



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Ornament in seiner Verwertung im Zeichenunterricht der allgemeinbildenden Schulen

Heere, Reinhold

Berlin, 1892

[urn:nbn:de:hbz:466:1-74572](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-74572)

P
03

111

M
18 104

~~3102~~

3102

U

Das Ornament

in seiner

Verwertung im Zeichenunterricht

der allgemeinbildenden Schule.

Ein Handbuch

zur

Einführung in das Verständnis der ornamentalen Schöpfungen nach ihrem Ursprung, ihrer Gestaltung, Gliederung, Anwendung, ästhetischen Bedeutung und ihrer Aufgabe in der Architectur und im Kunstgewerbe.



03

Beitrag zur Ausgestaltung des Zeichenunterrichts zu einem Factor der Erziehung, der Vermittlung allgemeiner Bildung unter Einführung in das Verständnis der tektonischen Künste und in die Erkenntnis der Gestaltungsgesetze der Natur

M

18104

von

Reinhold Heere.



BERLIN

Druck und Verlag von Ferd. Ashelm, Neue Grünstrasse 32.

1892.



Das Ornament

Vorlesung im Fachzeichnen

der allgemeinbildenden Schule

Von Hermann

Verlag von

Reinhold



Berlin

1. Übersicht über die Literatur

Vorwort.

Seit einem Jahrzehnt hat sich in unserem deutschen Vaterlande wohl auf keinem Gebiete der Schulthätigkeit eine so allgemeine Bewegung kund gethan, ein so rastloses Streben sich geäußert, als auf dem bis dahin so ganz übersehenen und völlig brach liegenden Felde des Zeichenunterrichts. Schnell erwachte das Interesse für die hohen Aufgaben, welche unsere gesamte Kulturströmung und so namentlich das entwicklungsfreudig aufstrebende Kunstgewerbe an diesen Faktor der Erziehung auch in den allgemeine Bildung vermittelnden Schulen stellen, in weiten Kreisen. Parlament und Behörden, staatliche wie kommunale, wetteifern opferfreudig darin, den Zeichenunterricht würdig und zweckentsprechend auszustatten. Da muss es nunmehr wohl als eine unabweisbare Pflicht der in diesem Fache Thätigen erscheinen, nun ihrerseits ihre Kräfte einzusetzen, um auf Grund ihrer eingehenden Erfahrungen diesen Unterricht von unten herauf so auszubauen und seine Unterrichtsmethode so zu gestalten, dass derselbe in seinem ganzen Umfange segenbringend unserer Jugend zugute komme. Nicht dürfen wir uns damit trösten, dass wohl auch berufene Beurteiler sich mit den Ergebnissen des bis dahin allgemein üblichen Unterrichtsverfahrens durchaus befriedigt erklärten. Sehen wir näher zu, wird es dem ernstesten, kritischen Blick des objektiv über der Sache Stehenden nicht entgehen können, dass ein weiterer Ausbau der Methode, besonders dringend aber im Bereich der Volksschule, als eine unverkennbare Notwendigkeit sich erweist. Soll der Zeichenunterricht den hohen Erwartungen, die man an ihn stellt, entsprechen, soll derselbe den Aufgaben der Schule in vollster Gemeinschaft mit den übrigen Disciplinen in Zukunft gerecht werden, sollen die im Zeichenunterricht liegenden bildenden Kräfte der Gesamterziehung des Menschen zu gute kommen, dieselben dem Ziele aller Pädagogik, der Vermittlung allgemeiner, auf der Pflege des Geistes und Gemütes beruhender Bildung dienstbar gemacht werden, so wird vor allem der Zeichenunterricht der Ausnahmestellung, die er von jeher unter den anderen Unterrichtsfächern eingenommen, enthoben und der Anschluss des bis heute immer noch isoliert stehenden Gegenstandes an die übrigen wissenschaftlichen Disciplinen, die Unterwerfung desselben unter die durch die Erfahrung von Jahrhunderten gezeitigten pädagogischen Grundgesetze weiter durchgeführt werden müssen. Die Einreihung des Zeichenunterrichts in unsere Schulorganismen allgemein bildenden Charakters als ein gleichgearteter, gleichberechtigter Unterrichtsgegenstand dürfte als das erstrebende Ziel der nächsten Zukunft sich erweisen. Dazu gehört vor allen Dingen zunächst, dass es uns gelingt, das Zeichnen nicht fernerhin als eine rein technische Fertigkeit gewertet zu sehen, zu deren Aneignung Talent gehöre und die ihr ausschliessliches Ziel in der Herstellung schöner Zeichnungen zu suchen habe, sondern als ein Ausdrucksmittel des menschlichen Geistes, als eine Sprache, mittelst der man seine Gedanken zu offenbaren vermag, oft schneller, meist aber deutlicher und anschaulicher als durch das Wort allein, der Erkenntnis bahnbrechend, dass das

Zeichnen berufen ist, in der Schule als ein Faktor der allgemeinen Bildung sich zu bethätigen, dessen Pflege auf Geist und Herz wie auf Auge und Hand des Schülers von segensreichstem Einfluss sich erwiesen hat und zwar jedes Schülers und nicht etwa bloss des vorzugsweise begabten. Jedem normal veranlagten jungen Menschen, ja selbst dem künstlerisch völlig unbegabten, kann das Verständnis für Formen vermittelt werden, da es eine Verstandesthätigkeit darstellt, welche je nach dem Masse seiner allgemeinen geistigen Befähigung bis zu einem verhältnismässig hohen Grade sich entwickeln lässt.

Freilich ist dieses Ziel nicht oder doch nur unvollkommen und mühsam auf dem langsamfördernden, zeitraubenden und ermüdenden Wege der unbewussten Angewöhnung, der allmählichen Weckung der Empfänglichkeit für die Anmut der Form, durch ausschliessliche Uebung des Auges und der Hand zu erreichen. Daher muss das belehrende Wort hinzutreten, um diese zu unterstützen, zu leiten, zu beleben und zu korrigieren. Lassen wir durch eingehende Besprechung den Schüler in die Schönheit eines Ornamentes sich vertiefen, indem wir ihm dasselbe näher bringen durch Zerlegen in seine Hauptbestandteile, durch Hinweis auf den organischen Aufbau, die gesetzmässige Gliederung und Zusammensetzung, die Anmut der Bewegung, die gefällige Wirkung auch des kleinsten Teiles; zeigen wir an frischen und getrockneten Pflanzen, Blättern, Blüten, Zweigen ihm die Schönheit und Anmut der Naturgaben, führen wir ihn in anschaulicher Weise ein in die für das Ornament vorbildlichen Formgestaltungsgesetze der ewigen Natur, welche der Künstler unter bestimmten ästhetischen und stilistischen Bedingungen für seinen gedachten Zweck, den des Schmückens und Verzierens, hier in Verwertung zog, weisen wir ihm ähnliche ornamentale Zierformen vor, zeigen wir endlich demselben an der Hand einer reichhaltigen Sammlung von mustergültigem Anschauungsmaterial das Ornament in praktischer Verwendung in den verschiedensten technischen Ausführungsformen in der Architektur und dem Kunstgewerbe, so wird das Auge für die Schönheit der Form empfänglich, der Sinn, die Bedeutung, der geistige Gehalt des Ornaments erschlossen, gleichzeitig aber der aufnahmefrohen Jugend eine ganze Welt von fruchtbaren, den Geist anregenden und bildenden, das ästhetische Gefühl weckenden, sowohl sittlicherhebenden wie auch praktisch nützlichen Anregungen und Eindrücken zugeführt werden. Die Einführung in das Verständnis des Kunstgewerbes dürfte sich als eine Notwendigkeit erweisen, der sich die moderne Schule nicht gut wird entziehen können, wenn sie ihrer Aufgabe gerecht werden will, den Schüler für das Leben vorzubereiten, ihn zu befähigen, über den enggezogenen Rahmen seines speziellen Wirkungskreises hinaus auch den Erscheinungen des vielgestaltigen Lebens der Gegenwart mit Verständnis gegenüber zu treten.

Vor allen Dingen aber müssen wir es zu verhüten bestrebt sein, dass dieser Unterricht nicht je länger, desto mehr zu einem blossen mechanischen Herstellen schöner, aber unverständener, für die Ausbildung des Schülers fast wertloser Zeichnungen ausarte, das Zeichnen als Selbstzweck erachtend, nicht ferner Lehrende und Lernende das höchste Ziel ihres Ehrgeizes darin erblicken, auf Ausstellungen mit Arbeiten zu prunken, die weit über die Aufnahme- und Leistungsfähigkeit, ja oft genug über die nächsten dereinstigen Bedürfnisse des Kindes hinausgehen und nur erreicht werden können, indem durch forcierte Dressur einer einseitigen, mechanischen Fertigkeit — bei der die Vermittelung des Verständnisses der einzelnen Form und ihrer Teile, der Hinweis auf Bedeutung, Sinn, Zweck, die durchaus notwendige Belehrung über Zusammensetzung, Gliederung, Abänderung und Verwertung, kurz die geistige Aufnahme des vorliegenden Ornamentes, völlig ausser acht bleibt, — eine Treibhausblüte gezeitigt wird, die welk und kraftlos in sich selbst zerfällt, sobald sie in das Licht des wahren Bedürfnisses, der ernsten, auf selbständige, bewusste Anwendung der aufgenommenen Formen gerichteten Anforderungen des praktischen Lebens gerückt wird. Nicht angehende, effekthaschende Künstler, nicht Maler, nicht Zeichner von Mustervorlagen sollen wir heranbilden, sondern die Einführung in das Verständnis der Formenwelt, die Vermittelung der Fähigkeit, Formen selbständig er-

kennen, beurteilen, abändern und verwerten zu können, soll und muss Aufgabe des Zeichenunterrichts der allgemeinbildenden Schule sein und bleiben. Mit unerbittlichem Ernst fordert das Leben der Gegenwart von jedem Einzelnen die Ausbildung des Auges in der Fähigkeit, korrekt und bewusst zu sehen, Gefühl und Verständnis für die Dinge der Erscheinungswelt, deren Eindrücke nicht wie Nebel zerfliessen dürfen, sobald sie dem äussern Auge entrückt, weil ihr Anschauen gewohnheitsgemäss nur ein oberflächliches war, da die Hauptsache, die Form des Geschauten, kein tieferes, auf Verständniss basierendes Interesse zu wecken vermochte.

Wenn nun gar oft im Zeichenunterricht die auf den ersten Blick auffallende Thatsache zu Tage tritt, dass ein Schüler, der in der allgemein bildenden Schule durch tüchtige, selbst ungewöhnliche Leistungen sich hervorgethan, in der Fach- resp. Fortbildungsschule, in der naturgemäss sein Arbeiten ein selbständigeres sein muss, eine Erstaunen erregende Unselbständigkeit und Hilfsbedürftigkeit zeigt, die ihn bei jeder neuen, wenn auch noch so übersichtlich verständlichen und einfachen Aufgabe alle Augenblicke auf die fördernde Hand des Lehrers warten lässt, so erbringt er damit den Beweis dafür, dass er nur gewöhnt wurde, die Formen der Vorlage mechanisch nachzubilden, nicht über die Zusammensetzung eines ornamentalen Gebildes sich klar zu werden, dasselbe geistig zu erfassen und zu durchdringen.

Nur durch den Mangel jeglicher eingehenderen, anschaulichen Besprechung über Sinn und Zweck, Anwendung und Verwertung der vorliegenden Ornamentform in der Zeichenstunde wird es verständlich, dass nur gar zu oft bei Schülern und Erwachsenen eine wahrhaft überraschende Unkenntnis der allelementarsten Begriffe der kunstgewerblichen Formenwelt zu Tage tritt, ein Mangel an Verständnis für künstlerische Arbeiten selbst inmitten einer kunstgewerblich und künstlerisch rastlos thätigen Residenz, umgeben von einer formenreichen, grossartigen Architektur, — ganz abgesehen von unseren öffentlichen Kunstschätzen und Sammlungen! — auf Schritt und Tritt verfolgt von Gebilden der Formenwelt, die wohl geeignet wären, anregend auf Auge und Geist einzuwirken, deren eingehende Betrachtung dem jungen Menschen nicht nur einen hohen, edlen Genuss gewähren, sondern vor allem auch zur Bereicherung seines Formenschatzes wesentlich beitragen würde, wenn Verständnis und damit Interesse dafür bei ihm geweckt wäre.

Die Erkenntnis nun, dass der Zeichenunterricht, unser jüngster Lehrgegenstand, in seiner Unterrichtsmethode noch nicht abgeschlossen, hat seit Jahren den Verfasser in seiner unterrichtlichen Thätigkeit dazu gedrängt, durch veranschaulichende Heranziehung kunstgewerblicher Erzeugnisse zur Besprechung der jeweiligen Vorlage, durch Einführung des Schülers in das Verständnis der Schöpfungen unserer so formenreichen Natur behufs Erkenntnis der Gesetze organischer Gliederung an der Hand einer im Laufe der Jahre stätlich angewachsenen Sammlung von Anschauungsmaterial aus allen Zweigen des Kunstgewerbes es zu versuchen, den Zeichenunterricht zu einem den Geist anregenden und bildenden Faktor der Schule auszugestalten. Er glaubt es heute aussprechen zu dürfen, dass seine Erfahrungen ihn durchaus ermutigt haben, auf dem eingeschlagenen Wege fortzufahren. Die Schüler zeigten für alle diesbezüglichen Ausführungen und Anregungen ein über Erwarten lebhaftes Interesse, ja eine wahre Begeisterung für die Zeichenstunde griff Platz, ein Eifer, der von Seiten der Eltern fast ausnahmslos gefördert, die erfreulichsten Früchte zeitigte, selbst unter sonst dem Zeichnen wenig günstigen Umständen. Um ihnen auch ausserhalb der Schulzeit Gelegenheit zu geben, ihr Interesse für dies so nützliche Fach zu bethätigen, richtete derselbe mit Erlaubnis seines nächsten Vorgesetzten an zwei Nachmittagen unentgeltliche Zeichenkurse ein, die jeder Schüler der Oberklasse zwanglos besuchen durfte, dem die Eltern dasselbe gestatteten. Jahre hindurch hatte derselbe die Freude, ca. 30 der strebsamsten Schüler, selbst von anderen Schulanstalten, wöchentlich 4 Stunden unermüdetlich sich in der schweren Kunst des Zeichnens üben und seinen anschliessenden Erläuterungen mit ungeteiltem Interesse folgen zu sehen, bis leider durch Einrichtung einer neuen Anstalt auch nachmittags die Schulräume dienstlich in Gebrauch gezogen wurden. Hohe Freude gewährte es ihm später, zu erfahren,

wie es den Einzelnen gelungen, in den verschiedensten Zweigen des Kunstgewerbes ihren Formensinn praktisch zu bewähren und sich verhältnismässig leicht in manche recht schwierige Technik hineinzufinden, da sie ja die Hauptsache, Formensinn und auf Verständnis beruhendes Interesse für die Praxis, mitbrachten.

Angefacht durch die allgemeine Begeisterung der Berliner Lehrerschaft für den 8. deutschen Lehrertag zu Pfingsten 1890 raffte sich derselbe, um auch an seinem Teile etwas zum Gelingen des Ganzen beizutragen, noch in letzter Stunde zu dem Entschluss auf, seine Sammlung zum ersten Male einem weiteren Kreise behufs Veranschaulichung seiner Bestrebungen vorzuführen, in der Hoffnung, durch dieselbe anregend zu wirken. Der über Erwarten reiche Beifall der Kollegen, Fachgenossen und Sachverständigen, die freudige Zustimmung von Direktoren und Leitern kunstgewerblicher Anstalten (ein Amerikaner bot eine namhafte Summe, um die Sammlung, wie sie dastand, nach New-York mitnehmen zu können), ferner die anerkennenden Urteile der verschiedensten Stimmen der Presse zeigten ihm, dass die Erkenntnis der Notwendigkeit des Ausbaues der Methode des Zeichenunterrichts nach dieser Seite hin eine weit verbreitete sei.

Bei dieser Gelegenheit wurde ihm von den verschiedensten Seiten der Wunsch ausgesprochen, über diesen Gegenstand Weiteres zu hören, ebenso, wie infolge seiner diesbezüglichen Aufsätze in der „Pädagogischen Zeitung“ ihm aus mehreren Provinzialstädten von Rektoren und Lehrern Anfragen zuzingen, besonders nach einem nicht zu teuren Lehrbuche über diesen Stoff. Leider konnte derselbe darauf nur die Auskunft geben, dass ein direkt den Bedürfnissen der Volksschule angepasstes Werk derzeit auf dem Büchermarkt noch nicht existiere. Hatte doch ein Bienenfleiss von ca. 10 Jahren dazu gehört, um aus neuen und alten Büchern, Zeitschriften, gelegentlichen Notizen und eingestreuten Bemerkungen sich einen Einblick in die stilistischen und Gestaltungsgesetze der Ornamentik, soweit sie für die Schule von Bedeutung, zu erwerben, bis dann das hochverdiente, epochemachende „Handbuch der Ornamentik“ von Prof. Sal. Meyer erschien, das mit einem Schlage Klarheit in diese Materie brachte, wie es nach jeder Seite hin den Bedürfnissen kunstgewerblicher Schulen wie des einzelnen Fachmannes entsprach. Für die Volksschule setzte es — bei dem so beklagenswerten Stande des Zeichenunterrichts in unsern Seminaren — freilich zuviel voraus, wie es, seiner Gediiegenheit, Ausstattung und seinem Umfange entsprechend, auch wohl als etwas zu teuer sich erwies, um hier allgemein Eingang zu finden. Die Erkenntnis der Notwendigkeit einer derartigen Arbeit für die Volksschule legte da dem Unterzeichneten es nahe, den Versuch zu unternehmen, den vorliegenden Stoff, soweit er der Fassungskraft der Schüler und dem Ziele des Freihand-Zeichenunterrichts in unsern allgemeinbildenden Unterrichtsanstalten entspricht, in elementarer, anschaulicher Form zur Darstellung zu bringen.

Es versteht sich von selbst, dass das hier Gegebene nicht im Zusammenhang in der Schule durchgenommen werden kann, sondern je nach dem Standpunkt und Charakter der Schule, den Fähigkeiten, der Fassungskraft der Schüler in planmässiger Weise dem Zeichenstoffe anzupassen ist. Wenn aber auch beispielsweise Tierformen als Gegenstände der Darstellung sowohl in höhern wie niedern Schulen als ausgeschlossen erachtet werden müssen, sind trotzdem auch solche bei sich bietender Gelegenheit dem Interesse des Schülers näher zu rücken, seinem Verständnis, seinem aufmerksamen Studium zu erschliessen, ihre Bedeutung im Ornament zu erläutern. Jedenfalls muss der Lehrer sich in den Stand gesetzt sehen, den an ihn herantretenden Fragen wissbegieriger, denkender Schüler Rede stehen zu können; nicht dürfen wir — wie es dem Verfasser s. Z. noch als Erwachsenen wiederholt erging — den Fragenden in barschem Tone abfertigen. Sollte auch manches über das Pensum der Schule hinausgehen, so betrachtet sich der Lehrer doch auch nicht als ein Gefäss, das jeder Jahrgang von Schülern völlig ausschöpft. Auch werden hingegen die besondern Verhältnisse einzelner Schulen und Orte eine Erweiterung gewisser Abteilungen zur Notwendigkeit machen. So war es dem Verfasser ein sympathischer Gedanke, innerhalb des engen Rahmens seiner Publikation das Interesse der beteiligten Kreise für das Studium

so hochwertiger, interessanter und anregender Wissenschaften, wie Kultur- und Kunstgeschichte, Kostümkunde, Stillehre, Technologie und andere weite Gebiete menschlichen Wissens und Könnens zu wecken und zu beleben. Leider musste er aus Rücksicht auf den Umfang seiner vorliegenden Arbeit davon absehen, auch eine Uebersicht über das ausgedehnte Feld der Architektur zu geben, auf welche wir in der Zeichenstunde doch so vielfach Bezug nehmen müssen. Doch glaubte er nicht fehl zu gehen, wenn er von einer strebsamen Lehrerschaft voraussetzte, dass sie — wenschon das Seminar hierzu kaum Anregung geboten — doch Gelegenheit gefunden, sich mit derselben vertraut zu machen, da es an vorzüglichen allgemeinverständlichen Lehrbüchern auf diesem Gebiete nicht fehlt.

Die Absicht, auch dem bisher der Sache völlig Fernstehenden eine Anregung nach dieser Seite zu geben, namentlich aber in ihm das Interesse für das Kunstgewerbe wach zu rufen, mag die Breite des einleitenden ersten Teiles entschuldigen.

Sehr schwer ist es, ohne weitläufig zu werden, Altbekanntes und Selbstverständliches zu wiederholen, über die Verwertung der einzelnen organischen Gebilde als Grundlage unserer Ornamentik in dem Teile: „Naturformen: a, Vegetabile Motive“ Weiteres auszuführen. Doch vergesse man nicht, dass wir Vieles, was uns altbekannt erscheint, nicht auch beim Kinde, namentlich nicht dem der grossen Stadt, voraussetzen dürfen. Aber auch darüber hinaus ist es Sache der aufmerksamen Beobachtung, der liebevollen Vertiefung seitens des Lehrers in die von der Hand einer gütigen Mutter Natur gespendeten, formvollendeten Gaben die wunderbare, musterhafte Ausgestaltung derselben auch im unscheinbarsten Blatte, in der kleinsten Knospe selbst herauszufinden, sie als die sichtbare, ihren innern Zweck äusserlich andeutende Verkörperung eines Gedankens zu erkennen und durch Hinweis darauf der Jugend einmal den Zeichenunterricht, damit aber auch zugleich die Natur in ihrer Vielseitigkeit und Vorbildlichkeit als das musterhafte Erzeugnis göttlicher Schöpfungskraft lieb und wert zu machen.

Nicht als etwas durchaus Neues will vorliegende Arbeit gelten, nicht macht sie Anspruch darauf, dem Zeichenunterricht neue Wege bahnen zu wollen, sondern einzig und allein die Erkenntnis, dass ein so hochwertiges Unterrichtsgebiet nach der Seite der Vermittlung allgemeiner Bildung in unserer Volksschule noch so wenig fruchtbar gemacht wird, dass wie Beispiele gezeigt haben, auch an mittleren und höheren Schulen unseres Vaterlandes hie und da wohl eine Anregung nicht unwillkommen erscheinen dürfte, dass aber, wo löbliches Streben, reger Eifer sich geltend gemacht, vielfach leider eine Ueberschätzung des Wertes der technischen Arbeit als einzigem Produkt der Zeichenstunde sich eingenistet, dass, trotzdem unser hochverehrter Altlehrer Flinzer-Leipzig dem Zeichenunterricht bestimmt und scharf seinen Weg angewiesen, trotzdem das Dr. Stuhlmann'sche Vorlagenwerk mit seinen der formenreichen, heimischen Pflanzenwelt und dem praktischen Kunstgewerbe entnommenen Vorbildern das Zeichnen als unmittelbares Bildungsmittel des jugendlichen Geistes in Verwertung zieht, grade auch das Netzzeichnen durch die damit verbundenen Anschauungs-, Sprech- und Denküben in der Hand eines umsichtigen Lehrers zu einer überaus fruchtbaren geistigen Gymnastik sich nutzbar machen lässt, doch immer mehr und mehr ein völliges Aufgehen dieses Unterrichtsgegenstandes in ausschliesslicher, mechanischer Uebung einer einzelnen Technik, ein Hinstreben zur künstlerischen Effekthascherei, die doch für den Schüler so gut wie gar keinen Wert hat, sich herausbildete und infolge dessen eine Vernachlässigung der den Geist anregenden, Herz und Gemüt erwärmenden Seite des Zeichenunterrichts Platz griff, drückte dem Verfasser die Feder in die Hand.

Mit dem Ausdruck des tiefstempfundenen Dankes hebt derselbe an dieser Stelle hervor, dass vorgenanntes Werk des Herrn Prof. S. Meyer-Karlsruhe ihm bei seiner Arbeit als Muster und Vorbild die wertvollsten Dienste leistete. Ausserdem waren es insbesondere Aufsätze der „Zeitschrift des Vereins deutscher Zeichenlehrer“, deren Anregung und Förderung er hier dankend anerkennt, so: „Die mündliche Unter-

weisung im Zeichenunterricht“ von Dr. Claus-Breslau, „Das Kunstgewerbe und der Zeichenunterricht“, „Die Zukunft des Zeichenunterrichts“ u. a. von Dr. Max Schmidt-Berlin, „Reformbestrebungen auf dem Gebiete des Zeichenunterrichts“ von Friese-Hannover, „Kunst-Schule-Zeichenunterricht“ von Kaiser-Leipzig, „Die Stilgerechtigkeit des Ornamentes im elementaren Zeichenunterricht“ von H. Neumann-Kukus, Böhmen, „Geschmacksverirrungen“ von L. Weidtmann-Greiz, ferner „Zur Förderung des Kunstgewerbes“ von Georg Buss im „Atelier, Organ für Kunst und Kunstgewerbe“, sowie endlich auch mehrere Aufsätze der unter einer umsichtigen Redaktion thatkräftig aufstrebenden kleinen Fachzeitung „Die Kreide“.

Die Illustrationen, welche das „Berliner Lithographische Institut“, Berlin W. in Autotypie und Phototypie mit bekannter Meisterschaft ausgeführt hat, sind mit gütiger Erlaubnis der Herren Autoren, sowie der betreffenden Vereinsvorstände dem Beilagenschatz der „Zeitschrift des Vereins deutscher Zeichenlehrer“ und dem der „Kreide“ entnommen; so dem ersteren die Quadratsfüllung von Häuselmann-Biel, die zweiaxige, liegende Rechtecksfüllung von Detitius-Barmen, die einaxige, liegende Rechtecksfüllung von Wetzels-Berlin, die Rautenfüllung von Hotzfeld-Cassel. An Beilagen der „Kreide“ fanden neben den Körnerschen Konstruktionen der Spirale und Schneckenlinie ein Laubband, eine Ellipsen- und zwei Kreisfüllungen von Ernst Schneck-Potsdam Verwendung. Der Schrank stammt aus dem Musterwerk von Dom. Avanzo, Verlag v. Stockinger u. Morsack-Wien. All den Herren, die durch Ueberlassung Ihrer Schöpfungen der müherichen Arbeit des Verfassers ihre opferfreudige Unterstützung zuteil werden liessen, sei hiermit der herzlichste Dank desselben ausgesprochen. Die übrigen Illustrationen entstammen dem Clichévorrat der Firma Ferd. Ashelm, welcher gleichfalls an dieser Stelle für die würdige, uneigennützigte Ausstattung dieses Buches der schuldige Dankeszoll entrichtet sein möge, sowie endlich der umfangreichen Sammlung des Verfassers an Zeichnungen und kunstgewerblichen Gegenständen.

Von der Annahme ausgehend, dass nächst dem Dr. Stuhlmann'schen Vorlagenwerk wohl das altbekannte, gediegene Herdtle'sche sich eines wohlberechtigten Vorzuges erfreue, dass daher beide genannten Werke zu den derzeitig am meisten verbreiteten zählen und im Zeichenunterricht der allgemeinbildenden Schule in erster Linie in Betracht kämen, glaubte Verfasser keinen Missgriff zu thun, wenn er behufs Erzielung grösstmöglicher Anschaulichkeit seiner Ausführungen bei den einzelnen Arten der Ornamente die entsprechenden Nummern der beiden Werke einfügte, welche in jene betreffende Kategorie zählen, dieselben kurz durch St. und H. (also z. B. „St. B. 16“ = Stuhlmann, Reihe B, No. 16 und „H 29“ = Herdtle, No. 29) unterscheidend.

Schon im Dezember 1890 erschien, um den von verschiedenen Seiten an ihn ergehenden Anfragen zu entsprechen, eine kurze, die grundlegenden Prinzipien andeutende Brochüre, welche inhaltlich in dem ersten, dem einleitenden und begründenden Teile wiedergegeben ist. Erst zwei Jahre später war es dem Verfasser ermöglicht, die damals angekündigte ausführlichere Arbeit fertig zu stellen, um sie nunmehr hiermit der Oeffentlichkeit zu übergeben mit dem herzlichsten Wunsche, dass es derselben vergönt sein möge, dazu beizutragen, das Interesse für den Zeichenunterricht in seinem grossen Werte für das aufblühende, nationale Kunstgewerbe, für die Vermittlung allgemeiner Bildung, die Weckung und Entwicklung der seelischen, geistigen und körperlichen Kräfte und Fähigkeiten, für die Gesamterziehung der Jugend in immer weitern Kreisen mehr und mehr auszubreiten und zu pflegen!

Möchte es ihr beschieden sein, an ihrem Teile mit dahin wirken zu helfen, dass der Zeichenunterricht seiner Bestimmung je länger desto mehr gerecht werde, in seiner hohen sittlichen Bedeutung das ganze Seelenleben des Menschen zu erfassen, die ideale Seite des Lebens uns vor Augen zu führen, den Blick zu öffnen für die ungezählten Wunder, mit denen der Meister aller Meister unser Dasein verschönt hat und wach zu erhalten und zu pflegen den Sinn für alles, was gut, edel und schön ist!

Berlin, im Juli 1892.

Der Verfasser.

Einleitung.

Motto: Jeder Unterricht ist verfehlt, der nicht die Freude des Lernens zu erzeugen, Lust und Liebe zur Selbstständigkeit zu entwickeln versteht. Jeder gute Lehrer muss dahin trachten, dass seine Schüler wie im Spiel, mit Teilnahme des ganzen Menschen arbeiten und ihrer Thätigkeit sich freuen, dass alles Lernen bis zu dem Punkte geführt wird, wo die bloss empfangende Thätigkeit übergeht in ein selbstthätiges Verarbeiten und Gestalten des empfangenen Stoffes. (Grube.)

„Nicht für die Schule, sondern für das Leben“, so lautet einer der ersten grundlegenden Lehrsätze der Erziehungskunst, der für alle Zweige der Schulthätigkeit eine hervorragende Bedeutung beansprucht und zwar mit Recht. Ist doch die Schule als solche durchaus nicht Selbstzweck, sondern das Mittel, der heranwachsenden Generation die Grundlagen der allgemeinen menschlichen Bildung mitzuteilen. Auch der Zeichenunterricht wird sich dieser Forderung mehr und mehr anbequemen müssen, wenn er seiner Aufgabe gerecht werden will, in voller Gemeinschaft und gleicher Berechtigung mit den übrigen wissenschaftlichen Disciplinen als ein Hauptfaktor der allgemeinbildenden Schule dazu beizutragen, die vom Schöpfer dem Menschen verliehenen geistigen und körperlichen Kräfte und Anlagen allseitig und gleichmässig auszubilden, umsomehr, als gerade er berufen erscheint, der gegenwärtig so viel beklagten einseitigen Verstandeskultur in der Schule ein Gegengewicht zu bieten durch eine auf Anschauung sich gründende und daher ohne Ermüdung des Schülers sich vollziehende Vermittlung klarer, geschlossener Vorstellungen. Nicht bedarf es in unserer Zeit erst des Nachweises, dass das Zeichnen einen wesentlichen Teil der harmonischen Bildung ausmacht. Wohl alle Berufsarten, alle Stände des öffentlichen Lebens haben seine Notwendigkeit erkannt und fordern von der Schule, dass dieselbe durch einen rationellen Zeichenunterricht den jungen Menschen befähige, später diejenigen Beschäftigungen und praktischen Studien zu ergreifen, zu denen Anlage und Neigung den Antrieb geben. Neben der Geschicklichkeit der Hand, der Erwerbung einer technischen Fertigkeit, die wir als ein Ausdrucksmittel des Menschengestes, als eine Sprache schätzen, deren Kenntnis heutzutage jedem unentbehrlich geworden ist, wie sie vor allem die unersetzliche Grundlage der meisten gewerblichen Gebiete bildet, ist es besonders die durch systematische Uebung erworbene Gewöhnung des Schülers an genaues, bewusstes Sehen, korrektes Auffassen aller Gegenstände, welche in „der Erscheinungen Flucht“ dem Auge sich bieten, die auf den Grund der Dinge, den innern Zusammenhang, die Wechselbeziehung zwischen Form und Gehalt gerichtete Beobachtungskraft, welche zur klaren und richtigen Wiedergabe des Gesehenen anleitet, sowie die damit Hand in Hand gehende Erziehung zum Denkendthätigsein, welche dem Zeichenunterricht seinen hohen Wert für die Ausbildung der Jugend sichern. Dazu kommt ferner aber die gestählte Willenskraft des Schülers, der gewöhnt wird, von der einfachsten Zeichnung an es zu lernen, seine ganze Kraft einzusetzen, unverdrossen und ohne zu ermüden seine ungeteilte Aufmerksamkeit, sein ganzes Können und Wollen einer Aufgabe zu widmen, bis die Lösung derselben ihm voll und ganz genügt, bis seiner Arbeit die Palme der Vollendung gesichert ist. Endlich aber haben wir als oberste Unterrichtsaufgabe die Einführung in das Reich des Schönen anzusehen, die Ausbildung des Geschmackes, die Weckung des Verständnisses und Gefühls für die Anmut der Form, welche das Bestreben wachrufen, allen seinen Arbeiten den Stempel der möglichsten Vollkommenheit aufzudrücken, aber

auch sein Wohlgefallen am ästhetisch und ethisch Schönen in allem seinem Thun und Handeln zu bethätigen. Alle Schüler bedürfen einer solchen Einwirkung auf Hand und Auge, Geist und Herz. Alle sollen und müssen der Segnungen eines derartigen Unterrichts teilhaftig werden; alle auch sind von der Natur dazu befähigt. Jedem normal veranlagten Schüler kann das Verständnis für Formen erschlossen werden, da es in erster Reihe eine Verstandesthätigkeit darstellt, welche je nach dem Masse seiner allgemeinen geistigen Begabung bis zu einer verhältnismässig hohen Stufe sich entwickeln lässt. Jedem Schüler sollen die im Zeichenunterricht liegenden bildenden Kräfte zu nutze gemacht werden zur Erzielung einer harmonischen, auf der Pflege des Geistes und Gemütes beruhenden allgemeinen Bildung. Wie sieht es nun aber zur Zeit auf diesem Gebiete bei uns aus?

Wie gar oft setzt es den im Zeichnen Erfahrenen in höchstes Erstaunen, wenn er auf Ausstellungen u. a. O. Schülerarbeiten vorgeführt sieht, an denen selbst der erwachsene, geübteste Zeichner seine Kraft erproben könnte und noch dazu auf einem so gleichmässig glatten, saubern Papier, dass ein Gebrauch des Gummis fast ausgeschlossen erscheint. Auf den ersten Blick steht er staunend still und fragt sich: Wie ist das möglich? Sieht er indessen näher zu, kann er sich der Ueberzeugung nicht erwehren, dass trotz aller Reinheit und Zartheit die Arbeit für die Ausbildung des fleissigen und strebsamen Schülers doch nur einen durchaus geringen Wert hat. An vielfach auftretenden, wenn schon anscheinend nicht auffallenden, oft genug aber auch recht bösen Verstössen gegen die elementarsten ästhetischen und stylistischen Grundsätze, gegen die Gesetze organischer Gliederung und Verteilung, gegen Sinn und Bedeutung des dargestellten Ornaments, die nur dem Auge des Fachmannes sogleich sich bemerklich machen, vom grossen Publikum aber wohl ganz übersehen werden, erkennt er sehr bald, dass sie nur eine vom leiblichen Auge oberflächlich aufgefasste, von der Hand rein mechanisch nachgezogene, eine Paradearbeit ist, die, vom Geist des Kindes nicht erfasst, auf Denkvermögen, Formensinn und Willenskraft desselben so gut wie gar keinen Einfluss äussernd, in kurzer Zeit auch dem Gedächtnis völlig entflohen ist. Beweis: Der durchaus mangelhafte Ausfall jeder selbständig vom Schüler gefertigten, noch so einfachen Arbeit. Das belehrende, erklärende, Verständnis und Interesse vermittelnde Wort des Lehrers hat gefehlt und so konnte die mechanisch kopierte Form auch nicht den Weg zum Verstande des Kindes finden, konnte nicht geistiges Eigentum des Schülers werden. Ohne genügende, mündliche Unterweisung — darüber dürfen wir uns nicht länger einer für die ersten, hohen Zwecke und Ziele des Zeichenunterrichts so überaus gefährlichen Täuschung hingeben! — ist die Zeichenthätigkeit des Kindes wohl fast ebenso wenig fruchtbringend, steht wenigstens auf nicht viel höherer Stufe, als das frühere, gedankenlose Nachzeichnen unverstandener Vorlageblätter.

Der bisher fast allgemein übliche Weg der unbewussten Angewöhnung, der allmählichen Weckung der Empfänglichkeit für die Anmut der Form durch ausschliessliche Uebung des Auges im Erkennen, der Hand im Darstellen der vorgeführten Formen ist für den Schüler ein viel zu eintöniger, langwieriger, ermüdender und zeitraubender. Nur dem Zwange der Disciplin folgt er bei der ihn langweilenden, mechanischen Uebung in der Zeichenstunde, nicht dem eignen Trieb. Es fehlt ihm das durch Verständnis erzeugte Interesse an seiner Arbeit, die Lust und Liebe zur Sache, die Begeisterung für die ideale, geist- und herzbildende Seite des Unterrichtsgegenstandes, die allein den dauernden Erfolg zu zeitigen vermögen; es fehlt die durch das vollständige innere Erfassen und Durchdringen der vorliegenden Formen erzeugte geistige Thätigkeit, welche Auge und Hand unterstützend, leitend, belebend und korrigierend beeinflussen. Die einzige Freude, welche die schliesslich fertige Arbeit ihm gewährt, ist dazu leider eine durch den geringen bleibenden Gewinn kaum berechnete.

Wie oft hört man nicht aus den Kreisen der Aerzte, Beamten etc. die tief empfundene Klage, dass es ihnen nicht möglich sei, durch den Zeichenstift das Geringste anschaulich wiederzugeben, trotzdem sie einst in der Schule in einem wohl bis zum

20. Lebensjahre fortgesetzten Zeichenunterricht Arbeiten ausgeführt, die noch heut unter Glas und Rahmen als Gegenstand der Bewunderung und des Stolzes der ganzen Familie an den Wänden der heimischen „guten Stube“ paradien und die ihnen einst in der eigenen und der Schätzung Anderer den Nimbus eines angehenden Raffael verliehen. Wenn ferner der wohlbestallte Leiter einer öffentlichen Schulanstalt, der doch ebenso bis zu seinem 21. Jahre einen durchaus geordneten, ja als vorzüglich bekannten Zeichenunterricht genossen, eines Tages erklärte, es sei ihm unter Anwendung grösster Mühe kaum möglich gewesen, eine Glockenform — doch gewiss etwas durchaus Elementares — an die Tafel zu zeichnen, so ergibt sich daraus mit Sicherheit die Thatsache, dass nicht der Zeichenstoff allein die Schuld trägt an einem solchen negativen Erfolg eines durch 1 $\frac{1}{2}$ Jahrzehnte fortgesetzten Unterrichts — denn früher wurden neben allerdings wertlosen Landschaften, Tier- und Menschenköpfen doch auch Ornamente, allerlei Formen, Geräte u. dgl. gezeichnet — sondern mehr noch der Mangel jeder eingehenden, zielbewussten Erklärung und Besprechung der Vorlage. Der Schüler sieht die Form nur mit seinem leiblichen Auge und die Hand müht sich, mit Hilfe der gegebenen Anhaltspunkte und Hilfslinien dieselbe nachzuziehen, ohne dass Denkvermögen, ästhetischer Sinn und Formgefühl dadurch sich in bildender Weise besonders angeregt fühlen, Auge und Hand einen entsprechenden wirklichen, bleibenden Nutzen davontragen, wohl aber der Stumpfsinn gepflegt, oberflächliches, mechanisches, verständnis- und gedankenloses Arbeiten anezogen werden. *) Zur bewussten, frischen, fröhlichen, vom Verstande dirigierten, vom lebhaftesten Interesse begleiteten und angeeiferten, vom Gedächtnis daher auch festgehaltenen Thätigkeit aber wird das Zeichnen erst, wenn durch das Wort des Lehrers die Form dem Kinde nahe gerückt, zerlegt, und in ihren kleinsten Teilen demselben nach ihrer Bewegung, Richtung etc. klar und verständlich geworden, er ihre Bedeutung, ihre Verwendung in der Praxis, ihren Wert u. a. m. erkannt, kurz, die tote, starre Form für ihn zum Träger eines geistigen Inhalts geworden ist.

Nicht die fertige Zeichnung allein kann daher Ziel unseres Zeichenunterrichts sein, sondern ihren wirklichen Wert erhält sie erst dadurch, dass sie die Aeusserung einer geistigen Thätigkeit des Kindes, der Beweis dafür ist, dass der Schüler die nach ihrem Aufbau, ihrer Gliederung und Zusammensetzung wohlkannten und verstandenen schönen Formen in sich aufgenommen, und in der selbstständigen Darstellung derselben sich geübt, nicht bloss die Vorlage mechanisch kopiert hat. Wenn bei jedem Unterrichtsfache als erste Regel feststeht, dass kein Schüler etwas sich einübe, was er nicht verstanden, so muss dieser Forderung für den Zeichenunterricht voll und ganz die Berechtigung zugestanden werden, und zwar darf diese Besprechung nicht etwa nur in einer blossen Erklärung der Wandtafel und kurzen Angaben über den Weg der Herstellung, die nötigen Hilfslinien u. s. w. bestehen, sondern das Kind muss — soll der Zeichenunterricht ein wirklich fruchtbringender sein — an dem geübten einfachen Ornament, allgemeingültige Regeln über Linienführung, Ausfüllung eines gegebenen Raumes, Bildung von Kreis-, Quadrats-, Rechtecks- etc. Füllungen Zusammensetzung von Bändern, Bordüren, Endigungen, Krönungen u. s. w. einsehen lernen. Es muss über den Wert, Zweck, die Bedeutung eines Ornaments in seiner verschiedensten Verwendung, über das Verhältnis der Zierform zum Gegenstande selbst sich klar werden. Die gezeichneten elementaren Formen aber müssen vom Auge, dem äussern und innern, so sicher aufgefasst, geistig so durchdrungen und klar erkannt werden, dass der Schüler sie jederzeit nicht nur aus dem Gedächtnis zeichnen, sondern auch dieselben in verschiedener Grösse zu den mannigfachsten Zusammenstellungen selbstständig verwenden kann; sie müssen völlig bewusstes, unverlierbares, frei ver-

*) Ueber diesen Punkt schreibt Prof. Weishaupt:

„Leider krankt noch vielfach der Zeichenunterricht an dem grossen Missbrauche des gedankenlosen Kopierens, wodurch die kostbare Zeit vergeudet und durch Anfertigung bloss mechanisch gemachter, allein auf äusserlichen Effekt berechneter Schaustücke, nur den Angehörigen der Schüler über eine mangelnde oder verfehlte Methode Sand in die Augen gestreut wird.“

fügbares geistiges Eigentum des Schülers werden. *) Der zarte, schöne Strich ist dabei etwas durchaus äusserliches und unwesentliches. Lässt die Anlage erkennen, dass der Schüler weiss, wie und warum etwas so und nicht anders sich gestalten muss, so zeigt er damit, dass er sein Vorbild richtig gesehen, verstanden, von demselben eine klare Vorstellung in sich aufgenommen hat. Fällt die gewandte, flotte Darstellung auf dem Papier dem Einzelnen schwerer, — die Begabung hierfür ist eine verschiedene — so darf man über die anfängliche Zaghaftigkeit einer etwas schwergelügigen Kinderhand ebensowenig den Stab brechen, wie man den Wert eines Aufsatzes nicht nach der Zierlichkeit der Handschrift beurteilt. Übung macht den Meister! Ist dagegen eine Zeichnung noch so sauber und elegant durchgeführt, zeigt aber Verstösse gegen das Verständnis, so kann von einem bewussten Sehen, einem denkenden Arbeiten nicht die Rede sein; die Zeichenstunde hat ihren Zweck verfehlt. Dazu liegt in dem Betonen eines allzu zarten Striches für Lehrer und Schüler eine gewisse Gefahr. Der zarte schöne Strich wirkt ausserordentlich bestechend auf das Auge und hält es ab, Unrichtigkeiten der Zeichnung zu erkennen. Selbst der geübte Zeichner wird im ersten Augenblick geblendet durch den vorzüglichen Gesamteindruck, den eine solche Arbeit auf ihn macht; erst nach gewissenhafter, eingehender Prüfung der Einzelheiten kommt er dahin, die Fehler einer solchen „schönen“ Zeichnung zu erkennen, und mögen dieselben selbst recht grobe sein. Mache jeder, dem die Entwicklung des Zeichenunterrichts am Herzen liegt, der nicht auf das Urteil einer verständnislosen Menge, sondern auf gewissenhafte Arbeit an der harmonischen Ausbildung der Jugend Gewicht legt, jeder Kollege, der in seiner Schule nicht mit schönen, aber wertlosen Zeichnungen prunken will, einen Versuch und er wird überrascht sein, wie leicht und arg sich das Auge durch das elegante Aeussere einer Zeichnung täuschen lässt.

Ist dies nun schon beim Erwachsenen der Fall, wie vielmehr beim ungeübten Auge des Kindes. Der kräftiger ausgeführte, nicht etwa der dicke, schwerfällige Strich lässt auch den Schüler gar bald selbst Mängel und Fehler erkennen und regt ihn an, bis zur völligen Uebereinstimmung seiner Arbeit mit dem Vorbild oder doch der von ihm für die Richtigkeit und Schönheit als wesentlich erkannten Momente dieselbe immer wieder zu verbessern. Es ist kein Meister geboren. Wo Kinder sich in der schweren Kunst des Zeichnens ausbilden, da wird es naturgemäss, auch beim begabtesten, zunächst unrichtige Linien geben, die der Schüler zum Teil selbst als solche sofort erkennt, oder aber durch Belehrung an der Tafel oder auf dem Papier, resp. durch Fragen seitens des Lehrers verbessern lernt. Je mehr er hierbei selbstthätig ist, je öfter er seine Kraft übt, das richtig Aufgefasste und Erkannte auch richtig wiederzugeben, desto mehr wird er sich klar werden über die Schönheit des vorliegenden Ornaments, desto mehr wird seine Empfänglichkeit für die Anmut der Gebilde sich entwickeln, desto mehr auch wird er befähigt werden, selbständig in der Reproduktion dieser und ähnlichgestalteter Formen, in der Abänderung, Zusammensetzung, ja in der völlig freien Auffassung und selbständigen Wiedergabe ähnlicher, ihm irgendwo in praktischer Anwendung vor die Augen tretenden Zierformen zu versuchen.

In den Augen des sachverständigen Beurteilers wird es einer Schülerarbeit daher nie zum Nachteil gereichen, wenn sie Spuren der ernsten und schweren Arbeit an sich trägt, die Auge und Hand des Schülers auf diesem ihrem Arbeitsfelde voll-

*) Prof. A. Prix-Wien schreibt hierüber:

„Gewiss, der Schüler soll viel zeichnen, so viel als es nur immer die Zeit gestattet; allein das Zeichnen einer Form, eines Gegenstandes etc. ohne die nötigen Erklärungen über das Wesen der Form, über die charakteristischen Merkmale, über den stilistischen oder den ästhetischen Wert der Form, ein Zeichnen ohne Erklärungen darüber, dass die vorgeführte Form schön sei und warum sie für schön erklärt werde; ein Zeichnen ohne Hinweis auf die Gesetzmässigkeit der Form, ihr Vorkommen, ihre Verwendbarkeit, ihre Entstehung etc.; ein Zeichnen ohne diese Erklärungen, welche kurz und leicht fasslich sozusagen in Schlagworten gegeben werden können, wäre nach meiner Ansicht absolut kein bildender Unterricht, sondern ein mechanisches Drillen zur Handfertigkeit, ein verständnisloses Kopieren, gleichgültig ob nach Vorlagen oder plastischen Gegenständen“.

zogen, indem sie den Beweis erbringen, dass der Schüler aus sich selbst heraus mit Ernst, Fleiss und Verständnis sich seiner Aufgabe unterzogen, seine Geschicklichkeit geübt, seinen Formensinn geschärft, seine Denkkraft gefördert, kurz, einen Schritt vorwärts gethan hat in seiner Ausbildung.

Ich hoffe nicht in den Verdacht zu geraten, als wollte ich den Wert der Erziehung zur Sauberkeit und Reinlichkeit, die notwendig mit dem Zeichenunterricht verbunden ist, herabsetzen. Schweiss-, Fett- und Schmutzflecke gereichen keiner Arbeit zur Zierde, das hat das Kind bereits auf der Grundstufe gelernt. Nimmer aber darf der Reinlichkeitsfanatiker sich zu dem Ausspruche hinreissen lassen, dass eine nicht ganz saubere Zeichnung, und sei sie noch so sorgfältig gearbeitet, gar keinen Wert habe. Das hiesse denn doch, die Zeichenstunde nach dem Massstab längst überwundener Jahrzehnte messen. Das Netzzeichnen, wie es in unsern Schulen als erste Uebung, als Vorstufe zum Ornament gepflegt wird, da es einzig die Möglichkeit gewährt, schon frühzeitig Hand und Auge des Kindes zu bilden, dasselbe zum aufmerksamen, denkenden Thätigsein zu erziehen, bietet Gelegenheit, die Kinder von Unreinlichkeit, vom ungleichmässigen und schwerfälligen Zeichnen zu entwöhnen, hier hat selbst der zarte Strich seine pädagogische Berechtigung und Entschuldigung. Beim Ornamentzeichnen aber kann vor demselben nicht genug gewarnt werden. Durch allzu pedantisches Betonen des Aeusserlichen aber wird die ursprünglich im gestaltungsfröhen Kinde schlummernde Vorliebe für Formen und Farben, die schon in frühesten Jugend hervortretende Lust zu malen und zu bilden gewaltsam unterdrückt, statt gefördert und ins rechte Geleise gelenkt zu werden.

Freilich reges Interesse des Schülers für den Zeichenunterricht ist nötig, um denselben zu einer so ernsthaft anstrengenden Thätigkeit anzuregen, wie die Zeichenstunde sie zur Voraussetzung haben muss, wenn sie auf wirklichen dauernden Erfolg rechnen will. Doch ist dasselbe, wo es durch das Haus nicht schon wachgerufen, leicht zu wecken. Lasse es sich der Lehrer vor allem angelegen sein, das ideale Vorbild der Natur dem Kinde nahe zu bringen, indem er demselben die Erkenntnis vermittelt, dass die vorliegenden Ornamentformen nicht das abstrakte Produkt künstlerischer Phantasie, sondern Naturschöpfungen, Erzeugnisse unserer formenreichen Vegetation sind, welche als hochästhetische Gebilde dem dekorativen Künstler sich als Motive für den Entwurf seiner Zierform darboten, lassen wir ihn vor allem einen Blick werfen in die Werkstatt der schaffenden Natur. An frischen und konservierten, auch gepressten und aufgeklebten Pflanzen, Zweigen, Blättern, Blüten u. s. w. die in möglichst grosser Anzahl und Vielfältigkeit leicht zu beschaffen sind, zeige man ihm die Schönheit und Anmut der Naturgaben, sowie die denselben zugrundeliegende Gesetzmässigkeit in bezug auf Aufbau, Gliederung und Verteilung. Der allgütige Schöpfer gab seinen Werken als einen Abglanz seiner für uns unfassbaren Vollkommenheit den Stempel der Schönheit und pflanzte das Wohlgefallen daran in das Herz jedes Sterblichen. So brauchte der Künstler nur die von der Natur ihm in so überreicher Fülle gebotenen schönen Formen, sowie die von derselben ihm gelehrteten Gesetze organischer Bildung und Ausgestaltung unter bestimmten stilistischen und ästhetischen Bedingungen zu verwerten, um sein Ziel, ein Gebilde zu erzeugen, das auf jeden anmutig, erfreuend einwirkt, zu erreichen. Zeige man dem Kinde, wie der Künstler, der das vorliegende Ornament geschaffen, diesen Gesetzen der Natur gefolgt ist, und der Schüler wird das an der Vorlage Erkannte, in der Natur bestätigt Gefundene als bleibendes geistiges Eigentum in sich aufnehmen und nicht nur augenblicklich, sondern ohne besondere Schwierigkeiten jederzeit auch in anderer Zusammensetzung darzustellen befähigt und vor allem auch emsig bestrebt sein. (Weiteres über Verwendung der Naturgebilde in der Zeichenstunde siehe unten). Ferner hat die Besprechung die den einzelnen Arten des Ornaments zugrundeliegende Gesetzmässigkeit dem Schüler zur Erkenntnis zu bringen: Einsicht gebiert Interesse! Stellt das vorliegende Ornament eine Bandform dar, so weisen wir ihn auf die Anordnung, die Aufeinanderfolge der einzelnen Teile des verwendeten Motives, im andern Falle auf den organischen Aufbau, die Gliederung einer aufrechten, die centrale oder wag-

rechte Entwicklung einer liegenden Füllung, die systematische Anlage der einzelnen oder laufenden freien Endigung hin. Gerade der Erläuterung des Aufbaues, der organischen Zusammensetzung der ornamentalen Gebilde ist hier ganz besondere Sorgfalt zu widmen. An der Hand des gleichzeitig erfolgenden Entwurfes der Zeichnung auf der Wandtafel, dem Alle ohne Ausnahme ihre ungeteilteste Aufmerksamkeit zuzuwenden haben, entwickelt der Lehrer schrittweise in logischer Folge, von den geometrischen Teilungslinien der Zeichenfläche ausgehend, das Ornament so, dass der Schüler dasselbe völlig vor seinen Augen entstehen sieht. Sind die hervortretenden Punkte der Zeichnung auf der Tafel bestimmt, so werden jetzt die Grundlinien, grade, einfach- oder doppeltgewundene, Wellenlinien, Spiralen u. dgl., welche das Gerüst des Ganzen bilden, eingefügt und nach ihrer Bewegung, Richtung u. s. w. eingehend zum Verständnis gebracht. Nun dürfen die Einzelheiten eingetragen, jene Grundlinien mit den vegetativen Formen bekleidet werden, wobei Zweig- und Blattansätze, Knospen-, Blüten-, Fruchtformen u. s. w. am wirklichen Pflanzenorganismus vorzuzeigen und nach ihrer höchästhetischen sowohl, wie durchaus ihrem Zweck angepassten Bildung der Erkenntnis des Schülers zu erschliessen sind. Diese — abschnittsweise erfolgende — Erläuterung, welche den Kindern Gelegenheit giebt, den gesamten Schaffensprozess des Autors im Geiste mit zu durchleben, wird dieselben daran gewöhnen, bei ihren selbständigen Zeichenarbeiten stets zielbewusst und planmässig vorzugehen.

Sind wir hierbei der Gesetzmässigkeit der Anlage gerecht geworden, haben wir so die charakteristische Bildung der einzelnen Kunstform besprochen, auf die für die Richtigkeit und Schönheit in erster Linie massgebenden Punkte aufmerksam gemacht, so liegt es uns nun ob, ausgehend von dem Kinde bekannten wirklichen Vorbildern derselben aus der Natur oder dem täglichen Leben, z. B. beim Bande vom Strohbund, das die Getreidegarbe, dem Cigarrenband, das das Bündel, „Rauchrollen“, vom Haarband, das den Zopf des Mädchens zusammenhält, den Begriff und damit den Zweck, Sinn, die Bedeutung des Bandes in der Dekoration auf dem so überaus angenehmen und naturgemässen Wege der Anschauung klar zu stellen, doch selbstredend ohne durch zeitraubende und zwecklose Entwicklungen von Definitionen etc. den Schüler zu ermüden. So lernt derselbe einsehen, dass die Zierformen nichts Willkürliches, nicht das Erzeugnis einer ungezügelten, künstlerischen Schaffenslust sind, sondern ganz bestimmten ästhetischen Gesetzen unterliegen, die in ihrer Einfachheit und Natürlichkeit sich seiner Erkenntnis leicht erschliessen. Vor allem auch gewinnt er die Ueberzeugung, dass die Ornamente nicht Produkte müssiger Künstlerlaune darstellen, einzig zu dem Zweck geschaffen, damit er einige Stunden in der Woche sich mit ihrer Nachbildung abmühe, sondern dass dieselben ihm im Leben in tausendfacher Verwendung vor die Augen treten. Nun leiten wir ihn an, darüber nachzudenken, wo eine solche Form in der Praxis ihrer Bedeutung, ihrem Sinne entsprechend, in Verwertung gezogen werden könnte und welche Aufgabe sie dort zu erfüllen hätte. Damit betreten wir ein Gebiet, dessen Hereinziehung in den Zeichenunterricht der allgemeinbildenden Schule auf eingehendere Würdigung Anspruch erhebt, nämlich das Kunstgewerbe.

Es ist zweifellos eine feststehende Thatsache! Auf keinem Gebiete von allgemeiner Bedeutung ist die grosse Mehrzahl des Publikums vom akademisch gebildeten Vertreter der Wissenschaft herab bis zum Handarbeiter so wenig heimisch, keinem andern Zweige menschlichen Berufsfleisses tritt eine derartige verblüffende Unkenntnis und Urteilslosigkeit so allgemein entgegen, als der bildenden Kunst, speziell dem Kunstgewerbe. Während Musik und Litteratur schon von jeher in der Schule wie im Hause als wesentliche Faktoren der Erziehung wie als unentbehrliche Gegenstände der allgemeinen Bildung geschätzt und gepflegt werden, gilt die Einführung in das Verständnis der bildenden Kunst fast ausschliesslich als eine Sache der Fachbildung für die betreffenden produzierenden Kräfte. Endlich erscheint es angesichts des so hoherfreudlichen Aufschwungs unserer Kunstindustrie doch an der Zeit, der Erkenntnis Raum zu schaffen, dass ein Gegenstand so allgemeiner Bedeutung für das Leben der

Gegenwart doch wohl von der Schule ferner nicht völlig übersehen werden darf. Dazu dürfte es nötig sein, zunächst dem oftgehörten Einwurf zu begegnen, dass eine Vermittlung des Verständnisses des Kunstgewerbes nicht zu den Aufgaben der allgemein bildenden Schule gehöre, sondern Pensum der Fachschule bleiben müsse. Aufgabe der Fachschule ist die Vermittlung der Fachbildung, die Vorbereitung auf den speziellen Lebensberuf. Sie hat also in die Kenntnis des betreffenden Faches — die Ausbildung der Werkstatt ergänzend — einzuführen, während die allgemeinbildende Schule die allgemeinen Kenntnisse und Fertigkeiten, die die Zukunft von jedem fordert, zu bieten hat. Für das Leben soll hier der Schüler vorbereitet und ausgebildet, fähig gemacht werden, nicht bloß seinem engegezogenen Wirkungskreise Interesse entgegenzubringen, sondern darüber hinaus auch den Erscheinungen des vielgestaltigen Lebens der Gegenwart mit Verständnis gegenüber zu treten. Nun giebt es wohl kaum einen Faktor des modernen Lebens, der von so einschneidender Bedeutung für die Gesamtheit wie für den Einzelnen sich erwiesen hat, als das Kunstgewerbe. Sollte ein so vielverzweigtes Gebiet regsten Gewerbefleißes, das ungezählten geschickten Händen Brot und Lohn gewährt, dabei auch dem Aermsten die Gelegenheit sichert, durch seine Begabung und seinen Fleiß sich emporzubringen, um nicht einst bis an die Grenze des müden Alters nur im Joche schwerer, mechanischer, abstumpfender Arbeit seufzen zu müssen, das berufen erscheint, wesentlich mit einzugreifen in die Gestaltung unserer sozialen Zustände, indem es den Arbeitenden von der Konkurrenz der Maschine entlastet, ihn zum Herrn derselben und damit zum selbständigen, denkenschaffenden Meister seines Faches erhebt, wie es dem Bewohner der von der Natur stiefmütterlich bedachten Gegenden unsers Landes für die Kärghlichkeit des Bodens einen Ersatz zu bieten und damit die Möglichkeit zu gewähren vermag, tausende arbeitslustiger und -kräftiger Arme unserm Vaterlande zu erhalten, die ihm bisher alljährlich grollend, doch wehmütvoll den Rücken zu kehren sich gezwungen sahen; sollte ein Gegenstand höchster Kulturbethätigung, der nicht bloß im Palast des Finanzaristokraten, im traulichen Heim des behäbigen Bürgers seinen Einfluss geltend macht, um das Leben angenehm und freundlich zu gestalten, die Sinne zu ergötzen, das Gemüt zu erheben und zu veredeln, sondern selbst in die bescheidene Wohnung des Wenigbemittelten seinen verklärenden Schimmer wirft, der berufen erscheint, die ewigen Schönheitsgesetze und damit die Ideale einer gottbegnadeten Kunst in die breiten Schichten des Volkes zu tragen, sollte der nicht den Anspruch erheben dürfen, von jedem ohne Unterschied des Standes, der Bildung gekannt, geschätzt, nach Möglichkeit unterstützt, gefördert zu werden? Sollte die Einführung in das Verständnis des Kunstgewerbes nicht daher für jeden Schüler ohne Ausnahme als ein Bedürfnis sich erweisen, dem zu entsprechen die allgemeinbildende Schule fürderhin nicht gut sich wird weigern dürfen? Sie kann und wird um so freudiger sich zu dieser neuen Aufgabe bekennen, als damit eine unübersehbare Fülle wertvollster Anregungen, eine ganze Welt von durchaus fruchtbaren, den Geist weckenden, belebenden und bildenden, sowohl sittlich erhebenden wie auch praktisch nützlichen Eindrücken und Vorstellungen dem aufnahmefrohen Kinde zugeführt werden zu einer Zeit, in der der Sinn für alles Ideale noch so empfänglich und frisch ist, dass die geweckte Empfindung für das Edle und Schöne noch läuternd und veredelnd auf andere Gebiete, auf Denkart und Charakter hinüberzugreifen vermag; umso mehr wird sie für diese Erweiterung ihres Pensums sich entscheiden, als gerade eine derartige Einführung von wesentlich förderndem Einfluss auf die Thätigkeit des Schülers in der Zeichenstunde, wie namentlich aber auf den dauernden Erfolg derselben sich erweisen wird.

Eins aber ist von vornherein als ausgeschlossen anzusehen! Die Vermittlung des Verständnisses kunstgewerblicher Schöpfungen durch langatmige, wissenschaftlich-theoretische Erörterungen und mit Zahlen und Daten reich ausgestattete Vorträge über Kunstgeschichte! Die dem Zeichenunterricht in unsern Schulen zugewiesene Zeit kann und darf der eigentlichen Uebung im Zeichnen, die mit allem Ernst gepflegt werden muss, wenn sie ihr Ziel, als ein Ausdrucksmittel des menschlichen Geistes allgemein sich gewürdigt zu sehen, erreichen soll, in keiner Weise entzogen

werden, wie es andererseits durchaus als bedenklich erscheinen will, dem durch einseitige Verstandeskultur schon jetzt überbürdeten Schüler ein weiteres abstraktes Unterrichtsgebiet, neuen Gedächtniskram zuzumuten, ohne dabei die geringste Gewähr dafür zu haben, dass die Kenntnis kunstgeschichtlicher Thatsachen überhaupt imstande sei, das Verständnis der Schöpfungen des Kunstgewerbes zu erschliessen. Haben doch die wahren Resultate derartiger kunstgeschichtlicher Vorträge an solchen privaten höhern Töchterschulen, in deren Lehrplan sie als „zum guten Ton gehörend“ schon längere Zeit aufgenommen sind, gezeigt, dass dieselben allerhöchstens zum Nachplappern unverständener theoretischer Ansichten anleiten, nimmermehr aber ein eigenes Urteil über Erzeugnisse der Kunst erzielen können.

Welcher Weg erweist sich nun wohl als der geeignete, uns dem gesteckten Ziele näher zu bringen, bei der gegebenen Unterrichtszeit ohne Beeinträchtigung der wirklichen Uebung im Zeichnen auch das Verständnis für das Kunstgewerbe zu wecken, gleichzeitig aber auch dadurch dem Hauptzweck unsers Unterrichtsgegenstandes, der Einführung in das Reich des Schönen in erhöhtem Masse gerecht zu werden? Wir sahen schon, dass wir bei Besprechung der jeweiligen Vorlage die charakteristische Gestaltung, Anlage und Gliederung der betreffenden Zierform dem Kinde zu erschliessen hätten, um dasselbe anzuleiten, die der Bildung eines Bandes, einer Krönung, Füllung u. s. w. zugrundeliegende Gesetzmässigkeit zu erkennen, es zum richtigen, vernünftigen, denkenden Erfassen der Vorlage und damit zur zielbewussten und planmässigen Aufnahme und Durchführung seiner Arbeit des Nachbildens zu befähigen. Auf dem Wege der Anschauung vermitteln wir weiter ihm das Verständnis des Begriffs der vorliegenden Kunstform und damit den Sinn, die Bedeutung und Verwendung derselben. Sollte es da nun für den denkenden Pädagogen nicht nahe liegen, die erzielten Vorstellungen, den gewonnenen Gesichtskreis zu erweitern, zu verallgemeinern und zu befestigen durch Vorführung ähnlicher künstlerischer Vorbilder, die wir der eingehenden Betrachtung und Erkenntnis des Schülers unterbreiten? Sollte nicht nächst der analysierenden, erläuternden Besprechung und dem Nachbilden musterhafter Zierformen in erster Reihe das Anschauen und denkende Erfassen weiterer schöner Gebilde derselben Kategorie unter kurzem Hinweis auf die hier abweichende Anordnung der Motive, den anmutenden Rhythmus der Bewegung, die Harmonie der Farben etc. durchaus geeignet sich erweisen, zum selbständigen, verständnisvollen Betrachten künstlerischer Arbeiten anzuleiten? Warum sollten wir denn das Prinzip der Anschauung, deren Wert für die Grundklasse wir seit Pestalozzi durchaus schätzen gelernt, nicht auch dem reiferen Schüler zugute kommen lassen, um die höchästhetischen Gebilde der Kunst ihm näher zu bringen und damit zugleich unserer Jugend die Fähigkeit zu retten, im Anschauen schöner Formen, im verständnisvollen Betrachten anmutatmender Kunstschöpfungen einen edlen, reinen, geistigen Genuss, Ruhe und Erholung, Belehrung und Anregung nach schwerer körperlicher oder geistiger Arbeit zu finden! Sollte vor allem nicht aber ferner auch die Vorführung wirklicher praktischer Verwendungen der betreffenden Zierform an kunstgewerblichen Gegenständen, Architekturteilen, Gebrauchsartikeln u. a. m. sich als das beste Mittel erweisen, die Kinder über Sinn und Zweck, Aufgabe und Bedeutung derselben auf dem angenehmsten und zugleich sichersten Wege der Anschauung sich klar werden zu lassen, dieselben anzuregen, darüber nachzudenken, warum der dekorative Künstler an dieser Stelle diese Zierform, an einer andern eine durchaus abweichende anbrachte, warum er hier das Motiv, dort jenes wählte, was er mit seinem Ornament an diesem Orte ausdrücken will, welchen innern Zusammenhang Zierform und Gegenstand zeigen, u. s. w. Ganz von selbst versteht es sich, dass wir hier anschliessend mit wenigen Worten auch dem kunstgewerblichen Gegenstande selbst gerecht werden, die formvollendete und dabei ihrem Zweck durchaus angepasste Ausgestaltung desselben, seinen Aufbau, seine Gliederung dem für alles derartige in hohem Masse interessierten Kinde erläutern. Ja selbst die Technik, die Art und Weise der künstlerischen Bearbeitung macht seine Wissbegierde rege. Es lernt sehr bald Guss- und Schmiede-, getriebene und gestanzte Arbeiten zu unterscheiden, darüber nachzudenken, welchen Vorzug diese, welchen jene Technik

aufweise, warum hier ausnahmslos die eine, dort die andere in Verwendung gezogen wird. Vor allem aber erkennt der Schüler, dass ein Ornament zumeist nur für eine bestimmte Art der praktischen Ausführungsmethoden sich eigne, dass man eine für den Holzbildhauer geschaffene Zierform nicht ohne weiteres im Stein oder Metall wiedergeben, ein für den Stichel des Graveurs entworfenes Ornament nicht zur Mosaikarbeit in Verwertung ziehen kann, dass also Schmuckelement, Material und Technik in wohlervogenen Wechselbeziehungen stehen müssen, wenn ein künstlerisches Gebilde uns stilgerecht erscheinen soll.*) So wird es gelingen, das Interesse und Verständnis der Kinder für die Schöpfungen des Kunstgewerbes wachzurufen, so bietet sich uns die Möglichkeit, die Aufmerksamkeit derselben hinzulenken auf die unübersehbare Fülle künstlerischer Arbeiten, die ihnen in unseren Tagen überall auf Schritt und Tritt entgegentreten als Bildhauerarbeit in Gips, Thon und Holz an Hausfassaden, Innenräumen, Oefen, Möbeln, gemalt an Wand, Decke, Thür, an Gefässen und Geräten, auf Holz, Porzellan und Glas, in Eisen ausgeführt als Treppen- und Brückengeländer, Balkongitter, Thürfüllung, Schutzgitter, als Verzierung an Zäunen, Firmenschildern, gewebt an Gardinen, Vorhängen, Teppichen, Decken, Läufern, gepresst auf Buch- und Albumdeckel, gedruckt als Initiale, Vignette, Emblem, Einfassung etc. fast auf jedem Stück Papier, das ihnen in die Hand kommt, ferner in Stanz-, Ciselier-, Gravierarbeit, als Beschläge, Rahmen, endlich als Intarsie, Mosaik etc. Das verständnisvolle Betrachten, das innige Erfassen und Durchdringen der so überaus zahlreichen Gebilde künstlerischer Formgebung wird dem jungen Menschen jetzt und später nicht nur einen hohen, edlen Genuss für Auge, Geist und Herz gewähren, dessen Reiz mit der zunehmenden Erkenntnis stetig wächst, sondern auch zur Bereicherung seines Formenschatzes wesentlich beitragen. Lasse es sich der Lehrer deshalb nicht entgehen, bei Besprechung einer bestimmten Kategorie von Ornamenten das Kind anzuregen, zur Bethähigung seines Verständnisses für die vorliegende dekorative Zierform gelegentlich Umschau nach Beispielen zu halten, ja sogar, wo die Umstände es gestatten, zum Bleistift zu greifen und zu versuchen, wie weit die schwache Kraft dem willigen Geiste zu folgen vermag. Er wird überrascht sein, wie selbst schwierigere Arbeiten infolge des erwachten regen Interesses, ja der Begeisterung für einen derartigen anregenden Unterricht dem guten Willen des Kindes, sein Bestes zu leisten, dem nicht ermüdenden Eifer gelingen.

Hier, wenn sonst nirgends, dürfte der Lehrer, oft wohl zum ersten Male in seiner Praxis mit Genugthuung konstatieren können, dass eine von ihm gestellte häusliche Aufgabe seitens der Schüler mit Freuden begrüsst, mit opferfähiger Begeisterung durchgeführt wird. Wenn anfangs bei manchem strebsamen angehenden Meister des Bleistiftes zunächst auch nur der gute Wille Anerkennung heischen kann,

*) Eine Sammlung von kunstgewerblichen Gegenständen der verschiedensten Art und Technik für diesen Kunstanschauungsunterricht anzulegen, — für's erste ja noch Sache jedes Einzelnen! — hält nicht so schwer, als man wohl zunächst anzunehmen geneigt ist, sobald nur der Lehrer, mit einer wenn auch bescheidenen Dosis Sammeleifers, wie er mit rührender Ausdauer so oft an Nichtigkeiten und Absonderlichkeiten verschwendet wird, es sich angelegen sein lässt, überall, wo sich die Gelegenheit bietet, eine Vermehrung seines Schatzes anzustreben. In so manchen Geschäften, namentlich aber in Fabriken lassen sich zurückgestellte Erzeugnisse des Kunstgewerbefleißes, die durch Sprünge, Risse und andere Fehler für den Gebrauch als unverkäuflich sich erwiesen haben, zu billigem Preise, oft zum Metallwerte, erstehen. Die Mühe des Suchens, des oft vergeblichen Anfragens, so mancher umständlichen, missverständnissreichen Auseinandersetzung muss man sich freilich nicht verdrissen lassen, wie auch vor einem kleinen pekuniären Opfer kein Lehrer angesichts des hohen Zieles, der herrlichen Früchte seines Strebens zurückschrecken wird. Des Beifalls, der opferfreudigen Unterstützung des Hauses, der thatkräftigen Förderung namentlich seitens des Vaters, der in einem praktischen Berufe die Wohlthat einer solchen bildenden Einführung durchaus würdigen gelernt hat, der herzlichen Zuneigung und des Dankes seiner Schüler, denen er eine Stunde geschaffen, in welcher sie, statt wie sonst nur der Zuchtrute gehorchend, gelangweilt, unverständene und darum uninteressante Formen nachzubilden oder ohne innere Befriedigung eine einzelne Technik mechanisch einzuüben, in voller Begeisterung, mit Leib und Seele thätig, sich bestreben, die in den herrlichen Erzeugnissen künstlerischer Schöpfungskraft niedergelegten Geistesschatze sich zu eignen zu machen, darf er sich versichert halten.

nur eine schematische Wiedergabe des Gesehenen der zaghaften kleinen Hand gelingen will, so darf man doch den hohen Wert solcher frei, ohne jede Hilfe des Lehrers ausgeführten Studie nicht verkennen. Uebung bringt Sicherheit. Ist doch auch nicht das Zeichenprodukt allein die Frucht solcher Anregungen zur Selbstthätigkeit, sondern viel höher anzuschlagen, ungleich wertvoller erweist sich für den Schüler das, was er dadurch an Zeichenkraft gewinnt, die Gewöhnung an selbständige Anwendung dessen, was er in der Zeichenstunde gelernt hat, die Uebung, die erkannte Gesetzmässigkeit der Kunstformen selbst aufzufinden und zur Darstellung zu bringen, Auge, Hand und Geist in rationeller Weise zur Selbständigkeit zu erziehen. Es bedarf hier nicht des Hinweises darauf, dass von derartigen freien Arbeiten keine bis ins Einzelne gehende peinliche Korrektheit, keine künstlerische Ausführung verlangt werden kann, wie man vor Allem auch nicht durch allzu pedantisches Betonen von Aeusserlichkeiten dem fleissigen Schüler die Freude an seiner Arbeit vergällen darf, sondern mit einer skizzenhaften, die Hauptsache, das Wesentliche getreu wiedergebenden Darstellung sich begnügt, durch Anerkennung, Lob u. A. aber zu weiterer Ausführung anregt. Durch derartige Skizzenübungen vermitteln wir gleichzeitig unserer Schuljugend die Fähigkeit, auch in andern Unterrichtsstunden durch eine schnell aufgenommene Skizze die Ergebnisse, Beispiele u. dgl. des Unterrichts zu fixieren. Nichts übt und befestigt mehr, als die sofortige Anwendung des Gelernten! Auch gewöhnen wir dieselbe so daran, den kunstlos ausgeführten, oft schematisch gehaltenen Erläuterungs- und Veranschaulichungsskizzen, welche im Zeichenunterricht wie namentlich auch in andern Disziplinen immer häufiger herangezogen werden müssen, das rechte Verständnis entgegenzubringen. Immer mehr wird das Zeichnen als Hilfsmittel beim Unterricht sich als unentbehrlich erweisen zur Vermittlung korrekter Vorstellungen durch Veranschaulichung. Nicht dürfen wir uns in der Gegenwart etwa beklagen über den Mangel an Lehrmitteln, Modellen u. dgl., welche der Anschauung dienen in den verschiedensten Unterrichtsfächern. Aber gegenüber der ungeheuer grossen Menge von sinnlichen Eindrücken und festen Begriffen, welche die Schule derzeitig dem empfangsfrohen Kinde zu vermitteln hat, dürfte selbst das reichst-dotierteste Museum, die umfassendste Sammlung als nicht ausreichend sich erweisen. Da bietet sich das Zeichnen als ein jederzeit anwendbares Unterrichtsmittel dar, um durch Anschauung das Wort des Lehrers in wirksamster Weise darin zu unterstützen, klare, geschlossene Vorstellungen im Geiste des Lernenden zu erzeugen. Die gleichzeitig auch noch durch das Auge vermittelte Erkenntnis prägt sich dem kindlichen Verstande viel leichter und gründlicher ein und haftet auch viel fester im Gedächtnis als die durch das blosse Wort erzeugte.

Die — naturgemäss über eine Reihe von Zeichenstunden zu verteilende — Besprechung einer Bandform, etwa eines Laubbandes z. B. Herdtle No. 24, 27, 48, 52 würde hiernach folgende Punkte umfassen:

1. Erläuterung der Vorlage inbezug auf Wesen und Anordnung des Motivs, Entwurf an der Wandtafel unter Festsetzung der wesentlichsten Punkte, Angabe der Hülfslinien, Einfügung und Erläuterung der Grundlinien u. s. w.
2. Vorführung und Besprechung des zu grundlegenden Motivs: Zweig mit Blättern, Blüten, Verdeutlichung der Ast- und Stilansätze u. dgl.
3. Veranschaulichende Entwicklung des Begriffes Band.
4. Bedeutung, Zweck und Anwendung des Bandes in der Dekoration.
5. Verwendung desselben in der Architektur und dem Kunstgewerbe.
6. Geschichte des Bandes: Aelteste und ursprünglichste Zierform, quer- und längsgestreifte, Stern-, Wogenbänder, Mäander der alten Völker, der belaubte Zweig, welcher um die Stirn gewunden, als Siegeszeichen, später auf Bandstreifen gestickt, als dauerhafteres Ordensband bei den griechischen Kampfspielen höchste Achtung genoss u. A.
7. Arten des Bandes: Vorführung von Ketten-, Flecht-, Blumen-, Palmetten-, Rankenbändern etc.

8. Verzierung des Laubbandes: Vorzeigung der verschiedenartigsten Anordnungen der Motive, Hinweis auf die harmonische Anwendung der Farbe etc.
9. Häusliche Aufgabe: Skizzierung eines Laubbandes, sowie event. einfache schriftliche Darstellung des Inhalts der Besprechung.

Natürlich ergibt sich bei einer solchen Einführung in die Formenwelt der Kunst auch wohl eine Gelegenheit, der Vergangenheit Rechnung zu tragen, auch der Kunstgeschichte näher zu treten. Wenn wir z. B. bei der Besprechung von Zierformen, die einst den Schmuck antiker Tempel bildeten, diese selbst in guten Abbildungen dem Schüler vorführen, so werden wir nicht umhin können, mit wenigen erklärenden Worten der Bedeutung derselben gerecht zu werden. Bei einer ferneren Gelegenheit wird sich ein Anlass bieten, das so in verschiedenen Stunden Gegebene nun zu einer geschlossenen, übersichtlichen kunstgeschichtlichen Notiz zusammenzufassen. Ebenso von selbst versteht es sich, gleichzeitig auch eine kurze Charakterisierung der einzelnen Stilperioden anschließen zu lassen. Nicht kann hier von einer eingehenden Belehrung über die ornamentalen Stile die Rede sein. Doch stellt das Leben so häufige und so dringende Anforderungen nach dieser Seite, und ist die Veranschaulichung einer bestimmten Stilepoche andererseits für die Jugend so ungemein lehrreich und anregend, dass der Zeichenlehrer damit sich eines der vorzüglichsten Mittel begeben würde, seinen Unterrichtsgegenstand geistbildend auszugestalten und denselben mit andern Disciplinen, hier mit der Geschichte, in Beziehung zu setzen, dieselbe gleichsam durch anschauliche Kulturbilder illustrierend. Jedem aufmerksam beobachtenden Kinde wird gar bald der Unterschied in der Formgebung der verschiedenen Jahrhunderte zum Bewusstsein kommen. So dürfte dem Lehrer die Aufgabe erwachsen, diese Abweichungen in der Gestaltung eines und desselben ornamentalen Motivs zu begründen. Lässt er es sich angelegen sein, dieselben als das charakteristische Kennzeichen, als den Ausdruck der jeweiligen gesamten Kulturrichtung eines bestimmten Zeitalters darzustellen und zu erläutern, zeigt er seiner gespannt zuhörenden Jugend, wie der Geist, der ganze Lebenszuschnitt einer Kulturepoche in den derzeitigen Kunstschöpfungen sich wieder spiegelt, so gewinnt er damit ein Mittel, nach den verschiedensten Seiten hin belehrend und bildend auf dieselbe einzuwirken. Wie der, welcher gewöhnt ist, mit offenen Augen durch das Leben zu gehen, schon an einer einzelnen Arbeit, an der Kleidung, wie an der Ausgestaltung der Behausung eines ihm bis dahin völlig Fremden den Charakter und Bildungsgrad desselben erkennt, so hat auch die Kultur, die ganze Lebensauffassung einer bestimmten Zeitperiode in der Architektur, im Kostüm jener Zeit, sowie in deren ornamentalen Erzeugnissen sich Ausdruck geschaffen, und nichts ist so geeignet, nicht die eingehendste Schilderung, nicht die beredteste Darstellung, uns eine getreue Vorstellung eines historischen Zeitabschnittes, wie das Verständnis für die aus jener Zeit auf uns gekommenen Kunsterzeugnisse und deren dekorativem Schmuck zu vermitteln als das eingehende Studium eines gewissenhaft durchgeführten künstlerischen Zeit- und Kulturbildes. Wie wir bei einem Kunstgenuss, den „die Bretter, die die Welt bedeuten“ uns bieten z. B. bei der Vorstellung der v. Wildenbruch'schen „Quitzows“ uns mächtig angezogen fühlen von dem Geist jener historischen Epoche, der aus dem Kulturbilde, das da vor unsern Augen sich entfaltet, uns voll entgegenströmt, uns anregt, allein schon durch seine geschichtliche Treue in Kostüm, Architektur, Denk- und Handelsweise seiner Zeit und befähigt, so manche aus der Schule her uns geläufige Thatsache jenes Zeitabschnittes erst jetzt wirklich verstehen zu lernen, so wird auch die lebenswahre Darstellung des schaffenden Künstlers auf der beschränkten Bildfläche ein getreues Spiegelbild vergangener Zeiten mit ihren Sitten und Anschauungen, Fehlern und Vorzügen uns vorführen und zeigen, wie derselbe Geist der Zeit in der Tracht, wie in der Baukunst und in der Dekoration sich Ausdruck suchte und fand, und damit das schuf in der bildenden Kunst, was wir als den historischen Stil derselben bezeichnen. Man fürchte nicht, mit solchen Ausführungen über den Anschauungskreis 12—14jähriger Schüler hinauszugehen. Die Erfahrung hat erwiesen, dass derartige kurze Rückblicke vom Standpunkt der Kunst- und Stilgeschichte einem nicht geahnten, ungetheilten Interesse bei unserer Jugend begegnen.



Nehmen wir hierbei die Gelegenheit wahr, mit einem Hauptvertreter der bildenden Kunst jener Zeit unter Vorzeigung und kurzer Erläuterung der Abbildungen einiger seiner vornehmsten Werke die Kinder bekannt zu machen, so dürften wir damit den wohl einzig möglichen Weg, unter den gegebenen Verhältnissen auch der Kunstgeschichte gerecht zu werden, eingeschlagen haben. Sollte es denn nicht in mehr als einer Hinsicht sich durchaus empfehlen, z. B. bei einem die Formen des Rokoko zeigenden Vorbilde einmal einige Minuten darauf zu verwenden, um unter Vorführung irgend eines entsprechenden Kulturbildes auf die uns so naheliegende Rokokozeit einzugehen, zu zeigen, wie die ganze leichtfertige, genussstüchtige Lebensauffassung, die Falschheit und Manieriertheit, ja die moralische Laxheit des vorigen Jahrhunderts auch in den künstlerischen Erzeugnissen, so namentlich in dem unorganischen, gesetz- und schrankenlos alles überwuchernden, zwar oft durchaus anmutigen, aber willkürlich äusserlich angeklebt erscheinenden, die innere Konstruktion völlig negierenden Schnörkelornamenten so charakteristischen Ausdruck fand, wie ein unnatürliches, geschraubtes Gebahren selbst die Natur seinen Launen sich unterwarf, wie dieselbe Richtung in der Architektur (Schloss Monbijou, Sanssouci) wie im Kostüm der Zeit sich aussprach, wie von dem unglücklichen und unwürdigen Bilde, das Deutschlands Zerrissenheit zu der Zeit bot, von seinen vielen kleinen Fürstenthöfen, von denen immer einer den andern darin zu übertreffen suchte, seinem Vorbilde in Versailles möglichst nahe zu kommen, um so leuchtender die Heldengestalt des grossen Philosophen auf dem preussischen Throne sich abhebt! Sollte es dann in moralischer Beziehung nicht durchaus heilsam sein, weiter zu zeigen, wie eine derartige Unnatur es dahin brachte, dass, als endlich das Jahrhundert zu Ende ging, es überall in Europa krachte und im Geburtslande des Rokoko dasselbe auch, nachdem es endlich Ueberdruss und Widerwillen erweckt und das Verlangen nach natürlichen Verhältnissen, nach Wahrheit und Einfachheit wachgerufen, unter den Schreckensscenen der infolge der korrumpierten inneren Zustände mit elementarer Wucht hereinbrechenden Revolution einen nicht so ganz unverdienten Untergang fand, und wie selbst in unserm deutschen Vaterlande erst die Zuchtrute langer, schwerer Trübsalsjahre, welche die Eroberungskriege des korsischen Cäsars über unser unglückliches Land brachten, es vermochte, Hoch und Niedrig zur Einklehr bei sich selbst zu bewegen, es wieder zu lernen, seine Hände zu falten, seine Knie zu beugen und in gesellschaftlicher, ethischer und künstlerischer Beziehung zu einfacheren, natürlicheren Verhältnissen zurückzukehren! Sollte es nicht auch nach anderer Richtung hin, als durchaus heilsam sich erweisen, so ehrlich und offen in der Schule auch die Schäden der Vergangenheit, die nicht einwandfreien Seiten der Geschichte zu beleuchten, um sie als den Ausfluss einer ganzen Kulturrichtung eines Zeitalters menschlich entschuldbar erscheinen zu lassen, ehe noch der kindliche Geist von einer Seite her auf dieselben hingewiesen wird, die nur allzugern die Zeichen menschlicher Unvollkommenheiten in der Geschichte benutzt, um das junge, urteilslose Gemüt seinen zersetzenden politischen Irrlehren zugänglich zu machen! So wird es uns vergönnt sein, manches fruchtbare Samenkorn tief in die Herzen der empfangsfrohen Jugend zu senken! So werden wir dazu beitragen, unsere Schüler für alles Gute, Edle, Wahre und Schöne zu begeistern, so werden wir sie zur ästhetischen Denkart und Gesinnung in der vollsten Bedeutung des Wortes erziehen!

Neben der konsequenten Heranziehung seiner nach und nach möglichst reichhaltig zu gestaltenden Sammlung von Anschauungskörpern aus allen Gebieten des Kunstgewerbes erwächst ferner dem Lehrer mit zwingender Notwendigkeit die Aufgabe, keine Gelegenheit vorübergehen zu lassen, seine Ausführungen über die einzelnen Begriffe der Ornamentformenlehre, über Krönungen, Füllungen, Bänder u. s. w. sowie seine elementargehaltenen Hinweise auf die Gesetzmässigkeit und Zweckmässigkeit der Kunstformen, auf Rhythmus, Symmetrie, Proportion u. dgl. sowie endlich die systematisch gehaltenen, wenn schon gelegentlich gegebenen Bemerkungen über die Schöpfungen der Architektur auch ausserhalb der Schule an tektonischen Gebilden in praktischer Verwertung an monumentalen Bauwerken u. s. w. zu veranschaulichen. Auf Ausflügen, Spaziergängen der Schüler lassen sich neben dem ausführlichen Besprechen von Kunst-

denkmälern auch kurze Hinweise auf stilgerecht ausgeführte Gebäude, selbst ein Blick auf das Auslagefenster grösserer Geschäfte mit Nutzen verwerten. Besuche der Museen, Kunstsammlungen, Gewerbe- und Kunstausstellungen, kunstgewerblichen Etablissements etc. bieten reichliche Gelegenheit, das schon Durchgenommene durch weitere Veranschaulichung zu befestigen, den gewonnenen Gesichtskreis zu erweitern und so allmählich jenes tiefere sachliche Verständnis für die Erzeugnisse der bildenden Kunst in der Jugend zu entwickeln, das sich von blosser, gehaltloser, phrasenhafter Kunstschwärmerei durchaus unterscheidet. Nicht das Wort, sondern der Geist macht lebendig; nicht hochtönende, leere Redensarten über Stil und Kunst, sondern das erweckte Gefühl für die Erscheinungen der Form als Ausdruck des innern Seins, des zugrundeliegenden Zweckes, das innere Erfassen und Durchdringen, das eingehende Verständnis der Erzeugnisse des Kunstgewerbes als Gebilde des schaffenden Menschengestes seitens der heranwachsenden Generation muss das Ziel sein, das wir in der Zeichenstunde — neben der Ausbildung der Fähigkeit, denkend zu sehen und das Gesehene korrekt darzustellen — anstreben. In Anbetracht der beschränkten Unterrichtszeit, welche dem Zeichnen in unsern allgemeinbildenden Schulen derzeitig zu Gebote steht, und welche eine auch nur annähernd erschöpfende Behandlung dieser Materie in der Zeichenstunde als ausgeschossen erscheinen lässt, fordert die Wichtigkeit, die hohe Bedeutung der bildenden Kunst für das Leben mit Nachdruck, auch andere Unterrichtsfaktoren — soweit als thunlich — zur Verwertung für diese Seite des allgemeinen Schulzieles heranzuziehen. Als unumgänglich nötig dürfte es sich erweisen, dass namentlich die der Obhut des Lehrers unterliegende alltägliche Lektüre der Jugend in der Schule wie im Hause, vor allem aber das Lesebuch selbst sich dienlich erzeigt, durch ausgewählte Lesestücke, die der Fassungskraft des kindlichen Geistes entsprechen, das Interesse für die bildenden Künste wach zu rufen und zu pflegen. Wie dasselbe in Geschichte, Geographie, Naturgeschichte u. A. sich als in hohem Masse brauchbar erwiesen hat, durch allgemein verständliche, lebenswahre anschauliche Darstellungen aus den weitesten Wissensgebieten die Arbeit des Lehrers auf dem einzelnen Unterrichtsfelde zu unterstützen, so dürften hier dem Bereich der Entwicklungsgeschichte der bildenden und graphischen Künste wie des Kunstgewerbes entnommene Lebensbilder durchaus am Platze sein, welche der Jugend die Bekanntschaft mit den hervorragenden Meistern auf diesen Gebieten zu vermitteln hätten, deren Lebensgang den begeisterungsfrohen, empfänglichen, jugendlichen Seelen ein rühmliches Vorbild deutschen Fleisses darböte, dem idealen Sinne der heranwachsenden Generation Männercharaktere vorführte, die dereinst ihre ganze Thatkraft einsetzten, um durch eignes Streben, zumeist aus bescheidenen Anfängen heraus, sich zum gesuchten und geschätzten Meister ihres Faches emporzurufen, welche, stets emsig ihrer Weiterbildung obliegend, selbst denkend, prüfend, erwägend sich bestrebten, ihren Erzeugnissen den Adel künstlerischer Durchbildung und Ausgestaltung zu verleihen. Ein reichsprudelnder Quell der fruchtbarsten, nachhaltigsten Anregungen und Vorstellungen öffnet sich hier dem aufnahmefrohen Geist und Gemüt des Kindes. Unser Dürer ist der Besten Einer als Künstler, als Mensch, als Patriot und als evangelischer Christ, ihn kennt das Volk nicht, wohl aber einen Diogenes, einen Alcibiades! — Ebenso würden Darstellungen aus den Hauptepochen der Kulturgeschichte in hohem Masse anregend auf die Jugend wirken, sowohl das Interesse für die vaterländische Geschichte, wie vor allem den Sinn und Eifer für die Zeichenstunde, für Kunst und Kunstgewerbe beleben, für Kopf und Herz reichen Gewinn gewähren.

Ferner aber dürfte auch ein stetigthätiger Miterzieher in der künstlerischen Ausgestaltung der Umgebung des Kindes sich von nachhaltigstem Einfluss erweisen. Die nicht nur dem nüchternsten Nützlichkeitsstandpunkte entsprechende Dekoration der Lehrräume, die einen Schimmer des Schönen zur Schau tragende Ausstattung dieser zweiten Heimstätte des Schülers würde gewiss dazu beitragen, die Jugend für den Zauber künstlerischer Formen- und Farbenwirkung empfänglich zu machen, läuternd auf den Geschmack einzuwirken, zum Guten und Edlen erziehend, zum Fleiss und ernsten Streben auf diesem Gebiete aneifernd.

Dass derzeitig die Bewegung unserer heutigen Kultur mit unwiderstehlicher Kraft dahin drängt, der bildenden Kunst im Leben des Einzelnen wie der ganzen Nation den Einfluss zu verschaffen, der ihr als gewaltigster moderner Kulturfaktor gebührt, ist eine der erfreulichsten Erscheinungen der Gegenwart im geeinten, mächtigen Deutschland. Denn gerade die ideale Welt des Schönen und die gemeinsame Liebe zu derselben allein vermag die Wege zu bahnen, auf denen auch nun die sich so schroff absondernden Klassen der menschlichen Gesellschaft sich nähern und einen können. Die Werke der Kunst, also das höchste, was der Menscheng Geist zu schaffen vermag, sind eben wie der Sonnenschein für alle da, ein unverlierbares Erbe, das dem Armen wie dem Reichen ganz gleich gehört oder doch zugänglich sein soll. Sei deshalb die Schule mit allem Fleiss darauf bedacht, der heranwachsenden Jugend die Schöpfungen unserer gottbegnadeten Meister auf dem Gebiete der bildenden Künste verständlich und damit lieb und wert zu machen. Vorzüglich ausgeführte Reproduktionen der herrlichsten künstlerischen Arbeiten, wie sie z. B. als Illustrationen und Beilagen unserer Zeitschriften sich weiter Verbreitung erfreuen, auch symbolische und allegorische Darstellungen inbegriffen, lassen sich ohne besonderen Kostenaufwand vor der zerstörenden Hand Unmündiger, — denen ein weniger wertvolles Spielzeug, z. B. ein Ruppiner Bilderbogen, ebenso willkommen ist, — wie der ebenso häufigen, geradezu barbarisch unwürdigen Verwendung als Makulatur im — Fleischerladen retten, um sie nun, nach dem Inhalt geordnet, bei sich bietender Gelegenheit zur Anregung in der Zeichenstunde mit wenigen Worten dem Verständnis und dem Interesse des Schülers zu erschliessen. So werden wir dazu beitragen können, der Kunst den Weg ins Volk zu bahnen, ihr die Möglichkeit zu gewähren, den erziehenden, bildenden, veredelnden Einfluss, den sie auf das menschliche Gemüt auszuüben berufen ist, voll und ganz geltend zu machen. So werden unsere Museen, diese kostbarsten Bildungsstätten der Menschheit, auf die der Staat opferwillig alljährlich Tausende verwendet, ihrer Aufgabe je länger desto mehr gerecht werden können. So werden wir es auch erreichen, die öffentlich aufgestellten Kunstwerke dem Verständnis und der Wertschätzung der grossen Menge näher zu bringen. Oder sollte es denkbar sein, dass ein Knabe, der hocheifert eines Tages seinem Lehrer ein von einem Schuttwagen herabgefallenes Stück gebrannten Thones mit zur Zeichenstunde brachte, weil er auf demselben einige Blumen entdeckt und das sich in der That bei näherer Prüfung als Teil eines leidlich sauber gearbeiteten Festons erwies, sollte der später teilnahmslos an einem Kunstwerke vorübergehen oder gar imstande sein, dasselbe zu beschmutzen oder zu beschädigen?

In unserer materiellen Zeit, in der die Genussucht, die unersättliche, bei reich und arm, vornehm und gering, alt und jung die unheilvollsten Orgien feiert und täglich die traurigsten Erscheinungen zeitigt, erscheint es angebracht, die erwachsende Jugend an die edleren, sittlich erhebenden Genüsse zu gewöhnen, die die Kunst dem dafür Empfänglichen bietet, sie zu befähigen, den hohen Reiz zu empfinden, der darin liegt, dem selbst in den so verbreiteten, oft übersehenen Randzeichnungen, Vignetten und andern künstlerischen Entwürfen jeder Art zum Ausdruck gebrachten Gedanken eines gottbegnadeten Genies zu folgen, denselben verstehen zu lernen.

So wird es uns gelingen, das Interesse unserer Jugend für die Zeichenstunde in der Schule wachzurufen, so sich uns die Möglichkeit bieten, die im Zeichenunterricht liegenden bildenden Kräfte in vollem Umfange in Verwertung zu ziehen zur Erzielung einer harmonischen, auf der Pflege des Geistes und Gemütes beruhenden allgemeinen Bildung, damit zugleich aber auch den Sinn und das Verständnis für die Erzeugnisse der bildenden Kunst in immer weitere Schichten des Volkes zu tragen, dieselben zum Gemeingut unserer Nation zu machen; so werden wir vor allem die heranwachsende Generation befähigen, dereinst zielbewusst und thatkräftig an der nationalen Aufgabe mit arbeiten zu helfen, unser so entwicklungsfreudig aufstrebendes Kunstgewerbe, das ja bereits den Wettkampf aufgenommen hat mit den bisher den Weltmarkt beherrschenden Völkern, teilweise selbst schon seine Konkurrenz zu einer gefürchteten gemacht hat, nun auch zur dauernden Blüte und zur Bedeutung eines Hauptfaktors des Volkswohles zu erheben. Alle müssen dazu beitragen, diese von

der Gegenwart unserm deutschen Volke gestellte Aufgabe ihrer Lösung entgegenzuführen. Die einen zunächst, die Produzenten, indem sie, durch einen geistbildenden, das Gefühl und Verständnis für die Formenwelt weckenden Zeichenunterricht in der allgemeinbildenden Schule dazu angeregt, dereinst als strebsame, lernbeflissene, denkendthätige, für ihr Fach begeisterte Gehülfen des Handwerks, das sich immer mehr zum Kunsthandwerk entwickeln wird, emsig sich bemühen, neben ihrer praktischen Ausbildung in der Werkstatt durch fleissigen, freiwilligen Besuch der Fortbildungs-, Fach-, Handwerker- und Kunstgewerbeschule unter fachmännischer Leitung immer weiter einzudringen in das Verständnis der künstlerischen Formenwelt, so dass der künftige Meister dereinst voll und ganz dieselbe beherrschend, sich berufen fühlen darf, selbständig schaffend Arbeiten zu liefern, die auf die Bezeichnung „kunstgewerblich“ mit Fug und Recht Anspruch machen. So wird die im deutschen Handwerk schlummernde Schaffenslust und -Kraft sich wieder beleben. Das gesellschaftliche Ansehen desselben wird sich heben, und so werden endlich auch die gebildeten Stände ferner sich nicht scheuen, ihre Söhne demselben zuzuführen. Die Überfüllung aller Beamten- und Gelehrtenkarrieren dürfte wohl zunächst als nötiger Faktor nach dieser Seite hin sich geltend machen. Die im Lauf der letzten Jahrhunderte allzuschärf hervorgetretene Scheidung von Kunst und Handwerk, welche dem Mittelalter unbekannt war, wird sich mildern. Der Künstler, der nur schwer Käufer für seine Arbeiten gefunden, wird, seinen falschen Stolz ablegend, es nicht ferner unter seiner Würde halten, dem Beispiele seines ersten Vorbildes, des „göttlichen“ Raphael, folgend, seine Kraft dem Kunsthandwerk zur Verfügung zu stellen, um so wahre Befriedigung, Wohlstand und Ansehen zu finden. Ist doch auch unser Albrecht Dürer, in wohl allen Zweigen künstlerischer Bethätigung, selbst für Soutache-Verzierungen mit mustergültigen Entwürfen fördernd und hebend einzuspringen, stets bereit gewesen. Folgen unsere Künstler diesen erhabenen Vorbildern, so werden sie dazu beitragen, dass wir die Zeit der alten, stolzen, in sich wohl gefügten Innungen wiederkehren sehen, aus der Meisterwerke auf uns überkommen sind, die uns heute noch hohe Bewunderung abnötigen, noch heute Gegenstand unserer fruchtbarsten Studien sind. Das geeinte, ruhmreiche Deutschland wird so auch auf dem Gebiete des Kunsthandwerks allen Kulturvölkern mächtig voranstreben.

Dazu muss aber auch die zweite Hälfte der heranwachsenden Generation ihr nicht unwesentliches Teil beitragen! Auch die grosse Schaar der unsern Schulen anvertrauten Jugend, die dereinst nicht zum Kundhandwerk schwören, sondern in ihrem praktischen Berufe als Beamter, Kaufmann, Privatmann etc. nur als Konsument mit demselben in Beziehung treten will, hat diesem gegenüber eine voll ins Gewicht fallende Aufgabe zu lösen. Das Kunstgewerbe bedarf nämlich vor allem auch der sachverständigen, urteilsfähigen Käufer für die Erzeugnisse seines Fleisses. Diese auf dem angedeuteten Wege durch eine zielbewusste, auf Anschauung gegründete Einführung in das Verständnis derselben heranzubilden, dürfte neben der Litteratur, so namentlich auch der Tagespresse, welche die Weiterbildung zu übernehmen hätte, — gewiss eine ungleich würdigere und edlere Aufgabe für dieselbe, als das ausschliessliche Pflegen einer verbissenen Parteipolitik! — neben der Veranstaltung öffentlicher Vorträge über Kunstschöpfungen, einzig nur durch die allgemeinbildende Schule sich erreichen lassen. Ihre unabweisbare Pflicht ist es, dem kaufenden Publikum der Zukunft die derzeitig so oft hervortretende Urteilslosigkeit und Naivität gegenüber den Erzeugnissen des Kunstgewerbes zu nehmen, jeden Einzelnen zu befähigen, zwischen edel und geschmackvoll verzierten Gebrauchsgegenständen und flüchtig gearbeiteten wohl zu unterscheiden und so unser Kunstgewerbe zu unterstützen, indem er sich mit Gegenständen umgiebt, die sein Dasein behaglich gestalten, die Sinne erfreuen, das Gemüt erheben und veredeln. Erst die allgemeine Läuterung des Geschmackes des kaufenden Publikums wird der beste Hebel sein, um unser heimisches Kunstgewerbe zu einem nationalen werden zu lassen. Denn solange der Käufer die etwas billigere, aber unsolide im Material und geschmacklos im Entwurf und in der Ausführung gearbeitete, fabrikmässig hergestellte Dutzendware vorzieht, ist dem

Produzenten selbst beim besten Willen der Arm gelähmt. Er kann nicht mit grossen Opfern künstlerisch durchgeführte Gebrauchsartikel herstellen, wenn er nicht dessen gewiss ist, in den Kreisen seiner bedarfsfähigen Mitbürger auch Abnehmer dafür zu finden.

Je mehr wir unsere Jugend daran gewöhnen, über die Verwendung der uns von der Natur gegebenen Formen sich klar zu werden, je eingehender und gründlicher der Formensinn des Kindes in der Schule ausgebildet wird, je allgemeiner man die Sprache der Formen verstehen lernt, desto weniger werden wir künftig über Geschmacksverirrungen zu klagen haben, wie sie zur Zeit leider noch in Kostüm und Toilette (doch rühren wir hier nicht weiter an diesem wunden Punkt!), in der Ausstattung unserer Wohnungen, wie in der Verzierung der Gebrauchsgegenstände des alltäglichen Lebens sich breit machen. Dass beispielsweise das unmotivirte Verwenden des menschlichen Antlitzes, des edelsten Theiles der Krone der Schöpfung, des Spiegels der Seele, auf Töpfen und Krügen, Kästen und Flaschen eine Verkehrtheit ist, lernt auch das Kind einsehen, ebenso, dass wir nicht ferner auf unseren Teppichen und Vorlegern Tierfiguren, wie Katzen, Hunden, Löwen, Tigern, auf die Köpfe treten dürfen. Ja selbst ein Wandeln auf Rosen erweist sich trotz der poetischen Beziehungen in Wirklichkeit ebenso gefährlich, wie das Treten auf — Apfelsinenschalen. Unwillkürlich schreckt auch der Fuss davor zurück, so köstliche Erzeugnisse der freigebigen Natur der Vernichtung zu weihen; daher werden wir künftig bei der Verzierung von Gegenständen, auf die unser Fuss tritt, mit geometrischen Formen, Band- und Flächenmustern uns begnügen, die von plastischer Naturtreue und lebhafter Farbgebung der dargestellten natürlichen Formen absehen oder aber den Intentionen des Smyrnaer Teppichfabrikanten uns anschliessen müssen, der, auf die Form völlig Verzicht leistend, seinen Erzeugnissen durch ganz unregelmässig gestaltete und geordnete, matt gehaltene Farbenfelder nur die harmonische, milde, farbige Gesamtwirkung sichert, ganz dem Zweck und der Bestimmung des Teppichs entsprechend, der, — etwas anderes ist es mit dem Wandteppich, — die solide, warme, ruhige Basis für das geschmackvoll ausgestattete Zimmer bilden soll und nicht durch grelle Farben und plastische, bildliche Darstellungen das Auge am Boden festheften darf.

Wie oft sieht man ferner auch Schlummerkissen u. dgl., in welche eine fleissige und geschickte zarte Hand Ritterburgen und ganze Landschaftsbilder gestickt, in deren Türmen und Zinnen, Ästen und Zweigen nun das müde Haupt des glückseligen Vaters einer kunstsinnigen Tochter behaglich Ruhe finden mag!

Das jetzt so allgemein in Gebrauch gekommene Radiergummi mit dem Kaiserbilde in Relief bietet Anlass, auf die Pietätlosigkeit derartiger Verwendungen des Bildnisses unseres Monarchen für allergewöhnlichste Gebrauchsgegenstände, die in der Prosa des geschäftigen Alltagslebens dasselbe der Verunreinigung und Beschädigung, jedenfalls aber der nicht immer achtsamen Behandlung seitens der fleissigen Hand preisgeben, aufmerksam zu machen. Ein Bildnis seines Landesvaters hat jeder brave Deutsche gern in Besitz, aber er bringt es da an, wo Musse- und Weihstunden, die sein Lebensberuf ihm gewährt, eine ehrfurchtsvolle Betrachtung desselben gestatten. Die Verwendung des Kaiserbildes auf Schüsseln, Tellern, Messern, Flaschen, Asch- und Spielschalen, Pfeifenköpfen, Cigarrenspitzen, Spazierstöcken, Lichtern, Seifen, Konditorwaren, Streichholzbüchsen, Gummibällen, Kinderfahnen, Spielzeugen (oder gar auch Taschentüchern) ist als ein Missbrauch zu kennzeichnen, der zur Zeit leider noch sich weiter Verbreitung, und nicht bloss in ungebildeten Kreisen, erfreut. Muss es nicht als im höchsten Masse taktlos bezeichnet werden, die Büsten resp. Figuren unserer allverehrten Majestäten in Chokolade, Marzipan und ähnlichen Stoffen, die doch ausschliesslich zum Essen dienen, nachzuformen? Soll es doch selbst Thatsache sein, dass einst ein biederes Festkomite eines, ich glaube rheinischen Ortes dem hochseligen Kaiser Friedrich, damaligem Kronprinzen, bei der Tafel die Büste seines erhabenen Vaters in Eis, triumphstrahlend ob der genialen Leistung ihres heimischen Konditors, zum — Anschneiden darboten!

Durch Weckung eines allgemeinen Verständnisses für wirklich geschmackvolle

Formen, für künstlerisch durchgeführte Verzierungen, muss es endlich auch gelingen, wenn schon die Hoffnung zunächst nur schwach sich zu regen wagt, wo es möglich durch direkte Hinweise bei gelegentlich sich bietenden Beispielen, der Sucht des grossen Publikums nach Neuem, der weitverbreiteten Narrheit, das Bewährte, Gediegene hintenanzusetzen dem Neuen, das nichts weiter als diesen Vorzug hat, entgegenzuarbeiten. Liegt doch gerade in dieser krankhaften Neigung ein gefährlicher Feind unserer kunstgewerblichen Bestrebungen. Das nimmersatte Haschen nach Neuheiten zwingt den Kaufmann, der aus leidigem Geschäftsinteresse den Launen des Publikums ängstlich Rechnung zu tragen gewöhnt ist, für jede Saison etwas Anderes, Neues und trage es den Stempel des Überhasteten und Oberflächlichen noch so deutlich an der Stirn, seinen Kunden zu bieten. So sieht der Fabrikant sich gedrängt, die Jagd nach Neuheiten in Form, Farbe und Zusammensetzung aufzunehmen. Zu gediegener Ausführung, gewissenhafter Durcharbeitung fehlt ihm Zeit und Ruhe, ja es empfiehlt sich nicht einmal, da der Gegenstand seinen einzigen Vorzug, den der Neuheit, doch nur wenige Wochen behält, Zeit und Kraft an ihm zu verschwenden, denn bald löst ein „Allerneuestes“ ihn in der Gunst eines Publikums, das oft genug die unmöglichsten Formenverbindungen, die unglücklichsten Farbenzusammenstellungen „reizend“ findet, ab.

Sicher hat zur Verflachung unsers heutigen Kunstgewerbes der moderne Produktionsbetrieb, vor allem das Zurücktreten des unmittelbaren Verkehrs zwischen dem Besteller und dem schaffenden Meister, das heutige Arbeiten auf Lager, der Eintritt des Kaufmanns als Zwischenglied durchaus beigetragen, da es neben der Massenfabrikation leider auch die sehr schädlich wirkenden Bazare ins Leben rief. Pflügt doch der Kunstgewerbetreibende, wenn man an ihn die berechtigte Forderung stellt, dass er auch die einfachsten Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs mit einem Schimmer des Schönen umgebe, auch sie über das Nützlichkeitsprinzip, das blosses Bedürfnis hinaus adale durch seinen gebildeten Geschmack, seine kunstgeübte Hand, achselzuckend auf die Fünfzigpfennig- und Einmarkbazare hinzuweisen, welche, gezeitigt durch das Bestreben, durch billige Preise das Publikum anzulocken, infolge der Konkurrenz, die sie der soliden Fabrikation machen, einem solchen Bestreben durchaus hindernd in den Weg treten. Leider lässt sich nicht leugnen, dass in diesen modernen Tempeln der Unsolidität der blosses Schein des Augenblicks es ist, der die in Sachen des Kunstgewerbes urteilslose grosse Menge anzieht und besticht. Die weit verbreitete Sucht, zu prunken, über ihr Können hinaus Pracht und Glanz zur Schau zu tragen, übersieht hierbei völlig, dass der billige Tand schon nach wenigen Wochen seinen Glanz verloren hat, verbraucht und schäbig aussieht und vollständig wertlos geworden ist, während durch eine einmalige grössere Ausgabe ein Gegenstand sich erwerben lässt, der auf Jahre hinaus durch seine Gediegenheit das Auge erfreut, das Herz erhebt und veredelt. Nur durch die Schule ist eine solidere Denkart der künftigen Generation zu erzielen. Schon der Schüler lernt einsehen, dass ein tüchtiger Holzstuhl besser ist als ein Sessel mit Holzwollpolsterung und schlechtem Baumwollplüschbezug; schon die Jugend erkennt den wirtschaftlichen Leichtsin, der darin liegt, lieber 10 mal 50 Pfennige für Dinge auszugeben, die nach kurzer Zeit jeden Wert eingebüsst haben, statt einmal 5 Mark an einen Gegenstand zu wenden, der ein Jahrzehnt hindurch unser Heim verschönt. (So ergibt sich uns ein Stück praktischer Volkswirtschaftslehre von einschneidendem Werte für ungezählte Tausende inmitten der Zeichenstunde, wie vorher ein solches von ernster politischer Bedeutung!) Thut doch unserer Zeit, die oft genug auch auf andern Gebieten den Schein für das Sein, die Hülle für den Kern zu nehmen geneigt ist, ein Hinweis auf die Unsolidität des Prunkens mit imitirtem Glanz, die Erziehung zu ehrlicher, allem äussern Schein abholder Denkart sehr not.

Der so überaus bequeme, viel herangezogene Satz: „Der Geschmack ist verschieden“ kann für das Kunstgewerbe auf Wert nicht Anspruch erheben. Mag er seine Berechtigung haben in bezug auf persönliche Beziehungen und Wünsche. Wir Menschen sind verschieden beanlagt, nicht gleich geartet, haben abweichende Neigungen

und Bedürfnisse, infolge dessen werden auch die Ansprüche und Ansichten nach dieser Seite hin verschiedene sein und bleiben; und es ist gut und heilsam, dass es so ist. Im Kunstgewerbe aber hat dieser Grundsatz leider nur schon allzuviel Unfug getrieben, schon allzulange eine schädigende Wirkung ausgeübt.

Für jeden denkenden Menschen stehen gewisse Grundsätze und Regeln des guten Geschmackes unverrückbar fest. Zunächst vor allem der schon erwähnte, dass jede Verzierung dem Gegenstande angemessen sei, seine Bestimmung, seinen Zweck ausdrücken oder doch andeuten, kurz, in innerer Beziehung zu demselben stehen muss. Dass es widersinnig ist, einem Tischfusse die Form eines Elefantenrüssels, Schirm- und Stockgriffen die eines Bismarckkopfes, Pferdefusses, Gänseschnabels zu geben, der Nadelknopf ferner nicht zum Buch, zum Würfel, Kegel, Totenkopf, Insekt, Veloziped, zur Violine (völlig ausgearbeitet mit Saiten und Bogen!) zur Palette oder gar zur ganzen Staffelei mit daraufstehendem Landschaftsbilde werden kann, ist so durchaus selbstverständlich und doch leider ebenso allgemein im Gebrauch.

Ganz erstaunlich ist es zu beobachten, eine wie weite Verbreitung ferner Sportsornamente jeder Art bei uns gefunden. Mag der herrschende Aberglaube die Verwendung des Hufeisens (kaum ist man noch im stande, einen Menschen herauszufinden, an dem dieses ausdruckslose, unschöne Zeichen nicht in irgend einer Verwendung sich breit macht) bei allzu gläubigen Gemütern vielleicht noch einigermaßen entschuldigen. Mag ferner der, dem die Stallluft das angenehmste Parfüm ist, sich bei Ausübung seines Berufes oder aber seiner Liebhaberei mit Symbolen derselben schmücken, so viel er will, was haben aber Kandare, Peitsche, Kunt, Jockeimütze und andere Embleme des edlen Sportes an Brust und Hut, Ohr und Hand unserer Jugend beiderlei Geschlechts für einen Sinn? Es scheint wenig bekannt zu sein, dass diese Sportsornamente Gelegenheitscherze der Pariserin, und zwar einer ganz bestimmten Gattung der Einwohnerinnen des Seinebabels sind, die dieselben, und zwar nur dann anlegt, wenn sie in lustiger Sportsmengesellschaft zum Rennen nach Long-champs fährt. Sollte es nicht unserer in mehr als einer Hinsicht unwürdig sein, hier gedankenlos Heeresfolge zu leisten, selbst in unser solides Alltagsleben hinein?

Wenn ferner ein witziger Einfall, gut vorgetragen, im passenden Augenblick herzhaften Beifall hervorruft, die Wiederholung desselben aber schon langweilig, ein drittes Anhören widerwärtig wirkt, so liegt auf der Hand, dass die plastische Darstellung einer solchen Momenteingebung wohl im ersten Augenblick unsere Lachmuskeln reizen kann, ein wiederholtes Anschauen derselben aber bald abstoßend wirken muss. Oft genug begegnet man noch derartigen Spielereien in unserm Kunstgewerbe. Zu bedauern ist nur der, welcher sich durch den Eindruck des Augenblicks dazu verleiten lässt, sein gutes Geld für einen solchen Gegenstand auszugeben und damit sich selbst dazu zu verurteilen, jahrelang diese widerwärtigen Darstellungen vor Augen zu haben, bis sie ihm endlich unerträglich werden und er sie in die Rumpelkammer wandern lässt; wohin aus demselben Grunde auch ferner die unzähligen, durch Uhrwerk in Gang gesetzten Spielereien unermüdlich sich auf- und abwiegender Kinder, rollender Kugeln u. s. w. u. s. w. gehören.

Angesichts der grossen, vollgewichtigen Aufgabe, die der Zeichenunterricht der allgemeinbildenden Schule sowohl dem Kunstgewerbe gegenüber, als einer Angelegenheit von nationaler Bedeutung, sowie als Faktor der bildenden Einwirkung auf Geist, Herz und Charakter der Jugend zu lösen hat, erscheint es angemessen, noch einmal auf den ganzen Ernst, den einschneidenden Wert desselben für die Erziehung und Ausbildung des Kindes hinzuweisen, nachhaltigst zu betonen, dass die hohen Ziele dieses Unterrichtsgegenstandes, die unabweislich notwendige Hereinziehung desselben in den Gesamtdienst der Pädagogik es dringend erheischen, dass der Zeichenunterricht seinem derzeitigen Entwicklungsstadium entwachsend, unter Anbequemung an die Aufgaben, die die Gegenwart, die allseitig rastlos vorwärtsstrebende, ihm stellt, lebenskräftig weiter sich entfaltet und ausgestaltet. Nicht etwa darf die zeichnerische Darstellung gering geschätzt oder gar vernachlässigt werden, gewiss nicht, da sie zur eingehendsten Beobachtung und Auffassung der Gegenstände das Auge zwingt, wie sie von hervor-

ragendem praktischen Nutzen sich erwiesen hat. Wohl werden wir durch fleissige Uebung im blossen mechanischen Nachbilden der Formen, durch ein nicht vom Geiste des Kindes geleitetes und korrigiertes Zeichnen dazu beitragen, auf dem langwierigen, ermüdenden Wege der ausschliesslichen Angewöhnung mit Hülfe einer eisernen Disciplin dasselbe zu einem äusserlichen Erfassen der Dinge der Erscheinungswelt zu erziehen, durch ein intensives Anschauen und Abwägen der Proportionen ein unbewusstes Gefühl für Formenverhältnisse im Auge des Kindes zu wecken, auch wohl die dafür besonders befähigten Schüler dahin zu bringen, mit dem Bleistift und dem Pinsel innerhalb streng begrenzter Bahnen — was die Technik, wie auch das Objekt betrifft, — gewandt umzugehen. Sicher! Hat doch der Zeichenunterricht einer längst überwundenen Epoche das schon durchaus erreicht! Wir sahen bereits mit welchem negativen Erfolg für die Ausbildung und künftige Leistungsfähigkeit! Bleiben wir nach wie vor an der Oberfläche kleben, huldigen wir auch ferner nur dem holden Schein statt des ernsten, soliden Seins, pflegen wir nur die technische Erzeugung schöner Zeichnungen ohne Rücksicht auf den ungleich höheren, bleibenden Wert der Einwirkung des Zeichenunterrichts auf die gesamte Erziehung, führen wir die Jugend nicht in die Welt der bildenden Kunst, die Bedeutung, den Sinn der ornamentalen Formen ein, stehen wir da nicht eigentlich, wenn auch in etwas verändertem Sinne, immer noch auf dem Standpunkt des „Bildchenmachens“, den wir seit einem Jahrzehnt mit aller Energie bekämpfen? Wollen wir nach wie vor durch Dressur einer blossen äussern Technik einzelne für die Ausbildung des Schülers wertlose Prunkleistungen erzeugen, will die Schule auch ferner es verantworten, auf Unkosten einer — wenn sie nur von der rechten Seite gefasst wird — lernfrohen Jugend Zeit und Kraft derselben dazu zu verwerten, durch Erzielung nutzloser, aber in die Augen stechender Paradearbeiten bei einer urteilslosen Menge sich Ruf und Ansehen zu erwerben, wollen wir eine in Malerei — zweck- und verständnislos — dilettierende Generation aufwachsen sehen, steht ein langmähniges, dünnköpfiges, schablonenhaft, gedankenlos nachahmendes, zu ernster, selbständiger Arbeit unfähiges Künstlerproletariat als erstrebenswertes, letztes, höchstes Produkt unseres Zeichenunterrichts uns vor Augen, so dürfen wir darauf verzichten, durch Ausgestaltung einer gesunden Methode die in demselben liegenden Kräfte der allgemeinen Erziehung des Geistes dienstbar zu machen, so wird der wertvollste Teil der Zeichenstunde, die geistig-bildende Seite derselben, zugleich ein hervorragendes Mittel zur Veredlung des Charakters, zur Hebung des Sittlichkeitsgefühls, ganz ausser Verwertung gesetzt. Denn bei einer Zeichenthätigkeit, die nur Hand und Auge beschäftigt, kann doch von einem bildenden Einfluss auf Geist, Herz und Charakter nicht wohl die Rede sein. Aber auch das Kunstgewerbe — täuschen wir uns nicht darüber! — ist nicht etwa bloss eine Sache des holden Scheins, wie es die Malerei bei hunderten dieselbe Ausübenden und tausenden, die Kunst Geniessenden bleibt, es hat neben der gefälligen äussern Hülle, die zunächst das Auge fesselt, es doch in hervorragender Weise auch mit dem soliden Gehalt, dem Aufbau, der Konstruktion, denen das schmückende Gewand als ein äusserer Ausdruck des innern Seins sich anpassen muss, mit den Anforderungen praktischer Verwendbarkeit etc. zu thun, ist also — nicht in letzter Linie! — Sache des kenntnisreichen, denkenden, erwägenden Verstandes. Gerade das Fehlen der Erziehung zum Denkenthätigsein hat ja im Kunstgewerbe das gezeitigt, was wir gegenwärtig so oft zu beklagen Gelegenheit finden, den Mangel an inneren Zusammenhang zwischen Form, Schmuck und Wesen, Sinn, Anwendung, den so häufigen Missbrauch der Zierformen, das rein äusserliche, beziehungslose Anbringen von Verzierungen, die hier am unrechten Orte trotz geschultester Ausführung ihren Zweck verfehlen, da die einheitliche Wirkung mit dem Gegenstände ihnen abgeht.

Andrerseits verweise man hier doch nicht auf den Einzelunterricht des Ateliers, werfe nicht ein, dass die deutsche Kunst Grosses geleistet, auch unser junges Kunstgewerbe bereits sich Achtung erworben hat, unsere kunstgewerblichen Schulen tüchtige Männer ihres Faches herangebildet haben, ohne dass von jeher beim Unterricht sonderlich viel gesprochen wurde. So sicher und hochehrfrohlich diese Thatsachen

sind, so wenig darf das Atelier uns hier als Muster vorschweben, wo unser Ziel dahin geht, alle Schüler ohne Ausnahme der Segnungen eines in so hohem Masse bildenden Unterrichts teilhaftig zu machen. Das Genie findet seinen Weg, wenn auch die Unterrichtsweise nicht als eine pädagogisch geschickte sich erzeigen sollte. Bei dem künftigen Akademiker und solchen Kunstgewerbetreibenden, die eben aus der allgemeinbildenden Schule in die Kunstgewerbeschule übergehen, um bis zum 28. bis 30. Lebensjahre einer gründlichen künstlerischen Ausbildung obzuliegen, stellt sich mit der wachsenden Denkkraft auch selbstredend ein Verständnis für die Gegenstände ihres täglichen Berufsfleisses nach und nach ein. Sobald der Schüler selbständig zu arbeiten beginnt, muss er sich notgedrungen, durch lehrreiche Erfahrungen sehr bald gewitzigt, daran gewöhnen, selbst zu sehen, zu beurteilen, zu denken, zu erwägen, zu studiren und zu ergründen, warum etwas so und nicht anders gebildet werden darf, muss unter Aufwand seiner ganzen Willensenergie dafür eintreten, — schon durch die Rücksicht auf seine materielle Lage dazu gezwungen, — dass er den Einwendungen der Kritik, der Sachverständigen, des Auftraggebers u. A. gegenüber zu bestehen vermag. Sein Studienfleiss würde aber vom ersten Unterrichtstage ab ein durchaus erfolgreicherer, seine Begeisterung für die idealen Ziele seines künftigen Berufs eine viel gehobenere sein, wenn er daran gewöhnt wäre, denkend zu arbeiten und nicht bloß mechanisch mit der Wiedergabe der äussern Form sich zu befassen, sondern erkenntnisheischend, durchdringend die zahllosen bildenden Eindrücke in sich aufzunehmen, die das tägliche Leben im Bereich der Kunst ihm in so überreicher Fülle bietet, alle ihm zu Gesicht kommenden künstlerischen Schöpfungen, alle in Bild, Entwurf, Skizze u. dgl. niedergelegten Geistesschätze ihm nahebringen. Für die grosse Mehrzahl der Schüler aber, für die weiten Kreise, die ihre Zeichenstudien mit dem Verlassen der allgemeinbildenden Schule abschliessen, oder doch nur 1 bis 2 Jahre die Fachschule ihres Gewerbes besuchen, ist ein frühzeitiges Gewöhnen an verständnisvolles, denkendes Arbeiten, eine zielbewusste Einführung in die Werke der bildenden Kunst eine unabweisliche Notwendigkeit. Worauf die Schule sie nicht aufmerksam machte, was nicht hier ihrer tiefen Erkenntnis nahegerückt wurde, dafür geht ihnen auch im reifern Alter der Blick und namentlich das Verständnis ab. Wirkt die Schule hier nicht anregend und grundlegend, so können die wenigen Semester des Besuchs der Fachschule für den jungen Handwerker nicht auf nennenswerten Erfolg — wohl an Anzahl der fertig gestellten, vielleicht ganz hübschen Zeichnungen, nicht aber an bleibendem Gewinn nach Seite der allgemeinen Ausbildung, der geförderten Denkkraft, erweiterten Erkenntnis, sowie der Entwicklung des Formensinnes, des regen Interesses für künstlerische Ausgestaltung ihres speziellen Berufs, des erweckten Lerneifers, des rüstigen Strebens nach Vervollkommnung in ihrem Fache, rechnen.

Erweist sich der Zeichenunterricht auch als ein Mittel der Erziehung von hervorragender Bedeutung für die Schule, so dürfen wir es nicht versäumen, seine herz-, gemüt- und charakterbildende Kraft besonders einer Kategorie von Kindern gegenüber in Verwertung zu ziehen, welche namentlich in den Industriezentren, mittleren und grösseren Städten einen stark anschwellenden Prozentsatz ausmachen, die leider oft recht grosse Zahl derjenigen Schüler der Volksschule, welchen die Wohlthat einer gründlichen, ernsten, christlichen Erziehung im Elternhause nur in sehr dürftigem Masse zuteil geworden, die infolge gedrückter, häuslicher Verhältnisse, oft genug auch schon frühzeitig ermattet im Dienst des Broterwerbs, dem Schulunterricht nur ein geringes Interesse entgegenbringen, so dass trotz aller Opfer der Behörden, trotz aller Bemühungen des Lehrers doch schliesslich die Segnungen eines musterhaft ausgebildeten Schulwesens ihnen nach seiten der Erziehung wie des Unterrichts nur in sehr geringem Masse zu gute kommen, derartige Schüler mit einem so niedrigen Kulturstandpunkte, einem so wenig ausgebildeten Gefühl für Recht und Ordnung die Schule verlassen, dass sie gar zu leicht jeder sich bietenden Gelegenheit, Unfug und Schlimmeres zu begehen, zum Opfer fallen. Ist es nicht, angesichts der letzten, so tief beklagenswerten Gewaltthätigkeiten unreifer Köpfe in Berlin (Febr. 1892) Pflicht jedes Menschenfreundes, jedes Einzelnen, der ein Herz im Busen trägt, das warm für Menschen-

wohl und Menschenglück schlägt, an seinem Teile sich dieser Unmündigen, Bedauernswerten anzunehmen, soweit die Möglichkeit sich ihm bietet, so lange noch durch Ermahnung und Warnung, durch Milde und Strenge eine Einwirkung auf Denkart und Charakter zu erhoffen ist, ehe noch das unerbittliche Strafgesetz mit seinen für Besserungsfähige oft verhängnisvollen Zuchtmitteln dieselben ganz zu den zeitlebens Gebrandmarkten wirft, aus deren Reihe eine Wiederkehr doppelt schwer möglich ist? Dürfte es nicht in erster Linie als Pflicht der allgemeinen Volksschule sich erweisen, solchen Schülern ihre ganz besondere Sorgfalt, ihre ungeteilte Liebe und Fürsorge zuzuwenden, um unter den Sonnenstrahlen freundlichen Wohlwollens die Eisrinde zum Schmelzen zu bringen, welche eine freudenlose, liebeleere Jugendzeit um ihr Herz gelegt? Sollte für solche Unglücklichen ein anschaulicher, Herz und Gemüt erwärmender, das Denkvermögen anregender, die Willenskraft belebender und veredelnder Zeichenunterricht nicht von ganz besonderem Nutzen sein, indem er sich als das wirksamste Mittel erweise, auch ihnen Vertrauen und Liebe einzufliessen, Interesse und Freude am Unterricht, Lust und Liebe zu ihrem derzeitigen Schülerberufe, vor allem aber den Begriff der Pflichterfüllung aus freiem Antriebe, das Gefühl der eigenen Verantwortlichkeit für ihr Thun und Lassen ihnen vermitteln zu helfen? Täuschen wir uns nicht darüber! Das Wort allein und sei es das beredteste, es geht im herkömmlichen Verlauf der so wortreichen Unterrichtsstunde oft genug zu einem Ohr hinein, zum andern hinaus, ohne dass dem in einer unglücklichen Lebensatmosphäre an Geist und Gemüt Abgestumpften ein Vorwurf daraus erwachsen kann. Da bietet sich die Kunst, die grosse, göttliche, der Schule noch als ein einflussreicher Faktor dar, der im hohen Masse befähigt ist, zu den Herzen zu sprechen, milde Saiten in der Menschenbrust zum Tönen zu bringen, Wildheit zu bändigen, Rohheit zu dämpfen, das Gefühl für Recht und Ordnung, Pflicht und Sitte, für alles Gute und Edle im Menschenleben wachzurufen und zu entwickeln. Führen wir den Schülern bei vorstehend bezeichneter, ungesuchter Gelegenheit die gute Kopie eines künstlerischen Bildes aus dem Leben vor, zeigen wir ihm wie der Pinsel, der Zeichenstift eines gottbegnadeten Meisters in plastischer Darstellung und überzeugender Naturwahrheit eindringlicher als das blosse Wort es vermag, das Bewusstsein in ihnen wachrufen will, dass sie nicht als Enterbte des Glückes sich betrachten dürfen, sondern ein vollbegründeter Anspruch auf einen Prozentsatz der Lichtseiten des Erdenlebens, ein heiliges Anrecht auf einen warmen Liebesblick eines freundlichen Geschickes ihnen gesichert bleibt, so lange sie selbst nur dessen sich würdig erhalten. Ziehen wir die Schöpfungen des Genius mit heran, auch solchen Unmündigen, die als ein Opfer der Verhältnisse, in die ein grausames Schicksal sie gesetzt, nicht durch das Haus an nützliche Thätigkeit, an Pflichtgefühl, Streben nach dem was gut und schön ist, gewöhnt wurden, sondern in der ernsten Arbeit nur eine hassenswerthe Sklaverei erblicken, die Erkenntnis zu eröffnen, dass das Glück in jeder Menschenbrust wohnt, jeder Einzelne die Fähigkeit zu irdischem Glück sich selbst zu erhalten und zu pflegen hat, dass Wohlleben und Reichtum nicht die Grundbedingungen irdischer Glückseligkeit ausmachen, sondern häufig genug allzu frühzeitiger Missbrauch desselben zur Uebersättigung führt, nur allzuoft die Quelle dauernden Siechtums und Lebensüberdresses wird, dagegen das Dichterwort noch heute volle Wahrheit predigt: „Arbeit ist des Bürgers Zierde, Segen ist der Mühe Preis“, dass denkendes Arbeiten, Fleiss und Vorwärtstreben den Menschen adeln, dass für hoch und niedrig, für reich und arm in der Arbeit, der ernsten Thätigkeit im Dienste eines nützlichen Berufes — gleich welcher Art — in dem Bewusstsein gewissenhafter Pflichterfüllung aus eigenem Antriebe ein Gewinn, ein Segen liegt, der durch nichts aufgewogen werden kann. Krank doch unsere gesamte Schulerziehung nur allzusehr daran, dass wir in unsern überfüllten Klassen viel zu lange den Schüler unter das eiserne Gesetz der Zucht stellen, derselbe viel zu oft die Arbeit, die gewissenhafte Erfüllung einer Obliegenheit ebenso wie das Streben zum Guten und Schönen nur als etwas auffassen lernt, dem für den Augenblick anzubequemen er einzig durch den Zwang, die Furcht vor Strafe, sich genötigt sieht; wie selten nehmen wir dagegen die Gelegenheit wahr, das Bewusstsein eigener Verantwortlichkeit, das Pflichtgefühl, den „kategorischen Imperativ“ in der

einzelnen jungen Menschenbrust zu wecken und zu kräftigen, der hernach im Leben für die Stellung des Mannes oft von so ausschlaggebender Bedeutung ist, dass selbst die hervorragendste Begabung, das vielseitigste Talent ihn nicht zu ersetzen vermag. Führen wir unserer Jugend einzelne der ungezählten Beispiele aus der Geschichte der Kunst vor, wie aus bescheidensten, ja selbst oft wenig glücklichen Lebensverhältnissen heraus strebsame junge Kräfte mit einem ungewöhnlichen Aufwand von Willensenergie, Fleiss und Ausdauer sich emporgerungen haben, so dass ihre Arbeiten gesucht, mit Gold aufgewogen wurden, dass Hochstehende, selbst Fürsten sie ihres persönlichen Verkehrs, ihrer Freundschaft wert erfanden. Weisen wir bei Besprechung der Abbildung eines Kunstwerkes den Schüler darauf hin, wie leicht es dem jungen Menschen in der Gegenwart gemacht wird, sich zum brauchbaren Mitarbeiter im Kunstgewerbe heranzubilden, erwecken wir in ihm ein Gefühl und Verständnis dafür, welche Anstrengungen, welche lange Kette von Versuchen und Erfindungen vorausgehen musste, ehe wir dahin gelangen konnten, dass wir jetzt für ein Geringes meisterhafte Kopien der herrlichsten Kunstwerke zu erwerben vermögen, um für Geist und Herz reichen Gewinn aus ihrer eingehenden Betrachtung zu ziehen, welches Aufwandes von Fleiss und Nachdenken es bedurfte, ehe wir es erreichten, dass z. B. unsere Aula einen formen- und farbenprächtigen Schmuck zeigen konnte, dass wir heute für wenige Nickel prunkvolle, künstlerisch ausgestattete Säle für einen Abend als die unseren ansehen dürfen, wie sie noch vor 100 Jahren kaum ein gekröntes Haupt sein eigen nennen konnte. Zeigen wir ihm bei Besprechung eines kunstgewerblichen Gegenstandes, welcher ein erhebendes Gefühl darin liegen muss, derartige anmutige Arbeiten schaffen zu können, an denen Tausende Freude und Genuss haben, erklären wir ihm, dass er durch Einsetzen seiner ganzen Kraft, durch Fleiss und Lerneifer es sehr wohl auch dahin zu bringen vermag, dereinst solche Erzeugnisse selbst auszuführen oder doch mit daran arbeiten zu helfen. Wir brauchen uns in der Volksschule nicht zu scheuen, den Schüler ernst und eindringlich darauf zu verweisen, — unter Bezugnahme auf sprechende Beispiele, wie sie jedem mit dem praktischen Leben in Fühlung bleibenden Lehrer zur Verfügung stehen, — dass seine Zeichenstudien eine unentbehrlich notwendige Vorübung für seinen späteren Beruf bilden. Mag er ein Gewerbe ergreifen, welches es sei, ohne Fertigkeit im Zeichnen wird er überall sein Lebtag nur ein mechanischer Arbeiter bleiben, der nur gröbere, gering bezahlte Arbeiten auszuführen vermag, die die Maschine schneller, besser und billiger herstellt, bei lohnenderen Aufträgen wird er sich genöthigt sehen, das Wertvollere und natürlich Bestbezahlteste von einem Geschickteren — im Zeichnen Geübten — sich anfertigen zu lassen. Nicht nur das Bewusstsein selbständiger Leistungsfähigkeit wird dadurch herabgedrückt werden, auch seine materielle Lage so sich zu einer beschränkten gestalten, wie andererseits im Dienst eines grösseren gewerblichen Unternehmens jedes Vorwärtstreben, jede sich im reiferen Mannesalter bietende Möglichkeit sich zu verbessern, durch den Mangel an genügender Ausbildung im Zeichnen ihm abgeschnitten ist. (Suchte doch vor einiger Zeit ein ca. 50jähriger Klempner private Ausbildung im Zeichnen, um in seiner Fabrik zum Werkführer avancieren zu können!)

Derartige kurze gelegentliche Hinweise, nicht in abstrakte Lehrsätze gekleidet, nicht in dozierendem Tone gegeben, sondern an packende Beispiele aus dem Leben geknüpft, werden ihren Zweck nicht verfehlen. —

Noch vor Einem hält der Verfasser für seine Pflicht, hier nachdrücklich zu warnen, nämlich davor, in überstürzendem Eifer für die angeregte, verstandesbildende Seite des Zeichenunterrichts etwa das eigentliche Zeichnen zu vernachlässigen. Die wirkliche Uebung der Darstellung ist so unumgänglich notwendig, von so einschneidender Bedeutung für den spätern Beruf des Schülers, dass die wenigen in unsern Schulen diesem Gegenstand überwiesenen Stunden derselben möglichst unverkürzt gewidmet bleiben müssen. Die Besprechungen dürfen daher nur, nach sorgfältiger Präparation und Verteilung des vorliegenden Stoffes auf die für die betreffende Vorlage in Aussicht genommenen Unterrichtsstunden, in präziser, knapper Form erfolgen. Durch das Prinzip der Anschauung ist ja die Möglichkeit gegeben, auf dem für den Schüler

angenehmsten, naturgemässen und sichern Wege in kürzester Frist das Absolutnötige nach dieser Seite hin demselben darzubieten resp. es in ihm wachzurufen; ist dasselbe doch zum guten Teil unbewusstes Eigentum jedes denkenden Kindes, da es eben nur den Ausdruck des in jeder Menschenseele schlummernden Gefühls darstellt. Ganz besonders muss vor einem Übermass von theoretischen Regeln und Anweisungen über die Wiedergabe der vorliegenden Einzelformen gewarnt werden. Allzuviel Theorie — auf einmal gegeben, — verwirrt den Schüler, macht ihn befangen und zerstreut; er vergisst eine Belehrung über der andern; er verlässt sich darauf, dass unmittelbar Notwendige ja auf der Wandtafel jederzeit vor sich zu haben und so kopiert er dieselbe schliesslich mechanisch, verständnis- und gedankenlos. Nur nach und nach, von der Grundstufe beginnend, sind in ununterbrochener, einheitlicher Stufenfolge Belehrungen über die Gesetzmässigkeit der Formenbildung, über Anordnung und Verteilung auf der gegebenen Fläche, über Linienführung etc. in möglichster Kürze und Deutlichkeit zu geben, so dass dieselben ihm ganz von selbst in Fleisch und Blut übergehen, wenn wir auch aus Rücksicht auf die Flüchtigkeit der nur allzusehr schnell vorübergerauschten Unterrichtsstunde darauf werden verzichten müssen, die Kinder dahin zu schulen, das Erfasste, am Naturobjekt Veranschaulichte, am Kunstgebilde in Verwertung Gesehene, nun auch stets und jederzeit in geläufiger Form zum mündlichen Ausdruck zu bringen, genug, wenn sie die elementarsten stilistischen und ästhetischen Regeln und Gesetze selbst erkennen und bei ihrer Arbeit praktisch verwerten lernen, wenn ihr Gefühl für die organische Gesetzmässigkeit der dekorativen Formen erweckt, entwickelt, gestählt wird.

Die Verwendung der Pflanze im Zeichenunterricht

behufs Einführung des Schülers in die Formenwelt der Natur und Veranschaulichung der in derselben herrschenden ästhetischen und Gestaltungsgesetze.

Schon um 1430 schrieb Cennino Cennini in seinem Kunstbuche: „Vergiss nicht, dass das Studium der Natur das beste Steuer, die Triumphpforte des Zeichnens ist; diesem Vorbild der Vorbilder gib dich mit glühender Liebe hin, aber zu allermeist dann, wenn dein Gefühl im Zeichnen erwacht, und lass keinen Tag vorüber gehen, ohne irgend einen Gegenstand nach der Natur zu zeichnen, auch das geringste wird dir herrlichen Nutzen bringen.“ Erst den letzten Jahrzehnten unseres Säculums war es vorbehalten, auf diese Mahnung zurückzukommen und die Frage der Heranziehung der so überaus formenreichen und farbenprächtigen Gaben unserer freigebig spendenden Natur, von welcher ein Ludwig Richter begeistert zeugte: „Und die Sonne Homers, siehe, sie lächelt auch uns!“ zu einer lebhaft ventilierten zu gestalten. Dass nun das Zeichnen vegetativer Erzeugnisse auch in allgemeinbildenden Schulen auf die Entwicklung des Geschmacks, des Formen- und Farbensinnes, aber auch des Verstandes und endlich auch die Bildung des Gemütes und Charakters sich von wohlthätigstem Einfluss erweisen muss, liegt auf der Hand. Die grosse Bedeutung der Pflanze für den Zeichenunterricht aber ist in der Weckung des Auges für die Anmut der Naturgebilde, ihrer mustergültigen, dem zugrundeliegenden Zweck, der vom Schöpfer ihnen übertragenen Bestimmung in vollkommenster Weise entsprechenden Ausgestaltung ihrer äusseren Form, in der Anregung zum denkenden Anschauen und Erfassen der herrlichen vegetativen Erzeugnisse zu sehen, in der unmittelbaren Erkenntnis der Gesetze organischer Formenbildung, welche durch ein intensives Betrachten und verständnisvolle Wiedergabe ganz in Fleisch und Blut des Kindes übergehen sollen, da sie für die Gestaltung der Kunstformen vorbildlich sind. Durch Weckung des Sinnes für das Organische der dekorativen Zierformen, durch Befruchtung des Formensinnes im unmittelbaren Studium der Natur, auf dem Wege der Anschauung, Belehrung und Darstellung aber wird auch zugleich sich der Weg uns bieten, auf dem wir das erreichen, was uns in unserm kunstgewerblichen Leben fehlt, nämlich Selbständigkeit.

Wenn auch nichts Beschämendes darin gefunden werden kann, dass unsere Jugend bei dem reichbegabten Volk der alten Griechen in die Schule geht, um an deren mustergültigen Schöpfungen ihren ästhetischen Sinn zu bilden, wenn weiter auch das Kennenlernen dessen, was frühere Kunstperioden Deutschlands, was andere Nationen geschaffen, seinen hohen bildenden Wert hat — es soll das nicht verkannt werden —, so muss doch ein schablonenhaftes Wiederaufleben der Erzeugnisse früherer Kunstepochen, ein Kopieren der Produkte vergangener Jahrhunderte und anderer Völker, die ganz anderen Lebensbedingungen zu entsprechen hatten, zum Zwecke der praktischen Verwertung dem unbefangenen Auge als unwürdig des Kulturstandes der Gegenwart erscheinen. Dazu kommt, dass, wenn irgendwo, so in dem Kunstgewerbe, einer blossen Nachahmung nur zu bald die Uebersättigung folgt, „da dem Künstler dabei das eigentliche Gefühl des rechtmässig durch eigne Arbeit und eignes Denken Erworbenen und somit eine Art von sittlichem Selbstbewusstsein fehlt, welches allein

geeignet ist, einen durch Mühe verdienten Besitz mit Ueberzeugung festzuhalten^{*)}. Weder das Mittelalter, noch das Rokoko, noch die Anlehnung an Japan haben auch unsern Bedürfnissen für die Dauer so zu genügen gewusst, dass sie auch nur längere Zeit sich bei uns einzubürgern vermochten. Eine fast überreich ausgestattete Natur ladet uns nun ein, an ihren musterhaften Schöpfungen unsern Formen- und Farbensinn zu bilden, an ihrer vollbesetzten Tafel auch in ästhetischer Beziehung uns zu kräftigen. Hier giebt es kein Kopieren, kein Nachahmen fremden Fühlens und Denkens, sondern ein Zurückkehren zu dem unerschöpflichen Born mustergültiger, schöner Formen, dem ursprünglichen und ersten Vorbild aller künstlerischen Thätigkeit, das zu neuen Ideen, neuen Gestaltungen ihrer Erzeugnisse uns anregen, uns befähigen wird, aus uns heraus zu einem unserm nationalen Fühlen und Denken, unsern Lebensverhältnissen, unserm Kulturstande entsprechenden selbständigen dekorativen Ausdruck zu gelangen. Dass die allgemeine Bildung vermittelnde Schule hier grundlegend vorgehen muss, um den Fachschulen eine eingehende, fruchtbringende Ausbildung dieses Studiums — eine oberflächliche Beschäftigung in diesem Falle ist zwecklos! — überhaupt zu ermöglichen, liegt auf der Hand. Auch die Volksschule soll und muss — denn aus ihr rekrutiert sich ein wesentlicher Prozentsatz der Kunsthandwerksbeflissenen — ihr Teil dazu beitragen, soweit der ihr gegebene enge Rahmen es gestattet. Wenn nun ein hochverdienter Meister auf dem Gebiete des Pflanzenzeichnens, Herr Prof. Krumbholz in Dresden, schreibt: „Von einer wirklich befriedigenden Beherrschung der Pflanze durch den Unterricht der Schule wird meinem Dafürhalten und meinen Erfahrungen nach abgesehen werden müssen“, so darf das selbstverständlich in erster Linie von der allgemeinbildenden Schule gelten und kann daher dieser Gegenstand namentlich im Bereich der Volksschule leider nur vorbereitend und einführend betrieben werden. Der kunstgewerblichen Fachschule muss es vorbehalten bleiben, diese Seite des Zeichenunterrichts völlig auszubauen und zum Abschluss zu bringen, wie hier auch erst die so überaus anregend und befruchtend wirkenden Übungen im Stylisieren der von der Natur gebotenen Formen ihre angemessene Pflege finden können.

Dass von einem Stylisieren gegebener Naturformen in einer allgemein bildenden Schule oder gar in einer Klasse von 12—14-jährigen Schülern nicht im Ernst gesprochen werden kann, liegt auf der Hand. Kinder haben vollauf zu thun, die ausgewählten normalen Formen selbst in sich aufzunehmen und zu verarbeiten, sich mit den ästhetischen und stylistischen Gesetzen einigermaßen vertraut zu machen, unter denen der Künstler, der die Formen der Pflanzenwelt in ihrer Vielgestaltigkeit und Veränderlichkeit beherrscht, das vegetative Ornament gebildet hat. Das Herausschälen der regelmässigsten, einfachsten und doch schönsten Form, die frei von jeder Zufälligkeit ist, aus hunderten von den im Freien unter den verschiedensten Einflüssen des Bodens, der Umgebung etc. entstandenen Formen kann nie Sache eines Kindes sein, und wäre es noch so talentiert. Ebenso wenig darf von einem völligen Ersatz guter Vorlagenwerke durch Naturobjekte in der Schule je die Rede sein. Wandtafeln und Gipsmodelle werden nach wie vor das erste und unentbehrlichste Hilfsmittel des ornamentalen Zeichenunterrichts sein und bleiben. Die herangezogenen Naturerzeugnisse können der Hauptsache nach hier nur insofern dieser Disziplin dienstbar gemacht werden, als sie bei Besprechung des vorliegenden Ornaments als Anschauungsobjekt fruchtbare Verwendung finden und in einzelnen Exemplaren zur Förderung selbständiger Thätigkeit und zur Einführung des Schülers in die Formenwelt der Natur gezeichnet werden können.

Die Kinder müssen zunächst erkennen, dass die schönen Formen, mit denen der Zeichenunterricht sie bekannt macht, nicht abstrakte Gebilde des künstlerischen Geistes, sondern Naturformen sind, unserer Pflanzenwelt entnommen und vom Künstler in die seinem gedachten Zweck entsprechende Form gebracht; selbst Akanthus und Fächerpalme (letztere zur Besprechung der Palmette unentbehrlich) sind den Kindern,

*) S. Prof. Meurer, „Das Studium der Naturformen an kunstgewerblichen Schulen“. Wasmuth, Berlin.

wenn auch als Topfpflanzen, hinlänglich bekannt. Nicht stehen sich also Kunst und Natur als getrennte Reiche gegenüber, nicht sind die Erzeugnisse des künstlerischen Geistes allein berufen, ästhetisch einzuwirken auf den Menschen, nicht in die Kunst braucht der Mensch sich zu flüchten, wenn er über die unvollkommenen Zustände im Menschenleben sich einen Augenblick erheben, sein Herz idealeren Regionen zuführen will, auch die Natur, und sie in allererster Linie, ist befähigt, anregend, erhebend, veredelnd auf das Gemüt einzuwirken. Nicht braucht der Schüler also der Schule zu liebe Verzicht zu leisten auf die Freude an der Natur, sondern gerade sie soll ihn befähigen, voll und ganz die Schönheiten derselben würdigen, mit Verständnis die Natur betrachten zu lernen.

Als wirkliches Zeichenobjekt für Massenunterricht dürfte sich zunächst nur das geometral ausgebreitete, gepresste und aufgeklebte Blatt verwenden lassen, und zwar auf der Mittelstufe zur Einführung in die Formenwelt der Natur in etwa folgender Stufenfolge: das symmetrisch gestaltete, lanzettliche (z. B. *Digitalis purpurea*, *Plantago lanceolata*), das eiförmige (*Fagus silvatica*, *Alisma plantago*), das herzförmige (*Helianthus annuus*, *Urtica dioica*, Spielarten von *Vicia faba*), das pfeilförmige Blatt (*Sagittaria sagittifolia*, *Arum maculatum*) u. a., endlich das fiederspaltige und gelappte (*Helix hederacea*, *Humulus lupulus*, *Acer campestre*) und das gefingerte und gefiederte Blatt (*Aesculus hippocastanum*, *Cannabis sativa*, *Juglans regia*). Sobald nämlich die Grundformen des geometrischen Ornaments sowie eine Anzahl Blattformen nach der Vorlage gezeichnet sind, das natürliche Blatt dabei eingehend besprochen, die Unterschiede hervorgehoben, auf die Verzweigung der Adern u. a. hingewiesen, empfiehlt es sich, einmal zur Belebung des Interesses am Unterricht, vor allem aber zur Anregung zu selbständiger Thätigkeit, ein Naturblatt selbst als Vorlage zu geben, das die Schüler erfahrungsgemäss trotz des Wegfalls jeder Hilfslinie und jedes anderen Anhalts — und gerade deshalb! — zur Bethätigung ihres Verständnisses für Pflanzenformen, sowie der erworbenen Fähigkeit, Breiten, Höhen etc. mit dem Auge korrekt abmessen zu können, mit grossem Eifer in Angriff nehmen. Selbstverständlich kann hierzu nur die ausgesucht schönste, dabei einfachste und normale Form des Blattes gewählt werden. Erst später, wenn das Auge an streng gesetzmässigen Formen geübt und geschärft ist, dürfen auch solche Blätter zur Darstellung gegeben werden, welche hinsichtlich der Form von der geometrischen Grundlage abweichen. (Um die Konturen recht hervortreten zu lassen, zugleich aber auch auf die Adern, diese wichtigsten Lebensorgane des Blattes, aufmerksam machen zu können, empfiehlt es sich auch, die Blätter in herbstlichem Farbenschmuck, da sie jetzt durchscheinend geworden, auf Oelpapier zu befestigen, um sie als Transparent — ein überraschend farbenprächtiger Anblick! — in vielleicht 2 Exemplaren am Fenster des Zeichensaales anzuheften. Die Adern treten so auf der farbigen Blattfläche deutlich weithin erkennbar heraus.)

Auf der folgenden Stufe dürfen neben weiteren einzelnen Blattformen auch Verbindungen derselben zu Bändern, Friesen, Füllungen u. dgl., geometrisch ausgebreitete Blumen, sowie kleine Zweige mit Blättern und Blüten, vielleicht auch in ornamentaler Verwertung als Krönung, Füllung u. s. w., gezeichnet werden. Zu beachten bleibt nur, dass diese Gebilde ohne Schwierigkeit als Flächenornament aufgefasst werden können, Überschneidungen und Verkürzungen vermieden bleiben, ferner dass hier zunächst nur ganzrandige oder doch am Rande wenig geteilte Blätter zur Verwendung kommen, weil erfahrungsgemäss der Schüler dieser Stufe durch die vielen kleinen Zähne, Lappen etc. verwirrt und von der Hauptsache abgezogen wird, sich mit diesen zunächst untergeordneten Teilen unnütz, weil erfolglos, abmühend.

Ein derartiges Hereinziehen wirklicher Naturformen unterbricht die Reihe der Wandtafelvorlagen in wohlthuender Weise, regt den Schüler zum frischen, fröhlichen Schaffen an, erweckt sein Interesse für aufmerksame, bis ins Einzelne gehende, liebevolle Naturbeobachtung, gewährt ihm Gelegenheit, sein schon erworbenes Verständnis für den Bau, die Gliederung organischer Gebilde zu bethätigen, deren musterhafte Gesetzmässigkeit selbst zu erkennen und zur Darstellung zu bringen,

macht ihn dadurch frei von den Hilfslinien und festen Punkten der Vorlage und erzieht ihn so zur Selbständigkeit. Erst nach Absolvierung eines Kursus im Körperzeichnen, in welchem nunmehr der Schüler in eingehendster Weise die Darstellung plastischer Gegenstände geübt, Verkürzungen und Überschneidungen bewältigen gelernt hat, dürfen denn auch weitere Naturgebilde, Früchte, Stiel- und Zweigansätze, Knospen, Muscheln, Coniferenzapfen, Mohnköpfe, Maiskolben, sowie Topfgewächse, namentlich Blattpflanzen in Angriff genommen werden.

Die hauptsächlichste und wichtigste Verwendung der Naturgegenstände im Zeichenunterricht aber muss in der Heranziehung derselben zur Besprechung der einzelnen Vorlage behufs Einführung in das Verständnis der in der Natur waltenden Schönheitsgesetze und zur Veranschaulichung der ästhetischen und stylistischen Gesetze, unter denen der Künstler aus Formen der uns umgebenden Natur das Ornament gebildet hat, gesehen werden. Bei Erklärung der Rosette dient eine geeignete Blütenform (z. B. *Rosa canina*, *Oenothera biennis*) resp. eine durch Uebereinanderlegen zweier oder mehrerer geeigneter Blüten hergestellte natürliche Rosette zur Veranschaulichung. Zur Vermittelung des Verständnisses der Zusammensetzung der Kreis-, Quadrats-, Rechtecksfüllungen geben aus ganzen Pflanzen, einzelnen Zweigen, Blättern, hergestellte ähnliche Füllungen ein vortreffliches Veranschaulichungsmittel ab. Die vollständige Pflanze mit Wurzel, Stengel und Blüte lässt sich bei der Erläuterung des Begriffes „aufsteigendes“, „liegendes“ Ornament und dementsprechender Gliederung desselben nicht entbehren. Bei Besprechung der Krönungen, Aufsätze, Endigungen etc. sind Naturobjekte, welche einen Abschluss, wie z. B. Muscheln, Knospen, Fruchtzapfen der Coniferen, Eicheln, Ananasfrüchte sowohl, wie solche, die das freie Emporstreben und das Oeffnen dem Licht- und Wärmequell der allbelebenden Gottessonne, dem reinen Aether entgegen, zum Ausdruck bringen, wie Lilie, Tulpe, Aloe, sowie mancherlei Blattpflanzen, lohnend zu verwerten.

Zeige weiter der Lehrer an verschiedenen, wenn auch getrockneten Pflanzen und Zweigen, wie die Natur in ihren Erzeugnissen dem Prinzip wahrer Schönheit durchaus gerecht wird, verweise er auf das Verhältnis der Verzweigung und Bewegung der Adern zum Blattschnitt, die höchstethische sowie in vollendetster Weise zweckentsprechende Gliederung der Blattfläche, mache er darauf aufmerksam, dass der Blattstiel, und sei er noch so gebogen, sich der Richtung der Hauptrippe anschliesst. Verweise er auf die proportionale Gliederung der ganzen Pflanze sowohl wie des einzelnen Teiles derselben, die Strahlung der Zweiggebilde vom Mutterstamme, die tangentielle Fortsetzung der Krümmungslinien eines Rankengewächses u. a. m., und der Wegfall ungezählter, sich sonst stets wiederholender Korrekturen wird ihm den Beweis liefern, dass eine solche eingehende Besprechung keinen Zeitverlust bedeutet, sondern wesentlich fördernd auf die geistige und manuelle Thätigkeit des Schülers sich erweist.

Das, was die Natur zeitigt, tritt dem kindlichen Geiste eben näher als die Vorlage, das Gebilde des Künstlers, schon allein deshalb, weil es körperlich ist, aber vor allem, weil eine ungeahnte Fülle schöner Formen dem staunenden Auge des Schülers sich offenbart an einem Zweige, den er bisher höchstens als zum Spielen geeignet erachtete. Es ist dazu ein Hauch frischer Natur, den der Lehrer damit in die Oede der Winterunterrichtsstunde trägt, ein Gruss aus der schönern Jahreshälfte, der Zeit frischen, lebensfrohen Wachsens, Blühens und Gedeihens in Feld und Wald, der anregend und belebend auf die Schüler einwirkt. Ihre ungeteilte Aufmerksamkeit, ihre leuchtenden Augen zeigen ihm, wie die Erkenntnis der zahllosen Schönheiten an Naturgebilden, die sie sonst als wertlos unbeachtet gelassen, sie überrascht und anfeuert, mit Lust und Liebe, ja mit einer Begeisterung, die sich selbst kaum zu genügen vermag, in der Wiedergabe der erkannten und verstandenen schönen Formen sich zu üben. Selbst der Träge, der seinen Unfleiss so gern mit Mangel an Talent beschönigt, wird interessiert und angeregt, seine ungelenke Hand durch unausgesetzte Uebung zu befähigen, das, was das Auge geschaut, der Geist aufgefasst, nun auch zur möglichst korrekten Darstellung zu bringen, eine vorzügliche Schulung

für den Charakter, indem dadurch der Schüler sich gewöhnt, unermüdlich seine gesamte Aufmerksamkeit und Kraft einer wenn schon für ihn schwierigen Aufgabe zu widmen, bis die Lösung derselben ihm voll und ganz genügt.

Versäume weiter der Lehrer bei Besprechung einer diesbezüglichen Vorlage nicht, darauf aufmerksam zu machen, wie unter kräftigem Heraustreten der Stengelpartie die Keimstelle für das Blatt sich gebildet und wie auf derselben unter anmutiger Verdickung der Blattstiel sich festgeheftet. Er zeige, wie der Künstler, der die Vorlage geschaffen, diesem hochästhetischen Vorbild der Natur gefolgt ist, und der Schüler wird das, was er an Naturgebilden erkennen und verstehen gelernt, an der Vorlage wiedergegeben sieht, mit Verständnis darzustellen befähigt sein. Das so an verschiedenen Naturobjekten Geschaute und Aufgefasste bleibt unverlierbar dem kindlichen Geiste gegenwärtig und setzt ihn in den Stand, ähnliche Schwierigkeiten an anderen Aufgaben ohne besondere Anstrengung zu bewältigen.

Weise der Lehrer zugleich aber auch darauf hin, wie die Natur mit der höchsten Schönheit den höchsten Grad der Zweckmässigkeit verbindet. Das Blatt musste z. B. auf seiner Keimstelle in dieser hochästhetischen, dabei einzig zweckmässigen Weise sich festheften, damit es im Herbst beim Rücktritt des Saftzuflusses sich selbst von seiner Stelle lösen kann, um der Mutter Erde wiedergegeben zu werden, die es in ihrem grossen Haushalt noch zu einer anderen wichtigen Aufgabe bestimmt hat, nämlich den Boden mit neuen Kräften zu rüsten für die kommende Blütezeit.

Das Überschneiden der Blätter kann nur am grünen, frischen Blatt gezeigt werden. Alle Versuche, dem getrockneten Blatte durch Behandlung mit Glycerin, Wickersheimerscher Flüssigkeit, Sublimat etc. die Elasticität zu erhalten, haben ein wirklich befriedigendes Resultat z. Z. leider noch nicht ergeben, doch dürfte auch hier noch das Ziel als ein erreichbares sich erweisen. Eine Blattpflanze im Topf ist indessen auch im Winter ein leicht zu beschaffendes Anschauungsmittel.

Weiter wird es Aufgabe der Schule sein, an Naturerzeugnissen dem Kinde die Erkenntnis zu vermitteln, dass, wenn schon in der Natur Gesetz und Ordnung die leitenden Faktoren sind, Mass und Zahl nicht zufällig ist, doch nicht etwa starre Regelmässigkeit als Grundprinzip wahrer Schönheit uns erscheinen muss, sondern dass die Natur, trotz aller Gesetzmässigkeit frei sich hält von jeder pedantischen, nüchternen Eintönigkeit, indem jedem einzelnen Lebewesen, jedem selbständigen Gebilde, seine freie, ungehinderte Entwicklung gestattet ist, so dass oft Gesetz und Mass durch scheinbare Willkür verhüllt und verdeckt erscheinen, wodurch gerade für unser Auge, — dem leiblichen und dem geistigen — der Reiz des Anmutigen, des Schönen erhöht wird.

Wenn die Jahreszeit es gestattet, frische lebende Pflanzen in die Klasse zu nehmen, lasse der Lehrer es sich nicht entgehen, eine voll entwickelte, zur Veranschaulichung der durchaus ästhetischen Formenwelt der Natur sich besonders eignende Pflanze einmal eingehend zu besprechen. Zeige er beispielsweise an unserem Gartenmohn (*Papaver somniferum*) die zarte Färbung, die gefällige Form der Blüte, die anmutige Gestalt des einzelnen Blütenblattes, die wunderbar schöne Überschneidung der spielend gekräuselten, am Rande bunt zerteilten Blätter, die eigentümliche Gabelung des Stengels; mache er aufmerksam auf die ausserordentlich schön geschwungene Linie, welche der unter der Last der Knospe resp. Blüte sich beugende, weiche Stengel zeigt. Er ist glatt, rund und weich und lässt daran sein inneres zartes, fleischiges Gefüge ahnen, während der erhärtete, holzartige Stengel daneben, der bereits die höchst kunstvoll ausgestattete Fruchtkapsel trägt, gerade aufrecht steht und in seinen Längsriefen die Holzstruktur erkennen lässt. In der Natur stimmt eben äusseres Aussehen und inneres Wesen überein. Hier giebt es keine Scheinhülle, keinen Aufputz. Die äussere Form ist der Ausdruck des inneren Seins.

Was weiter an den Gebilden der Natur unser höchstes Wohlgefallen erweckt, ist der Ausdruck des frischen, kräftigen Lebens, die Bethätigung einer geheimnisvoll im Innern wirkenden Lebenskraft, mit der Tier und Pflanze, selbst unter nicht

günstigen Verhältnissen der Erfüllung ihrer Aufgabe zustreben. „Wenn der Mensch mit regsamen Sinnen die weiten Räume der organischen Schöpfung misst, so wirkt unter den vielfachen Eindrücken, die er empfängt, keiner so tief und mächtig als der, welchen die allverbreitete Fülle des Lebens erzeugt“, sagt Alexander v. Humboldt. Die Erkenntnis ferner, dass in der Natur das einzelne Lebewesen seinen Daseinszweck nicht in sich selbst findet, sondern im grossen Haushalt der Natur seinen Beruf zu erfüllen, zum Bestehen des Ganzen sein Teil beizutragen hat, muss auch den Menschen anregen, seine Kräfte auszubilden, um sich zu befähigen, mit Lust und Liebe in seinem Wirkungskreise thätig sein zu können, dann aber auch nicht bloss sich selbst zu leben, sondern auch nach seinen Kräften sein Interesse, sein Wohlwollen für die Mitmenschen zu bethätigen. Bei einem gelegentlichen Ausflug in die freie Gottesnatur lassen sich Betrachtungen dieser Art auf Schritt und Tritt anstellen, die die Natur in ihren unscheinbarsten, wie in ihren Riesenschöpfungen dem kindlichen Geiste näher rücken. Die Behandlung des Naturobjekts seitens des Lehrers schon muss durch das Beispiel erziehend dahin wirken, Pietät zu wecken gegen jedes Erzeugnis der Mutter Natur. Nicht ein liebloses Zerpflücken behufs Detaillierung, nicht ein achtloses Zerreißen, wie es leider so oft in der Naturgeschichtsstunde geschieht, angeblich geschehen muss, darf stattfinden, sondern pflegend und schonend behandle der Lehrer vor den Augen der Kinder auch das geringste Naturprodukt. Wirke er dahin, dass unsere Jugend die Rückert'sche Mahnung bei gelegentlichen Ausflügen ins Freie bethätigen lerne:

„Du magst, so viel dir nur beliebt, von Blumen pflücken,
Um dich und wen du willst und was damit zu schmücken.
Dazu sind Blumen ja, von dir gepflückt zu sein,
Sie laden selber dich dazu mit Nicken ein,
Nur eines unterlass ich nicht, dir einzuschärfen,
Dass du nichts pflücken sollst, nur um es wegzuwerfen,
Bedenk', der schöne Strauss des Frühlings blüht für dich,
Doch wenn du ihn nicht brauchst, so lass ihn blühen für sich.“

Durch ein solches Einführen in das Verständnis der Natur soll die heranwachsende Jugend befähigt werden, dem erhebenden Einfluss der Natur auf das menschliche Gemüt sich voll und ganz hinzugeben. Ihr Schönheitssinn soll angeregt werden, um befruchtend und veredelnd auf Geist und Gemüt einzuwirken. Nicht wildromantische Gebirgspartien allein, nicht gewaltige Bergkolosse nur, vor denen der Mensch andachtsvoll durchschauert still steht, weil eine Ahnung von der Majestät des Schöpfers seine Seele erfasst, sind im stande, erhebend auf dieselbe einzuwirken, sie alles Unedle und menschlich Unvollkommene abstreifen zu lassen, der Mensch muss dahin erzogen werden, in dem einzelnen Blatte, in der kleinsten Pflanze ein Wunderwerk von unnachahmlich kunstvoller Zusammensetzung zu erkennen. So wird er lernen, die Natur als den Tempel anzusehen, in dem des Schöpfers Güte, Allmacht und Weisheit unmittelbar zu uns spricht. Dorthin muss der junge Mensch sich retten lernen, wenn Schicksalsschläge ihn niederdrücken, Gefühllosigkeit der Mitmenschen sein Gemüt verwundete. Hier wird er den Frieden der Seele wiederfinden, wenn eine rauhe Hand sein inneres Gleichgewicht gestört. Unter den heutigen Erwerbsverhältnissen, bei der Unsicherheit der oft genug vom Zufall abhängigen Existenz, den zugespitzten Lebensfragen bedarf der Mensch eines Hortes, dahin er sich flüchten kann, um bei Misserfolgen ehrlich gemeinter, mit Aufbietung aller Kräfte durchgeführter Unternehmungen, beim Fehlschlagen guter, edler Absichten, beim Auftreten ungeahnter Widerwärtigkeiten der verschiedensten Art, aber auch bei Enttäuschungen im Verkehr mit Menschen nicht das Vertrauen zu sich selbst, die Hoffnung auf eine bessere Zukunft verlierend, der Verzweiflung anheim zu fallen. Wenn einst Rousseau bekannte: „So lange ich Pflanzen sammle und studiere, bin ich nicht unglücklich“, so sprach er damit aus, wie tief er zu einer Zeit, in der ein gekünsteltes, unnatürliches Gebahren alle Lebensverhältnisse zur Karrikatur verzerrte, ja die Natur selbst in ge-

künstelste Formen zwang, trotz seines tiefen moralischen Standpunktes — kann er doch als ein Musterexemplar seiner durch und durch demoralisierten Zeitepoche gelten — dennoch den Einfluss empfunden, den das Wunderwerk der Schöpfung auf jeden fühlenden Menschen ausübt. Aber auch vor Übersättigung und Lebensüberdruß ist der bewahrt, der gewöhnt ist, in dem Buche der Natur zu lesen. Hier lernt er, nicht in materiellen Genüssen seinen Daseinszweck zu finden. Der Umgang mit der Natur schützt ihn vor einem Aufgehen in Äusserlichkeiten und lenkt seinen Blick zeitig auf die edleren Güter des Lebens. Das offene Auge für die Herrlichkeiten „in Berg und Wald, in Strom und Feld“, die eine gütige Schöpferhand auch für ihn so überreich ausstattete, bewahrt den Menschen davor, das Leben je öde und schal zu finden, das Dasein nicht lebenswert ihm erscheinen zu lassen.

Man verweise nicht darauf, es sei Sache der Naturgeschichtsstunde, auf die Schönheit der vorgeführten Naturgebilde aufmerksam zu machen. Die Erfahrung zeigt, dass bei einem wissenschaftlich detaillierenden, zerpflickenden, zählenden, auf- und einreihenden, neben-, über-, unterordnenden Behandeln der herrlichsten Naturgaben wenig genug für die Würdigung des hohen ästhetischen Wertes derselben abfällt.

Mehr als jedes andere Unterrichtsfach ist ja gerade die Zeichenstunde, durch die, wenn sie recht betrieben, ein ästhetischer, idealer Hauch weht, geeignet, auf Geist und Herz veredelnd einzuwirken, da hier nicht trockner Wissenskram, Vokabeln, Zahlen, Daten, nicht ein Klassifizieren und Systematisieren den Geist abspannt, sondern die Arbeit des jungen Menschen an seiner Ausbildung, sich zu befähigen, Genuss und Freude zu finden an allem Schönen Geist und Herz in höhere Regionen erhebt, es allem Guten und Edlen zugänglich macht.



I. Die Arten des Ornaments.



Unter Ornament (von ornare = schmücken) verstehen wir im allgemeinen jeden künstlerischen Schmuck, im engern Sinn indessen nur jene dekorativen Formen, welche den Erzeugnissen der Architektur und des Kunstgewerbes als Zierat dienen und welche zum grössten Teil zugleich auch die Bestimmung haben, einen auf den Zweck, die Verwertung, das innere Sein des Gegenstandes sich beziehenden Gedanken zum Ausdruck zu bringen. Diejenigen Zierformen nun, welchen nur die Aufgabe zufällt, zu schmücken, wie zumeist alle Füllungen unbegrenzter Flächen, die Muster, Dessins, ferner viele freiliegenden Verzierungen, sowie teilweise selbst die Füllungen begrenzter Flächen, nennen wir rein dekorative Ornamente. Hingegen werden solche Schmuckformen, welche neben der Verzierung eines tektonischen Gegenstandes zugleich auch den Zweck verfolgen, die Bestimmung, die Anwendung, kurz die vom schaffenden Künstler dem Werke oder dem einzelnen Gliede desselben zugrunde gelegte Idee äusserlich zur Anschauung zu bringen, wie Bänder, Stützen etc. als struktive Ornamente bezeichnet. Ist dem struktiven Ornament durch seine Aufgabe, als symbolischer Schmuck konstruktiver Glieder künstlerischer Schöpfungen zu dienen, auch zugleich seine Stelle angewiesen, so gilt inbezug auf den Ort, an dem rein dekorative Ornamente am Platze sind, der Grundsatz, dass dieselben in erster Reihe für sogenannte neutrale Partien sich eignen, d. h. solchen Flächen aufgetragen werden, welchen durch die Konstruktion kein besonderer Dienst übertragen ist, wie Giebelfelder, Deckenflächen, Thürfüllungen etc. Diese organisch zu gliedern, zu beleben und dadurch zu schmücken ist ihre Aufgabe. Das struktive Ornament tritt in zwei sich durchaus unterscheidenden Formen auf, welche indessen so eng verbunden sind, dass sie sich vielfach gegenseitig zur Voraussetzung haben:

a) Die Allgemeinform des Gegenstandes, wie sie unter Zugrundelegung der von der Altmeisterin Natur gelehrten Formenbildungsgesetze durch die Vereinigung der Anforderungen des Materials in seinen Eigenschaften mit dem Zweck, der Bestimmung des Gegenstandes sich ergeben, so dass das künst-

lerische Erzeugnis auch ohne weitem Schmuck eine schöne Gestalt zeigt, weil es wie mit Notwendigkeit von selbst entstanden, natürlich gewachsen erscheint.

b) Deren plastischer oder malerischer Schmuck, welcher sich der Allgemeinform durchaus anschliesst. Vielfach, z. B. beim Säulenkapital, erscheint die Verzierung — das von der darauflagernden Last umgebogene Blatt — sogar als das Ursprünglichere, als der Träger der Idee, welcher nunmehr dementsprechend auch die Allgemeinform sich ausgestaltete.

Als eine Unmöglichkeit dürfte es aber erscheinen, den fast unübersehbaren Reichtum an ornamentalen Schöpfungen, die grosse Summe der Produkte des künstlerischen Strebens von Jahrtausenden nun weiter einigermaßen gewissenhaft zu klassifizieren und jedem einzelnen Fall der Verwendung eines Ornamentes gerecht werden zu wollen. Sei es daher gestattet, aus dem Gesamtgebiet der dekorativen Formen sechs grössere Gruppen herauszugreifen, um an ihnen das Wesentlichste über Gestaltung, historische Entwicklung, Anwendung, Bedeutung, Sinn und Zweck des Ornaments uns klar zu machen, soweit der enge Rahmen vorliegender Publikation es gestattet. Als solche Hauptgruppen würden folgende sich ergeben:

1. Begrenzte Flächenornamente.
2. Unbegrenzte Flächenornamente.
3. Freiliegende Verzierungen.
4. Bänder, Bordüren.
5. Freie Endigungen.
6. Stützen, Träger.





1. Begrenzte Flächenornamente.



Betrachten wir die durch Guss hergestellte Thür unsers Ofens. An einer Stelle, die von unserm Auge in erster Linie wahrgenommen und einer eingehenden Betrachtung unterworfen wird, umso mehr als die Thür schon durch ihre Bedeutung als unentbehrlicher, notwendiger Hauptteil eines Ofens unser Interesse auf sich lenkt, hebt sich die rechteckige, graue Fläche derselben von dem gleichmässigen Weiss der Kacheln ab. Dieselbe zeigt eine nur wenig aus der Fläche heraustretende ornamentale Verzierung, die durch gefällige Formen und schöne Linienführung unser Wohlgefallen erweckt, unsere Freude an dem so nützlichen Wärmespender und damit unser Interesse für denselben erhöht. Ohne diesen Schmuck würde die Thürfläche uns leer und kahl erscheinen. Das Ornament ist so über die rechteckige Fläche ausgebreitet, dass einerseits der Raum derselben bis auf einen ringsumlaufenden, schmalen, freigebliebenen Randstreifen vollständig ausgefüllt ist, andererseits aber auch zeigt dasselbe nach allen Seiten einen Abschluss, der nirgends den Gedanken an ein Weiterentwickeln desselben in uns aufkommen lässt. Eine solche Verzierung einer bestimmt begrenzten Fläche nennen wir ein begrenztes Flächenornament oder auch eine Füllung, und zwar bildet im vorliegenden Falle das den Raum einer rechteckigen Fläche ausfüllende Ornament eine Rechtecksfüllung. — Die Mitte der Breitseite des Ofens ist durch eine in Thon modellierte Kreisfüllung verziert, deren Figuren aber viel kräftiger aus der Fläche sich hervordrängen. Die Fassaden der Häuser zeigen Quadrats- und andere Füllungen, in Gyps oder Stein ausgeführt, in reicher Anzahl. Solche körperlich aus dem Grunde heraustretenden, vom Bildhauer oder Modelleur hergestellten Verzierungen bezeichnen wir nach der Art der Darstellung als erhabene Ornamente oder Reliefs. Erheben sich dieselben wie an der Ofenthür nur wenig über die Fläche, so heissen sie Flachreliefs (Basrelief). Kräftiger hervortretende Verzierungen dieser Art, wie die Kreisfüllung am Ofen, werden Hochreliefs (Hautrelief) genannt.



Fig. 1.

Die Tischplatte der Nähmaschine, des Damentischchens, die Deckel kleiner Schmuckkästchen tragen Ornamente, die aus verschiedenfarbigen Hölzern, welche in die Platte eingelegt werden, zusammengesetzt sind. Dieselben bezeichnet man als eingelegte Arbeiten (Intarsien). Die Taschenuhr, der Manschettenknopf, viele Schmucksachen zeigen mit einem scharfen Stift eingeritzte — gravierte — Verzierungen. Auf den Glasscheiben unserer Flurfenster haben wir durch Aetzung sowohl, als auch durch Malerei hergestellte Ornamente bewundert. Der Deckel der Bibel und vieler anderer Bücher hat eine Verzierung erhalten, die durch Pressung auf dem Leder erzeugt wurde. Alle solche Ornamente nun, die durch Malerei, eingelegte Arbeit, Gravierung, Aetzung, Pressung und Flachrelief dargestellt sind, die also mit der verzierten Fläche zusammenfallen oder doch sich nur wenig über dieselbe erheben, werden unter dem Begriff Flach- oder Flächenornamente zusammengefasst, während das Hochrelief mit den in Holz geschnitzten, in Schmiedeeisen (siehe die schmiedeeiserne Füllung in der Hausthür!) ausgeführten und anderen Schmuckformen gemeinsam als plastische Ornamente bezeichnet werden, weil sie körperlich fassbar, plastisch uns entgetreten.



Fig. 2. Streumuster.



Fig. 3. Tapetenmuster.

Betrachten wir dagegen ein sogenanntes Streumuster auf einem Reststück einer weiblichen Sommertoilette, so zeigt uns dasselbe einzelne Blumen, Knospen und dergl. in regelmässigen Abständen über die Fläche verteilt, als wären sie darüber gestreut, doch so, dass man nirgends einen Abschluss dieses Ornaments feststellen kann. (Die Scheere der Schneiderin ist gefühllos mitten durch die schönste Rose gegangen.)

Ebenso trägt die Tapete an der Wand ein reicher entwickeltes Ornament, aus Blumen, Zweigen, Ranken sich aufbauend, das durch stete Wiederholung nach allen Seiten sich vergrössert, ohne dass sich irgendwo und wie ein Abschluss, eine

künstlerische Grenze wahrnehmen lässt. Dies ist ein unbegrenztes Flächenornament.

Das begrenzte Flächenornament kann aber einen geometrischen Charakter tragen, aus Naturgebilden sich aufbauen oder auch künstliche Motive zum Vorwurf haben, sowie aus diesen sich zusammensetzen. Die häufigste Verwendung findet das dem überaus reichen, unerschöpflichen Formenschatz der

Natur entnommene vegetabile oder Pflanzenmotiv. Dasselbe darf nun (wie die Vignette am Kopf dieses Abschnittes es zeigt) in einer direkt der Natur nachgebildeten, also naturalistisch gehaltenen Weise ohne weitere Rücksicht auf Symmetrie, Gliederung u. dgl. dem gegebenen Raum und Zweck angepasst, der Fläche aufgetragen werden; in den weitaus meisten Fällen aber ist es stilisiert d. h. der Zufälligkeiten des Wachstums im Freien entkleidet und so über die Fläche verteilt, dass es sich durch die Hauptlinien derselben in symmetrische Teile zerlegen lässt, die Wiederholungen oder Ergänzungen zu einander bilden. Entfaltet sich wie in Fig. 4 das Ornament von der Grundlinie aus, dem Aufbau der senkrecht aufsteigenden Pflanze nachgebildet, nach oben, so nennt man dasselbe aufrecht oder aufsteigend. Den 3 Hauptteilen der Pflanze, Wurzel, Stengel, Krone entsprechend, werden sich auch bei so gestaltetem Ornament 3 Teile, Fuss, Stengelpartie und Krone oder Spitze durchführen lassen (siehe H. 20). Liegend heisst dagegen die Verzierung, wenn sie, Fig. 5 —



Fig. 4.

gleich der Entwicklung kriechender Pflanzen z. B. *Lysimachia numularia*, *Potentilla reptans* — von der senkrechten Mittelaxe aus gleichmässig nach rechts und links sich ausbreitet (H. 49,



Fig. 5. Einaxige liegende Rechtecksfüllung.

53). Die centrale Anlage, (Kreisfüllung) zeigt das Ornament vom Mittelpunkt der Fläche — nach dem Vorbild der kreuzständigen und büschligen Blätter, besonders der Wurzelblätter oder auch den kreuz-, teller-, radförmigen, den rosen-, malven-, nelkenartig gestalteten Blumenkronen — ausgehend, symmetrisch nach allen Seiten sich erweiternd (H. 17, 19). Entwickelt sich wie in Fig. 4 das Ornament von der Grundlinie aus, also aufrecht, symmetrisch zu beiden Seiten der senkrechten Mittelaxe, so dass es durch dieselbe in zwei sich ergänzende Hälften geschieden wird, so heisst dasselbe einaxig. Kann man ausser der senkrechten auch die wagerechte Mittelaxe durch dasselbe legen, und es so in 4 symmetrische Teile zerspalten, so ist die Anlage desselben eine zweiaxige, Fig. 1. Die centrale Anlage endlich gestattet die Zerlegung der Fläche durch die Mittelaxen, die Diagonalen, sowie beliebige weitere Teilungslinien in 2, 4, 8, 3, 6, 9 etc. symmetrische Teile, so dass die Anlage eine 2, 4, 8, 12, 3, 6, 9, 5, 10 teilige werden kann. Fig. 11 u. 12.

Die hauptsächlichsten Formen der begrenzten Flächen sind: Das Quadrat,

Rechteck, Dreieck, die Raute, der Kreis und Halbkreis, die Ellipse und die Eiform.

Das **Quadrat** hat als natürliche Hilfslinien bei der Herstellung die senkrechte und wagerechte Mittellinie. Dieselben teilen die Fläche in 4 gleiche Quadrate. Zu weiterer Teilung eignen sich die beiden Diagonalen. Diese 4 Linien schneiden sich im Mittelpunkt der Fläche und ergeben nunmehr 8 Felder, welche gleichmässig gestaltet und vom Mittelpunkt ausgehend —



Fig. 6.

also central — verziert werden. Ausnahmsweise ist die Verzierung auch wohl einmal von aussen nach innen gerichtet.

Seltener noch findet sich die Teilung in zwei Rechtecke durch die senkrechte Mittelaxe, da beim Quadrat ein Oben und Unten nur schwer sich festhalten lässt. Die Verzierung hätte nun von der Grundlinie aus einaxig nach oben sich zu entwickeln.

Quadratsfüllungen treten in allen Kunstepochen auf. Die antiken Deckenkassetten zeigen schöne Vorbilder. Untenstehende Abbildung, Fig. 7, stellt

den Uraniskus, den griechischen Deckenstern dar, welcher als einfachste Füllung, in Gold auf tiefblauem Grunde ausgeführt, den antiken Tempeldecken, sowie den modernen Kuppelwölbungen in Andeutung des Himmelsgewölbes den Eindruck

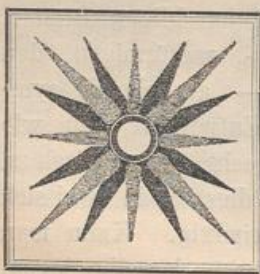


Fig. 7.

des leichten, freien Schwebens verleiht. Die Mosaikarbeiten des römischen und byzantinischen Stiles, die ornamentierten Fliesen mittelalterlicher und moderner Fussböden- und Wandbekleidungen und endlich die seit der Renaissancezeit häufig in Verwendung gezogenen schmiedeeisernen Füllungen an Thüren, Thoren, am Gitterwerk etc. bieten Beispiele quadratischer Füllungen in reicher Auswahl. (St. A. 10; St. C. 4, 5; St. C. 24; St. B. 12, 13, 27; H. 12, 15, 17, 19, 38, 44).

Das **Rechteck (Oblong)**, die wohl am häufigsten der Dekoration sich bietende Fläche, wird durch die senkrechte Mittellinie in 2 gleiche Rechtecke geschieden, die zu einaxiger, sowohl liegender als aufrechter Füllung sich durchaus eignen. Als fernere Teilungslinie tritt die wagerechte Mittelaxe auf. Beide teilen die Fläche in 4 gleiche Rechtecke, die vom Mittelpunkte aus-

gehend, also central, verziert werden. Liegende d. h. auf einer der längeren Seiten ruhende oblonge Flächen müssen eine derartige vegetative Dekoration durchaus begünstigen (Fig. 1), während für das stehende Rechteck die centrale Verzierung, soweit sie sich aus pflanzlichen Motiven aufbaut, meist nicht als eine glückliche sich erweist, da es unnatürlich erscheinen muss, dieselbe Pflanze auch senkrecht nach unten wachsen zu sehen. Die zur Teilung grösserer Wandflächen sehr häufig herangezogenen rechteckigen, aufrechtstehenden Flächenstreifen, wie sie ferner an Pilastern und Pfeilern der Dekoration sich bieten, zeigen sich für einaxige Verzierung (Fig. 4) durchaus geeignet, weil das aufrechte Motiv des emporstrebenden Pflanzengebildes sich der aufsteigenden



Fig. 7.

Tendenz solcher meist in der Bedeutung des Stützens, Tragens gebrauchten Formen ja durchaus anschliesst. Für horizontale Flächen an Decken, Fussböden, Tischplatten, Buchdeckeln u. dgl. empfiehlt sich dagegen auch die centrale Anlage. Da die so häufig auftretende Form des Oblongs am Mobiliar, an Wänden, Thüren etc. sehr verschieden sich gestalten, sowohl zum langgestreckten Streifen sich ausziehen, als auch dem Quadrat ähnlich auftreten kann, so macht sich für dieselbe nicht selten die Teilung in verschiedene Felder nötig, von denen das einzelne dem gleichliegenden entsprechend dekorirt wird (H. 51, 56). Nicht zu übersehen ist hierbei, dass nicht die Diagonale des Rechtecks als Hilfslinie für die Felderteilung benutzt werden darf, sondern die Ecken „auf Gehrung geschnitten“, d. h. die Halbierungslinien der Winkel als Teilungslinien

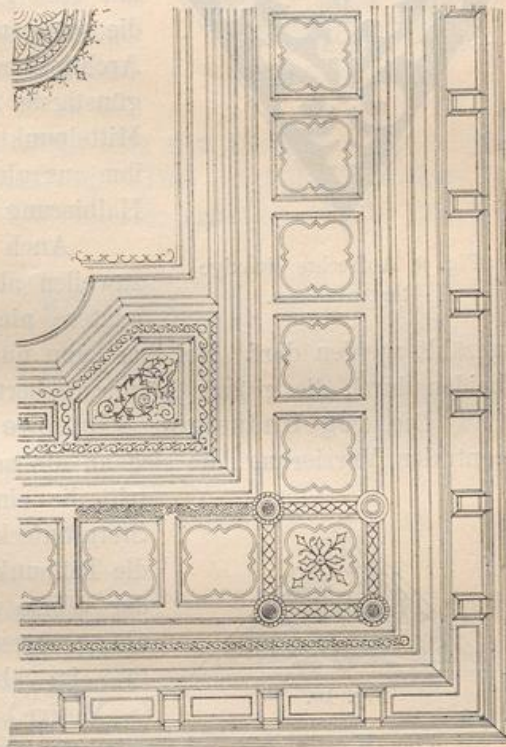


Fig. 8. Felderteilung.
Ein Viertel einer Zimmerdecke. (Entwurf.)

benutzt werden müssen, da sonst die sich ergebenden senkrechten und wagerechten Streifen nicht gleiche Breite erhalten. S. auch d. Schrank unter „Freie Endigungen“.

Rechtecksfüllungen finden sich in reicher Auswahl in Relief an den Fassaden, gemalt an den Innenräumen des Hauses, am Mobiliar und Hausgerät, als schmiedeeisernes Gitter, als Intarsie und musivische Arbeit, geätzt, gemalt auf Glas, in den Textilkünsten etc. (St. B. 29. St. C. 21, 22, 27. H. 20, 36, 51, 54, 56, 49, 53, 55).

Die **Raute** kommt sowohl als aufrechte, einaxige Füllung vor — durch die senkrechte Mittellinie in 2 congruente Dreiecke geschieden — wie sie als centrale Anlage, aus 4 congruenten Dreiecken sich zusammensetzend, auftritt. Sie gehört zu den seltener der Dekoration sich bietenden Flächen; so findet sie

sich im Gitterwerk in Schmiedeeisen, als Mittelpartie bei Felderteilungen der Wandmalerei und bei Tafelungen an Fussböden und Decken, auf Tischplatten und Thürflächen, sowie auch häufiger in Pressung auf Buchdeckeln.



Fig. 9, Aufrechte einaxige Rautenfällung.

Das **Dreieck** zählt ebenso zu den weniger oft auftretenden Verzierungsfächern. Die natürlichen Teilungslinien sind die Senkrechten von der Spitze der Winkel nach dem Mittelpunkte. Die Verzierung wird sich danach zu einer centralen gestalten. Doch findet sich auch die einaxige Anlage, von der Grundlinie zur Spitze sich entwickelnd. Beim ungleichseitigen, dem sphärischen Dreieck oder solchem mit teils geraden, teils bogenförmigen Seiten, wie die sogenannten Bogenzwickel (s. Halbkreis) in der Architektur sie nicht selten bilden, ist der günstigste Ausgangspunkt für die Dekoration der Mittelpunkt des eingeschriebenen Kreises, weil von ihm aus gleiche Entfernung nach den Seiten, sowie Halbierung der Winkel sich ergeben.

Auch **Rhombus** und **Rhomboid** treten zuweilen als verzierte Flächen auf, trotzdem das letztere nicht mehr zu den symmetrischen Formen gezählt werden darf. Bei ihm kann nur die Rede sein vom Gleichgewicht der beiden durch die grösste Längsaxe hergestellten Hälften.

Die **regelmässigen Vielecke** eignen sich fast ausnahmslos zu einer centralen Verzierung, die sich an die natürlichen Hilfslinien anlehnt, sehr selten tritt die einaxige Fällung auf. Das regelmässige Sternfünfeck (Pentagramm), das entsteht, wenn man die Teilpunkte eines in 5 Teile zerlegten Kreises in der Weise verbindet, dass immer der nachfolgende übersprungen wird, spielte als Druden- oder Hexenfuss im abergläubischen Mittelalter eine Rolle. (s. Motive.)



Fig. 10.

Der **Kreis** gilt allgemein als ein Vieleck mit unendlich vielen Seiten. Dementsprechend lässt er auch eine durchaus beliebige Teilung zu, doch ist für centrale Anlage die Einteilung in 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12 oder 16 Teile die gebräuchliche. Sehr verwendbar erweist sich indessen auch für die Kreisfällung die durch concentrische Kreise hergestellte Zonen- teilung, bei der die einzelnen ringförmigen Streifen von meist ungleicher Breite für sich verziert werden. Gehen dieselben in einander über, so dass die Füllungen der einzelnen Zonen als sämtlich radial, vom Mittelpunkte ausgehend, erscheinen, sie sich also zum Teil verdecken, so entsteht die Rosette. Ihre Konstruktion lässt sich veranschaulichen durch zwei oder mehrere, sich entsprechende, einfache Rosen oder ähnliche Blumenkronen



Fig. 11. Rosette.

von ungleicher Grösse, die über einander gelegt, sich gegenseitig so decken, dass die Blattmitte der innern auf den Zwischenraum zweier Blätter der folgenden äusseren Zone fallen. Geometrisch gebildete Kreisfüllungen, aus sich berührenden und schneidenden Kreisen und Kreisbogen zusammengesetzt, zeigen die verschiedenen Formen der gotischen Drei-, Vier- und Fünfpassé, die mit dem Fischblasenmotiv u. a. das gotische Masswerk bilden, das zur Füllung der Fensterbögen, Chorstühle, Tabernakel, Brüstungen, aber auch als Relief auf Wand- und Möbelflächen dieser Stilperiode sehr häufige Verwendung findet. (Fig. 13 und 14.) (St. C. 14, St. B. 10, 13, 21, H. 8, 7, 11, 46).

Kreisfüllungen finden wir an den Fassaden und Innenräumen des Hauses jedes einzelnen Baustiles. An gotischen Kirchen gewinnt das sehr oft in beträchtlichen Dimensionen gehaltene Rosenfenster über dem Hauptportal in seiner intensiven Farbenwirkung besondere Bedeutung. (Das prächtige Rosenfenster der Sebalduskirche in Nürnberg hat einen Durchmesser von 9 m). In der Profanarchitektur treten Büsten und Köpfe, Embleme, sowie gewerbliche und historische Zeichen in Relief wie Malerei als Medaillon nicht selten in Erscheinung aber auch im Kunstgewerbe, an Schilden, Schalen, Schüsseln, Tellern, Knöpfen u. s. w. zählen Kreisfüllungen zu den am häufigsten sich bietenden Verzierungsf lächen.

Der **Halbkreis**, in der Architektur, wie im Gitterwerk nicht selten sich ergebend, wird als ein- oder mehraxige Füllungsfläche angesehen oder aber durch ein Ornament verziert, das vom Mittelpunkt der Grundlinie ausgehend über die Fläche sich ausbreitet, hin und wieder auch durch einen eingeschriebenen Kreis über dem Mittelpunkt in zwei Hälften geschieden, die entsprechende Dekoration erhalten. Dem gleichen Verzierungsprinzip unterliegen die Zwickel, gradlinige oder auch von Kreisbogen begrenzte, drei- und mehrseitige Flächen, welche in der Architektur sich als Reststücke bilden, wenn eine runde Fläche in eine geradlinige hinein greift, z. B. ein rundbogig abschliessendes Fenster, eine zum Halbkreis oben abgerundete Thür eine wagerechte Verdachung erhält oder, wie bei Deckenteilungen häufig, der Kreis in ein quadratisches Feld mit gleichem Durchmesser beschrieben wird. Die Mitte des Zwickels zeigt häufig auch eine Rosette, einen Kranz, oder es werden naturalistisch gehaltene Eichen-, Lobeerzweige, auch Putten, Trophäen, fliegende Bänder u. dergl. als Füllungsmotiv herangezogen.



Fig. 12. Zonenteilung.



Fig. 13. Fischblasenmotiv.

Fig. 14.



Fig. 15. Zwickel.

Die **Ellipse** und das **Eirund (Oval)**. Beide Flächen eignen sich sowohl zu centraler Verzierung, wie zu ein- und zweiachziger, aufrechter oder liegender Füllung. Die Bezeichnung Oval (von ovum, das Ei) darf nur der Eiform, nicht wie vielfach üblich, auch der Ellipse, beigelegt werden. Erst mit der Entwicklung der Mathematik treten beide Formen in der Dekoration auf; derzeitig ist ihre Anwendung eine nicht seltene, namentlich die der ersteren. Als Mittelfeld auf dem Deckel von Büchern, Cassetten, Dosen kommt die Ellipse in Pressung, Mosaik und Malerei nicht selten vor, wie sie sich auch



Fig. 17. Zweiachsiges centrale Ellipsenfüllung.

als centrale Partie bei der Felderteilung an Thüren, am Mobiliar u. s. w. findet. Für die Eiform ist auch die Bezeichnung „Korbbogen“ infolge der Aehnlichkeit desselben mit dem Umriss eines Handkorbes geläufig. (St. B. 7, 8.)





2. Unbegrenzte Flächenornamente.

Das unbegrenzte oder endlose Flächenornament zeigt im Gegensatz zu den Füllungen begrenzter Flächen keinen künstlerischen Abschluss, keine bestimmten Grenzen. Wie wir das Band als ein nach zwei Seiten hin abgeschlossenes

Ornament kennen, dessen Länge aber unbegrenzt ist, da es durch stete Wiederholung seiner Motive ins Unendliche fortgesetzt gedacht oder aber zu seinem Ursprung zurückgeführt wird, so ist das unbegrenzte Flächenornament nach allen vier Seiten der Weiterentwicklung offen und wird durch seine praktische Verwendung den Raumverhältnissen der betreffenden Flächen angepasst, ohne Rücksicht auf seine Zusammensetzung da abgeschnitten, wo die zu verzierende Fläche dies erheischt.



Fig. 17.

Der einzelne Bestandteil desselben, das Muster, auch Rapport genannt, setzt sich aus geometrischen, organischen Motiven zusammen; häufig auch treten beide vereinigt auf, hin und wieder

selbst mit figuralem und künstlichem Schmuck ausgestattet. Die Anlage zeigt auch hier einen zentralen Charakter, indem auf der Grundlage eines Quadrat-,



Fig. 18.

Dreieck- oder Rautennetzes sich ein geometrisches Ornament nach allen Seiten entwickelt; oder das Muster ist ein aufrechtes, indem ein von unten nach oben wachsendes Pflanzengebilde, durch Umschlagen auch wohl zu einer schrägen, seitlichen Reihung geordnet, die Fläche belebt. Nicht selten auch finden sich aufrechte Fül-

lungen innerhalb eines netzartigen Geflechtes geometrischer Figuren, die ineinander greifen, ohne dass ein geradliniger Abschluss sich irgendwo bildet. Die



Fig. 19.

einzelnen Formen der Motive sind im Verhältnis zur Ausdehnung der Fläche meist so klein, dass die oftmalige Wiederholung des Musters nicht langweilig wirkt, sondern der rythmische Wechsel der Einzelformen, die sich ergebenden gefälligen Linienzüge der Bewegung des Rapports einen einheitlichen, ruhigen Eindruck gewähren. Viele Verzierungsformen endloser Flächen lassen erkennen, dass ihr Ursprung in der Technik der Weberei zu suchen ist. (St. C. 19. H. 25, 32, 13, 23, 29, 34, 41, 43, 58).¹



Fig. 20.

Die Verwendung des endlosen Flächenornamentes ist eine vielfache. In erster Reihe sind es die Erzeugnisse der textilen Kunst, welche dasselbe in praktische Verwertung ziehen und zwar als Muster für

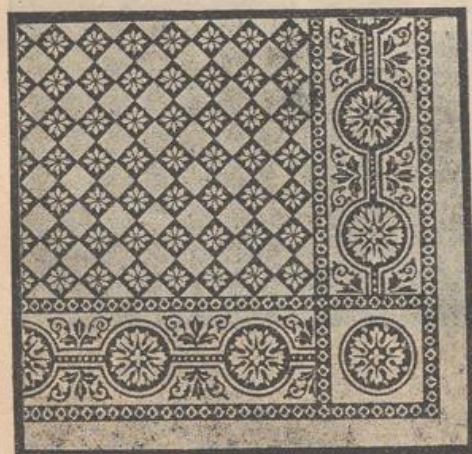


Fig. 21. Organische Motive im geometr. Netz.

1. Kleider- und Möbelstoffe. Wie die Weberei eine der ältesten Erfindungen des menschlichen Geistes darstellt, so ist die Bethätigung eines instinktiven Kunsttriebes auf diesem Gebiete eine ebenso ehrwürdig alte, als auch mannichfache. Schon das Naturvolk giebt seinen Flecht- und Webearbeiten durch Anwendung verschieden gefärbten Materials einfache, geradlinige Muster. Ausser der Verwendung verschiedenfarbiger Garne auf dem Web-

stuhl treten als weitere Verzierungs- methoden das Färben und Bedrucken, die Stickerei, das Pressen des Sammet u. s. w. auf.

Die Musterung ist eine durchaus verschiedene, sie zeigt sowohl rein geometrische, wie organische Motive im geometrischen Netz, in symmetrischer Reihung, organischem Aufbau u. a. Als Streumuster bezeichnet man eine Verteilung von Rosetten, stylisierten oder naturalistisch gehaltenen Blumen, Knospen u. s. w. in weiten regelmässigen Abständen auf der Fläche. Unzulässig ist nur die Verwendung plastisch erscheinender Gegenstände in natur-

getreuer Farbgebung, perspektivischer Darstellungen, Architekturen; aber auch die Anwendung sinnloser Streuobjekte, Nägel, Zangen, Hufeisen, Würfel, Bälle und ähnlicher Dinge, die doch nimmermehr einer Toilette zur Zier gereichen können, verbietet sich von selbst, während die Ausnutzung der Farbe als eines freundlich anregenden, das Lebensgefühl hebenden Faktors bisher vielfach gegen

Vorurteile zu kämpfen hatte, erst in neuester Zeit es unternimmt, über blasse, matte, gebrochene Töne sich hinauszuwagen.



Fig. 22. Streumuster.



Fig. 23. Teppichmuster.

2. Teppichmuster. Gewebte, gewirkte, gemalte oder gestickte Decken für Fussbodenbelag, Verschluss von Fenstern und Thüren, Wandbekleidung u. s. w. haben ihren Ursprung im Zelt der nomadisierenden Völkerschaften



Fig. 24. Teppichmuster.

des Orients und gelangten aus diesem in die Wohnungen der sesshaften Völker. Aus dem Orient, wo die Bildweberei und Stickerei früh zu hoher Entwicklung gelangte, brachten die Araber diese Kunst nach Europa.

Die Verzierung, bei der der Farbe eine mindestens ebenso bedeutungsvolle Rolle zuerteilt ist, als der Form, zeigt neben geometrischen Mustern Flechtwerk und Bandverschlingungen, neben organischen Motiven im geometrischen Netzwerk vor allem Pflanzenformen in organischem Aufbau, sowohl als begrenzte Füllung wie als endloses Flächenornament. Es sind hier intensive Färbung und plastisch erscheinende vegetative Zierformen durchaus zu vermeiden. Der

Teppich hat den Zweck, für das harmonisch ausgestattete, trauliche Heim, in welchem der Einzelne als Herr und Gebieter schalten, von der Bürde des Berufes sich erholen darf, die ruhige, warme, mildwirkende Basis zu bilden; er soll nicht durch naturgetreue Darstellungen und lebhaftige Farbengebung das Auge am Boden festheften. Dass Bilder, Landschaften, Architekturen, sowie Kindergruppen, ferner Löwen, Hunde, Lämmer u. dgl. nicht auf den Teppich gehören, auf den unser Fuss treten soll, ist ebenso selbstverständlich wie z. Z. leider noch immer recht wenig befolgt. Ebenso passen Namenszüge, Wappen u. dgl. nicht hierher, denn seinen Schild hält man hoch, aber tritt ihn nicht mit Füßen.

3. Tapetenmuster. Aus dem zur Bekleidung der Wände dienenden Wandteppich des Orients hat sich unsere Tapete entwickelt. Der Woll- und Seidentapete schloss sich die aus Spanien zu uns gekommene Ledertapete an und auf diese folgte unsere moderne Papiertapete.

Neben geometrischen Motiven in centraler Anlage, verschlungenen Linien-

zügen, verflochtenen Kreisen, welche Rosetten und andere Blütenformen als aufrechte Füllung zeigen, treten namentlich mehr oder weniger naturalistisch gehaltene, oft auch in Windungen seitlich sich fortbewegende Blatt- und Blütengebilde mit aufsteigendem Charakter auf, die durch rhythmischen Wechsel ihrer Einzelformen der Wandfläche als dem ruhigen, warmen Hintergrund für das im Zimmer sich abspielende Leben der Familie einen gleichmässigen, mildgehaltenen Schmuck gewähren, ohne durch allzu tiefe Farbengebung oder in zusammenhängenden Complexen auftretenden Goldgrund u. dgl. den Eindruck der Schwere, des Hervordrängens, zu verursachen.

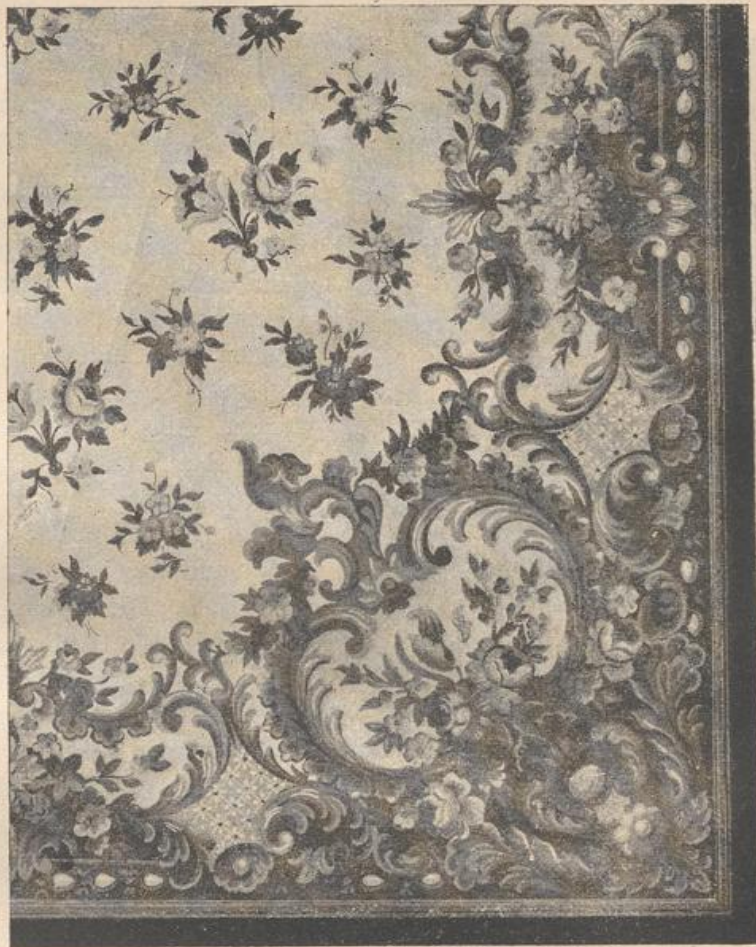


Fig. 25. Teppichmuster.

4. Wandmalerei. Die Wandmalerei tritt als die älteste uns überkommene Flächenverzierung an den Bauten des alten Egypten auf. Mäander und ähnliche Linienzüge, mit Rosetten und Lotusblumen durchsetzt, bilden neben Palmenblättern, binsenartigen u. a. Pflanzenformen die Motive, soweit nicht eine spätere Generation Wand und Säule mit einer, der Verherrlichung der Thaten des jeweiligen Herrschers gewidmeten Hieroglyphendecke überzog. Die Antike führte architektonische Vorwürfe, perspektivische Darstellungen als Wanddekoration ein. Bekannt sind namentlich die leichten, luftigen Wandmalereien, die das wiedererstandene Pompeji unsern erstaunten Blicken zeigte. Während die altchristlichen Bauten

Moderne Wandmalerei.



Fig. 26.

durch Mosaik einen farbigen Schmuck von eigenartiger Wirkung erhielten, ist es der romanische und daran anschliessend der gotische Baustil, der zunächst in seinen Kirchen und öffentlichen Bauten die Wandmalerei in Deutschland

Moderne Wandmalereien.



Fig. 27.



Fig. 28.

zur Blüte brachte. Doch erst die Renaissance lässt dieselbe in Verbindung mit der besonders gepflegten Deckenverzierung sich voll entfalten. Namentlich war es der hängende Teppich, den der Pinsel des Malers auf die Wand zauberte. Darüber zog sich ein breiter Fries mit meist figürlichen Darstellungen hin. Grössere Flächen wurden durch Pilaster in einzelne Felder geteilt. Die schon im Mittelalter aufgetretene Hereinziehung des Figürlichen in die Wanddekoration genoss weitere Ausbildung bis zum grossen selbständigen Bilde. Daneben begann aber auch die Fratzen- und Groteskmalerei üppig Wurzel zu schlagen. Die Bemalung ganzer Fassaden griff in Norditalien und den reichen Städten Süddeutschlands platz. Die moderne Wandmalerei, fast auf öffentliche Bauten und Bierpaläste be-

schränkt, befreit sich in möglichster Anlehnung an die Renaissance grosser Einfachheit, indem sie die durch Pilaster geteilten Felder grösserer Wandflächen mit einem milden, warmen Farbenton überzieht, deren Mittelpartie durch reich entwickelte ornamentale, hin und wieder auch mit figuralen, freiliegenden Füllungen belebt oder aber die einzelnen Felder mit einem unbegrenzten Flächenornament überzieht, das in seinen Motiven sich den Stoff- und Tapetenmustern anschliesst.

5. Fliesen- und Parkettmuster. Fliesen sind meist quadratisch gehaltene, gebrannte Steine, die zur Belegung des Fussbodens und untern Drittels der Wand in Verkaufsläden, Festräumen u. s. w. sich immer mehr einführen. Die Zeichnung ist vertieft und durch farbigen Thon ausgefüllt. Sie zeigt verschlungene Kreise, nebeneinandergereihte Quadrate, mit Rosetten, Lilien, Blattwerk u. a. gefüllt. Schon bei den alten Assyrern waren glasierte Thonfliesen zur Fussboden- und Wandbekleidung beliebt. Auch das Mittelalter zog sie in häufige Verwendung. Den Fliesen schliesst sich für Fussbodenbelag die Parkettierung, quadratische, fünf- oder sechseckige, regelmässig geformte Platten aus Hartholz, die aneinandergereiht werden, an. Die Musterung, durchgehends geometrisch gehalten, weist bandartige Verschlingungen, Flechtmuster u. dgl. auf. Sie wird durch Einlegen andersfarbiger Hölzer in den einfarbigen Grund hergestellt. Die Verwendung hellerer und dunkler, namentlich dreieckiger Platten, die leicht den Eindruck in die Höhe gerichteter, schattenwerfender Holzklötze machen, ist zur Verzierung des Fussbodens, der doch dem Fuss eine ebene Fläche bieten soll, nicht zu empfehlen. Parkettierungen, in nördlichen Gegenden den Fliesen von jeher vorgezogen (als schlechte Wärmeleiter), haben besonders in der modernen Baukunst eine stetig zunehmende Verwendung gefunden.

3. Freiliegende Verzierungen.

Zwischen den Füllungen begrenzter Flächen und den endlosen Flächenornamenten stehen Ornamentformen, die nur einzelne, besonders in's Auge fallende oder bei anderweitiger Verwertung der gesamten Fläche freigebliebene Teile einer Ebene verzieren. Sie sind nach einer, zwei oder auch allen drei Seiten frei, unbegrenzt und bestimmen durch ihre eigene Form sich selbst die Grenzen, so, dass sie auch nach den freien Seiten hin einen künstlerischen Abschluss zeigen. Hierher gehören zunächst:



Fig. 29.

Das **Mittelstück**, die Verzierung der centralen Partie einer begrenzten Fläche. Ornamente, die den mittleren Theil einer Fläche dekorieren, während der übrige Teil unverziert bleibt oder doch nur die Ecken noch entsprechenden Schmuck erhalten, sind die Rosetten in der Mitte der Zimmerdecke, die mehr oder weniger reich entwickelte Verzierung der Mittelpartien der Wandflächen bei der modernen Wandmalerei, das eingelegte, ungefähr rautenförmige Ornament auf dem Deckel der Kasette, Tischplatte u. s. w., der etwa ähnliche Formen im Umriss zeigende Metallbeschlag, sowie das laubsägeartig ausgeführte, aufgeleimte Holzornament des centralen Theiles der verschiedenen Felder an den Vorderflächen der Möbel, die an Schubkästen, Thüren und Thoren nicht selten eine praktische Verwendung als Schlüssel-



Fig. 30.



Fig. 31.

schild gefunden haben. Auch das



Fig. 32. Schlüsselschild.

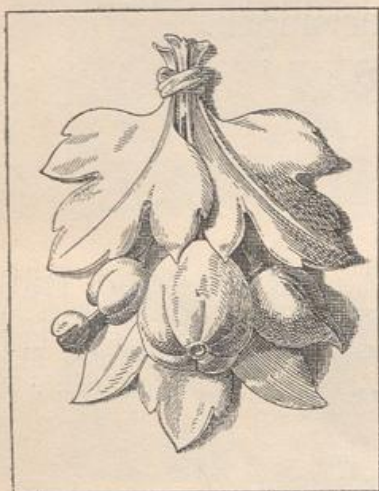


Fig. 33. Fruchtgehänge.



Fig. 34 u. 35. Eckstücke.

und Intarsia treten Eckstücke nicht selten auf.

besonders in der modernen Architektur sehr beliebte Schild- und das Cartuchen-Ornament, das Fruchtgehänge, der moderne Kranz, der Löwenkopf u. a. zählen in diese Kategorie dekorativer Formen, wie endlich die auf Titel- und Schlusseiten von Büchern, Broschüren, Programmen u. s. w. angebrachten Vignetten, Embleme u. dgl.

Die Anlage kann sowohl eine centrale als auch den Richtungen der Seiten entsprechend durchgeführte ein- und zwei-axige sein.

Ebenso tritt nicht selten das **Eckstück** auf, die Füllung einer oder mehrerer Ecken einer sonst nicht weiter verzierten Fläche, deren centrale Partie höchstens noch durch ein Mittelstück dekoriert ist. Das Eckstück ist auf zwei Seiten begrenzt, nach den freien Seiten hin entwickelt es sich als meist einaxige Anlage mit der Gehrungslinie als Axe und zeigt eine freie Endigung als Abschluss. Gepresst auf Buchdeckeln, gedruckt auf Programmen, Titelblättern, Prospekten, Reklameanzeigen, aber auch im Kunstgewerbe, so an Wandarmen in Messing und Eisen plastisch durchgebildet, wie auch in Flachrelief, Mosaik





Im täglichen Leben treten uns Bänder in gar vielfacher Verwendung entgegen. Der fleissige Landmann bindet einen Arm voll Getreide durch ein Strohband zur Garbe zusammen, um den goldenen Segen des Feldes auf hochbeladenem Wagen heimführen zu können. Den Zopf des Mädchens sehen wir von einem hellfarbigem Bande zusammengefasst. Ein halbes oder viertel Hundert Cigarren wird in der Kiste durch ein seidenes Bändchen zusammengehalten und dadurch von den frei danebenliegenden getrennt. Decken, Kleidungsstücke sind mit einem aufgenähten, ringsumlaufenden Bande umsäumt und zusammengehalten. Bänder haben also den Zweck des Zusammenhaltens, Einfassens und damit des Trennens vom Angrenzenden.

Dementsprechend wird auch in der Dekoration das Band als eine Ornamentform in Verwendung gezogen, welche den Begriff des Zusammenhaltens und Trennens vom Danebenliegenden zum Ausdruck bringt. So sehen wir an der graugetünchten Wand des Schulzimmers oben in der Nähe der Decke ein einfach gehaltenes Band in Gestalt parallel laufender, dunkelfarbiger Linien angebracht, das die Bestimmung hat, die einzelne Wandfläche, oder aber, wenn es sich, wie meist der Fall, ununterbrochen durch das ganze Zimmer zieht, die vier, den Raum desselben begrenzenden Wände zusammenzufassen und sie von der darauflagernden Decke zu trennen, welche für sich nun wieder durch ein anderes umlaufendes Band von den Wandflächen geschieden wird. Der untere, aus Nützlichkeitsgründen mit gelbbrauner Oelfarbe gestrichene Teil der Wand wird ferner durch einen dunkelbraunen Bandstreifen von der obern, graugetünchten Fläche getrennt. Denselben Zweck erfüllt ein reicher gestaltetes Band an der Wand des Wohnzimmers, das, hier als Bordüre bezeichnet, die Tapete nach oben abschliesst.



Fig. 36.

Tuch mit breiter Borte und Streumuster.

Wie an Wand- und Deckenfeldern finden wir die Bänder als Umrahmungs- und Trennungsglieder an Füllungen der mannichfachsten Art, als farbigen Saumstreifen an Tüchern, Teppichen, Gewändern, Möbelstoffen, auf dem Rand von Tellern und Schalen, auf Gefässen und Geräten, besonders aber auch in der Architektur, gemalt sowohl wie plastisch ausgeführt an Fassaden, das ganze Gebäude umziehend, als auch einzelne Teile desselben als zusammengehörig bezeichnend oder ein einzelnes Bauglied umfassend z. B. am obern Ende des Säulenschaftes, an der Deckplatte (dem Abakus) wie am Sockel (der Plinthe) der Säule, des Pfeilers und Pilasters.

Das Band ist der Breite nach begrenzt, seine Längenausdehnung aber ist unbegrenzt d. h. es zeigt nirgends einen künstlerischen Abschluss, sondern setzt sich durch stete Wiederholung ins Unendliche verlängert fort oder kehrt zu seinem Ursprung zurück. Die Motive sind sowohl geometrischer, als organischer oder auch künstlicher Natur oder sie kombinieren sich aus solchen.

Die Bänder gehören zu den ältesten und gebräuchlichsten Zierformen. Schon in den Kindheitsstadien der Entwicklung der einzelnen Völkerschaften sind Bandschemata die geläufigsten Formen der Bethätigung eines instinktiven Kunsttriebes. Die einfachste Gestalt des Bandes ist der einzelne, straffgezogene Bandstreifen. Linien, die seine Längsrichtung begleiten oder die langgedehnte, schmale Fläche in regelmässigen Abständen quer durchschneiden,



Fig. 37. Wellenlinie.

bilden das erste Ornament auf demselben. Doch schon sehr zeitig findet sich auch die den Küstenbewohnern durch die tägliche Beobachtung der bewegten Meeresoberfläche bekannte Wellenlinie

als beliebtes Verzierungsmotiv. Auf die textilen Erzeugnisse vermochte indessen die derzeitige Webekunst die gleichmässig gekrümmte Linie der Wellenbewegung nicht zu übertragen, ohne dass dieselbe von ihrem Charakter einbüsste, denn die rechtwinklig sich kreuzenden Ketten- und Schussfäden zerstörten die anmutige, gleichmässige Bewegung der Krümmungslinie. Der Richtung der Gewebeteile entsprechend, wurde deshalb die Wellenlinie zum geraden, rechtwinklig abbrechenden Linienzuge umgebildet, zum (Fig. 38 u. 39)

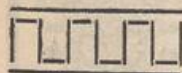


Fig. 38.



Fig. 39.

Mäander, nach dem Flusse Mäander, jetzt Menderes in Kleinasien, der in vielfachen Windungen sich durch das Gebirge schlängelt. Die Bezeichnung à la grecque deutet an, dass das Mäanderband erst bei den Griechen seine Entwicklung und edle Durchführung genoss, wengleich in Egypten und China diese Form schon früher vielfach angewandt sich findet. Die so entstandene textile Zierform wurde gar bald auch in anderer Ausführung beliebt; namentlich die griechische Vasenmalerei verwendet sie in verschiedenster Weise variiert und reicher ausgebildet häufig, ebenso tritt sie in der antiken

Architektur auf, hier selbst in plastischer Darstellung. Die Versuche römischer Mosaikkünstler, den Mäander, dem Prinzip des Flächenornaments entgegen, perspektivisch darzustellen (mit der Seitenansicht) zeigen das Ungehörige einer solchen Verwendung eines textilen Ornaments. Geeignete Ausbildung dieses in seiner strengen Regelmässigkeit Ruhe atmenden Bandschemas

wird durch demselben eingefügte, rythmisch verteilte Punkte, Sterne, Rosetten u. dgl. erreicht.

Das Mittelalter gestaltet den Mäander, der hier seltner auftritt, zum naturalistisch wiedergegebenen, aufgenäht erscheinenden, gefalteten Bandzuge um; erst die Renaissance bringt denselben im antiken Sinne wieder in Anwendung und bildet ihn reicher aus; selbst Pflanzenmotive werden ihm eingefügt. Auch in unserer heutigen Architektur, noch mehr aber im modernen Kunstgewerbe ist der Mäander eine oft verwendete, durchaus beliebte Zierform geblieben.

Dem Mäander schliessen sich die Ketten- und Flechtbänder an.

Die **Kettenbänder**, den wirklichen Ketten nachgebildet, also aus runden, elliptischen, quadratischen u. s. w. Gliedern zusammengesetzt, die sämtlich en face d. h. mit der Breitseite oder abwechselnd mit Breit- und Schmalseite dem Auge sich darbieten, also mehr für eine plastische Darstellung sich eignen. Sie kommen, da die schwere Kette dem künstlerisch empfindenden Sinn meist als ein zu gewaltsam wirkendes Motiv erscheinen muss, trotz ihrer Einfachheit doch nur seltener in allen Stilen vor. (Fig. 41 u. 42.)

Die **Flechtbänder** zeigen ein symmetrisches Durchschlingen und Durchflechten mehrerer Streifen, ähnlich dem geflochtenen Zopf der Mädchen, daher sie oft auch „Haarzopf“ genannt werden. Die Konstruktion solcher durch- und übereinandergeflochtener Riemen weist auf eine plastische Ausführung hin; durch verschiedene Färbung der einzelnen Streifen lässt sich indessen das Flechtband auch als dekorativ wirkendes Flächenornament durchaus verwerten. In der Malerei, Weberei, Intarsia-

technik, Schriftverzierung, Keramik und in der Architektur aller Zeiten oft verwendet, ist das Flechtband besonders von den nordischen Stilen bevorzugt. Bei den antiken Flechtbändern winden sich die einzelnen Streifen in Form sich kreuzender Wellenlinien um regelmässig verteilte Knöpfe oder Augen, während die Linienzüge sich meist aus Kreisbogen zusammensetzen. In der Architektur tritt das Flechtband als breiteres einfarbiges Geflecht in plastischer Ausführung besonders auf der Unterseite der Balken auf. Hier hat es den Zweck, das Tragvermögen, die absolute Festigkeit des Materials zum Ausdruck zu bringen. Häufig findet es sich auch auf Sockelbildungen an Säulen, Pilastern etc. als Bekleidung des durch den Druck des darauf stehenden Trägers gleichsam erzeugten Wulstes (Torus), dessen im Durchschnitt halbkreisförmige oder auch halbelliptische Ausladung es vor einem weiteren Nachgeben, einem völligen Auseinanderweichen sinnbildlich schützen soll. Im maurischen Stil tritt eine charakteristische Form der Bänder auf, deren meist geradlinige Streifen stets unter einem Winkel von 90 bis 135° umbiegen, sehr oft an ein Quadratnetz sich anlehnend.

Blumen- oder **Rosettenbänder** nennt man alle die Bänder, welche durch Aneinanderreihen von Rosetten d. i. geometral ausgebreiteten, stylisierten



Fig. 40.



Fig. 41.



Fig. 42. Flechtband.

Blumen der verschiedensten Art gebildet werden. Als Rosette (= kleine Rose) bezeichnen wir in der Dekoration alle der wilden Rose (*Rosa canina*) ähnlich gebildeten Blütenformen, deren gleichgestaltete Kronenblätter in ebenmässiger Anordnung in Kreisform um einen gemeinsamen Mittelpunkt sich lagern. Die



Fig. 43.

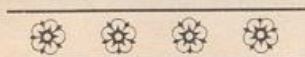


Fig. 44.



Fig. 45. Rosettenbänder.

Rosetten erscheinen nun auf dem Bande in ununterbrochener Reihe so geordnet, dass sie sich nicht oder doch nur zum Teil decken, ähnlich der sogenannten Münzschnur, (aus durchlochenden und aufgereihten Münzen sich zusammensetzend,) oder sie werden durch Zwischenräume getrennt, die endlich auch durch Blattkelche, Stiele oder Rankengebilde ausgefüllt werden, so dass die einzelnen Rosetten durch dieselben in Verbindung gesetzt erscheinen. Rosettenbänder finden wir besonders zahlreich in der antiken Vasenverzierung, im assyrischen und indischen Stil und in der Renaissance.

Das **Palmettenband**, eine spezifisch griechische Bandform, zeigt Blattgebilde in Form der ausgebreiteten Hand



Fig. 46. Anthemion.



Fig. 47.



Fig. 48.

(palma = die flache Hand). Schmale ganzrandige, lanzettliche oder auch spatelförmig abgerundete Blätter sind zu 7 oder 9 zu einer symmetrischen Blattform vereinigt, ähnlich dem Blatt der Fächerpalme. (s. Palmette.) Die Griechen fassten diese Figur als Blume auf. Die Bezeichnung der in der Antike allgemein verbreiteten Verbindung dieser erst später in Italien als Palmette gekennzeichneten Zierform mit dem ägyptischen Lotos als „Anthemion“ (Blumenwerk von anthos = Blume) spricht dafür. Auch die Palmetten werden sowohl unmittelbar neben einander gereiht, als auch, wie meist der Fall, durch Spirallinien verbunden, hin und wieder selbst abwechselnd auf- und abwärts gerichtet. Auf griechischen Gefässen, sowie in der Architektur namentlich tritt das Palmettenband häufig auf. Spätere Stile ahmen dasselbe nach, ohne doch immer die strenge Gesetzmässigkeit der Antike beizubehalten.

Das **Laubbänder (Tänien)**. Der natürliche Zweig, mit dem die Sieger bei den griechischen Kampfspielen ihre Stirn umwanden, wurde sehr bald als schmückendes Ornament auf das eigentliche Sieges- und Ordensband übertragen, das als dauerndes Zeichen des errungenen Sieges verliehen und anstelle des bald verwelkten grünen Laubgewindes das Haupt der Helden zierte. Diese natürlichen Muster, Lorbeer-, Epheu-, Oliven-, Myrthenzweige u. a. ergaben sowohl gewebt als auch gestickt — meist in roter Farbe auf weissem Grunde — ein anmutiges Verzierungsmotiv. So ging



Fig. 49.

der belaubte Zweig mit seinen Knospen, Blüten, Früchten als Schmuckelement bald auch in andere Kunstbethätigungen über. Besonders die Architektur, sowie die Kleinkunst der Antike zogen die Laubbänder in vielfache Verwendung und zwar sehr oft ähnlich den Perlschnüren in der Bedeutung der Heftbänder, um grössere Ornamente auf den Gegenständen festgeheftet erscheinen zu lassen, sowohl oberwie unterhalb, sowie auch



Fig. 50.

zwischen
grösseren Ver-

zierungen. Das um den Kessel griechischer Gefässe gelegte, oft mit figürlichen Darstellungen geschmückte breite Band finden wir z. B. meist durch Laubbänder auf demselben befestigt.

Die Tānien treten in allen Stilen auf mit den Merkmalen der jeweiligen Kunstrichtung an der Stirn. Den aneinandergereihten Blattkelchen der Antike schliessen sich folgende Ornamentformationen an: Der gerade Stengel in der Mitte der Bandfläche trägt 1) wechselständige oder gegenständige Blätter, welche den Raum der Bandfläche ausfüllen, ein Blatt, eine Blüte, eine Knospe wechseln 2) gegenständig in bestimmter Reihenfolge mit Blattformen 3) abwechselnd auf beiden Seiten. Der 4) sich windende Stengel treibt in gleicher, fortschreitender Entwicklung 5) auch mit einem zweiten Stengel sich kreuzend, Blatt-, Kelch- und Blütengebilde.

Der romanische Stil übernimmt den wellenförmig gebogenen Stengel, lässt ihn jedoch gedrungener auftreten, während die Blattlappen voll ausgerundet erscheinen. Die Gotik zeigt die Blattform vielfach geschlitzt und zugespitzt.

Den schon erwähnten antiken Motiven haben sich im Mittelalter die Rebe, Distel, der Klee und Massholder, in der modernen Ornamentik noch Winde, Hopfen, Passionsblume u. a. angeschlossen. (H. 22, 39, 48, 52).

Die **Rankenbänder** entstehen durch die fortgesetzte Bewegung sich tangierender Ranken, die mit Blattwerk bekleidet werden. In gesetzmässige geometrische Form gebracht, ist es das Motiv der Schneckenlinie oder auch der ihr nahe



Fig. 51.

verwandten Spirale, das wohl auch selbst als einfachste Form des Rankenbandes auftritt. Als am häufigsten vorkommendes Rankenband erscheint die sogenannte Akanthusranke, ein Gebilde, das von den Griechen frei erfunden ist, da es in dem Motiv der Akanthuspflanze ein Vorbild nicht findet; keine Akanthusart bildet Ranken. Die kräftig bewegte, überreich ausgestattete, derbplastisch hervortretende Akanthusranke des römischen Stiles (Fig. 53) ist für die Verzierungsform dieser Epoche charakteristisch. Die Renaissance,

sowie die moderne dekorative Kunst zählen Rankenbänder zu den beliebtesten Zierformen. (H. 24, 27).

Das **Wasserwogenband** auch „laufende Welle“, da es die Bewegung sich überstürzender Wellen andeutet, oder unschön „laufender Hund“ genannt,



Fig. 52. Akanthusranke in griechischem Stil.

weil es oberflächlich an die Bahn der Bewegung des Körpers eines in gestrecktem Laufe dahinjagenden Hundes erinnert, hat die Schneckenlinie als geometrische Grundlage, die aber im Endpunkt der Bewegung sich herum biegt und zurücklaufend

eine zweite Schneckenlinie beschreibt. Mit Blatt- und Blumenwerk bekleidet tritt das Wellenband in der Architektur sowohl wie als Gewandsaum, als Bordüre auf Tapeten und Wandmalereien, wie zur Schild- und Tellerumrahmung in Anwendung, in der Renaissance oft noch durch die in den freibleibenden Ecken angebrachten Blattformen, Blatt- und Blumenkelche, wie durch im Endpunkt der überfallenden Welle eingesetzte Rosetten fast überreich ausgestattet. Fig. 54.



Fig. 53. Römische Akanthusranke.

Als eine besondere Art des Bandes erscheinen die **gegenseitigen** oder **reciproken** Bänder. Dieselben setzen sich derartig zusammen, dass der Zwischenraum je zweier Glieder stets ein gleiches Glied in umgekehrter Richtung ergibt. Sie finden sich seltener, die maurische Ornamentik lässt durch verschiedene Färbung der Zierform und des Grundes die erstere klar in die Erscheinung treten.



Fig. 54. Wasserwogenband.

Schnüre, Heftschnüre (Astragale) schliessen sich den vielgebrauchten mannichfach zusammengesetzten, gedrehten, geflochtenen, durch Umwicklung hergestellten wirklichen Schnüren an, zumeist auch in plastischer Ausführung in Stein, Guss, Holz, seltener gemalt auftretend. Sie finden sich in der Architektur, an Öfen, Postamenten, Sockeln, Consolen, Gebrauchsgegenständen u. s. w. oft als untergeordnete Glieder

den Blattwellen und anderen Schmuckformen sich anpassend und dieselben begleitend, um sie auf der Fläche festgeheftet erscheinen zu lassen. Die einfachste Form derselben ist der Rundstab, wie er namentlich an den Hausfassaden als begleitendes, teilendes und Trennungsglied häufig auftritt. Von intensiverer plastischer Wirkung und weiterer Verbreitung sind die Perlschnüre, die entsprechend dem gleichnamigen Hals- und Haarschmuck der Frauen auf einen Faden gereihte kugelförmige, scheibenförmige und langrunde Glieder zeigen. Die einfachste Perlschnur setzt sich aus kugelförmigen, etwa zur Hälfte aus der Fläche heraustretenden Perlen zusammen, die unmittelbar an einander sich schliessen oder aber zwischen durch den Faden als Stäbchen erkennen lassen. Langrunde Glieder (Fig. 57) treten meist mit zwei oder auch mehreren Perlen oder Scheiben abwechselnd auf. Die Perlschnur war schon in der Antike ein beliebtes Dekorationsmittel. Wie die wirklichen Perlschnüre, meist aufgereichte Samenkörner heiliger Pflanzen darstellend, den Frauen dazu dienten, Haar und Gewand zu ordnen und zu schmücken, so benutzte die griechische Plastik die dekorative Perlschnur zur Verbindung grösserer Ornamente mit ihrem Grunde.

Die Renaissance führte auch die Perlschnur reicher aus, selbst mit Blattkelchen untermischt.

Fruchtschnüre, Festons. Ein vorzüglich wirkendes, namentlich in der modernen Architektur oft verwertetes Dekorationsmittel sind die aus Blättern, Blüten, Früchten hergestellten Festons, guirlandenartig gebildete, fortlaufend angebrachte Fruchtgewinde, die lose im Bogen aufgehängt, den Gesamteindruck des Zusammenfassens haben und daher wohl den Bändern zugezählt werden können. Die zumeist frei fliegenden Enden des das Ganze tragenden Bandes bilden einen wohlthuenden Gegensatz zu den etwas schwerwirkenden Bestandteilen des meist plastisch dargestellten Ornaments. Im heidnischen Alterthum war es Sitte, an der Aussenseite des Tempels die Schädel der geschlachteten Opfertiere, durch Laubgewinde verbunden, aufzuhängen. Die Renaissance knüpft an diese Sitte an, bei ihren Profanbauten statt der Tierschädel jedoch Masken, Köpfe, Engel, Rosetten u. s. w. in Stuck verwendend.

Das von einem einzelnen Befestigungspunkt getragene daher senkrecht herabhängende **Fruchtgehänge**, das aus denselben Naturkörpern sich zusammensetzt, gehört in das Gebiet der freiliegenden Zierformen, resp. Füllungen begrenzter Flächen. Häufiger finden sich solche Fruchtgehänge namentlich zur Belebung



Fig. 55.
Reciprokes Band.



Fig. 56. Perlschnur.

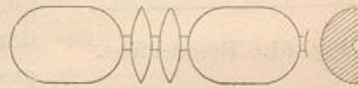


Fig. 57. Perlschnur.



Fig. 58. Gedrehte Schnur.



Fig. 59. Rundstab.



Fig. 60.

der Mittelpartien der Pilasterflächen und ähnlicher schmaler aufsteigender Streifen an Fassaden; Innenräumen u. s. w. (Fig. 33.)

Zierformen, welche in der Architektur wie im Kunstgewerbe nicht selten vorkommen, indessen nicht eigentlich den Bändern zugezählt werden dürfen, wenschon sie sich in der Form und Bedeutung diesen durchaus nähern, sind der Fries und die Blattwellen.

Der **Fries** tritt in der antiken Architektur als horizontales, vermittelndes Glied zwischen dem Architrav und dem Kranzgesims auf. Die dorische Bau-

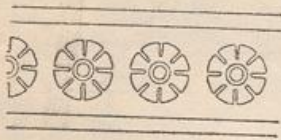


Fig. 61. Rosettenfries.

weise zeigt rechteckige Stützpfiler, die auf der Fläche 2 ganze und auf den Ecken 2 halbe, scharf eingezogene Rinnen haben und den Namen Triglyphen (Dreischlitze) führen. Zwischen ihnen befinden sich als ungefähr quadratische Felder die Metopen, später erst durch Steintafeln, die mit Reliefs verziert wurden, geschlossen. Metopen und Triglyphen bilden zusammen den Fries. Erst in der jonischen und vollends der korinthischen Architektur entwickelt sich der Fries zur ununterbrochenen, der Dekoration sich bietenden Fläche, die nun, in ihrer ganzen Ausdehnung mit Reliefkompositionen bedeckt, zum Zophorus (Bildträger) wird. Auch die romanische Baukunst, sowie die der Renaissance lassen den Fries als vermittelndes Bauglied zu besonderer Bedeutung gelangen. An modernen Bauten, aussen wie innen, an Pfeilern, getäfelten Fussböden, an Möbeln, Goldschmiedearbeiten u. s. w., tritt der Fries als ornamentirter schmaler Streifen, mit der Bestimmung, zwischen einer Fläche und deren Begrenzungslinie zu vermitteln, häufig auf; meist durch Rosetten, Blatt- oder Blüten- resp. Kelchreihungen verziert. Die Verzierung ist richtungslos wie beim Rosettenfries, Fig. 61, oder zeigt die Richtung nach aussen resp. oben.



Fig. 62.

Sima m. Löwenkopf als Wasserspeier, darüber die dor. Blattwelle durch ein Mäanderband gehalten.



Fig. 63. Lesbische Blattwelle.

nur zum Teil umbiegt, die jonische, Fig. 64, und die lesbische Blattwelle,

zwischen ihnen befinden sich als ungefähr quadratische Felder die Metopen, später erst durch Steintafeln, die mit Reliefs verziert wurden, geschlossen. Metopen und Triglyphen bilden zusammen

Die **Blattwellen**. Die von der Säule oder dem Pilaster getragene Last (die Decke, das Dach) drückt auf den Wulst des stützenden Trägers. Es entsteht hier also ein Konflikt zwischen der aufstrebenden Kraft der Stütze und der drückenden Schwerkraft des Gestützten, daher auch die Bezeichnung Konfliktsglied für die dem Wulste als Bekleidung dienende Blattrihe, mit deren Hilfe dieser Widerstreit zum Ausdruck gebracht ist, indem das Blatt in seiner untern Hälfte bauchig hervortritt (daher auch Kyma = Schwellung, Kymation- kleine Schwellung genannt) und die Spitze durch die darüber liegende Abakusplatte umbogen, bald mehr, bald weniger überfallend dargestellt wird. So entsteht die Blattwelle oder der Blattstab und zwar unterscheidet man die meistens noch farbig verzierte dorische, Fig. 62, bei der das Blatt sich

Fig. 63, welche die Blattspitze bis zum Grunde überschlagen lassen. Das jonische Kyma (auch Eierstab genannt) zeigt das Blatt ohne Mittelnerv, und die Blattfläche so nach auswärts gewölbt, sowie den umgebogenen Blattrand verstärkt, dass der Eindruck der Blattform ganz verloren geht. Zwischen den sich ergebenden eiförmigen Gebilden treten spitze oder pfeilförmige Blätter auf. Die Römer, sowie die Renaissance verzierten irrtümlicher Weise die gewölbte Blattfläche noch besonders.



Fig. 64. Jonische Blattwelle (Eikyma) mit Perlstab.





5. Freie Endigungen.

Einzelendigungen. Eine auf dem Thorpfeiler einer Gartenmauer aufgestellte Blattpflanze, die ihre vielen saftgrünen, sanft überneigenden Blätter auseinanderschlägt, um sie so entfaltet, kräftig aufstreiben zu lassen zum reinen Aether des weiten Himmelsdomes, dem heilspendenden

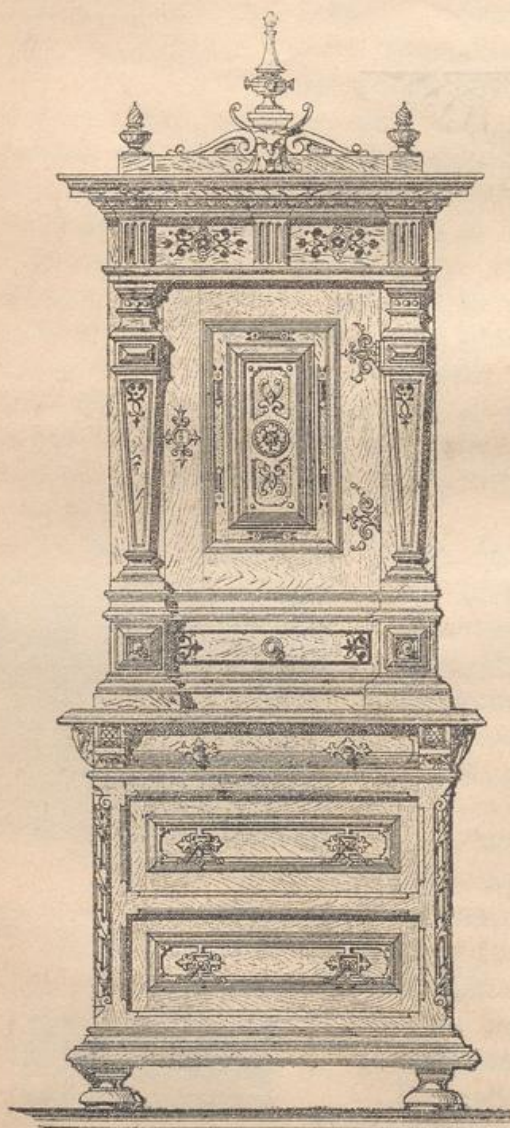


Fig. 65.

fällig erscheinen, wenn nicht eine Topfpflanze, ein Bouquett u. dgl. das Auge

Licht- und Wärmequell der freundlichen Gottessonne entgegen, sie dem erfrischenden „Regen aus der Wolke“, sowie dem trocknenden sanften Lufthauche, den lebenweckenden Faktoren der organischen Welt allseitig preisbieten zu können, eine Tulpe, eine Lilie, die ihre Blüte erwartungsfreudig verlangend emporhebt zum goldenen Sonnenlicht, sie sind die anmutsvollen Geschenke einer freigebigen Mutter Natur, die den Begriff des freien Emporstrebens, des Sicherschliessens und Endigens zur Anschauung bringen. Die kompakte Masse des standfesten, steinernen Pfeilers, die nur durch eine wagerechte Deckplatte oben abgeschlossen ist, würde durch einen solchen unvermittelten Abschluss unser Auge unbefriedigt lassen, eine derartige jähe Endigung demselben schroff und plump erscheinen, wenn nicht die Pflanze durch das Auseinanderweichen der sich erschliessenden, kräftig aufsteigenden Blätter das allmähliche Aufhören des festen Körpers, die Ueberführung in den Luftraum bewerkstelligte. Ebenso wird der naturgemäss nur dem nüchternsten Nützlichkeitsprinzip entsprechend ausgestattete Schulsehrank mit seiner wagerechten Deckplatte als Abschluss nach oben dem Beschauer eckig und schwer-

von der starren, wagerechten Linie abzieht und durch die aufstrebende, sich öffnende Richtung seiner Teile den Abschluss zum Ausdruck bringt. Der Tischler, der seinem Schrank ein gefälligeres Äussere, also vor allem einen Abschluss geben will, wird die Fassade desselben über die Deckplatte hinaus in

eine allmähliche verlaufende dekorative Form übergehen lassen, für die ihm die Schale der Pilgermuschel (*Ostraea jacobaea*),

deren sanft gewölbte Innenfläche mit ihren vielen Riefen sich strahlenartig ausbreitet, ein oft gebrauchtes Vorbild liefert oder aber der Deckplatte einen Aufsatz geben, der nach dem Muster des sich nach oben öffnenden Bouquettes oder der sich verzweigenden, aufwärts strebenden und in einer

Blüte abschliessenden Pflanze oder endlich im Sinne vorstehenden Entwurfs (Fig. 65) die Endigung zur Erscheinung bringt.

Ein Rouleauxstab, eine Portierenstange oder ähnlicher, an den Enden freischwebender Körper, dessen gleichmässige Masse durch ein plötzliches unvermitteltes Endigen das Auge beleidigen würde, ist zunächst durch

Einschnürungen, Anschwellungen, Wulste und dergl. in seiner Gleichmässigkeit unterbrochen,

um das Auge auf sein völliges Aufhören vorzubereiten. Eine kegelförmige oder aber kantige Spitze mit einer Kugel am Ende oder auch andere geometrische Formen bewerkstelligen nun den Abschluss; oft auch ist der runde Stab unmittelbar in die Form eines Naturkörpers z. B. einer Eichel übergeführt,



Fig. 66.

welche gefällig das Auge beschäftigt und nun die Endigung als etwas in seiner Form liegendes Selbstverständliches angenehm vermittelt. Andere natürliche Gebilde, die den Begriff des Abschlusses, des Aufhörens in sich selbst, zum Ausdruck bringen, sind die Früchte der Coniferen, Cedern-, Fichten-, Tannenzapfen, Pinienäpfel, Mohn- und Kohlköpfe, ferner die Blatt- und Blütenknospen an den Spitzen der Zweige, die Ananasfrucht, endlich der Kopfschmuck des Hirsches, des Hahnes, des Pfauen, der Lerche u. a. Vögel, sowie die Schwanzquaste des Löwen, der Schweif des Pferdes u. a. m. Ornamentate Gebilde, welche den Zweck haben, das Aufhören, Endigen eines Körpers zum künstlerischen Ausdruck zu bringen, bezeichnet man als freie Endigungen. Der Abschluss kann sowohl aufwärts, als auch nach unten und nach der Seite gerichtet sein; je nachdem wird sich der Charakter der Endigung gestalten müssen. Eine Blüte, eine Pflanze, die das freie Aufwärtsstreben veranschaulicht, würde sich als Motiv für eine seitliche oder abwärts gerichtete Endigung nicht eignen, wohl aber eine Frucht, selbst eine Knospe sind wir gewöhnt, abwärts hängen zu sehen, erst später, zur Zeit der Blüte richtet sie sich empor. Am häufigsten treten die Endigungen nach oben auf, meist ein kraftvolles Emporstreben, ein Öffnen und Erschliessen zum Ausdruck bringend. Sie führen die spezielle Bezeichnung

Krönungen oder Aufsätze. Pflanzliche Motive werden ihres natürlichen, aufwärtsstrebenden Wachstums halber sich hierzu besonders eignen, ebenso einzelne Naturgebilde. Das strahlenartig, symmetrisch sich entfaltende Blatt der Fächerpalme (*Chamaerops humilis*) kann uns als natürliches Vorbild eines von den Griechen geschaffenen und als Anthemion (Blumenwerk) bezeichneten, erst später in Italien Palmette (vom italienischen palmetto = kleine Palme) genannten, zusammengesetzten Pflanzengebildes gelten, das in erster Linie geeignet ist, den Begriff des Abschlusses nach oben zu kennzeichnen und das



Fig. 67. Palmette.



Fig. 68. Stirnziegel.

daher frühzeitig als krönendes Motiv in Verwendung gezogen wurde, indem es den Schmuck der antiken Krone, der krönenden Stirnbinde und des Diadems bildete, aus welchen sich unsere moderne Krone entwickelte, indem an den ornamentierten goldenen Reifen Bügel angesetzt wurden, welche den Reichsapfel trugen, der in dem Kreuze — Sinnbild der Herrschaft des Christentums über die Welt — seinen Abschluss fand. Aber auch als Endigungsmotiv für die Giebfelder ihrer Tempel, um die starre Spitze derselben zu verdecken, zur Bekrönung ihrer Grabmonumente (Stelen) u. a. wurde die Palmette von den Griechen in ausgiebigster Weise herangezogen und als Stirnziegel (Akroterion) (Fig. 68) in Erz, Stein, Terrakotta, gemalt und plastisch ausgeführt. Die Ecke der Giebel erhielt in dem Eckziegel, dem auf der Mitte umgebogenen, daher auf der Vorderseite nur zur Hälfte in Erscheinung tretenden Akroterion ihren Abschluss. Die antiken Stelenkrönungen zeigen durchgehends die Eigentümlichkeit, dass ihnen das Mittelblatt der Palmette fehlt. Die mittelalterliche Baukunst zog den Stirnziegel gar nicht in Verwendung, selbst die Renaissance

selten. Erst der moderne Monumentalbau bringt ihn in reicher Entwicklung wieder zu Ehren. (St. B. 30, St. C. 25). Anstelle der Stirnziegel treten auch häufig ganze, symbolisch bedeutsame

Figurengruppen, Göttergestalten, Genien, ferner Dreifüsse mit Opferschalen, sowie einzelne Tierfiguren, Löwen, Vögel, Greife, als abschliessende Motive in Verwendung. Handelt es sich darum, eine lange, grade Linie zu unterbrechen und zu beleben, so setzt man in regelmässigen Abständen Akroterien auf dieselbe; so zeigt die Hauptfront des alten Berliner Museums auf dem Kranzgesims 18 Adler mit ausgebreiteten Flügeln und an den Ecken Genien mit Kandelabern als Abschluss nach oben. — Bahnwärterhäuser, Pavillons, Landhäuser, besonders im sogenannten Schweizer Stil ausgeführte, zeigen als Krönung der Giebelfelder

Stirnbretter, durchbrochene Holzverkleidungen, welche mit der Säge hergestellt, freie Endigungen, meist in palmettenähnlicher Auflösung, oft zugleich mit abwärtsgerichteten Abschlussornamenten verbunden zur dekorativen Belebung des obern Teiles des Giebels darstellen. (St. C. 20).

Als fernere Motive für Einzelkrönungen treten auf

das **Kreuz**. In der christlichen Baukunst wird der Stirnziegel durch das Kreuz, das Symbol des Welterlösers, des Christentums und der Glaubenstreue ersetzt. Für Türme und Giebel der Kirchen, für Hallen und Grabmonumente, Kanzel und Altar ist es ein in äusserst mannichfaltiger Ausführung in Eisen- und Zinkguss, in Stein, Holz, Elfenbein, Silber und Gold oft sich bietendes Abschlussmotiv, namentlich aber das Schmiedeeisen lässt in seiner Bildsamkeit als schwächeres Flach- oder Rundeisen eine reiche gefällige Verzierung der in stärkerem Quadrateisen durchgeführten Grundform zu. Durch Klammern und Nietten werden die Zierformen an derselben befestigt. Besonders die Renaissance hat in der Schmiedetechnik Mustergültiges auf diesem Gebiete geleistet. Als Kruzifix, sowie als Grab-, Weg-, Votivkreuz tritt das Kreuz auch in selbständiger Bedeutung auf. Für dekorative Zwecke sehen wir es noch an vielen dem Kultus gewidmeten Utensilien, Gefässen, Gewändern, Teppichen, Fahnen verwendet; auch in der Heraldik findet sich dasselbe in symbolischer Verwertung, wie es auch der fürstlichen Krone häufig den religiösinbildlichen Abschluss giebt. (St. C. 23).

Die **Kreuzblume**. Wie das Kreuz tritt auch die Kreuzblume (Fig. 69) in der kirchlichen Architektur besonders hervor und zwar ist es fast ausschliesslich der gotische Baustil, der mit seiner himmelwärts gerichteten Tendenz die aufstrebende Kreuzblume als Abschluss seiner unzähligen Spitzen auf Türmen, Fialen, Wimpergen, Baldachinen, an Grabmonumenten u. s. w. als Krönungsmotiv in Verwertung zieht. Die Anlage derselben ist im Gegensatz zum Kreuz, das in der vertikalen Ebene sich entwickelt, eine centrale, vier- oder auch achtteilige, die vom pyramidenartig sich verjüngenden Stamm aus nach allen Seiten ihre Blattarme ausbreitet. Eine Knospe schliesst denselben



Fig. 69.

nach oben ab. Das Material ist zumeist Stein, doch tritt auch häufig Holz und Guss in Anwendung.

Die **Blumen**. Sehr reiche Verwendung als Krönungsmotive haben naturgemäß auch die anmutigen Kinder Floras, die Blumen gefunden. Einzeln und in Zweigform zu mehreren um einen gemeinsamen Stiel geordnet, finden wir vor allem die von der mittelalterlichen, der Renaissance- und der modernen Schmiedekunst aus dem gefügigen Eisen in Form stylisierter Blumen geschaffenen, gefälligen Endigungen als Krönungsornamente an Thoren, Pfosten, Brunnen, an Wandarmen und Leuchtern, als Spitzen des Gitters u. s. w. in Verwendung. Die Anordnung ist zumeist derartig, dass um eine gemeinsame Axe sich Blatt-, Ranken-, Blütengebilde, Aehren u. dgl. gruppieren. Die Mittelaxe bildet sich zur Knospe, zum Stempel einer Blüte, sehr häufig auch zur spindelförmig gewundenen Drahtspirale aus. (St. C. 18).



Fig. 70.

Schalen, Vasen, Urnen, offen, als Behälter für Blattpflanzen und Blumen oder auch mit krönendem Deckel verschlossen, treten in der modernen Architektur häufig als Abschlussmotive auf Pfosten, Treppenpodesten, durchbrochenen Gesimsverdachungen, Grabmonumenten u. s. w. auf. Das Material ist Stein, gebrannter Thon und Metall.

Knöpfe, Knäufe sind freie Endigungen, die wir an ungezählten Gebrauchsgegenständen des alltäglichen Lebens, besonders auch häufig am Mobiliar, aber auch auf den Pfosten der Treppen- und Brückengeländer, auf Fahnenstangen u. s. w. finden in reicher Zahl und wechselnder Form. Sie zeigen sowohl geometrische Motive: Kugel, Pyramide, Obelisk, wie auch viel öfter natürliche Vorbilder: Pinienapfel, Tannenzapfen, Blatt- und Blütenknospen. Meist treten sie als krönende Abschlüsse auf, doch ist ihre Verwendung als Endigung in absteigender Richtung ebenso gebräuchlich. Das Material ist je nach der Art des Gegenstandes, dessen Abschluss sie bewerkstelligen, Holz, Stein, Stuck, Metall u. a. m.

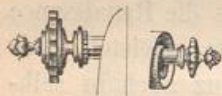


Fig. 71 u. 72.

Es erscheint zweckdienlich, nun auch einmal unsern derzeitigen gewerblichen Markt zu mustern, um an den Fortschritten der Technik, wie an den Beispielen der Bethätigung der erkannten Formengesetze uns zu erfreuen, die auftretenden originellen oder sinnwidrigen Erscheinungen auf ihren Wert, ihre Berechtigung zu untersuchen, um zum Nachdenken, zur Befestigung der Urteilsfähigkeit über kunstgewerbliche Formen anzuregen. Namentlich unser Kleingewerbe bietet leider zur Zeit noch des Besserungsbedürftigen genug, Vieles noch, an dem der zukünftige Handwerker lernen kann, „wie er es nicht machen soll“. Bei Endigungen z. B., die zugleich einem praktischen Zweck zu dienen haben, ist es Aufgabe des produzierenden Fachmannes, beide, künstlerische und praktische Rücksichten mit einander zu verschmelzen. Ein Spazierstock oder Schirm soll und muss doch in allererster Linie als etwas durchaus Notwendiges einen Handgriff bieten, also eine Form, an der er zu fassen und

festzuhalten ist. Dass dazu ein Knopf, eine Kugel, Krücke, kolben- oder keulenähnliche Anschwellung, ein wagerechter Querbalken durchaus geeignet erscheinen, leuchtet ein. Sollen diese Teile verziert werden, so sind abschliessende, krönende Zierformen, Bandwerk, Schleifen, Füllungen der einzelnen Flächen in Intarsia, flacher Schnitzarbeit, — da Erhabenheiten das Anfassen unbequem machen, — eingebrannte, geätzte Ornamente hier am Platze. Nicht aber ist es erlaubt, den Handgriff als Gänseschnabel, Pferdefuss, Hundekopf u. dgl. auszugestalten, da diese tierischen Körperteile nach ihrer inneren Organisation, natürlichen Bestimmung und äusseren Form weder als freie Endigung eines derartigen Gebrauchsartikels noch als Handgriff sich eignen, wie es andererseits pietätlos erscheinen muss, die Köpfe berühmter Männer oder gar die Büste unseres Landesvaters dem achtlosen, alltäglichen Gebrauche, dem gelegentlichen Beflecken und Beschädigen preiszugeben.

Abwärts gerichtete Endigungen, die sich zum Teil auch für seitliche Abschlüsse eignen, sind die **Hängezapfen**, kürzere, rosettenartig sich aufbauende oder auch langgestreckte, runde Körper, aus Anschwellungen, Wulsten, tief einschneidenden Kehlen, kelchartig gestalteten Gliedern u. s. w. zusammengesetzt, die nach unten sich verjüngend, in einer Knospe, Frucht, einem Knauf oder Knopf ihren Abschluss finden. Verziert werden die einzelnen Glieder für sich durch aufgelegt erscheinende Blattgebilde, Schuppen, Kränze u. s. w., die durch Perl- und Eierstäbe auf denselben befestigt erscheinen. Für die Kehlen sind Riefen, Canneluren die gebräuchlichsten Dekorationsmittel. In Stein, Holz, Stuck und Metall treten die Hängezapfen an Erkern, Kanzeln, aus der Wand heraus tretenden Säulen, Pfeilern, Wandbecken, Consolen, Kronleuchtern, Laternen und Ampeln, Zugstangen u. dgl. in häufige Verwendung.

Zu gleicher Anwendung eignen sich die ähnlich sich zusammensetzenden, plastisch durchgeführten **Rosetten**, welche von der schwächer ausladenden oder auch ganz als Flächenverzierung erscheinenden Rosette als Füllungsornament sich unterscheiden. Sie treten in besondere Bedeutung als Schlusssteine an den Treffpunkten der Gewölberippenanlagen spätromanischer und gotischer Kirchen- und Profanbauten, ferner als Verzierung der Mittelpartien der Deckenkassetten antiker Tempel- und Kuppelbauten. Die häufigste Anwendung findet die Rosette als freiliegende Verzierung des centralen Teiles der Decken unserer modernen Wohnzimmer, wie sie auch am Mobiliar hin und wieder auftritt. Zur Verzierung dienen zumeist vegetative, seltener geometrische Motive. Ueber die centrale Anordnung der Dekoration mittelst der Zonenteilung siehe unter Kreisfüllungen.



Fig. 73.
Hängezapfen.



Fig. 74.

Beschläge an Thüren, Thoren, an Möbeln, Kästen erhalten schon im Mittelalter, wo die unter der Herrschaft des gotischen Stiles gebräuchliche



Fig. 75.

Weise der Verwendung schmaler genuteter oder gespundeter Brettstreifen anderer künstlerischer Ausschmückung wenig Anhalt bot, sich vielfach verzweigende Ausläufer, die meist nach organischen Vorbildern in Blatt- und Blütenformen endigen. Die zur Befestigung dienenden Nägel und Schrauben zeigen rosettenartig verzierte, oft in edlem Metall ausgeführte Köpfe. Ursprünglich hatten diese Beschlägäusläufer nur den Zweck, die Holzkonstruktion der durchaus solide gearbeiteten, für mehrere Generationen bestimmten Truhen, Kästen, Schränke, zusammenzuhalten, wurden aber sehr bald als ein dekoratives Mittel von ganz vorzüglicher Wirkung erkannt und verwertet. Namentlich die Renaissance, welche die verschiedenen Methoden der künstlerischen Bearbeitung des Eisens, der Aetzung, Gravierung, Nüellierung einführte, die Schmiedekunst aber zu bewundernswerter Leistungsfähigkeit ausbildete, schuf Kunstwerke auf diesem Gebiete, so namentlich auch für Gegenstände kleineren Umfangs,

wie besonders für den Buchbeschlag. Die moderne Schmiedetechnik widmet auch diesem Zweige künstlerischer Bethätigung ihre besondere Sorgfalt und Pflege.

b. Laufende Endigungen. Handelt es sich in der Architektur oder den verschiedensten Zweigen des Kunstgewerbes darum, nicht nur eine einzelne Partie, sondern eine ganze Strecke zum künstlerischen Abschluss zu bringen, eine lange, starre Begrenzungslinie zu beleben und ihrem Charakter entsprechend zu verziern, so werden die Abschlussmotive unmittelbar oder durch



Fig. 76.

Zwischenglieder verbunden aneinandergereiht, es entsteht die laufende Endigung. (Fig. 76) Dieselbe tritt gleich-

falls zumeist plastisch, doch auch als Flächenornament auf. Der Mantel unserer modernen gusseisernen Oefen zeigt als Abschluss nach oben eine umlaufende Reihe direkt aneinandergeschlossener Blattformen, welche in der Teilung und Gliederung ihrer in einer stumpfen Spitze auslaufenden Form die Endigung, den Abschluss der breiten Mantelfläche zur Erscheinung bringen. Schon von den Griechen wurde als vorzügliches Motiv für derartige Abschlüsse die Palmette durch Voluten verbunden vielfach in Verwendung gezogen, wie die Egypter die Lotusblumen und Lotuskelche als Abschlussmotive aneinanderreiheten.



Fig. 77.

Sima mit Löwenkopf als Wasserspeier.

Als letztes Gesimglied antiker sowohl wie moderner Bauten tritt die

Sima oder Rinnleiste hervor, die mit dem praktischen Zweck als Dachrinne den des künstlerischen Abschlusses der Fassade nach oben verbindet. Meist ist sie wellenförmig gebogen, die obere Hälfte einwärts, die untere nach aussen. Der Durchschnitt zeigt die Karnieslinie. Die Verzierung dieser abschliessenden Fläche besteht meist in Pal-

metten, welche unmittelbar nebeneinandergereiht oder auch durch Spiralen verbunden auftreten, seltener in Akanthusblättern, durch Akanthuskelche in Verbindung gesetzt, welchen letzteren die Römer auch den Blattschnitt des Akanthusblattes gaben. Das Mittelalter, die Renaissance und die moderne Baukunst haben an der Ueberlieferung der Antike festgehalten, das Palmettenornament nur etwas reicher ausgestattet. Fig. 77 zeigt den Löwenkopf als Wasserspeier auf der mit der dorischen Blattwelle abschliessenden Sima.

Kammornamente. Um die lange, starre Linie der Frist eines Hauses zu beleben, aber auch als krönender Abschluss über dem Hauptgesims, ferner auf Balustraden und Galerien von Umgängen, auf gotischen Altären und Tabernakeln, selbst Kaminen und Wand-schränken, endlich als Spitzen der Gitterstäbe an Geländern, Zäunen u. s. w. treten krönende Kammornamente meist in Blatt-, Blüten-, Knospenformen (Fig. 78—80) auslaufend, im Schmiedeeisen, Eisen- und Zinkguss, Stein ausgeführt, häufig auf. Die Antike verwendete derartige laufende Endigungen nicht. Die Gotik mit dem aufstrebenden Charakter ihrer kirchlichen und Profanbauten zeitigte diese Zierform, die von der Renaissance gepflegt, in der modernen Architektur sich besonderer Beliebtheit erfreut.



Fig. 78.



Fig. 79.



Fig. 80.

Blattriehungen in der Anordnung der antiken Kränze werden sehr oft als abschliessendes Motiv auch in der Form des Bandes verwertet auf dem Hals, Bauch und Fuss antiker Gefässe, als einfassendes Ornament am Rahmenwerk, an Oefen, Füllungen, Teppichen, Wand- und Deckenbordüren, Tellern u. s. w. Der antike Kranz, gleich dem ägyptischen durch Aneinanderreihen gleicher, oberhalb des Stiles abgeschnittener Blätter, die auf einen Faden gezogen wurden, so dass die Blattspitzen nach unten hingen, hergestellt, war namentlich bei den Egypterinnen als Halsschmuck sehr beliebt und eignete sich infolge dieser Anordnung seiner Teile durchaus dazu, als dekoratives Symbol auch in der Architektur und dem Kunstgewerbe reiche Verwendung zu finden, während der malerische, moderne Kranz als plastisch wirksames Motiv im Allgemeinen sich nur zur Verzierung centraler Partien besonders von Wand- und Deckenfeldern verwenden lässt. Der Fries in der Architektur ist oft durch verschieden geordnete Reihungen von Blättern verziert, deren Spitzen nach oben zeigen. Blattriehungen treten als auf- und abwärts gerichtete, laufende Endigungen in allen Stilen als Flachornament und in plastischer Durchführung auf.



Fig. 81.

Auch die Textilkunst liefert in der Passementrie uns Beispiele einzelner und laufender Endigungen in reicher Anzahl in ihren Quasten, Franzen und Spitzen. Als Einzelabschluss mit ausschliesslich abwärtsgehender Richtung tritt

die **Quaste** oder **Troddel** auf. Als ihr natürliches Vorbild darf die Schwanzquaste des Löwen, der langbehaarte Schweif des Pferdes etc. gelten. Sie entsteht, indem von einem scheibenartigen, kugelhähnlichen, meistens aber vielfach zusammengesetzten, konisch nach unten sich erweiternden Ansatzkörper in centraler Anlage Fäden oder Schnüre als Büschel herabfallend ausgehen. Die einfachste Quaste ist die durch einen Knoten abgeschlossene Schnur, deren Auflösen in die einzelnen Fäden nur bis an diesen Knoten vor sich gehen kann. Die Troddel ist eine der ältesten Abschlussformen, besonders die alten Assyrer bevorzugten diese Kunstbetheätigung. Alle folgenden Stilepochen haben sie mehr oder weniger in Verwendung gezogen. Heute ist dieselbe an Gürteln, Mützen, Kissen, Decken, Flaggen und Standarten, Glockenzügen, überhaupt als Endigung einer Schnur in vielfach wechselnder Form eine der beliebtesten freien Endigungen. (Fig. 84).

Als laufende Endigung der textilen Erzeugnisse treten zunächst die **Fransen** und **Lambrequins** auf. Die einfachste Franse ergibt sich durch

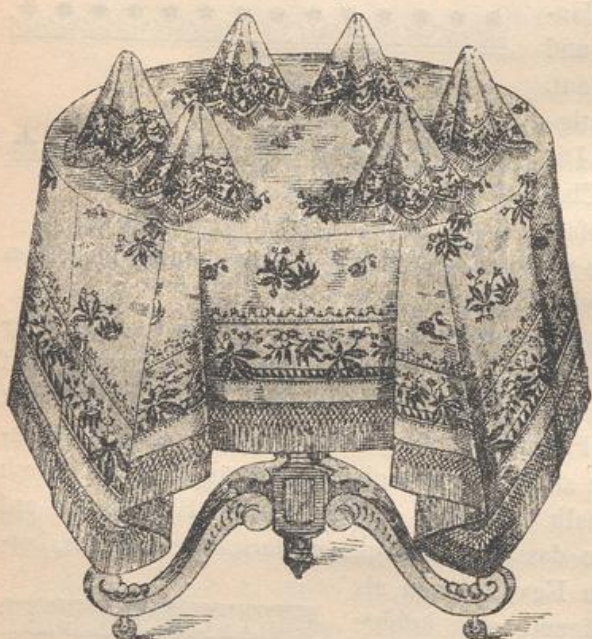


Fig. 82.

Ausziehen der parallel laufenden Fäden (Kette) an der unverschürzten Kante eines Gewebes. Die stehenbleibenden querlaufenden Fäden (Schuss) bilden nun die natürlichste laufende Endigung, die den Zweck einer solchen, die ausgedehnte Stoffmasse am Rande zur Auflösung zu bringen, durchaus erfüllt. Verknüpft man diese Fäden zu gleichgrossen Büscheln, so haben wir die gewöhnliche Franse. Da die Begrenzung eines Stoffes von hervorragendem Einfluss auf den Gesamteindruck desselben ist, so hat man gar bald den Besatz für sich in immer reicherer Aus-

gestaltung, mannichfacher horizontaler und vertikaler Gliederung hergestellt, um sie nun dem Stoffende aufzunähen. Auch Bommeln und andere schmückende Bestandteile sowie netzartig geknüpft Zwischenglieder werden demselben eingefügt. Die einfache, kurz gehaltene Franse ist da am Platze, wo wie bei Servietten, kleinen Decken, Stoff und Franse horizontal liegen, während die hängende Franse als abwärts gerichteter Abschluss ein- und vielfarbig in reicher Gliederung an farbigen Gardinen, Vorhängen, schweren Decken u. s. w. eine vorzügliche Wirkung erzielt. Fig. 82 u. 84.

Die alten Assyrer, wie überhaupt die Orientalen, pflegten diese Zierform schon sehr frühzeitig. Die Renaissance führte die Passementerie als Besatz der Sitzmöbel ein. Verschiedene Nationaltrachten z. B. das reichbefransete

assyrische Kostüm haben wie die moderne Damentoilette von der Franse den ausgedehntesten Gebrauch gemacht.

Lambrequins sind hängende Abschlüsse von ganz bestimmter, parallel ausgeschnittener, spitz oder rund auslaufender Form, die mit Schnüren, Quasten, Fransen besetzt, an Fenstern, Baldachinen, Zeltdecken, Marquisen u. s. w. sich finden. (Fig. 83). Gehalten werden sie durch Galerien, verzierte Leisten, welche das tragende Gerüst verdecken und bekleiden. Auch in Zinkguss und Stanzarbeit treten Lambrequins (leider haben wir noch keinen den Begriff deckenden deutschen Namen) aussen als obere Bekleidung der Rolljalousien an Thüren und Fenstern auf, obgleich die wagerechte Führung der Rollen der senkrechten Richtung der Dekoration sich nicht anschliesst.

Spitzen, die reizvollsten, interessantesten Produkte der Textilkunst treten sowohl als laufende Endigung auf, wie als bandähnlicher Einsatzstreifen, sowie auch als selbstständiges Toilettestück, als Tuch, Decke, Überwurf etc. Wir bezeichnen als Spitze alle diejenigen textilen Arbeiten, in welchen



Fig. 83.



Fig. 84

durch Verschlingung von Fäden ein durchbrochenes Muster hergestellt wird. Die Antike kannte die Spitze nicht; erst die Renaissance brachte sie uns. So dürfte in den Handarbeiten fleissiger Nonnen des Mittelalters, die hinter



Fig. 85.

Klostermauern geborgen, Arbeiten von künstlerischem Werte schufen, um die Geistlichkeit, wie die Gegenstände des Kultus mit Prunkgewändern und repräsentierendem Textilschmuck würdig auszustatten, der Anfang der Spitzentechnik gesehen werden müssen. Nach der Weise der Herstellung lassen sich folgende Arten unterscheiden:

1. Die Strick- und Häkelspitze, als älteste und populärste Technik allgemein bekannt. Sie finden sich schon in den ägyptischen Gräbern.

2. Die Filetspitze. In geknüpftem Netzgrund, der aus festem Garn hergestellt ist, werden im Rahmen durch Füllstriche verschiedener Art Muster eingearbeitet, welche sich dem Quadratnetz anschliessen.

3. Die Klöppelspitze oder Kissenspitze. Die auf leicht beweglichen Holzstiften, Klöppeln, aufgerollten Fäden werden in der Weise durch einandergeschlagen, dass auf Kissen aufgesteckte Nadeln, welche die Linien der Vorzeichnung markieren, als leitende Hülfpunkte benutzt werden. Die Flechtspitze als einfachste Klöppelarbeit setzt sich aus verschlungenen Kreisen und Bändern zusammen; besonders in Genua im 16. Jahrhundert blühend, wird sie auch als Borte

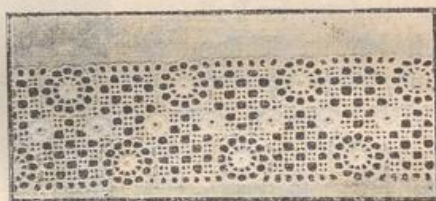


Fig. 86. Einsatzstreifen.

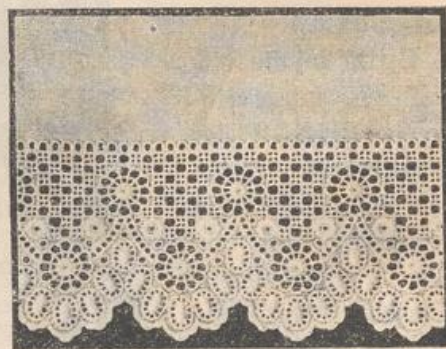


Fig. 87. Umlaufende freie Endigung.

und Zackenspitze verwendet. Breitere Klöppelspitzen, sogenannte Guipürespitzen, kommen im 17. Jahrhundert aus Italien, Spanien und Flandern. Die Litzenspitze des 18. Jahrhunderts ist aus einer gewebten Litze anstelle des geklöppelten Bandes hergestellt. Die Klöppelspitzen von Frankreich, Belgien und den Niederlanden nehmen in den verschiedenartig fein gemusterten Grund Blatt- und Blumenformen auf, welche die Fläche vollständig bedecken. Hauptarten: Valenciener, Prabanter, Brüssler. Im Jahre 1561 führte Barbara Uttmann die Spitzenklöppeltechnik im sächsischen Erzgebirge ein. Analog andern kunstgewerblichen Gebieten hat auch hier die Maschine durch billigere Herstellung die feinere aber wertvollere Handarbeit sehr zurückgedrängt.

4. Nadelspitzen werden auf Pergament- oder Papierunterlagen aus Leinen- und Seidenfäden hergestellt, welche mit der Nadel in den mannichfaltigsten Stich- und Maschenarten geführt werden in Argentan, Alençon, Sedan u. s. w. Die älteste Form der Nadelspitze ist die ausgeschnittene Spitze, bei der das Leinengewebe ausgeschnitten und die Ränder mit der Nadel umsäumt werden. Ende des 16. Jahrhunderts wurde in Venedig die Reliefspitze gefertigt, welche aus einzeln genähten Teilen zusammengefügt ist. Gehäkelte Nachahmungen derselben kommen aus England und Irland. Die zarten, poetischen, reizvollen Erzeugnisse der Spitzentechnik verdienen ihrer anmutigen Wirkung halber eine viel ausgedehntere Verwertung in der weiblichen Toilette, als ihnen derzeit zu teil wird.





6. Stützen.



Als Stützen oder Träger werden in der kunstgewerblichen Formensprache alle diejenigen Elemente bezeichnet, welche den Begriff des Stützens und Tragens ausdrücken. Dahin zählen vor allem zunächst die der Architektur angehörigen kompakten Formen der

Pfeiler und Säulen. (Vergl. Stilarten des Ornaments.) Der markige, kraftstrotzende Baumstamm, der mit seiner weit ausgebreiteten Krone dem Wüten der Elemente trotzbietet, der schützend und schirmend sein dichtes grünes Laubdach über das schattige Ruheplätzchen des müden Wanderers wie über die trauliche Niststätte des gefiederten Sängers ausbreitet, ist von jeher der Typus des festen, sichern Trägers des schutzbietenden Daches gewesen. In den frühesten Entwicklungsstadien der Baukunst gaben runde und kantig behauene Holzstämme die ersten architektonischen Formen der runden Säule, des prismatischen Pfeilers ab und wurde entsprechend den 3 Hauptteilen des Baumes: Wurzel, Stamm und Krone auch die Gliederung der gebräuchlichsten Stützen in Sockel oder Fuss, Schaft und Bekrönung allgemein durchgeführt. Für leichtere, feinere Stützen gaben Bambus-, Schilf- und andere rohrartige Stengel das Vorbild, wie auch direkte Naturnachbildungen von baumartig entwickelten Pflanzen als Träger kleinerer Erzeugnisse des Kunstgewerbes auftreten.

a. Die ägyptische Säule erscheint in der ursprünglichen Form als ein Bündel Rohrstäbe, das einer runden Platte als gemeinsamer Basis entspringt. Bei der grossen Vorliebe der alten Ägypter für Blumenschmuck war es Sitte,



Fig. 88 u. 89.

bei festlichen Gelegenheiten nicht blos den Körper, besonders vermittelt des aus aufgereihten Blumen und Blättern hergestellten Halskranzes, sondern auch das Haus und namentlich den sichern Träger desselben, die Säule, mit Papyrusbinsen und Lotuspflanzen zu schmücken. Diese vergängliche Dekoration wurde gar bald als bleibender Schmuck farbig und plastisch dem Holze und später dem härteren Material aufgetragen und zwar in der Weise, dass der obere Teil des Trägers als Blüte oder Knospe des Lotus gebildet wird, während Riemen unterhalb der Blüte und in weiteren Abständen über den ganzen Säulenschaft die Verzierung festhalten. Selbst die Wurzelblätter des Lotus sind durch aufgemalte Blatt-

formen am Grunde der Säule angedeutet. So entstand die Lotusblumensäule mit ihrer für alle folgenden Zeiten massgebenden Dreiteilung: Fuss, Schaft und Bekrönung oder Kapital. Eine quadratische Deckplatte, welche das zu tragende Gebälk aufnimmt, bildet den obern Teil des Kapitäls.

b., c. Die dorische und jonische Säule. Das feine Formengefühl der Griechen gab dem Baumstamm und später der Marmorsäule, um dieselben als Träger einer gewichtigen Last weiter zu charakterisieren, eine Anschwellung des untern Drittels seiner Länge, und um die aufstrebende Kraft zu versinnbildlichen, wurde, vielleicht nach dem Muster des gerieften Stengels der Doldengewächse, eine der Säulenchse parallel laufende Cannelierung des Schaftes durchgeführt. Die zwischen den rinnenartigen Auskehlungen verbleibenden schmalen Streifen, die sogenannten Stege, dienen neben der Grundform der Rinne als unterscheidendes Merkmal. Die schwach vertieften, elliptischgeformten Rinnen der dorischen Säule (Fig. 90) stossen in einer scharfen Kante aneinander und haben weder oben noch unten einen besonderen Abschluss. Die Riefen des bedeutend schlankeren Säulenschaftes der jonischen Ordnung sind dagegen tiefer ausgehöhlt und zeigen einen breiteren Steg. Oben und unten haben sie eine Endigung in Form einer Nische. Das obere Ende der Säule erscheint im Kapitäl durch den Druck der darauflagernden Last zu einem Wulst — Echinus genannt — aneinandergepresst, der im dorischen Baustil durch eine aufgemalte, aufrechtstehende Blattrihe verziert wurde, welche die Aufgabe hat, das Belastetsein zum Ausdruck zu bringen. Es geschieht dies, indem die Blätter durch die quadratische Deckplatte, den Abakus, bis zu ihrem Grunde umgebogen erscheinen, während die dorische Blattwelle, das Kyma der Wandfläche (Ante), welche nach griechischer Auffassung nur zur Teilung des Raumes, nicht auch wie bei uns zum Stützen des Baues dient, nur bis zur Hälfte umbiegt, da es weniger belastet erscheinen soll. Das jonische Kapitäl zeigt anstelle der dorischen Einfachheit und Strenge ein anmutiges Spiel graziöser Formen. Der Echinus wird durch die jonische Blattrihe verziert, den „Eierstab“, der ebenfalls als Blattüberfall zu betrachten ist, trotz der eiförmigen Wölbung der mittleren Blattpartie und der scharfen plastischen Ausbildung des Randes. Auf den Echinus aber legt sich ein doppeltes Polster, das auf beiden Seiten weit vorspringt und in spiralförmigen Windungen (Voluten) sich aufrollt. Die das Kapitäl abschliessende, an der dorischen Säule meist unverziert bleibende Platte, der Abakus, trägt hier die lesbische Blattwelle in verschiedensten Modifikationen als Bandmotiv. Während die dorische Säule ferner keinen besonderen Fuss hat und direkt dem gemeinsamen Untersatz des ganzen Baues entspringt, zeigt die jonische (Fig. 91) einen vielfach gegliederten Sockel, der aus einer

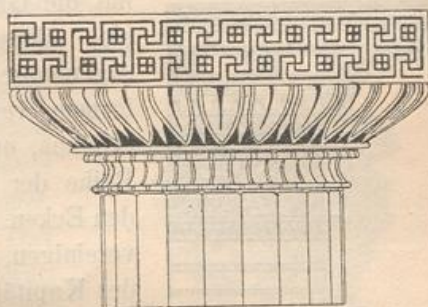


Fig. 90.

Das obere Ende der Säule erscheint im Kapitäl durch den Druck der darauflagernden Last zu einem Wulst — Echinus genannt — aneinandergepresst, der im dorischen Baustil durch eine aufgemalte, aufrechtstehende Blattrihe verziert wurde, welche die Aufgabe hat, das Belastetsein zum Ausdruck zu bringen. Es geschieht dies, indem die Blätter durch die quadratische Deckplatte, den Abakus, bis zu ihrem Grunde umgebogen erscheinen, während die dorische Blattwelle, das Kyma der Wandfläche (Ante), welche nach griechischer Auffassung nur zur Teilung des Raumes, nicht auch wie bei uns zum Stützen des Baues dient, nur bis zur Hälfte umbiegt, da es weniger belastet erscheinen soll. Das jonische Kapitäl zeigt anstelle der dorischen Einfachheit und Strenge ein anmutiges Spiel graziöser Formen. Der Echinus wird durch die jonische Blattrihe verziert, den „Eierstab“, der ebenfalls als Blattüberfall zu betrachten ist, trotz der eiförmigen Wölbung der mittleren Blattpartie und der scharfen plastischen Ausbildung des Randes. Auf den Echinus aber legt sich ein doppeltes Polster, das auf beiden Seiten weit vorspringt und in spiralförmigen Windungen (Voluten) sich aufrollt. Die das Kapitäl abschliessende, an der dorischen Säule meist unverziert bleibende Platte, der Abakus, trägt hier die lesbische Blattwelle in verschiedensten Modifikationen als Bandmotiv. Während die dorische Säule ferner keinen besonderen Fuss hat und direkt dem gemeinsamen Untersatz des ganzen Baues entspringt, zeigt die jonische (Fig. 91) einen vielfach gegliederten Sockel, der aus einer



Fig. 91. Jonische Säule mit attischer Basis.

quadratischen Unterlagplatte (Plinthe) und grösseren und kleineren Wulsten und Hohlkehlen, durch schmale Plättchen getrennt, sich zusammensetzt. Die gebräuchlichste, die „attische Basis“ besteht aus einem kräftigen Wulst über der Plinthe, einer nach oben ausladenden Hohlkehle und einem kleineren Wulst, von welchem ein Ablauf in Gestalt einer Viertelskehle in die Säule überführt. Flechtmuster, Blattreihungen u. a. verzieren die einzelnen Wulste oft, während kleinere als Astragale behandelt werden; auch die Kehlen tragen aufstrebende Blattreihungen. Die Plinthe zeigt hin und wieder ein Bändchen in Gestalt eines Mäanders oder Rankenmotivs.

d. Die korinthische Säule (Fig. 92), die prächtigste und geschmückteste, ist als im Wesentlichen der jonischen nachgebildet anzusehen. Das Kapitäl hat die Grundform des Kelches. Derselbe ist durch eine oder zwei Reihen Akanthusblätter verziert, und sogenannte Wasserblätter, einfache, ungegliederte Blattformen, vermitteln den Uebergang zum quadratischen Abakus, oder auch wachsen Voluten aus der untern Reihe der Akanthusblätter hervor, welche sich unter den Ecken des hier bogenförmig eingezogenen Abakus vereinigen, um denselben zu stützen. Die Mittelfläche des Kapitäls zeigt auch wohl Palmetten als Abschluss.*)



Fig. 92.

e. Das Kompositionskapitäl ist eine noch reicher ausgeführte Verschmelzung des jonischen und korinthischen Kapitäls.



Fig. 93.

Byzantinisches Kapitäl.

Der Prunksinn der Römer bildete die Säulenformen der Griechen weiter aus. Besonders die korinthische Säule wurde bald bei ihnen beliebt und das römischkorinthische Kapitäl mit einem Reichtum und einer Ueppigkeit der Formen ausgestattet, dass es oft als überladen erscheinen muss. Aufstrebende Akanthusblätter umkleiden nicht nur die einzelnen Wulste des Sockels, sondern auch den untern Teil des Schaftes. Oft kommen selbst Netz- und Schuppenwerk hinzu.

f. Die altchristliche, byzantinische und romanische Kunst lehnen sich in der Kapitälbildung an die antiken Formen, namentlich das korinthische Kapitäl an, die einzelnen Elemente desselben vergrößernd. Daneben finden wir auch selbständige Bildungen eingeführt, so das würfelartige und von Trapezen begrenzte Kapitäl. Letzteres (Fig. 93) gleich dem ähnlich geformten und verzierten, als „Kämpfer“ bezeichneten Aufsatz, das charakteristische Kennzeichen der byzantinischen Säule, zeigt den Schaft derartig in die quadratische Deckplatte übergeführt,

*) Ueber die Entstehung des korinthischen Kapitäls berichtet eine liebliche Anekdote Folgendes: Die Amme eines verstorbenen Kindes in Korinth stellte auf das Grab ihres Lieblings einen Korb mit dessen Spielsachen, der sehr bald von einer darunter hervortreibenden Akanthuspflanze bis zum Deckel umwuchert wurde. Der Anblick dieses Bildes bewog sie, eines Tages den Bildhauer Kallimachos herbeizurufen, der ein solches Wohlgefallen daran fand, dass er es als Modell zu einem Kapitäl wählte. So entstand das korinthische Säulenkapitäl.

dass Trapezformen entstehen, welche neben ornamentalem Schmuck häufig reiche figurale Verzierungen (Bilderkapitäl) erhielten. Der Schaft der byzantinischen und der romanischen Säule ist oft mit geometrischem Netzwerk umspinnen und daran anschliessend weiter verziert. Das Würfelkapitäl der romanischen Baukunst zeigt sowohl geometrischen, als vegetativen und öfters auch figuralen Schmuck von solcher Vielseitigkeit, dass die Laune des Bildhauers jeder Seite häufig ein anderes Motiv gab. Daneben tritt auch das kelchförmige Kapitäl auf. Als Fuss dient meist die sehr beliebte Form der attischen Basis, doch mit Eckblättchen, Knollen etc. ausgestattet.



Fig. 94. Romanisches Kapitäl.

g. Die gotische Säule, selten einzeln, meist zu mehreren dem hier als eigentlichen Träger dienenden Pfeiler als Dreiviertelssäule — Dienste genannt — vorgesetzt, zeigt einen schlanken, zumeist glatt gehaltenen Schaft. Das Kapitäl hat fast ausschliesslich die Kelchform, die mit einer polygonen oder auch runden Deckplatte nach oben abschliesst. Eiche, Distel, Weinrebe, Epheu und andere Motive legen sich vielfach als naturalistisch durchgeführte Zweige lose um den Kelch. Die Spätgotik verwandte ein gebuckeltes, in scharfe Spitzen auslaufendes Blattwerk.



Fig. 95.
Gotisches Kapitäl.

h. Die Renaissance bevorzugte unter den antiken Trägern besonders die römischkorinthische Säule. Namentlich die formenreiche Frührenaissance gab dem antiken Kapitäl die mannichfaltigsten Gestaltungen, die römischen derbplastischen Formen zu zierlicherer, feinerer Formgebung und Bewegung zurückführend. Das Kapitäl (Fig. 96) zeigt eine Reihe von Akanthusblättern, der Pilaster sogar meist nur zwei einzelne Blätter, aus denen heraus volutenähnliche Gebilde dem bogenartig geförmten Abakus sich untersetzen. Das Mittelfeld ist durch zierliche, Blatt und Blüten tragende Zweige, Tierformen, Köpfe, Embleme etc. verziert. Der Renaissance genügte die einfache Cannelierung des Säulenschaftes gegenüber dem reichen Schmuck der übrigen Architekturteile nicht. Deshalb erhielt die Säule hier oft ein vielfach verziertes Postament etc.



Fig. 96. Renaissance.

i. Die Zeit des Barock und Rokoko, der die grade Linie ein Greuel war, schuf als Ausgeburt ihrer gesetzlosen, bizarren Willkür den gewundenen Säulenschaft, der kaum imstande scheint, seine eigne Last zu tragen, für die ernstesten Zwecke der Architektur ein Uding, ein offenbarer Widerspruch zwischen äusserer Form und innerer Bestimmung.

Kandelaber. Zum Tragen einer leichteren Last, einer Lampe, Kerze u. dgl. dienten die Kandelaber (von *candela* = Kerze). Sie zeigen, diesem Zweck entsprechend, einen freieren, leichteren Aufbau. Die Teilung in Fuss, Schaft und Kapitäl bleibt bestehen. Der Schaft selbst aber setzt sich vielfach aus verschiedenen Einzelteilen zusammen, die, nach oben sich verjüngend, mit Blattriehungen, Anthemien, Fruchtgehängen und figuralem Schmuck verziert sind. Einziehungen und Ausbuchtungen wechseln mit glatten und kannelierten Gliedern ab. Der Fuss besteht meist aus Löwenklauen oder andern Tierfüssen, oft auf Kugeln oder Scheiben ruhend. Ein doppelter Akanthuskelch



Fig. 97.

mit überschlagenden Blattspitzen verbindet Fuss und Schaft. Das Kapitäl zeigt die Teller- oder Kelchform. Nicht selten findet sich auch als oberes Glied des Schaftes eine jugendliche Figur, die einen schalenartigen Aufsatz emporhält, welcher zum Aufstecken der Kerze eine cylindrische Hülse oder konisch verlaufenden Dorn trägt. Anstelle des Kapitäls zeigen moderne Kandelaber oft eine umgebogene Spitze, die in einen Haken ausläuft, der zur Befestigung der hängenden Lampe, Laterne u. s. w. dient. Schlanke zierliche Kandelaber aus Bronze mit kürzerem, zum Aufstellen auf dem Tisch oder längerem, für das Aufsteigen vom Fussboden bestimmten, Schaft dienten dem antiken Haushalt, während grosse, schwere marmorne Prunkkandelaber den Zwecken des Kultus geweiht waren. Die Renaissance modifizierte die antiken Formen und brachte den Kandelaber als Prunk- und Gebrauchsgegenstand für Kirche und Haus wieder in Aufnahme. Den Kandelabern reiht sich als kleinere Form derselben der *Stand- und Handleuchter* der Träger der lichtspendenden Kerze an, aus edeln und legierten Metallen, Thon, Porzellan und Glas vom Mittelalter bis zur Gegenwart allgemein in Gebrauch. Die Schmiedeeisentechnik der Renaissance hat uns auch in diesem bildsamen Metall vorzüglich durchgeführte Musterbeispiele hinterlassen. Die Dreiteilung und Verzierung schliessen sich dem Kandelaber an; für den Handleuchter tritt meist ein Handgriff zum Halten und Tragen desselben hinzu. Besondere Erwähnung verdient der aus der alttestamentlichen Geschichte bekannte siebenarmige Leuchter des salomonischen Tempels zu Jerusalem, dessen Form, in einem Relief am Triumphbogen des Titus in Rom erhalten, im israelitischen Gottesdienste bis auf unsere Zeit in Gebrauch geblieben ist.

Das moderne Kunstgewerbe lässt im Anschluss an alte Vorbilder dem Kandelaber und Leuchter eine besondere Pflege zu teil werden. Fig. 97 u. 98.

Karyatiden und Atlanten sind sowohl freistehende, als auch mit der Wand verbundene Träger in Form des menschlichen Körpers

Während die Ägypter menschliche Figuren als Wächter neben den Eingang ihrer Tempel aufstellten, zogen die Griechen dieselben schon frühzeitig als stützendes und tragendes Motiv in der Architektur in Verwertung. Der Riese Atlas (griech. Träger), auf dessen Schultern das Himmelsgewölbe ruht, tritt in der dorischen Ordnung als Stütze auf, während die jonische sich des weiblichen Körpers bedient. Die Bezeichnung Karyatiden rührt von den Bewohnerinnen der Stadt Karyä im Peloponnes her. Dieselben waren zur Strafe dafür, dass sie die Perser unterstützt hatten, in Gefangenschaft geführt und zu harter Arbeit als Lastträgerinnen verurteilt worden. Das bekannteste antike Beispiel der Verwendung des weiblichen Körpers sind die Karyatiden an der Vorhalle des Erechtheion in Athen, im Treppen Hause des Berliner Museums nachgebildet. Auch die römische Baukunst, die Renaissance- und Barockzeit, sowie namentlich die moderne Architektur verwendet den menschlichen Körper mit besonderer Vorliebe als Träger des vorspringenden Gesimses und Gebälkes, der Verdachungen, Balkone u. s. w.

Möbelfüße. Schränke, Comoden, Kastenmöbel jeder Art werden von niedern, unverziert bleibenden Untersätzen getragen. Tische, Stühle, Sessel, Pianinos u. a. haben hohe Füße, die meist rund, selten vierkantig, dockenartig sich zusammensetzen, unten in eine stumpfe Spitze auslaufend. Einzelne besonders schwere Möbel werden durch Messingrollen transportabel gestaltet. Einen Sockel erhalten nur solche Möbelfüße, die auf einem Podium u. dgl. dauernd zu stehen kommen. Die antiken Tische sind kreisrund und mit 3 Füßen versehen oder rechteckig und werden dann von zwei Stirnwänden getragen. Die Füße des runden Tisches sind meist Nachbildungen von Tierklauen, oft auf einer Kugel oder Platte ruhend. Ein Akanthuskelch nimmt die Klaue auf und lässt nach oben den Kopf eines Löwen, Panther etc. auch wohl ein menschliches Haupt zur Erscheinung kommen, das die Tischplatte trägt. Die Römer trieben in späterer Zeit grossen Luxus auch auf diesem Gebiete. Füße aus Silber und Elfenbein gehörten nicht zu den Seltenheiten. Die Gotik verwendet einfache Stirnwände, prächtiger gestaltet die Renaissance dieselben aus. Im Barock- und Rokokostil erscheinen die Möbelfüße geschweift.

Hermen sind pfeiler- oder pilasterartige Stützen, die nach unten sich verjüngend, frei stehen oder mit der Rückwand verbunden auftreten. Sie setzen sich aus dem sockel- oder postamentähnlich gebildeten Fuss, dem sich nach oben erweiternden, vierkantigen, meist mit 3—9 Kanneluren, Blatt- und Fruchtgehängen verzierten Schaft und dem Kapitäl zusammen, das hier zu-



Fig. 98.



Fig. 99.

meist als männliche oder weibliche Büste, als Kopf oder auch Halbfigur auftritt. Aehnlich geschnittene Steine dienten zur Zeit der Antike als Meilensteine. Sie trugen die Büste des Hermes oder Merkur. Daher der Name. Verwendung findet die männliche (Fig. 101) wie weibliche Herme als freistehender Büsten- und Lampenträger, als Pfosten für Geländergitter, wie ferner — besonders in der Rokokozeit häufig verwendet — als dekorativer Schmuck für Gärten



Fig. 100.



Fig. 101.



Fig. 102.



Fig. 103.

und Parkanlagen, z. B. in Sanscouci bei Potsdam und im Schlosspark zu Charlottenburg. Mit der Wand verbunden steht sie anstelle des Pilasters. So finden sich Hermen als Halbfiguren, nach unten in Blattwerk auslaufend, besonders in der Renaissance- und modernen Architektur mit grosser Vorliebe als Träger von Verdachungen an Thüren und Fenstern, Balkonen u. s. w., auch sieht man sie häufig an architektonisch aufgebauten, besonders Renaissance-Möbeln, Geräten, Denkmälern u. dgl.

Baluster. Baluster (vom italien. balaustra = Blüte des Granatbaumes, wegen der Ähnlichkeit der Form) oder Docken nennt man die kleinen, gedrungenen, säulen-, pilaster-, kandelaber- oder auch vasenähnlich gestalteten Träger (Fig. 102—103) von mannichfaltigster Gliederung, welche nebeneinandergestellt den Hauptbalken einer Balustrade, eines Geländers für Brücken, Brüstungen, Terrassen, Altane stützen. Ihr Durchschnitt ist entweder kreisrund oder quadratisch. Oefters auch von der Mitte aus nach oben und unten symmetrisch verlaufend, zerlegen sie sich in einen Sockel, den eigentlichen Träger und die Deckplatte. Um eine reichere Wirkung zu erzielen, lässt man wohl auch Säulen und Pilaster abwechselnd folgen, ebenso wie an demselben Träger runde und quadratische Formglieder wechseln. Als Einzelträger sieht man den Baluster an Chorstühlen, architektonisch gestalteten Schränken, Schreibtischen. Das Material ist Holz, Stein, Bronze- und Eisenguss. Das Mittelalter hat herrliche Brustwehren in Metallguss, sowie auch kunstvoll durchgeführte Holzbalustraden geschaffen.

Geländerstäbe. Anstelle der mehr gedrungenen Form des Balusters zeigen namentlich Treppengeländer meist einen schlanken, in Holz, Guss-, oder Schmiedeeisen ausgeführten Geländerstab als Träger des Hauptbalkens. Je nach dem Material richtet sich die Verzierung. Das Schmiedeeisen begünstigt eine schmückende Zuthat von Blatt- und Rankenwerk. Neben Blattkränzen und Fruchtgehängen zeigt der gegossene Geländerstab dagegen Kanneluren und eine reiche kandelaberartige Profilierung.

Konsolen (Fig. 104), auch Krag- oder Tragsteine, ursprünglich wohl dem vorragenden verzierten Falkenkopf nachgebildet. Schon frühzeitig im chinesischen

und indischen Stil wie im assyrischen auftretend, fehlen sie den Egyptern; wenig bei den Griechen beliebt, wird die Konsole von den Römern ausgiebiger verwendet. Die S-förmige Doppelvolute mit einer grossen und einer kleinen Spirale als Ornament der Seitenflächen erscheint als die korrekteste Verzierungsform, während die Vorderseite durch Akanthusblätter, Schuppenbekleidung, Perlschnüre u. dgl. ihren ornamentalen Schmuck erhält. Tritt die Konsole als Träger eines Balkons auf oder bildet sie ein Gesims, so wird dieselbe in liegender Stellung angebracht, die kleine Volute oben, die grosse unten. Umgekehrt — stehend — dient sie den Thür- und Fensterverdachungen als Stütze. Die altchristliche und romanische Kunst verwendet neben antiken auch neue Formen, so nach unten zapfenähnlich sich zuspitzende, welche im Mittelalter, namentlich von der Gotik als Träger für ihre Heiligengestalten benutzt wurden. Die Renaissance verwandelt das antike Kapital in eine Konsole. Erst die Gegenwart hat die Konsole als Einzelträger für Büsten, Uhren u. dgl. in praktische Verwendung gezogen, um die weite Wandfläche, sowie die Ecken zu unterbrechen und zu beleben. (H. 35, 40, 47, 60).



Fig. 104.





II. Die Motive des Ornaments.



Als Motive bezeichnen wir in der ornamentalen Kunstsprache alle diejenigen Formenelemente, welche dem schaffenden Künstler der verschiedensten Perioden beim Entwurf seines Ornaments als Vorbild und Grundlage gedient haben. Wo irgend nun der Mensch, seinem Schönheitstribe folgend, Schmuckformen erzeugt, sei es durch selbständige Erfindung neuer, oder aber durch eigenartige, charakteristische Wiedergabe resp. Combinierung schon vorhandener Zierformen, so wird er stets entweder

- a) durch grad- oder krummlinige, nach den Gesetzen der Symmetrie und Rhythmik geordnete Verbindung regelmässig verteilter Punkte geometrische Figuren bilden oder aber
- b) Gebilde der schaffenden Natur, also Pflanzen und Tiere resp. den menschlichen Körper oder endlich
- c) künstliche Erzeugnisse, Produkte künstlerischer Schaffenskraft oder handwerklicher Geschicklichkeit naturgetreu oder aber mehr oder weniger umgeändert zur Darstellung bringen. Danach muss sich für die Grundlagen und Vorbilder des Ornaments folgende Einteilung von selbst ergeben:
 1. Geometrische Motive.
 2. Natürliche Motive und zwar
 - a) Pflanzenformen,
 - b) Tierische Formen,
 - c) Menschlicher Organismus.
 3. Künstliche Motive.





A. Geometrische Motive.

Das geometrische Ornament darf als das älteste und ursprünglichste Ornament angesehen werden, wie die Verzierungen und Gefässe, Schmuckgegenstände und Bauwerke vorhistorischer sowohl wie heutiger Völkerschaften im Kindheitsstadium der Kulturentwicklung dies unleugbar darthun. Der Grund dieser Erscheinung liegt wohl in der Thatsache, dass das geometrische Zierwerk leichter herzustellen ist, an die Kunstfertigkeit des Menschen geringere Anforderungen stellt, als die Nachbildung organischer Formen, obgleich dieser Weg der Verzierung der abstraktere ist.

Als einfachstes geradliniges Ornament tritt die **parallellaufende grade Linie**, Fig. 105 u. 106, auf. Die einzelne Grade kann für sich noch nicht als solches gelten, indem sie nur zur Teilung und Begrenzung der Flächen sich verwerten lässt. Wohl aber darf die Parallellinie als das ursprünglichste Ziermotiv betrachtet werden. Sowohl die Höhlenbewohner des Nordens, wie das älteste Kulturvolk der Erde, die Ägypter, haben dieselbe in vielfacher Verwendung zum Schmuck ihrer Gebrauchsgegenstände herangezogen, wie es sich durch die Jahrtausende bis in unser modernes Ornament hinein erhalten hat. Aus parallelen Linien setzt sich die einfachste Form des Bandes, wie auch die Verzierung einer Fläche zusammen (Imitation des Quaderbaues an Fassaden!) Die parallele Richtung der Bäume des Waldes, der aufstrebenden Stengel binsenartiger Gewächse mag den Alten als erstes Vorbild für die Verwendung paralleler Zierglieder gedient haben. Der Parallelismus klingt auch weiter bei ihnen durch in der hundertfachen Wiederholung z. B. der Sphinxfiguren zu beiden Seiten der ägyptischen Tempelstrassen.

Ein weiteres bei Ägyptern und Trojanern vielgebrauchtes Motiv sind die

Parallelwinkel, Fig. 107, die wohl auch an den Scheitelpunkten durch eine gerade Linie verbunden auftreten. Fig. 108.

Als fernere Verwendung der einfachen Graden stellt sich die ebenso alte

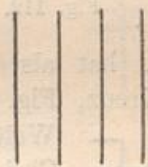


Fig. 105.

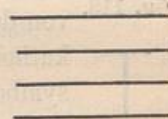


Fig. 106.



Fig. 107.



Fig. 108.

Zickzacklinie, Fig. 109, dar, ein sowohl recht-, als auch stumpf- und spitzwinklig gebrochener Linienzug, der in der Naht, dem schräg von einem Teil zum andern laufenden Faden sein Vorbild gefunden haben dürfte. Die Griechen liessen daraus sehr bald den



Fig. 109.

Zahnschnitt entstehen, der zugleich das einfachste Mäander darstellt.



Fig. 110.

Schneiden sich indessen grade Linien, so entsteht das

Kreuz und zwar tritt als älteste Form desselben das liegende oder Andreaskreuz, Fig. 111, auf, aus dem durch Wiederholung der Rautenstab, Fig. 112,

gebildet wurde, der schon auf trojanischen Gefässen sich findet.



Fig. 111.

Aus dem Andreaskreuz entwickelte sich ferner durch Hinzufügen eines neuen Schenkels das Hakenkreuz, Fig. 113, ein Ornament des Alterthums, das als Symbol der auf- und abrollenden Sonne bei den arischen Völkerstämmen weite Verbreitung genoss. Die Griechen aber schufen daraus durch Ansetzen weiterer Arme die so überaus oft benutzte, später reich verzierte Schmuckform des Mäanders oder à la grecque, zugleich

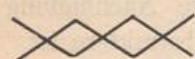


Fig. 112.

das einzige geometrische, griechische Ornament.

Galt schon zu Moses Zeiten das alttestamentliche, egyptische oder Antoniuskreuz, Fig. 114, als Zeichen der Erlösung,

so hat als hervorragendstes Symbol der christlichen Kunst das lateinische Kreuz, Fig. 115, eine durchaus mannichfaltige Verwertung als Sinnbild der

Welterlösung und des Christentums gefunden. Als Teil des Monogramms Christi findet es sich schon auf den aus dem dritten Jahrhundert stammenden Marmortafeln römischer Katakomben. Zum Unterschied

Fig. 113.

von der evangelischen und römisch-katholischen Kirche hat die griechisch-katholische Confession die Form des griechischen Kreuzes, Fig. 117, in symbolische Verwendung gezogen. Wie die verschiedensten Staaten:

Fig. 114.

Italien, Griechenland, die Schweiz, Oldenburg, Ungarn das Kreuz als bedeutungsvolles, religiöses Sinnbild ihren Wappen einverleibt haben,

so treten in der Heraldik ferner unzählige Variationen der Kreuzform auf. So das Ankerkreuz, Fig. 116, dessen Arme in je zwei auswärtsgedogene Enden verlaufen, das Doppelkreuz, Fig. 118, als Verbindung

Fig. 115.

des griechischen mit dem Andreaskreuz, das Gabel- oder Schächerkreuz in Form der Fig. 119, das Henkelkreuz, Fig. 120, ein alttestamentliches Kreuz mit oben angefügtem Henkel, von den Egyptern als Symbol des zukünftigen

Lebens angesehen, das Johanniter- oder Maltheserkreuz, stumpfwinklig ausgeschnitten, das Lothringische oder Patriarchenkreuz, Fig. 121, mit 2, das päpstliche Kreuz, Fig. 122, mit 3 gleichlangen Querbalken u. a. Das eiserne, das rote Kreuz und andere symbolische Verwendungen dieses Zeichens gehören der Gegenwart an und bedürfen hier keiner weiteren Erwähnung.

Fig. 116.

Das **Dreieck** und das **Quadrat**, wegen ihrer starren Regelmässigkeit wenig anziehend, ebenso wie die Teilung des Letzteren

Fig. 117.

Fig. 116.

Fig. 117.

Fig. 117.

erst durch Abtönung der einzelnen Felder als Schachbrettmuster sich in Egypten und Griechenland beliebt machte, finden eine wichtige Verwendung als Hilfslinien für die Darstellung geometrischer Muster im Dreieck- oder Quadratnetz. Sowohl zur Herstellung grad- wie krummliniger geometrischer Ornamente mit und ohne technische Hilfsmittel ist das Netz die meist unentbehrliche Grundlage. Quadrate wurden einst ebenso wie der Kreis mit und ohne Centralstern in vorgriechischer Zeit gern als bedeutungsloses Ornament zur Füllung eines leerbleibenden Raumes benutzt. Während der Künstler der klassischen Periode einen bei der Ornamentierung sich ergebenden freien Raum durch angefügte Ranken- und Blattgebilde, resp. durch Verteilung des vorliegenden Motivs über den ganzen, zur Verfügung stehenden Raum ausfüllt, wusste der Ornamentist der ältesten Zeit sich nicht anders zu helfen, als dass er in einen übrigbleibenden freien Raum Quadrate, Kreise, unbeholfene Tierfiguren u. dgl. zusammenhangslos einfügte, da ihm die Freiheit der Bewegung mit den dekorativen Formen abging. — Wird die Quadratfläche durch die beiden Mittellinien (Transversalen) und die Diagonalen geteilt, so ergeben sich



Fig. 118.



Fig. 119.



Fig. 120.

die **Sternfiguren**, die in den Kassettenfeldern der Decken griechischer Tempel-, wie moderner Kuppelbauten durch Versinnbildlichung des sternbesäeten Himmelsgewölbes (Gold auf blauem Grunde) den Eindruck des freien, leichten Schwebens vermitteln sollen.

Auch die **Raute** findet als Grundform des Netzes für Tapetenmuster, Gitterwerk u. dgl. Verwendung.

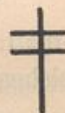


Fig. 121.

Das **Rechteck** (Oblong), die am häufigsten auftretende Grundform, wird an Decken, Fussböden, Wand- und Thürflächen, Tischplatten, Buchdeckeln etc. oft durch Felderteilung verziert. Nicht die Diagonale dient hierzu als Hilfslinie, sondern die Halbierungslinie der Winkel (Gehrungsschnitt).



Fig. 122.

Von den **regulären Vielecken**, die, erst mit den Fortschritten der Mathematik auftretend, als Grundlage für die Bildung von Sternfiguren, Rosetten, Parkettmustern u. s. w. vielfach Verwendung finden, verdient besondere Erwähnung

das **regelmässige Sternfünfeck (Pentagramm)** (Fig. 123). Dasselbe entsteht durch Verbindung der Teilpunkte eines in drei gleiche Teile zerlegten Kreises in der Weise, dass immer der nächstfolgende übersprungen wird. Es spielte als Druden- oder Hexenfuss resp. -kreuz im abergläubischen Mittelalter eine hervorragende Rolle. In diesem Zeichen glaubte man die Fussspur der Druden zu erkennen. Die Druden d. i. Hexen, Unholdinnen sind nicht zu verwechseln mit den Druiden, den keltischen Priestern, Lehrern, Aerzten, Richtern im alten Gallien und Britannien, einem fest geschlossenen Orden, der den ersten, vom Kriegsdienst und öffentlichen Lasten freien Stand bildete und als Träger der Religion und gesamten geistigen Bildung das höchste Ansehen genoss, sowie den grössten



Fig. 123.

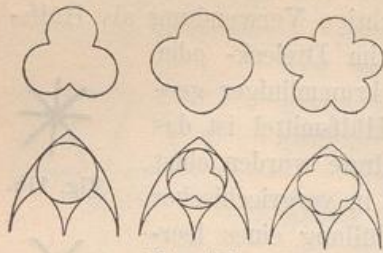


Fig. 124.

herein? Wie ward ein solcher Geist betrogen? Mephistopheles: Beschaut es recht! es ist nicht gut gezogen, der eine Winkel, der nach aussen zu ist,

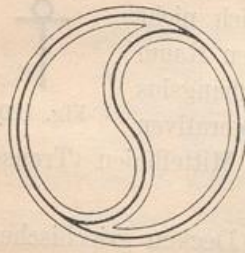


Fig. 125.



Fig. 126.

wenn das Dich bannt, wie kamst Du denn wie Du siehst, ein wenig offen“. Als Schutzmittel gegen böse Geister sieht man den Alphenfuss auch heute noch an den Thüren der Viehställe, wie er auch ornamental verwertet, so z. B. in Reihen, auch mit andern Zierformen wechselnd, als Band geschnitzt an den Gesimsen alter Holzbauten der Harzstädte Quedlinburg, Goslar u. a. auftritt. Die Schüler des Pythagoras benutzten denselben (pythagoräisches Zeichen) schon als Abzeichen ihrer Vereinigung, als Bild ihrer innigen Zusammengehörigkeit.



Fig. 127.



Fig. 128.

Die **krummlinigen geometrischen Verzierungen** weisen als regelmässigstes Gebilde

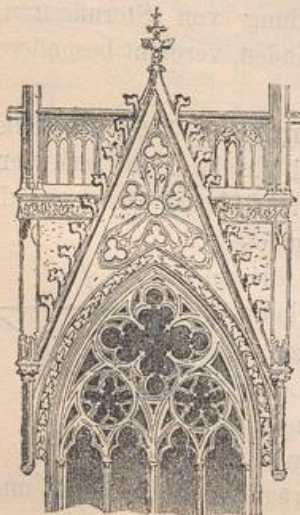


Fig. 129.

den **Kreis** auf, eine der ältesten Schmuckformen. Die leuchtende Sonnenscheibe mag dem Künstler der Vorzeit als Urbild für diese Zierform gedient haben, wie z. B. die semitischen Völker ihr als Bild des segenspendenden Tagesgestirns eine religiös-symbolische Bedeutung beilegte. Durch Drehung eines Stabes oder einer Schnur um einen festen Punkt hatte sich der Weg der Herstellung leicht ergeben. Der Kreis stellt eine zu allen Zeiten hervorragend in Gebrauch gezogene Grundform vor; ebenso finden wir concentrische Kreise analog den Parallellinien, auf der Stufe primitivster Kunstbethätigung oft verwendet. Auch die Verbindung sich berührender und schneidender kleinerer Kreise auf der Kreisfläche ergiebt gefällige Muster; die Kreisbogenornamentik des gotischen Masswerks zeitigte einen Formenreichtum, welchem eine, dem Bestreben jener Kunstpoche entsprechende, be-

deutende Wirkung zu Gebote steht. Die allgemein gebräuchlichsten Einzelformen dieser Zirkelornamente sind die Fischblasen (Fig. 125—127), das Drei- blatt, Vierblatt sowie der Drei-, Vier-, Fünfpass u. s. w. Fig. 124, 128, 129. Nasen nennt man die einspringenden Ecken; der Bogen zwischen zwei Nasen heisst der Pass.

Nächst dem Kreise sind die

Spirale und Schneckenlinie die meistverwendeten geometrischen Zierformen. Schon die alten Kulturvölker, so besonders die Assyrer, gebrauchten dieselben häufig. Die Griechen lassen beide als selbständige Ornamente zwar zurück- treten, legen sie aber in um so glücklicherer Verwendung den vegetativen Entwürfen zu grunde, so dass wir sie heute zu den Fundamenten der Ornamentik zählen. Beide Formen, früher und auch jetzt im alltäglichen handwerklichen Gebrauch nicht unterschieden, sondern unter der beiderseitigen Bezeichnung Spirale gegeben, erfordern wegen der Verschiedenheit ihrer Bewegung durchaus ein Auseinanderhalten ihrer Begriffe. Während die Spirale in gleich grossen Abständen sich um einen festen Punkt, ihren Ausgangspunkt, bewegt, ihre Zwischenräume sich überall gleich bleiben, zeigt die Schneckenlinie eine stetige Zunahme des Abstandes ihrer Windungen. Die Konstruktion beider Bewegungslinien lehnt sich an 2 sich recht- winklig schneidende Grade als Hilfslinien an. Man teilt die 4 sich ergebenden Strahlen in beliebige gleiche Teile und stellt nun durch Verbindung der betreffenden Punkte mittelst entsprechender Curven die gewünschte Linie her. Vom Mittel- punkte o ausgehend, bewegt sich die Spirale bei jedem folgenden Strahl um eine Teilstrecke weiter nach aussen, während die Schneckenlinie den Abstand ihrer Windungen von Strahl zu Strahl um einen Masstheil erweitert. Fig. 130 und Fig. 135. Wie die Spirale einst wohl der Naturanschauung ihr Entstehen verdankte — Wein, Bohne, Erbse zeigen in ihren Ranken zierliche Spirallinien —, so fand sie die wichtigste Verwendung als Grundlage vegetativen Zierwerkes, besonders des Rankenorna- mentes, in welchem von einem sich in Windungen fort- bewegenden Stengel nach beiden Seiten organische Ge- bilde in der Bewegung der Spirallinie sich abzweigen. Welches Wohlgefallen die Griechen an der Spirale fanden, erhellt daraus, dass sie unter Heranziehung anderer pflanzlicher Organismen selbst den so viel gebrauchten Akanthus auch zur Bildung einer höchst anmutigen Schmuck-

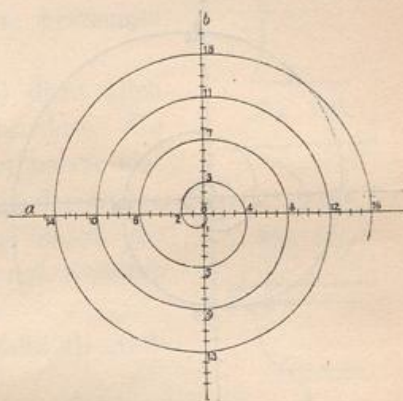


Fig. 130.



Fig. 131.



Fig. 132.



Fig. 133.



Fig. 134.

form, des von ihnen frei erfundenen Akanthusrankenornamentes verwendeten, trotzdem keine Pflanze dieser Familie Ranken bildet. Schon zeitig finden sich die Spiralen weiter sowohl in der Weise aneinandergesetzt, dass sie zu zweien mit ihrer weitesten Krümmung, gleichsam ihrem Rücken, sich berühren, wie ferner als Doppelspirale, die aus einer sanft geschwungenen Linie entstanden scheint, deren Enden in entgegengesetzter Richtung sich aufrollen. Die erstere Form (Fig. 131) tritt häufig als Träger organischer Gebilde, z. B. der Palmette

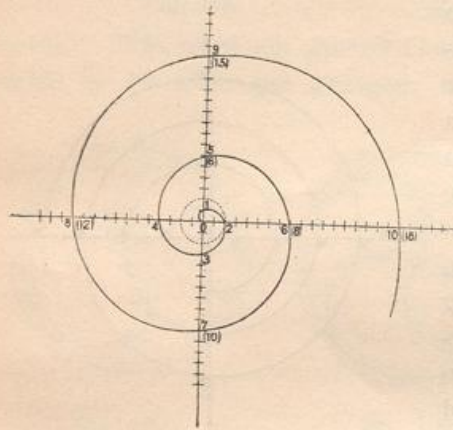


Fig. 135.

und in fortlaufender Verbindung mit der zweiten als Stütze der Anthemien auf. Ja, es scheint in der älteren Zeit die Spirale als der wichtigere Theil angesehen worden zu sein. Die Fächerform giebt sich, Fig. 132, zuerst noch lediglich als eine hinzugenommene Verzierung der tiefen Einschnitte zwischen zwei Spiralen. Erst später bildet diese organische Zuthat sich immer mehr und mehr heraus und entfaltet sich zu jener vornehmsten Schmuckform, dem Anthemion, dem Ornament der krönenden Stirnbinde und des antiken Diadems (s. Hera aus der Villa Ludovisi in Rom), aus dem sich

unsere moderne Krone entwickelte. — Sehr häufig sehen wir die Doppelspirale für sich auch durch Anreihen zu Spiralbändern verwendet. Wird sie indessen derartig ausgestaltet, dass im Ausgangspunkt eine zweite Spirale, der ersteren parallel laufend, sich ansetzt, so entsteht durch Aneinanderfügen dieses Motives das Wasserwogenband (die Bewegungen sich überstürzender Meereswellen andeutend), ein Ornament, das eine fortgesetzte Verbindung, eine Gedankenreihe etc. zur Anschauung bringt. Fig. 134.

Die **Schneckenlinie** (Volute), den zierlichen Windungen des Schneckengehäuses der Weinbergsschnecke (Helix), der Tellerschnecke (Planorbis), des Posthörnchens (Strombus), des Ammonshorns (Ammonites) u. a. m. sich anschliessend, ist schon von dem griechischen Geometer Perseus um 400 v. Chr. konstruktiv behandelt. Der Unterschied zwischen dieser Form und der Spirale liegt für die Herstellung darin, dass wie dort der Abstand der einzelnen Windung vom Mittelpunkte,

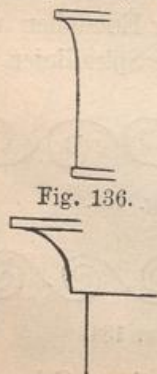


Fig. 136.

Fig. 137.

so hier die Breite des Zwischenraumes von einem Massstab zum andern um einen Massteil zunimmt (Fig. 135). Die Schneckenlinie findet als stützendes Dekorationsglied an verschiedensten Bauteilen häufige Verwendung. Säulen- und Pilasterkapitäl zeigen Voluten, auf denen der Abakus ruht. An Consolen stellt die Doppelvolute die korrekteste strukture Zierform der Seitenflächen dar, die in anschaulichster Weise die Tragfähigkeit dieses architektonischen Gliedes zum Ausdruck bringt. Ebenso findet auch die Schneckenlinie als Träger freier, einzelner wie laufender Endigungen neben der Spirale vielfache Anwendung.

Zu den geometrischen Formen zählen ferner eine Gruppe struktiver Elemente, welche in der Architektur und an kunstgewerblichen Gegenständen als Begrenzungsflächen der verschiedensten tektonischen Teile überaus häufig auftreten und bei ihrer hervorragenden Bedeutung für die Gliederung derselben durch die Feinheit der Bewegung ihrer Profillinien auf verständnisvolles Interesse durchaus Anspruch erheben. Dahin gehören zunächst

1. Die **Hohlkehlen**. Als solche bezeichnen wir jede ausgehöhlte Rinne, welche im Profil eine bestimmte Curve erkennen lässt.

- a. Die ägyptische Hohlkehle (Fig. 136) dient allen Bauten des alten Pharaonenlandes als Abschluss. Sie weist meist eine Verzierung aus aufrecht neben einander gestellten Blättern auf, welche mit der Spitze vorn überragend, eine laufende Krönung bilden, die später durch geflügelte Sonnenscheiben u. dgl. weiteren farbigen und plastischen Schmuck erhält.
- b. Die Hohlkehle (Fig. 137) dient gleichfalls als gradliniger Abschluss nach oben, während
- c. der Trochilus als Sockel allgemein gebräuchlich, (Fig. 138)
- d. die stehende Hohlkehle an antiken und modernen tektonischen Erzeugnissen, (Fig. 139)
- e. die stehende flache Hohlkehle an solchen der Renaissance (Fig. 140) und
- f. die flach überhängende Hohlkehle (Fig. 141) in der Gotik auftritt.

2. Die **Karniese**, aus einem konkaven und konvexen Teil sich zusammensetzende Bauglieder, nämlich:

- a. Der stehende oder steigende Karnies, auch Rinnleiste oder Sima genannt, (Fig. 142)
- b. der verkehrt steigende Karnies, der Kehlstoß oder die Kehlleiste zeigt meist die „lesbische Blattwelle“ als Verzierung, (Fig. 143)
- c. der fallende Karnies oder die Sturzrinne, als Sockelglied verwendet (Fig. 144), wie auch ebenso
- d. der verkehrt fallende Karnies oder die Glockenleiste (Fig. 145).

Als viertelkreisförmige Verbindungskehle zwischen 2 senkrechten Baugliedern, von denen das eine vor- oder zurückspringt, treten noch der Anlauf (Fig. 146) und der Ablauf (Fig. 147) häufig in Erscheinung.

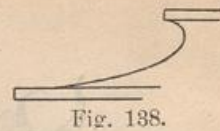


Fig. 138.

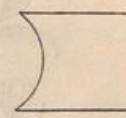


Fig. 139.



Fig. 140.

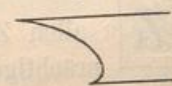


Fig. 141.

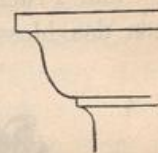


Fig. 142.

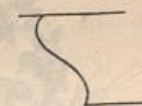


Fig. 143.

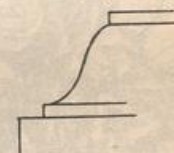


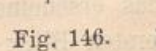
Fig. 144.



Fig. 145.



Fig. 146. 147.





B. Naturformen.

a. Vegetabile Motive.

Zu allen Zeiten haben in erster Linie die formenreichen und farbenprächtigen Erzeugnisse der Vegetation der Ornamentik als Vorbilder gedient. Alle Teile der Pflanze, besonders aber die Blätter, Blüten und Früchte liehen dem Künstler ihre Formen, damit er durch dieselben das blosse Ergebnis des praktischen Bedürfnisses, die nur den Zwecken



Fig. 148.

der Nützlichkeit entsprechende Konstruktion zum Kunstwerk erheben, die Phantasie des Beschauers anregen, seine Sinne erfreuen, auf sein Gemüt erhebend und veredelnd, einwirken könne. Massgebend für die Auswahl unter den aus diesem reichen, unerschöpflichen Borne quellenden Formenelementen war zunächst die Rücksicht auf die Schönheit des Umrisses, die Gliederung der Blattfläche, die Zierlichkeit der Ranken u. s. w. und dann die symbolische Bedeutung, welche einzelnen vegetabilen Erscheinungen innewohnt oder doch zu Zeiten ihnen beigelegt wurde. Fragen wir uns nun, welcher Umänderung unterwirft der Ornamentist die Pflanze, um sie für seinen Zweck verwerten zu können, so erscheint als die erste Grundforderung die, dass die wahre

Kunst nicht täuschen darf, dass jedes Schmuckstück an einem Gegenstande als das erscheinen soll, was es wirklich ist. Das Ornament muss also auf den ersten Blick als das Gebilde menschlichen Kunstfleisses sich zu erkennen geben und nicht als das Naturprodukt selbst erscheinen wollen. Es soll im Geiste des Anschauenden nur einen ähnlichen Eindruck hervorrufen, wie das Vorbild in der Natur, nur eine conventionelle Vergegenwärtigung desselben sein, hinreichend, um die Vorstellung des beabsichtigten Bildes und der dem-

selben zu Grunde liegenden poetischen Idee im Gemüt anzuregen, ohne die Einheit des Gegenstandes zu stören, zu dessen Verzierung es dient. Soll nun das Erzeugnis der Natur eine harmonische Verbindung mit dem Gebilde von Menschenhand, dem Gebäude, Geräte u. s. w. eingehen, so müssen beide vom gleichen Geiste durchdrungen, nach denselben Gesetzen gebildet erscheinen. Der Künstler darf also auch bei der Umänderung der vegetabilen Form für seinen Zweck nicht seiner Willkür folgen, sondern er ist durch Gesetze gebunden, die ihm die Natur des zu schmückenden Gegenstandes, das Material desselben, die Herstellungstechnik und andere Rücksichten vorschreiben. Die ein tektonisches Werk beherrschende strenge Gesetzmässigkeit bezeichnen wir als Stil. Zwischen der völligen Unterwerfung unter denselben und der freien Nachbildung der organischen Form bieten sich dem Künstler zwei Hauptwege: Folgt er beim Entwerfen seines vegetabilen Zierwerkes ausschliesslich den Forderungen des Stiles, so entsteht das stilisierte Ornament, nähert er sich mehr der Natur, nennen wir sein Erzeugnis ein naturalistisches Ornament.

Alle Teile der Pflanze werden, der eine mehr, der andere weniger, sich als dekorative Vorbilder im Ornament verwerten lassen.

a. Die Wurzel, der abwärts in den Boden dringende Pflanzenteil, der die Pflanze im Schoss der Mutter Erde festheftet und ihr dadurch sichern Halt gewährt, indem er zugleich durch Aufsaugen der in der Erde enthaltenen flüssigen Nahrungsstoffe als erstes Ernährungsorgan dient, ist, meist form- und farblos, von der Natur dem Auge entzogen und findet so auch in der Ornamentik nur ausnahmsweise Verwendung. Oft wird sie durch eine Gefässform, die dem Organismus als Keimstelle dient, verdeckt, durch Tierklauen ersetzt oder aber durch einen nach unten gerichteten Blattkelch angedeutet.

b. Der Stengel oder Stamm, auch Schaft genannt, wenn er ast- und blattlos aufsteigt, ist der zwischen Wurzeln und Blättern vermittelnde Körper, der Träger des Gesamtorganismus. Sein Umfang richtet sich nach der Grösse und Schwere desselben und nimmt mit der mehrfachen Verzweigung ab, bis er als centrale Axe in dem Pistill der letzten Blüte in der Spitze seinen ornamentalen Abschluss findet. So bildet er sowohl im aufrechten wie im liegenden Pflanzenornament die Grundlage und die Stütze des gesamten organischen Aufbaues. Der Baumstamm diente rund und kantig behauen als früheste Gestalt der Säule und des Pfeilers und wurde dadurch der Typus des Trägers der Gebäude und verschiedener kunstgewerblicher Schöpfungen; wie die Riefen vieler Stengel als Vorbild für die Cannelierung benutzt wurden, um die aufstrebende Kraft des Trägers zum Ausdruck zu bringen. Die Teilung und Verzweigung des Stengels ist eine bis in die äussersten Ausläufer gesetzmässige. Die Ansatzstellen der Aeste liegen meist in einer oder mehreren spiralig um den Stamm sich ziehenden Linien in gleichen oder gleichmässig sich verringernden Abständen. Die Hauptaxe teilt sich in Nebenaxen, die für sich nun wieder die Träger organischer Glieder werden, an deren Teilung und Verzweigung sich dieselbe Gesetzmässigkeit wiederholt. — Die Ranke, als einzelnen kletternden Pflanzen, Wein, Zaunröbe, Erbse, Bohne, Wicke eigentümliches Organ zum Emporrichten an anderen Gegenständen, hat eine weitverbreitete Verwendung als ornamentales Motiv gefunden, so namentlich als

dekorative Zier von Bändern, wo sie ebenso wie der kletternde und windende Stengel des Hopfens, Epheus, der Winde u. a. den Begriff des Umbindens, Zusammenhaltens versinnbildlichen soll.

c. Das Blatt ist das Atmungsorgan der Pflanze, da es am Tage, vorzüglich im Sonnenschein — nachts umgekehrt! — Kohlensäure aus der Luft aufnimmt und Sauerstoff und Wasserdunst ausscheidet und so das durch die Wurzeln aus der Erde aufgenommene Wasser mit seinen organischen und unorganischen Lösungstoffen in Bildungssaft verwandelt, der nun zum Erhalten der Pflanze und zum Ausbau neuer Organe Verwendung findet. Blätter sind die für das Ornament wichtigsten Formenelemente in ihrer tausendfach wechselnden Gestaltung. Ihre Grundform ist meist eine symmetrische Figur, durch die Mittelaxe in zwei Hälften geteilt.

Der Stiel, der Träger des Blattes, tritt am Blattgrunde in die Blattfläche ein und bezeichnet in seiner Fortsetzung als Hauptrippe zumeist die Mitte des Blattes. Er verzweigt sich im Blattauge strahlenartig in eine grössere Anzahl kleinerer Rippen oder sendet wechsel- oder gegenständig Nebenrippen in regelmässigen Abständen aus, die sich weiter nun in derselben Gesetzmässigkeit in die zartesten Rippenfasern verteilen. Der Umfang des Stieles richtet sich nach der Grösse und Schwere des Blattes, das er zu tragen hat. An seinem untern Ende zeigt der Blattstiel meist eine kolbenartige Anschwellung, auch umschliesst er nicht selten den Stengel scheidenartig, besonders dann, wenn in den Blattwinkeln Blatt- oder Blütenknospen sich entwickeln.

Die Rippen dienen dem Blatt als stützendes Gerippe und als Organ der Nahrungszufuhr. Rippen und Blattform stehen insofern in engerer Beziehung, als die Verteilung derselben stets der Gliederung des Blattrandes, dem Blattschnitte, entspricht, grössere oder kleinere Nebenrippen je in einen grösseren oder kleineren Blattlappen verlaufen, in deren Spitzen sie endigen. Ganzrandige Blattformen tragen deshalb entweder am Blattgrunde entspringende, mit dem Kontur etwa parallel laufende und in der Blattspitze endigende Nebenrippen oder dieselben zerteilen sich sofort netzartig über die Blattfläche, ein anmutiges Muster bildend oder auch so zart sich auflösend, dass sie für das blosse Auge kaum noch zu erkennen sind und nur die Hauptrippe als gradliniger Träger der ganzen Blattmasse hervortritt. Ebenso zeigen Blätter mit gekerbtem, gesägtem Rande eine gleichmässige Verästelung der Rippen nach allen Teilen der Blattfläche hin, so dass kein einzelner Zipfel seines stützenden Organs verlustig geht, oder aber der Stiel löst sich sofort bei seinem Eintritt in das Blatt in viele kleine Faserchen auf, welche durch die Blattmasse sich verteilen, so dass die einzelnen sich nicht mehr unterscheiden lassen.

Der Blattgrund bildet sehr häufig einen einspringenden Winkel oder Bogen, doch verläuft umgekehrt auch die Blattmasse nicht selten allmählich am Stengel, so dass wir diesen als geflügelt bezeichnen.

Das Blattauge ist der Punkt, an dem die Teilung der Hauptrippe in eine grössere Anzahl strahlenartig sich ausbreitender Nebenrippen vor sich geht. Dasselbe fällt auch oft mit dem Blattgrunde zusammen.

Die Wirkung eines Blattes im Ornament wird wesentlich bedingt durch die Lage resp. Bewegung desselben. Das gleichmässig ausgebreitete Blatt, das uns seine obere oder nicht selten auch untere Seite zeigt, atmet Ruhe, während das auf der Mitte umgeschlagene Blatt, von dem wir nur die vordere Hälfte erblicken, ausschliesslich Bewegung andeutet. Bei dem an der Spitze umgebogenen — überhängenden — Blatte ist die Ueberschneidung wohl zu beachten.

d. Die Blüte, das reizvollste Produkt der Vegetation, tritt im Ornament zumeist geometral ausgebreitet und symmetrisch gebildet auf, als Rosette, der Blüte der wilden Rose (*Rosa canina*) nachgebildet und benannt. Die Befruchtungsorgane, Stempel und Staubgefässe fehlen oft ganz, während sie an anderer Stelle wieder hervorragend in Wirksamkeit treten. Nicht selten kommen auch die Kelchblätter zwischen den einzelnen Blütenblättern in Erscheinung, selbst die Rückseite der Blume gelangt hin und wieder zur Darstellung. Profildarstellungen von Blüten, besonders glockenförmigen (*Winde*, *Lilie* etc.) sind in den textilen Mustern häufiger zu finden. Auch schräg gestellte Blüten treten im Ornament auf. Die noch unerschlossene Blüte, die Knospe ist eins der häufigstverwendeten Ziermotive.

e. Die Frucht. Ananas, Mohn- und Kohlköpfe, Zapfen der Coniferen, namentlich der Pinienapfel, dienen als Abschlussmotive. Aepfel, Birnen, Bananen, einheimisches und exotisches Obst, Nüsse, Beeren, Ähren, Schoten, ganze Trauben bilden mit Laub umkränzt den Fruchtstrang, sowie die Hauptpunkte grösserer Füllungen. Sogar Teile und Durchschnitte von Früchten und Fruchtgehäusen dienen als Verzierungsmotive. Beeren, Eicheln, Steinobst sind das Vorbild der Bommeln und anderer Einzel- und laufender Endigungen, der Kürbis, der hohle Bambuscyylinder, sowie die Schale der Nuss u. a. das der Flaschen und Schalen.

1. Die **Eiche** (*Quercus*) die Königin des deutschen Waldes, das Symbol der Kraft und Stärke, auch bei Israeliten und Persern frühzeitig in hohen Ehren stehend, galt im klassischen Altertum als der Baum Jupiters. Die Eiche zu Dodona in Nordgriechenland war der Sitz des ältesten hellenischen Orakels, dessen Willen die Priester aus dem Rauschen ihrer Blätter vernahmen. Zu allen Zeiten galten Eichenkränze als ein Schmuck von ernster, symbolischer Bedeutung, so z. B. als Belohnung römischer Bürgertugend. Auf Ordenszeichen, Medaillen (die Rettungsmedaille z. B. zeigt die Inschrift: „Für Rettung aus Gefahr“ von einem Eichenkranz in Relief umrahmt) sind Eichenzweige und Kränze, oft mit Lorbeer gepaart, häufigstes Verzierungsmotiv. Auch die alten Gallier und Deutschen schätzten die Eiche als heiligen Baum. Die Eichenwälder waren den Göttern geweiht und unter den stärksten und höchsten Eichen wurden die Opfer dargebracht. So ferner auch bei den slavischen Völkern. Das Christentum fällt die heiligen Eichen. — Namentlich die Kunst der frühgotischen Periode hat das Eichenlaub an Kapitälern, Friesen, Gesimsen u. s. w. in häufige Verwendung gezogen, ebenso den

2. **Ahorn** (*Acer*), auch Massholder, in drei Arten mit handförmigen, drei- und fünfflappigen, gezähnten Blättern, mit stumpfeckigen oder ganzrandigen Lappen und wagerecht auseinanderstehenden Fruchtlügeln als Feldahorn

(*A. campestre*), Massholder, mit fünf bis sieben verschmälert haarspitzigen Zähnen und unter einem Winkel sperrig auseinanderstehenden Fruchtlügeln als spitzblättriger Ahorn (*A. platanoides*) oder endlich der weisse, grosse oder Waldahorn, die Sykomore (*A. pseudoplatanus*) mit zugespitzten, drei- bis fünfteiligen, ungleichgekerbten Lappen und parallel in die Höhe stehendem Fruchtlügel.

3. Die **gemeine Rosskastanie** (*Aesculus hippocastanum*) mit fünf- bis siebenzählig gefingerten Blättern und prächtigen, aufrechtstehenden, weissen, rotgefleckten Blütenähren, sowie die rote Rosskastanie (*Pavia rubra*) mit fünfzählig gefiederten Blättern und roten Blüten, wegen ihrer dichtbelaubten, stattlichen Form und ihres zierlichen Blattschmuckes häufig auftretende Zierbäume unserer Anlagen. „Das Kastanienblatt verkündet alle die Gesetze, die man in der Natur beobachtet findet; die vollkommene Grazie der Form, die verhältnismässige Abtheilung der Grundformen, die Strahlung vom Mutterstamm, die tangentialförmige Krümmung der Linien und die gleichmässige Verteilung der durch sie verzierten Oberfläche stellen es weit über jede mögliche Leistung der Kunst*).

4. Der **Lorbeer** (*Laurus nobilis*), mit angedrückten, graden, dicht beläuterten Aesten und lederartigen, wellenrandigen Blättern, ist in den Ländern des Mittelmeeres heimisch, wird bei uns als Zierbaum im Topf gepflegt und galt wegen des scharfen, aromatischen Geruches und Geschmacks seiner Blätter bei den Griechen als ein dem Apollo geweihter Götterbaum, der Moder und Verwesung verschonend und als Sühne für Befleckung und Erkrankung, von Apollo selbst bei seinem Einzuge in Delphi, getragen wurde. Der Lorbeer schmückte als Symbol des Ruhmes die Stirne der siegreichen Helden in Kampf und Spiel. Ihm nahe steht

5. der **Oelbaum**, die Olive (*Olea*), der Athene heilig. In der Akademie standen die der Athene geweihten unantastbaren Oliven. Sie stammten von der Mutterolive auf der Burg, die von der Göttin selbst geschaffen und später, nach der Verbrennung durch die Perser, aus der Wurzel wieder aufgesprosst sein soll. Oelzweige galten als die höchste Auszeichnung für den um das Vaterland verdienten Bürger, so als Siegespreis bei den olympischen Spielen. Auch in Rom trugen die Diener lorbeergeschmückter Helden Oelzweige in den Händen, ebenso Besiegte, die um Frieden zu bitten kamen, daher der Oelzweig auch als Symbol des Friedens, der Ruhe und Freundschaft, die Taube mit dem Oelzweig auf Grabmonumenten selbst als Sinnbild des Friedens einer höheren Welt auftritt. In Palästina bildete die Olive, deren Anbau besonders David und Salomo sich angelegen sein liessen, nach der Verheissung den Hauptteil des Reichthums unter den Juden und diente neben dem Weinstock und Feigenbaum als Bild des Wohlstandes und bürgerlichen Glückes. Die Olive ist ein Baum oder Strauch mit gegenständigen, lederartigen, ganzrandigen, lanzettlichen Blättern, in Büscheln oder Trauben stehenden, kleinen weissen Blüten und fleischigen, zweisamigen, ovalen Steinfrüchten, welche das Oliven-, Provençer- oder Baumöl liefern zur Speise, zum Opfern, Brennen und zum Salben des Haares und des ganzen Körpers.

*) Owen Jones, Grammatik der Ornamente.

Als Vertreter der Zapfenbäume oder Nadelhölzer (Coniferen) verdient Erwähnung unter den Motiven der dekorativen Kunst

6. Die **Pinie** (*Pinus pinea*), ein 15—24 m hoher Baum Südeuropas mit schirmförmig ausgebreiteter Krone, dunkeln, gepaart stehenden Nadeln und grossen, eirunden Fruchtzapfen, welche letztere als Abschlussmotiv für Einzelendigung resp. -krönung auf frei endigenden Stäben (Thyrusstab), Pfosten und Pfeilern seit der Antike sehr oft Verwendung gefunden haben. Die zum Schmuck der Villen und Gärten, aber auch in Waldungen Griechenlands häufig sich findende Conifere liefert zugleich in ihrem Fruchtzapfen, auch Pinienapfel genannt, eine grosse Anzahl als Dessert beliebter, flügelloser Kerne von weissem, öligem Inhalt, die Piniennüsse oder Pignolen mit eigentümlichem, feinharzigem Geschmack.

7. Die **Weymouthskiefer** (*Pinus strobus*), als Repräsentant unsers nordischen Nadelwaldes mit sehr schlanken, dünnen, dreikantigen, zu fünf in einem Büschel beisammenstehenden Nadeln, wurde 1705 durch Lord Weymouth aus Nordamerika zu uns gebracht. Sie findet sich häufig als naturalistisch gehaltener Zweig in Verbindung mit Eichenlaub zur Dekoration auf Bändern, Füllungen in öffentlichen Gebäuden in Verwendung gezogen.

8. Die **Palmen**, (*Palmae*), die Nadelbäume der Tropen, — die Zwergpalme (*Chamaerops humilis*) auch im Orient und Südeuropa im Freien wachsend, — haben als Motiv für die Bildung der Palmette (vom italien. palmetto = kleine Palme) für das Ornament hervorragende Bedeutung. Die bis 3 m langen Wedel der Dattelpalme (*Phoenix dactylifera*) wurden bei öffentlichen Festen in Egypten, Griechenland, Rom, beim Einzuge der Könige in Jerusalem (wie noch heute bei Prozessionen in katholischen Ländern) getragen als Zeichen des Sieges und des Friedens. Auch der christliche Kultus hat die Palme als Friedenssymbol aufgenommen und sie in der Spätrenaissance und der modernen Architektur in vielfache Verwendung gezogen, wie Denkmäler und Grabsteine sie als Symbol des ewigen Friedens aufweisen. Auch getrocknet sind Palmenwedel, neben Schilf- und Grasbüscheln (z. B. Pampasgras), Uvablüten und andern Erzeugnissen einheimischer und tropischer Vegetation ihrer vorzüglichen dekorativen Wirkung wegen, als Zimmerschmuck durchaus beliebt.

9. Der **Wein** (*Vitis vinifera*) in der Antike, im Mittelalter und in der modernen Kunst ein jederzeit gern gebrauchtes Motiv, das Attribut des Bacchus, der Schmuck der Bacchanten und Bacchantinnen, ihrer Gefässe und Geräte. Der kirchlichen Kunst gilt die Rebe — meist mit Ähren in Verbindung — als Symbol der Person des Welterlösers. (Brot und Wein = Leib und Blut Christi.) Der Kaiser Probus verpflanzte 281 diese im Orient heimische Pflanze an den Rhein. Von Karl d. Gr., der den Anbau der Rebe im Rheingau sich angelegen sein liess, geht die Sage, dass er alljährlich zur Zeit der Rebenblüte das Grab verlässt und „segnet die Reben längs des Rheins“. Dem Bacchus und Osiris war ferner heilig

10. der **Epheu** (*Hedera helix*), das Sinnbild unverwelklicher Jugend und des Frohsinns. Der Thyrusstab (*Caduceus*) des Dionysus war mit Wein und Epheu umwunden. Besonders auf antiken Gefässen tritt der Epheu als dekoratives Motiv häufig auf. Er ist ferner das Symbol der Freundschaft, besonders des Schwächern zum Starken. In Italien flocht man Epheu in den

Lorbeerkranz der Dichter. Im Altertum drehte man aus dem porenreichen Holz Becher zum Filtrieren des Weines, welche nach Cato keinen Wein, nur Wasser hindurchliessen. Blütentreibende Zweige zeigen ganzrandige, herz- oder eiförmige Blätter, während dieselben sonst breit, fünfklappig, an jungen Trieben spießförmig auftreten.

11. **Gemeines Gaisblatt** (*Lonicera periclymenum*), deutscher Jelängerjeliieber, mit windendem, bis 10 m hohem Stengel, zu Lauben und Wandbekleidungen beliebter Strauch mit röhriger, gelblichweisser, wohlriechender Blüte, welche in dichtgedrängten Quirlen steht. Die sanftgebogenen, keulenartig gestalteten, noch nicht geöffneten Blütenknospen wurden von den Griechen zur Palmettenbildung benutzt.

12. Die **weisse Mistel** (*Viscum, album*), heiliges Kreuzholz, eine bis 1 m hohe, gabelästig sich verzweigende Schmarotzerpflanze, auf Laub- und Nadelhölzern sich findend, mit lanzettlichen, gegenständigen, lederartigen, immergrünen Blättern, gelblichen Blüten und weissen Beeren. Sie spielt in der Sagenwelt des nordischen wie griechischen Altertums eine Hauptrolle. Der Glaube an die Wunderkraft der Mistel gegen böse Geister und Hexen hat sich in Deutschland lange erhalten. Ihre gegabelten, im Winter goldgrünen, Zweige gaben das Vorbild der goldenen Zauberrute, von der die Sage von der Wünschelrute abstammt. Hermes braucht das „goldene Reis“, um sich die Pforten der Unterwelt zu erschliessen, wenn er die Todten hinabgeleitet. (Caduceus von deutschen Erklärern mit Wunciligerta d. i. Wünschelrute übersetzt). Wie Homer und Virgil von dem Wunderstab sagen, dass er Reichtum verleiht, „Schlummer giebt und enthebt und vom Tode selbst die Augen entsiegelt“, so hält auch Odin, der nordische Merkur, der Erbe seines Wünschelhutes und Stabes den „Wunsch“, die Reif- oder Winterrute in der Hand, um damit Brunhilde und die gesamte Natur in den Todesschlaf zu versenken, bis Siegfried (die Frühlingssonne) den Eispanzer löst und die Schlafende wachküss. So erscheint der Gabelzweig der Mistel als das Bild der Wiederbelebung der erloschenen Sonnenkraft, die in ihm allein lebendig bleibt. Daher noch heute am Julfest oder zu Neujahr in Frankreich und England Mistelzweige gesammelt werden, um damit Thüren und Zimmerdecken zu schmücken. Die Kelten kannten nichts Heiligeres als die Mistel und den Baum, auf welchem sie wuchs, namentlich, wenn es eine Wintereiche (*Quercus robur*) war. Mit goldenem Messer geschnitten, diente die „alles heilende“ bis in die neuesten Zeiten als Spezificum gegen mancherlei Uebel Leibes und der Seele.

13. Der **Akanthus** (*Acanthus mollis*), der weiche oder echte, hat einen einfachen, bis 1,50 m hohen, runden, blattlosen oder unter der Aehre einige kleine Blätter tragenden Stengel. Die grundständigen Blätter sind 60—80 cm lang, bis 40 cm breit, gestielt, tiefiederspaltig, mit länglich-eirunden, buchtig gezähnten Zipfeln. Die Blüten bilden eine gipfelständige Aehre mit weissen, meist rot angehauchten, violett geaderten Rachenblüten und rötlichbraunen, glänzenden Fruchtkapseln. Die Heimat des Akanthus ist das südliche Europa. Schon die alten Römer schätzten denselben als Zierpflanze wegen der Regelmässigkeit seines Blattschnittes und des kräftigen Blattüberfalles. Bei uns findet er sich nur in botanischen Gärten und öffentlichen Anlagen und zwar in

einer Reihe von Arten. Ausser dem *A. mollis* mit breiten, stumpfen Blattspitzen sehen wir hier *A. spinosus* mit spitzen und *A. spinosissimus* mit sehr spitzen, in Dornen auslaufenden Blattlappen, sowie *A. longifolius*, *latifolius* u. a. Seit seiner Einführung in die Ornamentik durch die Griechen ist der Akanthus in allen Stilperioden des Occidents das am häufigsten auftretende Pflanzenmotiv, trotzdem eine symbolische Bedeutung ihm zu keiner Zeit innewohnte. Er verdankt seine überaus vielfache Verwendung ausschliesslich der Schönheit seines Blattes, der symmetrischen, reichen Gliederung seiner langgestreckten Blattfläche, dem ornamental entwickelten Blattschnitt. Die Griechen verwandten ein Akanthusblatt von sanft geschwungenen spitzen Lappen. Die Würdigung, welche die griechischen Künstler dieser so hervorragend dekorativen Pflanze zu teil werden liessen, tritt nicht nur in ihrer durchaus vielseitigen Anwendung als vegetables Motiv für Füllungen, Krönungen u. s. w. hervor, sondern auch namentlich in dem Umstande, dass sie dieselbe unter Zugrundelegung eines zierlichen pflanzlichen Rankenmotivs resp. der geometrischen Spirale und unter Heranziehung anderer vegetativer Organe, Blumen, Kelche, Blattgebilde u. dergl. zur Bildung des von ihnen frei erfundenen (keine Spezies der Gattung Akanthus treibt Ranken) Akanthusrankenornamentes benutzten, das von den Römern aufgenommen und in ihrem Sinne ausgebildet, in der Renaissance zu neuem Leben erwachte, um im Anschluss an die edlen griechischen Formen zur Stufe höchster Vollendung fortentwickelt zu werden.

Der Prunkliebe und Effektsucht der Römer entsprach eine breitere, runde Endigung des weit ausladenden, lebhaft bewegten Blattes, während der byzantinische und romanische Stil steife, spitze Zipfel bevorzugen. Die Gotik zeigt runde, später dagegen langgestreckte, distelartige Formen des Akanthusblattes. Die Renaissanceperiode endlich greift auf die zartere Gestaltung der Griechen zurück und bringt das Akanthusornament zur herrlichsten Entfaltung.

Entgegen dem Auftreten in der Natur erscheint das stylisierte Akanthusblatt meist stiellos mit stark verbreitertem Blattgrunde. Die Rippen steigen von diesem Grunde auf, — nicht aus der Mittelrippe! — neigen sich der am Grunde gleichfalls stark verbreiterten Mittelrippe zu und verteilen sich nun unter mehrfacher Verzweigung in die einzelnen Blattlappen. Ausser der so überaus häufigen Verwendung des Akanthus als Blatt in den verschiedensten Formen, als Rankenornament und als Rosette verdient ganz besondere Erwähnung die dem Gesamteindruck der ganzen Pflanze nachgebildete Form des Akanthuskelches und Doppelkelches, wie er zur Bekleidung der untern Partie des Schaftes aufsteigender tektonischer Gebilde, Kandelaber und anderer Träger als Verbindung des Sockels mit dem Schaft, sowie auch zur Überführung des als Stütze verwendeten Tierfusses in die Bekrönung ev. die als solche unmittelbar darauf gesetzte Form des menschlichen oder tierischen Kopfes dient, sowie ferner zur Vermittlung zwischen der als Ornamentanfänger nicht selten in Erscheinung tretenden menschlichen und tierischen Halbfiguren und dem anschliessenden Akanthusornament.

14. Der **Lotus** (*Nymphaea Lotus*), eine unsern Seerosen ähnliche Wasserpflanze Egyptens mit weissen, an der Spitze rötlich angehauchten Blütenblättern auf bis 2 m hohem Stengel. Im Innern der Blüte befindet sich von orange-

gelben Staubfäden eingeschlossen, die kugelige Gestalt des Fruchtknotens, welcher wohlriechende, süßschmeckende Samenkörner zur Reife bringt, die von den Egyptern gern gegessen werden. Die glänzend grünen Blätter schwimmen auf dem Wasser oder steigen auch bis 1 m Höhe über demselben empor. Lötisblumen, der Isis heilig, wurden als Symbol der alljährlichen Befruchtung Egyptens durch den Nil von den Egyptern, meist in Verbindung mit der Papyrusbinse, in vielfache Verwendung gezogen zum Schmuck des Haares, der Kleidung, des Hauses, so besonders der Säulen, bei festlichen Gelegenheiten, der einbalsamierten Körper Verstorbener etc. wie in der dekorativen Kunst als stets wiederkehrendes Motiv in Bändern, Füllungen, Endigungen u. s. w. Es verdient hervorgehoben zu werden, dass die Verwendung von Blumen und Blättern zu Kränzen in Egypten und Griechenland in der Weise stattfand, dass die Blätter an ihren Stielenden verknüpft oder mittelst eines Fadens aneinander gereiht wurden, so dass die Spitzen herabhingen. Auch die Blumen pflegte man nach Art unserer Perlschnüre auf einen Faden zu ziehen. Besonders die blumenliebenden Egypter genossen den Ruf grosser Geschicklichkeit im Anfertigen anmutiger Kränze. Plutarch erzählt, dass dem Spartanerkönig Agesilaus bei einem Besuche in Egypten diese Kränze so gefielen, dass er einige davon mit nach Sparta nahm. Es lässt sich nicht leugnen, dass der durch Reihung erzeugte Kranz in tektonischer Beziehung vor dem allerdings malerischen, modernen Kranz den Vorzug hat, dass er sich zur Uebernahme einer struktiven Symbolik durchaus eignet, wie wir ihn auch zu allen Zeiten an Füßen, Sockeln, abwärtsgerichteten Endigungen u. a. O. da überall in Verwertung gezogen finden, wo es darauf ankam, eine nach unten strebende Bewegung zum Ausdruck zu bringen.

15. Die **Papyrusbinse** (*Cyperus Papyrus*), ein 2—4 m hohes, binsenartiges Gras des Nilufers, dessen rispenähnlich geordnete Blüten die Spitze des nur Wurzelblätter treibenden Schaftes zieren. Als Knospen sind die einzelnen Blüten von dünnen, bräunlichen Hüllblättern umschlossen. Unter der grünen Aussenrinde des dreikantigen Stengels liegt die dünne Bastseicht, welche in der alten Welt als Schreibpapier diente. Diese so hervorragend wichtige Pflanze wurde gleich dem Lotus von den Egyptern überaus häufig in dekorative Verwertung gezogen. (s. ägyptische Säule).

16. Der **Hopfen** (*Humulus Lupulus*), eine einheimische Kulturpflanze mit windendem, bis über 12 m langem, kantigem Stengel und drei- bis fünf-lappigen, gesägten Blättern, deren oberste ungeteilt sind; kommt auf feuchtem Boden vor und ist seines malerischen Aussehens halber zur ornamentalen Verwertung durchaus geeignet. Man sieht ihn besonders häufig in Verbindung mit Gerstenähren auf Bierkrügen, in den Wandmalereien moderner Bierpaläste u. dergl. Den Alten war der Hopfen unbekannt. Selbst Denkmäler des Mittelalters, in denen das Bier und die Gartenprodukte oft genannt werden, erwähnen denselben nicht. Erst gegen Ausgang des Mittelalters, in manchen Ländern Enropas sogar erst im Laufe des 16. Jahrhunderts tritt der Gebrauch, Hopfen dem Bier zuzusetzen, auf.

17. Die **weisse Zaunrübe** (*Bryonia alba*), eine zu den Kürbisgewächsen zählende Kletterpflanze mit gelbgrünen Blüten in Doldentrauben und schwarzen

Beeren, deren zierliche Ranken und schön geformten, fünfflappigen Blätter dieselbe als ein vorzügliches Motiv für den dekorativen Künstler erscheinen lassen. Ebenso

18. Die **Zaun-** und die **Ackerwinde** (*Convolvulus sepium* und *arvensis*) mit windendem Stengel und weissen oder rötlichgestreiften Glockenblüten, welche ganz besonders als Bandmotiv sich eignen.

19. Die **weisse Lilie** (*Lilium candidum*) die beliebte Zierpflanze unserer Gärten mit 1 m hohem Stengel und rein weissen, trichterig-glockenförmigen Blüten, wird schon in den ältesten Gesängen der Perser, Griechen, Syrer u. a.: (die „Lilie des Feldes“ der Bibel, da sie in Palästina wild wächst) gefeiert. Als ornamentales Motiv tritt sie zuerst im byzantinischen Stile auf. Als Sinnbild der Unschuld und Reinheit wurde sie von der spätern christlichen Kunst übernommen und — meist ohne Staubgefässe — an Schmuckgegenständen, auf Kronen und Sceptern, Münzen und Denkmälern in häufige Verwendung gezogen, wie sie für Tapeten und Gobelins, Wandfliesen, Metallbeschläge und Gitterwerk vom Mittelalter bis zur Gegenwart ein durchaus beliebtes Muster geblieben ist. Die häufigste Anwendung dürfte die Lilie indessen in der Heraldik gefunden haben. Durch die Kreuzzüge aus dem Orient zu uns gebracht, fand sie als Wappenblume sehr bald weite Verbreitung. Mehrere Päpste nahmen dieselbe in ihr Wappen auf, auch Leo XIII hat im Familienwappen der Pecci eine Lilie. Ludwig VII von Frankreich wählte 3 Lilien (*pietie, justice et charité*) als Wappenzeichen, die dem Hause Bourbon als solches verblieben. Karl VII adelte die Jungfrau von Orleans unter dem Namen Du Lys und zierte ihr Wappen mit 2 Lilien. So war es möglich, dass in Frankreich diese Blume als heraldisches Symbol einen solchen Anklang fand, dass über 5000 Familien, Städte und Vereine sie als Abzeichen tragen. Auch in Deutschland findet sie sich in den Wappen vieler Adelsgeschlechter, so der von Rochow, Köckeritz, Fugger, Schack und alter Städte z. B. Koblenz, Rudesheim, Wiesbaden.

Die griechische Sage lässt die Lilie der Milch der Juno entspriessen. Um Herkules die Unsterblichkeit zu sichern, legte Zeus das Kind an die Brust der schlafenden Juno. Der zukünftige Held sog die Milch der Göttin so gierig ein, dass einige Tropfen davon auf die Erde fielen. Aus diesen entkeimte die Lilie.

20. Die **Passionsblume** (*Passiflora coerulea*) aus dem wärmeren Amerika eingeführte Zierpflanze, auch Granadilla genannt, da ihre Früchte, ihres angenehm säuerlich-süss schmeckenden Fleisches wegen, ähnlich den Granaten, gegessen werden, tritt bereits im 16. Jahrhundert als Gegenstand der Gartenkultur in Italien auf. Schon damals hatte der Clerus die Beziehungen auf das Leiden Christi in den Blüten entdeckt. Durch die 3 Narben werden die Nägel vorgestellt, der rotbesprenge Fadenkranz im Kelchschlunde bezeichnet die Dornenkrone, der gestielte Fruchtknoten den Kelch, die 5 Staubgefässe die Wunden, die dreilappigen Blätter die Lanze, die Ranken endlich die Geisseln.

21. Das **Schöllkraut** (*Chelidonium majus*) ist ein überall an Hecken wucherndes Unkraut mit $\frac{1}{2}$ m hohem Stengel, kleinen gelben Kreuzblüten, schöngeformten, gefiederten Blättern und lappig gekerbten Blättchen. Der gelbe Milchsafte ist ätzend giftig.

22. Der **Mohn** (Papaver) eine vielseitig verwertete Nutz- und Zierpflanze unserer Gärten, deren stengelumfassende, gefiederte Blätter, wie Blüte und Fruchtkapsel häufige dekorative Verwendung gefunden haben. — Von den ungezählten, dem Pinsel des Malers, dem Stift des Zeichners sich bietenden Pflanzenformen mögen hier schliesslich nur noch die wenigen folgenden Erwähnung finden. Sache jedes Einzelnen, zur Thätigkeit in diesem Fache Berufenen bleibt es, in Feld und Wald selbst Umschau zu halten, mit offenem Auge der Formenschönheit und Farbenpracht ungezählter Naturwunder gegenüber zu treten, um mit Schätzen reichbeladen heimzukehren.

23. Die **Malve** oder **Pappelrose** (Malva) in verschiedenen Arten mit ornamental geformten Blüten und Blättern, überall an Wegen und Feldrainen wuchernd.

24. Die **Zaunrübe** (Bryonia) an Hecken und Gebüsch mit zierlichen Ranken und Blättern, ebenso das Pfeilkraut (Sagittaria), der Huflattich (Tussilago) am Teiche, das Farrenkraut (Polypodium), der Sauerklee (Oxalis) in feuchtem Waldgrunde, im Garten noch die Brunnenkresse (Nasturtium), die Erdbeere (Fragaria) und endlich

25. die **Rose** (Rosa), die gefeierte Königin der Blumen, das Sinnbild der Liebe und Schönheit, in mehr denn 1900 Arten kultiviert, stammt aus Centralasien und wurde schon von den Indern, Syrern, Egyptern besungen. Die Griechen weihten die Rose der Aphrodite. Sie entstand aus dem bei Erschaffung derselben abfallenden Meeresschaum und ging bald auch auf den Eros, die Grazien und Musen über. Dem Dionysius gewidmet erscheint dieselbe später als Schmuck der Gastmähler. So in den Liebes- und Lebensgenuss verflochten, wurde sie ihrer Vergänglichkeit wegen auch das Symbol der Hinfälligkeit des Menschen, das Sinnbild des Todes. Das Christentum brachte durch das rosenfarbene Blut Christi sehr bald Blut und Rose in Beziehung. Rose und Rosenkranz wurden die Symbole des Martyriums. Der im 12. Jahrhundert auftretende Rosenkranz der Katholiken ist buddhistischen Ursprungs. Seit dem Mittelalter weiht der Papst am Sonntag Lätare eine goldene Rose und verschenkt dieselbe an besonders fromme Katholikinnen. Die alten Germanen schon hielten ihre Frühlingsfeier auf Plätzen ab, welche von Rosenhecken umgeben waren. Für ernste und heitre Feste bildet die Rose den sinnigsten Schmuck wie sie ebenso sowohl in Frankreich und England (York und Lancaster) wie in Deutschland auf heraldischem Gebiete mit die erste Stelle einnimmt.

b. Tierformen.

Auch die der Tierwelt entnommenen Motive kommen in naturalistischer oder stilisierter Auffassung zur Verwendung, wenschon nicht so häufig, da das Tier als solches nur in symbolischer, historischer, heraldischer etc. Bedeutung verwendet werden kann, der Aufbau des tierischen Organismus dazu an die künstlerische Fähigkeit ungleich höhere Anforderungen stellt als die schmiegsame Pflanze. Die orientalischen Stile mussten sogar, ihrem Koran entsprechend, der die Abbildung lebender Wesen verbietet, von einer Darstellung tierischer Körper und Körperteile ganz absehen. Wie bei den Pflanzen tritt auch hier die Erscheinung zu tage, dass nicht die dem Menschen näher-

stehenden Lebewesen, Pferd, Hund u. s. w. mit Vorliebe in Verwendung gezogen werden, sondern die dekorative Verwendbarkeit und ihre symbolische Bedeutung waren für die Künstler aller Zeiten bei der Wahl ihrer Zierformen massgebend. In naturalistisch gehaltenen vegetabilischen Verzierungen, Füllungen namentlich, sehen wir vielfach kleine Vögel, Schmetterlinge, Käfer u. s. w. sich tummeln, selbst Reptilien kommen wohl vor. Diese Organismen haben hier nur den Zweck der Belebung und der Ausfüllung eines freigebliebenen Raumes und können auf Beachtung als selbständige Ziermotive nicht Anspruch erheben. Als typisch gewordene, selbständige tierische Ornamentformen findet nur eine verschwindend geringe Zahl der unsern Planeten bewohnenden Tierspezies Anwendung.

1. Der **Löwe** (*Felis leo*) als König der Tiere seit alter Zeit anerkannt, bildet wegen seiner majestätischen Gestalt, der ansehnlichen Mähne bei sonst glatt anliegender Behaarung, des wohl proportionierten, gedrungenen, muskulösen Baues seiner Glieder liegend, schreitend, sitzend, aufsteigend, kämpfend, ein oft verwendetes Motiv. Schon die Ägypter zogen den Löwen, freilich meist bis zur Unkenntlichkeit stilisiert, in häufige Verwertung. Da die für ihr Land so wohlthätigen Nilüberschwemmungen alljährlich mit dem Eintritt der Sonne in das Sternbild des Löwen stattfanden, so betrachtete man den Löwen als den Spender des fruchtbringenden Elements, daher er sich an Gefässen und Behältern als Verzierung des Ausgusses oft vorfindet. Alle folgenden Stile behielten diese symbolische Bedeutung bei. So verwenden ihn die Griechen und Römer sehr häufig als Quellenhüter, ferner aber auch als Thor-, Thür- und Tempelwächter. Wie die Löwenhaut den Schmuck des Herkules bildet, ist der schlafende Löwe das Symbol des gefallenen Helden. Die christliche Kunst bringt den Löwen in verschiedener Auffassung zur Darstellung. Der Löwe aus Juda's Stamm ist das Sinnbild des Heilandes.

Der Löwe dient ferner als das Attribut des Evangelisten Markus und anderer Heiligen, aber auch als Sinnbild der Feinde der Kirche, wie des Teufels selbst. (Der böse Feind, der umhergeht wie ein brüllender Löwe und sucht, welchen er verschlinge.) Nachdem die Kreuzzüge das Abendland in lebhaftere Berührung mit dem Orient, die abendländische Ritterschaft mit diesem Sinnbilde der Tapferkeit gebracht hatten, wurde der Löwe wegen seiner körperlichen und geistigen Vorzüge sehr bald als symbolisches Wappenbild beliebt und mehr oder weniger stylisiert in den verschiedensten Körperstellungen, doch ausschliesslich im Profil, häufig in Verwendung gezogen. So tritt er derzeit in fast allen fürstlichen Wappen auf.

Die Renaissance benutzt den Löwen im antiken Sinne als Thürhüter, zugleich als Wappenhalter an ihren Monumentalbauten. Während das Roccoco demselben weniger Interesse entgegenbrachte, hat der moderne Geschmack der edlen Erscheinung des königlichen Tieres sein Wohlgefallen in hervorragendem Masse zugewendet. Wohl zu beachten ist noch die Thatsache, dass alle Kunstperioden sich bemühten, dem Löwen einen, dem menschlichen Antlitz sich nähernden Gesichtsausdruck zu geben, was namentlich dadurch erreicht wurde, dass man das kreisrunde Katzenauge desselben mit dem langrunden des Menschen vertauschte.

Weite Verbreitung in der Ornamentik hat ferner der Löwenkopf gefunden. Nicht nur als freiliegende Verzierung und Medaillon in Stanzarbeit, Guss und Holzschnitzerei anstelle von Knöpfen und Rosetten, sondern auch in praktischer Verwertung mit einem Ring im Rachen als Thürklopfer und Griff an Portalen, namentlich im Mittelalter und zur Zeit der Renaissance, sowie ferner in der Antike und Gotik als Wasserspeier am Karnies der Tempel; an Kirchen, Denkmälern und Brunnen, um die Ausflussöffnungen zu maskiren, wie auch in ähnlichem Sinne an Gefässen ist derselbe überaus häufig angewandt.

Die Löwentatze, meist in unmittelbarer Verbindung mit dem Löwenrachen, wird in der Antike als Tischfuss verwendet, wie spätere Perioden dieselbe als Stütze an kunstgewerblichen Erzeugnissen der verschiedensten Art in Benutzung ziehen.

Die Phantasie der antiken Künstler aber schuf ferner im Anschluss an das so durchaus dankbare Motiv des edlen Tieres Fabelgestalten, denen sie eine bestimmte symbolische Bedeutung unterlegte. So vor allem

2. Die **Sphinx**, die Verbindung des Löwenkörpers mit einem Menschenkopfe. Sie flankirt den Weg zum Tempel und zur Todtenstadt, doch tritt sie in kolossalen Dimensionen auch einzeln auf. Die Griechen gaben dieser spezifisch egyptischen Gestalt zuerst den Oberkörper einer Jungfrau. Berühmt ist die Thebaische Sphinx im böotischen Mythos, welche jedem, der ihr nahte, das Rätsel aufgab: „Welches Geschöpf geht am Morgen auf 4 Füßen, am Mittag auf zweien, am Abend auf dreien?“ Wer es nicht lösen konnte, musste sich vom Felsen in den Abgrund stürzen. Oedipus deutete es richtig auf den Menschen, worauf sich die Sphinx selbst vom Berge herabstürzte.

3. Der **Greif**, die Verbindung des Löwenkörpers mit den Flügeln und dem Kopfe eines Adlers, das Symbol der Wachsamkeit und Weisheit in der Heraldik wie in der Architektur, besonders als krönender Abschluss häufig auftretend.

4. Der **Tiger** (*Felis tigris*) wie der **Panther** (*F. pardus*) standen im Dienst des Bacchus. Eroten und Bachantinnen reiten auf demselben und fahren auf Wagen, die mit Tigern bespannt sind. Auch schmücken sie sich mit dem Fell des Tieres. Tigerköpfe finden wohl ähnliche Verwendung wie der Kopf des Löwen.

5. **Widderköpfe**, sowie die Schädel anderer Opfertiere dienten als Abschluss der Ecken der Opferaltäre, wie als Anknüpfungs- und Stützpunkt für Guirlanden und Festons.

6. Das **Pferd** (*Equus*), der nützliche, ja unentbehrliche, kluge, schnelle, mutige Hausgenosse des Menschen, sein Arbeitsgehülfe, sein Gefährte in Kampf und Tod stellt seines schlanken zierlichen, dabei stattlichen Körperbaues wegen an den Künstler hohe Anforderungen. Die Mythe der Griechen lässt das Pferd dadurch entstehen, dass Poseidon seinen Dreizack in die Erde stösst, um im Wettstreit mit der Pallas das nützlichste Produkt zu erschaffen. Bei den Persern wurde das Pferd als heilig verehrt. Auch die Germanen zollten den weissen, in heiligen Hainen gehaltenen Pferden nicht nur hohe Ehrfurcht, sondern schrieben ihnen auch die Kraft der Weissagung zu. Köpfe von Wodans heiligem Tiere dienten in Holz geschnitzt auf Hausgiebeln zur Abwehr alles Bösen.

7. Der **Adler** (*Falco fulvus*), der König im Reich der Lüfte, durch seine Grösse und Kraft, seinen hohen Flug und sein bewundernswert scharfes Auge vor allen andern Tieren ausgezeichnet, ist das Sinnbild der Hoheit, der Herrschaft, des Sieges, daher als Feldzeichen und Wappentier gebräuchlich. Die Griechen stellten ihn dar als den steten Begleiter des Zeus, dessen Donnerkeile er bewacht, und dessen Befehle er überbringt. Die Römer gaben jeder Legion ihrer welterobernden Streitmacht den Adler als Feldzeichen. Ebenso wählten weltliche Machthaber ihn als Emblem. Napoleon I., der Welteroberer des ersten Jahrzehnts unseres Säculums, führte dieselben auch bei seinen siegreichen Armeen ein. Die kirchliche Kunst giebt den Adler dem Apostel Johannes als Attribut. Zur Zeit Karl des Grossen tritt schon der Adler in der Heraldik auf. Meist stark stylisiert, ist er als Wappenbild in verschiedenster Stellung sehr beliebt. In der Reichsfahne des römischen Reiches deutscher Nation erscheint er schwarz und einköpfig bereits im 10. Jahrhundert, im Mittelalter zweiköpfig. Der zweiköpfige Adler trat zuerst im byzantinischen Reich auf, von welchem er auf Russland überging, wie von dort auf Oesterreich. Preussen und das neue deutsche Reich führen den schwarzen, einköpfigen Adler, Brandenburg den roten, Polen den weissen, die Walachei den goldnen. Der deutsche Reichsadler mit schwebender Kaiserkrone trägt auf dem von der Kette des Schwarzen Adlerordens umhängten Brustschilde den preussischen Adler und dieser zeigt auf der Brust das Wappen der Hohenzollern.

Auch die Flügel des Adlers werden sowohl für sich allein z. B. an Wandarmen, freihängenden Kronleuchtern u. s. w., um den Ausdruck gleichen, ruhigen Schwebens zu erzielen, in Verwendung gezogen, als auch den Engeln, Engelsköpfen, Genien, Grottesken, dem Merkurstab und Hut, dem geflügelten Rade, dem Symbol der Eisenbahn und anderer Verkehrsanstalten beigegeben.

8. Der **Delphin oder Tümmeler** (*Delphinus delphis*, franz. Dauphin) ein in allen europäischen Meeren häufiges, 2 bis 2,5 m langes Fischesäugetier mit langen, schnabelförmigen Kiefern. Schaarenweise die Schiffe umspielend und fortwährend tauchend, sendet er jedesmal einen Wasserstrahl in die Höhe, sobald er die Oberfläche erreicht. Im Altertum genoss der Delphin eine gewisse Verehrung und war Gegenstand vieler Sagen („Arion“ von A. W. Schlegel). Auf antiken und nordischen Münzen findet er sich, wie in der griechischen und römischen Architektur, bei uns besonders im Renaissanceornament nicht selten. An modernen Blumen, Fontainen, auch Denkmälern maskiert der Delphin häufig die Ausflussöffnung für das Wasser, wie er auch als Begleiter der verschiedenen Meergottheiten auftritt, besonders als Attribut des Neptun. In Frankreich führten zur Zeit der Monarchie die jeweiligen Thronerben den Namen „Dauphin“ seit 1349, wo Humbert II. die Dauphinée unter dieser Bedingung an Karl von Valois abtrat. Der Name stammt von einem Vorgänger Humberts, der 1140 sich den Titel Dauphin beilegte und den Delphin als Wappenzeichen sich erkor. Infolgedessen nimmt der Delphin in der französischen Dekoration eine bevorzugte Stelle ein.

Von Muscheln, Schnecken ist es besonders

9. der **Nautilus**, die Irismuschel oder das Perlboot (*Nautilus Pompilius*) der häufiger, so mit einem Fuss versehen als Zierbehälter auch praktische Verwendung findet, sowie

10. die **Pilgermuschel** (*Ostraea jacobaea*), wegen ihrer strahlenartig sich ausbreitenden, ein Oeffnen und Erschliessen ausdrückenden Riefen seit der Spätrenaissance für Holz und Stein, Stuck und Malerei ein durchaus bevorzugtes Motiv, besonders als Krönungsabschluss für Möbel, Architekturfelder, als obere Endigung von Nischen, Wasserausgüssen u. s. w.

11. Die **grosse Weinbergschnecke** (*Helix pomatia*), grösste deutsche Schnecke, wird seit alter Zeit in den Donauländern gezüchtet und als Fastenspeise, z. B. von Ulm in ganzen Schiffsladungen nach Wien, verschickt, findet sich in der dekorativen Kunst nicht selten.

12. **Schlangen** (meist wohl *Vipera berus*, die Kreuzotter) treten als seltener angewandtes Motiv in der dekorativen Kunst auf. Die Antike bildet sie als Ring und Armband, umwindet mit derselben den Stab des Aesculap, paarweise den Heroldsstab (Caduceus) des Merkur. Die Renaissance verwandte sie — sinnloserweise! — als Gefässhenkel. In der kirchlichen Kunst ist die Schlange das Sinnbild des Bösen, der Falschheit und Verführung; bei allegorischen Darstellungen des Neides und der Zwietracht spielt sie als Symbol eine Rolle; aufgerollt, mit dem Schwanzende im Munde, ist sie das Sinnbild der Ewigkeit.

c. Menschlicher Organismus.

Der Mensch (*Homo sapiens*) ist die Krone der Schöpfung nicht nur seiner intellektuellen Begabung nach, sondern auch durch seine aufrechte Haltung, das Antlitz, den Spiegel der Seele, die unnachahmliche innere Organisation wie die edlen Linien seiner Körperformen das beliebteste Objekt der Darstellung für die künstlerisch schaffende Hand. Nicht nur das Bestreben, die hervorragenden Thaten und wunderbaren lehrreichen Schicksale Einzelner und ganzer Völker, das Bild einer berühmten Persönlichkeit der Mit- oder Nachwelt vorzuführen, bieten dem Künstler Anlass, den Menschen als Vorwurf zu nehmen, sondern auch abstrakte Begriffe, Tugenden, Laster, Leidenschaften, Künste und Wissenschaften, Jahres- und Tageszeiten, ferner Weltteile, Länder, Städte und Ströme finden in der menschlichen Figur ihre anschauliche Verkörperung. Ja, selbst seiner Gottheit weiss der Mensch keine idealere, formvollendetere Gestalt zu geben, als die eigene. Die antike Welt folgte dabei ihrer Lehre von der Menschlichkeit der Götter, die sie selbst mit menschlichen Unvollkommenheiten, Leidenschaften und Neigungen („die Götter wollen dein Verderben!“ „Mir grauet vor der Götter Neide!“ Schiller) ausstattete, während die christliche Kirche lehrt: „Gott schuf den Menschen sich zum Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn“.

Aber auch selbst ohne irgendwelche inneren Beziehungen, rein dekorativ, wird die menschliche Figur, wie einzelne Teile derselben, allein ihrer Formenschönheit wegen, oft mehr oder weniger stylisiert, in Verbindung mit Pflanzenelementen namentlich, den ornamentalen Motiven eingereicht; selbst als unmittelbarer Ornamentteil tritt der Kopf, sowie der menschliche Oberkörper, durch einen Akanthuskelch abgeschlossen, nicht selten auf. So finden wir

die **Putten** (vom italienischen *Putto* = Kind, Knabe) nackte Kindergestalten, als Schildhalter, Festonträger, in der Beschäftigung des ernstest

Lebens wie im kindlichen Spiel begriffen, als überaus reizvolles Motiv seit der Renaissance in der dekorativen Malerei und Plastik mit Vorliebe angebracht. Der auf griechischen Vasen aus Laubkelchen auftauchende

Kopf des Menschen erinnert an die griechische Vorstellung von der Verwandlung des Menschen in Blumen und Pflanzen. Als stylisierte Teile des menschlichen Körpers treten in der Ornamentik hervor:

Die **Masken** eigentlich jene künstlichen, hohlen Gesichtsnachbildungen, welche bestimmt waren, das menschliche Antlitz zu verdecken oder in bestimmter Weise zu charakterisieren. Ursprünglich bei den Erntespielen der Griechen üblich, kamen sie bald beim antiken Theater in Aufnahme, auf dem dann die Darsteller stets in Masken mit grossen, schallblechartigen Mundöffnungen auftraten. Bei Theaterbauten zur Dekoration herangezogen, wurden sie unter die Motive der Wandmalereien in Profanbauten aufgenommen und zwar oft als naturgetreue Nachbildungen des menschlichen Gesichts oder auch dasselbe idealisierend. Die Renaissance und die moderne Dekoration greift gern auf diese Motive zurück, namentlich sind sie als Verzierung der Schlusssteine an Thür- und Fensterbögen beliebt. Von Schlüters Masken sterbender Krieger am Berliner Zeughause giebt Fig. 149 ein Beispiel.



Fig. 149.

Engelmasken, Kinderköpfe mit Flügeln, treten in der kirchlichen, bildnerischen Kunst zuerst im byzantinischen Stil auf. Die italienische Frührenaissance (namentlich L. d. Robbia) verallgemeinert ihre Anwendung. Die Gegenwart zeigt sie als Schlusssteine, als Stützpunkte für Festons, auf Friesen und Medaillons, an Grabmonumenten, Orgeln, Harfen und anderen kirchlichen Utensilien. Wird das menschliche Antlitz ins Hässliche verzerrt, durch Zuthaten von Blattwerk verunstaltet, so entsteht



Fig. 150.

die **Fratze**. Die Antike, alles Hässliche verabscheuend, hat nur in ihrer frühesten Zeit auch das menschliche Antlitz in dieser Weise gemissbraucht. Das Mittelalter ist diejenige Periode, der die Fratze ihre Entwicklung verdankt. Die Renaissance-, Barock-, wie moderne Baukunst verwenden dieselbe auf Schlusssteinen, Consolen, Schilden, Cartouchen, Kapitälern und Füllungen, auf Stuhllehnen, als Schlüsselschild u. s. w.



Fig. 151. Mod. Fratze.

Grotesken (richtiger Grottesken von Grotte) sind hässliche, durch willkürliche Verbindungen menschlicher tierischer und pflanzlicher Organismen entstandene Gestalten, deren Ursprung den Römern zugeschrieben werden muss. In den Grotten der Thermen des Titus in Rom wurden derartige Wandmalereien zuerst aufgefunden und von Raphael und andern Malern der italienischen Renaissance in Anwendung gebracht. — Eine ungleich glücklichere Verwendung hat der menschliche Körper als

Ornamentanfänger gefunden. Seit der Antike bis in unsere Zeit hinein ist derselbe, meist unterhalb des Bauches oder der Brust durch einen Gürtel abgeschlossen, gern in der Weise in Verwertung gezogen, dass er, beginnend mit einem abwärts gerichteten Akantuskelch in ein Pflanzengebilde, sehr oft zum Rankenornament sich entfaltend, übergeführt wird. Nicht selten sieht man ein solches ornamentales Gefüge auch in plastischer Durchführung als Wandarm, Fackelträger u. dgl. in praktische Verwertung gezogen. Fig. 150.



Fig. 149



...



Fig. 150

...



Fig. 151

...

C. Künstliche Motive.

Als künstliche Formen bezeichnen wir in der Ornamentik alle diejenigen, von Menschenhand hergestellten Gebrauchsgegenstände, welche im Laufe der Jahrtausende sich als geeignet erwiesen, neben den geometrischen und natürlichen Motiven dem dekorativen Künstler als Vorbilder zu dienen. Sowohl als selbstständiges Zierwerk, wie mit andern dekorativen Elementen zu einem Ornament verschmolzen, finden sich den Bedürfnissen des friedlichen, kriegerischen, festlichen wie alltäglichen Lebens entsprungne Erzeugnisse handwerklicher Geschicklichkeit in nicht geringer Zahl, die gerade durch ihre Allgemeinverständlichkeit sich demselben zur anschaulichen, leichtverständlichen Darstellung der ihm innewohnenden Idee darboten. Als solche bezeichnen wir zunächst

a. Die Gefäße.

„Die Erzeugnisse der keramischen Kunst standen zu allen Zeiten und bei allen Völkern in ausserordentlicher Achtung, sie gewannen religiös-symbolische Bedeutung lange vor den Zeiten monumentaler Baukunst, welche letztere von jener bedeutend beeinflusst worden ist, und zwar erstens in direkter Weise dadurch, dass Werke der Keramik für die Konstruktion und ornamentale Ausstattung der Monumente dienten, und zweitens auf indirektem Wege durch die Aufnahme von Grundsätzen der Schönheit und des Stiles, ja selbst von fertigen Formen in die Baukunst, die vorher an keramischen Werken sich ausbildeten und von den Kunsttöpfern der vorarchitektonischen Zeiten zuerst festgestellt worden sind. Sie sind die ältesten und beredtesten Dokumente der Geschichte. Man zeige die Töpfe, die ein Volk hervorbrachte, und es lässt sich im allgemeinen sagen, welcher Art es war und auf welcher Stufe der Bildung es sich befand!“*) Wenn das praktische Bedürfniss



Fig. 152.

*) Semper, „Der Stil“.

schon sehr früh bestimmte Gefäßformen zeitigte, so hat der Religions- und Totenkultus, dem dieselben zum Teil dienen mussten, besonders der uralte Gebrauch, Verbliebenen Gefäße mit in das Grab zu geben, sowie die Asche teurer Angehöriger in Urnen dem Schoß der Mutter Erde anzuvertrauen, es ermöglicht, Proben dieser Kunstbetheätigung aus grauer Vorzeit — man berechnet in einzelnen Fällen das Alter derselben auf 10—12000 Jahre — auf uns kommen zu sehen.

Die Herstellung der Gefäße ging ursprünglich vermittelt der Handformerei vor sich. Doch zeigt eine Wandmalerei aus dem 19. Jahrhundert vor Christi bereits die Töpferscheibe in Gebrauch. Die nach ersterer Methode über Geflechten, Kürbissen u. dgl., — die natürlich beim Brande jedesmal verloren gehen, — hergestellten Gefäße wurden ursprünglich nur möglichst ausgetrocknet; das Brennen trat erst später auf. Graue oder schwarze Färbung der Thonmasse erhält man durch Einwirken des Rauches auf dieselbe. Zuerst nur geglättet und polirt, erhielten namentlich die griechischen Vasen eine firnissartige Bemalung, später erst wurden die Zinn- und Bleiglasuren erfunden. Orientalische Gefäße entbehren übrigens vielfach eines farbigen Ueberzuges ihres porösen Materials, um durch die an der Oberfläche vor sich gehende Verdunstung der durchsickernden Flüssigkeit den Inhalt kühl zu erhalten. Wenn auf die Gliederung eines Gefäßes das Material einen massgebenden Einfluss äussert, die Formen eines Thongefäßes nicht ohne weiteres einem Metall- oder Glasgefäß übertragen werden dürfen, so trifft dasselbe für die Verzierung erst recht zu. — Sowohl in erster Reihe zum krönenden Abschluss in der Baukunst und an architektonisch gehaltenen, kunstgewerblichen Gegenständen, Möbeln u. s. w. als selbständiges Erzeugnis der Keramik gebräuchlich, wie in vielfacher Verwendung im Ornament als Keimstätte vegetarischer Gebilde aufstrebenden Charakters, welche aus demselben herauswachsend, die ausgedehnte Fläche beleben, auftretend, finden wir ferner Gefäße in Verbindung mit ähnlichen Produkten der schaffenden Menschenhand sowie mit geometrischen und organischen Formenelementen zur Bildung von Friesen, Füllungen, so namentlich an Bändern herabhängend befestigt als hängende Zier auf Pilaster- und Pfeilerflächen, besonders in Relief und Malerei in der Antike und namentlich der Renaissance vielfach in Verwendung gezogen; auch die Gegenwart macht in der Dekoration von den Gefäßformen reichlichen Gebrauch.

Als Hauptteile eines Gefäßes lassen sich Fuss-, Bauch und Hals festhalten, zu denen dann Ausguss, Henkel, und Deckel als in zweiter Reihe hervortretende Teile kommen. Der Gefäßbauch oder Kessel ist als wichtigste Partie massgebend für die Form des ganzen Gefäßes. Als Vorbilder für denselben in vorhistorischer Zeit dürfen neben der hohlen Hand das Ei, die Kürbisschale, Nuss, die Tierschläuche und Hörner angesehen werden. Dem entsprechend ist auch die Gestalt desselben eine durchaus wechselnde, kugel-, cylinder-, hyperboloidförmige, wegen der Herstellung auf der Töpferscheibe zumeist runde; nur hin und wieder treten, dem Vorgehen der Japaner und Chinesen entsprechend, auch vierkantige Formen auf. —

Das fusslose Gefäß der frühesten Periode wurde mit seinem untern, stumpfen Ende in die Erde gebohrt oder in einen Ring oder Wulst gestellt,

um ein Aufrechtstehen zu ermöglichen. Doch treten neben dem bald am Unterteile befestigten Wulste, dem Ringfusse sehr bald auch drei Füsse auf, während der eigentliche hohe Fuss, entstanden durch Hineinstellen des fusslosen Gefässes in ein hyperboloidförmiges, erst als das Produkt einer späteren Zeit erscheint. Die Verzierung des Fusses stellt meist eine Blattreihung, einen antiken Kranz dar. — Der Hals der Gefässe hat den Zweck, ein Ausgiessen und Einfüllen von Flüssigkeiten zu gestatten, daher er meist die Trichterform zeigt, die beiden Bestimmungen gleich gut entspricht. Daneben sind cylindrische und hyperboloidförmige Halsformen gebräuchlich. Verziert wird derselbe durch ein umlaufendes Band, das die nach oben und unten gerichtete Bewegung der Profillinie zum Ausdruck bringt. Der Ausgussrand ist gerade, aus- oder eingebogen, auch geschweift. Oefters hat das Gefäss eine schnauben- oder rohrartige Dille, welche das Ausgiessen erleichtert. Als Verzierung des Ausgussrandes treten Blattreihungen auf, während die Dille in einem Tierkopfe mit offenem Rachen endigt. — Der Deckel zeigt als krönenden Abschluss einen ring- oder knopfartigen Griff. Er ist nicht selten durch ein Scharnier am Halse befestigt. — Der Henkel erscheint als — zum Ausgiessen dienender — vertikaler oder Ohrhenkel, wenn die Ansatzstellen desselben senkrecht über einander, als horizontaler, zum Aufheben des Gefässes bestimmt, wenn dieselben neben einander liegen. Beim Bügelhenkel stehen sie gegenüber. Die Ansätze der Henkel zeigen Masken, Tierköpfe oder Blattgebilde als Verzierung. Die naturgetreue Ausbildung des Henkels als Schlange muss als eine sinnlose bezeichnet werden,

Die gebräuchlichsten Gefässformen nach dem Vorbild der Antike sind:

I. Vorratsgefässe.

1. Die **Amphora**, zur Aufbewahrung von Wein, Wasser, Oel bestimmt, später auch als Prunkgerät reicher ausgebildet, kommt bei den Griechen häufig vor. Sie zeigt zwei gegenüberstehende, vertikale Henkel, tritt zuerst fusslos, dann mit Ringfuss und später mit hohem Fuss auf, der Bauch ist umgekehrt eiförmig, hyperboloidisch, spindel- oder schlauchförmig. Der Hals ist eng und lang. Als Materie dient Thon, seltener Glas.

2. Die **Urne**, in der Vorzeit, der Antike, wie allen folgenden Perioden bis zur Gegenwart namentlich als Aschenurne gebräuchlich, mit umgekehrt eiförmigem Bauch, weitem, niedrigem Hals und gradem oder ausgebogenem Ausgussrand. Sie tritt meist mit einem Deckel verschlossen auf, ist fusslos oder zeigt niedern Ringfuss. Die Henkel fehlen oder es sind zwei kleine horizontale an der Stelle der weitesten Ausladung angebracht. Sie erscheint oft von bedeutender Grösse, aus Thon gebildet.

3. Der **Krater**, ein meist grösseres Gefäss aus Thon oder Marmor, zum Mischen des Weines mit Wasser und als Waschgefäss dienend. Als Prunkgefäss später reicher durchgebildet, wird es gegenwärtig gern als krönender Abschluss auf Mauerpfeilern, Postamenten, wie als Gartenvase zur Aufnahme von Topfpflanzen in Verwertung gezogen. Als unterscheidendes Merkmal trägt



Fig. 153. Amphora.

der Krater die grösste Ausdehnung am oberen Rande. Der Bauch ist halbkugelig oder zeigt in Verbindung mit dem Halse die Glockenform. Der Fuss ist ringförmig oder hoch. Der Krater hat zwei auch vier horizontal oder senkrecht gestellte Henkel.

4. **Schüsseln, Teller, Schalen**, allgemein gebräuchliche, den verschiedensten Zwecken dienende, flache Gefässe, sowohl fusslos, als auch mit Ringfuss und hohem Fuss und einzeln oder paarweise auftretenden Henkeln. Die Verzierung, aussen wie innen, erfolgt in der Weise, dass der Fonds oder das Mittelstück und der Rand, durch Einsenkungen getrennt, jeder für sich verziert wird. Besonders figurale Verzierungen über Ränder, Vertiefungen etc. hinweggemalt, sind unzulässig.



Fig. 154.

Blumenvasen, Gefässe aus Thon, Porzellan und Glas von wechselnder Grösse und Form, ohne oder mit zwei vertikalen Henkeln und deckelloser, trichterförmiger Oeffnung zur Aufnahme lebender oder getrockneter Blumen, Bouquets etc. Zur Verzierung dienen gemalte oder plastisch aufgetragene naturalistische Pflanzenmotive. Besondere Erwähnung verdienen die Hyazinthengläser für Kultur der Hyazinthen auf Wasser. Der Blumentopf darf, da er Luft und Wasser durchlassen muss, weder Glasur noch Verzierung erhalten.

Blumenvasen, Gefässe aus Thon, Porzellan und Glas von wechselnder Grösse und Form, ohne oder mit zwei vertikalen Henkeln und deckelloser, trichterförmiger Oeffnung zur Aufnahme lebender oder getrockneter Blumen, Bouquets etc. Zur Verzierung dienen gemalte oder plastisch aufgetragene naturalistische Pflanzenmotive. Besondere Erwähnung verdienen die Hyazinthengläser für Kultur der Hyazinthen auf Wasser. Der Blumentopf darf, da er Luft und Wasser durchlassen muss, weder Glasur noch Verzierung erhalten.

auf Wasser. Der Blumentopf darf, da er Luft und Wasser durchlassen muss, weder Glasur noch Verzierung erhalten.

II. Schöpf- und Füllgefässe.

1. Die **Hydria**, umgekehrteiförmiges Gefäss aus Thon mit trichterförmigem

Moderne Schalen.



Fig. 155.

Halse und niedrigem Fuss, das die Jungfrauen zum Schöpfen des Wassers an der Quelle benutzten und das sie auf dem Kopfe heim zu tragen pflegten. Zwei gegenüberstehende horizontale Henkel, zum Aufheben dienend, an der weitesten Ausbauchung finden sich hier neben einem dritten, senkrechten am Halse, der zum Ausgiessen und zum Tragen des leeren Gefässes in liegender Stellung, auf dem Kopfe, benutzt wurde.



Fig. 156.

2. Der **Eimer**, ein meist metallenes Schöpfgefäss, aus Egypten stammend, von ursprünglich tropfenförmiger Gestalt, mit dem das Wasser aus dem Nil geschöpft wurde. Der assyrische Eimer lief unten in eine Löwenmaske aus.

3. Der **Löffel**, dem natürlichen Schöpfgefäss, der hohlen Hand nachgebildet, ist von kreisähnlicher, elliptischer oder ovaler Form mit angesetztem

Stil, der mit der Schale stumpfe oder selbst einen rechten Winkel bilden kann.

Derselbe ist stab- oder spatelförmig. Im ersteren Falle wird er durch einen Knopf, eine Büste oder Herme abgeschlossen. Der spatelförmige Griff ist meist reicher durch Gravierung, Emaillirung etc. ornamentiert. Als Tischgerät trat der Löffel sehr zeitig in Gebrauch, während Messer und Gabel als solches erst im 16. Jahrhundert sich einbürgerten.

Gestielte Schalen (Pateren) für kirchliche und profane Zwecke aus Holz, Knochen, Metall, erhalten häufig einen eingravierten Schmuck der Innenseite, des Randes und Griffes. Sie zeigen neben einer Schnaube zum Ausgiessen sehr oft auch einen Ringfuss.

III. Gussgefässe.

1. Der **Lekythos**, ein antiker thönerner Behälter für Oel und Salben mit Ringfuss und langem Halse, sowie langgestrecktem cylindrischem, öfters auch schlauch-, wie kugelförmigem Bauche. Der vertikale Henkel steigt vom Bauche zum verstärkten, ein- und ausgebogenen Ausgussrande empor. Der Lekythos wurde auch häufig mit in das Grab gegeben.

2. Der **Krug**, ein antikes wie modernes, einhenkliges Gussgefäss aus Glas, Thon oder Metall mit senkrechtem Henkel und Ausguss-schnaube, für Wasser, Wein und Bier üblich. Die Grösse und Form ist eine sehr verschiedene. Dasselbe gilt für (Fig. 161 u. 163)

3. Die **Kanne**, ein einhenkliges Gussgefäss mit geschweiftem Rand oder Ausgussrohr, nicht selten auch durch einen Deckel geschlossen. Reich ornamentierte metallene Prunkkannen traten besonders während der Renaissance auf. Giesskannen, sowie Thee-, Kaffeekannen haben eine besondere Ausgussdille am untern Drittel des Bauches, die bis zur Höhe des Randes aufsteigend oben durch eine Maske, bei der Giesskanne durch eine Brause oder Schaufel, abgeschlossen wird.

4. Die **Flasche**, fussloses oder mit Ringfuss versehenes, dem dort als solche noch heute gebräuchlichen Flaschenkürbis (Calabasse) der heissen Zone nachgebildetes Gefäss mit langgestrecktem, engem Hals, der sich nach oben trichterförmig erweitert und durch einen anschliessenden Korken oder Stöpsel verschlossen wird. Henkel sind paarweise vorhanden oder fehlen. Die scheiben- oder linsenähnliche Feldflasche wird an Riemen oder Schnüren getragen.



Fig. 157.

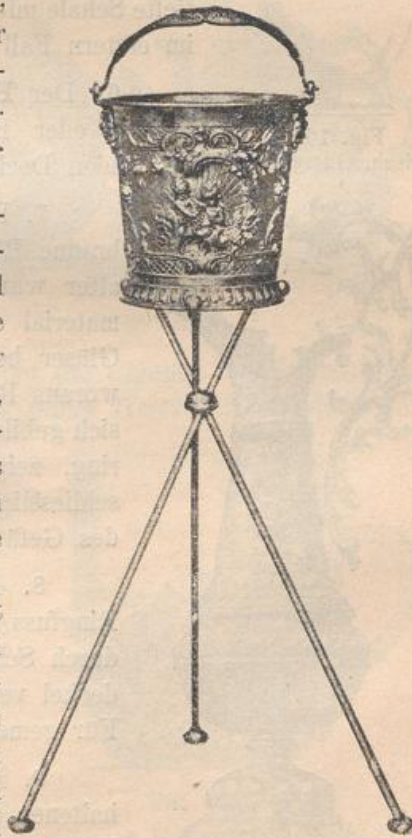


Fig. 158.

IV. Trinkgefässe.

1. Die **Kylix** der Griechen, eine zweihenklige, flache Schale mit hohem Fuss, aus Thon und Metall hergestellt, ist neben



Fig. 159. Lekythos.

2. dem **Kantharos** das gebräuchlichste Trinkgefäss der Antike. Dieser stellt eine kraterähnliche, tiefe Schale vor, deren Henkel aber senkrecht stehen. Beide werden in edlem Metall reich verziert durch Masken, Reben- und Epheugewinde u. dgl.



Fig. 160.
Griech. Gussgefäss.

3. Das **Rhyton**, das antike Trinkhorn in Form eines Tierkopfes, der uralten Sitte entsprechend, Tierhörner als Trinkgefässe zu verwerten. Zu allen Zeiten bis in die Gegenwart haben derartige Trinkhörner eine bevorzugte Rolle gespielt. Stets fusslos, wurde ihnen ein Metallrand aufgesetzt und öfters ein Henkel gegeben. Fig. 167.

4. **Becher** sind kleine, verschiedengeformte, meist verkehrtkegelförmige, cylindrische Trinkgefässe aus Metall, — dann meist verziert — Glas, Thon, ohne oder auch mit ein, zwei und mehreren Henkeln. Fig. 164.

5. Der **Kelch**, eine halbeiförmige, henkellose, vertiefte Schale mit hohem Fuss für Kultus- und Profangebrauch, im erstern Fall meist von Silber und vergoldet.

6. Der **Pokal** ist ein grösserer, reich ausgestatteter Becher oder Kelch, meist aus Gold oder Glas, durch krönenden Deckel verschlossen.



Fig. 161. Moderne Kanne.

7. Der **Römer**, das altdeutsche, grüne oder gelbbraune Rheinweinglas von edelster Form. Im Mittelalter wurden Scherben antiker Gläser als Schmelzmaterial für wertvollere künstlerisch durchgeführte Gläser benutzt, die man *romarium vitrum* benannte, woraus *Romarii* und später die Bezeichnung „Römer“ sich gebildet haben soll. Zuerst cylindrisch mit Bodenring, zeigt der Römer späterer Zeit niederen und schliesslich hohen Fuss, dem sich dann die Kelchform des Gefässes anschloss.

8. Der **Bierkrug** ist fusslos oder mit einem Ringfuss versehen, von meist cylindrischer Form, mit durch Scharnier am Vertikalhenkel befestigtem Zinndeckel verschlossen, um den Inhalt frisch zu erhalten. Für gemeinsamen Gebrauch schliesst sich ihm

9. der **Humpen** an, ein grösserer, robust gehalten, cylindrischer oder verkehrtkegelförmiger Bierkrug aus Glas — um den „edlen Stoff“ sehen und kontrollieren zu können — oder Steinzeug.

b. Schilde und Wappen.

I. Schilde.

Als vorzüglichste Schutzwaffe gegen Hieb, Stich, Pfeil- und Spiesswurf führten die Griechen grosse, aus mehreren Lagen Rindsleder hergestellte, mit Metallbeschlag versehene Schilde, die den ganzen Mann deckten. An der Erhöhung in der Mitte war oft eine eiserne Spitze angebracht, die im Handgemenge selbst als Angriffswaffe diente. Ausserdem finden wir bei den Griechen einen kreisrunden Schild von etwa 70 cm Durchmesser, den auch das römische Fussvolk führte, während der Schild der römischen Reiterei die ovale Gestalt zeigte. Die Perser hatten grosse Schilde aus Flechtwerk, häufig mit Metallspitzen, die sie in die Erde steckten, um hinter dem so aufrechtstehenden Schilde geborgen, bequem hervorschiessen zu können. Zur Verteidigung gegen Reiterei, bei Verfolgung auf dem Rückzuge, wie zur Erstürmung von Mauern wussten die Abteilungen des schweren Fussvolks der Griechen und Römer ihre Schilde so zu verschränken, dass sie ein förmliches Schutzdach bildeten, auf welchem die Soldaten selbst mehrfach übereinander stehen konnten. Der Verlust des Schildes galt



Fig. 162. Humpen.

im klassischen Altertum wie zu allen späteren Zeiten als die grösste Schande, daher die im Kampf Gefallenen auf demselben weggetragen wurden. Auf dem Schild emporgehoben zu werden, war schon früh bei vielen Völkern die höchste Ehrenbezeugung. Auch von unsern biedern Alvordern, den alten Germanen, wird berichtet, dass sie bei ihrem



Fig. 163.

Ting die Schilde zum Zeichen des Beifalls oder des Unmuts zusammenschlugen und ihren neuerwählten Herzog zum Zeugnis seiner Herrschaft auf den Schild hoben, der hier als grosser, viereckiger Stand- und Setzschild auftritt. Während der Zeit der Kreuzzüge hatten die Schilde vornehmlich die Gestalt eines spitzwinkligen, schwach abgerundeten Dreiecks. Später traten wieder viereckige, unten abgerundete Schilde und am Ende des 14. Jahrhunderts fast ausschliesslich die Tartschen auf, Stich- oder Rennschilde, die beim Tournier allgemein üblich waren. Sie haben kleine, seitliche Ausbuchtungen zum Einlegen der Lanze. Aus ihnen gingen später die sogenannten „Deutschen Schilde“ hervor, welche an Ecken und Auschnitten auf beiden Seiten gleichgestaltet waren, so namentlich häufig die Herz- und die



Fig. 164. Becher.

Rosstirnform zeigten und welche während der Verfallzeit der Renaissance durch Auskerben und Aufrollen der Kanten einen Rahmen von Schnörkeln erhielten, zur Kartusche sich umbildeten. Elliptische, kreisrunde und mandelförmige



Fig. 165.

Kartuschen finden sich in der Barock- und Zopfzeit nicht selten, wie auch die Gegenwart das Kartuschenwerk in der Architektur, im Kunstgewerbe, als Vignetten im Buchdruck u. s. w. in sehr beliebte Verwendung zieht. Ausser den Kampfschilden treten Schilde mit besonderer Bestimmung auf, so die **Todtenschilder**, welche an Denkmälern und Gedächtnistafeln angebracht, ausser dem Wappen das Datum des Todes des Verstorbenen der Nachwelt übermitteln.

Das **Werb Schild** hing zur Zeit des Söldnerwesens der mit der Anwerbung von Rekruten beauftragte Offizier auf dem Werbeplatze oder über der Thür eines Wirthshauses auf, während die Werbetrommel geführt wurde.

Zunftschilde sind die einem Schilde aufgetragenen Abzeichen einer gewerblichen Zunft, Innung etc.



Fig. 166. Kylix.

Amtsschilder dienen zur Kennzeichnung nicht uniformierter Beamten im Dienst, an Kopfbedeckung, Brust oder Arm getragen.

Die Haus- und Thürschilder (Einzahl das Schild, Mehrzahl die Schilder) stehen sprachlich und der Bedeutung nach den Schilden (der Schild, die Schilde) sehr nahe. (s. St. B. 6. H. 57.)

II. Wappen.

Die hölzernen Schilde der Antike waren meist bemalt und zwar nach dem Prinzip der Zonalteilung. Doch trägt auch schon die Phidias'sche Athene auf ihrem goldenen Schilde das Bild des Künstlers und seines Freundes, des Perikles, was bekanntlich dem unsterblichen Meister der Bildnerkunst trotz seiner grossen Verdienste eine Anklage wegen Gotteslästerung zuzog.



Fig. 167. Rhyton.

Wen schon auch bereits die Anwendung besonderer Abzeichen auf den Schilden als Kennzeichen einzelner Völkerschaften früher auftritt, so ist doch die Zeit der Kreuzzüge, infolge deren der Adel als Körperschaft sich konstituirte, zugleich die Entstehungszeit der Wappen. Die allgemeine Einführung der bei geschlossenem Visir den Mann unkenntlich machenden Rüstung zeitigte das Bedürfnis besonderer Abzeichen. Jeder freie wehrhafte Mann hatte das Recht, seine Rüstung mit Merkmalen zu versehen, die ihn für jeden, der in diese Bilderschrift eingeweiht war, kenntlich machten. Daher sich freie Bürger Wappenabzeichen wählten ebenso, wie der Edle und seine Dienstmannen. Da der Bürger aber nur hin und wieder in den Kampf zog, und weniger Zeit

und Gelegenheit fand, mit Waffen- und Wappenschmuck zu prunken, so bildete sich das Adelswappen früh als Abzeichen eines bevorzugten Standes heraus. Die glanzvolle Zeit des Rittertums mit seinen Turnieren und Kampfspielen rief dann das Verlangen nach jetzt scharf unterschiedenen, durch Erbfolge sich verpflanzenden, festen Merkzeichen für einzelne Personen, wie für ganze Familien und Patriziergeschlechter wach. Neben dem einzelnen Wappenbilde wurde auch die Krönung des Ritterhelmes, die sogenannte „Helmzier“ aus Adlerflügeln, Federbüschen, Büffelhörnern u. dgl. gebildet, sowie die „Helmdecke“ (Tücher, welche ähnlich den Nackenledern unserer Feuerwehr oder den Hutschleiern moderner Touristen den Nacken vor dem glühenden Sonnenbrand schützten) als Kennzeichen verwendet. Die Zeit vom 11.—13. Jahrhundert ist als die Entwicklungszeit der Heraldik anzusehen, deren Blüte in das 14. und 15. Jahrhundert fällt. Als mit der Einführung der Feuerwaffen die Rüstung und damit auch der Kampfschild für den Ritter bedeutungslos wurde und in die Rumpelkammer wanderte, blieb der Schild mit seinem Wappen erhalten. Der Helm, die Helmzier und die Helmdecke, letztere durch Wind und Wetter meist malerisch zerschlissen, wurden mit dem Schilde vereinigt und dieser jetzt als Prunk- und Wappenschild ausgestaltet, um so auch ferner als unterscheidendes Erkennungszeichen adliger Geschlechter zu dienen. Den im Mittelalter erfundenen verschiedenen technischen Bearbeitungsformen der Metalle, Gravierungen, Aetzen, Treiben, Tauschieren u. s. w. bietet der Prunkschild ein sehr beliebtes Feld der Bethätigung.

c. Trophäen.

Als solche bezeichnen wir historisches und modernes Kriegs- und Jagdgerät in dekorativer Zusammenstellung. Entsprechend der griechischen Gepflogenheit, Waffen, die der geschlagene Feind auf dem Kampfplatze zurückgelassen, zu sammeln und dieselben, gefällig gruppiert, an Bäumen aufzuhängen, pflegten bereits die Römer zur Erinnerung an die Waffenthaten ihrer welterobernden Legionen die verschiedensten Siegeszeichen in dekorativen Gruppen, Pyramiden u. dgl. aufgestellt in Stein und Guss nachzubilden. Diese



Fig. 168.

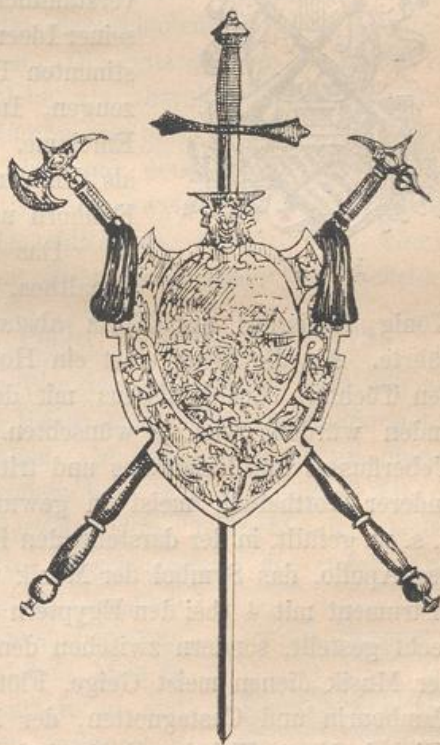


Fig. 169.

Siegeszeichen oder Trophäen erwiesen sich als durchaus wirkungsvolle Dekorationselemente und fanden als Motive für die Ausschmückung der Fassade von Zeughäusern, Kriegsministerien, Kasernen u. dgl. grosse Bedeutung, wie in plastischer und farbiger Ausführung ebenso selbst für die Innendekoration von Räumen, die nicht unmittelbar mit Kampf und Sieg in Beziehung stehen. Einzig ihrer vorzüglichen dekorativen Wirkung halber sehen wir Fahnen, Waffen, Rüstungsstücke, historische Feldzeichen sowohl in Gruppierungen wie ganz besonders an Bändern und Schnüren hängend zur Füllung von Pilasterflächen — als hängende Zier — seit der Renaissance gern in Verwertung gezogen.

d. Embleme.

Auch die charakteristischen Gebrauchsgegenstände der einzelnen Berufsarten, die Studienapparate der Wissenschaft wie die Hilfsmittel und Instrumente der bildenden und ausübenden Künste, das Werkzeug des Handwerkers wie das Rad der Verkehrsanstalten, das Ackergerät des Landmannes wie die

blitzdurchzuckten Drahtrollen der Telegraphie, alle Zweige menschlicher Geistesthätigkeit liefern dem Ornamentisten ihre speziellen Abzeichen, sowie die Erzeugnisse ihrer produktiven Arbeit als allgemeinverständliche Motive zur anschaulichen Verkörperung seiner Ideenwelt. Die symbolische Darstellung eines bestimmten Begriffs durch eine Gruppierung von Werkzeugen, Instrumenten u. s. w. bezeichnet man als Embleme. Der antiken Welt entstammende, häufig als Emblem ornamental verwertete Formen sind das Füllhorn und die Lyra.



Fig. 170.

Das Füllhorn ist das abgebrochene Horn der Amalthea, einer Ziege, mit deren Milch eine vom König Melisseus auf Kreta abstammende Nymphe den neugeborenen Zeus nährte. Als die Ziege einst ein Horn verlor, gab der dankbare Zeus dasselbe den Töchtern des Melisseus mit dem Versprechen, dass sie darin stets das finden würden, was sie wünschten. So wurde das Füllhorn das Symbol des Ueberflusses und Reichtums und tritt dasselbe als Attribut der Abundantia und anderer Gottheiten, meist in gewundener Form, mit Blumen, Früchten, Geld u. s. w. gefüllt, in der darstellenden Kunst häufig auf. — Die Lyra, das Attribut des Apollo, das Symbol der Musik und des Gesanges gilt als das älteste Saiteninstrument mit 4 (bei den Egyptern 3) Saiten und wurde beim Spiel nicht aufrecht gestellt, sondern zwischen den Knien gehalten. Als moderne Embleme der Musik dienen meist Geige, Flöte und Waldhorn, als solche des Tanzes Tambourin und Castagnetten, der Malerei Pinsel und Palette, der Baukunst Winkel, Mass, Zirkel und Kapital, der Bildhauerkunst Hammer, Meissel, Büste und Torso, des Handels Tonnen und Waarenballen mit dem Caduceus des Merkur, des Maschinenbaues Zahnrad und Balancier.



und Gelegenheit fand, mit Waffen- und Wappenschmuck zu prunken, so bildete sich das Adelswappen früh als Abzeichen eines bevorzugten Standes heraus. Die glanzvolle Zeit des Rittertums mit seinen Turnieren und Kampfspielen rief dann das Verlangen nach jetzt scharf unterschiedenen, durch Erbfolge sich verpflanzenden, festen Merkzeichen für einzelne Personen, wie für ganze Familien und Patriziergeschlechter wach. Neben dem einzelnen Wappenbilde wurde auch die Krönung des Ritterhelmes, die sogenannte „Helmzier“ aus Adlerflügeln, Federbüschen, Büffelhörnern u. dgl. gebildet, sowie die „Helmdecke“ (Tücher, welche ähnlich den Nackenledern unserer Feuerwehr oder den Hutschleiern moderner Touristen den Nacken vor dem glühenden Sonnenbrand schützten) als Kennzeichen verwendet. Die Zeit vom 11.—13. Jahrhundert ist als die Entwicklungszeit der Heraldik anzusehen, deren Blüte in das 14. und 15. Jahrhundert fällt. Als mit der Einführung der Feuerwaffen die Rüstung und damit auch der Kampfschild für den Ritter bedeutungslos wurde und in die Rumpelkammer wanderte, blieb der Schild mit seinem Wappen erhalten. Der Helm, die Helmzier und die Helmdecke, letztere durch Wind und Wetter meist malerisch zerschlissen, wurden mit dem Schilde vereinigt und dieser jetzt als Prunk- und Wappenschild ausgestaltet, um so auch ferner als unterscheidendes Erkennungszeichen adliger Geschlechter zu dienen. Den im Mittelalter erfundenen verschiedenen technischen Bearbeitungsformen der Metalle, Gravierungen, Aetzen, Treiben, Tauschieren u. s. w. bietet der Prunkschild ein sehr beliebtes Feld der Bethätigung.

c. Trophäen.

Als solche bezeichnen wir historisches und modernes Kriegs- und Jagdgerät in dekorativer Zusammenstellung. Entsprechend der griechischen Gepflogenheit, Waffen, die der geschlagene Feind auf dem Kampfplatze zurückgelassen, zu sammeln und dieselben, gefällig gruppiert, an Bäumen aufzuhängen, pflegten bereits die Römer zur Erinnerung an die Waffenthaten ihrer welterobernden Legionen die verschiedensten Siegeszeichen in dekorativen Gruppen, Pyramiden u. dgl. aufgestellt in Stein und Guss nachzubilden. Diese



Fig. 168.

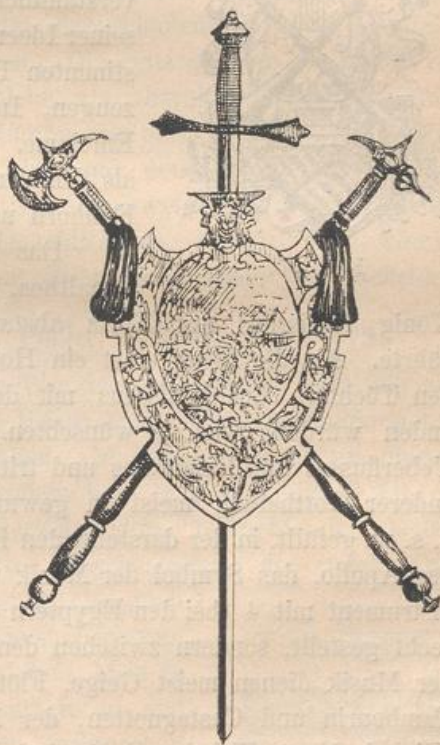


Fig. 169.



III. Die Stilarten des Ornaments.



Schon von jeher haben in erster Reihe die vielgestaltigen, formen- und farbenprächtigen Gebilde der Vegetation den dekorativen Künsten als Vorbilder gedient, indem sie, der Zufälligkeiten des Wachstums im Freien entkleidet, also stilisiert, dem jedesmaligen besondern Zweck der Verzierung angepasst, die in ihnen zutage-tretenden Formenbildungsgesetze der schaffenden Natur als dekoratives Mittel verwertet wurden. Die consequente Art und Weise der Verwertung dieser Gesetze nun, welche als charakteristisches Merkmal und Kennzeichen an den dekorativen Schöpfungen eines bestimmten Kulturvolkes und einer gewissen Zeitperiode klar und deutlich zur Erscheinung kommt, bezeichnet man als die dekorative Kunstweise oder den Stil des Ornaments. So lassen sich als die hauptsächlichsten, in der Entwicklungsgeschichte des Ornamentes hervortretenden Stilarten folgende unterscheiden:

1. Der ägyptische Stil. (Vgl. Pfeiler u. Säulen S. 70—73.)

Im Reiche der Pharaonen, dem alten Wunderland Egypten, tritt uns eine uralte Kunst entgegen, deren ehrwürdige Reste in die Periode hineinreichen, in der Geschichte und Mythe sich verweben. In seinen von Felsengebirgen eingeschlossenen, schmalbegrenzten Uferstrichen war es der „heilige“ Nil, der durch seine regelmässig alljährlich wiederkehrenden, befruchtenden Uberschwemmungen als der massgebende Faktor sich gestaltete, der regelnd und bestimmend wie für die ganze Lebensführung, so auch für die Entwicklung der Kultur und Kunst Richtung und Norm bot. Durch seine Gesetzmässigkeit hielt er den Egyptianer zu Ordnung und Regelmässigkeit an und begünstigte die Ausbildung einer scharfen, wenschon einseitigen Verstandesthätigkeit und damit die Entwicklung der Wissenschaften, so der Rechenkunst und der Astronomie. Die unter allen Völkern des Altertums hier am lebhaftesten hervortretende Vorstellung von der Nichtigkeit des Erdenlebens und der Fortdauer der Seele nach dem Tode zeitigte einen Tottenkultus, der auf das ganze



Fig. 171.

Leben rückwirkend seinen mächtigen Einfluss ausübte. Daraus ergab sich weiter die Macht des Priestertums, der vornehmsten Kaste, deren Direktive vor allem auch die Kunst unterlag. Es ist daher keine freie, nur den Gesetzen der Schönheit sich unterordnende Kunst, die uns das Nilthal aufbewahrt hat, sondern der egyptische Künstler stand unter dem Zwange einer strengen religiösen Symbolik; Richtung und Massstab für die Dekoration bestimmte die Religion, die Satzungen der Priesterschaft. Doch hat derselbe das Verhältnis des Ornamentes zur Natur so richtig erfasst wie kaum eine spätere Epoche. Entgegen der Erwartung, dass in einem so frühen Entwicklungsstadium, wie die egyptische Kunst sie aufweist, die Anwendung der Naturform im Ornament mehr eine naiv kopierende sein werde, da doch das Stylisieren offenbar als eine höhere Stufe der künstlerischen Leistung angesehen werden muss, erscheinen die wenigen natürlichen Formen der egyptischen Kunst Lotus, Papyrus, Palmenblatt etc. nicht selten so weitgehend stylisiert, dass das Naturmotiv kaum wieder daraus zu erkennen ist. Aller Zufälligkeiten des Wachstums im Freien entkleidet sehen wir die ganze Pflanze, wie den einzelnen Teil in einer streng symmetrischen und regelmässigen Form wiedergegeben, bei der die von der Natur gelehrtten Gesetze über den Aufbau der Pflanze, die Stellung und Gestaltung der Blumen und Blätter, die Verteilung der Adern, die Ausstrahlung der Linien vom Mutterstamme u. a. m. durchaus meisterhaft befolgt sind.

2. Der griechische Stil.

Von drei Erdteilen begrenzt, an drei Seiten vom Meere gespült, das in den tief eingezackten Ufern sichere Häfen bildet, regte das kleine Griechenland frühzeitig seine Bewohner zur Beweglichkeit im Denken und Handeln an.



Fig. 172.

der Verstand und der praktische Sinn in harmonischem Dreiklang gleichmässig geweckt, der Mensch unter den Einwirkungen einer Religion, die im Einklang stand mit der gesamten äussern Existenz wie dem innern geistigen Leben zu einem klar und fest in sich geschlossenen Individuum herangebildet, das mit dem Trieb zur Freiheit den Sinn für weises Masshalten, eine religiöse Scheu

Nicht durch tropisch üppige Vegetation verweichlicht, sondern von einem mässig fruchtbaren Boden an energische Thätigkeit gewöhnt, wurde hier unter der Milde und Anmut eines südlichen Klimas sowohl die Phantasie wie

vor dem Masslosen, der Ueberhebung, verband; ist doch in der griechischen Tragödie die Ueberhebung meist der Angelpunkt des tragischen Konflikts. (s. Niobe.) Die Menschlichkeit der Götter, die Freiheit der Einzelstaaten, die Teilnahme aller Bürger am politischen Leben, der Wegfall jedes Herrscherkultus, wodurch eine Centralisation an einem Punkte vermieden und ein glücklicher Wettstreit unter den einzelnen Städten wachgerufen wurde, die lebendige Naturanschauung, die dem griechischen Künstler in einer formenreichen Vegetation wie in den öffentlichen Turnspielen zu Gebote stand, alles das wirkte dahin, dass hier für Ornament und Plastik Formen geschaffen wurden, die an Einfachheit und Naturwahrheit, Grossartigkeit und Schönheit als unübertroffene Muster und Vorbilder für alle Zeiten und Völker Geltung behalten werden. Von grundlegender Bedeutung für die dekorative Kunst muss vor allem die Aufstellung der durch Beobachtung der Natur in ihrem gesetzmässigen Walten erkannten und überall in der Ornamentik befolgten und zur Anschauung gebrachten tektonischen Gesetze angesehen werden, die Ausbildung der griechischen Formensprache, wie sie, der Prüfung durch die Zeit unterworfen, durch zwei Jahrtausende sich bewährte, so dass sie noch heute nichts an Bedeutung verloren hat: Ein Gegenstand kann schon ohne besondern Schmuck eine vollendete Form zeigen, wenn jeder Teil desselben so gestaltet ist, dass er seine Bestimmung zu heben, zu tragen, zu verbinden, zu krönen, sich zu schliessen, zu öffnen u. s. w. in klarer Weise zum Ausdruck bringt, er allein durch die, nach der Natur abgelauschten Bildungsgesetze erfolgte, Ausgestaltung seiner äusseren Form sich dem Ganzen als organisch belebter Teil anschliesst, er aus der Verbindung des Materiales in seinen Eigenschaften mit dem Zweck, der Bestimmung des künstlerischen Erzeugnisses mit Notwendigkeit natürlich gewachsen zu sein scheint, so dass die blosser Allgemeinform eines Gegenstandes in ihrer organischen Gliederung nunmehr als struktives Ornament auftritt. Es kann aber dieser dem einzelnen Teile übertragene Dienst, die vom schaffenden Künstler demselben zu Grunde gelegte Idee durch symbolische, schmückende Zuthaten in idealer Weise zum erhöhten Ausdruck gebracht werden, indem die in ihrer Bedeutung allgemein bekannten und daher leicht verständlichen Erzeugnisse handwerklicher Geschicklichkeit benutzt werden, eine tektonische Verrichtung anzudeuten, so dass z. B. ein verbindendes Glied durch plastischen oder gemalten Schmuck als Band, Schnur, Kette, Ring u. dgl. ausgearbeitet wird. Das Flechtwerk auf dem Wulst der Basis der Säule wie auf der Unterseite des wagrechten, tragenden Balkens dient dazu, die Tragfähigkeit, die innere Festigkeit dieser lastenstützenden Glieder auszudrücken. Namentlich aber die von der Natur gegebenen, ein inneres Sein zum äussern Ausdruck bringenden Formen wurden von den Griechen benutzt, um die Begriffe der Richtung, des Abschlusses, des Entwickelns u. s. w. zu versinnbildlichen. Eine frei sich entfaltende Blüte deutet das Aufstreben und Erschliessen, eine Coniferenfrucht die freie Endigung, das Aufhören in sich, die Riefen der Stengel die Tragfähigkeit, der Blätterüberfall das Belastetsein u. s. w. an. Geometrische, vegetabilische wie animalische Elemente helfen so das dekorative Ornament bilden, um in inniger Wechselbeziehung zu den konstruktiven Teilen das Gebilde der schaffenden Menschenhand zu einem einheitlichen Kunstwerk zu erheben.

Damit ist aber auch zugleich ein zweites Grundgesetz ausgedrückt: Das Ornament darf niemals als etwas Selbständiges auftreten. Naturalistisch durchgeführte Bilder z. B. plastisch sich abhebende Vögel auf dem Bauch von Vasen, Landschaften, Porträts anstelle von Ornamenten stören die Einheit des Gegenstandes, während die Konturen- und Silhouettenbilder auf antiken Gefässen sich dem Charakter derselben durchaus ornamental unterordnen. — Die Pflanzenformen stilisieren die Griechen so, dass dieselben den allgemeinen, von allem Speziellen und Zufälligen entkleideten, dem Gattungsbegriff etwa entsprechenden Normaltypus darstellen. Ebenso musterhaft ist die strenge Befolgung der einem liebevollen, sinnigen Betrachten der schaffenden Natur entsprungenen Gesetze der Ordnung und des organischen Aufbaues, die Strahlung vom Mutterstamm, die tangentielle Fortführung der von ihnen neu eingeführten Rankenmotive, ferner die anmutige Krümmung der Linien, die harmonische Einteilung der Verzierungsfläche u. s. w.

3. Der römische Stil.

Dem welterobernden, rauhen Kriegervolke der Römer war die von den Griechen überkommene Kunst nicht das Mittel, Werke zu schaffen, die der Götter würdig seien, sondern sie



Fig. 173. Röm. Akanthusranke.

diente ihnen lediglich als Magd der Selbstverherrlichung. Paläste, Schauspielhäuser, Thermen, Triumphbögen sind mit Verzierungen überladen, die mehr darauf ausgehen, das Auge durch die Menge und den Prunk zu blenden, als durch die Qualität Bewunderung zu erregen. Während die Griechen das Hauptgewicht auf fein empfundene Gliederung und zarte Medellierung der Blattfläche legen, näherten sich die Römer mehr den Formen der

Natur, verzierten die Oberfläche und liessen zur Erzielung grösseren dekorativen Effekts das Blatt weit heraustreten. Ihrer Effektsucht und Prachtliebe entsprach eine schwülstige, gedrängte Anhäufung von Akanthusmotiven eine überreich ausgestattete, breite Blatt- und Kelchbildung anstelle der einfachen, zierlichen Ranken.

4. Die altchristliche Kunst.

Die Antike hatte ihre Gestaltungskraft auf allen Gebieten des menschlichen Daseins ausgeübt. Der alte Götterglaube war seines sittlichen Inhalts verlustig gegangen. Die heitere Selbstgenügsamkeit der Lebensauffassung des klassischen Zeitalters hatte dem Zustand tiefster Nichtbefriedigung platz gemacht. (Vergl. E. Geibel: „Der Tod des Tiberius“.) Da war die Zeit erfüllet und die welterlösende Religion des verheissenen Gottessohnes gab dem Leben einen neuen Inhalt.

Während der ersten Jahrhunderte flüchteten die Bekenner des Christentums vor der grausamen Verfolgungswuth Roms mit ihren Andachten und

Liebesmahlen in die oft meilenweit in den weichen Tuffstein hineingebauten Begräbnishöhlungen oder Katakomben, um hier über dem Grabe eines Bischofs oder Märtyrers ihren ersten Altar aufzurichten. Wenige, der Tier- und Pflanzenwelt entnommene, auf das Leben und den Opfertod des Erlösers irgendwie bezugnehmende symbolische Formen, Hirsch, Lamm, Schlange, Weinstock, Lilie, waren die Typen, welche hier sowohl wie in den späteren Basiliken als dekorativer Schmuck meist in römischer Mosaik in Verwendung gezogen wurden.

5. Der byzantinische Stil.

Während die Stürme der Völkerwanderung überall anstelle der alten Kulturnationen neue lebenskräftige Völkerstämme auf die Weltbühne schoben, deren jugendlicher Kraft die Aufgabe zufiel, dem neuen Lebensinhalt die neue Form zu schaffen, fand Ostrom in Byzanz eine zweite Heimat. Hier aber, unter den Einflüssen des Orients, einer asiatischen Despotie neben schrankenloser Ueppigkeit in Tracht und Sitte, gegenüber den Resten einer ergrauten, antiken Bildung, musste die christliche Lehre verknöchern, zur Dogmatik erstarren und konnte ihren erfrischenden, veredelnden Einfluss auf Herz und Charakter nicht bethätigen. Jemehr die christliche Kunst eine kirchliche wurde, desto mehr musste sie, dem römischen Naturalismus ein jähes Ende bereitend, in der Natur, die sie als ein der Kirche feindselig gegenüberstehendes Prinzip ansah, nur das Symbol, das Mittel zum Ausdruck des Gedankens erkennen. Die Form und der organische Aufbau der Pflanze konnten hier nicht zu ihrem Recht kommen, da jedes ernste Studium der Natur wegfiel. Unter dem hemmenden Zwange dogmatischer Vorschriften durfte der byzantinische Künstler nicht frei seinem künstlerischen Gefühl folgen; nicht die korrekte Verteilung der Ziermotive über die gegebene Fläche durfte er anstreben, nicht die Entwicklung von Schönheit und Anmut, sondern rein äusserliche, kirchliche Beziehungen, der Hinweis auf die Dreieinigkeit, auf die 4 Evangelisten, die 5 Wundenmale u. dgl. gaben den Ausschlag, ob er das Akanthusblatt drei-, vier- oder fünfzackig zu bilden hatte. Unter einer solchen knechtischen Abhängigkeit vom Symbole konnte die byzantinische Kunst bei allem Reichtum der Mittel, so namentlich einer farbenprächtigen Glasmosaik doch nicht zu künstlerischer Freiheit durchdringen, sondern musste je länger desto mehr zu einem schematischen Conventionalismus verknöchern.

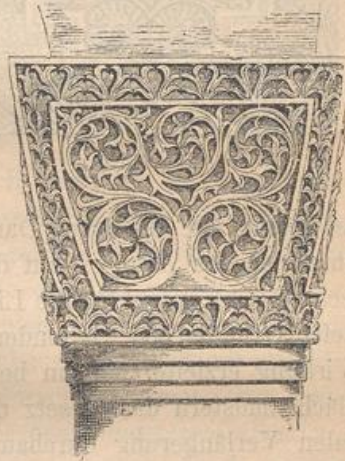


Fig. 174.

6. Der arabisch-maurische Stil.

In dem phantastisch beanlagten Volke der Araber, in dessen Charakter sich die glühendste Phantasie mit einem scharfen, grüblerischen, berechnenden Verstande einte, musste die in zündender Begeisterung gepredigte Religion

Muhameds, der sich 610 zum Propheten Allah's aufwarf, den geeignetsten Boden finden; und mit ausserordentlicher Schnelligkeit verbreitete sich die neue Lehre, in ihrem überwiegend sinnlich aufgefassten Monotheismus sich



Fig. 175.

den Bedürfnissen breiter Volksschichten anpassend, über weite Länderstrecken vom Ganges bis zum atlantischen Ocean. Unter antikrömischen Ueberlieferungen mit engem Anschluss an byzantinische Auffassung bildete sie sich in kurzer Zeit eine eigene Kunst von phantastischem Reiz und sinnberückender Pracht, die von der Kultur der verschiedensten unterworfenen Länder beeinflusst, in Spanien sich zur herrlichsten Blüte entfaltete. Das byzantinische Akanthusblatt zeigt scharfe Spitzen und statt der aufliegenden Adern vertiefte Canneluren. Diese Darstellungsweise ist von der arabischen Ornamentik aufgenommen und weiter ausgebildet, so dass es mehr an eine Feder als an eine Blattform erinnert. Das so gefiederte Ornament konnte nun, mit geometrischem Figurenwerk verbunden, zu ausgedehnten Arabesken sich entwickeln. Da

der Koran alle bildlichen Darstellungen verbietet, warf sich die ganze glühende Phantasie des Arabers auf dieses in staunenswerter Compliziertheit durch Berechnung herausgeklügelte Linienspiel, das durch Anwendung lebhafter Farben, meist Grundfarben, besonders der Triade Blau-Roth-Gold eine bezaubernde Wirkung erzielte. Wenn bei solchen, oft die ganze Wandfläche einnehmenden Flächenmustern das Gesetz der Strahlung vom Mutterstamme und der tangentialen Verlängerung durchaus befolgt ist, so zeigt die maurische Ornamentik inbezug auf die Ranke das Bestreben, dieselbe frei und ununterbrochen, in flechtbandähnlichen Verschlingungen fortzusetzen, von wiederkehrenden, stark stylisierten Blattformen begleitet.

7. Der romanische Stil.

Das bange Grauen, mit dem die Völker der nordischen Ebene dem Anbruch des Jahres 1000, als dem gefürchteten Zeitpunkt des Weltunterganges entgegensahen, zeitigte in der Folge eine tiefe, religiöse Begeisterung, welche die Kirche, die einzige Trägerin der geistigen Bildung und materiellen Kultur im damaligen Deutschland zur Pflege und Entwicklung des germanischen Geistes in den Klöstern, den Pflanzstätten der Wissenschaft, Kunst und Gesittung zu benutzen wusste. Dieser Glaubenseifer, der in den Kreuzzügen, dem Ritterwesen mit seinem durch Einführung des Marienkultus geweckten Frauen- und Minnedienst, wie in der Erbauung prächtiger Gotteshäuser sich Bahn brach, übte seinen symbolisierenden Einfluss auch auf die Kunst aus. Sinn-

bilder der bösen, der Kirche feindlichen Elemente, Drachen, Bestien und andere Ungeheuer traten neben Lamm, Löwe, Kreuz häufig in der Dekoration auf und gaben mit den Ueberresten antiker und byzantinischer Motive, sowie den der heimischen Vegetation entnommenen, stark stylisierten, bei der Unzulänglichkeit der künstlerischen Kräfte meist wenig edel im Contur gehaltenen Formen, ferner den Bandverschlingungen, Netz-, Schuppen- und Zahnschnittmuster ein phantastisches Durcheinander der merkwürdigsten Formenerscheinungen, so

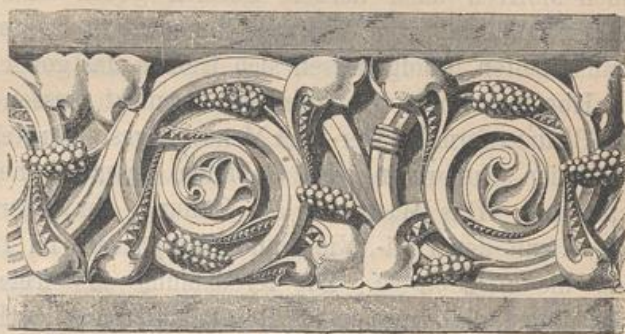


Fig. 176.

recht ein Spiegelbild jener romantisch bewegten Zeit. Der häufig angewandte Akanthus erscheint scharf geschnitten, doch treten daneben auch abgerundete Blattspitzen auf, meist löffelartig ausgehöhlt. Die Blattstiele und Ranken sind verbreitert und gefurcht. Erst mit dem Uebergang zur Gotik nähert sich der romanische Künstler mehr den Formen der Natur.

8. Der gotische Stil.

Im Laufe des 12. Jahrhunderts vollzog sich in Deutschland durch den gesunden Sinn seiner Bürger eine bedeutende gesellschaftliche Umwälzung. Nicht war jetzt die Geistlichkeit allein mehr die Trägerin der Bildung, sondern die unter der Pflege der Kirche herangereiften Kräfte des germanischen Geistes begannen sich selbständig zu regen, die durch den hierarchischen Verband mit Rom stets rege erhaltenen römischen Reminiscenzen abzustreifen und mit jugendlichem Feuereifer ihren tiefsten Gedanken in eigener Sprache Ausdruck zu geben.

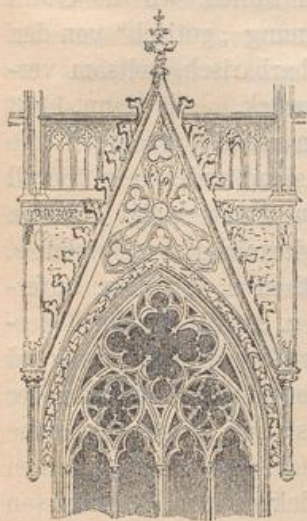


Fig. 177.

Der gotische Baustil mit dem himmelanstrebenden, lebensvollen, reichgegliederten Organismus seiner Schöpfungen, der Geist und Sinne des Beschauers aus der Unvollkommenheit dieser Erde hinweg nach oben weist, war das herrliche Produkt dieser ersten Bethätigung freien deutschen Glaubens und deutscher Kraft. Dementsprechend wurden auch die Motive für die dekorative Kunst der einheimischen Vegetation entnommen: Eiche, Rebe, Epheu, Distel, Klee, Apfel, Rose, Haselnuss, Mohn, Löwenzahn u. a. m. und ohne kirchlichsymbolische Beziehung nur als Schmuck verwertet. Der gotische Künstler beobachtete das Blatt in seiner vielseitigen Bewegung am Pflanzenorganismus und stilisierte dasselbe, zumeist auf plastische Ausführung berechnet. Da er indessen nicht über den feinkörnigen, edlen Marmor oder den weissen, farbigen oder auch ver-

goldeten Stuck oder das Erz als Material verfügte, sondern ihm nur dunkle, derbkörnige Gesteinsarten, Kalk, Sandstein und dunkles Birnbaum- und Eichenholz zu Gebote standen, so musste er, der Struktur dieser Stoffe entsprechend, seinen Motiven auch derbere Formen geben und dieselben, um sie auf dem dunklen Material zur Wirkung kommen zu lassen, in einer gewissen Dicke herausarbeiten, infolgedessen sich freilich das gotische Ornament an Zierlichkeit und Ebenmass mit dem griechischen nicht messen kann. Die Vorbilder sind teils Pflanzenformen, Tier- und Menschengestalten, teils architektonische Elemente mit freier Umformung zu Gebilden geometrischen Charakters. Als solche treten auf: Das Masswerk als Füllung der Thür- und Fensterbögen, Fialen u. s. w. mit den Drei-, Vier- und Fünfpassen; im 14. Jahrhundert gesellen sich dazu die Fischblasen. Die Kreuzblume als freie Endigung der unzähligen Spitzen und die Krappen als Besatz aufsteigender Kanten, um die lange starre Linie derselben unterbrechend zu beleben, sind spezifisch gotische Formenelemente. Während die Frühgotik an ihren vegetabilen Ornamenten der Natur nahestehende Conturen, mit Vorliebe rundliche Glieder zeigt, erscheint das Blatt der Spätgotik schärfer zugeschnitten, und, statt der Aushöhlung der romanischen Blattformen, um den Schattenwurf für die Betrachtung aus der Ferne zu erhöhen, mit Knollen oder Ballen ausgestattet, die von den Blattrippen schnurartig überspannt sind. Später wurde es sogar weit ausgebuckelt, um bewegter zu erscheinen, bis schliesslich der Buckel als etwas Unvermeidliches, Notwendiges sich einbürgerte und ferner die häufige Anwendung dürrer, laubloser Aeste, spiralgig gebogen oder ineinander verschlungen, das gotische Ornament völlig einem starren Formenschematismus überlieferte.

9. Die Renaissanceperiode.

Den realen Anforderungen des praktischen Lebens gegenüber vermochte die ideale Begeisterung, welche die gotische Kunst gezeitigt, auf die Dauer nicht stand zuhalten. Anstelle des sanften, hingebenden Empfindungslebens, des Traditionsglaubens brach ein Forschungstrieb, ein Durst nach Wissen und Erkenntnis mächtig hervor. Schon um 1420 griff man in Italien, wo die Gotik nie recht fassgefasst hatte, — stammt doch die Bezeichnung „gotisch“ von den



Fig. 178.

Italienern, welche diesen Stil damit als barbarisch, seltsam verspotten wollten! — auf antike Formen zurück. Als dann 1453 Constantinopel sich den Türken ergeben musste, flüchteten die Träger antikhellenischer Bildung in das Ausland und regten überall zum Studium der Antike an. Auch in Deutschland feierten Wissenschaft, Poesie und Kunst eine glorreiche Auferstehung. Deutsche Geistesheroen, Luther, Melanchthon u. a. hoben, unterstützt durch kulturfördernde Erfindungen z. B. die Buchdruckerkunst, die Kirche aus ihren Angeln und wirkten weithin anregend und befruchtend auf die Geister. Das neuerweckte Studium der Antike führte auf dem Gebiete der Kunst zur Wiederaufnahme antiker Formen, zur Verschmelzung der griechischen resp. römischen Bauweise mit den architektonischen und dekorativen Bedürfnissen einer durchaus andern Lebensbedingungen unterliegenden modernen

Welt, zur Renaissance, d. i. Wiedergeburt der antiken Kunst. Die Göttergestalten des klassischen Altertums drängen sich herein in die Windungen des Laubwerks; mit den vegetabilen Formenmotiven werden die Embleme des Ackerbaues, des Krieges, der Wissenschaft und Kunst, Gefässe und Geräte, Delphine und Vögel in geistreiche Verbindung gebracht. Die Frührenaissance führt die in der römischen Architektur gefundenen Ornamente auf die massvolle, fein empfundene Dekorationsweise der Griechen zurück. Dazu treten neue, einem ernstem Studium der Natur, einer liebevollen Beobachtung des organischen Lebens entsprungne Formenelemente. Charakteristisch sind die aus einer Vase — um die von der Natur dem Auge entzogenen, farb- und formlosen Wurzeln zu verdecken — oder einem doppelten Akanthuskelch aufsteigenden Füllungen, Pflanzenorganismen, die in symmetrischer Verteilung Blätter Blüten und Früchte zeigen, bei besonderer Grösse dem Auge schon von fern sich bemerkbar machende Ruhepunkte bietend, die durch Blumen, Täfelchen u. a. markiert sind. Zwischen diesen festen Punkten enthüllt sich dem Näher tretenden ein anmutvolles Spiel bewegter Linien, eine gefällige Wechselwirkung von Licht und Schatten, die die lebensvolle Bewegung und das kräftige Relief der hervortretenden Hauptpunkte nun allmählich, vermittelt durch zartere Uebergänge, wieder leise ausklingen lassen. Die Betrachtung in der Nähe gestaffelt erst dem staunenden Auge die Wahrnehmung der liebevollen Durchführung der Einzelheiten. Die hängende Zier, einer momentanen, festlichen Dekoration nachgebildet, zeigt an Bändern und Schnüren hängende Waffen, Instrumente, Tierschädel, Schilder u. a. als wirkungsvolle Flächenverzierung mit Pflanzenelementen verbunden an Pilastern in durchaus häufige, plastische Verwertung gezogen. Eine Schöpfung der Frührenaissance ist ferner die Fruchtschnur, der Feston, aus Blatt- und Blütenbüscheln und Früchten gewunden als bleibender Schmuck anstelle des in Italien üblichen provisorischen Festschmuckes, über Knöpfen, Rosetten, Tierschädeln hängend, in Bronzeguss, Terracotta und Stuck ausgeführt.

Die Hochrenaissance, etwa mit Beginn des 16. Jahrhunderts einsetzend, schliesst sich noch strenger an die Antike an und lässt vor allem das Akanthusornament zu neuer Blüte erstehen und zwar in der reichen, prunkhaften Form der römischen Dekoration. Wenn die Anwendung kleiner Vögel, Käfer, Täfelchen etc. zur grösseren Belebung einzelner Punkte, wie die Frührenaissance sie einführte, vom künstlerischen Standpunkte aus ihre Berechtigung hat, so ist das spätere Heranziehen von Formenelementen der antikheidnischen Kunst Opferaltäre, Beile, Dreifüsse, tragische und komische Masken, Satyren u. dgl. als bedeutungslose Figuren in gar zu häufiger Wiederkehr absolut nicht zu rechtfertigen, an Gegenständen des christlichen Kultus sogar als widersinnig zu bezeichnen. Charakteristisch ist eine im 16. Jahrhundert auftretende dem Kartuschenwerk sich anschliessende Zierform, die am Rande vielfach zerschnitten und lederartig aufgerollt, durchlöchert wohl auch von Fruchtgirlanden durchzogen in der Architektur häufig sich findet.

10. Der Barockstil.

Eine verhältnismässig kurze Blütezeit nur war dem so durchaus harmonisch wirkungsvollen, edel durchgeführten Renaissanceornament beschieden. Die

Prunksucht des 16. Jahrhunderts artete in den beiden folgenden zu einem Flitterwesen aus, wie es im ruhig-ernsten Norden ohne Gleichen dasteht. An



Fig. 179.

den Fürstenthöfen, Edelsitzen, in der Gesellschaft wie in Kunst und Wissenschaft nistete sich ein leichtfertiger, französischer Ton ein, der nach Einfall und Laune auch in bezug auf christliche Zucht und Sitte sich ungestraft alles erlauben zu können glaubte und zu einer unwürdigen Nachäfferei alles dessen führte, was fränkische Willkür, Oberflächlichkeit, Frivolität und Genussucht einer demoralisierten Welt als „Mode,“ als nachahmenswertes Muster vorschrieb. Wie dieser zügellose Geist im Kostüm der Zeit sich kund thut, so auch in der Willkür und der Gesetzlosigkeit, mit der in der dekorativen Kunst naturalistische Motive mit antiken Elementen, architektonische Formen mit Fratzen und Masken prinzipienlos durcheinander geworfen, ein derbkräftiges Hochrelief und tiefe Unterschneidungen herangezogen wurden, um einem

rein äusserlichen Prunkbedürfnis verständnislos zu entsprechen.

II. Das Roccoco.

Das Roccoco (von rocaille = Muschel-, Grottenwerk) zeigt im 18. Jahrhundert ein vollständiges Aufgehen der Dekorationen, ja oft des Gegenstandes selbst im Schnörkel- und Muschelwerk; die Umrisse werden aufgetrieben, die Linien launenhaft geschwungen. Die grade Linie erscheint selbst in der Architektur verpönt. Wem schon sich ein phantasievoller Künstlersinn in diesem capriciösen Gewirr fremdartiger Formen, die bald die Natur von



Fig. 180. Stuhllehne.

Muscheln, bald von Pflanzen, von eingeschrumpftem Leder u. s. w. tragen, durchaus kundthut, namentlich für Innendekoration manches Graziöse geschaffen wurde, ist doch der ganze Stil als eine arge Verirrung zu kennzeichnen, da er eins der ersten grundlegenden Gesetze der Ornamentik, nach dem das Zierwerk den Gegenstand nicht überwuchern und verdecken darf, mit Füßen tritt, denn das Bildwerk wird zum Rahmen, der Tischfuss zeigt sich als ein einziger grosser Schnörkel u. dgl. Es lag auf der Hand, dass eine derartige Unnatur in den gesellschaftlichen Zuständen, eine solche Demoralisation, wie sie in der Entartung der Kunst

jener Zeit sich Ausdruck geschaffen, früher oder später zu einer Katastrophe führen würden, eine solche Gesetzlosigkeit, Falschheit und Manieriertheit im politischen Leben wie in der Kunst endlich Widerwillen und Ueberdruß erwecken

und das Verlangen nach geregelten Verhältnissen, nach Wahrheit und Einfachheit wachrufen mussten. Wie sich von Frankreich aus das Roccoco einst über ganz Europa ausgebreitet hatte, so fand es auch hier seinen wohlverdienten Untergang. Die durch die unhaltbaren corrumptierten Zustände im Innern heraufbeschworene, mit unaufhaltsamer, elementarer Gewalt hereinbrechende französische Revolution machte demselben mit einem Schlage ein Ende. In Deutschland waren es die langen Jahre tiefster Erniedrigung, äusserer Bedrückung und inneren Elends, welche die Eroberungskriege des corsischen Cäsars über unser Vaterland gebracht, die Hoch und Niedrig zur Einkehr bei sich selbst bewogen und lehrten, die Kniee wieder zu beugen, die Hände zu falten und in gesellschaftlicher und künstlerischer Beziehung zu einfacheren, gesunderen Lebensanschauungen zurückzukehren.



Fig. 181.





IV. Die Stilgesetze des Ornaments.



Das Ornament ist die schmückende Hülle architektonischer und kunstgewerblicher Schöpfungen. Die Herstellung des Gegenstandes indessen, wie die des zierenden Gewandes und die Verbindung beider ist einer strengen Gesetzmässigkeit unterworfen, deren gewissenhafte Befolgung erst den Werken der schaffenden Menschenhand jene Einheitlichkeit verleiht, die wir als Stil bezeichnen. Innerhalb der Schranken, die die stilistischen Grundgesetze dem Künstler vorschreiben, darf derselbe sich frei bewegen, fessellos selbst unter Beeinflussung seiner Religion, Zeit u. s. w. seinen Ideen Ausdruck geben. Diese Gesetze sind nicht das Ergebnis scharfsinniger Berechnung, noch erscheinen sie als das Produkt einer tiefen wissenschaftlichen Bildung; denn der ungekünstelt, einfach denkende, rohe Wilde befolgt sie instinktiv oft besser als der moderne hochgebildete Kulturmensch. Der schöpferischen Thätigkeit der Mutter Natur einst von den Griechen abgelautet, stehen sie, der Prüfung durch die Zeit unterworfen, heute nach zwei Jahrtausenden ebenso fest und wandellos, wie jene erhabene Lehrmeisterin in ihrer formenbildenden Wirksamkeit. Als stilgerecht bezeichnen wir ein Kunstprodukt, das diese von der Natur gepredigte Gesetzmässigkeit klar und anschaulich zur Erscheinung bringt. Lässt der schaffende Künstler durch die Zeitströmung, durch mystisch-symbolische und andere Rücksichten sich soweit beeinflussen, dass das eine oder andere dieser Gesetze in den Hintergrund gedrängt wird, so ist sein Gebilde ein stilloses. Während der Verfallzeit einzelner Stilperioden ist innerhalb der ausgetretenen Bahnen derselben durch das allzulebhaft Betonene derartiger untergeordneter Momente viel Stilloses geschaffen worden, weshalb wir nicht kritiklos Alles das als Muster und Vorbild ansehen dürfen, was frühere Jahrhunderte uns hinterlassen haben. — Diese Grundgesetze nun fordern von jedem tektonischen Werke, dass es in bezug auf Form und schmückende Hülle drei Eigenschaften in sich vereine: Angemessenheit, Ebenmass und Harmonie.

1. **Angemessenheit** zeigt das kunstgewerbliche Erzeugnis in erster Linie dann, wenn es dem Zwecke gerecht wird, dem es zu dienen berufen ist. Dem Bestreben des Menschen, das schon in früher Jugend sich Bahn bricht,

alle Gegenstände seiner Umgebung zu schmücken, ihnen ein schöneres Aeussere zu geben und damit zugleich ihnen den Stempel seines individuellen Geistes aufzudrücken, verdankt das Ornament seine Entstehung. Der zunächst vorherrschende Zweck der ornamentalen Zierform ist also das Schmücken. Dazu tritt aber die weitere Aufgabe, das Wesen, die Bestimmung und Anwendung des geschmückten Gegenstandes zur Anschauung zu bringen. Wenn jedes Werk der Menschenhand das Bedürfnis als Entstehungsursache nachweist, so genügt dem Menschen schon auf der niedrigsten Kulturstufe die rohe Befriedigung eines materiellen Bedürfnisses bald nicht mehr; er äussert sehr früh auch ein wenn noch so primitives Schönheitsgefühl, das er in der Verzierung seines Körpers durch Bemalen und Tätovieren, sowie durch schmückende Ausgestaltung seiner Kleider und Geräte zu bethätigen sucht. Da er hierbei einzig seinem naiven, unbeeinflussten Naturtriebe folgt, allein seinen Zweck im Auge hat, sich selbst und seine Umgebung zu verschönern, in der Wirkung zu erhöhen, so wird seine dekorative Zuthat eine durchaus zweckmässige, dem Gegenstand und seiner Bestimmung angepasste werden, während bei Kulturvölkern häufig, durch Reflexionen der verschiedensten Richtung beeinflusst, der Zierat als ein zweckwidriger, die Bestimmung des Gegenstandes verdunkelnder sich gestaltet. (Beispiele: Wehr und Waffen, Calabasse und anderes Hausgerät unserer afrikanischen Landsleute und die Sopha- und Sesselkissen, Bettvorlagen, Teppiche etc. unserer heimischen Industrie, die mit ihren eingewebten oder aufgestickten Landschaftsbildern, Kindergruppen, Hunden und Vögeln oder ihren in lebhafter Farbengebung plastisch sich hervordrängenden Blumen durchaus nicht zum Daraufsetzen und -treten einladen.)

Wie das innere Wesen des Gegenstandes, so hat die Verzierung weiter aber auch den organischen Zusammenhang, die funktionelle Bestimmung der einzelnen Glieder desselben zum Ausdruck zu bringen, den Dienst anzudeuten, den der Künstler dem einzelnen Teile des Werkes übertragen hat. Naturformen, sowie in ihrer alltäglichen Anwendung altbekannte handwerkliche Erzeugnisse geben ihm hierzu die Mittel an die Hand. Die zum belebenden, freundlichen Tagesgestirn aufsteigende Blüte ist das Symbol des Oeffnens und Erschliessens, die herabhängende Frucht der Conifere das Sinnbild des Abschlusses, Band und Kette verbinden und umschliessen, das Flechtwerk drückt ein Gespanntsein aus, der Baumstamm, der Tierfuss stützt und trägt u. s. w.

Von wesentlichem Einfluss auf die Ausgestaltung der tektonischen Gebilde aber ist der Stoff, das Material aus dem dasselbe hergestellt wird, sowie die Weise der Bearbeitung desselben. Der dekorative Künstler muss mit den charakteristischen Eigenschaften der verschiedensten zur Verwendung gelangenden Stoffe durchaus vertraut sein, um sein Ornament denselben so anpassen zu können, dass es aus dem Material wie mit Notwendigkeit von selbst entstanden, natürlich gewachsen erscheint. Das zähe, elastische Holz gestattet durch seine innere Festigkeit dem Messer des Bildhauers selbst die gewissenhafte Durchführung kleinster Schmuckteile; der grobkörnige, spröde Sandstein dagegen bedingt kompaktere Formen mit Vermeidung weit ausladender Einzelheiten, scharfer Spitzen u. s. w. Das dankbarste Material, das Eisen, gestattet die Anwendung von Nieten und Klammern, lässt sich schweissen, treiben, durch

Guss in jede beliebige Form bringen u. s. w. Ein Ornament, das bestimmt ist, in Wachs modelliert, in Bronzeerguss vervielfältigt zu werden, wird sich für Gravierung auf Gold nicht eignen, ein Textilmuster nicht sich ohne Weiteres auf keramische Erzeugnisse übertragen lassen. Wenn schon der Künstler das Material beherrschen muss, um es seinen Zwecken dienstbar machen zu können, so darf derselbe doch die durch die Natur der Stoffe gezogenen Grenzen nicht überschreiten, nicht dem Material Eigenschaften abtrotzen wollen, die ihm durchaus fremd sind. „Man sucht jetzt ein besonderes Verdienst darin, mit jedem Stoffe das Unmögliche möglich zu machen und hält diese Spielerei für Kunst. Nun gar die feineren Schattierungen des Stils, die Unterschiede der Erdwaaren in den aus ihnen gefertigten Gefässen formell kundzugeben, wer denkt an sie? Glas, Silber, Eisen, Bronze, Porzellan, Fajence, Steingut, Terrakotta, Alles wird gleich behandelt ohne Rücksicht auf innere und äussere Stilbedingung. Wie lehrreich ist hierin das Studium der antiken Geräte und für Porzellan und Fajence, selbst für Bronze dasjenige der chinesischen und älteren persischen Industrie! Wieviel können wir ausserdem von unsern eignen Vorfahren in dieser Beziehung lernen!*) — Die vortreffliche Wirkung einzelner Stoffe hat schon frühzeitig die Technik des Inkrustierens gezeitigt, den Gebrauch unedle Stoffe mit edleren zu überkleiden, die durch ihren Glanz, ihre Maserung, Farbenpracht u. a. schon für sich auch ohne jede ornamentale Zier einen gefälligen Eindruck machen. Kein Verständiger wird dabei an eine beabsichtigte Täuschung über den Wert des Materials denken, Niemand den vergoldeten Bildrahmen als einen massiv goldenen, den Schrank infolge seines Fourniers als ganz aus Mahagoni hergestellt ansehen! Ferner ist es erlaubt, die Mängel des Materials durch geeignete Behandlung thunlichst zu heben. Das Lackieren schützt das Holz vor dem Einfluss der Witterung und erhöht zugleich die milde, warme Wirkung der Naturfarbe sowie der Maserzeichnung.

Endlich fordert die Angemessenheit eines Kunstwerkes noch, dass es seiner Umgebung angepasst erscheine. Es liegt auf der Hand, dass ein Unterschied für die Ausführung daraus sich ergibt, ob ein Gegenstand dazu dienen soll, den blossen Luxus im Prunksaale des Palastes eines Finanzaristokraten vermehren zu helfen, oder ob es zum Gebrauch in guten bürgerlichen oder noch bescheideneren Verhältnissen bestimmt ist. Das kunstgewerbliche Erzeugniss gewinnt nur da seine volle unbeeinträchtigte Wirkung, wo es mit der gesamten Einrichtung in bezug auf Anwendung, Ausstattung, Stil u. s. w. im Einklang steht.

2. **Ebenmass.** Ein tektonisches Werk zeigt Ebenmass, wenn es in seinem Aufbau, seiner organischen Gliederung den Gesetzen edler, künstlerischer Formengestaltung entspricht. Als solche Gesetze treten die Symmetrie, die Proportion, die Eurythmie auf.

a. Symmetrie oder Gleichmass ist die Verteilung der Zierbestandteile nach den Anforderungen des Gleichgewichts, die gleichmässige Anordnung derselben zu beiden Seiten der Symmetrieaxe dergestalt, dass die einzelnen Partien sich entweder vollständig (strenge Symmetrie) oder doch in den Hauptteilen

*) Semper, Aufsatz über Wissenschaft, Industrie und Kunst.

gegenseitig entsprechen (Massengleichgewicht). In der Architektur tritt die Symmetrie als erstes Grundgesetz auf. Im vegetabilen Ornament wirkt sie leicht nüchtern, starr. Die Natur bildet zwar auch symmetrisch, doch nicht in mathematischer Genauigkeit, sondern mit mannichfaltiger Abwechslung. Tier und Pflanze zeigen symmetrische Teile, doch gleichen dieselben sich nie völlig, vielmehr erscheinen die Formen der einzelnen Verwandtenkreise der Naturgebilde einem Normaltypus, einer Idealform nachgebildet, der sie zwar nahe kommen, doch ohne derselben vollkommen zu entsprechen. Diesen Idealtypus für die einzelne Blattform festzustellen, ist oft die Aufgabe des dekorativen Künstlers, wenn er vegetabile Gebilde im Ornament verwerten will, wozu er dieselben stilisieren muss. Die Stilisierung ergibt nun durch den Wegfall alles Zufälligen, Unwesentlichen und Individuellen unter Betonung des Allgemeinen, Charakteristischen in der Form den Idealtypus des Naturgebildes.

b) Die Proportion, das Massverhältnis der einzelnen Teile eines Gegenstandes unter einander und zum Ganzen ist ein weiteres Erfordernis der Formenschönheit. Ein geheimnisvoller, bestrickender Zauber umspielt z. B. das antike Gefäss, ohne dass wir oft besondere ornamentale Verzierungen an ihm wahrnehmen, einzig infolge der fein empfundenen proportionalen Gliederung seines Aufbaues. Schwer lässt sich in Zahlen eine bestimmte Regel über die Proportion aufstellen. Die verschiedensten Kunstperioden, vor allem die Künstler der Renaissance versuchten sich darin, ohne doch ein dauerndes Resultat zu gewinnen. Heut gilt die Regel vom goldenen Schnitt als die massgebende. Aus den Gebilden der Natur, welche dieselbe in tausendfacher Wiederholung zur Anschauung bringen, abstrahiert, lehrt sie, dass von einem zweigeteilten Gegenstand der kleinere Abschnitt sich zum grösseren verhalten soll wie dieser zum Ganzen. Aber auch die einzelnen Teile eines Ornamentes müssen unter einander im richtigen, natürlichen Grössenverhältnisse stehen. Der Stiel darf z. B. weder zu stark noch andererseits zu übertrieben zart sein, sondern muss der Grösse und Schwere des Blattes entsprechen, das er zu tragen hat. Wie die einzelnen Teilblätter eines Kastanien-, eines Palmenblattes durch ihre Conturen für anmutige Linienbewegung vorbildlich sind, so ist es auch das Grössenverhältniss der einzelnen Partien zu einander. Eine stete Zunahme aller Dimensionen vom letzten Seiten- zum Mittelblatte hin muss deutlich erkennbar sein; ebenso darf weiter auch in allen Verhältnissen eine gewisse Entschiedenheit, die ein klares Unterscheiden ermöglicht, nicht verabsäumt werden. Eine Ellipse, die dem Kreis sehr nahe kommt, ein Rechteck, das sich wenig vom Quadrat unterscheidet, sind unschön. Die Zahlen des goldenen Schnittes geben auch hier die Masse für die beiden Durchmesser, um eine ansprechende Form zu erzielen.

Zur Proportion zählen ferner die an den mannichfachsten Naturobjecten hervortretenden Gesetze der Strahlung der Linien aus einem Punkte oder doch von einem Mutterstamme aus. Die Verzweigung der Rippen vom Blattauge, die strahlenartige Ausbreitung der Zweige und Blätter an jedem Aste, jeder Pflanze veranschaulichen dieselbe. Ebenso müssen die einzelnen Linien eines Ornamentes aus einem gemeinsamen Punkte entspringen oder aber an eine ge-

meinschaftliche Leitlinie sich anschliessen. Wenn auch hin und wieder der unmittelbare Anschluss sich vielleicht schwerer durchführen lässt, muss die Richtung der betreffenden ornamentalen Teile denselben doch andeuten, damit ein loses Alleinstehen einzelner Partien vermieden wird und das Ornament als ein einheitlich in sich geschlossener lebender Organismus erscheint. Ein vorzügliches Beispiel der Strahlung von einem Punkte giebt die Palmette, deren einzelne Blätter sämmtlich von einem — durch ein Hüllblättchen verdeckten — Punkte ausgehen. Diese Verhüllung der Keimstelle kommt im Ornament häufiger vor und ist vom ästhetischen Standpunkte durchaus gutzuheissen, weil es die Anmut des Eindrucks auf den Beschauer erhöht und andererseits als nützlich anzusehen, da es die zeichnerische Ausführung bedeutend erleichtert. Ebenso der Natur und zwar den Rankenbildungen verschiedener Gewächse abgelauseht ist die tangentielle Fortsetzung sich verzweigender Linien. Gebogene Linien müssen sich an gerade sowie krumme derart ansetzen, dass sie als die Tangenten derselben erscheinen. Der Uebergang zweier Linien in einander hat also unter einem allmählichen Anschliessen der einen an die Richtung der anderen zu erfolgen, ohne eine sprungweise Abweichung von ihrer Bewegung hervortreten zu lassen.

Die Proportionalität eines Ornamentes fordert endlich aber auch das Innehalten eines gesetzlichen Grössenverhältnisses zu dem Gegenstande, den es zu schmücken hat. Es darf sich weder zu verschwindend klein und unansehnlich inmitten der zu zierenden Fläche ausnehmen, noch sich so ausdehnen, dass es den Gegenstand völlig überwuchert und verdeckt (s. *Roccoco*).

c. Die Eurythmie ist die Wiederholung des Gleichartigen, die geschlossene Aneinanderreihung sich entsprechender Formenteile, welche in der Gruppierung um einen Centralpunkt (Stern- und Rosettenformen) oder in einer in sich zurückkehrenden Linie (Bänder und Umrahmungen) ein Zusammenfassen, eine Einheitlichkeit zum Ausdruck bringt. Es kann nun die Reihung eine einfache sein, wenn ein und dasselbe Element wiederkehrt, wie das Blatt am Epheuzweig oder eine alternierende, indem zwei, auch drei verschiedene Formen in regelmässiger Wiederholung sich abwechseln wie die Blätter und Blüten am Stengel der Winde, die elliptischen und kreisrunden Perlen an der Perlenschnur. Eine grössere, über die Dreigliederung hinausgehende Zahl der Formenelemente würde, da das betrachtende Auge die weitergeführte Mannichfaltigkeit nicht sofort erkennt, eine unklare und verworrene Wirkung hervorrufen.

3. **Harmonie.** Während die Eurythmie die Wiederholung des Gleichartigen, die Proportion die Verhältnismässigkeit von Ungleichheiten, die Symmetrie endlich die Einheit in der Gegensätzlichkeit zum Ausdruck bringt, zeigt eine ornamentales Erzeugnis als letztes Erfordernis Harmonie, wenn seine Teile, Flächen, Linien in einem wohlabgewogenen Gleichgewicht stehen, wenn durch Übereinstimmung aller an demselben wirkenden Faktoren in bezug auf Form und Farbe, Verteilung im gegebenen Raume, sowie im Verhältnis der Massen zu einander ein organisches Zusammenwirken erzielt, jede Leerheit, Eintönigkeit, Ueberfüllung etc. ausgeschlossen ist und dasselbe ebenso mit dem Gegenstande, den es zu zieren hat im rechten Einklang steht. Die Harmonie in der Wirkung eines Produktes des Kunstgewerbefleisses erheischt den wohlgestimmten Zu-

sammenklang aller Teile desselben. Die äussere Form mit ihrer dekorativen Hülle muss der Spiegel sein, der das innere Wesen des Gegenstandes, die ihm zu grunde liegende Bestimmung unter Berücksichtigung der Eigenschaften des verwendeten Materials, der Forderungen der angewandten Technik etc. klar und rein erkennen lässt, so dass Auge, Verstand und Gefühl des Betrachtenden voll und ganz befriedigt sind, weil nichts mangelt. Das Resultat einer solchen künstlerisch vollendeten Durchführung ist die Ruhe, die das Gemüt empfindet als das Endziel aller künstlerischen Bestrebungen.

Es versteht sich für den Pädagogen von selbst und bedarf hier wohl kaum des Hinweises darauf, dass alle solche theoretischen, ästhetischen Erörterungen in der allgemeinbildenden Schule nur unter gewissenhafter, verschiedenlichster Veranschaulichung an Naturobjekten und kunstgewerblichen Gegenständen vorgenommen werden dürfen, wie ebenso jedes Dozieren bei der Behandlung der tektonischen Stilgesetze im Unterricht ausgeschlossen ist, die einzelnen Regeln vielmehr nur an gegebenen konkreten Beispielen von Fall zu Fall dem Verständnis der zeichnenden Jugend übermittelt werden dürfen. Wenn es unter wenig günstigen Verhältnissen oft genug schwer halten wird, dieselbe nun auch zu befähigen, über das Gehörte, Gesehene sich zu äussern, so darf das den strebsamen Lehrer nicht mutlos machen. Nicht in dem wortreichen, gewandten Sprechen über „graue Theorien“, sondern in der Weckung des Gefühls für edle Formgebung, in der Vermittlung der Erkenntnis, dass und warum ein Gegenstand, eine Verzierung uns schön oder unschön erscheint, liegt der Hauptwert der Erläuterungen stilistischer Gesetze. Mit jedem derartigen Hinweise ist ein Samenkorn in die Seele des Kindes getragen, das früher oder später sich entwickeln und herrliche Früchte zeitigen wird. In reiferen Jahren, in denen das Leben nach anderer Seite hin seine nachhaltigen Forderungen an den jungen Menschen stellt, die Ausbildung für den speziellen Beruf seine ganze Kraft in Anspruch nimmt, ihm zu zusammenhängenden ästhetischen Studien wenig Zeit bleibt, wird die weiter entwickelte Verstandeskraft nunmehr befähigt sein, an künstlerischen Schöpfungen, wie jeder Tag sie ihm vor die Augen führt, ohne weitere Anleitung Alles das selbst herausfinden, was einst der Schulunterricht in anschaulicher Weise ihm nahegebracht. Eine hohe, reine Freude wird es ihm gewähren, einen edlen, sittlich erhebenden Genuss ihm bereiten, an künstlerischen Erscheinungen den Gesetzen des Schönen, den Bedingungen vollendeter Formgebung nachzuspüren. Für Geist und Herz, wie für seinen Formensinn, sein Verständnis gegenüber den herrlichen Schöpfungen der Kunst und des Kunstgewerbes wird er so reichen Gewinn davontragen!





V. Kunst und Kunstgewerbe.

Das Wort Kunst kommt her von Können und der allgemeine Sprachgebrauch legt jeder durch Uebung angeeigneten Fertigkeit und Geschicklichkeit, die nur das Nützliche im Auge hat, die Bezeichnung Kunst bei. So sprechen wir von einer Tanz-, Koch-, Fechtkunst u. s. w. obgleich alle derartige Fertigkeiten die hohe Bedeutung des Begriffes Kunst im eigentlichen Sinne durchaus nicht erreichen. Soweit nun beispielsweise die Baukunst auch nur dem Nützlichen, dem Bau des schutzgewährenden Hauses ihre Dienste leiht, hat sie auf den Namen einer Kunst ebensowenig ein Anrecht als diese, sondern zählt zu den Handwerken, wie unter gleichen Umständen auch Bildhauerei und Malerei. Sobald aber die Baukunst ihr Hauptgewicht darauf legt, neben dem Nützlichen auch dem Schönen, der Verkörperung einer ästhetischen Idee zu dienen, also ein stilgerechtes Gebäude aufzuführen, wird das Bauhandwerk zur Baukunst. Kunst ist also die Darstellung des Schönen, die Fähigkeit, Vorstellungen der eigenen Phantasie in vollendeter Form sinnlich wahrnehmbar, also in bestimmtem sinnlichem Stoff zur Erscheinung zu bringen. Sind diese Stoffe Worte oder Töne, so gehören die geschaffenen Werke in das Reich der tönenden Künste, so Dichtkunst und Musik, welche man wohl auch Künste der Zeit oder des Nacheinander nennt. Stellt dagegen der Stoff körperlich sich dem Auge dar, so zählen diese Schöpfungen zu den bildenden Künsten, die auch als Künste des Raumes oder des Nebeneinander bezeichnet werden. Kunstgewerbe, Kunstindustrie ist nun die Verschmelzung der Kunst mit dem Gewerbe. Erzeugnisse des Kunstgewerbes sind Arbeiten, die ihrem Wesen nach für einen praktischen Zweck bestimmt, deren Formen aber durch die Kunst so veredelt sind, dass sie den Wert eines Kunstwerkes erhalten. Zwischen Gewerbe, Kunstindustrie und Kunst lassen sich daher sehr schwer bestimmte Grenzen ziehen. Diese 3 Begriffe bezeichnen die Stufenleiter vom Einfachen und Rohen zum künstlerisch Durchgebildeten. Wenn die Kunst Erzeugnisse schafft, die als die höchsten Leistungen des menschlichen Geistes auch den höchsten Wert repräsentieren, so stellt die Kunstindustrie aus verhältnismässig geringwertigem Material Arbeiten her, welche an Wert sich denen der Kunst nähern. Sie erreicht diesen Wert meist ohne besondern Aufwand von

Material und Arbeitskraft nur durch das Verständnis, die Geschicklichkeit und den Geschmack des Schaffenden. Wie auch heute noch der Künstler ein gut Teil Handwerk nötig hat, um seinen idealen Gedanken Ausdruck geben zu können, so bestand früher überhaupt kein Unterschied zwischen Handwerker und Künstler. Es hatte im Mittelalter bis zur Roccocozeit hin in Deutschland jeder tüchtige Handwerker das Bestreben, seinen Arbeiten ein künstlerisches Gepräge zu verleihen; indem er mit Lust und Eifer in seinem Fache nach Vervollkommnung strebte, sich zum gesuchten geschätzten Meister, zum Künstler in demselben emporzuschwingen; ein wohlgeordnetes Innungswesen bot ihm hierzu Anregung, Förderung und Schutz. Erst infolge des allgemeinen Elends, das die Eroberungskriege Napoleons I. über Europa gebracht, geschah es, dass Industrie und Gewerbe (selbst auf dem Gebiete der Schmucksachen) das Prinzip der Billigkeit in den Vordergrund stellen mussten, besonders in Deutschland nicht nur fast jeder schmückende Zierat wegfiel, sondern auch selbst die solide Durchführung der Arbeiten vernachlässigt wurde. Dazu kam, dass die Gewerbefreiheit — ein Glied der verdienstvollen Stein'schen Gesetzgebung — insofern einen schädigenden Einfluss ausübte, als sie auch ungeeigneten Elementen den Eintritt in das Handwerk frei gab, wie ferner auch die Einführung der Maschinen demselben eine gefährliche Konkurrenz bot. In England verlor man dagegen die Solidität der Arbeit, in Frankreich die Eleganz der Form nie völlig aus dem Auge. So war es möglich, dass bis in unsere Zeit hinein nur französische und englische Erzeugnisse auf dem Weltmarkte geschätzt wurden und auch aus Deutschland ungezählte Tausende alljährlich ins Ausland, namentlich nach Frankreich flossen, da der Bedarfsfähige den gefälligen Formen französischer Arbeiten den Vorzug gab. Diese ungeheure Schädigung des Nationalwohlstandes wurde auch bei uns in ihrem ganzen Ernste erkannt, und die Gründung des Kunstgewerbemuseums in Berlin im Jahre 1867 (nach dem Muster des South-Kensingtonmuseums in London,) das sich unter der Protektion des hochseligen Kaisers Friedrich, des damaligen Kronprinzen, sowohl als Lehranstalt wie als Sammlung mustergültiger Kunstgegenstände herrlich entfaltete, war der erste Schritt zur Besserrug. Ähnliche Institute wurden in andern Orten, so in Nürnberg das deutsche National- und das bairische Gewerbemuseum, errichtet, Handwerker- und gewerbliche Fachschulen ins Leben gerufen und keine Opfer gescheut, um dem Zeichenunterricht, diesem Stiefkinde unter den wissenschaftlichen Mitteln der Jugendbildung eine rationelle Pflege zuteil werden zu lassen. Allgemeinverständliche Schriften, so Jakob von Falckes „Kunst im Hause“, „Geschichte des modernen Geschmacks“, Böttchers „Tektonik der Hellenen“, Sempers „Stil der Tektonik“ suchten gegenüber französischer Oberflächlichkeit und Willkür, die sich nach Einfall und Laune Alles erlauben zu dürfen glauben, den Gesetzen des guten Geschmackes und Stiles in immer weiteren kunstgewerblich produzierenden wie konsumierenden Kreisen Eingang zu verschaffen. Der weitverbreitete Mangel an Formensinn und selbständigem Urteil des konsumierenden Publikums gegenüber den Schöpfungen der bildenden Kunst, die Unbeständigkeit und geringe Originalität unseres Kunstgewerbes, sie sind es, die der derzeitigen Schule die Aufgabe stellen, ihrerseits alle Kräfte einzusetzen, um Bestrebungen, welche dahin gehen, eine bessere Gestaltung

der Dinge ins Leben zu rufen, den Boden vorzubereiten, der heranwachsenden Generation das Interesse und Verständnis für die Formenwelt zu erschliessen, soweit der Rahmen des einzelnen Schulganzen dies irgend zulässt. Es handelt sich hier um keine zeitweilig in Mode gekommene Liebhaberei, keine periodisch auftauchende und wieder verschwindende Zeitfrage, sondern eine durch die Wucht der Verhältnisse mit unerbittlichem Ernst geforderte nationale Angelegenheit von eingehendster Bedeutung für unser modernes Kulturleben, für die Gestaltung unserer sozialen Zustände, die zu fördern und zu pflegen, für welche die grosse Masse des Publikums zu interessieren und zu befähigen, der Schule die unabweisliche Pflicht erwächst. Nennt man uns im Ausland achtungsvoll das Land der Kasernen und der Schulen, so dürfen wir es aussprechen, dass wir — mit Dank gegen eine gütige Vorsehung, mit dem Ausdruck der Verehrung gegenüber den Geistesheroen, die in der verfloßenen grossen Zeit unsere Führer waren, sei es gesagt — uns dieses ehrenvollen Namens würdig gezeigt haben. Der Schule aber ergibt sich hieraus die Pflicht, nun auch den besonderen Aufgaben der Gegenwart gegenüber sich ihres Rufes würdig zu zeigen. Es gilt jetzt, auch auf dem Gebiete des ruhigen Völkerverkehrs, im Wettstreit der Nationen in den Künsten des Friedens unserer neuerworbenen achtungheischenden Stellung uns wert zu machen, es gilt, deutschem Kunstfleiss zur Achtung und Wertschätzung zu verhelfen, zu allernächst im eigenen Vaterlande; es gilt, die Erwerbsfähigkeit unseres Volkes zu heben, zu verhüten, dass alljährlich tausende der deutschen Heimat missmutig den Rücken kehren, um jenseit des grossen Wassers unter doppelt schweren Umständen unter Entbehrungen und harter Arbeit sich eine Existenz zu gründen.

Nicht dürfte es etwa angebracht erscheinen, dem heutigen Handel und Wandel, dem fast völligen Zurücktreten des unmittelbaren Verkehrs, wie er in früheren Zeiten zwischen dem Konsumenten und dem schaffenden Meister bestand, dem Arbeiten auf Lager, der Massenproduktion, die einer originaleren Gestaltung des modernen Kunstgewerbes sich durchaus nicht förderlich erwiesen hat, den Krieg zu erklären, wenschon gerade die Konkurrenz unter den Händlern sehr viel dazu beigetragen hat, das Kunstgewerbe zu verflachen, so z. B. selbst die Fünfzigpfennig- und Einmarkbazare, diese modernen Tempel der Unsolidität und der Oberflächlichkeit gezeitigt hat. Ist doch gerade in diesen Geschäften der holde Schein des Augenblicks im Gegensatz zum wirklich soliden Sein die Hauptsache. Der Boden auf dem dieselben so üppig in die Höhe schiessen, ist ausschliesslich die Urteilslosigkeit der grossen Menge in künstlerischen Dingen, verbunden mit der Sucht zu prunken, über ihre Mittel hinaus Glanz und Pracht zur Schau zu tragen, um den Glauben an Edelmetall und Gediegenheit zu erwecken, wenn es auch in Wirklichkeit nur Tomback und Schundarbeit ist.

Doch hiess es gegen Windmühlen kämpfen, wollte man versuchen, den modernen Industriebetrieb durch die Schule aus der Welt zu schaffen. Auch werden wir ebenso darauf verzichten müssen, die gegenwärtige Herstellungsart, die Verwertung der Maschine in der kunstgewerblichen Produktion etwa zu bekämpfen. Dieselbe wird im Gegenteil sich immer neue Arbeitsgebiete erobern und so den Menschen von der mechanischen Arbeit — und darin beruht ihre

grosse Kulturmission — entlasten. Immer mehr wird der Arbeiter es lernen müssen, dieselbe als zeit- und kraftsparendes Handwerkzeug sich dienstbar zu machen, seine Arbeit durch Stellung derselben in den Dienst des Schönen zu veredeln. Dazu den Arbeiter zu befähigen, seinen Formensinn, seinen Geschmack zu entwickeln, sein Interesse für das Kunstgewerbe, seinen Lerneifer zu wecken, ist Sache der Volksschule, Sache eines geistbildenden Zeichenunterrichts.





VI. Arten der künstlerischen Darstellung.



A. Bildhauerkunst.

Bildhauerkunst im weiteren Sinne, auch Bildnerei und Plastik genannt, ist die Kunst, in einem beliebigen festen oder festwerdenden Stoffe Menschen- und Tiergestalten sowie andere Gegenstände körperlich nachzubilden. Nach Material und Technik teilt sich die Bildnerei in verschiedene Zweige und zwar:

a. Die **Bildhauerei im engern Sinne (Skulptur)**, welche ihre Schöpfungen mit Schlägel und Meissel aus dem harten Material herausschneidet. Sie bildet entweder runde oder solche Figuren, die von allen Seiten sichtbar sind, wie ganze Körper, Büsten, Köpfe, Vasen u. dgl. oder halbrunde Figuren, welche man nur von einer Seite betrachten kann, da sie mit der andern auf einer Fläche, die ihnen als Hintergrund dient, festsitzen. (Reliefs). Während aber der Architekt seiner Arbeit eine Zeichnung zugrundelegt, führt der Bildhauer seinen Entwurf in einer aus Thon oder Wachs modellierten Skizze aus, welche nun meist in Gyps abgeformt wird, um bei der weiteren Arbeit als Richtschnur zu dienen. Hiernach baut jetzt der Künstler um ein Gerüst von Eisen sein Thonmodell in der Grösse des zu schaffenden Bildwerkes auf. Der feingeschlammte, weiche, stets feucht gehaltene Modellierthon gestattet demselben, jeder noch während der Arbeit in ihm aufsteigender Idee sofort Form zu geben und an seinem Modell durch Hinzufügen und Fortnehmen wiederholt zu ändern und zu bessern. Das vollendete plastische Gebilde muss nun in Gyps abgegossen werden, da der Thon beim Trocknen sich wirft. Es wird über dem Thonmodell eine verlorne Gypsform, ein Mantel aus sofort festwerdendem Gyps hergestellt. Die vom Thonmodell abgehobene hohle Form dient jetzt zur Herstellung eines Modells in Gyps, welches nunmehr der Ausführung in Stein — Sand- oder Kalkstein, Granit oder Marmor — als Vorbild zu Grunde liegt. Da die ersteren, geringeren Steinarten wegen ihrer stumpfen Farbe und des groben Kornes nur für dekorative Arbeiten sich eignen, der Granit aber bei seiner Härte sich sehr schwer mit dem Meissel bearbeiten lässt, ist der edle weisse, feinkörnige Marmor das vorzüglichste Material für den Bildhauer. Mit Hülfe des Zirkels, der Bleilote, des Punktier-

rahmens etc. werden hervorragende Punkte vom Modell auf den Marmorblock übertragen, die nun dem Meissel des Hilfsarbeiters beim Wegschlagen überflüssiger Massen als Richtschnur dienen, so dass das beabsichtigte Bild nach und nach immer deutlicher zutage tritt. Durch geübte Gehülfen feiner ausgearbeitet, erhält es schliesslich von der Hand des Meisters die letzte Vollendung. Die Hauptarbeit des Künstlers bleibt aber stets die Herstellung des Thonmodells. Soll dasselbe aber nicht in Stein ausgeführt, sondern durch Guss in Metall hergestellt werden, so wird es dem Verfahren der

b. **Bildgiesserei** unterworfen. Als Material dient hierzu in erster Linie das Erz oder die Bronze, eine Legierung des Kupfers mit Zinn oder Zinn und Zink mit wechselndem Prozentsatze der Verbindung. (Das Denkmal Friedrichs des Grossen in Berlin besteht aus 88,3 Teilen Kupfer, 9,5 Teilen Zink, 1,4 Teilen Zinn und 0,7 Teilen Blei.) Der Erzguss erfordert die sorgfältigsten Vorbereitungen. Es gilt zunächst, von dem Gipsmodell aus Formsand einen Abdruck herzustellen, eine Hohlform, welche bei kleineren Modellen für das ganze Werk auf einmal, bei grösseren in einzelnen Teilen gewonnen wird, die sich später zusammenfügen lassen. In diesem Mantel, der das genaue Abbild des Thonmodells zeigt, wird nun, da die Gusswerke zumeist nicht massiv, sondern hohl gehalten werden müssen, ein Kern angebracht, der der Form des Modells entspricht und einen Zwischenraum von der Dicke des herzustellenden Gusses frei lässt. Diese Form erhält eine Anzahl Röhren für das Einfliessen des Metalles und Ausströmen der Luft und wird nun in die unmittelbar vor dem Schmelzofen befindliche Dammgrube gebracht, hier fest mit Sand und Erde eingedämmt und darüber aus Mauersteinen ein Becken gebaut, in das die Einflussröhren münden. Ist das Metall im Flammofen bis zur Düninflüssigkeit geschmolzen, wird es in das Becken geleitet, um von hier in die Form abzufliessen, während der Ofen sich entleert. Der Guss muss unter Beobachtung des gehörigen Hitzegrades und ohne Unterbrechung erfolgen, da jedes Absetzen sich in der Regel bemerkbar macht, indem das Gussstück an solchen Stellen leicht bricht. Etwa drei Tage nach erfolgtem Guss ist das Werk abgekühlt, wird nun durch einen Krahn aus der abgeräumten Dammgrube gehoben, vom Mantel befreit und nachdem auch die Angüsse aus den Röhren abgehauen, durch Abreiben mit Säure und durch Ciselierung d. h. Bearbeiten der Oberfläche mit Feilen gleichmässig gestaltet.

Statt des kostspieligen Erzes wird neuerdings auch Eisen und Zink zu plastischen Werken benutzt. Es sind zum Guss nur solche Stoffe verwendbar, welche beim Erstarren sich nicht zusammenziehen. Reines Kupfer z. B. verringert beim Uebergehen in den festen Zustand sein Volumen, es würde daher keine scharfen Abgüsse ergeben. Kupferlegierungen, Eisen, Zink, ferner Gips, Cement u. a. „treiben“ beim Festwerden, d. h. sie vergrössern ihr Volumen und dringen so in die feinsten Details der Form ein. Bei unedlen Metallen wird durch einen Oelfarbenanstrich oder besser durch Bronzierung mittelst galvanoplastischen Niederschlages, der auf dem Bildwerk einen gleichmässigen Ueberzug von Bronze bildet, die kalte, graue Farbe verdeckt. — Der Gebrauch der Bronze ist uralte; doch erfordert ihre Herstellung und Verwertung mannichfache Erfahrungen. Das Vorkommen von Bronzearbeiten kennzeichnet

daher schon eine höhere Bildungsstufe. So konnte die Bronze einer ganzen Entwickelungsepoche der menschlichen Kultur ihren Namen geben. Die Bronzezeit kennzeichnet sich durch ein gewisses künstlerisches Streben, das durch die wertvollen Eigenschaften der Bronze sehr begünstigt wurde.

c. Die **Bildformerei, Formkunst** bezeichnet die Kunst, in weichem, später erhärtendem Material Thon, Wachs, Gips, Porzellan u. s. w. Bildwerke plastisch darzustellen. Die Thonbildnerei reicht bis ins graue Altertum zurück. Auch des Gipses bedienten sich die Griechen schon als Ueberzug ihrer früheren, nicht in Marmor ausgeführten Bauten, wie auch die Römer denselben zur Stuckaturarbeit an Wänden und Decken, meist bemalt oder vergoldet, in häufige Verwendung sogen. Um 1300 von neuem erfunden, kam der Gipsstuck besonders durch den Roccocostil mit seiner reichen und lebhaftbewegten Dekorationsweise in Deutschland allgemein in Aufnahme. Der Gips — schwefelsaurer Kalk — zählt zu den wasserhaltigen Haloiden und findet sich in unserm Vaterlande in mächtigen Lagern rings um den Harz, so besonders bei Osterode und Nordhausen, auch am Fuss des Thüringerwaldes. Zur Verwendung in der Baukunst als Material für Reliefverzierungen, Gesimse, sowie zum Abguss von Kunstwerken für Museen, Schulen, wie überhaupt in der Bildformerei wird der Gips zunächst gebrannt, d. h. durch Erhitzen entwässert, weil er erst dadurch die Fähigkeit erlangt, nach dem Anrühren mit Wasser zu erhärten. Etwa 75% seines Krystallwassers büsst derselbe bei dem Brennprozess ein, über 200% erhitzt, verflüchtigt sich dasselbe völlig. Derartiger wasserfreier Gips hat die Fähigkeit, mit Wasser zu erhärten, verloren, er ist „tot“ gebrannt. Durch Pochwerke, Stampfmühlen etc. wird der gebrannte Gips nunmehr zerkleinert und gesiebt. Er erfordert bei Versendung und Aufbewahrung einen festen, luftdichten Verschluss. Behufs Verwendung zum Formen oder Guss wird derselbe vorsichtig mit Wasser angerührt, damit möglichst wenig Luftblasen in der Masse bleiben und nun in die vorher zubereitete Form geleitet oder aber auf den vom Original genommenen Abdruck aufgetragen, doch sobald die Copie etwas zäh und fest geworden, abgenommen und mit dem Finger und dem Bossiereisen weiter ausgearbeitet.

d. **Bildtreiben (Toreutik)** ist die Kunst, dehbare Metalle mittelst des Hammers und der Bunze zu bearbeiten. Schon seit alten Zeiten wurden im Orient und bei den Griechen dünne Metallplatten, welche man im Feuer erhitzt hatte, durch Hämmern zu Kunstgegenständen umgebildet. Das Treiben geschieht sowohl von innen her, um die beabsichtigten Formen erhaben zu gestalten, wie auch von aussen, um den Grund zurückzutreiben. Für eigentliche Kunstzwecke wird dieses Verfahren, da es eine durchaus sichere Meisterhand erfordert, immer seltener angewandt, so z. B. da, wo es gilt, ein Bauwerk durch ein Erzbild von möglichst geringer Schwere zu krönen. (Schadows Viergespann auf dem Brandenburger Thor in Berlin, die Brunonia auf dem Schloss zu Braunschweig, das Hermannsdenkmal u. a.) Desto mehr lässt sich diese Bearbeitungstechnik als Ciselierkunst für das Kunstgewerbe verwerten. Gold-, Silber-, Kupferblech u. a. wird auf einer Pechscheibe als Unterlage durch Hämmern mit erhabenen oder vertieften Zierformen versehen. Ungleich leichter und mechanischer stellt sich die getriebene Arbeit bei Anwendung der

Stanzen, Stahl- oder Gusseisenblöcken, welche die gewünschte Verzierung erhaben völlig ausgebildet zeigen (mit dem Meissel oder durch Abguss eines Thonmodells hergestellt). Der Metallblock mit der Zierform wird durch den schwebenden Stanzenhammer oder auch mittelst einer Presse gegen das auf einer Bleiunterlage ruhende Blech getrieben, bis in demselben, da das Blei dem Druck ausweicht, die Figuren sich deutlich und scharf abheben. Im Altertum, Mittelalter und Renaissance, besonders im 16. Jahrhundert waren eiselierte Gefässe, Rüstungen, Schmuckgegenstände sehr beliebt.

e. **Bildschnitzerei** nennen wir die Kunst, mittelst schneidender Werkzeuge aus weicheren Stoffen, Elfenbein, Holz etc. Figuren, Ornamente u. dgl. zu bilden. Das Elfenbein, schon im Orient seit alter Zeit zur Bildschnitzerei verwendet, gab in der Blütezeit der griechischen Kunst das Material zur Darstellung des Nackten an den kolossalen Götterbildern her, während das Uebrige aus Goldblech (Goldelfenbeintechnik) gefertigt wurde. Später und in der Gegenwart wird dasselbe nur zu kleineren, meist dekorativen Arbeiten benutzt. Auch aus Holz schnitzte man schon im grauen Altertum Götterbilder, welche meist bemalt und vergoldet wurden. Höhere Bedeutung gewann diese Technik in der deutschen und niederländischen Kunst, wo der Brauch, die Altäre mit figurenreichen Holzbildwerken zu schmücken, platzgriff. Im 16. Jahrhundert treten besonders kleinere Arbeiten in Buchsbaumholz, so namentlich Portraitmedaillons von bewundernswerter Kunstfertigkeit auf. In Süddeutschland, besonders in Tyrol wird seit alter Zeit die Bildschnitzerei von ganzen Ortschaften mit grosser Geschicklichkeit betrieben.

f. Die **Steinschneidekunst** (Glyptik) ist die Kunst, auf Edel- und Halbedelsteinen Figuren erhaben oder vertieft auszuarbeiten. Gemmen, im allgemeinen geschnittene Steine, nennt man im engeren Sinne diejenigen Edelsteine, welche das Bild vertieft (intaglio) zeigen. Sie dienten früher meist zum Abdruck in Wachs und wurden in Siegelringen getragen. Als Kameen bezeichnet man die Steine, welche die Figuren erhaben (en relief) tragen. Dieselben benutzte man zum Schmuck von Knöpfen, Pokalen, Waffen, Götterbildern u. s. w. Die Steinschneidekunst ist uralt. Wie schon bei den Egyptern geschnittene Steine gebräuchlich waren (Mumien im Berliner Museum zeigen Siegelringe an den Fingern), erzählt Herodot, dass jeder Babylonier seinen Ring, mit einem Edelstein besetzt, trage. Die höchste Ausbildung fand diese Kunst bei den Griechen. Die Römer trieben mit geschnittenen Steinen grossen Luxus. Schon damals entstanden Sammlungen (Daktilotheken) von solchen. Pompejus brachte die grosse Steinsammlung des Mithridates nach Rom und stellte sie in einem Tempel auf. Selbst ganze Gefässe wurden aus Edelsteinen geschnitten und mit Reliefs versehen. In Byzanz erhalten, erwachte die Glyptik, durch Flüchtlinge aus Konstantinopel nach Italien gebracht, hier im 15. und 16. Jahrhundert zu neuer Blüte. Im vorigen Jahrhundert entwickelte sich eine weitverbreitete Liebhaberei für Sammlungen antiker Steine und Münzen, sowie Abdrücke derselben in Schwefel, Gips u. dgl. Das Museum in Berlin enthält eine der grössten und kostbarsten Sammlungen geschnittener Steine. — Der Steinschneidekunst schliesst sich die Kunst des Gravierens (franz. graver vom deutsch. graben) eng an, das Verfahren, mittelst schneiden-

der Werkzeuge auf metallenen und anderen Flächen Zeichnungen erhaben oder vertieft anzubringen. Zur Herstellung gleichmässiger Linien sowie der Schraffierungen ist auch die Anwendung von Maschinen gebräuchlich.

B. Malerei.

Wenn die Bildhauerkunst die volle körperliche Erscheinung des Dargestellten, im Relief doch die Andeutung derselben, bezweckt, will die Kunst der Malerei nur den farbigen Schein der Wirklichkeit auf der Fläche zur Anschauung bringen. Den Entwurf für das Gemälde, eine meist in Kohle, auch in Blei sorgfältig ausgeführte Zeichnung, die dem Maler ebenso unentbehrlich ist, wie dem Bildhauer sein Thonmodell, bezeichnet man als Karton. Nach Farbstoff und Technik lassen sich eine grosse Reihe von Arten der Malerei unterscheiden, so namentlich:

1. Die **Aquarellmalerei**. Sie wendet Farben an, die mit Honig oder Gummi verbunden sind und durch Wasser flüssig gemacht werden. Entweder werden damit die Zeichnungen leicht angetuscht oder es wird durch wiederholtes Auftragen eine kräftigere Farbenwirkung erzeugt.

2. Die **Gouachemalerei (auch Waschmalerei)** verwendet Deckfarben, welche mit Gummi oder Leim verbunden, durch destilliertes Regenwasser aufgelöst werden. Dieselbe lassen eine darunter liegende Farbe nicht durchscheinen, auch verbinden sich die Farben nicht mit einander, sondern sie decken sich. Helle Lichter werden mit Weiss oder andern leuchtenden Farben aufgesetzt, während beim Aquarellieren das weisse Papier als Lichtton ausgespart wird. Wie im Mittelalter besonders die Wasserfarben in Deutschland zur wirkungsvollen Verzierung geschriebener Bücher (Miniaturmalerei von Minium-Zinnober) benutzt wurden, erfreute sich die Gouachemalerei in Italien besonderer Pflege.

3. Die **Pastellmalerei** erzeugt mittelst farbiger Stifte, deren Strich mit dem Wischer verrieben werden, Zeichnungen, die den Gemälden an Wirkung nahe kommen. Diese „trockne“ Malerei wurde besonders im vorigen Jahrhundert geübt. Im Mittelalter waren dagegen

4. die **Temperafarben** gebräuchlich, mit Leim, Eiweiss und harzigen Stoffen verbundene Farben, welche meist auf Goldgrund, mehr strichelnd als malend, aufgetragen werden. Im 15. Jahrhundert sah sich diese Technik im Anschluss an die Ausgestaltung eines landschaftlichen oder architektonischen, vertieften Hintergrundes durch

5. die **Oelmalerei** verdrängt, um 1420 von den Brüdern Hubert und Jan van Eick in Flandern erfunden. Die in Oel — Mohn- oder rektifiziertes Leinöl — gelösten Farben haben praktische und ästhetische Vorzüge vor andern Maltechniken besonders dadurch, dass sie, obgleich sie sich leicht mischen lassen doch ein Uebermalen gestatten, ohne dass die darunter befindliche Farbe sich auflöst. Dieselbe schimmert vielmehr hindurch, wirkt also mit, „lasiert“. Durch den Unterschied der Deck- und Lasurfarben ist ein ausserordentlich vervielfachtes Spiel der Licht- und Schattentöne ermöglicht; dazu kommt die grössere Kraft, Fülle und körperliche Wahrheit der Farbenwirkung, das Kolorit, von dem man eigentlich nur bei der Oelmalerei sprechen kann. Im Gegensatz zur

Wandmalerei (Fresko, Stereochromie, Sgraffitto und Enkaustik) beschränkt sich dieselbe auf das Staffeleibild. Als Bildtafel dient eine Platte aus Kupfer oder hartem Holz mit Leim getränktes Kartonpapier oder aber Malerleinwand, welche straff über einen Blendrahmen gezogen wird. Nach der vorher entworfenen Skizze werden die Umrisse mit Kohle oder Blei vorgezeichnet.

Ueber Wandmalerei siehe unter: „Unbegrenzte Flächenornamente“ S. 41.

6. Die **Freskomalerei**, die Malerei al fresco, ist die Kunst, mit Wasserfarben auf den frischen (italien. fresco) Bewurf der Mauerfläche zu malen, wobei der aus altem Kalk und feinem Sand hergestellte Mörtel beim Trocknen die aufgetragenen Farben ohne Anwendung irgend welchen Bindemittels mit der Wand in ein unzertrennbares Ganzes verwandelt. Die gut ausgetrocknete Mauer erhält zunächst einen Bewurf aus Kalk, der mindestens ein Jahr gelöscht ist. Sobald derselbe völlig getrocknet ist, kratzt man ihn wieder auf, feuchtet die Stelle an und legt einen zweiten Bewurf darauf. Ist dieser trocken, so wird ebenso der Malgrund (aus feingesiebttem mehrfach gewaschenem, gut getrocknetem Sand bereitet) aufgetragen, mit einem hölzernen Handhobel sorgfältig abgerieben und benetzt, worauf nach Uebertragen der Kartonzeichnung das Malen mit den in Kalkwasser gelösten Metall- und Mineralfarben beginnen kann. Der Malgrund ist stückweise täglich soweit aufzutragen, als der Maler ihn verwenden kann. Da die Farben beim Trocknen mehr oder weniger verblassen, erfordert die Freskomalerei ein geübtes Auge. Ein Nachbessern ist nur durch Abkratzen des Bewurfs und Auftragen eines neuen möglich. Kleinere Fresken werden auch auf einer für sich hergestellten, von einem Eisenrahmen umspannten, durch ein Gitter von Messingdraht gehaltenen Mörtelpartie ausgeführt und können nun verschickt und an Ort und Stelle der Wandfläche einverleibt werden. Schon bei den Egyptern gepflegt, nahm die Freskomalerei an dem Aufschwung der Kunst in Italien im 15. Jahrhundert teil; besonders in Rom, Florenz und Mailand entwickelte sie sich zur herrlichsten Blüte. Trotzdem geriet dieselbe aber bald derartig in Verfall, dass die deutsche Malerkolonie in Rom sie am Anfang unseres Jahrhunderts so gut wie neu erfinden musste, worauf sie in Deutschland sich bald verbreitete, besonders in München und Berlin (Kaulbachs Wandgemälde im Treppenhaus des neuen Museums) Pflege und Anerkennung fand.

Bei den übrigen Wandgemälden ebendasselbst brachte Kaulbach die Technik der

7. **Stereochromie** in Anwendung. Hierbei wird der Malgrund nicht stückweise, sondern im ganzen aufgetragen, die durch Kieselsäure nicht löslichen Farben auf den trocknen Bewurf gemalt und nunmehr durch Tränken mit Wasserglas dieselben mit der Mauer innig verbunden.

8. Das **Sgraffito** (von sgraffiare = kratzen) in Italien erfundene, zur Zeit der Renaissance auch in Deutschland beliebte Manier der Wandmalerei. Der aus Kalk, Sand und Kohlenstaub bestehende schwarze Grund wurde mit dünnem Gipsüberzug versehen, darauf der Karton durchgezeichnet und nun die Schatten mit einem spitzen Eisen bis auf die schwarze Unterlage eingeritzt. Das Sophiengymnasium in Berlin zeigt Sgraffitoarbeiten von Lohde.

9. **Enkaustik (Wachsmalerei)** ist die Benutzung des Wachses als Bindemittel der Farben oder als Befestigungsmittel nach geschehenem Auftrag. Das Wort Enkaustik bedeutet eigentlich das Einschmelzen des Wachses in die Bildfläche mittelst heissen Eisens. Seit der Antike ist unter verschiedensten Modifikationen Wachs mit Harzlösungen, Copalharz, Copaivabalsam u. a. in Verbindung zur Wand- und Staffelmalerei benutzt worden, ohne doch je allgemeine Verbreitung zu finden.

10. Die **Glasmalerei** ist die Kunst, a) durchsichtige Farben durch Einschmelzen auf Glas zu übertragen oder b) Bilder aus Stücken farbigen Glases zusammzusetzen. Wohl vermochte man im Altertum farbige Glasflüsse zu erzeugen und durch Schmelzen derselben im Feuer sie mit andern Körpern zu verbinden, selbst Glasgefässe, so besonders die sogenannten Thränenfläschchen, Phiolen, Urnen, Amphoren, Krüge u. a. wurden in Phönizien, Egypten und Rom neben mancherlei Schmucksachen aus Glas in grosser Zahl hergestellt. Sogar Sarkophage, Bildsäulen, Obelisken verstand eine hochentwickelte Technik in Egypten aus diesem spröden Material zu bilden. Von einer Glasmalerei konnte indessen doch erst nach Einführung der Glasfenster die Rede sein. Wenschon in der römischen Kaiserzeit neben mannichfachen Luxusgläsern in glänzenden — bereits in den Fritten eingeschmolzenen — Farben auch Glas tafeln gefertigt wurden, die zur Bekleidung der Wände dienten, ja in Rom und Pompeji selbst Fensterscheiben in Gebrauch waren, so unterlag doch die Herstellung farblosen Glases ganz besondern Anstrengungen und war dasselbe daher sehr teuer. Nach dem Verfall dieser Kunst tritt neben Spat und Marienglas (Gypsspat) z. B. in St. Peter in Rom erst im 9. Jahrhundert farbiges Glas zum Verschluss der Fenster in Anwendung. Im Norden dagegen waren Glasfenster selbst im Zeitalter des Minnesangs auch in Fürstenschlössern noch nicht regelmässig zu finden, ja zur Zeit Luthers noch nicht einmal allgemein verbreitet. Wurden die Fenster anfangs willkürlich aus verschiedenfarbigen Stücken zusammengesetzt, so begann man bald die einzelnen Glästafeln nach Art der Mosaiken in symmetrische Ordnung zu bringen, bis es gelang, die einzelnen zurechtgeschnittenen Stücke zu Bildern zusammenzufügen. Jetzt lag der Versuch nahe, den Bildern Umrisse und Schattierung mit dem sogenannten Schwarzlot zu geben, einer dunkelbraunen verglasbaren Metallfarbe, welche zuerst in die Glasfläche eingeschmolzen wurde. Damit war der Anfang der Glasmalerei gefunden und bald vermochte man nun auch andere Metalloxyde der Oberfläche des fertigen Glases mit Hilfe eines Flussmittels durch Schmelzen dauernd aufzutragen. Die Farben werden mit einem leichtflüssigen Glase, meistens Bleiglase versetzt, pulverisiert und nun mit einer bindenden Flüssigkeit, Wasser mit Borax oder Kandiszucker angemacht und mit dem Pinsel aufgemalt. Im staubfreien Ofen, sogenanntem Muffelofen, der ein halbcylindrisches Gefäss aus Thon oder Eisen umschliesst, das durch Glüh- oder Flammenfeuer hinreichend erhitzt werden kann, geht nun durch die Wärmeausstrahlung der Wände bei gleichmässiger Temperatur der Schmelzprozess von statten. Die ältesten Nachrichten über wirkliche Glasmalerei aus dem Jahre 999 nennen das Kloster Tegernsee in Südbayern als Hauptfabrikationsort für Deutschland. Im 13. Jahrhundert mehren sich die in Verwendung gezogenen Farben, wie

jetzt auch allgemein das Ueberfangglas auftritt, bei welchem durch Hineintauchen des Glasballens an der Glasmacherpfeife in eine farbige Glasmasse eine gleichmässige Färbung der Fläche erzielt wird, auf der nun durch Ausschleifen des dünnen, farbigen Ueberzuges die Lichter hergestellt werden. Allgemeine Verbreitung aber fand diese Kunst erst mit dem Beginn der Herrschaft des gotischen Baustils, da derselbe schon wegen seiner vielen hohen Fenster eines solchen Mittels zur Dämpfung des im Uebermass einströmenden Lichtes bedurfte, zugleich aber auch in der leuchtenden Farbenpracht der bemalten Fenster einen Ersatz erhielt für die farbige Innendekoration, für welche das vieldurchbrochene Mauerwerk nur schmale Wandflächen zu bieten hatte. Nicht nur Kirchen, sondern auch „Paläste, Rat-, Zunft-, Gesellen-, Wirts- und Privathäuser wurden von ihr mit allerhand Historien, Wappen, Emblemen, Zieraten, alles mit feinen Farben geschmückt“. Mit dem Auftreten der Oelmalerei wird auch das Oel als Flussmittel anstelle des Wassers in Verwendung gezogen. Die gotische Epoche kennzeichnet in einem architektonischen Stile von grossartiger Wirkung die Blütezeit der Glasmalerei. Vom 15. Jahrhundert ab werden die Motive freier, naturalistischer, die Bilder wetteifern mit den Oelgemälden. — Nach Verfall dieser Kunst in den folgenden Jahrhunderten, feierte dieselbe mit dem Anfang unsers Säkulums von München aus (durch Mich. Sig. Frank) ihre Wiedererneuerung. Auch im Norden fand sie besonders infolge der Restauration des Schlosses Marienburg Pflege und Förderung.

11. Als **Niello** bezeichnet man eine mit eingeschmolzenem schwarzem Metallkitt (Silber, Blei oder Kupfer mit Schwefel und Borax) ausgefüllte Gravierung in Gold, Silber, Stahl oder Kupfer, wie sie als altorientalische Kunst seit dem 15. Jahrhundert auch in Deutschland besonders zum Schmuck der Waffen in Aufnahme gekommen ist, ferner ebenso in Stein ausgehobene Zeichnungen, welche mit einem schwarzen Harzkitt ausgelegt werden.

Eine besondere Art der Malerei stellt.

12. Die **Schmelzmalerei** oder **Emaillierung** dar. Unter Email (französische Form des mittelalterlichlateinischen *smaltum*, deutsch Smalte, Schmelz) versteht man leichtflüssige, oft durch Metalloxyde gefärbte, durchsichtige oder auch durch Zusatz nichtschmelzender Stoffe undurchsichtig gemachte Glasflüsse, welche auf Metall-, Thon- oder Glasarbeiten eingebrannt werden, um derartige Gegenstände zu verziern oder auch dazu dienen, Gefässe, Geräte von Metall, Thon, Porzellan damit zu überziehen. Die Emailmalerei teilt sich in drei Hauptformen; man unterscheidet

a) Den **Zellenschmelz** (Email cloisonné). Aufgelötete Metalldrähte bilden die Conturen, in die Zwischenräume werden die Glasflüsse eingelassen, oft mosaikartig die einzelnen Farben nebeneinandergesetzt. Seit dem 6. Jahrhundert namentlich in Byzanz gepflegt, findet diese Technik besonders an kleinen Gegenständen der Goldschmiedekunst Verwendung.

b) Den **Grubenschmelz** (Email champlevé). Die Zeichnung wird in die Metallfläche graviert; die hervorstehenden Ränder halten das Email fest. In figuralen Verzierungen werden häufig die Figuren von der Metallfläche gebildet während der umgebende Grund, sowie auch die Ornamente mit Email ausgefüllt

auftreten. Der Grubenschmelz findet sich häufig an spätrömischen und keltischen Schmucksachen; im 11. Jahrhundert schon war er am Rhein, besonders in Köln zur Blüte gelangt. Prächtige Reliquienbehälter mit Emailschnuck finden sich in den Kirchen dieser Epoche. Zu hoher malerischer Wirkung aber schwangen sich während der Renaissance die Emailarbeiten zu Limogès auf, bei welchen die Metallfläche nur als Grund für die Glasfarben dient, die wie bei Gemälden mit dem Pinsel aufgetragen wurden.

c) Eine dritte Form der Emaillierung bildet der Reliefschnelz, bei welchem die Zeichnung in flachem Relief mit dem Grobstichel hergestellt und mit durchsichtigem Email so überzogen wird, dass auf der gleichmässigen Fläche die höhern Stellen des Metalls heller, die zurücktretenden dunkler erscheinen.

Erzeugt wird der Glasfluss, indem das in den Fritten nach Belieben gefärbte Glas in einem Achatmörser mit ein wenig Wasser zerstoßen und zu Pulver zerrieben wird. Einige Tropfen Salpetersäure entziehen demselben die anhaftenden Unreinigkeiten. Nachdem jetzt nochmals mit Wasser nachgespült worden, trägt man die Masse auf das Metall und schmilzt dieselbe im staubfreien Ofen bei gleichmässiger Hitze ein. Das Erkalten geschieht allmählich, damit nicht Risse sich bilden.

Auch die Kunst des Emaillierens auf Thon ist eine sehr alte. Emaillierte Thonplatten fanden sich in altassyrischen Orten und ägyptischen Pyramiden. Die von Moses erwähnten „saphirnen Ziegel“ sind Glasflüsse. Aus Persien und Arabien kam die Fabrikation smaltirter Fliesen und Thongefässe nach Spanien und von dort über Mallorca (daher die Bezeichnung „Majolika“), wo sie vom 13. bis 17. Jahrhundert blühte, nach Italien und Deutschland. Im 15. Jahrhundert gewann die Familie della Robbia in Florenz weitverbreiteten Ruf durch ihre aus gebranntem und glasiertem Thon hergestellten, in lichten Farben gehaltenen Figuren und Reliefs. Seit 1704 stellte Böttger aus rotem Meissener Thon besseres Steingut, von 1709 an weisses Porzellan her und gründete die noch heute blühende Meissener Fabrik. In Frankreich ist Sévres als Herstellungsort feinerer Porzellanwaaren berühmt.

Die Herstellung der Thonwaaren vollzieht sich in folgender Weise: Der gereinigte, geschlämmte, entwässerte Thon wird auf der horizontal liegenden, tellerförmigen, schnellrotierenden Töpferscheibe geformt oder auch wohl in Gypsformen. Lufttrocken geworden kommt der Gegenstand, nachdem Henkel und Füsse, welche für sich gebildet werden, angekittet sind, in den Ofen. Nach dem ersten Brennen erhält derselbe einen Ueberzug von gemahlener und in Wasser aufgeschlämmter Glasurmasse und wird nun nochmals gebrannt. Porzellan — so genannt nach der Porzellanmuschel (*porcella*), deren harte, glänzende Schale demselben so ähnlich sieht, dass der Glaube entstehen konnte, es werde aus der pulverisierten Masse derselben bereitet — steht dabei auf dem von der Glasurmasse wieder frei gemachten Bodenring; es gilt dieser unglasierte Rand als unterscheidendes Erkennungszeichen. Fajence, zuerst in Faenza hergestellt, aus rötlichem Thon mit weisser undurchsichtiger Zinnglasur, steht beim Brande auf drei spitzen Thonstäben; an den Spuren derselben kann man es erkennen. Bei einem dritten Brande gilt es nun, die Malerei auf der

Glasur einzuschmelzen. Biscuit nennt man ein zweimal gebranntes aber unglasiertes Porzellan. Terracotta (italienisch: gebrannte Erde) ist der allgemein übliche Ausdruck für Erzeugnisse der Kunst aus gebrannter Thonerde. Vasen Statuetten, Friese u. a. meist in kleinerem Massstab gehalten, erlangten, aus dem Orient eingeführt, ihre künstlerische Vollendung in Griechenland. Aus den Massenfunden in den Gräbern von Tanagra in Böotien finden sich viele Beispiele in Museen und Sammlungen aller Länder. In der Gegenwart liefert namentlich Italien geschmackvolle Terrakotten.

13. Die **Mosaikmalerei (Opus musivum)** ist eine Art der Flächenverzierung, welche durch Nebeneinanderreihen von festen, verschiedenfarbigen Körpern aus Stein, Holz, Glas, Leder, Stroh und andern Naturstoffen ein Bild oder Ornament erzeugt. Im engern Sinne versteht man unter Mosaik indessen nur Bilder und Verzierungen aus farbigen Steinen, emailliertem Thon und gefärbten Glasstücken, und zwar spricht man von einer Stiftmosaik, wenn genannte Stoffe in Form von Stiften (Pasten) in Verwendung kommen, von einer Würfelmosaik, wenn würfelförmige Stücke nebeneinander in einem Grunde von Kitt befestigt werden. Die Plattenmosaik endlich wendet Platten an, die je nach Erfordernis zugeschnitten werden und entweder eine ganze Fläche bedecken oder aber in eine als Grund dienende Steinplatte eingelegt sind. Im allgemeinen ist das Verfahren bei der Herstellung musivischer Arbeiten folgendes: Auf der abgegrenzten Grundfläche, welche die Verzierung aufnehmen soll, wird ein Mörtel oder Kitt ausgebreitet, auf diesem die Zeichnung durch Stifte angedeutet und nun die einzelnen Stifte nach ihrer Färbung nebeneinander in den Kitt hineingepresst. Sobald derselbe getrocknet und erhärtet ist, wird die Oberfläche durch Schleifen und Polieren geebnet. Durch Aufdrücken eines zweiten Kittgrundes und Zersägen der Pasten lässt sich die Mosaik auch wohl zerteilen, und eine zweite gewinnen, welche der ersten völlig gleich ist. — Nahe verwandt mit der musivischen Verzierungskunst ist

die **Intarsia**, die eingelegte Arbeit. Als solche bezeichnet man die in eine gemeinsame feste Grundplatte hineingelegte Verzierung aus farbigem Holz, Elfenbein, Perlmutter u. dgl. Diese Kunst darf als eine ornamentale Ausbildung der Technik des Fournierens, des Bekleidens minderwertiger Hölzer mit edlem Materiale angesehen werden. Das Wort Intarsia ist abgeleitet vom italienischen Wort tarsia, tausia d. i. eingelegte Arbeit, von welchem auch der Begriff des

Tauschierens abgeleitet ist, die Verzierung von Stahl und Eisenarbeiten mit eingelegten Ornamenten aus Silber oder Gold, sowohl in ebener Fläche eingelegt, als auch aus derselben hervortretend (aufgeschlagen).

Die Technik dieser drei Schwesterkünste, deren Grenzen schwer zu ziehen sind, ist eine sehr alte. Das Buch Esther (Kap. 1, 6) erwähnt bereits farbiges Steingetäfel im Hofe des Palastes des Ahasver zu Susa, wie neuere Ausgrabungen in Ninive Wandflächen blosgelagt haben, die selbst figürliche Darstellungen in Mosaik aus glasiertem Thon zeigen. Zu Davids und Salomos Zeiten kannten die Juden bereits das Verzieren der Wände und Prunkmöbel mit Elfenbein, welches ihnen von den Phöniziern als Handelsware zugetragen wurde. Holzverkleidung wie Inkrustierung mit Edelmetall spielten am Salomonischen Tempel eine hervorragende Rolle. Die Odyssee erzählt, dass der

Sessel und das Bett der Penelopee mit wertvollem Metall und Elfenbein ausgelegt waren. Bei den Griechen erhielten diese Verzierungsarten erst ihre künstlerische Ausbildung. Namentlich der Fussboden dorischer Tempel zeigt meist eine geschmackvolle Musterung in Marmormosaik. Der Prunksinn der Römer gestaltete diese Technik noch reicher und prächtiger, wie die Griechen meist würfelförmige Steine besonders Marmor, selten Glaspasten verwendend. Auf einer Betonunterlage verstanden sie prachtvolle teppichartige Muster und figürliche Darstellungen, selbst ganze Gemälde zusammzusetzen. Nach dem Zerfall des Römerreiches wurde unter dem Schutze mächtiger Kaiser das prunkliebende Byzanz der Hort dieser Kunst. Durch die in leuchtenden Farben erglänzende Glasmosaik mit Benutzung edler Steinarten und Metalle, besonders eines blendenden Goldgrundes erhielten Kirchen und Paläste einen figurreichen Bilder- und Ornamentenschmuck von sinnberückender Pracht und märchenhaftem Glanz. Kein Wunder, dass eine Dekoration von so überwältigendem Eindruck sich rasch auch in der abendländischen Christenheit verbreitete und von Bischöfen und Mönchen gepflegt, die Gotteshäuser unter verschwenderischer Anwendung von Gold und Silber, Perlen und Edelsteinen nach byzantischem Muster und mit Email- und Nielloverzierungen im Sinne altorientalischer Kunst kostbar ausstattete, bis die Freskomalerei es unternahm, dieser Kunst den Rang abzulaufen. Zur Zeit wird sie in einzelnen Städten Italiens, Venedig, Rom gepflegt, namentlich für kleinere Arbeiten. Alexander Salviati hat um die Wiederbelebung der Mosaik in Venedig sich grösse Verdienste erworben, wie wir auch von ihm das grösse nach A. v. Werners Entwürfen ausgeführte Mosaikgemälde an der Siegestsäule in Berlin besitzen. Die römische Mosaik der Neuzeit, so namentlich auch die Werkstatt im Vatikan, verwendet kleine Stein- und Glasstiftchen zur Verzierung von Schmuckartikeln, Kreuzen, Arm- und Halzbändern u. dgl. Die Intarsia erlebte im 15. Jahrhundert eine zweite Blüte, wo Brunelleco sie als durchaus angemessene Verzierung der Füllungen an den Kirchenmöbeln, Thüren-Vertäfelungen, Baldachinen u. s. w. erkannte und wie ebenso seine Schüler und Nachfolger in ausgedehntem Masse in Verwendung zog. Weiten Ruf erlangte zur Zeit Ludwig's XIV. die vom Kunsttischler André Boulle erfundene Boullétechnik, welche zur Ausschmückung von Möbeln, Vertäfelungen u. s. w. Schildpatt, Perlmutter, Gold, Silber, Bronze neben feinen Holzarten verwendete und kostbare Arbeiten schuf, welche fabelhafte Preise erzielten.

Auch die vervielfältigenden Künste stehen zur zeichnenden Kunst in nahen Beziehungen. Gipfelt ihre Bedeutung vornehmlich darin, Werke künstlerischer Schöpfungskraft durch Nachbildung zu vervielfachen, so haben dieselben in neuester Zeit als Illustrationsmittel sich zu einem Faktor von hervorragender Bedeutung für Wissenschaft und Kunst aufgeschwungen.

1. Der **Kupferstich**. Auf einer sorgfältig geebneten, polierten Kupferplatte wird die Zeichnung mit dem Stichel eingegraben oder auf einen Aetzgrund radiert. Zu letzterem Zwecke überzieht man die Platte mit einer dünnen Schicht von Asphalt. Auf diesem Grunde wird die Zeichnung mit der Nadel leicht eingeritzt und nun derselbe mit verdünnter Schwefelsäure übergossen, welche durch ihre ätzende Einwirkung die Nadelzeichnung auf das Kupfer überträgt.

Nach dem Abgiessen des Aetzwassers werden feinere Stellen der Zeichnung, die schon tief genug geätzt sind, durch einen Ueberzug mit Deckfirnis oder Deckwachs geschützt bis nach wiederholtem Abgiessen und Decken auch die dunkelsten Stellen die nötige Tiefe erreicht haben. Nach dem Abwaschen der Deckschicht und des Grundes wird nun nötigenfalls noch mit der kalten Nadel (so wird der Stahlstift genannt, sobald er zum Bearbeiten des Kupfers selbst angewandt wird) an einzelnen Stellen nachgearbeitet. Ist die Zeichnung eingetragen, so wird die Platte etwas erwärmt und, nachdem die vertieften Stellen mit Druckerschwärze eingerieben, in der Kupferdruckpresse unter kräftigem Druck gegen das auf einer Unterlage von Filz oder wollenen Tüchern ruhende Papier gedrückt, so dass das Papier in die Vertiefungen der Platte eindringt. Vor jedem neuen Abdruck ist die Platte wieder zu erwärmen und einzuschwärzen. Da beim Buchdruck das umgekehrte Prinzip befolgt wird, die erhabenen Formen geschwärzt und zum Abdruck benutzt werden, lässt sich Kupferstich und Letternruck nicht verbinden, der erstere zur Illustration nicht verwerten. Ein gute Platte, die mit dem Grabstichel hergestellt ist, hält 1000 gute und 1500 weitere brauchbare Abdrücke aus, Radierungen nur 2—300. Durch galvanoplastische Vervielfältigung lassen sich gestochene Kupferplatten in beliebiger Anzahl herstellen. Die Kupferstecherkunst ist eine deutsche Erfindung, um 1450 zuerst geübt und durch Meister, wie Schongauer, A. Dürer vervollkommenet.

Der **Stahlstich**, 1820 vom Engländer Heath erfunden, schliesst sich nachdem die Stahlplatte dekarbonisiert d. h. des Kohlenstoffes beraubt und dadurch etwas weicher gemacht worden ist, in seiner Herstellung der des Kupferstichs an. Nach dem Stich wird durch einen chemischen Prozess die Platte wieder gehärtet. Stahl- und Zinkstiche gestatten zwar eine bedeutendere Anzahl von Abdrücken, zeigen aber im Abdruck stets etwas von der spröden Härte des Materials und werden vom Kupferstich meist durch Kraft, Sicherheit und Weichheit in der Linienführung übertroffen werden.

Der Holzschnitt. Die Holzschneidekunst (Xylographie) ist die Kunst, Zeichnungen, die auf einer völlig ebenen, geschliffenen Holzplatte (Buchsbaum) mit der Feder oder dem Bleistift aufgetragen sind, so auszuschneiden, dass sie zum Buchdruck verwendet werden können. Die Platte erhält einen dünnen, weissen Kreideüberzug; auf diesen wird der Gegenstand (natürlich verkehrt, als Spiegelbild) aufgezeichnet, und nun mit dem Messer oder Stichel alle freigebliebenen Stellen ausgeschnitten, so dass die Zeichnung erhaben stehen bleibt, die nun angeschwärzt und abgedruckt wird. Diese Kunstweise tritt als eine deutsche Erfindung zuerst im 14. Jahrhundert hervor, besonders an Heiligenbildern und Spielkarten. Im 16. Jahrhundert entwickelte sich dieselbe unter Pflege grosser Meister, wie Dürer, Holbein, zur höchsten Blüte, trat dann aber gegenüber der ansprechenderen Kupferstecherkunst zurück, bis erst die Neuzeit sie wiedererweckte und zu ungeahnter Entwicklung brachte.

Lithographie (Steinzeichnung) nennt man die von Alois Senefelder, † 1834 in München, erfundene Kunst, eine Zeichnung mittels chemischer Kreide oder der Feder oder auch durch Gravieren so auf eine Steinplatte zu übertragen, dass sie mit Farbstoff bedeckt, abgedruckt werden kann. Während beim Kupferstich die Zeichnung vertieft, beim Holzschnitt sie erhaben dargestellt

wird, bleibt sie beim lithographischen Druck in der Ebene der Platte und der Abdruck wird auf chemischem Wege vermittelt. Das Prinzip der lithographischen Reproduktion beruht auf der elementaren Thatsache, dass Fett und Wasser sich nicht vermischen lassen. Wird auf dem geschliffenen lithographischen Stein — einer Art porösen Kalkschiefers — mittels lithographischer Kreide oder Tinte und Feder eine Zeichnung aufgetragen und alle übrigen Stellen mit Wasser getränkt, so wird die nun darauf gebrachte Druckfarbe nur auf den Stellen der Zeichnung haften und so beim Abdruck diese sich reproduzieren. Um das Haften der Farbe an den freien Stellen des Steines zu verhüten, wendet man meist auch das Aetzen derselben mit verdünnter Schwefelsäure, sowie auch das Gummieren an. Der beste lithographische Stein wird in Solnhofen in Baiern gebrochen. Von den verschiedenen Techniken der Lithographie — die Graviermanier ist eine Nachahmung des Kupferstichs und nur für Landkarten u. dgl. in Gebrauch — ist die Kreidezeichnung die beliebteste. Sie besitzt Weichheit und malerischen Effekt, ähnlich der Kreidezeichnung auf Papier. Die Federzeichnung sieht der Radierung ähnlich. Wendet man statt dessen farbige Töne an, welche auf mehrere Tafeln verteilt sind, so entsteht der Tondruck. Aus diesem hat sich

die **Chromolithographie (Lithochromie)** entwickelt. Dieselbe reproduziert Gemälde durch eine Anzahl farbiger Platten — für jede Farbe eine Platte — die nacheinander auf dem Papier abgedruckt werden. Besonders der Oelfarbendruck imitiert selbst grosse Gemälde so täuschend, dass durch ätzende Bearbeitung des Steines selbst das Aussehen der Malerleinwand, des Pinselstriches u. s. w. wiedergegeben wird.

Auch die Photographie zählt zu den vervielfältigenden Künsten. Besonders aber ihre Verbindung mit der Lithographie,

die **Photolithographie** ist für die Reproduktion aller Arten von Zeichnungen von Wichtigkeit. Der mit einer Chromgelatineschicht überzogene Stein wird unter einem Negativbild belichtet. Die entstandene Positivzeichnung kann nun, nachdem sie verschiedenen chemischen Prozessen unterzogen worden, auf der lithographischen Presse zum Abdruck benutzt werden.

C. Die Textilindustrie.

Aus dem weiten Gebiet der textilen Industrie — Gesamtbezeichnung der Spinnerei, Weberei, Wirkerei, Näherei und Stickerei mit ihren anschliessenden Bearbeitungsformen, Appretur, Bleicherei u. s. w. — dürfen wir hier nur folgende erwähnen:

1. Die **Weberei**, die Kunst, Fäden in Form zweier sich rechtwinklig kreuzender Systeme zu Geweben zu verschlingen. Die der Länge nach auf dem Webstuhl aufgespannten, Kette, Aufzug genannten Fäden werden von dem Einschuss (Einschlag) so quer durchzogen, dass die Fäden desselben abwechselnd über oder unter den Kettenfäden liegen. Dies geschieht in der Handweberei mittelst des Schiffchens, welches den aufgespulten Einschlagfaden durch die Reihe der Kettenfäden zieht oder aber zumeist durch Webemaschinen. Die Weberei ist eine der ältesten Erfindungen. Die Ägypter schrieben sie der

Isis, die Griechen der Athene zu. In Griechenland, Rom und bei den alten Germanen webten Frauen und Sklavinnen. Im Mittelalter wurde die Weberei vervollkommnet, infolge der Aufnahme gemischter Gewebe griff der fabrikmässige Betrieb immer mehr platz. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts kamen die sogenannten Bandmühlen, die ersten Webemaschinen auf, welche schon 20 und mehr Bänder gleichzeitig fertig stellten. Vaucanson erfand 1747 seine Webmaschine, 1808 Jacquard die nach ihm benannte Jacquardmaschine, welche auch das Weben gemusterter Stoffe gestattet, wie ebenso der 1822 von Roberts in Manchester erfundene, vervollkommnete Kraftstuhl.

Von den Erzeugnissen der Webekunst interessieren uns hier besonders die **Teppiche**, seit der Nomadenzeit des grauen Altertums im Orient zum Belegen der Fussböden, Polster etc. sowie als Bekleidung der Wände in Gebrauch. Sie kamen durch die Araber nach Europa. Aus den Wandteppichen entwickelte sich unsere moderne Tapete (s. unten). Die orientalischen Teppiche werden auf Rahmen mit der Hand geknüpft oder geflochten, namentlich in Persien und Indien. Für Europa liefert die Türkei (Smyrna berühmter Stapelplatz) die schönsten Teppiche, daneben auch die untern Donauländer. Dieselben zeigen eine mild in der Farbe gehaltene Flächendekoration von ruhiger Wirkung, die als korrekteste ästhetische Verzierung der Basis des bewohnten Zimmers von jeder naturalistischen, perspektivischen etc. Darstellung absieht. Die geflochtenen Teppiche, auch wohl gobelinartige genannt nach einer französischen Nachahmung, stellen ein ripsartiges Gewebe dar, dessen leinene oder baumwollene Kette durch einen dichten wollenen Schuss völlig bedeckt ist. Die geknüpften plüschartigen Teppiche werden durch das Einknüpfen von Flormaschen auf baumwollener, wollener oder leinener Kette erzeugt, welche aus Wolle, Ziegenhaaren oder Seide gebildet sind und welche nun mit der Scheere gleichmässig zugestutzt werden. Die wertvollsten orientalischen Teppiche sind die persischen. Die indischen zeigen einen ungleich höhern Flor. In Wien und Deutschland werden orientalische Teppiche, besonders die geknüpften Smyrnateppiche mit Erfolg nachgeahmt. Die eigentlichen europäischen Teppiche sind Erzeugnisse des Webstuhls; die wertvolleren werden auf der Jacquardmaschine hergestellt. Die glatten Teppiche, aus Kuh- oder Ziegenhaar, Streichgarn oder Jute hergestellt, dienen als geringwertige Sorte zum Belegen von Treppen, Fluren u. dgl. Die Plüschteppiche zeigen einen ungeschnittenen Flor (Brüsseler) oder eine sammetartige Oberfläche, sobald die Flormaschen aufgeschnitten werden (Velours-, Tournay-, Wilton-, Axminsterteppiche). Ueber Musterung der Teppiche S. 44.

Die **Tapeten**. Schon frühzeitig wurden zum Zweck der Wandverzierung in Italien und Frankreich die orientalischen Gewebe in Seide nachgeahmt. Im nördlichen Belgien gelangte im 14.—16. Jahrhundert diese Technik unter ausschliesslicher Anwendung der Wolle zu hoher Entfaltung. Papst Leo X liess nach Entwürfen Raphaels in Arras Wandteppiche herstellen, welche in einer gleichzeitigen Wiederholung in der Rotunde des Berliner Museums ausgestellt sind. Auch Seiden und Leinengewebe wurde mit Malereien verziert als Wandteppich benutzt. In Frankreich blühte um 1550 die Schule von Fontainebleau auf. Colbert verlegte diese Staatsanstalt 1630 in das Fabrikgebäude der alten

Färberfamilie Gobelin in Paris, woselbst nunmehr die danach benannten Gobelins erzeugt wurden. Die Herstellung vollzieht sich, indem das auf durchsichtiges Papier gezeichnete Muster auf die Kette des leinenartigen Gewebes gelegt, mit Punkten auf dieselbe übertragen und nun in sehr mühsamer Arbeit jeder einzelne Farbenkomplex mittelst kleiner Spulen aus freier Hand eingezogen wird. In Deutschland bezeichnet man mit dem Namen Gobelin alle möglichen Arten von Wandteppichen und ähnlichen Webearbeiten. Die Ledertapeten, aus gepresstem, mit Gold und Silber bedrucktem und nun gefirnistem Leder hergestellt, sollen im 16. Jahrhundert in Spanien aufgekommen sein. Ungleich billiger stellten sich die Wachstuchtapeten, die auch wohl mit Wollpulver (Flocktapeten) gemustert wurden.

Gegenwärtig ist fast nur noch die Papiertapete in Anwendung, auf Rollenpapier in einer Länge bis zu 9 Metern und 50—60 cm Breite durch Bedrucken oder Malerei mit Zuhülfenahme der Grundiermaschine erzeugt. Satinierte Tapeten erhalten durch Bearbeiten der mit Gyps versetzten Grundfarbe mittelst Bürste und Talkpulver einen atlasartigen Glanz. Velutierte (Woll-, Sammet-) Tapeten bestäubt man mit Scheerwolle, dem Abfall beim Scheeren des Tuches, nachdem mit zähem Leinölfirnis das Muster aufgedruckt ist. Aehnlich wird auch Blattgold und Blattsilber, Bronze etc. durch Firnis auf dem Grunde befestigt. Gaufrirte Tapeten werden durch Pressung gemustert. Holztapeten zeigen die Maserung des natürlichen Holzes. Sie werden mit Oel oder Weingeistfirnis behandelt, so dass sie nass abgewaschen werden können.

Die **Stickerei**, die Kunst, auf Geweben der verschiedensten Art, Leder etc. mit der Nadel und dem Faden Verzierungen herzustellen, ist im wesentlichen Sache persönlicher Geschicklichkeit. Die Römer nannten sie *acu pictum*, „Nadelmalerei“. Unabhängig von besondern technischen Vorrichtungen, stellt sie Einzelstücke in abgeschlossener Form her, welche dem jedesmaligen Bedürfnisse angepasst werden, während die Weberei auf massenhafte Vervielfältigung, Verbreitung und internationalen Export angewiesen ist. Bei den Chinesen von Alters her gepflegt, war diese Kunst auch den alten Indiern und Ägyptern bekannt, welche sich indessen auf die Darstellung geometrischer Zierformen beschränkten. Die Assyrer brachten auf ihrem farbenprächtigen, glatt anschliessenden Kostüm, ihren Vorhängen u. dgl. auch Menschen- und Tiergestalten zur Darstellung. Von ihnen lernten die Griechen und Römer die „phrygische Arbeit“ kennen und ausüben. In den Klöstern des Mittelalters fand neben andern weiblichen Kunstfertigkeiten auch die Stickerei besondere Pflege und Ausbildung im Interesse des auf Repräsentation bedachten Cultus; selbst hochstehende Geistliche übten dieselbe aus. Wie schon im 11. Jahrhundert Laienbrüder die Weberei eifrig gepflegt und gefördert hatten, so wandten Nonnen und Burgfrauen der Kunst des Malens mit dem Faden ihre Aufmerksamkeit frühzeitig zu, bis mit der sich ausbreitenden geistigen Bildung auch die Stickerei ganz in weltliche Hände überging. In Burgund und England erreichte sie im 14. Jahrhundert ihre Blütezeit, um von da ab immer mehr zu verfallen, so dass sie zur Zeit fast nur noch von Dilettanten ausgeübt wird. Die moderne Entwicklung des Kunstgewerbes hat auch diesem Zweige der

Verzierungskunst neue Anregung gebracht. — Man unterscheidet nun für Stickerei und Canevas, einem siebartiglockeren Gewebe

1. den **Kreuzstich** mit seinen Abarten (Gobelin-, Webstich) und den sehr mühsamen, modernen

2. **Petitpoint-Stich**, welcher mit Seidenfäden ausgeführt, sehr zarte, mosaikartige Arbeiten gestattet.

Für Stickerei auf beliebiges Gewebe ist

3. der **Plattstich** seit der Zeit der mittelalterlichen Goldstickerei der gebräuchlichste. Die Textur des Grundes bleibt hier unberücksichtigt. Die Nadel führt den farbigen Faden wie der Pinsel die Farbe entweder fortlaufend in einzelnen Stichen, welche Linien bilden (Stilstich), oder nebenreichend und einfarbige oder auch abgetönte Farbflecke bildend. Auch überschneiden sich die Stiche wohl, um die Stichstelle zu überdecken. Die mittelalterliche Goldstickerei legte die Goldfäden parallel neben einander und nähte sie mit Ueberfangstichen fest. Auf diesem Grunde wurde nun die Plattstichstickerei so ausgeführt, dass das Gold hindurchschimmerte. Die heutige Kunststickerei behandelt den Goldfaden wie einen gewöhnlichen Faden.

4. Der **Schnurstich** (Kettstich, Tambourierstich) führt den Faden in Schlingen weiter, eignet sich für lineares Ornament wie für Füllungen. Man benutzt ihn ferner bei mosaikartig aus Tuchstücken zusammengesetzten Arbeiten, um durch seine Breite die Fuge zu überdecken.

5. Das **Aufnähen von Stoffstücken (Applikation)**, stellt in bequemerer Weise Farbflecke her. Auch kann man dieselben intarsiaartig in den ausgeschnittenen Grund einlassen oder mosaikähnlich zusammensetzen, indem man die Ränder durch Schnurstich oder gegengenähte Schnüre befestigt, besonders in Spanien im 16. und 17. Jahrhundert geübt.

6. Die **Perlstickerei** näht echte indische oder auch deutsche Flussperlen einzeln, und dann meist auf einer Goldplatte, oder aber in Perlschnüren auf den Stoff, edelste Verzierungsform der Prunkgewänder des Mittelalters. Die Glasperlen, länglich und rund, treten im 18. Jahrhundert auf, aufgenäht oder netzartig verstrickt. Die reihenweise Verwendung billiger, schwerer Glasperlen hat den Verfall dieser Zierkunst zum grossen Teil verschuldet.

7. Durch **Steppen** und **Abnähen** wird ein mit weichem Stoff unterlegter Grund durch scharf angezogene Nähte in Bauschen gemustert. Zwischen zwei Leinenstoffen werden Schnüre eingenäht, so dass sie sich als Wulste abheben. Feine Lederwaaren erhalten auf der Nähmaschine durch Steppstich ansprechende Verzierungen.

8. Die **Leinenstickerei** benutzt groben Leinengrund als Netz oder lässt die Textur unberücksichtigt. Sie verwendet waschechte blaue oder rote Garne. Stickt man mit weissem Faden, so entsteht die Notwendigkeit, der Wirkung halber, den Grund zu durchbrechen (Spitzenarbeit). Ueber Spitzen-technik siehe unter: „Laufende Endigungen“ S. 64.



UB Paderborn



03 M18104



GHP: 03 M18104

