Die Lehre vom Schmücken

Ein Beitrag zur zweckmäßigen Gestaltung des ornamentalen Kunstunterrichts

von

Hermann Maier

Verlag Georg D. W. Callwey in München

By

Die Lehre vom Schmücken

Ein Beitrag zur zweckmäßigen Gestaltung
des ornamentalen Kunstunterrichts

von

Hermann Maier
Lehrer an der Handwerker- und Kunstgewerbeschule Hildesheim

Mit 350 Abbildungen
des Verfassers

Verlag Georg D. W. Callwey ✧ München 1918
By

Inhalt

1. Teil

Ist der Satz richtig, daß sich über Geschmack nicht streiten läßt, dann erscheint jede Erörterung über ein Gebiet, wie das der Ornamentik, überflüssig. Aber mit diesem Satz ist es wie mit anderen seinesgleichen: er gilt stillschweigend als anerkannt, ohne daß man sich die Mühe nimmt, ihn näher zu untersuchen. Hauptsächlich dieses Satzes wegen wundern wir uns sehr wenig, wenn bei zwei verschiedenen Ansichten in Geschmacksfragen nirgends ein Einigungspunkt gefunden wird. In solchen Fragen glaubt jeder ein absolut persönliches Urteil zu besitzen. In Wirklichkeit aber verhält es sich so, daß es selten jemand einfällt, mit Vorbedacht Geschmacksübung zu treiben, und dadurch sieht es mit der Bildung auf diesem Gebiete oft bedenklich genug aus. Freilich, etwas rein Erlernbares ist Geschmack nicht, das hat er aber mit hundert anderen Gebieten gemeinsam. Dagegen aber ist Geschmack bildungsfähig, so gut wie andere Naturanlagen, und darauf fußen für ein bestimmtes Gebiet die folgenden Ausführungen.

Eine Schönheitsnorm gibt es nicht, nach der die Übungen geschmacklicher Bildung eingestellt werden können. Es gibt aber ästhetische Grundsätze, die als Bildungsgesetze der Kunst in Betracht kommen und die in verständiger Anwendung recht gut eine Grundlage für geschmackliche Übungen abgeben können. Dazu lassen sich aus Naturbetrachtung und Kunstgeschichte praktische Regeln ableiten, die besonders für den Ausübenden, dem diese Abhandlungen in erster Linie gelten, wertvoll sind.

Der Künstler hat beim Schaffen seines Werkes immer einen bestimmten leitenden Gedanken. Er will mit seinem Werk etwas sagen, oder macht es doch so, wie er es macht, aus einem ganz bestimmten Grunde. Der Beschauer, der Laie urteilt nach dem Eindruck, den das Werk auf ihn macht. Er kennt weder die Voraussetzungen noch den Willen des Künstlers, er urteilt nach seinem persönlichen Empfinden. Dies wäre an sich ein idealer Zustand, wenn da nicht noch ein Anderes mitspielte: die Gewohnheit. Denn eben dieser Laie ist, besonders wieder vermöge seiner mangelnden Geschmacksübung, nur zu rasch geneigt, das ihm Ungewohnte von vornherein abzulehnen, ohne sich mit den Absichten des Künstlers auseinanderzusetzen.* Es ist solchem Beurteiler zu empfehlen, bei einer derartigen Ansicht die Frage an sich selbst zu richten: warum gefällt mir die Sache nicht? Welches ist die Eigenschaft des Werkes, die mein Mißfallen erregt? Er wird sich häufig genug dabei ertappen, daß er gar nicht zu sagen vermag, warum ihm die Sache nicht gefällt. Ja er wird dadurch oft finden, daß dies oder jenes an dem Werke doch recht gut ist, oder eine zum mindesten interessante Lösung der Aufgabe darstellt. Und wie oft hat die Mode noch die Hand im Spiel. Eine Sache gefällt nicht, weil sie nicht modern ist, oder noch öfter, weil sie zu modern ist. Mode aber muß bei Fragen des Geschmack von vornherein ganz und gar ausscheiden. Sowohl insofern, als man von einer guten Sache verlangt, daß sie modern sei, oder als man verlangt, daß sie sich vom Modernen frei halte, denn das Historische ist ja zum Teil auch nichts anderes als eine verflossene Mode. Beides ist gleich schlimm. Die Kardinalfrage bei einem Zweifel über den ästhetischen Wert eines Kunstwerkes** wird in erster Linie die Zweckfrage sein. Hat das Kunstwerk als solches seinen Zweck erreicht, und dann, zweitens, wie hat es diesen Zweck erreicht? Ein Schulhaus mag als schön gelten, dessen Architektur edlen Ernst ausspricht, kein Gegner ist von Freudigkeit und Anmut und sogar dem Humor großmütig ein Plätzchen gönnt. Denn des Kindes Seele ist heiter, und die Arbeit in der

* Es gibt natürlich viele kunstverständige Laien, aber im großen Heer des „Publikums" verschwinden sie.

** Wo hier von Kunst und Kunstwerk die Rede ist, ist immer angewandte Kunst gemeint oder Kunst als Erzeugnis von Menschenhand, im Gegensatz zum Naturerzeugnis.

Schule soll wohl ernst, nicht aber schwer sein. Ist das Schulhaus aber von einer Fabrik oder einer Kaserne kaum zu unterscheiden, so hat es seinen Zweck verfehlt, es ist unkünstlerisch, geschmacklos.

Und wie verhält es sich in dem besonderen Fall des reinen Schmucks, des Ornaments? Auch dieses unterliegt immer einem bestimmten Zweck, hier mehr, dort weniger. Selbstzweck aber ist es nie. Es bedingt immer ein Etwas, das zu schmücken ist, und damit ist auch schon ausgesprochen, daß es sich anzupassen hat, daß es eine Autorität über sich hat, von der es abhängt und die für seine Gestaltung maßgebend ist. Es ist also Gesetzen, zum mindesten aber Bedingungen unterworfen, die sein Verhältnis zum Ganzen wie unter seinen einzelnen Teilen regeln. Solche Bedingungen müssen, wenn sie praktischen Wert haben sollen, unabhängig sein von irgend einem Zeitgeschmack. Sie werden sich also nicht mit der äußeren Form der Schmuckmotive befassen, sondern mit dem Prinzip ihrer Entwicklung. Für uns ist es hier darum gleichgültig, ob das Motiv einer Schmuckform eine Palmette oder eine Volute oder ein Akanthusblatt ist, oder eine Rose oder überhaupt ein pflanzliches Motiv, oder ein Motiv aus der Tierwelt, oder eine geometrische oder ganz abstrakte Bildung, der gar kein Motiv zugrunde liegt. Mit der äußeren Form des Ornaments haben wir es nur insofern zu tun, als diese als Ausdruck der Bildungsprinzipien, von denen wir reden wollen, in die Erscheinung tritt. Aus demselben Grunde sind die den ersten Abschnitten beigegebenen Illustrationen allen Zeiten der Kunstgeschichte entnommen, gleichzeitig als Beweis, daß die erörterten Prinzipien zu allen Zeiten Geltung besessen haben und noch besitzen.

Es läßt sich vielleicht die Frage aufwerfen: ist es denn notwendig, daß wir uns mit ornamentalen oder Kunstbildungsgesetzen überhaupt theoretisch befassen sollen, wo doch die Ästheten von Fach selbst nie zu einer bindenden Klarheit gekommen sind, ob solche Gesetze existieren oder nicht? Nun, einmal wollen wir die Theorie nicht um ihrer selbst willen, sondern nur insoweit, als sie der Praxis dienen kann, und dann besteht der Kreis, an den wir uns wenden, ja nicht nur aus Künstlern und Kunstfreunden, sondern in der Mehrzahl aus Kunsthandwerkern und solchen, die es werden wollen. Wie hier gerade ein klares Erkennen auch gewisser theoretischer Voraussetzungen not tut, kann nur ermessen, wer selbst lange genug unterrichtend im Kunsthandwerk tätig ist. So erfreulich und notwendig, ja selbstverständlich es ist, daß unsere Kunstgewerbeschulen in ihrem fachlichen Unterricht alle Freiheit genießen, so zweckmäßig erscheint es doch, daß der elementare Kunstunterricht auf eine festere Basis gestellt wird. Wir würden dadurch nur die vielen Halbheiten in Kunst und Kunsthandwerk in die richtigen Schranken weisen und einer Verwilderung des Geschmacks zweckmäßig entgegenarbeiten. Und nicht zuletzt, welche Förderung würde die rein fachliche Ausbildung erfahren, wenn sie es nur mit wohlvorbereitetem Schülermaterial zu tun hätte.

Kunst kann nicht gelehrt werden, wie etwa Technik oder Wissenschaft. Aber ihre Ausübung erfordert so viel technisches Können und bei der angewandten Kunst außerdem noch so viel theoretisches Wissen, daß man sich wundern muß, wie wenig von alledem heute den Beflissenen vermittelt wird. Häufig genug greift man Beispiele heraus, ohne daß der Schüler den Zusammenhang spürt, weil es ihm an der sicheren Grundlage fehlt. Seine Ausbildung hat kein Fundament, auf dem sich ein starkes Können entwickeln kann. Und wenn man das Gerüst wegnimmt, fällt häufig genug das Gebäude zusammen; es bleibt nichts davon übrig, als die traurigen Trümmer der Enttäuschung. Es gab eine Zeit — wir haben sie glücklich hinter uns —, da hat man geglaubt, Kunst durch klassischen Gips vermitteln zu können, und man hat es sehr ernst damit genommen. Heute glaubt man oft genug, durch Ausführenlassen praktischer Beispiele allein Kunstunterricht treiben zu können, und gebärdet sich, als ob dies ein Kinderspiel wäre. Man hat noch nie gehört, daß ein zukünftiger Musiker, wenn er die Tasten des Klaviers kennen gelernt hat, damit beginnt, eine Sonate zu komponieren. Der zukünftige Handwerkskünstler aber kann, wenn er nur das nötige Papier und einen Bleistift besitzt, ruhig mit seinem Entwurf

beginnen. Ob sein Geist durch künstlerische und technische Vorübungen die nötige Reife zu dieser Tätigkeit erlangt hat, danach fragt häufig genug unser heutiger Kunstunterricht wenig. Erfolgt der Entwurf nach Vorbildern, dann handelt es sich überhaupt nicht um Entwurfsarbeit, wie sie ein guter Unterricht lehren soll; erfolgt er aber erfinderisch frei, so kann dies nur geschehen, wenn der Entwerfende mit künstlerischem und technischem Können und Wissen ausgestattet ist. Andernfalls wird es immer dabei bleiben, daß er die Gedanken des Lehrers ausführt. Das kann wohl gelegentlich recht gut sein, als Prinzip ist dieser Weg aber verwerflich.

Was wir brauchen und was jeder Studierende von der Schule billig verlangen kann, das sind Grundsätze, nach denen er seine Entwurfsarbeit einstellen kann. Richtlinien, nach denen er arbeitet, die ihn vor Zufallsresultaten bewahren und ihm bei späterer praktischer Tätigkeit ein Wegweiser sind. Woher kommt es denn, daß selbst bahnbrechende moderne Künstler auch heute wieder in vielen Formeinzelheiten aufs Historische greifen? Doch nur daher, daß die Produktivität des menschlichen Geistes Grenzen hat, die bei starker Inanspruchnahme desselben bald zu eng sind. Je ungebundener sich zuvor der Geist entfalten konnte, desto leichter wird er im Drange der Not zu fremden Formen greifen.

Um sich aber über den Wert und die Notwendigkeit einer Ausbildung im erwähnten Sinne ein klares Bild zu machen, betrachten wir am zweckmäßigsten das Schülermaterial, wie wir es heute an kunstgewerblichen Schulen haben. Ein großer Teil der jungen Leute besteht aus intelligenten Handwerkern, die das Bestreben in sich fühlen, nicht allein bei dem Werktätigen ihres Berufes stehen zu bleiben, die vielmehr den Wunsch haben, ihren Beruf nach der künstlerischen Seite zu vertiefen, in der Absicht, später gehobene Stellungen einnehmen zu können, oder als Zeichner in ihrem Fach zu wirken. Dem schließt sich ein kleiner Teil solcher Schüler an, die keine handwerkliche Lehre absolviert haben, die auf Grund zeichnerischen Talentes in die Schule treten, fast immer ohne einen klaren Begriff ihrer möglichen späteren Tätigkeit. Dazu kommt noch eine geringe Anzahl solcher Leute, die sich für den Beruf eines Zeichenlehrers vorbereiten wollen, andere die das Ziel haben, selbst später an Kunstgewerbeschulen zu unterrichten, und schließlich solche, die sich als freischaffende Handwerkskünstler betätigen wollen. Außerdem sind heute die meisten Kunstgewerbeschulen für Schülerinnen offen, die nicht selten einen hohen Prozentsatz der Besucher ausmachen. Zum Teil sind es Dilettanten, zum Teil sind sie unter die an zweiter Stelle angeführten Schüler zu rechnen, die ohne handgewerkliche Vorbildung in die Schule eintreten. Nur selten wird es sich um Schülerinnen handeln, die bereits ein Tätigkeitsfeld gefunden haben.

Aus dieser Zusammenstellung dürfte sich ergeben, daß die in Frage stehenden jungen Leute, die außerdem ganz verschieden vorgebildet sind, eine bestimmte Richtlinie in ihrer Ausbildung notwendig brauchen, besonders wenn man erwägt, daß zeichnerisches Talent noch keine schlummernde Künstlerschaft darstellt, daß dazu besonders beim Handwerkskünstler reiche Phantasie und die Fähigkeit der Anpassung an alle möglichen Ausführungstechniken gehört.

Noch deutlicher wird uns die Notwendigkeit einer bestimmten Richtlinie in der Ausbildung, wenn wir zu betrachten versuchen, was nun aus dem obengenannten Schülermaterial sich in der Zukunft entwickelt. Freilich ist dies schon schwieriger festzustellen und die Statistik könnte sich auf dem Gebiete großes Verdienst erwerben, wenn wir einwandfrei erführen, was die Zukunft aus den Absolventen der deutschen Kunstgewerbeschulen macht. Solange wir aber dieses interessante Dokument nicht besitzen, müssen wir uns mit Stichproben und allgemeinen Erkenntnissen begnügen, zu denen der Eingeweihte gelangen kann. Wir werden da folgendes feststellen können: die Vertreter der ersten Gruppe der handwerklich Vorgebildeten, werden, wenn die Dauer ihrer Ausbildung ausreichend ist, in sehr vielen Fällen ihr Ziel erreichen. Sie werden dann die gehobenen Stellungen ihres Berufes besetzen oder werden zeichnerisch und entwerfend tätig sein, sofern sie nicht selbständige Geschäftsinhaber werden, wobei ihnen das Erlernte ebenso nützlich als notwendig sein wird. Auch die Vertreter der zweiten Gruppe werden gute Aussichten haben,

soweit sich die vermeintliche Begabung bewahrheitet hat. Mancher gute Kunstgewerbler wird dann aus ihren Reihen hervorgehen. Aber auch gerade bei ihnen liegt die Gefahr, daß sie den Arbeitsmarkt für die guten Kräfte verderben, denn in dem Mangel einer handgewerklichen Vorbildung liegt oft genug die Wurzel zur dauernden Mittelmäßigkeit, wenn sich die künstlerische Begabung nicht als stark genug erwiesen hat. Es sind die Leute, die nie Handwerker werden wollen und Künstler nie werden können. Und selbst dort, wo sich die Begabung bestätigt hat, erfährt die praktische Nutzung des Könnens oft genug Hemmung über Hemmung, weil der junge Mann nie gelernt hat in einem bestimmten Zeitmaß fleißig und werktätig zu arbeiten. Denn hier unterscheidet sich der Handwerkskünstler sehr wesentlich vom reinen Maler oder Bildhauer. Er ist genötigt in einem bestimmten Zeitraum, der oft recht kurz sein kann, Entwürfe zu liefern; er muß also über einen energischen und beweglichen Geist verfügen und kann selten auf die „Stimmung" zur Arbeit warten.

Diejenigen, die sich den Zeichenlehrerberuf gewählt haben, haben ein bestimmtes Ziel vor Augen, denn die meisten deutschen Landesteile haben darüber scharf umrissene Bestimmungen, die zu erfüllen sind. Ganz anders liegt es bei Lehrkräften an kunstgewerblichen Schulen und bei selbständigen Handwerkskünstlern, die beide hier zusammen gefaßt werden können, da die ersteren häufig aus dem Kreis der letzteren hervorgehen und die künstlerischen Vorbedingungen für beide Berufe dieselben sind. Die Zahl wird eher zu hoch als zu niedrig gegriffen sein, wenn wir annehmen, daß von tausend Besuchern kunstgewerblicher Schulen sich je einer in dieser Form später betätigen kann. Weiter oben haben wir gesehen, daß es nur ein kleiner Teil der Schüler ist, der diesem Ziele zustrebt; aber es sind doch noch immer so viele, daß ihre Zahl mit dem Bedarf in gar keinem Einklang steht. Dabei darf nicht vergessen werden, daß das Gebiet des kunstgewerblichen Entwurfs auch reich vom Architekten versorgt wird; übrigens ein sehr gesunder Zustand. Es bleiben einige Spezialgebiete, die Künstler zu ernähren vermögen, vor allem die Gebrauchsgraphik, wohl auch die Textilkunst und der Möbelbau.

Es zeigt sich also, daß recht geringes Arbeitsfeld für freie Handwerkskünstler vorhanden ist, und dies ist deshalb ganz gut, weil es wünschenswert ist, daß der entwerfende Künstler nicht allzu fern dem Gebiete steht, für das er arbeitet. Und wir werden auch den idealen Zustand da erblicken dürfen, wo der künstlerische Entwurf und die Leitung der Werkstatt in einer Hand liegen oder doch in naher Beziehung zueinander stehen.

Mit dieser Betrachtung kommen wir wieder an den Anfang unserer Darlegung, daß die Beherrschung eines bestimmten kunstgewerblichen Berufes für den zukünftigen Künstler zwar keine äußere Voraussetzung, aber um so mehr ein inneres Gebot ist.

Aus alledem dürfen wir aber die Erkenntnis ableiten, daß das Ziel der Kunstgewerbeschulen wie der kunstgewerblichen Erziehung überhaupt nicht darin bestehen kann, Künstler heranzubilden. Diese werden geboren und nicht erzogen. Was wir wollen und sollen, wird stets die Erziehung des guten Kunsthandwerkers bleiben, den wir infolge der ausgedehnten Bedürfnisse unserer Kultur brauchen. Die Künstler erwachsen aus seinen Reihen ganz von selbst. Zweck der Schule kann es immer nur sein, eine Grundlage zu geben, die um so besser ist, je lückenloser sie ist. Die Entfaltung des Gewonnenen ist Sache der Zeit und der Individualität des Einzelnen.

Die wenigen nun, die das Ziel freier Künstlerschaft erreichen, können freilich eine theoretische Geschmacksbildung vollständig entbehren. Eben darin liegt die Begabung des Künstlers, daß er von selbst den rechten Weg zur Lösung seiner Aufgabe findet, wenn ihm das nötige technische Können zur Seite steht. Aber ist es recht und vor allen Dingen zweckmäßig, um dieser wenigen Bevorzugten willen, das Heer derer unbefriedigt zu lassen, die sich vertrauensvoll der Leitung einer Schule überlassen, um sich zu besseren Leistungen zu befähigen? Sie brauchen die Vermittlung eines Prinzips, das sie für alle Fälle fähig macht, eine gute Lösung einer Aufgabe zu finden, ein Prinzip, das sie vor Zufallsresultaten schützt, das vielmehr eine Grundlage bietet, wie die Arbeit in ihren Grundzügen angelegt und in ihren Einzelheiten ausgebaut werden kann. Denn es wird

sich nirgends um Normen, sondern um Möglichkeiten handeln. Es wird nicht davon die Rede sein können, wie es gemacht werden muß, sondern immer, wie es gemacht werden kann. Aus diesen Betrachtungen wird von selbst eine Lehre vom Schmücken; gewisse Möglichkeitsgesetze, Wegweiser und Fingerzeige, die der ausübende Entwerfer kennen muß, um mit klarem Blick sein Werk zu beginnen. Diese Gesetze werden um so leichter zu befolgen sein, als sie sich aus der Natur werden belegen lassen, und es soll auch im ferneren überall der Versuch gemacht werden, ihr Walten in der Natur zu beweisen.

Die Kunstbildungsprinzipien im Allgemeinen

Jeder Blick in die Natur kann uns ohne weiteres lehren, daß hier Gesetzmäßigkeit herrscht. Gesetzmäßigkeit im Ganzen, Gesetzmäßigkeit im Einzelnen. Es ist eine Gesetzmäßigkeit, die auftritt als ein starkes, alles Naturgeschehen regelndes Walten, aber ohne eine Spur von Kleinlichkeit oder sklavischer Strenge.

Wir sehen die Welten ihre Bahnen wandeln, die wir nach Minuten messen können. Wir sehen die Naturkräfte der Bewegung, des Lichtes und der Wärme walten, ohne daß sie sich je von ihrem Zweck entfernen. Die Pflanzen einer Gattung entwickeln sich alle genau nach dem Typ dieser Gattung, und nicht anders ist es bei den Tieren. Alle Menschen, so viele ihrer Rassen auch sind, haben aufrechten Gang, tragen den Kopf erhoben zwischen den Schultern, haben zu deren Seiten den Ursprung der Arme und am unteren Rumpfe den Ansatz der Beine. Die einzelnen Teile sind wieder durchaus einheitlich gegliedert. Überall dieselbe Anordnung der Sinnesorgane, dieselbe Gliederung der Extremitäten, ob das betrachtete Objekt in Deuschland oder in Kamerun, in Grönland oder am Äquator geboren ist. Hier waltet also ein ganz bestimmtes Bildungsprinzip, das nie durchbrochen wird. Aber etwas anderes geschieht mit dem Prinzip: es wird abgewandelt, abgewandelt in tausend Variationen. Derselbe Mensch ist in seinen verschiedenen Rassen und weiter wieder in den verschiedenen Individuen, hier schlanker, dort gedrungener gebildet, hier ist er mit längeren, dort mit kürzeren Gliedern ausgestaltet. Die Form des Kopfes ist verschieden gebildet. Nase, Mund und Augen können zu direkten Rassemerkmalen werden, obgleich sich im Prinzip ihres Baues und ihrer örtlichen Anordnung nicht das geringste geändert hat. Wo solche Abwandlung zutage tritt, da steht sie zumeist in enger Beziehung zur Zweckbestimmung des betreffenden Teiles. Wir können das besonders gut im Tierreich beobachten: Die Schnabelformen verschiedener Vogelarten sind passende Beispiele, wenn man die Art der Nahrungsaufnahme und die Nahrung selbst dazu betrachtet.

Haben wir hier in der Natur nicht schon die schönsten Bildungsgesetze fix und fertig liegen? Wirklich, wir können sie ohne Änderung auf unser Kunstschaffen übertragen. Die Grundform, der Typ ist in der Handwerkskunst analog dem Naturprodukt im voraus gegeben: die reine Zweckform. Ob sie nun durch Tradition vererbt ist, oder ob wir für einen neuen Zweck eine neue Form schaffen, sie wird immer zurückgehen auf die Gebrauchsnotwendigkeit des betreffenden Gegenstandes. Es hat keinen Sinn, einen Tisch zu bilden, der zur Abwechslung die Beine nach oben reckt oder dessen Platte anders als horizontal angeordnet ist. Dann ist es eben kein Tisch mehr. Aber die Abwandlung seiner Grundform bleibt immer offen, und sie ist schon unzählige Male erfolgt.

Wir haben also auch in der Kunst ein aus dem Zweck der Sache erwachsendes Bildungsprinzip und die Fähigkeit der Abwandlung. Wir können beobachten, daß hierin die Kunst aller Zeiten der Natur genau folgt. Der Mensch, selbst ein Naturobjekt, handelt hier unbewußt im Sinne des ganzen Naturplans weiter.

Wenn wir nun die Natur in ihren Erzeugnissen weiter betrachten, so werden wir finden, daß in ihr trotz aller Gesetzmäßigkeit keine starre Gleichmäßigkeit herrscht, keine Einförmigkeit oder geistlose Wiederholung. Im Gegenteil, alles Naturgeschehen regelt sich nach gewissen Verhältnissen, die in der Verteilung der Massen, in der Form, im Gewicht und nicht zuletzt im geistigen Wert der Einzelheiten zum Ausdruck kommen. Für die

Kunstübung sind die Massenverhältnisse das Zunächstliegende, dasjenige, was man mit dem Ausdruck Proportion zu bezeichnen pflegt. Diese Proportion ist das grundlegende Kunstbildungsgesetz, ohne das die weiter zu erörternden Prinzipien nur mangelhaft zur Geltung kommen können.

Stellen wir unser Beispiel „Mensch" wieder vor uns auf, und wir werden die Betätigung des Proportionsgesetzes in vollkommener Weise wahrnehmen. Die Massenverhältnisse haben wir aufs beste ausgedrückt in den verschiedenen Größen der einzelnen Körperteile, in der Gedrungenheit des Rumpfes, der Schlankheit der Arme und Beine, der Zierlichkeit der Gesichtsteile, Gelenke, Finger und Zehen. Die Verhältnisse der Form sehen wir in dem wohlabgewogenen Wechsel von Rundung und Straffheit, in Anschwellung und Einziehung, wie er durch Knochen, Muskeln und Sehnen bedingt ist. Die geistigen Werte sehen wir die ganze menschliche Figur beherrschen, obgleich ihre Organe nur den kleinen Teil des Antlitzes beanspruchen. Wir sehen also Geist und Leib, Großes und Kleines, Gedrungenes und Schlankes, Schweres und Zierliches zu einer wohlgefälligen Einheit verschmelzen, kraft des Gesetzes der Proportion. Und in der Kunst spielt die Proportion eine um so größere Rolle, auf je höherer geistiger Stufe ihre Erzeugnisse stehen. Die Renaissance und der Klassizismus haben bis ins kleinste gehende komplizierte Proportionsgesetze teils erfunden, teils aus klassischen Kunstwerken herauskonstruiert.

Bei weiterer Betrachtung unseres Objektes finden wir eine auffällige Gleichseitigkeit von rechts und links, die wir bei allen Menschen beobachten, bei fast allen Tieren und den meisten Einzelheiten des pflanzlichen Baues, selbst noch im Mineralreich: die Symmetrie. Und hier sehen wir wieder das Wunder, das der Natur eigen ist, gleich einem harmlos kindlichen Gemüt, Widersprüche auszugleichen. Gesetzmäßigkeit und Freiheit, Gleiches und Ungleiches vereint sie, ohne daß ein Rest übrig bleibt. Die Gleichseitigkeit des Körpers wird aufgehoben durch verschiedene Lagerung innerer Organe und durch feine Unterschiede am Äußeren. Und doch bleibt der Eindruck der Symmetrie vollständig. Und auch hier handelt der Mensch unbewußt nach dem Vorbilde der Natur, denn die Gebilde der Kunst sind zunächst immer gleichseitig. Erst die Notwendigkeit führt zum Aufgeben dieses Prinzips, bis später Phantasie und Willkür sie bewußt verlassen und ihr Gegenteil, die Asymmetrie, selbst zum Prinzip erhoben haben. In der Symmetrie haben wir das zweite Kunstbildungsgesetz, das zu allen Zeiten Anwendung gefunden hat. Außer dem reinen Ornament dürfte es kaum ein kunstgewerbliches Erzeugnis geben, in dem dieses Gesetz nicht wirksam ist, wenn nicht in der Gesamtanlage, so doch in seinen Einzelheiten.

Und ein nochmaliger Blick auf unser Naturokjekt soll uns noch über ein drittes Prinzip aufklären, das in der Natur eine große Rolle spielt und von dem der Mensch in seiner auf Kunst abzielenden Tätigkeit zu allen Zeiten ausgiebigen Gebrauch gemacht hat: die Reihung. Wir finden sie in der Natur, teils als Schmuck, teils als Bildungsprinzip überhaupt, bei der Entwicklung des Pflanzenlebens ist sie grundlegend. Und wie die Natur, so hat auch die Kunst die Reihung im breitesten Maße angewandt. Sie ist das Hauptausdrucksmittel primitiver Kunstäußerung, ohne daß damit gesagt sein soll, daß sie nur in der unteren Stufe ornamentaler Kunst verwendbar wäre. Im Gegenteil haben Blütezeiten der Kunst stets auch die Reihung sich zu schönstem Ausdruck entfalten sehen. Man braucht nur an die griechische Kunst zu denken.

In diesen drei Kunstbildungsgesetzen, die schon Semper seinem großen Stilwerk zugrunde legte, ist alles enthalten, wonach menschliche Kunst bisher bewußt oder unbewußt verfahren ist, und es dürfte ein Unmögliches sein, noch ein weiteres grundlegendes Gesetz aufzustellen. Man könnte vielleicht an die Reihung untereinander gänzlich verschiedener Teile denken, etwa in der Fläche, aber es wird aus einer näheren Betrachtung solcher Möglichkeit hervorgehen, daß durch dieses Durchbrechen des Reihungsprinzips ein neues Gesetz sich doch nicht aufstellen läßt, denn alsbald meldet sich die Proportion an. Die können wir wohl auch negieren — aber ob wir dann noch Gefallen an dem Resultat finden? Und dann bewahren auch die Hemmungen der technischen Ausführbarkeit eines Entwurfs vor allzu gewagten Experimenten.

Wir haben also in diesen drei Bildungsprinzipien die Grundlagen ornamentaler Kunst zu erblicken. An sie reihen sich aber noch verschiedene Regeln, die sowohl die Natur befolgt, als auch für den entwerfenden Künstler wissenswert sind und für die Kleinarbeit der Praxis bedeutenden Wert haben. Sie sollen gleichfalls in besonderen Abschnitten behandelt werden, so daß wir uns hier mit ihrer Aufzählung begnügen können. Sie betreffen die Forderung der Ruhe im Kunstwerk und im Gegensatz dazu die Belebung, die organische Belebung, ferner die Kontrastwirkung, die Linienkreuzung, Linienbüschelung und Liniengleichheit, den Parallelismus. Ferner Charakteristik, Richtungsbewegung und schließlich die optische Täuschung, soweit sie unser Gebiet berührt. Neben den bei den einzelnen Abhandlungen gegebenen Beispielen finden wir ihre Wirkung auch illustriert bei den Abbildungen, die dem 2. Teil auf 18 Tafeln beigegeben sind.

Die Proportion

Die Proportion ist das Gesetz der Ebenmäßigkeit, nach dem die einzelnen Teile eines Ganzen nach Zahl und Größe sowie nach Form, Gewicht und sonstigem Wert in bestimmtem Verhältnis zu diesem stehen. Gegen die Proportion betrachtet, erscheinen die folgende Symmetrie und Reihung nur als Kategorien, in die fertige Kunstgebilde sich einordnen lassen. Die Proportion dagegen ist, wo es sich um zusammengesetzte Formen handelt, überall gegenwärtig, nicht allein in den nach ihr gebildeten Formen, sondern ebenso in Gebilden der Symmetrie und der Reihung. Ausgeschlossen ist sie nur bei einfachen Formelementen, dem Kreis, den gleichseitigen Drei-,Vier- und Vielecken und den entsprechenden Körperformen sowie bei der einfachen Reihung. Sie beginnt aber schon zu wirken in der Ellipse, dem ungleichseitigen Dreieck, dem Rechteck und der zweifachen Reihung. Proportion ist ein Kunstbildungsgesetz höherer Ordnung als die beiden anderen, und seine Befolgung ist nicht so selbstverständlich wie bei diesen. Wie die Kunstgeschichte zeigt, ist die Betätigung des Proportionsgesetzes immer um so größer gewesen, auf je höherer Kulturstufe die produzierende Zeit stand. Auch heute noch läßt sich beobachten, daß es primitive Völker weniger zu üben vermögen als die zivilisierten Völker. In der asiatischen Kunst ist sie weniger entwickelt als in der europäischen.

In der Natur spricht sich die Proportion am stärksten bei der Gestalt der Menschen aus. Ihre Bedeutung nimmt ab, je tiefer wir im Reiche der Natur hinabsteigen, bleibt aber auch noch wirksam im kleinsten Lebewesen, das wir erst mit Hilfe des Mikroskops unseren Sinnen wahrnehmbar machen. Die Verhältnisse des Baumes — Stamm, Äste, Zweige, Blätter — sind ebenso von ihr abhängig wie die Verhältnisse der einzelnen Blattteile unter sich. Sie ist überall wirksam, wo es sich um die Zusammensetzung einer Form handelt aus Teilen verschiedener Größe. Es ist begreiflich, wenn eine Erscheinung von so universeller Bedeutung zu allen Zeiten den Menschen reizte, diese Erscheinung zahlenmäßig festzustellen, darf uns aber nicht wundernehmen, wenn dieses nie in einer für alle Teile gültigen Weise gelungen ist. Wir sehen im Walten der Natur eine Freiheit in der Formengebung und, was uns hier besonders wichtig ist, eine Freiheit im Abwägen der Verhältnisse, daß wir wirklich nie hoffen dürfen, je zu solchem Ziele zu gelangen. Aber eben darin liegt für die Proportion als Kunstbildungsgesetz ein Fingerzeig, wie sie in der praktischen Betätigung wirksam sein kann. Sie soll unter vorliegenden Umständen eine Ebenmäßigkeit unter den einzelnen Teilen herstellen, die dem Zweck, dem die Form dient, am ersprießlichsten ist. Gewisse Verhältnisse in der Natur sind immer vom Zweck des betreffenden Teils abhängig. Es ist schon eingangs darauf hingewiesen, wie die Schnabelform der Vögel im Verhältnis zur Nahrung und der Art der Nahrungsaufnahme steht. So können wir auch beobachten, daß bei sonst gleichgroßen Vogelarten die Flügel von ganz verschiedener Größe, von ganz verschiedener Bauart sind, je nach der Technik des Flugs und nach der Ausdauer, mit der der Flügel tätig sein muß (Huhn und Möve, Schwalbe und Sperling). Wir sehen das Pferd mit aufrechtem Hals, schlankem Körper und schlanken Beinen, wir sehen daneben den Stier mit kurzem, gebücktem Hals, mit starkem Leib und

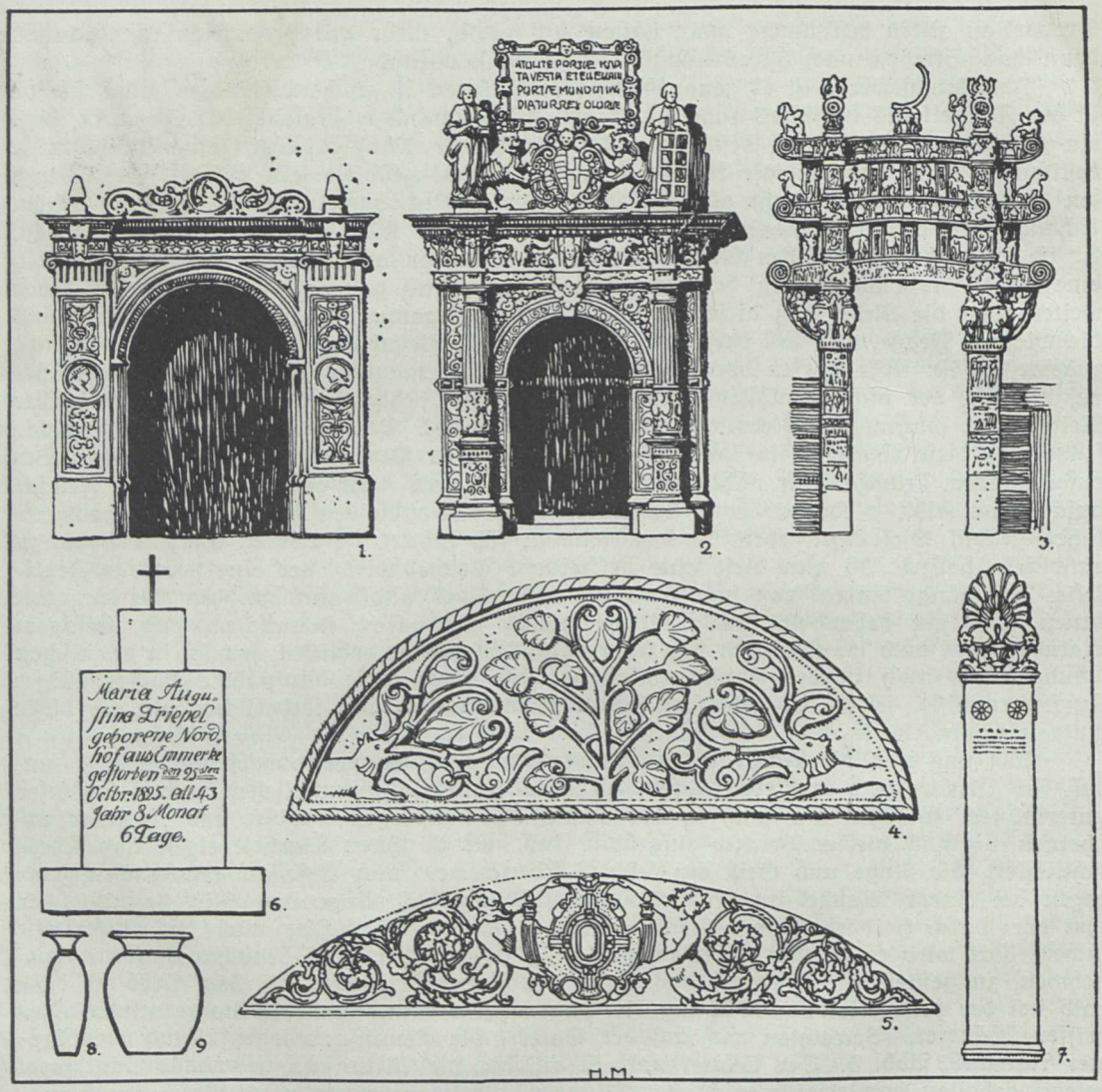
verhältnismäßig kurzen Beinen. Sie gefallen uns beide, wir nennen sie beide schön, obgleich sie doch in mancher Hinsicht Gegensätze sind. Aber sie gefallen uns deshalb, weil ihr Bau, ihre Zusammensetzung, ihre Proportion jedesmal einen bestimmten Zweck ausspricht. Beim Pferd Stolz, Mut, Schnelligkeit. Beim Stier Ruhe und Kraft. Darin liegt auch das Wesen der Proportion als Kunstbildungsgesetz: Zweckmäßigkeit der Massenverteilung. Wenn ich einer dünnen Porzellantasse einen Henkel anfüge, den ich mit der ganzen Faust anfassen kann, so ist die Tasse schlecht proportioniert. Mache ich ihn aber der Größe und dem Gewicht des Tassenkörpers entsprechend, die volle Tasse kann schon mit drei Fingern bequem gehalten werden, so wird das Verhältnis gut und damit das Aussehen schön sein.

Das Proportionsgesetz liegt nicht so klar zutage wie etwa Symmetrie und Reihung. Es stellt dasjenige dar, was man in der Kunst neben zeichnerischer Bildungsfähigkeit und Phantasie als Begabung ansprechen kann, und findet seinen Ausdruck mehr im Gefühl als im Verstande des Menschen. Nun ist aber das Gebiet der angewandten Kunst in unserm heutigen Kulturzustande so umfangreich, daß gar nicht daran zu denken ist, daß seine Vertreter alle geborene Künstler sind. Ein ganzes Heer von Zeichnern ist täglich am Werk, um auf allen möglichen Gebieten auch entwurfliche Arbeit zu liefern. Für sie alle wäre ein Proportionsgesetz von großem Interesse, das zahlenmäßig oder geometrisch festlegt, wie sich ein Teil eines Ganzen zum andern verhalten muß, um einen unserem Empfinden wohltuenden Eindruck hervorzurufen. Das Streben nach einem solchen Gesetz ist sehr alt, und es gab eine Zeit, die es im goldenen Schnitt gefunden zu haben glaubte. Der goldene Schnitt ist ein Proportionsgesetz, nach dem sich eine vorhandene Länge derart in zwei ungleiche Teile teilen läßt, daß sich der kleinere zum größeren verhält wie der größere zur ganzen Länge. Man hat geglaubt, daß die Alten nach einem solchen Gesetz, besonders in der Architektur, verfahren seien, weil die Nachprüfung historischer Bauten zum Teil die Verhältnisse des goldenen Schnittes erkennen lassen. Da es aber ebenso eine ungezählte Reihe von Beispielen gibt, die sich nicht in das Schema des goldenen Schnitts zwängen lassen, wie man sich wieder an Grund- und Aufrissen historischer Bauten leicht überzeugen kann, so läßt sich daraus der Schluß ziehen, daß der goldene Schnitt wohl ein Proportionsgesetz ist, dessen Anwendung gute Verhältnisse ergibt, daß er aber keineswegs das Proportionsgesetz ist, nach dem sich nun alles Kunstschaffen regeln ließe. Weiter oben ist schon gezeigt, daß auch die Natur keine allesumfassende Gleichheit in der Massenanordnung kennt, daß sie vielmehr diese Anordnung nach Zweckmäßigkeitsgründen trifft. Genau so geht es zunächst auch in der Kunst. Beim Bau eines Hauses beginnt die Zweckforderung der Massenverteilung schon beim Grundriß, der von der Form und Größe des Bauplatzes und von der Anzahl der Räume, die das Haus enthalten soll, abhängig ist. Die Verhältnisse der Räume selbst, wie auch die der Türen und Fenster sind in hohem Grade von Zweckmäßigkeitsgründen abhängig, wie auch die Neigung des Daches und vieles andere mehr von diesen diktiert wird. Aber es ginge zu weit, wollten wir die ganze Proportion des Gebäudes nur von der Zweckmäßigkeit abhängig machen. Es gibt da doch noch recht viel, was dem freien Ermessen des Künstlers anheim gestellt ist. Er kann die Räume im Verhältnisse zu ihrer Größe höher oder niedriger machen; er kann, ohne sich von der Zweckmäßigkeit zu entfernen, Türen und Fenster in anderen als den üblichen Verhältnissen gestalten. Er kann die Fenster gleichmäßig anordnen oder kann sie gruppieren. Er kann Gebäudeteile vorziehen, andere zurücktreten lassen zu Gunsten einer interessanten Gestaltung, die mit der Zweckmäßigkeit nichts zu tun hat. Er kann dem Hause einen Giebel aufsetzen oder kann eine andere Dachlösung wählen und anderes mehr. Alles dieses sind Freiheiten, die dem Architekten bleiben, trotzdem er sich der Zweckmäßigkeit unterordnet. So sind schließlich die Hemmungen, die der freien Handhabung der Proportion durch die Zweckbestimmung entgegengetreten, weiter nichts als die Hemmungen überhaupt, die sich jeder freien Lebensäußerung aus der Notwendigkeit der äußeren Lebensführung heraus entgegenstellen. Und noch eins: Würde die Zweckmäßigkeit die

Proportion allein bestimmen, dann hätten wir gewiß mehr gut proportionierte Bauten, denn das Streben nach Zweckmäßigkeit steht meist voran.

Im Kunstgewerbe ist es genau dasselbe, der Zweck ist zu berücksichtigen, alles übrige ist der Freiheit des Künstlers anheim gegeben und je weniger praktisch der Zweck ist, dem ein Gegenstand dienen soll, desto freier kann auch der Künstler über seine Verhältnisse bestimmen. Eine Blumenvase kann mit mehr Freiheit gestaltet sein als ein Stuhl, und ein Schmuckstück wieder mehr als eine Blumenvase. Und damit kommen wir zur reinen Schmuckform, dem Ornament an sich. Bei ihm ist dem Künstler volle Freiheit gegeben. Er ist nur gebunden an den Raum, den es einzunehmen bestimmt ist, und der Fähigkeit, eine gute Massenverteilung herbeizuführen, ist hier das ganze Feld eröffnet. Es war weiter oben die Rede, daß diese Fähigkeit in der Begabung liegt, und es entsteht uns die wichtige Frage, was soll derjenige tun, dem diese Begabung von der Natur nur karg zugemessen ist. Wir dürfen voraussetzen, daß wohl niemand einen kunstgewerblichen Beruf ergreift, der nicht wenigstens den Keim zu dieser Fähigkeit, den wir vielleicht in der Neigung zu solchem Beruf erblicken dürfen, in sich trägt. Von den immerhin wenigen, die selbst ohne diese Neigung, nur aus rigend einer äußeren Veranlassung heraus solchen Beruf anstreben, brauchen wir nicht zu reden. Sie fallen als nicht entwicklungsfähige Fruchtansätze von selbst wieder ab vom Baume der Kunst oder bleiben überhaupt im Handwerklichen stecken. Diejenigen aber, die den Keim in sich fühlen, sie werden ihn zur Blüte zu entwickeln haben. Ob nun diese eine bescheidene Primel wird oder eine prächtige Zentifolie, das hängt einmal von der Kraft des Keimes ab und dann von den Mitteln, mit denen man ihn behandelt. Diese Mittel haben wir neben energischem und fleißigem Naturstudium auch im Studium des Proportionsgesetzes zu erblicken, sowohl in praktischen Übungen als auch in der Kunstbetrachtung. Die zeichnerische Aufnahme mustergültiger Kunsterzeugnisse, selbst ein gelegentliches Kopieren können hier förderlicher sein als bloße Entwurfsübungen.

Wie uns nun die Natur in der Anwendung des Proportionsgesetzes gelehrt hat, daß sich kleinere und leichtere Massen an eine Hauptmasse anschließen und sich dieser unterordnen, so sehen wir auch in der Kunst, daß diejenigen Gebilde uns „schöner" erscheinen, die nach diesem Prinzip aufgebaut sind. Es ist ihnen Klarheit eigen und Übersichtlichkeit, die Auge und Geist ein leichtes Überschauen und Erfassen ermöglichen, wogegen bei einem Mangel an proportionaler Bildung das Auge den Halt vermißt, der ihm dort durch Hervorhebung des Wesentlichen geboten war. Hier muß das Auge erst suchen, dort wird es geleitet. Hier muß es folglich arbeiten, dort braucht es nur aufzunehmen, zu genießen. Der durch das Auge gewonnene Eindruck auf den Geist ist deshalb bei der proportionalen Bildung ein angenehmerer und deshalb nach unseren Begriffen schönerer. Betrachten wir auf der Tafel 1 die Renaissancebogenfüllung vom Bremer Rathaus, Abb. 5. Der Schwerpunkt ist auf die, die Mitte stark betonende Schildform gelegt, gehalten von zwei menschlichen Figuren, die in untergeordnetes Rankenwerk auslaufen. Die Verhältnisse der Massen kommen hier ganz klar zum Ausdruck. Ebenso sind die Verhältnisse der Form durch die Breite des Schildes, die Schlankheit der Figuren und durch die Zierlichkeit des Rankenwerkes ausgedrückt. Aber auch die Verhältnisse der geistigen Werte können wir an dem Beispiel recht gut beobachten. Das Motiv des Schildes, dem der beste Platz im Raume angewiesen ist, tritt doch zurück gegen die Figuren, die, erst an zweiter Stelle stehend, vermöge ihres menschlichen Motivs und somit des geistigen Gewichts desselben das übrige Zierwerk beherrschen. Drücken wir die Werte der einzelnen Verhältnisse in Zahlen aus, so ergibt sich für die Massenverteilung etwa die Reihe von 1,1—2—3—2—1,1. Durch das Hineintragen des menschlichen Motivs verschiebt sich aber die Zahlenreihe zugunsten einer guten Proportion zu 1,1—3—2—3—1,1. Wir sehen hieraus sogleich ein anderes, daß nämlich ein gleichmäßiges Auf- und Absteigen der einzelnen Werte weniger günstig ist als ein Mischen der Zahlenreihe, so daß nicht leicht, schwerer, am schwersten oder umgekehrt aufeinander folgen, sondern so, daß der leichte oder der schwerste Teil hinweggenommen und zwischen die beiden übrigen Teile versetzt wird.



Tafel 1. Beispiele gut und mangelhaft proportionierter Werke.

Um es also nochmal in Zahlen auszudrücken, nicht 1—2—3, sondern 1—3—2 oder 2—1—3. An einem Beispiel können wir die Wirkung beobachten. Die Abbildung 6 zeigt einen Grabstein aus der Biedermeierzeit. Ein fortschreitendes Abnehmen der Breitenausdehnung nach oben ist das Charakteristische seines Aufbaues. Jede feinere Gliederung fehlt. Wenn wir hier die Breitenausdehnung von oben nach unten in Zahlen ausdrücken, so ergibt sich die Reihe 1—2—3—4 und eben dadurch eine gewisse Nüchternheit des ganzen Eindruckes. Wie anders bei der griechischen Grabstele, Abb. 7. Obgleich auch hier eine einfache Massenverteilung vorliegt, ist der Ausdruck doch ein weit edlerer. Es ist nicht allein die Ornamentierung, die den Unterschied hervorbringt, sondern vor allem der Wechsel in den Verhältnissen. Die Hauptmasse ist durch eine solche mittlere Schwere gekrönt und zwischen die beiden ein leichtes Glied eingeschoben. Ebenso vorteilhaft zeigt sich der Wechsel zwischen freier Fläche und Ornament, wie schließlich auch die Anordnung der Schrift

weislich im Rahmen des Ganzen abgewogen ist. Lauter Eigenschaften, die dem Biedermeiergrabstein fehlen. Die Abbildung 4 einer romanischen Bogenfüllung mag als Gegenüberstellung der Abb. 5 betrachtet werden. Im Hinblick auf das eigene Schaffen kann diese Füllung (Abb. 4) als Beispiel angesehen werden, wie es zweckmäßig nicht gemacht wird. Die drei Hauptmassen, aus denen sich das Ornament zusammensetzt, sind im Umfang gleichwertig. In der Zusammensetzung ihrer Einzelheiten besteht nur insofern ein belebender Wechsel, als sich die beiden seitlichen Massen aus dem Tiermotiv entwickeln. Diesem Motiv, dem ein gewisses geistiges Gewicht zukommt, ist aber leider in einer räumlich getrennten Zweiteilung gegeben, die das Interesse verteilt, anstatt es zu konzentrieren.

Die Tafel zeigt noch drei Portale, die weiter die Anwendung des Proportionsgesetzes veranschaulichen. Das Renaissanceportal Abb. 2 zeigt alles, was man sich vom Standpunkte einer interessanten Massenverteilung wünschen kann. Die eigentliche flachornamentierte Türumrahmung ist durch die vorgeschobenen Säulen belebt, die zu dem ausladenden Gesims überleiten. Durch die Bekrönung mit Figuren bekommen sie außerdem noch eine starke konstruktive Betonung. Alles scheint schließlich nur da zu sein, um den reichen bekrönenden Schmuck zu tragen. Alles hat Zweck, füllt, trägt oder stützt. Alles ordnet sich unter, um das Wesentliche um so mehr in die Erscheinung zu bringen. Und wie im ganzen Aufbau, so ist es auch im Einzelnen. Die Verhältnisse der Säulen, des Gesimses, diejenigen der Figuren zu dem von ihnen flankierten Schmuck werden weiter belegen, was bei den vorherigen Beispielen gesagt ist. Und nun betrachten wir daneben die Abb. 1. Eine breite Pfeileranlage mit klarer Ornamentierung setzt hier glücklich ein. Doch schon das Gesims ist keine Kraftausnützung für die Pfeiler, geschweige die Bekrönung, die in gar keinem Verhältnis mehr zu der unteren Anlage steht. Nicht aber daß es reicher ist oder daß Figurenschmuck zur Anwendung gekommen ist, macht das vorhergegangene Beispiel besser, sondern das feinere Abwägen der Massen, das es zeigt. Haben uns diese beiden Beispiele eine gute und eine mangelhafte Proportion gezeigt, so soll uns in der Abb. 3 ein Werk gezeigt sein, bei dessen Aufbau das Proportionsprinzip nicht in Tätigkeit tritt. Ein indisches Tor. Die Prinzipien seines Aufbaues sind Symmetrien und Reihung. Die Verteilung der Massen aber ist derart, daß sie uns nach dem Bisherigen nicht mehr befriedigen wird. Die Torpfeiler sind von so schwacher Bildung, daß man fürchten muß, sie werden mit dem schmuck- und umfangreichen Oberbau zusammenbrechen. Nirgends Konzentration in den Schmuckteilen, nirgends eine beherrschende Hauptmasse, der sich andere Teile unterordnen könnten. Dafür ein Nebeneinander vieler gleichwertiger Einzelheiten. Trotz alledem ist die Bildung eine recht interessante, und auch die Absicht der Prachtentfaltung ist unverkennbar, aber sie ist hier mehr ein Spiel freier Phantasie als eines zielbewußten ästhetischen und architektonischen Gedankens.

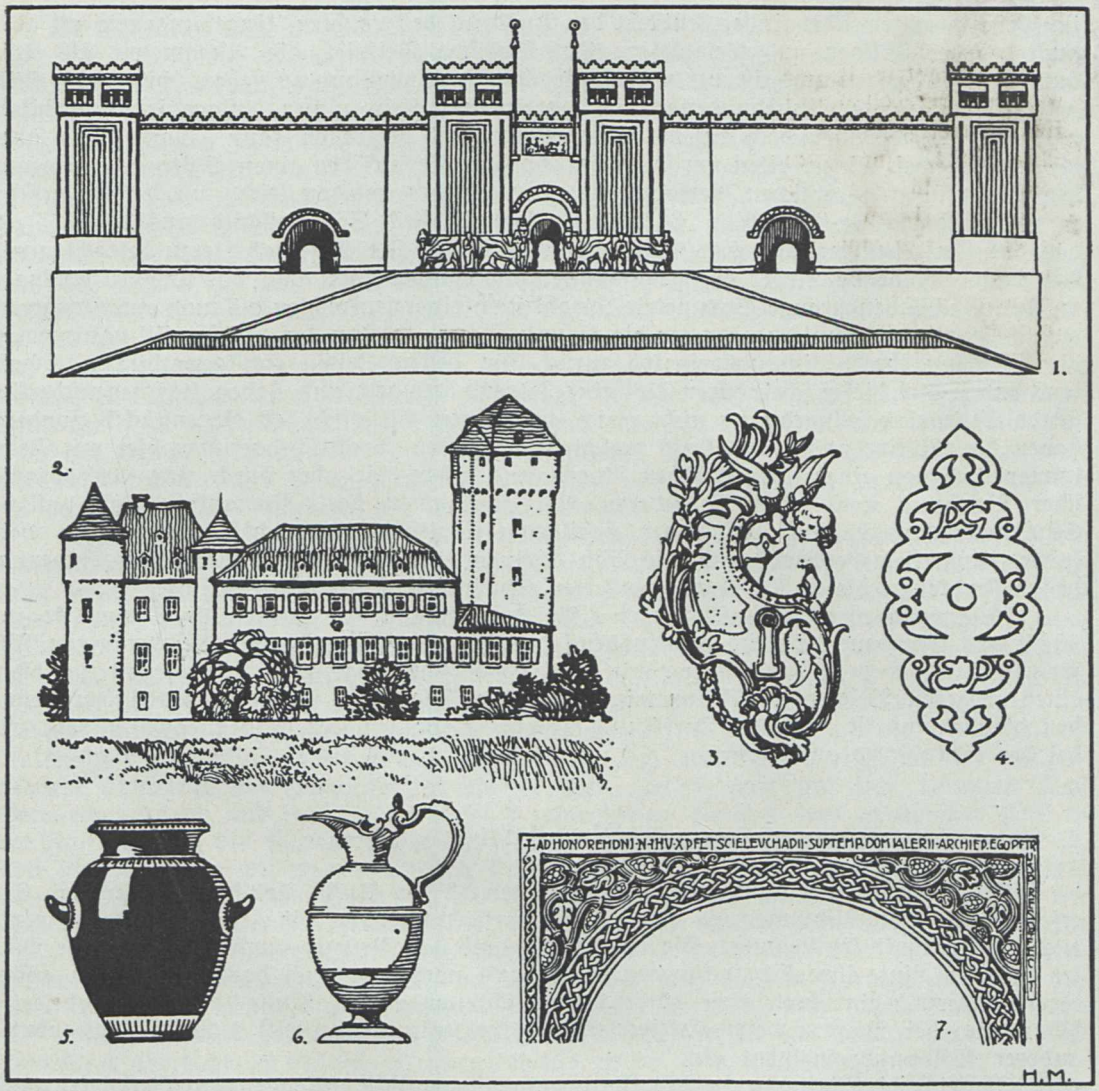
Schließlich haben wir in den Abbildungen 8 und 9 Beispiele dafür, wie die Proportion vom Zweck eines Kunstgegenstandes beeinflußt werden kann. Beide Vasen, die in der Höhe und in der Höhenteilung genau gleich gebildet sind, haben erheblich verschiedene Breitenausdehnung, ohne daß die eine Form der anderen in ästhetischer Wirkung nachstünde. Sie sind eben beide ihrem Gebrauchszwecke entsprechend gebildet, die eine um wenige Blüten, die andere um einen ganzen Strauß aufzunehmen.

Überblicken wir nochmals das Gesagte, so ergibt sich, daß die Befolgung des Proportionsgesetzes Massenverteilung nach Zweckmäßigkeit, Klarheit und Übersichtlichkeit verlangt, Unterordnung des Nebensächlichen, Betonung des Wesentlichen, Vermeidung einer auf- oder absteigenden Reihenfolge der einzelnen Werte. Wir sehen bei einem solchen Verfahren die Grundlagen zur Schönheit eines Werkes errichtet, wie sie dem kultivierten Geschmack einer gesunden, europäischen Kunst entsprechend sind. Künstliche Bestrebungen, wie sie in den letzten Jahren von einigen Seiten hervortreten, unsere Kunst mit asiatischen Elementen zu durchsetzen, sind falsch und beruhen auf Irrtum. Solche Werke wirken nicht durch ihren Gehalt, sondern durch das Ungewohnte ihrer Erscheinung. Der Kunst dienen, heißt nicht, sie mit fremden Fetzen behängen, sondern in ihre Tiefe hinabsteigen.

Symmetrie, Asymmetrie

Symmetrie ist das Gesetz der Seitengleichheit, nach dem ein Gegenstand durch eine oder mehrere Achsen in zwei gleiche Teile zerlegt werden kann. In der Natur findet sie die weitgehendste Anwendung. Mensch und Tierwelt beherrscht sie mit nur geringer Ausnahme. Im Pflanzenleben tritt sie mehr im einzelnen zutage, in der Form der Blätter, Blüten und Früchte, während der ganze Aufbau sich hier vorwiegend nach dem Reihungsprinzip entwickelt. In der Kunst ist auch immer Symmetrie das zunächst Gegebene. Ursprünglich sind es nur praktische Forderungen, die zum Verlassen ihres Prinzips führen. Monumentale Bauwerke aller Zeiten, die mit keiner Platzbeschränkung zu rechnen brauchen, sind fast ausnahmslos symmetrisch angelegt. Erst der Gebrauchszweck solcher Bauten bedingt ein Aufgeben des symmetrischen Prinzips im Innern, weil das Einfache, Gleiche dieses Prinzips oft der wechselvollen Betätigung praktischen Lebens nicht gemäß ist. Die Vermeidung der Symmetrie, die Asymmetrie kann hier, wie wir später sehen werden, selbst sich zum Bildungsgesetz erheben. Symmetrie erweckt den Eindruck des Gesetzmäßigen, Strengen. Eine Strenge, die sich in der Architektur zum Ausdruck der Größe, der Erhabenheit steigern kann. Das Gemessene, Vornehme ist ihr, in der Gesamtanlage verwendet, stets eigen. Man betrachte daraufhin die Tafel 2. Bei der oberen Abbildung eines assyrischen Palastes ist der Zug ins Monumentale unverkennbar. Die Symmetrie prägt sich deutlich aus durch die Betonung der Mitte und die klare Gestaltung von rechts und links. Außerdem sind alle Teile unter sich selbst wieder symmetrisch gebildet. Der ganze Eindruck ist Vornehmheit, streift aber schon an eine gewisse zeremonielle Steifheit, die allerdings nicht auf Kosten der Symmetrie zu setzen ist, sondern durch den fast ausschließlichen Gebrauch der senkrechten und wagrechten Linien ohne jede organische Belebung hervorgerufen wird. Bei der griechischen Tempelfassade beispielsweise sehen wir das Monumentale noch reiner ausgedrückt, weil die Gradheit der konstruktiven Linien durch organische Durchbildung gewisser Einzelheiten, Säulenschwellung, Giebel usw. gemildert wird. Zum Gegensatz steht auf derselben Tafel eine Abbildung der Martinsburg bei Oberlahnstein (2). Man erkennt hier deutlich die Absicht, die Symmetrie auf jeden Fall zu vermeiden. Selbst da, wo sie durch den Zeitgeschmack geboten schien, bei dem anscheinend später erneuerten Mittelbau ist sie durch Herüberziehen der Fassade an den Turm aufgehoben. Dem Turm selbst ist außen nochmals ein Treppenturm angehängt, der auch hier die fast natürlich gebotene Symmetrie aufhebt. Die Asymmetrie ist also hier zum Prinzip geworden. Wollen wir dem Eindruck dieser Anlage auf unser Empfinden nachgehen, so werden wir im Gegensatz zu der oberen assyrischen Palastfassade hier von Wohnlichkeit, ja sogar von Gemütlichkeit reden können. Wenn wir also dem Beispiel glauben dürfen, so hätten wir in der Symmetrie den Ausdruck des Ernsten, Vornehmen, des Gebundenen, in der Asymmetrie den des Gemütvollen, Heimlichen, des Ungebundenen. In der Tat trifft diese Annahme in der Architektur auch vollkommen zu. Betrachten wir die vornehme Größe klassischer Tempelbauten, betrachten wir, wie bei unseren christlichen Kirchen mit einer fortschreitenden Verinnerlichung des Gottesbegriffes sich auch die strenge Symmetrie mehr und mehr lockert; betrachten wir wie unsere Burgen, die ihr Entstehen meist der rauhen Wirklichkeit bewegter Zeiten verdanken, auf die Symmetrie wenigstens in der Anlage ganz verzichten, so haben wir wirklich einen Beweis, daß in der Architektur Symmetrie mit einer gewissen offiziellen Prachtentfaltung Hand in Hand geht, wogegen die Asymmetrie zum Prinzip des Praktischen, Alltäglichen und damit Wohnlichen wird. Auch in der heutigen Zeit bauen wir unsere öffentlichen Gebäude symmetrisch oder doch mit symmetrischen Fassaden und unsere Wohnungen nach dem entgegengesetzten Prinzip.

Diese aus Zweckmäßigkeit entstandene Asymmetrie tritt auch im Kunstgewerbe häufig hervor. Zunächst ist auch hier Symmetrie immer das Gegebene. Aber es können Fälle eintreten, die ein Abgehen davon geboten erscheinen lassen. Die Tafel enthält ein solches Beispiel Abb. 5 und 6. Eine griechische Vase und eine Renaissance-Kanne von annähernd



Tafel 2. Beispiele symmetrischer und asymmetrischer Kunstgebilde.

gleicher Grundform. Bei der Kanne ein Abgehen von der Symmetrie in der gezeigten Profilstellung, ihrem Gebrauchszweck entsprechend, durch Anbringung von Henkel und Ausguß. Für einen Teller, für eine Schüssel läßt sich keine andere Form denken als die symmetrische, dagegen können wir einen Löffel, eine Tasse oder Ähnliches in der Profilstellung nicht symmetrisch bilden, wenn wir keine Widersinnigkeit begehen wollen. Daraus müssen wir die Lehre ableiten, daß es nicht immer in unserer Hand liegt, uns für das eine oder andere Prinzip beim Entwurf zu entscheiden. Je mehr aber der reine Schmuck in Betracht kommt, desto freier wird unsere Entscheidung für oder wider die Symmetrie. Natürlich ist auch hier Symmetrie gleichbedeutend mit Ruhe und Vornehmheit, aber weil beim reinen Schmuck ein Gebrauchszweck überhaupt nicht vorhanden ist, so kann sich eine hier auftretende Asymmetrie auch nicht von ihm ableiten. Wo wir hier die Asymmetrie

im Prinzip angewendet finden, entsteht der Ausdruck des Leichten, Ungebundenen, oft aber auch der des Wilden und Gesetzlosen. Das klassische Beispiel, die Asymmetrie als Bildungsprinzip angewandt, ist der Rokokostil. Es ist interessant zu sehen, wie diese Stilperiode trotz größter Ungebundenheit in den Schmuckteilen in der Anlage seiner architektonischen Grundformen doch auf die Symmetrie nicht verzichten kann. Dafür sind aber die schmückenden Einzelheiten um so freier. So sehr sie auf der einen Seite eine Eleganz der Linienführung erreichen, verfallen sie aber auf der anderen leicht ins Unkünstlerische, ja oft Geschmacklose. Die Abb. 3 zeigt ein französisches Schlüsselschild aus dieser Zeit, das das Aufgeben jeglicher Symmetrie veranschaulicht. Im Gegensatz hierzu betrachten wir das danebenstehende niederdeutsche Schlüsselschild von der Insel Sylt, das uns mit Ausnahme der Buchstaben strenge Symmetrie sowohl nach einer senkrechten als auch einer wagrechten Achse zeigt. Je untergeordneter die Schmuckformen werden, desto mehr tritt naturgemäß die Wirkung ihres Bildungsprinzips zurück. Die besten Zeiten kunstgewerblichen Schaffens haben aus dieser scheinbaren Not eine Tugend gemacht und haben sich gegenüberliegende Teile einer Anordnung nicht gleich, wie einen Abklatsch des Gegenstückes, sondern haben die Motive rechts und links verschieden gebildet. Praktisch darf man hier mit Recht immer noch von einer symmetrischen Anordnung reden, die aber durch eine Art organischer Belebung noch einen besonderen Reiz bekommen hat. Romanische und gotische Säulenanordnungen mit verschieden gebildeten Kapitälen und Schäften sind solche Beispiele. Außerdem veranschaulicht die Abb. 7 einen altchristlichen Bogen aus Ravenna, dessen Zwickel in dieser Art einer gelockerten Symmetrie geschmückt sind.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Bei der Anlage des Ganzen ist Symmetrie zunächst das Gegebene. Sie ist der Ausdruck der Ruhe, des Vornehmen, Gesetzmäßigen. Ihr Prinzip kann aber in Einzelheiten mit Maß ohne Schaden durchbrochen werden zugunsten einer größeren Belebung. Asymmetrie ist bei der Gesamtlage mehr von praktischen Gründen diktiert und ist, wo freie Verfügung besteht, mehr bei der reinen Schmuckform als bei der Grundform am Platze.

Reihung

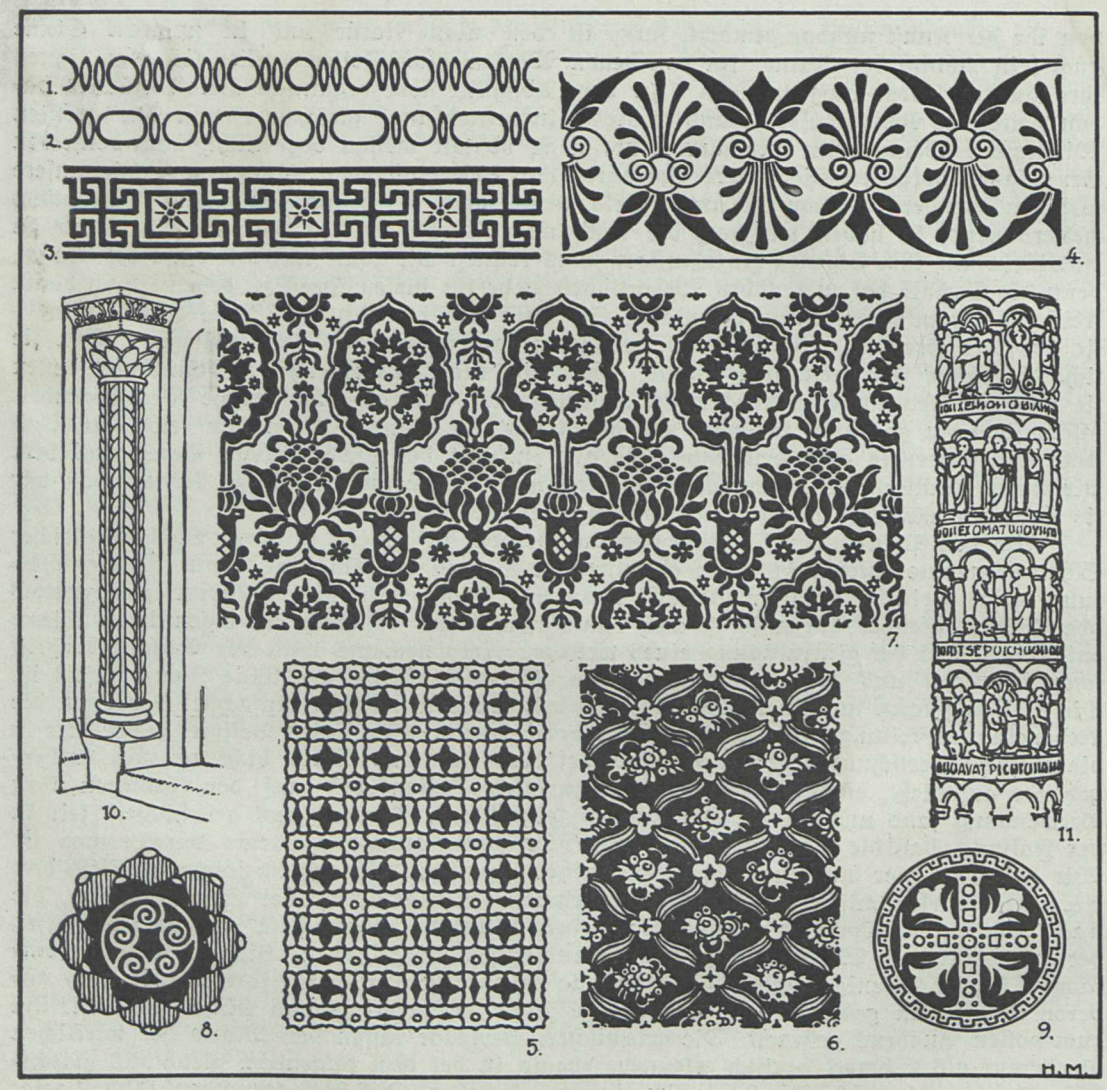
Die Aneinanderreihung von Formelementen ist die älteste Art der Verzierung. Sie erfordert als Kunstbildungsgesetz die geringste Erfindungsgabe, die geringste Phantasieentwicklung zu ihrer Entstehung. Sie ist deshalb auch das Prinzip, nach dem primitive Völker in erster Linie ihre Schmuckformen bilden und nach dem auch das Kind seinen ersten eigenen Versuch einrichtet. Erst später, bei fortschreitender Erfahrung, bei weitergebildeter Phantasie, bei Völkern beim Erklimmen höherer Kulturstufen tritt auch die Anwendung anderer Bildungsprinzipien ein.

Obgleich die Reihung in der Natur eine ungezählte Menge von Beispielen hat, scheint diese Art zu schmücken doch zunächst der Technik ihre Entstehung zu verdanken. Das Flechten, Binden, dann vor allem der am Körper getragene Schmuck, die Aufreihung von Muscheln, Zähnen, Federn und Ähnlichem sind zweifellos die ersten Motive zu Schmuckformen geworden. Ohne bestimmte Absicht, ohne ein Suchen nach Motiven, wie von selbst haben sich so nach und nach reine Schmuckformen aus der Technik herausgebildet. Bei der weiteren Entwicklung des Reihungsprinzips ist natürlich die Natur nicht ohne Einfluß geblieben. Das Pflanzenreich und ein großer Teil der niederen Tiere unterliegen in der Entwicklung ihres Aufbaues dem Reihungsprinzip. Es ist nun keineswegs nötig, daß wir das Reihungsprinzip der Kunst notwendig von der Natur ableiten, aber es ist sehr wertvoll, daß wir zu ihm eine Analogie in der Natur finden. Nicht darauf kommt es an, daß wir die Natur in ihrer äußeren Form nachbilden, sondern darauf, daß wir das tiefere Walten in ihr erfassen und uns die Prinzipien zu eigen machen, nach denen sie arbeitet. So können wir das Walten in der Natur als Kontrolleur unserer Kunstbetätigung, als Maßstab für unsere Kunstprodukte nehmen, und wir haben das Beste

von ihr der Kunst nutzbar gemacht. Kunst ist eben nicht Natur und in unserem Sinne auch kein Abbild der Natur. In den besten Werken aller Zeiten waltet sie, ohne ihnen ihre äußere Form aufzuzwingen. In dem Abschnitt über organische Belebung wird davon weiter die Rede sein. Für uns ist die Naturbetrachtung gleichwohl von der größten Wichtigkeit. Denn wenn wir auch heute noch, ob wir wollen oder nicht, nach denselben Grundsätzen vorgehen wie unsere Vorfahren vor 2000 und mehr Jahren und wie unsere farbigen Brüder in Amerika und Afrika heute noch, d. h. unbewußt auf Bekanntem weiterbauend, so haben wir doch die bestimmte Absicht, unseren Formenschatz weiter zu entwickeln und ihm Eigenes hinzuzufügen. Das können wir heute nur mit Hilfe der Natur, denn die Technik hat uns nichts Wesentliches mehr für diesen Zweck zu geben. Noch bleibt freilich die rein schöpferische Phantasie. Sie kann uns vielleicht das Beste geben, aber — sie hat ihre Grenzen. Sie würde bei reicher Inanspruchnahme bald versiegen, wenn sie sich überhaupt rein betätigen könnte. Aber dies kann sie gar nicht. Die Eindrücke, denen sie aus der Umwelt jeden Augenblick ausgesetzt ist, und die künstlerische Vergangenheit lassen sie dazu gar nicht kommen. So bleibt uns die Natur, deren wir selbst ein Teil sind, wie immer so auch heute und für alle Zukunft der unversiegbare Born, aus dem wir unser künstlerisches Leben schöpfen. Und nicht das brauchen wir zu lernen, daß wir sie benutzen müssen, sondern wie wir sie benutzen sollen.

Um das Prinzip der Reihung wirksam werden zu lassen, ist eine Vielheit gleicher Schmuckelemente notwendig. Eine einzelne Form, etwa ein Quadrat, kann für die Wirkung dieses Prinzips nicht in Betracht kommen. Fügen wir dem Quadrat ein zweites oder drittes, gleiches hinzu, so ist auch damit noch keine Reihung im eigentlichen Sinne entstanden. Bei der Hinzufügung eines weiteren Formelements wird der Reihungsbegriff schon deutlicher und steigert sich in der Anzahl der Einheiten, der keine Grenze gesetzt ist. Die Reihung kann nun in verschiedener Gestalt auftreten. Ihre einfachste Form ist die Nebeneinanderstellung einzelner gleicher Formelemente. Ein gutes Beispiel dieser Art ist die einfache Perlschnur oder der Perlstab, bei dem sich eine Perle dicht an die vorhergehende anschließt, ein Schmuckmotiv, das zu allen Zeiten bis auf den heutigen Tag Verwendung fand und findet. Die Tafel 3 zeigt diesen Perlstab aus griechischer Zeit in der Fassung, daß die Perlenreihe je durch (hier zwei) andere Elemente durchbrochen ist. Wir haben es hier mit einer doppelten Reihung zu tun, während im folgenden Bild drei Elemente in rhythmischer Weise sich wiederholen. Rhythmus ist bei Schmuckformen, die nach dem Reihungsprinzip gebildet sind, eine natürliche Eigenschaft. Er ist das Gesetz der gleichmäßigen Wiederholung verschiedenwertiger Einzelheiten. Hier hat er seine einfachste Form. Weniger augenfällig vermag er aber doch auch in Formen, die nach anderen Prinzipien gebildet sind, wirksam zu sein. In Verskunst und Musik sehen wir ihn zum vollen Ausdruck gebracht. Die griechischen Perlstäbe lassen das Motiv der wirklichen Perlschnur als Schmuck deutlich erkennen; ebenso ist bei dem folgenden, gleichfalls griechischen Bandmuster Abb. 3 das Flechtmotiv unverkennbar. Das Vasenornament Abb. 4 zeigt eine reich zusammengesetzte Reihung durch interessante Anordnung des Musters nach zwei verschiedenen Richtungen. An ihm können wir auch beobachten, wie bei reicherer Zusammensetzung bald Proportion und hier auch Symmetrie wirksam werden. Alle diese Bänder, Schnüre und Stäbe wirken schon ihrem Motiv nach abschließend, bindend, zusammenfassend. Ihre Entwicklung geht, soweit wir sie bis jetzt betrachtet haben, nach der Horizontalrichtung, kann aber auch in der Anwendung in Vertikalrichtung erfolgen. Dies um so mehr, je weniger organische Gestaltung den Formen innewohnt. Bei dem Palmettenornament ist deshalb eine Vertikalstellung schon recht bedenklich. Wo hängende oder auf leichter Basis stehende Teile vorhanden sind, ist die Anordnung vollends allein in der entsprechenden Richtung möglich.

Dieser ersten Gruppe, wir können sie die Längsreihung nennen, die Reihung nach einer Richtung, schließt sich die zweite Gruppe an, die Flächenreihung, die Reihung nach zwei Richtungen. Die Tafel zeigt drei charakteristische Beispiele. Das japanische Emaillemuster Abb. 5, das sich ganz nach horizontaler und vertikaler Richtung entwickelt, durch die



Tafel 3. Die Reihung in der Kunst.

geringe organische Gestaltung wieder in jeder Lage brauchbar. Dann das französische Tapetenmuster Abb. 6, das sich in schräger Richtung entwickelt. Bei ihm ist infolge der naturalistischen Gestaltung des Motivs nur die gezeigte Lage möglich. Beide Muster sind gleichzeitig Beispiele innerer Gebundenheit und Geschlossenheit. Sie wirken beide trotz der großen Verschiedenartigkeit ihrer Motive neutral, ohne ausgeprägtes Richtungsstreben. Diese Neutralität ist das Ideal einer Flächenmusterung, sofern nicht eine Zweckbestimmung ihr Aufgeben fordert. Das Beispiel Abb. 7, eines Textilmusters der deutschen Renaissance, gibt diese Neutralität auf. Sein deutliches Aufwärtsstreben hat als großformiges Wandmuster Berechtigung. Es unterstützt das Hochragende, nach oben Strebende einer großen Wandfläche. Daher ist auch die Gebundenheit reduziert und durch die reiche organische Ausgestaltung der Formen eine Freiheit des Musters entstanden, die selbständigen dekorativen Ausdruck anstrebt.

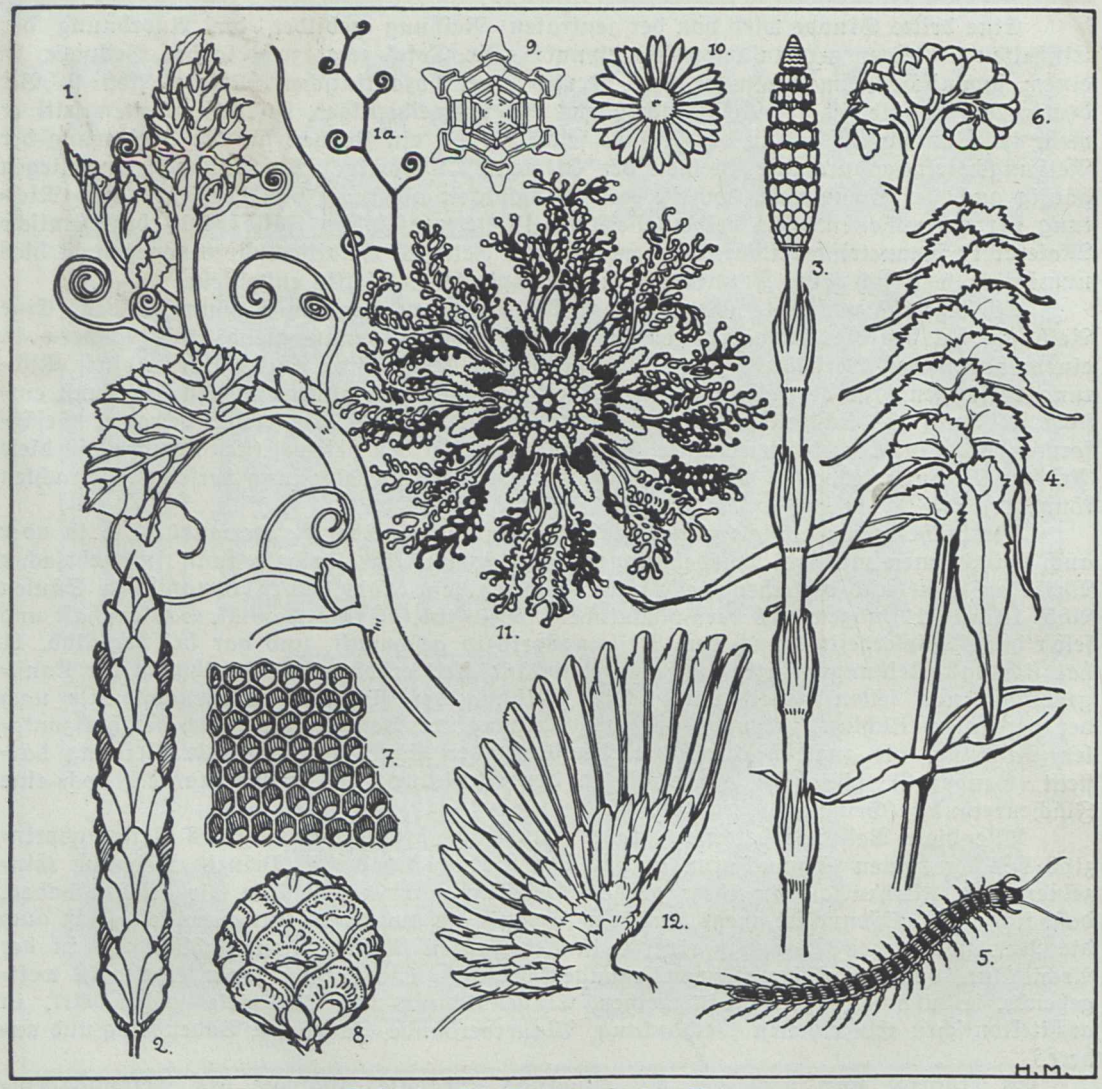
Eine dritte Gruppe wird von der zentralen Reihung gebildet, die Anordnung der Einheiten um einen gemeinsamen Mittelpunkt. Die Tafel zeigt zwei solcher Beispiele, in einem japanischen Emaillemuster Abb. 8 und einer byzantinischen Malerei Abb. 9. Bei dem ersten Beispiel ist der Reihungseindruck ein unzweideutiger, bei dem zweiten tritt er mehr im Randschmuck als in der Anlage selbst hervor, ein Zeichen für die Steigerung der Reihungswirkung durch die Vielheit der Elemente. Derartige Anordnungen unterliegen häufig auch der Symmetrie, doch ist diese Möglichkeit abhängig von der Form und Richtung der Einzelheiten. Die beiden Beispiele illustrieren solche Fälle. Die byzantinische Malerei ist symmetrisch teilbar, bei dem inneren Teil des Emaillemusters dagegen ist dies unmöglich, weil sich seine Formeinheiten, die Spiralen, einseitig entwickeln.

Es ließe sich noch eine vierte Gruppe, die der proportionalen Reihung, bilden. Eine Reihung, bei der die Formeinheiten in der Größe nicht genau gleich sind, sondern in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen, in den meisten Fällen sich in einer Richtung verjüngen. In der Natur ist diese Reihungsform fast allgemein. In der Kunst entsteht sie durch die Schwellung ornamentierter Säulen, durch Musterung bewegter Gefäßformen oder in Einzelheiten reiner Schmuckteile. Mit den beiden ersten Gruppen ist diese Art der Reihung jedoch so verwandt, daß wir sie als Unterabteilung derselben betrachten können.

Die bisherigen Beispiele zeigen die Reihung in der Ebene angewandt. Sie ist aber auch bei Formen mit drei Ausdehnungen möglich, und ihr Prinzip kann in mehrfacher Weise an einer und derselben Gestaltung vertreten sein. Die beiden romanischen Säulen Abb. 10 und 11 mögen dies veranschaulichen. Bei Abb. 10 sind Kapitäl, Säulenschaft und selbst das Kämpfergesims nach dem Reihungsprinzip geschmückt, und gar bei der Abb. 11 hat sich das Reihungsprinzip zu einer Selbständigkeit erhoben, wie sie ihm in der Kunstgeschichte nur selten zuteil wird. Die Reihung der einzelnen Säulenabschnitte nach der vertikalen Richtung (Gruppe 1); Die Reihung der Bogenstellung nach der horizontalen Richtung, die zugleich durch die Rundung der Säule eine zentrale Reihung darstellt (Gruppe 3); schließlich würde sich in der Abwicklung des Säulenmantels noch eine Flächenreihung (Gruppe 2) ergeben.

Alle diese Beispiele betreffen in der Hauptsache die Anwendung des Reihungsprinzips bei der reinen Schmuckform, analog der Natur, die dieses Prinzip mehr im Einzelnen und Kleinen als in ihrer großen Gestaltung anwendet. Wie wir gesehen haben, daß sich diese Schmuckart mehr aus der Technik als aus der Natur entwickelt, so ist auch die Anwendung des Reihungsprinzips in der ganzen Anlage, hauptsächlich also in der Architektur, von technischen Voraussetzungen bedingt. Sie ist hier sogar eine recht weitgehende. Säulenstellungen, Fensterreihen, Etagenbildung sind Beispiele solcher Art, in architektonischen Einzelheiten Dachdeckung, Mauerverbände, Fachwerke, Bodenbelag und anderes.

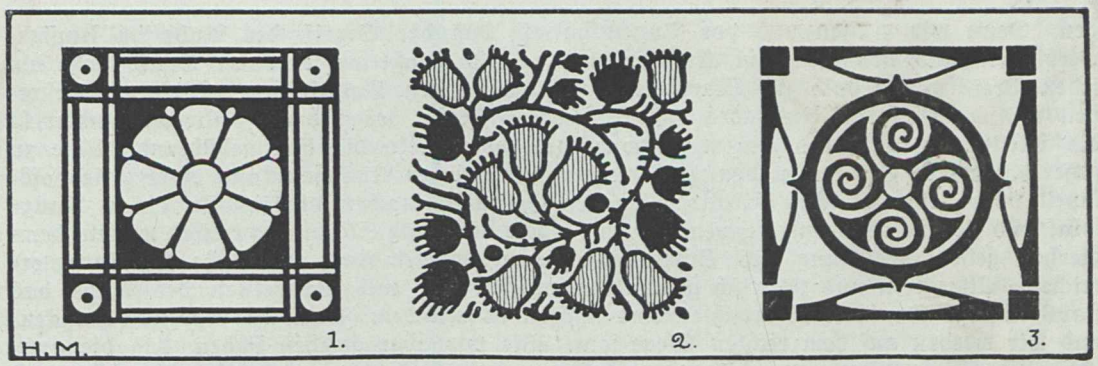
Es erübrigt nun noch auf die eingangs erwähnte Analogie des Reihungsprinzips in der Natur einzugehen. Es ist schon erwähnt, daß der größte Teil des Pflanzenreichs und ein großer Teil der niederen Tiere nach diesem Prinzip gebildet sind. Im folgenden soll nun noch gezeigt werden, wie auch die einzelnen Gruppen, die wir gebildet haben, in der Natur ihre Beispiele haben. Die erste Gruppe der Längsreihung finden wir auf der Tafel 4 in den Abbildungen 1, 2, 3, 4, 5, 6 und 12 veranschaulicht. Das Schema der Reihung der Kürbisranke ist in Abb. 1a nochmals verdeutlicht. Die Figuren 7, 8 und auch 3 in seinem oberen Teil zeigen Flächenreihung, der zweiten Gruppe. Die Musterung von 3 und 8 hat man sich in der Abwicklung zu denken. Zur dritten Gruppe, der zentralen Reihung, gehören die Figuren 9, 10 und 11, von denen die Figur 11 eine sehr reich gebildete, oft wiederholte Reihung darstellt. Schließlich finden wir die Unterabteilung der proportionalen Reihung in einer ganzen Anzahl der Darstellungen ausgeprägt und zwar in den Figuren 1, 1a, 2, 3, ganz besonders im oberen Blütenschaft 4, 5, 6 besonders deutlich und 12. Den Figuren 6 und 12 kommt eine Eigenschaft zu, die sie von den übrigen unterscheidet: die Krümmung der Längsrichtung der Reihung,



Tafel 4. Die Reihung in der Natur.

durch die man geneigt sein könnte, diese Formen der zentralen Reihung zuzuteilen. Dies wäre jedoch ein Irrtum, zumal diese Krümmung, die in der Natur sehr häufig ist, bei Pflanzen keine endgültige Form darstellt. So auch bei dem in Abb. 6 gezeigten Vergißmeinnichtblütenstand, dessen Stengel sich bei fortschreitendem Erblühen nach und nach aufrichtet. Der fleißige Naturbeobachter, und welcher Kunstbeflissene müßte dies nicht sein, wird viele glückliche Augenblicke erleben und unschätzbare praktische Anregung empfangen, wenn er solchen Spuren auf seinen Streifzügen im Wald und Feld folgt.

Und wenn wir zum Schlusse rückblickend nochmals betrachten wollen, wie das Reihungsprinzip in der Kunst in die Erscheinung tritt, so sehen wir, daß es in der architektonischen Gesamtanlage aus technischen Forderungen heraus weitgehendste Anwendung findet. In der reinen Schmuckform tritt es mehr als untergeordneter Teil des Ganzen auf, kann sich aber auch hier in seiner höheren Entwicklung zu selbständiger bedeutender Wirkung erheben.



Tafel 5.

Ruhe, Belebung, organische Belebung

In der Symmetrie und der Reihung, ganz besonders aber in der Proportion, haben wir die grundlegenden Gesetze kennen gelernt, welche die Anlage eines kunstgewerblichen oder ornamentalen Werkes bestimmen. Die Praxis des Entwurfs erhebt aber noch andere Forderungen, deren Erfüllung notwendig ist, wenn dieser Entwurf künstlerisch und somit ästhetisch befriedigen soll. Da ist es besonders die Eigenschaft der Ruhe, die wir an einem guten Werke nicht vermissen können. Die Grundbedingungen, diese Ruhe im Entwurf zu erreichen, sind allerdings durch klare Erkenntnis des Proportionsgesetzes schon gegeben, wie überhaupt die Befolgung der noch weiter zu erörternden Regeln mehr oder weniger eine werktätige Anwendung des Proportionsgesetzes in besonderen Fällen darstellt. Aus der Kunstanschauung heraus ist zur Erreichung einer ruhigen Wirkung noch folgendes zu sagen: Ruhe entsteht in erster Linie durch eine klare, übersichtliche Massenverteilung, durch die unzweideutige Betonung eines wesentlichen Hauptteils, gegenüber untergeordneten Nebenteilen, also durch Schaffung guter Proportion. Dann aber auch ebenso durch klare Gestaltung der Einzelheiten, sowohl was Form als auch Linienführung anbelangt. Die beiden kleinen quadratischen Füllungen Tafel 5 Abb. 1 und 3 können dies veranschaulichen. Abbildung 1 ist eine klare Lösung, die uns bei der Betrachtung keinerlei Fragen entstehen läßt. Sie wirkt in ihrer Einfachheit selbstverständlich, und der Geist vermag eine solche Lösung zu genießen, ohne sich in Tätigkeit versetzt zu sehen. Und Genuß ohne Tätigkeit ist hier gleichbedeutend mit Ruhe. Anders ist es schon bei der Figur 3. Obwohl auch hier eine einfache Lösung vorliegt, vermissen wir doch den Grad der Ruhe, den das andere Beispiel gezeigt hat. Der Unterschied ist entstanden durch die Verwendung bewegter Linien, durch Überschneidung von Linien und Formen und schließlich auch durch eine teilweise aufgehobene Symmetrie, denn wir wissen ja, daß eine symmetrische Bildung der Ruhe sehr zustatten kommt. Auch können uns die beiden Beispiele auf den Gedanken hinleiten, daß die Verwendung geometrischer, anorganischer Formen der Ruhe zuträglicher ist, als die Verwendung bewegter, organischer Formen. Das dritte Beispiel, Abb. 2, zeigt uns eine solche Lösung. Durch das Sich-nach-innen-Bewegen der führenden Linie ist auch hier eine gewisse Gebundenheit erzielt, die trotz der naturalistischen und symmetrielosen Anlage Geschlossenheit und eine im gewissen Grade ruhige Wirkung hat. Aber die Ruhe ist doch anderer Art als die der übrigen Beispiele, mehr im Sinne einer gebundenen Bewegung, denn wir fühlen, daß sich die Ranke gar nicht so gern in den Raum zwängen läßt, wogegen bei dem Beispiele 1 keines der Teile das Bestreben zu erkennen gibt, sich von seinem Platze zu entfernen.

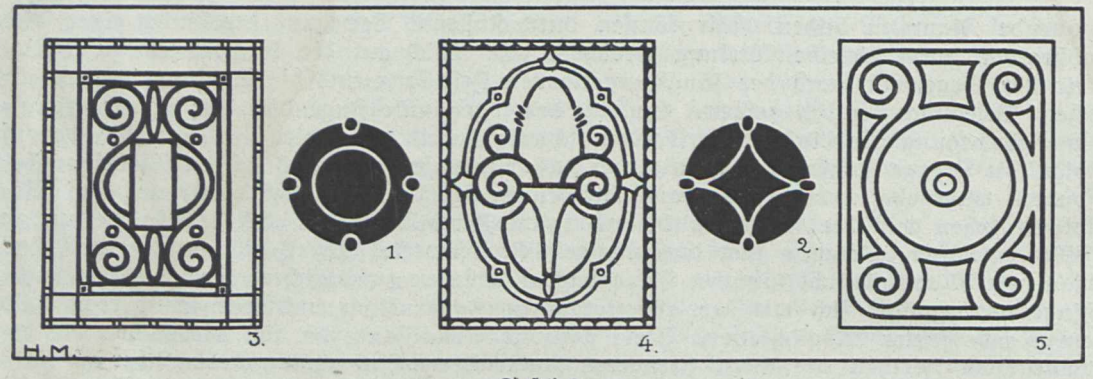
Wir können deshalb in den anorganischen, also geometrischen und konstruktiven Formen die Mittel zur Erzielung der Ruhe erblicken, wogegen wir in der organischen, also belebten und bewegten Form das Material finden, Leben im Kunstwerk zu erzeu-

gen. Denn wir müssen uns vor Augen halten, daß der Begriff der Ruhe im kunstgewerblichen und ornamentalen Entwurf nur relativ gefaßt werden kann. Denn Ruhe um jeden Preis würde bald zur Starrheit, zum künstlerischen Tod führen. Was wir erstreben müssen, ist keine Ruhe des Todes, sondern Ruhe des Lebens. Wir bekommen so die Mittel an die Hand, einem Entwurf von vornherein die ihm gebührende Note zu sichern. Um ein Extrem zu benutzen, werden wir bei der Ausschmückung einer Friedhofskapelle von anorganischen Motiven weiten Gebrauch machen dürfen. In einem Tanzlokal sind sie nur beschränkt verwendbar, wenn wir die rechte Stimmung treffen wollen, denn hierher gehört Belebung des Schmuckes, die wir wieder durch organische Gestaltung erreichen. Allgemein und praktisch genommen, müssen wir mit Bausteinen der Ruhe das Haus unseres Kunstwerkes errichten und müssen es mit dem Zierat des Lebens schmücken, und wir werden auf dem rechten Wege sein. Wie wir aber gesehen haben, daß die ausschließliche Verwendung ruhebildender Faktoren bald Tod erzeugen würde, so würde auch eine übertriebene Anwendung Leben bildender Mittel nicht allein die Ruhe aufheben, sondern im Kunstwerk den Eindruck des Wilden, bei sonst guten Einzelheiten Aufregung ohne Befriedigung hervorrufen.

Ein Werk der menschlichen Hand ist an sich noch kein Kunstwerk. Es entsteht in der Regel, um irgend einem Gebrauchszweck zu genügen. Es ist also in jedem kunstgewerblichen Gegenstand, der einen Gebrauchszweck zu erfüllen hat, eine Zweckform enthalten, die zuerst vorhanden ist, und die wir von der Kunstform scharf trennen können. Die Zweckform ist das Resultat der Konstruktion, ein Produkt des Geistes, nicht aber des Gefühls oder gar künstlerischer Phantasie. Erst was über die reine Gebrauchsnotwendigkeit hinausgeht, wird zum Kunstproprodukt. Nehmen wir ein Beispiel: ein Speisetisch. Wir brauchen eine entsprechend große Platte, um Speisen und Gedecke darauf setzen zu können. Die Platte muß eine bestimmte, der Sitzhöhe des Körpers entsprechende Höhe haben, um für das menschliche Essen geeignet zu sein. Um dies zu erreichen, muß die Platte unterstützt werden. Am zweckmäßigsten geschieht dies, wenn wir nahe den vier Ecken aus Hölzern quadratischen Querschnitts „Beine“ anfügen. Um diesen Beinen den notwendigen Halt zu geben, brauchen wir ferner Querverbindungen zwischen ihnen, die wir als „Zarge“ unter der Platte herführen. Wenn wir die Platte so groß genommen haben, daß sich so viele Menschen als vorausgesetzt an ihr verteilen können, dann erfüllt dieser Tisch alle Anforderungen, die man an ihn als Speisetisch stellen kann. Aber mit Kunst hat er nichts zu tun. Er ist ein rein handwerkliches Erzeugnis, die Werkform des Tisches. Für den Gebrauch in unserer Wohnung ist uns diese Form aber zu nüchtern. Wir streben nach Belebung derselben und beginnen damit eine künstlerische Tätigkeit, nach deren Erfüllung der Tisch zum kunstgewerblichen Erzeugnis geworden ist. Wir müssen also der Zweckform über ihre Bedürfnisse hinaus etwas hinzufügen, das der Verschönerung dient, oder müssen, was noch besser ist und auch noch häufiger geschieht, die Zweckform selbst künstlerisch beleben. Diese Belebung geschieht, wie wir schon oben gesehen haben, durch reichere Bewegung, die wir den Linien der Konstruktion verleihen. Neben gelegentlichen technischen Anklängen, werden wir bald bewußt oder unbewußt bei diesem Streben die organische Natur zum Vorbild nehmen, womit wir zu einer organischen Belebung der Zweckform gelangen. Alle Zeiten der Kunstgeschichte sind so verfahren, die einen in augenfälliger Weise, die andern zurückhaltender, die einen in der äußeren Form, die andern im inneren Wesen ihrer Werke. Am sinnfälligsten wird die organische Belebung ausgedrückt durch eine naturalistische Gestaltung der schmückenden Motive, aber keineswegs wird sie damit auch am besten ausgedrückt. Im Gegenteil läßt sich hier widerholen, was wir im vorhergehenden Abschnitt gesagt haben, nämlich, daß es nicht darauf ankommt, die Natur in ihrer äußeren Form nachzubilden, sondern darauf, daß wir die Grundsätze ihres Handelns erfassen und befolgen. Gerade hier beim Ausdruck organischer Belebung ist es viel wichtiger, die Naturkräfte selbst als die Motive der Gestaltung zu benutzen als die Formen, deren die Natur sich bedient. Mit andern Worten, wir brauchen nicht, um beispielsweise etwas Stützendes auszudrücken, notwendig eine

stützende Figur zu bilden. Wir können durch stützende Bewegung der Linien einer sonst abstrakten Form dieselbe Wirkung erreichen. Ein Blick auf die kunstgewerbliche Tätigkeit der Gegenwart und der jüngstvergangenen Zeit kann uns die Wirkung der organischen Belebung deutlich zeigen. Einmal der sogenannte Jugendstil, der in der organischen Bewegung der Linien und Formen schwelgt, und dann die Reaktion, die darauf folgt, die strenge Konstruktion, oft genug das Nurkonstruktive, das sich im Möbelbau besonders wahrnehmen läßt. Aber auch die Kunstgeschichte hat solche Beispiele. Im Rokokostil sehen wir die Belebung beinahe zum Zerrbild werden. Möbelfüße werden zu Pflanzenschäften, Rahmen zum durchsichtigen Rankenwerk; und es gibt kaum etwas, das man dem Material nicht zumutet, Bewegung, also Leben zu erreichen. Der Biedermeierstil hingegen begnügte sich mit der allereinfachsten Konstruktion und war somit recht bald am Rande seiner Möglichkeiten. Stolz steht die Renaissance da, sich wieder von der ornamentalen Freiheit der Gotik strengeren konstruktiven Linien zuwendend. Aber am klarsten können uns die klassischen Stile, vor allem der griechische, zeigen, in welcher Weise die organische Belebung ihren schönsten Ausdruck findet. Hier finden wir das Konstruktive in völliger Klarheit ausgeprägt, aber es gibt einer organischen Belebung Raum, ohne sich von ihr je in den Schatten stellen zu lassen. Betrachten wir einen griechischen Tempelbau. Da ist das Konstruktive ganz augenfällig. Der hallenartige Umgang ist durch Säulen gebildet, die notwendig sind, die Bedachung, die weit über den eigentlichen Bau heraus ragt, zu tragen. Das in Stufen anstrebende Fundament ist die notwendige Grundlage für die Säulen, von denen wir sonst fürchten müßten, daß sie einzeln von ihrem Gewichte und der auf ihnen liegenden Last in den Boden hineingedrückt würden. Aber wie ist all dieses Konstruktive belebt? Keine Form ist ohne Konstruktion, aber auch ganz wenige sind nur konstruktiv. Da ist die Schwellung und Kannelierung der Säulen, ja, schon ihre Rundung kann auf Rechnung der organischen Belebung gesetzt werden. Da ist das Kapitäl, das neben seinem konstruktiven Ausdruck mit organischen Schmuckmotiven geziert ist. Da ist das oft reich verzierte Gesims, das durch seine Teilung und Profilierung die Konstruktion keineswegs verschleiert, sondern betont und schmückt. Und so geht es weiter in den Einzelheiten. Und auch das zeigt die griechische Kunst uns klar, daß wir nicht nötig haben, die Natur in ihrer äußeren Form nachzuahmen, um ihren Gesetzen zu folgen. Betrachten wir daraufhin nochmals die griechische Säule. Ist nicht ihre Schwellung ein Hindeuten auf die von ihr getragene Last, auf die von ihr entwickelte Kraft. Dadurch scheint sie elastisch zu werden und scheint dem Drucke von oben einen lebendigen Widerstand entgegenzusetzen. Wir brauchen dagegen nur eine ungeschwellte romanische Säule anzusehen, und der Unterschied wird uns leicht deutlich werden. In der Kannelierung können wir sehr wohl ein pflanzliches Motiv vermuten, aber es hat hier nur den Anstoß gegeben zu einer streng durchgeführten Schmuckform. Und wo die Formen ihr Naturmotiv noch erkennen lassen, wie weit sind sie trotzdem davon entfernt. Betrachten wir etwa ein griechisches Akanthusblatt oder anderes Blatt- und Rankenwerk und vergleichen damit die Naturform, die als Motiv gedient hat, so erkennen wir, daß bei der Kunstform nur noch das Typische von diesen übriggebliebenen ist, durchsetzt von der Phantasie des Künstlers. Oder gar die griechische Palmette. Sie hat wirklich nur noch das Prinzip des natürlichen Baues im Palmblatt, von seiner Form aber ist sie weit entfernt.

Deshalb sei auch uns die Konstruktion die sichere Grundlage, auf der sich das schmückende Element entwickelt, der Rückhalt desselben, daß es nicht der Verwilderung anheimfällt. Die Konstruktion ist das zuerst vorhandene und somit das wichtigere, weil grundlegende. Der Schmuck soll diese Konstruktion künstlerisch betonen, beleben und veredeln. In der reinen Schmuckform hat auch unsere neue Zeit das leblose, das abstrakte Ornament viel gepflegt, und wo es untergeordnete Bedeutung hat, ist es auch recht wohl am Platze. Aber schon bei reicherer ornamentaler Gestaltung genügt es uns nicht mehr, ja, es wird sogar sehr schwer, mit ihm allein auszukommen. Je weniger selbständige Bedeutung eine Schmuckform hat, desto mehr kann sie die organische Belebung entbehren.



Tafel 6.

Und andererseits werden Kunsterzeugnisse größeren Stils, etwa der Architektur, wenig befriedigen, die organische Belebung im hohen Grade vermissen lassen. Unsere Zeit hat auch solche Werke erstehen lassen. Sie sind aber mehr Resultate mathematischer Berechnung, vielleicht ein Suchen neuer konstruktiver Lösungen, aber keine Werke warmer überzeugender Kunst. Sie wirken mehr durch die Darbietung eines ungewohnten Eindrucks als durch ihre innere künstlerische Kraft, weniger durch Gehalt als durch Kontrast, in dem sie zu den übrigen Kunsterzeugnissen stehen.

Kontrastwirkung

Es läßt sich kaum ein reicher zusammengesetztes Erzeugnis der Kunst denken, bei dessen Entwurf die Wirkung des Kontrastes nicht mitbestimmend gewesen wäre. Das Gegenteil desselben, Kontrastlosigkeit, also Eintönigkeit und Einförmigkeit dürfte ein Entwurf wohl kaum anstreben. Demnach ist Kontrast in jedem guten Kunsterzeugnis ohne weiteres enthalten, und es ist deshalb nur nötig, sich über die Art und die Entstehung seiner Wirkung klar zu werden. Allgemein genommen ist auch die Kontrastwirkung in der Proportion schon ausgedrückt, denn der Wechsel von klein und groß, von leicht und schwer usw. ist auch Kontrastwirkung. Aber es gilt doch noch eingehender, sein Wirken im Kunsterzeugnis, besonders auch im Ornament zu zeigen. Kontrast erfordert in seinem vollsten Ausdruck den Gegensatz eines Vorhandenen, um das Vorhandene in seiner Eigenart um so wirksamer werden zu lassen. Rundes verlangt also Eckiges, Helles verlangt Dunkles. Als Farbe verlangt Grünes Rot und Gelbes Blau u. s. f. Und durch die Hinzufügung dieses Gegensatzes erscheint das Runde neben dem Eckigen nach weicher, das Helle neben dem Dunkeln nach heller und umgekehrt. Sehr deutlich wird diese Wirkung bei Farben, wenn sie neben ihre Komplimentärfarben gesetzt werden. Die Leuchtkraft der einzelnen wird dadurch sehr wesentlich gesteigert. In dieser Hinsicht spielt das Gebiet der Kontrastwirkung auch in dasjenige der optischen Täuschung hinein, von dem später die Rede sein wird. Auch auf die Lage, Richtung und Form der einzelnen Teile eines ornamentalen Gebildes wirkt der Kontrast mitbestimmend ein. Bei den zwei Rosettenbildungen Tafel 6 Abb. 1 und 2 ist 1 in formaler Hinsicht kontrastlos, während bei 2 die Linien der mittleren vierspitzigen Figur in direkt entgegengesetzter Richtung wie die entsprechenden Kreisteile verlaufen. Naturgemäß ist aber bei solchen untergeordneten Formen die Wirkung nur schwach. Deutlicher wird sie schon in den beiden rechteckigen Füllungen Abb. 3 und 4. Der Aufwand an schmückenden Formen im Rahmen des Ganzen ist bei beiden Beispielen ziemlich gleich. Der Unterschied liegt darin, daß Beispiel 4 mit größerem Kontrast in der Linienführung arbeitet. Die innere Form ist von der äußeren schon wesentlich verschieden, dann ist auch das eigentliche Zierwerk kontrastreicher gebildet als bei 3. Schon die Spiralen sind in verschiedener Größe gegeben, wäh-

rend sie bei drei gleich sind. Auch in der Bewegung der übrigen Linien ist Wechsel und Gegensatz. Nun ist die Abb. 3 keineswegs eine schlechte Lösung, wie auch ihr noch viel Kontrast innenwohnt. Denn schon die klare Zerlegung des Ganzen in offenen Rand und volle Mitte ist ja eine Betätigung der Kontrastforderung. Ebenso sind die Spiralen in den Ecken des Rechtecks Kontraste zu diesem, wie wieder das mittlere Rechteck im Kontrast zu dem dasselbe umschließenden Bogen steht. Ja, dieses Beispiel hat sogar mehr Ruhe als 4, denn die Wirkungen des Kontrastes sind wohl vorhanden, aber mit Mäßigung ausgedrückt, während 4 den Kontrast nach Möglichkeit überall sucht, dadurch etwas an Ruhe einbüßt, aber an Lebendigkeit gewinnt. An richtiger Stelle verwendet, wird jedes der beiden Beispiele Wirkung zu üben vermögen. Nun muß es uns aber interessieren, welche Wirkung entsteht, wenn die Kontrastforderung unbefriedigt bleibt? Abb. 5 mag ein solches Beispiel zeigen. Es sind dieselben Grundformen, die bei Abb. 3 Verwendung gefunden haben. Zunächst vermissen wir aber schon die klare Teilung in Rand und Mitte, der sich die beiden anderen Beispiele so glücklich bedient haben. Dann ist es besonders die häufig wiederkehrende gleiche Richtung in der Linienführung, die kontrastlose Bewegung derselben, die langweilig wirkt und die in der geistlosen Ausfüllung der zwischen den Spiralen und dem Rand übrigbleibenden Fläche ganz verwerflich ist. Durch diese bloßen Füllstücke wird auch außerdem alles, was sonst noch an proportionaler Teilung wirksam werden könnte, hinweggenommen.

Auch in der Anlage des Ganzen kann der Kontrast diesem zu schöner Wirkung verhelfen. Beispielweise sind Renaissancebauten, mit schlichten Wänden und reichem Erker oder Portal geziert, von besonders reizvoller Wirkung, und die moderne Architektur hat sich diese Erkenntnis mit Recht wieder zunutze gemacht. Hierher gehören auch einfach gebaute Türen oder Möbel mit reicher Schloß- oder Beschlagbildung und ähnliches. Im Rahmen einer strengen, das Konstruktive hervorkehrenden Zimmereinrichtung kann sehr wohl ein reich ornamentierter Teppich liegen oder ein ebensolcher Beleuchtungskörper hängen. Konstruktiver Ausdruck wie Ornament werden dabei nur gewinnen, vorausgesetzt natürlich, daß sich beides im Charakter miteinander verträgt. Die malerische Wirkung, die eine schöngefüllte Blumenvase, auf einfachem, großflächigem Möbel stehend, hervorbringt, ist nichts anders als Kontrastwirkung. Hier entsteht der Kontrast nicht allein durch ein Nebeneinander von reich und einfach oder durch Farbenverschiedenheit, sondern bekommt besonderen Ausdruck durch die Gegenüberstellung von wirklichem organischen Leben und totem Gegenstand, von Natur und Kunst. Und was ist die Wirkung, die die Kleidermode hervorbringt, zu einem großen Teil anders als Kontrastwirkung. Brachte die eine Mode Damenhüte vom Umfang kleiner Wagenräder, so wird sich die folgende beeilen, solche kleinen und zierlichen Formats zu bringen. Hat die eine längere Röcke gebracht, so kürzt sie die kommende, und waren diese erst weit, so wird bald das Gegenteil erscheinen. Die Wirkung ihrer Neuheit ist also zumeist eine Kontrastwirkung. Da die Mode nur im geringen Maße eine Entwicklung hat, sondern „gemacht", also künstlich erfunden wird, kann es garnicht anders sein. Durch Schönheit kann sie nur dann wirken, wenn ihre Formen das Glück haben, zur Gestalt der Trägerin im richtigen Verhältnisse zu stehen. An dieser Stelle mag es ausgesprochen sein, daß das Ideal der Kleidergestaltung in der Anpassung an die Person liegt, ein Zustand, der einer kommenden höheren Kulturentwicklung vorbehalten scheint, wenn sie mit wirklichem künstlerischen Rüstzeug auf den Plan treten kann. Es bleibt eine oft wahrnehmbare kurzsichtige Geschmacklosigkeit, den Eindruck der Person in der Absicht, ihn zu verschönen, dem Geschmack und dem Geldbeutel einiger tonangebender Schneider zulieb zum Zerrbild zu machen.

Leider ist selbst die Entwicklung der Kunst häufig genug von Bestrebungen der Mode beeinflußt, eine Erscheinung, die bei unserem reichbeschickten Kunstmarkt freilich nicht verwunderlich ist. Nicht jeder Einzelne kann ein Urwüchsiger sein, aber er strebt in seinem Interesse danach, auch gesehen zu werden. So entsteht manche kecke Leistung, die bewußt in Gegensatz mit dem Vorhandenen treten will. Mancher Anstoß zu weiterer Entwicklung wird so gegeben, aber auch manches Unreife wird so zu Tageswahrheit

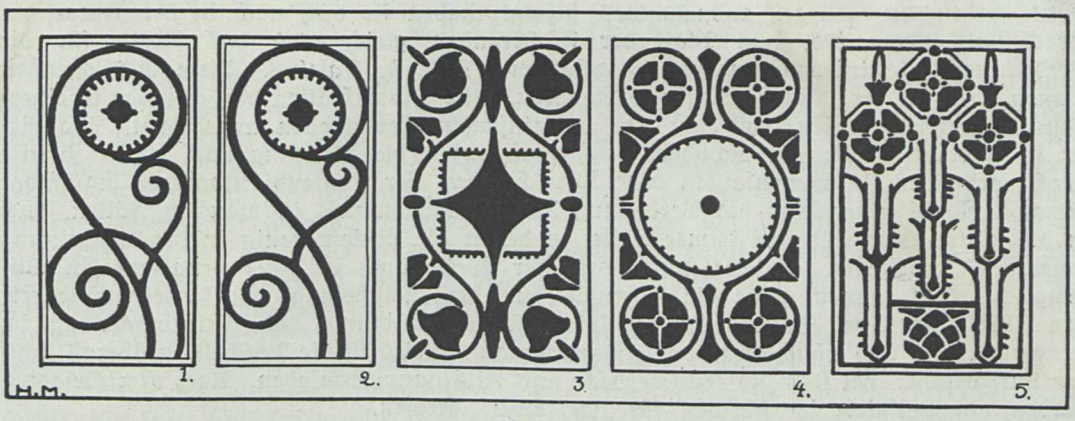
erhoben und kann den Samen ausstreuen zu einem Wald von Unkraut, der ganze Kulturen einer gesunden Kunstentwicklung überwuchern kann.

Wir haben den Kontrast, die abgewogene Betonung des Gegensatzes, als berechtigte Forderung an jedes Kunsterzeugnis gestellt gesehen, speziell beim Ornament an jede reicher zusammengesetzte Schmuckform. Bei seinem völligen Fehlen kann hier keine befriedigende Lösung entstehen, es sei denn, daß es sich um die Reihung einfacher Formen handelt. Das weise Abwägen seines Quantums bringt wohltuendes Leben in sonst ruhige Formen und läßt zugleich solche Ruhe noch vorteilhafter in die Erscheinung treten. Je mehr der Kontrast in den verschiedenen Eigenschaften der Einzelformen betont wird, desto lebhafter wird ein Kunstgebilde. Durch eine Übertreibung der kontrastbildenden Faktoren würde schließlich der Ausdruck der Unruhe erzeugt und die jedem schmückenden Gebilde notwendige Geschlossenheit geraubt werden. Die Kenntnis der Kontrastwirkung soll uns nicht verleiten, sie immer und überall anzuwenden, aber sie soll uns helfen, unsere Erzeugnisse lebendig und interessant zu gestalten.

Nun bleibt uns noch übrig, einige Fälle zu betrachten, bei denen eine Kontrastwirkung nicht oder doch nur an untergeordneten Einzelheiten am Platze ist. Sie liegen da vor, wo wohl eine Ornamentierung angebracht ist, aber eine Teilung nicht in die Erscheinung treten soll. Dies ist der Fall bei untergeordneten Reihungen und bei Flächenmustern, besonders wenn sie dem Wand- und Bodenbelag dienen. Allerdings sehen wir gerade in der gegenwärtigen Zeit von einer bestimmten Richtung im Kunstgewerbe auch auf diese Beschränkung der Kontrastwirkung verzichten. Die Wiener Schule verwendet mit Vorliebe schwarze und weiße Streifen als Wandflächenmuster und gibt häufig den Einzelheiten von Wandmusterungen einen Umfang, der den Charakter dieser Schmuckmotive, die Reihung, fast verwischt. Die heimliche Ruhe, die man mit Recht von einem Wohnraum verlangen muß, fehlt solchen Räumen gänzlich, und die Wirkung, die er hervorruft, ist der oben geschilderten Modewirkung gleich zu achten.

Linienkreuzung, Linienbüschelung, Liniengleichheit, Parallelismus

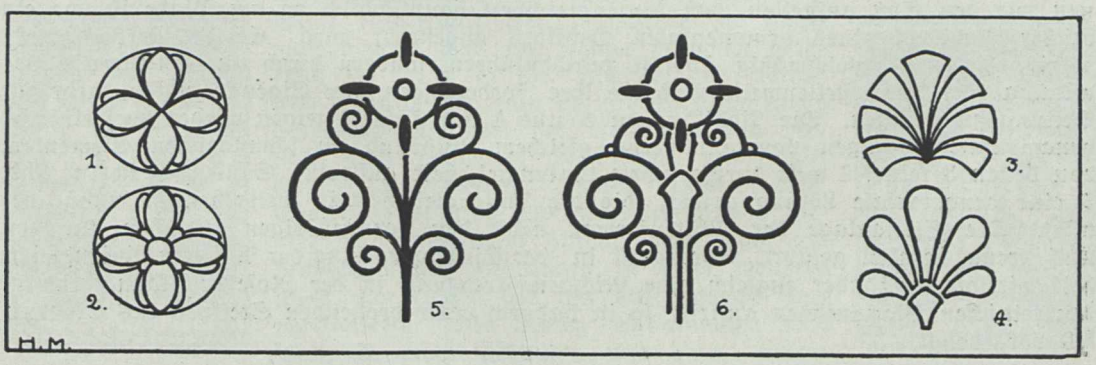
1. Eng verwandt mit der Kontrastwirkung ist die Linienkreuzung. Sie ist, genau genommen, wieder eine Unterabteilung derselben, denn die Kreuzung zweier Linien ist der Kontrast ihrer Richtungsbewegung. Auch sie hat in der praktischen Verwendung ihre Vorteile und ihre Mängel. Bei netzartigen Mustern finden wir sie zu allen Zeiten mit Glück angewandt; einige Stilperioden haben sie sehr nachdrücklich gepflegt. So kommt sie zu besonderem Ausdruck im Barockstil, wo sie vielen Erzeugnissen der Schmiedekunst eine ausgeprägte Eigenart verleiht. Auch die graphische Kunst jener Zeit verwendet sie bei reichverzierten Initialbuchstaben in ganz ähnlicher Weise. Hier ist die Linienkreuzung die Grundidee und die ausdrücklich gewollte Absicht des Entwurfs. Sie ist hier selbständiges Motiv, das man, wenn man will, ja leicht auf die Technik des Flechtens und Webens zurückführen kann. Anders ist es aber bei Fällen, die aus der Kreuzung kein Prinzip machen, wo sie nur durch die Kombination von Linien und Formen mehr beiläufig entsteht, und diese Fälle sind es, die uns hier näher angehen. Auf der Tafel 7 sind zwei einfache Linienbildungen gezeigt, Abb. 1 und 2, bei denen Linienkreuzung auftritt. Der Unterschied in den beiden Beispielen ist gering. Er besteht darin, daß bei 2 der Ursprung der unteren Spirale links des Hauptstils, bei 1 rechts desselben angeordnet ist. Dadurch entsteht bei 1 die Kreuzung, die durch Herauswachsen einer weiteren Spirale wiederholt wird. Bei 2 entwickelt sich diese letzte Spirale aus der linksseitlichen und läßt so die Kreuzung entstehen. Es ist gar kein Zweifel, daß wir in 2 eine günstigere Lösung vor uns haben als in 1. Der Eindruck ist klar und übersichtlich, was wir bei 1 vermissen. Dies hat seinen Grund in zwei Tatsachen. Zunächst in der nur einmaligen Kreuzung der Linien bei 2, dann aber auch, weil die Kreuzungswinkel bei



Tafel 7.

dieser Figur günstiger sind als bei 1. Gerade dies ist eine Erscheinung, die bei der Linienkreuzung hohe Bedeutung hat. Man kann sagen, je mehr sich die überschneidenden Linien einem Winkel von 90 Grad nähern, desto klarer spricht sich die Kreuzung aus und desto ruhiger ist daher die Wirkung. Je spitzer aber die entstehenden Winkel werden, desto mehr tritt das Gegenteil in die Erscheinung. Aus der Zeit des sogenannten Jugendstils treten uns solche ungünstige Linienkreuzungen häufig entgegen, und es kann vielleicht das Gesagte bekräftigen, daß die Ornamentierungsart dieser Zeit von so kurzer Dauer war. Schließlich ist zu bedenken, daß auch der Ausführung eines solchen Entwurfs durch das Material und durch gewisse Techniken Schwierigkeiten entgegentreten.

2. Die Linienbüschelung tritt sowohl in der Natur wie auch in der Kunst häufig auf. Sie betrifft Fälle, in denen mehrere Linien in einem Punkte zusammenlaufen. In der Natur haben wir sie in der Anordnung von Blattrippen, in der Anordnung von Blättern selbst, in der Anordnung von Blütenblättern. In der Kunst hat die Büschelung ihren bekanntesten Ausdruck in der Palmette und in der Rosette, die ja ursprünglich auch Nachbildungen der Natur sind. Was hier als Regel von der Linienbüschelung verlangt werden muß, ist, daß der Punkt, in dem die Linien zusammenlaufen, fürs Auge unsichtbar gemacht wird. Wenn mehrere Linien eines Ornaments oder eines Teils derselben in einem sichtbaren Punkt zusammenlaufen, so lenken sie leicht das Auge nach diesem Punkt hin und damit von anderen, vielleicht wesentlicheren Teilen des Ornamentes ab. Durch ein Hinziehen des Auges auf Teile, die im Rahmen des Ganzen unwesentlich sind, wird aber die Geschlossenheit beeinträchtigt und damit der ästhetische Wert einer Schmuckform herabgedrückt. Die Griechen, die klassischen Gestalter der Pal-



Tafel 8.

mette, haben diese Regel ausnahmslos befolgt; haben sie doch auch in der Naturform ihres Palmettenmotivs, dem Blatt der Fächerpalme, gleich auch das Motiv für die Verdeckung des Linienzusammenlaufs gefunden. Abb. 4, Tafel 8. Diese Gepflogenheit können wir in der Natur häufig beobachten. Alle Blütenblätter, die scheinbar in einem Punkte zusammenlaufen, sind um den gemeinsamen Fruchtboden angeordnet. Wo dieser so klein wird wie bei manchen Trichterblüten, ist die Richtung nach einem Punkte durch vorheriges Zusammenlaufen oder Überschneiden der Blütenblattkonturen unsichtbar gemacht. Wohl unterbleibt die Verdeckung des Zusammenlaufs in manchen Fällen, auch in der Natur, doch sind das immer Fälle, in denen die Linien wenig in die Erscheinung treten und wie sie in ähnlicher untergeordneter Weise auch in einer ornamentalen Bildung auftreten können, ohne die Eigenschaften der Büschelung scharf hervorzukehren. Die Abbildungen der Tafel 8 sind Beispiele für die Wirkung der Linienbüschelung im Ornament, mit und ohne verdeckten Zusammenlauf. Bei 5 ist die Büschelung überall sichtbar durchgeführt, bei 6 ist sie teils verdeckt und teils ganz vermieden. Nach dem Gesagten werden die Beispiele im übrigen für sich selber sprechen.

3. Als dritte Art der Linienbewegung haben wir die Liniengleichheit, den Parellelismus. In der Kunst können wir ihre Erscheinungen in zwei scharf getrennte Gruppen teilen, von denen die erste hauptsächlich in der Architektur und in Grundformen kunstgewerblicher Erzeugnisse auftritt. Es handelt sich hier zumeist um Linien konstruktiver Natur, wagrechter und besonders senkrechter Richtung, wie sie durch Säulenstellungen, Fensterreihungen, Vertäfelungen und ähnliches bedingt sind. Diese Fälle kommen schon deshalb weniger hier für uns in Betracht, weil sie Bestandteile der Werkform eines Gegenstandes darstellen. Uns interessiert hier allein die zweite Gruppe, der die Liniengleichheit im Ornament angehört. Wenn wir zunächst wieder in der Natur Umschau halten, in welcher Weise und in welchem Umfang sie dort auftritt, so nehmen wir wahr, daß sie hier nur undeutlich und spärlich vertreten ist. Parallele Linien sind in der Natur selten. Wir finden sie beim Wuchs der Pflanzen, einigermaßen bestimmt beim Tannenwald, beim Ährenfeld und bei anderen Gräsern, im Einzelnen bei Rippenbildungen, Gefiederanordnungen der Federn und ähnlichen Fällen. Nie tritt sie aber so in die Erscheinung, daß sie die Formgestaltung eines Objektes beherrscht. Und wieder gleich bedeutend damit finden wir sie auch in der ornamentalen Kunst beschränkt angewandt. Hier tritt sie nicht nur in gerader Richtung auf, sondern ist in jeder beliebigen Biegung möglich. In mäßiger Anordnung wird die Liniengleichheit immer einen vornehmen Eindruck erzeugen und die Wirkung der Ruhe unterstützen. Schon als Verdoppelung dient sie zur Bereicherung des Eindrucks. Eine zu starke Betonung, also eine häufige Wiederholung gleicher Linienrichtung, würde aber Eintönigkeit und bei gerader Richtung Steifheit hervorrufen. Unter ähnlichen Voraussetzungen würde sie dann zu demselben Resultat führen, wie wir es in den Abschnitten über Ruhe und Bewegung und Kontrastwirkung gesehen haben. Für die Praxis des ornamentalen Entwurfs können wir den Satz aufstellen, daß Liniengleichheit hauptsächlich da am Platze ist, wo ein reicher Ausdruck eines ornamentalen Gebildes angestrebt wird. Es ist hierbei zweckmäßig, sie nicht gleichmäßig überall durchzuführen, sondern durch nur stellenweise Benützung oder durch stellenweise Aufgabe ihre Forderungen ihre Eigenart um so mehr zur Geltung zu bringen. Die Abbildungen 3 und 4 auf Tafel 7 zeigen wieder zwei einfache ornamentale Lösungen von annähernd gleichem Aufwand an schmückenden Elementen, von denen 3 keine, 4 weit durchgeführte Liniengleichheit aufweist. Schließlich ist in Abb. 5 eine ornamentale Lösung gezeigt, die die Liniengleichheit in weitgehendem Maße benützt. Die Stielanlage der Blütenformen nebst den dazugehörigen seitlichen Ansätzen sind streng parallel geführt. Ebenso ist in der Einzelgestaltung der Rosetten Liniengleichheit wirksam. Da aber zugleich eine Richtungskreuzung in der Rosettenbildung und in den seitlichen Blattansätzen auftritt, so ist dadurch einer drohenden Steifheit des Eindrukkes vorgebeugt.

Charakteristik

Die Charakteristik verlangt von einem kunstgewerblichen Erzeugnis oder einem Schmuckgebilde, daß seine Form so gestaltet sei, daß sie einen interessanten, eigenartigen Eindruck zu erwecken fähig ist. Sie ist der Gegensatz des Rundlichen, Weichlichen und Glatten und verlangt infolgedessen Bestimmtheit und scharfe Ausprägung der Formengebung. Charakteristische Formgestaltung im Ganzen wie im Einzelnen ist dasjenige, was ein kunstgewerbliches Gebilde eigenartig, originell macht. Die Origenalität ist es ja, die wir in unseren Werken meist als einen der wichtigsten Zielpunkte anstreben. Wo dies ausschließlich geschieht, ohne Rücksichten auf andere Erfordernisse, da wird vielleicht eine verblüffende Augenblickswirkung erzielt, aber der Kunst als solcher wird keine Förderung daraus. Erreichung von Originalität ist beim Ausübenden natürlich durch Anlage sehr begünstigt, sie ist aber nicht absolut angeboren. Wir erkennen dieses, wenn wir den Entwicklungsgang mancher Künstler betrachten, deren Jugendschaffen von dem der reifen Jahre oft sehr verschieden ist. Originalität braucht keineswegs Augenblickseingebung zu sein, wenn sie es auch vielleicht sein kann. Im Allgemeinen ist sie vielmehr das Endziel einer oft langjährigen Entwicklung. Wir können sagen, ausgestaltet mit den natürlichen Voraussetzungen, die wir in der Erfindungsgabe und künstlerischen Phantasie erblikken müssen, ist Originalität hier in engerem, dort in weiterem Rahmen erreichbar. Von Grund aus kann nicht jeder Künstler originell sein, am wenigsten der Handwerkkünstler, und er braucht es auch garnicht. Selbst in Zeiten höchster Kunstblüte ist dies nicht der Fall gewesen, denn sonst hätten wir keine Zeit- und nationalen Stile, sondern nur persönliche. Ja, dieser Umstand ist vielleicht sogar ein Grund mit, warum solche Zeiten eine künstlerische Idee tiefer ausgeschöpft haben, als dies heute der Fall ist, wo das Streben nach Originalität und Individualität größer ist, als es notwendig und nützlich ist.

Die Natur, die Originalität selbst übt Charakteristik in jedem ihrer Erzeugnisse. Die Pflanze, die der ornamentalen Kunst am nächsten liegt, ist ein treffender Beleg dafür. Wir sehen hier eine Mannigfaltigkeit der Bildungen, einen Ideenreichtum, der uns immer wieder von neuem in Erstaunen setzt. Keine Form ist reizlos oder langweilig. Im Gegenteil, das Dargebotene ist für den Geist so anregend, daß es uns in der Masse verwirrt und nur mit Maß genossen werden kann. So ist die Natur auch hier wieder eine reiche Fundgrube charakteristischer Gestaltung, und wir können aus ihrem Studium weiteste Anregung zur Ausbildung unserer ornamentalen Formen schöpfen. Sie gibt uns in ihrer Mannigfaltigkeit ein Beispiel, wie auch die Kunst verfahren kann, denn eine bestimmte Anweisung, wie die Charakteristik wirksam sein soll, läßt sich kaum aufstellen. Ihre Forderung ist interessante, reizvolle Gestaltung, deren Ausdruck Auge und Geist fesselt und die Wirkung eines kunstgewerblichen oder ornamentalen Werkes erhöht, wo nicht zum großen Teil ausmacht. Freilich auch Charakteristik kann Nachteile haben, wenn sie zu weit getrieben wird. Was mit Maß gegeben interessant wirkt, erscheint im Übermaß bizarr; was im rechten Rahmen geistreich ist, wirkt in der Übertreibung nervös und phantastisch. Hier ist ihre Wirkung gleich bedeutend mit dem der Belebung und verfällt auch denselben Nachteilen wie diese, wenn sie in einem Zuviel geboten wird. Ebenso spielt auch Charakteristik in das Gebiet der Proportion hinein, denn eine gut proportionierte Gestaltung ist ohne weiteres schon charakteristischer als eine schlecht proportionierte. Die beiden Abbildungen sind Beispiele einer geringen und einer ausgeprägten Charakterisierung eines Ornaments.

Ein Vergleich der beiderseitigen Einzelheiten, die jedesmal dieselben sind, nur in verschiedener Gestaltung, werden das Gesagte noch belegen.

Richtungsbewegung

Es kann beim ornamentalen Entwurf der Wunsch oder die Notwendigkeit auftreten, daß seine Formgestaltung sich nach einer bestimmten Richtung entwickelt. Entweder so, daß sie nach oben geht, im allgemeinen dahinstrebt oder bekrönend wirkt; oder so, daß sie nach unten gerichtet ist, also hängend oder stützend auftritt; oder schließlich so, daß sie nach der Seite strebt, wobei sie laufenden oder bindenden Ausdruck üben kann. Kommt ihr keine dieser Bestrebungen zu, so sprechen wir die Form als neutral an. Dieses Richtungsstreben kann im Entwurf eine große Rolle spielen und kann bei größeren, zusammengesetzten Gebilden eine reiche Wechselwirkung der einzelnen Teile erzeugen. Am letzten Ende ist Richtungsbewegung nichts anders als der Ausdruck organischer Belebung. Beim angewandten Ornament kann sie einer konstruktiven Idee entspringen, im rein dekorativen Schmuck wird sie zum Sinnbild einer solchen. Ich kann ein Wandmuster so gestalten, daß es scheinbar nach oben strebt, also daß es, wenn der Ausdruck stark genug ist, die Wand mit in die Höhe zieht. Ganz besonders ist eine solche Richtungsbestimmung im freien Ornament möglich, und seine Gestaltung wird, wieder gemäß aller Naturentwicklung, zunächst immer nach oben gehen, wenn wir nicht in bestimmter künstlerischer Absicht eine andere Richtung wählen. Bei zusammengesetzten Ornamenten oder bei einzelnen, die jedoch zu einem gemeinsamen Ganzen gehören, ist die Entfaltung der Richtungsbewegung sehr wesentlich. Die Verneinung ihrer Forderung würde hier zur Stilwidrigkeit, also zur Geschmacklosigkeit führen. Denken wir uns einen bekrönenden Füllungsbogen, etwa als oberen Abschluß eines Möbelstückes. Wenn wir diesen im Wesentlichen mit hängenden Motiven schmücken, so ergibt das ein recht unbefriedigendes Resultat, weil wir bei einer Bekrönung folgerichtig an etwas Hochstrebendes denken müssen. Es mangelt die Harmonie: die Grundform strebt nach oben und die Zierform nach unten. Dieses entgegengesetzte Streben hebt die Ruhe auf, die, wie wir wissen, eine so wichtige Eigenschaft des Kunstgewerkes ist. An einer ganzen Anzahl der in anderen Kapiteln gegebenden Beispiele können wir die Wirkung der Richtungsbewegung beobachten. Die Abb. 1 der Tafel 28 läßt ihre Wirksamkeit bei einer ornamentalen Komposition recht deutlich werden. An Ort und Stelle ist bei den einzelnen Abteilungen im 2. Teil dieses Buches auf die Richtungsbewegung bei den verschiedenen ornamentalen Gestaltungen hingewiesen.

Optische Täuschung

In den behandelten Kunstbildungsgesetzen und den praktischen Regeln sind die wesentlichen Gesichtspunkte festlegt, die für ornamentale Gestaltung in Betracht kommen. Freilich, es ließen sich von den letzteren noch weitere aufstellen, aber ihre Bedeutung würde so untergeordnet sein, daß sie für den praktischen Gebrauch nur von Fall zu Fall Verwendung finden könnten. Mehr oder weniger sind auch schon die gegebenen alle Unterabteilungen des Proportionsgesetzes, gewissermaßen praktische Erläuterungen desselben, und wenn wir dieses nach allen Seiten ausschöpfen, so werden wir auch auf jene stoßen.

Einige Worte mögen aber noch einer Erscheinung gewidmet sein, die in das Gebiet des kunstgewerblichen Schaffens gelegentlich hineingreift, die optische Täuschung. Ihre Wirkung ist eine recht verschiedene. Soweit sie hier in Betracht kommt, handelt es sich zumeist um scheinbare Verkleinerung durch Teilung. Besonders tritt diese Erscheinung bei größeren Maßstäben ein und ist darauf zurückzuführen, daß das Auge eine große ungeteilte Fläche oder Strecke auf einmal nicht zu übersehen vermag. Diese Möglichkeit wird größer, wenn dieselbe Fläche oder Strecke in Teile aufgelöst wird, die einzeln vom Auge bewältigt werden können d. h. innerhalb des Sehwinkels liegen. Doch trifft diese Tat-

sache nur bedingt zu, und zwar dann nicht, wenn die Teilung in gleich großen Abschnitten und in häufiger Wiederholung stattfindet. Dann erscheint die geteilte Fläche oder Strecke eher zu wachsen. Für uns handelt es sich meist um Fälle, wo eine Verkleinerung gewollt ist, etwa bei einem zu hohen Zimmer, dessen Eindruck durch scheinbares Herunterziehen der Decke wohnlicher wird. Ein weites Heruntergreifen des Deckentons und etwa eine breite Friesanordnung, im Ganzen also ein Teilen der Wand in mehreren Flächen, können hier den gewünschten Zweck erfüllen. Daß auch die Farbe in ihrer Wirkung gesteigert wird, wenn sie neben ihrer Komplimentärfarbe steht, dem Auge also verändert erscheint, ist schon in dem Abschnitt über Kontrastwirkung erwähnt worden. Ebenso nimmt Grau, gegen eine leuchtende Farbe gesetzt, scheinbar einen Ton der Komplimentärfarbe an. Neben Rot erscheint es grünlich, neben Blau gelblich usw. Schließlich ist auch der Helligkeitswert eines Objektes von Einfluß auf die scheinbare Größenwirkung. Ein Gegenstand erscheint größer, wenn er von heller Färbung ist, als derselbe Gegenstand in dunkler Färbung. Darum lassen helle Kleider ihren Träger größer erscheinen, dunkle, besonders schwarze, dagegen zierlicher. Weiße Handschuhe oder Schuhe, bei sonst dunkler Kleidung lassen Hände und Füße größer erscheinen, wogegen sie wieder bei gleichfalls weißer Kleidung harmonisch wirken. Für die seltenen Fälle, in denen in der kunstgewerblichen Praxis optische Täuschung wirksam wird, kommen wir mit den Erfahrungssatz aus: Teilung und Dunkelheit verkleinern, wogegen Helligkeit vergrößert; Farben werden durch entgegengesetzte Farben in ihrer Leuchtkraft gehoben; Grau erscheint neben eine reine Farbe gesetzt nach der Komplimentärfarbe hin getönt.

Wollen wir das behandelte Gebiet nochmals in gedrängter Kürze rückschauend überblicken, so sehen wir, daß sich die Kunst, die dem Leben und dessen Verschönerung dient, allzeit nach Gesetzen entwickelt hat, die in der Natur selbst enthalten sind, und die der Mensch, selbst ein Stück dieser Natur, unwillkürlich und ohne besondere Absicht betätigt. Wir haben versucht, diese Gesetze zu erkennen, um dadurch unsere künstlerischen Übungen planmäßig zu gestalten und von zufälligem Tasten zur Erkenntnis eines klaren Weges zu gelangen, der uns zum Wesen der Kunstgestaltung hinführt. Wir haben das Wirken der Symmetrie kennen gelernt und das jenige der Reihung, wir haben uns das Proportionsgesetz klar gemacht, das mit seiner Forderung einer harmonischen Teilung eigentlich das Wesen der Kunstübung ausmacht, und endlich haben wir Regeln aufgestellt, die dieses Gesetz teils näher auslegen, teils praktische Fingerzeige für die künstlerische Betätigung bieten. So ist es möglich geworden, mit klarem Blick an die Arbeit zu gehen, nicht mehr dem Zufall anheimgegeben. Dabei bleibt unserer künstlerischen Phantasie und Erfindungsgabe noch der weiteste Raum zur Betätigung und zu ihrer Befruchtung liegt uns die ganze weite Natur zur Verfügung bereit.

So ausgerüstet wollen wir zu praktischen Versuchen schreiten.

2. Teil

Es ist nicht zu viel gesagt, wenn ich behaupte, der Entwurfsunterricht wird bis heute ohne Methode erteilt. Nicht etwa, daß der unterrichtende Lehrer nicht wüßte, was er will; eine bestimmte Richtung wird zumeist verfolgt werden, die im eigenen Schaffen des unterrichtenden Künstlers liegen kann, im Zeitgeschmack überhaupt oder schließlich in irgend einer künstlerischen Ansicht des Lehrenden. Aber dem Schüler fehlt die Methode und die Richtschnur des eigenen Denkens. Es ist naheliegend, daß seine Arbeiten zunächst eine gewisse Verwandtschaft mit denjenigen seines Lehrers haben, aber wir dürfen uns nicht verhehlen, daß diese mehr in der äußeren Form als im inneren Charakter des Schaffens liegen wird. Es ist natürlich, daß der lehrende Künstler nach Jahren eigener praktischer Tätigkeit, vielleicht auch durch Nachdenken über künstlerische Probleme überhaupt, wie es die wechselnden künstlerischen Äußerungen der Zeit anregen, mit andern Gedanken an einen Entwurf herantritt als der Neuling im künstlerischen Schaffen. Entwerfen ist eben eigenes Denken und ein Unterricht, der es wirklich lehren will, wird vor allem den Schüler zu diesem Denken anzuregen haben, um ihn zum Handeln zu veranlassen. Denn das Entwerfen, wenn es ein solches sein soll, ist vor allem eine geistige Arbeit, die nicht allein mit Hand und Auge verrichtet werden kann. Fichte sagt einmal: „Niemand wird kultiviert, sondern hat sich selbst zu kultivieren. Alles bloß Leidende ist das gerade Gegenteil der Kultur; Bildung geschieht durch Selbsttätigkeit und zweckt auf Selbsttätigkeit ab.“ So ist es auch mit der künstlerischen Bildung. Das bloß leidende Verhalten ist ihr gerades Gegenteil, denn Entwurf ist ja Selbsttätigkeit und ein Unterricht in demselben hat auf Selbsttätigkeit abzuzielen, wenn er zweckvoll sein soll. Ebensowenig ist es auch mit dem Besuch von Schulen getan, wie manche glauben, wenn nicht die eigene strebende Tätigkeit mit ihm Hand in Hand geht. Die Schule kann immer nur Wegweiser sein, die Beine muß der Schüler selbst vorwärts bewegen.

Wenn wir auf die Zeit zurückblicken, seit der kunstgewerbliche Entwurfsunterricht an Schulen erteilt wird, so können wir manchen zeitlichen Wechsel und manchen Unterschied in der Art seiner Auffassung wahrnehmen. Das eine aber bleibt immer gemeinsam, daß er stets vorwiegend auf der sinnlichen Tätigkeit des Auges aufgebaut ist, d. h. daß er ganz bestimmte Formen pflegt und deren Kenntnis und Anwendung als Endziel seines Strebens erklärt. So ist ganz besonders die Zeit der Stilwiederholung verfahren. Der Schüler zeichnete Renaissanceornamente, zuerst nach Vorlagen, dann nach Gips. Wenn er dann Form und Schattierung fleißig geübt hatte, besonders auch in der Charakterisierung der einzelnen Stilunterschiede bewandert war, den „Blattschnitt“ kannte, dann ging es an Entwurfsübungen, die im Anwenden, Zusammensetzen und Abwandeln des Kennengelernten bestanden. Diese Art des Unterrichts, so logisch sie auch aufgebaut war, war aber weniger eine Entwurfsübung, sondern vielmehr ein Hersagen von vorher Auswendiggelerntem, denn es fehlte ihr eben das, was den Entwurf erst ausmacht, die Selbsttätigkeit, die Erfindung. Dann kam die Zeit, die die Stilnachahmung und mit ihr alles historische im Bausch und Bogen zum alten Eisen warf, die Zeit der naturalistischen Ornamente und der geschwungenen Linien, die wir heute mit dem Titel Jugendstil belegen. Der Verfasser hat als Schüler beider Perioden in der Übergangszeit, als sie noch nebeneinander herliefen, gerade noch so viel persönlich abbekommen, daß er aus Erfahrung reden kann. Ein Entwurfslehrer, bei dem die „Modernen“ recht wenig gut angeschrieben waren und der infolgedessen bei der Korrektur meist an ihnen vorbei ging, tat dem Wunsche eines Mitschülers gegenüber, mehr das Moderne pflegen zu wollen, den klassischen Ausspruch: Wer modern arbeiten will, den läßt man eben machen. Dafür war der Mann aber in allen Sätteln der Renaissance fest und glaubte wirklich, die

damals einsetzende moderne Strömung sei eine vorübergehende Erscheinung von beschränkter Dauer. Ein anderer Entwurfslehrer, und eigentümerlicherweise der an Jahren weit ältere, fand sich leichter in den Umschwung der Anschauungen und wir zeichneten bei ihm mit Hingabe Jugendlinien, die allerdings bei seinem an den historischen Stilen geschulten Geschmack nie ganz der Gebundenheit entbehrten und so auch noch bei der heutigen Betrachtung als gute Leistungen jener Zeit erscheinen. Ich glaube, diese beiden Fälle sind nicht Einzelheiten, sie sind typisch für die damalige Zeit überhaupt. In beiden Fällen lag dem Entwurfsunterricht kein Gedanke zugrunde, sondern lediglich die Übung von Formen, die für den Augenblick in Geltung waren. Freilich ist die Schule von ihrer Zeit ebenso beeinflußt wie jedes andere Gebiet. Sobald sie aber mit Vorbedacht eine Mode pflegt, steigt sie von dem hohen Piedestal herab, von dem sie wie von einer Warte aus über die Wahrheit und Gediegenheit im Kunstschaffen ihres Wirkungskreises zu wachen hat.

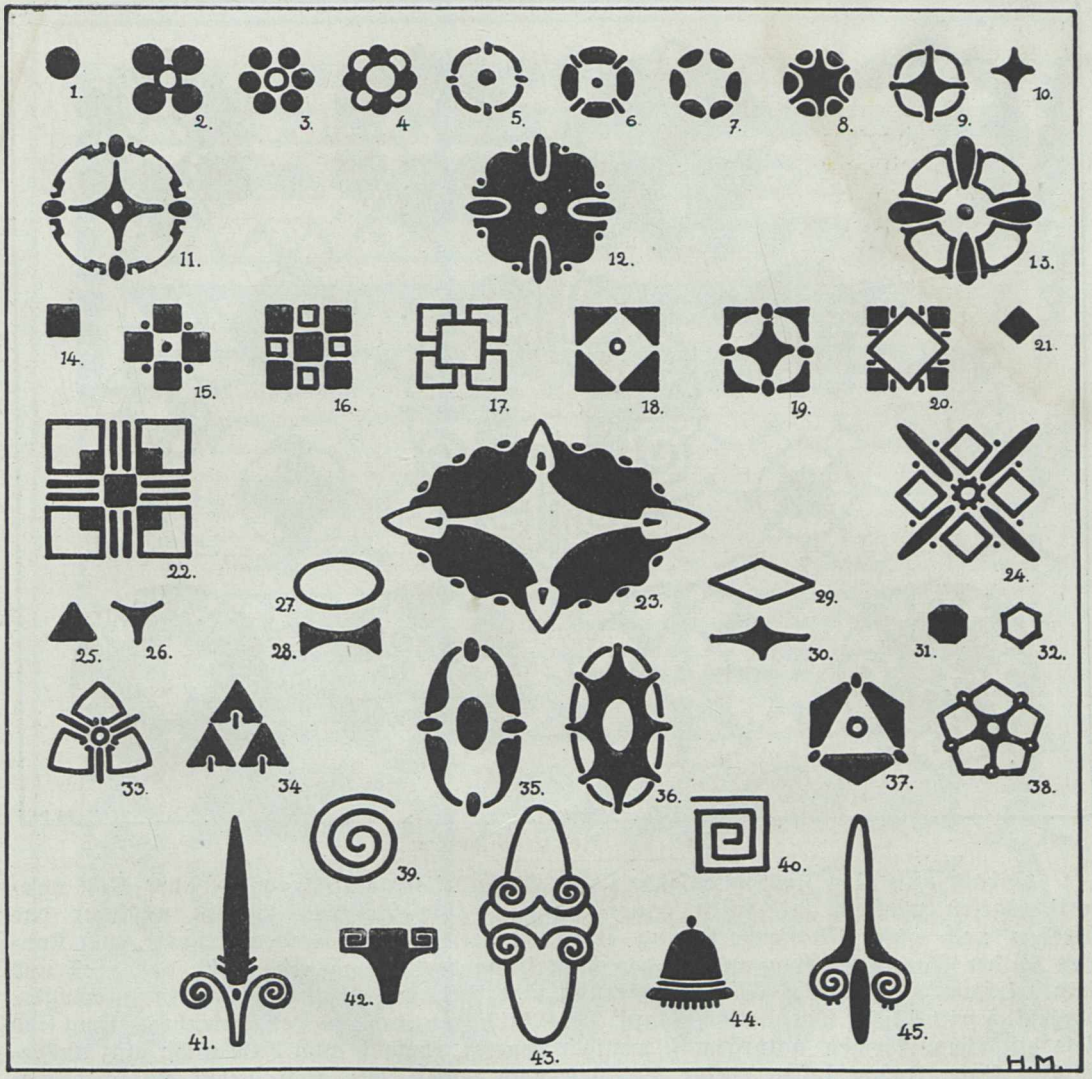
Später, bis in unsere Tage hinein ist es so geworden, daß Künstler von persönlicher Eigenart den Entwurfsunterricht übernommen haben. Das hat viel Gutes bewirkt. Einmal eine Befruchtung der Gewerbe mit neuen Ideen und andererseits unterrichtstechnisch das Aufhören der Gepflogenheit nach Vorbildern zu „entwerfen". Aber auch hier liegt die Gefahr nahe, daß es häufig nur wieder die Formen des Lehrenden sind, die gelehrt werden, wie es vorher die Formen der Zeiten waren. Die planmäßige Anregung zum Selbstdenken ist auch heute keineswegs allgemein. Die folgenden Übungen sind ein Versuch, die im ersten Teil erörterten Prinzipien zur Grundlage praktischer entwurflicher Tätigkeit zu machen. Zu diesem Behufe wird es nötig, daß wir das umfangreiche ornamentale Gebiet in Gruppen teilen, die sich gesondert behandeln lassen. Da anzunehmen ist, daß beim Beginn der Übungen nicht jeder Schüler schon über einen aus dem Naturstudium gewonnenen Formenschatz verfügt, sind zunächst immer Formen gewählt, die auf die geometrischen Elemente zurückgehen oder einfaches Blatt- und Schnörkelwerk darstellen. Sobald die künstlerische Phantasie aber durch Naturstudium bereichert ist, mögen auch freiere Formen Verwendung finden.

Ganz von selbst werden bei fortschreitenden Übungen diese dem Beruf des Schülers gemäß bald einen fachlichen Charakter annehmen. Es sei aber besonders betont, daß sie gleichwohl zunächst nicht fachlichen Entwurf darstellen sollen. Sie sollen vielmehr das allgemeine Verständnis für ornamentale Entwickelung vermitteln, das bei jedem Kunstzweig dasselbe ist, und sollen für das folgende fachliche Entwerfen die Grundlage bilden. Vor allem sollen sie sich also nicht mit der technischen Ausführungsmöglichkeit der Zeichnung befassen.

Ornamentale Elemente und elementare Schmuckgebilde

Die einfachste Schmuckform ist der ornamentale Punkt. Er stellt in der dekorativen Kunst stets eine kleine Fläche dar, die sich bei etwas weiterer Ausdehnung von der runden, bald zu anderen Formen umbilden kann. Die geometrischen Grundformen: Kreis, Ellipse, Quadrat, Rechteck, Dreieck und Vielecke sind auch die Grundformen ornamentaler Gebilde. Schon die Kombinierung solch geometrischer Formen ergibt gute ornamentale Gestaltungen.

Wir haben es in der Hand, aus diesen elementaren Formen noch eine ganze Reihe Formgebilde abzuleiten, die selbständig oder als Teile eines Ganzen schmückende Wirkung ausüben. So läßt sich aus der Kreisfläche durch Umdrehen der vier Viertelsbögen eine neue, dekorativ sehr brauchbare und infolgedessen viel angewandte Form bilden. Tafel 11. Ebenso können wir es bei der Ellipse machen, und durch Einziehen der Dreieckseiten entsteht eine ähnliche Form, dem Dreieck verwandt, Fig. 25 und 26. Auch aus Vielecken lassen sich durch Einziehen oder Bewegen der Randlinien eine Reihe derartiger, einfacher Formen bilden. Schließlich steht uns noch die Spirale in ihrer gleichfalls großen Abwandelbarkeit zur Verfügung. Als Einzelform weniger geeignet als in der Zusammensetzung, ist sie ein Schmuckmotiv von großer Wirkung und in den meisten Stilperioden

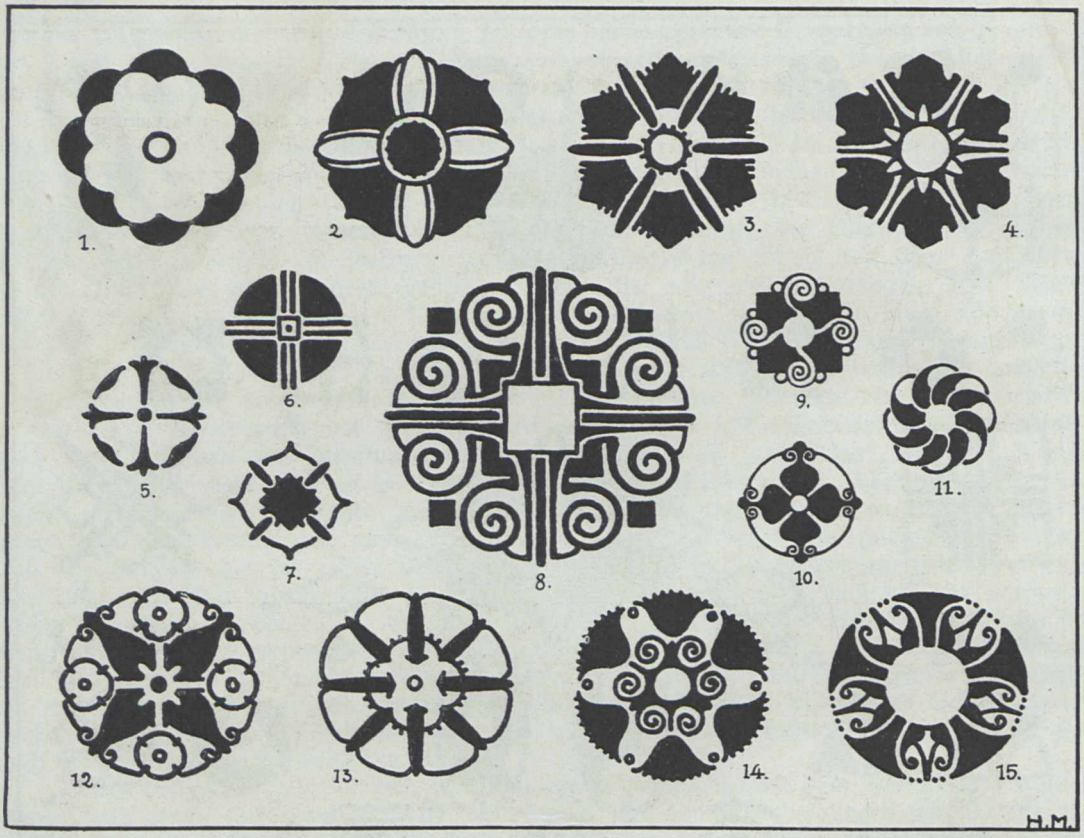


Tafel 11. Ornamentale Elemente und elementare Schmuckgebilde.

als solches geschätzt. Die Gegenwart besonders hat sie in der weitgehendsten Weise zur Anwendung gebracht. Zunächst versuche der Schüler nun eine möglichst große Reihe dekorativer Elementarformen zu bilden. Es sei dabei maßgebend, daß sie aus einer einzigen Fläche bestehen müssen.

Aus der Zusammensetzung von solchen einfachen Formen entstehen etwas reichere Schmuckgebilde, die aber immer noch Einzelheiten größerer ornamentaler Bildungen darstellen, wenn sie auch ab und zu schon selbständige Verwendung finden werden. Für gewisse kunstgewerbliche Techniken, so besonders für die Handvergoldung und den Buchdruck ist die Zusammensetzung schmückender Einzelheiten die wichtigste ornamentale Übung.

Die Tafel 11 zeigt eine Reihe solcher Zusammensetzungen. Ihre Zahl ist unbegrenzt, und der Schüler findet hier schon Gelegenheit, Geschmack und Phantasie zu betätigen und zu üben.



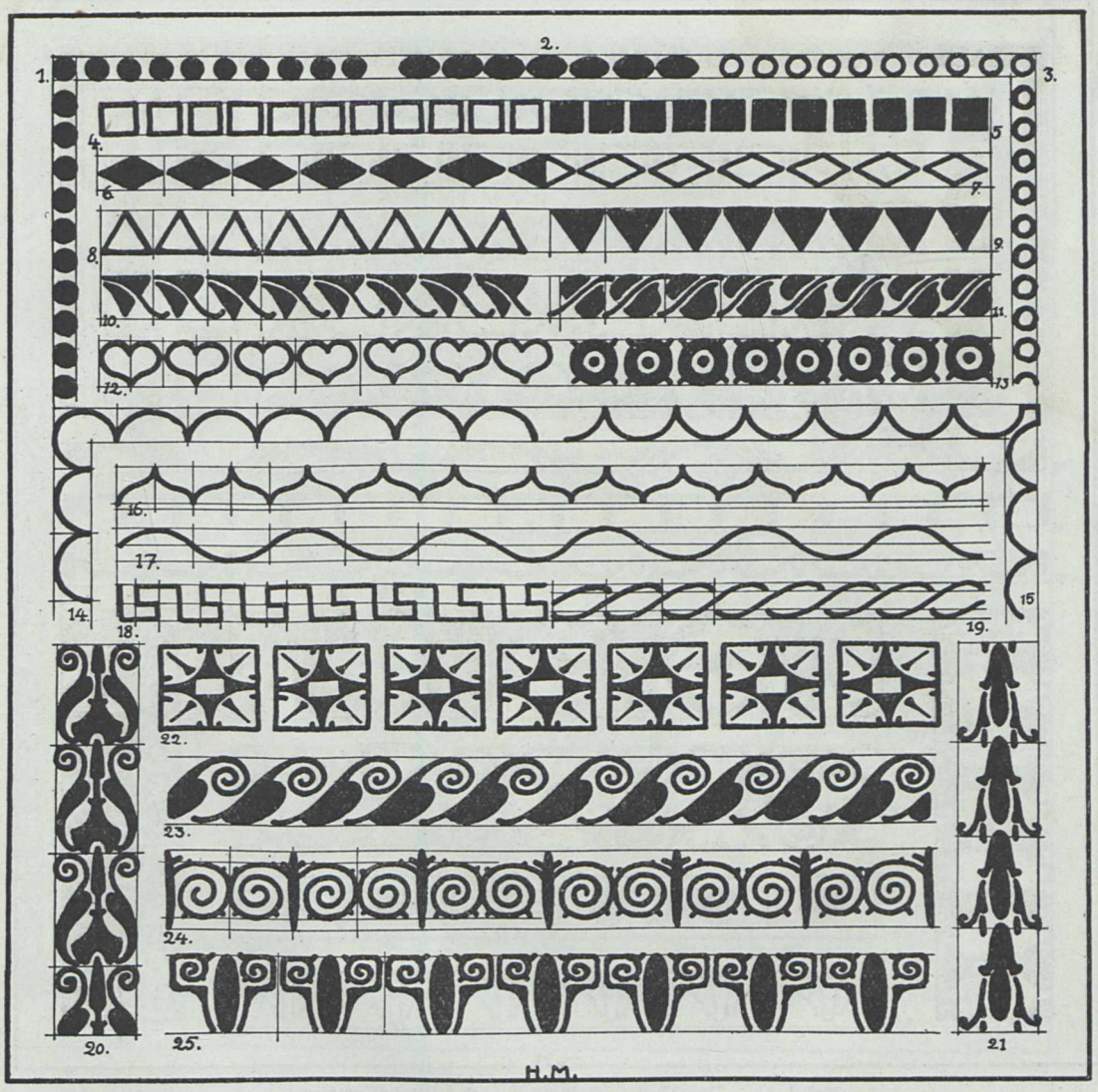
Tafel 12. Rosettenbildungen.

Sobald nun eine Zusammensetzung von Einzelheiten eintritt, wird auch das Proportionsgesetz wirksam mit allen seinen Regeln. Die Beispiele werden unschwer das Streben nach guter Massenverteilung erkennen lassen. Sie werden zeigen, wie Kontrast in der Formgestaltung und in der Verteilung von schwarz und weiß, von groß und klein wirksam wird. Auch Charakterisierung läßt sich in bescheidenem Maße anbringen. Schließlich tritt häufig Parallelismus auf. Der Linienkreuzung und der Linienbüschelung sind diese einfachen Formen naturgemäß weniger geneigt, obgleich auch diese nicht ganz ausgeschlossen sind. Zuletzt sollen einige Beispiele noch zeigen, wie auch diesen einfachen Gebilden bereits eine Richtungsbewegung gegeben werden kann. Figur 41 strebt nach oben, sie wirkt bekrönend, 42 wirkt nach oben und unten: stützend, wogegen 44 und 45 nach unten gerichtet sind und hängend wirken.

Für den Schüler empfiehlt es sich nun, einfache Kombinationen zu bilden in größerer Anzahl. Zweckmäßig wird er dabei so vorgehen, daß er sich selbst gewisse Schranken setzt, sodaß einmal Gebilde aus dem Quadrat, nach der Senkrechten und Wagerechten und nach der Schrägen, dann solche aus der Kreisform gebildet werden. Dreieck und Vielecke mögen sich anschließen, Ellipse und Spirale wird dann zu etwas reicherer Gestaltung führen. Dieses Vorgehen hat den Vorzug, daß das Denken auf ein bestimmtes Ziel gelenkt und die Phantasie vor Seitensprüngen bewahrt wird.

Rosetten

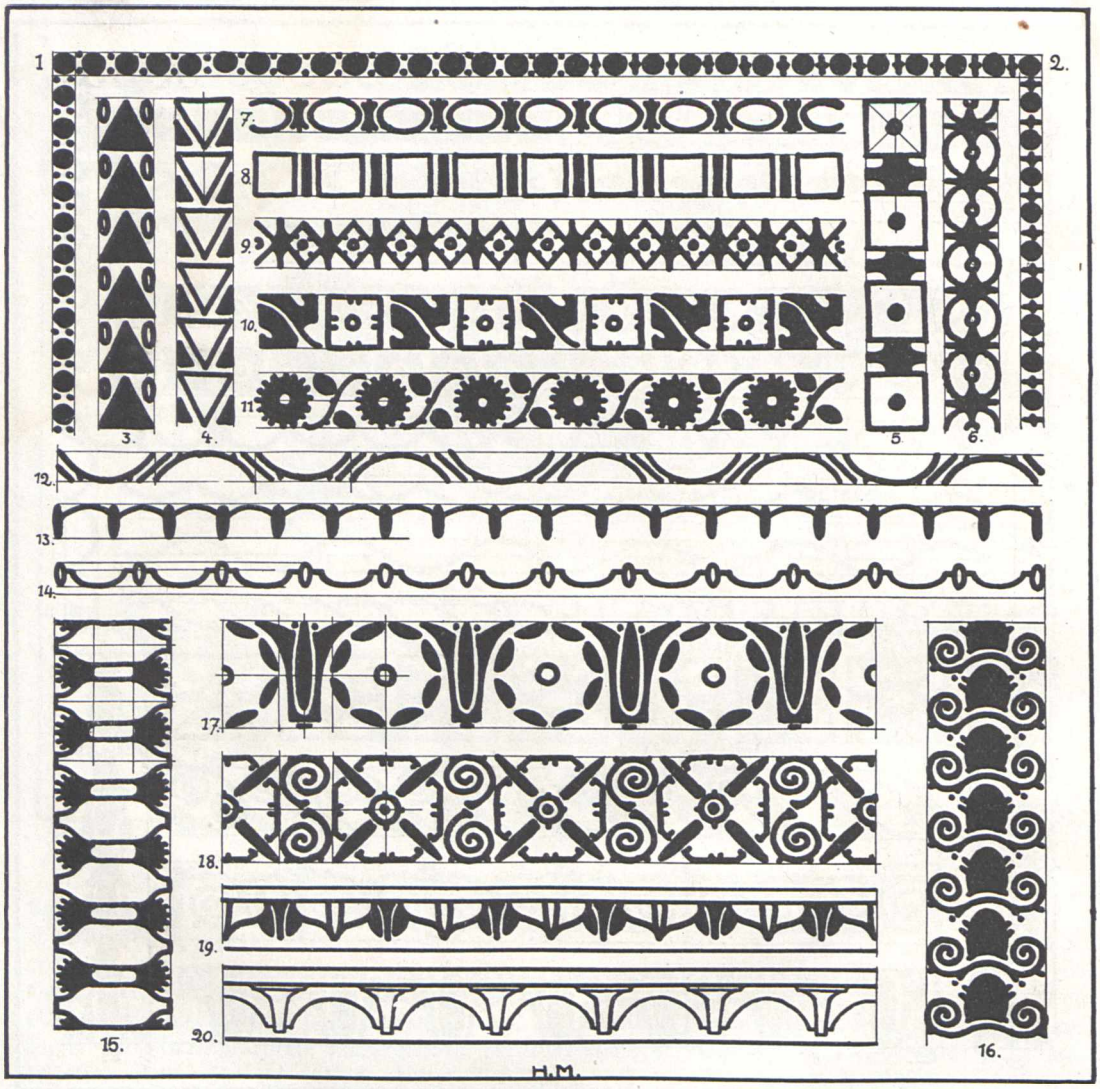
Von diesen elementaren Schmuckgebilden bis zur eigentlichen Rosette ist nur ein Schritt. Ja, diese stellen, soweit sie sich an die Kreis- oder Vielecksformen anlehnen, bereits einfache



Tafel 13. Einfache Reihung nach einer Richtung.

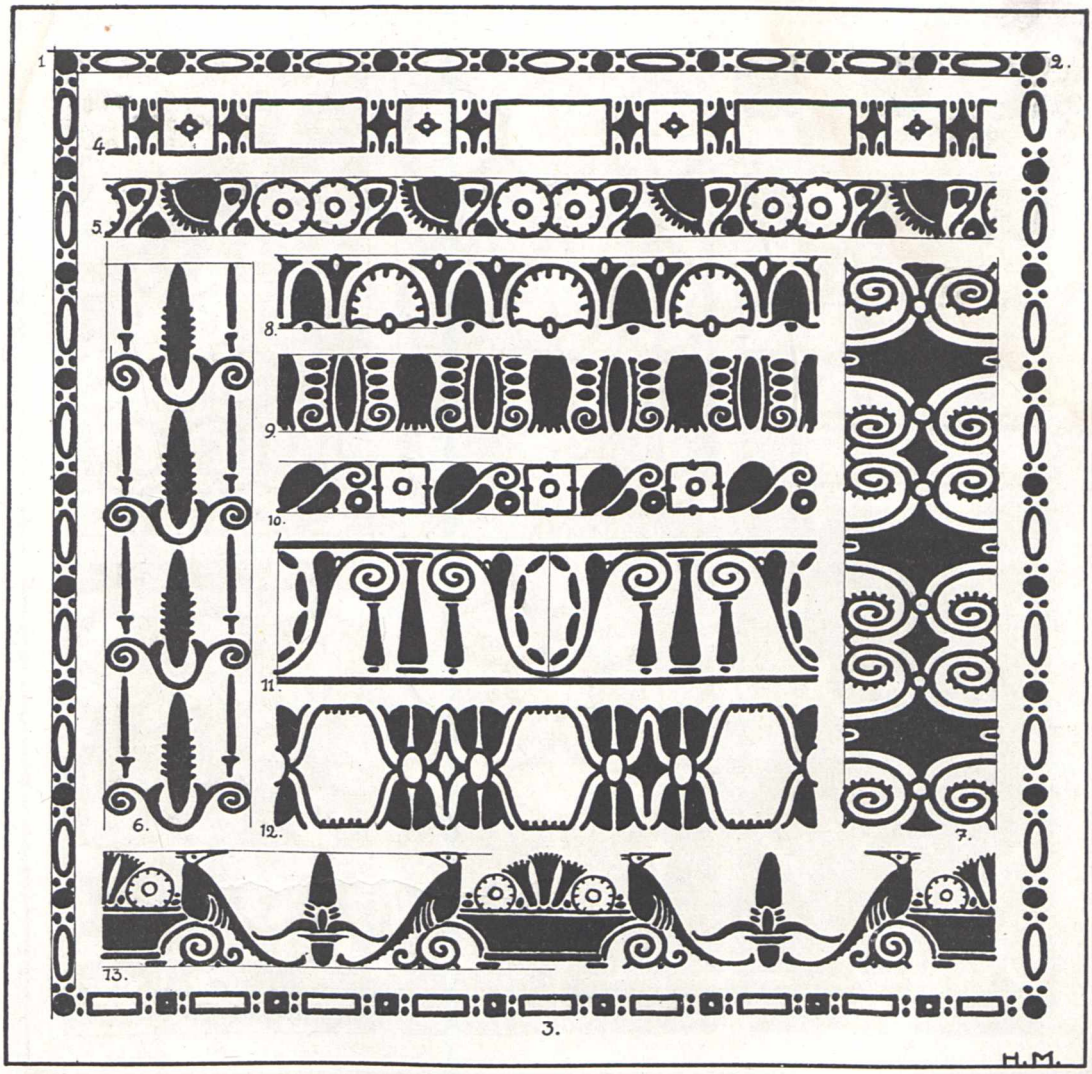
Rosettenlösungen dar. Die Rosette ist eine so dankbare Schmuckform und von so weitgehender Benutzung, daß es sich lohnt, sie besonders zu betrachten, da sie als Einzelheit größerer ornamentaler Gebilde immer wieder auftreten wird. Ihr von der Rose abgeleiteter Name zeigt uns zugleich ihren Charakter. Sie ist ein blumenartiges Gebilde, bei reicherer Gestaltung eine kreisrunde oder vieleckige Füllung mit zentraler Anordnung der Einzelheiten. Mit geringen gelegentlichen Ausnahmen hat die Rosette symmetrische Anordnung und ist zugleich ein Gebilde zentraler Reihung.

Es ist nun eine Reihe verschiedener Rosetten zu bilden, wobei zweckmäßig wieder Beispiele verschiedener Teilung angenommen werden. Die Tafel 12 zeigt solche Lösungen für Vier-, Acht-, Sechs- und Fünfteilung. Die Forderungen der Proportion treten jetzt schon stärker hervor. Man denke also hier schon an einen Hauptteil und untergeordnete Nebenteile. Das nächstliegende ist, eine bestimmte Mitte anzuordnen und die Einzel-



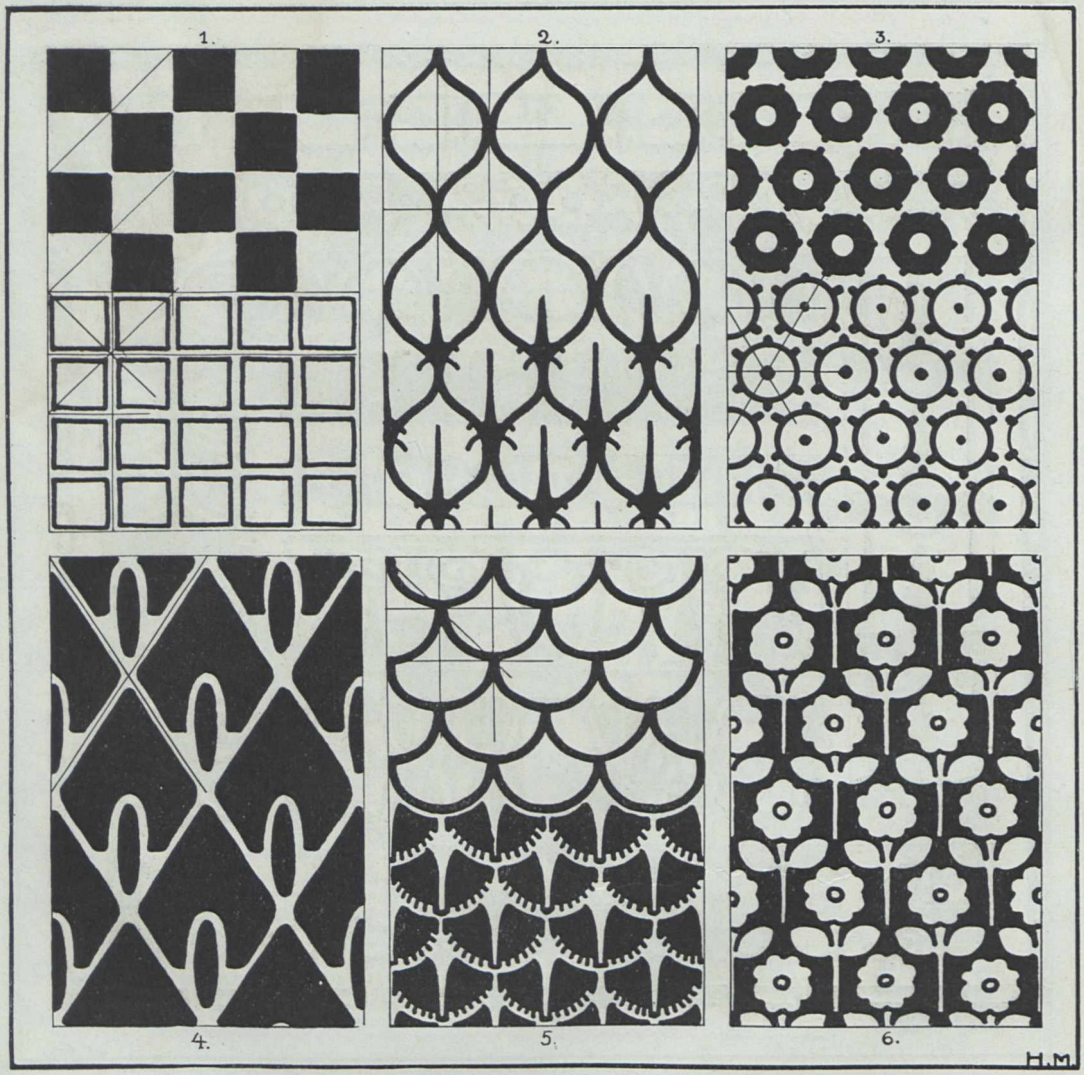
Tafel 14. Zweifache Reihung nach einer Richtung.

heiten aus dieser Mitte zu entwickeln. Dabei achte man darauf, daß das Gewicht entweder auf der Mitte oder auf den angegliederten Einzelheiten liegt und daß größere Massen mit kleineren abwechseln. Man vergleiche in dieser Hinsicht die Abbildungen. Die große mittlere Rosette Figur 8 und auch Figur 13 haben nicht die Geschlossenheit und Klarheit wie die meisten anderen Lösungen. Bei beiden Beispielen hängt dies mit den geringen Unterschieden in Gewicht und Größe der einzelnen Teile zusammen. Bei Figur 8 würden wir sofort mehr Klarheit erzielen, wenn wir gewisse Teile stärker betonten, was durch Auslegen des Raumes zwischen den Spiralenpaaren erreicht würde. In deutlicher Weise kommt eine geschlossene Wirkung bei Figur 4 zum Ausdruck. Hier ist es außerdem die Liniengleichheit, die diesem Beispiel Reiz verleiht, und schließlich die Charakterisierung der einzelnen Blätter. Ähnlich verhält es sich bei Figur 3. Im Übrigen werden die Abbildungen für sich selber sprechen. Nur zu den Figuren 9 und 11 wäre noch zu sagen, daß sie Beispiele symmetrieloser Rosettenbildung darstellen.



Tafel 15. Dreifache Reihung nach einer Richtung.

Zur Anregung der Phantasie ist es zweckmäßig, aus einer Lösung mehrere weitere zu entwickeln. Die Abbildungen 3 und 4, dann auch 5, 6 und 9 können hier als Beispiele gelten. Der Entstehung der Figur 4 liegt etwa der folgende Gedankengang zu grund: Ich bilde eine Rosette aus dem Sechseck. Zunächst betone ich die Mitte durch eine kleine Kreisfläche. Aus dieser Fläche lasse ich sich sechs Strahlen entwickeln und fülle den, zwischen diesen freibleibenden Raum mit einer Blattform, die sich hier dem Raum möglichst anpaßt. Dadurch sind parallele Linien entstanden, die die schmückende Wirkung erhöhen. Einmal nun, um die Einzelheiten zusammenzuschließen, dann aber auch um die Wirkung der Liniengleichheit nicht zu stark hervortreten zu lassen, unterbreche ich diese durch ein verbindendes Blättchen. Um nun eine weitere verwandte Lösung zu finden, verfahre ich so, daß ich die Grundform und die Teilung belasse. An Stelle der Strahlen setze ich eine schlanke Ellipse und verändere die Charakterisierung der Blätter. Dadurch bin ich zu Figur 3 gekommen. Es wird nicht allzuschwer fallen, auf diesem

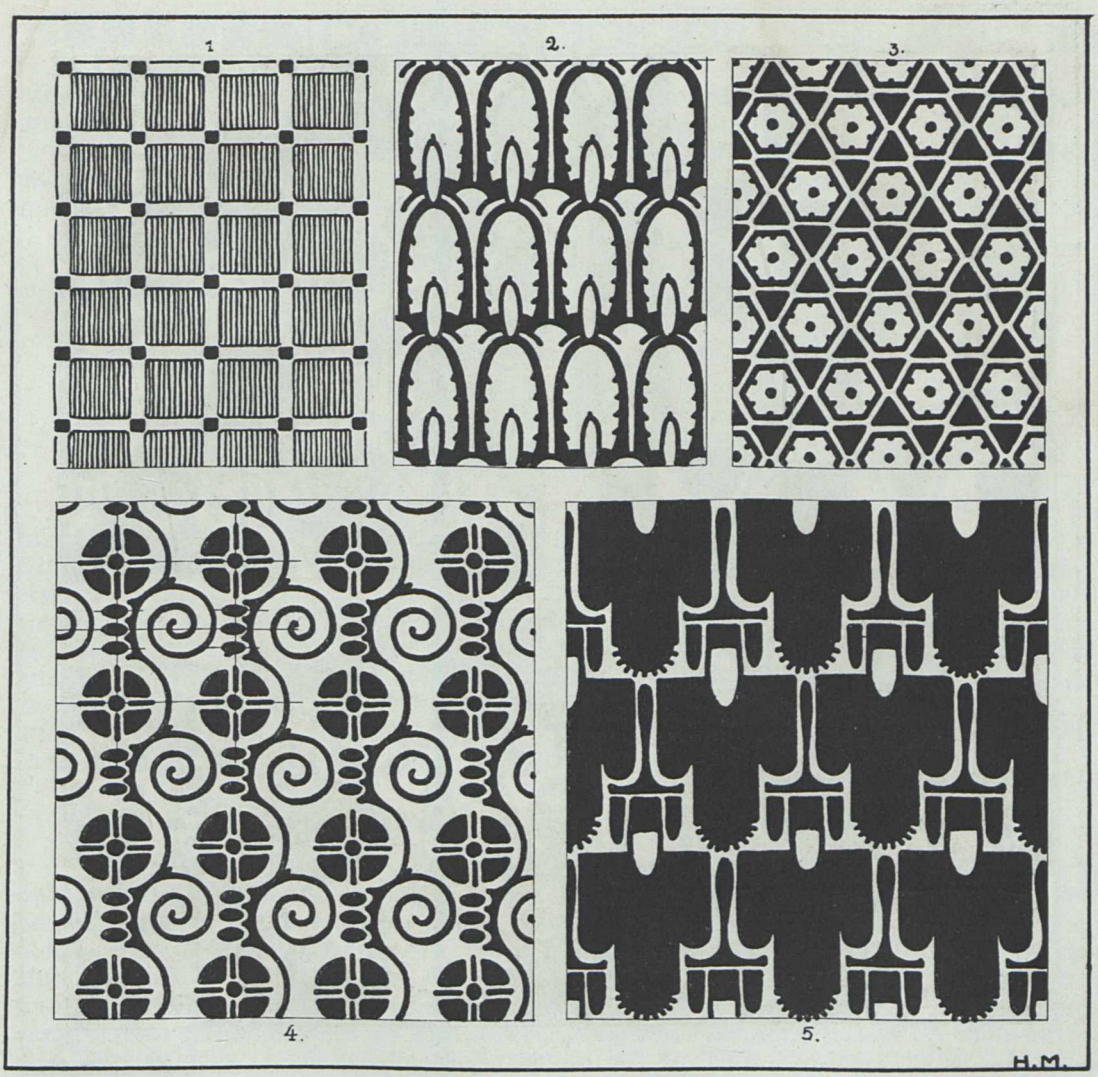


Tafel 16. Einfache Flächenreihung.

Wege noch eine Reihe weiterer Lösungen zu finden, die alle, wenn die Grundform gut gegliedert war, diese Eigenschaft auch beibehalten werden. Außerdem wird durch dieses Vorgehen einer immer weiteren Vertiefung und Verfeinerung der Form sehr in die Hand gearbeitet.

Unbegrenzte Zierformen, Reihungen

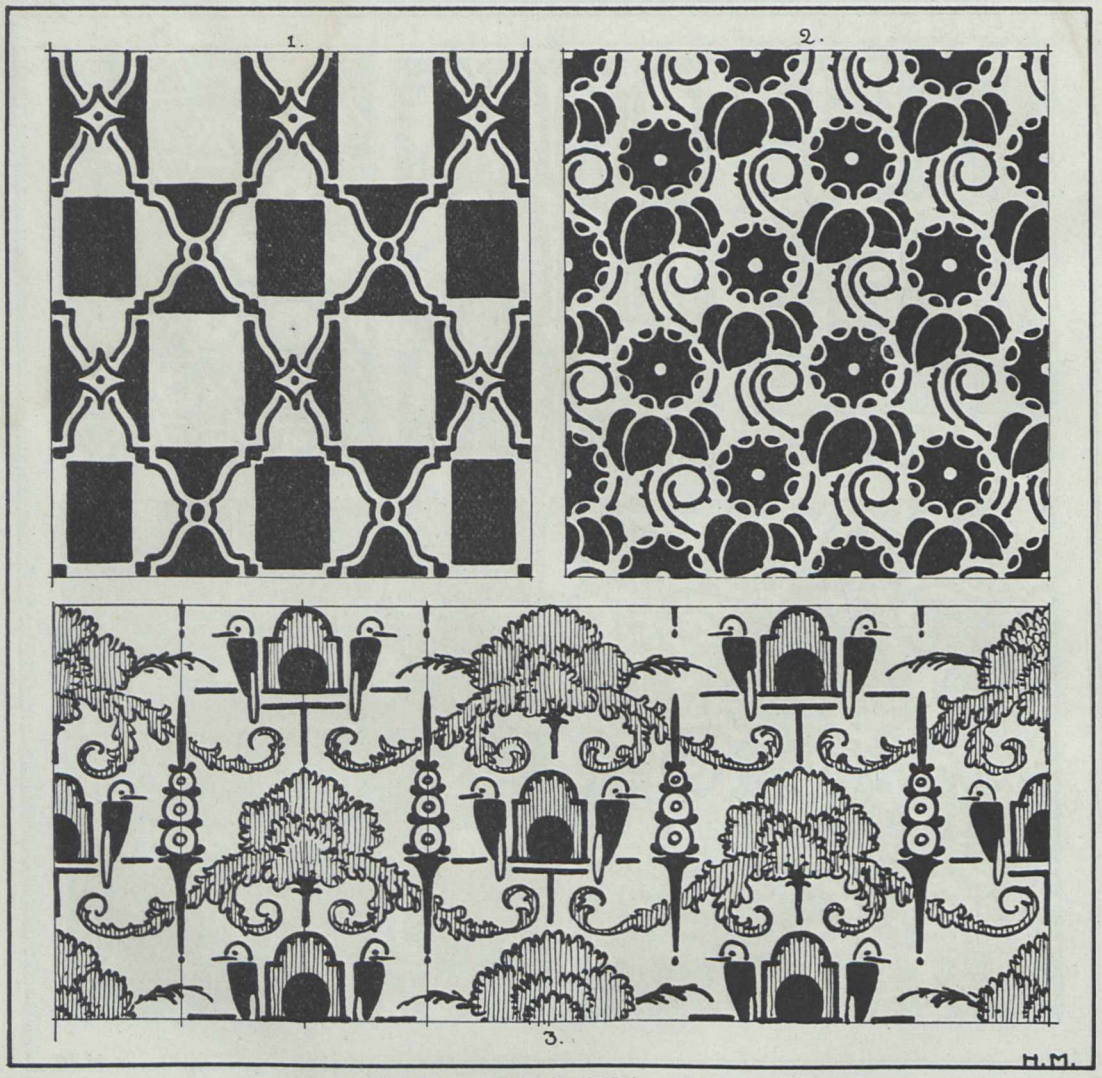
Alle unbegrenzten Zierformen, Bänder, Schnüre, Leisten und Flächenmusterungen entwickeln sich nach dem Reihungsprinzip. Es handelt sich bei ihnen immer um die Wiederholung eines oder weniger Formelelemente oder um die Wiederholung zusammengesetzter Formgebilde. Die Reihung von Formelementen ist möglich nach einer Richtung, etwa von links nach rechts, oder in zwei Richtungen, nach den Seiten sowohl als auch nach der Höhe, also nach links, nach rechts, nach oben und nach unten. Im ersteren



Tafel 17. Zweifache Flächenreihung.

Fall entstehen fortlaufende Bandmuster im letzteren Flächenmusterungen. Die einfachsten Formen der Reihung nach einer Richtung ist die Wiederholung ein und desselben Formelements. Sie kann sowohl durch Aneinanderfügen einzelner Flächenformen als auch durch rhythmische Linienbewegung gebildet sein oder schließlich durch Aneinanderfügen zusammengesetzter ornamentaler Formen. Die Tafel 13 gibt Beispiele dieser Möglichkeiten.

Durch die letztgenannte Reihungsform, das Aneinanderfügen zusammengesetzter Formen, werden wir selbst zur zweifachen Reihung hingeleitet, denn derartige Muster können unter Umständen schon als Gebilde zweifacher Reihung angesprochen werden und zwar besonders dann, wenn das einzelne Formgebilde nur nach der senkrechten Achse symmetrisch ist. (Tafel 13 Fig. 24 und 25). Bei der zweifachen Reihung wechseln zwei Formelemente — einer guten Proportion zuliebe am besten verschiedener Größe und Gestalt — mit einander ab. Das Bild wird jetzt schon ein lebhafteres. Dieser Eindruck



Tafel 18. Dreifache Flächenreihung.

wird noch gesteigert bei der dreifachen Reihung, weil hier das Verhältnis verschiedenwertiger Teile zu einander schon deutlich in die Erscheinung treten kann. Hier können schon reichere Gebilde geschaffen werden, die selbständige schmückende Wirkung zu erzeugen vermögen. Ein Schulbeispiel, das die Wirksamkeit des Proportionsgesetzes bei der Reihung deutlich zeigt, ist die Nebeneinanderstellung der folgenden drei Figuren (auf Seite 45). An der elementaren Form verschiedener Vierecke sehen wir, wie sich durch den Wechsel die schmückende Wirkung steigert.

Bei dem dritten Beispiel ist zu beachten, was auch für reichere Ausbildung bemerkenswert ist, daß der kleinste Teil zwischen groß und mittel, nicht aber die einzelnen Teile in der Reihenfolge ihrer Größe stehen (siehe auch das Kapitel über Proportion im 1. Teil).

Aus den auf den Tafeln 13 bis 18 angeführten Beispielen geht weiter hervor, daß auch bei diesen unbegrenzten Zierformen eine Richtungsbewegung zum Ausdruck ge-

bracht werden kann; die Linienbewegung kann nach rechts oder links, nach oben oder unten gerichtet sein und kann ein Streben dahin versinnbildlichen.

Das Programm, das wir uns für die nun folgenden Übungen zugrunde legen müssen, kann etwa folgendermaßen lauten: Es sind unbegrenzte Zierformen zu bilden nach dem Reihungsprinzip

a. nach einer Richtung

1. Einfache Reihung
2. Zweifache Reihung
3. Dreifache Reihung

} aus Formelementen, Linien und zusammengesetzten Gebilden; neutrale Beispiele, wie auch solche von verschiedenem Richtungsstreben,

b. nach zwei Richtungen (Flächenmuster.)

1. Einfache Reihung
2. Zweifache Reihung
3. Dreifache Reihung

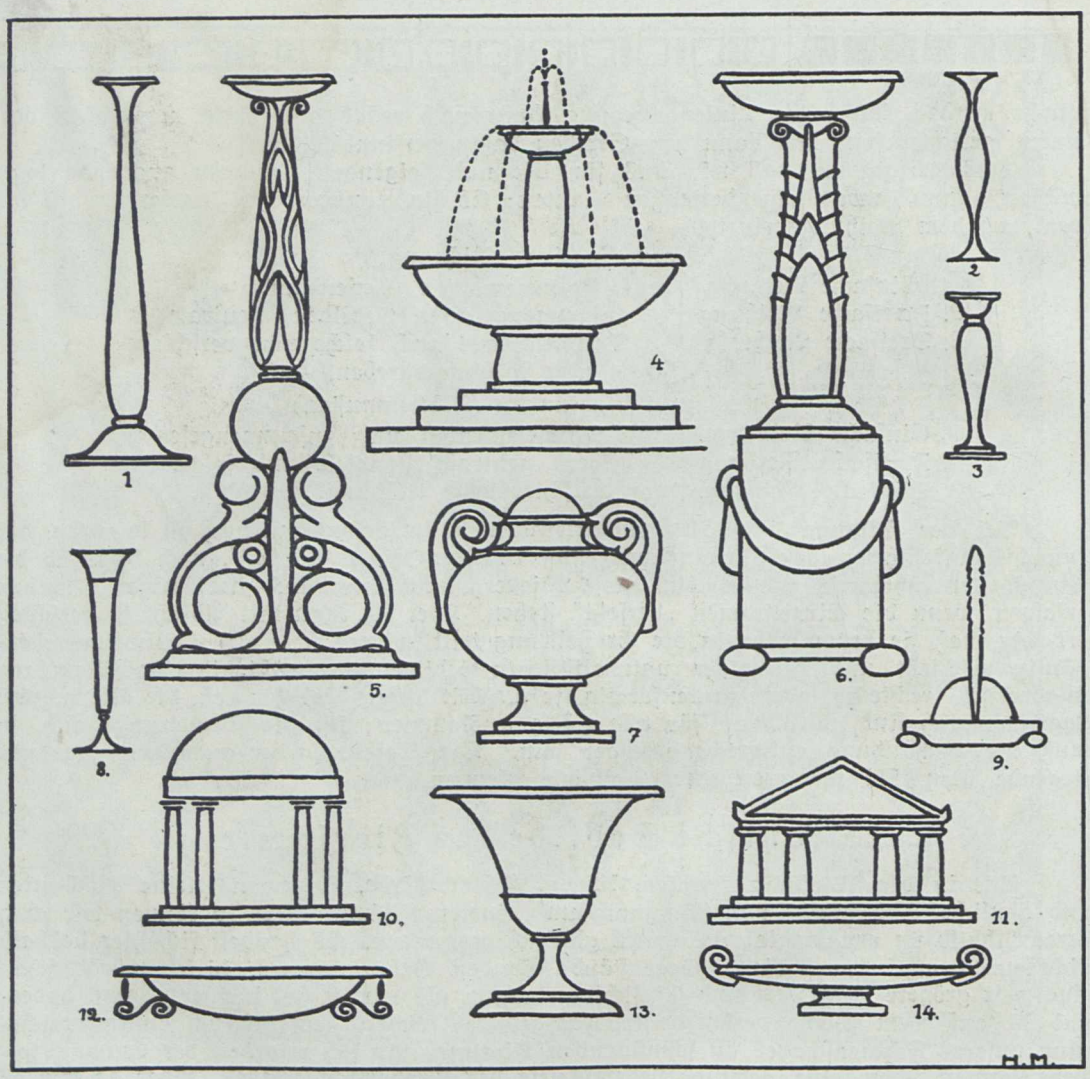
} aus Formelementen und zusammengesetzten Gebilden; neutrale Beispiele und solche von verschiedenem Richtungsstreben.

Bei der Bildung von Flächenmusterungen ist im besonderen noch zu beachten, daß zunächst ein Schema geschaffen werden muß in Form eines „Netzes", nach dem sich die Einzelheiten rhythmisch wiederholen. Diese Wiederholung kann auch in schräger Richtung erfolgen, wenn die Einzelformen „versetzt" stehen. Oder sie kann mit Absicht so verschleiert sein, daß sie kaum mehr in die Erscheinung tritt, wie es bei reichen Blumenmustern häufig geschieht und bei mehr naturalistischen Gebilden zweckmäßig ist. Das Netz kann quadratisch, rechteckig oder rautenförmig sein. Mit diesen drei Formen, die alle in zwei Lagen möglich sind, wird man für alle Fälle auskommen; Ist die Musterung reich, so muß die Netzbildung entsprechend enger sein. Die Tafeln lassen auch das zugrunde liegende Netz bei mehreren der Beispiele erkennen.

Tektonische Gebilde als Zierformen

Wie in der Wirklichkeit Vasen, Urnen, Blumenkörbe, Brunnen, kleine Lustbauten und ähnliches zur Zierde von Wohnung und Garten bestimmt sind, so können wir auch deren Abbild im ornamentalen Schmuck glücklich verwenden. Es handelt sich hier deshalb nicht um den Entwurf dieser Gegenstände für den Gebrauchszweck, dieser würde schon eine weit größere Sicherheit und Einsicht verlangen, als wir sie bis hierher erlangt haben, und ist außerdem Sache verschiedener Fachgebiete; sondern lediglich um eine Bereicherung unseres Formenschatzes an schmückenden Motiven. An sich erfordert der Entwurf solcher Formen schon eine gewisse Beherrschung des Proportionsgesetzes. Aber da wir es hier nur mit einer dekorativen Darstellung in der Fläche zu tun haben, sind die Schwierigkeiten sehr viel geringer, und wir können darin eine Übung sehen, die Forderungen dieses Gesetzes in freierer Weise anzuwenden. Es ist deshalb zweckmäßig, eine Reihe derartiger Formen zu bilden, wie solche auf der Tafel gezeigt sind. Bei den später folgenden reicheren Schmuckgebilden werden sie als Einzelheiten häufig Verwendung finden.

Speziell der Blumenkorb, ein nur dem Schmucke dienender Gegenstand, ist im Ornament zu allen Zeiten heimisch gewesen, und unsere Gegenwart bedient sich seiner mit vielem Glück recht häufig. Im Anschluß an die vorhergegangenen Übungen werden wir auch einige Lösungen solcher Gebilde suchen, um sie nachher bei reicheren Zusammenstellungen um so leichter zu beherrschen. Das Prinzip der Anordnung ist hier von selbst gegeben. Die Korbform bildet die Basis, auf der sich die Korbfüllung, Blüten, Ranken und Blätter, — oder auch abstrakte, von diesen abgeleitete Gebilde — nach oben und nach den Seiten hin entwickeln kann. Wir haben also hier zuerst die Korbform zu bilden, alsdann die Hauptmasse der füllenden Formen und schließlich ergänzende und untergeordnete Teile. An eine naturalistische Darstellung ist hier natürlich ebensowe-

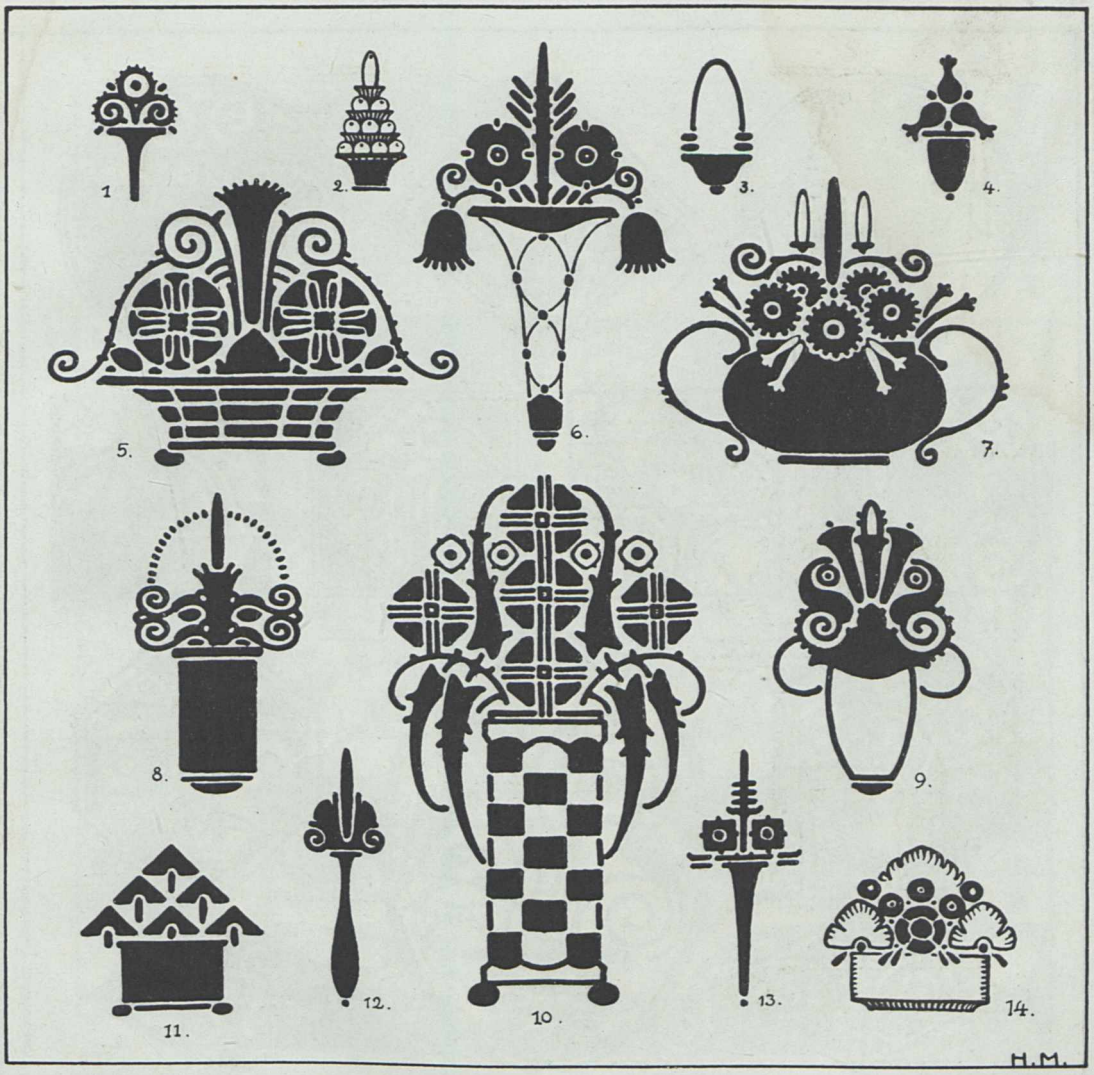


Tafel 19. Tektonische Schmuckgebilde.

nig gedacht wie bei den übrigen vorhergegangenen Zierformen. Es handelt sich in erster Linie auch wieder um eine gute Verteilung der Massen, daneben aber auch schon um eine originelle Erfindung der ganzen Anlage. In wie einfacher Weise schon solche Gebilde möglich sind, und wie weit auch hierbei die Vereinfachung geführt werden kann, zeigen die Abbildungen ebenso, wie sie auch reichere Beispiele in klarer rein ornamentaler Lösung geben.

Die Füllung

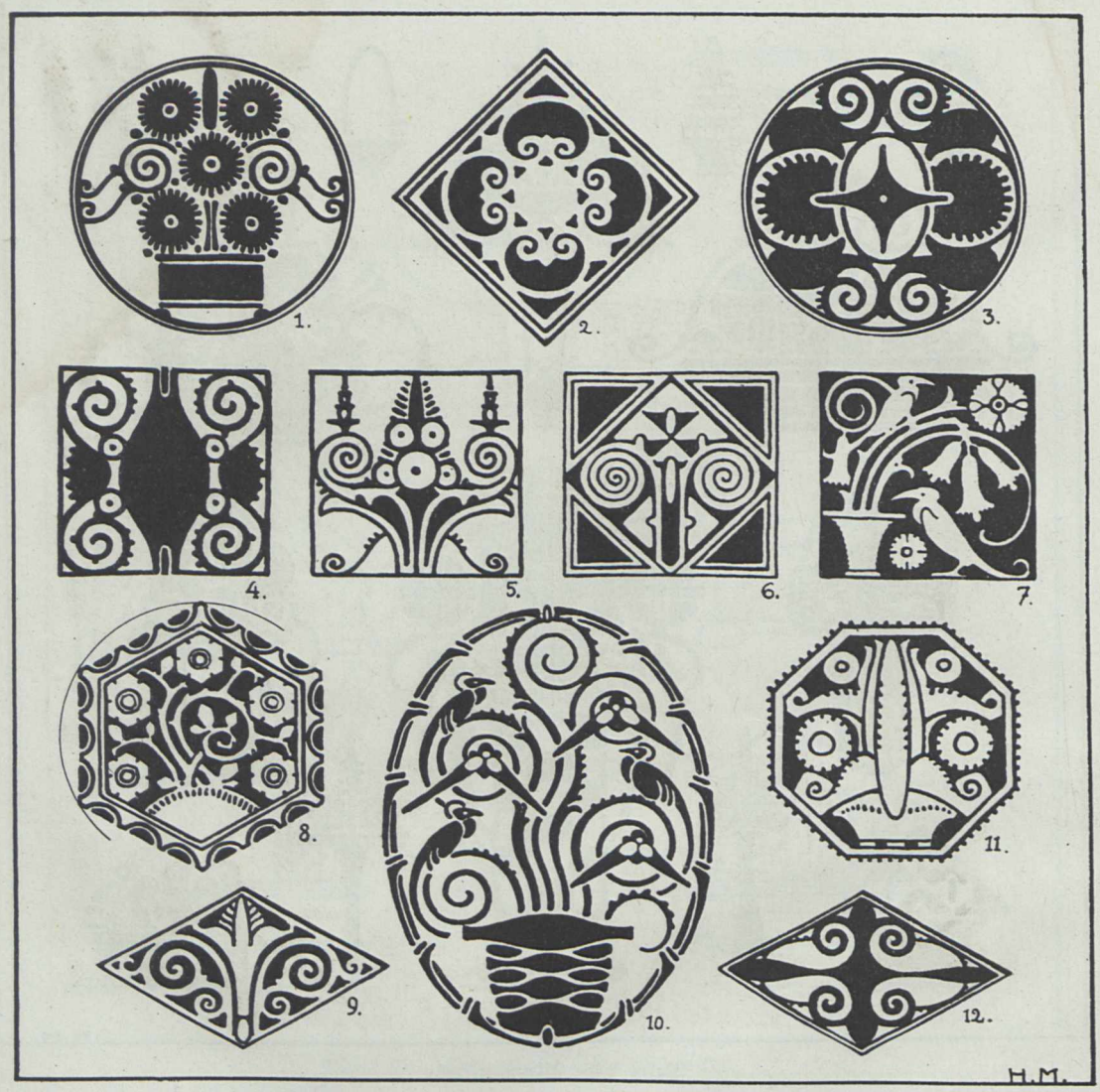
Eine der wichtigsten Schmuckbildungen ist die Füllung. Im ornamentalen Sinne ist sie ein in sich abgeschlossener Flächenteil eines kunstgewerblichen Gegenstandes oder der Architektur, der eine selbständige ornamentale Ausbildung zuläßt. Vorwiegend ist es Proportion und Symmetrie, die bei ihrer Bildung in Betracht kommen, während die Rei-



Tafel 20. Blumenkörbe.

hung mehr in Einzelheiten, als in der Anlage wirksam werden kann. Die Reihung als solche ist kein geeignetes Bildungsprinzip der Füllung. Denn während die Reihung das Fortlaufende darstellt, das Umgrenzende, selbst aber Unbegrenzte, ist die Füllung im Gegenteil das in sich Abgeschlossene und Begrenzte. Sie kann deshalb nur in bedingter Form hier zur Anwendung kommen, wie wir auch an den Beispielen sehen werden. Die Forderungen des Proportionsgesetzes treten um so deutlicher hervor, je größer und reicher eine Füllung gestaltet wird.

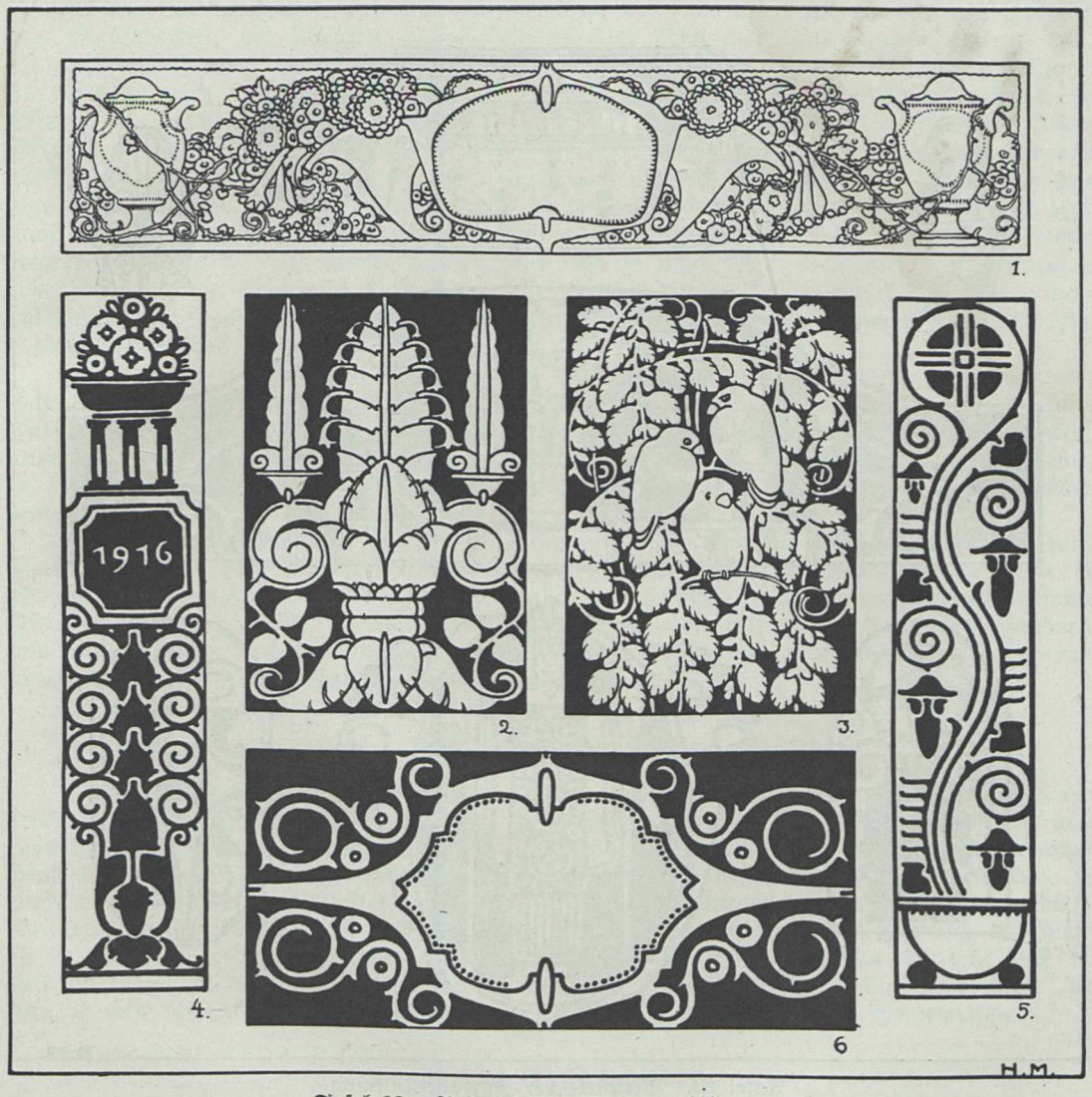
Zur Veranschaulichung der verschiedenen Möglichkeiten der Füllungsbildung sind auf den drei Tafeln 21, 22 und 23 eine Anzahl Beispiele gegeben, zu denen noch das Folgende zu bemerken ist: Tafel 21 gibt in den Figuren 2, 4, 5 und 7 die verschiedenen Möglichkeiten der Schmuckanordnung bei der quadratischen Füllung. Zunächst ist eine Entwicklung nach den vier Seiten oder Ecken möglich wie bei Fig. 2. Diese Lösung ist eine radiale, bei der sich die Formen von der Mitte aus nach dem Rande zu entwik-



Tafel 21. Beispiele der Füllungsbildung.

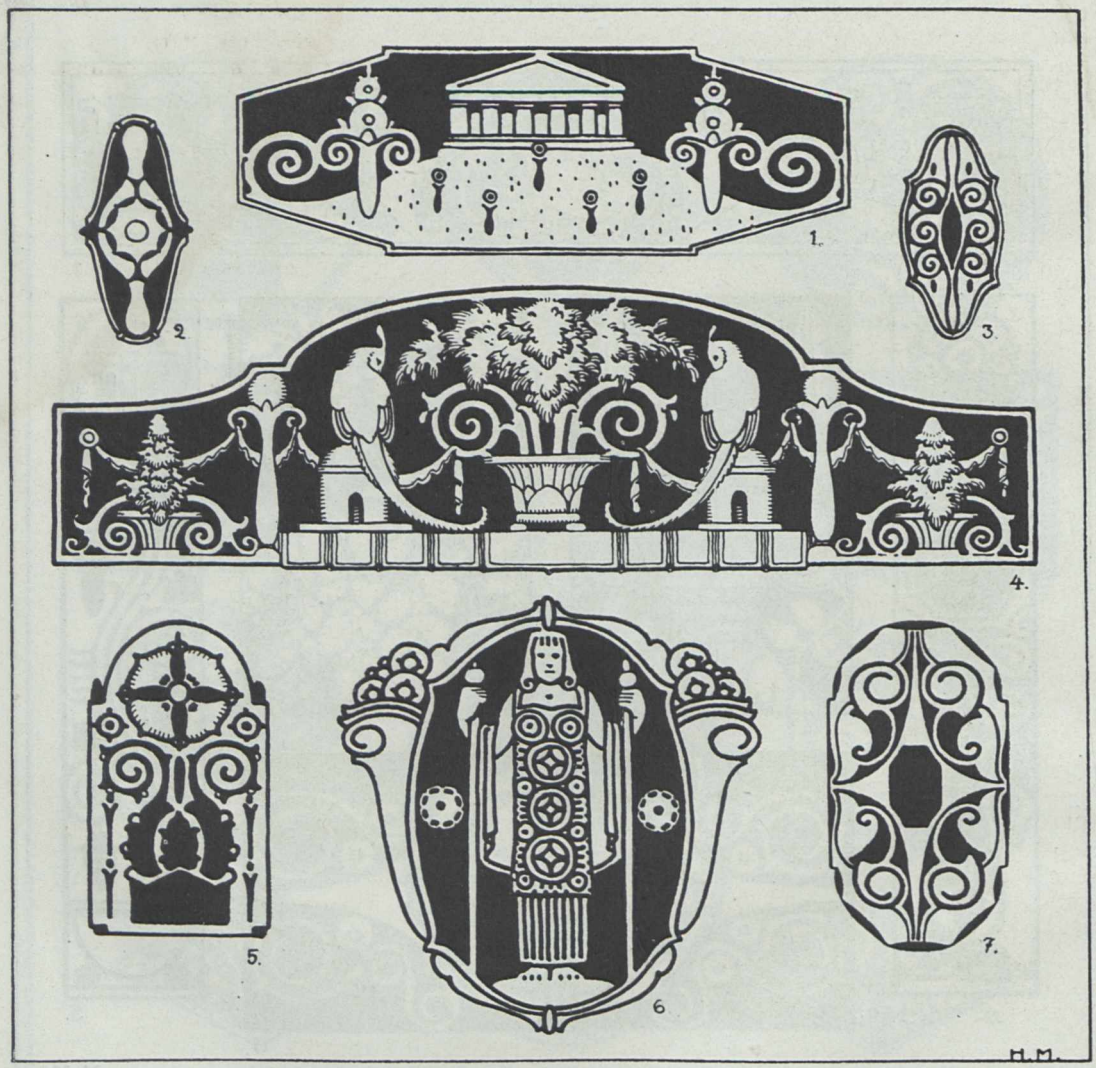
keln; sie ist nach mehreren Achsen symmetrisch und im Grunde nichts anderes als eine Rosettenbildung, die sich der Quadratform anpaßt. Die zweite Möglichkeit ist eine symmetrische Anlage nach einer senkrechten und einer wagrechten Achse, mit je verschiedenen Bildern, wie bei Fig. 4. In Fig. 5 haben wir die dritte Möglichkeit, symmetrische Anordnung nach nur einer, der senkrechten Achse und schließlich in Fig. 7 eine freiere symmetrielose Anordnung. Fig. 6 ist als Beispiel dafür zu betrachten, wie innerhalb der eigentlichen Füllung nochmals eine Teilung vorgenommen werden kann, um nur den wesentlichen Teil für den eigentlichen Schmuck zu benützen. (Siehe auch Flächenteilung).

Wie bei den quadratischen, so verhält es sich auch bei allen andern regelmäßig angelegten, gleichseitigen und runden Formen, also bei dem Kreis und den Vielecken. Besonderes ist deshalb zu diesen Beispielen nicht zu erwähnen. Bei allen unregelmäßigen Formen hört die Möglichkeit einer radialen Anordnung auf.



Tafel 22. Beispiele der Füllungsbildung.

Für die praktische Betätigung des Proportionsgesetzes ist hier wie auch in späteren Fällen folgendes zu beachten: Man lege immer auf einen bestimmten Teil das Hauptgewicht. In der Regel wird diesem Teil dann die größte Masse zufallen, er kann aber auch durch geistiges Gewicht oder als Entwicklungsbasis der Linien oder Formen besonders betont sein. Diesem Hauptteil paßt man das übrige an und ordnet es ihm je nach dem Reichtum der Gestaltung stufenweise unter. Eine geschlossene, ruhige Wirkung ist damit gewährleistet. So zeigen uns die bisher betrachteten Formen mit Ausnahme von Fig. 7 die Anordnung des Schwerpunktes in der Mitte. Bei den Figuren 9, 11 und 12 sehen wir ihn auf der Symmetrieachse ruhen und bei Figur 8 ist er nach dem Rande zu verlegt, teils in die Blütenformen, teils in die Entwicklungsbasis der Ranken. Letztere Möglichkeit veranschaulichen auch die Figuren 7 und 10. Die Figur 8 zeigt uns aber auch, daß das Verteilen des Schwerpunktes kein so gutes Resultat zeitigt als



Tafel 23. Beispiele der Füllungsbildung.

die gegenteilige Lösung, die Verlegung desselben auf einen wesentlichen Punkt. Das betrachtende Auge wird hier nach dem Rande hingezogen, nach mehreren Punkten gleichzeitig. Die Wirkung verzettelt sich also, anstatt sich zu konzentrieren.

Der rechteckigen Füllung, die in der Praxis am häufigsten auftritt, ist eine besondere Tafel (22) gewidmet, bei der wir wieder die eingangs betrachteten Entwicklungsmöglichkeiten vertreten finden werden. Hier, wo eine langgestreckte Gestaltung vorkommen kann, kann die Reihung in gewissem Grade eine Rolle spielen. Sie kann als einzelner Teil der Anordnung auftreten wie bei Fig. 4, oder kann, wie bei Fig. 5, zwar die Linienführung beherrschen, muß aber einen selbständigen Abschluß nach den Endigungen hin bekommen, wie das bei dem gezeigten Beispiel der Fall ist. Ein fortlaufendes Ornament, besonders der Reihung nach einer Richtung in einen — beispielsweise — rechteckigen Rahmen gesetzt, kann nicht als geschmackvolle Lösung einer Füllung gelten. Schon eher läßt sich die Flächenreihung einmal zur Füllung verwenden, doch sind solche Lösungen,

die in der Kunstgeschichte zuweilen vorkommen, nur im technischen Sinne als Füllungen anzusprechen, im übrigen haben wir es hier eben mit Flächenmusterung zu tun.

Schließlich nun braucht die Füllung nicht immer eine rein geometrische Grundform zu besitzen, auch kann diese Form einer reicheren dekorativen Wirkung zuliebe in freierer Weise benützt sein. Die Tafel 23 zeigt verschiedene derartige Lösungen. Natürlich kann auch bei der Füllungsbildung ein Richtungsstreben der schmückenden Formen wirksam gemacht werden. Mit wenigen Ausnahmen wird dieses Streben, wenn die Anlage keine neutrale ist, nach oben gehen. Unter besonderen Voraussetzungen kann es auch nach unten oder nach der Seite gerichtet sein. Diese Möglichkeit liegt dann vor, wenn mehrere Füllungen Teile eines Ganzen sind und je nach ihrer Lage den Schmuckformen eine entsprechende Richtung verliehen wird. Jedoch können bei reicherer Gestaltung verschiedene Richtungsbewegungen in einem und demselben Gebilde vorkommen. Tafel 23 Fig. 4 zeigt ein solches Beispiel.

Auf dieser Tafel ist in Abb. 6 auch die menschliche Figur als ornamentaler Schmuck verwandt. Damit soll gezeigt werden, wie auch diese in einfache, flächenhafte Darstellung gebracht werden kann, ohne mit diesem Beispiel zu solchen Lösungen zunächst anregen zu wollen. Das Studium der menschlichen Figur an sich muß zu mindesten in einem gewissen Grade vorausgegangen sein, wenn solchen Versuchen Erfolg beschieden sein soll.

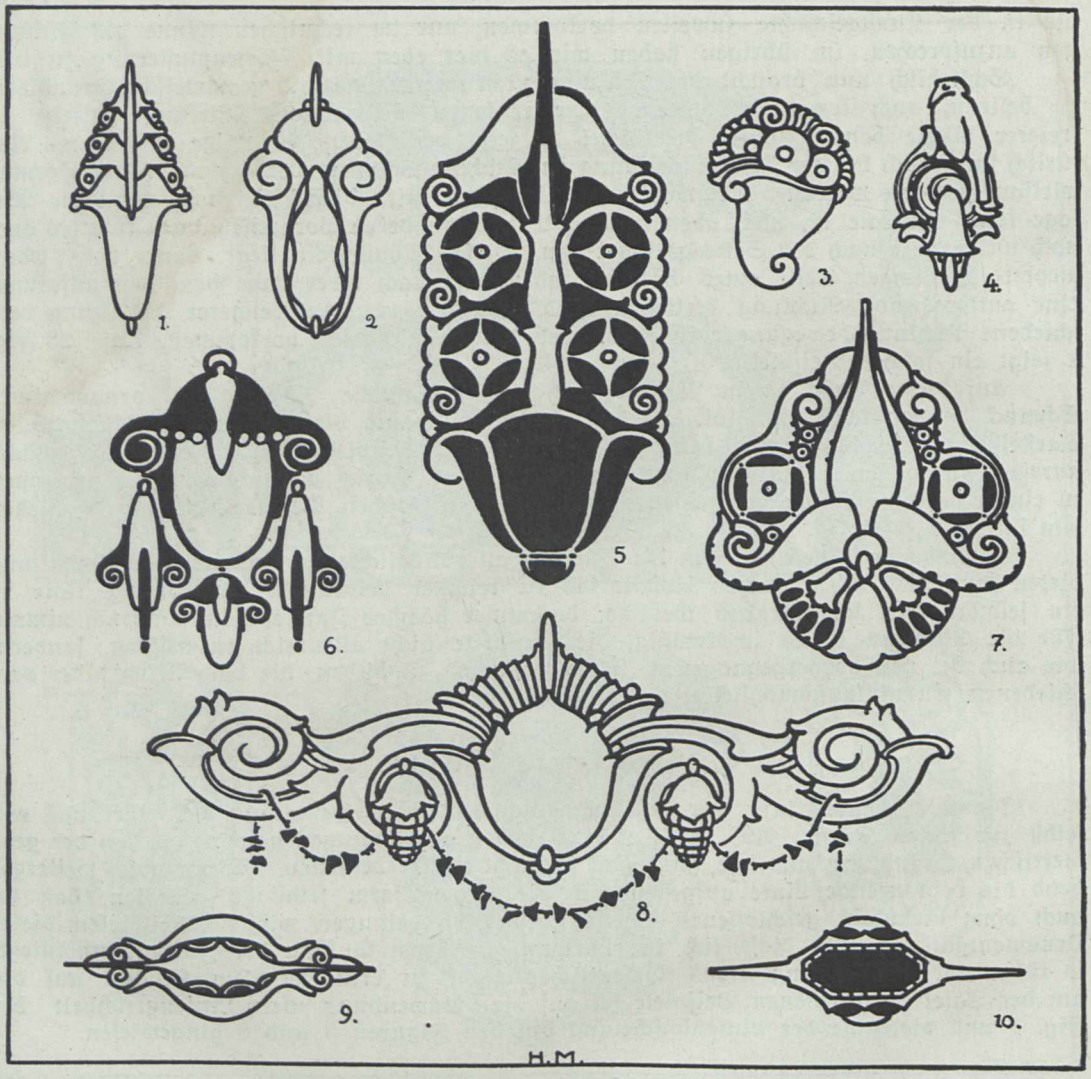
So haben wir gesehen, daß die Füllung alle Möglichkeiten ornamentaler Gestaltung bieten kann, von der einfachen Rosette bis zu reichster dekorativer Anordnung. Sie ist ein selbständiges schmückendes Gebilde, das unser höchstes Interesse in Anspruch nimmt. Für die Übungen ist es zweckmäßig, die Beispiele nicht allzureich zu wählen, sondern, wie auch bei den vorhergegangenen, solche Lösungen zu bilden, die das Prinzip der verschiedenen Entwicklungsmöglichkeiten veranschaulichen.

Die freie Form

Die Weiterentwicklung der Füllung nach der freien Gestaltung hin führt uns von selbst zur freien Form. Auf der Tafel 23 haben wir Lösungen gezeigt, die sich der geometrischen Grundform nur lose, zum Teil garnicht mehr bedienen. Wenn wir weitergehend die begrenzende Linie aufgeben und die Schmuckform selbst so gestalten, daß sie auch ohne diese ein geschlossenes Ganzes bildet, so gelangen wir zu Beispielen dieser Ornamentgattung. Da diese sich im übrigen ganz dem Aufbau der Füllung anschließt, so ist zu ihrer Gestaltung nichts Wesentliches mehr zu erinnern. Im Hinblick auf die auf der Tafel 24 gegebenen Beispiele sei auf die Anwendung der Liniengleichheit bei Fig. 5 und diejenige der Linienbüschelung bei den Figuren 3 und 8 hingewiesen.

Freie Endigung

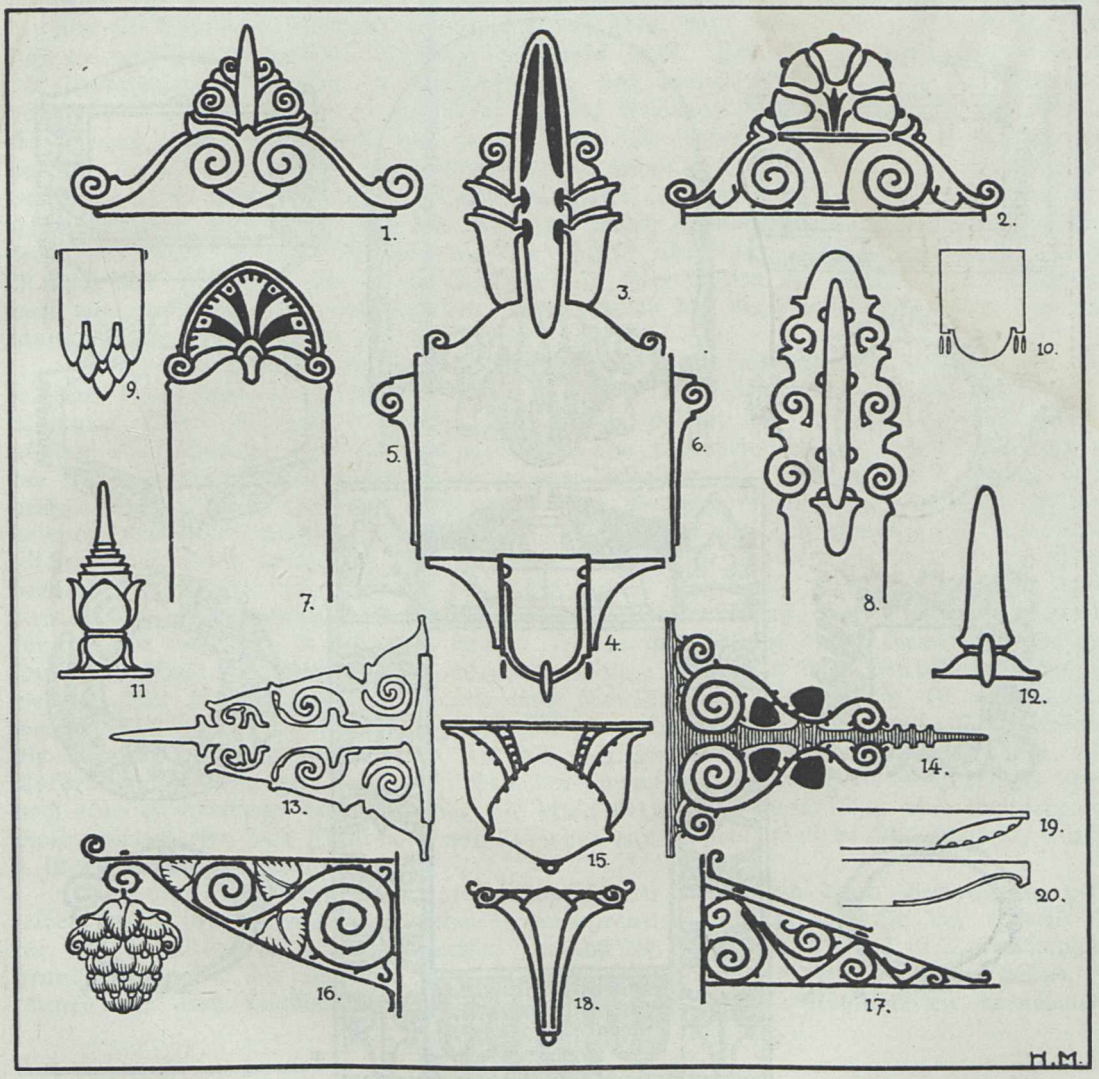
Die Anwendung einer freien ornamentalen Form als Endigung eines kunstgewerblichen Gegenstandes, eines solchen der Architektur oder der dekorativen Kunst, ergibt die sogenannte freie Endigung. Sie kann nach oben, nach unten oder nach der Seite gerichtet sein. Häufiger als die bis jetzt behandelten Gestaltungen ist sie ein konstruktiver Teil des Gegenstandes, dem sie angehört. Sie ist auch als Ornament immer Teil eines Ganzen und nie ein selbständiges Gebilde. Sie ist entweder Bekrönung nach oben, Gehänge oder Stütze nach unten oder sie entwickelt sich nach der Seite als Arm, Träger, Beschlag oder auch als reine Zierform. Als Bekrönung fordert die freie Endigung im allgemeinen eine symmetrische Ausbildung. (Tafel 25 die Figuren 1, 2, 3, 7, 8, 11 und 12). Die Betonung einer bestimmten Mittelpartie ist hier besonders angebracht, von der aus seitlich angeordnete Teile sich der Grundform nähern. Es entsteht dadurch eine sich nach oben verjüngende Form, die für die Bekrönung charakteristisch ist. Die freie Endigung nach unten ist entweder ein Gehänge (Fig. 4, 9 und 10) und dann in der Ge-



Tafel 24. Freie Formen.

staltung ziemlich frei oder eine tragende Form (Fig. 15 und 18 Stütze, Konsole) und entwickelt sich dann der Bekrönung entgegengesetzt, oben breit ansetzend, nach unten sich verjüngend. Beide Male ist die sich verjüngende Form das Ergebnis der organischen Belebung, denn im ersten Fall tritt ein Sichstemmen nach unten und zugleich ein Streben nach Befreiung, nach oben ein. Im zweiten Falle faßt der obere Teil der Endigung den Gegenstand, um ihn zu stützen, breit an und sammelt seine Kraft durch die Zusammenfassung seiner Teile nach unten.

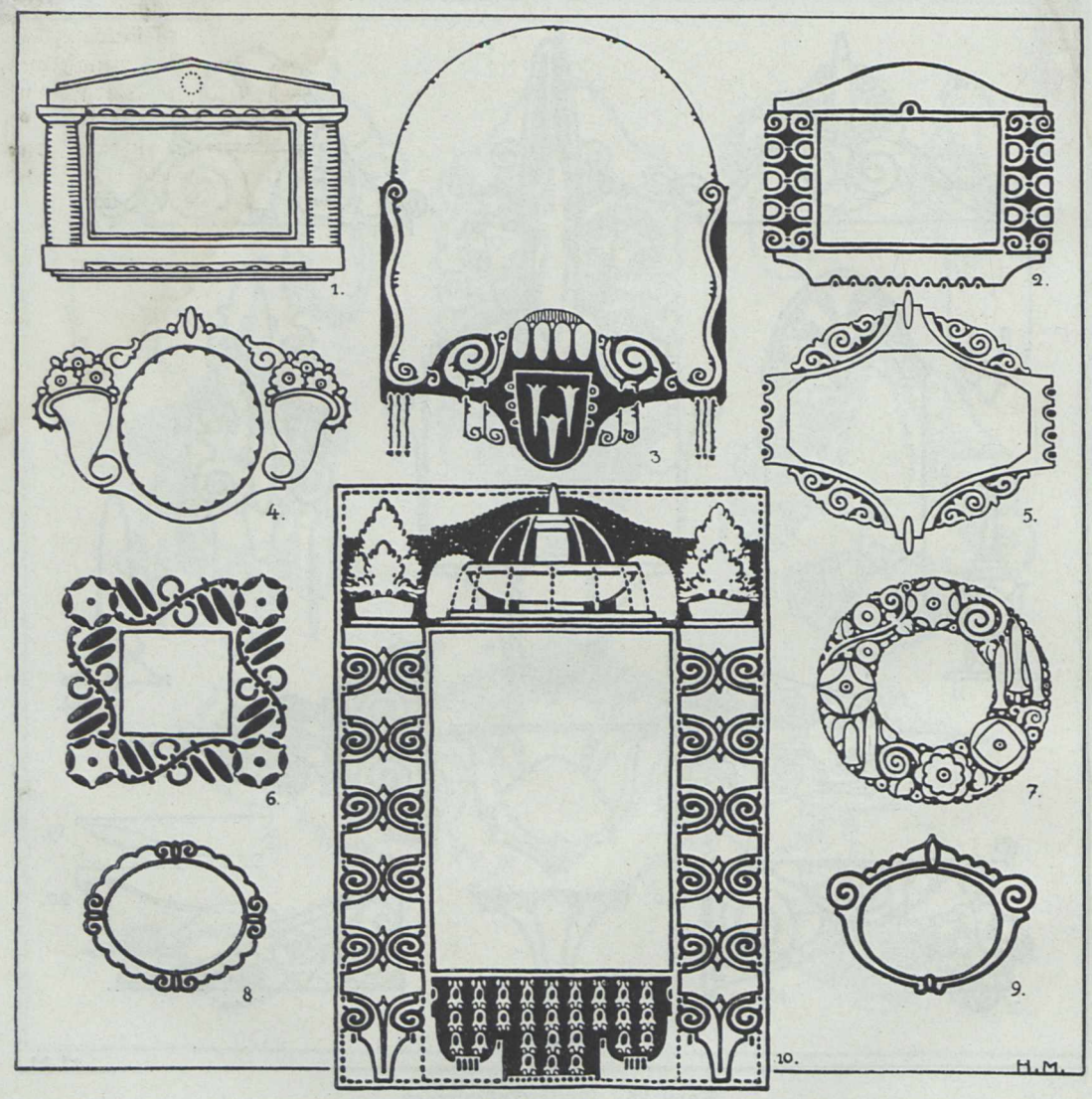
Die freie Endigung nach der Seite entspricht, wenn sie neutral gestaltet ist, derjenigen nach oben oder unten und weicht von diesen nur ab durch die horizontale Lage, in die sie gebracht wird (Fig. 13 und 14). Wird ihre Form aber eine tragende oder stützende, so wird eine organische Belebung wieder stark in die Erscheinung treten, und es entsteht eine diesem Streben charakteristische Form von assymmetrischer Bildung. (Fig. 16, 17, 19 und 20). Bei gewissen Stützformen, insbesondere der Konsole, dann auch bei



Tafel 25. Freie Endigungen.

tragenden Armen an Kandelabern, Schildern und ähnlichem ist sie die ohne weiteres gegebene Lösung. Die symmetrische Gestaltung einer derartigen tragenden Form sowohl nach der horizontalen wie auch nach der vertikalen Achse würde keine befriedigende Lösung darstellen, weil eine Kräfteentwicklung, wie sie die organische Belebung bietet, dabei nicht versinnbildlicht werden kann.

Jedes Profil architektonischer Glieder ist eine freie Endigung nach der Seite. Weitgehend angewandt und reich durchgebildet haben wir sie bei den Wirtshausschildern verflossener Stilepochen, deren noch eine reiche Menge, besonders im südlichen Deutschland erhalten ist. Dann ist eine Verwendung an Beleuchtungskörpern als eine natürliche Lösung der Lichtträger sehr groß. Hierher gehören auch die Wasserspeier und Krabben der Gotik, verzierte Balkenköpfe und ähnliches mehr. Schließlich kann die freie Endigung auch als Reihung auftreten. In diesem Falle ist sie ein Ornament der Reihung



Tafel 26. Umrahmungen.

nach einer Richtung, das nur an der einen Längsseite eine bestimmte geschlossene Grenzlinie hat.

Von den drei verschiedenen Arten freier Endigung sind nun je einige Beispiele zu bilden, die das Wesen dieser verschiedenen Arten zu illustrieren geeignet sind.

Die Umrahmung

Eine in sich abgeschlossene Linie, die etwas umfaßt, ist die einfachste Form der Umrahmung. Schließt sie eine bildliche oder ornamentale Darstellung oder ein Schriftfeld ein, so kann sie schon eine Umrahmung im ornamentalen Sinne sein. Durch Ersatz dieser Linie durch ein Reihungsornament einfacher oder reicherer Gestaltung entstehen Umrahmungen von entsprechender dekorativer Wirkung. Aber hierbei handelt es sich

schließlich nur um angewandte Reihungsornamentik. Die Form der Umrahmung aber, der hier ein besonderer Abschnitt gewidmet ist, ist eine freie ornamentale Gestaltung, die sich zu reichster dekorativer Wirkung entwickeln kann. Für die praktische Anwendung der Umrahmung ist freilich zu berücksichtigen, daß immer zuerst das zu Umrahmende vorhanden sein muß, nach dem sich dann erst die Gestaltung des Rahmens richten kann. Es ist auch nicht zu vergessen, daß der Rahmen sich immer dem Inhalte unterzuordnen hat und seine Bildung dann am gelungensten ist, wenn er diesen Inhalt wirkungsvoll hervorkehren hilft. Eine Ausnahme bilden jene Fälle, wo er, wie etwa bei Schrifttafeln, Ehrenurkunden und ähnlichem, der alleinige Träger schmückender Motive ist. Bei reicher Gestaltung wird er hier die Wirkung der Schrift übertönen, aber der kluge Ausgleich ist auch hier die Kunst, die es zu erreichen gilt. Hier können wir darauf aber verzichten, weil wir nur wieder die verschiedenen Möglichkeiten des Aufbaues einer freien Umrahmung überhaupt ins Auge zu fassen haben.

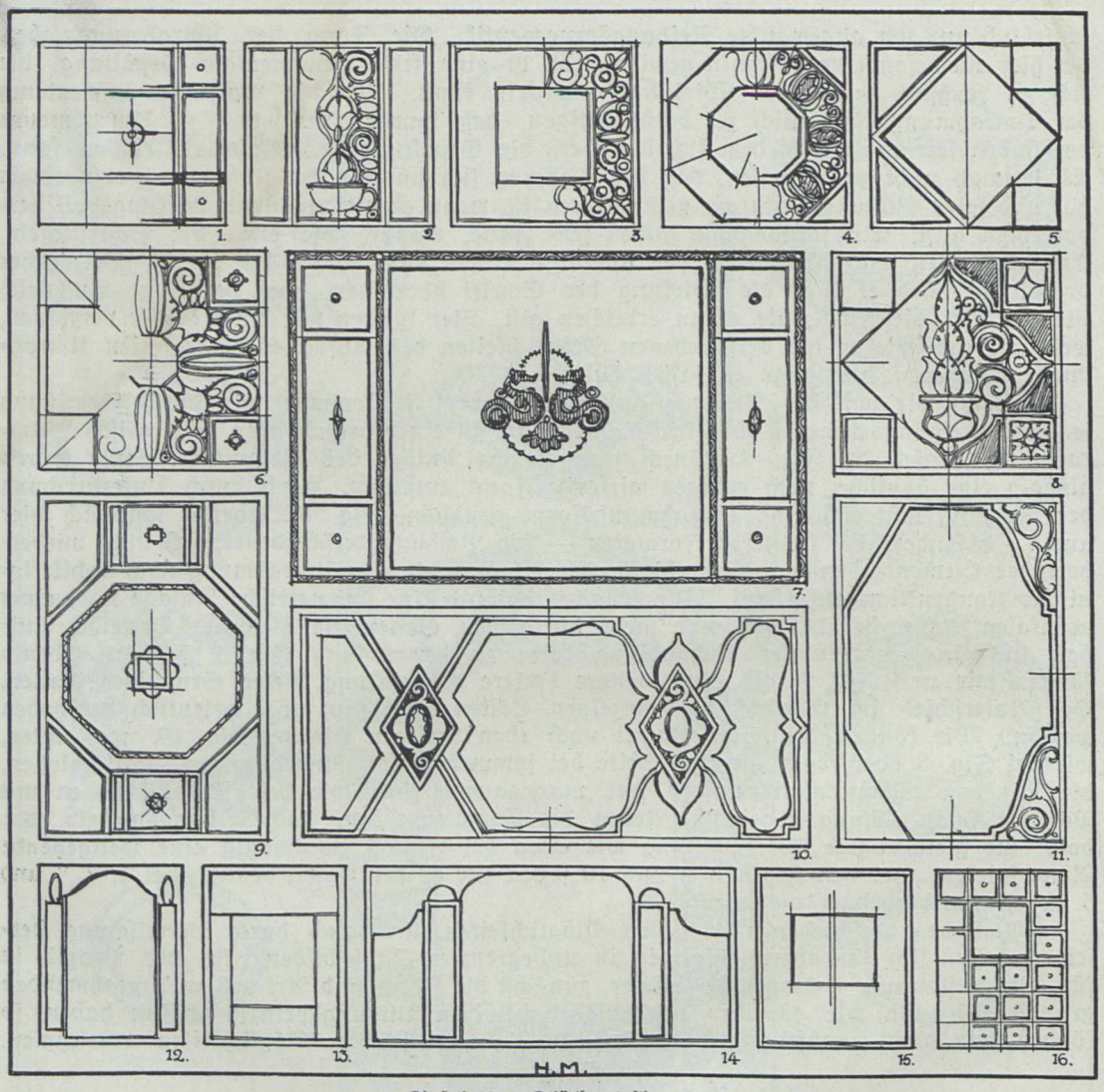
Wenn wir von der Reihung aus weiterbauen, so kommen wir durch Benutzung je eines Reihungselements für eine Rahmenseite zu einer brauchbaren quadratischen Umrahmung. Tafel 26, Fig. 6. Durch symmetrische Anlage des Reihungselements würde alsbald eine ähnliche, noch ruhiger wirkende Form entstehen. Auch durch Unterbrechung der Reihung läßt sich eine Umrahmungsform gestalten, Fig. 8. Ebenso läßt sich hier auch — besonders bei kleineren Formaten — die Reihung verschiedener, sich nicht wiederholender Elemente benützen, Fig. 7. In Fig. 1 haben wir eine Umrahmung nach architektonischer Konstruktion aufgebaut. Wir erhalten dadurch eine symmetrische Anlage nach einer vertikalen Achse, bei der sich nur mehr die beiden Seitenteile gleichen. Derselbe Aufbau in rein ornamentaler Behandlung kann zu der Lösung Fig. 2 führen. Ebenso können wir uns Fig. 4 als eine weitere freiere Entwicklung dieser Grundidee denken. Der Unterschied im Gewicht der einzelnen Seiten kann nun noch wesentlich verschoben werden. Wir können den Schwerpunkt nach oben verlegen wie bei Fig. 10, nach unten, wie bei Fig. 3 oder sogar an eine Seite bei symmetrielosen Anordnungen. Stilperioden, die mit den Schmuckmotiven sehr frei umgegangen sind, wie das Rokoko, haben mit Vorliebe solche Lösungen gesucht. Neben der Symmetrie kann das Reihungsprinzip oder doch eine gleichmäßige Wiederholung wie etwa bei Fig. 5 zweckmäßig eine weitgehende Rolle spielen. Bei den Figuren 2 und 10 sehen wir es prinzipiell benützt, bei 1, 2, 4 und 5 ist es untergeordnet angewandt.

Nach den verschiedenen gezeigten Möglichkeiten, und auch durch Vermischung derselben, lassen sich Umrahmungsformen in unbegrenzter Zahl bilden. In der Praxis ist für die Gestaltung naturgemäß immer zunächst die Form und Art des zu Umrahmenden grundlegend. Da wir es aber nur wieder mit dem Bildungsprinzip zu tun haben, so können wir auch unabhängig vom Inhalte Übungen solcher Möglichkeiten vornehmen.

Flächenteilung

Bei Flächen größeren Umfangs, die ornamentiert werden sollen, können praktische Forderungen oder die künstlerische Idee eine Teilung verlangen. Aber auch bei kleineren Formaten ist sie häufig und kann unter Umständen selbst zum Ornamentierungsprinzip werden. Mit praktischen Möglichkeiten, wie sie etwa in der Behandlung von Wänden und Decken gegeben sind, wollen wir uns hier nicht befassen, dagegen mit der anderen Möglichkeit, die die Flächenteilung zum Zwecke der Ornamentierung oder doch als deren Grundlage erheischt.

Wir können einmal nach dem Reihungsprinzip teilen Tafel 27, Fig. 16; solche Lösungen stellen aber am Ende wieder nichts anderes als Flächenmusterung dar und brauchen deshalb hier nur gestreift zu werden. Anders aber können wir die Fläche — und darauf kommt es hier an — proportional teilen. Wir werden also eine Hauptmasse bilden, der wir den günstigsten Platz, die Mitte der zu teilenden Fläche, anweisen. An sie werden wir untergeordnete Teile verschiedener Stufen anschließen und werden tunlichst



Tafel 27. Flächenteilung.

wieder Massen niederen Grads zwischen solche höheren Grads einfügen. (Siehe die meisten der gegebenen Beispiele.) Man achte deshalb auch ferner darauf, daß die durch die Teilung entstehenden Flächen einander in der Masse nicht zu ähnlich werden. Wo dieses nicht zu vermeiden ist, da kann durch reicheren Schmuck die eine von der andern hervorgehoben und so das Gewicht der einen gesteigert werden. Durch die Anordnung der Hauptmasse in der Mitte des Raumes entsteht eine symmetrische Anlage, die sich entweder nach zwei Achsen entwickelt, wie die Beispiele 1—11, oder nach einer Achse, wie die Beispiele 12—16. Die letztere Anlage entspringt schon mehr oder weniger einem praktischen Zweck, wenigstens ist sie nur angebracht, wenn es sich um Flächen handelt, die sich in der gezeigten Lage befinden. Eine asymmetrische Anordnung zu bilden, werden wir so selten in die Lage kommen, daß eine Erörterung hier überflüssig erscheint.

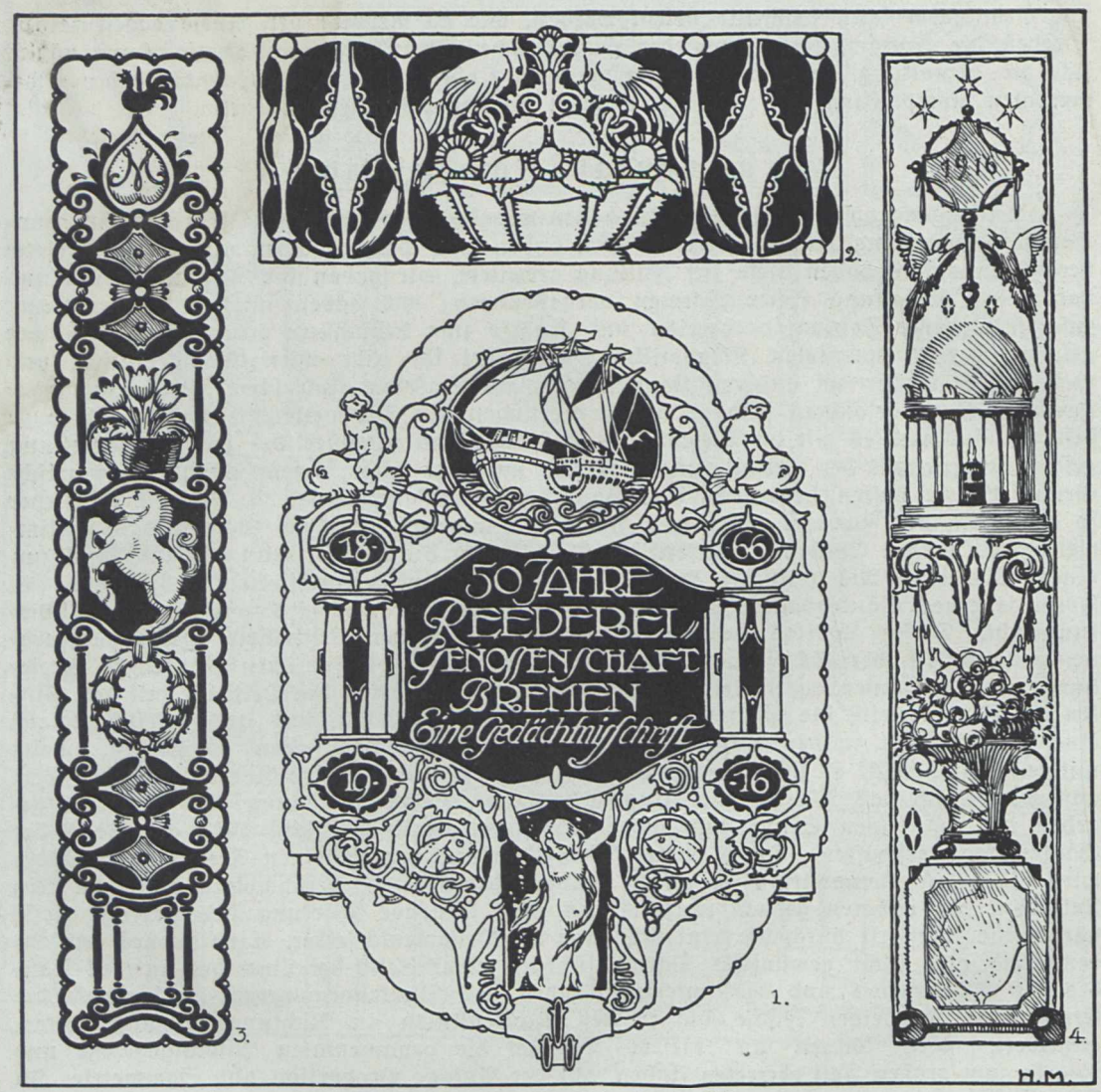
Die vorgeführten Beispiele sind durchweg auf geometrischer Grundlage aufgebaut, die für eine derartige Flächenteilung immer ausschlaggebend sein wird. Diese geometri-

sche Grundform kann dekorativ belebt werden, wie es mehrere der Abbildungen zeigen. Werden die Formen freier, von der geometrischen Grundlage unabhängig, dann nähert sich die Gestaltung der reinen Ornamentierung oder sie wird die Grundlage der ornamentalen Komposition, die wir im nächsten Kapitel behandeln wollen.

Ornamentale Komposition

Aufsteigend vom Schmuckelement haben wir die verschiedenen Möglichkeiten ornamentaler Gestaltung kennen gelernt. Wir haben aus der einfachen Form die Rosette heraus entwickelt, haben diese zur Füllung erweitert, wir haben die Reihung geübt und haben die Gestaltung freier Formen vorgenommen; wir haben in der Flächenteilung zusammengesetzte Formen vorbereitet und sind so zum Schlußstein ornamentaler Bildung gelangt, der ornamentalen Komposition. Auch bei ihr gibt es natürlich Stufen, und mehrere der bisher bei anderen Kapiteln gezeigte Beispiele sind schon als solche anzusprechen. Ganz besonders sind es die Forderungen des Proportionsgesetzes, die hier zu befolgen sind und es gilt im Wesentlichen dasselbe, was hierüber bei der Flächenteilung gesagt ist, nur mit der Erweiterung, daß wir uns hier nicht so sehr an die geometrische Grundform zu halten brauchen. Das Hauptbeispiel auf der Tafel 28, Figur 1 ist wieder so entwickelt, daß zunächst ein klares Mittelfeld angelegt ist, dem zugleich das Bestimmende des ganzen Entwurfs zugeteilt ist. Das ist hier die Schrift, denn es handelt sich um einen Buchtitel. Als seitlicher Anschluß ist ein konstruktiv architektonisches Motiv, in Form je eines Säulenpaares gewählt, das eine den bekrönenden Kopfteil tragende Wirkung übt. Dieser Kopfteil besteht wieder aus einem, dem Mittelfeld aber untergeordnetem Hauptteil, der Schiffsdarstellung, die wieder durch die seitlichen Ranken in Beziehung zu den Säulenpaaren tritt. Diese Beziehung verstärken die Delphine mit den Putten, da sie einerseits die Mittelpartie des Kopfteils flankieren, und andererseits zugleich eine Zugehörigkeit zu den Säulenpaaren haben, die sie nach oben abschließen. Beim unteren Teil verhält es sich ähnlich: der Mittelpartie ist das größte Gewicht verliehen, dem außerdem durch das Motiv einer tragenden Figur wieder Beziehung zum Hauptteil gegeben ist. Im selben Sinne sind die Ornamentteile mit der Zahl 1916 als Basis der Säulenpaare geschaffen. Durch solche Wechselwirkung der einzelnen Teile untereinander wird die ganze Komposition zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen, bei dem kein Teil ohne den anderen gedacht werden kann. Die tragende Wirkung des unteren Teils wird weiter verstärkt durch die Linienführung des Ornaments selber. Eine dadurch entstandene und hier nicht gewünschte Parallelführung eines Teils der Linie des unteren Randes des Schriftfeldes und des unteren Randes des Rankenornamentes wird durch die Einführung der beiden Fische, die zu den Rankenlinien in Richtungskreuzung treten, gemildert. Wir können an diesem Beispiel die ornamentalen Bildungsgesetze und Regeln zum großen Teil vertreten finden. In der Anlage Proportion und Symmetrie. In Einzelheiten letztere auch in der bedingten Form, wie wir sie von der Naturbetrachtung her kennen und wie sie bei naturalistischen Motiven, die hier zum Teil vorliegen, besonders angebracht ist (die beiden Putten; ebenso ist das Rankenornament des unteren Teils nur in der Anlage spiegelgleich, in der Blattgestaltung aber verschieden ausgebildet.) Linien- bezw. Richtungskreuzung kommt in dem Ornament wiederholt vor. Parallelismus haben wir in den Säulenpaaren und in einigen untergeordneten Einzelheiten. Linienbüschelung ist gleichfalls in Einzelheiten, zwar ganz untergeordnet, vertreten. Dagegen ist Kontrastwirkung durch den Wechsel von hell und dunkel, von leicht und schwer, von reich und einfach auch durch die Verschiedenartigkeit der Motive sehr betont, ebenso Charakterisierung, die in dem Rankenornament zum Ausdruck kommt. Organische Belebung und mit ihr mehrseitiges Richtungsstreben sind in dem Entwurf in hohem Grade wirksam.

Ornamentale Kompositionen in reicherer Gestaltung erfordern naturgemäß ein gut Teil künstlerischer Begabung zu ihrem Entwurf. Als Lehrgegenstand betrachtet dürfen wir sie deshalb sehr wohl als Prüfstein ansehen, wieviel dem Kunstbeflissenen von dieser er-



Tafel 28. Ornamentale Komposition.

wünschten natürlichen Gabe eigen ist und wie weit er die vorhandene durch das Studium entwickeln konnte. Dabei fällt natürlich die künstlerische Vorbildung und der Umfang der Naturstudien, die den ornamentalen Übungen zur Seite gehen müssen, stark mit ins Gewicht. Mit erwogener Absicht wurde hier bei einigen der gezeigten Beispiele, sowohl in der Wahl der Motive als auch in der Behandlung der Darstellung weiter gegangen als bisher, denn da ein Verteilen der Übungen auf einen größeren Zeitraum sehr zweckmäßig ist, um die in der Zwischenzeit zu machenden Studien und Fortschritte im Naturverständnis bei den ornamentalen Studien benützen zu können, so wird bei diesen abschließenden Übungen schon eine erhebliche Bereicherung des künstlerischen Formenschatzes, gewonnen aus dem Studium der Natur, vorhanden sein. Wenn trotzdem bei den vorhergehenden Tafeln mit wenigen Ausnahmen beim mehr abstrakten Ornament verharrt ist, so geschah dies einmal, weil der Gang, losgelöst vom übrigen Studium, gegeben werden

mußte, dann aber auch in der Überzeugung, daß durch die abstrakte Form das Prinzipielle reiner gezeigt werden konnte, als dies bei näherer Anlehnung an die Natur möglich ist. Dadurch wäre die äußere Form mehr in die Wagschale gefallen zum Nachteil des eingangs ausgesprochenen Zweckes, eine Grundlage für die Entwicklung ornamentaler Gebilde zu schaffen, ohne die Ausdrucksform selber geben zu wollen. Diese ist stets zeitlich beeinflußt und muß in der Hauptsache Eigentum des Künstlers bleiben.

Auf der Tafel 28 sind noch zwei längliche Füllungen gegeben (Abb. 3 und 4). Bei solchen Anlagen, bei denen das Verhältnis von Länge zu Breite sehr verschieden ist, können wir von einer so bestimmten Betonung der Mitte, wie bei dem vorher besprochenen Beispiel nicht ausgehen. Sehr nahe liegt hier die Verwendung des Reihungsprinzips. Bei Figur 3 sehen wir einen Anklang an dasselbe in der Anlage, eine klare Benutzung in Einzelheiten. Aber da der schmale Raum dies bedingt, ist auch in den übrigen Partien eine Ähnlichkeit im Gewicht entstanden und nur die Verschiedenartigkeit der Motive hebt diesen Eindruck wieder auf. Vollends in der Abb. 4 können wir beinahe von einer Reihung ungleicher Teile reden, wie sie in der einleitenden Betrachtung erwähnt ist. Aber wir sehen doch auch wieder sofort, daß die Lösung keineswegs als Reihung wirkt. Wir haben es bei derartigen Bedingungen mit ornamentalen Kompositionen zu tun, bei denen gemäß der Maßverhältnisse ihrer Grundform das Proportionsgesetz nicht durchgreifend zur Verwendung kommen kann. Je reicher aber der Schmuck auch einer solchen Form wird oder mit anderen Worten, je kleiner die Einzelheiten gegenüber dem Ganzen sind, desto mehr können wir auch wieder das Proportionsgesetz betätigen.

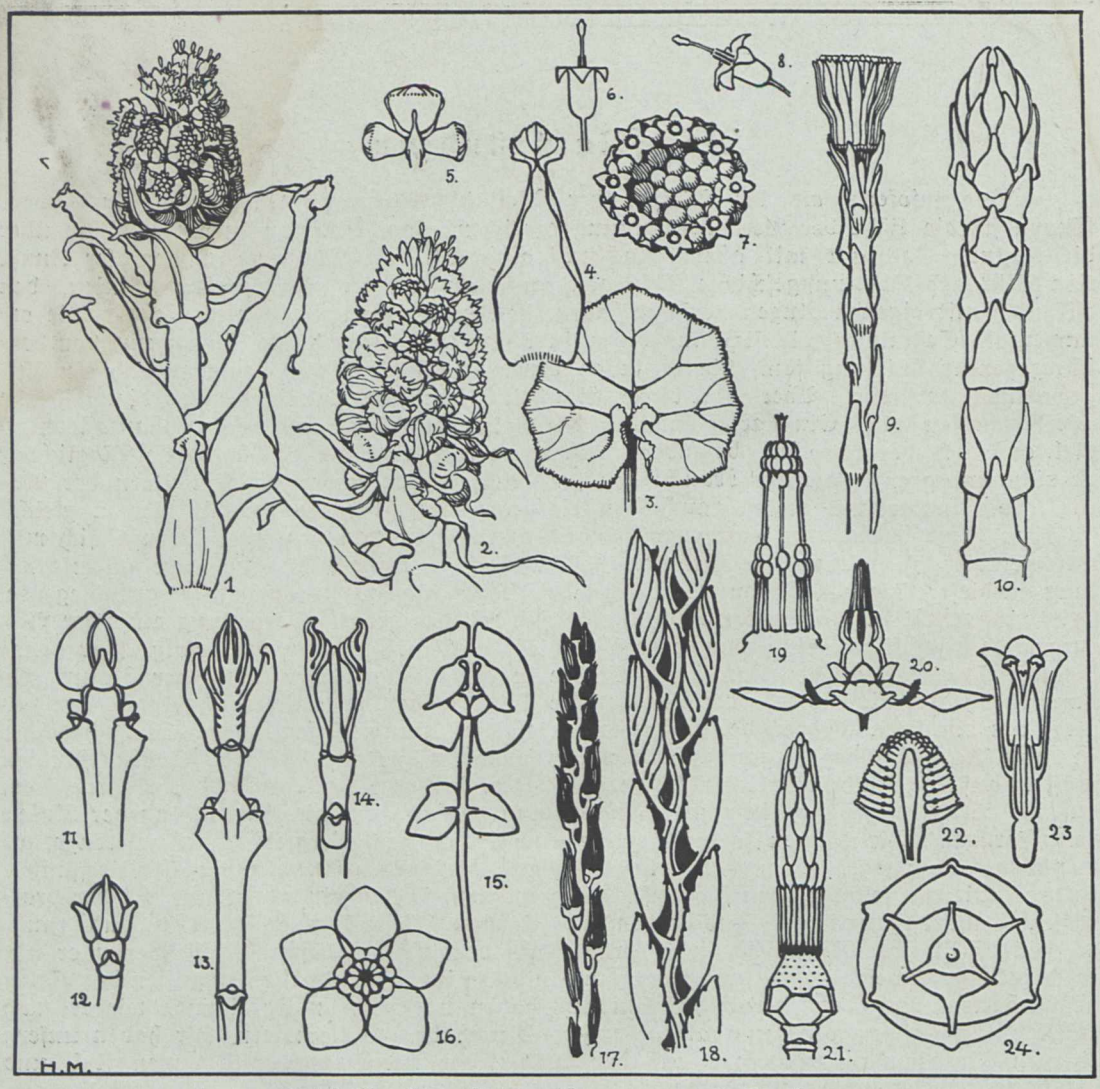
Nach einigen Übungen in der ornamentalen Komposition sind wir im Wesentlichen am Ende unserer theoretisch praktischen Studien angekommen. Es bleibt uns nur noch übrig, einige Hilfsmittel zu besprechen, die uns beim Entwurf besonders einfacher Ornamentik zur Verfügung stehen und gute Dienste leisten können.

3. Teil

Vom Naturstudium

„Nur insofern, als die Meister der Welt die Natur zu Hilfe genommen haben, können sie die Höhe der Vervollkommnung erreichen", sagt Emerson in einem Essay über die Natur. Das gilt mit allem Nachdruck auch von dem Meister ornamentaler Kunst. Ein Blick auf die Kunstgeschichte, besonders auf den Verlauf ihrer letzten Linien, den wir noch mit eigenen Augen verfolgt haben, ist eine Bekräftigung dieses Satzes. Die ornamentale Gestaltung, die sich nur auf rein abstrakte Formen stützte, konnte nur von vorübergehender Wirkung sein, die so lange dauerte, als die Sache neu war und ein Ungewohntes darstellte. Aber die bloße Neuheit genügt nicht bei einer Kunst, die bleibende Werte schaffen will. Ein starker künstlerischer Geist mit reicher und reger Phantasie wird viel aus sich heraus ohne besondere Anregung schaffen können. Aber diese Möglichkeit ist nicht unbegrenzt; auch er braucht den Anschluß an den unversieglichen Born der Natur. Aber um wieviel mehr braucht ihn die große Anzahl derer, die wir hier ja gleichfalls im Auge haben, die, ohne eigene hohe Künstlerschaft, vermöge ihres Berufes sich mit ornamentaler Gestaltung zu befassen haben. Darum wollen wir uns von allem Anfang an dieser Quelle bedienen. Es wäre sehr zweckmäßig, wenn schon der grundlegende Zeichenunterricht für kunstgewerbliche Berufe sich mit der großen Darstellung einfacher Naturgebilde beschäftigte. Und mancherorts geschieht dies auch mit gutem Erfolg. Für ornamentale Zwecke liegt die Kunst der Studie in der richtigen Benützung der Natur. Es handelt sich hier nicht so sehr um eine genaue Wiedergabe der Erscheinungsform, sondern mehr um ein Herauskehren des für ornamentale Gestaltung Wesentlichen. Es ist hierüber in dem Kapitel über organische Belebung schon verschiedenes gesagt. Solche Studien müssen auf die Bildungsprinzipien gerichtet sein, die wir am Naturobjekt wahrnehmen, auf die Verhältnisse der einzelnen Teile zueinander und auf die Entwicklung der Linien und Formen. Wir können so weit gehen und können nach Vergleichen zu unseren ornamentalen Bildungsgesetzen und Regeln suchen und wir werden eine Fülle des Interessanten finden. Wie von selbst werden sich diese Dinge unserem Wesen einprägen und bei der praktischen Entwurfsarbeit als Ausfluß unserer eigenen Wesensart durch Hirn und Hand in den Stift überfließen, der jetzt Formen auf dem Papier beschreibt, zu denen er nie in der Lage gewesen wäre, wenn wir uns nicht so intim mit den Erzeugnissen der Natur befaßt hätten. Bei einem derartigen Studium haben wir nicht nötig, immer wieder nach „Stilen" zu schielen oder uns an historische Strohhalme zu klammern, wir haben unsern eigenen Formenschatz, gewonnen aus der Natur, der wir immer willkommen sind und die keine Urheberrechte geltend macht.

Wir dürfen also nicht ohne weiteres die Naturform selbst als Zierform benützen. Dabei entstünde im günstigen Falle ein naturalistisches Ornament. Ein solches ist aber sehr dem Zeitgeschmack unterworfen und ist keineswegs dies, was wir wollen. Das Ornament selber wollen wir persönlich erfinden, selbst erdenken. Zu diesem Gelingen soll uns die Natur helfen, indem sie unsern Geist anregt und befruchtet. Um deshalb mit ihr ständig in Fühlung zu bleiben, legen wir uns eine Art Notizbuch an, in das wir alles eintragen, was uns bei der Naturbetrachtung Reizvolles auffällt. Auf der Tafel 29 sind solche „Notizen" gegeben, wie sie von gelegentlichen Spaziergängen im Wald, Feld und Garten nach Hause getragen und gesammelt sind. Dabei braucht es sich natürlich nicht lediglich um Pflanzen zu handeln. Insekten und vieles andere, besonders wohl Käfer, bieten einen großen Formenreichtum von oft verblüffender Gestaltung. Wer die Gelegenheit hat, das Leben des Meeres zu beobachten, der wird ungeahnte Wunder erleben. Der Stoff ist unerschöpflich, und da jeder das nach Hause trägt, was ihn reizt und anzieht, so werden auch die Studien schon Ausdruck eigener Wesensart.

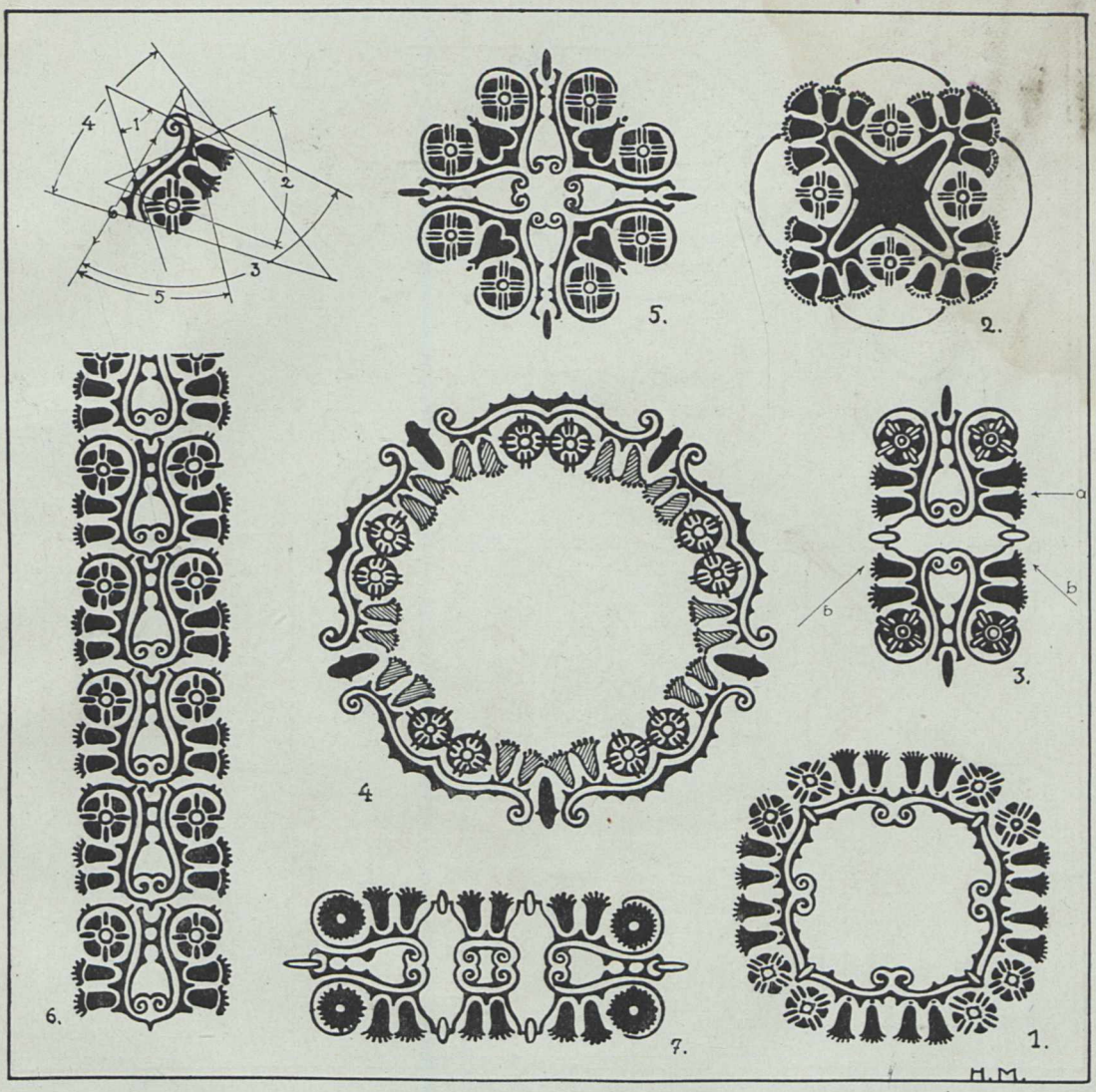


Tafel 29. Naturstudien für ornamentale Zwecke.

Im Kunstunterricht ist es natürlich sehr zweckmäßig, wenn sowohl der ornamentale Unterricht wie derjenige der Naturstudien in einer Hand liegt, dann wird für beide Fächer etwas ersprießliches in diesem Sinne herauskommen.

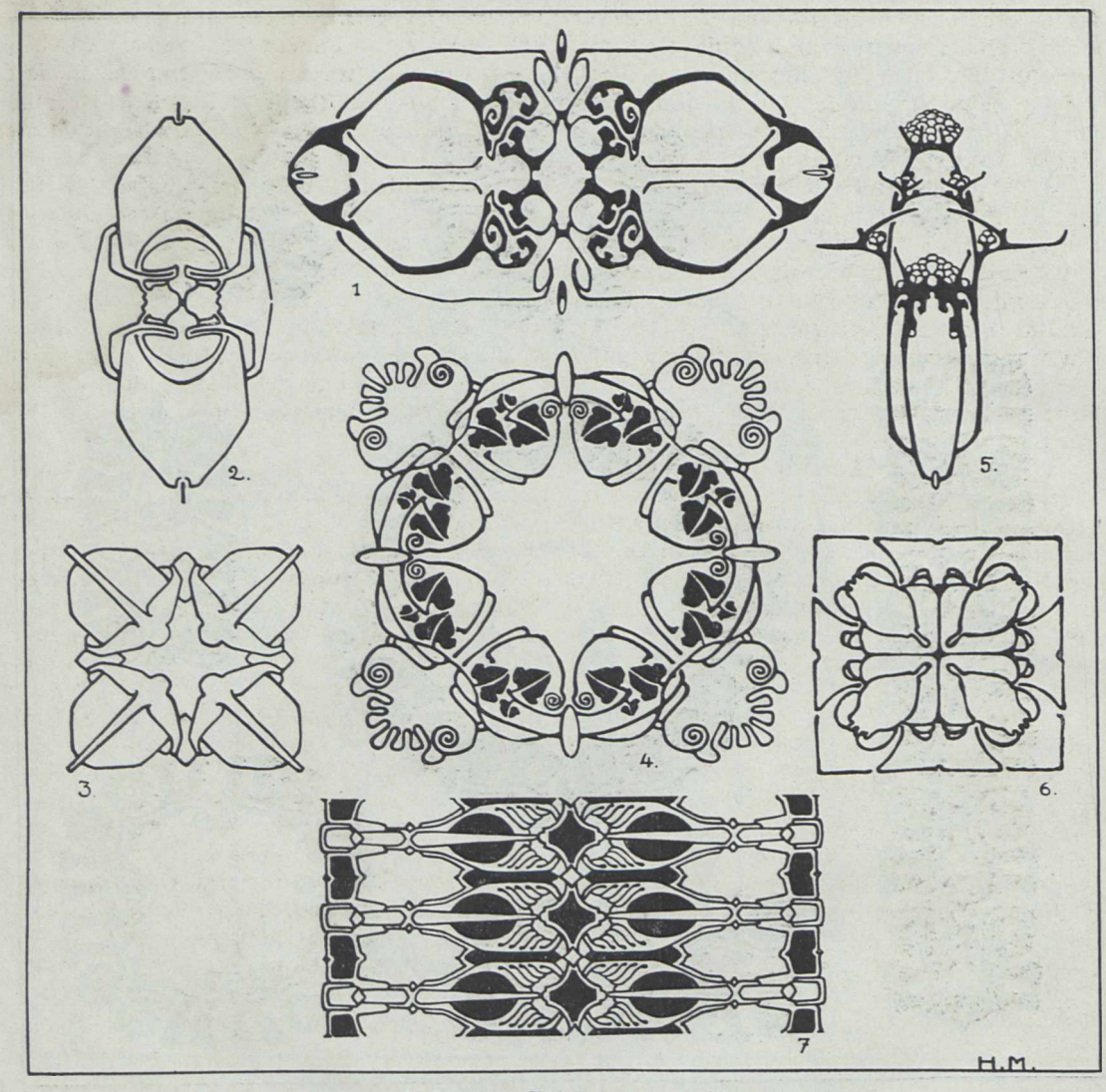
Künstliche Hilfsmittel zur Schmuckgestaltung

Außer dem Studium der Natur gibt es noch andere Mittel, die wir deshalb als künstliche bezeichnen können und die gleichfalls dazu angetan sind, die Phantasie zu beleben und befruchtend auf den Geist einzuwirken. Ein solches Hilfsmittel haben wir in der Benutzung des Spiegels, mit dem sich eine ornamentale Form verdoppeln, symmetrisch gestalten, vervielfältigen oder in verschiedener Weise gruppieren läßt. Zu solchen Übungen ist aber schon ein nicht geringer Grad geschmacklicher Bildung nötig, die künstlerische Selbstbeherrschung ermöglicht; denn dieser Wunderspiegel zaubert dem Auge so



Tafel 30. Spiegelornamentik.

viele entzückende und überraschende Bilder vor, daß der im eigenen Schaffen Ungeübte verwirrt von ihrer Mannigfaltigkeit ihrer bald wieder müde wird. Dies ist zweifellos der Grund, warum dieses an sich vortreffliche Hilfsmittel abwechslungsweise gepriesen und verachtet, wieder hervorgeholt und wieder zur Seite geworfen wird. Mit dem aber, was wir bisher über die Ornamentgestaltung erfahren haben, sind wir erst in die Lage gekommen, den Spiegel zweckmäßig zu benützen, ohne in Phantastereien zu verfallen. Nicht das, was er uns planlos bietet, wollen wir von ihm empfangen, sondern das, was wir durch eigenen Geist in ihn hineinlegen, wollen wir durch seine Zauberkraft gesteigert zurückgewinnen. Er wird zu einer Art Denkmaschine, die uns in wenigen Sekunden eine Reihe von Möglichkeiten zeigt, die auch nur flüchtig skizziert, ohne seine Hilfe Stunden in Anspruch nehmen würden. Die Hauptsache bleibt immer, daß wir selbst die Führung in der Hand behalten.



Tafel 31. Spiegelornamentik.

Der Spiegel wird so hergerichtet, daß zwei Spiegelscheiben von etwa Handgröße buchartig an einer Schmalseite durch einen Leinwandstreifen verbunden werden, der den Rücken darstellt und durch den die beiden Scheiben in beliebige Winkelstellung zueinander gebracht werden können. Die Spiegelseiten sind nach innen gerichtet. Man entwirft ein kleines ornamentales Gebilde, das man schon während der Arbeit wiederholt im Spiegel betrachtet, um sich schon von vornherein zu überzeugen, daß günstige Gruppierungen damit zu erzielen sind. Bei den gezeigten Beispielen auf Tafel 30 ist es eine Ranke mit einigen Blütenformen, oben links abgebildet. Die Winkel sind angegeben, wie der Spiegel jeweils gesetzt war, um die in den übrigen Abbildungen der Tafel gezeigten Lösungen zu erhalten. Die Zahlen der Winkel entsprechen denen der dazugehörigen Resultate. Verbindungen von Linien oder Formen oder kleinen Ergänzungen werden dabei häufig nötig. Die Möglichkeiten sind damit jedoch noch nicht erschöpft. Wir können vielmehr

die so gewonnenen Gebilde wieder als Grundform für neue Gruppierungen benützen. So ist die Fig. 7 aus Fig. 3 entstanden durch Anlegen einer Spiegelseite an die Linie a und die Fig. 6 durch Reihung einer Hälfte dieser Figur. Eine hübsche und brauchbare Lösung läßt sich weiter durch Anlegen desSpiegels an die Pfeile b der Fig. 3 erzielen. Und so lassen sich noch eine Reihe weiterer Neubildungen finden, wie man sich durch eigene Übungen bald überzeugen wird.

Rein mechanisch benützt und ohne geschulten Geschmack wird freilich das Resultat häufig unbefriedigend sein. Darum ist der Anfänger vor der Benutzung des Spiegels eher zu warnen als dazu anzuregen. Noch mehr Vorsicht ist aber bei seiner Benützung geboten, wenn man versucht, ihn direkt an die Naturform oder deren Abbild anzulegen. Hier tut künstlerischer Geschmack dreimal Not, denn die Bilder, die uns der Spiegel zeigt, sind an sich meist von großem Reiz, in der Übertragung aber häufig auch von großer Ungebundenheit, so daß es gilt, wegzulassen und zu ergänzen, um zu einem praktisch brauchbaren Resultat zu gelangen. Dann wird allerdings manches originelle Gebilde entstehen, das ohne den Spiegel gewiß nicht entstanden wäre. Mehrere derartige Lösungen, aus der Naturform entwickelt, zeigt uns die Tafel 31.

Um das im Spiegel erscheinende Bild aufs Papier zu übertragen, kann man zweckmäßig in der folgenden Weise verfahren. Hat man an der Grundform den Winkel ermittelt, den man zur Gruppierung benutzen will, so wird er durch Linien bezeichnet und von beidem, der Grundform samt dem Winkel, eine Pause angefertigt. Durch entsprechendes Zusammenfalten dieser Pause in den Linien des Winkels ist die Möglichkeit gegeben, das Motiv immer wieder in dem ihm zugewiesenen Platz einzupausen, eine Arbeit, die rasch von statten geht. Von dieser fertigen Pause können sehr gut auch Lichtpausen genommen werden, um, wenn nötig, Farbskizzen herzustellen oder auch der Vervielfältigung halber, die ja in der Praxis oft erwünscht sein kann.

Eine andere sehr brauchbare Hilfsmethode zur Gruppierung ornamentaler Elementarformen gibt Alfred Böld, Karlsruhe, an.* Zu Grunde zu legen ist hierbei ein Reihungsschema: Einzelne Punkte, enger oder weiter, in doppelter oder mehrfacher Stellung, große mit kleinen abwechselnd u. s. f. Durch Ersetzung dieser Punkte durch irgend ein dekoratives Element entstehen Musterungen der mannigfaltigsten Art. Ebenso kann in der Flächenreihung verfahren werden wie auch in der zentralen Reihung, bei welch letzterer alsdann Rosettenbildung eintritt. Durch reichere aus der Naturform entwickelte Gestaltung lassen sich diese Musterungen nach Umfang und Abwechselung reicher gestalten.

Derartige künstliche Hilfsmittel können natürlich immer nur bei Ornamenten in Betracht kommen, die sich aus Wiederholungen von Einzelheiten zusammensetzen. Sobald die Gestaltung sich von dem Reihungsprinzip entfernt und je mehr sie sich der ornamentalen Komposition nähert, sind wir in erster Linie auf das Proportionsgesetz angewiesen.

Schlußwort

Die Bestrebungen im Kunstunterricht müssen mehr und mehr wieder auf Vertiefung des Studiums gerichtet werden. Dieser Erkenntnis folgend, erwägt man in Preußen bereits eine straffere Organisation des Kunstgewerbeschulwesens. Wir dürfen dies als Beweis nehmen, daß eine solche notwendig ist, denn die Anregung geht zum Teil von den Schulen selbst aus. Notwendig ist sie vor allem beim allgemeinen Unterricht der Kunstgewerbeschulen, wie er für die Ausbildung des praktischen Kunsthandwerkes und Zeichners in Betracht kommt. Was nach der rein künstlerischen Seite darüber hinausgeht, wird volle Freiheit genießen müssen, denn Kunst läßt sich in keine Methode zwängen. Aber wir müssen unterscheiden zwischen diesem und dem grundlegenden Wissen und Können, die einer gesunden Kunstausübung ebenso Vorbedingung sind wie anderen Berufs-

* „Heimat und Handwerk", Beilage zur bad. Gew. u. Handwerker Zeitung, herausgegeben vom bad. Landesgewerbeamt Jahrgang 1915 Nr. 2.

zweigen, besonders aber einer praktischen Kunst, um die es sich hier handelt. Diesem Ziele will unsere Lehre vom Schmücken dienen. Sie will eine bestimmte Grundlage schaffen für den ornamentalen Entwurfsunterricht. Für die praktische Durchführung der Übungen kommen zwei Möglichkeiten in Betracht. Wir können einmal die Übungen als selbstständiges Unterrichtsfach betreiben und können sie dabei zweckmäßig über einen längeren Zeitraum verteilen. Dadurch geben wir dem Entwurfsunterricht Rückgrat und gewährleisten ihm einen folgerichtigen Aufbau. Anderseits müssen wir leider immer noch damit rechnen, daß nicht alle Schüler in ununterbrochener Folge am Unterricht teilnehmen können. Entwurfsunterricht kann häufig nur als Fachunterricht gegeben werden. Da unsere meisten Schulen heute mit Werkstätten ausgestattet sind, so ist der Weg häufig der, daß der Schüler den Entwurf für eine auszuführende Arbeit fertigt, wobei an einen logischen Aufbau der Entwurfsarbeit kaum gedacht werden kann. Ein abgerundetes Bild wird dabei dem Schüler nie vermittelt werden können. Aber auch da, wo der Entwurfsunterricht mit dem Fachunterricht zusammenfällt, können wir die ornamentalen Bildungsprinzipien und Regeln, wie sie hier gezeigt sind, aufsteigend zugrunde legen. Am zweckvollsten ist es, wenn die Kunstgewerbeschulen ein besonderes Lehrfach für Ornamentik schaffen, in dem ornamentale Übungen nebst den dazu gehörigen Naturstudien planvoll betrieben würden. Dann haben wir die Möglichkeit im reinen Fachunterricht noch mehr aufs Technische einzugehen, als dies heute der Fall ist.

Wenn die so gezeigten Wege zu einer Vertiefung im kunstgewerblichen Studium beitragen, dann haben sie ihren Zweck erreicht, denn diese Vertiefung tut not.