



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Elementargesetze der bildenden Kunst

Cornelius, Hans

Leipzig [u.a.], 1908

Fünftes Kapitel. Die Mittel zur Gestaltung der Einzelform.

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

FÜNFTES KAPITEL.

DIE MITTEL ZUR GESTALTUNG DER EINZELFORM.

22. Die Modellierung. — Typische Modellierung. — Einheit der Modellierung.

Der Name Modellierung, der in der Plastik die Gestaltung der Form im realen Raume bezeichnet, wird bekanntlich auch in Zeichnung und Malerei allgemein für die Darstellung des Körperlichen durch die Verteilung von Licht und Schatten in der Erscheinung angewendet. In der Tat ist die Wirkung in beiden Gebieten durch die gleichen Tatsachen bedingt. Wie wir in der zeichnerischen Darstellung aus der Schattierung die Form erkennen, so kann uns auch bei der Betrachtung jeder bestimmten Ansicht des plastischen Werkes — und nur auf die Ansichten kommt es ja, wie wir wissen, für die künstlerische Betrachtung an — die Modellierung nur dadurch zur Erkenntnis der Form verhelfen, daß sie eine bestimmte Verteilung von Licht und Schatten in der Erscheinung bewirkt, die unser Auge als Bild einer bekannten Form abzulesen vermag. Die Abhängigkeit aller Wirkung plastischer Gestaltung von den Lichtverhältnissen, alle Verschiedenheit der Wirkungsform von der plastischen Daseinsform (vor allem also die Wirkung des Flachreliefs) beruht auf dieser Tatsache, daß wir die Form eben nur aus den Schattierungen der Erscheinung erschließen.

Was in diesem Abschnitt über die Wirkung der Modellierung zu sagen ist, gilt demgemäß ebensowohl für die reale Modellierung in plastischer Gestaltung, wie für diejenige in Zeichnung und Malerei durch die Schattenverteilung auf der Bildfläche.

Um die künstlerische Bedeutung und Verwertung der Modellierung richtig zu verstehen, muß man den früher (S. 37) bereits erwähnten Zusammenhang beachten, d. h. den Unterschied im Auge behalten, der zwischen dem physikalischen Gesetz der Licht- und Schattenverteilung auf einer

gegebenen Form bei gegebener Beleuchtung einerseits und dem unwillkürlichen Rückschluß andererseits besteht, den wir aus der gegebenen Licht- und Schattenverteilung ziehen müssen um die Form zu erkennen. Nur um diesen Schluß handelt es sich, wo durch Licht und Schatten die Erkenntnis einer räumlichen Form gegeben werden soll.

Diesen Schluß aber können wir nur ziehen, soweit es sich um solche Licht- und Schattenverteilungen handelt, wie sie uns bereits als Bilder bekannter Formen geläufig sind. An einem Gegenstande von verwickelten Formverhältnissen bietet auch bei einfachster Beleuchtung die Schattierung ein Bild dar, dessen Bedingtheit durch die Formen uns keineswegs auf den ersten Blick bekannt erscheint, sondern nur mit einem bedeutenden Aufwand an Mühe zu erkennen ist. Ebenso kann schon an einem Gegenstande von relativ sehr einfacher Form durch eine Mehrheit verschiedener, von verschiedenen Seiten wirkender Lichtquellen eine Verteilung von Licht und Schatten hervorgerufen werden, die uns ein völlig ungewohntes Bild gibt, so daß wir aus diesem Bilde die Formverhältnisse nicht abzulesen vermögen. An Photographien, die uns ja stets die Erscheinung der Licht- und Schattenverhältnisse unbeeinflusst durch weitere (nicht-optische) Hilfsmittel für die Erkenntnis der Formen wiedergeben, sind diese Tatsachen am leichtesten zu studieren. (Vgl. Fig. 123.)

Es kann sich demgemäß für die künstlerische Gestaltung durchaus nicht um die Wiedergabe der Licht- und Schattenverhältnisse beliebiger



123. FIGUR VON WADERÉ.

Durch das von mehreren Seiten gleichzeitig einfallende Licht wird die Formwirkung zerstört. Man vergleiche 124!



124. DIESELBE FIGUR WIE 123.

Richtige Formwirkung in der einheitlichen Beleuchtung.
(Vgl. die vorige Figur!)

bringen soll, durchgängig der gleiche Maßstab für die Raumwerte der Modellierung eingehalten wird.

Gleich starke Wirkung der Modellierung kann durch sehr verschiedene Grade der Abstufung von Licht und Schatten in der Erscheinung erreicht werden. Welche Tiefenwirkung aber durch die Modellierungsunterschiede der Erscheinung hervorgerufen wird, ist nicht durch die Stärke der

Formen in beliebiger Beleuchtung handeln, sondern es müssen, um dem Beschauer eine verständliche Raumwirkung zu verschaffen, stets solche Formen und Beleuchtungsverhältnisse ausgewählt werden, daß das entstehende Bild sogleich als das bekannte Bild einer bekannten Form erscheint. Nur wenn diese Bedingung erfüllt ist, wirkt die Erscheinung auf den ersten Blick verständlich. Bei dieser Vorschrift ist, wie sich von selbst versteht, die früher beschriebene Tatsache des abstrakten Sehens zu berücksichtigen: es handelt sich bei dem eben Gesagten nur um die großen Züge der Form, nicht aber um ihre Einzelheiten. Die Einzelformen können innerhalb der Gesamterscheinung sehr verwickelt sein, nur dürfen sie der Auffassung des Gesamtbildes kein Hindernis bereiten, d. h. ihre Komplikationen dürfen nicht so weit hervortreten, daß die Verteilung der Lichter und Schatten nicht mehr sofort die große Einheitsform des Ganzen ablesen läßt.

Zur Erzielung der einheitlichen Raumwirkung ist in erster Linie notwendig, daß innerhalb der Ansicht, welche diese Raumwirkung hervor-

Modellierung in jedem einzelnen Teil gegeben, sondern hängt von dem Zusammenwirken der verschiedenen Teile ab. Jeder einzelne Teil der Erscheinung erhält nur durch die Mitwirkung der übrigen Teile seine Wirkungsform. Vielleicht am deutlichsten ist diese Tatsache am Flachrelief zu erkennen und zu verstehen. Es wäre nie möglich, durch Flachrelief den Tiefeneindruck runder Körper hervorzubringen, wenn die Modellierung jedes Teiles nur eben so wirkte, wie es der für sich allein betrachteten Form dieses Teiles entspräche; würde doch dann die Modellierung des Flachreliefs überall nur die flache Daseinsform des Materials statt der Wirkungsform der dargestellten Gegenstände erkennen lassen, was bekanntlich nicht der Fall ist. Aber nicht nur im plastischen Material, sondern auch bei der Darstellung auf der Bildfläche kann durch sehr verschiedene Stärkenunterschiede der Tönung die gleiche Raumwirkung hervorgerufen werden. Je nach der vorausgesetzten und im Bilde erkennbaren Richtung und Stärke der Beleuchtung oder der vorausgesetzten Entfernung des Beschauers von den dargestellten Gegenständen können diese Unterschiede ebenso variieren, wie im plastischen Material die reale Stärke der Modellierung vom natürlichen Tiefenmaß im Hochrelief und der Rundplastik bis zum flachsten Relief in den verschiedensten Graden gewählt werden kann.

Ist aber einmal in einer Darstellung eine bestimmte Stärke der Modellierung als maßgebend für eine bestimmte Tiefenwirkung gewählt, so darf kein Teil der Darstellung, der seiner Natur oder seiner Stellung nach dieselbe Tiefenwirkung haben muß, mit einer anderen größeren oder geringeren Modellierungswirkung behandelt werden, wenn nicht ein Widerspruch in die Darstellung kommen soll. Beim Zeichnen und Malen nach der Natur findet man Fehler dieser Art heute verhältnismäßig selten; die Schultradition ist in dieser Hinsicht noch nicht ganz verloren gegangen



125. MADONNA VON MICHELANGELO.
Anordnung zu einheitlicher Gesamtwirkung.



126. HUNDEPORTRÄT.

Darstellung der Einzelform ohne räumliche Charakteristik des Hintergrundes.

nerer Illustrationen. Mindestens ebenso häufig wird der Fehler des Widerspruchs in der Modellierung bei dekorativen Entwürfen begangen. Während man bei einer Füllung einen Teil, z. B. einen Blätterkranz, ohne jede Modellierung flach stilisiert, setzt man etwa dazwischen naturalistisch genau durchmodellerte Früchte. Oder man beschränkt in einem Teil, etwa den Pflanzenformen eines ornamentalen Entwurfes, die Modellierung auf ein äußerst geringes Maß, während man in demselben Zusammenhang einen in allen möglichen Tonabstufungen durchmodellierten Kopf zeigt.

Das Gebiet aber, auf welchem noch heute der Mangel an Einheit in der Modellierungsstärke oft zu den größten Ungeheuerlichkeiten führt, ist die Plastik.

und „übermodellerte“, d. h. mit zu starker Modellierung gegebene Formen werden in der Regel ebenso sehr getadelt, wie zu flache Formen innerhalb eines größeren Ganzen. Sehr häufig dagegen wird heute der Fehler begangen, daß nur die Einzelformen modelliert erscheinen, während der umgebende Raum flach wirkt. Diesen Fehler zeigen nicht nur jene in vielen Schulen gebrauchten Vorlagen, welche ihre Gegenstände in naturalistischer Durchführung auf den leeren, d. h. räumlich nicht gestalteten Grund des Papiers vereinzelt gleichsam aufkleben, sondern auch eine große Zahl von Künstlern gezeich-



127. PLAKAT.

Fehler des Widerspruchs in der Modellierung: in das durchaus flach gezeichnete Plakat strecken sich zwei völlig durchmodellerte Arme.

Nicht nur sind die Wirkungsbedingungen des Flachreliefs der Mehrzahl der modellierenden Individuen unbekannt, so daß man vielfach ernstlich behaupten hört, die Verringerung des Tiefenmaßes im Flachrelief gegenüber der Natur müsse bei allen Formen proportional ihren realen Tiefenverhältnissen eintreten, das Relief sei also durch eine einfache Division des Naturmaßes zu gewinnen;¹⁾ sondern man läßt auch unbedenklich die Grenzen von Flach- und Hochrelief in einander fließen und modelliert etwa den Oberkörper einer Figur in Flachrelief, während man die Beine rund im natürlichen Tiefenmaß aus dem Relief hervorspringen läßt (s. Fig. 128).

Die soeben geforderte Widerspruchslosigkeit der Modellierung ist zwar — wie alle Widerspruchslosigkeit der Raumwerte — für die einheitliche Wirkung des Kunstwerkes notwendig; aber sie genügt noch nicht, damit diese Wirkung tatsächlich erreicht werde. Hierfür ist vielmehr noch weiter erforderlich, daß

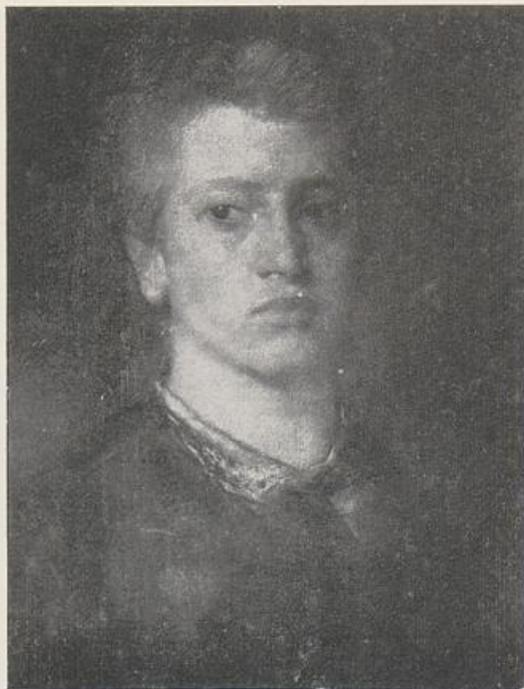


128. FALSCHER RELIEFDARSTELLUNG.

Die Figur ist teils in Flachrelief modelliert, teils streckt sie sich in realem Tiefenmaß dem Beschauer aus der Fläche entgegen.²⁾

1) Man hat im Gefolge dieser sinnlosen Theorie sogar Instrumente konstruiert, um Rundplastik in solches vermeintliches Flachrelief zu übertragen.

2) Die Reproduktion zeigt vielleicht nicht hinreichend deutlich, daß der gesamte dunkle Hintergrund die Platte ist, auf welche die Figur aufmodelliert ist.



129. PORTRÄT VON H. V. MARÉES.
Beispiel einheitlicher Gesamtwirkung der Modellierung.

auch die gleichzeitige Auffassung der zusammenwirkenden Raumwerte für den Beschauer ermöglicht wird, so daß das Kunstwerk nicht aus einer Reihe getrennt aufgefaßter Teile erst zusammengesucht werden muß, sondern vielmehr auf den ersten Blick als ein räumliches Ganzes vor den Augen des Beschauers steht.

In der Modellierung der Einzelform ist diese Forderung dadurch zu erfüllen, daß nicht bloß jeder einzelne Teil der Erscheinung, sondern die Gesamterscheinung in der oben beschriebenen Weise als das bekannte Bild einer bekannten Form erscheint.

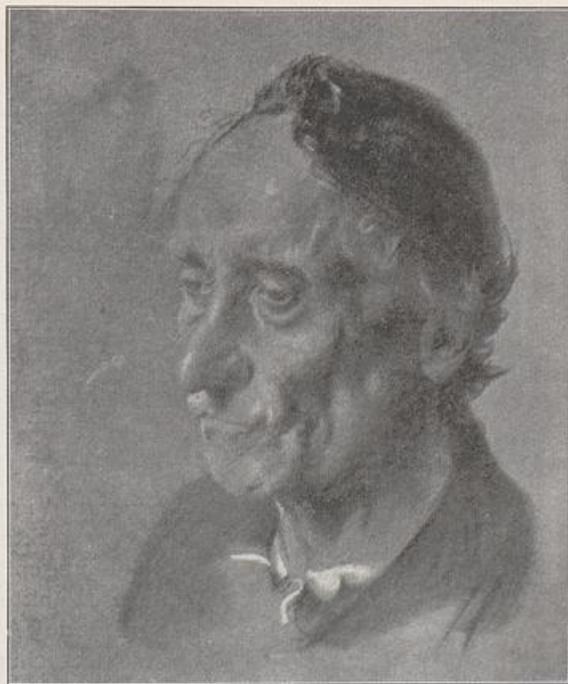
Wo dagegen alle einzelnen Teile der Erscheinung noch so klar in ihren Licht- und Schattenverhältnissen modelliert, d. h. in ihrer räumlichen Wirkung

durchgebildet sind, die ganze Erscheinung aber sich nicht in derselben Weise zum Bild eines sofort kenntlichen Gesamtraumes einigt, da bleibt die Auffassung des Gesehenen notwendig lückenhaft und unbefriedigend: das Kunstwerk ist dann nicht mehr eines, sondern zerfällt in Teile, die sich für das Auge nicht zusammenschließen.

Es kommt demgemäß, wie bei aller künstlerischen Gestaltung, so auch bei der Modellierung durch Schatten und Licht in erster Linie nicht so sehr auf die genaue Durchbildung aller einzelnen Teilformen des Gegenstandes an, als vielmehr auf die Einigung der Teile zu einer für das Auge sofort verständlichen Gesamterscheinung.

Durch diese Forderung werden der Ausgestaltung der Teilformen bestimmte Schranken auferlegt. So wird insbesondere bei der Arbeit nach der Natur (etwa bei der Porträtdarstellung) von der naturalistisch genauen Nachbildung aller einzelnen Formen und Förmchen abzusehen sein, damit

die Ansicht des Ganzen sich in einer sprechenden Gesamterscheinung einigen kann. Mit der Nachbildung eines Kopfes oder einer nackten Figur in getreuester Anlehnung an die natürliche Erscheinung und die natürlichen Formverhältnisse — gleichviel ob auf der Bildebene oder in plastischem Material — ist nicht nur noch keine vollendete künstlerische Leistung gegeben, sondern mit der künstlerischen Arbeit noch nicht einmal der Anfang gemacht. Die künstlerische Arbeit beginnt erst da, wo — unter Berücksichtigung der Ansichtsforderung — die einheitliche Wirkungsform gestaltet wird¹⁾, d. h. wo die Erscheinung mit denjenigen



130. NATURSTUDIE VON MENZEL.

Beispiel der unruhigen Wirkung naturalistischer Nachbildung zufälliger Licht- und Schattenverteilung.

Merkmale ausgestattet wird, auf welchen die einheitliche Ablesung des Raumganzen durch das Auge beruht — eine Arbeit, die etwas wesentlich anderes zu Tage fördert, als Photographie und Naturabguß.

Hiermit ist natürlich in keiner Weise behauptet, daß die Durchbildung der feineren Details vernachlässigt werden sollte. Nur müssen diese Details vermöge der Anordnung des Ganzen sich jener Hauptwirkung unterordnen, welche für die einheitliche Auffassung der Gesamtform erforderlich ist. Wer die nebenstehend abgebildeten Kunstwerke (Fig. 129, sowie Tafel VIII) mit Naturphotographien oder naturalistischen Porträtstudien (Fig. 130 und 131) vergleicht, wird die Vereinfachung sogleich erkennen, die im Kunstwerke gegenüber der Natur zu Gunsten der hier besprochenen Forderung Platz gegriffen hat.

1) Vgl. hierzu die Ausführungen HILDEBRANDS in seinem Artikel „Zum Problem der Form. I“ in den südd. Monatsheften August 1904. S. 674.



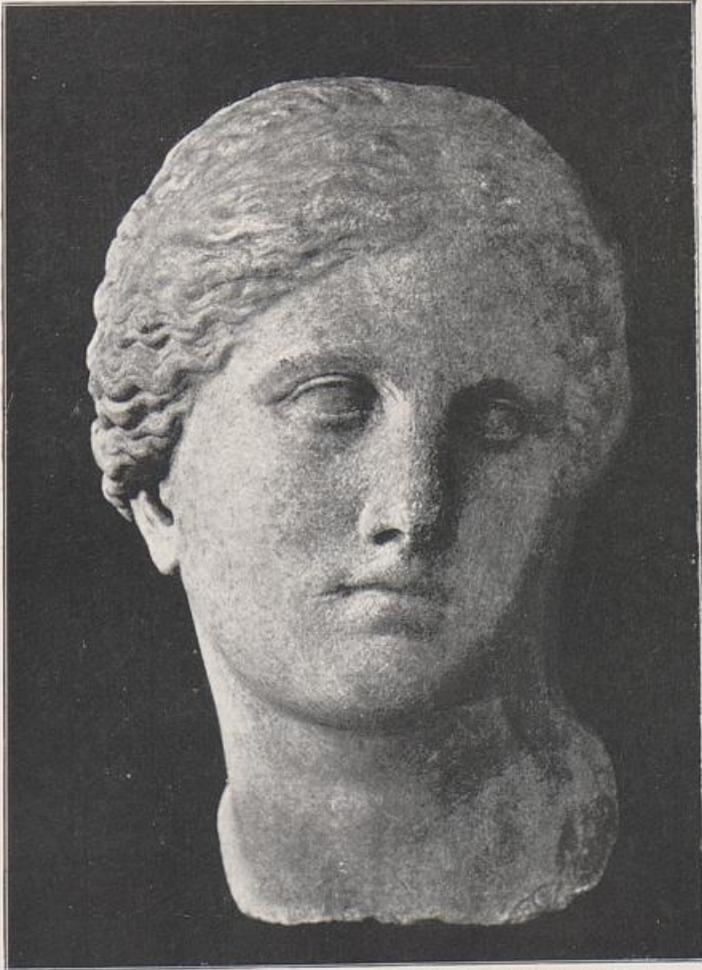
131. PORTRÄT VON RODIN.
Beispiel der unruhigen Wirkung naturalistischer Modellierung.

23. Das Prinzip der Oberflächenlinien. — Charakteristische Zeichnung auf ebenen und krummen Oberflächen. — Das Zeichnen nach der Form. — Typische Flächenformen.

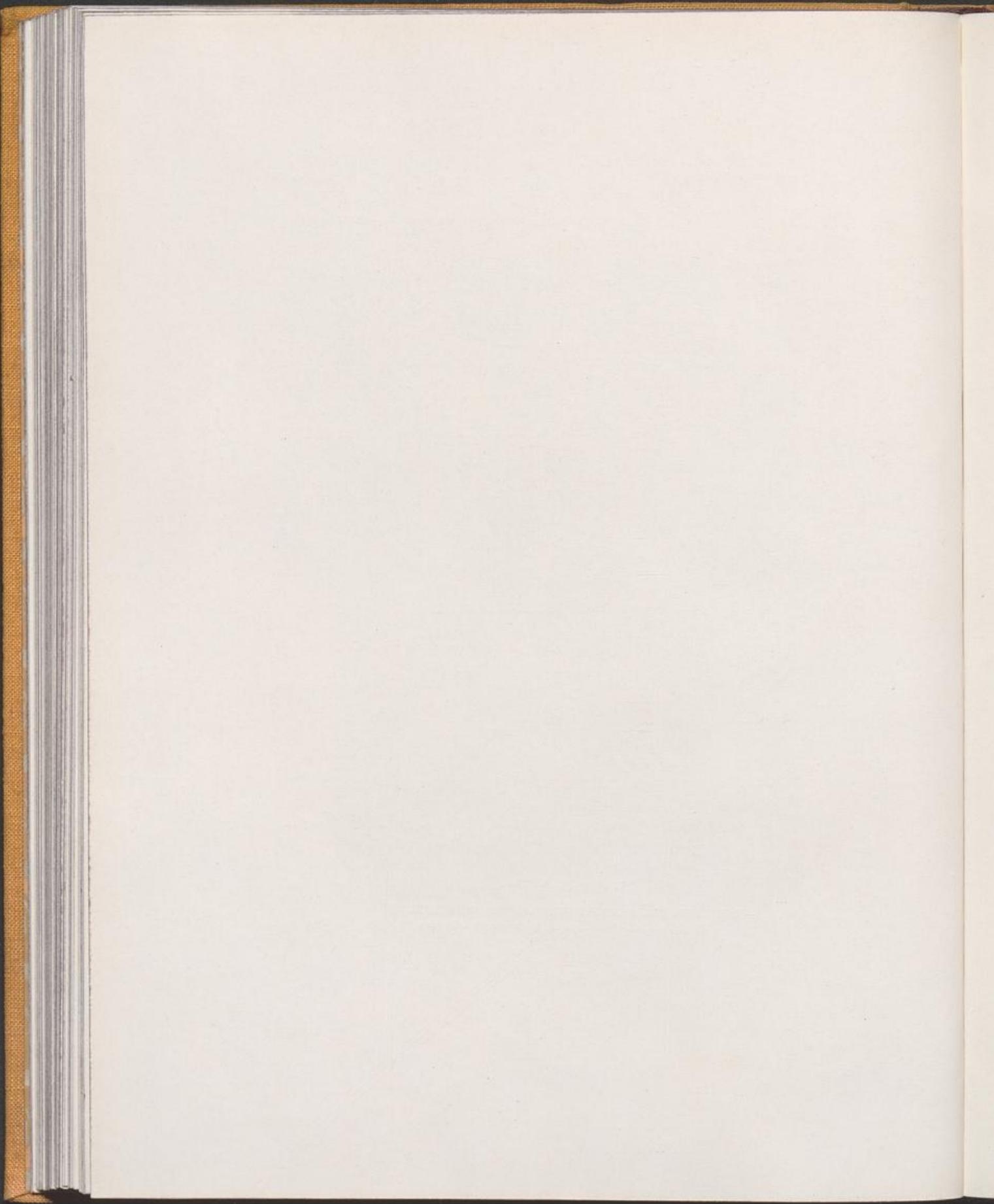
An die Modellierung durch Schatten und Licht reiht sich als ein zweites Mittel von fundamentaler Bedeutung für die sichtbare Gestaltung der Form die schon früher (S. 61 f.) erwähnte Tatsache, daß die Gestalt bestimmter Zeichnungen auf einer Fläche uns den Rückschluß auf die Form dieser Fläche ermöglicht.

Was an der eben angeführten Stelle von den durch Punkte auf der Fläche gebildeten Figuren gesagt wurde, gilt noch in verstärktem Maße für streifenförmige Zeichnungen auf der Fläche; deutlicher als durch Punkte wird sowohl die Ebene, als auch jede Abweichung von der Ebene gekennzeichnet, wenn nicht bloß Punkte,

sondern bestimmt gerichtete Streifen an verschiedenen Stellen auf der Fläche gezeigt werden. Indem wir die Fläche notwendig teilweise perspektivisch verkürzt sehen, erkennen wir daran, ob die von der Seite her gesehenen Streifen noch geradlinig erscheinen, aufs deutlichste, ob die Fläche eben ist, weil auf einer gekrümmten Fläche sich im allgemeinen auch jene Streifen gekrümmt zeigen müßten. Durch solche Streifen wird somit die Gestalt der Fläche als solche sichtbar. Daß aber die Krümmung der Streifen in dem zuletzt genannten Falle nicht etwa darauf beruht, daß die Linien selbst auf der Ebene krumm gezogen sind, wird namentlich dann sofort mit Bestimmtheit erkannt, wenn die sämtlichen Streifen in regelmäßiger Anordnung (etwa parallel in gleichmäßigen Abständen) gezogen sind. Das Auge nimmt in diesem Falle, gemäß dem früher besprochenen Prinzip, sogleich die Lage und Gestalt der ersten Streifen zum Maßstabe für die Beurteilung der übrigen und entscheidet demgemäß sogleich, ob die etwa beobachtete Krümmung an irgend einer Stelle der Fläche durch eine Abweichung von der bis dahin eingehaltenen gegenseitigen Lage der Streifen innerhalb der Ebene, oder aber durch eine Krümmung der Fläche selbst bedingt ist.



KOPF DER KNIDISCHEN APHRODITE DES PRAXITELES.
Beispiel einheitlicher Gesamtwirkung der Modellierung.

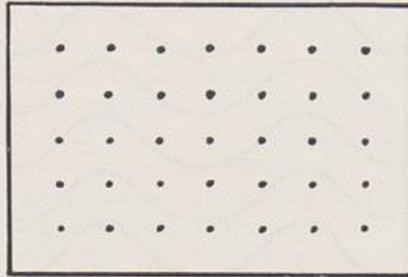


Wir sind also im Stande die Gestalt einer Fläche durch eine auf derselben angebrachte Zeichnung bestimmt für das Auge zu kennzeichnen.

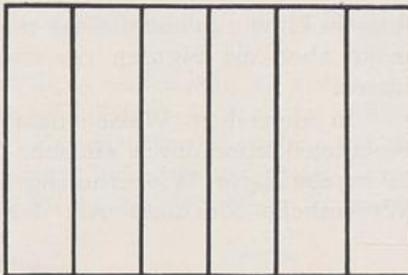
Die Wirkung der hier geschilderten Tatsachen ist wohl jedem schon gelegentlich entgegengetreten. Senkungen in einem gleichmäßig ohne Ornament mit Asphalt- oder Zementpflaster überzogenen Fußboden werden weit weniger deutlich sichtbar als Senkungen von gleicher Stärke in einem gemusterten Parkettboden.

Krummlinige Streifen dagegen können — eben weil solche Streifungen nicht bloß auf ebenen Flächen möglich sind — zur Charakterisierung der Gestalt der Ebene nichts oder nur wenig beitragen.¹⁾ Man vergleiche die nebenstehenden Figuren 132 bis 135.

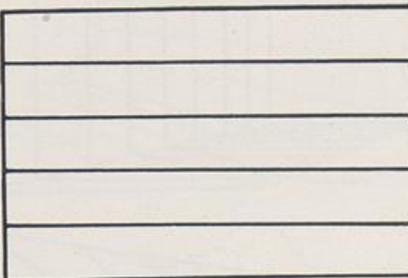
Ebenso wie die Gestalt einer Ebene und die Abweichungen von dieser Gestalt kann auch die Neigung verschiedener Ebenen gegen einander durch entsprechende Zeichnung auf den Ebenen dem Auge verdeutlicht werden. Ein System von parallelen Streifen, welches in der Horizontalebene horizontal, in einer dazu vertikalen Ebene dagegen senkrecht gestellt erscheint (Fig. 136), läßt die vertikale Stellung dieser letzteren Ebene sofort erkennen. Weit weniger klar wird dagegen die Stellung der Ebene, wenn auch in der senkrecht gestellten Ebene die Streifung horizontal gerichtet ist (Fig. 137) oder wenn in beiden Ebenen statt der genannten Richtungen irgend eine schiefe Richtung der Streifen eingehalten wird (Fig. 138) oder wechselnde



132.



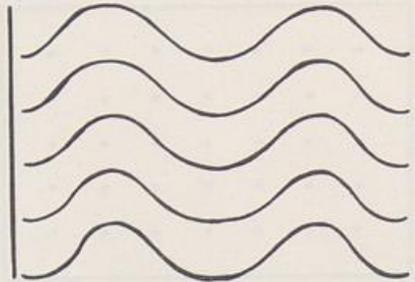
133.



134.

132 bis 134. CHARAKTERISIERUNG DER EBENE DURCH ZEICHNUNG.

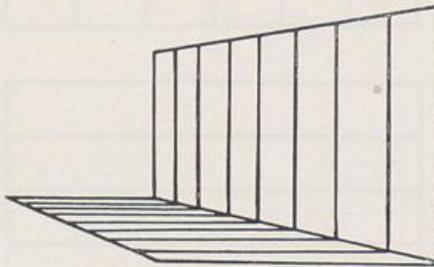
¹⁾ Vgl. jedoch die unten über die Berücksichtigung des abstrakten Sehens gemachte Bemerkung.



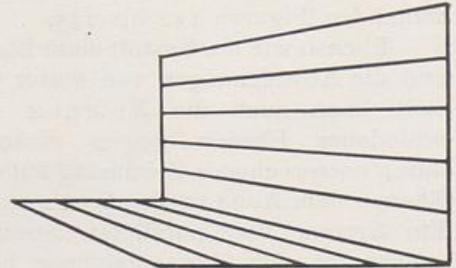
135. ZERSTÖRUNG DER FORMWIRKUNG.

solche schiefe Richtungen oder gekrümmte Streifen angebracht werden (Fig. 139). Wie wenig derartige Streifung für die Faßlichkeit der Form beitragen kann, sieht man am deutlichsten, wenn man die in den Figuren 136 bis 139 noch mitsprechenden geradlinigen und den Hauptrichtungen entsprechenden Begrenzungslinien durch krummlinige Begrenzungen ersetzt. Hier bleibt nur die Wirkung der Streifung in Figur 140 unmittelbar verständlich, während schon Figur 141, noch mehr aber die Figuren 142 und 143 das Auge vollständig im Unklaren lassen.

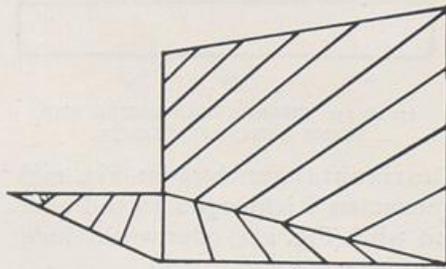
In derselben Weise kann die Gestalt einer Kugel und anderer Rotationskörper durch einfache Linienzüge deutlich gemacht werden, die in regelmäßiger Wiederholung auf der Fläche angebracht werden. Das Wesentliche für diese Art der Formklärung besteht überall darin, daß



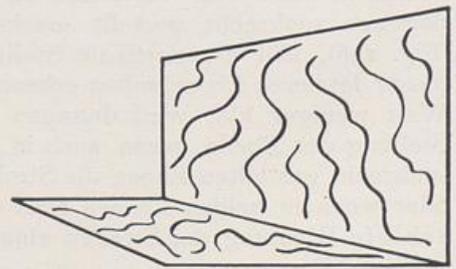
136



137



138



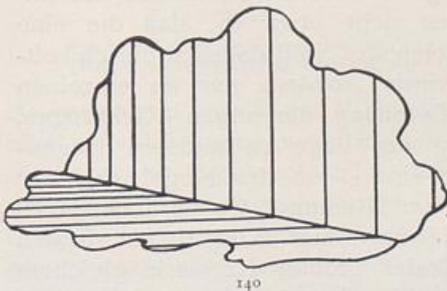
139

136 bis 139. CHARAKTERISTISCHE UND WIRKUNGSLOSE LINIEN AUF SENKRECHTEN EBENEN.

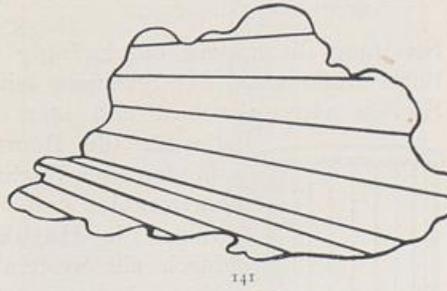
dem Auge an einem der Linienzüge der Maßstab für die übrigen dargeboten wird, deren perspektivische Verkürzung alsdann den unwillkürlichen Rückschluß auf die Lage dieser anderen Linien bedingt. Würden dagegen diese Linien alle in verschiedener Form oder in unregelmäßiger Lage gegeben, so würde keine derselben dem Auge als Wiederholung eines Gegenstandes von bekannter Form und Größe erscheinen, die, unter verschiedenem Winkel perspektivisch gesehen, durch die Verkürzung jenen Rückschluß auf die Lage im Raume ermöglichte.

Diese Überlegung zeigt zugleich, daß für die Erzielung der gewünschten Wirkung bei gekrümmten Flächen die Linienzüge nicht bloß an dieser oder jener Stelle vereinzelt, sondern so dicht angebracht werden müssen, daß das Auge eine größere Reihe derselben mit einem Blick zu überschauen vermag.

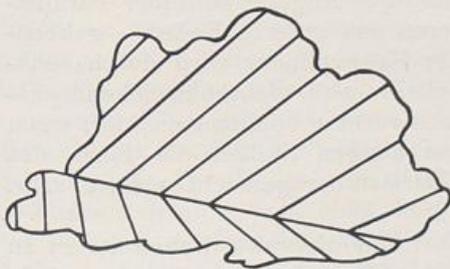
Um jedoch die Charakteristik einer Fläche vollständig zu geben, genügt es nicht, beliebige Linienzüge in regelmäßiger Anordnung wiederkehren zu lassen; vielmehr ist dazu — wie es schon die oben für die Ebene gegebenen Beispiele zeigen — durchaus erforderlich, solche Linienzüge zu wählen, wie sie eben nur auf einer Fläche der gegebenen Form und



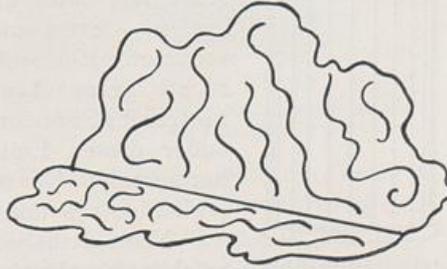
140



141

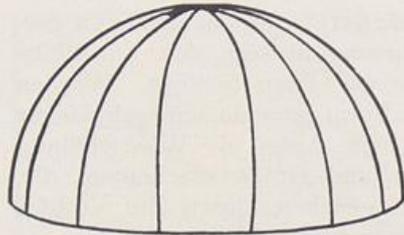


142

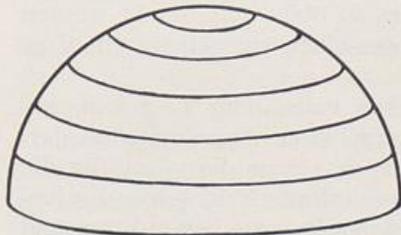


143

140 bis 143. AUSSCHALTUNG DER KLÄRENDE WIRKUNG DER GERADLINIGEN BEGRENZUNGEN.



144. CHARAKTERISIERUNG DER HALBKUGEL.



145. MANGELHAFTE CHARAKTERISIERUNG DER HALBKUGEL.

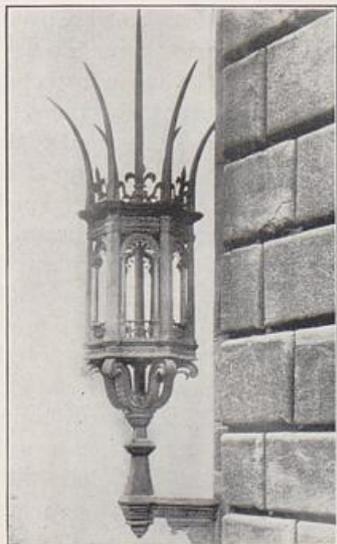


146. CHARAKTERISIERUNG DES ZYLINDERS.

nicht auf einer irgendwie anders gestalteten Fläche gezogen werden können. Wie eine Ebene durch Wellenlinien schlecht charakterisiert wäre (Fig. 135), so würde zum Beispiel eine Kugel durch Parallelkreise (Fig. 145) weit weniger deutlich bezeichnet sein, als durch ein System größter Kreise wie in Figur 144, weil Parallelkreise auch auf einer mehr in die Länge oder in die Breite gezogenen Kuppel eine ganz ähnliche, namentlich in der konkaven Ansicht für das Auge oft nur schwer von dem Fall der Kugel zu unterscheidende Anordnung ergeben.

Zur vollständigen Charakteristik einer Fläche ist es weiterhin stets nötig, nicht bloß nach einer, sondern nach zwei verschiedenen Richtungen die Form durch Streifung zu bezeichnen; freilich im allgemeinen nicht etwa so, daß die eine Streifung die andere durchgängig überschneidet, weil dadurch die einheitliche Auffassung der Streifung leiden würde, sondern nur an einzelnen Stellen abwechselnd und stets mit Betonung derjenigen Richtungen, die für die Beurteilung der Lage zu anderen Gegenständen von Wichtigkeit sind — in der Regel also der horizontalen und vertikalen Richtung. So wird beispielsweise die Halbkugelform einer Kuppel am besten durch ein System vertikaler größter Kreise in gleichem Abstände, unter gleichzeitiger Angabe einzelner Parallelkreise — etwa am oberen und unteren Ende — gekennzeichnet. Ein stehender Kreiszyylinder wird durch senkrechte gerade Linien allein noch nicht hinreichend charakterisiert, sondern er wird erst vollkommen klar, wenn außer diesen Linien an einigen Stellen die Form des horizontalen Querschnitts sichtbar gemacht wird; u. s. w. (vgl. Fig. 146 und 148).

Nach dem Satz über das abstrakte Sehen ist es zu solcher Charakteristik einer Fläche keineswegs erforderlich, daß die Streifen mathematisch genau die angegebenen



147. LATERNE VOM PALAZZO
STROZZI.

Die Ausgestaltung der Seitenflächen läßt die perspektivische Verkürzung sofort ablesen.

Begrenzungen aufweisen. Vielmehr genügt es vollkommen, wenn irgend eine Zeichnung so angebracht wird, daß sie das Auge in den angegebenen Richtungen leitet, so daß eben für das abstrakte Sehen jene Streifenanordnung sofort hervortritt. Andererseits kann durch die weitere ornamentale Ausgestaltung der Streifen die Lage derselben in der perspektivischen Verkürzung noch weiter geklärt werden, indem die zunächst in voller Ansicht gesehene Zeichnung des Ornaments einen deutlichen Maßstab für die weiterhin verkürzt gesehene Zeichnung und eben damit für den Grad dieser Verkürzung und die dadurch gekennzeichnete Wendung der Fläche abgibt (vgl. Fig. 147). Auf diese Weise kann auch die Auffassung komplizierterer Flächen — wie etwa der Falten eines Gewandes — in hohem Grade erleichtert werden.



148. SÄULE VOM MAUSOLEUM.

Beispiel für die Wirkung der Kannelierung im Sinne der Fig. 146.



149. LA BELLA VON TIZIAN.

Die Halskette zeigt die Modellierung von Hals und Brust weit deutlicher, als diese Modellierung ohne die Kette erscheinen würde.

der Säulen sind augenfällige Beispiele solcher plastischen Oberflächenzeichnung (s. Fig. 148 und 150). Während bei den beiden ersten Beispielen die Zeichnung aus der Konstruktion von selbst hervorgeht, ist die Kannelierung der Säulen nur eben um der Zeichnung willen — zur Charakteristik der Zylinderform — geschaffen.

Ihre wichtigste Anwendung finden die Oberflächenlinien zur Lösung der dritten unter den früher bezeichneten künstlerischen Aufgaben — zur Flächendekoration in der Architektur und den technischen Künsten. Das Prinzip der Oberflächenlinien ist das beherrschende Prinzip in der gesamten dekorativen Kunst; alle weitere Klärung der Flächen muß sich

Das hier besprochene Prinzip kann nicht bloß durch Ornamentierung der Flächen, sondern auch durch anderweitig auf der Fläche hervorgerufene Erscheinungen zur Wirkung kommen. So kann etwa die Form des Bodens durch darauf fallende Schlag- schatten ebenso gekennzeichnet werden, wie durch eine entsprechende Ornamentik. Ebenso kann eine um den Nacken gelegte Kette als Oberflächen- zeichnung dienen, um die Form des Nackens klar hervortreten zu lassen usw. (Vgl. Fig. 149.)

Wie schon das letzte Beispiel zeigt, kann die Oberflächenzeichnung auch durch plastische Gestaltung hervorgebracht werden. Die Kas- settendecke, die Gewölberippen, die Kannelierung



CAPELLA PALATINA IN PALERMO.

Beispiel für die Klärung der Lageverhältnisse der Flächen durch die Dekoration.

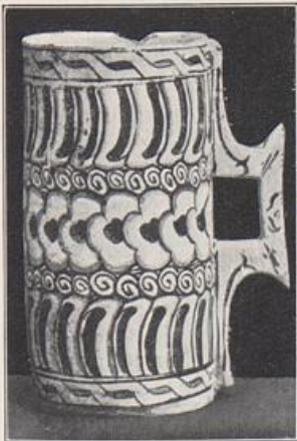
stets diesem Prinzip unterordnen, weil, wie früher angeführt wurde,¹⁾ die Klarheit über Form, Lage und Wölbungsverhältnisse der Flächen, die durch die Dekoration nach diesem Prinzip erreicht wird, die notwendige Voraussetzung für die Erkenntnis aller weiteren Maßverhältnisse bildet.

Erst durch die Dekoration mit Hilfe der Oberflächenlinien gewinnen auch die früher betrachteten Einheitsformen ihre volle Klarheit. Die Form einer Säule wird erst durch die Kannelierung, die Form eines Tempels erst durch die senkrechte Zeichnung, wie sie in den Säulenstellungen hervortritt (vgl. Abb. 68 S. 78),



150. HALLE IM KLOSTER MAULBRONN.

Die Gewölberippen wirken als Oberflächenzeichnung zur Charakterisierung der Gewölbeform.



151. RHODISCHER KRUG.

Modellierung der Form durch Oberflächenlinien. (Zugleich als Beispiel für das Teilungsprinzip; vgl. Nr. 24).

Cornelius, Elementargesetze der bildenden Kunst.

auf die Ferne deutlich. Ebenso sind bei einem Innenraum die Lage der Wände und die Wölbungsverhältnisse der Decke nur durch entsprechende Oberflächenlinien zu klären, wofür das Prinzip unmittelbar aus den obigen Betrachtungen zu entnehmen ist (s. Fig. 152 und Tafel IX). Die verschiedenen Wandteilungen, wie sie von der Antike bis zum Empire in aller künstlerischen Architektur zur Anwendung gekommen sind, geben ebenso viele Beispiele für die Anwendung dieses Prinzips.

Aber auch in der darstellenden Kunst, in Zeichnung, Malerei und darstellender Plastik findet

1) S. oben S. 63.



152. SAAL AUS DER TRAUSNITZ
BEI LANDSHUT.

Klärung der gegenseitigen Lage der Flächen durch
die Dekoration.

Vorbilde entsprechen, sondern für die Charakteristik der Form frei er-
funden sind.

Wie viel klarer die Formen eines menschlichen Körpers durch die Oberflächenzeichnung hervortreten, wie sie in den über die Formen gelegten Falten eines leichten Gewandes zum Vorschein kommt, zeigt am schönsten die sandalenbindende Nike des Praxiteles (Fig. 153); weit entfernt die Körperformen zu verhüllen, gibt das Gewand vielmehr eine reichere und unmittelbar verständliche Variation dieser Form.

Noch weit häufiger als in der Plastik findet sich die Darstellung der Form durch die Oberflächenlinien in Zeichnung und Malerei. Die Zeichnung kann eventuell sogar auf alle Modellierung durch Schatten und Licht verzichten und die erforderliche Modellierung einzig durch Oberflächen-

die Gestaltung mit Hilfe der Oberflächenlinien ausgedehnteste Anwendung. Wo immer durch die bloße Modellierung mittelst Schatten und Licht die Form und Lage der Flächen nicht hinreichend klar hervortritt, kann die Oberflächenzeichnung helfend eingreifen.

In der Plastik geben am häufigsten die Linien der Haare sowie die Gewandfalten Gelegenheit zu solcher Hilfe. Die Stilisierung der Haare ist durch das Prinzip der Oberflächenlinien bestimmt. Nur dann hat die Angabe von „Haarlinien“ künstlerischen Sinn, wenn sie der Klärung der Form nach diesem Prinzip dienstbar gemacht wird.¹⁾ In der Bronze, die wegen ihrer geringen Schattenwirkung durch die Modellierung allein oft nicht hinreichend klar gekennzeichnet wird, ist diese Hilfe der Oberflächenlinien am häufigsten am Platze; nicht selten kommen hier — namentlich in der Kleinkunst — auch Oberflächenzeichnungen zur Verwendung, die keinem natürlichen

die Charakteristik der Form frei er-

1) Vgl. hierzu namentlich Tafel 5.

linien bewirken. Die antiken Vasenbilder geben die schönsten Beispiele solcher Gestaltung, — die freilich, wie alle Konturzeichnung, nur in kleinem Maßstabe günstig wirken kann.¹⁾

Aber auch die Modellierung durch Schatten und Licht kann durch die Hilfe der Oberflächenlinien eine äußerst wirksame Ergänzung erfahren. Nichts anderes als Kombination der Modellierung mit dem Prinzip der Oberflächenlinien ist das, was im Prinzip des „Zeichnens nach der Form“ allgemeinste Anwendung findet. Die Linien, durch deren Zusammenwirken die Schatten der Gegenstände bezeichnet werden, „der Form nach“ zu ziehen, heißt nichts anderes, als sie so zu legen, daß sie zugleich als charakteristische Oberflächenlinien der betreffenden Form wirken.

Wenn man von diesem Mittel Gebrauch macht, darf man nicht vergessen, daß man eben hiermit eine neue, von der bloßen Wirkung des Lichtgangs verschiedene Art der Modellierung in der Zeichnung erzeugt und daß die Wirkung der Zeichnung von diesem Hilfsmittel wesentlich mit abhängt. Man darf daher nicht etwa glauben, daß eine solche Zeichnung ihre Wirkung unverändert beibehält, wenn sie als Vorbild für die Malerei benützt und in die entsprechenden Farbwerte übertragen wird. Denn da bei dieser Übertragung in der Regel die zeichnerische Modellierung verloren geht²⁾ und nur noch die Modellierung durch den Lichtgang übrig bleibt, so wird die Zeichnung nur eben noch so weit ihre Wirkung behaupten, als diese bereits in der Modellierung



153. SANDALENBINDENDE NIKE
DES PRAXITELES.

Beispiel für die deutlichere Wirkung der Formen vermöge der darüberliegenden Gewandfalten, die als Oberflächenlinien wirken.

1) Vgl. die Abb. auf S. 54.

2) Natürlich kann auch in der Malerei das Prinzip des Zeichnens nach der Form beibehalten werden; sei es, daß man auch hier die Schattenflächen aus einzelnen Linienzügen bzw. Pinselstrichen bestehen läßt, oder daß man die Wirkung der einzelnen Pinselhaare benützt, wie es z. B. Velasquez bei der Modellierung des Haares gelegentlich getan hat.



154. ZEICHNUNG VON GHIRLANDAJO.
Beispiel des „Zeichnens nach der Form“.



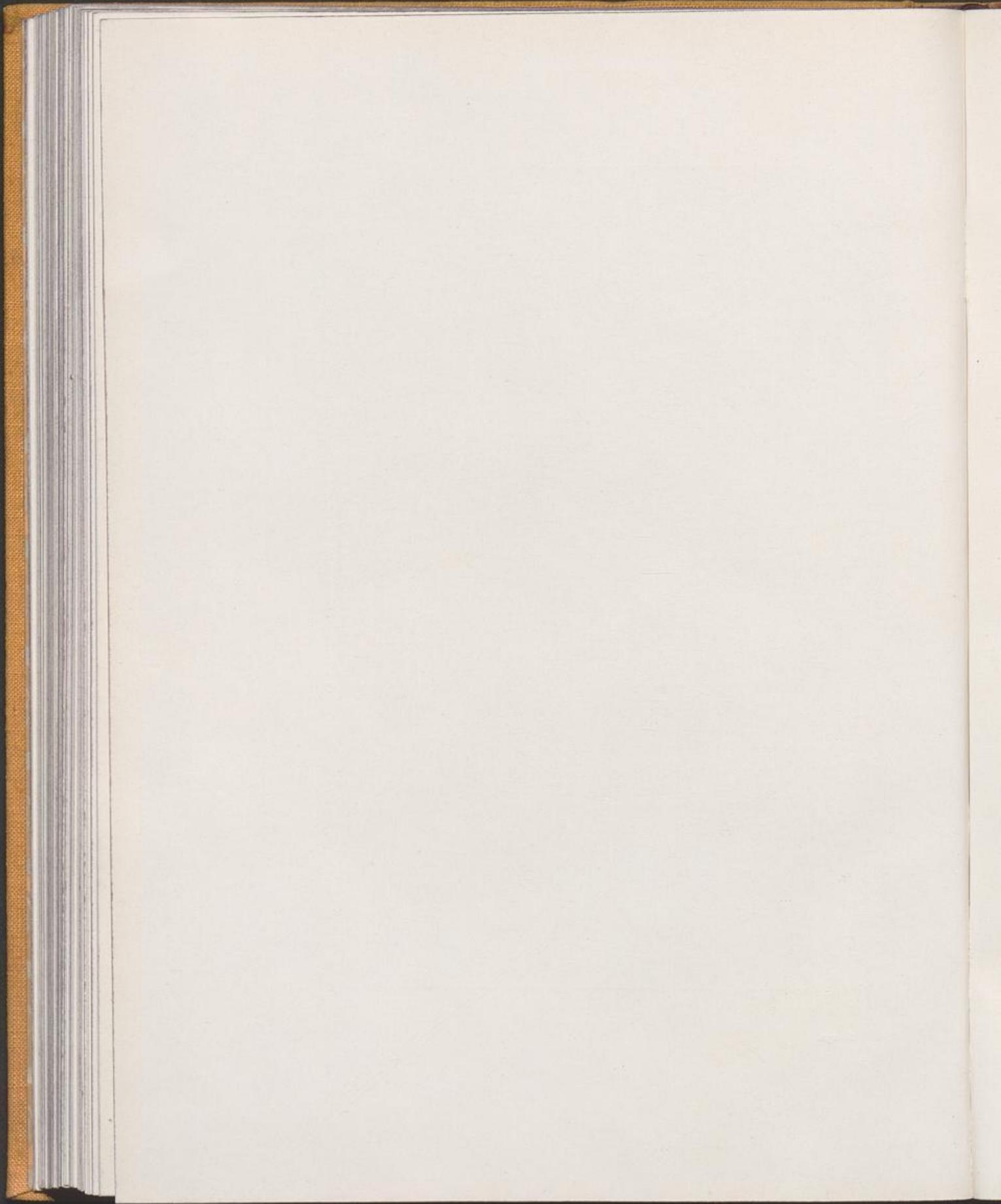
155. „HÜNENGRAB“ VON BIESE.
Beispiel für die Klärung der Felsflächen durch Moos- und Algenwuchs.

durch Schatten und Licht abgesehen von den Oberflächenliniengegeben war.

Natürlich kann das Prinzip der Oberflächenlinien sowohl in der Malerei als in der Zeichnung auch in anderer Art Verwendung finden, nämlich entsprechend wie in der dekorativen Kunst zur Klärung der Flächen abgesehen von der Schattwirkung; diese Anwendung ist überall not-



MEERESIDYLLE VON BÖCKLIN.
Man beachte, wie die Form der Wellen im Vordergrund nur durch die Zeichnung der Schaumstreifen modelliert wird.



wendig, wo die Beleuchtungsverhältnisse keine hinreichend klare Modellierung der Flächen ergeben. So wird die Lage der Bodenfläche, auf welcher die Figuren oder sonstigen Gegenstände im Bilde stehen, erst durch die Zeichnung geklärt, welche der Schlagschatten der Gegenstände auf dem Boden hervorbringt. Ähnlich wird die Wölbung der Meereswellen durch schwimmenden Schaum (Tafel X), die Lage einer Felswand durch darauf sichtbare Algen oder Hängepflanzen (Fig. 155), die Faltung eines Gewandes durch darauf gemalte rhythmische Ornamentik charakterisiert usw. Wo dagegen in einem Bilde die Bodenfläche oder eine sonstige Begrenzungsfläche des Gesamtraumes nur eben in einem einheitlichen Ton ohne jede Oberflächenzeichnung angegeben wird, kann in der Regel keine Auffassung der vom Künstler gemeinten Lage und Formverhältnisse dieser Fläche zu Stande kommen: der betreffende Teil des Bildes wirkt dann unklar und unbefriedigend. Die moderne Unsitte, Figuren (in Plakaten z. B.) ohne jede Angabe des Schlagschattens und somit des Standpunktes auf eine gleichmäßig gefärbte Fläche zu setzen, hat stets diese mangelhafte Charakteristik der Bodenfläche zur Folge (s. Fig. 156 und 157).



156. „THE DAISY CHAIN“ VON JACKSON.
Mangelnde Oberflächenlinien des Bodens hinter der Figur:
die Form der Wiese bleibt zweifelhaft.

Damit die Modellierung durch die Oberflächenlinien einheitlich faßlich wird, ist in all diesen Anwendungen zu beachten, daß im Großen stets die einfachen typischen Formen gezeigt und kompliziertere Gestaltungen stets auf diese zurückgeführt werden. Überall sind daher vor allem solche Linien zu verwenden, wie sie die Ebene, den Zylinder, den Kegel, die Kugel und ähnliche einfachste Flächen — in konvexer oder konkaver



157. „SNOW IN EARLY SPRING“ VON SHEPARD.
Fehlende Bodenlinien, wie in Fig. 156.

gerichtete größte Kreise in der Zeichnung Verwendung finden, sondern nur die horizontalen und die vertikalen Kreise usw.

24. Die dekorativen Prinzipien. — Teilung. — Füllung. — Rhythmik.

Alle Erleichterung, welche durch Teilung, Füllung und Rhythmik für die Auffassung der Maßverhältnisse einer Einzelform geschaffen werden kann, ist abhängig von der Erkenntnis der Lage dieser Einzelform zu ihrer Umgebung (vgl. oben S. 63). Da für diese letztere Er-

Ansicht, von außen oder von innen — bezeichnen. Die dekorative Teilung z. B. von Gefäßen mit komplizierteren Flächenwölbungen hat sich gleichfalls nach dieser Forderung zu richten (vgl. Fig. 158).

Zugleich ist beim Legen der Oberflächenlinien stets auf die Hervorhebung der Hauptrichtungen Rücksicht zu nehmen. So darf z. B. beim Zeichnen nach der Form eine in perspektivischer Verkürzung gesehene Wand nicht etwa mit parallelen Horizontalen schattiert werden, sondern diese Linien müssen gegen den Horizont zusammenlaufen (vgl. Fig. 159); auf einer Kuppel dürfen nicht beliebig



158. RHODISCHER KRUG.
Typische Teilung in konvexe und konkave Formen.

kenntnis das Prinzip der Oberflächenlinien das wichtigste Hilfsmittel abgibt, so darf alle dekorative Gestaltung im einzelnen nicht nur nicht den Forderungen widersprechen, die nach dem Prinzip der Oberflächenlinien erfüllt werden müssen, damit Lage- und Wölbungsverhältnisse der zu dekorierenden Flächen deutlich werden, sondern die dekorative Gestaltung wird ihrem künstlerischen Zweck um so mehr entsprechen, je mehr sie überall und in allen Einzelheiten sich diesen Forderungen anpaßt. Das Prinzip der Oberflächenlinien ist daher, wie schon oben bemerkt wurde, das beherrschende Prinzip aller dekorativen Gestaltung.

Vor allem müssen also alle Teilungen und Füllungen in ihren augenfälligsten Linien durchaus nach dem Prinzip der Oberflächenlinien gestaltet sein, damit die Lage und Wölbungsverhältnisse der dekorierten Flächen dem Beschauer sofort deutlich werden.

Die Notwendigkeit solcher Dekoration ist, soweit sie nicht schon auf Grund früherer Betrachtungen klar geworden sein sollte, durch Beispiele leicht zu erweisen. Der Fußboden und die Wände eines großen Saales, die Façade eines großen Gebäudes wirken im höchsten Grade unerfreulich, wenn sie nur als leere glatte Flächen gegeben sind. Erst durch Oberflächenzeichnung



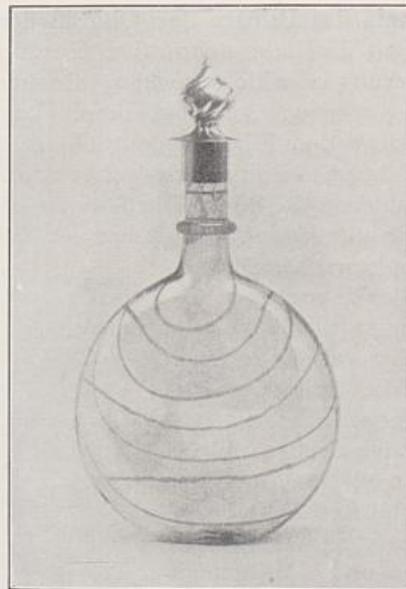
Maxi Dürer/dama.

159. MARIÄ HEIMSUCHUNG VON DÜRER.

Man beachte die perspektivische Anordnung der Linien, welche zur Schattierung der Hauswand dienen.



160. VENEZIANISCHE KANNE.
Beispiel richtiger Dekoration durch
Oberflächenlinien.



161. FLASCHE VON POWELL.
Die Dekoration widerspricht dem Prinzip der
Oberflächenlinien und trägt daher keineswegs zur
Klärung der Form bei.

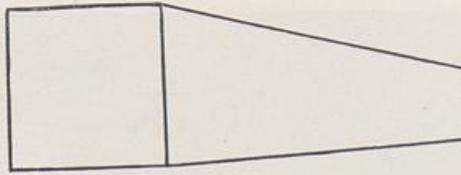
— bei Façaden auf Grund der früher besprochenen Tatsachen in der Regel mit Hilfe plastischer Mittel — kommt nicht nur die Gliederung zu Stande, welche für die Ablesung der Maßverhältnisse erforderlich ist, sondern auch die Charakteristik der Form und Lage der Flächen zu einander kann erst durch solche Zeichnung zum Sprechen gebracht werden.

Noch auffälligere Beispiele für die Notwendigkeit der dekorativen Ausgestaltung geben solche Formen, deren Begrenzungen keine gleichwertigen Maßstäbe zeigen.

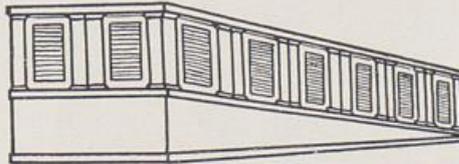
Wenn ich einen Würfel perspektivisch zeichne und dabei womöglich noch die gleiche Form der Seitenflächen durch entsprechende Ornamente augenfällig hervorhebe, so erkennt jeder sofort, daß hier ein Würfel gezeichnet sein soll, weil die zurückliegende Kante sogleich als eine Wiederholung der vorderen Kante aufgefaßt wird und daher die Verkleinerung der Erscheinung dieses Maßstabes die Entfernung ablesen läßt. Zeichne ich dagegen in ähnlicher perspektivischer Verkürzung eine auf

der horizontalen Ebene liegende abgestumpfte Pyramide (Fig. 162), so vermag niemand aus der Zeichnung die Länge dieser Pyramide zu beurteilen, weil für die rückwärtige senkrechte Kante kein Maßstab zu erkennen ist. Die folgende Figur (163) zeigt, wie durch entsprechende Ornamentik dieser Maßstab so angegeben werden kann, daß niemand über die Form des gezeichneten Gegenstandes im Zweifel bleibt.

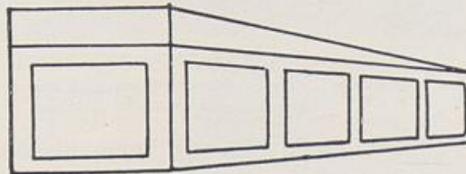
Was diese Beispiele zunächst für die zeichnerische Wiedergabe gezeigt haben, gilt genau ebenso auch für die Erkenntnis der Formen an den realen Gegenständen unserer Umgebung. Auch hier genügt es für die Erkenntnis der Formverhältnisse durchaus nicht, daß die Gegenstände tatsächlich mit ihren bestimmten Maßverhältnissen vorhanden sind und somit ihre Erscheinung im Gesichtsfelde nach den Regeln der Perspektive darbieten, sondern auch bei ihnen müssen, damit die Ablesung ihrer Formen ermöglicht wird, solche Merkmale gegeben werden, die den Maßstab der Tiefe sogleich erkennen lassen. Man braucht nur die soeben besprochenen Fälle, statt als Fälle bloßer Zeichnung, vielmehr als solche von realen Gegenständen — etwa in der Architektur — zu betrachten, um den Sinn dieser Behauptung sofort einzusehen. Auch in der Architektur wird die Form und Lage einer perspektivisch gesehenen trapezförmigen Fläche, wie sie etwa bei einer Treppenverkleidung auftreten mag, durchaus nicht ohne weiteres klar; wohl aber kann sie, genau wie im obigen Beispiel der Zeichnung, durch passende Ornamentik geklärt werden. Solche Klärung wird nur dann entbehrlich, wenn die Umgebung die erforderlichen Maßstäbe für das Auge liefert. Die nebenstehenden Beispiele (Fig. 163 und 164) zeigen, wie eine und dieselbe Erscheinungsform sehr verschiedene räumliche Deutung erfahren kann; erst durch die im Ornament — ev. in der Umgebung —



162.

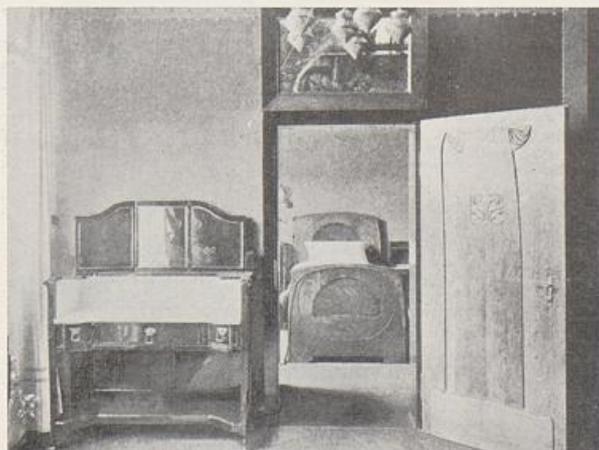


163.



164.

162 bis 164. LIEGENDE ABGESTUMPFTES PYRAMIDE. Während die Erscheinung ohne Dekoration (in 162) nicht eindeutig aufzufassen ist, zeigen die beiden folgenden Figuren vermöge der Dekoration verschiedene Raumwirkung.



165. SCHLAFZIMMER VON HUBER.

Die krummlinige Dekoration des Türflügels, gibt keinen klaren Anhaltspunkt für die räumliche Ablesung.

Füllung, wie in Fig. 165, keine Ablesung der Maß- und Neigungsverhältnisse begründen kann.¹⁾

Entsprechend den Betrachtungen über das abstrakte Sehen besteht für die dekorative Ausgestaltung der Oberflächenlinien die größte Freiheit. So lange das Ornament nur im abstrakten Sehen als ein Streifen von bestimmter Richtung wirkt, dient es der beabsichtigten Teilung genau so gut wie ein exakt geradlinig begrenzter Streifen, kann aber zugleich die weiteren Funktionen des Ornamentes erfüllen, von denen im folgenden die Rede sein wird.

Die Anwendung der dekorativen Prinzipien zur Klärung der Maßverhältnisse auf der Fläche bleibt, sobald die Form der Fläche durch die Oberflächenlinien bestimmt ist, die gleiche für ebene wie für krumme Flächen. Denn sobald das Auge die Krümmung der Fläche erkennt, kann auch kein Zweifel mehr darüber bestehen, wie die Teilung dieser Krümmung gemäß fortschreitet. Nicht die Erscheinung, sondern der Gegenstand wird beurteilt und demgemäß werden nicht die Maßverhältnisse der Erscheinung mit den durch die Krümmung bedingten Verkürzungen, sondern die Maßverhältnisse des Gegenstandes aufgefaßt. Die

hinzugefügten Maßstäbe wird die Auslegung eindeutig bestimmt.

Aus eben diesem Grunde sind an beweglichen Flächen, z. B. bei Türflügeln, stets solche Gliederungen anzubringen, die in jeder Stellung den Maßstab für die Ablesung der perspektivischen Verkürzungen darbieten. Regelmäßige, vor allem rechteckige Füllungsformen entsprechen dieser Forderung, während eine regellos gekrümmte

1) Vgl. auch Fig. 70 auf S. 80.

Dekoration hat sich folgerichtig nicht auf die Klärung der Erscheinung, sondern — stets natürlich unter Wahrung der Ansichtsforderung — auf diejenige der Maßverhältnisse des Gegenstandes zu richten.

Wie bei aller Anwendung der Oberflächenlinien, so ist auch bei der dekorativen Ausgestaltung auf die Hauptrichtungen und Einheitsflächen Rücksicht zu nehmen. Vielfach wird dieser Forderung schon durch die plastische Gestaltung des Gegenstandes von selbst Rechnung getragen. Die Dekoration darf aber auch in diesem Falle nicht nur der Orientierung über die Hauptrichtungen nicht entgegenarbeiten, sondern muß ihr noch weiter Vorschub leisten. Bei vertikal gestellten Gegenständen geschieht dies einerseits durch hinreichend häufige Betonung der Horizontalen, andererseits durch Vermeidung der Anordnungen, die das Auge über die Richtung der Horizontalen oder Vertikalen täuschen können — vor allem also aller Häufungen von schiefen Richtungen. So dürfen z. B. die Teilungen einer Vase von zylindrischer oder kegelförmiger Bildung nicht schief gestellt werden, sondern sie müssen in horizontalen Kreisen verlaufen, falls sie nicht etwa spiralförmig um das Gefäß gelegt werden. Die schiefe Richtung der Teilungen in den nebenstehenden Figuren 166 und 167 verwirrt das Auge, indem sie ihm die Orientierungsmöglichkeit über die Lageverhältnisse benimmt.

Bei horizontal gestellten flachen Gegenständen — Teppichen, Platten usw. — ist die Forderung der einheitlichen Vorderfläche nebst den Bedingungen für die einheitliche Ablesung der Tiefe von dieser Vorderfläche aus zu beachten (vgl. oben S. 88). Jene Bedingungen bestimmen zunächst die Lagerung des Gegenstandes gegenüber seiner Umgebung, weiterhin aber auch seine dekorative Ausgestaltung. In einem rechteckigen Zimmer, dessen Ansichtsflächen durch das Mobiliar als parallel mit den Wänden gekennzeichnet sind, wird niemand einen rechteckigen Teppich in beliebiger

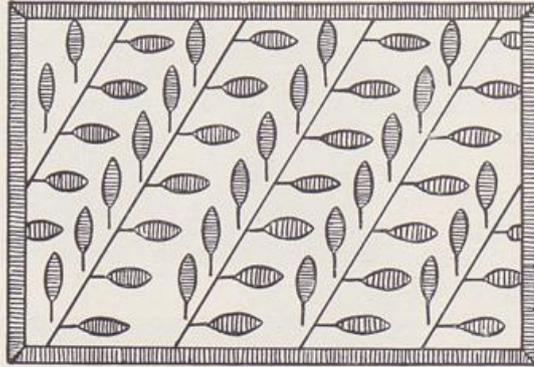


166. KANNE VON F. ADLER.



167. DRECHSLERARBEIT.

166 und 167 sind Beispiele für die verwirrende Wirkung schiefer Teilungslinien ohne Gegenwirkung.



168. FALSCHER TEPPICHDEKORATION.

Die schiefen Führungslinien bleiben ohne Gegenwirkung.



169. TÜRBEHANG VON T. KRAUTH.

Die Fehler der Fig. 168 ist durch die hervorgehobene Gegenrichtung beseitigt.

schiefer Richtung auf den Boden legen, sondern jeder wird diesen Teppich so legen, daß seine Seiten den Zimmerwänden parallel laufen: die schiefe Lage würde der Forderung der einheitlichen Vorderfläche des abzulesenden Raumanzen widersprechen. Ebenso wird ein solcher Teppich nicht gut wirken, wenn er in der Weise schief ornamentiert wird, wie es Figur 168 zeigt. Sollen schief laufende Linien angebracht werden, so müssen sie vielmehr von der vorderen Kante zu einer rückwärts gelegenen parallelen Linie in der Weise überleiten, daß die Einheit für den Maßstab der Tiefe gewahrt bleibt, d. h. daß die schiefen Linien sämtlich

von der Vorderkante beginnend zu einer parallelen tieferen Linie führen und daß zugleich die schiefe Richtung durch die Gegenrichtung ihre Kompensation erhält. (Die Erfüllung dieser Forderungen führt in der Regel zu symmetrischer Anordnung der Ornamentik; vgl. jedoch Fig. 169 und den Schluß dieses Kapitels.)

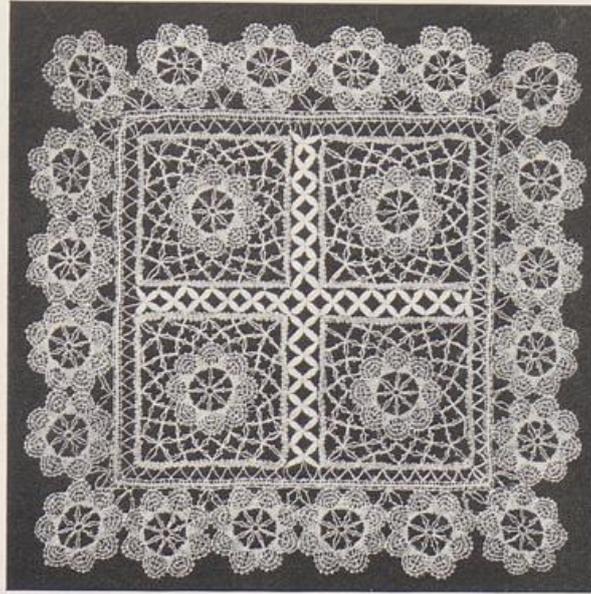
Die Begründung für die künstlerische Wirkung der ornamentalen Teilung, Füllung und Rhythmik ist oben — im dritten Kapitel — bereits gegeben worden. Es bleibt noch übrig für die Anwendung dieser Prinzipien die Konsequenzen zu ziehen.

Prinzip der Teilung.

Da die Teilung nur den Zweck hat an Stelle einer minder faßlichen Gesamtform eine leichter faßliche Mehrheit von Formen zu setzen, so findet sie folgerichtig ihre Grenze da, wo die Einzelform — nach der Situation — keiner weiteren Klärung ihrer Maßverhältnisse mehr bedarf. Dies ist nicht bei allen einfachen regelmäßigen Figuren ohne weiteres,

sondern erst dann der Fall, wenn die Formen klein genug sind, um mit einem Blick erfaßt zu werden, zugleich aber auch in ihrem Verhältnisse zur Umgebung bereits klar sind. Anderenfalls wird weitere Anwendung von Oberflächenzeichnung zu einer Fortsetzung der Teilung führen müssen, die für die bloße Auffassung der einzelnen Teilform nicht mehr erforderlich sein würde.

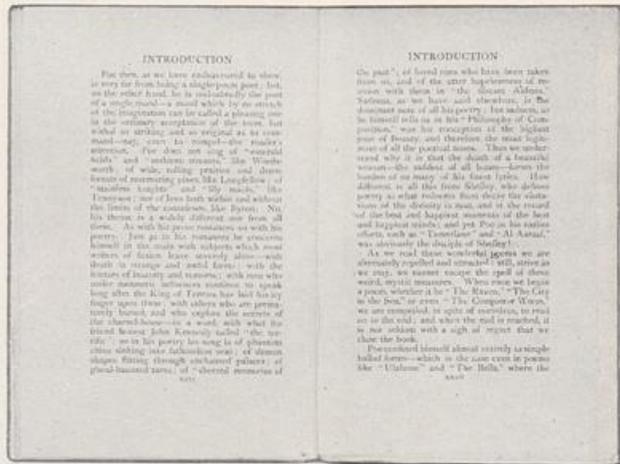
Geht dagegen die Teilung über dieses Maß hinaus, so wirkt sie als überflüssige Belastung des Auges verwirrend oder — bei rhythmischer Wiederholung — langweilig.



170. SPITZENDECKE AUS STADLERN.

Die mittlere Kreuzteilung hat in der äußeren Begrenzung der Teilquadrate keine rhythmisch gleichwertige Ergänzung gefunden.

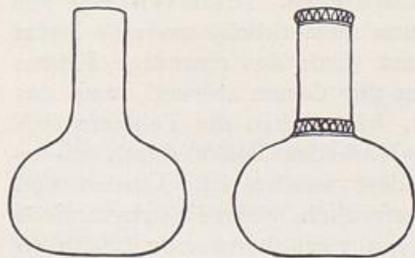
Die Teilung kann, wie schon früher bemerkt, entweder durch Konturstreifen bewirkt werden, oder aber durch den idealen Umriß füllender Formen gegeben sein: auf alle Fälle aber muß für die Abhebung der Teile durch hinreichend kräftige Farbunterschiede gesorgt sein. Für die Teilung durch Konturstreifen ist allgemein zu beachten, daß diese Streifen selbst eine nicht zu vernachlässigende Ausdehnung besitzen und somit für die Beurteilung der Maßverhältnisse mitsprechen. Diese Wirkung der Konturstreifen macht sich sofort unangenehm bemerklich, wo eine Form nur einseitig durch Konturstreifen begrenzt wird: das einseitige Fehlen der entsprechenden Begrenzung wirkt nicht nur darum störend, weil das Auge nicht sogleich den Anhaltspunkt hat, bis wohin die Teilform sich erstreckt, sondern auch darum, weil das Maß des Teiles durch dieses einseitige Fehlen des Grenzstreifens verändert worden ist. Ebenso und aus dem gleichen Grunde wirkt es stets unerfreulich, wenn eine rhythmisch wiederholte Teilung durch Konturstreifen von verschiedener Breite so bewirkt wird, daß die äußeren Streifen weniger breit sind als die inneren,



171. DOPPELSEITE AUS E. A. POE'S POEMS.
Richtige Anordnung der äußeren Randbreiten im Verhältnis zum inneren Abstände der Textseiten.

charakterisiert wäre, das nun als solches in dem äußeren Streifen seine Umrahmung erhielte. Ein weiteres Beispiel für dieselbe Tatsache zeigt die Anordnung der Seiten im Buchdruck, die stets zerrissen wirkt, wenn der äußere Rand rechts und links von den für das Auge gleichzeitig sichtbaren beiden Textseiten auffällig kleiner erscheint als der weiße Zwischenraum der beiden Seiten; während eine größere Breite des äußeren Randes den Anblick stets einheitlicher macht. Der gelegentlich gemachte Versuch die einzelne Textseite mit einem ringsum in gleicher Breite verlaufenden Rand zu versehen,¹⁾ kann darum nicht richtig wirken, weil der Leser tatsächlich nie die einzelne, sondern stets die Doppelseite zu sehen bekommt.

Im übrigen werden (namentlich bei rhythmischer Teilung) die trennenden Streifen nicht etwa als besondere Glieder der Teilung aufgefaßt, vorausgesetzt, daß sie nur eben durchgängig im gleichen Maßstab gehalten sind. Andererseits können durch richtige Auswahl der Breite des Konturstreifens oft einfachere Verhältnisse der Teilungsformen gewonnen werden.



172. NATÜRLICHE TEILUNG DER FLASCHE.

1) So z. B. in R. Hamanns „Impressionismus“, Köln, 1908.

wie die Teilung in der Spitzendecke Fig. 170. Die äußere Begrenzung der Quadratteilung wirkt hier wegen ihres auffällig neuen Maßstabes gegenüber der inneren Begrenzung beunruhigend. Eine geringere Breite der inneren Begrenzung würde dagegen gar nicht auffallen, weil dadurch die Gesamtheit der Teilformen mehr zusammengehalten, als ein einheitliches Ganzes fürs Auge

INTRODUCTION
The poet, as we have endeavored to show, is very far from being a single-eyed man. In the other hand, he is undoubtedly the most of a single mind—a mind which by its stretch of the imagination can be called a phrasing one in the ordinary acceptance of the term, but which in nothing and no original as in some made-up, even in "sonnet-the reader's attention." For does not say of "mystical words" and "mystical means," like Wordsworth of wide, rolling prairie and the fountain of murmuring stream, like Longfellow of "mystical laughter" and "the magic" like Tennyson "one of less both wider and without the limits of the imagination, like Byron. No, his theme is a widely different one from all these. As with his power concludes us with his poetry. Let us in his language be conscious himself of the more with subjects which seem death in strange and wild laws; with the beauty of beauty and woman; with men who under manner, whatever evidence to speak long when the King of Tarsus has had his by finger signs these with others who are presently burnt and who explore the secrets of the charnel-house in a world with what the friend leaves John Keats called "the mystic" so in his poetry he sings to of phantoms come striking into darkness, men, of whom shapes flitting through ethereal palaces; of grand haunted towers, of "ethereal murmur of

the past", of loved ones who have been taken from us, and of the other happiness of re-union with them in "the desert of the future." "Fiction, as we have said elsewhere, is the dominant note of all his poetry." In nature, as he himself tells us in his "Philosophy of Composition," was his conception of the highest power of beauty, and therefore the most lightness of all the spiritual sense. Thus we understand why it is that the death of a beautiful woman—the subject of all forms—comes the burden of so many of his finest lyrics. How different is all this from Shelley, who defines poetry as what follows from the state of the state of the faculty is man, and of the reward of the best and highest moments of the best and highest words, and yet Poe in his nature efforts such as "Lionel Lincoln" and "Al Aaraaf," was obviously the disciple of Shelley!

As we read these wonderful poems we are alternately repelled and attracted; still, after as we read, we cannot escape the spell of these weird, mystic measures. When once we begin a poem, whether it be "The Raven," "The City in the Sea," or even "The Conqueror Worm," we are compelled, in spite of ourselves, to read on to the end, and when the end is reached, it is no seldom with a sigh of regret that we close the book.

Poe himself himself almost evenly to single-sided forms—which in the case even to poems like "Lionel Lincoln" and "The Halls," where the

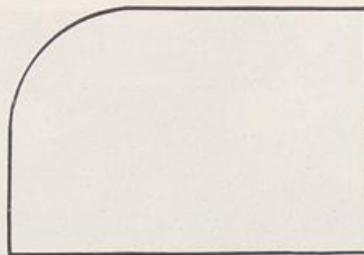
In erster Linie sind Teilungen erforderlich, wo die Ansicht des Gegenstandes eine komplizierte Form darbietet, die, um überhaupt erfaßt zu werden, in Teile von einheitlichem, geschlossenem Umriß zerfällt werden muß. Gebrauchsgegenstände und architektonische Bildungen geben überaus häufig zu solcher Anwendung der Teilung Gelegenheit. Eine Flasche bietet zwar direkt den Unterschied von Hals und Bauch; aber erst wenn die Teilung fürs Auge bezeichnet wird, erhalten die Maßverhältnisse der Teile ihre Bestimmtheit (s. Fig. 172). Eine Häuserfaçade wird zwar durch ihre Fensteröffnungen (ev. noch aus anderen im Plan oder in der Konstruktion gelegenen Gründen) stets eine gewisse Gliederung zeigen; in der Regel aber gewinnt diese Gliederung erst durch zugefügte weitere Teilung faßliche Verhältnisse. Die Decke eines nach einer Seite abgerundeten Zimmers hat eine nicht sogleich faßliche Form; durch Teilung kann dieser Form leicht eine übersichtlichere Gliederung gegeben werden (s. Fig. 173 und 174).

Das aus solchen Teilen gebildete Ganze wirkt um so einheitlicher, je mehr es gelingt, entweder für die Ablesung der verschiedenen Teile die gleichen Maßstäbe zu Grunde zu legen oder aber die Verhältnisse, die zwischen den verschiedenen Maßstäben der Teile bestehen, in einfacher Weise sichtbar hervorzuheben. Die letztere Absicht kann insbesondere dadurch erreicht werden, daß man die Teile mit ähnlich geformten aber in der Größe verschiedenen Füllungen versieht, deren Maßstäbe sich im Verhältnis der zu füllenden Formen selbst vergrößern oder verkleinern.

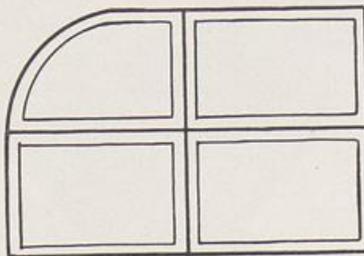


175. MYKENISCHER DOLCH.

Abnahme der Größe der Füllungsformen entsprechend der Verkleinerung der gefüllten Form.



173.



174.

173 und 174. ERLEICHTERUNG DER ÜBERSICHT DURCH TEILUNG.

Die vielfach befolgte Methode in den kleineren Füllungen einer Türe oder eines Möbels die Maßverhältnisse der Gesamtansicht des Gegenstandes genau zu wiederholen, gehört hierher. Weitere



176. ANTIKE VASE.

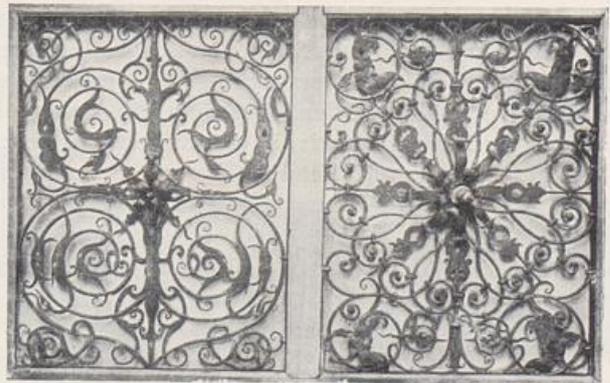
Die Verhältnisse der Figuren auf Schulter und Bauch geben zugleich das Maß für das Größenverhältnis eben dieser Teile an.

hat schon das Beispiel der Einleitung (S. 6f.) gezeigt. Teilungen dieser Art können sehr häufig, namentlich im textilen Gebiete, auf Plakaten u. dgl. zur Anwendung kommen. Die beistehenden Figuren 177 bis 179 geben Beispiele, welche diese Wirkung besser als alle theoretischen Darlegungen zeigen können.

Beispiele zeigen die nebenstehenden Figuren 175 und 176.

Alle diese sichtbaren Teilungen brauchen keineswegs den realen Teilen des Gegenstandes zu entsprechen, wie sie in der Konstruktion bedingt sind. So kann etwa an einer Vase der Fuß mit dem unteren Teil des Bauches durch die Dekoration zu einem einheitlichen Teil der Gesamtansicht verschmolzen werden; oder es kann bei der Façade eines Hauses die Teilung der äußeren Dekoration ganz und gar verschieden sein von der inneren Einteilung der Stockwerke und Zimmer usw. Namentlich aber ist es künstlerisch immer falsch die dekorative Teilung der konstruktiven da entsprechen zu lassen, wo die letztere verworrene und schwerfaßliche Verhältnisse bietet.

Daß auch relativ einfache Formen durch Teilung zu klären sind,



177. GITTER IN DER LÜBECKER MARIENKIRCHE.

177 bis 179. Beispiele leichtfaßlicher Teilungen.

178. ORNAMENT VOM PISANER
TAUFBRUNNEN.

Sinnlos dagegen sind alle Teilungen, die, statt dem Auge eine Erleichterung der Auffassung des Gesehenen zu gewähren, vielmehr neue Hindernisse für diese Auffassung schaffen. Hierher gehört in erster Linie alle Ornamentik, die dem Prinzip der Oberflächenlinien widerstreitet oder die Orientierung über die Hauptrichtungen verhindert — eine Ornamentik, für die sich im heutigen Kunstgewerbe manche Beispiele finden. Eben dahin gehören alle jene Teilungen, die bloßem Streben nach origineller Wirkung ohne das nötige Taktgefühl für die künstlerische Bedeutung der Teilung entsprungen sind — Teilungen, wie sie die Beispiele 180 bis 182 zeigen.

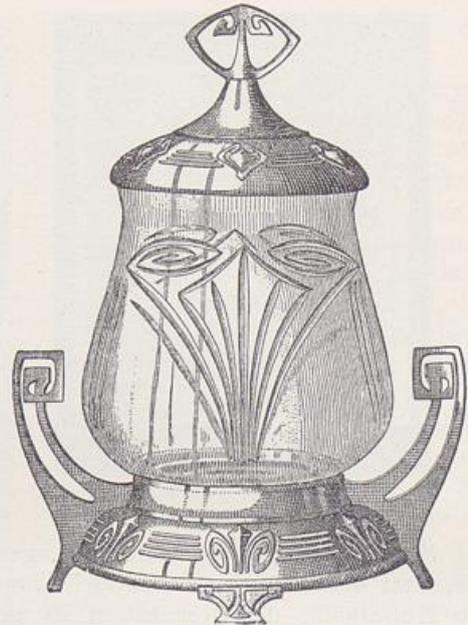
Gemäß der Begründung für die künstlerische Wirkung der Teilung muß sich diese Wirkung um so lebhafter einstellen, je geschlossener die Teile sich dem Auge darbieten, während bei jeder zerrissenen Teilung der Beschauer im Zweifel darüber bleibt, zu welchem Gliede der Teilung er irgend ein Stück der gesehenen Fläche zu rechnen hat. Die umstehend (S. 147) abgebildeten Spitzenmuster dienen als Beispiel für diesen Gegensatz.



179. ORIENTALISCHE STICKEREI.



180. PORTIERE VON VENABLES.
Schwer faßliche Teilung.



181. MODERNE BOWLE.
Die Teilungslinien auf dem Gefäßbauch widersprechen dem Prinzip der Oberflächenlinien. (Zugleich als Beispiel zerfallender Silhouette; vgl. Fig. 111f.)



182. KALENDER.
Beispiel sinnloser Teilung: die Teile zeigen völlig unfaßliche Formen.

Prinzip der Füllung.

Die ornamentale Füllung eines gegebenen Flächenstückes hat nach den früheren Betrachtungen die Aufgabe, die gegebene Form dadurch bekannter zu machen, daß statt ihrer Maßverhältnisse diejenigen einer gewohnteren Form — eben der füllenden Form — dem Auge dargeboten werden.

Damit die Füllung dieser Aufgabe gerecht wird, muß sie vor allem sich an den Umriß der zu füllenden Form hinreichend enge anschließen, so daß ihre Maßverhältnisse wirklich für den Beschauer die-

jenigen der gefüllten Form ersetzen. Bleibt der Umriss der letzteren unzulänglich gefüllt, so geht die Wirkung verloren, weil dieser Umriss dann nicht mehr als die Grundform der Füllung nach dem Prinzip des abstrakten Sehens erkannt wird, so daß für die Auffassung des Ornaments andere Maßverhältnisse als für diejenige der gefüllten Form maßgebend werden.

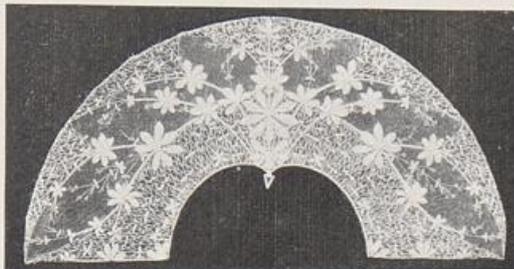
Beispiele solcher unzulänglichen Füllung sind namentlich im deutschen Kunstgewerbe des 19. Jahrhunderts auf Schritt und Tritt anzutreffen. Fast alle naturalistische Ornamentik, die in der Regel ihrer Natur nach keine geschlossenen Gesamtformen aufweist, gehört hierher. So vor allem die beliebten naturalistischen Blumenbouquets als Füllungen auf Tellern und Tassen, die verstreuten Blumen auf Deckchen usw.

Die füllende Form muß weiterhin, um ihren künstlerischen Zweck zu erfüllen, dem Beschauer bekannte Maßverhältnisse zeigen.

Hierzu ist, falls es sich um eine Naturform handelt, in erster Linie notwendig, daß der betreffende Gegenstand in einer seiner charakteristischen Ansichten wiedergegeben wird und zwar, da es sich der Aufgabe gemäß nur



183. RENAISSANCESPITZE.
Beispiel geschlossener Teilung.



184. SPITZE VON HOFMANNINGER.
Beispiel zerrissener Teilung.

10*



185. LÖWE NACH W. CRANE.
Beispiel richtiger Füllung.

hergenommen sein, die keine bekannten Maßverhältnisse zeigen. Neue Formen aus dem Tier- oder Pflanzenreich zur dekorativen Ausgestaltung zu benutzen hat nur dann Sinn, wenn diese Formen sich durch besonders einfache, leicht zu erfassende Maßverhältnisse auszeichnen. Die heute so vielfach beliebte ornamentale Verwertung bizarr geformter niederer Lebewesen und mikroskopischer Präparate ist eine Verirrung, auf die nur eine



186. GESTICKTES DECKCHEN.
Beispiel sinnloser naturalistischer Füllung. Ebenso 187.

um die Auffassung einer zweidimensionalen Erscheinung handelt, in einer solchen Ansicht, die so wenig als möglich die Ablesung von verkürztgesehenen Teilen beansprucht, die also möglichst flach erscheint.

Zweitens aber darf die füllende Form nicht von irgendwelchem dem Beschauer gänzlich ungewohnten Gegenständen hergenommen sein, die keine bekannten Maßverhältnisse zeigen. Neue Formen aus dem Tier- oder Pflanzenreich zur dekorativen Ausgestaltung zu benutzen hat nur dann Sinn, wenn diese Formen sich durch besonders einfache, leicht zu erfassende Maßverhältnisse auszeichnen. Die heute so vielfach beliebte ornamentale Verwertung bizarr geformter niederer Lebewesen und mikroskopischer Präparate ist eine Verirrung, auf die nur eine von künstlerischem Gefühl nicht mehr beherrschte Neuerungssucht verfallen konnte. Der Beschauer hat beim Betrachten solcher Erzeugnisse ungefähr das Gefühl, als ob er chinesisch angesprochen würde.

Es ist in unserer Zeit in den kunstgewerblichen Lehranstalten üblich geworden, die Schüler zum „Stilisieren“ von Naturformen anzuhalten, um ihnen für vorkommende Füllungsaufgaben einen ausreichenden Besitz an neuem Formenmaterial mitzugeben. Wenn solches Stilisieren nicht statt künstlerischen Gewinnes

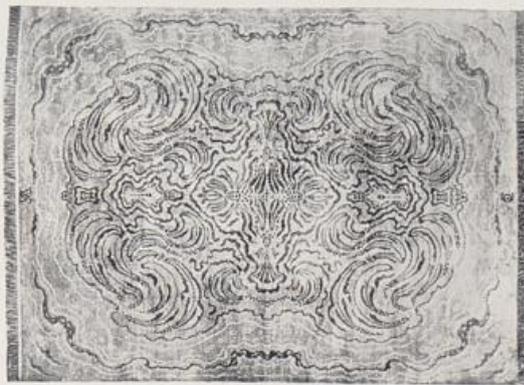
vielmehr Verirrungen zu Tage fördern soll, so ist dabei auf folgende Punkte zu achten, die heute in der Regel nicht oder nicht hinreichend deutlich hervorgehoben werden.

Erstlich hat es keinen Sinn, eine gegebene natürliche Erscheinung für die Verwendung im Flächenornament in der Weise zu „stilisieren“, daß man nur eben die räumliche Modellierung und etwa noch gewisse Komplikationen des Umrisses aus der Erscheinung wegläßt, um auf diese Weise eine einfachere Ansicht zu gewinnen. Es ist vielmehr beim Stilisieren immer in erster Linie zu fragen, ob bei solchem Weglassen noch eine kenntliche Erscheinung übrig bleibt, d. h. eine solche Erscheinung, die sofort wenigstens nach ihren Maßverhältnissen aufzufassen ist, und zweitens, ob der Umriss dieser Form sich einer gegebenen Figur von einheitlichem geschlossenem Umriss hinreichend nahe anschmiegt, um als Füllung derselben verwendet zu werden. Es sind also durchaus nicht alle Naturformen ohne weiteres als Füllungen zu stilisieren.

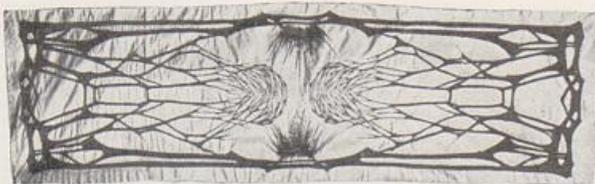
Was die Forderung der kenntlichen Erscheinung angeht, so wird diese in den meisten Fällen am besten dadurch erfüllt, daß der betreffende Gegenstand nicht nach der Natur, sondern aus der Vorstellung gezeichnet wird. Was in der Vorstellung haftet, ist regelmäßig eben ein solches flächenhaftes, kenntliches Bild. Ohne die Anpassung an einen gegebenen zu füllenden



187. EINGELEGTER STUHL.
(Vgl. Fig. 186.)



188. TEPPICH VON O. ECKMANN.
Beispiel unverständlicher Füllung.

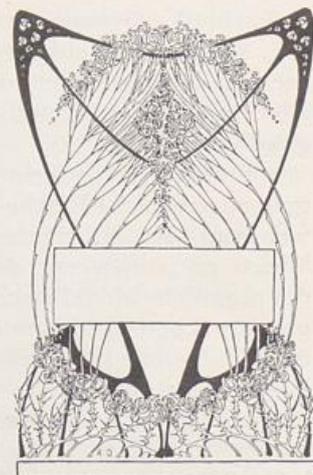


189. TISCHLÄUFER VON FUNKE.



191. TEPPICH VON PANKOK.

189 bis 191 geben Beispiele unverständlicher Füllungen.



190. BUCHSCHMUCK VON SCHMITZ-DIETERICH.

Umriß aber bleibt dieses Bild und bleibt alles Stilisieren künstlerisch wertlos. Insbesondere sind alle jene Bestrebungen im Prinzip verfehlt, welche durch Zusammensetzung der vermeintlich stilisierten Naturformen ein größeres Muster erzeugen wollen, ohne sich zuvor durch entsprechende Teilung

der gegebenen zu füllenden Form die Umrisse für die Teile zu verschaffen, aus welchen jenes größere Ganze sich zusammensetzen soll. Der Weg der Kunst führt nicht vom Teil zum Ganzen, sondern vom Ganzen zum Teil: nur die Anordnung der Teile, die sich aus einer Gesamtvorstellung heraus ergibt, kann einheitlich wirken, während eine bloße Summe von Teilen, die sich nicht aus einem solchen Ganzen entwickelt hat, stets des inneren Zusammenhanges entbehrt und für das Auge auseinanderfällt.

Falls die Teile der stilisierten Naturform sich in Folge der mangelnden

Modellierung nicht hinreichend klar von einander abheben, um das gegenständliche Bild so gleich vor dem Beschauer entstehen zu lassen, sind dieselben durch farbig abgehobene Umrisslinien zu trennen, wie es die Abbildungen 193 und 194 zeigen. Auch für die Gesamtform, die als Füllung eines gegebenen Umrisses Verwendung finden soll, ist solche Konturierung oft mit Vorteil anzuwenden: nicht nur, wo es sich darum handelt die Abhebung auf größere Distanz sichtbar zu machen, sondern namentlich auch da, wo die füllende Form sich dem Umriss nicht hinreichend nahe anschmiegt. In diesem Fall entsteht zwischen dem Umriss der zu füllenden Form und der Füllung ein Streifen, dessen Breite je nach dem Vor- und Zurückweichen der füllenden Form variiert. Diesen Streifen als Konturstreifen einheitlich zu gestalten und hervorzuheben ist stets günstig für die Wirkung: denn einerseits muß, damit der Konturstreifen die Form eines einheitlichen Linienzuges erhält, die füllende Form so weit an die Umrahmung angeschmiegt werden, daß die Veränderung der Breite des Konturstreifens die Grenzen nicht überschreitet, innerhalb deren der Streifen noch als Linie wirkt; andererseits wird gerade bei komplizierteren Füllungen durch einen solchen Kontur der erwünschte Anhalt für die einheitliche Auffassung des Formganzen dargeboten.

Das Gesagte ist nicht dahin mißzuverstehen, als ob zur Füllung eines gegebenen Raunteiles stets nur eine einzige geschlossene Form zu verwenden wäre. Vielmehr kann die Füllung sich sehr wohl aus mehreren,



192. PLAKAT.

Beispiel einer Stilisierung mit nicht ablesbaren Verkürzungen.



193. KOPTISCHE WIRKEREI.
Beispiel richtiger Flachstilisierung.

etwa für die Ausführung in Seidenweberei, für Steinfliesenarbeit ganz anders als für eine Klöppelspitze. Solche Verschiedenheiten der Anordnung sind nicht etwa bloß um der technischen Möglichkeit der Ausführung willen, sondern auch deswegen nötig, weil manche Details der Formgebung in der einen Technik stärker oder weniger stark hervortreten als in der andern — so z. B. infolge der verschiedenen Schattenwirkungen des feineren und gröberen Materiales bei verschiedenen Arten der Stickerei. Wer daher bei Anfertigung dekorativer Entwürfe nicht eine bestimmte Art der Ausführung ins Auge faßt und auf Technik und Material dieser Ausführung die erforderliche Rücksicht nimmt, wird in der Regel nicht nur nichts technisch Brauchbares, sondern auch nichts künstlerisch Richtiges zu Tage fördern.

Künstlerisch völlig unbegründet ist dagegen die neuerdings gehörte Behauptung,



194. FÜLLUNG VON W. CRANE.
Beispiel für die Trennung der stilisierter Formen durch Kontur.

daß ein für eine bestimmte Technik erfundenes Muster in keiner andern Technik zur Ausführung kommen dürfe. Die Ausführung eines ursprünglich für Steinmosaik gedachten Musters in Plattstichstickerei kann für das Auge genau so gut wirken wie die Ausführung in der ursprünglich beabsichtigten Technik.

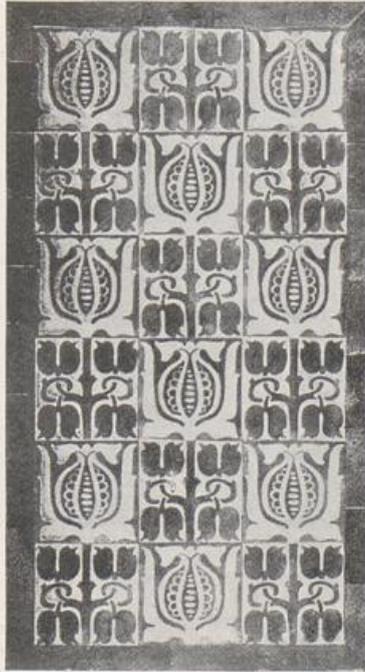
Ganz allgemein aber ist zu beachten, daß zur Füllung durchaus nicht notwendig Naturformen in Anwendung kommen müssen. Nicht nur ist eine einfache geometrische Ornamentik in vielen Fällen von weit besserer Wirkung als die Verwendung von Naturformen, sondern auch die letzteren erfüllen nach dem zu Grunde liegenden Prinzip ihre Aufgabe im allgemeinen um so besser, je mehr die Naturform einer einfachen geometrischen Form angenähert wird. Mag dabei die Kennlichkeit der Naturform schließlich fast verloren gehen, wie es in der orientalischen Textilkunst so häufig der Fall ist, so wird durch die einfache geometrische Form dafür vollgültiger Ersatz geboten, indem eben diese Form die Übersichtlichkeit der Maßverhältnisse im gleichen oder in noch höherem Grade gewährt, wie die Naturform. (Vgl. Fig. 196 und 197.)



195. GESTICKTE FÜLLUNG VON PAPADOPULO.
Verwirrende Wirkung naturalistischer Füllung.

Bei aller Verwendung von Füllungsformen ist die Forderung strenge einzuhalten, welche weiter oben für alle Flächendekoration hinsichtlich des Tiefenmaßes und der Einheitlichkeit desselben aufgestellt wurde. Ob reines „Flachornament“, d. h. Ornament ohne jede Tiefenwirkung, oder aber Ornament mit einer geringen Tiefenwirkung zur Anwendung gebracht werden soll, darüber entscheiden entweder funktionelle Rücksichten oder die Willkür des Künstlers. Fußböden etwa mit Füllungen zu versehen, die räumliche Tiefe zeigen, wird im allgemeinen dem Zweck des Bodens nicht entsprechen und schon darum für das Auge nicht allzu erfreulich sein¹⁾. Immerhin kann auch hier wie in den meisten Fällen eine Darstellung

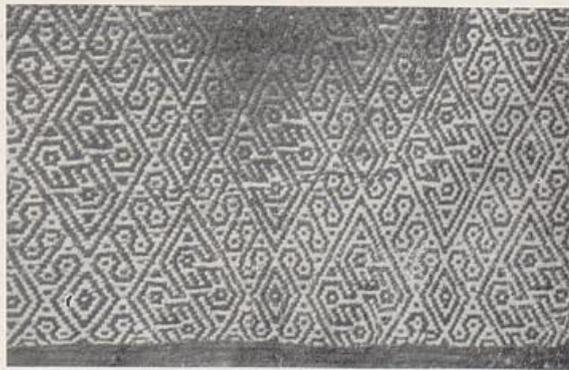
1) In einer Kirche in Südamerika war der Fußboden mit einem schattierten Mosaik versehen, das wie eine Anordnung von Würfeln mit gleichgroßen Zwischenräumen wirkte. Indianer, die zufällig in die Kirche kamen, setzten vorsichtig die Füße nur auf die Stellen, die als die oberen Flächen der Würfel wirkten und vermieden sorgfältig in die vermeintlichen Lücken zu treten.



196. FLIESENmuster VON POWELL.

mit geringem durchgängig gleichen Tiefenmaß statt des Flachornaments eintreten, wie auch plastische Dekoration von geringer Tiefe in vielen Fällen keine großen Unzukömmlichkeiten mit sich bringt; man denke etwa an die Grabreliefs auf den Fußböden so vieler alter Kirchen.

Hat man aber einmal Flachornament gewählt, so wirkt es stets als Fehler, wenn nun innerhalb der sonst flach gehaltenen Zeichnung irgendwelche Tiefenwirkungen auftreten. Bei der Anwendung gegenständlicher Formen im Flachornament sind folglich alle Anordnungen zu vermeiden, die als Raumwerte wirken. Vor allem dürfen also im reinen Flachornament keine Überschneidungen — insbesondere auch keine Überschneidung der Umrahmung — keine Modellierung durch Licht und Schatten (geschweige Schlagschatten) oder durch verschiedene Farbtöne, noch auch irgendwelche perspektivische Raumwerte in der Zeichnung auf der Fläche auftreten.



197. ALTPERUANISCHES GEWEBE.

196 und 197. Beispiele der guten Wirkung rein geometrischer Formen ohne erkennbare gegenständliche Bedeutung.

Prinzip der Rhythmik.

Die rhythmische Wiederholung der Teilung erfordert nicht zugleich Wiederholung der Füllung; dagegen kann umgekehrt die rhythmische Wiederholung der Füllung natürlich nur stattfinden, soweit die Teilung sich entsprechend wiederholt.

Rhythmische Wiederholung der Füllung kann besonders da für den frü-

her bezeichneten Zweck der Rhythmik dienen, wo die Teilungsformen schwieriger zu erfassen sind: durch die Füllungs-rhythmik kann überall auch bei verwickelten Teilformen für leichte Auffassung gesorgt werden, so daß mit diesem Hilfsmittel stets die mannigfaltigste und reichste dekorative Ausgestaltung ermöglicht wird —



198. TEPPICH VON MUNTHE.

ein Reichtum, der durch verschiedene Färbung der rhythmisch wiederholten Formen noch weiter gesteigert werden kann.

Zeigen umgekehrt die rhythmisch aneinander gereihten Teilformen an sich bereits leicht faßliche Verhältnisse, so kann die Füllung beliebig variieren, womit abermals Gelegenheit zu höchstem Reichtum der Dekoration gegeben wird. Zu beachten ist nur, daß auch hier die wechselnden Füllungen augenfällig gleiche Maßverhältnisse zeigen müssen und nicht etwa, wie es namentlich durch Betonung einseitiger Richtungen geschieht, eine Täuschung oder einen Zweifel über die Gleichheit der gefüllten Teilformen hervorrufen dürfen.

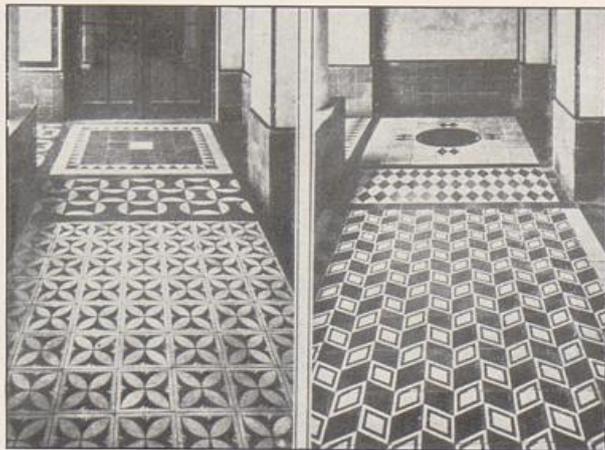
Es versteht sich nach dem früheren von selbst, daß die Hauptlinien der rhythmischen Ornamentik (also entweder die Teilungsstreifen oder die betonten Linien der Füllungsformen) im allgemeinen dem Prinzip der Oberflächenlinien entsprechend zu führen, jedenfalls aber nicht in auffälligem Widerspruch zu diesem Prinzip anzuordnen sind (s. Fig. 200).

Unter den verschiedenen Möglichkeiten, die sich für die Anwendung rhythmischer



199. BUCHDECKEL VON GRIMM.

198 und 199. Beispiele für die Unterbrechung der flachen Stilisierung durch Raumwerte.



200. BODENDEKORATION VON BEHRENS.

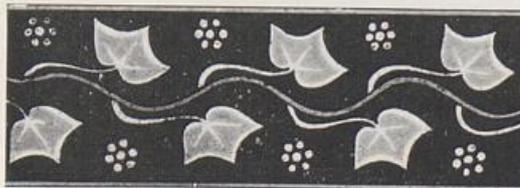
Richtige und falsche Dekoration: das Bild rechts erweckt den Eindruck einer im Zickzack gewellten Fläche.

wie in gekrümmter Form verlaufen. Wo seine Richtung an bestimmten Punkten sich plötzlich ändert, ergibt sich für die Füllung das Problem, trotz dieser Richtungsänderung den rhythmischen Eindruck für das Auge zu erhalten — das Problem der Ecke.



201. GRIECHISCHES BANDMUSTER.

in Architektur, in Töpferei oder wo immer auftreten; weiterhin Säulenreihen, Gitter, Querbalkendecken von gleichbleibender Breite der Balkenabstände, Alleen usw. Als besonderer Fall dieser Art von Rhythmik ist der rhythmisch geteilte Kreis zu erwähnen. Nicht nur der kreisförmige Rand eines Tellers etwa ist durch Teilung als rhythmisches Band zu gestalten, sondern auch die gesamte Kreisfläche kann (etwa durch Strahlenteilung) rings um den



202. GRIECHISCHES BANDMUSTER.

Gestaltung erheben, sollen hier nur einige der wichtigsten besonders hervorgehoben werden.

Von eindimensionaler („linearer“) Rhythmik oder einfacher Reihung sprechen wir da, wo ein Streifen von im wesentlichen gleichbleibender Breite in gleichgroße Abschnitte zerlegt ist, die eventuell mit gleichen Mustern gefüllt sind. Der Streifen kann dabei ebensowohl in gerader

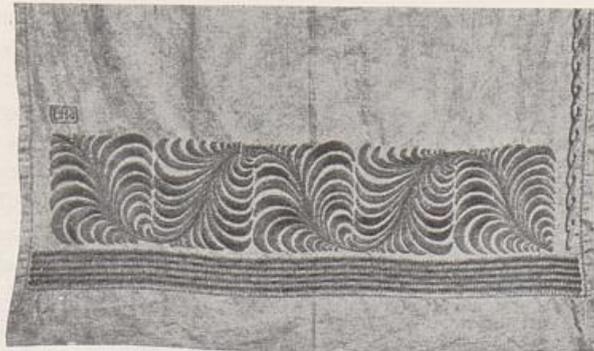
Zur linearen Rhythmik gehören erstlich alle rhythmisch geteilten Bänder und Bordüren, mögen sie nun in Textilkunst, in Architektur, in Töpferei oder wo immer auftreten; weiterhin Säulenreihen, Gitter, Querbalkendecken von gleichbleibender Breite der Balkenabstände, Alleen usw. Als besonderer Fall dieser Art von Rhythmik ist der rhythmisch geteilte Kreis zu erwähnen. Nicht nur der kreisförmige Rand eines Tellers etwa ist durch Teilung als rhythmisches Band zu gestalten, sondern auch die gesamte Kreisfläche kann (etwa durch Strahlenteilung) rings um den

Mittelpunkt rhythmisch gegliedert werden. (Vgl. Fig. 204 und 205).

Ein anderer Spezialfall der linearen Rhythmik ist die Symmetrie: wir erkennen zwei Zeichnungen in der Fläche sofort als gleich, wenn sie von einer Mittellinie nach rechts und links in gleicher Weise entgegengesetzt verlaufen. Da durch solche Anordnungen die Mittellinie auffällig betont wird, so muß ihr auch in der Anwendung stets eine solche Stellung gegeben werden, bei der diese Betonung künstlerischen Sinn hat. Tritt eine symmetrische Teilung vereinzelt auf, so kann diese Forderung in der Regel dadurch erfüllt werden, daß die Mittellinie in eine der Hauptrichtungen fällt. Ist dagegen die symmetrische Teilung nur ein Glied eines größeren Ganzen (z. B. radial angeordneter Ornamente) so wird regelmäßig eine der Hauptteilungslinien dieses größeren Ganzen als Symmetrieachse zu wählen sein.

Auch bei der symmetrischen Teilung kann entweder nur der Umriß der beiden Hälften oder zugleich auch die Füllung symmetrisch gestaltet sein. Wo die rhythmische Reihung entgegen dem Ursprung der rhythmischen Gestaltung aus der Teilung eines gegebenen Ganzen durch Zusammenstellung von Teilen (etwa durch Schablonierung) hervorgebracht wird, pflegt die zu teilende Strecke nicht ohne Rest durch das gegebene Muster teilbar zu sein. Durchaus unkünstlerisch wirkt es, wenn man in solchem Falle nach der Gepflogenheit der meisten Dekorationsmaler die Füllung einfach abbricht, so daß am Ende der Reihe ein abgerissenes Bruchteil der Füllung auftritt. Durch eine an der kritischen Stelle eingeschobene neue Füllung kann der Fehler korrigiert werden: sei es daß diese Füllung mit dem rhythmischen Motiv überhaupt keine Verwandtschaft aufweist oder daß sie dieses Motiv in einem einseitig verkleinerten Maßstab wiederholt. Ähnlich ist in den Fällen zu verfahren, in welchen aus äußeren, (z. B. konstruktiven) Gründen die Rhythmik einer Reihung eine Maßveränderung erleiden muß.

Eine rhythmische Reihung kann entweder beim Nachgehen in beiden



203. DECKE, ENTWORFEN VON C. SATTLER.
201 bis 203. Beispiele einfacher Reihungen.



204. CHINESISCHER TELLER.

sei. Die verschiedene Wirkung solcher Richtungen ist für die Orientierung über die Maßverhältnisse zu beachten. Zwei parallel neben einander gelegte gleiche, aber entgegengesetzt gerichtete Reihungen wirken nicht als symmetrische Teilung und dürfen daher da, wo es auf Symmetrie ankommt, nicht verwendet werden.

Zu unterscheiden von der Richtung der Reihung ist die Orientierung des füllenden Motivs. Dieses Motiv kann nach allen Seiten im wesentlichen gleichartig oder nur nach einigen Seiten gleichartig oder endlich durchaus einseitig gestaltet sein, so daß es keine zwei Seiten des Motivs gibt, nach welchen sich ähnliche Anschlußmöglichkeiten fänden. Diese Unterschiede sind für die Lösung des Eckproblems von Wichtigkeit.



205. ANTIKES STADT-WAPPEN.

204 bis 205. Beispiele der Kreisrhythmik.

Allseitig gleiche Motive gestatten ohne weiteres die Fortsetzung der Reihung nach jeder beliebigen Richtung; bei solchen Motiven, die nach zwei zu einander senkrechten Richtungen gleiche Anschlußmög-

Richtungen gleiche Bilder zeigen oder aber beim Durchlaufen nach der einen Richtung sich wesentlich anders erweisen als beim Durchlaufen in der entgegengesetzten Richtung. (Eventuell kann der Unterschied beider Bilder nur derjenige symmetrisch verschiedener Gestaltung sein.) Wir nennen die ersteren Reihungen richtungslose, die anderen gerichtete Reihungen. Vielfach wird im letzteren Falle — meist auf Grund funktioneller Tatbestände — das Auge leichter nach der einen als nach der anderen Richtung gezogen; wir sagen dann, daß die Reihung nach der ersteren Seite gerichtet

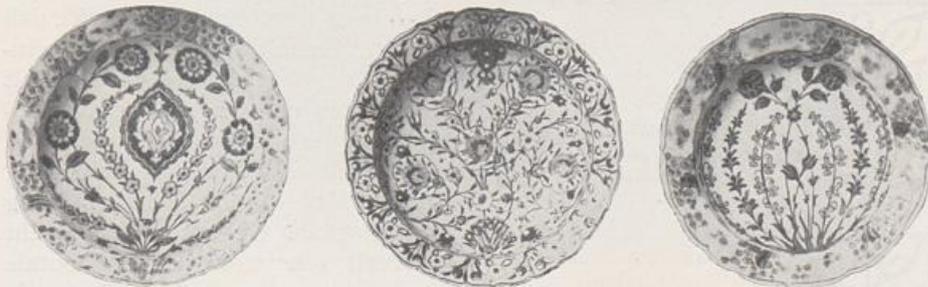
lichkeiten ergeben, ist rechtwinklige Änderung der Richtung ohne weiteres zu bewerkstelligen (Fig. 206). Die Schwierigkeiten der Ecklösung beginnen erst bei den nur nach einer Richtung orientierten Motiven.

Die Forderung, die jede Ecklösung zu erfüllen hat, ist die, daß für das Auge kein plötzliches Hindernis für die Erkenntnis der Maßverhältnisse der Teile bemerklich wird. Dies läßt sich auf doppelte Weise erreichen: entweder durch die bloße Teilung ohne Hilfe der Füllung oder mit Hilfe der Füllung. Die erstere

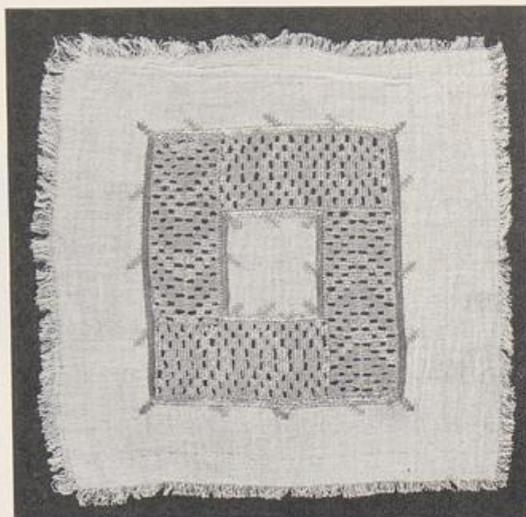
Lösung bietet sich namentlich bei rechtwinkliger Ecke in einfacher Weise dar: man braucht nur das gemeinsame Quadrat der beiden senkrechten Reihungen sichtbar abzugrenzen, um es — vermöge seiner einfachen Form — sogleich faßlich zu besitzen. Eine entsprechende Füllung des Quadrates kann dann beliebig hinzutreten. (S. Fig. 209.) Nur erleidet bei solcher Lösung der Fortschritt der rhythmischen Reihung eine Unterbrechung, die um so auffälliger wird, je fließender diese Reihung selbst gestaltet ist und namentlich je mehr ihre einzelnen Glieder selbst von der quadratischen Gestalt abweichen.



206. ORIENTALISCHE DURCHBRUCHARBEIT.
Ecklösung durch die im Muster gelegene Anschlußmöglichkeit nach mehreren Seiten hin.

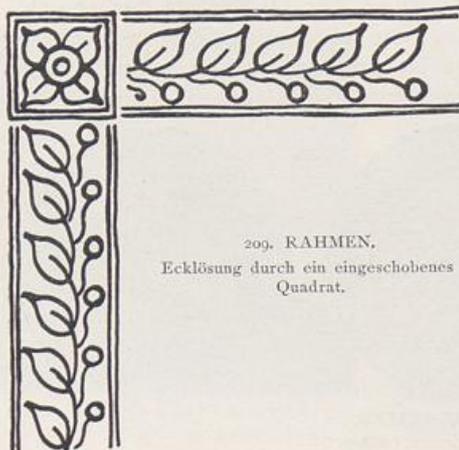


207. RHODISCHE TELLER.
Beispiele symmetrischer Teilung.



208. ORIENTALISCHE DURCHBRUCHARBEIT.
Ecklösung durch Abbrechen der Reihung.

sie mit geringen Änderungen das gleiche Füllungsmotiv und ähnliche Verknüpfungen wie in den Längsreihen auch in der Ecke zur Anwendung bringt. Häufig läßt sich diese Verknüpfung und der Eindruck des gleichen Maßstabes der Füllung in der Ecke durch die Umkehrung des Motivs erreichen (Fig. 210). Diese Art der Lösung pflegt sich allerdings nicht



209. RAHMEN.
Ecklösung durch ein eingeschobenes
Quadrat.

Auch für die zweite Art der Lösung bietet sich zunächst eine sehr einfache Gestaltung dar: man läßt das Eckquadrat jeweils nur zu einer der beiden Richtungen gehören und stößt die neue Richtung unvermittelt daran (Fig. 208). Aber diese Lösung ist in den wenigsten Fällen von guter Wirkung, weil sie — wenn auch ohne die Rhythmik zu zerstören — doch dem Auge nicht über die Richtungsänderung hinweghilft.

Am befriedigendsten ist diejenige Art der Lösung, welche die Richtungsänderung in der Ecke dem Auge dadurch gleichsam aufnötigt, daß sie selbst darzubieten, sondern gibt dem Künstler reiche Gelegenheit seine Erfindungsgabe zu zeigen.

Zur Vermeidung von Mißverständnissen sei übrigens bemerkt, daß im allgemeinen durchaus keine zwingende künstlerische Notwendigkeit besteht, bei einer rechteckig gestalteten Bordüre die horizontalen und die vertikalen Streifen mit gleichartig fortlaufender rhythmischer Füllung zu versehen. Es kann vielmehr eventuell sehr wohl das horizontale Band ganz anders ausgestaltet sein als das vertikale und auch bereits



ORIENTALISCHER TEPPICH.

Beispiel für die Füllung durch eine Mehrheit nicht zusammenhängender Teile.
In der Bordüre ist die Ecklösung zu beachten.

in der Breite sich von diesem unterscheiden.

Vonzweidimensionaler oder Flächenrhythmik sprechen wir in allen Fällen, in welchen die rhythmische Wiederholung eines Motivs sich nicht nur nach einer, sondern gleichzeitig nach zwei verschiedenen (in der Regel zu ein-

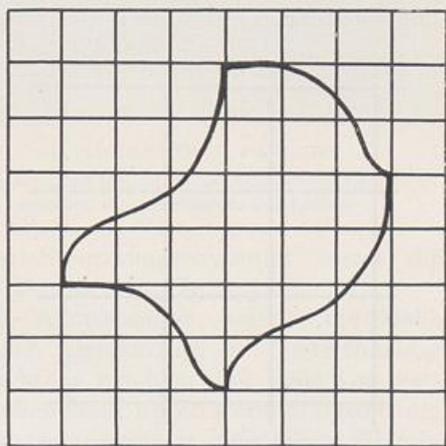


210. GRIECHISCHE FUßBODENBORDÜRE.
Ecklösung durch Umkehrung des Motivs.

ander rechtwinkligen) Richtungen fortsetzt, so daß also der Rhythmus sich nicht nur in der Breite des Motivs, sondern ohne Beschränkung in der Fläche ausbreitet. Man kann eine rhythmische Teilung dieser Art stets in der Weise zu Wege bringen, daß man die zu teilende Fläche zunächst gleichmäßig in kleine Quadrate teilt, alsdann von einer Ecke eines dieser Quadrate zur entsprechenden Ecke eines anderen Quadrates eine beliebige Linie zieht, die sich nur nicht selbst überschneiden darf, dieselbe Linie von der Ecke eines anderen Quadrates aus parallel zu der ersteren zieht und die vier so hervorgehobenen Ecken durch zwei weitere parallele Linienzüge verbindet, so daß eine geschlossene Figur entsteht. (Vgl. Fig. 211.) Man sieht sogleich, wie sich durch Fortsetzung dieses Verfahrens die ganze Fläche in Figuren derselben Gestalt teilen läßt.

Allein so mannigfaltige Teilungen auf diese Weise gebildet werden können, so sind dieselben doch bestimmten Beschränkungen unterworfen vermöge der Lage der zu teilenden Fläche. Handelt es sich um Gewebe, die in beliebig gerichtete Falten fallen sollen, so wird je nach der Weichheit des Stoffes die Größe der Teilung einzurichten sein: damit die Rhythmik noch sichtbar bleibt, können bei schwereren, in breite Falten fallenden Brokaten weit größere Muster angebracht werden als bei weichen, feinfaltigen Stoffen.

Cornelius, Elementargesetze der bildenden Kunst.



211. SCHEMA ZUR FLÄCHENRHYTHMIK.

Handelt es sich aber um Dekoration von Flächen mit fest gegebenen Richtungs- und Neigungsverhältnissen, so müssen die charakteristischen Oberflächenlinien und die Hauptrichtungen entsprechend berücksichtigt werden. So dürfen vor allem bei ebenen und rechteckigen Flächen (z. B. bei Zimmerwänden) nicht etwa beliebige schief gereichte Motive benützt werden, sondern die Reihungen sind mit Betonung der senkrechten und horizontalen Richtung anzuordnen, was entweder nach dem Schema der Teilung a oder der Teilung b

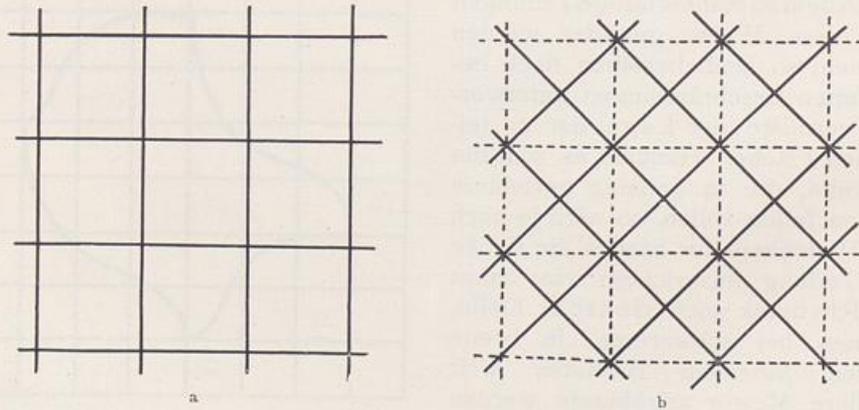


212. ANTIKER SEIDENSTOFF.

Beispiel rhythmischer Flächenteilung mit kompliziertem Umriss.

der nebenstehenden Figur 213 geschehen kann. Füllungen, die nach dem letzteren Schema angeordnet sind, heißen versetzte Muster.

Analog wie bei der linearen Reihung sind auch hier abgebrochene Füllungen tunlichst zu vermeiden, was im schlimmsten Falle stets durch Einschleiben neuer Formen an den Grenzen der dekorierten Fläche geschehen kann. Mit Vorteil ist ferner auch bei der Flächenrhythmik jenes



213. SCHEMATA DER FLÄCHENTEILUNG MIT BETONUNG DER HAUPTRICHTUNGEN.

Prinzip zu befolgen, von welchem bereits oben die Rede war, daß man nämlich die Verhältnisse der Gesamtform der zu füllenden Fläche in jedem einzelnen Teil wiederholt. Die Auffassung der Verhältnisse des einzelnen Teiles ist dann eventuell noch durch entsprechende Füllung zu erleichtern.

Die bisher betrachteten Mittel zur Erleichterung der Auffassung von Maßverhältnissen in der Fläche sind nicht die einzigen. Es lassen sich noch eine Reihe weiterer typischer Anordnungen herstellen, die ebenso leicht sichtbare Maßverhältnisse zeigen, wenn auch die Bedingungen, durch welche deren Auffassung erleichtert wird, nicht ebenso einfach darzulegen sind.

Hierher gehören erstlich die Fälle, welche ich als Steigerungsrhythmik bezeichne, weil sie durch eine regelmäßige Zu- oder Abnahme in den Maßverhältnissen der Teile bez. der Füllungen die Auffassung des Ganzen erleichtern. Beispiele solcher Steigerungsrhythmik bietet die frühere Figur 175 auf S. 143 sowie die Bordüre in Fig. 215.

Ähnlich in ihrer Wirkung sind die Anordnungen, welche die Maße weder durch gleiche Teilung noch durch gleichartige oder gleichmäßig gesteigerte Füllung, sondern dadurch sichtbar machen, daß Teile von verschiedener Form aber von gleichem Flächeninhalt durch Formen bezeichnet werden, die, aus ähnlichen Elementen zusammengesetzt, von dieser Gleichheit des Flächeninhalts (eventuell von gleichartiger Zunahme dieses Inhalts)



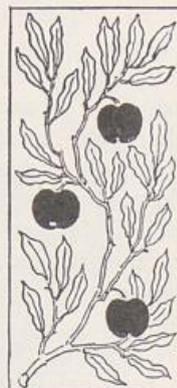
214. PLAKAT VON M. LAROCHE.

Dient, gleich 216, als Beispiel für das Gleichgewicht der Füllungsverteilung ohne ausgesprochene Rhythmik.



215. ETIKETTE VON HUPP.

Die Bordüre dient als Beispiel der Steigerungs-
rhythmik.



216. FÜLLUNG VON CRANE.

dem Beschauer gleichsam Bericht erstatten. (S. besonders Fig. 214). Auf Bildungen dieser Art beruht auch in der malerischen Darstellung des Raumes jene Eigenschaft der Komposition, die man als das Gleichgewicht im Bilde bezeichnet.