, der Stammbaum Jesse, der

Hirsch („Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser“ usw.), Adam und Eva, Jonas und der Walfisch, Abraham und Isaak und die ganze biblische Geschichte des Alten und Neuen Testaments, von der Erschaffung der Welt bis zum jüngsten Gericht, liefern reichlichen Stoff für die christlich-kirchliche Ornamentik.

In der katholischen Kirche kommen dazu das Monogramm Mariä (Art. 50), der Gruß des Engels und die Legenden der Heiligen.

Wer auf diesem Gebiete schöpferisch tätig sein will, wird am besten die frühchristlichen Baudenkmäler von Rom, Ravenna usw., ferner die byzantinischen, romanischen und gotischen Malereien und Skulpturen an Ort und Stelle studieren. Welche Fundgrube ist z. B. allein Hildesheim mit seiner Decke von *Sankt Michael*, seinen Bronzetüren, Taufbecken usw. Aber es ist, wie gesagt, ein besonderes Studium, welches allerdings zu den anziehendsten Seiten der Ornamentik gehört, besonders in seinen ersten Anfängen, wo in ganz naiver Weise antike mythologische Elemente mit hereinspielen²⁰⁾.

²⁰⁾ Vergl. auch Teil II, Band 3, erste Hälfte, 2. Aufl. und Band 4, Heft 4 dieses „Handbuches der Architektur“ — ferner:

ROHAULT DE FLEURY, CH. *La Messe*. Paris 1883.

VOGUE, M. DE. *La Syrie centrale; Architecture civile et religieuse*. Paris 1865.

ESSENWEIN, A. Die farbige Ausstattung des zehneckigen Schiffes der Pfarrkirche zum heil. Gereon in Köln durch Wand- und Glasmalereien. Frankfurt a. M. 1891.

ROSSI, G. B. DE. *I mosaici delle chiese di Roma*. Rom 1878 ff.

BORRMANN, R. Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland. Berlin 1897 ff.

Zeitschrift für christliche Kunst. München, seit 1904.

CLEMEN, P. Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande. Düsseldorf 1905—16.

Manches auch in: VIOLETT-LE-DUC (a. a. O.) und vieles zerstreut in Zeitschriften und anderen Veröffentlichungen.

50.
Volkstümliche
erzählende
Ornamente.

Aus dem Stoffkreis der kirchlichen Ornamentik sind manche Motive volkstümlich geworden und haben als Schnitzereien und Fassadenmalereien das Bauern- und das Bürgerhaus sowie in Holz, Stein und Schmiedeeisen die Gräber geschmückt. Besonders häufig haben Adam und Eva mit dem Apfelbaum und der Schlange zur Darstellung gereizt, ferner St. Martin, der seinen Mantel mit dem Bettler teilt, der Ritter St. Georg mit dem Drachen, der Erzengel Michael mit dem Teufel, Jonas mit dem Walfisch, St. Florian, der das Feuer löscht, der Riese Christophorus, der das Jesuskindlein auf der Schulter über das Meer trägt, David und Goliath, sie alle sind zu Lieblingsfiguren des Volkes geworden.

Die Monogramme I H S (*Jesus hominum salvator*)  und MARIA =  sind oft der Mittelpunkt eines Ornaments. Daneben spukt freilich auch noch der „Drudenfuß“, das Pentagramma  und manches andere heidnische Überbleibsel.

51.
Altnordische
Sagenwelt.

Leider sind die Gestalten der altnordischen Sagenwelt zu sehr aus dem Volksbewußtsein geschwunden, als daß sie noch allgemein verständlich wären. Solange nicht in unseren Schulen das Verständnis und die Begeisterung für den herrlichen altgermanischen Mythos geweckt wird, kann er in der Ornamentik nicht lebendig werden (vgl. Art. 39). Stets gehen geistige, religiöse, feilische Strömungen den neuen Bewegungen und Äußerungen der bildenden Kunst voran.

52.
Motive des
Friedhofs.

Auf unseren Friedhöfen begegnen wir einer großen Zahl immer wiederkehrender Grundformen und Gedanken in den mannigfaltigsten Anwendungen: Kreuz, Herz, Anker (Glaube, Liebe, Hoffnung), die abgelaufene Sanduhr, die umgestürzte verlöschende Fackel, der Totenschädel, der Senfmann („Freund Hein“), der Schmetterling (die frei gewordene Seele, Umwandlung der Raupe und Puppe in den Falter), die Schlange, die sich in den Schwanz beißt (Ewigkeit, siehe Art. 47), Mohn (Schlaf), Palme (Frieden), Rose (Liebe), Blumengewinde (treues Gedenken), Lorbeer (Ruhm), Urne (Asche), Sternenkranz (Himmel), Schiff (Lebensschifflein) usw. Dann biblische Sprüche, Gedichte (man denke auch an die Tiroler „Marterln“). Ferner figürliche Darstellungen der Trauer, des Abschieds, des Wiedersehens, der Mutterliebe, des müden Erdenpilgers, des Trostes, der Grablegung Christi usw. Besonders anprechend sind charakteristische persönliche Beziehungen in den Darstellungen: Helm und Waffen für den Soldaten, ein Schiff oder Anker für den Kapitän, ein Säemann für den Landwirt, eine Leier für den Dichter oder Tonkünstler, ein Fernrohr und Himmelsglobus für den Astronomen usw. Auf italienischen Friedhöfen begegnen wir großen naturalistischen Marmorgruppen von Familienzenen — Abschied des Vaters, eines Kindes usw. — in photographischer Ähnlichkeit der Personen und Kostüme, in möglichst vorteilhafter, theatralischer Pose, für unser Empfinden geradezu abstoßend. Wie wohltuend wirken dagegen die bekannten attischen Grabreliefs in ihrer Stilfierung und zeitlosen Schönheit.

53.
Allegorien und
Embleme.

Allegorien und Embleme spielen in der Ornamentik der Renaissance und des Barocks eine große Rolle. Sehr häufig begegnen wir den mannigfaltigsten allegorischen Darstellungen der vier Jahreszeiten, der vier Lebensalter, der vier Tageszeiten, der vier Elemente (Feuer, Wasser, Luft und Erde) — Motive, welche auch heute noch zu immer neuen Schöpfungen anregen.

Dagegen sind die zur Zeit des Humanismus so beliebt gewesenen Allegorien der Spes, Fides, Caritas, Arithmetica, Rhetorica ufw., wie wir sie in dem Fassadenschmuck der Bürgerhäuser des XVII. Jahrhunderts in Hildesheim, Braunschweig und vielen Städten Deutschlands finden, heute in Mißkredit gekommen; sie sprechen uns nicht mehr an. Allenfalls werden noch die vier Kardinaltugenden: Fortitudo, Temperantia, Prudentia und Iustitia (Tapferkeit, Mäßigkeit, Klugheit, Gerechtigkeit), mit ihren Attributen gebracht.

Allgemeiner verständlich sind die Darstellungen aus den bekannten Fabeln vom Fuchs und Storch, vom Hasen und Swinegel, vom Fuchs und der Traube ufw.; am besten aber sind die aus dem heutigen Leben und Treiben der Menschen herausgegriffenen Bilder, welche selbst in ornamentaler Verwendung nicht in Rätseln zu uns sprechen.

Leider kann jetzt, in der Zeit der Mietkafernen, das Haus der Großstadt nur noch ausnahmsweise in seinem Schmuck so als Individuum behandelt werden, wie dies früher üblich war, wo jedes Haus seinen Namen hatte: „Zum Ritter“, „Zur Rose“, „Zur silbernen Gans“, nicht etwa bloß die Wirtshäuser. In Schaffhausen, in Stein a. Rh. und in manchen süddeutschen Städtchen ist dies noch heutigentags so. Damit war für die Ornamentik des Hauses schon ein gewisses Thema gegeben; ich erinnere an das berühmte, von *Tobias Stimmer* bemalte Haus „Zum Ritter“ in Schaffhausen oder an das bekannte Haus „Zum weißen Adler“ in Stein a. Rh., beides keine Wirtshäuser! Einfamilienhäuser sollten auch heute noch ihren besonderen Hausnamen und ihre Hauszeichen erhalten.

Hier wären auch zu erwähnen die Hausinschriften an Friesen, über Türen, in Schrifttafeln, an Schwellhölzern der Fachwerksbauten ufw. Sie bilden häufig einen besonders anziehenden Schmuck, auch im Monumentalbau. Gute Sammlungen in „Deutsche Inschriften an Haus und Gerät. Berlin, 4. Aufl. 1882“ und in „Hofmann, J. 1400 deutsche Hausinschriften. Eger 1918“.

Da konnte auch der alte deutsche Humor und Witz zu Worte kommen. Ja, sogar derbe Scherze, wie der vom Dukatenmännchen, und „kräftigere“, finden wir in den Schnitzereien der alten Fachwerksbauten von Braunschweig, Goslar u. a. Zur Zeit eines *Luther* und eines *Shakespeare* legte man die Worte noch nicht so auf die Goldwage. Deshalb darf es uns nicht wundern, selbst an Kirchen gelegentlich sogar einer kräftigen Zote zu begegnen. Aber nur gelegentlich und nicht aufdringlich! Ein Witz öfters wiederholt wirkt abstoßend, auch in der Ornamentik. Die modernen italienischen Dekorateure bringen es fertig, einen Witz zu Tode zu hetzen. Ich erinnere mich eines Muldengewölbes in einem Speisesaal zu Riva, welches in möglichster Naturtreue so bemalt war, als ob es mit weißem Papier beklebt wäre, das an verschiedenen Stellen gerissen und abgeblättert war, so daß man zwischen den Rissen einen anderen älteren Tapetengrund durchblicken sah: alles gemalt, erstaunlich geschickt gemalt! Zum Überfluß hingen noch naturalistisch gemalte Blütenzweige aus den Schlitzen heraus: „Originell!“ Unerträglich!

Der Galgenhumor kommt zu Wort in den Totentänzen, welche im Mittelalter an Totenkapellen, Gebeinhäusern, Friedhofsmauern ufw. einen beliebten Schmuck bildeten. Oder in der Teufelsgestalt, die von Notre Dame auf Paris herabschaut.

Beziehungsvolle Ornamente:

Gefunder Humor in einem beziehungsvollen Ornament kann herzerfrischend wirken; darin sind manche mittelalterliche Kapitelle, Kragsteine und Schnitzereien köstlich gelungen.

54.
Vorbilder
aus
Fabeln ufw.

55.
Hauszeichen.

56.
Hausinschriften.

57.
Humor.

58.
Beziehungsvolle
Ornamente.

Ein Ausbrecher, der eben im Begriff ist, das Eisengitter seiner Gefängniszelle durchzuheilen, als Sandsteinrelief an dem Neubau eines Gerichtsgebäudes angebracht, fand so wenig Gegenliebe, daß er wieder entfernt werden mußte.

Unsere Zeit ist im ganzen nüchterner und ängstlicher geworden. Umfomehr freuen wir uns, wenn wir unter den neuen Schöpfungen doch noch humor- und beziehungsreichen Ornamenten begegnen. Ich möchte hier an die charakteristischen Ornamente *Wallot's* im Reichstagsgebäude zu Berlin erinnern in ihren Beziehungen zu den Abgeordneten — der „Hammelfprung“ als Intarfia an der bekannten Tür im großen Sitzungssaal ist wohl das humorvollste — und in ihren Beziehungen zu allen Ständen des Landes.

Von den auf die Rechtspflege bezüglichen Ornamenten, welche *Fr. v. Thiersch* im Münchener Justizgebäude anbrachte, sind einige in Abb. 51 bis 53 wiedergegeben.

So hat auch *O. Rieth* in seinen bekannten „Skizzen“²¹⁾ hochmonumentalen beziehungsreichen Schmuck entworfen, der selbst an kunstgewerblichen Gegenständen stets groß gedacht ist. Man vergleiche seinen Entwurf zu einem Fischglase in Abb. 54. Um das Wasserbecken schlingen sich im rhythmischen Reigen drei Fisch-

Abb. 51.



Abb. 52.



Türfüllungen aus getriebenem Eisenblech mit durchbrochenem Hintergrund, im Nordportal des Justizgebäudes zu München. Arch.: *Fr. v. Thiersch*.

Beispiel eines beziehungsreichen Schmuckes.

Kinderfiguren mit Gesetzstab und Friedenspalme, Wage der Gerechtigkeit und Richtschwert.

Stark verkleinerte Wiedergaben nach Originaltintenzeichnungen von *Fr. von Thiersch*.

Man beachte die sparsame, günstige Verteilung des Hintergrundes, welche durch Einfügen ornamentaler Linien in die größeren Zwickel der Kompositionen entsteht, so daß der gegebene Raum möglichst gefüllt und dabei doch durch den starken Gegensatz der Durchbrechungen genügend belebt wird. Vergl. Art. 185.

²¹⁾ RIETH, O. Skizzen. Vier Folgen. Leipzig 1892—99.

weibchen, welche eine Korallenkrone emporhalten; diese ist geschmückt mit See-rosen und wiederum bekrönt von der schaumgeborenen Göttin, welche auf einem Delphin sitzt. Auf die Frau Venus bereitet das Spruchband vor, welches sich um den Schilffries des Flusses windet. Die schlichte Kugel- (Wassertropfen-) Form des Fischglases bleibt sinnmäßig die beherrschende Hauptmasse und bildet eine klare Grundform für die reiche Komposition und ist selbst noch geschmückt durch ein flaches Friesband mit Muscheln und Krebsen; sie wird von stilisierten Wellen und einer Perlschnur gehalten. Drei Schildkröten tragen auf ihrem festen Rücken den

Abb. 53.



Geländerfüllung im Bibliotheksaal des Justizgebäudes zu München.

Arch.: Fr. v. Thiersch.

Verkleinerte Wiedergabe nach der Originaltintenzeichnung.

Entworfen für Ausführung in getriebenem und vergoldetem Eisenblech mit durchbrochenem Hintergrund.

Schriftrolle und Likatorenbündel — Andeutungen des römischen Rechtes — weisen im Verein mit den übrigen Geländerfüllungen auf die Bestimmung des Raumes hin. Die in der anderen Hälfte der Geländerfüllung angeordnete Frauengestalt stützt sich mit dem linken Arm auf das deutsche Gesetzbuch und hält mit dem rechten Arm die Wage der Gerechtigkeit empor; eine Knabengestalt mit dem großen Richtschwert, dem Sinnbild der richtenden Gerechtigkeit, bildet das Gegenstück zur Putte mit dem Likatorenbündel.

graziösen Aufbau, dessen Umriß durch den rhythmischen Wechsel von Ausbauchungen und Einziehungen reizvoll belebt wird. Man beachte noch, wie die Oberkörper der Meerweibchen sich in Gegenlinien von der Glaskugel ablösen, während ihre Fischschwänze in weichem Linienfluß sich eng anschmiegen und ornamental verflechten. Trotz allen Reichtums an Einzelformen ist die große Gefahr der Zerplitterung und Überladung vermieden. Das Ganze ist als auserlesenes Schmuckstück, als reicher Tafelaufsatz gedacht.

Für unsere materielle, auf Mammon gierige Zeit kann als Motiv eines beziehungs-vollen Schmuckes fast nur noch „der Tanz um das goldene Kalb“ oder „die Jagd nach dem Dollar“ in Betracht kommen.

Zu den schönsten beziehungs-vollen Ornamenten, welche je an Bauwerken angebracht wurden, müssen wir jenen weltberühmten Relieffries rechnen, welcher sich rings um die Zella des Parthenon zieht: die Darstellung des Festzuges der Panathenäen stand in gleicher klarer Beziehung zur Bedeutung des Baues wie zum wirklichen Leben und verkörperte so die innige Wechselwirkung zwischen beiden. Im Zusammenhange mit dem Figurenschmuck der beiden Giebelfelder zeigt

59.
Parthenon-
Fries und
Verwandtes.

er uns, daß die höchsten Gedanken in den Stoffkreis des architektonischen Schmuckes hereingezogen werden können, wenn ihnen ein Meister wie *Phidias* Gestalt verleiht.

Der reiche beziehungsvolle Schmuck der Kirchenbauten des Mittelalters steht in vielen Darstellungen namentlich an den Portalen und Altären formal auf klassischer Höhe, in feelericher Verinnerlichung für unser Empfinden bedeutend höher. Aber auch die Profanbauten erfreuen Auge und Gemüt durch bezeichnenden Schmuck; als bekanntes Beispiel sei das spätgotische Relief einer großen Wage mit zwei Kaufleuten an einem Kaufhaus in der Winklerstraße zu Nürnberg erwähnt.

Zu diesen belebenden Architektur-Dekorationen, welche eine so innige Beziehung zwischen dem Bauwerk und seiner Bedeutung zum Ausdruck bringen, gehört jener berühmte Majolikafries am Hospital zu Pistoja bei Florenz, in welchem *Giovanni della Robbia* die sieben Werke der Barmherzigkeit und die sieben Kardinaltugenden dargestellt hat²²⁾.

Es ist ein farbig glasiertes Reliefband, welches zur Gliederung der ganzen Fassade über der offenen Bogenhalle des hohen Erdgeschosses und unter der verputzten Fensterwand des niedrigen Obergeschosses in geradezu klassischer Anordnung eingefügt ist. Die Darstellungen sind unmittelbar aus dem Leben gegriffen: Ärzte bringen den Kranken Hilfe; Diener tragen Speisen und Getränke herbei; halbnackte Bettler kommen zu den Mönchen heran auf.

Weltberühmt sind auch *Andrea della Robbia's* „*Bambini*“ am Findelhaus zu Florenz: allerliebste, halbnackte Wickelkinder in farbig glasierten Reliefmedaillons. Ebenso *Luca della Robbia's* musizierende Kindergefalten in den entzückenden Reliefgruppen an der Domkanzel zu Florenz (jetzt im Dommuseum).

Abb. 54.



Entwurf zu einem Fischglas von Otto Rieth.

(Siehe Text S. 50 u. 51.)

²²⁾ Siehe Abbildungen davon in Teil II, Bd. 5 (Abt. III, Abchn. 1, Kap. 5) dieses „Handbuches“.

Schriften:

Zum Schlusse seien noch die ornamentalen Inschriften erwähnt. Sie können außerordentlich schmücken, wenn sie in guter Form und Anordnung gebracht werden, im anderen Falle ebenso stören.

60.
Schriften.

Ein wesentlicher Teil des Schmuckes der Denkmäler, ja nicht selten deren Hauptthema besteht in Inschriften, von den Hieroglyphen und Keilschriften, den noch heute muttergültigen Lapidarschriften der römischen Triumphbogen, den altnordischen Runensteinen, den ornamentalen Inschriften der Epitaphien des Mittelalters und der Renaissance und ihrer Ausläufer bis zu den Kriegerdenkmälern und einfachen Grabsteinschriften unserer Zeit.

Zum reinen Ornament sind die Koranprüche in den Bordüren der Gebets-teppiche und in den bandartigen Umrahmungsfriesen der Portale von Moscheen ausgebildet.

Die schmückenden Hausinschriften fanden schon in Art. 56 Erwähnung.

Die Einheitlichkeit des Geschmackes in den Lapidarschriften und den Bauformen der römischen, romanischen und gotischen Kunst ist augenfällig; ebenso klingen die Schnörkel der deutschen Renaissancegiebel in den verschörkelten Initialen jener Zeit wieder.

Den formal gefälligen gotischen Inschriften kann häufig der Vorwurf nicht erspart werden, daß sie unleserlich sind (Abb. 55 u. 219).

Für die ornamentale Gestaltung, für den Stil der Schrift ist außer dem Zeitgeschmack ihre Herstellungsart von größter Bedeutung. Ursprünglich wurden die Schriftzeichen ebenso wie ihre Vorläufer, die Bilderchriften wohl in der Regel mit dem Pinsel gemalt. Dann folgte dem Pinsel für die monumentale Ausführung in Holz und Stein der Meißel. Unsere heutigen Buchstaben sind in ihrer Formgebung zurückzuführen auf die mittelalterlichen mit der Kieffeder geschriebenen Mönchsschriften. Ausführliches über die Technik des künstlerischen Schreibens für unsere heutigen Zwecke bringt:

61.
Stil der
Schriften.

Johnston E. Schreibschrift, Zierschrift und angewandte Schrift, 2. Aufl. Leipzig 1921.

Großer Wert wurde vom Mittelalter bis in die Biedermeierzeit auf die kalligraphische Ausbildung der Schreiber und Lehrer gelegt, wovon uns die alten Lehrbücher der Schönschreibekunst und die geschriebenen Urkunden und Bücher Kunde geben. Schöne Proben sind enthalten in:

62.
Schönschreibe-
kunst.

Day, L. F. *Penmanship of the XVI, XVII and XVIIIth Centuries.* London o. J. *Jeßen, P.* Meister der Schreibkunst aus drei Jahrhunderten. Stuttgart 1924.

Die große Sicherheit in schöner Linienführung verleitete zu schwungvollen ornamentalen Schnörkeln, zu geschriebenen Ornamenten, welche gelegentlich wohl einmal in Spielereien ausarteten, den alten Schriftstücken aber stets einen großen Reiz verliehen. Unsere hastende Zeit des knappen Telegrammtils kann sich nicht mehr mit schmückenden Schnörkeln befassen. *A. Dürer's* sichere Hand bewundern wir wie in allen feinen Werken, so auch in jenen phantasiereich hingeschriebenen Figuren, Ranken und verflochtenen Linien seiner Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers *Maximilian* (Abb. 88).

63.
Geschriebene
Ornamente.

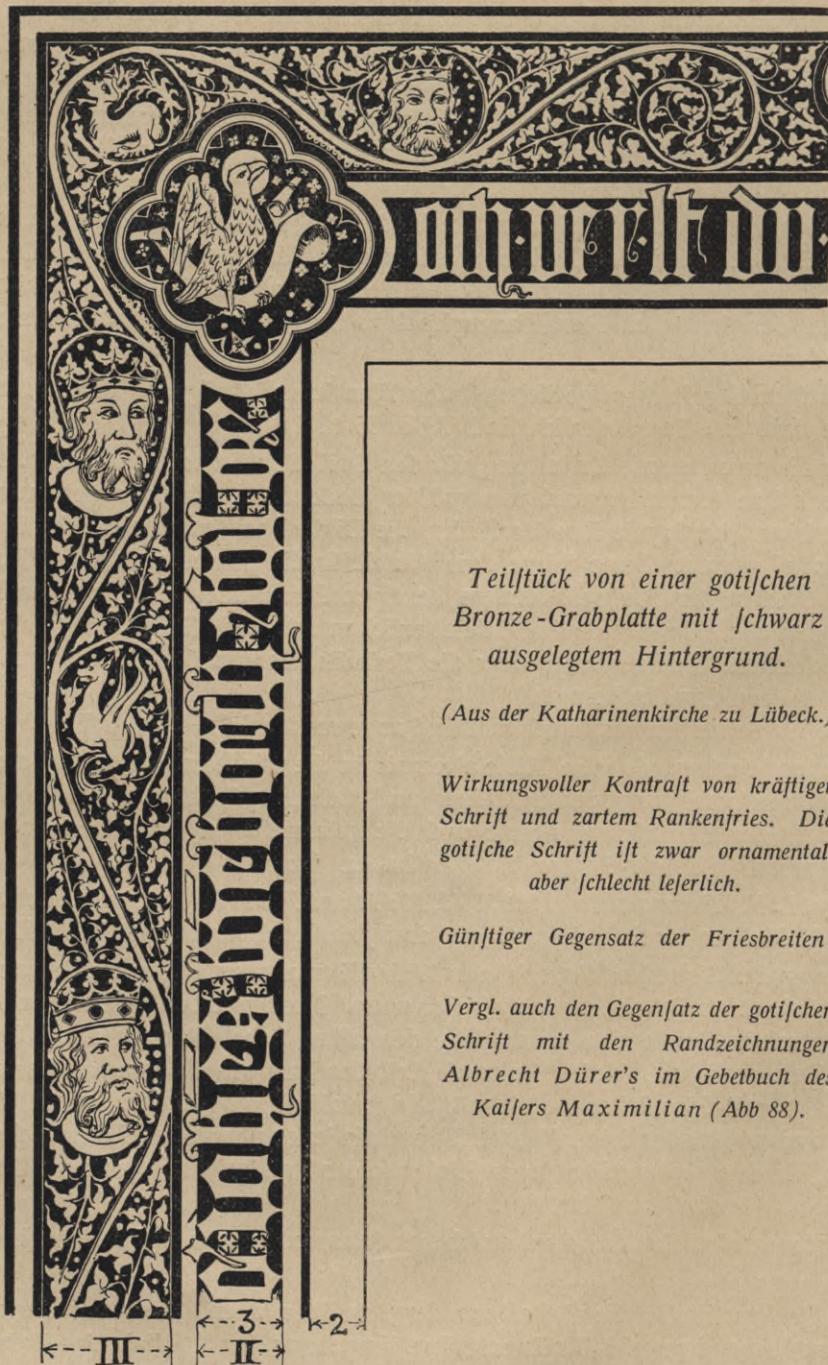
Ornamentale Schrift und geschriebenes Ornament gehen nicht selten ineinander über.

Im übrigen ist für die Gestaltung der Schrift in allen Zeiten mit starkem Stilgefühl maßgebend gewesen ihr Zweck, ihre Umgebung, ihr Maßstab, das Material und

die Bearbeitungsart (Technik) — ob freihändig oder maschinell —, ihre Farbe — ob dunkel auf hell oder hell auf dunkel —, und schließlich die Begabung des Schriftkünstlers.

Die Buchdrucker — „Typographen“ — des 19. Jahrhunderts haben schwer gefündigt durch Zerfplitterung der Schriftsätze in zu vielerlei Maßstäben, durch den

Abb. 55.



*Teilstück von einer gotischen
Bronze-Grabplatte mit schwarz
ausgelegtem Hintergrund.*

(Aus der Katharinenkirche zu Lübeck.)

*Wirkungsvoller Kontrast von kräftiger
Schrift und zartem Rankenfries. Die
gotische Schrift ist zwar ornamental,
aber schlecht leserlich.*

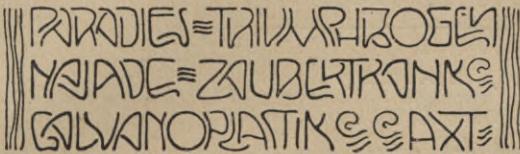
Günstiger Gegensatz der Friesbreiten!

*Vergl. auch den Gegensatz der gotischen
Schrift mit den Randzeichnungen
Albrecht Dürer's im Gebetbuch des
Kaisers Maximilian (Abb 88).*

Mangel sinngemäßer Zusammenfassung von Satzteilen, die dem Sinne nach zusammengehören usw.

Unsere „Modernen“ bemühen sich, neue Zierschriften im Dienste der Kunst zu erfinden; zum Teil mit Glück, größtenteils mit Unglück; sie geben uns selbst da, wo es sich nicht um rein ornamentale Zwecke handelt, Bilderrätsel statt lesbarer Buchstaben (Abb. 56 u. 57). Die Verirrungen dieser „Künstlerschriften“ sind sehr bezeichnend und belehrend für das phrasenhafte Denken der „modischen“ Ornamentiker;

64.
Leserlichkeit
der Schriften.

Abb. 56²³⁾.Abb. 57²⁴⁾.

Abfchreckende Beispiele moderner „Künstlerschriften“.

sie verkennen das Wesen der Aufgabe — hier die Leserlichkeit der Schrift —, wenn sie glauben, durch affektierte Äußerlichkeiten uns etwas wirklich Neues bieten zu können. Diese krampfhaften Bestrebungen, über den eigenen Schatten zu springen, haben etwas Tragikomisches an sich. Nicht etwas möglichst Neues, sondern etwas möglichst Gutes verlangen wir, auch in der Ornamentik. Auch die alten Meister suchten stets Neues zu schaffen aber nicht dadurch, daß sie alles Vorhergehende auf den Kopf zu stellen sich abquälten, um möglichst „originell“ zu verblüffen, sondern dadurch, daß sie nach höherer Vollkommenheit strebten, indem sie etwas Besseres und damit doch etwas Neues anstelle des Alten zu schaffen sich bemühten. Nur so entfalteten sich alle großen Stile zu höchster Blüte.

Es ist durchaus nicht leicht, eine Schrift gleichzeitig gut leserlich und gut künstlerisch zu gestalten. Auf einen weitverbreiteten Trugschluß möchte ich noch hinweisen: die meisten Anfänger denken, eine Schrift müsse umso deutlicher wirken, je dicker man die Striche zeichnet. Dies ist grundfalsch, wie der einfachste Versuch lehrt (vgl. Abb. 58). Dasselbe gilt von den Ziffern.

Abb. 58.

1. **AMED**

Zu dicke Striche wirken undeutlich.

2. **AMED**

Günstiges Verhältnis der Unterschiede von Grundstrich und Haarstrich.

3. **AMED**

Unklare Fernwirkung, weil die Haarstriche zu dünn sind. Das Gleiche ist der Fall, wenn sämtliche Striche zu dünn sind.

Eine schöne Sammlung von monumentalen Schriften enthält: Weimar, W. Monumentale Schriften vergangener Jahrhunderte von ca. 1100–1812. Wien o. J.

²³⁾ Nach: Deutsche Kunst u. Dekoration.

²⁴⁾ Nach: Künstlerschriften. Ravensburg.

Dann: EDWARD F. STRANGE. *Alphabets. A Manual of lettering for the use of students usw.* 2. Aufl. London 1896 — ferner: *Lewis F. Day. Alte und neue Alphabete. Deutsche Bearbeitung bei K. W. Hierfemann. Leipzig 1900.*

Als Kuriosum sei in Abb. 59 noch eine alte Augsburger Hausinschrift angeführt, welche durch die verrückte Stellung der Buchstaben ihre Erklärung gibt:

Abb. 59.



Hausinschrift zu Augsburg.

ALSO . GEHTS IN .
DER . WELT . 1694

65.
Verfchmelzung
mehrerer
Motive.

Nachdem nunmehr der Stoffkreis der ornamentalen Vorbilder und Grundgedanken in ziemlich weitem Umfange umschrieben ist, sei noch darauf hingewiesen, daß mehrere Motive zu einem neuen einheitlichen Ornament verschmelzen können. Diese Durchdringungen und Bereicherungen gehören jedoch bereits in das Gebiet der Kompositionslehre (siehe Abschn. 1, Kap. 3, sowie Kap. 1 u. 2).

Die tiefste, unerschöpfliche Quelle bleibt schließlich die Phantastie, die Seele des schaffenden Künstlers.

2. Kapitel.

Farbe im Ornament.

66.
Form und
Farbe.

Eine ausführliche Farbenlehre des Ornaments, welche außer der physikalischen und physiologischen Grundlage sowohl die farbigen Vorbilder, als auch die farbige Kompositionslehre — mit einer entsprechenden Zahl von farbigen Tafeln — zu umfassen hätte, würde den Rahmen unserer Aufgabe weit überschreiten. Aber die reine Form des Ornaments wird in ihrer Wirkung so gewaltig durch die Farbe beeinflusst, daß wir diese hier nicht außer acht lassen dürfen.

Man vergleiche nur einmal den weißen Gipsabguß eines venetianischen Marmorornaments mit dem warmtonigen Original: dieses lebt, der Gipsabguß ist tot; nicht nur, weil er aus dem Zusammenhange mit der Umgebung gerissen ist, sondern noch mehr dadurch, daß der weiße Gips in den Tiefen, welche doch dunkel wirken sollten, störende helle „schattenfressende“ Reflexe zeigt und dadurch, daß dem Gipsabguß das belebende kristallinische Korn des Marmors fehlt. Vgl. Art. 216.

Noch schlimmer sind die fehlerhaften Unterschiede zwischen einem dunklen, glänzenden Bronzeornament und dem stumpfen Gipsabguß. Wie Tag und Nacht! Hier liegen große Gefahren für das Zeichnen nach Gipsmodellen, welche nicht in der Farbe und Struktur des Originals bemalt sind; sie verderben geradezu den Geschmack. Kunstwerke sollte man nur im Original studieren.

Ohne Zweifel lassen sich auch in weißem Gips gute künstlerische Wirkungen erzielen. Das haben die geschickten Stukkateure der Antike — Abb. 123 —, der Renaissance, des Barocks und namentlich des Rokokos — Abb. 206 — bewiesen; diese haben aber mit dem Gipsmaterial selbst die beabsichtigten belebenden Wirkungen durch Antragen an Ort und Stelle erzielt, nicht durch Abgüsse nach Formen, welche in einem anderen Material, in einer anderen Beleuchtung und in einer anderen Farbe entstanden waren und darin ihre Schönheiten offenbarten.

Zur Stimmung eines Baues, besonders eines Innenraumes, trägt die Farbe ganz außerordentlich bei. Man denke das farbenprächtige Innere der Markuskirche in Venedig mit einem weißen Kalkanstrich, und das Äußere vielleicht mit einer einheitlichen derben Backsteinfarbe übertüncht! Oder, um ein noch krasserer Beispiel zu wählen: den Kölner Dom außen und innen ganz knallrot! Diese Scheußlichkeiten sind überhaupt nicht auszudenken!

Und doch arbeitet unsere Zeit vielfach mit solchen Häßlichkeiten, weil viele unserer Architekten zu einseitig sich mit der Form allein und nicht zugleich mit der Stimmungskraft der Farbe befassen.

Das farbige Sehen und Denken will ebenso geschult sein wie das formale.

Es ist ein großer Irrtum, wenn wir annehmen, daß jeder, der nicht farbenblind ist, ohne weiteres die Farben der Wirklichkeit richtig sehen und dementsprechend für seine Zwecke richtig anwenden könne. Den größten Täuschungen ist unser Auge unterworfen. Die einfachsten selbständigen Versuche überzeugen uns davon. Ebenso lehrt es uns die ganze Geschichte der Malerei von den ersten Anfängen bis zu den glänzenden farbigen Erfolgen der neueren Malerei, welche wiederum ihren Einfluß auf die Ornamentik ausübte.

Diese Erfolge konnten nur errungen werden durch ein vertieftes Studium der physikalischen und physiologischen Grundlagen der Farbenlehre und durch ein fortgesetztes scharfes Beobachten aller farbigen Erscheinungen in Natur und Kunst.

Immer wieder muß die Natur unsere Lehrmeisterin sein; ihre Gesetze sind unwandelbar, während der Geschmack des Menschen großen Wandlungen unterworfen ist.

Deshalb sollten wir unsere Farbenstudien nicht damit beginnen, daß wir uns zuerst in die historischen Farbengebungen verfenken, wodurch wir Gefahr laufen, alles durch eine historisch gefärbte Brille zu betrachten, sondern damit, daß wir unseren Farbeninn an der unerforschlichen Schönheit der Natur zu bilden und zu verfeinern suchen, woraus wir dann unsere Lehren für harmonische Farbgebung im Ornament ableiten können.

Wenn wir weiterhin durch eifrige Übungen mit dem Pinsel einigermaßen selbständig und unbefangenen farbigen sehen und schaffen gelernt haben, werden wir nicht mehr kritiklos den historischen Farbenornamenten gegenüberstehen. Dann werden wir aber auch mit umso größerer Freude die wirklich gelungenen Farbenharmonien aller Zeiten, auch der neuesten, genießen, weil wir ihren künstlerischen Wert besser zu würdigen wissen.

Wie arm wäre die Welt ohne Farbe! Wohin wir blicken in der Natur, überall ist Farbe; auch da, wo sie der „Laie“ nicht entdeckt; überall eine Fülle von farbiger Schönheit, die wir von allen Seiten zusammentragen können, wie die Biene ihren Honig aus allen Blüten sammelt.

Die phänomenale harmonische Pracht des Regenbogens enthält in klarer Gliederung und Reinheit sämtliche Grundfarben, welche durch unendlich viele zarte

67.
Stimmungswert
der Farbe.

68.
Farben-
studium.

69.
Farbige
Motive.

Übergänge miteinander vermittelt sind, ineinander übergehen; und wie herrlich hebt er sich ab vom grauen Hintergrunde der Wolkenwand!

Dann der blendende Farbenzauber des Abendhimmels mit dem fabelhaften Wechsel der Töne! Für das geübte Auge offenbaren auch die anscheinend nur grau schattierten Wolken eines trüben Tages unendliche Feinheiten.

Welche Freude hat schon das Auge des Kindes an der Blumenpracht einer bunt blühenden Wiese im Frühling, an jenem farbenprächtigen Teppich der Natur; im goldigen Sonnenglanze klingen dann Licht und Farbe wie zu einem erhabenen Choral zusammen. Dabei geben uns die großen, ruhigeren grünen Flächen einen deutlichen Fingerzeig für die Kontrastwirkungen. Man denke auch an die leuchtenden Farben der Früchte — „im dunkeln Laub die Goldorange glüht“ —, dann an die goldigen Schattierungen unserer Laubwälder im Spätherbst, die mit den grau-violetten Wolken und den verblaffenden fahlgrünen Wiesen zu einem melodischen, weichen Dreiklang sich vereinigen.

Und nun gar die leuchtende Farbenpracht der Insekten, infonderheit der Schmetterlinge! Auch die schillernde Schönheit der Perlmuttermuscheln nicht zu vergessen!

Weiter die entzückenden Farbenzusammenstellungen im Gefieder der Vögel; ich meine nicht nur die augenfällige schillernde Pracht des Pfauenschweifes oder der Papageien, sondern nicht minder die vornehme schmelzende Farbenwirkung z. B. einer Rohrdommel, wie sie *Rembrandt* mit dem ganzen Reichtum der zarten Nüancen gemalt hat. In diesem verfeinerten Sinne ist die Farbe der Tierfelle, der Fische, Muscheln, Quallen usw. nicht minder malerisch.

Das zarte Farbenpiel der menschlichen Haut (Inkarnat) reizt die Maler immer aufs neue; es zeigt uns, wie die mannigfaltigsten Nüancierungen zu einer einheitlichen Wirkung verschmelzen können.

Die wechselnden reichen Farbestimmungen der Damenmoden geben für das Ornament wertvolle Anregungen, gehören aber selbst bereits der schmückenden Kunst an.

Mit den Farbestimmungen der Natur allein ist aber noch kein Ornament geschaffen; wir müssen sie vielmehr erst überetzen und dabei wiederum jene Mittel des Kontrastes und der Harmonisierung verwenden, welche wir aus der Natur durch das Schauen, das denkende Beobachten, das kontemplative, beschauliche Betrachten uns abgeleitet haben. Mit Erfolg können wir dies nur, wenn wir die bisherigen Erfahrungen der Farbenlehre uns zunutze machen und darauf weiterbauen.

Angewandte Farbenlehre.

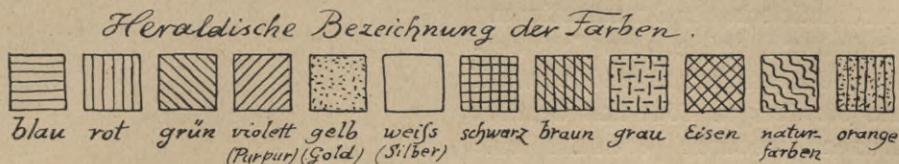
Für die Zwecke des ornamentalen farbigen Entwerfens besitzen wir eine muster-gültige Grundlage im unten genannten Werke²⁵⁾. Dieses vorzügliche Buch, in welchem die bahnbrechenden Untersuchungen von *Helmholtz* über den Unterschied der Mischung von Farben und der Mischung von Farbstoffen und die Gesetze der wahren Farbmischung, sowie die früheren Forschungen *Chevreul's* über den farbigen Kontrast verwertet sind, bringt in klarer Form die unerläßlichen Grundlagen der physikalischen Farbenlehre, und zwar für jeden verständlich, der sich ernstlich die Mühe gibt, tiefer einzudringen. Außerdem enthält es die wertvollsten Beobachtungen für den schaffenden Künstler, z. B. über die außerordentliche Bedeutung der optischen Eigenschaften verschiedener Farbstoffe, der Ergänzungs- oder Komplementärfarben, der Kontrastercheinungen, der Konturen, der günstigen und un-

²⁵⁾ BEZOLD, W. v. Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunstgewerbe. 2. Aufl. Braunschweig 1921.

günstigen Farbenzusammenstellungen uff. und zum Schluffe ein Verzeichnis der Quellen. Es dürfte wohl überflüssig sein, hier alles zu wiederholen.

Zur groben Kennzeichnung der Farben blau, rot, grün ufw. durch Schraffierung ist die in der Heraldik allgemein übliche Art beizubehalten; — siehe Abb. 60 — wie sie z. B. für nicht farbig behandelte Wappen in Stein, für farblosen schwarzen Buchdruck ufw. angewandt wird.

Abb. 60.



Für die feineren Unterscheidungen der unendlich vielen Farbentöne, Übergänge und Schattierungen ergibt sich in der Praxis eine große Schwierigkeit durch die sehr unbestimmte Bezeichnung der einzelnen Farben, ganz abgesehen noch von deren Reinheit, Tiefe und Helligkeit. Man denke nur an die Unsicherheit und Vieldeutigkeit der Farbenbenennungen „feuerrot, scharlachrot, rosa, weinrot, lachsfarben, erdbeerfarben“ und aller übrigen. Aus diesem Grunde hat *Wilh. Ostwald* zur genauen Festlegung aller für die Praxis in Betracht kommenden Farbentöne auf Wunsch des Deutschen Werkbundes einen Farbenatlas herausgegeben — Leipzig 1918ff. —, nach welchem jeder gewünschte Farbenton bestimmt und bestellt werden kann.

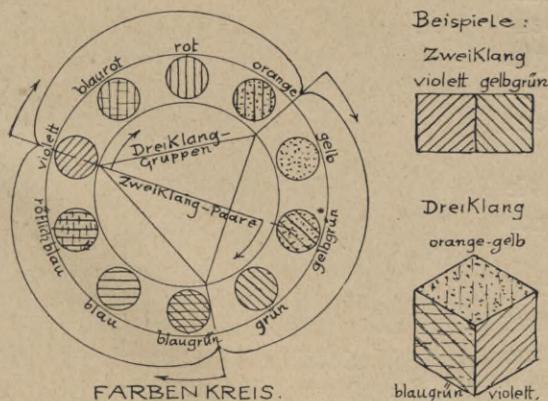
Ferner gibt *Wilh. Ostwald* in seiner Farbenfibel (mit acht Zeichnungen und 200 Farben, 2. Aufl. Leipzig 1917) eine Farbenormung, deren praktischer Wert für die Technik unverkennbar ist. Er teilt dabei die Farben in zwei Klassen ein:

1. die unbunten Farben:
Weiß, Grau, Schwarz und alles,
was dazwischen liegt;

2. die bunten Farben:
Gelb, Rot, Blau, Grün und alles,
was dazwischen liegt.

Schließlich sucht *W. Ostwald* in seiner „Harmonie der Farben“ (Leipzig 1918) die Gesetze einer wissenschaftlichen Farbenharmonik darzustellen. Mag auch deren künstlerischer Wert von manchen Seiten angezweifelt werden, so wird diese Arbeit doch dem angehenden Farbenkünstler mancherlei Anregung zu eigenen weiteren Versuchen und Beobachtungen auf diesem schwierigen Gebiete geben. Eine wertvolle Ergänzung bringt *Obering. P. Wölfel* in den V.D.I.-Nachrichten vom 12. März 1924.

Abb. 61.



In Anwendung der Farbenlehre nach Prof. *Wilh. Ostwald* ist 1924 ein „Farbenharmonie-Sucher“ bei *Franz Illgner*, Dresden-A. 28, erschienen, der Anfängern mannigfache Anregungen zu farbigen Zusammenstellungen gibt; er beruht auf dem in Abb. 61 angedeuteten Prinzip.

72.
Farben-
verteilung.

Zum Verständnis des Folgenden sei die Gruppierung aller Farben in Ergänzungsfarben und in kalte und warme Töne in Abb. 62 skizziert.

Das harmonische Gleichgewicht zwischen kalten und warmen Tönen kann auf verschiedene Weise erzielt werden: entweder durch gleichmäßige Verteilung vieler gleichwertiger Farbenfleckchen nebeneinander — orientalisches Prinzip der Koordination in der Ornamentierung — oder dadurch, daß einem Tone entschieden die Herrschaft zugewiesen wird, während die übrigen Töne sich deutlich unterordnen, wodurch ebenfalls eine ruhige Gesamtwirkung erzielt werden kann — europäisches Prinzip der Autorität und Subordination, der Über- und Unterordnung in der Ornamentierung²⁶⁾.

73.
Farbige
und Helligkeits-
kontraste.

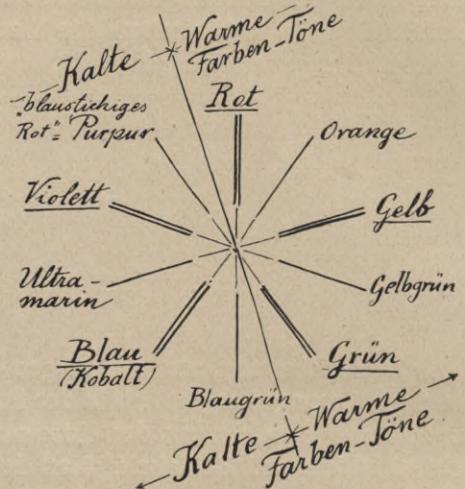
Diese beiden grundverschiedenen Arten beruhen in ihrer harmonischen Wirkung darauf, daß es zwei ganz entgegengesetzte Arten von farbigen Kontrasten gibt. Zum besseren Verständnis seien hier einige Hauptpunkte aus der Lehre vom farbigen Kontrast herausgegriffen.

Wenn wir neben eine Farbe eine andere setzen, so bemerken wir, daß die erstere dadurch verändert erscheint: durch den Kontrast können wir also Farben in ihrem Tone verändern, ohne sie selbst zu berühren. Ja, wir vermögen einer grauen, farblosen Fläche durch das Danebenstellen einer Farbe selbst einen farbigen Eindruck zu verleihen: „Durch Kontrast kann man Farben erzeugen, wo gar keine vorhanden sind“ (v. Bezold). Mit diesem Mittel hat z. B. die holländische Malerei ihre vornehmen farbigen Wirkungen erzielt.

Daselbe gilt von der Helligkeit und Dunkelheit im Ornament. Das Dunkel ist der schöpferische Gegenpol des Lichts:

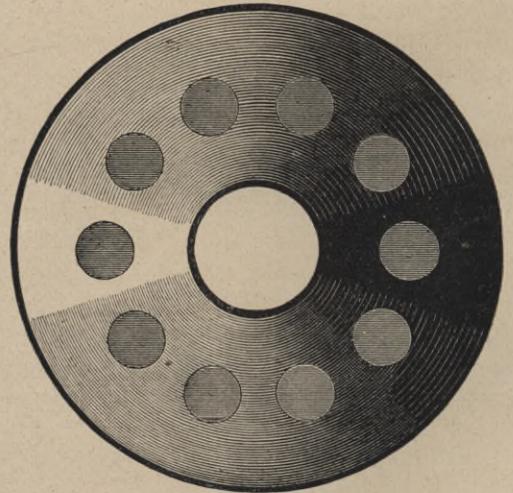
Wir können eine graue Fläche durch das Danebensetzen einer dunkleren Fläche auflichten, „vortreiben“, dagegen durch eine hellere benachbarte Fläche „zurücktreiben“ (Abb. 63).

Abb. 62.



Die einander gegenüberstehenden Farben sind „Ergänzungsfarben“; als Farbstrahlen gemischt, ergänzen sie sich zu einem hellen, leuchtenden, weißlichen Ton, von etwas geringerer Lichtstärke als sie das volle weiße Licht zeigt. Das volle weiße Licht entsteht durch Vereinigung sämtlicher Farbstrahlen des Prismas.

Abb. 63.



Optische Täuschung.

Die zehn kleinen Kreise sind genau gleichstark schraffiert, haben also ganz gleiche Helligkeit; trotzdem erscheinen sie auf dem hellen Hintergrunde dunkel, auf dem dunklen Grunde dagegen hell: umgestaltende Kraft des Kontrastes.

(Siehe Art. 73 u. 74.)

²⁶⁾ Ausführlicheres hierüber in: SEMPER, G. Der Stil in den technischen und tektonischen Künften. Frankfurt a. M. 1860. Bd. I, S. 49 ff.

Dieses Kontrastgesetz von hell und dunkel gilt aber wie bei den Farben nur für größere Flächen. Bei kleiner, filigranartiger Verteilung können wir gerade das Gegenteil beobachten: eine Backsteinmauer wird durch das Weißfärben der Fugen nicht dunkler, sondern heller erscheinen, während dagegen eine ganze Backsteinwand neben einer weißgetünchten Fläche dunkler, neben einer schwarz angestrichenen heller aussieht, als sie wirklich ist. Wir besitzen also zwei verschiedene Mittel, die Helligkeit einer Fläche zu ändern, ohne sie selbst im ganzen anders zu tönen: entweder Danebenstellen einer anderen Helligkeit oder netzartiges Überziehen mit helleren oder dunkleren Linien. In gewissen Fällen auch drittens: Änderung der Beleuchtungsverhältnisse!

Farben-Kontraste.

Es sei hier nochmals auf das von *Helmholtz* beobachtete Kontrastgesetz hingewiesen, welches nicht nur für die Form gilt, sondern auch für die Farben und Helligkeiten: „Die Verschiedenheit zwischen zwei Tönen erscheint größer, als sie tatsächlich ist.“

74.
Kontrastgesetz.

Der Anfänger, welchem diese Beobachtung noch fehlt, arbeitet deshalb meistens zu derb durch Übertreibung der Einzelunterschiede, während er die großen wichtigen Hauptkontraste und ihre Harmonisierung zu übersehen pflegt.

„Der Stümper lacht, geleitet von dem trivialen Gedanken, ‚viel hilft viel‘, immer durch möglichst scharfe Gegensätze seinen Zweck zu erreichen“ (v. *Bezold*). Dieser Satz hat für das ganze ornamentale Schaffen seine Gültigkeit.

Glanzvolle Wirkungen lassen sich durch Gegenläufigkeit in der Lichtführung erzielen, z. B. in den Ornamenten eines Seidendamastgewebes, welche sich infolge der wechselnden Reflexe der Seidenfäden teilweise hell, teilweise dunkel von dem Hintergrunde abheben. Figuren in Nischen heben sich auf der Lichtseite hell vom dunklen Nischenelbstschatten ab, auf der Schattenseite entgegengesetzt. Die Barockmeister haben durch den Kunstgriff von Schwung und Gegen Schwung — „*Contraposto*“ — erstaunliche Steigerungen des plastischen und räumlichen Eindrucks, ganz verblüffende Effekte hervorgezaubert in der Ornamentik und in der magischen Lichtführung und „himmlischen“ Stimmung ganzer Innenräume. Ja, der figurliche und ornamentale Reichtum ist geradezu auf diese raffiniert berechneten, fast theatralischen Lichteffekte hin entworfen. Als Beispiel sei Kloster Weltenburg bei Kelheim a. Donau genannt — (veröffentlicht in: Die Kunstdenkmäler von Bayern. IV. 7. München 1922).

75.
Gegenläufigkeit.

Was von den Änderungen der Helligkeiten gesagt wurde, gilt zum großen Teil auch für die Änderung von Farben durch den Kontrast.

Eine größere gelbe Fläche erscheint noch lebhafter gelb durch das Danebensetzen einer gleich großen ultramarinblauen Fläche. Dagegen geht die Farbigkeit deselben gelben Tones zurück, wenn er in ganz winziger Teilung, etwa mosaikartig, mit ebenso kleinen ultramarinblauen Teilchen übersät wird; alsdann entsteht ein lichter, flimmernder, hellgrauer Gesamteindruck, weil die reflektierten Farbstrahlen sich gegenseitig übergreifen und auf der Netzhaut des Auges mischen. (Gelbe und blaue Farbstoffe dagegen würden sich auf der Palette zu einem grünen Farbstoff von geringerer Leuchtkraft mischen.)

76.
Kontrast
kleinerer
Farbenteile,

Diese beiden verschiedenen Arten des farbigen Kontrastes sind für die Ornamentik von allergrößter Bedeutung. Der Mosaikkünstler arbeitet ebenso wie der

77.
Farben-
zerlegung.

Neoimpressionist mit dem Zerlegen der Farbe in ihre Grundelemente, welche dann erst auf der Netzhaut des Auges eine Mischung eingehen. Vgl. Art. 239. Hierauf beruht das obenerwähnte orientalische Prinzip der gleichwertigen Kleinteilung lebhafter Farben.

Auch die harmonische Wirkung der mittelalterlichen Glasgemälde mit ihrer teppichartigen Kleinteilung beruht hierauf; selbst schreiende Farben werden hierin durch die übergreifenden Randstrahlen der Nachbartheilchen gemildert und harmonisiert.

„Der geübte Farbenkünstler weiß schließlich mit den sieben Grundfarben des Prismas ebenso zu spielen, wie der Komponist bei der Orchestrierung einer Sinfonie die sieben Noten der Tonleiter handhabt“ (*P. Signac*).

178.
Umstimmen
von Farbflächen.

Für die Praxis können wir aus der Kontrastwirkung kleiner Farbtheilchen manche wertvolle Lehre ziehen. Ist z. B. eine einheitliche Farbfläche im Tone zu rot ausgefallen, so können wir sie durch ein aufgemaltes filigranartiges Ornament oder durch Sprekeln mit andersfarbigen Tupfen mittels Schwamm, Streifenpinsel usw. umstimmen, und zwar durch Gelb in Orange, durch Blau in Violett, durch Grün in ein neutraleres Graurot, durch Weiß in Rosa usw. Die pompejanischen Künstler wußten von diesen Wirkungen ausgiebigen Gebrauch zu machen.

Durch weiße Fugen können wir, wie bereits erörtert, eine Backsteinwand auflichten — reines Kalkweiß ruft einen etwas süßlichen rosafarbenen Gesamteindruck hervor, während ein gelblicher Mörtel den Wandton wärmer erscheinen läßt. Schwarze Fugen dagegen machen das Rot der Wand trüb und tot.

79.
Konturen,
Trennungslinien.

Als Reihen kleiner Farbtheilchen können die festen Umrißlinien „Konturen“ aufgefaßt werden: helle Konturen wirken auflichtend; dunkle Umrisse geben der Zeichnung in der Regel größere Klarheit und festeren Halt. Farbige Umrißlinien können günstig, aber auch beunruhigend wirken. Die trennende und zusammenfassende Umrißlinie hat im Ornament eine außerordentliche Bedeutung, nicht nur in der Glasmalerei, wo sie als Verbleiungslinie unmittelbare Verwendung findet, sondern nicht minder in der Wandmalerei, im Mosaik usw. Hiervon später in Abchn. 2, Kap. 2.

Schmückend und vermittelnd wirken feine Goldkonturen, z. B. im Zellenemail.

Befonders wichtig sind Trennungslinien da, wo zwei verschiedene Farben von gleicher Tiefe aneinander stoßen (vgl. die Farbentafel III in: *v. Bezold*, a. a. O.).

80.
Größere
Farbflächen.

Während in kleiner Verteilung selbst ganz grelle „giftige“ Farben mit den Kontrasttönen der Nachbarhaft verschmelzen, können größere Farbflächen eine schreiende Buntheit hervorrufen. Da es sich nun in der architektonischen Ornamentik meistens nicht um marktschreierische Zwecke handelt, so werden wir in der Regel eine beunruhigende, scheckige Buntheit zu vermeiden, dagegen eine vornehme ruhige und doch frische Farbigkeit zu erstreben suchen, je nach dem Zwecke des Bauwerks.

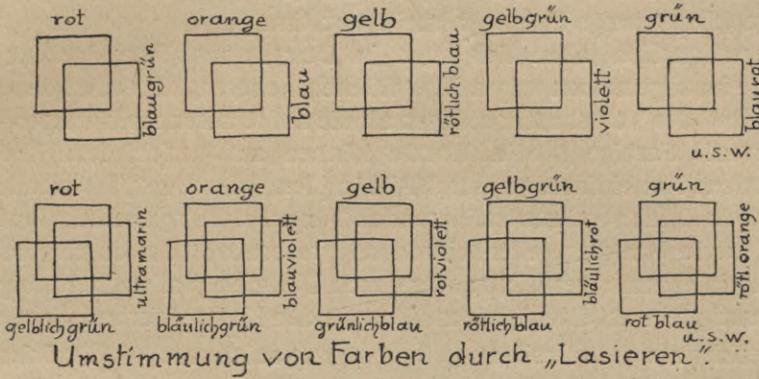
Der Dekorationsmaler von Beruf, auch wenn er die höchsten Ziele anstrebt, muß sich in erster Linie mit den Farbstoffen und Malmitteln vertraut machen, richtig handwerklich als Zimmermaler, um die verschiedenen Herstellungsarten, Handfertigkeiten und Wirkungsmöglichkeiten kennen zu lernen. Aber auch für den Architekten genügt nicht die Theorie der Farbenlehre; er muß selber farbige Versuche der mannigfaltigsten Art anstellen mit Pinsel, Farbstift, farbigen Papieren usw. Hierzu möge Folgendes einige Anregung geben:

Als Anleitung zu Versuchen mit Farbstoffen, „Malfarben“, diene die Abb. 64. Zunächst sind reine bunte „ungebrochene“ Farben aufzutragen. Für das Übermalen mit dem zweiten und dritten Tone sind nicht Deckfarben, sondern durchsichtige Laifarben zu verwenden. Die übermalten Flächen werden je nach der Kraft und Reinheit der verwendeten Grund- und Laifarben ins Grau spielen.

Mit Deckfarben sind derartige Versuche durch Tupfung, Schraffierung, Schablonierung in filigranartiger Multerung usw. anzustellen.

Die Mischung der Farben auf der Palette oder im Ornament selbst erfordert dauernde Übung und reiche Erfahrung.

Abb. 64.



Durch geeignete Kontraste lassen sich „gebrochene“ stumpfe Töne zu einer lebhafteren Farbenwirkung steigern. Trotzdem müssen wir häufig noch andere Harmonisierungsmittel anwenden, z. B. das oben erwähnte Umstimmen eines zu lebhaften Tones durch Überziehen mit filigranartig verteilten Kontrastfarben. Sehr wirksam ist für derartige Vermittelungen Gold oder Silber, welche nicht eigentlich als Farben gelten; ebenso Schwarz und Weiß. Gold, Silber, Schwarz und Weiß vertragen sich mit allen Farben.

In einer Harmonielehre der Farben sind nicht zu vergessen die Dissonanzen: Ebenso wie in der Musik, bedürfen wir auch in der farbigen Komposition der Dissonanzen, gewisser Mißklänge im einzelnen, um durch Gegensätze starke Wirkungen hervorzurufen. Aufgabe des Künstlers ist es, sie harmonisch aufzulösen. Die gewagtesten, an sich mißtönenden Farbzusammenstellungen werden den Meister der Farbe ganz besonders anreizen, neuen Problemen der Harmonisierung nachzugehen, neue Lösungen zu suchen.

Übrigens vermag auch der blendende Glanz der Sonne grelle Farben zu harmonisieren; ich meine nicht durch das allmähliche chemische „Bleichen“, sondern durch das optische „Fressen“ der Farben, durch das Auflösen aller Farben in helles flimmerndes Licht. Wir dürfen dies nicht außer acht lassen, wenn wir die Polychromie des ägyptischen und des griechischen Tempels richtig beurteilen wollen. Ebenso kann dämmeriges Licht die grellen Farben dämpfen; man denke an die Innenräume der italienischen Kirchen! Viele Altarbilder, aus ihrem ursprünglichen Zusammenhange gerissen, sehen jetzt in unseren Museen unerträglich bunt aus.

Durch Patina — „Edelrost“ — und Staub versteht die Natur unübertrefflich zu harmonisieren, Härten zu mildern, „eintönige Flächen durch das zarte Farben-

81.
Dissonanzen.82.
Patina.

spiel leichter Verwitterung zu beleben und mit dem reizvollen Schleier der Geschichte zu überziehen“. Relief und Vollplastik aus dunkler Bronze oder dunklem Stein werden durch den Staub wie mit künstlichen Decklichtern aufgehöhht. Vgl. Text zu Abb. 229. Durch Erneuerung („Renovierung“) und Wiederherstellung („Restaurierung“) altherrwürdiger Baudenkmäler wurde in der Zeit von etwa 1850 bis 1890 unfagbar schwer gefündigt, am Äußeren und im Inneren. Man zerriß nicht nur die weihevollle Stimmung ihrer historifchen Echtheit und Würde, sondern man verkleinerte auch ihren Größeneindruck, besonders in Innenräumen: Durch Erneuerung der Farben in zu „schönen“ harten Tönen mit zu fcharfen fchwarzen Konturlinien zerftörte man die duftige Fernwirkung, indem man alle Einzelheiten dem Auge viel zu nahe rückte und fo den Raum optifch verengerte. Zudem wurde dadurch die charakteriftifche Tonart des Raumes, die auf „Moll“ geftimmt war, gewaltfam in das härtere „Dur“ umgefimmt, ja meist verftimmt.

83.
Farbige
Dur- und Moll-
Tonart.

Selbstverftändlich laffen sich auch in Dur harmonifche Farbenakkorde anfchlagen, die im allgemeinen wegen ihrer frifchen, heiteren, klaren Art dem Gefchmack des Kindes und des Volkes mehr zufagen als die auf feineren Abftufungen beruhenden Moll-Tonarten. Farbige Mollakkorde können auf verschiedene Weife hervorgerufen werden: Am einfachften durch Abdämpfen, „Brechen“, fchreiender, knalliger Farben mittels Zufatz von neutralifizierenden Tönen, z. B. von reinem kräftigen blau, weiß, und rot in blaugrau, elfenbeinton und rotbraun; oder durch Dämpfung der Beleuchtung in dämmeriges Licht; oder durch Überziehen aller grellfarbigen Flächen mit filigranartig feinverteilten Linienmüftern in den Kontrastfarben (fiehe oben) z. B.:

tieffchwarz	}	Dreiklang	grauschwarz	}	Dreiklang
blendendweiß		in	elfenbeintonig		in
knallrot		Dur	braunrot		Moll

Es laffen sich aber Mollakkorde auch mit reinen „ungebrochenen“ Farben anftimmen, indem man Farbenpaare und Farbengruppen wählt, welche nicht möglichft ftark kontrastieren, welche also in dem Farbenkreis (Abb. 62) nicht möglichft weit voneinander entfernt liegen, sondern mehr Verwandtschaft miteinander befitzen, also im Farbenkreife näher aneinander liegen; z. B. nicht rot und blaugrün, sondern rot und violett oder rot und orange; im Dreiklang z. B. nicht rot, gelblichgrün und ultramarin, sondern rot, blaurot und violett oder rot, gelbrot, orange ufw., was allerdings leicht zu Diffonanzen führt; deren hohe Bedeutung für den Farbenkünftler als wertvolles Kontrastmittel wurde bereits oben gewürdigt.

rot, rein	}	Dreiklang	rosa, rein	}	Dreiklang
gelbgrün, rein		in	blaurot, rein		in
ultramin „		Dur	violett „		Moll

84.
Farbe des
Hintergrundes.

Einfluß des Hintergrundes: Ein und daselbe farbige Ornament wirkt auf fchwarzem Grunde tiefer und feierlicher als auf weißem heiteren Grund, prunkvoller auf Goldgrund als auf perlgrauem oder auf farbigem Hintergrunde.

Auch die Ausdehnung eines farbigen Flächenmüsters ändert deffen Eindruck: Ein Tapetenmüfter gibt keinen fichereren Anhalt für die Wirkung im Großen, welche nicht felten bittere Enttäufchungen hervorruft.

Die Zusammenftimmungen durch Luftperfpektive, durch Dämmerung, Nebel, Mondfchein ufw. kommen dem Ornament erft mittelbar zu ftatten; jedenfalls kann aber der Ornamentiker wichtige Lehren daraus ziehen²⁷⁾.

²⁷⁾ Vgl. noch die wertvollen Bemerkungen in: SEMPER, a. a. O., Bd. I, § 13 u. 14 über die Farbe der Fußböden und über verschiedene Methoden der Farbenzufammenftellung.

Stets wird der Farbenkünstler für feine Entwürfe jene Stimmung deutlich vor seinem inneren Auge, d. h. in feiner Phantasie sehen müssen, welche er fittgemäß dem Gegenstande seiner Aufgabe anzupassen hat. Der Innenraum eines Maufoleums verlangt eine ganz andere Farbenstimmung als derjenige eines Schauspielhauses.

85.
Stimmung
der Farben in
Innenräumen.

In allen Fällen aber sollte die Farbe die zusammengehörigen Teile eines Raumes nicht zerreißen, sondern verbinden. Vgl. die Decke von *San Lorenzo* in Florenz (silbergrauer Anstrich und Goldfrotten auf blauem Grund) und als Gegenbeispiel die Decke der Stiftskirche zu Gernrode in Abb. 65 u. 66. Man denke ferner an die Einheitlichkeit monumentaler Räume, deren Wände, Gewölbe und Fußböden aus demselben Werkstein hergestellt sind. Die Bedeutung des farbigen Ornaments für die Vermittlung zu harter Gegensätze erhellt aus Abb. 67.

Als Beispiel einheitlicher Zusammenstimmung mehrerer verschiedenfarbiger Räume (Harmonisierung der nachfolgenden Kontraste) sei die Amalienburg bei München angeführt (vgl. Abb. 68 mit Erläuterungen).

Abb. 65.



Abb. 66.



Bedeutung der Farbe für die Einheitlichkeit der Raumwirkung:

San Lorenzo zu Florenz.

Die hellen Wände des Mittelschiffes und die helle Flachdecke schließen sich zu einer einheitlichen Raumwirkung zusammen. Vielleicht war an den Wänden noch leichte Freskomalerei beabsichtigt zur Vermittlung des tieferen Tones der Steinjaulen und der hellen Decke.

Stiftskirche zu Gernrode am Harz.

Die restaurierte dunkle Balkendecke zerreißt den Zusammenhang der hellen Hochwände. Wir dürfen wohl annehmen, daß die Decke urspünglich hell und farbig war (vgl. St. Michael in Hildesheim) und daß die Wände Malerei erhalten sollten.

(Siehe Art. 85.)



St. Georgskirche am Pöglhof bei Bruck a. d. Mur⁸²⁾.

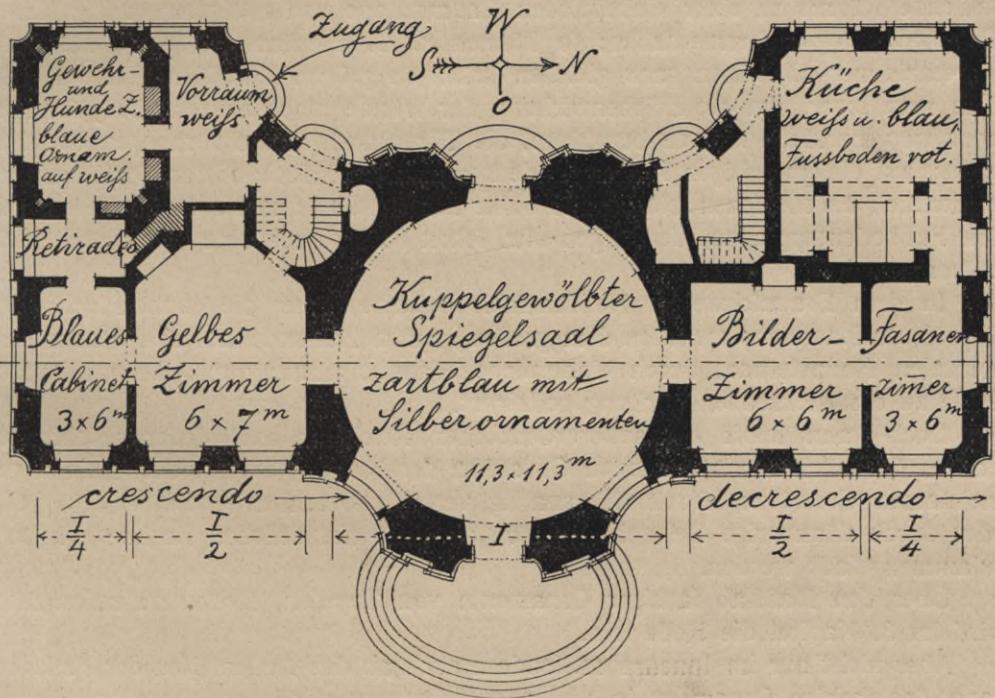
Das farbige Rankenornament der Gewölbemalerei dient hier zur Vermittlung der hellen, verputzten Zwickel mit den dunkleren, teilweise auch bemalten Haupteinrippen des spätgotischen Netzgewölbes (Tonne mit Stichkappen). Wenn es auch zu bedauern ist, daß der ursprüngliche, jedenfalls graziöse spätgotische Altar dem allgewaltigen Jesuitenstil hat weichen müssen, so wäre es doch noch bedauerlicher, wenn man diesen Barockaltar, der in Maßstab und Farbe sich gut in den Raum fügt und nun auch schon wieder historisch und volkstümlich geworden ist, nachträglich entfernen und durch einen neuen unechten gotischen Altar ersetzen wollte, wie dies leider bei so vielen „Renovierungen“ und „Purifizierungen“ geschehen ist.

⁸²⁾ Nach der photographischen Aufnahme von Wlha in Wien.

In ähnlicher Weise finden wir im herrlichen Würzburger Schloß eine ganze Flucht von verschiedenfarbigen, lebhaft kontrastierenden Sälen und Zimmern des „Napoleonischen Flügels“ im gemeinsamen Durchblick — bei geöffneten Türen — dadurch zusammengestimmt, daß sämtliche Türen und Türumrahmungen weiß angefrischt und mit feinen Goldornamenten verziert sind, welche letztere in den roten, grünen, gelben und blauen Zimmern gewisse Anklänge in den Holzteilen der Möbel, in den Stukkaturen usw. finden. Innerhalb eines Gemaches sind die Wände und Möbel in harmonischen Nüancen einer Farbe zusammengestimmt: zarte Kontraste!

Abb. 68.

*Jagdschlösschen Amalienburg bei München 1734 - 39
von Fr. Cuvillies im präziösesten Rokoko erbaut.*



Die in Farbe, Größe und Reichtum der Ausstattung sehr verschiedenen Räume sind harmonisch zusammengestimmt durch die Einheitlichkeit des Geschmackes und durch sinnmäßige Steigerungen und Abstufungen²⁹⁾.

In den belebenden Farbengegenätzen der Haupträume ist es namentlich das reiche, aber zarte silberne Ornament, welches gleichsam als einheitlicher Oberton das melodische Zusammenklingen zu einer ruhigen harmonischen Gesamtstimmung hervorruft. Bei geöffneten Türen der fünf Räume in der Hauptflucht entsteht so ein farbig wohlthuender Durchblick. Das Bilderzimmer hat einen gelben, das Fasanenzimmer einen grauweißen Wandton. Die Wandtöne der einzelnen Räume sind mit ihren Silberornamenten auch in den Decken und Möbeln fortgeführt, so daß jeder Raum in denkbar größter Einheitlichkeit umschlossen wird; nur die Fußböden haben sinngemäß ihre eigene Behandlung — Parkett — erhalten; vielleicht waren aber auch hierfür Teppiche im jeweiligen Wandton vorgesehen. Die Küche ist mit Delfter Fliesen bekleidet und hat einen Fußboden aus roten Ziegeln.

²⁹⁾ Abbildungen und geschichtliche Angaben finden sich in: BORRMANN, R. & R. GRAUL. Die Baukunst. Berlin und Stuttgart. 7, II: Die Schlösser zu Schleißheim und Nymphenburg. Von R. STREITER.

In starken Kontrasten werden nicht selten für bürgerliche Wohnräume die Wände und Möbelftoffe mit gegenätzlichen Farben zu lebhafterer Wirkung gebracht.

In der Regel wird man für die verschiedenen Räume einer Wohnung je nach ihrer Bestimmung auch verschiedene Farben wählen, z. B. für das Wohnzimmer einen beruhigenden tiefgrünen Wandton, für den Salon ein festliches Rot oder leuchtendes Goldgelb, für das Eßzimmer eine behagliche braune Vertäfelung, für das Musikzimmer ein tiefes „Böcklinblau“ — blau ist nicht ungefährlich, weil es bei künstlicher Beleuchtung zu farblos und dunkel wird —, für das Schlafzimmer je nach Alter und Geschmack verschieden, für den Sommer-Gartenfaal eine kühle lichtbläuliche oder grünliche Tönung, für dunkle Vorplätze und Gänge reines Weiß usw. Noch heute dürfen wir auf dem Gebiete der Farbenpsychologie der Führung des großen Seelenforschers Göthe uns anvertrauen.

Dagegen lassen sich durch einheitliche Farbengebung mehrere aneinander stoßende Räume zu einer einheitlichen Raumgruppe von ruhigerer und größerer Gesamtwirkung zusammenfassen; so können z. B. Empfang-, Wohn-, Eß- und Herrenzimmer alle einen ganz gleichen kräftigen grünen Wandton erhalten, mit dem man fogar, um die Flächenwirkung der Wände nicht zu zerreißen, sondern noch zu vergrößern und zu beruhigen, die Türen und Türumrahmungen versehen kann; auf diesem ruhigen Hintergrunde kommen die Möbel, Bilder, Plastiken und namentlich die Menschen selber umso besser zur Geltung und forgen im Verein mit den Fußbodenteppichen, Vorhängen usw. schon dafür, daß keine öde Eintönigkeit aufkommt.

In dem Braunschweiger Residenzschloße hatte *Ottmer* die ganze Flucht der Repräsentationsräume zwischen dem großen runden Palisanderfaal und dem monumentalen Hauptfestsaal durch einheitliche Wandbespannung mit tiefkarminroter Seide zu eindrucksvoller Wirkung gesteigert.

Doch kann selbst ein außerordentlicher Reichtum verschiedener lebhafter Farben durch einen verbindenden Gedanken der Komposition, durch einen gemeinsamen Grundton, durch filigranartig verteilte Ornamente, durch sehr grelle oder durch dämmerige Beleuchtung usw. zu einer einheitlichen starken Wirkung zusammengefaßt werden.

Über den Maßstab farbiger Ornamente von Tapeten, Deckenmalereien usw. wird im 3. Kapitel die Rede sein.

Aber nicht nur im Innenraum, sondern auch an den Außenseiten der Fassaden kann das farbige Ornament in viel ausgedehnterem Maße zu charakteristischen Stimmungen herbeigezogen werden, als es jetzt in der Regel geschieht. Wir leiden heute noch immer unter der Farblosigkeit, welche seit der Renaissance durch das einseitige Studium der Formen der antiken Überreste und durch Vernachlässigung des Studiums ihrer Farben immer mehr um sich griff. Erst seit *Hittorf* und *Semper* wandte man der Polychromie des antiken Tempels erneutes Interesse zu. Die bisherigen Ergebnisse sind im unten genannten Werke³⁰⁾ gut zusammengefaßt und durch die demselben beigefügten acht großen vorzüglichen Farbendrucktafeln erläutert.

Für den Wohnhausbau ist viel wichtiger das große Gebiet der Fassadenmalerei. Vom Mittelalter bis gegen das Ende des XVIII. Jahrhunderts wurde die Phylionomie ganzer Städte in Deutschland und Italien durch eine reiche Fülle von Fassaden-

³⁰⁾ FENGER, L. *Dorische Polychromie*. Berlin 1886. — Vgl. ferner: WIEGAND, TH. *Die archaische Poros-Architektur der Akropolis zu Athen*. Cassel und Leipzig 1904.

malereien beeinflusst. Ausführlicher wurde dieses Thema in der unten angeführten Zeitschrift³¹⁾ von mir behandelt und durch Abbildungen erläutert.

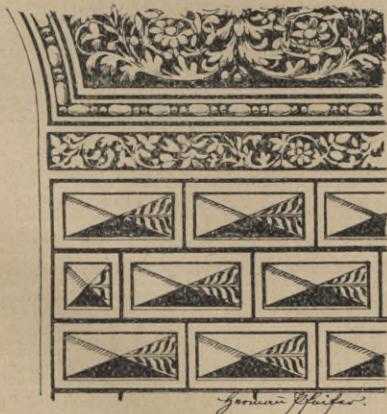
Über die berühmten „Augsburger Fassadenmalereien“ hat Dr. Fr. v. Thiersch eine wertvolle Veröffentlichung (München 1903) mit schönen Illustrationen herausgegeben. Die Fresken des berühmten Weberhauses in Augsburg haben eine gewissenhafte Erneuerung erlebt (siehe Deutsche Bauzeitung 1916 Seite 213ff. und Kunst- und Handwerk 1918/19 Seite 37 ff.), leider ohne genügenden Schutz gegen die Witterung.

Es wäre lebhaft zu wünschen, daß der Farbeninn und die Farbenfreude in weiteren Kreisen wieder erweckt werden. Kann doch durch harmonische Farbengebung die schlichteste Form aus der nüchternen Prosa in die stimmungsvollen Höhen der Poesie emporgehoben werden!

In Süddeutschland wurde schon seit Jahrzehnten unter Führung von *Gabriel von Seidel* und *Friedr. von Thiersch* der Farbe am Äußeren der Gebäude wieder eine größere Rolle zugewiesen. Die in Magdeburg seit 1920 von *Bruno Taut* angefertigten Versuche lebhaft farbiger Fassadenbemalung, welche trotz des lebhaftesten Widerspruchs doch an und für sich freudig zu begrüßen waren, müssen als verfehlt bezeichnet werden, da wegen der geringen Wetterbeständigkeit der Farben und Bindemittel schon jetzt nach wenigen Jahren ein verschmiertes, höchst unerfreuliches Bild sich ergeben hat. Besonders gefährlich für Fassadenmalereien sind die Wetterseiten Westen und Süden, selbst in dem milderen Klima Italiens, wo nur sehr weit vorspringende Schutzdächer und Sparrengeimse Gewähr für längeren Bestand bieten, während an den Ost- und Nordseiten die Fassadenmalereien bei gewissenhafter Ausführung eine sehr lange Lebensdauer haben können, auch in Deutschlands rauherem Klima..

Wenn die Fassadenmalerei dazu gebraucht wird, auf eine verputzte Wandfläche in möglichst täuschender Nachahmung eine echte Haufteinarchitektur mit Quadern, strengen Pilastern und dergl. darzustellen, so ist dies eine Vorpiegelung falscher Tatsachen, eine stilistische Lüge, welche uns anwidert. Vgl. auch die mit Quadern bemalte Wandfläche in Abb. 30.

Abb. 69.



Von der Sgraffito-Fassade des fürstl. Schwarzenbergschen Palaßtes auf dem Hradšchin zu Prag (1545).

(Wiederhergestellt 1871.)

Übersetzung des Motivs der Quaderung in eine ornamentale Felderteilung.

Wenn dagegen eine verputzte Wandfläche mit Gemälden und Ornamenten und allenfalls mit einer angedeuteten, spielenden Architektur bemalt wird, so ist eben die Malerei als solche gezeigt, also nicht zur Vortäuschung eines wertvolleren Materials mißbraucht. Wenn der Verputz als Verputz und die Malerei als Malerei gezeigt ist, dann haben wir es mit voller Material-echtheit zu tun. Wenn also das Vorbild der Quaderung in eine ornamentale Felderteilung übersetzt wird (Abb. 69), so fällt der Vorwurf der stilistischen Lüge weg.

Unseren Handwerksmeistern ist das natürliche stilistische Gefühl für Echtheit der farbigen Materialbehandlung im Laufe des XIX. Jahrhunderts vielfach abhanden gekommen. In frühe-

87.
Stilistische
Lügen.

88.
Farbige.
Material-
behandlung:
Bemalung
von Holz.

³¹⁾ Zeitschr. des Bayr. Kunst-Gwbe.-Ver. 1894, Heft 1 u. 3.

ren Zeiten wäre es doch keinem Maler eingefallen, das Fichtenholz von Fachwerkbauten oder von Möbeln durch einen eichenholzartigen „maferierten“ Ölfarbanstrich als ein edleres Material vorfchwindeln zu wollen! — dies glaubt ja doch niemand —, sondern er zeigte den Anstrich, wenn er zum Schutze und zum Schmucke des weichen Holzes nötig war, als Anstrich blau, rot, grün, weiß, wie es gerade stimmte, und malte auch luftig feine Ornamente darauf. Das war Echtheit.

Wir finden noch an westfälischen Bauernhäusern blau angefrichene Fachwerkhölzer zwischen den weißen Verputzflächen, auch weiß angefrichene Hölzer zwischen roten Backsteinausmauerungen; dazu die grünen Fensterläden mit weißen Linien uff.

In Süddeutschland war das „Hausrot“ gang und gäbe für den Holzanstrich des Fachwerkes, worauf helle Ornamente sich gut ausnahmen. In Tirol finden wir ebenfalls Weiß und Rot, oder Weiß und Grün, oft in Kontrast mit der schönen goldbraunen Naturfarbe des Lärchenholzes (Abb. 70); vgl. auch die in Art. 36 angeführten Veröffentlichungen über bäuerliche Kunst.

In der bäuerlichen Volkskunst lebt noch ein letzter Rest der ursprünglichen Farbenfreudigkeit; möge er vor dem völligen Absterben bewahrt bleiben!

Der silbergraue Anstrich der hölzernen Kassettendecke in *San Lorenzo* zu Florenz (Abb. 65) und seine hohe ästhetische Bedeutung wurde bereits in Art. 85 gewürdigt.

89.
Bemalung
von
Eisen.

Was für die Bemalung von Holz gesagt wurde, gilt in ähnlichem Sinne für den Anstrich von Eisen. Ein „eisenfarbiger“ Anstrich mit aufgemalten Glanzlichtern aus Silberbronze ist für ein künstlerisch empfindendes Auge geradezu unerträglich. Wo Eisen vor Rost zu schützen ist, streiche man es schmuck und bunt an, wie es früher ganz selbstverständlich war (Abb. 253). Es ist durchaus keine Bedingung der Materialechtheit, ein schmiedeeisernes Gitter in dem grauen Tone des Hammereschlages zu belassen oder es schwarz zu beizen. In der großen Erdgeschloßhalle des neuen Hamburger Rathauses befinden sich solche schwarzgebeizte reiche Gitter vor dunklen Öffnungen und bleiben dadurch vollkommen wirkungslos. Helle Farbe und teilweise Vergoldung würden dort sehr gut tun. Die Farbe des Anstriches muß also von Fall zu Fall im Kontrast und in Harmonie mit der Umgebung gewählt werden.

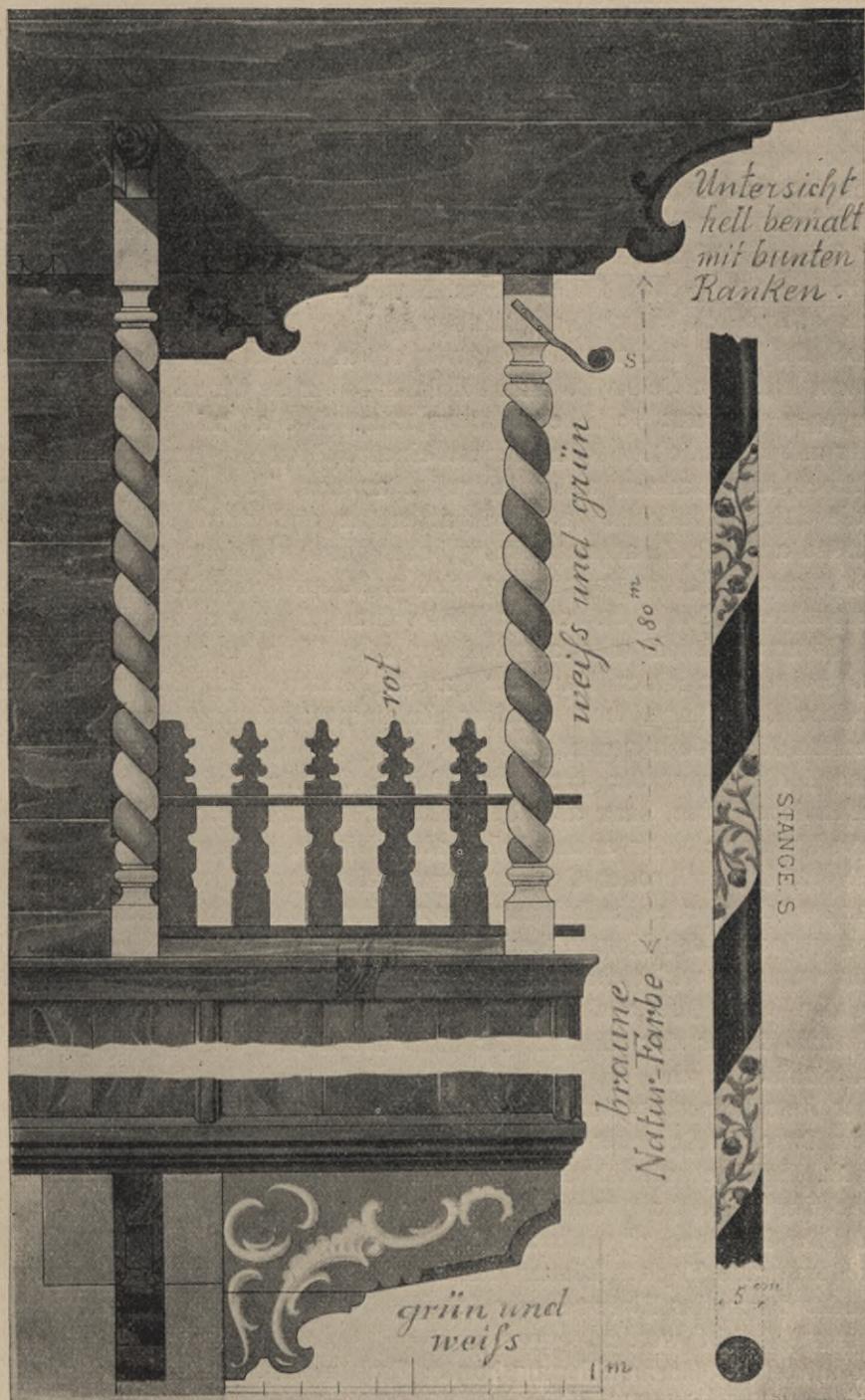
90.
Bemalung
von
Hautfein.

Selbst Hautfein kann durch Farbe, z. B. in Ornament hintergründen, Kapitellen, ornamentalen und figürlichen Reliefs usw. in seiner Wirkung wesentlich gesteigert werden, auch in Steinwappen durch heraldische Farben. Die Polychromie der ägyptischen und griechischen Hautfeintempel wurde schon oben erwähnt. Sehr festlich vermag Gold in ganz feiner Verteilung — und zwar meistens nicht als blitzendes, sondern als Altgold — an schmalen Plättchen, Rundstäbchen, Ornamentranken usw. zu schmücken, besonders an dunkelgrauen Fassaden. Der berühmte Rathausplatz in Brüssel verdankt seine Schönheit zwar in erster Linie seinen guten Verhältnissen und Architekturen, in zweiter Linie aber auch der günstigen Verwendung von Gold. Die Vergoldung wird als solche erkannt; niemand wird sie hier als Vorpiegelung falscher Tatsachen auffassen.

Das Schlimmste an Unechtheit boten auf überladenen Miethausfassaden jene Nachahmungen von Steinornamenten, Konsolen, Balustern und ganzen Ziergiebeln in Zinkblech, die hautfeinfarbig angefrichen eine palastartige Monumentalität vortäuschen sollten.

91.
Farbenfenn.

Die Wandlungen und Moden des Farbengeschmackes im Laufe der Zeiten und bei den verschiedenen Völkern zu verfolgen, würde hier zu weit führen. Nochmals aber sei dem Architekten das eifrigste Studium der Farbe und ihrer Stimmungswerte ans Herz gelegt. Wir können darin Vieles von den Frauen lernen, deren Farbenfenn in der Regel weit besser geschult ist; sie wissen recht wohl zu beurteilen, welche Töne



Farbige Bemalung des Holzes an einem Bauernhaus zu Söll, Tirol³²⁾.

Die frische weiße und grüne Bemalung der Pfosten und Konsolen, sowie die „hausrot“ angestrichenen Balusterbretter über der Brüstung stehen gut zur tiefen goldbraunen Naturfarbe des Holzes der Blockwand. Siehe auch Art. 206 u. 213.

³²⁾ Verkleinerte Wiedergabe nach einer farbigen Tafel in: DEININGER, J. Das Bauernhaus in Tirol und Vorarlberg. Wien o. J.

zueinander und zu ihnen selbst gut stehen, welche Farben sich „schimpfen“ und welche sich „vertragen“ und steuern.

Sie verstehen auch die feinen Nüancen von Meergrün, Olivengrün, Moosgrün, Emeraldgrün, oder von Bordeauxrot, Hochrot, Erdbeerrot, Fleischfarben usw. sehr wohl zu unterscheiden und in ihren Toiletten auszunutzen. Unter den Männern dagegen doch eigentlich nur jene, deren Beruf sie mit den Farben in Berührung bringt.

92.
Farben-
zusammen-
stellungen.

Den farbigen Gefahren, welche ein ungebrochenes sattes Zinnoberrot und ein gleichwertiges Kobaltblau als Nachbarfarben mit sich führen — störendes Flimmern an der Grenze, und derber Kontrast —, wissen die Frauen in der Regel geschickt aus dem Wege zu gehen, sei es durch Einfügen heller oder dunkler trennender Streifen, oder durch andere Vermittlungen.

Auch der üblen Zusammenstellung von einem lichten „milchigen“ Himmelblau und einem kräftigen Gelb wird man bei ihnen selten begegnen.

Dagegen wird mit Vorliebe ein tiefes stumpfes Blau mit einem lichten Graugelb oder mit einem lichten Rosa oder mit einem lichten Kupfergrün verwendet, und diese Farbenpaare stimmen tatsächlich gut zusammen. Es scheint, als ob unser Auge durch die tiefen, bläulichen kalten Schattentöne und durch die lichten warmen Sonnentöne an diese Zusammenstellung besser gewöhnt sei als an die umgekehrte.

Bei reicherer Farbengruppierung wird z. B. mit Vorliebe ein tiefes stumpfes Blau, ein mittelstarkes Grün und ein lichtiges Graugelb, alle mit weißen oder silbergrauen Trennungslinien oder auf weißem oder silbergrauen Grund, zusammengestellt. Bei ungeschickter Wahl der Farben können Gelb, Blau und Grün ganz abcheuliche Mißklänge, bei richtiger Zusammenstimmung dagegen die wohlklingendsten Akkorde hervorrufen.

Eine Zeitlang war der Dreiklang Violett, Grün und Gelb Mode. Violett ist eine gefährliche Farbe, kann aber bei richtiger Abtönung als warmes Braunviolett wundervoll wirken; oder auch als lebhaftes Violett in ganz kleiner Teilung mit Grün, Weiß, Lichtgelb oder Gold zusammengestellt.

Dann wieder wurde eine Zeitlang alles rot in rot schattiert. Nach diesen feurigen Effekten verlangte das Kontrastbedürfnis kühlere Töne.

Sehr vornehm wirkt ein lichtiges Blau in feiner Verteilung mit Silbergrau auf einem tiefen Blau. Oder auch Blau auf Weiß (Meißner Porzellan, Delfter Kacheln). Man beachte ferner den Einfluß der Modefarben auf die Tapeten, Möbelfstoffe, Hausanstrichfarben usw.

Aber stets kommt es auf das „Wie“ der Zusammenstimmung an, die je nach dem Zweck in Dur oder Moll, in Kalt oder Warm, in Hell oder Dunkel usw. zu wählen ist. Es ist ebenso schwierig, beim Zusammenstellen von gebrochenen Tönen eine fade Eintönigkeit zu vermeiden, als bei der Zusammenstellung ungebrochener Farben nicht schreiend zu wirken.

Größere graue Flächen können durch das Danebenstellen von zarten Kontrastfarben oder durch das Einsetzen von feurigen Farbflecken (diese nur in geringer Ausdehnung) belebt werden.

Die Mittel der Harmonisierung bunter Farben wurden schon oben angedeutet.

Wie unendlich viele Nüancierungen aller Grund- und Zwischenfarben sich durch verschieden kombinierte Mischung der drei reinen Farben Gelb, Rot und Blau erzielen lassen, zeigt uns am besten der moderne „Dreifarbendruck“. Noch feinere Abstufungen lassen sich durch den Vierfarbendruck erzielen.

Das Ornament im Ganzen allerdings verlangt in der Regel nicht möglichst viele und reich nüancierte Farbentöne, sondern im Gegenteil möglichst wenige, aber

möglichst charakteristisch wirkende Farben, auch wenn es sich im einzelnen aus vielen lebhaften Farbenteilchen zusammensetzt.

Nur gründliche scharfe Beobachtung im farbigen Sehen und andauernde eigene Übung in farbiger Darstellung kann zur Selbständigkeit im farbigen ornamentalen Schaffen führen.

Allerdings müssen wir uns auch redlich bemühen, unserer Lehrmeisterin Natur die Mittel ihrer nie ermüdenden Wirkungen abzugucken. Nur einige Beispiele:

Die zauberhaften Wirkungen der Blütenpracht drängen sich auf eine kurze Spanne des Frühlings zusammen; die glänzende Pracht des Abendrotes oder eines Regenbogens dauert nicht allzulange und kommt nicht alle Tage. Sparsame Anwendung der reichsten Mittel sichert doppelten Erfolg!

Dann: die harmonisch bindende Stimmungskraft der Dämmerung oder des Vollmondscheins, welche die schärfsten Kontraste zu verschmelzen und unsere Phantasie zu harmonischer Ergänzung anzuregen vermag. Ähnlich die Luftperspektive oder auch eine graue, neblige Luft! Die kleinlichen Einzelformen des englischen Parlamentshauses treten in der blaugrauen Londoner Luft zurück, und nur die großen Massen des Gebäudes und seiner Türme treten in gutem Kontraste mit der breiten Wasserfläche der Themse stolz hervor.

Ferner: im Winter die Wirkung der Schneeflächen! Selbst graue, sonst nichtsagende Wände und Mauern gewinnen eine tiefe Farbigkeit durch das reine Weiß der frisch beschneiten Dächer und Wege. „Dekorative Wirkung weißer Flächen!“

Überall, wohin wir blicken, eine Fülle von Anregungen und Aufschlüssen! Das Auge muß sie nur zu sehen, und unsere Phantasie muß sie nur zu verarbeiten lernen. Dabei kommen uns die Erfahrungen zufluten, welche in den verfloffenen Jahrtausenden bereits gesammelt wurden. Von den Zinsen dieses Kapitals dürfen wir zehren; aber gleichzeitig müssen wir neue Werte hinzufügen, wenn wir uns den Vorwurf der Mißwirtschaft ersparen wollen.

Schließlich sei noch hingewiesen auf den günstigen oder ungünstigen Einfluß einer glücklichen oder unglückseligen Farbestimmung von Wohn- und Schlafräumen, Krankenzimmern, Schulklassen usw. auf die seelischen Zustände des Menschen und damit auf sein geistiges und körperliches Wohlbefinden. Sogar eine gewisse Heilkraft sonniger, heiterer Farben ist nachgewiesen, während dagegen z. B. aschgraue, trübe Räume das Gemüt des Menschen bedrücken und seine Schaffens- und Geseinsfreude lähmen. „Die Farbe im Dienste des Volkswohles“ hatte *J. Leipsinger*, München, in der Festschrift für die dritte Tagung des Bundes Deutscher Dekorationsmaler in Dresden 1920 auf Grund der bisherigen Licht- und Farbforschung eingehend behandelt; das Studium seiner anregenden Ausführungen sei allen Architekten und Raumkünstlern ans Herz gelegt. Die Wiedererweckung der Farbenfreude bedeutet in unserer grauen Zeit einen Segen für die Menschheit.

Die hohen seelischen Werte der Farbe hat bereits der große Seelenforscher *Goethe* erkannt und eingehend untersucht; in psychologischer Hinsicht ist seine Farbenlehre noch heute maßgebend.

Es sei zum eigenen Studium und zur Anregung noch hingewiesen auf weitere Quellen über Farbenlehre und farbige Ornamente.

Ein ausführliches Quellenverzeichnis ist, wie schon erwähnt, in *v. Bezold's Farbenlehre*, 2. Aufl., von *W. Seitz*, Braunschweig 1921, zu finden; weiter sei genannt: *Berger, B. Katechismus der Farbenlehre* (Leipzig 1898).

OSTWALD, W. Die Farbenfibel (Leipzig 1917).

OSTWALD, W. Die Harmonie der Farben (Leipzig 1918)

93.
Farbige
Naturstudien.

94.
Seelische
Heilkraft
der Farbe.

95.
Quellen
über Farben.

OSTWALD, W. Der Farbenatlas (Leipzig 1918).

KREUTZER, E. Der praktische Farbendekorateur. 2. Aufl. Eßlingen 1908.

LEIPPINGER, J. Die Farbe im Dienste des Volkswohles, München 1920.

BERNSTEIN, M. Die Schönheit der Farbe in der Kunst und im täglichen Leben, München 1921.

BRIX, J. und GENZMER, F. Städtebauliche Vorträge. VIII. 1. Die Farbe im Stadtbild, Berlin 1918.

Eine zahllose Menge historischer Ornamente, jedoch in sehr kleinem Maßstab und in unfeiner Farbe, enthält: RACINET, A. *L'ornement polychrome*. Paris 1869.

In dieser Richtung vorzuziehen ist: DOLMETSCH, H. Der Ornamentfchatz. 2. Aufl. (Stuttgart 1889).

EWALD, E. Farbige Dekorationen alter und neuer Zeit (Berlin 1882—1903)

SPELTZ, A. Das farbige Ornament aller historischen Stile. I. Das Altertum, Leipzig 1914. Namentlich aber:

BOSSERT, H. T. Das Ornamentwerk, Berlin 1924.

Vortrefflich in der Richtigkeit und Harmonie der farbigen Wiedergaben ist: GÉLIS-DIDOT, P. & H. LAFFILLÉE, *La peinture décorative en France. I: du XI. au XVI. siècle, II: du XVI. au XVIII. siècle* (Paris 1895 ff.).

Ebenbürtig stehen ihm zur Seite: BORRMANN, R. Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland (Berlin 1897 ff.) — ferner LESSING, J. Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland (Berlin 1900 ff.) und das Prachtwerk LESSING, J. Die Gewebefammlung des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin I—XII (Berlin 1908—12).

Die verhältnismäßig beste farbige Veröffentlichung über pompejanische Wandmalerei besitzen wir wohl in: MAU, A. Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji (Berlin 1882).

Die Veröffentlichungen über moderne farbige Ornamente sind außerordentlich verschiedenwertig, viele geradezu fragwürdig. Gutes ist zerstreut erschienen in:

Kunst und Handwerk. Zeitschr. des Bayer. Kunst-Gwbe.-Ver. (München); Deutsche Kunst und Dekoration, herausg. v. A. Koch (Darmstadt); Dekorative Kunst (München); Moderne Bauformen (Stuttgart); *Art et Décoration* (Paris); *The Studio* (London).

3. Kapitel.

Kompositionslehre des Ornaments im allgemeinen.

Stilifizierung.

96.
Grund-
fätzliches.
Stilifizierung.

Die Motive, die Grundformen sind noch keine Ornamente. Sie müssen für die ornamentalen Zwecke erst umgestaltet werden. Also nicht, um sie krampfhaft zu schematisieren, sondern um sie bestimmten praktischen und künstlerischen Zwecken anzupassen, sind wir gezwungen, die Formen der Natur charakteristisch umzubilden, anzupassen, zu stilisieren.

So verlangt z. B. eine strenge, ernste, gefetzmäßige Architektur auch im Ornament gewisse Gefetzmäßigkeiten zum Zwecke einer einheitlichen harmonischen Gesamtwirkung. Eine heitere, spielende Architektur verträgt auch im Ornament eine leichtere graziöse Formgebung (z. B. Rokoko).

Demnach werden die allgemeinen Grundlagen des architektonischen Schaffens auch für das Entwerfen der architektonischen Ornamente zu gelten haben. Theoretisch sind diese Kompositionsgesetze in den verschiedenen Werken über Ästhetik behandelt worden.

Sehr eingehend z. B. in: VISCHER, F. Th. Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen (Reutlingen und Leipzig 1851), Teil III, Abfchn. 1, worin namentlich die Lehre vom Kontrast (milder, voller und scharfer Kontrast) und von dessen Motivierung, sowie vom Rhythmus usw. viele wertvolle Anregungen enthält.

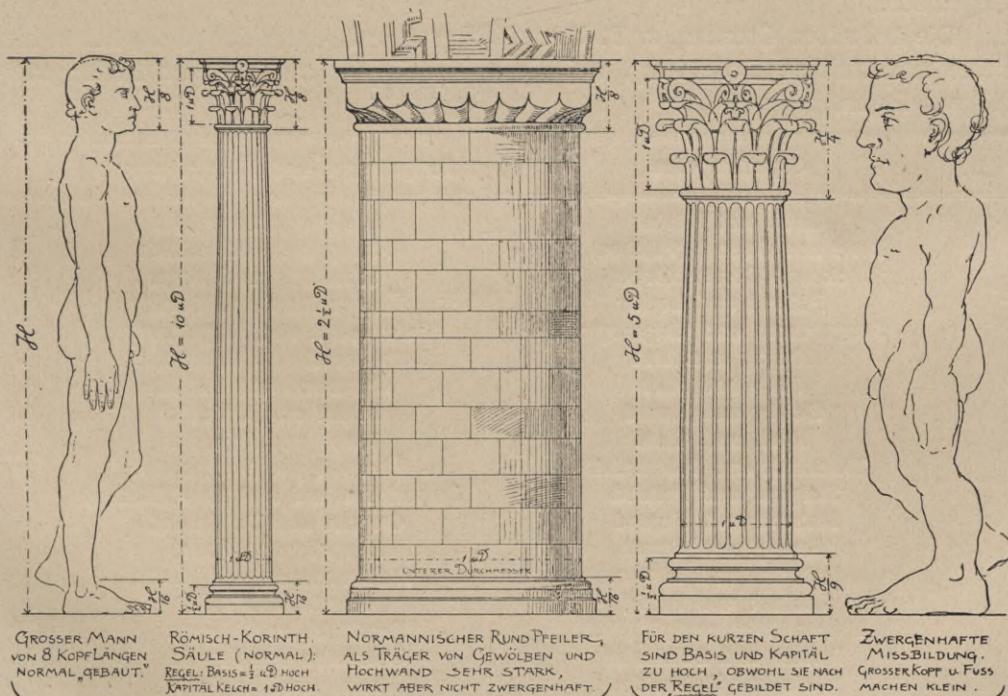
In gekürzter Form hat Robert Vischer das Wesentlichste in einer Volksausgabe „Das Schöne und die Kunst. Vorträge von Fr. Th. Vischer“ (Stuttgart 1898) herausgegeben.

- Neuerdings ist den Fragen der Kompositionsgefetze erhöhtes Interesse zugewandt worden.
- Vgl. HILDEBRAND, A. Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 4. Aufl. Straßburg 1903.
- VOLKMANN, L. Grenzen der Künfte. Auch eine Stillehre. Dresden 1903.
- WORRINGER, W. Formprobleme der Gotik. 2. Aufl. München 1912.
- CORNELIUS, H. Elementargefetze der bildenden Kunst. Grundlagen einer praktischen Ästhetik. Leipzig und Berlin 1908.
- OSTHAUS, K. E. Grundzüge der Stilentwicklung. Hagen 1918.
- WORRINGER, W. Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. 5. Aufl. München 1918.
- WÖLFFLIN, H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München 1922.
- SÖRGE, H. Theorie der Baukunst I. Architekturästhetik. 3. Aufl. München 1921.
- BRINCKMANN, A. E. Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung. München 1922.
- JAHN, J. Kompositionsgefetze französischer Relieflastik im 12. und 13. Jahrhundert, Leipzig 1922.
- SHELTEMA, A. VAN. Die altnordische Kunst. Grundprobleme vorhistorischer Kunstentwicklung. Berlin 1923.

Aus früherer Zeit verdanken wir das Wertvollste G. Semper's grundlegendem Werke: Der Stil in den technischen und tektonischen Künften (Frankfurt a. M. 1860—63), welches leider wenig gelesen wird, vielleicht weil es für viele nicht an-

Abb. 71.

Abb. 72.



GROSSER MANN
VON 8 KOPFLÄNGEN
NORMAL GEBAUT.

RÖMISCH-KORINTH.
SÄULE (NORMAL).
REGEL: BASIS = $\frac{1}{2}$ u. D. HOCH
KAPITAL KELLER = $\frac{1}{2}$ D. HOCH

NORMANNISCHER RUND PFEILER,
ALS TRÄGER VON GEWÖLBEN UND
HOCHWAND SEHR STARK.
WIRKT ABER NICHT ZWERGENHAFT

FÜR DEN KURZEN SCHAFT
SIND BASIS UND KAPITAL
ZU HOCH, OBWOHL SIE NACH
DER REGEL GEBILDET SIND.

ZWERGENHAFTE
MISSBILDUNG.
GROSSER KOPF u. FUSS
MACHEN KLEIN.

GUTE HÖHEN-TEILUNG:
GROSSE WIRKUNG!

G. Semper

SCHLECHTE HÖHEN-TEILUNG:
KLEINE WIRKUNG!

Einfluß der Proportionen der menschlichen Figur auf die Wirkung der architektonischen und ornamentalen Proportionen. Bewußt oder unbewußt ziehen wir Vergleiche zwischen den Proportionen unseres Körpers und gewissen analogen Teilungen anderer Körper. Vergl. auch Abb. 3, 4 und 5 und die zugehörigen Erläuterungen.

Die Baumeister der italienischen Renaissance haben sich sehr eingehend mit den Beziehungen zwischen den Proportionen der menschlichen Figur und denjenigen der Architektur beschäftigt. Aus Abb. 71 und 72 mag ersehen werden, wie durch zu große Bemessung von Vermittlungsgliedern und Ornamenten die Gesamtgrößenwirkung beeinträchtigt wird. Vgl. auch Abb. 132 bis 135.

schaulich genug geschrieben ist. So mag es gerechtfertigt erscheinen, wenn hier durch eine größere Zahl von augenfälligen Abbildungen mit charakteristischen Einschreibungen und Erläuterungen gewisse Ergänzungen und Anregungen gebracht werden, zur klareren Erkenntnis einiger Gesetzmäßigkeiten innerhalb der unendlichen Mannigfaltigkeiten des ornamentalen Schaffens und zum leichteren Erlernen des messenden Sehens und des künstlerischen Beurteilens.

Gegensätze.

97.
Gegensätze.

Im Grunde beruhen die Ausdrucksmittel alles künstlerischen Komponierens auf der Schaffung sinngemäßer großer Gegensätze und dann auf deren inniger Verbindung zu einer neuen Einheit. Erst durch das Zusammenspielen von Licht und Schatten, durch den Kontrast, wird die Form eines Körpers wahrnehmbar. Ohne Unterschiede und Gegensätze ist überhaupt keine Beobachtung möglich. Alles höher entwickelte Leben verdankt sein Dasein dem Gegensatze der Geschlechter und ihrer Verbindung. Auch geistige und seelische Wirkungen treten nur durch den Gegensatz in Erscheinung.

Von den vielen Gegensätzen, welche als wirksame Kontrastmittel beim Entwerfen von Ornamenten immer wieder Verwendung finden, seien hier nur einige herausgegriffen, mit der Danebenstellung der bis zur Übertreibung gesteigerten Gegensätze.

Die äußersten Grenzen, z. B. Unendlich groß und Unendlich klein, haben hier keine unmittelbare Bedeutung, weil sie außerhalb des menschlichen Fassungsvermögens liegen.

Gegenatzpaare	Steigerungen und Übertreibungen
Groß und Klein	Riesig und Zwerghaft
Breit und Schmal (Flächen)	Plump und Zerbrechlich
Dick und Dünn (Körper)	Schwülftig und Mager
Füllend und Locker	Überquellend und Dürftig
Ausgebaucht und Eingezogen	Geschwollen und Eingefchnürt
Kräftig und Zart	Derb brutal und Schwächlich
Herb und Mild	Abstoßend und Süßlich
Eckig und Rund	Scharf und Weichlich
Rauh und Glatt	Grob und Spiegelnd
Tiefenhaft und Flächenhaft	Übervoll und Verflachend
Steigend und Fallend	Emporschnellend und Herabstürzend
Stehend und Liegend	Gereckt und Zerfließend
Bewegt und Straff	Zappelig und Starr
Malerisch und Linear	Verfchwommen und Hart
Lebhaft und Ruhig	Nervös und Tot
Naturalistisch und Stilisiert	Realistisch und Verzerrt
Reich und Schlicht	Überladen und Ärmlich
Stolz und Bescheiden	Protzig und Ängstlich
Frei und Streng	Willkürlich und Befangen
Heiter und Ernst	Ausgelassen und Schwermütig
Klar und Geheimnisvoll	Nüchtern und Phantastisch
Hell und Dunkel	Blendend und Stockfinfter
Warmfarbig und Kaltfarbig	Feurig und Frohtig
Lebhaft farbig und Gebrochen farbig	Schreiend bunt und Eintönig
ufw.	ufw.

Zu diesen Gegensätzen der Größe, Form, Struktur, Richtung, Bewegung, Stimmung, Helligkeit und Farbe kommen beim ornamentalen Entwerfen noch in

Betracht: die Gegenätze des Zweckes (siehe Abchn. 2, Kap. 1), des Materials und der Materialbehandlung (siehe Abchn. 2, Kap. 2) und noch manches andere; so z. B. von durchbrochenen und geschlossenen Flächen, von Flachrelief und Hochrelief, von formalistischer und charakterisierender Auffassung, von menschlicher Figur und Architektur, von Ornament und Hintergrund usw., welche allerdings unter gewissen Gesichtspunkten sich in die obigen Gruppen einreihen lassen und ebenfalls durch Übertreibungen in Manieriertheit verfallen.

Wie dürfen nie vergessen, daß alle Gegenätze nur innerhalb gewisser Grenzen wirken. Darüber hinaus verlieren sie ihre gegenseitige Wechselwirkung, ihre Beziehungen zueinander, wenigstens für unsere Sinneswahrnehmung.

Der Größeneindruck eines Palastes kann durch ein kleines Haus daneben gesteigert werden, durch ein Kieselsteinchen vor dem Portal aber nicht mehr, weil dann ein gemeinfamer Maßstab fehlt! Bis zu einer gewissen unteren Grenze wird die Wirkung von Gegenätzen mit der Abnahme der Unterschiede immer schwächer, bis sie ganz aufhört.

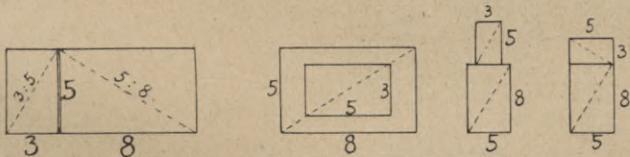
Mit der Zunahme der Unterschiede wächst die Wirkung bis zu einer gewissen oberen Grenze; dann verwandelt sie sich zur Übertreibung, und verliert sich schließlich ganz.

Die Wechselwirkung zwischen zwei Gegenätzen wird um so stärker sein, je deutlicher gleichzeitig ihre Unterschiede und ihre gemeinsamen Beziehungen sind.

Vielleicht beruht darauf die bedeutende Wirkung der Reihe des Goldenen Schnittes, Abb. 73: $a:b = b:[a+b]$, daß beide aufeinander folgende Verhältnisse eine gemeinsame Größe besitzen. 3:5 nahezu $= 5:8$.

98.
Goldener
Schnitt.

Abb. 73.



Verhältnis des goldenen Schnittes (annähernd).

Vgl. Abb. 3, 4 u. 5 und Art. 98.

Die beiden Rechtecke in Abb. 73, das stehende und das liegende, haben dasselbe Verhältnis von Breite zu Länge und dabei eine gemeinsame Seitengröße³³⁾. Vgl. auch Abb. 3, 4, 5, 8, 13, 15, 27 und mehrere der noch folgenden Abbildungen in Beziehung auf den „goldenen Schnitt“.

Maßstabsfragen.

Groß und Klein sind relative Begriffe, d. h. sie werden nur durch das gegenseitige Verhältnis bestimmt. Unser Sonnensystem ist klein im Vergleich zum Weltall und über alle Begriffe groß im Verhältnis zu allem Irdischen.

Wir besitzen ein wirkames Mittel, eine unentschiedene Form größer erscheinen zu lassen, im Danebenstellen von deutlich kleineren Formen; und umgekehrt.

Durch zu große Ornamente schädigen wir den Größeneindruck eines Bauwerkes; zu kleine Ornamente dagegen bleiben wirkungslos. Vgl. Abb. 71, 72 u. 85.

Die Maßstabsfragen des ornamentalen und architektonischen Details gehören zu den schwierigsten und erfordern viele Beobachtung und Erfahrung.

99.
Gegenatz
von
Groß und
Klein.

³³⁾ Vgl. ZEISING, A. Neue Lehre von den menschlichen Proportionen. Leipzig 1854.

BÖSENBERG, Fr. Harmoniegefühl und goldener Schnitt. Leipzig 1911.

TIMBERING, H. E. Der goldene Schnitt. Leipzig u. Berlin. 1919.

PFEIFER, Fr. X. Der goldene Schnitt u. d. d. Erscheinungsformen in Mathematik, Natur u. Kunst. Augsburg o. J.

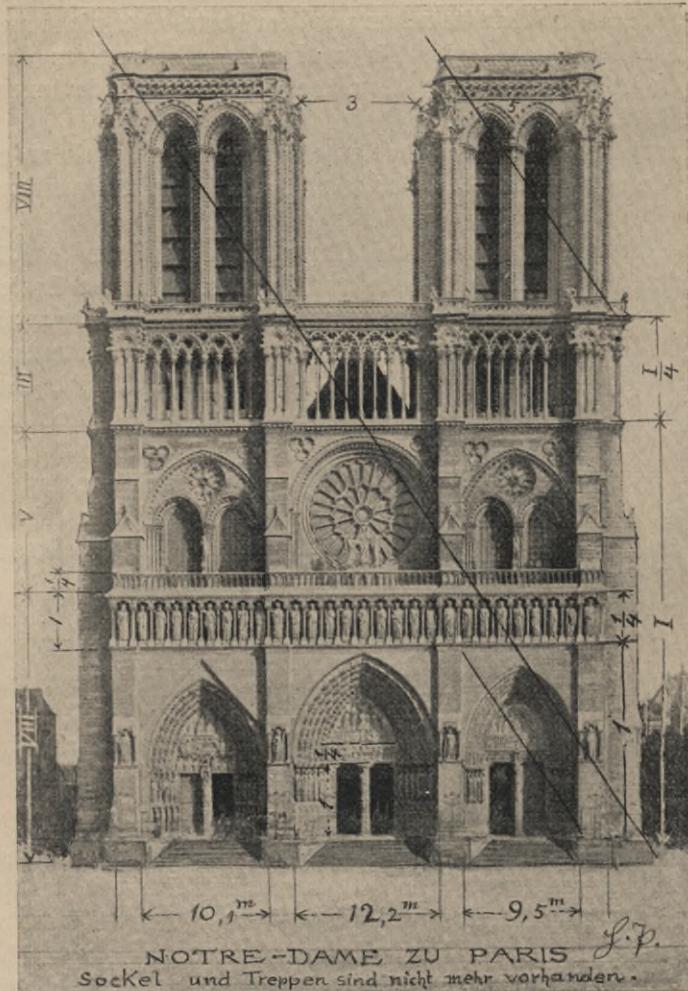
100.
Nah- und
Fernwirkung;
Doppelmaßstab.

Wo es sich gleichzeitig um Fernwirkung und um Nahwirkung handelt, kann das Ornament einen Doppelmaßstab erhalten. Hierfür gibt es verschiedene Möglichkeiten; z. B.:

Zusammen-
fassungen.

Zusammenfassen der kleineren Formen in klare, einfache, größere Gesamtfiguren durch schlichte, leicht faßliche Umriffe eines Baues oder Bauteiles; man denke an die einfachen Silhouetten des Parthenons und seiner reichen Giebelfelder, Metopen, Frieße usw. oder an die zusammenfassende Kraft der Peterskugel in Rom, oder an den markanten Umriß der glanzvollen Westfassade von Notre Dame zu Paris (Abb. 74).

Abb. 74.

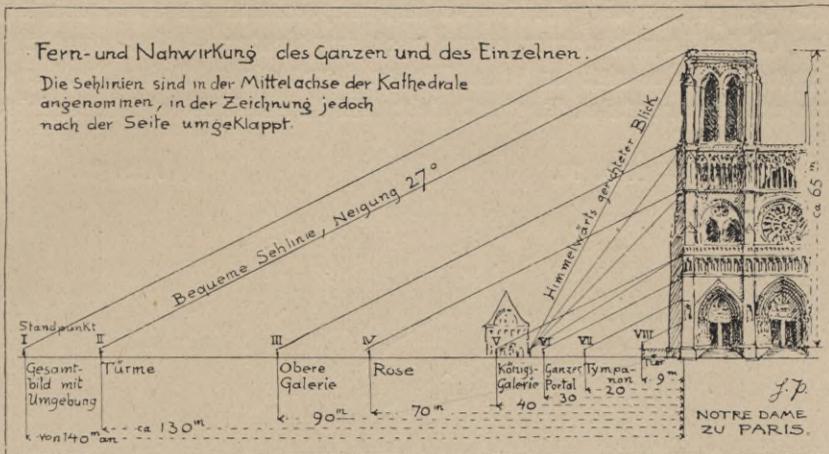


101.
Notre Dame
zu Paris.

Diese „Königin der gotischen Fassaden“ kann als klassisches Beispiel gelten für die Maßstabsfragen des Ornaments in ihrer Abhängigkeit von Nah- und Fernwirkung und für die kraftvolle Zusammenfassung einer Vielheit von Einzelformen zu einer großen, ruhigen Einheit. Der fabelhafte ornamentale, figürliche und architektonische Reichtum der Portale, Galerien und Gesimse wird zu einer scheinbar selbstverständlichen feierlichen Ruhe der Gesamtwirkung gebracht

durch die von dem Auge bequem zu erfassenden, mehrfach wiederkehrenden großen Linien der Hauptgliederungen, wobei die kraftvolle Bindung der drei senkrecht emporsteigenden Teile durch die wagrechten Schmuckbänder („Gürtel“) der Königsgalerie über den Portalen und der durchbrochenen Säulengalerie über dem Radfenster in ihrem unvergleichlichen Rhythmus besonders wirksam find.

Abb. 75.



Fern- und Nahwirkung des Bauwerks und der schmückenden Zutaten, wie sie bei der Annäherung in stetem Wechsel immer neue Reize offenbaren vom Überblick über das Gesamtbild des Bauwerks an bis zur Betrachtung des zierlichsten Reliefs am Portal, wird durch Abb. 75 veranschaulicht, wobei „der optische Maßstab von Maertens, Bonn 1877“ zugrunde gelegt ist.

Zur Steigerung der Größenwirkung tragen die Abstufungen der figürlichen Maßstäbe nicht unwesentlich bei:

1. die Standbilder der Königsgalerie haben etwa eineinhalbfache Lebensgröße;
2. die Engel- und Heiligenfiguren an den Schrägungen der Portalnischen sind ungefähr lebensgroß;
3. die zahllosen Engel- und Heiligenfigürchen in den Hohlkehlen der Spitzbögen sind noch nicht lebensgroß;
4. die Figurenriehe über den Türen wechseln von 0,90 bis 1,20 m Höhe, also von ein halb bis zwei Drittel Lebensgröße;
5. die Reliefdarstellungen an den Türpfeilern haben nur 50 bis 60 cm Höhe, also etwa ein Drittel Lebensgröße;
6. den zierlichsten Maßstab zeigen in Augenhöhe die etwa 30 cm hohen Flachreliefs an den Portalnischen.

Trotz des unerhörten Reichtums³⁴⁾ hat man keineswegs den Eindruck des prunkvoll Protzenden, weil eben alles hervorquillt aus höchster Begeisterung und sich in lebendigem Rhythmus gefetzmäßig einordnet in den einen großen Gedanken eines jubelnden Lobgefanges auf die Himmelskönigin. Als überzeugende Verkörperung einer idealen Weltanschauung zählt Notre Dame zu den Ewigkeitswerten der Baukunst. Die Weltfront selbst ist zum schönsten Ornament der Stadt Paris,

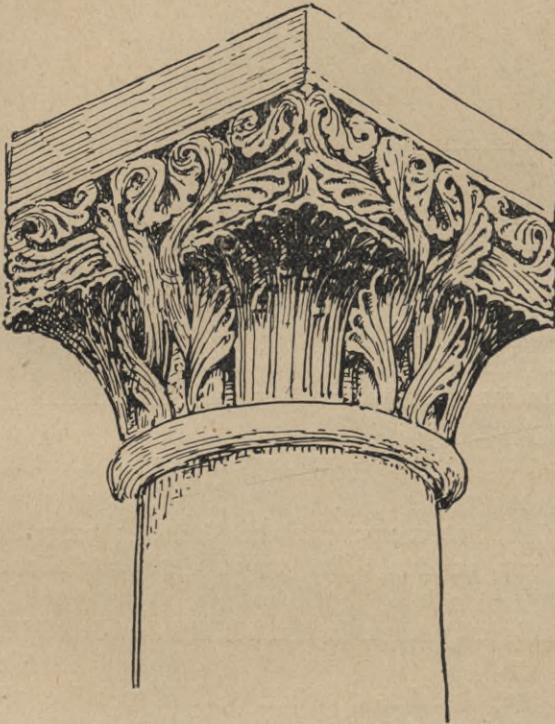
³⁴⁾ Wundervolle Aufnahmen in: MARTIN, C. *L'art gotique en France*. Paris 1912 ff.

zu ihrem Wahrzeichen geworden. Trotzdem wird sie, wie jedes echte Kunstwerk, nur dem ihre volle Schönheit offenbaren, der auf eine gleiche Weltanschauung sich einzustellen, sich in ihre Tiefen zu versenken und sich ihr rückhaltlos hinzugeben vermag. Ohne gleiche Stimmung ist keine Resonanz, kein Mitschwingen unserer Seele möglich.

102.
Wolkenkratzer-
Ornamente.

Man hat die himmelanstrebenden Türme von Notre Dame als mittelalterliche transzendente Wolkenkratzer bezeichnet; ihr Schmuck wäre sinnwidrig an einem modernen Wolkenkratzer, dessen Geist ja lediglich auf Berechnung, Geschäft und Geldgewinn eingestellt und dementsprechend als Ausdruck der Weltmacht des Geldes in nüchterner, wenn auch impofter Weise zu verkörpern ist. Immerhin werden seine riesigen Wandflächen durch die zahllosen Fenster gewissermaßen wie mit ornamentalen Tupfen belebt und ihre kolossalen, himmelfürmenden

Abb. 76.



Romanisches Kapitell am Palast des
Barbarossa zu Gelnhausen.

(Vollendet 1170.)

Das reiche Blatt- und Rankenwerk ist durch die klare Grundform der viereckigen Platte und des runden Kapitellkelches zu einer ruhigen Einheit zusammengefaßt, wodurch auch die Fernwirkung deutlich bleibt. Man sieht dem Ornament gewissermaßen noch seine Entstehung aus der Aufzeichnung und Einmeißelung an.

Die Eckblätter vermitteln den Übergang von Rundung und Viereck; zwischen ihnen wachsen die Ranken vom Halsglied empor und breiten sich oben aus.

Abb. 77.



Interpunktierender Schmuck an
den schlanken glatten Pfeilern eines
Kaufhauses zu Berlin.

Arch.: O. Rieth.

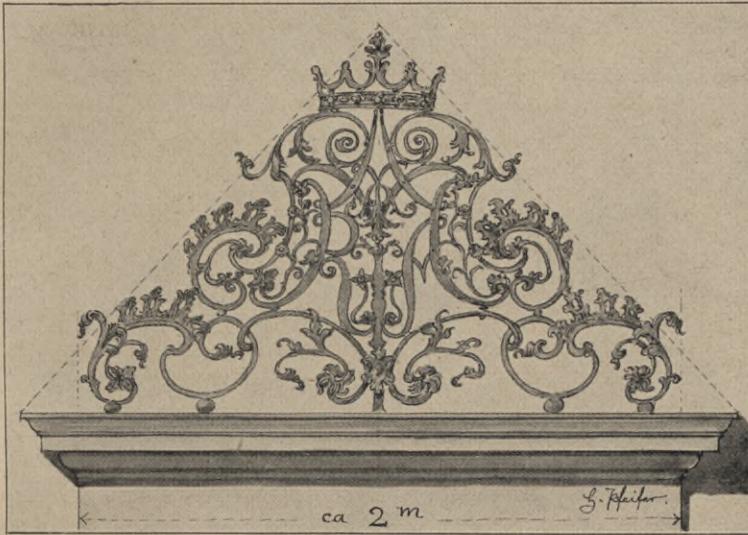
Die Frucht- und Blattbüschel neben der Stirnbinde des Kopfes sind wie durch eine innere architektonische Kraft in einfachen würfelförmigen Massen zusammengehalten, sind „architektonisiert“.

Baumaffen können durch sinngemäße Abstufungen, lichtbringende Rücksprünge und großzügige Gliederung in einen gewaltigen Rhythmus gebracht werden; nur bleibe man fern mit „Ornamenten“ im altgewohnten Sinn!

Nach der Würdigung der starken Bindungen des Schmuckes von Notre Dame mögen als weitere Beispiele der Zusammenfassung ornamentalen Reichtums in einfache Grundformen noch die Abb. 76 bis 79 dienen.

Man denke auch an das Zusammenfallen der vielen äußerst komplizierten Organismen des menschlichen Körpers zu verhältnismäßig einfachen übersichtlichen Formen.

Abb. 78.



Giebelartige Bekrönung aus vergoldetem Schmiedeeisen, nachträglich über einem wagrechten Abschlußgefims aus Stein aufgesetzt, am Portal der katholischen Mädchenschule am Sandplatz zu Meran.

Die reichen Ornamente sind in die einfache Grundform eines Giebeldreiecks zusammengefaßt, ohne daß die einfassenden Linien, welche in obiger Aufnahme leicht punktiert sind, deutlich gezeigt werden. Die ornamentalen Linien folgen gewissermaßen freiwillig einem selbstauferlegten Zwange.

Während die Schnörkel des Ornaments aus Vierkanteisen geschmiedet und die Rosetten und Rokokoanätze aus Eisenblech getrieben sind, zeigt das ornamental verflochtene Monogramm MARIA sein Zusammenfügen aus vernietetem blechartigen Flacheisen. Die Vergoldung macht den Eindruck leicht und reich.

Die klaren Grundformen des korinthischen Kapitells sind für die Fernwirkung berechnet, die größeren Blatt- und Rankenteilungen für geringeren Abstand, und endlich die feinen Blatteinkerbungen und Profilierungen für die nächste Nähe.

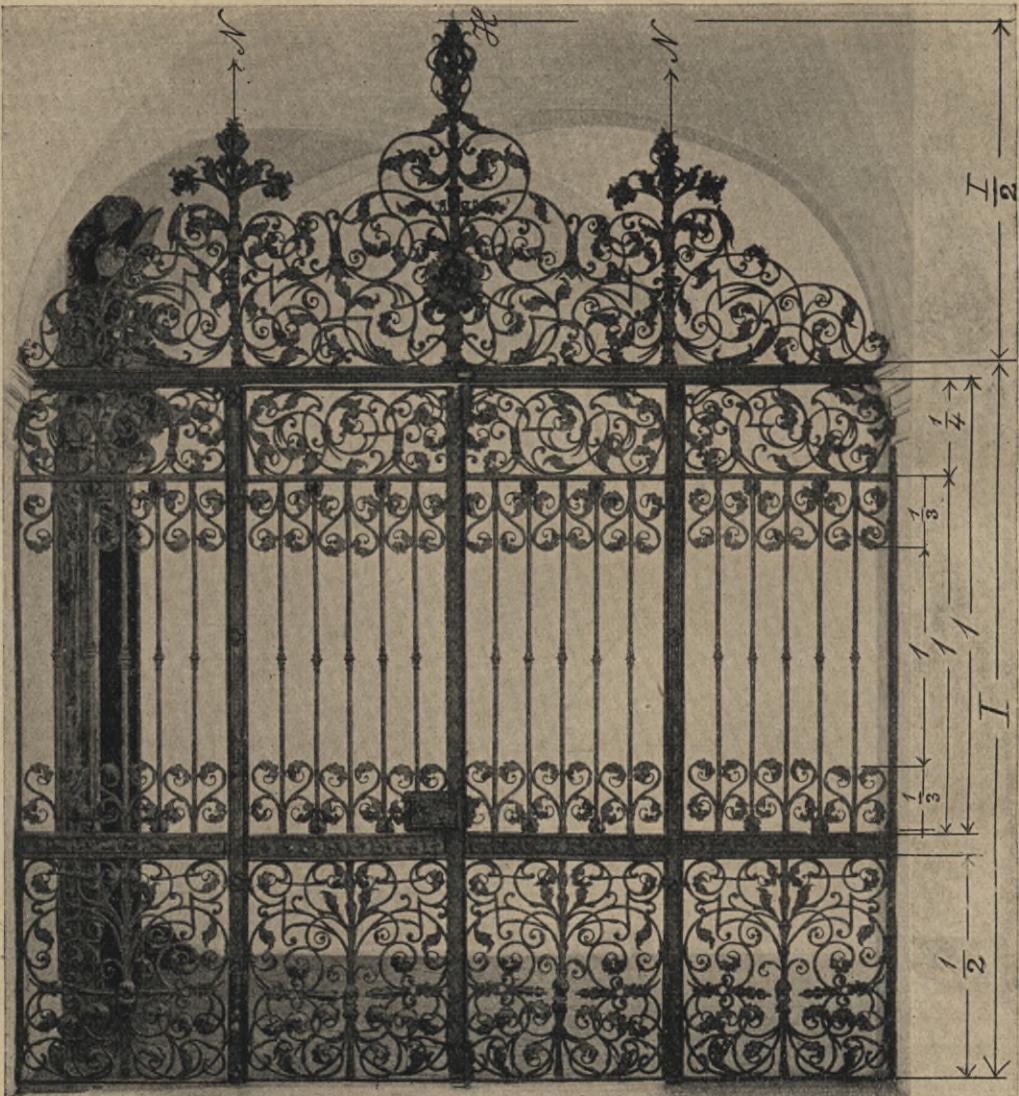
Die unerhört reichen, filigranartigen maurischen Ornamente sind in ganz schlichte Rechteckfelder, Frieße usw. zu großzügigen ruhigen Gesamtwirkungen zusammengefaßt.

Eine besondere Art der Erzielung eines ornamentalen Doppelmaßstabes besteht in der Gruppierung und Verbindung großer und kleiner Formen innerhalb einer Komposition zu einem einheitlichen Ornament. Am anschaulichsten wird uns dies werden durch die verschiedenen Maßstäbe der menschlichen Figur im Tympanonrelief des Hauptportales von *St. Lazare zu Autun*, das jüngste Gericht darstellend

103.
Zusammen-
fassung.

104.
Ornamentaler
Doppelmaßstab.

Abb. 79.



Gitter im Prälatengang des Stiftes St. Florian³⁵⁾ von 1721.

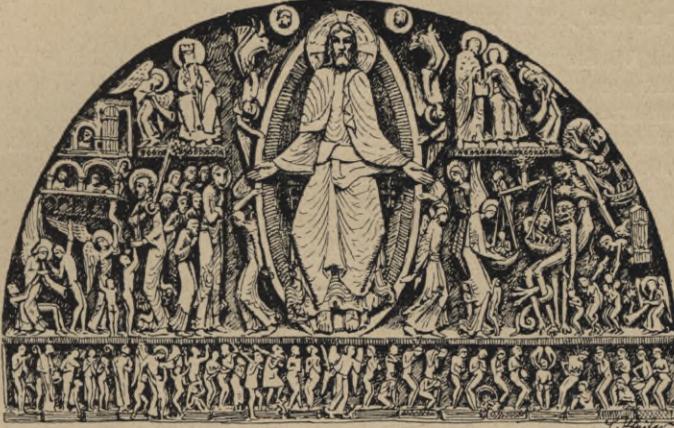
Zusammenfassung des ornamentalen Reichtums der vielen zierlichen Ranken in klare Grundformen von Rechtecken und regelmäßigen Friesen in guten Proportionen, wodurch die Gefahr einer unruhigen Wirkung vermieden ist trotz der lebhaften Linienführung der geschmiedeten Schnörkel. Sehr wohltuend wirkt der Kontrast des schlichten Stabgitters, welches in Augenhöhe angebracht ist und so einen bequemen Durchblick gewährt. Gliederung in Sockel, Aufbau und Bekrönung!

Das reizvolle Linienspiel dieses Gitters kommt dem ganzen schlicht verputzten Gewölbegang als reicher Schmuck zugute.

³⁵⁾ Nach einer Aufnahme von O. Schmidt in Wien.

(vgl. Abb. 80): In der Mitte Christus in der Mandorla als Weltenrichter thronend, in erhabenster Würde streng symmetrisch; er überragt an Größe alle andern Figuren³⁶⁾. Auf der Seite der Seligen, links, erscheinen die Heiligen *Petrus* und *Lazarus* wiederum groß durch die Figurenmenge zwischen ihnen und durch die noch kleineren nackten Seelen. In der Seelenwägung und der wildbewegten Höllenszene, rechts, bilden

Abb. 80.



TYMPANON VON ST. LAZARE ZU AUTUN (UM 1130)
Überordnung der beherrschenden Mitte—Unterordnung der seitlichen, kleineren Maßstäbe
Prinzip der Betonung und der Subordination: Steigerung des Haupt-Maßstabes.

Engel und Teufel den Hauptfigurenmaßstab. Die die Mandorla haltenden vier Engelsgestalten zeigen einen mittleren Maßstab; etwas kleiner sind die vier Engel mit den Trompeten des jüngsten Gerichts und noch kleiner die Seelenfigürchen gehalten. Den zierlichsten Maßstab bildet der unter dem Bogenfelde durchlaufende Fries, die Auferstehung der Toten aus ihren Gräbern darstellend³⁷⁾. Die ganze wimmelnde Figurenfülle trägt dazu bei, die majestätische Größe und Ruhe der Hauptfigur Christi ins Unermeßliche zu steigern.

Abb. 81.



VON DER KATHEDRALE ZU CHARTRES.

Ein anderes Mittel, den Größeneindruck zu steigern, besteht darin, daß man Formen, die wir als größere Gebilde zu sehen gewohnt sind, z. B. Säulen, in zierlichem Maßstab neben sonst kleinere Formen stellt — Abb. 81 —: einer der Königsköpfe der Kathedrale von Chartres wächst dadurch in das Riesenhafte.

Übrigens haben bereits die alten Ägypter die monumentale Kraft der Maßstabsgegensätze hervorragend auszunutzen verstanden (Abb. 82). Man denke auch an die verfenkten reliefierten Wandmalereien der Pylonen mit

den Riesenfiguren der Gottheiten, den großen Gestalten der Könige, den kleinen Menschen der übrigen Darstellungen und den ganz kleinen Bildzeichen der Hieroglyphen.

An den aus der Durchdringung mehrerer Motive hergestellten Ornamenten (z. B. an den Pfeilern im Reichthaus Abb. 83) oder an dem Mäander-

105.
Durchdringung
mehrerer
Motive.

³⁶⁾ Der Kopf der Christusfigur, im Original nicht mehr vorhanden, ist in der Zeichnung ergänzt.

³⁷⁾ Eine eingehende stilkritische Würdigung erfährt die dramatisch bewegte Komposition dieses Tympanons von Autun in: JAHN, J. Kompositionsgefetze französischer Reliefplastik im 12. und 13. Jahrhundert. Leipzig 1922.

und Schnörkelfries aus Mantua, Abb. 84, ebenso an den maurischen Wandflächenornamenten der Alhambra, ist in der Regel ein primärer und sekundärer, oft auch ein tertiärer Maßstab zu unterscheiden. Vgl. auch Art. 149 und Abb. 95, 176 u. 206.

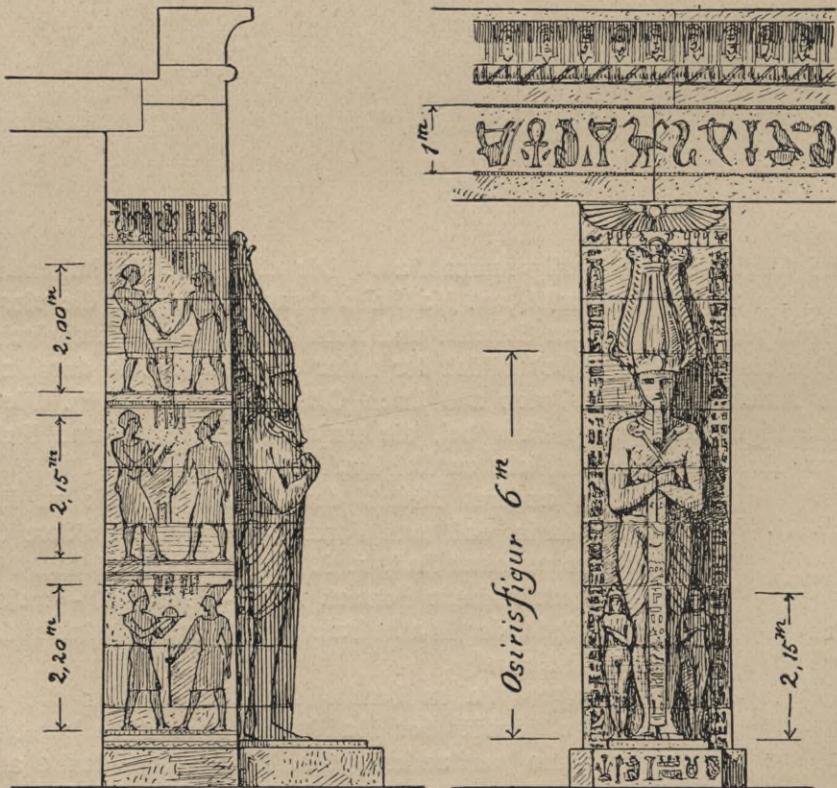
106.
Maßstabsfehler.

Durch den Mangel eines genügend zierlichen Maßstabes kann der Größeneindruck eines Bauwerkes empfindlich geschädigt werden, Abb. 85.

Der Innenraum von *St. Peter*, Abb. 86, welcher in seinem ersten Eindruck die meisten enttäuscht, welche seine gewaltigen Abmessungen vorher aus den Veröffentlichungen kennen gelernt haben, gibt uns wertvolle Aufschlüsse in dieser für die Abmessungen der Architektur und des Ornaments so wichtigen Frage.

Der Maßstab VI der menschlichen Lebensgröße (vgl. die Tabelle in Abb. 86) ist hier nicht angewendet, sondern es wurde mit dem übermenschlichen Maßstab V aufgehört und dementsprechend allen kleinsten Teilchen eine übertrieben Größe gegeben. Man könnte nun meinen, daß damit auch ein übertrieben großer Raumeindruck erzielt würde. Aber gerade das Gegenteil ist der Fall: die übergroßen Einzelheiten lassen den Raum wesentlich kleiner erscheinen, als er wirklich

Abb. 82.



ÄGYPTISCHER OSIRIS-PFEILER.

Die Figur der Hauptgottheit ist hervorgehoben nicht sowohl durch die bedeutende Höhe von 6 m — also reichlich dreifache Lebensgröße —, als vielmehr durch das Danebenstellen von kleineren Figuren in etwas mehr als Lebensgröße als Hochrelief an der Vorderfläche des Pfeilers, und als versenkte Flachreliefs in drei Reihen übereinander an den Seitenflächen. Die Hieroglyphen in dem 1 m hohen Fries des Gebälkes und die noch kleineren Schriftzeichen, welche mit ihren zierlichen Bildern die Osirisfigur umrahmen, tragen nicht unwesentlich zur Steigerung der Größenwirkung in der Nähe bei. Wir finden hier also gleichzeitig bedeutende Fernwirkung und Nahwirkung vereint.

Abb. 83.



Flachrelief-Ornamente mit schöner Durchdringung verschiedener Motive, in wirkungsvollem Streiflicht. Im Gegensatz dazu sind die schmalen, vollbelegten Vorderflächen der Pfeiler glatt gelassen. Material: marmorähnlicher istrischer Kalkstein von zarter graugelber Farbe.

Pfeiler im Vorfaal des Bundesrates im Reichstagsbau zu Berlin³⁸⁾.

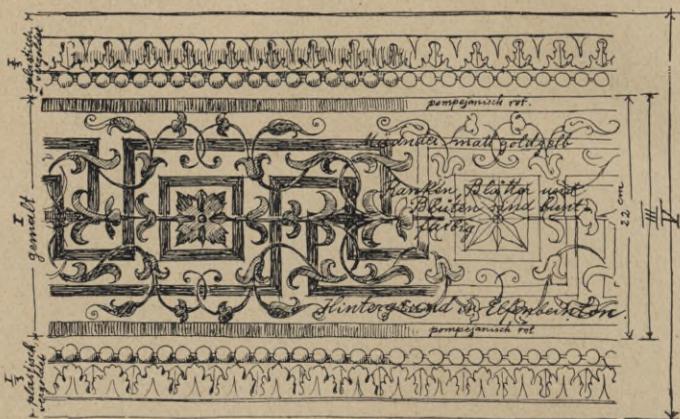
³⁸⁾ Nach: WALLOT, P. Das Reichstagsgebäude in Berlin. Berlin 1897—1901.

ift. So find z. B. die Eck-Akanthusblätter der korinthischen Pilafterkapitelle an den Kuppel- und Haupttonnenpfeilern 1,85 m hoch, haben also reichlich Manneshöhe. Die sitzenden Figuren der vier Evangelisten in den Kreisfeldern der Pendentifzwickel find 6,50 m hoch — etwa fünffache Lebensgröße! Die Putten, welche das Weihwasserbecken halten, find mehr als doppelt lebensgroß.

Befonders raumverkleinernd wirkt in *St. Peter* auch das gewaltige korinthische Hauptgefims unter dem Ansatz des Tonnengewölbes der Kreuzarme; es ist nicht für die Zwecke eines Kämpfergefims überletzt, sondern in der Ausladung unmittelbar jenen antiken korinthischen Hauptgefimsen nachgeahmt, welche am Äußeren des Tempels mit ihrem großen Hängeplattenvorfrung den treffenden Ausdruck des Dachvorsprunges bildeten. Als Kämpfergefims zerschneidet der große Vorfrung den Zusammenhang von Wand und Gewölbe, anstatt beide durch straffe Gliederung zu verbinden. Durch den richtigen Gegensatz zierlicher Einzelformen hätte die Größenwirkung gewaltig gesteigert werden können. So tragen z. B. die Zwerggalerien vieler mittelalterlicher Kirchenräume wesentlich zu der bedeutenden Größenwirkung bei, welche trotz geringer aboluter Abmessungen erzielt wurde.

Wir finden diese Beobachtung auch bestätigt im Innenraum der Sofienkirche zu Konstantinopel, welcher im Vergleich zu *St. Peter* trotz der geringeren aboluten Maße — etwa 32 m Kuppelweite — dennoch weit geräumiger wirkt eben infolge der äußerst zarten, kaum angedeuteten Kämpfergefims, der mehrfach übereinandergestellten, immer feiner werdenden Arkaden und Fensteröffnungen, der Galeriebrüstungen von ungefähr 1 m Höhe und des zierlichen Mosaikschmuckes. Namentlich find es die Brüstungshöhen, welche uns den Maßstab des menschlichen Körpers und damit der wirklichen Größe

Abb. 84.



Von einem Fries im Palazzo Ducale zu Mantua.

Arch.: Giulio Romano. (XVI. Jahrh.)

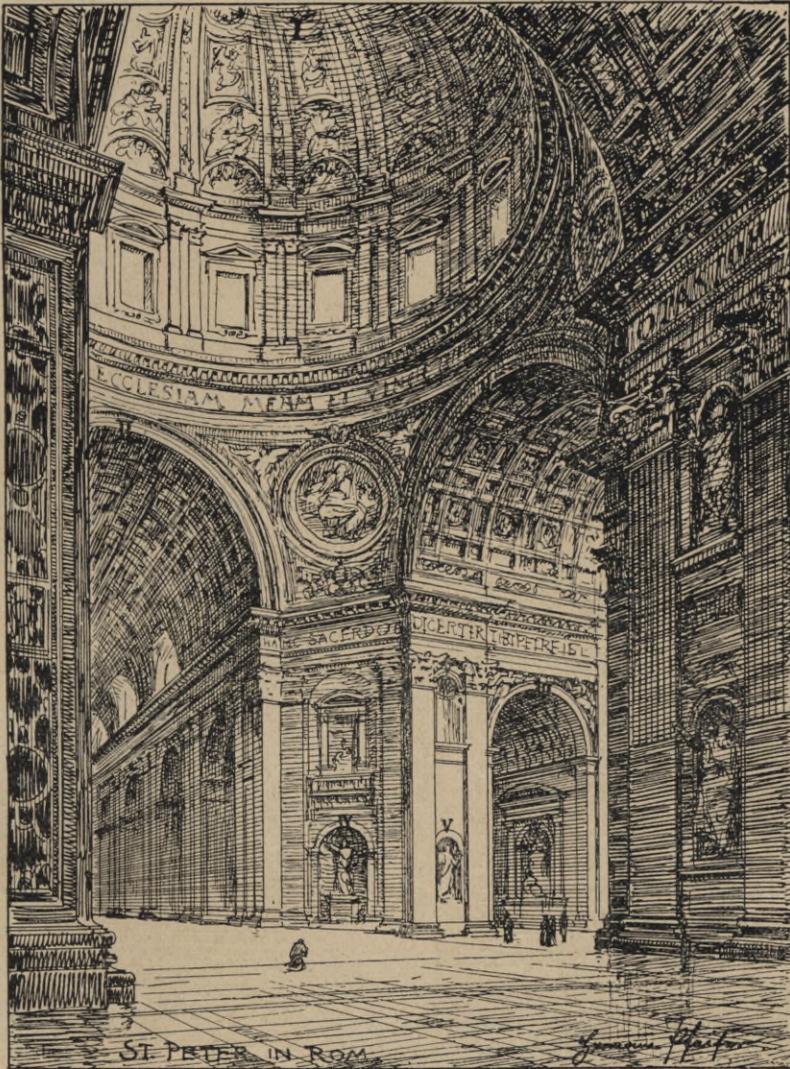
Durchdringung und Verbindung von zwei ornamentalen Motiven zu einem einheitlichen Band: eckiger, kräftiger Mäander und zierliches rundes Rankenwerk.

Abb. 85³⁹⁾.

Ungünstiger Maßstab des Ornaments. — Man wird dies sofort erkennen, wenn man in die Türöffnung eine lebensgroße menschliche Figur im richtigen Maßstabe einzeichnet. Die riesiggroßen Kastanienblätter und -früchte lassen die Tür darunter winzig erscheinen.

³⁹⁾ Nach: Deutsche Bauhütte 1899.

Abb. 86.



Überleitung der Maasstabe von der Kuppelgröße zur Menschengröße.

Maasstab		Lichte Weite	Lichte Höhe	Abnahme des Maasst.
I	Haupt-Kuppel über der Kreuz-Vereng.	42,5 ^m	101 ^m	
II	Haupt-Tonnen über den Kreuz-Armen	23 ^m	→ 45	ca $\frac{I}{2}$
III	Quer-Tonnen neben den Kuppel-Pfeilern	13 ^m	→ 24	ca $\frac{II}{2}$
IV	Nischen unter den Quer-Tonnen und in den Pfeiler-Schraegungen	5,5 ^m	→ 10	ca $\frac{III}{2}$
V	Nischen zwischen den Pilastern der Haupt-Gurte	2,5 ^m	→ 5	ca $\frac{IV}{2}$
Maasstab VI	fehlt, er würde einer Nische für lebens-grosse Figur entsprechen	1,2	2,4	ca $\frac{V}{2}$

I. helle Kuppel und II. dunkleres Tonnengewölbe bilden den Haupt-Kontrast: Gegensätze erster Ordnung; II und III zweiter Ordnung, etc.
Die aufeinander folgenden Teile haben immer ein gemeinsames Maass

vergegenwärtigen. Durch Balustraden von etwa 2 m Höhe kann man die Größwirkung eines ganzen Baues geradezu totschlagen.

107.
Der Mensch
als Maßstab.

Als der einzige berechnete Maßstab, welcher menschliche Bauten beherrschen muß, ist die menschliche Größe selbst ins Auge zu fassen. Je bedeutender der Unterschied von Raumgröße und Menschengröße ist, umso mehr Zwischengrößen sind zur optischen Vermittlung einzuführen, weil wir sehr große Abmessungen ohne vergleichende Maßstäbe in der Regel nicht mehr beurteilen können. Als Ausnahme könnte man z. B. die monumental stilisierten Grabhügel der ägyptischen Pyramiden ansehen, welche aber in der großen Natur der weiten Ebene mit ihren einfachen, klaren Dreiecksformen doch wiederum zum schönsten Schmuck der Landschaft, zum Wahrzeichen Ägyptens wurden, wie ja überhaupt ein Kunstwerk in der freien Natur größte Einfachheit erheischt.

108.
Abtufungen
des Maßstabs.

Es ist keineswegs erforderlich, daß alle kleinsten Teilungen einer Raumgestaltung gleich deutlich gesehen werden; denn sonst müßten ja die Einzelheiten eines Baues umso derber gemacht werden, je weiter sie sich vom Auge entfernen, also nach oben hin an Größe zunehmen, anstatt sich zu verfeinern.

Der Anfänger verfällt so leicht dem Trugschlusse, daß man die Einzelformen umso größer machen müsse, je höher sie angebracht werden, in der irrigen Meinung, daß sie dem Auge in gleicher Deutlichkeit sichtbar bleiben müßten wie die unteren. Es würde dadurch aber einer günstigen perspektivischen Fernwirkung entgegengearbeitet, d. h. die Raumwirkung verkleinert werden, während gerade durch ein leichtes Verschwimmen der fernen Formen, welche das Auge vielleicht nur ahnen, unsere Phantasie jedoch ergänzen kann, die perspektivische Fernwirkung unterstützt, also der Raum erweitert wird. Auch in dieser Hinsicht zeigt die innere Kuppeldekoration in *St. Peter* durch zu großen Maßstab der Ornamente und der Figuren, sowie durch zu derbe Umrißlinien der Mosaikgemälde grobe Verstöße, welche den Raumeindruck schädigen; die abendliche Dämmerung gleicht vieles wohlthätig mildernd aus und läßt den Raum größer erscheinen, als er bei Tage wirkt. In den

Abb. 87.

Gesetzmäßiges
Abnehmen
der Schichthöhen.

38 cm.

40 cm.

45 cm.

57 cm.

70 cm.

1,30



Eckturm und System der Südfront des deutschen Reichstagshauses zu Berlin ⁴⁰⁾.

Gesetzmäßiges Abnehmen der Schichtenhöhen und Verfeinerung der architektonischen und ornamentaln Maßstäbe, dabei gleichzeitiges Zunehmen und Verfeinern der Gliederung und des Reichtums von unten nach oben.

⁴⁰⁾ Nach: Architektonische Rundschau 1904, S. 95.

Fehler zu derber Einzelbehandlung, Profilierung usw. verfallen die meisten Anfänger, während in den bestgelungenen Bauten aller Zeiten ein bedeutender Grundgedanke durch starke Hauptkontrafte und zierliche Schmuckformen einen gesteigerten Ausdruck gefunden hat.

Von größter Wichtigkeit ist, wie erwähnt, die Abnahme des ornamentalen Maßstabes in der größeren Höhe des Gebäudes und das gleichzeitige Zunehmen des Reichtumes von unten nach oben.

109.
Abnahme
ornamentaler
Maßstäbe.

Abb. 88.



Gegen[satz von kräftiger Schrift und zarter Zeichnung.

Eine Seite aus Kaiser Maximilians Gebetbuch mit Albrecht Dürer's Randzeichnungen (1513).

Dürer hat in deutlichem Gegensatz zu der sehr kräftigen, geradlinigen, fast harten Schrift seine Randzeichnungen in zarten, graziös geschwungenen, weichen Linien als begleitendes Beiwerk schmäler als die Schriftfläche selbst gehalten, also im charakteristischsten Stil einer Randzeichnung. Diesen kontrastierenden Rahmen, welcher vier verschiedene Breiten besitzt, hat Dürer dadurch in Harmonie mit der Schriftfläche gebracht, daß er ihm daselbe überhöhte Verhältnis von 2 : 3 gab, welches die gegebene Schriftfläche besaß: Verbindung von Gegensätzen zu einem harmonischen Kontrast durch die „Ähnlichkeit der Verhältnisse“. (Vgl. Art. 127 u. 187.) Die Ornamente sind sozusagen geschrieben und auch dadurch der freihändig geschriebenen Textfläche im Charakter angepaßt.

Die Gliederung des Tambours einer Kuppel muß sich maßstäblich bedeutend abtufen im Vergleich zu den Formen des Hauptbaues und klingt in der bekrönenden Laterne in zierlichstem Maßstab aus. Vgl. auch Abb. 87. Deshalb wirken in der Regel ornamentale Muster in der Dacheindeckung, welche aus verschiedenfarbigen glasierten Ziegeln hergestellt sind, maßstäblich störend, weil sich infolge der Dachziegelgröße zu große Felder ergeben, z. B. auf dem Stefansmünster zu Wien, auf dem alten Kaufhaus zu Freiburg i. Br. usw. Einfache Sprengelung mit verschiedenfarbigen Dachziegeln hingegen kann die Dachfläche günstig beleben. Im allgemeinen wirkt eine Ziegel- oder Schiefereindeckung schon durch die Struktur und Farbe des Materials ohne jede schmückende Zutat lebendig genug; man denke an das gewaltige Dach der Münchener Frauenkirche, welches mit feiner markigen Mönch- und Nonnendeckung ohne jeden ornamentalen Schmuck, ohne Dachreiter, ohne Zierluken in unvergleichlicher Ruhe den Riefenbau abschließt und im Verein mit den beiden Türmen den Hauptakzent der Stadtilhouette bildet. Vgl. Art. 231.

Ein Ornament, welches in einer bestimmten Größe gut aussieht, kann durch mechanische Verkleinerung „zimperlich“, durch mechanische Vergrößerung leer oder plump, d. h. in feiner künstlerischen Wirkung vollkommen verdorben werden.

110.
Ver-
kleinerungen.
Ver-
größerungen.

Wir dürfen also nicht ohne weiteres den ganzen Reichtum der zwei Blattkränze der gewaltig großen korinthischen Kapitelle vom Tempel des Mars Ultor (Abb. 106) durch schematische Verkleinerung für die zierlichen Säulen einer Türumrahmung anwenden; da genügen vier vereinfachte Diagonalblätter (Vgl. die italienische Frührenaissance). Eine Dorfkirche mit dem architektonischen Reichtum einer Kathedrale ausgestattet würde lächerlich erscheinen.

Der Maßstab eines Ornaments ist somit stets mit Rücksicht auf seine Stellung, Umgebung usw. zu bestimmen; Hilfsmodelle, Schablonen, Proben und dgl. an Ort und Stelle versuchsweise angebracht, können von Wert sein, wenn der Beurteiler einen durch die Wirklichkeitsbeobachtung geschulten Blick und einen guten Geschmack besitzt. Jedenfalls ist die Maßstabsfrage eine der ersten beim Entwerfen irgend eines Ornaments.

Hier liegt eine große Gefahr in dem Entwerfen auf dem Papier und in den vielen Veröffentlichungen von Ornamenten, welche ohne Maßstab und herausgerissen aus der Umgebung als „Vorbild“ und als „Vorlage“ dienen sollen. Immer und immer wieder muß das Auge durch das Zeichnen und Messen nach der Wirklichkeit geschult werden. Der Mangel an gedruckten Vorbilderfassungen war deshalb ein Segen für die Bau- und Handwerksmeister, welche vor dem „papiernen Jahrhundert“ lebten und noch nicht in Gefahr waren, in der Hochflut der aus allen Ländern und Zeiten hereinströmenden Geschmackrichtungen mit ihrem eigenen Geschmack zu ertrinken.

Abb. 89.



Motiv aus Oltobeuren (18. Jahrh.)

Angetragenes Stuckornament.

Veršlingung von veršchieden breiten Streifen zu einem Gurtbande. Gegenšätze von breiten und ſchmalen Streifen und anſchwellenden Blättern in gleichlaufenden, kreuzenden und gegenläufigen Linien.

Kontraftwirkungen von Gegenfätzen.

Die Wirkung der Gegenfätze von Breit und Schmal, Kräftig und Zart ufw. kann hier nur durch einige Beispiele (Abb. 88 bis 90) veranschaulicht werden. Vgl. auch die verschieden breiten und verschieden ornamentierten Streifen der Umrahmung der in Abb. 55 wiedergegebenen bronzenen Grabplatte zu Lübeck. Auf ein gutes Verhältnis der Streifenbreiten zueinander und auf deutliche Unterschiede in ihrer Ornamentierung kommt es in erster Linie an. Über die verschiedene Kraft der Linien gibt Abb. 91 einige Aufschlüsse.

Die gegenseitige Beeinflussung benachbarter runder und eckiger Körper kann zu reizvollen Kontraften führen — man denke an die schöne Wirkung

Abb. 90.



Kontrast von breiten und schmalen, anschwellenden und ausklingenden Formen.

(Vgl. Abb. 91.)

Eine wirkungsvolle Abwechslung in der Stärke der Schnörkelranken ist hier auf technisch überraschend einfache Weise erzielt durch das Aneinanderbinden von mehreren Vierkantstäben in den Hauptlinienzügen und durch das Auseinanderteilen in den feineren Verästelungen, wobei die freien Spiralendigungen noch dünn ausge schmiedet sind. Die Rundungen der Spiralen und Hauptkurven sind nicht ängstlich abgezirkelt, sondern machen den frischen Eindruck freihändiger Arbeit. Ungeachtet dieser kleinen Unregelmäßigkeiten wirkt das Gesamtbild des Gitters doch rein symmetrisch.

runder Türme und Kuppeln in Zusammenstellung mit rechteckigen Baumassen —; sie birgt aber für den auf dem Papier entwerfenden Anfänger große Gefahren in sich, weil die vierkantigen Körper in der Ausführung viel dicker aussehen als in der geometrischen Vorderansicht — „übereck“ gesehen, wachsen sie —, während die runden Körper in der Wirklichkeit etwas dünner aussehen als auf der Zeichnung. Den Entwurf eines Kapitells mit vier-eckiger Platte über zylindrischer Säule sollte man niemals in der geometrischen Vorderansicht allein, sondern gleichzeitig in der Diagonalansicht entwerfen; man erschrickt förmlich über den großen Unterschied des Plattenvorsprunges. Vgl. Abb. 102. Dies sind die beiden „Grenzfälle“, wobei die perspektivischen Verschiebungen im Zusammenhange mit der Unteransicht noch nicht zur Geltung kommen. Die Perspektive wechselt mit dem Standpunkte des Beschauers.

Für kompliziertere Kapitellformen sollte man den Entwurf perspektivisch zeichnen und dann sofort in Ton modellieren, um von entsprechend tiefem Standpunkt aus über die Massen- und Einzelwirkung ins klare zu kommen.

Das gleiche gilt für alle körperlichen Ornamente, welche sich aus runden und eckigen Körpern zusammensetzen (vgl. die Bekrönungsvase in Abb. 92).

Beim Entwerfen eines aus Rundeisen und Vierkanteisen zusammengesetzten Gitters kann man in der Wahl der Abmessungen, namentlich der Vierkantstäbe, nicht vorfichtig genug sein; diese sehen sonst zu plump, die Rundeisen hingegen zu dünn aus. Bei Zusammenstellung von vierkantigen und Vielecksformen ist ähnliche Vorsicht geboten.

Abb. 93 bis 95 bringen noch Beispiele der Verbindung des Gegenfatzes von Rund und Eckig.

111.
Breit und
Schmal.

112.
Gegenfatz
von
Eckig und
Rund.

Verschiedene Kraft der Linie:



gleichbleibende
Linien-stärke



anschwellende
Linie.



ausklingende
Linie.



anschwellende und
ausklingende L.
„musikalisch“



Abb. 92.



Per|spektivi|scher Entwurf, — „Tinten|kizze“
— eines körperlichen Ornaments:

Bekrönungsvase aus Kalkstein als freie Endigung über der Unterfahrt des Justizgebäudes zu München. Stark verkleinerte Wiedergabe der Original-Tintenzeichnung von Professor Dr. F. v. Thiersch.

Man beachte den schönen Wechsel eckiger und runder Formen und ihre Vermittlung, ferner die gute Gliederung und Abstufung der Höhen- und Breitenverhältnisse, den wirkungsvollen Gegensatz glatter und geschmückter Profile, streng rhythmischer Teilungen und freier Zutaten usw. Mit den einfachsten zeichnerischen Mitteln ist hier eine starke plastische Wirkung erzielt: Freihändige Vorzeichnung mit dem Bleistift, verbessernde Fertigzeichnung mit Schreibfeder und Tinte, leichte Schattierung mit Pinjel, Wasser und Tinte.

Richtungs-Kontrafte.

Von größter Bedeutung für das ornamentale Entwerfen ist der Kontrast verschiedener Richtungen. Einige Andeutungen über den charakteristischen Ausdruck der wagrechten und lotrechten Linienführung, der Wellenlinien usw. geben Abb. 96 u. 97.

Auf die Bedeutung dieser Kontrafte für die Grundstimmung der Architektur — Betonung der Horizontalen in der griechischen Baukunst, Betonung der Vertikalen in der Gotik usw. — kann hier nicht näher eingegangen werden. Doch mögen einige ornamentale Anwendungen der Richtungskontrafte in Abb. 98 bis 108 zur Anregung dienen.

Mit besonderer Vorliebe hat die Spätgotik durch Richtungskontrafte in den Übereckstellungen und Durchdringungen von Profilen, Rippen usw. pikante Licht- und Schattenwirkungen erzielt, manchmal allerdings bis zur Unruhe übertrieben.

Die Gegensätze der Richtungen führen leicht zu optischen Täuschungen, welche dem Unkundigen einen Schabernack spielen, während sie von dem Wissenden zu feinen Zwecken ausgenutzt werden. Eine grundlegende Abhandlung über „Optische Täuschungen auf dem Gebiete der Architektur“ (mit Zeichnungen) brachte A. Thiersch⁴¹⁾.

Die Bedeutung der optischen Täuschungen für die Ornamentik wird aus Abb. 107 ersichtlich.

Die Kraft des „Contraposto“, des Kontraftes von Schwung und Gegen Schwung, wurde in

113.
Gegenätze
der
Richtung
und der
Bewegung.

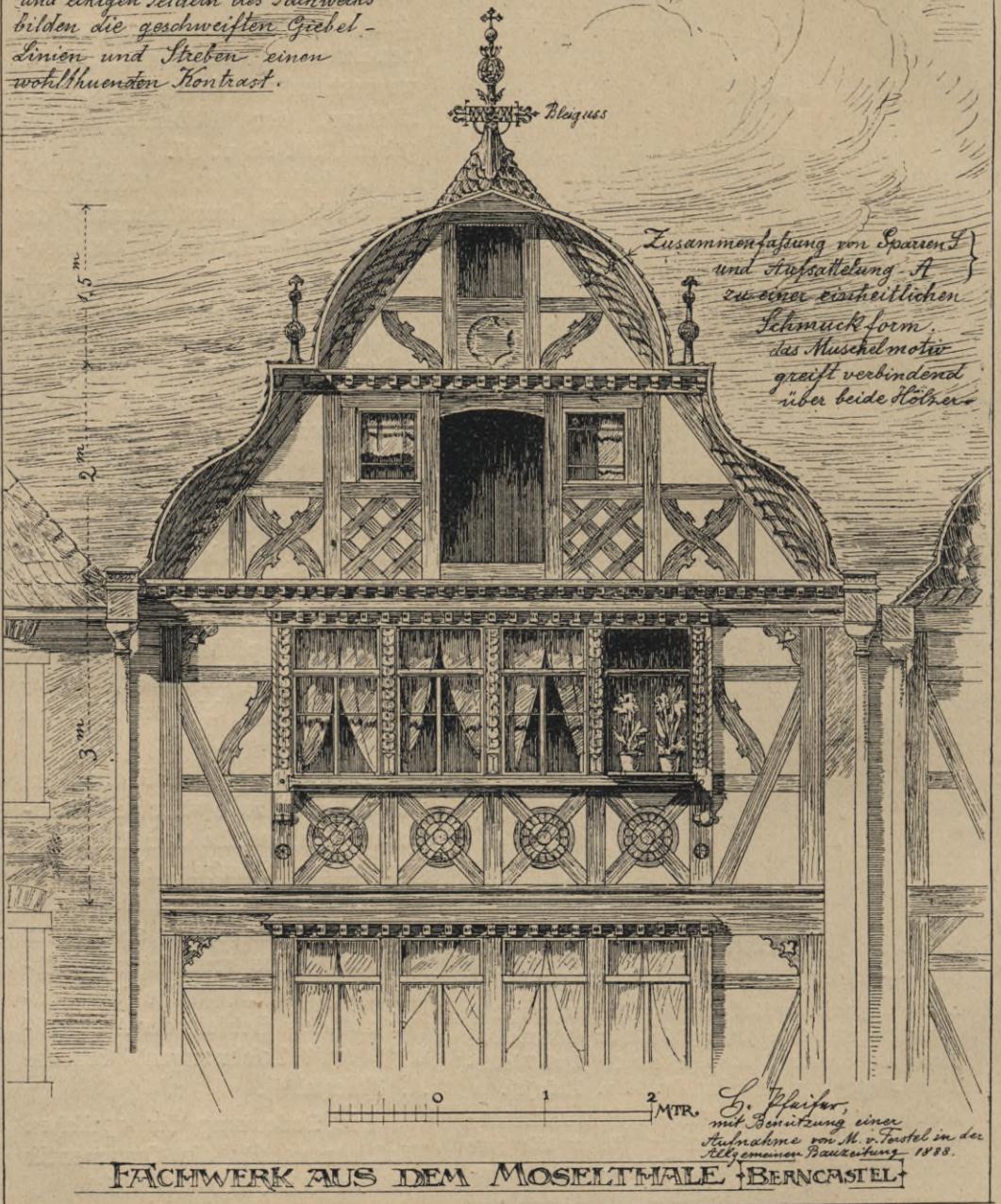
114.
Optische
Täuschungen.

115.
Schwung
und
Gegen Schwung.

⁴¹⁾ In: Zeitschr. f. Bauw. 1873, S. 9 ff. Vgl. ferner LIPPS, Th. Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschung. Leipzig 1897.

Gegensatz von gerade und Krümm.

Neben den vielen geraden Linien und eckigen Feldern des Fachwerks bilden die geschweiften Giebel-Linien und Streben einen wohlthuenden Kontrast.



Gegensatz von eckigen und runden Formen.

Im niederländischen Fachwerkbau spielen die runden, strahlenförmig geteilten Scheiben- und Fächerornamente und andere runde Formen eine wichtige Rolle als Kontrast- und Ergänzungslinien zu den vielen Rechteckfeldern der Ständer, Schwellen, Rahmhölzer, Brüstungsriegel usw., während im rheinischen, süd- und mitteldeutschen Fachwerkbau gebogene und schräge Linien in den Brüstungsmustern, Kopfbändern, Streben und Giebellinien — vergl. obige Abbildung — dem Kontrastbedürfnis Rechnung tragen, wobei natürlich die Überlieferung und der allgemeine Zeitgeschmack ein bedeutames Wort mitsprechen.

der nach gesteigerten „Effekten“ gierigen Barockzeit auf das äußerste ausgenutzt, und zwar in den ornamentalen wie in den monumentalen Kompositionen. Zum besseren Verständnis dienen Abb. 104 bis 106.

Die hohlrunde Ausbuchtung der Deckplatte des klassischen korinthischen Kapitells bildet ebenfalls den wirkungsvollen Gegenschwung zu der vollen Rundung des Kelches: Gegensatz und gegenseitige Ergänzung. Vermittlung durch die Voluten (Abb. 106)! — Auch die Spätgotik arbeitet mit den wirkungsvollen Mitteln des Gegenschwungs, wie überhaupt jede Spätkunst zu äußerster Bewegtheit sich steigert, die schließlich in das Gegenteil, in größte Einfachheit und Strenge umschlägt.

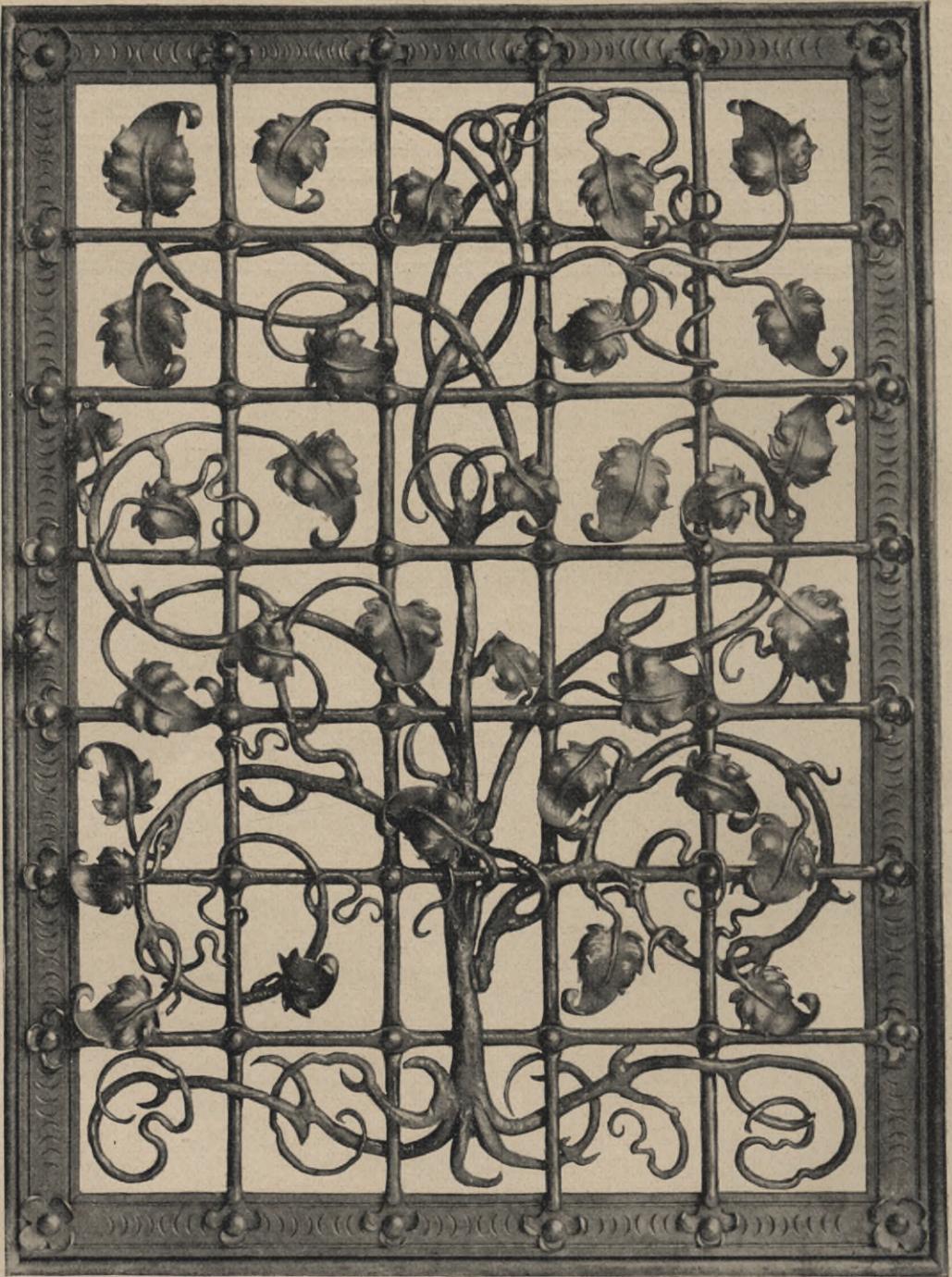
Vergleiche in der Musiklehre den „doppelt verkehrten Kontrapunkt“, bei welchem die Stimmen nicht bloß gegeneinander umgekehrt, sondern auch Schritt für Schritt in entgegengesetzter Richtung geführt werden.

Abb. 94.



Von einem schmiedeeisernen Grabkreuz in Lajen (Südtirol).

In die Schnörkel sind lotrechte und wagrechte gerade Linien eingefügt, welche die runden Formen wirkungsvoll unterbrechen und gleichzeitig an die Grundform des Kreuzes anklingen: harmonischer Kontrast. Dazu kommt das Anschwellen und Ausklingen der verschieden stark geschmiedeten Ranken, Blätter, Blumen und Kreuzstäbe.



Schmiedeeisernes Gitter im Rathaus zu Lübeck.

Durchdringung von zwei Motiven: durch das streng quadratisch geteilte Stabgitter schlingt sich in freien naturalistischen Linien ein Baum mit knorrigen Zweigen und Wurzeln und flächigen Blättern: Innige Verbindung runder und geradliniger Formen. Das Stabgitter ist möglichst genau gearbeitet, ohne die Freihändigkeit der Arbeit zu verleugnen; die Zweige und Wurzeln dagegen zeigen in tunlichst „raffiger“ Behandlung die ganze Friische und Kraft des Hammerschlages. (Vgl. Art. 112, 198 u. 246.)

Abb. 96.
(Zu Art. 113.)

Die Linie als Ausdruck der Bewegung.

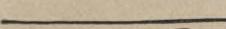
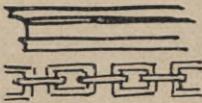
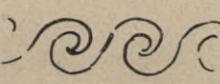
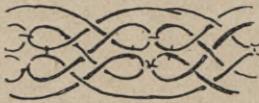
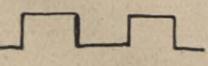
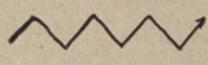
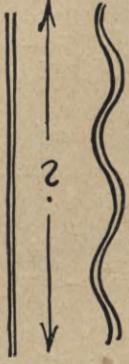
	Gerade Linie: Ruhe, Straffheit, Zwang		z. B. Gebälk oder straff ge- spannte Kette
	Hängender Bogen: leichter Eindruck		Gehänge als festlicher Schmuck.
	Steigender Bogen: elastischer Widerstand		Bogenfries: (springende Bewgg)
	Flache Welle: sanfte Bewegung		Leichter Wellenfries
	Hohe Welle: lebhaft Bewegung		Temperament- voller Ranken- fries.
	Verbindung von flacher u. hoher W.		" "
	Überstürzende Welle		"Meereswelle" oder "laufender Hund".
	Stark bewegte Schlangelinie		etwas ge- waltsame Bewegung.
	Verschlingung mit vor- und rückläufiger Bewgg		Flechtwerk- artig.
	Zitternde Wellen- linie; unruhig		Krause Füllung.
	Rechtwinklige Knicke: steife, eckige Bewegung.		Mäander- Band
	Zickzack: stossende Bewgg.		Verschnürung, Näht.
	Nervöse "gereizte Linien"		Moderner "gereizter Regenwurm".

Abb. 97.
(Zu Art. 113.)

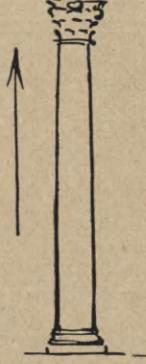
Steigende Linien:



Steigende oder fallende Linien



Frisches Emporwachsen = steigende Richtung



Straff emporstrebende Säulenform



Spielende Säulenform



Freie Linien des in die Höhe steigenden Rauches



Festliche jubelnde Stimmung in den vielen emporgerichtetsten Linien

Fallende Linien



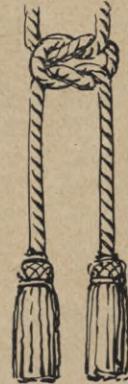
Steigende oder fallende Linien



Hängender Zweig der Trauerweide



Hängensäule aus Holz



Ruhig herabhängende Schnüre und Quasten



Frei herabfallende flatternde Bänder



Trauernder Genius mit gesenktem Haupt und Flügeln, mit gestürzter Fackel und fallendem Gewande

Als ein Beispiel der Anwendung von Richtungsgegensätzen für die Aufteilung von Flächen möge Abb. 108 dienen: „Einige ornamentale Teilungsarten des Halbkreisfeldes“.

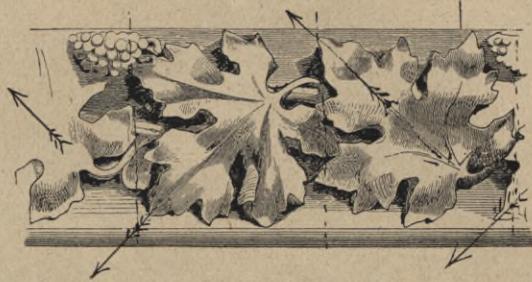
Befonders wichtig für das Ornament ist der Gegensatz von Einfachheit und Reichtum. Man sollte meinen, daß dieser starke, wirkungsvolle Kontrast

116.
Einfachheit und Reichtum.

Abb. 98.



Abb. 99.



Gotischer Blattfries mit Richtungswechsel nach oben und unten.

Abb. 100.



Gegensatz von aufsteigenden und herabhängenden Formen und deren Verbindung zu einer einheitlichen Flächenfüllung.

Freskomalerei — rotbraun auf gelbgrauem Grund — von Raffael (Vatikan).

Auseinander- und zusammenlaufende, steigende und fallende Kurven, begleitende und gegenläufige Linien, Ausbauchungen und Einziehungen verbinden sich in freier Symmetrie zu einer einheitlichen Bekrönungsform.

Beispiele von Richtungswechsel im Ornament.

(Zu Art. 113.)

ftets ohne besondere Überlegung künstlerisch nutzbar gemacht würde. Aber bekanntlich werden gerade die einfachsten, scheinbar selbstverständlichen Lösungen in der Regel erst nach vielen Umwegen gefunden.

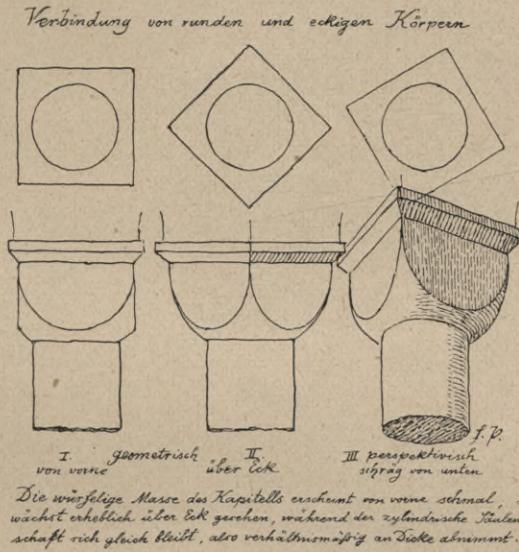
Abb. 101.



Richtungskontraste: die Hauptrichtungen der Mittelgruppe und der Eckblätter steigen wie der Pilaster selbst empor, während die Eckvoluten nach unten gerollt sind und dementsprechend auch die Überschläge der Akanthusblätter. Richtungsänderungen in den Früchten über der Maske. Die sich neigenden Ähren bereiten auf den Volutenansatz vor usw.

Dem klassischen Tempelbau der Griechen, welchem durch die weise Sparfamekeit in der Verteilung des Reichtumes ein besonders monumentales Gepräge verliehen wurde, gingen komplizierte reiche Formenhäufungen des Orients als Vorstufen durch Jahrtausende voraus. Gerade das Abstoßen des Übermaßes von schmückenden Einzelformen und das kraftvolle Zusammenfallen zu einem einheitlichen Organismus gehört zu den größten Verdiensten der griechischen Baukünstler. Der Unbegabte wie der Anfänger denkt in der Regel: „Viel hilft viel“ und glaubt mit möglichst reicher Ornamentierung den größten Eindruck erzielen zu können. So hängen sich die Südsee-Infulanerinnen schmückende Ringe in die Nase und in die Ohren und an die Arme und Beine, selbst in die Lippen, und geben dem ganzen Körper noch dazu einen dauernden Schmuck durch ornamentale Tätowierung. Bei

Abb. 102.
(Zu Art. 112.)

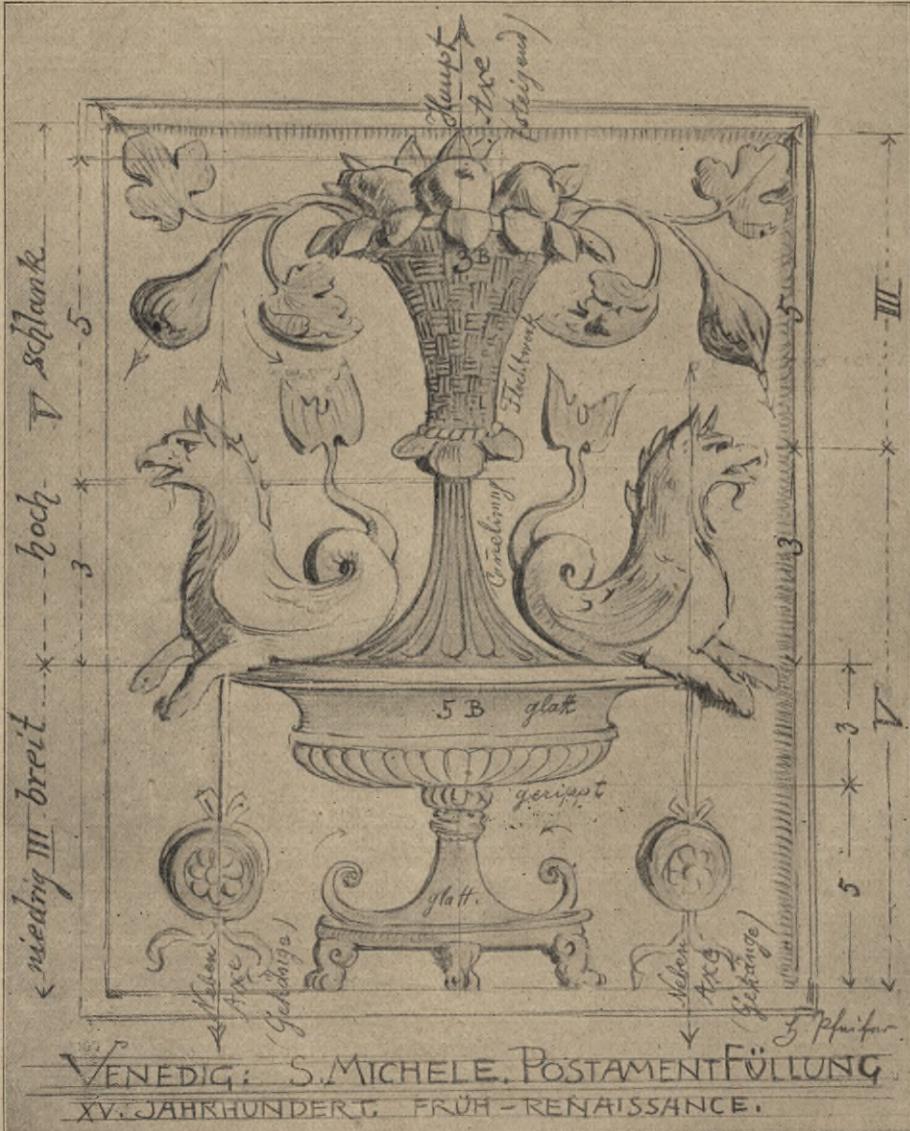


uns sind es die Emporkömmlinge, welche sich nach Kräften „aufdonnern“. Ein vornehmer, verfeinerter Geschmack ist zurückhaltender im Schmuck; er weiß durch Gediegenheit und durch die Kraft des Kontrastes der Gegensätze ungleich eindringlicher und andauernder zu fesseln. Der eigenartige hohe Reiz der besten Bauten aller Zeiten beruht zum großen Teile auf einer sinngemäßen Zusammenfassung des Reichtumes an charakteristischen Punkten — Portalen, Giebeln, Türmen usw. — neben großen schlichten Wandflächen und Baumassen; nur so kann das Ornament zu erfreulicher Geltung gelangen. Die Beispiele und Gegenbeispiele in Abb. 109 bis 112 (mit den zugehörigen Erläuterungen) mögen weiterhin zur Veranschaulichung dienen.

Die vielen Veröffentlichungen interessanter Ornamente, Erker und schöner Einzelheiten von alten Kirchen, Schlössern, Rathäusern, Wohnhäusern usw. haben viel Unheil dadurch angerichtet, daß sie die große Schlichtheit der sie umgebenden Wandflächen, die Einfachheit der benachbarten Gebäudegruppen usw. nicht mit in das Auge faßten; es fehlte der Blick für die Ergänzung durch den Gegensatz. Immer wieder muß hingewiesen werden auf den hohen künstlerischen Wert

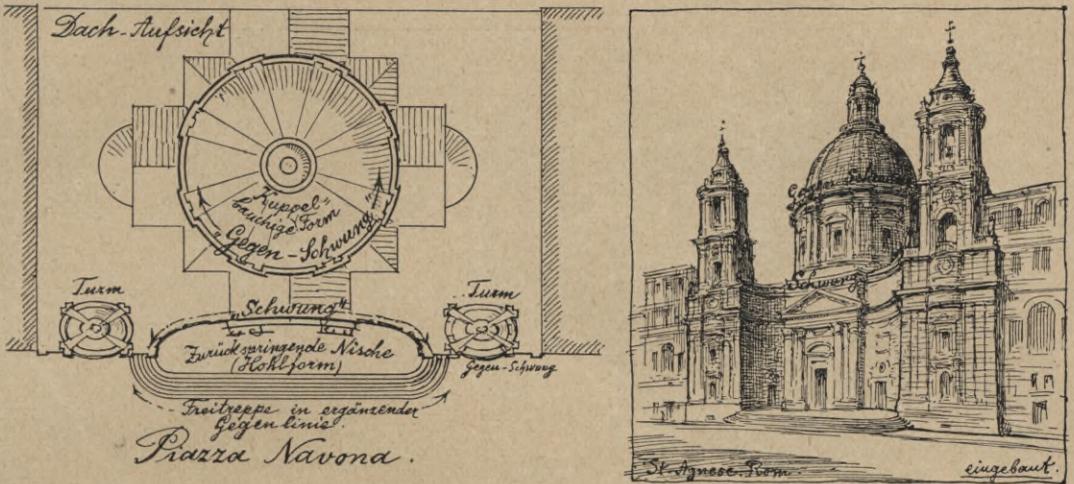
des Weglassens von Ornamenten da, wo sie nicht hingehören, wo sie keine innere Berechtigung haben, und auf die Wichtigkeit, zuerst gute Konstruktionen und zweckmäßige Formen zu schaffen, bevor man überhaupt anfängt zu ornamentieren. Eine schlechte Architektur kann auch durch die reichste Ornamentik nicht mehr „herausgeriffen“ werden. Vgl. Art. 102 „Wolkenkratzerornamente“.

Abb. 103.



Wer die umgestaltende Kraft des Gegensatzes kennt, der wird viele gegebene Verhältnisse künstlerisch auszunutzen verstehen. Z. B. ermöglicht uns die Nachbarschaft schöner Bäume, die Außenseiten eines Landhauses ohne jedes Ornament dennoch sehr ansprechend erscheinen zu lassen, einfach dadurch, daß wir die

Abb. 104.



Sant' Agnese zu Rom.

Der perspektive Reiz der „Gegenlinien“ von Schwung und Gegenschwung (Contraposto) mit den Effekten der gegenläufigen Licht- und Schattenführung ist im Aufbau der Kirche Sant' Agnese zu Rom nicht willkürlich komponiert, sondern aus dem Wesen der Aufgabe heraus entwickelt: durch die zurückspringende Nischenform der eingebauten Fassade wird eine Art Vorhof gebildet, während die bauchige Form der Kuppel der Ausdruck der inneren Gewölbeform ist. Die Rundungen der Türme und der Freitreppe bilden nochmals einen leichten ergänzenden Gegenschwung zur Hohlform der Fassade; die eingezogene Umrißlinie der Turmspitze kontrastiert mit der Kuppelbauchung. — Verbindende Kraft des Hauptgesimses und der Attika.

Ähnliche Anordnung zeigt die Dreifaltigkeitskirche in Salzburg; nur ist dort die Vorhojnische noch tiefer.

Abb. 105.



Dekoratives Wandgemälde von Makart. „Tizian“. Bogenfeld im Treppenhaus des kunsthistorischen Hofmuseums zu Wien.

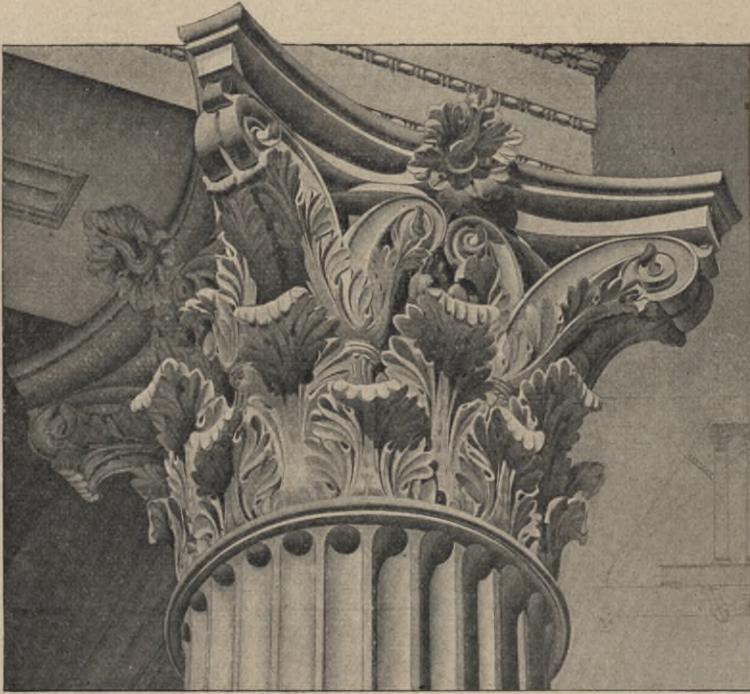
Richtungskontraste: Gegenläufigkeit der Hauptlinien; begleitende Richtung der sekundären Kompositionslinien!

Helligkeitskontraste: Gegenläufigkeit der Tontiefen. Die nackte Frauenfigur hell auf dunkel, die männliche Gewandfigur dunkel auf hell.

Dazwischen vermittelnde Untertöne als milde Kontraste.

Man vergleiche die Wirkung der Richtungsgegensätze in vielen Kompositionen des Michelangelo (z. B. Abb. 144); ebenso in der bekannten Klinger'schen Pietà und anderen neuen Gemälden; oder in den Phidias'schen Giebelfiguren des Parthenon.

Auch in der Landschaft spielt der Kontrast hoher Baumgruppen und breiter Ebenen eine wichtige Rolle.



*Korinthisches Kapitell vom Tempel des Mars Ultor
in Rom⁴²⁾.*

Schwung und Gegen Schwung (Contraposto) in Kelch und Deckplatte sind für die Unteransicht berechnet. In der geometrischen Zeichnung der Vorderansicht kommt der eigentliche Linienreiz des korinthischen Kapitells nicht zur Geltung.

Die Analogien zwischen Kapitell und Gebälk mit Kranzgefäßen hat Aug. Thiersch in seiner „Proportionslehre“ (siehe Teil IV, Halbband 1 dieses „Handbuches“) klargelegt. Ohne diese Analogieen also z. B. an den senkrecht emporschießenden „Dienstern“ eines gotischen Pfeilers wäre ein korinthisches Kapitell unerträglich. Vgl. Art. 156 und Abb. 170, 172 und 173.

regelmäßigen Rechtecksflächen der hellen geputzten Wände in Kontrast setzen zum reichen Linienpiel und zur tiefen Farbe der Bäume.

So kann jede Form und jede Farbe, ohne daß an ihr selbst eine Änderung vorgenommen wird, lediglich durch das Danebensetzen der entsprechenden Kontrastform oder Kontrastfarbe in ihrer Wirkung auf unser Auge wesentlich umgeändert werden. Mit anderen Worten: unser Auge kann durch den Kontrast sehr leicht getäuscht werden, in günstiger und in ungünstiger Weise.

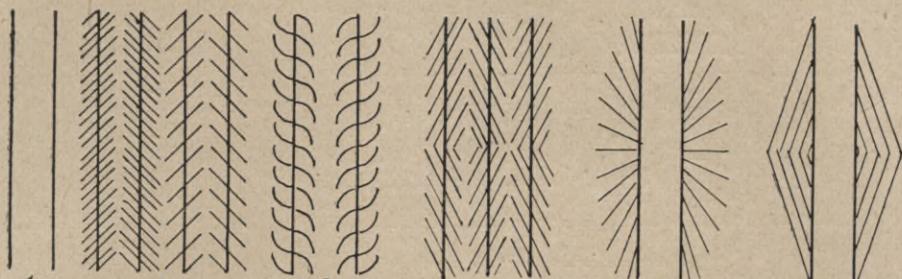
Helligkeits-Kontraste.

Befonders deutlich tritt diese Erscheinung in den Gegenfätzen der Helligkeit zutage. Niemand würde auf den ersten Blick glauben, daß die zehn kleinen Kreisflächen in Abb. 63 gleich dunkel sind. So „treibt ein Ton den anderen“ vor oder zurück, je nach dem Unterschied.

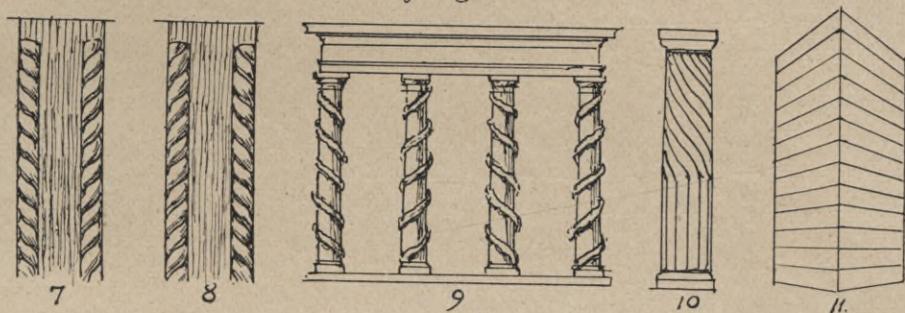
118.
Hell und
Dunkel.

⁴²⁾ Nach: D'Espouy, H. *Fragments d'architecture antique*. Paris.

Geometrisch-optische Täuschungen. „Zöllnersche Figuren“.



1 Die Parallelen erscheinen durch die schrägen Striche auseinander- oder zusammenlaufend oder durchgebogen.



7 u. 8. Gleichstarke Holzpfosten mit Tauornament erscheinen je nach der Drehrichtung der Tause oben dünner oder dicker als unten.

9. Säulen, mit Girlanden in Wechselrichtung umwunden, sehen schief aus.

10. Durch den Richtungswechsel der Kannelierung erscheint die Säule geknickt.

11. Ein Turmschaft ohne Verjüngung wirkt perspektivisch oben dicker und in der Mitte dünner

Der Ornamentiker muß mit dieser Erscheinung rechnen und sie zu seinem Vorteil auszunutzen suchen. Er kann manche anscheinend verunglückte Lösung durch irgendeinen gut gewählten Nachbarbton wieder „herausreißen“; ja er kann oft aus der Not eine Tugend machen. Die Meister der Barockzeit arbeiteten, wie mit den Richtungskontraften, so auch mit den Helligkeitskontraften ganz zielbewußt auf die stärksten Effekte von Licht- und Schattenmassen hin, im großen und im einzelnen, in den Fassaden, Innenräumen und Ornamenten ihrer Kirchen- und Schloßbauten. Sie wußten aber aus Erfahrung, daß die großen Gegensätze von Hell und Dunkel gewisse Vermittlungen verlangen, daß unser Auge nicht gleichzeitig im blendenden Sonnenlicht und im dunklen dämmerigen Innenraum zu sehen vermag. Wie raffiniert sind oft die Fensteröffnungen über den Emporen so weit zurückgelegt, daß man vom Kirchenschiff aus überhaupt kein Fenster sieht, also nicht durch das unmittelbare Himmelslicht der Fensterflächen geblendet wird, sondern nur den Stimmungsvollen hohen „himmlischen“ Lichteinfall empfindet. Magische, fast theatralische Lichteffekte sind an den Hochaltären mancher Barockkirchen erzielt durch versteckte Anordnung von Fenstern im hohen Chor (z. B. im

Einige ornamentale Teilungsarten des Halbkreisfeldes.

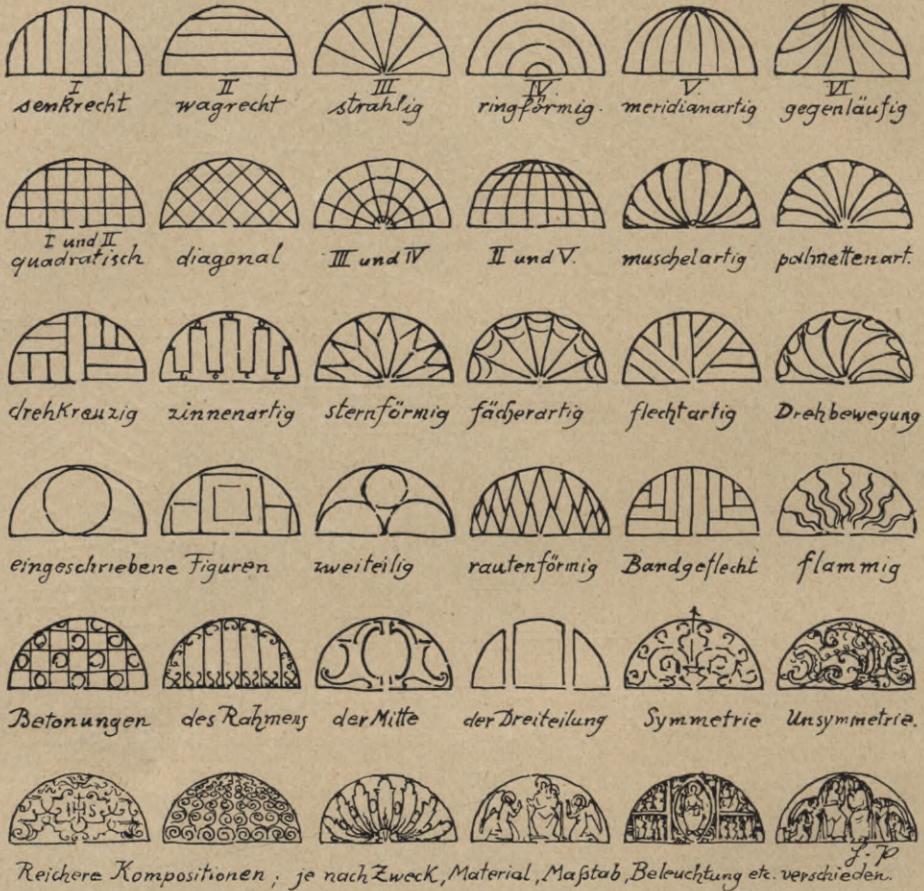


Abb. 109.

Gegenbeispiel zu Abb. 110 u. 111:
Mangel an klaren Kontrasten.

Die Häufung von zu vielen ähnlichen runden und gleichwertig reichen Ornamenten bringt eine ungünstige kleinliche Gesamtwirkung hervor.

Kloster Weltenburg a. Donau, einem Meisterwerk der Rokoko-Dekoration; veröffentlicht in „Kunstdenkmäler von Bayern“ IV. 7. München 1922).

Der große Gegensatz von Licht und Schatten wird durch die zarten Schattierungen innerhalb der beleuchteten Flächen und durch die Reflexlichter innerhalb der Schattenmassen zu einer innigeren Wechselwirkung, zu einem harmonischen Kontrast gesteigert.

Es ist jedoch sehr schwierig, Licht und Schatten richtig gegeneinander abzuwägen; es gelingt nur durch gewissenhafte Schulung des Auges. Der Dilettant zeichnet zu viele schattige Halbtöne in die Lichter, zu viele Reflexe in die Schatten

Abb. 110.

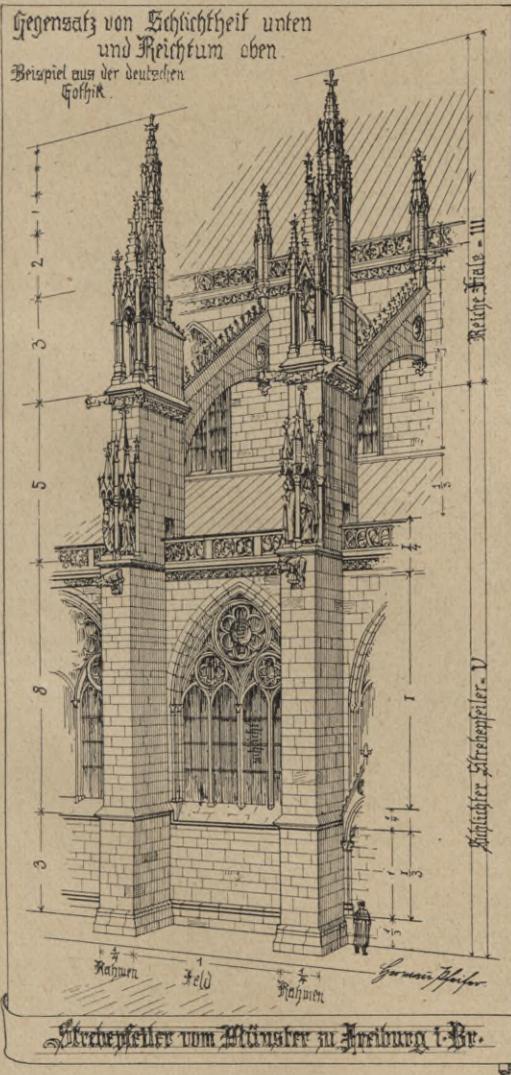
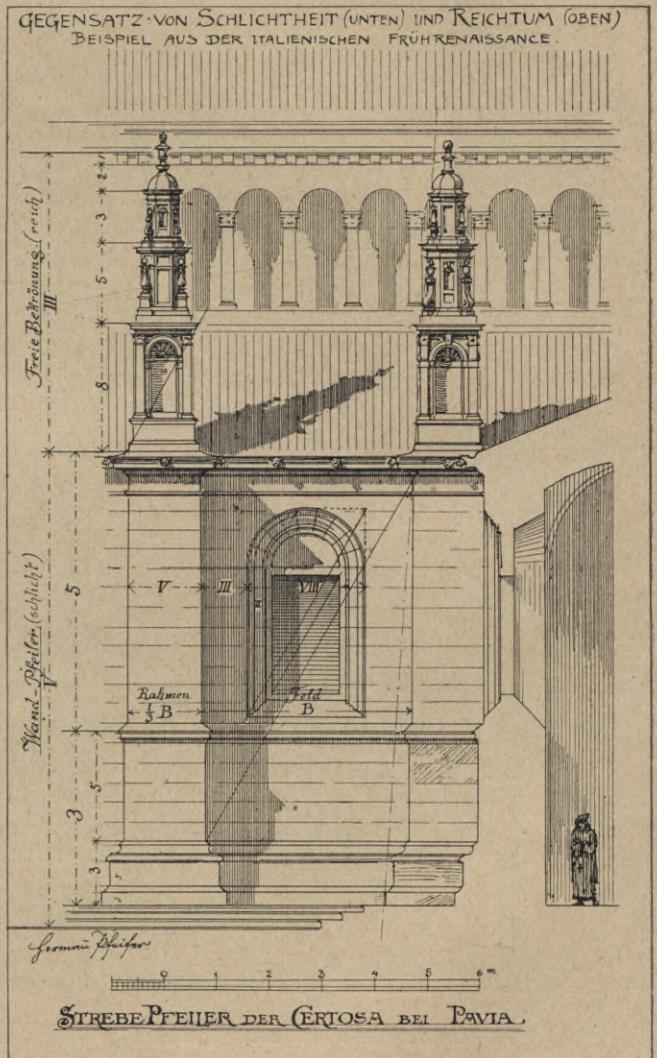


Abb. 111.

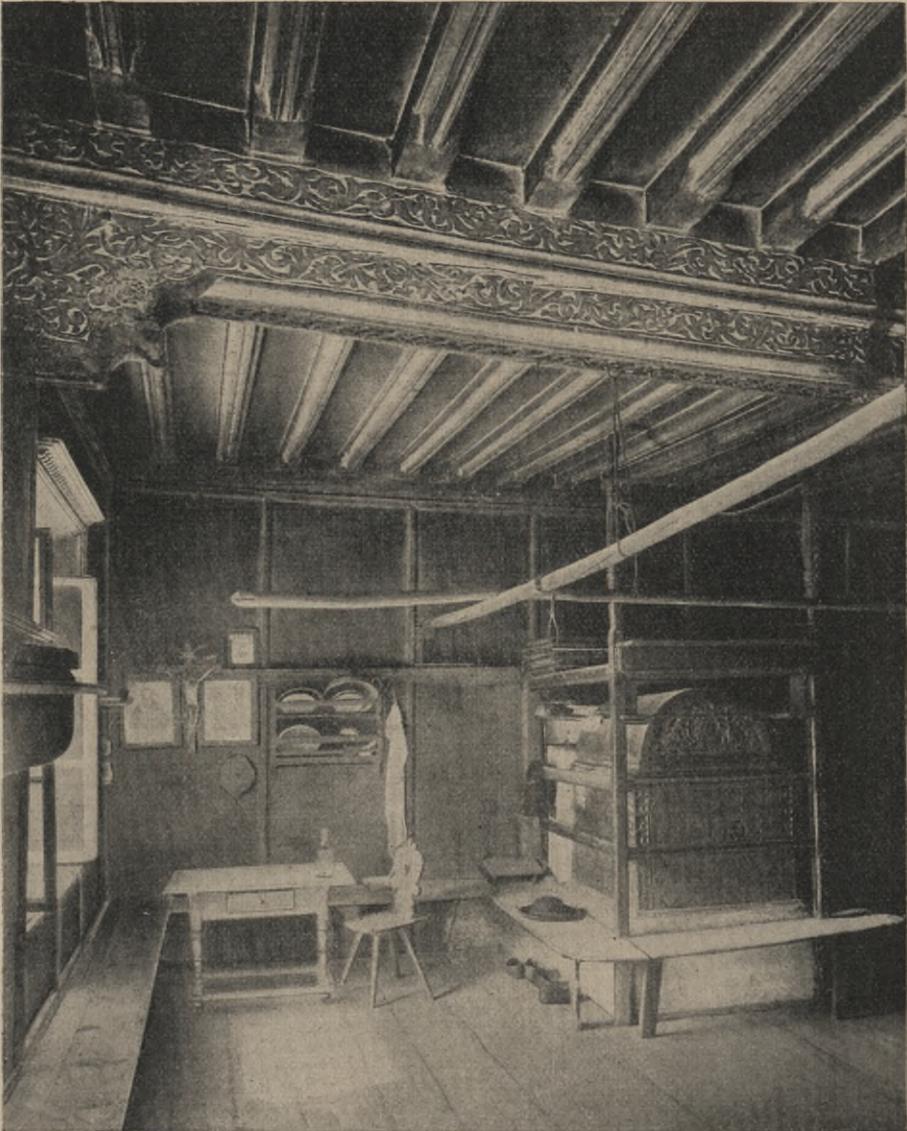


Gute Verteilung von architektonischem und ornamentalem Reichtum und großer, schlichter Fläche.

Übersetzung desjenigen architektonischen Gedankens aus der Formensprache der deutschen Gotik in die Ausdrucksweise der italienischen Frührenaissance.

und bringt dadurch nur Unruhe und Unklarheit zustande; er weiß eben weder die Lichter zusammenzuhalten, noch die Schatten; er verfäulst also, dem Hauptkontrast von Licht und Schatten alle Einzelheiten unterzuordnen. Deshalb verfehlt der Dilettant auch nicht, charakteristisch zu skizzieren, weil er zu viele Einzelheiten geben will und dabei die großen Hauptzüge der Gesamtwirkung nicht sieht. Dies

Abb. 112.



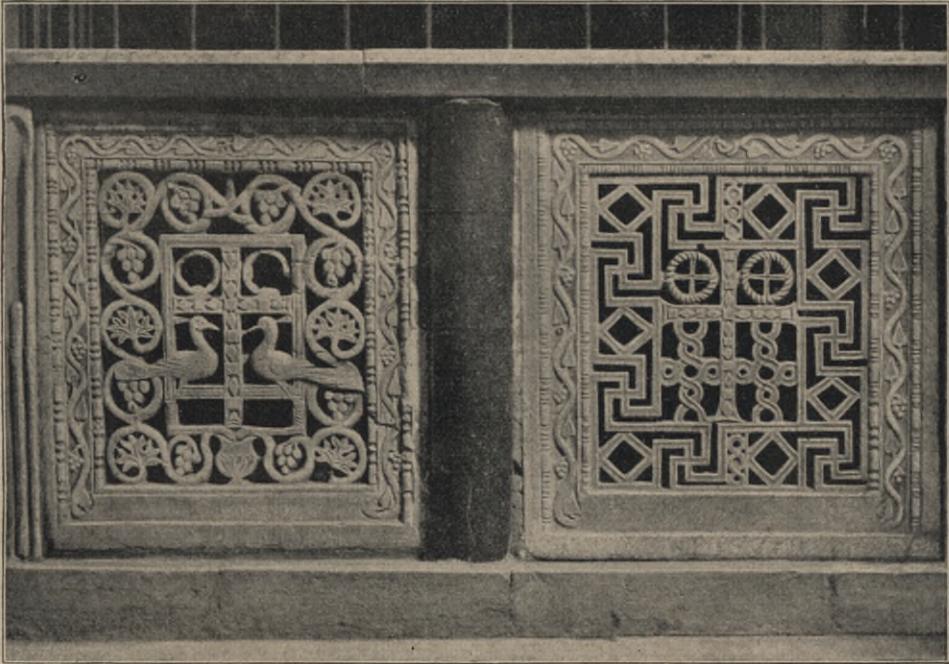
Stube in Sarnthein (Südtirol) mit Holztäfelung und Balkendecke.

Das äußerst sparsam angebrachte Ornament, welches sich auf das Rankenwerk am gewaltigen Unterzug beschränkt, kommt trotz der Flachheit der Schnitzerei sehr gut zur Geltung, weil es an der richtigen Stelle angebracht ist. Durch die großen schlichten Brettafeln der Wand gewinnt es noch an Wirkung. Die einheitliche Behandlung von Fußboden, Wand und Decke in Holz verleiht dem Raume eine harmonische, geschlossene Wirkung und eine behagliche, warme Stimmung.

kann als Hauptmerkmal für alles dilettantische Entwerfen gelten: Übermaß von kleinen Kontrastchen und Mangel an einem großen beherrschenden Hauptgedanken, der alle Teile durchdringt und zusammenhält.

Deshalb fehlt dem Dilettanten auch die Kraft des Stilifierens, weil er nicht vermag, nebenfächliche Einzelheiten abzustoßen und einer stärkeren Gesamtwirkung zu opfern, während der Künstler in jeder Aufgabe das Wesentliche herauszufinden und charakteristisch zu gestalten sich bemüht.

Abb. 113.



Durchbrochene Marmorplatten einer Brüstung vor dunklem Hintergrund.

(Byzantinische Arbeit in Sant' Apollinare Nuovo zu Ravenna.)

Fester Zusammenhang des hellen Steinornaments und gute Verteilung der Durchbrechungen.

(Zu Art. 119, letzter Absatz.)

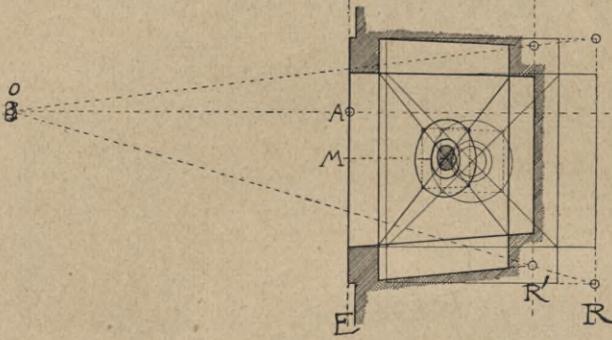
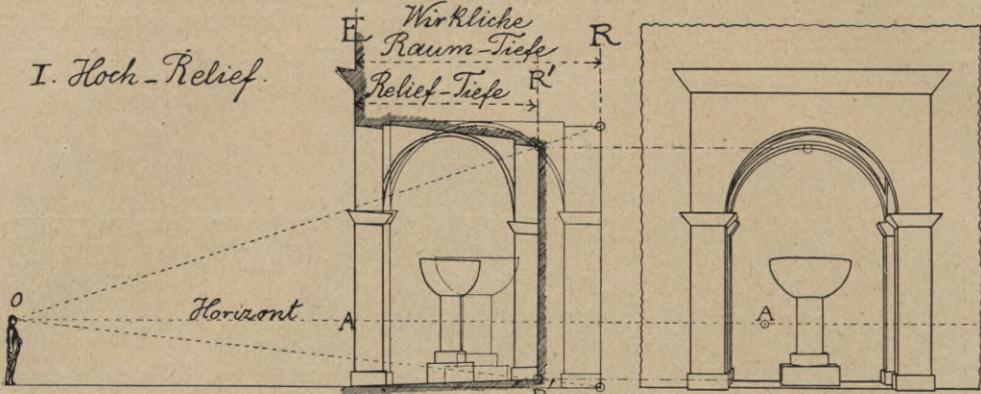
Auf Helligkeitskontraste sind ferner die meisten eingelegten Ornamente berechnet. Elfenbeinornamente in Ebenholz eingelegt wirken hart und nur in ganz feiner, dünnliniger Zeichnung befriedigend. Ruhiger gehen die Intarlien aus hellbraunem und dunkelbraunem Holze zusammen; ebenso die Fußbodenintarlien aus graurotem, lichtgrauem und dunkelgrauem Marmor. Reines Weiß und tiefes Schwarz stehen in größeren Flächen zu scharf gegeneinander; es fehlen die vermittelnden Töne.

Bei den durchbrochenen Ornamenten ist ebenfalls Fläche und Durchbrechung in der Regel verschieden hell; hier ist auf einen festen Zusammenhang der Zeichnung und auf eine gute Verteilung der durchbrochenen Zwischenräume zu achten (Abb. 113). Man vergleiche auch die schönen von *Fr. v. Thiersch* entworfenen

Abb. 114 — I u. II.
(Zu Art. 122.)

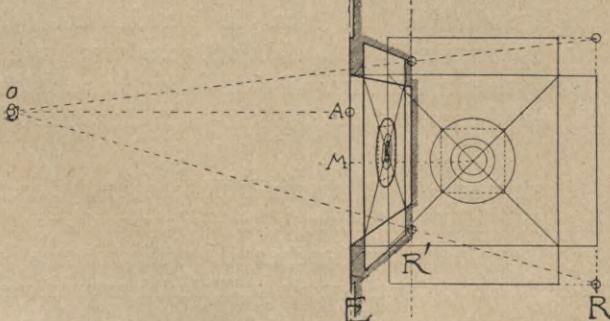
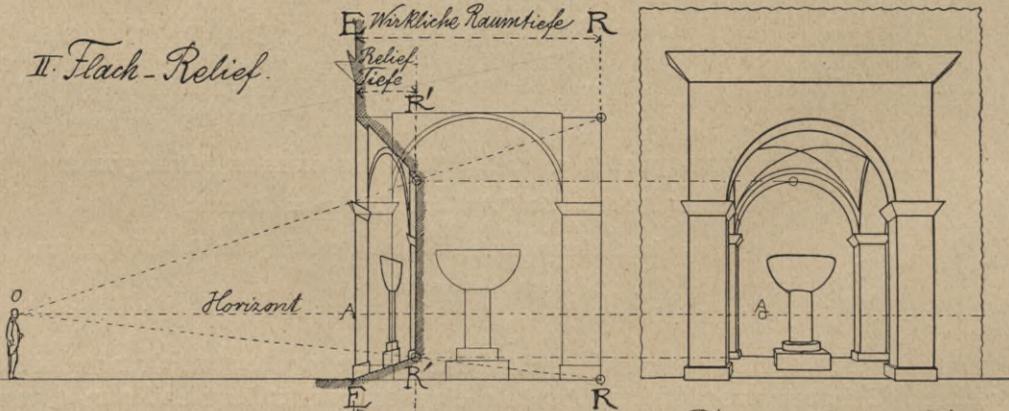
Relief-Perspektive als Grundlage aller Reliefbildung.

I. Hoch-Relief.



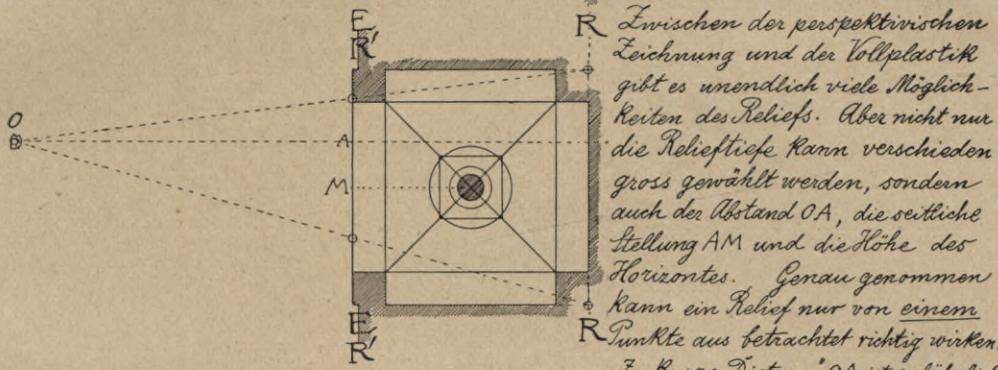
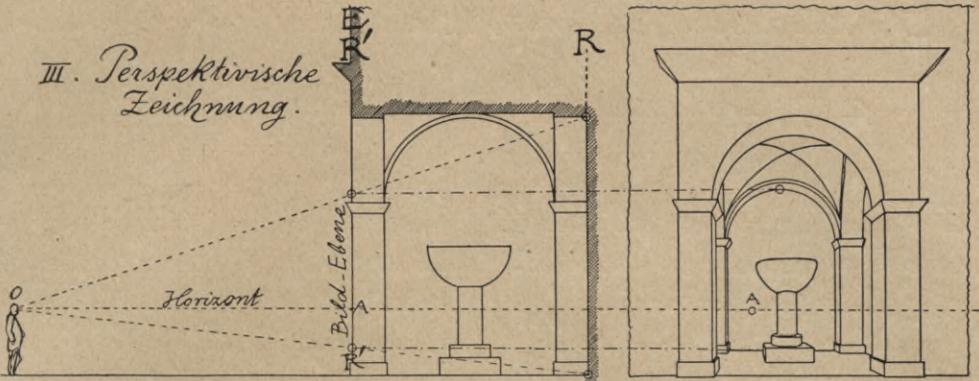
Die vordere Ebene der wirklichen Raumtiefe ist mit E , die Rückwand mit R bezeichnet. Diese Raumtiefe ER wird im Relief zwischen die beiden senkrechten Ebenen E und R' zusammengedrängt. ER' die Tiefe des Reliefs ist im Hochrelief verhältnismässig bedeutend.

II. Flach-Relief.



Im Flachrelief ist die Tiefe ER' verhältnismässig gering, sehr gering z. B. bei den Portrair. Köpfen auf Münzen. Die beiden die Relieftiefe begrenzenden Ebenen E und R' rücken hier sehr nahe aneinander. Wenn sie schliesslich in eine Ebene zusammenfallen, entsteht die perspektivische Zeichnung.

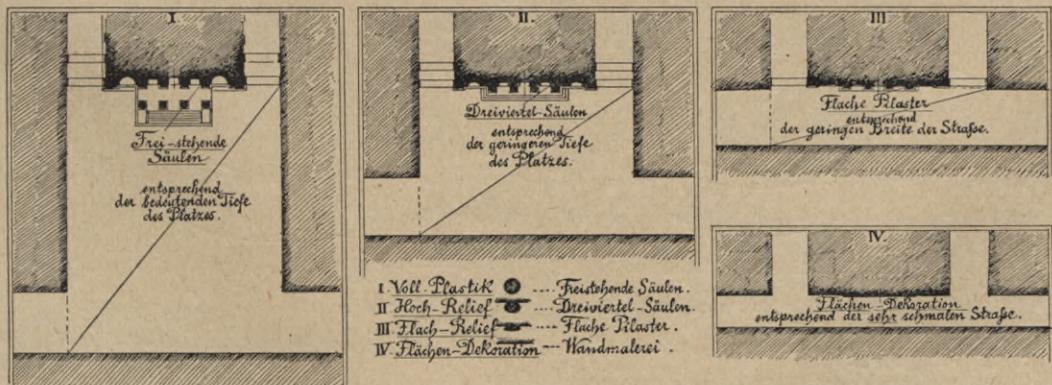
Abb. 114 — III.
(Zu Art. 122.)



Für Schrägstellungen in der Relief-Perspektive gelten dieselben Grundlagen.

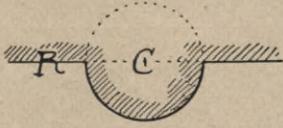


Abb. 115.

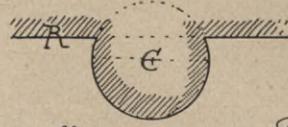


Beziehungen zwischen Relief und Raumtiefe.
(Zu Art. 122 u. 150.)

Plastische Wirkung runder Relief-Formen



Eine Halbsäule, deren Rücklage R genau durch die Mittelaxe C des Säulenschaftes gelegt ist, sieht zerschnitten aus, wirkt unplastisch.



Deshalb wird in der Regel die Mittelaxe C etwas vorge-rückt, damit die plastische Rundung der Säule besser zur Geltung kommt.



Dasselbe gilt von der Relief-darstellung runder Körper.



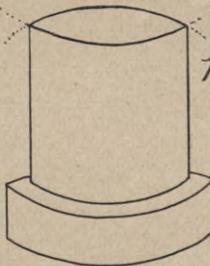
Im Relief ergibt sich dadurch eine leichte Hinterarbeitung bei H. (vergl. Donatello.)



Häufig wird bei Relief darstellungen runder Körper der Fehler gemacht, dass die elliptischen Verkürzungen unrichtig modelliert werden, und zwar am Rande zu flach, in der Mitte zu bauchig.

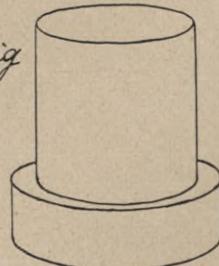


Die plastische Rundung muss im Sinne der Ellipse in der Mitte flacher, an den Rändern dagegen lebhafter gebogen werden, darf also nicht zu gleichmässig gekrümmt sein.



Es ist derselbe perspektivische Fehler, in welchen die meisten Anfänger beim Zeichnen von runden Körpern verfallen.

falsch * richtig



Durch richtige Perspektive kann ein ganz flaches Relief viel plastischer wirken als eine stärker ausgebauchte Form ohne richtige Perspektive.

Füllungen mit durchbrochenem Hintergrund am Justizgebäude zu München in Abb. 51 bis 53; ferner die Abb. 203 u. 225 und Art. 185.

Das Herausheben des Hintergrundes als Durchbrechung von dünnen Marmorplatten, Brettern, Blechtafeln, Schablonen könnte man gewissermaßen als ein negatives Verfahren bezeichnen im Gegensatz zu dem positiven, welches z. B. beim Antragen von Stukkaturen, beim Aneinanderfügen von Stäben zu Gittern usw. sich ergibt.

Abb. 117.



Flachrelief.

Vollplastik.

Mechanische Übertragung einer vollplastischen Büste in ein Relief von gleicher Breite und Länge, aber von geringerer Ausladung der Dicken mittels des „Pfeifer'schen Reliefapparates“.

(Siehe Text Art. 122, S. 117.)

Da bekanntlich helle Flächen größer aussehen, als sie wirklich sind, dunkle dagegen kleiner, so ergibt sich ein verschiedener Eindruck, je nachdem das Ornament hell auf dunklem Grunde oder dunkel auf hellem Grunde steht. Beim Entwerfen der vorhin besprochenen Ornamente ist von Anfang an in der zeichnerischen Darstellung hierauf Bedacht zu nehmen, und zwar umsomehr, je größer die Unterschiede von Ornament und Hintergrund sind.

Der Anfänger hat häufig nur das Ornament allein im Auge und verfäemt es deshalb, die gute Verteilung des Hintergrundes als ebenso wirklamen Faktor zur Erzielung des Gleichgewichtes oder einer anderen beabsichtigten Wirkung mit auszunutzen.

120.
Ornament
und
Hintergrund.

Verschiedene Herstellungsarten des Reliefs.



Horizontal-Schnitt

F = ursprüngliche Fläche

1.) Vertiefte Umrisslinien, eingetätet, eingeschnitten etc.



F = ursprüngliche Fläche.

2.) Koilanaaglyphe (ägyptisch) versenktes Relief, ohne Herausholung des Hintergrundes.



F = ursprüngliche Fläche

3.) Relief mit versenktem Hintergrund. gemeißelt, geschnitten etc. (Platten-Relief)



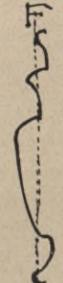
F = urspr. Fl.

4^a) Aufgetragenes Relief, in Stuck, Mörtel, Ton etc. modelliert.



F = urspr. Fl.

4^b) Aufgetragenes Relief mit etwas vertieften Umrissen u (flacher Stuck)



F = urspr. Fl.

5.) Getriebenes Relief: der Hintergrund ist zurück-, die Form ist vorgetrieben.

Bei ähnlichen Breiten der hellen und dunklen Teile, des Mufters und des Hintergrundes geometrischer Ornamente ist nicht selten eine Doppelwirkung zu beobachten, je nachdem das Auge sich auf die helle Zeichnung einstellt oder auf die dunkle; diese beiden ergänzen sich als „komplementäre Ornamente“ in einem gewissen Gegenpiel und Gleichgewicht zu einem neuen einheitlichen Gesamtbilde. Vgl. Abb. 122 S. 118 und Erläuterungen.

121.
Komplementäre
Ornamente.

Abb. 119.



Ägyptische Koilanaglyphe (versenktes Relief)
aus Theben⁴³⁾.

(Jetzt teilweise ausgewittert.)

Diese versenkten und etwas abgerundeten Zeichnungen waren ursprünglich nicht nur in den Innenräumen der Tempel, sondern auch an ihren Außenseiten angebracht und mit farbigen Lokaltönen bemalt. Die Schattierung innerhalb dieser gleichmäßig aufgetragenen Farben wurde durch die plastische, reliefartige Rundung der Figuren erzielt.

In koilanaglyphenähnlicher Behandlung mit sehr tiefer Versenkung war am Hauptportal der Pariser Weltausstellung 1900 ein dekorativer Fries ausgeführt; doch hatte durch die übermäßige Tiefe der eingeschnittenen Umrisse der flächenhafte Zusammenhang der Zeichnung etwas an Klarheit verloren, während in den ägyptischen Originalen immer die große Flächenwirkung gewahrt blieb. Schöne Wiedergaben, namentlich auch der Koilanaglyphen an den Riesensäulen von Luxor und Karnak, finden sich in: Horeau, H. *Panorama de l'Égypte et de Nubie*. Paris 1841 — ferner in: Junghändel, M. *Ägypten*. Berlin u. Kairo — und in fast allen Veröffentlichungen über altägyptische Kunst. Begeisternde Abbildungen in: Jéquier, G. *L'architecture et la décoration dans l'ancienne Égypte*. I—III. Paris 1914—1924.

(Zu Art. 124, 1 u. 225.)

⁴³⁾ Nach: CRANE, W. *Linie und Form*. Leipzig 1901.

Relief.

122.
Relief und
Relief-
perspektive.

Auch die Wirkung des Reliefs beruht auf den Helligkeitsunterschieden der vor- und zurücktretenden Modellierung.

Für das architektonische Ornament, welches mit dem „Relief“ der Architektur in Einklang stehen soll, sind die Gesetze des Reliefs, der plastischen Zeichnung, von größter Bedeutung; es sind im Grunde dieselben Gesetze des perspektivischen Sehens, welche für die Zeichnung in einer Ebene gelten. Abb. 114 — I, II und III veranschaulichen die Grundzüge der Reliefperspektive⁴⁴).

Abb. 120.



Teilstück eines Wandbekleidungs-frieses vom Palaß des Königs Assurbanipal.

Assyrisches Flachrelief, welches deutlich die Entstehung eines Reliefs aus einer Steinplatte erkennen läßt, also mit Recht auf perspektivische Raumentiefe verzichtet und sich auf klare Flächenwirkung beschränkt.

Werkstoff: grauer Alabaſter, welcher ursprünglich jedenfalls in lebhaften Farben bemalt war. Schöne Aufnahmen jener künstlerisch und kulturhistorisch interessanten Reliefdarstellungen von Löwenjagden, Kriegsszenen, Steintransporten auf dem Euphrat und Tigris usw. sind veröffentlicht in: Place, V. Ninive et l'Assyrie. Paris 1867 und in Weber, O. Assyrische Kunst. Bd. 19 von Westheim, P. Orbis pictus. Berlin 1924 (vgl. auch: Perrot, G. & Ch. Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Bd. II. Paris 1884).

Die frühgriechischen Reliefs an Grabstelen, Tempelmetopen usw. zeigen in ähnlicher Weise die Entstehung aus der auf eine Steinplatte gezeichneten Darstellung und waren ebenfalls stets buntfarbig bemalt.

(Zu Art. 124, 2.)

Mit großer Vorliebe hat die italienische Frührenaissance architektonische Reliefperspektiven als Hintergründe figürlicher Darstellungen gebracht (Fassade der Certosa bei Pavia, der Scuola di San Marco in Venedig, Kanzel in Santa Croce zu Florenz usw.), selbst an Stellen, für welche nur ein Flächenornament hätte gewählt werden dürfen; aber die Freude an den damals entdeckten Gesetzen der Perspektive war stärker als das natürliche Stilgefühl für das Schickliche. Zum Glück jedoch wird die beabsichtigte räumliche Tiefenwirkung zerstört durch die schmalen „falschen“ Reliefchatten, welche keineswegs den breiten Schattenmassen der dargestellten

⁴⁴) Ausführlicheres in: BURMESTER, L. Grundzüge der Reliefperspektive. Leipzig 1883.

Raumtiefen entsprechen; und so bleibt letzten Endes doch wieder ein gewisser flächenhafter Eindruck jener Reliefperspektiven bestehen im Gegensatz zu den illusionistisch gemalten Perspektiven eines Pater Pozzo, oder eines Tiepolo, welche durch naturalistische Licht- und Schattentiefen die raumabschließenden Flächen völlig aufzulösen suchten und vermochten.

Dieselben Gesetze der Übertragung einer Architektur aus dem Vollkörperlichen in irgendeinen einheitlichen Maßstab der Reliefhöhe — sehr flaches, flaches, hohes.

Abb. 121.



„Jonas-Fries“

an einem alten Fachwerkhause in der Stecherstraße zu Braunschweig⁴⁵⁾.

Auf der einheitlichen lotrechten Fläche der Fußschwelle und der Fußstreben neben den Ständern wurde offenbar die figürliche Komposition zuerst im Zusammenhange aufgezeichnet, wobei die größeren Figuren — Abraham und der über den Tod triumphierende Heiland — über die Fuge hinweggreifen und so die verschiedenen Konstruktionsteile zu einer größeren Gesamtwirkung zusammenfassen. Dann wurde der Hintergrund schräg zurückgeschnitten und den Figuren eine leichte Rundung gegeben: einfachste Herstellung eines plattenartigen Reliefs.

(Zu Art. 124,2).

sehr hohes Relief — gelten ebenso für alle anderen Körper, insonderheit für die menschliche Figur. Über die plastische Wirkung runder Reliefformen giebt Abb. 116 einigen Aufschluß.

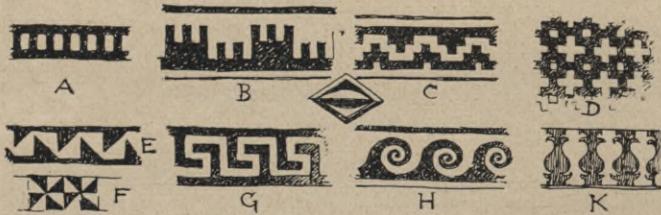
Zur Überfetzung der Vollplastik, z. B. einer Büste, in ein Relief von bestimmter einheitlicher Flachheit oder Erhabenheit (Abb. 117) wurde auf meine Veranlassung und gemeinschaftlich mit mir von Professor Paul Pfeifer ein Reliefapparat kon-

123.
Relief-Apparat.

⁴⁵⁾ Nach: Architekton. Studienblätter, herausgeg. vom Akad. Archit.-Verein Braunschweig. Heft IX.

fruiert, welcher die Breiten und Höhen des Originalmodells beibehält, dagegen die Ausladungen in einem einheitlichen Verhältnis verkleinert. Je nach dem Einstellen kann diese Verkleinerung der Dicke z. B. $\frac{1}{20}$ oder $\frac{1}{10}$ oder $\frac{1}{4}$ oder $\frac{1}{2}$ oder $\frac{3}{4}$ der wirklichen Größe betragen, je nachdem es sich um die Herstellung eines ganz flachen Medaillons, eines Flachreliefs, eines mittelstarken oder eines Hochreliefs handelt. Abb. 117 zeigt nebeneinander das vollplastische Original und das mit dem Apparate mechanisch hergestellte Relief daneben. Selbstverständlich kann damit ebenso ein Hochrelief in ein beliebig flaches Relief überfetzt werden.

Abb. 122.



„KOMPLEMENTÄRE ORNAMENTE“: Positive und negative Bilder, Muster und Hintergrund, ergänzen sich in mehrfacher Betrachtungsweise der hellen oder der dunklen Zeichnung zu einem einheitlichen Gesamteindruck.

(Zu Art. 121, S. 115.)

A. 1. Helle Rechtecke, oder 2. dunkle Leiter: 3. im Ganzen: dunkles Band mit hellern Feldern.

B. 1. Helle Zinnen nach unten, 2. dunkle Zinnen nach oben, 3. volles Gleichgewicht: verknüpfende Bordüre.

D. 1. Helle Kreuze und Quadrate, 2. dunkle durch Stege verbundene Vierecke, 3. im Ganzen: reiches Gesamtmuster, orientalischer Teppich.

E. 1. Helles eigenartiges Zickzackmuster, 2. dunkle nach innengerichtete dreieckige Sägezähne, 3. im Ganzen: lebhafter Ornamentstreifen.

G. 1. Helle fortlaufende Mäanderlinie, 2. dunkle nach innen greifende Winkelhaken, 3. im Ganzen: griechischer Friesstreifen.

K. Die hellen und dunklen Flächen zeigen gleiche Form, sind aber im Wechsel nach unten und oben gerichtet (z. B. Bretterbrüstungen des Tiroler Bauernhauses in Laubjägerarbeit, balusterähnlich).

Dieser Reliefapparat ist nicht zu verwechseln mit dem sog. plastischen Storchschnabel, welcher sämtliche Abmessungen gleichmäßig verkleinert oder vergrößert, also eine Büste als Büste, ein Hochrelief als Hochrelief usw. wiedergibt, nur in anderem Maßstabe. Der plastische Storchschnabel wird besonders häufig verwendet zur Übertragung von größer modellierten Portraitreliefs, Wappen und Ornamenten in den kleinen Maßstab von Münzen und Plaketten, wodurch leider jene handschriftliche Frische und Unmittelbarkeit verloren geht, die wir an den Münzen der Antike, des Mittelalters und der Renaissance bewundern, welche in dem Maßstab der Ausführung entworfen wurden.

Dabei ist allerdings zu beachten, daß jenes mit dem Apparat (Abb. 114) hergestellte Relief einer Perspektive mit unendlich ferner Auffstellung entspricht, also am besten aus etwas größerer Entfernung wirkt. Reliefs mit kurzer „Distanz“ der zugrunde gelegten Perspektive geben nur aus der betreffenden geringen Entfernung und nur von dem einen Augpunkte aus ein richtiges Bild; jede Änderung des Stand-



Antikes Flachrelief, in frischem Stuck angetragen.

(Jetzt im Nationalmuseum zu Rom.)

Man beachte die Frische der Modellierung, das leichte Einschreiben der Umrisse in den weichen Grund, das plastische Anschwellen und Ausklingen der Flügel- und Faltenformen. Trotz gewisser Fehler in den Proportionen wirkt die Figur durch die flüssige Linienführung doch sehr gut dekorativ.
(Zu Art. 124, 3 u. 237.)

punktes muß gewisse Verzerrungen herbeiführen, ebenso wie dies für alle perspektivischen Zeichnungen gilt.

Die verschiedenen Arten der Entstehung des Reliefs sind bestimmend für seinen Stil (Abb. 118).

Abb. 124.



Teilstück vom Palaß Bevilacqua zu Verona. (1532 von San Michele erbaut.)

Einheitlichkeit des starken „Reliefs“ der Architektur (Halbfäulen) und des starken Reliefs der Zwickelfiguren, Löwenköpfe und Fruchtgehänge.

In einer flachen Pilastrfassade würde solch hohes Relief die Harmonie stören, es würde „herausfallen“. Dagegen stimmen z. B. die vollplastischen Figuren im Giebfelde des Parthenon sehr gut zusammen mit den vollen, freistehenden Säulen unter dem Giebel; daselbe gilt von den berühmten „Äginetenfiguren“ in den Giebfeldern des Aphaia-Tempels auf Ägina: siehe Abb. 125.

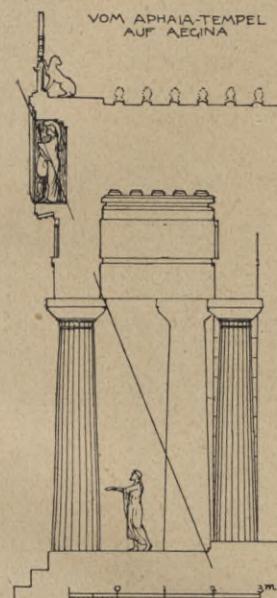
1. Verfenken der auf eine Platte gezeichneten Umrißlinien und Abrundung der verfenkten Form (ägyptische Koilanaglyphe); der Zwischengrund der Zeichnung bleibt in der ursprünglichen Fläche stehen (Abb. 118,2 u. 119).

2. Herausholen des Hintergrundes der auf eine Platte gezeichneten Darstellung und leichte Abrundung der Formen: assyrisches und griechisches Relief, Flachschnitzereien ufw. (Abb. 118,3, 120 u. 121).

3. Auftragen einer plastischen Zeichnung in Ton, Wachs, Plafillin oder Stuck auf einem regelmäßigen Grunde, für Terrakotten, Bronze-, Blei- und Eisenguß, für Stuckantragungen ufw. Auf weichem Hintergrunde können die Konturen leicht eingeschrieben und zur Erhöhung der Reliefwirkung mitbenutzt werden (Abb. 118,4a u. b, sowie Abb. 123 und Art. 236 u. 237).

4. Vortreiben der plastischen Form und gleichzeitiges Zurücktreiben des Hintergrundes: in getriebenem Kupfer-, Eisen-, Messingblech ufw. (Abb. 118,5). Vgl. auch Abfchn. 2, Kap. 2.

Abb. 125.



Die Vollplastik der Figuren des tiefen Giebelfeldes harmonisiert mit den vollplastischen Säulen der tiefen Vorhalle.

Für die Flachheit oder Höhe des Reliefs ist außer gewissen praktischen Rücksichten seine Umgebung und Beleuchtung maßgebend.

Das Zusammenstimmen des Reliefs mit seiner Umgebung ist aus Abb. 115 (Straßenbreite und Platztiefe) und aus Abb. 124 und 125 ersichtlich.

Nach dem ausgedehnten Königsplatze zu hat das Reichthaus in Berlin außer den Vollsäulen des Giebels Dreiviertelsäulen als Wandgliederung und dementsprechend fast vollplastische Köpfe an den Schlußsteinen; an der verhältnismäßig schmalen Sommerstraße sind Pilaster und flachere Ornamente gewählt. (Vgl. auch die Bemerkungen über das Relief in Art. 149 bis 151 und zu Abb. 198.)

Kontrast.

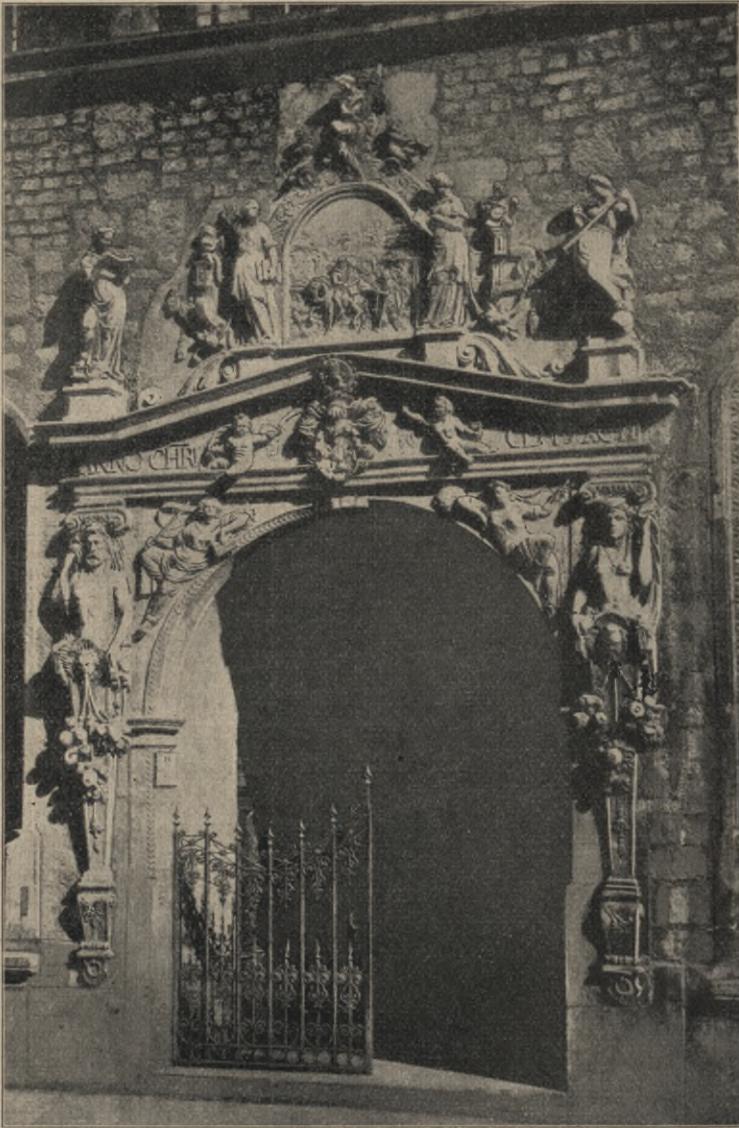
Mit dieser Betrachtung des Zusammenstimmens von Relief und Umgebung betreten wir das wichtige Gebiet der harmonischen Verbindung von Gegenfätzen, welches wir allerdings schon öfters gestreift haben. Stets wird dieses Zusammenstimmen im Hinblick auf die beabsichtigte Gesamtwirkung vorzunehmen sein.

Je stärker zwei Gegenfätze sind, desto inniger müssen sie verbunden werden, wenn sie zu einer künstlerischen Einheit, zu einem harmonischen Kontrast verschmelzen sollen. Es sei hier auf Abb. 124, 125 und auf das Gegenbeispiel in Abb. 126 hingewiesen.

Die Mittel, durch welche dieser harmonische Kontrast erzielt werden kann, sind sehr mannigfaltig. Der Gegensatz z. B. von Architektur und Ornament kann durch klare Über- und Unterordnung (Abb. 132 bis 135), durch Einheitlichkeit des Materials, der Proportionen (Abb. 74 u. 88), der Farbe, des Reliefs, des Maßstabes, des Geschmacks, des Grundgedankens und durch andere bindende Gesetzmäßigkeiten harmonisiert werden. Innerhalb eines Bauwerkes sollte stets ein einziger,

125.
Verbindung
von
Gegenfätzen
zu einem
harmonischen
Kontrast.

Abb. 126.



Reliefschmuck am Portal des Martineums zu Braunschweig (1592), welcher neben den ursprünglich glatt verputzten Flächen voll zur Geltung kam.

Die zierliche Ornamentik wird jetzt durch das rohe Bruchsteinmauerwerk der Wand, welches bei einer „Restauration“ bloßgelegt wurde, empfindlich geschädigt. Je zierlicher ein Ornament ist, desto ruhiger muß seine Umgebung gehalten werden, damit es durch diese nicht totgemacht wird. Rauhes Bossenmauerwerk verträgt in seiner Nachbarschaft auch etwas derbe, großflächige Ornamentik. In dieser Art harmonisiert sind z. B. die wuchtigen Sockelornamente am Kyffhäuserdenkmal von Bruno Schmitz.

(Zu Art. 125.)

ftarker, schöpferischer Wille und Geschmack alle Teile durchdringen und alle Gegenfätze dadurch zusammenhalten, daß er sie in innige Beziehung zueinander bringt.

In dieser Beziehung gibt uns wertvolle Aufschlüsse der Kontrast der Bewegungen der menschlichen Figur in der Verschiedenheit der Stellung der einzelnen Glieder. Vgl. Abb. 127, 128 u. 129 und die zugehörigen Erläuterungen. Es sei hier nur auf den bekannten Kontrast von Standbein und Spielbein (Abb. 128) hingewiesen, welchen wir in den meisten klassischen Figuren verkörpert finden, wobei die Kontrastwirkung der Bewegung in den Armen, Schultern, Händen usw. weitergeführt ist.

126.
Kontraste
in der
menschlichen
Figur.

Abb. 127.

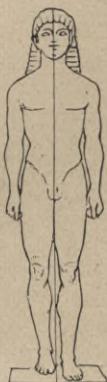


Abb. 128.

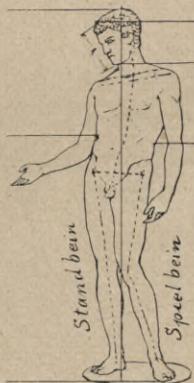
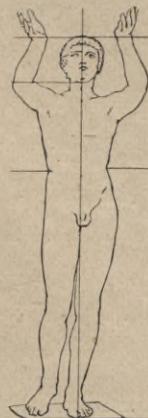


Abb. 129.



Kontraste in der Stellung der menschlichen Figur.

(Zu Art. 126.)

Herbes Marmorstandbild der frühgriechischen Kunst: Apollo (archisch).

Straffe Haltung. Der Körper ruht auf beiden Beinen; die Arme liegen fast streng symmetrisch in starrem Parallelismus eng an, aus Gründen einer noch nicht raffinierten Steintechnik und eines monumentalen Empfindens für den Ernst einer Götterfigur.

Weichlichere Statue aus der „Blütezeit“ der griechischen Kunst, für Bronze komponiert.

Der Körper ruht auf dem Standbein, wodurch die Hüfte mehr hervortritt und wodurch mannigfaltige Kontraste der Richtungen, Überschneidungen, Verkürzungen usw. entstehen. Dem stärker bewegten linken Bein entspricht der mehr gebogene rechte Arm: Gleichgewicht.

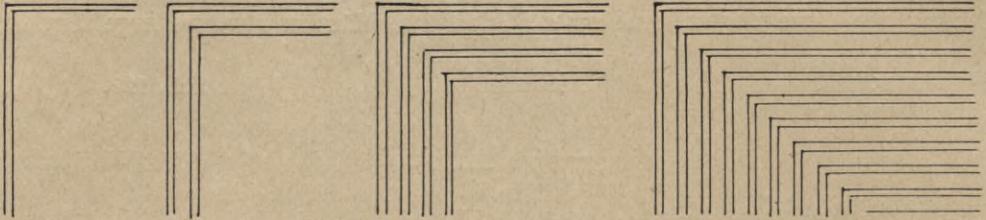
Bronzestatue, ebenfalls aus der „Blütezeit“ der klassischen Kunst.

Betende, feierliche Haltung des Körpers in freier Symmetrie. Standbein und Spielbein sind leicht unterschieden. (Vgl. Art. 126). In besonderen Fällen kann die Figur wohl auch gleichfest auf beiden Beinen stehen; man denke an die reckenhafte Gestalt des heil. Georg von Donatello.

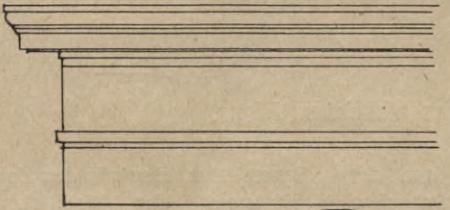
Alle Kontraste in der Bewegung einer Figur sollten aber ohne Zwang herbeigeführt erscheinen, also nicht nur einem abwechselungsreichen Linienspiele zuliebe, sondern aus einer einheitlichen inneren Stimmung heraus entwickelt sein. So können die vielen einzelnen Gegenfätze in der Bewegung einer Figur durch eine einheitliche Absicht, durch einen einheitlichen Gedanken zu einem harmonischen Kontrast verschmolzen werden.

Die vollendeten Meisterwerke der Plastik machen nie den Eindruck, daß der Körper oder ein Teil der Gliedmaßen lediglich des Kontrastes wegen eine gewisse Stellung erhalten hat. Der Kontrast ist hier nur Mittel zum Zweck, zur Erreichung des beabsichtigten eigenartigen Ausdruckes einer inneren Stimmung, eines seelischen Gehaltes. Und in der Tat führt die Natur selbst die schönsten Kontraste ganz ungezwungen herbei.

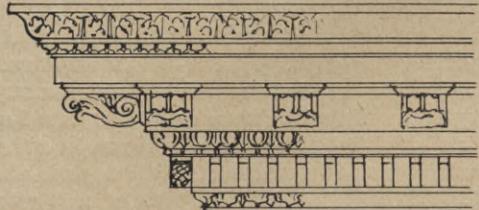
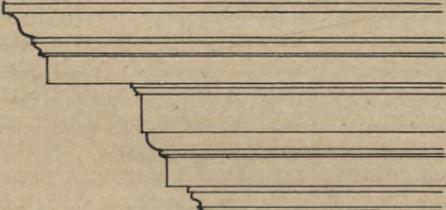
Durch Wiederholungen kann ein Eindruck verstärkt werden bis zu einer gewissen Grenze; über diese hinaus tritt ermüdende Eintönigkeit ein.



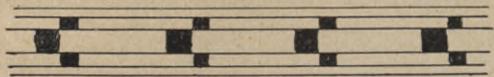
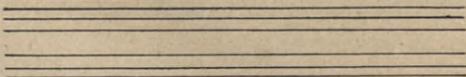
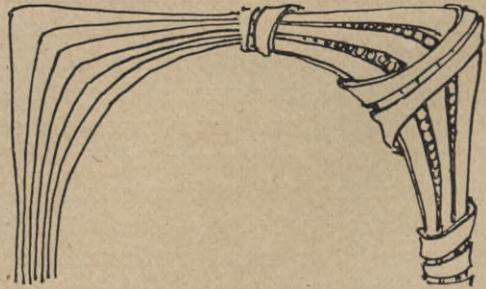
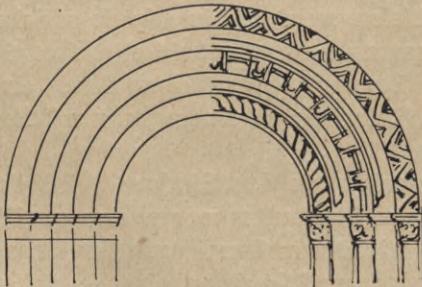
Um Eintönigkeit zu vermeiden, müssen wir zur rechten Zeit durch Gegensätze, Unterbrechungen u. s. f. Kontraste schaffen, jedoch wiederum mit Maass und Ziel, damit der Haupteindruck, der Grundgedanke nicht leidet. Z. B. werden die vielen Parallelen im dorischen



Gebälk durch die Triglyphen, Tropfenplatten, Löwenköpfe



und im Korinthischen Kranzgesims durch die Konsolen etc. wirkungsvoll unterbrochen.



Im Zusammenhange mit der Architektur dagegen, z. B. in einem Giebelfelde oder in einem Bogenzwickel (vgl. Abb. 105 und Abb. 157 bis 164) wird die Linienführung der Figuren nicht unabhängig von der Umgebung gewählt werden dürfen. Aber auch hier wie in der ganzen Architektur sind die wirkungsvollen Gegenätze aus dem Wesen jeder einzelnen Aufgabe zu entwickeln und dann wieder mit dem Ganzen in Harmonie zu setzen.

Abb. 131.



Verstärkung einer Wirkung durch Wiederholung und Häufung, durch Zusammenbinden vieler ähnlicher Teile in klare einfache Grundformen: Strauß, Blumengewinde, Fruchtbüschel. Vgl. auch die Aneinanderreihung von Perlen zu einer Perlenkette, von Gliedern zu einer Kette, von vielen Fäden zu einer Schnur, von Schnüren zu einem Tau, von Soldaten zu einer Truppe usw.

(Zu Art. 127.)

Zeigt uns nicht auch das ganze Weltall in der größten Mannigfaltigkeit der Erscheinungen die unzertrennliche Einheit und die gegenseitige Abhängigkeit? Nach einem durchgreifenden Gefetz gefalteten und gruppieren sich ungezählte Sonnensysteme. Dabei sehen wir eine verschwenderische Fülle von Formen und Farben in scheinbar größter Freiheit der Gestaltung werden und vergehen. Erst bei genauerer Beobachtung vermögen wir hier und da die gefetzmäßigen inneren Zusammenhänge zu entdecken.

So ergeht es uns mit der Formenfülle der Ornamentik.

Nur durch mancherlei Vergleiche erblicken wir die inneren Gefetzmäßigkeiten ihrer günstigen oder ungünstigen Wirkungen.

Von den oben erwähnten Mitteln der Verbindung von Gegenätzen zu einem harmonischen Kontrast, zu einer künstlerischen Einheit seien einige durch Beispiele erläutert. Dabei können wir beobachten, daß es im wesentlichen zwei gefetzmäßige Arten der Verstärkung, der Steigerung einer ornamentalen und architektonischen Wirkung gibt, nämlich:

- a) durch deutliche Wiederholung (Abb. 1, 130, 131, 136, 137 u. 138);
- b) durch deutliche Unterschiede (Abb. 3, 4, 5 u. 132).

Also z. B. 1. bei Teilungen:

- a) deutliche Gleichteilung oder Reihung gleicher Teile da, wo sie sinngemäß ist, z. B. bei Säulenreihen, Perlenkettchen, symmetrischen Anordnungen usw. (Abb. 136, 137 u. 138);

- b) deutliche Über- und Unterordnung wiederum da, wo sie aus dem Wesen der Aufgabe sich ergibt (Abb. 133 bis 135 u. 138).

2. bei Proportionen von Flächen und Körpern:

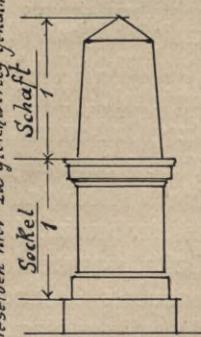
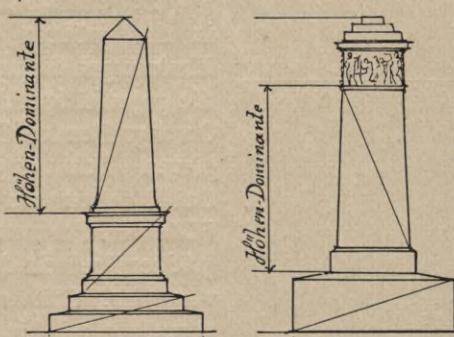
- a) deutliche Ähnlichkeit der Verhältnisse⁴⁰⁾ (Abb. 74, 86 u. 88);
- b) deutliche Verschiedenheit der Verhältnisse (Abb. 133, 134, 135, 138).

⁴⁰⁾ Siehe Teil IV, Halbband 1 (Abt. I, Abchn. 2: Proportionen in der Architektur) dieses „Handbuches“.

Abb. 132.

Gegensätze verschiedenwertiger Einzelteile, welche durch sinngemäße Über- und Unterordnung harmonisch Kontrastieren

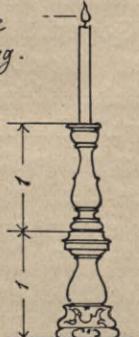
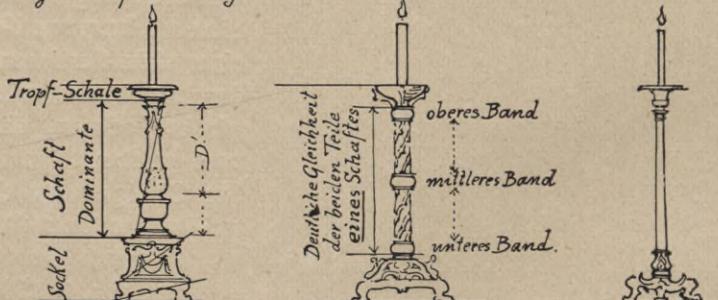
1. Beispiel: Gliederung eines Denksteines.

<p>Schlechte Teilung.</p>  <p>Bei der verschiedenen Bedeutung von Sockel und Schaft sind dieselben hier zu gleichwertig gehalten.</p> <p>Ohne Dominante: Unentschiedenheit.</p>	<p>Gute Teilungen.</p>  <p>Die verschiedene Höhenrichtung des Schaftes entspricht der beachtlichsten Fernwirkung und wird durch den Kontrast mit dem niedrigen Sockel noch gesteigert.</p> <p>Ohne Zwischen- teilung:</p>	
---	---	--

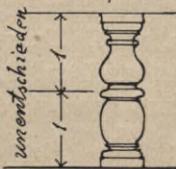
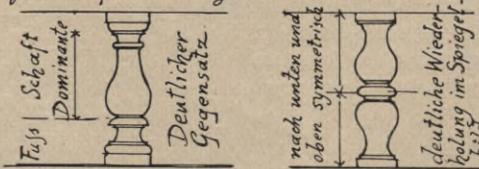
Bei ganz schlichten Mitteln kann auf jede Gliederung verzichtet und z.B. ein obeliskartiger Stein einfach hochgerichtet werden, (Umgebung!)

2. Beispiel: Gliederung eines Kerzenständers.

(vergl. H. Mayeux: La Composition décorative)

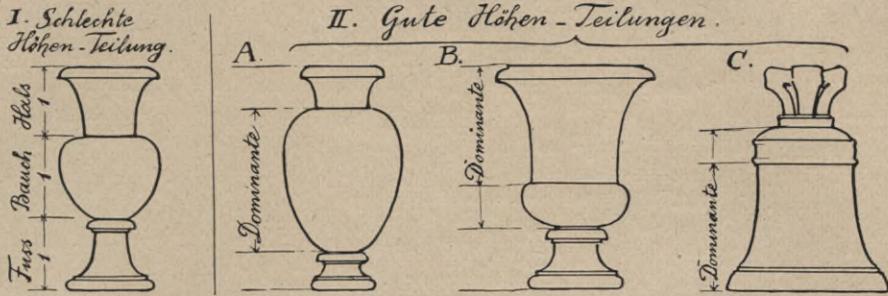
<p>Schlechte Gliederung.</p>  <p>Ohne Dominante: unentschieden.</p>	<p>Gute Gliederungen.</p>  <p>Tropf-Schale</p> <p>Schaft Dominante</p> <p>Deutliche Gleichheit der beiden Teile eines Schaftes</p> <p>oberes Band</p> <p>mittleres Band</p> <p>unteres Band</p> <p>Breiten-Dominante.</p> <p>Breiten-Dominante.</p>	
--	---	--

3. Beispiel: Gliederung einer Geländer-Docke.

<p>Schlechte Gl.</p>  <p>unentschieden</p>	<p>Gute Gliederungen.</p>  <p>Fuß</p> <p>Schaft Dominante</p> <p>Deutlicher Gegensatz</p> <p>nach unten und oben symmetrisch</p> <p>deutliche Wiederholung im Spiegelbild.</p> <p>für schlichte Aufgaben:</p>	
--	---	--

Über die „falsche Gleichheit“ von Teilen mit sinngemäß verschiedener Bedeutung geben ferner die Abb. 133 u. 153, sowie 3 u. 4 weiteren Aufschluß, ebenso Art. 139.

Abb. 133.



I. Schlechte Höhentheilung; ohne Dominante, unentschieden. Der verschiedenen Bedeutung der einzelnen Teile entspricht nicht die gleiche Höhe derselben (fausse égalité = falsche Gleichheit). Das Auge sucht vergeblich nach einer beherrschenden Grundform und wird dadurch beunruhigt.

II. Gute Höhentheilungen; charakteristische Dominanten.

A. Die mittlere Form ist als fassende Bauchform betont, wodurch das Gefäß als Vorratsgefäß sich kennzeichnet.

B. Der obere Teil ist hier kesselartig erweitert und deutlich als Hauptform ausgesprochen: Mischkessel (Krater).

C. In der Glocke bildet die untere Form die Dominante.

A, B u. C. Durch das deutliche Betonen der wesentlichen Hauptform schließen sich alle Teile zu dem einheitlichen klaren Ausdruck eines bestimmten Grundgedankens zusammen. Die Kraft der Gesamtwirkung wird erhöht durch die Unterordnung der Zutaten. Ohne die Unterordnung unter einen höheren Willen ist die größte Armee machtlos.

(Zu Art. 125.)

Abb. 134.



Kanne von Palißy.

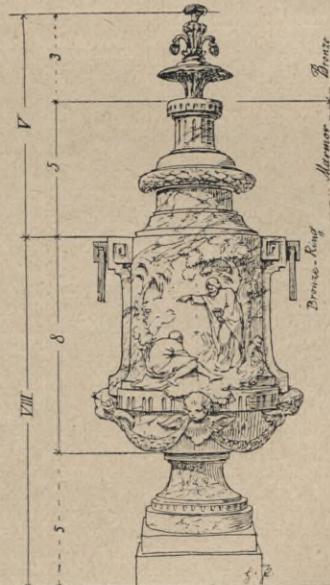
(XVI. Jahrh.)

Klare Über- und Unterordnung der Haupt- und Nebenteile.

Klare Grundform des Hauptteiles.

(Zu Art. 125.)

Abb. 135.



Urne im Münfter zu Salem.

(XVIII. Jahrh.)

(Zu Art. 125.)

Abb. 136.

Verstärkung eines Richtungs-Eindruckes durch Wiederholung mittels begleitender (paralleler, concentrischer etc.) Linien:



Triglyphe im Anklang an die Säulen senkrecht geteilt.

Durch Cannel-
lierung wird die
aufrechte straffe
Haltung der
Säule noch mehr
betont.



Die Reihung
der Säulen ver-
stärkt die
Höhenwirkung
des Baues

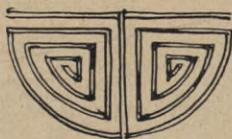
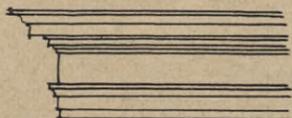
Ein Quadrat erscheint
durch senkrechte Teilung
höher als breit.
z. B. lassen senkrecht
gestreifte Tapeten einen
Raum höher erscheinen.

Die vielen Parallelen bringen
in die freien Naturformen
einen Anklang an die archi-
tektonischen Linien:
"Architektonisierung".



Durch wagrechte
Teilung wirkt das
Quadrat breiter
als hoch.

Starker "Vertikalismus" der Gotik durch die vielen Senkrechten

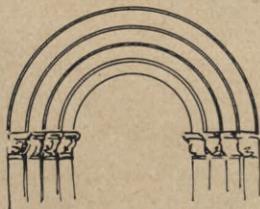


Verstärkung des
horizontalen Ein-
druckes vom Gebälk
durch die vielen
parallelen Gesims-
linien.



QVINTIAE SATVRNI
C. VALERIVS ERMINI
SVAE CARISSIMAE CC

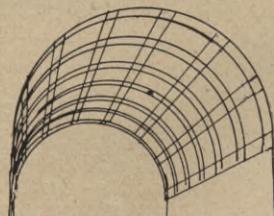
Ornamentale Kraft der
parallelen Streifen einer
guten Lapidarschrift.



Kraftvolle Wirkung
der concentrischen
Bogen über roman.
Portalen. - vergl.
Archivolten profile.

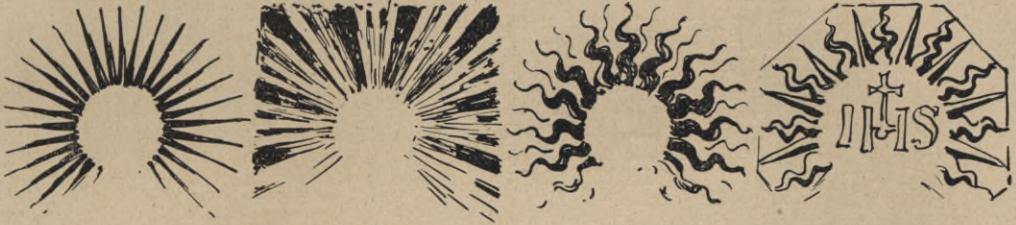


Ornamental behan-
delte Flügel
(P. Vischer?)
(Von einem Bronze-
Epitaph in Hers-
burg.)



Wiederholung von
gleichen Formen in
perspektivischer Ver-
jüngung: Verstärkung
des Flächen- und
Raum-Eindruckes.

Ornamentale Kraft der strahlenförmigen Motive: = Wiederholung um einen Mittelpunkt. —



Blumen



Rosetten.



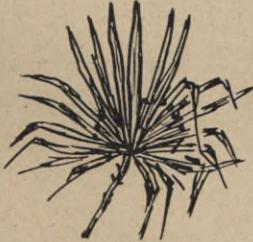
Sterne.
Radfenster.



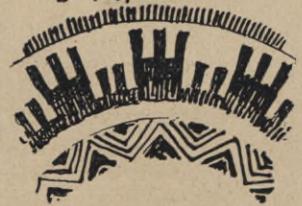
Akanthus.



Blattstellung



Palmetten.



nach der Natur.

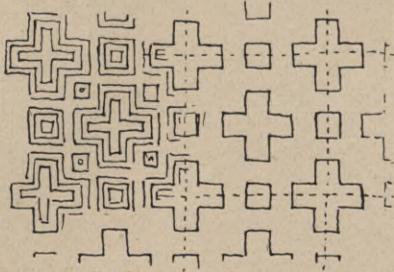


Richtungswechsel.



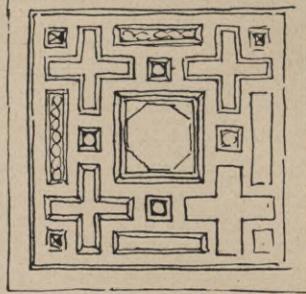
S.F.

Aufteilung in gleichwertige
Kleine Teile ; Reihung aneinander



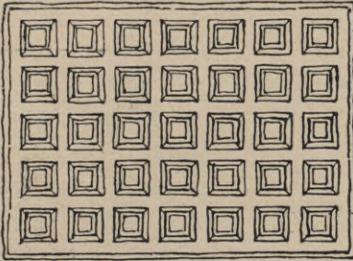
Altorientalisches Teppichmuster -
alternierende Reihen von Kreuzen u. Quadraten,
Das gleiche Motiv in Koordination

Betonung eines Teiles, meist
der Mitte, als Dominante.

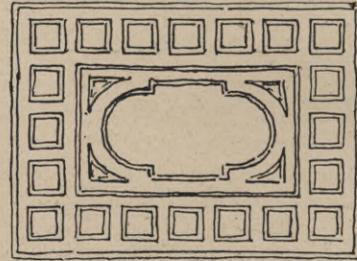


Renaissance-Felderdecke.

... und Subordination abgewandelt.



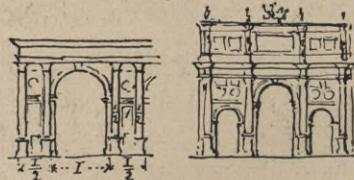
Antike Kassettendecke in
gleicher Teilung



Renaissance decke mit betontem
Mittelfeld und zierlichem Kassettenkranz.



Antike Säulen- und Bogenstellung
in gleicher Reihung



Gruppierte Pilaster.
Renaissance

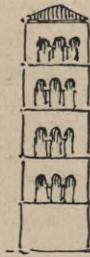
Röm. Triumphbogen
mit betonter Mitte



Frühgriechische
Vasenmalerei.
Oriental. Einfluss



griechisch
gleichteiliger
Akanthus-
„Klassisch“



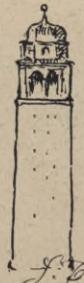
früher
italien.
Glockenturm



Spätere griech.
Vasenmalerei
mit Hauptfeld



Subordinations-
Akanthus,
spätromisch.



Italien.
Renaiss.
Glockent.

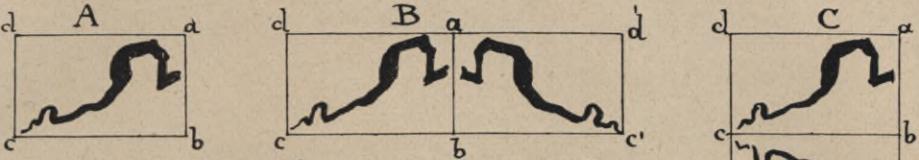
Beispiele von gleichwertigen und ungleichwertigen Teilungen.

Auch monumentale Raumbgliederungen zeigen sowohl im Grundriß als auch in der Höhenentwicklung entweder die Aneinanderreihung gleichwertiger Teile oder die Betonung eines Hauptraumes mit Unterordnung der Raumerweiterungen; z. B. S. Marco in Venedig mit 5 fast gleichwertigen Kuppeln, S. Peter in Rom mit einer Hauptkuppel und 4 kleinen begleitenden Kuppeln.

(Zu Art. 127, 1a u. b.)

Abb. 139.

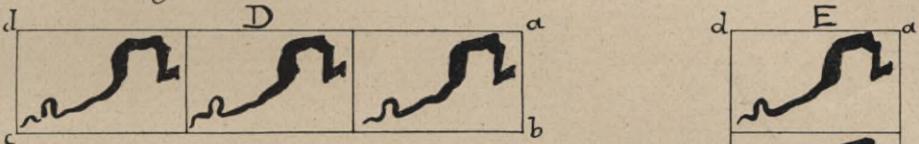
DIE ORNAMENTALE BEDEUTUNG GESETZMÄSSIG WIEDERKEHRENDER FORMEN



Aus der willkürlichen Form A kann durch symmetrische Wiederholung - Umklappung des Spiegelbildes - schon eine gewisse ornamentale Wirkung entstehen; B z.B. bei Furnürungen durch das Spiegelbild des Sägeschnittes der Holzmaserung - oder bei Inkrustation mit gesägten Marmorplatten durch die symmetrische Wiederholung der Adernungen.

Umklappung um die Symmetrie-Axe cb.

Die Umklappung ergibt übrigens in jeder beliebigen Richtung z.B. um die Axe cb ein symmetrisches Bild. Abb. C

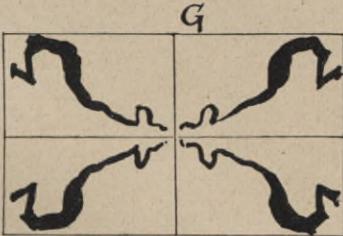


Durch Aneinanderreihen = Wiederholung derselben Form in bestimmter Richtung - Können ebenfalls ornamentale Gebilde hervorgebracht werden (z.B. die Friese D und E)

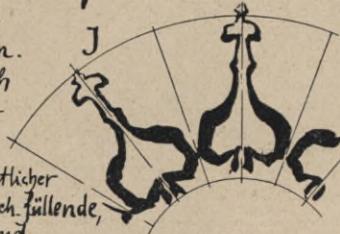
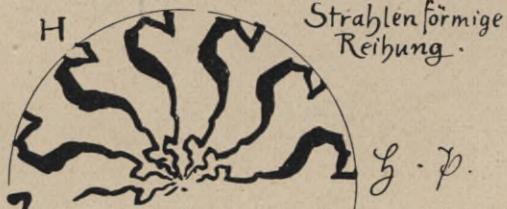


Änderung des Eindruckes durch Änderung des Abstandes!

Durch symmetrische Wiederholung des Frieses D, z.B. nach Axe cb, lässt sich die Wirkung noch steigern. - Dasselbe Experiment ist mit dem senkrechten Streifen E um die Axe cd oder um die Axe c'a'b vorzunehmen.



Symmetrische Wiederholung nach 2 Axen. Hieraus ergeben sich wiederum durch Reihung wagrechte oder senkrechte Friese.



G. P.



Steigerung sämtlicher Bildungen durch fallende, begleitende und kontrastierende Linien und Farben.

und so weiter fort!

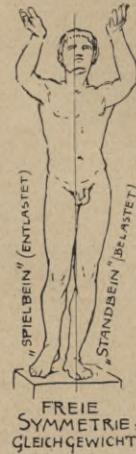
In strenger Architektur verlangt auch das Ornament die Einführung strengerer Formen und innigerer Verbindungen.

Abb. 140.



Das Blatt der Eiche hat die Tendenz, symmetrisch zu wachsen. Doch finden wir stets Abweichungen von der Symmetrie, hervorgerufen durch die Beeinflussung der Nachbarschaft usw.: Freiheit des organischen Wachstums, bei aller Gesetzmäßigkeit.

Abb. 141.



Betender Knabe.

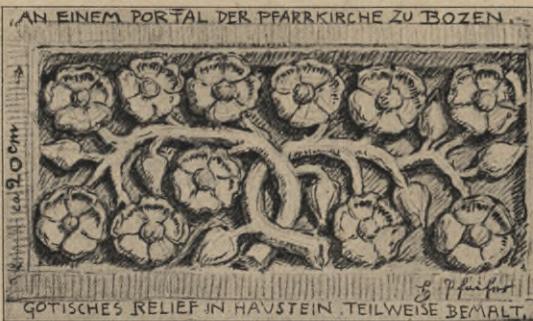
Antike Bronze im Museum zu Berlin.

(Die Hände sind falsch ergänzt.)

Abb. 143.



Abb. 142.



Beispiele freier Symmetrie.

So ist auch vielen Altargemälden der italienischen Renaissance im Einklang mit der strengen Architektur eine symmetrische Anordnung der Figuren zugrunde gelegt, im einzelnen aber volle Bewegungsfreiheit gezeigt.

(Zu Art. 127,4b.)

3. bei Richtungen:

- a) deutliche Wiederholung der gleichlaufenden, begleitenden Richtungen (Abb. 130, 136 u. 137);
- b) deutliche Gegenrichtung (Gegenläufigkeit), deutliche Kreuzung — Schwung und Gegen Schwung (siehe Art. 113 u. 115 und Abb. 98 bis 106).

4. bei Symmetrie:

- a) deutlich beabsichtigte Symmetrie = Wiederholung durch das Spiegelbild, wohl auch mit kleinen Abweichungen (Abb. 139 bis 143);
- b) freie Gruppierung mit deutlichen Kontrasten — Gleichgewicht (Abb. 128, 144 u. 145).

5. beim Rhythmus:

- a) metrischer Rhythmus — „Takt“ — mit deutlicher Wiederholung gleicher Betonungen in den Gruppenreihen, z. B. im Eierstab, Triglyphenfries usw. (vgl. auch Art. 132 u. Abb. 30);
- b) freier Rhythmus mit deutlichen Unterschieden in der Verteilung der Betonungen (vgl. auch Art. 132, sowie Abb. 145 bis 151).

Auf die Benutzung gewisser deutlicher Gefetzmäßigkeiten in den Gebilden der Natur zu ornamentalen Zwecken ist bereits in Art. 18 hingewiesen worden.

Ein bekanntes Beispiel für die Entschiedenheit in der Gleichteilung oder in der Ungleichteilung finden wir im stilisierten Akanthusblatt. Der griechische spitze Akanthus und der römische „Löffelblatt-Akanthus“ zeigen deutlich gleichwertige Teile der palmettenähnlichen Blattlappen, während im spätrömischen und im Renaissance-Akanthus eine deutliche Betonung der Hauptteile

128.
Akanthus.

Abb. 144.



Beispiel einer unsymmetrischen Anordnung, in welcher jedoch die Gruppen im Gleichgewicht bleiben.

In dem bekannten Freskogemälde des Michelangelo „Die Erschaffung des Weibes“ (Sixtinische Kapelle zu Rom) nimmt die machtvolle, erhabene Gestalt des Gottvaters den kleineren Teil (III) des Bildes ein, hält aber durch ihre größere Bedeutung, durch ihren höheren inneren Wert der räumlich ausgedehnteren Gruppe (V) von Adam und Eva das Gleichgewicht.

Man beachte noch den schönen Kontrast der stehenden Gewandfigur des Welten- und Menschenschöpfers mit der liegenden nackten Gestalt des ersten Menschen und der vermittelnden Linie der Eva sowie den ähnlich laufenden Linien des Hintergrundes.

So kann auch in architektonischen und ornamentalen Kompositionen einer größeren schlichten Masse das Gleichgewicht gehalten werden durch eine kleinere, aber bedeutungsvolle, reiche Einzelbildung. In vielen unsymmetrischen Bauten der deutschen Renaissance bildet ein schlanker reicher Giebel- oder Turmaufbau das Gegenstück zu einer breiten schlichten Gebäudemasse.

In manchen Landschaftsbildern, z. B. von Claude Lorrain, wird das Gleichgewicht der Massen durch eine flache, breite Ebene und eine schmale, hohe Baumgruppe erzielt; auch Wolkenmassen bieten ein willkommenes Mittel zum Ausgleich der verschiedenen Werte einer Landschaft.

und eine deutliche Unterordnung der Nebeneinkerbungen sich auspricht: „Subordinations-Akanthus“ (vgl. Abb. 138). Die beiden zuerst genannten Blattstillierungsarten eignen sich besonders für größere Fernwirkung und strenge monumentale Architektur (Abb. 76, 106 u. 170); der Subordinations-Akanthus hingegen kommt besser in der Nähe zur Geltung (Abb. 101 u. 221. Siehe auch Art. 156).

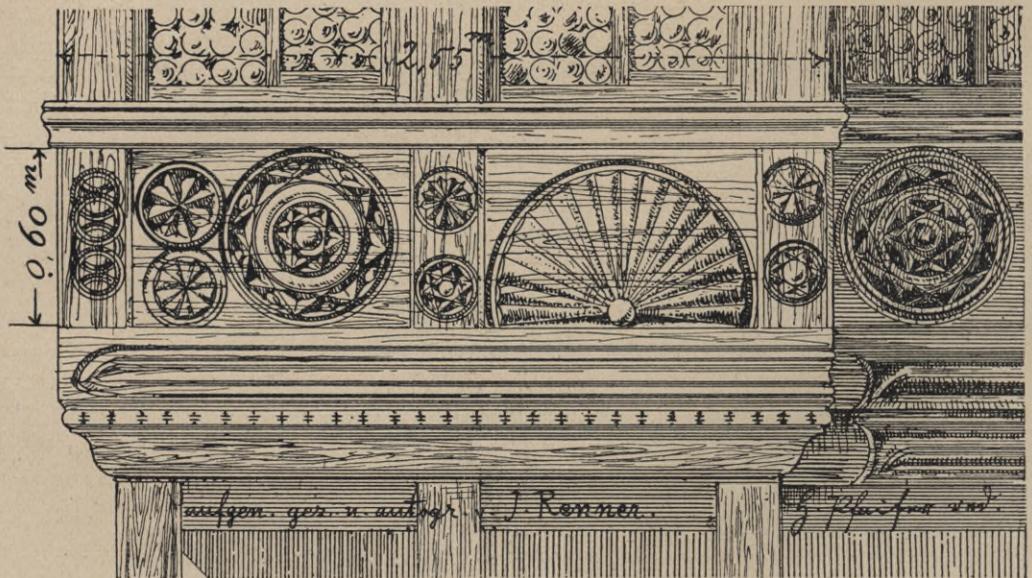
Durch gedankenlose schematische Wiederholung der klassischen Vorbilder im 19. Jahrhundert mußte der Akanthus schließlich in Mißkredit geraten. Erst die amerikanischen Architekten *Richardson*, *Schweinfurt* und andere haben ihn neu zu beleben verstanden (vgl. Abb. 194, 230).

129.
Zeitgeschmack,
Formwille.

Der Wechsel des Zeitgeschmackes von der Antike bis in unsere Tage spiegelt sich klar wider in der Behandlung des Blattwerks, besonders des Akanthusblattes, welches geradezu als ein charakteristisches Merkmal für den Formwillen der baugeschichtlichen Entwicklungsstufen gelten kann.

Auf die Gestaltung der Blattform im einzelnen ist zwar von großem Einfluß die handwerkliche Behandlung des Materials. Marmor, Travertin, Sandstein,

Abb. 145.



Kerbschnitzereien an einem Fachwerkerker zu Wernigerode (1852)⁴⁷⁾.

Wiederholung ähnlicher Formen in freier Verteilung und verschiedener Größe: freier Rhythmus.

Man vergleiche als großartiges Beispiel den gestirnten Himmel mit der scheinbar ganz willkürlichen Verteilung der Sterne erster, zweiter Größe usw. und mit den charakteristischen Gruppierungen der Sternbilder. Es ist außerordentlich schwierig, aus dem Gedächtnis ein annähernd ähnliches Bild dieser freien Verteilung zu treffen. Das gleiche gilt von der Verteilung der Schuppen der Schlangehaut oder des Krokodilleders usw. Belebende Wirkung dieser Unregelmäßigkeiten und Steigerung der Wirkung durch mehrfache Wiederholung desselben Motivs; man denke an die Gruppen von gleichgekleideten Menschen in Prozessionen, Festzügen usw.; ferner an die Massenwirkung der Blätter einer Baumkrone, der Baumkronen eines Waldes usw.; dann an das Zusammenfassen von Beeren zu einer Traube, von Blüten zu einer Dolde, von Bergen zum Gebirge, von Land, Wasser und Himmel zur Landschaft. (Vgl. Abb. 131.)

⁴⁷⁾ Teilstück einer Aufnahme in: *Architekten. Studienbl.* Herausgeg. vom Akad. Archit.-Verein Braunschweig.

Abb. 146.



Rhythmischer Wechsel von Rosen- und Liliensträußen, welche an einen Stab gebunden und von einem Bande in gleichen Windungen umschlungen sind. Besonders schön ist die Zusammenstimmung der verschiedenen Blumenbündel durch die Ähnlichkeit der Gruppierung von je drei Rosenblüten und drei Lilienblüten gelungen. Man beachte auch die Analogie der Knospengruppen.

Bandbreite ungefähr $\frac{1}{3}$ der Zwischenraumbreite.

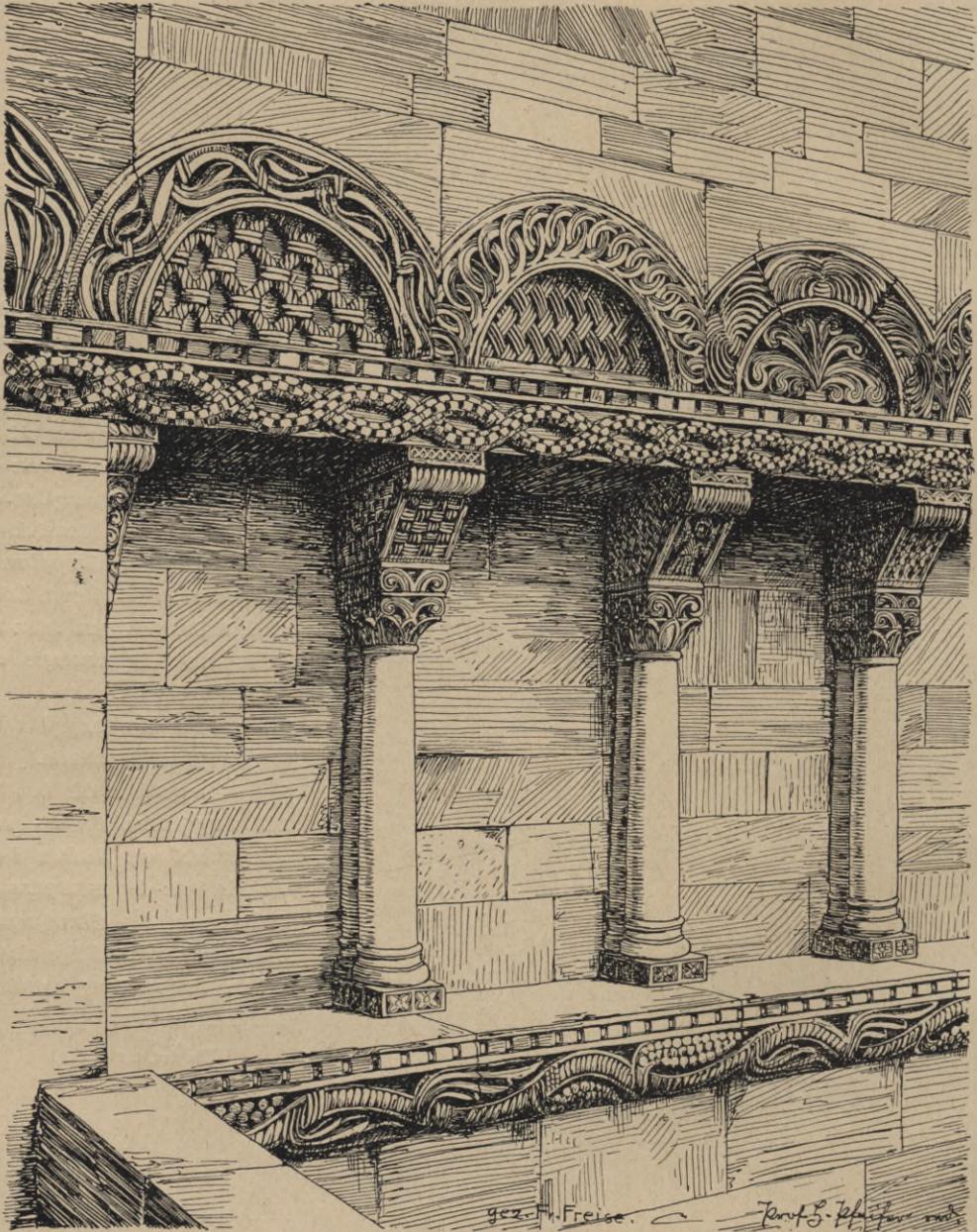
Ebenso sind die in Abb. 209 dargestellten Frucht- und Blattbündel von Andrea della Robbia trotz der naturgetreuen Wiedergabe der Einzelformen doch durch gesetzmäßige rhythmische Gruppierung architektonisiert worden.

(Zu Art. 132 u. 152.)

Von den Bronzetüren des Ghiberti am Baptisterium zu Florenz.

Flachrelief in einer Türleibung.

(Vgl. Abb. 156.)



VON DEM ÄLTESTEN ROMANISCHEN TEIL DES SCHLOSSES NEUCHÂTEL.

Kontrast und Rhythmus.

Die mannigfaltig wechselnden Einzelformen der Kapitelle, Konsolen, Archivolten und Bogenfelder werden hier durch die gesetzmäßige Wiederholung derselben klaren Grundform von Säulenstellung und Bogenfries in gleichteiliger rhythmischer Reihe zu einer ruhigen Einheit zusammengefaßt.

Oder: die Ruhe der größeren Gleichteilung wird belebt durch den Wechsel der Ornamente.

So bedürfen z. B. die Reihen der Häuser einer Straße, ja einer ganzen Stadt nur geringer Unterschiede in der Gesamtform, um rhythmisch zu wirken. Leichter Wechsel im Schmuck erfreut dann doppelt.

Ein blauffichtiges Rot und ein gelbftichtiges Rot „schimpfen“ sich (z. B. Karmin und Mennig); da ist keine deutliche Verwandtschaft mehr vorhanden — der eine Ton spielt in die kalte, der andere in die warme Gruppe hinüber —, aber auch noch kein deutlicher Kontrast. Ähnlich verhält es sich mit Ultramarin und Preußischblau. Geniale Koloristen verstehen allerdings auch diese Farbdiffonanzen künstlerisch zu verwerten; ja, die Lösung solcher Diffonanzen gibt sogar einen besonderen Anreiz zu neuen Harmonien.

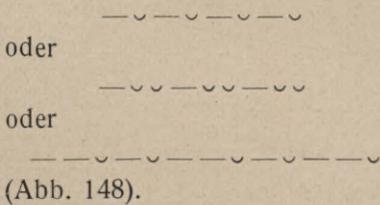
Rhythmus.

132.
Rhythmus.

Eines der künstlerisch wertvollsten Mittel der Zusammenfassung von mehreren Gegenständen zu einem lebensvollen Ganzen ist der Rhythmus.

Rhythmus bedeutet ursprünglich den abwechslungsreichen Linienfluß in der Bewegung des menschlichen Körpers, besonders bei den gesetzmäßig wiederkehrenden Zeitintervallen des Tanzes. Von da wird die Bedeutung übertragen auf Musik und Poesie, und zwar in doppeltem Sinne: 1. als metrischer Rhythmus („Takt“) und 2. als freier Rhythmus. Beide Arten des Rhythmus finden sich auch in der Architektur („gefrorene Musik“) und im Ornament als belebende Kräfte (Abb. 145 bis 151).

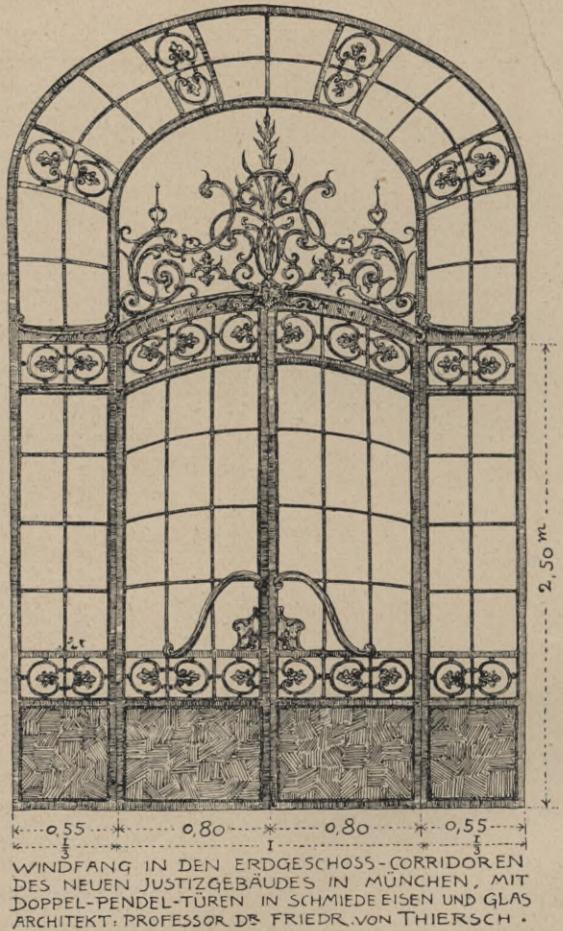
Beispiele des metrischen Rhythmus:



Perlstab, Eierstab, Herzblattstab, Triglyphen- und Metopenfries, Säulenreihe, Bogenstellung.

Unser Pulsschlag, unser Atmen, unser Gang, unser Wachen und Schlafen, unser ganzes Leben

Abb. 149.



Klare rhythmische Teilung des oberen Bogens in lange und schmale Felder. Steigerung des Kontrastes dieser Felder durch schlichte Vierecksteilung und runde Ornamente; Verbindung durch die gleiche Friesbreite und durch den metrischen Rhythmus. Geschlossene Sockelfläche, darüber Verglasung. Bindendes Kämpferband. Gesetzmäßige Überführung der wagrechten Sprossen in den Türflügeln von der geraden Sockellinie zur Bogenlinie des Kämpfers!

Türhöhe : Bogenhöhe = 8 : 5,5;

Türflügelbreite : Rahmenbreite = 8 : 5,5;

Rahmenbreite = $\frac{1}{3}$ Lichtweite der Doppelpendeltür.

Gerade bei den dünnlinigen Schmiedearbeiten sind gesetzmäßige Zusammenfassungen als Grundlage einer klaren Wirkung unerlässlich. Vgl. z. B. den metrischen Rhythmus der lotrechten Stäbe des Gitters in Abb. 79.

bewegt sich in einem rhythmischen Wechsel; aber nicht in streng metrischen, ganz gleichen Ablätzen, sondern mit dem Wechsel der körperlichen Tätigkeit und der Gemütsbewegungen in rascherem und langsamerem Tempo, in einem freien Rhythmus. Man denke ferner an den rhythmischen Takt beim Schmieden, Drehen, Pflastern usw. Der Rhythmus hilft über die Ermüdung hinweg, was deutlich erkennbar ist im Rhythmus des Tanzes und im Rhythmus des Gefanges bei anstrengenden Märschen, überhaupt aller Arbeitsgänge⁴⁹⁾. Die belebende Kraft dieses freien Rhythmus ist nun von höchster Bedeutung für größere architektonische und ornamentale Kompositionen, wo er durch gewisse sinngemäße Betonungen die Eintönigkeit verhindert und die größeren und kleineren Gegenätze in einem lebendigen Flusse der Bewegung, in einer freien Entwicklung der Glieder fortführt. Es ist ein nicht augenfälliges und doch deutlich fühlbares Gesetz, welches durch das Ganze und die einzelnen Teile als zusammenfassende und belebende Einheit geht (Abb. 150 u. 151). Als unübertroffenes Beispiel rhythmischer Anordnung kann der Phidiasische Fries des Feltzuges der Panathenäen an der Zella des Parthenons zu Athen gelten (vgl. das in Art. 149, unter 5 Gefagte).

Abb. 151.



Beispiel für rhythmische Gruppierung von größeren und kleineren Massen.

Teil eines Frieses der François-Vase⁵⁰⁾.

Trotz der steifen Bewegungen der Figuren in ihrer etwas unbeholfenen Darstellung ist ein feines Gefühl für klare, wirkungsvolle Kontraste von Einzelfiguren, Figurengruppen, Pferdegespannen, Architekturen usw. nicht zu verkennen. Man beachte die über dem Fries eingezeichneten Verhältniszahlen der einzelnen Gruppen. Gerade in unserer Zeit ist nach den Wiederholungen der prunkvollen historischen Stile des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts der Sinn für das Einfachere, Urprünglichere, ja selbst für das Archaische wiedererwacht.

In der unten⁵⁰⁾ erwähnten Veröffentlichung wird unserem Auge eine genußreiche Fülle der schönsten rhythmischen Fries- und Flächenfüllungen dargeboten. Vgl. auch Art. 172 u. 198.

133.
Reihenfolge
der
Kontraste.

Der Rhythmus ordnet die Verteilung der Akzente in der Reihenfolge der Kontraste, und darauf beruht ebenfowohl innerhalb eines reicheren Ornaments, wie innerhalb einer reicheren Gesamtgruppierung die lebensvolle und belebende Wirkung. Unser Kontrastbedürfnis verlangt einen Wechsel von Steigerungen und Ruhepunkten, von *Forte* und *Piano*, von *Crescendo* und *Decrescendo*,

⁴⁹⁾ Vgl.: BÜCHER, K. Arbeit und Rhythmus. 2. Aufl. Leipzig 1899 und KLAGES, Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft. 2. Aufl. Leipzig 1921.

⁵⁰⁾ Mit Benutzung der Aufnahme in: FURTWÄNGLER, A. & REICHHOLD, K. Griechische Vasenmalerei. München 1900 bis 1905. — Zur Verdeutlichung des Zusammenhanges der Komposition habe ich in der obigen Wiedergabe einzelne Teile ergänzt und verstärkt.

in gewissen Intervallen, wobei es sehr wesentlich auf die richtige Folge und Verteilung ankommt. Durch eine falsche Reihenfolge der Speisen, mögen diese noch so lecker zubereitet sein, und durch einen Mangel an „Kunstpaußen“ und guter Unterhaltung kann uns das teuerste Festmahl verdorben werden.

Die hohe Bedeutung des Rhythmus tritt besonders klar hervor in dem Gegenbeispiel einer unrhythmischen Komposition, Abb. 152, Teil eines Giebelfeldes.

Abb. 152.



Beispiel einer unrhythmischen Komposition.

Die Figurengruppen sind ohne inneren Zusammenhang in möglichst gleichen Abständen voneinander aufgereiht; in der verstandesmäßig berechneten Symmetrie merkt man allzu sehr die Absicht dieser „gestellten“ Allegorien ohne innere Wärme. Die sorgfältigste Durchbildung der Figuren im einzelnen vermag nicht über den Mangel an Rhythmus hinwegzuhelfen. Man vergleiche damit die allbekanntesten Kompositionen der Giebelfelder von Ägina, Olympia und vom Parthenon in ihrem freien Rhythmus der Bewegung, in dem Zusammenspiel ihrer Linien und Massen, in dem Zusammenfassen unter einen einheitlichen Gedanken der Komposition.

Den Begriff des Rhythmus verstandesmäßig durch Worte erschöpfend erklären zu wollen, bleibt ein ebenso vergebliches Bemühen wie der Versuch, das Wesen des Lebens oder der Kunst zu definieren. Für das Ornament gilt ebenso wie für die Musik, ja wie für das Leben überhaupt das Wort: „Im Anfang war der Rhythmus.“

2. Abschnitt.

Befondere Bedingungen des ornamentalen Entwerfens.

1. Kapitel.

Verchiedene Zwecke des Ornaments.

134.
Zweck
des
Ornaments.

In erster Reihe wird die charakteristische Formen- und Farbengebung des Ornaments durch seine Zweckbestimmung beeinflusst. Seine Form entwickelt sich aus dem Wesen der besonderen Aufgabe: „Sachlichkeit des Ornaments“. Ein und dasselbe Ornament kann einen angenehmen oder einen unangenehmen Eindruck hervorrufen, je nachdem es an der richtigen Stelle angebracht ist oder an der unrichtigen, je nachdem es seinen Zweck erfüllt oder nicht.

135.
Zweckwidriges
Ornament.

Nehmen wir zur Erläuterung des Gefagten ein drastisches Beispiel: Das schönste Hochrelief einer Madonna von *Michelangelo* würde, als Sitzfläche eines Stuhles benutzt, unerträglich wirken, während es an einem Altare in richtiger Größe, Beleuchtung und Umgebung den Stimmungsvollsten Schmuck bildet. Wir sehen also, daß uns dieselbe Form schön oder häßlich erscheinen kann.

Nun liegt allerdings der Fall nicht immer so einfach wie in diesem Beispiel. Immerhin müssen wir den allgemein gültigen Grundsatz anerkennen, daß eine Form, welche zweckwidrig ist, uns auf die Dauer nicht gefällt. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß jedes Ornament eine rein praktische, nützliche Bestimmung haben müsse; es kann vom Nützlichkeitsstandpunkte aus betrachtet sehr wohl zwecklos sein, muß aber doch wieder sinngemäß einem höheren ästhetischen Zwecke der Kultur dienen, wenn es uns befriedigen soll.

Man sollte meinen, daß diese einfachen Grundsätze ganz selbstverständlich seien. Viele Ornamente, namentlich an kunstgewerblichen Gegenständen, an Möbeln und dgl. aus den letzten fünfzig Jahren, überzeugen uns leider vom Gegenteil.

136.
Äußerliche
Nachahmung
historischer
Formen.

Ich habe einmal ein sog. Renaissance sofa zur Benutzung bekommen, welches etwa aus der Zeit von 1870 stammte und mit reichen Schnitzereien, Holzintarsien und Gefirn geschmückt war; die Lehne hatte gerade in Kopfhöhe ein „tadellos“ profiliertes, weit vorspringendes scharfes Holzgefirn, so daß man beim Anlehnen einen Schädelbruch riskierte. Der zugehörige Tisch hatte wundervoll gedrechselte und geschnitzte Beine mit tiefen Einziehungen und „wirkungsvollen“ scharfen Profilen genau in der Höhe der Kniescheibe. Nachdem ich diese und andere „stilvollen“ Formen durch den Tischler hatte entfernen lassen, entstand merkwürdigerweise trotz dieser „stillosen Barbarei“ ein günstigerer, weil sinngemäßerer Gesamteindruck der Möbel.

Die Zeit der historischen Stilechtheit, in der man durch möglichst getreue Nachahmung aller Einzelformen die Schönheit der alten Bauten, Möbel und dgl. wiedererobern und wiederbeleben zu können wähnte, ist auch heute noch nicht ganz überwunden. Wenn wir im wahren Sinne der Alten schaffen wollen, so dürfen wir nicht mit äußerlichen Zutaten anfangen, sondern wir müssen zuerst uns bemühen, in das Wesen jeder Aufgabe einzudringen und daraus die zweckmäßigste Form hervorzuholen. Den so auf ungezwungene Weise logisch entwickelten Grundformen wird sich dann die schmückende Form in demselben Sinne anschmiegen und unterordnen, ja vielleicht ganz fern bleiben müssen.

Das ist es, was wir z. B. aus dem Formenreichtum der herrlichen griechischen Vasen lernen können: deutliche Charakterisierung der verschiedenen Gefäßformen nach ihren verschiedenen Zwecken — mannigfaltige Vorratsgefäße, Wasserkrüge, Trinkchalen, Salbflaschen, Milchkeffel usw.⁵¹⁾ —, dabei strenges Einhalten der durch das Material des Töpfertones und durch die Herstellung auf der Drehscheibe gezogenen Grenzen, und endlich die Einheitlichkeit des griechischen Geschmacks in den Feinheiten der Profilierung und in den schmückenden Malereien, welche im engsten Zusammenhange stehen mit dem damaligen Leben und mit der ganzen hellenischen Kultur.

Damit ist aber auch ohne weiteres klar, daß durch Wiederbelebungsversuche der griechischen Vasenmalerei, d. h. durch Nachahmung von Äußerlichkeiten, unter den heutigen geänderten Kulturverhältnissen nur ein totgeborenes Kind zur Welt gebracht werden könnte. Und so ergeht es mit allen in sich abgeschlossenen Kulturen.

Umso größeren Gewinn werden wir aber aus den Meisterwerken vergangener Kulturepochen ziehen, je tiefer wir gleichzeitig mit dem intensiven Studium der Forderungen unserer Zeit in den echten Geist der alten Meister einzudringen suchen. Wer sich die Mühe nicht verdrießen läßt, an der Hand eines so sicheren Führers wie *Gottfried Semper* die manchmal etwas mühsamen Pfade der Erkenntnis emporzuklimmen, wer seine gründlichen Studien der Keramik gewissenhaft verfolgt, der wird für das heutige Schaffen auf dem Gebiete der Zweckform, des Ornaments, des Kunstgewerbes und der Architektur einen außerordentlichen Nutzen ziehen.

Ist doch im Grunde genommen jedes Gebäude aufzufassen als ein Gefäß, dessen Zweckbestimmung in charakteristischer Form zum Ausdruck gebracht werden soll! Betrachten wir einmal die Zweckangemessenheit der Form an dem einen Beispiele der griechischen Hydria, jenes Gefäßes, in welchem die Frauen das Wasser vom Brunnen nach Hause trugen, und zwar in der Regel auf dem Kopfe. Abbildungen dieses charakteristischen Gefäßes finden sich fast in jeder illustrierten Kunstgeschichte des Altertums. Die Hauptmasse bildet sinngemäß die bauchige Form des Wassergefäßes, dessen Schwerpunkt nach oben gelegt ist, damit der volle Wasserkrug besser auf dem Kopfe balanciert werden kann. Deutlich charakterisiert als Trichter und gleichzeitig als Ausgußform ist der Hals dem Zweck und der Größe nach untergeordnet. Ein niedriger Fuß dient zum Abstellen der Hydria; er ist an der Unterfläche etwas ausgehöhlt, um besser auf dem Kopfe getragen werden zu können. Außerdem sind noch zwei Handhaben zum Emporheben des vollen Kruges auf den Kopf und ein Henkel zum Ausgießen und zum Tragen des leeren Kruges angebracht. Wir sehen also in erster Linie alle Forderungen der Zweckmäßigkeit erfüllt.

Dieser sinngemäßen Gliederung des Gefäßes schmiegt sich ebenso selbstverständlich die schmückende Malerei an: mit dem Hauptbild ist in der besten Zeit

137.
Entwicklung
der Form
aus dem
Wesen der
Aufgabe.

138.
Studium
der
alten Meister-
werke.

139.
Sinngemäße
Gefäßformen.

⁵¹⁾ Vgl. die betreffenden Abbildungen in: SEMPER, a. a. O.

die große, zylinderähnliche Hauptfläche des Bauches geschmückt — besonders ansprechend ist der manchmal auf dem Wasserkrüge angebrachte beziehungsweise Schmuck von Wasserträgerinnen —; ein schmaler Fries umrahmt in der Regel das Bild. Hals und Fuß sind oft einfach schwarz gehalten oder mit einer ornamentalen Kante verziert; auf der fast wagrechten „Schulter“-Fläche der Vase befindet sich manchmal ein kleinerer Figurenfries; die Henkelansätze sind durch gemalte Palmetten und Ranken mit den größeren Flächen des Kruges vermittelt.

Dagegen ist an den rein dekorativen Grabmalsvasen, — siehe Abb. 153 — welche also keinem praktischen Zwecke zu dienen hatten, die Gliederung in freier Willkür gestaltet, und dadurch ist zwar auch wieder die Bestimmung der Vase als reine Schmuckform bezeichnet, aber doch oft wenig befriedigend durchgeführt. Hals und Bauch sind zu gleichwertig in der Höhe bei der verschiedenen Bedeutung dieser Glieder; ebenso ihr Schmuck; auch die fast gleiche Breite des obersten Randes, der Bauchdicke und des Fußes wirkt störend.

Alexandre Sandier, der künstlerische Direktor der weltberühmten Manufaktur von Sèvres, gibt in seinem Werke „2800 Formes de Vases“ (Paris 1900) die Anleitung, durch Kombination, Variation und Permutation von sieben Grundformen mit und ohne Wiederholung unzählige Vasenformen zu konstruieren, und zeigt durch interessante Beispiele die Beweglichkeit seiner gestaltenden Phantasie. Bei dieser Methode liegt jedoch die Gefahr nahe, einer interessanten Form zuliebe die eigentliche Aufgabe aus dem Auge zu verlieren und in formalistische Äußerlichkeiten zu verfallen. In Verbindung mit dem *Semper*-schen Gedankengang der Formenentwicklung aus dem Wesen der Aufgabe können die Anregungen Sandier's immerhin auf die Phantasie im günstigen Sinne befruchtend einwirken.

Für die Wahl ornamentaler Formen ist die Grundforderung der Zweckmäßigkeit eine so wichtige, daß es gerechtfertigt erscheinen mag, wenn noch einige erläuternde Beispiele hier folgen.

In einem Treppenhause mit der Aussicht auf unfreundliche Hintergebäude kann eine Kunstverglasung der Fenster mit leichtfarbigem Kathedralglas sehr am Platze sein; auch in einem Schlafzimmer, welches vor den neugierigen Blicken der gegenüberwohnenden Menschen geschützt werden soll, mag sogar ein Butzenscheibenfenster begründet sein. Dagegen würde uns das schönste tieffarbige Glasgemälde da stören, wo wir viel Licht nötig haben, oder wo ein freier Ausblick in die Landschaft uns weit abwechslungsreichere Bilder bietet.

Man braucht deswegen nicht gleich in den entgegengesetzten Fehler zu verfallen, indem man möglichst große Spiegelscheiben einsetzt, welche den Eindruck der Geschlossenheit des Raumes zerstören und den Zusammenhang der Wandflächen zerreißen; sondern man kann ein gut durchsichtiges Glas mit entsprechender Sprossen- teilung wählen, so daß die Schönheit des Ausblickes mit dem Eindruck der Behag-

Abb. 153.



Attische Bestattungsvase,
als Grab schmuck auf einem
Holzposten befestigt.

Man sieht dieser Vase auf dem ersten Blick an, daß sie keinem praktischen Zwecke dient. Insofern ist sie letzten Endes trotz ihrer unglücklichen Proportionen doch wieder „stilvoll“ d. h. ihrer Bedeutung entsprechend charakterisiert. (Vgl. Abb. 133.)

lichkeit des geschlossenen Innenraumes sich verbindet. Lebende Weinranken vor dem Fenster oder ein paar Blumenstöcke ersetzen nicht selten eine reiche Glasmalerei.

Die hohe ästhetische Bedeutung, der ideale Zweck von Glasgemälden für Kirchenräume, welche uns von der alltäglichen Umgebung abschließen, der Welt entrücken sollen, ist allgemein anerkannt und genügend gewürdigt. Die teppichartigen bunten Bleiverglafungen und Glasmalereien der gotischen Kathedralen sind unerlässlich als Raumabschluß, als Ersatz und Bindung der in Pfeiler und Fensteröffnungen aufgelösten Wände.

Ornamente in Wohnräumen.

Bei der Ornamentierung von Wohnräumen muß wohl in erster Linie scharf unterschieden werden, ob es sich um fürstliche, um bürgerliche oder um ganz bescheidene Wohnungen von Arbeitern handelt. Auch Arbeiterwohnungen können mit den einfachsten Mitteln in sich harmonisch sein, wenn sie zweckentsprechend behaglich ausgestattet werden.

Im allgemeinen wird in bürgerlichen Wohnungen immer noch viel zu viel unechter Wand- und Deckenschmuck angebracht. Auf Schritt und Tritt begegnen wir holzfarbig angestrichenen Türbekrönungen aus Gips, angeschraubten Gipsornamenten an den Decken, billigen Diaphanien statt Kunstverglafungen, parkettartig gemustertem Linoleum und anderen Vorspiegelungen falscher Tatflächen. Diese Erscheinung hängt wohl mit dem Zuge unserer Zeit zusammen, daß die meisten Menschen mehr scheinen wollen, als sie sind. Wirkliche Vornehmheit verschmäht unechten Flittertand, sie zieht bescheidene, sachgemäße Gediegenheit vor.

Innerhalb einer Wohnung ist sodann wiederum die Verteilung des Farben- und Formenreichtums dem Zwecke der einzelnen Räume entsprechend zu verteilen. Das Schlafzimmer wird schlichter auszustatten sein als das Wohnzimmer; der Vorplatz noch einfacher. Familien, welche über keine große Dienerschaft verfügen, sollten auf „staubneckerige“ Ornamente und Gesimse an den Wänden, Türen, Öfen, Möbeln usw. möglichst verzichten. Gut gewählte, erfreuliche Farben können selbst bei schlichtester Ausstattung eine behagliche Stimmung hervorrufen. Erste Grundforderung bleibt, wie schon gesagt, immer wieder die Zweckmäßigkeit, Bequemlichkeit, Behaglichkeit — kurz alles das, was der Engländer unter dem Begriffe „*Comfort*“ zusammenfaßt. Gut schließende Türen mit bequemen Griffen, gut verteilte Fenster mit günstigem Licht, gut heizende Öfen mit Lüftungseinrichtung, gut gelegte Fußböden, bequeme Stühle, ausgiebige Wandflächen, behagliche Ecken usw. und schließlich recht liebe Menschen — das sind die Hauptfordernisse in einer Wohnung. Dann können wir gern auf reichgemusterte Tapeten mit den zackigen Granatpflitter- oder Neger-Ornamenten und auf die willkürlichen Linien modern sein wollender Möbel verzichten. Das hastende, aufreibende Leben unserer Zeit fordert zum Ausgleich umfomehr behagliche Ruhe in den Wohnungen. Die Nervosität prägt sich schon genügend in den Menschen selbst aus. Das Unheil, welches der mißverständene Wahlspruch „Schmücke dein Heim!“ durch Anhäufung von Brandmalereien, Kerbschnitzereien und den unglaublichsten Handarbeiten, Nippsachen und „Geschenken“ angerichtet hat, ist schwer wieder gutzumachen. Hier heißt es noch in manchen Wohnungen gründlich aufräumen und säubern!

Die schlimmste Zeit scheint ja überwunden zu sein. In immer weiteren Kreisen hat sich das Verständnis für Gediegenheit Bahn gebrochen und damit auch der Sinn für angemessene Einfachheit. Auf einer glatt verputzten oder einfach getäfelten

141.
Ornamente
in
Wohnungen.

142.
Unechter
Schmuck.

143.
Ornamente
in den
verschiedenen
Räumen.

Wandfläche hebt sich ein schlichter Holzschnitt oder farbiger Steindruck sehr wirkungsvoll ab, während auf manchen Tapeten selbst ein lichtstarkes, farbenkräftiges Ölgemälde sich kaum behaupten kann.

144.
Schmuck-
losigkeit.

Die Überladung mit zweckwidrigen und unechten Ornamenten mußte notwendig zu einer Gegenbewegung führen, welche nun ihrerseits wieder über das Ziel hinauschoß. Mit dem Verzicht auf jeden Schmuck, auch da, wo er innerlich berechtigt ist, verfiel man teilweise in öde Nüchternheit; man schüttete das Kind mit dem Bade aus. Man bedenke, wieviel Auge- und Herzerfreuendes nicht entfallen wäre, wenn stets nur der reine Verstand, der ja immerhin die Führung behalten soll, formbildend gewirkt hätte. Vgl.: *Knoll, C. u. Reuther, F.* Die Kunst des Schmückens. Dresden 1910. Zweifellos jedoch brachte das reinigende Gewitter der reinen Form eine Gefundung des Geschmackes mit sich.

145.
Lebender
Schmuck.

Zur erfreulichsten Zierde einer Wohnung gehören die lebenden Blumen und Sträuße, welche das Auge durch den wechselnden Reiz ihrer Farben und Formen immer aufs neue erfreuen.

Die beweglichen schönen Linien der Haustiere — Hunde, Katzen, Kanarienvögel u. s. w. — bilden häufig in den Wohnungen der „kleinen Leute“ einen nicht zu unterschätzenden lebendigen Schmuck der schlichtesten Räume.

Den aller schönsten Schmuck schließlich bildet eine frohe Kinderchar und ein guter Geist der Bewohner.

Ornament und Akustik.

146.
Akustisch
günstige
Ornamente.

In großen Räumen, die für gutes Hören berechnet sind, wie Konzertsäle, Predigtkirchen, Sitzungssäle, kann dem Ornament die Aufgabe der Verbesserung der Akustik — „Hörbarkeit“ — zufallen. Große glatte monumentale Wand- und Deckenflächen rufen Echowirkungen hervor, die zwar als Schallverstärkung einer Orchesteranlage günstig, im übrigen aber äußerst störend, ja verheerend wirken können. Zur Verminderung dieses schlimmen Schallrückwurfes kann unter anderem eine entsprechende stark plastische Ornamentierung beitragen, welche die großen Schallwellen in kleinere Teile zerlegt und unschädlich macht. So haben z. B. die Baumeister der Barock- und Rokokokunst in vielen Kirchenräumen durch lebhaften Hochrelieffschmuck mit teilweise frei vortretenden Stukkaturen — siehe Abb. 206 — und vollplastischen Figuren, durchbrochene geschnitzte Brüstungsornamente, freie Bekrönungen, stark verkröpfte Architekturen, reich gegliederte Altaraufbauten, Kanzeln, Epitaphien, Gitter, Kronleuchter u. s. w. eine hervorragende Akustik für die zu höchster Vollendung geführte Kirchenmusik erzielt. Vgl. Art. 238.

In neuester Zeit hat *Poelzig* in dem Umbau des Zirkus Schumann zu Berlin zum „Großen Schauspielhaus“ durch Zerlegung der Kuppeldecke in Zonen von Stalaktit-Zapfen eine gute Akustik und gleichzeitig einen eigenartigen Schmuck geschaffen.

Ästhetische Anforderungen.

147.
Ästhetische
Anforderungen
an das
Ornament.

Außer den rein praktischen Zwecken sind es noch ästhetische Rückfichten, welche sinngemäß die Formen- und Farbgebung beeinflussen im Hinblick auf die innere Bedeutung eines Gebäudes.

Sehr verschiedenartig werden die Ornamente z. B. im Monumentalbau charakterisiert werden müssen, je nach der eigenartigen Bestimmung des einzelnen Bauwerkes. Ein Mausoleum gebietet Ruhe; es wäre taktlos, auf Gräbern zu lärmern: feierlicher Ernst wird die Grundstimmung des ganzen Raumes und seiner einzelnen

Teile bleiben müffen. Den richtigen Ton zu treffen, gelingt nur dem feinfühligem Künftler. Einen Schwurgerichtssaal wird man in anderer Weise behandeln als einen Tanzsaal.

Je charakteristischer die Formen- und Farbengebung gelingt, je weniger schablonenhaft ornamentiert wird, desto höher ist die künstlerische Leistung einzuschätzen. Der ornamentale Schmuck einer Dorfkirche und auch der einer einfachen städtischen Pfarrkirche hat sich sinngemäß ganz gewaltig zu unterscheiden vom Reichtum einer Kathedrale. Den gotischen Nachahmungen in den Kirchenbauten des XIX. Jahrhunderts kann vielfach der Vorwurf nicht erspart werden, daß sie Kathedralformen ohne weiteres in kleinerem Maßstab übertragen, also nicht durch Vereinfachung sinngemäß übersetzt haben, wodurch ein kleinlicher Eindruck entstand.

Je höher die Bedeutung eines Bauwerkes, umso bedeutungsvoller mag auch sein Schmuck sein. Eine Fabrik, die ja ein reiner Nützlichkeitsbau ist, verträgt keine schmückenden Zutaten; und doch kann ein Fabrikraum an sich sehr schmuck sein durch möglichste Zweckmäßigkeit, gutes Licht, Sauberkeit, Übersichtlichkeit. Es würde zu weit führen, auf die Charakteristik einer größeren Zahl von Gebäudearten hier einzugehen. In jedem einzelnen Falle wird es die erste Vorarbeit für das ornamentale Entwerfen sein müssen, in das eigenartige Wesen der Aufgabe einzudringen, sich einzufühlen und daraus die Formen zu gestalten im Hinblick auf den Endzweck, auf die Gesamtstimmung.

Dies gilt ebenso für die Außen- wie für die Innenarchitektur. Nehmen wir z. B. an, es handle sich um die Ornamentierung einer Haustür, eines Portals! Ein fröhlicher Bacchantenfries, der über die Haustür einer Weinstube gut passen mag, würde über dem Eingang zu einem Gefängnisbau wie ein Hohn wirken; ja schon ein einfacher Rankenfries kann hier stören, wo es sich um andere Dinge als um graziösen Schmuck handelt.

Nicht selten treten wir durch ein reiches Säulenportal in ein vielstöckiges Miethaus ein und erleben gleich darauf in den ärmlichen Treppenhäusern und dunklen Flurgängen eine arge Enttäuschung: „Außen hui, innen pfui!“ Wiederum Vorpiegelung falscher Tatsachen! — An einem herrschaftlichen Palaß mit reichen Innenräumen kann daselbe stolze Säulenportal vollkommen berechtigt sein. Eines schießt sich eben nicht für alle.

An einem schlichten Wohnhause sind wir bei Regenwetter für ein schützendes Vordach oder gar für eine behagliche Vorhalle mit einer Ruhebank viel dankbarer als für ein schönes Ornament. Am bescheidenen Arbeiterhause kann durch ein primitives Vordach mit Laube und durch eine grün oder blau oder weiß angestrichene Holzbank ein einladender, behaglicher, ja ein „schmucker“ Eindruck erzielt werden.

Aber nicht jede Tür hat die Bestimmung, einladend zu wirken. Man denke wiederum an die Gefängnistür! Diese muß nur den Eindruck der Festigkeit und des Ernstes besitzen. Das Portal eines Gerichtsgebäudes dagegen braucht durchaus nicht abstoßend zu wirken; im Gegenteil: wer hier sein Recht sucht, dem soll die Tür offen stehen; aber der Würde und Bedeutung der Rechtspflege soll der Schmuck des Portals und des ganzen Gebäudes angemessen sein. Der veröhnliche Ton, welchen *Fr. v. Thierich* in der Architektur seines Münchener Justizpalastes angeschlagen hat, stimmt mit der hohen Auffassung zusammen, wonach die Justiz nicht nur die Bestimmung hat, den Schuldigen zu bestrafen, sondern vielmehr dem Unschuldigen zu seinem Rechte zu verhelfen und durch Aufrechterhalten der Ordnung und des Rechtes die Grundlage der öffentlichen Wohlfahrt zu schaffen.

148.
Ornamentierung
einer Haustür,
eines Portals.

Im allgemeinen fällt dem Portal in der Architektur eine ähnliche Rolle zu wie der Overtüre in einem großen Musikstück: es soll uns vorbereiten auf das, was kommen wird. Ein vollendetes Präludium fehlen wir an den romanischen und gotischen Domen verkörpert in den säulen- und figurengeschmückten tiefen Nischenportalen, welche in ihrer perspektivähnlichen Anordnung eine Vorahnung des ganzen Innenraumes empfinden lassen; aber stets ist dann noch eine Steigerung, eine reichere Entfaltung des Schmuckes und der Raumwirkung vom Portal durch die Vorhalle und das Schiff bis zu dem hohen Chore vorhanden. Vgl. das in Art. 101 über Notre Dame in Paris Gefagte.

An der schlichten Dorfkirche genügt ein ganz einfaches hölzernes Vordach, vielleicht durch Farbe etwas aus der Alltäglichkeit und Nüchternheit herausgehoben.

Vor dem Portal eines Rathauses wird eine größere offene Vorhalle, welche für jedermann zugänglich ist, mehr dazu beitragen, das Rathaus als öffentliches Gebäude zu kennzeichnen, als es ornamentaler Reichtum zu tun vermöchte.

Und so fort für alle Gebäude nach ihrer Art!

Soll nun aber doch Zierrat angebracht werden, so freuen wir uns am meisten über einen sinngemäßen Schmuck, der dem Beschauer verständlich, also im allgemeinen volkstümlich ist und zum Gemüte spricht.

Jene beziehungsvollen Ornamente, welche bildlich die Bedeutung eines Baues oder eines Gegenstandes zum Ausdruck bringen, wurden schon in Art. 58 ausführlicher behandelt.

Fern- und Nahwirkung.

Für den Maßstab des Ornaments und für die Kraft seines Reliefs, sowie seiner Farbe ist wiederum der Zweck der Fern- oder Nahwirkung bestimmend⁵²). In der Regel wird die Außenarchitektur mehr auf Fernwirkung, die Innenarchitektur mehr auf Nahwirkung berechnet sein. In jedem Falle wird man aber die verschiedenen Möglichkeiten der Entfernung des Beschauers vom zu schmückenden Gebäude und Bauteile im Auge behalten und dementsprechend verschiedene, für die Annäherung feiner werdende Maßstäbe des architektonischen Schmuckes wählen müssen.

Wir könnten im Sinne der Fern- und Nahwirkung einen primären, sekundären, tertiären usw. Maßstab unterscheiden (vgl. Art. 100).

Nehmen wir als bekanntes Beispiel den Parthenon von Athen!

1) Primäre Wirkung: Aus großer Ferne die Gesamtmasse des etwa 20 m hohen, 30 m breiten und 70 m langen Tempels im Kontrast und im Zusammenhang mit der ganzen Akropolis und mit der attischen Landschaft. Schlichte, klare Umrißlinie von Giebeldach und Säulenbau!

2) Sekundäre Wirkung: Bei der Annäherung an die Stadt Athen: Unterscheidung des Säulenkranzes mit den dunklen, lotrechten Zwischenräumen; das Gebälk mit dem kräftigen, wagrechten Schattenstreifen der Hängeplatte (Dachvorsprung) und des Giebeldreiecks; Verhältnis von Säulenhöhe zu Gebälk- und Giebelhöhe; hierbei käme auch der Stufenunterbau in Betracht; im vorliegenden Falle jedoch sinkt er perspektivisch wegen der hohen Lage der Plattform der Akropolis fast ein, daß er unten von der Stadt aus nicht gesehen wird.

3) Tertiäre Wirkung: Ein großer Reiz liegt darin, daß bei der folgenden Annäherung eine Zeitlang während des Emporfsteigens zu den Propyläen der Tempel dem Blicke ganz entzogen ist. Umso überraschender mußte er in seiner ganzen Größe und Farbenpracht wirken, sobald man durch die schattigen Säulenhallen der Propyläen zwangläufig an der günstigsten Stelle eingeführt wurde in den geweihten lichten Bezirk der Akropolis. Durch die seitliche Stellung gegenüber der

⁵²) Von dem starken Einfluß, welchen der Zweck der Fernwirkung auf die charakteristische Vereinfachung, auf die „Stilförmigkeit“ der Naturformen ausübt, wurde bereits in Art. 43 bei der Betrachtung der heraldischen Ornamente gesprochen, sowie in Art. 101 bei den Bemerkungen über Notre Dame in Paris.

Achse der Propyläen erhielten die Zella und der Säulenkranz des Parthenons gleichzeitig mit der weniger verkürzten, reicheren Giebelfront und mit der schlichteren stärker verkürzten Längseite die denkbar vollkommenste körperliche Wirkung und wurden im Maßstabe noch gesteigert durch den zierlicheren, etwas tiefer links stehenden Bau des Erechtheions.

In diesem reichen Bilde wurde nun der Blick besonders gefesselt durch die überlebensgroßen, vollplastischen Figurengruppen des *Phidias* im weltlichen Giebfeld, welche mit den freistehenden Säulen darunter harmonisch zusammenstimmten.

Die Gliederung des Unterbaues in den Terrassenfackel und die drei Stufen des Stylobats, die Gliederung der Säulen in Schaft und Kapitell, die Teilung des Gebälkes in Architrav, Fries und Kranzgefims treten deutlich hervor.

4) Vierter Maßstab: Nähern wir uns allmählich mehr dem Gebäude, so wird unser Auge erfreut durch die Hochreliefdarstellungen von Zentaurenkämpfen — in etwa zwei Drittel Lebensgröße der Figuren —, welche die quadratischen Metopenfelder zwischen den schlanken, straffen Triglyphen schmücken. Das Hochrelief der Gestalten tritt bis zu drei Vierteln und mehr hervor; der starke Schattenschlag harmoniert mit dem der Hängeplatte und der Säulenzwischenräume. Auch die Feinheiten der Kannelierungen, der Kapitellprofile, der Tropfenplatten, der Akroterien usw. kommen schon zur Geltung.

5) Fünfter Maßstab: Treten wir noch näher an den Bau heran, so daß wir unter die Kassettendecke blicken können, welche den Säulenkranz und sein Gebälk mit der Zella verbindet, so werden wir von neuem gefesselt durch den unvergleichlichen Phidiasischen Fries des Festzuges der Panathenäen. Als ein flaches Reliefband von etwa 1 m Höhe umschlingt er in ununterbrochenem Zusammenhang die ganze äußere Zellwand mitsamt den Vorhallen an ihrem oberen Rande unmittelbar unter der Kassettendecke, nur durch ein Mäanderband und einige Blattstäbe von ihr getrennt und mit ihr verknüpft. Das plattenartige Flachrelief steht in harmonischem Einklang mit dem Charakter der gequadrerten Zellmauer und gibt auch bei starker Verkürzung keine zu ungünstigen Verzerrungen oder Überschneidungen; durch farbige Abtönung der Figuren, der Gewandungen und des Hintergrundes wurde die Deutlichkeit des Marmorreliefs noch erhöht. (Vgl. Art. 59.)

Die Figuren dieses Frieses hatten nur reichlich halbe Lebensgröße; in geistvoller Weise wurde den Göttergestalten über dem Haupteingange im Ofen dadurch ein größerer Maßstab als den Menschen gegeben, daß sie sitzend die ganze Höhe des Frieses einnehmen. Ein wundervoller rhythmischer Wechsel der Gruppen von Opfergaben bringenden Mädchen-, Frauen- und Männergestalten, von reitenden Jünglingen usw. ist dadurch erzielt, daß die verschiedenen Gruppen stets durch Wiederholung ähnlicher Figuren und Haltungen in größerer Anzahl dem Auge leichter faßlich gemacht und dadurch zu erhöhter Wirkung gesteigert wurden. (Vgl. die Bemerkungen über Rhythmus in Art. 132.)

„Die Skulptur in ihrer Abhängigkeit von den Bauwerken, die sie schmücken, aber nicht beherrschen soll“ (*Burckhardt*), ist wohl selten in so vollendeter Harmonie mit der Baukunst, mit dem menschlichen Leben und mit der ganzen Weltanschauung einer Kulturepoche als beziehungs-vollster Schmuck ausgebildet worden, wie von *Phidias* und seinen Schülern am Parthenon. Siehe auch Art. 188.

6) Sechster Maßstab: Beim Vertiefen in die letzten Feinheiten der Schmuckformen des Parthenons entdecken wir noch die zierlichsten Ornamente: gemeißelte, zum Teil auch nur gemalte Eierstäbe, Perlschnüre, Blattwellen, Palmettenfrieze, Mäanderbänder und dgl. mehr, alle in demselben griechischen Geschmack, alle an der richtigen Stelle! — Man betrachte die gewissenhaften Darstellungen in den unten genannten Werken⁵⁹⁾. Einzelne Ornamente sind so zierlich, daß sie von unten kaum mehr gesehen werden konnten; sie steigerten aber gerade dadurch wesentlich den Größeneindruck der Einzelheiten und des ganzen Baues. Architektur und Ornament ergänzten sich zu vollendeter ruhiger Harmonie. Nichts konnte weggenommen, nichts hinzugetan werden, ohne das Gleichgewicht zu stören. Dazu äußerste technische Vollendung.

Vergessen wir nicht, daß der Innenraum des Tempels gewiß noch eine bedeutende Steigerung des Reichtums brachte von der Vorhalle bis zu dem Götterstandbilde, welches in dem dämmerigen Raume bei flimmerndem Lampenschimmer durch die weitgeöffnete gewaltige Tempelpforte eine unbefehrbliche packende Wirkung hervorrufen mußte.

In ähnlicher Weise lassen sich analysieren die verschiedenen Maßstäbe eines gotischen Domes von der Fernwirkung der himmelanftrebenden Türme und des hochragenden Daches in der Landschaft und dem ganzen Städtebild bis zur letzten

⁵⁹⁾ BÜHLMANN, J. Die Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance. Abt. I. Stuttgart 1872 — FENGER, L. Dorische Polychromie. Berlin 1886. — und: COLLIGNON, M. Le Parthénon. Paris 1912.

Feinheit einer Krabbe; — vgl. die Betrachtungen an Notre Dame zu Paris in Art. 101 — oder die verschiedenen Maßstäbe eines modernen Bauwerkes, namentlich aber diejenigen eines eigenen selbständigen Entwurfes!

Relief und Architektur.

150.
Relief
der
Architektur
und des
Ornaments.

Über den Einfluß der Stellung und der Umgebung eines Gebäudes auf das Relief der Architektur und des Ornaments geben die allgemeinen Grundlagen in Art. 122 u. 124, sowie Abb. 115 einigen Aufschluß. In einer engen Straße verbieten sich von selbst starke Vorsprünge der Architektur, frei vortretende Säulen, vollplastische Figuren, große Freitreppen usw. als Verkehrshindernisse. Soll hier überhaupt architektonischer und ornamentaler Reichtum angebracht werden, so muß er in das Flächenhafte überetzt werden; flache Pilaster, flache Reliefs oder nur gemalter Schmuck (vgl. die reichen Fassadenmalereien in den engen Gassen von Genua, Brescia usw.). Oder es müssen, wie in Bologna, Bozen, Marienburg und anderen Arkadenstädten, durch rückspringende offene Bogenhallen größere Tiefen geschaffen werden („Laubengassen“ in Bozen, Meran u. a. a. O.).

Bei beträchtlicher Tiefe eines Platzes stören größere Vorsprünge von Bauteilen nicht mehr; hier harmoniert ein hohes Relief der Architektur und des Ornaments gut mit der Gesamtanordnung und entspricht der größeren Fernwirkung, sofern es überhaupt der Bedeutung des Gebäudes angemessen ist.

So verlangt auch ein niedriger Innenraum ein sehr flaches Relief der Decke oder womöglich eine ganz glatte Fläche. Ein hoher Saal oder z. B. das Mittelschiff einer

Abb. 154.



Günstige Anordnung von Reliefdarstellungen in den Leibungen einer längeren Fensterreihe⁵⁴⁾.

Wirkungsvolles Streiflicht und gute Stellung dem Auge gegenüber.

Obiges Beispiel ist dem Neumünster-Kreuzgange zu Würzburg entnommen, wobei Kragstein Säulen und Reliefpfeiler rhythmisch wechseln und durch die Einheitlichkeit der getragenen Rundbogenreihe wieder verbunden sind.

Man vergleiche ferner den zarten und doch wirkungsvollen Relief schmuck, der in den Fenster nischen vieler Schloßbauten der Renaissance und des Barocks angeordnet ist.

⁵⁴⁾ Nach: EBE, G. Deutsche Eigenart in der bildenden Kunst. Leipzig 1896.

Abb. 155.



Basilika verträgt entsprechend große Kassetteniefen, sichtbare Balkenprofile, hängende Rofetten und dergleichen plastische Formen, welche ein niedriges Zimmer geradezu erdrücken würden.

An Flächen mit Streiflicht, z. B. in Fensterleibungen, an den parallel mit dem Lichteinfall stehenden Wänden usw. kommt die geringste Ausladung des Reliefs bereits zur Geltung (Abb. 154, 155, 156, sowie Abb. 83 u. 146).

Aus naheliegenden praktischen Gründen darf auch in Türleibungen nur ganz flaches Relief angebracht werden (Abb. 156: Bronzetürumrahmungen des Baptisteriums zu Florenz; an den Außenseiten höchstes Relief, an den Leibungen äußerst flaches, fast nur gezeichnetes Relief (siehe auch Abb. 146 u. 255). Ähnlich sind am reichen, vollplastischen Figurenportal des Otto Heinrichs-Baues am Heidelberger Schlosse die Leibungsornamente ganz flach gehalten.

Das vergleichende Studium der Reliefausladung im Zusammenhange mit dem Zweck des Gebäudes, der Größen- und Fernwirkung, der Beleuchtung, der Farbe des Materials usw. gehört zu den wichtigsten Grundlagen der architektonischen und ornamentalen Harmonielehre.

Der Anfänger pflegt die Ausladungen gleichmäßig zu übertreiben in der schon öfter angeführten Meinung: „Viel hilft viel.“ Wir begegnen aber selbst in den Kreisen akademisch geschulter, tüchtiger Bildhauer sehr häufig der Anschauung, daß ein Relief umso wirkungsvoller sein müsse, je höher es in den Ausladungen gehalten ist. Einen schlagenden Beweis für die Unrichtigkeit dieser Anschauung liefert uns der an sich genial komponierte Hochrelieffries eines Bacchantenzuges am Hofburgtheater in Wien von Weyr (Abb. 157 u. Art. 153).

Die ungeheuer bewegten Figuren der einzelnen Gruppen treten mit ihren Köpfen, Armen und Beinen teilweise ganz frei als Vollplastik hervor; aber gerade dadurch treffen die Schlagfchatten dieser Teile weit ab auf andere zurückliegende Körper und zerschneiden

Zu Abb. 155.

Flachrelief-Füllung eines Wandpilafters aus graurotem Marmor im Dom zu Verona (Frührenaissance).

Durch das Streiflicht kommt die schöne Zeichnung des lotrecht emporsteigenden Mittelschaftes mit seinen kandelaberartigen Ausbauchungen und Einziehungen, mit den begleitenden weichen Linien der Greifen, Füllhörner, Masken und Ranken und mit den herabhängenden Blütenketten trotz der Zartheit des Reliefs doch sehr gut zur Geltung; oder richtiger gesagt: gerade wegen dieser Zartheit.

Man vergleiche in Abb. 83 das noch flachere Relief an den Pfeilern in der Vorhalle des Bundesrates im Reichstags Hause zu Berlin, wo die vom Deckenlicht des Tonnengewölbe-Auschnittes schräg einfallende Beleuchtung das wirkungsvollste Streiflicht erzeugt.

151.
Vergleichende
Beobachtung
der
Reliefwirkung.

fo den Zusammenhang der Zeichnung. Dazu kommt, daß der Fries in der bedeutenden Höhe von 23 m über der Straße angeordnet ist, wodurch die malerischen Feinheiten in der weichen Modellierung der Muskeln, Köpfe, Gewandungen usw. ganz verloren gehen. So entsteht dann in der Gesamtwirkung ein unklares Durcheinander, welches unseren Blick verwirrt, ein krauter Eindruck, etwa wie von Wirlingkohl. Es ist eben eine malerische Atelierarbeit, welche infolge des Mangels an einem einfachen, klaren Reliefstil nicht harmoniert mit der Architektur.

Daß nicht die hohe Ausladung dieses Reliefs die Schuld an der zerrissenen Wirkung trägt, dafür liefern uns die sogar vollplastischen aber nach den Gesetzen des Reliefstils komponierten Figurengruppen in den bekannten Giebfeldern des Tempels zu Ägina, des Parthenons zu Athen und des Zeustempels von Olympia den deutlichen Beweis. Hier sind die Figuren durch richtige Entfernung oder durch deutliche Kontraste auseinandergehalten und doch wieder innerhalb der beiden lotrechten Ebenen des Hintergrunds und der vorderen Linien des Giebdreiecks reliefartig zusammengehalten. Der Reliefstil dieser Giebelgruppen spricht sich ferner deutlich aus in den geringen Verschiebungen der Gestalten hintereinander; diese Verschiebungen sind in mäßigen Grenzen und nur so weit angewandt, als es die rhythmische Gruppierung und Verbindung der Massen erforderte.

Den einzelnen Figuren wurde möglichsie Klarheit dadurch verliehen, daß in der



*Flachrelief in der
Türleibung, also
ohne verkehr-
störende Vorsprünge*

Stein x Bronze

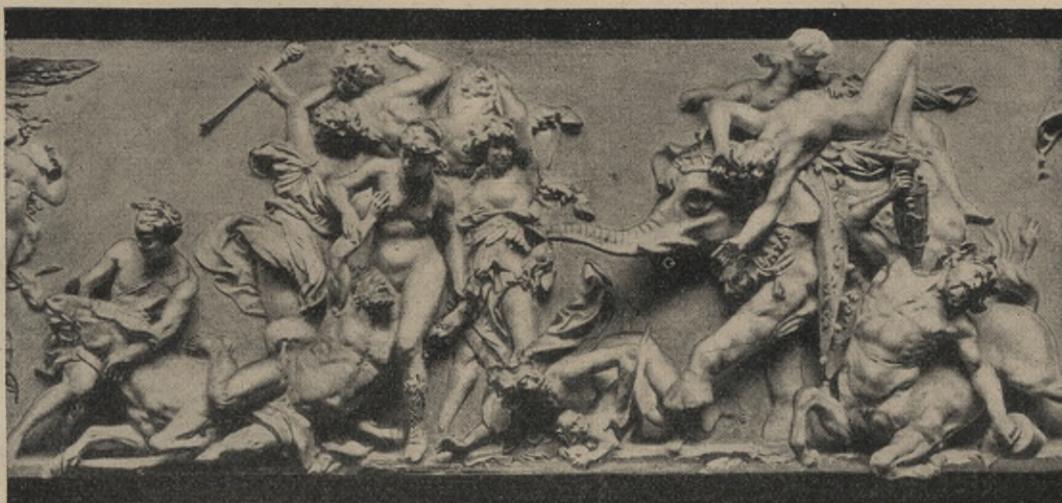
*Vom Baptisterium
zu Florenz*

*Seiten-Ansicht des
Flachreliefs an der
Aussenseite der Tür*

günstigsten Stellung zwischen Profil- und Vorderansicht die Vorzüge von beiden verbunden wurden (Abb. 158).

Schon die alten Ägypter hatten sich in ihren Wandmalereien und Reliefs bemüht, die Figuren durch Breitstellung (Vorderansicht) der Bruft und der Schultern und durch Profilstellung des Kopfes und der Beine zu verdeutlichen; in Ägypten kam eine etwas eckige, gefchraubte Haltung heraus, welche aber doch klar für die

Abb. 157.



Teilstück aus dem Triumphzug des Bacchus und der Ariadne, Hochrelief der Attika über dem Hauptgesims des Mittelbaues der Hauptfassade des Wiener Hofburgtheaters⁵⁵⁾. Die Überschneidungen des ganz naturalistisch behandelten Reliefs wirken kraus und unklar und stören in der Fernwirkung der Architektur, Mangel an Architektonisierung.

(Zu Art. 151 u. 226.)

Abb. 158.



Von den Giebelfiguren des Parthenons (Phidias), Vollplastik in Reliefstil: es ist gleichzeitig Vorderansicht und Seitenansicht der Figur gezeigt, wodurch die größte Körperlichkeit des Eindrucks entsteht.

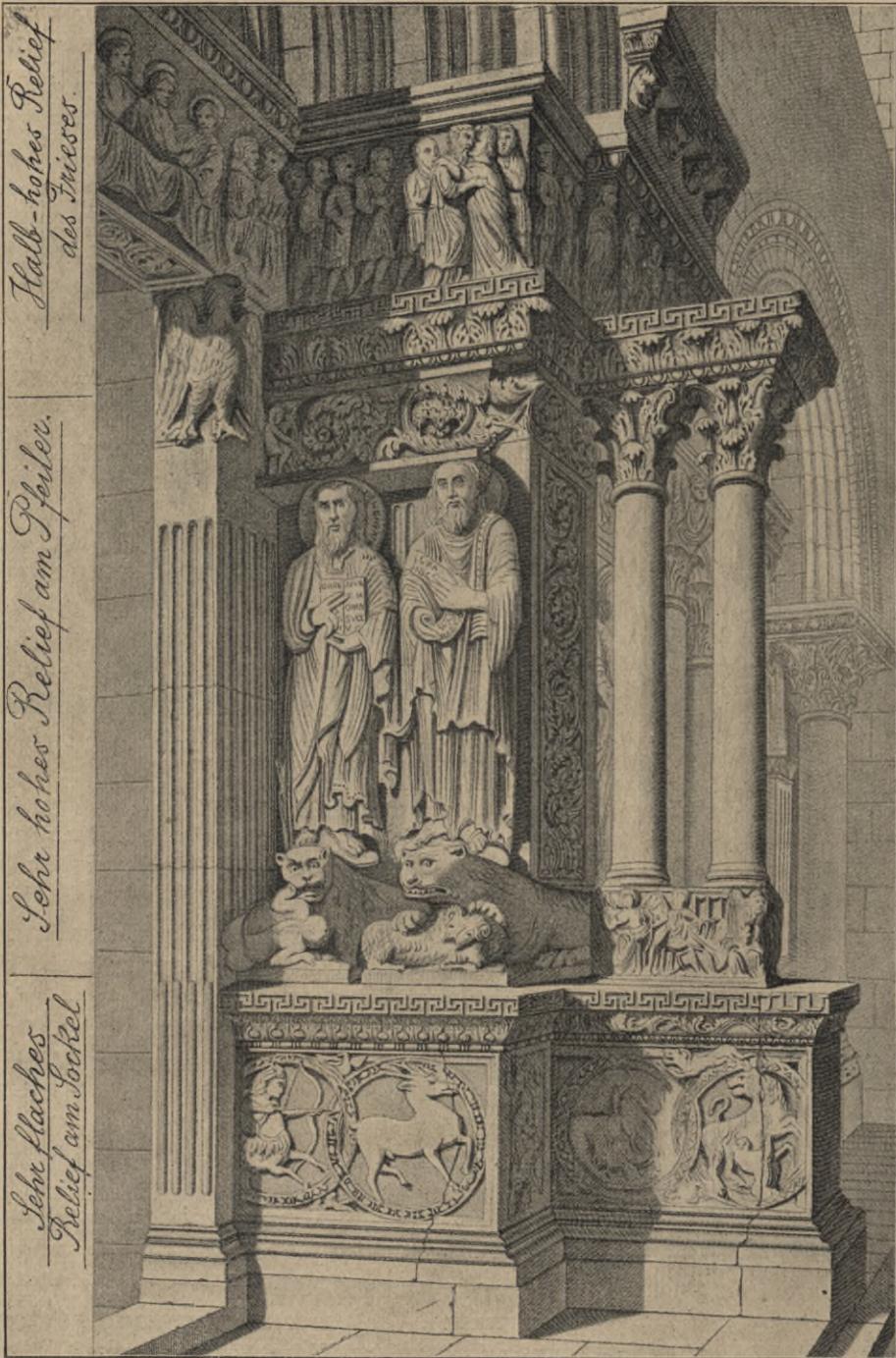
Ferne wirkte. Den Griechen gelang die vollendete künstlerische Lösung dieses Problems in ihren Reliefs und in ihren Giebelgruppen, welche ja — wie erwähnt — auch auf den Gefetzen des Reliefs beruhen. Von der verschiedenartigen Wirkung, welche sich durch die Verbindung von Hoch- und Flachrelief ergibt, ist in Abb. 159 und 160 einiges angedeutet.

An den heraldischen Prachtstücken aus alter Zeit finden wir häufig die Schildhalter in höchstem Relief, den Schild und Helm nebst „Kleinod und Decke“ in starkem Relief ausgebildet, die Wappenzeichnung selbst dagegen ganz flach geschnitten und mit den heraldischen Farben bemalt.

„Größte Klarheit und Einfachheit ist ein durchgehendes Gefetz des Reliefstils“ (Burckhardt). Das geringste Zuviel in Schmuck, Kleidung usw. ver-

⁵⁵⁾ Nach: HASENAUER, K. v. Das k. k. Hofburgtheater in Wien. Wien 1890.

Abb. 159.

Pfeiler neben der Haupttür der Kirche zu St.-Gilles⁵⁶⁾.

Sinngemäße Unterschiede in der Reliefhöhe.

⁵⁶⁾ Nach: REVOIL, H. *Architecture Romane*. Bd. II. Paris 1873.

wirrt den Blick. Um den Gesamteindruck nicht zu schädigen, müssen wir häufig eine interessante Einzelheit opfern.

Bei *Burckhardt's* Gesetz des Reliefftils dürfen wir nicht außer Acht lassen, daß es nur feine volle Berechtigung hat in der klassischen, auf Ruhe und Klarheit abzielenden Kunst; hier dient das Ornament zur Verdeutlichung der architektonischen Komposition.

In der Barockkunst dagegen, welche den Eindruck des Bewegten, des in die Unendlichkeit Verschwimmenden erstrebt, werden durch das über die archi-

Abb. 160.



Relief am alten Hôtel de Rohan zu Paris⁵⁷⁾ (Anfang des XVIII. Jahrhunderts).

Arch.: R. LORAIN.

Die Überleitung von den fast vollplastischen, frei vortretenden Köpfen der Mittelgruppe zu dem Hintergrunde der Wand ist durch das Flacherwerden des Reliefs und die zart modellierten Wolken bewerkstelligt in einer malerischen Behandlung, welche zwar mit der freien Formengebung der Barockarchitektur harmoniert, die sich aber mit einer strengen Architektur — z. B. der griechischen — durchaus nicht vertragen würde. Infolge der ungleichwertigen Schattenbreiten des Hoch- und Flachreliefs an einem Körper verliert die Zeichnung schon in geringem Abstand des Beschauers ihre Klarheit, weshalb da, wo ruhige Fernwirkung in Betracht kommt, die Einheitlichkeit der Reliefausladung in festem linearen Umriß vorzuziehen ist.

⁵⁷⁾ Aufnahme nach einem Gipsabguß.

Abb. 161.



Vortreffliche Architektonisierung von Figuren am Westportal der Kathedrale zu Chartres.

(Siehe Art. 153 u. Abb. 162.)

tektonischen Gliederung malerisch hinweggreifende Relieforname die bestimmten Grenzen verwischt, verfleiert — vgl. die Rokokoverzier in der Kirche zu Zwiefalten Abb. 206. Also auch hier folgt das Ornament dem allgemeinen starken Formwillen und unterstützt die Gesamtkomposition.

Stilfierung, Harmonisierung, Architektonisierung.

Immer wieder drängt sich uns die Beobachtung auf, daß nicht die höchste Naturwahrheit — etwa im Sinne einer Momentphotographie — für den Wert eines Kunstwerkes eine sichere Gewähr bietet, sondern daß nur durch ein stark entwickeltes künstlerisches Taktgefühl die Harmonie des Einzelnen und des Ganzen erzielt werden kann.

Was wir somit anstreben müssen, ist nicht eine möglichst naturalistische Wirkung des Ornaments im weitesten Sinne, sondern es ist die innigste Harmonisierung von ausdrucksvoll charakterisierten Natur- und Phantasiaformen, sowie Farben mit dem jeweiligen künstlerischen Zweck. In der Baukunst ist es demnach eine möglichst Architektonisierung der Naturmotive, d. h. eine Stilfierung für den Zweck und das Material, welche mit der inneren Bedeutung und mit der einmal angeschlagenen Grundstimmung des ganzen Bauwerkes in derselben Tonart, in demselben Geschmack zusammenklingen soll.

Von den unendlich vielen zarten Abstufungen der Farbentöne, des Farbenspiels in der Natur muß bei der Überetzung in das Ornament der größte Teil fortfallen. Nicht die Verwendung möglichst vieler verschiedener Farben, sondern die Beschränkung auf einige wenige, aber charakteristische Töne ist es, was ein strenger Stil des Ornaments erfordert. Eine blau in blau gemalte Landschaft, eine in gelb, blau und weiß gehaltene Majolika wird viel packender wirken als ein in hundert schwächlichen Halbtönen durchgeführtes Bild nach der süßlichen Art früherer Ölfarbdrucke.

Es gibt viele Künstler, die es vorzüglich verstehen, einen menschlichen „Akt“ vollkommen naturgetreu zu zeichnen, zu malen oder zu modellieren, die aber trotzdem nicht imstande sind, eine Figur zu schaffen, welche sich in eine bestimmte architektonische Umgebung harmonisch einfügt. Dafür genügt eben, wie gesagt, die photographische Naturtreue allein durchaus noch nicht, sondern es gehört dazu das Eindringen in das innere Wesen der jeweiligen Aufgabe, um ein harmonisches Zusammenstimmen, einen einheitlichen Stil zu erreichen.

Wenn in einem Orchester der genialste Violinist seine Geige ohne Rücksicht auf das ganze Musikstück spielt, so kann er uns nicht erfreuen, und möchte er noch so klangvolle Weisen hervorzaubern; da heißt es: sich einfügen im Interesse einer größeren, stärkeren Gesamtwirkung! Eben darin zeigt sich die volle Meisterschaft und das echte Stilgefühl. Im Bacchantenfries des Wiener Hofburgtheaters wollte *Weyr* seine eigene Weise spielen und störte so die architektonische Harmonie und sein eigenes Werk gleichzeitig; siehe Abb. 157 u. Art. 151. *Phidias* hat in dem bereits öfters erwähnten Figurenschmuck des Parthenons seine unvergleichliche Bildhauerkunst ganz in den Dienst der Architektur gestellt, seine Kompositionen in die architektonischen, fest umrissenen Felder mit demselben Gefühl für rhythmische Linienführung eingefügt, welches den ganzen Organismus des edlen Säulenaubaus durchdringt. Ein architektonischer Figurenschmuck in so vollendeter rhythmischer Harmonie ist wohl nur noch an und in den mittelalterlichen Kathedralen geschaffen worden. Ob auch an indischen Tempeln?

152.
Stilfierung
von
Naturformen
und -Farben.

153.
Architektonisierung
der
menschlichen
Figur.

Noch augenfälliger zeigt sich sogar die Übertragung der architektonischen Empfindung auf die zum Portallchmuck der Kathedrale von Chartres verwendeten Figuren, Abb. 161. Von dem energischen, himmelanstrebenden Vertikalismus des gotischen Kirchenstils sind hier auch die menschlichen Gestalten mit erfaßt und gewaltfam in die Höhe gereckt, förmlich wie schlanke Säulen stilisiert. Aus dem Zusammenhange gerissen, Abb. 162, sind sie unverstänglich, ja häßlich, während sie in das Ganze sich umso harmonischer einfügen, je mehr sie im Geiste des Ganzen

Abb. 162.



Figur von der Königspforte der Kathedrale zu Chartres⁵⁸⁾, wirkt aus dem Zusammenhange gerissen unverstänglich.

(Siehe Art. 153 u. Abb. 161.)

Abb. 163.



Gegenbeispiel zu Abb. 161⁵⁹⁾.

Atlant, als Stütze nicht genügend architektonisiert.

(Siehe Text in Art. 153.)

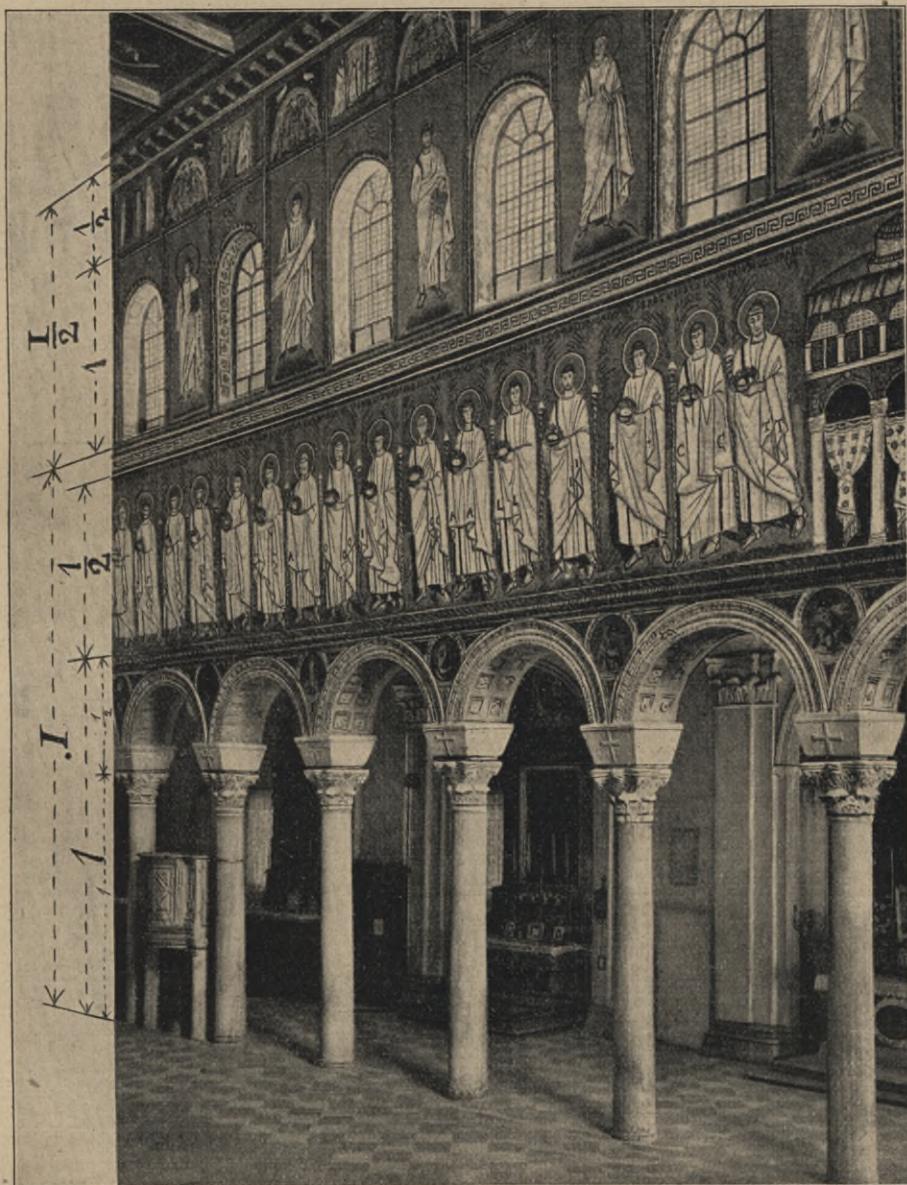
„architektonisiert“ sind. Man denke sich einmal rein naturalistische Figuren hineingestellt in dieses Portal von Chartres: sie würden gänzlich aus der Rolle fallen; sie würden durchaus nicht „wahr“ aussehen. Also nicht die höchste Naturwahrheit, sondern die höchste Stimmungseinheit müssen wir von einem Kunstwerke fordern.

Ein Beispiel nicht genügender Anpassung an den architektonischen Zweck finden wir in den modernen Atlanten Abb. 163. Diese Figur sieht mit ihren frei bewegten Linien nur so zufällig hineingestellt aus, macht also nicht den Eindruck des Stützens. Man vergleiche damit die berühmten Karyatiden des Erechtheions, deren lotrechte Gewandfalten geradezu an die kannelierten Säulen des Hauptbaues erinnern.

⁵⁸⁾ Nach: RAGUENET, A. *Matériaux et documents d'architecture et de sculpture.* Paris.

⁵⁹⁾ Nach: Berl. Architekturwelt. Jahrg. IV.

Abb. 164.



Inneres von Sant' Appollinare nuovo zu Ravenna. (VI. Jahrhundert.)

Beispiel der harmonischen Zusammenstimmung von Wandmalerei und Architektur: die Harmonie des Mosaikfrieses mit der Säulenstellung ist zum großen Teil dadurch erzielt, daß die ruhigen, feierlich ernstesten Figuren mit ihren lotrecht fallenden Gewändern und ihren Heiligenscheinen in ähnlich strenger Reihung wie die Säulen selbst nebeneinander gestellt sind. Die feierliche Stimmung wird erhöht durch die einfachen Proportionen des Raumes, welche ursprünglich noch etwas günstiger waren, als der Fußboden um die Säulenbasis tiefer lag, und wird zu überirdischer, himmlischer Harmonie gesteigert beim Gottesdienst durch die stilisierten Gewänder und Bewegungen der Priester, durch Weihrauch und Kerzenglanz, durch Projektionen im Innern der Kirche und durch die Rhythmen getragener Musik.

Oder man denke an die stark bewegten Atlantenfiguren der Barockzeit, in welchen der Gedanke des Tragens faßt einen gewaltfamen Ausdruck findet; aber diese etwas gewaltfame, lebhaftige Bewegung harmoniert wieder mit der Linienführung und Empfindung der ganzen Barockarchitektur; durch ergänzende Gewandstücke sind zudem „gefährliche Querschnitte“ der Stützen vermieden. In der ornamentalen Linienführung der Gewandfalten, in der freien Erfindung schmückender Zutaten — Kopfputz, Flügel usw. — besitzen wir wertvolle Mittel, um die menschliche Gestalt in Einklang zu bringen mit den architektonischen und ornamentalen Anforderungen.

In der neueren Zeit waren es Künstler wie *Otto Rieth*, *Bruno Schmitz*, *Metzner*, *Meltrovič*, die das Problem der Verbindung von menschlicher Gestalt und Architektur zu einem einheitlichen harmonischen Kontrast in eigenartiger Weise gelöst haben, indem sie die dekorative Wirkung der menschlichen Gestalt, ihre bewegten geschwungenen Formen, in ergänzenden Gegensatz zu den strengen Linien der Architektur und in Einklang mit ihr brachten.

Die Verbindung von Köpfen, Masken usw. mit der Architektur kommt in Art. 178 zur Besprechung (vgl. Abb. 188 bis 190 u. 193.)

Man denke ferner an die figürlichen Glasmosaiken in *Sant' Apollinare* zu Ravenna, an jene ruhigen, lotrechten Heiligengestalten, welche selbst wie die Säulen in der Arkade darunter, aneinander gereiht sind; (Abb. 164). Diese Bilder sprechen die gleiche Formen- und Linienprache wie das Gebäude selbst. Als Wandgemälde bleiben sie ganz und gar im flächenhaften Charakter der Wand; sie halten sich in den Grenzen der rein schmückenden Flächendekoration, frei von naturalistischer Wirkung in Form und Farbe, durch teilweise kräftige Konturen noch strenger stilisiert und der Lichtführung des Raumes angepaßt. Auch die Palmenbäume zwischen den Figuren folgen mit ihren Stämmen und überhängenden Kronen den Linien der Bogenstellung.

Nur von den allerwenigsten modernen Wandgemälden läßt sich ähnlich Großzügiges, architektonisch Einheitliches behaupten. Unserer Zeit ist jene große Einheitlichkeit des Gesamtkunstwerkes, in welcher sich Architektur, Plastik und Malerei zu einer großen Raumkunst vereinigen, so ziemlich abhanden gekommen. Maler und Bildhauer pflegen ihre eigenen Wege zu gehen, die zu lauter Einzelkünften

Abb. 165.

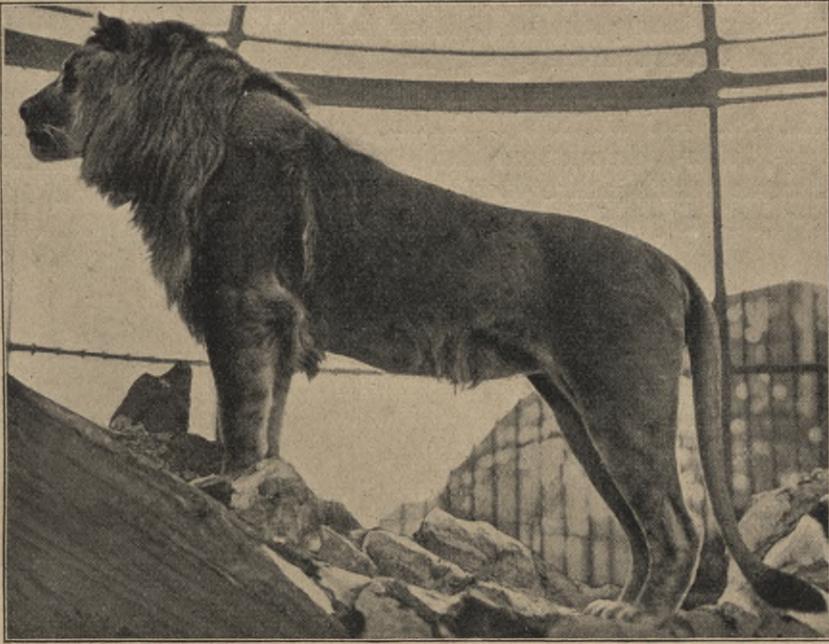
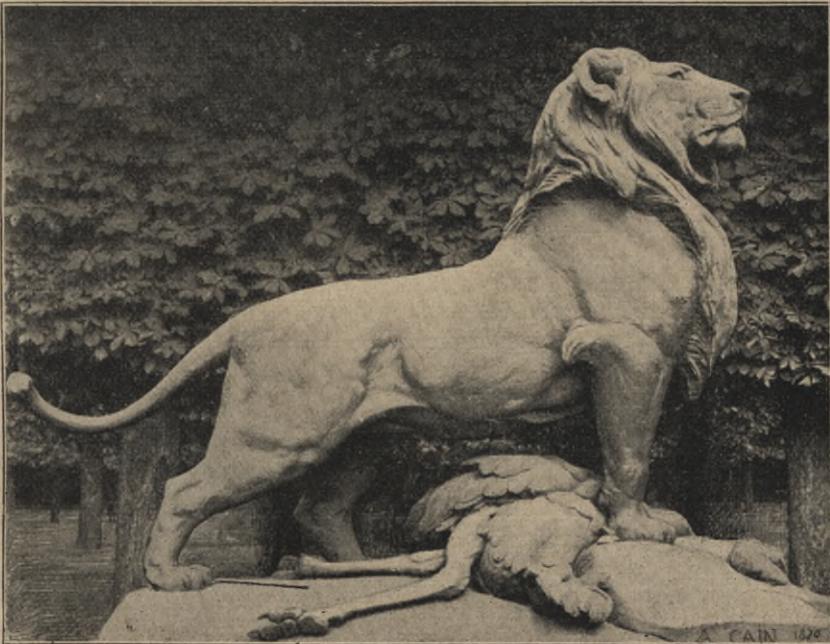


Strenge Stilisierung des Adlers für die Zwecke eines Steinkapitells. Einführung architektonischer Linien in die Flügel, Köpfe, Krallen usw.

Ähnliche Auffassung der Adlergestalten, welche in mittelalterlichen Kirchen als Lesepulte in Bronze oder Stein ausgeführt sind. Ebenso starke Stilisierung zeigen die fliegenden Geier an den Decken ägyptischer Tempel und Felsengräber (vgl. Art. 160).

154.
Monumentale
Malerei.

155.
Die drei
Schwefelkünfte.

Abb. 166⁶⁰⁾.Abb. 167⁶¹⁾.

Ein Vergleich der beiden Figuren zeigt deutlich die Mittel, mit welchen die Naturform in ein Kunstwerk übersetzt wurde: Betonung des Wesentlichen, Weglassung des Nebenfächlichen, usw. Für architektonische Zwecke muß der Künstler noch mehr Naturalistisches opfern, um große monumentale Wirkungen zu erzielen: unübertroffen in der ägyptischen, asiatischen und romanischen Kunst.

⁶⁰⁾ Nach einer Naturaufnahme in: *All about animals*. London 1897.

⁶¹⁾ Modelliert von Cain für Bronze-guß.

führen. (Vgl. die in Art. 151 u. 153 über den Bacchantenfries des Wiener Hofburgtheaters gemachten Bemerkungen). Eine weise Selbstbeschränkung zugunsten der stärkeren Gesamtwirkung kommt wiederum dem einzelnen Kunstwerke zugute.

156.
Stilifizierung
von
Tier- und
Pflanzenformen.

Dieselben Gesichtspunkte gelten für die Stilifizierung von Tier- und Pflanzenformen und überhaupt von allen Naturformen für bestimmte architektonische Zwecke. Auf die hohe Bedeutung der charakteristischen Vereinfachung von Löwen-, Adler-, Baumformen usw. für die Zwecke der Fernwirkung in der Heraldik wurde bereits in Art. 42 bis 44 näher eingegangen. Für die Stilifizierung von Naturformen mögen noch Abb. 165 bis 170 Anregung geben!

Abb. 168.



Abb. 169.



Olivenzweige.

Abb. 168: Naturform (nach photographischer Aufnahme) mit mannigfachen Überschneidungen und Zufälligkeiten, obwohl schon für die photographische Aufnahme möglichst klar ausgebreitet.

Abb. 169: Als Marmorrelief stilifiziert, an einer Brunneneinfassung (Puteale) zu Pompeji, in ornamentalen Linienführungen (Gruppierungen in freier Symmetrie), flächenhaft ausgebreitet und verdeutlicht, wirkt dabei doch natürlich und ungezwungen, ja, kann fast noch als naturalistisches Ornament angesprochen werden.

Betrachten wir nun einmal die Stilifizierung von Blattformen für die Zwecke eines Kapitellschmuckes! Wie grundverschieden mußte diese Stilifizierung durchgeführt werden an einem klassischen Säulenkapitell, Abb. 106 u. 170, und am Kapitell eines gotischen Gewölbedienstes, Abb. 172 u. 173.

Am korinthischen Kapitell einer strengen klassischen Säulenstellung mußte das Akanthusblatt⁶²⁾ (Art. 128) einerseits in seiner Rippenteilung anklingen an die lotrechten Kannelierungen der Säule, andererseits in seinen schattenwerfenden Blattüberflügen gewissermaßen vorbereiten auf die wagrechten Schattenschläge des darüber folgenden Hauptgesimfes; nur so konnte das korinthische Kapitell seine Vermittlerrolle zwischen Säule und Gebälk richtig durchführen. Die Gleichteilung

⁶²⁾ Vgl.: MEURER, M. Die Ursprungsformen des griechischen Akanthusornamentes und ihre natürlichen Vorbilder. Berlin 1896.

der Blattlappen und der feineren Einkerbungen harmoniert mit dem metrischen Rhythmus der Säulenabstände⁶³).

Ganz anders ist der Zweck des gotischen Kapitells aufzufassen. Dieses bildet nur eine leichte Betonung des Kämpfers der aus dem schlanken Dienst unmittelbar in derselben lotrechten Richtung emporstehenden Gewölberippe (Abb. 172

Abb. 170.



Korinthisches Akanthusblatt-Kapitell.

(Italienische Frührenaissancearbeit; Nachbildung antiker klassischer Formen.)

Deutliche Analogie der straffen, streng stilisierten Blattrippen und der Stege des kannelierten Pilasters, sowie der schattenwerfenden Blattüberschläge mit dem schattenwerfenden Hauptgesims darüber.

Vgl. Abb. 106 u. 136.

(Zu Art. 156 u. 128.)

u. 173); es soll also nur eine andeutende Gliederung, eine unterbrechende Interpunktion bilden, welche ebenfögt auch weggelassen werden konnte und die in der Spätgotik tatsächlich weggelassen wurde. Es genügte demnach, wenn die Blätter nur lose auf dem Kapitellkelch angeheftet wurden, und deshalb konnte das Laubwerk hier folgerichtig mehr naturalistisch, mehr malerisch spielend behandelt werden (Abb. 171 bis 173).

⁶³ Über die Umbildung von natürlichen Blatt-, Knospen- und Blütenformen gibt auch wertvolle Aufschlüsse: BORCHARDT, L. Die ägyptische Pflanzenfäule; ein Kapitel zur Geschichte des Pflanzenornaments, Berlin 1897.

157.
Logik der
Formgebung.

Ein klassisches Akanthusblatt würde an einem gotischen Pfeiler ebensowenig angebracht sein als unser gotisches Laubwerk an einem griechischen oder römischen Tempel. Unter der Stilifizierung eines Blattes dürfen wir also nicht eine willkürliche schematische Vereinfachung oder Umbildung verstehen, sondern wir müssen die Stilifizierung auffassen als eine sinngemäße charakteristische Anpassung der Form an den Zweck des Ornaments, als eine Harmonisierung oder Architektonisierung (Abb. 174). Dazu zwingt uns die Logik der Formgebung und es gibt eine Logik der Formen, wie es eine Logik der Gedanken gibt.

Abb. 171.



*Naturalistisches Blattornament an einem gotischen Dienstkaptell
in der Kathedrale zu Reims⁶⁴).*

Die Blätter sind an ihren Rändern so naturgetreu dünn hinterarbeitet, daß sie an vielen Stellen abgebrochen sind: Mangel an werksteingemäßer Behandlung, an materialgerechter Stilifizierung.

(Zu Art. 156.)

Wer keine Empfindung für dieses innere Wesen der architektonischen Forderungen besitzt, der wird allerdings nicht imstande sein, für neue eigenartige Aufgaben neue stilgerechte Formen zu erfinden; er wird darauf angewiesen bleiben, historische Formen nachzuahmen, und wird sie auch da anwenden, wohin sie nicht passen. In vielen modernen Eisenbauten — wie Bahnhofshallen usw. — der letzten Jahrzehnte hat man sich von dem ursprünglich beliebten Schmuck mit gußeisernen Akanthusblättern bereits losgelöst. Ebenso ist man bemüht, für den Eisenbetonbau eine charakteristische vereinfachte Formsprache zu finden und hat sie bereits in vielen Fällen gefunden, so z. B. in der unvergleichlich weiträumigen Kuppel der Jahrhunderthalle zu Breslau (1913), in lichten Fabrikhallen usw., wo jedes Ornament von Übel wäre.

⁶⁴) Nach: BAUDOT, A. DE. *La sculpture française au moyen âge et à la renaissance*. Paris 1884.

Abb. 172.



Abb. 173.



*Gotische Kapitelle zwischen den Diensten und Gewölberippen im Chor von
St. Nazaire zu Carcaffonne (XIV. Jahrhundert).*

„Dienst und Nebendienst“ setzen sich über dem Kapitell als Rippenprofile fort, wodurch es motiviert ist, daß die naturalistischen Blatt- und Blumenornamente gewissermaßen wie lose aufgelegt erscheinen und mit den Tier- und Menschengestalten daneben mehr malerisch als streng architektonisch wirken.

Übrigens haben es die Bildhauer der Gotik auch sehr wohl verstanden, streng zu stilisieren, wo es der Zweck der Form verlangte, z. B. an den Krabben usw. (siehe Abb. 174).

(Zu Art. 156 u. 157.)

Abb. 174.

*Strengere Stilisierung
der Rose zu einem
Krabbenknauf.*

(Zu Art. 157.)



*Es ist zwar die Hauptform
der fünfblättrigen Blüte zu-
grunde gelegt, aber in archi-
tektonisch streng wirkungs-
voller Weise behandelt
und durch Verdoppelung
der fünf Blütenblätter
bereichert.*

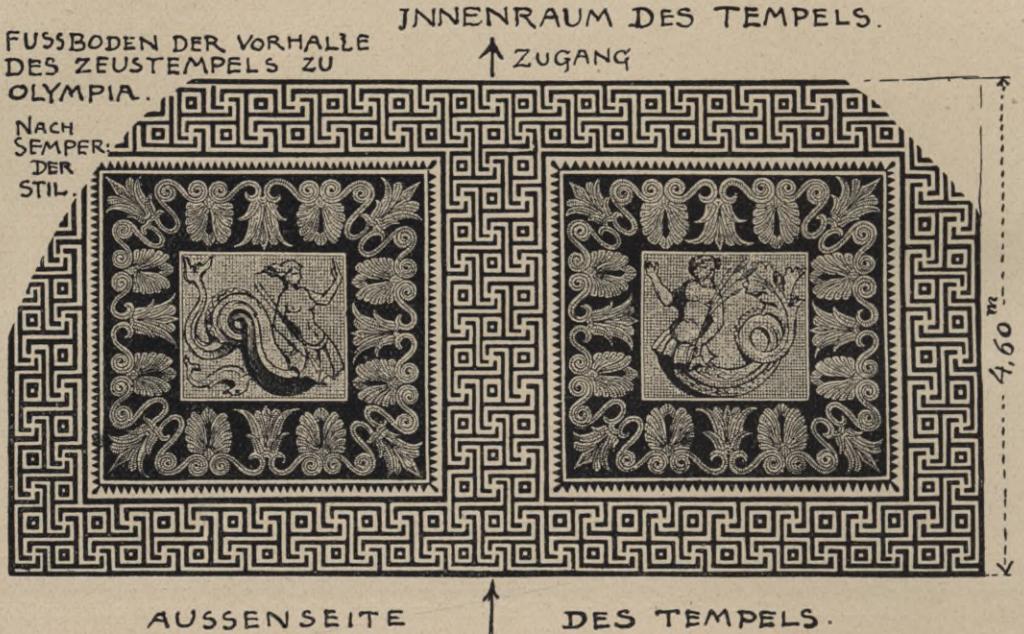
Fußboden, Wand, Decke.

158.
Fußboden-,
Wand- und
Decken-
ornamente.

Wollen wir uns frei machen von gedankenlosem Nachbeten, so müssen wir möglichst scharf die verschiedenen architektonischen Zwecke des Ornaments auseinander zu halten suchen.

Für die „Ausgestaltung der einzelnen Bauformen entsprechend ihren Funktionen“ gibt *Bühlmann* in Teil I, Band 2 (Bauformenlehre, Abchn. 3) dieses „Handbuches“ eine vorzügliche Grundlage, auch für die ornamentale Behandlung jener

Abb. 175.



Richtung der ornamentalen Motive.

Die beiden Halbfiguren links und rechts vom mittleren Eingangstreifen erscheinen dem Eintretenden richtig, d. h. mit dem Haupt emporgerichtet, weil unser Auge mit dem von oben nach unten wandernden Blick zuerst den Kopf, dann Brust, Bauch u. s. w. findet, also den Kopf oben sieht. (Als Schmuck an der Decke, z. B. als Kassettengrund, müßten dieselben Darstellungen umgekehrt, also mit dem Kopf nach vorn gerichtet sein, um für den Eintretenden aufrecht zu erscheinen.)

Für den Austretenden dagegen erscheinen jene Fußbodenfiguren falsch gerichtet, d. h. mit dem Kopf nach unten. Vielleicht war darauf gerechnet, daß beim Heraustreten aus dem dämmerigen Innenraum der Tempelzelle in das helle Tageslicht das Auge zu sehr geblendet war, um die in zarten Tönen schattierte Zeichnung des Marmormosaiks zu unterscheiden.

Wir sehen übrigens, daß der figürliche Schmuck im Fußbodenornament immer etwas Bedenkliches hat und „daß er die strenge Kritik des guten Geschmacks nicht aushalten kann“ (Semper), obwohl er in obigem Beispiel glücklicherweise so angeordnet ist, daß man nicht auf die Figuren selbst zu treten braucht, sondern zwischen ihnen hindurchschreitet.

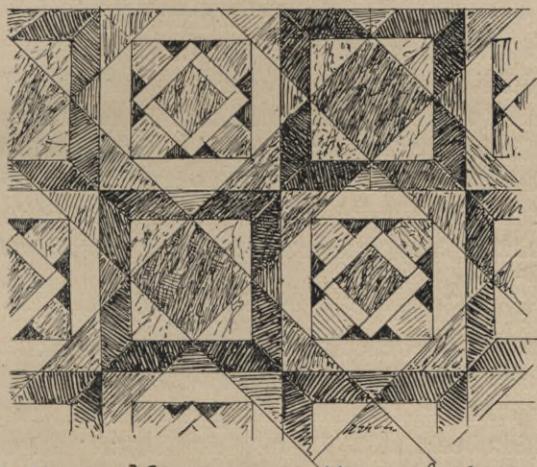
Grundlegendes für diese wichtigen Fragen der Richtungen in ornamentalen Motiven gibt Semper in seinem „Stil“ (Band I, S. 53–77).

Man beachte in obigem Fußbodenmuster noch die wirkungsvollen Gegenätze von hellen und dunklen Flächen, welche aber trotzdem nicht hart nebeneinander stehen, sondern durch gewisse graue Grundtöne des Marmors und durch die Mosaikfugen innig miteinander verbunden sind. Ferner die Gegenätze des eckigen Mäanders und der runden Ranken und Palmettenformen; das zickzackförmige Motiv der Naht verbindet Bordüre und Mittelfeld. Die mittleren Palmetten sind nach innen, die Eckpalmetten nach außen gerichtet.

Bauformen. Durch die Empfindung für das Lagern, Fußen, Stützen, Emporführen, Überleiten, Bekrönen, Schweben und Herabhängen von Formen wird unsere Hand beim Entwerfen der Gesamtform und des einzelnen Ornaments geleitet oder wenigstens beeinflusst. *Gottfried Semper* hat in seinem „Stil“ die Grundgesetze für den Schmuck von Fußboden, von Wand und von Decke festgelegt und wertvolle Fingerzeige gegeben für die geeignete Wahl zweckentsprechender Motive und deren Richtungsprinzipien, welche aus den jeweiligen örtlichen Verhältnissen abzuleiten sind.

Es sei hier auf das Beispiel in Abb. 175 hingewiesen; ferner auf die Verbindung von Längs-, Quer- und Diagonalrichtungen in Abb. 176.

Abb. 176.



Von dem Karolingischen Marmorfußboden
in der Pfalz-Kapelle zu Aachen.

Durchdringung von normal stehenden
Quadrat-Feldern und diagonal laufenden
Band-Streifen.

Überlegung und rein künstlerischer Empfindung wäre weder der Parthenon, noch das Pantheon, noch irgendein vollendetes Kunstwerk zustande gekommen.

Jedenfalls aber dürfen wir von einem Kunstwerke fordern, daß es schließlich weder die Mühe der Überlegung beim Komponieren, noch die Mühe der Arbeit bei der Ausführung ahnen läßt; denn sonst macht es eben den Eindruck des Ausgeklügelten, des Gequälten und beeinträchtigt damit den ästhetischen Genuß.

Ein Eierstab, eine Perlschnur, ein Mäanderband soll unser Auge erfreuen durch das rhythmische Linienenspiel feiner Formen und Farben und durch den wohlthuenden Kontrast mit der Umgebung. Wenn der Architekt zu viele und zu tiefe Gedanken, in solch einfache Ornamente hineingeheimnißt, so wird er die Enttäufchung erleben, daß ihn niemand versteht, daß mithin seine Feinheiten hinter der beabsichtigten Wirkung zurückbleiben. Also: Unmittelbarere, natürlichere Auffassung!

Kehren wir zurück zu den Zwecken des Ornaments im Schmuck einer Wand! Die ornamentale Behandlung der Wand kann in ihrem Grundgedanken sehr ver-

Daß eine nur verstandesmäßige Tätigkeit zur Schaffung und zum ästhetischen Genuß von Bauformen und Ornamenten nicht ausreicht, sondern daß das unmittelbare Fühlen des Schönen die eigentliche Triebfeder in allen künstlerischen Dingen ist, hat schon *Kant* in seiner „Kritik der Urteilskraft“ klargestellt. Auf dieser fußt *Streiter's* treffende Kritik⁶⁵⁾ von *Bötticher's* bekanntem Werke, worin die Unhaltbarkeit der nur verstandesmäßig reflektierenden Richtung nachgewiesen ist. Diese Erkenntnis widerspricht nicht der Forderung, daß ein Kunstwerk, „welches unser ästhetisches Gefühl befriedigt, sich zugleich vor dem forschenden Verstande rechtfertigen könne“ (*A. Thierich*).

Ohne die gegenseitige Ergänzung von verstandesmäßiger

159.
Überlegung
und Gefühl
beim
Komponieren.

160.
Wand-
ornamente.

⁶⁵⁾ STREITER, K. Karl Bötticher's Tektonik der Hellenen. Hamburg u. Leipzig 1896.

schiedenartig aufgefaßt werden, je nach der Aufgabe und je nach der Auffassung der „Wand“ selbst.

Aus der einfachsten Herstellungsart der Wandfläche eines Zelttes durch Ausspannen von Matten, Geweben oder Teppichen erklären sich viele Ornamente der ägyptischen und orientalischen Kunst. Ausführlicheres hierüber im oben genannten *Semper'schen* Werke. Dann bei gemauerten Wänden: Gedanke der Gliederung in Sockel, aufsteigende Wand und abschließenden Fries, analog der Gliederung des menschlichen Körpers in Beine, Rumpf und Kopf oder der Säule in Fuß, Schaft und Kapitell. Ferner: Gedanke des Zerlegens der Wand in stützende Pfeiler und entlastete Flächen, oder in Rahmen und Füllung, oder Bekleidung der Wand mit Täfelung in Marmor, Holz, Geweben usw. Auch Kombinationen.

Die mannigfaltigsten architektonischen Ideen können der Wandbehandlung zugrunde gelegt werden. Stets aber sollte der gewählte architektonische Grundgedanke für die Formgebung des Einzelornaments bestimmend sein mit Rücksicht auf den Zweck, das Material, die Farbe, die Lichtzuführung, die Stimmung usw. und mit der klaren Erkenntnis, daß die Wand schließlich den Hintergrund bilden soll für die Möbel, für die Menschen, kurz für das Leben, welches sich vor ihr abspielt, daß sie also in der Regel ruhig und einfach gehalten werden kann und daß ihre Formen- und Farbgebung mit dem Wechsel der Kultur ebenfalls wechseln muß. Hieraus folgt von selbst, daß es unharmonisch wäre, für unser modernes Leben in unseren Wohnungen pompejanische Wanddekorationen anzubringen, und würden sie noch so getreu kopiert.

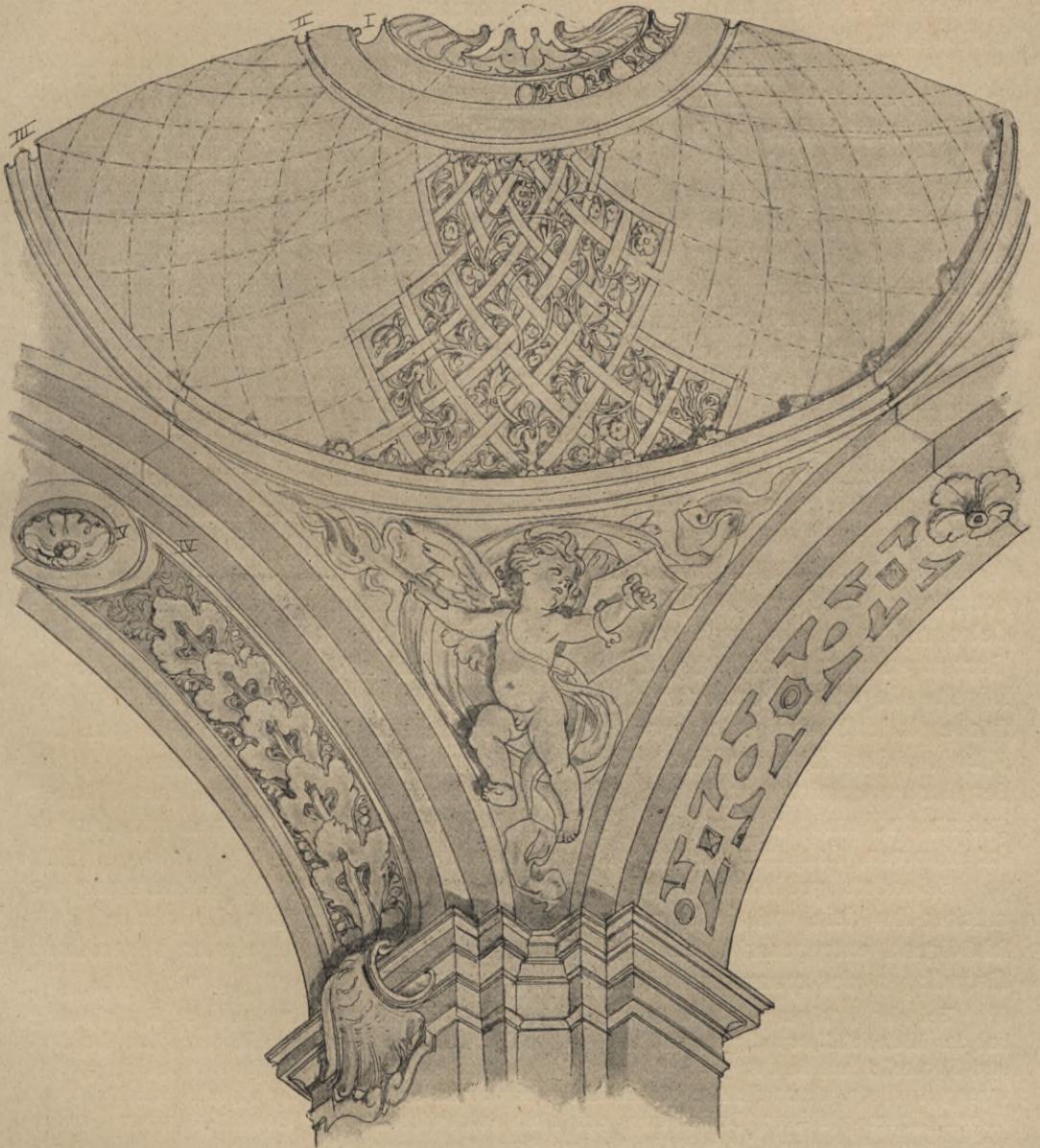
Einen geistvollen Beitrag über „Die Wand und ihre künstlerische Behandlung“ hat *Bie* in einem der von *R. Muther* herausgegebenen anregenden Einzelbändchen „Die Kunst“ — Berlin, seit 1904 — gebracht. *Bie* behandelt darin die von der Antike bis zur neuesten Zeit stets wechselnden künstlerischen Auffassungen der Wand und ihrer Funktion, soweit diese die Dekoration beeinflusst. Er faßt seine Betrachtungen zusammen in den Schlußworten: „Im Altertum verfolgte die Wand das Problem der Illusion, in der Renaissance das des Schmuckes, in der Neuzeit das des Organismus“, die natürlich *cum grano salis* zu verstehen sind.

Man könnte allerdings auch einen Vergleich ziehen mit den verschiedenen Gestaltungsprinzipien des organischen Wachstums — Rückgrattiere, Krustentiere usw. oder Phanerogamia, Kryptogamia usw. —; aber jeder Vergleich hinkt, und so ist es besser, sich im einzelnen Falle mehr an die Wirklichkeit als an Worte zu halten.

Die Wand und ihr Schmuck im Zusammenhange mit wagrechten und mit gewölbten Decken im Sinne der monumentalen Raumarchitektur der Antike und der Renaissance wird ausführlicher von *Bühlmann* in Teil IV, Halbband I, Heft I (Abchn. 4) dieses „Handbuches“ behandelt.

Eine andere stilistische Behandlung als die Wand fordert in der Regel die Decke. Nur im einfachen Zelt bilden Decke und Wand eine völlige Einheit der Raumumschließung mit Fellen, Matten, Geweben, Teppichen.

Für wagrechte und gewölbte Decken erscheinen jene Schmuckmotive am ungezwungensten, welche wir auch sonst über uns zu sehen gewohnt sind: Das Himmelszelt mit Sonne, Mond und Sternen — über die Stilisierung vgl. Art. 29 — Wolken, fliegende Vögel. Geier und Adler, zu höchster Monumentalität stilisiert, ja architektonisiert an den Decken ägyptischer Felsengräber und Tempel, ziehen in feierlicher gleicher Reihe mit weit ausgebreiteten Fittichen über uns hin, natürlich von unten gesehen. Im Gegensatz zu dieser strengen Stilisierung steht die malerische naturalistische Behandlung von Himmel, Wolken, Vögeln, Genien der Barockkunst,



Entwurf zur Stuckdekoration einer Flachkuppel im oberen Umgange der großen Treppenhalle im Justizpalast zu München.

Stark verkleinerte Wiedergabe einer Tintenzeichnung von Fr. von Thiersch. Beispiel sinngemäßer Schmuckformen für eine kugelig gewölbte Decke und guter Anpassung an die verschieden geneigten Flächenteile. Ausführlicheres in Art. 161.

welche geradezu eine Auflösung des geschlossenen Raumes beabsichtigt, auch mit den illusionistischen Architekturperspektiven (Deckenmalereien Tiepolos und Pozzos).

Die „Stalaktitendecken“ der maurischen Kunst erinnern an die hängenden Zapfenformen der Tropfteinhöhlen.

Auch gespannte Zelttücher (Velarien) und Teppiche, oder Lauben mit Zweigen, Blättern und Früchten (siehe Abb. 177) können sinngemäß zum Schmuck von Decke nfitilifiziert werden.

Die Konftruktionen der Decken selbst laffen sich zum höchften monumentalen Schmuck steigern: die fichtbaren Dachstühle italienischer Kirchen (S. Miniato bei Florenz) Balken- Kassetten- und Felderdecken, Gewölberippen (Netzgewölbe).

Am wenigften eignet sich die menschliche Figur zum Schmucke von Decken; 1. weil wir nicht gewohnt find, Menschen von unten zu sehen; 2. weil nur von einer Seite des Raumes aus der Kopf nach oben gerichtet erscheint, während er von der anderen Seite gesehen nach unten hängt; 3. weil die längere Betrachtung von Deckenmalereien, wie sie ein figürliches Bild erfordert, den Beschauer rein körperlich anstrengt und ermüdet; wir empfinden dieses umso störender, je wertvoller die figürlichen Deckenmalereien sind, z. B. in der Sixtinischen Kapelle des Vatikans mit den Meisterwerken eines *Michelangelo*. Künstlerisch wertvolle figürliche Darstellungen gehören an die Wand in günstiger Blickrichtung, nicht an die Decke — allenfalls noch an den unteren Teil einer Wölbung, soweit er dem Auge günstig gegenüber liegt. Selbst die von unten in „Froschperspektive“ dargestellten Figuren in den Deckenbildern eines *Tiepolo* können uns trotz ihrer meisterhaften Darstellung nicht voll befriedigen.

Ein schönes Beispiel von sinngemäß den Raumformen angepaßten Deckenornamenten gibt uns der in Abb. 177 dargestellte Entwurf zu einer Flachkuppeldekoration im Justizgebäude zu München von *Fr. v. Thiersch*. Die bindenden Gurtungen zeigen bandartige Ornamente. Im Pendantivzwickel schwebt eine geflügelte allegorische Kinderfigur. Darüber spannt sich auf der eigentlichen Gewölbe fläche ein laubenartiges diagonales Lattenwerk mit durchwachsenden Ranken. Die Mitte des Gewölbes wird durch eine Rosette betont, an welche die kleineren Rosetten der Gurtbogenmitten anklingen. Alle Formen schmiegen sich den gegebenen Flächen gut an und erhöhen durch die glückliche Verteilung der Betonungen und der bescheideneren, flacheren Ornamente den Gesamteindruck.

Befonders gefährlich sind derbe Formen und Farben im Innenraume; sie machen ihn klein, weil sie der perspektivischen Größenwirkung der „Luftperspektive“ schädigend entgegenarbeiten. Vgl. die in Art. 99 bis 110 gegebenen allgemeinen Grundlagen des ornamentalen Maßstabes.

Bei der farbigen Wiederherstellung der romanischen Malereien im Dome zu Braunschweig hat das Mittelschiff brandigrote und tief lehmfarbige Gründe erhalten, welche durch ihre Derbheit und Körperlichkeit dem Auge so nahe gerückt scheinen, daß der Raum dadurch unbedingt optisch verengert wurde. Auch die übertrieben dicken schwarzen Umrißlinien der Figuren, welche in der ursprünglichen matteren Beleuchtung des alten romanischen Baues berechtigt waren, haben infolge der geänderten Lichtverhältnisse ihre Berechtigung verloren; zudem sind sie bei der Erneuerung in brutaler Weise schematisch gleichfark aufgetragen worden, während sie ursprünglich in ihrer Kraft lebendig wechselten.

Es läßt sich nicht leugnen, daß viele Kirchenräume durch jene „Restaurierungen“ im XIX. Jahrhundert an ihrer Größenwirkung ungeheuere Einbuße erlitten haben, nicht nur durch die in puristischer Stilwit vorgenommenene Entfernung der späteren Zutaten von Epitaphien, Gittern und anderen zierlichen, den Gesamtmaßstab steigern und die Akustik verbessernden Einbauten, sondern auch durch zu harte Bemalung im oben erwähnten Sinne.

Auf die Schädigung des Innenraumes von *St. Peter* in Rom durch den zu groß gewählten Maßstab der Einzelheiten der Wandgliederung und der schmückenden Zutaten wurde bereits in Art. 99 bis 106 aufmerksam gemacht.

Steigerung des Reichtums.

Für die kontrastierende Verteilung von Schmuckformen in einer Folge von Innenräumen ist von größter Bedeutung die Steigerung des Reichtums der Ornamente.

163.
Steigerung des Reichtums in Innenräumen.

Im Vestibül wird der Schmuck stets bescheidener zu halten sein als in den Haupträumen eines Baues. In einem Palaste steigert sich der Reichtum sinngemäß von der Vorhalle durch das Vestibül und das Treppenhaus mit den Gängen und Vorräumen, bis er in den Festräumen seinen Höhepunkt erreicht und schließlich in den einfachen Gemächern wieder ausklingt.

164.
Vestibül-Schmuck.

Ähnlich in frühchristlichen Kirchen: Vorhof, Vorhalle, Hauptschiff der Basilika, Querschiff und schließlich als Glanzpunkt die gewölbte Chorapsis mit dem Reichtum der Mosaiken, des Altaraufbaues und namentlich des prunkvollen Gottesdienstes mit den flimmernden Kerzen, schimmernden Gewändern, Weihrauch, Musik und allem Pomp. Rhythmus der Lichtführung. Ausklingen beim Verlassen der Kirche.

Trotzdem kann sehr wohl das Vestibül eines Fürstenschlosses ornamental reicher ausgestattet sein als der Wohnraum eines Bauernhauses; nur muß der Reichtum stets noch eine bedeutende Steigerung zulassen für die Haupträume.

Als Bindeglied zwischen der Außenarchitektur und den eigentlichen Innenräumen wird das Vestibül eine gewisse Verwandtschaft mit beiden haben, als vermittelnder Dolmetscher die Sprache von beiden sprechen müssen: verfeinerte Außenarchitektur, kraftvolle Innenarchitektur; deshalb ist im Monumentalbau schlichte Haufteinausstattung, ja selbst Haufteinwölbung begründet. Aber auch in der Vorhalle eines Wohnhauses widerspricht z. B. eine Tapezierung der Wände dem Wesen und Charakter dieses Raumes.

Einige bindende Gedanken für die Erzielung einer harmonischen Kontrastwirkung in einer Folge von Räumen gibt das Beispiel der Amalienburg bei München; siehe Abb. 68 und die Ergänzung in Art. 85.

165.
Raumfolge.

Für den Wechsel von *forte* und *piano*, von *crecendo* und *decrescendo* innerhalb der Ornamentierung eines Raumes und mehrerer zusammenhängender Räume gilt das in Abchn. I, Kap. 3 (Allgemeine Kompositionslehre) Gefagte. Vgl. Abb. 68.

Während man zur Teilung und Ausschmückung von Wänden und Decken sehr wohl vortretende und zurückspringende architektonische Glieder anwenden und ihre Flächen mit reichen Farben und Gold — wenn auch nur an der Oberfläche haftend — verzieren darf, so sind für die Dekoration von Fußböden viel engere stilistische Grenzen gezogen. Unerläßlich geboten durch den praktischen Zweck ist die Ebenheit der ganzen Fußbodenfläche, auch im Eindruck der Ornamente, und ferner die Dauerhaftigkeit von Fußbodendekorationen, welche dem Abschleifen und Verwischen durch das Begehen Widerstand leisten müssen. Man denke an die häßlichen abgetretenen Stellen von aufgedruckten Linoleummustern!

166.
Fußboden-Ornamente.

Zeichnung und Farbe von Fußbodenornamenten sollten so bescheiden gehalten sein, daß der Blick nicht zu sehr nach unten gelenkt wird, sondern daß stets eine Steigerung des Reichtums möglich ist vom Fußboden zur Wand und zur Decke und zu den Möbeln und schließlich zu den im Raume sich bewegenden Menschen selbst. Nicht selten spielt der Emporkömmling eine nebenfächliche Rolle in seinen fürstlich-prunkvollen Salons.

Der Charakter des Ornaments hängt vom Charakter des Raumes ab. Dieser Grundatz gilt natürlich auch für das Fußbodenornament. Bürgerliche

Wohnräume, fürstliche Säle, Treppenhäuser, Vestibüle, Terrassen, Hallen, Kirchen, Gerüste usw. verlangen ihre eigenartige Behandlung.

Über die Gliederung reicherer Fußböden in Mittelfeld, Bordüre, Saum, verbindende Naht usw., sowie über die zweckmäßige Richtung der Ornamente im Fußboden gibt *Semper's* „Stil“ I. § 12ff. grundlegende Gedanken (vgl. Abb. 175 u. Art. 158). Eine größere Anzahl guter Abbildungen von Mosaik- und Marmorfußböden enthält Teil II, Band 4, Heft 4 (S. 234—255) dieses „Handbuches“.

Abb. 178.

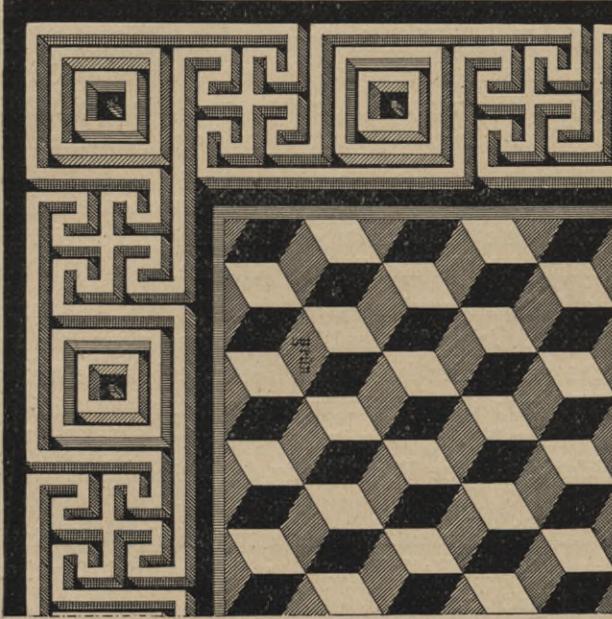
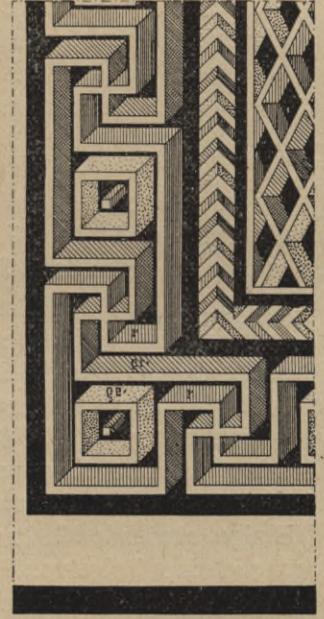


Abb. 179.



Fußboden mit perspektivischem Würfel- und Gittermuster. Störender Eindruck der [scheinbar vor]springenden [scharfen Würfel]ecken und dünnen Gitterstäbe⁶⁶⁾.

Flächenornamente und perspektivische Ornamente.

167.
Flächen-
ornamente
des
Fußbodens.

Im Anschluß an die praktische und ästhetische Forderung, wonach der Fußboden eine vollkommene ebene Fläche sein muß, also auch den Schein von Unebenheit zu vermeiden hat, sei hier auf die Stilistik des Flächenornaments überhaupt näher eingegangen.

In manchen aus Marmorplatten oder aus Mosaik zusammengesetzten Fußböden Italiens begegnen wir den in Abb. 178 und 179 dargestellten perspektivischen Mustern. Obwohl diese nur aus ebenen Flächen zusammengesetzt sind, machen sie durch die Art der Zeichnung in verschiedenen Helligkeiten einen perspektivischen Eindruck, so daß man glaubt, auf Ecken von Würfeln und Prismen gehen zu müssen. Dieser beabsichtigte Scherz kann sehr störend wirken. Trotz des größeren Reichtums der Zeichnung wirkt der in Abb. 180 abgebildete Marmorfußboden dennoch ruhiger, weil er keine störenden Perspektiven vortäuscht, sondern einen flächenhaften, teppichartigen Eindruck macht.

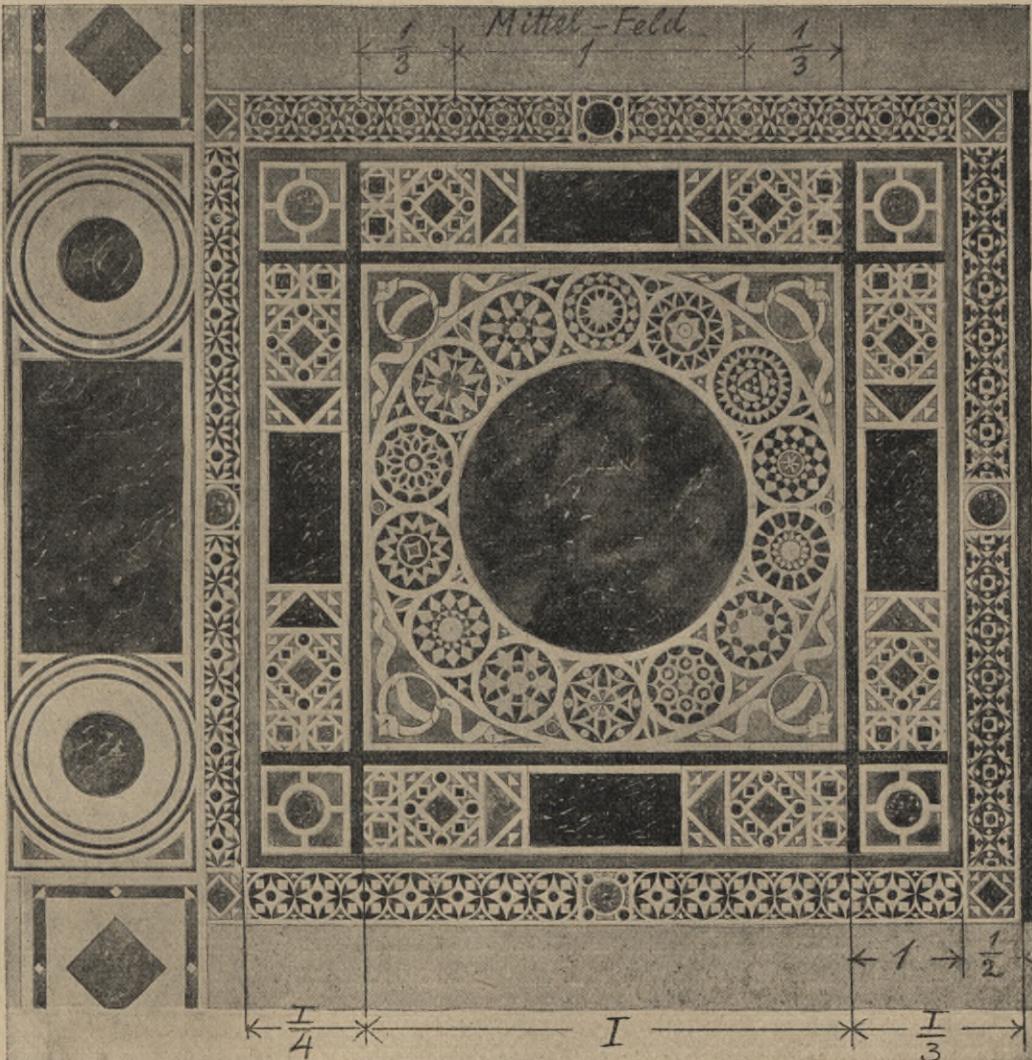
⁶⁶⁾ Nach : ZAHN. Die schönsten Ornamente usw. Berlin 1828.

Die zusammenhängende Flächenwirkung der pompejanischen Wand wird durch die teilweise perspektivischen Malereien nicht wesentlich gestört, weil es sich dort nur um eine spielende, mehr angedeutete als naturalistische Architekturmalerei und Flächenteilung handelt (siehe Abb. 257).

168.
Perspektivische
Ornamente.

Auf jene großen Perspektiven in der Wandmalerei, welche imponierend oder raumerweiternd wirken sollen und welche uns in den meisten Fällen umso störender berühren, je raffinierter sie zur Vorpiegelung falscher Tatfachen angelegt sind, wurde schon in Art. 28 hingewiesen.

Abb. 180.



Marmorfußboden in der Kapelle des Palazzo Medici Riccardi zu Florenz⁶⁷⁾.

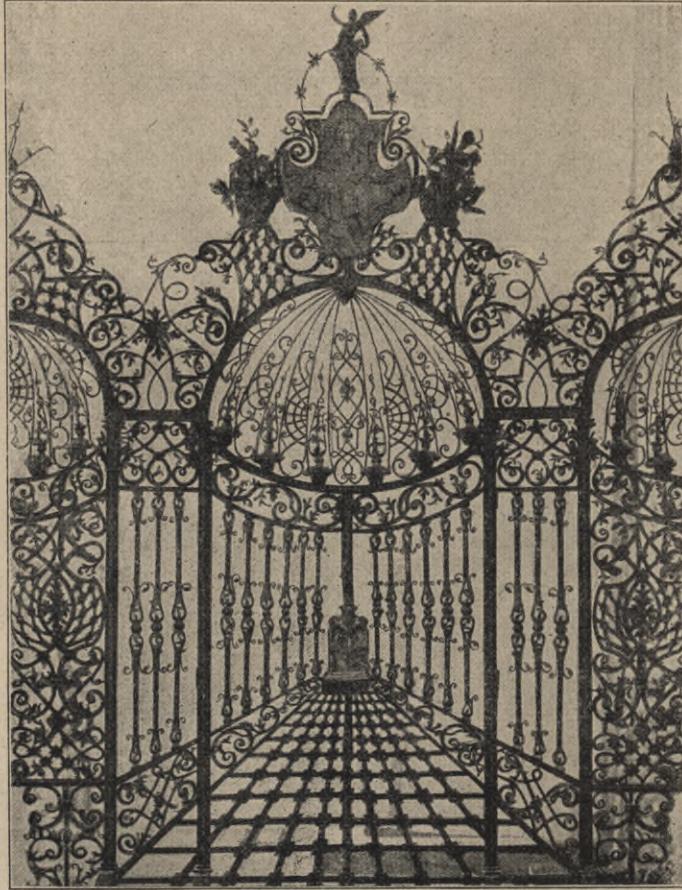
(Frührenaissance.)

(Zu Art. 167.)

⁶⁷⁾ Mit Benutzung einer Aufnahme in: Die Architektur der Renaissance in Toscana. München 1885—1905.

In ihrer Freude und Begeisterung über die neu entdeckten Gesetze der Perspektive haben sich die Meister der Renaissance mit besonderer Vorliebe in perspektivischen Darstellungen ergangen und diese schließlich auch da angebracht, wo sinngemäß nur ein ebenes Flächenornament schicklich war, z. B. in Intarsien, Fußbodenmustern usw.

Abb. 181.



Perspektivisches Gitter im Dome zu Konstanz am Bodensee. (XVIII. Jahrh.)

Beispiel „fehlerhafter Flächenornamentik“.

(Zu Art. 169.)

169.
Perspektivische
Gitter.

Sehr bezeichnend dafür sind die namentlich im XVIII. Jahrhundert beliebten perspektivischen Darstellungen in geschmiedeten Gittern, welche doch eigentlich nur die Aufgabe eines durchsichtigen Raumabschlusses in einfacher Fläche zu erfüllen haben, Abb. 181. Solche perspektivische Gitter finden wir als Meisterstücke der Schmiedekunst in Augsburg, Konstanz, Weingarten i. B.⁶⁸⁾ und anderwärts. Die perspektivisch verkürzten Linien suchen uns einen in die Tiefe sich erstreckenden Gang vorzutäufchen; treten wir dann näher an das Gitter heran, so

⁶⁸⁾ Vgl.: LÜER, H. & M. CREUTZ. Geschichte der Metallkunst. Stuttgart 1904. Bd. I, S. 203, 207, 209 und die trefflichen Ausführungen in: VOLKMANN, L. Grenzen der Künfte. Dresden 1903.

Abb. 182.



Glasgemälde mit perspektivischer Bildwirkung, ohne Übersetzung in das Flächenhafte⁶⁹⁾.

Diese täuschende Perspektive widerspricht dem eigentlichen Zwecke und dem Wesen der Fensterverglasung.

(S. Art. 170 u. 243.)

merken wir, daß wir durch ein Kunststückchen gefoppt sind: mit der Würde eines monumentalen Kirchenraumes will dies nicht ganz zusammenstimmen. An diese Stelle gehört ein reines Flächenornament. Im Kleinen können sich übrigens solche perspektivische Scherze ganz niedlich ausnehmen.

Nicht zu verwechseln mit diesen beabsichtigten optischen Täuschungen der perspektivischen Gitter, Malereien, Intarlien usw. sind jene optischen Täuschungen, welche durch gewisse Richtungskontraste hervorgerufen werden und äußerst störend wirken können; vgl. das hierüber in Art. 114 Gefagte und Abb. 107.

Was über die beabsichtigten Täuschungen von perspektivischen Gittern gefagt wurde, gilt auch für die Entwürfe von Glasmalereien und Kunstverglasungen. Eine Fensterverglasung, welche den Eindruck macht, als ob sie perspektivisch weit nach außen vorspringt, widerspricht dem Charakter des raumabschließenden Zweckes und der praktischen Herstellungsweise. In der Glasmalerei kann wohl der Eindruck beabsichtigt sein, als ob man zwischen den festen Fensterproffen hindurchsieht in eine tiefe Halle (Abb. 182) oder in eine weite Landschaft hinaus. Aber ruhiger und stiliftisch besser wirken jene Kompositionen, welche in das Flächenhafte überfetzt sind, etwa im Charakter eines Teppichs, wie es der Fall ist in den meisten Glasmalereien des Mittelalters und ebenso in den guten Opaleszentverglasungen unserer Zeit (vgl. das in Art. 243 über ornamentale Verglasungen Gefagte).

Die Wandteppiche des Mittelalters erbringen uns den Beweis, daß es sehr wohl möglich ist, reiche figürliche Darstellungen in das Flächenhafte, in den Charakter des Flächenornaments zu überfetzen. Die primitiven, naiven Darstellungen der ältesten Arbeiten sind darin besonders lehrreich, vgl. Abb. 183 und die unten angegebenen Veröffentlichungen⁷⁰⁾.

Unter den Künstlern der neueren Zeit hat namentlich der Norweger Gerhard Munthe mit stärkstem Stilgefühl die großartige Einheit-

⁶⁹⁾ Zeichnung nach dem Original-Glasgemälde im Dome zu Perugia.

⁷⁰⁾ LESSING, F. Wandteppiche und Decken des Mittelalters. Berlin 1906 ff. und das Prachtwerk: LESSING, J. Die Gewebefammlung des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Eerlin. I.-XII. Berlin 1908-12.

170.
Fenster-
ornamente.

171.
Teppiche.

lichkeit der Flächenwirkung erzielt, welche wir in den Meisterwerken der alten Zeit bewundern.

Daß selbst landschaftliche Bilder durch kraftvolle Stilifizierung in den flächenhaften Charakter des Wandteppichs überfetzt werden können, zeigen uns alte und neuere Gobelins.

Als Beispiele guter Flächen- und Füllungsornamente mögen Abb. 184 u. 185 gelten.

Abb. 183.



Von den gestickten Wandteppichen der Königin Mathilde zu Bayeux.

(Altnormannische Arbeit.)

Trotz der mangelhaften Zeichnung der Figuren wirken diese Stickereien stilistisch gut, weil sie ganz im flächenhaften Charakter des Wandbehanges bleiben. Mögen auch Unbeholfenheit und Zufall bei solch primitiven Darstellungen die Ursache sein, daß sie einen besseren Flächenstil besitzen als manche raffinierte Nadelstickerei oder Gobelweberei mit naturalistischen und perspektivischen „Effekten“, so können wir trotzdem daraus manche wertvolle Lehre für die Stilifizierung der Flächendekoration ziehen. Spielt uns doch auch in der Wissenschaft öfters der Zufall die wichtigsten Entdeckungen in die Hände; aber nur der scharf Beobachtende weiß sie zu fassen und zu verwerten.

(Siehe Art. 171.)

172.
Vafen-
malereien.

Ferner müssen als muster-gültig für die Stilifizierung des Flächenornaments die griechischen Vafenmalereien bezeichnet werden. Dies zeigt z. B. der Fries in Abb. 151, welcher nach einer Zeichnung in den „Griechischen Vafenmalereien“ von Furtwängler und Reichhold (München 1903) der Deutlichkeit der Komposition halber vom Verfasser mit einigen Ergänzungen versehen ist.

Bewußt oder unbewußt schließt die neuere monumentale Malerei vielfach an die vortreffliche Stilifizierung der griechischen Vafenbilder an, in welchen wir umgekehrt nicht selten die Nachbildungen berühmter Wandgemälde von *Polygnot*, *Zeuxis*, *Apelles* u. a. vermuten dürfen. Vgl. Höber, F. Griechische Vafen. München und Leipzig 1909 und Buschor, E. Griechische Vafenmalerei. München 1913, beide Werke mit guten Abbildungen. Siehe auch Art. 198.

Mit dem Problem stilechter, moderner Flächenornamentik befaßt sich praktisch die in Wien erscheinende Zeitschrift „Die Fläche“. Für das Entwerfen von Wand- und Fassadenmalereien, Tapetenmustern, Geweben, Einlegearbeiten usw. ist das eingehende Studium der Stilisierung im Sinne des Flächenornaments von allergrößter Bedeutung.

173.
Moderne
Fläch-
ornamente.

Abb. 184.

vom Haupt-portale der
Elisabeth-Kirche zu
Marburg



Flächenornament als Hintergrund.

Die Ranken der Weinrebe und der Kletterrose breiten sich in teppichartiger Flächenwirkung als reicher und doch ruhiger Hintergrund für die erhabenen Figuren aus. Das Laubwerk ist bei aller Frische der naturalistischen Einzelformen zu einer gleichmäßigen Füllung der Fläche stilisiert. Geschicktes Einfügen der Blattgruppen in die Quaderschichtung und vollkommenes Ausfüllen der Tympanonfläche bis an die einfassenden Linien. Symbolische Bedeutung von Wein- und Rosenstock in der kirchlichen Kunst.

Schöner Wechsel von glatten und blattgeschmückten Profilen der Einrahmung.

Mit den vorhin in Art. 169 u. 170 besprochenen Verkürzungen in perspektivischen Gitter-, Wand- und Fensterornamenten ist nicht zu verwechseln die perspektivische Verkürzung, welche jedes Ornament ebenso wie jede Architekturform durch den wechselnden Standpunkt des Beschauers erfährt. Klare, einfach gezeichnete Flächenornamente werden auch in starker Verkürzung noch keine störenden Zerrbilder geben.

Anders verhält es sich dagegen mit Ornamenten auf gebogenen Flächen, z. B. auf Gewölben, Säulentrommeln, Vasen usw., wo nicht selten durch die Perspektive ungünstige Überschneidungen und Verziehungen entstehen (Abb. 186). Hieraus ist deutlich zu ersehen, daß namentlich mehrfach gebogene Flächen für größere Kompositionen gefährlich sind. Die figurlichen Malereien auf dem doppelt gekurvten

Abb. 185.



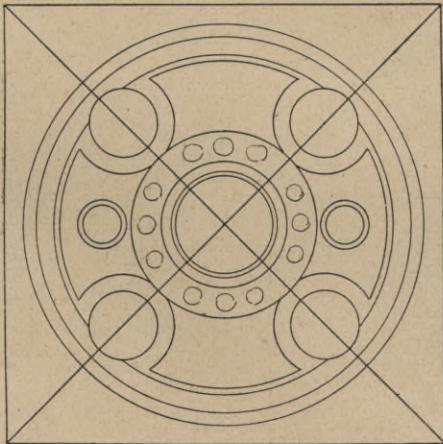
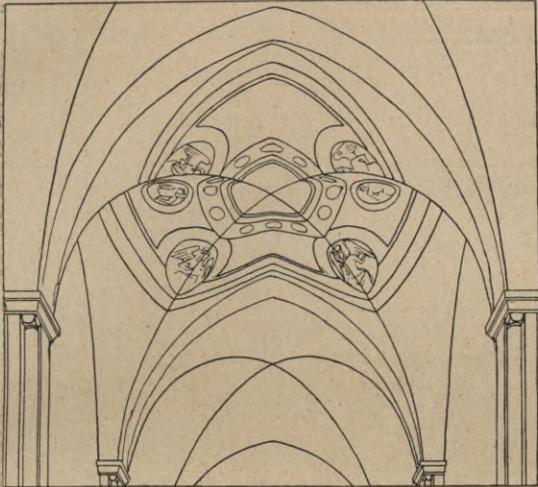
Beispiel von Flächenfüllung.

Flächenornament einer gravierten Bronzeplatte mit schwarz ausgelegtem Hintergrund, von einem Grabmal im Dom zu Bamberg (Deutsche Renaissance).

Das Engelchen ist mit begleitenden und gegenläufigen Linien gut in den Bogenzwickel hineingepaßt, indem es richtig füllend bis an die Einfassungslinien heranreicht; dabei günstige Verteilung des sparsamen, hervorhebenden Hintergrundes und der dominierenden Fläche der Zeichnung. Die Zeichnung selbst ist deutlich im Stil der Metallgravierung gehalten. Die beiden konzentrischen Bogenstreifen sind in ihren runden Ornamenten vielleicht einander etwas zu ähnlich; der innere Bogenstreifen würde besser ganz wegleiben.

Profil der „Schulter“ mancher spätgriechischer Vafen ergeben fehr ftörende Abbiegungen der Figuren. An den fchönften griechifchen Vafen der „guten“ Zeit ift der Figurenfchmuck auf die zylinderähnliche Hauptfläche des Gefäßes befehränkt.

Abb. 186.



Ornamentale Teilung der romaniſchen Malerei eines Kreuzgewölbes im Dome zu Braunschweig.

Durch den mehrfachen Richtungswechſel der Flächen- teile des Kreuzgewölbes erleiden die im Grundriß kreisförmigen Motive ſtarke Verzerrungen in der Perſpektive. Am auffallendſten ſind die Einknickungen und Überſchneidungen zu beobachten an den über die vorderen Gratlinien hinweggreifenden Kreiſen, welche zur Hälfte verſchwinden, ferner an dem großen zuſammenfaſſenden Kreiſe. Die Zuſammenfaſſung der vier Kreuzgewölbekappen zu einer Einheit entſpricht noch dem antiken „Maſſenſtil“ im Gegenſatz zu der Zerlegung des gotiſchen Kreuzgewölbes in tragende profilierte Rippen und getragene Kappen: „Gerüſtſtil“.

(Siehe Art. 174.)

Am ſchlimmſten ſind die Verzerrungen, welche die perſpektiviſchen „illuſioniftiſchen“ Gewölbemalereien — etwa im Sinne der pompöſen architektoniſchen Deckenmalereien des *Pater Pozzo* — wiederum durch die Perſpektive erleiden (Abb. 187). Weil die Malereien im weſentlichen nur für einen beſtimmten Standpunkt konstruiert werden können, ſo können ſie auch nur von dieſem aus richtig wirken; von allen anderen Stellen des Saales oder der Kirche aus ergeben ſich üble Verſchiebungen, fallende Säulen ufw., welche allerdings durch überſchneidende Wolken, Vorhänge u. dgl. etwas gemildert werden.

Auf einfach zylindriſchen Flächen können hingegen kleingeteilte Ornamente gerade wegen der Geſetzmäßigkeit ihrer projektiviſchen und perſpektiviſchen Verkürzung und Verfeinerung fehr gut wirken. Man denke an die Kaſsettierung eines Tonnengewölbes, einer Kuppel oder fogar eines aus zwei ſich durchdringenden Zylinderflächen gebildeten Kreuzgewölbes (ſiehe Abb. 195). Man denke ferner an die Kannelierung, Schuppen- teilung oder Umflechtung eines Säulenschaftes oder an den ornamentalen und figürlichen Reliefſchmuck an der unteren Trommel einer Säule oder an einer ſteinernen Brunneneinfaffung (ſiehe Abb. 169).

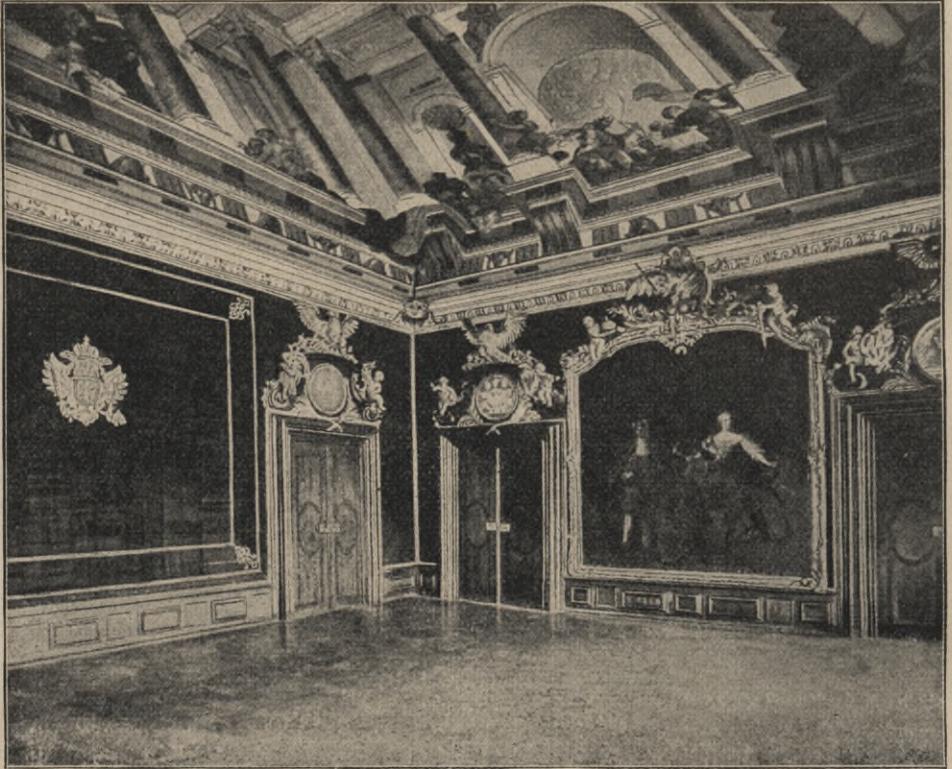
Den ſtiliftiſchen Forderungen des Flächenornaments hat in gewiſſem Sinne auch das Relief, ſelbſt das Hochrelief zu folgen, zu welchem im letzten Grunde der Idee nach fogar vollplattiſche Figuren-

gruppen mit geschlossenem Hintergrund, z. B. in Giebfeldern, zu rechnen sind (siehe Art. 151).

175.
Körperliche
vollplastische
Ornamente.

Ganz anders verhält es sich mit der Komposition von Ornamenten, welche als vollplastische freistehende Körper von verschiedenen Seiten betrachtet werden können, z. B. Säulenkapitelle, Kreuzblumen und andere freie Bekrönungen und Endigungen, Kandelaberformen, Schmuckbrunnen, Vasen ufw. Wenn irgend

Abb. 187.



Audienzsaal des Stiftes St. Florian, Oberösterreich⁷¹⁾.

Ungünstige Wirkung einer perspektivischen Deckenmalerei. Obwohl die perspektivische Architekturmalerei raffiniert mit der Bravour eines Pater Pozzo durchgeführt ist, so kann sie doch nur von einem einzigen Punkte aus gesehen richtig erscheinen. So muß denn die Absicht, den knapp 6 m hohen Saal (bei etwa 10 m Breite und 18,50 m Länge) durch die gemalten Säulenstellungen der Deckenperspektive höher erscheinen zu lassen, als mißlungen betrachtet werden.

Immerhin ist dieser Audienzsaal ein bezeichnendes Beispiel fürstlicher Prachtdekoration im Zeitgeschmack des beginnenden XVIII. Jahrhunderts.

(Siehe Art. 174, S. 179.)

möglich, sollten derartige körperliche Ornamente von Anfang an plastisch entworfen werden in Ton, Plaftilin, Gips ufw., namentlich dann, wenn runde und eckige Körperformen zusammentreffen. Ausführlichere allgemeine Grundlagen hierfür sind bereits in Art. 112 u. Abb. 92 u. 102 gegeben worden. Dem perspektivischen Entwerfen

⁷¹⁾ Nach: Kunt und Kuntshandw. 1899.

ist daher eine größere Bedeutung beizumessen, als es an vielen Schulen zu geschehen pflegt. Die Komposition des korinthischen Kapitells entfaltet erst in der perspektivischen schrägen Unterlicht, für welche es berechnet ist, ihren vollen Linienreiz. Siehe Abb. 106.

Architektonische Zwecke des Ornaments.

Es ist zweckmäßig, die Bedeutung und Bestimmung der Ornamente unter den verschiedensten Gesichtswinkeln zu betrachten, um nicht in einseitigem Urteil befangen zu bleiben. So erscheint es besonders wichtig, die einer großen Zahl von Ornamenten zufallende Aufgabe des Gliederns, d. h. des Trennens und des gleichzeitigen Verknüpfens, ferner des Vermittelns, des Zusammenfassens, des Füllens, des Umrahmens usw. ins Auge zu fassen.

176.
Ver-
schie-
denartige
architektonische
Bestimmung
des
Ornaments.

Abb. 188.



Mangel an Vermittlung von Plastik und Architektur. Beispiel einer mißlungenen Schlußsteinbildung: der Kopf sieht wie zerschnitten und angeklebt aus, weil er weder im Reliefstil gehalten, noch mit dem Hintergrunde ornamental vermittelt ist.

(Siehe Art. 178.)

Abb. 189.



Ornamentale Vermittlung von wasserpeiender Maske und Brunnensäule.

(Siehe Art. 178.)

Die allgemeine Bedeutung des Ornaments als belebendes Kontrastmittel, zur Unterbrechung, Betonung und Vermittlung in der architektonischen Gliederung wurde schon in Abschn. I, Kap. 3 erörtert. Hier seien praktische Anwendungen für bestimmte Zwecke in einigen Beispielen gegeben.

Der Triglyphen- und Metopenfries des dorischen Gebäudes bringt eine deutliche Trennung zwischen Architrav und Kranzgefims hervor. Als Gesamtmasse verbindet er sich aber gleichzeitig mit der lotrechten Fläche des Architravs, in welchen überdies die zu den Triglyphen gehörigen Tropfenleiten einbinden, und führt mit dem oberen Abschlußplättchen über zu den Untergliedern des Kranzgefimses. Im Gesamtbild wirkt der Triglyphenfries wie ein reiches Band, welches

177.
Trennung
und
Bindung.

Abb. 190.



Entwurf zu einem Schlußstein am Justizgebäude zu München.

Für Ausführung in Kehlheimer Kalkstein bestimmt.

Verkleinerte Wiedergabe nach der Original-Tintenzeichnung von Fr. v. Thierich.

Man beachte die Vermittlung des Kopfes mit dem Schlußstein und den Keilsteinen daneben durch Schnörkelschild, Drapierung und Barthaar, d. h. also die Einbeziehung in das Ornamentale, Architektonische. In der Komposition ist auf die Fugenteilung — punktierte Linien — Rücksicht genommen.

Sehr deutlich ist in dieser Abbildung der frische Reiz der Tinten|kizze zu erkennen, welche durch das Verwaschen einiger Tinten|triche mit dem wässerigen Pinsel plastische Weichheiten im Gegensatz zur klaren Zeichnung in den Lichtern und zu den tiefen festbegrenzten Schlag|schatten wirkungsvoll und anscheinend mühelos entstehen läßt.

Es war für den Bildhauer keine leichte Arbeit, die Schönheit und Frische eines solchen Entwurfes in der plastischen Ausführung zu erreichen, und setzte die bestgeschulten künstlerischen Kräfte voraus; ohne solche sollte man auf figürlichen Schmuck verzichten.

sich um den ganzen Tempel herumschlingt und so im Verein mit dem Architrav die vielen Säulen zu einem einheitlichen Kranze verknüpft.

In ähnlichem Sinne ist die rein dekorative Zwerggalerie, welche am Wormser Dom die beiden Rundtürme mit dem dickeren Achtecksturm dazwischen umschlingt, als Bindung aufzufassen. Auch das reiche ornamental gegliederte Band, welches sich um den Kuppelfuß des Deutschen Reichstagshauses zieht, reiht sich ein in diesen Gedankenkreis. Ebenso die reichen, flechtwerkähnlichen Brüstungen vieler Fachwerkbauten, flache Gurtgesimse usw., welche sich bindend um eine Vielheit von Formen schlingen.

Eine wichtige Vermittlerrolle fällt dem Ornament da zu, wo es sich um die Verbindung eines Kopfes mit architektonischen Formen handelt. Für den viel verwendeten Löwenkopf können ohne weiteres die Locken der Mähne in entsprechender Stilisierung zur Überführung verwendet werden — siehe die strahlenförmige Anordnung an den Löwenköpfen der griechischen Wasserpeier, der romanischen Ringhalter (siehe Abb. 137); ferner die Schnörkelschilder an den Löwenköpfen der Renaissance usw.

Schwieriger liegt der Fall bei der Verwendung des menschlichen Kopfes in der Architektur, z. B. an Schlußsteinen, Konsohlen, Kapitellen. Ohne Vermittlung kann er unerträglich aussehen, wie abgehackt (Abb. 188). Je nach dem Zweck, dem Material, der Ausladung usw. sind die mannigfaltigsten Lösungen möglich, durch Überführung der Haar- und Bartformen in Blattwerk (Abb. 189) oder durch vermittelnde Drapierungen, Bänder, Blumen, frei erfundene Schnörkel und alle erdenklichen ornamentalen Zutaten (Abb. 190). Man denke an die bekannten *Schlüter'schen* Masken sterbender Krieger als Schlußsteinschmuck des Berliner Zeughauses. Als wohlgelungene Beispiele dieser Art aus neuerer Zeit müssen die nach den Entwürfen von *Wallot, Fr. v. Thiersch, Rieth* u. a. ausgeführten Bildhauerarbeiten gelten (siehe Abb. 77, 190 u. 193).

Die innige Verbindung des menschlichen Kopfes mit der Architektur gehört zu den anziehendsten, aber auch zu den schwierigsten Aufgaben der Ornamentik. Doch sollte man, wenn keine tüchtigen Bildhauer zur Verfügung stehen, besser von figürlichem Schmuck absehen; denn an Fratzenhaften Masken sehen wir uns sehr bald satt.

Je charakteristischer im Sinne der Porträtähnlichkeit ein Kopf behandelt ist, desto weniger vertragen wir an einem Bau seine mehrfache Wiederholung. Wir begegnen allerdings an protzigen Spekulationsbauten öfters der Geschmacklosigkeit, daß z. B. mehrere Schlußsteinköpfe nebeneinander nach demselben Modell gemeißelt oder in Zementguß nachgebildet sind, natürlich der Billigkeit halber. Wenn die Mittel nicht reichen, dann wähle man lieber ein einfacheres Ornament oder man verzichte ganz darauf!

Wie entzückend ist die Modellierung der vielen Terrakottaköpfe in den Arkadenhöfen der weltberühmten Certosa bei Pavia durchgeführt; sämtliche Köpfe verschieden, alle nach dem Leben mit größter künstlerischer Frische stets neu modelliert, während für die Reihenornamente der Eierstäbe, Blattwellen, Perlenchnüre usw. unbedenklich die Hohlformen — „Model“ — zur handwerksmäßigen Vervielfältigung durch Eindrücken in den feuchten Ton verwendet wurden.

Je reicher und wertvoller ein Ornament seiner Bedeutung nach ist, desto sorgfältiger sollte man bei seiner Ausführung zu Werke gehen und desto größere Vorsicht ist bei seiner Wiederholung geboten.

Dies gilt ganz besonders für den figürlichen Schmuck. An der richtigen Stelle in harmonischer Stilifierung kann er außerordentlich belebend, anderenfalls aber in demselben Maße störend wirken. Die Verbindung der weichen Formen der menschlichen Figur mit den strengen Linien der Architektur zu einer einheitlichen harmonischen Kontrastwirkung ist von jeher ein mit

Abb. 191.



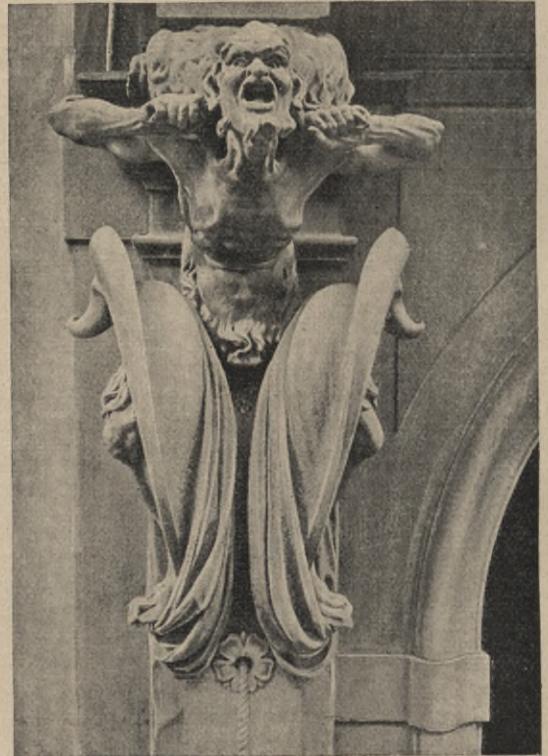
Ornamentaler Kinderfries von Hans Holbein d. J.

Eine Jagdszene ist hier zu einem reinen Ornament ausgebildet dadurch, daß sie in das Kindliche, Naive überetzt und außerdem mit dem Rankenwerk des Hintergrundes zu einem einheitlichen reichfüllenden Frieße verschmolzen ist. In geschickter Linienführung durchdringen sich beide Motive: deutliche Kontrastlinien der mittleren Figur und der Ranke, ebenso des Hundes, der den Hasen faßt. Dagegen werden die beiden äußeren Figuren von den Endigungen der Ranke eingerahmt.

Abb. 192.

Vermittlung von figürlichem Schmuck und Architektur durch ein halb architektonisches, konsolenartiges Ornament: ohrmuschelähnliche Voluten sind durch Drapierungen mit dem Pilafter verbunden. Der zwischen diesen bockshornartigen Voluten sitzende Faun trägt auf seinem Rücken einen Weinschlauch und mit diesem das vorgekragte Gebälkstück. Dem hageren Kerlchen wird augenscheinlich die schwere Arbeit recht sauer, wodurch ein unruhiger Eindruck entsteht, der durch die allzu naturalistische Einzelbehandlung des zerbrechlichen Figürchens, durch den Mangel an kraftvoller Architektonisierung noch unbefriedigender wirkt: gewollte Unruhe des Barock.

In der deutschen Renaissance sind nicht selten Figuren in durchbrochene Schnörkelschilder (Kartuschen) gesteckt. Gute Verbindungen von figürlichem und architektonischem Schmuck zeigen die hermenartigen Karyatiden am und im Otto Heinrichs-Bau des Heidelberger Schlosses. Vgl. auch die gemalten Karyatiden in den Stanzen des Vatikans in Teil II, Band 5 (S. 114) dieses „Handbuches“.



Balkonträger neben dem Portal des Palazzo Fenzi in Florenz (Barockstil).

Bildh.: R. Curradi.

Vorliebe behandeltes Thema gewesen; es bietet einen hohen künstlerischen Genuß die Baukunst aller Zeiten und Völker daraufhin zu betrachten. Die Architektonisierung von Figuren wurde schon in Art. 153 behandelt.

Architektonische Vermittlungsornamente, wie z. B. in den Zwickeln der Treppengiebel der deutschen Renaissance oder an ähnlichen Überleitungsstellen, können nur in Verbindung mit dem Gesamtbild entworfen werden. Man vergesse aber nicht, daß die Vermittlungen nie zur Hauptsache werden dürfen. Vgl. Abb. 192 bis 194 und die beigelegten Erläuterungen; ferner sei zurückverwiesen auf die vermittelnden Malereien des gotischen Rippengewölbes in Abb. 67.

180.
Vermittlungs-
ornamente.

Abb. 193.



Vermittlungsornament am Reichstagshause zu Berlin⁷²⁾.

Arch.: P. Wallot.

Verbindung von menschlichem Kopf und architektonischer Gliederung durch ornamentale Vermittlungen. Die Ausladung des Frauenkopfes harmonisiert mit dem Vorsprung der Konjolen und mildert die Härte des dunklen Rücksprunges zwischen den Konjolen.

Man beachte die schönen Kontraste von begleitenden und gegenläufigen Linien, von strengen und freieren Formen.

Dem Ornament liegt als einheitlicher Gedanke der Segen des Friedens zugrunde: der Frauenkopf trägt den stilisierten Ährenschmuck mit Kornblume und Mohn; Weinranken mit vollen Trauben schlingen sich um die Friedenspalmen. Als ornamentales Gegenstück: die Schrecknisse des Krieges!

Das Ornament wird ferner zur Zusammenfassung von mehreren einzelnen Teilen zu einer größeren Gesamtwirkung verwendet, z. B. an dem in Abb. 195 dargestellten Kreuzgewölbe der römischen Thermen des *Dioctetian*, wo die ornamentale Kassettierung über die Gratlinien des Gewölbes hinweggreift und so die vier Kappenfelder zu einer gemeinfamen Flächenwirkung zusammenzieht: „Maffenstil“. Vgl. auch im folgenden Kapitel in Art. 265 den Einfluß von Material und Konstruktion auf die Ornamentierung; ferner das in Art. 177 u. 149, 5 über die zusammenfassende Kraft von einheitlich durchgeführten Friesen Gefagte und die Bemerkungen bei Abb. 196.

181.
Zusammen-
fassende
Ornamente.

⁷²⁾ Nach: Deutsche Bauz. 1894, S. 597.

In den deutschen Spätgotischen Gewölben sind die Rippen durch spielende geometrische Muster — Sterne, Verflechtungen usw. — netzartig zu einem einheitlichen reichen Deckenornament ergänzt.

So können auch mehrere Konstruktionssteile durch eine einheitliche Form oder durch ein diese Teile überziehendes Ornament zu einer größeren Gesamtwirkung zusammengefaßt werden; z. B. sind durch die in Abb. 190 dargestellte breite Schlußsteinkartusche des Münchener Justizgebäudes die fünf mittleren Keilsteine des weiten Rundbogens zu einer größeren Mittelmasse zusammengeschlossen. Die Kartusche zieht sich also quer über fünf Steine hinweg, ist aber nicht nachträglich aufgelegt, sondern läßt in den durchgehenden Keilsteinfugen deutlich erkennen, daß sie in monumentalem Sinne im Zusammenhang mit den Bogenquadern des Hintergrundes ausgearbeitet ist.

In dem aus vielen einzelnen Hölzern zusammengesetzten Fachwerkbau, wo die Gefahr einer unruhigen Linienwirkung besonders nahe liegt, kann durch zusammenfallende Ornamente beruhigend gewirkt werden. Im niederländischen Fachwerkbau (Hildesheim, Braunschweig, Goslar usw.) kehrt sehr häufig ein fächerartiges Kerbschnittornament wieder, welches sich ohne Rücksicht auf die Fugen über die Fußschwelle, den Ständer und die beiden Fußtreben hinwegzieht und so in die vielen schmalen und geradlinigen Holzteile eine größere zusammenfallende Rundform hineinbringt. In ähnlichem Sinne ist der „Jonasfries“ in Abb. 121 aufzufassen. In den rheinischen und süddeutschen Fachwerkbauten bilden nicht selten die mannigfaltig verflochtenen ornamentalen Andreaskreuze in den Brüstungsfeldern im Zusammenhange ein reiches, das ganze Gebäude umschlingendes Band.

In den großen Torbogenöffnungen des guten Fachwerkbaues schließen sich die seitlichen Ständer, der Sturzbalken und die beiden großen Kopfbänder zu einer einheitlichen Massenwirkung zusammen, welche durch ein alle Teile gemeinsam überflinnendes Ornament noch deutlicher zum Ausdruck kommt.

Auch durch einheitliche Brettverschalungen können Zusammenfassungen erzielt werden.

Abb. 194.



Vermittlungsornament an einem Neubau in Nordamerika.

Im Stile des „Modern Romanesque“.

Der Blattschmuck, welcher hier zur Vermittlung von Bogenanfänger, Quaderwerk und lotrechtem Rundstab benutzt ist, zeigt Anklänge an den byzantinischen Akanthus, ist aber voller gehalten, so daß die Blattspitzen sich auf die Ranken und Nebenblätter auflegen; somit bleibt nur wenig Hintergrund herauszuarbeiten, und gerade dadurch wird trotz der scharfgeschnittenen Art des Blattwerkes ein breiter, kräftiger Eindruck erzielt, der mit dem kräftigen Quaderwerk gut zusammengeht.

Abb. 195.



Innenansicht des kreuzgewölbten Tepidariums in den Diocletian-Thermen zu Rom.

Wiederherstellungsversuch von Auer.

Beispiel der Zusammenfassung der vier Felder des Kreuzgewölbes zu einer einheitlichen Wirkung durch einheitliches Überziehen mit kleineren Teilungen selbst über die Gratkanten hinweg. (Vgl. weiter unten in Art. 265 den Einfluß der Konstruktion auf die Ornamentierung.)

(Zu Art. 174, 181 u. 265.)

Abb. 196.



Vom Treppenhause im Schlosse Haanberg bei Brixen, Süd-Tirol⁷³⁾.

Zusammenfassende, verbindende Ornamente.

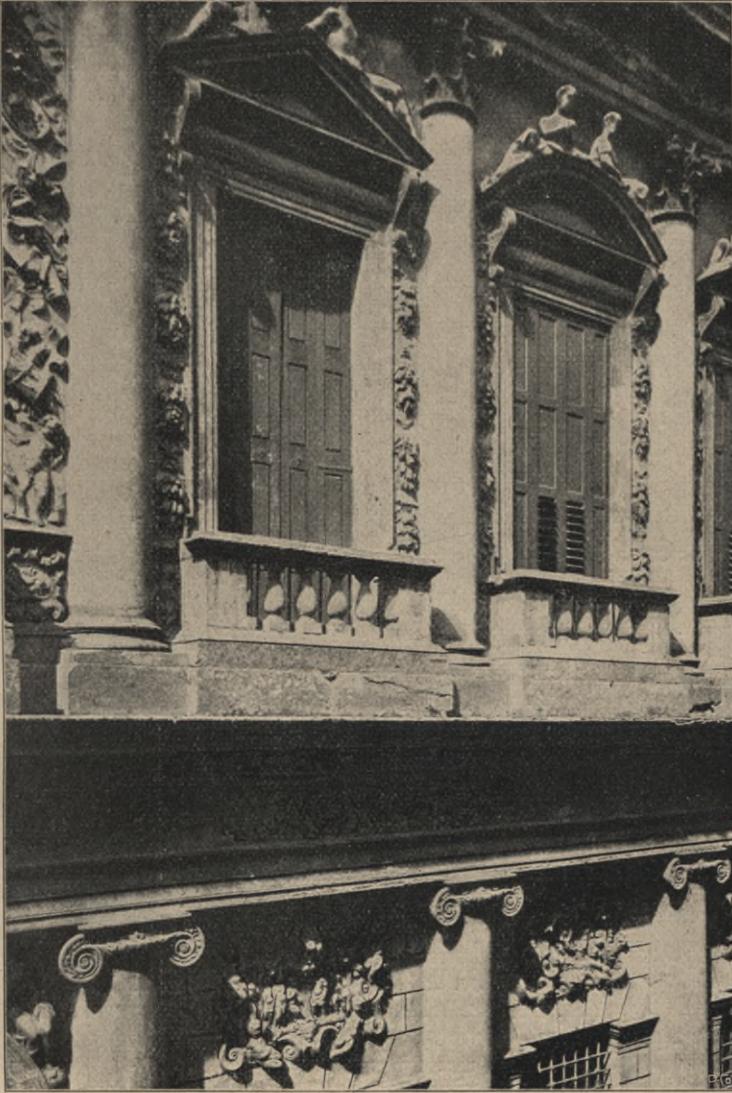
Die spätgotischen Ranken und Blätter sind freihändig auf alle verputzten Teile der Wände und Gewölbe gemalt. Sie ziehen sich unbekümmert um alle Knicke hinweg von einer Fläche auf die andere und verbinden so die verschiedenen kleineren Teile zu einer größeren Gesamtwirkung.

Zur Belebung des obigen Rankenornaments sind allerhand Figuren, Jäger, Bären, eine Diana auf dem Hirsch, Wappen, Inschriften usw., in freier Verteilung über die Flächen zerstreut.

In kleinen Räumen kann z. B. eine Tapete mit zierlichem Streublumenmuster einheitlich über Wände und Decke geklebt werden und dadurch einen vornehmehaglichen und etwas größeren Raumeindruck hervorrufen. Ein schlichter, aber einheitlicher Farbanstrich kann auch schon verbindend wirken und ist sogar in den meisten Fällen vorzuziehen.

⁷³⁾ Nach einer Aufnahme von Otto Schmidt in Wien.

Abb. 197.



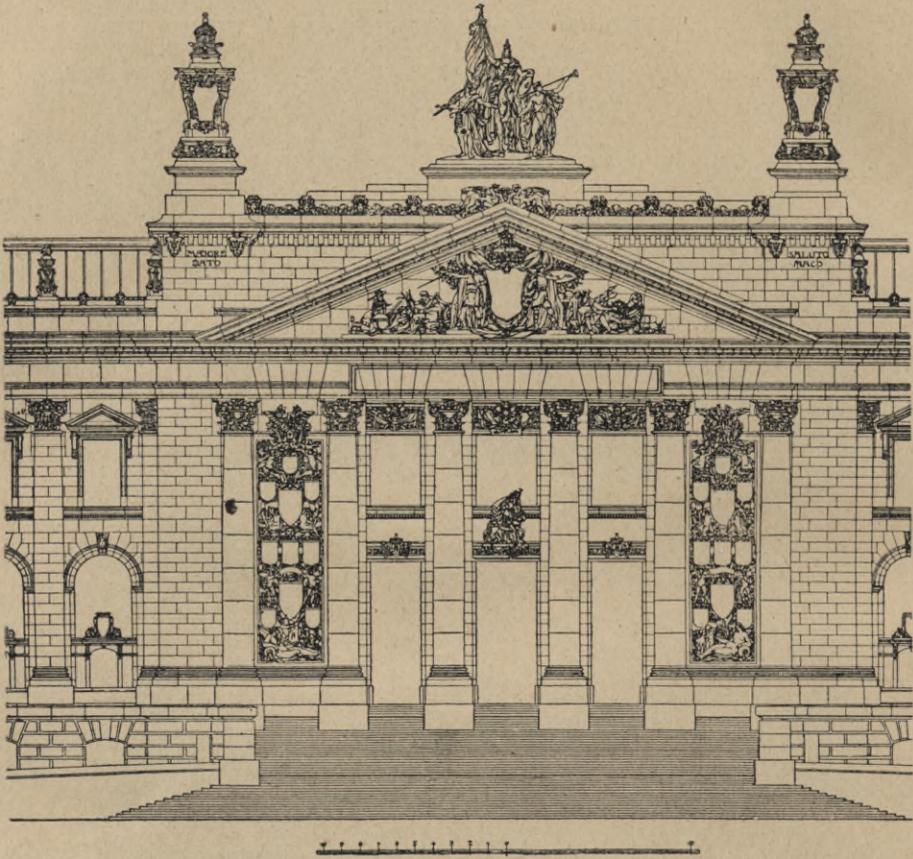
Teilstück des Palastes Porto zu Vicenza.

1552 erbaut von Palladio.

Die Fruchtgehänge zwischen den korinthischen Halbäulen und den Fensterumrahmungen sind hier als Kontrastmittel benutzt zur Unterbrechung der vielen lotrechten Linien und zur Ergänzung der strengen architektonischen Gliederung durch weiche plastische Formen. Das gleiche gilt von den auf den Fenstergiebeln ruhenden Figuren, welche überdies den Reichtum der korinthischen Kapitelle in rhythmischen Zusammenhang bringen, und ebenso von dem Friesornament zwischen Architrav und Kranzgesims, wodurch die Gliederung des Hauptgesimses verdeutlicht und ein angenehmer Wechsel in die vielen gleichlaufenden wagrechten Gesimslinien des Gebäcks gebracht wird. Vgl. hierzu Abb. 199 u. 200.

Zu Art. 182.

Abb. 198.



Nach dem Königsplatz gerichteter Giebelbau an der Hauptschauseite des Deutschen Reichstageshauses zu Berlin. (Arch.: P. Wallot.)

Verteilung des ornamentalen Reichtums: Zu beiden Seiten der drei Portale steigen zwei Wappenbäume „Nord und Süd“ mit den Wappen der deutschen Bundesstaaten als Relieffüllungen zwischen den Wandpilastrern empor. In der Kapitellhöhe verbindet sich der Reichtum durch Reliefs über den Fenstern. Dazu kommt noch in der Unteransicht der Kassettschmuck zwischen dem Architrav der Säulenstellung und der Wand — in der geometrischen Vorderansicht nicht sichtbar. — Selbstverständlich hat auch das Giebeldreieck einen reichen Schmuck erhalten. Es ist die Frage, ob hier statt des Hochreliefs nicht volle Figuren mit den freistehenden Säulen und der großen Tiefe des Königsplatzes noch besser harmoniert hätten. Vielleicht wurde darauf verzichtet im Hinblick auf die weiter oben folgende vollplastische Gruppe der Germania, welche übrigens nicht vorteilhaft über dem Giebel steht.

Die breitere Rücklage in ihrer Ruhe der schmucklosen glatten Quaderung bietet dem Giebelbau einen wohlthuenden Hintergrund (erst über dem Attikagesims der Rücklage erheben sich rechts und links reiche Aufbauten, welche nach unserem heutigen Geschmack besser weggeblieben wären).

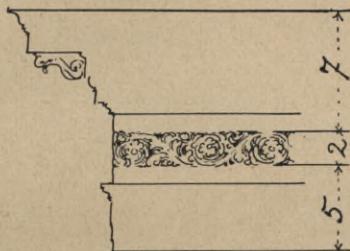
Es braucht wohl kaum erwähnt zu werden, daß der ornamentale Schmuck in der Wirklichkeit sich ruhiger der großen Architektur mit ihren kräftigen Licht- und Schattenmassen unterordnet, als dies in der geometrischen Linienzeichnung der Fall ist, wie man sich ja überhaupt hüten muß, aus der wirkungsvollen Zeichnung eines Entwurfes ohne weiteres auf eine gleiche Wirkung der Ausführung zu schließen. Material, Bearbeitung, Farbe, Beleuchtung, Patina usw. sprechen in der Regel lauter oder leiser, angenehmer oder unangenehmer als die Entwurfzeichnung es vermuten läßt. Dem Anfänger bleiben Enttäuschungen wohl kaum erspart.

Wie dem Ornament die Aufgabe des Verbindens, des Zusammenfassens zufallen kann, so wird es auch zur Trennung von zu vielen ähnlichen Teilen verwendet. Siehe Abb. 197 u. 200.

Da nun jeder Gliederung gleichzeitig trennende und verbindende Gedanken und Formen zugrunde liegen müssen, so wird es namentlich bei der Verteilung des ornamentalen Reichtums wichtig sein, diese beiden Gesichtspunkte gleichzeitig im Auge zu behalten. Vgl. Abb. 198 nebst Erläuterungen, sowie Art. 177.

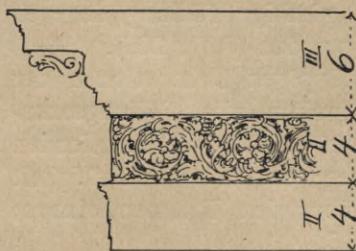
182.
Trennende
und
verbindende
Ornamente.

Abb. 199.



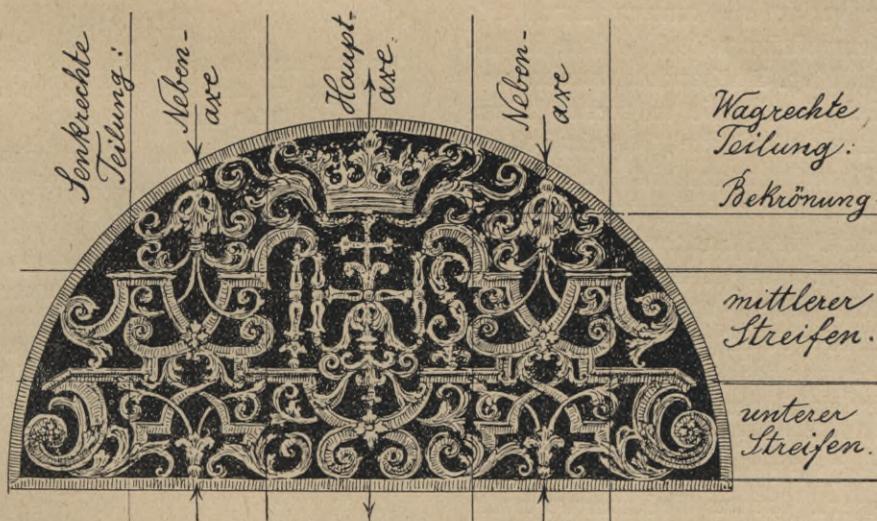
Das Rankenornament füllt den Fries nicht richtig aus und stört dadurch die Höhenproportionen des ganzen Hauptgesimses.

Abb. 200.



Das vollkommen füllende Rankenornament trägt zur Verdeutlichung der Höhentheilung des ganzen Gesimses in Architrav, Fries und Kranzgesims bei.

Abb. 201.



Schmiedeeisernes Oberlicht über dem Eingangstor am Clementinum zu Prag.

Füllungsornament in einem Halbkreis. Vgl. Abb. 108.

Zerlegung in lotrechte und wagrechte Teilungen und Zwickelfüllungen, und zwar soweit ausgedehnt, daß das Ornament den Halbkreis richtig bis an den Rand hin füllt.

Man beachte noch die Kontraste von breiten und schmalen Streifen, von Kurven und Geraden, von gleichlaufenden und kreuzenden Linien, von geometrischem Ornament und Blattwerk usw., in der Mitte das Monogramm IHS mit Kreuz und Krone.

(Zu Art. 188.)

Füllungsornamente.

183.
Füllungs-
ornamente.

Füllungsornamente haben die Aufgabe, begrenzte Flächen von bestimmter Form zu schmücken. Wenn sie nun richtig füllen sollen, so dürfen sie nicht schon in einiger Entfernung von der Umgrenzung verlaufen, sondern müssen dicht an diese herantreten, wenigstens an einigen charakteristischen Stellen, eine Forderung, welche von Anfängern sehr häufig übersehen wird. Siehe Abb. 184 u. 185.

Durch mangelhafte Füllung können sogar die architektonischen Proportionen der Hauptteilungen beeinträchtigt (Abb. 199), durch günstige Füllung dagegen verdeutlicht werden (Abb. 200).

In den üppigen Dekorationen der Barockzeit greifen die Füllungsornamente nicht selten über die einfassenden Linien hinweg; in ihrer Vollsaftigkeit quellen sie über den Rahmen hinaus; siehe Abb. 206.

Die Füllung kann auf die mannigfaltigste Weise erzielt werden: durch Überläufe mit vielen kleinen, gleichwertigen Teilchen, durch Betonungen und untergeordnete Zutaten, durch Linienführungen, welche den Begrenzungslinien gleichlaufen oder in kontrastierender Bewegung verlaufen, kurzum durch alle jene Kompositionsmittel, welche in Abschnitt I, Kap. 3 behandelt wurden, und schließlich durch alle möglichen Kombinationen dieser Mittel. Als ein Beispiel solcher Kombinationen sei das in Abb. 201 dargestellte halbkreisförmige Oberlichtgitter der Universitätskirche zu Prag angeführt. Ebenlogut hätte diese Halbkreisfläche auch nach dem Grundgedanken der Strahlung oder der Parallelverschiebung oder der Kreuzung usw. gefüllt werden können, wenn nur eine gute Füllung erzielt wurde (siehe Abb. 108).

Für die Füllungsornamente mit Blattwerk gibt uns die Natur wertvolle Fingerzeige. Man beachte einmal an einem belaubten Zweig die Stellung der Blätter, wie sie sich nebeneinander ausbreiten, oft in radialgestellten Gruppen, um möglichst viel Licht aufzufangen (siehe Abb. 137). Schöne Anwendungen sehen wir an dem Gitterchen in Abb. 249 und an der Portalfüllung der Elisabethkirche zu Marburg in Abb. 184.

184.
Zeichnung und
Hintergrund.

Von großer Bedeutung für das Füllungsornament ist die günstige Verteilung von Zeichnung und Hintergrund. Ihr Flächenverhältnis zueinander wird sehr

Abb. 202.



Gut füllende Komposition in einer Kreisfläche⁷⁴⁾.

Wagrechte und senkrechte Linien, die zum Teil bis knapp an den Rand reichen, geben dem Bilde einen festen Halt.

In der schönen Malerei dieser griechischen Trinkchale sind die beiden Figuren in wirkungsvollem Kontrast der Richtungen zur Füllung der Kreisfläche benutzt. In Wirklichkeit ist der Kontrast von Zeichnung und Hintergrund nicht so hart, da die Figuren nicht weiß auf schwarz, sondern rot auf matt glänzendem Schwarz stehen. Das schmale umrahmende Mäanderkärtchen schließt in gleichwertiger Verteilung von Schwarz und Rot mit einem feinen Mittelton ab und steigert durch seine Zierlichkeit die Größenwirkung des Bildes.

⁷⁴⁾ Nach: HIRTH, G. Der schöne Mensch im Altertum. München 1904.

verschieden fein müssen, je nach der Farbe, dem Zweck, dem Material usw. Ein helles Ornament auf dunklem Grund wirkt ganz anders als daselbe Ornament in dunkler Zeichnung auf hellem Grund. Vgl. Art 73 u. 119 sowie Abb. 122 „komplementäre Ornamente“.

In einer kraftvollen Architektur wird das Ornament voller sein müssen als in einer zierlichen, graziösen Umgebung.

Befonders wichtig ist es, beim Entwerfen von durchbrochenen Füllungsornamenten auf einen guten Zusammenhang der Zeichnung in sich und mit dem Rahmen und auf eine geschickte Verteilung der Durchbrechungen hinarbeiten (vgl. Art. 119). Schöne Beispiele bieten uns Abb. 51 bis 53, welche in starker Verkleinerung nach Original-Tintenzeichnungen von *Fr. v. Thierich* wiedergegeben sind. Sie stellen Füllungen dar, welche für die Ausführung in getriebenem Eisenblech mit durchbrochenem Hintergrund entworfen waren. Man beachte die Füllung der größeren Zwischenräume zwischen den Figuren und der Umrahmung durch ornamentale Ranken usw.

Bedenklich sind die zu stark durchbrochenen Laubfägearbeiten in den Brüstungen und Giebeln des mißverstandenen „Schweizerfils“ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts; sie sind in der Regel viel zu zerbrechlich und kleinlich gehalten. Wieviel anprechender und wetterfester erscheinen uns die echten Brettornamente in den Alpenländern (siehe Abb. 225).

Auch für durchbrochene Steinplatten-Ornamente ist wegen der Gefahr des Zerbrechens ein guter Zusammenhang der Zeichnung und des Rahmens erforderlich. Siehe Abb. 113.

Größere Durchbrechungen als in Stein oder Holz lassen sich z. B. für Heizkörperverkleidungen, Entlüftungsgitter usw. in Blechornamenten mit durchlochten Hintergründe herstellen. Man beachte in dieser Hinsicht die köstliche alte Gittertür aus Krems in Abb. 203; die Blechornamente sind hier übrigens auf einem Stabgitter befestigt. Ob sie ursprünglich auf Holz und farbigem Stoff aufgelegt waren?

Bei Füllungsornamenten aus schmiedeeisernen Stäben — Gittern — überwiegt in der Regel die Fläche der Durchbrechung; bei durchbrochenen Steinplatten ist, wie oben gesagt, aus Gründen der Festigkeit meistens das Gegenteil der Fall. Man vergleiche die schönen durchbrochenen Marmorbrüstungen aus Ravenna in Abb. 113.

Auch bei Entwürfen für Schablonenmalerei ist auf den Zusammenhang der Schablone zwischen den Durchbrechungen zu achten (Art. 258, S. 261).

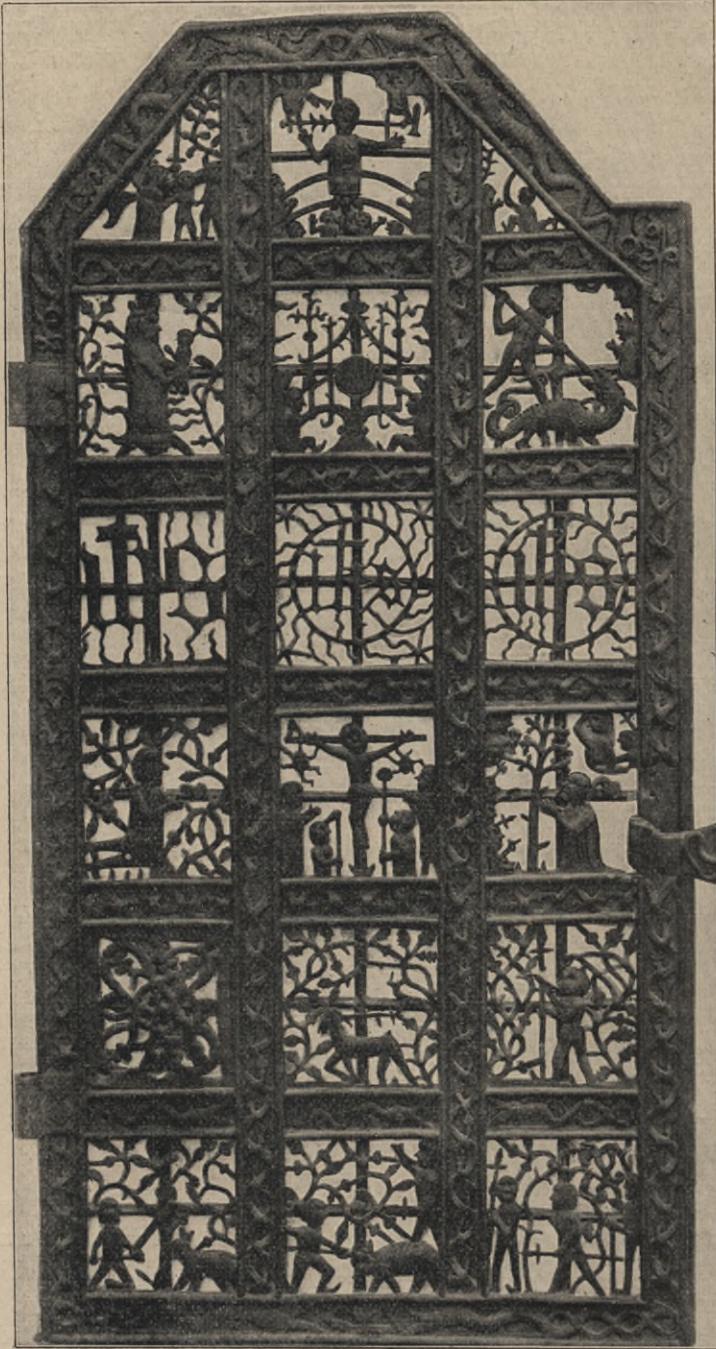
Rahmen.

Wenn wir für irgendeine Umrahmung ein in Form und Farbe gutes Ornament entwerfen wollen, so müssen wir uns in erster Linie über die Bedeutung und den Zweck des Rahmens überhaupt klar sein. Nehmen wir als Beispiel den Rahmen eines an einer tapezierten Wand hängenden Gemäldes an; Abb. 204. Der Gegensatz von Bild und umgebender Wandfläche wird hier vermittelt durch den Rahmen, welcher wiederum in Gegensatz tritt zum Bild und zur Wandfläche, aber ergänzend in harmonischem Dreiklang mit beiden zusammenstimmen soll. Der Rahmen hat also die doppelte Aufgabe zu erfüllen:

1. das Bild in sich zusammenzufassen und von der Umgebung zu trennen: Steigerung der Gegensätze;
2. das Bild in einheitlichen Zusammenhang zu bringen mit seiner Umgebung: harmonische Verbindung der Gegensätze.

185.
Durchbrochene
Ornamente.

186.
Rahmen-
ornamente.



Gittertür in der Spitalkirche zu Krems⁷⁵⁾.

Füllungsornamente aus getriebenem Eisenblech mit durchbrochenem Hintergrund.

Man beachte die naiven Darstellungen der Vertreibung aus dem Paradies, des jüngsten Gerichtes, der Madonna, der Hostie, des St. Georg mit dem Drachen ufw. und endlich der köstlichen Jagdzeneen unten. Bei allem Reichtum der Zeichnung und bei aller Freiheit und Frische der Handarbeit ist durch die quadratische Felderteilung doch die monumentale Ruhe und Einheit gewahrt.

⁷⁵⁾ Nach einer Aufnahme von J. Wlha in Wien.

Der Rahmen muß demnach, wie jede organische Gliederung, gleichzeitig trennen und verbinden. Man denke an die Gliederung des menschlichen Körpers, welcher in den Gelenken eine Trennung der Knochenteile und gleichzeitig eine Verbindung derselben durch Sehnenbänder, Muskeln und Haut zeigt.

Abb. 204.



So muß also der Rahmen in Form, Farbe und Reichtum eine gewisse Verwandtschaft besitzen sowohl mit dem Bilde als auch mit der Wand, und doch wiederum deutlich trennende Unterschiede zeigen.

Zerfchneidend wirkt z. B. ein kräftiger, tiefschwarzer Rahmen um ein helles Bild, welches auf einer weißen Wand hängt. Ebenso zerreißt ein breiter, weißer Rahmen den Zusammenhang eines dunklen Bildes und einer dunklen Wand. Wer als Dolmetscher die geistige Vermittlung zwischen zwei verschiedenen Sprachen herstellen will, der muß beide Sprachen sprechen.

So wird um ein Ölgemälde mit hellen Lichtern und tiefen Schatten besonders häufig ein profiliertes und ornamentiertes Goldrahmen gewählt, welcher in feinen

Abb. 205.



Jan Toorop's „Sang der Zeiten“⁽⁷⁶⁾.

⁷⁶⁾ Nach: VOLKMANN, L. Grenzen der Künfte. Dresden 1903.



Rokokoverzierung in der Kirche zu Zwiefalten (um 1750).

Die graziösen, freihändig angetragenen Stuckornamente treten hier als Vermittler der Pfeiler, Gesimse und Gewölbe auf. Mit der innigen Verschmelzung von Architektur, Plastik und Malerei sind allerdings die üblichen Grenzen der einzelnen Gebiete verwischt. Die Rahmenornamente greifen zum Teil in die Gemälde hinein, während wiederum einzelne gemalte Figuren halb plastisch über den Rahmen heraustreten, hier z. B. das Teufelchen mit den Fledermausflügeln und Bocksbeinen, welches zugleich plastisch und bemalt ist. Das Engelfigürchen darunter mit den Schmetterlingsflügeln ist im Tone zarter gehalten; im fliegenden Tuch und im blutenden Herzen, welches von ihm in der Hand gehalten wird, klingen die Farben des Gemäldes aus und ragen über die architektonischen Linien des Kämpfergesimses und des Gewölbebogens hinweg frei in den Raum hinein. Über den Einfluß der Stukkaturen auf die Akustik siehe Art. 146.

Glanzlichtern und in feinen dunklen Tiefen Anklänge an das Bild enthält und dieses gleichzeitig mit den Wandtönen vermittelt; dazu kommt, daß das Gold sich mit allen Farben verträgt, also ein im Atelier gemaltes Staffeleibild einigermassen mit irgendeinem Wandton, der später als Hintergrund hinzutritt, harmonisiert, wobei es sich wiederum als selbständiger Wert von beiden unterscheidet.

Ein Übermaß an Vermittlungen verwischt den klaren Charakter der Gliederung. Wenn also die Linien eines Gemäldes bis in den Rahmen hinein fortgeführt werden, wie es z. B. *Jan Toorop* in seinem „Sang der Zeiten“ getan hat (Abb. 205), so ist die doppelte Aufgabe des Rahmens nicht erfüllt. Vortrefflich sind im unten genannten Buche⁷⁶⁾ die Bemerkungen zu diesem Thema.

Vgl. auch die über den Rahmen heraustretenden, die Fesseln sprengenden Barockdekorationen in Abb. 206. Sie entsprangen dem damaligen auf das äußerste gesteigerten Bedürfnis nach Linienreizen, nach Bewegung und nach Auflösung fester Raumgrenzen. Trotz dieser etwas gewaltfamen Dekorationsmittel mancher Barockmeister ist jenen Räumen mit ihren großzügigen Gewölbekonstruktionen und mit ihrer äußerst geschickten Lichtführung meistens eine gewaltige, einheitliche, stimmungsvolle Wirkung nicht abzupprechen.

Auch ein Übermaß der Rahmenbreite kann die eigentliche Hauptsache, das Eingerahmte, erdrücken, „tot machen“ (Abb. 207 u. 208). Ein möglichst günstiges Verhältnis von Rahmenbreite und Feldbreite zu finden, bietet manche künstlerische Schwierigkeiten. Nicht selten ist die Breite eines Fenster- oder Türrahmens $\frac{1}{4}$ des Lichtmaßes; $\frac{1}{3}$ wirkt sehr kräftig, $\frac{1}{5}$ zierlich. Nur ausnahmsweise wird über $\frac{1}{2}$ hinausgegangen (Abb. 208 bis 213).

Bei Felderdecken mit ungleichgroßen Feldern ist für die Stege ein günstiges mittleres Maß zu suchen. Vgl. auch die ungleichen Rahmenbreiten in *A. Dürer's* Randzeichnungen Abb. 88.

Bei überhöhten Feldern (schlanken Fenstern, Türen usw.) ergibt sich durch Beibehalten des gleichen Breitenverhältnisses der Umrahmung z. B. von $\frac{1}{4}$ der Lichtweite und $\frac{1}{4}$ der Lichthöhe ganz von selbst eine ähnliche Überhöhung des Rahmens. (Siehe Art. 125 u. 127,2: „Ähnlichkeit der Verhältnisse“ und Abb. 207 bis 213.)

Der Anfänger pflegt in der Regel die künstlerischen Ausdrucksmittel, die er kennen gelernt hat, zu übertreiben und macht deshalb Rahmenprofile und Ornamente fast immer zu derb. Wie außerordentlich zart sind dagegen die Stukkaturprofile der schönsten Barockdecken-Dekorationen; und doch wirken sie in Licht und Schatten sehr lebhaft.

„Ein Unterschied, den unser Auge überhaupt wahrnehmen kann, wirkt größer, als er in der Tat ist“ (*Helmholtz*) — einer der wichtigsten Sätze der Kontrastlehre, auch für die Wahl der Umrahmung.

Meistens genügen demnach zartere Rahmenprofile und Rahmenornamente, als man zunächst vermuten sollte; ganz besonders für bescheidene Aufgaben. Für einen schlichten Holzschnitt auf der getünchten Wand eines Ateliers kann schon der weiße Rand des Papiers als Rahmen ausreichen. Ein reicher Goldrahmen um eine einfache Werkzeichnung an der Wand eines Fabrikraumes würde lächerlich wirken. In der reichgegliederten Architektur einer Kirche verlangt das Altargemälde eine architektonische Einrahmung, welche in ihrem Aufbau an den monumentalen Charakter des Innenraumes anklingt.

Aber auch die Gemälde und Wandmalereien selbst werden in einem Raume mit strenger architektonischer Gliederung eine gewisse Strenge in der Linienführung

⁷⁶⁾ VOLKMANN, L. Grenzen der Künfte. Dresden 1903.

zeigen müssen, wenn sie harmonisch zusammenstimmen sollen mit dem architektonischen Rahmen; es sei zurückverwiesen auf das in Art. 153 über die Figuren in *Sant' Apollinare nuovo* zu Ravenna Gefagte (Abb. 164).

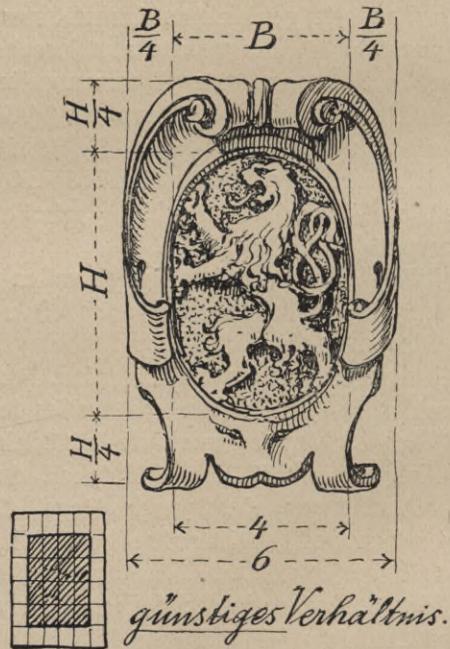
Mit den bewegten, freien Architektur- und Rahmenformen des Barock und Rokoko harmonieren die lebensprühenden, rein malerisch komponierten Decken- und Wandgemälde im Sinne eines *Tiepolo*, ebenso die reichbewegten, plastischen Figuren und Stuckdekorationen, wie wir sie in den Kirchen und Schloßbauten des XVII. u. XVIII. Jahrhunderts allenthalben finden.

Mit dem architektonischen Rahmen einer nicht polierten Wandgliederung geht die Fresko- und Temperamalerei besser zusammen als die glänzende, fette Ölmalerei: Verwandtschaft der nichtglänzenden Oberfläche!

Abb. 207.



Abb. 208.



Bildgröße und Rahmenbreite.

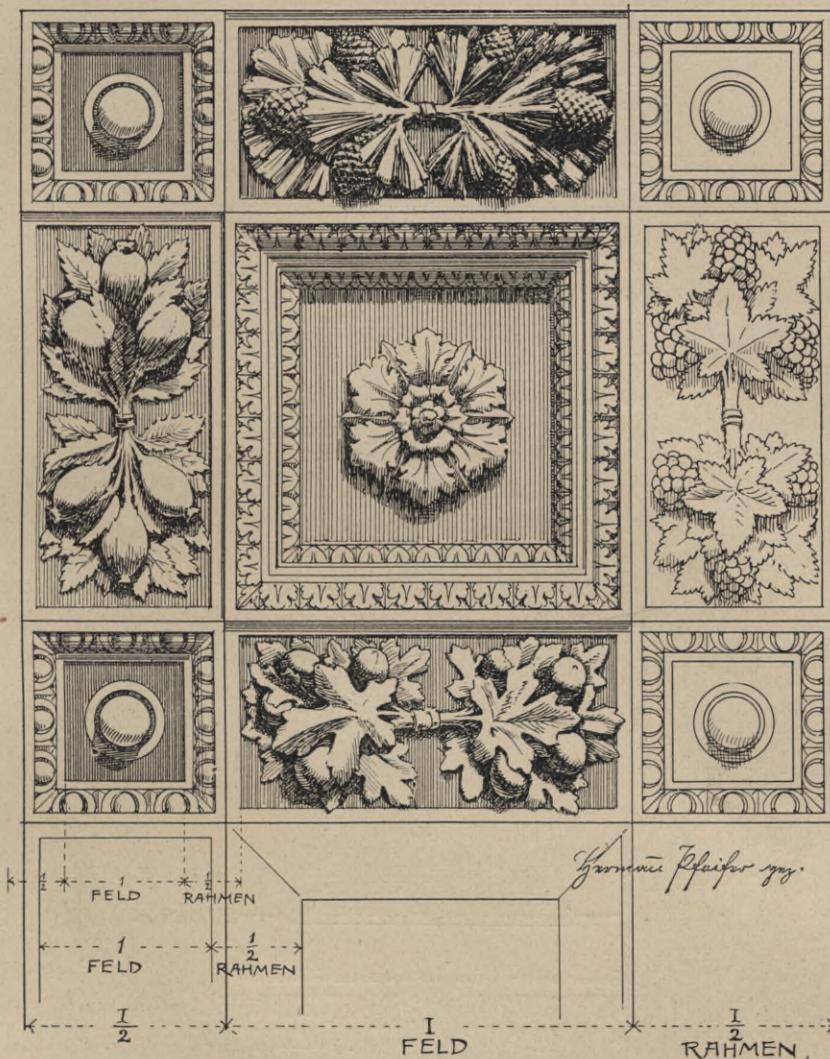
Bei gleicher Breite von Rahmen und Feld wirkt letzteres zu unbedeutend; es wird vom Rahmen erdrückt. Wie der Volksmund sagt, ist hier „mehr Brühe als Braten“!

Schädigung des Größeneindrucks der Hauptform und der Gesamtwirkung. Die Ähnlichkeit der Verhältnisse allein genügt also noch nicht, um befriedigend zu wirken; wir verlangen gleichzeitig sinngemäße Betonungen und Kontraste.

Das Wappen bleibt hier die Hauptfache, während der Rahmen nur eine schmückende Einfassung, eine untergeordnete Zutat bildet.

Der verschiedenen Bedeutung der beiden Gegensätze entspricht die verschiedene Breite von Bild und Umrahmung, d. h. eine unterschiedene Kontrastwirkung, welche wiederum durch eine gewisse Ähnlichkeit der Verhältnisse von Bild und Rahmen harmonisiert wird.

Abb. 209.



MAJOLIKA-SCHMUCK VOM TONNENGEWÖLBE DER VORHALLE DES DOMES ZU PISTOJA * UM 1500 VON ANDREA DELLA ROBBIA AUSGEFÜHRT.***

FÄRBE DER ORNAMENTE UND GESIMSE = WEISS (SILBERGRAU).

" " DES HINTERGRUNDES = BLAU (IN DEN KLEINEN QUADRATEN = GOLD).

" " DER GROSSEN ROSETTEN = GOLD.

Die klare Teilung der ganzen Gewölbfläche in große und kleine Felder mit gesetzmäßiger Abstufung der Rahmenbreiten bildet das feste Band, durch welches die verschiedenartigen Fruchtbündel zu einer einheitlichen, streng architektonischen Wirkung zusammengehalten werden. Vgl. Abb. 146.

Man beachte noch die freie und dabei doch gesetzmäßige rhythmische Gruppierung der Früchte und Blätter, wodurch sie, trotz naturalistischer Behandlung im einzelnen, doch klar stilisiert sind.

Die Farbe beschränkt sich auf ein weißliches Grau für die architektonische Gliederung und die Ornamente, auf ein liches Blau für die Hintergründe mit Ausnahme der kleinen Kassetten, deren Hintergrund in Gold an die goldene Rosette des Mittelfeldes anklängt.



Beispiel einer freien, malerischen Umrahmung.

Mit Ausnahme des körperlichen Zahnschnittes unten sind alle Formen *al fresco* farbig gemalt, auch der Triglyphenfries.

Ähnlichkeit der Verhältnisse von Grundform des Fensters und Gesamtmasse der freien Umrahmung.

Die italienischen Fassadenmalereien ordnen sich meistens in strenge Felderteilungen ein, während dem deutschen Geschmack eine freie, malerische Auffassung mehr zusagte.

Ähnlichkeit der Verhältniffe.

Ein wirkungsvolles Mittel zur harmonischen Verbindung von Bild und Rahmen besitzen wir noch in der Ähnlichkeit der Verhältniffe beider Teile. A. Thiersch hat in Teil IV, Halbband I (4. Aufl., S. 64—117) dieses „Handbuches“ in unwiderleglicher Weise dargetan, wie in allen bedeutenden Stilen mit diesem Harmonisierungsmittel gearbeitet ist; ursprünglich gefühlsmäßig, später zielbewußt (Abb. 207 bis 213). Die Tonart, die in dem Grundakkord des Hauptverhältniffes einer Form, eines Raumes angeschlagen ist, muß weiterklingen und beibehalten werden in der Zusammenstimmung aller zugehörigen Teile. Daß wir aber mit der Ähnlichkeit der Verhältniffe allein nicht befriedigt sind, sondern auch sinngemäße Kontraste und Betonungen verlangen, ist in Abb. 207 gezeigt.

Die zusammenfassende Kraft des Rahmens kann bei großem dekorativen Reichtum künstlerisch ausgenutzt werden durch Schaffung eines starken Gegensatzes von Bildfläche und Umrahmung einerseits und durch harmonische Vermittlung dieses Gegenatzes andererseits. Ein schönes Beispiel hierfür bietet die Wandgliederung des Senatsfaales im Dogenpalast zu Venedig (Abb. 211 u. 212). Man vergegenwärtige sich beim Betrachten der Abbildungen dieses Prunkfaales noch die farbigen Gegenätze:

Mit dem tieffarbigen Ölgemälde des *Palma Giovane* kontrastieren harmonisch die umrahmenden, grau in grau gemalten seitlichen Nischenfiguren, die grauviolette Marmoreinfassung der Tür, der braune matte Holzton der Täfelung — diese bildete gleichzeitig den ruhigen Hintergrund für die prächtigen Gewandungen der Senatoren — und endlich das reichvergoldete Hauptgefims, welches zur noch reicheren, leider etwas zu schweren schwülftigen Decke überleitet. Vermittelnd wirken die Goldleiste um das Bild und die Vergoldung der Hermen, sowie die goldenen Rahmen und tief-farbigen Ölgemälde der Decke. Man beachte noch die Gegenätze der Linienführung in dem Wandgemälde: begleitende Linien in den lotrechten Säulen der gemalten Architektur und in der wag-rechten Linie des Horizonts; gegenläufige Linien in den Wolkenmassen und seitlichen Figurengruppen.

Der ganze Saal ist wiederum aufzufassen als räumlicher Rahmen für das feistliche Gepräge der prunkliebenden Venezianer des XVI. Jahrhunderts. Erst in dieser Wechselwirkung zwischen der Architektur und den Menschen gewinnt der Raum selbst sein künstlerisches Leben, wird ein wesentlicher, ergänzender Bestandteil des Gesamtbildes und seines Stimmungsgehaltes. Künstlerische Bedeutung des „Milieu“, der Umgebung, des Hintergrundes!

Man sollte es für selbstverständlich halten, daß ein Rahmen umso anspruchsloser sein muß, je schlichter sein Inhalt und seine Umgebung ist, daß hingegen eine Umrahmung umso reicher geschmückt werden kann, je bedeutender der innere Wert des einzurahmenden Gegenstandes ist. Und doch mußte lange Zeit gekämpft werden gegen den palastartig aufgeputzt Schmuck an Zinshäusern, welche wir als Umrahmungen von oftmals ärmlichen Wohnungen auffassen dürfen. Wie harmonisch stimmt dagegen die schlichte Brettertäfelung der in Abb. 112 abgebildeten Tiroler Bauernstube zusammen mit dem Familienleben, welches sich darin abspielt und sozusagen als lebendes Bild von diesem Holzgehäuse umrahmt wird: Man erinnere sich an A. Dürer's „Hieronymus im Gehäuse“.

Durch das gedankenlose Übertragen von italienischen Palastfensterumrahmungen auf die kleinen Verhältniffe eines deutschen Bürgerhauses wurde im XIX. Jahrhundert viel gefündigt.

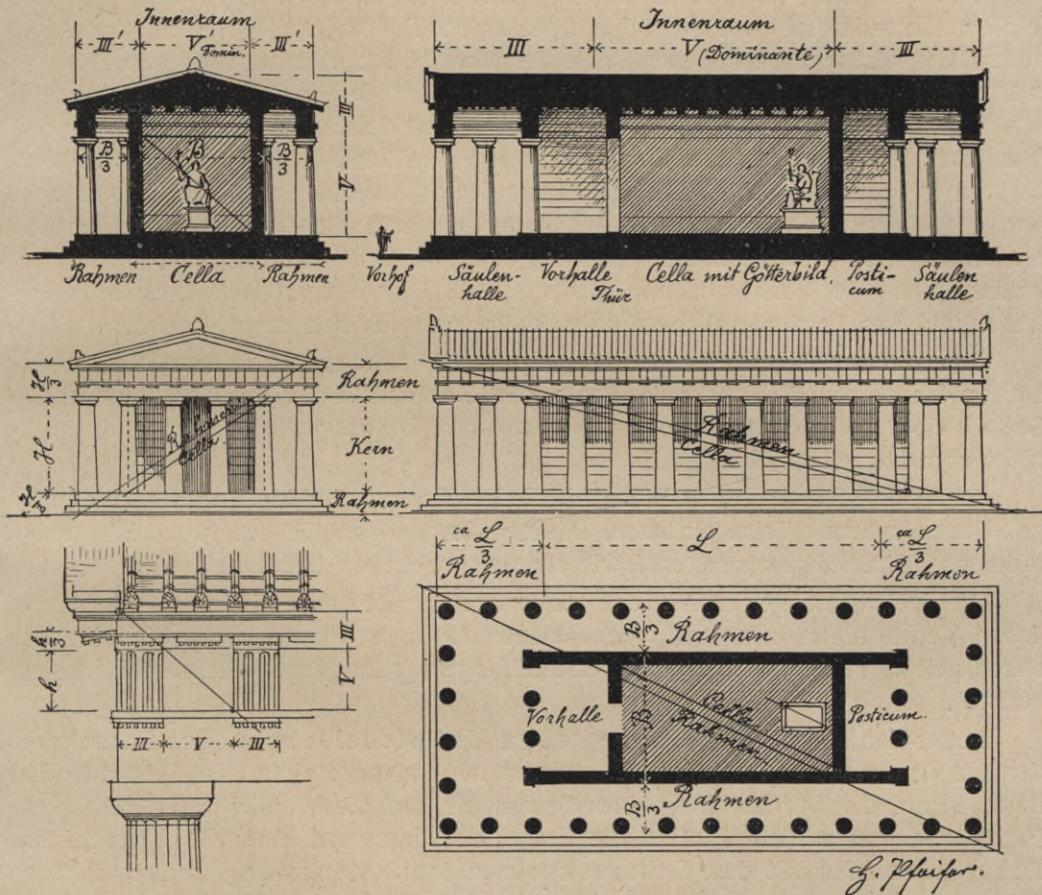
Je klarer wir die Aufgabe und das Wesen des Rahmens erkennen, eine desto treffendere Lösung werden wir für jeden einzelnen Fall erzielen. Wir werden also auch für die Ornamentierung einen Gewinn daraus ziehen, daß wir den Gedanken des Rahmens weiter verfolgen, z. B. in der Umrahmung eines Hofes mit Wänden und Bogenhallen, in der Umrahmung eines Platzes mit Gebäuden und Bäumen, in der

Umrahmung einer Kirche mit Kirchhof und Mauer, einer Stadt mit Grüngürtel und Wasserflächen usw. Doch kann hier nur die Anregung dazu gegeben werden.

Als großartigster räumlicher Rahmen mag der Säulenkranz gelten, der sich um die Zella des griechischen Tempels windet, das monumentallste Ornament, welches

188.
Räumlicher
Rahmen.

Abb. 213.



Griechisch-dorischer Peripteros als Beispiel einer räumlichen Umrahmung.

Die Säulenarchitektur erfüllt hier die doppelte Aufgabe der deutlicheren Trennung der Zella von der Umgebung und gleichzeitig der harmonischen Verbindung mit ihr etwa in folgender Weise:

1. Der Stufenunterbau, als unterster Teil des räumlichen Rahmens, trennt die Zella deutlicher vom Erdboden und klingt dabei in seiner Flachheit und Einfachheit doch wieder an den umgebenden Fußboden des Tempelbezirkes an, ist gewissermaßen als der architektonische Ausdruck eines etwas erhöhten stilisierten Erdbodens aufzufassen.

2. Der Säulenkranz, als ringsumlaufender seitlicher Rahmen, dient mit der luftigen Säulenhalle und den freien Durchblicken zwischen den Säulen zur Vermittlung mit dem freien Luftraum ringsum; die Stein Säulen harmonisieren mit der Steinwand der Zella. Außerdem schließt aber der Säulenkranz die drei Räume: Zella, Vorhalle und Pösticum, zu einer wirkungsvolleren Einheit zusammen und trennt sie zugleich deutlicher von der Umgebung. Der hohen Bedeutung des Gotteshauses ist dieser reiche architektonische Rahmen wohl angemessen.

3. Gebälk mit Dach, als oberer Teil des Rahmens, bindet die Säulenreihen und die Zella nochmals fest zusammen und gibt einen gemeinsamen Abschluß und Schutz. In zierlichen Palmetten und feingeteilter Dacheindeckung klingt das Gebäude nach dem Himmel zu in leichter Weise aus.

Über die sinngemäßen Analogien innerhalb der klassischen Säulenarchitektur gibt die vortreffliche Verhältnislehre von A. Thiersch in Teil IV, Halbband 1 (Abt. I, Abschn. 2: Proportionen in der Architektur) dieses „Handbuches“ wertvolle Aufschlüsse.

die klassische Kunst geschaffen hat. Zum besseren Verständnis mag Abb. 213 dienen. Man vergeße dabei nicht, daß jene monumentale, ruhige Architektur erst in der Wechselwirkung mit dem reichbewegten Leben der opferbringenden Festszüge und des Gottesdienstes ihren vollen künstlerischen Reiz entfaltete. Indem das Bauwerk des Tempels hereingezogen wurde in die eigenartige nationale Kultur der Hellenen, wurde es zu einem wichtigen Gliede im gesamten Organismus und gewann dadurch selbst pulsierendes Leben. Feinsinnige Künstler, wie *Phidias*, wußten jenen wirkungsvollen Gegensatz von erhabener Ruhe der Architektur und buntbewegter Volksmenge dadurch noch harmonischer zu vermitteln, daß sie einerseits Figurenschmuck aus farbig behandeltem Marmor in die Giebfelder, Frieße und Metopen der Tempelarchitektur brachten, andererseits die großen Prozessionen selbst in einem gewissen Rhythmus ordneten, der an den Rhythmus der Säulenreihen anklang. Sind nicht auch die Säulen wie in feierlicher Prozession aneinandergereiht? In jenem berühmten Relieffries, welcher sich um die Zella des Parthenon zieht (siehe Art. 149, unter 5), ist der Festzug der Panathenäen selbst dargestellt. Eine innigere Beziehung zwischen Leben und Architektur, zwischen Bild und Rahmen läßt sich kaum denken.

Ohne solche Wechselwirkung von Architektur und menschlichem Leben fehlt einem Bauwerke das Beste, die Seele, die Stimmung, und ohne Seele bleibt es eben eine kalte, wenn auch noch so gut gegliederte Form, welche nicht zum Herzen spricht.

Schließlich sei noch an die vermittelnde Wirkung der im Tempelbezirk aufgestellten Statuen, Weihegeschenke, Bäume usw. und an die das ganze Bild umrahmende Einfriedigungsmauer, sowie an die umgebende Landschaft erinnert.

Die ineinander geschachtelten, mehrfachen Rahmenbildungen in ähnlichen Verhältnissen, aber mit verschiedenen Motiven wurden namentlich in der Barockzeit zu reichen Portal- und Fensterlösungen, ja zu ganzen Fassadenbildungen benutzt.

189.
Andere Zweck-
verschieden-
heiten des
Ornaments.

Außer den bisher in das Auge gefaßten Unterscheidungen des Zweckes, den ein Ornament zu erfüllen hat, kommen noch manche andere in Betracht. So ist z. B. auf die Durchbildung eines Ornaments, auf die Wahl des Materials, der Farbe usw. von großem Einfluß die Frage, ob wir es mit einer Gelegenheitsdekoration oder mit dem Schmuck eines monumentalen Werkes zu tun haben.

An eine Gelegenheitsdekoration und an ein monumentales Ornament müssen wir ganz verschiedene Maßstäbe anlegen. Ein Ausstellungsgebäude z. B., welches nur einen Sommer überdauern soll, mag den Eindruck des Flüchtigen auch im ornamentalen Schmuck machen. Noch mehr eine Festdekoration, die vielleicht nur für einen Tag berechnet ist. Sie darf gelegentlich selbst in gewisser Keckheit verblüffende Übertreibungen bringen, vielleicht als Problem neue Richtungen suchen. Wenn sie im Augenblick durch Form und Farbe das Auge erfreut und uns festlich stimmt, so ist ihr Zweck erreicht (vgl. Art. 267 bis 269). Kein geringerer als *Rubens* hatte seine hohe Kunst in den Dienst der Gelegenheitsdekoration gestellt, als es galt, den Einzug des Kardinalinfanten *Ferdinand* in Antwerpen aufs prunkvollste zu gestalten; seine farbigen Entwürfe für Triumphbogen im reichsten Barock sind erhalten geblieben und gehören zum besten der Art.

Die Bedeutung der „Dekorationen des Augenblickes“ wurde von *Jakob Burckhardt* in seiner Geschichte der Renaissance in Italien (Eßlingen, 7. Aufl. 1924) eingehend gewürdigt.

Ganz anders ein Denkmalbau, der Jahrhunderte überdauern soll als Zeuge der Kultur einer bestimmten Zeit; er verlangt bis in die letzte ornamentale Einzelheit eine der Dauer entsprechende, gründlich durchdachte Behandlung aller Formen in wohl abgewogener Verteilung und in harmonischer Zusammenstimmung — was aber durchaus nicht mit einer „geleckten“ Behandlung zu verwechseln ist. Die kraftvollen Ornamente der wuchtigen romanischen Bauten sind der gleichen starken Empfindung einer wuchtigen Monumentalität entsprungen, wie deren ganzer gewaltiger Aufbau selbst.

An der gotischen Kathedrale, dem „ewigen Dome“, ist die kleinste Krabbe einer hoch oben in den Himmel strebenden Fiale mit derselben Liebe durchgebildet, wie das dem Auge nahe Ornament am Portal, leider ohne Rückficht auf die bedenkliche Verwitterungsgefahr.

Zwischen den Grenzfällen der flüchtigen Gelegenheitsdekoration und des monumentalen Ornamentes liegen unendlich viele Zwischenstufen z. B. im Schmuck des einfachen Wohnhausbaues, im Kunstgewerbe: Hausrat, Kleidung, Buchschmuck usw., welche den Alltag zu verschönen berufen sind, allerdings nicht in dem üblen Sinne von „Schmücke dein Heim“, sondern im Sinne der „Qualitätsarbeit“ der Gediegenheit.

Wiederholt sei betont, daß schließlich alle Ornamente zur Erzielung einer der Aufgabe entsprechenden Stimmung beizutragen haben, sei es, daß es sich um eine weihevollere oder eine profane, um eine ernste oder eine heitere Stimmung handelt, wobei allerdings nicht zu vergessen ist, daß ein und dasselbe Kunstwerk ganz verschiedene Empfindungen auslösen kann, je nach der Empfänglichkeit des Beschauers.

Deshalb ist es von größter Bedeutung, daß wir uns nicht nur Form und Farbe, sondern namentlich auch die Stimmungswerte der verschiedenen Ornamente klarzumachen suchen, um für jeden bestimmten Zweck die von uns beabsichtigte Wirkung — wenigstens auf Menschen unserer oder ähnlicher Geschmacksbildung — erzielen zu können. Wie der Tondichter die verschiedenen Stimmungswerte von Geige, Cello, Posaune, Klarinette und allen Instrumenten, sowie die verschiedenen Wirkungen der Dur- und Molltonarten usw. kennen muß, um seine Empfindungen und Absichten charakteristisch zum Ausdruck bringen zu können, so ist es für den Ornamentisten, den „Schmuck-Künstler“, eine der wesentlichsten Aufgaben, über die verschiedenen Form- und Farbenwirkungen auf das Gemüt Beobachtungen zu sammeln. Auch in der Ornamentik lassen sich gewissermaßen Dur und Moll unterscheiden und Vergleiche mit den verschiedenen Instrumentationen der Musik ziehen.

Zur ornamentalen Instrumentenlehre gehört nun wesentlich die Kenntnis der Behandlung und Wirkung der verschiedenen Werkstoffe. Hiervon handelt das folgende Kapitel.

190.
Stimmungswerte der
Ornamente.

2. Kapitel.

Material und Technik, Werkstoff und Bearbeitungsweisen.

Beeinflussung der charakteristischen Formen- und Farbgebung des Ornaments durch die Eigenart des Werkstoffs und der Behandlungsweise.

Handwerkliche Ornamente.

191.
Entwurf
und
Ausführung.

In der Regel hat der ornamentale Entwurf den Zweck, der Ausführung in einem bestimmten Material, „Werkstoff“, zugrunde gelegt zu werden. Wieviel kann dabei bis zur Fertigstellung des Ornaments verloren gehen von der ursprünglichen Frische und von der künstlerischen Absicht des Entwurfes! Wieviel kann aber auch ein Entwurf gewinnen durch richtige Ausnutzung der natürlichen Reize des Materials und seiner eigenartigen Behandlungsweise!

Es ist in mancher Hinsicht zu beklagen, daß heutigentags nicht nur die generellen Bauentwürfe häufig ohne gründliche Kenntnis des Bauplatzes und seiner Umgebung fernab im Baubüro entstehen, sondern daß auf dem Reißbrett auch alle jene Einzelheiten festgestellt werden, welche besser an Ort und Stelle oder in der Werkstätte des Handwerksmeisters in dem jeweiligen Baustoff ausprobiert und allen gegebenen Verhältnissen in ungezwungener Weise angepaßt werden können, wie es die alten Meister gemacht haben.

192.
Werkstoff-
gemäße
Behandlung.

Unter den gegenwärtigen Verhältnissen ist es aber umso notwendiger, daß der Architekt möglichst durch praktisches Studium in den Werkstätten des Steinmetzen, des Tischlers, des Schlossers, des Kunstglasers usw., desgleichen aber auch in den großen Betrieben der Eisenwalzwerke, Gießhütten, Dampffägen, Ziegeleien uff. ein festes Stilgefühl für materialgemäße Behandlung sich aneignet, um die durch die Eigenart eines jeden Stoffes gezogenen Grenzen nicht zu überschreiten. Eine weise Selbstbeschränkung kommt stets dem Kunstwerke zu statten; sie erhöht den Eindruck der Freiheit und der Ungezwungenheit der Formgebung.

Es verhält sich damit ähnlich wie mit den gesellschaftlichen Umgangsformen des täglichen Lebens: eine je bessere Erziehung und Bildung jemand genossen hat, desto sicherer, freier und ungezwungener wird er sich innerhalb der Grenzen des Anstandes bewegen können. Daß die Umgangsformen nicht den eigentlichen Wert des Menschen ausmachen, ist ja selbstverständlich; doch gefällt uns ein geschliffener Diamant besser als ein ungeschliffener von gleichem Werte. So wird sich der echte Künstler die Beherrschung von Material und Technik, von Stoff und Bearbeitung zu eigen machen, nicht um mit Äußerlichkeiten zu glänzen, sondern um seinen eigenen Gedanken einen wirkungsvollen und ungezwungenen Ausdruck verleihen zu können.

Maschinenarbeit.

193.
Maschinen-
arbeit.

Einen wesentlichen Unterschied bei der Ausführung eines künstlerischen Entwurfes müssen wir darin erblicken, daß für die Herstellung mit der Hand ganz andere Voraussetzungen gelten als für die jetzt ebenso wichtige Herstellung mit der Maschine. Mit Unrecht hat man der Maschinenarbeit den Vorwurf gemacht, daß sie kunstfeindlich einwirke; mit Unrecht hat man die fabrikmäßige Herstellung von ornamentalen Gegenständen verantwortlich machen wollen für den Rückgang des Geschmacks im verflochtenen Jahrhundert.

Nicht die Maschine ist daran schuld, sondern erstens der Umstand, daß seit dem „Jahrhundert der Aufklärung“ die künstlerische Empfindung allmählich zurücktrat hinter die Verstandestätigkeit und zweitens, daß mit der rapiden Entwicklung der Industrie die Stilifizierung der Formen im Sinne der exakten maschinellen Massenerstellung nicht gleichen Schritt halten konnte. Die Fabriken verlegten sich zunächst darauf, die vorhandenen durch die Handarbeit geschaffenen Schmuckformen möglichst getreu durch die Maschine nachahmen zu lassen, und so verfiel man damit in stilistische Verirrungen und in Vor Spiegelungen falscher Tatfachen. Durch gezante Zinkblechornamente mit sandsteinfarbigem Anstrich suchte man echte Hufeisenarbeit — Blattkapitelle, reiche Konfolgefimse, ganze Ziergiebel usw. — in billiger Ausführung zu ersetzen. Holzschnitzereien ahmte man durch gepreßte und lackierte Papiermasse nach, ebenso zifelierte Bronzen und andere mit der freien Hand fertigestellte ornamentale Arbeiten. Nicht mit Unrecht traf diesen faulen Zauber jenes harte Urteil: „Billig und schlecht.“

Andererseits bemühte man sich, in echtem Material die Reize der Zufälligkeiten und der Frische, wodurch sich die besten Handarbeiten auszeichneten, möglichst getreu durch die Maschine nachzubilden. Man preßte jetzt Holzschnitzformen in wirklichem Holz; man drückte maschinell den gewalzten profilierten Ziereisen (Fassoneisen) reiche Muster auf, welche die Ungleichheiten des freihändigen Hammereschlages und Meißelhiebes getreulich wiedergaben. Man glaubte damit materialecht zu wirken und war sich nicht bewußt, trotzdem eine stilistische Lüge zu begehen und in unlauteren Wettbewerb mit den freihändig geschmiedeten Arbeiten zu treten. —

Die Eigenart der Maschinenarbeit besteht in der Exaktheit der Materialbehandlung und in der sicheren, genauen Wiederholung der völlig gleichen Form in großer Anzahl.

Wollen wir nun die Maschinenarbeit für ornamentale Zwecke dienstbar machen, so müssen wir die aus ihrer Eigenart zu erzielenden Reize der Materialbehandlung künstlerisch auszunutzen suchen, d. h. wir müssen die Schönheit des nackten Materials und seiner exakten maschinellen Behandlung nicht verwischen oder verändern, sondern möglichst ungebrochen zur Geltung bringen. Außerdem sind besonders die Kompositionsmittel der Wiederholung und der rhythmischen Reihung schlichter Formen anzuwenden, dagegen Überhäufungen mit reichem Zierrat in billiger Darstellung zu vermeiden. Selbstbeschränkung, Sparsamkeit der Motive und Bescheidenheit der Ornamente, bei gediegener, exakter Ausführung sind hier besonders geboten, um eine Stilechtheit des Maschinenornaments zu erzielen.

Je reicher und wertvoller ein künstlerisch ausgeführter Gegenstand ist, desto weniger schicklich ist seine massenhafte Vervielfältigung, am wenigsten aber in fabrikmäßigen Nachahmungen aus unechtem Material. Wir brauchen nicht zu befürchten, daß ein nüchterner Eindruck entsteht, wenn der Maschinenarbeit die charakteristischen Merkmale des Maschinenstils aufgeprägt werden, vorausgesetzt, daß frische künstlerische Kräfte sich in Zukunft dieser wichtigen Kulturaufgabe annehmen. Gerade auf diesem Gebiete der Neuschöpfungen sind ein selbständiger Geschmack und ein festes Stilgefühl noch viel notwendiger als auf dem bereits seit Jahrtausenden kultivierten Boden der Handarbeit.

Es läßt sich nicht in Abrede stellen, daß in den modernen Maschinen selbst neue ästhetische Werte geschaffen sind. Mit welcher Freude und mit welchem Interesse beobachtet z. B. auf einem Vergnügungsdampfer Alt und Jung die Schiffsmaschine in ihrer Tätigkeit, wie sie ihre stählernen Glieder reckt und jedem Rufe des Kapitäns auf das genaueste Folge leistet, gleichsam wie ein vernunftbegabter

194.
Stilistische
Lügen.

195.
Schönheit
der
Maschinen.

Organismus. Alle Teile, von den gewaltigen Kurbeln bis zum kleinsten Schraubchen, machen nicht nur den überzeugenden Eindruck der Richtigkeit, sondern erfreuen in der tadellofen blitzblanken Ausführung der sinngemäßen Formen unfer Auge, sofern dieses nicht blasiert oder archaisch verbildet ist. Jedes Ornament würde hier überflüssig und störend wirken.

Und doch waren auch die Maschinen der Gefahr der Ornamentierung ausgesetzt. Ich selber erinnere mich eines gußeisernen, etwa um 1850 für eine Dampfmaschine hergestellten Schwungradgestelles in gotischen Formen mit Spitzbogen, Rippen und „Nasen“. Den Maschineningenieuren muß es entschieden als Verdienst angerechnet werden, daß sie im weiteren Verlauf jener Gefahr nicht verfielen, sondern daß sie sich ihre eigenen Schönheitsgesetze aus dem Wesen ihrer Aufgaben ableiteten.

In diesem Sinne sollte auch der Architekt zuerst von rein fachlichen Erwägungen aus an seine Aufgaben herantreten und erst in zweiter Linie an schmückende Zutaten denken, wenn sie überhaupt der Bedeutung des Baues entsprechen. Namentlich sollte er sich auch die neueren Errungenschaften der Industrie und Technik nutzbar machen und der maschinellen Herstellung entsprechend stilisieren.

Als Beispiel sei hier das von *B. Harras* in Böhlen i. Th. eingeführte Koptoxyl, ein „gesperrtes Holz“ erwähnt, welches durch ein neues Verfahren aus mehreren Lagen von dünnen Holztafeln so hergestellt ist (Abb. 214), daß ein Reißen oder Verziehen unmöglich wird. Demnach können aus Koptoxyl z. B. großflächige Türflügel, Wandverkleidungen usw. hergestellt werden, welche nicht mehr, wie bisher, wegen des Schwindens und Worfens der Hölzer aus Friesen und Füllungen zusammengesetzt werden müssen. Die Aufgabe des Architekten ist es nun, die Großflächigkeit des Koptoxyls möglichst künstlerisch zu verwerten. In besonderen Fällen kann zur Belegung der großen Flächen die bei diesem Verfahren bequeme maschinelle Herstellungsart von eingelegten Zeichnungen zu Hilfe genommen werden.

Ähnlich verhält sich das von dem Planoxylwerk Altenessen hergestellte Planoxyl, ebenfalls ein „gesperrtes Holz“, in fugenlosen großen Tafeln, welches nicht mehr reißt, quillt oder sich wirft und welches eigenartige Ornamentierung durch Holzeinlagen — Intarsien — zuläßt.

Handarbeit.

Auf ganz anderen Voraussetzungen und Grundlagen beruht der Reiz der Handarbeit. Ihr Vorzug besteht in einer gewissen Frische der Behandlung, in den belebenden Zufälligkeiten und Abweichungen von jener exakten Form, welche zwar sozusagen als Ideal dem ausführenden Meister vorschwebt, welche aber mit der Hand nur durch gequälte, kleinliche Nacharbeitung zu erreichen wäre. Gerade die handschriftliche Frische, welche die Art der Herstellung und den siegreichen Kampf mit den Widerpenftigkeiten des Materials und der Werkzeuge noch ahnen läßt, gilt mit Recht als Merkmal einer stilechten, künstlerischen Handarbeit.

Die inneren Gesetze dieser Techniken oder Bearbeitungsarten, welche sich aus dem Wesen des Stoffes entwickelt haben, sind dem Wechsel der historischen

196.
Neuere
Herstellungs-
arten.

197.
Koptoxyl
und
Planoxyl.

Abb. 214.



Schnitt durch die Holzlagen des Koptoxyl.

Ausführung von *B. Harras*, *G. m. b. H.*, zu Böhlen i. Th.

198.
Mit der Hand
gearbeitete
Ornamente.

Stile nicht unterworfen und bilden deshalb in den gegenwärtigen Wandlungen des Geschmacks die einzige feste Grundlage für die heutigen handwerklichen Techniken.

Eine der ersten künstlerischen Forderungen für Handarbeiten ist, wie gesagt, diejenige der Frische. Nur durch tüchtige Schulung und dauernde Übung konnten z. B. die griechischen Vasenmaler jene erstaunliche Fertigkeit erlangt haben, mit welcher sie freihändig, also ohne Schablone, die reich verschlungenen Mäanderbänder und Palmettenfriese vollkommen sicher aufmalten oder lozufagen hinschrieben. Wenn wir diese Ornamente an den Originalen schärfer betrachten, dann erkennen wir deutlich die freihändige Pinselführung. In den meisten Veröffentlichungen des XIX. Jahrhunderts, welche in Holzchnitt oder Lithographie die griechischen Vasen wiedergaben, sind jene Mäanderornamente ängstlich abgezirkelt und ebenso ängstlich mit Schiene und Dreieck ausgezogen, wodurch der Zeichner womöglich das Original noch verbessert zu haben glaubte⁷⁷⁾. Der Dilettant pflegt ja in der Exaktheit allein schon einen positiven Faktor der Schönheit zu erblicken.

Nun wäre es aber irrig, wenn wir annehmen wollten, daß eine „geleckte“ Ausführung nachträglich durch allerlei willkürlich hineingebrachte Zufälligkeiten zu einer flotten Arbeit „aufgefrischt“ werden könnte. Dies würde nur noch mehr gekünstelt sein.

Naturgemäß sollte man die Feinheit der Behandlung eines Ornaments bis zu dem Grade der Vollendung durchführen, welcher für die Harmonie der Gesamtwirkung erforderlich ist.

Aber gerade das Aufhören im rechten Augenblicke setzt künstlerischen Takt und eine vorzügliche Schulung der Hand und des Auges voraus. Die gemeißelten, geschnitzten, geschmiedeten und gemalten Ornamente des Mittelalters und der Renaissance, ebenso die flotten, freihändig angetragenen Stuckaturen des Rokoko, sie alle legen durch ihre Frische Zeugnis ab von dem vollendeten Können, von dem eigenen Geschmack und dem zielficheren Schaffen jener Handwerksmeister und Künstler.

Wer einmal Gelegenheit hatte, orientalische Töpfer, Drechsler oder Zifeleure bei ihrer Arbeit zu beobachten, wie sie mit den primitivsten Werkzeugen scheinbar spielend die elegantesten Formen hervorzuzaubern verstehen, der wird zur Überzeugung gekommen sein, daß nur unermüdliche Ausdauer bei einer Sache zur höchsten Meisterschaft befähigt.

Ich habe öfters einem japanischen Maler zugehört, der tagelang mit orientalischer Zähigkeit andauernd scheinbar dieselbe Arbeit wiederholte, indem er immer nur Frösche malte. Vor ihm stand ein Glas mit lebendigen Fröschen, die er stets von neuem beobachtete. Dann zeichnete er mit seinem spitzen Tuschpinsel rein aus der Phantasie in köstlichem Humor die entzückendsten Froschtänze und Froschkämpfe und allerlei Menschliches in Froschgestalten auf das Papier, mit einer unbeschreiblichen Sicherheit und Geschwindigkeit, indem er sich frei gemacht hatte von dem Abzeichnen des Vorbildes während des selbständigen Schaffens.

Ohne die souveräne Beherrschung der Form, ohne die Unabhängigkeit vom Vorbilde ist eine derartige künstlerische Frische kaum zu erzielen; die Sicherheit der Pinselführung gilt dabei bereits als selbstverständliche Voraussetzung.

⁷⁷⁾ Einen großen künstlerischen Fortschritt bedeutet das Werk: FURTWÄNGLER, A. & K. REICHHOLD. Über griechische Vasenmalerei. München. — Die freihändige frische Pinselführung der Originale ist hier zeichnerisch gewissenhaft wiedergegeben. Noch unmittelbarer kommt die Schönheit der griechischen Vasen mit ihrem matten Glanz und ihren handwerklichen kleinen Zufälligkeiten in guten photographischen Aufnahmen zur Geltung, allerdings auch mit den durch die Rundung bedingten Verzerrungen der Vasenbilder, welche bei FURTWÄNGLER durch Abwicklung übersichtlich in Zusammenhang gebracht sind. Siehe Abb. 151. Den vollen Reiz entfalten natürlich nur die Originale selbst.

199.
Zeichnen
aus dem
Gedächtnis,
Aktzeichnen
ufw.

Für den Ornamentiker, der selbständig entwerfen will, ist jenes Auswendiglernen von charakteristischen Naturformen eines der wertvollsten Bildungsmittel. Erst wenn wir eine Form aus dem Gedächtnis charakteristisch wiederzugeben vermögen, ist sie unser Eigentum, mit dem wir frei schalten und walten können.

Wie vermöchten wir in einer fremden Sprache unsere eigenen Gedanken auszudrücken, ohne ihren Wortschatz und ihren Satzbau durch Auswendiglernen und Üben in uns aufgenommen zu haben? Wir wären gezwungen, dauernd zum Wörterbuche und zur Grammatik zu greifen und würden doch nicht über ein unbeholfenes Stammeln hinauskommen. So auch in der Sprache des Ornaments und der Kunst im allgemeinen.

Von *Arnold Böcklin* wird erzählt, daß er einmal stundenlang an einem Rosenbusch ruhig liegend die fäntlichen Verästelungen, Blattüberfneidungen, Knospen und Blüten auswendig lernte und daß er dann im Atelier diesen Rosenbusch sozusagen porträtgetreu in Form und Farbe in Lichtern und Schatten auf seinem Gemälde wiedergab. „Geh' nach Haus und mach' was draus!“

In diesem Sinne sollte der Architekt auch das „Aktzeichnen“, das Zeichnen der nackten menschlichen Figur nach dem lebenden Modell, betreiben, nicht um malerische Studien anzufertigen, sondern um sich die Formen und die Bewegungen der Figur einzuprägen und sein Auge und Gefühl für edle Proportionen zu schulen und zu verfeinern. Er sollte es deshalb nie veräußen, nachträglich die eben studierten Haltungen in kleinerem Maßstabe und in vereinfachter Darstellung auswendig, also ohne Vorbild, zu skizzieren und dann mit der gewissenhaft durchgearbeiteten Studie kritisch zu vergleichen. Wie sollte man sonst imtande sein, z. B. einen figürlichen Fries oder den figürlichen Schmuck eines Giebelfeldes ufw. zu entwerfen?

200.
Wesentliches
und
Zufälliges.
Expressionismus.

Daß bei der Ausführung von figürlichen Kompositionen in größerem Maßstabe von neuem ein noch eingehenderes Naturstudium notwendig wird, bedarf kaum der Erwähnung. Doch heißt es auch hierbei Nebenfächliches abstoßen und das allgemein Wesentliche in klarer Form herausholen. *Hans von Marées* schreibt einmal in einem Briefe: „Wenn ich mich nicht täusche, so liegt die Ursache von einem bleibenden Eindruck von Menschenprodukten in der Abwesenheit von jeder Zufälligkeit.“ Diese Vereinfachungen und Gesetzmäßigkeiten erleichtern das Erfassen des Ganzen für unser Auge, während es beunruhigt wird durch zu vielerlei verschiedene Einzelheiten.

Hierauf beruht die monumentale Größe der ägyptischen Figuren und Ornamente, der assyrischen Reliefs, der klassischen Kunst, der byzantinischen Mosaiken der mittelalterlichen Meisterwerke.

Auch das Bestreben des Expressionismus zielt auf die Befreiung vom Naturalismus, vom klavischen Nachahmen der Natur, ab, setzt aber erst recht ein tiefinnerliches Beobachten der lebendigen Natur voraus.

Was über das Skizzieren von Figuren aus dem Gedächtnis gesagt wurde, gilt ebenso von Ornamenten, von architektonischen Außen- und Innenperspektiven und von allen Naturformen und künstlerischen Gebilden.

Die verstandesmäßige Erziehung im kritischen Sinne der kunsthistorischen Stilechtheit macht den Anfänger nur ängstlich und hemmt nicht selten die Entfaltung des eigenen Geschmacks. Die kunsthistorische Kritik lenkt in der Regel das Augenmerk zunächst von den eigentlich künstlerischen Fragen ab und sollte für den schöpferischen Architekten erst in zweiter oder dritter Linie in Betracht kommen. Selbst für die Wiederherstellung und Ergänzung alter Baudenkmäler hat *C. Gurlitt* mit Recht die rein künstlerische Seite wieder in den Vordergrund gehoben, wie das allen künstlerisch starken Perioden als ganz selbstverständlich galt.

Werkstoff und Formwille.

Wenden wir uns nun den für das architektonische Ornament besonders wichtigen Stoffen und Bearbeitungsweisen zu, so dürfte es zunächst zweckmäßig sein, durch einige Nebeneinanderstellungen von Lösungen ähnlicher Aufgaben in verschiedenem Material den Einfluß der verschiedenen Festigkeiten und Widerstandsfähigkeiten gegen das Werkzeug zu veranschaulichen, und dann erst auf einzelne Punkte der Bearbeitung näher einzugehen. Wir geben in Abb. 215 Balustraden aus Schmiedeeisen, Bronzeuß, Holz und Stein; in Abb. 216 und 217 einen Adler in Bronzeuß und einen Adler in Steinausführung. Sämtliche noch folgenden Abbildungen des vorliegenden Kapitels mögen zu weiteren Vergleichen dienen.

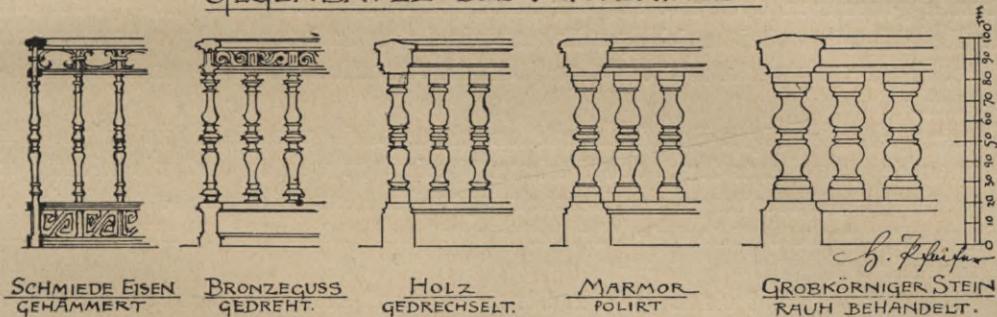
201.
Festigkeit
und
Formgebung.

Zu allen Zeiten hat sich der Einfluß des Materials auf die Formgebung der Architektur und des Ornaments geltend gemacht. Trotzdem müßten wir uns hüten,

202.
Formwille und
Persönlichkeit.

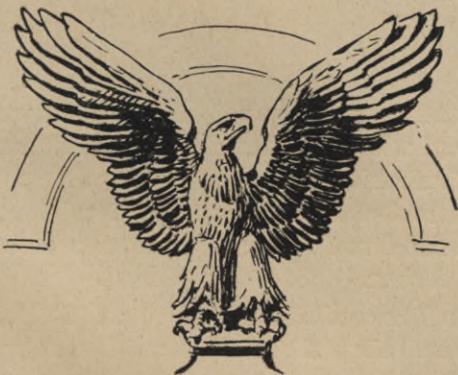
Abb. 215.

GEGENSÄTZE DES MATERIALS.



Einfluß der Festigkeit und der Bearbeitung auf die Formgebung.

Abb. 216.



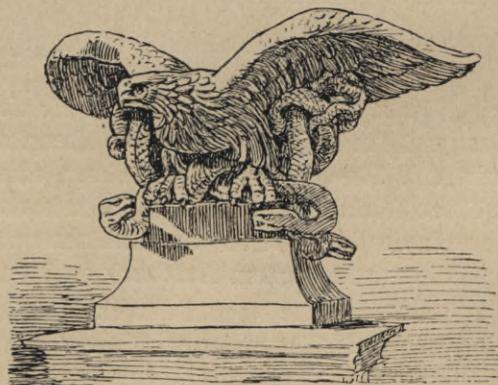
Adler in Bronzeuß.

Von der Großen Oper zu Paris.

Arch.: Garnier.

Die Endigungen der Federn sind auseinander-
gespreizt und ganz dünn behandelt. Ebenjo
können auch in getriebenem Kupfer freie Formen
herausgearbeitet werden.

Abb. 217.



Adler in Steinausführung.

Pfeilerbekrönung auf dem Reichstagshause
zu Berlin.

Arch.: Wallot.

Die Schwingefedern sind geschlossen und dick
gehalten und teilweise noch unterstützt durch die
Windungen der mit den Fängen gefaßten Schlangen.

diesen Einfluß zu überschätzen. Schon ein flüchtiger Blick auf die verschiedenen großen Stilepochen lehrt uns, daß mit dem gleichen Haupteinmaterial ebenfowohl flaches Gebälk, als auch Rundbogen oder Spitzbogen sich aufbauen lassen. Aus Eichenholz haben die Bildschnitzer des Mittelalters ihr gotisches Chorgestühl geschnitzt; die Meister der Renaissance haben dieselbe Aufgabe in ihrer Formensprache gelöst, und im Rokoko folgten auch die Chorgestühle dem allgemeinen Zeitgeschmacke. Das treibende Element in der Formengebung bleibt also doch immer der Formwille einer Zeit und die gestaltende Phantasie der führenden Künstler. Aus dem tadellosesten Marmorblock wird der Stümper dennoch keine schöne Figur herausmeißeln. Wir sehen demnach, daß der Zeitgeschmack und das persönliche Können des einzelnen Künstlers in erster Linie das Formenideal beeinflussen.

Durch den Stoff und seine Bearbeitung werden dann hauptsächlich die Konstruktionen, die Abmessungen, die Oberflächenbehandlung, die Farbe usw. bedingt. Die fünf aus verschiedenen Stoffen hergestellten Balustraden in Abb. 215 sind im Grunde genommen doch alle nur der Ausdruck eines einzigen Formgedankens der Renaissance, wobei in richtiger Erkenntnis der verschiedenen Eigenschaften von Eisen, Bronze, Holz, Marmor und Sandstein die Abmessungen stark voneinander abweichen.

Aus diesen wenigen Beispielen ersehen wir deutlich, wie die Abmessungen und Formen des Ornaments durch den Werkstoff beeinflußt werden und wie wichtig es ist, daß wir die Herstellungs- und Bearbeitungsweisen kennen lernen, bevor wir daran gehen, ornamentale Entwürfe für bestimmte materialgemäße Ausführungen zu zeichnen.

Nicht fowohl auf einen schönen Strich oder auf eine bestechende Manier der Zeichnung des Entwurfes kommt es dabei in erster Linie an, sondern — außer der gestaltenden Phantasie — vielmehr auf die Empfindung für die dem Material angemessenen Formen, auf die Kenntnis der erfahrungsgemäß zulässigen Abmessungen und der erreichbaren Wirkungen und auf eine richtige, fachliche handwerksgerechte Darstellung.

Holz.

Wer z. B. eine durchbrochene Holzschnitzerei entwerfen will, muß wissen, was das gewählte Holz zuläßt, was es „hergibt“ und wie es mit den einfachsten Mitteln, mit Axt, Säge, Stemmeisen, Bohrer, ohne Künsteleien, Anleimungen usw., zu den größten Wirkungen gebracht werden kann. Er muß den lebendigen Reiz der Jahresringe in der Holzfasernutzung auszunutzen und sie mit dem Schnitzmesser und dem Holzmeißel zu gesteigertem Ausdruck zu bringen suchen.

Das ängstliche Nachbilden eines vorher in Ton modellierten Reliefs mit Rapsel, Holzfeile und Gaspapier würde der Schnitzerei alle Frische nehmen. Einem geschickten Holzbildhauer sollte man nicht zu sehr die Hände binden durch ganz bestimmt festgelegte Vorbilder.

Eine geradezu erstaunliche Geschicklichkeit finden wir in den deutschen mittelalterlichen Holzschnitzereien entwickelt. Mit hingebender Liebe und gottfölicher Freude haben die alten Meister den reichen figürlichen und ornamentalen Schmuck der Altäre und der Chorgestühle in den Domen und Kirchen durchgebildet. Nur eine ununterbrochene Tradition, welche sich in den Werkstätten forterbte, konnte zu solcher Meisterschaft der Holzbehandlung führen. Und diese glänzende Schnitz-

203.
Handwerks-
gerechtes
Entwerfen.

204.
Ornamente
in Holz.

205.
Tradition.



Es gewährt einen eigenen Reiz, daß man der Komposition deutlich ansieht, wie sie aus einem 7 cm starken Brett (Bohle) ohne aufgeleimte Ansätze, also möglichst monumental, entstanden ist, wie die Stellung der Figur geradezu daraufhin räumlich erdacht wurde, daß sie in die engen gegebenen Maße der Brettstärke sich hineinzwängt: „Bohlenstil“. Dabei wirken die kräftigen Poren und Jahresringfajern des Eichenholzes belebend und verbinden die Schnitzerei, die Profile und die glatten Flächen zu einer einheitlichen Erscheinung.

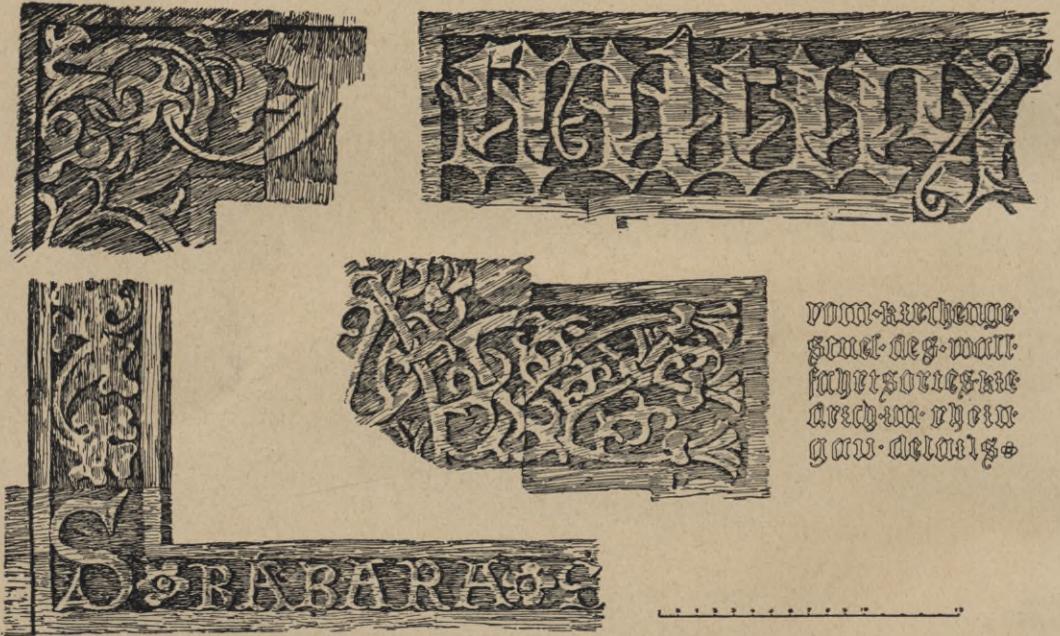
(Zu Art. 207.)

kunst lebte fort bis in die Zeit des Rokoko, unbeirrt durch den fortwährenden Wechsel des Zeitgeschmackes.

206.
Zimmermanns-
Ornamente.

An den Balkenköpfen, Ständern, Schwellen, Rahmhölzern, Füllbalken, Knaggen, Kopfbändern, Sattelhölzern, Pfetten- und Sparrenköpfen, Hängeläulen, Brüstungsfüllungen und Giebelschutzbrettern der Block- und Fachwerksbauten haben schon die Zimmerleute des Mittelalters mit Axt, Säge, Hobel, Bohrer, Stemmeisen, Schnitzmesser, Geißfuß und Rundmeißel in einfachster Weise unübertrefflich echte, handwerkliche Ornamente von außerordentlicher Frische geschaffen: richtige Zimmermannsornamente, in enger Verbindung mit der Konstruktion und aus ihr entwickelt. In manchen Gebieten der Alpenländer hatte sich diese volkstümliche Zimmermannskunst durch Überlieferung bis in unsere Tage fortgeerbt; die Schmuckformen wurden nicht erst auf dem Zeichenpapier ausgetüfelt, sondern auf dem Werk-

Abb. 219.



Gefchnitzte Flachornamente mit „ausgehobenem“ Grund; vom Kirchengestühl des Wallfahrtsortes Kiedrich im Rheingau⁷⁸⁾.

Die Konturen des Ornaments sind zuerst eingeschnitten, auch innerhalb der Zeichnung, und dann erst sind die Flächen des Hintergrundes herausgehoben und mit Farbe noch etwas vertieft. Nicht selten erhielt auch das erhabene Ornament Abtönungen mit verschiedenen Laifarben, welche die Maferung des Holzes durchschimmern ließen. — Beispiele dieser Art im National-Museum zu München.

Man beachte noch rechts oben die gotische kombinierte Band- und Aftfchrift, welche sehr malerisch, aber auch sehr unleserlich ist; man muß erst einigermaßen buchstabieren, um das Wort „cristus“ zu entziffern.

(Zu Art. 208.)

⁷⁸⁾ Nach Aufnahme von *Wilh. Kreis* in: *Architekton. Studienblätter*, herausgeg. vom Akad. Archit.-Verein zu Braunschweig.

Gewissenhafte Aufnahmen der schwungvollen spätgotischen Flachschnitzereien sind veröffentlicht in: *PAUKERT, F.* *Zimmergotik in Deutsch-Tirol*. Leipzig 1891—93.

Befonders schöne zeichnerische Darstellungen dieser Art von *C. F. Weyßer* sind in der „*Zeitschrift des bayr. Kunst-Gewerbe-Vereins zu München*“ 1892 (S. 41—49) wiedergegeben.

Gute neuere Entwürfe für solche Flachschnitzereien hat *H. Kirchmayr* zu Klausen (Tirol) in derselben Zeitschrift und in „*Deutsche Kunst und Dekoration*“ veröffentlicht.

platz frisch und frei, aber zielbewußt, auf die Hölzer selbst aufgezeichnet und aus ihnen herausgearbeitet und schließlich durch Bemalung noch gesteigert (vgl. Abb. 70). Noch im Jahre 1904 habe ich solche Arbeiten im Zillertal in Tirol mit Bewunderung entstehen sehen. Vgl. auch den „Jonas-Fries“ in Abb. 121.

Eine besondere Art von Bohlenstil, welche neuerdings wieder aufgegriffen wird, hatte sich an den seitlichen Abschlußlehnen der Chorgestühle ausgebildet: aus 6—9 cm starken Bohlen (zwei- bis dreizölligen Brettern) wurde mit Vermeidung jeglicher Aufleimung die reichste Wirkung hervorgezaubert; selbst freie figürliche Kompositionen mußten sich in die engen Grenzen der Brettdicke einzwängen. Den berühmten Schnitzereien des *Jörg Syrlin* im Ulmer Münster, ebenso den Figürchen am „Bergenfahrrtuhl“ in der Marienkirche zu Lübeck (Abb. 218) sieht man es an, daß jene Meister geradezu einen besonderen Stolz darein setzten, trotz oder gerade

207.
Bohlenstil.

Abb. 220.



Flachschnitzerei aus einem gehobelten Brett mit herausgehobenem Grund.

Jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Nachdem das Ornament auf die gehobelte Fläche aufgezeichnet war, wurde mit dem Grabstichel in schräger Richtung auf den Grund hineingearbeitet und diese Schrägung in einer weichen Kurve auf die Fläche des Hintergrundes übergeleitet. Durch diese gekurvte Schrägung wird ein körperlicher reliefartiger Eindruck mit breiteren Lichtflächen erzielt und die störende Ähnlichkeit mit einer weniger gediegenen aufgeleimten Laubjägerarbeit vermieden. Dabei ist diese Herstellungsart mit scharfen Schnittflächen schnitzgemäßer und müheloser als die jetzt öfters angepöbelte möglichst „exakte“ Ausführung mit tunlichst scharfen Kanten.

Ob obige Platte als Holzschnitt für den Druck einer Umrahmungsbordüre bestimmt war, ist mir nicht bekannt.

(Zu Art. 208.)

wegen der beengenden Fesseln die Freiheit ihrer schöpferischen Phantasie zu zeigen. Ein reicher Schatz echt deutscher Empfindung, eine unerföhpliche Fülle des köstlichsten Humors steckt in diesen Chorstuhschnitzereien. Auch manch derber Witz läuft mit unter, namentlich an den versteckteren Stellen, z. B. an den Konfölen der Unterseite der Klappitze, an den sog. Miserikordien, wo den Geistlichen selbst öfters böß mitgepielt wird.

Für Ausführungen in Fichten- und Föhrenholz waren Flachschnitzereien mit herausgehobenem Grunde besonders geeignet und im Mittelalter beliebt (Abb. 219 u. 220). Gute Veröffentlichungen von solchen „gegründeten“ Schnitzereien finden sich in den bei Abb. 219 genannten Veröffentlichungen.

208.
Flachschnitzerei.

Häufig wurde durch farbige Abtönung des vertieften Grundes die Zeichnung noch mehr hervorgehoben. An vielen Beispielen hat sich auch eine mehrfarbige, lafarartige Behandlung des Ornaments selbst noch erhalten.

209.
Sonstige
Holz-
schnitzereien.

Herangebildet im Dienste der Kirche kam die Kunst der Holzschnitzerei doch auch wieder dem ganzen Volke zugute. Schränke, Truhen, Täfelungen usw. erhielten in entsprechender Anpassung volkstümlichen, warmherzigen Schmuck.

Gute Wiedergaben z. B. in *Sauermann, E.*, *Handwerkliche Schnitzereien des XVI. u. XVII. Jahrh. aus Schleswig-Holstein.* Frankfurt a. M. 1910.

Übrigens finden wir auch in Italien, dem eigentlichen Lande des Marmors, hervorragende Meisterwerke der Holzschnitzerei, wie Abb. 221 zeigt. An dieser ornamentalen Füllung ist recht deutlich die frische, flächige Behandlung der Blätter usw. mit dem Schnitzmesser, Holzmeißel, Punznagel usw. zu erkennen.

Unter den neueren Meistern der Holzbildhauerei, welche die Reize des Materials zur höchsten Entfaltung zu bringen verstehen, ist wohl in erster Linie Professor

Abb. 221.



In Holz geschnittener Fries.

Teilstück einer Täfelung im Rathaus zu Pistoja (XVI. Jahrh.).

Man beachte die Frische der Holzbehandlung: deutliches Stehenlassen der kantigen Schnitzmesserstriche, Vermeiden des nachträglichen Abräpfelns und Abfeilens. Der Hintergrund ist einheitlich, aber ebenfalls freihändig gepunzt.

(Zu Art. 209.)



Teilstück einer Holztäfelung⁷⁹⁾.

Die natürlichen Reize des Holzes, die malerischen Linien der längsgeschnittenen Jahresringe (Maßerung) sind hier in den großen, glatten Tafeln unübertrefflich ausgenutzt. Aber auch die frische und doch sorgfältige Flachschnitzerei der Blätter kommt in den etwas erhöht gelassenen Rippen durch die freie Schraffierung der Maßerung besonders gut zur Geltung. Vgl. die größere Darstellung in Abb. 223.

⁷⁹⁾ Nach: RIEGELMANN, G. Ausgeführte Ornamente. Berlin 1902.

G. Riegelmann zu nennen (Abb. 222 u. 223). Er benutzt in wirkungsvoller Art die Linien der Maferung, welche zusammenhängend über Ornament und glatte Fläche hinweggehen, als bindendes Element für beide Teile.

210.
Xylektypom.

In eigenartig gesteigerter Weise wird das Linienspiel der Holzmafer in dem modernen „Xylektypom“ künstlerisch zu verwerten gefucht (Abb. 224). Durch Anwendung eines Sandstrahlgebläses werden die weichen Teile des Holzes einige Millimeter tief entfernt, während die härteren Fafern der Jahresringe erhaben in der ursprünglich glatten Fläche des Brettes stehen bleiben. Durch Auflegen von Papierchablonen, welche an diesen Stellen die Einwirkung des Sandstrahls verhindern, läßt sich ein wirkungsvolles Flachornament erzielen, dessen Hintergrund durch die stehenbleibenden Linien der härteren Jahresringfafern wie freihändig schraffiert ausieht (Abb. 224).

Wenn das Xylektypom sich noch nicht recht eingeführt hat, so liegt dies vielleicht daran, daß die Vertiefungen als „Staubfänger“ wirken; bei lotrechter Stellung der Fafern wie in Abb. 224 ist dies allerdings weniger der Fall.

Die ornamentale Wirkung der Maferung läßt sich auch durch Behandlung mit Stahldrahtbürsten herausholen, allerdings ohne vortretende Ornamente.

Übrigens kann für einfache, schlichte Räume sogar die Rauigkeit der gefügten ungehobelten Balken und Bretter unter Zuhilfenahme von Farbe zu wirkungsvollen Kontrasten verwertet werden.

211.
Wechsel
der
Faferrichtung.

Eine andere Art, den Linienreiz der Holzmaferung zu gesteigerter Geltung zu bringen, besteht darin, daß man kleinere polierte oder mattglänzende Stücke mit wechselnder Faferrichtung aneinander setzt.

Im Parkettboden genügt oft diese wechselnde Schrägstellung der Holztafeln zu einem belebenden Licht- und Linienspiel, selbst wenn nur eine Holzart verwendet wird⁸⁰). Diese Art des Richtungswechsels

Abb. 223.



Teilstück der in Abb. 222 abgebildeten Holztafelung von Riegelmann.

Das Blattornament ist nicht nachträglich aufgeleimt, sondern aus dem großen Füllungs Brett durch leichte Hohlung des Hintergrundes hervorgehoben. Deshalb verbindet die über alle Teile hinweggreifende Linienführung der Jahresringe gewissermaßen wie eine zusammenhängende freihändige Schraffierung das Ornament und den Hintergrund zu einer größeren einheitlichen Wirkung: „harmonisierter Kontrast!“

Man beachte noch, wie die Felder des Laubornaments ohne sichtbare Einfassungslinie in strenge Formen sich fügen und in der ganzen Tafelung (Abb. 222) sich zu einer friesartigen Gesamtwirkung zusammenschließen!

⁸⁰) Die technischen Grundlagen für Herstellung von Riemchen- und Parkettfußböden sind in Teil III, Band 3, Heft 3 (Abt. III, Abschn. 3, Kap. 4, unter e bis g) dieses „Handbuches“ behandelt.

wird in mannigfaltiger Weise zu dekorativen Furnierungen von Wandtäfelungen und zu mosaikartigen Holzbekleidungsornamenten verwendet. Eigenartige Wirkungen damit hat z. B. *Bernhard Pankok* in seinen einst „modernen“ Innenräumen erzielt. (Siehe Abb. 227.) Ein echter Künstler, der die natürlichen Reize des Materials zur Entfaltung und zur Geltung zu bringen versteht, hat es

Abb. 224.



Xylektypomfüllung.

Entworfen von *B. Pankok*, ausgeführt von der Stuttgarter Möbelfabrik *Georg Schöttle*, welche das Ausführungsrecht für *Xylektypom* besitzt. Nach: Stuttgarter Mitteilungen über Kunst und Gewerbe 1904—05.

durch die freihändige Arbeit an der Drehbank immer wieder zu neuen Formbildungen anregen. Beliebt und volkstümlich waren die gedrechselten Geländerdocken (Holzbalüfter), Leuchter, Kandelaber, Kronleuchter, Spinnräder und andere Geräte. Selbst stärkere Holzpfosten wurden auf der Drechselbank reich profiliert und nachher farbig abgefetzt.

Unübertrefflich sind jene maurischen und orientalischen Holzgitter, welche sich aus vielen gleichförmig gedrechselten Stäben zu einer reichen ornamentalen Wirkung zusammensetzen. (Vgl. Teil II, Band 3, Heft 2 (Die Baukunst des Islam) dieses „Handbuches“.) Es würde zu weit führen, hier näher darauf einzugehen.

Zu höchster Vollkommenheit gelangte die „Kunst“ des Drechselns in Elfenbeinarbeiten, die schließlich zu gekünstelten Spielereien ausarteten.

Über die gediegene Ornamentik ausgefägrter Bretter des echten Schweizerfils gibt uns das bekannte, immer noch mustergültige *Gladbach'sche Werk*⁸¹⁾ einigen Aufschluß. Auf die Gefahren der dünnlinigen Laubfägearbeiten des „Pseudo-

nicht nötig, mit historischen Vorbildern zu liebäugeln, braucht sich aber auch nicht zu scheuen, die Erfahrungen, die schon von vielen Meistern vor ihm gemacht wurden, sich zunutze zu machen.

In Tirol wurden zu Vertäfelungen mit Vorliebe die großen Bretter des Zirbelholzes verwendet, dessen schwarze Äste, in ihrer ungleichen Größe und freien Verteilung an den freien Rhythmus der Sterne am Himmelszelt erinnernd, ohne weiteres zur ornamentalen Belegung der großen Flächen verwendet und teilweise sogar noch durch künstlich eingefetzte Äste ergänzt wurden.

Eine eigene Art des Holzornaments läßt sich auf der Drechselbank erzielen durch Herstellung von profilierten Drehungskörpern. Die Drechslrarbeiten bilden ein Vermittlungsglied zwischen Handarbeit und Maschinenarbeit; sie lassen einerseits ohne Schwierigkeit eine exakte Ausführung reicher Profile mit vielfachen Wiederholungen zu, während sie andererseits

212.
Drechslrarbeiten.

213.
Ausgefägrte
Brettornamente.

⁸¹⁾ GLADBACH, E. Der Schweizer Holzstyl. Darmstadt 1868.

Schweizerfäls“ wurde bereits in Art. 184 hingewiesen. Eine stilistisch gute Laubfägearbeit ist in Abb. 225 abgebildet.

Die charakteristischen Umgänge des Schweizer und Tiroler Bauernhauses haben in ihren Brüstungen laubfägearbeitete Bretter mit balüsterartigen, stark bewegten Umriffen, oft auch in ganz freien luftigen Linienführungen entworfen. Schöne Aufnahmen in dem unten angeführten umfangreichen Werk von *Deininger*⁸²⁾ vgl. Abb. 70.

Mit besonderer Vorliebe wurden von der Barock- bis zur Biedermeierzeit Treppengeländer aus Brettern in Laubfägearbeit hergestellt und zu höchster Schönheit durchgebildet; häufig mit ovalen, eckigen oder zusammengesetzten Formen in rhythmischer Reihung durchbrochen und in Weiß, leuchtendem Gelb oder Grün mit schwarzen Hand- und Fußleisten lebhaft farbig behandelt; bei Ausführung in Eichen- oder Nußbaum Brettern auch mit Schnitzereien und teilweiser Vergoldung geschmückt.

Heute ist diese Art von Bretterbrüstungen, welche mit geringen Mitteln einen behaglichen, schmucken Eindruck ermöglichen, namentlich für Treppengeländer, mit Recht wieder an die Stelle schwächerer Holzbälüsterbrüstungen getreten.

Daß mit ausgefäigten und bemalten Bretterfilhouetten sehr reizvolle Wirkungen erzielt werden können, wenn der rechte Künstler sie entwirft, dies zeigt uns der volkstümliche humorvolle Kronleuchter in Abb. 226 aus der offenen Gastwirtschaftshalle der „Einkehr“ Geißelgasse bei München (Arch.: *Gebr. Rank*). Die Zusammenfassung dieses Kronleuchters aus 16 Brettflächen ist deutlich gezeigt.

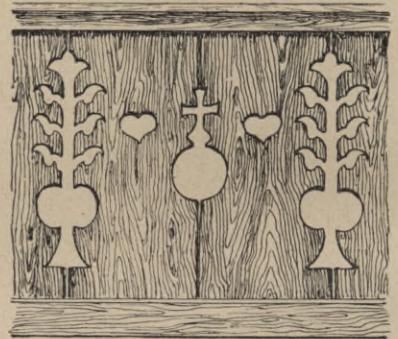
Von den aufgelegten Laubfägearbeiten, welche meistens auf einen andersfarbigen Grund aufgeleimt wurden, ist man mit Recht abgekommen, weil sie nicht einheitlich, sondern wie ein billiger Ersatz für „gegründete“ Flachschnitzerei wirken.

Dagegen behaupten sich mit Recht die eingelegten Holzarbeiten — Intarrien — auch in den neueren Geschmackrichtungen. Einen vornehmen Schmuck in dem von *Bernhard Pankok* in Stuttgart entworfenen Musikzimmer der Weltausstellung in St. Louis (1904) bilden die Intarrien in der Wandtäfelung (Abb. 227 u. Art. 211).

Es ist klar, daß der Intarriakünstler die verschiedenen Hölzer — Ahorn, Linde, Nußbaum, Birnbaum, Kirschbaum, Eschenmafer, Mahagoni, Ebenholz, Zitronenholz usw. — gründlich kennen muß, auch in Beziehung auf das Nachdunkeln und Bleichen, damit die von ihm beabsichtigten und erzielten Wirkungen nicht in kurzer Zeit verschwinden.

Die Abhandlung „*Scherer, Ch.*, Technik und Geschichte der Intarria“ (Leipzig 1891) bildet eine gute Grundlage für das geschichtliche Studium dieses immer wieder erblühenden Kunstzweiges und enthält ausführlichere Quellenangaben.

Abb. 225.



Bretterbrüstung mit Laubfägearbeit.

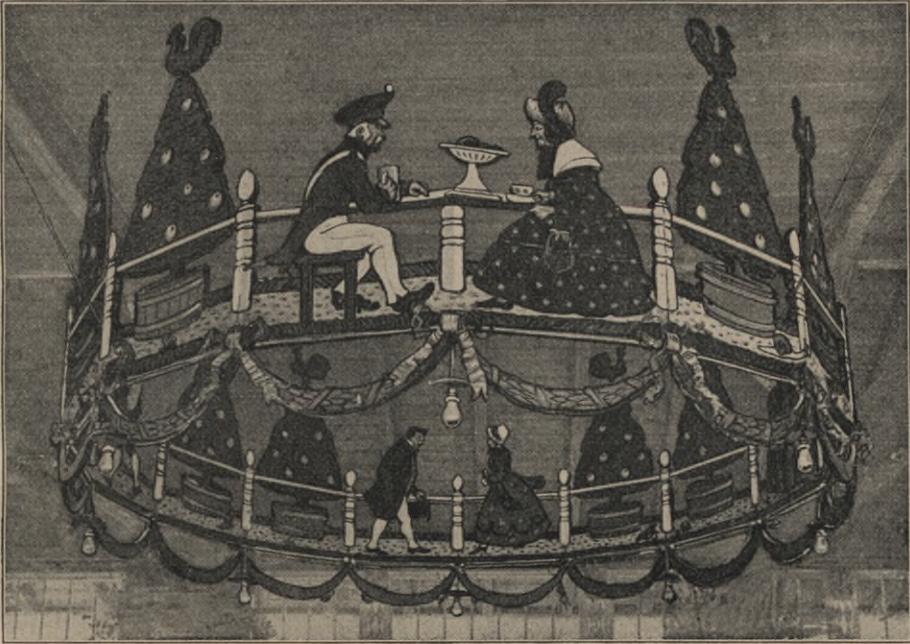
Von einem Bauernhause im Sölltal (Tirol).

Die Brettfläche ist größer als die ausgefäigte Zeichnung und behält dadurch ihre Festigkeit und Dauerhaftigkeit.

Schöne Aufnahmen dieser Art finden sich in dem schon öfter erwähnten Deininger'schen Werke.

214.
Holz-
einlegearbeiten.

⁸²⁾ DEININGER, J. Das Bauernhaus in Tirol und Vorarlberg. Wien o. J.



Ringkronenleuchter mit etwa 2,50 m Durchmesser, aus Brettern geägt und mehrfach bemalt. Arch.: Gebr. Rank.

In der offenen Gastwirtschaftshalle der „Einkehr“ Geißelgaßteig bei München aufgehängt.

Ausführung des Kronleuchters von Schmidt & Co., gemalt von Kunstmalers Ecke⁸³⁾.

„Im XVIII. Jahrhundert fand diese Art der Bretterbemalung häufig Anwendung bei figürlichen Darstellungen und auch für ornamentalen Schmuck, wie Gehänge und Kartuschen. Dadurch, daß das Brett an und für sich eine entsprechende Stärke hat, erhält die Bemalung sofort etwas Plastisches und behält trotzdem den Charakter der Malerei bei.“ Man könnte diese Art der beiderseitigen Brettbemalung gewissermaßen als freistehendes Flachrelief auffassen.

(Zu Art. 213.)

Es sei hier nur noch hingewiesen auf die künstlerische Bedeutung jener schwarzen Trennungslinien in den italienischen Holzintarrien, welche zwischen dem dunkelbraunen Hintergrund und dem helleren Ornament durch Ausfüllung des Laubfägeschnittes mit einem schwarzen Kitt sich ergaben und welche zur Klarheit und Frische der Zeichnung nicht unwesentlich beitragen. So wurde aus der Not eine Tugend gemacht. Besonders gut in den weltberühmten Intarrien in *Santa Maria del' Organo* zu Verona gelungen.

Im Vergleich mit diesen Arbeiten fällt bei modernen, fabrikmäßig eingepreßten Intarrien der Mangel jener schwarzen Trennungslinien ungünstig auf. Dem großen Publikum freilich, welches in der Regel für „geleckte“ Ausführung schwärmt, pflegt die etwas verwässerte fabrikmäßige Nachahmung mehr zuzufügen. Man verzichte bei fabrikmäßiger Herstellung auf die Nachbildung von Formen, welche durch handwerkliche Arbeit entstanden sind!

⁸³⁾ Nach: Deutsche Bauz. 1905, S. 136, wo noch mehrere Abbildungen dieser volkstümlich humorvoll gelungenen „Einkehr“ zu finden sind.

Zu den schönsten Intarfien müffen wir jedenfalls diejenigen zählen, welche durch eine klare, strenge Stilifizierung des Flächenornaments sich auszeichnen (vgl. die in Abb. 36 abgebildete Holzintarfia vom Chorgefühl in *San Miniato* bei Florenz).

215.
Furnierungs-
ornamente.

Über die stilistische Berechtigung von Bekleidung mit Furnieren herrschen mancherlei Unklarheiten und Vorurteile. Ein furnierter Schrank kann gerade durch richtige Verleimungen der Unterlagen oft besser gegen Verziehen und Reißen der Holzteile gesichert sein als ein massiver, „echter“ Eichenholzschrank. Selbstverständlich muß die Furnierung als solche gezeigt sein, wie wir dies z. B. an vielen guten Möbeln des XVIII. Jahrhunderts charakterisiert finden.

Über die Bemalung von Holz siehe Art. 88.

Marmor.

216.
Stein-
ornamente.

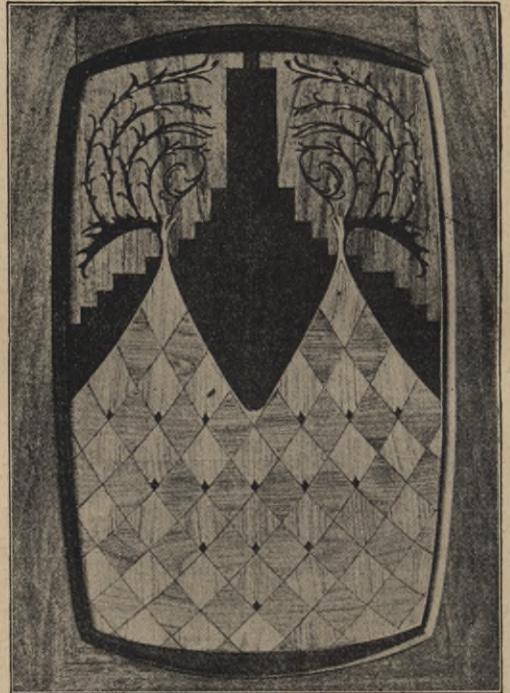
Grundverschieden von den Holzornamenten sind die Ornamente in Steinausführung. Während beim Schnitzen das gefährliche Abplittern von Holzfasern die technischen Schwierigkeiten erhöht, liegt beim Meißeln des spröden Steines die Gefahr nahe, daß benachbarte Teile mit abpringen oder daß der ganze Stein zerbricht. Nun bestehen außerdem noch große Unterschiede im Korn, in der Festigkeit und Widerstandsfähigkeit und in der Farbe der verschiedenen Gesteine, welche für architektonische und ornamentale Zwecke in Frage kommen.

Diese Unterschiede haben von jeher den größten Einfluß auf die künstlerische Formgebung ausgeübt. Man denke nur an den Einfluß des pentelischen und carrarischen Marmors auf die Formvollendung des griechischen und italienischen Ornamente. Alle Feinheiten der Modellierung kommen in diesem herrlichen Material zur Geltung (siehe Art. 66). Das schöne kristallinische Korn fordert

geradezu heraus zu immer weiterer Durchführung und Vervollkommnung der plastischen Formen. Wir dürfen wohl behaupten, daß die griechische Architektur und Skulptur nicht zu ihrer höchsten Vollendung hätten heranreifen können ohne das Vorhandensein des pentelischen Marmors und des bildsamen griechischen Töpfertones für die zu modellierenden Vorstudien.

Man vergleiche damit den scheinbar hemmenden Einfluß, welchen der harte Syenit und Granit, sowie der etwas derbe Kalkstein Ägyptens auf die Behand-

Abb. 227.



Holzeinlegearbeit.

Entworfen von Pankok, ausgeführt von der Intarfienwerkstätte von G. Wölfel in Stuttgart.

Nach: Stuttgarter Mitteilungen über Kunst und Gewerbe 1904-05.

Kontraste durch Farbenunterschiede des Holzes von Ornament und Hintergrund und durch Richtungswechsel der Holzfasern in den leicht gekrümmten Vierecken des unteren Teiles der Intarfia, wobei durch Gruppen von kleinen, dunklen „Druckern“ noch gewisse Interpunktionen geschaffen sind.

(Zu Art 211 u. 214.)

lung der feineren Einzelformen ausgeübt hat. Die großen Formen der Bauten und der architektonisierten menschlichen Gestalten verdanken aber gerade jenem Zwang der Vereinfachung, welchen das harte, spröde Material den ägyptischen Künstlern auferlegt hatte, ihre unvergleichliche Monumentalität.

So hat auch der grobkörnige Sandstein und Kalkstein unseres Nordens zu einer gröberen, aber auch kraftvolleren Formensprache des Ornaments geführt, als sie dem feinkörnigen Marmor des Südens entspricht. Die Feinheiten einer venezianischen Pilasterfüllung würden in unserem Sandsteinmaterial ganz verloren gehen.

Abb. 228.



Teilstück eines Frieses vom Forum Trajanum zu Rom.

(Jetzt im Museo profano Lateranense zu Rom.)

Sämtliche Formen tragen das feste Gepräge der Steinausführung. An den guterhaltenen Stellen kann man noch deutlich die Friche der Meißelführung erkennen, welche mit den rippenartig stehenden gelassenen Kanten die Blattflächen belebt. An der Rosette sind diese Feinheiten durch Verwitterung zerstört. Ferner fehlen auch die meisten vortretenden Teile der Akanthusblätter.

(Zu Art. 216.)

Auch hier kommt es ebenso wie bei den Holzornamenten darauf an, nicht im Ton- oder im Gipsmodell alle Einzelheiten der technischen Ausführung im Vorhinein vollkommen festzulegen, sondern erst in dem betreffenden Stein die Wirkung auszuprobieren und dem Meißel seine Freiheit zu lassen.

Am schlichtesten und derbsten müssen wohl solche Ornamente entworfen werden, welche in grobem, stark löcherigem Tuffstein ausgeführt werden sollen, ebenso Ornamente, welche in Verbindung mit derben Bossenquadern treten sollen. Man denke an die vorzüglichen, großflächig behandelten, wuchtigen Sockelornamente am Kyffhäuserdenkmal von *Bruno Schmitz*.

Bei derartigen Ornamenten ist es besonders wichtig, den kräftigen Meißelhieben zu laffen.

Aber auch im feineren Steinrelief kann die deutlich sichtbare Meißelführung, z. B. mit stehenbleibenden Kanten, sehr vorteilhaft zur charakteristischen Belegung von Blattflächen, Ranken usw. ausgenutzt werden (Abb. 228 bis 230).

217.
Ornamente
aus
farbigem
Marmor.

Eine eigene Art von Ornamentik hat sich aus der Benutzung der verschiedenen farbigen Marmorarten entwickelt, deren natürliche Schönheit durch Schleifen und Polieren hervorgehoben werden kann. Das mannigfaltige Linienpiel der hellen und dunklen Adern, der Wechsel der Farbe, das Anschwellen und Ausklingen verschieden tiefer Töne wirken ohne jede Zutat ornamental. Vgl. Abb. 231 u. 232.

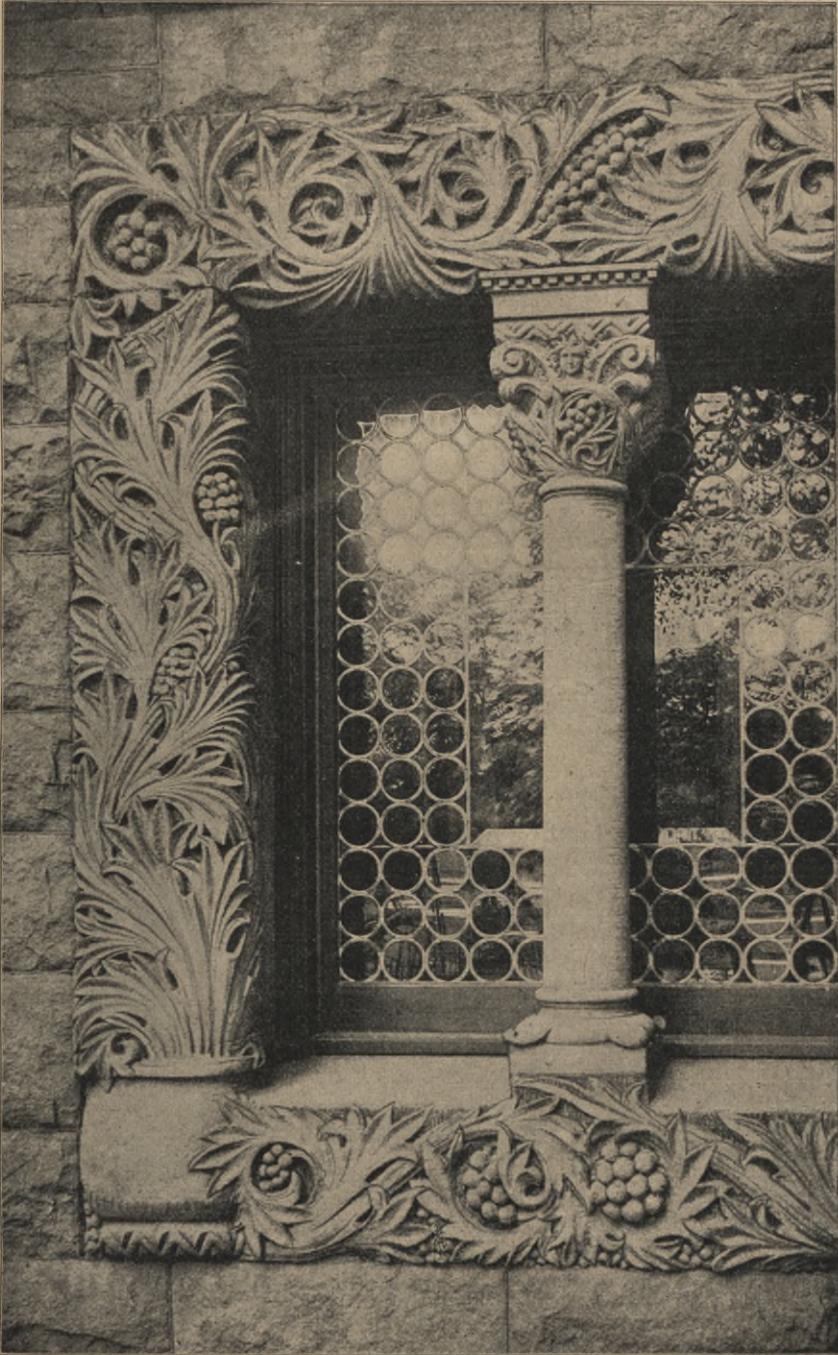
Abb. 229.



Ornament von einem Renaissance-Portal aus schwarzgrauem Marmor zu Verona (Via 4 Spade) in „schnittiger“ Behandlung.

Die Rippen der Blätter sind bei der Meißelführung als kleine Stege stehen gelassen und tragen nicht unwesentlich zur Belegung dieses Ornaments bei. Wegen der dunklen Farbe des Steines ist die Behandlung der Blätter und Ranken hier etwas schärfer und kantiger gehalten als in weißem Marmor. Erhöht wird die plastische Wirkung des Reliefs noch durch den hellen Straßenstaub, welcher sich auf die oberen Flächen der vorspringenden Formen legt und gewissermaßen wie ein künstlich aufgesetztes — „aufgehöhntes“ — Decklicht in einer Zeichnung auf Tonpapier die Formen „auflichtet“. Vgl. die Bemerkungen zu „Patina“ in Art. 82.

Will man reichere Kontrastwirkung durch Zusammenstellen verschiedenfarbiger Marmorplatten zu einer Wandverkleidung erzielen, so muß man sich in erster Linie mit den im Handel vorkommenden Marmorarten vertraut machen. Ein näheres Eingehen auf die künstlerischen Reize und Eigenschaften des Paonazzo, des Portoro, des Giallo antico, des Serpentin, Porphyry und der unzähligen anderen bunten Marmorarten würde uns hier zu weit führen; dies erfordert ein besonderes Studium. Am besten beginnt man damit, in guten neuzeitlichen Marmorwerkstätten, wie z. B. in den großen Marmorwerken von Kiefer in Kiefersfelden (Oberbayern) oder von Dyckerhoff & Neumann in Wetzlar a. d. Lahn u. a., sich durch eigene Anschauung zu unterrichten.



Steinige Stilfierung von Akanthusranken in Verbindung mit rauhem Quaderwerk.

*Fenster vom Wohnhaus S. T. Everett zu Cleveland, 1886 erbaut in „Modern romanesque“⁸⁴⁾.
Arch.: Schweinfurt.*

⁸⁴⁾ Nach: GRAEF, P. Neubauten in Nordamerika. Berlin o. J.
Handbuch der Architektur. I. 3. (2. Aufl.)

Im übrigen wird man sich die praktischen und künstlerischen Erfahrungen zu-nutze machen müssen, welche im Lande der Marmorinkrustationen, in Italien, seit vielen Jahrhunderten gesammelt worden sind⁸⁵⁾.

Man denke nur an die vollendete Schönheit der antiken Marmorverkleidung im Inneren des Pantheons zu Rom, wie dort durch geschicktes Einfügen von hellen Trennungstreifen zwischen den verschiedenfarbigen Flächen ein unklares, unruhiges Ineinanderfließen gleichwertiger oder ähnlicher Farbentiefen vermieden ist.

Über andere Kompositionen antiker Wandbekleidungen mit Marmorvertäfelung geben uns gemalte Nachahmungen in pompejanischen Wandmalereien Aufschluß.

In der byzantinischen Kunst wurde die beim Zerlegen der Marmorblöcke sich ergebende symmetrische Zeichnung der Platten in ähnlicher Weise zur Herstellung symmetrischer Muster verwendet, wie dies bei uns in der Möbelkunst mit den symmetrisch gelegten dünnen Holzurnieren geschieht. In der Marmortäfelung der Apfis des Domes zu Torcello bei Venedig (Abb. 231) ist durch Wiederholung solcher Symmetriestellung von Platten mit schräglaufenden Streifen ein Zickzackmuster erzielt, welches entfernt an Drapierungsmotive erinnert.

Mit Marmortäfelungen sind wunder-volle, noch reichere Wirkungen im Innern der *Hagia Sofia* zu Konstantinopel erzielt worden — große photographische Aufnahmen davon hat die deutsche Meßbildanstalt zu Berlin hergestellt.

Berühmt sind auch die Marmorbekleidungen im Dome zu Parenzo. (Man vergleiche: Errard, C. *L'Art Byzantin. II. Parenzo*. Paris 1904 — sowie: Wlha, J. *Der Dom von Parenzo*. 50 Photographien. Wien 1902.)

Sehr einheitlich stimmt in allen diesen Bauten die Marmortäfelung mit den Glasmosaiken der Wände und Gewölbe und mit den eingelegten Marmormosaiken der Fußböden zusammen; ebenso im Chor von *San Miniato* bei Florenz, in *San Marco* zu Venedig usw.

Zu höchster Vollendung ist die Marmorinkrustation wohl in der venezianischen Architektur gebracht worden, auch am Äußeren der Gebäude. Der Prunk mit seltenen, wertvollen Marmorarten war seit dem Mittelalter in Venedig förmlich zu einem Sport der reichen Kaufleute geworden. Abb. 232 zeigt uns einen Teil der äußeren Wandverkleidung von *San Marco* zu Venedig, in welcher außerdem noch Reliefformate aus hellem Marmor zwischen den dunkelgrünen Serpentinstreifen eingefügt sind⁸⁶⁾. Der Vorwurf, welchen *J. Burckhardt* den graziös spielenden

Abb. 231.

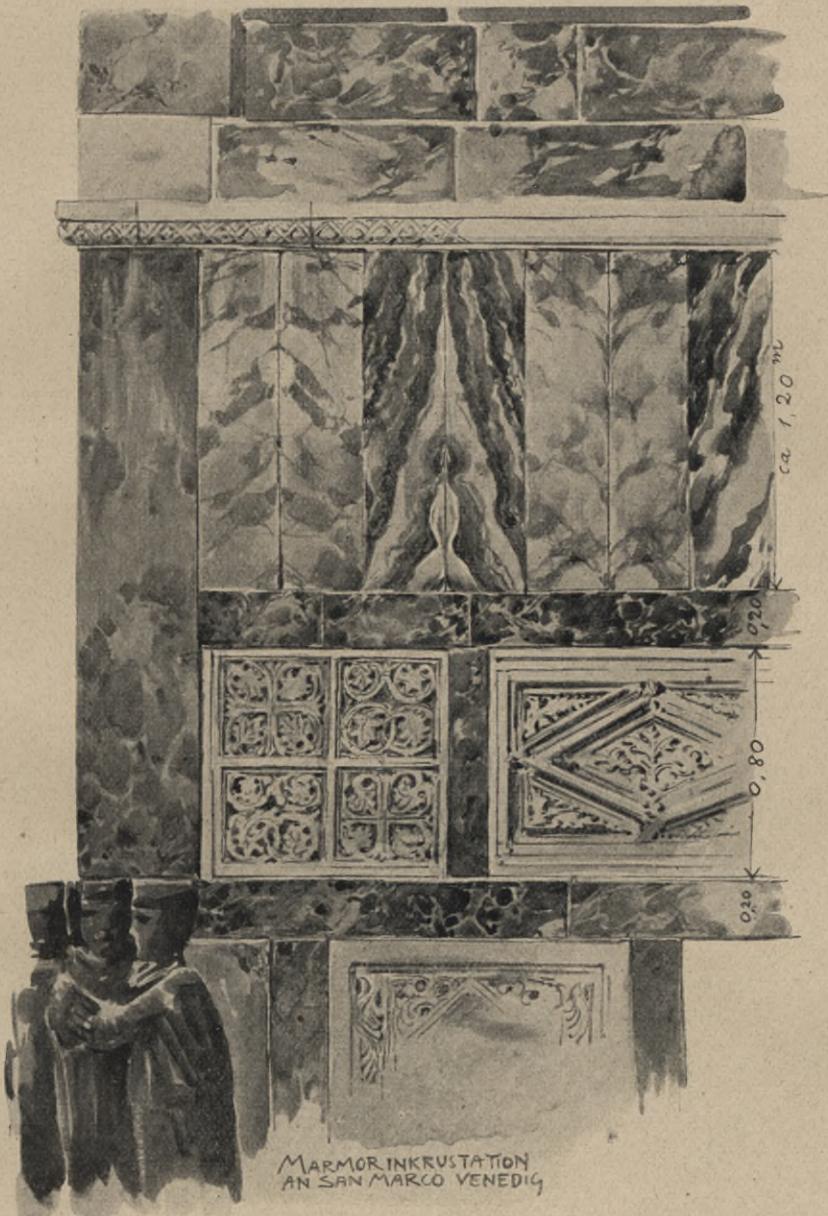


Marmorverkleidung in der Apfis der Kathedrale zu Torcello bei Venedig.

⁸⁵⁾ Geschichtliches und Technisches über Marmorplattenmosaik als Wandbekleidung findet sich in Teil III, Band 3, Heft 3 (Abt. III, Abfch. 3, Kap. 9) dieses „Handbuches“ — und in: BURCKHARDT, J. *Geschichte der Renaissance in Italien*. 4. Aufl. Stuttgart 1905.

⁸⁶⁾ Schöne farbige Darstellungen der in der Staatskirche Venedigs verwendeten Marmorarten enthält: ONGANIA, F. *La Basilica di San Marco*. Venedig 1855 ff.

Abb. 232.



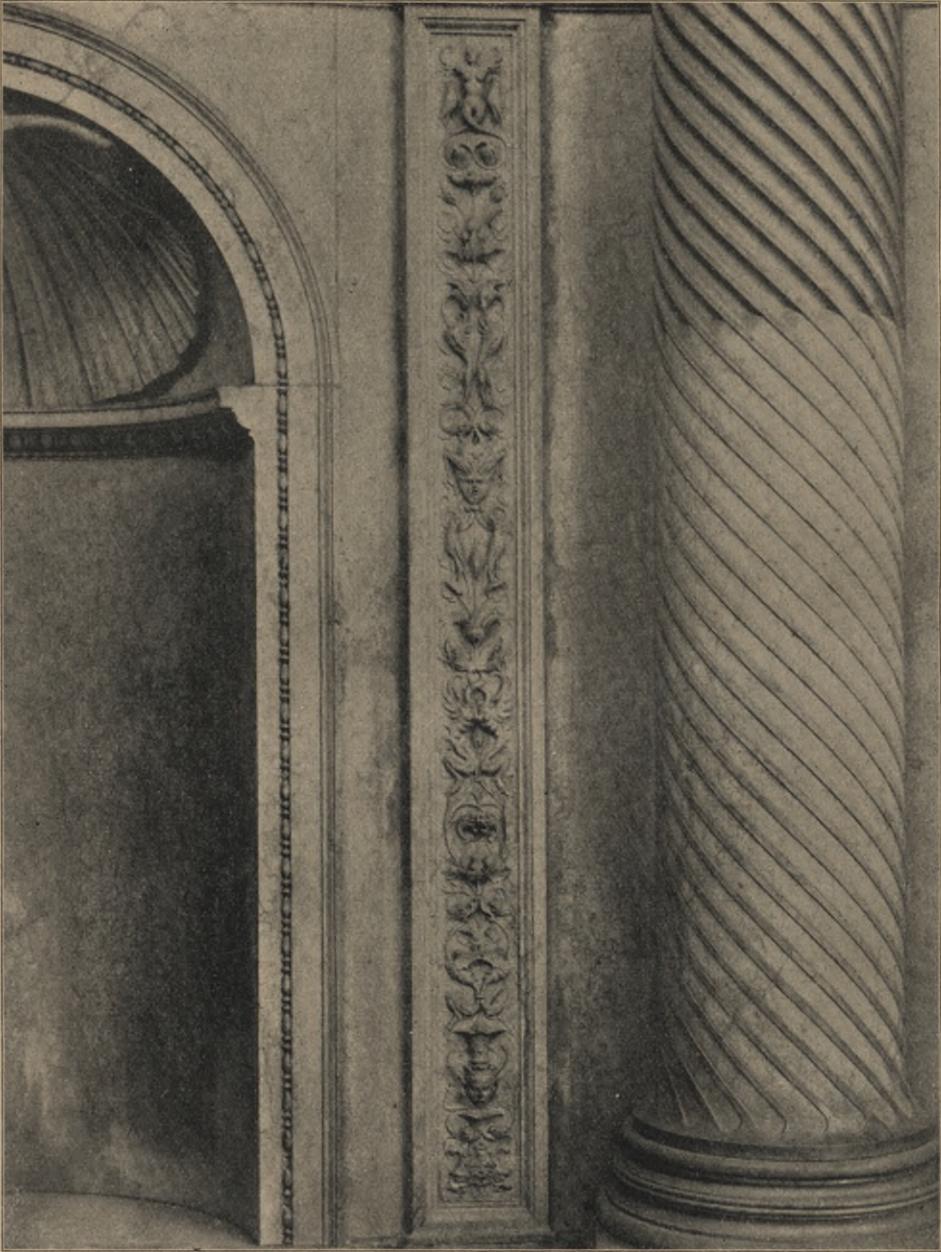
Teil der äußeren Wandverkleidung an San Marco in Venedig.

(Nach einer farbigen Aufnahme des Verfassers.)

Die in Symmetriestellung angeordneten schlanken Tafeln von etwa 1,20 m Höhe wechseln paarweise in einem zarten, graugelben Ton mit grauroten Adern und in einem dunkelgrauroten Ton mit helleren graugelben Adern. Das skulptierte Gefimschen darüber hat einen lichtgrauen warmen Ton; ebenso das weiter unten eingesetzte Relieffornament, welches von Serpentinstreifen (dunkelgrün mit schwarzen und weißen Adern) eingefasst ist.

„Das auf enge Pracht und daher auf kostbares Material angewiesene, selbst an Mosaik gewöhnte Venedig ist die Stadt der Marmor-Inkrustation“ (J. Burckhardt).

(Zu Art. 217.)



Beispiel von Marmorbehandlung im Innenraum:
Teilstück aus der Kapelle Pellegrini zu Verona. 1845 von San Micheli erbaut.

Der ganze Innenraum dieses graziösen Rundbaues ist in einem zarten, mit lichtgrauen Adern belebten hellen Marmor ausgeführt. Der Reiz des Materials ist durch edelste Profilierung, durch zierliche, sparsam verwendete Ornamente und durch glatte, ruhige Flächen zur höchsten Wirkung gesteigert. Man beachte den feinen, um die Nische geführten Perlstab — das Kämpfergesims der Nische ist flächig abgechnitten —, die Betonungen („Drucker“) im Pilasterornament und die reichprofilirte, auf Halbpolytur gebrachte Säulenbasis. In Sandstein würde eine derartige zarte Formgebung in so zierlichem Maßstab ganz unmöglich aber auch ganz wirkungslos sein. — Schließlich sei noch hingewiesen auf den Kontrast der Hohlform der in die Wand versenkten Nische und der vollen Form der vorgestellten Dreiviertelssäule. Die volle Schönheit offenbart sich erst im Zusammenhang mit der gesamten Raumwirkung, im Kontrast mit den farbigen Altargemälden und mit den reichen lebenden Bildern des Gottesdienstes usw. (Zu Art. 219.)

Inkrustationsfassaden der venezianischen Frührenaissance macht: „Man hätte sie edler und kräftiger komponieren können“, scheint nicht ganz gerechtfertigt, wenn man bedenkt, daß jene Bauten, auf Pfahlrosten ruhend, meist unmittelbar aus dem Wasser emporwachsen, also nicht zu kräftig wirken dürfen. Die dekorative Farbenpracht jener Flächenornamentik entsprach gewiß dem durch die lebhaften Handelsbeziehungen mit dem Orient an ähnliche Wirkungen gewöhnten Geschmack der Venezianer und trug dazu bei, der Lagunenstadt ihren eigenen ornamentalen Charakter zu geben. Das ist es ja, was uns an den alten Städten entzückt, daß jede ihre eigene Physiognomie besitzt, in welcher sich ihre ganze Entwicklungsgeschichte ausdrückt.

Von den in neuerer Zeit hergestellten Marmorverkleidungen und Marmorintarsien seien als gute Beispiele angeführt die schönen farbigen Arbeiten in der Mittelhalle des Münchener Justizpalastes (Arch.: Fr. v. Thiersch) und in dem 1904 fertiggestellten Neubau des Warenhauses Wertheim in Berlin (Arch.: Meßel⁸⁷), sowie die von Gräßel in den neuen Münchener Friedhofskirchen vorzüglich stilisierten Marmorwände, letztere zum großen Teil in Stuckmarmor und Stukkolutro.

Der venezianischen Freude am zierlichen Schmuck der Einzelformen ist wohl auch die Verwendung jener Technik der in Marmor eingelegten Bleiornamente zuzuschreiben, wie wir sie auf der Gräberinsel San Michele, dann an den lotrechten Flächen der Stufen der *Scala dei giganti* im Dogenpalast und anderwärts finden. Der Grund für die Bleieinlage wird nur wenige Millimeter tief eingearbeitet; geraut und mit Bohrlöchern versehen, damit das eingediffusierte und nachgetemte Blei besser haftet. Alsdann werden Bleiornament und Marmorgrund genau in einer Fläche zusammengearbeitet. Der nach der Oxydierung matte, bleigraue Ton der Einlage stimmt sehr vornehm mit dem helleren Marmor zusammen.

Von der Zartheit, welche der Marmor in Halbpolitur für architektonische und ornamentale Gliederung von Innenräumen zuläßt, gibt die zierliche *Capella Pellegrini* in Verona (Abb. 233) ein ungefähres Bild⁸⁸. Hierbei sei hingewiesen auf die hohe Bedeutung der Art der Politur des Marmors, des Syenits, Granits usw., welche von großem Einfluß auf die Erscheinung ist. Den leider zur Mode gewordenen Denkmalsockeln aus rotem schwedischen Granit und den schablonenhaften Grabmalobelisken aus schwarzem Syenit pflegt man eine möglichst vollkommene Politur zu geben, so daß ein glasiger, speckiger Spiegelglanz entsteht, der äußerst geleckert, aber auch äußerst unkünstlerisch wirkt. Man vergleiche damit die wundervolle Wirkung des matten Glanzes der halben Politur, die wir an Granitfäulen, Porphyrschalen, Marmortafeln usw. der Antike, des Mittelalters und der Renaissance beobachten können. Auch die griechischen Marmorfiguren der besten Zeit — der Hermes des *Praxiteles*, der Barberinische Faun, der „Ilioneus“ usw. — sind in den nackten Körperflächen durch halbe Politur bis zu jenem Grade der Glätte durchgeführt, welcher eine gewisse Verwandtschaft mit dem matten Glanze der gefunden menschlichen Haut zeigt, die weder lederartig vertrocknet noch speckig glänzend ist (Abb. 234). Aus naheliegenden Gründen ist eine spiegelglatte Politur des Marmors in Fußbodenflächen zu vermeiden⁸⁹.

Die Freude an der schönen Farbe und Zeichnung des Marmors verleitete schon im Altertum zur Nachahmung in Malerei (Pompeji) und später in der Renaissance-

218.
Eingelegte
Bleiornamente.

219.
Politur von
Marmor, Granit
usw.

220.
Stuckmarmor.

⁸⁷) Veröffentlicht in: Deutsche Kunst und Dekoration 1904—05, Heft 5.

⁸⁸) ISABELLE, M. E. *Les édifices circulaires et les domes*. Paris 1855 bringt eine geometrische Aufnahme dieses geistvollen zierlichen Kuppelraumes.

⁸⁹) Über Marmorfußböden aus verschiedenfarbigen Platten, sog. Plattenmosaik-Fußböden, siehe Teil III, Band 3, Heft 3 (Abt. III, Abchn. 3, A, Kap. 1) und Teil II, Band 4, Heft 4 (Abt. II, Abchn. 3 Kap. 10) 'dieses „Handbuches“. — Schöne Teilungen zeigt auch der Marmorplatten-Fußboden in der Wandelhalle des deutschen Reichstagshauses (veröffentlicht in: WALLOT, P. Das Reichstagsgebäude in Berlin. Berlin 1893).

und Barockkunst zu Nachahmungen in Stukkolustro und Stuckmarmor. Besonders schöne Wirkungen erzielten die Meister des Barock und Rokoko mit Stuckmarmorfäulen (Balth. Neumann, Gebr. Asam ufw.). Der Stuckmarmor hat trotz der Unechtheit mancherlei Vorzüge vor dem echten Marmor voraus: erstens kann man ihm jede für die Farbenharmonie eines Raumes erwünschte Tönung geben und zweitens

Abb. 234.



Marmorrelief vom Denkmal der Stuard in St. Peter zu Rom.

Die Figur ist bis zu jenem matten Glanz der halben Politur gebracht, durch welchen auch die besten griechischen Marmorfiguren sich auszeichnen. Der matte Glanz vieler Blattarten ist in manchen Marmorornamenten der Antike und der italienischen Renaissance erreicht. — Man denke auch an die zarte Halbpolitur ägyptischer Granitskulpturen und gotischer Granitfäulen (Marienburg).

(Zu Art. 219.)

ist er akustisch günstiger, weil er den Schall nicht so hart zurückwirft als echter Marmor.

In manchen Dorfkirchen finden wir die Holzfäulen der Altäre, die hölzernen Emporenbrüstungen, ja sogar die Hölzer der Balkendecken bunt marmoriert und noch vor wenigen Jahrzehnten bemalte der einfache Stubenmaler auf dem Lande die tiefen Fensterleibungen freihändig mit lustiger Marmorierung, welche seit dem Barock volkstümlich und als freies farbiges Linienpiel zum reinen Flächenornament geworden war, ohne die Absicht, echten Marmor vorzutäuschen, also letzten Endes doch wieder stilitisch zulässig.

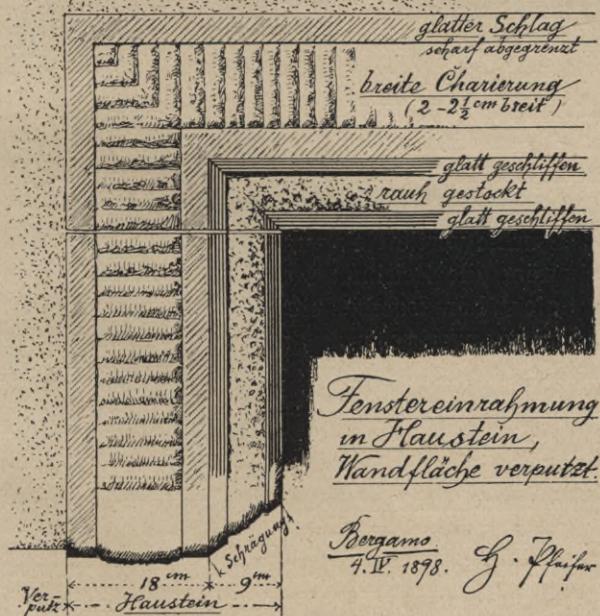
Werksteinornamente.

Durch die Verschiedenheiten der Werksteinbehandlung, durch den Gegensatz von rauhen Boffen, grob und fein gespitzten Quadern, scharrierten, gestockten, geschliffenen und polierten Flächen lassen sich schmückende Kontrastwirkungen erzielen, selbst ohne eigentliches Ornament (Abb. 235).

Abb. 235.

221.
Marmorierung.

Gegensätze der Bearbeitung des Materials.



222.
Werkstein-
behandlung.

Der Reiz der kräftigen Poren von Muschelkalk, Travertin, Nagelfluh, Tuffstein usw. wirkt an sich schon belebend, verlangt deshalb große Flächen und fast gar keine schmückenden Zutaten; wenn überhaupt Ornamente, dann in breiter Behandlung. In den mittelalterlichen Rustikafassaden von Florenz (*Palazzo vecchio*) ist die Schönheit des muscheligen Bruches der Quaderköpfe in höchster Monumentalität zur Geltung gebracht und auf ornamentale Zutaten gänzlich verzichtet.

An manchen Bauten der späten deutschen Renaissance sind einzelne Quaderköpfe belebt durch leicht angedeutete ornamentale Linien, Drachengestalten und geometrische

Muster, welche aus einiger Entfernung nur noch wie die Rauigkeit eines grob behauenen Werksteins wirken (Hameln, Wolfenbüttel).

Vgl. noch das in Art. 215 über die Steinbehandlung im allgemeinen Gesagte.

Einiges über die künstlerische Bedeutung des Fugenschnittes und der Steinbehandlung findet sich in der unten angeführten Abhandlung des Verfassers⁹⁰⁾.

Über die modernen Steinbearbeitungsmaschinen siehe Teil I, Bd. I, Heft I (Abt. I, Abschn. 1, Kap. 1, unter e) dieses „Handbuches“.

Gegen den gestampften Kunststein herrscht noch vielfach ein gewisses Vorurteil, indem man ihn als einen minderwertigen Ersatz für echten Werkstein ansieht.

223.
Kunststein-
Ornamente.
Eisenbeton.

⁹⁰⁾ Vgl.: Architektonische Rundschau 1904, S. 94.

Dieses Vorurteil war gerechtfertigt, solange man tatsächlich durch ängstliche Nachahmung des natürlichen Werksteins, z. B. durch Einritzen von Steinschnittfugen usw. eine Vortäuschung des Natursteins beabsichtigte. Künstlerische Echtheit des Kunststeins wird in dem Augenblick erreicht, in dem man die Formgestaltung und Behandlung ganz aus dem Wesen des Kunststeinmaterials und seiner Herstellungsweise heraus entwickelt, also auf Vortäuschung von Naturstein verzichtet, wie das z. B. an dem Neubau des deutschen Museums für Naturwissenschaft und Technik in München bereits geschehen ist.

Auch Ornamente lassen sich sehr wohl materialgerecht in Vorsatzbeton mit stampfen und nachher mit dem Meißel bildhauerisch bearbeiten.

So fordert auch der Eisenbeton seinen eigenen Materialstil. Die hervorragend künstlerische, geradezu ornamentale Wirkung des Kuppelraumes der Jahrhunderthalle zu Breslau beruht auf der offen gezeigten geistvollen Eisenbetonkonstruktion.

Ausführlicheres über den Betonstil enthalten die unten angegebenen Werke⁹¹).

224.
Terrakotta-,
Stuck- usw.-
Ornamente.

Im größten Gegensatz zu der Herstellungsweise von Holz und Steinornamenten steht die Herstellung von Terrakotta-, Stuck- und angetragenen Mörtelornamenten. Während z. B. die plastischen Formen eines Sandsteinreliefs durch Herausmeißeln des Hintergrundes aus der vollen Steinplatte entstehen, wird dagegen ein Terrakottarelief durch plastisches Auftragen der Form und durch Modellieren in Ton auf einem geebneten Hintergrund hergestellt. Man könnte dieses letztere Verfahren ein positives, jenes erstere ein negatives nennen.

Aus der grundsätzlichen Verschiedenheit dieser beiden Herstellungsweisen leiten sich ohne weiteres gewisse Unterschiede der Stilifizierung ab. (Siehe Abb. 118.)

225.
Steinplatten-
Relief.

Die Entstehung des plattenartigen Hautsteinreliefs aus der ursprünglich nur aufgemalten Zeichnung wird am augenfälligsten erläutert durch die ägyptischen Koilanaglyphen (siehe Abb. 119). Zur Verdeutlichung und besseren Haltbarkeit der Zeichnung wurden zunächst die Umriffe vertieft eingemeißelt. Dann wurde zur Schattierung der einheitlichen Lokaltöne die Zeichnung ein wenig reliefartig gerundet, aber der Hintergrund noch nicht herausgemeißelt; dadurch blieb die einheitliche Flächenwirkung des Quadermauerwerkes zwar am besten gewahrt; aber durch die erhaben gebliebenen Umriffe entstanden störende scharfe Schlagshatten auf den hellen, dem Lichte zugekehrten Flächen des versenkten Reliefs. (Vgl. auch Art. 123 u. 124 sowie 150 u. 151.)

Diese störenden Schatten der Koilanaglyphen wurden vermieden und stärkere körperliche Wirkungen der Zeichnung wurden erst erzielt durch die Vertiefung des Hintergrundes, wodurch das eigentliche Relief entstand. Besonders deutlich erkennen wir die Entstehung dieses plattenartigen Werksteinreliefs in den monumentalen assyrischen Wandfriesen, welche aus grauen Alabasterplatten hergestellt sind (siehe Abb. 120).

Terrakotta, Glasuren, Backstein.

226.
Tonrelief.

Viel freier kann sich der Bildhauer bewegen, wenn er die Formen in Ton modelliert, indem sich das Relief beliebig hoch auftragen läßt. Darin liegt aber auch eine große stilistische Gefahr, wenn es sich um das plastische Vorbild, um das Modell für eine Hautsteinausführung handelt. (Vgl. Abb. 157 Bacchantenfries.)

Wird dagegen das Tonmodell selbst gebrannt und als Terrakotta verwendet, so muß der Modelleur — neben der Rücksicht auf die Zweckbestimmung — nur an

⁹¹) PETRY, Dr. Ing., Betonwerkstein und künstlerische Behandlung des Betons. Deutscher Betonverein. 1913. MECENSEFFY, E. von, Die künstlerische Gestaltung der Eisenbetonbauten. Handb. f. Eisenbetonbau X. Band. 3. Aufl. Berlin 1922.

das „Schwindmaß“ des Tones oder Lehmes denken und an die Gefahr des Reißens von ungleichen Tonstärken beim Brennen.

Den wundervoll frisch und weich modellierten Terrakottaornamenten in den Klosterhöfen der Certosa bei Pavia (Abb. 236) sieht man es auf den ersten Blick an, daß sie nicht aus Stein gemeißelt sind. Man beachte, wie die gewiß unmittelbar nach dem Leben modellierten Köpfe fast vollplastisch vortreten und dadurch kräftige Betonungen bilden, welche mit den tiefen Bogenhallen gut zusammenklingen.

Abb. 236.



Terrakotten aus dem kleineren Klosterhof der Certosa bei Pavia.

(Italienische Frührenaissance.)

Sämtliche Köpfe sind charakteristisch nach dem Leben in Ton modelliert und haben beim Brennen die ganze künstlerische Frische der Modelliertechnik behalten. Die kleinen lebenden Figürchen zwischen den Medaillons sind aus einer Hohlform gedrückt und dann freihändig nachmodelliert worden; ebenso die Ranken- und Puttenfriese, Blatttäte usw. als wiederkehrendes Ornament.

Noch weiter treten — mit dem ganzen Oberkörper — die Terrakottaköpfe hervor an dem berühmten *Ospedale maggiore* in Mailand. Die metrisch rhythmischen Ornamente der Blattwellen, Perlschnüre, gewundenen Stäbe usw. sind offenbar aus weichem Ton in Hohlformen — „Model“ — ausgedrückt und nur, wo es nötig, mit dem Modellierstift vor dem Eintrocknen des Tones nachgearbeitet worden; eine Technik, welche ebenso bei den ornamentierten, an Ort und Stelle gezogenen Stuckprofilen Anwendung findet.

Für größere Terrakottaornamente, welche im Zusammenhang mit lichtbarem Backsteinbau verwendet werden, bilden gleichmäßige Schichtenhöhe und Fugenbehandlung ein wichtiges monumentales Bindemittel durch die Einheitlichkeit des Maßstabes und durch die Einheitlichkeit der Konstruktion. An den aus Backstein hergestellten Pilastern und Hauptgefügsgliederungen des antiken „Tempels des Deus Rediculus“ bei Rom sind nicht nur die Blätter und Ranken des Kapitells, sondern auch der Eierstab und der Zahnschnitt aus mehreren wagrechten Schichten ungefähr in der übrigen Backsteintärke zusammengesetzt, wodurch sich zwar eine viel mühevollere Arbeit, aber auch ein gleichmäßigeres Brennen der Platten und ein foliderer Backsteinverband ergab, als es bei der Anwendung großer, vorgefertigter Formen möglich gewesen wäre. Die ornamentalen Formen scheinen in halbtrockenem Zustande des Lehmes mit dem Messer nachgeschnitten zu sein.

Abb. 237.

Die Bäcker⁹²⁾.

Relief von A. Charpentier, in Ziegelsteinschichten zerlegt und farbig glasiert.

227.
Altperfische
glasierte
Arbeiten.

Unerreicht sind jene berühmten altperfischen glasierten Backsteinarbeiten von Susa, welche von Dieulafoy ausgegraben wurden und jetzt im Louvre-Museum zu Paris wieder aufgebaut sind. Hinreißend schön ist der strenge „Fries der Bogenschützen“, welcher als Flachrelief fast in Lebensgröße modelliert und aus vielen Backsteinschichten zusammengesetzt ist. Es ist schwierig, sich ein klares Bild von der Herstellung dieser (vor dem Brennen) zerfchnittenen Reliefs zu machen. Besonders lebensvoll wirkt der graugrüne Hintergrund⁹³⁾ durch das Farben-

⁹²⁾ Nach: *Art et décoration* 1897. — Mit Recht wurde diese vorzügliche Arbeit auf der Pariser Weltausstellung 1900 durch den *Grand prix* ausgezeichnet.

⁹³⁾ Sehr schöne farbige Abbildung in: PERROT, G. & CH. CHAPIEZ. *Histoire de l'art dans l'antiquité*. Paris 1890. Bd. V, Pl. XII. — In Federzeichnung abgebildet in Teil I, Band 4, (S. 26) dieses „Handbuches“. — Außerdem finden sich Abbildungen dieses Bogenschützenfrieses in den meisten illustrierten Wecken über Kunstgeschichte.

spiel der ungleich starken Glazur, welche den grauen Backfeinton in malerischen Verschiedenheiten durchschimmern läßt.

Offenbar angeregt durch diese perfekten Arbeiten hat *Charpentier* seinen modernen Bäckerfries (Abb. 237) in ähnlicher Technik ausgeführt; der Dilettant würde davor zurückschrecken, ein Tonrelief in Schichten zu zerlegen; und doch beruht gerade darauf die Stillechtheit dieses großen architektonischen Mauerreliefs. Bei den Wiederbelebungsversuchen des künstlerischen Backsteinbaues, welche im XIX. Jahrhundert von den Nachfolgern *Schinkel's* in Berlin angeestellt wurden, suchte man klassische Kapitell- und Friesformen in möglichst großen Stücken ohne Fugen herzustellen und glaubte damit die Schönheit der alten Backsteinbauten noch zu übertreffen. Gerade das Gegenteil war der Fall, weil man die monumentale Konstruktion aus dem Auge gelassen hatte.

Wieviel geistvoller und richtiger hatten es die Meister des mittelalterlichen norddeutschen Backsteinbaues (in Stendal, Tangermünde, Lüneburg usw.) verstanden, die Hauptformen der Gotik in die Formensprache des Backsteinmaterials zu übersetzen. Da unterdrückte man nicht die Fuge, auch nicht im Ornament, sondern wußte aus der Not eine Tugend zu machen⁹⁴).

Das gleiche gilt bezüglich der Fugenteilung von den Wandbekleidungen und Fußbodenmustern aus glasierten Tonfliesen. Ausführliches hierüber mit Abbildungen und ergänzendem Quellennachweis⁹⁵) ist in Teil I, Band 4 (Die Keramik in der Baukunst) dieses „Handbuches“ enthalten. Vgl. ferner die Veröffentlichung von *Andrae W.* Farbige Keramik aus Assur und ihre Vorstufen in altassyrischen Wandmalereien. Berlin 1924. Über die interessante Konstruktion und das wundervolle geometrische Ornament mittelalterlicher maurischer Backsteinbauten im Araxestale brachte *E. Jakobsthal* in der Deutschen Bauzeitung 1899 S. 513ff. wertvolle Mitteilungen und Aufnahmen.

Das Bestreben der besten modernen Keramiker geht darauf hinaus, nicht, wie bei den alten Fayencen, durch reiche Bemalung der einzelnen Plättchen, sondern durch den natürlichen Reiz der Glazur und durch geschickte Benutzung der wechselnden Zufälligkeiten beim Brennen der Platten ein lebendiges Farbenspiel hervorzurufen. Durch ungleiche Dicke und durch das Ineinanderfließen der Glazuren entstehen, ähnlich wie beim frischen, flotten Anlegen eines Aquarells mit recht saftigem Pinsel, leichtere und tiefere Schattierungen desselben Tones mit malerischen Weichheiten. Die vorzüglichen keramischen Arbeiten von Prof. *Läuger* in Karlsruhe, von den Brüdern *v. Heider* in Magdeburg und von *Villeroy & Boch* in Merzig besitzen Weltruf.

Vor mehreren Jahren schrieb der Verband deutscher Tonwerke einen Wettbewerb aus, um geeignete Vorschläge zu erhalten, auf welche Weise dem künstlerischen Backsteinbau zu neuem Leben verholfen und allgemeineres Interesse für ihn geweckt werden könnte. Von bestimmten festen Ergebnissen ist mir nichts bekannt geworden. Meines Erachtens kann jenes Ziel nur dadurch erreicht werden, daß wirkliche Künstler mit starkem Stilgefühl und voller Beherrschung des Materials und der Technik sich des Backsteinbaues annehmen etwa in dem muttergültigen

228.
Mittelalterliche
Backstein-
Ornamente

229.
Glasierte
Tonfliesen.

230.
Zukunft des
Backsteinbaues
und des
Terrakotta-
ornaments.

⁹⁴) Vgl. die Abbildungen in Teil II, Band 4, Heft 4 (S. 86–119) dieses „Handbuches“, ferner in den vortrefflichen Arbeiten:

STIEHL, O., Der Backsteinbau romanischer Zeit, besonders in Oberitalien und Norddeutschland. Leipzig 1898 und

STIEHL, O., Backsteinbauten in Norddeutschland und Dänemark. Stuttgart 1923.

MUCH, H. Norddeutsche Backsteingotik. Braunschweig 1919.

⁹⁵) Als Nachtrag sei noch erwähnt das englische Prachtwerk: FURNIVAL, W. J. *Leadleaf Decorative Tiles, Faience and Mosaic*. 1904 Stone, Staffordshire.

Sinne, wie es Professor *Mühlenpfordt* während seiner Bautätigkeit in der Backsteinstadt Lübeck getan hat; unter Verzicht auf Altertümelei und moderne gefuchte Künftelei sind seine Schöpfungen rein fachlich aus der Aufgabe heraus konstruiert, wobei allerdings die wertvollen Errungenschaften der bewährten mittelalterlichen Backsteintechnik mit Recht vorbildlich waren. Nur das Beispiel derartig guter, wirtschaftlicher, dauerhafter, zeitlos schöner Bauten kann dem künstlerischen Backsteinbau zu neuem gefunden Leben verhelfen.

Als eine glanzvolle Leistung des neuen Backsteinbaus muß das 1924 von Architekt *F. Höger* erbaute „Chilehaus“, das „größte und schönste Haus Hamburgs“, hervorgehoben werden. Mit den einfachsten Mitteln in scheinbar selbstverständlicher Backsteintechnik sind mächtige rhythmische Wirkungen erzielt; als Fremdkörper daran stören die aufdringlich ornamentierten kleinen Bogenhallen neben der hochragenden spitzen Ecke; hier scheint der Architekt dem Bildhauer zu freie Hand gelassen zu haben.

Müßtergültig verspricht auch der aus grau-violetten Klinkern ausgeführte Umbau (1924) des Bahnhofs Friedrichstraße Berlin zu werden in seiner straffen Flächenwirkung mit dem äußerst sparsam verteilten, aber künstlerisch guten Ornament.

Wenn überhaupt Schmuckformen in Terrakotta oder Majolika angewendet werden sollen, dann sind auch hierfür nur Bildhauer mit feinem Gefühl für die architektonischen Forderungen der Keramik und Bauplastik und für das harmonische Zusammenstimmen mit den Grundakkorden des Baues heranzuziehen. Ohne die hervorragenden künstlerischen Leistungen eines *Luca* und *Andrea della Robbia* wäre *Brunellesco* wahrscheinlich gar nicht auf den Gedanken gekommen, seine klassischen Bauten mit farbig glasierten Terrakotten zu schmücken. Eine Zusammenstellung der wichtigsten Anwendungen keramischer Erzeugnisse für architektonische Zwecke enthält Teil I, Band 4 dieses „Handbuches“. (Vgl. auch die unten genannten Werke⁹⁶.)

Besondere Voricht ist geboten bei der Verwendung von verschiedenfarbigen glasierten Dachziegeln zu ornamentalen Mustern — Rauten, Dreiecken usw. — in der Dachfläche. Diese Muster sind um so gefährlicher, je deutlicher sie erscheinen, weil sie durch ihren zu großen Maßstab den Größeneindruck des ganzen Baues schädigen — z. B. auf dem Stefansdom zu Wien, dem spätgotischen Kaufhaus zu Freiburg i. Br., dem Rathaus zu Mühlhausen i. Elsaß. — Dagegen kann die freie Sprengung mit mattglasierten oder engobierten Ziegeln eine große Dachfläche frisch und malerisch beleben.

Ganz übel sind die mit rotfarbigen, gelben und grauen Zementdachsteinen hergestellten Muster und Firmeninschriften auf Dachflächen. In den meisten Fällen ist eine ruhige Dachfläche ohne Ornament am wohlthuendsten. Vgl. Art. 108.

Verputz und Stukkatur.

Neuerdings ist der Verputzstil wieder zu Ehren gekommen. *Hocheder*, *Theodor Fischer*, *Dülfer* u. a. haben durch ihre Bauten gezeigt, daß man mit Verputz stilistisch echt bauen kann, wenn man eben nicht Haufsteinformen nachahmen will, sondern wenn man den Verputz als solchen zeigt und die mit ihm zu erzielenden bescheideneren Reize richtig zur Geltung bringt, wie es die alten Baumeister taten da, wo ihnen kein Haufsteinmaterial zur Verfügung stand, wie z. B. in München, Augsburg u. a. O., und namentlich auf dem Lande.

Nicht das entscheidet über den künstlerischen Wert und die Echtheit eines Bauwerkes oder eines Ornaments, ob es in Haufstein oder in Verputz hergestellt ist, son-

231.
Dach-
Ornamente
aus
glasierten
Ziegeln.

232.
Verputzstil.

⁹⁶) MICHEL, E. Über die keramischen Verblendstoffe. Halle 1904. — RIEDRICH, O. Keramik der Gegenwart. Bd. I. Berlin 1925.

dem wie es feinen Bedingungen gemäß in dem entsprechenden Material ftilgerecht ausgeführt ift.

Die Ornamentierung der Verputzflächen kann auf mannigfaltige Weife gefchehen, z. B. durch Bemalung, Sgraffito, Anstrageftuck ufw.

Über die hohe Bedeutung der Faffadenmalereien und einige ftiliftifche Grundzüge wurde fchon im vorhergehenden Abschnitt, Kap. 2 (Art. 86 u. 87) gefprochen (fiehe Abb. 69). Einiges über ihre Technik ift in der unten genannten Quelle⁹⁷⁾ enthalten.

In der Regel wurde da, wo man figürliche Faffadenmalerei beabfichtigte, ein glatter Mörtelverputz auf das Backstein- oder Bruchsteinmauerwerk aufgetragen. Je glatter diefer für die Freskomalerei bestimmte Verputz behandelt wurde, defto weniger war er dem Fefstetzen des Staubes und dem Eindringen des Wetters ausgefetzt, und defto flotter konnte der Pinfel geführt werden. Tatsächlich zeigen die befterhaltenen italienifchen Fresken eine faft an Politur grenzende Glätte des Verputzes; ebenfo die pompejanifchen Wandmalereien.

Deshalb ift die Freskomalerei auch dauerhafter als die eine Zeitlang überfchätzte Sgraffitotechnik⁹⁸⁾, durch welche die Oberfläche der Verputzſchichten zerkratzt und dem Angriff des Wetters und Staubes mehr ausgefetzt wird.

Übrigens hat ſich die Freude an lebhaftem Farbenschmuck auch in der Bemalung von Werkſtein-, Backſtein- und Fachwerkfaſſaden geäußert. Den wenigften Architekten dürfte es bekannt ſein, daß die Backſteintürme der Münchener Frauenkirche, die charakteriftifchen Wahrzeichen der Stadt, urfprünglich farbig bemalt waren. Ebenfo die Sandſteinfaffaden des Heidelberger Schloffes. Von der Barockbis zur Biedermeierzeit hat man unverputzte Backſtein- und Fachwerkbauten häufig „ſchloßgelb“ und weiß oder einheitlich hellgelb angeftrichen, teils um ſie freundlicher, teils um ſie vornehmer ſteinartig erſcheinen zu laſſen.

Hier wäre auch das ſogenannte „Schlemmen“ von Backſteinflächen zu erwähnen, ein Überſtreichen der unverputzten Backſteinwände mit einer dünnen breiartigen Mörtelfarbe, durch welche die Struktur des Mauerwerks durchſchimmert, aber doch zu einer größeren Einheit zufammengefaßt wird, namentlich da, wo es ſich um das Zufammenftimmen mit architektonifchen Werkſteingliederungen handelt (z. B. in der römifchen Spätrenaiffance und im Barock). Man könnte das „Schlemmen“ als ein Zwifchending zwifchen Verputz und Bemalung bezeichnen.

Ferner kann durch tieferes Einritzen von Linien und Herausheben des Grundes ein ganz wirkungsvolles Ornament erzielt werden, namentlich mit Zuhilfenahme von etwas Farbe. Bei diefen „Kratzputz-Ornamenten“ ift ein rechtwinkeliges Einſchneiden der Vertiefungen zu vermeiden; durch ſchrägen Schnitt ergibt ſich größere Haltbarkeit und plattifchere Wirkung. (Vgl. die Erläuterungen unter Abb. 220.)

Befonders charakteriftifche Verputzornamente ergeben ſich durch den Kontraſt von glattem und rauhem Verputz. In der Regel bleiben die als weiße Silhouetten behandelten Ornamente glatt, indem man eine Schablone auflegt, bevor der etwas gefärbte rauhe Spritzwurf des Hintergrundes aufgetragen wird (Abb. 238). Doch findet man an älteren Verputzbauten in Süddeutſchland und den Alpenländern auch das umgekehrte Verfahren angewendet: zuerft Herftellung des rauhen Verputzes,

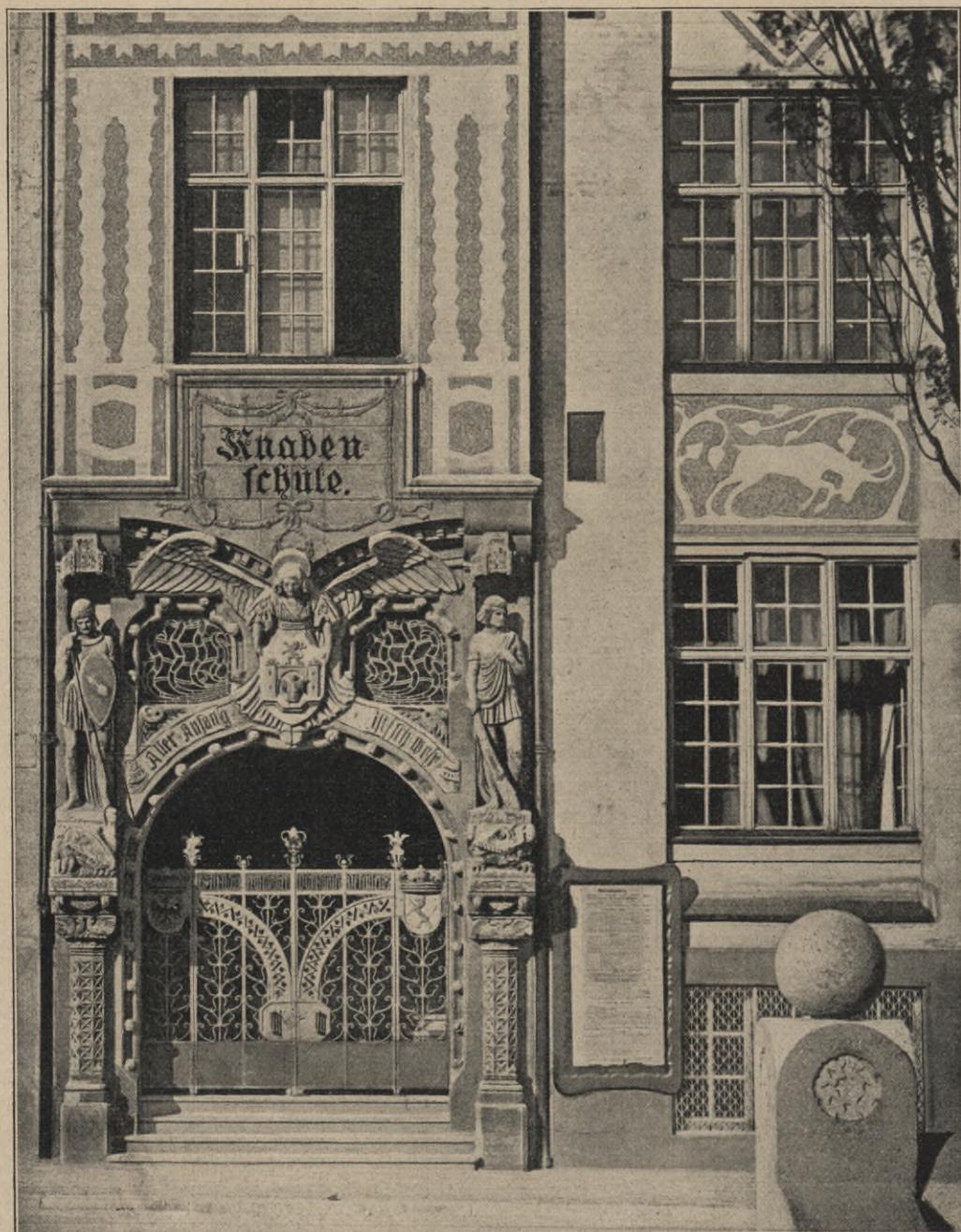
233.
Faffadenmalerei.

234.
Kratzputz.

235.
Glatt- und
Rauhputz.

⁹⁷⁾ PFEIFER, H. Faffadenmalereien der Renaissance in Italien und Deutſchland. Zeitſchr. d. Bayr. Künſtgewb.-Ver. 1894, Heft 1 u. 3.

⁹⁸⁾ Über die Herftellung des Sgraffito ſiehe Teil III, Band 2, Heft 1, über Anwendungen deſſelben Teil I, Band 2 dieſes „Handbuches“ — ferner: LANGE, E. u. L. & J. BÜHLMANN. Die Anwendung des Sgraffito für Faffadendekoration. München 1867.



Verputzornamente am Volksschulhaus zu Schwabing bei München⁹⁹⁾.

Arch.: Theodor Fischer.

Ornamente in glattem Verputz, durch Schablonen gedeckt, dann der Hintergrund rauh geputzt. Portal aus Hausstein. — Man beachte noch die ornamentale, verbindende Wirkung der hellen quadratischen Sprossenteilung in den dunklen Fensterflächen mit den hellen Wandflächen.

Zu Art. 235.

⁹⁹⁾ Nach: Blätter f. Arch. u. Kunsthand wk., Jahrg. 13.

dann Auflegen einer Hohlchablone, welche mit weißem glattem Verputz ausgefüllt wird, so daß die helle glatte Zeichnung ganz wenig über den rauhen farbigen Verputz vortritt.

Endlich lassen sich durch plattliches Auftragen und Modellieren des Mörtels in Stucktechnik sehr wirkungsvolle Reliefverzierungen herstellen. Berühmte Beispiele aus älterer Zeit sind die Paläste *Spada* und *Gribelli* in Rom (Abb. 239), das Rokoko-

236.
Antrageputz.

Abb. 239.



Angetragene Stuckarbeiten am I. Obergeschoß des Palazzo Gribelli zu Rom.

(XVI. Jahrhundert.)

Die Waffengehänge, Masken, Putten usw. sind frisch modelliert — man beachte die eingeschriebenen Konturen der fliegenden Putten und flatternden Bänder — und kontrastieren durch ihre volljaftigen Formen harmonisch mit der kräftigen Rustika des Erdgeschoßes. In ihrer Weichheit bilden sie eine wohltuende Ergänzung zu den festen Formen der geradlinigen Fenstereinfassungen, Gesimse und Quaderlisenen. Diese Architekturteile sind aus Haustein hergestellt, die Wandflächen dazwischen verputzt.

haus der Gebrüder *Ajam* in München und viele andere. In neuer Zeit hat *Fr. von Thierich* einige feiner Münchener Bauten damit geschmückt.

Übrigens sind auch noch aus romanischer Zeit Mörtelstuckreliefs im Freien erhalten, z. B. im Tympanon über dem Nordportal der Godehardikirche zu Hildesheim, ein Beweis für die Haltbarkeit bei guter Ausführung und bei Vermeidung der „Wetterfeiten“¹⁰⁰).

Durch die Technik des angetragenen Mörtelstucks ist möglichste Bescheidenheit in der Ausladung geboten. Sollen trotzdem stärker ausladende „Drucker“ gebracht werden, so ist die sorgfältige Herstellung eines inneren Kernes aus harten Holzkohlen mit Messingdrahtumwicklung und Messingstiftbefestigung erforderlich. Dieses Verfahren wurde im Anschluß an bewährte alte Ausführungen des XVIII. Jahrhunderts für die Verputzornamente in den Höfen des Münchener Justizpalastes vom Bildhauer Prof. *Ernst Pfeifer* angewandt.

237.
Angetragene
Ornamente
im
Inneren.

Eine viel umfassendere Anwendung finden die freihändig angetragenen Stuckornamente im Innenraume. In frischem Stuck entstanden jene wunderbaren Flachreliefdekorationen der römischen Kaiserzeit, welche in Verbindung mit Farbe und Gold einen Teil der Wände und Gewölbe in den Palästen, Tempeln, Thermen, Maufolecn und allen reicheren Gebäuden schmückten.

Diese Kunst ging dann ziemlich verloren und erst im XIV. Jahrhundert wurde sie in Italien wiederentdeckt, um aufs neue die glänzendsten Triumphe zu feiern, die sich im Rokoko bis zur Verückung steigerten (siehe Abb. 206). Mit dem darauf folgenden ernüchternden Rückschlag geriet diese Technik allmählich wieder in Vergessenheit.

Um die Mitte des XIX. Jahrhunderts, als mit dem Wachsen des Wohlstandes auch die bürgerlichen Wohnungen sich herrschaftlich aufputzen wollten, drangen Stuckornamente selbst in jedes billige Miethaus. Aber nicht mehr in jener frischen freihändigen Antragsung, sondern fabrikmäßig in Massen vorher gegoffen und dann an Decken und Wänden festgeschraubt und zusammengeflickt. Noch ist die Zeit dieser plumpen Unkultur nicht völlig überwunden, doch ist eine Gesundung nicht zu verkennen, wozu schon unsere wirtschaftlichen Nöte nach dem Weltkriege zwingen. Heute ist übrigens in den meisten größeren Städten Deutschlands die Möglichkeit wieder geboten, Stuckornamente freihändig antragen zu lassen. Und die bescheidenste freihändige Stukkatur ist in der Regel ungleich erfreulicher als der reichste Massenartikel. Wenn die Geldmittel aber nicht zur freihändigen Stuckierung ausreichen, dann tut man füglich besser, ganz auf Stukkatur zu verzichten und nur mit Farbe zu beleben oder sich einfach auf glatte weiße Flächenwirkung zu beschränken, was in den meisten Fällen das beste ist.

Es würde hier viel zu weit führen, nur einigermaßen auf die Einzelheiten der verschiedenen Zubereitungsarten des Stuckes — einer Mischung aus bestem Gips, Kalk und sehr feinem Sand oder Marmorstaub und gewissen Zusätzen, wie abgerahmter Milch usw. — und feiner Behandlung einzugehen. Die wichtigsten technischen, geschichtlichen und ästhetischen Punkte sind in Teil III, Band 3, Heft 3 (Abt. III, Abchn. 3 A, Kap. 11) dieses „Handbuches“ berührt.

Hier handelt es sich nur darum, zu zeigen, wie die ornamentale Formengebung durch die eigenartige Behandlung dieses bildamen Materials beeinflusst wird.

Man beachte an dem in Abb. 123 dargestellten antiken Flachrelief einer geflügelten weiblichen Gestalt die frische, skizzenhafte Modellierung. Mit dem Modellier-

¹⁰⁰) Vgl.: VIOLLET-LE-DUC, E. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française etc.* Band 8. Paris 1868, Art.: *Stuc.*

stift sind die Umrißlinien teilweise etwas vertieft in den Grund eingeschrieben. Die höheren, schattenwerfenden Teile kommen trotz geringer Ausladung zur Geltung, um so mehr, als einige zurückliegende Teile der Zeichnung malerisch in den Hintergrund flach auslaufen. So ist mit dem geringsten Aufwand an Stoff eine plastische Reliefwirkung von besonderer Leichtigkeit und Grazie erzielt, welche trotz einiger Verzeichnungen in den Proportionen der Figur im Ganzen als sehr gut gelungen bezeichnet werden muß.

Die dem weichen Anstrageftuck entsprechende flüßige Behandlung dieses Stuckreliefs ist vernünftigerweise grundverschieden von dem aus einer Steinplatte entstandenen Steinreliefftil.

Die rein ornamentalen Stuckreliefs der römischen Kunst sind häufig von unbefreiblicher Zartheit, nur wie „hingehaucht“, und tragen dadurch wesentlich zur Größenwirkung des Innenraumes bei. Abbildungen finden sich in Teil II, Band 2 (Die Baukunst der Etrusker und Römer) dieses „Handbuches“. 2. Aufl., Fig. 854 und farbige Tafel bei S. 418.

Das Aufziehen von Stuckprofilen an Flachdecken und Gewölben mit dem „Profilschlitten“ und das Eindrücken und Nacharbeiten von rhythmischen Ornamenten (Perlschnüren, Blattstäben usw.) in diese Profile vor ihrem Erhärten erfordert natürlich sehr geschickte Stukkateure. Bescheidene Zurückhaltung der Profilausladungen ist ebenso aus technischen wie aus künstlerischen Gründen geboten. Der Ungeübte profiliert in der Regel zu derb.

Zur Herstellung von Fruchtschnüren und Girlanden in Stuck haben die italienischen Künstler, welche die berühmten Dekorationen in den *Fugger*'schen Badezimmern zu Augsburg (XVI. Jahrhundert) ausführten, Terrakottablätter und -früchte verwendet, welche in Gips getaucht und dann in den Stuckgrund eingesetzt und zu freien malerischen Gruppen zusammengestellt wurden. Außerdem kommen frei herabhängende Perlenketten vor, welche aus verschieden feinen mit Stuck überzogenen Terrakottaperlen bestehen, die an einem Messingdraht angechnürt sind¹⁰¹⁾.

Die mit Drahteinlagen frei — „à jour“ — vorgearbeiteten, durchbrochenen Stuckornamente wurden mit Vorliebe von den Meistern des graziösen Rokoko verwendet, nicht selten allerdings bis zur süßlichen Zartheit einer zerbrechlichen Zuckergußarbeit verfeinert (vgl. Abb. 206).

Um bei farbiger Behandlung von Stukkaturen das störende Abblättern des Farbanstriches zu vermeiden, hat man auch mit verschiedenfarbigem Stuckmörtel Anstragarbeiten hergestellt. Ein interessantes Beispiel dieser Art aus der Spätrenaissance ist an einem Muldengewölbe im k. k. Archiv zu Salzburg erhalten: die Fleischteile der Figuren sind fleischfarbig gehalten, die Gewänder in verschiedenen Stofffarben, die Hintergründe der figürlichen Kompositionen im Himmel blaugrau, im Rasen grün, die Wappenschilder in den heraldischen Farben usw. Ein großer Vorzug dieses durch und durch gefärbten Mörtels besteht darin, daß selbst beim Abbröckeln kleiner Stuckteilchen oder durch kleine Haarrisse keine weißen Stellen entstehen, was bei bemaltem Stuck oft sehr störend wirkt.

Es mag noch auf die außerordentlich günstige akustische Wirkung hingewiesen werden, welche durch das Überziehen großer glatter Flächen mit Stuckprofilierung und -ornamentierung erzielt werden kann (vgl. Art. 146).

¹⁰¹⁾ Gewissenhafte Darstellungen dieser berühmten Badezimmer des *Fugger*-Hauses und ihrer ornamentalen Einzelheiten sind nach Aufnahmen und Zeichnungen von *P. Pfann* und *Th. Fischer* veröffentlicht in dem vom Akad. Archit.-Verein München herausgegebenen „Augsburger Album“.

Über die künstlerische Bedeutung der Stuckierung für die Raumkunst der Renaissance sagt *Burckhardt*¹⁰²): „Die Hauptbedeutung des *Stukko* war aber, daß er erst das Gewölbe zu einer freien Prachtform erheben half, daß er den Einteilungen Kraft und Leichtigkeit gab und in der Darstellung von Formen jeder Art mit der Malerei abwechselte und wetteiferte, dann wieder mit ihr gefetzlich teilte, auch leicht in eigentliche Skulptur überging, und alle denkbaren Ziermotive auf jeder Stufe des Idealen oder Wirklichen farbig, weiß oder golden herzauberte.“

Die Innendekoration der *Villa Madama* bei Rom und des *Palazzo del Té* bei Mantua bezeichnen wohl den Höhepunkt technischer Vollendung der Stukkaturen in jener Kunstperiode.

Mosaik.

Wieder ganz andere Bedingungen für das ornamentale Entwerfen stellt uns die Technik des Mosaiks. Die Zusammenfassung von Linien- und Flächenmustern aus durchweg kleinen Teilchen fordert beim Entwerfen gewisse Vereinfachungen der Zeichnung und bei der Ausführung gewisse praktische Kenntnisse der Farbenlehre und gute Beobachtungsgabe, d. h. einen geübten Blick für die Wirkung in der Nähe und in der Ferne. Hierbei spielt die Kontrastwirkung von Kleinteilungen (siehe Art. 76 u. 77) eine wichtige Rolle.

Die Farbtöne können durch die einzelnen Teilchen des Mosaiks in ihre Bestandteile zerlegt werden, welche erst auf der Netzhaut des Auges sich mischen und zum Gesamton verschmelzen. Daß durch diese optische Mischung von Farbtönen eine größere Leuchtkraft und Schönheit erzielt wird als durch Mischung der Farbstoffe auf der Palette, war den Malern des verflorenen Neo-Impressionismus wohl bekannt.

Ebenso haben es die byzantinischen Mosaizisten vorzüglich verstanden, mit ihren bunten Glaswürfelchen eine unvergleichlich schimmernde Farbenpracht hervorzuzaubern, wobei ihnen der muschelige Bruch des Glases noch zuzutatten kam. Wie viele Tausende von Italienreisenden begeistern sich noch heutigentags an dem Farbensauber des Innenraumes von *San Marco* in Venedig. Die monumentale Ruhe der älteren Mosaiken beruht großenteils auf ihrer teppichartigen, flächenhaften Behandlung in Zeichnung und Farbe; sie besitzen eine tiefe Leuchtkraft und eine lebhaft Farbigkeit, ohne in schreiende Buntheit zu verfallen.

Leider kann man nicht das gleiche von den neueren Glasmosaiken in *San Marco* behaupten, welche nach Bildern von *Vivarini*, *Tizian* und späteren Künstlern möglichst getreu kopiert, also nicht in den Charakter der Flächendekoration überfetzt wurden. Gerade dadurch, daß sie in großen Farbenflächen mit plattischen Licht- und Schatteneffekten eine perspektivische gemäldeartige Wirkung anstreben, fallen sie aus der Rolle der flächenhaften Wandbekleidung.

Vielleicht trägt auch einen Teil der Schuld daran die Herstellungsweise dieser neuen Mosaiken, durch welche sie im Atelier in größeren Flächen auf den Karton geklebt und dann erst an ihren Bestimmungsort übertragen und durch Eindringen der Rückseite in den Mörtelkitt befestigt wurden, während in früherer Zeit an der Wand und am Gewölbe selbst die einzelnen Stückchen den Umrissen des Kartons entsprechend in den weichen Putz eingesetzt wurden. Bei diesem früheren, scheinbar unbeholfeneren Verfahren konnte den örtlichen Beleuchtungsverhältnissen Rechnung getragen werden. Dabei waren allerhand Unregelmäßigkeiten und Schiefstellungen

239.
Mosaik-
ornamente.

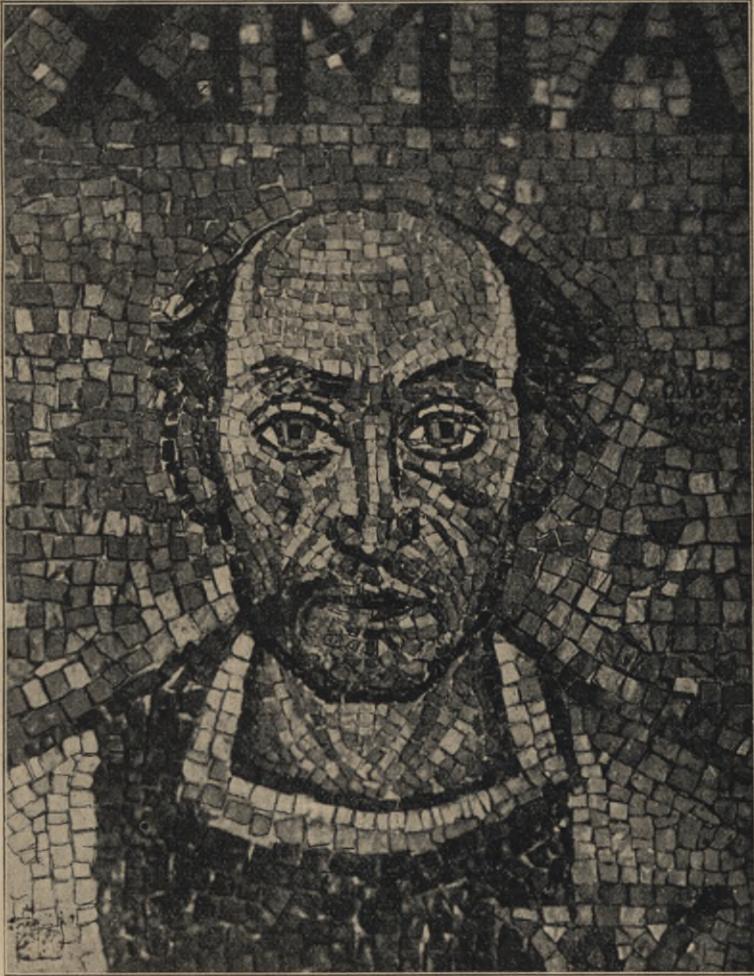
240.
Herstellung
des
Glasmosaiks.

¹⁰²) In: Geschichte der Renaissance in Italien. 4. Aufl. Stuttgart 1905.

der einzelnen Glasstückchen unvermeidlich (Abb. 240). Aber gerade durch diese Zufälligkeiten ergaben sich jene belebenden Reflexe, welche zunächst bei manchen neueren „geleckten“ Atelierausführungen leider fehlten, wodurch dann namentlich bei der Anwendung als Falsadenmalerei ein unangenehm spiegelnder, speckiger Glanz entstand¹⁰³⁾.

Doch konnten diese Schwächen der neuen Mosaikherstellung gänzlich vermieden werden, wie es seit etwa 30 Jahren die führende Firma „Vereinigte Werkstätten für

Abb. 240.



Mosaikbildnis des Erzbischofs Maximilian in San Vitale zu Ravenna.

(Byzantinisch.)

Man beachte die wirkungsvollen, auf Fernwirkung berechneten dunklen und doch nicht harten Umrißlinien des Gesichtes; ferner die belebenden Farben- und Formenunterschiede der Glaswürfelchen selbst des Hintergrundes und die werkgerechte Behandlung der Fugen, welche wie ein feines Netz alle Flächen überziehen und verbinden.

¹⁰³⁾ Die Erfahrungen über die Dauerhaftigkeit von Falsadenmosaiken in unserem Klima reichen nicht weit genug zurück, um ein sicheres Urteil zuzulassen. In Rom mußte das mittelalterliche Mosaikbild einer Madonna an der Südseite der *Araceli* im XVI. Jahrhundert durch einen steinernen Überbau vor weiterer Verwitterung geschützt werden. Ost- und Nordseite sind weit weniger gefährlich als die Wetterseiten West und Süd.

Mosaik und Glasmalerei *Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff* in Berlin-Treptow“ bewiesen hat. Durch gewissenhaftes Studium jener begeisternden Ravennatischen Mosaiken und durch gründliche künstlerische Schulung ihrer Hilfskräfte hat es die genannte Firma verstanden, diese vornehmste und zugleich dauerhafteste malerische Schmucktechnik auf die höchste Stufe der Vollendung zu erheben und selbst *Salviati* in Venedig zu überflügeln.

Nicht nur in kirchlichen Räumen übt die Mosaikkunst mit ihrer feierlichen Größe und dem Glanz der Farben einen geheimnisvollen Zauber aus, sondern vermag auch in hervorragender Weise die monumentale und festliche Wirkung profaner Bauten zu steigern. Wertvolle Anregungen gibt die illustrierte Denkschrift „Mosaik in Not; Verlag *Mänicke & Jahn*, Rudolstadt, 1921“.

Ein besonderer Wert der Mosaiken von *Puhl & Wagner* beruht auf dem wieder erreichten Reize der Zufälligkeiten in frischer Handarbeit. Gerade darin besteht eine wesentliche Aufgabe des Künstlers, den Zufall als Mitarbeiter sich dienstbar zu machen.

Bei dem Setzen der Mosaiken an Ort und Stelle kam man von selbst darauf, scharfe Mauerkanten und Gewölbegräte abzuschlagen und abzurunden, um die musivische Bekleidung in ununterbrochenem Zusammenhang — wie eine einheitliche Haut — über die verschiedenen Flächenelemente ziehen zu können. Wie leicht einzusehen ist, lassen sich an rechtwinkligen Kanten die Mosaikwürfelchen nicht befestigen. Die Gurtbogenkanten, Stichkappen- und Kreuzgewölbegräte der mosaizierten Gewölbe der *Hagia Sofia* in Konstantinopel, der frühchristlichen Bauten von Rom, Ravenna, der Markuskirche in Venedig usw. sind durchweg abgerundet und geben an diesen Stellen weiche Reflexwirkungen.

Die wundervollen Mosaiken der römischen Kirchen sind farbig veröffentlicht in *Roffi, G. B. de, Mosaici cristiani*, Rom 1872—99.

Ausführliche Beschreibung des neuen, von *Salviati* erfundenen Verfahrens und einige geschichtliche Angaben finden sich in Teil III, Band 3, Heft 3 (Abschn. 3, Abt. III, A, Kap. 10) dieses „Handbuches“, wo auch die wetterbeständige Glasmalerei von *C. Ule* beschrieben ist. *Ule* hat außerdem interessante Deckenornamente durch teilweise, sparsame Verwendung von Glasmosaik im Verputz geschaffen. Vgl.: *Dekorative Kunst* 1903.

241.
Mosaik-
Fußböden.

Über die Verwendung von Marmorwürfelchen zu ornamentalen Mosaikfußböden ist in Teil III, Band 3, Heft 3 dieses „Handbuches“ ein geschichtlicher Überblick gegeben und das Wesentliche der Herstellung beschrieben. Selbstverständlich muß beim Entwerfen eines Fußboden-Mosaikmusters auf die Zusammenfassung aus kleinen Steinchen Rücksicht genommen werden.

Ein künstlerisch wertvolles Bindemittel der dunklen und hellen Flächen eines Mosaiks besteht in der neutralen Farbe der alle Teile überziehenden Fugen, wodurch die größeren Farbgegensätze harmonisch verbunden werden können (Abb. 240 bis 242).

Gewissenhafte Wiedergaben antiker Mosaikfußböden finden sich in: *Wilmowski, v.*, Römische Mosaiken aus Trier und dessen Umgebung. Trier 1888 — ebenso in *Wilmowski, v.*, Die römische Villa zu Nennig und ihr Mosaik. Bonn 1864 — ferner in vielen anderen Veröffentlichungen römischer frühchristlicher und byzantinischer Bauwerke, z. B. in *Colažanti, A., L'Art byzantin en Italie*. Paris und Mailand 1912.

Über die stilistischen Grundforderungen siehe Abschn. 2, Kap. 1.

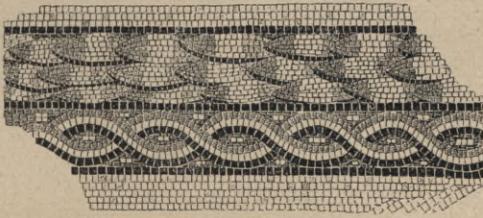
Die Nachahmungen römischer Fußbodenmosaik in gebrannten Tonplatten — z. B. in den sonst so schönen und dauerhaften Arbeiten von *Villeroy & Boch* zu Merzig — sind stilistisch nicht befriedigend. Es ist unbedingt erforderlich, den Charakter der Plättchen künstlerisch selbständig zu entwickeln, ebenso die Rippung der Plättchen,

welche gegen das Ausgleiten vorgefehen wird, der Herstellungsweise entsprechend anzuordnen.

Auch bei einfachen Pflasterarbeiten lassen sich durch Farbenunterschiede der Pflasterwürfel ansprechende Linien- und Flächenmuster erzielen, welche man als ein grobes Mosaik bezeichnen könnte. Jedoch nur in besonderen Ausnahmefällen ist ein reicheres Muster in dem Pflaster eines Platzes oder einer Straße gerechtfertigt.

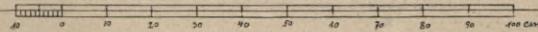
242.
Pflasterungs-
Ornamente.

Abb. 241.



- WEISS
- ▨ GELB
- ▩ ROTGELB
- BRAUN
- ▧ HELLBLAU
- ▦ DUNKELBLAU

Abb. 242.



Von einem römischen Fußboden aus der Villa d' Italica bei Sevilla¹⁰⁴⁾.

Man beachte die hellen Fugen im dunklen Ornament und die dunklen Fugen im hellen Ornament. Die Farbe des Fugenkittes ist ein mittleres Grau, welches wie ein einheitliches Netz die helleren und dunkleren Teile überzieht und dadurch zu ihrem Zusammenstimmen beiträgt.

Michelangelos vornehmer trapezförmiger Kapitolsplatz in Rom zeigt ein Fußbodenmuster mit strahlenförmiger Teilung und großer zusammenfassender Ellipse, in deren Mitte das Reiterstandbild Marc Aurels steht.

Der Markusplatz, der „Saal von Venedig“, auf dem kein Wagen verkehrt, ist mit großen Marmorplatten belegt, welche in hell und dunkel ein schlichtes geometrisches Linienornament bilden und zusammen mit den umrahmenden Bogenhallen und Marmorfassaden und mit dem Himmelsgewölbe darüber in der Tat einen faalartigen Eindruck hervorrufen.

¹⁰⁴⁾ Nach: LABORDE, A. L. DE. *Description d'un pavé en mosaïque découvert dans l'ancienne ville d'Italica etc.* Paris 1802.

In dem alten Pflaster des ehrwürdigen Marktplatzes zu Goslar laufen von dem romanischen runden Adlerbrunnen in der Mitte Strahlen aus größeren schräggestellten Granitwürfeln nach allen Seiten hin; die Flächen dazwischen sind mit schmälereu ungleichen Steinen gruppenweise in Ährenverband ohne ängstliche mühsame Künftelei rein handwerksgerecht gepflastert. Ebenso der Schulhofplatz zu Goslar.

In dem aus rundlichen Etschkiefeln hergestellten Pflaster des Vorplatzes vor der Pfarrkirche zu Kortsch im Vintschgau (Abb. 243) sind in einfachen Linien aus helleren Etschkiefeln die große Form des lateinischen Kreuzes und die Zeichen IHS und MARIA mosaikähnlich gepflastert: Volkstümliche Handwerkskunst.

Im allgemeinen werden die Pflasterflächen von Straßen und Plätzen möglichst ruhig zu halten sein, da es nicht ihre Aufgabe sein kann, unseren Blick nach unten zu ziehen.

Kunstverglafungen.

Ein sehr starker — vielleicht der stärkste — Einfluß, welchen die Formen- und Farbgebung durch die Eigenart des Werkstoffes und der Herstellung erfährt, wird auf das ornamentale Entwerfen von Kunstverglafungen und Glasmalereien ausgeübt.

Selbst mit den besten Diamantwerkzeugen lassen sich gewisse Formen, z. B. längere Spiralfreifen usw., in Glas nur mit unfäglicher Mühe oder überhaupt nicht schneiden. Dazu kommt die eigenartige Verbindung aller Glasstücke durch die Verbleiungen, worauf im Entwurfe Rücklicht zu nehmen ist. Ferner sind zur Befestigung größerer Flächen von Bleiverglafungen stärkere und feinere Windeisen erforderlich, deren Form und Lage im Zusammenhang mit dem Gesamtentwurfe ins Auge gefaßt werden muß.

Außerdem greifen in einem Glasbilde die leuchtenden Farben des durchfallenden Lichtes viel weiter über die Grenzen der einzelnen Farbenflächen, als dies bei dem auf dem Kartonentwurf auffallenden und von ihm reflektierten Lichte der Fall ist. Der schönste farbige Entwurf, der sorgfältigste Karton für Kunstverglafung kann bei der Ausführung vollständig verpufft werden, wenn er in die Hände eines Stümpers fällt, oder wenn die erforderlichen zarten Nüancen der farbigen Gläser nicht zur Verfügung stehen. Auf die richtige Wahl der farbigen Gläser, auf eine gute Wahl der Glaschnittlinien, auf eine geschickte Verbleiung und auf eine gute Anordnung der Windeisen kommt außerordentlich viel an.

Der Anfänger wird stets geneigt sein, auch für größere einheitliche Flächen zu bunte Farben zu wählen, während er dagegen bei den interessanten Kleinteilungen, welche wirklich lebhaft, feurige „Drucker“ vertragen, oft zu ängstlich ist.

Die großen Errungenschaften der modernen Glasmalerei und Kunstverglafung verdanken wir in erster Linie den Amerikanern. Ihnen kam es zuftatten, daß sie sich nicht auf die Nachahmung von romanischen und gotischen Kirchenfenstern oder von Renaissancefcheiben verlegten und beschränkten, sondern daß sie sich die Herstellung möglichst reizvoller Gläser in den mannigfaltigsten Farben und Tönungen angelegen sein ließen, und daß sie den Reiz ihrer neuen Opaleszent- und Faltengläser im Geschmacke unserer Zeit zu selbständigen Wirkungen auszunutzen bestrebt waren, namentlich auch für die Zwecke neuer Wohnräume.

Abb. 243.

Pflasterung vor der Kirche zu Kortsch a. Etsch, Süd-Tirol
← ca 3 m →



J. Pfleger 12. 4. 1911.
Die Zeichnung aus weissen, der Grund aus grauen Etsch-Kieseln.

Die Schönheit des durchfallenden Lichtes, die Eigenart des Glaschnittes und der verschieden starken Verbleitungstreifen bilden im Verein mit dem praktischen Sinn und mit dem nach Selbständigkeit strebenden Geschmack des Amerikaners die Grundlagen für das Entwerfen und Ausführen von Glasgemälden.

Abb. 244.



Kunstverglasung nach einem Entwurf von O. Eckmann¹⁰⁵⁾.

Ein Beispiel für die künstlerische Ausnutzung der Eigenart des Materials und der Herstellungsweise finden wir in obiger Kunstverglasung aus Opaleszentglas. Zur Zeichnung der Äste, Blatt- und Beerenstiele ist gleich die Verbleitung benutzt, und zwar in verschieden starken Bleistreifen. Das Licht- und Farbenpiel auf den Blättern und Früchten ist nicht durch Aufmalen erzielt, sondern durch richtige Wahl der in verschiedener Farbentiefe wirkenden „Faltengläser“. Ebenso ist für die Belebung des Hintergrundes der Reiz des in weißen und bläulichen Tönen spielenden Opaleszentglases verwendet, wodurch eine Wirkung entsteht ähnlich der eines leichtbewölkten Himmels mit wenig durchschimmernden blauen Stellen. Selbstverständlich kann der unbeschreibliche Farbenszauber des durchfallenden Lichtes in unserer Abbildung nicht wiedergegeben werden. — Man beachte noch in der ausschnittartigen Zeichnung den Einfluß der japanischen Holzschnitte.

Sind es nicht im wesentlichen dieselben stilistischen Grundlagen, auf welchen die Meister der herrlichen mittelalterlichen Glasmalereien fußten?

Das schillernde Farbenspiel des Opaleszentglases und der natürlichen Schattierungen des ungleich dicken Faltenglases lassen sich nicht mit Worten beschreiben. Der Ehrgeiz der modernen Glasmaler oder richtiger gesagt „Verglasungskünstler“ besteht darin, die gegebenen Reize des Materials und der Technik nach Kräften auszunutzen und womöglich ohne jeden Strich von Malerei selbst landschaftliche und figürliche Kompositionen in flächenhafter Stilifizierung durchzuführen. Es ergibt sich daraus eine Art von durchsichtigem oder durchscheinendem Glasmosaik in Bleifassung, ähnlich wie es die frühmittelalterliche Glasmalerei war, jetzt nur mit geringerer Anwendung von Schwarzlot. Durch geschickte Wahl und verschiedene Stärke der Verbleitungslinien wird die Zeichnung der Umriffe und der Zwischenteilungen, wie Falten, Zweige, Wolkengruppen, herausgearbeitet (Abb. 244). Natürlich in plakartartiger Vereinfachung! Um so wichtiger ist es, die kontrastierenden Lokalfarben richtig zu wählen.

Je einfacher die Mittel sind, mit denen sich eine starke stimmungsvolle Wirkung erzielen läßt, um so willkommener müssen sie dem entwerfenden und ausführenden Künstler sein.

Veröffentlichungen neuer Glasmalereien sind in allen Kunstgewerbezeitschriften zerstreut. Als geeignetes Sammelwerk ist zu nennen: Meisterwerke der deutschen Glasmalerei. Herausgegeben vom Badischen Kunstgewerbe-Verein aus Anlaß der deutschen Glasmalerei-Ausstellung 1901. Leipzig 1903.

Eine feste Grundlage der technischen Herstellung, der optischen und ästhetischen Wirkung

¹⁰⁵⁾ Nach: Dekorative Kunst, Darmstadt.

und der geschichtlichen Entwicklung der mittelalterlichen Glasmalerei ist mit vorzüglichen Zeichnungen gegeben von *Viollet-le-Duc* in: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française etc.*, Bd. IX. Paris 1868. S. 273 bis 462: Artikel „Vitrail“. Diese Abhandlung ist in mancher Beziehung ergänzt und mit Abbildungen versehen von *Hajak* in Teil II, Band 4, Heft 4, S. 161 bis 208 (Einzelheiten des Kirchenbaues) dieses „Handbuches“.

Farbige Aufnahmen sind veröffentlicht in: *Schäfer, C. u. A. Roßteufcher*, Ornamentale Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance. Berlin 1888. — Besonders künstlerisch wertvoll darin sind die mit geringen Farbennüancen fast nur grau in grau ausgeführten ornamentalen Glasmalereien der frühesten Periode.

Die stilistischen Forderungen der Kunstverglasungen hinsichtlich des Zweckes und der Flächenwirkung sind bereits in Art. 140 u. 170 nebst Abb. 182 erörtert.

244.
Mosaik-
Verglasungen
mit
Doppelwirkung.

Eine besondere Art von Glasmalerei und Kunstverglasung, die nicht nur im durchfallenden, sondern auch im auffallenden Lichte eine künstlerische Wirkung erzielen läßt, wurde von der Deutschen Glasmosaik-Gesellschaft *Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorf, Treptow-Berlin*, erfunden und eingeführt (Abb. 245). Diese neuartige Doppelwirkung beruht auf der Verwendung von Gold und Silber, welches in äußerster Dünne zwischen zwei Glasschichten eingeschlossen ist, in Verbindung mit den bekannten Antik-, Opaleszent-, Kathedral- und Ornamentgläsern; ihre Anwendung erscheint besonders geeignet für Räume, welche nicht nur am Tage, sondern auch des Abends bei künstlicher Beleuchtung benutzt werden, wie Festfläle, Theaterfoyers, Treppenhäuser, Beleuchtungskörper, Transparente, Zifferblätter usw.

Abb. 245.



Mosaikverglasung mit Doppelwirkung.

I. In darauffallendem Licht. II. In durchfallendem Licht.

Ausgeführt von *Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorf* in *Berlin-Treptow*.

Metall.

245.
Metall-
Ornamente.

Sind Ornamente für Ausführung in Metall zu entwerfen, so ist in erster Linie der große Unterschied zwischen dem Verfahren des Gießens und demjenigen des Schmiedens, Treibens, Nietens, Walzens, Drehens, Stanzens usw. ins Auge zu fassen. Trotz der Augenfälligkeit dieser Unterschiede sind doch stilistische Mißgriffe in unserer „unechten“ Zeit nicht selten; namentlich auf dem Gebiete der fabrikmäßig hergestellten Ornamente.

So z. B. suchen die gewalzten Ziereisenprofile von *Mann/Jädt*, welche dem laufenden Meter nach geliefert werden, in ihren an und für sich schönen Ornamenten vielfach den Eindruck hervorzurufen, als ob sie freihändig mit dem Hammer und Meißel bearbeitet seien. Die Zufälligkeiten und Unregelmäßigkeiten, welche in der Handarbeit selbstverständlich und frisch wirken, erscheinen uns in maschineller Nach-

ahmung und regelmäßiger Wiederkehr gekünfelt und unecht. Vgl. das in Art. 192 bis 194 hierüber Gefagte.

Wer ornamentale Schmiedearbeiten entwerfen will, der möge vorher am Amboß des Grobschmiedes und des Kunstschlossers zusehen, wie das glühende Eisen in weichem Zustande mit Hammer, Zange und Meißel förmlich wie Wachs modelliert werden kann, um zu wissen, welche wirkungsvollen Formen ein Rundeisen, ein Quadrateisen, ein Flacheisen usw. bequem „hergibt“, um ferner zu wissen, welche Verbindungsformen durch Nieten, Anschweißen, Durchstecken, Abspalten, gabelförmiges Zerteilen, Binden, Verschrauben, Überschieben, Herumschlingen usw. leicht möglich sind (Abb. 246 bis 249).

246.
Schmiedeeiserne
Ornamente.

Abb. 246.



Beispiel einiger Verbindungsarten von schmiedeeisernen Formen.

Zu Art. 246.

Verschiedenheiten in der Formgebung besitzen jene Schmiedearbeiten doch einen gemeinsamen Stil, nämlich den einheitlichen Stil einer materialechten Behandlungsweise, welche nur durch vollkommene Beherrschung des Handwerks möglich war: einen einheitlichen „Materialstil“. Die erstaunliche Meisterchaft des gediegenen Waffenschmiedens, die äußerst schwierige Kunst, eine Ritterrüstung aus Eisen zu treiben, kam allen übrigen Schmiedearbeiten, wie Gittern, Türbeschlägen, Geräten usw., zufluten.

Beim Entwerfen von schmiedeeisernen Gittern besteht eine ästhetische Gefahr darin, daß durch zu viele dünne Schnörkel usw. ein unklares Liniengewirre sich bildet (Abb. 33). Deshalb ist es hier besonders wichtig, eine übermäßige Unruhe der Zeichnung zu vermeiden, sei es durch Zusammenfassen des Linienreichtums in einfache Grundformen (vgl. Abb. 78) oder durch deutliche mehrfache Wiederholung

Am sichersten wird natürlich ein tüchtiger Schmiede- oder Schlossermeister beurteilen können, welchen Eindruck ein Rundeisen und ein Quadrateisen, ein normal- und ein diagonalstehendes Viereckeseisen, ein flach- und ein tiefelegtes Rechteckprofil von bestimmten Abmessungen usw. hervorruft, namentlich im Vergleich mit der Werkzeichnung, welche der Ausführung zugrunde liegt und welche sehr leicht gerade hinsichtlich der Dimensionierungen irreführt; ein Gitter aus Rundeisen sieht in der Ausführung stets dünner aus als in der Zeichnung, während bei Viereckeseisen das Umgekehrte eintritt.

Es ist erstaunlich, wie mit denselben einfachen Mitteln, mit Hitze und Hammer, die Schlosser und Schmiede von der romanischen und gotischen Epoche bis zum Rokoko- und Biedermeierstil den künstlerischen Anforderungen, dem Formwillen ihrer Zeit in vollendeter Meisterchaft gerecht zu werden und die üblichen Modelformen in ihren Werkstoff und in ihre Handwerkskunst zu überfetzen verstanden.

Trotz der ungeheuren Geschmacks- und Stilwandlungen vom XI. bis zum Anfang des XIX. Jahrhunderts, trotz der größten

derselben Formen in rhythmischer Reihung (Abb. 248 u. 249) oder durch den Kontrast von einfachem Gitter aus Parallellinien und reichem Schnörkelwerk (vgl. Abb. 34, 79 u. 149) usw.

Beim Studium der Meisterwerke alter Schmiedekunst folgte der Architekt in erster Linie die zweckliche und handwerkliche Seite, die Abmessungen der Eifenteile und ihrer Abstände und ihre künstlerische Wirkung ins Auge fassen. Wir sehen es jenen Werken an, daß die alten Schmiedemeister ihren ganzen Stolz

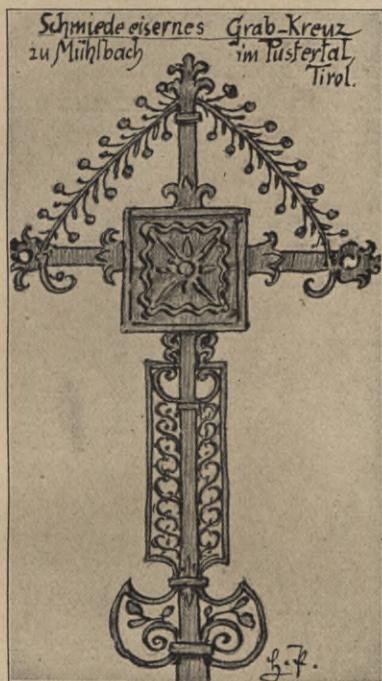
Abb. 247.



Schmiedeeiserne Ornamente.

Der Einfluß der Materialbehandlung auf die ornamentale Formgebung ist an diesen italienischen Schmiedearbeiten des XV. Jahrhunderts besonders augenfällig. Man sieht ihnen förmlich noch den Hammer Schlag und den Meißelhieb, sozusagen ihre Entstehungsgeschichte, an. Die Hauptformen sind mit dem Hammer aus starkem Vierkanteisen geschmiedet, und die Einzelornamente wurden dann mit dem Breit-, Spitz- und Rundmeißel in das immer wieder zur hellen Rotglut erhitzte Eisen eingehauen. Nachträgliches Feilen wurde gänzlich vermieden und gerade dadurch die Friße und der Reiz der Handarbeit gewahrt. Auch die schraubenförmigen Windungen, wie in obiger Abbildung, lassen sich bei Weißglut des Eisens bequem herstellen.

Abb. 248.



Der Schaft des Kreuzes ist zu beiden Seiten von einem bandartigen Ornament begleitet, welches unten zu einem Fuße sich verbreitert. Das gemalte „Tafel“ mit seinem verschleißbaren „Blechtür“ auf der Kreuzung steht als quadratische Fläche in einem klaren Kontrast zum Linienwerk des Ornaments. Die beiden von oben herabhängenden Zweige bilden einen passenden Schmuck und verraten durch die regelmäßige Reihung der Beeren und den rhythmischen Wechsel mit kleinen Blättchen bei aller Schlichtheit einen ornamentalen Sinn, ja eine gewisse poetische Auffassung des „Bauernschmiedes“.

Die Friedhöfe der Tiroler Dörfer bewahren noch heute einen reichen Schatz von solchen anspruchslosen und doch so ansprechenden, liebevoll geschmiedeten und bemalten alten Grabkreuzen. Aber auch hier droht die Gefahr, daß der Sinn für diese alte Volkskunst verloren geht, daß die „neuen“ gußeisernen Kreuzfixe oder die aufdringlichen kalten weißen Marmorkreuze allenthalben ihren Einzug halten und daß die kunstvollen Schmiedearbeiten zum „alten Eisen“ geworfen oder in Museen kaltgestellt werden, herausgerissen aus dem Blumen Schmuck des Grabhügels, losgelöst von den Beziehungen zu den Angehörigen: alsdann ein totes Ding, nicht mehr ein lebensvolles, beziehungsreiches Ornament.

darein setzten, selbst bescheidene Aufgaben durch „liebvolle“ Behandlung, durch die Kunst ihres Handwerkes auf das zweckmäßigste und schönste auszuführen. Das einfachste Beschläge eines Frachtwagens, einer Tür, eines Kellerfenstergitters wurde dadurch geadelt.

Das „Handbuch der Schmiedekunst“ von F. S. Meyer (Leipzig 1888) enthält die wichtigsten Punkte über die Beschaffenheit des Eisens, über Werkzeuge und Bearbeitung, eine Übersicht der geschichtlichen Entwicklung der Kunstschmiedetechnik und ihrer Anwendungsgebiete.

Über schmiedeeiserne Gitter und Geländer siehe auch Teil III, Band II, Heft 2 dieses „Handbuches“. Wertvolle Angaben in *Viollet-le-Duc* (a. a. O., Band VI, Artikel „Grillage“ und „Grille“).

Schöne Abbildungen in: *Albert, J.*, Deutsche Schmiedearbeiten aus fünf Jahrhunderten, München 1896. Desgleichen in: *Oberhänsly*, Schweizerische Kunstschmiedearbeiten. (Zürich und Stuttgart.)

Eine reiche Sammlung von Photographien der schönsten österreichischen Gitter hat *J. Wlha* in Wien aufgenommen.

Die „Geschichte der Metallkunst“ von *H. Lüer & M. Creutz* (Stuttgart 1904) enthält im I. Bande eine gute Abhandlung über die Schmiedeeisenkunst mit Anhang Gußeisenkunst und viele Abbildungen der besten Schmiedearbeiten.

Vortreffliche Aufnahmen in Lichtdruck sind enthalten in: *Roeper, A. und Boesch, H.*, Geschmiedete Gitter des 16. bis 18. Jahrhunderts aus Süddeutschland. Leipzig 1909.

Neuere Kunstschmiedearbeiten sind in den Kunstgewerbezeitschriften veröffentlicht. Ihr künstlerischer Wert ist ein sehr verschiedener, von den Stilwidrigkeiten und Auswüchsen einer affektierten Modelaune bis zu vollendeter Stileinheit in eigenartigem neuzeitlichem Geschmack. Erste Voraussetzung für eine gerechte Beurteilung der „modernen“ Arbeiten ist ein festes Gefühl für werktstoffgerechte Behandlung.

Als ein mißglückter Versuch von Ornamenten aus gewalztem Profilleisen sei hier in Abb. 250 ein Teilstück von der Ehrentreppe des großen, zur Weltausstellung in Paris 1900 errichteten Kunstpalastes gezeigt. Dieses Prunkstück der Schmiedekunst wurde von vielen als das endlich erreichte Ideal des neuen Eisentils, des von den Modernen sehnsüchtig erwarteten Stils unserer Zeit, besonders wohl deswegen so gefeiert, weil hier die ornamentalen Linienzüge nicht aus den bisher üblichen Formen des Rundstabes und des Vierkant-eisens, sondern aus den neuen gewalzten Winkel-, T- und U-Eisenprofilen hergestellt

247.
Veröffentlichun-
gen über
Schmiedekunst.

248.
Neuer Eisentil.

wurden. Im Grunde sind es aber doch noch die ornamentalen Gedanken der alten Zeit, nur in einer mehr gekünstelten Aufmachung und gerade deshalb ohne Einfluß auf die Stilbildung.

Viel bedeutender sind auf diesem Gebiet jene großzügigen, eisernen Hallenbauten, z. B. der Bahnhöfe zu Frankfurt a. M., Köln, Dresden, Hamburg usw., deren Linienreiz auf guten Raumprofilen und günstiger Verteilung und Zusammenfassung der

Abb. 249.



Schmiedeeisernes Gitter mit farbiger Bemalung¹⁰⁶⁾.

(Französische oder deutsche Arbeit des XVI. Jahrhunderts.)

Jetzt im South Kensington-Museum zu London.

Besonders schön wirkt in dieser Komposition der Kontrast der breiten, klar stilisierten Blattgruppen des Mittelfeldes mit den graziösen langblättrigen Ranken des schmalen Rahmens.

Rahmenbreite = $\frac{1}{4}$ bis $\frac{1}{3}$ der Feldbreite.

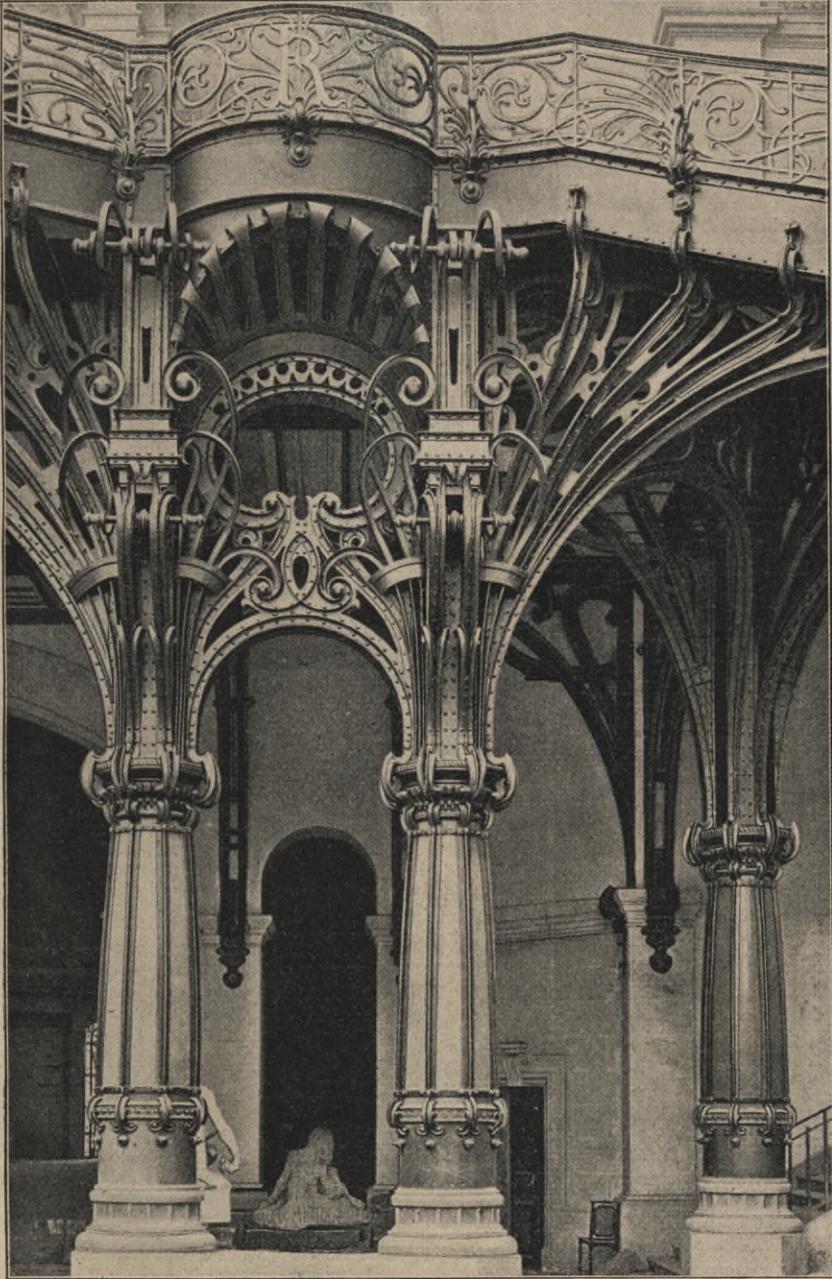
Den Blättern und Blumen liegen als Motive die Rose und die Nelke zugrunde, welche aber werkstoffgemäß frei übersetzt sind in vollendeter handwerklicher Meisterschaft des Schmiedens.

Man beachte, wie das Rundstabeisen zu breiten, dünnen Blättern ausgehämmert, wie das Zusammenerschweißen, das Vernieten und das Umlegen von verbindenden Bändern überall zu künstlerischer Wirkung ausgenutzt ist!

Durch Farbe und sparsame Vergoldung noch eindrucksvoller in der Gesamtwirkung.

¹⁰⁶⁾ Teilweise ergänzte Wiedergabe nach: *The Studio* 1895.

Abb. 250.



Ornamente aus gewalztem Profileisen¹⁰⁷⁾.

Von der Ehrentreppe des zur Weltausstellung 1900 errichteten großen Kunstpalastes in Paris. Überladung mit zwecklosen, gekünstelten Schnörkeln aus Profileisen; dazu eine unglückliche Höhenteilung: die Säulen und Bogenfelder sind in ihren Höhenabmessungen zu gleichwertig.

Zu Art. 248.

¹⁰⁷⁾ Nach: *Moniteur des arch.* 1900, Pl. 57.

einzelnen Konstruktionssteile beruht, mit möglichster Hinweglassung von kleinlichen Ornamenten und unnötigen Zutaten, welche den Blick verwirren, anstatt ihn zu beruhigen. Und die Beruhigung des Blickes erscheint in dem Liniengewirr der Eiskonstruktionen besonders notwendig. Man vergleiche die zierlichen, aber unruhigen und kleinlichen Gitter unter der Decke der Börse zu Antwerpen (in Abb. 33), deren dünne Rundstabspiralen vom Deckenlicht zum Teil ganz „gefressen“ werden.

Es ist für den Architekten von größter Wichtigkeit, sich immer wieder klar zu machen, daß nicht jedes Ornament an jeder Stelle schmückt und daß es in vielen Fällen besser ist, auf ein Ornament ganz zu verzichten, als die Gesamtwirkung zu beunruhigen. Um so mehr wird sich das Auge über den rechten Schmuck am rechten Ort freuen.

Neuerdings ist die alte dankbare Kunst des Treibens von Kupfer-, Messing-, Bronze und Eisenblech mit oder ohne Durchbrechung des ornamentalen Hintergrundes wieder mehr in Aufnahme gekommen. Über die Verteilung von Zeichnung und Hintergrund siehe Art. 184 u. 185. Ein schönes Beispiel aus alter Zeit ist in Abb. 203 dargestellt. Neuere Ausführungen im Münchener Justizpalast zeigen Abb. 51 bis 53. Ausgedehnte Anwendung finden die durchbrochenen Blecharbeiten an Kronleuchtern und in den Verkleidungen der Heizkörper von Sammelheizungen.

Für einfachere Zwecke genügen die maschinell „ge-
lochtes Bleche“, welche z. B. von den Firmen *Hajis & Hahn* in Stuttgart oder von der Maschinenbauanstalt *Humboldt* in Kalk bei Köln a. Rh. mit ornamentalen Mustern hergestellt werden.

Für die Stilifizierung von getriebenen und durchlochtem Messing- und Kupferblechen gilt Ähnliches (Abb. 251).

Der Relieffstil der getriebenen Metallarbeiten ist weder an den Charakter des plattenartigen Steinreliefs, noch des aufgetragenen Stuckreliefs gebunden, sondern ergibt sich durch das Hervortreiben der Form und das Zurücktreiben des Hintergrundes als eine Art Verbindung von jenen zwei Relieffstilen. (Siehe Abb. 118.)

Über ornamentale Blecheindeckung gibt Abb. 252 mit den beigefügten Bemerkungen einigen Aufschluß.

Bezüglich der farbigen Behandlung von Eisen vgl. das in Art. 89 Gefagte. Zur Ergänzung diene noch Abb. 253.

Durch Nagelung mit Eisen- oder Bronzenägeln haben die Orientalen an ihren Geräten schöne ornamentale Wirkungen erzielt. Eine monumentale Anwendung der Nagelung an einer Palafttür der italienischen Renaissance ist in Abb. 254 gegeben. Auch in Deutschland ist der breitgeschmiedete Nagelkopf gern zum Schmuck der aufgedoppelten Haustüren verwendet worden.

Der künstlerische Eisenguß hatte sich im 18. Jahrhundert zu höchster Vollendung entwickelt — man denke an die prachtvollen gußeisernen Kaminplatten, Öfen usw. — und bis zur Biedermeierzeit, also fast bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, stilistisch auf ziemlich gleicher Höhe gehalten, bis dann in der allgemeinen Stilverwirrung auch das Gefühl für die materialgemäße Behandlung gußeiserner Arbeiten

249.
Getriebene und
durchbrochene
Bleche.

250.
Nagelungs-
Ornamente.

251.
Gußeiserne
Ornamente.

Abb. 251.



WINDFAHNE AUS
DURCHBROCHENEM
KUPFERBLECH. —
WEIDEN (BAIERN).
18. V. 1894. G. Pfeiffer

Anwendung von durchlochtem Blech an einer Windfahne mit heraldischem Ornament; war ursprünglich jedenfalls bemalt.

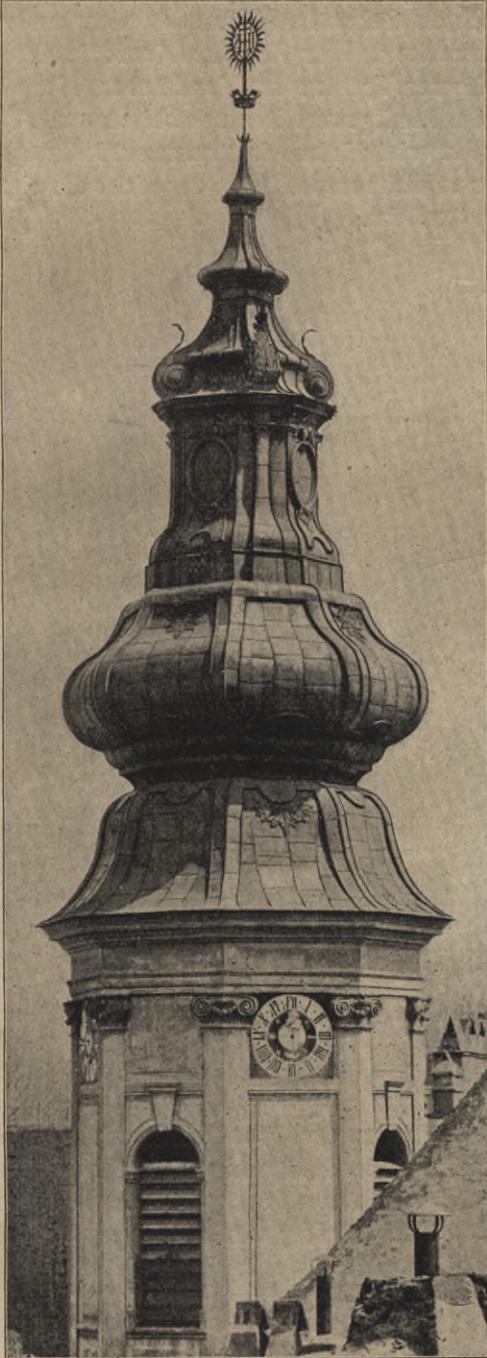


Abb. 252.

*Werkstoffgemäße
und zugleich schmückende
Behandlung
einer Blecheindeckung.*

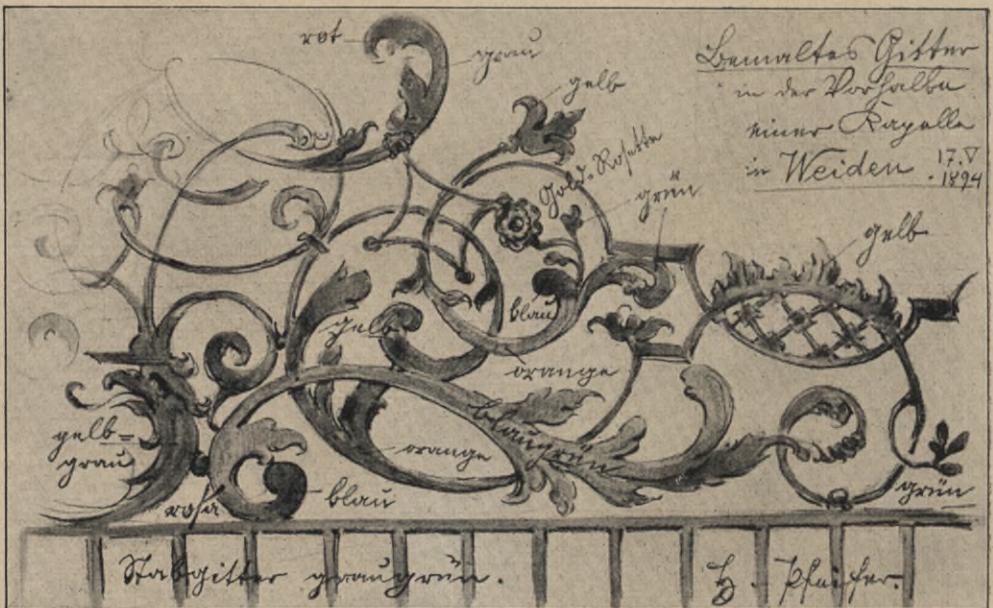
*Kirchturm von Sankt Anna in Wien¹⁰⁸⁾
(um 1700).*

Der Umriß des barocken Turmhelmes wirkt mit den weichen Linien seiner Ausbauchungen und Einziehungen, welche an die Formen der damals beliebten chinesischen Vasen anklingen, selbst schon ornamental. Der Reiz des Profiles wird noch mehr hervorgehoben durch die breiten, aber flachen Streifen auf den Gratlinien. Besonders wirkungsvoll ist die handwerksgerechte Behandlung der Blecheindeckung gelungen durch die leichte Erhöhung der Falze, welche neben dem wechselnden Farbenspiel der einzelnen Kupfertafeln wesentlich zur strukturgemäßen Belebung und zur maßstäblichen Größenwirkung der blechgedeckten Flächen beitragen. So konnte mit geringen Zutaten von aufgelegten Ornamenten ein reicher lebendiger Eindruck erzielt werden. Werkgerecht sind auch die aus Kupferblech geschnittenen und getriebenen Akanthusblätter behandelt, welche sich leicht auf die oberen Schnörkel legen.

¹⁰⁸⁾ Nach einer Aufnahme von J. Wlha in Wien.

verloren ging. So kam es, daß man schließlich das Gußeisen selbst für die geschmacklosen, überladenen Erzeugnisse verantwortlich machte und als ein unkünstlerisches Material verachtete. Erst zu Anfang des 20. Jahrhunderts nahmen sich Künstler mit starkem Stilgefühl der werkstoffgerechten Behandlung des Gußeisens an und erweckten durch Entwürfe in dem Geschmache unserer Zeit die Kunst des Eisengusses zu neuem Leben. Es sei an die gußeisernen Grabkreuze, Kandelaber, Öfen usw. von Prof. E. Pfeifer, München, oder an die kunstgewerblichen Arbeiten von Albin Müller, Darmstadt erinnert. Also nicht das Material dürfen wir verantwortlich machen für Stillosigkeit, sondern den Stümper, der es nicht zu meistern; der nicht die eigenartigen Vorzüge und Reize herauszuholen versteht.

Abb. 253.



Farbige Belegung eines geschmiedeten Gitters.

Auf die ästhetische Berechtigung der bunten Bemalung von Eisen wurde bereits im Abschn. I, Kap. 2 (Art. 88) näher eingegangen.

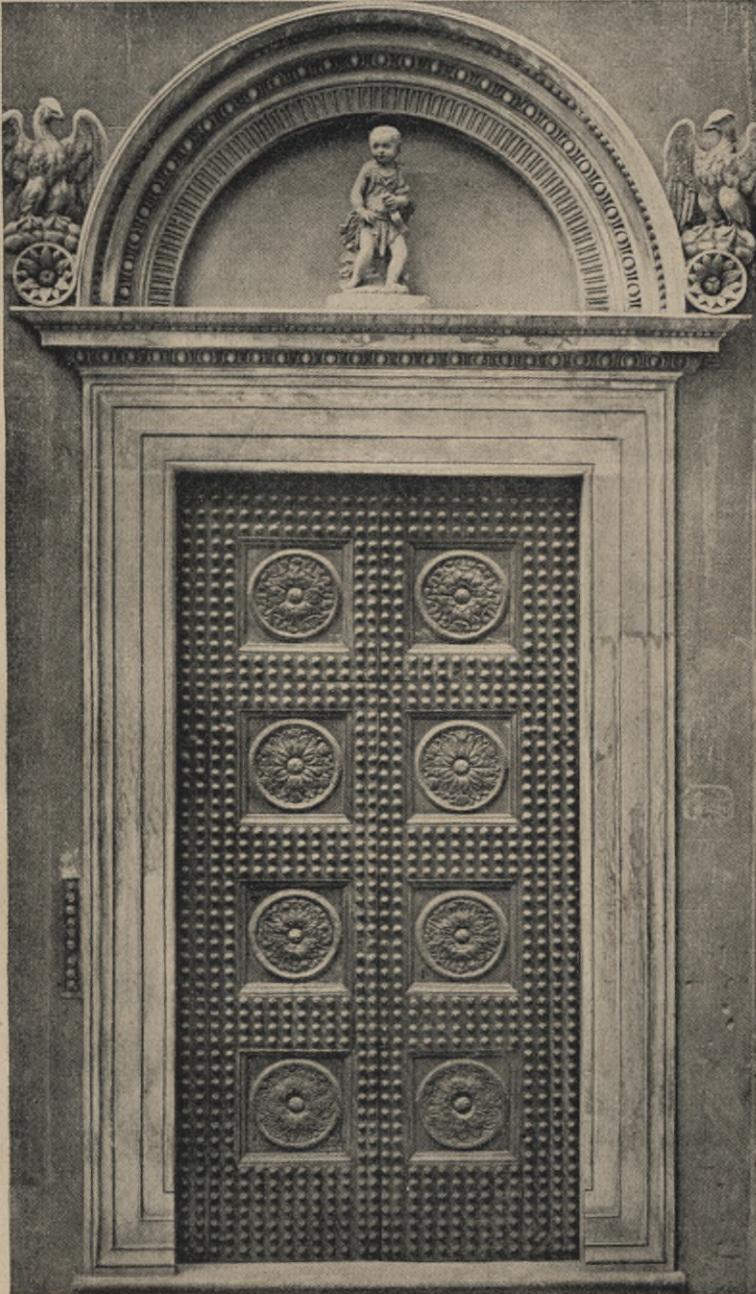
(Zu Art. 249.)

252.
Bronze-
Ornamente.

In Bronze lassen sich mannigfaltige Wirkungen des Ornaments erzielen durch Gießen, Ziselieren, Gravieren, Treiben, Drehen, Polieren, Patinieren, Vergolden usw. Die ganze Frische des Modelliertriches kann durch das Wachsausschmelzverfahren erhalten werden, während durch das Nacharbeiten von Bronzen, welche in Stückformen aus Sand gegossen sind, nicht selten die ursprüngliche „Handschrift“ des Bildhauers eine Einbuße erleidet.

Selbstverständlich erlaubt die große Festigkeit der Bronze eine viel freiere Formengebung als der Marmor. Es ist aber damit durchaus nicht gesagt, daß ein Bronzeornament unter allen Umständen freier behandelt sein muß. Vgl. das in Art. 150 über die Bronzeumrahmung der Ghiberti-Türen Gesagte. Immerhin verlangt in der Regel die dunkle Bronze mit ihren Glanzlichtern eine ganz andere, viel markigere Behandlung der Formen (Abb. 255) als der weiße carrarische Marmor.

Abb. 254.



Tür der Opera von San Giovanni zu Florenz.

(XV. Jahrhundert.)

Monumentale Übersetzung des handwerklichen Motivs der Nagelung durch Wiederholung in gesetzmäßig verteilten Reihen. Die Nagelung erinnert an die mit Eisenblech beschlagenen Torflügel von Burgen und erzielt so den Eindruck der Wucht und Festigkeit.

(Zu Art. 250.)

An mittelalterlichen Bronze-Epitaphien in Lübeck, Brügge usw. finden wir wirkungsvolle Ornamente durch farbige Einlagen von einer schwarzen, roten, grünen, blauen und weißen kittartigen Masse in vertieftem Grund (siehe Abb. 55). Die romanischen Bronzeleuchter der Kirchen und andere Geräte jener Zeit zeigen als gediegenen Farbens Schmuck bunte Emailierungen.

Leider wird die ursprünglich goldglänzende Bronze in der Atmosphäre unserer Großstädte sehr bald unansehnlich schwarz wie Gußeisen, was namentlich bei Bronzeornamenten in Verbindung mit hellem Stein nachträglich sehr störend auffällt (Abb. 256). Die schöne hellgrüne Patina der Bronze bildet sich nur sehr langsam, in

Abb. 255.



Teilstück von den äußeren Türumrahmungen des Baptisteriums zu Florenz.

Bronzeguß, jedenfalls im Wachsaußschmelzverfahren hergestellt. Man sieht es den dünnen, teilweise frei vortretenden Blättern und Bändern förmlich an, daß sie in Wachs modelliert wurden. In Steinausführung wären solche Formen geradezu unmöglich. So sehr wir die Geschicklichkeit bewundern müssen, mit welcher jene berühmten Bronzeornamente hergestellt sind, so dürfen wir doch die ästhetische Gefahr einer allzu unruhigen, krausen Wirkung nicht verkennen, wodurch die Lichter und Schatten sich zersplittern und die Körperlichkeit schädigen. Die inneren Leibungsflächen der Türen haben übrigens, wie bereits früher bei Abb. 156 u. 146 erwähnt wurde, in richtiger Erkenntnis der praktischen Forderungen des Verkehrs nur ein ganz flaches Relief erhalten.

(Zu Art. 252).



Fassadenoberteil des Mittelbaues vom Warenhause Wertheim zu Berlin.

Arch.: Messel & Altgelt.

Ungünstige Wirkung von aufgelegten Ornamenten: die dunklen Bronzeornamente zerreißen den Zusammenhang der hellen Steinarchitektur und lassen die Bogenumrahmung zu schmal und den Pfeiler links zu zerbrechlich erscheinen.

Die an sich gute Modellierung der Ornamente kommt gar nicht zur Geltung, weil das Auge nicht imstande ist, sich gleichzeitig auf die beiden zu weit auseinanderliegenden scharfen Gegensätze der ganz hellen Steinprofile und der sehr dunklen Bronzen einzustellen. Einheit des Materials und der Farbe würden hier günstiger wirken als das kostspieligere Applikationsornament. An den Erweiterungsbauten desselben Warenhauses hat Messel derartige aufgelegte Ornamente vermieden und dadurch eine bedeutend ruhigere, monumentalere Wirkung erzielt.

(Zu Art. 253.)

der Rauchluft einer modernen Großstadt überhaupt nicht mehr, höchstens an Brunnen da, wo dauernd Wasser darüberspritzt. Getriebenes Kupferblech setzt wesentlich schneller Patina an. Durch echte Vergoldung kann der fettliche Eindruck des neuen Bronzeusses dauernd erhalten werden und zwar ist die Vergoldung mit Blattgold („Turmknaufgold“) ungleich dauerhafter als die sogenannte „Feuervergoldung“.

253.
Aufgelegte
Ornamente.

Im allgemeinen ist im Monumentalbau bei der Verbindung verschiedener Baustoffe besondere Voricht geboten. Ein Beispiel: Der bekannte Bau der „Equitable“ in der Friedrichstraße zu Berlin sollte offenbar besonders prunkvoll ausgebildet werden, und so erhielten denn die Granitpfeiler des Erdgeschosses einen reichen Schmuck von aufgelegten Bronzeweigen in naturalistischer, durchbrochener Arbeit. Der Eindruck ist kein glücklicher, namentlich kein monumentaler, da das Ornament nicht mit der Architektur verwächst; es wirkt wie eine Gelegenheitsdekoration, welche man jetzt, nachdem sie schwarz geworden ist, am liebsten wegnehmen möchte.

Die gleiche Empfindung haben wir in der Regel, wenn wir einen naturalistischen Lorbeerkranz mit obligater Schleife in Bronzeuß am Steinpostament eines Standbildes angebracht sehen, wie zufällig hingelegt und schlecht geworden!

In der Monumentalkunst ist Materialeinheit von größter Bedeutung.

Vergleiche auch die störende, zerfchneidende Wirkung der dunkeln Bronze zwischen den hellen Steinflächen am ersten Bau des bekannten Warenhauses *Wertheim* in Berlin (Abb. 256).

Anders verhält es sich z. B. mit dem kunstvollen schmiedeeisernen Beschlag einer Holztür: die feste Verbindung von Holz und notwendigen Eisenteilen tritt hier durch die sichtbaren Bolzen, Nagelköpfe und Klammern augenfällig in die Erscheinung, wirkt somit als konstruktive Notwendigkeit ganz selbstverständlich. Daselbe gilt von den kunstgeschmiedeten Ankern an Fassaden usw.

Am einheitlichsten können aufgelegte Ornamente mit dem Hintergrunde verwachsen, wenn sie aus demselben Stoff bestehen, z. B. in den Applikationsstickereien oder in den auf Holz aufgelegten Laubfägearbeiten¹⁰⁹⁾, doch ist bei letzteren große Voricht geboten.

254.
Bleiuß-
Ornamente.

In Blei gegoffene Ornamente sind heute selten in Anwendung, wahrscheinlich wegen der Weichheit dieses Metalles. Und doch können sie an Stellen, welche vor Stößen geschützt sind, einen dauerhaften, nicht allzu kostspieligen Schmuck abgeben, der in dem „bleigrauen“ bis schwärzlichen Ton mit teilweiser Vergoldung gut verwendbar ist, z. B. für Giebelbekrönungen neben Bleidachung, für eingesezte Reliefs an Zifferblättern von Wand- und Turmuhren usw. Der berühmte mittelalterliche Brunnen auf dem Altstadtmarkt zu Braunschweig ist nicht in Bronze, sondern in Blei gegoffen. Ebenso die schönen Barockarbeiten von *R. Donner* in Wien, Salzburg, Passau; auch einige Brunnengruppen in Versailles¹¹⁰⁾.

Gemalte Ornamente.

255.
Gemalte
Ornamente.

Die größte Freiheit der ornamentalen Formen- und Farbengebung wird uns geboten durch die freihändige Malerei mit dem Pinsel. Aber gerade deswegen ist hier die Gefahr der gesetzlosen Willkür am größten. Um so notwendiger erscheint da die Selbstbeschränkung und die Einhaltung jener Grenzen, welche durch den

¹⁰⁹⁾ Vgl.: GLADBACH, a. a. O.

¹¹⁰⁾ Vgl.: LÜER, H. & M. CREUTZ. Geschichte der Metallkunst. Bd. I. Stuttgart 1904. Kap. 3.

befonderen Zweck der jeweiligen Aufgabe gezogen find. Vgl. Kap. 2 des vorliegenden Abschnittes.

Zu den wichtigsten Aufgaben des entwerfenden und ausführenden Ornamentikers gehört es, die Eigenart der verschiedenen Malweisen — Fresko-, Enkaustik-, Tempera-, Kasein-, Öl-, Aquarell-, Gualch-, Pafstell- usw. — und ihre eigenartigen Vorzüge und Nachteile, die Gefahren der Anilinfarben usw. kennenzulernen.

Mit einer monumentalen Innenarchitektur aus nicht poliertem Hauftein und Verputz werden tieffarbige, glänzende Ölgemälde schlecht harmonieren, während sie sich in polierte Vertäfelung oder in vergoldete Umrahmungen gut einfügen (Abb. 211). Dagegen stimmen Freskobilder schon durch ihre Herstellung auf frischem Mörtelputz als Wandgemälde besser mit strengen, nicht glänzenden Architekturen zusammen, was wir z. B. vielfach in älteren Kirchenräumen finden: Gute farbige Veröffentlichungen im untenstehenden Werke¹¹¹⁾.

Daß man im Aquarell nicht den Eindruck der Ölmalerei nachahmen soll, sondern besser tut, die Struktur des Papiere und das ungleiche Eintrocknen der Wasserfarben zu skizzenhafter Frische in der Eigenart der Aquarelltechnik auszunutzen, bedarf kaum der Erwähnung.

So hat jede Malweise ihren eigenen Stil.

Ein vortreffliches Beispiel frischer freihändiger Wandmalerei zeigt Abb. 196 in den spätgotischen Rankenornamenten eines Tiroler Treppenhauses; ebenso Abb. 67 in der Gewölbemalerei einer Dorfkirche und Abb. 257 in der pompejanischen Wandmalerei.

Unferer heutigen „exakten“ Zeit ist der Sinn für den Reiz freihändig gemalter Wand- und Deckenornamente ziemlich abhandengekommen. Die Schablonenmalerei, welche leider nicht selten zur Nachahmung freihändiger Malerei mißbraucht wird, ist an ihre Stelle getreten, soweit nicht die fabrikmäßig hergestellten Tapeten sie ersetzen. Und wie leicht könnte doch oft mit ein paar freihändigen Linien die gewünschte Belebung erzielt werden. (Vgl. Art. 198.)

Übrigens lassen sich mit Schablonenmalerei sehr wohl stilkrichte künstlerische Wirkungen erzielen von teppichartiger Schönheit. Nur muß eben die Schablonentechnik als solche sich zeigen. Schon im Mittelalter wurde zur Verfeinerung des Maßstabs von Balkendecken über niedrigen Räumen gern zierliche Schablonenmalerei verwendet, wodurch der lastende Eindruck der Balken und Zwischenfelder in einen leichten schwebenden verwandelt wurde, gewissermaßen als wären gewebte Stoffbahnen zeltartig von Wand zu Wand gespannt. Schöne farbige Aufnahmen mittelalterlicher Schablonenmalereien sind veröffentlicht im untenstehenden Werke¹¹¹⁾. Sehr gründlich ist dieses interessante Gebiet behandelt in der 1923 von der Techn. Hochschule zu Darmstadt genehmigten Dissertation des Architekten Dr.-Ing. Gg. Lüers: „Die Schablonenmalerei im ausgehenden Mittelalter. Ein Beitrag zur Geschichte der Technik in der Dekorationsmalerei“. Es wäre zu wünschen, daß diese verdienstvolle Arbeit zur Wiederbelebung jener einst volkstümlichen Handwerkskunst in stilkrechter Weise anregen möchte.

Während die Schablonenmalerei als ein Zwischenglied zwischen freihändiger und mechanischer Herstellung aufgefaßt werden kann, sind die Tapeten rein maschinelle Erzeugnisse, denen allerdings freihändige ornamentale Entwürfe zugrunde liegen. Die Herstellung in gleich breiten Bahnen („Rollen“) und das Kleben dieser Bahnen nebeneinander bedingt eine gefetzmäßige Wiederkehr der Motive, den „Rapport“,

256.
Malweisen.

257.
Freihändige
Wandmalerei.

258.
Schablonen-
malerei.

259.
Tapeten-
Ornamente.

¹¹¹⁾ BORRMANN, KOLB und VORLÄNDER, Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland. 2 Bde. Berlin 1897—1912.

Abb. 257.



Wandmalerei im Hause der Vetier zu Pompeji.

Der Reiz des frischen Pinselstriches dieser dekorativen Wandmalerei ist in obiger Abbildung nach einer photographischen Aufnahme noch einigermaßen zu erkennen. Die meisten farbigen Veröffentlichungen geben nur die starken Gegenätze von heller bunter Zeichnung und dunklem Hintergrund viel zu hart wieder und vernachlässigen die wertvollen, vermittelnden tiefen Schattentöne und jene duftigen verschwimmenden Halbtöne und Konturen, welche den harten Kontrast mildern und besonders das Wesen des „Malerischen“ ausmachen. Der volle Reiz der meisterlichen kecken Pinselführung läßt sich nur an den Originalen selbst genießen.

(Zu Art. 257.)

selbst der scheinbar ganz frei verteilten „Streumuster“. Die „gängigen“ Tapetenmuster, welche dem wechselnden Zeitgeschmack, der Mode, Rechnung tragen, spiegeln die Kultur oder Unkultur einer Zeit besonders deutlich wider.

Textilkunst.

Wie sehr die Technik des Spinnens, Webens, Flechtens, Knüpfens, Stickens usw. von Stoffen, Teppichen, Matten, Tauen usw. die Formen- und Farbgebung der Ornamente und der ganzen Baukunst beeinflusst hat, ist eingehend von *G. Semper* in seinem „Stil“ behandelt. Daß auch durch farbiges Behandeln von Geweben stilrechte Muster entstehen können, welche nichts anderes sein wollen als nachträglich aufgebraute farbige Muster, welche also nicht ein reicheres Gewebemuster vortäuschen, das haben längst die Indier bewiesen mit ihren herrlichen „Batiken“ und mit ihren handbedruckten Kretonnes für Wandbespannungen usw.

260.
Textile
Ornamente.

Die außerordentliche, in sich geschlossene Schönheit orientalischer geknüpfter Teppiche stimmt fast zu jeder reicheren Innenraumausstattung und verleiht einen vornehmen behaglichen Eindruck. Ihre ornamentale Komposition ist behandelt in dem Werke: *Grote-Hajenbalg, W.*, Der Orientteppich. Seine Geschichte und seine Kultur. 3 Bände. Berlin 1922; mit guten farbigen Wiedergaben.

261.
Orientalische
Teppiche.

Anders die Herftellung der Gewebemuster auf dem Webstuhl, die schon im Altertum auf erstaunliche Höhe gelangt war, dann in den byzantinischen und sarazenischen Prunkstoffen Triumphe feierte in prachtvoller Flächenstilifizierung von Blumen, Tieren und menschlichen Figuren. Die Florentiner Seidenwebereien des 14. und 15. Jahrhunderts hatten Weltruf. — *Brunellesco*, der Vater der neueren Baukunst, hatte zuerst in der Zunft der Seidenweber zu Florenz das ornamentale und figürliche Zeichnen und Entwerfen erlernt. — Mit der maschinellen Vervollkommnung des Webstuhls (*Jacquard*) wurde die getreue Wiedergabe naturalistischer Gemälde ermöglicht und damit die Gefahr der Stilwidrigkeit heraufbeschworen. Skandinavien gebührt das Verdienst, in seiner Volkskunst den Flächenstil der Gewebemuster herübergerettet zu haben in unsere Zeit. Vgl. das schöne farbige Werk: *Gorjch, H.*, Gammel Norsk Vaevkunst. Kristiania 1913 ff.

262.
Gewebemuster.

Wundervolle farbige Wiedergaben alter Gewebemuster enthält das untenstehende Prachtwerk¹¹²⁾.

Die neueren Fortschritte der Textilkunst, namentlich auch der Färberei, bringt die Zeitschrift: „Textile Kunst und Industrie. Illustrierte Monatshefte“. Dresden. Seit 1908.

Für die Raumkunst haben die verschiedensten Erzeugnisse der Textilkunst größte Bedeutung als Möbelstoffe, Wandbehänge, Vorhänge, Gardinen, Tischdecken und schließlich als Bekleidung der Menschen, die ja den wesentlichsten Inhalt der Raumkunst bedeuten sollen.

Hierher gehören schließlich auch die mannigfaltigen Arten der Stickereien. Zur Ornamentierung größerer Wandbehängstoffe in Kirchen wurden nicht selten aufgenähte Muster „Applikations-Stickereien“, verwendet, wobei die „Stiche“ der Naht als trennende Konturen günstig wirken.

263.
Stickereien.

Grundverschieden sind in Technik und Wirkung die Nadelmalereien der japanischen Seidentickereien auf Wandschirmen und Gewändern.

Die abgetrepten Umriffe der Kreuzstichtickerei geben zu einer eigenartigen Stilifizierung Anlaß, nicht unähnlich jener Flächenornamentik, welche sich aus der Zusammenfassung verschiedenfarbiger Backsteine ergibt.

¹¹²⁾ LESSING, J. Die Gewebe-Sammlung des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin. 11 Lfgn. Berlin 1908—1912.

264.
Andere
handwerkliche
Ornamente.

Die fämtlichen Herftellungsarten handwerklicher Ornamente hier zu befpochen, wäre ein vergebliches und zwecklofes Bemühen. Für den Architekten ift es von befonderem Werte, zu zeigen, wie in jeder handwerklichen und fchließlich auch in der mafchinellen Technik „der fchöpferifche Gedanke das Material zur Entfaltung höchfter Reize zwingen kann“. Es ift eine verdienstvolle Tat des D. W. B. — des Deutfchen Werk-Bundes —, daß er durch feine fchöne Veröffentlichung: „Handwerkliche Kunft in alter und neuer Zeit. Berlin 1920 — Bd. VI der Jahrbücher des D. W. B.“ — für die Qualitätsarbeit im Kunftgewerbe manche ältere Technik vor dem Vergessenwerden gerettet hat.

265.
Einfluß
der
Konftruktion
auf die
Orna-
mentierung.

Es ift felbftverftändlich, daß außer dem Material auch die grundsätzlichen Verfchiedenheiten der Konftruktionsweifen einen mächtigen Einfluß auf die Ornamentierung ausüben. Man denke nur an den großen Unterfchied in der Dekoration eines römifchen Kreuzgewölbes im „Maffenftil“ der Betonierung, und eines gotifchen Kreuzgewölbes im „Gerüftftil“ der tragenden Hautteinrippen und der aus Backfteinen freihändig eingewölbten getragenen Kappen. Dort Zufammenfassung aller Konftruktionsteile in größere Maffen, hier Zerlegung in einzelne Elemente. Dort ein Kaffettenschmuck, welcher die Gratlinien des Gewölbes überhaupt nicht beachtet und über fie hinweggreift (fiehe Abb. 195 u. Art. 181) und dadurch die vier Kappen zu einer gemeinfamen Flächenwirkung zufammenschließt, hier deutliches Sichtbarmachen der Konftruktion durch Hervorheben der tragenden reich profilierten Hautteinrippen, welche den Gewölbefchub der einzelnen Kappen auf die Pfeiler übertragen und das Kreuzgewölbe in vier Teile zerlegen. Dort (in Rom) einfachere Bearbeitung des Baustoffs unter Aufwendung größerer Maffen, hier (im Norden) mühsamere Arbeit, aber größere Sparfamkeit an Material wegen der größeren Höhe und Schlankheit der Pfeiler und Gewölbe. Dort monumentaler Überfchuß an Kraft und künftlerifche Freiheit des Schmuckes, hier knappfte Berechnung und deutliches Zeigen diefer Berechnung¹¹³⁾.

Lebende und Gelegenheitsornamente.

266.
Lebende
Ornamente
aus
Blumen und
Bäumen.

Ein eigenes Gebiet nehmen die Ornamente aus lebenden Blumen und Pflanzen ein, die namentlich in den Gärten der Barockkunft eine große Rolle fpielten.

Der Architekt hat im Hinblick auf die Architekturen harmonisierende und kontrastierende Linien einzuführen und gemeinfchaftlich mit dem Gärtner die Einzelheiten der Farben, Größen ufw. zu beftimmen. Die ftimmungsvolle Anlage ornamental und architektonifch behandelter Hecken und Bäume war im Anfang des XIX. Jahrhunderts noch bekannt, geriet dann aber allmählich in Vergessenheit, während der naturaliftifche Park felbft im kleinften Hausgärtchen zur Mode und zum Zerrbild wurde.

England ift noch heute reich an ftreng ftilifizierten Gärten, die im größten Gegenfatz zu dem ftehen, was wir „englifchen Garten“ zu nennen pflegen. Daß dabei auch ab und zu spleenige Zufutzungen mit unterlaufen, vermag der hohen Schönheit jener Anlagen keinen Abbruch zu tun. Man vergleiche das unten genannte Prachtwerk¹¹⁴⁾.

Viel Anregendes bringt auch die in Philadelphia ercheinende Zeitschrift „*House and Garden*“.

¹¹³⁾ Vgl.: CHOISY, A. *L'art de bâtir chez les Romains*. Paris 1873 — und: VIOLETT-LE-DUC, a. a. O.

¹¹⁴⁾ LEYLAND, J. *Gardens old and new, the country house and its garden environment*. London 1904.

Die dekorative Wirkung von Kugel- und Pyramiden-Lorbeerbäumen, von lebenden Girlanden, von geschnittenen Hecken und Bäumen ufw. findet wieder mehr und mehr Verwendung.

Am einfachen Wohnhaus bilden Blumenbretter, Kletterpflanzen, Spalierbäume ufw. häufig den erfreulichsten Schmuck. Ungünstige Farbenkontraste ergeben sich, um nur ein Beispiel zu nennen, durch karminfarbige Kletterrosen an einer Wand aus gelblichrotem Backsteinrohbau, während weiße Kletterrosen sich schön davon abheben. An einer weißen verputzten Wand umgekehrt!

Eine Augenweide sind die vollen blühenden Hortensienbüsche auf den Freitreppenwangen in vielen Städtchen und Dörfern Hollands und der deutschen Nordseeküste.

Diese lebende Ornamentik bietet ein reiches Feld der Tätigkeit und der künstlerischen Beobachtung. Vieles können wir lernen vom reifen Stil des japanischen Gartens und der Barockanlagen; aber ebenso von dem farbenfreudigen Stil des echten alten Bauerngartens. Die Freude am lebenden Ornament wird auch dem Entwerfen von stilisierten Formen zugute kommen.

Zu dem lebenden Schmucke unserer Umgebung gehören schließlich auch Haustiere wie Hund, Katze, Papagei, Kanarienvogel, Terrarien und Aquarien und letzten Endes die sogenannte „Krone der Schöpfung“, der Mensch selber, das Familienleben mit seinen stets wechselnden Bildern, das Volksleben mit den rhythmischen, ornamentalen Bewegungen von Spiel und Tanz, mit den Höhepunkten nationaler und religiöser Feiern, Festszüge, Prozessionen. Die Griechen hatten es verstanden, ihre Feste auf die künstlerische Höhe ihrer Lebenskultur zu erheben — olympische Weihefestspiele, Festzug der Panathenäen mit den rhythmisch zusammengefaßten Gruppen. — Der Architekt *Joh. Seiffert*, Charlottenburg, ein Führender auf dem Gebiete der modernen Sportanlagen, sucht mit dem antiken Gedanken des nationalen Weihefestspiels die Sportfeste unserer Zeit auf eine höhere Stufe zu heben, um sie vor der Verflachung zu retten, um sie wie ein edles Ornament — in des Wortes weitester Bedeutung — an auserlesener Stelle zur höchsten künstlerischen Steigerung eines starken Willens zur Heimat emporzuführen. Vgl. *Seiffert, J.*, Spielplätze und Festspielplätze; Beiträge zur Turn- und Sportwissenschaft, herausg. von *Diem, C.*, Heft 8. Berlin 1924.

Über die glanzvollen „Dekorationen des Augenblicks“ der daseinsfreudigen, Feste feiernden Renaissance, wobei selbst lebende Menschen als Nischenfiguren ufw. verwendet wurden, berichtet ausführlich *J. Burckhardt* in dem Schlußkapitel seiner „Geschichte der Renaissance in Italien“ und in seiner „Kultur der Renaissance“. (Vgl. Art. 189.)

Als ein stets sich erneuernder lebensvoller Schmuck des Augenblicks erscheinen die Menschen, welche sich auf die am Sockel des Diderot-Denkmal in Paris angearbeitete Bank setzen, oder die Kinder, die auf den vier um den Braunschweiger Obelisk gruppierten, liegenden gußeisernen Löwen reiten und so dieses vaterländische Denkmal in das Leben hereinziehen, während ein Einfriedigungsgitter, und wäre es auf das schönste verziert, etwas Kaltes, Abweisendes hätte.

Zu den Gelegenheitsornamenten zählen schließlich auch jene Beleuchtungseffekte, die für Ausstellungen, Theateraufführungen, Volksfeste u. dgl. in Feuerwerkskünsten, farbigem Bühnenzauber, Lichtreklame ufw. erdacht werden, während für die ornamentale Anordnung und Wirkung der Beleuchtung von Wohn- und Monumentalräumen andere Voraussetzungen gelten und ein strengerer Maßstab anzuwenden ist.

267.
Tiere und
Menschen
als lebender
Schmuck.

268.
Gelegenheits-
Ornamente.

269.
Beleuchtungs-
Ornamente.

An dieser Stelle müssen wir uns mit den wenigen Andeutungen begnügen. —

Wenn wir nochmals zurückblicken auf die verschiedenen starken Einflüsse, welche die Werkstoffe und ihre Bearbeitung auf das ornamentale Entwerfen ausüben, so dürfen wir dabei nicht vergessen, daß sie doch nur Mittel zum Zweck sein sollen, daß der Künstler nicht Sklave von Material und Technik, sondern deren Herr sein soll, um mit ihnen die praktischen Zwecke erfüllen und die Ideale seiner Phantasie verwirklichen zu können. Um aber die verschiedenen Stoffe und ihre Bearbeitungsweisen zu beherrschen, muß man sie eben zuerst gründlich kennen lernen, also fleißig in der Werkstatt sich umtun.

3. Kapitel.

Innere und äußere Triebkräfte des ornamentalen Schaffens.

Klima, Kultur, Tradition.

270.
Andere
Einflüsse
der Formen-
und
Farbgebung.

Außer den Forderungen der Zweckmäßigkeit, des Materials und der Technik gibt es noch eine große Zahl von Faktoren, welche zwar weniger augenfällig, aber nicht weniger stark als jene die Formen- und Farbgebung des Ornaments beeinflussen. So z. B. Klima, Rasse, Kultur, Lebensgewohnheiten (Religion, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Malerei), Tradition, Weltverkehr, Mode, künstlerische Persönlichkeiten usw.

271.
Einfluß
der
geographischen
Eigenart.

Der Einfluß des Klimas und der ganzen geographischen Eigenart des Landes auf die Architektur und Ornamentik wie auf die gesamte Kulturentwicklung tritt z. B. besonders deutlich hervor in der Kunst des alten Pharaonenlandes und darf als hinreichend bekannt vorausgesetzt werden. So wird aber an jeder gefunden, selbständigen Kunstentwicklung dieser Einfluß der geographischen Bedingungen lebhaft beteiligt sein, auch in unseren und in künftigen Tagen. Wenn auf Helgoland die Pflanzen und Tiere der Nordsee, die mannigfaltigen Algen und Seetangarten, die Hummern, Seeesterne, Lummern, Möwen usw. zur dekorativen Ausmalung des öffentlichen Schalterraumes im Postamt verwendet sind, so haben dort die Badegäste ihre Freude daran und interessieren sich dafür. Derselbe Schmuck würde in den Hallen des Münchener Hofbräuhauses nur sehr geteilten Beifall finden. Entweder würde er hier gar nicht verstanden oder als zu wässerig befunden werden, vielleicht mit Ausnahme des Herings und des Hummers. Hopfen, Gerste, Rettich, Kalb und Schwein werden daselbst beifälliger aufgenommen. Übrigens kann man derartig realistische Darstellungen sehr bald überdrüssig werden.

Überall ist die heimische Tier- und Pflanzenwelt und die Kultur des Menschen — selbst die primitivste — eine so ergiebige Fundgrube für den entwerfenden Ornamentiker, daß er nicht nötig hat, seine Motive „von weit her“ zu holen.

Vom Einfluß des vorhandenen natürlichen Steinmaterials auf die Entwicklung der architektonischen und ornamentalen Formen wurde schon oben gesprochen; ebenso vom Einfluß des gebrannten Tones und des Putzes in den an Hautstein armen Gegenden. Durch die heutigen Erleichterungen des Verkehrs werden freilich diese örtlichen Unterschiede mehr und mehr verwischt.

Über „den Einfluß der geographischen Lage auf die Zeichnung, namentlich in bezug auf Farbe und Muster“ gibt *Walter Crane* geistvolle Beobachtungen in seinem

untengenannten Werke¹¹⁵⁾. Er weist darin auf die verschiedene Wirkung des Sonnenlichtes, des grauen Himmels, der Landschaft, der ursprünglichen landesüblichen Bauweisen und auf andere Einflüsse hin.

Wir dürfen aber nicht vergessen, daß unter den gleichen klimatischen und weiteren geographischen Bedingungen eines Landes seine Kunst dennoch ganz verschiedene Richtungen einschlagen und ganz verschiedene Höhen erreichen kann je nach der Rasse und Begabung der Bewohner, je nach dem Wohlstande, den sozialen Grundlagen und der Gesamtkultur eines Volkes.

Eine wichtige Rolle spielt hierbei die Tradition, die ununterbrochen fortgeerbte Überlieferung von Kunstformen und Kunstfertigkeiten. Für die deutsche Architektur und Ornamentik des XIX. Jahrhunderts war die Unterbrechung der Tradition in den handwerklichen Künften und in der Folge die ängstliche Nachahmung bestimmter historischer Stilformen verhängnisvoll. Zuerst begeisterte man sich unter der allgemeinen Herrschaft des Klassizismus für die Schönheit der griechischen Architektur und Ornamentik (*Schinkel* und *Klenze*).

In der Tat spricht das griechische Ornament eine klare, eindringliche Sprache von monumentaler Ausdrucksfähigkeit. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß es heute eine tote Sprache ist, die von unserem Volk, von unserer Zeit nicht ohne weiteres verstanden wird. Im Grunde sind es doch nur Archäologen und archäologisch geschulte Architekten, welche sich einigermaßen in der Grammatik jener Formensprache zurechtfinden. Die eigenartige Schönheit des griechischen Ornaments war in jahrhundertelanger Tradition und Weiterbildung entstanden und zur höchsten Vollendung gelangt, war deshalb in jener Zeit allgemein verständlich und entsprach vollkommen allen Voraussetzungen des Materials, der Technik, des Klimas und des griechischen Geschmackes. Der Geschmack unserer Zeit ist ein anderer, weil unsere Kultur eine andere, kompliziertere geworden ist. Aus diesem Grunde konnten die Wiederbelebungsversuche der griechischen Antike nur zu einem äußerlichen Scheinleben führen.

Daß der gereifte Architekt außerordentlich viel vom Geiste und vom Rhythmus der griechischen Antike lernen kann, unterliegt ja keinem Zweifel. Für den Anfänger ist aber die Gefahr des unverstandenen Nachbetens von Äußerlichkeiten zu groß, als daß man im architektonischen und ornamentalen Unterricht mit den Feinheiten der klassischen Formenlehre beginnen sollte¹¹⁶⁾. Werden doch auch in der Schule dem Abc-Schützen nicht gleich *Goethe*, *Shakespeare* oder *Homer* gepredigt, sondern die allereinfachsten Dinge beigebracht. Namentlich muß er die Buchstaben und Worte so oft wiederholen, bis er sie selbständig richtig schreiben und lesen kann. — Wäre es etwa besser, erst lange gründliche Erklärungen zu geben über die Entstehung unserer Buchstaben aus den ägyptischen, griechischen, römischen und gotischen Schriftzeichen? — Dann folgen in der Schule die einfachsten selbständigen Anwendungen, Aufsätze und Geschäftsbriefe. Das Dichten von Oden und Dramen wird nicht eingebracht. Sollte es nicht möglich sein, für den angehenden Architekten und Ornamentiker ähnliche Lehrmethoden anzuwenden?

Historische Ornamente zu zeichnen, ohne den Zusammenhang mit der ganzen Architektur zu kennen und scharf im Auge zu behalten, ist ziemlich wertlos, ja für

272.
Einfluß
der
Nationalität,
Religion
und Kultur.

273.
Griechische
Ornamente.

274.
Studium
historischer
Ornamente.

¹¹⁵⁾ Die Grundlagen der Zeichnung. Leipzig 1904. (Kap. 5, S. 163—196.)

¹¹⁶⁾ Die Vorwürfe, welche in dieser Hinsicht dem architektonischen Unterricht an den Technischen Hochschulen und Baugewerkschulen gemacht wurden, waren leider nicht grundlos und haben teilweise bereits zu einer Verbesserung der Lehrpläne und des ganzen Unterrichts geführt. Im ornamentalen Unterricht sind einige Kunstgewerbeschulen durch Errichtung praktischer Werkstätten bereits erfolgreich vorgegangen. Eine volle Gefundung von Handwerk und Kunstgewerbe ist jedoch nur durch Schulung in den Werkstätten selbst zu erwarten.

den Anfänger meist sogar schädlich. Können wir doch die historischen Ornamente überhaupt nur im Zusammenhang mit der Kultur- und Architekturgeschichte richtig würdigen und verstehen lernen!

Als vortreffliches Beispiel der einheitlichen Behandlung von Ornamentik und Architektur eines historischen Bauteils sei *Burckhardt's* „Geschichte der Renaissance in Italien“ genannt, in welcher das ganze zweite Buch den Dekorationen gewidmet ist. Es hätte keinen Zweck, historische Ornamente hier allein zu behandeln.

Wandlungen des Geschmacks.

275.¹
Umbildungen
des
Geschmacks.

Bei vergleichendem Studium können wir beobachten, wie in jeder Stilepoche von genügend langer Lebensdauer die Umbildung des Geschmacks in ähnlicher Weise sich vollzieht. In der frühen Zeit ein instinktives Tasten und Suchen, welches gerade durch die naive Empfindung einen besonderen künstlerischen Reiz ausübt. In der Periode der höchsten Entwicklung bewußtes Schaffen nach gewissen Erfahrungssätzen. Dann in der Spätzeit findet das Auge nicht mehr genügenden Reiz an den einfach sachlichen, klassischen Lösungen; es verlangt gesteigerte Reize der Linienführung, der Licht- und Schattenmassen, ein freies Spiel mit den kühnsten Konstruktionen und Phantasieformen, bis ein weiteres Überbieten nicht mehr möglich ist. Endlich tritt Überfättigung am Raffinement ein; der Stil gerät in Verfall; aber gleichzeitig treten schon Ansätze zu neuen Trieben hervor.

276.
Primitivismus.

Zunächst stellt sich nach Perioden raffiniertester Kunstübung, nach jenen sogenannten „Verfallszeiten“, als Rückschlag das Bedürfnis nach Einfachheit ein, wie nach dem Rausch die Ernüchterung. In diesem Bestreben der Rückkehr zur Ursprünglichkeit tauchen Nachahmungen der primitiven Kunst der Naturvölker, der vorgeschichtlichen Zeit, naiver Kinderzeichnungen usw. auf — Archaismus, Primitivismus, Dadaismus . . . — Sie wirken gesucht naiv, gekünstelt und deshalb nicht echt, weil wir selber uns nicht auf den Urzustand der Menschheit zurückschrauben können, während die unbewußte Einfachheit und Einfalt der echten primitiven Formgebung überzeugend und erfrischend wirken.

277.
Einfachheit
technischer
Formen.

Nicht zu verwechseln mit der Nachahmung primitiver einfacher Formen ist jene bewußte Einfachheit der technischen Formgebung, welche mit höchster Zweckmäßigkeit die edelste Materialbehandlung verbindet und auf ornamentale Zutaten verzichtet. Diese bewußte Einfachheit der technischen Form, wie sie z. B. im „modernen“ Möbel, in der Maschine, im Ingenieurbau zum klaren Ausdruck kommt, kann als Zeichen einer verfeinerten Kultur angesehen werden. Sie bildete die Grundforderung der auf „Qualitätsarbeit“ abzielenden Ausstellung des D.W.B. (des Deutschen Werk-Bundes) zu Stuttgart 1924. Vgl. die Veröffentlichung von *Riezler, W.*, Bücher der Form. I. Die Form ohne Ornament. Stuttgart, Berlin u. Leipzig, 1924.

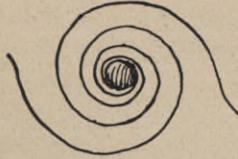
278.
Die Form
ohne
Ornament.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß dieses Streben nach Einfachheit dem Geiste unserer Zeit entspricht, ganz abgesehen von der wirtschaftlichen Not nach dem Weltkriege; wenn man im Übereifer dabei Gefahr läuft, das Kind mit dem Bade auszuschütten, so braucht man deswegen für die Zukunft des Ornaments nicht zu bangen. Nach der notwendig gewordenen Befreiung der sachlichen Form wird die Freude am Spiel von Form und Farbe ganz von selber sich wieder einstellen, abermals nach dem psychologischen Gesetz des Rückschlags. Ohne solchen Wechsel des Geschmacks würden „Stoffwechselerkrankungen“ der Kunst unausbleiblich sein. Nur wird man sich nach den üblen Folgen der Überfättigung mit Ornamenten vor neuen „Diätfehlern“ hüten müssen.

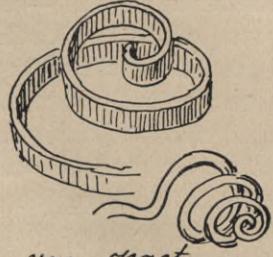
Beispiel der Umwandlung einer Form
mit dem Wechsel des Zeitgeschmackes.



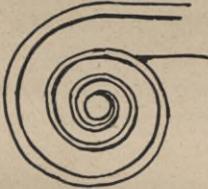
Spirale aus Bronze-
draht - prähistorisch-
auch primitive Schnur-
stickerei.



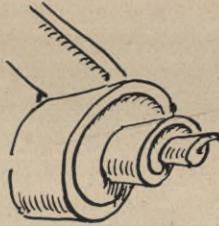
von einem
frühgriechischen
Ornament
/ Mykenae /.



von spät -
griechischer Vasen-
malerei.



Römisch-jonische
Kapitalschnecke



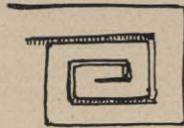
Späte deutsche
Renaissance



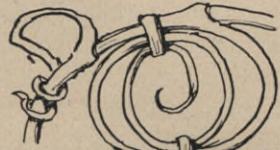
Deutsches Barock
„Chromuschel-Stil“



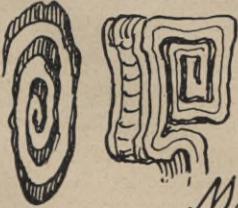
Rococo-Schnecke



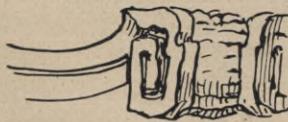
Empire.



Schmiedeeisen/modern/



„Moderne“ Schneckenformen



„Jugendstil“
um 1900.



„Granatsplitter ornament“
um 1920.

279.
Umwandlung
von
Formen.

Um ein Beispiel der Umwandlung einer Form im Wechsel der Zeiten zu geben, sind in Abb. 258 einige ornamentale Schneckenformen verschiedener Stilperioden zusammengestellt. Zur Ergänzung ist als typische Form des Ornaments nach dem Weltkriege noch hinzugefügt eine Schnecke im Granatplitterstil, in jenen zackigen, abgebrochenen, ungesetzmäßigen Formen, die sich — ebenso wie in Literatur und Musik — in bewußten Gegensatz stellen zu dem gesetzmäßigen ruhigen Formenaufbau der klassischen Geschmacksrichtungen.

In unserer schnellebigen Zeit weicht der Granatplitter bereits wieder dem strengen geometrischen Ornament.

Man denke auch an die mannigfaltigen Abwandlungen des Akanthusblattes im griechischen, römischen, byzantinischen und romanischen Stil; ferner in allen Schattierungen der italienischen, deutschen, französischen Renaissance bis zum Rokoko; neuerdings wiederbelebt im amerikanischen *Modern Romanesque* (Abb. 194 u. 230) usw. Oder auch an die Umbildungen des Eierstabes innerhalb der griechischen und römischen Kunst, der deutschen Renaissance, der modernen Ornamentik usw.

In vollendeter Weise entwickelt Dr. *Hermann Keil* in seiner „Mainzer Ornamentik — Marburg 1918 —“ die Stilwandlung im 18. Jahrhundert und bringt darin weit über die Lokalforchung hinausgehende außerordentlich wertvolle ästhetische Untersuchungen und Ergebnisse von grundsätzlicher Bedeutung.

Vom ewigen Werden und Vergehen und neuen Werden in der Formenwelt der Baukunst gilt daselbe, was *Goethe* von der Natur sagt: „Ihr Schauspiel ist immer neu, weil sie immer neue Zuschauer schafft. Leben ist ihre schönste Erfindung, und der Tod ist ihr Kunstgriff, um noch mehr Leben zu erzeugen.“

280.
Eklektizismus
des
XIX. Jahrh.

Um wieder auf die griechischen Formen zurückzukommen, so werden wir durch sie hingeleitet auf die äußeren Merkmale der architektonischen und ornamentalen Stile des verflorenen Jahrhunderts, deren Reigen mit der hellenistischen Kunst eröffnet wurde. Über die wirkliche fortschrittliche Bedeutung der Bauten des XIX. Jahrhunderts — also abgesehen von formalistischen Äußerlichkeiten — vgl. den Hinweis in Art. 286.

Durch die literarische Bewegung seit *Winckelmann* war die Begeisterung für die griechische Antike zu Anfang des XIX. Jahrhunderts in den gebildeten Kreisen eine ziemlich allgemeine geworden. Doch war man bald von dem Wahne, daß der griechische Stil in der Architektur der alleinseligmachende sei, geheilt.

Sodann folgte — wieder im Zusammenhange mit den geistigen Strömungen jener Zeit — die Epoche der Romantiker, die Begeisterung für das Romanische und Gotische. Der epochemachenden Wirksamkeit *Gottfried Semper's* ist dann zum großen Teile die siegreiche Einführung der italienischen Renaissance zuzuschreiben. Durch die nationale Erhebung Deutschlands nach 1870—71 gelangte die deutsche Renaissance in allen Gauen des neuen geeinten Reiches wieder in Aufnahme; man glaubte so besonders echt deutsch zu bauen. Doch dauerte es nicht lange, so traten auch schon die freieren Formen des Barock und sogar des Rokoko hervor. Aber auch daran hatte man sich bald müde gesehen und nun langte jener Reigentanz der historischen Stile mit seinem Ende wieder bei der Antike, wieder bei seinem Ausgangspunkt an. So konnte denn anscheinend die „Drehe“ von neuem beginnen.

Um aus diesem „Hexenabbat der vielen Stile“ herauszukommen und dafür einen eigenen Stil zu finden, bemühte man sich nun ernstlich, den Urfachen des Übels nachzuforschen. Die großen Umwälzungen aller sozialen Verhältnisse seit der französischen Revolution, die Einführung der Maschinen und andere Neuerungen suchte man

verantwortlich zu machen für die allgemeine Stillföigkeit unserer Zeit und für das Nachahmen historischer Kunstformen. Mit Unrecht! Sonst wäre ja jede lebendige, selbständige Weiterentwicklung der Kunst ausgeschlossen. Denn ein Zurückschrauben unserer Kulturverhältnisse auf vergangene Zustände wäre selbst durch den gewaltsamsten Druck nicht möglich.

Nun geht seit wenigen Jahrzehnten eine starke Bewegung durch alle deutschen Gauen: der Ruf nach Heimatkunst, nach „bodenständiger“ Bauweise und Ornamentierung hat allenthalben einen lebhaften, ja begeisterten Widerhall geweckt. Die letzten Fäden der alten Tradition, welche zu Anfang des XIX. Jahrhunderts zerrissen wurden, sollen wieder sorgsam aufgenommen und daran die Bestrebungen einer neuen deutschen Volkskunst angeknüpft werden. Möchten diese gefundenen Bestrebungen vor der Gefahr der Veräußerlichung, vor der Gefahr einer vorübergehenden Mode bewahrt bleiben! Dies ist nur möglich, wenn unsere Kultur selbst wieder vom Scheine des äußeren Glanzes zur Wahrhaftigkeit zurückkehrt, und wenn zunächst den heutigen Forderungen des Zweckes, der Hygiene, des „Komforts“, des Materials und gleichzeitig den verbesserten, veränderten und neuen Konstruktionsweisen unserer Zeit Rechnung getragen wird.

In diesem Sinne war es doch auch das Bestreben der alten Meister, durch möglichste Sachlichkeit und Gediegenheit der Ausführung mit den technischen Mitteln ihrer Zeit den Aufgaben und dem Geschmack ihrer Zeit gerecht zu werden. Aber gerade weil es unserer Zeit an einem bestimmten einheitlichen Geschmack fehlt, ist es doppelt erfreulich, in dem Gedanken der Heimatkunst einen gemeinsamen Brennpunkt aller Bestrebungen gefunden zu haben.

Bei näherem Zusehen allerdings erweist sich dieses neue Ideal einer einheitlichen Volkskunst wiederum als ein sehr schwer zu definierender, nicht fest zu fassender Begriff. Was verstehen wir unter „Volk“? Ist es die ländliche Bevölkerung, sind es die Großtädter, ist es der Fabrikarbeiter, der Kaufmann, der Gelehrte, die Jugend, das Alter? In ihrer Gesamtheit bilden sie das Volk. Was vermöchte diese Gegensätze unter einen Hut zu bringen, wenn es nicht eine einheitliche Weltanschauung, ein nationales Ideal ist. Wird es entstehen? Ob aus ihm ein lebendiger, einheitlich nationaler Geschmack sich entwickeln wird, der alle Schichten des deutschen Volkes durchdringt, wer vermöchte das zu sagen? Es scheint fast, als ob wir in der Sehnsucht nach schlichter Volkskunst eine psychologische Reaktion erkennen dürfen: nach der Überfättigung am Reichtum der großen historischen Stile stellte sich der Wunsch ein, wieder einmal Hausmannskost zu genießen, wieder Anschluß zu suchen an die Einfachheit und Natürlichkeit unserer Altvordern¹¹⁷⁾ — eine Erscheinung, welche sich im Lauf der Jahrtausende schon des öfteren wiederholt hat. Vgl. Art. 275.

Sollte es den neuen Bestrebungen der Heimatkunst gelingen, die Sachlichkeit und Gediegenheit in Kunst und Handwerk wieder allgemein zu Ehren zu bringen und auch der ehrlichen deutschen Art, dem kernigen deutschen Humor wieder zu ihrem angestammten Rechte auf deutschem Boden zu verhelfen, dann wäre unendlich viel erreicht. Der Skeptiker allerdings sieht in diesen Fragen nicht gar zu rosig: der alte *Furor teutonicus* sei dahin, und die nervöse, rücksichtslose Jagd nach Erwerb und nach äußerem Schein habe alle höheren Ideale erwürgt; die alte Gattfreundschaft und Gefelligkeit sei zur hohlen Phrase herabgesunken¹¹⁸⁾. Wenn es richtig ist, daß

¹¹⁷⁾ Auf Ähnliches zielt die Schrift von W. Bode „Über den Luxus“ (Leipzig 1904) ab. — Die Rückkehr des heiligen Franz von Assisi und seiner Anhänger von üppigstem Wohlleben zur größten Armut beruht auf demselben psychologischen Grundgesetze der Reaktion.

¹¹⁸⁾ Vgl. die beherzigenswerte Schrift von H. Muthefius „Kultur und Kunst“ (Jena u. Leipzig 1904).

die Kunst nur der Ausdruck der jeweiligen Kultur sein kann, dann allerdings müssen die Bestrebungen der Heimatkunst zunächst ihre Hebel an jenen Punkten einsetzen, welche eine Gefundung des ganzen Volkslebens von den obersten bis zu den untersten Schichten herbeiführen könnten, in Familie und Schule.

Mit diesen Fragen, welche von größter Bedeutung für die Entwicklung eines einheitlichen gefunden Stils sind, wird sich jeder Künstler auseinandersetzen müssen, der an der Neugefaltung architektonischer und ornamentaler Formen tatkräftig teilnehmen will.

282.
Zerplitterung
des
Geschmackes.

Die heutige Zerplitterung des Geschmackes in so viele gegensätzliche Richtungen ist wohl auf den Mangel eines einheitlichen Ideals zurückzuführen, auf die Zerplitterung der Weltanschauungen und Lebensauffassungen, welche sich gegenwärtig in einem Zustande der Gärung und Zersetzung befinden, wie selten zuvor. Mittelalterliche dogmatische Traditionen, griechisch-klassische Ideale und neue naturphilosophische und andere Weltanschauungen zerklüften das geistige Leben in alle denkbaren Richtungen.

Diese verworrene, unsichere Lage, dieses Gefpaltensein, dazu die inneren Umwälzungen durch den Weltkrieg finden einen deutlichen Widerhall in der Kunst, also auch in der Ornamentik unserer Zeit. Ganz entgegengesetzte Strömungen des Geschmackes wirbeln durcheinander, und es ist für uns, die wir mitten in dieser Bewegung stehen, nicht leicht zu sagen, in welcher Richtung der Strom am besten zu leiten sein wird, damit er segensbringend befruchte und nicht den festen Kulturboden wegchwemme.

283.
Einflüsse
des
Weltverkehrs.

Dazu kommt noch, daß der moderne Weltverkehr und die neuere Reproduktionstechnik uns mit der Kunst und Kultur aller Länder und Zeiten bekannt gemacht haben. Die japanischen Pflanzen- und Tierzeichnungen, jene vollendeten Naturauschnitte in ihrer pikanten Knappheit, sowie die gesamte eigenartige Kunst des Ostens, haben auf unsere Ornamentik einen starken Einfluß ausgeübt. Übrigens war schon im 18. Jahrhundert eine hohe Welle aus dem fernen Osten nach Europa herübergeftrömt; man denke nur an die „Chinoiserieen“ der Barock- und Rokokozeit.

In unseren Museen müssen sich die ägyptischen Koilanaglyphen mit altmexikanischen Ornamenten vertragen; wir interessieren uns für die Waffen der Südfseeinsulaner wie für die griechischen Vasen, für altnordischen Schmuck wie für die Broschen von Lalique.

In diesem Weltbürgertum der Kunst liegt wiederum die Gefahr der Zerplitterung des Geschmackes, namentlich für uns Deutsche, die wir so gern das Fremde höher einschätzen als das Heimische, weil dieses ja nicht „weit her“ ist.

Nun wäre es aber töricht, sich gegen alle fremden und historischen Einflüsse abzuschließen, wie mit Scheuklappen alles Ausländische von sich zu halten. Es handelt sich für uns nur darum, alles Gesehene selbständig zu verarbeiten und beim eigenen Entwerfen und Schaffen in erster Linie jenen Stimmen zu lauschen, welche aus unserer eigenen deutlichen Empfindung heraus zu uns sprechen und welche der Geist unserer Zeit uns leise zuflüstert, daß wir also nicht wieder in die Nachäffung formalistischer Äußerlichkeiten verfallen. Nur so können wir dazu beitragen, die gefunden Stilansätze unserer Tage zu einer weiteren Entwicklung zu bringen, und die modischen Auswüchse, welche in der Regel neben jenen Ansätzen wuchern, zu beschneiden.

Stilbildung.

Eine Geschlossenheit des künstlerischen Schaffens im Sinne früherer Epochen ist zunächst nicht möglich, weil der Gegenwart eine allen gemeinsame Weltidee fehlt. Die überhandnehmende materialistische Weltanschauung, das Streben nach verstandesmäßigem Erfassen aller Erscheinungen, steht in feindlichem Gegensatz zu dem gefühlsmäßigen Schaffen und Genießen der Kunst.

284.
Welt-
anschauung.

Die gewaltige stilbildende Kraft, welche einem starken, gemeinsamen religiösen Gefühle entspringt, findet einen besonders deutlichen Ausdruck in der Gotik. Im Mittelalter war die Begeisterung für die gewaltigen Kirchenbauten so stark, daß man nicht erst durch Geldlotterien die nötigen Mittel aufzubringen brauchte; jeder Bürger steuerte „um Gottes willen“ seinen letzten Groschen dazu bei, und — was noch mehr belegen will — die Frauen opferten sogar ihren Schmuck, ihr Geschmeide dem Kirchenbau. Der himmelantriebende Spitzbogenstil, welcher sich im Norden mit einer gewissen inneren Notwendigkeit entwickelt hatte, machte dann im XIV. Jahrhundert als „neuer“ Stil seinen Siegeszug durch ganz Europa. In Italien, dem Lande der klassischen Traditionen, war kein eigentliches Bedürfnis nach den gotischen Formen vorhanden; aber von demselben transzendentalen Zeitgeist erfaßt und hypnotisiert, konnte sich auch Italien und das ganze römisch-christliche Europa der Macht des gotischen Stils, der damaligen „neuen modernen Bauweise“, nicht entziehen: ein Zeichen der ungeheuren Macht des Klerus.

285.
Stil und Mode.

In umgekehrter Richtung machte später von Italien aus die Renaissance, mit der Begeisterung für die klassische Kunst und Weltanschauung, ihren Siegeszug durch alle Länder mit europäischer Kultur, wiederum als „neuer Stil“. Wie die Gotik im Norden ein Bedürfnis, in Italien dagegen nur gewissermaßen Mode war, so verhielt es sich umgekehrt mit der Bauweise der Renaissance.

Von der elementaren Gewalt eines einheitlichen Zeitgeschmackes im Sinne jener Stile hat die Gegenwart nichts mehr in sich. Unsere Interessen zersplittern sich mit den Fortschritten auf allen Gebieten der Forschung. Mit welcher Sicherheit wußten noch die Meister der Barockkunst ihren Geschmack zum Ausdruck zu bringen! Waren sie doch davon überzeugt, daß die Kunst ihrer Zeit alles Frühere in Schatten stellte. Deshalb handelten sie im besten Glauben, wenn sie die gotischen Spitzbogen- gewölbe der mittelalterlichen Kirchen mit den runden römischen Gewölbeformen verkleideten und mit reichen Barockstickaturen in ihrem Geschmack „zeitgemäß“ auf das Schönste verzierten; wenn sie die „alten“ gotischen Holzschnitzereien der Altäre durch neue Marmorfäulen ersetzten; wenn sie die Spitzbogenfenster, welche ihren Augen zuwider waren, zu „Baßgeigenfenstern“ umbildeten und „modernisierten“.

Von derartiger Überzeugungstreue, von jener unzertrennlichen Einheit der Kunst- und Lebensauffassung hat unsere Zeit keine blasse Ahnung mehr. Wir sind gerechter geworden in der Beurteilung der historischen Stile und pietätvoller, aber auch künstlerisch schwächer. Wir haben uns gewöhnt, nicht nur beim Studium der Bauformen und Ornamente rückwärts zu schauen — dies haben auch die Barockmeister getan, indem sie die klassischen Säulenordnungen und die Gewölbekonstruktionen, Treppenfürungen, Raumbildungen ihrer Vorgänger studierten — sondern wir pflegen auch während des Entwerfens, während des Vorwärtsschreitens auf ein neues Ziel hin immer wieder auf die alten Vorbilder zurückzublicken und dies haben die Barockmeister nicht getan, sondern sie hatten den Mut, mit den erlernten Formen frei nach eigenem Geschmack zu schaffen, zu gestalten und

weiterzubilden, ihrem Ideal zutrebend. Sie wußten ganz genau, daß es gefährlich ist, vorwärts zu gehen und dabei gleichzeitig rückwärts zu schauen.

Dieser Gefahr sind viele Bauten des XIX. Jahrhunderts — in äußerlich-stilistischer Beziehung — zum Opfer gefallen; ihren wirklichen inneren, eigenen Wert müssen wir nach anderem Maßstab messen; denn die Schmuckformen sind schließlich nicht die Hauptsache eines Baues.

286.
Einfluß
der neuen
Baufaufgaben
aufw.

Diese für die ornamentale Formengebung so wichtigen Punkte des Einflusses der sozialen Verhältnisse, der neuen Bauaufgaben und Baustoffe, der Vielherrschaft historischer Baustile, des kunstgeschichtlichen Studiums, der Hochflut von Veröffentlichungen, des Suchens nach einem neuen Stil usw. habe ich bereits früher eingehend behandelt in „Die deutsche Baukunst der Zukunft“ — Zentralblatt der Bauverwaltung 1899, S. 50 ff.

287.
Einfluß
künstlerischer
Persönlichkeiten.

Von größter Bedeutung für die Ausbildung dieses ornamentalen und figürlichen Schmuckes sind natürlich die führenden Geister, die begabtesten künstlerischen Persönlichkeiten. Auch hier begegneten wir wieder zu Anfang des XX. Jahrhunderts den größten Gegenätzen. Während die „Alten“ noch mit beiden Füßen auf historischem Boden festzufestehen suchten, hatten die „Jungen“ schon den vollen Sprung in unbekanntes Neuland gewagt. Zwischen diesen Extremen standen die Bedächtigen, welche mit dem einen Bein den festen Boden der Tradition nicht verlassen wollten, bevor das andere tastend im „neuen Stil“ Fuß gefaßt hatte.

Eigentlich ist es selbstverständlich, daß man die wirklich künstlerischen Schöpfungen der besten „Jungen“ nicht verantwortlich machen darf für die Auswüchse, welche durch die Schar der nachahmenden Mitläufer, der unbegabten Modejäger z. B. im sogenannten „Jugend- und Sezessionsstil“ und jetzt nach dem Weltkriege in dem oben besprochenen zackigen „Granatsplitterornament“ verübt werden (Abb. 258). Und doch geschieht dies so häufig gerade von jenen Kreisen, welche, auf ihre kunsthistorische Bildung pochend, ohne selbständigen Geschmack alles Neue in einen Topf werfen, d. h. verwerfen.

Nachahmungen von persönlichen Kunstweisen sind von jeher um so gefährlicher gewesen, je stärker und genialer die persönliche Eigenart des führenden Künstlers sich aussprach. Man erinnere sich der manierierten Figuren der Nachahmer des *Michelangelo*. Sollen wir uns aber deshalb weniger an der Sixtinischen Kapelle, an den Mediceer-Gräbern, an der *Moses*-Figur erfreuen und erbauen?

Wenn die neue ornamentale Kunst wieder selbständig neue Werte zu schaffen sucht, so ist sie gerade dadurch dem Grundgedanken der guten alten Kunst der Klassiker verwandt.

Aber diese neuen Werte entstehen nicht in der törichten Abhängigkeit von der launischen, schnell wechselnden Mode, welcher wir nur durch tieferes Eindringen in das Wesen aller künstlerischen Aufgaben ausweichen können, sondern sie entstehen durch stetige Umbildungen. So gefährlich für eine gedeihliche Entwicklung der Kunst die plötzlichen kapriziösen Sprünge der Mode sind, so notwendig ist für eine lebendige Kunst der künstlerische Stoffwechsel. In allzu raschem Tempo erzeugt er Fieber; durch mangelhaften Stoffwechsel entstehen andere Krankheiten. Ein gesundes, frisches Leben fordert angemessene Zuführung neuer und Abstoßung verbrauchter Stoffe, auch in der Kunst. Aber bleiben muß die Seele; ohne Seele der Tod.

„Man darf der Kunt nicht zumuten, daß sie dauernd dieselben Anschauungen, Vorstellungen und Formen kultiviert. Menschen, Ideen und Methoden werden alt und einseitig.“

Den künstlerischen Forderungen der Zeit zu folgen, setzt jugendliche Spannkraft des Geschmackes voraus. Nur bedeutenden Künstlern gelingt es, die alten ausgefahrenen Gleise zu verlassen und sich selbst einen eigenen Weg zu bahnen. Wer kann es hindern, daß ein Troß von Schwächeren hinterdreinläuft, der den Weg breittritt und doch nicht das Ziel des Bahnbrechenden erreicht?

Es wäre eine lohnende Aufgabe, der Entwicklung der neueren Ornamentik in Deutschland eingehender zu folgen; doch würde dies zu weit über die gesteckten Grenzen hinausführen. Im allgemeinen läßt sich in der Ornamentik wie in der Literatur, Malerei und Plastik eine Umkehr vom Naturalismus zu strengerem Stil, von äußerer Formvollendung zu innerer Vertiefung, vom Verstandesmäßigen zum Gefühlsmäßigen beobachten. In Kürze sei zunächst hingewiesen auf die Bedeutung einiger einflußreichen künstlerischen Persönlichkeiten der verfloßenen naturalistischen Richtung:

Die Anregungen *A. Seder's* und *M. Meurer's* wurden schon oben gewürdigt. Auf dem Gebiete des Pflanzenornaments hatten *E. v. Berlepsh*, *H. Kirchmayr* und viele andere frische, erfreuliche Neuschöpfungen gebracht. Besonderes Interesse erweckte der künstlerische Werdegang des zu früh verstorbenen *Otto Eckmann*. Aus-

288.
Neue
Bahnen.



Ornamentale Stilifizierung eines Hahnenkampfes von O. Eckmann.

Unterer Abschluß der Umrahmung eines „Buchschmuckes“.

gehend von gewissenhaftem Naturstudium der Tier- und Pflanzenwelt, gelangte er zu immer stärkerer Vereinfachung und Stilifizierung der Formen, bis schließlich feine Ornamente zu einem freien Spiel der Phantasie sich erhoben, zu einem Linienpiel, in welchem die Empfindung für die Formen der Natur das belebende Element blieb (Abb. 259). Ähnliche Umwandlungen von Naturformen in rein ornamentale Linienführung können wir in allen Perioden der Kunstentwicklung beobachten (vgl. Art. 42). Nicht nur bei den alten Ägyptern wurden die Naturbilder der Hieroglyphen allmählich zu einfachen linearen Schriftzeichen umgebildet, sondern auch in den Ornamenten der Indianer und Urvölker finden wir die Gestalten des Menschen, des Adlers usw. schließlich zu rhythmischen Linienornamenten vereinfacht. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der griechische Eierstab aus der ägyptischen Reihung von hängenden Lotosblüten und -knospen hervorging. Manche Barockornamente lassen sich auf stark überetzte menschliche und tierische Masken zurückführen usw.

P. Wallot hat in der Ornamentik seines Reichstagsbaues mit der ängstlichen Nachahmung eines bestimmten historischen Stils gebrochen. Die verschiedenartigsten klassischen, mittelalterlichen und modernen Einflüsse verstand er zu einer selbständigen künstlerischen Eigenart zu verschmelzen und mit einem starken plastischen Gefühl das Ornament als ergänzendes harmonisches Kontrastmittel in den Dienst seiner kraftvollen Architektur zu stellen (siehe Abb. 37, 83, 87, 193 u. 198).

Seinen eigenen monumentalen Stil hatte *Otto Rieth* gefunden. Seine Kompositionen zeichnen sich aus durch die innige Verbindung von Figürlichem und Architektonischem, durch beziehungsvolles Ornament und durch bewußte Maßstabsteigerungen. (Abb. 54.) Vgl. *Rieth, O.* Skizzen. 4 Folgen. Leipzig 1892—99.

Ähnliche Ziele verfolgte *G. Halmhuber*¹¹⁹⁾.

Wichtige Ornamente in Zusammenhang mit feinen wuchtigen Denkmalbauten hat *Bruno Schmitz* geschaffen.

Mit vollendeter Beherrschung der mannigfaltigsten Naturformen hat *Fr. v. Thiersch* in seinem Münchener Justizpalast ganz neue selbständige ornamentale Kompositionen in harmonischen Einklang gebracht mit den an das süddeutsche Barock anklingenden Monumentalformen des Baues (siehe Abb. 51 bis 53, 92, 149, 177, 190). Eine übersprudelnde Phantasie und eine liebenswürdige, warmherzige Natur sprechen aus diesen Schöpfungen zu uns.

289.
„Die reine
Linie“.

Über die „reine Linie“ und den Zweckstil des Neuerers *Van de Velde* wurde vieles geschrieben¹²⁰⁾; ihre Berechtigung in sinngemäßer Anwendung läßt sich theoretisch wohl kaum abstreiten. In die Wirklichkeit überetzt haben aber *Van de Velde's* „reine Linien“ Schiffbruch gelitten, eben weil sie sich nicht den höheren Forderungen des Zweckes und der Gesamtharmonie unterordneten, sondern, individuellen Launen folgend, ihre eigene aufdringliche Weise spielen wollten. Seine Innenräume, Möbel und Architekturen, welche eine Zeitlang als „hochmodern“ einen verheerenden Einfluß ausübten, tun unseren heutigen Augen weh. Wir können drei wertvolle Lehren aus dieser Erscheinung ziehen:

1. Das Modernste von heute ist das Unmodernste morgen. Gewaltiger Unterschied zwischen Mode und Stil!
2. Auch in rein künstlerischen Fragen entscheidet nicht das Wort, sondern die Tat.
3. Ein neuer Stil läßt sich nicht gewaltsam erzwingen.

Auch *P. Behrens* verzichtet auf Pflanzen- und Tiermotive. Seine starken ornamentalen Wirkungen erzielt er durch eigenartige Gegenätze von begleitenden, kreuzenden und gegenlaufenden geometrischen Linien und Streifen von verschiedener Stärke in straffer, herber Behandlung. Daß er sich hierbei von den Vorbildern der Antike und der „Proto-Renaissance“ (z. B. *San Miniato*, Florenz) Rat geholt und sie selbständig weitergebildet hat, gereicht seinen Schöpfungen zum Vorteil.

Zu den Linienkünstlern zählen ferner *V. Cifjanz*, *Kolo Mojer*, *Riemerschmid* und viele andere. Auf die „ausdrucksvolle Linie“ übte auch *Jan Toorop* großen Einfluß aus (siehe Abb. 205).

290.
Neuere
Ornamentiker.

Eine Sonderstellung nahm *H. Obrist* ein. Ähnlich wie *O. Eckmann*, ausgegangen von japanisierenden Naturstudien, wandte er sich mehr und mehr eigenen Liniengebilden zu, welchen er strukturelle Gedanken zugrunde legte. Ob es wohl Viele sind,

¹¹⁹⁾ Vgl. seine „Architektonischen Gedanken“ (Berlin 1897).

¹²⁰⁾ Vgl. z. B. die „Zeitschrift für Innendekoration“ von 1895 an — und VAN DE VELDE, H. Kunstgewerbliche Laienpredigten. Leipzig 1902.

welche diese Gedanken aus feinen persönlichen Kompositionen herauszulesen verstehen?¹²¹⁾

Auf die künstlerische Eigenart der Ornamente von *Vogeler-Worpswede*, *B. Pankok*, *P. Bürk*, *H. und M. v. Heider*, *Patriz Huber*, *Max Läger*, *Vierthaler*, *Wackerle*, *Cäsar Klein*, *P. Scheurich* und vielen anderen „Neuen“ kann hier nicht näher eingegangen werden.

Seeßelberg's Bemühungen, die altnordische Kunst wieder zu beleben, müssen klanglos verhallen, solange nicht Schule und Familie für die nötige Resonanz forgen.

Eine besondere Note ist den Wiener Ornamentikern eigen: elegant, „schick“, jedoch nicht immer frei von einer gewissen äußerlichen Phrase.

Über die verschiedenen Arten der neueren Ornamentik geben die bekannten Kunstzeitschriften Aufschluß, z. B. *Deutsche Kunst und Dekoration*, *Zeitschrift für Innendekoration*, *Dekorative Kunst*, *Kunst und Handwerk*, *Moderne Bauformen*, *Wasmuths Monatshefte*, *Das Kunstblatt*.

Mit dem neuen Ornament ist auch eine lebhaftere Freude an der Farbe wieder erwacht. Wir dürfen die große Bedeutung der neuen Farbendruckverfahren in dieser Hinsicht nicht unterschätzen. Auch die charakteristischen lebhaften Farbengebungen der Plakatkunst in ihrer flächenhaften Vereinfachung — *Ludwig Hohlwein* — sind nicht ohne Einfluß geblieben. Die farbigen Künstlerlithographien, die Dreifarbedrucke und die neuen Farbenholzschnitte trugen die Farbenfreude in immer weitere Kreise. Die Bedeutung der Künstlerpostkarten sei dabei nicht außer acht gelassen. Ganz besonders aber ist es das wiedererwachte Verständnis für die farbenfreudige Volkskunst, dem wir die lebhafteren frischeren Farben der Frauenkleidung, der Tapeten, der ganzen Innenräume und der einzelnen Ornamente unserer Zeit verdanken.

Durch fein empfundene Farbensättigungen zeichnen sich z. B. die Entwürfe von *H. Christianen*, *P. Bürk* usw. aus.

Daß dabei unwillkürlich Einflüsse von ausländischer Kunst in den Völkerkundemuseen mit hereinspielen, namentlich von der Kunst des fernen Ostens und der Naturvölker, bedeutet keinen Vorwurf, solange die Persönlichkeit des schaffenden Künstlers diese Einflüsse selbständig verarbeitet und den neuen Zwecken dienstbar macht.

Der englische Ornamentiker und Volksfreund *Walter Crane* und sein Landsmann, der begeisterte Kunstschritsteller *John Ruskin*, die Pariser Künstler *E. Graffet*, *P. Verneuil*, *Mucha* und viele andere wären noch zu nennen. Von den Japanern war schon oben die Rede. Auch die monumentale Bauplastik Altägyptens und die phantastische Reliefkunst des alten Indiens hat es manchen tüchtigen Bildhauern unserer Zeit angetan.

Einen wirklichen, künstlerisch fördernden Wert gewinnt die Bekanntheit mit den Werken aller echten Künstler erst durch tieferes Eindringen in die feineren Differenzierungen und in die innigen Zusammenhänge mit einem größeren Ganzen. Hierdurch wird die Erkenntnis gezeitigt, daß auch der Begabteste nur durch eifriges Studium der Natur und aller fachlichen Grundlagen jene Selbständigkeit des ornamentalen Schaffens erringen kann, welche ihm schließlich gestattet, ohne Gefahr sich seiner eigenen Phantasie als Führerin anzuvertrauen.

Die neue Bewegung auf dem Gebiete des Ornaments hat gezeigt, daß noch viele bis jetzt unbegangene Wege sich erschließen lassen. Zu einem einheitlichen hohen

291.
Neue
Farbenfreude.

292.
Schluß-
betrachtung.

¹²¹⁾ Frisch und anregend ist sein Buch „Neue Möglichkeiten“ (Leipzig 1903) geschrieben. Seine Forderung, mit jeder Tradition zu brechen, heißt aber „das Kind mit dem Bade ausschütten“. Die künstlerischen Erfahrungen aller früheren Kulturepochen, auf deren Schultern wir doch stehen, können wir nicht ungestraft über Bord werfen. Es sei denn, daß wir in die Einfamkeit des Urwaldes uns zurückziehen und uns von „Heuschrecken und wildem Honig“ nähren.

Ziele können diese Wege aber nur dann führen, wenn die Schäden einer Scheinkultur, die heute bereits von vielen erkannt werden, beseitigt sind und eine echte Kultur der ganzen Nation die feste Grundlage für ein einheitliches künstlerisches Streben bildet. Eine gesunde Weiterentwicklung der frischen Ansätze unserer Kunst ist nur möglich, wenn die Künstler in ihrem Schaffen Fühlung mit dem ganzen Volke behalten, und wenn das Volk selbst tätigeren Anteil nimmt an den inneren Werten der Kultur als an den blendenden Äußerlichkeiten der Zivilisation.

Möge es der deutschen Kultur beschieden sein, sich trotz der Not der Zeit in aufsteigender Linie zu bewegen! Wenn die Zweige unserer Kunst, welche vor dem Weltkriege teilweise gar zu üppig wucherten, mit Sachkunde und Sorgfalt zurückgeschnitten werden, dann dürfen wir um so reicheren Fruchtertrag erwarten. Dann wird auch ein gesunder einheitlicher Stil des Ornaments bei aller Mannigfaltigkeit der Einzelbildungen nicht ausbleiben.

Quellenverzeichnis über Ornamentik.

- KRAUSS. Heilige Augen- und Gemüts-Luft. Augsburg 1706.
 DECKER, P. Fürstlicher Baumeister. Augsburg 1711—1716.
 OPPENORD. *Recueil des Oeuvres de...*
 ZAHN, W. Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculaneum und Stabiae. Berlin 1827—59.
 ZAHN, W. Ornamente aller klassischen Kunstepochen usw. Berlin 1832—34. — 2. Aufl. 1854.
 HEIDELOFF, C. Die Ornamente des Mittelalters. Nürnberg 1840—55.
 BOETTICHER, K. Tektonik der Hellenen. Potsdam 1852.
 LIENARD. *L'ornementation du 19e siècle*. Paris 1855.
 MALAPEAU, C. *L'encyclopédie de l'ornement*. Paris 1856.
 THIERRY. Klassische Ornamente. Karlsruhe 1856—61.
 JONES, O. *Grammar of ornament*. London 1857.
 MÜLLER, C. Praktisch ausgeführte Ornamentik usw. Holzminden 1858.
 PLOCK, C. Ornamente im neuen Stil. Karlsruhe 1858.
 TIMLER, C. Gothische Ornamente. Jena 1858.
 BOETTICHER, K. Ornamentenvorbilder. Berlin 1858—60.
 GRÜNER, L. *Specimens of ornamental art selected from the best models of the classical epochs*. London 1859.
 GUILMARD, D. Geschichte der Ornamentik. Berlin 1860.
 SEMPER, G. Der Styl in den technischen und tektonischen Künsten. Frankfurt 1860—63.
 BOETTICHER, K. Architektonische Formenschule in Ornament-Erfindungen. Berlin 1861—64.
 BERNDT. Systematische Ornamenten-Schule etc. Leipzig 1862.
 BENZ, A. Die Schule der Ornamentik. Ellwangen 1862.
 STEGMANN, C. Ornamentenschule. Stuttgart 1862.
 MÖLLINGER, K. Systematisch geordnete Ornamentenschule klassischer Motive verschiedenen Stils in der Architektur. Holzminden 1861 u. 63.
 MÖLLINGER, K. Hauptformen architektonischer Ornamente aus der klassischen Zeit der alten Griechen. Holzminden 1862—63.
 PLOCK, C. u. J. OFFINGER. Neue Sammlung von Ornamenten neueren Stils. Stuttgart 1862—63.
 UNGEWITTER, G. G. Sammlung mittelalterlicher Ornamentik etc. Leipzig 1863—64.
 ROTHE, F. O. Praktische Original-Ornamente für alle Gewerbe. Leipzig 1863—64.
 SCHWATLO, C. Ornamente für äußern und innern Aufbau von Gebäuden. Halle 1864.
 KANITZ, F. Katechismus der Ornamentik. Leipzig 1870. — 2. Aufl. 1877.
 Das polychrome Ornament. Deutsch von R. REINHARDT u. A. MECKLENBURG. Stuttgart 1873.
 JACOBSTHAL, J. E. Grammatik der Ornamente. Berlin 1874.
 RACINET, A. *L'ornement polychrome*. Paris 1874. — Deutsche Ausg. von R. REINHARDT. 3. Aufl. Stuttgart 1881.

- AUDSLEY, G. *Outlines of ornament in all styles*. London 1878.
- SHARPE, E. *The ornamentation of the transitional period*. London 1879.
- KRUMBHOLZ, K. *Das vegetabilische Ornament*. Dresden 1880.
- NASKE, A. *Studien über das Flachornament und seine Geschichte*. Brünn 1880.
- LESSING, O. *Bau-Ornamente der Neuzeit*. Berlin 1880—90.
- GROPIUS, M. u. L. LOHDE. *Archiv für ornamentale Kunst*. Berlin.
- WOENIG, F. *Pflanzenformen im Dienste der bildenden Künfte etc.* Leipzig 1881.
- NICOLAI, H. G. u. E. HERRMANN. *Das Ornament der italienischen Kunst des XV. Jahrhunderts*, Dresden 1881.
- HÄUSELMANN, J. *Die Stylarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen*. Zürich 1882.
- AUDSLEY, W. u. G. *Outlines of ornament in leading styles*. London 1882.
- BAUDOT, A. de. *La sculpture française au moyen-âge et à la renaissance*. Paris 1884.
- MAYEUX, H. *La composition décorative*. Paris 1885.
- PFENOR. *Architecture et Décoration des époques Louis XIV., Louis XV., Louis XVI.* Fontainebleau. Paris 1885.
- GURLITT, C. *Das Barock- und Rococo-Ornament Deutschlands*. Berlin 1885—90.
- GROPIUS, C. *Ornamente in verschiedenen Bauarten etc.* 4. Aufl. Berlin 1886.
- JACOBSTHAL, J. E. *Süd-Italienische Fliesenornamente*. Berlin 1886.
- GERLACH, M. *Die Pflanze in Kunst und Gewerbe etc.* Wien 1887ff.
- WILMOWSKY, J. N. v. *Römische Mosaiken aus Trier und dessen Umgegend*. Trier 1888.
- MEYER, F. S. *Handbuch der Ornamentik*. 2. Aufl. Leipzig 1889.
- WARD, J. *The principles of ornament*. London 1892.
- HILDEBRAND, A. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. 1893.
- RIEGL, A. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin 1893.
- JESSEN, P. *Das Ornament des Rococo und seine Vorstufen*. Leipzig 1894.
- DIDOT, P. u. H. LEFILLÉE. *La peinture décorative en France du XI. au XVIII. siècle*. Paris 1895 ff.
- MEURER, M. *Pflanzenformen*. Dresden 1895.
- Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur*. Nr. 9: *Die Sprache des Ornaments*. Von Z. v. SOLDERN. Darmstadt 1896.
- MEURER, M. *Die Ursprungsformen des griechischen Akanthusornamentes und ihre natürlichen Vorbilder*. Berlin 1896.
- LUTHMER, F. *Romanische Ornamente I. II.* 1896.
- STREITER, K. *Karl Bötticher's Tektonik der Hellenen*. Hamburg u. Leipzig 1896.
- BORCHARDT, L. *Die ägyptische Pflanzenfäule*. Berlin 1897.
- STIEHL, O. *Der Backsteinbau romanischer Zeit*. Leipzig 1898.
- METZMACKER. *Portefeuille historique de l'ornement*. Paris.
- Ornements tirés des quatre écoles par Rießer, Clerget, Feuchère etc.* Paris.
- HABERT-DYS, J. *L'Ornement pratique etc.* Paris.
- KIMMICH, K. *Die Zeichenkunst*. Leipzig 1900.
- CRANE, W. *Linie und Form*. Leipzig 1901.
- CRANE, W. *Die Grundlagen der Zeichnung*. Leipzig 1902.
- VOLKMANN, L. *Naturprodukt und Kunstwerk*. Dresden 1902.
- VOLKMANN, L. *Grenzen der Künfte*. Dresden 1903.
- OBRIST, H. *Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst*. Leipzig 1903.
- GRAUL, R. *Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung*. Leipzig 1904.
- VERNEUIL, M. P. *Étude de la plante. Son application aux industries d'art*. Paris 1904.
- GRASSET, E. *Méthode de composition ornementale*. Paris 1905.
- CLEMEN, P. *Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande*. Düsseldorf 1905—06.
- BRINCKMANN, A. E. *Baumstilfäulungen in der mittelalterlichen Malerei*. Straßburg 1906.
- MOHRMANN, K. u. EICHWEDE, F. *Germanische Frühkunst*. Leipzig 1905.
- HAUPT, A. *Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Großen*. Leipzig 1909.
- LANGE, K. *Das Wesen der Kunst*. 1907.
- LANGE, K. *Schön und praktisch*. Eßlingen 1908.
- LESSING, J. *Die Gewebefammlung des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin*. I—XII. Berlin 1908 bis 12.
- MEURER, M. *Vergleichende Formenlehre des Ornaments und der Pflanze*. Dresden 1909.
- BAUM, J. *Romanische Baukunst in Frankreich*. Stuttgart 1910.

- LASKE, F. Der ostasiatische Einfluß auf die Baukunst des Abendlandes, vornehmlich Deutschlands im 18. Jahrhundert. Berlin 1909.
- MARTIN. *L'art roman en France*. I—III. Paris 1910—14.
- MARTIN. *L'art roman en Italie*. I, II. Paris 1911—24.
- KNOLL, C. u. REUTHER, F. Die Kunst des Schmückens. Dresden 1910.
- VOLKMANN, L. Die Erziehung zum Sehen und andere Zeitgedanken zur Kunst. Leipzig 1912.
- BAER, C. H. Wohn- und Festräume aus 6 Jahrhunderten. Stuttgart 1912.
- WORRINGER, W. Formprobleme der Gotik. 2. Aufl. München 1912.
- JÄNICKE. Über die Entwicklung der Akanthusranke im französischen Rokoko. Hannover 1912.
- COLASANTI, A. *L'art byzantin en Italie*. Paris et Milano 1913.
- WÖLLFLIN, H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe; das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München 1915.
- SPELTZ, A. Das farbige Ornament aller historischen Stile. I. Altertum, II. Mittelalter, III. Neuzeit. Leipzig 1914—23.
- MUCH, H. Norddeutsche Backsteingotik. Braunschweig 1919.
- KEIL, H. Mainzer Ornamentik. Die Stilwandlungen im 18. Jahrhundert. Marburg a. L. 1918.
- MUTHESIUS, H. Handarbeit und Maffenerzeugnis. 1917.
- OSTHAUS, K. E. Grundzüge der Stilentwicklung. Hagen 1918.
- WORRINGER, W. Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. München 1918.
- BAUM, J. Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien. Stuttgart 1920.
- LEHMANN, J. Die Ornamente der Natur- und Halbkulturvölker. Frankfurt a. M. 1920.
- SCHMITZ, H. Vor 100 Jahren. Festräume und Wohnräume des deutschen Klassizismus und Biedermeier. Berlin 1920.
- MUCH, H. Islamik. Hamburg 1921.
- SOERGEL, H. Architektur-Ästhetik. 3. Aufl. München 1921.
- LEIPFINGER, J. Die Farbe im Dienste des Volkswohls. München 1920.
- STIEHL, O. Der Weg zum Kunstverständnis. Berlin u. Leipzig 1921.
- STIEHL, O. Backsteinbauten in Norddeutschland und Dänemark. Stuttgart 1923.
- JAHN, J. Kompositionsgesetze französischer Reliefplastik im 12. u. 13. Jahrhundert. Leipzig 1922.
- KLOPPER, P. Wie erkenne ich das Schöne in Natur, Technik, Kunst? Gotha 1922.
- BRINCKMANN, A. E. Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung. München 1922.
- HAMANN, R. Deutsche und französische Kunst im Mittelalter. Marburg a. L. 1922.
- PHLEPS, H. Das ABC der Ornamentik. Berlin 1923.
- ADAMA VAN SCHELTEMA, F. Die altnordische Kunst. Grundprobleme vorhistorischer Kunstentwicklung. Berlin 1923.
- BOSSERT, H. T. Das Ornamentwerk (farbig). Berlin 1924.
- JESSEN, P. Meister der Schreibkunst aus 3 Jahrhunderten. Stuttgart 1924.
- HAMANN, R. Deutsches Ornament. Marburg a. L. 1924.
- PFLEIDERER, W. Die Form ohne Ornament; Werkbundaustellung 1924. Stuttgart 1924.
- SCHMITZ, H. Wohnzimmer und Festräume Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts. Berlin 1924.
- HEDICKE, R. Methodenlehre der Kunstgeschichte. Straßburg 1924.
- HÖGG, E. Das Ornament oder Schmuckwerk. Strelitz i. Mecklb. 1925.
- Die Veröffentlichungen der Bau- und Kunstdenkmäler der einzelnen deutschen Bundesstaaten.
- Ferner:
- Kunst und Handwerk. Zeitschrift des bayer. Kunstgewerbevereins München. Herausg. vom bayer. Kunstgewerbeverein. Erscheint seit 1849.
- Blätter für Kunstgewerbe. Organ des Wiener Kunstgewerbevereins. Wien. Erscheint seit 1872.
- GEORG HIRTH'S Formenchatz. München u. Leipzig; seit 1879.
- Blätter für Architektur und Kunsthandwerk. Berlin. Erscheint seit 1887.
- Innendekoration. Darmstadt. Erscheint seit 1889.
- The Studio*. London. Erscheint seit 1894.
- Dekorative Kunst. Herausg. von H. BRUCKMANN. München. Erscheint seit 1897.
- Deutsche Kunst und Dekoration. Herausg. u. redig. von A. KOCH. Darmstadt. Erscheint seit 1897.
- Art et décoration*. Paris. Erscheint seit 1897.
- Moderne Bauformen. Stuttgart. Erscheint seit 1901.
- Die verschiedenen Bauzeitalter.

FORTSCHRITTE AUF DEM GEBIETE DER ARCHITEKTUR.

Ergänzungshefte zum „Handbuch der Architektur“.

- Nr. 1: **Die Gasofenheizung für Schulen.** Von Geh. Baurat *G. Behnke* in Frankfurt a. M. Ergänzungsheft zu Handbuch der Arch. IV. 6. 1. 1.60 Mark.
- Nr. 2: **Verglaste Decken und Deckenlichter.** Von Reg.- u. Baurat *A. Schacht* in Saarbrücken und Geh. Baurat Professor † *Dr. E. Schmitt* in Darmstadt. Ergänzungsheft zu Handbuch der Arch. III. 2. 3b. 2.40 Mark.
- Nr. 3: **Über die praktische Ausbildung der Studierenden des Baufaches während der Studienzeit.** Von Geh. Regierungsrat Professor *G. Barkhausen* in Hannover und Oberingenieur *W. H. Lauter* in Frankfurt a. M. Ergänzungsheft zu Handbuch der Arch. I. 1. 1. 1 Mark.
- Nr. 4: **Hochschulen (Universitäten und Technische Hochschulen) mit besonderer Berücksichtigung der indirekten Beleuchtung von Hör- und Zeichenfälen.** Von Geh. Baurat Professor † *Dr. E. Schmitt* in Darmstadt. Ergänzungsheft zu Handbuch der Arch. IV. 6. 2a. 3 Mark.
- Nr. 5: **Heizung, Lüftung und Beleuchtung der Theater und sonstiger Versammlungssäle.** Von Geh. Regierungsrat Professor *Dr. H. Fischer* in Hannover. Ergänzungsheft zu Handbuch der Arch. III. 4. 2 Mark.
- Nr. 6: **Soziale Aufgaben der Architektur.** — I.: Die Architektur sozialer Wohlfahrtsanstalten. Von Landesbaurat Prof. *Th. Goecke* in Berlin-Charlottenburg. Ergänzungsh. z. Handb. d. Arch. IV. 5. 1., IV. 5. 2. 2.40 Mark.
- Nr. 7: **Naturwissenschaftliche Institute der Hochschulen und verwandte Anlagen.** Von Geh. Baurat Professor † *Dr. E. Schmitt* in Darmstadt. Ergänzungsheft zu Handbuch der Arch. IV. 6. 2a. 4.60 Mark.
- Nr. 8: **Die Volksschulhäuser in den verschiedenen Ländern.** — I. Volksschulhäuser in Schweden, Norwegen, Dänemark und Finnland. Von Professor † *C. Hinträger* in Gries. Ergänzungsheft zu Handbuch der Arch. IV. 6. 1. Zweite Auflage. 14 Mark.
- Nr. 9: **Die Sprache des Ornaments.** Von Professor *Z. Ritter Schubert von Soldern* in Prag. Ergänzungsheft z. Handb. d. Arch. I. 3. 1.80 Mark.
- Nr. 10: **Entwässerungsanlagen amerikanischer Gebäude.** Von Zivilingenieur *Dr. W. P. Gerhard* in New York. Ergänzungsh. z. Handb. d. Arch. III. 5. 2. 15 Mark.
- Nr. 11: **Das städtische Schwimmbad zu Frankfurt a. M.** Von Städt. Oberbaurat *Dr. K. Wolff* in Frankfurt a. M. Ergänzungsh. z. Handb. d. Arch. IV. 5. 3. 3 Mark.
- Nr. 12: **Die Volksschulhäuser in den verschiedenen Ländern.** — II. Volksschulhäuser in Österreich-Ungarn. Von Professor † *C. Hinträger* in Gries. Ergänzungsheft zu Handbuch der Arch. IV. 6. 1. 21 Mark.
- Nr. 13: **Die Volksschulhäuser in den verschiedenen Ländern.** — III. Volksschulhäuser in Frankreich. Von Professor † *C. Hinträger* in Gries. Ergänzungsheft zu Handbuch der Arch. IV. 6. 1. 12 Mark.

Jedes Heft ist einzeln käuflich.

Handbuch der Architektur

J. M. Gebhardt's Verlag in Leipzig.

Alphabetisches Sachregister.

	Teil	Band	Hefz		Teil	Band	Hefz
Abkühlen der Luft	III	4		Bibliotheken	IV	6	4
Ableitung d. Haus-, Dach- u. Hofwassers	III	5	2	Blei als Baustoff	I	1	1
Aborte	III	5	2	Blindenanstalten	IV	5	2
Akademien der bildenden Künste	IV	6	3	Blitzableiter	III	6	
Akademien der Wissenschaften	IV	6	2	Bootshäuser	IV	2	4
Akustik. Anlag. z. Erziel. e. gut. Akustik	IV	1		Börsen	IV	2	2
„ der Säle	IV	1		Botschaften. Gebäude f. Botschaften	IV	7	1
Altane	III	2	2	Brüstungen	III	2	2
Altchristliche Baukunst	II	3	1	Buchdruck und Zeitungswesen	IV	7	1
Altersversorgungsanstalten	IV	5	2	Büchermagazine	IV	6	4
Alumnate	IV	6	1	Bürgerschulen	IV	6	1
Anlage der Gebäude	IV	1/10		Bürgersteige, Befestigung der	III	6	
Antike Baukunst	II	1/2		Bürohäuser	IV	2	2
Aquarien	IV	6	4	Byzantinische Baukunst	II	3	1
Arbeiterwohnhäuser	IV	2	1	Chemische Institute	IV	6	2,a
Arbeitshäuser	IV	5	2	Dachdeckungen	III	2	5
„	IV	7	1	Dächer	III	2	4
Architekturformen. Gestaltung	I	2		Massive Steindächer	III	2	5
Archive	IV	6	4	Metalldächer	III	2	5
Armen-Arbeitshäuser	IV	5	2	Nebenanlagen der Dächer	III	2	5
Armen-Versorgungshäuser	IV	5	2	Schieferdächer	III	2	5
Asphalt als Material des Ausbaues	I	1	1	Verglaste Dächer	III	2	5
Ateliers	IV	6	3	Ziegeldächer	III	2	5
Aufzüge	III	3	2	Dachfenster	III	2	5
Ausbau. Konstrukt. des inn. Ausbaues	III	3/6		Dachformen	III	2	4
Materialien des Ausbaues	I	1	1	Dachkämme	III	2	5
Aussichtstürme	V	4	2	Dachlichter	III	2	5
Aussteigeöffnungen der Dächer	III	2	5	„	III	3	1
Ausstellungsbauten	IV	6	4	Dachrinnen	III	2	2u.5
Badeanstalten	IV	5	3	Dachstühle. Statik der Dachstühle	I	1	2
Badeeinrichtungen	III	5	2	Dachstuhlkonstruktionen	III	2	4
Bahnhöfe	IV	2	4	Decken	III	2	3
Bahnsteigüberdach., -hallen, -dächer	IV	2	4	Deckenflächen, Ausbildung der	III	3	3
Balkendecken	III	2	3,a	Deckenlichter und verglaste Decken	III	2	3,b
Balkone	III	2	2	„	III	3	1
Balustraden	IV	10		Denkmäler	IV	8	2
Bankgebäude	IV	2	2	Depositenkassen	IV	2	2
Bauernhäuser	IV	2	1	Desinfektionsanstalten	IV	5	4
Bauernhöfe	IV	2	1	Desinfektionseinrichtungen	III	5	2
„	IV	3	1	Einfriedigungen	III	2	2
Bauformenlehre	I	2		„	IV	10	
Bauführung, Baugerüste	I	5		Einrichtung der Gebäude	IV	1/10	
Baukunst, historische	II	1/2		Eisbehälter	III	6	
Bauleitung, Baumaschinen	I	5		Eisen u. Stahl als Konstrukt.-Material	I	1	1
Bausteine	I	1	1	Eisenbahn-Verwaltungsgebäude	IV	7	1
Baustile. Histor. u. techn. Entwicklung	II	1/7		Eisenbetonkonstruktionen			
Baustoffe. Technik d. wichtigeren -	I	1	1	Balken	I	1	2
Bazare	IV	2	2	Balkone und Erker	III	2	2
Beförderung von Baustoffen	I	5		Dächer	III	2	4
Beherbergung. Gebäude für	IV	4		Decken	III	2	3
Behörden, Gebäude für	IV	7	1	Fundamente	III	1	
Beleuchtung, Künstliche, der Räume	III	4		Gesimse	III	2	2
Beleuchtungsanlagen, Städtische	IV	9		Treppen	III	3	2
Bellevuen und Belvedere	IV	4	2	Wände und Wandöffnungen	III	2	1
Besserungsanstalten	IV	7	1	Eislaufbahnen	IV	4	2
Bestattungsanlagen	IV	8	3	Elastizitäts- und Festigkeitslehre	I	1	2
Beton als Konstruktionsmaterial	I	1	1	Elektrische Beleuchtung	III	4	
				Elektrotechnische Laboratorien	IV	6	2,b

HANDBUCH DER ARCHITEKTUR

	Teil	Band	Heft		Teil	Band	Heft
Empfangsgebäude der Bahnhöfe	IV	2	4	Gestaltung der Architektur	IV	1	
Entbindungsanstalten	IV	5	2	Gestüte	IV	3	1
Entwässerung der Dachflächen	III	2	5	Getreidemagazine und -speicher	IV	3	1
Entwässerung der Gebäude	III	5	2	Gewächshäuser	IV	6	4
Entwerfen der Gebäude	IV	1/10		Gewerbeschulen	IV	6	1
Entwürfe, Anfertigung der	I	5		Gewölbe. Statik der Gewölbe	I	1	2
Erdbestattung, Anlagen für	IV	8	3	Gewölbte Decken	III	2	3,b
Erhell. d. Räume mitt. Sonnenlichts	III	3	1	Giebelspitzen der Dächer	III	2	5
Erholung. Gebäude f. Erholungszw.	IV	4		Glas als Material des Ausbaues	I	1	1
Erker	III	2	2	Glockenstühle	III	6	
Erwärmen der Luft	III	4		Gotische Baukunst	II	4	
Etrusker. Baukunst der Etrusker	II	2		Griechen. Baukunst der Griechen	II	1	
Exedren	IV	10		Grillagen	IV	10	
Exerzierhäuser	IV	7	2	Gutshöfe	IV	3	1
				Gymnasien	IV	6	1
Fabrikbauten	IV	2	5	Handel. Gebäude für Handelszwecke	IV	2	2
Fahnenstangen	III	2	5	Handelsschulen	IV	6	1
Fahrradbahnen	IV	4	2	Heilanstalten	IV	5	1/2
Fahrstühle	III	3	2	Heizung der Räume	III	4	
Fäkalstoffe-Entfernung	III	5	2	Herbergshäuser	IV	4	1
Fassadenbildung	IV	1		Herde	III	5	1
Fenster	III	3	1	Herrensitze	IV	2	1
Fenster- und Türöffnungen	III	2	1	Hippodromgebäude	IV	6	6
Ferienkolonien	IV	5	2	Hochbaukonstruktionen	III	1/6	
Fernsprechdienst, Gebäude für den	IV	2	3	Hochbaukunde, allgemeine	I	1/5	
Fernsprecheinrichtungen	III	3	2	Hochlicht	III	3	1
Festhallen	IV	4	1	Hochschulen	IV	6	2
Festigkeitslehre	I	1	2	Hof-Anlagen	IV	1	
Feuerbestattung, Anlagen für	IV	8	3	Hofflächen, Befestigung der	III	6	
Findelhäuser	IV	5	2	Holz als Konstruktionsmaterial	I	1	1
Fluranlagen	IV	1		Hospitäler	IV	5	1
Flußbau-Laboratorien	IV	6	2,b	Hotels	IV	4	1
Formenlehre des Ornaments	I	3		Hydrotechnische Laboratorien	IV	6	2,b
Freimaurer-Logen	IV	4	2				
Freitreppen	IV	1		Ingenieur-Laboratorien	IV	6	2,b
"	IV	10		Innerer Ausbau	III	3/6	
Friedhöfe	IV	8	3	Innungshäuser	IV	4	2
Fundamente	III	1		Institute, wissenschaftliche	IV	6	2
Fußböden	III	3	3	Irrenanstalten	IV	5	2
				Islam. Baukunst des Islam	II	3	2
Galerien	III	2	2	Isolier-Hospitäler (Absond.-Häuser)	IV	5	1
Galerien und Passagen	IV	2	2	Justizpaläste	IV	7	1
Garten-Architektur	IV	10					
Gartenhäuser	IV	10		Kadettenhäuser	IV	7	2
Gasbeleuchtung	III	4		Kaffeehäuser	IV	4	1
Gasthöfe	IV	4	1	Kanalisation	III	5	2
Gebäranstalten	IV	5	2	Kasernen	IV	7	2
Gebäudebildung	IV	1		Kaufhäuser	IV	2	2
Gebäudelehre	IV	1/10		Kegelbahnen	IV	4	2
Gefängnisse	IV	7	1	Keramik in der Baukunst	I	4	
Geflügelzüchtereien	IV	3	1	Keramische Erzeugnisse	I	1	1
Gehöftanlagen, landwirtschaftliche	IV	3	1	Kinderbewahranstalten	IV	5	2
Geländer	III	2	2	Kinderhorte	IV	5	2
Gerichtshäuser	IV	7	1	Kinderkrankenhäuser	IV	5	1
Gerüste	I	5		Kirchen	IV	8	1
Gesandtschaftsgebäude	IV	7	1	Kirchenbau des Mittelalters	II	4	3
Geschäftshäuser	IV	2	2	" , Einzelheiten des	II	4	4
Geschichte der Baukunst	II			Kleinkinderschulen	IV	6	1
Antike Baukunst	II	1/2		Kliniken, medizinische	IV	6	2,b
Mittelalterliche Baukunst	II	3/4		Klubhäuser	IV	4	2
Baukunst der Renaissance	II	5/7		Kocheinrichtungen	III	5	1
Gesimse	III	2	2	Kolumbarien	IV	8	3

HANDBUCH DER ARCHITEKTUR

	Teil	Band	Hefl		Teil	Band	Hefl
Komposition, architektonische	IV	1		Museen	IV	6	4
Konstruktionselemente	III	1		Musikzelte	IV	4	2
Konstruktionsmaterialien	I	1	1	Naturwissenschaftliche Institute	IV	6	2,a
Kontorhäuser	IV	2	2	Oberlicht	III	3	1
Konversationshäuser	IV	4	2	Observatorien	IV	6	2,b
Konzerthäuser	IV	6	3	Ornament, Formenlehre des Orna- ments	I	3	
Kostenanschläge	I	5		Ortsbehörden	IV	7	1
Krankenhäuser	IV	5	1	Paläste	IV	2	1
Kreisbehörden	IV	7	1	Panoramen	IV	4	2
Krematorien	IV	8	3	Parlamentshäuser	IV	7	2
Kriegsbaukunst	II	4	1	Passagen	IV	2	2
Kriegsschulen	IV	7	2	Pavillons	IV	10	
Krippen	IV	5	2	Pensionate	IV	6	1
Küchenausgüsse	III	5	2	Pergolen	IV	10	
Kühlanlagen	III	6		Perrons	III	6	
Kunstakademien	IV	6	3	Pferdeställe	IV	3	1
Kunstgewerbeschulen	IV	6	3	Pflanzenhäuser	IV	6	4
Künstlerateliers	IV	6	3	Pflanzungen, Städtische	IV	9	
Kunstschulen	IV	6	3	Pflegeanstalten	IV	5	2
Kunstvereinsgebäude	IV	4	2	Physikalische Institute	IV	6	2,a
Kupfer als Baustoff	I	1	1	Pissoire	III	5	2
Kurhäuser	IV	4	2	Plätze, Städtische	IV	9	
Laboratorien	IV	6	2,b	Postgebäude	IV	2	3
Läden (Verkaufsläden)	IV	2	2	Proportionen in der Architektur	IV	1	
Landhäuser	IV	2	1	Provinzbehörden	IV	7	1
Landwirtschaft. Gebäude für die Zwecke der Landwirtschaft	IV	3	1/2	Quellenhäuser	IV	4	2
Laufstege der Dächer	III	2	5	Rampen, äußere	IV	1	
Lazarette	IV	5	1	Rampen, innere	III	3	2
Lebensmittel-Versorgung, Gebäude f. -	IV	3	1/2	Rathäuser	IV	7	1
Leichenhäuser	IV	5	1	Raum-Architektur	IV	1	
Leichenschauhäuser	IV	8	3	Raubegrenzende Konstruktionen	III	2	
Leichenverbrennungshäuser	IV	7	1	Raumbildung	IV	1	
Logen (Freimaurer)	IV	8	3	Rechtspflege. Gebäude f. Rechtspflege	IV	7	1
Lüftung der Räume	IV	4	2	Reinigung d. Gebäude, Geräte, Wäsche	III	5	2
Lüftungseinrichtungen	III	4		Reitbahnen	IV	4	2
Luftverunreinigung	III	5	2	Reithäuser	IV	7	2
Lungenheilstätten	III	4		Renaissance. Baukunst der	II	5/7	
Mädchenschulen, höhere	IV	5	2	Renaissance in Italien	II	5	
Märkte für Getreide, Lebensmittel, Pferde und Hornvieh	IV	6	1	Renaissance in Frankreich	II	6	
Markthallen	IV	3	2	Renaissance in Deutschland, Hol- land, Belgien und Dänemark	II	7	
Marstallgebäude	IV	3	2	Rennbahnen	IV	4	2
Maschinenlaboratorien	IV	3	1	Restaurants	IV	4	1
Materialien des Ausbaues	IV	3	1	Rohrleitungen für Wasser u. Dampf	III	4	
Material-Prüfungsanstalten	IV	6	2,b	Rollschlittschuhbahnen	IV	4	2
Mauern	I	1	1	Romanische Baukunst	II	4	
Mechanisch-technische Laboratorien	IV	6	2	Römer. Baukunst der Römer	II	2	
Medizinische Lehranstalten der Uni- versitäten	III	2	1	Ruheplätze	IV	10	
Meßpaläste	IV	6	2	Saalanlagen	IV	1	
Metalle als Materialien des Ausbaues	IV	6	2,b	Saalbauten	IV	6	3
Militärbauten	IV	2	2	Sammlungen, Gebäude für	IV	6	4
Militärhospitäler	IV	5	1	Sanatorien	IV	5	2
Ministerialgebäude	I	1	1	Schankstätten	IV	4	1
Mittelalterliche Baukunst	IV	7	2	Schaufenstereinrichtungen	IV	2	2
Mörtel als Konstruktionsmaterial	IV	5	1	Scheunen	IV	3	1
Müllverbrennung und Verwertung	III	5	2	Schieferdächer	III	2	5
				Schießhäuser	IV	7	2
				Schießstätten	IV	4	2
				Schlachthöfe	IV	3	2

HANDBUCH DER ARCHITEKTUR

	Teil	Band	Heft		Teil	Band	Heft
Schlafhäuser	IV	4	1	Tür- und Fensteröffnungen	III	2	1
Schlösser	IV	2	1	Türen und Tore	III	3	1
Schneefänge der Dächer	III	2	5	Turmkreuze	III	2	5
Schulbaracken	IV	6	1	Turnanstalten	IV	6	1
Schulbauwesen	IV	6	1	Universitäten	IV	6	2
Schulen	IV	6	1	Veranschlagung	I	5	
Schützenhäuser	IV	4	2	Verdingung der Bauarbeiten	I	5	
Schwachsinnige, Gebäude für	IV	5	2	Vereine, Gebäude für Vereinszwecke	IV	4	2
Schwimmanstalten	IV	5	3	Vereinshäuser	IV	4	2
Seitenlicht	III	3	1	Vergnügungsstätten, öffentliche	IV	4	1
Seminare	IV	6	1	Verkehr, Anlagen zur Vermittlung des Verkehrs in den Gebäuden	III	3	2
Sicherungen gegen Einbruch, Feuer, Blitzschlag, Bodensenkungen und Erderschütterungen	III	6		Gebäude für Zwecke des Verkehrs	IV	2	2
Siechenhäuser	IV	5	2	Verkehr, Städtischer	IV	9	
Signal-Einrichtungen	III	3	2	Verkehrswesen	IV	7	1
Sonnenlicht u. Sonnenwärme, Ver- sorgung der Gebäude mit Sonnen- licht und Sonnenwärme	III	4		Versicherungswesen	IV	7	1
Sparkassengebäude	IV	2	2	Versorgungshäuser	IV	5	2
Speicher	IV	3	1	Versuchsanstalten	IV	6	2,b
Speiseanstalten für Arbeiter	IV	4	1	Verwaltung, Gebäude für	IV	7	1
Speisewirtschaften	IV	4	1	Vestibül-Anlagen	IV	7	1
Sport, Baulichkeiten für —	IV	4	2	Viehmärkte	IV	1	
Sprachrohre	III	3	2	Villen	IV	3	2
Spüleinrichtungen	III	5	2	Volksbelustigungsgärten	IV	2	1
Stadtbaupläne	IV	9		Volkskaffeehäuser	IV	4	1
Städtebau	IV	9		Volksküchen	IV	4	1
Stadthäuser	IV	7	1	Volksschulen	IV	4	1
Ställe	IV	3	1	Vordächer	IV	6	1
Ständehäuser	IV	7	2	Vorhallen	III	6	
Statik der Hochbaukonstruktionen	I	1	2	Vorräume	IV	1	
Stein als Konstruktionsmaterial	I	1	1	Wachgebäude	IV	7	2
Sternwarten	IV	6	2,b	Wagenremisen	IV	3	1
Stibadien	IV	10		Waisenhäuser	IV	5	2
Strafanstalten	IV	7	1	Wände und Wandöffnungen	III	2	1
Straßen, Städtische	IV	9		Wandelbahnen und Kolonnaden	IV	4	2
Stützen, Statik der Stützen	I	1	2	Wandflächen, Ausbildung der	III	3	3
Stützmauern	III	6		Wandverschlüsse, bewegliche	III	3	1
Synagogen	IV	8	1	Warenhäuser	IV	2	2
Taubstummenanstalten	IV	5	2	Wärmeinrichtungen	III	5	1
Technische Fachschulen	IV	6	1	Wärmestuben	IV	5	2
Technische Hochschulen	IV	6	2,a	Waschanstalten	IV	5	4
Technische Laboratorien	IV	6	2,b	Wascheinrichtungen	III	5	2
Telegraphen, Haus- und Zimmer- —	III	3	2	Waschtischeinrichtungen	III	5	2
Telegraphengebäude	IV	2	3	Wasserkünste	IV	10	
Telephongebäude	IV	2	3	Wasserversorgung der Gebäude	III	4	
Tempel, Griechischer und Römischer	II	1/2		Wasserversorgungsanlagen, Städtische	IV	9	
Terrassen	IV	1		Windfahnen	III	2	5
„	IV	10		Wirtschaften	IV	4	1
Theater	IV	6	5	Wohlfahrtsanstalten	IV	5	1/4
Tierhäuser	IV	10		Wohnbau des Mittelalters	II	4	2
Tonerzeugnisse als Konstruktions- mittel	I	1	1	Wohnhäuser	IV	2	1
Torwege	IV	1		Wohnungen, Städtische	IV	9	
Träger, Statik der Träger	I	1	2	Zenitlicht	III	3	1
Treppen	III	3	2	Ziegeldächer	III	2	5
Treppen-Anlagen	IV	1		Zink als Baustoff	I	1	1
Trinkhallen	IV	4	2	Zirkusgebäude	IV	6	6
				Zuchthäuser	IV	7	1
				Zufluchtshäuser	IV	5	2
				Zwangs-Arbeitshäuser	IV	7	1

Breymann's
Baukonstruktionslehre

mit besonderer Beziehung auf das

Hochbauwesen.

Ein Handbuch zu Vorlesungen und zum Selbstunterricht.

4 Bände.

- Bd. I. **Die Konstruktionen in Stein.**
Siebente verbesserte und erweiterte Auflage von Geh. Oberbaurat Professor Dr. *O. Warth* in Karlsruhe. Geb. 29 M., brosch. 22 M.
- Bd. II. **Die Konstruktionen in Holz.**
Sechste verbesserte und vollständig umgearbeitete Auflage von Geh. Oberbaurat Professor Dr. *O. Warth* in Karlsruhe. Vergriffen
Siebente Auflage in Vorbereitung.
- Bd. III. **Die Konstruktionen in Eisen.**
Sechste vermehrte und umgearbeitete Auflage vom Kgl. Preuß. Eisenbahn-Bau- und Betriebsinspektor a. D. *O. Königer* in Halle a. S. Geb. 28 M., brosch. 22 M.
- Bd. IV. **Verschiedene Konstruktionen,** insbesondere: **Heizungs-, Lüftungs-, Wasserversorgungs- und Beleuchtungs-Anlagen. Haus- telegraphen und Telephone. Grundbau und Bauführung.** Fünfte gänzlich neubearbeitete Auflage von Baumeister *A. Scholtz*, vorm. Dozent für Heizungs- und Lüftungs-Anlagen an der Kgl. Techn. Hochschule zu Berlin. Geb. 28 M., brosch. 22 M.

Als Ergänzung hierzu ist erschienen:

Die Anlage der Wohngebäude

mit besonderer Rücksicht auf das städtische Wohn- und Miethaus.
Zweite, vollständig umgearbeitete Auflage von Prof. *Alb. Geul* in München.
Geb. 20 M., brosch. 15 M

Das Äussere der Wohngebäude

mit besonderer Rücksicht auf das städtische Wohn- und Miethaus
(zugleich II. Band der Anlage der Wohngebäude). Dritte verbesserte und vermehrte Auflage von Professor *Alb. Geul* in München.
Geb. 12 M., brosch. 8 M

Jeder Band ist einzeln käuflich.

Wichtigstes Werk für den schaffenden Architekten,
für Bau-Ingenieure, Maurer- und Zimmermeister, Bauunternehmer, Baubehörden

Handbuch der Architektur

Begründet von † Dr. phil. u. Dr.-Ing. Eduard Schmitt in Darmstadt.

ERSTER TEIL.

ALLGEMEINE HOCHBAUKUNDE.

1. Band, Heft 1: Einleitung. (Theoretische und geschichtliche Übersicht.) Von Geh.-Rat † Dr. A. v. ESSENWEIN, Nürnberg. — Die Technik der wichtigeren Baustoffe. Von Hofrat Prof. Dr. W. F. EXNER, Wien, Prof. † H. HAUENSCHILD, Berlin, Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin, Reg.-Rat Prof. Dr. G. LAUBOECK, Wien und Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Dritte Auflage. Geb. 18 M., brosch. 12 M.
Hierzu Ergänzungsheft: Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur No. 3 erschienen, s. S. 5.
- ✓ Heft 2: Die Statik der Hochbaukonstruktionen. Von Geh. Baurat Prof. Dr. TH. LANDSBERG, Berlin. Vierte Auflage. Geb. 24 M., brosch. 18 M.
2. Band: Die Bauformenlehre. Von Geh. Hofrat Prof. J. BÜHLMANN, München. Zweite Auflage. (Vergriffen.) Dritte Auflage in Vorbereitung.
3. Band: Die Formenlehre des Ornaments. Von Prof. H. PFEIFER, Braunschweig. Zweite Auflage. Geb. 23 M., brosch. 16 M.
Hierzu Ergänzungsheft: Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur No. 9 erschienen, s. S. 5.
4. Band: Die Keramik in der Baukunst. Von Prof. R. BORRMANN, Berlin. Zweite Auflage. Geb. 15 M., brosch. 9 M.
5. Band: Die Bauführung. Von Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. Zweite Auflage. Geb. 18 M., brosch. 12 M.

ZWEITER TEIL.

DIE BAUSTILE.

Historische und technische Entwicklung.

1. Band: Die Baukunst der Griechen. Von Geh.-Rat Prof. Dr. J. DURM, Karlsruhe. Dritte Auflage. Geb. 36 M., brosch. 29 M.
2. Band: Die Baukunst der Etrusker und Römer. Von Geh.-Rat Prof. Dr. J. DURM, Karlsruhe. Zweite Auflage. (Vergriffen.) Dritte Auflage bearbeitet von Dr. KARL SCHWENDEMANN, Berlin, erscheint 1927.
3. Band, Erste Hälfte: Die althechristliche und byzantinische Baukunst. Von Professor Dr. H. HOLTZINGER, Hannover. Dritte Auflage. Geb. 18 M., brosch. 12 M.
Zweite Hälfte: Die Baukunst des Islam. Zweite Aufl. (Vergriffen.) Dritte Auflage in Vorbereitung.
4. Band: Die romanische und die gotische Baukunst.
Heft 1: Die Kriegsbaukunst. Von Geh.-Rat † Dr. A. v. ESSENWEIN, Nürnberg. (Vergriffen.) Zweite Auflage von Architekt Prof. BODO EBHARDT, Berlin, in Vorbereitung.
Heft 2: Der Wohnbau des Mittelalters. Von Magistratsbaurat Prof. O. STIEHL, Berlin. Zweite Auflage. Geb. 27 M., brosch. 21 M.
Heft 3: Der Kirchenbau des Mittelalters. Von Reg.- u. Baurat a. D. M. HASAK, Berlin-Grünwald. Zweite Auflage. Geb. 22 M., brosch. 16 M.
Heft 4: Einzelheiten des Kirchenbaues. Von Reg.- u. Baurat a. D. M. HASAK, Berlin-Grünwald (Vergriffen.) Zweite Auflage in Vorbereitung.
5. Band: Die Baukunst der Renaissance in Italien. Von Geh.-Rat Prof. Dr. J. DURM, Karlsruhe. Zweite Auflage. Geb. 51 M., brosch. 45 M.
6. Band: Die Baukunst der Renaissance in Frankreich. Von Architekt † Dr. H. Baron v. GEYMÜLLER, Baden-Baden.
Heft 1: Historische Darstellung der Entwicklung des Baustils. (Vergriffen.) Zweite Auflage in Vorbereitung.
Heft 2: Struktive und ästhetische Stilrichtungen. — Kirchliche Baukunst. (Vergriffen.) Zweite Auflage in Vorbereitung.
Heft 3: Profan-Baukunst. Von Dr. P. TIOCCA. In Vorbereitung.
7. Band: Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark. Von Reg.-Rat Direktor Dr. G. v. BEZOLD, Nürnberg. Zweite Aufl. Geb. 22 M., brosch. 16 M.

HANDBUCH DER ARCHITEKTUR

DRITTER TEIL.

DIE HOCHBAUKONSTRUKTIONEN.

- 1. Band: Konstruktionselemente in Stein, Holz, Eisen und Eisenbeton.** Von Prof. Dr. E. MICHEL, Hannover. — **Fundamente.** Von Prof. Dr. E. MICHEL, Hannover. — **Eisenbeton.** Von Prof. Dr. E. MICHEL, Hannover. — Vierte Auflage erscheint 1927.
- 2. Band: Raumbegrenzende Konstruktionen.**
- Heft 1: Wände und Wandöffnungen.** Von Geh. Baurat Prof. † E. MARX, Darmstadt. Zweite Auflage. (Vergriffen.)
- Heft 2: Einfriedigungen, Brüstungen und Geländer; Balkone, Altane und Erker.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. † E. SCHMITT, Darmstadt. — **Gesimse.** Von Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. Dritte Auflage. Geb. 26 M., brosch. 20 M.
- Heft 3, a: Balkendecken.** Von Geh. Regierungsrat Prof. G. BARKHAUSEN, Hannover. Zweite Auflage. (Vergriffen.) Dritte Auflage in Vorbereitung.
- Heft 3, b: Gewölbte Decken; verglaste Decken und Deckenlichter.** Von Geh. Hofrat Prof. C. KÖRNER, Braunschweig, Regierungs- und Baurat A. SCHACHT, Saarbrücken und Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Auflage. (Vergriffen.) Dritte Auflage in Vorbereitung. *Hierzu Ergänzungsheft: Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur No. 2 erschienen, s. S. 5.*
- Heft 4: Dächer; Dachformen.** Von Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — **Dachstuhlkonstruktionen.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. TH. LANDSBERG, Berlin. Dritte Auflage. Geb. 26 M., brosch. 20 M.
- Heft 5: Dachdeckungen; verglaste Dächer und Dachlichter; massive Steindächer.** Nebenanlagen der Dächer. Von Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin, Geh. Baurat Prof. † E. MARX, Darmstadt und Wirkl. Geh. Oberbaurat Präsident L. SCHWERING, St. Johann a. d. Saar. Zweite Auflage. (Vergriffen.) Dritte Auflage in Vorbereitung.
- 3. Band, Heft 1: Fenster, Türen und andere bewegliche Wandverschlüsse.** Von Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. Zweite Auflage. (Vergriffen.)
- Heft 2: Anlagen zur Vermittelung des Verkehrs in den Gebäuden (Treppen und innere Rampen; Aufzüge; Sprachrohre, Haus- und Zimmer-Telegraphen).** Von Direktor † J. KRÄMER, Frankenhausen, Kaiserl. Rat P. MAYER, Wien, Baugewerkschullehrer O. SCHMIDT, Posen und Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Auflage. (Vergriffen.) Dritte Auflage in Vorbereitung.
- Heft 3: Ausbildung der Fußboden-, Wand- und Deckenflächen.** Von Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. Geb. 24 M., brosch. 18 M.
- 4. Band: Anlagen zur Versorgung der Gebäude mit Licht und Luft, Wärme und Wasser.** Versorgung der Gebäude mit Sonnenlicht und Sonnenwärme. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — **Künstliche Beleuchtung der Räume.** Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. H. FISCHER, Hannover, Prof. Dr. F. FISCHER, Göttingen, Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. W. KOHLRAUSCH, Hannover und Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — **Heizung und Lüftung der Räume.** Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. H. FISCHER, Hannover — **Wasserversorgung der Gebäude.** Von Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Dritte Auflage. Geb. 30 M., brosch. 24 M. *Hierzu Ergänzungsheft: Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur No. 5 erschienen, s. S. 5.*
- 5. Band, Heft 1: Einrichtungen für Koch- und Wärmzwecke, Warmwasserbereitung und Heizung vom Küchenherd aus.** Von Architekt F. R. VOGEL, Hannover. Dritte Auflage. Geb. 18 M., brosch. 12 M.
- Heft 2: Entwässerung und Reinigung der Gebäude.** Einrichtungen hierzu. Einrichtungen zum Reinigen der Geräte, der Haushaltungen und der Wäsche, sowie des menschlichen Körpers. Aborte und Pissoire. Fortschaffung der menschlichen Ausscheidungen und der trockenem Auswurfstoffe der Haushaltungen aus den Gebäuden. Von Architekt F. R. VOGEL, Hannover und Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Dritte Auflage. Geb. 38 M., brosch. 32 M. *Hierzu Ergänzungsheft: Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur No. 10 erschienen, s. S. 5.*
- 6. Band: Sicherungen gegen Einbruch.** Von Geh. Baurat Prof. † E. MARX, Darmstadt und Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. — **Anlagen zur Erzielung einer guten Akustik.** Von Stadtbaurat † A. STURMHOEFEL, Berlin. — **Glockenstühle.** Von Geh.-Rat † Dr. C. KÖPCKE, Dresden. — **Sicherungen gegen Feuer, Blitzschlag, Bodensenkungen und Erderschütterungen; Stützmauern.** Von Geh. Baurat E. SPILLNER, Essen. — **Terrassen und Perrons, Freitreppen und äußere Rampen.** Von Prof. † F. EWERBECK, Aachen. — **Vordächer.** Von Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — **Eisbehälter und Kühlanlagen mit künstlicher Kälteerzeugung.** Von Oberingenieur E. BRÜCKNER, Moskau und Baurat E. SPILLNER, Essen. Dritte Auflage. Geb. 20 M., brosch. 14 M.

HANDBUCH DER ARCHITEKTUR

VIERTER TEIL.

ENTWERFEN, ANLAGE UND EINRICHTUNG DER GEBÄUDE.

1. Halbband: Architektonische Komposition. Das Bauliche Gestalten. Von Oberbaudirektor Professor Dr. FRITZ SCHUMACHER, Hamburg. — Proportionen in der Architektur. Von Professor † AUGUST THIERSCH, München. — Gestaltung der äußeren und inneren Architektur. Von Professor Dr. MANFRED BÜHLMANN, München. — Vorräume, Treppen-, Hof- und Saal-Anlagen. Von Professor Dr. MANFRED BÜHLMANN, München. — Akustik der Säle. Von Professor Dr. E. MICHEL, Hannover. Geb. 36 M., brosch. 29 M.

2. Halbband: Gebäude für die Zwecke des Wohnens, des Handels und Verkehrs.

Heft 1: Wohnhäuser. Von Regierungsbaumeister HERMANN SÖRDEL, München.

Zweite Auflage erscheint 1927.

Heft 2: Gebäude für Geschäfts- und Handelszwecke (Geschäfts-, Kauf- und Warenhäuser, Meßpaläste, Passagen und Galerien, Großhandels Häuser, Kontorhäuser, Börsengebäude, Gebäude für Banken und andere Geldinstitute). Von Prof. Alphon SCHNEEGANS, Dresden und Architekt P. KICK, Berlin. Zweite Auflage. Geb. 28 M., brosch. 21 M.

Heft 3: Gebäude für den Post-, Telegraphen- und Fernsprehdienst. Von Geh. Baurat R. NEUMANN, Erfurt. Zweite Auflage. Geb. 16 M., brosch. 10 M.

Heft 4: Empfangsgebäude der Bahnhöfe und Bahnsteigüberdachungen (Bahnsteighallen und -dächer). Von Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt.

Geb. 24 M., brosch. 18 M.

Heft 5: Fabrikbauten. Von Geh. Regierungsrat Professor W. FRANZ, Berlin.

Geb. 21 M., brosch. 14 M.

3. Halbband: Gebäude für die Zwecke der Landwirtschaft und der Lebensmittel-Versorgung.

Heft 1: Landwirtschaftliche Gebäude und verwandte Anlagen. (Ställe für Arbeits-, Zucht- und Luxus Pferde; Wagenremisen. Gestüte und Marstallgebäude. Rindvieh-, Schaf-, Schweine- und Geflügelställe. Feld- und Hofscheunen. Magazine, Vorrats- und Handelsspeicher für Getreide. Gutswirtschaftliche und bäuerliche Gehöftanlagen.) Von Prof. A. SCHUBERT, Cassel und Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Dritte Auflage. Geb. 22 M., brosch. 15 M.

Heft 2: Gebäude für Lebensmittelversorgung (Schlachthöfe und Viehmärkte, Markthallen; Märkte für Pferde und Hornvieh). Von Magistratsbaurat F. MORITZ, Posen und Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Dritte Auflage. Geb. 30 M. brosch. 24 M.

4. Halbband: Gebäude für Erholungs-, Beherbergungs- und Vereinszwecke.

Heft 1: Schankstätten und Speisewirtschaften, Kaffeehäuser und Restaurants. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt und Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. — Volksküchen und Speiseanstalten für Arbeiter; Volkskaffeehäuser. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — Öffentliche Vergnügungsstätten. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt und Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. — Festhallen. Von Geh.-Rat Prof. Dr. J. DURM, Karlsruhe. — Gasthöfe höheren Ranges. Von Geh. Baurat † H. v. D. HUDE, Berlin. — Gasthöfe niederen Ranges, Schlaf- und Herbergshäuser. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Dritte Auflage. Vergriffen.

Heft 2: Baulichkeiten für Kur- und Badeorte. Von Architekt † J. MYLIUS, Frankfurt a. M. und Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. **Gebäude für Gesellschaften und Vereine.** Von Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT und Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. — **Baulichkeiten für den Sport. Sonstige Baulichkeiten für Vergnügen und Erholung.** Von Architekt † J. LIEBLEIN, Frankfurt a. M., Oberbaurat Prof. R. v. REINHARDT, Stuttgart und Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. Dritte Auflage. Geb. 21 M., brosch. 15 M.

5. Halbband: Gebäude für Heil- und sonstige Wohlfahrts-Anstalten.

Heft 1: Krankenhäuser. Von Prof. F. O. KUHN, Berlin. Zweite Auflage. Vergriffen.

Hierzu Ergänzungsheft: Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur No. 6 erschienen, s. S. 5.

Heft 2: Verschiedene Heil- und Pflegeanstalten (Irrenanstalten, Entbindungsanstalten, Heimstätten für Wöchnerinnen und für Schwangere, Sanatorien, Lungenheilstätten, Heimstätten für Genesende); **Versorgungs-, Pflege- und Zufluchts-häuser.** Von Geh. Baurat G. BEHNKE, Frankfurt a. M., Geh. Regierungsrat Prof. Dr. K. HENRICI, Aachen, Architekt F. SANDER, Frankfurt a. M., Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Geh. Baurat W. VOIGES, Wiesbaden, Baurat H. WAGNER, Darmstadt, Geh. Oberbaurat V. v. WELTZIEN, Darmstadt und Städt. Oberbaurat Dr. K. WOLFF, Hannover. Zweite Auflage. (Vergriffen.) Dritte Auflage in Vorbereitung.

Hierzu Ergänzungsheft: Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur No. 6 erschienen, s. S. 5.

Heft 3: Bade- und Schwimm-Anstalten. Von Geh. Hofbaurat Prof. F. GENZMER, Berlin.

Zweite verbesserte Auflage.

Geb. 29 M., brosch. 22 M.

Hierzu Ergänzungsheft: Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur No. 11 erschienen, s. S. 5.

Heft 4: Waseh- und Desinfektions-Anstalten. Von Geh. Hofbaurat Prof. F. GENZMER, Berlin Vergriffen.

HANDBUCH DER ARCHITEKTUR

6. Halbband: Gebäude für Erziehung, Wissenschaft und Kunst.

Heft 1: Niedere und höhere Schulen (Schulbauwesen im allgemeinen; Volksschulen und andere niedere Schulen; niedere techn. Lehranstalten und gewerbl. Fachschulen; Gymnasien und Reallehranstalten, mittlere technische Lehranstalten, höhere Mädchenschulen, sonstige höhere Lehranstalten; Pensionate und Alumnate, Lehrer- und Lehrerinnenseminare, Turnanstalten). Von Geh. Baurat G. BEHNKE, Frankfurt a. M., Prof. † C. HINTRÄGER, Gries, Oberbaurat Prof. † H. LANG, Karlsruhe, Architekt, † O. LINDHEIMER, Frankfurt a. M., Geh. Bauräten Prof. † Dr. E. SCHMITT und † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. Zweite Auflage. (Vergriffen.) Dritte Auflage in Vorbereitung.

Hierzu *Ergänzungshefte: Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur No. 1, 8, 12 u. 13 erschienen, s. S. 5.*

Heft 2, a: Hochschulen I (Universitäten und Technische Hochschulen; Naturwissenschaftliche Institute). Von Geh. Oberbaurat H. EGGERT, Berlin, Baurat † C. JUNK, Berlin, Geh. Hofrat Prof. C. KÖRNER, Braunschweig und Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Auflage. Geb. 30 M., brosch. 24 M.

Hierzu *Ergänzungsheft: Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur No. 4 erschienen, s. S. 5.*

Heft 2, b: Hochschulen II (Universitäts-Kliniken, Technische Laboratorien; Sternwarten und andere Observatorien). Von Geh. Baurat Prof. P. MÜSSIGBRODT, Berlin, Oberbaudirektor † Dr. P. SPIEKER, Berlin und Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Auflage. Geb. 24 M., brosch. 18 M.

Hierzu *Ergänzungsheft: Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur No. 7 erschienen, s. S. 5.*

Heft 3: Künstler-Ateliers, Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen; Konzerthäuser und Saalbauten. Von Reg.-Baumeister C. SCHAUPERT, Nürnberg, Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt und Prof. C. WALTHER, Nürnberg. (Vergriffen.) Zweite Auflage in Vorbereitung.

Heft 4: Gebäude für Sammlungen und Ausstellungen (Archive; Bibliotheken; Museen; Pflanzenhäuser; Aquarien; Ausstellungsbauten). Von Baurat F. JAFFÉ, Berlin, Baurat A. KORTÜM, Halle, Architekt † O. LINDHEIMER, Frankfurt a. M., Baurat R. OPFERMANN, Mainz, Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT und Baurat H. WAGNER, Darmstadt. Zweite Auflage. Geb. 39 M., brosch. 32 M.

Heft 5: Theater. Von Stadtbaurat Professor HEINRICH SEELING, Berlin-Grünwald.

Zweite Auflage erscheint 1927.

Heft 6: Zirkus- und Hippodromgebäude. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Geb. 12 M. brosch. 6 M.

7. Halbband: Gebäude für Verwaltung, Rechtspflege und Gesetzgebung; Militärbauten.

Heft 1: Gebäude für Verwaltung und Rechtspflege (Stadt- und Rathäuser; Gebäude für Ministerien, Botschaften und Gesandtschaften; Geschäftshäuser für Provinz- und Kreisbehörden; Geschäftshäuser für sonstige öffentliche und private Verwaltungen; Leichenschauhäuser; Gerichtshäuser, Straf- und Besserungsanstalten). Von Prof. F. BLUNTSCHLI, Zürich, Baurat A. KORTÜM, Halle, Prof. † G. LASIUS, Zürich, Stadtbaurat † G. OSTHOFF, Berlin, Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt, Geh. Baurat Prof. F. SCHWECHTEN, Berlin, Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt und Baudirektor † TH. v. LANDAUER, Stuttgart. Zweite Auflage. Geb. 33 M., brosch. — M.

Heft 2: Parlaments- und Ständehäuser; Gebäude für militärische Zwecke. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. P. WALLOT, Dresden, Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt und Oberstleutnant F. RICHTER, Dresden. Zweite Auflage. Geb. 18 M., brosch. 12 M.

8. Halbband: Kirchen, Denkmäler und Bestattungsanlagen.

Heft 1: Kirchen. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. C. GURLITT, Dresden.

Geb. 38 M., brosch. 32 M.

Heft 2, a: Denkmäler I. (Geschichte des Denkmals.) Von Architekt A. HOFMANN, Berlin.

Geb. 21 M., brosch. 15 M.

Heft 2, b: Denkmäler II. (Architektonische Denkmäler.) Von Architekt A. HOFMANN, Berlin.

Geb. 30 M., brosch. 24 M.

Heft 2, c: Denkmäler III. (Brunnen-Denkmäler. Figürliche Denkmäler. Einzelfragen der Denkmalkunst.) Von Architekt A. HOFMANN, Berlin. In Vorbereitung.

Heft 3: Bestattungsanlagen. Von Ing.-Archit. Dr. techn. S. FAYANS, Wien.

Geb. 24 M., brosch. 18 M.

9. Halbband: Der Städtebau. Von Geh. Ober-Baurat Prof. Dr. J. STÜBBEN, Münster i. Westf. Dritte Auflage.

Geb. 42 M. brosch. 35 M.

10. Halbband: Die Garten-Architektur. Von Baurat A. LAMBERT und E. STAHL, Stuttgart.

Zweite Auflage.

Geb. 16 M., brosch. 9 M.

Das „Handbuch der Architektur“ ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen, welche auf Verlangen auch einzelne Bände zur Ansicht vorlegen. Die meisten Buchhandlungen liefern das „Handbuch der Architektur“ auf Verlangen sofort vollständig, soweit erschienen, oder eine beliebige Auswahl von Bänden, Halbbänden und Heften. Die Verlagshandlung ist auf Wunsch bereit, solche Handlungen nachzuweisen.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



III-306425

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000298734