

Biblioteka Główna i OINT  
Politechniki Wrocławskiej



100100377195









HANDBUCH  
DER  
ARCHITEKTUR.

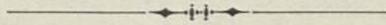
---

Erfter Teil:

ALLGEMEINE HOCHBAUKUNDE.

3. Band:

Die Formenlehre des Ornaments.



ALFRED KRÖNER VERLAG IN STUTTGART.

1906.

7/23

392.5  
POLITECHNIKA WROCLAWSKA  
Katedra Historii architektury

ALLGEMEINE  
HOCHBAUKUNDE.

DES  
HANDBUCHES DER ARCHITEKTUR  
ERSTER TEIL.

3. Band:

**Die Formenlehre des Ornaments.**

Von

**Hermann Pfeifer,**

Professur an der Technischen Hochschule in Braunschweig.

Mit 266 in den Text eingedruckten Abbildungen, sowie 6 in den Text eingestifteten Tafeln,  
darunter 4 in Farbendruck.

— i i —

STUTTGART.  
ALFRED KRÖNER VERLAG.  
1906.

52547

HERNLE  
VERLAG  
DARMSTADT  
HABITUS DER ARCHITEKTUR  
ZWEITER TEIL

---

Redaktion:

Geheimer Baurat Professor Dr. phil. und Dr.-Ing. EDUARD SCHMITT  
in Darmstadt.

---

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen bleibt vorbehalten.

---



253136/2

Druck der UNION DEUTSCHE VERLAGSGESELLSCHAFT in Stuttgart.

4572

20M/0468/D

# Handbuch der Architektur.

I. Teil.

## Allgemeine Hochbaukunde.

3. Band.

---

### INHALTSVERZEICHNIS.

Vierte Abteilung:

#### Die Formenlehre des Ornaments.

	Seite
Vorwort . . . . .	VII
Einleitung . . . . .	3

1. Abschnitt.

#### Allgemeine Grundlagen des ornamentalen Entwerfens.

1. Kap. Motive . . . . .	6
2. Kap. Farbe im Ornament . . . . .	52
3. Kap. Kompositionslehre des Ornaments im allgemeinen . . . . .	66

2. Abschnitt.

#### Befondere Bedingungen des ornamentalen Entwerfens.

1. Kap. Verschiedene Zwecke des Ornaments . . . . .	130
2. Kap. Material und Technik . . . . .	199
3. Kap. Innere und äußere Triebkräfte des ornamentalen Schaffens . . . . .	256
Literatur: Bücher über »Formenlehre des Ornaments« . . . . .	268

---

Verzeichnis

der in den Text eingelehteten Tafeln.

Zu Seite 57: Faffadenmalerei an einem Bauernhaufe zu Kortfeh im Vintfchgau (Süd-Tirol).

- » » 61: Flachkuppel-Dekoration der Villa Madama bei Rom.
  - » » 62: Faffadenmalerei zu Konftanz.
  - » » 63: Faffadenmalerei an einem Palaft in der Via Larga zu Trient.
  - » » 114: Fenster mit Sgraffito-Umrahmung zu Florenz.
  - » » 228: Terrakotta-Ornamente im Zusammenhang mit Backsteinverblendern vom Tempel des Deus rediculus bei Rom.
-

## Vorwort.

---

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 Vorbilderfammling 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 ebensowenig 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 Uebermaß 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 Urtheiles 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 unser 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 gesamten Kunst- und Kulturgeschichte und Aesthetik behandelt, aber trotzdem nicht erschöpft werden können, solange es noch einen lebendigen Geschmack und Umwälzungen der Kultur gibt; denn alles Leben ist in fortwährender Umbildung begriffen. —

Es sei mir noch gestattet, an dieser Stelle meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. *Friedrich von Thiersch*, und meinem lieben Freunde, Professor *Otto Rieth*, für die gütige Ueberlassung von einigen ihrer schönen Originalzeichnungen meinen herzlichsten Dank auszusprechen.

Braunschweig, im September 1905.

Hermann Pfeifer.

Handbuch der Architektur.

I. Teil:

ALLGEMEINE HOCHBAUKUNDE.

---

VIERTE ABTEILUNG.

DIE  
FORMENLEHRE  
DES ORNAMENTS.

Von HERMANN PFEIFER.

---



DIE FORMENLEHRE DES ORNAMENTS.

Einleitung.

Ornament heißt wörtlich übersetzt das Schmückende, das Zierende. Wir müssen also in der Architektur unter dem Ornament — genau genommen — alle schmückenden Zutaten verstehen, welche über das rein Zweckliche und Notwendige hinausgehen. Folgerichtig müssen wir also den Säulenkranz, welcher sich um die Cella des griechischen Tempels zieht, als Ornament auffassen; denn für die Aufstellung des Götterbildes und für den Gottesdienst würde die Cella allein vollkommen genügen und hat auch ursprünglich dafür genügt. In der Tat ist jener Säulenkranz das monumentalste Ornament, der schmuckvollste Rahmen, den wir uns denken können. 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.

1.  
Begrenzung  
des  
Begriffes  
»Ornament«.

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 u. f. f. und weisen somit dem Ornament seine begleitende Rolle zu. Wir ersehen 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 Klavierspieler 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 mit einer würzenden Zutat, welche die Speise verdirbt und unbedenklich macht, wenn sie im Uebermaße zugefetzt wird oder wenn sie gar die kraftvolle Speise ersetzen will.

Wer möchte es leugnen, daß wir heute übersättigt 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.

So finden wir denn allenthalben Ansätze zu einer Auffrischung des Ornaments durch vertieftes Studium der Natur, durch die formale Charakterisierung des

Zweckes der neuen Aufgaben unserer Zeit, durch Ausnutzung des natürlichen Reizes der verschiedenen Materialien und ihrer Bearbeitungsarten, auch der maschinellen Technik, u. f. f. 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.

Nur ein inniges, dauerndes Verhältnis zur Natur kann uns vor Wiederholung und Manieriertheit bewahren.

2.  
Motive,  
Form und  
Farbe.

Deshalb wird es die erste Aufgabe des Ornamentisten sein müssen, durch unablässiges Studium der Natur und des ganzen ihn umgebenden Lebens seinen Formenschatz zu sammeln, sein Gefühl für das Organische zu bilden und zu stärken, seinen Farbensinn 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 Auswendiglernen der 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.

3.  
Stilisierung.

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 Stilisierung, mit der Kompositionslehre eingehend zu befassen haben. Am besten zuerst praktisch in den Werkstätten des Steinmetzen, des Schlossers, des Tischlers, des Glasers u. f. f. Da wird ihm die eigenartige Schönheit und Behandlungsweise der Baustoffe und die Notwendigkeit verschiedenartiger materialgemäßer Stilisierung ganz von selbst klar werden.

4.  
Material  
und Zweck.

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

5.  
Allgemeine  
Kompositions-  
lehre.

Außer der durch Material und Zweck bedingten eigenartigen Formgebung gibt es aber noch andere allgemeinere Gesetze, welche die Stilisierung des architektonischen Ornaments ebenso bedingen wie die Stilisierung der Architektur selbst, und welche hier am besten der Betrachtung der Motive folgen: es sind die Gesetze des Kontrastes, der Proportionen, des Rhythmus u. f. f., welche die allgemeine Grundlage der ornamentalen Kompositions- und Harmonielehre bilden. Wir brauchen nicht zu befürchten, daß diese Gesetze den Schaffensdrang des begabten Künstlers beengen. Im Gegenteil: sie wirken befreiend, während schrankenlose Willkür ihn schädigt.

6.  
Historisches  
und  
Modernes.

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 ver-

mochten, 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 ein bloß äußerlich moderner, scheinbar ganz neuer Schmuck.

Haben doch auch die Griechen viele Formen und Gedanken aus dem Orient herübergenommen; sie haben aber alle Einzelheiten in ihrem Sinne harmonisch zusammengestimmt.

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

I. Abschnitt.

Allgemeine Grundlagen des ornamentalen Entwerfens.

I. Kapitel.

Motive.

7.  
Menschliche  
Figur.

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

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. f. f. Zuerst in unbeholfenen Kritzeleien, dann in immer bestimmterer Unterscheidung von Männlein und Weiblein, roh aus Ton geknetet, aus Holz geschnitzt, auf Geräte gezeichnet.

Die unter den Anhängern *Gottfried Semper's* weitverbreitete Annahme, daß in den einfachen geometrischen Textildornamenten die früheste künstlerische Betätigung des Schmückens stattgefunden habe, ist durch die gewissenhaften neueren Forschungen als ein Irrtum erkannt worden. Die ersten Anfänge des Ornaments und der Kunst sind auf das Schmücken des eigenen Körpers mit Perlenchnüren, Muschel- und Zahnketten, Federkronen, Tätowierungen etc. zurückzuführen, ferner auf die Nachbildung der weiblichen Gestalt<sup>1)</sup>.

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

<sup>1)</sup> 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.  
Fortsschritte auf dem Gebiete der Architektur. Nr. 9; Die Sprache des Ornaments. Von Z. v. Soldern. 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.

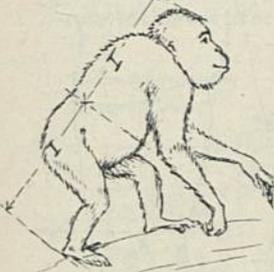
Fig. 1.

### Verhältniss von Oberkörper zu Unterkörper

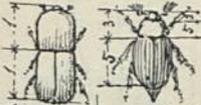
A. beim Affen,

B. beim Menschen.

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

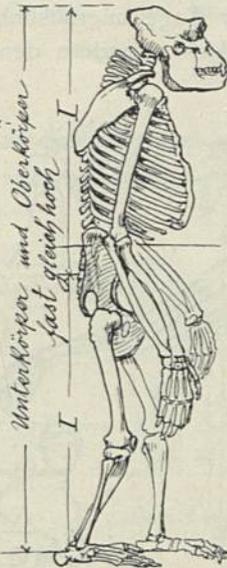


Orang-Utang: Arme und Beine sind nahezu gleichlang.



Borkenkäfer Malkäfer

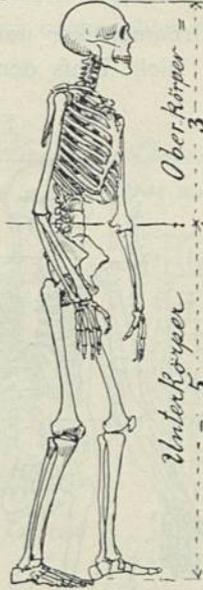
Der Malkäfer gefällt uns entschieden besser als der Borkenkäfer. Wir wollen eben Teile, die ihrem Wesen nach verschieden sind, auch in der Form charakteristisch unterschieden sehen. Sinngemässe Gleichtheilung gefällt uns sehr wohl.



Gorilla



Giebelhöhe = Säulenhöhe "Affenartige Proportion"

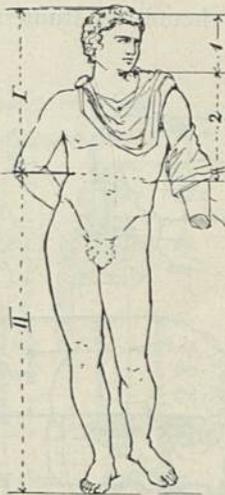


Mensch



Giebelhöhe = 3/5 Säulenhöhe "Menschliche Proportion"

Griechische Figur



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

Da die meisten Frauen bekanntlich zu kurze Beine haben - vom aesthetischen Standpunkt aus betrachtet - so suchen sie durch Schleppen, 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.

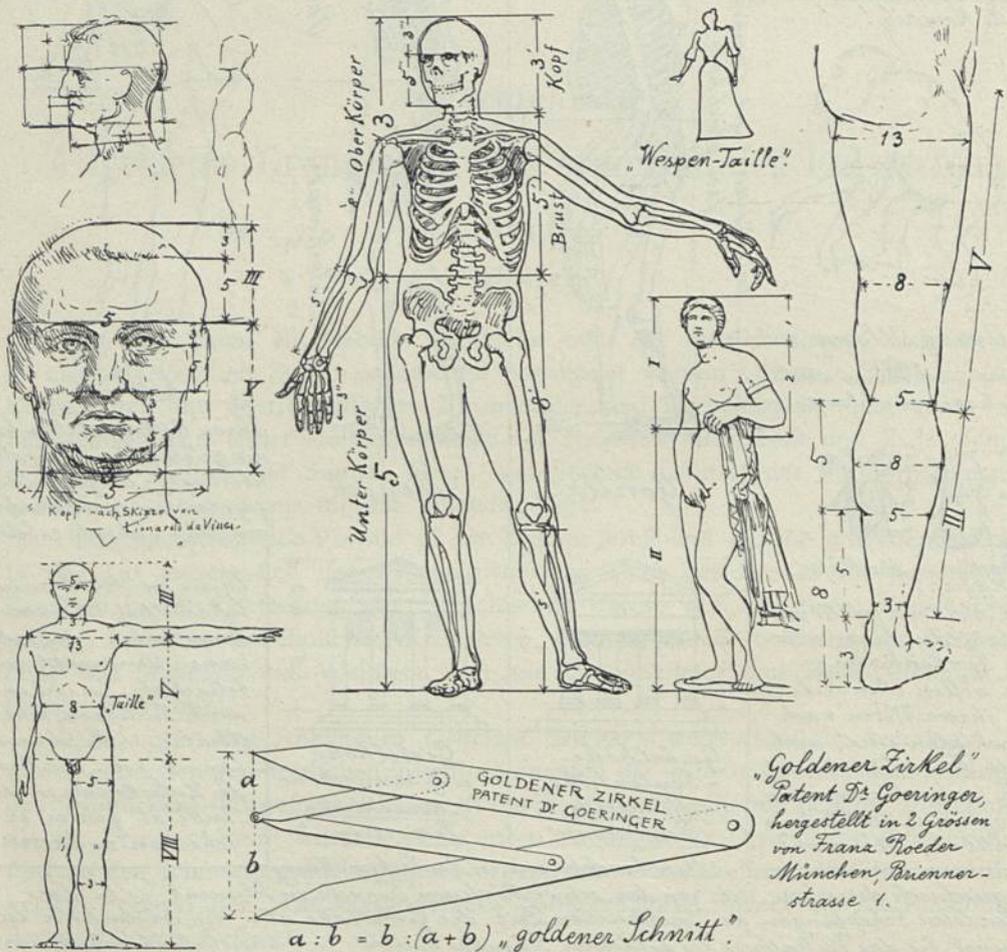
Es war nicht eine bloße Redensart, wenn Michelangelo sagte, dass nur der ein guter Architekt sein könne, der die Proportionen des menschlichen Körpers in der Darstellung vollkommen beherrscht - [Wert des Aktzeichnens für den Architekten].

Der Mensch ist eben das Maass aller menschlichen Dinge und deshalb sagt uns das Verhältniss des goldenen Schnittes zu, wo es sich um anelege 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 weisen demnach die Glieder dieser Zahlenreihe nur unmerklich von dem goldenen Schnitt a : b = b : (a+b) ab. vgl. Zeising, Proportionen des menschl. Körpers.

Das eine jedoch mag als ein Zug, welcher den besten Schöpfungen aller Zeiten gemein ist, hier erwähnt werden: die Verkörperung des jeweiligen Rasseideals und Zeitgeschmackes, wobei also die gefamte 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

Fig. 2.



Annähernde Verhältnisse des goldenen Schnittes<sup>2)</sup>:

- 3 : 5 : 8 : 13 : 21 . . . . . (siehe Fig. 70)
- Unterkörper : Oberkörper = 5 : 3
- Oberkörper : Kopf = 5 : 3
- Gesicht : Stirn = 5 : 3
- Beinlänge : Armlänge = 5 : 3
- Bein : Rumpf = 5 : 3 u. i. f.

ihn im Leben sieht. Die moderne Plakatkunst hat darin für ihre Zwecke bereits Mustergültiges erreicht.

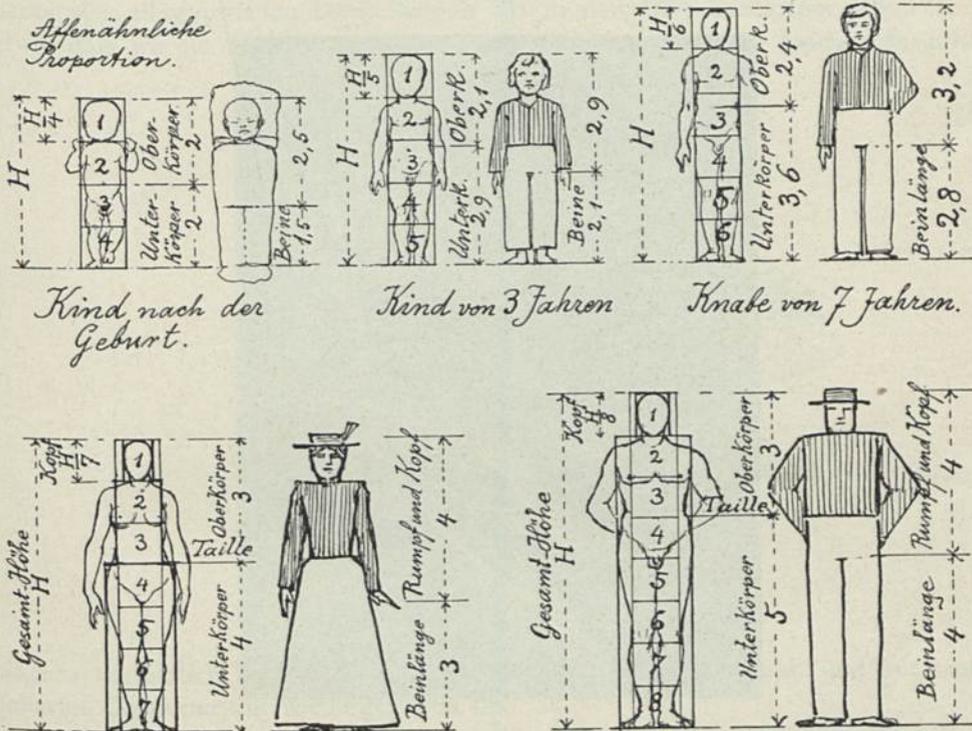
<sup>2)</sup> Vergl. ZEISING, A. Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers. Leipzig 1854 — und: GOERINGER, A. Der goldene Schnitt (göttliche Proportion). München 1893.

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

In Fig. 1 bis 3 und den beigefügten Erläuterungen sei auf jene Punkte hingewiesen, welche für den Architekten von größter Bedeutung sind, welche fein Gefühl für gute Verhältnisse und feinen Blick für organisches Leben bilden sollen.

Fig. 3.

*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 F. van Dijk „Wie lerne ich zeichnen?“ (Leipzig, Kochlers Verlag) dargestellt. —*

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

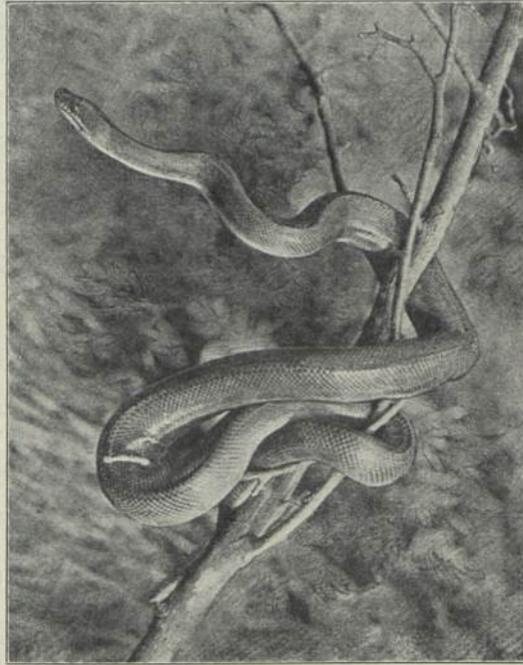
Vorzügliche Beobachtungen über die charakteristischsten Unterschiede in den Proportionen der verschiedenen Menschen sind enthalten in Albrecht Dürer's „Vier Büchern von menschlicher Proportion“ (Nürnberg 1528). — Siehe: Dürer's ästhetisches Glaubensbekenntnis. Lange, K. Zeitschr. f. bild. Kunst 1898,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

Aus Fig. 1 u. 2 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. Aeußerlich ist diese Trennung bloß durch eine leichte Einziehung, die »Taille«, gekennzeichnet. Während bei fettleibigen Menschen diese Schönheits-

linie sich verwischt, wird sie von manchen Modedamen durch gewaltsame Einschnürung bis zum Zerrbild der »Wespentaille« übertrieben, so daß der Eindruck einer Zerschneidung und nicht mehr einer Gliederung entsteht (siehe Fig. 2 rechts oben). Hierauf beruht eben ein verfeinertes Gefühl für organische Gliederung, daß wir gleichzeitig die Trennung und die Verbindung erkennen: hier die Trennung der einzelnen Teile des Knochengerüsts und zugleich die Verbindung durch Sehnenbänder, Muskeln und Haut.

Ferner lehrt uns der Bau des menschlichen Körpers, daß nicht alle Teile und Teilchen des Gerüsts und der inneren Organe äußerlich gezeigt, sondern daß sie

Fig. 4.



Natürliches Vorbild der ornamentalen „Schlangelinie“<sup>3)</sup>.

mit charakteristischen Betonungen zu einer klaren Gesamtförm 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 etc. gibt es zahllose charakteristische Abweichungen, deren Eigenart dem Künstler stets neue Motive für seine Schöpfungen bietet (Fig. 3). Noch nie, solange es Menschen gibt, ist einer dem anderen völlig gleich gewesen. Dennoch schwebt uns ein gewisses Schönheitsideal der menschlichen Gestalt vor, welches uns unbewußt auch den Maßstab für schöne und häßliche Tiere und Pflanzen und menschliche Erzeugnisse abgibt.

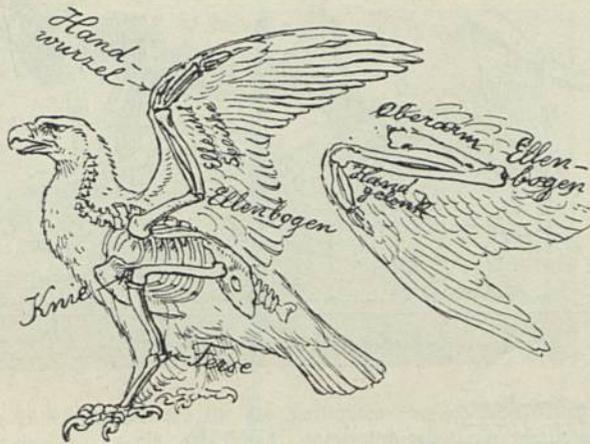
<sup>3)</sup> Fakt.-Repr. nach: *All about animals*. London 1896.

Wertvolle Winke über das »Gesetz der Analogie in der menschlichen Gestalt« gibt *August Thiersch* in Teil IV, Halbband 1 (Proportionen in der Architektur) dieses »Handbuches« (3. Aufl., S. 84—89), 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.

Für ornamentale Zwecke können naiv gezeichnete Figuren unter Umständen wirkungsvoller sein als ganz fehlerfrei gezeichnete akademische Akte, weil im Ornament noch die Forderungen der stilistischen Harmonie hinzutreten. Aber »empfunden« müssen auch primitive Darstellungen sein, wenn sie uns erwärmen sollen.

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

Fig. 5.

Knochtengerüst des Adlers<sup>4)</sup>.

sie uns vorbildlich sein, daß sie aus dem vollen Leben geschöpft und mit möglichst scharfer Charakteristik wiedergegeben sind.

Auf die »Stilisierung« und »Architektonisierung« der menschlichen Figur kommen wir in Abschn. 2, Kap. 1 der Kompositionslehre (Art. 92) zurück.

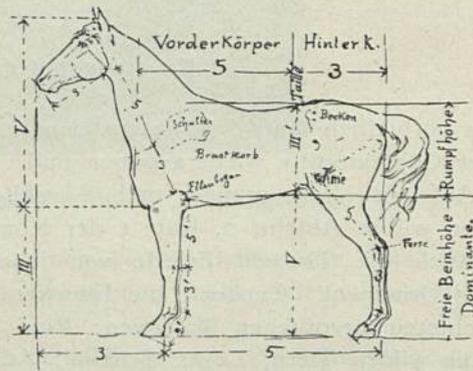
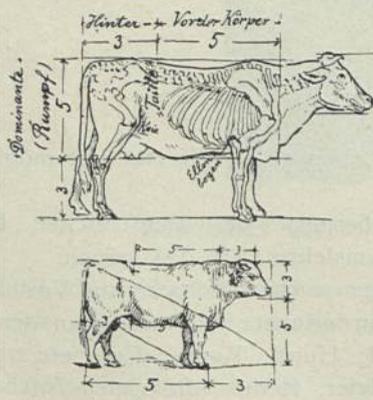
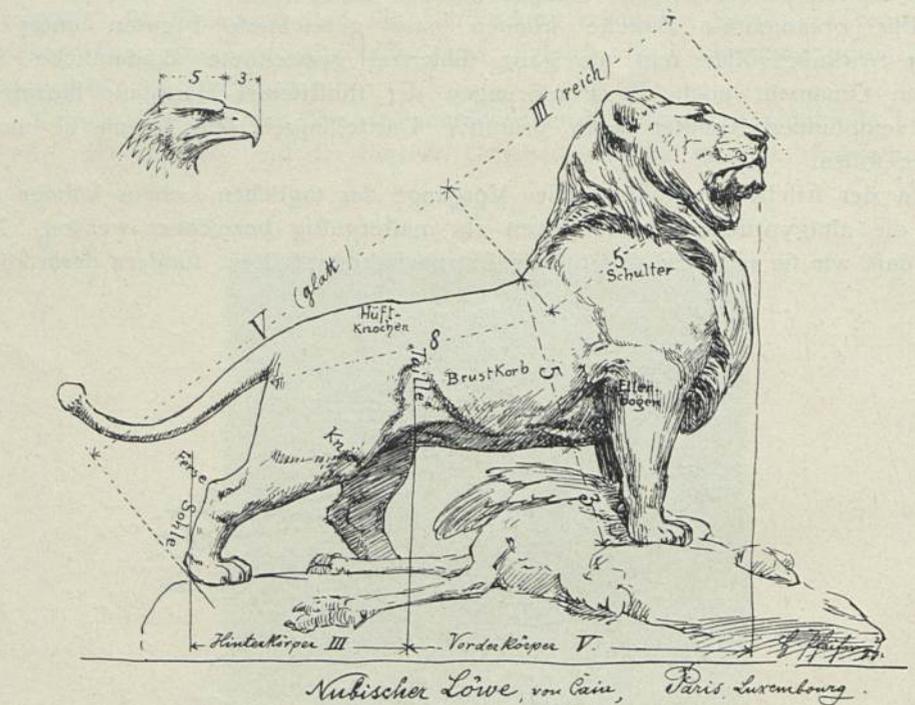
Auch die Tierwelt lieferte von jeher einen reichen Schatz von Vorbildern für das Ornament. Zunächst die Haustiere! Man erinnere sich wiederum der fein beobachteten ägyptischen Malereien: Rind, Pferd, Hund, Katze, Ente etc., dann auch die wilden Tiere, Löwe, Schakal, Adler, Geier, Reiher, die vielen Fischarten 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 Fangarmen, der Octopus, eine große Rolle, später der Delphin u. f. w. u. f. w. 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 oft verwendeten Schlangenlinie und Schlangenform ist in Fig. 4<sup>3)</sup> gegeben.

<sup>4)</sup> Mit Benutzung einer Zeichnung von A. Kull, in: KIMMICH, K. Die Zeichenkunst. Leipzig 1900.

Dafs die Phantafie auch phantafifche Fabelwefen bildete, finden wir bei den ägyptifchen Gottheiten, bei den Cherubim Mefopotamiens, bei den Centauren und

Fig. 6.



Man vergleiche die charakteriftifchen Proportionen des kraftvollen Löwen, des fchnellfüßigen Pferdes etc. Die ftarken Gegenätze in den Proportionen der verchiedenen Sundaerfaffen find fehr bezeichnend. Man denke nur an das langbeinige Windfpieß als Verkörperung der Windesgefchwwindigkeit (Beinlänge größer als Brufthöhe) und an den kurz- und krummbeinigen „Dackel“ mit feinen maulwurfartigen Fähigkeiten des Wühlens und „Schließens“ (Brufthöhe größer als Beinlänge).

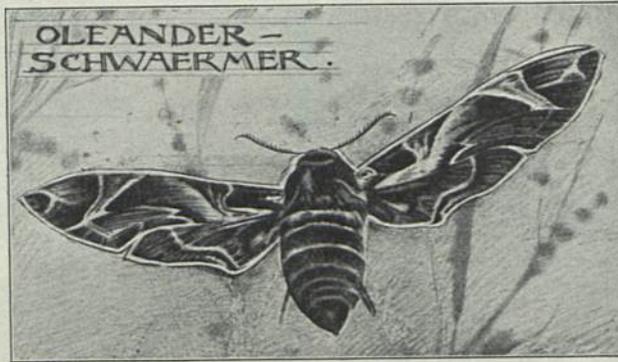
Sphinxen der klassifchen Kunst. Aber ftets liegen Einzelformen aus der Tierwelt oder der menfchlichen Gefalt zu Grunde. In unferer modernen Ornamentik dürfte den Tieren entfchieden ein breiterer

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 Motiven 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 (Fig. 5<sup>4</sup>). In Fig. 6 sind nur wenige Beispiele von den 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).

Fig. 7.



Eine unerlöpfliche Fülle von Motiven für die herrlichsten Farbzusammenstellungen und die interessantesten Linienführungen bieten uns die heimlichen, namentlich aber die tropischen Schmetterlinge mit ihren in den zauberhaftesten Farben schillernden, mannigfaltig gezeichneten Flügeln dar. Man beachte die äußerst »pikante« Zeichnung des Oleanderschwärmers in obiger Abbildung, welche von dem »modernen« Ornamentisten ohne weiteres abgedruckt werden kann. Man erinnere sich ferner des ornamentalen Umfusses der Flügel des allbekannten »Schwalbenschwanzes«, der Farbenpracht des »Pflaunauges« u. s. w.

Ferner auf die wunder schönen Vogelstudien in den sehr verbreiteten japanischen Farbenholzschnitten (siehe Fig. 20), 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 gebliebenen Werke: Das Tier in der dekorativen Kunst (Wien 1893). Neuerdings 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.

Nehmen wir noch den unendlichen Reichtum an prachtvollen Farben und bizarren Formen der Infektenwelt (Fig. 7), sowie der Muscheln und Schnecken hinzu, so würden dicke Bände nicht ausreichen, um die ornamentalen Motive der Tierwelt erschöpfend zu behandeln.

Eine geschichtliche Abhandlung über die Tierformen im Ornament von den

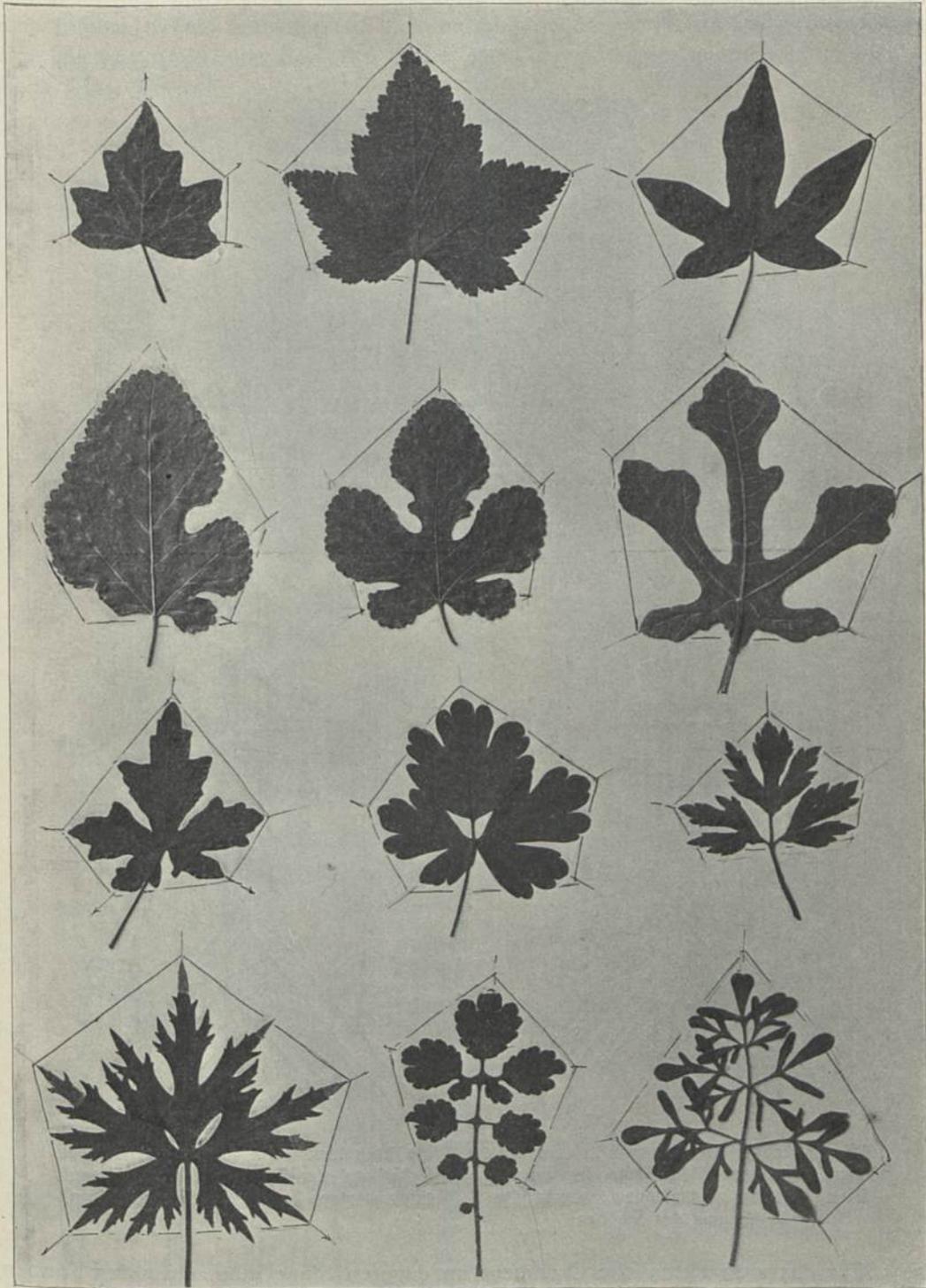
10.  
Infekten u. f. w.

Fig. 8.



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

Fig. 9.



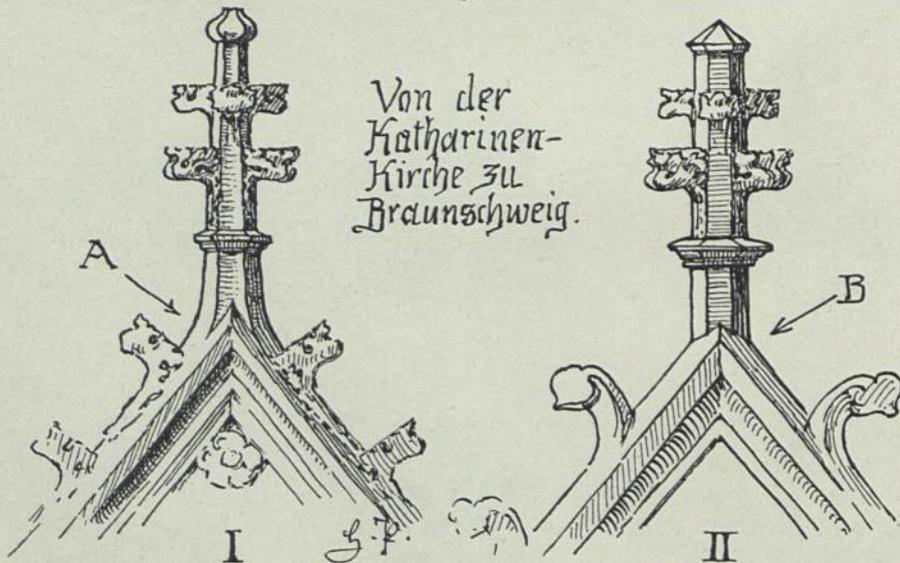
Einige Variationen des einen Motivs: „Blattform im Fünfeck“.

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.

Fig. 10.



Fig. 11.



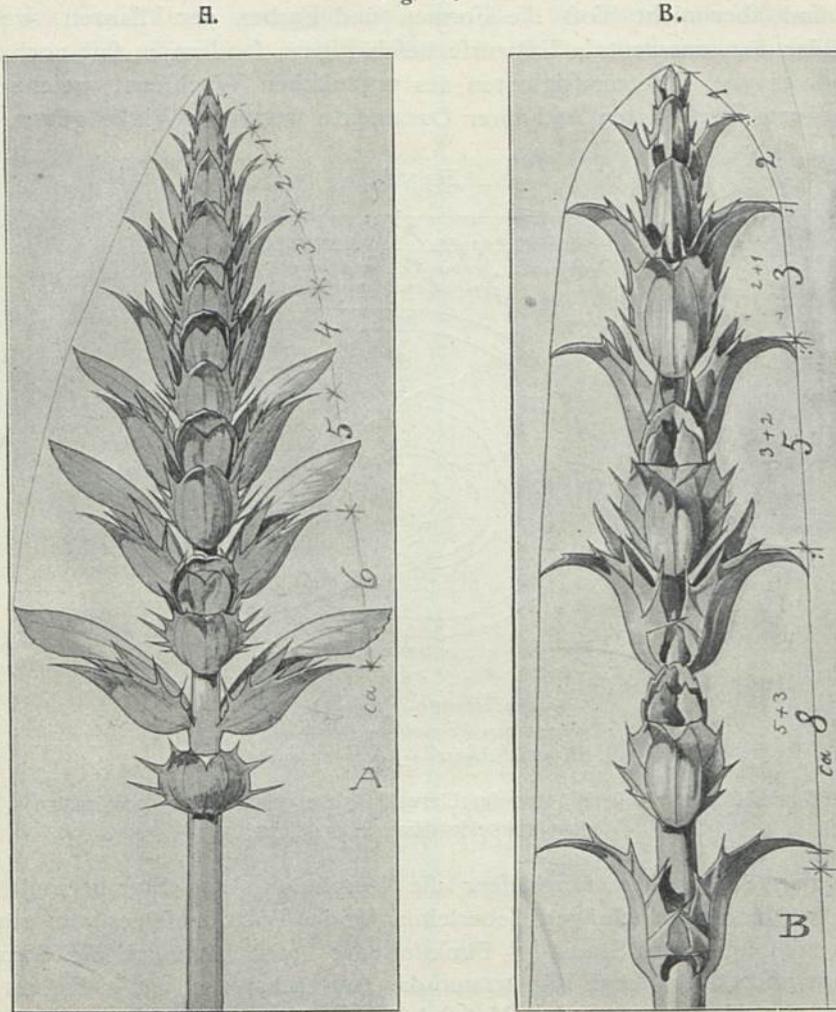
Der Ansatz der Kreuzblume I ist durch die Vermittlung bei A im Sinne des organischen Wachstums empfunden, ebenso die Verjüngung des Schaftes.

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

11. Motive des Pflanzenreiches. 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 ver-

wendet 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 versiegen; unerföpflich ist die Fülle feiner Formen!

Fig. 12.



### Beispiele geletzmäßigen Feinerwerdens von Naturformen:

A: in der einfachen Zahlenreihe;

B: in der Verhältnissreihe des goldenen Schnittes,  
an den Blütenähren des echten Bärenklaus (*Akanthus mollis*<sup>5)</sup>).

Man vergleiche damit die geletzmäßige Abtufung der Größen in vielen architektonischen Gliederungen, z. B. von Turmhelmen, deutschen Renaissancegiebeln u. i. w.

Für irgend eine Grundform, für irgend ein Thema, welches wir herausgreifen, finden wir in der Natur schier unendlich viele Variationen. Man vergleiche nur die

12.  
Blätter, Blüten,  
Früchte.

<sup>5)</sup> Mit Benutzung der Aufnahmen in: MEURER, M. Pflanzenformen. Dresden 1895.

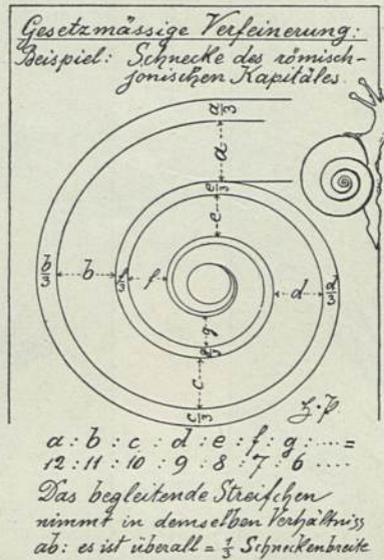
wenigen Beispiele des im Fünfeck gezeichneten Blattes in Fig. 8 u. 9; sie könnten sofort um viele andere vermehrt werden.

Ihre glanzvollste Schönheit entfaltet die Pflanzenwelt in der Farben- und Formenpracht ihrer Blüten und Früchte. Die Dichter sind nicht müde geworden, den zauberhaften Reiz des Blumenflors im Frühling zu besingen, und die Ornamentisten finden in ihm stets frische Anregung zu neuem Schmuck.

73.  
Organisches  
Wachsen.

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 wertvolle Winke geben.

Fig. 13.



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

74.  
Organismus.

Um nur einiges herauszugreifen: die Verbindung von Stamm und Wurzeln durch die verstärkenden schrägen Ueberleitungen des Wurzelanfatzes vom wagrechten Erdboden zum lotrechten Stamm — Funktion der Basis! Aehnlich die Vermittlung von Stamm und Aft! (Vergl. Fig. 10 und das Anwendungsbeispiel in Fig. 11, S. 16.)

Dann die Verfeinerung des Maßstabes der Verästelungen und Einzelformen nach oben, stets im gesetzmässigen Aufbau des Ganzen und seiner Teile (Fig. 14)! Ferner die gesetzmässige Einheitlichkeit der Formenbildungen innerhalb eines Organismus, und dabei doch die Freiheit der Anpassung an bestimmte örtliche Verhältnisse! Die Regelmässigkeit in der Mannigfaltigkeit! Lauter Gedanken, welche unmittelbare Bedeutung für das Ornament und für die ganze Architektur besitzen (Fig. 12 bis 16)! 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 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 u. s. w. zu beachten (Fig. 17 u. 18). Außer der Lichtempfindung kann auch die tastende Empfindung mancher Pflanzen ornamentalen Ausdruck finden (Fig. 19).

Wir müssen es als ein entschiedenes Verdienst *Meurer's* anerkennen, dafs 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

Fig. 14.



### Verästelungen des Fliederbusches und der italienischen Pappel.

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

So wiederholt sich auch in den Zweiganfätzen der italienischen Pappel die schlank gekrümmte Grundform des ganzen Zweiges. An der knorrigen Eiche strecken sich alle Aeste 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.

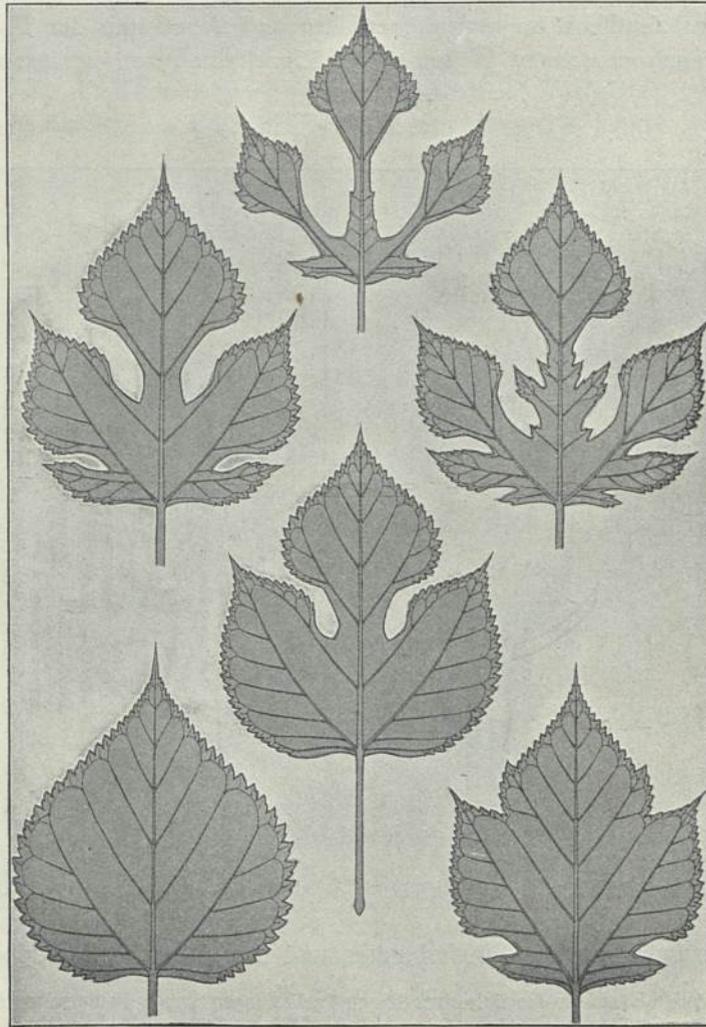
nicht, weil er doch immer wieder auf das Charakteristische, künstlerisch Anregende und Vertiefende zurückkommt.

*Meurer's* verdienstvolle Werke: Pflanzenformen. Vorbildliche Beispiele zur Einführung in das ornamentale Studium der Pflanze (Dresden 1895), worin besonders das Studium des vorzüglichen erläuternden Textes empfohlen sei; ferner *Meurer's*: Pflanzenbilder. Ornamental verwertbare

Naturstudien für Architekten, Kunsthandwerker, Musterzeichner u. f. w. (Dresden 1897 ff.). Diese beiden Werke haben befruchtend gewirkt, auch in der Literatur der Ornamentik.

Die seit April 1904 erscheinende »Encyclopédie artistique et documentaire de la Plante, publiée sous la direction de M. P. Verneuil. Publication mensuelle (Paris)« verspricht eine vorzügliche Ergänzung

Fig. 15.



### Sechs verschiedene Blattformen von einem Baum (Papier-Maulbeerbaum<sup>6)</sup>).

Außer diesen schematisch dargestellten Typen kommen am Maulbeerbaum häufig noch stark unsymmetrische Blattformen vor, z. B. mit einer vollen und einer tief eingekerbten Blatthälfte, so daß man aus einiger Entfernung den Eindruck hat, als ob das Blatt angefressen wäre. (Vergl. Fig. 9 [S. 15] 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 blühenden Zweige zeigen nur die vereinfachte breite lanzettförmige, während der junge Efeu das bekannte fünfteilige Blatt mit schärferen oder stumpferen Zacken hat.

<sup>6)</sup> Fakf.-Repr. nach: MEURER, a. a. O.

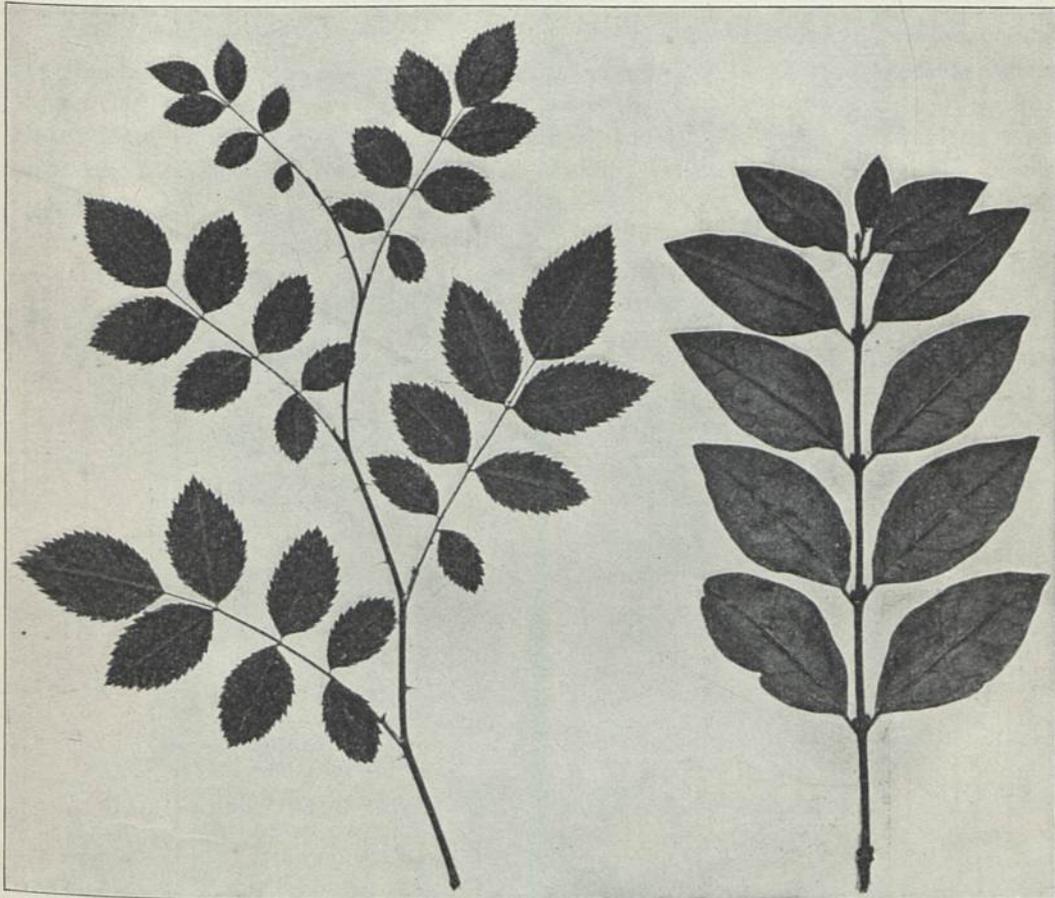
von *Meurer's* Pflanzenbildern zu werden; sie bringt große Photographien nach der Natur, gewissenhafte Zeichnungen der Wurzeln, Zweige, Blätter, Knospen, Blüten und Früchte und deren Strukturen, namentlich aber schöne farbige Tafeln.

*E. Grassé* 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.

Fig. 16.

H.

B.



H: Zickzack- und Wellenlinie der Zweigbildung bei wechselständiger Blattstellung — Gleichgewicht.

B: Geradlinige Zweigbildung bei symmetrischer Blattstellung.

Ferner: Idraubenförmige Zweigbildung bei Kletterpflanzen u. i. f.

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

Noch mehr krankt das von *M. Gerlach* bereits früher herausgegebene Werk »Die Pflanze in Kunst und Gewerbe (Wien 1887)« an einem Uebermaß von Stilisierungen.

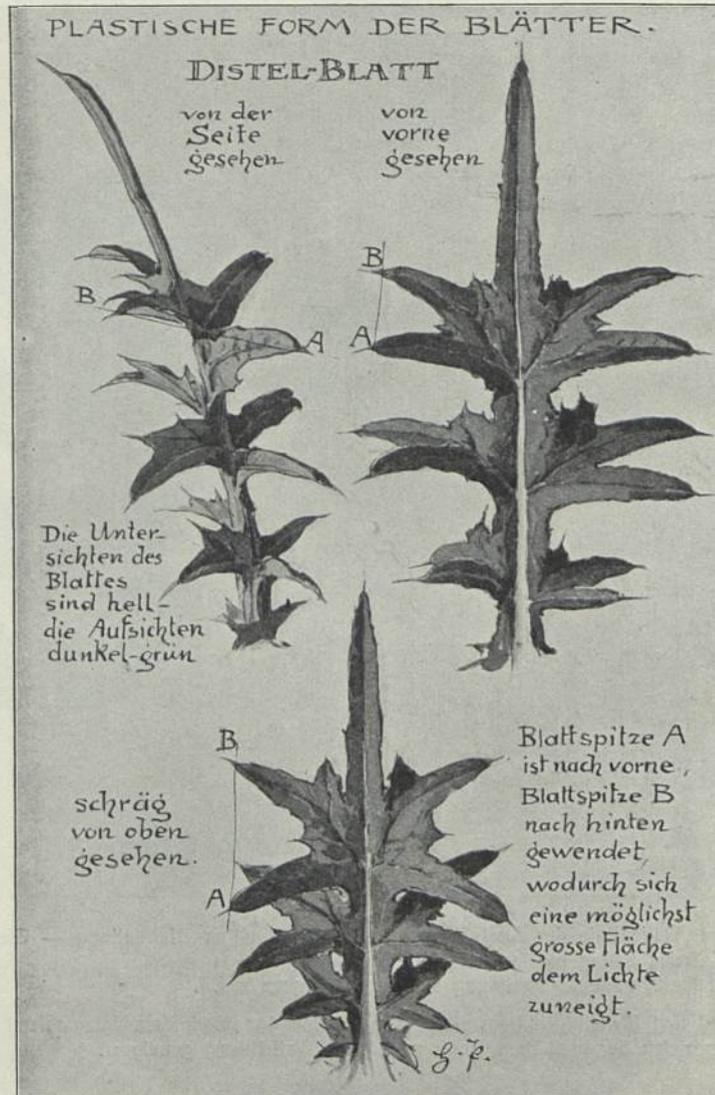
Besser geht auf die praktischen ornamentalen Anwendungen ein das vorzüglich geschriebene und gezeichnete farbige Werk: *VERNEUIL, M. P. Étude de la plante, son application aux industries d'art.* Paris 1903.

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.

15.  
Japanismus.

Wir dürfen nicht unterlassen, des mächtigen Einflusses zu gedenken, welchen der außerordentliche japanische Natursinn durch seine erstaunlich richtig mit dem Pinsel gezeichneten Blätter- und Blütenzweige auf die Auffrischung des europäischen Ornaments ausübte. Die Knappheit des Ausdruckes jener keck aufgefaßten japanischen Naturausschnitte ist geradezu verblüffend (Fig. 20<sup>9</sup>).

Fig. 17.



16.  
Anwendungen.

Wir dürfen uns aber auch nicht verhehlen, das in der neuen Bewegung noch ein großes Stück Arbeit zu tun ist. An schönen Vorbildern und an guten Ornamenten fehlt es wahrlich nicht; sie sind im Ueberflusse vorhanden. Aber es fehlt noch so oft die sinngemäße Anwendung und namentlich auch die ebenso wichtige Weglassung eines Ornaments an der rechten Stelle. Wieviele von den male-

rischen Reizen der Naturform müssen geopfert werden, wenn wir sie in irgend ein Ausführungsmaterial, für einen bestimmten praktischen oder ästhetischen Zweck übertragen. Mit der bloßen Naturalistik ist da noch nichts erreicht.

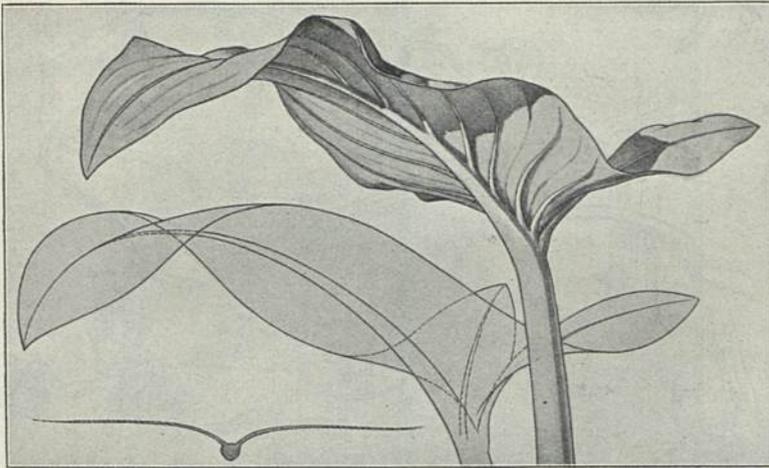
Dies sehen wir deutlich an den photographischen Naturaufnahmen in: GERLACH, M. Festons und dekorative Gruppen aus Pflanzen und Tieren und Geräten (Wien 1895), welche trotz ihrer Naturtreue wirkungslos sind, obwohl sie bereits mit dekorativer Absicht »gestellt« sind.

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 Mailand<sup>7)</sup> angeführt (Fig. 21). Da ist nicht eine dekorative Form an ein starres konstruktives Gerüst geklebt, auch nicht die naturalistische Darstellung eines Baumes versucht, sondern aus der Naturerinnerung (Fig. 22, nebst Erläuterung) und dem Gefühl für ornamentale Linien-

17.  
Stilifizierte  
Zweige.

Fig. 18.



### Beispiel der plattlichen Flächenbildungen eines Blattes<sup>8)</sup>.

Ueberstrichlag eines gewellten glattrandigen Blattes, strählig von unten gesehen (italienischer Baron).

führung 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 Uebersetzen 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 Fig. 23 bis 25.

18.  
Gesetz-  
mäßigkeiten.

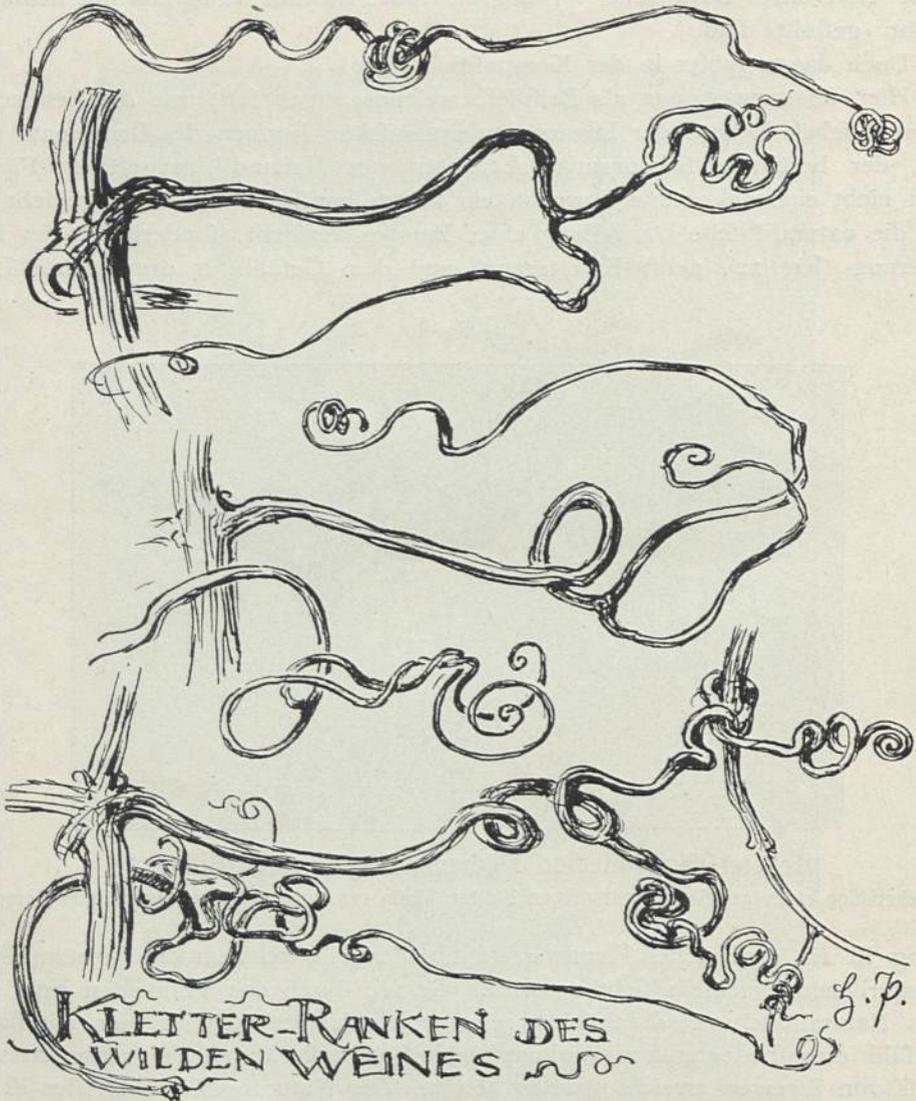
<sup>7)</sup> Wird auch als »Baum der Jungfrau« bezeichnet. Er darf höchstwahrscheinlich als Meisterwerk der niederdeutschen Kunst gelten und ist wohl um das Jahr 1200 (vielleicht in Hildesheim oder Braunschweig) entstanden. — Vergl.: LÜER, H. & M. CREUTZ, Geschichte der Metallkunst. Stuttgart 1904.

<sup>8)</sup> 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 musterergütige, gediegene Grundlage für die Pflanzenornamentik.

19.  
Einheimische  
Pflanzen.

Als Motive brauchen wir uns nicht erst die seltensten Orchideen aus Brasilien oder aus dem Treibhause zu holen. Die aller schönsten Vorbilder wachsen auch hier zu Lande überall wild am Wege. Wir müssen nur die Augen aufmachen, dann finden wir in den unscheinbarsten Kräutern und Blumen die entzückendsten Muster

Fig. 19.



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 schlängelartig bewegten Kletterranken der Weinrebe, der Wicke, des Kürbis und anderer Kletterpflanzen deutlich zum Ausdruck. Mit erstaunlicher Kraft schlingen sie sich wie eine *Boa constrictor* um den gefundenen Halt, oder, wenn sie keinen Halt finden, wenden sie sich zurück und ringeln sich schlüsseltlich um den eigenen Körper. — Dürer hat in seinen Randzeichnungen ähnlich bewegte Schnörkellinien mit entzückender Frische hingeführt.

für Stilisierungen in Form, Farbe und Bewegung. Immerhin können wir, namentlich für ornamentale Linienführungen, aus allen Pflanzenformen Anregungen gewinnen.

Z. B. bieten für wellige Linien die Algen des Meeres schöne Vorbilder (Fig. 26 u. 27).

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.

In ganz geringem Maße steuert das Mineralreich zu dem natürlichen Motivenschatz 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

20.  
Motive  
des  
Mineral-  
reiches.

Fig. 20<sup>9)</sup>.



meistens harmonischer Farbe, terner in feinen Metallen, Tonerden u. f. f. die wertvollsten Stoffe. Aber »Motive« gibt es uns fast gar nicht. Selbst die Kristallformen kommen wenig in Betracht.

Vielleicht wären hier die aus Kristallen sich bildenden winterlichen »Eisblumen« an den Fenster Scheiben zu erwähnen, welche in ihren oft bizarren Formen für Flächenschmuck sehr gute Verwendung finden könnten (Fig. 28).

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

21.  
Eisblumen.

22.  
Erde und  
Weltall.

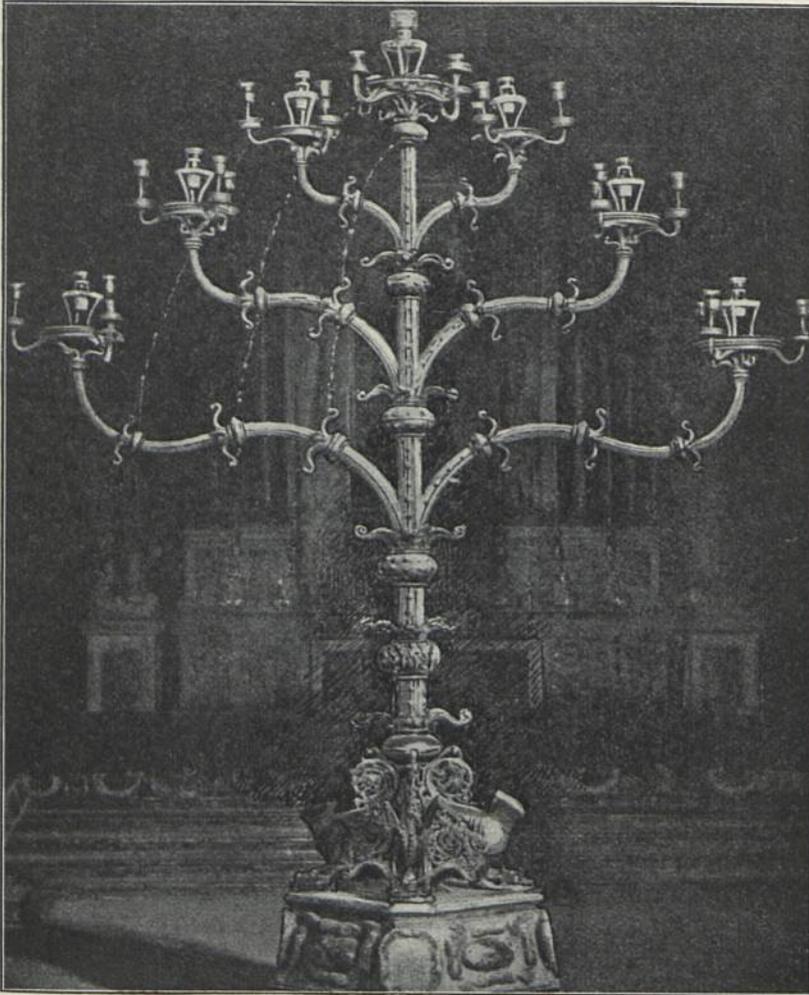
<sup>9)</sup> Nach einem japanischen Farben-Holzchnitt.

des Rauches, die gekräufelte Meereswelle, die wundervollen Wolken des Abendhimmels und schließlich die ganze Landschaft!

23.  
Landschaft  
im  
Ornament.

Ueber 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

Fig. 21.



Siebenarmiger Leuchter im Dom zu Mailand.

Eines der schönsten Beispiele der ornamentalen Anwendung von Stamm- und Ästbildung mit doppelt gekrümmten Zweigen (vergl. Fig. 22). Die Doppelkurve des Ästes ist hier mit seltenem Schönheitssinne zur Ueberleitung 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 Vergleiche z. B. mit einem Tannenbäumchen gewissermaßen die unteren Äste als vierjährig, die nächstoberen als dreijährig u. i. w. ansehen. (Vergl. Art. 17, S. 23.)

Darstellungen, meist einfarbig, gelb in gelb oder braun in braun, als dekorative Frieze in die Gesamtkomposition der Wand eingefügt. Sie wollen keine selbständigen

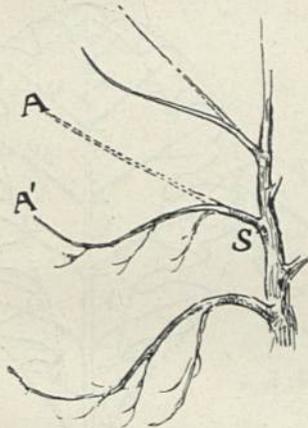
Kunstwerke, sondern nur leicht belebte farbige Flächen fein, weshalb die Stilisierung in einem Farbenton wohlthuend berührt.

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 der 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 feine 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 zuzufügen, tritt die Landschaft mit Staffage oder die figurliche Darstellung mit landschaftlichem Hintergrunde

Fig. 22.



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 Ästes 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 u. s. w. häufig tief herabhängend finden. Eine ornamentale Anwendung dieser Art von Astbildung ist in Fig. 21 dargestellt.

Man denke auch an die doppelt gekrümmten Äste der großen Meißing-Kronleuchter der späteren deutschen Renaissance.

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 Tafelungen des Schlosses zu Fontainebleau.

Im modernen Ornament werden einzelne Teile des Landschaftsbildes gern in friesartigen Feldern verwendet, wirken aber meistens nur bei kraftvoller Flächen- und Farbstilisierung günstig.

Auch die moderne Kunstverglasung hat die Landschaft in den Bereich ihrer Motive hereingezogen und bei entsprechender flächenhafter Stilisierung durch die lebensvollen Opaleszenzgläser in Verbindung mit guter Bleiteilung nicht nur glanzvolle, sondern auch stilistisch befriedigende Wirkungen erzielt.

Für die Wanddekorationen birgt die Landschaft große Gefahren in sich, und sie mußte schon von Stilisten wie *Puvis de Chavannes* oder wie *Ludwig Dill* gemeistert 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.

24.  
Gefirne.

Der gestirnte Himmel hat schon die Aegypter 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.

Neuerdings hat *Franz Stuck* im Mufikfaal seiner Villa den tiefblauen nächtlichen Himmel mit goldenen Sternen, in kräftiger Stilisierung und mit der ornamentalen Zeichnung der Planetenbahnen und des Tierkreises als stimmungsvollen Deckenschmuck dargestellt<sup>10)</sup>.

Die berühmte Decke im Schloß Hohenschwangau mit dem zur Nachtzeit leuchtenden, wandernden Mond und den glitzernden Sternen hat etwas Theatralisches trotz

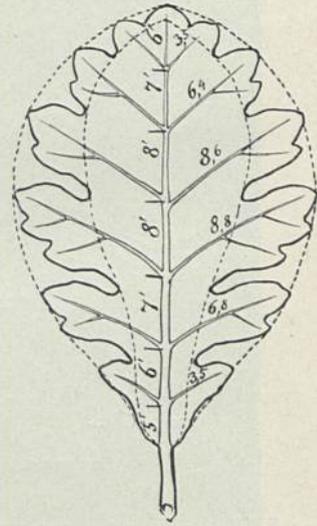
Fig. 23.



**Efeuranke. (Naturaufnahme.)**

Man beachte das gesetzmäßige Zunehmen der Blattgrößen von den winzigen Anfängen 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 Rinde und den Stamm bis zu dem Wurzelanatz!

Fig. 24.



**Blatttypus  
einer Eichenart<sup>11)</sup>.**

Gesetzmäßiges Zu- und Abnehmen der Längen und Breiten: Anschwellen und Abichwellen einer Form.

der angestrebten Naturwahrheit oder vielleicht gerade wegen der übertriebenen Naturalistik. Wir finden immer wieder, daß die möglichst getreue Nachahmung der Natur allein noch nicht einen vollendeten künstlerischen Eindruck verbürgt.

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

25.  
Lineare  
Motive.

<sup>10)</sup> Farbige Veröffentlichungen davon in: Kunst und Handwerk, Zeitschr. d. bayer. Kunstgewb.-Ver. 1898-99.

<sup>11)</sup> Mit Benutzung einer Zeichnung in: MEURER, a. a. O.

Linienpiel des Zickzacks<sup>12)</sup>, des Schachbrettmusters, der mannigfaltigen Kreuz- und Sternfiguren — besonders beliebt in der maurischen Kunst — die zahllosen Kombinationen von Geraden, Kreisen, Spiralen und freien Kurven.

Es läßt sich nicht leugnen, daß durch ein geschicktes Linienpiel mit Zuhilfenahme der Kompositionsmittel, des Kontrastes, des Rhythmus, der Symmetrie u. f. f. und namentlich mit Zuhilfenahme der Farbe ganz gewaltige 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*.

*Lionardo da Vinci* empfahl, für die Erfindung neuer Linienornamente die Muster der Mauerrisse zu studieren. Die alten Finnen beobachteten die Linien des brüchigen Eises, wenn sie nach neuen Textilornamenten fannen. Der japanische Maler *Hokusai* nahm die Spuren der Vogelkrallen im Sande als Vorbilder zu seinen textilornamentalen Entwürfen. Und unsere modernen Ornamentisten verwenden die sich kräufelnden Linien des aufsteigenden Zigarrenrauches, die welligen und zitterigen Linien von Spiegelungen auf sanft bewegtem Wasser, die schleierartigen

Fig. 25.



Abnahme der Größen im Verhältnis des „goldenen Schnittes“.

(Vergl. auch Fig. 8, S. 14.)

Figuren, welche ein in ein Glas Wasser geträufelter Tintentropfen hervorruft, die kaleidoskopartigen Figuren, welche sich durch mehrfache Spiegelung einfacher Motive ergeben, und vieles andere.

Der ausdrucksvollen Linie hat *Walter Crane* ein ganz 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 worden ist, und müßte von jedem studiert werden, der sich mit Ornamentik befaßt. In sehr guter deutscher Uebersetzung ist es erschienen unter dem Titel »*Linie und Form von Walter Crane* (Leipzig 1901)«. Allerdings geht *W. Crane* dabei immer wieder von der Natur aus oder kommt auf sie zurück, und das ist gut. Denn ein Ueberwuchern der »reinen Linie«, namentlich der willkürlichen, nervösen »persönlichen« Linie »des gereizten Regenwurm« wirkt unerträglich. Man denke an jene Fassaden, welche von unten bis oben mit launischen, sprunghaften Linien überzogen, förmlich wie behext oder verrückt aussehen.

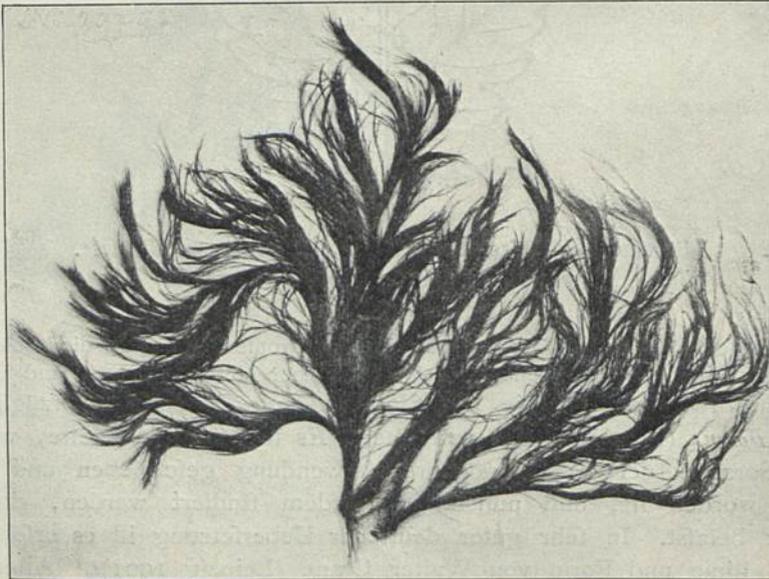
<sup>12)</sup> Schon in Art. 7 (S. 6) wurde darauf hingewiesen, daß jene scheinbaren primitivsten Linienornamente doch nicht die ursprünglichsten waren, sondern bereits eine weitere Entwicklungsstufe bedeuten.

Fig. 26.



Rosaefarbige Elge aus der Nordsee.

Fig. 27.



Grüne Elge aus der Nordsee.

### Elgen aus der Nordsee, auf Papier getrocknet.

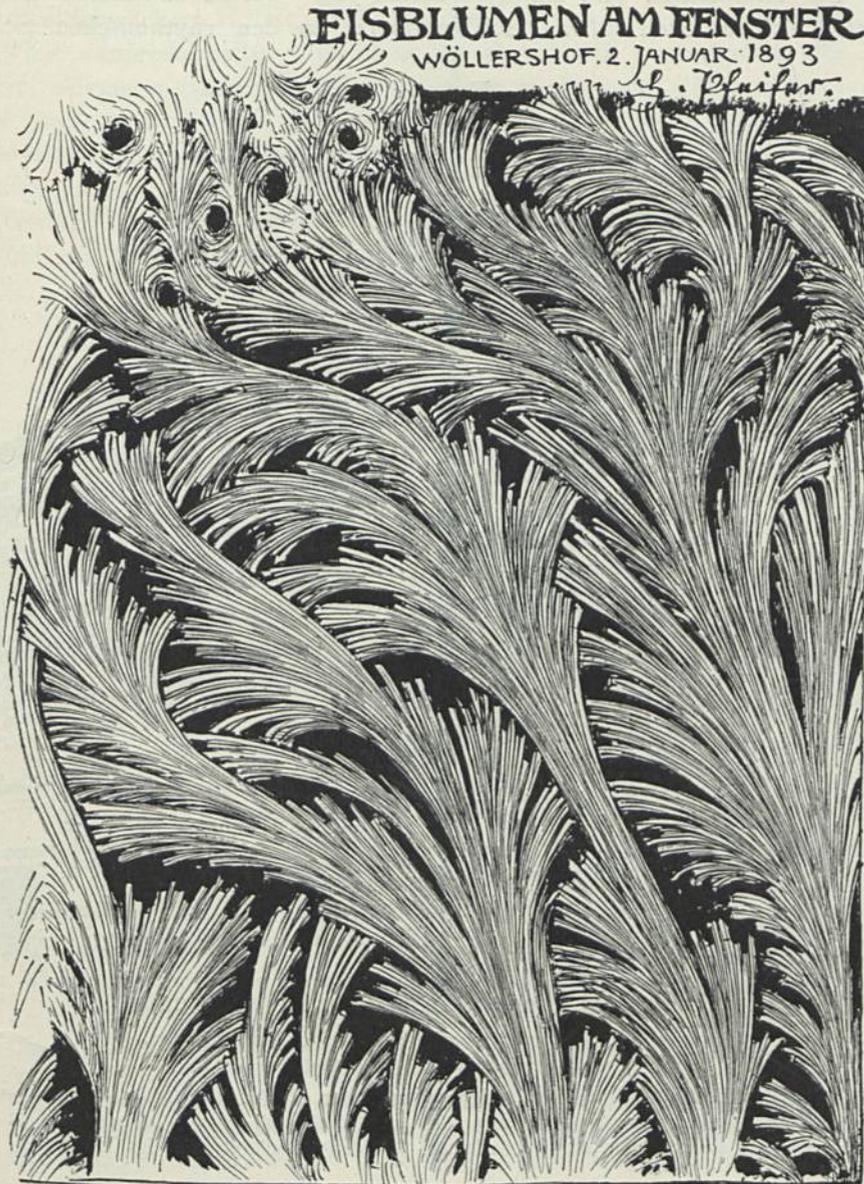
In den durchsichtigen Blättern in Fig. 26 spricht sich ihre wässrige Heimat deutlich aus. Die Wellenflächen der Blätter haben sich beim Pressen übereinander gelegt und die dunkleren Stellen erzeugt. Wie die reich bewegten Wellenlinien der unten abgebildeten Elge, so wirken viele Pflanzen des Meeresgrundes stark ornamental, teilweise phantastisch<sup>13)</sup>.

<sup>13)</sup> Vergl.: BELET, E. *La Végétation sous-marine, Algues et Goëmons. Applications décoratives.* Paris 1900.

Ebenso unerträglich aber wirkt ein Pflanzenornament, wenn es sich vor-  
drängt 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 unter-

Fig. 28.



#### 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 „Alt“ stoßen, oder erlahmen vorher, wenn nicht genügende Feuchtigkeit oder Kälte vorhanden ist. Aber niemals kommen Ueberdeckungen vor, wie etwa bei den perspektivischen Verkürzungen der plattförmigen Blattüberfläche einer Pflanze.

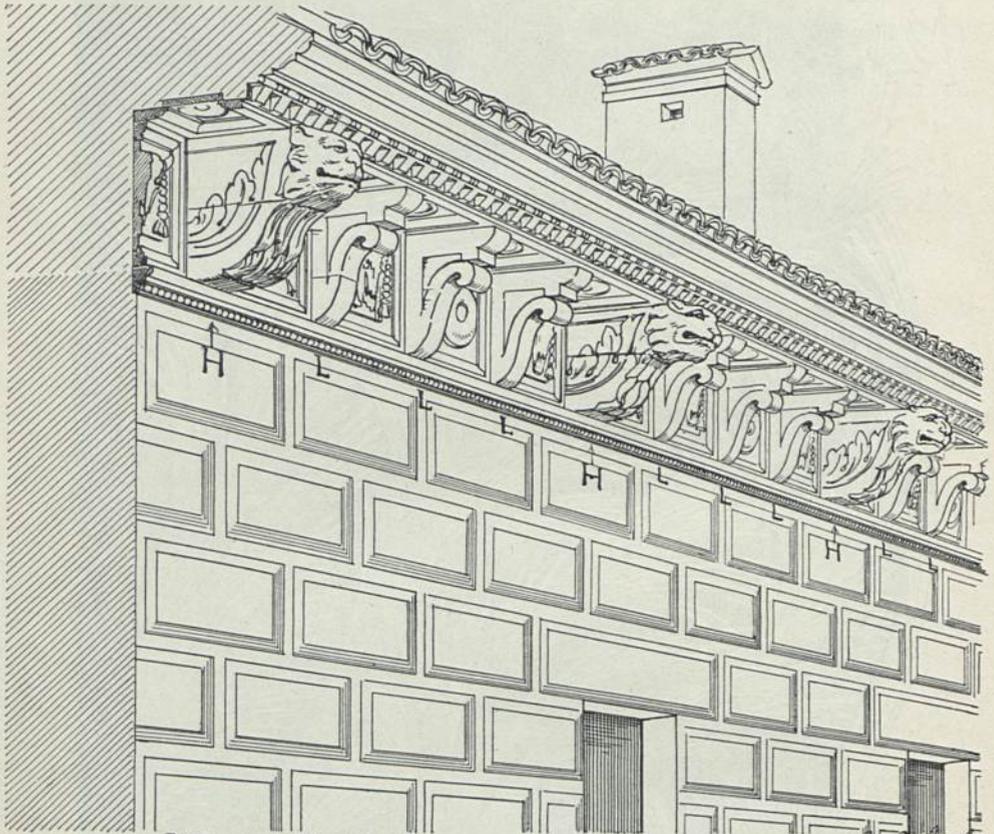
schätzen und kann sehr wohl noch zu künstlerischen Neubildungen gesteigert werden. Nur möge sie fernerhin bewahrt bleiben vor dem freibeuterischen Mißbrauch durch phrasenhafte Modejäger!

26.  
Menschliche  
Erzeugnisse  
als Motive:  
Konstruktions-  
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

Fig. 29.



Die Quaderung ist aufgemalt.

### Vom Palazzo al Giardino in Sabbioneta bei Mantua.

Bölkernes Hauptgebälk mit verchieden großen Balkenköpfen.

H = Hauptgebälk; L = Leergebälk.

Die Konstruktion bildet die Grundlage für den ornamentalen Rhythmus ————. Die auf den glatten Verputz gemalte Quaderung wirkt unbefriedigend. Vergl. dagegen die in Fig. 72 dargestellte ornamentale Uebersetzung der Quaderteilung in Fassadenmalerei und das in Kap. 2 hierüber Gesagte!

der vorspringenden Dachbalken- und Sparrenköpfe als Grundlage des Konsolengeßmies (vergl. die ästhetische Uebersetzung der konstruktiven Grundlage von Hauptgebälk und Leergebälk in Fig. 29); ferner an die ornamentale Ausnutzung des Fugenschnittes, z. B. in flechtwerkähnlicher Behandlung an den Gurtbogen der Stiftskirche zu Innichen (Fig. 30 — eingehender behandelt in: Architektonische Rund-

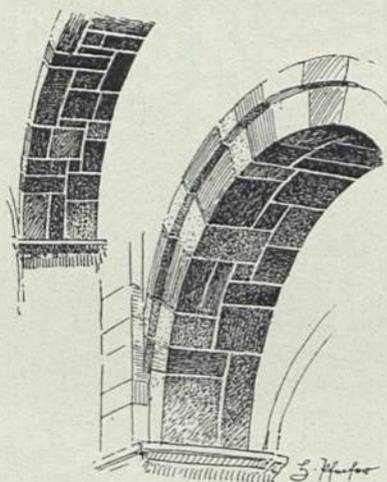
schau 1904, S. 94 ff.). Etwas gekünstelt wirken die komplizierten Stosfugenlinien der Keilsteine an einigen maurischen Hufeisenbögen, harmonisieren aber mit dem übrigen Linienpiel jener Bauten.

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 aus rein ornamentalen Gründen durch zwei schwächere 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 (Fig. 31).

Gerade diese aus dem Handwerke sich ergebenden Konstruktionsornamente — wohl zu unterscheiden von ornamentierten Konstruktionen! — sind für den

Fig. 30.



Flechtwerkähnlicher Fugenchnitt in der Stiftskirche zu Innichen im Pustertal (Tirol).  
(XII. Jahrhundert.)

Wohnhausbau von größter Bedeutung. Mit dem erneuten Studium der volkstümlichen Bauweise wird ihnen mit Recht wieder ein erhöhtes Interesse entgegengebracht.

An einschlägiger Literatur 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 Oesterreich-Ungarn. Herausg. vom Oest. Ing.- u. Arch.-Verein. Dresden 1901 ff.

Das Bauernhaus in der Schweiz. Herausg. vom Schweiz. Ing.- u. Arch.-Verein. Dresden 1901 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.

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

Handbuch der Architektur. I. 3.

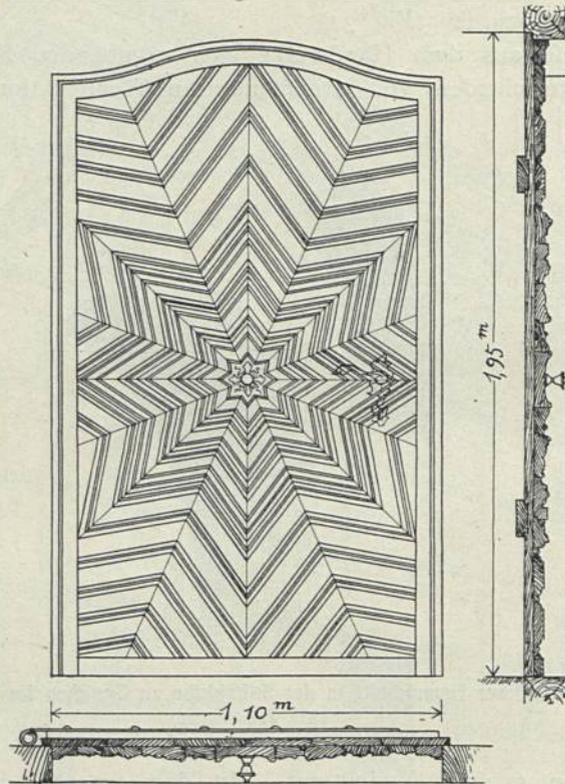
Ferner vieles zerstreut in den jetzt von fast allen Gauen Deutschlands erscheinenden Veröffentlichungen der Bau- und Kunstdenkmäler, welche allerdings in Text und Abbildungen sehr verschiedenwertig sind.

27.  
Monumentale  
Konstruktions-  
motive.

Aber auch die monumentalen Konstruktionen können den Anstoß zu ornamentaler Weiterbildung des konstruktiven Grundgedankens geben. So ist das reiche Linienpiel der spätgotischen Netzgewölbe doch konstruktiv nicht begründet. Es ist hervorgegangen aus dem früheren rein konstruktiven Rippengewölbe durch das Bedürfnis nach gesteigerten, reicheren Effekten (siehe Fig. 66).

Die Linienführungen der großen modernen Eisenkonstruktionen von Bahnhofshallen, Brücken u. f. w. werden — ohne Schädigung der Festigkeit — so angeordnet,

Fig. 31.



### Aufgedoppelte Haustür von einem Bauernhaus im Unterinntal (Tirol).

Beispiel handwerklicher Ornamentmotive. — Die Sternform kommt durch die verschiedenfarbige Bemalung der Bretter und der Profile in Weiß, Grün u. i. w. noch besser zur Geltung<sup>14)</sup>.

(Siehe Text S. 33.)

dafs sie in ihrem Zusammenhang gefällige Wirkungen ergeben, also ohne Zutat von angeklebten »Ornamenten«, selbst schon gewissermaßen ornamental, d. h. schmückend wirken. Als Gegenbeispiel siehe Fig. 32<sup>15)</sup>.

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

<sup>14)</sup> Eine schöne farbige Veröffentlichung von aufgedoppelter Tür mit Rautenformen findet sich in: SCHWINDRAZHEIM, O. Deutsche Bauernkunst. Wien 1904. Taf. 2. — Vergl. auch ähnliche Türen in: DEININGER, J. Das Bauernhaus in Tirol und Vorarlberg. Wien o. J.

<sup>15)</sup> Fakf.-Repr. nach: *Encyclopédie d'arch.* 1889—90.

Ein schönes Beispiel der ornamentalen Durchbildung eines konstruktiven Grundgedankens bietet Fig. 33<sup>16)</sup>, 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

Fig. 32.



### Teilstück der Decke des großen Börsensalles zu Antwerpen<sup>15)</sup>.

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.

(Siehe Text S. 34.)

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 Rahmentückes befestigt. Das aufgelegte Rankenornament,

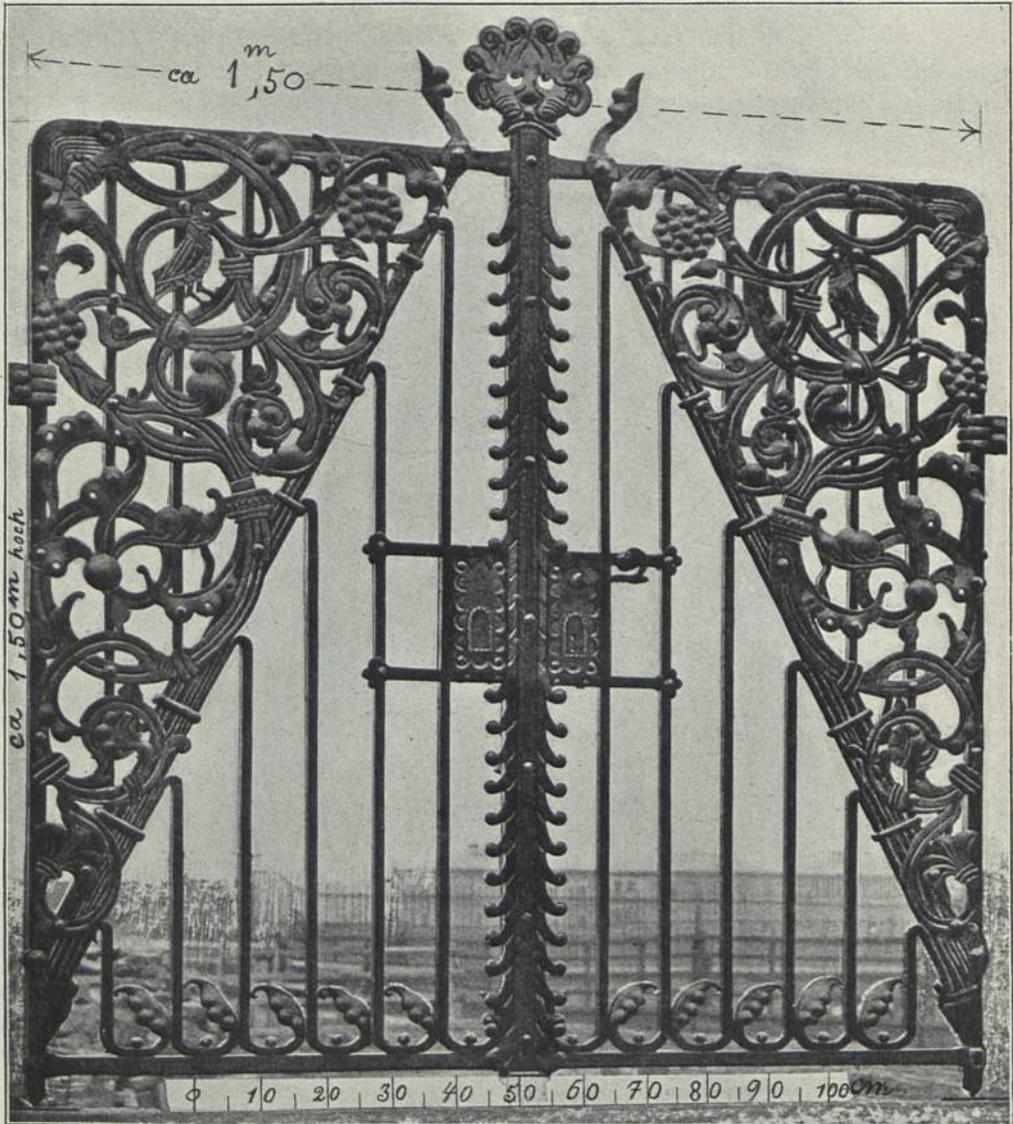
<sup>16)</sup> Fakf.-Repr. nach: Blätter f. Arch. u. Kunsthdwk. 1893, Bl. 67.

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

28.  
Gewerbliche  
Motive.

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

Fig. 33.



### Schmiedeeisernes Gittertor zu Selnhäusen <sup>16)</sup>.

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

(Siehe Text S. 35.)

Die geflochtenen Bänder spielen in der Ornamentik der klassischen Kunst eine große Rolle als Bordüren der Fußbodenmosaiken, an den Balkenuntersichten, Gurtgesimsen u. f. w.

Befonders reiche Verschlingungen zeigen die Flechtwerkornamente der alt-

nordischen Kunst (Fig. 34<sup>17)</sup>, welche neuerdings wieder beliebt wurden<sup>18)</sup>. Ein schönes Beispiel der Uebersetzung einer Bandschleife in ein stilisiertes Ornament zeigt Fig. 35.

Ferner mit Schleifen gebundene Bänder, flatternd in schönen Linien, Ueberschlägen und Aufrollungen oder straff herabfallend. Auch als Spruchband, namentlich von den Meistern der Gotik in pikanten Linienführungen komponiert.

Fig. 34.



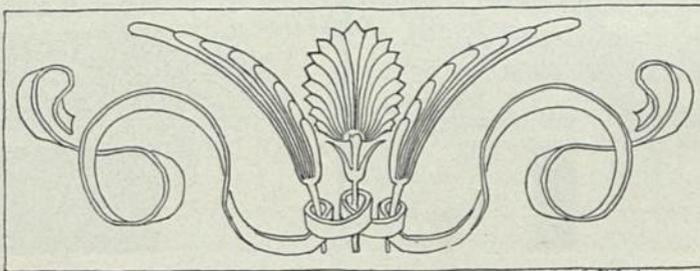
Flechtwerkartige Verdringung von breiten und dünnen Linien und Schnörkeln — stilisierten Drachengefalten<sup>17)</sup>.

Dann Korbgeflechte, Gewebe, Fransen, Draperien u. f. w. Ebenso die mannigfaltigsten Formen der Töpfe, Vafen, Urnen, Kandelaber u. f. w.; ich meine also nicht ihre Ornamentierung, sondern deren überfetzte Anwendung als Motive für Ornamente, z. B. in Pilasterfüllungen der Renaissance u. f. w.

Durch *P. Wallot* und *O. Rieth* wurde der Schönheit des gedrehten Seiles oder Taues wieder Eingang in unsere Ornamentik verschafft (Fig. 36<sup>19)</sup>. Die zeichnerische Darstellung der Verknotungen erfordert große Gewandtheit des entwerfenden und des ausführenden Künstlers und ein eingehendes Studium nach der Wirklichkeit; vielleicht ist das Tau aus diesem Grunde so selten ornamental verwendet

29.  
Tauc.

Fig. 35.



HOLZINTARSIA VOM CHORGESTÜHL IN S. MINIATO FLORENZ.

worden. Die geschickten Bildhauer der französischen Gotik und Frührenaissance haben es in prachtvoller Weise benutzt, ebenso die Meister der italienischen Frührenaissance in ausgedehntem Maße, z. B. *Verrocchio* am Denkmal des *Giovanni* und

<sup>17)</sup> Fakf.-Repr. nach: SALIN, B. Die altgermanische Tierornamentik. Berlin 1904.

<sup>18)</sup> In guter Auswahl veröffentlicht in: DIETRICHSON, L. & H. MUNTHE. Die Holzbaukunst Norwegens. Berlin 1893 — ferner in: SALIN, B. Die altgermanische Tierornamentik. Berlin 1904. — Hervorragend schöne Darstellungen siehe in dem eben erscheinenden Werke: MOHRMANN, K. & F. EICHWEDE. Germanische Frühkunst. Leipzig 1905.

<sup>19)</sup> Fakf.-Repr. nach: Zeitfchr. f. Bauw. 1899, Bl. 19.

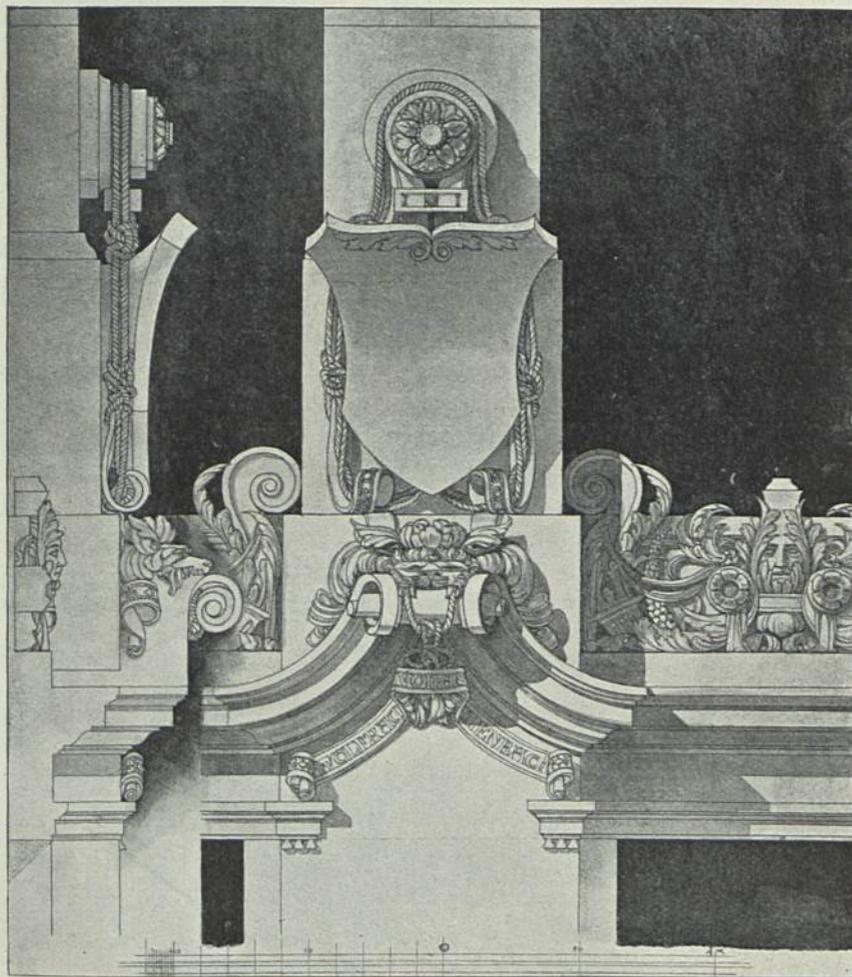
*Pietro de' Medici* in *San Lorenzo* zu Florenz, *Benedetto da Majano* an der berühmten Kanzel in *Santa Croce* daselbst u. a.

Eine schöne Aufnahme von ornamentalen Tauverfächtigungen ist im unten genannten Werke <sup>20)</sup> zu finden.

30.  
Ketten.

Aehnliches gilt von der Kette. Die reichen Goldschmiedeketten wurden in der deutschen Renaissance als Motive für die Haufsteinumrahmungen von Türen, für

Fig. 36.



Teilstück eines Pfeilers in der Nordhalle des Reichstagshauses zu Berlin <sup>19)</sup>.

Ornamentale Verwendung des verknoteten Taus.

Entworfen von P. Wallot.

Balkenfrieße u. f. w. verwendet. Die Perlenschnur spielt in der klassischen Architektur eine große Rolle; gleiches gilt von Blumenketten, Girlanden aus Blättern, Blüten und Früchten.

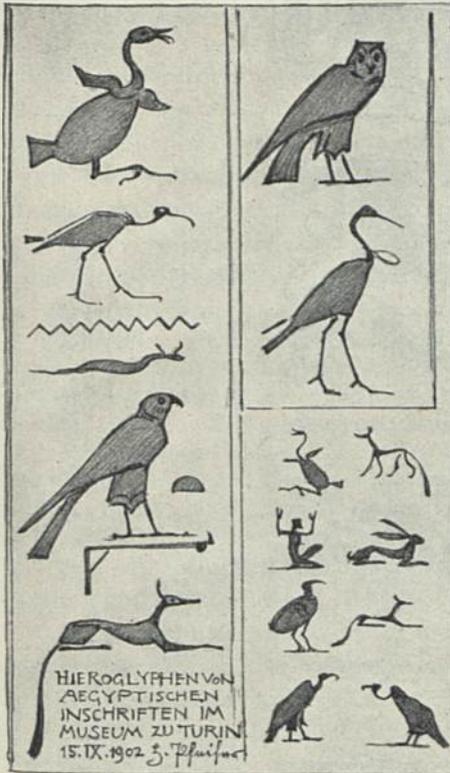
<sup>20)</sup> VIOLLET-LE-DUC, E. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française etc.* Bd. IV. Paris 1868. S. 399.

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

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 die künstlerische Ausschmückung 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

31.  
Heraldische  
Motive.

Fig. 37.

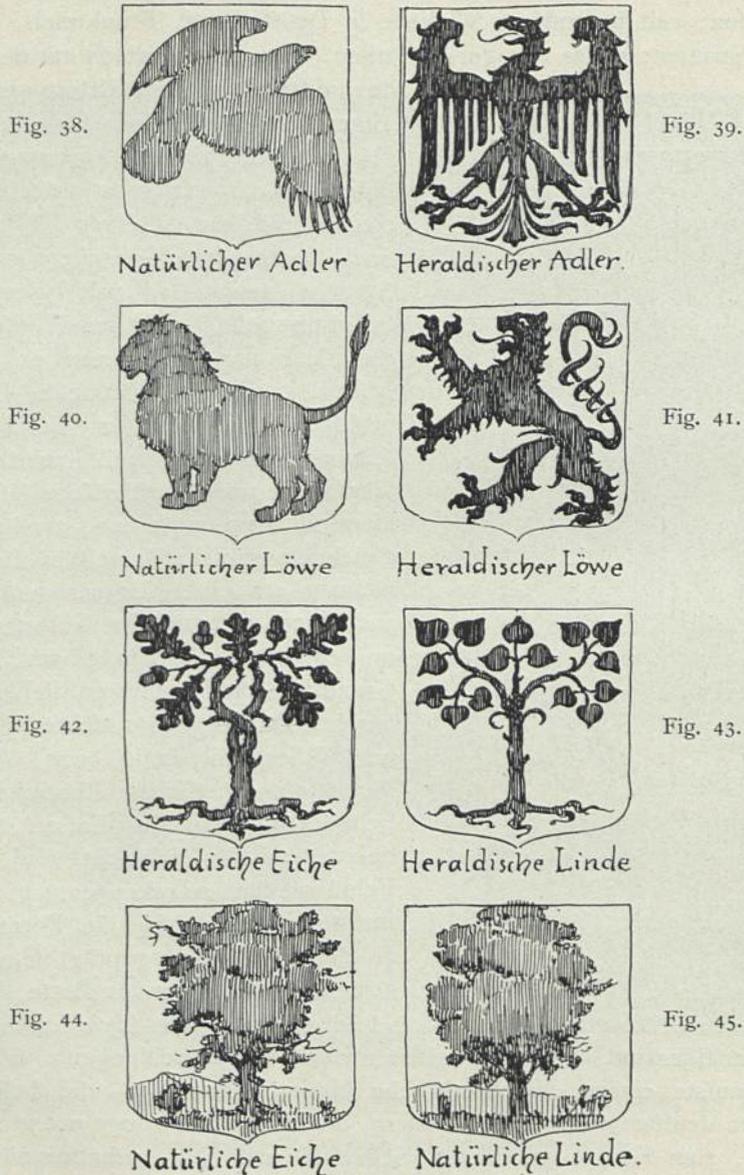


des mittelalterlichen Rittertumes auch das allgemeine Verständnis für die echte alte Wappenkunst verloren gegangen und die »Heraldik ist jetzt eine tote Sprache wie das Lateinische« (O. Hupp). Wer aber dennoch heute seine Gedanken in lateinischer Sprache ausdrücken will, der sollte dies in grammatisch richtiger Weise tun, und dies kann er nur, wenn er die Sprachgesetze gründlich beherrscht. Ebenso sollte 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. 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 Wappemaler z. B. einen Adler auf den Schild zu malen hatte, so durfte er nicht auf das malerisch-reizvolle Licht- und Schattenpiel des Gefeders im Sinn eines modernen Gemäldes mit allen Zufälligkeiten der Ueberschneidungen u. f. w. 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, klar gegliederte Umrisszeichnung 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, Rosen, 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 (Fig. 37). 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 Stilisierung 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 Fig. 38 u. 39, 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.

Ahnliches gilt vom heraldischen und vom naturalistischen Löwen in Fig. 40 u. 41, sowie von heraldischen und naturalistischen Bäumen in Fig. 42 bis 45. »Während die Abbildungen eines natürlichen Eichbaumes und einer Linde schon aus geringer Entfernung kaum mehr voneinander zu unterscheiden sind, kann man die heraldische Eiche und Linde, soweit sie überhaupt sichtbar bleiben, nicht miteinander verwechseln«<sup>21</sup>).

Es sei noch 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, also auf gute Flächenfüllung an. Man vergleiche in Fig. 38 bis 45 die günstige Flächenfüllung der heraldischen Bilder im Gegensatz zu den naturalistischen: für den Architekten ebenfalls von größter Bedeutung!

Betrachten wir beispielsweise noch den deutschen Reichsadler auf den Münzen des neuen Deutschen Reiches (Fig. 46 u. 47). Die anfängliche Prägung (Fig. 46) ist mißlungen in den Proportionen und in der Flächenfüllung; die neuere (Fig. 47) ist besser. Beiden Prägungen haftet die schlechte, viel zu reiche und kleinliche Komposition des neuen deutschen Reichsadlers an (Fig. 48<sup>22</sup>). Mit Recht weist Hupp<sup>22</sup>) darauf hin, daß der jetzige amtliche Reichsadler zu kompliziert ist, daß er in Mittelschild, Kette und Krone wiederum 16 Adler enthält; wie sollen diese in der Prägung unferes Einpfennigstückes noch zum Ausdruck kommen? Hupp stimmt für die Einföhrung des bei der Kaiserkrönung in Verfallenes vom Kronprinzen Friedrich vorgeschlagenen Reichsadlers (Fig. 49).

Auf die häufigsten und größten Verstöße gegen die historisch gewordenen Regeln der Heraldik weist Fig. 50 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 wärmstens 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 der tüchtigste jetzt lebende Wappenkünstler; ihm verdanken wir die mustergültigen Wappenzeichnungen, welche seit Jahren im »Münchener Kalender« erschienen sind und das Interesse und Verständnis für das Echte in der Wappenkunst in weiten Kreisen 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 u. f. w.

Von früheren Veröffentlichungen seien noch genannt: In *Viollet-le-Duc's* bekanntem *Dictionnaire de l'architecture française etc.*, 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 Neuausgaben der alten Wappenbücher. Sehr schöne Wiedergaben alter

<sup>21</sup>) Siehe: HUPP, a. a. O.

<sup>22</sup>) Fakt.-Repr. nach: O. Hupp's Zeichnung in: KIMMICH, K. Die Zeichenkunst. Leipzig 1900. Bd. II.

Wappen sind zu finden in: Zeitschrift des Exlibris-Vereins zu Berlin (red. von *E. Doepler*); besonders auch in *Ströhl's* sehr empfehlenswerthem Heraldischen 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).

Fig. 46.



Anfängliche Prägung

der Münzen des neuen Deutschen Reiches.

Fig. 47.



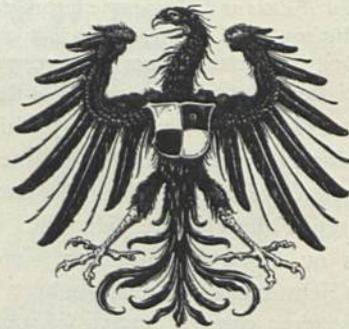
Neuere Prägung

Fig. 48.

Reichsadler nach amtlicher Vorschrift<sup>22)</sup>.

Er ist durch Ueberladung mit der Kette des preussischen schwarzen Adlerordens und mit dem Wappen des Königreiches Preussen unklar gezeichnet und heraldisch falsch.

Fig. 49.



Reichsadler nach dem Vorbilde des 1871 für die Kaiserkrönung in Versailles vom damaligen Kronprinzen Friedrich gezeichneten ersten (provisorischen) Wappens des neuen Deutschen Reiches.

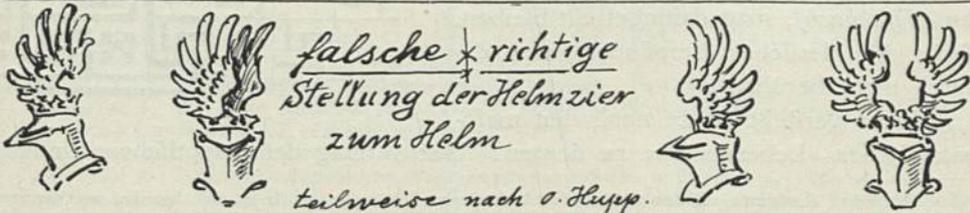
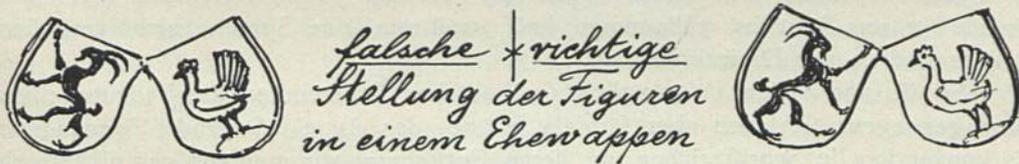
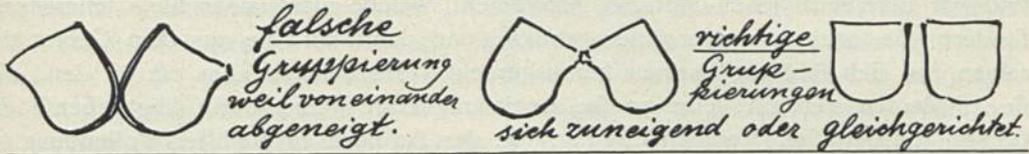
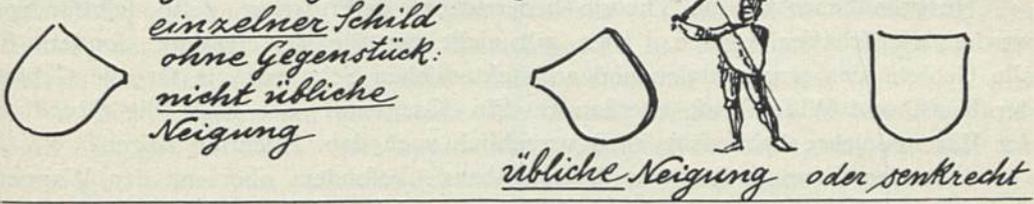
Der schwarze, rotbewehrte Adler auf goldenem Grund trägt auf der Brust das Hohenzollernwappen des Kaiserhauses — klar und heraldisch richtig gezeichnet.

*Hupp* gibt in der oben erwähnten Abhandlung die beherzigenswerte Lehre: »Lernt Theorie; sonst bleibt ihr euer Lebtage praktischer 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

Fig. 50.

Einige der häufigsten Fehler bei Wappen darstellungen.

Stellung und Gruppierung von Schilden:



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!

33.  
Symbolische,  
beziehungs-  
volle,  
erzählende  
Motive.

Mit den Erzeugnissen von Menschenhand, besonders aber mit den Wappen, sind wir bereits zu jenen Motiven 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 aber oft für den, der sie zu deuten versteht, eine große Anziehungskraft. Und darin liegt ebenso die Gefahr künstlerischer Vernachlässigung, wie der Ansporn zu höchster Vollendung.

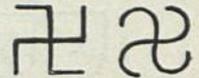
An der rechten Stelle und in bescheidenem Maße können diese erzählenden Ornamente sehr ansprechend, unterhaltend und belebend wirken. Wenn sie sich aber zu breit machen, dann werden sie geschwätzig, und Geschwätzigkeit können wir auf die Dauer nicht vertragen. Wir wollen gar nicht, daß uns jedes Ornament 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 Zentralbrasiens ihre helle Freude<sup>23)</sup>; uns läßt es vollkommen kalt, weil wir ihre Sprache nicht verstehen; für uns sind es nur Dreiecksformen.

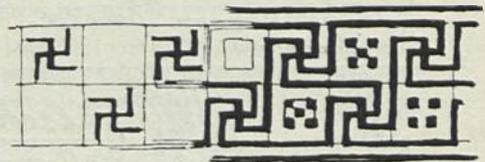
So ist von vielen ursprünglich symbolischen Ornamenten die Bedeutung verloren gegangen; sie leben aber fort als schöne, das Auge erfreuende Formen oder als konventionelle Schriftzeichen, an deren Entstehung wir meistens gar nicht mehr denken, z. B. in unserer Alphabet.

Wer denkt heute beim Betrachten des schönsten griechischen Mäanderschemas an das Motiv des Dämonenzeichens, des Hakenkreuzes?



Und doch gibt es uns den Schlüssel zum einfachen Verständnis dieses reichverflochtenen Bandes (Fig. 51)! Ob wir im Hakenkreuz selbst 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.

Fig. 51.



Wer versteht heute noch den mesopotamischen »Lebensbaum« zu deuten? Wer vermag den ägyptischen Einfluß, den

<sup>23)</sup> Siehe: Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur. Ergänzungsheft Nr. 9: Die Sprache des Ornaments. Von Z. v. SOLDERN. Darmstadt 1896. S. 8.

Zusammenhang des als Wafferspeier an den griechischen Tempeln verwendeten Löwenkopfes mit dem im Sternbild des Löwen zum Hochwasser steigenden Nil zu erkennen? Das geflügelte Rad als Sinnbild des Eifenbahnverkehrs ist unferer Zeit verständlicher.

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 Grabfteinen zur Andeutung des ewigen Friedens —, der Mohn als Sinnbild des Schlafes, der Nacht. Doch ist die Blumenfprache bei uns nicht fo allgemein verständlich und viel ärmer als bei dem blumenverehrenden Volke der Japaner.

In den Ländern mit chriftlicher Bevölkerung spielen die kirchlichen Ornamente eine gewisse Rolle. Die hypnotifche, fanatifierende Kraft, wie zur Zeit der Kreuzzüge, besitzt das Zeichen des Kreuzes heute nicht mehr, ebenso wie das Zeichen des Halbmondes heute den Iflam nicht mehr dazu begeistert, mit Schwert und Flamme den Erdball zu erobern. In diesem Sinne find wir zahmer geworden. Immerhin ist bei uns das Kreuz als Symbol des Gekreuzigten noch das hauptfächlichfte, 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 Aehre in Beziehung auf das Abendmahl; dann die vier Evangelisten oder ihre Symbole: den geflügelten Adler, Löwen, Stier und Engel; ferner die frühchriftlichen Geheimzeichen für Christus: Fisch, Lamm und Monogramm X und P (die griechischen Anfangsbuchstaben des Wortes Christus) mit  $\alpha$  und  $\omega$ , Anfang und Ende (Fig. 52).

Fig. 52.



Auch die weiße Taube als Zeichen des heiligen Geistes, das Auge Gottes im Dreieck (Dreieinigkeity), die vier Paradiesesflüsse, der Stammbaum Jesse, der Hirsch (»Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser« u. f. w.), Adam und Eva, Jonas und der Walfisch, Abraham und Ifaak und die ganze biblische Geschichte des Alten und Neuen Testaments, von der Erschaffung der Welt bis zum jüngsten Gericht, liefern reichlichen Stoff für die Motive der chriftlich-kirchlichen Ornamentik.

In der katholischen Kirche kommen dazu das Monogramm Mariä, der Grufs des Engels und die Geschichte der Heiligen.

Wer auf diesem Gebiete schöpferisch tätig fein will, wird am besten die frühchriftlichen Baudenkmäler von Rom, Ravenna u. f. w., 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*, feinen Bronzetüren, Taufbecken u. f. w. Aber, wie gefagt, es ist ein Spezialstudium, welches allerdings zu den anziehendsten Seiten der Ornamentik gehört, besonders in feinen ersten Anfängen, wo in ganz naiver Weise antike mythologische Elemente mit hereinspielen<sup>24)</sup>.

<sup>24)</sup> Vergl. auch Teil II, Band 3, erste Hälfte, 2. Aufl. und Band 4, Heft 4 dieses »Handbuchs« — ferner:

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

VOGÜÉ, 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.

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

36.  
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 geschmückt. Besonders häufig haben Adam und Eva mit dem Apfelbaum und der Schlange zur Nachbildung 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 löfcht; sie alle sind zu Lieblingsfiguren des Volkes geworden.

Die Monogramme IHS (*Iesus hominum salvator*)  und MARIA =  sind oft der Mittelpunkt eines Ornaments. Daneben spuken freilich auch

noch der »Drudenfuß«, das Pentagramma  und andere heidnische Ueberbleibsel.

37.  
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 u. f. w., wie wir sie in dem Fassadenschmuck der Bürgerhäuser des XVII. Jahrhunderts in Hildesheim, Braunschweig und vielen Städten Deutschlands finden, heute in Miskredit gekommen. Allenfalls werden noch die vier Kardinaltugenden: Fortitudo, Temperantia, Prudentia und Iustitia, mit ihren Attributen gebracht.

38.  
Motive  
aus  
Fabeln u. f. w.

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

Leider kann jetzt, in der Zeit der Mietkasernen, 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!

39.  
Humor.

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 Fachwerkbauten von Braunschweig, Goslar u. a. Zur Zeit eines *Luther* und eines *Shakespeare* legte man die Worte noch nicht so auf die Goldwaage. Deshalb darf es uns nicht wundern, selbst an Kirchen gelegentlich sogar einer kräftigen Zote zu begegnen. Aber nur gelegentlich und nicht aufdringlich!

Ein ausgedehnter schlechter Witz widert uns an, auch in der Ornamentik. Die modernen italienischen Dekorateure bringen es öfters 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 Ueberfluß 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 u. f. w. einen beliebten Schmuck bildeten.

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

40.  
Beziehungs-  
volle  
Ornamente.

Fig. 53.



Arzt.:  
Fr. v. Thierich.

Fig. 54.



### Türfüllungen aus getriebenem Eisenblech mit durchbrochenem Hintergrund, im Nordportal des Justizgebäudes zu München.

Beispiel eines beziehungsvollen Schmuckes.

Kinderfiguren mit Gesetzestafeln und Friedenspalme, Wage der Gerechtigkeit und Richtschwert<sup>25)</sup>.

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.

Unsere Zeit ist im ganzen nüchterner geworden. Umso mehr freuen wir uns, wenn wir unter den neuen Schöpfungen doch auch guten beziehungsvollen Ornamenten begegnen. Ich möchte hier an die charakteristischen Ornamente *Wallo's* im Reichstagshause zu Berlin erinnern in ihren Beziehungen zu den Abgeordneten — der »Hammelsprung« als Intarfia an der bekannten Tür im großen Sitzungssaal ist wohl das humorvollste — und in ihren Beziehungen zu allen Ständen des Landes, vom Arbeiter bis zum Kaiser.

<sup>25)</sup> Stark verkleinerte Wiedergaben nach den Original-Tintenzeichnungen von Professor Dr. Fr. v. Thierich.

Von den auf die Rechtspflege bezüglichen Ornamenten, welche *Fr. v. Thierfch* im Münchener Justizgebäude anbrachte, sind einige in Fig. 53 bis 55 wiedergegeben.

Fig. 55.



**Geländerfüllung im Bibliotheksaal des Justizgebäudes zu München<sup>26)</sup>.**

Arch.: Dr. Fr. v. Thierfch.

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

Schriftrolle und Liktoresbündel — 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 deutliche Gesetzbuch und hält mit dem rechten Arm die Wage der Gerechtigkeit empor; eine Knabengestalt mit dem großen Richtwert, dem Sinnbild der richtenden Gerechtigkeit, bildet das Gegenstück zur Putte mit dem Liktoresbündel.

So hat auch *O. Rieth* in feinen bekannten »Skizzen«<sup>27)</sup> hochmonumentalen beziehungsvollen Schmuck entworfen, der selbst an kunstgewerblichen Gegenständen stets groß gedacht ist. Man vergleiche seinen Entwurf zu einem Fischglase in Fig. 56<sup>28)</sup>. Um das Wasserbecken schlingen sich im rhythmischen Reigen drei Fischweibchen, welche eine Korallenkrone emporhalten; diese ist geschmückt mit Seerosen 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 Fußes windet. Die schlichte Kugel- (Wassertropfen-) Form des Fischglases 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 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 Linienflus sich eng anfhmiegen und ornamental verflechten.

Zu den schönsten beziehungsvollen Ornamenten, welche je an Bauwerken angebracht wurden, müssen wir jenen weltberühmten Relieffries rechnen, welcher sich rings um die Cella 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.

<sup>26)</sup> Verkleinerte Wiedergabe nach der Original-Tintenzeichnung.

<sup>27)</sup> Vier Folgen. Leipzig 1892—99.

Im Zusammenhange mit dem Figureschmuck der beiden Giebelfelder zeigt er uns, daß die höchsten Gedanken in den Stoffkreis des architektonischen Schmuckes hereingezogen werden können, wenn ihnen ein Meister wie *Phidias* Gestalt verleiht.

Zu diesen belebenden Architekturdekorationen, 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*

Fig. 56.

Entwurf zu einem Fischglas von Otto Rieth<sup>27)</sup>.

*della Robbia* die sieben Werke der Barmherzigkeit und die sieben Kardinaltugenden dargestellt hat<sup>28)</sup>.

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: Aerzte bringen den Kranken Hilfe; Diener tragen Speisen und Getränke herbei; halbnackte Bettler kommen zu den Mönchen heran u. f. f.

<sup>28)</sup> Siehe Abbildungen davon in Teil II, Bd. 5 (Abt. III, Abchn. 1, Kap. 5) dieses Handbuchs.  
Handbuch der Architektur. I. 3.

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 Kindergealten in den entzückenden Reliefgruppen an der Domkanzel zu Florenz (jetzt im Dommuseum dafelbst).

41.  
Schriften.

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

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 verschnörkelten Initialen jener Zeit wieder.

Fig. 57<sup>29)</sup>.



Fig. 58<sup>30)</sup>.



Abbildende Beispiele moderner „Künstlerchriften“.

Auch unsere »Modernen« bemühen sich, neue Zierschriften im Dienste der Kunst zu erfinden; zum Teil mit Glück, großenteils unerträglich; sie geben uns Bilderrätsel statt lesbarer Buchstaben (Fig. 57<sup>29)</sup> u. 58<sup>30)</sup>. Die Verirrungen dieser »Künstlerschriften« sind sehr bezeichnend und belehrend für das phrasenhafte Denken der »modischen« Ornamentiker; sie verkennen das Wesen der Aufgabe — hier die Lesbarkeit der Schrift —, wenn sie glauben, durch affektierte Aeußerlichkeiten 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.

Fig. 59.

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.

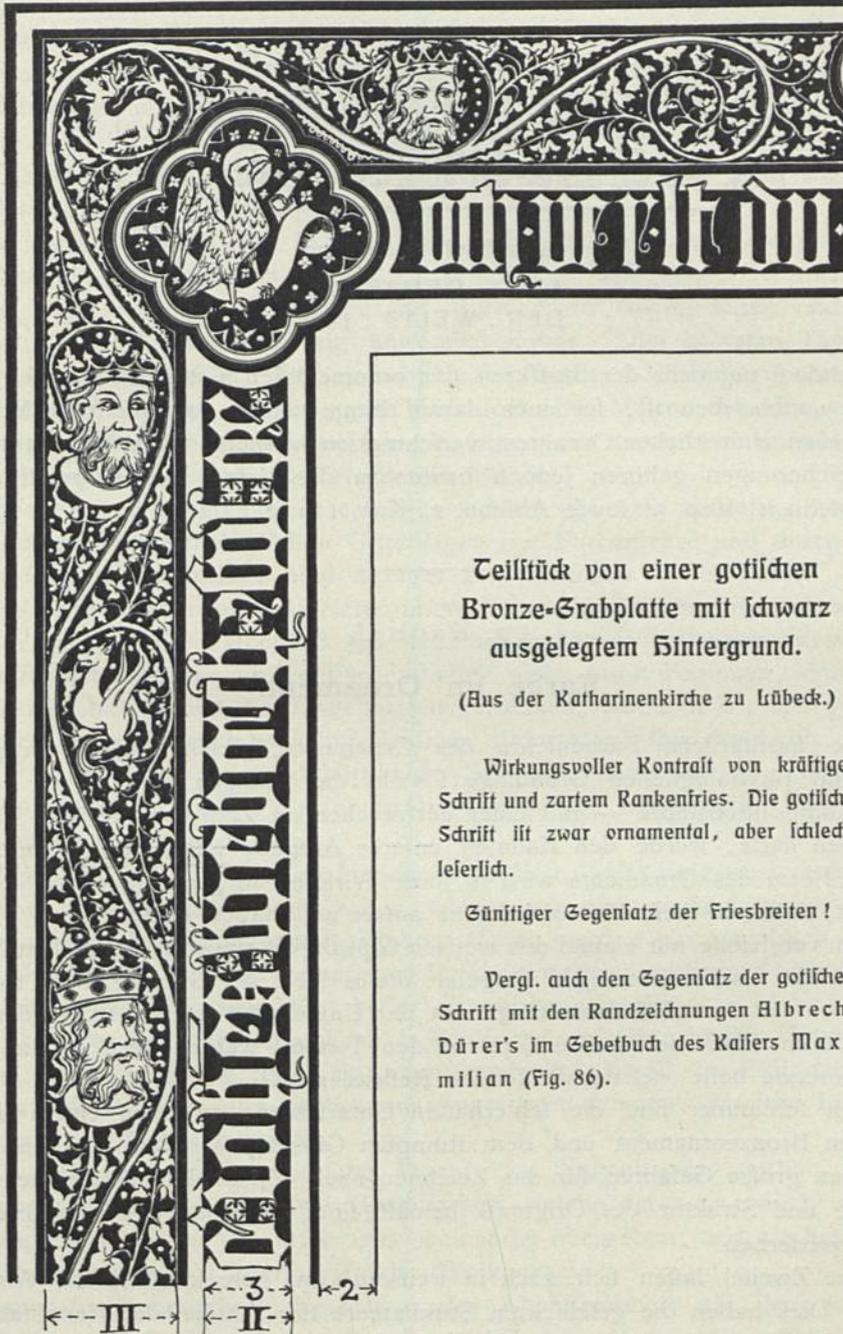
Es ist gar nicht leicht, eine Schrift gleichzeitig gut leserlich und gut künstlerisch zu gestalten. Auf einen weitverbreiteten Trugschluss möchte ich noch hinweisen: die meisten Anfänger denken, eine Schrift müsse umso deutlicher wirken, je dicker man die Striche zeichnet. Dies ist grundfalsch, wie der einfachste Versuch lehrt (vergl. Fig. 59).

<sup>29)</sup> Nach: Deutsche Kunst u. Dekoration.

<sup>30)</sup> Nach: Künstlerschriften. Ravensburg.

Den formal gefälligen gotischen Inschriften kann häufig der Vorwurf nicht erspart werden, daß sie unleserlich sind (Fig. 60 u. 206).

Fig. 60.



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 Gegenatz der Friesbreiten!

Vergl. auch den Gegenatz der gotischen  
Schrift mit den Randzeichnungen Albrecht  
Dürer's im Gebetbuch des Kaisers Maxi-  
milian (Fig. 86).

Eine schöne Sammlung von monumentalen Schriften ist zu finden in:  
WEIMAR, W. Monumentale Schriften vergangener Jahrhunderte von ca. 1100—1812. Wien o. J.

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

Als Kuriofum sei in Fig. 61 noch eine alte Augsburgser Hausinschrift angeführt, welche durch die verrückte Stellung der Buchstaben ihre Erklärung gibt:

Fig. 61.



Hausinschrift zu Hugsburg.

ALSO . GEHTS . IN .  
DER . WELTT . 1694

Nachdem nunmehr der Stoffkreis der ornamentalen Motive 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 Abchn. 1, Kap. 3, sowie Abchn. 2, Kap. 1 u. 2).

## 2. Kapitel.

### Farbe im Ornament.

42.  
Form und  
Farbe.

Eine ausführliche Farbenlehre des Ornaments, welche aufer der physikalischen und physiologischen Grundlage sowohl die farbigen Motive, 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 ganz aufer 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.

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 können geradezu den Geschmack verderben.

Ohne Zweifel lassen sich auch in weissem Gips gute künstlerische Wirkungen erzielen. Dies haben die geschickten Stukkateure der Antike, der Renaissance, des Barocks und namentlich des Rokokos bewiesen; diese haben aber mit dem Gipsmaterial selbst ihre beabsichtigten belebenden Wirkungen 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 viel bei. Man denke das farbenprächtige Innere der Markuskirche in Venedig mit einem weissen Kalkanstrich, und das Aeußere vielleicht mit einer einheitlichen derben Backsteinfarbe übertüncht! Oder, um ein noch krasserer Beispiel zu wählen: den Cölner Dom außen und innen ganz knallrot! Nein, diese Scheußlichkeit ist überhaupt nicht auszudenken!

Und doch arbeitet unsere Zeit vielfach mit solchen Scheußlichkeiten, 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 modernen Malerei, welche wiederum ihren Einfluß auf die Ornamentik ausübt.

Diese Erfolge konnten nicht errungen werden ohne ein vertieftes Studium der physikalischen und physiologischen Grundlagen der Farbenlehre und durch ein fortgesetztes scharfes Beobachten aller farbiger Erscheinungen in der Natur.

Also 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 uns gewöhnen, alles durch eine historisch gefärbte Brille zu betrachten, sondern damit, daß wir unseren Farbensinn an der unerschöpflichen Schönheit der Natur zu bilden und zu verfeinern suchen, woraus wir dann unsere Lehren für harmonische Farbengebung im Ornament ableiten können.

Wenn wir dann durch eifrige Übungen mit dem Pinsel einigermaßen selbständig farbig 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 früherer Zeiten genießen, weil wir ihren künstlerischen Wert besser zu würdigen wissen.

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

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

Welche Freude hat schon das Auge des Kindes an der Blumenpracht einer

43.  
Stimmungswert  
der Farbe.

44.  
Farben-  
studium.

45.  
Farbige  
Motive.

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 Dreiklang sich vereinigen.

Und nun gar die leuchtende Farbenpracht der Insekten, insonderheit 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 nicht minder malerisch!

Das zarte Farbenspiel 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 Farbstimmungen der Damenmoden geben für das Ornament wertvolle Anregungen, gehören aber selbst bereits der Kunst an.

46.  
Ornamentale  
Uebersetzung  
der  
Naturfarben.

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

47.  
Farbenlehre.

Für die Zwecke des ornamentalen farbigen Entwerfens besitzen wir eine mustergültige Grundlage im unten genannten Werke<sup>31)</sup>. Dieses vorzügliche Buch, in welchem die bahnbrechenden Untersuchungen von *Helmholtz* über den Unterschied der Mischung von Farben und 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 wirklich 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 ungünstigen Farbenzusammenstellungen u. f. f. und zum Schlusse ein Verzeichnis der einschlägigen Literatur.

Es dürfte wohl überflüssig sein, hier alles zu wiederholen! Nur sei zum Verständnis des Folgenden die Gruppierung aller Farben in Ergänzungsfarben und in kalte und warme Töne in Fig. 62 skizziert.

48.  
Farben-  
verteilung.

Das harmonische Gleichgewicht zwischen kalten und warmen Nüancen kann auf verschiedene Weise erzielt werden: entweder durch gleichmäßige Verteilung vieler gleichwertiger Farbflecken nebeneinander — orientalisches Prinzip der

<sup>31)</sup> BEZOLD, W. v. Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe. Braunschweig 1874.

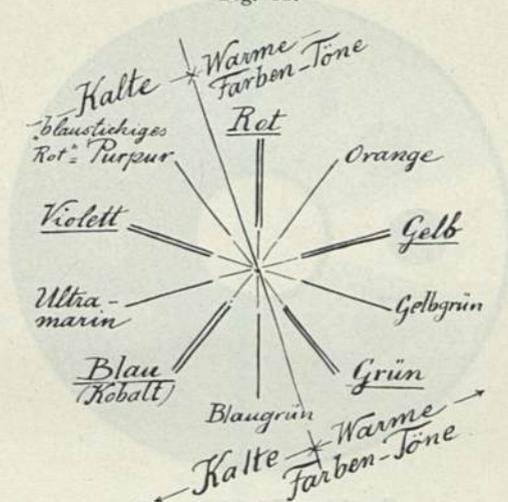
Ornamentierung — oder dadurch, daß einem Tone entschieden die Herrschaft zugewiesen wird, während die übrigen Töne sich deutlich unterordnen, wodurch ebenfalls eine ruhige Gesamtwirkung erzielt werden kann — europäisches Prinzip der Autorität und Subordination in der Ornamentierung<sup>32)</sup>.

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

49.  
Farbige  
und Helligkeits-  
kontraste.

Fig. 62.



Die einander gegenüberstehenden Farben sind „Ergänzungsfarben“; als Farbstrahlen gemischt, ergänzen sie sich zu einem hellen, leuchtenden, weißlichen Ton.

Das volle weiße Licht entsteht durch Vereinigung sämtlicher Farbstrahlen des Prismas.

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 einer Fläche.

Durch das Danebensetzen einer dunkleren Fläche können wir sie auflichten, »vortreiben«, dagegen durch eine noch hellere »zurücktreiben« (Fig. 63<sup>33)</sup>.

Dieses Kontrastgesetz gilt aber wie bei den Farben (siehe oben) 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 Backsteinwand neben einer weißgetünchten Fläche dunkler, neben einer schwarz angestrichenen heller aussieht, als sie wirklich ist. Wir besitzen also zwei verschiedene Mittel, die

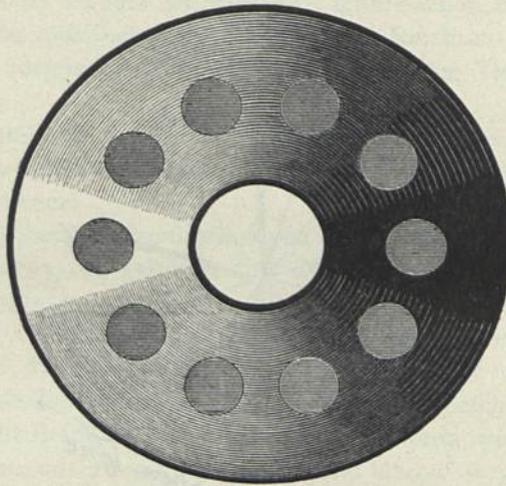
<sup>32)</sup> Ausführlicheres hierüber in: SEMPER, G. Der Stil in den technischen und tektonischen Künften. Frankfurt a. M. 1860. Bd. I, S. 49 ff.

Helligkeit einer Fläche zu ändern, ohne sie selbst im ganzen anders zu tönen: entweder Danebenstellen einer anderen Helligkeit oder netzartiges Ueberziehen mit helleren oder dunkleren Linien. In gewissen Fällen auch drittens: Aenderung der Beleuchtungsverhältnisse!

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.«

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

Fig. 63.



### Optische Täuschung <sup>33)</sup>.

Die 10 kleinen Kreise sind genau gleichstark schraffiert; trotzdem erscheinen sie auf dem hellen Hintergrunde dunkel, auf dem dunklen Grunde dagegen hell: umgefallende Kraft des Kontrastes.

(Siehe Art. 49, S. 55.)

»Der Stümper fucht, 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 keine Gültigkeit.

Was von den Aenderungen der Helligkeiten gesagt wurde, gilt zum großen Teil auch für die Aenderung 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 desselben gelben Tones zurück, wenn er in ganz winziger Teilung, etwa mosaikartig, mit ebenso kleinen ultramarinblauen Teilchen überfät 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.)

50.  
Kontrast  
kleinerer  
Farbenteile.

<sup>33)</sup> Fakf.-Repr. nach: BEZOLD, W. v. Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe. Braunschweig 1874.



Fassadenmalerei an einem Bauernhause zu Kortsch im Vintschgau  
(Süd-Tirol).

Diese beiden verschiedenen Arten des farbigen Kontrastes sind für die Ornamentik von allergrößter Bedeutung. Der Mosaikkünstler arbeitet ebenso wie der Neoimpressionist mit dem Zerlegen der Farbe in ihre Grundelemente, welche dann erst auf der Netzhaut des Auges eine Mischung eingehen. Hierauf beruht das oben erwähnte 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 Farbkünstler 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*).

Für die Praxis können wir aus der Kontrastwirkung kleiner Farbenteilchen manche wertvolle Lehre ziehen. Ist z. B. eine einheitliche Farbenfläche im Tone zu rot ausgefallen, so können wir sie durch ein aufgemaltes filigranartiges Ornament umstimmen, und zwar durch Gelb in Orange, durch Blau in Violett, durch Grün in ein neutraleres Graurot, durch Weiß in Rosa u. f. w. 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 etwas wärmer erscheinen läßt. Schwarze Fugen dagegen machen das Rot der Wand trüb und tot.

Als Reihen kleiner Farbenteilchen können die Konturen aufgefaßt werden: helle Konturen wirken auflichtend; dunkle Konturen geben der Zeichnung in der Regel größere Klarheit und festeren Halt. Farbige Konturen können günstig, aber auch beunruhigend wirken. Die trennende und zusammenfassende Kontur 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 u. f. f. Hiervon später in Abchn. 2, Kap. 2.

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

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

Während in kleiner Verteilung selbst ganz grelle »giftige« Farben mit den Kontrasttönen der Nachbarschaft verschmelzen, können größere Farbenflächen 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 Farbigkeit zu erstreben suchen.

Deshalb wählen wir für größere Flächen gebrochene Töne, welche schon in gewissen, gemeinsamen Grundtönen, z. B. in einem gemeinsamen grauen Ton, harmonisch zusammenstimmen. Man vergleiche z. B. die Fassadenmalerei an einem Bauernhaus zu Kortich auf der nebenstehenden Farbendrucktafel.

Der Lokaltone der Wand ist licht graugelb (Elfenbeinton); die drei Farben der Malerei sind nicht in ungebrochenen Tönen hart nebeneinandergesetzt, sondern als Graurot, Graugelb und Neutralgrau einander genähert. Man beachte an dieser gemalten Fensterumrahmung noch die gute Ueberfetzung des architektonischen Gedankens eines Steingewölbes in ein gemaltes Linien- und Flächenornament ohne imitierte Schatten, Perspektiven u. f. w.

Durch geeignete Kontraste lassen sich die gebrochenen Töne dennoch wieder zu einer lebhafteren Farbenwirkung steigern. Trotzdem müssen wir häufig noch andere

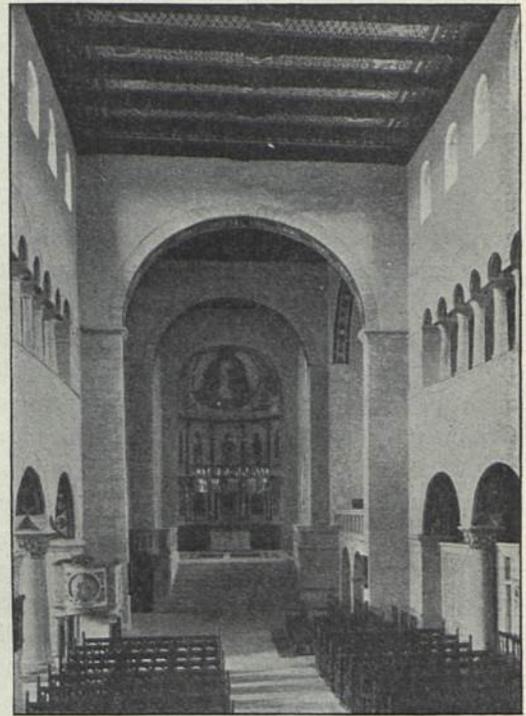
Harmonisierungsmittel anwenden, z. B. das Umstimmen eines zu lebhaften Tones durch Ueberziehen mit filigranartig verteilten Kontrastfarben. Sehr wirksam ist für derartige Vermittelungen Gold oder Silber, welche nicht eigentlich als Farben gelten; ebenso Schwarz und Weiß. Gold, Silber, Schwarz und Weiß vertragen sich mit allen Farben.

Uebrigens vermag auch der blendende Glanz der Sonne grelle Farben zu harmonisieren; ich meine nicht durch das chemische »Bleichen«, sondern durch das optische »Fressen« der Farben. 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

Fig. 64.



Fig. 65.



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 Stein Säulen und der hellen Decke.

(Siehe Art. 53, S. 60.)

#### Stiftskirche zu Gerode am Harz.

Die restaurierte dunkle Balkendecke zerreißt den Zusammenhang der hellen Bodwände. Wir dürfen wohl annehmen, daß die Decke urprnglich hell und farbig war (vergl. St. Michael in Billedesheim) und daß die Wände Malerei erhalten sollten.

Innenräume der italienischen Kirchen! Viele Altarbilder, aus ihrem urprnglichen Zusammenhange geriffen, sehen jetzt in unseren Museen unerträglich bunt aus.

Durch Patina und Staub versteht die Natur unübertrefflich zu harmonisieren; die Hausfrauen wollen allerdings nicht viel davon wissen.

Fig. 66.



St. Georgskirche am Pöglhof bei Bruck a. d. Mur<sup>34)</sup>.

Das farbige Rankenornament der Gewölbemalerei dient hier zur Vermittelung der hellen, verputzten Zwickel mit den dunkleren, teilweise auch bemalten Haupteinrippen des spätgotischen Netzgewölbes (Tonne mit Stichkappen).

<sup>34)</sup> Nach der photographischen Aufnahme von *Wlha* in Wien.

Die Zusammenstimmungen durch Luftperspektive, durch Nebel, Mondschein u. f. w. kommen dem Ornament erst mittelbar zu statten; jedenfalls kann aber der Ornamentiker wichtige Lehren daraus ziehen<sup>35)</sup>.

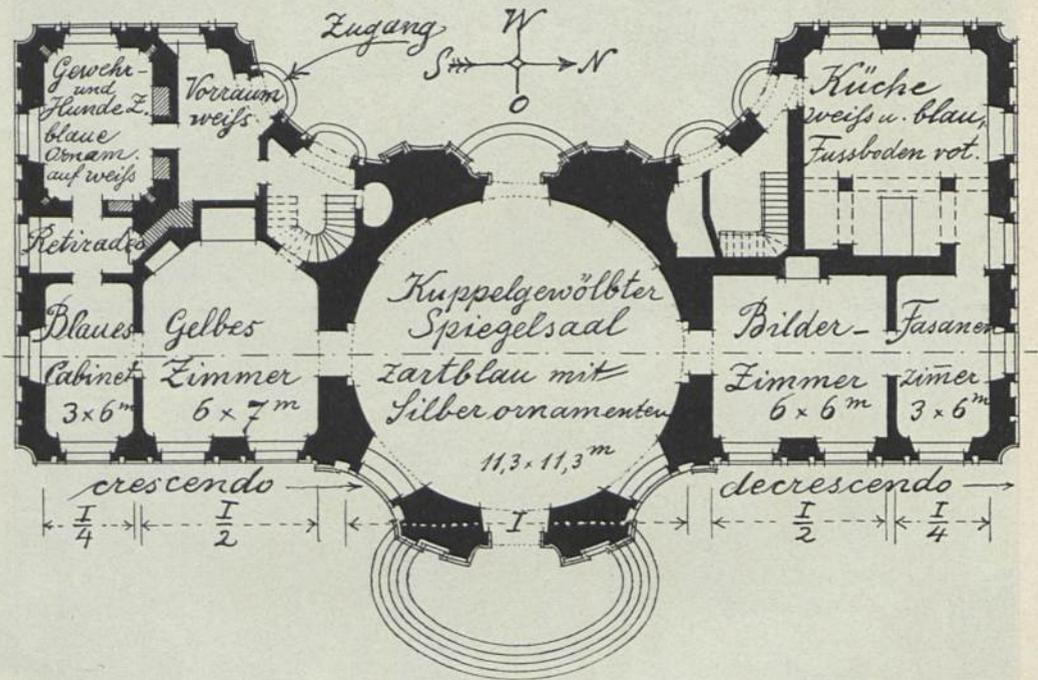
53.  
Stimmung  
der  
Farben.

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

In allen Fällen aber sollte die Farbe die zusammengehörigen Teile eines

Fig. 67.

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



Die in Farbe, Größe und Reichthum der Ausstattung sehr verschiedenen Räume sind harmonisch zusammengestimmt durch die Einheitlichkeit des Goldmattes und durch sinngemäße Steigerungen und Abtufungen<sup>36)</sup>.

In den belebenden Farbgegenätzen 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 Bildersaal hat einen gelben, das Fasanenzimmer einen grauweißen Wandton.

Raumes nicht zerreißen, sondern verbinden. (Vergl. die Decke von *San Lorenzo* in Florenz [silbergrauer Anstrich und Goldrosetten auf blauem Grund] und als Gegenbeispiel die Decke der Stiftskirche zu Gernrode in Fig. 64 u. 65.) Die Bedeutung

<sup>35)</sup> Vergl. noch die wertvollen Bemerkungen in: SEMPER, a. a. O., Bd. I, § 13 u. 14 über die Farbe der Fußböden und über verschiedene Methoden der Farbenzusammenstellung.

<sup>36)</sup> Abbildungen und geschichtliche Angaben finden sich in: BORRMANN, R. & R. GRAUL. Die Baukunst. Berlin und Stuttgart. 7, II: Die Schlösser zu Schleifheim und Nymphenburg. Von R. STREITER.

# Flach Kuppel-Decoration der Villa Madama bei Rom von Giulio Romano 1521.

Der Grundton der Decke ist hell (lichter Elfenbeinton) und erzeugt den Eindruck des leichten Schwebens.

Der Rahmen R ist im Ganzen etwas tiefer gestimmt als das Mittelfeld A A A A.  
Die achteckige Schlussstein-Cassette enthält das Wappen des Erbauers - des Cardinals de Medici - in Vergoldung auf blauem Hintergrunde.

Schmales Feld S:  
helle bunte Arabesken  
auf pompejanisch-  
rotem Grund.

Kreisrundes Feld K  
mit hellem Relief  
auf Goldgrund (die  
4 Jahreszeiten)

Zwickeltuch Z  
hell mit Gold-  
fransen; Hinter-  
grund blau als  
Himmel.

Felder D: leichte  
farbige Bilder:  
Zeus, Juno,  
Neptun, Mars.

Pendantif-  
Zwickel.  
Helles Stuckornament  
mit teilweiser Vergoldung;  
Hintergrund blau

Tragendes Gurtbogensims (Archivolte des Vertikal-Kreises), hell.

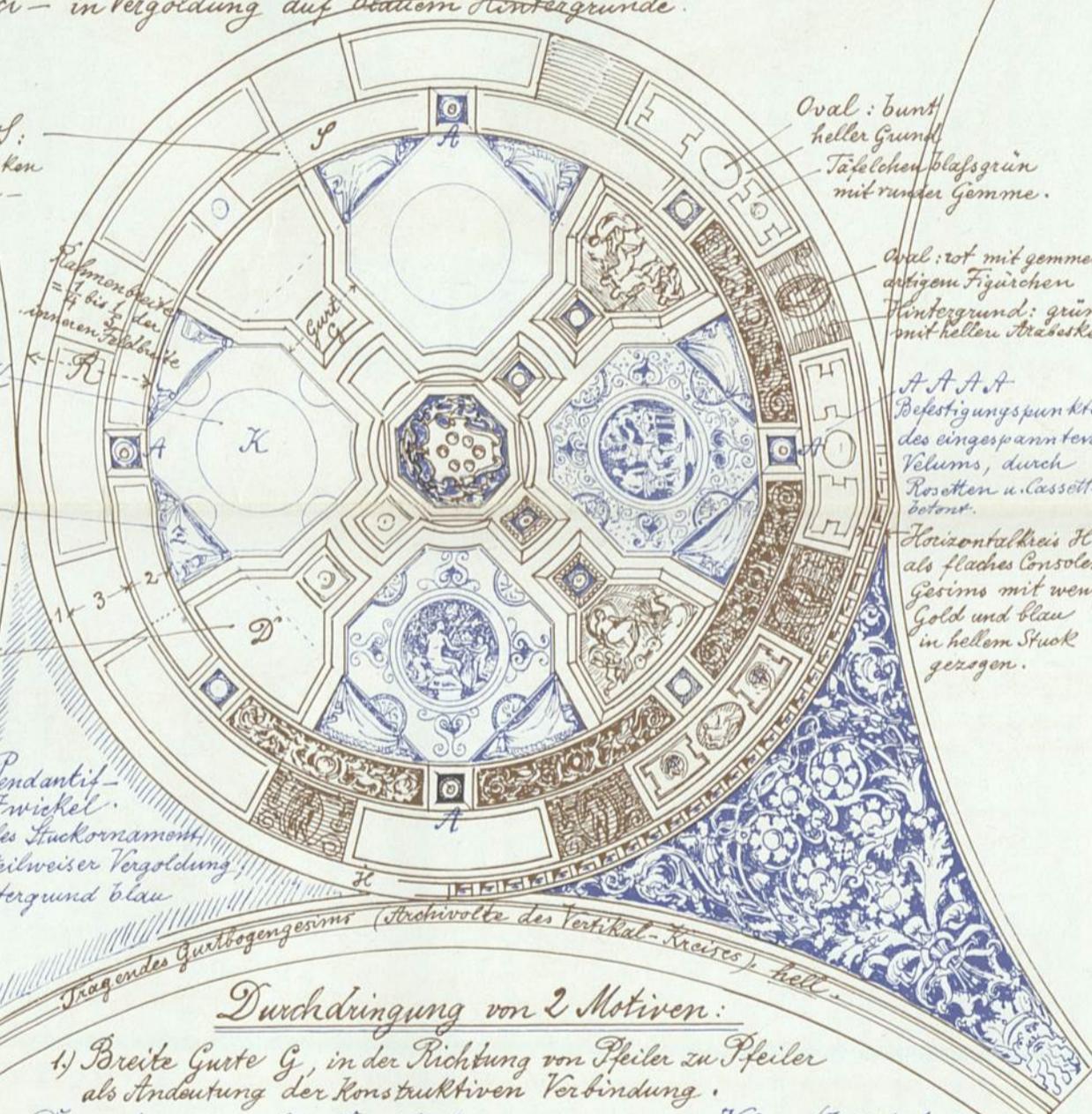
## Durchdringung von 2 Motiven:

1.) Breite Gurte G, in der Richtung von Pfeiler zu Pfeiler  
als Andeutung der konstruktiven Verbindung.

2.) Dazwischen, wie in freie Durchblicke eingespannt, ein Velum (Zelt-tuch)

Die beiden Motive sind durch den gemeinsamen Rahmen R und  
durch gemeinsame Farbentöne zu einer einheitlichen Decke verwoben.

Arnold Pfeifer.



Oval: bunt,  
heller Grund  
Täfelchen blafsgrün  
mit runder Gemme.

Oval: rot mit gemmen-  
artigem Figürchen  
Hintergrund: grün  
mit helleren Arabesken.

A A A A  
Befestigungspunkte  
des eingespannten  
Velums, durch  
Rosetten u. Cassetten  
betont.

Horizontalkreis H  
als flaches Consolen-  
Gesims mit wenig  
Gold und blau  
in hellem Stuck  
gezogen.

Pfeiler

Pfeiler

des farbigen Ornaments für die Vermittelung zu harter Gegenfätze erhellt aus Fig. 66<sup>34)</sup>.

Als Beispiel einheitlicher Zusammenstimmung mehrerer verschiedenfarbiger Räume (Harmonisierung der nachfolgenden Kontraste) sei die Amalienburg bei München angeführt (vergl. Fig. 67 mit Erläuterungen).

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

Für die Zusammenfassung vieler lebhafter Farben durch einen verbindenden Gedanken und einen gemeinsamen Grundton gibt die nebenstehende Farbendrucktafel ein gutes Beispiel.

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 Formenstudium der antiken Ueberreste und durch Vernachlässigung der Farbe immer mehr um sich griff. Erst seit *Hittenkofer* und *Semper* wandte man der Polychromie des antiken Tempels erneutes Interesse zu. Die bisherigen Ergebnisse sind im unten genannten Werke<sup>37)</sup> gut zusammengefaßt und durch die demselben beigefügten 8 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 Physiognomie ganzer Städte in Deutschland und Italien durch eine reiche Fülle von Fassadenmalereien beeinflusst. Ausführlicher wurde dieses Thema in der unten angeführten Zeitschrift<sup>38)</sup> von mir behandelt und durch Abbildungen erläutert.

Ueber die berühmten »Augsburger Fassadenmalereien« hat Dr. *Fr. v. Thiersch* eine wertvolle Veröffentlichung<sup>39)</sup> mit schönen Illustrationen herausgegeben.

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

Seit einigen Jahren können wir beobachten, daß der Farbe am Aeußeren der Gebäude wieder eine größere Rolle zugewiesen wird; deshalb mögen einige stilistische Bemerkungen gerechtfertigt erscheinen. Die beiden umstehenden Farbendrucktafeln können zur Erläuterung dienen.

Wenn die Fassadenmalerei dazu gebraucht wird, auf eine verputzte Wandfläche in möglichst täuschender Nachahmung eine echte Hautsteinarchitektur mit Quadern, strengen Pilastern und dergl. darzustellen, so ist dies eine Vorpiegelung falscher Tatsachen, eine stilistische Lüge, welche uns anwidert. (Vergl. auch die mit Quadern bemalte Wandfläche in Fig. 29, S. 32.)

54.  
Farbige  
Fassaden;  
Fassaden-  
malerei.

55.  
Stilistische  
Lügen.

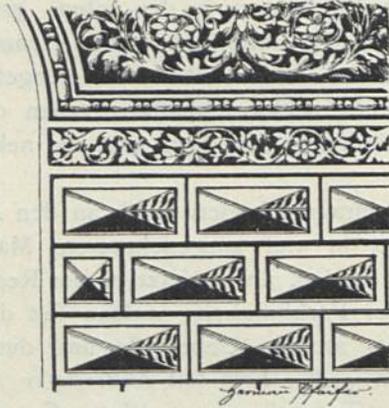
<sup>37)</sup> FENGER, L. Dorische Polychromie. Berlin 1886. — Vergl. ferner: WIEGAND, TH. Die archaische Poros-Architektur der Akropolis zu Athen. Cassel u. Leipzig 1904.

<sup>38)</sup> Zeitschr. des Bayer. Kunst-Gwbe.-Ver. 1894, Heft 1 u. 3.

<sup>39)</sup> München 1903.

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 Materialechtheit zu tun. Wenn also das Motiv der Quaderung in eine ornamentale Felderteilung überfetzt wird (Fig. 68), so fällt der Vorwurf der stilistischen Lüge weg.

Fig. 68.



Von der Sgraffito-Fassade des k. k. Schwarzenbergischen Palaises auf dem Brädichin zu Prag (1545).

(Wiederhergestellt 1871.)

Uebersetzung des Motivs der Quaderung in eine ornamentale Felderteilung.

56.  
Farbige  
Material-  
behandlung:  
Bemalung  
von Holz.

Unseren Handwerksmeistern ist das natürliche stilistische Gefühl für Echtheit der farbigen Materialbehandlung im Laufe des XIX. Jahrhunderts vielfach abhanden gekommen. In früheren Zeiten wäre es doch keinem Maler eingefallen, das Fichtenholz von Fachwerkbauten oder von Möbeln durch einen eichenholzartigen »maserierten« Oelfarbanstrich als ein edleres Material vorschwindeln zu wollen! — dies glaubt ja doch niemand — sondern er zeigte den Anstrich, wenn er zum Schutze und zum Schmucke des weichen Holzes nötig war, eben als Anstrich blau, rot, grün, weiß, wie es gerade stimmte, und malte auch lustig feine Ornamente darauf. Das war Echtheit.

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

In Süddeutschland war das »Hausrot« gang und gäbe für den Holzanstrich des Fachwerkes, worauf helle Ornamente sich famos ausnahmen. In Tirol finden wir ebenfalls Weiß und Rot, oder Weiß und Grün, oft in Kontrast mit der schönen goldbraunen Naturfarbe des Lärchenholzes (Fig. 69<sup>40</sup>); vergl. auch die in Art. 26 (S. 33) angeführte Literatur 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 (Fig. 64, S. 58) und seine hohe ästhetische Bedeutung wurde bereits in Art. 53 (S. 60) besprochen.

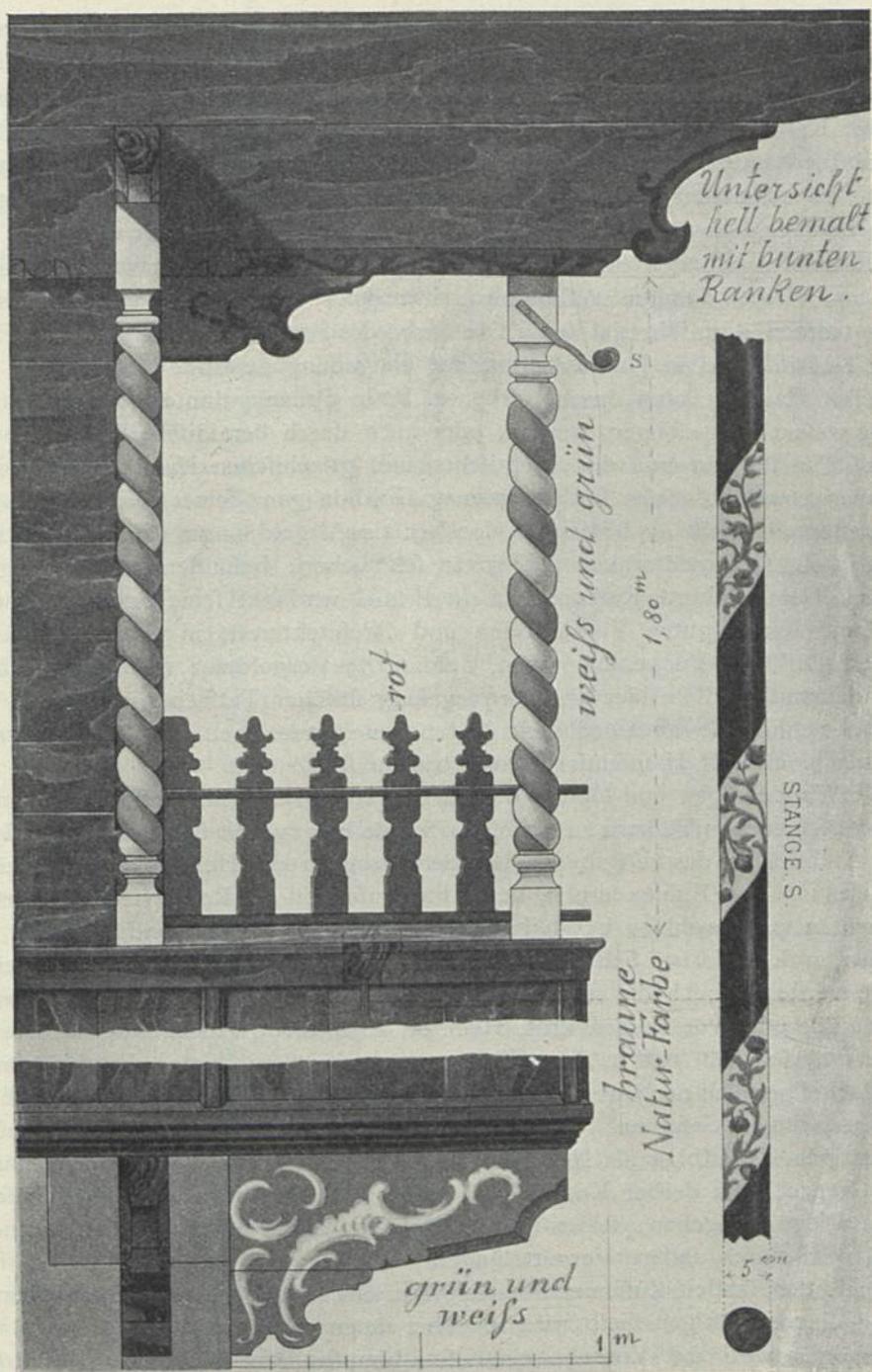


Fassadenmalerei zu Konstanz.

Nur der Zahnschnittfries und die Abfassungen der Fensterumrahmungen sind plastisch; alles übrige ist al fresco auf den glatten Verputz gemalt, auch die leichten Schatten neben den Ornamenten.



Fig. 69.



Farbige Bemalung des Holzes an einem Bauernhaus zu Söll (Tirol<sup>40</sup>).

Die frischte 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.

<sup>40</sup>) Verkleinerte Wiedergabe nach einer farbigen Tafel in: DEININGER, J. Das Bauernhaus in Tirol und Vorarlberg. Wien o. J.

57.  
Bemalung  
von  
Eifen.

Was für die Bemalung von Holz gefagt wurde, gilt in ähnlichem Sinne für den Anstrich von Eifen. Ein »eisenfarbiger« Anstrich mit aufgemalten Glanzlichtern aus Silberbronze ist für ein künstlerisch empfindendes Auge geradezu unerträglich. Wo Eifen vor Rost zu schützen ist, streiche man es dekorativ bunt an, wie es früher ganz selbstverständlich war (Fig. 260). Es ist durchaus keine Bedingung der Material-echtheit, ein schmiedeeisernes Gitter in dem grauen Tone des Hammerchlagel zu belassen oder es schwarz zu beizen. In der großen Erdgefchofshalle des neuen Ham-burger Rathauses befinden sich solche schwarzgebeizte reiche Gitter vor dunklen Oeff-nungen und bleiben dadurch vollkommen wirkungslos. Helle Farbe und teilweise Ver-goldung 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.

58.  
Bemalung  
von  
Hauftein.

Selbst Hauftein kann durch Farbe, z. B. in Ornament hintergründen, in feiner Wirkung wesentlich gesteigert werden, oder auch durch heraldische Farben in Stein-wappen. Die Polychromie der ägyptischen und griechischen Haufteintempel 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 u. s. w. 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 er-kannt; niemand wird sie hier als Vorspiegelung falscher Tatsachen auffassen.

Das Schlimmste an Unechtheit bieten jene Imitationen von Steinornamenten in Zinkblech, die mit Haufteinfarbe angestrichen sind.

59.  
Farbenfynn.

Die Wandelungen 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 an das Herz gelegt. Wir können darin vieles von den Frauen lernen, deren Farbenfynn in der Regel viel besser geschult ist; sie wissen recht wohl zu beurteilen, welche Töne zueinander und zu ihnen selbst gut stehen, welche Farben sich »schimpfen« und welche sich »vertragen« und steigern.

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

60.  
Farben-  
zusammen-  
stellungen.

Den farbigen Gefahren, welche ein ungebrochenes fattes 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 Vermittelungen.

Auch der fatalen Zusammenstellung von einem lichten »milchigen« Himmel-blau 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 mittelfarkes Grün und ein lichtiges Graugelb, alle mit weissen Trennungs-

linien oder auf weißem Grund, zusammengestellt. Bei ungefickter Wahl der Farben können Gelb, Blau und Grün ganz abscheuliche Dissonanzen, bei richtiger Zusammenfassung 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 liches Blau in feiner Verteilung mit Silbergrau auf einem tiefen Blau. Oder auch Blau auf Weiß (Meißner Porzellan, Delfter Kacheln). Man beachte auch den Einfluss der Modifarben auf die Tapeten, Möbelfstoffe, Hausanstrichfarben u. s. w.

Aber stets kommt es auf das »Wie« der Zusammenfassung an. 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«. Vergl. z. B. die Farbendrucktafeln bei S. 61.

Das Ornament allerdings verlangt in der Regel nicht möglichst viele und reich nüancierte Farben, sondern im Gegenteil möglichst wenige, aber möglichst charakteristisch wirkende Farben.

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 abzulauschen. Nur noch einige Beispiele:

Die großartigsten Effekte 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, welche die schärfsten Kontraste zu verschmelzen vermag. Aehnlich 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 Farbigeit 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

61.  
Farbige  
Naturstudien.

lernen. Dabei kommen uns die Erfahrungen zu statten, welche in den verfloffenen Jahrtausenden bereits gefammelt wurden. Von den Zinsen dieses Kapitals dürfen wir zehren; aber gleichzeitig müssen wir neue Werte hinzufügen, wenn wir uns den Vorwurf der Miswirtschaft ersparen wollen.

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

Ein ausführliches Quellenverzeichnis ist, wie schon erwähnt, in *v. Bezold's Farbenlehre* (S. 293 ff.) zu finden; weiter sei genannt: BERGER, E. *Katechismus der Farbenlehre* (Leipzig 1898).

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 Ornamentenschatz*. 2. Aufl. (Stuttgart 1889).

Größer und reichhaltiger ist: EWALD, E. *Farbige Dekorationen alter und neuer Zeit* (Berlin 1882—1903).

Unübertrefflich 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. *Aufnahme mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland* (Berlin 1897 ff.) — und das eben erscheinende Werk: LESSING, J. *Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland*. Berlin.

Die 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. Das Beste ist zerstreut erschienen in:

Kunst und Handwerk. *Zeitschr. des Bayer. Kunst-Gewbe.-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.

62.  
Grund-  
fätzliches.

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, zu stilisieren.

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

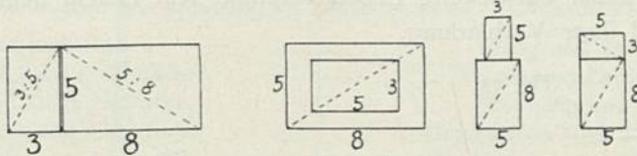
Demnach werden die allgemeinen Grundlagen des architektonischen Schaffens auch für das Entwerfen der architektonischen Ornamente zu gelten haben. Theoretisch sind diese Kompositionsgesetze in den verschiedenen Werken über Aesthetik behandelt worden.

Sehr eingehend z. B. in: VISCHER, F. TH. *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (Reutlingen und Leipzig 1851), Teil III, Abschn. 1, worin namentlich die Lehre vom Kontrast (milder und scharfer Kontrast) und von dessen Motivierung, sowie vom Rhythmus u. f. w. 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.

Das Wertvollste verdanken wir aber *G. Semper's* grundlegendem Werke: Der Stil in den technischen und tektonischen Künften (Frankfurt a. M. 1860—63), welches leider viel zu wenig gelesen wird, vielleicht auch für viele nicht anschaulich genug ist. So mag es gerechtfertigt erscheinen, wenn hier durch eine grössere Zahl von augen-

Fig. 70.



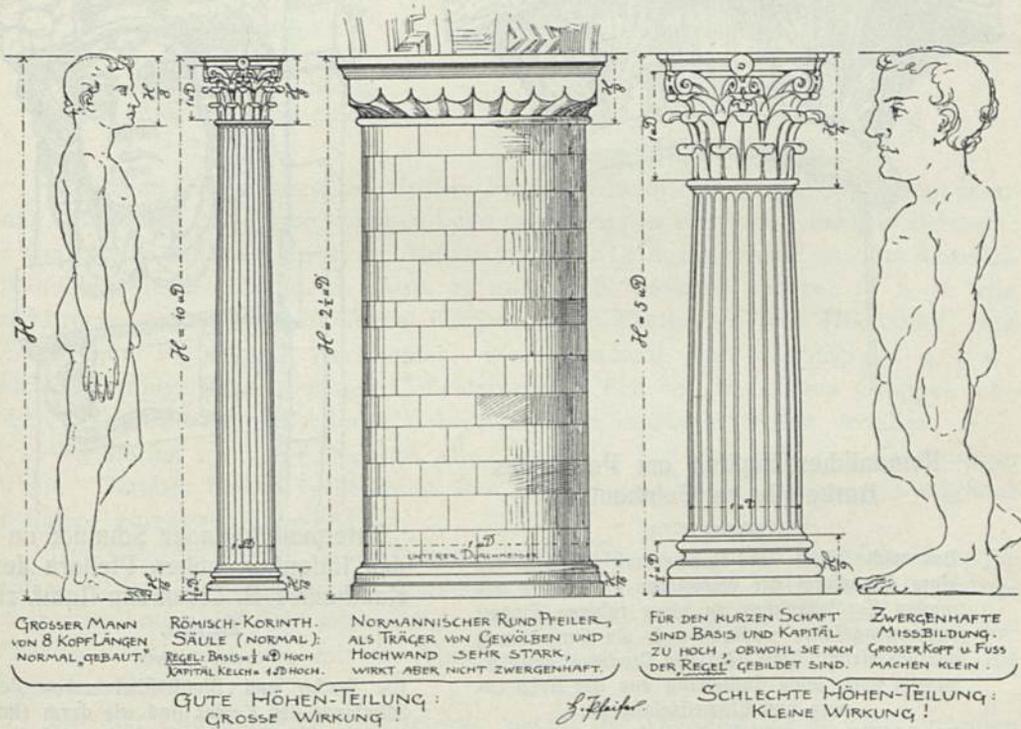
### Verhältnis des goldenen Schnittes (annähernd).

Vergl. Fig. 1, 2 u. 3 (S. 7 bis 9) und Text S. 69.

fälligen Abbildungen mit charakteristischen Einschreibungen und Erläuterungen gewisse Ergänzungen und Anregungen gebracht werden, zur klareren Erkenntnis einiger Gesetzmässigkeiten innerhalb der unendlichen Mannigfaltigkeiten des ornamentalen

Fig. 71.

Fig. 72.



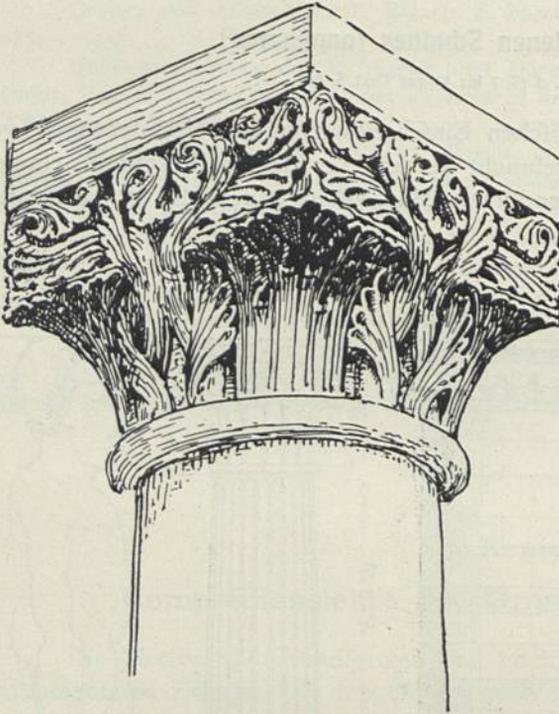
Einfluss der Proportionen der menschlichen Figur auf die Wirkung der architektonischen und ornamentalen Proportionen. Bewusst oder unbewusst ziehen wir Vergleiche zwischen den Proportionen unseres Körpers und gewissen analogen Teilungen anderer Körper. (Vergl. auch Fig. 1, 2 u. 3 [S. 7 bis 9] und die 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 Fig. 71 u. 72 mag ersehen werden, wie durch zu grosse Bemessung von Vermittelungsgliedern und Ornamenten die Gesamtgrössenwirkung beeinträchtigt wird. (Vergl. auch Fig. 127 bis 133.)

Schaffens und zum leichteren Erlernen des messenden Sehens und des künstlerischen Beurteilens.

Im Grunde beruht alles künstlerische Komponieren auf der Schaffung sinn- gemäßer großer Gegenätze und dann auf deren inniger Verbindung zu einer neuen Einheit. Ohne Unterschiede und Gegenätze ist überhaupt keine Beobachtung möglich. Alles höher entwickelte Leben verdankt sein Dasein dem Gegenätze der Geschlechter und ihrer Verbindung.

Fig. 73.



Romanisches Kapitell am Palast des Barbarossa zu Selnhäusen.

(Vollendet 1170.)

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

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

Fig. 74.



Interpunktierender Schmuck an den schlanken hohen Pfeilern des Kaufhauses H. Tidemann Nachf. zu Berlin.

Arch.: O. Rieth.

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

63.  
Gegenätze.

Von den vielen Gegenätzen, welche als wirkfame Kontrastmittel beim Entwerfen von Ornamenten immer wieder Verwendung finden, seien hier nur einige herausgegriffen, mit der Danebenstellung der bis zur Uebertreibung gesteigerten Gegenätze.

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

Gegensätze	Steigerungen und Uebertreibungen
Groß und Klein	Riesig und Zwerghaft
Breit und Schmal (Flächen)	Plump und Zerbrechlich
Dick und Dünn (Körper)	Schwülftig und Mager
Ausgebaucht und Eingezo-gen	Gefchwollen und Eingefchnürt
Kräftig und Zart	Derb brutal und Schwächlich
Herb und Mild	Abtotsend und Süßlich
Eckig und Rund	Scharf und Weichlich
Rauh und Glatt	Grob und Spiegelnd
Steigend und Fallend	Emporfchnellend und Herabstürzend
Stehend und Liegend	Gereckt und Zerfließend
Bewegt und Straff	Zappelig und Starr
Lebhaft und Ruhig	Nervös und Tot
Reich und Schlicht	Ueberladen und Aermlich
Stolz und Bescheiden	Protzig und Aengstlich
Frei und Streng	Willkürlich und Befangen
Heiter und Ernst	Ausgelassen und Schwermütig
Hell und Dunkel	Blendend und Stockfinster
Warmfarbig und Kaltfarbig	Feurig und Frohtig
Lebhaft farbig und Gebrochen farbig	Schreiend bunt und Eintönig
u. f. w.	u. f. w.

Zu diesen Gegensätzen der Größe, Form, Struktur, Richtung, Bewegung, Stimmung, Helligkeit und Farbe kommen beim ornamentalen Entwerfen noch in Betracht: die Gegensätze des Zweckes (siehe Abschn. 2, Kap. 1), des Materials und der Materialbehandlung (siehe Abschn. 2, Kap. 2) und noch manches andere; so z. B. von durchbrochenen und geschlossenen Flächen, von Flachrelief und Hochrelief, von menschlicher Figur und Architektur, von Ornament und Hintergrund u. f. w., welche allerdings unter gewissen Gesichtspunkten sich in die obigen Gruppen einreihen lassen und ebenfalls durch Uebertreibungen in Manieriertheit verfallen.

Wir dürfen nie vergessen, daß alle Gegensätze nur innerhalb gewisser Grenzen wirken. Darüber hinaus verlieren sie ihre gegenseitige Wechselwirkung, 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 gemeinsamer Maßstab fehlt! Bis zu einer gewissen unteren Grenze wird die Wirkung von Gegensätzen 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 Uebertreibung, und verliert sich schließlich ganz.

Die Wechselwirkung zwischen zwei Gegensätzen wird umso stärker sein, je deutlicher gleichzeitig ihre Unterschiede und ihre gemeinsamen Beziehungen sind.

Vielleicht beruht darauf die bedeutende Wirkung der Reihe des Goldenen Schnittes (Fig. 70:  $a:b = b:[a+b]$ ), daß beide aufeinander folgende Verhältnisse eine gemeinsame Größe besitzen.  $3:5$  nahezu  $= 5:8$ .

Die beiden Rechtecke in Fig. 70, das stehende und das liegende, haben daselbe Verhältnis von Breite zu Länge und dabei eine gemeinsame Seitengröße<sup>41)</sup>. Vergl. auch Fig. 1 (S. 7), 2 (S. 8), 6 (S. 12), 12 (S. 17) u. 25 (S. 29) und mehrere der noch folgenden Abbildungen in Beziehung auf den »goldenen Schnitt«.

Fig. 75<sup>42)</sup>.



Die freibewegte figürliche Komposition ist durch die strenge Form des Brustbogens umrahmt und zusammengehalten. Die beiden Masken an diesem Rahmen zeigen strenge Stillfierung durch Zusammenfallen des Bartes und des Fruchtkranzes in straffe, rechteckige Formen; ebenso die beiden Zweige in den oberen Zwickeln mit dem fein verteilten dunklen Hintergrunde. Man beachte noch, mit welcher Sicherheit und Frische die sämtlichen Linien in diesem ornamentalen Entwurf Otto Rieth's, sozusagen, hingetrieben sind.

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.

64.  
Gegenatz  
von  
Groß und  
Klein;  
Maßstab.

41) Vergl. ZEISING, A. Neue Lehre von den menschlichen Proportionen. Leipzig 1854.

42) Nach einer Original-Bleistiftskizze von Prof. Otto Rieth.

Wir besitzen ein wirksames 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. Die beste Wirkung liegt in der Mitte, ist aber bekanntlich nicht so leicht zu treffen (Fig. 71, 72 u. 83).

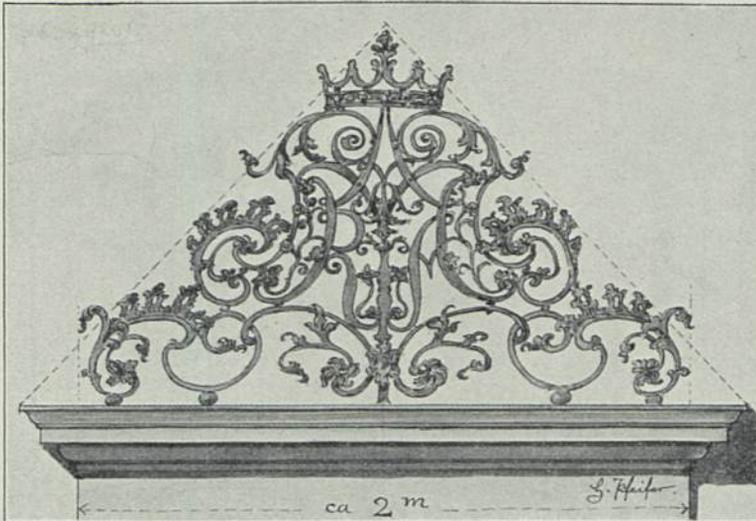
Die Maßstabsfragen des ornamentalen und architektonischen Details gehören zu den schwierigsten und erfordern viele Beobachtung und Erfahrung.

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

Zusammenfassen der kleineren Formen in klare, einfache, größere Gesamtfiguren; z. B. durch schlichte Umrisse eines Baues oder Bauteiles; man denke an

65.  
Nah- und  
Fernwirkung;  
Doppel-  
maßstab.

Fig. 76.



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

Die reichen Ornamente sind in die einfache Grundform eines Giebeldreiecks zusammengefaßt, ohne das die einfallenden 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 einfachen Silhouetten des Parthenons und seiner reichen Giebelfelder, Metopen, Frieße etc. oder an die zusammenfassende Kraft der Peterskuppel in Rom.

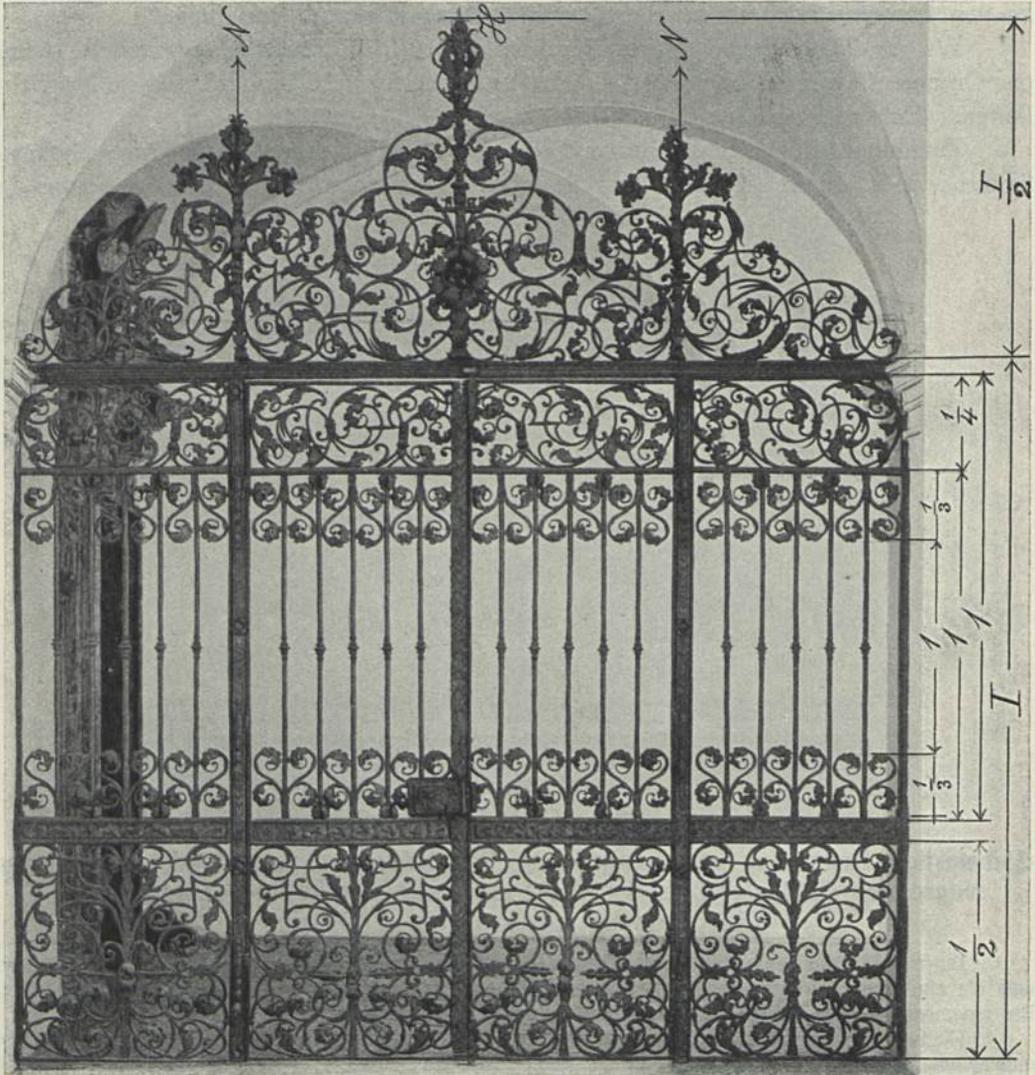
Als Beispiele der Zusammenfassung ornamentalen Reichtums in einfache Grundformen können Fig. 73 bis 78 dienen. Man denke auch an das Zusammenfassen der vielen verwickelten Organismen des menschlichen Körpers zu einer verhältnismäßig einfachen übersichtlichen Figur.

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!

Man denke auch an die Zusammenfassung der unerhört reichen, filigranartigen, maurischen Ornamente in ganz schlichte Rechtecksfelder, Frieße u. f. w.

Fig. 77.

Gitter im Prälatergang des Stiftes St. Florian <sup>43)</sup>.

(1721).

Zusammenfassung des ornamental Reichtumes der vielen zierlichen Ranken in klare Grundformen von Rechtecken und regelmäßigen Frießen in guten Proportionen, wodurch die Gefahr einer unruhigen Wirkung vermieden ist trotz der lebhaften Linienführung der geschmiedeten Schnörkel. Sehr wohlthuend wirkt der Kontrast des schlichten Stabgitters, welches in Augenhöhe angebracht ist und so einen bequemen Durchblick gewährt.

Das reizvolle Linienpiel dieses Gitters kommt dem ganzen schlicht verputzten Gewölbegang als reicher Schmuck zu gute.

<sup>43)</sup> Nach einer Aufnahme von O. Schmidt in Wien.

Oder zweite Art der Erzielung eines ornamentalen Doppelmassstabes: Gruppierung und Verbindung großer und kleiner Formen zu einem einheitlichen Ornament. Am anschaulichsten wird uns dies durch die verschiedenen Maßstäbe der menschlichen Figur innerhalb der einen Komposition von *O. Rieth* in Fig. 78<sup>44)</sup> werden.

Fig. 78<sup>44)</sup>.



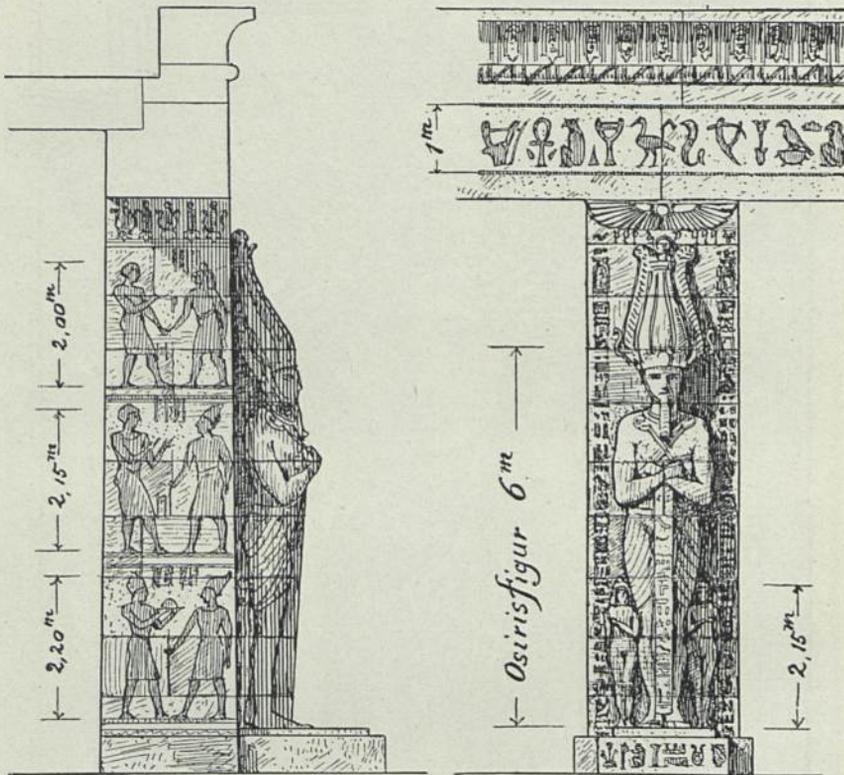
Die überlebensgroße geflügelte Maske (Maßstab I) ist als Relief gedacht. Die ganz zierliche sitzende Gewandfigur darüber (Maßstab III) ist als dekorativer Aufsatz der Maskenkrone aufzufassen. Den Hauptmaßstab (Maßstab II) geben die beiden lebensgroßen wirkenden nackten Frauengefalten mit den Fackeln ab, auch wenn die ganze Komposition größer oder kleiner ausgeführt wird als mit 1,60<sup>m</sup> Höhe dieser beiden Frauen.

<sup>44)</sup> Fakt.-Repr. nach: RIETH, O. Skizzen. 4 Folge. Leipzig 1899. Taf. 9.

Uebrigens haben bereits die alten Aegypter die monumentale Kraft der Maßstabsgegensätze hervorragend auszunutzen verstanden (Fig. 79). Man denke auch an die versenkten 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.

Bei den aus der Durchdringung mehrerer Motive hergestellten Ornamenten (z. B. Pfeiler im Reichstagshaufe [Fig. 80 u. 81<sup>45</sup>]) oder Mäander- und Schnörkel-

Fig. 79.



### AEGYPTISCHER 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 versenktes Flachrelief 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 Größenswirkung in der Nähe bei. Wir finden hier also gleichzeitig bedeutende Fernwirkung und Nahwirkung vereint.

fries aus Mantua (Fig. 82) ist in der Regel ein primärer und sekundärer, oft auch ein tertiärer Maßstab zu unterscheiden. (Vergl. auch Art. 91, S. 135.)

Für Schriften mit ornamentalen Verschlingungen des Hintergrundes werden naturgemäß der primäre Maßstab und die stärkere Kraft für die Buchstaben, der sekundäre Maßstab und die zartere Zeichnung für das Rankenwerk zu wählen sein.

Fig. 80.



Fig. 81.



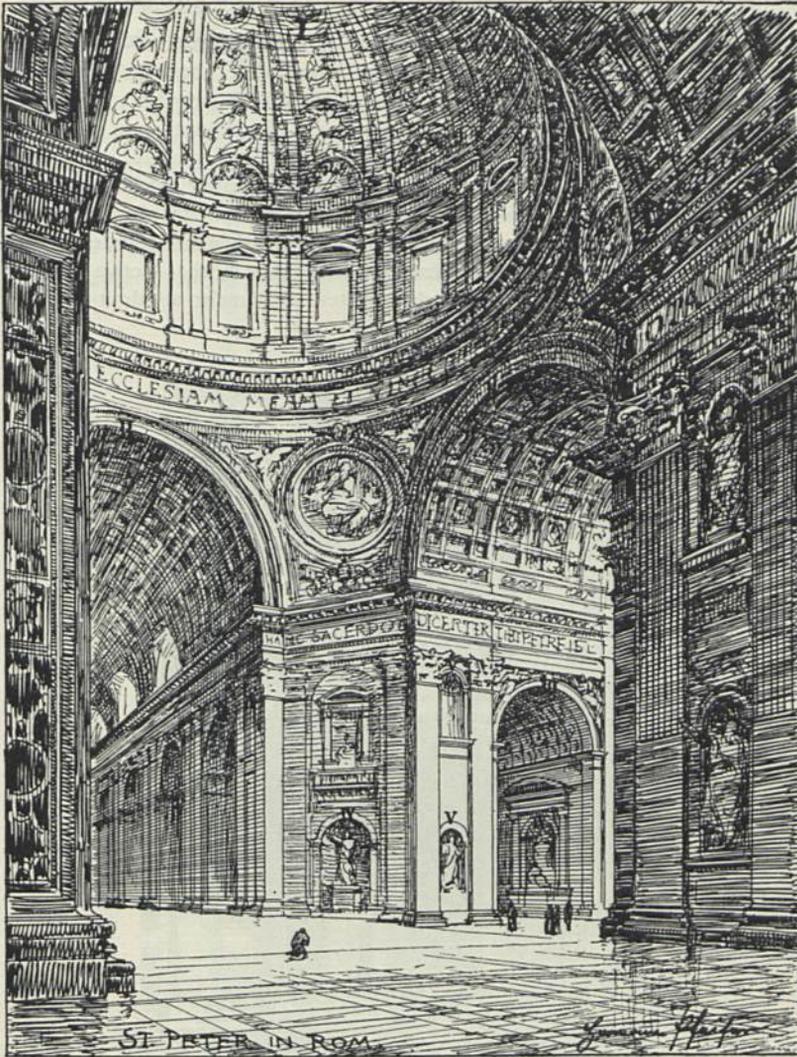
Flachrelief-Ornamente mit idöner Durchdringung verschiedener Motive, in wirkungsvollem Streiflicht. Im Gegensatz dazu sind die schmalen, vollbeleuchteten Vorderflächen der Pfeiler glatt gelassen. Material: marmorähnlicher irisierter Kalkstein von zarter graugelber Farbe.

Pfeiler im Vorsaal des Bundesrates im Reichstagsgebäude zu Berlin <sup>45)</sup>.

<sup>45)</sup> Fakf.-Repr. nach: WALLOT, P. Das Reichstagsgebäude in Berlin. Berlin 1897-1901.



Fig. 84.



Überleitung der Maasstabe von der Kuppelgrösse zur Menschengrösse.

Maasstab		Lichte Weite	Lichte Höhe	Abnahme des Maasst.
I	Haupt-Kuppel über der Kreuz-Vierung	42,5 <sup>m</sup>	101 <sup>m</sup>	
II	Haupt-Tonnen über den Kreuz-Armen	23 <sup>m</sup>	45	ca $\frac{I}{2}$
III	Quer-Tonnen neben den Kuppel-Pfeilern	13 <sup>m</sup>	24	ca $\frac{II}{2}$
IV	Nischen unter den Quer-Tonnen und in den Pfeiler-Schrägungen	5,5 <sup>m</sup>	10	ca $\frac{III}{2}$
V	Nischen zwischen den Pilastern der Haupt-Gurte	2,5 <sup>m</sup>	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.



weite — dennoch weit großräumiger wirkt eben infolge der äußerst zarten, kaum angedeuteten Kämpfergesimse, der mehrfach übereinandergestellten, immer feiner werdenden Arkaden und Fensteröffnungen, der Galeriebrüstungen von ungefähr 1<sup>m</sup> Höhe und des zierlichen Mosaikschmuckes. Namentlich sind es die Brüstungshöhen, welche uns den Maßstab des menschlichen Körpers und damit der wirklichen Größe vergegenwärtigen. Durch Balustraden von etwa 2<sup>m</sup> Höhe kann man die Größenwirkung eines ganzen Baues geradezu totschlagen.

Als der einzige berechtigte Maßstab, welcher menschliche Bauten beherrschen muß, ist die menschliche Größe selbst ins Auge zu fassen. Je bedeutender der Unter-

Fig. 86.



### Gegenatz von kräftiger Schrift und zarter Zeichnung.

Eine Seite aus Kaiser Maximilians Gebetbuch mit Albrecht Dürer's Randzeichnungen (1515).

Dürer hat in deutlichem Gegenatz zu der sehr kräftigen, geradlinigen, fast harten Schrift seine Randzeichnungen in zarten, graziös geschwungenen, weichen Linien als begleitendes Beiwerk idiomaler als die Schriftfläche selbst gehalten, also im charakteristischen 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 befaß: Verbindung von Gegenätzen zu einem harmonischen Kontrast durch die „Rehnlichkeit der Verhältnisse“. (Vergl. Art. 75 u. 120.)

chied von Raumgröße und Menschengröße ist, umfomehr Zwischengrößen sind zur optischen Vermittlung einzuführen, weil wir sehr große Abmessungen ohne vergleichenden Maßstab in der Regel nicht mehr beurteilen können. Eine Ausnahme bilden z. B. die monumental stilisierten Grabhügel der ägyptischen Pyramiden in der weiten Ebene.

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 Gröfse zunehmen, anstatt sich zu verfeinern.

Der Anfänger verfällt diesem Trugschlusse so leicht, dafs man die Einzelformen umso gröfser machen müsse, je höher sie angebracht werden, damit sie dem Auge in gleicher Deutlichkeit sichtbar bleiben wie die unteren. Es würde dadurch aber

Fig. 87.



### Angetragenes Stuckornament.

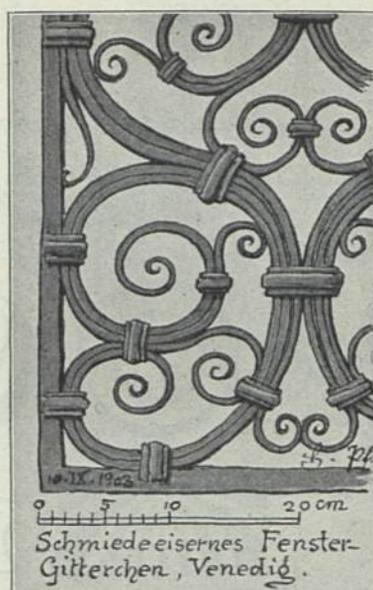
Verdichtung von verchieden breiten Streifen zu einem Gurfbande. Gegenätze von breiten und idmalen Streifen und anschwellenden Blättern in gleichlaufenden, kreuzenden und gegenläufigen Linien.

einer günstigen perspektivischen Fernwirkung entgegengearbeitet, d. h. die Raumwirkung verkleinert werden, während durch ein leichtes Verschwimmen der fernen Formen, welche das Auge vielleicht nur ahnen, aber unsere Phantasie ergänzen kann, die perspektivische Fernwirkung unterstützt, also der Raum erweitert wird. Auch in dieser Hinsicht zeigt die Kuppeldekoration in *St. Peter* durch zu großen

Mafsstab der Ornamente und der Figuren, sowie durch zu derbe Umrisslinien der Mosaikgemälde grobe Verftöße, welche den Raumeindruck schädigen; die abendliche Dämmerung gleicht vieles wohlthätig mildernd aus und läßt den Raum gröfser erscheinen, als er bei Tage wirkt. In den Fehler zu derber Einzelbehandlung, Profilierung etc. verfallen die meisten Anfänger, während in den bestgelungenen Bauten aller Zeiten ein bedeutender Grundgedanke durch starke Hauptkontraste und zierliche Schmuckformen einen gesteigerten Ausdruck gefunden hat.

Von gröfster Wichtigkeit ist, wie erwähnt, die Abnahme des ornamentalen Mafsstabes in der gröfseren Höhe des Gebäudes. (Vergl. das gefetzmäßige Abnehmen der Schichtenhöhen, sowie der architektonischen und ornamental Mafsstäbe an den Ecktürmen des Reichstagshauses in Berlin [Fig. 85<sup>47</sup>]) und das gleichzeitige Zunehmen des Reichtums von unten nach oben.)

Fig. 88.



Schmiedeeisernes Fenster-  
Gitterchen, Venedig.

Kontrast von breiten und schmalen, anichwellenden und ausklingenden Formen. (Vergl. Fig. 89.)

Eine wirkungsvolle Abwechslung in der Stärke der Schnörkelranken ist hier auf technisch überräuhend einfache Weise erzielt durch das Aneinanderbinden von mehreren Vierkantstäben in den Hauptlinienzügen und durch das Auseinanderziehen in den feineren Verästelungen, wobei die freien Spiralandigungen noch dünn ausgeformt 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.

Ein Ornament, welches in einer bestimmten Gröfse gut aussieht, kann durch mechanische Verkleinerung »zimmerlich«, durch mechanische Vergrößerung leer oder plump, d. h. in feiner künstlerischen Wirkung vollkommen verdorben werden.

Wir dürfen also nicht ohne weiteres den ganzen Reichtum der zwei Blattkränze des korinthischen Kapitells vom Tempel des Jupiter Stator auf die Säulen einer Haustür genau übertragen. Da genügen oft vier vereinfachte Diagonalblätter. (Vergl. die italienische Frührenaissance.)

Der Mafsstab eines Ornaments ist somit stets mit Rücksicht auf feine Stellung, Umgebung etc. zu bestimmen; Hilfsmodelle, Schablonen, Proben und dergl. 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 den vielen Veröffentlichungen von Ornamenten, welche ohne Maßstab und herausgerissen aus der Umgebung als »Vorbild« und als

Fig. 90.



### Perpektivischer Entwurf eines körperlichen Ornaments:

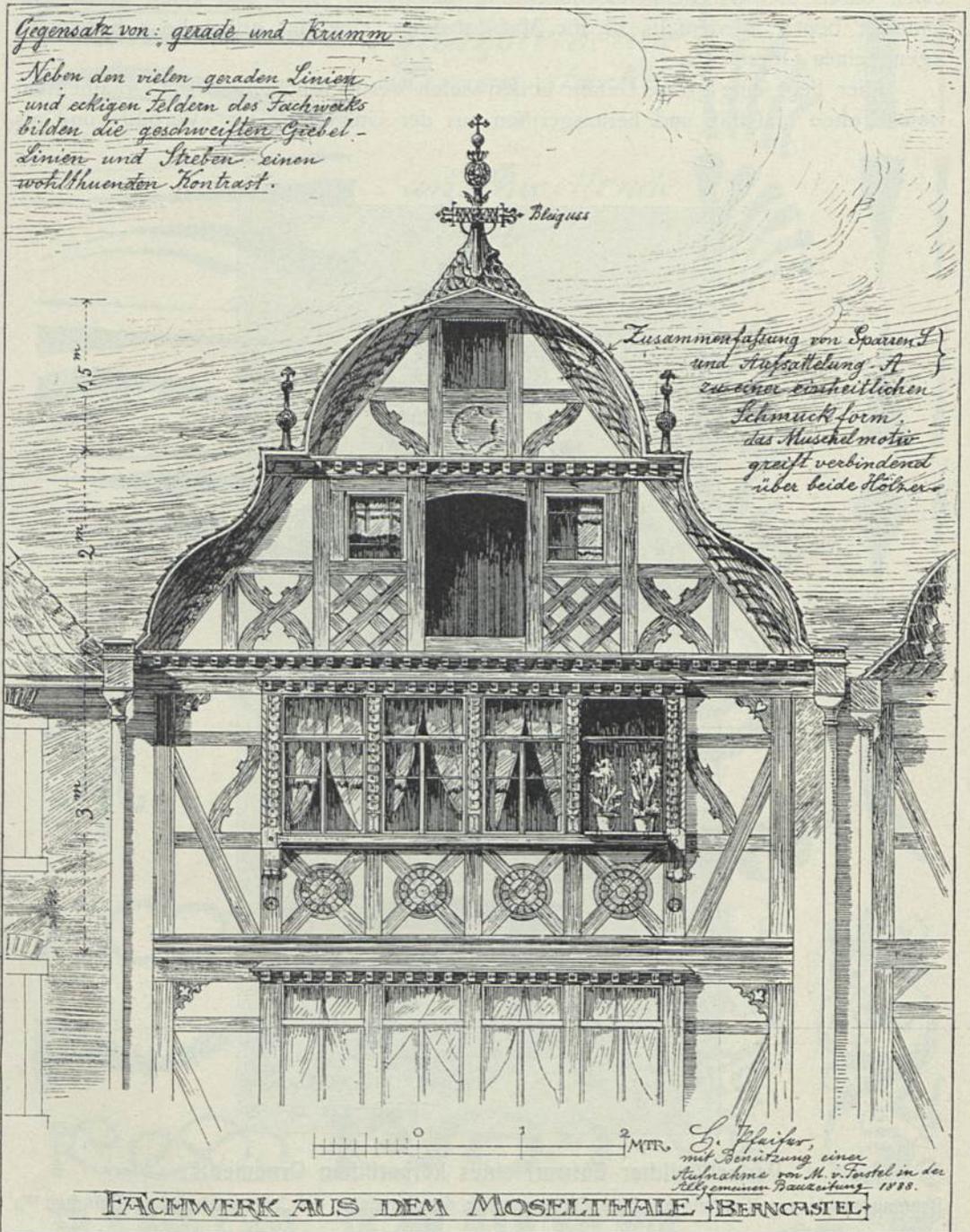
Bekrönungsvase aus Kalkstein als freie Endigung über der Unterfahrt des Justizgebäudes zu München<sup>48)</sup>.

Man beachte den schönen Wechsel eckiger und runder Formen und ihre Vermittelung, ferner die gute Gliederung und Abstufung der Höhen- und Breitenverhältnisse, den wirkungsvollen Gegensatz glatter und geschmückter Profile, streng rhythmischer Teilungen und freier Zutaten u. i. w. Mit den einfachsten zeichnerischen Mitteln ist hier eine starke plastische Wirkung erzielt.

(Zu Art. 66.)

<sup>48)</sup> Stark verkleinerte Wiedergabe der Original-Tintenzeichnung von Professor Dr. F. v. Thiersch.

Fig. 91.



### 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 u. f. w.

»Vorlage« dienen sollen. Immer und immer wieder muß das Auge durch das Zeichnen und Messen nach der Wirklichkeit geschult werden. Der Mangel an gedruckten Vorbilderfammlungen war deshalb ein Segen für die Bau- und Handwerksmeister, welche vor dem »papierenen Jahrhundert« lebten und noch nicht in Gefahr waren, in der Hochflut der aus allen Ländern und Zeiten hereinflömenden Geschmacksrichtungen mit ihrem eigenen Geschmack zu ertrinken.

Fig. 92.

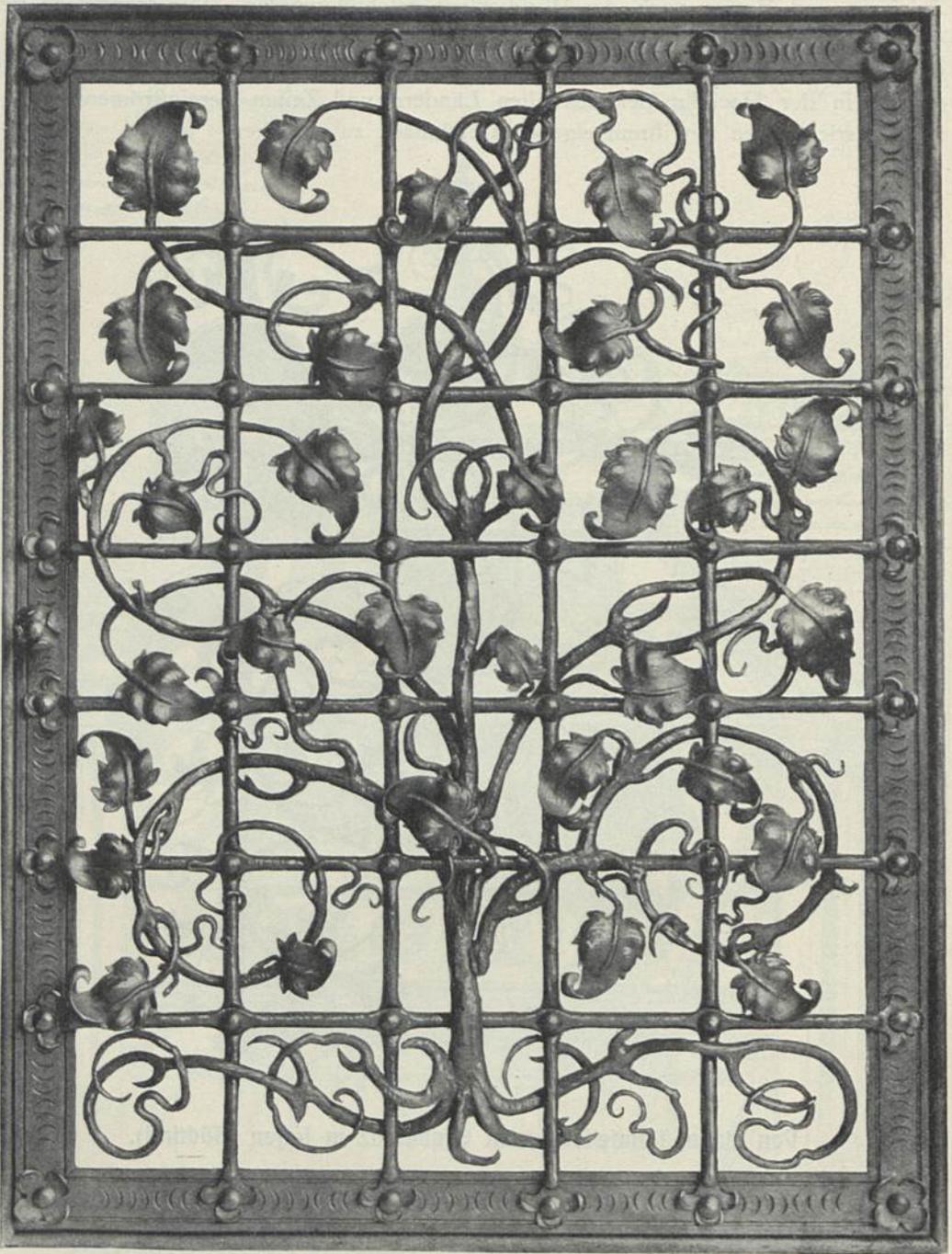


#### Von einem Schmiedeeisernen Grabkreuz in Lajen (Südtirol).

In die Schnörkel sind lotrechte und wagrechte gerade Linien eingefügt, welche die runden Formen wirkungsvoll unterbrechen und gleichzeitig an die Grundform des Kreuzes anklängen: harmonischer Kontrast.

Die Wirkung der Gegensätze von Breit und Schmal, Kräftig und Zart etc. kann hier nur durch einige Beispiele (Fig. 86 bis 88) veranschaulicht werden. Vergl. auch die verschieden breiten und verschieden ornamentierten Streifen der Umrahmung der in Fig. 60 (S. 51) abgebildeten bronzenen Grabplatte zu Lübeck. Auf ein gutes Verhältnis der Streifenbreiten zueinander und auf deutliche Unterschiede in ihrer

Fig. 93.



### 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. Sinnige Verbindung runder und geradliniger Formen. Das Stabgitter ist möglichst genau gearbeitet; die Zweige und Wurzeln dagegen zeigen in tunlichst „rauhiger“ Behandlung die ganze Frische des Hammerchlages.

(Zu Art. 66.)

Fig. 94.

# Die Linie als Ausdruck der Bewegung.

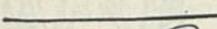
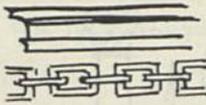
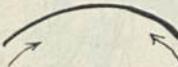
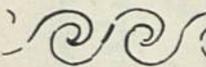
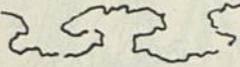
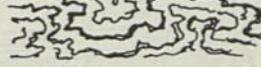
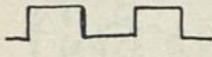
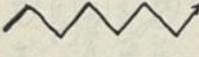
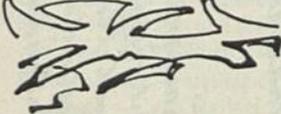
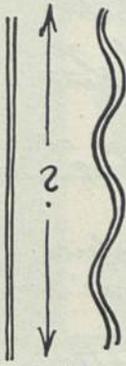
	Gerade Linie: Ruhe, Straffheit, Zwang		z.B. Gebälk oder straff ge- spannte Kette
	Hängender Bogen: leichter Eindruck		Gehänge als festlicher Schmuck.
	Steigender Bogen: elastischer Widerstand		Bogenfries: (springende Bewegung)
	Flache Welle: sanfte Bewegung.		Leichter Wellenfries
	Hohe Welle: lebhaftere 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".

Fig. 95.

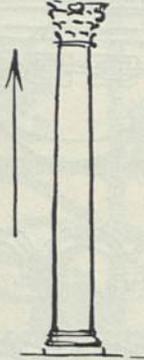
## Steigende Linien:



Steigende oder fallende Linien



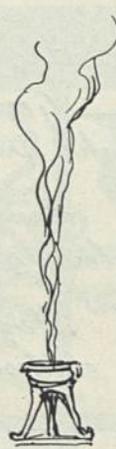
Frisches Emporwachsen (steigende Richtung)



Straff emporstrebende Säulenform



Spielende Säulenform

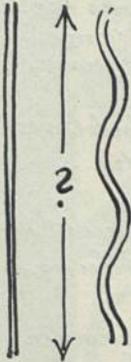


Freie Linien des in die Höhe steigenden Rauches



Festliche jubelnde Stimmung in den vielen emporgerichtetsten Linien

## Fallende Linien:



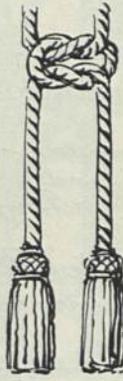
Steigende oder fallende Linien



Hängender Zweig der Trauerweide



Hängesäule aus Holz



Ruhig herabhängende Schnüre und Quasten



Frei herabfallende flatternde Bänder



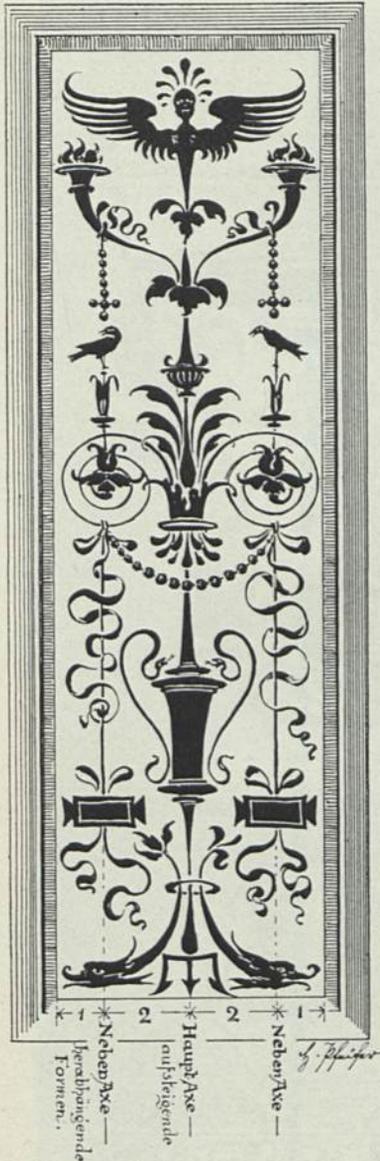
Trauernder Genius mit gesenktem Haupt und Flügeln, mit gestirzter Fackel und fallendem Gewande

Ornamentierung kommt es in erster Linie an. Ueber die verschiedene Kraft der Linien gibt Fig. 89 einige Aufschlüsse.

Die gegenseitige Beeinflussung benachbarter runder und viereckiger Körper kann zu reizvollen Kontrasten führen — man denke an die schöne Wirkung runder Türme und Kuppeln in Zusammenstellung mit rechteckigen Baumassen —; sie birgt

66.  
Gegenatz  
von  
Eckig und  
Rund.

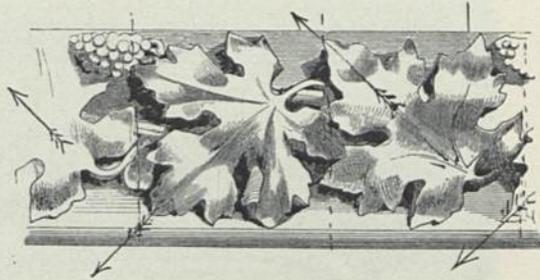
Fig. 96.



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

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

Fig. 97.



Gotischer Blattfries mit Richtungswechsel nach oben und unten.

Fig. 98.



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

Beispiele von Richtungswechsel im Ornament.

aber für den auf dem Papier entwerfenden Anfänger große Gefahren in sich, weil die viereckigen Körper in der Ausführung viel dicker aussehen wie in der geometrischen Vorderansicht — »übereck« gesehen, wachsen sie —, während die runden Körper in der Wirklichkeit etwas dünner aussehen als auf der Zeichnung. Den Ent-

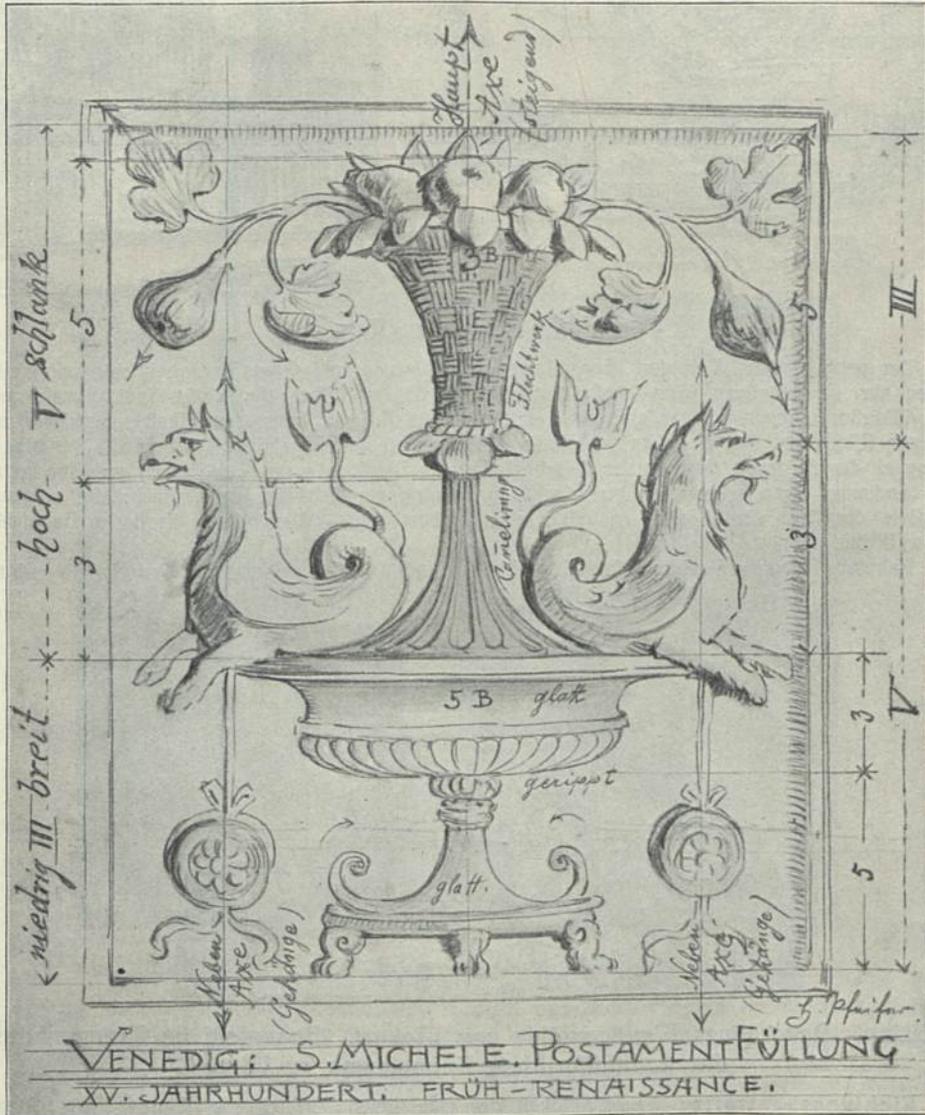
Fig. 99.



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 Ueberschläge der Akanthusblätter. Richtungsänderungen in den Früchten über der Maske! Die sich neigenden Lehren bereiten auf den Volutenanfatz vor u. i. w.

wurf eines Kapitells mit viereckiger 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. Dies sind die beiden »Grenzfälle«, wobei die perspektivischen

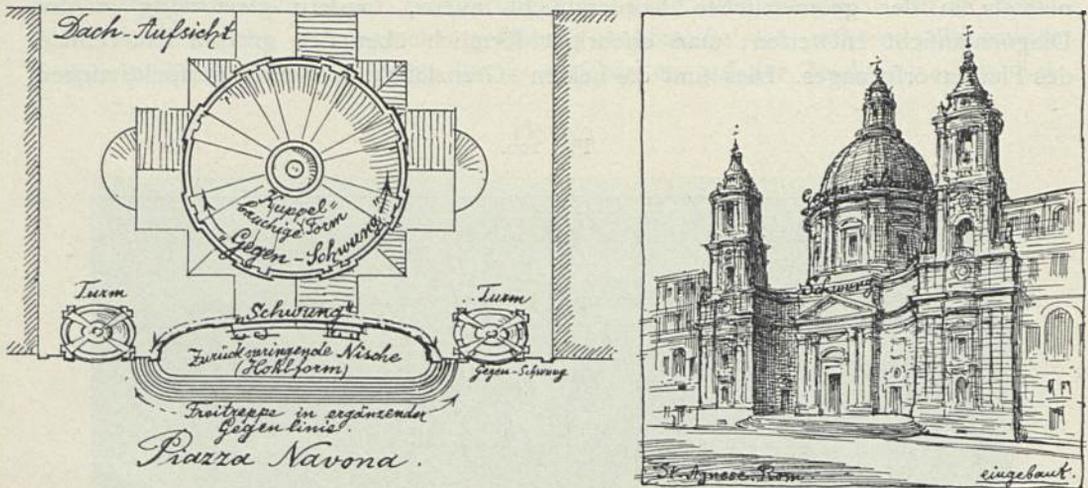
Fig. 100.



Verchiebungen 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 über die Massen- und Einzelwirkung ins klare zu kommen.

Fig. 101.



### Sant' Agnese zu Rom.

Der perspektivische Reiz der „Gegenlinien“ von Schwung und Gegenrichtung (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 Gegenrichtung zur Hohlform der Fassade; die eingezogene Umrisslinie der Turmspitze kontrahiert mit der Kuppelbauchung. — Verbindende Kraft des Hauptgesimises und der Attika.

Behnliche Anordnung zeigt die Dreifaltigkeitskirche in Salzburg; nur ist dort die Vorhofnische noch tiefer!

Fig. 102.



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

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

Belligkeitskontraste: 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. Fig. 141); ebenso in der bekannten Klinger'schen Pietà und anderen neuen Gemälden; oder in den phidiasischen Siebelfeldern des Parthenons die den Architekturlinien folgenden und die mit ihnen kontrahierenden Richtungen in der Bewegung der Figuren.

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

Das gleiche gilt für alle körperlichen Ornamente, welche sich aus runden und eckigen Körpern zusammensetzen (vergl. die Bekrönungsvase in Fig. 90<sup>48</sup>).

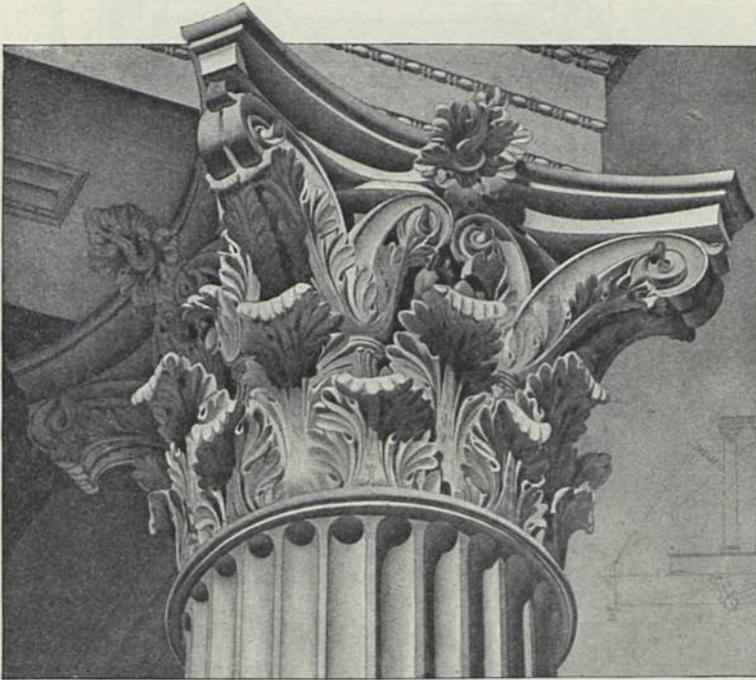
Beim Entwerfen eines aus Rundeisen und Viereckeisen zusammengesetzten Gitters kann man in der Wahl der Abmessungen, namentlich der Viereckstäbe, nicht vorsichtig genug sein; diese sehen sonst zu plump, die Rundeisen hingegen zu dünn aus. Bei Zusammenstellung von vierkantigen und Vielecksformen ist ähnliche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

Fig. 91 bis 93 bringen noch Beispiele der Verbindung des Gegensatzes von Rund und Eckig.

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 etc. geben Fig. 94 u. 95.

67.  
Gegensatz  
der  
Richtungen.

Fig. 103.



Korinthisches Kapitell vom Tempel des Mars Ultor in Rom<sup>49</sup>).

Schwung und Gegenrichtung (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 Kranzgelims hat Aug. Thierich in seiner „Proportionslehre“ (siehe Teil IV, Halbband 1 dieses „Handbuches“) klargelegt.

Auf die Bedeutung dieser Kontraste für die Grundstimmung der Architektur — Betonung der Horizontalen in der griechischen Baukunst, Betonung der Vertikalen in der Gotik etc. — kann hier nicht näher eingegangen werden. Doch mögen einige ornamentale Anwendungen der Richtungskontraste in Fig. 96 bis 100 zur Anregung dienen.

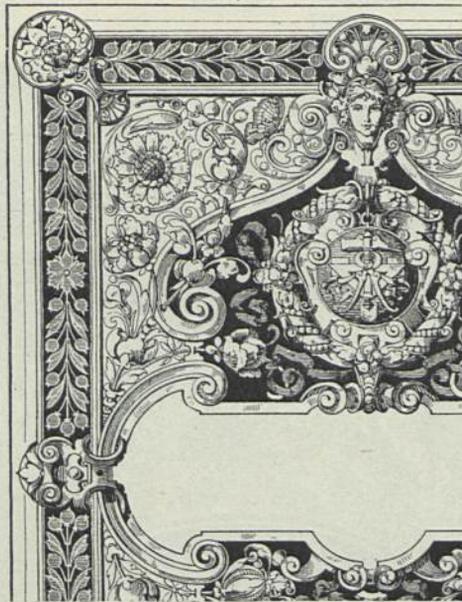
<sup>49</sup>) Fakf.-Repr. nach: D'Espouy, H. *Fragments d'architecture antique*. Paris.

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

Die Gegentätze der Richtungen führen leicht zu optischen Täufchungen, welche dem Unkundigen einen Schabernack spielen, während sie von dem Wissenden zu feinen Zwecken ausgenutzt werden. Eine grundlegende Abhandlung über »Optische Täufchungen auf dem Gebiete der Architektur« (mit Zeichnungen) brachte *A. Thiersch*<sup>50)</sup>.

Die Kraft des »Contraposto«, des Kontrastes von Schwung und Gegenschwung, wurde in der nach gesteigerten »Effekten« gierigen Barockzeit auf das äußerste ausgenutzt, und zwar in den ornamentalen wie in den monumentalen Kompositionen. Zum besseren Verständnis dienen wohl Fig. 101 u. 102.

Fig. 104.



### Gegenbeispiel zu Fig. 105 u. 106: Mangel an klaren Kontrasten.

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

Die hohlrunde Ausbuchtung der Deckplatte des klassischen korinthischen Kapitells bildet ebenfalls den wirkungsvollen Gegenschwung zu der vollen Rundung des Kelches: Gegensatz und gegenseitige Ergänzung. Vermittelung durch die Voluten (Fig. 103)! — Auch die Spätgotik arbeitet mit den wirkungsvollen Mitteln des Gegenschwungs.

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.

68.  
Einfachheit  
und  
Reichtum.

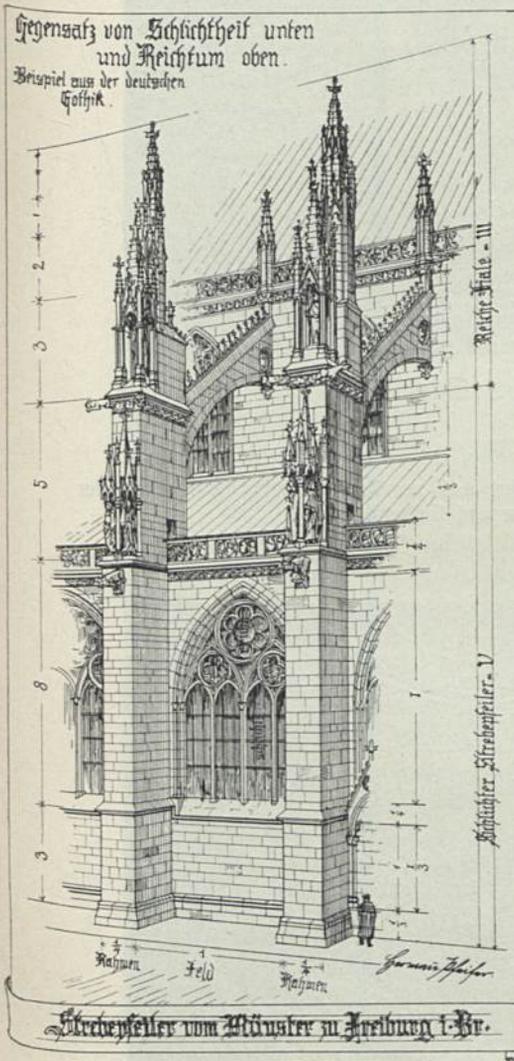
Befonders wichtig für das Ornament ist der Gegensatz von Einfachheit und Reichtum. Man sollte meinen, daß dieser starke, wirkungsvolle Kontrast stets ohne besondere Ueberlegung künstlerisch nutzbar gemacht würde. Aber bekanntlich werden

<sup>50)</sup> In: Zeitschr. f. Bauw. 1873, S. 9.

gerade die einfachsten, scheinbar selbstverständlichen Lösungen oft erst nach vielen Umwegen gefunden.

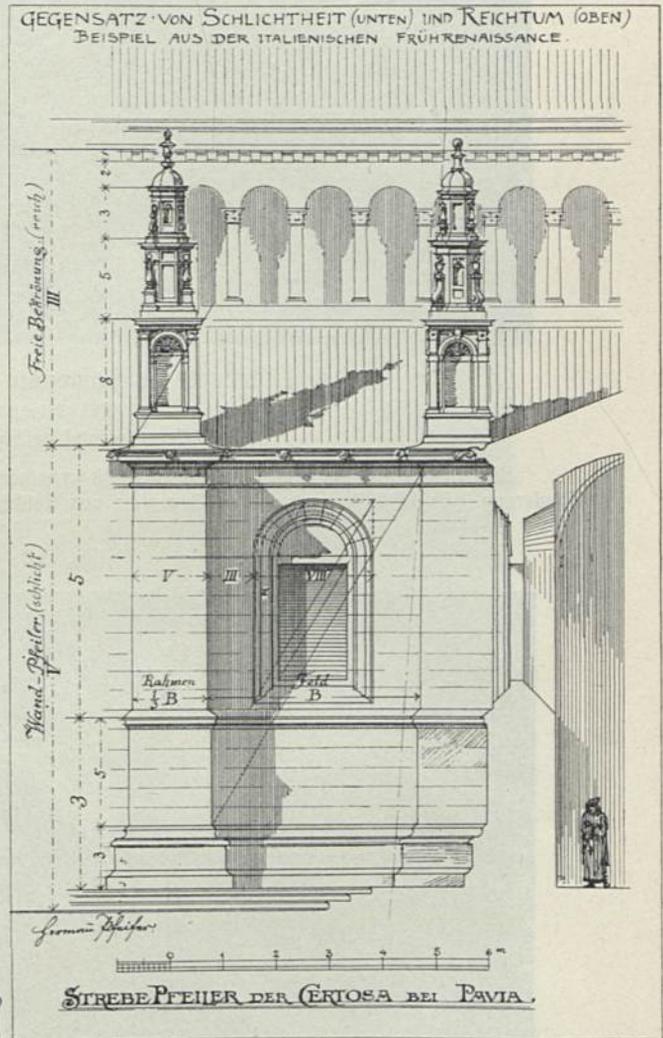
Dem klassischen Tempelbau der Griechen, welchem durch die weise Sparsamkeit in der Verteilung des Reichtumes ein besonders monumentales Gepräge verliehen wurde, gingen die komplizierten reichen Formenbildungen des Orients als Vorstufen durch Jahrtausende voraus. Gerade das Abstoßen des Uebermaßes von

Fig. 105.



Gute Verteilung von architektonischem und ornamentalem Reichtum und großer, idyllischer Fläche!

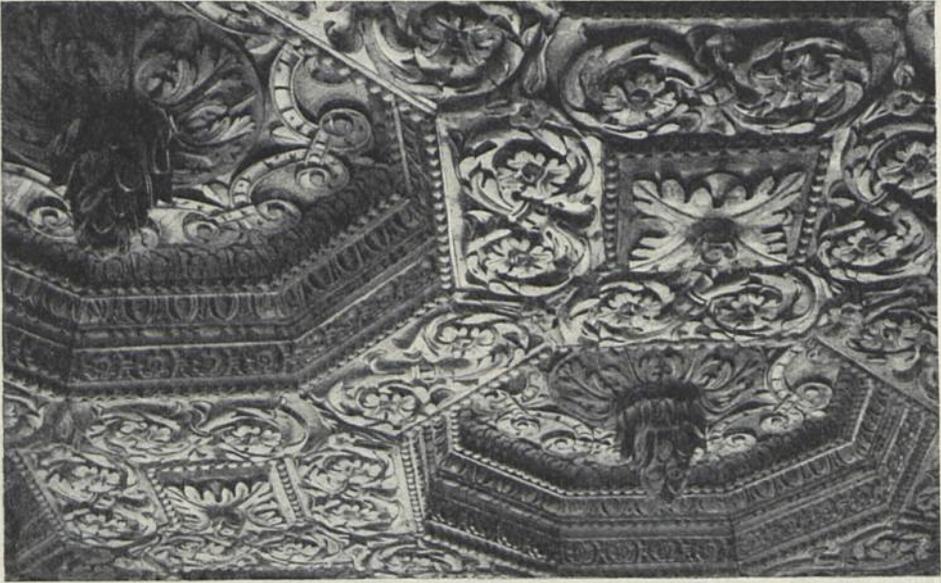
Fig. 106.



Uebersetzung desselben architektonischen Gedankens aus der Formenprache der deutschen Gotik in die Ausdrucksweise der italienischen Frührenaissance!

schmückenden Einzelformen und das kraftvolle Zusammenfassen 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.

Fig. 107.



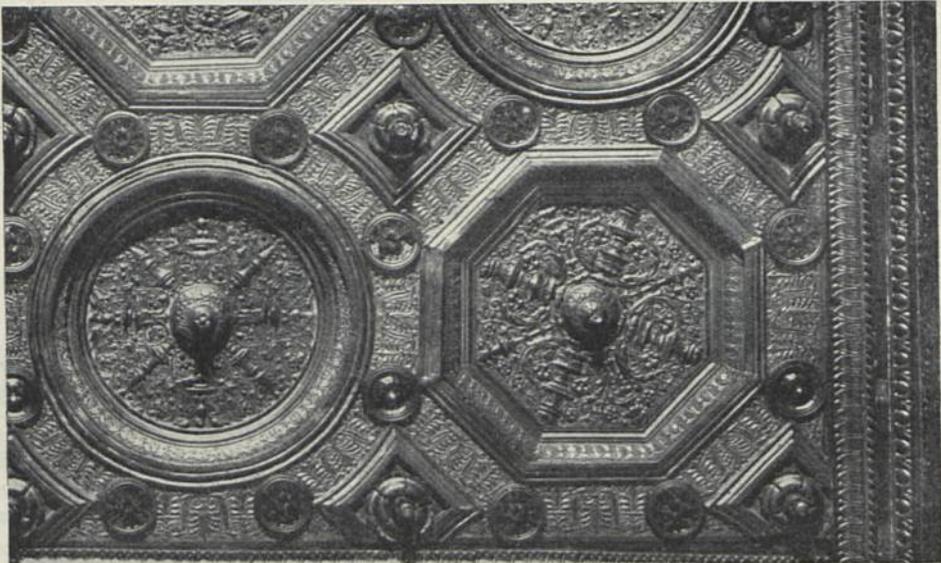
### Holzdecke zu Sabioneta bei Mantua.

(XVI. Jahrh.)

Gegenbeispiel zu Fig. 108.

Alle Teile sind hier zu gleichmäßig reich ornamentiert und verwirren dadurch die Klarheit der Gliederung. Es fehlt der notwendige Gegensatz von Reichtum und Einfachheit.

Fig. 108.



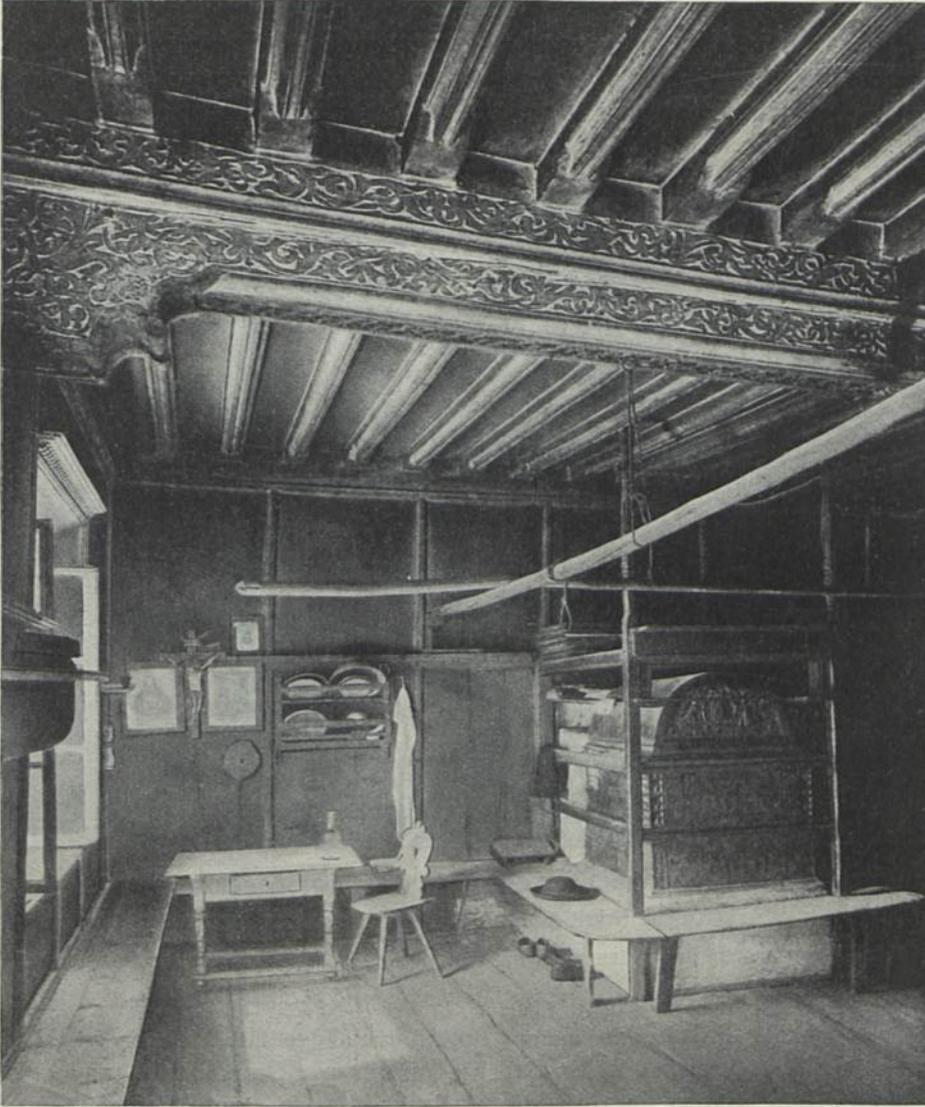
### Holzdecke in Mantua.

(XVI. Jahrh.)

Die zierlichen Ornamente ordnen sich der Hauptteilung der Decke unter, wodurch trotz des außerordentlichen Reichtumes doch die Ruhe der Gesamtwirkung gewahrt bleibt.

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 uns sind es die Emporkömmlinge, welche sich nach Kräften »aufdonnern«. Ein vor-

Fig. 109.



### Stube in Sarnthein (Südtirol) mit Holztafelung und Balkendecke.

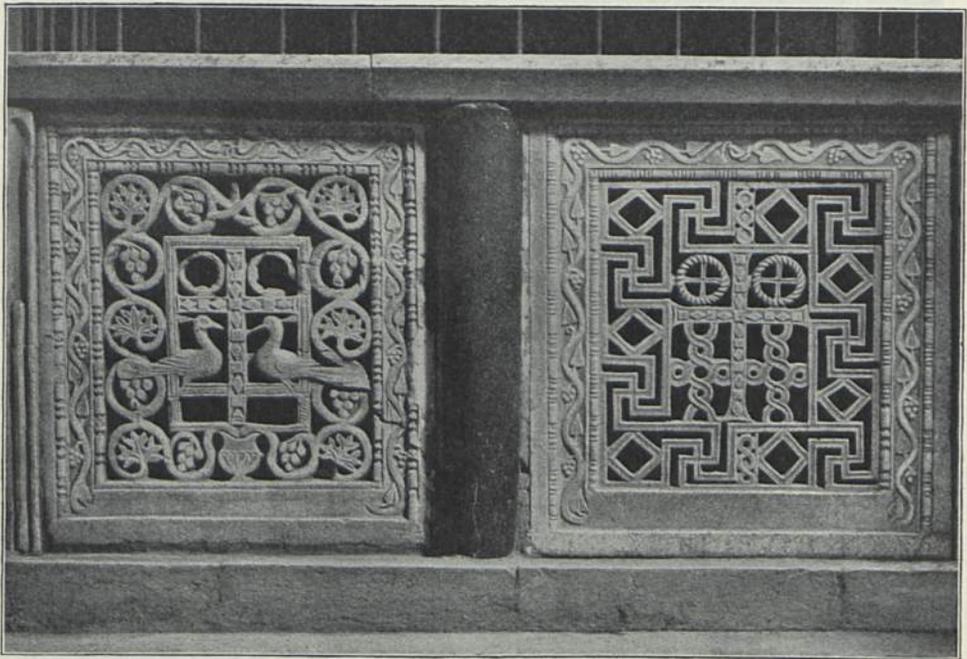
Das äußerlich sparsam angebrachte Ornament, welches sich auf das Rankenwerk am gewaltigen Unterzug beschränkt, kommt trotz der Flachheit der Schnitzerei sehr gut zur Geltung, weil es an der richtigen Stelle angebracht ist. Durch die großen soliden Bretttafeln der Wand gewinnt es noch an Wirkung.

Der Bewohner, welcher ein feinerer Geschmack ist zurückhaltender im Schmuck; er weiß durch Gediegenheit und durch die Kraft des Kontrastes der Gegensätze ungleich eindruck-

licher 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 etc. — neben großen schlichten Wandflächen und Baumassen; nur so kann das Ornament zu erfreulicher Geltung gelangen. Die Beispiele und Gegenbeispiele in Fig. 104 bis 109 (mit den zugehörigen Erläuterungen) mögen weiterhin zur Veranschaulichung dienen.

Die vielen Veröffentlichungen interessanter Ornamente, Erker und schöner Einzelheiten von alten Kirchen, Schlössern, Rathhäusern, Wohnhäusern u. f. f. haben viel Unheil dadurch angerichtet, daß sie die große Schlichtheit der Wandflächen, die Einfachheit der benachbarten Gebäudegruppen etc. nicht mit in das Auge faßten;

Fig. 110.



### 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.

(Siehe Text S. 105 u. 106.)

es fehlte der Blick für die Ergänzung durch den Gegensatz. Immer wieder muß auf den hohen künstlerischen Wert des Weglassens von Ornamenten an der rechten Stelle hingewiesen werden, und auf die Wichtigkeit, zuerst gute Konstruktionen und zweckmäßige Formen zu schaffen, bevor man anfängt zu ornamentieren. Eine schlechte Architektur kann auch durch die reichste Ornamentik nicht mehr »herausgeriffen« werden.

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

Fig. 111 — I u. II.

# Relief-Perspektive als Grundlage aller Reliefbildung.

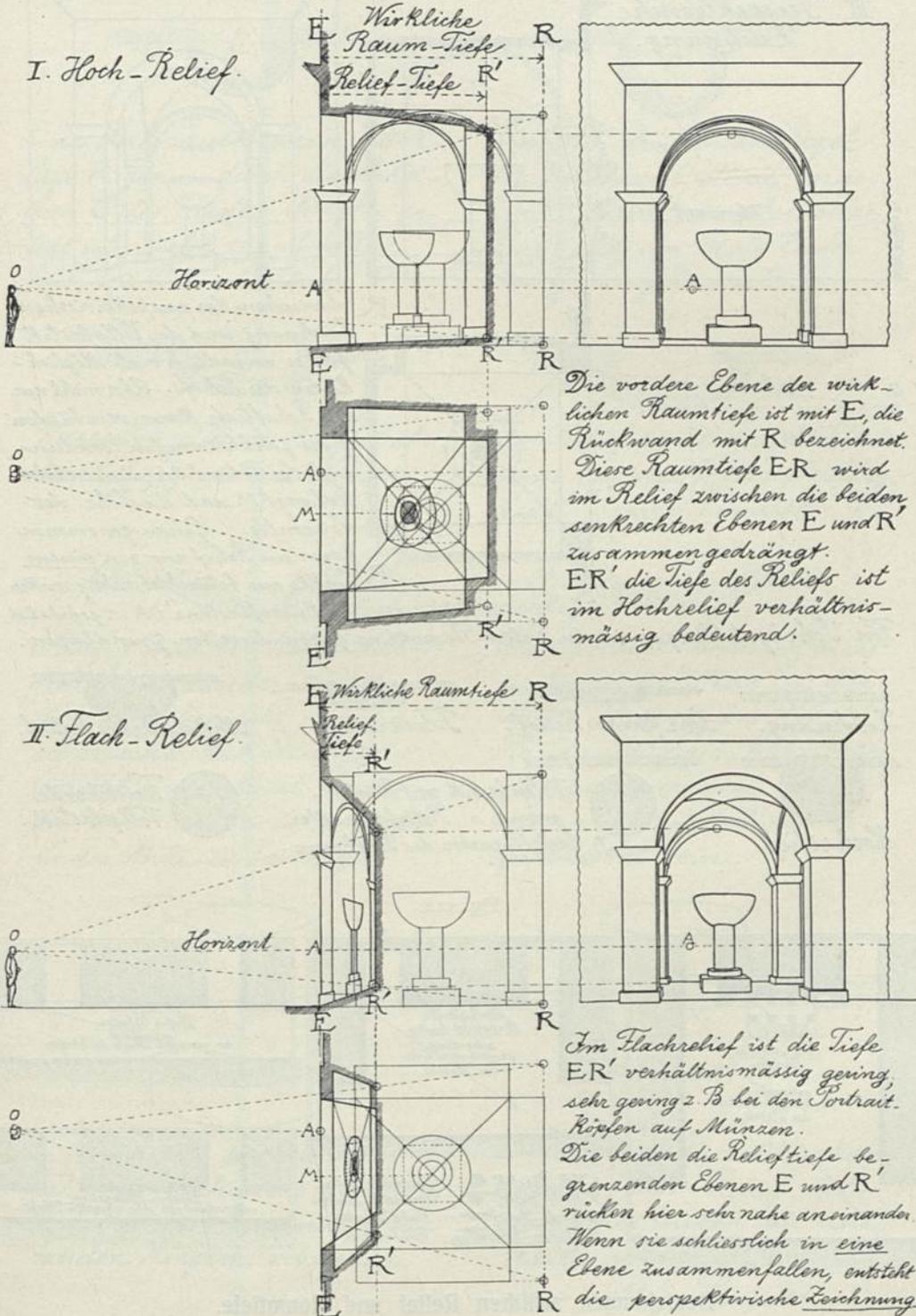


Fig. 111 — III.

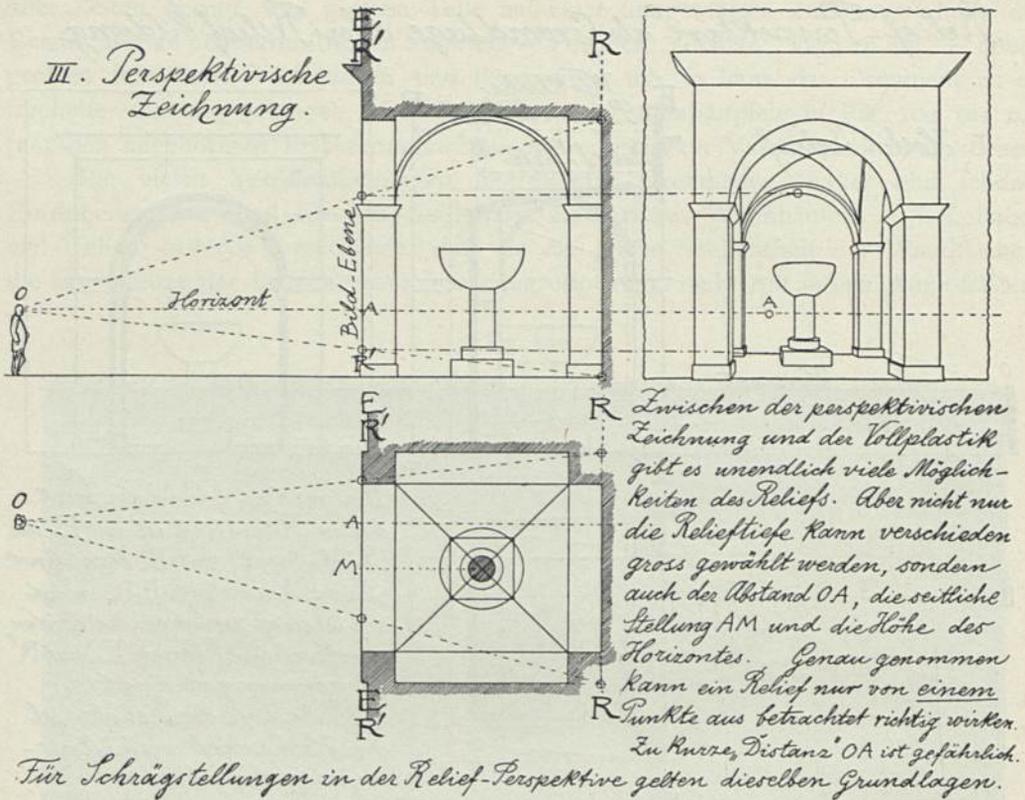
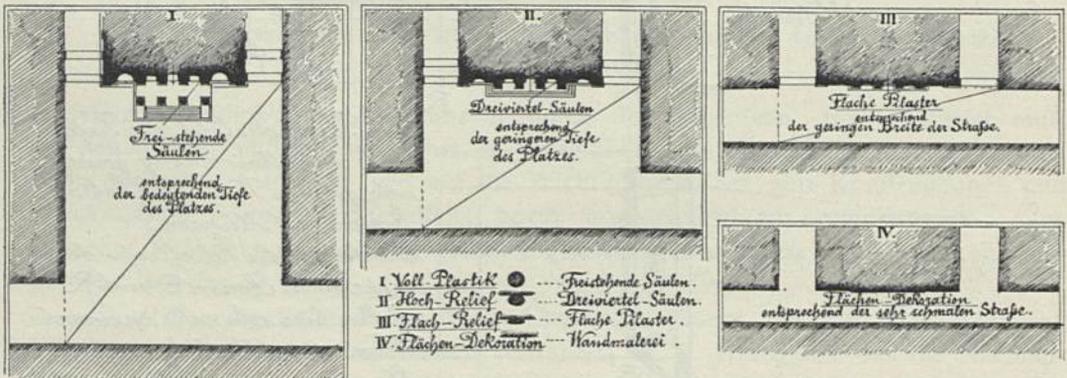
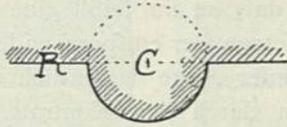


Fig. 112.

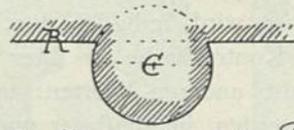


Beziehungen zwischen Relief und Raumtiefe.

# Plastische Wirkung runder Reliefformen



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



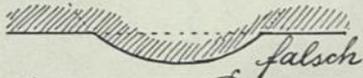
Deshalb wird in der Regel die Mittelaxe C etwas vorge-rückt, damit die plastische Rundung der Säule besser zur Geltung kommt.



Dasselbe gilt von der Relief-darstellung runder Körper.



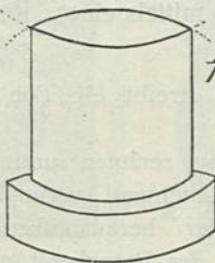
Im Relief ergibt sich dadurch eine leichte Hinterarbeitung bei H. (vergl. Donatello.)



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

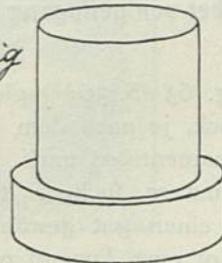


Die plastische Rundung muss im Sinne der Ellipse in der Mitte flacher, an den Rändern dagegen lebhafter gebogen werden, darf also nicht zu gleichmässig gekrümmt sein.



Es ist derselbe perspektivische Fehler, in welchem 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.

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

So kann jede Form und jede Farbe, ohne daß an ihr selbst eine Aenderung 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.

69.  
Hell und  
Dunkel.

Befonders deutlich tritt diese Erscheinung in den Gegenfätzen der Helligkeit zu Tage. Niemand würde auf den ersten Blick glauben, daß die 10 kleinen Kreis-

Fig. 114.



Fladrelief.

Vollplastik.

**Mechanische Uebertragung einer vollplastischen Büste in ein Relief von gleicher Breite und Länge, aber von geringerer Ausladung der Dicken mittels eines „Reliefapparates“.**

(Siehe Text S. 110.)

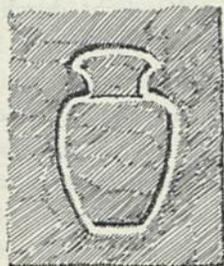
flächen in Fig. 63 (S. 56<sup>51</sup>) gleich dunkel sind. So »treibt ein Ton den anderen« vor oder zurück, je nach dem Unterschied.

70.  
Licht und  
Schatten.

Der Ornamentiker muß mit dieser Erscheinung rechnen und sie zu seinem Vorteil auszunutzen suchen. Er kann manche anscheinend verunglückte Lösung durch irgend einen gut gewählten Nachbarton wieder »herausreißen«; ja er kann oft aus der Not eine Tugend machen. Die Meister der Barockzeit arbeiteten, wie mit den Richtungskontrasten, so auch mit den Helligkeitskontrasten 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 Gegenfätze von Hell und Dunkel gewisse Vermittelungen verlangen, daß unser Auge nicht gleichzeitig im

<sup>51</sup>) Nach: BEZOLD, W. v. Farbenlehre. S. 169.

# Verschiedene Herstellungsarten des Reliefs.



Horizontal-Schnitt

F = ursprüngliche Fläche

1.) Vertiefte Umrisslinien, eingeritzt, 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<sup>a</sup>) Aufgetragenes Relief, in Stück, Mörtel, Ton etc. modelliert.



F = usopr. Fl.

4<sup>b</sup>) Aufgetragenes Relief mit etwas vertieften Umrissen u (flacher Stück)



F = usopr. Fl.

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

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 Lichteinfall empfindet.

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.

Fig. 116.



### Egyptische Kollanaglyphe (verienktes Relief) aus Theben<sup>52)</sup>.

(Jetzt teilweise ausgewittert.)

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

In kollanaglyphenähnlicher Behandlung mit sehr tiefer Verienkung war am Hauptportal der letzten Pariser Weltausstellung (1900) ein dekorativer Fries ausgeführt; doch hatte durch die übermäßige Tiefe der eingedrahtenen Umrisse der flächenhafte Zusammenhang der Zeichnung etwas an Klarheit verloren, während in den ägyptischen Originalen immer wieder die große Flächenwirkung gewahrt blieb. Schöne Wiedergaben, namentlich auch der Kollanaglyphen an den Riefensäulen von Luxor und Karnak, finden sich in: Boreau, *B. Panorama de l'Égypte et de Nubie*. Paris 1841 — ferner in: *Funghändel, M. Ägypten*. Berlin u. Kairo — und in fast allen Veröffentlichungen über altägyptische Kunst.

(Zu Art. 73.)

<sup>52)</sup> Fakf.-Repr. nach: CRANE, W. *Linie und Form*. Leipzig 1901.

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 und bringt dadurch nur Unruhe und Unklarheit zu stande; er weiß eben weder die Lichter zusammenzuhalten, noch die Schatten; er verfäuscht also, dem Hauptkontrast von Licht und Schatten alle Einzelheiten unterzuordnen. Deshalb versteht der Dilettant auch nicht, charakteristisch zu skizzieren, weil er zu viele Einzelheiten geben will und dabei die großen Hauptzüge der Gesamtwirkung nicht sieht. Dies kann als Hauptmerkmal für alles dilettantische Entwerfen gelten: Uebermaß 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 es nicht vermag, nebenfächliche Einzelheiten abzustossen und einer stärkeren Gesamtwirkung zu opfern.

Fig. 117.



### Teilstück eines Wandbekleidungsfrises vom Palast des Königs Assurbanipal.

Assyrisches Flachrelief, welches deutlich die Entstehung eines Reliefs aus einer Steinplatte erkennen läßt.

Material: grauer Alabaſter, welcher ursprünglich jedenfalls in lebhaften Farben bemalt war. Schöne Aufnahmen jener künstlerisch und kulturhistorisch interessanten Reliefdarstellungen von Löwenjagden, Kriegszügen, Steintransporten auf dem Euphrat und Tigris etc. sind veröffentlicht in: Place, *V. Ninive et l'Assyrie*. Paris 1867. (Vergl. auch: Perrot, G. & Ch. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*. Bd. II. Paris 1884.)

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

(Zu Art. 73.)

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 Intarsien aus hellbraunem und dunkelbraunem Holze zusammen; ebenso die Fußbodenintarsien aus grau-rottem, lichtgrauem und dunkelgrauem Marmor. Reines Weiß und tiefes Schwarz steht in größeren Flächen zu scharf gegeneinander; es fehlen die vermittelnden Töne.

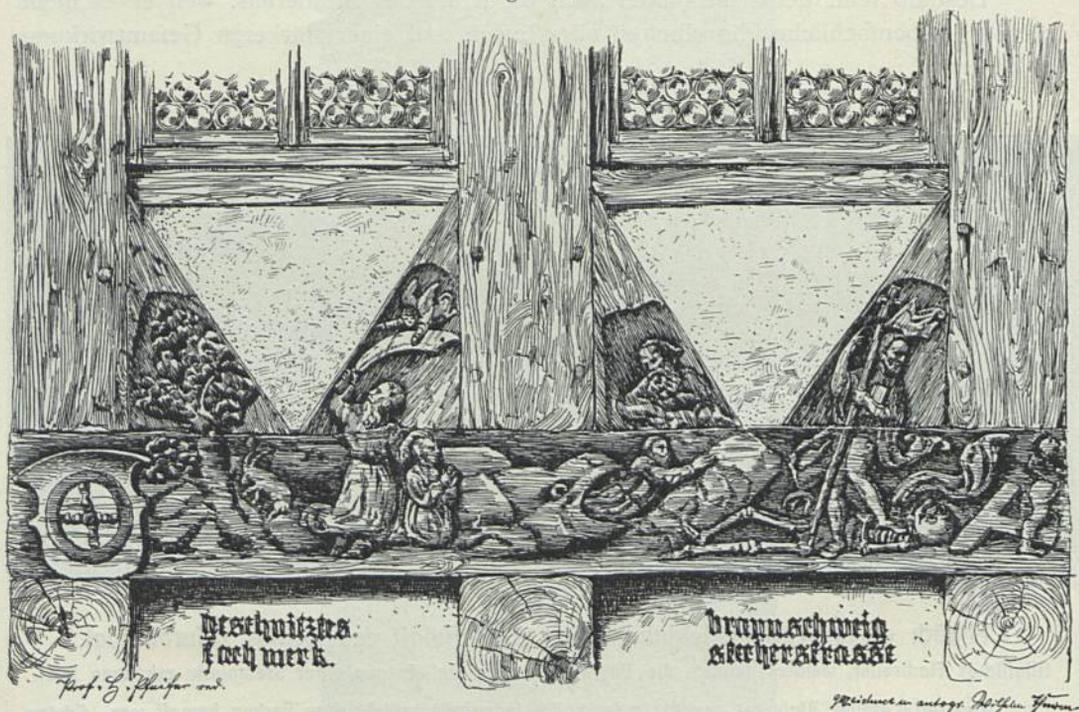
Bei den durchbrochenen Ornamenten ist ebenfalls Fläche und Durchbrechung in der Regel verschieden hell; hier ist auf einen festen Zusammenhang der Zeich-

nung und auf eine gute Verteilung der durchbrochenen Zwischenräume zu achten (Fig. 110). Man vergleiche auch die schönen von *Fr. v. Thiersch* entworfenen Füllungen mit durchbrochenem Hintergrund am Justizgebäude zu München in Fig. 53 bis 55 (S. 47 u. 48).

71.  
Ornament  
und  
Hintergrund.

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.

Fig. 118.



### „Jonas-Fries“

an einem alten Fachwerkhause in der Stecherstrasse zu Braunschweig<sup>53)</sup>.

Auf der einseitigen lotrechten Fläche der Fuischwelle und der Fuisitreben 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 Konstruktionssteile 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. 73.)

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

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

72.  
Relief und  
Relief-  
perspektive.

<sup>53)</sup> Fakt.-Repr. nach: Architektonische Studienblätter, herausgegeben vom Akademischen Architekten-Verein Braunschweig, Heft IX.



Man beachte die Frische der Modellierung, das leichte Einschreiben der Umriffe in den weichen Grund, das plattliche Anschwellen und Ausklängen der Flügel- und Faltenformen. Trotz gewisser Fehler in den Proportionen wirkt die Figur durch die flüssige Linienführung doch sehr gut dekorativ.

(Zu Art. 73.)

Antikes Flachrelief, in frischem Stuck angetragen.

(Jetzt im Nationalmuseum zu Rom.)

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. Fig. 111 — I, II und III (S. 99 u. 100) veranschaulichen die Grundzüge der Reliefperspektive<sup>54</sup>).

Fig. 120.



### Teilstück vom Palais Bevilacqua zu Verona.

(1532 von San Michele erbaut.)

Einheitlichkeit des starken »Reliefs« der Architektur (Halbsäulen) und des starken Reliefs der Zwickelfiguren, Löwenköpfe und Fruchtgehänge.

In einer flachen Pilasterfassade würde solch hohes Relief die Harmonie stören; dagegen stimmen z. B. die vollplastischen Figuren im Giebelfelde des Parthenon sehr gut zusammen mit den vollen, freistehenden Säulen unter dem Giebel.

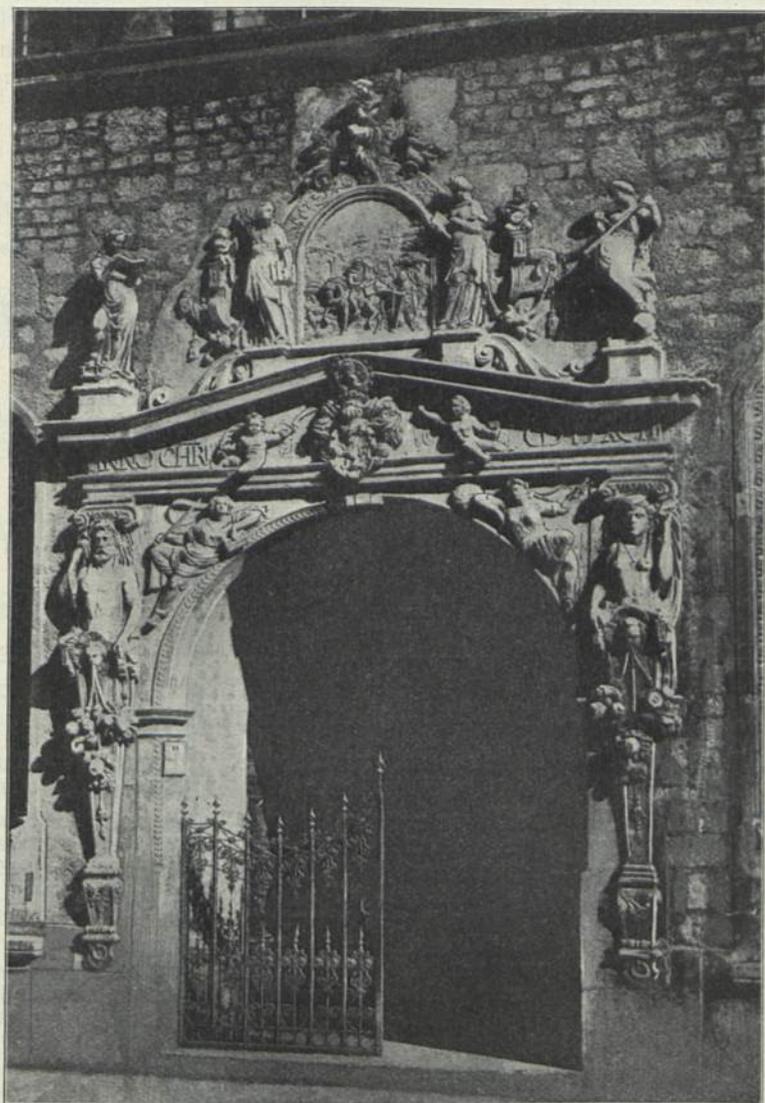
(Zu Art. 73.)

<sup>54</sup>) Ausführlicheres in: BURMESTER, L. Grundzüge der Reliefperspektive. Leipzig 1883.

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 etc.).

Dieselben Gesetze der Uebertragung einer Architektur aus dem Vollkörper-

Fig. 121.



Portal des Martineums zu Braunshweig.

(1592.)

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 Bruchsteinmauerwerk verlangt in seiner Nachbarschaft auch etwas derbe, großflächige Ornamentik. In dieser Art harmonisch sind die wichtigen Sockelornamente am Kyffhäuserdenkmal von Bruno Schmitz.

(Zu Art. 74.)

lichen in irgend ein einheitliches Maß der Reliefhöhe — sehr flaches, flaches, hohes, sehr hohes Relief — gelten ebenso für alle anderen Körper, insonderheit für die menschliche Figur. Ueber die plastische Wirkung runder Reliefen gibt Fig. 113 einigen Aufschluss.

Zur Uebersetzung der Vollplastik, z. B. einer Büste, in ein Relief von bestimmter einheitlicher Flachheit oder Erhabenheit (Fig. 114) wurde auf meine Veranlassung und gemeinschaftlich mit mir von Professor *Paul Pfeifer* ein Reliefapparat konstruiert, 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 Hoch-

Fig. 122.



Fig. 123.

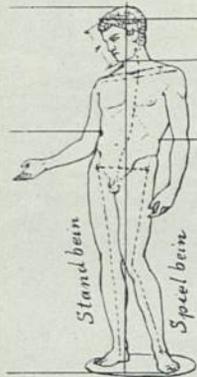
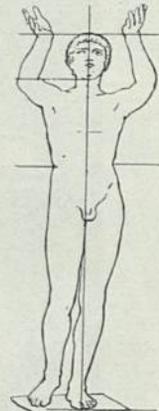


Fig. 124.



### Kontraste in der Stellung der menschlichen Figur.

Unbeholfenes Marmoritambild der frühgriechlichen Kunst (archaisch).

Hengstliche Haltung. Der Körper ruht auf beiden Beinen; die Arme liegen fast streng symmetrisch in starrem Parallelismus eng an, aus Gründen einer mangelhaften Steinteknik.

Statue aus der Blütezeit der griechischen Kunst.

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

Bronzezeitatue, ebenfalls aus der Blütezeit der klassischen Kunst.

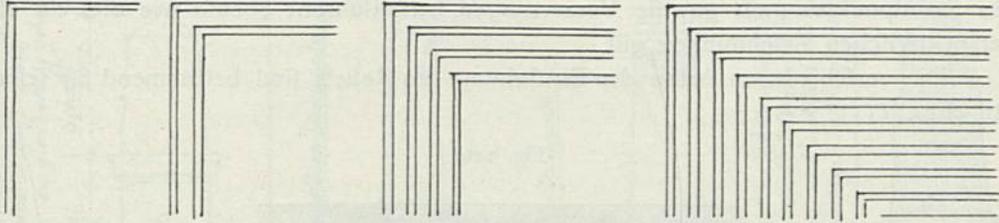
Betende, feierliche Haltung des Körpers in freier Symmetrie. Standbein und Spielbein sind leicht unterschieden. (Vergl. S. 119.) In besonderen Fällen kann die Figur wohl auch gleich weit auf beiden Beinen stehen; man denke an die reckenhafte Gestalt des heil. Georg von Donatello.

(Zu Art. 74.)

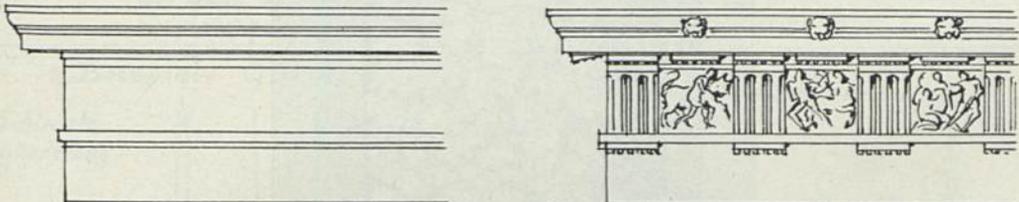
reliefs handelt. Fig. 114 zeigt nebeneinander das vollplastische Original und das mit dem Apparate mechanisch hergestellte Relief daneben. Selbstverständlich kann damit ebenso ein Hochrelief in ein beliebig flaches Relief übersetzt werden.

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 etc. wiedergibt, nur in anderem Maßstabe.

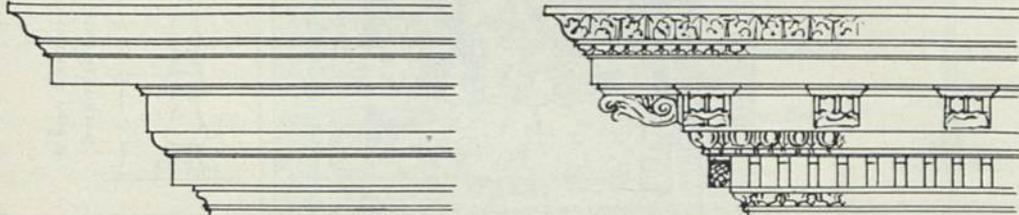
Durch Wiederholungen kann ein Eindruck verstärkt werden bis zu einer gewissen Grenze; über diese hinaus tritt ermüdende Eintönigkeit ein.



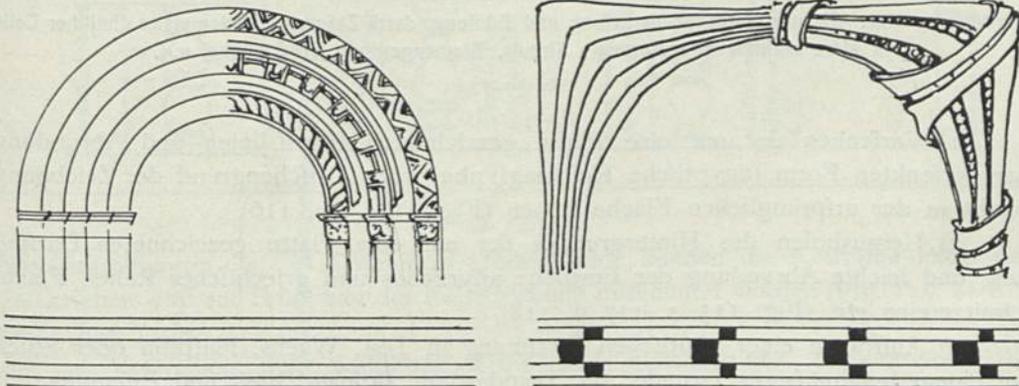
Um Eintönigkeit zu vermeiden, müssen wir zur rechten Zeit durch Gegensätze, Unterbrechungen u. s. f. Kontraste schaffen, jedoch wiederum mit Maass und Ziel, damit der Haupteindruck, der Grundgedanke nicht leidet. Z. B. werden die vielen Parallelen im dorischen



Gebälk durch die Triglyphon, Tropfenplatten, Löwen Köpfe



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



Dabei ist allerdings zu beachten, daß jenes mit dem Apparat (Fig. 114) hergestellte Relief einer Perspektive mit unendlich ferner Aufstellung entspricht, also am besten aus etwas größerer Entfernung wirkt. Reliefs mit kurzer »Distanz« der zu Grunde gelegten Perspektive geben nur aus der betreffenden geringen Entfernung und nur von dem einen Augpunkte aus ein richtiges Bild; jede Aenderung des Standpunktes muß gewisse Verzerrungen herbeiführen, ebenso wie dies für alle perspektivischen Zeichnungen gilt.

73.  
Reliefftil.

Die verschiedenen Arten der Entstehung des Reliefs sind bestimmend für seinen Stil (Fig. 115).

Fig. 126.



Verstärkung einer Wirkung durch Wiederholung und Häufung, durch Zusammenbinden vieler ähnlicher Teile in klare einfache Grundformen: Strauß, Blumengewinde, Fruchtbüchel u. i. w.

(Zu Art. 75.)

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 (Fig. 115, 2 u. 116).

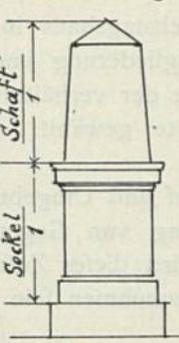
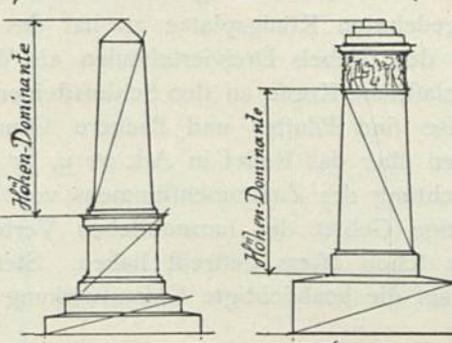
2) Herausholen des Hintergrundes der auf eine Platte gezeichneten Darstellung und leichte Abrundung der Formen: assyrisches und griechisches Relief, Flachschnitzereien etc. (Fig. 115, 3, 117 u. 118).

3) Auftragen einer plastischen Zeichnung in Ton, Wachs, Plafillin oder Stuck auf einem regelmässigen Grunde, für Terrakotten, Bronze-, Blei- und Eifengufs, für

Fig. 127.

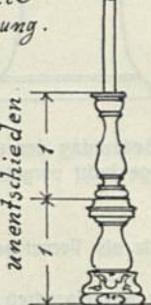
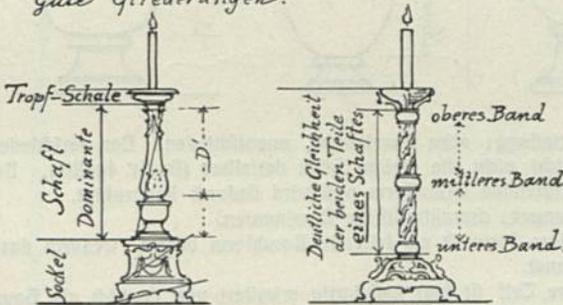
*Gegensätze verschiedenwertiger Einzelteile, welche durch sinngemäße Über- und Unterordnung harmonisch kontrastieren*

1. Beispiel: Gliederung eines Denksteines.

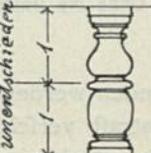
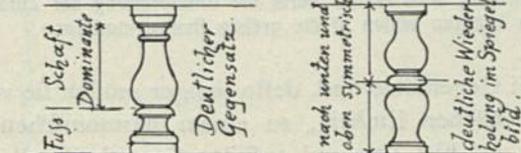
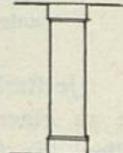
<p><i>Schlechte Teilung.</i></p>  <p>Beider verschiedenen Bedeutung von Sockel und Schaft sind dieselben hier zu gleichwertig gehalten.</p> <p>Ohne Dominante: Unentschiedenheit.</p>	<p><i>Gute Teilungen.</i></p>  <p>Die verschiedene Höhenrichtung des Schaftes entspricht der beachtlichen Fernwirkung, und wird durch den Kontrast mit dem niedrigen Sockel noch gesteigert.</p> <p>Ohne Zwischen-Teilung:</p>		
<p>Bei ganz schlichten Mitteln kann auf jede Gliederung verzichtet und z.B. ein obeliskartiger Stein einfach hochgerichtet werden; (Umgebung!)</p>			

2. Beispiel: Gliederung eines Kerzenständers.

(vergl. H. Mayeux: La Composition décorative)

<p><i>Schlechte Gliederung.</i></p>  <p>Ohne Dominante: unentschieden.</p>	<p><i>Gute Gliederungen.</i></p>  <p>Tropf-Schale</p> <p>Sockel</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><i>Schlechte Gl.</i></p>  <p>unentschieden</p>	<p><i>Gute Gliederungen.</i></p>  <p>Schaft Dominant</p> <p>Fuß</p> <p>Deutlicher Gegensatz.</p> <p>nach unten und oben symmetrisch</p> <p>deutliche Wiederholung im Spiegelfbild.</p>		<p><i>für schlichte Aufgaben.</i></p> 
--	---	--	---

(Zu Art. 74.)

Stuckantragungen etc. Auf weichem Hintergrunde können die Konturen leicht eingeschrieben und zur Erhöhung der Reliefwirkung mitbenutzt werden (Fig. 115, 4a u. b, sowie Fig. 119).

4) Vortreiben der plattischen Form und gleichzeitiges Zurücktreiben des

Hintergrundes: in Kupfer-, Eisen-, Messingblech etc. (Fig. 115, 5). Vergl. auch Abschn. 2, Kap. 2.

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

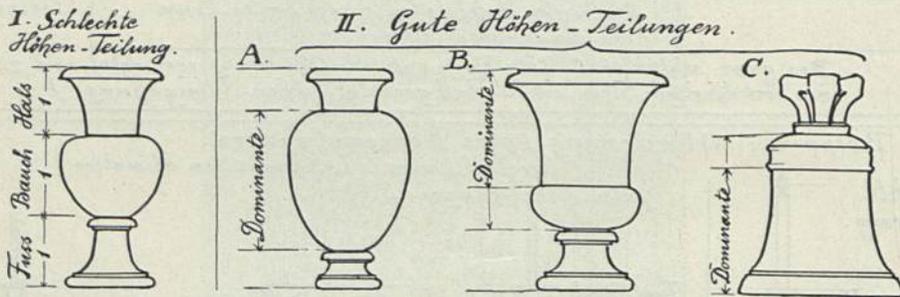
Das Zusammenstimmen des Reliefs mit feiner Umgebung ist aus Fig. 112 (Straßenbreite und Platztiefe) und aus Fig. 120 ersichtlich.

Nach dem ausgedehnten Königsplatze zu hat das Reichstagshaus 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. (Vergl. auch die Bemerkungen über das Relief in Art. 90 u. 91.)

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

74.  
Verbindung  
von  
Gegensätzen  
zu einem  
harmonischen  
Kontrast.

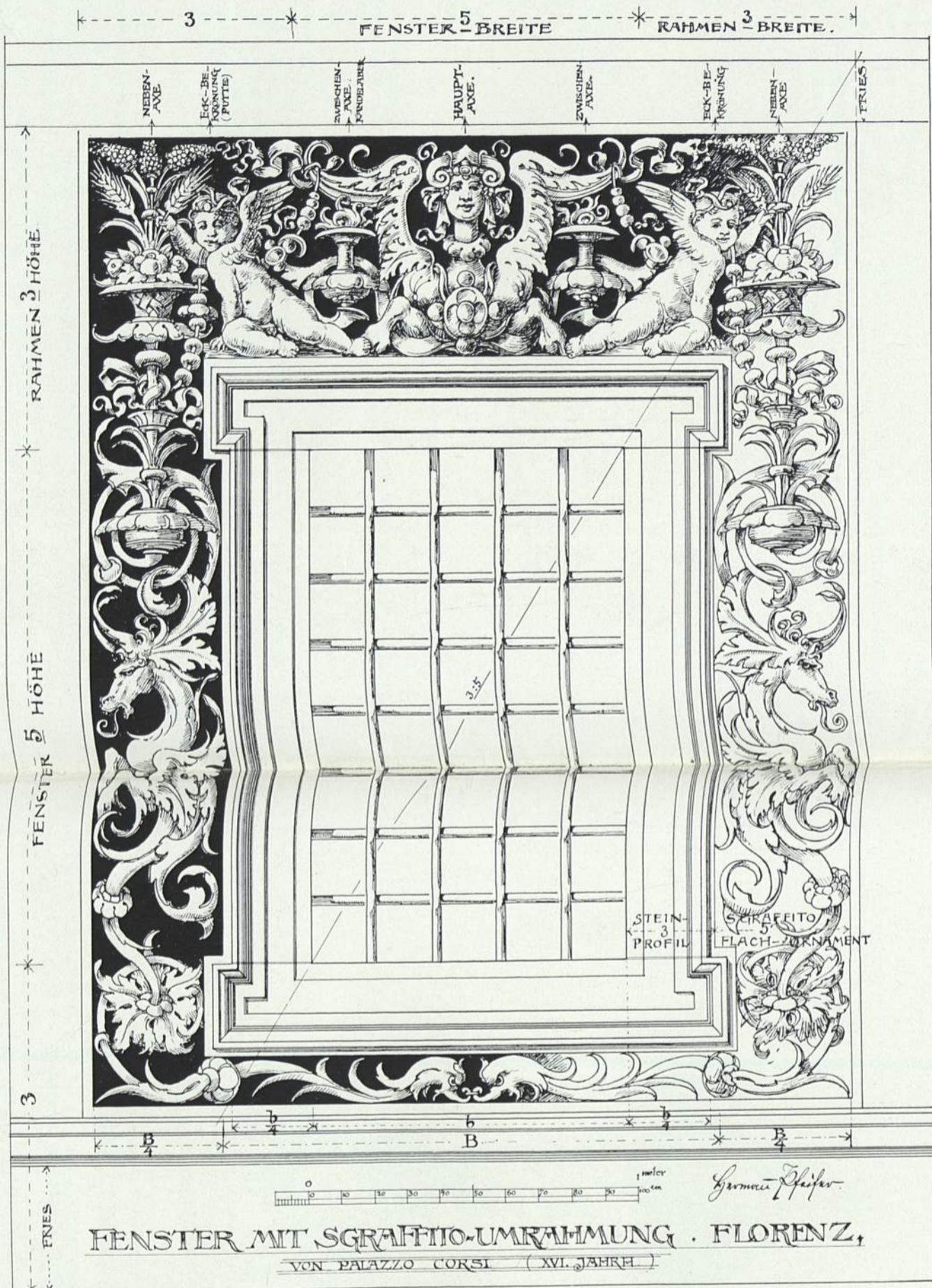
Fig. 128.



- I. Schlechte Höhen-Teilung; ohne Dominante, unentschieden. Der verschiedenen Bedeutung der einzelnen Teile entspricht nicht die gleiche Höhe derselben (faulx égalité). Das Auge sucht vergeblich nach einer beherrschenden Grundform und wird dadurch beunruhigt.
- II. Gute Höhen-Teilungen; charakteristische Dominanten.
- A. Die mittlere Form ist als fallende Bauchform betont, wodurch das Gefäß als Vorratsgefäß sich kennzeichnet.
- B. Der obere Teil ist hier keßelartig erweitert und deutlich als Hauptform ausgesprochen: Milchkessel (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.

Je stärker zwei Gegensätze sind, desto inniger müssen sie verbunden werden, wenn sie zu einer künstlerischen Einheit, zu einem harmonischen Kontrast verschmelzen sollen. Es sei hier auf Fig. 120 und auf das Gegenbeispiel in Fig. 121 hingewiesen.

Die Mittel, durch welche dieser harmonische Kontrast erzielt werden kann, sind sehr mannigfaltige. Der Gegensatz z. B. von Architektur und Ornament kann durch klare Ueber- und Unterordnung (Fig. 127 bis 133), durch Einheitlichkeit des Materials, der Proportionen (Fig. 86 [S. 79] u. 129), der Farbe, des Reliefs, des Maßstabes, des Geschmacks, des Grundgedankens und durch andere bindende Gesetzmäßigkeiten harmonisiert werden. Innerhalb eines Bauwerkes sollte stets ein einiger,



Gegenätze: 1) Fenster und Umrahmung; 2) idiales itraffes Steinprofil und breites Flachornament in Sgraffitomalerie; 3) edtige ichtichte Felderteilung des Gitters und reiche runde Linienführung des Sgraffito.

Diese Gegenätze werden zu einem harmonischen Kontrast vereinigt durch folgende gemeiname Vermittelungen:

- 1) durch die Behnlichkeit der Verhältnisse von Breite zu Höhe für Fenster und Rahmen;
- 2) durch den lichten hellgrauen Ton des Steines und des Ornaments, sowie des Gitters;
- 3) durch den dunklen grünlichbraunen Ton des Ornament-Hintergrundes und der Fenstertiefen.

Man beachte noch die akroterienartige Linienführung der Putten über dem Fensteritzur und ihre Verbindung mit den Seitenadrien durch Perlenchnüre und Bänder.



Fig. 130.



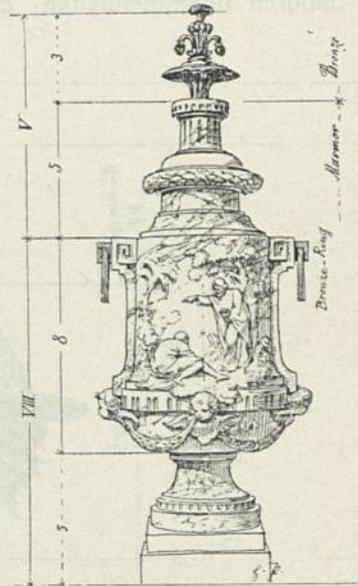
**Kanne von Palissy.**

(XVI. Jahrh.)

Klare Ueber- und Unterordnung der Haupt- und Nebenteile.

Klare Grundform des Hauptteiles.

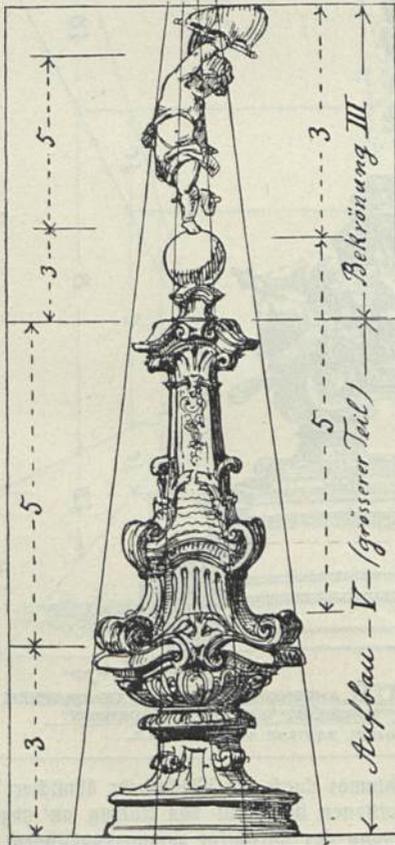
Fig. 131.



**Urne im Münster zu Salem.**

(XVIII. Jahrh.)

Fig. 132.



Motiv aus dem „Landhaus“ zu Innsbruck.

Fig. 133.

**MOTIV VON EINEM RENAISSANCE-PFEILER**



**Deutliche Unterschiede in den Höhentheilungen.**

Einfluss der Proportionen auf die Gliederung im Ornament.

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



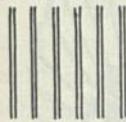
Triglyphe im Anklang an die Säulen senkrecht geteilt.



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

Die Reihung der Säulen verstärkt die Höhenwirkung des Baues

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

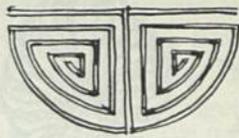
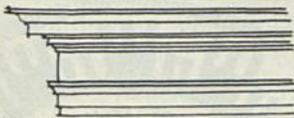


Ein Quadrat erscheint durch senkrechte Teilung höher als breit. z. B. lassen senkrecht gestreifte Tapeten einen Raum höher erscheinen.



Durch wagrechte Teilung wirkt das Quadrat breiter als hoch.

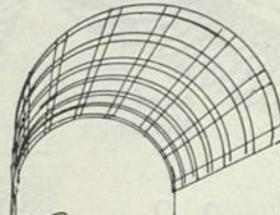
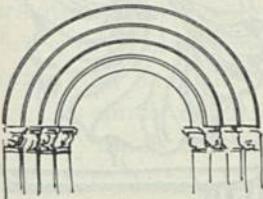
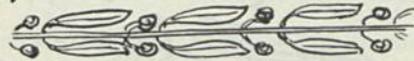
Starker "Vertikalismus" der Gotik durch die vielen Senkrechten



QVINTIAE SATVRNI  
C. VALERIVS ERMINA  
SVAE CARISSIMAE CC

Ornamentale Kraft der parallelen Streifen einer guten Lapidarschrift.

Verstärkung des horizontalen Eindruckes vom Gebäck durch die vielen parallelen Gesims-  
linien.

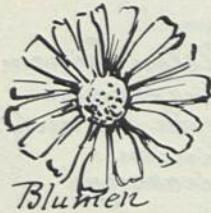
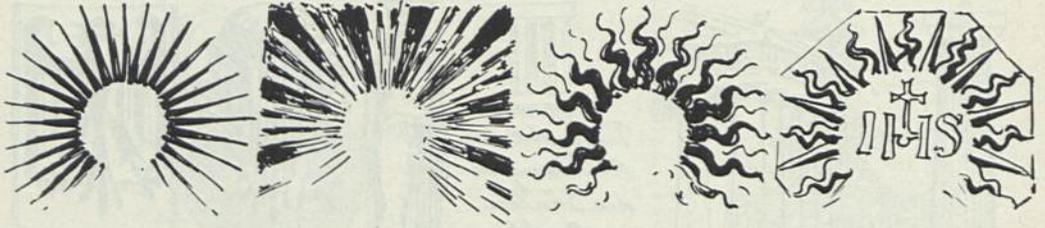


Kraftvolle Wirkung der concentrischen Bogen über roman. Portalen. — vergl. Archivolten profile.

Ornamental behandelte Flügel (P. Vischer?) (Von einem Porzellan-Epithaph in Merseburg.)

Wiederholung von gleichen Formen in perspektivischer Verjüngung: Verstärkung des Flächen- und Raum-Eindrucks.

Ornamentale Kraft der strahlenförmigen Motive: = Wiederholung um einen Mittelpunkt. —



Blumen



Rosetten.



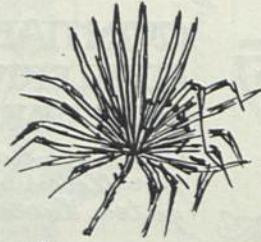
Sterne.  
Radfenster.



Akanthus.



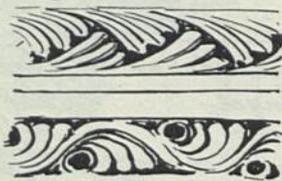
Blattstellung



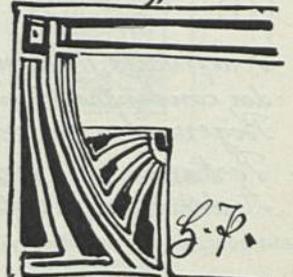
Palmetten.



nach der Natur.



Richtungswechsel.



In dieser Beziehung gibt uns wertvolle Aufschlüsse der Kontrast der Bewegungen der menschlichen Figur in der Verschiedenheit der Stellung der einzelnen Glieder. Vergl. Fig. 122, 123 u. 124 und die zugehörigen Erläuterungen. Es sei hier nur auf den bekannten Kontrast von Standbein und Spielbein hingewiesen, welchen wir in den meisten klassischen Figuren verkörpert finden, wobei die Kontrastwirkung der Bewegung in den Armen, Schultern, Händen u. f. w. weitergeführt ist.

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 Gegensätze 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 der beabsichtigten eigenartigen Stimmung. Und in der Tat führt die Natur selbst die schönsten Kontraste ganz ungezwungen herbei.

Im Zusammenhange mit der Architektur dagegen, z. B. in einem Giebelfelde oder in einem Bogenzwickel (vergl. Fig. 102, S. 92) wird die Linienführung der Figuren nicht unabhängig von der Umgebung gewählt werden dürfen. Aber auch hier wie in der ganzen Architektur sind die wirkungsvollen Gegensätze aus dem Wesen jeder einzelnen Aufgabe zu entwickeln und dann wieder mit dem Ganzen in Harmonie zu setzen.

Zeigt uns nicht auch das ganze Weltall in der größten Mannigfaltigkeit der Erscheinungen die unzertrennliche Einheit und die gegenseitige Abhängigkeit? Nach einem durchgreifenden Gesetz gestalten und gruppieren sich ungezählte Sonnensysteme. Dabei fehlen 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 gesetzmäßigen inneren Zusammenhänge zu entdecken.

So ergeht es uns mit der Formenfülle der Ornamentik.

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

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

- a) durch deutliche Wiederholung (Fig. 125 u. 126, 134 u. 135);
- b) durch deutliche Unterschiede (Fig. 127);

Also z. B. 1) bei Teilungen:

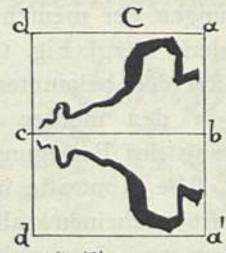
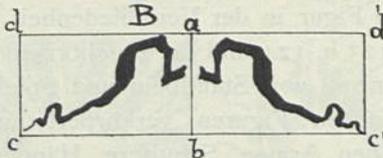
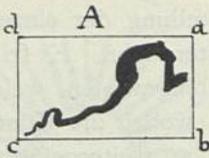
- a) deutliche Gleichteilung da, wo sie sinngemäß ist, z. B. bei Säulenreihen, Perlschnüren, symmetrischen Anordnungen u. f. w. (Fig. 134 u. 135);
- b) deutliche Ueber- und Unterordnung wiederum da, wo sie aus dem Wesen der Aufgabe sich ergibt (Fig. 128 bis 133);

2) bei Proportionen von Flächen und Körpern:

- a) deutliche Aehnlichkeit der Verhältnisse<sup>55)</sup> (Fig. 86 [S. 79] u. 129);
- b) deutliche Verschiedenheit der Verhältnisse (Fig. 128 u. 130 bis 133);

<sup>55)</sup> Siehe Teil IV, Halbband 1 (Abt. I, Abchn. 2: Proportionen in der Architektur) dieses »Handbuches«.

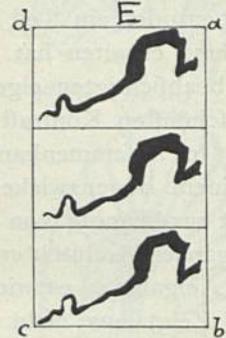
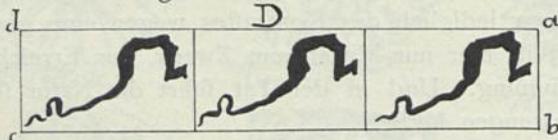
DIE ORNAMENTALE BEDEUTUNG GESETZMÄSSIG WIEDERKEHRENDER FORMEN



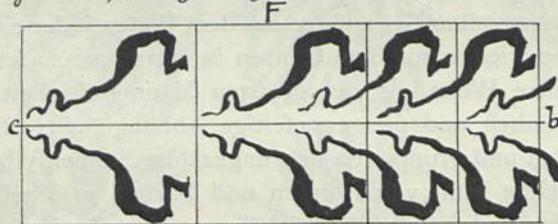
Aus der willkürlichen Form A kann durch symmetrische Wiederholung - Umklappung des Spiegelbildes - schon eine gewisse ornamentale Wirkung entstehen; B z.B. bei Furnürungen durch das Spiegelbild des Sägeschnittes der Holzmaserung - oder bei Inkrustation mit gesägten Marmorplatten durch die symmetrische Wiederholung der Adern.

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

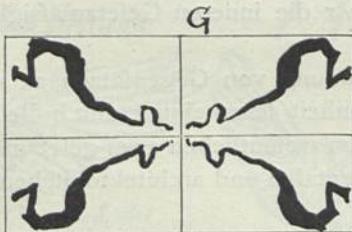


Durch Aneinanderreihen - Wiederholung derselben Form in bestimmter Richtung - können ebenfalls ornamentale Gebilde hervorgebracht werden (z.B. die Friese D und E)

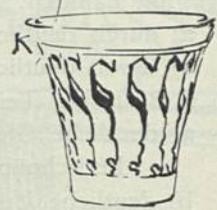
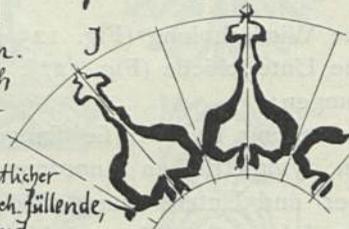
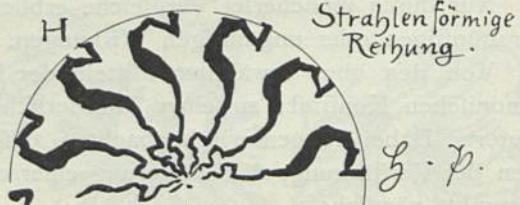


Änderung des Eindruckes durch Änderung des Abstandes!

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 ab vorzunehmen.



Symmetrische Wiederholung nach 2 Axen. Hieraus ergeben sich wiederum durch Reihung wagrechte oder senkrechte Friese.



Steigerung sämtlicher Bildungen durch füllende, begleitende und kontrastierende Linien und Farben.

und so weiter fort!

In strenger Architektur verlangt auch das Ornament die Einführung strengerer Formen und innigerer Verbindungen.

3) bei Richtungen:

a) deutliche Wiederholung der gleichlaufenden, begleitenden Richtungen (Fig. 126, 134 u. 135);

Fig. 137.



Das Blatt der Eiche hat die Tendenz, symmetrisch zu wachsen. Doch finden wir stets Abweichungen von der Symmetrie, hervorgerufen durch die Beeinflussung der Nachbarschaft u. s. w.: Freiheit des organischen Wachstums, bei aller Gesetzmäßigkeit.

Fig. 138.

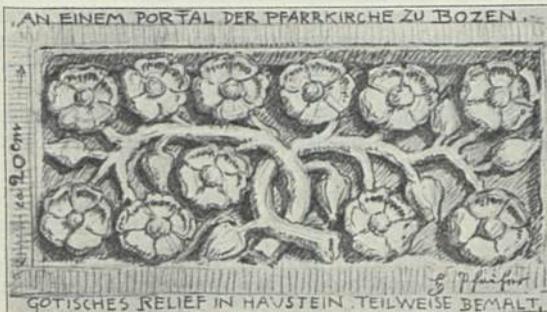


Betender Knabe.  
Antike Bronze im Museum zu Berlin.  
(Die Hände sind falsch ergänzt.)

Fig. 140.



Fig. 139.



### Beispiele freier Symmetrie.

So ist auch vielen Altargemälden der italienischen Renaissance im Einklang mit der strengen Architektur eine symmetrische Anordnung der Figuren zu Grunde gelegt, im einzelnen aber volle Bewegungsfreiheit gezeigt.

(Zu Art. 75, unter 5.)

- b) deutliche Gegenrichtung (Gegenläufigkeit), deutliche Kreuzung — Schwung und Gegen Schwung (siehe Art. 67 [S. 93] und Fig. 96 bis 103 [S. 89 bis 93];
- 4) bei Symmetrie:
- a) deutlich beabsichtigte Symmetrie = Wiederholung des Spiegelbildes, wohl auch mit kleinen Abweichungen (Fig. 136 bis 140);
- b) freie Gruppierung mit deutlichen Kontrasten — Gleichgewicht (Fig. 124, 141 u. 142);
- 5) beim Rhythmus:
- a) metrischer Rhythmus mit deutlicher Wiederholung gleicher Betonungen in den Gruppenreihen, z. B. im Eierstab, Triglyphenfries u. f. w. (vergl. auch Art. 78 [S. 126] u. Fig. 29 [S. 32]);
- b) freier Rhythmus mit deutlichen Unterschieden in der Verteilung der Betonungen (vergl. auch Art. 78 [S. 126], sowie Fig. 142 u. 147).

Auf die Benutzung gewisser deutlicher Gesetzmäßigkeiten in den Gebilden der Natur zu ornamentaln Zwecken ist bereits in Art. 13 u. 14 (S. 18) hingewiesen worden.

Fig. 141.



#### Beispiel einer unsymmetrischen Anordnung, in welcher jedoch die Gruppen im Gleichgewicht bleiben.

Im 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 trotzdem der räumlich ausgedehnteren Gruppe (V) von Adam und Eva das Gleichgewicht.

Man beachte noch den schönen Kontrast der stehenden Gewandfigur des Welten- und Menschenerschöpfers mit der liegenden nackten Gestalt des ersten Menschen und der vermittelnden Linie der Eva.

So kann auch in architektonischen und ornamentaln Kompositionen einer größeren schlichten Masse das Gleichgewicht gehalten werden durch eine kleinere, aber bedeutungsvolle, reiche Einzelbildung. In vielen unsymmetrischen Anlagen der deutlichen 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 ideale, hohe Baumgruppe erzielt; auch Wolkenmassen bieten ein willkommenes Mittel zum Ausgleich der verschiedenen Werte einer Landschaft.

(Zu Art. 75, unter 4.)

Ein bekanntes Beispiel für die Entschiedenheit in der Gleichteilung oder in der Ungleichteilung finden wir im klassischen Akanthus. Der griechische spitze Akanthus und der römische »Löffelblatt-Akanthus« zeigen eine deutliche Gleichteilung der palmettenähnlichen Blattlappen, während im spätrömischen und im Renaissance-Akanthus eine deutliche Betonung der Hauptteile und eine deutliche Unterordnung der Nebeneinkerbungen sich ausdrückt: »Subordinations-Akanthus.« Die beiden zuerst genannten Blattstilisationsarten eignen sich besonders für größere

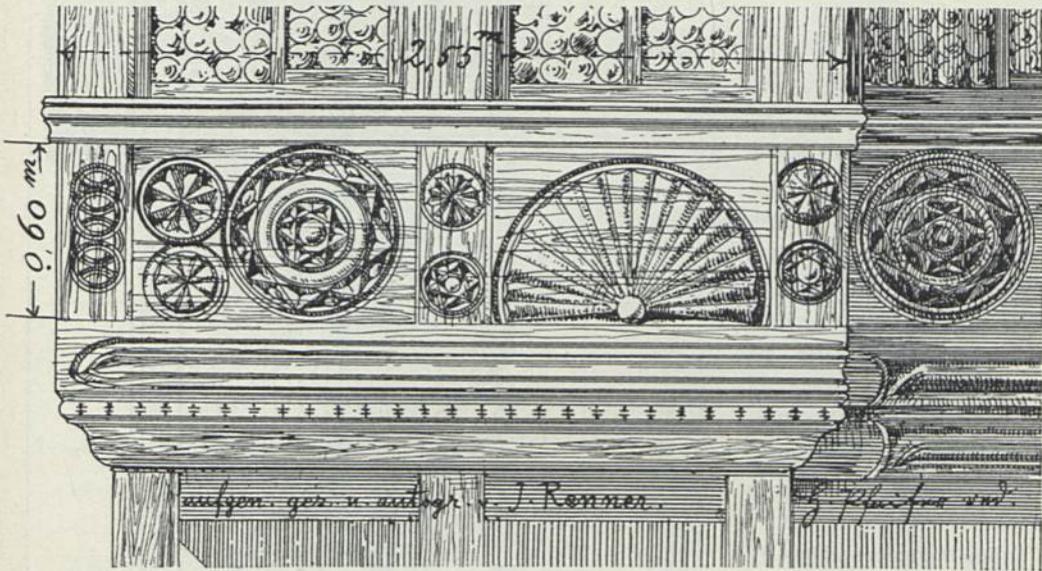
Fernwirkung und Strenge der Architektur; der Subordinations-Akanthus kommt in der Nähe besser zur Geltung.

Einheitlichkeit des Maßstabes durch gleiche Schichtteilungen. (Vergl. Tempel des Deus ridiculus, ferner Art. 143 [S. 226] und Fig. 245 [S. 239].)

Dieselben Mittel der Steigerung können in entgegengesetztem Sinne auch zur Milderung von Kontrasten angewendet werden bis zu jener Grenze, wo Unentschiedenheit eintritt. Und Unentschiedenheit ist unerträglich. *Carlyle* sagt einmal: »Ein ganzer Schurke vom reinsten Wasser ist nicht so verächtlich als ein halber Schurke, der weder wahr, noch falsch ist.«

76.  
Milderung  
der  
Kontraste  
und Unent-  
schiedenheit.

Fig. 142.



### Kerbschnitzereien an einem Fachwerkerker zu Wernigerode <sup>56)</sup>.

(1582.)

Wiederholung ähnlicher Formen in freier Verteilung und verschiedener Größe.

Man vergleiche als großartiges Beispiel den gestirnten Himmel mit der scheinbar ganz willkürlichen Verteilung der Sterne erster, zweiter Größe u. i. w. 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 Schlange oder des Krokodilleders u. i. w. Belebende Wirkung dieser Unregelmäßigkeiten und Steigerung der Wirkung durch mehrfache Wiederholung desselben Motivs; man denke an die Gruppen von gleichgekleideten Menschen in Prozessionen, Feitzügen etc.; ferner an die Massenwirkung der Blätter einer Baumkrone, der Baumkronen eines Waldes u. i. f.; dann an das Zusammenfallen von Beeren zu einer Traube, von Blüten zu einer Dolde.

Auch bei Farbenzusammenstellungen finden wir häufig in einer Unentschiedenheit die Ursache von Dissonanzen.

Ein blaufichtiges Rot und ein gelbfichtiges 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

77.  
Farbige  
Dissonanzen.

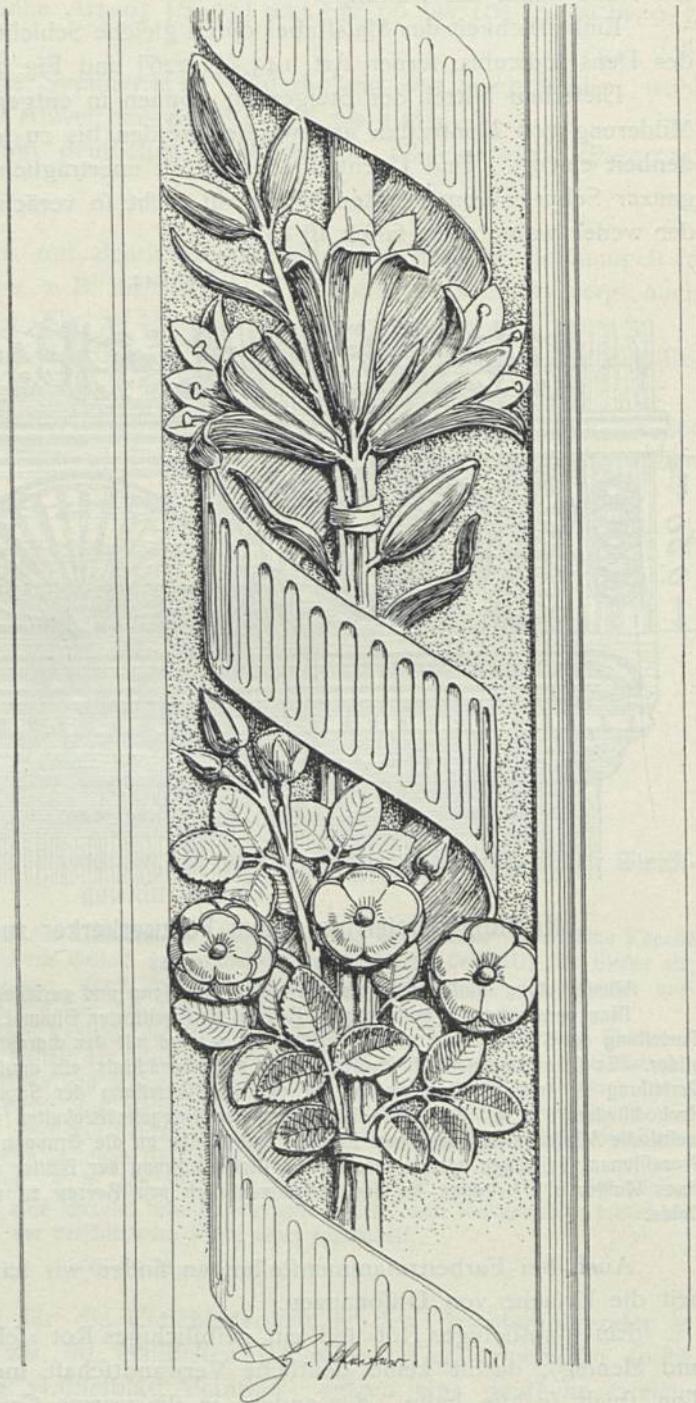
<sup>56)</sup> Teilstück einer Aufnahme in: Architektonische Studienblätter. Herausg. vom Akademischen Architekten-Verein Braunschweig.

Fig. 143.

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 Hehnlichkeit der Gruppierung von je 3 Rosenblüten und 3 Lilienblüten gelungen. Man beachte auch die Analogie der Knospengruppen.

Bandbreite ungefähr  $\frac{1}{3}$  der Zwischenraumbreite.

(Zu Art. 78.)

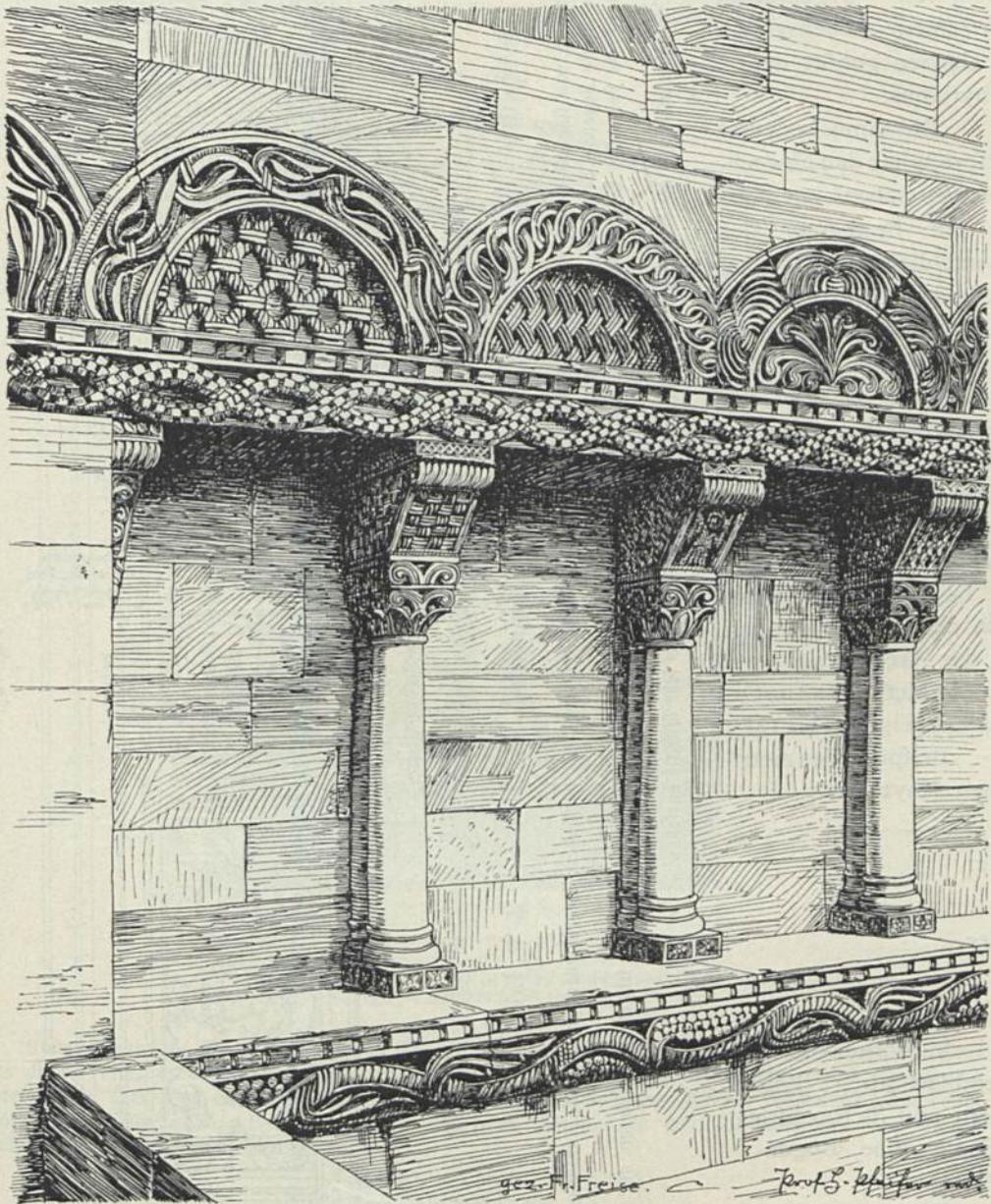


Von den Bronzetüren des Ghiberti am Baptisterium zu Florenz.  
Fladrelief in einer Türleibung.

(Vergl. Fig. 151.)

Preussischblau. Geniale Koloristen verstehen allerdings auch diese Farbendissonanzen künstlerisch zu verwerten.

Fig. 144.



VOR DEM ÄLTESTEN ROMANISCHEN TEIL DES SCHLOSSES REUCHÂTEL.

### Kontrast und Rhythmus.

Die mannigfaltig wechselnden Einzelformen der Kapitelle, Konsolen, Archivolten und Bogenfelder werden hier durch die gezielte Wiederholung derselben klaren Grundform von Säulenstellung und Bogenfries in gleichzeitiger rhythmischer Reihe zu einer ruhigen Einheit zusammengefaßt.

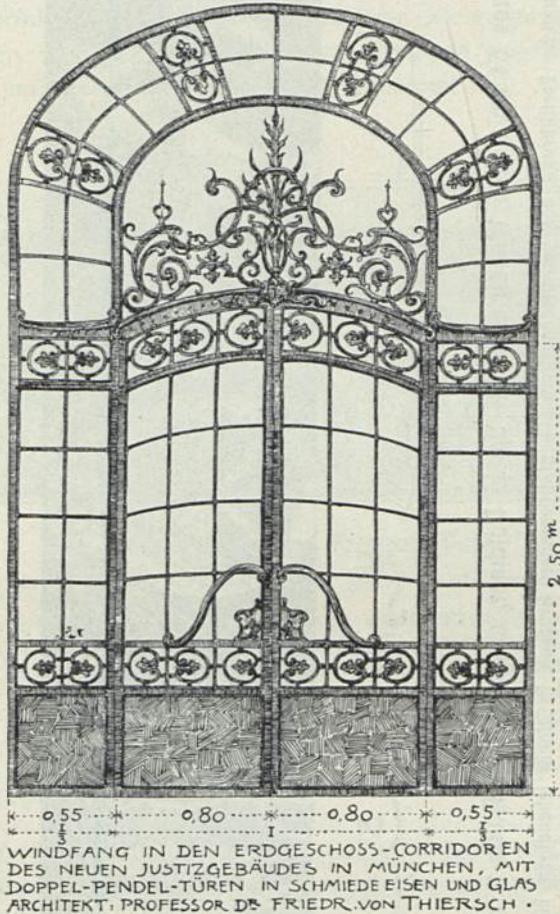
Oder: die Ruhe der größeren Gleichzeitigkeit wird belebt durch den Wechsel der Ornamente.

(Zu Art. 78.)



ganz gleichen Abätzen, sondern mit dem Wechsel der körperlichen Tätigkeit und der Gemütsbewegungen in rascherem und langfamerem Tempo, in einem freien Rhythmus. Die belebende Kraft dieses freien Rhythmus ist nun von höchster Bedeutung für grössere Kompositionen, wo er durch gewisse sinngemäße Betonungen die Eintönigkeit verhindert und die grösseren und kleineren Gegensätze in einem

Fig. 146.



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 Ueberführung der wagrechten Sprossen in den Türflügeln von der geraden Sockellinie zur Bogenlinie des Kämpfers!

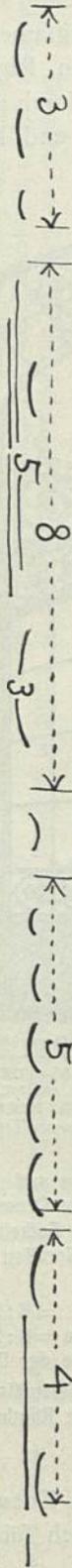
Türhöhe : Bogenhöhe = 8 : 5,5;  
Türflügelbreite : Rahmenbreite = 8 : 5,5;  
Rahmenbreite =  $\frac{1}{3}$  Lichtweite der Doppelpendeltür.

Gerade bei den dünnlinigen Schmiedearbeiten sind gesetzmässige Zusammenfassungen als Grundlage einer klaren Wirkung unerlässlich. Vergl. z. B. den metrischen Rhythmus der lotrechten Stäbe des Gitters in Fig. 77 (S. 72).

lebendigen Flusse der Bewegung, in einer freien Entwicklung der Glieder fortführt. Es ist ein nicht augenfälliges und doch deutlich fühlbares Gefetz, welches durch



Fig. 147.



### Brutfried eines 64 cm hohen Wandfrieses von Sgnaz Caldiner, ausgeführt im Saale v. Kramer-Klett zu München<sup>57)</sup>.

Vortreffliche rhythmische Fortführung der verchiedenartigen kontrastierenden Gruppen in einem lebendigen Flusse der Bewegung, „worn die Glieder in freier Entwicklung ungleich fortrücken“. Die aneigenden und abliegendes Linien der Baupfätze sind durch Zwischenglieder vermittelst — angedeutet in der Linien-  
 skizze über dem Frieze.

Zusammenfassung aller Teile durch einheitliche Frieshöhe, einheitlichen Flächentil und einheitlichen Gedanken.

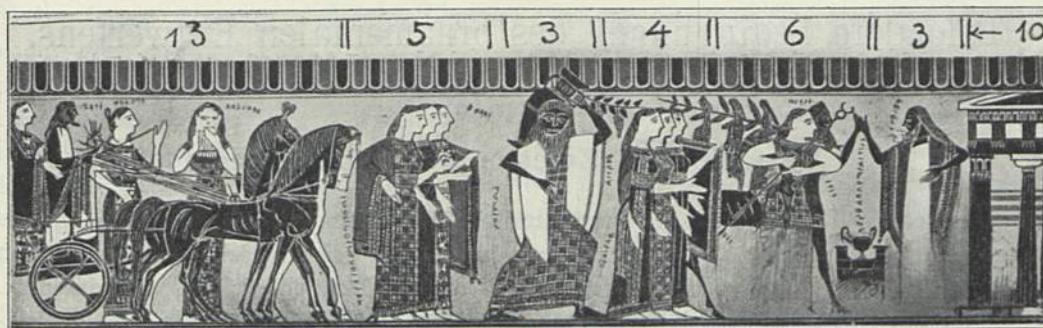
57) Aus: Kunst und Handwerk. Zeitschr. d. bayr. Kunstgewb.-Ver. 1904.

das Ganze und die einzelnen Teile als zusammenfassende und belebende Einheit geht (Fig. 147 u. 148). Als unübertroffenes Beispiel rhythmischer Anordnung kann der Phidiasische Fries des Festzuges der Panathenäen an der Cella des Parthenons zu Athen gelten. (Vergl. das in Art. 91, unter 5 Gefagte.)

Der Rhythmus ordnet die Verteilung der Akzente in der Reihenfolge der Kontraste, und darauf beruht ebensowohl 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*, in gewissen Intervallen, wobei es sehr wesentlich auf die richtige Verteilung ankommt.

79.  
Reihenfolge  
der  
Kontraste.

Fig. 148.



#### Teil eines Frieses der François-Vase <sup>58)</sup>.

Beispiel für rhythmische Gruppierung von größeren und kleineren Massen.

Trotz der steifen Bewegungen der Figuren in ihrer etwas unbeholfenen Darstellung ist ein feines Gefühl für klare, wirkungsvolle Kontraste von Einzelfiguren, Figurengruppen, Pferdegepannen, Architekturen u. s. w. nicht zu verkennen. Man beachte die über dem Frieze eingedriehenen 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 wieder erwacht.

In der unten <sup>58)</sup> erwähnten Veröffentlichung wird unserem Auge eine genuisreiche Fülle der schönsten rhythmischen Frieze und Flächenfüllungen dargeboten.

Durch eine falsche Reihenfolge der Speisen, mögen diese noch so lecker zubereitet sein, und durch einen Mangel an Kunstpaufen und guter Unterhaltung kann uns das teuerste Festmahl verdorben werden.

<sup>58)</sup> Mit Benutzung der Aufnahme in: FURTWÄNGLER, A. & K. REICHOLD. Griechische Vasenmalerei. München 1900 bis 1905. Teilweise ergänzt. — Zur Verdeutlichung des Zusammenhanges der Komposition wurden in der obigen Wiedergabe einzelne Teile ergänzt und verstärkt.

2. Abschnitt.

Befondere Bedingungen des ornamentalen Entwerfens.

1. Kapitel.

Verschiedene Zwecke des Ornaments.

80.  
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, d. i. »Sachlichkeit des Ornaments«. Ein und daselbe 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.

81.  
Zweckwidriges  
Ornament.

Nehmen wir zur Erläuterung des Gesagten ein drastisches Beispiel. Das schönste Hochrelief einer Madonna von *Michelangelo*, als Sitzfläche eines Stuhles benutzt, würde unerträglich wirken, während es an einem Altare in richtiger Beleuchtung und Umgebung den stimmungsvollsten Schmuck bilden kann. Wir sehen also, das 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, das eine Form, welche zweckwidrig ist, uns auf die Dauer nicht gefällt. Damit ist natürlich nicht gesagt, das 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 dienen, wenn es uns befriedigen soll.

Man sollte meinen, das diese einfachen Grundsätze ganz selbstverständlich seien. Viele Ornamente, namentlich an kunstgewerblichen Gegenständen, an Möbeln und dergl. aus den letzten fünfzig Jahren, überzeugen uns leider vom Gegenteil.

82.  
Aeufserliche  
Nachahmung  
historischer  
Formen.

Ich habe einmal ein fog. Renaissancefösa zur Benutzung bekommen, welches etwa aus der Zeit von 1870 stammte und mit reichen Schnitzereien, Holzintarsien und Gesimsen geschmückt war; die Lehne hatte gerade in Kopfhöhe ein »tadellos« profiliertes scharfes Holzgesims, so das 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 »stilvollen« Formen durch den Tischler

hatte entfernen lassen, entstand merkwürdigerweise trotz der »stillofen Barbarei« ein günstigerer Gesamteindruck der Möbel.

Die Zeit der historischen Stille, in der man durch möglichst getreue Nachahmung aller Einzelformen die Schönheit der alten Bauten, Möbel und dergl. 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 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, Trinkschalen, Salbflaschen, Mischkessel u. f. w. u. f. w.<sup>59)</sup> —, 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 Aeußerlichkeiten, 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 *Semper's* gründliche Studien der Keramik<sup>60)</sup> gewissenhaft verfolgt, der wird für das allermodernste Schaffen auf dem Gebiete 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.

83.  
Entwicklung  
der Form  
aus dem  
Wesen der  
Aufgabe.

84.  
Studium  
der  
alten Meister-  
werke.

85.  
Sinngemäße  
Gefäßformen.

<sup>59)</sup> Vergl. die betreffenden Abbildungen in: SEMPER, a. a. O.

<sup>60)</sup> A. a. O., Bd. II.

Außerdem sind noch zwei Handhaben zum Emporheben des vollen Kruges auf den Kopf und ein Henkel 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 die große, zylinderähnliche Hauptfläche des Bauches geschmückt — besonders ansprechend ist der häufig auf dem Wasserkrüge angebrachte beziehungsvolle 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, 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 gleiche Breite des obersten Randes und der Bauchdicke 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 7 Grundformen mit und ohne Wiederholung unzählige Vasenformen zu konstruieren, und zeigt durch interessante Beispiele die Beweglichkeit feiner gestaltenden Phantasie. Bei dieser Methode liegt jedoch die Gefahr nahe, einer interessanten Form zuliebe die eigentliche Aufgabe aus dem Auge zu verlieren und in Aeußerlichkeiten zu verfallen. In Verbindung mit dem *Semper*'schen Gedankengang der Formentwicklung aus dem Wesen der Aufgabe können die Anregungen *Sandier's* gewiß 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.

86.  
Zweck  
von  
ornamentierten  
Fenstern.

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, ist z. B. ein Fenster mit Butzenscheiben motiviert. 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 Behaglichkeit des geschlossenen Innenraumes sich verbindet. Lebende Weinranken vor dem Fenster oder ein paar Blumenstöcke ersetzen oft die reichste Glasmalerei.

Die hohe ästhetische Bedeutung der Glasgemälde für Kirchenräume, welche

uns von der alltäglichen Umgebung abschließen sollen, ist allgemein anerkannt und genügend gewürdigt.

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 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 Kunstverglasungen, parkettartig gemustertem Linoleum und anderen Vorspiegelungen falscher Tatsachen. 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 und zieht bescheidene, sachgemäße Gedeihenheit vor.

Innerhalb einer Wohnung ist sodann wiederum die Verteilung des Farben- und Formenreichtumes 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 u. f. w. 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, Behaglichkeit, Gedeihenheit — 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 u. f. w. und schließlich recht liebe Menschen — das sind die Hauptfordernisse in einer Wohnung. Dann können wir gern auf reichgemusterte Tapeten mit den nervösen Ornamenten »des gereizten Regenwurmes« und auf die »müden 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, Nippfachen und »Geschenken« angerichtet hat, ist schwer wieder gutzumachen. Hier heißt es gründlich aufräumen und säubern!

Die schlimmste Zeit scheint ja im Abzuge begriffen zu sein. In immer weiteren Kreisen bricht sich das Verständnis für Gedeihenheit Bahn und damit auch der Sinn für angemessene Einfachheit. Auf einer glatt verputzten oder einfach getäfelten Wandfläche hebt sich ein schlichter Holzschnitt oder farbiger Steindruck sehr wirkungsvoll ab, während auf manchen Tapeten selbst ein lichtstarkes Oelgemälde sich kaum behaupten kann.

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, Kanarien-

87.  
Ornamente  
in  
Wohnungen.

88.  
Ornamente  
in den  
verschiedenen  
Räumen.

vögel u. f. f. — bilden häufig in den Wohnungen der »kleinen Leute« einen nicht zu unterschätzenden lebendigen Schmuck der schlichtesten Räume.

89.  
Aesthetische  
Anforderungen  
an das  
Ornament.

Außer den rein praktischen Zwecken sind es noch ästhetische Rücksichten, 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 Maufoleum gebietet Ruhe; es wäre taktlos, auf Gräbern zu lärmern: feierlicher Ernst wird die Grundstimmung des ganzen Raumes und seiner einzelnen Teile bleiben müssen. Den richtigen Ton zu treffen, gelingt nur dem feinfühligem Menschen. Einen Schwurgerichtssaal wird man in anderer Weise behandeln als einen Tanzsaal.

Je charakteristischer die Formen- und Farbgebung 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 überfetzt haben, wodurch ein kleinlicher Eindruck entstand. Es würde zu weit führen, auf die Charakteristik einer noch 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 und daraus die Formen zu gestalten im Hinblick auf den Endzweck, auf die Gesamtstimmung.

90.  
Ornamentierung  
eines Portals.

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 tören, wo es sich um andere Dinge als um glänzenden 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 Vor Spiegelung falscher Tatsachen! — An einem herrschaftlichen Palaß mit reichen Innenräumen kann daselbe stolze Säulenportal vollkommen motiviert 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 Ruhebänk 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. Thiersch* 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.

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 sehen 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.

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 charakterisieren, als es ornamentaler Reichtum zu tun vermöchte.

Und so fort für alle Gebäude nach ihrer Art!

Jene beziehungsvollen Ornamente, welche bildlich die Bedeutung eines Baues oder eines Gegenstandes zum Ausdruck bringen, wurden schon in Art. 40 (S. 47) ausführlicher behandelt.

Für den Mafsstab des Ornaments und für die Kraft seines Reliefs, sowie seiner Farbe ist wiederum der Zweck der Fern- oder Nahwirkung bestimmend<sup>61)</sup>. 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 Mafsstäbe des architektonischen Schmuckes wählen müssen.

Wir könnten im Sinne der Fern- und Nahwirkung einen primären, sekundären, tertiären etc. Mafsstab unterscheiden. (Vergl. Art. 64, S. 70.)

Nehmen wir als bekanntes Beispiel den Parthenon von Athen!

1) Primäre Wirkung: Aus grosser Ferne die Gesamtmasse des etwa 20<sup>m</sup> hohen, 30<sup>m</sup> breiten und 70<sup>m</sup> 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 Giebel-dreieckes; 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 so ein, daß er von unten nicht gesehen wird.

3) Tertiäre Wirkung: Ein grosser Reiz liegt darin, daß bei der folgenden Annäherung eine Zeitlang während des Emporsteigens zu den Propyläen der Tempel dem Blicke ganz

91.  
Fern- und  
Nahwirkung  
des  
Ornaments.

<sup>61)</sup> Von dem starken Einfluß, welchen der Zweck der Fernwirkung auf die charakteristische Vereinfachung, auf die »Stilierung« der Naturformen ausübt, wurde bereits in Art. 31 (S. 39) bei der Betrachtung der heraldischen Ornamente gesprochen.

entzogen ist. Umso überraschender mußte er ursprünglich in seiner ganzen Größe und Farbenpracht wirken, sobald man durch die Säulenhallen der Propyläen eintrat in den geweihten Bezirk der Akropolis. Durch die seitliche Stellung gegenüber der Achse der Propyläen erhielten die Cella und der Säulenkranz des Parthenons gleichzeitig mit der weniger verkürzten, reicheren Giebelfront und mit der schlichteren Langseite in stärkerer Verkürzung eine vollkommen 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 westlichen Giebelfeld, welche mit den freistehenden Säulen darunter harmonisch zusammenstimmten.

Die Gliederung des Unterbaues in den Terrassensockel und die drei Stufen des Stylobats, die Gliederung der Säulen in Schaft und Kapitell, die Teilung des Gebälkes in Architrav, Fries und Kranzgesims treten deutlich hervor.

4) Vierter Maßstab: Nähern wir uns allmählich mehr dem Gebäude, so wird unser Auge erfreut durch die Hochreliefdarstellungen von Centaurenkämpfen — 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 u. f. w. 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 Cella verbindet, so werden wir von neuem gefesselt durch den unvergleichlichen Phidiasischen Fries des Festzuges der Panathenäen. Als ein flaches Reliefband von etwa 1<sup>m</sup> Höhe umschlingt er in ununterbrochenem Zusammenhang die ganze äußere Cellawand mit samt den Vorhallen an ihrem oberen Rande unmittelbar unter der Kassettendecke, nur durch ein Mäanderband und einige Blattstäbe von ihr getrennt. Das plattenartige Flachrelief steht in harmonischem Einklang mit dem Charakter der gequaderten Cellamauer und gibt auch bei starker Verkürzung keine zu ungünstigen Verzerrungen oder Ueberschneidungen; durch farbige Abtönung der Figuren, der Gewandungen und des Hintergrundes wurde die Deutlichkeit des Marmorreliefs noch erhöht.

Die Figuren dieses Frieses hatten nur reichlich halbe Lebensgröße; in geistvoller Weise wurde den Göttergestalten über dem Haupteingange im Osten dadurch ein größerer Maßstab als den Menschen gegeben, daß sie sitzend die ganze Höhe des Frieses einnehmen. Ein wundervoller rhythmischer Wechsel der Gruppen von Opfern bringenden Mädchen-, Frauen- und Männergestalten, von reitenden Jünglingen u. f. f. 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. (Vergl. die Bemerkungen über Rhythmus in Art. 78, S. 126.)

»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 Kultur-epoche als beziehungsvollster Schmuck ausgebildet worden, wie von *Phidias* und seinen Schülern am Parthenon.

6) Sechster Maßstab: Beim Vertiefen in die letzten Feinheiten der Schmuckformen des Parthenons entdecken wir noch die zierlichsten Ornamente: gemaiselte, zum Teil auch nur gemalte Eierstäbe, Perlschnüre, Blattwellen, Palmettenfrieze, Mäanderbänder und dergl. mehr, alle in demselben griechischen Geschmack, alle an der richtigen Stelle! — Man betrachte die gewissenhaften Darstellungen in den unten genannten Werken<sup>62)</sup>. Einzelne

<sup>62)</sup> BÜHLMANN, J. Die Architektur des classischen Altertums und der Renaissance. Abt. I. Stuttgart 1872 — und: FENGER, L. Dorische Polychromie. Berlin 1886.

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.

Vergeßen wir nicht, daß der Innenraum des Tempels gewiß noch eine bedeutende Steigerung des Reichtumes von der Vorhalle bis zu dem Götterstandbilde brachte. —

In ähnlicher Weise wären zu analysieren die verschiedenen Maßstäbe eines gotischen Domes von der Fernwirkung der himmelanstrebenden Türme und des

Fig. 149.



### Günstige Anordnung von Reliefdarstellungen in den Leibungen einer längeren Fensterreihe <sup>63)</sup>.

Wirkungsvolles Streiflicht und gute Stellung dem Auge gegenüber.

Obiges Beispiel ist dem Neumünster-Kreuzgange zu Würzburg entnommen, wobei Kragiteinfäulen und Reliefpfeiler rhythmisch wechseln und durch die Einheitlichkeit der getragenen Rundbogenreihe wieder verbunden sind.

Man vergleiche ferner den zarten und doch wirkungsvollen Reliefschmuck, der in den Fensterflächen vieler Schloßbauten der Renaissance und des Barocks angeordnet ist.

hochragenden Daches in der Landschaft und dem ganzen Städtebild bis zur letzten Feinheit einer Krabbe; oder die verschiedenen Maßstäbe eines modernen Bauwerkes, namentlich aber diejenigen eines eigenen selbständigen Entwurfes!

<sup>63)</sup> Nach: EBE, G. Deutsche Eigenart in der bildenden Kunst. Leipzig 1896.

Ueber den Einfluss der Stellung und der Umgebung eines Gebäudes auf das Relief der Architektur und des Ornaments geben die allgemeinen Grundlagen in Art. 71 u. 72 (S. 106 bis 112), sowie Fig. 112 (S. 100) einigen Aufschluss. In einer engen StraÙe verbieten sich von selbst starke Vorsprünge der Architektur, frei vortretende Säulen, vollplastische Figuren, groÙe Freitreppen u. f. w. als Verkehrshindernisse. Soll hier überhaupt architektonischer und ornamentaler Reichtum angebracht werden, so muss er in das Flächenhafte überfetzt werden: flache Pilaster, flache Reliefs oder nur gemalter Schmuck (vergl. die reichen Fassadenmalereien in den engen Gassen von Genua, Brescia u. f. w.). Oder es müssen, wie in Bologna, Bozen, Marienburg und anderen Arkadenstädten, durch rückspringende offene Bogenhallen gröÙere Tiefen geschaffen werden. (»Laubengassen« in Bozen, Meran u. a. a. O.)

Bei beträchtlicher Tiefe eines Platzes stören gröÙere Vorsprünge von Bauteilen nicht mehr; hier harmoniert ein hohes Relief der Architektur und des Ornaments gut mit der Gesamtanordnung und entspricht der gröÙeren 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 Basilika verträgt entsprechend groÙe Kassettentiefen, sichtbare Balkenprofile, hängende Rosetten 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 u. f. w. kommt die geringste Ausladung des Reliefs bereits zur Geltung (Fig. 149 u. 150; vergl. auch Fig. 81 [S. 75]).

Aus naheliegenden praktischen Gründen darf auch in Türleibungen nur ganz flaches Relief angebracht werden (Fig. 151: Bronzetürumrahmungen des Baptisteriums zu Florenz; an den Außenseiten höchstes Relief, an den Leibungen äußerst

Zu Fig. 150:

#### Flachrelief-Füllung eines Wandpilasters aus grauem Marmor im Dome 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 Fig. 81 (S. 75) das noch flachere Relief an den Pfeilern in der Vorhalle des Bundesrates im Reichstagsbau zu Berlin, wo die vom Deckenlicht des Tonnengewölbe-Auschnittes einfallende Beleuchtung das wirkungsvollste Streiflicht erzeugt.

Fig. 150.



Fig. 151.



*Flachrelief in der  
Türleibung, also  
ohne verkehr-  
störende Vorsprünge*

*Stein x Bronze  
Vom Baptisterium  
zu Florenz.*

*Seiten-Ansicht des  
Hochreliefs an der  
Aussenreite der Tür.*

flaches, fast nur gezeichnetes Relief (siehe auch Fig. 143). Ähnlich sind am reichen Figurenportal des Otto Heinrichs-Baues am Heidelberger Schlosse die Leibungsornamente ganz flach gehalten.

Das vergleichende Studium der Reliefausladung im Zusammenhalte mit dem Zweck des Gebäudes, der Gröfsen- und Fernwirkung, der Beleuchtung, der Farbe des Materials u. f. w. gehört zu den wichtigsten Grundlagen der architektonischen und ornamentalen Harmonielehre.

Der Anfänger pflegt die Ausladungen gleichmäfsig 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, dafs 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 (Fig. 152<sup>64</sup>).

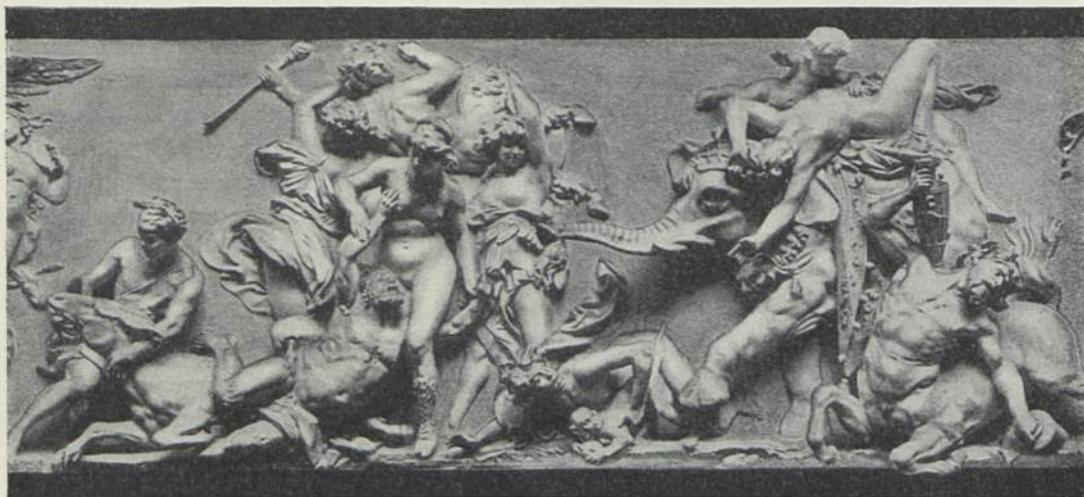
Die ungeheuer bewegten Figuren der einzelnen Gruppen treten mit ihren Köpfen, Armen und Beinen teilweise ganz frei als Vollplastik hervor; aber gerade dadurch treffen die Schlagfchatten dieser Teile weit ab auf andere zurückliegende Körper und zerschneiden so den Zusammenhang der Zeichnung. Dazu kommt, dafs der Fries in der bedeutenden Höhe von 23 m

<sup>64</sup> Fakf.-Repr. nach: HASENAUER, K. v. Das k. k. Hofburgtheater in Wien, Wien 1890.

93.  
Vergleichende  
Beobachtung  
der  
Reliefwirkung.

über der Strafe angeordnet ist, wodurch die malerischen Feinheiten in der weichen Modellierung der Muskeln, Köpfe, Gewandungen etc. ganz verloren gehen. So entsteht dann in der Gesamtwirkung ein unklares Durcheinander, welches unseren Blick verwirrt, ein krauer Eindruck, etwa wie von Wirfingkohl. Es ist eben eine malerische Ateliearbeit, welche infolge des Mangels an einem einfachen, klaren Reliefstil nicht harmoniert mit der Architektur.

Fig. 152.



### Teilstück aus dem Triumphzug des Bacchus und der Ariadne.

Stuckrelief der Attika im Mittelbau der Hauptfassade des Wiener Hofburgtheaters<sup>64</sup>). Die Ueberdrainungen des naturalistisch behandelten Reliefs stören in der Fernwirkung der Architektur.

Dafs nicht die hohe Ausladung dieses Reliefs die Schuld an der zerrissenen Wirkung trägt, dafür liefern uns die sogar vollplastischen Figurengruppen in den Giebelfeldern des Parthenons und des Zeustempels von Olympia den deutlichen Beweis.

Fig. 153.

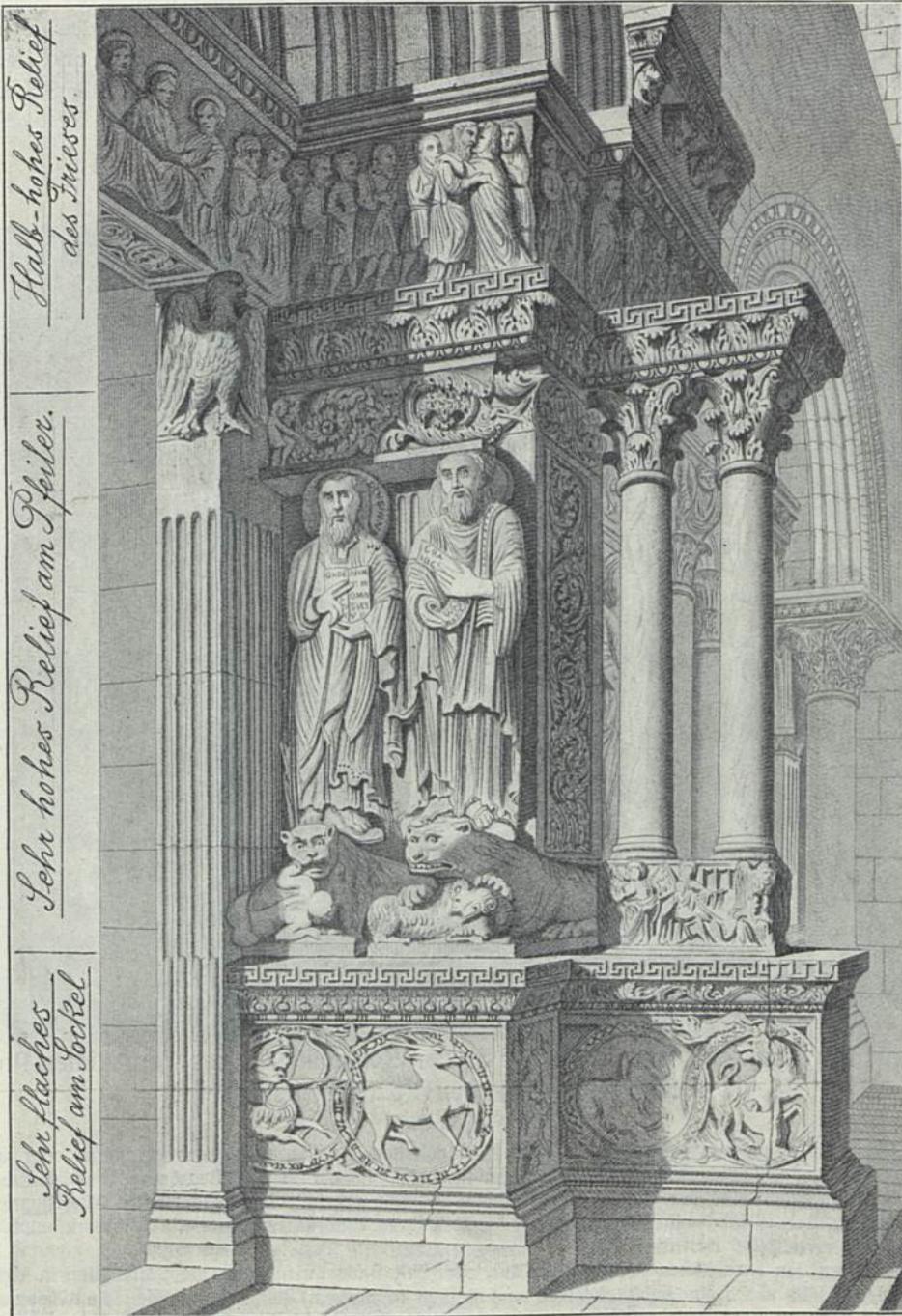


### Von den Giebelfiguren des Parthenons (Phidias).

Vollplastik in Reliefstil: es ist gleichzeitig Vorderansicht und Seitenansicht der Figur gezeigt, wodurch die grösste Körperlichkeit des Eindruckes entsteht.

Hier sind die Figuren durch richtige Entfernung oder durch deutliche Kontraste auseinandergehalten und doch wieder innerhalb der beiden lotrechten Ebenen des Hintergrundes und der vorderen Linien des Giebelreieckes reliefartig zusammengehalten. Der Reliefstil dieser Giebelgruppen spricht sich ferner deutlich aus in den geringen Verschiebungen der Gestalten hinter-

Fig. 154.



Pfeiler neben der Haupttür der Kirche zu St.-Gilles<sup>65)</sup>.  
Sinngemäße Unterschiede in der Relieffhöhe.

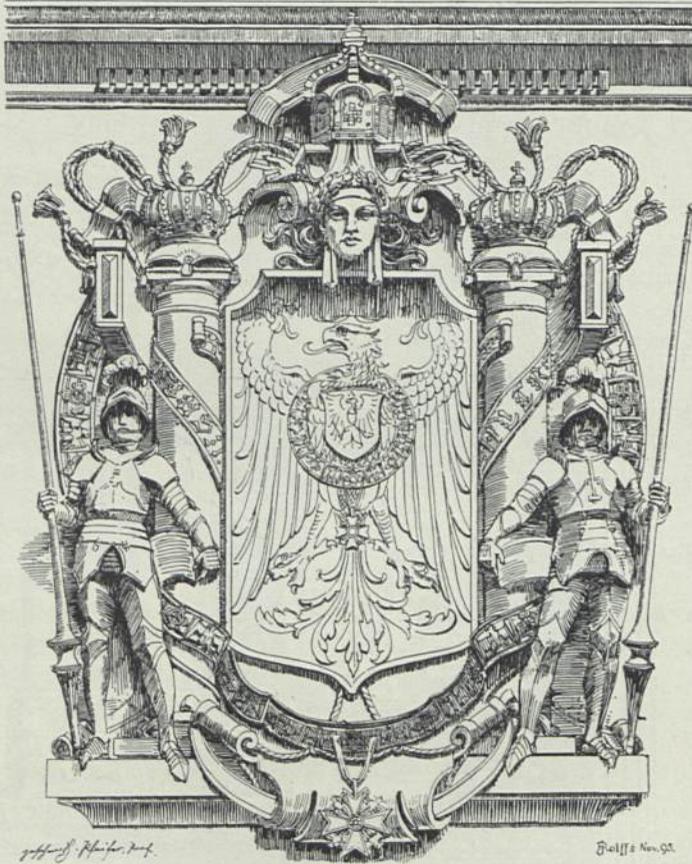
65) Fakf.-Repr. nach: REVOIL, H. *Architecture Romane*. Bd. II. Paris 1873.

einander; 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 möglichste Klarheit dadurch verliehen, daß in der günstigsten Stellung zwischen Profil- und Vorderansicht die Vorzüge von beiden verbunden wurden (Fig. 153).

Schon die alten Aegypter hatten sich in ihren Wandmalereien und Reliefs bemüht, die Figuren durch Breitstellung (Vorderansicht) der Brust und der Schultern

Fig. 155.



### Kontrast von Flachrelief und Hochrelief in der Komposition eines heraldischen Prachtstückes am deutschen Reichstagshause.

Arch.: Wolff.

Der Reichsadler auf dem Schilde ist ganz flach gehalten, gewissermaßen nur gezeichnet oder wie in Leder geschnitten, während das einrahmende Schnörkelschild mit der reichen Bekrönung und den beiden Säulen in stärkerem Relief von der glatten Hauswand sich abhebt. Die geharnischten Ritterfiguren zu beiden Seiten stehen fast vollplastisch auf der gemeinsamen Unterstützungsplatte. Bandwerk und Taue schlingen sich vermittelnd um alle Teile.

Auch 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.

und durch Profilstellung des Kopfes und der Beine zu verdeutlichen; in Aegypten kam eine etwas eckige, geschraubte Haltung heraus, welche aber doch klar für die Ferne wirkte. Den Griechen gelang die vollendete künstlerische Lösung dieses Pro-

blems in ihren Reliefs und in ihren Giebelgruppen, welche ja — wie erwähnt — auch auf den Gesetzen des Reliefs beruhen. Von der günstigen und ungünstigen Wirkung, welche sich durch die Verbindung von Hoch- und Flachrelief ergibt, ist in Fig. 154 bis 156 einiges angedeutet.

»Größte Klarheit und Einfachheit ist ein durchgehendes Gesetz des Reliefftils« (Burckhardt). Das geringste Zuviel in Schmuck, Kleidung u. f. w. verwirrt den

Fig. 156.



### Relief am alten Hotel de Rohan zu Paris <sup>66)</sup>.

(Anfang des XVIII. Jahrhunderts.)

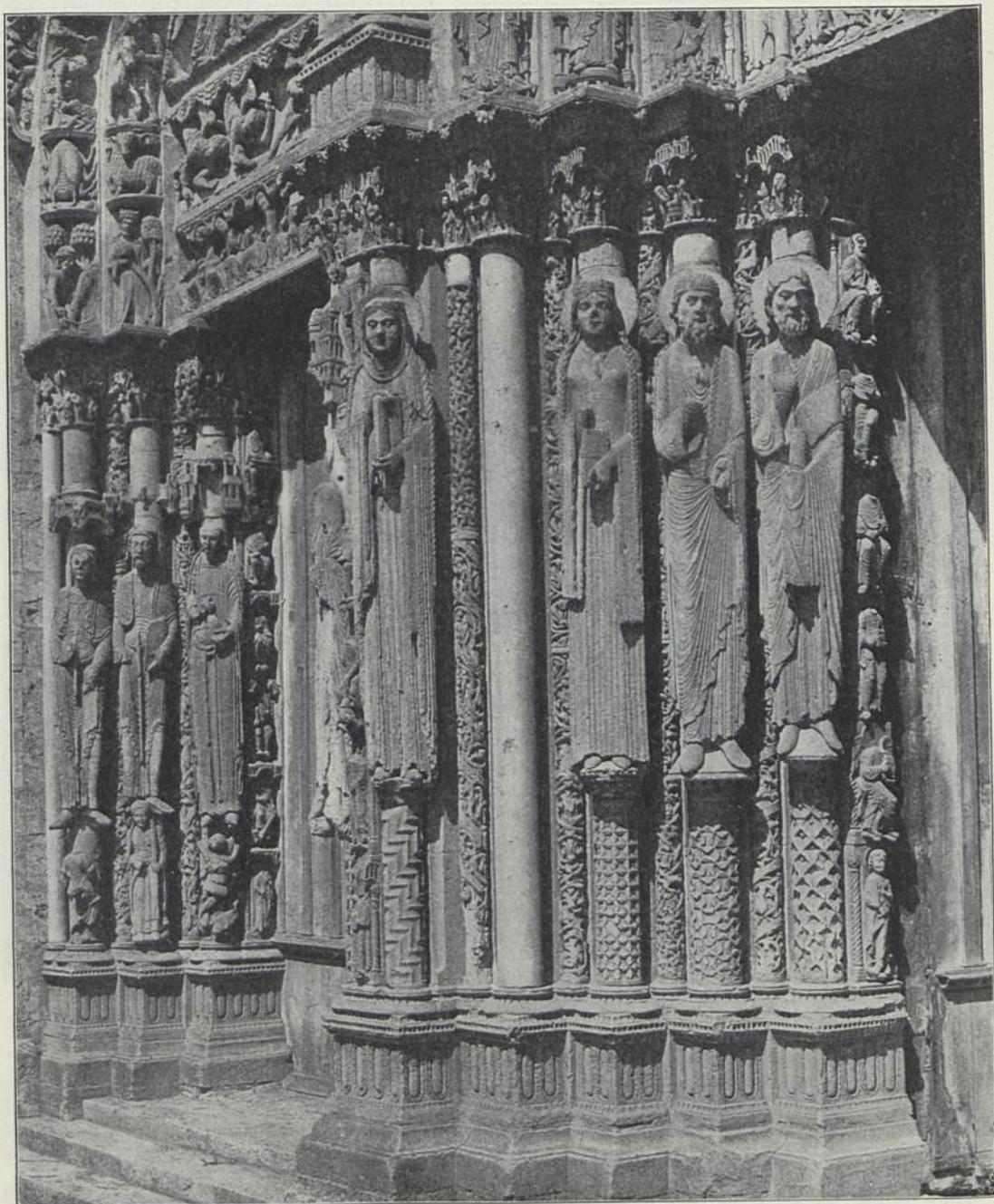
Erdt.: R. Girain.

Die Ueberleitung 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 Betrachters ihre Klarheit, weshalb da, wo Fernwirkung in Betracht kommt, die Einheitlichkeit der Reliefausladung vorzuziehen ist.

Blick. Um den Gesamteindruck nicht zu schädigen, müssen wir häufig eine interessante Einzelheit opfern.

<sup>66)</sup> Aufnahme nach einem Gipsabguß.

Fig. 157.



Architektonisierung von Figuren am Westportal der Kathedrale zu Chartres.

(Siehe Art. 149.)

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 Phantasieformen, sowie Farben mit dem jeweiligen künstlerischen Zweck. In der Baukunst ist es demnach eine möglichste Architektonisierung der Naturmotive, d. h. eine Stilisierung für den Zweck und das Material, welche mit der inneren Bedeutung und mit der einmal angeflagenen

94.  
Stilisierung  
von  
Naturformen  
und -Farben.

Fig. 158.



Figur von der Königspforte  
der Kathedrale zu Chartres<sup>67)</sup>.

Wirkt aus dem Zusammenhange ge-  
rißen unverständlich, ja häßlich.

(Siehe Text S. 149 u. Fig. 157.)

Fig. 159.



Gegenbeispiel zu  
Fig. 157<sup>68)</sup>.

Atlant, als Stütze nicht genügend  
architektonisiert.

(Siehe Text S. 149.)

Grundstimmung des ganzen Bauwerkes in derselben Tonart, in demselben Geschmack zusammenklingen soll.

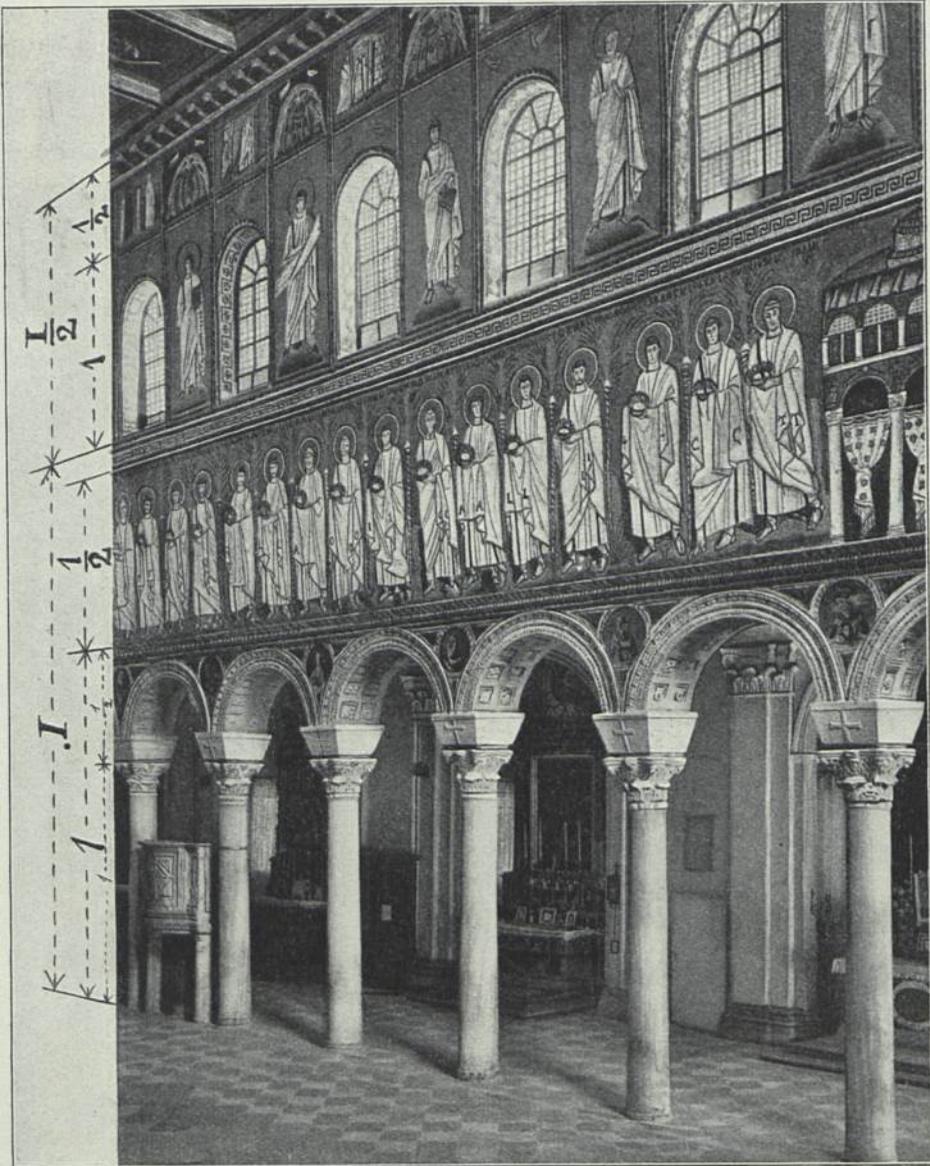
Von den unendlich vielen zarten Nüancierungen der Farbentöne in der Natur muß bei der Uebersetzung in das Ornament der größte Teil fortfallen. Nicht die Verwendung möglichst vieler verschiedener Farben, sondern die Beschränkung auf einige wenige, aber charakteristische Töne ist es, was ein strenger Stil des Ornaments erfordert. Eine blau in blau gemalte Landschaft, eine in gelb, blau und weiß

<sup>67)</sup> Fakf.-Repr. nach: RAGUENET, A. *Matériaux et documents d'architecture et de sculpture*. Paris.

<sup>68)</sup> Fakf.-Repr. nach: Berl. Architekturwelt, Jahrg. IV.

gehaltene Majolika kann viel packender wirken als ein in hundert schwächlichen Halbtönen durchgeführtes Bild nach der füslichen Art früherer Oelfarbdrucke.

Fig. 160.



### Inneres von Sant' Apollinare nuovo zu Ravenna.

(VI. Jahrhundert.)

Beispiel der harmonischen Zusammenstimmung von Wandmalerei und Architektur: die Harmonie des Mosaikfrieses mit der Säulenteilung ist zum großen Teil dadurch erzielt, daß die ruhigen, feierlich ernsten Figuren mit ihren lotrecht fallenden Gewändern und ihren Heiligenscheinen in ähnlich strenger Reihung wie die Säulen selbst nebeneinander gestellt sind. Die feierliche Stimmung wird noch erhöht durch die einfachen Proportionen des Raumes, welche ursprünglich noch etwas günstiger waren, als der Fußboden um die Säulenbais tiefer lag.

(Siehe Text S. 150 u. 151.)

Es gibt viele Künstler, die es vorzüglich verstehen, einen menschlichen »Akt« vollkommen naturgetreu zu zeichnen, zu malen oder zu modellieren, die aber trotzdem nicht im Stande 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

95.  
Archi-  
tektionisierung  
der  
menschlichen  
Figur.

Fig. 161.



Strenge Stilisierung des Adlers für die Zwecke eines Steinkapitells. Einführung architektonischer Linien in die Flügel, Köpfe, Krallen u. s. w.

größerer, stärkerer 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 Fig. 152, S. 140). 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 Säulenbaues

Fig. 162 <sup>69)</sup>.

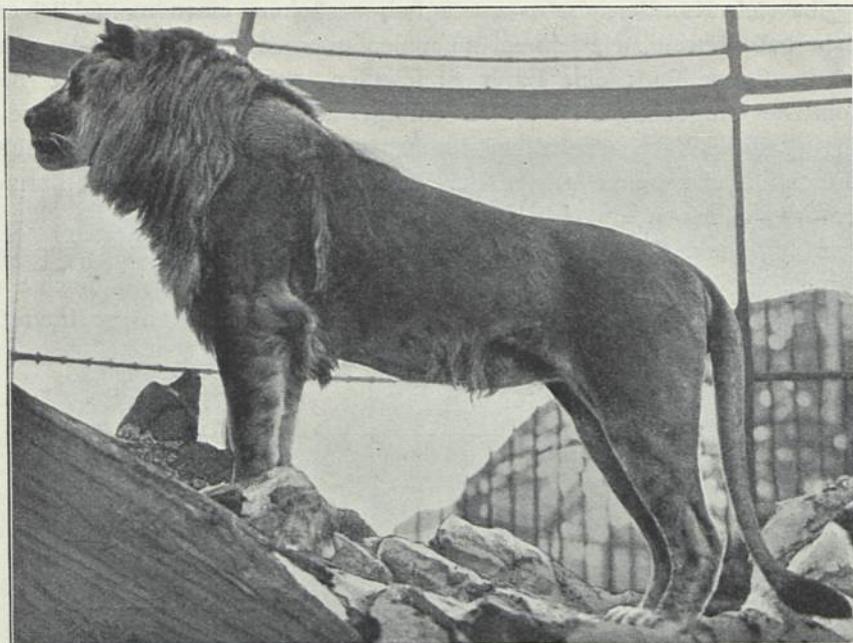
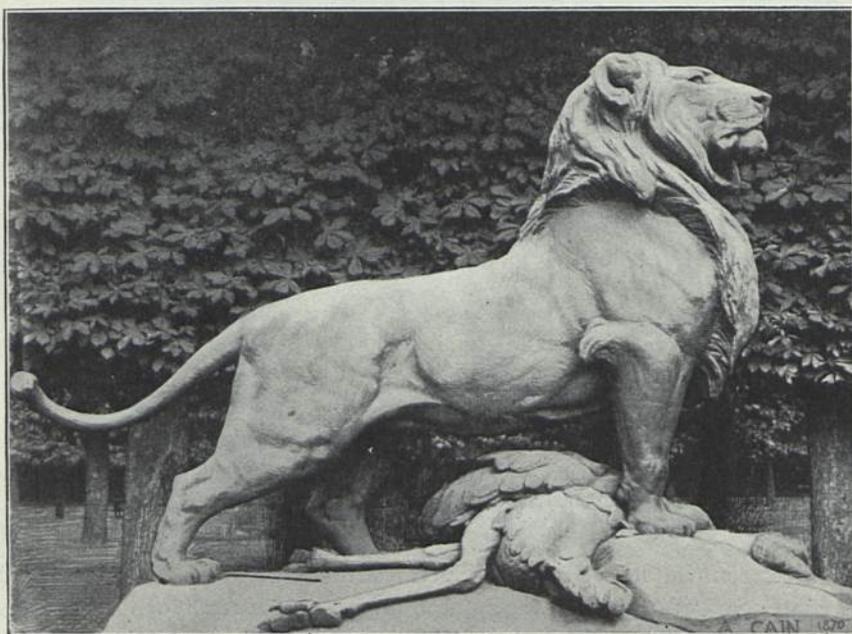


Fig. 163 <sup>70)</sup>.



Ein Vergleich der beiden Figuren zeigt deutlich die Mittel, mit welchen die Naturform in ein Kunstwerk überfetzt wurde: Betonung des Wesentlichen, Weglassung des Nebenächtlichen u. i. w.<sup>71)</sup>

<sup>69)</sup> Nach einer Naturaufnahme in: *All about animals*. London 1897.

<sup>70)</sup> Modelliert von *Cain*.

<sup>71)</sup> Eine weitere Durchführung dieses Vergleiches findet sich in: VOLKMANN, L. *Naturprodukt und Kunstwerk*. Dresden 1902 (wo in ähnlicher Weise die Naturphotographie eines sitzenden Löwen und die Abbildung eines von *Barye* gemeißelten Löwen gegenübergestellt werden).

durchdringt. In so vollendeter rhythmischer Harmonie ist wohl nie wieder ein architektonischer Figurenschmuck geschaffen worden.

Noch augenfälliger zeigt sich die Uebertragung der architektonischen Empfindung auf die zum Portalschmuck der Kathedrale von Chartres verwendeten Figuren (Fig. 157). Von dem energischen, himmelanstrebenden Vertikalismus des gotischen Kirchenstils sind hier auch die menschlichen Gestalten mit erfasst und gewaltsam in die Höhe gereckt, förmlich wie schlanke Säulen stilisiert. Aus dem Zusammenhange gerissen (Fig. 158<sup>67</sup>), sind sie unverständlich, ja hässlich, während sie in das Ganze sich umso harmonischer einfügen, je mehr sie im Geiste des Ganzen »architektonisiert« sind. Man denke sich einmal rein naturalistische Figuren hineingestellt in dieses Portal von Chartres: sie würden gänzlich aus der Rolle fallen; sie würden durch-

Fig. 164.

Fig. 165.



### Olivenzweige.

Fig. 164: Naturform (nach photographischer Aufnahme) mit mannigfachen Ueberschneidungen und Zufälligkeiten.

Fig. 165: Als Marmorrelief stilisiert, an einer Brunneneinfassung (Puteale) zu Pompeji, in ornamentalen Linienführungen (Gruppierungen in freier Symmetrie), flächenhaft ausgebreitet und verdeutlicht, wirkt dabei doch natürlich und ungezwungen.

aus nicht »wahr« aussehen. Also nicht die höchste Naturwahrheit, sondern die höchste Stimmungseinheit müssen wir von einem Kunstwerke fordern.

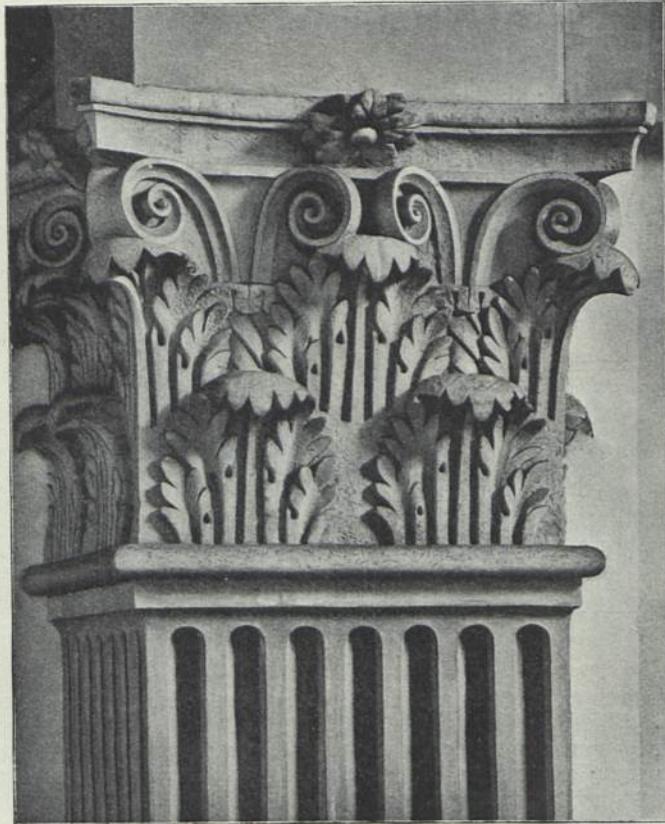
Ein Beispiel nicht genügender Anpassung an den architektonischen Zweck finden wir in der modernen Karyatide (Fig. 159<sup>68</sup>). Die Figur sieht mit ihren frei bewegten Linien nur so zufällig hineingestellt aus, macht also nicht den Eindruck des Stützens. Man vergleiche damit die berühmten Karyatiden des Erechtheions, deren lotrechte Gewandfalten geradezu an die kannelierten Säulen des Hauptbaues erinnern.

Oder man denke an die stark bewegten Atlantenfiguren der Barockzeit, in welchen der Gedanke des Tragens fast einen gewaltsamen Ausdruck findet; aber diese etwas gewaltsame, lebhafte Bewegung harmoniert wieder mit der Linienführung und Empfindung der ganzen Barockarchitektur; durch ergänzende Gewandstücke sind

»gefährliche Querschnitte« der Stützen vermieden. In der ornamentalen Linienführung der Gewandfalten, in der freien Erfindung schmückender Zutaten — Kopfputz, Flügel u. f. w. — besitzen wir wertvolle Mittel, um die menschliche Gestalt in Einklang zu bringen mit den architektonischen und ornamentalen Anforderungen.

Unter den Künstlern unserer Zeit ist es namentlich *Otto Rieth*, der das Problem der Verbindung von menschlicher Gestalt und Architektur zu einem einheitlichen harmonischen Kontrast in eigenartiger genialer Weise gelöst hat. Er versteht es, »die dekorative Wirkung der menschlichen Gestalt — ihre bewegten geschwungenen Formen — mit den strengen Linien der Architektur in einen künstlerischen Kontrast zu bringen«. (Vergl. Fig. 75 [S. 70], 78 [S. 73], 190 u. 191.)

Fig. 166.



### Korinthisches Akanthusblatt-Kapitell<sup>80)</sup>.

(Italienische Frührenaissancearbeit; Nachbildung antiker klassischer Formen.)

Deutliche Analogie der Straffen, streng stilisierten Blattrippen und der Stege des kannelierten Pilasterdastes.

(Siehe Text S. 152.)

Die Verbindung von Köpfen, Masken u. f. w. mit der Architektur kommt in Art. 114 zur Besprechung. (Vergl. Fig. 186.)

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 (Fig. 160). 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

Fig. 167.



Naturalistisches Blattornament an einem gotischen Dienstkapitell  
in der Kathedrale zu Reims <sup>72)</sup>.

(XIII. Jahrh.)

(Siehe Text S. 152 u. 153.)

und Bildhauer pflegen ihre eigenen Wege zu gehen, die zu lauter Einzelkünften führen. (Vergl. die in Art. 95 [S. 147] über den Bacchantenfries des Wiener Hofburgtheaters gemachten Bemerkungen.) Eine weise Selbstbeschränkung im Interesse der stärkeren Gesamtwirkung kommt wiederum dem einzelnen Kunstwerke zu gute.

Dieselben Gesichtspunkte gelten für die Stilisierung von Tier- und Pflanzenformen und überhaupt von allen Naturformen für bestimmte architektonische Zwecke. Auf die hohe Bedeutung der charakteristischen Vereinfachung von Löwen-, Adler-, Baumformen u. f. w. für die Zwecke der Fernwirkung in der Heraldik wurde bereits in Art. 31 (S. 39) näher eingegangen. Für die Stilisierung von Naturformen mögen noch Fig. 161 bis 165 die nötigen Erläuterungen geben! Betrachten wir nun einmal die Stilisierung von Blattformen für die Zwecke eines Kapitellschmuckes! Wie

96.  
Stilisierung  
von  
Tier- und  
Pflanzenformen.

<sup>72)</sup> Fakf.-Repr. nach: BAUDOT, A. DE. *La sculpture française au moyen âge et à la renaissance*. Paris 1884.

grundverschieden mußte diese Stilisierung durchgeführt werden an einem klassischen Säulenkapitell und am Kapitell eines gotischen Gewölbedienstes (Fig. 166 u. 167)!

Am korinthischen Kapitell einer strengen klassischen Säulenstellung mußte das Akanthusblatt<sup>73)</sup> einerseits in feiner Rippenteilung anklingen an die lotrechten Kannelierungen der Säule, andererseits in feinen schattenwerfenden Blattüberschlägen gewissermaßen vorbereiten auf die wagrechten Schattenschläge des darüber folgenden Hauptgesimses; nur so konnte das korinthische Kapitell seine Vermittlerrolle zwischen Säule und Gebälk richtig durchführen. Die Gleichteilung der Blattlappen und der feineren Einkerbungen harmonisiert mit dem metrischen Rhythmus der Säulenabstände<sup>74)</sup>.

Fig. 168.



Fig. 169.



### Gotische Kapitelle zwischen den Diensten und Gewölberippen im Chor von St. Nazaire zu Carcassonne<sup>72)</sup>.

(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.

Uebrigens haben es die Bildhauer der Gotik auch sehr wohl verstanden, streng zu stilisieren, wo es der Zweck der Form verlangte, z. B. an den Kreuzblumen, Krabben u. i. w. (siehe Fig. 170).

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 emporschießenden Gewölberippe (Fig. 168 u. 169);

<sup>73)</sup> Vergl.: MEURER, M. Die Ursprungsformen des griechischen Akanthusornamentes und ihre natürlichen Vorbilder. Berlin 1896.

<sup>74)</sup> Ueber 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.

es soll also nur eine (andeutende) unterbrechende Interpunktion bilden, welche ebenfögt auch weggelassen werden konnte und die in der Spätgotik tatfächlich weggelassen wurde. Es genögte 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 (Fig. 167 bis 169).

Ein klassisches Akanthusblatt würde an einem gotischen Pfeiler ebenföwenig angebracht sein als unser gotisches Laubwerk an einem griechischen oder römischen Tempel. Unter der Stilisierung eines Blattes dürfen wir also nicht eine willkürliche schematische Vereinfachung oder Umbildung verstehen, sondern wir müssen die Stilisierung auffassen als eine sinngemäße charakteristische Anpassung der Form an den Zweck des Ornaments, als eine Harmonisierung oder Architektonisierung (Fig. 170 u. 171). Dazu zwingt uns die Logik der Formgebung.

Wer keine Empfindung für dieses innere Wesen der architektonischen Forderungen besitzt, der wird allerdings nicht im stande sein, für neue eigenartige Auf-

Fig. 170.



### Strengere Stilisierung der Rose zu einem Krabbenknäuf.

Es ist zwar die Hauptform der fünfblättrigen Blüte zu Grunde gelegt, aber in architektonisch streng wirkungsvoller Weise behandelt.

gaben 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 u. f. w. — der letzten Jahrzehnte hat man sich von dem ursprünglich beliebten Schmuck mit gußeisernen Akanthusblättern bereits losgelöst. Ebenso ist man bemüht, für den Betoneisenbau eine charakteristische vereinfachte Formensprache zu finden.

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 dieser

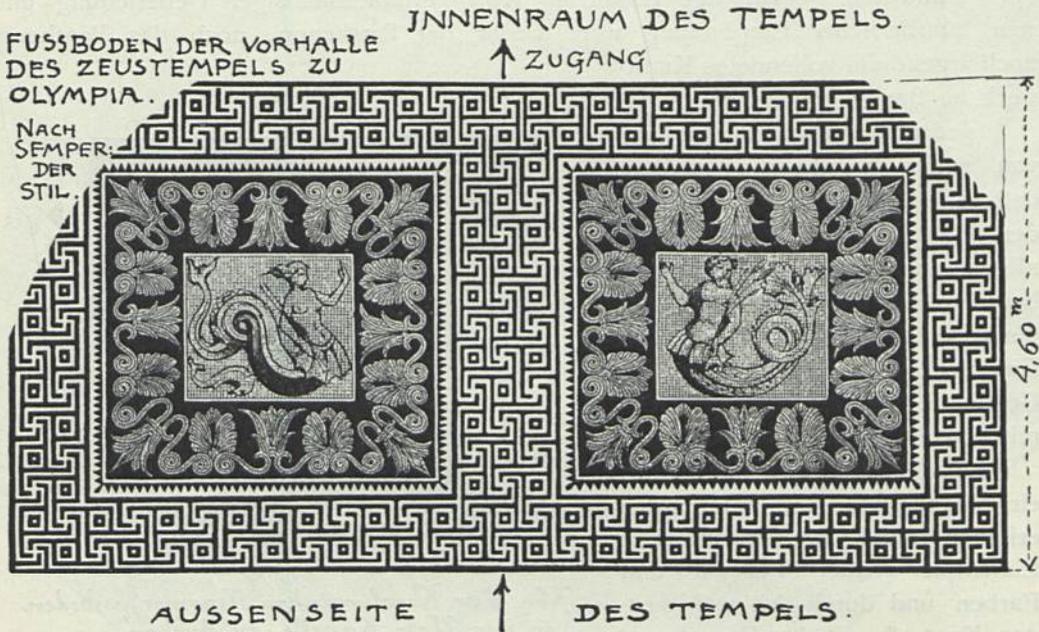


Gotisches Laubwerk von der Hauptpforte des Domes zu Reims <sup>72)</sup>.

In möglichst getreuer Nachbildung der natürlichen Blätter, also in möglichst geringer Stilisierung. Dieses naturalistische Ornament wirkt in der Nähe frisch, aus einiger Entfernung dagegen kraus und unklar.

Bauformen. Durch die Empfindung für das Lagern, Fufsen, Stützen, Emporführen, Ueberleiten, Bekrönen, Schweben und Herabhängen von Formen wird unsere Hand beim Entwerfen der Gesamtkonform 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.

Fig. 172.



### Richtungen der ornamentaln 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. f. 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 Heraustrreten aus dem dämmerigen Innenraum der Tempelcella 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).

Grundlegendes für diese wichtigen Fragen der Richtungen in ornamentaln 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.

Es sei hier auf das Beispiel in Fig. 172 hingewiesen; ferner auf die Verbindung von Längs-, Quer- und Diagonalrichtungen in Fig. 173.

98.  
Ueberlegung  
und Gefühl  
beim  
Komponieren.

Dafs eine nur verstandesmäfsige Tätigkeit zur Schaffung und zum ästhetischen Genufs von Bauformen und Ornamenten nicht ausreicht, sondern dafs das unmittelbare Fühlen des Schönen die eigentliche Triebfeder in allen künstlerischen Dingen ist, hat schon *Kant* in seiner »Kritik der Urteilskraft« klargelegt. Auf dieser ruht *Streiter's* treffende Kritik<sup>75)</sup> von *Bötticher's* bekanntem Werke, worin die Unhaltbarkeit der nur verstandesmäfsig reflektierenden Richtung nachgewiesen ist. Diese Erkenntnis widerspricht nicht der Forderung, dafs ein Kunstwerk, »welches unfer ästhetisches Gefühl befriedigt, sich zugleich vor dem forschenden Verstande rechtfertigen könne« (*A. Thiersch*).

Ohne die gegenseitige Ergänzung von verstandesmäfsiger Ueberlegung und rein künstlerischer Empfindung wäre weder der Parthenon, noch das Pantheon, noch irgend ein vollendetes Kunstwerk zu stande gekommen.

Jedenfalls aber dürfen wir von einem Kunstwerke fordern, dafs es schliesslich weder die Mühe der Ueberlegung beim Komponieren, noch die Mühe der Arbeit bei der Ausführung ahnen läfst; denn sonst macht es eben den Eindruck des Ausgeklügelten, des Gequälten und beeinträchtigt damit den ästhetischen Genufs.

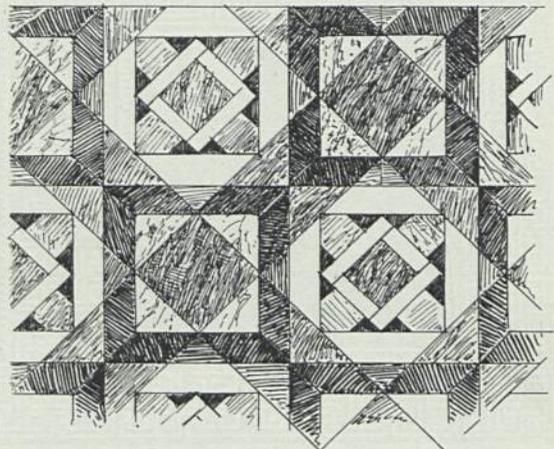
Ein Eierstab, eine Perlschnur, ein Mäanderband soll unfer Auge erfreuen durch das rhythmische Linienspiel feiner Formen und Farben und durch den wohlthuenden Kontrast mit der Umgebung. Wenn der Architekt zu viele und zu tiefe Gedanken in solch einfache Ornamente hineingeheimnist, so wird er die Enttäufchung erleben, dafs ihn niemand versteht, dafs mithin seine Feinheiten hinter der beabsichtigten Wirkung zurückbleiben. Also unmittelbarere, natürlichere Auffassung!

99.  
Wand-  
ornamente.

Kehren wir zurück zu den Zwecken des Ornaments im Schmuck einer Wand. Die ornamentale Behandlung der Wand kann in ihrem Grundgedanken sehr verschiedenartig aufgefaßt werden, je nach der Auffassung der Wand selbst.

Aus der einfachsten Herstellungsart der Wandfläche eines Zeltes 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, Mitte und Fries, analog der Gliederung des menschlichen Körpers in Beine, Rumpf und Kopf. 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 u. f. w. Auch Kombinationen.

Fig. 173.



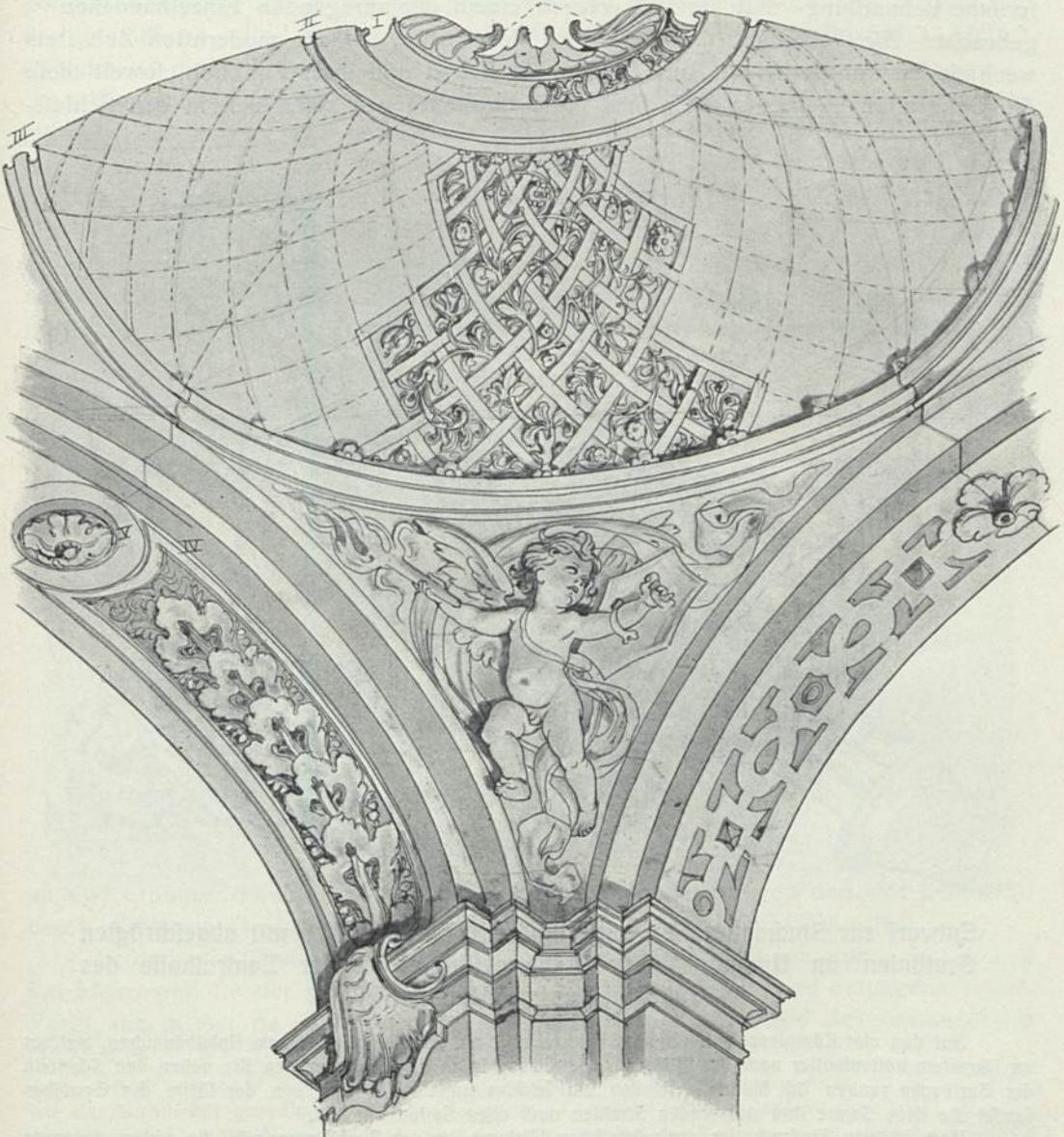
Von dem Karolingischen Marmorfußboden  
in der Pfalz-Kapelle zu Aachen.

Durchdringung von normal stehenden  
Quadrat-feldern und diagonal laufenden  
Band-Streifen.

<sup>75)</sup> STREITER, K. Karl Bötticher's Tektonik der Hellenen. Hamburg u. Leipzig 1896.

Die mannigfaltigsten architektonischen Ideen können zu Grunde gelegt werden. Stets aber sollte der gewählte architektonische Grundgedanke für die Formgebung des Einzelornaments bestimmend sein mit Rücksicht auf den Zweck, das Material,

Fig. 174.



Entwurf zur Stuckdekoration einer Flachkuppel im oberen Umfange der großen Treppenhalle im Justizpalast zu München <sup>76)</sup>.

(Zu Art. 99, S. 159.)

die Farbe, die Lichtzuführung, die Stimmung u. f. f. und mit der klaren Erkenntnis, daß die Wand schließlich den Hintergrund bilden soll für das Leben, welches sich

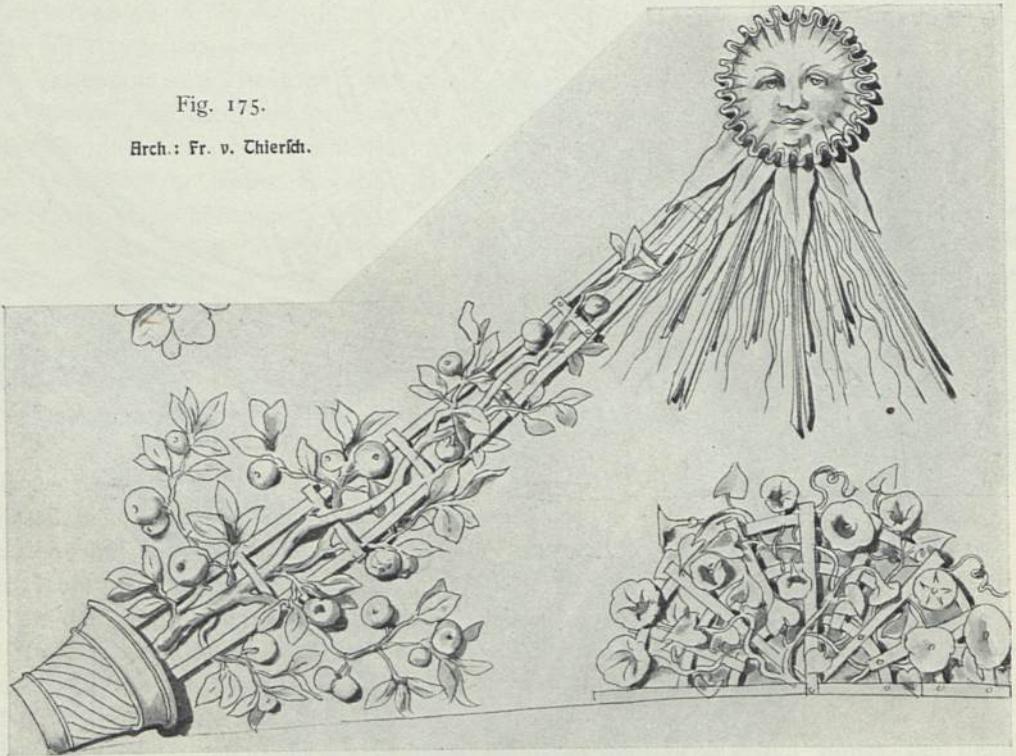
<sup>76)</sup> Stark verkleinerte Wiedergabe einer Original-Tintenzeichnung von Professor Dr. Fr. v. Thiersch.

vor ihr abspielt, das also 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 sehr lesenswerten, geistvollen Beitrag über »Die Wand und ihre künstlerische Behandlung« hat kürzlich *Bie* in einem der anregenden Einzelbändchen <sup>77)</sup> gebracht. *Bie* behandelt darin die von der Antike bis zur modernsten Zeit stets wechselnden künstlerischen Auffassungen der Wand und ihrer Funktion, soweit diese die Dekoration beeinflusst. Er fasst seine Betrachtungen zusammen in den Schlufs-

Fig. 175.

Arch.: Fr. v. Chierich.



Entwurf zur Stuckdekoration eines flachen Kreuzgewölbes mit abgedrängten Gratlinien im Umfange des II. Obergeschosses in der Zentralhalle des Justizpalastes zu München <sup>76)</sup>.

Auf den vier Kämpfergesimsen steht in Fladrelief je ein Gartentopf mit einem Apfelbäumchen, welches an schmalem Lattenpalier nach der Mitte des Gewölbes hin in die Höhe gezogen ist; neben den Scheiteln der Gurtbogen ranken sich blühende Winden um leichtes Lattenwerk, und von der Mitte des Gewölbes sendet die liebe Sonne ihre wärmenden Strahlen nach allen Seiten hin aus.

Vom schönen Eindruck der perspektivischen Wirkung in der Ausführung gibt die unten genannte Zeitschrift <sup>78)</sup> ein ungefähres Bild. Ebenda ist eine grössere Anzahl von Entwürfen und Aufnahmen der geistvollen dekorativen Ausstattung des Münchener Justizpalastes veröffentlicht.

worten: »Im Altertum verfolgte die Wand das Problem der Illusion, in der Renaissance das des Schmuckes, in der Neuzeit das des Organismus.«

<sup>77)</sup> MÜLLER, R. Die Kunst. Berlin. Seit 1904.

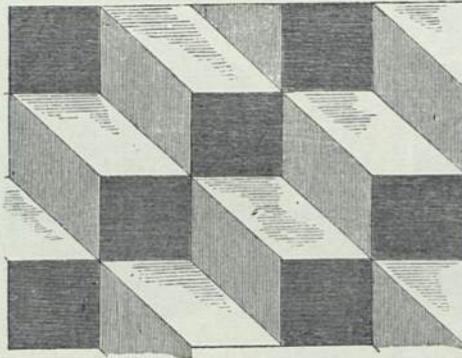
<sup>78)</sup> Zeitschr. des Bayer. Kunstgewerbe-Ver. 1897, Fig. 148, S. 72.

Man könnte allerdings auch den Vergleich ziehen mit den verschiedenen Gestaltungsprinzipien des organischen Wachstums — Rückgrattiere, Krustentiere u. f. w. oder Phanerogamia, Cryptogamia u. f. w. —; 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 1, Heft 1 (Abfchn. 4) dieses »Handbuches« behandelt.

Ein schönes Beispiel von sinngemäß den Raumformen angepassten Ornamenten gibt uns der in Fig. 174 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 Gewölbefläche ein laubenartiges diagonales Lattenwerk mit durchwachsenden Ranken. Die Mitte des Gewölbes wird durch eine Rosette betont, an welche die kleineren Rosetten der Gurtbogenmitten anklängen. Alle Formen schmiegen sich den gegebenen Flächen gut

Fig. 176.



Fußbodenmuster aus verschiedenfarbigen Marmorplatten im Seitenchiff der Kirche Santa Anastasia zu Verona <sup>79)</sup>.

(Siehe Art. 104, S. 163.)

an und erhöhen durch die glückliche Verteilung der Betonungen und der bescheideneren, flacheren Ornamente den Gesamteindruck. Vergl. auch Fig. 175.

Befonders gefährlich sind derbe Formen und Farben im Innenraume; sie machen ihn klein, weil sie der perspektivischen Größenswirkung schädigend entgegenarbeiten. Vergl. die in Art. 64 (S. 70) 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 einheitlich romanischen Baues gewiß notwendig waren, haben durch die infolge der großen gotischen Fenster in den später erweiterten Seitenschiffen geänderten Lichtverhältnisse ihre Berechtigung verloren.

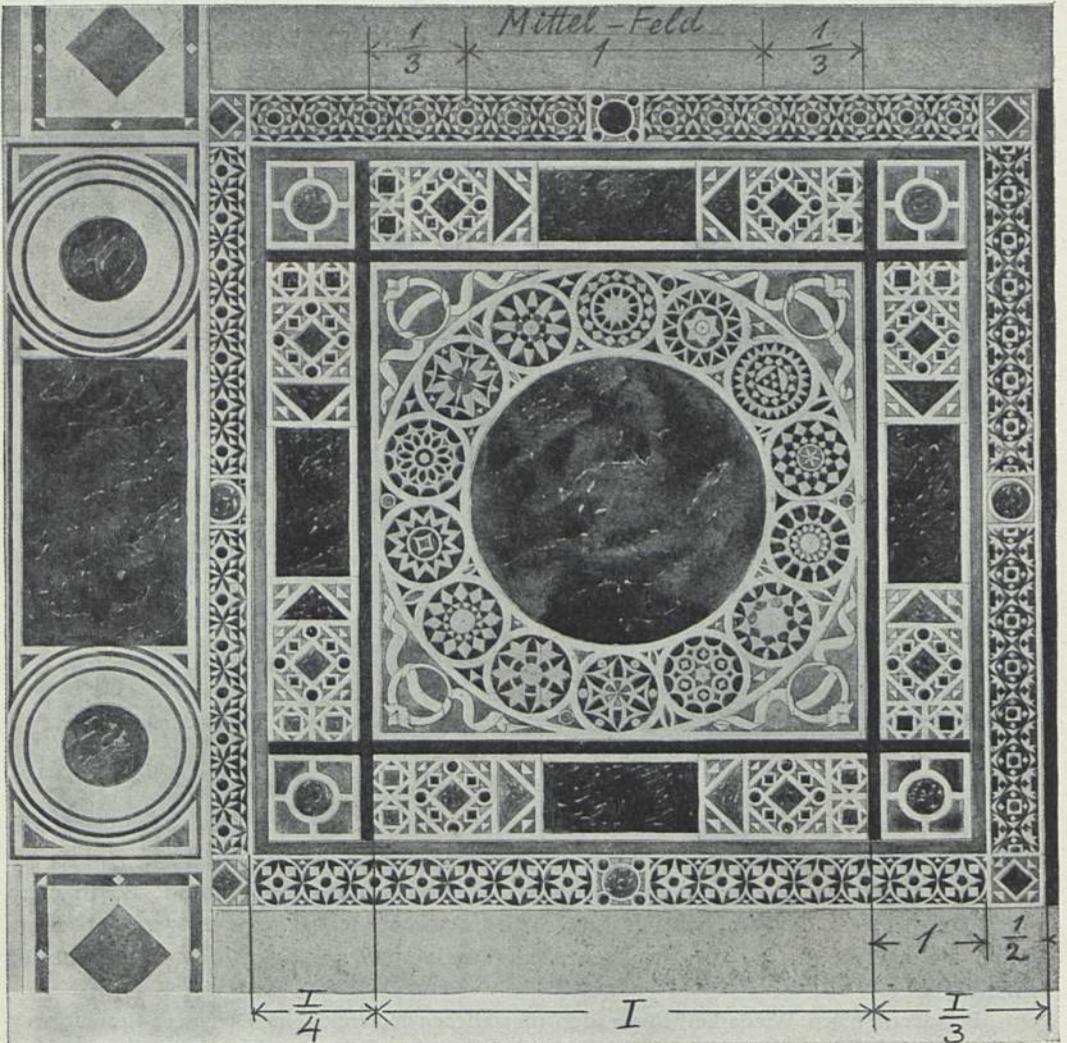
Es läßt sich nicht leugnen, daß viele Kirchenräume durch »Restaurierungen« im XIX. Jahrhundert an ihrer Größenswirkung ungeheuere Einbuße erlitten haben,

<sup>79)</sup> Fakf.-Repr. nach: Mitteilungen der Central-Commission etc.

nicht nur durch die in puristischer Stilwelt vorgenommene Entfernung der späteren Zutaten von Epitaphien, Gittern und anderen zierlichen, den Gesamtmaßstab steigenden 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 wurde bereits in Art. 64 (S. 70) u. 65 (S. 76) aufmerksam gemacht.

Fig. 177.



Marmorfußboden in der Kapelle des Palazzo Medici Riccardi zu Florenz <sup>80)</sup>.

(Frührenaissance.)

(Siehe Text S. 163 u. 164.)

101.  
Steigerung  
des  
Reichtumes.

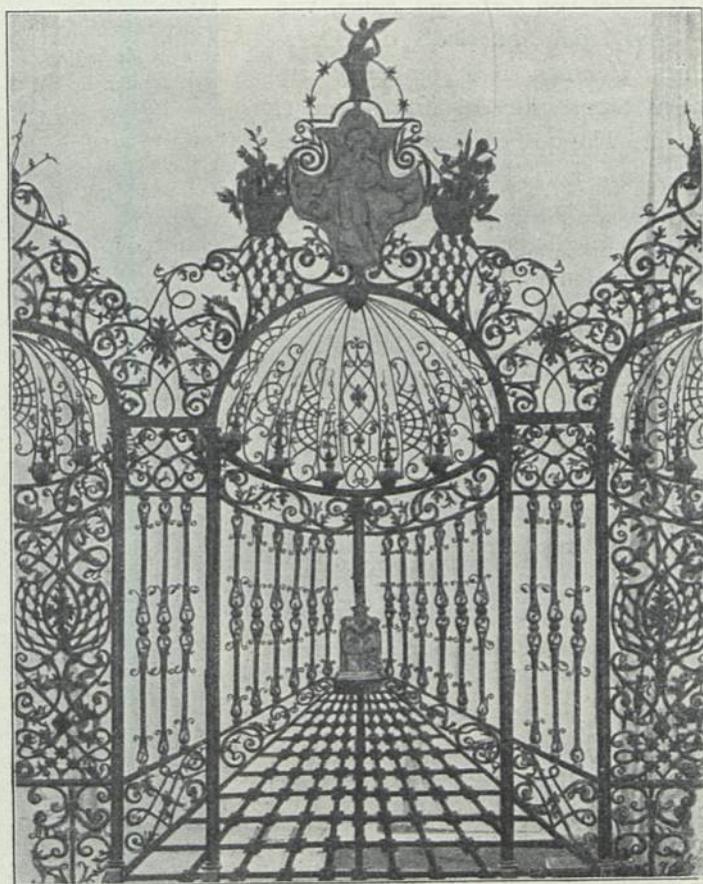
Für die kontrastierende Verteilung von Dekorationen in einer Folge von Innenräumen ist von größter Bedeutung die Steigerung des Reichtums der Ornamente.

<sup>80)</sup> Mit Benutzung einer Aufnahme in: Die Architektur der Renaissance in Toscana. München 1885—1905.

Im Vestibül wird der Schmuck stets bescheidener zu halten sein als in den Haupträumen eines Baues. In einem Palaste steigert sich der Reichtum füngemäfs von der Vorhalle durch das Vestibül und das Treppenhaus mit den Gängen und Vorräumen, bis er in den Festräumen seinen Höhepunkt erreicht und schliesflich in den einfachen Gemächern wieder ausklingt.

Aehnlich in frühchristlichen Kirchen: Vorhof, Vorhalle, Hauptschiff der Basilika, Kreuzschiff und schliesflich als Glanzpunkt die gewölbte Chorapsis mit dem Reichtum der Mosaiken und des Altaraufbaues.

Fig. 178.



Perspektivisches Gitter im Dome zu Konstanz am Bodensee.

(XVIII. Jahrh.)

Beispiel „fehlerhafter Flächenornamentik“.

(Siehe Text S. 165.)

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 Vermittelungsglied zwischen der Außenarchitektur und den eigentlichen Innenräumen wird das Vestibül eine gewisse Verwandtschaft mit beiden haben müssen;

deshalb ist im Monumentalbau schlichte Haupteinausstattung, ja selbst Haupteineinwölbung motiviert. Aber auch im Vestibül eines Wohnhauses widerspricht z. B. eine Tapezierung der Wände dem Wesen und Charakter dieses Raumes.

102.  
Raumfolge.

Einige bindende Gedanken für die Erzielung einer harmonischen Kontrastwirkung in einer Folge von Räumen gibt das Beispiel der Amalienburg bei München (siehe Fig. 67, S. 60) und die Ergänzung in Art. 53 (S. 60).

Für den Wechsel von *forte* und *piano*, von *crescendo* und *decrescendo* innerhalb der Ornamentierung eines Raumes und mehrerer zusammenhängender Räume gilt das in Abschn. I, Kap. 3 (Allgemeine Kompositionslehre) Gefagte.

103.  
Fußboden-  
ornamente.

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 ist dies ganz anders bei der Dekoration von Fußböden. 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 Linoleumornamenten!

Zeichnung und Farbe von Fußbodenornamenten sollte 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 feinen 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, Treppen-

81) Zeichnung nach dem Original-Glasgemälde im Dome zu Perugia.

Fig. 179.



**Glasgemälde mit perspektivischer Bildwirkung, ohne Uebersetzung in das Flächenhafte<sup>81)</sup>.**

Diese täuschende Perspektive widerspricht dem eigentlichen Zwecke und dem Wesen der Fensterverglasung.

(Siehe Art. 107 u. 155.)

häuser, Vestibüle, Terrassen, Hallen, Kirchen, Gräfte u. s. w. verlangen ihre eigenartige Behandlung.

Ueber die Gliederung reicherer Fußböden in Mittelfeld, Bordüre, Saum, verbindende Naht u. s. w., sowie über die zweckmäßige Richtung der Ornamente im Fußboden gibt *Semper's* »Stil«<sup>82)</sup> grundlegende Gedanken (vergl. Fig. 172, S. 155). Eine größere Anzahl guter Abbildungen von Mosaik- und Marmorfußböden enthält Teil II, Band 4, Heft 4 (S. 234—255) dieses »Handbuches«.

Im Anschluß an die praktische und ästhetische Forderung, wonach der Fußboden eine vollkommen ebene Fläche fein muß, also auch den Schein von Unebenheit zu vermeiden hat, sei hier auf die Stilistik des Flächenornaments überhaupt näher eingegangen.

104.  
Flächen-  
ornamente  
des  
Fußbodens.

Fig. 180.



### Von den gestickten Wandteppichen der Königin Mathilde zu Bayeux.

(Elfnormannische Arbeit.)

Trotz der mangelhaften Zeichnung der Figuren wirken diese Stickereien stilistisch gut, weil sie ganz im flächenhaften Charakter des Wandbehangs bleiben. Mögen auch Unbeholfenheit und Zufall bei solchen primitiven Darstellungen die Ursache sein, daß sie einen besseren Flächenstil besitzen als manche raffinierte Nadelflickerei oder Gobelinweberei mit naturalistischen und perspektivischen »Effekten«, so können wir trotzdem daraus manche wertvolle Lehre für die Stilierung 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. 108.)

In manchen aus Marmorplatten zusammengesetzten Fußböden Italiens begegnen wir dem in Fig. 176<sup>79)</sup> dargestellten Muster. Obwohl es nur aus ebenen, gleichen Vierecken zusammengesetzt ist, macht es durch die Anordnung der verschiedenen Helligkeiten der gewählten Platten einen perspektivischen Eindruck, so daß man glaubt, auf durchweg Ecken von Würfeln und Prismen gehen zu müssen. Dieser beabsichtigte Scherz kann sehr störend wirken. Trotz des größeren Reichtums der Zeichnung wirkt der in Fig. 177<sup>80)</sup> abgebildete Marmorfußboden dennoch

<sup>82)</sup> Bd. I, § 12 ff.

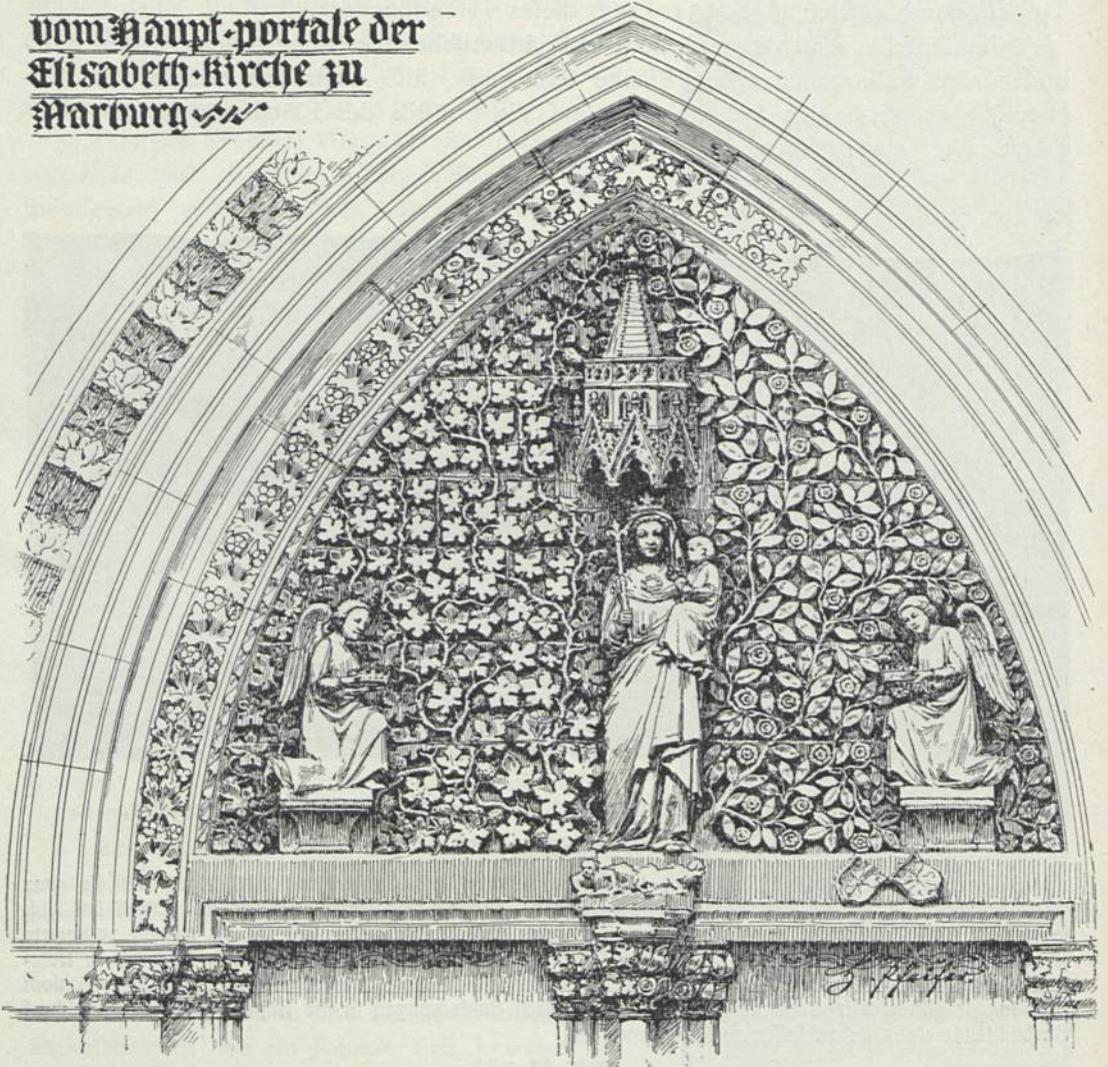
ruhiger, weil er keine störenden Perspektiven vortäuscht, sondern einen flächenhaften, teppichartigen Eindruck macht.

105.  
Perspektivische  
Ornamente.

Die zusammenhängende Flächenwirkung der pompejanischen Wand wird durch die teilweise perspektivischen Malereien nicht wesentlich gestört, weil es sich dort nur

Fig. 181.

**Vom Hauptportale 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. Geordnetes Einfügen der Blattgruppen in die Quaderschichtung und vollkommenes Ausfüllen der Tympanonfläche bis an die einfallenden Linien.

Schöner Wechsel von glatten und blattgedruckten Profilen der Einrahmung.

um eine spielende, mehr angedeutete als naturalistische Architekturmalerei und Flächenteilung handelt (siehe Fig. 264, S. 254).

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 Vorspiegelung falscher Tatsachen angelegt sind, wurde schon in Art. 23 (S. 26) hingewiesen.

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 u. f. w.

Fig. 182.



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 sparriamen, 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.

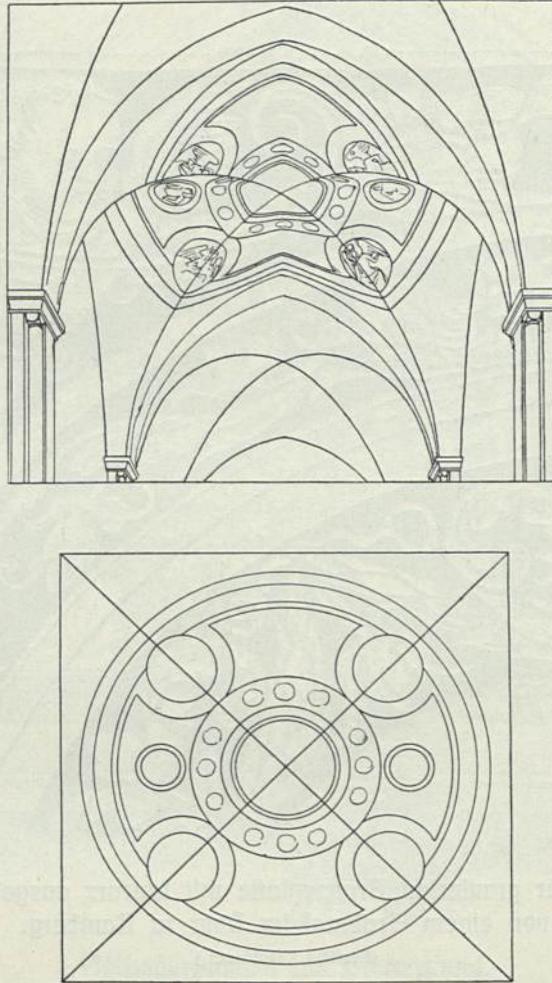
Sehr bezeichnend dafür sind die namentlich im XVIII. Jahrhundert beliebten perspektivischen Darstellungen in geschmiedeten Gittern, welche doch eigentlich nur die Aufgabe eines durchsichtigen Raumabschlusses in einfacher Fläche zu erfüllen

106.  
Perspektivische  
Gitter.

hatten (Fig. 178). Solche perspektivische Gitter finden wir noch in Augsburg, Konstanz, Weingarten i. B.<sup>83)</sup> und anderwärts.

Die perspektivisch verkürzten Linien suchen uns einen in die Tiefe sich erstreckenden Gang vorzutäuschen; treten wir dann näher an das Gitter heran, so 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 solche perspektivische Scherze ganz niedlich machen.

Fig. 183.



### Ornamentale Teilung der romanischen Malerei eines Kreuzgewölbes im Dome zu Braunschweig.

Durch den mehrfachen Richtungswechsel der Flächenteile des Kreuzgewölbes erleiden die im Grundriß kreisförmigen Motive starke Verzerrungen in der Perspektive. Am auffallendsten sind die Einknickungen und Ueberdrückungen zu beobachten an den über die vorderen Gratlinien hinweggreifenden Kreisen, welche zur Hälfte verschwinden, ferner an dem großen zusammenfallenden Kreise.

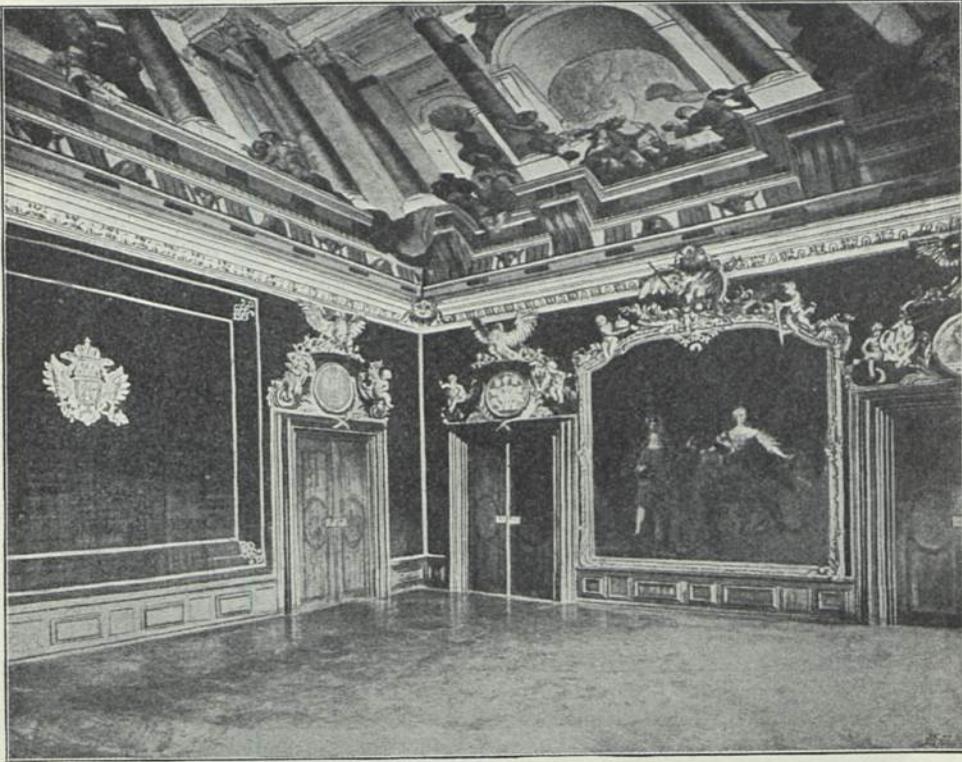
(Siehe Art. 111.)

<sup>83)</sup> Vergl.: LÜER, H. & M. CREUTZ. Geschichte der Metallkunst. Stuttgart 1904. Bd. I, S. 203, 207, 209. — Vergl. auch die trefflichen Ausführungen in: VOLKMANN, L. Grenzen der Künste. Dresden 1903.

Aehnliches gilt für die Entwürfe von Glasmalereien und Kunstverglasungen. Eine Fensterverglasung, welche den Eindruck macht, als ob sie perspektivisch weit nach außen vorfringt, 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 (Fig. 179<sup>81</sup>) oder in eine weite Landschaft hinaus. Aber ruhiger und stilistisch besser wirken jene Kompositionen, welche in das Flächenhafte übersetzt sind, etwa im Charakter eines Teppichs, wie es der Fall ist in den meisten Glasmalereien des Mittelalters und ebenso in den allermodernsten Opaleszentver-

107.  
Fenster-  
ornamente.

Fig. 184.



#### Audienzzaal des Stiftes St. Florian (Oberösterreich<sup>84</sup>).

Ungünstige Wirkung einer perspektivischen Deckenmalerei. Obwohl die perspektive 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 Ablicht, 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 Audienzzaal ein bezeichnendes Beispiel fürstlicher Prachtdekoration im Zeitgeschmack des beginnenden XVIII. Jahrhunderts.

(Siehe Art. 111.)

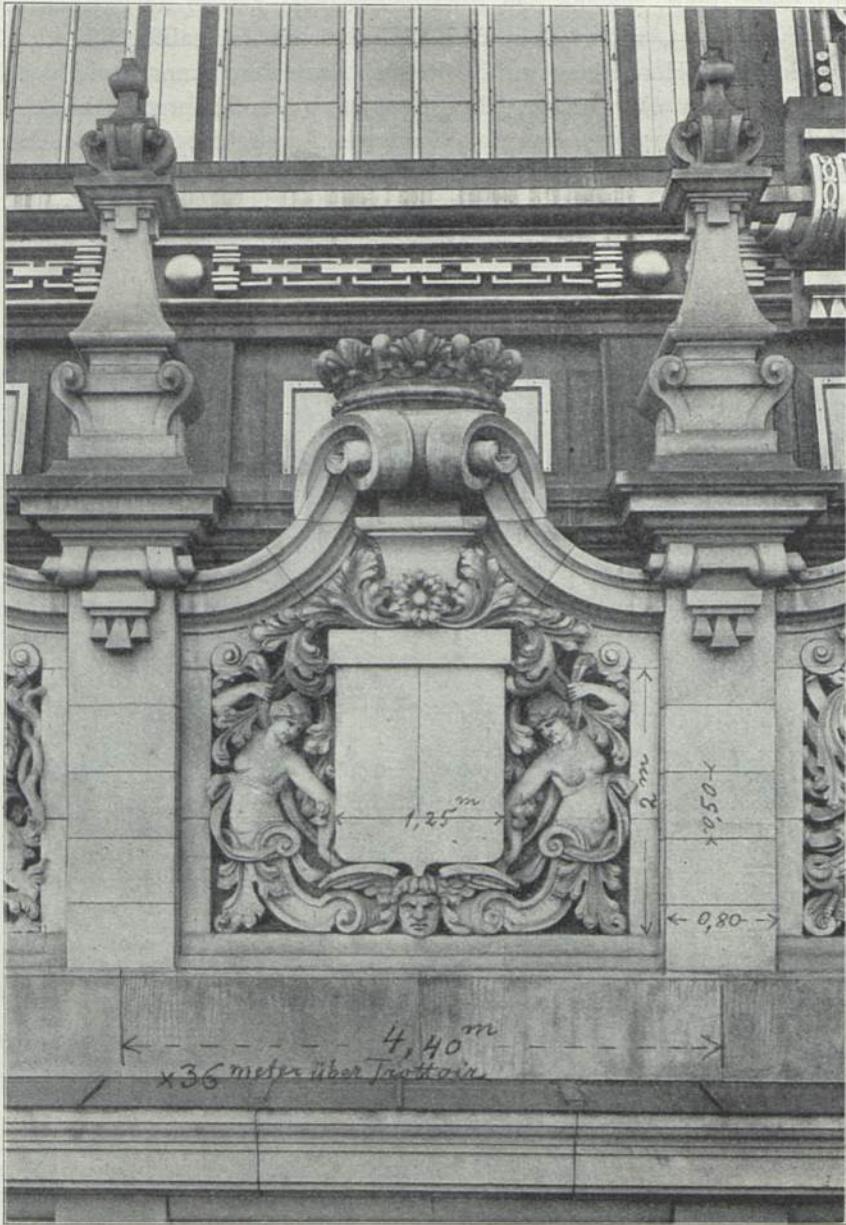
glasungen der tüchtigsten auf diesem Gebiete schöpferisch tätigen Künstler unserer Zeit — wie *C. Ule*, *H. Christiansen* u. f. w. (Vergl. das in Art. 155 über ornamentale Verglasungen Gefagte.)

Gerade die Teppiche des Mittelalters erbringen uns den Beweis, daß es sehr

108.  
Teppiche.

<sup>84</sup>) Fakf.-Repr. nach: Kunst u. Kunsthandwk. 1899.

Fig. 185.



Teilstück vom Sockel der Kuppel des Deutschen Reichstagshauses zu Berlin <sup>85)</sup>.

Einheitlicher Gedanke eines um den Kuppelfuß gechlungenen reichen Bandes.

Das Ornament dient hier mit feinen reich bewegten Linien und tiefen Schatten als Kontrastmittel zur Veritärkung des lichten Eindruckes der glatten Flächen einer strengen Architektur: das Auge freut sich doppelt an dem ruhigen Quaderwerk neben dem kraulen Ornament und umgekehrt. Eines gewinnt durch das andere.

Gegenatz und Ergänzung durch Wechselfwirkung. Man beachte noch die begleitenden und gegenläufigen Linien im Ornament.

(Siehe Art. 113.)

<sup>85)</sup> Fakf.-Repr. nach: WALLOT, P. Architektonische Details vom Reichstagsgebäude in Berlin. Berlin 1898.

Fig. 186.



Mangel an Vermittlung von Plastik und Architektur. Beispiel einer mißlungenen Schlußsteinbildung: der Kopf steht wie zertrümmert und angeklebt aus, weil er weder im Relieffest gehalten, noch mit dem Hintergrunde ornamental vermittelt ist.

(Siehe Art. 114.)

Fig. 187.



Ornamentale Vermittlung von wasserpeiender Maske und Brunnenbüchse.

(Siehe Art. 114.)

wohl möglich ist, reiche figürliche Darstellungen in das Flächenhafte, in den Charakter des Flächenornaments zu übersetzen. Die primitiven, naiven Darstellungen der ältesten Arbeiten sind darin besonders lehrreich (Fig. 180<sup>86</sup>).

Unter den modernen Künstlern hat namentlich der Norweger *Gerhard Munthe* mit stärkstem Stilgefühl die großartige Einheitlichkeit der Flächenwirkung erzielt, welche wir in den Meisterwerken der alten Zeit bewundern.

Dafs selbst landschaftliche Stimmungsbilder durch kraftvolle Stilisierung in den flächenhaften Charakter des Wandteppichs übersetzt werden können, hat u. a. der hochbegabte jugendliche Künstler *Paul Bürk* in feinen schönen Entwürfen dargetan<sup>87</sup>.

Als Beispiele guter Flächen- und Füllungsornamente mögen Fig. 181 u. 182 gelten.

Als mustergültig für die Stilisierung des Flächenornaments müssen ferner die griechischen Vasenmalereien bezeichnet werden. Dies zeigt z. B. der Fries in Fig. 148 (S. 129), welcher nach einer Zeichnung in den »Griechischen Vasenmalereien« von *Furtwängler* und *Reichhold* (München 1903) der Deutlichkeit der Komposition halber hier mit einigen Ergänzungen versehen ist.

Mit dem Problem stielechter, moderner Flächenornamentik befaßt sich praktisch die in Wien erscheinende Zeitschrift »Die Fläche«. Für das Entwerfen von Wand- und Fassadenmalereien, Tapetenmustern, Geweben, Intarsien u. s. w. ist das eingehende Studium der Stilisierung im Sinne des Flächenornaments von allergrößter Bedeutung.

Die Darstellung der gemalten Fensterumrahmung auf der Farbendrucktafel bei S. 57 zeigt uns, wie die damals üblichen Monumentalformen in flächenhafte Fassadenmalerei übersetzt sind. Auf gemalte Schlag-

109.  
Vasen-  
malereien.

110.  
Moderne  
Fläch-  
ornamente.

<sup>86</sup>) Vergl. auch die schönen farbigen Abbildungen in: LESSING, F. Wandteppiche und Decken des Mittelalters. Berlin. Im Erscheinen begriffen.

<sup>87</sup>) Siehe: Deutsche Kunst und Dekoration 1899, S. 341—383.

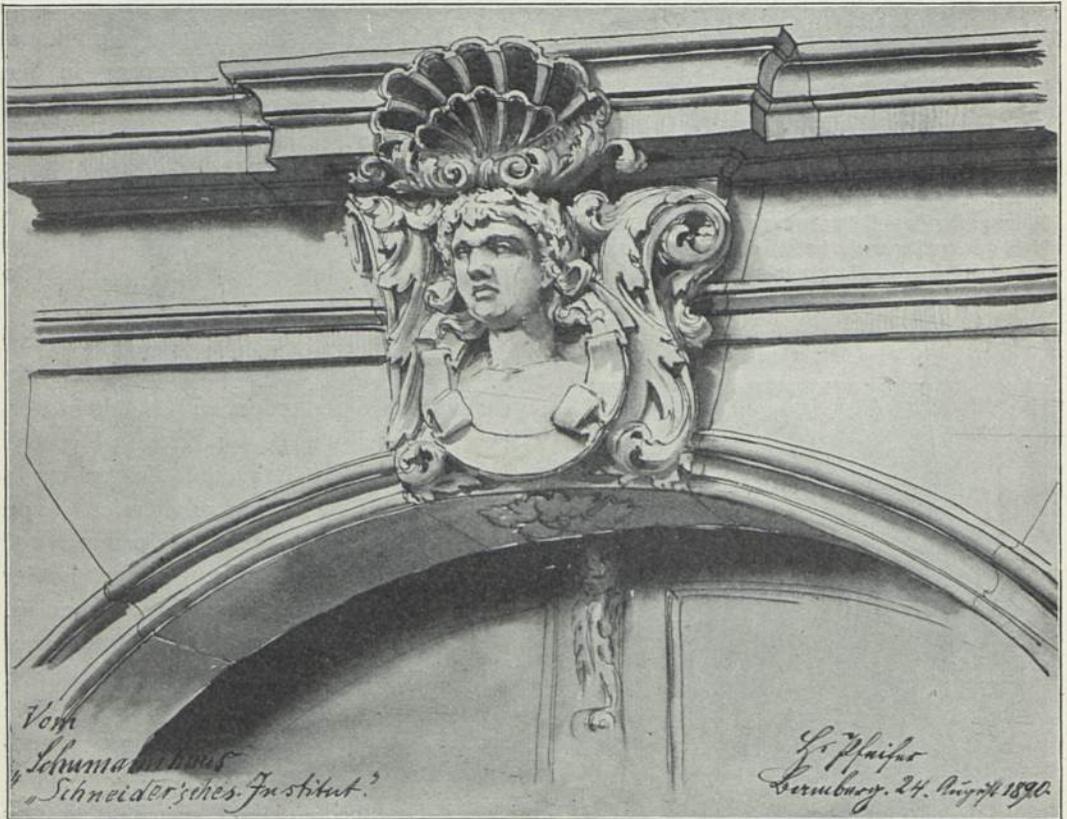
schatten und perspektivische Vortäufchung von körperlichen Haupteingefirnfen ist vollkommen verzichtet; vielleicht aus bauerlicher Naivität, vielleicht aus instinktivem Taktgefühl.

III.  
Optische  
Verkürzungen.

Mit den vorhin besprochenen 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.

Fig. 188.



### Schlußstein an einem Barockhaufe zu Bamberg<sup>88)</sup>.

(Siehe Art. 114.)

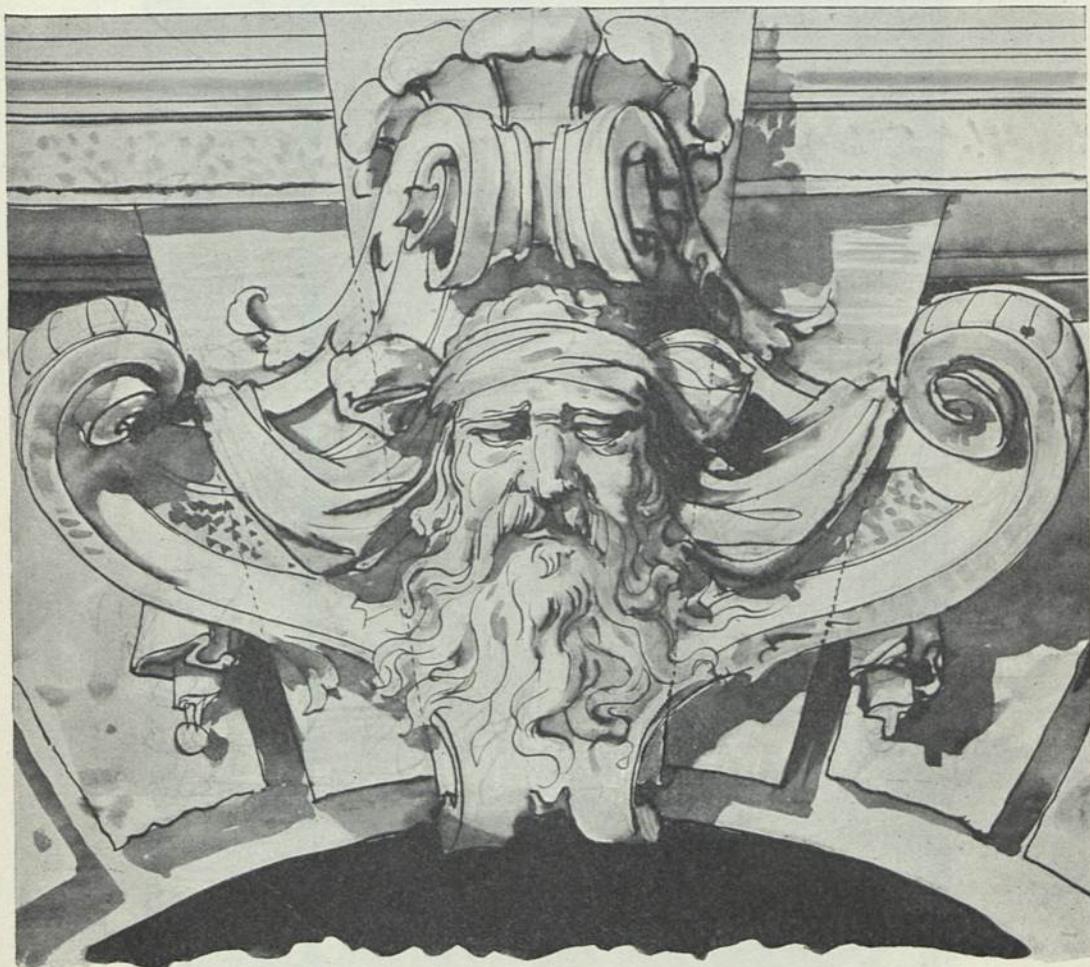
Gewölben, Säulentrommeln u. f. w., wo nicht selten durch die Perspektive ungünstige Ueberfchneidungen und Verziehungen entstehen (Fig. 183). Hieraus ist deutlich zu ersehen, daß namentlich mehrfach gebogene Flächen für gröfsere Kompositionen gefährlich sind. Die figürlichen Malereien auf dem doppelt gekurvtten Profil der »Schulter« mancher griechischer Vasen ergeben sehr störende Abbiegungen der Figuren. An den schönsten griechischen Vasen ist der Figurenschmuck auf die zylinderähnliche Hauptfläche des Gefäßes beschränkt.

<sup>88)</sup> Tintenfizze des Verfassers nach der Wirklichkeit.

Am schlimmsten sind die Verzerrungen, welche perspektivische Gewölbmalereien — etwa im Sinne der pompösen architektonischen Deckenmalereien des *Pater Pozzo* — wiederum durch die Perspektive erleiden (Fig. 184<sup>84</sup>). Weil diese 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 fatale Verschiebungen, fallende Säulen u. f. w.

Auf einfach zylindrischen Flächen können kleingeteilte Ornamente durch die

Fig. 189.



### Entwurf zu einem Schlüsselstein am Justizgebäude zu München<sup>89</sup>).

Für Ausführung in Kehlheimer Kalkstein bestimmt.

Man beachte die Vermittlung des Kopfes mit dem Schlüsselstein und den Keilsteinen daneben durch Schnörkelschild, Drapierung, Barthaar u. f. w. In der Komposition ist auf die Fugenteilung — punktierte Linien — Rücksicht genommen.

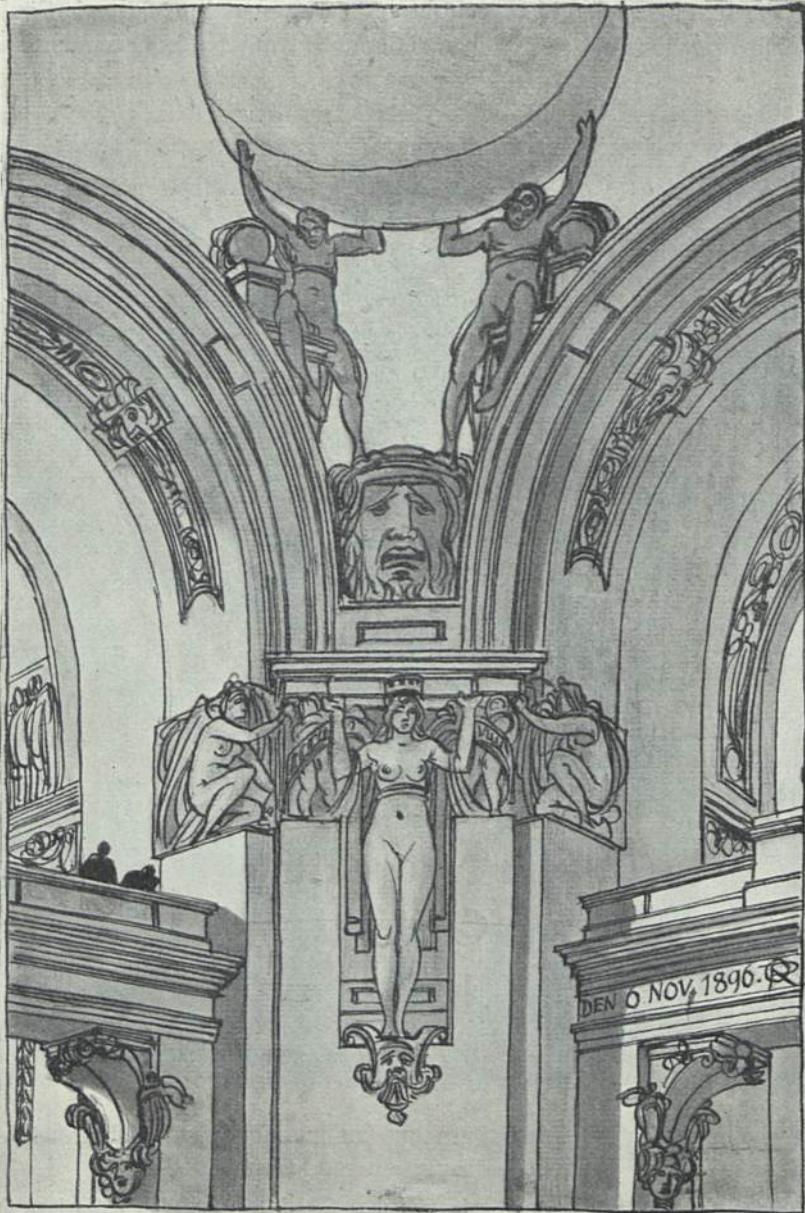
Sehr deutlich ist in dieser Abbildung der frische Reiz der Tintenikizze zu erkennen, welche durch das Verwachen einiger Tintenstriche mit dem wässerigen Pinsel plastische Weichheiten im Gegensatz zur klaren Zeichnung in den Lichtern und zu den tiefen festbegrenzten Schlagschatten wirkungsvoll und ansehnend mühelos entstehen läßt.

(Siehe Art. 114.)

<sup>89</sup>) Verkleinerte Wiedergabe nach der Original-Tintenzeichnung von Professor Dr. Fr. v. Thiersch in München.

Gesetzmäßigkeit der projektivischen und perspektivischen Verkürzung und Verfeinerung sehr gut wirken. Man denke an die Kassettierung eines Tonnengewölbes, einer Kuppel oder sogar eines aus zwei sich durchdringenden Zylinderflächen gebildeten

Fig. 190.



### Studie zum Schmuck eines Kuppelkämpfers<sup>90)</sup>.

(Entworfen von Otto Rieth.)

Kontrast von Figurenschmuck und Architektur. Man beachte die Einfügung der Figuren in strenge architektonische Felder und Linien.

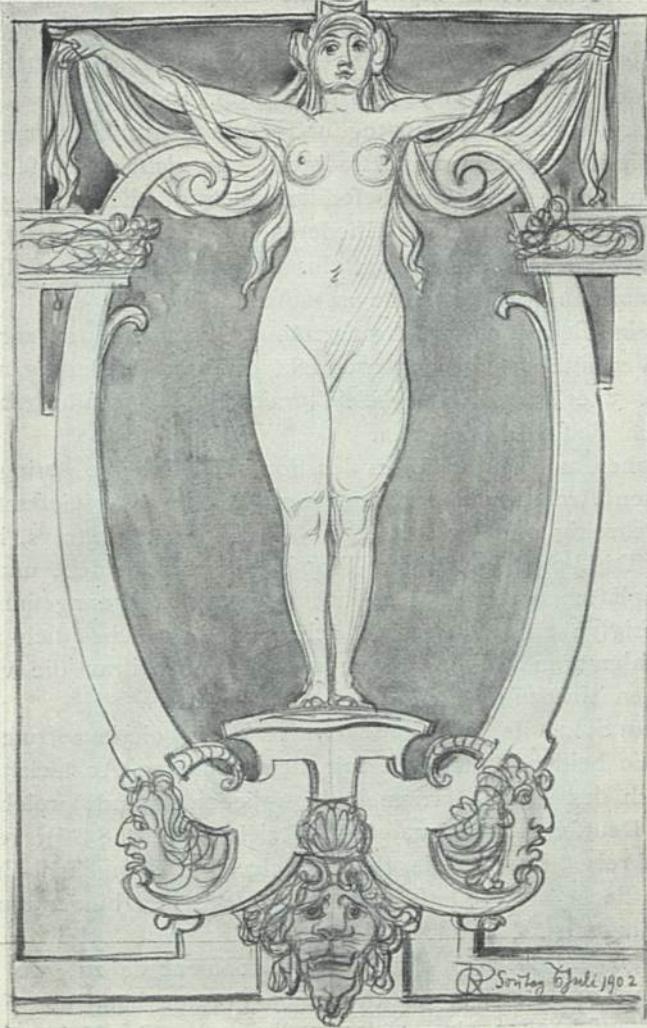
(Siehe Art. 115.)

<sup>90)</sup> Fakf. Repr. nach: RIETH, a. a. O., 4. Folge, Taf. 19.

Kreuzgewölbes (siehe Fig. 198). Man denke ferner an die Kannelierung eines Säulenschaftes oder an den ornamentalen und figürlichen Relieffschmuck an der unteren Trommel einer Säule oder an einer steinernen Brunneneinfassung (siehe Fig. 165, S. 149).

Den stilistischen Forderungen des Flächenornaments hat in gewissem Sinne auch das Relief, selbst das Hochrelief zu folgen, zu welchem im letzten Grunde

Fig. 191.



### Ornamentale Verwendung einer Figur<sup>91)</sup>.

Hier ist eine deutliche strenge Symmetriewirkung beabsichtigt, wobei jedoch durch gewisse kleine Zufälligkeiten ein schablonenmäßiger Eindruck vermieden wird. Die Fülle des langen Frauenhaares ist zur Ornamentbildung benutzt.

(Siehe Art. 115.)

der Idee nach auch Figurengruppen mit geschlossenem Hintergrund, z. B. in Giebelfeldern zu rechnen sind (siehe Art. 93, S. 140).

<sup>91)</sup> Fakf.-Repr. nach einer Original-Bleistiftskizze von *Otto Rieth*. (Der Hintergrund ist mit dem Pinsel farbig getönt.)

112.  
Körperliche  
Ornamente.

Ganz anders verhält es sich mit der Komposition von Ornamenten, welche als freistehende Körper von verschiedenen Seiten betrachtet werden können, z. B. Säulenkapitelle, Kreuzblumen und andere freie Bekrönungen und Endigungen, Kandelaberformen, Schmuckbrunnen u. f. w. Wenn irgend möglich, sollten derartige körperliche Ornamente von Anfang an plastisch entworfen werden in Ton, Plafilin, Gips u. f. w., namentlich dann, wenn runde und eckige Körperformen zusammentreffen. Ausführlichere allgemeine Grundlagen hierfür sind bereits in Art. 66 (S. 89) gegeben worden. Dem perspektivischen Entwerfen 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 Untersicht, für welche es berechnet ist, ihren vollen Linienreiz (siehe Fig. 103, S. 93).

113.  
Ver-  
schiebenartige  
Bestimmung  
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 und des Zusammenfassens, des Füllens und des Umrahmens u. f. w. ins Auge zu fassen.

Die allgemeine Bedeutung des Ornaments als Kontrastmittel, zur Unterbrechung, Betonung und Vermittelung in der architektonischen Gliederung wurde schon in Abschn. 1, 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 Kranzgesims hervor. Als Gesamtmasse verbindet er sich aber gleichzeitig mit der lotrechten Fläche des Architravs, in welchen überdies die zu den Triglyphen gehörigen Tropfenleisten einbinden, und führt mit dem oberen Abschlussplättchen über zu den Untergliedern des Kranzgesimses. Im Gesamtbild wirkt der Triglyphenfries wie ein reiches Band, welches 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 aufzufassen, welche am Wormser Dom die beiden Rundtürme mit dem dickeren Achtecksturm dazwischen umschlingt. Auch das reiche, ornamental gegliederte Band, welches sich um den Kuppelfuss des Deutschen Reichstagshauses zieht (Fig. 185<sup>85</sup>), reiht sich ein in diesen Gedankenkreis. Ebenso die reichen, flechtwerkähnlichen Brüstungen vieler Fachwerkbauten, flache Gurtgesimse u. f. w., welche sich bindend um eine Vielheit von Formen schlingen.

114.  
Köpfe  
in  
Architektur  
und  
Ornament.

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 Ueberführung verwendet werden — siehe die strahlenförmige Anordnung an den Löwenköpfen der griechischen Wasserspeier, der romanischen Ringhalter (siehe Fig. 135, S. 118); ferner die Schnörkelschilder an den Löwenköpfen der Renaissance u. f. w.

Schwieriger liegt der Fall bei der Verwendung des menschlichen Kopfes in der Architektur, z. B. an Schlusssteinen, Konfolen, Kapitellen. Ohne Vermittelung kann er unerträglich aussehen, wie abgehackt (Fig. 186). Je nach dem Zweck, dem Material, der Ausladung u. f. w. sind die mannigfaltigsten Lösungen möglich, durch

Fig. 192.

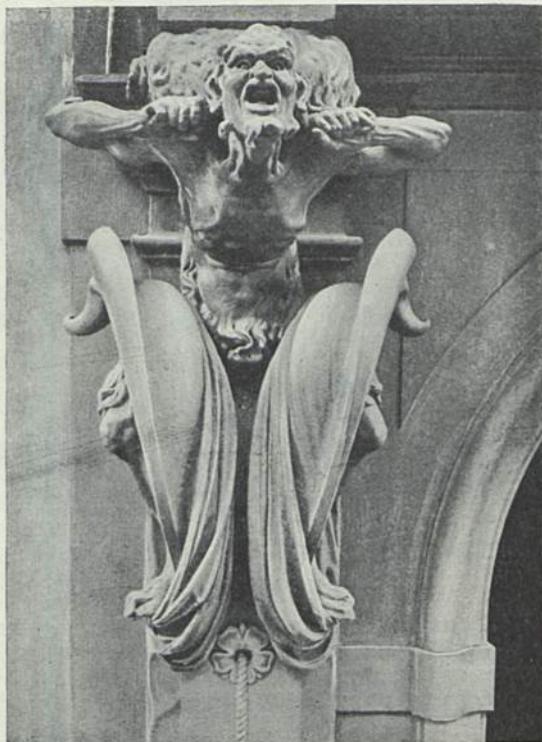


### Ornamentaler Kinderfries von Hans Holbein d. J.

Eine Jagdscene 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 Bundes, der den Saßen faßt. Dagegen werden die beiden äußeren Figuren von den Endigungen der Ranke eingerahmt.

(Siehe Art. 115.)

Fig. 193.



### Balkonträger neben dem Portal des Palazzo Fenzi in Florenz (Barockstil).

Bildh.: R. Cerradi.

Vermittlung von figürlichem Schmuck und Architektur durch ein halb architektonisches, konsolenartiges Ornament: ohrmuschelähnliche Voluten sind durch Drapierungen mit dem Pilaster verbunden. Der zwischen diesen hochshornartigen Voluten sitzende Faun trägt auf seinem Rücken einen Weinschlauch und mit diesem das vorgekragte Gebälkstück. Dem hageren Kerlchen wird augenscheinlich die schwere Arbeit recht teuer.

In der deutschen Renaissance sind nicht selten Figuren in durchbrochene Schnörkelschilder (Kartuschen) gefaßt. Gute Verbindungen von figürlichem und architektonischem Schmuck zeigen auch die hermenartigen Karyatiden am und im Otto Heinrichs-Bau des Heidelberger Schloßes<sup>92)</sup>.

(Siehe Art. 115.)

<sup>92)</sup> Vergl. auch die gemalten Karyatiden in den Stanzen des Vatikan in Teil II, Band 5 (S. 114) dieses »Handbuches«.

Ueberführung der Haar- und Bartformen in Blattwerk (Fig. 187) oder durch vermittelnde Drapierungen, Bänder, Blumen, frei erfundene Schnörkel und alle erdenklichen ornamentalen Zutaten (Fig. 188). 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 Fig. 74 [S. 68], 189 [S. 171] u. 194).

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 fehlen 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

Fig. 194.

Vermittlungsornament im Reidstagshaufe zu Berlin<sup>93)</sup>.

Brdt.: P. Wallot.

Verbindung von menschlichem Kopf und architektonischer Gliederung durch ornamentale Vermittlungen. Die Ausladung des Frauenkopfes harmonisiert mit dem Vorsprung der Konsolen und mildert die Härte des dunklen Rücksprunges zwischen den Konsolen.

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 zu Grunde; der Frauenkopf trägt den stilisierten Ehrenschild mit Kornblume und Mohn; Weinranken mit vollen Trauben schlingen sich um die Friedenspalmen. Man denke sich als ornamentales Gegenstück die Schrecknisse des Krieges aus!

begegnet 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 Arkaden-

<sup>93)</sup> Fakt.-Repr. nach: Deutsche Bauz. 1894, S. 597.

Fig. 195.

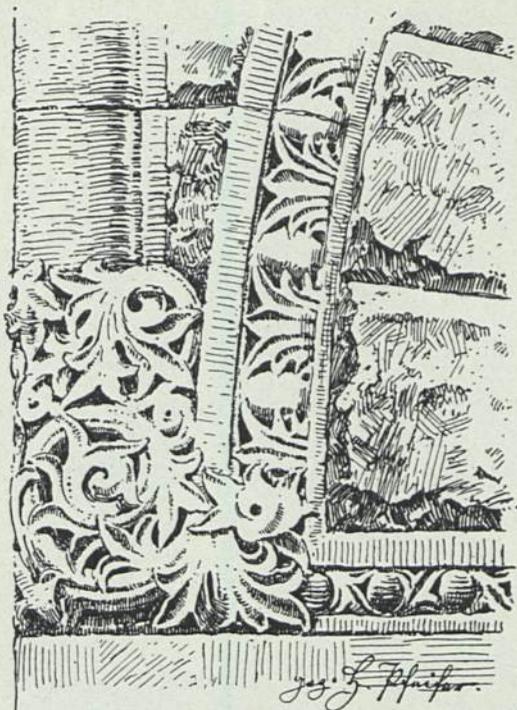


Fig. 196.



### Vermittlungsornament an einem Neubau in Nordamerika.

(Im Stil des Modern Romanesque.)

Der Blattschmuck, welcher hier zur Vermittlung von Bogenanfänger, Quaderwerk und lotrechttem 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.

(Zu Art. 116.)

### Vermittlungsornament an einem Neubau in Nordamerika.

Anschluß einer Baufteinbrüstung  
an Quadermauerwerk<sup>94)</sup>.

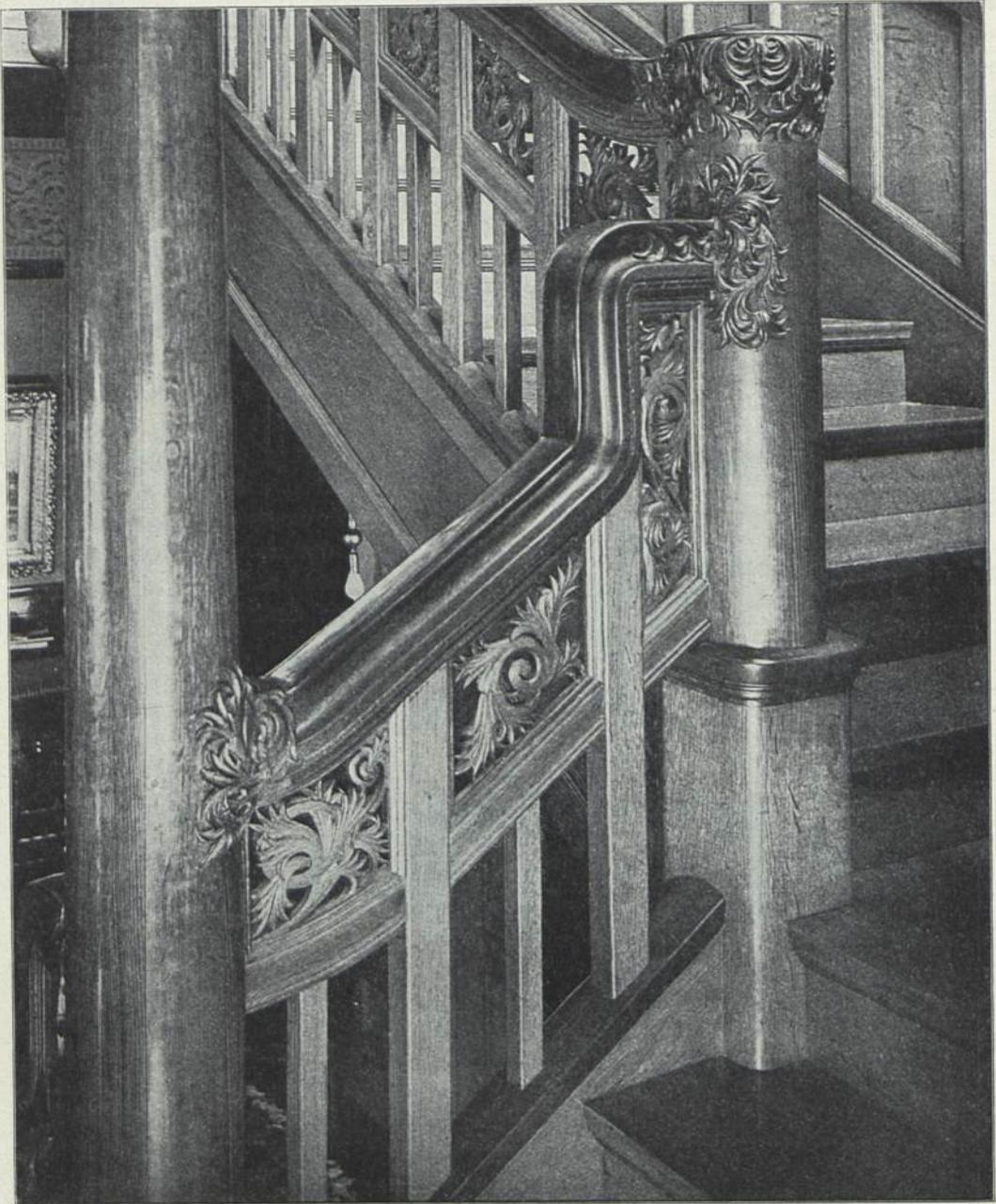
(Im Stil des Modern Romanesque.)

Die Akanthusblätter schmiegen sich eng an die schlichte Anschlußform an und laufen weich in die Rundung der Abdeckplatte über. Die Flachheit des Ornaments gibt hier einen geschlossenen, festen Eindruck und erfordert nur geringe Mühe des Steinbildhauers.

(Zu Art. 116.)

<sup>94)</sup> Nach: Deutsche Bauz. 1894, S. 481 (wo ausführlicher über diese von *Henry Richardson* eingeführte Wiedergeburt des romanischen Stils berichtet ist). — Vergl. auch: Deutsche Bauhütte 1899, S. 197.

Fig. 197.



Vom Wohnhaufe R. Morse zu Chicago<sup>95)</sup>.

Arch.: Bell & Swift.

Vermittlungsornamente an den Anschlüssen des Geländers.

Eine Anordnung der Handleiste, welche uns ohne Unterbrechung, also möglichst bequem von einem Gechois zum anderen führt, würde der etwas gekünstelten Lösung mit den Anschlussornamenten noch vorzuziehen sein.

Man beachte übrigens die wirkungsvolle Bearbeitung des Holzes, die zweckmäßige Abrundung aller Kanten und die schönen Kontraste in der Flächenteilung und Ornamentierung.

<sup>95)</sup> Fakf.-Repr. nach: GRAEF, P. Neubauten in Nordamerika. Berlin o. J.

höfen der weltberühmten Certosa bei Pavia durchgeführt; sämtliche Köpfe verschieden, alle nach dem Leben mit größter künstlerischer Frische stets neu modelliert.

Je reicher und wertvoller ein Ornament ist, desto sorgfältiger sollte man bei feiner Ausführung zu Werke gehen und desto größere Vorsicht ist bei feiner Wiederholung geboten.

Fig. 198.



**Innenansicht des kreuzgewölbten Tepidariums in den Diocletian-Thermen zu Rom.**

(Restauration von Huer.)

Beispiel der Zusammenfassung der vier Felder des Kreuzgewölbes zu einer einheitlichen Wirkung durch einheitliches Ueberziehen mit kleineren Teilungen. (Vergl. weiter unten in Art. 163 den Einfluss der Konstruktionsart auf die Ornamentierung.)

(Zu Art. 117.)

Dies gilt ganz besonders für den figürlichen Schmuck. An der richtigen Stelle in harmonischer Stilisierung kann er außerordentlich belebend, anderenfalls aber in demselben Maße flörend wirken. Die Verbindung der weichen Formen der mensch-

Fig. 199.



Vom Treppenhause im Schlosse Haanberg bei Brixen<sup>96)</sup>.

### Zusammenfallende, 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.

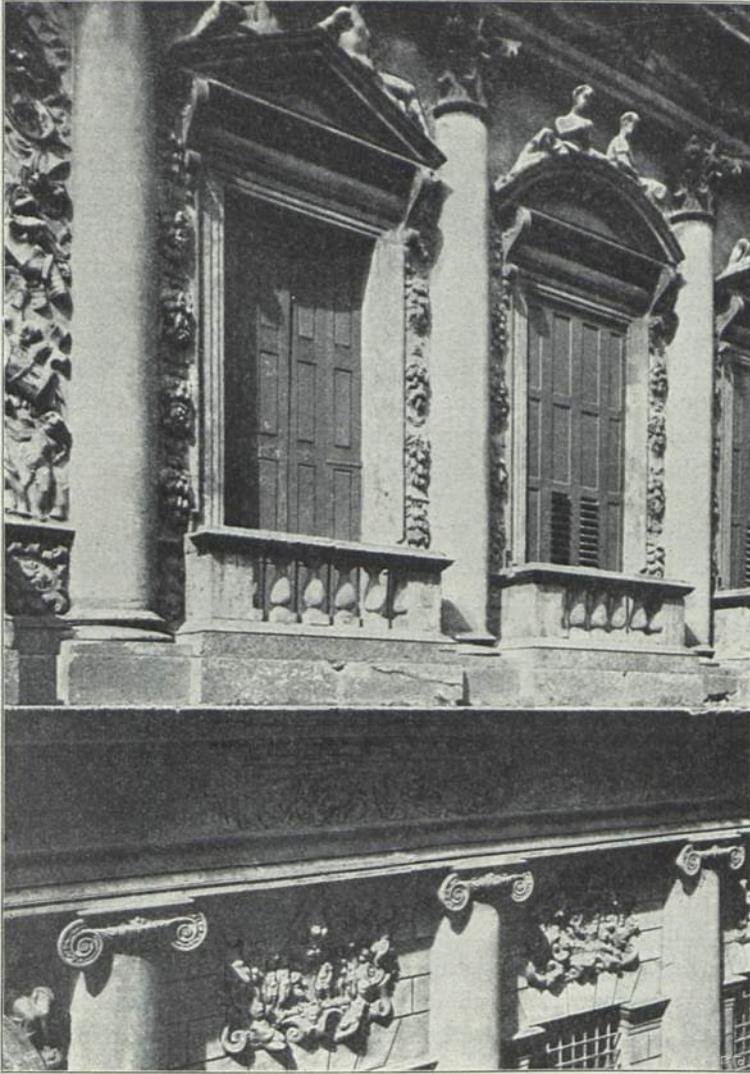
Zur Belebung des obigen Rankenornaments sind allerhand Figuren, Jäger, Bären, eine Diana auf dem Hirsch, Wappen, Inschriften u. i. f., in freier Verteilung über die Flächen zerstreut.

Ein schlichter, aber einheitlicher Farbansrich kann auch schon verbindend wirken und ist sogar in vielen Fällen vorzuziehen.

<sup>96)</sup> Nach einer Aufnahme von *Otto Schmidt* in Wien.

lichen Figur mit den straffen Linien der Architektur zu einer einheitlichen harmonischen Kontrastwirkung ist ein von *Otto Rieth* meisterhaft behandeltes Thema; es bietet einen hohen künstlerischen Genuß, feine »Skizzen« daraufhin zu betrachten (Fig. 190 u. 191). Die Architektonisierung von Figuren wurde schon in Art. 95 (S. 147) behandelt; zur Ergänzung dienen noch Fig. 192 u. 193.

Fig. 200.



### Teilstück des Palastes Porto zu Vicenza.

(1552 erbaut.)

Archt.: Palladio.

Die Fruchtgehänge zwischen den korinthischen Halbsäulen und den Fensterumrahmungen sind hier als Kontrastmittel benutzt zur Unterbrechung der vielen lotrechten Linien und zur Ergänzung der straffen 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.

(Zu Art. 118.)

116.  
Vermittlungs-  
ornamente.

Architektonische Vermittlungsornamente, wie z. B. in den Zwickeln der Treppengiebel der deutschen Renaissance oder an ähnlichen Ueberleitungsstellen, können nur in Verbindung mit dem Gesamtbild entworfen werden. Man vergeffe aber nicht, daß Vermittelungen nie zur Hauptsache werden dürfen. (Vergl. Fig. 194 bis 197 und die beigegefügte Erläuterungen; ferner sei zurückverwiesen auf die vermittelnden Malereien des gotischen Rippengewölbes in Fig. 66, S. 59.)

117.  
Zusammen-  
fassende  
Ornamente.

Das Ornament wird ferner zur Zusammenfassung von mehreren einzelnen Teilen zu einer größeren Gesamtwirkung verwendet, z. B. an dem in Fig. 198 dargestellten Kreuzgewölbe der römischen Thermen des *Diocletian*, wo die ornamentale Kaffettierung über die Gratlinien des Gewölbes hinweggreift und so die vier Kappenfelder zu einer gemeinsamen Flächenwirkung zusammenzieht: »Maffenstil«. (Vergl. auch im folgenden Kapitel den Einfluß von Material und Konstruktion auf die Ornamentierung; vergl. ferner das in Art. 113 [S. 174] u. 91, unter 5 [S. 136] über die zusammenfassende Kraft von einheitlich durchgeführten Friesen Gefägte und die Bemerkungen bei Fig. 199.)

So können auch mehrere Konstruktionsteile durch eine einheitliche Form oder durch ein diese Teile überziehendes Ornament zu einer größeren Gesamtwirkung zusammengefaßt werden; z. B. sind durch die in Fig. 189 dargestellte breite Schlussteinkartusche 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 zusammenfassende Ornamente beruhigend gewirkt werden. Im niederländischen Fachwerkbau (Hildesheim, Braunschweig, Goslar u. f. w.) kehrt sehr häufig ein fächerartiges Kerbschnittornament wieder, welches sich ohne Rücksicht auf die Fugen über die Fußschwelle, den Ständer und die beiden Fußstreben hinwegzieht und so in die vielen schmalen und geradlinigen Holzteile eine größere Rundform hineinbringt. In ähnlichem Sinne ist der »Jonasfries« in Fig. 118 (S. 106) 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 überspinnendes Ornament noch deutlicher zum Ausdruck kommt.

Auch durch einheitliche Brettverschalungen können Zusammenfassungen erzielt werden.

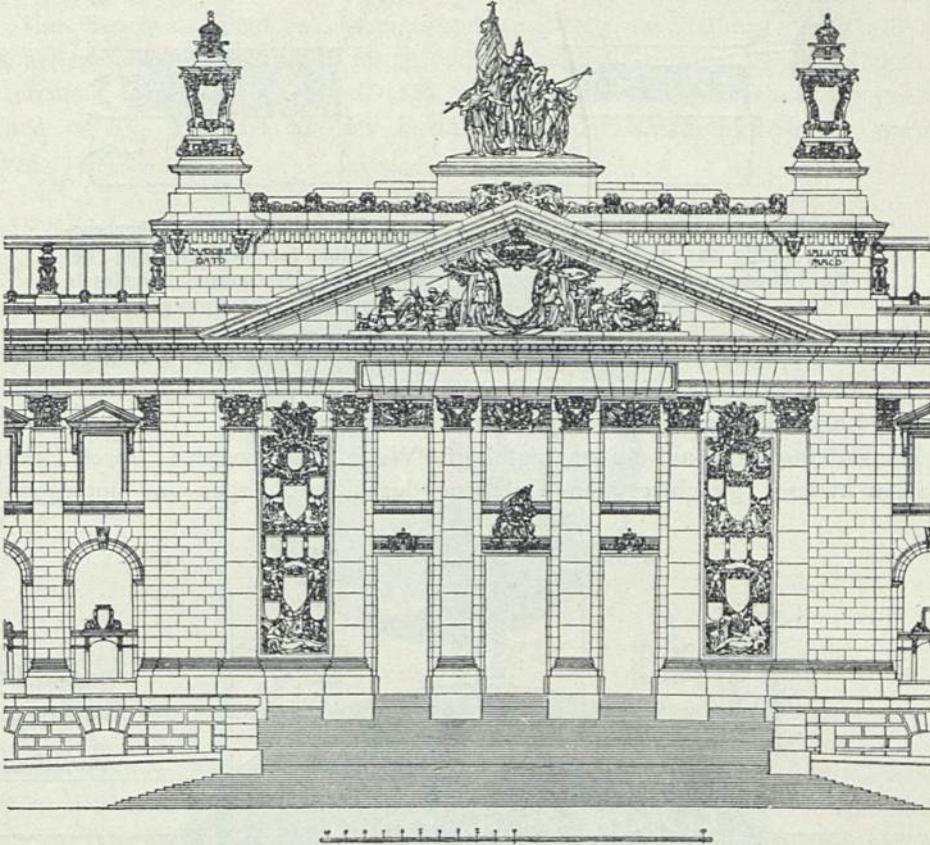
118.  
Trennende  
und  
verbindende  
Ornamente.

Wie dem Ornament die Aufgabe des Verbindens, des Zusammenfassens zu fallen kann, so wird es auch zur Trennung von zu vielen ähnlichen Teilen verwendet (siehe Fig. 185 [S. 168] u. 200 [S. 181]).

Da nun jeder Gliederung gleichzeitig trennende und verbindende Gedanken und Formen zu Grunde liegen müssen, so wird es namentlich bei der Verteilung des ornamentalen Reichtums wichtig sein, diese beiden Gesichtspunkte gleichzeitig im Auge zu behalten (vergl. Fig. 201 nebst Erläuterungen, sowie Art. 113 [S. 174]).

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 Fig. 181 [S. 164] u. 182 [S. 165]).

Fig. 201.



Nach dem Königsplatz gerichteter Siebelbau an der Hauptaufseite des Deutschen Reichstagshauses zu Berlin.

Arch.: P. Wallot.

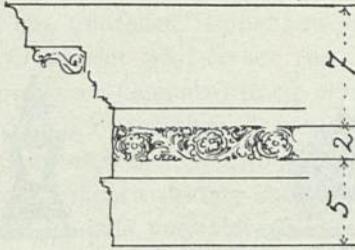
Verteilung des ornamentalen Reichtums: Zu beiden Seiten der 3 Portale steigen zwei Wappenbäume „Nord und Süd“ mit den Wappen der deutschen Bundesstaaten als Relieffüllungen zwischen den Wandpilastern empor. In Kapitellhöhe verbindet sich der Reichtum durch Reliefs über den Fenstern. Dazu kommt noch der Kassettenschmuck zwischen dem Architrav der Säulenstellung und der Wand — in der geometrischen Vorderansicht nicht sichtbar. — Selbstverständlich hat auch das Siebeldreieck 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.

Die breitere Rücklage des Siebelbaues bietet in ihrer völligen Ruhe der schmucklosen glatten Quaderung einen wohlthuenden Hintergrund (erst über dem Attikagelims der Rücklage erheben sich rechts und links reiche Aufbauten, mit Wappen geschmückt und von der Kaiserkrone bekrönt. Akroterienartige Masken mit Girlanden dazwischen verbinden die Eckbekrönungen und lassen die Attika frei ausklingen).

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; aber gerade die Linienzeichnung läßt den bindenden Grundgedanken des ornamental Kontrastes und Zusammenhanges augenfälliger hervortreten.

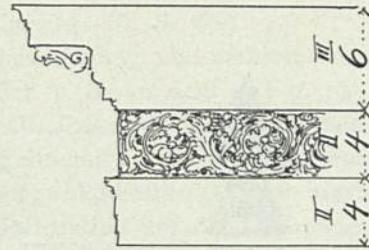
Durch mangelhafte Füllung können fogar die architektonifchen Proportionen der Hauptteilungen beeinträchtigt (Fig. 202), durch günstige Füllung dagegen ver- deutlicht werden (Fig. 203).

Fig. 202.



Das Rankenornament füllt den Fries nicht richtig aus und lört dadurch die Höhenproportionen des ganzen Hauptgesimies.

Fig. 203.

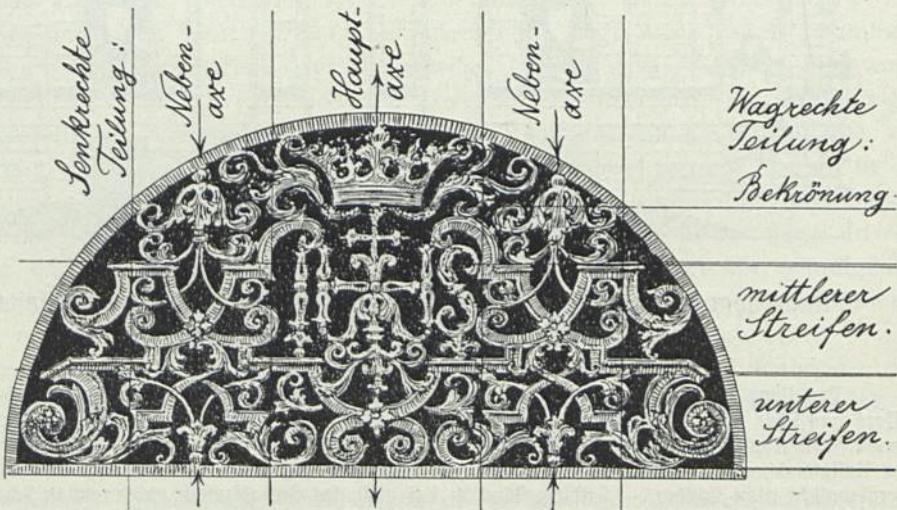


Das vollkommen füllende Rankenornament trägt zur Verdeutlichung der Höhen- teilung des ganzen Gesimies in Architrav, Fries und Kranzgesimies bei.

In den üppigen Dekorationen der Barockzeit greifen die Füllungsornamente nicht selten über die einfassenden Linien hinweg; in ihrer Vollfahigkeit quellen sie über den Rahmen hinaus (siehe Fig. 210).

Die Füllung kann auf die mannigfaltigste Weise erzielt werden: durch Ueberfäden mit vielen kleinen, gleichwertigen Teilchen, durch Betonungen und untergeordnete

Fig. 204.



### Schmiedeeisernes Oberlicht über dem Eingangstor am Elementinum zu Prag.

Füllungsornament in einem Halbkreis.

Zerlegung in lotrechte und wagrechte Teilungen und Zwickelfüllungen, und zwar so weit ausgedehnt, daß das Ornament den Halbkreis richtig bis an den Rand hin füllt.

Man beachte noch die Kontrafte von breiten und schmalen Streifen, von Kurven und Geraden u. i. w., in der Mitte das Monogramm IHS mit Kreuz und Krone.

Zutaten, durch Linienführungen, welche mit den Begrenzungslinien gleichlaufen oder in kontrastierender Bewegung verlaufen, kurzum durch alle jene Kompositionsmittel,

welche in Abfchn. 1, Kap. 3 behandelt wurden, und schliesslich durch alle möglichen Kombinationen dieser Mittel. Als ein Beispiel solcher Kombinationen sei das in Fig. 204 dargestellte halbkreisförmige Oberlichtgitter der Universitätskirche zu Prag angeführt. Ebenfogut hätte diese Halbkreisfläche auch nach dem Grundgedanken der Strahlung oder der Parallelverschiebung oder der Kreuzung u. f. w. gefüllt werden können, wenn nur eine gute Füllung erzielt wurde.

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 Fig. 135, S. 118). Schöne Anwendungen sehen wir an dem Gitterchen in Fig. 256 und an der Portalfüllung der Elifabethkirche zu Marburg (siehe Fig. 181, S. 164).

Fig. 205.



### Gut füllende Komposition in einer Kreisfläche<sup>97)</sup>.

In der schönen Malerei einer griechischen Trinkschale (Fig. 205) 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 schwarz stehen. Das Mäanderkältchen schliesst in gleichwertiger Verteilung von Schwarz und Rot mit einem feinen Mittelton ab.

Von grosser Bedeutung für das Füllungsornament ist die günstige Verteilung von Zeichnung und Hintergrund. Ihr Flächenverhältnis zueinander wird sehr verschieden fein müssen, je nach der Farbe, dem Zweck, dem Material u. f. w. Ein helles Ornament auf dunklem Grund wirkt ganz anders als daselbe Ornament in dunkler Zeichnung auf hellem Grund. (Vergl. Art. 49 [S. 55] u. 70 [S. 105].)

In einer kraftvollen Architektur wird das Ornament voller sein müssen als in einer zierlichen, graziösen Umgebung; man beachte den vollfaftigen römischen Rankenfries in Fig. 206. Besonders wichtig ist es, beim Entwerfen von durchbrochenen Füllungsornamenten auf einen guten Zusammenhang der Zeichnung und des Rahmens und auf eine geschickte Verteilung der Durchbrechungen hinzuarbeiten. Schöne Beispiele bieten uns Fig. 53 bis 55, welche in starker Verkleinerung nach Original-

<sup>97)</sup> Fakf.-Repr. nach: HIRSH, G. Der schöne Mensch im Altertum. München 1904.

Tintenzeichnungen von Dr. Fr. v. Thierfch 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 u. f. w.

Beispiel eines sehr hüpfig fallenden, vollflüchtigen Ornaments, welches in Einklang steht mit der kraftvollen römischen Erdarkitektur.

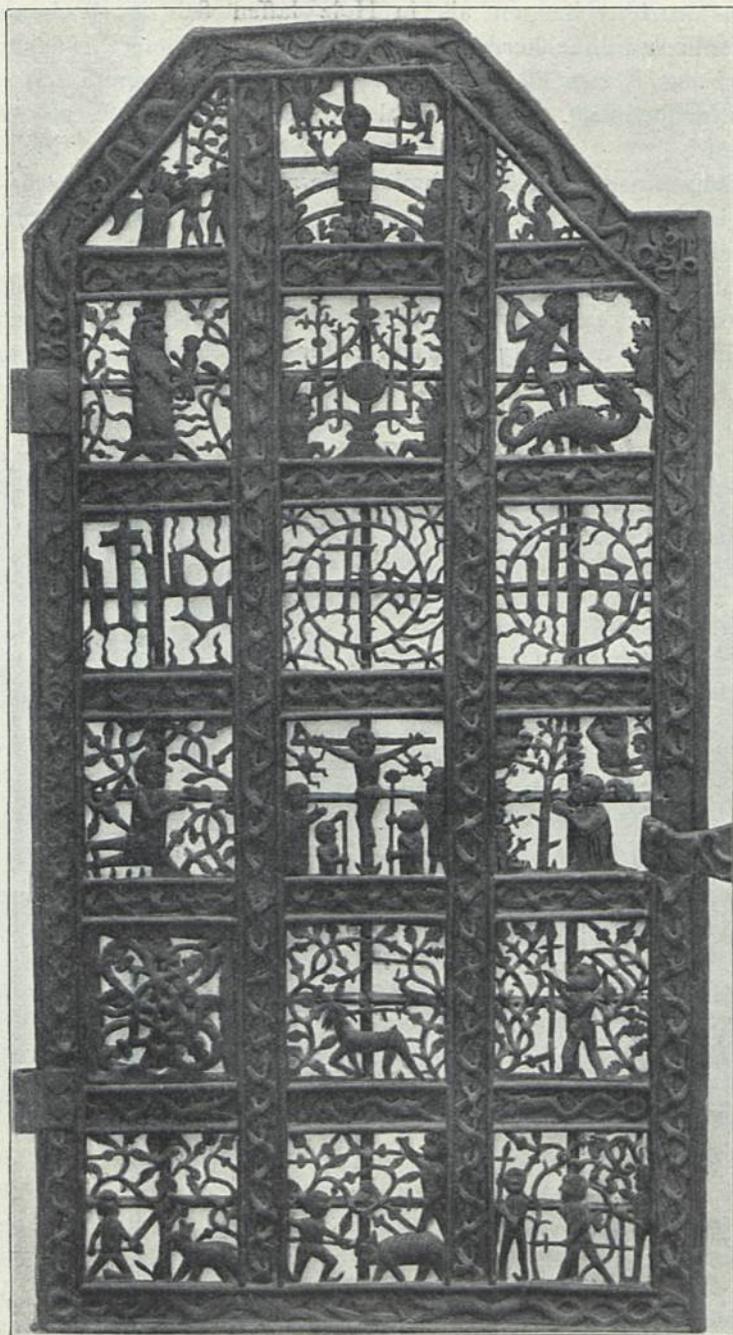
**Teil eines Frieses vom Forum Trajanum zu Rom.**

Jetzt im Lateranmuseum daheilig.



Fig. 206.

Bedenklich sind die zu stark durchbrochenen Laubfägearbeiten in den Brüstungen und Giebeln des missverstandenen »Schweizerfils« der letzten Jahrzehnte; sie sind in der Regel viel zu zerbrechlich und kleinlich gehalten. Wieviel ansprechender und wetterfester erscheinen uns die echten Brettornamente in den Alpenländern (siehe Fig. 231).



**Eisentür in der Spitalkirche zu Krems<sup>98)</sup>.**

Füllungsornamente aus getriebenem Eisenblech mit durchbrochenem Hintergrund.

Man beachte die naiven Darstellungen der Vertreibung aus dem Paradies, des Jüngsten Gerichtes, der Madonna, der Heilte, des St. Georg mit dem Drachen etc. und endlich der köstlichen Jagdzenen unten. Bei allem Reichtum der Zeichnung ist durch die quadratische Felderteilung doch die monumentale Ruhe und Einheit gewahrt.

<sup>98)</sup> Nach einer Aufnahme von *J. Wlha* in Wien.

Größere Durchbrechungen als in Holz lassen sich in Blechornamenten mit durchloctem Hintergrunde herstellen. Man beachte in dieser Hinsicht die köstliche alte Gittertür aus Krens in Fig. 207<sup>98)</sup>; die Blechornamente sind übrigens auf einem Stabgitter befestigt. Ob sie wohl 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 aus Gründen der Festigkeit meistens das Gegenteil der Fall. Man vergleiche die schönen durchbrochenen Marmorbrüstungen aus Ravenna in Fig. 110 (S. 98).

Wenn wir für irgend eine 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 (Fig. 208). 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, also von der Umgebung zu trennen: Steigerung der Gegensätze;

2) das Bild in einheitlichen Zusammenhang zu bringen mit seiner Umgebung: harmonische Verbindung der Gegensätze.

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.

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.

Zerschneidend 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 Vermittelung zwischen zwei verschiedenen Sprachen herstellen will, der muß beide sprechen.

So wird um ein Oelgemälde mit hellen Lichtern und tiefen Schatten besonders häufig ein profilierter und ornamentierter Goldrahmen gewählt, welcher in seinen Glanzlichtern und in seinen 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 irgend einem Wandton, der später als Hintergrund hinzutritt, harmonisiert.

Fig. 208.



Ein Uebermaß 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 (Fig. 209<sup>99</sup>), so ist die doppelte Aufgabe des Rahmens nicht erfüllt. Vortrefflich sind im unten genannten Buche<sup>99</sup>) die Bemerkungen zu diesem Thema.

Vergl. auch die über den Rahmen heraustretenden, die Fesseln sprengenden Barockdekorationen in Fig. 210. Sie entsprangen dem damaligen auf das äußerste gesteigerten Bedürfnis nach Linienreizen. 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 abzuspüren.

Fig. 209.

Jan Toorop's „Sang der Zeiten“<sup>99</sup>).

Auch ein Uebermaß der Rahmenbreite kann die eigentliche Hauptfache, das Eingerahmte, erdrücken, »tot machen« (Fig. 211 u. 212). 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  $\frac{1}{3}$  hinausgegangen (Fig. 212, 213, 216 u. 217).

Bei Felderdecken mit ungleichgroßen Feldern ist für die Stege ein günstiges mittleres Maß zu suchen. Vergl. auch die ungleichen Rahmenbreiten in *A. Dürer's* Randzeichnungen (siehe Fig. 86, S. 79).

<sup>99</sup>) Nach: VOLKMANN, L. Grenzen der Künste. Dresden 1903.

Bei überhöhten Feldern (schlanken Fenstern, Türen u. f. w.) ergibt sich durch Beibehalten des gleichen Breitenverhältnisses der Umrahmung z. B. von  $\frac{1}{4}$  der

Fig. 210.



### Rokokoverzierung in der Kirche zu Zwiefalten.

(Um 1750.)

Die graziösen, freihändig angetragenen Stuckornamente treten hier als Vermittler der Pfeiler, Gelimbe und Gewölbe auf. Mit der innigen Verschmelzung von Architektur, Plastik und Malerei sind allerdings die üblichen Grenzen der einzelnen Gebiete etwas 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 plastisch und bemalt ist. Das Engelfigürchen darunter mit den Schmetterlingsflügeln ist im Tone des Stuckrahmens gehalten; nur im fliegenden Tuch und im blutenden Herzen, welches von ihm in der Hand gehalten wird, klingen die Farben des Gemäldes aus.

Lichtweite und  $\frac{1}{4}$  der Lichthöhe ganz von selbst eine ähnliche Ueberhöhung des Rahmens. (Siehe Art. 74 u. 75: »Aehnlichkeit der Verhältnisse«.)

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 Stuckaturprofile 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!

Fig. 211.

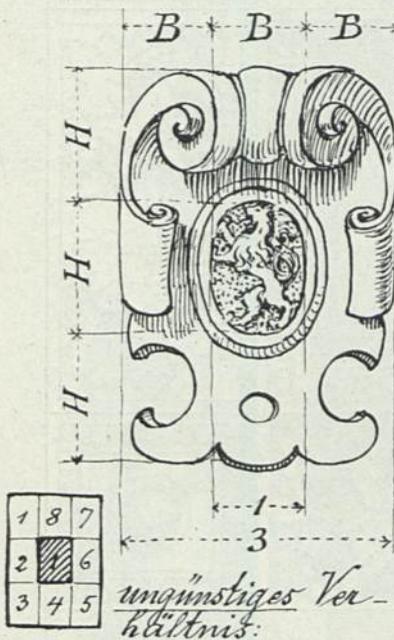
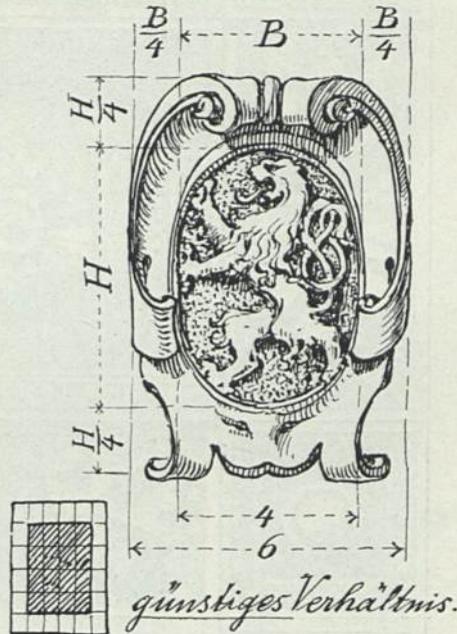


Fig. 212.



### 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 Brähe als Braten“!

Schädigung des Größeneindrucks der Baupform und der Gesamtwirkung. Die Behnlichkeit der Verhältnisse allein genügt also noch nicht, um befriedigend zu wirken; wir verlangen gleichzeitig sinngemäße Kontraste!

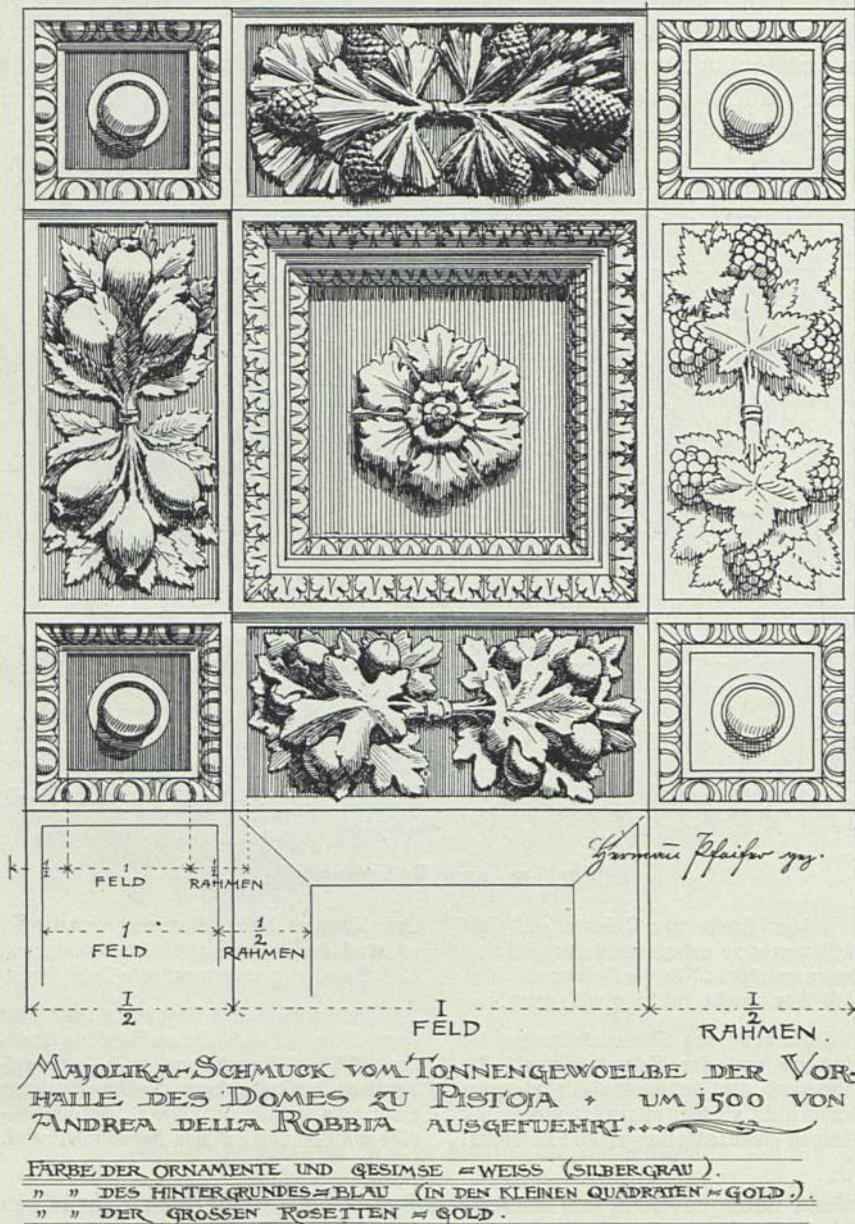
Das Wappen bleibt hier die Hauptfache, während der Rahmen nur eine schmückende Einfassung, eine untergeordnete Zutat bildet.

Der verschiedenen Bedeutung der beiden Gegenätze entspricht die verschiedene Breite von Bild und Umrahmung, d. h. eine entschiedene Kontrastwirkung, welche wiederum durch eine gewisse Behnlichkeit der Verhältnisse von Bild und Rahmen harmonisiert wird.

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. In der reichgegliederten Architektur einer Kirche verlangt das Altargemälde eine architektonische Einrahmung, welche in ihrem Aufbau an den monumentalen Charakter des Innenraumes anklängt.

Aber auch die Gemälde und Wandmalereien selbst werden in einem Raume mit strenger architektonischer Gliederung eine gewisse Strenge in der Linienführung zeigen müssen, wenn sie harmonisch zusammenstimmen sollen mit dem architekto-

Fig. 213.

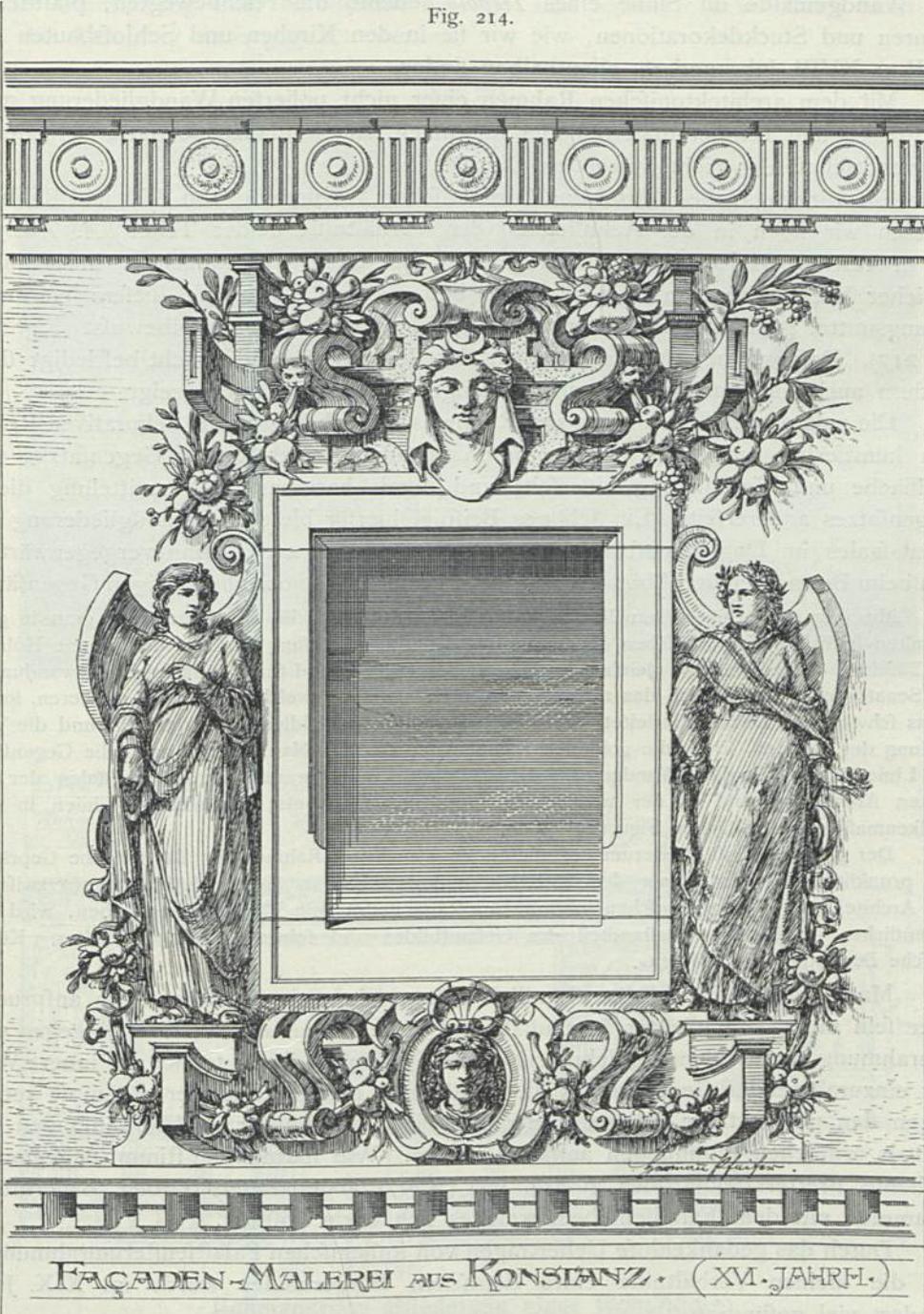


Die klare Teilung der ganzen Gewölbefläche in große und kleine Felder mit geletzmäßiger Abtufung der Rahmenbreiten bildet das feste Band, durch welches die verschiedenartigen Fruchtbündel zu einer einheitlichen, streng architektonischen Wirkung zusammengehalten werden.

Man beachte noch die freie und dabei doch geletzmäßige rhythmische Gruppierung der Früchte und Blätter.

nischen Rahmen; es sei zurückverwiesen auf das in Art. 95 (S. 150) über die Figuren in *Sant' Apollinare nuovo* zu Ravenna Gefagte (siehe Fig. 160, S. 146).

Fig. 214.



FAÇADEN-MALEREI AUS KONSTANZ. (XVI. JAHRH.)

Mit Ausnahme des körperlichen Zahndchnittes unten sind alle Formen *al fresco* gemalt, auch der Triglyphenfries.

Ähnlichkeit der Verhältnisse von Grundform des Fensters und Gesamtmaße der freien Umrahmung. (Vergl. auch die Farbendrucktafel bei S. 62.)

Mit den bewegten, freien Architektur- und Rahmenformen des Barock und Rokoko harmonieren die lebensfröhlichen, 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 Oelmalerei: Verwandtschaft der nichtglänzenden Oberfläche!

Ein wirkungsvolles Mittel zur harmonischen Verbindung von Bild und Rahmen besitzen wir noch in der Aehnlichkeit der Verhältnisse beider Teile. *A. Thierich* hat in Teil IV, Halbband I (3. Aufl., S. 37—90) dieses »Handbuche« in unwiderleglicher Weise dargetan, wie in allen bedeutenden Stilen mit diesem Harmonisierungsmittel gearbeitet ist; ursprünglich gefühlsmäßig, später zielbewußt (Fig. 214 bis 217). Daß wir mit der Aehnlichkeit der Verhältnisse allein nicht befriedigt sind, sondern auch sinngemäße Kontraste verlangen, ist in Fig. 211 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 Vermittelung dieses Gegenatzes andererseits. Ein schönes Beispiel hierfür bietet die Wandgliederung des Senatssaales im Dogenpalast zu Venedig (Fig. 215 u. 216). Man vergegenwärtige sich beim Betrachten der Abbildungen dieses Prunksaales noch die farbigen Gegenätze.

Mit dem tieffarbigem Gemälde kontrastieren harmonisch die umrahmenden, grau in grau gemalten feistlichen Figurennischen, die grauviolette Marmoreinfassung der Tür, der braune Holztou der Täfelung — diese bildete gleichzeitig den ruhigen Hintergrund für die prächtigen Gewandungen der Senatoren — und endlich das reichvergoldete Hauptgesims, welches zur noch reicheren, leider etwas schwülftigen Decke überleitet. Vermittelnd wirken die Goldleiste um das Bild und die Vergoldung der Hermen, sowie die goldenen Rahmen der Decke. Man beachte noch die Gegenätze der Linienführung in dem Wandgemälde: begleitende Linien in den lotrechten Säulen der gemalten Architektur und in der wagrechten Linie des Horizonts; gegenläufige Linien in den Wolkenmassen und feistlichen Figurengruppen.

Der ganze Saal ist wiederum aufzufassen als räumlicher Rahmen für das feistliche Gepränge der prunkliebenden Venezianer des XVI. Jahrhunderts. Erst in dieser Wechselwirkung zwischen der Architektur und den Menschen gewinnt der Raum selbst ein künstlerisches Leben, wird ein wesentlicher, ergänzender Bestandteil des Gesamtbildes und seines Stimmungsgehaltes. Künstliche Bedeutung des »Milieu«.

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 muß noch immer gekämpft werden gegen den palastartigen Schmuck an Zinshäusern, welche wir als Umrahmungen von oftmals ärmlichen Wohnungen auffassen dürfen. Wie harmonisch stimmt dagegen die schlichte Brettertäfelung der in Fig. 109 (S. 97) abgebildeten Tiroler Bauernstube zusammen mit dem Familienleben, welches sich darin abspielt.

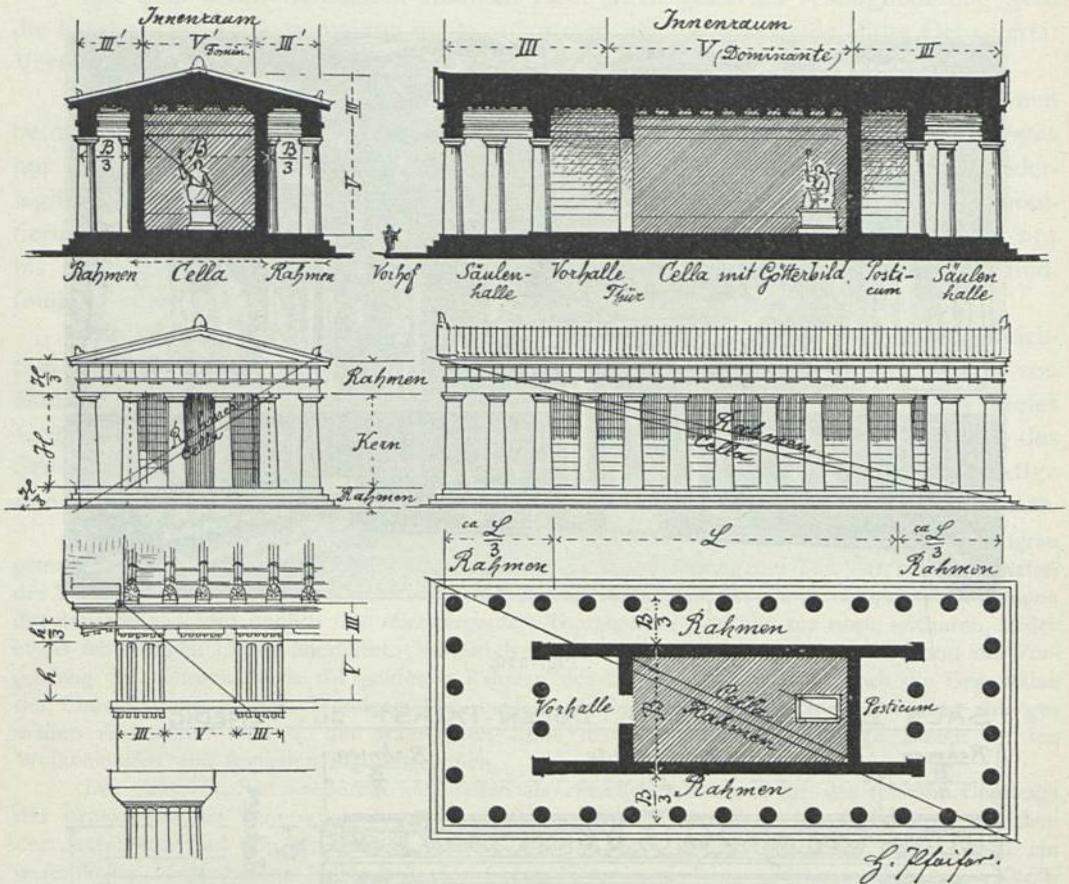
Durch das gedankenlose Uebertragen von italienischen Palastfensterumrahmungen auf die kleinen Verhältnisse eines deutschen Bürgerhauses wurde im XIX. Jahrhundert viel gesündigt.

Je klarer wir die Aufgabe und das Wesen des Rahmens erkennen, eine desto charakteristischere Lösung werden wir für jeden einzelnen Fall anstreben. Wir werden also auch für die Ornamentierung einen Gewinn daraus ziehen, wenn wir den Ge-



Als großartigster, räumlicher Rahmen mag der Säulenkranz gelten, der sich um die Cella des griechischen Tempels windet, das monumentalste Ornament, welches die klassische Kunst geschaffen hat. Eine vollständige Analyse muß dem Leser überlassen bleiben; zur Anleitung mag immerhin Fig. 217 dienen. Man vergesse

Fig. 217.



### Griechisch-dorischer Peripteros als Beispiel einer räumlichen Umrahmung.

Die Säulenarchitektur erfüllt hier die doppelte Aufgabe der deutlicheren Trennung der Cella 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 Cella 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 Erdbodens aufzufassen.

2) Der Säulenkranz, als ringsumlaufender leitlicher Rahmen, dient mit der luftigen Säulenhalle und den freien Durchblicken zwischen den Säulen zur Vermittlung mit dem freien Luftraum ringsum; die Steinfäulen harmonisieren mit der Steinwand der Cella. Außerdem schließt aber der Säulenkranz die drei Räume: Cella, Vorhalle und Posticum, 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 und Dach, als oberer Teil des Rahmens, binden die Säulenreihen und die Cella nochmals fest zusammen und geben einen gemeinsamen Abschluß und Schutz. In zierlichen Palmetten und feingeteilter Dacheindeckung klingt das Gebäude nach dem Himmel zu leicht aus.

Ueber die sinngemäßen Analogien innerhalb der klassischen Säulenarchitektur gibt die vortreffliche, leider vielfach noch nicht genügend beachtete Verhältnislehre von A. Thierich in Teil IV, Bandband 1 (Abt. I, Abdn. 2: Proportionen in der Architektur) dieses „Handbuches“ wertvolle Aufschlüsse.

dabei nicht, daß jene monumentale, ruhige Architektur erst in der Wechselwirkung mit dem reichbewegten Leben der opferbringenden Festzüge 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 gefamten Organismus und gewann dadurch selbst pulfrierendes Leben. Feinfinnige 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 Reliefries, welcher sich um die Cella des Parthenon zieht (siehe Art. 91, unter 5 [S. 136]), 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 u. f. w. 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 Fensterlöfungen benutzt.

In neuer Auffassung hat *Otto Rieth* den Gedanken der mehrfach erweiterten Umrahmung zu monumentaler Wirkung gesteigert (Fig. 218<sup>100</sup>).

Die Verteilung des ornamentalen Reichtumes im Wechsel mit schlichter Wandquaderung erscheint hier dadurch besonders gelungen, daß die Ornamente in klaren einfachen Formen zusammengehalten sind und den einen Grundgedanken der Umrahmung des Portals mit wechselnden Einzelformen mehrfach wiederholen. Den innersten Rahmen bilden die architektonischen Türgewände und der Haupteinsturz mit dem Löwenrelief. Dann folgt, auf den Drachenföckeln ruhend, der Lorbeerfries, durch zwei schlichte Quaderbänder mit der Wand verbunden. Als weitere Umrahmung in größerer Ausdehnung kommt die schlichte Quaderung mit dem gestreckten Keilsteinbogen und einem bekrönenden Spruchband mit zwei Wappen. Darüber in Verbindung mit den großen Wandpfeilern als äußerster Rahmen der Gewölbekämpfer mit architektonischer Konfölenteilung und dem Künstlerwappen in der Mitte; eine Figurengruppe würde die Bekrönung bilden. Durch die Ähnlichkeit der überhöhten Verhältnisse aller Umrahmungen mit dem überhöhten Rechteck der Tür, sowie durch den einheitlichen Grundgedanken des beziehungsvollen Schmuckes — Kampf und Ruhm in der Kunst — und endlich durch die Einheitlichkeit des Haupteinmaterials werden alle Gegenätze zu einer harmonischen Kontrastwirkung verschmolzen, welche die beabsichtigte Stimmung der monumentalen Vorhalle eines Museums ihrem Zweck und ihrer inneren Bedeutung entsprechend hervorruft; die Vorhalle als ästhetische Vermittelung der strengen Außenarchitektur und der eigentlichen Innenräume zeigt Anklänge an beide in der Haupteinquaderung einerseits und dem ornamentalen Reichtum und feineren Maßstab andererseits.

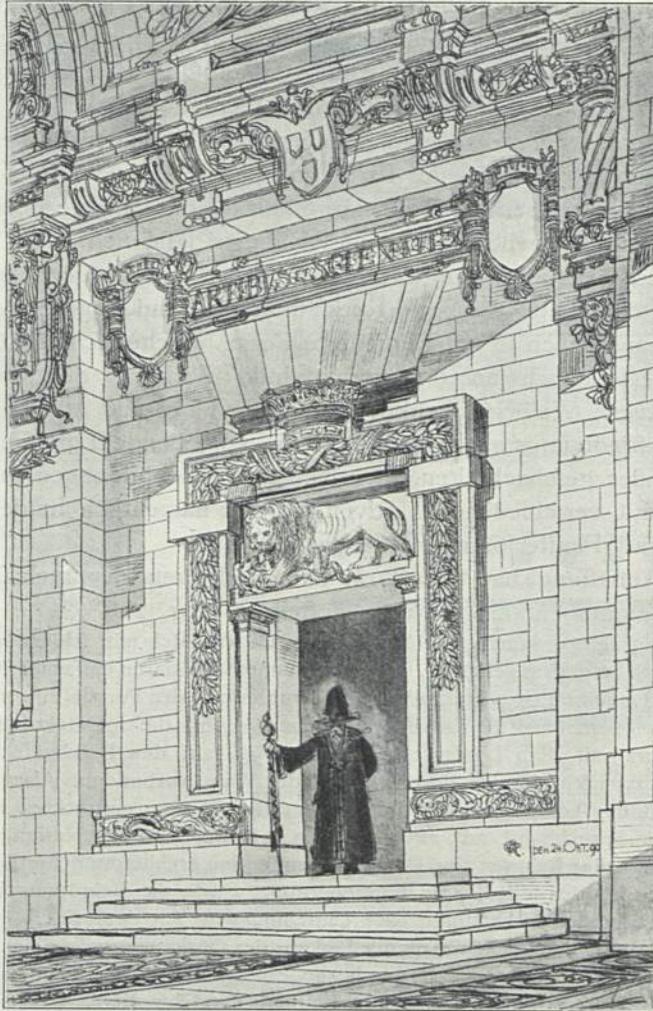
Außer den bisher in das Auge gefaßten Unterscheidungen des Zweckes, den ein Ornament zu erfüllen hat, kommen noch manche andere in Betracht. So ist z. B. auf die Durchbildung eines Ornaments, auf die Wahl des Materials, der Farbe u. f. w. von großem Einfluß die Frage, ob wir es mit einer Gelegenheitsdekoration oder mit dem Schmuck eines monumentalen Werkes zu tun haben.

An eine Gelegenheitsdekoration und an ein monumentales Ornament müssen

121.  
Andere Zweck-  
verschieden-  
heiten des  
Ornaments.

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. Wenn sie nur im Augenblick durch Form und Farbe das Auge erfreut und uns festlich stimmt, so ist ihr Zweck erreicht.

Fig. 218.

Portal in der Vorhalle eines Museums<sup>100)</sup>.

Entwurfskizze von Otto Rieth.

Ganz anders ein Denkmalbau, der Jahrhunderte überdauern soll als Zeuge der Kultur unserer 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. Man denke z. B. an

<sup>100)</sup> Fakf.-Repr. nach: RIETH, a. a. O., 2. Folge, Ergzstaf. 25.

die charakteristisch derben Ornamente zwischen den rauhen Quadern des Kaiser Wilhelm-Denkmales auf dem Kyffhäuser von *Bruno Schmitz*! Sie sind der gleichen starken Empfindung einer wuchtigen, mit der großen Natur zusammengefügten Monumentalität entsprungen wie der ganze gewaltige Aufbau des Denkmales selbst.

An der gotischen Kathedrale, dem »ewigen Dome«, ist die kleinste Krabbe einer hoch oben stehenden Nische mit derselben Liebe durchgebildet wie das dem Auge nahe Ornament am Portal.

Wiederholt sei es 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 aller Instrumente, sowie die verschiedenen Wirkungen der Dur- und Molltonarten etc. kennen muß, um seine Empfindungen und Absichten zum Ausdruck bringen zu können, so ist es für den Ornamentisten eine der wesentlichsten Aufgaben, über die verschiedenen Form- und Farbewirkungen 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 Materialien. Hiervon handelt das folgende Kapitel.

122.  
Stimmungswerte der  
Ornamente.

## 2. Kapitel.

### Material und Technik.

Beeinflussung der charakteristischen Formen- und Farbgebung des Ornaments durch die Eigenart des Materials und der Behandlungsweise.

In der Regel hat der ornamentale Entwurf den Zweck, der Ausführung in einem bestimmten Material zu Grunde gelegt zu werden. Wieviel kann da 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 heutzutage nicht nur die generellen Bauentwürfe oft ohne gründliche Kenntnis des Bauplatzes und seiner Umgebung im Baubureau 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 betreffenden Material ausprobiert und

123.  
Entwurf  
und  
Ausführung.

allen gegebenen Verhältnissen in ungezwungener Weise angepaßt werden könnten. So haben es die alten Meister gemacht!

124.  
Material-  
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 etc., desgleichen aber auch in den großen Betrieben der Eisenwalzwerke, Gießhütten, Dampfägen u. f. f. ein festes Stilgefühl für materialgemäße Behandlung sich aneignet, um die durch die Eigenart eines jeden Materials 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 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 zu eigen machen, nicht um mit Aeußerlichkeiten zu glänzen, sondern um feinen eigenen Gedanken einen wirkungsvollen und ungezwungenen Ausdruck verleihen zu können.

125.  
Hand- und  
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 Geschmackes im verfloßenen Jahrhundert.

Nicht die Maschine ist daran schuld, sondern der Umstand, daß mit der rapiden Entwicklung der Industrie die Stilisierung der Formen im Sinne der exakten maschinellen Massenherstellung 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 Vorpiegelungen falscher Tatsachen. Durch gestanzte Zinkblechornamente mit sandsteinfarbigem Anstrich suchte man echte Haufteinarbeit in billigerer Ausführung zu ersetzen. Holzschnitzereien ahmte man durch gepresste und lackierte Papiermasse nach, ebenso zifelierte Bronzen und andere mit der freien Hand fertiggestellte ornamentale Arbeiten. Nicht mit Unrecht traf diesen faulen Zauber jenes harte Urteil: »Billig und schlecht.«

Ferner 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 Hammerschlages 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 sichereren, 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 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 Ueberhäufungen mit reichem Zierat in billiger Darstellung zu vermeiden. Selbstbeschränkung, Sparsamkeit der Motive und Bescheidenheit der Ornamente, aber gediegene, exakte 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 feine 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 Organismus. Alle Teile, von den gewaltigen Kurbeln bis zum kleinsten Schraubchen, machen nicht nur den überzeugenden Eindruck der Richtigkeit, sondern erfreuen in der tadellosen blitzblanken Ausführung der sinngemässen Formen unser 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 selbst erinnere mich eines gusseisernen, etwa um 1850 für eine Dampfmaschine hergestellten Schwungradgestelles in gotischen Formen mit Spitzbogen, Rippen und »Nafen«.

Den Maschineningenieuren muss es entschieden als Verdienst angerechnet werden, dass sie dieser Gefahr nicht verfielen, sondern dass sie sich ihre eigenen Schönheitsgesetze aus dem Wesen ihrer Aufgaben ableiteten.

In diesem Sinne sollte auch der Architekt zuerst an seine Aufgaben herantreten und erst in zweiter Linie an schmückende Zutaten denken, wenn sie überhaupt der

Fig. 219.



Schnitt durch die Holzlagen des Koptoxyl.

Ausführung von B. Harras, S. m. b. B., zu Böhlen i. Th.

Koptoxyl erwähnt, welches durch ein neues Verfahren aus mehreren Lagen von dünnen Holztafeln so hergestellt ist (Fig. 219), dass ein Reißen oder Verziehen

Bedeutung des Baues entsprechen. Namentlich sollte er sich auch die Errungenschaften der modernen Industrie und Technik nutzbar machen und der maschinellen Herstellung entsprechend stilisieren.

Als Beispiel sei hier das von B. Harras in Böhlen i. Th. eingeführte

126.  
Moderne  
Techniken.127.  
Koptoxyl  
und  
Planoxyl.

unmöglich wird. Demnach können aus Koptoxyl z. B. großflächige Türflügel, Wandverkleidungen u. f. w. hergestellt werden, welche nicht mehr, wie bisher, wegen des Schwindens und Werfens 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 manchen Fällen kann zur Belegung der großen Flächen die bei diesem Verfahren bequeme maschinelle Herstellungsart von eingelegten Zeichnungen zu Hilfe genommen werden.

Aehnlich verhält sich das von dem Planoxylwerk Alteneffen hergestellte Planoxyl, ein »gesperrtes Holz«, in fugenlosen großen Tafeln, welches nicht mehr reißt, wirft oder quillt und eigenartige Ornamentierung durch Holzeinlagen — Intarsien — zulässt.

128.  
Mit der Hand  
gearbeitete  
Ornamente.

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 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 Widerstandigkeiten des Materials und der Werkzeuge noch ahnen lässt, gilt mit Recht als Merkmal einer stilsicheren, künstlerischen Handarbeit.

Die inneren Gesetze dieser Techniken oder Bearbeitungsarten, welche sich aus dem Wesen des Stoffes entwickelt haben, sind dem Wechsel der historischen Stile nicht unterworfen und bilden deshalb in den gegenwärtigen Wandelungen 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 Palmettenfrieze vollkommen sicher aufmalen oder sozusagen hinschrieben. Wenn wir diese Ornamente an den Originalen schärfer betrachten, dann erkennen wir deutlich die freihändige Pinfelführung. In den meisten Veröffentlichungen des XIX. Jahrhunderts, welche in Holzschnitt 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 glaubte<sup>101</sup>). 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 Re-

<sup>101</sup>) Einen gewaltigen künstlerischen Fortschritt bedeutet das im Erscheinen begriffene Werk: FURTWÄNGLER, A. & K. REICHOLD. Ueber griechische Vasenmalerei. München. — Die frische Pinfeltechnik der Originale ist hier gewissenhaft wiedergegeben.

naissance; 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 zielsicheren Schaffen jener Handwerksmeister und Künstler.

Wer einmal Gelegenheit hatte, orientalische Töpfer, Drechfler oder Zifeleure bei ihrer Arbeit zu beobachten, wie sie mit den primitivsten Werkzeugen scheinbar spielend die elegantesten Formen hervorzuzaubern verstehen, der wird zur Uebersetzung gekommen sein, das 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 die entzückendsten Froschtänze und Froschkämpfe und allerlei Menschliches in Froschgestalten auf das Papier, mit einer unbeschreiblichen Sicherheit und Geschwindigkeit.

Ohne die souveräne Beherrschung der Form, ohne die Unabhängigkeit vom Vorbilde ist eine derartige künstlerische Frische kaum zu erzielen; die Sicherheit der Pinfelführung gilt dabei bereits als selbstverständliche Voraussetzung.

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.

Von *Arnold Böcklin* wird uns erzählt, das er einmal stundenlang an einem Rosenbusch liegend, die sämtlichen Verästelungen, Blattüberschneidungen, Knospen und Blüten auswendig lernte und das er dann im Atelier diesen Rosenbusch sozusagen porträtgetreu in Form und Farbe, in Lichtern und Schatten auf seinem Gemälde wiedergab.

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 veräumen, 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 im stande sein, z. B. einen figürlichen Fries oder den figürlichen Schmuck eines Giebelfeldes u. f. w. zu entwerfen?

Das bei der Ausführung von figürlichen Kompositionen in größerem Maßstabe von neuem ein noch eingehenderes Naturstudium notwendig wird, bedarf kaum der Erwähnung.

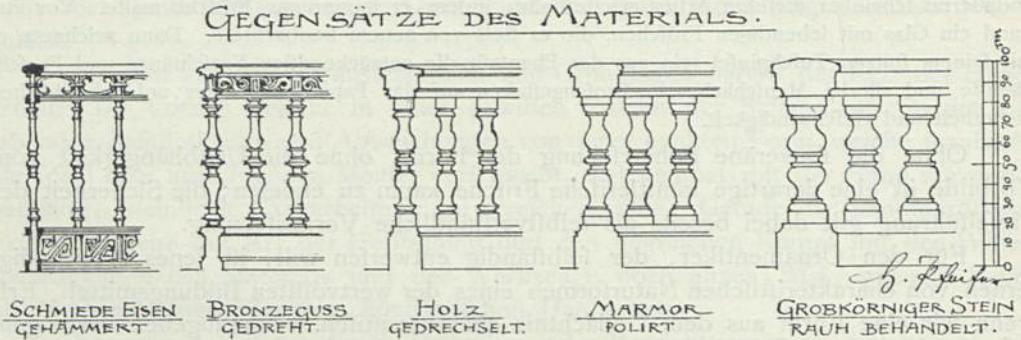
Was über das Skizzieren von Figuren aus dem Gedächtnis gesagt wurde, gilt ebenso von Ornamenten, von architektonischen Außen- und Innenperspektiven und von allen Naturformen und künstlerischen Gebilden.

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 alter Baudenkmäler hat *C. Gurlitt* mit Recht die rein künstlerische Seite wieder in den Vordergrund gehoben.

129.  
Zeichnen  
aus dem  
Gedächtnis,  
Aktzeichnen  
u. f. w.

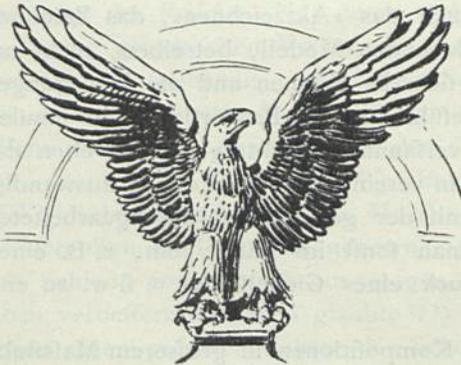
Wenden wir uns nun den für das architektonische Ornament besonders wichtigen Stoffen und Techniken zu, so dürfte es zunächst zweckmäßig sein, durch einige Nebeneinanderstellungen von Lösungen ähnlicher Aufgaben in verschiedenem Material den Einfluss der verschiedenen Festigkeiten und Widerstandsfähigkeiten gegen das Werkzeug zu veranschaulichen, und dann erst auf einzelne Punkte der Bearbeitung näher einzugehen. Wir geben in Fig. 220 Balustraden aus Eisen, Bronze, Holz und Stein; in Fig. 221 u. 222 einen Adler in Bronzeguss und einen Adler in Stein-

Fig. 220.



**Einfluss der Festigkeit und der Bearbeitung auf die Formgebung.**

Fig. 221.



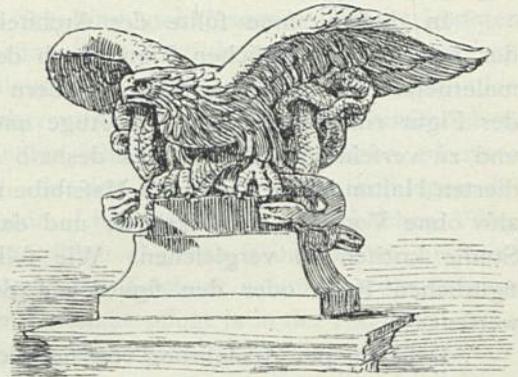
**Adler in Bronzeguss.**

Von der Großen Oper zu Paris.

Arch.: Garnier.

Die Endigungen der Federn sind auseinandergepreizt und ganz dünn behandelt. So können auch in getriebenem Kupfer freie Formen herausgearbeitet werden.

Fig. 222.



**Adler in Steinausführung.**

Pfeilerbekrönung auf dem Reichstagshaufe zu Berlin.

Arch.: Wallot.

Die Schwingenfedern sind geschlossen gehalten und teilweise noch unterstützt durch die Windungen der mit den Fängen gefaßten Schlangen.

ausführung. Sämtliche noch folgende Abbildungen des vorliegenden Kapitels mögen zu weiteren Vergleichen dienen.

Zu allen Zeiten hat sich der Einfluss des Materials auf die Formgebung der Architektur und des Ornaments geltend gemacht. Trotzdem müssen wir uns davor

Fig. 223.

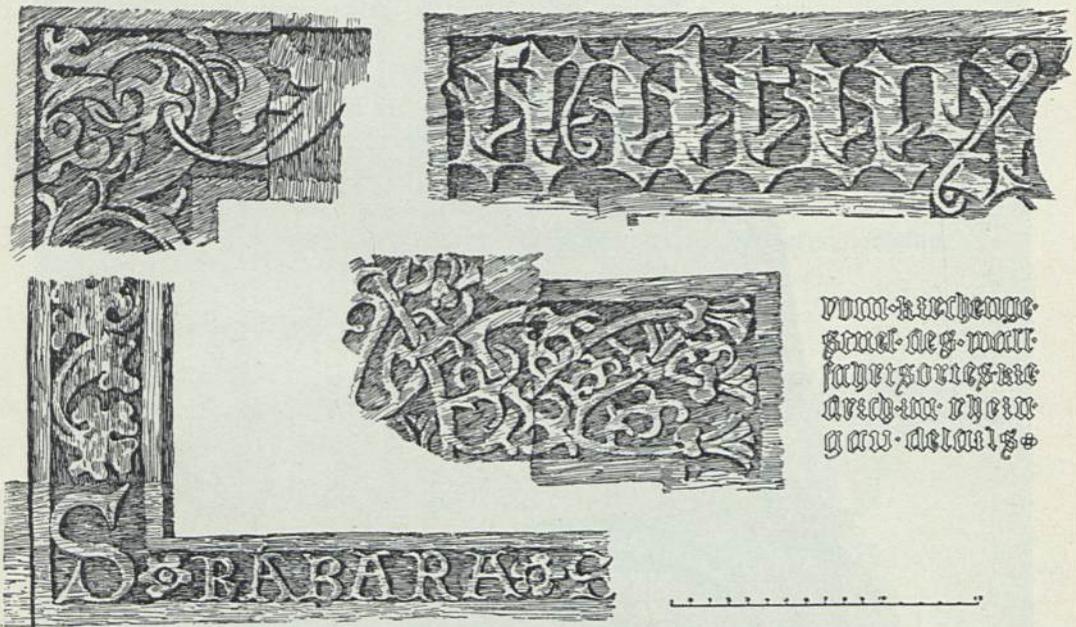


Es gewährt einen eigenen Reiz, daß man der Komposition deutlich anieht, wie sie aus einem 7 cm starken Brett (Bohle) ohne aufgeleimte Anätze, also möglichst monumental, entstanden ist, wie die Stellung der Figur geradezu daraufhin räumlich erdacht wurde, daß sie in die engen gegebenen Maße der Brettstärke sich hineinzwängt: „Bohlenstil“. Dabei wirken die kräftigen Poren und Jahresringfalten des Eichenholzes belebend und verbinden die Schnitzerei, die Profile und die glatten Flächen zu einer einheitlichen Erfindung.

(Siehe Art. 132.)

hüten, diesen Einfluss zu überschätzen. Schon ein flüchtiger Blick auf die verschiedenen großen Stilepochen lehrt uns, daß mit dem gleichen Haufsteinmaterial 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 die gestaltende Phantasie des Künstlers. 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.

Fig. 224.



**Gechnitzte Flachornamente mit „ausgehobenem“ Grund; vom Kirchengestühl des Wallfahrtsortes Kiedrich im Rheingau <sup>102)</sup>.**

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 Lauffarben, welche die Maserung des Holzes durchschimmern lassen. — Beispiele dieser Art im National-Museum zu München.

Man beachte noch rechts oben die gotische kombinierte Band- und Bildschrift, welche sehr malerisch, aber auch sehr unleserlich ist; man muß erst einigermaßen buchstabieren, um das Wort „cristus“ zu entziffern.

(Zu Art. 133.)

Gewissenhafte Aufnahmen der schönen 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 bayer. Kunst-Gewerbe-Vereins zu München« 1892 (S. 41—49) wiedergegeben.

Gute moderne Entwürfe für diese Technik hat H. Kirchmayr zu Klausen (Tirol) mehrfach in derselben Zeitschrift und in »Deutsche Kunst und Dekoration« veröffentlicht.

<sup>102)</sup> Nach Aufnahme von *Wilk. Kreis* in: Architektonische Studienblätter, herausgegeben vom Akad. Architekten-Verein zu Braunschweig, Heft 8.

Durch das Material und feine Bearbeitung werden dann hauptsächlich die Konstruktionen, die Abmessungen, die Oberflächenbehandlung, die Farbe u. f. w. beeinflusst. Die fünf aus verschiedenen Baustoffen hergestellten Balustraden in Fig. 220 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 das Material 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 sowohl auf einen schönen Strich oder auf eine bestechende Manier der Zeichnung des Entwurfes kommt es dabei in erster Linie an, sondern vielmehr auf

Fig. 225.



### 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 gekrümmte Schrägung wird ein körperlicher reliefartiger Eindruck mit breiteren Lichtflächen erzielt und die störende Reihlichkeit mit einer weniger gediegenen aufgeleimten Laubflügelarbeit vermieden. Dabei ist diese Herstellungsart mit schrägen Schnittflächen naturgemäßer und mühseliger als die jetzt öfters angeführte möglichst „exakte“ Ausführung mit vollständig scharfen Kanten.

Ob obige Platte als Holzschnitt für den Druck einer Umrahmungsbordüre bestimmt war, ist mir nicht bekannt.

(Zu Art. 133.)

die Empfindung für die dem Material angemessenen Formen, auf die Kenntnis der erfahrungsgemäß zulässigen Abmessungen und der erreichbaren Effekte und auf eine richtige, fachliche Darstellung.

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 ohne Künsteleien, Anleimungen etc. zu den größten Wirkungen gebracht werden kann. Er muß den lebendigen Reiz der Jahresringe in der Holzfasernutzung

und sie mit dem Schnitzmesser und dem Holzmeißel zu gesteigertem Ausdruck zu bringen suchen.

Das ängstliche Nachbilden eines vorher in Ton modellierten Reliefs mit Raspel, Holzfeile und Glaspapier 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 Technik finden wir in den mittelalterlichen Holzschnitzereien unseres deutschen Nordens entwickelt. Mit hingebender Liebe und

Fig. 226.



### In Holz geschnitzter Fries.

Teillück einer Tafelung im Rathaus zu Pilsnja.

(XVI. Jahrh.)

Man beachte die Frische der Holzbehandlung: deutliches Stehenlassen der kantigen Schnitzmesserfrische, Vermeiden des nachträglichen Abraspelns und Abfeilens. Der Hintergrund ist einheitlich, aber ebenfalls freihändig gepunzt.

(Zu Art. 134.)

gottsfeliger 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 Materialbehandlung führen. Und diese glänzende Technik



Teiltück einer Holztafelung<sup>103)</sup>.

Die natürlichen Reize des Holzes, die malerischen Linien der längsgeschnittenen Jahresringe (Maierung) 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 Maierung besonders gut zur Geltung (vergl. die grössere Abbildung in Fig. 228).

<sup>103)</sup> Fakt.-Repr. nach: RIEGELMANN, G. Ausgeführte Ornamente. Berlin 1902.

Fig. 228.

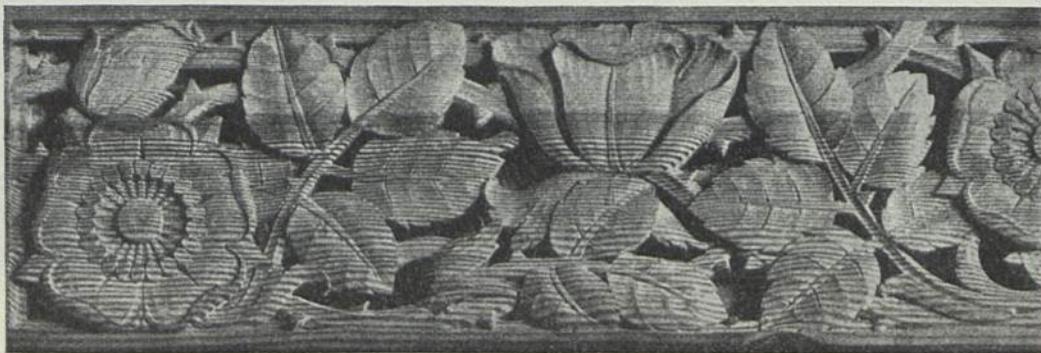


**Teillück der in Fig. 227 abgebildeten Holztäfelung von Riegelmann <sup>103)</sup>.**

Das Blattornament ist nicht nachträglich aufgeleimt, sondern aus dem großen Füllungsbrett durch leichte Bohlung 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: „harmonischer Kontrast!“ Vergl. daraufhin auch den in der folgenden Abbildung dargestellten Rosenfries <sup>104)</sup>.

Man beachte noch, wie die Felder des Laubornaments ohne sichtbare Einfassungslinie in strenge Formen sich fügen und in der ganzen Täfelung (Fig. 227) sich zu einer friesartigen Gesamtwirkung zusammenschließen!

Fig. 229.



**Flachgeschnittener Rosenfries von Riegelmann.**

Der Hintergrund ist tiefer herausgeholt und sehr sparsam verteilt.

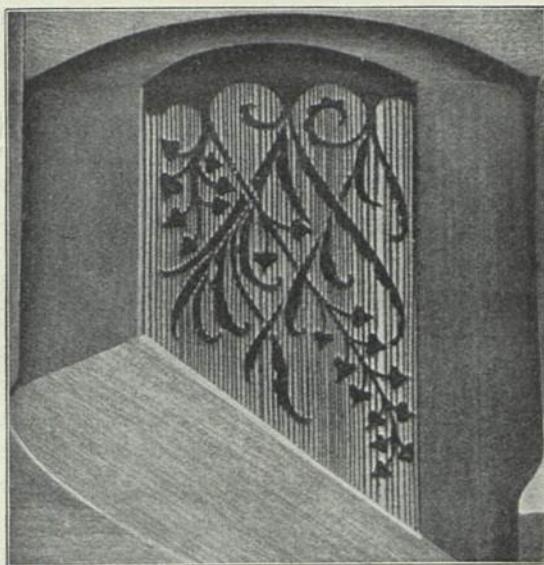
<sup>104)</sup> Dem gleichen Werke entnommen.

lebte fort bis in die Zeit des Rokoko, unbeirrt durch den fortwährenden Wechsel des Zeitgeschmacks.

Eine besondere Art von Bohlenstil, welche neuerdings wieder aufgegriffen wird, hatte sich an den seitlichen Abflußlehnen der Chorgestühle ausgebildet: aus 6 bis 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 *Förg Syrlin* im Ulmer Münster, ebenso den Figürchen am »Bergenfahrrerstuhl« in der Marienkirche zu Lübeck (Fig. 223) sieht man es an, daß jene Meister geradezu einen besonderen Stolz darin setzten, trotz der beengenden Fesseln die Freiheit ihrer schöpferischen Phantasie zu zeigen. Ein reicher Schatz echt deutscher Empfindung, eine unerschöpfliche Fülle des köstlichsten Humors steckt in diesen Chorstuhschnitzereien. Auch manch derber Witz läuft mit unter, namentlich

132.  
Bohlenstil.

Fig. 230.



### Xylektypomfüllung.

Entworfen von B. Pankok, ausgeführt von der Stuttgarter Möbelfabrik Georg Schöfle<sup>105</sup>.

Ausführlichere Beschreibung des Verfahrens in der unten genannten Zeitschrift<sup>106</sup>.

(Zu Art. 135.)

an den versteckteren Stellen, z. B. an den Konfolen der Unterseite der Klappsitze, an den sog. Miserikordien, wo den Geistlichen selbst öfters böse mitgespielt wird.

Für Ausführungen in Fichten- und Föhrenholz waren Flachschnitzereien mit herausgehobenem Grunde<sup>107</sup>) besonders geeignet und im Mittelalter beliebt (Fig. 224 u. 225).

133.  
Flach-  
schnitzerei.

Häufig wurde durch farbige Abtönung des vertieften Grundes die Zeichnung noch mehr hervorgehoben. An vielen Beispielen hat sich auch die mehrfarbige, lafurartige Behandlung des Ornaments selbst noch erhalten.

<sup>105</sup> Fakf.-Repr. nach: Stuttgarter Mitteilungen über Kunst u. Gewerbe 1904—05, Heft 3.

<sup>106</sup> Kunst u. Handwerk. Zeitschr. d. bayr. Kunstgew.-Ver. zu München 1897—98, S. 321.

<sup>107</sup> Vergl. die schönen Aufnahmen in: PAUKERT, F. Die Zimmergotik in Deutsch-Tirol. Leipzig 1891—93

134.  
Sonstige  
Holz-  
schnitzereien.

Herangebildet im Dienste der Kirche kam die Kunst der Holzschnitzerei doch auch wieder dem ganzen Volke zu gute. Schränke, Truhen, Täfelungen u. f. w. erhielten in entsprechender Anpassung oft entzückenden Schmuck.

Uebrigens finden wir auch in Italien, dem eigentlichen Lande des Marmors, hervorragende Meisterwerke der Holzschnitzerei, wie Fig. 226 zeigt. An dieser ornamentalen Füllung ist recht deutlich die frische, flächige Behandlung der Blätter u. f. w. mit dem Schnitzmesser, Holzmeißel, Punznagel u. f. w. zu erkennen.

Unter den modernen Meistern der Holzbildhauerei, welche die Reize des Materials zur höchsten Entfaltung zu bringen verstehen, ist wohl in erster Linie Professor *G. Riegelmann* zu nennen (Fig. 227 bis 229<sup>108</sup>). Er benutzt in wirkungsvoller Art die Linien der Maserung, welche zusammenhängend über Ornament und glatte Fläche hinweggehen, als bindendes Element für beide Teile.

135.  
Xylektypom.

In eigenartig gesteigerter Weise wird das Linienpiel der Holzmafer in dem modernen »Xylektypom« künstlerisch zu verwerten gesucht<sup>108</sup>). Durch Anwendung eines Sandstrahlgebläses werden die weichen Teile des Holzes einige Millimeter tief entfernt, während die härteren Fasern der Jahresringe erhaben in der ursprünglich glatten Fläche des Brettes stehen bleiben. Durch Auflegen von Papierchablonen, welche an diesen Stellen die Einwirkung des Sandstrahles verhindern, läßt sich ein wirkungsvolles Flachornament erzielen, dessen Hintergrund durch die stehenbleibenden Linien der härteren Jahresringfasern wie freihändig schraffiert ausieht (Fig. 230<sup>105</sup>).

Wenn das Xylektypom sich noch nicht recht eingeführt hat, so liegt dies vielleicht daran, daß die Vertiefungen als »Staubfänger« wirken; bei lotrechter Stellung der Fasern wie in Fig. 230 ist dies allerdings weniger der Fall.

136.  
Wechsel  
der  
Faserrichtung.

Eine andere Art, den Linienreiz der Maserung zu gesteigerter Geltung zu bringen, besteht darin, daß man kleinere Stücke mit wechselnder Faserrichtung aneinander setzt. Im Parkettboden genügt oft diese wechselnde Schrägstellung der Holztafeln zu einem belebenden Licht- und Linienpiel, selbst wenn nur eine Holzart verwendet wird<sup>109</sup>). Neuerdings wird diese Art des Richtungswechsels in mannigfaltiger Weise zu Wandtäfelungen und mosaikartigen Holzbekleidungsornamenten verwendet. Schöne Wirkungen damit hat z. B. *Bernhard Pankok* in feinen modernen Innenräumen erzielt. (Vergl. auch die Intarsia in Fig. 233.) Ein echter Künstler, der die natürlichen Reize des Materials zur Entfaltung und zur Geltung zu bringen versteht, hat es nicht nötig, immer nur mit historischen Motiven zu liebäugeln.

137.  
Drechsel-  
arbeiten.

Eine eigene Art des Holzornaments läßt sich auf der Drechselbank erzielen durch Herstellung von profilierten Drehungskörpern. Die Drechselarbeiten bilden ein Vermittelungsglied zwischen Handarbeit und Maschinenarbeit; sie lassen ohne Schwierigkeit eine exakte Ausführung reicher Profile mit vielfachen Wiederholungen zu.

Unübertrefflich sind jene maurischen und orientalischen Holzgitter, welche sich aus vielen gleichförmig gedrechselten Stäben zu einer reichen ornamentalen Wirkung zusammensetzen. (Vergl. Teil II, Band 3, Heft 2 [Die Baukunst des Islam] dieses »Handbuches«.) Es würde zu weit führen, hier näher darauf einzugehen.

138.  
Handwerkliche  
Holz-  
ornamente.

Auf die mit der Säge, dem Bohrer, dem Hobel, dem Stemmeisen, dem »Geißfuß« u. f. w. hergestellten volkstümlichen Zimmermannsornamente wurde schon in Art. 26 (S. 33) hingewiesen. Ueber die gediegene Ornamentik des echten Schweizer-

<sup>108</sup>) Das Ausführungsrecht für Xylektypom besitzt die Stuttgarter Hofmöbelfabrik *Georg Schöttle*.

<sup>109</sup>) Die technischen Grundlagen für Herstellung von Riemchen- und Parkettfußböden sind in Teil III, Band 3, Heft 3 (Abt. III Abfchn. 3, Kap. 4, unter e bis g) dieses »Handbuches« behandelt.

stils gibt uns das bekannte, immer noch mustergültige *Gladbach'sche* Werk<sup>110)</sup> einigen Aufschluss. Auf die Gefahren der dünnlinigen Laubfägearbeiten des »Pseudo-Schweizerstils« wurde bereits in Art. 119 (S. 186) hingewiesen. Eine stilistisch gute Laubfägearbeit ist in Fig. 231 abgebildet.

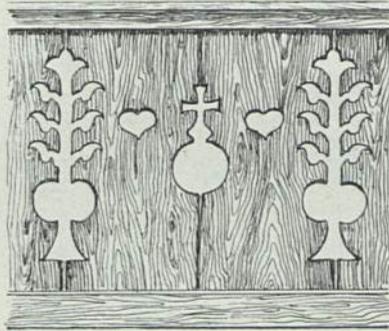
Dafs aber mit ausgefägten und bemalten Bretterfilhouetten sehr reizvolle Wirkungen sich erzielen lassen, wenn der rechte Künstler sie entwirft, dies zeigt uns der humorvolle Kronleuchter in Fig. 232<sup>111)</sup> aus der offenen Restaurationshalle der »Einkehr« Geiselfastig bei München (Arch.: Gebr. *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 neuerdings ziemlich abgekommen, weil sie Staubnester bilden und nicht einheitlich, sondern hart kontrastierend wirken.

Dagegen behaupten sich mit Recht die eingelegten Holzarbeiten — Intarsien — auch in der modernen Geschmacksrichtung. Einen vornehmen und dabei bescheidenen Schmuck in dem von *Bernhard Pankok* in Stuttgart entworfenen Musikzimmer der Weltausstellung in St. Louis (1904) bilden die Intarsien in der Wandtäfelung (Fig. 233).

139.  
Holz-  
intarsien.

Fig. 231.



### Bretterbrüftung mit Laubfägearbeit.

Von einem Bauernhause im Sölltal (Tirol).

Die Brettfläche ist grösser als die ausgefägte Zeichnung und behält dadurch ihre Feigigkeit und Dauerhaftigkeit.

Schöne Aufnahmen dieser Art finden sich in dem schon öfter erwähnten Deininger'schen Werke.

Es ist klar, dafs der Intarsiakünstler die verschiedenen Hölzer — Ahorn, Linde, Nufsbaum, Birnbaum, Kirschbaum, Eschenmafer, Mahagoni, Ebenholz, Zitronenholz etc. etc. — gründlich kennen mufs, auch in Beziehung auf das Nachdunkeln und Bleichen, damit die von ihm beabsichtigten und erzielten Wirkungen nicht in kurzer Zeit verschwinden.

Die vorzügliche Abhandlung »SCHERER, CH. Technik und Geschichte der Intarsia« (Leipzig 1891) bildet eine gute Grundlage für das historische Studium dieses immer wieder erblühenden Kunstzweiges und enthält ausführlichere Quellenangaben.

Es sei hier nur noch hingewiesen auf die künstlerische Bedeutung jener schwarzen Trennungslinien in den italienischen Intarsien, welche zwischen dem dunkelbraunen Hintergrund und dem helleren Ornament durch Ausfüllung des Laub-

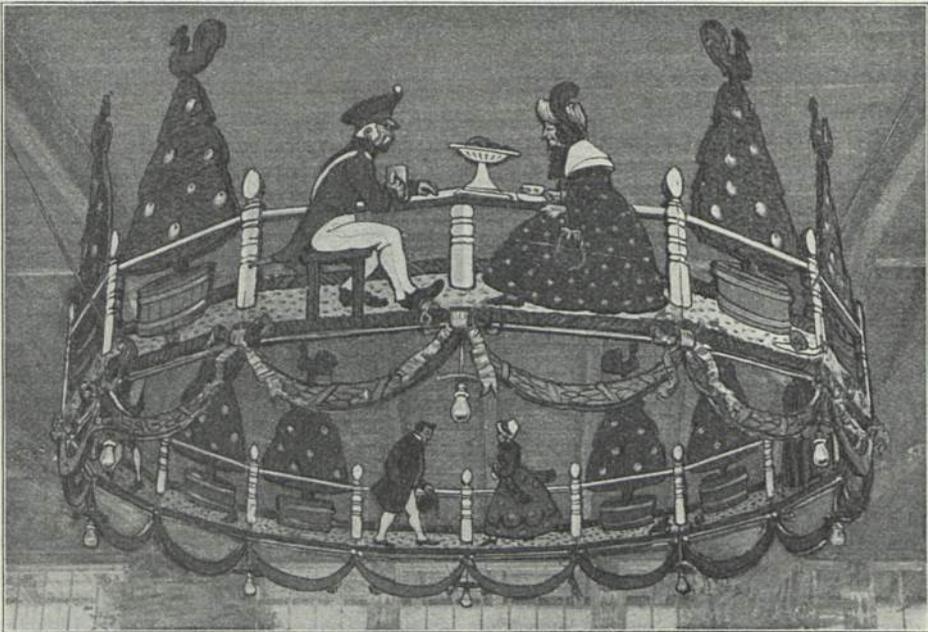
110) GLADBACH, E. Der Schweizer Holzstyl. Darmstadt 1868.

fägeschnittes 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 Intarsien in *Santa Maria del Organo* zu Verona gelungen.

Im Vergleich mit diesen Arbeiten fällt bei modernen, fabrikmäßig eingepressten Intarsien 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.

Zu den schönsten Intarsien müssen wir jedenfalls diejenigen zählen, welche durch eine klare, strenge Stilisierung des Flächenornaments sich auszeichnen (vergl. die in Fig. 35 [S. 37] abgebildete Holzintarsia vom Chorgestühl in *San Miniato* bei Florenz).

Fig. 232.



Ringkronenleuchter mit etwa 2,50<sup>m</sup> Durchmesser, aus Brettern gefügt und mehrfarbig bemalt.

Herf.: Gebr. Rank.

In der offenen Restaurationshalle der „Einkehr“ Gelfelgaltig bei München aufgehängt.

Ausführung des Kronleuchters von Schmidt & Co., gemalt von Kunstmaler Ecke<sup>111)</sup>.

„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 Plattliches und behält trotzdem den Charakter der Malerei bei.“ Man könnte diese Art der beiderseitigen Brettbemalung gewissermaßen als freistehendes Flachrelief auffassen.

Ueber 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 Verziehungen der Holzteile

<sup>111)</sup> Fakt.-Repr. nach: Deutsche Bauz. 1905, S. 136, wo noch mehrere Abbildungen dieser volkstümlich humorvoll gelungenen Einkehr zu finden sind.

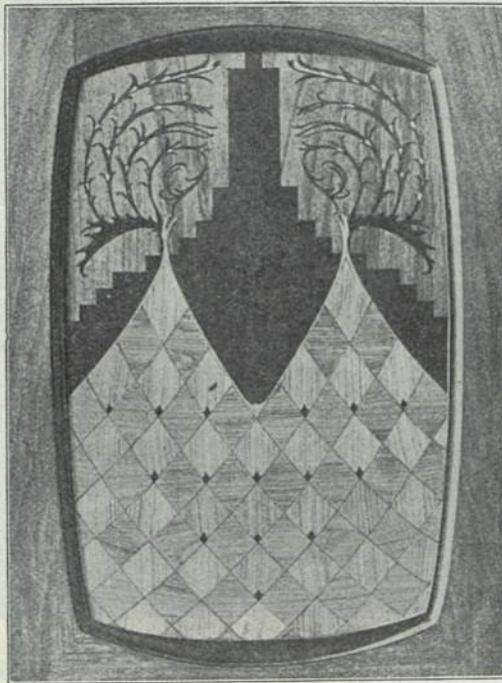
gefichert sein als ein fog. »echter« Eichenholzschrank. Selbstverständlich muß die Furnierung als solche gezeigt sein, wie wir dies z. B. an vielen guten Möbeln des XVIII. Jahrhunderts charakterisiert finden.

Ueber die Bemalung von Holz siehe Art. 56 (S. 62).

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 abspringen 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.

141.  
Stein-  
ornamente.

Fig. 233.



### Holzintarlia.

Entworfen von Pankok, ausgeführt von der Intarlienwerkstätte von G. Wölfel in Stuttgart<sup>105</sup>.

Kontraste durch Farbenunterschiede des Holzes von Ornament und Hintergrund und durch Richtungswechsel der Holzfasern in den leicht gekrümmten Vierecken des unteren Teiles der Intarlia, wobei durch Gruppen von kleinen, dunklen „Druckern“ noch gewisse Interpunktionen geschaffen sind.

(Vergl. Art. 139, S. 213.)

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 Ornaments. Alle Feinheiten der Modellierung kommen in diesem herrlichen Material zur Geltung (siehe Art. 42, S. 52). Das schöne kristallinische Korn fordert geradezu heraus zu immer weiterer Durchführung und Vervollkommnung der plasti-

sehen Formen. Wir dürfen wohl behaupten, daß die griechische Architektur und Skulptur nicht zu jener höchsten Vollendung hätten heranreifen können ohne das Vorhandensein des pentelischen Marmors und des bildfamen Töpfertones für die zu modellierenden Vorstudien.

Man vergleiche damit den hemmenden Einfluß, welchen der harte Syenit und Granit, sowie der etwas derbe Kalkstein Aegyptens auf die Behandlung der feineren Einzelformen ausgeübt hat. Die großen Formen der Bauten und der menschlichen, architektonisierten Gestalten sind allerdings unvergleichlich monumental, vielleicht gerade durch jenen Zwang der Vereinfachung, welchen das harte, spröde Material den ägyptischen Künstlern auferlegt hatte.

Fig. 234.



### 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 Fricke 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.

So hat auch der grobkörnige Sandstein und Kalkstein unseres Nordens zu einer gröberen Formensprache des Ornaments geführt, als sie dem feinkörnigen Marmor des Südens entspricht. Die Feinheiten einer venezianischen Pilasterfüllung würden in unserem Sandsteinmaterial ganz verloren gehen.

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.

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 Meißelhieb sehen zu lassen.

Aber auch im feineren Steinrelief kann die deutlich sichtbare Meißelführung, z. B. mit stehenbleibenden Kanten, sehr vorteilhaft zur charakteristischen Belegung von Blattflächen, Ranken u. s. w. ausgenutzt werden (Fig. 234 bis 237).

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

142.  
Ornamente  
aus  
farbigem  
Marmor.

Fig. 235.



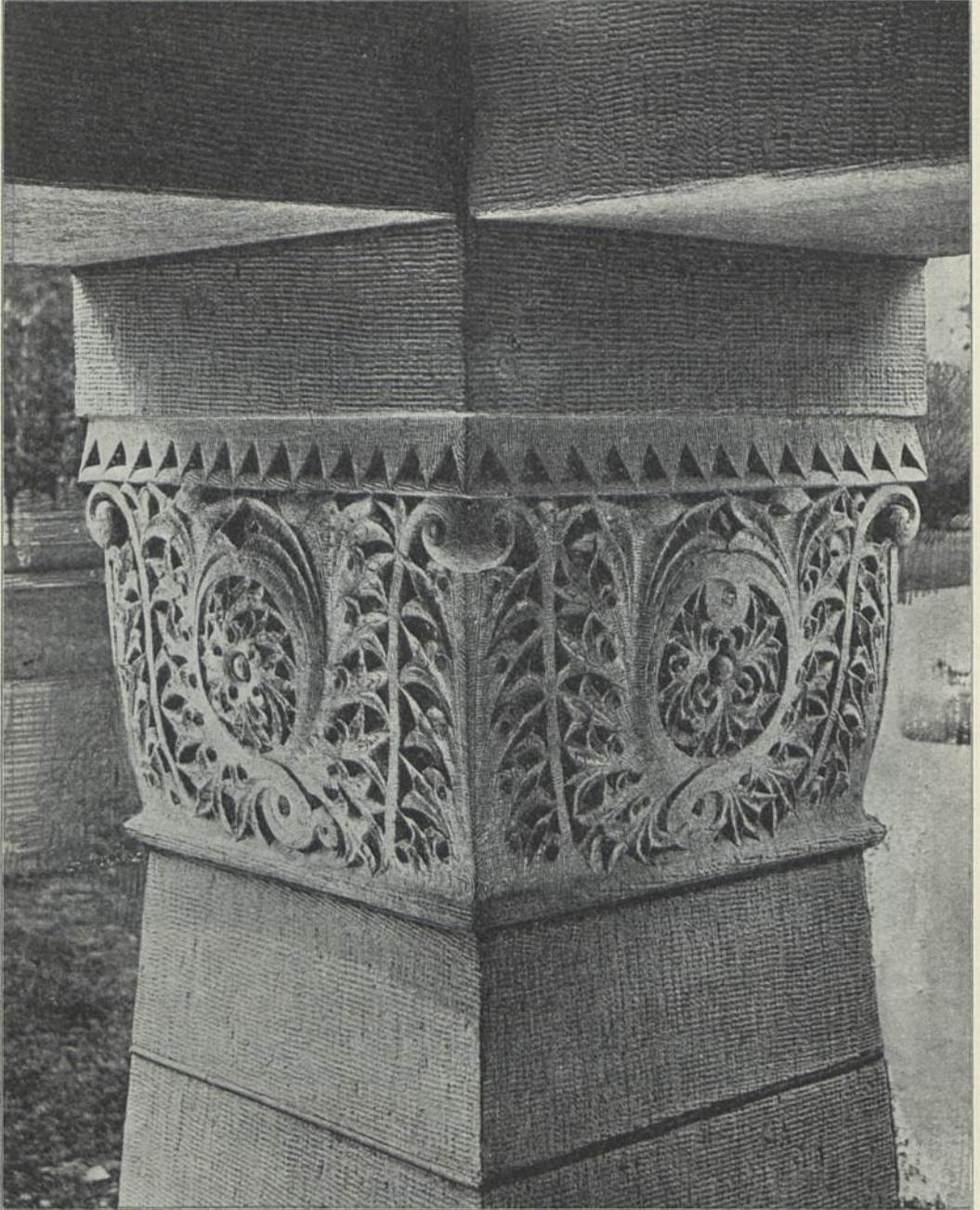
Ornament von einem Renaissance-Portal aus schwarzgrauem Marmor zu Verona (Via 4 Spade).

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 Strahlenraub, welcher sich auf die oberen Flächen der vorspringenden Formen legt und gewissermaßen wie ein künstlich aufgeleitetes — „aufgehöhntes“ — Decklicht in einer Zeichnung auf Tonpapier die Formen „aufleuchtet“.

tiefer Töne wirken häufig ohne jede Zutat sehr ornamental. Man vergleiche Fig. 238: Marmorbank in *Santa Maria dei miracoli* zu Venedig, in welcher die große Füllung der Rücklehne mit polierten Tafeln des geaderten Pfauenmarmors (Paonazzo) geschmückt ist.

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

Fig. 236.



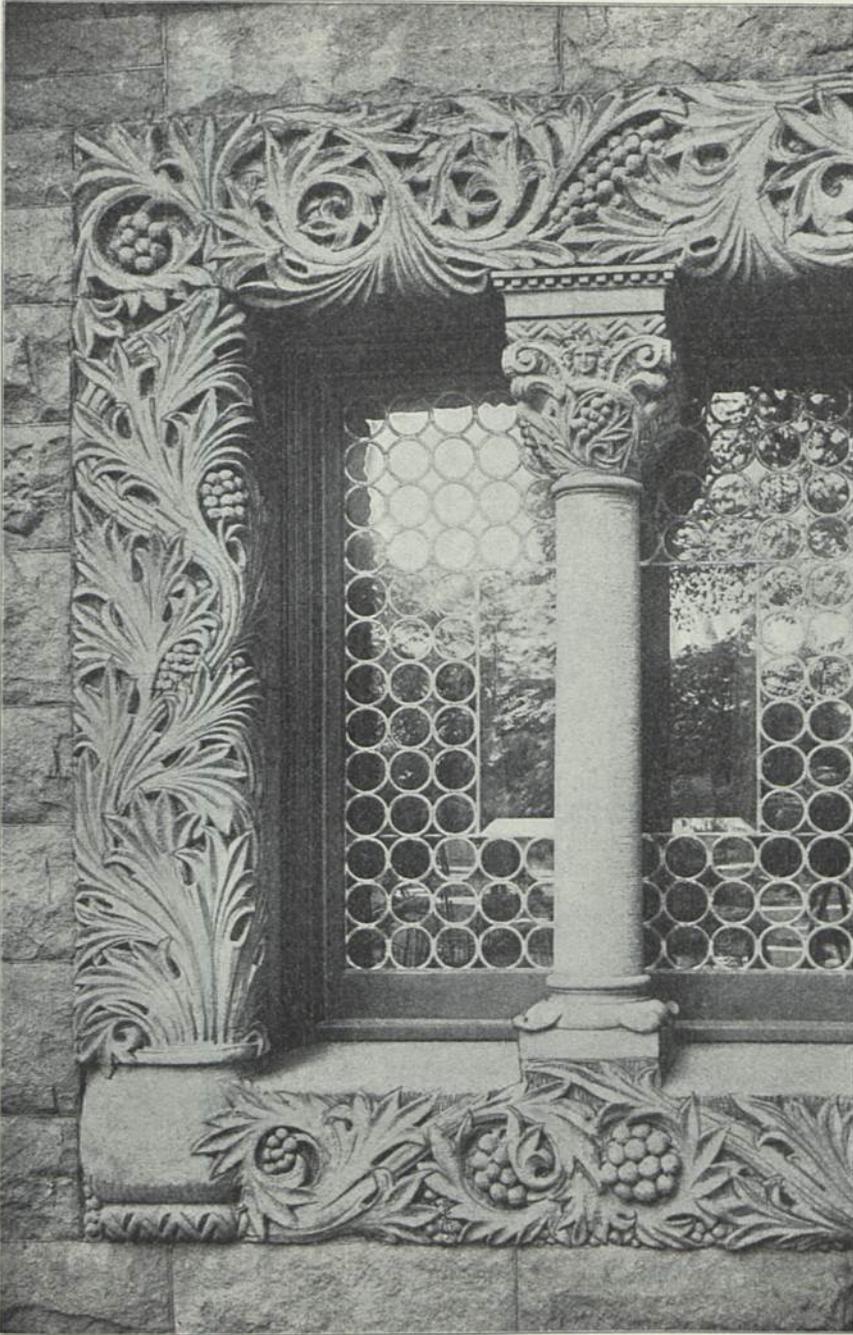
Steinige Behandlung eines Ornaments.

Von dem Wohnhaus Martin Ryerion zu Chicago<sup>112)</sup>.

Arch.: Treat & Foltz.

<sup>112)</sup> Fakf.-Repr. nach: GRAEF, P. Neubauten in Nordamerika, Berlin o. J.

Fig. 237.



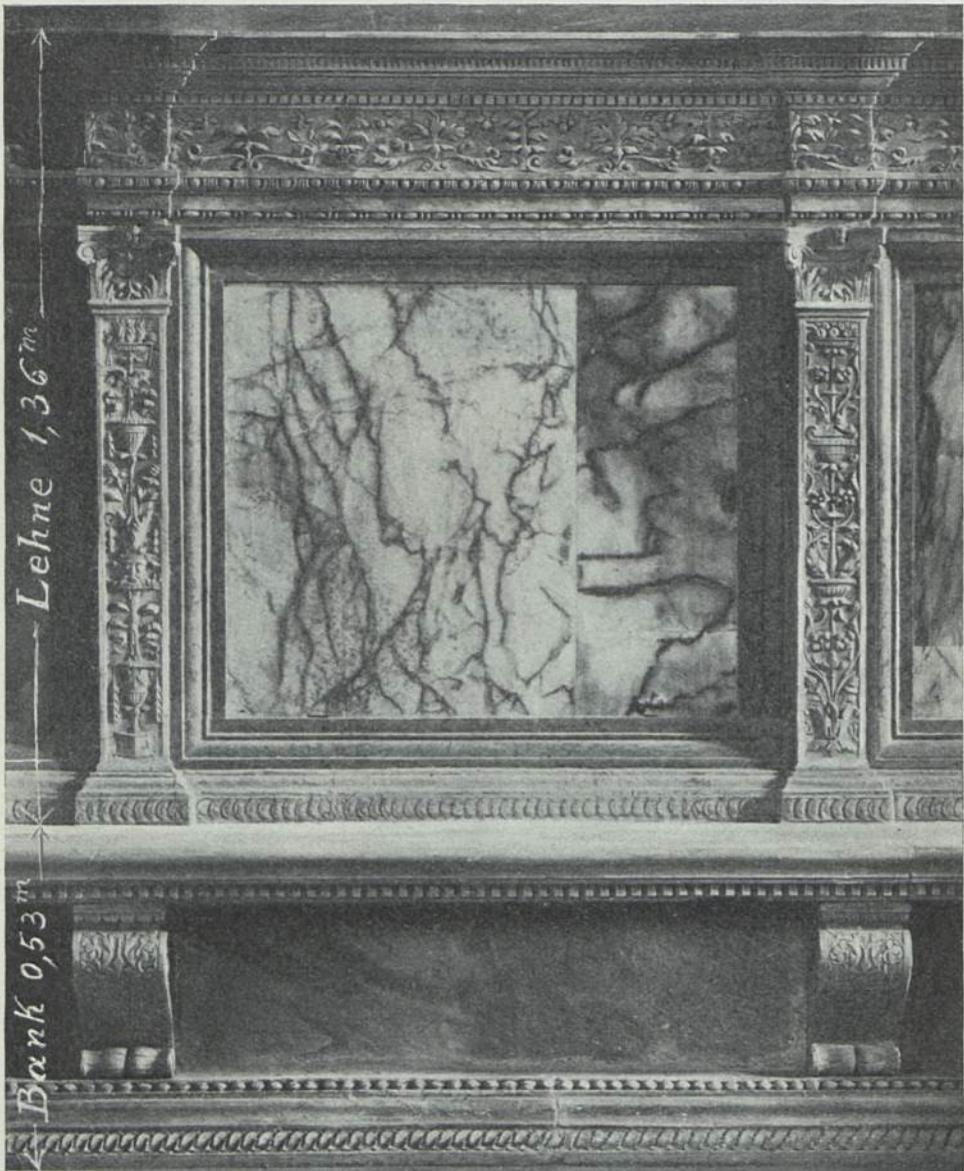
Steinige Stilisierung von Akanthusranken in Verbindung mit rauhem Quaderwerk.

Fenster vom Wohnhaus S. T. Everett zu Cleveland (1886 erbaut<sup>112</sup>).

Arch.: Schweinfurt.

Marmorarten würde uns hier zu weit führen; dies erfordert ein besonderes Studium. Am besten beginnt man damit, in guten neuzeitlichen Marmorwerkstätten, wie

Fig. 238.



Marmorverzierung einer Bank mit Lehne im Chor von Santa Maria dei miracoli zu Venedig.

(XVI. Jahrhundert.)

In die Füllungen sind hier glatte, polierte Marmor tafeln eingesetzt, deren natürliche Aderzeichnungen und Tönungen so reizvoll sind, daß sie ohne weiteres ornamental verwendet wurden. Sie bilden einen wohlthuenden Gegensatz zu den reich skulptierten Pilaster- und Frieseinrahmungen, verbinden sich aber mit diesen doch wieder durch eine gewisse Einheitlichkeit des Materials. Die glatte Fläche entspricht dem Zwecke der Lehne. Das vorpringende Bekrönungsgelims befindet sich über der Kopfhöhe eines sitzenden Menschen.

(Zu Art. 142, S. 217.)

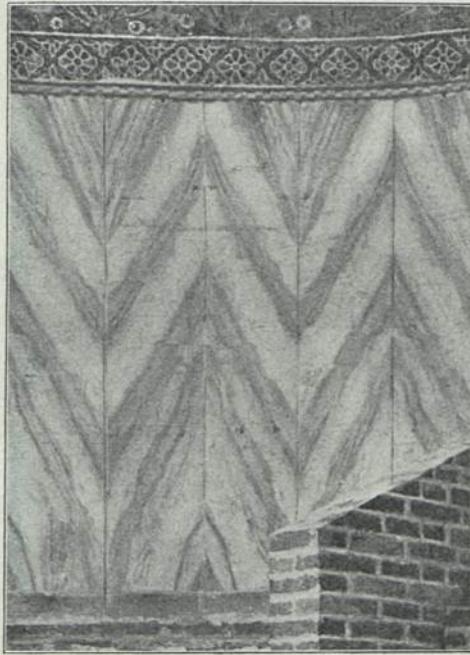
z. B. in den großen Marmorwerken von *Kiefer* in Kiefersfelden (Oberbayern) oder von *Dyckerhoff & Neumann* in Wetzlar a. d. Lahn u. a., sich durch eigene Anschauung zu unterrichten.

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 sind<sup>113)</sup>.

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.

In der byzantinischen Kunst wurde die beim Zerfägen der Marmorblöcke sich ergebende symmetrische Zeichnung der Platten in ähnlicher Weise zur Herstellung

Fig. 239.



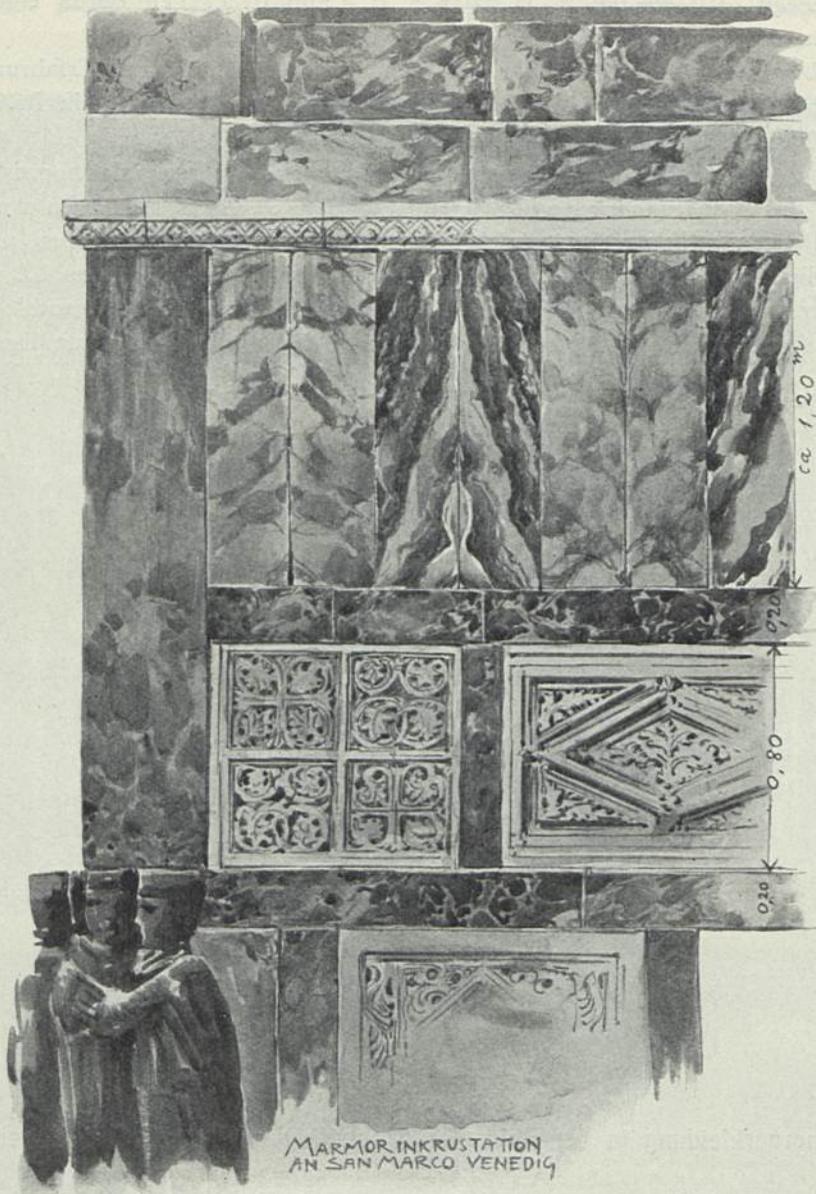
### Marmorverkleidung in der Epfıs der Kathedrale zu Torcello bei Venedig.

symmetrischer Muster verwendet, wie dies bei uns in der Möbelkunst mit den symmetrisch gelegten dünnen Furnieren geschieht. In der Marmortäfelung der Epfıs des Domes zu Torcello bei Venedig (Fig. 239) ist durch Wiederholung solcher Symmetriestellung von Platten mit schrägläufigen Streifen ein Zickzackmuster erzielt, welches entfernt an Drapierungsmotive erinnert.

Mit Marmortäfelungen sind wundervolle, noch reichere Wirkungen im Inneren der *Hagia Sofia* zu Konstantinopel erzielt worden — große photographische Aufnahmen davon hat die deutsche Messbildanstalt zu Berlin hergestellt.

<sup>113)</sup> Geschichtliches und Technisches über Marmorplattenmosaik als Wandbekleidung findet sich in Teil III, Band 3, Heft 3 (Abt. III, Abfchn. 3, Kap. 9) dieses »Handbuches« — und in: BURCKHARDT, J. Geschichte der Renaissance in Italien. 4. Aufl. Stuttgart 1905.

Fig. 240.



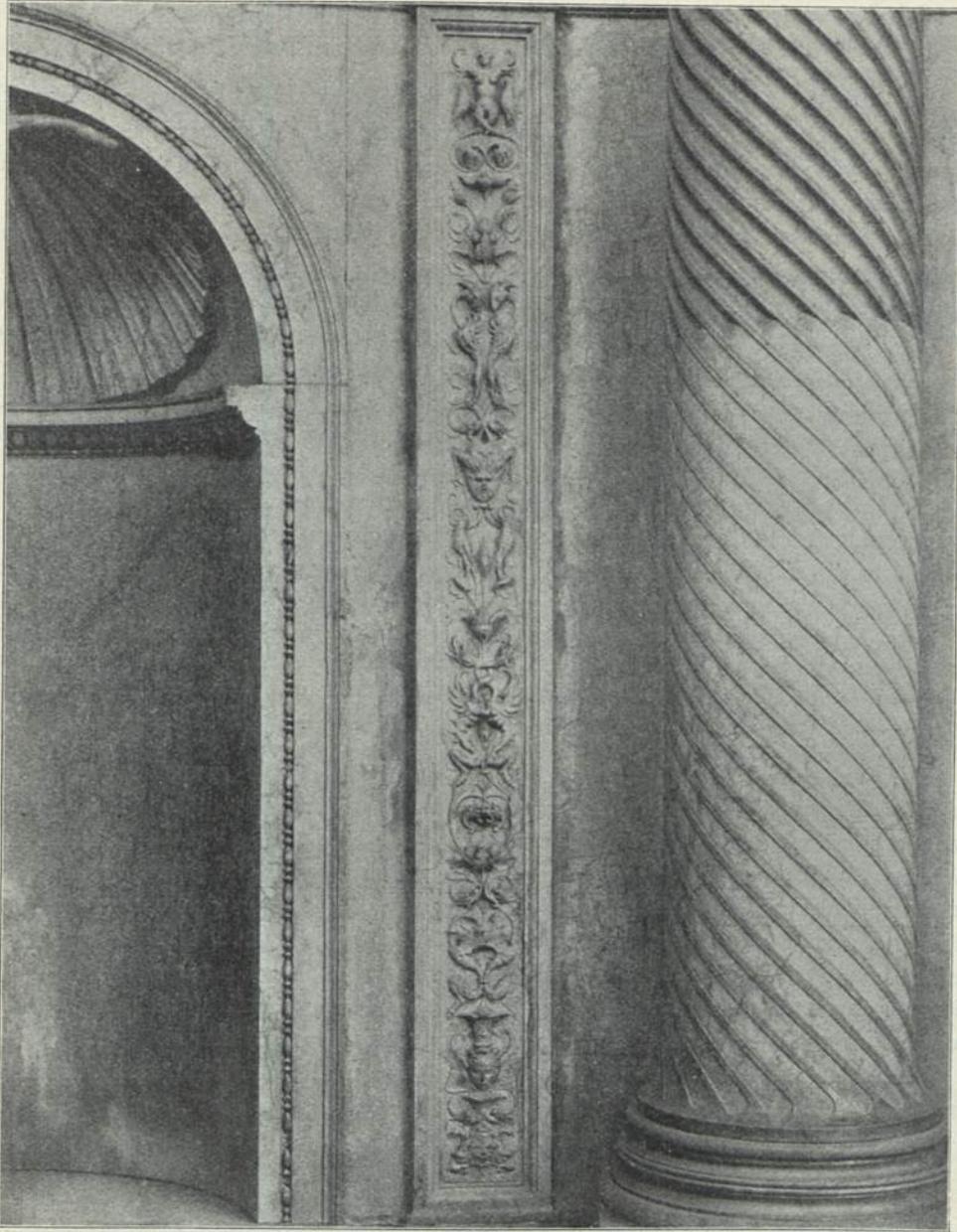
### Teil der äußeren Wandverkleidung an San Marco zu Venedig <sup>114)</sup>.

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 ikulpierte Gesimschen darüber hat einen lichtgrauen warmen Ton; ebenso das weiter unten eingefetzte Relieforament, welches von Serpentinstreifen (dunkelgrün mit schwarzen und weißen Adern) eingefasst ist.

(Zu Art. 142.)

Berühmt sind auch die Marmorbekleidungen im Dome zu Parenzo. (Man vergleiche: ERRARD, C. *L'Art Byzantin. II. Parenzo*. Paris 1904 — fowic: WLHA, J. *Der Dom von Parenzo*. 50 Photographien. Wien 1902.)

<sup>114)</sup> Nach einer farbigen Aufnahme des Verfassers.



Teilstück aus der Kapelle Pellegrini zu Verona <sup>115)</sup>.

(1545 von San Michel 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 Säulenbasis. In Sandstein würde eine derartige Formgebung in so zierlichem Maßstab ganz unmöglich sein. — Schließlich sei noch hingewiesen auf den Kontrast der Hohlform der in die Wand versenkten Nische und der vollen Form der vorgestellten Dreiviertelsäule.

(Zu Art. 142.)

<sup>115)</sup> Fakf.-Repr. nach einer photographischen Aufnahme von R. Lotze in Verona.

Sehr harmonisch stimmt in allen diesen Bauten die Marmortäfelung mit den Glasmosaiken der Wände und Gewölbe zusammen; ebenso im Chor von *San Miniato* bei Florenz, in *San Marco* zu Venedig u. f. w.

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. Fig. 240<sup>114)</sup> zeigt uns einen Teil der äußeren Wandverkleidung von *San Marco* zu Venedig, in welcher auch noch Reliefformate aus hellem Marmor zwischen den dunkelgrünen Serpentinstreifen eingesetzt sind<sup>116)</sup>. Der Vorwurf, welchen *J. Burckhardt* den graziös spielenden 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. 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 die Marmorinkrustationen in dem 1904 fertiggestellten Neubau des Warenhauses *Wertheim* in Berlin (Arch.: *Meffel*<sup>117)</sup>, sowie die von *Grüffel* in den neuen Münchener Friedhofskirchen vorzüglich stilisierten Marmorwände.

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 eingegossene und nachgestemte 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 für architektonische und ornamentale Gliederung von Innenräumen zuläßt, gibt die Capella Pellegrini in Verona (Fig. 241<sup>115)</sup> ein ungefähres Bild. Eine geometrische Aufnahme dieses schönen Kuppelbaues ist im unten genannten Werke<sup>118)</sup> veröffentlicht.

Auf einen wichtigen Punkt sei noch hingewiesen, nämlich auf die Art der Politur des Marmors oder des Syenits oder Granits etc., welche von großem Einfluß auf die Erscheinung ist. Den leider jetzt zur Mode gewordenen Denkmalfockeln 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, Marmor tafeln etc.

<sup>116)</sup> Schöne farbige Darstellungen der in der Staatskirche Venedigs verwendeten Marmorarten enthält: ONGANIA, F. *La Basilica di San Marco*. Venedig 1855 ff.

<sup>117)</sup> Veröffentlicht in: Deutsche Kunst und Dekoration 1904—05, Heft 5.

<sup>118)</sup> ISABELLE, M. E. *Les édifices circulaires et les domes*. Paris 1855.

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« u. f. w. — 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

Fig. 242.



Marmorrelief vom Denkmal der Stuard in St. Peter zu Rom.

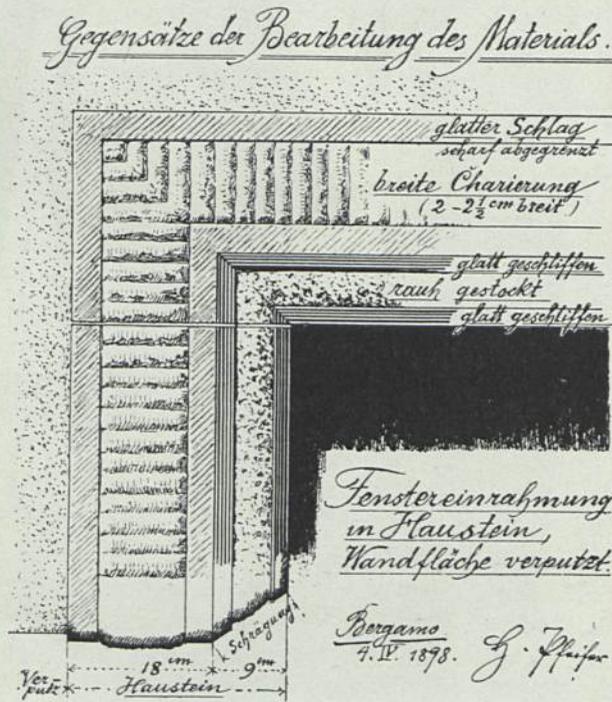
Die Figur ist bis zum matten Glanz der halben Politur gebracht, durch welchen auch die besten griechischen Marmorfiguren sich auszeichnen. Der matte Glanz vieler Blattarten ist in manden Marmorornamenten der Antike und der italienischen Renaissance erreicht. — Man denke auch an die zarte Halbpolitur ägyptischer Granitkulpturen.

lederartig vertrocknet noch speckig glänzend ist (Fig. 242). Aus naheliegenden Gründen ist eine spiegelglatte Politur des Marmors in Fußbodenflächen zu vermeiden<sup>119)</sup>.

Durch die Verschiedenheiten der Steinbehandlung, durch den Gegensatz von rauhen Boffen, grob und fein gespitzten Quadern, charierten, gestockten, geschliffenen und polierten Flächen lassen sich schmückende Kontrastwirkungen erzielen, selbst ohne eigentliches Ornament (Fig. 243<sup>120)</sup>. Einiges über die künstlerische Bedeutung des Fugenschnittes und der Steinbehandlung findet sich in der unten angeführten Abhandlung des Verfassers<sup>120)</sup>.

Ueber die modernen Steinbearbeitungsmaschinen siehe Teil I, Bd. I, Heft I (Abt. I, Abfchn. I, Kap. I, unter e) dieses »Handbuches«.

Fig. 243<sup>120)</sup>.



143.  
Terrakotta-,  
Stuck- etc.-  
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 Terrakotta-relief 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.

<sup>119)</sup> Ueber Marmorfußböden aus verschiedenfarbigen Platten, sog. Plattenmosaik-Fußböden, siehe Teil III, Band 3, Heft 3 (Abt. III, Abfchn. 3, A, Kap. 1) und Teil II, Band 4, Heft 4 (Abt. II, Abfchn. 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).

<sup>120)</sup> Vergl.: Architektonische Rundschau 1904, S. 94.

Aus der grundsätzlichen Verschiedenheit dieser beiden Herstellungsweisen leiten sich ohne weiteres gewisse Unterschiede der Stilisierung ab. (Siehe Fig. 115, S. 103.)

Die Entstehung des plattenartigen Haufsteinreliefs aus der ursprünglich nur aufgemalten Zeichnung wird am augenfälligsten illustriert durch die ägyptischen Koilanaglyphen (siehe Fig. 116, S. 104). Zur Verdeutlichung und besseren Haltbarkeit der Zeichnung wurden zunächst die Umrisse vertieft eingemeißelt. Dann wurde zur Schattierung der einheitlichen Lokaltöne die Zeichnung ein wenig reliefartig gerundet, aber der Hintergrund noch nicht herausgemeißelt; dadurch blieb die

Fig. 244.



### 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 Modellierednik behalten. Die kleinen liegenden Figürchen zwischen den Medaillons sind aus einer Bohlforn gedrückt und dann freihändig nachmodelliert worden; ebenso die Ranken- und Puffenriefe, Blattfäbe u. i. w.

einheitliche Flächenwirkung des Quadermauerwerkes zwar am besten gewahrt; aber durch die erhaben gebliebenen Umrisse entstanden störende scharfe Schlagfchatten auf den hellen, dem Lichte zugekehrten Flächen des versenkten Reliefs. (Vergl. auch Art. 72 u. 73 [S. 108 bis 114], sowie 92 u. 93 [S. 138 bis 143].)

Diese störenden Schatten 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 Reliefs in den monumentalen assyrischen Wandfriesen, welche aus grauen Alabasterplatten hergestellt sind (siehe Fig. 117, S. 105).

Viel freier kann sich der Bildhauer bewegen, wenn er die Formen in Ton modelliert. Da läßt sich das Relief beliebig hoch auftragen. Darin liegt aber auch eine große stilistische Gefahr, wenn es sich um das plastische Vorbild, um das Modell für eine Haupteinausführung handelt (vergl. Fig. 152, S. 140).

Wird dagegen das Tonmodell selbst gebrannt und als Terrakotta verwendet, so muß der Modelleur — neben der Rücksicht auf die Zweckbestimmung — nur an 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 (Fig. 244) 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 harmonieren.

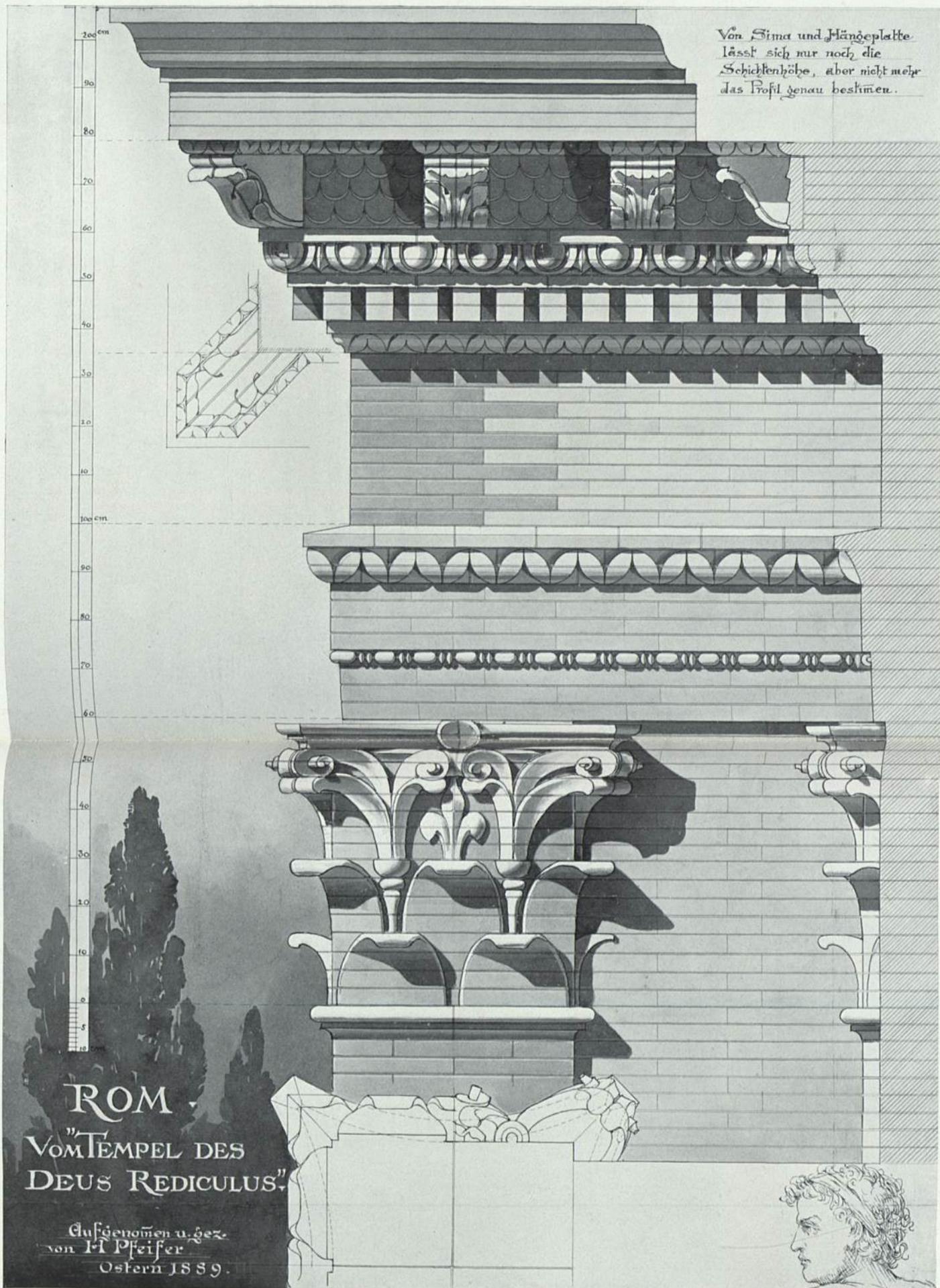
Noch weiter treten — mit dem ganzen Oberkörper — die Terrakottaköpfe hervor an dem berühmten *Opedale maggiore* in Mailand. Die metrisch rhythmischen Ornamente der Blattwellen, Perlschnüre, gewundenen Stäbe etc. sind offenbar aus weichem Ton in Hohlformen ausgedrückt und nur, wo es nötig, mit dem Modellierstift 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 sichtbarem Backsteinbau verwendet werden, bilden gleichmäßige Schichtenhöhe und Fugenbehandlung ein wichtiges monumentales Bindemittel durch die Einheitlichkeit des Maßstabes und durch die Einheitlichkeit der Konstruktion. An dem auf der nebenstehenden Tafel dargestellten Pilafter und Hauptgesims vom Tempel des Deus Ridiculus sind nicht nur die Blätter und Ranken des Kapitells, sondern auch der Eierstab und der Zahnschnitt aus mehreren wagrechten Schichten ungefähr in der übrigen Backsteinstärke zusammengesetzt, wodurch sich zwar eine viel mühevollere Arbeit, aber auch ein gleichmäßigeres Brennen der Platten und ein soliderer Backsteinverband ergab als bei der Anwendung großer, vorgestellter Formen.

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 Backsteinschichten zusammengesetzt ist. Es ist außerordentlich schwierig, sich ein klares Bild von der Herstellung dieser (vor dem Brennen) zerschnittenen Reliefs zu machen. Besonders lebensvoll wirkt der graugrüne Hintergrund<sup>121)</sup> durch das Farbenpiel der ungleich starken Glasur, welche den grauen Backsteinton in malerischen Verschiedenheiten durchschimmern läßt.

Offenbar angeregt durch diese perfischen Arbeiten hat *Charpentier* seinen modernen Bäckerfries (Fig. 245<sup>122)</sup> in ähnlicher Technik ausgeführt; der Dilettant würde davor zurückschrecken, ein Tonrelief derart in Schichten zu zerlegen; und doch

<sup>121)</sup> Sehr schöne farbige Abbildung in: PERROT, G. & CH. CHIEPIEZ. *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 Werken über Kunstgeschichte.



### Terrakotta-Ornamente im Zusammenhang mit Backsteinverblendern.

Die einheitliche Gesamtwirkung von Wandfläche und architektonischer, sowie ornamentaler Gliederung ist hier durch die bindende Kraft der gleichen Fugenteilung erzielt. Hierbei ergibt sich der konstruktive Vorteil des gleichmäßigen Brennens aller Steine und des gleichmäßigen Sichertzens aller Teile des Mauerwerkes. Selbst Eierstab und Zahndent sind aus je zwei Schichten zusammengesetzt, die Koniolen aus je vier lotrechten Platten. Nur das Stuppenornament zwischen den Koniolen ist als Verkleidungsplatte vorgefetzt. Die ornamentalen Formen scheinen in halbtrockenem Zustande des Lehmes mit dem Meißel nachgezeichnet zu sein.

beruht gerade darauf die Stilechtheit dieses großen architektonischen Mauerreliefs. Bei den Wiederbelebungsversuchen des künstlerischen Backsteinbaues, welche im XIX. Jahrhundert von den Nachfolgern *Schinkel's* in Berlin angestellt 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 hatten es die Meister des mittelalterlichen norddeutschen Backsteinbaues (in Stendal, Tangermünde, Lüneburg u. f. w.) verstanden, die Hautsteinformen der Gotik in die Formensprache des Backsteinmaterials zu übersetzen. Da

145.  
Mittelalterliche  
Backstein-  
ornamente.

Fig. 245.



### Die Bäcker<sup>122)</sup>.

Relief von H. Charpentier, in Ziegelfeinschnitten zerlegt und farbig glasiert.

unterdrückte man nicht die Fuge, auch nicht im Ornament, sondern wufste aus der Not eine Tugend zu machen<sup>123)</sup>.

Das gleiche gilt bezüglich der Fugenteilung von den Wandbekleidungen und Fußbodenmustern aus glasierten Tonfliesen. Ausführliches hierüber mit Abbildungen und ergänzendem Literaturnachweis<sup>124)</sup> ist in Teil I, Band 4 (Die Keramik in der Baukunst) dieses »Handbuches« enthalten.

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 Glasur und durch geschickte Benutzung der wechself-

146.  
Glasierte  
Tonfliesen.

<sup>122)</sup> Fakf.-Repr. nach: *Art et décoration* 1897. — Mit Recht wurde diese vorzügliche Arbeit auf der letzten Pariser Weltausstellung 1900 durch den *Grand prix* ausgezeichnet.

<sup>123)</sup> Vergl. die Abbildungen in Teil II, Band 4, Heft 4 (S. 86—119) dieses »Handbuches«.

<sup>124)</sup> Als Nachtrag sei noch erwähnt das neue englische Prachtwerk: FURNIVAL, W. J. *Leadley's Decorative Tiles, Faience and Mosaic*. 1904 Stone, Staffordshire.

den Zufälligkeiten beim Brennen der Platten ein lebendiges Farbenspiel hervorzurufen. Durch ungleiche Dicke der Glasur entstehen, ähnlich wie beim frischen, flotten Anlegen mit Aquarellfarben, leichtere und tiefere Schattierungen desselben Tones mit malerischen Weichheiten. Die vorzüglichsten modernen Arbeiten von Prof. *Läuger* in Karlsruhe, von den Brüdern *v. Heider* in Magdeburg und von *Villeroy & Boch* in Merzig besitzen Weltruf.

147.  
Zukunft  
des  
Terrakotta-  
ornaments.

Vor einigen 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 modernem Geschmack, etwa im Sinne der vorhin erwähnten hervorragenden Keramiker (*Läuger, v. Heider*), für die Sache gewonnen werden. 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«. (Vergl. auch das unten genannte Werk<sup>125</sup>).

148.  
Bemalung  
von  
Backstein.

Einen sehr interessanten Versuch, den Backsteinbau farbig zu beleben, hat *Fr. v. Thiersch* in dem 1904 fertiggestellten Ergänzungsbau des Münchener Justizpalastes gemacht. Die ganzen Backsteinfassaden sind unmittelbar, also ohne Mörtelverputzgrund, lebhaft farbig bemalt<sup>126</sup>, so daß die Fugen des Backsteinverbandes deutlich sichtbar wie die Maschen eines Netzes alle Flächen überziehen. Die großen Wandflächen sind weiß angestrichen; die schmalen Streifen der Gesimse und Frieße leuchten in lebhaften blauen, grünen, gelben Farben, während die größeren Gründe des Ornaments graue Töne erhielten. Das farbenfrische Bild dieses Baues wird noch bereichert durch gemalte, freie architektonische Kompositionen mit kräftigen Konturen in rein dekorativer Uebersetzung, anklingend an Motive der alten Fassadenmalereien des XVI. Jahrhunderts.

Es konnte nicht ausbleiben, daß das Ungewohnte dieser Technik zunächst ein allgemeines Schütteln des Kopfes hervorrief. Und doch ist die unmittelbare Bemalung des Backsteines ebenso stilistisch gerechtfertigt wie die farbig glasierte Glasur oder wie die bunte Bemalung von Holz oder Schmiedeeisen u. s. w. (siehe Art. 56 bis 58, S. 62 ff.). Und sie mußte auch kräftig in den Farben aufgetragen werden, wenn sie nicht im Laufe weniger Jahre durch den Rufs der Großstadt gänzlich wirkungslos werden sollte.

Den wenigsten Architekten dürfte es bekannt sein, daß die Backsteintürme der Münchener Frauenkirche, die charakteristischen Wahrzeichen der Stadt, ursprünglich farbig bemalt waren.

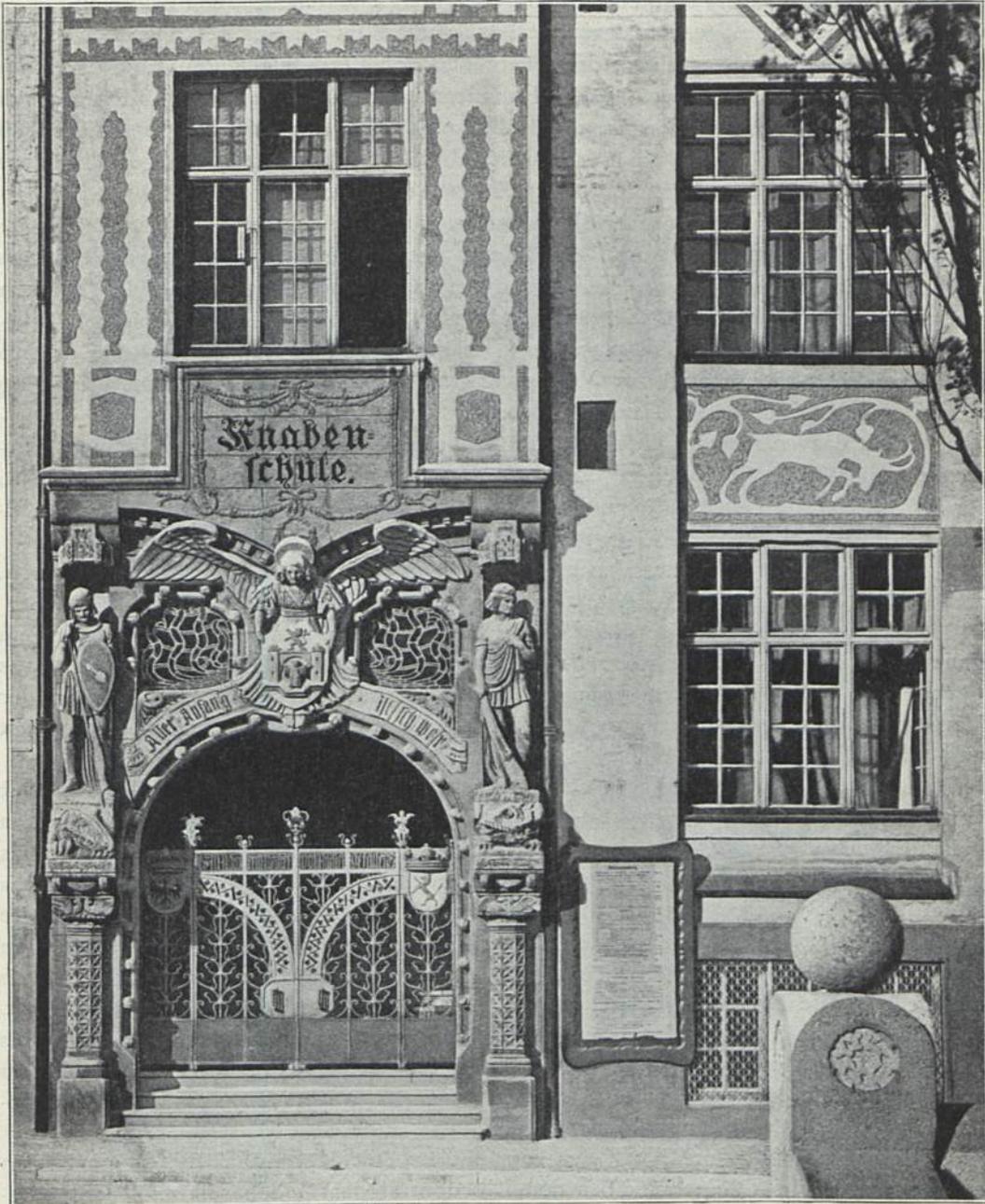
149.  
Fassaden-  
malerei.

In der Regel wurde allerdings da, wo man zierliche Fassadenmalerei beabsichtigte, ein glatter Mörtelverputz auf das Backstein- oder Bruchsteinmauerwerk aufgetragen. Je glatter dieser für die Freskomalerei bestimmte Verputz behandelt wurde, desto weniger war er dem Festsetzen des Staubes und dem Eindringen des Wetters ausgesetzt, und desto flotter konnte der Pinsel geführt werden.

<sup>125</sup>) MICHEL, E. Ueber die keramischen Verblendstoffe. Halle 1904.

<sup>126</sup>) Hierzu wurden die chemisch erprobten »Odfarben« verwendet.

Fig. 246.



Verputzornamente am Volksschulhaus zu Schwabing bei München<sup>127)</sup>.

Arch.: Theodor Fischer.

Ornamente in glattem Verputz, durch Schablonen gedeckt, dann der Hintergrund rauh geputzt. Portal aus Baustein. — Man beachte noch die ornamentale, verbindende Wirkung der hellen quadratischen Sprossenteilung in den dunklen Fensterflächen.

127) Fakf.-Repr. nach: Blätter f. Arch. u. Kunsthandw., Jahrg. 13, Taf. 36.

Tatfächlich zeigen die besterhaltenen italienischen Fresken eine fast an Politur grenzende Glätte des Verputzes; ebenso die pompejanischen Wandmalereien.

Deshalb ist die Freskomalerei auch dauerhafter als die eine Zeitlang überschätzte Sgraffitotechnik, durch welche die Oberfläche der Verputzschichten zerkratzt wird.

Ueber die hohe Bedeutung der Fassadenmalereien und einige stilistische Grundzüge wurde schon im vorhergehenden Abschnitt, Kap. 2 (S. 60 bis 62) gesprochen (siehe Fig. 68 [S. 62] und die Farbdrucktafeln bei S. 57 u. 62). Einiges über ihre Technik ist in der unten genannten Quelle <sup>128)</sup> enthalten.

150.  
Verputzstil

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 Haufteinformen 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 Haufteinmaterial 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 Hauftein oder in Verputz hergestellt ist, sondern wie es feinen Bedingungen gemäß in dem entsprechenden Material stilgerecht ausgeführt ist.

Die Ornamentierung der Verputzflächen kann auf mannigfaltige Weise geschehen, z. B. durch Bemalung (siehe Art. 54, S. 61) oder durch Sgraffito <sup>129)</sup>.

Ferner kann durch Einritzen von Linien und Herausheben des Grundes ein ganz wirkungsvolles Ornament erzielt werden, namentlich mit Zuhilfenahme von etwas Farbe. Bei diesen »Kratzputz-Ornamenten« ist ein rechtwinkeliges Einschneiden der Vertiefungen zu vermeiden; durch schrägen Schnitt ergibt sich grössere Haltbarkeit und plastischere Wirkung. (Vergl. die Erläuterungen unter Fig. 225.)

Befonders charakteristische 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 (Fig. 246 <sup>127)</sup>). Doch findet man an älteren Verputzbauten in den Alpenländern auch das umgekehrte Verfahren angewendet: zuerst Herstellung des rauhen Verputzes, 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 plastisches Auftragen und Modellieren des Mörtels in Stucktechnik sehr wirkungsvolle Reliefverzierungen herstellen. Berühmte Beispiele aus älterer Zeit sind die Paläste *Spada* und *Gribelli* in Rom (Fig. 247), das Rokoko-haus der Gebrüder *Afam* in München und viele andere.

Uebrigens sind auch noch aus romanischer Zeit Mörtelstuck-Reliefs 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 »Wetterseiten« <sup>130)</sup>.

<sup>128)</sup> PFEIFER, H. Fassadenmalereien der Renaissance in Italien und Deutschland. Zeitschr. d. Bayr. Kunstgewb.-Ver. 1894, Heft 1 u. 3.

<sup>129)</sup> Ueber die Technik 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 Fassadendekoration. München 1867.

<sup>130)</sup> Vergl.: VIOUET-LE-DUC, E. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française etc.* Band 8. Paris 1868. Art.: *Stuc.*

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 *Pfeifer* angewendet.

Fig. 247.



Angetragene Stuckarbeiten am I. Obergeschoß des Palazzo Grubbi zu Rom.

(XVI. Jahrhundert.)

Die Waffengehänge, Masken, Putten u. i. w. sind frisch modelliert — man beachte die eingedriehenen Konturen der fliegenden Putten und flatternden Bänder — und kontrastieren durch ihre vollsaftigen Formen harmonisch mit der kräftigen Rutilika des Erdgeschoßes. In ihrer Weichheit bilden sie eine wohlthuende Ergänzung zu den festen Formen der geradlinigen Fenstereinfassungen, Gesimse und Quaderlisenen. Diese Architekturteile sind aus Bausteine hergestellt, die Wandflächen dazwischen verputzt.

151.  
Angetragene  
Ornamente  
im  
Inneren.

Eine viel umfassendere Anwendung finden die freihändig angetragenen Stuckornamente im Innenraume. In frischem Stuck entstanden jene wundervollen Flachrelief-Dekorationen 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 Ekstase steigerten (siehe Fig. 210, S. 190). 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 es den vornehmen gleich tun wollten, drangen Stuckornamente selbst in jedes billige Miethaus. Aber nicht mehr in jener frischen freihändigen Antragung, sondern fabrikmäßig in Massen vorher gegossen und dann an Decken und Wänden festgeschraubt und zusammengeflickt. Noch ist die Zeit dieser plumpen Unkultur nicht überwunden, wenn auch nicht zu verkennen ist, daß gesunde Ansätze zur Besserung vorhanden sind. Heute ist wenigstens in den meisten größeren Städten Deutschlands die Möglichkeit wieder geboten, Stuckornamente freihändig antragen zu lassen. Und die bescheidenste freihändige Stuckatur ist in der Regel ungleich erfreulicher als der reichste Massenartikel. Wenn die Geldmittel aber nicht zur freihändigen Stuckierung ausreichen, dann tut man in der Regel besser, ganz auf Stuckatur zu verzichten und nur mit Farbe zu beleben.

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 u. s. w. — und seiner Behandlung einzugehen. Die wichtigsten technischen, geschichtlichen und ästhetischen Punkte sind in Teil III, Band 3, Heft 3 (Abt. III, Abschn. 3, A, Kap. 11) dieses »Handbuches« berührt.

Hier handelt es sich nur darum, zu zeigen, wie die ornamentale Formgebung durch die eigenartige Behandlung dieses bildsamen Materials beeinflusst wird.

Man beachte an dem in Fig. 119 (S. 107) abgebildeten Flachrelief einer geflügelten weiblichen Gestalt die frische, skizzenhafte Modellierung. Mit dem Modellierstift sind die Umrisslinien teilweise etwas vertieft in den Grund eingeschrieben. Die höheren, schattenwerfenden Teile kommen trotz geringer Ausladung zur Geltung, umso mehr, als einige zurückliegende Teile der Zeichnung malerisch in den Hintergrund flach auslaufen. So ist mit dem geringsten Aufwand an Material 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 Material entsprechende flüssige Behandlung dieses Stuckreliefs ist vernünftigerweise grundverschieden von dem aus der Steinplatte entstandenen Steinrelieffstil.

Die rein ornamentalen Stuckreliefs der römischen Kunst sind häufig von unbefreiblicher Zartheit, nur wie »hingehaucht«, und tragen dadurch wesentlich zur Größenwirkung des Innenraumes bei. Einschlägige Abbildungen finden sich in Teil II, Band 2 (Die Baukunst der Etrusker und Römer) dieses »Handbuches«<sup>131)</sup>.

<sup>131)</sup> 2. Aufl.: Fig. 854 u. Farbendrucktaf. bei S. 418.

Das Aufziehen von Stuckprofilen an Flachdecken und Gewölben mit dem »Profilschlitten« und das Eindrücken und Nacharbeiten von rhythmischen Ornamenten (Perlschnüren, Blattstäben u. f. w.) in diese Profile vor ihrem Erhärten erfordert natürlich sehr geschickte Stuckateure. 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 eingefetzt und zu freien malerischen Gruppen zusammengestellt wurden. Außerdem kommen freiherabhängende Ketten aus Stuckperlen vor, welche an einem Messingdraht angechnürt sind<sup>132)</sup>.

Die mit Drahteinlagen frei – »à jour« – vorgearbeiteten, durchbrochenen Stuckornamente wurden mit Vorliebe von den Meistern des graziösen Rokoko verwendet, nicht felten allerdings bis zur süßlichen Zartheit einer zerbrechlichen Zuckergufsarbeit verfeinert.

Um bei farbiger Behandlung von Stuckaturen das störende Abblättern des Farbanstriches zu vermeiden, hat man auch mit gefärbtem Stuckmörtel Antragarbeiten hergestellt. Ein interessantes Beispiel dieser Art aus der Spätrenaissance ist an einem Muldengewölbe im k. k. Archiv zu Salzburg erhalten: die Fleishteile der Figuren sind fleischfarbig gehalten, die Gewänder in verschiedenen Stofffarben, die Hintergründe der figürlichen Kompositionen im Himmel blaugrau, im Rafen grün, die Wappenschilder in den heraldischen Farben u. f. w. Ein großer Vorzug dieses 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.

Vielleicht darf noch auf die außerordentlich günstige akustische Wirkung hingewiesen werden, welche durch das Ueberziehen großer glatter Flächen mit feiner Stuckprofilierung und -Ornamentierung erzielt wird.

Ueber die künstlerische Bedeutung der Stuckierung für die Raumkunst der Renaissance sagt *Burckhardt*<sup>133)</sup>: »Die Hauptbedeutung des *Stucko* 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 gesetzlich teilte, auch leicht in eigentliche Skulptur übergang, und alle denkbaren Ziermotive auf jeder Stufe des Idealen oder Wirklichen farbig, weiß oder golden herzauberte.«

Die Innendekorationen der *Villa Madama* bei Rom und des *Palazzo del Té* bei Mantua bezeichnen wohl den Höhepunkt technischer Vollendung der Stuckaturen in jener Kunstperiode. — Vergl. die Flachkuppeldekoration der Farbendrucktafel bei S. 61.

Wieder ganz andere Bedingungen für das ornamentale Entwerfen stellt uns die Technik des Mosaiks. Die Zusammenfetzung von Linien- und Flächenmustern aus durchweg kleinen Teilchen fordert beim Entwerfen gewisse Vereinfachungen der

<sup>132)</sup> 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 Akademischen Architekten-Verein München herausgegebenen »Augsburger Album«.

<sup>133)</sup> In: Geschichte der Renaissance in Italien. 4. Aufl. Stuttgart 1905.

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. 48 u. 49, S. 54 bis 56) eine wichtige Rolle.

Die Farbentöne 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. Dafs durch diese optische Mischung von Farbentönen eine gröfsere Leuchtkraft und Schönheit erzielt wird als durch Mischung der Farbstoffe auf der Palette, ist den modernen Malern des Neo-Impressionismus wohlbekannt.

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 zu statten kam. Wie viele Tausende von Italienreisenden begeistern sich noch heutigentags an dem Farbenzauber des Innenraumes von *San Marco* in Venedig. Die monumentale Ruhe der älteren Mosaiken beruht grösstenteils 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 übersetzt wurden. Gerade dadurch, dafs sie in grossen Flächen mit plastischen 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 jetzige Herstellungsweise der Mosaiken, durch welche sie im Atelier zusammengesetzt und dann erst an ihren Bestimmungsort übertragen und befestigt werden, 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 besser Rechnung getragen werden. Dabei waren allerhand Unregelmässigkeiten und Schiefstellungen der einzelnen Glasstückchen unvermeidlich (Fig. 248). Aber gerade durch diese Zufälligkeiten ergaben sich jene belebenden Reflexe, welche bei der glatten, geleckten Atelieraussführung von heute leider fehlen.

Es ist immer wieder daselbe Lied von dem Reize der Zufälligkeiten in frischer Handarbeit. Gerade darin besteht eine wesentliche Aufgabe des Künstlers, den Zufall als Mitarbeiter sich dienstbar zu machen.

Die neueren glatten Mosaiken haben namentlich als Fassadenschmuck meistens etwas unangenehm Spiegelndes, Speckiges<sup>134)</sup>.

Bei dem früher üblichen 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 zu ziehen. Wie leicht einzusehen ist, lassen sich an rechtwinkligen Kanten die Mosaikwürfelchen nicht befestigen. Die Gurtbogenkanten, Stiehkappen- und Kreuzgewölbegräte der mosaizierten

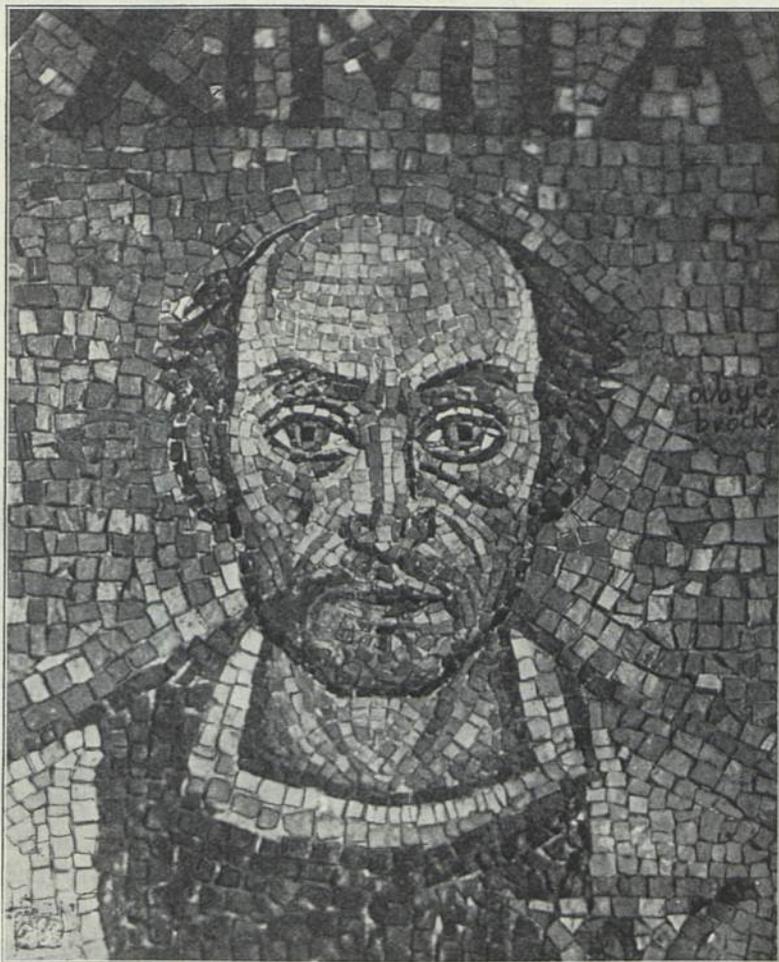
<sup>134)</sup> Die Erfahrungen über die Dauerhaftigkeit von Fassadenmosaik in unserem Klima reichen nicht weit genug zurück, um ein sicheres Urteil zuzulassen. In Rom mußte das mittelalterliche Mosaikbild einer Madonna an der Südseite der *Araceli* im XVI. Jahrhundert durch einen steinernen Ueberbau vor weiterer Verwitterung geschützt werden.

Gewölbe der *Hagia Sofia* in Konstantinopel, der frühchristlichen Bauten von Rom, Ravenna, der Markuskirche in Venedig u. f. w. sind durchweg abgerundet und geben an jenen Stellen weiche Reflexwirkungen.

Die wundervollen Mosaiken der römischen Kirchen sind farbig veröffentlicht im unten genannten Prachtwerke<sup>135)</sup>.

Ausführliche Beschreibung des neuen, von *Salviati* erfundenen Verfahrens und einige geschichtliche Angaben finden sich in Teil III, Band 3, Heft 3 (Abt. III, Abfchn. 3, A, Kap. 10) dieses

Fig. 248.



### Mosaikbildnis des Erzbischofs Maximian in San Vitale zu Ravenna.

(Byzantinisch.)

Man beachte die wirkungsvollen dunklen und doch nicht harten Umrisslinien des Gesichtes; ferner die belebenden Farben- und Formenunterschiede der Glaswürfelchen des Hintergrundes.

»Handbuches«, wo auch die wetterbeständige Glasmalerei von *C. Ule* in München beschrieben ist. *Ule* hat außerdem interessante Deckenornamente durch teilweise, sparsame Verwendung von Glasmosaik im Verputz geschaffen<sup>136)</sup>.

<sup>135)</sup> Rossi, G. B. DE. *Mosaici cristiani*. Rom 1872—99.

<sup>136)</sup> Vergl.: *Dekorative Kunst* 1903, Dezemberheft.

Ueber die Verwendung von Marmorwürfelchen zu ornamentalen Mosaikfußböden ist in Teil III, Band 3, Heft 3 dieses »Handbuches« ein geschichtlicher Ueberblick gegeben und das Wesentliche der technischen Herstellung beschrieben. Selbstverständlich muß beim Entwerfen eines Fußboden-Mosaikmusters auf die Zusammensetzung 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 (Fig. 248).

Fig. 249.

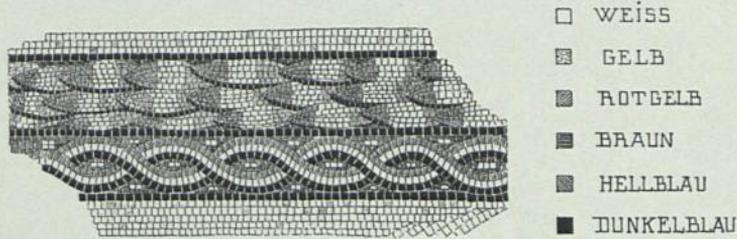
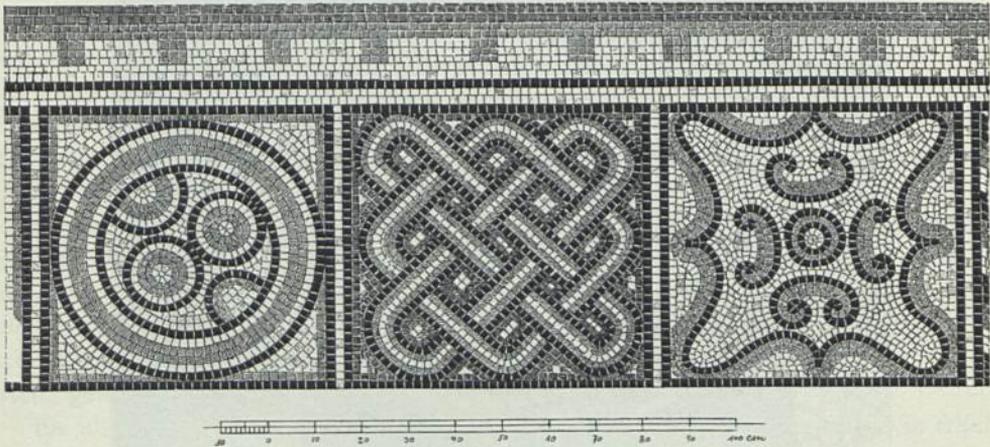


Fig. 250.



### Von einem römischen Fußboden aus der Villa d'Italica bei Sevilla<sup>137)</sup>.

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.

Hervorragend schöne, gewissenhaft dargestellte Wiedergaben antiker Mosaikfußböden finden sich in: WILMOWSKI, v. Römische Mosaiken aus Trier und dessen Umgegend. 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.

Ueber die stilistischen Grundforderungen siehe Abschn. 2, Kap. 1. Die künstlerische Bedeutung der Fugen im Mosaik ist in Fig. 249 u. 250<sup>137)</sup> erläutert.

<sup>137)</sup> Fakf.-Repr. nach: LABORDE, A. L. DE. *Description d'un pavé en mosaïque découvert dans l'ancienne ville d'Italica etc.* Paris 1802.

Die Nachahmung römischer Fußbodenmosaik in gebrannten Tonplatten — z. B. in den sonst so schönen und dauerhaften Arbeiten von *Villeroy & Boch* zu Merzig — sind stilistisch nicht einwandfrei. Es ist jedenfalls richtiger, den Charakter der Plättchen künstlerisch selbständig zu verwerten, ebenso die Rippung der Plättchen, welche gegen das Ausgleiten vorgehen wird.

154.  
Nachahmung  
von  
Mosaiken.

Auch bei einfachen Pflasterarbeiten lassen sich durch Farbenunterschiede der Pflasterwürfel ansprechende Linien- und Flächenmuster erzielen.

Ein sehr starker — vielleicht der stärkste — Einfluss, welchen die Formen- und Farbgebung durch die Eigenart des Materials und der Herstellung erfährt, wird auf das ornamentale Entwerfen von Kunstverglasungen und Glasmalereien ausgeübt.

155.  
Ornamentale  
Verglasungen.

Selbst mit den besten Diamantwerkzeugen lassen sich gewisse Formen, z. B. längere Spiralfstreifen u. f. w., in Glas nur mit unfäglicher Mühe oder überhaupt nicht schneiden. Dazu kommt die eigenartige Verbindung aller Glasstücke durch die Verbleiungen, worauf im Entwurfe Rücksicht zu nehmen ist. Ferner sind zur Befestigung größerer Flächen von Bleiverglasungen stärkere und feinere Windeisen erforderlich, deren Form und Lage im Zusammenhang mit der Gesamtkomposition entworfen 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 Kunstverglasung kann bei der Ausführung vollständig verpfuscht 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 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 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 Kunstverglasung verdanken wir in erster Linie den Amerikanern. Ihnen kam es zu statten, daß sie sich nicht auf die Nachahmung von romanischen und gotischen Kirchenfenstern oder von Renaissancefresken verlegten und beschränkten, sondern daß sie sich die Herstellung möglichst reizvoller Gläser in den mannigfaltigsten Farben und Nüancierungen angelegen sein ließen, und daß sie den Reiz ihrer neuen Opaleszent- und Faltengläser im Geschmacke unserer Zeit zu modernen selbständigen Wirkungen auszunutzen bestrebt waren, namentlich auch für die Zwecke der modernen Wohnräume.

Die Schönheit des durchfallenden Lichtes, die Eigenart des Glaschnittes und der verschieden starken Verbleiungstreifen bildeten im Verein mit dem praktischen Sinn und mit dem nach Selbständigkeit strebenden Geschmack des Amerikaners die Grundlagen für das Entwerfen und Ausführen von Glasgemälden.

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 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 Verbleiungslinien wird die Zeichnung der Umrisse und der Zwischenteilungen, wie Falten, Zweige, Wolkengruppen, herausgearbeitet (Fig. 251<sup>138)</sup>). Natürlich in plakatartiger Vereinfachung! Umso wichtiger ist es, die kontrastierenden Lokalfarben richtig zu wählen.

Je einfacher die Mittel sind, mit denen sich eine starke stimmungsvolle Wirkung erzielen läßt, umso willkommener müssen sie dem entwerfenden und ausführenden Künstler sein.

Fig. 251.



### Moderne Kunstverglabung<sup>138)</sup>.

Entwurf von O. Eckmann.

Ein schönes Beispiel für die künstlerische Ausnutzung der Eigenart des Materials und der Herstellungsweise finden wir in obiger Kunstverglabung aus Opalescentglas. Zur Zeichnung der Äste, Blatt- und Beerenteile ist gleich die Verbleiung benutzt, und zwar in verschiedenen 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 Opalescentglases verwendet, wodurch eine Wirkung entsteht ähnlich der eines leichtbewölkten Himmels mit wenig durchschimmernden blauen Stellen. Selbstverständlich kann der unbeschreibliche Farbensauber des durchfallenden Lichtes in unserer Abbildung nicht wiedergegeben werden. — Man beachte noch in der ausschnittartigen Zeichnung den Einfluß der japanischen Kunst.

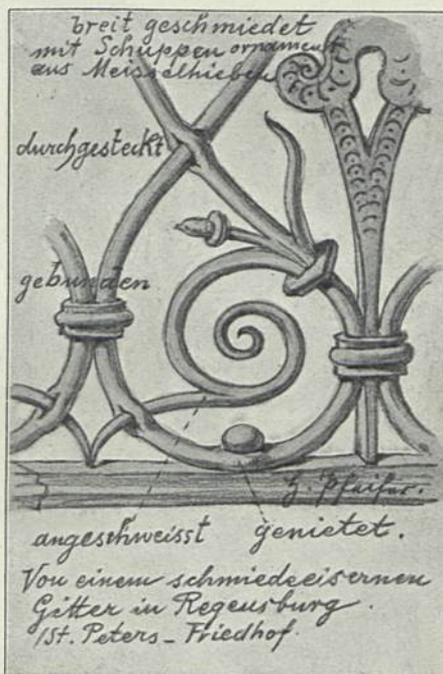
<sup>138)</sup> Fakf.-Repr. nach einem Prospekt von: Dekorative Kunst.

Sehr interessante Wirkungen hat z. B. *C. Ule* in München durch Richtungsverschiedenheiten von geripptem Glas erzielt.

Veröffentlichungen vorzüglicher moderner Leistungen sind in allen Kunstgewerbezeitschriften zerstreut. Als geeignetes Sammelwerk ist zu nennen: Meisterwerke der deutschen Glasmalerei. Herausg. vom Badischen Kunstgewerbe-Verein aus Anlaß der deutschen Glasmalerei-Ausstellung 1901. Leipzig 1903.

Eine feste Grundlage der technischen Herstellung, der optischen und ästhetischen Wirkung 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—462: Artikel »Vitrail«. Diese Abhandlung ist in mancher Beziehung ergänzt und mit Abbildungen versehen von *Hafak* in Teil II, Band 4, Heft 4 (Einzelheiten des Kirchenbaues) dieses »Handbuches«<sup>139)</sup>.

Fig. 252.



### Beispiel einiger Verbindungsarten von schmiedeeisernen Formen.

(Zu Art. 157.)

Gute farbige Aufnahmen sind veröffentlicht in: SCHÄFER, C. & A. ROSSTEUSCHER. 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 Kunstverglafungen hinsichtlich des Zweckes und der Flächenwirkung sind bereits in Art. 86 (S. 132) u. 107 (S. 167) erörtert.

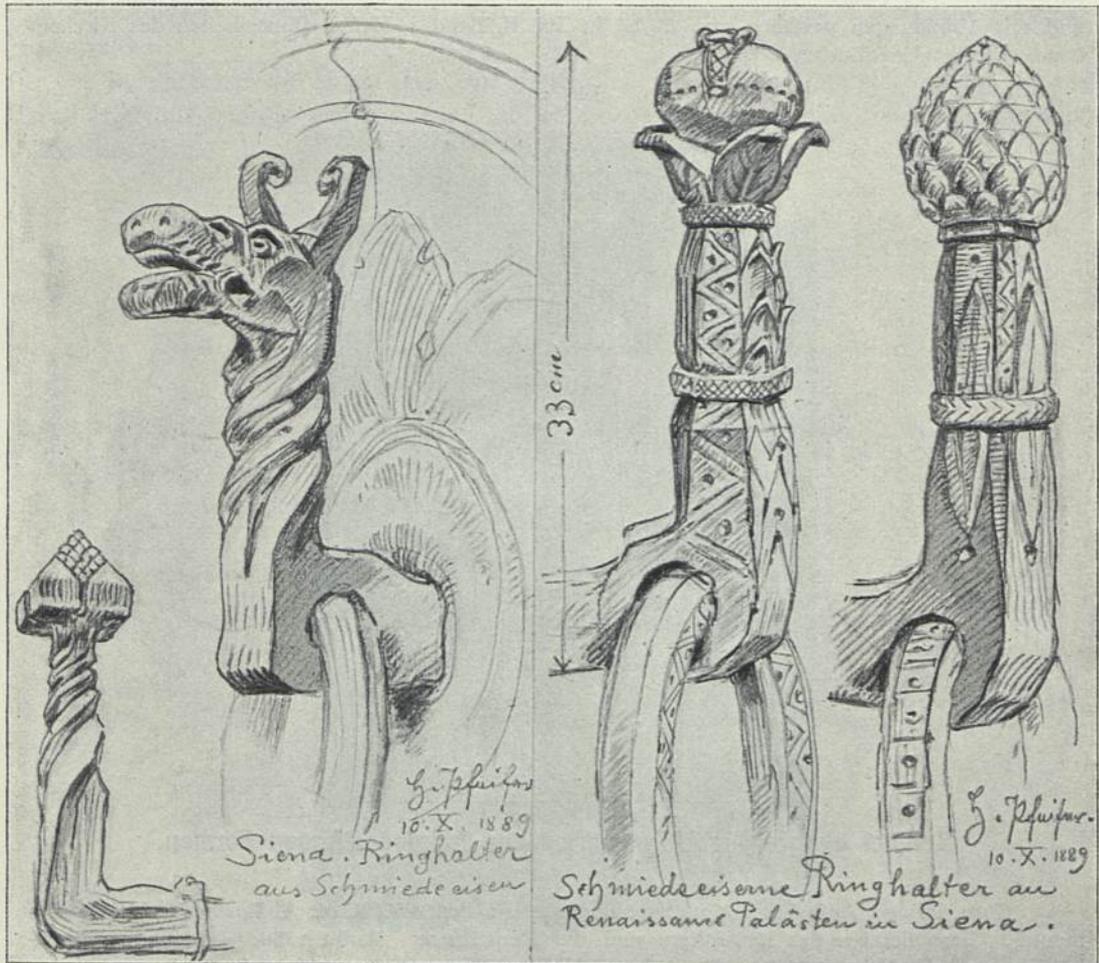
Sind Ornamente für Ausführung in Metall zu entwerfen, so ist in erster Linie der große Unterschied zwischen dem Verfahren des Gießens und demjenigen des Schmiedens, des Treibens, des Nietens, des Walzens u. f. w. in das Auge zu fassen. Trotz der Augenfälligkeit dieser Unterschiede sind doch stilistische Mißgriffe in unserer »unechten« Zeit nicht selten; namentlich auf dem Gebiete der fabrikmäßig hergestellten Ornamente.

<sup>139)</sup> S. 161—208.

So z. B. fuchen die gewalzten Ziereisenprofile von *Mannstädt*, 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 Nachahmung gekünstelt und unecht. Vergl. das in Art. 125 (S. 200) hierüber Gesagte.

Fig. 253.

Fig. 254.



### 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- und den Meißelhieb, sozusagen ihre Entstehungsgeschichte, an. Die Hauptformen sind mit dem Hammer aus starkem Vierkantisen 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 Frische und der Reiz der Handarbeit gewahrt. Auch die schraubenförmigen Windungen in Fig. 253 lassen sich bei Weißglut des Eisens bequem herstellen.

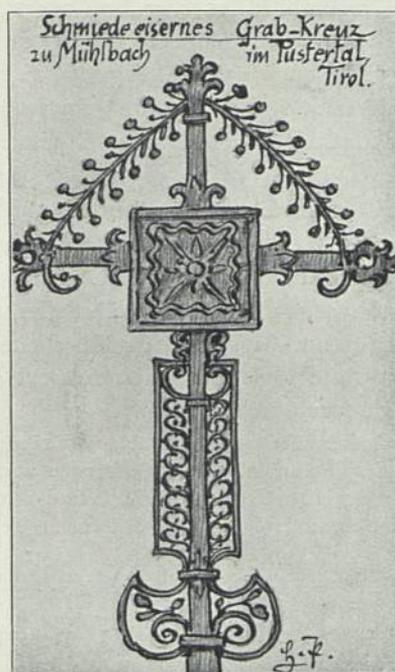
157.  
Schmiedeeiserne  
Ornamente.

Wer ornamentale Schmiedearbeiten entwerfen will, der möge vorher am Amboss des Grobchmiedes 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 u. f. w. bequem »hergibt«, um ferner zu wissen, welche Verbindungsformen durch Nietten, Anschweißen, Durchstecken, gabelförmiges Zerteilen, Binden, Verschrauben, Ueberschieben, Herumschlingen u. f. w. leicht möglich sind (Fig. 252 bis 254).

Dabei wird man am besten die Verschiedenheiten des Eindrucks beurteilen lernen, welchen ein Rundeisen und ein Quadrateisen, ein normal- und ein diagonalstehendes Viereckeseisen, ein flach- und ein tiefgelegtes Rechteckprofil u. f. w. hervorruft, namentlich im Vergleich mit der Werkzeichnung, welche der Ausführung zu Grunde liegt.

Fig. 255.



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 verchloßbaren „Bledtür“ 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 anspredenden, 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 Blumenschmuck des Grabhügels, losgelöst von den Beziehungen zu den Angehörigen: alsdann ein totes Ding, nicht mehr ein lebensvolles, beziehungsreiches Ornament.

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 ihrer Zeit in voll-

endeter Meisterschaft gerecht zu werden und die üblichen Modeformen in ihr Material und ihre Technik zu überetzen verstanden.

Trotz der ungeheuren Geschmacks- und Stilwandelungen vom XI. bis zum Anfang des XIX. Jahrhunderts, trotz der größten Verschiedenheiten in der Formgebung besitzen jene Schmiedearbeiten doch einen gemeinsamen Stil, nämlich den einheitlichen Stil einer materialechten Behandlungsweise, welche nur durch vollkommene Beherrschung des Handwerkes möglich war. Die Notwendigkeit des gegiegenes Waffenschmiedens, die äußerst schwierige Kunst, eine Ritterrüstung aus Eisen zu treiben, kam allen übrigen Schmiedearbeiten, wie Gittern, Türbeschlägen, Geräten u. f. w., zu statten.

Für das Entwerfen von ornamentierten schmiedeeisernen Gittern besteht eine ästhetische Gefahr darin, daß durch zu viele dünne Schnörkel u. f. w. ein unklares Liniengewirre sich bildet. Deshalb ist es hier besonders wichtig, eine übermäßige Unruhe der Zeichnung zu vermeiden, sei es durch Zusammenfassen des Linienreichtumes in einfache Grundformen (vergl. Fig. 76, S. 71) oder durch deutliche mehrfache Wiederholung derselben Formen in rhythmischer Reihung (Fig. 255 u. 256) oder durch den Kontrast von einfachem Gitter aus Parallelstäben und reichem Schnörkelwerk (vergl. Fig. 33 [S. 36], 77 [S. 72] u. 146 [S. 127]) u. f. w.

Beim Studium der Meisterwerke alter Schmiedekunst sollte der Architekt in erster Linie die zweckliche und technische Seite, die Dimensionierungen der Eisenteile und ihrer Abstände und ihre ästhetische Wirkung in das Auge fassen. Wir sehen es jenen Werken an, daß die alten Schmiedemeister ihren ganzen Stolz darein setzten, selbst bescheidene Aufgaben durch »liebvolle« Behandlung, durch die Kunst ihres Handwerkes auf das beste auszuführen. Das einfachste Beschläge eines Frachtwagens wurde dadurch gedelt.

Das »Handbuch der Schmiedekunst« von F. S. Meyer (Leipzig 1888) enthält die wichtigsten Punkte über die Beschaffenheit des Materials, über Werkzeuge und Bearbeitung, eine Uebersicht der geschichtlichen Entwicklung der Kunstschmiedetechnik und ihrer Anwendungsgebiete.

Ueber schmiedeeiserne Gitter und Geländer siehe auch Teil III, Band II, Heft 2 dieses »Handbuches«.

Sehr wertvoll sind die Angaben, welche *Viollet-le-Duc* (a. a. O., Band VI, Artikel »Grillage« und »Grille«) gibt.

Schöne Abbildungen enthält das Werk: ALBERT, J. Deutsche Schmiedearbeiten aus fünf Jahrhunderten. München 1896.

Eine reiche Sammlung von Photographien der schönsten österreichischen Gitter hat *J. Wlha* in Wien aufgenommen.

Die »Geschichte der Metallkunst« von *H. Lürer & M. Creutz* (Stuttgart 1904) enthält im I. Bande eine vorzügliche Abhandlung über die Schmiedeeisenkunst mit Anhang Guss-eisenkunst und viele Abbildungen der besten Schmiedearbeiten.

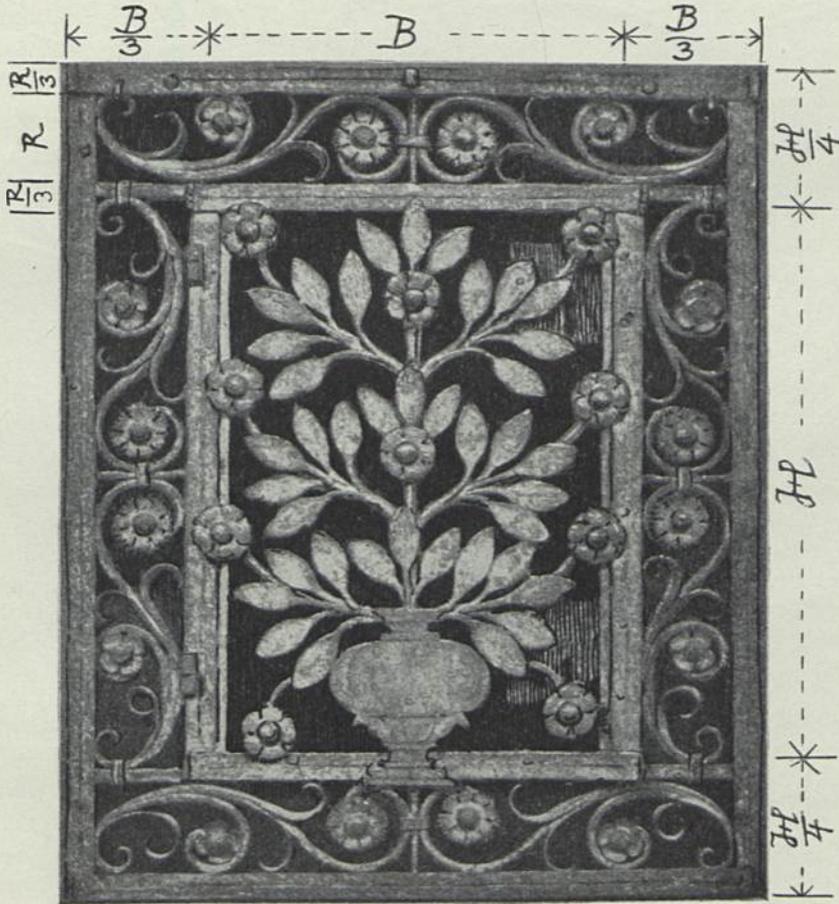
Moderne Kunstschmiedearbeiten sind in den vielen heutigen Kunstgewerbezeitschriften veröffentlicht. Ihr künstlerischer Wert ist ein sehr verschiedener, von den Stilwidrigkeiten und Auswüchsen einer affektierten Modelaune bis zu vollendeter Stileinheit in eigenartigem neuzeitlichem Geschmack. Erste Voraussetzung für eine gerechte Beurteilung der »modernen« Arbeiten ist ein festes Gefühl für materialechte Behandlung.

Als ein modernes Beispiel von Ornamenten aus gewalztem Profileisen sei hier Fig. 257<sup>141)</sup> gewählt, von der Ehrentreppe des großen, zur Weltausstellung in Paris 1900 errichteten Kunstpalastes. Dieses Prachtstück 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 Vierkanteisens, fondern wirklich aus den gewalzten Winkel-, T- und U-Eisenprofilen hergestellt wurden. Im Grunde sind es aber doch noch die ornamentalen Gedanken der alten Zeit, nur etwas mehr gekünstelt und gerade deshalb nicht von nachhaltigem Einfluss auf die Stilbildung.

Viel bedeutender sind auf diesem Gebiet jene großzügigen, eisernen Hallenbauten, z. B. der Bahnhöfe zu Frankfurt a. M., Cöln, Dresden u. f. w., deren Linienreiz auf guten Raumprofilen und günstiger Verteilung und Zusammenfassung

Fig. 256.



### Schmiedeeisernes Gitter mit farbiger Bemalung<sup>140)</sup>.

(Französische Arbeit des XV. oder 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.

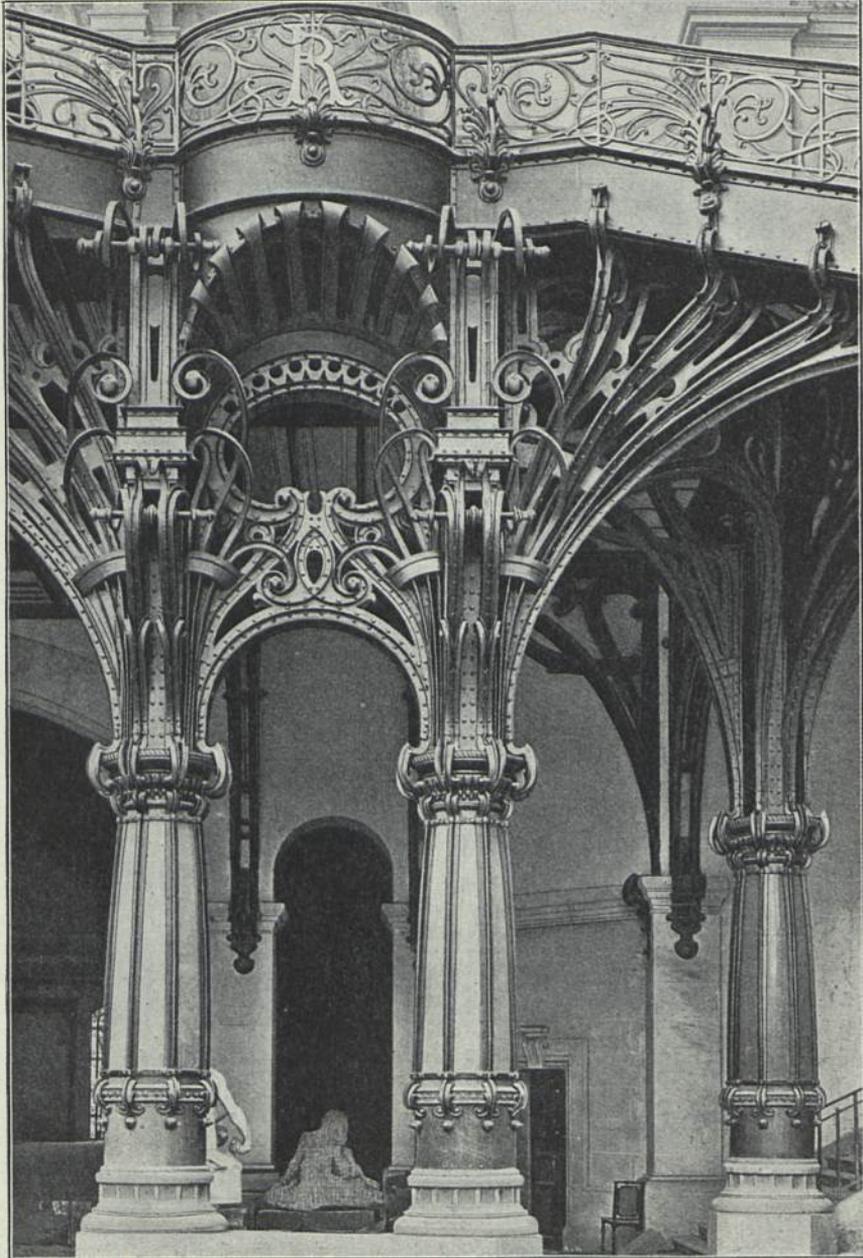
Den Blättern und Blumen liegen als Motive die Rose und die Nelke zu Grunde, welche aber materialgemäß frei überetzt sind in vollendeter technischer Meisterschaft des Schmiedens.

Man beachte, wie das Rundstabeisen zu breiten, dünnen Blättern ausgehämert, wie das Zusammenschweißen, das Vernieten und das Umlegen von verbindenden Bändern überall zu künstlerischer Wirkung ausgenutzt ist!

<sup>140)</sup> Teilweise ergänzte Wiedergabe nach: *The Studio* 1895.

der einzelnen Konstruktionsteile beruht, mit möglicher Hinweglassung von kleinsten Ornamenten und unnötigen Zutaten, welche den Blick verwirren anstatt ihn zu beruhigen. Und die Beruhigung des Blickes erscheint in dem Liniengewirr der

Fig. 257.



**Ornamente aus gewalztem Profileisen<sup>141)</sup>.**

Von der Ehrentreppe des zur Weltausstellung 1900 errichteten großen Kunipalastes in Paris.

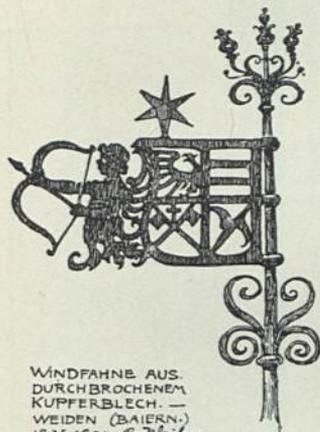
<sup>141)</sup> Nach: *Moniteur des arch.* 1900, Pl. 57.

Eisenkonstruktionen besonders notwendig. Man vergleiche die zierlichen, aber unruhigen und kleinlichen Gitter unter der Decke der Börse zu Antwerpen (siehe Fig. 32, S. 35), 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. Umfomehr wird sich das Auge über ein rechtes Ornament an der rechten Stelle freuen.

Neuerdings ist die dankbare Technik des Treibens von Eisenblech mit oder ohne Durchbrechung des ornamentalen Hintergrundes wieder mehr in Aufnahme gekommen. Ueber die Verteilung von Zeichnung und Hintergrund siehe Art. 119 (S. 185). Ein schönes Beispiel aus alter Zeit ist in Fig. 207 dargestellt. Neuere

Fig. 258.



WINDFAHNE AUS  
DURCHBROCHENEM  
KUPFERBLECH. —  
WEIDEN (BAIERN.)  
18. V. 1894. G. Pfeifer

Anwendung von durchloctem Blech an einer Windfahne mit heraldischem Ornament.

Ausführungen im Münchener Justizpalast zeigen Fig. 53 bis 55 (S. 47 u. 48). Ausgedehnte Anwendung finden die durchbrochenen Blecharbeiten an Kronleuchtern und in den Verkleidungen der Heizkörper von Sammelheizungen.

Für einfachere Zwecke genügen die maschinell »gelochten Bleche«, welche z. B. von den Firmen *Hafis & Hahn* in Stuttgart oder von der Maschinenbauanstalt Humboldt in Kalk bei Cöln a. Rh., auch mit ornamentalen Mustern in modernem Geschmack, hergestellt werden.

Für die Stilisierung von getriebenen und durchlochten Messing- und Kupferblechen gilt Aehnliches (Fig. 258).

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 Fig. 115, S. 103.)

Ueber ornamentale Blecheindeckung gibt Fig. 259<sup>142)</sup> mit den beigegeführten Bemerkungen einigen Aufschluss.

Bezüglich der farbigen Behandlung von Eisen vergl. das in Art. 57 (S. 64) Gefagte. Zur Ergänzung diene noch Fig. 260.

Durch Nagelung mit Eisen- oder Bronzenägeln haben die Orientalen an ihren Geräten schöne ornamentale Wirkungen erzielt. Eine monumentale Anwendung der Nagelung an einer Palaßtür der italienischen Renaissance ist in Fig. 261 gegeben.

Mannigfaltige Wirkungen des Ornaments lassen sich in Bronze erzielen durch Giefsen, Zifelieren, Gravieren, Treiben, Polieren, Patinieren, Vergolden u. f. w. Die ganze Frische des Modelliertriches kann durch das Wachsausfchmelzverfahren 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.

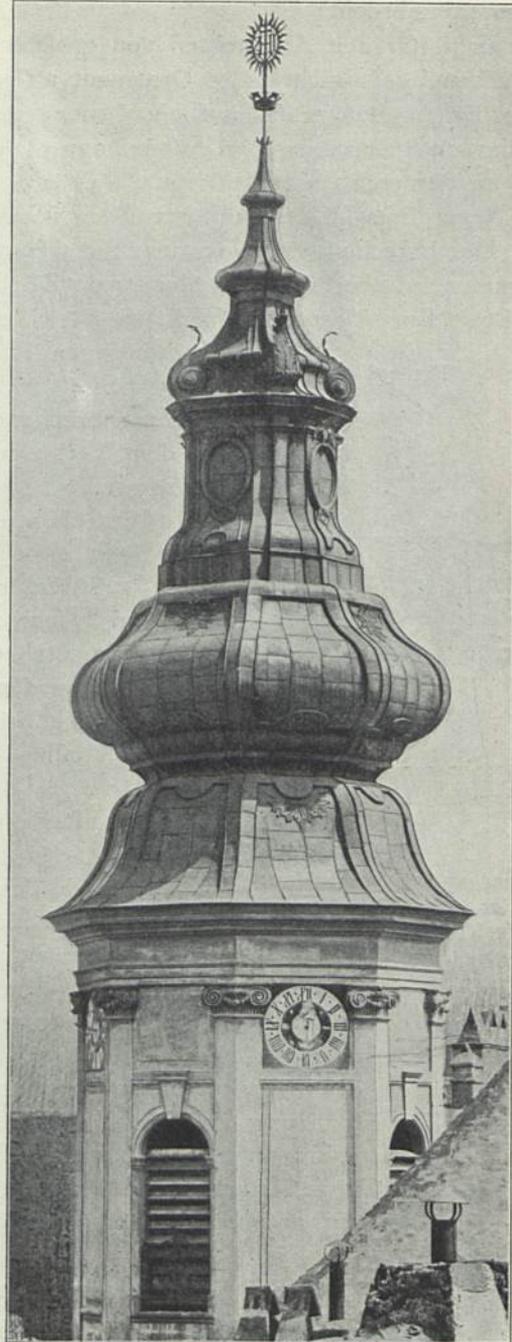
Selbstverständlich erlaubt die große Festigkeit der Bronze eine viel freiere Formgebung als der Marmor. Es ist aber damit durchaus nicht gefagt, daß

Fig. 259.

**Materialgemäße  
und zugleich schmückende  
Behandlung  
einer Blecheindeckung.**

Kirchturm  
von Sankt Anna in Wien<sup>142)</sup>.

Der Umriss des Turmhelmes wirkt mit den weichen Linien seiner Ausbauchungen und Einziehungen selbst schon ornamental. Der Reiz des Profiles wird noch mehr hervorgehoben durch die breiten, aber flachen Streifen auf den Gratlinien. Besonders wirkungsvoll ist die Behandlung der Blecheindeckung gelungen durch die leichte Erhöhung der Falze, welche neben dem wechselnden Farbenpiel der einzelnen Kupfertafeln wesentlich zur strukturgemäßen Belegung der blechgedeckten Flächen beitragen. So konnte mit geringen Zusätzen von aufgelegten Ornamenten ein reicher lebendiger Eindruck erzielt werden. Sehr materialedict sind die aus Kupferblech geschnittenen und getriebenen Akanthusblätter ausgeführt, welche sich leicht auf die oberen Voluten legen.



ein Bronzeornament unter allen Umständen freier behandelt sein muß. Vergl. das in Art. 92 (S. 138) über die Bronzeumrahmung der *Ghiberti*-Türen Gefagte. Immer-

<sup>142)</sup> Nach einer Aufnahme von *J. Wlha* in Wien.

hin verlangt in der Regel die dunkle Bronze mit ihren Glanzlichtern eine markigere Behandlung der Formen als der carrarische Marmor (Fig. 262).

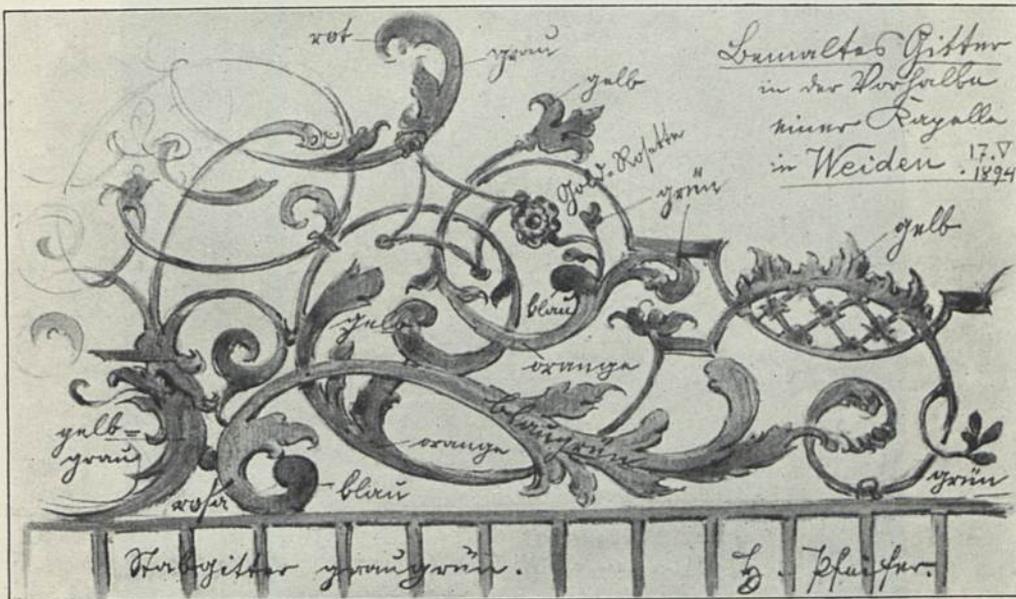
An mittelalterlichen Bronze-Epithaphien in Lübeck, Brügge u. f. w. finden wir wirkungsvolle Ornamente durch farbige Einlagen von einer schwarzen, roten, grünen, blauen und weissen kittartigen Masse (siehe Fig. 60, S. 51). Die romani-schen Bronzeleuchter der Kirchen und andere Geräte jener Zeit zeigen als ge-diegenen Farbenschmuck bunte Emaillierungen.

Leider wird die ursprünglich goldglänzende Bronze in der Atmosphäre unserer Großstädte sehr bald unansehnlich schwarz wie Gufseifen, was namentlich bei Bronzeornamenten in Verbindung mit hellem Stein nachträglich sehr störend auffällt (Fig. 263).

Ueberhaupt ist im Monumentalbau bei der Verbindung verschiedener Baustoffe besondere Vorsicht geboten. Ein Beispiel: Der bekannte Bau der »Equitable« in

159.  
Applikations-  
ornamente.

Fig. 260.



### Farbige Belegung eines geschmiedeten Gitters.

Auf die ästhetische Berechtigung der bunten Bemalung von Eisen wurde bereits im Abdn. 1, Kap. 2 (Art. 57, S. 64) näher eingegangen.

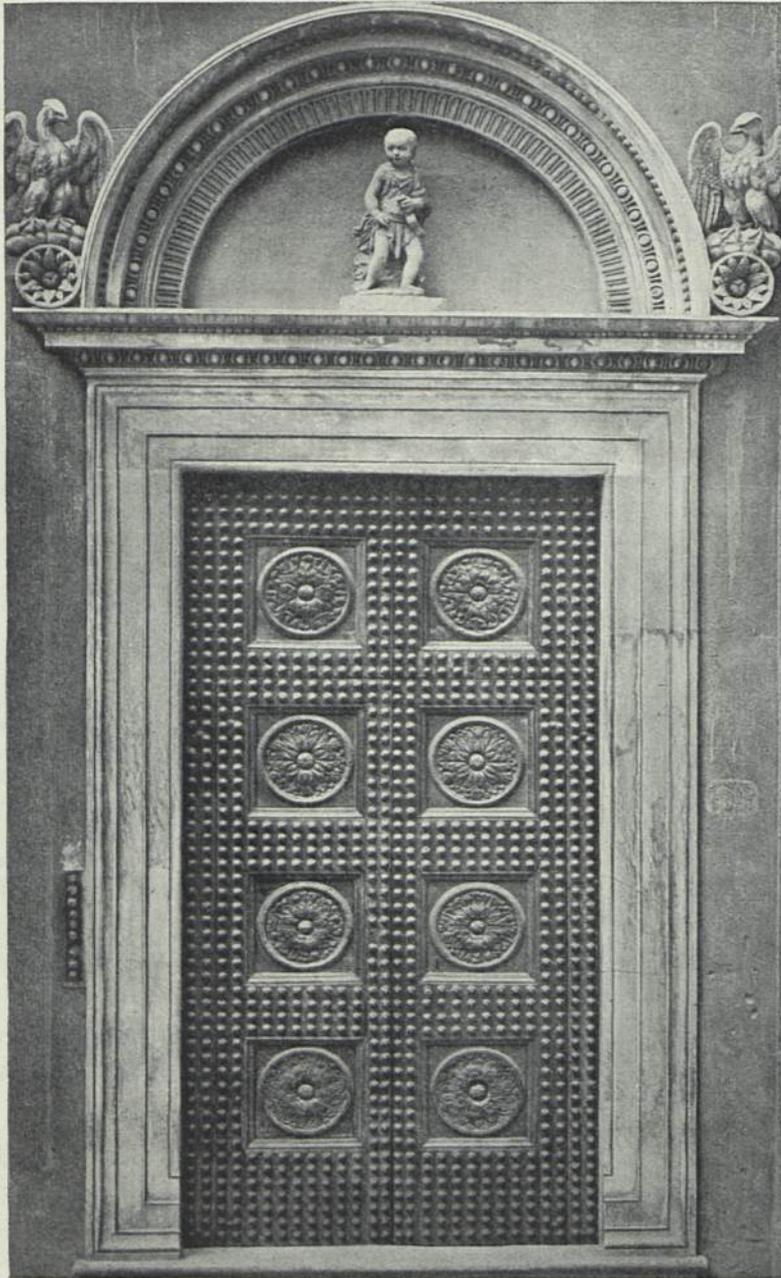
(Zu Art. 157, S. 247.)

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, wo sie schwarz geworden ist, am liebsten wegnehmen möchte.

Die gleiche Empfindung haben wir in der Regel, wenn wir einen naturalistischen Lorbeerkrans mit obligater Schleife in Bronzeguss am Steinpostament eines Standbildes angebracht sehen, wie zufällig hingelegt und schlecht geworden!

Vergl. auch die störende, zerschneidende Wirkung der dunklen Bronze zwischen den hellen Steinflächen am ersten Bau des bekannten Warenhauses *Wertheim* in

Fig. 261.



Tür der Opera von San Giovanni zu Florenz.

(XV. Jahrhundert.)

Monumentale Uebersetzung des handwerklichen Motivs der Nagelung durch Wiederholung in gelesmäÙig verteilten Reihen.

(Zu Art. 157, S. 247.)

Berlin (Fig. 263). An den Erweiterungsbauten deselben Warenhauses hat *Messel* derartige Applikationen mit Recht weggelassen.

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.

Am einheitlichsten können aufgelegte Ornamente mit dem Hintergrunde verwachsen, wenn sie aus demselben Material bestehen, z. B. in den Applikationsstickereien oder in den auf Holz aufgelegten Laubfägearbeiten<sup>143)</sup>.

Fig. 262.



#### Teilstück von den äußeren Türumrahmungen des Baptisteriums zu Florenz.

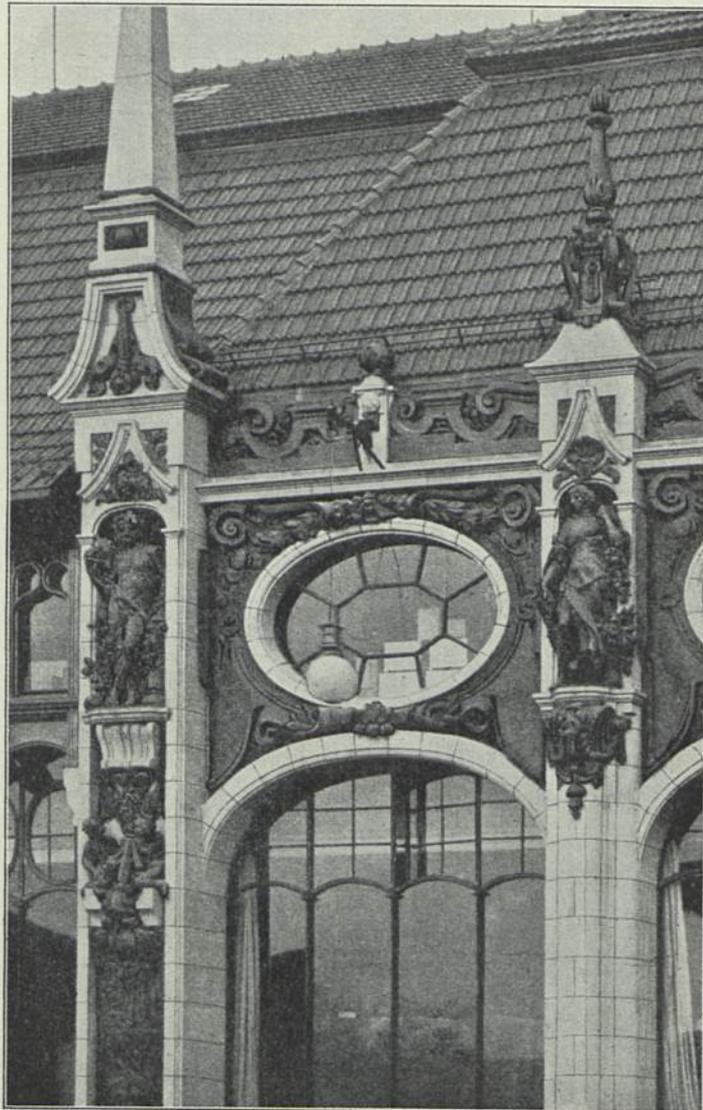
Bronzeguß, jedenfalls im Wachsaußmelzverfahren hergestellt. Man sieht es den dünnen, teilweise frei vortretenden Blättern und Bändern förmlich an, daß sie in Wachs modelliert sind. In Steinausführung wären solche Formen geradezu unmöglich. So sehr wir die Geschicklichkeit bewundern müssen, mit welcher 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 zerplittern und die Körperlichkeit schädigen. Die inneren Leisungsflächen der Türen haben übrigens, wie bereits früher bei Fig. 151 (S. 139) erwähnt wurde, in richtiger Erkenntnis der praktischen Forderungen des Verkehrs nur ein ganz flaches Relief erhalten, welches teilweise vorzüglich gelungen ist. (Vergl. auch Fig. 143, S. 124.)

(Zu Art. 158, S. 248 f.)

143) Vergl.: GLADBACH, a. a. O.

In Blei gegossene 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 ab-

Fig. 263.



Fachadenobertheil des Mittelbaues vom Warenhaufe Wertheim zu Berlin.

Arch.: Meißel & Hitzfeld.

Ungünstige Wirkung von Applikationsornamenten: 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 im Stande ist, sich gleichzeitig auf die beiden zu weit auseinander liegenden scharfen Gegensätze der ganz hellen Steinprofile und der sehr dunklen Bronzen einzuteilen. Einheit des Materials und der Farbe würden hier günstiger wirken als das kostspieligere Applikationsornament.

geben, z. B. als Giebelbekrönungen, als eingefetzte Reliefs u. f. w. Der berühmte mittelalterliche Brunnen auf dem Altstadtmarkt zu Braunschweig ist in Blei gegossen. Ebenso die schönen Barockarbeiten von R. Donner in Wien; auch einige Brunnengruppen in Versailles<sup>144</sup>).

Die grösste Freiheit der ornamentalen Formen- und Farbengebung wird uns geboten durch die freihändige Malerei mit dem Pinsel. Gerade deswegen ist hier die Gefahr der gefetzlosen Willkür am grössten. Umso notwendiger erscheint da die Selbstbeschränkung und die Einhaltung jener Grenzen, welche durch den besonderen Zweck der jeweiligen Aufgabe gezogen sind. Vergl. Kap. 2 des vorliegenden Abschnittes.

Zu den wichtigsten Aufgaben des entwerfenden und ausführenden Ornamentikers gehört es, die Eigenart der verschiedenen Techniken der Malerei — Fresko-, Tempera-, Kasein-, Oel-, Aquarell-, Guasch-, Pastell- u. f. w. — und ihre eigenartigen Vorzüge und Nachteile, die Gefahren der Anilinfarben u. f. w. kennen zu lernen.

Mit einer monumentalen Innenarchitektur aus nicht poliertem Haufstein und Verputz werden tieffarbige, glänzende Oelgemälde schlecht harmonieren, während sie sich in eine polierte Vertäfelung gut einfügen. Dagegen stimmen Freskobilder schon durch ihre Technik als Wandgemälde besser mit jenen strengen, nicht glänzenden Architekturen zusammen, was wir z. B. vielfach in italienischen Kirchenräumen finden.

Dafs man' im Aquarell nicht den Eindruck der Oelmalerei nachahmen soll, sondern besser tut, die Struktur des Papierses und das ungleiche Eintrocknen der Wasserfarben zu skizzenhafter Frische in der Eigenart der Aquarelltechnik auszunutzen, bedarf kaum der Erwähnung.

So hat jede Maltechnik ihren eigenen Stil.

Unferer heutigen »exakten« Zeit ist der Sinn für den Reiz freihändig gemalter Wand- und Deckenornamente ziemlich abhanden gekommen. Die Schablonenmalerei ist an ihre Stelle getreten, soweit nicht die fabrikmässig hergestellten Tapeten sie ersetzen. Und wie leicht könnte oft mit ein paar freihändigen Linien die gewünschte Belebung erzielt werden. (Vergl. Art. 128 [S. 202], sowie Fig. 66, 199 u. 264.)

Wie sehr die Technik des Spinnens, Webens, Flechtens, Knüpfens, Stickens u. f. w. von Stoffen, Teppichen, Matten, Tauen u. f. w. die Formen- und Farbengebung der Ornamente und der ganzen Baukunst beeinflusst, ist eingehend von G. Semper in seinem »Stil« behandelt<sup>145</sup>). Dafs auch durch farbiges Bedrucken von Geweben stilkichte Muster entstehen können, welche nichts anderes sein wollen als farbige Druckmuster, welche also nicht ein reicheres Gewebemuster vortäuschen, das haben längst die Indier mit ihren herrlichen »Batiken« bewiesen.

Die abgetrepten Umriffe der Kreuzstichstickerei geben zu einer eigenartigen Stilisierung Anlass, nicht unähnlich jener Flächenornamentik, welche sich aus der Zusammenfassung verschiedenfarbiger Backsteine ergibt.

Es ist selbstverständlich, dafs ausser dem Material auch die grundsätzlichen Verschiedenheiten der Konstruktionsweisen einen mächtigen Einfluss auf die Ornamentierung ausüben. Man denke nur an den grossen Unterschied in der Dekoration eines römischen Kreuzgewölbes im »Massenstil« der Betonierung, und eines gotischen Kreuzgewölbes im »Gerüststil« der Haufsteinrippen und der aus Backsteinen

160.  
Gemalte  
Ornamente.

161.  
Techniken  
der  
Malerei.

162.  
Textile  
Ornamente.

163.  
Einfluss  
der  
Konstruktion  
auf die  
Orna-  
mentierung.

<sup>144</sup>) Vergl.: LÜER, H. & M. CREUTZ. Geschichte der Metallkunst. Bd. I. Stuttgart 1904. Kap. 3.

<sup>145</sup>) Bd. I, S. 13—525.

freihändig eingewölbten Kappen. Dort Zusammenfassung aller Konstruktionssteile in grössere Massen, hier Zerlegung in einzelne Elemente. Dort ein Kassetten schmuck, welcher über die Gratlinien des Gewölbes hinweggreift (siehe Fig. 198, S. 179) und

Fig. 264.



### Wandmalerei im Hause der Vetier zu Pompeji.

Der Reiz des frischen Pinielfrises dieser dekorativen Wandmalerei ist in obiger Abbildung nach einer photographischen Aufnahme noch einigermaßen zu erkennen. Die meisten farbigen Veröffentlichungen geben nur die starken Gegensätze von heller Zeichnung und dunklem Hintergrunde viel zu hart wieder und vernachlässigen die wertvollen, vermittelnden tiefen Schattentöne, welche den harten Kontrast mildern. Der volle Reiz der Pinielftechnik läßt sich nur an den Originalen selbst genießen.

(Zu Art. 161, S. 253.)

dadurch die vier Kappen zu einer gemeinsamen Flächenwirkung zusammenschließt, hier tragende Haupteinrippen mit reicher Profilierung, welche den Gewölbefschub der einzelnen Kappen auf die Pfeiler übertragen und das Kreuzgewölbe in vier Teile zerlegen. Dort (in Rom) einfachere Bearbeitung des Materials und gröfsere Massen, hier (im Norden) mühsamere Arbeit und gröfsere Sparsamkeit an Material wegen der gröfsere Höhe und Schlankheit der Pfeiler und Gewölbe. Dort monumentaler Ueberfchufs an Kraft und künstlerische Freiheit des Schmuckes, hier knappste Berechnung und deutliches Zeigen dieser Berechnung<sup>146)</sup>.

Ein eigenes Gebiet nehmen die Ornamente aus lebenden Blumen und Pflanzen ein, die namentlich in den Gärten der Barockkunst eine grofse Rolle spielten.

Der Architekt hat im Hinblick auf die Architekturen harmonisierende und kontrastierende Linien einzuführen und gemeinschaftlich mit dem Gärtner die Einzelheiten der Farben, Gröfsen u. f. w. zu bestimmen. Die stimmungsvolle Wirkung ornamental und architektonisch behandelter Hecken und Bäume war im Anfang des XIX. Jahrhunderts noch bekannt, geriet dann aber allmählich in Vergessenheit.

England ist noch heute reich an derartigen streng stilisierten Gärten, die im gröfsten Gegensatz zu dem stehen, was wir »englischen Garten« zu nennen pflegen. Dafs dabei auch mancherlei spleenige Zustutzungen mit unterlaufen, vermag der hohen Schönheit jener Anlagen keinen Abbruch zu tun. Man vergleiche das unten genannte Prachtwerk<sup>147)</sup>.

Viel Anregendes bringt auch die in Philadelphia erscheinende Zeitschrift »House and Garden«.

Die dekorative Wirkung von Kugel- und Pyramiden-Lorbeerbäumen, von lebenden Girlanden etc. findet wieder mehr und mehr Verwendung.

Am einfachen Wohnhaus bilden Blumenbretter, Kletterpflanzen, Spalierbäume u. f. w. häufig den erfreulichsten Schmuck. Ungünstige Farbenkontraste ergeben sich, um nur ein Beispiel zu nennen, durch karminfarbige Kletterrosen an einer Wand aus Backsteinrohbau, während weifse Kletterrosen sich schön davon abheben. An einer weifsen verputzten Wand umgekehrt!

Entzückend wirken die vollen blühenden Hortensienbüsche auf den Freitreppengewängen 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 zu gute kommen.

An dieser Stelle müssen wir uns mit den wenigen Andeutungen begnügen. —

Wenn wir nochmals zurückblicken auf die verschiedenen starken Einflüsse, welche Material und Technik auf das Entwerfen ausüben, so dürfen wir dabei nicht vergeffen, dafs sie doch nur Mittel zum Zweck sein sollen, dafs der Künstler nicht Sklave von Material und Technik, sondern deren Herr sein soll, um mit ihnen die Ideale seiner Phantasie verwirklichen zu können. Um aber Material und Technik zu beherrschen, mufs man sie zuerst gründlich kennen lernen.

164.  
Lebende  
Ornamente  
aus  
Blumen und  
Bäumen.

146) Vergl.: CHOISY, A. *L'art de bâtir chez les Romains*. Paris 1873 — und: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O.

147) LEYLAND, J. *Gardens old and new, the country house and its garden environment*. London 1904.

## 3. Kapitel.

## Innere und äußere Triebkräfte des ornamentalen Schaffens.

165.  
Andere  
Beeinflussungen  
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 (Religion, Literatur, Architektur, Plastik, Malerei), Tradition, Weltverkehr, Mode, künstlerische Persönlichkeiten u. f. w.

166.  
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, Lummen, Möwen u. f. w. zur dekorativen Ausmalung des öffentlichen Schalterraumes im Kaiserlichen Postamt verwendet sind, so haben dort alle 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 dort gar nicht verstanden oder als zu wässrig befunden werden, vielleicht mit Ausnahme des Herings und des Hummers. Hopfen, Gerste, Rettich, Kalb und Schwein werden daselbst beifälliger aufgenommen.

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 Haustein 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* sehr geistvolle Beobachtungen in seinem unten genannten Werke<sup>148)</sup>. Er weist darin auf die verschiedene Wirkung des Sonnenlichtes, des grauen Himmels, der Landschaft, der ursprünglichen landesüblichen Bauweisen und andere Einflüsse hin.

167.  
Einfluss  
der  
Nationalität  
und  
Kultur.

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 Ueberlieferung 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

<sup>148)</sup> Die Grundlagen der Zeichnung. Leipzig 1904. (Kap. 5, S. 163—196.)

historischer Stilformen verhängnisvoll. Zuerst begeisterte man sich unter *Schinkel* und *Klenze* für die Schönheit der griechischen Architektur und Ornamentik.

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 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 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 Geschmacks. 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 der griechischen Antike lernen kann, unterliegt ja keinem Zweifel. Für den Anfänger ist aber die Gefahr des unverstandenen Nachbetens von Aeußerlichkeiten zu groß, als daß man im architektonischen und ornamentalen Unterricht mit den Feinheiten der klassischen Formenlehre beginnen sollte<sup>149)</sup>. 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 eingedrillt. 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 den Anfänger oft sogar schädlich. Wir können die historischen Ornamente überhaupt nur im Zusammenhang mit der Architekturgeschichte richtig würdigen und verstehen.

Als vortreffliches Beispiel der einheitlichen Behandlung von Ornamentik und Architektur eines historischen Baustils 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.

Bei gründlichem Studium ist es interessant, zu 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 oft 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 ge-

<sup>149)</sup> Die Vorwürfe, welche in dieser Hinsicht dem architektonischen Unterricht an den Technischen Hochschulen und Baugewerkschulen gemacht werden, sind leider nicht grundlos und werden voraussichtlich zu einer gründlichen Revision der Lehrpläne und der ganzen Unterrichtsmethode führen. Im ornamentalen Unterricht sind einige Kunstgewerbeschulen durch Errichtung praktischer Werkstätten bereits erfolgreich vorangegangen.

steigerte Reize der Linienführung, der Licht- und Schattenmassen, ein freies Spiel mit den kühnsten Konstruktionen und Phantasieformen, bis ein weiteres Ueberbieten nicht mehr möglich ist. Endlich tritt Ueberfättigung am Raffinement ein; der Stil gerät in Verfall; aber gleichzeitig treten schon Anfätze zu neuen Trieben hervor.

Um nur ein Beispiel der Umwandlung einer Form im Wechsel der Zeiten zu geben, sind in Fig. 265 einige ornamentale Schneckenformen verschiedener Stilperioden zusammengestellt.

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* u. f. w. Oder auch an die Umbildungen des Eierstabes innerhalb der griechischen und römischen Kunst, der deutschen Renaissance, der modernen Ornamentik u. f. w.

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.«

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. Ueber die wirkliche fortschrittliche Bedeutung der Bauten des XIX. Jahrhunderts folgt Ausführlicheres in Art. 171.

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, das 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 zu Ehren. 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 kann denn anscheinend die »Drehe« von neuem beginnen.

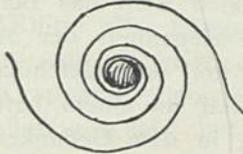
Um aus diesem »Hexensabbat der vielen Stile« herauszukommen und dafür einen eigenen Stil zu finden, bemüht man sich nun ernstlich, den Ursachen des Uebels nachzuforschen. Die grossen Umwälzungen aller sozialen Verhältnisse seit der französischen Revolution, die Einführung der Maschinen und andere Neuerungen sucht man verantwortlich zu machen für die allgemeine Stilllosigkeit 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 ist selbst durch den gewaltsamsten Druck nicht möglich.

Fig. 265.

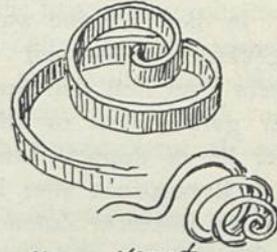
Beispiel der Umwandlung einer Form  
mit dem Wechsel des Zeitgeschmackes.



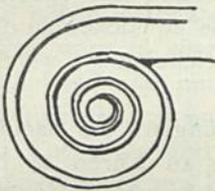
Spirale aus Bronzedraht - prähistorisch - auch primitive Sehnurstickerei.



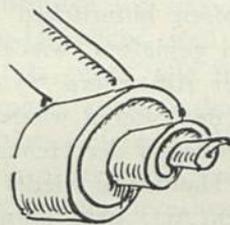
von einem frühgriechischen Ornament / Mykenae/.



von späet - griechischer Vasenmalerei.



Römisch-jonische Kapitäl schnecke



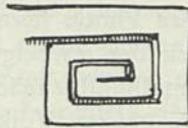
Späte deutsche Renaissance



Deutsches Barock „Charmuschel-Stil“



Rococo-Schnecke



Empire.



Schmiedeeisen / modern/



„Moderne“ Schneckenformen

Nun geht seit wenigen Jahren eine starke Bewegung durch alle deutschen Gaue, der Ruf nach Heimatkunst, nach bodenständiger Bauweise und Ornamentierung. 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 gefunden

Bestrebungen vor der Gefahr der Veräußerlichung, vor der Gefahr einer vorübergehenden Mode bewahrt bleiben! Dies ist nur möglich, wenn unsere Kultur selbst wieder vom Schein des äußeren Glanzes zur Wahrhaftigkeit zurückkehrt, und wenn zunächst den heutigen Forderungen des Zweckes, der Hygiene, des »Komforts«, des Materials und gleichzeitig den verbesserten 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 wiederum als ein sehr schwer zu definierender, nicht fest zu fassender Begriff. 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 darin eine psychologische Reaktion erkennen dürften: nach der Ueberfättigung am Reichtum der großen historischen Stile stellt sich der Wunsch ein, wieder einmal Hausmannskost zu genießen, wieder Anschluss zu suchen an die Einfachheit und Natürlichkeit unserer Altvordern<sup>150)</sup> — eine Erscheinung, welche sich im Lauf der Jahrtausende schon des öfteren wiederholt hat.

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 angefallenen 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 Glanz habe alle höheren Ideale erwürgt; die alte Gastfreundschaft und Gefelligkeit sei zur hohlen Phrase herabgesunken<sup>151)</sup>. Wenn es richtig ist, daß die Kunst nur der Ausdruck der jeweiligen Kultur sein kann, so müssen allerdings 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.

Mit diesen Fragen, welche von größter Bedeutung für die Entwicklung eines einheitlichen gefunden Stils sind, wird sich jeder Künstler auseinandersetzen, der an der Neugestaltung architektonischer und ornamentaler Formen tatkräftig teilnehmen will.

Die heutige Zersplitterung des Geschmacks in so viele gegenfätzliche Richtungen ist wohl auf den Mangel eines einheitlichen religiösen Ideals zurückzuführen, auf die Zersplitterung 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.

<sup>150)</sup> Auf Ähnliches zielt die interessante Schrift von *W. Bode* »Ueber 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.

<sup>151)</sup> Vergl. die sehr beherzigenswerte Schrift von *H. Muthesius* »Kultur und Kunst« (Jena u. Leipzig 1904).

Diese verworrene, unsichere Lage, dieses Gespaltensein findet einen deutlichen Widerhall in der Ornamentik unserer Zeit. Ganz entgegengesetzte Strömungen des Geschmacks 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 fegenbringend befruchte und nicht den festen Kulturboden wegchwemme.

Dazu kommt noch, daß der heutige Weltverkehr und die heutige Reproduktionstechnik uns mit der Kunst und Kultur aller Länder und Zeiten bekannt gemacht haben. Die japanischen Pflanzen- und Tierzeichnungen, jene vollendeten Naturschnitte in ihrer pikanten Knappheit, haben auf unsere Ornamentik einen erfrischenden, neubelebenden Einfluß ausgeübt und wieder auf die Natur als bestes Vorbild hingewiesen.

169.  
Einflüsse  
des  
Weltverkehrs.

In unseren Museen müssen sich die ägyptischen Koilanaglyphen mit altmexikanischen Ornamenten vertragen; wir interessieren uns für die Waffen der Südföulaner wie für die griechischen Vasen, für altnordischen Schmuck wie für die Broschen von Lalique.

In diesem Weltbürgertum der Kunst liegt wiederum die Gefahr der Zersplitterung des Geschmacks, 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 deutschen Empfindung zu uns sprechen und welche der Geist unserer Zeit uns leise zuflüstert. Nur so können wir dazu beitragen, die gefundenen Stilansätze unserer Tage zu einer weiteren Entwicklung zu bringen, und die modischen Auswüchse, welche in der Regel neben jenen Ansätzen wuchern, zu beschneiden.

Daß eine Geschlossenheit des künstlerischen Schaffens im Sinne früherer Epochen zunächst nicht möglich ist, weil der Gegenwart eine allen gemeinsame Weltidee fehlt, hat *K. Scheffler* in seinem unten genannten Buche<sup>152)</sup> überzeugend dargetan.

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 befagen will — die Frauen opferten sogar ihren Schmuck und ihr Geschmeide dem Kirchenbau. Der himmelanstrebende 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 transzendenten Zeitgeist erfaßt und hypnotisiert, konnte sich auch Italien und das ganze römisch-christliche Europa der Macht des gotischen Stils nicht entziehen.

170.  
Stil  
und Mode.

In umgekehrter Richtung machte später von Italien aus die Renaissance, die Begeisterung für die klassische Kunst und Weltanschauung, ihren Triumphzug durch alle Länder mit europäischer Kultur, wiederum als »neuer Stil«. Wie die Gotik im

<sup>152)</sup> Konventionen der Kunst. Leipzig 1904.

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 Zeitgeschmackes im Sinne jener Stile hat die Gegenwart nichts mehr in sich. Unsere Interessen zerplittern 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 Spitzbogengewölbe der mittelalterlichen Kirchen mit den runden römischen Gewölbeformen verkleideten und mit reichen Barockstuckaturen 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 »Bafsgewölben« umbildeten und »modernisierten«.

Von derartiger Ueberzeugungstreue, 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 und weiter zu bilden, ihrem Ideal zustrebend. Sie wußten ganz genau, daß es gefährlich ist, vorwärts gehen zu wollen und dabei gleichzeitig rückwärts zu schauen.

Dieser Gefahr sind viele Bauten des XIX. Jahrhunderts — in äußerlich-stilistischer Beziehung — zum Opfer gefallen; ihren wirklichen künstlerischen Wert müssen wir nach anderem Maßstab messen; denn die Schmuckformen sind nicht die Hauptsache eines Baues.

Vielleicht darf ich hier wiederholen, was ich über diese für die ornamentale Formgebung so wichtigen Punkte an anderer Stelle gesagt habe<sup>153)</sup>.

»... Zunächst möchte ich auf jene Umstände hinweisen, welche meistens, selbst von Künstlern, als kunstfeindlich, als hemmend für eine freie Entfaltung der neuzeitlichen Baukunst angesehen werden, welche aber im Grunde doch den lebenskräftigen Keim für eine gesunde, selbständige Weiterentwicklung einer neuen Kunst in sich tragen und gerade deshalb nach den Gesetzen eines naturgemäßen Wachstums es ausschließen, daß uns schon jetzt, in der Zeit des Aufblühens, die reife Frucht in den Schoß fällt.

Mit dem XIX. Jahrhundert verschiebt sich der Schwerpunkt der Kultur: Macht und Bildung bleiben nicht mehr ein Vorrecht von Adel und Klerus, sondern es wird den idealen und materiellen Interessen des ganzen Volkes Rechnung getragen. Damit entsteht eine Zeit der größten Umwälzung aller Daseins- und Schaffensbedingungen, die mit dem ungeahnten Aufschwung der Naturwissenschaften, der Technik, der Industrie und des Weltverkehrs eng verbunden sind. Jetzt, wo das ganze Volk Bauherr geworden ist, treten plötzlich mit elementarer Gewalt die mannigfaltigsten neuen Bedürfnisse hervor: Schulen, öffentliche Bibliotheken, Museen, Konzertsäle, Bahnhöfe, Markthallen, Börsen, riesengroße Kauf- und Geschäftshäuser, Krankenhausanlagen, Volksbäder, Post- und Telegraphengebäude,

171.  
Einfluß  
der  
sozialen  
Verhältnisse.

<sup>153)</sup> Die deutsche Baukunst der Zukunft. Centralbl. d. Bauverw. 1899, S. 50 ff.

Ausstellungshallen u. f. w. sind zu errichten. Eine so vielseitige, umfassende Bautätigkeit hat die Welt nie vorher gesehen, selbst nicht im baulustigen alten Rom. Mit geradezu unerhörter Geschwindigkeit und unwiderstehlicher Macht wuchsen die Großstädte an. Dazu die gesteigerten Anforderungen der öffentlichen Gesundheitspflege und des Komforts, die Einführung von Tausenden neuer Erfindungen, von neuen Baumaterialien, wie Gusseisen, Walzeisen, in Verbindung mit Beton, Glas u. f. w. in ausgedehntestem Maße! Es ist leicht einzusehen, daß auch die genialsten künstlerischen Kräfte nicht ausreichen konnten, um neben der praktischen Lösung dieser Unzahl völlig neuer Aufgaben zugleich schon einen künstlerisch abgeklärten Ausdruck für dieselben, einen fertigen neuen Baustil zu finden.

Die künstlerischen Erfahrungen der früheren Jahrhunderte, welche überdies teilweise durch Einführung der griechischen Antike zu Anfang unseres Jahrhunderts, d. h. durch einen Bruch mit der Ueberlieferung, verloren gegangen waren, diese Erfahrungen konnten für die vollständig neuen Aufgaben nicht mehr ausreichen.

Noch andere erschwerende Umstände kommen hinzu: das nervöse Haften unserer schnelllebigen Zeit, die Hetzpeitsche des Bauherrn verhindern ein gründliches Ausreifen, ein liebevolles Durchbilden der künstlerischen Baugedanken. Ferner ist ein unerfetzlicher Verlust für den Architekten im Zurückgehen der kunstgewerblichen Selbständigkeit unserer Handwerksmeister zu erblicken; die fabrikmäßige Massenherstellung bietet ihm keinen vollen künstlerischen Ersatz. All diese Umstände dürfen wir nicht übersehen, wenn wir zu einer gerechten Würdigung der Baukunst des XIX. Jahrhunderts gelangen und damit einen Anhalt für unser künftiges Schaffen gewinnen wollen.

Suchen wir uns nun über die deutsche Baukunst der letzten hundert Jahre zu unterrichten, so bekommen wir in manchen kunstgeschichtlichen Werken nur zu hören, daß zunächst die Formen der griechischen Antike eingeführt wurden, daß man aber mit der edlen Einfachheit der griechischen Tempelarchitektur bei unseren verwickelten Aufgaben nicht zurechtkam, daß man dann sein Heil bei späteren Stilformen suchte, bei denen des römischen, romanischen, gotischen und des Renaissancestiles mit seinen Abschattierungen bis zum Rokoko, daß also eigentlich immer nur alte Bauformen wieder aufgewärmt worden seien, oder, wie man sich auch ausdrückte, daß alle geschichtlichen Baustile der Reihe nach durchprobiert worden seien, wie man etwa einen Haufen alter Kleider durchprobiert, bis man schließlich einfah, daß keines so recht passen wollte.

Diese Tatsache müßte uns die selbständige künstlerische Leistung der Architekten des XIX. Jahrhunderts recht gering erscheinen lassen, wenn nicht eben das künstlerische Wesen, der eigentliche Wert der neuen Bauwerke in ganz anderen Punkten zu suchen wäre, in Punkten, die freilich tiefer liegen und dem oberflächlichen Blicke sich entziehen: ich meine die aus dem inneren Wesen der neuen Aufgaben heraus entwickelten neuen künstlerischen Grundrissgedanken, welche unabhängig sind von geschichtlichen Stilformen; im Zusammenhang damit das harmonische Ineinandergreifen der mannigfaltigsten inneren Raumgruppierungen; ferner jene ganz neuen ästhetisch-konstruktiven Lösungen, welche für das neue Baumaterial, das Eisen, erst allmählich sich herausbilden, welche unser ästhetisches Gefühl für Stützen und Spannungen erst wesentlich umbilden mußten. Ich muß sagen, solcher künstlerischer Taten braucht sich das XIX. Jahrhundert nicht zu schämen; sie können in Ehren neben den Leistungen früherer Zeiten bestehen.

Diese Punkte sind es auch in erster Linie, an welche die künstlerische Weiterentwicklung unserer Baukunst anknüpfen muß. Dabei darf jedoch die Frage der architektonischen und ornamentalen Formgebung keineswegs nebenfächlich behandelt werden; gerade diese Frage aber ist noch am wenigsten geklärt, da die Neubildung der baukünstlerischen Einzelformen nicht gleichen Schritt hielt mit der Schöpfung jener neuen großen Baugedanken; hier steht nun schroff Meinung gegen Meinung.

Nach langer Fahrt durch alle geschichtlichen Stile steht heute der Architekt wieder vor dem Kreuzwege und späht zweifelnd aus nach der rechten Strafe. Der Konservative

blickt zurück zur Antike oder zur Gotik oder zur Renaissance und sieht von dort allein das Heil winken; vielleicht hält mancher auch den byzantinischen Stil heute für zeitgemäß. Eine andere Fraktion erhofft die wahre Gefundung unferer Baukunst in der Weiterbildung des Backsteinstils; wieder eine andere erhofft sie vom Hausstein- oder vom Verputzstil, während die fortschrittlich Gefinnten dem Eisenbau die Zukunft zusprechen. Dieser predigt den Rahmen- und Gerüststil, jener den Maffenstil. Von den Modernen liebäugeln die Zahmeren mit der neuenglischen Richtung oder schielen nach Paris; die Radikalen wollen alle Brücken hinter sich abbrechen und fordern um jeden Preis einen neuen, noch nie dagewesenen Stil. Wer hat in diesem babylonischen Gewirre recht? Wir dürfen wohl annehmen, das jeder von ihnen einen Lichtstrahl von einer großen Wahrheit auffängt, das aber erst alle Strahlen zusammen das volle Licht wiedergeben.

Mit der theoretisch richtigen Forderung, das durch neue Aufgaben ein neuer Stil der Bauformen bedingt werde, kommen wir praktisch nicht viel weiter, wenigstens nicht im Sturmschritt. Damit allein, das wir alles Bisherige einfach auf den Kopf stellen, ist noch nichts erreicht.

Die Geschichte aller bedeutenden Baustile lehrt, das noch niemals urplötzlich ein fertiger neuer Stil wie ein *Deus ex machina* hervortrat, sondern das in allmählicher Umwandlung die Neubildungen vor sich gingen, nicht willkürlich sprungweise, sondern naturgemäß so, das von früheren Formen das Brauchbare beibehalten und weiter entwickelt wurde, während andere, verbrauchte Formen abgestoßen wurden; in naturwissenschaftlichem Sinne: das Ueberleben des Tauglichsten und künstlerischer Stoffwechsel. So wird es auch die Aufgabe der nächsten Zukunft sein, diejenigen Elemente weiter zu verarbeiten, welche nach den bisherigen Erfahrungen der Eigenart der verschiedenen Baugattungen sich am ungezwungensten anpassen.

Das krampfhaftes Streben, um jeden Preis einen durchaus neuen einheitlichen Baustil zu erfinden, würde zu gefuchter, ungesund Originalität führen. Aber andererseits alle Neuerungen zu verwerfen, bloß weil sie neu und ungewohnt sind, wäre ebenso töricht. Wir müssen heute auf dem Standpunkte stehen, das wir bei der ungeheueren Mannigfaltigkeit der neuzeitlichen Bauaufgaben nicht mehr einen historischen Stil als den allein berechtigten anerkennen.

Wenn in den Werken der Baukunst der Geist ihrer Zeit sich widerspiegeln soll, so wäre es unbillig, von einer gärenden Kultur, von einer Zeit der größten Gegensätze, wie der unferigen, ein einheitliches, bereits abgeklärtes Spiegelbild zu verlangen.

Mit der Vielherrschaft der Stile im XIX. Jahrhundert ging ein umfassendes gründliches Studium der Baudenkmäler aller Völker und Zeiten Hand in Hand, ein Studium, welches in unferem »papierenen Jahrhundert« eine wahre Hochflut von Veröffentlichungen in Kupferstich, Steindruck, Photographie, Zinkätzung u. s. w. u. s. w. heraufbeschwor. Man sollte denken, das es dem Künstler nun ein leichtes sein müsse, aus dieser Unsumme von Vorbildern alter Schönheit eine neue Schönheit zu schaffen; aber aus tausend getrockneten Blumen des Herbariums können wir mit aller Kunst nicht eine einzige lebende Blüte hervorzaubern. Ein Samenkorn wirkt mehr; und solch keimfähige Samenkörner dringen in unfer baukünstlerisches Schaffen ein durch gründliches Studium der Entwicklung früherer Baustile und durch eigenes Eindringen in das Wesen der neuen baulichen Aufgaben, nicht aber durch ein gedankenloses Nachbeten abgestorbener Einzelformen. Gerade die Ueberfülle der Veröffentlichungen interessanter Einzelheiten, welche herausgerissen aus dem Zusammenhange, aus der Umgebung, ohne Maßstab, ohne technisches und konstruktives Verständnis, ohne die Kenntnis der Entstehungsgründe gebracht werden<sup>154)</sup>, gerade diese

<sup>154)</sup> Auch die meisten unferer Kunst- und Kunstgewerbemuseen lenken unfer Interesse auf alle möglichen Einzelheiten, verderben dadurch nicht selten den künstlerischen Blick für das Ganze und schwächen das Gefühl für die Harmonie des Einzelnen und der Gesamtwirkung. Sie erziehen also nicht zur Kunst, sondern zum Dilettantismus, sofern nicht Raum und Inhalt zu einer harmonischen Einheit zusammenklingen, wie dies z. B. G. v. Seidl in mehreren Räumen des neuen Nationalmuseums in München gelungen ist.

Ueberfülle birgt die Gefahr oberflächlicher Stilverwirrung und unkünstlerischer Ueberladung mit unechtem Reichtum in sich.

Was aus dem edlen Formenschatze früherer Kunst durch die unverstandene Wiedergabe unfähiger Baupespekulanten manchmal zusammengepfuscht wurde, beleidigt jedes feinere Gefühl und hat mit wirklicher Kunst nichts mehr gemein.

Druck erzeugt Gegendruck. So wurden durch jenes Uebermaß von Gesimfen, Säulen und anderen Architekturformen an den unförmlichen Mietkasten die feiner empfindenden künstlerischen Kräfte zu einer Gegenwirkung getrieben, welche hinarbeitet auf ein möglichstes Einschränken der Gesimfe, auf die Ruhe schlichter großer Wandflächen und im Gegensatz dazu auf reichere Umrisslinie der ganzen Baumassen; an geeigneten Stellen wird beziehungsweise plastischer und malerischer Schmuck statt architektonischer Einzelformen angebracht.«

Von größter Bedeutung für die Ausbildung dieses ornamentalen und figürlichen Schmuckes sind natürlich die führenden Geister der begabtesten künstlerischen Persönlichkeiten. Auch hier begegnen wir wieder den größten Gegensätzen. Während die »Alten« noch mit beiden Füßen auf historischem Boden festzufehen suchen, haben die »Jungen« schon den vollen Sprung in unbekanntes Neuland gewagt. Zwischen diesen Extremen stehen die Bedächtigen, welche mit dem einen Bein den festen Boden der Tradition nicht verlassen, bevor das andere tastend im »neuen Stil« Fuß gefaßt hat.

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 unbegabten Modejäger im sog. »Jugend- und Sezessionsstil« verübt werden. 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 umso 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 törichtigen 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.

»Man darf der Kunst 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

172.  
Einfluss  
künstlerischer  
Persönlich-  
keiten.

173.  
Neue  
Bahnen.

ausgefahrenen Gleise zu verlassen und sich selbst einen eigenen Weg zu bahnen. Wer kann es hindern, daß ein Troß von Schwächeren hindereinfließt, der den Weg breit tritt 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. In Kürze sei nur hingewiesen auf die Verdienste einiger der einflussreichsten künstlerischen Persönlichkeiten.

Die Anregungen *A. Seder's* und *M. Meurer's* wurden schon oben gewürdigt. Auf dem Gebiete des Pflanzenornaments haben *E. v. Berlepsch*, *H. Kirchmayr* und viele Andere frische, erfreuliche Neuschöpfungen gebracht. Besonderes Interesse verdient der künstlerische Werdegang des zu früh verstorbenen *Otto Eckmann*. Ausgehend von gewissenhaftem Naturstudium der Tier- und Pflanzenwelt, gelangte er zu immer stärkerer Vereinfachung und Stilisierung 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

Fig. 266.



### Ornamentale Stilisierung eines Falkenkampfes von O. Eckmann.

Unterer Abluß der Umrahmung eines „Buchdruckes“.

blieb (Fig. 266). Ähnliche Umwandlungen von Naturformen in rein ornamentale Linienführungen können wir in allen Perioden der Kunstentwicklung beobachten (vergl. Art. 31, S. 40). 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 u. f. w. schließlich zu rhythmischen Linienornamenten vereinfacht. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der griechische Eierstab aus der ägyptischen Reihung von hängenden Lotosblüten und -Knospen hervorging. Von den Barockornamenten lassen sich manche auf stark überfetzte menschliche und tierische Masken zurückführen u. f. f.

*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 Fig. 36, 80, 81, 85, 155, 185, 194 u. 201).

Seinen eigenen hochmonumentalen Stil hat *Otto Rieth* gefunden. Auf die

innige Verbindung von Figürlichem und Architektonischem, auf das Beziehungsvolle und die Maßstabsteigerung in den *Rieth'schen* Kompositionen wurde schon oben hingewiesen (Fig. 56, 74, 75, 78, 190, 191 u. 218<sup>155</sup>).

Aehnliche Ziele verfolgt *G. Halmhuber*<sup>156</sup>).

Wuchtige Ornamente in Zusammenhang mit feinen wuchtigen Denkmalbauten hat *Bruno Schmitz* geschaffen.

An altgermanische Motive klingen die »Heldengrab«-Formen von *Wilhelm Kreis* an.

Mit vollendeter Beherrschung der mannigfaltigsten Naturformen hat es *Fr. v. Thiersch* in feinem Münchener Justizpalast verstanden, ganz neue selbständige ornamentale Kompositionen in harmonischen Einklang zu bringen mit den an das süddeutsche Barock anklingenden Monumentalformen des Baues (siehe Fig. 53 bis 55, 90, 146, 174, 175, 189). Eine übersprudelnde Phantasie und eine liebenswürdige, warmherzige Natur sprechen aus diesen Schöpfungen zu uns.

Ueber die »reine Linie« und den Zweckstil des Neuerers *Van de Velde* wurde schon unendlich vieles geschrieben<sup>157</sup>); ihre Berechtigung in sinngemäßer Anwendung läßt sich wohl kaum abstreiten. Umfomehr wird *Van de Velde* selbst es bedauern, daß seine »Linie« von oberflächlichen Nachahmern in unverstandener Weise mißbraucht wird.

So verzichtet auch *P. Behrens* auf Pflanzen- und Tiermotive. Seine starken ornamentalen Wirkungen erzielt er durch eigenartige Gegensätze von begleitenden, kreuzenden und gegenlaufenden Linien in straffer, herber Behandlung<sup>158</sup>).

Zu den Linienkünstlern zählen ferner *V. Cifarsz*, *Kolo Moser*, *Riemerschmid*, *Ad. Hartung* u. f. w. Auf die »ausdrucksvolle Linie« übte ohne Frage *Jan Toorop* großen Einfluß aus (siehe Fig. 209, S. 189).

Eine Sonderstellung nimmt *H. Obrist* ein. Ähnlich wie *O. Eckmann*, ausgegangen von japanisierenden Naturstudien, wandte er sich mehr und mehr eigenen Liniengebilden zu, welchen er struktive Gedanken zu Grunde legt. Ob es wohl viele sind, welche diese Gedanken aus feinen Kompositionen herauszulesen verstehen<sup>159</sup>)?

Auf die künstlerische Eigenart der Ornamente von *Vogeler-Worpswede*, *B. Pankok*, *P. Bürk*, *H. & M. v. Heider*, *Patriz Huber* und den anderen »Neuen« kann hier leider nicht näher eingegangen werden.

Mit dem neuen Ornament ist auch eine lebhaftere Freude an der Farbe wieder erwacht. Wir dürfen die großen Verdienste der Münchener »Jugend« in dieser Hinsicht nicht unterschätzen. Auch die charakteristischen Farbengebungen des »Simplizismus« in ihrer plakatartigen Vereinfachung sind nicht ohne Einfluß geblieben. Die farbigen Künstlerlithographien, die Dreifarbindrucke und die neuen Farbenholzschnitte tragen die Farbenfreude in immer weitere Kreise. Die Bedeutung der Künstlerpostkarten ist dabei nicht außer acht zu lassen.

174.  
Neue  
Farbenfreude.

<sup>155</sup>) Vergl. auch die Veröffentlichung von *Rieth's* Skizzen, Folge IV. Leipzig 1899.

<sup>156</sup>) Vergl. seine »Architektonischen Gedanken« (Berlin 1897).

<sup>157</sup>) Vergl. z. B. die letzten Jahrgänge der »Zeitschrift für Innendekoration«.

<sup>158</sup>) Vergl.: Deutsche Kunst und Dekoration 1902, Heft 4.

<sup>159</sup>) Sehr 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 unmöglich über Bord werfen. Es sei denn, daß wir in die Einsamkeit des Urwaldes uns zurückziehen und uns von »Heuschrecken und wildem Honig« nähren. — Vergl. auch: Dekorative Kunst, Jahrg. VII (1904), Märzheft.

Durch fein empfundene Farbenstimmungen zeichnen sich z. B. die Entwürfe von *H. Christiansen*, *P. Bürk* u. f. w. aus.

Dafs dabei Einflüsse von ausländischen Künstlern mit hereinspielen, ist ja selbstverständlich.

Der englische Ornamentiker und Volksfreund *Walter Crane* und sein Landsmann, der begeisterte Kunstschriftsteller *John Ruskin*, die Pariser Künstler *E. Grasset*, *P. Verneuil*, *Mucha* und viele Andere wären hier zu nennen. Von den Japanern war schon oben die Rede.

Einen wirklichen, künstlerisch fördernden Wert gewinnt die Bekanntschaft mit den Werken aller echten Künstler erst durch tieferes Eindringen in die feineren Differenzierungen und in die innigen Zusammenhänge mit einem gröfseren Ganzen. Hierdurch wird die Erkenntnis gezeitigt, dafs 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, dafs noch viele bis jetzt unbegangene Wege sich erschliessen lassen. Zu einem einheitlichen hohen 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 tätigen Anteil nimmt an den Fortschritten der Kunst.

Möge es der deutschen Kultur beschieden sein, sich in aufsteigender Linie zu bewegen! Dann werden alle Zweige unserer Kunst zu schönster Blüte sich entfalten und reiche Früchte tragen! Dann wird auch ein einheitlicher Stil des Ornaments bei aller Mannigfaltigkeit der Einzelbildungen nicht ausbleiben.

---

### Literatur.

#### Bücher über »Formenlehre des Ornaments«.

- ZAHN, W. Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculaneum und Stabiae. Berlin 1827—59.  
 ZAHN, W. Ornamente aller klassischen Kunstepochen etc. 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 19<sup>e</sup> siècle*. Paris 1855.  
 MALAPEAU, C. *L'encyclopédie de l'ornement*. Paris 1856.  
 THIERRY. *Classische Ornamente*. Karlsruhe 1856—61.  
 JONES, O. *Grammar of ornament*. London 1857.  
 MÜLLER, C. *Praktisch ausgeführte Ornamentik etc.* Holzminden 1858.  
 PLOCK, C. *Ornamente im neuen Styl*. Karlsruhe 1858.  
 TIMLER, C. *Gothische Ornamente*. Jena 1858.  
 BOETTICHER, K. *Ornamentenvorbilder*. Berlin 1858—60.  
 GRUNER, 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 Künften. 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 classischer Motive verschiedenen Stils in der Architektur. Holzminden 1861 u. 63.  
 MÖLLINGER, K. Hauptformen architektonischer Ornamente aus der classischen Zeit der alten Griechen. Holzminden 1862—63.  
 PLOCK, C. & 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 Ausbau von Gebäuden. Halle 1864.  
 KANITZ, F. Katechismus der Ornamentik. Leipzig 1870. — 2. Aufl. 1877.  
 Das polychrome Ornament. Deutsch von R. REINHARDT & 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 feine Geschichte. Brünn 1880.  
 LESSING, O. Bau-Ornamente der Neuzeit. Berlin 1880—90.  
 GROPIUS, M. & L. LOHDE. Archiv für ornamentale Kunst. Berlin.  
 WOENIG, F. Pflanzenformen im Dienst der bildenden Künfte etc. Leipzig 1881.  
 NICOLAI, H. G. & 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. & 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.  
 GURLITT, C. Das Barock- und Rococo-Ornament Deutschlands. Berlin 1885—90.  
 GROPIUS, C. Ornamente in verschiedenen Baustylen etc. 4. Aufl. Berlin 1886.  
 JACOBSTHAL, J. E. Süd-Italienische Fliesenornamente. Berlin 1886.  
 GERLACH, M. Die Pflanze in Kunst und Gewerbe etc. Wien 1887 ff.  
 MEYER, F. S. Handbuch der Ornamentik. 2. Aufl. Leipzig 1889.  
 WARD, J. *The principles of ornament*. London 1892.  
 RIEGL, A. Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893.  
 JESSEN, P. Das Ornament des Rococo und feine Vorstufen. Leipzig 1894.  
 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.  
 STREITER, K. Karl Bötticher's Tektonik der Hellenen. Hamburg u. Leipzig 1896.  
 BORCHARDT, L. Die ägyptische Pflanzenfäule. Berlin 1897.  
 METZMACKER. *Portefeuille historique de l'ornement*. Paris.  
*Ornements tirés des quatre écoles par Riefler, 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.

Ferner:

- Kunst und Handwerk. Zeitschrift des bayer. Kunstgewerbevereins München. Herausgeg. vom bayer. Kunstgewerbeverein. Red. von L. GMELIN. Erscheint feit 1849.  
Blätter für Kunstgewerbe. Organ des Wiener Kunstgewerbevereins. Wien. Erscheint feit 1872.  
GEORG HIRTH's Formenschatz. Red. von E. BASSERMANN-JORDAN. München u. Leipzig. Erscheint feit 1879.  
Blätter für Architektur und Kunsthandwerk. Leitung: P. GRAEF. Berlin. Erscheint feit 1887.  
*The studio.* London. Erscheint feit 1894.  
Dekorative Kunst. Herausg. von H. BRUCKMANN. München. Erscheint feit 1897.  
Deutsche Kunst und Dekoration. Herausg. u. redig. von A. KOCH. Darmstadt. Erscheint feit 1897.  
*Art et décoration.* Paris. Erscheint feit 1897.



# Denkmäler.

Von Architekt ALBERT HOFMANN,  
Redakteur der »Deutschen Bauzeitung« in Berlin.

*Heft 1: Geschichte des Denkmals.*

Mit 24 Tafeln.

»Handbuch der Architektur« IV. Teil, 8. Halbband, Heft 2, a.  
Preis geheftet 15 Mark. In Halbfranz gebunden 18 Mark.

*Heft 2: Denkmäler mit architektonischem  
oder vorwiegend architektonischem Grundgedanken.*

Mit 524 Abbildungen im Text und 4 Tafeln.

»Handbuch der Architektur« IV. Teil, 8. Halbband, Heft 2, b.  
Preis geheftet 24 Mark. In Halbfranz gebunden 27 Mark.

Es ist ein ungeheures Gebiet, welches in übersichtlicher Weise zusammenzufassen, hier zum ersten Male unternommen wird. Das ungemein reiche Material wurde in drei Unterabteilungen zerlegt, und zwar: a) Geschichte des Denkmals, worin einige Kapitel allgemeinen Charakters vorausgeschickt wurden; b) Kunstformen des Denkmals und c) Einzelfragen der Denkmalkunst. Eine äußerliche Teilung in drei Hefte ergab sich bei dieser Gruppierung des Stoffes dadurch, daß in das erste Heft die Geschichte des Denkmals und in das zweite Heft die Darstellung der Denkmäler auf architektonischem Grundgedanken vereinigt wurden. Diese beiden Hefte liegen nunmehr vor. Das dritte Heft wird die Denkmäler mit figürlichem Grundgedanken behandeln; den Uebergang zu ihnen wird eine Darstellung der Brunnen- und Denkmäler bilden, und letzteren werden sich Einzelfragen der Denkmalkunst, wie Wahl der Art des Denkmals, Wahl des Aufstellungsortes, Art der Umgebung, Größenverhältnisse, Stil, Haupt- und Nebenfiguren u. f. w. anschließen.

In der Beurteilung der Kunstwerke war der Verfasser von dem Bemühen geleitet, jedes Denkmal möglichst als Ganzes aufzufassen, in ihm, wie in jedem Kunstwerk, den leitenden Gedanken zu ermitteln, immer aber in der Beschränkung, welche der Umfang des Werkes und mehr noch, welche ein abgerundetes Urteil zur Pflicht macht.

Von der Ueberzeugung ausgehend, daß die beste Beschreibung keinen fichereren Eindruck des Werkes selbst zu geben vermag, wurde von der bildlichen Darstellung im weitesten Umfang Gebrauch gemacht; fast alle Denkmäler werden dem Leser gleichfalls in guten Abbildungen vorgeführt, wodurch das Werk besonders geeignet wird, auch dem ausübenden Künstler Anregungen zu bieten.

Aber nicht nur der Fachmann, sondern jeder, den die Kunst des Bildners und des Architekten als Kulturaufgabe interessiert, wird aus dem Werke reichen Gewinn ziehen können.

Alfred Kröner Verlag in Stuttgart.

Im September 1905.

# Geschichte der Kunst

Von

**Cornelius Gurlitt**

Zwei Bände   Mit dreißig Bildertafeln

Preis geheftet 44 Mark. In Leinwand gebunden 48 Mark

---

## Aus den Urteilen der Presse:

Das Buch bietet eine so wichtige Ergänzung zu unserer bisherigen kunstgeschichtlichen Literatur, daß kein daran Beteiligter feiner entraten kann, und auch der Laie wird es mit größtem Interesse zur Hand nehmen, um sich über die markantesten Grundzüge der Geschichte der Künste in knappem Rahmen zu unterrichten. *Kunst für Alle.*

Etwas von dem feurigen Temperament des Verfassers wird alsbald auch auf den Leser übergehen. **Kühl zu bleiben, ist bei dem Studium der Gurlittschen Darstellung unmöglich**; das duldet schon der eminent persönliche, befeuernde Stil nicht, der, so sehr er die schönrednerische Phrase verschmäht, von Bildkraft und innerlichem Pathos frohzt. Gurlitts Buch führt an die Schwelle der unmittelbaren Gegenwart. Das Buch hat kein alphabetisches Nachschlageregister — das ist eine anerkennenswerte Offenheit, die dem Benutzer von vornherein sagt: Dies Werk ist **zum anhaltenden Lesen und Genießens** da, nur wer mit ihm vertraut wird, kann es recht nutzen und lieb gewinnen.

*Westermanns Monatshefte.*

Ein **Riesenwerk**, das eine **Summe von Arbeit** in sich birgt, die schon an und für sich unsere Anerkennung verdient, die aber geradezu Staunen und Bewunderung erregt, wenn man tiefere Blicke in das Werk getan hat.

Gurlitts „Geschichte der Kunst“ ist unter den zahlreichen ähnlichen Erscheinungen der letzten Zeit sicherlich **eine der erfreulichsten**, die an Gründlichkeit und Gediegenheit des Wissens die meisten weit überragt, an Geschmack und edler Einfachheit der Darstellung hinter den besten nicht zurücksteht. *Nord und Süd.*

Von diesem alle Kunstepochen und Völker umfassenden Werke ist zu sagen, daß es **ein Buch für die Besten seiner Zeit** sei, bestimmt und fähig, ihnen einen Begriff künstlerischer Evolution zu geben.

Wohlthuend ist der **freudige Ton des ganzen Buches**, auch er ein Resultat der Art Gurlitts, Entwicklungen anzuschauen, impressionabel zu sein und unerschütterlich im Finden von künstlerischer Kraft, Subtilität und Persönlichkeit. *Vossische Zeitung.*

---

**Zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen.**

**Wichtigstes Werk für Architekten,**  
Bau-Ingenieure, Maurer- und Zimmermeister, Bauunternehmer, Baubehörden.

# Handbuch der Architektur.

Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von  
Dr. phil. u. Dr.-Ing. **Eduard Schmitt**,  
Geheimer Baurat und Professor in Darmstadt.

## ERSTER TEIL.

### ALLGEMEINE HOCHBAUKUNDE.

- 1. Band**, Heft 1: **Einleitung.** (Theoretische und historische Uebersicht.) 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. Preis: 12 Mark, in Halbfranz gebunden 15 Mark.
- Heft 2: **Die Statik der Hochbaukonstruktionen.** Von Geh. Baurat Prof. TH. LANDSBERG, Darmstadt. Dritte Auflage. Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.
- 2. Band:** **Die Bauformenlehre.** Von Prof. J. BÜHLMANN, München. Zweite Auflage. Preis: 16 Mark, in Halbfranz gebunden 19 Mark.
- 3. Band:** **Die Formenlehre des Ornaments.** Von Prof. H. PFEIFER, Braunschweig. Preis: 16 Mark, in Halbfranz gebunden 19 Mark.
- 4. Band:** **Die Keramik in der Baukunst.** Von Prof. R. BORRMANN, Berlin. (Vergriffen.)
- 5. Band:** **Die Bauführung.** Von Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. Preis: 12 M., in Halbfrz. geb. 15 M.

## ZWEITER TEIL.

### DIE BAUSTILE.

#### Historische und technische Entwicklung.

- 1. Band:** **Die Baukunst der Griechen.** Von Geh.-Rat Prof. Dr. J. DURM, Karlsruhe. Zweite Auflage. (Vergriffen.)
- 2. Band:** **Die Baukunst der Etrusker und Römer.** Von Geh.-Rat Prof. Dr. J. DURM, Karlsruhe. Zweite Auflage. Preis: 32 Mark, in Halbfranz gebunden 35 Mark.
- 3. Band**, Erste Hälfte: **Die altchristliche und byzantinische Baukunst.** Zweite Auflage. Von Prof. Dr. H. HOLTZINGER, Hannover. Preis: 12 Mark, in Halbfranz gebunden 15 Mark.
- Zweite Hälfte: **Die Baukunst des Islam.** Von Direktor J. FRANZ-PASCHA, Kairo. Zweite Auflage. Preis: 12 Mark, in Halbfranz gebunden 15 Mark.
- 4. Band:** **Die romanische und die gotische Baukunst.**
- Heft 1: **Die Kriegsbaukunst.** Von Geh.-Rat † Dr. A. v. ESSENWEIN, Nürnberg. (Vergriffen.)  
Zweite Auflage in Vorbereitung.
- Heft 2: **Der Wohnbau.** Von Geh.-Rat † Dr. A. v. ESSENWEIN, Nürnberg. (Vergriffen.)  
Zweite Auflage in Vorbereitung.
- Heft 3: **Der Kirchenbau.** Von Reg.- u. Baurat M. HASAK, Berlin. Preis: 16 Mark, in Halbfranz gebunden 19 Mark.
- Heft 4: **Einzelheiten des Kirchenbaues.** Von Reg.- u. Baurat M. HASAK, Berlin. Preis: 18 Mark, in Halbfranz gebunden 21 Mark.
- 5. Band:** **Die Baukunst der Renaissance in Italien.** Von Geh.-Rat Prof. Dr. J. DURM, Karlsruhe. Preis: 27 Mark, in Halbfranz gebunden 30 Mark.
- 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.)
- Heft 2: **Struktive und ästhetische Stilrichtungen. — Kirchliche Baukunst.** Preis: 16 Mark, in Halbfranz gebunden 19 Mark.
- 7. Band:** **Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark.** Von Direktor Dr. G. v. BEZOLD, Nürnberg. Preis: 16 Mark, in Halbfranz gebunden 19 Mark.

Jeder Band, bezw. jedes Heft bildet ein Ganzes für sich und ist einzeln käuflich.

DRITTER TEIL.

DIE HOCHBAUKONSTRUKTIONEN.

- 1. Band: Konstruktionselemente** in Stein, Holz und Eisen. Von Geh. Regierungsrat Prof. G. BARKHAUSEN, Hannover, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. F. HEINZERLING, Aachen und Geh. Baurat Prof. † E. MARX, Darmstadt. — **Fundamente.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Dritte Auflage. Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.
- 2. Band: Raumbegrenzende Konstruktionen.**
- Heft 1: **Wände und Wandöffnungen.** Von Geh. Baurat Prof. † E. MARX, Darmstadt. Zweite Auflage. Preis: 24 Mark, in Halbfranz gebunden 27 Mark.
- Heft 2: **Einfriedigungen, Brüstungen und Geländer; Balkone, Altane und Erker.** Von Prof. † F. EWERBECK, Aachen und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — **Gesimse.** Von Prof. † A. GÖLLER, Stuttgart. Zweite Auflage. Preis: 20 M., in Halbfranz geb. 23 M.
- Heft 3, a: **Balkendecken.** Von Geh. Regierungsrat Prof. G. BARKHAUSEN, Hannover. Zweite Aufl. Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.
- Heft 3, b: **Gewölbte Decken; verglaste Decken und Deckenlichter.** Von Geh. Hofrat Prof. C. KÖRNER, Braunschweig, Bau- und Betriebs-Inspektor A. SCHACHT, Celle, und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Aufl. Preis: 24 Mark, in Halbfranz gebunden 27 Mark.
- Heft 4: **Dächer; Dachformen.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — **Dachstuhlkonstruktionen.** Von Geh. Baurat Prof. TH. LANDSBERG, Darmstadt. Zweite Auflage. Preis: 18 Mark, in Halbfranz gebunden 21 Mark.
- 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 Geh. Oberbaurat L. SCHWERING, St. Johann a. d. Saar. Zweite Auflage. Preis: 26 Mark, in Halbfranz gebunden 29 Mark.
- 3. Band, Heft 1: Fenster, Thüren und andere bewegliche Wandverschlüsse.** Von Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. Zweite Auflage. Preis: 21 Mark, in Halbfranz gebunden 24 Mark.
- 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 PH. MAYER, Wien, Baugewerkschullehrer O. SCHMIDT, Posen und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Auflage. Preis: 14 Mark, in Halbfranz gebunden 17 Mark.
- Heft 3: **Ausbildung der Fussboden-, Wand- und Deckenflächen.** Von Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. Preis: 18 Mark, in Halbfranz gebunden 21 Mark.
- 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. Regierungsrat Prof. H. FISCHER und Prof. Dr. W. KOHLRAUSCH, Hannover. — **Heizung und Lüftung der Räume.** Von Geh. Regierungsrat Prof. H. FISCHER, Hannover. — **Wasserversorgung der Gebäude.** Von Prof. Dr. O. LUEGER, Stuttgart. Zweite Auflage. Preis: 22 Mark, in Halbfranz gebunden 25 Mark.
- 5. Band: Koch-, Spül-, Wasch- und Bade-Einrichtungen.** Von Geh. Bauräten Professoren † E. MARX und Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — **Entwässerung und Reinigung der Gebäude; Ableitung des Haus-, Dach- und Hofwassers; Aborte und Pissoirs; Entfernung der Fäkalstoffe aus den Gebäuden.** Von Privatdocent Bauinspektor M. KNAUFF, Berlin und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Aufl. (Vergriffen.) Dritte Auflage in Vorbereitung.
- 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. STURMHÖFEL, Berlin. — **Glockenstühle.** Von Geh. Rat Dr. C. KÖPCKE, Dresden. — **Sicherungen gegen Feuer, Blitzschlag, Bodensenkungen und Erderschütterungen; Stützmauern.** Von 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. Preis: 14 Mark, in Halbfranz gebunden 17 Mark.

VIERTER TEIL.

ENTWERFEN, ANLAGE UND EINRICHTUNG DER GEBÄUDE.

1. *Halbband: Architektonische Komposition.* Allgemeine Grundzüge. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. — Proportionen in der Architektur. Von Prof. A. THIERSCH, München. — Anlage des Gebäudes. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. — Gestaltung der äusseren und inneren Architektur. Von Prof. J. BÜHLMANN, München. — Vorräume, Treppen-, Hof- und Saal-Anlagen. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt und Stadtbaurat A. STURMHOFEL, Berlin. Dritte Auflage.  
Preis: 18 Mark, in Halbfranz gebunden 21 Mark.
2. *Halbband: Gebäude für die Zwecke des Wohnens, des Handels und Verkehrs.*  
Heft 1: *Wohnhäuser.* Von Geh. Hofrat Prof. † C. WEISSBACH, Dresden.  
Preis: 21 Mark, in Halbfranz gebunden 24 Mark.  
Heft 2: *Gebäude für Geschäfts- und Handelszwecke* (Geschäfts-, Kauf- und Warenhäuser, Gebäude für Banken und andere Geldinstitute, Passagen oder Galerien, Börsengebäude). Von Prof. Dr. H. AUER, Bern, Architekt P. KICK, Berlin, Prof. K. ZAAR, Berlin und Docent A. L. ZAAR, Berlin. Preis: 16 Mark, in Halbfranz gebunden 19 Mark.  
Heft 3: *Gebäude für den Post-, Telegraphen- und Fernsprehdienst.* Von Postbaurat R. NEUMANN, Erfurt. Preis: 10 Mark, in Halbfranz gebunden 13 Mark.  
Heft 4: *Eisenbahnhochbauten.* Von Geh. Baurat A. RÜDELL, Berlin. In Vorbereitung.
3. *Halbband: Gebäude für die Zwecke der Landwirtschaft und der Lebensmittel-Versorgung.*  
Heft 1: *Landwirtschaftliche Gebäude und verwandte Anlagen.* Von Prof. A. SCHUBERT, Kassel und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Auflage.  
Preis: 12 Mark, in Halbfranz gebunden 15 Mark.  
Heft 2: *Gebäude für Lebensmittel-Versorgung.* (Schlachthöfe und Viehmärkte, Märkte für Lebensmittel; Märkte für Getreide; Märkte für Pferde und Hornvieh). Von Stadtbaurat † G. OSTHOFF, Berlin und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Auflage. Preis: 16 Mark, in Halbfranz gebunden 19 Mark.
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. — *Oeffentliche 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.  
Preis: 18 Mark, in Halbfranz gebunden 21 Mark.  
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 Geh.-Rat Prof. Dr. J. DURM, Karlsruhe, Architekt † J. LIEBLEIN, Frankfurt a. M., Oberbaurat Prof. R. v. REINHARDT, Stuttgart und Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. Dritte Auflage. Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.
5. *Halbband: Gebäude für Heil- und sonstige Wohlfahrts-Anstalten.*  
Heft 1: *Krankenhäuser.* Von Prof. F. O. KUHN, Berlin. Zweite Auflage.  
Preis: 32 Mark, in Halbfranz gebunden 35 Mark.  
Heft 2: *Verschiedene Heil- und Pflege-Anstalten* (Irrenanstalten, Entbindungsanstalten, Heimstätten für Wöchnerinnen und für Schwangere, Sanatorien, Lungenheilstätten, Heimstätten für Genesende); *Versorgungs-, Pflege- und Zufluchthäuser.* Von Geh. Baurat G. BEHNKE, Frankfurt a. M., Prof. K. HENRICI, Aachen, Architekt F. SANDER, Frankfurt a. M., Geh. Baurat W. VOIGES, Wiesbaden, Bauinspektor H. WAGNER, Darmstadt, Geh. Oberbaurat V. v. WELTZIEN, Darmstadt und Stadtbaurat Dr. K. WOLFF, Hannover. Zweite Auflage. Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.  
Heft 3: *Bade- und Schwimm-Anstalten.* Von Geh. Hofbaurat Prof. F. GENZMER, Berlin. Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.  
Heft 4: *Wasch- und Desinfektions-Anstalten.* Von Geh. Hofbaurat Prof. F. GENZMER, Berlin. Preis: 9 Mark, in Halbfranz gebunden 12 Mark.

**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 u. gewerbl. Fachschulen; Gymnasien und Reallehranstalten, mittlere techn. Lehranstalten, höhere Mädchenschulen, sonstige höhere Lehranstalten; Pensionate u. Aluminate, Lehrer- u. Lehrerinnenseminare, Turnanstalten). Von Geh. Baurat G. BEHNKE, Frankfurt a. M., Prof. K. 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. Preis: 18 Mark, in Halbfranz gebunden 21 Mark.

**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. Preis: 24 Mark, in Halbfranz gebunden 27 Mark.

**Heft 2, b: Hochschulen II.** (Universitäts-Kliniken, Technische Laboratorien; Sternwarten und andere Observatorien). Von Landbauinspektor P. MÜSSIGBRODT, Berlin, Oberbaudirektor † Dr. P. SPIEKER, Berlin und Geh. Regierungsrat L. v. TIEDEMANN, Potsdam. Zweite Auflage. Preis: 18 Mark, in Halbfranz gebunden 21 Mark.

**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. Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.

**Heft 4: Gebäude für Sammlungen und Ausstellungen** (Archive; Bibliotheken; Museen; Pflanzenhäuser; Aquarien; Ausstellungsbauten). Von Baurat † A. KERLER, Karlsruhe, Baurat A. KORTÜM, Halle, Architekt † O. LINDHEIMER, Frankfurt a. M., Prof. A. MESSEL, Berlin, Architekt R. OPFERMANN, Mainz, Geh. Bauräten Prof. Dr. E. SCHMITT und † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. Zweite Auflage. Preis: 32 Mark, in Halbfranz gebunden 35 Mark.

**Heft 5: Theater.** Von Baurat M. SEMPER, Hamburg. Preis: 27 Mark, in Halbfranz gebunden 30 Mark.

**Heft 6: Zirkus- und Hippodromgebäude.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Preis: 6 Mark, in Halbfranz gebunden 9 Mark.

**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, Baurat F. SCHWECHTEN, Berlin, Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt und Baudirektor † TH. v. LANDAUER, Stuttgart. Zweite Auflage. Preis: 27 Mark, in Halbfranz gebunden 30 Mark.

**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 Aufl. Preis: 12 Mark, in Halbfranz gebunden 15 Mark.

**8. Halbband: Kirchen, Denkmäler und Bestattungsanlagen.**

**Heft 1: Kirchen.** Von Geh. Hofrat Prof. Dr. C. GURLITT, Dresden. Unter der Presse.

**Heft 2, a: Denkmäler I.** (Geschichte des Denkmals.) Von Architekt A. HOFMANN, Berlin. Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.

**Heft 2, b: Denkmäler II.** (Architektonische Denkmäler.) Von Architekt A. HOFMANN, Berlin. Preis: 24 Mark, in Halbfranz gebunden 27 Mark.

**Heft 2, c: Denkmäler III.** (Brunnendenkmäler. Figürliche Denkmäler. Einzelfragen der Denkmalkunst.) Von Architekt A. HOFMANN, Berlin. In Vorbereitung.

**Heft 3: Bestattungsanlagen.** Von Städt. Baurat H. GRÄSSEL, München. In Vorbereitung.

**9. Halbband: Der Städtebau.** Von Ober- u. Geh. Baurat Dr. J. STÜBBEN, Berlin. (Vergriffen.)

Zweite Auflage in Vorbereitung.

**10. Halbband: Die Garten-Architektur.** Von Baurat A. LAMBERT und Architekt E. STAHL, Stuttgart. Preis: 8 Mark, in Halbfranz gebunden 11 Mark.

Das »Handbuch der Architektur« ist zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen, 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 auch gegen monatliche Teilzahlungen. Die Verlagshandlung ist auf Wunsch bereit, solche Handlungen nachzuweisen.

**Stuttgart,**

im September 1905.

Alfred Kröner Verlag.

# Handbuch der Architektur.

Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von  
 Dr. phil. u. Dr.-Ing. **Eduard Schmitt**,  
 Geheimer Baurat und Professor in Darmstadt.

## Alphabetisches Sachregister.

	Teil	Band	Heft		Teil	Band	Heft
Ableitung des Haus-, Dach- und Hofwassers . . . . .	III	5		Baustoffe. Technik der wichtigeren Baustoffe . . . . .	I	1	1
Aborte . . . . .	III	5		Bazare . . . . .	IV	2	2
Akademien der bildenden Künste .	IV	6	3	Beherbergung. Gebäude für Beherbergungszwecke . . . . .	IV	4	
Akademien der Wissenschaften .	IV	4	2	Behörden, Gebäude für	IV	7	1
Akustik. Anlagen zur Erzielung einer guten Akustik. . . . .	III	6		Beleuchtung, künstliche, der Räume	III	4	
Altane . . . . .	III	2	2	Beleuchtungsanlagen	IV	9	
Altchristliche Baukunst . . . . .	II	3	1	Bellevuen und Belvedere . . . . .	IV	4	2
Altersversorgungsanstalten . . . .	IV	5	2	Besserungsanstalten . . . . .	IV	7	1
Alumnate . . . . .	IV	6	1	Bestattungsanlagen . . . . .	IV	8	4
Anlage der Gebäude . . . . .	IV	1/8		Beton als Konstruktionsmaterial .	I	1	1
Antike Baukunst. . . . .	II	1/2		Bibliotheken . . . . .	IV	6	4
Aquarien . . . . .	IV	6	4	Blei als Baustoff . . . . .	I	1	1
Arbeiterwohnhäuser . . . . .	IV	2	1	Blindenanstalten . . . . .	IV	5	2
Arbeitshäuser . . . . .	IV	5	2	Blitzableiter . . . . .	III	6	
„	IV	7	1	Börsen . . . . .	IV	2	2
Architekturformen. Gestaltung nach malerischen Grundsätzen . . . . .	I	2		Botschaften. Gebäude f. Botschaften	IV	7	1
Archive . . . . .	IV	6	4	Brüstungen . . . . .	III	2	2
Armen-Arbeitshäuser . . . . .	IV	5	2	Buchdruck und Zeitungswesen . .	IV	7	1
Armen-Versorgungshäuser . . . . .	IV	5	2	Büchermagazine . . . . .	IV	6	4
Asphalt als Material des Ausbaues	I	1	1	Bürgerschulen . . . . .	IV	6	1
Ateliers . . . . .	IV	6	3	Bürgersteige, Befestigung der	III	6	
Aufzüge . . . . .	III	3	2	Byzantinische Baukunst . . . . .	II	3	1
Ausbau. Konstruktionen des inneren Ausbaues . . . . .	III	3/6		Chemische Institute . . . . .	IV	6	2
Materialien des Ausbaues . . . . .	I	1	1	Concerthäuser . . . . .	IV	6	3
Aussichtstürme . . . . .	IV	4	2	Dächer . . . . .	III	2	4
Aussteigeöffnungen der Dächer . .	III	2	5	Massive Steindächer . . . . .	III	2	5
Ausstellungsbauten . . . . .	IV	6	4	Metalldächer . . . . .	III	2	5
Badeanstalten . . . . .	IV	5	3	Nebenanlagen der Dächer . . . .	III	2	5
Badeeinrichtungen . . . . .	III	5		Schieferdächer . . . . .	III	2	5
Balkendecken . . . . .	III	2	3,a	Verglaste Dächer . . . . .	III	2	5
Balkone . . . . .	III	2	2	Ziegeldächer . . . . .	III	2	5
Balustraden . . . . .	IV	10		Dachdeckungen . . . . .	III	2	5
Bankgebäude . . . . .	IV	2	2	Dachfenster . . . . .	III	2	5
Bauernhäuser . . . . .	IV	2	1	Dachformen . . . . .	III	2	4
Bauernhöfe . . . . .	IV	2	1	Dachkämme . . . . .	III	2	5
„	IV	3	1	Dachlichter . . . . .	III	2	5
Bauformenlehre . . . . .	I	2		„	III	3	1
Bauführung . . . . .	I	5		Dachrinnen . . . . .	III	2	2
Bauleitung . . . . .	I	5		Dachstühle. Statik der Dachstühle	I	1	2
Baumaschinen . . . . .	I	5		Dachstuhlkonstruktionen . . . . .	III	2	4
Bausteine . . . . .	I	1	1	Decken . . . . .	III	2	3
Baustile. Historische und technische Entwicklung . . . . .	II	1/7		Deckenflächen, Ausbildung der	III	3	3
				Deckenlichter . . . . .	III	2	3,b
				„	III	3	1
				Denkmäler . . . . .	IV	8	2

Jeder Band, bezw. jedes Heft bildet ein Ganzes für sich und ist einzeln käuflich.

—> HANDBUCH DER ARCHITEKTUR. <—

	Teil	Band	Heft		Teil	Band	Heft
Desinfektionsanstalten . . . . .	IV	5	4	Geflügelzüchtereien . . . . .	IV	3	I
Desinfektionseinrichtungen . . . . .	III	5		Gehöftanlagen, landwirtschaftliche . . . . .	IV	3	I
Einfriedigungen . . . . .	III	2	2	Geländer . . . . .	III	2	2
„ . . . . .	IV	10		Gerichtshäuser . . . . .	IV	7	1
Einrichtung der Gebäude . . . . .	IV	1/8		Gerüste . . . . .	I	5	
Eisbehälter . . . . .	III	6		Gesandtschaftsgebäude . . . . .	IV	7	1
Eisen und Stahl als Konstruktionsmaterial . . . . .	I	1	1	Geschäftshäuser . . . . .	IV	2	2
Eisenbahnhochbauten . . . . .	IV	2	4	Geschichte der Baukunst . . . . .	II		
Eisenbahn-Verwaltungsgebäude . . . . .	IV	7	1	Antike Baukunst . . . . .	II	1/2	
Eislaufbahnen . . . . .	IV	4	2	Mittelalterliche Baukunst . . . . .	II	3/4	
Elasticitäts- und Festigkeitslehre . . . . .	I	1	2	Baukunst der Renaissance . . . . .	II	5/7	
Elektrische Beleuchtung . . . . .	III	4		Gesimse . . . . .	III	2	2
Elektrotechnische Laboratorien . . . . .	IV	6	2, b	Gestaltung der äusseren und inneren Architektur . . . . .	IV	1	
Entbindungsanstalten . . . . .	IV	5	2	Gestüte . . . . .	IV	3	I
Entwässerung der Dachflächen . . . . .	III	2	5	Getreidemagazine . . . . .	IV	3	I
Entwässerung der Gebäude . . . . .	III	5		Gewächshäuser . . . . .	IV	6	4
Entwerfen der Gebäude . . . . .	IV	1/8		Gewerbeschulen . . . . .	IV	6	I
Entwürfe, Anfertigung der . . . . .	I	5		Gewölbe. Statik der Gewölbe . . . . .	I	1	2
Erhellung der Räume mittels Sonnenlicht . . . . .	III	3	1	Gewölbte Decken . . . . .	III	2	3, b
Erholung. Gebäude für Erholungszwecke . . . . .	IV	4		Giebelspitzen der Dächer . . . . .	III	2	5
Erker . . . . .	III	2	2	Glas als Material des Ausbaues . . . . .	I	1	I
Etrusker. Baukunst der Etrusker . . . . .	II	2		Glockenstühle. . . . .	III	6	
Exedren . . . . .	IV	10		Griechische Baukunst . . . . .	II	4	
Exerzierhäuser . . . . .	IV	7	2	Griechen. Baukunst der Griechen . . . . .	II	1	
Fabrik- und Gewerbeswesen . . . . .	IV	7	1	Gutshöfe . . . . .	IV	3	I
Fahnenstangen . . . . .	III	2	5	Gymnasien . . . . .	IV	6	I
Fahrradbahnen . . . . .	IV	4	2	Handel. Gebäude für die Zwecke des Handels . . . . .	IV	2	2
Fahrstühle . . . . .	III	3	2	Handelsschulen . . . . .	IV	6	1, b
Fäkalstoffe-Entfernung aus den Gebäuden . . . . .	III	5		Heilanstalten . . . . .	IV	5	1/2
Fassadenbildung . . . . .	IV	1		Heizung der Räume . . . . .	III	4	
Fenster . . . . .	III	3	1	Herbergshäuser . . . . .	IV	4	I
Fenster- und Thüröffnungen . . . . .	III	2	1	Herrensitze . . . . .	IV	2	I
Fernsprechdienst, Gebäude für . . . . .	IV	2	3	Hippodromgebäude . . . . .	IV	6	6
Fernsprecheinrichtungen . . . . .	III	3	2	Hochbaukonstruktionen . . . . .	III	1/6	
Festhallen . . . . .	IV	4	1	Hochbaukunde, allgemeine . . . . .	I	1/5	
Festigkeitslehre . . . . .	I	1	2	Hochlicht . . . . .	III	3	I
Findelhäuser . . . . .	IV	5	2	Hochschulen . . . . .	IV	6	2
Fluranlagen . . . . .	IV	1		Hof-Anlagen . . . . .	IV	1	
Flussbau-Laboratorien . . . . .	IV	6	2, b	Hofflächen, Befestigung der . . . . .	III	6	
Formenlehre des Ornaments . . . . .	I	3		Holz als Konstruktionsmaterial . . . . .	I	1	I
Freimaurer-Logen . . . . .	IV	4	2	Hospitäler . . . . .	IV	5	I
Freitreppen . . . . .	III	6		Hotels . . . . .	IV	4	I
„ . . . . .	IV	10		Hydrotechnische Laboratorien . . . . .	IV	6	2, b
Fundamente . . . . .	III	1		Ingenieur-Laboratorien . . . . .	IV	6	2, b
Fussböden . . . . .	III	3	2	Innerer Ausbau . . . . .	III	3/6	
Galerien und Passagen . . . . .	IV	2	2	Innungshäuser . . . . .	IV	4	2
Garten-Architektur . . . . .	IV	10		Institute, wissenschaftliche . . . . .	IV	6	2
Gartenhäuser . . . . .	IV	10		Irrenanstalten . . . . .	IV	5	2
Gasbeleuchtung . . . . .	III	4		Islam. Baukunst des Islam . . . . .	II	3	2
Gasthöfe . . . . .	IV	4	1	Isolier-Hospitäler (Absond.-Häuser) . . . . .	IV	5	I
Gebäranstalten . . . . .	IV	5	2	Justizpaläste . . . . .	IV	7	1
Gebäudebildung . . . . .	IV	1		Kadettenhäuser . . . . .	IV	7	2
Gebäudelehre . . . . .	IV	1/8		Kaffeehäuser . . . . .	IV	4	I
Gefängnisse . . . . .	IV	7	I	Kasernen . . . . .	IV	7	2
				Kaufhäuser . . . . .	IV	2	2
				Kegelbahnen . . . . .	IV	4	2

Zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen.

◀ HANDBUCH DER ARCHITEKTUR. ▶

	Teil	Band	Heft		Teil	Band	Heft
Keramik in der Baukunst . . . . .	I	4		Metалldächer . . . . .	III	2	5
Keramische Erzeugnisse . . . . .	I	1	1	Militärbauten . . . . .	IV	7	2
Kinderbewahranstalten . . . . .	IV	5	2	Militärhospitäler . . . . .	IV	5	1
Kinderhorte . . . . .	IV	5	2	Ministerialgebäude . . . . .	IV	7	1
Kinderkrankenhäuser . . . . .	IV	5	1	Mittelalterliche Baukunst . . . . .	II	3/4	
Kioske . . . . .	IV	4	2	Mörtel als Konstruktionsmaterial . . . . .	I	1	1
Kirchen . . . . .	IV	8	1	Museen . . . . .	IV	6	4
Kirchenbau, romanischer u. gotischer . . . . .	II	4	3	Musikzelte . . . . .	IV	4	2
Kleinkinderschulen . . . . .	IV	6	1	Naturwissenschaftliche Institute . . . . .	IV	6	2,a
Kliniken, medizinische . . . . .	IV	6	2,b	Oberlicht . . . . .	III	3	1
Klubhäuser . . . . .	IV	4	2	Observatorien . . . . .	IV	6	2,b
Kocheinrichtungen . . . . .	III	5		Ornament. Formenlehre d. Ornaments . . . . .	I	3	
Komposition, architektonische . . . . .	IV	1		Ortsbehörden . . . . .	IV	7	1
Konstruktionselemente . . . . .	III	1		Paläste . . . . .	IV	2	1
Konstruktionsmaterialien . . . . .	I	1	1	Panoramen . . . . .	IV	4	2
Konversationshäuser . . . . .	IV	4	2	Parlamentshäuser . . . . .	IV	7	2
Konzerthäuser . . . . .	IV	6	3	Passagen . . . . .	IV	2	2
Kostenanschläge . . . . .	I	5		Pavillons . . . . .	IV	10	
Krankenhäuser . . . . .	IV	5	1	Pensionate . . . . .	IV	6	1
Kreisbehörden . . . . .	IV	7	1	Pergolen . . . . .	IV	10	
Kriegsbaukunst, romanische und got. . . . .	II	4	1	Perrons . . . . .	III	6	
Kriegsschulen . . . . .	IV	7	2	Pferdeställe . . . . .	IV	3	1
Krippen . . . . .	IV	5	2	Pflanzenhäuser . . . . .	IV	6	4
Küchenausgüsse . . . . .	III	5		„ . . . . .	IV	9	
Kühlanlagen . . . . .	III	6		Pflegeanstalten . . . . .	IV	5	2
Kunstakademien . . . . .	IV	6	3	Physikalische Institute . . . . .	IV	6	2,a
Kunstgewerbeschulen . . . . .	IV	6	3	Pissoirs . . . . .	III	5	
Künstlerateliers . . . . .	IV	6	3	Postgebäude . . . . .	IV	2	3
Kunstschulen . . . . .	IV	6	3	Proportionen in der Architektur . . . . .	IV	1	
Kunstvereinsgebäude . . . . .	IV	4	2	Provinzbehörden . . . . .	IV	7	1
Kupfer als Baustoff . . . . .	I	1	1	Quellenhäuser . . . . .	IV	4	2
Kurhäuser . . . . .	IV	4	2	Rampen, äussere . . . . .	III	6	
Laboratorien . . . . .	IV	6	2	Rampen, innere . . . . .	IV	3	2
Landhäuser . . . . .	IV	2	1	Rathäuser . . . . .	IV	7	1
Landwirtschaft. Gebäude für die Zwecke der Landwirtschaft . . . . .	IV	3	1	Raum-Architektur . . . . .	IV	1	
Laufstege der Dächer . . . . .	III	2	5	Raubegrenzende Konstruktionen . . . . .	III	2	
Lebensmittel-Versorgung. Gebäude für Lebensmittel-Versorgung . . . . .	IV	3	2	Raubildung . . . . .	IV	1	
Leichenhäuser . . . . .	IV	5	1	Rechtspflege. Gebäude f. Rechtspflege . . . . .	IV	7	1
Leichenschauhäuser . . . . .	IV	7	1	Reinigung der Gebäude . . . . .	III	5	
Logen (Freimaurer) . . . . .	IV	4	2	Reitbahnen . . . . .	IV	4	2
Lüftung der Räume . . . . .	III	4		Reithäuser . . . . .	IV	7	2
Lungenheilstätten . . . . .	IV	5	2	Renaissance. Baukunst der . . . . .	II	5/7	
Luxuspferdeställe . . . . .	IV	3	1	Renaissance in Italien . . . . .	II	5	
Mädchenschulen, höhere . . . . .	IV	6	1	Renaissance in Frankreich . . . . .	II	6	
Märkte für Getreide, Lebensmittel, Pferde und Hornvieh . . . . .	IV	3	2	Renaissance in Deutschland, Hol- land, Belgien und Dänemark . . . . .	II	7	
Markthallen . . . . .	IV	3	2	Rennbahnen . . . . .	IV	4	2
Marställe . . . . .	IV	3	1	Restaurants . . . . .	IV	4	1
Maschinenlaboratorien . . . . .	IV	6	2,b	Rollschlittschuhbahnen . . . . .	IV	4	2
Materialien des Ausbaues . . . . .	I	1	1	Romanische Baukunst . . . . .	II	4	
Material-Prüfungsanstalten . . . . .	IV	6	2,b	Römer. Baukunst der Römer . . . . .	II	2	
Mauern . . . . .	III	2	1	Ruheplätze . . . . .	IV	10	
Mechanisch-technische Laboratorien . . . . .	IV	6	2	Saalanlagen . . . . .	IV	1	
Medizin. Lehranstalt. d. Universität. . . . .	IV	6	2	Saalbauten . . . . .	IV	6	3
Messpaläste . . . . .	IV	2	2	Sammlungen . . . . .	IV	6	4
Metalle als Materialien des Ausbaues . . . . .	I	1	1	Sanatorien . . . . .	IV	5	2
				Schankstätten . . . . .	IV	4	1
				Schaufenstereinrichtungen . . . . .	IV	2	2

Jeder Band, bzw. jedes Heft bildet ein Ganzes für sich und ist einzeln käuflich.

—< HANDBUCH DER ARCHITEKTUR. >—

	Teil	Band	Heft		Teil	Band	Heft
Scheunen . . . . .	IV	3	1	Tierhäuser . . . . .	IV	3	1
Schieferdächer . . . . .	III	2	5	Träger. Statik der Träger . . . . .	I	1	2
Schiesshäuser . . . . .	IV	7	2	Treppen . . . . .	III	3	2
Schiessstätten . . . . .	IV	4	2	Treppen-Anlagen . . . . .	IV	1	
Schlachthöfe . . . . .	IV	3	2	Trinkhallen . . . . .	IV	4	2
Schlafhäuser . . . . .	IV	4	1	Turmkreuze . . . . .	III	2	5
Schlösser . . . . .	IV	2	1	Turnanstalten . . . . .	IV	6	1
Schneefänge der Dächer . . . . .	III	2	5	Universitäten . . . . .	IV	6	2
Schulbaracken . . . . .	IV	6	1	Veranden . . . . .	IV	4	2
Schulbauwesen . . . . .	IV	6	1	Veranschlagung . . . . .	I	5	
Schulen . . . . .	IV	6	1	Verdingung der Bauarbeiten . . . . .	I	5	
Schützenhäuser . . . . .	IV	4	2	Vereine. Gebäude für Vereinszwecke . . . . .	IV	4	
Schwachsinnige, Gebäude für . . . . .	IV	5	2	Vereinshäuser . . . . .	IV	4	2
Schwimmanstalten . . . . .	IV	5	3	Vergnügungsstätten, öffentliche . . . . .	IV	4	1
Seitenlicht . . . . .	III	3	1	Verkehr. Anlagen zur Vermittlung . . . . .			
Seminare . . . . .	IV	6	1	des Verkehrs in den Gebäuden . . . . .	III	3	2
Sicherungen gegen Einbruch, Feuer, . . . . .				Gebäude für Zwecke des Verkehrs . . . . .	IV	2	2
Blitzschlag, Bodensenkungen und . . . . .				Verkehrswesen . . . . .	IV	7	1
Erderschütterungen . . . . .	III	6		Versicherungswesen . . . . .	IV	7	1
Siechenhäuser . . . . .	IV	5	2	Versorgungshäuser . . . . .	IV	5	2
Sonnenlicht. Versorgung der Ge- . . . . .				Verwaltung. Gebäude für Verwal- . . . . .			
bäude mit Sonnenlicht . . . . .	III	3	1	tung . . . . .	IV	7	1
Sonnenwärme. Versorgung der Ge- . . . . .				Vestibül-Anlagen . . . . .	IV	1	
bäude mit Sonnenwärme . . . . .	III	4		Viehmärkte . . . . .	IV	3	2
Sparkassengebäude . . . . .	IV	2	2	Villen . . . . .	IV	2	1
Speiseanstalten für Arbeiter . . . . .	IV	4	1	Volksbelustigungsgärten . . . . .	IV	4	1
Speisewirtschaften . . . . .	IV	4	1	Volkskaffeehäuser . . . . .	IV	4	1
Sprachrohre . . . . .	III	3	2	Volksküchen . . . . .	IV	4	1
Spüleinrichtungen . . . . .	III	5		Volksschulen . . . . .	IV	6	1
Stadthäuser . . . . .	IV	7	1	Vordächer . . . . .	III	6	
Städtebau . . . . .	IV	9		Vorhallen . . . . .	IV	1	
Ställe . . . . .	IV	3	1	Vorräume . . . . .	IV	1	
Ständehäuser . . . . .	IV	7	2	Wachgebäude . . . . .	IV	7	2
Statik der Hochbaukonstruktionen . . . . .	I	1	2	Wagenremisen . . . . .	IV	3	1
Stein als Konstruktionsmaterial . . . . .	I	1	1	Waisenhäuser . . . . .	IV	5	2
Sternwarten . . . . .	IV	6	2,b	Wandelbahnen und Kolonnaden . . . . .	IV	4	2
Stibadien . . . . .	IV	10		Wände und Wandöffnungen . . . . .	III	2	1
Strafanstalten . . . . .	IV	7	1	Wandflächen, Ausbildung der . . . . .	III	3	3
Stützen. Statik der Stützen . . . . .	I	1	2	Wandverschlüsse, bewegliche . . . . .	III	3	1
Stützmauern . . . . .	III	6		Warenhäuser . . . . .	IV	2	2
Synagogen . . . . .	IV	8	1	Wärmeinrichtungen . . . . .	III	5	
Taubstummenanstalten . . . . .	IV	5	2	Wärmstuben . . . . .	IV	5	2
Technische Fachschulen . . . . .	IV	6	1	Waschanstalten . . . . .	IV	5	4
Technische Hochschulen . . . . .	IV	6	2,a	Wascheinrichtungen . . . . .	III	5	
Technische Laboratorien . . . . .	IV	6	2,b	Waschtischeinrichtungen . . . . .	III	5	
Telegraphen. Haus- und Zimmer- . . . . .				Wasserkünste . . . . .	IV	10	
telegraphen . . . . .	III	3	2	Wasserversorgung der Gebäude . . . . .	III	4	
Telegraphengebäude . . . . .	IV	2	3	Windfahnen . . . . .	III	2	5
Tempel. Griechischer Tempel . . . . .	II	1		Wirtschaften . . . . .	IV	4	1
„ Römischer Tempel . . . . .	II	2		Wohlfahrtsanstalten . . . . .	IV	5	
Terrassen . . . . .	III	6		Wohnbau, romanischer und gotischer . . . . .	II	4	2
„ . . . . .	IV	10		Wohnhäuser . . . . .	IV	2	1
Theater . . . . .	IV	6	5	Zenithlicht . . . . .	III	3	1
Thonerzeugnisse als Konstruktions- . . . . .				Ziegeldächer . . . . .	III	2	5
materialien . . . . .	I	1	1	Zink als Baustoff . . . . .	I	1	1
Thorwege . . . . .	IV	1		Zirkusgebäude . . . . .	IV	6	6
Thür- und Fensteröffnungen . . . . .	III	2	1	Zufuchthäuser . . . . .	IV	5	2
Thüren und Thore . . . . .	III	3	1	Zwangs-Arbeitshäuser . . . . .	IV	7	1

ALFRED KRÖNER VERLAG IN STUTTGART.









BIBLIOTEKA GŁÓWNA

253136/2