



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Elementargesetze der bildenden Kunst

Cornelius, Hans

Leipzig [u.a.], 1908

Drittes Kapitel. Grundgesetze der Wirkung und Gestaltung.

urn:nbn:de:hbz:466:1-43616

DRITTES KAPITEL.
GRUNDGESETZE DER WIRKUNG UND GESTALTUNG.

14. Prinzip des abstrakten Sehens. — Die Gesamtwirkung.

Die Vorstellungen, die sich gemäß den letzten Betrachtungen an die Eindrücke unseres Sehorgans anknüpfen, sind sehr verschieden an Bestimmtheit und Deutlichkeit. Wir erkennen die Eigenschaften der gesehenen Gegenstände keineswegs sogleich mit voller Deutlichkeit in allen ihren Einzelheiten; vielmehr bleibt unsere Auffassung des Gesehenen regelmäßig mehr oder minder unbestimmt und unvollkommen.

Ich bezeichne diese Tatsache als diejenige des abstrakten Sehens.

Für die folgenden Untersuchungen kommt vor allem die Wirkung dieser Tatsache bei der Auffassung der räumlichen Formen und Maßverhältnisse in Betracht.

Wenn wir auf der Karte einen Flußlauf oder den Umriss eines Landes — etwa der italienischen Halbinsel — betrachten, so sind wir niemals im Stande, die sämtlichen Ein- und Ausbuchtungen der betrachteten Linienzüge zu überschauen und uns einzuprägen, wie sie pedantische Schullehrer ihren Zöglingen zu schlucken geben. Vielmehr können wir stets nur „in großen Zügen“ die Formen des Gesehenen erfassen: wir erkennen sie nur so weit, als sie sich einfacheren Linienzügen von bekannter Form ähnlich erweisen und gleichsam anschmiegen — wie der Umriss von Italien der „Stiefelform“. Ich will solche „große Züge“ als Grundformen oder auch als Schemata der betreffenden komplizierteren Linien bezeichnen.¹⁾

¹⁾ Ein komplizierter Linienzug wird eventuell nicht bloß einem einzigen, sondern mehreren verschiedenen Schemata entsprechen, d. h. es können verschiedene Figuren angegeben werden, denen er bei Vernachlässigung der weniger hervortretenden Richtungsänderungen in gleicher Weise als ähnlich erscheint.

Was soeben für Linienzüge bez. für Begrenzungen von Teilen der Erscheinung gesagt wurde, gilt ebenso für die Auffassung von Oberflächen bez. Begrenzungen von räumlichen (Wirkungs-) Formen.

Wenn wir auf ebenem Terrain eine Wiese betrachten, so fällt es uns nicht ein, den sämtlichen Formen der einzelnen Gräser nachzugehen und uns eine Vorstellung des unglaublich komplizierten Raumes zu verschaffen, der durch die Oberfläche aller dieser Gräser gebildet wird. Vielmehr fassen wir, wie vorher den Fluß mit seinen tausend Krümmungen als gerade Linie, so hier die tausendfältig geknickte und zerrissene Oberfläche der Wiese als einheitliche Ebene auf — eventuell durch die Wölbungen unterbrochen, wie sie mächtige Schierlingsdolden oder ähnliche Gebilde auf dem üppigen Graswuchs im Sommer hervorbringen, wo aber wiederum nicht die einzelnen Formen der Blütenblätter und Staubfäden unterschieden werden, sondern nur das Schema der Gesamtform zur Auffassung gelangt.

Was diese Beispiele zeigen, gilt in allen Fällen: mag es sich um eine Straße, um einen Kreis Tanzender, um den Saum eines Waldes handeln — stets wird in erster Linie die schematische Grundform, niemals aber zugleich die Mannigfaltigkeit aller einzelnen Ein- und Ausbuchtungen dieser Gesamtform gesehen und beachtet.

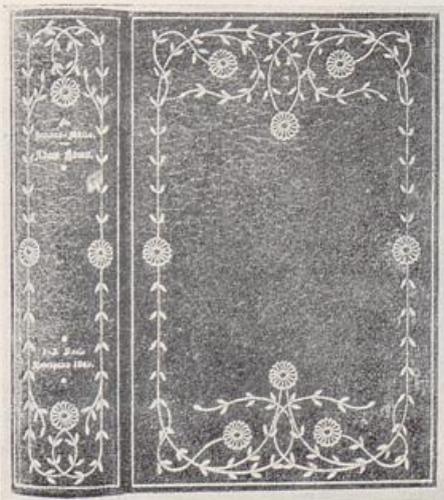
Die erste, schlagendste Wirkung jedes Gegenstandes beruht daher nicht auf den Einzelheiten seiner Gestaltung, sondern auf den Verhältnissen seiner schematischen Grundform.

Fassen wir die Einzelheiten am Gegenstande ins Auge, so setzen wir dadurch an Stelle des Gesamteindrucks nach einander verschiedene Teilwirkungen; aber auch von diesen gilt alsdann ein gleiches — auch bei jedem Teil wirkt in erster Linie seine schematische Grundform.

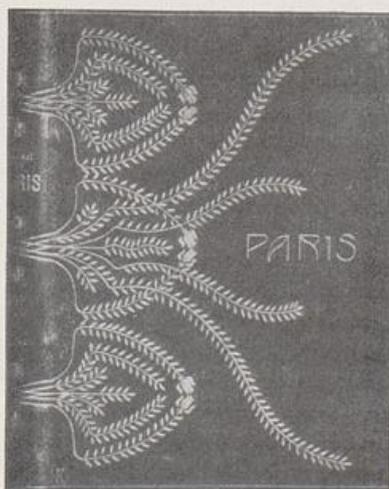
Was über die Bedingungen für die räumliche Wirkung und für die Einheit dieser Wirkung festzustellen ist, muß daher immer in erster Linie auf die schematische Grundform des ganzen Gegenstandes der Gestaltung Anwendung finden.

So ist insbesondere auch die früher aufgestellte Forderung der einheitlichen Raumwirkung nicht dahin mißzuverstehen, daß beim Anblick eines künstlerischen Gegenstandes sogleich alle Einzelheiten seiner räumlichen Gestaltung sich mit voller Klarheit dem Auge darstellen müßten. Nur um die Gesamtwirkung handelt es sich: das Ganze muß uns sogleich einheitlich als ein räumlich Bestimmtes gegenüberstehen — mögen auch im einzelnen die Formen in diesem Raume erst bei näherer Betrachtung klar werden oder eventuell (wie etwa bei der Darstellung einer

Nebellandschaft) ungeklärt bleiben. Ein Teppich muß sogleich als Ebene kenntlich werden; ein Bild muß sogleich als Darstellung eines Räumlichen und nicht als ein ebener Teppich wirken; das Flachrelief im obigen Beispiel muß sogleich durchgängig die Tiefe des Darstellungsraumes zeigen; ein Platz muß sogleich als einheitlich begrenzter Innenraum wirken. Aber weder sollen im Teppich die sämtlichen einzelnen Formen des Ornaments, noch im Bild oder im Relief alle Einzelheiten an den Formen der Gegenstände und Figuren, noch endlich auf dem Platz alle



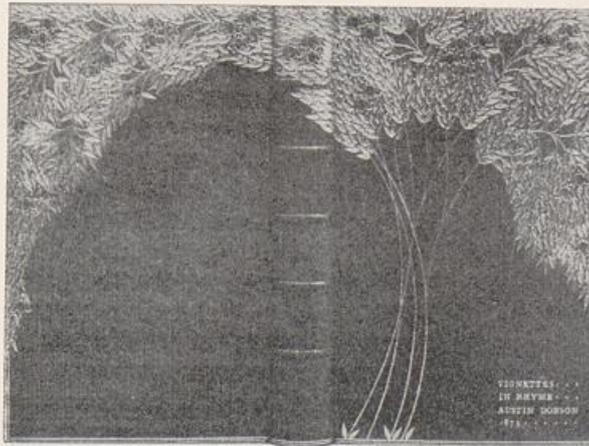
28. BUCHEINBAND VON ANKER KYSTAR.
Richtige Anordnung des Bucheinbandes mit Ansichten
von der Rücken- und der Deckelseite.



29. BUCHEINBAND VON P. KERSTEN.
Unrichtige Anordnung des Bucheinbandes; die
Rücken- und Deckelansicht sind nicht einzeln
sichtbar, sondern fließen in einander über.

Einzelformen der Gesimse und Fenster an den Gebäuden auf den ersten Blick klar werden — eine Forderung, die in der Tat niemals erfüllt werden könnte.

Gleiches wie für die räumliche ist für die funktionelle Wirkung zu fordern; auch hier gilt die soeben gemachte Bemerkung, daß nämlich nur die Gesamtwirkung, nicht aber alle Details einheitlich gegeben sein müssen. Ob eine Figur eine bestimmte Bewegung ausführe, etwa laufe oder eine Last vom Boden zu heben suche, muß auf den ersten Blick klar werden; nicht aber, wie weit jeder einzelne Muskel von der Bewegung in Mitleidenschaft gezogen wird.



30. BUCHEINBAND VON DE SAUTY.

Beispiel extremster Vernachlässigung der Ansichtsforderung im Bucheinband; der Einband kann nur im aufgeschlagenen Zustand gesehen werden.

Umgekehrt folgt zugleich aus der Tatsache des abstrakten Sehens, daß speziell bei der künstlerischen Nachbildung von Naturformen durchaus nicht etwa exakte Wiedergabe der natürlichen Erscheinung oder der natürlichen Form mit allen Einzelheiten gefordert wird, damit die Nachbildung als solche verständlich werde. Vielmehr genügt es hierzu bereits,

daß diejenigen Merkmale der Erscheinung gegeben seien, aus welchen wir die schematische Grundform des Gegenstandes zu erkennen vermögen. Wir werden den Folgen dieser Tatsache in den weiteren Ausführungen an vielen Stellen begegnen. Entsprechendes wie von der Formwirkung gilt von der Farbwirkung. Regelmäßig erkennen wir die Farbnuancen auf einer gesehenen Fläche nicht sogleich bis in alle Einzelheiten; nicht nur geringe, sondern selbst sehr bedeutende Unterschiede der Farben bleiben, wenn sie nicht in zu großer Ausdehnung neben einander stehen, auf den ersten Blick unbeachtet, sie verschwimmen oft gleichsam untereinander zu einem einheitlich aufgefaßten Gesamtton, und erst bei der Betrachtung aus größerer Nähe kommt die Auffassung der verschiedenen nebeneinander gelagerten Töne zu Stande. Die Möglichkeit, einheitlich wirkende Schattentöne durch dunkle Strichlagen auf hellem Grunde wiederzugeben, beruht auf dieser Tatsache; ebenso die einheitliche Farbwirkung einer Wiese, eines Tapeten- oder Kleiderstoffmusters usw.

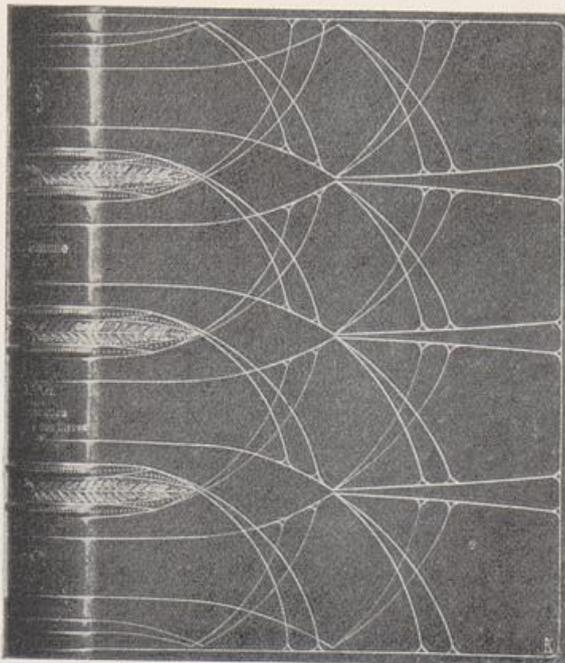
15. Die Anordnung der Ansichten. — Konsequenzen der Situation und des Gebrauchszwecks. — Vergewaltigung monumentaler Kunstwerke.

Die früheren Ausführungen haben gezeigt, daß alle künstlerische Arbeit nur Sinn hat, insofern sie eine einheitliche, von einer bestimmten

Seite her sichtbare Ansicht ihres Gegenstandes gestaltet. Ehe wir die Mittel betrachten, durch welche die geforderte Wirkung der Ansichten zu erzielen ist, sollen die Bedingungen besprochen werden, von welchen die Anordnung der zu gestaltenden Ansichten des Gegenstandes abhängt.

Ob die künstlerische Ausgestaltung einer Ansicht des Gegenstandes genügt oder ob mehrere Ansichten ausgestaltet werden müssen, hängt von der Situation ab, in welche der Gegenstand zu stehen kommt. Durch diese Situation sind regelmäßig die Standpunkte oder wenigstens die Richtungen bestimmt, von welchen her der Gegenstand gesehen wird.

Handelt es sich um Gegenstände, die an einem festen Standpunkt in unveränderlicher Umgebung ihr Dasein führen, so ist diese Umgebung für den Standpunkt der Betrachtung bestimmend und der Künstler muß demgemäß die Ansichten anordnen. Eine Statue in einer Nische, ein an eine Rückwand angelehntes Monument, ein an die Wand gelehnter Schrank werden im allgemeinen ebenso wie ein Gemälde nur eine Ansicht haben; ein Palast oder eine Kirche kann eventuell mit mehreren Fronten nach verschiedenen Plätzen sehen und ebensoviele Ansichten aufweisen, oder aber nur von einer Seite her sichtbar und im übrigen an andere Gebäude angebaut sein;¹⁾ eine auf einem Platz freistehende Statue wird entweder auf so



31. BUCHEINBAND VON P. KERSTEN.
Weiteres Beispiel des Überfließens der verschiedenen Ansichten
ineinander.

1) Vgl. zu diesem Punkt die trefflichen Ausführungen bei CAMILLO SITTE, der Städtebau (3) 1901.



32. ITALIENISCHE MAJOLIKEN.

Beispiele für die Erfüllung der Ansichtsforderung in der Anordnung der Gefäßformen.

viele Ansichten zu arbeiten sein, als Straßen auf den Platz führen, oder es wird durch geeignete architektonische Maßnahmen — eventuell z. B. durch Baumpflanzung — dafür zu sorgen sein, daß nur bestimmte Seiten des Monumentes sichtbar werden usw.

Bei beweglichen Gebrauchsgegenständen muß vor allem die Ansicht gestaltet werden, die beim Gebrauch am meisten ins Auge fällt. So wird ein Teller nur von oben her, ein Handspiegel von vorn und etwa von hinten, ein Stuhl vor allem von vorne eine Ansicht zeigen müssen. Gegenstände, die in horizontaler Richtung von allen Seiten her zu sehen sind, wie Stehlampen, Krüge u. dergl., können entweder so gearbeitet sein, daß sie von allen Seiten her sichtbar werden; für diese Lösung ist es erforderlich, daß der Gegenstand in seiner Grundform sich einem Rotationskörper mit senkrechter Axe nähert. Oder sie können auf eine geringe Zahl von Ansichten — in der Regel auf zwei oder vier oder auch nur auf eine Ansicht — gearbeitet sein, wobei alsdann der Gegenstand von selbst dem Beschauer den Standpunkt anweist; wie etwa die flache Flaschenform der Renaissance mit ihren zwei Ansichten, oder jene attischen Vasen, die nur auf zwei Ansichten gearbeitet sind. Ein Bucheinband ist folgerichtig für die Ansicht vom Buchrücken und von den beiden Deckelseiten her, eventuell noch für diejenige von den Schnittflächen zu gestalten. Die heute weit verbreitete Art der Gestaltung des Einbandes, die das konstruktive Moment zeigen will und daher den Rücken auf



33 und 34. ANTIKE VASEN.

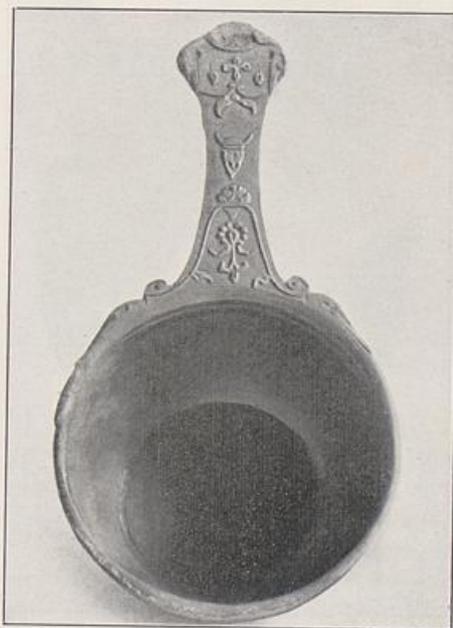
Beispiele für die Erfüllung der Ansichtsforderung in der Anordnung der Gefäßformen.

die Deckelseiten gleichsam überfließen läßt, gibt für die Seiten keine einheitliche Ansicht und ist daher künstlerisch minderwertig — ein Beispiel für den Irrtum des Bestrebens, das Funktionelle ohne Rücksicht auf die sichtbare Gestaltung des Räumlichen hervorzuheben (s. Fig. 28—31).

Als Beispiel für die Konsequenzen, die sich aus Konstruktion und Gebrauchszweck eines Gegenstandes für die Anordnung seiner Ansichten ergeben, mag die Gestaltung eines Standgefäßes für Flüssigkeiten dienen.

Ein solches Gefäß muß jedenfalls wegen seines Gebrauchszweckes eine horizontale Standfläche und einen mehr oder minder weiten Raum — den „Bauch“ — zur Aufnahme der Flüssigkeit besitzen; eventuell muß die Standfläche der Stabilität wegen verbreitert werden, so daß das Gefäß einen über die untere Schicht des Bauches ausladenden „Fuß“ erhält.

Soll die Flüssigkeit bequem ausgegossen werden können, so bedarf ein weitbauchiges Gefäß eines — ev. verschließbaren — verengerten Halses oder aber einer oder mehrerer Ausgußschnuten. Außerdem werden je nach dem Zwecke Henkel in verschiedener Zahl und Anordnung erfordert.



35. ANTIKE PFANNE.
Auf Oberansicht gearbeitet.



36. RÖMISCHE LAMPE.
Auf Oberansicht gearbeitet.

Die Ansichtsforderung verlangt nun (falls das Gefäß seitlich und nicht etwa von oben her gesehen werden soll, wie solches bei niedrigen oder am Boden aufzustellenden Gefäßen vorkommt) eine bestimmte Anordnung der eben genannten Teile — eine Anordnung, die freilich so natürlich scheint, daß man es überflüssig finden könnte, überhaupt darauf hinzuweisen. Wo es sich um eine Schnute und einen Henkel handelt, müssen nämlich diese Teile in eine und dieselbe senkrechte Mittelebene des Gefäßes fallen und dürfen nicht etwa irgend einen schiefen Winkel einschließen.¹⁾ Durch die Ebene, in welche die genannten Stücke fallen,

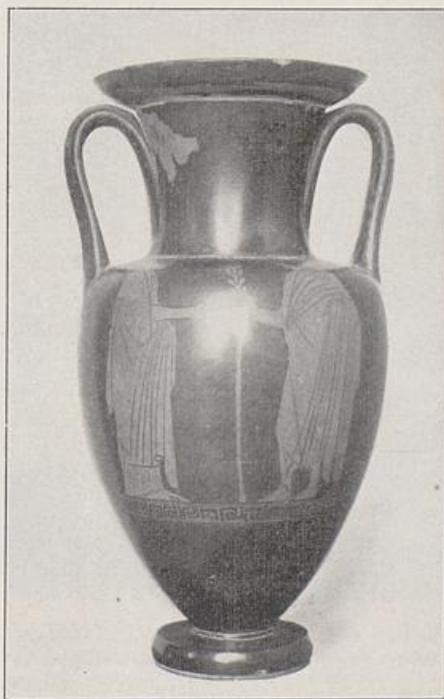
1) Man beachte, daß es sich bei dieser Forderung um die Formgebung zu künstlerischem Zweck handelt, der stets nur so weit entsprechen werden kann, als praktische Rücksichten nicht engere Grenzen ziehen. Bei Gefäßen, die zum sehr vorsichtigen Ausgießen

bestimmt sich die Ansicht des Gefäßes: es ist von beiden Seiten her senkrecht zu dieser Fläche zu betrachten und jede Bemalung oder sonstige Ornamentik muß sich dieser Ansichtsrichtung anbequemen. Sollen diese Ansichten auch in der Form des Gefäßes noch weiter betont werden, so ist statt der meist üblichen runden



37. PALASTSTIL-VASE AUS KNOSOS.

Bemalung gemäß der Ansichtsforderung.
Zugleich als Beispiel für Flachstilisierung; vgl. Kap. V.

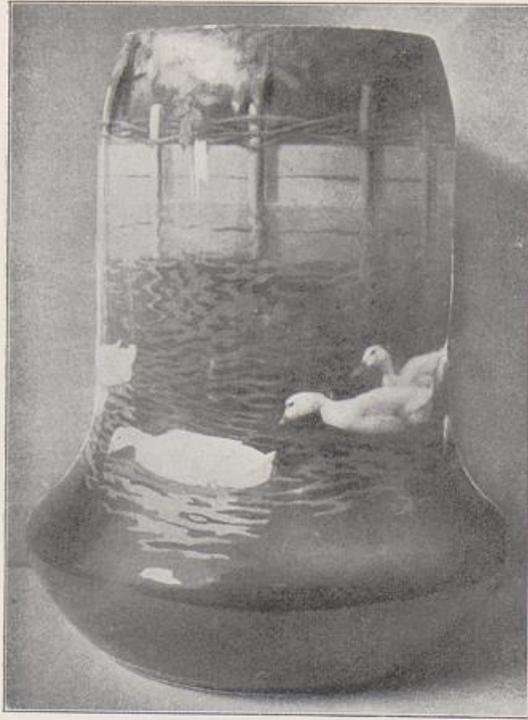


38. NOLANER VASE.

Rücksichtslose Bemalung. Die Figuren können von keinem Standpunkte her einheitlich gesehen werden.

eine nach den Ansichtsseiten abgeflachte Gestalt zu wählen. Kommen mehr als zwei Ansatzstücke in Betracht, so werden meistens zwei solche

von Flüssigkeiten dienen (wie sie im Apothekergewerbe gebraucht werden), kann durch diesen Gebrauchszweck eine solche Anordnung gefordert werden, bei der die Ebene des Henkels und der Schnute senkrecht zu einander stehen. Die so entstehende Form durch weitere Dekoration der Ansichtsforderung gemäß zu gestalten, ist eine neue künstlerische Aufgabe gegenüber den im Texte angezogenen Fällen, die keine derartigen durch den Gebrauchszweck vorgeschriebenen Anordnungen voraussetzen. Die Lösung dieser Aufgabe ist an vielen Majoliken der italienischen Renaissance zu finden.



39. KOPENHAGENER VASE.

Falsche umlaufende Bemalung; die Raumwirkung der Bemalung ist von keiner Seite her einheitlich zu erfassen.

Stücke in eine Mittelebene anzuordnen sein, während das dritte und ev. vierte Stück symmetrisch zu den beiden ersten zu stellen sind. Für die verschiedenen hieraus fließenden Möglichkeiten, der Ansichtsforderung Genüge zu leisten, finden sich namentlich in den antiken Vasenformen eine Menge schöner Beispiele (s. Fig. 32 bis 34).

Wenn der Hals des Gefäßes gegen den Bauch stark verengert ist, so daß sich eine breite „Schulter“ des Gefäßes ergibt, so kann auch diese als besondere Ansichtsfläche dienen und demgemäß möglichst eben gestaltet und entsprechend ornamentiert werden. Dies ist namentlich dann am Platz, wenn das Gefäß regelmäßig von oben her gesehen wird. Die antiken Vasen in ihren mannigfaltigen Formen geben auch für diese Anordnung eine Fülle von Beispielen an die Hand. (Vgl z. B. Fig. 34.)

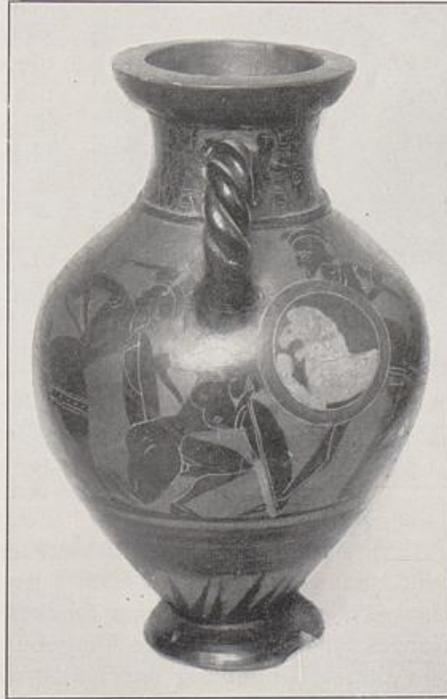
Weitere lehrreiche Beispiele für die Anordnung der Ansichten liefern Lampen, Öfen, Brunnen und fast alle architektonischen Aufgaben (s. d. Figg. 35 u. 36).

Stilwidrig, d. h. künstlerisch sinnlos, weil den Bedingungen des Sehens nicht entsprechend, sind alle Anordnungen der Teilformen, welche den Beschauer im Zweifel darüber lassen, von welcher Seite der Gegenstand gesehen werden soll, weil er von keiner Seite einheitlich erscheint; dergleichen alle diejenigen Bemalungen des Gegenstandes, die in ihrer räumlichen Wirkung nicht von einer bestimmten Seite her aufgefaßt werden können, sondern den Beschauer zu einer Bewegung zwingen, wie jene Figuren, die ihren Kopf auf der Gefäßschulter, den Rumpf auf dem

Gefäßbauch haben (Fig. 38). Mag die Bemalung in diesem Fall noch so vortrefflich in ihren Details ausgeführt sein, so bleibt sie doch in ihrer Wirkung zerrissen. Die Tatsache, daß die antike Vasenmalerei vielfach in diesen Fehler verfallen ist, kann den letzteren nicht rechtfertigen; auch das antike Kunstgewerbe ist eben nicht zu allen Zeiten von Verirrungen freigeblichen. Ebenso unrichtig würde eine Darstellung sein, die in der Weise rings um den Bauch des Gefäßes geführt wäre, daß die räumliche Wirkung dieser Darstellung nicht von einer Seite her erkannt werden könnte (s. Fig. 39). Dagegen ist es nicht falsch, eine nur gegenständlich zusammenhängende Reihe von Figuren, die alle einzeln räumlich verständlich sind, rings um das Gefäß fortzusetzen: hier hat der Beschauer bei jeder einzelnen Figur eine einheitliche Wirkung und nur das — unkünstlerische — Interesse am Gegenstande der Darstellung wird ihn zu einem Wechsel des Standpunktes nötigen (s. Fig. 40). In den meisten Fällen ist freilich schon durch die Form des Gefäßes eine bestimmte Zahl von Ansichten bedingt und eben hierdurch fortlaufende Bemalung rings um das Gefäß ausgeschlossen.

Da bei solchen Gegenständen, die nicht beweglich, sondern ein für allemal auf einen festen Standpunkt angewiesen sind (vor allem also bei Werken der Architektur und der Monumentalplastik), die Anordnung der Ansichten und ihre Ausgestaltung von der gegebenen Situation abhängt, so ist es natürlich nicht erlaubt, einen solchen Gegenstand, der vom Künstler nur auf bestimmte Ansichten berechnet war, aus der vom Künstler gewollten Situation zu entfernen und so bloßzulegen, daß er auch von beliebigen anderen Standpunkten aus gesehen werden kann. Das Heraus-

Cornelius, Elementargesetze der bildenden Kunst.



40. ATTISCHE VASE.

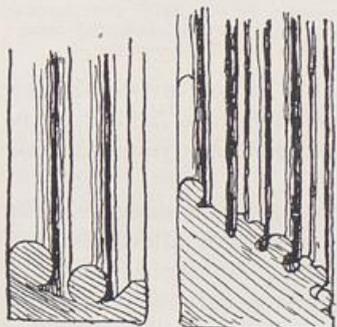
Umlaufende Bemalung, die nicht falsch wirkt, insofern jede der Figuren für sich räumlich einheitlich aufzufassen ist.



41. ETRUSKISCHER SPIEGEL.

Konturzeichnung, durch Einritzen in den Grund hervorgebracht.

Unterschiede von Hell und Dunkel. Soll ein Gegenstand als einheitliches Ganzes gegenüber seiner Umgebung wirken, so muß seine Ansicht sich von dieser Umgebung durch ihren Farbton oder doch durch den Farbton ihrer Grenzen abheben. Ebenso müssen die Teile der Ansicht, wenn sie



42. FENSTERPROFILE NACH W. CRANE.

Profile von Fensterumrahmungen, deren Schattenwirkung bei jeder Richtung des Lichts klare Abhebung bedingt.

reißen von Statuen aus der architektonischen Umgebung, für die sie bestimmt waren,¹⁾ die moderne Unsitte der „Domfreiheiten“, die barbarische Zerstörung der Architektur-bilder im heutigen Rom sind Beispiele solcher Sünden gegen die künstlerische Kultur.

16. Die Mittel zur Gliederung der Ansicht. — Farbige und plastische Abhebung. — Einheitliche Abhebung. — Umrahmung. — Die Farbe in der Plastik.

Alle Ausgestaltung der Ansichten kann nur dadurch zu Stande kommen, daß durch irgendwelche Mittel Gliederungen in dieser Ansicht hervorgebracht, Teile der Ansicht gegeneinander abgehoben werden.

Die Mittel, die hierzu dienen, sind Farbunterschiede im weitesten Sinne des Wortes — also einschließlich aller

von einander abgegrenzt erscheinen sollen, durch ihre Farbe oder durch die Farbe begrenzender Streifen gegen einander abgehoben sein; im letzteren Falle mit um so breiterer Farbwirkung, auf je größere Distanz die Abhebung der Teile wirksam bleiben soll.

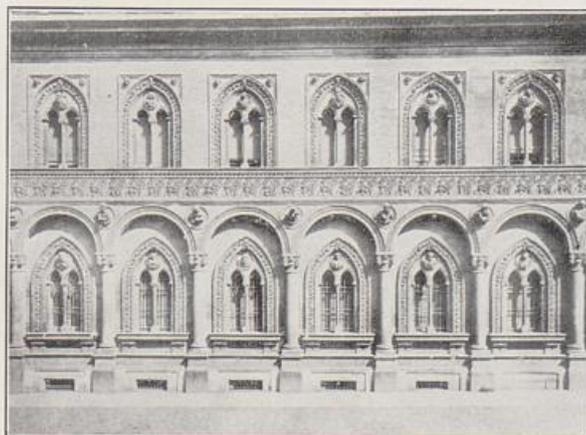
Auch wo die Abhebung der Teile von einander durch bloße „Umrißzeichnung“ bewirkt wird, kommt sie doch nur durch den Farbunterschied des gezeichneten Umrisses gegenüber seiner Umgebung zur Geltung:

1) Eines der schlimmsten Beispiele dieser Art ist die Aufstellung des Bronzeabgusses von Michelangelos David, umgeben von den Figuren aus der Grabkapelle der Medici auf dem Piazzale Michelangelo in Florenz.

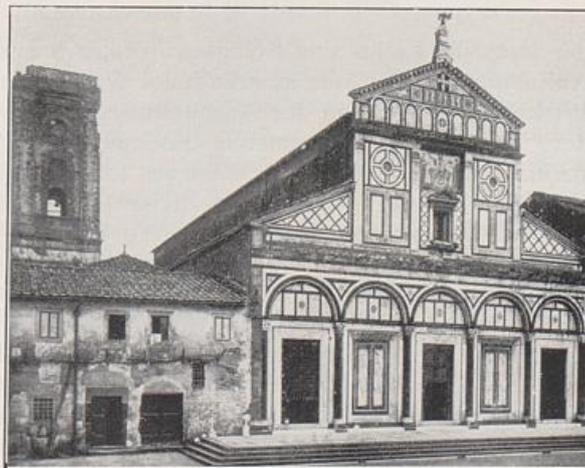
durch mathematische Linien, die keine Tondifferenzen gegenüber der Umgebung zeigen, läßt sich für das Auge keine Gliederung in der Erscheinung herstellen. Abhebung durch bloße Konturzeichnung kann folgerichtig nur da Anwendung finden, wo die Betrachtung aus der Nähe erfolgt — vor allem also an Gegenständen kleinen Formates, die stets nur auf die Nähe wirken (vgl. Fig. 41).

Die Farbunterschiede, durch welche die Gliederung der Erscheinung bewirkt wird, können nicht nur durch verschiedene Färbung des Materials, sondern auch durch die Licht- und Schattenwirkung plastischer Formen gegeben werden. Diese letztere Art der Gestaltung hinwiederum kann nicht nur da angewendet werden, wo eine plastische Form als solche sichtbar gemacht werden soll, sondern auch da, wo nur die Erscheinung in der Fläche zu gliedern ist;¹⁾ sie ist für diesen Zweck von besonderem Werte in solchen Fällen, wo kein verschiedenfarbiges Material verwendet werden kann, sowie an Stellen, wo bloße Bemalung infolge

1) Auch Konturzeichnungen, die durch Einritzen in den Grund hervorgebracht sind, gehören hierher; so diejenigen der etruskischen Spiegel (s. Fig. 41).



43. OSPEDALE MAGGIORE IN MAILAND.
Beispiel plastischer Gliederung der Fläche.



44. SAN MINIATO BEI FLORENZ.
Beispiel der Flächengliederung durch Farbunterschiede des Materials.

4*



45. FACHWERKHAUS IN CELLE.

Beispiel für die Schattenwirkung der Übertragungen und die farbige Abhebung im Fachwerkbau.

her stets die Licht- und Schattenwirkung hervorzubringen, welche für die Abhebung des Fensters innerhalb der Wandfläche erforderlich ist. Ähnliche Wirkungen werden in der Architektur gelegentlich durch das Vorspringen der übereinander geordneten Stockwerke hervorgebracht: die Schattenwirkung dieser — übrigens nicht aus künstlerischen, sondern aus statischen Gründen hervorgegangenen — Anordnung läßt die Gliederung jederzeit deutlich hervortreten (s. Fig. 45). Wo stark gegensätzlich gefärbtes Steinmaterial zur Verfügung steht, kann freilich auch im Freien auf jene Wirkung der plastischen Formen verzichtet werden, wie die abgebildeten Beispiele zeigen (Fig. 44, 46); dieselbe Wirkung wird durch die Abwechslung von Stein und Holz bei Fachwerkbauten erreicht (Fig. 45).

Die Abhebung der Teile einer Gesamterscheinung darf die Einheit dieser Erscheinung nicht zerreißen. Die Erscheinung eines Gegenstandes wirkt nicht mehr einheitlich, wenn — in der normalen Entfernung des Beschauers und in normaler Beleuchtung — die Abhebung des ganzen Gegenstandes von seiner Umgebung weniger deutlich wird, als die Ab-

wechselnder oder zu intensiver Beleuchtung nicht hinreichend kräftige und konstante Unterschiede ergeben würde. An Außenwänden von Gebäuden ist aus diesen Gründen plastische Gliederung — wie in Fig. 43 — in der Regel der bloßen Teilung durch Farbunterschiede vorzuziehen. Die Einfassung von Fenstern durch abwechselnd vor- und rückspringende Profile bleibt bei jeder Beleuchtung deutlich: die Abwechslung von Stab- und Hohlkehle bei solchen Einfassungen hat eben diesen Zweck, bei Beleuchtung von verschiedenen Seiten



46. PALAZZO MANZONI IN VENEDIG.
Kombination plastischer und farbiger Gliederung der Fläche.

hebung der Teile innerhalb der Ansicht des Gegenstandes selbst. Aus demselben Grunde und im gleichen Sinne ist zu beachten, daß der Gegenstand nicht einen solchen Platz angewiesen erhalte, daß er das größere Gesamtbild zerreißt, dem er sich einzuordnen hat. Zerreißung der Erscheinung durch zu starke Schattenwirkungen in Zeichnung, Malerei und Plastik, durch unruhige Farbwirkungen in der Ornamentik sind heutzutage häufig anzutreffende Fehler.

Die Farbwirkung einer Gesamterscheinung heißt unruhig, hart, grell, schreiend, wenn die Farben der nebeneinander gesehenen Teile der Ansicht den eben aufgestellten Forderungen mehr oder minder auffällig zuwiderlaufen und so die einheitliche Auffassung des Gesamtbildes stören. Bei Erfüllung jener Forderung dagegen spricht man von ruhiger oder harmonischer Zusammenstimmung der Farben.¹⁾ Allgemeine Regeln über

¹⁾ In der Malerei wird dieses Wort auch für diejenige Farbwirkung gebraucht, welche die dem Bilde entsprechende Raumwirkung bedingt. Von dem hiermit bezeichneten Probleme wird später die Rede sein; s. Kap. VI.



47. ATTISCHES VASENBILD.

Beispiel für die Trennung gleichgetönter Flächen (Haar und Hintergrund) durch anders gefärbten Kontur.

die Wahl der Farben für solche Zusammenstimmung lassen sich angesichts der unbegrenzten Mannigfaltigkeit der Farbnuancen kaum geben. Die herkömmlichen Regeln über die Harmonie bestimmter „Farbentriaden“, „Komplementärfarben“ usw. sind nicht brauchbar, weil sie entweder zu wenig bestimmt oder zu beschränkt sind oder aber direkt mit der künstlerischen Erfahrung im Widerspruch stehen. Eine der wenigen allgemein brauchbaren Vorschriften auf diesem Gebiet ist die, daß man eine irgendwo entstandene Unruhe des Farbenakkords lindern kann, indem man den vorhandenen Gegensatz der Farben durch einen daneben gestellten noch kräftiger wirkenden Gegensatz überbietet.

Größte Mannigfaltigkeit der Farbtöne ist keineswegs fehlerhaft; oft kann die bunteste Zusammenstellung noch einheitlich wirken, namentlich wenn sie durch einen einheitlichen Grundton zusammengehalten wird, der alle jene verschiedenen Nuancen umgibt und voneinander scheidet. Persische



48. RADIERUNG AUS „AMOR UND PSYCHE“ VON KLINGER.

Beispiel für die Anwendung des Konturs zur Abhebung gleichgetönter Flächen. (Man beachte z. B. die Begrenzung des linken Arms der Figur rechts; am oberen Rande gegen den gleichgetönten Hintergrund bedarf es zur Abhebung der Konturlinie, während der untere Rand sich schon durch seine Schattierung genügend abhebt und daher keines Konturs bedarf.)

(und türkische) Teppiche geben vielfach Beispiele solcher einheitlichen Wirkung der vielfarbigsten Muster. (Vgl. die farbige Tafel I zu Anfang des Buches.)

Die Abhebung einer Erscheinung von ihrer Umgebung oder ihrer Teile von einander kann weiter verstärkt und gesichert werden, wenn man den abzuhebenden Flächenteil mit einem Streifen von stark abweichendem Farbton umrahmt. Bei beweglichen Gegenständen können mehrere verschiedene solche Streifen nebeneinander angebracht dazu dienen, die Abhebung auch bei wechselnder Färbung der Umgebung stets zu verbürgen. So namentlich bei Teppichen, Wandbehängen u. dgl. Die Umrahmung von Malereien hat nicht nur den Zweck, das Bildganze von der umgebenden Wand abzuheben, sondern sie trägt zugleich nach dem oben erwähnten Gesetz durch ihre Kontrastwirkung zur Beruhigung der Gegensätze im Bilde bei.

Wie im ornamentalen Gebiet die Umrahmung der füllenden Formen für deren einheitliche Wirkung mitsprechen kann, wird später gezeigt werden.

Entsprechende Dienste leistet die Umrahmung von Formen in der zeichnerischen Darstellung als Ersatz für fehlende Farbkontraste in allen Darstellungen, die in Schwarz-Weiß oder einer beschränkten Anzahl von Farbtönen ausgeführt werden. Alle reine Umrißzeichnung ist auf diese



49. PLAKAT VON G. ROMMEL.
Abhebung durch Konturstreifen.

Wirkung gegründet; sie trennt für das Auge die Flächen der Erscheinung, die durch die Farbtöne nicht auseinander gehalten werden können. Das gleiche zeigt jene beschränktere Anwendung des Konturs vom antiken Vasenbild bis zur modernen Radierung, die überall eintritt, wo gleichgetönte Flächen zusammenstoßen, die doch für das Auge getrennt gehalten werden sollen (Figg. 47 u. 48). In gleicher Weise kann Umrahmung in Plakaten, die auf weite Entfernung wirken sollen, zur kräftigeren Abhebung der Formen nötig werden, auch wo solche Abhebung für die Betrachtung aus der Nähe schon ohne Umrahmung durch die Farbunterschiede gesichert ist (Fig. 49, 50). Wo aber diese letztere Abhebung fehlt, ist die Trennung der Formen durch Umrahmung nicht zu entbehren, wenn nicht das Plakat durch das Zusammenfließen der Formen seine Wirkung einbüßen soll (vgl. Fig. 51 u. Tafel III).

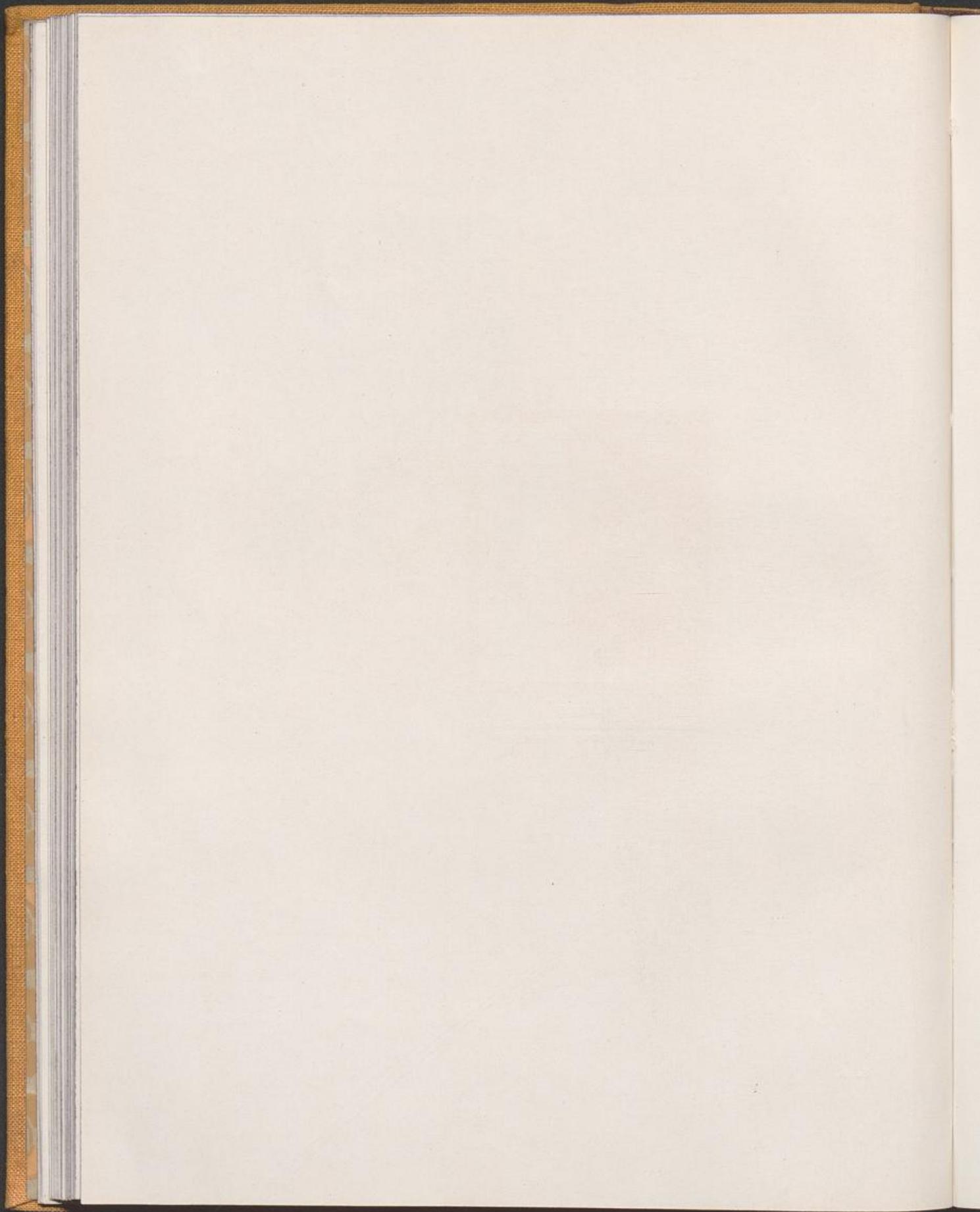
In der plastischen Gestaltung kann zunächst die Farbe des Materials durch ihren Gegensatz zum Hintergrunde — eventuell zur Luft — für die einheitliche Abhebung des Ganzen sorgen. Wo eine Form durch ihre Silhouette wirken soll, ist dieser Gegensatz notwendige Voraussetzung; solche Gegenstände müssen stets gegen einen hinreichend abstechenden Hintergrund gestellt werden. Gleiches gilt für Bekrönungen von Gittern und ähnliche, nur für Silhouettwirkung geschaffene Gebilde.

Wo die innere Form eines plastischen Gebildes in einheitlichem Material nicht kräftig genug wirkt, kann diese Wirkung durch entsprechende Bemalung oder Anwendung verschiedenfarbigen Materials gehoben werden. Ein klassisches Beispiel solcher Kombinationen ist die Wiedergabe der Augen in Bronzefiguren durch Edelsteine. Entsprechende Hilfe ist überall zu schaffen, wo in einfarbigem Material die Formwirkung durch mangelhafte Beleuchtung beeinträchtigt, oder aber im Gegenteil — bei wechselnder Beleuchtung — durch zu intensive Schattenwirkungen zerstört werden würde, denen nur Farbverschiedenheit das Gleichgewicht halten kann. Die polychrome Plastik und Architektur, wie sie sich in der Antike, speziell am dorischen Tempelbau findet, ist ein vorzügliches Beispiel für diese Hebung



PLAKAT.

Unklarheit durch fehlenden Kontur, den das Auge nicht deutlich genug ergänzen kann.



der Formwirkung durch die Farbgegensätze des plastischen Materials. (Vgl. die Tafeln IV u. V.) Die Anwendung von verschiedenfarbigem Material ist in solchen Fällen nicht nur nicht verboten, wie eine oben bereits erwähnte Theorie meint, sondern unentbehrlich. Natürlich darf sie nicht übertrieben werden, so daß sie zu zerrissener Wirkung führt, wie es bei spätrömischen und bei modernen Produkten gelegentlich geschehen ist.¹⁾

Da es sich hier wie überall nur um die Formwirkung handelt, so hat die Polychromie in der Plastik niemals die Aufgabe, die natürliche Farbe dargestellter Gegenstände — also etwa den natürlichen Farbunterschied von Haut und Haar eines Menschen oder gar die Nuancen der Hautfarbe — wiederzugeben. Da diese letzteren natürlichen Farbunterschiede im Gegenteil

der Formerkenntnis hinderlich sind, wie jeder Anfänger im Zeichnen erfährt, wenn er vom Zeichnen nach der Totenmaske zum Nachbilden der lebendig geröteten Wangen übergeht, so hat die naturalistische Bemalung in der Plastik künstlerisch keinen Sinn. In der Regel ist da, wo verschiedenfarbiges Material erforderlich wird, eine von der natürlichen Färbung durchaus abweichende Färbung vorzuziehen, — wie sie etwa die goldenen Lippen antiker Bronzen zeigen. (Vgl. die farbige Tafel V.)

Da die Farbe des Materials von größtem Einfluß auf die Stärke der Licht- und Schattenkontraste ist, von welcher die Wirkung abhängt, so kann es für die Formgebung eines Werkes aus plastischem Material nicht gleichgültig sein, aus welchem Stoff es gearbeitet wird. Auf dunklem



50. PLAKAT VON WEIDENSCHLAGER.
Abhebung durch Konturstreifen.

1) Vgl. HILDEBRAND a. a. O. S. 70f.



51. PLAKAT.

Unklarheit durch fehlende Kontur (die Eule verschwimmt mit den Gebäuden des Hintergrunds).

Reliefbüste des Giovannino von Donatello zeigt (Fig. 52).

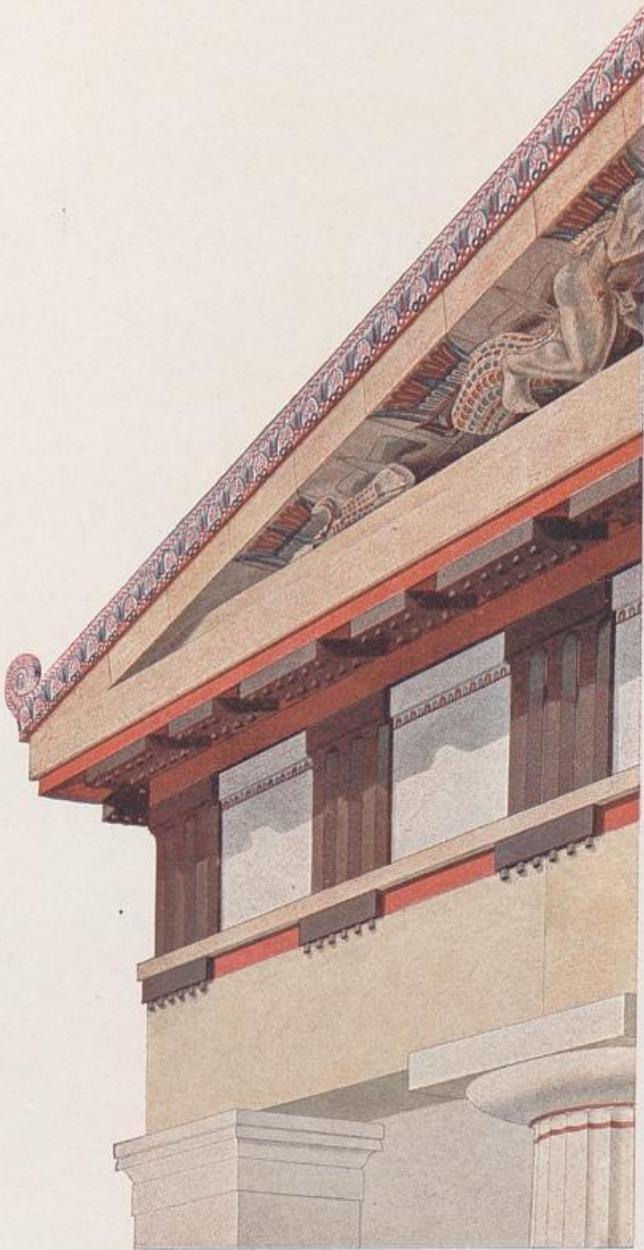
Wie sehr die Farbe für die Formwirkung einer gegebenen Daseinsform mitspricht, erkennt man am besten, wenn man, wie es in den Läden der Gipsgießer heute vielfach zu sehen ist, denselben Gegenstand in verschiedenfarbigem Material abgießt. Der Beschauer wird die nebeneinander gesehenen Kopien verschiedener Färbung in den meisten Fällen nicht als Abgüsse der gleichen Form erkennen. (Vgl. Fig. 53 und 54.) Es hat daher künstlerisch keinen Sinn, etwa Bronzeabgüsse von Marmorwerken herzustellen.¹⁾ Aus dem gleichen Grunde kann ein für Bronze bestimmter Gegenstand nur von Demjenigen in hellem Material (Gips) genau vorgearbeitet werden, der bereits über die erforderlichen Erfahrungen bezüglich der Wirkungsverschiedenheiten der Formen im einen und im andern Stoffe verfügt.

17. Raumwerte. — Bedingungen für die Sichtbarkeit der Einzelformen und des Gesamtraumes. — Bedingungen für die Erkenntnis der Maßverhältnisse der Formen. — Dekorative Prinzipien.

Die Ausgestaltung der Ansichten durch die im vorigen besprochenen Mittel muß gemäß den früheren Überlegungen in erster Linie auf die einheitliche Raumwirkung der Erscheinung hinarbeiten.

¹⁾ Wie es die Florentiner in dem oben (S. 50 Fußnote) erwähnten Falle mit den Marmorwerken Michelangelos getan haben.

Material, wie Bronze oder Eisen, erscheinen diese Gegensätze viel schwächer, als auf Marmor oder gar auf Gips. In Relieffwerken aus dunklem Material ist daher im allgemeinen eine härtere Formgebung am Platze; auch werden hier gelegentlich zur kräftigeren Abhebung der Formen Schattenwirkungen benötigt, die nur durch Unterscheidungen hervorgebracht werden können, wie sie etwa die



ECKE DES VORPEISISTRATISCHEN HEKATOMPEDON.
Beispiel für die Verwendung mehrfarbigen Materials in der Architektur zur
Abhebung der Formen bei wechselnder Beleuchtung.



BRONZEBÜSTE EINES SIEGERS.
Beispiel für die Verwendung mehrfarbigen Materials in der Plastik.

An allen Dingen, die wir sehen, finden sich bestimmte räumliche Maß- und Lageverhältnisse: sobald wir eine gesehene Erscheinung überhaupt auf Gegenstände deuten, haben diese Gegenstände jedenfalls ihren Ort und ihre Lage im Raume und ihre Formen mit bestimmten Maßen. Auch bei ebenen Gegenständen — etwa der Oberfläche einer Tischplatte oder einer Zimmerwand — gehören zur Bestimmung der gesehene Form nicht nur die Maße dieser ebenen Figuren selbst, sondern auch über die Ebene hinausgreifende räumliche Maßverhältnisse: sowohl die Tatsache, daß die Form eben und nicht etwa gewölbt ist, als auch die Lage der Ebene zu anderen Flächen im umgebenden Raume sind wesentlich für die Bestimmung der Beschaffenheit des Gesehenen.

Die Erkenntnis all' dieser Verhältnisse aber, deren Dasein sich aus der gegenständlich-räumlichen Deutung der Erscheinung ergibt, kann sehr verschiedene Grade der Bestimmtheit und der Überzeugungskraft haben, je nach der Beschaffenheit der Merkmale an der Erscheinung, die uns zu solcher Deutung nötigen.

Wir bezeichnen das Zusammenwirken solcher Merkmale der Erscheinung, durch die wir zu deren räumlicher Auffassung genötigt werden — gleichviel durch welche Mittel diese Merkmale hervorgebracht werden — mit einem von HILDEBRAND¹⁾ geprägten Ausdruck als Raumwerte der Erscheinung.

Diese Merkmale sind — gemäß den Betrachtungen auf S. 37 — stets solche Kombinationen von Eindrücken, wie wir sie in unserer bisherigen Erfahrung als Eigenschaften von Gegenständen im Raume und zwar als



52. GIOVANNINO VON DONATELLO.

Schattenwirkung durch Unterschneidungen bei Reliefdarstellung in dunklem Material.

1) a. a. O. S. 50.



53. GIOVANNINO VON DESIDERIO DA SETTIGNANO.
Heller Abguß derselben Form wie 54. Man beachte die völlig verschiedene Formwirkung.

irgendwelche Flächen begrenzt. Wir können daher die Erkenntnis jener Formen zunächst stets dadurch gewinnen, daß wir eben diese Flächen erkennen. Allein damit eine Fläche sichtbar sei, genügt es keineswegs, daß sie nur eben durch Abhebung von ihrer Umgebung unterschieden ist. Vielmehr ist dazu stets noch weiter erforderlich, daß auf der Fläche selbst gewisse Anhaltspunkte für das Auge gegeben sind. Eine ebene Fläche, bei der wir keine äußere Begrenzung sehen und auf der wir keinerlei Flecken, Rauigkeiten, Striche oder aufgesetzte Gegenstände unterscheiden, erkennen wir nicht als Ebene: sie bleibt uns unsichtbar, wie die Fläche eines Spiegels, bei der wir erst durch die — eventuell verzerrte — Wiedergabe der gespiegelten Gegenstände darauf schließen können, ob sie eben oder gekrümmt ist.

1) Vgl. HILDEBRAND a. a. O. S. 44.

bedingt durch die räumliche Lage und Gestalt dieser Gegenstände kennen gelernt haben. Zum Verständnis der wichtigsten dieser Kombinationen hoffe ich den Leser durch die folgenden Überlegungen zu führen.

Alle nähere Erkenntnis der Verhältnisse eines gesehenen Raumes hängt davon ab, daß Form und Lage der Gegenstände in diesem Raume sichtbar werden: die Erkenntnis des Gesamtraumes ist stets durch eine wenn auch noch so unbestimmte Erkenntnis der Gegenstände im Raume bedingt.

Nun sind aber alle Formen der Dinge — einschließlich der Form des Luftraums in jedem größeren Raumganzen¹⁾ — durch

Die geforderten Anhaltspunkte für die Erkenntnis der Flächenform können in doppelter Weise gegeben sein.

Erstlich durch die Licht- und Schattenwirkungen, die durch die größere oder geringere Undurchlässigkeit der Gegenstände für die Lichtstrahlen hervorgerufen werden. Indem wir diese Wirkungen sehen, wird uns die Erscheinung in der früher beschriebenen Weise zum Bild eines körperlichen Gegenstandes: die Lichte und Schatten „modellieren“ uns die Erscheinung zu körperlichen Gegenständen. Die Modellierung durch Schatten und Licht tritt uns daher als erster allgemein verständlicher Faktor für die räumliche Ablesung der Erscheinung entgegen. Ihre Wirkung im einzelnen ist jedoch an die früher (S. 37) bezeichneten Bedingungen geknüpft: nicht jede Verteilung von Licht und Schatten wirkt typisch als bekanntes Bild einer bekannten Form.

Eine zweite Möglichkeit, eine Fläche nach ihrer Form und Lage sichtbar zu machen, zeigt sich, wenn wir das obige Beispiel der ebenen Spiegelfläche dahin abändern, daß wir auf dieser Fläche vereinzelte dunkle oder sonst farbig abgehobene Punkte annehmen. Durch solche Punkte auf der Fläche können wir bereits eine gewisse Auskunft über deren Form gewinnen: wir erkennen eventuell, daß diese Punkte Figuren von bekannter Gestalt mit einander bilden, die uns zeigen, daß die entsprechenden Teile der Fläche in einer Ebene gelegen sein müssen; oder aber wir vermögen — im entgegengesetzten Falle — vielleicht bereits vermittels der so gesehenen Punkte eine Abweichung von der ebenen Form festzustellen.



54. GIOVANNINO VON DESIDERIO DA SETTIGNANO.
Dunkel bronzierter Abguß derselben Form wie in 53.

Es gelingt also durch eine gewisse Zeichnung auf der Fläche die Gestalt dieser Fläche für das Auge zu charakterisieren. Diese Wirkung kann eventuell auch durch Schatten hervorgebracht werden, die auf die Fläche fallen — wie z. B. eine Treppe durch den Schlagschatten einer Säule, der sich quer über die Stufen legt, deutlich sichtbar wird.

Ich bezeichne dieses Gestaltungsprinzip als das Prinzip der Oberflächenlinien.

Jede größere Fläche, welche — gleichviel ob in realer, architektonisch-plastischer Gestaltung oder in malerischer Darstellung — nicht genügend durch Modellierung oder durch Oberflächenlinien nach Form und Lage charakterisiert ist, wirkt „leer“, d. h. läßt eben diesen Mangel der Bestimmtheit unangenehm empfinden. „Leere Stellen“ in Bildern und auf Flächen im realen Raume sind stets durch entsprechende Oberflächenlinien zu beseitigen. Eine große Zahl ornamentaler Gestaltungen dient einzig dieser Bestimmung der Flächenform nach dem Prinzip der Oberflächenlinien.

Handelt es sich bei einer künstlerischen Aufgabe nur um die Gestaltung einer Einzelform, so ist die räumliche Ablesung der Erscheinung stets mit den eben genannten Mitteln zu erzielen. Soll aber nicht bloß eine Einzelform, sondern ein größeres Raumganzen gestaltet werden, so kommt eine Reihe weiterer Kombinationen als raumbildende Faktoren in Betracht.

In erster Linie gehören hierher diejenigen Anordnungen, in welchen ein Gegenstand einen anderen weiter zurückliegenden teilweise verdeckt (die „Überschneidung“). Diese Anordnung wirkt überall sofort als sicheres Mittel zur Erkenntnis des Unterschiedes von Näher und Ferner. Die Überschneidung ist daher von größter Bedeutung, um überhaupt die Aufmerksamkeit des Beschauers auf die dritte Dimension zu lenken. Nur gibt sie für sich allein noch keinen Maßstab der Entfernungsunterschiede.

Ein solcher Maßstab wird durch diejenigen Kombinationen sichtbar gemacht, in welchen die perspektivische Verkleinerung von Gegenständen bekannter Form und Größe gezeigt wird. Indem der Beschauer diese Verkleinerung erkennt, schließt er sogleich unwillkürlich auf die Entfernung, in welcher sich der verkleinert gesehene Gegenstand befindet. Durch Anordnungen dieser Art kann also stets das Maß der Tiefe seine nähere Bestimmung finden. („Perspektivische Raumwerte“).

Als raumbildende Faktoren kommen endlich auch für die Gestaltung größerer Gesamträume eine Reihe bestimmter Farb-, Licht- und Schattenwirkungen in Betracht, die zum Teil durch die größere oder geringere Undurchlässigkeit der Luftschichten für die Lichtstrahlen hervorgerufen

werden. So insbesondere die Abnahme der Licht- und Modellierungsstärke mit der größeren Entfernung der Gegenstände, sowie die Färbung, welche entfernte Gegenstände durch die vorgelagerte Luftschicht erhalten („Luftperspektive“).

Nur soweit, als durch das eine oder das andere der genannten Mittel die räumlichen Lageverhältnisse der gesehenen Flächen für den Beschauer bestimmt sind, kann dieser die Maßverhältnisse der Formen beurteilen. Am einfachsten zeigt sich diese Tatsache schon bei ebenen Formen: nur wenn der Beschauer weiß, ob er die Erscheinung einer solchen Form (z. B. eines Dreiecks) mit oder ohne perspektivische Verkürzung sieht, ev. in welcher Verkürzung sie erscheint, kann er ihre Gestalt erkennen. Denn eine und dieselbe Figur im Gesichtsfeld — etwa das obige Dreieck — kann ja je nach der größeren oder geringeren Verkürzung, d. h. je nach den Tiefenverhältnissen, in welchen die Eckpunkte des wirklichen Dreiecks zu einander stehen, unendlich Verschiedenes bedeuten. Umgekehrt können die Maßverhältnisse solcher Flächen, deren Form bereits bekannt ist, zur Klärung der Tiefenverhältnisse dienen, indem die Änderung ihrer Erscheinung bei perspektivischer Verkürzung sogleich ein Maß für diese Verkürzung und somit für die Lage der Fläche im Raume ergibt: weiß ich, daß eine Wand rechteckig ist, so kann ich die Tiefenentfernung der weiter von mir entfernten Begrenzung derselben aus der perspektivischen Verkleinerung ihrer Erscheinung sogleich abschätzen, während solche Schätzung bei einer Wand von unregelmäßiger, in ihren Verhältnissen nicht bekannter Begrenzung unmöglich ist — soweit nicht etwa durch ornamentale Mittel Hilfe geschaffen wird.

Ist nach all diesem die Orientierung über die Lage einer ebenen Form im Raume notwendige Vorbedingung für die Erkenntnis ihrer Maßverhältnisse, so ist doch mit Erfüllung jener Bedingung diese Erkenntnis noch keineswegs von selbst gegeben. Vielmehr ist die Auffassung der Maßverhältnisse auch bei den günstigsten Lagebedingungen, wie bereits die Beispiele des ersten Kapitels gezeigt haben, stets noch eine besondere Leistung, sobald es sich nicht eben um die allereinfachsten und gewohntesten Formen handelt (vgl. oben S. 6 u. 7). Wir haben aber auch bereits gesehen, daß gewisse Maßnahmen zur Erleichterung dieser Aufgabe dienen können, indem sie die Maßverhältnisse leichter faßlich machen.

Alle derartige Erleichterung der Auffassung beruht darauf, daß bekanntere oder gewohntere Maßstäbe entweder zum Vergleich dargeboten oder geradezu an die Stelle der gegebenen Maße gesetzt werden.

Wenn unserem Auge irgend ein Gegenstand von faßlicher Form dar-

geboten wird, so nehmen wir diesen Gegenstand unwillkürlich zum Maßstab für andere in der Nähe befindliche, in irgend einer Hinsicht ähnlich gestaltete Gegenstände. Hängt man z. B. eine Reihe Bilder mit rechteckigen Rahmen neben einander, so werden die Größenunterschiede dieser Bilder sofort auffallen, während diese Unterschiede ohne solche direkte Zusammenstellung vielleicht gar nicht erkennbar würden. Man kann demgemäß einerseits solche Maßstabsverhältnisse, die an und für sich nicht augenfällig erscheinen, dadurch für das Auge hervorheben, daß man eine in den Maßstabsverhältnissen wesentlich abweichende Form in die Nähe stellt. Andererseits kann man eine Form, deren Maßstab aus irgend einem Grunde nicht unmittelbar kenntlich wird, dadurch faßlicher machen, daß man kenntliche, ähnliche Maßstäbe dem Auge zum Vergleich darbietet.

Durch diese Tatsachen ist zunächst die Möglichkeit gegeben, die Wirkung eines Maßstabes zu verstärken oder abzuschwächen. Man kann einen zu kleinen Maßstab vergrößert oder einen zu großen verkleinert erscheinen lassen, indem man entgegengesetzte Formverhältnisse in die Nähe stellt: ein hoher Turm läßt die umgebenden Gebäude niedrig, ein fett aufgedunsener Körper die umgebenden normalen Körper schlank erscheinen. So ist durch den ungeheuren Maßstab des neuen Turmes am Rathaus auf dem Marienplatz in München die Breite des Platzes für das Auge so klein geworden, daß der Platz nur noch als breite Straße wirkt. Die schon früher gerügte Unsitte der Freilegung von Monumentalbauten, die nicht für solche Freilegung vom Künstler gedacht sind, führt auch in dieser Hinsicht zu Mißständen, indem durch die Niederlegung der umgebenden Gebäude dem Auge der Maßstab genommen wird, auf welchen der Künstler für die Wirkung seines Gebäudes gerechnet hatte.¹⁾

Auf derselben Tatsache beruhen die verschiedenen Gestaltungsmittel, welche die Auffassung des Maßstabes einer gegebenen Fläche dadurch erleichtern, daß andere einfachere oder gewohntere Maßverhältnisse an Stelle der gegebenen Maßverhältnisse dem Auge dargeboten werden („Dekorative Gestaltungsmittel“).

Hierher gehört in erster Linie die Teilung einer gegebenen Form in Formen von einfacheren oder gewohnteren Maßverhältnissen, wofür wir bereits früher (S. 7) an der Teilung eines Rechtecks ein Beispiel kennen gelernt haben: an die Stelle der minder bekannten Verhältnisse der Seiten des Rechtecks wurden in diesem Beispiele höchst einfache, sofort kenntliche Verhältnisse gesetzt. (Prinzip der Teilung.)

¹⁾ Eine der augenfälligsten Wirkungen solcher Art zeigt die Veränderung, die der Markusplatz in Venedig durch den Einsturz des Glockenturmes erlitten hat.

Ein ähnlicher Ersatz gegebener Formverhältnisse durch gewohntere, wenn auch durchaus nicht immer einfachere Formen liegt der Anwendung ornamentaler Füllungen zu Grunde, deren Wirkung gleichfalls bereits früher an einem Beispiele gezeigt worden ist (vgl. S. 8). Auch hier wird eine Erleichterung der Auffassung (gewöhnlich im Verein mit dem soeben besprochenen Mittel der Teilung) dadurch bewirkt, daß die füllenden Formen bekanntere oder auffälligere Verhältnisse zeigen als die zu füllenden Flächenteile. Wir messen an der bekannten Gestalt der Füllung den gefüllten Flächenraum in ähnlicher Weise, wie wir die Körperverhältnisse eines Menschen erkennen können, wenn wir ihn mit den Kleidern einer bekannten Person bekleiden. (Prinzip der Füllung.)

Bei solcher Füllung der Teile ist es keineswegs notwendig, daß die Teile auch äußerlich als Teile gekennzeichnet, d. h. durch eine Umrahmung von einander getrennt sind; vielmehr kann der vom Beschauer unwillkürlich aufgefaßte ideale Umriß der füllenden Form (vgl. S. 39) jene Teilung vollkommen ersetzen.

Beide soeben besprochenen Mittel der Gestaltung werden in der Mehrzahl der Fälle mit einem weiteren Mittel kombiniert, das abermals auf den oben besprochenen Tatsachen beruht. Man kann nämlich größere Bekanntheit der Teile einer Erscheinung auch in der Weise zu Wege bringen, daß man diesen Teilen allen die gleiche Form gibt, so daß jeder einzelne der Teile dem Auge als Maß für alle übrigen dient. Alle Teile erscheinen dann sogleich als bekannt, wenn nur einer von ihnen aufgefaßt ist. (Diese Auffassung des einzelnen Teiles kann nach den vorigen Prinzipien durch die Einfachheit seiner Form oder durch entsprechende Füllung erleichtert werden.) Teilung dieser Art heißt rhythmische Teilung. Da diese Teilung stets Formen von gleichen Verhältnissen zeigt, so ergibt sie überall zugleich von selbst perspektivische Raumwerte, sobald die rhythmische Gliederung in Verkürzung gesehen wird. (Prinzip der Rhythmik.)

Die sämtlichen betrachteten Hilfsmittel für die räumliche Deutung der Erscheinung können sich in ihrer Wirkung gegenseitig unterstützen. Werden etwa die Maßverhältnisse eines Würfels durch rhythmische Ornamentierung geklärt, so kann dadurch zugleich die Lage dieses Würfels im Raume bestimmt werden, indem die verkürzt gesehenen Seitenflächen perspektivische Raumwerte darstellen; umgekehrt kann die Tiefenentfernung der Vorder- und Rückseite durch anderweitige Raumwerte — in der Umgebung des Würfels — bereits charakterisiert sein, so daß eben

hierdurch erst völlig deutlich wird, daß die verkürzt gesehene Seitenfläche in der Tat der Vorderfläche gleich ist, daß also der Körper wirklich ein Würfel ist und nicht etwa eine verlängerte Form hat. Ähnlich wie in diesem Beispiel pflegen sich die Raumwerte überall gegenseitig zu bedingen: sie sind Verhältniswerte, d. h. sie erzeugen nur in ihrem Zusammenwirken eindeutige Ergebnisse für das Auge, während sie aus ihrem Zusammenhang gelöst unbestimmt oder völlig wirkungslos werden. Die folgenden Betrachtungen werden hierfür weitere Beispiele liefern.

Da es sich bei den hier betrachteten Tatsachen überall nur um die Wirkung einer gegebenen Erscheinung handelt, so gilt alles Gesagte sowohl für die Wirkung plastisch realer Formen wie für den Fall der Darstellung durch malerische oder zeichnerische Mittel, für den Fall der Ornamentierung einer Fläche durch Bemalung ebenso gut wie für ihre plastische Dekoration.

18. Die Hauptfälle der räumlichen Gestaltung. — Plastische Raumgestaltung, Raumdarstellung auf der Fläche, Flächendekoration. — Flächendekoration und Tiefenwirkung.

Unter den Aufgaben, welche mit Hilfe der besprochenen Mittel zu lösen sind, scheint auf den ersten Blick eine wesentliche Verschiedenheit insofern zu bestehen, als ein Teil der bildenden Künste reale Gegenstände gestaltet, andere dieser Künste dagegen einen in Wirklichkeit nicht vorhandenen Gegenstand bloß darstellen. Ein Gefäß, ein Gebäude scheinen in ganz anderem Sinne räumlich zu existieren als eine gemalte Landschaft oder die Figuren eines Flachreliefs.

Wenn wir aber bedenken, daß alle Kunst nur für das Auge besteht, so sehen wir, daß jene beiden scheinbar getrennten Kunstgebiete tatsächlich das gleiche Ziel verfolgen. Auch die reale Form jener ersteren Gegenstände besteht ja, wie die früheren Beispiele gezeigt haben, durchaus nicht ohne weiteres sichtbar für das Auge. Die künstlerische Aufgabe ist eben die, durch die Gestaltung dieser Gegenstände eine sichtbare Raumwirkung zu gewinnen. Andererseits braucht, wie wir gleichfalls bereits gesehen haben, diese Raumwirkung auch bei den „wirklichen“ Gegenständen keineswegs mit deren realen Formverhältnissen übereinzustimmen: Wirkungsform und Daseinsform sind im allgemeinen nicht identisch. Es wird also auch bei den realen Gegenständen ebenso wie bei der bloßen Darstellung auf der Bildfläche die Wirkung für das Auge erst durch die künstlerische Arbeit geschaffen und diese Wirkung ist hier

wie dort nur eben für das Auge vorhanden und braucht mit den realen Formen der Gegenstände im einen Falle so wenig übereinzustimmen, als die reale Form der Leinwand im andern Falle mit der Form der dargestellten Gegenstände übereinstimmt. Die unregelmäßige Form eines ungeschickt gearbeiteten Tongefäßes kann durch Bemalung verhüllt werden, so daß für das Auge eine regelmäßige Form zum Vorschein kommt; ein stark gewölbter Gefäßbauch kann durch Bemalung oder plastische Dekoration flacher erscheinen; Ausladungen in der Architektur können durch entsprechende Anordnung und Ornamentik stärkere oder schwächere Wirkung erhalten. Nur diese Wirkung der Form, nicht aber die reale Form als solche, kommt für die künstlerische Betrachtung in Frage; eben diese Wirkungsform aber besteht hier wie beim Gemälde einzig für das Auge und hat außerdem keinerlei Existenz oder Bedeutung.

Jener vermeintliche Gegensatz besteht also nicht hinsichtlich des Zieles der künstlerischen Arbeit; allerdings aber besteht ein entsprechender Unterschied hinsichtlich der Mittel der Gestaltung, indem die erstrebte Wirkung entweder durch farbige Erscheinungsgegensätze auf einer bereits vorhandenen Fläche, also ohne Formänderung dieser Fläche, oder aber dadurch erreicht wird, daß eine zuvor noch nicht vorhandene reale Form erst geschaffen wird. Die typischen Beispiele sind Malerei und Zeichnung auf der einen, Plastik und Architektur auf der anderen Seite. Zur ersteren Gattung gehören weiter die Textilkünste, soweit sie nur Flächen schmücken und nicht, wie die Korbflechterei, plastische Formen schaffen; ebenso gehört dahin alle flache Mosaik- und Steinfliesenarbeit. Zur zweiten Gattung gehören alle weiteren plastisch gestaltenden Künste, wie Möbel- und Gefäßkunst, Goldschmiedekunst usw.

Die hiermit gegebene Einteilung der Aufgaben räumlicher Gestaltung bedarf jedoch noch einer Ergänzung, indem jede der beiden Arten der Gestaltung zu zwei künstlerisch verschiedenen Wirkungen führen kann. Die Gliederung der Erscheinung auf einer gegebenen Fläche kann nämlich entweder nur eben die Maßverhältnisse dieser Fläche klären, d. h. die Fläche als solche sichtbar machen; oder aber sie kann im Gegenteil die gegebene Fläche unsichtbar machen, indem sie dem Auge eine völlig neue Raumwirkung darbietet, die nichts mit jener Flächenform gemein hat. Beispiele für den ersten Fall liefert die ornamentale Dekoration ebener wie gekrümmter Flächen, die nur die Form dieser Flächen faßlicher gestaltet, wie es etwa am bemalten Teller des ersten Kapitels zu sehen war (s. S. 10); Beispiele für den zweiten Fall liefert alle malerische Darstellung auf der Bildfläche.



55. RENAISSANCE-URNE.

Die Reliefdekoration verdeckt die Form des Gefäßes nicht, weil sie mit durchweg gleichem und nur geringem Tiefenmaß gearbeitet ist.

wirkung bestickten Kissens (Fig. 56) zeigen, wie weder die Form des runden Gefäßes im ersten, noch die Fläche des Kissens im zweiten Falle durch die Dekoration verdeckt wird — während z. B. bei der Betrachtung einer weit und tief ausgedehnten Landschaft auf einem Majolikateller (Fig. 57) die Form der Oberfläche dieses Tellers durchaus nicht etwa deutlicher hervortritt, als auf einem unbemalten Teller, sondern im Gegenteil durch die Bemalung völlig unwirksam gemacht wird. In diesem letzteren Falle hört die gegebene Fläche auf für das Auge zu existieren; die künstlerische Aufgabe ist hier auf ein anderes Ziel gerichtet.¹⁾ Man darf aber nicht etwa die Flächenwirkung durch Bemalung zerstören, ohne eine solche anderweitige Raumwirkung an die Stelle zu setzen: ein bloß dekorativ-ornamentales Muster, das in die Tiefe weist, ohne doch den Wirkungsraum bestimmt zu gestalten, d. h. ohne durchgängig einheitliche Tiefenwirkung zu geben, ist jederzeit falsch, weil es dem Auge nur gleichsam eine Frage stellt ohne ihm die Antwort zu zeigen: man sieht keine bloße Fläche mehr und weiß sich doch in der angedeuteten Tiefe nicht zurecht zu finden (s. Fig. 58 bis 60). Der hier angedeutete Fehler ist im modernen Kunstgewerbe häufig anzutreffen.

1) Daß diese Aufgabe nicht bei jeder beliebigen Form der zu bemalenden Fläche eine künstlerisch richtige Lösung zuläßt, haben bereits die Ausführungen über die Ansichtsforderung (S. 48f.) gezeigt.

Mit Berücksichtigung der eben besprochenen Möglichkeiten ergibt sich folgende Dreiteilung der künstlerischen Aufgaben:

a) Die Aufgabe der plastischen Gestaltung. Eine sichtbare Raumwirkung wird dadurch hervorgerufen, daß die Formen, die in ihrer Erscheinung den Raum für das Auge bestimmen sollen, real-plastisch geschaffen, in stofflichem Material irgendwelcher Art räumlich gebildet werden.

Die künstlerische Aufgabe bei solcher Gestaltung besteht in der Herstellung einer solchen Anordnung der Form, welche mindestens eine einheitlich faßliche Ansicht ergibt. (Es bedarf nicht nochmals der Erwähnung, daß die Wirkungsform dieser Ansicht nicht mit der realen Form der Gestaltung übereinzustimmen braucht.)

b) Die Aufgabe der Darstellung des Räumlichen durch Erscheinungsgegensätze auf der Fläche. Eine Raumwirkung wird dem Auge in der Weise gegeben, daß durch Farbunterschiede auf einer gegebenen Fläche neue, von der Form dieser Fläche verschiedene Formwirkungen geschaffen werden; daß also die so veränderte Fläche als solche aufhört, sichtbar zu wirken. Die gegebene Fläche wird nur noch — als „Bildfläche“ — die reale Trägerin der Darstellung; sie selbst darf nicht gesehen werden, ohne daß die Darstellung in ihrer Wirkung beeinträchtigt wird. Die künstlerische Aufgabe besteht in diesem Falle in der Herstellung solcher Erscheinungsmerkmale auf der Fläche, die zusammenwirkend einen einheitlichen Gesamttraum für das Auge entstehen lassen.

c) Die Aufgabe der Flächendeko-



56. GESTICKTES KISSEN. ENTWURF VON C. SATTLER.
Die Form der Fläche wird durch die Dekoration nicht verdeckt, weil diese Dekoration nur geringe und durchweg gleiche Tiefenwirkung zeigt.

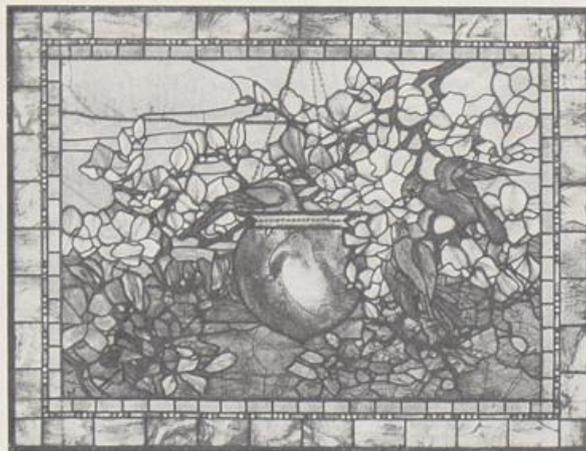


57. MAJOLIKATELLER AUS URBINO.
Die Bemalung setzt an Stelle der Form der Tellerfläche eine völlig neue Raumwirkung.



58. FÜLLUNG VON CHRISTIANSEN.

der Fläche undeutlich macht. Die obigen Überlegungen zeigen, daß eine einheitliche, geringe Tiefenwirkung dieser Aufgabe nicht zuwiderläuft (vgl. Fig. 55 u. 56). Daß es auch bei dieser Art der Gestaltung sehr wohl vorkommen kann, daß die sichtbare Flächenform nicht mit der realen Form übereinstimmt, lassen die oben (S. 67) angeführten Beispiele erkennen.



59. FENSTER VON TIFFANY.

59 u. 60 geben Beispiele von Dekorationen, die keine einheitliche Tiefenwirkung zeigen und darum falsch wirken.

ration. Eine Form, die real-plastisch bereits vorhanden ist, die aber nicht oder nicht genügend sichtbar erscheint, kann dadurch sichtbar gemacht werden, daß sie durch Gliederung ihrer Oberfläche in bestimmter Art weiter ausgestaltet wird. Die Mittel zu solcher „dekorativen“ Ausgestaltung müssen so gewählt werden, daß nicht eine Tiefenwirkung entsteht, die dem Auge die Form

Zur ersten dieser Aufgaben gehört alle reale Formgebung bei Gegenständen der reinen wie der angewandten Kunst; freilich tritt dieselbe in vielen Fällen, so namentlich bei fast allen Textilerzeugnissen, gegenüber der dekorativen Ausgestaltung völlig in den Hintergrund. Die letztere kann — ebenso wie die Raumdarstellung auf der Bildfläche — eventuell bereits für die Bestimmung der Ansichten erforderlich werden, wo

die plastische Gestaltung (etwa aus praktischen Gründen) in dieser Hinsicht eine Lücke läßt. Man denke z. B. an die Bestimmung der Ansichten einer Vase durch Bemalung.

Ein weiterer für die Lösung der künstlerischen Aufgabe wesentlicher Unterschied besteht, wie schon früher angedeutet, zwischen der Gestaltung einer Einzelform, die als Vollkörper von außen, und eines Raumes, das als Hohlraum gleichsam von innen gesehen wird. Im letzteren Falle ist nur die innere Gliederung der Erscheinung für die Wirkung maßgebend, während im ersteren Falle auch die Wirkung der Silhouette in Betracht kommt.

Für die Raumablesung unterscheidet sich der zweite Fall von dem des einheitlichen Vollkörpers negativ durch das Fehlen der Silhouettwirkung, positiv aber dadurch, daß eine größere Anzahl verschiedener Gegenstände stets durch ihre gegenseitigen Größen- und Lageverhältnisse neue Merkmale für die Deutung der Erscheinung liefern können — Merkmale, wie sie sich an einem einzelnen Körper in der Regel nicht finden.

Umgekehrt wirkt zugleich die Gestaltung des Gesamtraumes in vielen Fällen für die Auffassung der darin enthaltenen Einzelformen in dem Maße mit, daß die letzteren weit geringerer Ausgestaltung bedürfen um kenntlich zu werden, als es ohne jene Mitwirkung des umgebenden Raumes erforderlich wäre.

Jede Einzelform ist daher mit Rücksicht auf die Wirkung des umgebenden Gesamtraumes zu gestalten: nämlich einerseits mit Rücksicht auf die Klärung, die ihr durch die umgebenden Formen zu Teil wird,



60. PLAKAT VON HOHLWEIN.

Die Darstellung zerstört die Flächenwirkung des Plakates ohne eine fäbliche Raumwirkung an die Stelle zu setzen.



61. PLAKAT VON TH. TH. HEINE.

Die Darstellung paßt sich vermöge ihres einheitlichen und geringen Tiefenmaßes der für das Plakat erwünschten Flächenwirkung vollkommen an.

für die Ablesung des Raumganzen mitzusprechen hat. Die typische Anordnung der Dekoration auf orientalischen Teppichen — mit kräftiger, rein rechteckiger Bordüre und klarer, stark betonter Rhythmik — ist durchaus im Sinne dieser Forderung gehalten; ihre künstlerische Wirkung im Gegen-



62. ORIENTALISCHER TEPPICH.

Die dekorative Gestaltung des Teppichs läßt nicht nur seine Form, sondern auch seine Lage im Raume deutlich hervortreten.

andererseits mit Rücksicht auf den Beitrag, den sie selbst zur Klärung des Gesamtraumes zu liefern hat.

So genügt es z. B. bei einem Teppich oder

Wandbehang keineswegs, die Maßverhältnisse der Flächenform als solcher sichtbar zu machen, sondern es muß zugleich auf die Klärung der Lage dieser Fläche zu ihrer Umgebung sowie auch darauf Bedacht genommen werden, daß die fragliche Einzelform

der modernen abendländischen Produkte beruht auf eben dieser Anordnung. Ein anderes Beispiel für die in Rede stehende Tatsache bieten Figuren in Bildern. Solche Figuren können einerseits durch ihre perspektivischen Verkürzungen den Maßstab für die Tiefe des Darstellungsraumes abgeben; andererseits aber kann ihnen durch die Wirkung der übrigen Raumwerte und die dadurch bedingte



63. „LA MARCHÉ A L'ÉTOILE“ VON RIVIÈRE.

Die Figuren wirken einerseits zusammen — als perspektivische Raumwerte — zur Schaffung des Raumeindrucks; andererseits erhält jede von ihnen durch ihre Einordnung in diesen Raum bereits ein gewisses Relief, ohne daß irgendwelche Modellierung der Einzelform hierfür mitwirkte.

Tiefenwirkung ein so starkes Relief gegeben werden,¹⁾ daß die Anwendung aller stärkeren Mittel für die Modellierung ihrer Formen ausgeschlossen wird, indem sie dadurch sogleich übermodelliert erscheinen würden.

Fordert die einheitliche Wirkung des Kunstwerkes die soeben näher bezeichnete sorgfältige Abwägung der Wirkung der Einzelform gegenüber dem Gesamtraume, so ist es kaum erforderlich auf die unkünstlerische Wirkung hinzuweisen, welche durch jede Vermengung der oben unterschiedenen Aufgaben der Gestaltung hervorgebracht wird. Der Beschauer verliert durch solche Vermengung jede Möglichkeit der einheitlichen Deutung des Gesehenen. Die oben bereits gerügte Art der Flächendekoration, welche die Flächenwirkung durch Raumwerte zerstört, ohne eine anderweitige einheitliche Raumdarstellung dafür als Ersatz zu bieten, ist keineswegs der einzige Fall derartiger Vermengung; die moderne Kunst liefert für ähnliche Miß-

1) Vgl. HILDEBRAND a. a. O. S. 60.



64. ZIERVASE.

Beispiel für die Vermengung der Aufgaben: das Schilfrohr des Henkels wächst aus der Reliefdarstellung des Gefäßbauchs in rundplastischer Form hervor.

griffe zahlreiche Beispiele. Man gestaltet etwa den Henkel eines Gefäßes als reale Fortsetzung einer auf dem Gefäßbauch angebrachten Reliefdarstellung, wie im nebenstehenden Beispiel (Fig. 64), wo der Henkel als Schilfrohr aus dem Wasser der Reliefdarstellung hervorwächst; oder man läßt gar aus einem Gemälde einzelne Figuren in plastischer Gestaltung hervortreten, wie es in barocken Kirchenmalerien zu finden ist. Das Streben nach neuen Wirkungsmöglichkeiten mag das Vorkommen solcher Verirrungen immerhin erklären und entschuldigen; die künstlerische Sinnlosigkeit derselben darf darum nicht mit Stillschweigen übergangen werden.

Wir betrachten im folgenden zunächst die allgemeinsten Bedingungen, von welchen die einheitliche Wirkung der räumlichen Gestaltungsmittel abhängt. In den weiteren Kapiteln sollen diese Gestaltungsmittel im einzelnen samt den besonderen Bedingungen für ihre einheitliche Wirkung der Reihe nach zur Sprache kommen: zunächst diejenigen, welche zur Gestaltung der Einzelform, alsdann diejenigen, welche zur Gestaltung eines größeren Raumganzen in Anwendung kommen.

Ich setze bei all diesen Betrachtungen die Anordnung der Ansichten nach den früher angestellten Überlegungen als gegeben voraus. Die zu betrachtende Anwendung der Gestaltungsmittel zielt demnach nur noch auf die Ausgestaltung der räumlichen Wirkung der Ansichten.

Da es für diese Wirkung im allgemeinen nicht darauf ankommt, ob die Erscheinung durch plastische Mittel oder durch Farbgegensätze auf einer Bildfläche hervorgerufen ist, so gelten alle folgenden Betrachtungen sowohl für die Gestaltung real körperlicher Gegenstände als auch für die zeichnerische und malerische Darstellung, soweit nicht ausdrücklich nur von der einen dieser Gestaltungsarten die Rede ist.