



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Linie und Form**

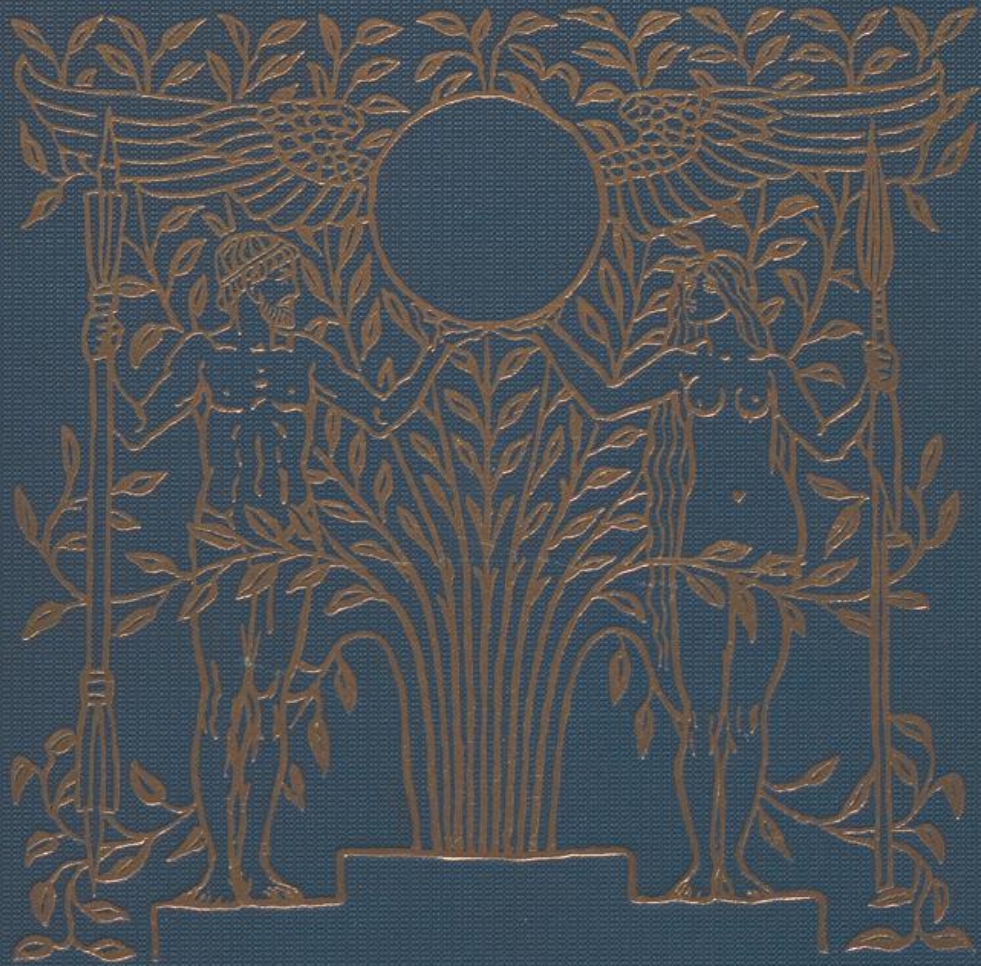
**Crane, Walter**

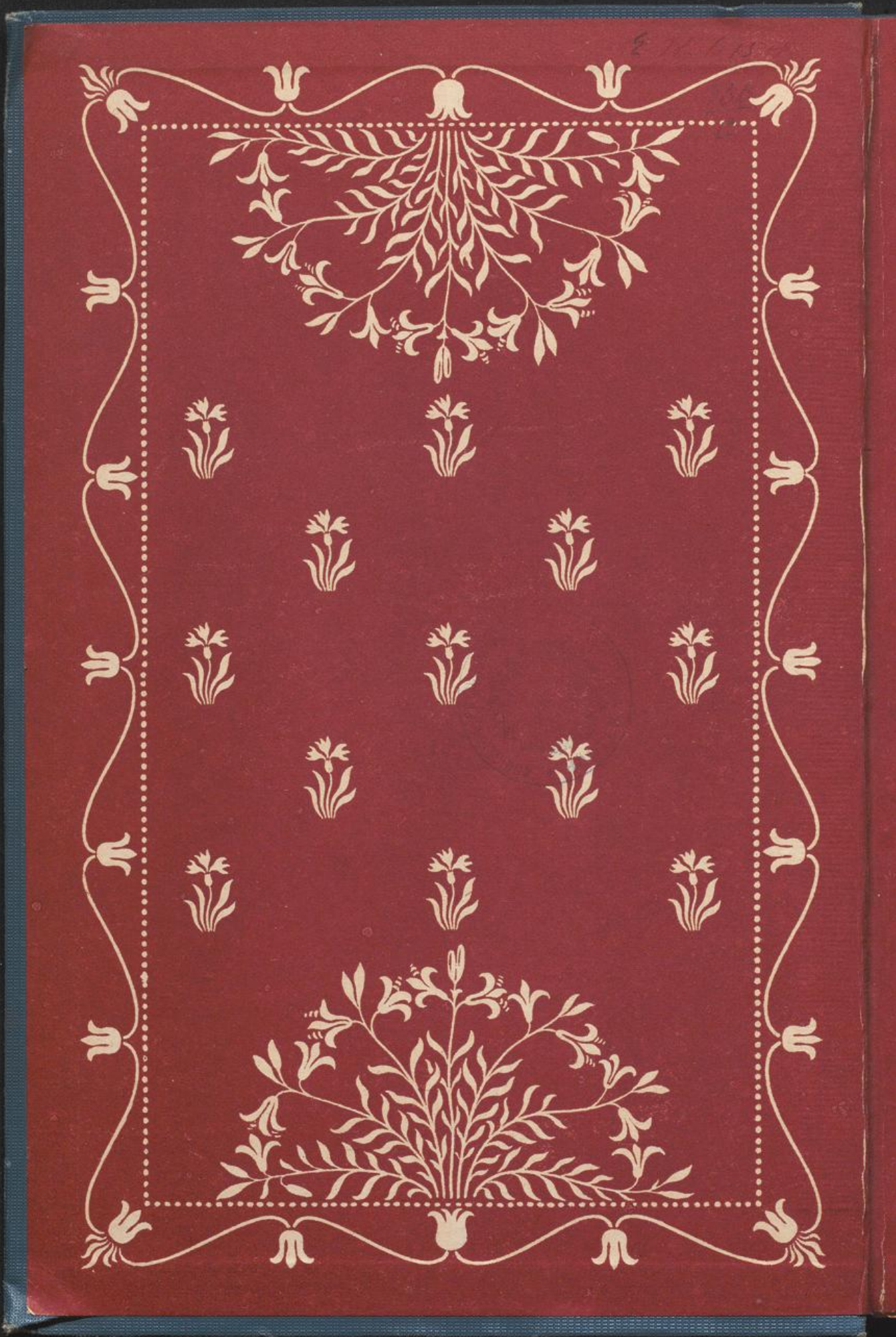
**Berlin [u.a.], [circa 1910]**

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-76833](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-76833)

LINIE & FORM  
VON  
WALTER CRANE







Str. / Gm  
Eua

24/608

LINIE UND FORM.

S. 71. ~~6151~~

~~736~~

~~e~~



Vierte Auflage.

Im Verlag von Hermann Seemann Nachfolger, Berlin NW 87,  
ist ferner von Walter Crane erschienen:

*Grundlagen der Zeichnung.* Mit ca. 200 Originalillustrationen.  
Einzig autorisierte deutsche Ausgabe. 3. Auflage. Preis  
brosch. M. 12.—, geb. M. 14.—.

*Von der dekorativen Illustration des Buches in alter und  
neuer Zeit.* Mit 160 Illustrationen. Einzig autorisierte  
deutsche Ausgabe. 2. Auflage. Preis brosch. M. 7.50,  
geb. M. 9.—.

Die Sammlung „*Kunst und Handwerk*“ (5 Bände à M. 2.—),  
insbesondere die Abteilung über *die dekorativen Künste* ist  
ebenfalls unter der Mitarbeit von Walter Crane entstanden.

# LINIE UND FORM

VON WALTER CRANE



03

17

21497



BERLIN UND LEIPZIG  
VERLAG VON HERMANN SEEMANN NACHFOLGER.





*Die vorliegende Ausgabe Walter Crane: „Linie und Form“ ist die von dem englischen Autor und Verleger einzig autorisierte und urheberrechtlich geschützte Ausgabe. Die Übersetzung lieferte Paul Seliger in Leipzig. Alle Rechte, sowohl am Text wie an den Illustrationen behält sich vor der Verlag: Hermann Seemann Nachfolger, Berlin NW. 87, Wullenweberstraße 8.*

Gedruckt in der  
Roßberg'schen Buchdruckerei, Leipzig.

## VORWORT.

Wie es bei den „Grundlagen der Zeichnung“, zu denen dieser Band ergänzend hinzutreten soll, der Fall war, so bildete der Stoff der folgenden Kapitel über Linie und Form ursprünglich eine Reihe von Vorlesungen, die ich vor den Studenten der Städtischen Kunstschule zu Manchester hielt.

Ich erhebe keinen Anspruch auf erschöpfende Behandlung eines Gegenstandes, den es ziemlich schwer sein dürfte zu erschöpfen; ich habe meine Aufgabe in einer Weise gelöst, die geeignet ist, zur praktischen Arbeit an einer Kunstschule anzuleiten und solchen Anregung und Hilfe zu bieten, die sich den laufenden Fragen in betreff des Zeichnens und der Griffelkunst gegenüber befinden.

Diese sind von einem persönlichen Gesichtspunkte aus berührt worden als die Ergebnisse von Schlüssen, zu denen ich im Laufe eines mit Arbeit ausgefüllten Lebens gelangt bin, das für die Ausarbeitung der Praxis fernliegender Theorien nur kurze Zwischenpausen gelassen hat; so, wie sie tatsächlich entstanden sind, biete ich daher diese Blätter dem weiteren Kreise von Schülern und Arbeitern in den Zeichenkünsten als von einem aus ihrer Mitte.

Sie wurden in reichem Maße vor meinen Zuhörern durch flüchtige Linienskizzen erläutert, ebenso durch Photographien und Zeichnungen. Die flüchtigen Entwürfe sind von neuem gezeichnet und die anderen Illustrationen vervielfältigt worden, wobei sowohl Linien als Tonstöcke benutzt wurden und ich die Einheitlichkeit der Treue aufopferte.

WALTER CRANE.

# INHALT.

## ERSTES KAPITEL.

Entstehung und Aufgabe des Umrisses — Silhouette — Feststellung der Umgrenzungslinien — Kraft der Charakteristik — Bildung der Buchstaben — Methoden der Linienzeichnung — Die fortschreitende Methode — Die kalligraphische Methode — Die versuchende Methode — Die japanische unmittelbare Pinselmethode — Die Ovalmethode — Die Rechteckmethode — Art der Linie — Darstellung von Bewegung durch Linien — Gewebe — Gemütsbewegungen — Stufenfolge in der Ausdrucksfähigkeit der Linie . . . . . Seite 1—23

## ZWEITES KAPITEL.

Die Sprache der Linie — Mundarten — Vergleichung des Stiles verschiedener Linienkünstler — Stufenfolge der Grade der Linie — Malen ein Schreiben — Beziehung der Linie zur Form — Zwei Wege — Die graphische Aufgabe — Ansicht — Die ornamentale Aufgabe — Typische oder herkömmliche Behandlung — Rhythmus — Lineare Grundrisse beim Musterzeichnen — Tapetenzeichnung — Leitende Formen — Gedächtnis — Entwicklung in der Zeichnung — Mannigfaltigkeit in der Einheit — Gegengewicht — Lineare Logik — Wiederkehrende Linie und Form — Prinzip der Strahlung — Wert und Verwendung der Linie . . . . . 24—52

## DRITTES KAPITEL.

Auswahl und Verwendung der Linie — Stärke und Ausdrucksfähigkeit — Einfluß der Photographie — Der Wert der Ausdrucksfähigkeit — Der Einfluß der Technik — Die künstlerische Aufgabe — Einfluß von Stoff und Werkzeug — Pinsel — Kohle — Stift — Feder . . . . . 53—74

## VIERTES KAPITEL.

Seite

Die Auswahl der Form — Elementare Formen — Raum-  
ausfüllung — Gruppierung — Analogien der Formen —  
Typische Formen des Ornaments — Ornamentale Einheiten —  
Gegenwerte der Form — Maße in der Zeichnung — Gegen-  
satz — Wert der Abänderungen ähnlicher oder verwandter  
Formen — Verwendung der menschlichen Gestalt und der  
Tierformen in der Ornamentzeichnung . . . . . 75—110

## FÜNFTES KAPITEL.

Einfluß der beherrschenden Linien, Umgrenzungslinien,  
Flächen und Risse beim Zeichnen — Entstehung der geo-  
metrischen dekorativen Flächen und Felder in der Archi-  
tektur — Bedeutung der wiederkehrenden Linie — Über-  
lieferung — Ausdehnung — Anpassungsfähigkeit —  
Geometrische Konstruktionsrisse — Fries und Feld —  
Deckendekoration — Wechselbeziehung . . . . . 111—141

## SECHSTES KAPITEL.

Grundbedingungen der Zeichnung: Linie, Form, Fläche  
— Prinzipien der Struktur- und Ornamentlinien in organi-  
schen Formen — Form und Masse des Laubes — Dächer —  
Die mittelalterliche Stadt — Organische und zufällige  
Schönheit — Komposition: regelmäßige und unregel-  
mäßige — Kraft des linearen Ausdruckes — Verhältnis  
zwischen Massen und Linien — Prinzipien der harmonischen  
Komposition . . . . . 142—169

## SIEBENTES KAPITEL.

Das Relief der Form — Drei Methoden — Gegen-  
satz — Licht und Schatten, Modellierung — Die Verwen-  
dung des Gegensatzes und der Flächen im Musterzeichnen —  
Dekoratives Relief — Einfacher linearer Gegensatz —  
Relief durch lineare Schattierung — Verschiedene Betonung  
in der Hervorhebung der Form durch Schattenlinien —  
Relief mittels Lichtes und Schattens allein ohne Umriß —  
Photographische Projektion — Relief durch verschiedene  
Ebenen und Gegensätze von konkaven und konvexen Flächen  
in architektonischen Gesimsen — Modelliertes Relief —  
Dekorative Verwendung von Licht und Schatten und ver-  
schiedener Ebenen bei der Modellier- und Bildhauerkunst —

VIII

Ägyptisches System der Reliefskulptur — Griechische und gotische architektonische Skulptur beinflußt durch konstruktives und ornamentales Gefühl — Plastische Grabmäler, Medaillen, Münzen, Gemmen — Florentinische Reliefs aus dem fünfzehnten Jahrhundert — Desiderio di Settignano . . . . .	Seite 170—209
---	------------------

#### ACHTES KAPITEL.

Darstellung des Reliefs in der Linienzeichnung — Graphischer Zweck und ornamentaler Zweck — Oberflächenerscheinung und konstruktive Wirklichkeit — Zufälliges und Wesentliches — Nachbildung und Andeutung von natürlichen Formen in der Zeichnung — Das äußere Schauen und das innere Schauen . . . . .	210—230
--	---------

#### NEUNTES KAPITEL.

Anpassung von Linie und Form in der Zeichnung an verschiedene Materialien und Methoden — Wanddekoration — Fresken der italienischen Maler — Moderne Wandmalerei — Wandfläche und Musterrisse — Maßstab — Die Einfassung — Der Sockel — Wandfeld — Fries — Täfelung — Teppiche — Gewebemuster — Persische Teppiche — Wirkung von farbigen Geweben — Drucke — Tapeten — Buntes Glas . . . . .	231—263
---	---------

#### ZEHNTES KAPITEL.

Darstellung und Hervorhebung von Linie und Form mittels der Farbe — Wirkung derselben Farbe auf verschiedenen Gründen — Strahlung der Farbe — Weißer Umriß zur Abgrenzung der Farben — Erhöhung der Kraft der Farben durch andere Farben — Komplementärfarben — Harmonie — Farbensinn — Farbenverhältnisse — Bedeutung reiner Farben — Töne und Flächen — Der Ton der Zeit — Muster und Gemälde — Ein Muster nicht notwendig ein Gemälde, aber ein Gemälde prinzipiell ein Muster — Helldunkel — Beispiele von Mustern und Gemälden — Gemäldemuster und Mustergemälde . . . . .	264—290
---	---------

REGISTER . . . . .	291—296
--------------------	---------

## VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

	Seite
Die Entstehung des Umrisses (Titelbild)	
Silhouetten . . . . .	2
Küsten- und Berglinien — Meerbusen von Nauplia . . . . .	3
Größenverhältnisse von Antiquaversalien und kleinen Fraktur- buchstaben (nach Dürers „Geometrica“) . . . . .	5
Die fortschreitende Methode der Linienzeichnung . . . . .	7
Die kalligraphische Methode . . . . .	8
Die versuchende Methode . . . . .	9, 10
Die Oval- und die Rechteckmethode . . . . .	12
Charakteristische Linien der Form und Gestalt von Blumen:	
Lilie und Mohn . . . . .	14
Silhouette von Buchenblättern und Darstellung derselben durch Linien . . . . .	15
Bewegungslinien . . . . .	16
Wirkung des Windes auf Bäume . . . . .	17
Linienanordnung bei gerieftem Seesande . . . . .	18
Linien verschiedener Stoffe, Strukturen und Oberflächen . . . . .	19
Ausdruck von Begeisterung und Freude in harmonischem Ein- klange. Die Morgensterne nach William Blake . . . . .	20
Linien zum Ausdruck von Kummer und Niedergeschlagen- heit: Zeichnungen aus Flaxmans Homer . . . . .	21
Landschaft . . . . .	23
Stufenfolge verschiedener Grade des Gewichtes und der Aus- drucksfähigkeit der Linien . . . . .	25
Krummlinige Richtungsskala . . . . .	27
Rechtwinkelige Richtungsskala . . . . .	27
Malen ein Schreiben . . . . .	30
Olivenzweig, nach der Natur . . . . .	31
Olivenzweig, dekorativ vereinfacht . . . . .	33
Studie von Hornmohn . . . . .	34

X

	Seite
Anpassung des Hornmohns in der Zeichnung: senkrecht	
Stickmuster . . . . .	36
Frage und Antwort bei der Linie . . . . .	37
Schema zur Veranschaulichung der Verwendung einer geo-	
metrischen Grundlage beim Zeichnen eines wiederkeh-	
renden Musters . . . . .	38
Verwendung von leitenden Linien beim Zeichnen von Zweigen	39
Methode zur Ausprobierung eines wiederkehrenden Musters	40
Skizze, um deutlich zu machen, wie ein Muster aus verschie-	
denen Bestandteilen durch die Einheit der Umrahmung und	
verbindende Linien harmonisch gestaltet werden kann .	43
Das Prinzip des Gleichgewichts in verschiedenen Zeichen-	
systemen . . . . .	45
Wiederkehren der Linie und Form in Einfassungsmotiven .	46, 47
Strahlenprinzip der Linie in natürlichen Formen . . . . .	49
Strahlenlinien der Brustmuskeln und Rippen . . . . .	50
Gewölbe des Kapitelsaales, Westminster . . . . .	51
Proben von Federlinien . . . . .	54
Charakteristische Linien von Federn und Muscheln . . . . .	54
Federzeichnung von Früchten . . . . .	56
Wirkung verschiedener Betonung in der Behandlung der-	
selben Zeichnung . . . . .	59
Verschiedene Betonung in der Behandlung eines Kopfes . . .	60
Wirkung verschiedener Betonung in der Landschaftszeichnung	61
Beispiel von Seitenbehandlung zur Veranschaulichung der	
ornamentalen Beziehung zwischen Text und Bildern .	63
Motiv für ein Teppichmuster und abstrakte Behandlung desselben	
auf kariertem Papier als Detail für einen Brüsseler Teppich	65
Pinselformen . . . . .	68
Unmittelbare Darstellung tierischer Formen mittels des Pinsels	70
Japanische Zeichnung eines Vogels (aus „Die hundert Vögel	
von Bari“) . . . . .	71
Elementare geometrische Formen . . . . .	76
Verwendung derselben Formen in der Architektur . . . . .	76
Mohnköpfe . . . . .	77
Zerschnittener Apfel zur Veranschaulichung der Lage der Kerne	78
Architektonische Gesimse . . . . .	80
Ausfüllung gegebener Flächen: Quadrat und Kreis . . . . .	82
Zeichnung für eingelegte Arbeit . . . . .	84
Skizzen zur Erläuterung der Gruppierung verwandter Formen:	
I. Zusammenstellung von Kurven; II. Zusammenstellung	
von Winkeln . . . . .	87
	XI



	Seite
Stillebengruppe, den Holzschnitt darstellend . . . . .	88
Japanisches Diagonalmuster . . . . .	89
Behandlung von Frucht- und Blattformen: Entsprechende Krümmung . . . . .	90
Beziehung der allgemeinen Umrissse von Blatt und Baum . .	92
Einige Analogien der Form . . . . .	93
Stammbaum typischer Musterformen, Einheiten und Systeme	95
Skizzen zur Veranschaulichung der Verwendung des Gegen- gewichts der Masse und der Gegenwerte in der Zeichnung	99
Massen- und gegenseitiges Verhältnis von Einfassung und Feld bei Teppichmotiven . . . . .	100
Skizzen zur Veranschaulichung der Bedeutung verschiedener Größenmaße bei persischen Decken . . . . .	101, 102, 103, 104
Wiederholung und Gegensatz in Einfassungsmotiven . . . .	105
Verwendung von Randlinien beim Zeichnen tierischer Formen auf dekorativen Mustern . . . . .	107
Dekorative Raumfüllung durch Figuren in geometrischen Randlinien . . . . .	109
Einfache lineare Motive und Grundlagen zu Mustern . . . .	113
Verwendung der Zwischenräume bei der Wiederholung der- selben ornamentalen Einheiten . . . . .	114
Zeichnungen von Blumen-, Menschen- und Tierformen, die von der Gestalt der einschließenden Linie abhängen . . . .	116
Der Parthenon: Skizze zur Veranschaulichung der für plas- tische Dekorationen benutzten Flächen in der griechischen Architektur . . . . .	118
Der Turm der Winde, Athen . . . . .	119
Skizze eines Teiles des Konstantinbogens zur Veranschau- lichung der Flächen für dekorative Plastik in der römischen Architektur . . . . .	120
Byzantinische (musivische) Behandlung von architektonischen konstruktiven Formen: Apsis, San Vitale, Ravenna . . . .	122
Detail von der Wölbung des Grabes von Gervaise-Alard, Winchelsea . . . . .	123
Kirche in Walberswick: Westtor . . . . .	124
Miserere in der Kathedrale von St. David . . . . .	125
Relief vom Grabe des Bischofs John Morgan, Kathedrale von St. David . . . . .	127
Kragstein aus der Kapelle Bischof Vaughans, Kathedrale von St. David . . . . .	128
Gotisches Ziegelmuster, Kathedrale von St. David . . . . .	129

	Seite
Von Konstruktionslinien abgeleitete Flächenmuster motive . . . . .	132
Wiederkehrende, auf quadratischer und kreisförmiger Grundlage sich aufbauende Muster . . . . .	133
Riß eines durch Punktieren gewonnenen Musters . . . . .	135
Skizzenzeichnungen zur Veranschaulichung der Beziehung zwischen Fries und Feld bei Tapeten . . . . .	139
Prinzipien von Struktur- und Ornamentallinien in Naturformen	145
Strahlenförmige, wiederkehrende und Gegengewichtslinien in dem Bau des Skeletts und der Muskeln . . . . .	146
Allgemeine Prinzipien von Linie und Form in der Verzweigung und den Laubmassen der Bäume . . . . .	148
Strukturprinzipien bei Laubmassen . . . . .	150
Albrecht Dürer: Der verlorene Sohn . . . . .	151
Albrecht Dürer: Der heilige Antonius . . . . .	152
Dachlinien: Rothenburg . . . . .	153
St. Margaretenstraße, Canterbury . . . . .	157
Figurenzeichnungen unter dem Einflusse geometrischer Umgrenzungslinien . . . . .	159, 160
Darstellung von Sturm und Ruhe in der Landschaft . . . . .	164
Darstellung von Ruhe und Tätigkeit . . . . .	165
Leitende Bewegungslinien: Bewegung in einer Prozession . . . . .	167
Von fließendem Wasser hinterlassene Linien — Leitende Linien der heruntergestürzten Trümmer eines Steinbruchs	167
Relief der Form (1) durch Umriß, (2) durch Gegensatz, (3) durch Licht und Schatten . . . . .	172
Relief von Form und Linie in Musterzeichnungen mit Hilfe des Gegensatzes und der Verwendung von Flächen . . . . .	174
Behandlung der Helmdecke (14. bis 16. Jahrhundert) . . . . .	177, 178
Denkmal von Martin de Visch, Brügge 1452 . . . . .	180
Relief in Musterzeichnungen mit Hilfe einfacher linearer Gegensätze . . . . .	182
Relief durch Hinzufügung von Schattenlinien zum Umriß . . . . .	184
Relief durch diagonale Schattierung . . . . .	185
Verschiedene Methode und verschiedene Betonung bei der Hervorhebung der Form durch Schattenlinien . . . . .	187
Albrecht Dürers Prinzip in der Behandlung des Faltenwurfs: Von dem Holzschnitt in der Serie: „Das Leben der Jungfrau“ . . . . .	188
Albrecht Dürer: Federzeichnung . . . . .	189
Filippino Lippi: Gewandstudie . . . . .	190
Raffael: Gewandstudie . . . . .	191
	XIII

Relief nur mit Hilfe von Licht und Schatten, Federzeichnung ohne Umrißlinie . . . . .	Seite 193
Relief mit Hilfe weißer Linien auf dunklem Grunde und um- gekehrt. . . . .	195
Architektonische Gesimse: Relief durch verschiedene Ebenen und Gegensätze von konkaven und konvexen Flächen .	197
Römische Behandlung der korinthischen Ordnung, Forum des Nerva, Rom . . . . .	199
Ägyptisches Relief: Theben . . . . .	201
Griechisches Relief: Eleusis . . . . .	203
Ägyptisches Relief: Denderah . . . . .	203
Kathedrale zu Chartres: Skulpturen an der Westfront . . .	205
Kathedrale zu Chartres: Tympanum des Mitteltores an der Westfassade . . . . .	206
Medaillen auf die Herren von Mantua, Cesena und Ferrara von Vittore Pisano . . . . .	208
Behandlung einer bekleideten Figur in schwarz auf weißem Grunde und umgekehrt . . . . .	211
Behandlung derselben Figur mit Licht und Schatten . . . .	213
Das graphische Prinzip des Ausdrucks der Form durch Licht und Schatten, mit und ohne Umriß . . . . .	215
Linearer Ausdruck für Gesichtszüge, Federn und Fell: Skizzen nach der Natur . . . . .	217
Skizzen zur Veranschaulichung der graphischen und der deko- rativen Behandlung bekleideter Figuren . . . . .	218
Dekorative Behandlung von Vögeln . . . . .	220
Blumenzeichnungen auf der Grundlage von typischen ein- schließenden Formen indischer und persischer Ornamente	222
Tanzende Figur mit den die Bewegung beherrschenden Linien	224
Linien der Entwicklung und des Aufbaues von Blumen: Lilie und Rose . . . . .	225
Küstenlinien, Meerbusen von Nauplia . . . . .	229
Linien der Wasserbewegung: Seichter Fluß mit Sandgrund .	229
Giotto: Keuschheit (Unterkirche, Assisi) . . . . .	232
Pinturicchio: Wandmalerei, Piccolominikapelle, Siena . . . .	233
Bildliche Darstellung der hauptsächlichsten Grundrisse oder Systeme von Linien in Bezug auf Wandfüllung und deko- rativen Verteilung . . . . .	238
Bildliche Darstellung zur Veranschaulichung der anschein- den Vergrößerung der Höhe eines Raumes durch Ver- wendung senkrechter Linien und der Vergrößerung der Breite durch Verwendung wagerechter Linien . . . . .	240

	Seite
Dekorative Wandfüllung: Entwürfe (im Maßstabe von $\frac{1}{2}$ Zoll) zur Veranschaulichung verschiedener Behandlungsweisen und Größenverhältnisse . . . . .	243
Figur der Laura von den burgundischen Teppichen: Der Triumph Petrarcas im South Kensington-Museum . . . . .	246
Pinturicchio: Fresko in den Gemächern der Borgia . . . . .	248
Ein Teil der Einzelheiten des heiligen Teppichs aus der Moschee von Ardebil: Persisch, 16. Jahrhundert . . . . .	250
Skizze zur Veranschaulichung der Behandlung der Ein- fassungen in einer persischen Decke . . . . .	253
Wandteppich: Bildliche Darstellung zur Veranschaulichung des Prinzips der Herstellung und der Oberflächenwirkung . . . . .	255
Kontrastierende Oberflächen von Kette und Einschlag in ge- webten Seidenvorhängen . . . . .	257
Indische Decke aus bedrucktem Kattun: South Kensington- Museum . . . . .	259
Behandlung bunten Glases: Einschließung von Form und Farbe durch Bleiliniien . . . . .	261
Skizze zur Veranschaulichung der Wirkung derselben Farbe und Form auf verschieden gefärbten Gründen . . . . .	265
Prinzip der Wirkung des Verschwimmens oder Vermischens der Farben an ihren Rändern . . . . .	267
Verwendung von schwarzem und weißem Umriß, um die Ränder farbiger Formen auf abweichend gefärbtem Grunde deutlich zu machen . . . . .	267
J. van Eyck: Porträt J. Arnolfinis und seiner Gattin . . . . .	277
Ver Meer van Delft: Dame am Spinett . . . . .	278
Botticelli: Die Geburt . . . . .	281
Holbein: Die Gesandten . . . . .	283
Botticelli: Madonna und Kind . . . . .	284
Crivelli: Die Verkündigung . . . . .	285
Perugino: Die anbetende Jungfrau mit dem heiligen Michael und dem heiligen Raffael und Tobias . . . . .	286
Tizian: Bakchos und Ariadne . . . . .	287
Madox Brown: Christus wäscht dem heiligen Petrus die Füße . . . . .	289

Die Entstehung  
des Umrisses.



# LINIE UND FORM.

## ERSTES KAPITEL.

Entstehung und Aufgabe des Umrisses — Silhouette — Feststellung der Umgrenzungslinien — Kraft der Charakteristik — Bildung der Buchstaben — Methoden der Linienzeichnung — Die fortschreitende Methode — Die kalligraphische Methode — Die versuchende Methode — Die japanische unmittelbare Pinselmethode — Die Ovalmethode — Die Rechteckmethode — Art der Linie — Darstellung von Bewegung durch Linien — Gewebe — Gemütsbewegungen — Stufenfolge in der Ausdrucksfähigkeit der Linie.

**D**ie Umrißzeichnung ist sozusagen das A und das O der Kunst. Sie bildet das älteste Ausdrucksmittel bei Völkern auf der ersten Stufe der Kultur ebenso wie bei jedem einzelnen Kinde und ist wegen ihres Charakterisierungs- und Ausdrucksvermögens und als der höchste Beweis der Zeichenkunst von den hervorragendsten Künstlern aller Zeiten gepflegt worden.

Entstehung  
und Aufgabe  
des Umrisses.

Die alte sagenhafte Erzählung von ihrer Erfindung durch einen Liebenden, der die Schattenumrisse des Hauptes seiner Geliebten, wie sie sich im Sonnenschein von einer Wand abhoben, nachzog und so das erste Profilbildnis schuf, besitzt vermutlich mehr innere als tatsächliche Wahrheit, aber sie erläutert auf das deutlichste die Aufgabe des Umrisses als Feststellung der Umgrenzungslinien der Form.

1. Kapitel.  
Silhouette.

In der Kindheit fassen wir allem Anscheine nach die in der Natur vorkommenden Formen als flache farbige Figuren auf, die sich von anderen Farben abheben, oder als flache Lichtfelder auf dunklem Grunde, wie z. B. ein weißes Pferd auf dem grünen Grase einer Wiese oder eine schwarze Figur auf einem Hintergrunde von Schnee sichtbar wird.

Die Feststellung der Umgrenzungslinien solcher Formen wird die Hauptaufgabe in den ersten Versuchen künstlerischer Be-



tätigung. Die Aufmerksamkeit wird auf die Ränder, — die Form der Silhouette gelenkt, die das Haupt-

mittel zur Darstellung der Form bleibt, wenn Einzelheiten und nebensächliche Merkmale fehlen, wie z. B. die Umrisse von Bergen sichtbar bleiben oder sogar schärfer hervortreten, wenn die Einzelheiten ihrer Erscheinung in der Ferne verschwimmen; die Abenddämmerung verwandelt sich in ebene hintereinanderliegende Flächen, so daß man ihre Zugehörigkeit nur an den zarten Linien ihrer Umrisse erkennt. Wir empfinden die Schönheit und Einfachheit solcher Natureindrücke. Dadurch daß das Auge auf diesen ruhigen

1. Kapitel.  
Feststellung  
der Umgrenzungslinien.



COAST & MOUNTAIN LINES  
GULF OF NAUPLIA



Ⓢ

Flächen und zarten Linien haftet, erhält das Gemüt nach unserem Gefühl einen Eindruck von Ruhe und poetischer Ahnung, der sich im hellen Lichte des Mittags mit all seiner Fülle von schimmernden Einzelheiten, die durch Licht- und Schattenverteilung scharf voneinander gesondert sind, verliert. Unzweifelhaft ist diese dem Umrisse eigene Wirkung und die Bedeutung der Einfachheit der Masse den Alten, namentlich den alten Ägyptern und Griechen bekannt gewesen, die beide in selbständiger Weise in ihrer Kunst eine wunderbare Kraft der Charakteristik mit Hilfe von Linie



Kraft der  
Charakteristik.



1. Kapitel.  
Kraft der  
Charakteristik.

und Masse und ein feines Empfinden für die ornamentale Bedeutung und Eigenart der Linie bekunden.

Bildung der  
Buchstaben.

Betrachtet man die Linie — den Gebrauch des Umrisses von dem Gesichtspunkte seiner Bedeutung als eines Mittels zur Feststellung von Form und Körper —, so wird ihre Leistungsfähigkeit in der Tat nur durch die Leistungsfähigkeit im Zeichnen, die dem Künstler zu Gebote steht, beschränkt. Zwischen den rohen Figuren der archaischen Töpfer oder den ersten Versuchen der Kinder in der Darstellung menschlicher oder tierischer Formen und den vom feinsten Geschmacke eingegebenen Umrissen eines griechischen Vasenmalers, oder sagen wir des Künstlers des Traumes von Poliphilos, ist der Unterschied nur quantitativ. Der Schüler, der schreiben lernt, klext und kritzelt und bildet mühsam zitterig und stockend die O und die A nach, bis er infolge von Übung und Gewöhnung beinahe unbewußt die Fähigkeit erlangt, feste Buchstaben zu bilden.

Das Schreiben ist überhaupt nur eine einfachere Form des Zeichnens, und wir wissen, daß die Buchstaben unseres Alphabetes ursprünglich Zeichnungen oder Sinnbilder waren. Der Hauptunterschied besteht darin, daß das Schreiben sich mit der Erwerbung der rein praktischen Fähigkeit, Buchstaben und Worte zu bilden, begnügt und nur in vereinzelt Fällen seiner Schönheit oder seiner künstlerischen Eigenschaften wegen, wie dies früher geschah, betrieben wird, während das Zeichnen sich beständig neue, schwierigere Aufgaben stellt, neue Schönheiten der Linienführung und unbekannte Reize bei der Ausbildung von Geschmack und künstlerischer Eigenart zu entwickeln strebt.

Die Übung in der Bildung von Buchstaben mit Feder oder Pinsel nach guten Vorbildern, Antiqua

oder Fraktur, kann indessen eine sehr gute Vorübung für jemand sein, der in das Wesen von Linie und Form eindringen will. Die Hand erlangt Sicherheit

1. Kapitel.  
Bildung der  
Buchstaben.



in Strich und Zug, während das Auge sich allmählich an gute Kompositionslinien und einfache konstruktive Formen gewöhnt. Die fortschreitende Natur des Schreibens — der stufenweise Aufbau der Formen der



Buchstaben — und die Notwendigkeit, mit wiederkehrenden Formen und Linien zu rechnen, dürfte ebenso von Nutzen für die weitere praktische Ausbildung im Zeichnen sein. Albrecht Dürer gibt in seiner „Geometrie“ Anweisung zur Entwerfung der römischen Versalien und ebenso der kleinen Buchstaben, wobei

1. Kapitel.  
Bildung der  
Buchstaben.

er den ersteren das Quadrat und seine Verhältnisse zugrunde legte, indem die Dicke der Grundstriche ein Achtel der Seitenlänge des Quadrates, die der feinen Striche ein Sechzehntel betrug und die Krümmungen der Fußstriche aus Kreisen von ein Viertel und ein Achtel Seitenlänge Durchmesser bestanden. Das große O wird, was besonders bemerkt werden muß, von zwei Kreisen, die in diagonaler Richtung aneinanderstoßen, gebildet.

Die Buchstaben können als die einfachste Form der Bestimmung mit Hilfe der Linie angesehen werden. Sie sind durch jahrhundertelangen Gebrauch von ihren ursprünglichen hieroglyphischen Formen zu ihrer gegenwärtigen willkürlichen und feststehenden Gestalt gelangt, obgleich auch diese feststehenden Formen Veränderungen unterliegen, die durch Wandelungen in Geschmack und Phantasie bedingt sind.

Kommen wir jedoch zu der unstilisierten Natur — der weiten Welt voll zusammengesetzter Formen, die beständig ihr Aussehen ändern und von Leben und Bewegung erfüllt sind, Bäumen, Blumen, Wald und Wasser, Vögeln, Vierfüßlern, Fischen, der Menschengestalt —, so scheint die Aufgabe, eine dieser Formen mit Hilfe eines so abstrakten Mittels, wie die Linienführung ist, darzustellen, auf den ersten Blick von beträchtlicher Schwierigkeit zu sein.

Da aber die Zunahme der Wahrnehmung ebenso wie das Vermögen der graphischen Darstellung stufenweise und allmählich, obgleich stetig fortschreitend, erfolgt, so erhalten Auge und Geist im allgemeinen ihre Eindrücke zunächst von den hervorstechendsten Zügen und Hauptmerkmalen der natürlichen Formen, genau so wie die erste Vorstellung eines Kindes von der menschlichen Gestalt die eines Körpers mit vier gerade abstehenden Gliedmaßen und einem übermäßig

großen Kopfe ist. Darin besteht der erste Eindruck und man wird sofort an ihn erinnert, wenn man kindliche Umrißzeichnungen betrachtet.

1. Kapitel.  
Bildung der  
Buchstaben.

Die erste Aufgabe beim Zeichnen von irgend etwas mit Hilfe der Linie ist daher die Erzielung einer allgemeinen Übereinstimmung in Form, wesentlichen Eigenschaften und Ausdruck.

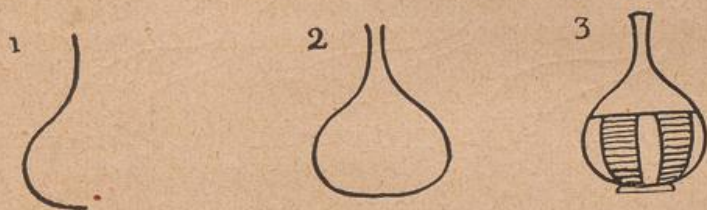
Es gibt verschiedene Methoden, wie man zu einem Umriß eines Gegenstandes oder einer Figur gelangen kann. Um damit zu beginnen, so kann der Schüler mit der allmählichen Herstellung der Form durch eine Reihe von Vorstufen anfangen. Nehmen wir z. B. das Profil eines Vogels; die Form kann stufenweise durch die Zusammensetzung einer Reihe von Linien gebildet werden:

Methoden der  
Linienzeich-  
nung.

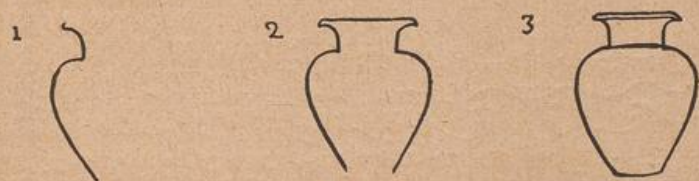
Die fort-  
schreitende  
Methode.



oder nehmen wir die einfachere Form einer Flasche:



oder eines Kruges nach demselben Grundsatz:

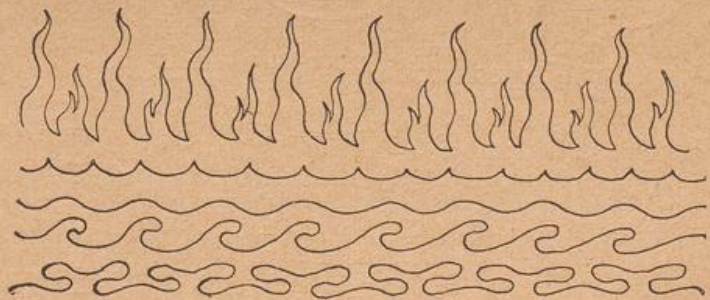


1. Kapitel.  
Die fortschreitende  
Methode.

oder noch einfacher eine Blattform, indem wir zuerst die Mittelrippe mit einem Zuge bilden (1):



und dann die Form ringsumher vollenden (2. 3).



Dieses kann die kalligraphische Methode des Zeichnens heißen, und bei dieser Methode kann die Leichtigkeit der Hand durch weitere Übung gesteigert werden, indem man versucht, die Form durch zusammenhängende Striche herzustellen, oder sie mit so wenig Strichen wie möglich beendet. Die einfacheren Ornamente, die in Mäander- und Wellenlinien bestehen, können alle auf diese Weise, d. h. in zusammenhängender Linie, entworfen werden, ebenso Naturformen, die auf eine bestimmte abstrakte oder herkömmliche Weise, wodurch man sie für die Ausschmückung geeignet macht, behandelt werden.

Eine andere Methode ist das Skizzieren nach feinen Hilfslinien für die Hauptmassen, indem man eine Art Gerüst von feinen Linien aufbaut, um das Auge in

1. Kapitel.  
Die kalligraphische Methode.

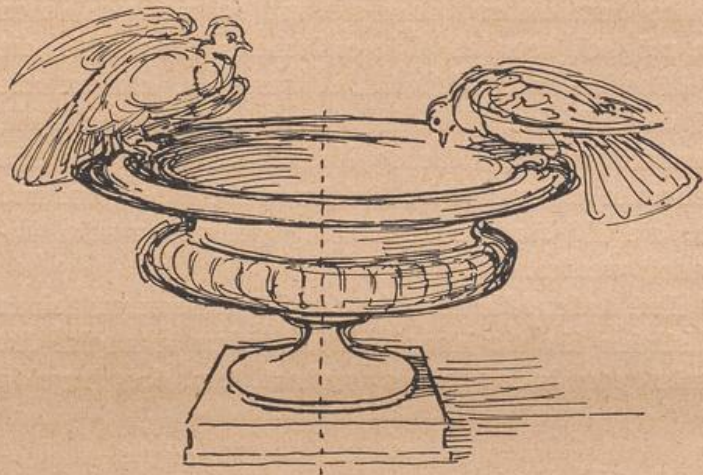
Die versuchende Methode.



der richtigen Auffassung des Umrisses in seinen wahren Raumverhältnissen zu unterstützen, und sich der senkrechten Mittellinien für symmetrische Formen bedient, um den Schwerpunkt festzustellen. Dies ist die in der Praxis üblichste Methode, doch halte ich sie für sehr vorteilhaft sowohl zur unmittelbaren Übung im Zeichnen als auch zur Erwerbung eines sicheren Auges und einer

1. Kapitel.  
Die ver-  
suchende  
Methode.

leichten Hand, und man darf sich durch ein anfängliches Mißlingen nicht abschrecken lassen, da diese Art Fähigkeit und Leichtigkeit so sehr Sache der Übung ist.



Japanische  
unmittelbare  
Pinsel-  
methode.

Die Japaner, die mit dem Pinsel zeichnen, haben sich an eine sofortige Ausführung der Zeichnung ohne vorhergehenden Entwurf gewöhnt, und der Reiz, den ihre Werke ausüben, ist in erster Linie auf jene pikante Frische des Striches, die allein bei ihrer unmittelbaren Methode zu erreichen ist, zurückzuführen. Die Hauptaufgabe besteht in der Herstellung einer vollkommen innigen Beziehung zwischen Auge und Hand, so daß die letztere treu niederschreibt, was das erstere wahrnimmt.

Überreiche Proben von der Freiheit und der Naturtreue der modernen Schule der japanischen Künstler in dieser unmittelbaren Pinselmethode finden sich in dem Werke Baris, Hiroshigis und Hokusais und in den zahlreichen Drucken und Zeichenbüchern von ihrer Hand. Für die Zeichner jeder Richtung muß es sehr wertvoll sein, ihre unmittelbare Methode

und ihre einfachen Hilfsmittel zum Ausdruck von Form und Wirklichkeit zu studieren. Die anscheinende Zufälligkeit der Komposition, die Lage der Zeichnung auf dem Papier wird sorgfältig zuvor erwogen, und dies ist natürlich ein sehr wesentlicher Punkt.

1. Kapitel.  
Japanische  
unmittelbare  
Pinsel-  
methode.

Noch eine andere Zeichenmethode, die sich namentlich auf das Zeichnen der menschlichen Gestalt und tierischer Formen bezieht, kann ich als Hilfsmittel für diejenigen nennen, die nicht stark genug empfinden, um sich der unmittelbaren Methode zu bedienen. Zur selben Zeit muß in uns der Gedanke entstehen, daß wir uns an eine beliebige Methode gewöhnen können, und je mehr wir von einer bestimmten Methode abhängig sind, desto schwerer wird es uns fallen, in einer anderen zu arbeiten. Für alle diese Zwecke aber ist es wünschenswert, eine Methode zu beherrschen, d. h. die Fähigkeit zu besitzen, frei auf die eine oder andere Weise mit Hilfe von Linien zu zeichnen, und Erfahrung und Übung allein werden uns in den Stand setzen, die befriedigendste Methode zu finden.

Diese andere Methode besteht darin, daß man die Hauptmassen der Formen, die man darstellen will, in eine Reihe von Ovalen zerlegt, wie die Abbildung zeigt, und wenn man die Massen genau in ihren Abmessungen erfaßt hat, dann sorgfältig den Umriss der Figur, oder was es sonst sein mag, auf diesem Unterbau von Hilfslinien hineinzeichnet, wobei man mit dem Fortschritt der Arbeit zu richtigen Ergebnissen gelangt. Es würde sehr gut möglich sein, nach demselben Prinzip, aber nach einem Unterbau von mehr oder minder rechteckigen Figuren zu arbeiten. Der praktische Nutzen dieser Methode besteht darin, daß der Schüler dadurch leichter einen Begriff von der Beschaffenheit der Raumverhältnisse einer Figur und

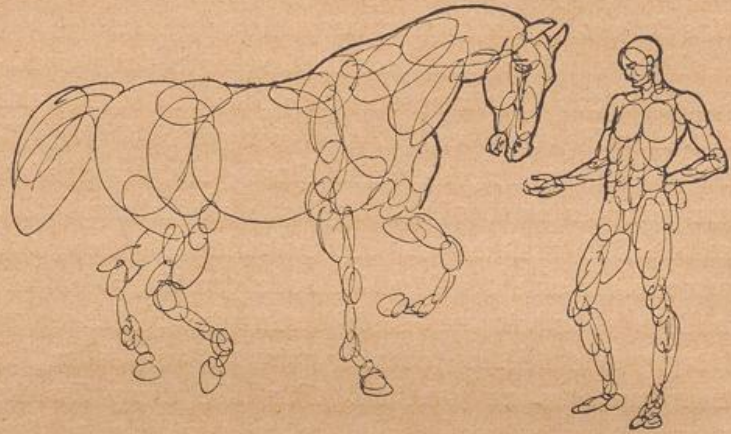
Die Oval-  
methode.

Die Rechteck-  
methode.

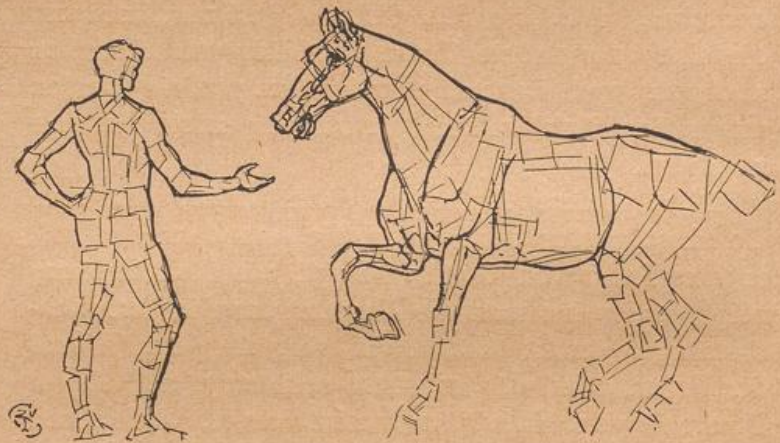


1. Kapitel. ein tieferes Verständnis für den Aufbau einer Zeichnung erhält; ob man Rechtecke oder Ovale verwendet, steht im Belieben eines jeden. Für die ovalen

Die Ovalmethode.



Die Rechteckmethode.



Formen kann man anführen, daß sie den Umrissen des Körperbaues von Mensch und Tier ähnlich sind.

Hat jemand die Neigung, die Formen zu sehr abzurunden, so würde er wohl daran tun, die Rechteckmethode zu wählen, um diesem Fehler abzuhelpfen, und umgekehrt.

Haben wir uns eine gewisse Fähigkeit in der Wiedergabe von Formen durch Linien erworben, so werden wir weitere Ausdrucksmöglichkeiten in ihrer Anwendung finden und zu bemerken anfangen, wie verschiedene Merkmale der Form und die tatsächlichen Verhältnisse durch Abänderungen in der Art und Weise unseres Umrisses ausgedrückt werden können.

Wollen wir z. B. eine Pflanze oder eine Blume zeichnen, so müssen wir bemüht sein, durch die Art unserer Linie den Unterschied zwischen den schön geschwungenen Bogenlinien der Lilie, dem festen Fruchtboden und den steifen Randblättern der Blüte des Maßliebchens und den zarten seidenglänzenden Falten der Mohnblume deutlich zu machen.

Da aber die Blätter vor den Blüten kommen, so dürften wir am besten mit Blattformen beginnen und z. B. die Eigenart von Eichen-, Buchen-, Linden- und Nußbaumblättern mittels des Umrisses naturgetreu darstellen. Zuerst werden wir uns vermutlich von unserem Umriß, als nicht voll genug, unbefriedigt fühlen; er wird uns mager in seiner Ausdrucksfähigkeit und kleinlich in der Gestaltung der Form erscheinen. Dies kommt wahrscheinlich daher, daß wir uns in der Raumentfaltung zu sehr beschränkt — den Umriß zu sehr den Grenzlinien der Form genähert haben. Um dem abzuhelpen, kann man nichts Besseres tun, als die Form des Gegenstandes, den wir zeichnen wollen (Blatt, Blume oder Figur), mit vollem Pinsel in schwarzer Silhouette hinzuwerfen, wobei man den Gegenstand gegen das Licht oder weißes Papier hält, so daß seine wirkliche Umgrenzung klar hervortritt, ohne durch Eigentümlichkeiten der Oberfläche oder Schatten verwischt zu werden, und dann, indem wir unsere Aufmerksamkeit lediglich auf den Rand lenken, ihn

1. Kapitel.  
Die Rechteck-  
methode.

Art der Linie.

1. Kapitel. so sorgfältig wie möglich in seiner ganzen Ausdehnung  
Art der Linie. mit der schwarzen Farbe ausfüllen. Wenn wir dann  
das Ergebnis mit unserem Umriß vergleichen, so

Charakteristi-  
sche Linien  
der Form und  
Gestalt von  
Blumen: Lilie  
und Mohn.



werden wir leicht erkennen, wo der Fehler liegt, und die Übung in diesem Entwerfen der vollen Silhouette mit dem Pinsel wird uns eine breitere Zeichnungsweise verschaffen, bis uns ein guter Umriß zu einer guten Auffassung der Raumverhältnisse hinleitet, und

als allgemeiner Grundsatz beim Zeichnen kann es empfohlen werden, den Umriß eines Dinges besser neben die Grenzsilhouette der Form als in diese hineinzustellen. Das heißt, wenn die Figur oder der Gegenstand sich hell auf dunklem Grunde abhebt, so bezeichnet die Linie in diesem Falle den Rand gegenüber dem Hintergrund. Erscheint dagegen die Figur schwarz auf weißem Grunde, so müßte der Umriß sich offenbar innerhalb der Silhouette befinden

1. Kapitel.  
Art der Linie.



Silhouette  
von Buchen-  
blättern und  
Linien-  
darstellung  
derselben.



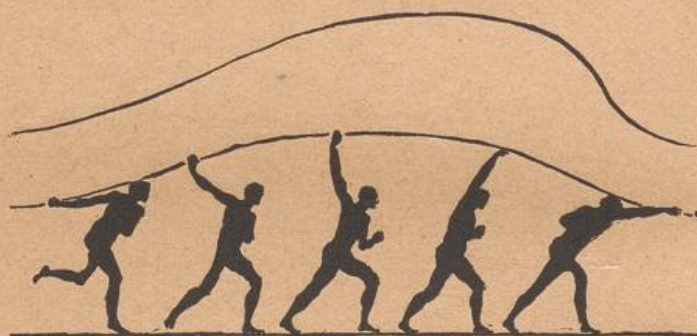
oder seine feine Umgrenzung gelangt nicht zur Wirkung.

Eine andere wichtige Eigenschaft der Linie besteht in ihrer Fähigkeit, Bewegung auszudrücken oder den Anschein davon zu erwecken. Durch ein Gesetz unlöslicher Gedankenverbindung sind Wellenlinien, die sich der Wagerechten nähern oder zu ihr herniederleiten, mit dem Eindruck der Ruhe verknüpft, während gebrochene Kurven und rechteckig sich schneidende Linien immer Tätigkeit und Unruhe oder Widerstand gegen eine irgendwie beschaffene Kraft bezeichnen.

Darstellung  
von Bewegung  
durch Linien.

1. Kapitel.  
Darstellung  
von Bewegung  
durch Linien.

Die Wiederkehr einer Reihe von Linien in derselben Richtung in einer Art von anwachsender oder wellenförmiger Bewegung erweckt den Eindruck einer beständigen Kraftanstrengung in derselben Richtung wie in jener Reihe von vorübergehenden Tätigkeitszuständen eines ballwerfenden Mannes, wobei die Linie, die durch die höchsten Punkte einer jeden Figur gezogen ist oder sie berührt, die Gestalt einer Wellenlinie annimmt. Man kann in der Tat sagen, daß die



· LINES · OF · MOVEMENT ·

Wellenlinie nicht allein den Eindruck einer Bewegung hervorruft, sondern auch ihre Richtung und Stärke angibt. Sie ist in Wahrheit die Linie der Bewegung. Man kann ihr Prinzip auf einfachere Weise darstellen, als es Hogarth in seiner „Zergliederung der Schönheit“ tut, wenn man die Linie beobachtet, die auf einer Wand durch den Kopf eines die Straße entlang gehenden Mannes beschrieben wird. Oder, wie wir bisweilen an der Küste sehen können, Bäume, die beständig dem Druck des Windes ausgesetzt sind, zeigen diese Wiederkehr von Linien in derselben Richtung, die im allgemeinen ihre Gestalt bestimmt, und da jeder Baum genötigt ist, sich in der dem

Winde abgekehrten Richtung auszubreiten, so ist ihr Eindruck der, als ob sie selbst bei dem ruhigsten Wetter beständig gegen seinen Druck ankämpften, und dies ist ausschließlich auf die Verbindung der Bewegung des Windes mit dieser besonderen Linien-gestaltung zurückzuführen.

Fließendes Wasser wird dagegen durch bestimmte wiederkehrende Wellenlinien dargestellt, die uns an die alten Liniensinnbilder der Zickzacklinie und des Mäanders erinnern, die seit den ältesten Zeiten zur

1. Kapitel.  
Darstellung  
von Bewe-  
gung durch  
Linien.



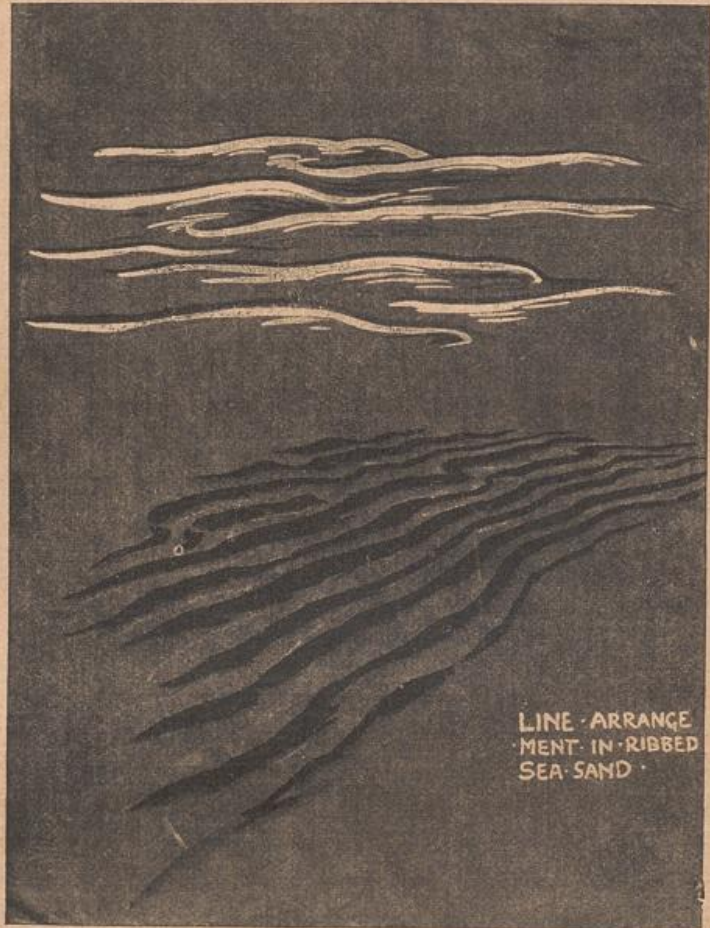
• LINES EXPRESSIVE OF MOVEMENT  
• EFFECT OF WIND UPON TREES •

Darstellung von Wasser dienen. Bei Strömungen können wir in den Rinnen des Sandes an der Meeresküste nach Eintritt der Ebbe schöne Wellenlinien wahrnehmen, die sich oft wie die Maschen eines Netzes kreuzen und bisweilen in eine Reihe von Linien übergehen, wie sie sich bei Muscheln vorfinden, während der Sand selbst infolge der unaufhörlichen Bewegung der Wellen, die auf ihm den Ein- und Ausdruck ihrer Bewegung zurücklassen, Streifen, Aushöhlungen und Ausbuchtungen aufweist.

Gewebe und Oberflächen fallen ebenfalls in das Bereich der Darstellung durch Linien. Man würde natürlich Linien von gänzlich verschiedener Beschaffen-

Gewebe.

1. Kapitel. heit und Art zur Darstellung rauher und glatter Flä-  
Gewebe. chen verwenden müssen: um z. B. den Wesensunter-  
schied der elfenbeinartigen Glätte eines Eies und der



schuppigen Oberfläche eines Tannzapfens zur Anschauung zu bringen, wären offenbar gänzlich verschiedene Linienarten erforderlich. Das feste, aber weiche Gefieder eines Vogels muß in ganz anderer Weise wiedergegeben werden als die glänzenden

Schuppen eines Fisches. Haare und Hörner von Tieren, 1. Kapitel.  
 feine menschliche Züge, Blumen, die vielfach ge-  
 bogenen Linien einer dünnen Umhüllung oder die  
 Gewebe.



Linien  
 verschiedener  
 Stoffe,  
 Strukturen,  
 Oberflächen.

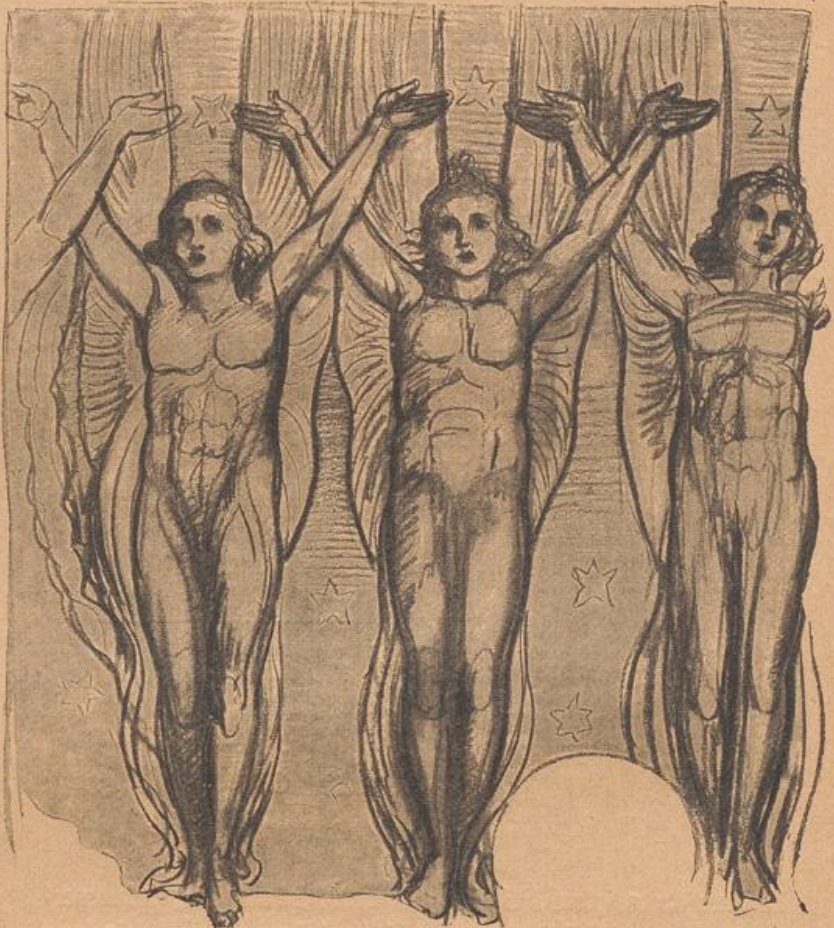
breiten massigen Falten schwerer Gewänder, alle ver-  
 langen vom Zeichner und Linienkünstler verschiedene  
 Arten von ausdrucksvoller Darstellung, eine Über-  
 tragung oder Wiedergabe natürlicher Eigenschaften,  
 die sich dem künstlerischen Zwecke seines Werkes  
 unterordnet und in Beziehung zu dem Gegenstande  
 und dem Zwecke steht, zu welchem er schafft.



1. Kapitel.  
Gemüts-  
bewegungen.

Wenn wir dann weiter zu dem Ausdruck von  
Ideen — Gedanken und Empfindungen — gelangen,  
so finden wir in der Linie ein abstraktes, aber un-

Ausdruck  
von Gemüts-  
bewegung:  
Linien der  
Begeisterung  
und Freude  
in harmoni-  
schem Ein-  
klang.  
Die Morgen-  
sterne, nach  
William  
Blake: „Das  
Buch Hiob“.



mittelbares Darstellungsmittel für sie, und wiederum  
auch auf Grund jenes Gesetzes der unlöslichen Ver-  
bindung, das z. B. die Idee des Lobpreisens oder der  
Begeisterung und Erhebung mit langen Linien, die  
sich den strengen Senkrechten nähern, verknüpft, wie

wenn wir eine Figur mit erhobenen Händen zeichnen, wobei die Empfindung verstärkt werden kann, wenn man sie mit anderen Gruppen oder Gegenständen der Komposition in Verbindung bringt oder sie in ihnen wiederholt und so eine Art von senkrechter Steigerung nach demselben Prinzip, wie wir dies soeben in Bezug auf seitliche Bewegung betrachtet haben, in sie hineinlegt. Wenige Zeichnungen sind schöner oder erhabener in der Empfindung als William Blakes Zeichnung der im Chore singenden Morgensterne in der

1. Kapitel.  
Gemüts-  
bewegungen.



Linien  
von Kummer  
und Nieder-  
geschlagenheit.  
Flaxman:  
Zeichnungen  
zu Homer.

Bilderreihe zum Buche Hiob, und doch sind sie wenig mehr als eine senkrechte Anordnung von Figuren mit erhobenen und gekreuzten Armen. Der lineare Entwurf gibt der Ausdrucksfähigkeit der Zeichnung die Hauptanregung und ist die Grundlage der Schönheit, die in der Begeisterung frischer, jugendlicher Gesichter ihren Höhepunkt besitzt.

Gekrümmte und abwärts gebogene Linien drücken andererseits die entgegengesetzten Empfindungen der Niedergeschlagenheit und Verzweiflung aus. Dies wird aus den angeführten Figuren Flaxmans deutlich, der ein großer Stilmeister in Umrißzeichnungen war.

1. Kapitel.  
Stufenfolge  
in der Aus-  
drucksfähig-  
keit der Linie.

Wir scheinen hier eine Art von Stufenfolge in der Ausdrucksfähigkeit der Linie zu entdecken — die Pole an beiden Enden: den horizontalen und den vertikalen mit jeder Art der Abstufung und des Überganges zwischen ihnen; die Wellenlinie, die der in die Höhe fortschreitenden kraftvollen Spirale Ausdruck verleiht, den Mäander, die sich der Wagerechten nähernde fließende Linie: oder die scharfe Gegenüberstellung und den Zusammenstoß rechtwinkliger Linien, den temperamentvollen Widerstand gebrochener Kurven, das Aufflammende, Triumphierende aufsteigender senkrechter Linien. Ohne Zweifel kann der Zeichner eine große Kraft des Ausdrucks in der Beherrschung der reinen Linie entfalten. Die Linie ist in der Tat, wie ich oben gesagt habe, eine Sprache, eine höchst empfindungsreiche und ausdrucksvolle Sprache mit vielen Mundarten, die sich allen Zwecken anpassen kann und in der Tat für alle Arten der Linienzeichnung unerlässlich ist. Die Linie kann geradezu angesehen werden als ein Mittel zur Darstellung, eine Methode zum Verzeichnen des Wirklichen, zur graphischen Abbildung der wesentlichen Eigenschaften von Pflanzen und Tieren oder menschlicher Züge, der weichen Züge der Jugend, der harten Linien des Alters. Sie eignet sich für all dies und noch mehr, da sie unser Gemüt erregen und unsere leidenschaftliche, begeisterte Teilnahme sowohl an Szenen des menschlichen Lebens als an der toten Natur erwecken kann, da sie in den Händen großer Meister uns zum Himmel emporhebt oder zu Boden drückt: wir können am Strande des Meeres stehen und die Bewegung der auf- und abflutenden Wogen, die wilde Gewalt des Sturmes und seine dahinschwebende Wolkenrüstung, die in dem plötzlichen Aufzucken des Blitzes erglänzt, mit unseren Augen verfolgen, oder

wir können uns in die tiefe Stille eines Sommertages versenken, wenn die Berge, nur durch ihren Umriß

1. Kapitel.  
Stufenfolge  
in der Aus-  
drucksfähig-  
keit der Linie.



gekennzeichnet, in weichen, dämmernden Flächen verschwimmen, sich gleich Titanen auf langhingestreckten Gefilden zu lagern und vom goldenen Zeitalter zu träumen scheinen.

## ZWEITES KAPITEL.

Die Sprache der Linie — Mundarten — Vergleichung des Stils verschiedener Linienkünstler — Stufenfolge der Grade der Linie — Malen ein Schreiben — Beziehung der Linie zur Form — Zwei Wege — Die graphische Aufgabe — Ansicht — Die ornamentale Aufgabe — Typische oder herkömmliche Behandlung — Rhythmus — Lineare Grundrisse beim Musterzeichnen — Tapetenzeichnung — Leitende Formen — Gedächtnis — Entwicklung in der Zeichnung — Mannigfaltigkeit in der Einheit — Gegengewicht — Lineare Logik — Wiederkehrende Linie und Form — Prinzip der Strahlung — Wert und Verwendung der Linie.

Die Sprache  
der Linie.

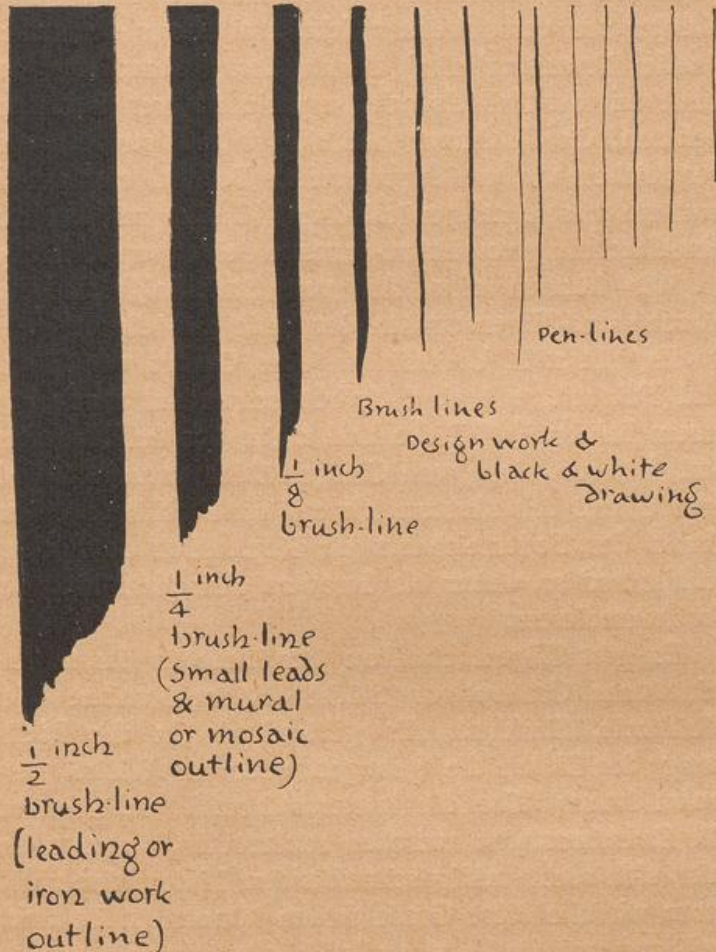
**I**ch sprach von der Linie als einer Sprache und gab einige Erläuterungen über ihre Kraft und Ausdrucksfähigkeit, indem ich zeigte, daß die Linie nicht allein imstande ist, in der Natur Gegebenes darzustellen und in seiner Eigenart festzuhalten, sondern auch die Vorstellung von Bewegung und Kraft, von Tätigkeit und Ruhe erwecken und nicht minder zu unserem Empfinden und Denken durch gewisse Abänderungen und Abweichungen in ihrer Richtung, den Grad ihres Nachdruckes und andere Eigenschaften sprechen kann.

Mundarten.

Aber jeder Zeichner und Linienkünstler macht von der Linie seinen besonderen Gebrauch und wendet seine besondere Linienart an, je nach seiner Neigung, Gewöhnung, Übung oder Individualität. Die unendlichen Abweichungen, die sich hier ergeben, könnte ich — um noch ferner bei dem Bilde der Sprache zu bleiben — Mundarten nennen. Wir können Beispiele

davon in Fülle aus den Werken der Zeichner von  
 Beginn der Welt an entnehmen oder die Methoden  
 einiger unserer heutigen volkstümlichen Illustratoren

2. Kapitel.  
 Mundarten.



Stufenfolge  
 verschiedener  
 Grade von  
 Stärke und  
 Ausdrucks-  
 fähigkeit der  
 Linien.

vergleichen, um ganz bestimmte Abweichungen und  
 individuelle Verschiedenheiten zu finden, die sich sogar  
 bei solchen zeigen, von denen man sagen kann, daß  
 sie unter dem Einflusse der herrschenden Mode nur  
 Abänderungen eines und desselben Grundprinzips sind.

2. Kapitel.  
Stil-  
vergleichung.

Vergleichen wir den feinen Pinselstrich eines griechischen Vasenmalers mit den kräftigen Federzügen Albrecht Dürers (um einen geschichtlichen Stilgegensatz zu bezeichnen). Vergleichen wir (um zwei Meister von verschiedener Schule, aber aus demselben Lande herauszugreifen) Mantegnas Behandlung der Linie mit der Raffaels oder, um ein anderes Gebiet zu nehmen, die Zeichnungen Blakes und Flaxmans, oder vergleichen wir, um ein modernes Beispiel zu nehmen und auf unsere zeitgenössischen Künstler zu kommen, eine Zeichnung von Burne-Jones mit einer von Phil May.

Stufenfolge  
der Grade der  
Linie.

Wir können eine Art von Stufenfolge in den Graden und Eigenschaften der Linie aufstellen.

Es gibt z. B. Umrißlinien jedes Grades von Stärke und Feinheit, von dem derben schwarzen Strich von einem halben Zoll Dicke und mehr, der bei Mosaiken und der Verbleiung von Glasgemälden verwandt wird, dem Umriß des Musterzeichners für Blockdruck, dem Umriß des Federzeichners für Kupferstich oder Holzschnitt und so weiter bis herab zu dem Haarstrich des Trockenradierers.

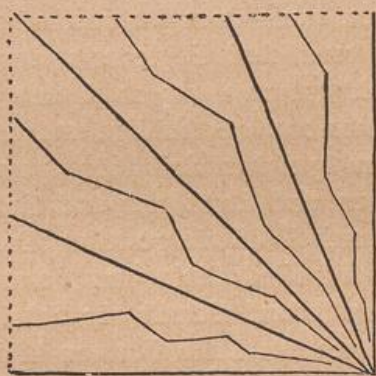
Es gibt Eigenschaften der Linie in ihren verschiedenen Graden von Stärke, Härte, Rauheit oder Weichheit, Sanftheit. Es gibt Grade in der Richtung der Linie, die gebogen oder im Winkel verlaufen kann. Was die letzteren betrifft, so kommen alle Zwischenstufen zwischen senkrechten, wagerechten oder sich rechtwinklig schneidenden Linien, innerhalb deren wir alle diese Grade finden können, in Betracht, in Bezug auf die Kurven alle Zwischenstufen zwischen der Spirallinie und dem Kreise, so daß wir sagen können, alle Winkelverschiedenheiten in der Linie entsprängen ebenso aus dem rechten Winkel wie alle Kurvenverschiedenheiten aus dem Halbkreis. (Siehe die Zeichnungen auf Seite 27.)

Jeder Künstler findet früher oder später mit Hilfe seiner das für ihn Passende heraussuchenden Empfindung eine Methode für den Gebrauch der Linie, die es ihm ermöglicht, seiner Persönlichkeit zu folgen —

2. Kapitel.  
Stufenfolge  
der Grade der  
Linie.



Stufenfolge  
der Richtung  
von Kurven.



Stufenfolge  
der Richtung  
von rechten  
Winkeln.

seinem individuellen Ziel im künstlerischen Ausdruck — und im Laufe der Zeit entwickelt sie sich zu charakteristischer Darstellungsweise, an der seine Werke sofort kenntlich sind wie die Handschrift eines Freundes.

Nun ist es schwer zu sagen, wodurch diese Wahl, diese persönliche Auslese über die durch Methode und Material gegebenen Bedürfnisse hinaus bestimmt wird,



2. Kapitel.  
Stufenfolge  
der Grade der  
Linie.

solange wir über keine mehr ins einzelne gehende Kenntnis der Naturgeschichte des menschlichen Geistes verfügen, als wir sie wahrscheinlich erlangen können. Wir können nur sagen, daß sich in der Praxis gewisse Methoden oder Grundsätze, bewußt oder unbewußt, herausgebildet haben, und es sind einzig und allein diese allgemeinen Methoden oder Grundsätze, welche zum Frommen derer, die den steilen und schwierigen Pfad der Kunst emporklimmen wollen, erläutert und erklärt werden.

Zunächst sehen wir, daß wir beim Zeichnen ein Ausdrucksmittel nötig haben, genau so wie ein Kind ein Wort nötig hat, um einen Gegenstand, den es wünscht, zu bezeichnen. Die Linie, sei sie mit dem Stift, der Feder oder dem Pinsel gezogen, gewährt uns diese Möglichkeit zur Bezeichnung, aber bevor wir sie uns zunutze machen können, bedürfen wir einiger, wenn auch unvollständiger Kenntnis von ihrer unzertrennlichen Begleiterin, der Form.

Malen —  
ein Schreiben.

Ich erinnere an zwei den Kindheitserinnerungen entnommene, unschuldige und unterhaltende Methoden, die zu gleicher Zeit Hören und Sehen in Anspruch nehmen und Erzählung und Gemälde vereinigen. Sie sind auf S. 30 dargestellt. Durch solche Kunstgriffe lernt ein Kind Linie und Form verbinden, indem es unbewußt und Schritt für Schritt im fortschreitenden Gebrauch der Linie Formen bildet.

Es würde sehr unterhaltend und ergötzlich sein, wollten wir das Prinzip weiterverfolgen und z. B. von der Antike einen ähnlichen Studiengang entwerfen. Durch das Ziehen von Linien können wir jedoch stets eine Geschichte oder Begebenheit, einen bezeichnenden Zug, eine Erscheinung oder einen Gedanken darstellen.

Beziehung  
von Linie und  
Form.

Angenommen jedoch, wir haben uns auf unser Roß, Form genannt, geschwungen und unseren

Zügel Linie in die Hand genommen und sind weit in das allumfassende Reich der Natur hinausgeritten, hauptsächlich in der Absicht, die Wahrheit aufzufinden und zuletzt zu erjagen. Wir wissen schon, daß es so viele Wahrheiten gibt, oder besser, daß die Wahrheit gerade in Bezug auf die Naturwirklichkeit so viele Seiten hat, daß es schwer hält, unseren Geist daran zu gewöhnen, nur eine zu betrachten. Denken wir aber weiter nach, so werden wir leicht finden, daß wir uns bei diesem Suchen nach der Wahrheit auf einem Pfade bewegen, der sich naturgemäß in zwei Hauptpfade mit verschiedenem Ziele teilt oder gabelt. Diese beiden Pfade in der Kunst führen viele Namen; sie kreuzen einander gelegentlich, stoßen zusammen und laufen kreuz und quer durcheinander; aber es wird für unseren gegenwärtigen Zweck von Nutzen sein, sie genau auseinanderzuhalten. Ich will sie, wie herkömmlich:

1. die graphische Aufgabe (sekundäre Form)
2. die ornamentale Aufgabe (wesentliche Form)

nennen.

Der Gebrauch, den wir von der Linie machen, wird vor allem davon abhängen, welchen von beiden Zwecken wir verfolgen. Wenn wir nun einen Gegenstand ansehen mit der Absicht, ihn abzuzeichnen — z. B. einen belaubten Zweig, wie er sich im Sonnenschein ausbreitet —, so bemerken wir eine große Mannigfaltigkeit der Form und des Lichts auf der Oberfläche. Die Blätter nehmen vielleicht alle möglichen Abarten ihrer ursprünglichen Form an und stehen unter jeder Art von Winkeln zum Zweige. Entwerfen wir eine rasche Skizze von dem Gegenstande, in der wir die Erscheinung des Zweiges festhalten, so richten wir natürlich unsere Aufmerksamkeit auf diese Einzelheiten und in die Augen fallenden Eigenschaften. Da wir

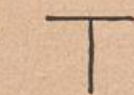
2. Kapitel.  
Beziehung  
von Linie und  
Form.

Zwei Wege.

Die graphische  
Aufgabe.

2. Kapitel.  
Malen ein  
Schreiben.

MODERN PICTURE-WRITING ACCORDING TO NURSERY TRADITION



STORY I  
THOMAS  
&  
CHARLES



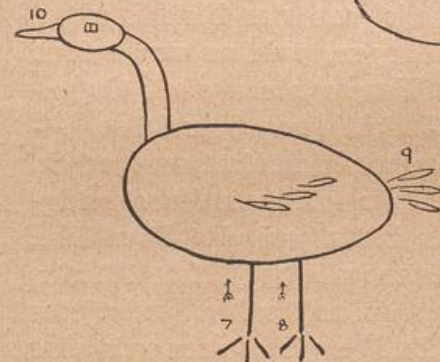
The figures are drawn upon the progressive system, the stages of development being indicated by the numbers.

1. T for Thomas
2. C for Charles the names of two partners,
3. who built a house, having two chimneys &
4. Two windows
5. They planted grass before the door.



6. Their house being complete, Charles & Thomas set out on their travels, & after some time at last reach the end of the world, when they think it time to turn back, after many adventures on the road, & at least four distinct falls they at length regain their friends, & live happily ever after in the form we see.

STORY II  
THE LITTLE MAN  
& HIS HOUSE &  
ESTATE



II

1. The Little man builds a little house for himself, having one window.
2. He makes a broad serpentine path leading to
3. a fine pond.
4. Well stocked with fish.
5. This magnificent property excites the envy of certain poorer neighbours, or, some say, robbers, who take counsel together in two groups of three near the pond.

6. They decide to take separate paths to the pond, but at their approach
7. the fish take fright & jump out of the water.
8. and the little man, hearing the noise, takes flight in great alarm —
9. and so it may be said, "the goose is cooked"

aber nur die Linie als Ausdrucksmittel haben, sind wir zugleich genötigt, wie in der Kunst herkömmlich, 2. Kapitel.  
Die graphische Aufgabe.



obgleich unser Zweck ganz naturalistisch ist, ein getreues Porträt des Zweiges zu entwerfen.

2. Kapitel.  
Die graphische  
Aufgabe.

Ansicht.

Wir müssen unsere Linie so beschreibend wie möglich machen, indem wir die Hauptformen kräftig darstellen und die Hauptmassen von Form und Licht und Schatten in breiten Strichen hineinblockieren. Jetzt suchen wir das Aussehen des Gegenstandes im allgemeinen zu erfassen. Wir bemühen uns, die tatsächlichen Einzelheiten der Ansicht zu gewinnen. Wir sind mit der rein graphischen Aufgabe beschäftigt, ein Gemälde auf Papier anzufertigen.

Wir können jedoch selbst unter diesen einfachen Bedingungen Betrachtungen nicht ganz außer Rechnung lassen, die strenggenommen sich auf „Decoratives“ erstrecken. Es handelt sich zum Beispiel um die Frage, wie man die Studie gut auf das Papier bringt, ein sehr wesentlicher Punkt bei Beginn der Arbeit, und dann muß sich die Frage nach der Schönheit erheben, nicht nur in betreff der Wahl unseres Gesichtspunktes, sondern auch in der der Methode, in der Behandlung der Linie, die wir anwenden wollen, und man darf durchaus nicht glauben, daß die anscheinend wirksamste Weise, ein kräftiges Profil mit Hilfe von recht dunklen Schatten auf Kosten der feineren Einzelheiten unseres Gegenstandes zu erzielen, auch die beste ist. Im Gegenteil, die schönste Zeichnung ist immer die feinste und zarteste, und man kann zu keiner feinen und zarten Zeichnung ohne gewissenhaftes Studium und sorgfältige unablässige Übung — kurz ohne Kenntnis der Form gelangen, und ich fürchte, es ist ein weiter Weg bis dahin.

Die ornamentale  
Aufgabe.

Nehmen wir jetzt an, wir machen unsere Laubstudie nicht um ihrer selbst willen und nicht allein wegen ihrer malerischen Bedeutung und Eigenschaft, sondern im Hinblick auf einen ornamentalen oder dekorativen Zweck, in der Absicht, von ihrer Form und ihrem besonderen Aussehen in einer mehr oder minder

stilisierten Zeichnung oder Vorlage, die besonderen 2. Kapitel.  
Methoden und Materialien angepaßt ist, Gebrauch zu Die ornamen-  
tale Aufgabe.



OLIVE BRANCH  
SIMPLIFIED IN DECOR-  
ATIVE TREATMENT  
©

machen, in der Absicht z. B. eine Wandfläche oder ein Gewebe zu schmücken, so dürften wir unzweifelhaft wie im vorhergehenden Falle von einer allgemeinen Skizze ihrer Erscheinung ausgehen, wir würden jedoch

Linie und Form.

3 33

2. Kapitel.  
Die ornamentale Aufgabe.

finden, daß wir suchen müßten, sie in ihren Einzelheiten, das Gesetz ihres Wachstums und Baues zu



STUDY OF HORNED POPPY

Typische oder herkömmliche Behandlung.

verstehen; wir müßten unsere Aufmerksamkeit mehr auf das Typische in ihrem Aussehen und ihrer Form, die leitenden Linien ihrer Massen, richten, als auf ihr tatsächliches Aussehen, weil wir in der Tat

unsere Bemühungen erfolgreich nur auf diese letzteren lenken können, wenn wir ein Naturobjekt den Bedingungen und Beschränkungen einer Zeichnung anpassen wollen. Dies erfordert ebensoviel Kunst als die Anfertigung einer hübschen graphischen Skizze, vielleicht mehr, aber es ist sicher nicht so leicht zu verstehen und zu würdigen, wie eine Arbeit nach bestimmten Regeln. Es gilt als ausgemacht, daß das Entwerfen von Vorlagen ausschließlich für technische Zwecke bestimmt ist, während eine graphische Skizze Bilder aus der Natur und Bilder des menschlichen Charakters und Lebens uns vor Augen führt. Sie verlangt von uns nicht, daß wir innehalten und über die annehmbarste Meinung nachdenken oder über die Erfindung oder die Anmut der Linien Betrachtungen anstellen und den Wert der rhythmischen schweigenden Musik bestimmen, welche die mehr stilisierte und weniger lebensvolle dekorative Zeichnung enthalten kann, die von den tatsächlich dargestellten Formen ganz absieht.

Hier entdecken wir eine andere Wirkung der Linie. Denn gesetzt, wir arbeiten an dem Entwurf einer dekorativen Zeichnung — das ist einer Zeichnung, die den Zweck hat, einen Gegenstand oder eine Fläche zu schmücken oder ausdrucksvoller zu gestalten —, so finden wir, daß wir ihn nach einer Art von Plan oder geometrischem unterstützenden Netz oder Gerüst herstellen müssen, als ob dadurch Einheitlichkeit, Rhythmus und Zusammenhang hineinkäme — namentlich ist dies der Fall bei wiederkehrenden Zeichnungen. Selbst bei einem einzelnen Felde oder Bilde wird man die Notwendigkeit dieser linearen Grundlage fühlen, da man keine Linie ziehen und keine Form bilden kann, ohne daß sie ein Gegenstück — d. h. eine entsprechende wiederkehrende Linie oder Form — verlangte.

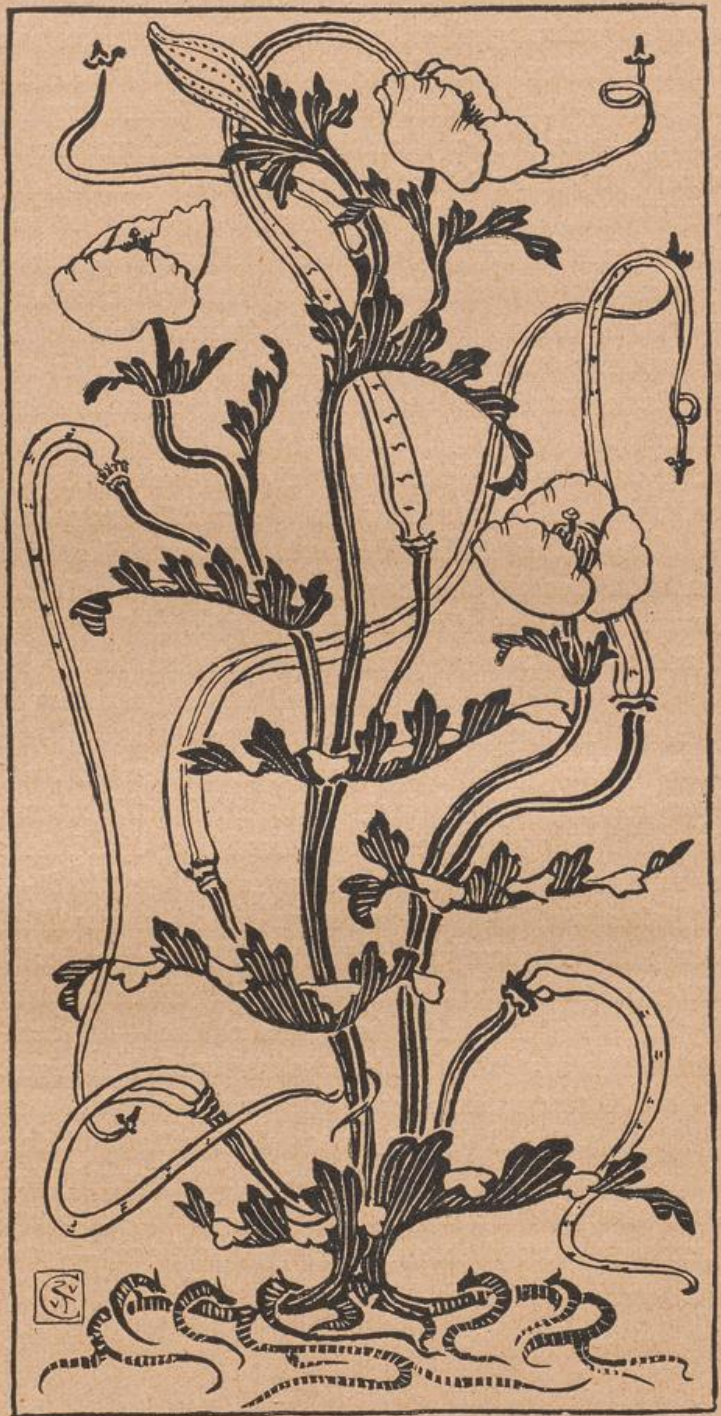
2. Kapitel.  
Typische oder  
herkömmliche  
Behandlung.

Rhythmus.

Lineare  
Grundrisse  
für Muster-  
zeichnungen.



2. Kapitel.  
Anpassung des  
Hornmohnes  
in der Zeich-  
nung: senk-  
rechtes Stick-  
muster.



Die Kurve (1 q) ist eine Behauptung oder Frage. Sie wird durch die entsprechende Kurve (2 a) beant-

2. Kapitel.  
Lineare  
Grundrisse  
für Muster-  
zeichnungen.

1. Q



2. A

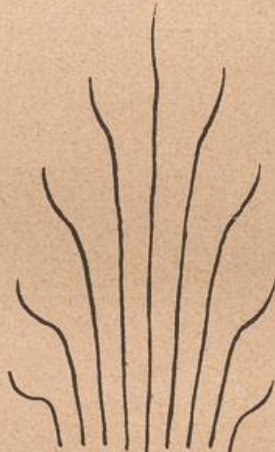


wortet oder im Gleichgewicht erhalten und bildet die Grundlage für eine Schnörkelzeichnung.

Die fünf ausstrahlenden Linien (1) sind augenscheinlich an sich unvollständig, aber wenn wir noch



1



2

vier in umgekehrter Reihenfolge hinzufügen, so erhalten wir ein um eine Mittellinie angeordnetes symmetrisches Motiv, das einem Anthemion gleicht.

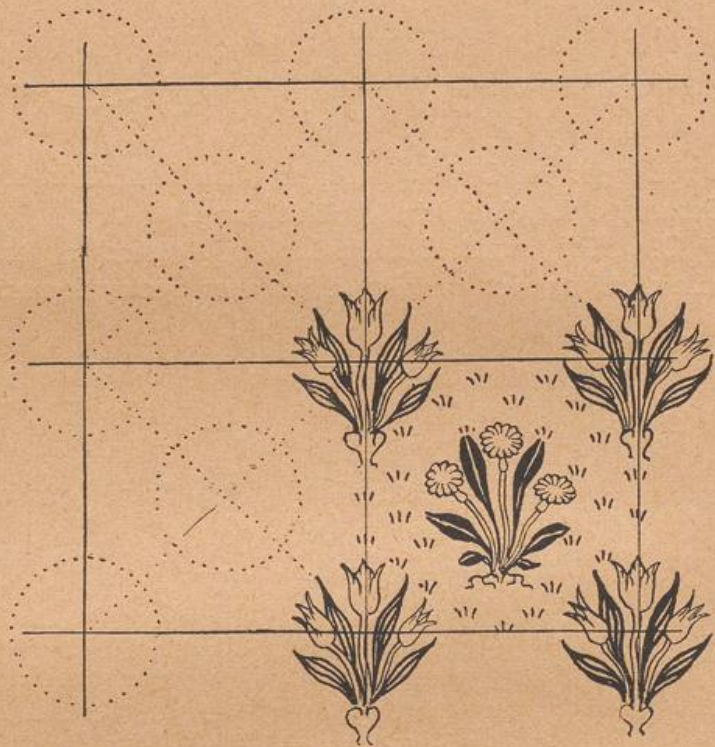
Nehmen wir dagegen eine Tapete. Die Aufgabe besteht darin, eine Zeichnung zu schaffen, die in Linie,

Tapeten-  
zeichnung.

2. Kapitel.  
Tapetenzeichnung.

Form, Farbe und Anordnung dem Auge angenehm ist, die im einzelnen interessant ist und sich ferner lückenlos und, ohne langweilig zu werden, auf einer Wandfläche wiederholen läßt. Da sie ferner für den Blockdruck bestimmt ist, muß sie in Holz geschnitten

Schema,  
das die Anwendung einer  
geometrischen  
Grundlage  
beim Zeichnen  
eines wieder-  
kehrenden  
Musters ver-  
anschaulicht.



und unter Beobachtung möglicher Billigkeit nachgebildet werden können. Der Zeichner kann ein Quadrat von einundzwanzig Zoll zur Verfügung haben, um seine Zeichnung hinein zu konstruieren.

Eine praktische Art damit zu beginnen ist, einen Bogen Papier in Quadrate zu teilen, z. B. im Verhältnis von anderthalb Zoll zum Fuß, und darauf die ersten Ideen der Linienanordnung und der Farbenmotive zu

vermerken, sich auf dieser Grundlage ein Bild von der Gesamtwirkung zu verschaffen und den Entwurf der Wiederholungen zu machen. Ist man von einem befriedigt, so vergrößere man ihn bis zu seinem vollen Umfange, verbessere, erweitere und mache ihn in Form und Einzelheiten fertig. Wahrscheinlich wird sich die Not-

2. Kapitel.  
Tapetenzeichnung.



Verwendung  
von leitenden  
Linien beim  
Zeichnen von  
Zweigen.

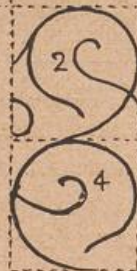
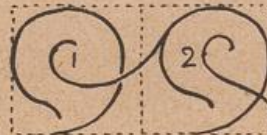
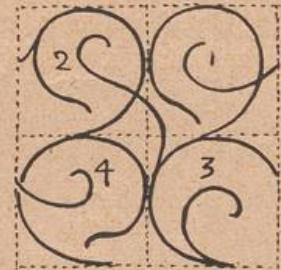
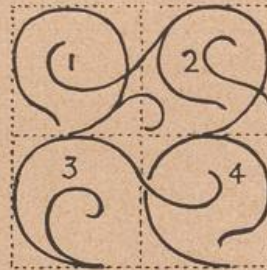


wendigkeit von Abänderungen der Zeichnung bei dem größeren Maßstabe ergeben, bald von Zusätzen, bald von Weglassungen. Nun arbeitet man den allgemeinen Entwurf aus und baut, wie erwähnt, auf dieser Grundlage oder nach diesem Entwürfe weiter, bis man keinen Tupfen, keine Ranke, keinen Zweig mehr auf das Papier bringen kann, um diese Motive zu wiederholen, ohne irgend ein zusammenfassendes System, sie zueinander in Beziehung zu setzen.

2. Kapitel.  
Tapetenzeichnung.

Zeichnet man einen Zweig, so ist es ferner das beste Mittel, sich eine gute dekorative Wirkung zu sichern, wenn man darauf sieht, daß seine allgemeine

Methode zur Ausprobierung eines wiederkehrenden Musters.



Form von einer gefälligen, aber an sich unsichtbaren Linie umschlossen oder begrenzt ist. Einfache Blatt- und Blumenformen eignen sich im allgemeinen am meisten zu diesen Kontrollinien. Man kann sich darauf verlassen, daß Ranken, die man nach diesem Prinzip zeichnet, in der Wiederholung gefällig und mit aller Bestimmtheit wirken, wenn sie nach einem solchen geometrischen Hilfsentwurf gestellt und verbunden worden sind. Eine gute praktische Probe der Richtigkeit und Vollständigkeit einer solchen Wiederholung nach Quadraten besteht darin, daß man die Zeichnung, wenn sie fertig oder noch in der Arbeit ist, in vier gleiche Teile zerschneidet (vorausgesetzt, es würde ein Quadrat von einundzwanzig Zoll Seitenlänge verwandt). Dies wird uns in den Stand setzen, die Richtigkeit der Glieder zu prüfen, und uns auch durch Änderung der Lage der Quadrate eine sehr gute Vorstellung von der Wirkung der Wiederholung in voller Größe geben. (Siehe S. 40.)

2. Kapitel.  
Tapetenzeichnung.

All dies muß infolgedessen lediglich als praktische Hilfsgriffe bei der Erfindung, aber durchaus nicht als Ersatz dafür betrachtet werden. Man kann kein Rezept für das Zeichnen geben, und keine Regeln, Prinzipien oder Methoden können an die Stelle von Einbildungskraft und Phantasie treten. „Wer seinen Rücken heil von Indien zurückbringt,“ sagt ein altes Sprichwort, „mußte ihn mit dorthin nehmen.“

Zugleich kann die Einbildungskraft durch Vernachlässigung und Mangel an Anregung geschwächt werden. Sie kann durch stumpfe und schmutzige Umgebung herabgedrückt werden. Sie kann gleich anderen lebenden Wesen zu dem werden, womit man sie nährt, und erstarkt durch Übung und Entwicklung.

Das Gedächtnis ist ebenfalls etwas Wichtiges undersprießliches beim Zeichnen und kann sich im Gegen-

Gedächtnis.

2. Kapitel.  
Gedächtnis.

satz zu einer beinahe unbegrenzten Ausdehnung entwickeln. Ich meine jene auswählende Art von Gedächtnis, das infolge beständiger und eifriger Beobachtung die wesentlich förderliche Gattung von Tatsächlichem für den Zeichner zusammensucht und aufspeichert: Tatsächliches aus dem Bereiche der Form, der Zusammensetzung, der Bewegung von Figuren, ausdrucksvolle Linien, augenblickliche oder vorübergehende Farbenwirkungen — all jene seltenen und wertvollen Gesichtseindrücke, die sich nicht erwarten lassen und die unversehens eintreten. Sie müßten wie seltene Schmetterlinge eingefangen und sorgfältig in dem Museum des Geistes für Anregungen aufbewahrt werden, ebenso wie sie, soweit dies möglich ist, in den hieroglyphischen Zeichen der Notizbücher niedergelegt werden.

Entwicklung  
in der Zeich-  
nung.

Betrachtet man das Verfahren bei Ausarbeitung einer Zeichnung, so denkt man im allgemeinen an einen leitenden Zug, eine beherrschende Masse oder Form oder Kurve — eine Figur oder eine Blume z. B. — und man denkt an die Möglichkeit, sie zu wiederholen; und da eine Form oder Linie unvermeidlich — wie durch eine Art von Logik — eine andere veranlaßt oder mit Notwendigkeit herbeiführt, so fügt man andere Formen hinzu, bis die Zeichnung fertig ist. Denn man darf nie vergessen, daß eine Zeichnung ein Organismus ist, der seine eigenen Entwicklungsstufen in unserem Geiste durchzumachen hat, in voller Analogie zu der Entwicklung der Lebensformen der Natur — erst den Halm, dann die Ähre, später das volle Korn in der Ähre.

Mannigfaltig-  
keit in der  
Einheit.

Die Erfahrung lehrt uns, daß die harmonischsten Anordnungen von Form und Linie die sind, in denen die leitenden Linien und Formen, obgleich stets umgewandelt, beständig wiederkehren. Wir können eine

Reihe von scharfen Gegensätzen und sich widersprechenden Formen nicht in befriedigender Weise zusammenstellen — wenigstens können wir es nicht, ohne andere Elemente zur Herstellung der Harmonie und durchgängigen Beziehung zu Hilfe zu nehmen. Wir

2. Kapitel.  
Mannigfaltigkeit in der Einheit.



Skizze zur Deutlichmachung, wie ein Muster von verschiedenen Bestandteilen durch die Einheit der Umrahmung und verbindende Linien harmonisch gestaltet werden kann.

können z. B. eine große ornamentale Mannigfaltigkeit mittels einer Zahl von heraldischen Sinnbildern auf Schilden erreichen, die in sich eine Fülle von Zierlichkeit und Gegensätzen tragen, die aber durch die Umgrenzungslinien der Schilde und ihre Teilungen harmonisch gestaltet sind, oder noch besser, wenn man sie auf einem Hintergrund von Blättern und Zweigen



2. Kapitel.  
Mannigfaltig-  
keit in der  
Einheit.

anbringt, deren verschlungene Linien und wiederkehrende Formen eine Art von Kette bilden, in die man die heraldischen Figuren in einem zusammenhängenden und harmonischen Muster hineinwebt.

Aber selbst in der ornamentalen Behandlung verschiedener Formen können sie, worauf die heraldischen Zeichner des Mittelalters sehr wohl geachtet haben, dekorativ harmonisch gebildet werden, wenn man ein ähnliches Prinzip verfolgt, wie wir es schon bei der Zeichnung von Ranken und Zweigen betrachtet haben, d. h. daß man bei der Zeichnung eines lebenden Wesens oder einer Figur zu heraldischen Zwecken oder zur Aufnahme in ein Muster es so einrichten soll, daß es in die Umgrenzung einer geometrischen oder blattartigen Form, Quadrat, Kreis, Ellipse und dergleichen, wie es gerade wünschenswert ist, hineinpasse. Ich werde indes, wie ich hoffe, in einem folgenden Kapitel darauf zurückkommen.

Gegengewicht.

Wir können hier ein anderes wichtiges Prinzip beim Zeichnen mit Linie und Masse betrachten, das des Gegengewichtes.

Nehmen wir einen begrenzten Raum, z. B. eine Füllung, einen Ziegel, eine Einfassung, der mit Zeichnungen ausgefüllt werden soll: Sie bringen Ihre Hauptmasse an, und sofort fühlen Sie, daß sie durch eine entsprechende Masse oder sonst ein Äquivalent ins Gleichgewicht gebracht werden muß. Seine Stelle wird durch das Prinzip bestimmt werden, nach dem die Zeichnung konstruiert ist. Ist die Anordnung symmetrisch, so ist Ihnen der Mittelpunkt (sagen wir einer Füllung) gegeben, und Sie können das Hauptgewicht und die Hauptmasse der Zeichnung auf die Figur in der Mitte (z. B. einen Baum) verlegen und das Gleichgewicht durch kleinere Formen oder Teile zu beiden Seiten herstellen oder umgekehrt, oder, wenn

Sie einen diagonalen Entwurf gewählt haben, legen Sie Ihre Hauptmasse (z. B. bei einem Architekturstück) in 2. Kapitel. Gegengewicht.



ALTERNATE 4

THE PRINCIPLE OF COUNTER-BALANCE IN DIFFERENT SYSTEMS OF DESIGN



DIAGONAL 4



3



2



1

ALTERNATE



SYMMETRIC



1



2



3

DIAGONAL



HORIZONTAL & RHYTHMIC

die linke Ecke oben (nehmen wir an, es sei ein Granatbaum), indem Sie sie durch eine diagonal gestellte Spirallinie (den Stamm) verbinden; die Stelle der Gegen-

2. Kapitel.  
Gegengewicht.

masse (des zweiten Granatbaums) ist augenscheinlich in der rechten unteren Ecke des Quadrates. Sie können dann die Notwendigkeit kleinerer Nebenteile empfinden und sie demzufolge hinzufügen (die Blätter), um die Zeichnung zu vollenden. (Siehe S. 45.)

Logik der Linie.

Nach demselben Prinzip kann man verschiedene andere Entwürfe ausführen. Die sorgfältige Wahl der

Wiederholung in Einfassungsmotiven.



Einfassungseinheiten.



Verteilung der Gegengewichtsmassen muß stets Sache des individuellen Gefühls, Urteils, Geschmacks sein, die durch die Beobachtung gewisser logischer Notwendigkeiten geregelt werden: wie es mir überhaupt scheint, daß die Zeichnung eine Art linearen Denkens ist\*) und in ihren Anfangsstadien durchweg nach den Prinzipien des Syllogismus behandelt werden und aus zwei Vordersätzen und einem Schlußsatz bestehen muß. „Eine Spirallinie ist eine harmonische Linie“, sagt der Zeichner: wiederholen Sie sie in umgekehrter Lage,

\*) Ich erinnere hier an einen Ausspruch E. Burne-Jones, daß „eine schlechte Linie nur durch eine gute Linie aufgehoben werden kann“.

und Sie verlängern die Harmonie, wiederholen Sie sie mit Abänderungen, und Sie vervollständigen die Harmonie. Oder harmonische Wirkung wird durch die Wiederkehr von Form und Linie hervorgebracht. Hier ist eine Kreisform, hier eine Mäanderlinie: vereinigen und wiederholen Sie sie, und Sie erhalten ein logisches und harmonisches Einfassungsmotiv.

2. Kapitel.  
Logik der  
Linie.



Einfassungsmotive.



Wiederholung von  
Linie und  
Form in  
Einfassungsmotiven.



Der fortwährend wiederkehrende Eier- und Pfeilstab und die Volute sind Beispiele der harmonischen Wirkung ganz einfacher Anordnungen von wiederkehrenden Linien und Formen. Wir können darin auch eine andere Eigentümlichkeit der Linie in der Zeichnung klarmachen: jene Auf- und Abbewegung, die der einfachsten Umrahmung einen gefälligen Rhythmus gibt und von vorzüglicher Wirkung in allen wieder-

Wiederholung von  
Linie und  
Form.

2. Kapitel.  
Logik der  
Linie.

kehrenden Einfassungs- und Frieszeichnungen ist. Die Einfassungen der frühesten antiken und klassischen Kunst können überdies als rhythmische und logische Linienanordnungen aufgefaßt werden. Dasselbe rhythmische Prinzip findet sich in den Zeichnungen des klassischen Frieses in all seinen Abarten und gipfelt in der rhythmischen Bewegung des großen Panathenäenzuges in jenem herrlichen Frieze des Parthenon, der, obgleich er eine Fülle unendlicher Mannigfaltigkeit und auf das feinste ausgeführter bildhauerischer Einzelheiten aufweist, doch durch ein streng ornamentales Motiv zusammengehalten und nach der rhythmischen Wiederholung der reinen Linie komponiert ist.

Strahlung.  
Strahlungs-  
prinzip.

Ein anderes großes lineares Prinzip bei der Zeichnung ist das unter dem Namen „Strahlungsprinzip“ wohlbekannte, das auf gleiche Weise sowohl der Anordnung der Linie als der Linienbegrenzung der Form Leben und Kraft verleiht. Es zeigt sich in all seinem Nachdruck und all seiner Fülle in Naturformen, von der Strahlmuschel am Seestrande bis zur Sonne selbst, die ihr Licht auf sie herniederstrahlt. Das Palmblatt in all seinen anmutigen Spielarten zeigt seine Schönheit, seine konstruktive Kraft, verbunden mit außerordentlicher Leichtigkeit, die uns im häuslichen Gebrauche in jenem zerbrechlichen Zepter sozialer Herrschaft und Festlichkeit, dem Fächer, entgegentritt, der wiederum seinen seidenen, wie aus Marienfäden gewobenen Fittich dem Zeichner als Feld zur Betätigung seiner Kunst unterbreitet. Wir finden das Prinzip des Ursprungs des Lebens im Strahle des Springbrunnens wieder, wie dieser stets ein Symbol des Lebens gewesen ist; mittels dieses selben auf die Architektur angewandten Prinzips errichteten die gotischen Baumeister ihre schönen Gewölbe und betonten dieses

Konstruktionsprinzip und die Schönheit der wiederkehrenden Linie, indem sie die Kanten ihrer Rippen plastisch schmückten, und wir haben nur auf den Bau

2. Kapitel.  
Strahlungsprinzip.



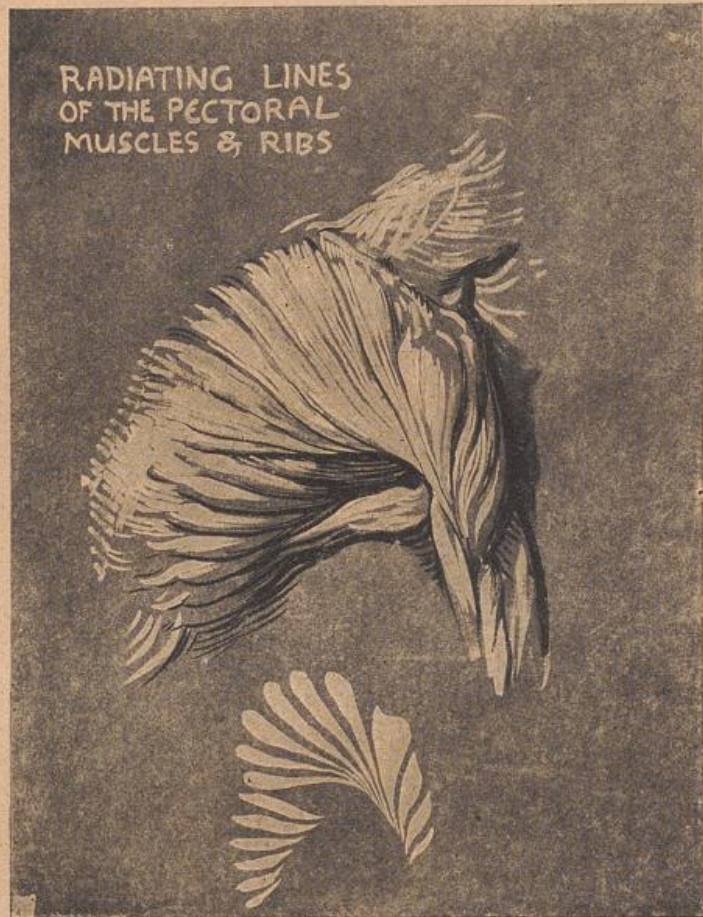
des menschlichen Körpers zu blicken, um auch hier dasselbe Prinzip wiederzufinden, z. B. in den Muskelfasern, der strahlenförmigen Ausbreitung der Rippen, Finger und Zehen.

Linie und Form.

4 49

2. Kapitel.  
Strahlungs-  
prinzip.

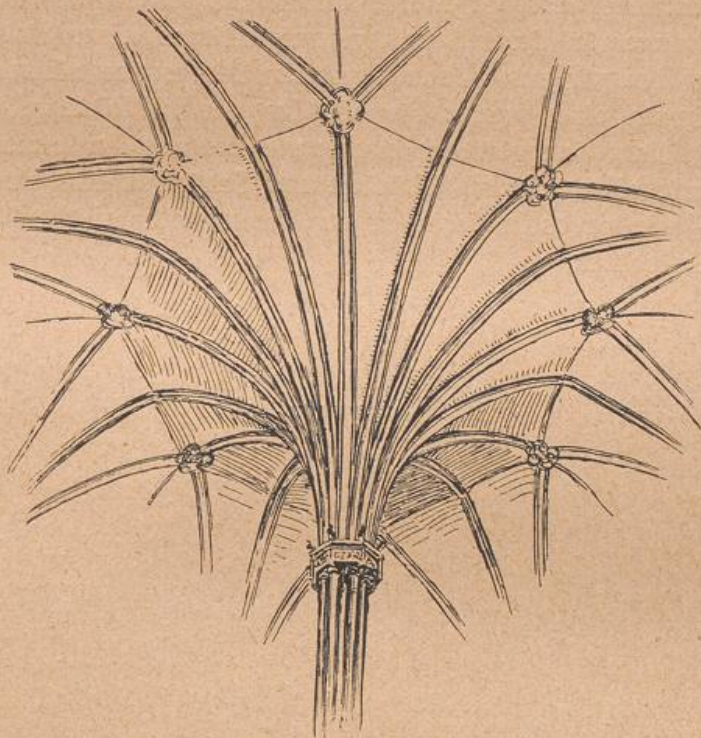
Wenn man hier überhaupt sagen kann, daß die Befolgung und Anerkennung des einen Prinzips mehr als die eines anderen geeignet ist, dem Werke eines



Zeichenkünstlers individuelles Leben zu verleihen, so ist es in der Tat, wie ich gesagt habe, das Prinzip der Strahlenlinie. Man kann es durch alle Stufen und Abarten der Zeichnung und Linienkunst verfolgen: es ist von gleicher Wichtigkeit in der Zeichnung einer

Figur, in dem Bau einer Blume, in den Falten der Gewänder und ebenso in den Hilfslinien der malerischen Komposition und des dekorativen Entwurfes, mögen die Strahlenlinien von sichtbaren oder gedachten Mittelpunkten ausgehen, die in allen Gattungen unregelmäßiger Zeichnung vielleicht die wichtigsten sind.

2. Kapitel.  
Strahlungs-  
prinzip.



Strahlenlinie  
in der archi-  
tektischen  
Konstruktion;  
Gewölbe des  
Kapitelsaales,  
Westminster.

Wir sehen demnach, daß die Linie eine konstruktive und regelnde Aufgabe erfüllt, noch über ihre Kraft des graphischen Ausdrucks und dekorativer Bestimmung hinaus. Sie ist Anfang und Ende der Kunst. Mit ihrer Hilfe lenken wir unsere ersten schwankenden Schritte in die weite Welt des Zeichnens, und wenn wir Leichtigkeit der Hand erlangen und weiter feldein wandern, so entdecken wir, daß wir

Wert und  
Anwendung  
der Linie.



2. Kapitel.  
Wert und  
Anwendung  
der Linie.

einen Schlüssel besitzen, die Wunder der Kunst und der Natur zu erschließen, eine Methode, alle Formen nach Belieben zu beschwören, eine empfindungsfähige Sprache, fähig, die dem unachtsamen Auge verborgenen Eindrücke und Schönheiten der Form und des Aufbaues aufzuzeichnen und zu enthüllen, ein feines Werkzeug, das ungehörte Harmonien auffangen und in unvergänglicher Schrift verewigen kann, einen Stab, auf den wir uns während unserer Lebensreise stützen können, einen treuen Freund, der uns nie hintergeht, vielleicht eine göttliche Zauberrute, die uns am letzten Ende offenbart, daß Wahrheit und Schönheit eins sind — wie sie es in der Welt der Kunst sicher sind oder sein sollten.

## DRITTES KAPITEL.

Auswahl und Verwendung der Linie — Stärke und Ausdrucksfähigkeit — Einfluß der Photographie — Der Wert der Ausdrucksfähigkeit — Der Einfluß der Technik — Die künstlerische Aufgabe — Einfluß von Stoff und Werkzeug — Pinsel — Kohle — Stift — Feder.

**E**rkennt man die große Bedeutung und Fähigkeit der Linie als Ausdrucksmittel und ebenso die Bedeutung der Auswahl, die sie dem Zeichner und Linienkünstler bietet, so wird die tatsächliche Vornahme dieser Auswahl der Linie mit Rücksicht auf die höchst ausdrucksfähige und wirksame Verwendung in der Praxis infolgedessen von der äußersten Wichtigkeit.

Von der  
Auswahl  
der Linie.

Bei dieser Wahl werden wir durch zwei Naturgaben unterstützt, unseren persönlichen Charakter und unsere Neigungen, für die es schwer sein dürfte, wie ich schon gesagt habe, den zureichenden Grund anzugeben; aber jenseits dieser beginnt eine Art Entwicklung, die ihren Ursprung in tatsächlicher Ausübung besitzt, diese regelt und von ihr geregelt wird. Ziehen wir einfach auf einem Blatt Papier mit einem spitzen Gegenstande eine Reihe von Strichen, so finden wir, daß wir uns stufenweise veranlaßt fühlen, eine besondere Art von Strichen, eine besondere Stärke der Linien zu wiederholen, teils weil es scheint, daß sie sich mit größerer Leichtigkeit hervorbringen lassen, und teils, weil sie die gefälligste Wirkung haben.

3. Kapitel.  
Von der  
Auswahl  
der Linie.

Durch eine Art von „natürlicher Auslese“, die ohne Zweifel durch mancherlei kleine Nebenursachen, wie die Beziehung des besonderen Winkels der Hand

Proben von  
Federlinien.



Charakteristi-  
sche Linien.



und der Spitze des Stiftes zur Zeichenfläche — die natürliche Beschaffenheit der Spitze selbst und die natürliche Beschaffenheit der Fläche — beeinflusst wird, gelangen wir endlich zu einer Auswahl der Linie. Diese Auswahl

wird wiederum beständigem Wechsel unterliegen, je nach der Beschaffenheit des Gegenstandes, den wir zeichnen wollen, oder der Art der Zeichnung, die wir anzufertigen wünschen.

Die Linienart z. B., die sich zur Darstellung der zarten Umrisse einer Gestalt auf einem Basrelief eignet, würde größere Kraft und Festigkeit haben müssen, wenn wir ein antikes Bildwerk in voller Rundung und unter vollem Licht und Schatten zeichnen wollten. Die Art unserer Linie müßte soviel wie möglich mit der Art unseres Gegenstandes übereinstimmen und sich seinen unterscheidenden Eigentümlichkeiten in Beschaffenheit und Oberfläche anschmiegen, da lediglich in diesem Anschmiegen die Ausdrucksfähigkeit und der eigentümliche Wert der Zeichnung besteht.

Eine Feder, eine Lilie, eine Strahlenmuschel, alle zeigen als wesentliches Prinzip ihrer Form und ihres Baues die Strahlenlinie; aber was für eine Verschiedenheit der Linie gehört dazu, die Unterschiede zwischen ihnen darzustellen: für die weichen, aber festen, glatt dahinfließenden Kurven dürfte keine Linie zu zart sein; die Lilie würde nicht geringere Zartheit und noch größere Genauigkeit und Festigkeit der Kurve verlangen, ein leises Schwanken oder Zittern der Linien soll die seiden- oder wachsglänzende Oberfläche der Blüten ausdrücken, während eine massigere, rauhere und doch gleichmäßig feste Linie erforderlich ist, um den starren Furchen und der gezackten Oberfläche der Muschel gerecht zu werden. Die Blätter der Bäume und Pflanzen aller Arten, die vielleicht zu Anfang die beste Übung in der Linienbehandlung bieten, geben in den Verschiedenheiten ihres Baues, ihrer Beschaffenheit und Oberfläche unausgesetzt Gelegenheit zur Übung des künstlerischen Urteils im Gebrauch der Linie.

3. Kapitel.  
Von der  
Auswahl  
der Linie.

Verwendung  
der Linie.

3. Kapitel.  
Verwendung  
der Linie.

Die Formen und Oberflächen der Früchte wiederum sind ausgezeichnete Prüfsteine für das Zeichnen mit Linien, und ihr Studium ist eine gute Vorbereitung für die feineren und zarteren Umrisse der menschlichen Gestalt — des härtesten Prüfsteins von allen. Hier sehen wir Festigkeit des grundlegenden Aufbaues (in den Knochen) und Oberflächenkurven (der Sehnen und Muskeln) mit einer beweglichen und sich beständig ändernden Oberfläche (des Fleisches und

Feder-  
zeichnung von  
Früchten.



der Oberhaut). Solche charakteristischen Unterschiede wiederzugeben, ohne in den Fehler zu verfallen, entweder die Festigkeit oder die Beweglichkeit zu übertreiben und so entweder einerseits zu starr oder andererseits zu weich und zerfließend zu werden, erfordert außerordentliche Geschicklichkeit, Kenntnis und Übung im Gebrauch der Linie. Ich glaube nicht, daß auch der größte Meister sich stets in dieser Hinsicht genügt.

Grad und Aus-  
drucksfähig-  
keit.

Wenn wir die Beschaffenheit unserer Linie und ihren Grad — dick oder dünn, kräftig oder fein — festgestellt haben, so müssen wir uns mit der Frage

der Ausdrucksfähigkeit beschäftigen, denn von ihr muß am letzten Ende Wirkung und Eindruck unserer Zeichnung oder Skizze in hohem Grade abhängen. Bei der Auswahl eines Gegenstandes werden wir natürlich durch die Anziehungskraft besonderer Teile, Eigentümlichkeiten oder Eigenschaften, die er besitzt, beeinflußt, und wir werden unsere Bemühung darauf richten, diese zur Darstellung zu bringen, als die Dinge, die auf uns den größten Eindruck machen. Das ist der Unterschied zwischen dem harmonischen Zusammenwirken von Geist und Hand und der empfindlichen Platte in der photographischen Camera, die ohne irgendwelche Beeinflussung durch menschliche Wahl (und selbst unter dem Einfluß, wie es immer in gewissem Grade geschieht) auf mechanische Weise die Wirkung der Lichtstrahlen verzeichnet, die den Eindruck natürlicher Formen und Vorgänge mittels der Brennlinse auf die Platte wirft. So kommt es, daß, wie wir oft auf einer Photographie sehen, gewisse unwesentliche oder gleichgültige Einzelheiten mit ebensoviel Genauigkeit (oder sogar mehr) wiedergegeben sind, wie die Hauptfiguren oder was immer den wichtigsten Gegenstand oder das Motiv des Vorwurfs bildet. Das Bild leidet unter dem Mangel an Betonung oder der Betonung an unrechter Stelle. In diesen Fehler verfällt daher die Kunst des Photographen, und obgleich er durch sorgfältige Auswahl, Anordnung und Regelung der Belichtung in hohem Grade dem Mechanischen des Verfahrens entgegenzuwirken vermag, so kann eine Photographie doch nie den Rang eines Kunstwerks einnehmen — des unmittelbaren, mehr oder minder durch das Denken hindurchgegangenen Ausdrucks eines Menschengestes oder des schöpferischen inneren Schauens, der durch eine Menschenhand aufgezeichnet worden ist.

3. Kapitel.  
Grad und Ausdrucksfähigkeit.

3. Kapitel.  
Grad und Aus-  
drucksfähig-  
keit.

Die Photographie tut Wunder, und für gewisse Eigentümlichkeiten von Licht und Schatten, Form und Wirkung unter Verzicht auf die Farbe, leistet weder die Malerei noch die Zeichenkunst auch nur Annäherndes; aber sie hat mehr Wert und Bedeutung für die Wissenschaft als für die Kunst. Sie ist für den, der die Tatsachen der Natur, die Oberflächenwirkung und schnell vorübergehende Stellungen studieren will, unschätzbar und ist oft selbst in ihren Fehlgriffen für die Künstler interessant und anregend — die sich in der Tat oft und gern der Hilfe der Photographie auf jede Weise bedient haben. Wirklich ist es ein Wunder, wenn man die Dienste bedenkt, die sie der Kunst in jeder Richtung geleistet hat, wie die Welt je ohne sie fertig geworden ist.

Aber eine Photographie kann nicht alles leisten. Sie kann keine Originalzeichnungen anfertigen und kann nicht mit Linien zeichnen. Sie können nach der Natur zeichnen und Ihre Gruppen im Atelier oder im Freien stellen, Sie können Ihren Standpunkt wählen, und die Photographie wird dies alles nachbilden, Sie können Ihre Zeichnung in Linien anfertigen und sie wird es Ihnen nachmachen, und wir wissen, daß ihr Nutzen in dieser Richtung unermesslich ist, da sie uns die ganze Reihe antiker Kunstwerke vor Augen bringen kann.

Kurz, die Photographie ist ein ausgezeichnete Diener und Freund, aber ein gefährlicher Herr. Sie kann uns leicht durch ihre verführerischen Nachbildungen des Oberflächenreliefs und -lichts verleiten, mehr an diese Eigenschaften zu denken als an eine andere und uns zu bemühen, sie an falschen Stellen anzubringen — an Stellen, wo wir z. B. farbige Flächen dunklen Flächen, Ebenheit und ruhige Wirkung dem Relief vorziehen, wie meistens bei der Oberflächendekoration.

Aber ein Weg, die Bedeutung der Betonung kennen zu lernen, ist das Zeichnen nach einer Photographie, und man wird bald herausfinden, was für ein Unterschied im Ausdruck dadurch entsteht, daß man hier etwas länger, dort etwas kürzer verweilt.

Beim Zeichnen ist die Anwendung der Hervorhebung wichtig, und man kann sagen, daß Zeichnen oder Skizzieren ohne Hervorhebung dem Lesen ohne Ruhepunkt gleicht, während fehlerhafte Hervorhebung dasselbe ist, als wenn Sie Ihre Ruhepunkte an falsche Stellen setzen.

Durch einen Unterschied in der Betonung kann dieselbe Zeichnung große Verschiedenheit in Wirkung und Ausdruck hervorbringen.

Nehmen wir z. B. an, wir wollten ein senkrechtes Muster eines Stammes mit Blättern und Früchten in

3. Kapitel.  
Grad und Ausdrucksfähigkeit.

Der Wert der Hervorhebung.



Wirkung von verschiedener Betonung in der Behandlung derselben Zeichnung.

einer Farbe zeichnen. Legen wir die Betonung auf die Blätter, wie in Nr. 1, so werden wir eine Art von Wirkung oder dekorativem Ausdruck hervorbringen, legen wir die Betonung auf die Früchte und lassen die Blätter im bloßen Umriß, so werden wir eine ganz



3. Kapitel.  
Der Wert der  
Hervor-  
hebung.

andere Wirkung mit denselben Elementen erzielen (siehe Nr. 2). Lassen wir dagegen Stamm, Blätter und Früchte sämtlich im Umriß und legen wir die Betonung auf den Hintergrund, so werden wir wiederum eine ganz verschiedene Art von Wirkung und Ausdruck erhalten.

Ähnliche Unterschiede in Wirkung und Ausdruck, die auf Unterschiede in der Betonung zurückzuführen sind, lassen sich in der Zeichnung und Behandlung eines Kopfes (wie A, B und C) wahrnehmen.

Verschiedene  
Betonung in  
der Behand-  
lung eines  
Kopfes.



Die Möglichkeiten solcher Änderungen in der Betonung beim Zeichnen sind in der Praxis unbegrenzt und von gleicher Anzahl wie die Änderungen des Ausdrucks selbst, die wir in der Natur beobachten. Der malerische Künstler hat volle Freiheit, sie in sein Werk zu übertragen oder in ihm darzustellen, da er sich allein durch die Bedingungen und die Aufgabe des Werkes bestimmen läßt.

Dies sind die Bedingungen und Aufgaben, die in der Tat Wahl und Behandlung bestimmen und die Betonung und damit den Ausdruck des Werkes festsetzen.

Der Einfluß  
der Technik.

Keine Kunstgattung kann als bedingungslos gelten, und die einfachste und freieste von allen, die Kunst des Punktes und der Fläche, die alle graphische Kunst und Flächenzeichnung beherrscht, unterliegt noch

gewissen technischen Einflüssen, und man kann sagen, daß das künstlerische Gepräge eines Werkes in erster Linie davon abhängt, in welchem Grade diese technischen Einflüsse und Bedingungen anerkannt und nutzbar gemacht werden.

3. Kapitel.  
Der Einfluß  
der Technik.



Skizzen  
zur Verdeut-  
lichung der  
Wirkung  
verschieden-  
artiger Be-  
tonung in der  
Behandlung  
derselben  
Elemente der  
Landschaft.



Der Griffelkünstler, der für Flächendruck, für ein Buch oder eine Zeitung zeichnet, müßte imstande sein, den Beweis für diese besonderen Bedingungen zu erbringen und, weit entfernt von dem Versuch, ihnen auszuweichen und etwas mehr, als sie leisten können, in sein Werk zu legen, müßte er sie im Gegenteil als Sporn zu einer bestimmten künstlerischen Behandlung von individuellem Werte und Gepräge, das in der Tat

3. Kapitel.  
Der Einfluß  
der Technik.

stets das beste an einem Werke ist, willkommen heißen. Es ist z. B. bei jeder Zeichnung, die mit einem Text für den Flächendruck verbunden wird, von Wichtigkeit, daß ein gewisses harmonisches Verhältnis zwischen der Bildung der Buchstaben und der Druckverzierung oder dem Bilde bestehe.

Bestimmtheit und Klarheit der Linie mit deutlicher Wirkung in Schwarz und Weiß, bringt nicht nur die anziehendste dekorative Wirkung in Verbindung mit dem Buchstaben hervor, sondern stellt sich auch als das beste für die Reproduktionsarten für Flächendruck heraus, sei es Holzschnitt oder eine der zahlreichen Gattungen von Autophotypen, ebenso wie für die Bedingungen der Druckerpresse.

Bei allen Zeichnungen, die den Prozeduren des Stechens und Druckens unterworfen sind, ist Klarheit und Bestimmtheit der Linie ein Hauptfordernis. Zeichnungen für Zeugdruck aller Arten, namentlich für Tapeten, erfordern gute, feste Zeichnung und klare Farbflächen. Damit ist jedoch nicht Härte der Wirkung gemeint. Eine Zeichnung soll klar und verständlich sein, ohne hart zu sein.

Ebenso ist für Gewebe Bestimmtheit in der Musterzeichnung unumgänglich notwendig, da die Zeichnung unter den schweren Bedingungen, die kariertes Papier stellt, wiedergegeben werden muß, unter denen es allein möglich ist, Kurven durch kleine aufeinanderfolgende Winkel darzustellen (was wie ein Widerspruch zu sich selbst klingt). Die Größe dieser Winkel oder Karos wechselt infolgedessen stark bei den verschiedenen Gewebarten, bei denen das Muster verwandt werden soll, von der Herstellung feiner Seide, bei der sie beinahe verschwinden, bis zu Teppichen aller Arten, in denen sie deutlich ausgeprägt sind, so daß ein bestimmtes Flächenmaß für Zeichnungen zu diesem Zweck wün-



HE · DRAUGHTS ·  
MAN · IN · LINE ·  
WHO · WORKS · FOR ·  
SURFACE · PRINT ·  
ING · FOR · THE ·  
BOOK · OR · THE

Newspaper, should be able to stand the rest of the peculiar conditions, and, so far from seeking to escape them and attempt something beyond their limits, he should rather welcome them as incentives to a distinct artistic treatment with a value and character of its own. *o o o o o o*

**W**E should seek a certain linear relation between the ornament or picture and the lettering or type with which they will be printed. *o r o r o r o r*



3. Kapitel.  
Beispiel für  
die Behandlung  
einer Seite zur  
Verdeutlichung  
des Verhältnisses  
zwischen Text  
und Bild.

3. Kapitel.  
Der Einfluß  
der Technik.

schenswert wäre und viel zur Deutlichkeit beitragen könnte, und ich glaube in der Tat, daß es mehr oder weniger bei allen Gewebemustern anerkannt werden wird, um ihnen ihre Schönheit und ihren Charakter zu erhalten.

Schönheit und Charakter. Hierin gipfelt alle Zeichnung. Während man sicher sein kann, daß die technischen Bedingungen, wenn sie voll verstanden, angemessen befolgt und offen anerkannt werden, einer Zeichnung Charakter verleihen, gehorcht die Schönheit nicht so leicht dem Befehle.

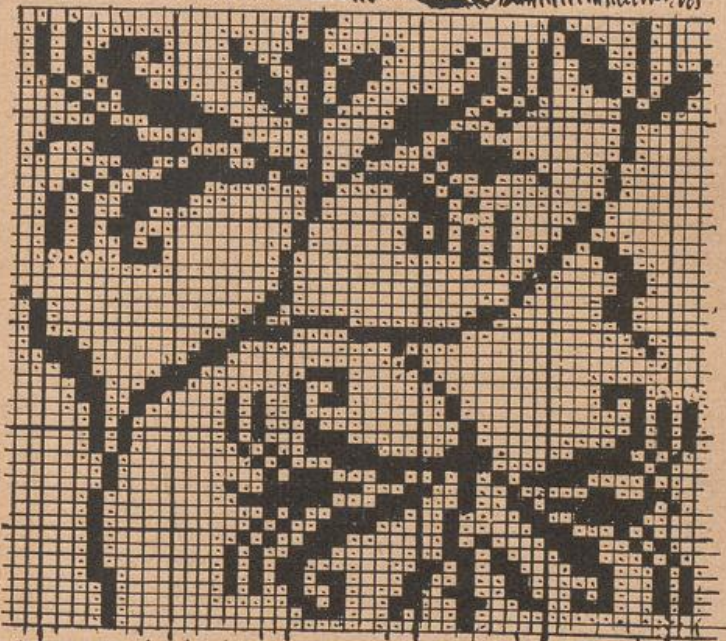
Die künstleri-  
sche Aufgabe.

Dieses Suchen nach der Schönheit — dieser Psyche der Kunst — ist die eigentlich antreibende künstlerische Aufgabe in ihrem Unterschiede zur technischen und rein praktischen, die, vollständig mit ihr verschmolzen und eins geworden, die Form unseres Werkes bestimmen soll.

Beim Zeichnen oder Skizzieren können wir besondere Eigentümlichkeiten in Linie und Form entweder zum Zwecke der Darstellung oder des Ornaments anstreben. Wir können den Wunsch hegen, einzelne Schönheiten des Objekts oder des Subjekts hervorzuheben, z. B. wenn wir irgend etwas nach einem Abguß oder nach der Natur zeichnen, so wünschen wir die Schönheit der Linie oder die Beschaffenheit der Oberfläche zur Anschauung zu bringen. Da es nun äußerst schwierig, wo nicht unmöglich ist, alles auf einmal zu erreichen, ohne irgend etwas zu opfern, so werden wir finden, daß das Hervorheben — das Herausbringen — der besonderen Eigenschaft unseres Gegenstandes (z. B. der Schönheit der Linie) die Notwendigkeit mit sich führt, andere Eigenschaften dieser unterzuordnen. Eine reine Umrißzeichnung einer Figur kann etwas in sich Vollendetes sein. Sobald wir anfangen, Schatten oder irgendwelche Linien zur



3. Kapitel.  
Gewebe-  
motiv; Ent-  
wurf für ein  
Teppich-  
muster.



Schemati-  
sche Behand-  
lung des-  
selben auf  
kariertem  
Papier als  
Detail  
für einen  
Brüsseler  
Teppich.

9 points to the inch

$\frac{9}{16}$  scale

Linie und Form.

5

65

3. Kapitel.  
Die künstleri-  
sche Aufgabe.

Kennzeichnung der Körperlichkeit hinzuzufügen, führen wir ein anderes Element ein; wir streben nach einer anderen Art von Wahrheit oder Schönheit, und wenn uns nicht auch ein bestimmtes Ideal in dieser Hinsicht vorschwebt, werden wir die Einfachheit des Umrisses verderben, ohne daß wir zum Ersatz einen anderen Vorteil erlangen und in der Tat die Wahrheit oder Schönheit der Zeichnung erhöhen.

Der Einfluß  
des Materials.

Können wir die wesentlichen Züge unseres Musters nicht so fassen, daß sie sich der Methode und dem Material der Hervorbringung anpassen und die Nachbildung in allen Punkten ausführbar machen, so ist es klar, daß sie auch in der Zeichnung mehr oder weniger ungenügend und unvollständig zur Darstellung gelangen. Es handelt sich darum, festzustellen, was für eine Art von Charakter und Schönheit die Methode zuläßt, ob Schönheit oder Eigentümlichkeit der Linie, der Fläche, der Farbe, des Stoffes, und wenn die Nachbildung auf ganz bestimmte Methode oder in ganz bestimmtem Stoffe erfolgen soll, die Zeichnung auf die Methode oder das Material, für das es bestimmt ist, mehr zu berechnen, denn als Zeichnung auf Papier, und sie demzufolge mit steter Rücksichtnahme auf die besondere Art der Schönheit, die einem solchen Werke nach seiner Vollendung eigen ist, auszuarbeiten.

Dasselbe müssen wir auch in Bezug auf die Behandlung der Oberflächen eines Bildwerks und des zarten Spieles von Licht und Schatten, das uns bei der Zeichnung und Unterscheidung der verschiedenen Flächen die Farbe ersetzen muß. Bei buntem Glase werden wir an ein Muster in Bleiliniien denken, die eine Scheibe von durchsichtiger Farbe einschließen und von denen jede mit den anderen in einheitlicher Beziehung steht, so daß sie ein harmo-

nisches Ganzes ausmachen. Bei Zeichnungen für Gewebe müssen wir uns stets die Verschiedenheiten in Gebrauch, Zweck und Bestimmung des fertigen Materials vor Augen halten, z. B. die Verschiedenheit zwischen einem reichen senkrechten Muster in Seide, Sammet oder Gobelin, das bestimmt ist, als Vorhang oder Portière in Falten gebrochen zu werden, und einem reichen Teppichmuster, das bestimmt ist, ohne Falten die ebene Fläche eines Fußbodens zu bedecken. Die Vorstellung der Wand und des Fußbodens muß uns hier ebenso beeinflussen, wie die tatsächlichen technischen Bedingungen des Webstuhls. Es sollte ein Teil des künstlerischen Strebens werden, in dieser Weise auf die Phantasie und die künstlerischen Motive einzuwirken und unter strenger Berücksichtigung der technischen Voraussetzungen zu arbeiten.

Wenn wir uns jedoch an die streng malerischen oder graphischen Voraussetzungen — die Kunst der Spitze und der Fläche — halten, mit denen wir es als Zeichner und Griffelkünstler unmittelbarer zu tun haben, so dürfen wir einige technische Betrachtungen, die sich auf die verschiedenen Arten von Spitze und Fläche und ihr gegenseitiges Verhältnis beziehen, nicht unterlassen. Die bewegliche Spitze des Pinsels z. B., die in Tinte oder Farbe getaucht ist, hat ihr eigenes Darstellungsvermögen, ihre eigene Art der Behandlung, man kann sagen, ihre eigenen Formen.

Die Behandlung läßt eine große Mannigfaltigkeit in Anwendung und Strich zu, und sein Wert in malerischer und ornamentaler Hinsicht ist sehr bedeutend: von den einfacheren Blattformen, die beinahe ein Abdruck oder Schatten des feuchten, spitzen Pinsels selbst sind, bis zu den ausgearbeiteten graphischen Zeichnungen in Linien oder in Licht und Schatten.

3. Kapitel.  
Der Einfluß  
des Materials.

Arbeiten mit  
dem Pinsel.



3. Kapitel.  
Arbeiten mit  
dem Pinsel.

Bei der Bildung der Blattform beginnt man mit einem leichten Drucke, falls man mit der Spitze anfängt, und verstärkt den Strich allmählich nach der

Pinselformen.



Mitte und dem breiteren Ende zu. Nach demselben Prinzip der Regelung des Druckes kann jede Pinselform gebildet werden. Es ist wesentlich für die Freiheit des Arbeitens mit dem Pinsel, nicht zu wenig

Tusche oder Farbe zu nehmen. Für ornamentale Formen sollte ein voller Pinsel gebraucht werden, sonst wird ihr Aussehen dürrtig und mager. Für eine reiche, fließende Linie ist ebenfalls ein voller, aber feiner Pinsel notwendig. Es ist jedoch ganz gut möglich, ihn im entgegengesetzten Sinne zu gebrauchen und mit halbtrockenem Pinsel eine Art unterbrochener Linie hervorbringen, und ebenso bei farbigen Arbeiten, bei denen man von „Zerbröckeln“ spricht, wodurch den Teilen einer Zeichnung Leben, bestimmtes Aussehen oder Eigenart verliehen wird. Wenn man den Pinsel als Werkzeug zum Zeichnen benutzt, so darf man nie seine bestimmten Eigenschaften und seine Natur außer acht lassen und muß ihn überall verwenden, wo er von Nutzen sein kann.

Der direkte Strich mit dem vollen Pinsel — seine Anwendung ist ein ungemeiner Vorteil für alle Künstler, mit welcher besonderen Art von Kunstlinien sie sich auch beschäftigen mögen, da man sagen kann, daß er von ebensogroßer Bedeutung für das Zeichnen als für die Malerei im engeren Sinne ist. Wir können alle den Reiz der breiten Pinselmalerei und der ausdrucksvollen Pinselstriche eines Meisters der Aquarelllandschaft wie De Wint empfinden. Dies ist die Meisterschaft im Gebrauch von Pinsel und Farbe in einer Richtung — Ton und Wirkung. Eine japanische Zeichnung eines Vogels oder eines Fisches kann sie gleicherweise in einer anderen — Charakter und Form — zeigen. Ein Stück orientalischen Porzellans oder ein persischer Ziegel kann denselben feinen Reiz und das Verständnis für die Wirkung des vollen Pinsels nur in streng ornamentalem Sinne bekunden.

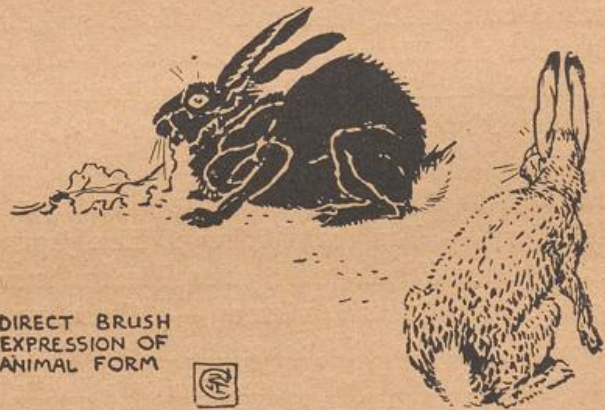
Die Herrschaft des Pinsels ist sehr groß, wenn wir an alle seine verschiedenen Formen und Verwendungsarten denken; in geschickten Händen be-

3. Kapitel.  
Arbeiten mit  
dem Pinsel.



3. Kapitel.  
Arbeiten mit  
dem Pinsel.

herrscht er sowohl Linie als Form in all ihren Spielarten und beeinflusst alle Zweige der Kunst, von dem bescheidenen, aber geschickten Handwerker, der die



DIRECT BRUSH  
EXPRESSION OF  
ANIMAL FORM



goldene oder farbige Linie rings um die Ränder unserer Gläser und Tassen zieht, bis zu dem begabtesten und hervorragendsten Staffeleimaler — nehmen wir den Akademieprofessor, der seine Checks mit dem



3. Kapitel.  
Japanische  
Zeichnung  
eines Vogels.

Aus:  
„Die hundert  
Vögel Baris“.

3. Kapitel. Malerpinsel schreibt! Dann haben wir die üblichen  
Kohle. verschiedenen Werkzeuge mit fester Spitze: Kohle, Stift, Feder. Die Kohle, die zwischen Hart und Weich in der Mitte steht — eine Art von Übergang von dem biegsamen Pinsel zu den festen und harten Spitzen von Stift und Feder — ist äußerst beliebt bei Malern, wenn sie zeichnen wollen. Ihre Weichheit und Entfernbareit macht sie zu einem tauglichen Werkzeug für vorläufige und vorbereitende Skizzen zu allen Zwecken, sowohl für den Zeichner als den Maler; aber sie eignet sich sowohl zum Linien- als zum Tonzeichnen oder zu einer Mischung aus beiden. Sie ist deshalb ein sehr gutes Material für eilige Studien (z. B. nach dem Leben) und das rasche Festhalten einer Licht- und Schattenwirkung, da die Massen leicht angelegt und größere Fülle und Tiefe vielleicht in kürzerer Zeit erreicht werden können, als mit einer anderen Art von Stiften.

Die Kohle ist auch für die Arbeit an großen Kartons sehr zweckmäßig, da sie sowohl der Zartheit als der Kraft fähig ist und die Arbeit sehr fördert. Ein leichter Fingerstrich gibt Halbtöne, wenn sie verlangt werden, und wird oft angewandt, wenn es gilt, dem Werke größere Treue und Vollendung zu geben.

Bleistift. Dann gibt es den Bleistift — die Allerweltsspitze, wie man ihn nennen könnte —, der vielseitiger verwendbar ist als ein anderer, sei es für rasche Skizzen und Entwürfe in dem Notizbuche oder sorgfältige und ausgeführte Zeichnungen oder für Skizzen für die untergeordneten Zweige der Zeichenkunst. Er wird daher auch für Zeichnungen verwandt, die später mit Tinte nachgezogen werden. Ich glaube indes nicht, daß, wenn das Federzeichnen auf diesem Wege geschieht, es so frei oder so charakteristisch ist, als wenn es direkt oder auf eine ganz freie Art an-

gewandt wird, nämlich auf Grundlage eines Gerüstes von vorläufigen Linien, die nur den Zweck haben, den Entwurf für die Hauptmassen und -formen abzugeben.

3. Kapitel.  
Bleistift.

Die Bleistiftzeichnung ist eines höheren Grades von Feinheit und Vollendung fähig und besitzt überhaupt einen silbernen Ton. Der Bleistift hat nicht die Kraft oder das Ausdrucksvermögen der Kohle, aber innerhalb seiner technischen Verwendung besitzt er viele Vorteile. Seine graue und weiche Linie, obgleich an sich reizvoll, macht ihn nicht für Arbeiten geeignet, von denen man Schärfe und Genauigkeit der Linie und des Striches verlangt, wie es der Fall mit allen Arbeiten sein soll, die durch ein handwerks- oder maschinenmäßiges Verfahren nachgebildet werden, mit Ausnahme einiger Arten der Photogravüre und der Lithographie.

Wir müssen uns deshalb nach einem anderen Ersatz umsehen, der uns in den Stand setzt, diesen Forderungen nachzukommen, nämlich dem Pinsel, von dessen Anwendung und Natur ich schon gesprochen habe.

Es bleibt noch ein anderes spitzes Werkzeug von fester und bestimmter Wirkung: die Feder, die uns in den Stand setzt, Festigkeit und Schärfe der Linie und klare Bestimmtheit sowohl als eine sehr sorgfältige Ausführung und Freiheit des Striches zu erreichen.

Die Feder scheint in demselben Verhältnis zum Pinsel zu stehen, wie der Bleistift zur Kohle — sie ist nicht so voller und reicher Wirkungen, noch solcher Leichtigkeit und Freiheit der Linie fähig, besitzt aber ihre eigenartige Schönheit und charakteristische Art des Ausdrucks. Ihr eigentliches Gebiet sind Arbeiten in verhältnismäßig kleinem Maßstabe, und ihre natürliche Gesellschaft ist ihre Schwesterfeder von der

Die Feder.

3. Kapitel.  
Die Feder.

Literatur auf dem Gebiete der Buchausstattung und des Buchschmuckes und der Zeichnung in Schwarz und Weiß für die Presse. Ihre Unterarten sind unzählig, und die Findigkeit der Fabrikanten stellt uns fortwährend vor die Wahl neuer Federspitzen, um mit ihnen zu arbeiten; aber obgleich man gelegentlich auf eine gute Stahlfeder trifft, habe ich gefunden, daß sie eben dann versagt, wenn man sie zu dem richtigen Grade von Biagsamkeit gebracht hat. Man kehrt zu der Vogelfeder zurück, die man je nach den besonderen Erfordernissen der Arbeit schneiden kann. Für breite kräftige Striche gewährt die Rohrfeder Vorteile und eine gefällige, reiche Linienwirkung.

Aber mit was für einem Werkzeug wir auch arbeiten mögen, die Hauptsache ist, beim Zeichnen vollständig vertraut mit ihm zu sein, seine Anwendung und Leistungsfähigkeit durchaus zu beherrschen, so daß wir bei unserem Streben nach der weiteren Herrschaft über Linie und Form fühlen, daß wir in unserer Hand ein Werkzeug haben, auf das wir uns verlassen können, eine sichere Hoffnung, die vielen Schwierigkeiten und Entmutigungen, die gleich drohenden Drachen am Wege des Kunstbessenen lauern, zu überwinden.

## VIERTES KAPITEL.

Die Auswahl der Form — Elementare Formen — Raumauffüllung — Gruppierung — Analogien der Formen — Typische Formen des Ornaments — Ornamentale Einheiten — Gegenwerte der Form — Maße in der Zeichnung — Gegensatz — Wert der Abänderungen ähnlicher oder verwandter Formen — Verwendung der menschlichen Gestalt und der Tierformen in der Ornamentzeichnung.

**W**ir betrachteten im letzten Kapitel die Auswahl und Verwendung der Linie: ihr Ausdrucksvermögen und ihre verschiedenen Methoden. Jetzt kommen wir zu einer für den Zeichner und Griffelkünstler nicht minder wichtigen Frage — der Auswahl der Form.

Die Auswahl der Form.

Kann man die Linie Knochen und Sehne der Zeichnung nennen, so ist die Form der Stoff und das Fleisch; und beide sind augenscheinlich zu ihrem freien Leben und ihrer freien Entwicklung notwendig.

Der Würfel und die Kugel gewähren uns die Grundelemente oder ersten Grundformen, aus denen die vielfältigen, stets wechselnden und zusammengesetzten Formen, die Erzeugnisse der Kräfte und Voraussetzungen der Natur oder der unumgänglichen Erfindungskraft der Kunst abgeleitet sind, gerade so wie wir Quadrat und Kreis als die ersten Anfänge des linearen und geometrischen Zeichnens betrachten.

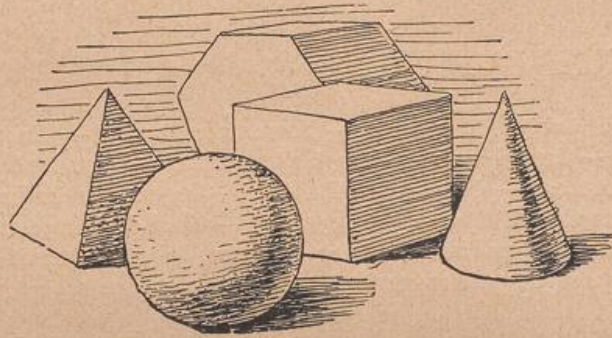
Der Würfel und die Kugel, der Kegel und die Pyramide nebst anderen vergleichsweise einfachen



4. Kapitel.  
Die Auswahl  
der Form.

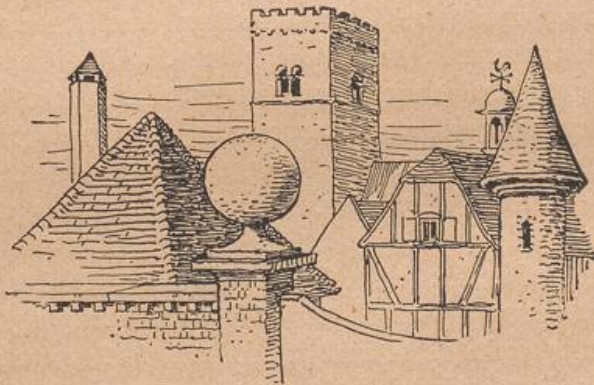
Formen der Stereometrie, bieten sich dem Schüler als elementare Beispiele der Zeichenkunst, d. h. des Vermögens, feste Körper auf einer ebenen Fläche darzustellen. Da solche Formen einfacher und regelmäßiger sind als irgendwelche Naturformen, so nimmt

Elementar-  
formen:  
Pyramide,  
Kugel, Würfel,  
Hexagon,  
Kegel.



man an, daß sie das Problem des Zeichnens auf seine einfachsten Elemente zurückführen. Sie bieten ohne Zweifel ein sehr genaues Mittel zur Prüfung der Sicherheit des Auges, da sie jeden Fehler in der Perspektive oder Projektion sofort sichtbar machen.

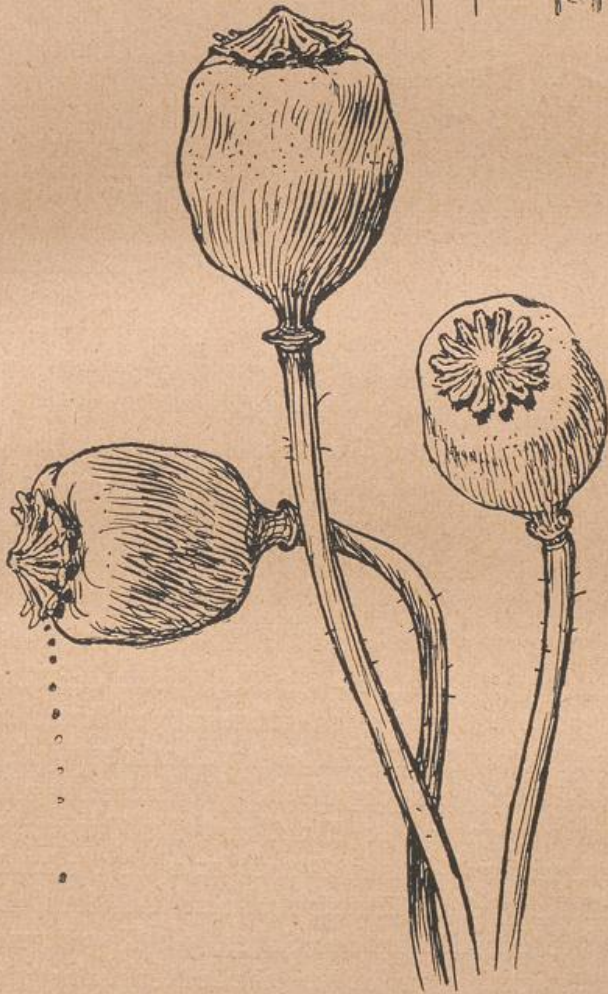
Verwendung  
der oben er-  
wähnten und  
verwandter  
Formen in der  
Architektur.



Um jedoch das Verfallen in mechanische Arbeitsweise zu verhüten, das Interesse zu erhalten und solchen Studien Lebendigkeit zu geben, muß die Beziehung



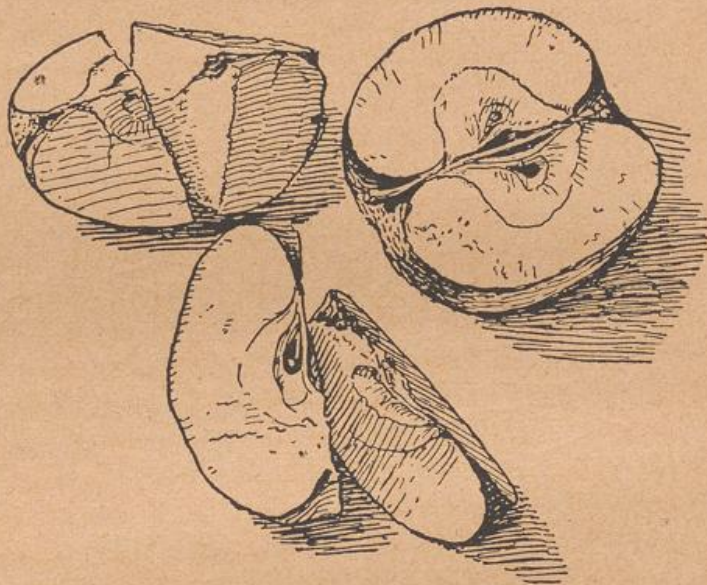
4. Kapitel.  
Mohnköpfe.



4. Kapitel.  
Die Auswahl  
der Form.

solcher Formen zu Natur- und Kunstformen dem Geist eingepägt und keine Gelegenheit verabsäumt werden, sie zu vergleichen oder ihre Gegenstücke, ihre einander entsprechenden Prinzipien und Unterarten, ebenso ihr praktisches Verhalten sowohl in funktioneller als konstruktiver Beziehung aufzusuchen, wie z. B. in dem Falle der typischen Formen von Blumen, Knospen

Zerschnittener  
Apfel, um die  
Lage der Kerne  
zu zeigen.



und Samengehäusen, wo der Kegel und der Trichter, kugelige, zylindrische und röhrenartige Grundformen uns auf Schritt und Tritt als wesentliche Teile des Charakters und der organischen Voraussetzungen der Pflanze begegnen: der Kegel und der Trichter meist in Knospen und Blütenblättern zum Schutz und zur Abschließung des Blütenstaubes und der Samenkerne, die Röhre zur Leitung des Saftes, die Kugelform, um die Flüssigkeit von außen abzuhalten oder sie im Inneren zu erhalten, die Reibung zu verhüten und

einen geschlossenen Aufbewahrungsraum herzustellen, wie es der Fall mit Samen in Köpfen ist. Das Samengehäuse des Mohns z. B. besitzt ein merkwürdiges kleines Schutzdach, um die Zwischenräume zu bedecken (gleich den Fenstern in einem Turm), bis der Same reif ist und die Zeit kommt, wo er aus der Schale oder dem Kopfe herausgeschleudert wird. Ein weiterer praktischer Grund für das Überwiegen der Kugelform bei Samen ist der, daß, wenn die äußere Umhüllung oder Schale zugrunde geht, sie leicht herausrollen und in die Öffnungen am Boden fallen, oder wenn, wie es der Fall bei verschiedenen Früchten, z. B. dem Apfel und der Orange ist, die Umhüllung selbst kugelförmig ist und den Zweck hat, die flachen oder spitzen Samen auf den Boden gelangen zu lassen, wohin die Früchte fallen und rollen, wenn sie reif sind.

Der Würfel und seine zahlreichen Abarten finden sich in Kristallen und basaltischen Felsen sowohl als in der organischen Natur, wie z. B. in den Honigscheiben der Bienen, wo die Wahl der Form eine konstruktive Notwendigkeit ist. Der Würfel ist im vollen Sinne des Wortes der Eckstein in der Architektur, und ohne Abvierung und Senkblei kann kein Gebäude errichtet werden, während sich die zylindrischen und kegelförmigen Grundformen bei Türmen und Dächern, Säulen und Zinnen zeigen. In dem architektonischen Ornament und der plastischen Verzierung bilden Würfel und Kugel abermals die Grundlage, indem sie sowohl selbst durch bloße Wiederholung und Aneinanderreihung Ornamente bilden, als auch die konstruktiven Grundlagen des Ornaments abgeben.

Eine sehr einfache, aber wirksame Form des plastischen Ornaments, die für die frühesten gotischen Werke charakteristisch ist, ist unter dem Namen

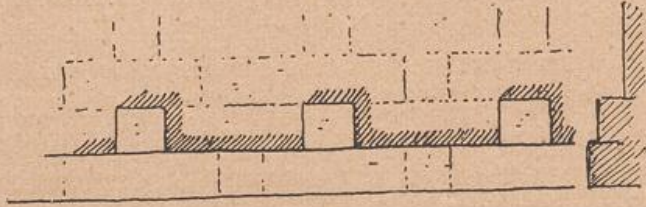
4. Kapitel.  
Die Auswahl  
der Form.

Ziegel-  
zahnschnitt.

4. Kapitel.  
Ziegel-  
zahnschnitt.

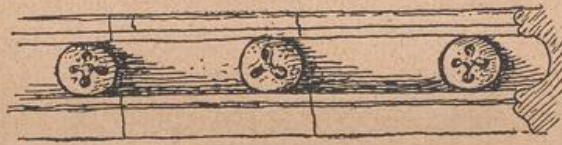
„Hundszahn“ wohlbekannt. Sie entsteht einfach, wenn man einen Steinwürfel zu einer Pyramide zuschneidet,

Würfel und  
Kugel im  
architektoni-  
schen Orna-  
mente.



die Seiten entfernt, sie zu geometrischen Feldern gestaltet und die scharfen Kanten der Pyramide von

Verzierter  
Kugelfries.



der Basis bis zur Spitze in kräftigem Relief heraus-  
arbeitet. Im Grundriß besteht sie einfach geometrisch

Hundszahn-  
fries.



aufgefaßt aus einem Rechteck, das diagonal in vier  
gleiche Teile geteilt ist, und vier Halbkreisen, die von  
den Mitten der vier Seiten des Recht-  
ecks aus geschlagen sind. Hier haben  
wir eine Form des Flächenornaments,  
die zweifellos sehr weit verbreitet war  
und meines Wissens in der ältesten  
Kunst fast aller Völker wiederkehrt.  
Wir finden sie z. B. in der assyrischen

Entstehung  
des Hund-  
zahns aus  
dem Würfel.



Plastik und der ältesten griechischen Dekoration, in  
China und Japan und in Europa in mittelalterlichen

Werken jeder Art. Ihr Reiz liegt vielleicht in der Einfachheit ihrer Konstruktion, mit der doch reiche ornamentale Wirkung verbunden ist, sei es als plastisches Werk oder gemalte Flächenverzierung. Sie kann auch als geometrische Grundlage zur Ausarbeitung eines wiederkehrenden Tapetenmusters auf einer großen Fläche dienen.

4. Kapitel.  
Ziegel-  
zahnschnitt.

Wenn es zur Wahl der Form kommt, wenn wir einer bestimmten Aufgabe beim Zeichnen, einem Ornament oder einer Dekoration (d. h. wie es gewöhnlich der Fall ist, der Aufgabe, ein Feld von gegebener Form und Größe auszufüllen), gegenüberstehen, so müssen wir die Form in Beziehung zu diesem Felde, zu dem Vorwurf, den wir behandeln wollen, und der Methode, in der die Zeichnung entworfen werden soll, oder dem Gegenstande und der Stelle, wo sie angebracht werden soll, betrachten. All dies verengert schon das Gebiet einer möglichen Wahl. Zunächst ist hier die Gestalt des Feldes selbst ins Auge zu fassen. Eine wohlbekannte Übung für die Lehrprüfung unter der Abteilung für Kunst und Wissenschaft besteht darin, eine Pflanze in ihrer Anwendung auf die Dekoration eines Quadrats und eines Kreises zu zeichnen. Nun könnte man ja bei abstrakter Auffassung geneigt sein, für die Füllung eines Kreises andere Formen zu wählen als für die Füllung des Quadrats, da ich stets bemerken muß, daß die Raumgestaltung den Charakter der Füllung in Linie und Form bestimmen muß. Wenn die Aufgabe gestellt ist, ein Quadrat und einen Kreis mit denselben Formen oder einer Anpassung von ihnen zu füllen, so müssen wir mehr und mehr auf den Unterschied in der Behandlung achten und uns nicht darauf einlassen, runde Formen in einen rechteckigen Raum oder rechteckige Formen in einen runden Raum hineinzuquetschen. Bei einer Rose z. B. würde es möglich

4. Kapitel.  
Ausfüllung  
gegebener  
Flächen:  
Quadrat  
und Kreis.



sein, ihre gerade Form für das Quadrat und ihre runde Form für den Kreis zu verwerten. Jedenfalls müssen wir in erster Linie ein gutes und angemessenes Motiv suchen.

Nehmen wir an, die Zeichnung sei für eingelegte Arbeit in Holz bestimmt, so würden wir Formen zu wählen haben, die keine unnötige Schwierigkeit beim Schneiden machen, da jede Form der Zeichnung aus dünnem Holze geschnitten und in die betreffende Aus-  
höhlung in dem Felde oder dem Brette, das sie aufnehmen soll, eingefügt werden muß. Verwickelte oder zusammengesetzte Formen würden demnach hier ausgeschlossen sein, da sie nicht allein schwierig oder unmöglich in dem Materiale herzustellen, sondern auch unwirksam sein würden.

Ein sicheres Gefühl für die besondere Wirkung und den dekorativen Reiz einer eingelegten Arbeit sollte uns zur Beschränkung auf vergleichsweise wenige und einfache Formen hinleiten, indem wir diese Formen in nachdrücklicher, aber abstrakter Weise verwenden und von der Wiederholung von Linie und Form soviel wie möglich Gebrauch machen. Gesetzt, wir sollten eine wirkungsvolle Füllung, sagen wir für ein Schmuckkästchen oder ein Uhrgehäuse oder einen Fußboden, unter strenger Beschränkung auf ganz wenige und einfache Formen entwerfen — sagen wir z. B. eine Stamm-, eine Blatt-, eine Beeren- oder Scheiben- und eine Vogelform oder Frucht- und Blattformen. Es würde möglich sein, eine Zeichnung aus solchen Elementen zu komponieren, die sowohl von gefälliger Wirkung als auch für die Ausführung geeignet wäre. Ein vorzügliches Hilfsmittel würde es sein, alle einzelnen Formen mit Messer oder Schere aus steifem Papiere zu schneiden als Probe auf die Ausführbarkeit einer Intarsienzeichnung. Dies ge-

4. Kapitel.  
Die Auswahl  
der Form.



4. Kapitel.  
Die Auswahl  
der Form.

schieht tatsächlich, wenn der Intarsienschneider die  
Zeichnung ausführt.

Ich zeichnete einmal einen Intarsienfußboden für den



Mittelsaal einer Gemäldegalerie. Der Maßstab war eher groß und die Arbeit sollte kräftig gehalten sein. Ich griff zu großen, kräftigen und einfachen Formen — Wasserlilien und breite Blätter, Schwäne, Strahlen-

muscheln und Zickzackeinfassung. Formen, die sich leicht mit Hilfe des Pinsels herstellen lassen, würden sich im allgemeinen gut für eingelegte Arbeit eignen, da sie einfache und schwungvolle Umrisse und eine flache Silhouette haben. Und für eingelegte Arbeit zeichnet man praktisch in schwarzer, weißer oder farbiger Silhouette. Dies gibt eine sehr gute Übung für alle Zeichner ab, sowohl für die Erfindungsgabe, die es zu wecken sucht, da sie mit begrenzten Hilfsmitteln und Beschränkung in den Formen arbeiten muß, als auch für die Leichtigkeit und Sicherheit der Unterbringung der Masse des Musters.

4. Kapitel.  
Die Auswahl  
der Form.

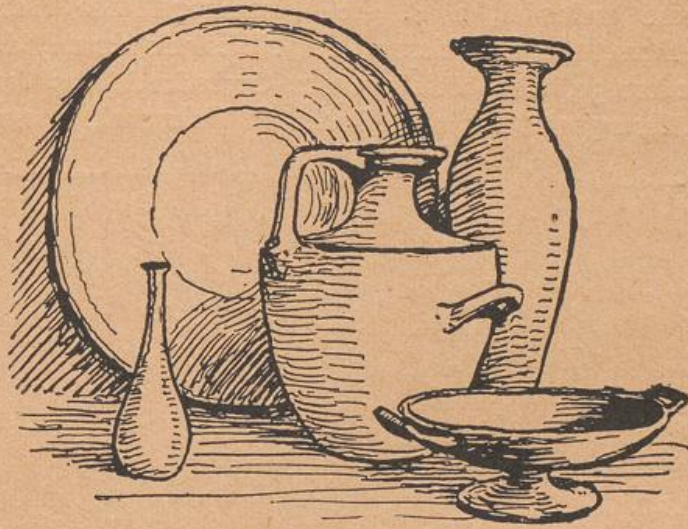
Auch der Aquarellmaler würde finden, daß das Hineinblockieren aller seiner Formen und der Farben des Hintergrundes in flache Lokalfarbe eine ausgezeichnete Methode zur Vorbereitung ist und gute Übung für das direkte Malen verschafft, da er seine Nebenschatten und -farben in derselben Weise auftragen kann, bis das Werk vollendet ist, während es die frische Wirkung klarer Farbgebung, die der Hauptzweig der Aquarellmalerei ist, bewahrt.

Suchen wir die Formen harmonisch zu ordnen — was der einzige Zweck der Komposition ist —, so werden wir finden, daß zum großen Teil hier dieselben Prinzipien gelten, mögen wir eine Stillebengruppe ordnen oder ein Tapeten- oder Gewebemuster zeichnen. Es besteht nur ein Unterschied im Grade und im Maßstabe. In dem einen Falle zeichnen wir wirkliche Dinge körperlich, bevor wir sie als harmonische malerische Komposition zeichnen oder malen; in dem anderen ordnen wir Formen auf der Fläche im Hinblick auf harmonische Komposition und Beschränkung auf streng dekorativen Zweck. Im ersten haben wir mit konkreten, runden Formen zu tun, im zweiten, allgemein gesprochen, mit abstrakten Formen auf der Fläche.

4. Kapitel.  
Die Auswahl  
der Form.

Aber in beiden Fällen verlangen wir Harmonie. Wir können demnach nicht eine Anzahl von Formen, die in Linie, Umriß oder Bedeutung in keiner Beziehung zueinander stehen, zusammenbringen. Wir suchen in der Komposition oder Zeichnung keine Gegensätze, sondern Beziehungen in der Form, wenn auch ein Element des Gegensatzes damit verbunden ist, um ihr Anmut und Ausdruck zu verleihen. Bei der Gruppierung von Gefäßen z. B. würden wir nicht große und kleine oder gedrungene und schlanke Formen ohne verbindende Glieder irgendwelcher Art zusammenstellen. Wir verlangen eine Reihe guter Linien, die einander unterstützen und in einer Art freundlichen Zusammenwirkens ergänzen. Breite weiche Formen und runde Oberflächen verlangen Relief und ein gewisses Betonen des Gegensatzes. Wir fühlen vielleicht die Notwendigkeit von krausen Blättern und Blüten bei unserer Gefäßform. Wir können indes das Prinzip der Gruppierung ähnlicher oder verwandter Formen ruhig weiterverfolgen und unserer Komposition als einem Ganzen in ihren allgemeinen Linien, Massen und Formen, entweder einen krummlinigen oder geradlinigen Charakter nach dem Prinzip des Zusammengehörens gleicher Elemente verleihen. Dies wird vollständig von unserer Wahl der Gruppierung der Formen abhängen, aber je mehr wir durch unsere Auslese unsere Komposition entschieden nach der einen oder der anderen Richtung sich neigen lassen, um so mehr Charakter wird sie vermutlich besitzen.

Bei der Auswahl von Formen für Gruppierung und Malen von Stilleben glaube ich, daß sich das Interesse durch Zusammenstellung von bezeichnenden Gegenständen, z. B. von Instrumenten für ganz bestimmte Zwecke, bei natürlicher Beziehung und Abrundung erhöhen dürfte. Gruppen, die gewisse Hand-



4. Kapitel.  
Gruppierung  
von Formen.  
Skizzen zur  
Darstellung  
der Gruppie-  
rung ver-  
wandter  
Formen:  
1. Zusammen-  
stellung von  
Kurven.

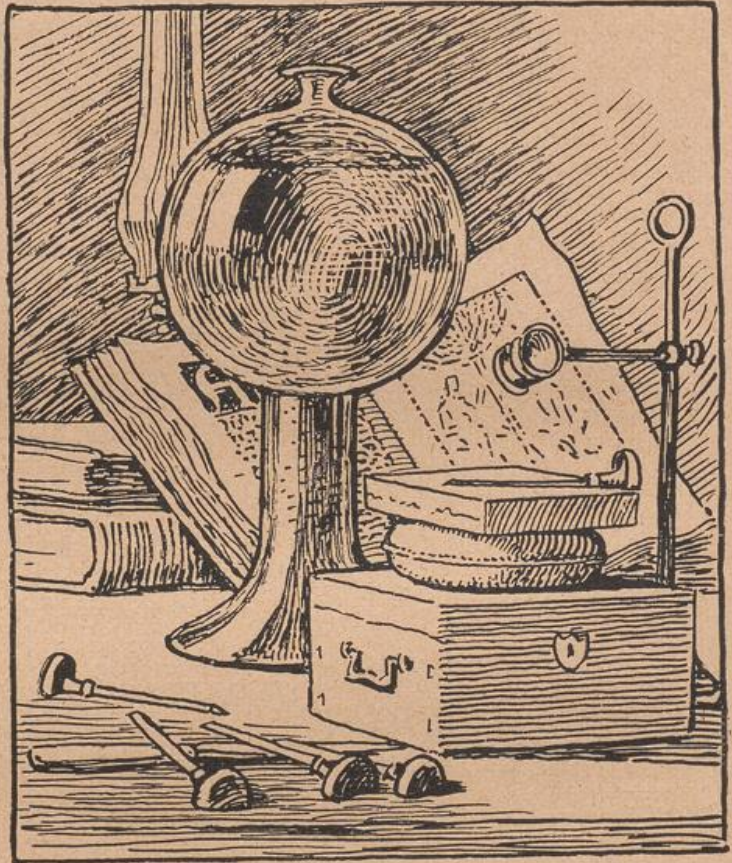


2. Zusammen-  
stellung von  
Winkeln.

4. Kapitel.  
Die Auswahl  
der Form.

werke andeuten, z. B. die Wasserkugel des Holzstechers, das Sandkissen, der Holzstock darauf, die Werkzeuge, die herumliegenden Grabstichel, das Vergrößerungsglas, ein altes Buch mit Holzschnitten usw.

Stilleben-  
gruppe, den  
Holzschnitt  
darstellend.



Andere Gruppen könnten zur Bezeichnung verschiedener Künste und Industrien angeordnet werden — z. B. Motive für Metallbearbeitung, Thonindustrie, Literatur, Malerei, Musik, Stickerei, Frühling, Sommer, Herbst und Winter können sämtlich durch gut ausgewählte Stillebengruppen allegorisch dargestellt werden. Sogar

verschiedene geschichtliche Perioden können sinnbildlich dargestellt werden — ich würde es gern sehen, wenn in dieser Richtung mehr geschähe.

Kehren wir zur Flächenzeichnung zurück. Wenn wir von einem Motiv mit kreisförmigen Massen ausgehen, können wir sie nicht unvermittelt mit scharfen Winkeln — ich meine in unseren leitenden Formen — zusammenbringen. Folglich können wir ein Netz, ein

4. Kapitel.  
Die Auswahl  
der Form.



Japanisches  
diagonales  
Muster.

Gitter, eine Stickerei aus Winkeln bilden, um eine Matte, einen Spitzengrund oder einen Rahmen herzustellen, auf denen wir unsere breiten Massen anbringen, wie wir es tatsächlich bei Chinesen und Japanern sehen.

Besteht z. B. die Hauptgruppe der Formen in unserem Muster aus Fruchtformen — Äpfeln, Granaten oder Orangen —, so müssen wir die Kurven in der Verbindung von Zweigen und Blättern in geringerem Grade betonen oder ausdrücken. Nehmen wir eine

4. Kapitel.  
Behandlung  
von Frucht-  
und Blatt-  
formen:  
Entsprechende  
Krümmung.



Fruchtform, z. B. Zitronen, so wird sich natürlich eine weitere Abänderung der Verbindung oder der Hilfskurve bei Zweigen und Blättern ergeben und zugleich werden wir bei Befolgung solcher Prinzipien in abstrakter Weise mehr von dem Charakter des Baumes oder der Pflanze darstellen. Betrachtet man das Blatt eines Baumes, so kann man oft einen Anklang an den allgemeinen Charakter und den Umriß des Baumes selbst wahrnehmen, und wir kennen den Vers:

„Wie sich der Zweig beugt, ist der Baum geneigt.“

Haben wir es mit Winkelmotiven zu tun, so muß dasselbe Prinzip befolgt werden, aber mit Berücksichtigung der Verschiedenheit des Motivs. Die Form der Einzelheiten muß sich in dem Charakter der Hauptmasse widerspiegeln.

Ich habe von der Notwendigkeit gesprochen, beim Zeichnen Beziehungen der Formen aufzusuchen, und dennoch können wir jede Form in die passende Umgebung versetzen und alle Zwischenglieder ausfüllen, um sie harmonisch zusammenzustellen, Formen von der größten Verschiedenheit können so vereinigt werden, wenn sie über einen großen Raum verstreut sind, z. B. bei Wanddekorationen; aber selbst dann sollten wir verlangen, daß diese Formen zueinander in Beziehung stehen und sich wiederholen. Um jedoch eine Regel für Zeichnungen, in denen die Teile in der Tat wichtiger sind als das Ganze, zu geben, so haben wir uns darauf zu beschränken, die Zeichnung dieser Teile einfach und harmonisch in Linie und Form zu gestalten und je nach ihren besonderen Bedingungen ihre Verbindung so dekorativ wie möglich zu machen.

Gewisse Formen scheinen sich zur Ornamentzeichnung besser zu eignen als andere, weil sie dem Zeichner bestimmte Linien und Massen darbieten, die

4. Kapitel.  
Die Auswahl  
der Form.

Analogien  
der Form.



4. Kapitel.  
Beziehung der  
allgemeinen  
Umrissse von  
Blatt und  
Baum.

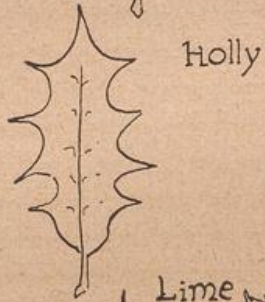
1. Eiche.



2. Esche.



3. Stechpalme.



4. Linde.



4. Kapitel.  
Einige Ana-  
logien der  
Form.



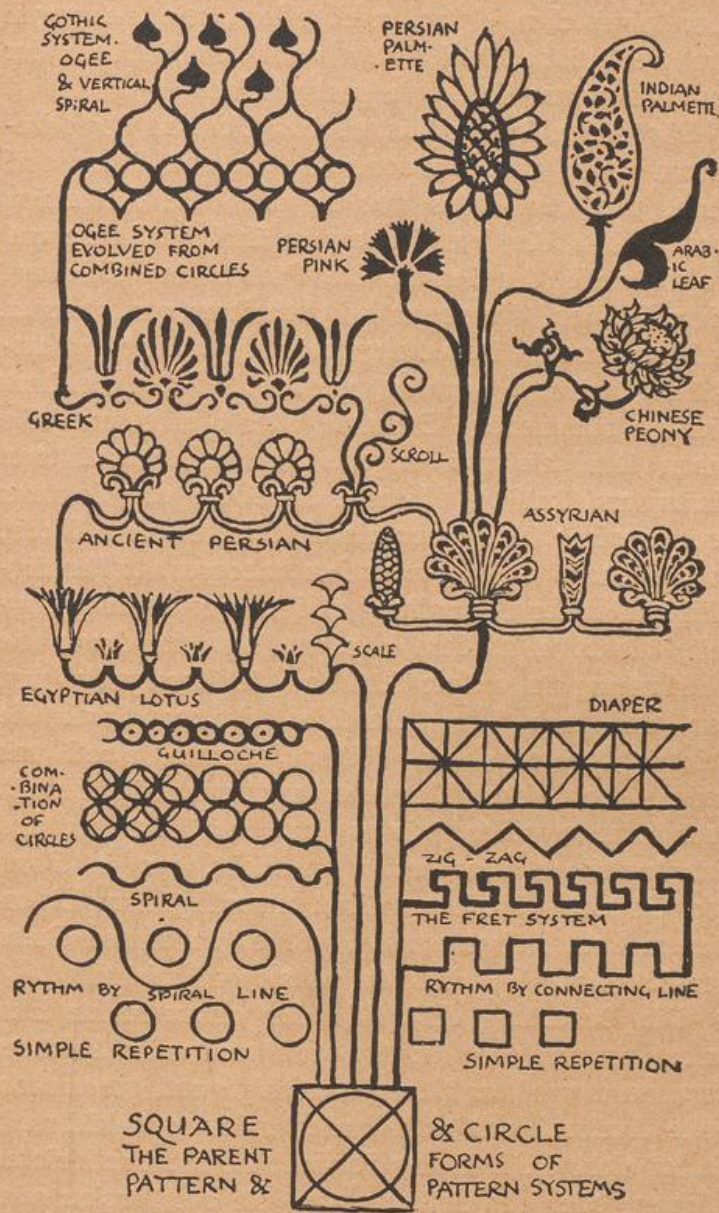
4. Kapitel.  
Analogien  
der Form.

harmonisch wiederholt oder mit anderen verwandten Formen oder Linien zusammengestellt werden können. Das Zeichnen wird von diesem Gesichtspunkte aus zu einem Suchen nach Analogien der Formen.

Typische  
Ornament-  
formen.

Ich erwähnte gewisse geometrische Formen, die der Natur und Kunst gemeinschaftlich sind. Das älteste Ornament besteht in der Wiederholung solcher Formen. Der nächste Schritt war ihre Verbindung durch Linien: und so wurden Form und Linie durch endlose Abänderungen und Verschlingungen vereinigt, um nachher in der Welt der dekorativen Motive glücklich zu leben. Aber erst lange nach den ursprünglichen schmucklosen geometrischen Formen haben sie aufgehört, die Hauptformen für das Ornament zu sein, ihr beherrschender Einfluß hat sich auch dann behauptet, als man verwickeltere Formen anwandte.

Das einfache Rechteck erscheint unter der Maske des Mäanders, der Kreis und die Spirallinie behaupten ihre Herrschaft im Gebiete der Palmette, oder der Kreis und der Halbkreis vereinigen sich, um das Oval zu bilden, das so häufig sowohl als einzelnes Motiv in dem griechischen Ornament als auch als beherrschende Umrißlinie verwandt wird. Dies sind typische Einfassungsformen: für Raumfüllung und Wiederholung auf den Feldern des Musters finden wir dieselben geometrischen Formen in Kombinationen und Unterabteilungen angewandt, indem sie zunächst das Ornament selbst bilden und dann allein den Entwurf und die beherrschende Umrißlinie bestimmen. Gerade auf späteren Stufen der Entwicklung der Flächendekoration, auf denen naturalistische Blumenmuster mit anscheinender Sorglosigkeit und Freiheit verwandt wurden, erscheint infolge der Bedürfnisse der Wiederholung der Geist der begrabenen geometrischen Verbindung von neuem und nötigt die natura-



4. Kapitel.  
Stammbaum  
typischer  
Musterformen,  
Einheiten und  
Systeme.

4. Kapitel.  
Typische  
Ornament-  
formen.

listischsten Rosen auf einer Tapete zur Anerkennung ihrer künstlichen Natur, nach allem, wie sie gegen ihre Gefährtinnen unter den verhüllten Winkeln der unvermeidlichen Gitterlinie geneigt sind.

Wir finden in den historischen Formen der dekorativen Kunst wiederkehrende Typen von Form und Linie, wie den Lotus der Ägypter, die Anthemien der Griechen, die dem Tannzapfen ähnliche Blume und die Palmette der Perser, die Päonie der Chinesen. Diese Formen, die zuerst lediglich ihrer symbolischen und heraldischen Bedeutung wegen geschätzt und unablässig verlangt wurden, wurden für den Zeichner wichtige ornamentale Elemente oder Einheiten. Sie gaben ihm feingeschwungene Kurven, ausstrahlende Linien und kräftige Massen, ohne die ein Zeichner noch weniger leben kann als ein Dichter ohne Worte, an die Hand. Sie waren zudem unbegrenzter Mannigfaltigkeit in der Behandlung fähig, einer Mannigfaltigkeit, die sich seitdem erhalten hat, da durch die Übertragung in andere Länder (die Bewegung ging von Ost nach West) dieselben Formen durch die Zeichner verschiedener Völker behandelt und mit anderen heimischen Elementen vermischt oder bewußt nachgeahmt wurden, wie es jetzt von Zeichnern und Fabrikanten in Manchester geschieht, um in Form von Geweben wiederum ihren ursprünglichen Eigentümern verkauft zu werden, wie es im fernen Osten der Fall war. Wahrlich, ein seltsamer Kreislauf!

Ornamentale  
Einheiten.

Die Bedeutung der Wahl der ornamentalen Einheiten ist in der Tat für den modernen Zeichner verwirrend groß und eine sorgfältige und geschmackvolle Auslese wird von immer größerer Wichtigkeit. Es ist nicht die Zahl der Formen, die Sie kombinieren können, oder der Umstand, daß sie aus Persien oder China stammen, die Ihrer Arbeit künstlerischen Wert

verleihen, sondern der verständige und erfinderische Gebrauch, den Sie von den Elementen Ihrer Zeichnung machen. Leicht auszuführende Einheiten, wie die orientalischen Formen, die ich erwähnt habe, sind ohne Zweifel leichter zu kombinieren, und es ist leichter eine Wirkung damit zu erzielen, weil hier eine gewisse Auslese schon stattgefunden hat. In Wahrheit haben wir es bei solchen Formen, wie der persischen und indischen Palmette, mit den Ergebnissen von Jahrhunderten ornamentaler Entwicklung und mit Sinnbildern, die zu ewigem Gedächtnis von den alten Völkern aufgespeichert worden sind, zu tun. Dies hilft uns, wenn wir sie von neuem kombinieren sollen, sie mit Verständnis, Geschmack und Achtung zu behandeln und sie so wenig wie möglich verkümmern zu lassen, denn der Geist einer bedeutsamen ornamentalen Form gleicht einer gepflückten Blume — er welkt bald und wird matt.

Nach alledem ist es der Geist, der vorzugsweise in der dekorativen Zeichnung lebendig bleiben muß, wenn wir uns mitunter recht weit von dem Buchstaben entfernen. Dies ist ein Merkmal, das schwer zu definieren ist, aber ich möchte sagen, daß es hauptsächlich in genauer Beobachtung des Charakters der Form, des leichten Schwunges der Kurven, einem Verständnis für den Aufbau und die Verhältnisse und dem Packenden der Wirkung liegt. Beim Zeichnen empfinden wir unausgesetzt die Notwendigkeit, gewisse Massen auf mannigfaltige Weise zu wiederholen oder sie durch gleiche Werte im Gleichgewicht zu erhalten, oder die Notwendigkeit, zu gewissen Hauptformen durch Hilfsformen überzuleiten und ihre Linien in anderen Teilen der Komposition zur Geltung zu bringen. Wenn wir z. B. Figuren oder Embleme in geschlossene Felder, wie Schilde oder Kartuschen,

4. Kapitel.  
Ornamentale  
Einheiten.

Gegenwerte  
der Form.

4. Kapitel.  
Gegenwerte  
der Form.

zeichnen und die Hauptelemente einer Zeichnung entwerfen, so erfordert die Aufgabe, sie so anzuordnen, daß sie bei aller Verschiedenheit in Vorwurf oder Bedeutung und Ausdehnung sich doch einander das Gleichgewicht halten und, obgleich im einzelnen verschieden, doch an Masse gleichwertig sind, viel Erfindungsgabe und Gefühl für ornamentale Wirkung. Dieselbe Art von Gefühl würde dann in Betracht kommen, wenn es sich darum handelte, zwei Massen von Früchten und Laub zu zeichnen; bei der Aufgabe, z. B. zwei Hälften einer rechteckigen Füllung zu entwerfen, die, obwohl von der Mitte nach beiden Seiten hin symmetrisch ausgehend, sich doch nicht in den Einzelheiten gleichen sollen, oder in einem Friese, der von einer Reihe stilisierter Bäume gebildet wird, von denen jeder verschieden sein soll, um z. B. den Fortschritt der Jahreszeiten darzustellen, würde es das Gefühl für die Notwendigkeit der Gegenwerte sein, das die dekorative Wirkung beherrscht.

Maße in der  
Zeichnung.

Solche Betrachtungen leiten folgerichtig zu der Frage nach der Verwendung der Maße in der Zeichnung, der ornamentalen Verhältnisse des Ornaments oder der gegensätzlichen Verteilung von Form und Linie über. Denn die bloße Wiederholung von ornamentalen Formen auf Flächen und Gegenständen ohne Beziehung zum Größenverhältnis oder der Gesamtkomposition ist nicht Dekoration. Die Beobachtung angemessener Größen in der Zeichnung ist tatsächlich das dekorative Richtmaß oder der Maßstab der Wirkung.

Bei der Zeichnung einer umrahmten Füllung — sagen wir eines Teppichs — müssen wir uns entscheiden, ob wir das Hauptgewicht in Muster, Farbe, Betonung auf die Füllung oder die Umrahmung legen sollen. Angenommen, die Füllung habe einen

dunklen Hintergrund, von dem sich die Arabesken- oder Blumenzeichnung abhebt, so würden wir in der Umrahmung die größte Wirkung erzielen, wenn wir diese Anordnung umkehren, den Grund licht halten

4. Kapitel.  
Maße in der  
Zeichnung.



Skizzen  
zur Verdeut-  
lichung der  
Verwendung  
des Gegen-  
gewichts der  
Masse und der  
Gegenwerte  
in der Zeich-  
nung.



und darauf die Rahmenzeichnung dunkel anbringen. Oder wenn die Motive umgekehrt wären, in der Mitte ein heller Grund mit dunklem Muster, so müßte die Umrahmung auf dunklem Grunde entworfen werden. Für eine weniger ausdrucksvolle Behandlung könnten wiederum die Massen des Musters selbst in fast unendlicher Fülle abgeändert werden, indem breite Formen



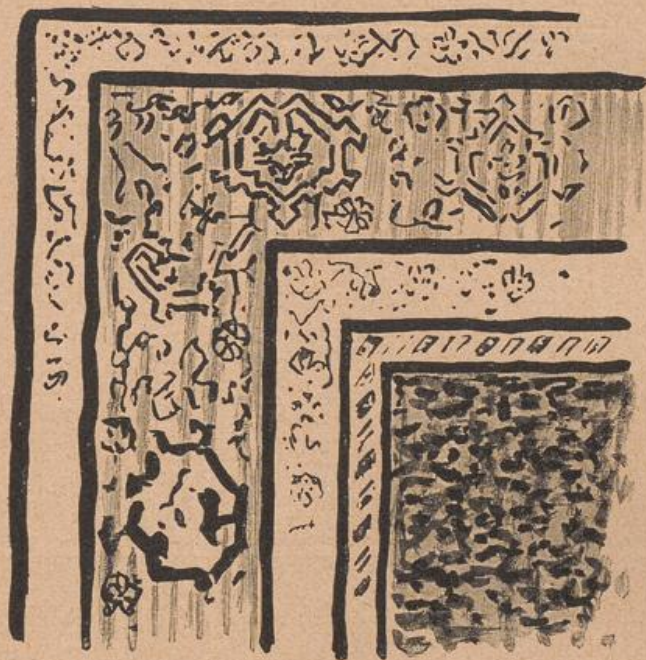
4. Kapitel.  
Maße und  
gegenseitiges  
Verhältnis  
von Ein-  
rahmung und  
Füllung bei  
Teppich-  
motiven.



und geschlossene Füllungen zu offenen Umrahmungen in Gegensatz treten und mit ihnen durch vermittelnde Glieder zur Einheit verbunden werden.

Diese vermittelnden Glieder oder Hilfsumrahmungen sind bei orientalischen Decken und Teppichen von großer Wichtigkeit, und ihre Größenmaße werden

4. Kapitel.  
Maße in der  
Zeichnung.



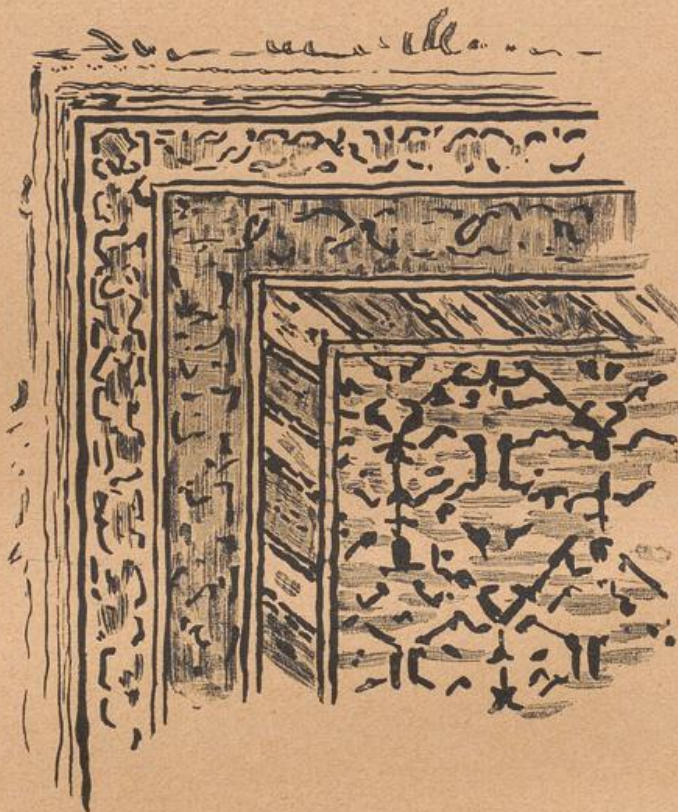
Skizzen  
zur Verdeut-  
lichung der  
Bedeutung  
verschiedener  
Größen-  
maße in  
persischen  
Decken.

sehr sorgfältig erwogen. Ein persischer Zeichner z. B. würde niemals einen leeren, ununterbrochenen, farbigen Streifen zur Umrahmung seiner Füllung verwenden, sein Ziel ist es nicht, die Massen seines Musters zu vereinzeln, sondern sie hervorzuheben und zur Einheit zu verknüpfen; so bedient er sich der Hilfsumrahmungen als Nebengrößen. Eine gebräuchliche Anordnung, die stets gut aussieht, besteht darin, die eigentliche

4. Kapitel.  
Maße in der  
Zeichnung.

Umrahmung in zwei Bänder von annähernd derselben Breite und Größe des Musters einzuschließen — eins könnte auch eine Wiederholung des andern sein — und die Füllung oder die Mitte mit einem andern

Skizzen zur Verdeutlichung der Bedeutung verschiedener Größenmaße in persischen Decken.



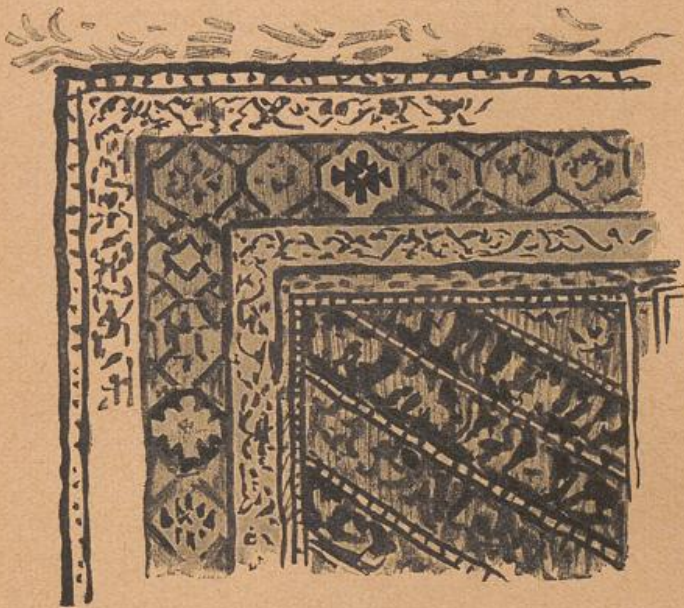
schmalen Hilfssaum zu umgeben. Aber stets bemüht man sich, die größte Mannigfaltigkeit in der Musterwahl für persische Decken und Teppiche herzustellen, und die feinempfundene Abwechslung und Erfindung in diesen Hilfsumrahmungen ist unermesslich.

Außerordentlich hervorragende Beispiele der Behandlung und Verteilung der Maße können auch in

den älteren indischen bedruckten Kattunen, wie sie in South Kensington zu sehen sind, studiert werden.

Die Betrachtung der Maße in der Form und Zeichnung schließt die Frage nach dem Gegensatze ein, die sich in der Tat kaum von ihr trennen läßt. Hier kommen die Gegensätze zwischen Form und Linie und zwischen Farbe und Fläche in Betracht. Mit der ersten Art beschäftigen wir uns jetzt.

4. Kapitel.  
Maße in der  
Zeichnung.  
Gegensatz.



Skizzen  
zur Verdeut-  
lichung der  
Bedeutung  
verschiedener  
Größen-  
maße  
in persischen  
Decken.

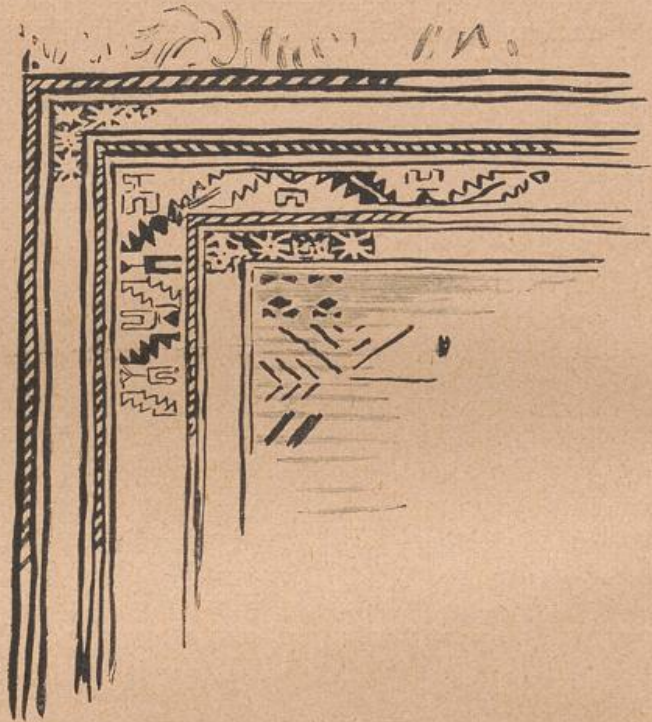
Nehmen wir die einfachste lineare Umrahmung wie das gebräuchliche Muster in griechischen Werken. Wir würden leicht der ewigen Wiederholung einer solchen alleinstehenden und ununterstützten Form müde werden, aber fügen wir eine senkrechte Linie abwechselnd mit einer dunklen Füllung hinzu, so erhalten wir eine gewisse Fülle und Dichtigkeit, die sich zugleich kräftig vom Hintergrunde abhebt. Fügen wir noch eine andere Größe hinzu, so erhalten wir

4. Kapitel.  
Gegensatz.

die reiche Wirkung des Eier- und Zungen- oder des Eier- und Pfeilstabes.

Ein noch einfacheres Beispiel der Verwendung des Gegensatzes ist jedoch das Schachbrett oder das Prinzip der gleichmäßigen Abwechslung von dunklen

Skizzen  
zur Verdeut-  
lichung der  
Bedeutung  
verschiedener  
Größen-  
maße  
in persischen  
Decken.



und hellen Flächen; aber dies berührt mehr den Gegensatz der Farben als der Formen.

Die Vorliebe für den Gegensatz läßt den chinesischen Porzellanmaler die blauen Umfassungen seiner Schüsseln durch kleine kartuschenähnliche Formen mit hellem Grunde unterbrechen, die durch eine Ranke oder sinnbildliche Darstellung leichter Art Mannigfaltigkeit erhalten, oder das diagonale dichtgefüllte Feld seiner Seidengewebe durch breite Scheiben oder

Kartuschen mit einer anderen Ornamentfläche. Aber die Vorliebe für starke oder sehr auffallende Gegensätze, namentlich in der Form, kann einen leicht irre-

4. Kapitel.  
Gegensatz.



Wiederholung  
und Gegen-  
satz in Ein-  
fassung-  
motiven.



4. Kapitel.  
Gegensatz.

führen und die ornamentale Wirkung zerstören. Gleich allen dekorativen Erwägungen hängt der künstlerische Gebrauch des Gegensatzes sehr von dem einzelnen Falle und den Bedingungen des Werkes ab, und man kann keine allgemein gültigen Regeln geben. Es gibt angenehme und unangenehme Gegensätze, und ihre Wahl und Verwendung muß dem individuellen Ermessen des Künstlers überlassen bleiben.

Abänderung  
verwandter  
Formen.

Die schönsten Arten von Zeichnungen scheinen mehr auf der harmonischen Abwechslung in der Bindung ähnlicher oder verwandter Formen zu beruhen als auf starken Gegensätzen.

In figürlichen Kompositionen wirkt z. B. die Verbindung der feinen Kurven und Winkel der menschlichen Gestalt und der Linien des Faltenwurfs mit den ausgesprochen senkrechten und wagerechten Linien, den Halbkreisen und den rechten Winkeln der Architekturformen in berufenen Händen stets reizvoll, ebenso die Kompositionen mit Figuren und Landschaft, mit ihren Möglichkeiten der durch den festen Horizont berichtigten Wellenlinie oder der Seelinie in ihrem Gegensatze zu den senkrechten Linien der Bäume, Stämme und den reichen Formen der Laubmassen.

Aus denselben Gründen, sowohl der Beziehung als des Gegensatzes, sind die Massen der Typen oder Buchstaben von guter Form wunderbar als Folien zu figürlichen Zeichnungen geeignet, wobei der Erinnerung dienende Denkmäler aller Art und Buchzeichnungen dem Zeichner reiche Anregung bieten.

Verwendung  
der menschlichen  
Gestalt  
und der Tier-  
formen im  
ornamentalen  
Zeichnen.

In der Flächen- oder Gewebedekoration aller Art bietet nichts soviel Leben und Bewegung dar, als die wohlwogene Verwendung von Tierformen und der menschlichen Gestalt, obgleich sie gegenwärtig nicht sehr beliebt sind. Werden die Formen von Vögeln und Vierfüßlern im richtigen Verhältnis zu den anderen



4. Kapitel.  
Verwendung  
von Rand-  
linien zum  
Zeichnen tier-  
scher Formen  
auf dekorativen  
Mustern.





4. Kapitel.  
Verwendung  
der mensch-  
lichen Gestalt  
und der Tier-  
formen im  
ornamentalen  
Zeichnen.

Teilen des Musters gehalten, so gewähren sie einen anmutigen Wechsel in Form und Linie, und in ihren Formen und Linien finden wir gerade diejenigen Elemente sowohl der Beziehung als des Gegensatzes, die im Verhältnis zu geometrischen oder Blumenmotiven so wertvoll sind.

Um solche Formen vorteilhaft zusammenzustellen, ist jedoch große Sorgfalt beim Zeichnen vonnöten; und ein guter, gesunder Grundsatz, der als allgemeine Regel zu befolgen ist, ist der, die Umrisse des Vogels oder sonstigen Tieres in eine gedachte umschließende Figur von einfacher geometrischer Blumen- oder Blattform einzuzichnen (s. Seite 107). Dadurch würde zugleich die Form zusammengehalten und als dekorative Masse der Einheit für ein Muster brauchbar gemacht werden. Die besondere Gestalt der zusammenhaltenden Linie muß demnach von dem allgemeinen Charakter der Zeichnung abhängen, sei sie frei und geschwungen oder quadratisch und eingeeengt, weise sie Wiederholungen oder die endgültige Gestaltung der Arbeit auf usw. Das Studium der gotischen Heraldik und der alten sizilianischen Seidenmuster würde in Verbindung damit sehr lehrreich sein, da sich das heraldische Ideal mehr zu dekorativen Mustern eignet als das eines naturgeschichtlichen Buches. Zugleich ist es sehr wohl möglich, die ornamentale Behandlung mit einem guten Teile Naturwahrheit in Aufbau und Ausdruck zu verbinden.

In hohem Maße eignen sich diese Prinzipien auch zur Anwendung der menschlichen Gestalt als Ornamentelement; sie sollten, sei es einzeln oder in Gruppen, unter der Leitung von gedachten Umfassungslinien gezeichnet werden, und man müßte Sorge tragen, daß sie in Linie und Masse andere Linien wiederholen (oder von ihnen wiederholt werden), die sie mit den



4. Kapitel.  
Dekorative  
Raumfüllung  
durch Figuren  
in geometri-  
schen Rand-  
linien.



4. Kapitel.

Verwendung  
der mensch-  
lichen Gestalt  
und der Tier-  
formen im  
ornamentalen  
Zeichnen.

übrigen Teilen der Zeichnung verbinden, z. B. wenn sie als Beiwerk in sich wiederholenden Tapeten- oder Vorhangzeichnungen vorkommen. Es ist jedoch leicht möglich, sich eine dekorative Wirkung vorzustellen, die durch die Verwendung von Figuren allein (siehe S. 109) mit einigen ganz nebensächlichen Motiven als verbindenden Gliedern bei Linien- und Blumenmustern hervorgerufen wird, genau so wie von den alten griechischen Vasenmalern Figuren verwandt wurden, die in reizvoller Weise als Ornament über die hohlen oder gewölbten Flächen der Vasen und Thongefäße verteilt waren, deren Formen sie, wie es jede gute Dekoration soll, sowohl hervorzuheben als zu schmücken halfen.

## FÜNFTES KAPITEL.

Einfluß der beherrschenden Linien, Umgrenzungslinien, Flächen und Risse beim Zeichnen — Entstehung der geometrischen dekorativen Flächen und Felder in der Architektur — Bedeutung der wiederkehrenden Linie — Überlieferung — Ausdehnung — Anpassungsfähigkeit — Geometrische Konstruktionsrisse — Fries und Feld — Deckendekoration — Wechselbeziehung.

Die Aufgabe der Linie, wenn man sie vom Standpunkte ihres bestimmenden Einflusses als Umriß- oder Einfassungslinie aus betrachtet, die ich im letzten Kapitel berührt habe, ist sehr wichtig und verdient ein sehr aufmerksames Studium.

Die gewöhnliche Aufgabe, die ein Flächenzeichner zu lösen hat, besteht in der harmonischen Ausfüllung eines gegebenen Raumes oder Feldes, das durch eine Linie — eine einfache geometrische Form — begrenzt wird, z. B. eines Quadrates oder eines Kreises, eines Parallelogramms, eines Rhombus, eines Halbmondes.

Nun ist es möglich, solche Räume oder Felder mehr oder weniger ohne Beziehung auf andere und einfach als Umgrenzungen einer einzelnen Komposition oder irgend eines Bildes zu betrachten. Aber auch so betrachtet, könnte die Geometrie in gewissem Sinne einen Einfluß auf die Wahl unserer Linien und Massen ausüben, sowohl in ihrem Verhältnis zueinander, als auch zu der Form der einschließenden Linie. Wir

Über den Einfluß der beherrschenden Linien, Umgrenzungslinien, Räume und Felder.

5. Kapitel.  
Über den  
Einfluß der  
beherrschenden  
Linien,  
Umgrenzungslinien,  
Räume  
und Felder.

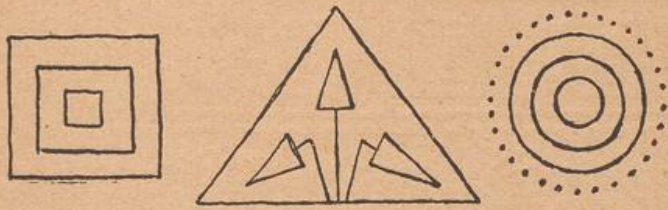
scheinen die Notwendigkeit einer entsprechenden Linie oder eines Wiederhalles in dem Wesen der Komposition zu der Gestalt ihrer Umgrenzungslinie zu fühlen, um ihr die Berechtigung zum Dasein in dieser besonderen Form zuzuerkennen, gerade wie wir erwarten, daß ein Schalentier seine Schale ausfüllt. Ein solcher Wiederhall — oder eine solche Wiedererkennung — kann zuweilen leise, oder kann deutlich wahrnehmbar sein und als das leitende Motiv das Ganze beherrschen, aber um eine völlig harmonische Wirkung hervorzubringen, muß er auf jeden Fall vorhanden sein.

Eine streng einfache und logische lineare Füllung solcher Räume kann mit den geringsten Hilfsmitteln hergestellt werden, wie in der Abbildung S. 113.

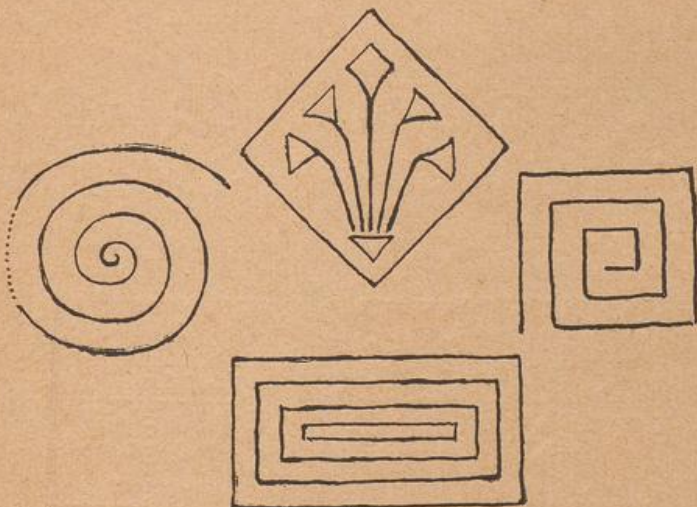
Auf diese Weise entwickeln sich gewisse einfache, ornamentale Typen, wie die griechische Volute und der griechische Zug oder Mäander, das logische Ornament eines logischen Volkes.

Solche Linienanordnungen bilden einfache lineare Muster, und eine dekorative Flächenwirkung wird einfach durch ihre Wiederholung erzielt, namentlich wenn das Prinzip der Abwechslung dabei beobachtet wird. Dieses Prinzip läßt sich dahin ausdrücken, daß man eine Anzahl Quadrate oder Kreise nimmt und sie entweder in eine Reihe als Randornament stellt oder sie senkrecht und seitwärts über die Fläche verteilt und nur abwechselnd ein Quadrat oder einen Kreis ausfüllt und die anderen leer läßt oder sie alle zusammen verziert (siehe die Abbildung S. 114).

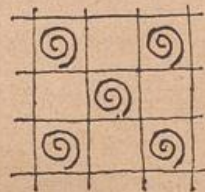
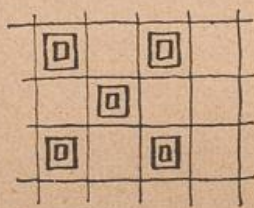
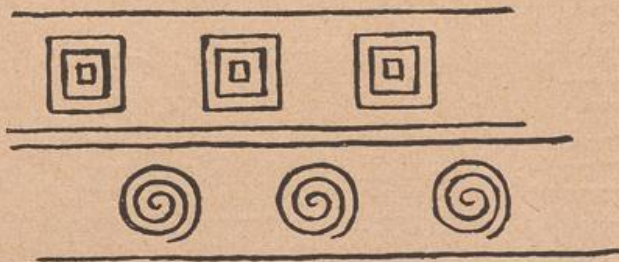
Wollen wir jedoch über solche einfachen linearen Elemente hinausgehen und natürliche Formen verwenden, so müßten wir uns durch dieselben Prinzipien leiten lassen, wenn wir eine wahrhaft dekorative Wirkung erzielen wollen, während wir sie bei einigermaßen ausgedehnter Anwendung abändern müssen.



5. Kapitel.  
Beziehung der  
Zeichnung zur  
Umgrenzung:  
Einfache  
lineare Motive  
und Grund-  
lagen zu  
Mustern.



5. Kapitel.  
 Verwendung  
 der Zwischen-  
 räume bei der  
 Wiederholung  
 derselben  
 ornamentalen  
 Einheiten.



Es kommt nicht darauf an, mit was für Formen von Blumen, Tieren, Menschen wir uns beschäftigen; sobald wir dazu gelangen, sie in einer Zeichnung zusammenzustellen, sie durch eine Linie zu umgrenzen, sie in einen Raum einzuschließen, werden wir diese Notwendigkeit einer umschließenden Linie fühlen, die, obwohl unsichtbar, doch von wesentlicher Bedeutung für die Herstellung eines harmonischen Verhältnisses ist, das die Hauptsache bei jeder Zeichnung bleibt (siehe Abbildung S. 116).

Wir können es als eine allgemeine Regel hinstellen, daß, je reiner ornamental der Zweck unserer Zeichnung und je abstrakter sie in der Form ist, wir um so nachdrücklicher das Prinzip der durchgängigen Linienbeziehung zwischen dem der einschließenden Umgrenzung und dem der Zeichnung selbst betonen müssen, und umgekehrt, je malerischer die Zeichnung in ihrer Gesamtwirkung und je zusammengesetzter und mannigfaltiger sie in ihren Elementen ist, desto mehr können wir das leitende Motiv oder das Prinzip der Linie mit untergeordneten Punkten oder mit Abänderungen verbinden, da jedes neue Element, jede neue Linienrichtung, jede neueingeführte Form eine Art von Wiederhall ihrer selbst in das Verhältnis zu den anderen Elementen der Zeichnung oder Teilen der Komposition bringen wird, was auch sonst ihr Wesen und ihr Zweck sein möge.

Untersuchen wir nun den Sinn und den Ursprung der Notwendigkeit der Abhängigkeit einer Zeichnung von geometrischen Linien und Flächen, so glaube ich, daß wir sie in den konstruktiven Voraussetzungen der Architektur finden werden: denn unzweifelhaft leiten wir jene typischen Flächen und Felder, die der Zeichner so oft berufen ist auszufüllen, von der Architektur ab.

5. Kapitel.  
Über den  
Einfluß der  
beherrschenden  
Linien,  
Umgrenzungslinien,  
Räume  
und Felder.

Entstehung  
der geometrischen  
dekorativen  
Flächen.



5. Kapitel.  
Zeichnungen  
von Blumen-,  
Menschen- und  
Tierformen,  
die von der  
Gestalt der ein-  
schließenden  
Linien  
abhängen.



Die Sturzarchitektur — die ägyptische und die griechische — gab uns den Fries, sowohl in ununterbrochenem Zusammenhange wie den der Cella des Parthenon, als durch Triglyphen abgeteilt, die die Enden der Balken der ursprünglichen Holzarchitektur bedeuten, und die zwischen diesen gelassenen Zwischenräume bestimmten die Gestalt der eingefügten plastisch geschmückten Füllung oder Platte und beeinflussten den Charakter ihrer Massen und der Linien ihrer Zeichnung, die unter der Notwendigkeit stand, mit dem ganzen Bauwerk zu harmonieren (siehe Abbildung S. 118).

Dasselbe kann man von den Giebeln sagen. Der Winkel des niederen Daches ließ an jeder Seite des Gebäudes einen anderen Zwischenraum für den Bildhauer, und ich habe anderwärts\*) den Einfluß des einschließenden Raumes und der Winkel des Parthenongiebels auf die Anordnung der Gruppen in seinen Feldern und ebenso auf die bei einigen der Figuren, namentlich den liegenden Figuren in den spitzen Winkeln verwandten Linien auseinandergesetzt.

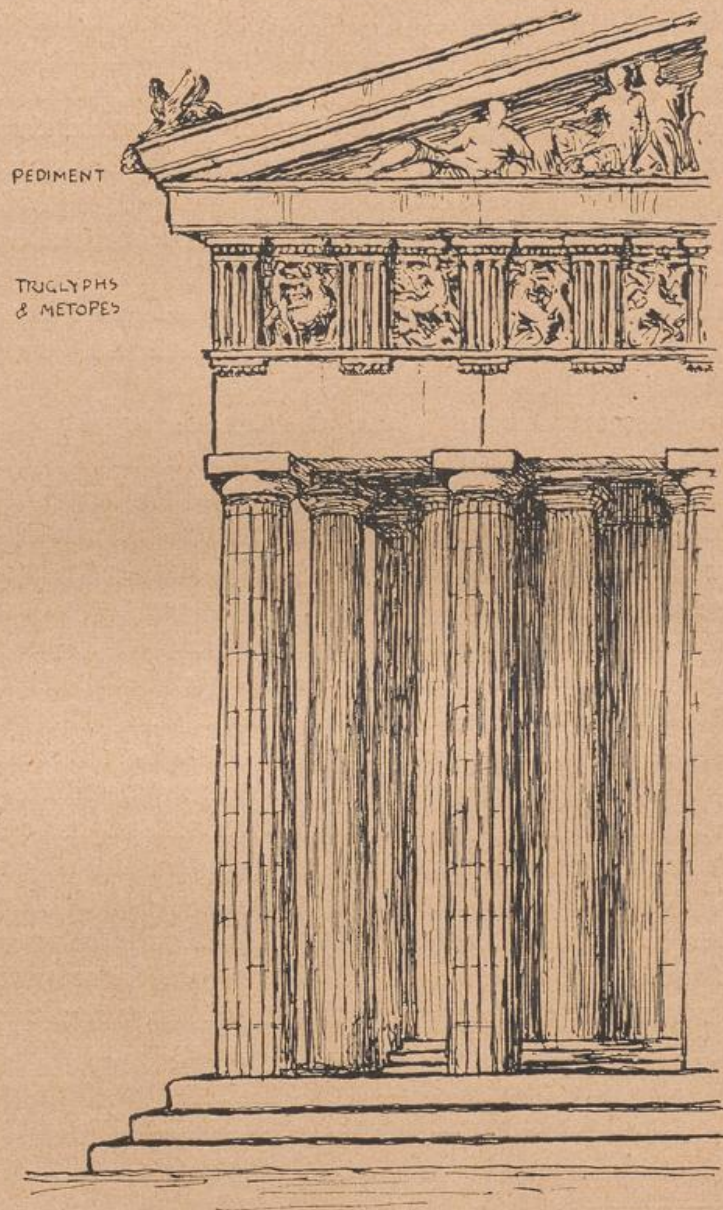
Gewisse Linien sind mit der konstruktiven Bedeutung unlöslich verbunden und dienen zu deren Hervorhebung, wie die senkrechten Kanelierungen der dorischen Säule durch Wiederholung der Linien der Säule selbst ihre konstruktive Bedeutung des Tragens des Gewichtes der horizontalen Architrave betonen, deren Linien, die sich in den Simsens des Frieses und des Karnises wiederholen, den Eindruck vollendeter Ruhe und sicheren Beharrens hervorrufen.

Als Beispiele einer Zeichnung, welche sich den konstruktiven Voraussetzungen fügt und ihre Abhängigkeit vom Raume und den allgemeinen Bedingungen

5. Kapitel.  
Entstehung  
der geometrischen  
dekorativen Flächen.

\*) Siehe „Grundlagen der Zeichnung“.

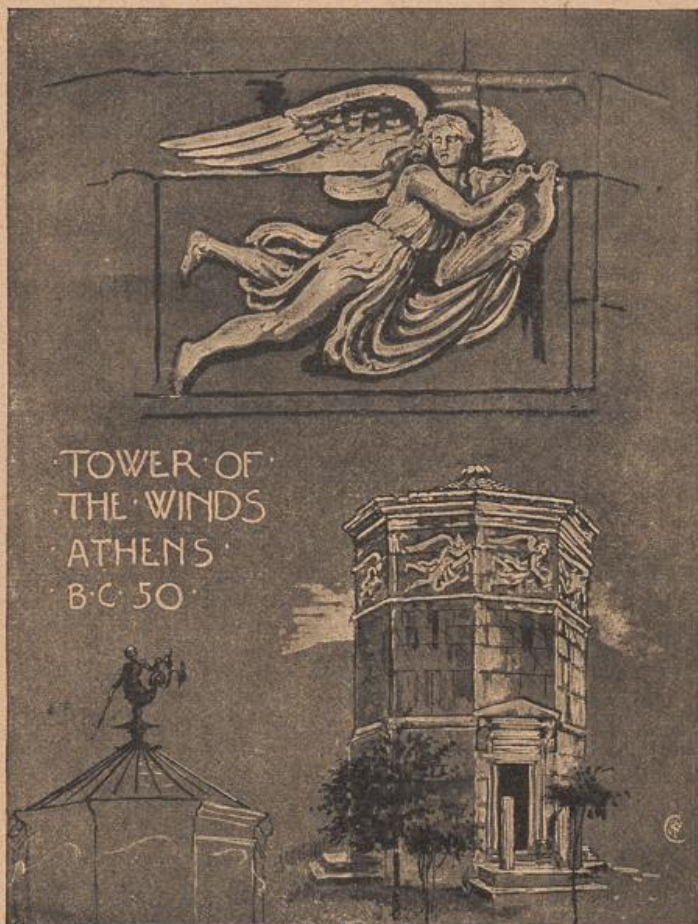
5. Kapitel.  
Der Parthenon:  
Skizze zur Ver-  
anschaulichung  
der für plasti-  
sche Dekoratio-  
nen benutzten  
Flächen in der  
griechischen  
Architektur.



anerkennt, ebenso wie die Form der Platten, auf denen sich die Reliefs befinden, eine unabhängige Bewegung ausdrückt, sind die Figuren von dem acht-

5. Kapitel.

Entstehung  
der geometri-  
schen dekora-  
tiven Flächen.



Athen:  
Der Turm  
der Winde.

eckigen Turm der Winde in Athen interessant (siehe Abbildung).

Ein ganz verschiedener Eindruck, gemäß den Unterschieden in der Erfindung und dem Geist der Zeich-

5. Kapitel.  
Skizze eines  
Teiles des Kon-  
stantinbogens  
zur Veranschau-  
lichung der Flä-  
chen für deko-  
rative Plastik in  
der römischen  
Architektur.



nung, geht von dem römischen Rundbogen samt den verwandten Formen der Spannung und des Gewölbes, der Lünette und des Medaillons aus, der dem Flächenzeichner neue Raumgestaltungen und Anregungen zu ornamentalen Linien darbietet (siehe Abbildung S. 120). Es ist bemerkenswert, wie sich mit der Rundbogenarchitektur unter römischen, byzantinischen (siehe Abbildung S. 122) und Renaissanceformen die Schnörkelform des Ornamentes entwickelte, wofür, wie ich glaube, der Grund maßgebend war, daß diese das notwendige Element der wiederkehrenden Linie darbot, mochte sie auf dem horizontalen Frieße in Verbindung mit Rundbogen oder auf Spannungen der Gewölbe und Arkaden und auf Mosaikfußböden aus Marmor vorkommen.

Die Entwicklung der gotischen Architektur mit ihren neuen konstruktiven Formen und ihrer größeren Mannigfaltigkeit an geometrischen Flächen, Formen und Zwischenräumen, die infolgedessen für den Zeichner des damit verbundenen Ornamentes verfügbar wurden, sei es Plastik, Mosaik, Glasmalerei, Malerei, führte natürlich zu einer entsprechenden Mannigfaltigkeit in Erfindung und dekorativer Anpassung; dasselbe Kunstprinzip können wir auch in anderen Formen nachweisen — ich meine das Prinzip der entsprechenden, das Gleichgewicht herstellenden und wiederkehrenden Linie —, da das gotische Ornament in der Tat allgemein genommen ein wesentlicher Teil der Konstruktion war, und architektonische Formen werden unausgesetzt wiederholt und nach ihrer ornamentalen Bedeutung verwertet, wie es der Fall bei Gewölben und Tabernakeln ist.

Wir sehen z. B. in der dekorativen Periode den spitzen Giebel sich über einer gewölbten Blende, einer Nische, einem Torweg oder Grabmal erheben, leicht und lebendig gemacht durch eine Kreuzblume, die in

5. Kapitel.  
Entstehung  
der geometri-  
schen dekora-  
tiven Flächen.

Bedeutung der  
wiederkehren-  
den Linie.

5. Kapitel.  
Byzantinische  
(musivische)  
Behandlung  
von architek-  
tonischen kon-  
struktiven For-  
men: Apsis,  
San Vitale,  
Ravenna.



kräftigen Kurven von einem senkrechten Stamme ausgeht und den Umriß einer ausdrucksvollen Spitzbogenlinie aufweist, die der Spitzbogenlinie des unteren

5. Kapitel.  
Bedeutung der wiederkehrenden Linie.



Winchelsea:  
Teil der Wölbung des Grabes von Gervaise-Alard.

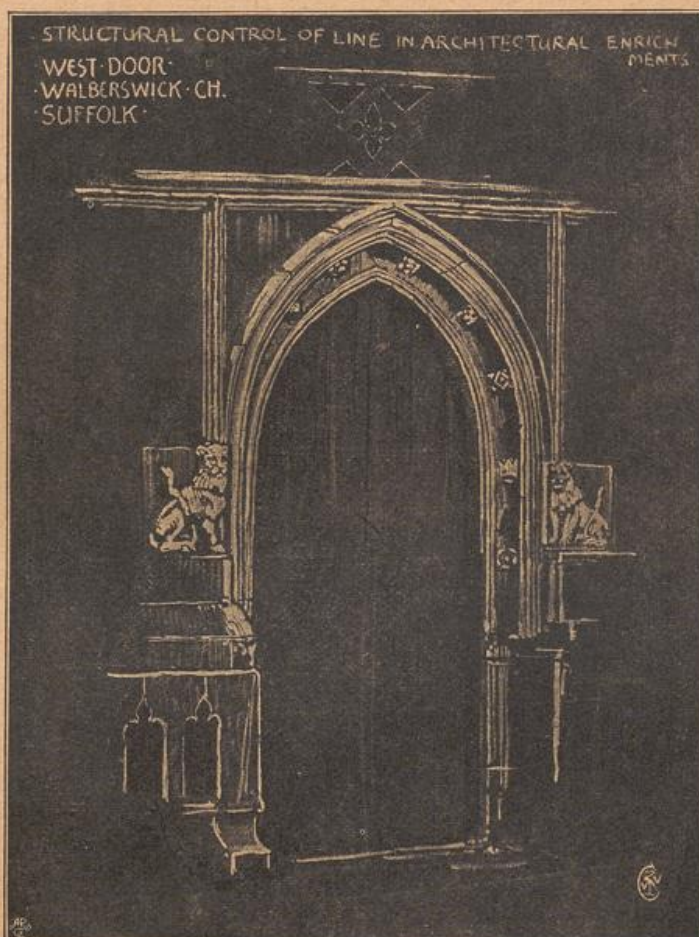
Bogens entspricht; aufgenommen wird sie in mannigfaltiger Abänderung durch die plastischen Traufhaken zu beiden Seiten des Giebels; ihre aufsteigenden Spirallinien leiten das Auge zu der Kreuzblume empor, welche die Konstruktion abschließt. Wir können dasselbe



5. Kapitel.  
Bedeutung der  
wiederkehren-  
den Linie.

Prinzip in den plastischen Füllungen der Hilfstteile wie der kleeblattartigen Felder, der Nebengesimse, der Bogenspitzen beobachten, die das Linienmotiv oder die deko-

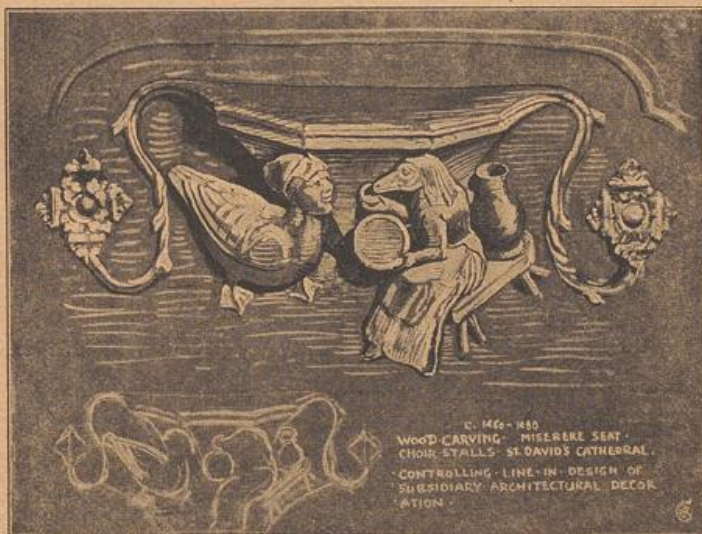
Kirche in  
Walbers-  
wick: West-  
tor.



orative Harmonie vollenden. Die Schönheit und Leichtigkeit der Zinnen wird auf dieselbe Weise erhöht und noch mehr durch die langen senkrechten Linien der vertieften Felder zu ihren Seiten betont.

Bei Kirchtüren können wir einige Gewölbsteine, deren Oberflächen mit Ornamentbuckeln verziert sind, aus der Vertiefung des Hohlgesimses hervorragen sehen, während andererseits der Torweg durch die wiederkehrenden Linien der Gesimse mit ihren Gegensätzen von Licht und Schatten hervorgehoben und ihr Ausgangspunkt durch einen plastisch gebildeten Löwen bezeichnet wird, der in der Zeichnung seines Umrisses

5. Kapitel.  
Bedeutung der wiederkehrenden Linie.



Kathedrale  
von St. David:  
Miserere.

von der quadratischen Gestalt des Steines, auf dem er angebracht ist, abhängt.

Die Skulpturen der Miserereplätze in den Chören unserer Kathedralen bieten oft Beispiele geistvoller Zeichnung und einer Anordnung schwer zu vereinender Elemente, zeigen aber stets das Bewußtsein der Unterordnung unter die beherrschende Form und die eigentümlichen Linien des Platzes selbst. Ein Beispiel davon befindet sich an der Kathedrale von St. David — augenscheinlich eine lustige Satire — eine Frau mit

5. Kapitel.  
Bedeutung der  
wiederkehren-  
den Linie.

einem Gänsekopf reicht einer Möwe (?) mit einem Menschenkopf (oder vielleicht sind beide Gänse!) einen Kuchen. Ich möchte es nicht bestimmt behaupten, aber augenscheinlich ist eine Anspielung auf die Trinkneigung beabsichtigt, denn es steht ein ungeheuer großer Bierkrug auf der Bank bereit. Aber beachten Sie die geschickte Anordnung der Massen und Linien und wie die Linien des Misereresitzes und die Kurven des Endschnörkels sich in den Linien der Figuren und des Beiwerkes wiederholen.

Eine Steinskulptur von dem Ende eines Grabes — des Bischofs John Morgan, 1504 — in derselben Kirche, die einen Greif mit einem Schilde darstellt, zeigt eine ausdrucksvolle Wiederholung der einschließenden Linien der Bogenblende in den Kurven der Flügel, die sich ihnen anschließen (siehe Abbildung S. 127).

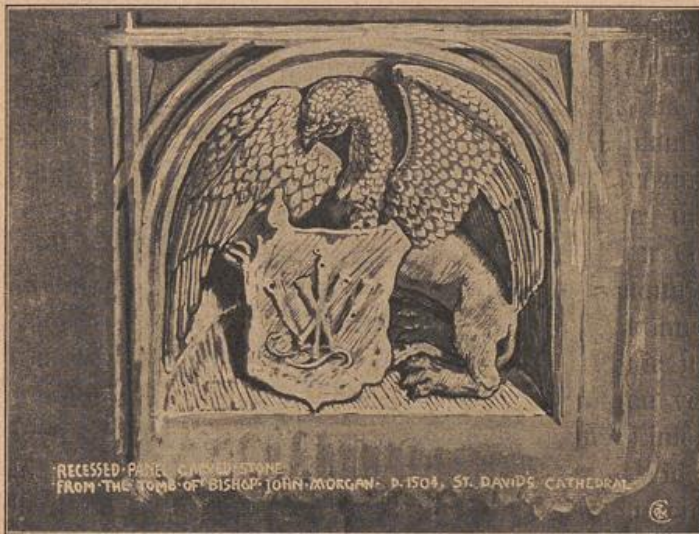
Hier befindet sich auch ein schöner Kragstein mit der Halbfigur eines Engels, der, obgleich etwas verstümmelt, doch die architektonische Bedeutung in seiner Zeichnung klar erkennen läßt — der senkrechte Fall der Flügelfedern, die die Figur einschließen, wiederholt die senkrechten Linien der Pfeiler sowie die Hilfs- gesimse der Anordnung des Faltenwurfs und setzt sie fort, und ihr Übergang in krause Blätterformen, die auf gefällige Weise das Gegengewicht zu der Masse der Schuppenfedern der Flügel bilden und die halbkreisförmigen Gesimse der Basis des Kragsteins unterbrechen, wiederholt die der Pfeiler oben (siehe Abbildung S. 128).

Auch die Anpassung an den Raum auf einer ebenen Fläche wird durch einige Ziegelmuster von ebendorther veranschaulicht. Es sind einfache und rohe, aber sehr wirksame Raumauffüllungen, sie zeigen ein tiefes Verständnis für die eben erörterten Prinzipien

— wenn anders sich der Künstler überhaupt ihrer be-  
 wußt gewesen ist (siehe Abbildung S. 129). Aber mag  
 man von der Tradition, die bei den mittelalterlichen  
 Werkleuten beinahe instinktiv gewesen zu sein scheint,  
 ausgegangen sein oder nicht, einer Tradition, die jedoch  
 dem Individuum Freiheit ließ und unter deren Herr-  
 schaft die Zeichnung etwas Lebens- und Entwickelungs-  
 fähiges war, da sie sich stets neuen Bedingungen an-

5. Kapitel.  
 Bedeutung der  
 wiederkehren-  
 den Linie.

Lebendige  
 Überlieferung  
 in der Zeich-  
 nung.



Kathedrale  
 von St. David:  
 Plastische  
 Füllung vom  
 Grabe des  
 Bischofs John  
 Morgan.

paßte und ungehindert neue Erfindungen auf den  
 alten Stamm pflanzte, daß sie frisch in der Phantasie  
 emporblühten — die Kunstbewegung im Mittelalter,  
 mag sie auch, wie es in der Tat der Fall ist, eine  
 stufenweise Entwicklung und eine unverwüsthche Le-  
 benskraft aufweisen, zeigte, da sie sich stets den  
 Fortschritten der Konstruktion, dem Leben und der  
 Sitte anpaßte und anschmiegte, mehr Ähnlichkeit mit  
 der Entwicklung der mechanischen Wissenschaft un-  
 serer Tage, wo jede neue Maschine ihren Vor-

5. Kapitel.  
Anpassungs-  
fähigkeit in  
der Zeichnung.

gängern verwandt ist, wenn sie sie auch verdrängt.  
Wenn das einzige Gesetz Anpassungsfähigkeit, das  
einzige Ziel zweckmäßige Verwendung der Mittel ist,

Kathedrale  
von St. David:  
Kragstein aus  
der Kapelle  
Bischof Vaug-  
hans.



so wird mehr und mehr Unwesentliches und Überflüssiges ausgeschieden, und die Erfindung erhält die Oberhand. Ebenso stellt dies einen Vorteil für die Gesamtheit dar, da jeder Ingenieur, jeder Erfinder auf der Erfahrung sowohl seiner Vorgänger als seiner

Mitarbeiter weiterbaut und alles unmittelbar praktisch erprobt wird.

Wir sind jetzt, was die Kunst betrifft, nicht in

5. Kapitel.  
Anpassungs-  
fähigkeit in  
der Zeichnung.



Kathedrale  
von St. David:  
Gotisches  
Ziegelmuster.

derselben glücklichen Lage, und die Kunst kann nie mit der Wissenschaft auf eine Stufe gestellt werden, obgleich die Kunst viel von der Wissenschaft lernen kann, hauptsächlich vielleicht in der Richtung der

Linie und Form.

5. Kapitel.  
Anpassungs-  
fähigkeit in  
der Zeichnung.

erfinderischen Anpassung analoger Prinzipien. Aber in der Kunst ist die Frage mit menschlicher Empfindung und Teilnahme verknüpft; ihre stärkste Wirkung richtet sich an diese und geht von diesen aus, und doch scheinen wir noch keinen genügend scharfen adäquaten Ausdruck zu besitzen, um sie darzustellen, oder eine genügend feine Analyse, um sie zu entdecken.

Ausdehnung.

Den nächsten zu erörternden Punkt in der Ausnutzung des Raumes können wir Ausdehnung nennen. Diese erstreckt sich auf alle Flächenzeichnung, namentlich aber auf die Zeichnung von Mustern, die zur Wiederholung über eine große Fläche bestimmt und nicht speziell für besonders gestaltete Räume gezeichnet sind. Es ist sehr die Frage, ob eine Zeichnung in vollem Maße befriedigen kann, wenn sie nicht in Beziehung zu einer ganz bestimmten Flächenausdehnung entworfen oder einer ganz bestimmten Wand, einem ganz bestimmten Raume angepaßt ist. Die Bedingungen, unter denen die moderne Industrie arbeitet, schließen diese Möglichkeit als Regel aus, und so ist der einzig sichere Ausgangspunkt über individuellen Geschmack und individuelle Neigung hinaus die technische Anpassungsfähigkeit an das Verfahren oder das Material. Wir würden natürlich ein Gewebemuster verschieden zu gestalten suchen, je nachdem es, durch Bedrucken oder Weben ausgeführt, in Falten herunterhängen, oder sich flach auf der Wand ausbreiten soll wie eine Tapete und wiederum je nachdem es für wagerechte oder ausschließlich senkrechte Ausdehnung bestimmt ist. Fußbodenmuster, Parkette oder Teppiche z. B. verlangen natürlich eine andere Behandlung als Wandmuster, wie sich auch in der Natur jene Pflanzengattungen, die flach am Boden hinkriechen und sich ausbreiten, von denen unterscheiden, die in die Höhe wachsen und sich selbst aufrechterhalten oder sich um

Bäume schlingen. Das Gesetz der Lebens-Anpassungs-fähigkeit gilt in der Kunst wie in der Natur, und neben individueller Neigung und wechselnder Art wirkt das stille, aber wirksame Gesetz der Beziehung zu den Daseinsbedingungen. Dies beeinflußt wiederum die Wahl des Maßstabes und bewirkt einen Unterschied in der Zeichnung für Kleiderstoffe, der für Möbelstoffe und der Zeichnung für mannigfache Flächen und Gegenstände, die ihre eigene individuelle Behandlung erfordern und durch ihre Vereinigung zu den Bedürfnissen und Wünschen des menschlichen Geschlechts in allgemeine Beziehung treten.

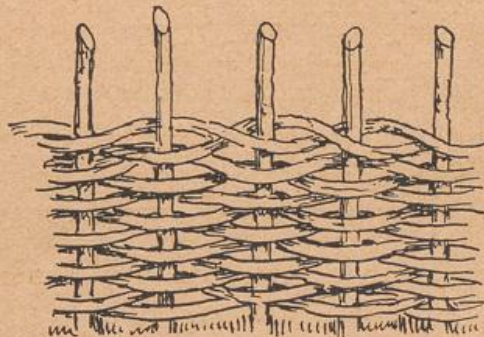
Das die Ausdehnung der Flächenzeichnung beherrschende Gesetz ist wiederum geometrisch, und Kreis und Quadrat, von denen wir ausgingen, sind wiederum die erzeugenden Faktoren der leitenden Systeme, die die Zeichnung von Blumenmustern, Wandtapeten und Vorhängen aller Art beherrscht haben. Gewiß, der erste Verfertiger geflochtener Umzäunungen entdeckte das Prinzip der Ausdehnung in der Zeichnung und veranschaulichte seine unlösbare Verbindung mit der Konstruktion, und der Maurer mit Ziegel oder Stein betonte es, indem er die Elemente des linearen Flächenmusters aus der mechanischen Notwendigkeit der Lage der Glieder seiner Konstruktion heraus entwickelte. Im Wartesaal einer deutschen Eisenbahnstation bemerkte ich eine wirksame Anwendung dieses Prinzips als Wanddekoration in zweierlei Blau auf Steinfarbe (siehe Abbildung S. 132). Wir können auf solchen ausdrucksvollen Konstruktionslinien weiterbauen, indem wir sie entweder in das Motiv der Zeichnung aufnehmen wie in allen rechteckigen Wandmustern, oder wir können die wirklich konstruktiven Linien unterdrücken oder verhüllen, indem wir sie mit Teilen oder Verbindungsgliedern unseres Musters be-

5. Kapitel.  
Ausdehnung.

Geometrische  
Konstruktions-  
risse in der  
Flächenzeich-  
nung.



5. Kapitel.  
 Ausdehnung:  
 von Konstruk-  
 tionslinien  
 abgeleitete  
 Flächen-  
 mustermotive.



Zaunflecht.

WATTLED FENCE

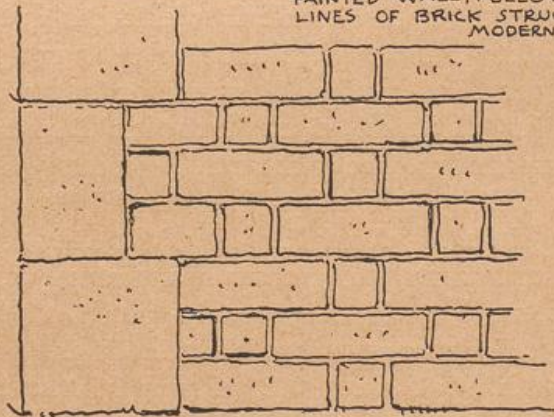


QUILLOCHE



Gemalte Mauer-  
 und Ziegel-  
 muster.

PAINTED WALL, FOLLOWING  
 LINES OF BRICK STRUCTURE  
 MODERN GERMAN.





5. Kapitel.  
Flächenaus-  
dehnung: sich  
wiederholende  
Muster, kon-  
struiert auf der  
Grundlage des  
(1) Quadrates  
und (2) des  
Kreises.

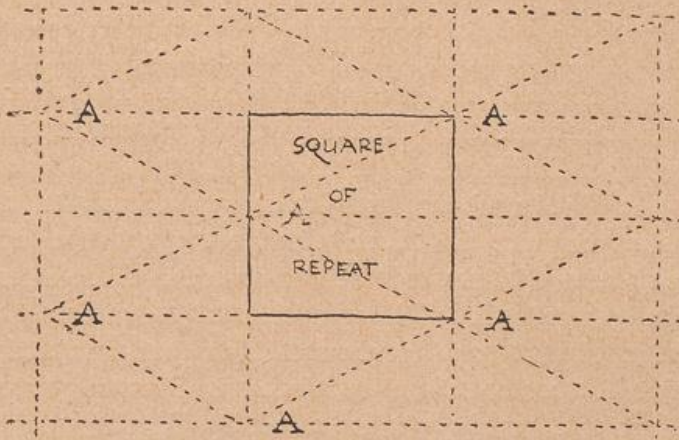


5. Kapitel.  
Geometrische  
Konstruktions-  
risse in der  
Flächenzeich-  
nung.

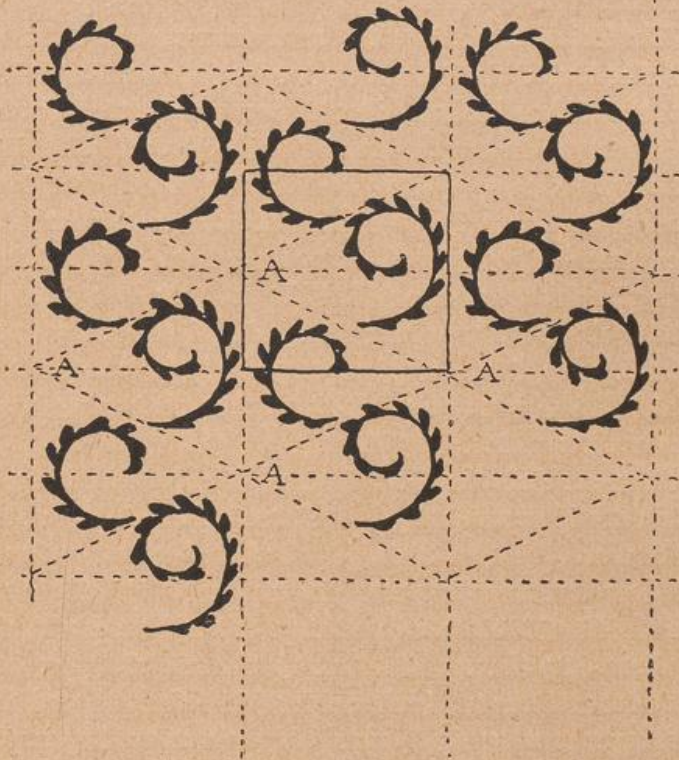
decken, aber man kann ohne sie kein befriedigendes Muster, das zur Wiederholung und Ausdehnung bestimmt ist, herstellen, denn diese konstruktiven Linien oder Risse geben solchen Zeichnungen das erforderliche organische Leben und die nötige Kraft und sind für sie so unentbehrlich wie das Spalier für die Ranken des Weinstocks (siehe Abbildung S. 133).

Dasselbe Prinzip liegt Zeichnungen nach einem krummlinigen Risse zugrunde. Die bloße Wiederholung des Kreises an sich gibt uns ein einfaches geometrisches Muster, und es steht uns frei, diesen kreisförmigen Riß als Hauptmotiv zu betonen, oder, wie es der Fall mit rechteckigen Rissen ist, ihn nur als Grundlage zu benutzen und freie Schnörkelmotive darauf zu entwerfen oder ihn durch seine hauptsächlichsten Abänderungen zu verfolgen, z. B. im Spitzbogen, der dadurch entsteht, daß sich zwei Halbkreise in der Mitte schneiden, oder die zahlreichen Formen der Schuppenanordnung. Diese einfachen geometrischen Risse sind im weitesten Umfange als Entwürfe für Zeichnungen, die zur Wiederholung und Ausdehnung über eine Fläche bestimmt sind, brauchbar, und sie gewähren stets eine sichere und gesunde Grundlage, um darauf weiterzubauen, da ein geometrischer Riß sicherlich genau paßt, wenn unsere Maße richtig sind.

Möglicherweise haben wir jedoch oft die Empfindung, daß wir etwas kühner und freier wünschten, und beginnen mit einem Motiv von schwungvollen, nicht-geometrischen Linien, aber selbst dann wird ein bestimmtes geometrisches Verhältnis oder ein Ersatz dafür unumgänglich notwendig, da jede Kurve auf irgend eine Weise, wenn auch nicht notwendig auf symmetrische, ihr Gegengewicht erhalten muß, und selbst wenn man ein Quadrat zu einem Muster — z. B. zu einer Tapete, die auf einundzwanzig Zoll wiederholt



5. Kapitel.  
Flächenaus-  
dehnung: Reiß  
eines durch  
Punktieren  
gewonnenen  
Musters.



5. Kapitel.  
Geometrische  
Konstruktions-  
risse in der  
Flächenzeich-  
nung.

werden soll, gezeichnet hat, nicht bewußt nach geometrischen Regeln, sondern einfach als eine zu wiederholende Zusammensetzung von Linien und Massen, so werden die mechanischen Bedingungen der Herstellung, wenn es zum Druck kommt, einen bestimmten geometrischen Einfluß ausüben, da das Verfahren notwendig mit der Wiederholung einer Reihe von Quadraten des Musters beginnt, in denen die Kurven an den entsprechenden Stellen wiederkehren müssen. Ohne irgend einen geometrischen Riß würden wir jedoch leicht in Schwierigkeiten mit geschmacklosen beherrschenden Linien, Lücken oder herunterstürzenden Massen geraten, die wir erst gewahr würden, wenn die Tapete gedruckt und aufgehängt wäre.

Der Zeichner sollte sich durch seinen geometrischen Riß überhaupt nicht eingeengt oder beschränkt fühlen, sondern ihn als Hilfsmittel und Gerüst benutzen, indem er im einzelnen soviel Mannigfaltigkeit und Fülle hineinbringt, wie er will, und sich nur durch die Notwendigkeit, seine Formen und Linien zu wiederholen oder ihnen ein Gegengewicht zu geben, beschränken läßt. In der Zeichnung (S. 135) ist der Versuch gegeben, eine Wiederholung mit Hilfe dessen, was man „Punktieren“ nennt, weniger augenfällig zu machen, ein System, das auch die scheinbare Ausdehnung eines Musters vergrößert.

Fries und Feld.

Nun scheint das Gefühl, das eine Art von Gegensatz oder Hervorhebung bei einem Felde eines wiederkehrenden, aber an sich fesselnden Musters verlangt, beinahe instinktiv zu sein. Es tritt auch im Falle einer ebenen Fläche ein, wo das Auge einen Sims sucht, der in dieses Spiel von Licht und Schatten auf den verschiedenen Ebenen, Linien oder Vertiefungen und Erhöhungen ein wenig Mannigfaltigkeit oder Gegenspiel im Muster bringt. Das übliche Gipskarnies, das zur

Verbindung von Wänden und Decke in unseren gewöhnlichen Häusern dient (von seiten sogar des ungeschicktesten Baumeisters), ist ein Zugeständnis an das ästhetische Gefühl. Durch Erfüllung derselben Forderung gelangen wir zum Schmuckfries in der Architektur, obgleich er ursprünglich, wie wir gesehen haben, ein notwendiger Bestandteil der Architravkonstruktion war, von den Tagen ab, wo festliche Blumengewinde von den Rinnen des klassischen Hauses herabhängen, bis zu seiner so mannigfaltigen Verewigung in Stein. Die plastischen Blumengewinde, die in einer Reihe gefälliger Kurven herabfielen, kontrastierten entweder mit ihren Gegenstücken, oder ihr durch Ochsenköpfe gleichsam interpunktierter Rhythmus, wie es z. B. bei dem Tempel der Sibyllen in Tivoli der Fall war, bildete den erforderlichen Gegensatz zu der ebenen Architektur der darunter liegenden Wand. Geschichtliches Interesse darbietende plastische Figuren, wie an dem choragischen Monument des Lysikrates, erfüllten dieselbe dekorative Aufgabe auf vollständigere und ausgearbeitete Weise.

Um diesem selben Gefühl zu genügen, bringen wir über dem gemusterten Felde unserer modernen Tapeten einen Fries an. Ein solcher Fries kann gemäß seiner Verschiedenheit in Material und Lage als eine zu dem Muster des Feldes kontrastierende Einfassung in höherem Maße betrachtet werden, als die Einfassung eines Teppichs, oder der Fries kann als die beherrschende Dekoration des Raumes betont werden. In diesem Falle müßte er eine größere Tiefe besitzen als der einfachere Typus der Einfassung. Das Interesse an dem ausfüllenden Felde würde dann nur ein Mittel zum Zweck sein und zu dem Friese überleiten. Bei Tapetenfriesen besteht die Schwierigkeit der Zeichnung darin, ein Motiv zu finden, das das Auge nicht in die not-

5. Kapitel.  
Fries und Feld.

5. Kapitel.  
Fries und Feld.

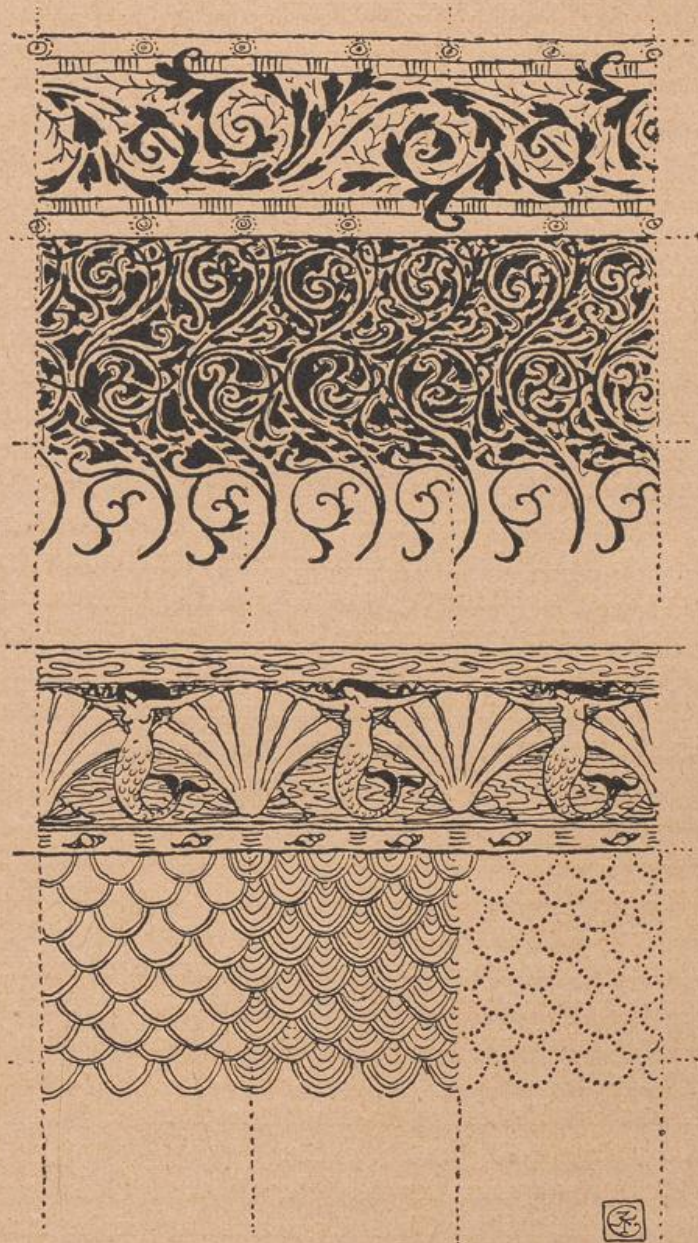
wendig zahlreichen Wiederholungen der einundzwanzig Zoll hineinzieht. Gelegentlich sind längere entworfen worden, die Grenze lag bei sechzig Zoll. Oft ist es ein guter Gedanke, in den Hauptlinien oder -formen des Frieses auf eine Variation der Linien oder Formen des Feldes zurückzugreifen. Wenn z. B. das Hauptmotiv in dem Felde eine senkrechte Schnörkelzeichnung war, so könnte für den Fries eine Schnörkelzeichnung in großem Maßstabe angemessen sein, falls das Feld glatt und ruhig gehalten ist; eine Fächer- oder Muschel-form mit Strahlen würde als Fries über einem Schuppenmuster verwandt sehr harmonisch wirken. Auf Beziehung, Ebenmaß zwischen Linie und Masse und passende Anordnung der räumlichen Größen ist in solchen Zeichnungen das Hauptaugenmerk zu richten (siehe Abbildung S. 139).

In der Malerei und Skulptur besitzt der Künstler mehr Freiheit, da es ihm gestattet ist, einen fortlaufenden Figurensims zu zeichnen und soviel Mannigfaltigkeit hineinzubringen, wie ihm beliebt.

Ein gemalter Figurenfries über einer flachen Eichen-täfelung ist in einem großen, wohlproportionierten Raume von guter Wirkung und vielleicht eines der gefälligsten Mittel, Innenwände zu schmücken.

Decken-  
dekoration.

Die Deckendekoration stellt der Zeichnung wiederum Aufgaben, die sich auf Flächenausdehnung beziehen, und die großen flachen Stuckverzierungen moderner Räume lassen sich auf keine Weise befriedigend behandeln. Der einfachste Weg ist, auf die Tapete zurückzugreifen, und hier muß der Zeichner, der schon durch die Anordnung der Wiederholungen und die gewöhnlichen technischen Erfordernisse der Arbeit beschränkt ist, außerdem die Angemessenheit des Maßstabes, die Lage in Bezug auf das Auge, die Beziehung zur Wand usw. berücksichtigen.



5. Kapitel.  
Skizzenzeich-  
nungen zur  
Verdeutlichung  
der Beziehung  
zwischen Fries  
und Feld bei  
Tapeten.



5. Kapitel.  
Decken-  
dekoration.

Die natürliche Forderung für etwas Einfacheres in der Behandlung als die Wände ist eine gewisse Beziehung gefälliger Zeichnungen zu dem Fußboden, aber mit einer Andeutung von etwas Leichterem und Freierem: hier können wir getrost zu rechteckigen und kreisförmigen Entwürfen für unsere leitenden Linien und Formen zurückkehren.

Malerei und Plastik bieten dagegen Gelegenheit zu ausgearbeiteter Behandlung, und wir wissen, daß auf beide Arten schöne Werke entstanden sind; aber eine Kunst von dieser Art scheint sich mehr für hohe gewölbte Säle und Kirchen, wie man sie in den italienischen Palästen, in Genua und Venedig, in Florenz und Rom sieht, zu eignen.

Ich erinnere mich einer sehr eindrucksvollen und kräftigen Behandlung einer Decke mit flachen Balken in der Burg zu Nürnberg, worauf ein riesiger schwarzer deutscher Adler gemalt war, so daß er beinahe das ganze Deckenfeld einnahm, aber auf eine äußerst flache und heraldische Art, so daß die langen Federn seiner Flügel den Linien der Balken folgten und parallel auf und zwischen ihnen liefen; auf den schwarzen Flügeln und dem schwarzen Körper des Adlers waren verschiedene Wappenschilde in Gold und Farben verteilt, während der Adler selbst auf das natürliche unbemalte Holz — ich glaube Eiche — gemalt war. Die Arbeit gehörte, wie ich vermute, dem dreizehnten oder vierzehnten Jahrhundert an. Sie schien der gerade Gegensatz zu italienischer Schönheit und Phantasie, aber die Angemessenheit einer solchen Dekoration hängt gänzlich von der Beziehung zu ihrer Umgebung ab, die in diesem Falle völlig zu ihr paßte.

Wechsel-  
beziehung.

Der Hauptpunkt, der bei jeder Zeichnung ins Auge zu fassen ist, ist der Sinn für Beziehung; nichts steht allein in der Kunst. Linien und Formen müssen sich

mit anderen Linien und Formen im Einklang befinden: die Elemente einer Zeichnung müssen in freundlichem Zusammenwirken stehen; es herrscht kein blinder Kampf ums Dasein, keine wilde Eifersucht, kein Streit um die Vorherrschaft zwischen dem einen Motiv und dem anderen, der einen Form und der anderen, kein Krieg mit feindseligen Anstrengungen. Es kann ein Zwiespalt außerhalb der Zeichnung, in dem Geiste des Zeichners, stattfinden. Er kann hart gegen die Schwierigkeiten angekämpft haben, die sich dem Ausdruck seiner künstlerischen Empfindungen entgegenstellen, aber das Werk selbst sollte heiter sein, wir sollten fühlen, daß, so verschiedenartig seine Bestandteile auch sind, sie dennoch wechselseitig durch einander bestimmt sind, daß alles in harmonischen Linien geordnet und organisiert ist, daß jede Einzelheit ihren Zweck und ihren Platz hat, kurz, daß es jenen vortrefflichen Wahlspruch, der für Leben und Kunst gilt, zur Anschauung bringt: „Einer für alle und alle für einen.“

5. Kapitel.  
Wechsel-  
beziehung.

## SECHSTES KAPITEL.

Grundbedingungen der Zeichnung: Linie, Form, Fläche — Prinzipien der Struktur- und Ornamentlinien in organischen Formen — Form und Masse des Laubes — Dächer — Die mittelalterliche Stadt — Organische und zufällige Schönheit — Komposition: regelmäßige und unregelmäßige — Kraft des linearen Ausdrucks — Verhältnis zwischen Massen und Linien — Prinzipien der harmonischen Komposition.

Grundbedingungen der Zeichnung.

Wir können nun in Gemäßheit der Prinzipien und Beispiele, die ich Ihnen in den vorhergehenden Kapiteln vorzuführen gesucht habe, drei Grundelemente oder -bedingungen der Zeichnung annehmen: Linie, Form, Raum.

Der Linie bedürfen wir nicht nur für unseren Grundriß und unser Netz, sondern auch zur Bestimmung oder zum Ausdruck unserer Formen. Der Form bedürfen wir, um Stoff und Masse, Interesse und Mannigfaltigkeit hineinzubringen, und es ist klar, daß der Raum erforderlich ist, um alle diese Elemente zu umfassen, da der Raum, wie wir gesehen haben, seinen Einfluß auf Linie und Form in ihrer Vereinigung, handele es sich um einen körperlichen Gegenstand oder eine Fläche, durch die Gestalt seiner Umgrenzung, die Ausdehnung seines Flächengehaltes und den Winkel und die Entfernung seiner Fläche in Bezug auf das Auge äußert, ebenso von dem Gesichtspunkt des Stoffes wie der Verwendung aus.

Fragen nach dem Wesen von Linie und Form und ihrer Vereinigung und Verteilung in Räumen

oder über sie sind Fragen der Komposition. Sie verlangen die sorgfältigste Lösung, was auch immer unser Vorwurf und Zweck sein mag, von der einfachsten linearen Einfassung bis zu der entwickeltsten Figurenzeichnung. Aber obgleich die drei Grundbedingungen zu einer Komposition stets vorhanden sein müssen, so ist es in jedem einzelnen Falle möglich, für unser Hauptmotiv und unser Hauptinteresse mehr Gewicht auf die Eigenschaften der einen von ihnen zu legen und die anderen beiden im Hintergrunde zu halten. Wir können das Hauptinteresse unserer Komposition z. B. auf die Linie vereinigen und die harmonische Beziehung oder Zusammenstellung von Linien zu unserem Hauptgegenstande machen (wie in der Linienzeichnung und dem Ornament), oder wir können mehr bei den Umrissen, Massen, Kontrasten und Beziehungen der Form verweilen, wie in der malerischen Zeichnung, in figürlichen Kompositionen aller Art, in Plastik und Skulptur, oder wir können es wiederum vorziehen, daß der durch den Einfluß gewisser umschließender Räume bedingte Charakter das Interesse unserer Zeichnung bestimmen soll, wie in der angemessenen Ausfüllung einzelner Felder und geometrischer Figuren, oder das Interesse an der Luftperspektive in dem malerischen Ausdrucke der atmosphärischen Raumercheinungen suchen.

Betrachten wir zuerst Zusammenstellungen von Linien und erinnern wir uns dessen, was wir über ihre Ausdrucksfähigkeit in Bezug auf Gemütsregung, Richtung oder Stärke, Bewegung, Ruhe, sowie das Tatsächliche des Aufbaues und der Oberfläche gesagt haben, sehen wir ferner zu, ob wir das Prinzip der harmonischen Komposition, als deren Teile die genannten Einzelheiten betrachtet werden können, zu bezeichnen imstande sind.

6. Kapitel.  
Grundbedingungen der  
Zeichnung.

Linie.

6. Kapitel.  
Linie.

Betrachten Sie einige der Liniensysteme, wie sie in der organischen Natur vorkommen: die strahlenförmigen Rippen der Kammuschel, oder die Spirallinien vieler anderer Arten, die Anzahl der Federn auf den ausgespannten Flügeln eines Vogels, die Ausstrahlung des Sonnenlichtes, die geschwungene Linie der Wellenbewegung, die den inneren Aufbau bezeichnenden Linien der Blumen und Blätter, die Schuppen eines Fisches, die Schuppen eines Tannenzapfens oder einer Artischocke. Wir fühlen, daß einige von diesen Linienzusammenstellungen harmonisch und schön sind, und wir wissen, daß sie typische Merkmale des Wesens und des Aufbaues sind. Sie sind, kurz gesagt, organische Linien. Sie bedeuten Leben und Entwicklung. Im Prinzip sind sie strahlenförmige und wiederkehrende Linien; in jeder Form wiederholen sie sich in mannigfaltigen Abstufungen der Richtung und Wendung ihrer Krümmungen. Nicht zwei Linien sind gleich, aber es ist kein Widerspruch und keine überflüssige Linie vorhanden, und Mannigfaltigkeit ist mit Einheit gepaart. Jede bietet ein vollendetes Beispiel einer harmonischen Linienverbindung und gibt uns bestimmte Prinzipien an die Hand, nach denen wir arbeiten können (siehe Abbildung S. 145).

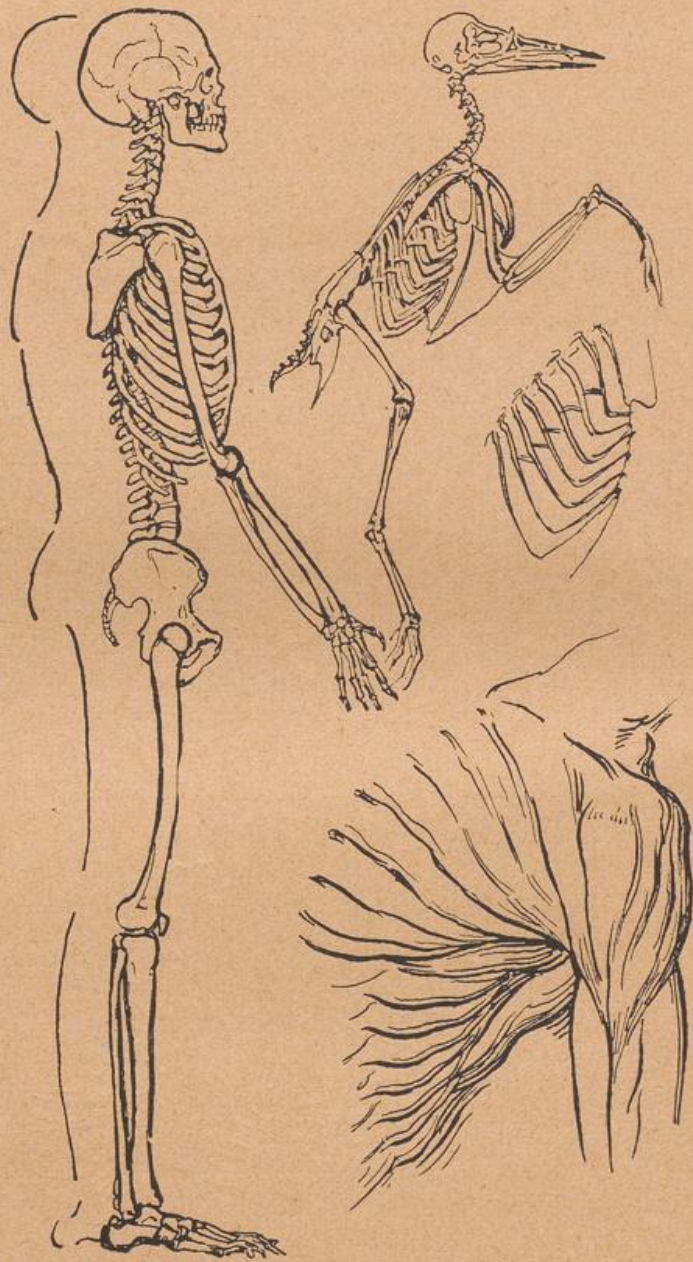
Diese Liniensysteme hat die Kunst aus der organischen Natur herübergenommen und ihren Zwecken angepaßt, man findet sie in den historischen Formen des Ornaments, die, wie wir guten Grund zu glauben haben, oft von mechanischen Konstruktionen abgeleitet sind, die dieselben Prinzipien verkörpern und auf die die Logik der Geometrie wiederum beim Zeichnen auf ebenen Flächen mit Notwendigkeit führt.

Alle organischen Körper belehren uns in derselben Weise über Beziehung und Wiederkehr der Linie. Die Knochen aller Wirbeltiere vom Fisch bis zum



6. Kapitel.  
Prinzipien von  
Struktur- und  
Ornament-  
linien in Natur-  
formen.

6. Kapitel.  
Strahlen-  
förmige,  
wieder-  
kehrende und  
Gegen-  
gewichtslinien  
in dem Bau des  
Skeletts und  
der Muskeln.



Menschen verdeutlichen die beständige Wiederholung desselben Charakters und derselben Richtung der Linie in verschiedenen Abstufungen. Die Wirbelsäule selbst ist ein Beispiel, und der wiederkehrende Ursprung der Rippen von ihr, gleich den Zweigen, die von dem Stamme eines Baumes ausgehen, findet seinen weiteren Ausdruck in den Abzweigungen der paarweisen Knochen der Gliedmaßen und Extremitäten. Das Prinzip kann in der Struktur der Muskeln in ihren strahlenförmigen Fasern, die die zarten Umrisse und geschwungenen Linien der Oberfläche des Körpers nur in einem höheren Grade von Feinheit vereinigen, bis zu Ende verfolgt werden (siehe Abbildung S. 146).

Werfen Sie einen Blick auf die Anatomie eines Baumes, wie sie sich uns in ihrer winterlichen Entlaubtheit enthüllt, mehr eine schöne Linien- als Formkomposition (siehe Abbildung S. 148).

Hier sehen wir organisches Leben und Wesen in der kräftigen Bildung voneinander abhängiger und sich aufeinander beziehender Kurven aus dem starren, knorrigen Hauptstamm, der dem Boden entspringt und sich in diesem Falle in die Hauptgabelung der Zweige teilt, die sich wiederum fortwährend in kleinere Gabelungen teilen, so daß der Baum sein Leben in Luft und Sonne führen und ausbreiten kann, indem er sein Dasein durch jenes wunderbare ökonomische System der gegenseitigen geteilten und abgestuften Hilfeleistung sowohl unterhält, als fortsetzt.

Das fest zusammenhängende grüne Zelt des Sommers, das von diesem feinen Gewölbe der Zweige gestützt wird, gibt uns das Beispiel einer anderen, verschwenderischeren, aber vielleicht nicht größeren Schönheit in der Kombination von Form und Masse, die an die Stelle der Linienkomposition getreten sind.

Wir können das Prinzip der Linienstruktur des

6. Kapitel.  
Linie.

Prinzipien der  
Struktur- und  
Ornament-  
linien in orga-  
nischen  
Formen.

Form und  
Masse beim  
Laube.





sich verzweigenden Baumes in abstrakter Weise darstellen, indem wir eine Gabelung nach der anderen in senkrechter Richtung und in allmählich sich verjüngendem Maßstabe, gleichgültig, ob krummlinig oder geradlinig, aufbauen, und das Prinzip der Massenstruktur in der Formation des Laubes kann durch eine Reihe überhängender Kurven, die den Eindruck von Schuppen oder wolkenartigen Massen hervorrufen, dargestellt werden: sie entsprechen im Prinzip tatsächlich beiden Gestaltungen, indem sie das Schuppenprinzip in einzelnen und das Wolkenprinzip als Masse verkörpern; so wiederholt sich dasselbe Gesetz der natürlichen Bedachung oder Bedeckung in verschiedenen Stoffen (siehe Abbildung S. 150).

In einer Laubmasse fällt jedes Blatt zum Teil über das unter ihm hängende hinweg, wie es infolge der besonderen Art ihres Wachstums und ihrer Anheftung an den Zweigen notwendig ist, entweder in symmetrischer oder abwechselnder Anordnung, wobei die durch Abwelken oder sonst einen Zufall verursachten Lücken durch neue Triebe ausgefüllt werden. Indem jeder Zweig seine Blätter im Lichte auszubreiten sucht und immer weiterwächst, bildet er Masse um Masse in dem schönen grünen Gewande — der Kleiderausrüstung des Waldes, der ersten dem Baume entnommenen Form menschlicher Behausung.

Das Prinzip des Aufbaues ist hier genau dasselbe wie das Prinzip des Überhängens der Ziegel- und Schieferplatten bei unseren gewöhnlichen Dächern, aber jeder Blattziegel ist verschieden, da er Leben besitzt, und in der Masse von unendlicher Mannigfaltigkeit und hoher Schönheit in Form und Farbe, nicht mechanisch und eintönig, wie wir unsere künstlichen Ziegel herzustellen suchen (siehe Abbildung S. 150).

6. Kapitel.  
Form und  
Masse beim  
Laube.

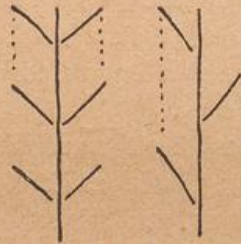
Prinzip des  
Aufbaues.

6. Kapitel.  
Prinzipien des  
Aufbaues in  
Laubmassen.



CUMULUS CLOUD & FOLIAGE MASS

Cumuluswolke  
und Laub-  
masse.



SYMMETRIC & ALTERNATE  
PRINCIPLES OF  
GROWTH.

Symmetrische  
und alternie-  
rende Wachs-  
tumsprinzipien.



SYMMETRIC  
PRINCIPLE OF  
GROWTH.

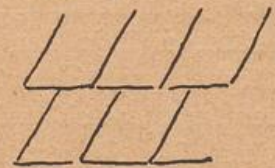
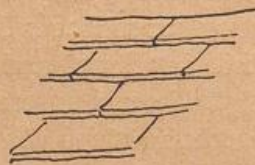
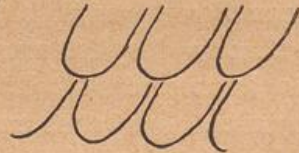


ALTERNATE  
PRINCIPLE OF  
GROWTH



PRINCIPLE OF STRUCTURE  
IN FOLIAGE MASSES

Strukturprinzip  
von Laub-  
massen.

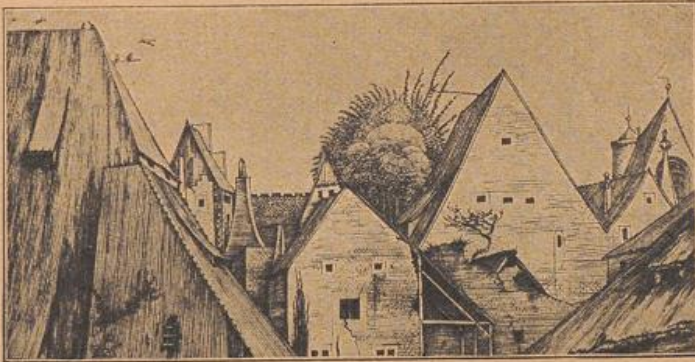


Sehr hübsche und mannigfaltige Wirkungen werden bei den alten Dächern in Süddeutschland durch die Verwendung einfache Muster bildender glasierter Ziegel von verschiedener Farbe — rot, grün, gelb — erzielt. Ein alter Turm in Lindau hat ein solches Dach, und die Farbenwirkung ist sehr reich und ins Auge fallend.

Aber ich darf mich nicht weiter auf eine Untersuchung über Dächer einlassen, als insofern sie den Vorwurf der Komposition von Linie und Form veran-

6. Kapitel.  
Prinzip des  
Aufbaues.

Deutsche  
Dächer.



Albrecht  
Dürer: Aus  
„Der verlorene  
Sohn“.

schaulichen, und vom malerischen Gesichtspunkte tun sie dies oft auf sehr reizvolle und lehrreiche Art.

Was kann z. B. mannigfaltiger und anziehender sein, als die Kompositionen, die wir stets auf den reichen Hintergründen Albrecht Dürers finden? Diese steilgiebligen Dächer und diese hübschen deutschen Städte mit ihrer Umwallung und ihren schützenden Türmen — anheimelnde Winkel von steilen Ziegeldächern jeder denkbaren Form — die seinen Zeichnungen soviel Eigenart und Anziehungskraft verleihen, wie auf dem Hintergrunde seiner Kupferstiche „Der verlorene Sohn“ und „Der heilige Antonius“ angebracht sind. Ihre Vorbilder sind noch jetzt hier und da in Deutschland zu finden, z. B. in Städten wie Rothenburg, wo sie ab-

6. Kapitel.  
Deutsche  
Dächer.

Die mittelalter-  
liche Stadt.

Albrecht  
Dürer:  
Der heilige  
Antonius.

sichtlich seit dem sechzehnten Jahrhundert unverändert gelassen sind und eine treffende Vorstellung von dem Aussehen solcher Häuser geben. Ein Besuch hier gleicht einer Rückkehr ins Mittelalter. Jede Straße gewährt ein anderes fesselndes Bild. Nicht zwei Häuser

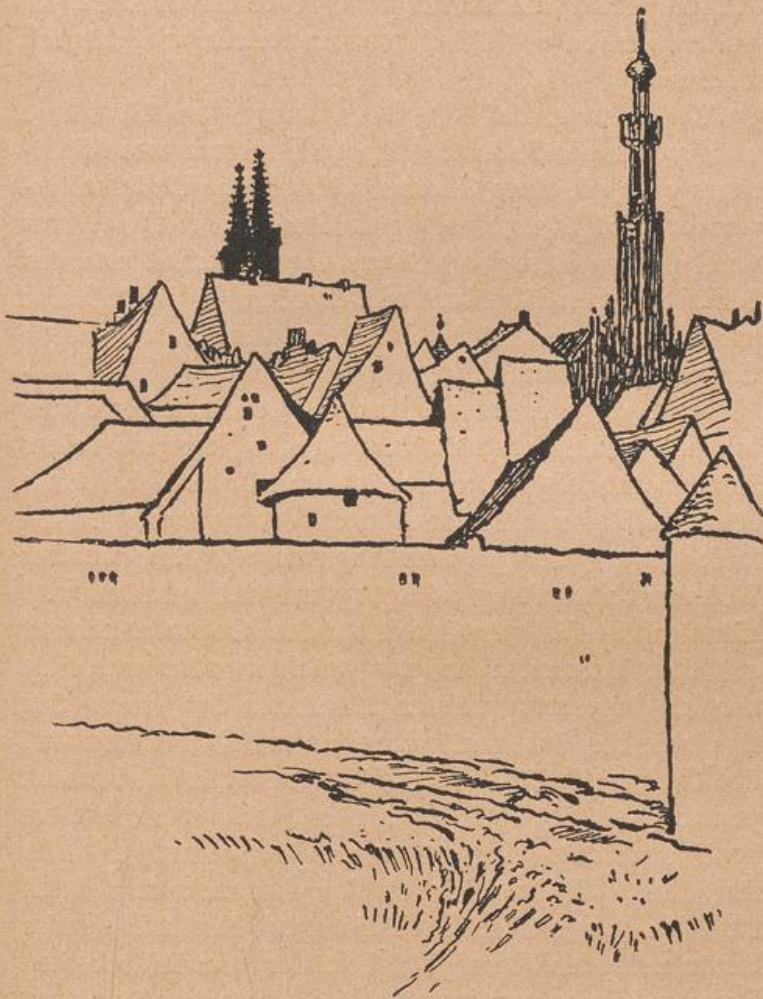


gleichen einander. Bürger bauten sie, um in der Tat ihr Leben in ihnen zu verbringen. Die Stadt liegt trotzig auf einer Anhöhe, an deren Fuße ein Fluß dahinströmt, und ist ringsherum durch riesige Mauern und Türme und tiefe Tore befestigt und geschützt, die ihr ein so wehrhaftes und malerisches Aussehen geben; auch der mit Holz und Ziegeln bedeckte Gang für die

Wächter befindet sich noch an der Innenseite der Mauern. Solche Städte entstanden infolge der Stärke der sozialen Verbindung zwischen den Menschen —

6. Kapitel.  
Die mittelalterliche Stadt.

Dachlinien:  
Rothenburg.



der Notwendigkeit der gegenseitigen Hilfeleistung behufs der Aufrechterhaltung einer höheren Lebensführung und der gegenseitigen Unterstützung gegen räuberische Überfälle von seiten ihrer Feinde.

6. Kapitel.  
Die mittelalter-  
liche Stadt.

Stark nach außen, waren sie im Innern anheimelnd und voll von mannigfaltigem Reiz für die Augen, als ob die Bevölkerung gedacht hätte: „Da wir auf einem kleinen Raum zusammengedrängt leben müssen, so wollen wir ihn so hübsch und malerisch wie möglich machen.“

Wir wissen, daß die Vorstellung vom Paradiese und vom neuen Jerusalem für die Phantasie des Mittelalters stets die eines Gartens mit schönen Umfassungsmauern und einer befestigten Stadt war. Die Maler verkörperten diese Vorstellung der Sicherheit und des Schutzes gegen die wilden zerstörenden Kräfte der Natur und des Menschen — ein Heiligtum des Friedens, einen Garten voller Anmut.

Organische  
und zufällige  
Schönheit.

Heutzutage haben wir uns von der Stadt als einem schönen Ganzen ab- und dem eigenen Heim und seiner inneren Einrichtung mehr zugewandt, und bei dem heutigen Hasten und Jagen nach den notwendigen Erfordernissen zur individuellen Ausgestaltung unserer Wohnungseinrichtung in Bezug auf Behaglichkeit und künstlerische Vollständigkeit werden Gebäude allzuoft auf den Trümmern anderer errichtet oder erwecken nur im Gegensatz zu ihrer verfallenen Umgebung den Eindruck des Schönen. Die Gesamtbehaglichkeit und der Gesamtreiz des Ganzen für die Augen wird zu oft vernachlässigt; daher kommt es, daß, wenn unsere heutigen Städte einen einigermaßen anmutigen oder malerischen Eindruck hervorrufen, dies mehr dem Zufall und den umgestaltenden Wirkungen der Luft als der Schönheit oder Mannigfaltigkeit der architektonischen Form und Farbe zuzuschreiben ist. Wir haben Anregung bei den Überresten der toten Vergangenheit in Denkmälern und Kunstschulen zu suchen.

Die moderne Entwicklung der städtischen Verwaltung und der Ausdehnung ihrer Befugnisse kann in

der Tat, wie es auch geschehen ist und noch geschieht, viel für den Schutz der öffentlichen Wohlfahrt und die Förderung der öffentlichen Bildung tun; aber wir haben noch auf die vollen Ergebnisse zu warten, und alles muß am Ende von dem Allgemeinsinn und der Uneigennützigkeit der Bürger abhängen und in Sachen der Kunst ebenso von einem sehr ausgeprägten, aber doch seltenen und rein individuellen Verständnis und Geschmack, wie von der Begeisterungsfähigkeit.

6. Kapitel.  
Organische  
und zufällige  
Schönheit.

Der Mangel an Schönheit in Linie, Form und Maß, der uns in dem äußeren Anblick des täglichen Lebens in unseren Städten entgegentritt, trägt vermutlich viel zur Abschwächung unserer Phantasie bei und scheint ohne Zweifel eine gewisse Unempfänglichkeit für Schönheit der Linie und Komposition hervorzurufen, da das Auge natürlich durch die Gewöhnung an Alltägliches und Häßliches abgestumpft werden muß. Das Gefühl für Harmonie in Linie und Form wird abgeschwächt und kann nur nach und nach durch anhaltendes und sorgfältiges Kunststudium wieder geweckt werden, während es seinen stetigen und kräftigen Ansporn in jeder Straße finden sollte.

Für all dies kann jedoch ein in Beobachtung und Auswahl geschultes Auge selbst in der finstersten und schmutzigsten Straße künstlerische Anregungen, wenn nicht in den Gebäuden, so doch in dem Leben und Treiben finden. Und wo Leben, Bewegung, Menschen sind, da gibt es sicher auch Eigenartiges und Fesselndes. Gruppen spielender Kinder werden uns eine Fülle von Anregungen für figürliche Kompositionen geben. Arbeiter, die zu ihrer Arbeit gehen oder von ihr zurückkehren, das öffentliche Treiben auf der Straße, die Wagen und Pferde, die Menge Gesichter, das unaufhörliche Vorbeiwogen des Lebens — all diese



6. Kapitel.  
Organische  
und zufällige  
Schönheit.

Erscheinungen müßten, gleichgültig, ob wir sie als unmittelbare Bilder des Lebens unserer Zeit wiederzugeben vermögen oder aus ihnen nur lebendige Anregungen für ideale Entwürfe schöpfen wollen, aufgezeichnet — sozusagen als Augenblicksphotographien auf der empfindlichen Platte des inneren Schauens aufgenommen werden. Wir können die Gesetze der Bewegung nur durch Beobachtung der Bewegung kennen lernen — den Schwung und das Gleichgewicht der Figur, die Beziehungen der Linien der Gliedmaßen und des Faltenwurfs zu der Richtung der Kraft und dem Schwerpunkte, die für die Komposition von solcher Wichtigkeit sind. Wir müssen unsere Schul- und Atelierarbeit beständig durch unmittelbare Eindrücke von wirklichem Leben und wirklicher Bewegung berichtigen und dürfen keine Gelegenheit vorübergehen lassen, keine Quelle oder Anregung verschmähen.

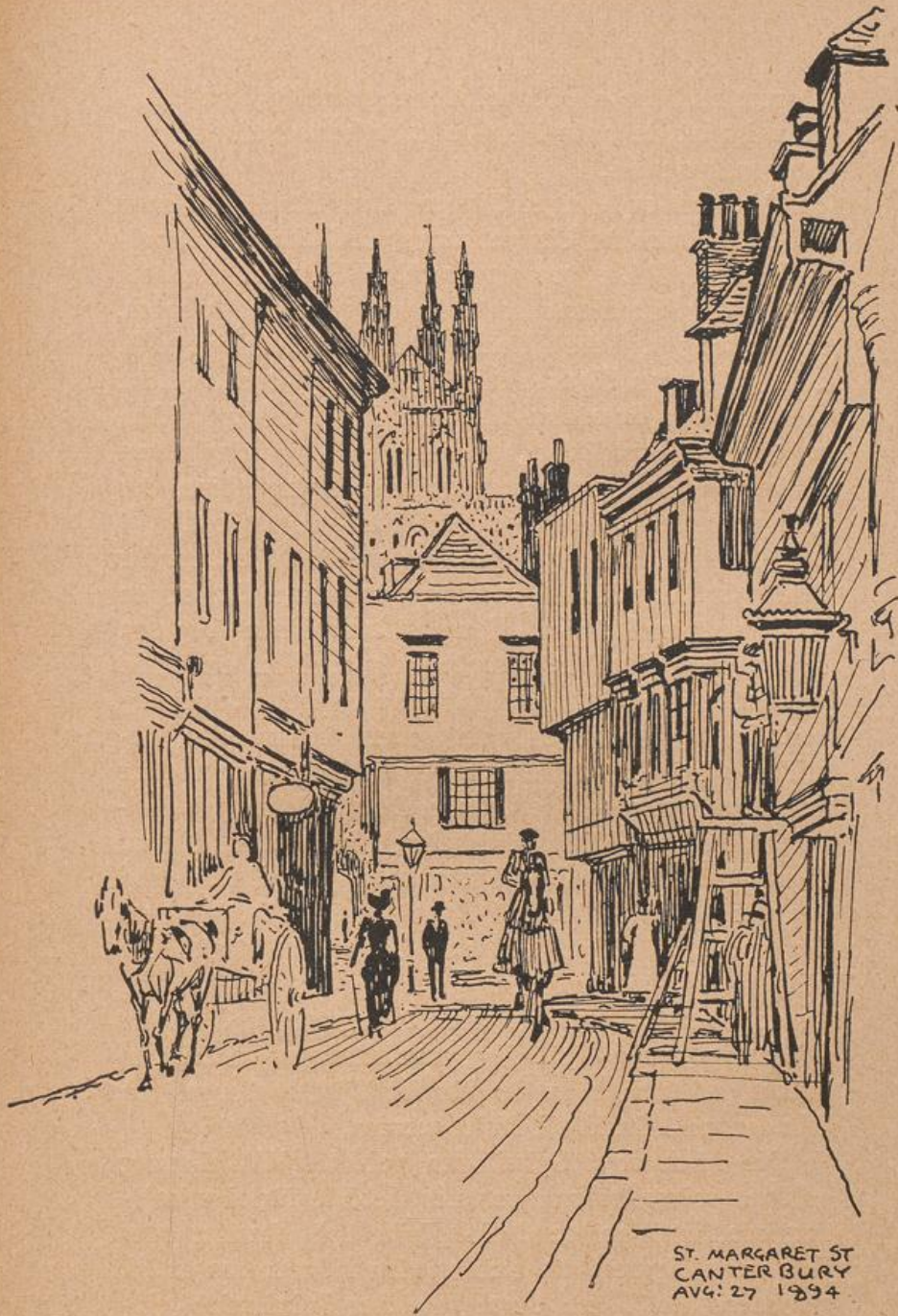
Es sind noch jetzt in England solche altmodischen Winkel wie die hübsche Straße in Canterbury (S. 157) zu finden, die ein ausgezeichnetes Studienobjekt für die Komposition winkeliger und senkrechter Linien darbietet.

Komposition:  
1. Regelmäßige.

Wir können bemerken, daß es in letzter Linie zwei Arten der Komposition gibt, die unterschieden werden können als

1. Regelmäßige.
2. Unregelmäßige.

Unter dem Titel: Regelmäßige Komposition können alle jene Systeme von Strukturlinien zusammengefaßt werden, von denen ich ausgegangen bin und die sich entweder als leitende Motive oder grundlegende Risse und Unterlagen für ornamentale Zeichnungen herausgestellt haben. Doch können dieselben Linien in der Komposition von Figuren und anderen Formen, deren



6. Kapitel.  
Unregel-  
mäßige  
Kompo-  
sition:  
Straße  
in Can-  
terbury.

ST. MARGARET ST  
CANTERBURY  
AVG: 27 1894

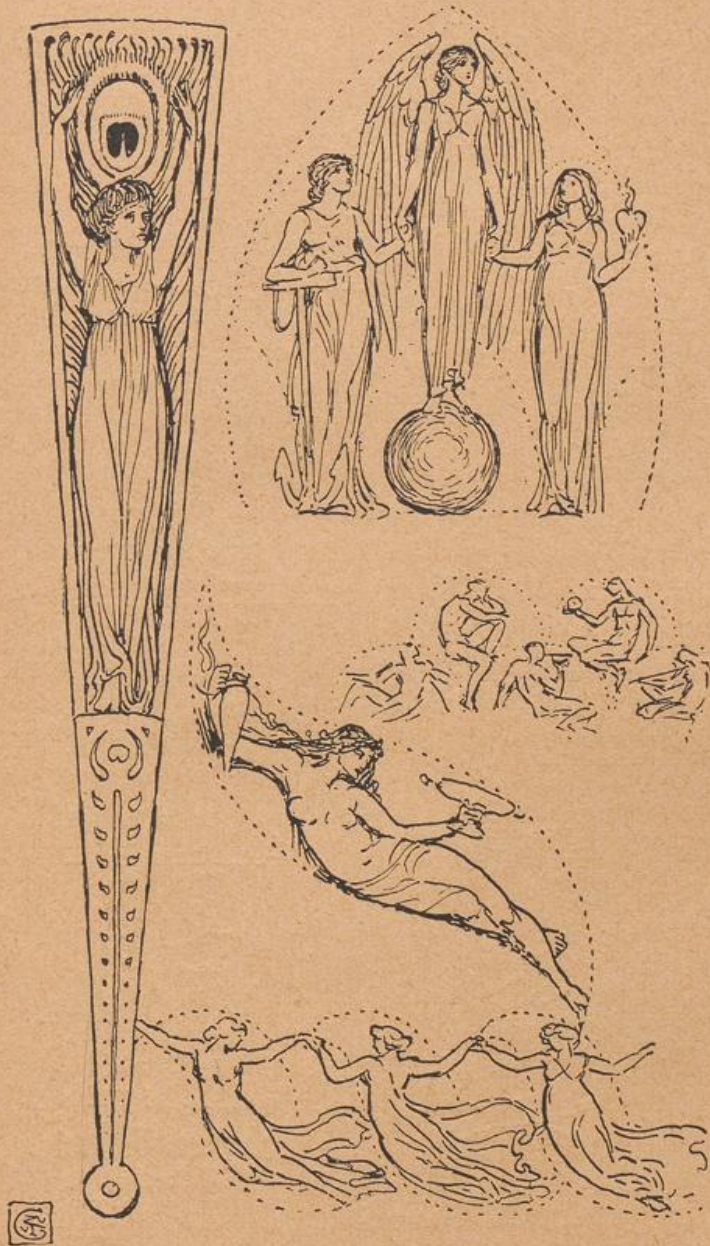
6. Kapitel.  
Komposition:  
I. Regelmäßige.

Gegenstand mehr oder minder regelmäßig und dekorativ ist, als leitende Risse oder beherrschende Linien verwandt werden.

Die strahlenförmigen Rippen eines Fächers können z. B. als natürliche Umgrenzungs- und Einschließungslinien einer Reihe von senkrechten Figuren, die dem Laufe der Strahlenlinien folgen, verwandt werden. Eine streng logische Zeichnung dieser Art würde z. B. eine Reihe von Figuren mit erhobenen Armen, welche die von den Schultern ausgehenden Strahlen bilden, sein, eine Darstellung, wie sie in der Haltung von Blakes wohlbekannter und schöner Komposition der Morgensterne in dem Buche Hiob schon vorliegt.

Verwenden wir den senkrechten Riß überfallender Schuppen, so würden wir entsprechende Stellungen für eine regelmäßige Komposition dreier Figuren haben, obgleich sie nicht notwendig auch im einzelnen regelmäßig zu sein brauchen. Eine typische Zeichnung von drei verbundenen, allegorisch behandelten Begriffen würde die natürlichste Verwendung einer solchen Anordnung sein — wie Glaube, Liebe, Hoffnung; Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit; Wissenschaft, Kunst, Gewerbleiß, oder die Göttinnen Hera, Pallas und Aphrodite, wie Wahl und Zweck entscheiden mögen. Ein halbkreisförmiger Riß von Schuppen würde sich nicht nur in sicherer und gesunder Art wiederholen lassen, sondern er würde auch Anregung zu Gebilden geben, in denen sich Figurenzeichnungen anbringen ließen, und könnte in der Tat für Wiederholungen an Wänden und Decken benutzt werden.

Die durch zwei Spirallinien gebildete Umrahmung gibt ein reizvolles ornamentales Gebilde für eine halbliegende Figur, während eine Reihe schwebender oder fliegender Figuren, die sich an den Händen fassen, in angemessener Weise durch gleiche Spirallinien ein-



6. Kapitel.  
Regelmäßige  
Komposition:  
Figurenzeich-  
nungen unter  
dem Einflusse  
geometrischer  
Umgrenzung-  
linien.

6. Kapitel.  
Regelmäßige  
Komposition:  
Figurenzeich-  
nungen unter  
dem Einflusse  
geometrischer  
Umgrenzungslinien.



gerahmt werden, die sie mit der Mäanderwellenlinie vereinigen (siehe Abbildung S. 159).

Auf eine Reihe von Halbkreisen oder Ellipsen, die abwechselnd horizontal gestellt sind, kann ein kleiner Fries von Kindern mit Sprungseilen oder Amoretten mit herniederhängenden Guirlanden angeordnet werden; die Auf- und Abbewegung im ersteren Falle wird von einer Abänderung begleitet, indem immer abwechselnd ein Halbkreis nach oben gerichtet ist. Dies würde die ausdrucksvolle Wellen- oder Spirallinie herstellen, die stets die Vorstellung einer rhythmischen Bewegung in einer Zeichnung hervorruft.

Eine solche Linie würde uns in senkrechter Anordnung wiederum einen guten Riß für eine Reihe sitzender Figuren bieten, z. B. für eine Allegorie der Horen, bei der Ähnlichkeit in Haltung und Ausdruck angemessen wäre. Zu einer strengeren Behandlung würde eine rechtwinklige beherrschende Linie Veranlassung geben (siehe Abbildung S. 160).

Solcher Art sind einige Abbildungen, an denen ich die regelmäßige Komposition klargemacht habe und in denen geometrische und Strukturrisse für ein reines Ornament oder eine reine ornamentale Linie zur Zusammenstellung, Beeinflussung und sogar zur Anregung figürlicher Zeichnungen verwertet werden können.

Während regelmäßige Figuren in sehr hohem Grade abgeändert werden können, obgleich sie selbstverständlich in Klassen und Typen zerfallen, sind die Abänderungen, wenn wir zu den unregelmäßigen Kompositionen kommen, unbegrenzt, und dem Zeichner eröffnet sich die Aussicht auf eine außergewöhnlich reiche und anscheinend unerschöpfliche Auswahl, Erfindung und Auslese, die von gleichem Umfang wie die Mannigfaltigkeit der Natur selbst ist.

6. Kapitel.  
Komposition:  
1. Regelmäßige.

Komposition:  
2. Unregelmäßige.

6. Kapitel.  
Komposition:  
2. Unregel-  
mäßige.

Suchen wir harmonische und ausdrucksvolle Kompositionen in malerischer Hinsicht, so sind die Führer weit weniger zuverlässig und sicher. Individuelles Empfinden und Gefühl, das auf alle Arten des Zeichnens von maßgebendem Einflusse ist, überwiegt in dieser Richtung. Aber selbst hier finden wir, wenn wir der anscheinenden Freiheit und Unregelmäßigkeit auf den Grund gehen, bestimmte Gesetze in Gültigkeit, die sich nur dem Grade nach von der mehr bestimmenden und konstruktiven Herrschaft der Linie, die wir soeben betrachtet haben, unterscheiden. Zunächst liegen hier unsere unmittelbaren Natureindrücke, zweitens unsere bewußten Bemühungen und Anstrengungen, einen Begriff in unserem Denken auszudrücken. Wir haben in beiden Fällen dieselben begrenzten und fest bestimmten Formen der Sprache und des Stoffes: Linie, Form, Raum, Pinsel, Stift, Farbe, Papier, Kanevas oder Thon. Wir werden von einer besonderen Szene gefesselt: die Komposition von Linie und Form zieht uns an einem Punkte mehr an als an einem anderen. Wir halten uns nicht dabei auf, nach dem Warum, wie nach einer Regel zu fragen, weil dies gewöhnlich unsere ganze Zeit und unsere beste Kraft, das Gesuchte im Bilde festzuhalten, in Anspruch nimmt — und nehmen eine künstlerische Erinnerung mit uns hinweg. Wir haben gesehen, daß in dem Falle gewisser Naturkörper, Muscheln, Blätter, Blumen, die grundlegenden Strukturlinien so schön sind, daß sie nicht nur an sich ein Ornament bilden, sondern auch die Grundlage für ganze Typen und Familien von Ornamenten bilden. Blicken wir auf eine Landschaft und lassen für einen Augenblick alle Schönheiten der Fläche an Farbe und Wirkung außer acht und lenken unsere Aufmerksamkeit einzig auf ihre Strukturlinien, so werden wir finden, daß ein großer Teil ihrer Schönheit auf dem harmo-

nischen Verhältnis ihrer herrschenden Linien, oder gewissen wohlthuenden Gegensätzen oder einer gewissen Eindrucksfähigkeit von Form und Masse beruht, und zugleich werden wir bemerken, daß dieser lineare Ausdruck von der durch diesen bestimmten Anblick hervorgerufenen Empfindung oder Gemütsbewegung untrennbar ist.

Eine schöne südliche Landschaft — gewellte Hügel und hin und her ziehende Schafe, die sanft gerundeten Massen der auf dem weichen Rasen weidenden Schafe — all diese Erscheinungen sind ebensoviele Merkmale oder Worte in der Sprache von Linie und Form, die die Vorstellung des Hirtenlebens in uns wachrufen. Sie sind unauflöslich mit untrennbaren Vorstellungen verknüpft, die von solchen Linien und Formen begleitet sind.

Die Wellenlinien von ruhenden oder tanzenden Figuren können einer Zeichnung einzig Nachdruck, Wahrheit und Mannigfaltigkeit geben, und die Andeutung eines Gegensatzes in den Formen würde dazu dienen, die allgemeine Stimmung noch stärker zu betonen (siehe Abbildung 2, S. 164).

Nehmen wir dafür rauhe Felsen, angeschwollene Ströme, sturmgepeitschte Bäume und einen wolkenbedeckten Himmel, und alles ist verändert. Derartiges läßt sich nicht ohne ausdrucksvollere Linien und Massen und die Verwendung von entgegengesetzten Winkeln und kräftigen Bewegungskurven ausdrücken, die unter anderen Umständen die friedliche Stimmung vernichten würden. Aber selbst zur Darstellung des Ausdrucks von Kraft und reißen Bewegung sind übereinstimmende Liniengruppen keineswegs minder erforderlich (siehe No. 1, S. 164).

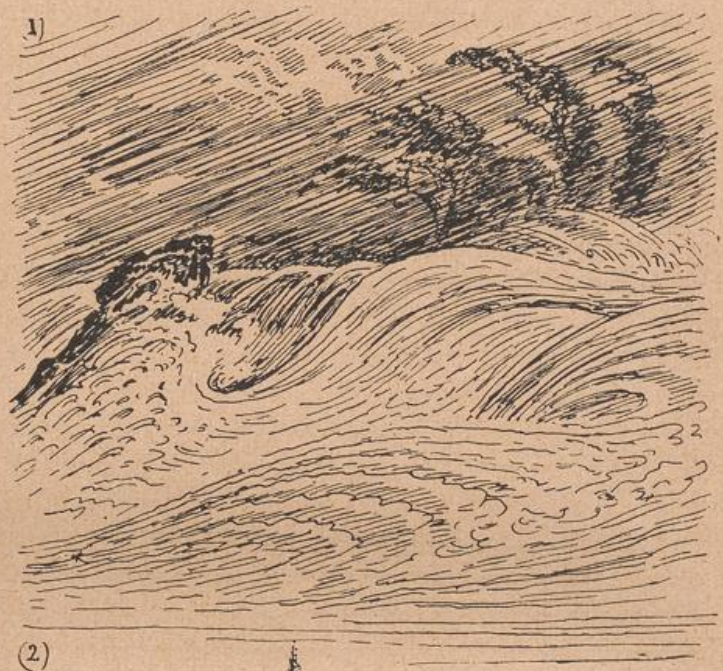
Solche Vergleiche beweisen nicht nur, daß es eine notwendige Verbindung von Vorstellungen mit ge-

6. Kapitel.  
Komposition:  
2. Unregelmäßige.

Kraft des  
linearen  
Ausdrucks.



6. Kapitel.  
Unregel-  
mäßige Kom-  
position: Dar-  
stellung von  
1. Sturm und  
2. Ruhe in der  
Landschaft.





6. Kapitel.  
Unregel-  
mäßige Kom-  
position:  
Ausdruck von  
Ruhe.



Ausdruck von  
Tätigkeit.

6. Kapitel.  
Komposition:  
2. Unregel-  
mäßige.  
Kraft des  
linearen  
Ausdrucks.

wissen Linien und Formen gibt, sondern auch, daß bestimmte Verhältnisse und Verbindungen von Linien gleicher Art zur Hervorbringung einer harmonisch wirkenden Komposition, die eine bestimmte und durchgreifende Empfindung oder Stimmung hervorruft, unerläßlich sind, genau so wie wir sahen, daß die beherrschenden Linien der Strukturkurven, -spiralen und -winkel in Beziehung stehen und einen Wiederhall in dem Charakter der Zeichnung finden müssen, die in sie eingeschlossen oder auf ihrer Grundlage aufgebaut ist.

Dasselbe Gesetz gilt für figürliche Kompositionen. Der Eindruck der Ruhe und des Aufatmens, die für sitzende oder liegende Gruppen erforderlich ist, hängt von den gefälligen Neigungen der Kurven und ihres allmählichen Überganges zur wagerechten Richtung ab.

Zeichnen Sie eine Figur in aufrechter, straffer und wachsamer Haltung, und Sie zerstören mit einem Schlage den Eindruck der Ruhe und sind ferner genötigt, Ihre Zuflucht zu Winkeln zu nehmen, die noch mehr betont werden müssen, wo angestrengte Tätigkeit ausgedrückt werden soll, während zur Darstellung stetiger oder fortschreitender Bewegung eine Auswahl von vereinigten Tätigkeitslinien in verschiedenen Abstufungen des Fortschreitens, die zu ihrem Höhepunkte in der Endfigur gelangen (wie in einer Gruppe von Schnittern), notwendig sein würde (siehe Abbildung S. 165). Wir können demnach in keiner Komposition eine zu scharf ausgeprägte Figur haben. Wir müssen unter Aufopferung von Einzelheiten den Hauptausdruck und die Hauptbedeutung betonen. Jede Gruppe muß die strengste Beziehung der einzelnen Figuren zueinander und zu dem beherrschenden Interesse oder Gegenstand der Zeichnung aufweisen. Sie können z. B. in einem Aufzuge von Figuren ihre Gesichter sich nicht nach allen Richtungen wenden lassen, ohne die Vorwärtsbewegung,

SKETCHES TO SHOW (1) HOW THE SUGGESTION OF MOVEMENT IN A PROCESSION IS ARRESTED BY TOO GREAT A DIVERSITY IN THE ARRANGEMENT OF THE HEADS



(2) HOW THE PROCESSIONAL MOVEMENT IS ACCELERATED BY UNITY OF DIRECTION IN THE ARRANGEMENT OF THE HEADS



6. Kapitel.  
Leitende Bewegungslinien, die Einheitlichkeit in verschiedene Elemente bringen.

Wichtigkeit der Kopfhaltung in der Zeichnung einer Prozession.

Von fließendem Wasser hinterlassene Linien.

Leitende Linien der heruntergestürzten Trümmer eines Steinbruchs.



6. Kapitel.  
Komposition:  
2. Unregel-  
mäßige.  
Kraft des  
linearen  
Ausdrucks.

die wesentlich zur Vorstellung eines Aufzuges gehört, zu hemmen. Dies würde Mannigfaltigkeit nicht ausschließen, aber die allgemeine Richtung muß einhellig sein. Jede Linie in einer Komposition muß zu der Hauptvorstellung überleiten und ihr untergeordnet oder beigeordnet sein (siehe No. 1, 2, S. 167).

Dasselbe gilt für Massen: Sie können eine Anzahl von Formen nicht ohne eine Art von Beziehung, sei es im allgemeinen Ausdruck und Umriß oder einer vereinigenden Linie, zusammenstellen. Wir können dieses Prinzip auch von der Natur lernen. Ein Haufen von zerbrochenen Steinen und Trümmern, die im einzelnen alle verschiedenen Arten von Formen annehmen können, wie wir sie an einem Abhange heruntergerollt finden, wie sie das felsige Bett eines Bergstromes, ein Haufen Kiesel an der Seite eines Hügels, die Trümmer eines Steinbruchs oder Bergwerks, in jedem Falle das Gesetz der Schwere und der Erhaltung der Kraft zusammenführt, ordnet die verschiedenen Formen in Massen, die durch Linien bezeichnet werden, die die Richtung und Stärke des Absturzes und den Druck der Kraft angeben. Dasselbe kann man am Fuße eines Hügels nach einem heftigen Regen sehen; die zerstreuten Kiesel sind in geordneten Gruppen gelagert, die durch das Herabrinnen von Miniaturströmen gebildet und zusammengesetzt worden sind, die die Oberfläche des Bodens durchfurchen und Höhlungen zu ihrer Aufnahme wühlen (siehe S. 167). Die Kraft der Gezeiten und Strömungen an der Meeresküste veranschaulicht dasselbe Prinzip und erteilt uns vortreffliche Lehren für die Komposition nicht nur in den zarten Linien, die der angeschwemmte Sand annimmt, sondern in der harmonischen Gruppierung der Massen der Steine und Muscheln, des Unkrautes und des Antriebes, die sich nach der Bewegung der Wellen richtet.

So können wir sehen, daß die Prinzipien der harmonischen Komposition nicht Ausgeburten einer bloß launenhaften Phantasie oder pedantischen Regelung sind, sondern sich in der ganzen sichtbaren Welt durch die Gesetze und Kräfte des materiellen Universums bekunden. Sache des Künstlers ist es, sie zu beobachten und in seiner Neuschöpfung zu betätigen.

6. Kapitel.  
Komposition:  
2. Unregelmäßige.  
Kraft des linearen Ausdrucks.

## SIEBENTES KAPITEL.

Das Relief der Form — Drei Methoden — Gegensatz — Licht und Schatten, Modellierung — Die Verwendung des Gegensatzes und der Flächen im Musterzeichnen — Dekoratives Relief — Einfacher linearer Gegensatz — Relief durch lineare Schattierung — Verschiedene Betonung in der Hervorhebung der Form durch Schattenlinien — Relief mittels Lichts und Schattens allein ohne Umriß — Photographische Projektion — Relief durch verschiedene Ebenen und Gegensätze von konkaven und konvexen Flächen in architektonischen Gesimsen — Modelliertes Relief — Dekorative Verwendung von Licht und Schatten und verschiedener Ebenen in der Modellier- und Bildhauerkunst — Ägyptisches System der Reliefskulptur — Griechische und gotische architektonische Skulptur beeinflusst durch konstruktives und ornamentales Gefühl — Plastische Grabmäler, Medaillen, Münzen, Gemmen — Florentinische Reliefs aus dem fünfzehnten Jahrhundert — Desiderio di Settignano.

Über das Relief  
der Form.

**W**ir kommen jetzt zu der Betrachtung der verschiedenen Mittel und Methoden, das Relief in Linie und Form auszudrücken.

Wir können eine Form im Umriss feststellen und ihr verschiedene Arten des Ausdrucks verleihen, indem wir die Art und den Zusammenhang unseres Umrisses ändern, und wir können sehr verschiedene Arten der dekorativen Wirkung durch die Verwendung von Linien von verschiedenen Graden der Stärke oder Feinheit erzielen; aber wenn wir ihr Kraft und Färbung geben und sie nachdrücklicher vom Hintergrund abheben wollen, so müssen wir unserem Umriß noch etwas hinzufügen.

Es gibt drei Hauptmethoden oder Systeme, durch Hinzufügung zum Umriß Relief zu erzeugen.

7. Kapitel.  
Drei Methoden, das Relief darzustellen.

Die eine ist die Methode, der Form durch die Gegensätze der Tönung, Farbe oder Tinte, Relief zu geben. Eine andere mittels der Bezeichnung von Licht und Schatten und die dritte mit Hilfe der Modellierung am Relief.

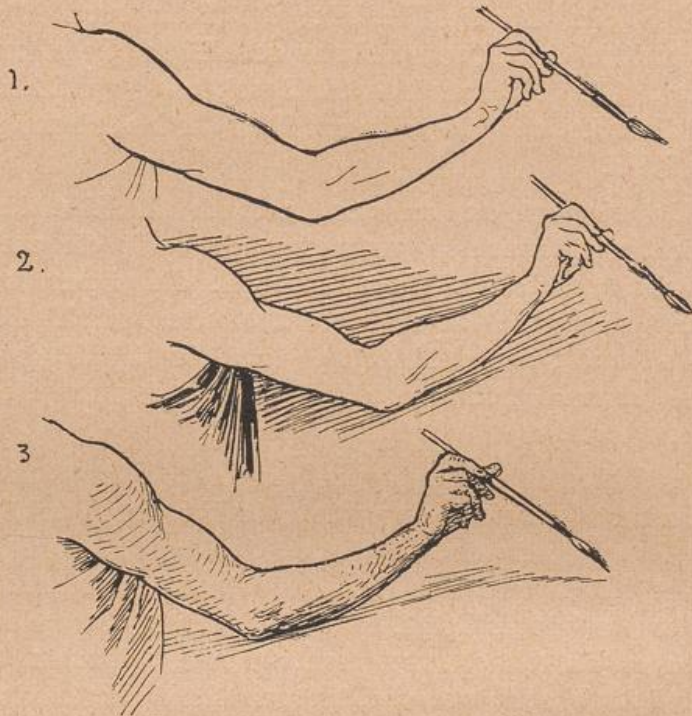
Da wir uns jetzt auf den Ausdruck mit Hilfe der Linie beschränken, so veranschaulichen wir die drei Arme, die ich gezeichnet habe: 1. die Form im Umriß allein; 2. die Gegensatzmethode und 3. die Licht- und Schatten-Methode. Die drei Töpfe darunter veranschaulichen dieselben drei Stufen auf einfachere Art.

In Nummer 1 sehen wir den Umriß die Form einfach und schlicht umgrenzen; in Nummer 2 erhält die Form durch einen Halbton, der aus diagonalen Linien besteht und eine Fläche oder einen Hintergrund hinter ihr bildet, Relief. Der Arm erhält durch den dunklen Faltenwurf noch mehr Relief. Nummer 3 zeigt das Relief weitergeführt mit Hilfe von Linien, die die Modellierung des Armes und die Rundung des Topfes wiedergeben, und ebenso durch das Werfen von Schatten seitens der Formen.

Das System der Bezeichnung des Reliefs, das ich das Relief mittels des Gegensatzes genannt habe, schließt zwei Arten des Gegensatzes ein: es sind die Gegensätze von Linie und Form und die Gegensätze von getönten oder getuschten Flächen und Lokalfarben. Wir können bemerken, daß die Gegensatzmethode im allgemeinen für alle Musterformen und gewisse Arten der malerischen Zeichnung paßt. Die Methode, das Relief mit Hilfe von Linien auszudrücken, paßt im allgemeinen für alle Formen der Zeichnung in



7. Kapitel.  
Das Relief der  
Form:  
1. durch den  
Umriß;  
2. durch  
Gegensatz;  
3. durch  
Licht und  
Schatten.



schwarz und weiß, graphische Skizzen, Federzeichnung 7. Kapitel.  
und Arbeiten mit Spitzén aller Arten.

Nehmen wir das Prinzip des Gegensatzes in seiner Anwendung auf Musterzeichnungen, so können wir selbst innerhalb der beschränkten Leistungsfähigkeit von schwarz und weiß und Halbfärbung (durch Linien ausgedrückt), einen hohen Grad von dekorativer Wirkung erzielen. An erster Stelle, indem wir unser Muster, vorläufig im Umriß, auf einen dunklen Grund bringen (wie in No. 1 und 2, S. 174), so die Mächtigkeit der Wirkung steigern und eine zweite Fläche dadurch gewinnen, daß wir den unteren Teil mit einer heiteren Farbe behandeln.

Einfache Gegensätze auf dunkel mit hell oder hell auf dunkel sind wirksam und genügen für viele Zwecke (wie in No. 2 und 3, S. 174).

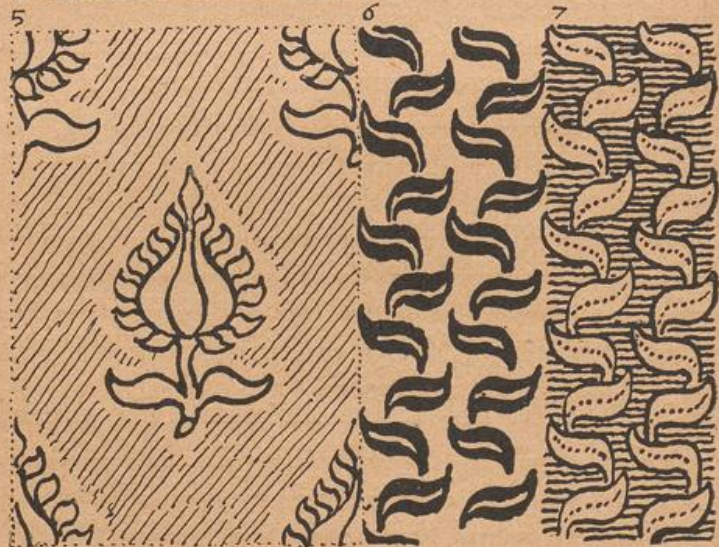
Wird eine hellere Art von Relief und Wirkung verlangt, so werden die wiederkehrenden Formen in einer Umrahmung oft durch eine Andeutung leichter Linien zur Genüge hervorgehoben: Bewegung und Mannigfaltigkeit werden dadurch hereingebracht, daß man sie die kleineren Kurven der aufeinanderfolgenden Formen begleiten läßt, wie z. B. (No. 4, S. 174) die Bewegung des Wassers hinter dem Fisch angedeutet ist.

Die Beziehung des glatten Hintergrundes zu der Musterfigur ist auch ein wichtiger Punkt; in der Tat sind die glatten Teile oder die Zwischenräume und leeren Stellen des Musters für dieses ebenso wesentlich wie die figürlichen Teile.

Bei Zeichnungen für verschiedene Reproduktionsverfahren, wie für bedruckte oder gewebte Stoffe, Tapeten usw., wo Blöcke oder Walzen zur Wiederholung des Musters verwandt werden, muß die Ausdehnung der Fläche im Verhältnis zu den figürlichen

Von der Verwendung des Gegensatzes und der Flächen im Musterzeichnen.

7. Kapitel.  
Relief von Form  
und Linie in  
Musterzeich-  
nungen mit  
Hilfe des Ge-  
gensatzes und  
der Verwen-  
dung von  
Flächen.



Teilen einigermaßen durch die praktisch brauchbare Größe der Wiederholung reguliert werden: aber innerhalb gewisser Grenzen ist eine große Mannigfaltigkeit der Verhältnisse möglich.

Ein einfaches, aber äußerst dekoratives Prinzip besteht in der Herstellung eines gewissen Gleichgewichts zwischen den figürlichen Massen und den Grundmassen. Die Blattmuster (No. 6 und 7, S. 174) bestehen einfach aus der Wiederholung und der Wiederkehr eines einzigen Elements. Eine kräftige Wirkung wird dadurch erzielt, daß man die Blätter schwarz auf weißem Grunde (wie in No. 6, S. 174) anbringt, während eine flachere und weichere Wirkung hervorgebracht wird, wenn man sie auf eine halbgetönte Fläche, die durch horizontale Linien dargestellt wird, setzt, mit einer Reliefwirkung, die der durch die Kette erzielten gleicht, wenn das Muster gewebt wäre.

Für ausgedehntere Flächen kann größere Ruhe und Würde des Musters durch ein größeres Verhältnis der Wiederholung auf dem Grunde erreicht werden (wie in No. 5, S. 174).

In der Tat können wir es als allgemeines Prinzip betrachten, daß, je größer die Zwischenräume in dem Grunde, der Fläche oder dem Felde des Musters sind, sie um so heller sein müssen oder die erforderliche Flächenwirkung ist in Gefahr, verloren zu gehen. Man kann sagen, daß das Relief bei Musterzeichnungen das Interesse und die Formenfülle steigert, ohne die Flächenwirkung und Ruhe der Zeichnung als eines Ganzen zu vernichten. Wenn Muster und Grund in angemessener Weise betreffs der Größe ins Gleichgewicht gesetzt sind, so kann der Grund reich und dunkel sein und um so dunkler, je weniger es die Zwischenräume sind, in denen der Grund zutage tritt. Ist die Figur eines Musters mit Relief hell auf dunklem

7. Kapitel.  
Von der Verwendung des Gegensatzes und der Flächen im Musterzeichnen.

7. Kapitel.

Grunde, so muß sie regelmäßig voller in der Form sein als eine dunkle auf hellem Grunde.

Dekoratives Relief.

Bei dekorativen Arbeiten ist die Verwendung von Gegensätzen in dem Relief von Teilen einer Zeichnung oft nützlich und wirkungsvoll, wie z. B. die dunkle Schattierung oder die Behandlung in schwarzem oder stumpfem Tone auf der umwechselbaren Unterseite einer zum Umschlagen eingerichteten Blatteinfassung.

Behandlung der Helmdecke.

Der dekorative Wert dieses Prinzips wird von den heraldischen Zeichnern bei der Behandlung der Helmdecke anerkannt, die anfangs einfach als ein herunterhängender oder flatternder Tuchstreifen mit einem Futter in abweichender Farbe behandelt wurde, wodurch sie durch ihre einfachen spiralförmigen Falten Relief erhielt. Dieses ornamentale Element wurde von den Zeichnern des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts zu sorgfältig ausgearbeiteten Schnörkelzeichnungen entwickelt, die von dem Helmringe ausgingen und den Schild umgaben: aber das Prinzip des sichtbar werdenden Futters blieb und wurde oft abgeändert und mit heraldischen Mustern bereichert (siehe Abbildungen S. 177).\*)

Gegengewicht.

Auch das Prinzip des Gegengewichts in der Heraldik steht in Beziehung zu unserem Prinzip des Reliefs

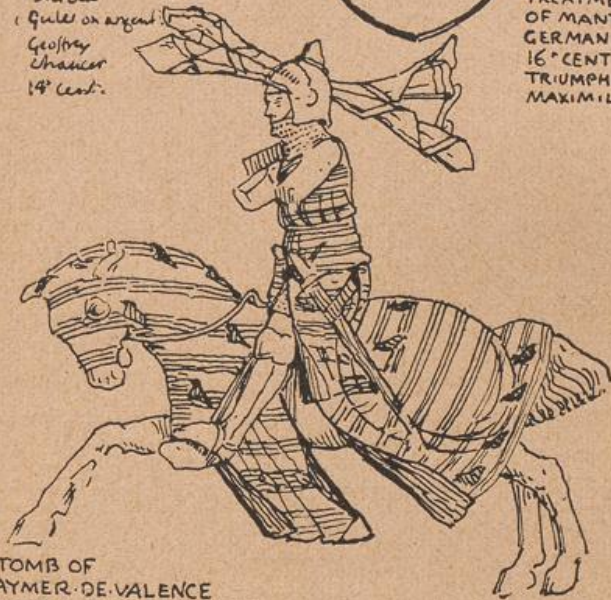
\*) Die wachsende Bedeutung, die die Helmdecke später erhielt, kann auf das Verschwinden der Satteldecken der Streitmasse des Ritters und seines Wappenrockes, die ursprünglich Wappen und Farben des Ritters trugen, zurückgeführt werden. Die spätere Helmdecke trug die heraldischen Farben des Ritters, wenn er in voller Rüstung erschien und somit kein anderes Mittel hatte, sie zu zeigen, als den Schild. In dekorativer Hinsicht ist demnach die Helmdecke von großem Werte für den heraldischen Zeichner, da sie ihn in den Stand setzt, viel reizvollere Kompositionen zu schaffen, verschiedenartige und der Verbindung widerstrebende Elemente mit freien, geschwungenen Linien und Massen zusammenzustellen und Felder reicher und wirkungsvoller auszufüllen, sei es in Plastik oder Malerei oder beidem.

7. Kapitel.  
 Dekoratives  
 Relief: Gegen-  
 gewicht, Be-  
 handlung der  
 Helmdecke,  
 vierzehntes und  
 fünfzehntes  
 Jahrhundert.



counterchange  
 shield  
 (Gules on argent)  
 Geoffrey  
 Chaucer  
 14<sup>th</sup> cent.

TREATMENT  
 OF MANTLING,  
 GERMAN, EARLY  
 16<sup>th</sup> CENT  
 TRIUMPHS OF  
 MAXIMILLIAN



TOMB OF  
 AYMER-DE-VALENCE  
 WESTMINSTER ABBEY  
 EARLY 14<sup>th</sup> CENTURY

Grabmal von  
 Aymer von  
 Valence. West-  
 minster-Abtei.  
 Anfang des  
 14. Jahr-  
 hunderts.



7. Kapitel.  
 Dekoratives  
 Relief der  
 Form: Behand-  
 lung der Helm-  
 decke.



Erzschild von  
 Martin de Visch,  
 Brügge 1452.

BRASS OF  
 MARTIN DE VISCH  
 BRÜGGE 1452  
 (GREENY'S BRASSES)



Wagenschild.  
 Montague.

GARTER PLATE, MONTAGUE  
 ST. GEORGE'S CHAPEL,  
 WINDSOR (BRINDLEY & WENTWORTH)



GEORGIUS DE LEWENSTEIN 1464.  
 BAMBERG.  
 (GREENY'S BRASSES)

durch Gegensatz, und obgleich sein Hauptreiz in dem ornamentalen Werte der Zusammenstellungen von Form und Farbe besteht, so kann es doch in schwarz und weiß dargestellt werden, und es bleibt ein allgemeines Prinzip für die ganze dekorative Kunst. Die dekorative Wirkung und der dekorative Reiz des Reliefs großer und kräftiger Formen auf reichen oder feinen Blumenmustern ist ebenfalls eine wichtige Hilfsquelle für den Zeichner. Die monumentale Kunst des Mittelalters bietet zahlreiche Beispiele für dieses Prinzip in der ornamentalen Behandlung. Der Miniaturmaler des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts stellte seine Figurengruppen stets auf einen verzierten Hintergrund. Der architektonische Bildhauer hob die breiten Massen flatternder Gewänder und die kräftige Projektion seiner Bildnisse und liegenden Figuren durch fein ziselirte Blumenmuster auf der hinter ihnen befindlichen Wandfläche. Diese Behandlung läßt sich oft bei den Nischengräbern des vierzehnten Jahrhunderts beobachten.

Der Gießer von Grabdenkmälern aus Erz zeigt wiederum besonders auf dem Kontinent eine Neigung für dasselbe Prinzip. Die langen senkrechten Linien der Kleidung von Frauen und Geistlichen, die breiten Massen des heraldischen Überwurfs oder der Rüstung der Ritter, die reich und schwer mit Pelz gefütterten Mäntel der Bürger heben sich oft von einem wundervoll mit Blumen und Arabesken geschmückten Grunde ab, der im allgemeinen eine heraldische Devise, einen Wahlspruch oder ein Emblem der Person oder der Familie, deren Grab sie schmückt, aufweist. Eine solche Dekoration ist streng linear, aber in ihrer Beschränkung und vielleicht wegen ihrer, finden wir in diesem Kunstzweige außerordentlich bewundernswerte Arbeiten, nicht weniger wegen ihres charakteristischen Ausdrucks und ihrer dekorativen Behandlung, als wegen

7. Kapitel.  
Gegengewicht.

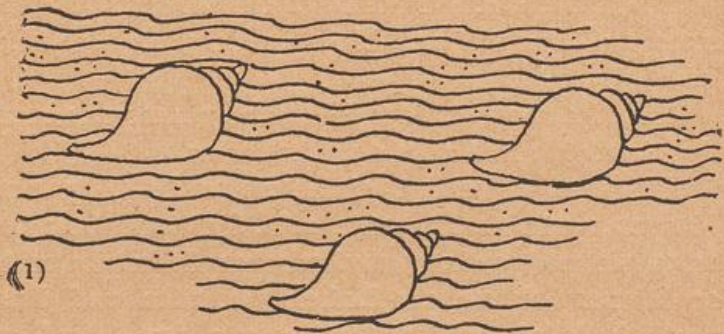
Verwendung  
von gemuster-  
ten Hinter-  
gründen.



7. Kapitel.  
Relief auf  
einem ge-  
musteren  
Grunde;  
Denkmal  
von Martin  
de Visch,  
Brügge 1452.



7. Kapitel.  
Relief in  
Musterzeich-  
nungen mit  
Hilfe ein-  
facher linea-  
rer Gegen-  
sätze.



ihrer ornamentalen Erfindung, die aber durch eine 7. Kapitel.  
strenge Ökonomie der Linie in Schranken gehalten  
wird.

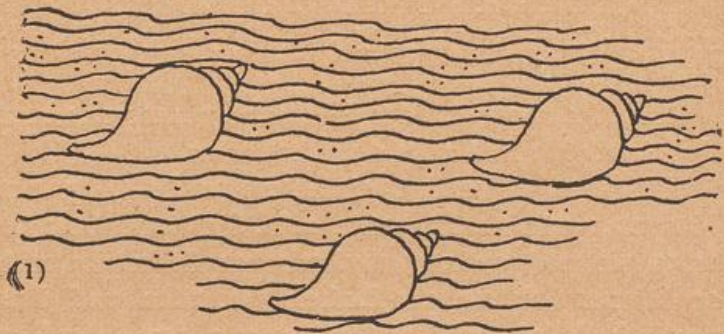
Dies leitet uns zu der Betrachtung unserer zweiten  
Reliefmethode mit Hilfe der Linie über.

Nehmen wir einige einfache zur Bildung eines  
Musters vereinigte Elemente, z. B. Spiralmuscheln, ver-  
teilen sie mit gewissen rhythmischen Zwischenräumen,  
so können wir sie zur Einheit verbinden und ihnen  
zugleich Relief verleihen, indem wir den Grund mit  
einer Reihe von Wellenlinien zur Andeutung des ge-  
furchten Sandes versehen. Fügen wir einige Kleinig-  
keiten hinzu, um die Wirkung gefälliger und mannig-  
faltiger zu gestalten, so erhalten wir ein Muster von  
einem gewissen Gleichgewicht und Zusammenhang  
(No. 1, S. 182).

In der mannigfaltigen und verwickelten Blumen-  
form, die aber auf sehr abstrakte Weise behandelt ist,  
indem wir die Maßliebchen horizontal in eine Reihe  
stellen und den Stengel für die zweite, die Zwischen-  
räume füllende Reihe umkehren, haben wir ein anderes  
Motiv, in das durch die Andeutung von Grashalmen  
in Gruppen von drei leicht strahlenförmigen, senk-  
rechten Strichen sowohl Einheit und Zusammenhang,  
als auch Relief gebracht worden ist (No. 2, S. 182).  
Ein Muster von zwei Elementen kann dagegen in  
einer noch einfacheren Weise durch linearen Gegen-  
satz zustande kommen (wie in No. 3), wo die pyra-  
midenförmigen Bäume durch eine mit der Feder ge-  
zeichnete, zusammenhängende Schlangenlinie, die in  
einen spiralförmigen Stamm ausläuft, gebildet werden.  
Die diagonale Anordnung der Bäume stellt ein Schach-  
brettmuster dar, dessen Zwischenräume durch kon-  
trastierende schwarze Massen von Vögeln ausgefüllt  
werden können.

Relief der  
Form durch  
einfache  
lineare Gegen-  
sätze.

7. Kapitel.  
Relief in  
Musterzeich-  
nungen mit  
Hilfe ein-  
facher linea-  
rer Gegen-  
sätze.



In der graphischen Zeichnung sind Linien, die den Formen Relief durch Licht und Schatten geben, oft zur Erhöhung der Wirkung erforderlich, selbst wo kein hoher Grad von Realismus gewünscht wird. Eine Abtönung durch horizontale Linien genügt, um ein Gesicht von dem Hintergrunde abzuheben und ihm Festigkeit zu verleihen, während dem Haare Lokalfarbe gegeben werden kann, die zugleich zur Hervorhebung der Blätter des Kranzes, der das Haupt umgibt, dient (siehe Abbildung S. 184).

Die reiche Wirkung eines Büschels zwischen den Blättern wachsender Äpfel kann schwerlich ohne die Verwendung von Licht und Schatten ausdrückenden Linien zur Darstellung gelangen, wobei die im tiefsten Schatten liegenden Zwischenräume durch volles Schwarz wiedergegeben werden (S. 184). Fügt der Zeichner Linien hinzu, um auf diese Weise seinen Formen Relief zu geben oder ihre Fülle und Wirkung zu steigern, so zeichnet er in Wahrheit ein System von Linien auf der Grundlage seines Umrisses, das ebensolche dekorative Eigenschaften entfalten kann wie der Umriss selbst. Zugleich ist nichts für den Künstler charakteristischer als die Art und Weise, in der er solche Linien verwendet, und demzufolge wird die Wahl der Richtung und Anordnung solcher Linien den ganzen Unterschied in der Wirkung der Zeichnung ausmachen.

Wo es sich darum handelt, die Figur durch breite Massen von Licht und Schatten hervorzuheben, ist die Verwendung einer Anzahl diagonalen Linien eine wirkungsvolle und, wenn mit der Feder gezeichnet wird, wahrscheinlich die leichteste und rascheste Methode (siehe S. 184). Dieses System der Darstellung breiter Schattenflächen wurde von den italienischen Meistern der Renaissance bei ihren raschen Federskizzen und Figurenstudien häufig zur Anwendung gebracht,

7. Kapitel.  
Relief der  
Form durch  
lineare Schat-  
tierung.

Diagonale  
Schattierung.

7. Kapitel.  
Diagonale  
Schattierung.

und ihren Zeichnungen ist eine gewisse Breite und Stilisierung eigen, die zum Teil auf die Einfachheit ihrer Linienbehandlung zurückzuführen sind.

Relief durch  
Hinzufügung  
von Schatten-  
linien zum  
Umriß.



Je einfacher das Liniensystem ist, das zur Hervorhebung der Figuren dient, desto besser ist es unzweifelhaft, wenn der im einzelnen Falle beabsichtigte Ausdruck dadurch erreicht wird; und als allgemeine Regel müßten wir es uns einprägen, die erforderliche



7. Kapitel.  
Relief der  
Form durch  
diagonale  
Schattierung.

7. Kapitel.  
Diagonale  
Schattierung.

Kraft und Tiefe ohne die Verwendung von gekreuzten Linien oder vielen verschiedenen Richtungen von Linien bei der Schattierung einer Figur zu erreichen zu suchen; hat man aber einige Fertigkeit im Zeichnen erlangt, so muß die Individualität des Künstlers darin zum Ausdruck kommen, und es ist weder angenehm noch erwünscht, daß zwei Linienkünstler genau dieselbe Darstellung von tatsächlichen Erscheinungen in der Natur geben oder die in ihrem Geiste existierenden Bilder auf dieselbe Weise zur Darstellung bringen, in noch höherem Maße, als wir erwarten sollten, daß zwei Schriftsteller ihre Gedanken mit denselben Worten aussprechen.

Betonung.

Die Art und der Grad der Betonung verschiedener Teile, die Auswahl des Moments oder des Gegenstandes, all dies würde natürlich beträchtliche Unterschiede in der Behandlung zur Folge haben. Die drei Umrißskizzen der Tänzerinnen können als Beispiele für die Verschiedenheit in Wirkung und Ausdruck gelten, die sich in der Wiedergabe desselben Gegenstandes erreichen läßt (S. 187).

In A sind das breite Relief des weißen Kleides gegenüber der Tönung des Fußbodens und Hintergrundes und die dunklere Bezeichnung des Haares die in erster Linie betonten Tatsachen. In B ist die Form der Figur in breitem Licht und Schatten dargestellt und wirft Schatten, das Kleid ist durch strahlenförmige Falten hervorgehoben. In C ist eine raschere Bewegung gegeben, wobei die Linien der aufeinander folgenden wellenförmigen Falten, die spiralförmig von den Schultern ausgehen, das Hauptmittel sind, dies zum Ausdruck zu bringen, während Kopf und Arme sich in kräftigem Relief von einem dunklen Hintergrunde abheben und der Schattenwurf heller gehalten ist.

Die Richtung der in Reliefformen verwandten Linien,





7. Kapitel.  
Verschiedene  
Methode und  
verschiedene  
Betonung bei  
der Hervor-  
hebung der  
Form durch  
Schatten-  
linien.



7. Kapitel.  
Betonung.

die die Erhebungen der Oberfläche und Einzelheiten darstellt, muß in hohem Maße von dem individuellen Geschmack und Gefühl sowohl als dem Verständnis

Albrecht  
Dürers Prin-  
zip in der  
Behandlung  
des Falten-  
wurfs: von  
dem Holz-  
schnitt in der  
Serie: „Leben  
der Jungfrau“.



für die Form abhängen. Das Element der Schönheit einer Zeichnung übt ebenfalls seinen Einfluß, ebenso das Verhältnis zwischen dieser und der Ausdrucksfähigkeit oder Buchstäblichkeit — der Unterschied zwischen einer Studie oder einer unmittelbaren Nieder-

schrift nach der Natur und einer Zeichnung zu rein dekorativem Zweck oder einer Komposition, die hauptsächlich den Ausdruck eines bestimmten Gedankens oder einer bestimmten Gemütsbewegung beabsichtigt.

7. Kapitel.  
Betonung.

Solche Erwägungen werden in letzter Linie die Wahl und die Verwendung der Linie, den Grad des Reliefs und der Betonung bestimmen, denn diese und



Albrecht  
Dürer:  
Federzeich-  
nung.

die Richtung der Linie selbst sind die Silben und Worte, welche das Verständnis des Werkes dem Beschauer vermitteln.

Das Studium der Meister der Linie — Dürer, Tizian, Mantegna, Holbein — wird uns über ihre Ausdrucksfähigkeit und ihre Grenzen Aufschluß geben. Auch die Grenzen der Methode und des Materials werden ein mächtiger Faktor für die Bestimmung des Stils im Gebrauch der Linie und für die Ökonomie ihres Gebrauches sein.

Die kräftige, feste Linie, die dem Faksimileholz-

7. Kapitel.  
Filippino  
Lippi:  
Gewandstudie.



190

schnitt eignet, die breite und einfache Behandlung der Linie mit vollem Schwarz für den mit Farbstöcken zusammen zu verwendenden Linienholzstock, die ver-

7. Kapitel.  
Betonung.



Raffael: Ge-  
wandstudie.

gleichsweise freie und voraussetzungslose Federzeichnung für die Zinkographie, all dies wird am Ende unseren Arbeiten, auch abgesehen von unseren persönlichen Neigungen im Gebrauch der Feder oder des Pinsels, einen bestimmten Charakter verleihen.

7. Kapitel.  
Betonung.

Man kann hieraus allerlei Nützliches lernen, z. B. Albrecht Dürers Prinzip, wie er seinen Figuren und Einzelheiten Wesenheit gibt, das sich namentlich in seiner Behandlung der Gewandung zeigt, wenn die Linien in volles Schwarz übergehen, die tieferen Falten bezeichnen und der Figur Nachdruck und Körperlichkeit verleihen (S. 188). Die hier wiedergegebenen Nachbildungen von Gewandstudien Filippino Lippis und Raffaels zeigen ebenfalls dasselbe Prinzip.

Eine Figur oder ein Gegenstand irgendwelcher Art hebt sich, in vollem Licht und Schatten gesehen, an einer seiner Seiten entweder dunkel auf hellem Grunde oder hell auf dunklem Grunde ab, und wir erkennen sie auf diese Weise als feste Körper, da die Scheidelinien des natürlichen Lichts und Schattens ihre Gestalt bestimmen und sie dem Auge vor dem Hintergrunde sichtbar machen. Es kann demzufolge unendliche Abschattungen zwischen den hellen Teilen, den Halbtönen und den dunkelsten Teilen geben, aber dieses umfassende Prinzip regelt alle Arbeiten, die Licht und Schatten darstellen.

Es ist in der Tat das Prinzip des Reliefs der Form, dargestellt auf einer ebenen Fläche.

Relief nur mit  
Hilfe von Licht  
und Schatten.

Wäre es die Aufgabe des Zeichners, die Erscheinung einer Figur oder eines Gegenstandes in vollem natürlichen Licht und Schatten mit der Feder oder einem anderen spitzigen Werkzeug wiederzugeben, so könnte er auf diese Weise vorgehen, ohne überhaupt einen Umriß zu verwenden, nur durch die einfache Beobachtung dieses Prinzips und mit Bezeichnung der Grenzen zwischen licht und dunkel oder Halbton in ihren eigenen Massen und Verhältnissen. Die Federzeichnung des Mannes mit der Hacke (S. 193) soll diese Methode veranschaulichen.

Es gibt auch eine Methode, die Form im Relief



7. Kapitel.  
Relief nur mit  
Hilfe von Licht  
und Schatten,  
Federzeich-  
nung ohne  
Umrißlinie.

7. Kapitel.  
Relief nur mit  
Hilfe von Licht  
und Schatten.

lediglich durch Arbeiten mit weißen Linien auf dunklem Grund darzustellen, da die Erhabenheiten und Ebenen der Oberfläche auf diese Weise vollständig zum Ausdruck gelangen (wie in A, S. 195). Dies kann man das Zeichnen mit Hilfe des Lichtes nennen und in Gegensatz zur gegenteiligen Methode des Arbeitens lediglich mit schwarzen Linien auf hellem Grunde oder dem Zeichnen mit Hilfe des Schattens bringen (wie in B, S. 195).

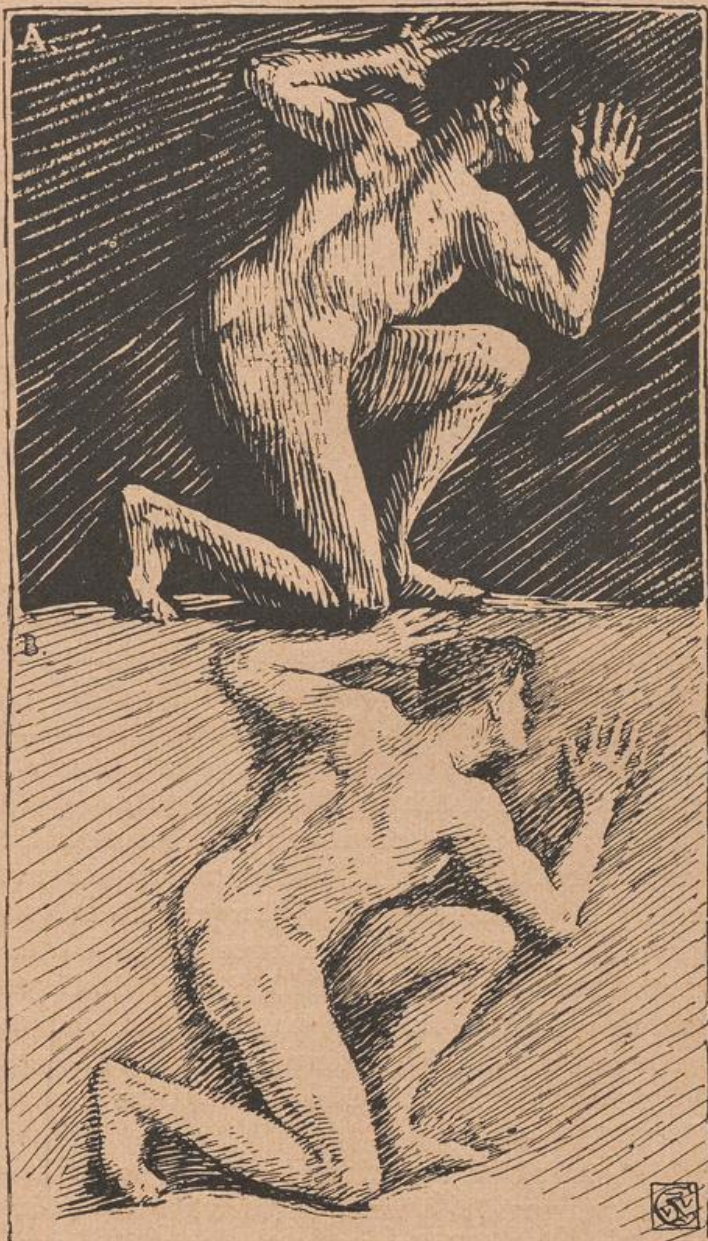
Noch eine andere Methode, bei welcher die Reliefwirkung vielleicht leichter und rascher erreicht werden kann, ist die des Arbeitens auf einem halbgetönten Papier, indem man die Form mit Stift, Kreide oder Pinsel anlegt, die dunkleren Schatten hineinblockiert und die höchsten Lichter durch weiße Striche erhöht. Diese weißen Striche sollten jedoch streng auf die höchsten Lichter beschränkt bleiben. Diese Methode wird durch die Halbtonstöcke in diesem Buche gekennzeichnet, die von Zeichnungen auf braunem Papier, mit weiß erhöht, genommen worden sind.

Das Prinzip der  
Photographie.

Die Bezeichnung der Form mit Hilfe von Licht ist strenggenommen das Prinzip der Photographie, das sein Komplement, das Relief mit Hilfe des Schattens, mitumfaßt und erläutert, und ich glaube es dem Einfluß der Photographie zuschreiben zu müssen, daß moderne Künstler in schwarz und weiß so oft nach diesen Prinzipien gearbeitet haben. Die Zeichnungen Frederick Walkers und Charles Keenes können hierfür als Beispiele gelten. Ich hoffe jedoch, auf dieses Gebiet des Themas später zurückzukommen.

Soweit haben wir das Relief der Form mit Hilfe der Linie betrachtet. Wir kommen jetzt zu dem, was man das Relief der Form durch wirkliche Form und Fläche oder durch Modellierung in wirklichem Licht und Schatten nennen kann, wie es uns in den Werken





7. Kapitel.  
Relief der  
Form:  
(A) nur mit  
Hilfe von  
weißen Linien  
auf dunklem  
Grunde.

(B) Mit  
schwarzen  
Linien auf  
hellem  
Grunde.

7. Kapitel.  
Das Prinzip der  
Photographie.

Prinzip des  
Reliefs in archi-  
tektonischen  
Gesimsen.

der Architektur, Skulptur und Bildschnitzerei entgegentritt. In diesem Falle wird das Relief durch den Gegensatz von wirklich verschiedenen Ebenen, Formen, Flächen und Geweben gewonnen. Die einfachsten Veranschaulichungen der Prinzipien des modellierten Reliefs sind in den architektonischen Gesimsen zu finden, durch deren Hilfe Gebäude hervorgehoben und geschmückt und wichtige konstruktive und stützende Teile betont werden, wie in Karniesen und Rippen von Gewölben, Bogen und Öffnungen.

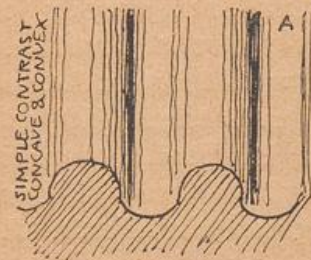
Stellen wir ein konkaves Gesims senkrecht oder wagerecht neben ein konvexes, so ergibt sich eine bestimmte gefällige Wirkung von Licht- und Schattenkontrasten, die uns an das wiederkehrende Konkave und Konvexe der rollenden Meereswogen erinnern (A, S. 197).

Eine Reihe von ebenen Flächen verschiedener Ausdehnung und verschiedener Erhebung bringt ebenfalls eine gefällige Art von Relief hervor, das sich für einen Gemälde Rahmen oder Türpfosten eignet (B).

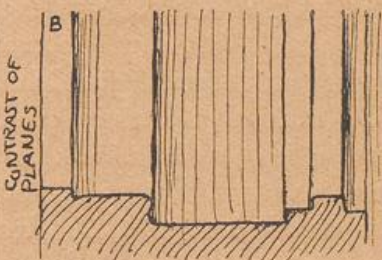
Alle architektonischen Gesimse können als Abänderungen oder Kombinationen der durch die zwei genannten veranschaulichten Prinzipien gelten.

Ganz verschiedene Empfindungen können in Gesimsen ausgedrückt werden, und wenn wir die zwei Typen, den klassischen und den gotischen, vergleichen, so tritt die vergleichsweise breite und einfache Wirkung des ersteren (C, D, E, F, G) in Gegensatz zu dem Reichtum, der Mannigfaltigkeit und der durch tiefe Unterschneidung hervorgerufenen kräftigeren Wirkung von Licht und Schatten in dem letzteren (H, I, J, K).

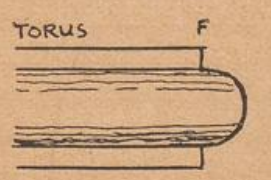
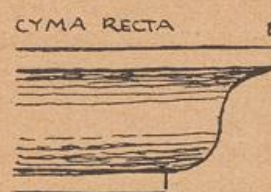
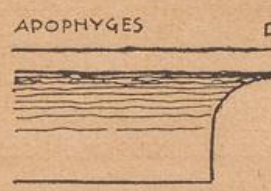
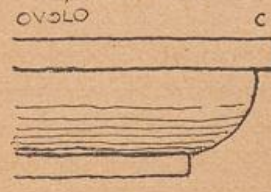
Die Römer brachten jedoch reiche und im höchsten Grade ornamentale Wirkungen durch Verwendung jener Typen von Gesimsen hervor, wie sie in der



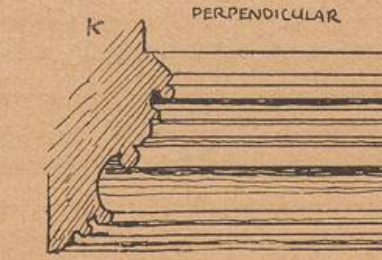
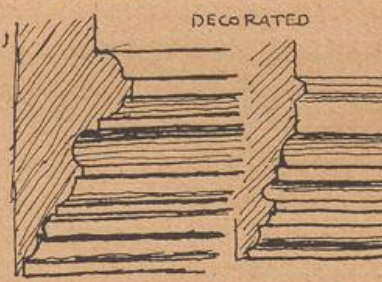
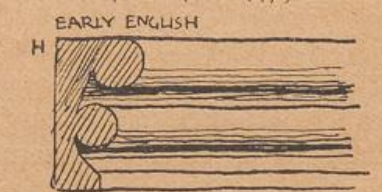
SIMPLE CONTRAST  
CONCAVE & CONVEX



CONTRAST OF  
PLANES



(GREEK & ROMAN)



(GOTHIC)

7. Architektonische Gesimse: Relief durch verschiedene Ebenen und Gegensätze von konkaven und konvexen Flächen.

7. Kapitel.  
Prinzip des  
Reliefs in archi-  
tektonischen  
Gesimsen.

korinthischen Ordnung wiedererscheinen, der in den Eier- und Pfeilstab eingeschnittene Ovolostab, mit dem Astragalus darunter, die Cyma recta über den Leisten des Karnieses, die einen kräftigen Schatten wirft, und sowohl in dem Karnies als in der Vertiefung unterhalb des Zahnschnittes mit Skulpturen geziert ist, wie man es an dem herrlichen Fragment vom Forum des Nerva sieht.

Modelliertes  
Relief.

Gehen wir zu den verwickelteren Aufgaben des Modellierens von Figuren und der Skulptur über, so ist es nur eine Weiterführung und Entwicklung desselben Prinzips des Gegensatzes von Flächen, des Reliefs einer Fläche zur Fläche, von Formen zu einer Fläche, von Formen zu Formen auf verschiedenen Flächen. Von dem Gegensatz des Erhabenen und Vertieften kommen wir zur Betrachtung des Gegensatzes zwischen den runden Gliedmaßen und den bauschigen Falten der Gewänder; von dem Rhythmus des Akanthusornaments wenden wir uns zu dem weniger augenfälligen, aber doch nicht minder vorhandenen Rhythmus des skulpturengeschmückten Frieses.

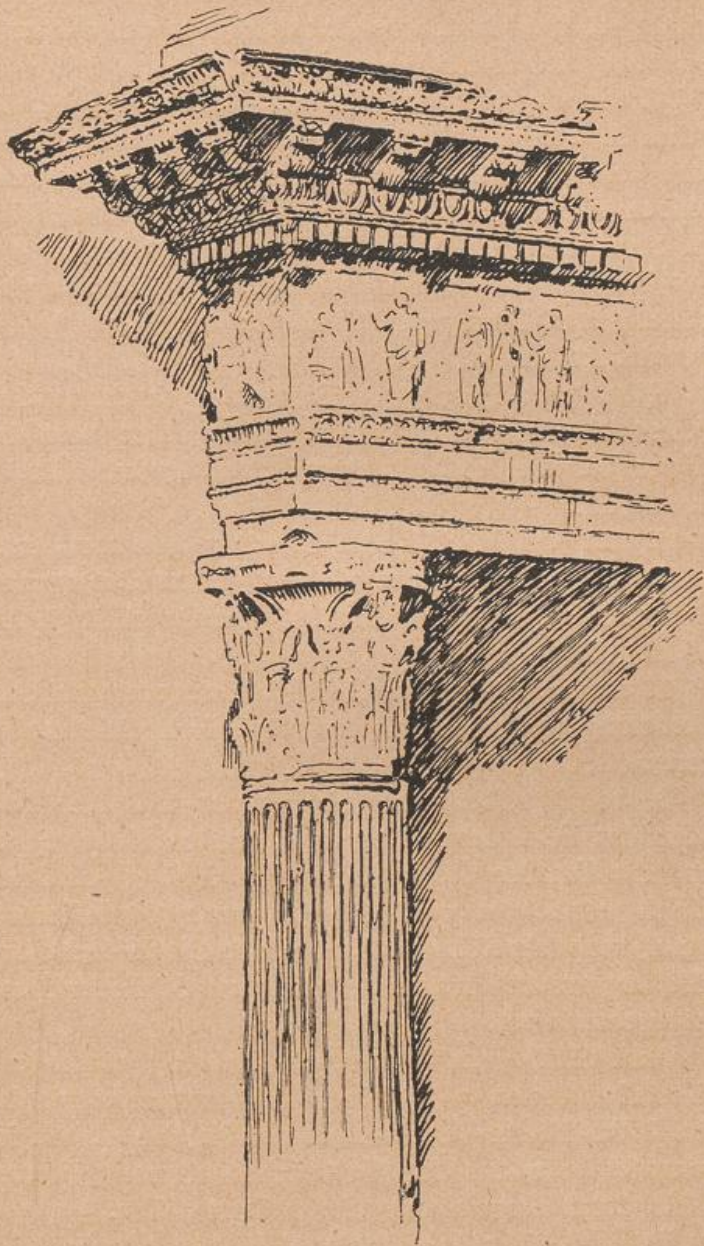
Dekorative An-  
wendung von  
Licht und  
Schatten bei  
Modellierung  
und Plastik.

Die Linie, können wir sagen, beherrscht die Komposition des Modellierers und Bildhauers, aber die Form und ihre Behandlung in Licht und Schatten verleihen ihr ihre ornamentale Fähigkeit. Die zarten Umrisse der Gesichter und Glieder im Gegensatz zu den spiral- und strahlenförmigen Falten der Gewänder oder der vollen Büschel von Blättern und Früchten, die Formen der Vierfüßler und die Flügel der Vögel — darin bestehen seine dekorativen Hilfsquellen.

Altes ägypti-  
sches System  
des Reliefs in  
der Plastik.

Die ersten Stufen der Reliefskulptur kann man in den monumentalen Werken des alten Ägyptens beobachten.

Einfach eingehauene Arbeit und die später leicht



7. Kapitel.  
Architektoni-  
sches Relief  
durch Ebenen  
von Flächen  
und Konkavi-  
tät und Kon-  
vexität:  
Römische Be-  
handlung der  
korinthischen  
Ordnung, Fo-  
rum des Nerva,  
Rom.

7. Kapitel.  
Altes ägyptisches System  
des Reliefs in  
der Plastik.

modellierten oder an den Ecken zu der Vertiefung der eingegrabenen Umrißlinie einfach abgerundeten Formen scheinen die erste Stufe gewesen zu sein.

Große Figuren und Reihen hieroglyphischer Inschriften wurden so in große Wandflächen eingehauen und liefen quer über die Gliederung des Baues, ohne jedoch die Flächenwirkung und Ruhe der Wandfläche zu beeinträchtigen (S. 201). Die Ägypter scheinen in der Tat ihre Wände mehr nach Art der Bücher zu Erzählung und Darlegung, Symbolen und Hieroglyphen benutzt zu haben.

Arten der Behandlung.

Die Herren Perrot und Chipiez sprechen in ihrer „Geschichte der alten Kunst in Ägypten“ von drei Arten der Behandlung ägyptischer Reliefs (Bd. II, S. 284):

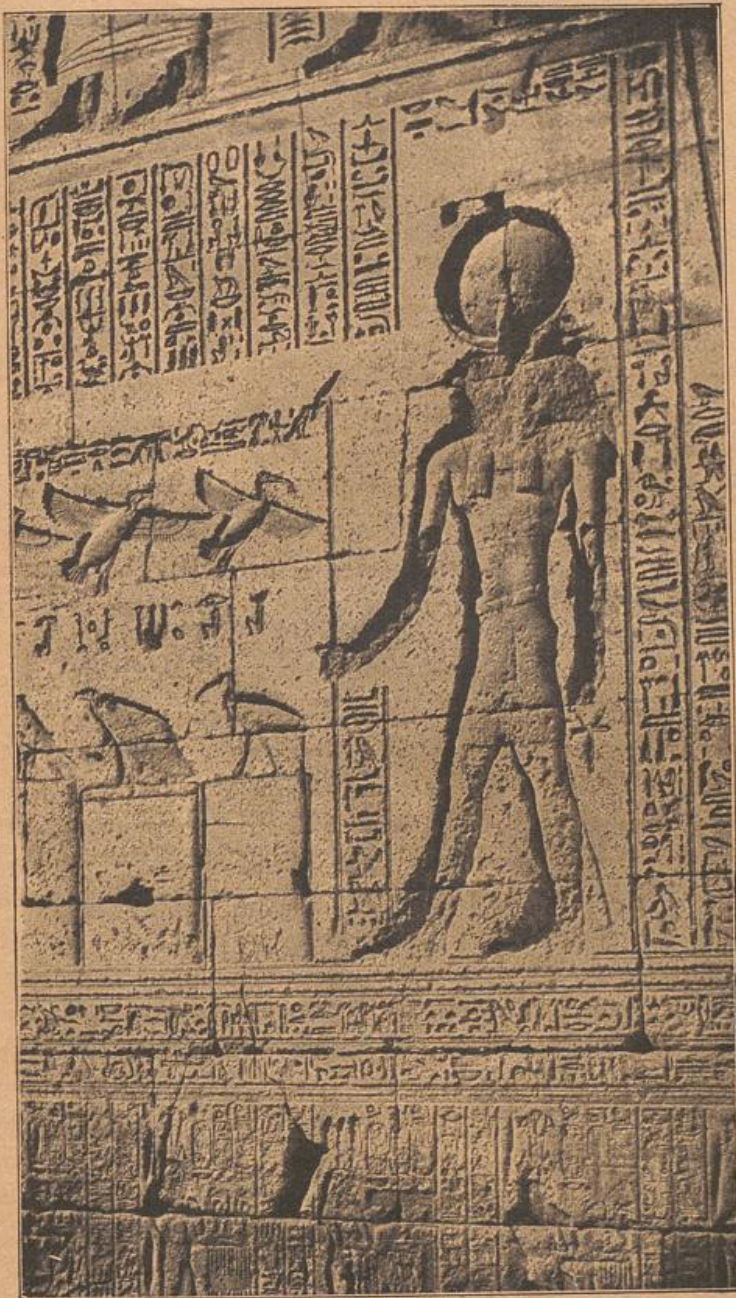
1. von der durch die Griechen übernommenen, worin sich die Figuren von einem glatten Hintergrunde abheben, bisweilen am Umrisse leicht vertieft (s. Abbildung S. 203);

2. wo die Figuren im Relief in einer eingegrabenen Vertiefung von einem bis anderthalb Zoll Tiefe modelliert sind;

3. wo die Oberfläche der Figuren und die Platte oder das Feld des Reliefs in derselben Höhe liegen und die Umrisse durch tiefe in den Stein geschnittene Linien bezeichnet werden; sehr wenig Modellierung, wenig mehr als Silhouette, worin der Umriß durch eine Höhlung anstatt durch einen Strich mit Stift oder Pinsel angegeben wird.

Man dürfte geneigt sein, die Ordnung dieser drei Herstellungsarten umzukehren und anzunehmen, daß No. 3 das älteste Verfahren war, sowie daß es, wie ich vermutet habe, aus dem Gebrauche entsprang, Formen allein durch eingehauene Linien darzustellen.

Es besteht in betreff der Methode offenbar eine



7. Kapitel.  
Ägyptisches  
System  
des plasti-  
schen Re-  
liefs: The-  
ben.

7. Kapitel.  
Griechische  
Reliefskulptur.

starke Familienähnlichkeit zwischen den ägyptischen Reliefs und den assyrischen, persischen und den griechischen aus der archaischen Periode, und es besteht ein viel größerer Unterschied in der Behandlung zwischen den griechischen Reliefskulpturen der archaischen Zeit und der Periode des Pheidias, als zwischen den archaischen Werken der drei genannten Völker.

Die strengen Bedingungen der Wanddekoration, unter denen die antike Plastik stand, gaben ohne Zweifel der griechischen Skulptur auf der Höhe ihrer Vollendung eine gewisse Würde, Einfachheit und Zurückhaltung und erklärten zum großen Teile jene rhythmische Herrschaft der unsichtbaren konstruktiven und ornamentalen Linie, die sich selbst in solchen Werken wie dem Panathenäenfries kundgibt. Sie war Platten-skulptur im strengsten Sinne und wurde ein Teil der Wandfläche.

Gotische  
Skulptur.

Das konstruktive und ornamentale Gefühl betätigt sich ebenfalls stark in der gotischen Skulptur, die ihm ihre enge Anlehnung an die Architektur verdankte, da sie, wenn auch keinen integrierenden Bestandteil der Konstruktion, doch stets einen wesentlichen Teil im Ausdruck des Gebäudes bildete, und dies war es, was ihre Behandlung in Maßstab, System und Grad des Reliefs dekorativ gestaltete.

Architektoni-  
scher Einfluß.

In den Säulengängen der gallo-romanischen Kirchen in Frankreich aus dem zwölften Jahrhundert nehmen die Figuren die Stelle von Säulenschäften ein und wurden als solche behandelt, die faltigen stilisierten Gewänder hüllten die verlängerten Figuren ein oder fielen in senkrechten Falten herab wie in den Figuren des westlichen Tors der Kathedrale von Chartres (S. 205). Die Linien der Zeichnung des plastisch geschmückten Tympanons waren streng dem Raume angepaßt, und der Grund und die Behandlung des



GREEK RELIEF.  
ELEUSIS.



EGYPTIAN.  
RELIEF.  
DENDERAH.



7. Kapitel.  
Griechische  
und ägyptische  
Systeme der  
Reliefskulptur.

7. Kapitel.  
Architektonischer Einfluß.

Reliefs richteten sich nach der architektonischen Wirkung (S. 206).

In den plastisch geschmückten Gräbern des Mittelalters mit ihren liegenden Figuren und heraldischen Verzierungen sehen wir ebenfalls, wie dieser architektonische Sinn die Behandlung von Form und Relief beeinflußt, da diese Denkmäler streng architektonische Dekorationen waren, die oft deren Formen und Einzelheiten annahmen und oft in die Konstruktion der Kirche oder Kathedrale selbst hineingebaut waren, wie es der Fall mit den Nischen- und Gewölbegräbern des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts ist.

Als die Skulpturen von dem Gebäude und der Wand losgelöst wurden und in vollem, rundem Relief erschienen, verlor sich der architektonische Einfluß mehr und mehr, obgleich sie noch gleichsam eine Erinnerung an ihren Ursprung in der Gestalt ihres plastischen Piedestals beibehielten, und die Statuen wurden infolgedessen immer weniger in Beziehung zu ihrer Umgebung gesetzt. Das individuelle Gefühl des Bildhauers oder die Überlieferungen seiner Schule und Ausbildung beeinflussten allein seine Behandlung, bis wir zu der willkürlichen, dramatischen oder empfindsamen Einzelfigur oder Gruppe unserer Tage gelangen.

Konstruktives und ornamentales Gefühl.

Es ist jedoch bemerkenswert, daß sogar in den kleinen Werken des Modellierers, Steinmetzen oder Bildhauers des Mittelalters oder der Frührenaissance ein Gefühl für dekoratives Geschick und ein konstruktives Gefühl stets vorhanden ist. Wir sehen dies in den plastischen Ornamenten der Möbel und Geräte, in der Zeichnung und Behandlung von Münzen, Siegeln, Gemmen, Medaillen. Diese letzteren bieten von der Zeit der alten Griechen an schöne Beispiele der dekorativen Behandlung des Reliefs in strenger Beziehung zum Gegenstand und Zweck. Das Geschick und der Geschmack



7. Kapitel.  
Kathedrale zu  
Chartres:  
Skulpturen an  
der Westfront.

7. Kapitel.  
Kathedrale  
zu Chartres:  
Tympanum  
des Mittel-  
tors der  
Westfassade.



der Griechen scheint sich in hohem Grade auf die Künstler der italienischen Frührenaissance wie Pisano vererbt zu haben, dessen berühmte Medaille auf die Malatesta von Rimini ein glänzendes Beispiel nicht nur für die Behandlung des Porträts und des Vorwurfs auf der Kehrseite, die vollständig ihrer Methode und ihrem Zwecke angepaßt ist, bietet, sondern auch für die künstlerische Verwertung der Buchstaben in dekorativem Sinne (siehe S. 208).

Die Behandlung und das Relief von Figuren und Köpfen auf den ebenen Oberflächen von Medaillen und Münzen, die von der Kreisform abhängige Komposition sind stets ein schönes Zeugnis sowohl für plastisches als für dekoratives Geschick und Gefühl gewesen. Die Breite ist durch den Flächencharakter in der Behandlung aufeinanderfolgender Ebenen in flachem Relief gewährleistet, das sich zu seiner größten Entfernung vom Grunde in dem Falle eines Profilkopfes in der Nähe des Mittelpunktes erhebt. Die feine Auffassung des Verhältnisses der Ebenen der Oberfläche ist von Wichtigkeit, ebenso die dekorative Wirkung, die auf die Anordnung von Licht- und Schattenmassen und den Gegensatz der Stoffe, wie des Haares und der Falten der Gewänder zu den weichen Umrissen der Gesichter und Figuren zurückzuführen ist und die rechteckigen Formen der Buchstaben.

Bei Gemmen sehen wir von dem konkaven Grunde Gebrauch gemacht, der den konvex auf ihm angebrachten Figuren ein wirksames Relief gibt. Eine kräftigere Betonung vorspringender Teile ist hier notwendig im Gegensatz zu den zurückweichenden Flächen, da die Arbeit in so kleinem Maßstabe und auch in Hinsicht auf ihren siegelartigen Charakter entworfen ist, denn es ist die Methode des Herstellens der Form

7. Kapitel.

Konstruktives  
und ornamentales  
Gefühl.

Medaillen und  
Münzen.

Gemmen.

7. Kapitel.  
 Medaillen  
 auf die  
 Herren von  
 Mantua,  
 Cesena und  
 Ferrara von  
 Vittore Pi-  
 sano von Ve-  
 rona (Mitte  
 des 15. Jahr-  
 hunderts).



durch Schneiden und des Modellierens durch Ausbohren und Aushöhlen, die den besonderen Charakter der Gemmen und Siegel ausmacht, und bei der Bildung menschlicher Figuren bekommt der Aufbau der Form mittels einer Reihe von Ovalen, der in einem vorhergehenden Kapitel besprochen worden ist, tatsächlich praktischen Wert, da die Methode der Aushöhlung des Steines oder des Metalls beim Schneiden der Gemmen oder Herstellen eines Stempels und die Natur des Werkzeuges natürlich auf diesen Weg führt.

Vielleicht die feinste und schönste Gattung von skulptierten oder modellierten Reliefs findet sich in den Werken der Florentiner Schule des fünfzehnten Jahrhunderts, vorzüglich in denen Donatellos und Desiderios von Settignano, die in der Tat mit ihrer frischen Begeisterung und ihrer Anregung durch die Natur und das Leben um sie herum das Empfinden und den Geist der besten griechischen Periode, sowie einen selbständigen Reiz voll Anmut und Lieblichkeit erreicht zu haben scheinen.

Es läßt sich schwer vorstellen, daß die Marmorplastik im Basrelief zu größerer Vollendung gebracht werden könne als in dem wohlbekanntem kleinen Relief von Desiderio di Settignano „Madonna und Kind“, jetzt in dem italienischen Hofe des South Kensington-Museums. Die zarten, aber mit sicherer Hand ziselirten Gesichter und Hände, die glatten Flächen des Fleisches und die Falten der Gewandung, die von den verschiedenen Ebenen des Grundes auftauchen oder in sie versinken, scheinen in bezug auf Feinheit der Empfindung und Behandlung beinahe der Kunst des Malers in der Zartheit ihrer Ausführung verwandt.

7. Kapitel.  
Gemmen.

Florentinische  
Reliefs aus  
dem 15. Jahr-  
hundert: Dona-  
tello und De-  
siderio di Setti-  
gnano.

## ACHTES KAPITEL.

Von der Darstellung des Reliefs durch Linienzeichnung — Graphischer Zweck und ornamentaler Zweck — Oberflächenerscheinung und konstruktive Wirklichkeit — Zufälliges und Wesentliches — Nachbildung und Andeutung und natürliche Formen in der Zeichnung — Das äußere Schauen und das innere Schauen.

Von der Darstellung des Reliefs durch Linienzeichnung.

Ich habe bereits gesagt, daß, wenn wir Schattenlinien oder -töne, Lokalfarbe oder -flächendarstellung zu einer Umrißzeichnung hinzufügen, wir einen vollständigeren Ausdruck für die Form suchen, als er sich durch den Umriß allein erzielen läßt. Diese hinzugefügten Linien oder Töne geben das, was wir Relief nennen. Dies ist ihr Zweck und ihre Aufgabe, daß wir durch dieses hinzugefügte Relief entweder eine größere ornamentale Wirkung hervorbringen oder einfach dem vollen Relief der Natur näher kommen wollen, denn unstreitig gibt es viele Abstufungen des Reliefs.

Was das natürliche Prinzip des Reliefs genannt werden kann — das System von Licht und Schatten, durch das eine Figur dem Auge als fester Körper erscheint, — ist in jedem Teile der Form vorhanden, und dadurch, daß sie sich dunkel von dem hellen Hintergrunde abhebt, kommt mehr oder weniger Gegensatz, namentlich an den Rändern, hinein.

Eine vollständig dunkle Gestalt, sagen wir in einem dunklen Gewande, die sich von einem hellen Hinter-





8. Kapitel.  
Die zwei  
Prinzipien des  
Gegensatzes  
von schwarz  
und weiß.

8. Kapitel.  
Von der Darstellung des Reliefs durch Linienzeichnung.

grunde abhebt, kann als flach erscheinen, wenn man keinen von ihr geworfenen Schatten sieht; dasselbe findet im umgekehrten Falle statt — eine helle Figur auf dunklem Grunde, — nur daß in diesem letzteren Falle, wenn das Licht nicht sehr matt und gedämpft war, eine gewisse Konzentration des Lichtes auf den höchsten Stellen oder eine bezeichnende, unterbrochene Gestaltung des Schattens ihre Körperlichkeit zu bezeugen vermag (siehe S. 211).

Stellen wir jedoch eine Figur so, daß das Licht von einer Seite darauf fällt, so bemerken wir, daß sie sich mit einem Schlage in kräftigem Relief in breiten Flächen von Licht und Schatten abhebt, wozu noch eine weitere Betonung durch geworfene Schatten hinzukommt (S. 213).

Es würde möglich sein, eine auf solche Weise belichtete Figur oder einen solchen Gegenstand nur mittels Anlegung der Abstufungen und Flächen des Schattens oder durch Hinzufügung des Lichtes auf einem getönten Grunde darzustellen und charakteristisch zu gestalten. Bei der Skizzierung in schwarz und weiß ist es vorteilhaft, sich die Arbeit während des Fortschreitens möglichst fertig zu machen, indem man Umriß und Schatten zugleich anbringt; aber dies erfordert eine Fertigkeit im direkten Zeichnen und eine Sicherheit des Auges, die nur durch beständige Übung erlangt werden kann. Eine leichte vorläufige Grundlage von hellen Linien, um die Stellung und die Größenverhältnisse anzudeuten, die aber nicht stark genug sind, um weggewischt werden zu müssen, ist ebenfalls eine gute Methode für diejenigen, die sich für das vollständig direkte Zeichnen nicht sicher genug fühlen.

Zwei Prinzipien.

Nun gibt es beim Zeichnen, wie ich früher auseinandergesetzt zu haben glaube, zwei beherrschende



8. Kapitel.  
Die Behand-  
lung derselben  
Figur mit Licht  
und Schatten.

8. Kapitel.  
Zwei Prin-  
zipien.

Hauptprinzipien des Schattens, die unterschieden werden können.

1. Der graphische Zweck.

2. Der ornamentale oder dekorative Zweck.

1. Der graphi-  
sche Zweck.

Der graphische Zweck — das Bestreben, eine Form genau so wiederzugeben, wie sie erscheint, eine Fertigkeit, deren Erwerbung stets wertvoll ist, was auch unser letzter Zweck sein mag — läßt dem Zeichner große Freiheit in der Auswahl und Verwendung der Linie oder anderer Mittel, Relief, Lokalfarbe und Ton zu erzielen.

Bei Linienzeichnungen kann das breite Relief der gedämpften Schattentöne durch Linien dargestellt werden, die sich der Geraden nähern und diagonal von rechts nach links oder von links nach rechts laufen, wie es der Handtätigkeit am leichtesten ist.

Die Beschaffenheit unserer Linien wird von der Beschaffenheit dessen, was wir darzustellen suchen, abhängen. Wir werden dahin kommen, sie zu variieren, wenn wir andere Merkmale darzustellen suchen, wie Gewebe und Oberflächen.

Beim Zeichnen von Fell oder Federn z. B. werden wir natürlich die Art und die Richtung unserer Linien verschieden gestalten, indem wir gebrochene Linien und Punkte für das erstere und geschwungene, weiche, feine Linien für die letzteren verwenden, während Kraft und Relief noch außerdem dadurch erreicht werden kann, daß wir sie auf einen Hintergrund von vollem Schwarz stellen. Volles Schwarz ist ebenfalls oft zur Darstellung von Lokalfarben oder einem Stoff wie Sammet wertvoll als Gegensatz in einer Zeichnung von schwarzen und weißen Linien, da es eine Wirkung hervorbringt, wie sie in gleicher Stärke auf andere Weise nicht zu erreichen ist (2, S. 218). Sein Wert wurde von den ersten deutschen und italienischen



8. Kapitel.  
Das graphische  
Prinzip des  
Ausdrucks der  
Form durch  
Licht und  
Schatten:  
1. Licht und  
Schatten  
ohne Umriß.  
2. Licht und  
Schatten,  
verstärkt  
durch den  
Umriß.

8. Kapitel.

1. Der graphische Zweck.

Buchillustratoren wohl erkannt, und in unserer Zeit ist es von einigen unserer jüngeren Zeichner beinahe im Übermaß benutzt worden, die sich durch Hokusai und andere japanische Künstler, die von jeher in der Verwendung von vollen schwarzen Farben geschickt gewesen sind, in hohem Grade haben beeinflussen lassen.

In der Linienzeichnung besteht ein Prinzip, dessen Befolgung bei der Herausarbeitung der vollen Körperlichkeit in Figuren und Gegenständen treffliche Dienste leistet, darin, die Linien — sagen wir die von Gewändern oder Schatten — in den tiefsten Zwischenräumen der Formen in volles Schwarz auslaufen zu lassen, wie z. B. wenn die Falten der Gewänder um eine Figur geschlagen sind, oder in den tieferen Falten selbst (1, S. 218).

Ich habe von dem graphischen und dem ornamentalen Zweck als getrennten Zielen gesprochen, und so können sie auch zum praktischen Behufe betrachtet werden; doch ist es in einzelnen Fällen möglich, eine bedeutende Höhe graphischer Kraft mit dekorativer Wirkung zu vereinigen, und selbst in der rein graphischen Kunst macht sich stets der Einfluß des Gefühls für Komposition, das alle Arten der Kunst durchdringen muß, in maßgebender Weise geltend.

2. Der ornamentale Zweck.

Für die einfachste ornamentale Aufgabe ist indessen außer der allerdings wesentlichen Fähigkeit zur Bestimmung der Form durch den bloßen Umriß und dem Gefühl für Silhouette sehr wenig graphisches Zeichnen vonnöten; nur ein Verständnis für das Relief von Massen auf einem Grunde oder Felde und für die Größenverhältnisse und Beziehungen von Linien und Massen oder die Verteilung der Größen ist wesentlich. Nun kann eine ornamentale Wirkung durch die einfache Wiederholung einer im Umriß gezeichneten



8. Kapitel.  
Graphischer  
Zweck:  
Linearer Aus-  
druck für Ge-  
sichtszüge,  
Federn und  
Fell: Skizzen  
nach der Natur.

8. Kapitel.  
Skizze zur Veranschaulichung  
1. der graphischen und  
2. der dekorativen Behandlung bekleideter Figuren.





Form hervorgebracht werden, wenn diese so angeordnet ist, daß sie in eine rhythmische Reihe von Linien fällt.

Eine Reihe von Vögeln auf einem derartigen Entwurfe würde z. B. einen Fries zur einfachen Umrahmung ausschließlich in abstrakten Linien bilden und dürfte für manche Zwecke vollständig genügen. Derselbe Gegenstand würde einer mehr ins einzelne gehenden Behandlung und einer verschiedenen Wirkung fähig sein, wenn man die Vögel sich von einem dunkleren Grunde abheben ließe, die Einzelheiten ihrer Erscheinung mehr betonte, sie abwechselnd in schwarz und weiß hielte oder das einfache Prinzip der Mannigfaltigkeit im Ausdruck anwendete (siehe S. 220).

Blumen oder Figuren würden in gleicher Weise einer einfachen und abstrakten Behandlung fähig sein; fast jede Naturform würde uns bestimmte dekorative Motive bieten, wenn sie auf ihre einfachsten Elemente von wiederkehrenden Linien und Massen zurückgeführt und auf rhythmische Weise geordnet würde.

Es steht dem Zeichner vollständig frei, seine Linien und Formen offen der Natur zu entnehmen, und wenn man die Notwendigkeit der Auswahl der besten ornamentalen Elemente, einer gewissen Vereinfachung und der vorher erwähnten rhythmischen Behandlung vor Augen hat, so ist es vorteilhaft, so zu verfahren, da die Arbeit dann mehr eine gewisse Frische aufzuweisen vermag, als wenn man ein paar von den wohlbekanntesten historischen Ornamentformen von neuem benutzte. Wir können jedoch viel von der ornamentalen Verwendung dieser Formen lernen und ähnliche Formen als Umgrenzungslinien der Gestalt unserer Mustereinheiten und -massen verwerten.

Es ist eine gute Übung, solche typischen Gestalten wie die persische Strahlenblume oder den Tannzapfen zu nehmen und als Grundlage für eine

8. Kapitel.  
2. Der ornamentale Zweck.

8. Kapitel.  
Dekorativer  
Zweck: Die  
Behandlung  
von Vögeln.



im einzelnen ganz abweichende Form zu benutzen, indem wir eine bekannte englische Blume zum Motiv nehmen. Dasselbe ist der Fall mit dem indischen und persischen Palmettentypus. Ebenso ist es wünschenswert, wie vorher dargelegt, Zweige in regelmäßigen Grenzlinien zu ornamentalen Zwecken zu zeichnen. Durch solche Methoden können wir nicht nur den ornamentalen Wert solcher Formen schätzen lernen, sondern auch durch derartige Anpassung und Wiederausgestaltung neue Spielarten des Ornaments hervorbringen.

Wir sehen, welcher Unterschied zwischen der einfachen graphischen Zeichnung oder Linienführung und dem, was wir Griffelkunst oder bewußte Anordnung von Linie und Form nennen, liegt.

Während Reliefebenen, verschieden an Form und Oberfläche, Licht- und Schattenwerte und zufällige Merkmale vorzugsweise Vorwürfe für den graphischen Zeichner sind, werden typische Form und Zusammensetzung, wiederkehrende Linien und Massen von dem Ornamentkünstler aufgesucht. Beide Gattungen von Tatsachen, Eigenschaften oder Merkmalen finden sich in der Natur.

Verständige Auswahl ist jedoch das Kennzeichen künstlerischer Behandlung, d. h. Auswahl in Hinsicht auf den Zweck und das Ziel des Werkes. Die Wahrheit der Oberflächenerscheinung oder des zufälligen Aussehens ist eine Art der Wahrheit; die Wahrheit der wirklich konstruktiven Merkmale — mögen sie einer Figur, Blume oder Landschaft gehören — ist eine zweite. Beide Arten betreffen den Gegenstand, den wir sehen, den Vorwurf, den wir zeichnen; aber wir werden eine Wahrheit oder eine Reihe von Wahrheiten mehr betonen als die andere in Gemäßheit zu unserem besonderen künstlerischen Zweck, ob-

8. Kapitel.

2. Der ornamentale Zweck.

Oberflächen-  
erscheinung  
und konstruktive  
Wirklichkeit.

8. Kapitel.  
Dekorativer  
Zweck:  
Blumenzeich-  
nungen auf der  
Grundlage von  
typischen ein-  
schließenden  
Formen indi-  
scher und per-  
sischer Orna-  
mente.



gleich wir finden werden, was auch immer das Ergebnis sein und nach welcher Richtung es uns leiten mag, daß eine gewisse Anzahl nötig sein wird.

Wenn wir Studien machen, mögen sie auch noch so einfach und durchsichtig sein, deren Zweck die Auffindung tatsächlicher Verhältnisse und das Beherrschenlernen der Form ist, sollten wir uns bemühen, soviel Wahrheit wie möglich zu erreichen, Wahrheit der inneren Zusammensetzung sowohl als des äußeren Aussehens. Aber neben diesen (soweit es uns möglich ist) erschöpfenden Studien sollten analytische Studien hergehen oder ihnen folgen, die von verschiedenen Gesichtspunkten aus und zu verschiedenen Zwecken unternommen werden.

Studien z. B., die im Hinblick nur auf die Anordnungen der Linie gemacht worden sind — um die charakteristischen und schönen Linien einer Figur, einer vorübergehenden Stellung, die Linien einer Blume, einer Landschaft zu erfassen — Studien nur im Hinblick auf das Verhältnis der Zusammensetzung und der Form oder auch in der Absicht, die breiten Beziehungen von Licht und Schatten, von Ton und Farbe in die Gewalt zu bekommen — alle sind für eine vollkommene künstlerische Erziehung des Auges erforderlich.

Fühlen wir uns im Anfang unserer künstlerischen Laufbahn mehr zu der malerischen und graphischen Seite der Kunst hingezogen, so werden wir wahrscheinlich unser Augenmerk mehr auf die zufälligen Erscheinungsarten von Linie und Form richten als auf das, was ich das Wesentliche oder Typische an der Linie und Form nennen möchte und was für den dekorativen Zeichner den meisten Wert besitzt.

In beiden Richtungen ist eine Vereinbarung oder ein Kompromiß mit der Natur in bezug auf jede wahrhaft künstlerische Nachbildung erforderlich.

8. Kapitel.

Oberflächen-  
erscheinung  
und konstruk-  
tive Wirklich-  
keit.

Zufälliges und  
Wesentliches.

8. Kapitel.  
Auswahl  
der Linie:  
Tanzende  
Figur mit  
den die  
Bewegung  
beherrschen-  
den Linien.





8. Kapitel.  
Auswahl der  
Linie: Linien  
der Entwick-  
lung und des  
Aufbaus von  
Blumen: Lilie  
und Rose.



8. Kapitel.  
Nachbildung  
und Andeutung  
natürlicher  
Formen.

Der Maler und der Bildhauer erstreben oft eine möglichst vollständige Nachbildung, und was vollständige Nachbildung genannt werden kann, liegt in dem Bereiche ihrer Hilfsmittel. Aber wenn nicht individuelle Auswahl oder individuelles Gefühl das Werk in irgend einer Weise beeinflußt, so ist es nicht Nachbildung, sondern wird Nachahmung und dadurch unkünstlerisch.

Der dekorative Zeichner und Ornamentist sucht mehr anzudeuten als nachzubilden, obgleich die Andeutung der natürlichen Formen durch den dekorativen Künstler, die sich damit begnügt, ihren besonderen ornamentalen Zweck zu verfolgen und auszugestalten, ebenfalls als Nachbildung betrachtet werden muß. Wie viel oder wie wenig er der wirklichen Natur entnehmen will, muß vollständig von seinen Hilfsmitteln, seinem Gegenstande und den Grenzen seines Materials — kurz von den Bedingungen seines Werkes abhängen; aber sein Gebiet reicht von den flach silhouettierten Formen von Musterzeichnungen oder einfachen Einlagen bis zu der auf der Höhe der Vollendung stehenden Wandmalerei.

Zeichnerisches Motiv, individuelle Auffassung und Empfindung, besonders für das Material, müssen augenscheinlich die Frage nach der Auswahl und dem Grade der Nachbildung der Natur beeinflussen. Der Maler wird bisweilen fühlen, daß er Formen nur anzudeuten sucht, wie Figuren und Gebäude, die durch Licht und Luft halb verhüllt sind, Farben und Formen in der Dämmerung oder halb in den leuchtenden Tiefen des Schattens verloren.

Der dekorative Zeichner wird mitunter den Ausdruck seiner Formen mit der äußersten Kraft und dem äußersten Realismus, die ihm zu Gebote stehen, zu steigern suchen wie in gewissen scharf ausgearbeiteten



ten Skulpturen oder ausdrucksvollen Mustern und sich bemühen, in sein Größenschema Betonung und Relief zu bringen.

Es gibt keine feststehenden Regeln in der Kunst, nur allgemeine Prinzipien, die sich in der Anwendung beständig ändern, von denen alle Prinzipien entspringen und auf die, wenn sie lebensfähig sind, es möglich sein muß, sie wieder zurückzuführen.

Wenn aber eine Zeichnung nach irgend einem Prinzip — irgend einem besondern Linien- oder Formmotive — einmal begonnen worden ist, dann wird es gut sein, bei der weiteren Ausarbeitung Leben und Entwicklungsgesetz fast nur aus sich selbst zu schöpfen, und dies wird mit logischer Notwendigkeit eine besondere Behandlung — einen besonderen natürlichen Zusammenhang oder Einklang — von den Hauptzügen bis herab zu den kleinsten Einzelheiten als unabweisbare Forderung ihres Wesens geltend machen.

Wir können ferner die Kunst einerseits als das Bild der äußeren Anschauung und andererseits zur Unterscheidung davon als das Ergebnis oder Bild der inneren Anschauung bestimmen.

Die erste Art würde alle Porträts umfassen, worunter ich das treue Porträtieren oder Abbilden, sei es lebender oder unbelebter Wesen, verstehe, während das zweite alle Phantasiegebilde, dekorative Zeichnungen und Mustererfindungen umfassen würde.

Die äußere Anschauung beruht zweifellos auf dem, was das Auge in der Natur wahrnimmt. Ihr Vorzug besteht in der Treue und Zuverlässigkeit ihrer graphischen Erinnerung, in der durchdringenden Kraft der Beobachtung des Tatsächlichen und dem darstellenden Vermögen, mit dem die Wahrnehmungen auf Papier oder Kanevas, in Thon oder Marmor wiedergegeben sind.

8. Kapitel.  
Nachbildung  
und Andeutung  
natürlicher  
Formen.

Die äußere  
Anschauung  
und die innere  
Anschauung.

8. Kapitel.  
Die äußere  
Anschauung  
und die innere  
Anschauung.

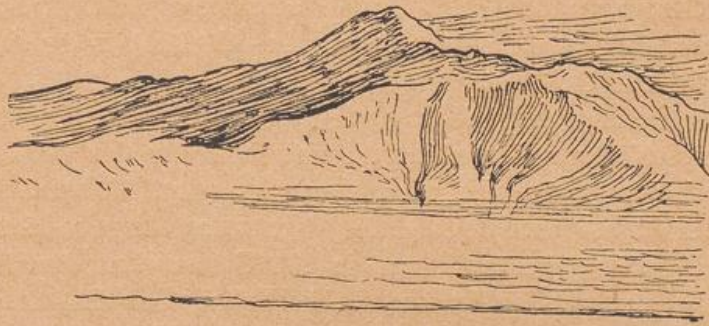
Das Bild der inneren Anschauung ist auch eine Erinnerung, aber von einer ganz anderen Art. Es kann oft auf unbewußten Eindrücken und Erinnerungen beruhen, die mit all der Lebendigkeit der Wirklichkeit oder noch größerer festgehalten werden und zurückkehren, indem die konkreten Formen der äußeren Natur entsprechende, aber sich mit ihnen nicht völlig deckende Vorstellungen in unserem Geiste wachrufen gleich Reflexen auf einem Spiegel oder auf ruhendem Wasser, die den reflektierten Gegenständen gleichen, aber nie dieselben sind.

Aber die innere Anschauung ist nicht auf die Erscheinungen eines bestimmten Augenblickes beschränkt. Sie ist die Erinnerung an die Summe vieler Augenblicke und hält den typischen Eindruck zahlreicher und aufeinanderfolgender Eindrücke fest — wie die zusammengesetzte Photographie, wo ein Gesicht über das andere gedruckt werden kann, bis das Ergebnis ein typischeres Bild liefert als jedes einzelne für sich genommen.

Die innere Anschauung sieht mehr auf die Ergebnisse der Zeit als auf die Eindrücke des Augenblicks. Sie sieht mehr auf den Raum als auf die Landschaft, auf die Rasse mehr als auf die Menschen, auf die Seelen mehr als auf die Körper, auf die Typen mehr als auf die Individuen.

Die innere Anschauung behängt die Behausung des Geistes mit einem geheimnisvollen Teppich figürlich ausgedrückter Gedanken, mit einem reichen und phantastischen Bildwerk, mit einer Welt, in der die Elemente personifiziert sind, in der jeder Baum seine Dryade hat und in der die Schwingen der Winde wirklich die Wangen fächeln.

Die innere Anschauung schafft mehr nach, als daß sie nachbildet, und ihr Vorzug besteht in der



8. Kapitel.  
Berg- und  
Klippen-  
struktur:  
Küsten-  
Linien, Golf  
von Nauplia.



Linien der  
Wasser-  
bewegung:  
Seichter  
Fluß mit  
Sandgrund.



8. Kapitel.  
Die äußere  
Anschauung  
und die innere  
Anschauung.

Lebendigkeit und Schönheit, mit welcher diese Anschauungen des Geistes in der Sprache von Linie, Form und Farbe dem äußeren Auge ins Gedächtnis gerufen und dargestellt werden.

Es findet oft wieder eine Vermischung dieser beiden verschiedenen Bestrebungen, Gewöhnungen des Geistes oder Arten, die Dinge zu betrachten, statt. Überall in der Kunst muß der Geist durch das Auge wirken, mag sich seine Kraft nun in der Genauigkeit der Beobachtung oder in der Lebhaftigkeit der Phantasie äußern. Die wahre Lebendigkeit der Verwirklichung selbst des getreuesten Porträts ist ein Zeugnis für die Tätigkeit geistiger Kräfte.

Der Unterschied liegt tatsächlich in dem Brennpunkt der geistigen Kraft, jedenfalls wird die Sprache der Linie und Form, deren wir uns bedienen, ohne ein genaues und beständiges Studium der äußeren Form ihrer Zusammensetzung sowohl als ihres Aussehens, weder wirksam oder überzeugend sein, sie wird weder den tatsächlichen Verhältnissen in der Natur entsprechen, noch der Phantasie treu folgen.

## NEUNTES KAPITEL.

Von der Anpassung von Linie und Form in der Zeichnung an verschiedene Materialien und Methoden — Wanddekoration — Fresken der italienischen Maler — Moderne Wandmalerei — Wandfläche und Musterrisse — Maßstab — Die Einfassung — Der Sockel — Wandfeld — Fries — Täfelung — Teppiche — Zeichnung für Gewebe — Persische Teppiche — Wirkung von farbigen Geweben — Drucke — Tapeten — Buntes Glas.

Wir haben bisher die Wahl und die Verwendung von Linie und Form und die verschiedenen Methoden zu ihrer Darstellung im Zeichnen betrachtet, sowohl vom Standpunkt des graphischen Zeichners, als auch von dem des ornamentalen Griffelkünstlers.

Wir kommen jetzt zu der Betrachtung des Gegenstandes lediglich von dem letzteren Standpunkt (dem Gesichtspunkt des ornamentalen Zeichnens), und es wird vorteilhaft sein, die die Auswahl der Form und die Verwendung der Linie beherrschenden Prinzipien in ihrer Beeinflussung durch eine der verschiedenen Methoden und Bedingungen des Handwerks und in ihrer Anpassung an verschiedene dekorative Zwecke darzustellen zu suchen.

Als wichtigster Zweig der dekorativen Kunst kann die Wanddekoration bezeichnet werden wegen ihrer Verbindung mit der grundlegenden konstruktiven Kunst überhaupt — der Architektur, von der sie ihre wesentlichen Bedingungen und natürlichen Beschränkungen erhält.

Wanddeko-  
ration.

9. Kapitel.  
Wanddeko-  
ration.

Ihre Geschichte in der Vergangenheit ist glänzend und ehrenvoll und berichtet von einigen der schönsten Kunstwerke, die je hervorgebracht worden sind. Den alten asiatischen Völkern war ihr Wert nicht allein als Dekoration, sondern auch als Geschichtserzählung wohlbekannt.

Die Wände der Paläste, Tempel und Gräber der alten Ägypter, Perser und Assyrer veranschaulichen

Giotto:  
„Keuschheit“,  
Unterkirche,  
Assisi.



das Leben und die Vorstellungen dieser Völker auf das lebendigste, weil sie sich den Verhältnissen der Mauern anpassen. Die gemalten Versammlungshallen und Kirchen des Mittelalters erfüllen denselben Zweck in einem anderen Geiste; aber die Wanddekoration in ihrer reichsten, phantasievollsten und vollendetsten Form entwickelte sich in Italien von den Zeiten Giottos an, dessen berühmte Werke in der Arenakapelle in Padua und Assisi allgemein bekannt sind, bis zu den Zeiten Michelangelos, der in der herrlichen Decke der

Sixtinischen Kapelle die äußersten Grenzen der Wandmalerei erreicht zu haben schien, und in der Tat kann man sagen, er habe sie beinahe überschritten,

9. Kapitel.  
Fresken italienischer Maler.



Pinturicchio:  
Wandmalerei,  
Piccolomini-  
kapelle, Siena.

indem er Gesimse in Relief und perspektivisch malte, die ihm als Netz für Gemälde dienten, auf denen Figuren in verschiedenem Maßstabe angebracht waren. In der Sixtinischen Kapelle war die ältere Reihe der

9. Kapitel.  
Fresken italienischer Maler.

Fresken an den unteren Teilen der Wände von Botticelli, Lorenzo di Credi, Ghirlandajo, Pinturicchio und anderen florentinischen Malern streng dem Wandcharakter in ihrer Empfindung angemessen und zuverlässigere Führer in der allgemeinen Behandlung als die Werke des großen Meisters selbst. Sie haben viel von der Ruhe und Fülle sowohl als der stillen dekorativen Wirkung von Teppichen.

Die Fresken im Palazzo Publico in Siena, die Werke Pinturicchios in der Kapelle der Piccolomini und den Gemächern der Borgia, dem Campo Santo in Pisa und der Riccardikapelle von Benozzo Gozzoli in Florenz können unter den Perlen der Wandmalerei aufgezählt werden.

Wir haben in unserem Vaterlande nur unbedeutende Wandmalereien. Unzweifelhaft waren, nach verschiedenen Spuren zu urteilen, die unter der puritanischen Tünche entdeckt worden sind, die Wände unserer mittelalterlichen Kirchen so häufig bemalt wie in den Ländern des Kontinents, aber so vollständig änderte sich die künstlerische Überlieferung und die religiöse Empfindung nach der Reformation, daß sich selten Gelegenheiten zu Wandmalereien boten und die Anregung dazu gering war. Ein Versuch, die Freskomalerei wieder zu beleben, wurde in unseren Parlamentshäusern gemacht, und verschiedene Szenen aus der Geschichte unseres Volkes sind hier behandelt worden, freilich nicht durchgängig mit demselben Glück; sie haben vor allem die Notwendigkeit beständiger Übung in diesem Kunstzweige von seiten unserer Maler und den Mangel an zuverlässigem dekorativen Instinkt bewiesen.

Moderne  
Wandmalerei.

Es gereicht Manchester zur Ehre, daß sein Rathaus eines der bedeutendsten und interessantesten Werke der Wandmalerei von dem selbständigsten der modernen



englischen Künstler — Ford Madox Brown — besitzt — ein Werk, das streng im Geiste der Wandmalerei gedacht, sowohl einen Gegenstand aus der Geschichte der Stadt behandelt, als auch dekorativ wirkt, während es in der Empfindung hervorragend modern ist und ein starkes dramatisches Gefühl, sowie historische Kenntnis bekundet.

Die Kapelle in London, für die F. J. Shields berufen worden ist, wird wahrscheinlich einzig in ihrer Art dastehen als ein vollendetes Werk der Wanddekoration durch einen englischen Künstler von hervorragender Individualität, Ehrlichkeit der Empfindung und Kraft der Darstellung sowohl als dekorativer Fertigkeit.

Aber leider sind die Gelegenheiten für bedeutende Wanddekorationen dieser Art in England sehr selten. Die Kunst ist nicht volkstümlich geworden, wir haben keine Schule von geübten Wandmalern, und wir haben kein Publikum, das sich in Wahrheit dafür interessierte. Unser Handels- und Haushaltungssystem ist ihr nicht günstig. Unsere einzige Möglichkeit sind die öffentlichen Gebäude, die in der Tat stets ihr bestes Feld gewesen sind. Aber wir vernachlässigen, glaube ich, ein höchst wichtiges Erziehungsmittel. Die gemalten Kirchen und öffentlichen Hallen des Mittelalters nahmen in hohem Maße die Stellung öffentlicher Bibliotheken ein. Eine gemalte Geschichte, ein Bildnis, ein dramatischer oder romantischer Vorfall, erzählt in der lebendigen Sprache von Linie, Form und Farbe, prägt sich dem Gedächtnis unvergeßlich ein. Es würde meines Erachtens möglich sein, eine leidlich genaue Kenntnis des Ganges der Geschichte, der Lebensbedingungen zu verschiedenen Zeiten, großer Männer und ihrer Taten, durch eine wohldurchdachte Reihe von Wandgemälden ohne Hilfe von Büchern mitzuteilen, und in

9. Kapitel.  
Moderne  
Wandmalerei.

dieser Richtung würden vielleicht die Wände unserer Schulen ein geeignetes Feld abgeben.

Moderne Gelegenheit zu Wanddekorationen bietet vorwiegend das Haus. Das Landhaus oder das bescheidene Heim des vorstädtischen Bürgers bietet in unserer Zeit das Hauptfeld für die Betätigung des Geschmackes oder der Geschicklichkeit des Wanddekorateurs. Auf diesem vergleichsweise engen Felde ist vielleicht der Geschmack von größerer Wichtigkeit als irgend eine andere Eigenschaft. Ein Sinn für Angemessenheit, eine Befähigung zu harmonischer Gestaltung, eine Fertigkeit im Anordnen einfacher Materialien — all dies ist unschätzbar, denn es trägt mehr als anderes dazu bei, das Heim wohnlich zu gestalten.

Auf den ersten Blick könnte es fast scheinen, als ob der Zeichner in bezug auf Wandarbeit technisch weniger eingeschränkt wäre, als in bezug auf eine andere; aber er wird bald merken, daß er keinen künstlerischen und gedankenvollen Plan entwerfen kann, ohne vieles zu bedenken, was in Wahrheit zu den Bedingungen oder natürlichen Einschränkungen seiner Arbeit gehört.

Zuerst kommt der Begriff der Wand selbst — eines Teiles der Konstruktion des Hauses — eines Obdachs und Schutzes und einer Begrenzung — in Betracht. Der Zeichner darf nichts in dekorativer Absicht auf die Wand bringen, was die Vorstellung einer Wand z. B. bei irgend jemand zurücktreten ließe, nichts, was den Charakter der Fläche und des Ruhenden verwischte.

Die vier Wände eines Zimmers schließen einen Raum ein, der zum behaglichen und sicheren Wohnen bestimmt ist. Die Fenster zeigen uns draußen das wirkliche Leben und die Natur. Die Wände sollten nicht mit den Fenstern wetteifern. Die Natur muß

in die Ausdrucksweise von Linie, Form und Farbe übertragen werden, und Erfindungsgabe und Phantasie können in gefälliger Weise Anregungen zu harmonischem Maß und Fluß des Musters geben.

Eine Wandfläche dehnt sich wagerecht und senkrecht aus, aber die senkrechte Ausdehnung scheint sich dem Auge am meisten aufzudrängen.

Eine Anordnung von Linien in Gitter- oder Netzform bedeckt eine Wandfläche logisch und kann in angemessener Weise als Grundlage zu einem Wandmuster benutzt werden, entweder um die Lage eines einfachen Zweig- oder regelmäßigen Rankenmusters zu bezeichnen, oder als Grundriß zu einem vollständig ausgefüllten Feld eines wiederkehrenden Ornaments, erscheine dieses gemalt, gedruckt oder in der Form einer Tapete und gewellten Vorhangs.

In dem einfachen geometrischen Netz von Quadraten, Rhomben oder Kreisen liegt jedoch nichts, das ausdrücklich die Angemessenheit für eine senkrechte Lage betonte. Solche Risse sind an sich ebenso für den Fußboden in Form von Fliesen oder Parkett geeignet. Der Spitzbogenriß indes und seine Variante, der senkrechte Schlangen- oder Spiraliß, erweckt sogleich die Vorstellung der senkrechten Ausdehnung, der erstere vielleicht durch seine blattartigen Formen, die sich wie Schuppen aufeinanderlegen, und der andere durch seine Erinnerung an eine aufsteigende Bewegung.

Es ist bemerkenswert, daß in dem Laufe der geschichtlichen Entwicklung der Wanddekoration stets Zeichnungen wiederkehren, die auf diesen Systemen beruhen. Sie sind ein Teil des Linienwortschatzes des Musterzeichnens und gehören zu den hauptsächlichsten, wenn auch einfachsten, Ausdrücken, durch die man die senkrechte Ausdehnung betonen kann.

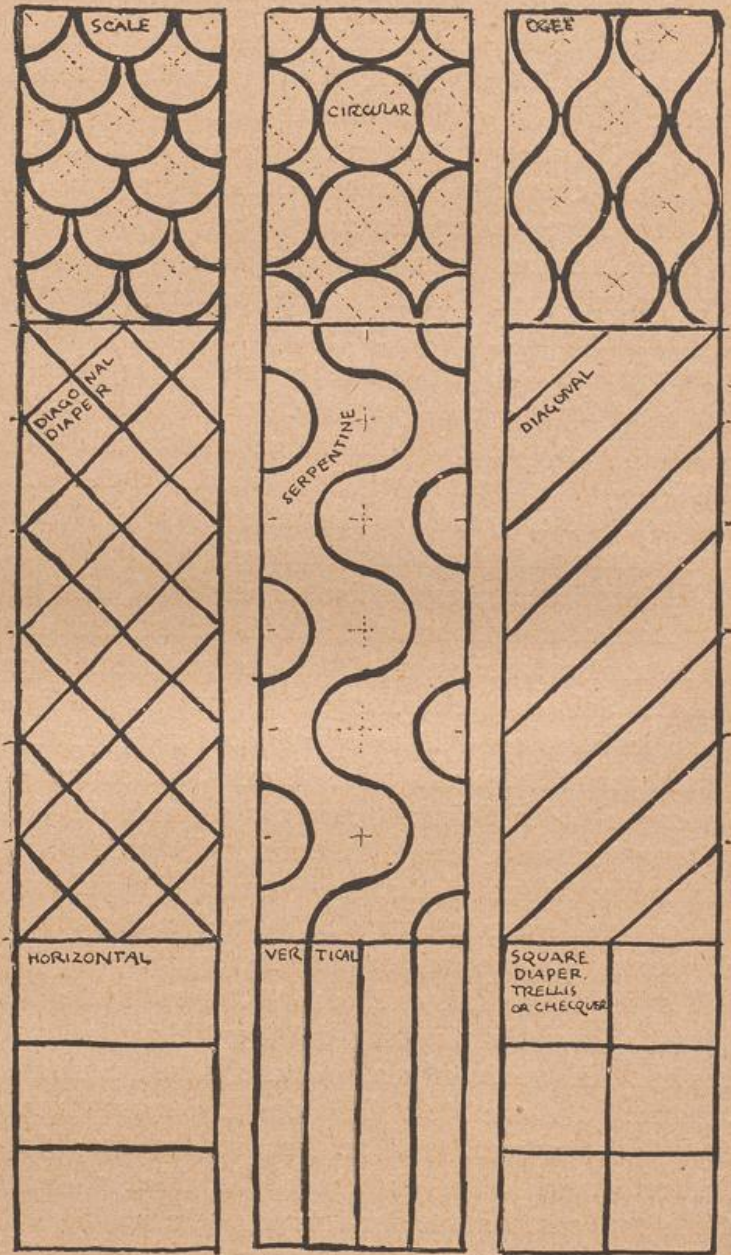
Die Frage nach der Bedeutung des Maßstabes

9. Kapitel.  
Moderne  
Wandmalerei.

Wandfüllung  
und Muster-  
risse.

Maßstab.

9. Kapitel.  
 Bildliche Darstellung der hauptsächlichsten Grundrisse oder Systeme von Linien in bezug auf Wandfüllung und dekorative Verteilung.



beim Zeichnen von irgendwelchen Wanddekorationen ist sehr wichtig. Sie erfordert ein gewisses Vermögen, die Wirkung von gewissen Linien und Massen, falls sie ausgeführt sind, und sowohl das Verhältnis der Teile zueinander, als die Abmessungen der Wände und des Zimmers selbst zu berechnen. Hier wird uns, wie überhaupt in der Kunst, eine Beziehung zur menschlichen Gestalt den Schlüssel geben, da alle Dekoration den Zweck hat, einen Hintergrund für menschliches Leben abzugeben. Bei natürlichen Blumen und Blättern trifft man stets das Richtige, wenn man sie für Wandzwecke in natürlicher Größe zeichnet.

9. Kapitel.  
Maßstab.

Der Maßstab einer Zeichnung sollte auch mit Bezug auf den allgemeinen Charakter eines Gebäudes und seiner Bestimmung, die Benutzung und die Beleuchtung eines Wohnzimmers, seine Abmessungen und Proportionen sowie sein Verhältnis zu anderen Zimmern gewählt werden. Hier ist dem Geschmack und der Phantasie des einzelnen ein großer Spielraum gelassen.

Der Künstler wird natürlich den Charakter des Raumes, den er zu schmücken hat, und die Anregungen, die dieser ihm bietet, ins Auge fassen. Er kann wünschen, die Wirkung eines langen, niedrigen Zimmers durch horizontale Linien zu steigern oder den Charakter eines hohen durch vertikale zu betonen.

Durch die sorgfältig erwogene Wahl von Linie und Maßstab in der Zeichnung besitzt der Zeichner ein gewisses Umgestaltungsvermögen, nicht zu sprechen von der Umgestaltung der Farbenwirkung verschiedener Töne und Tinten, der anscheinenden Verkleinerung oder Vergrößerung von Flächen durch Muster verschiedenen Charakters und Maßstabes.

Es ist klar, daß eine Wand nicht einfach in dem Maße als Flächenausdehnung zu gelten hat, um darauf

9. Kapitel.  
Bildliche Darstellung zur Veranschaulichung  
1. der anscheinenden Vergrößerung der Höhe eines Raumes durch Verwendung von senkrechten Linien und  
2. der Vergrößerung der Breite durch Verwendung von wagrechten Linien.

(1)

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

(2)


Gruppen und Figuren, die in keiner Beziehung dazu stehen, zu entwerfen, wie sie in einem Skizzenbuch niedergelegt werden können, und sie als Dekoration zu verwenden. In einem so behandelten Zimmer würden wir alles Gefühl für Ruhe, Würde und Harmonie einbüßen.

9. Kapitel.  
Maßstab.

Gebrauch und Sitte, die so vieles im gesellschaftlichen Leben ohne geschriebene Gesetze regeln und bestimmen, haben auch gewisse Einteilungen der Wand vorgeschrieben, die mit Rücksicht auf die Forderungen des Lebens, des Herkommens und der modernen Verhältnisse im allgemeinen ganz natürlich erscheinen.

Da die unteren Teile der Wände der meisten modernen Zimmer im allgemeinen durch an ihnen entlanggestellte Möbel eingenommen werden und beschmutzt oder beschädigt werden können, so würde es nicht angezeigt sein, bedeutungsvolle oder sorgfältig ausgeführte Ornament- oder Figurenzeichnungen am Fuße anzubringen. Die Holztäfelung, von ungefähr neun Zoll oder einem Fuß Höhe, die am Fuße der Wände in unseren modernen Zimmern entlangläuft, ist der Panzer, der den Mörtel schützt, der sonst abbröckeln und auf den Fußboden fallen würde. Sie ist vielleicht der letzte Überrest der massigeren und umfangreicheren Holztäfelung und -verkleidung, die gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts den Fuß der Wände in besser ausgestatteten Häusern bedeckte und gegenwärtig wieder in Aufnahme gekommen ist. Der Dekorateur kann Täfelung oder Verkleidung, Tapete, Mosaik, Flechtwerk als Mittel zur Bedeckung und zugleich zur Ausschmückung der unteren Teile der Wände eines Zimmers benutzen.

Die Fuß-  
einfassung.

Die Verwendung eines Sockels von dunklerer Farbe und der Verkleidung geschieht offenbar aus Rücksicht auf die Abnutzung und kann so, ähnlich

Der Sockel.

9. Kapitel.  
Der Sockel.

wie der Ursprung vieler ornamentaler Künste, auf tatsächliche Benutzung und konstruktive Notwendigkeit zurückgeführt werden. Wenn das Holzwerk eines Zimmers — die Tür- und Fensterrahmen — von derselben Farbe und demselben Charakter ist wie der Sockel, so ist eine gewisse gefällige Einheitlichkeit gewahrt, und es bildet im Gegensatz zu den gemusterten Teilen der Wände einen brauchbaren Flächenrahmen. Diese Verkleidung oder Sockelumrahmung sollte in bezug auf die Farbe denselben allgemeinen Charakter tragen wie das Holzwerk. Wo ein Anstrich in Anwendung kommt, hat gewöhnlich für das Holzwerk Weiß die beste Wirkung.

Wandfläche.

Die ausgedehnteste Wandfläche begegnet uns oberhalb des Fußes oder Sockels, und gemäß der modernen Sitte und Gewohnheit sind hier gewöhnlich bewegliche Zierstücke in der Gestalt von eingerahmten Gemälden usw. längs der Augenlinie angebracht, so daß jede Ausschmückung auf dieser — der Hauptfläche der Wand — dem darauf Befindlichen gegenüber als untergeordnet gelten muß; aber offenbar können Gemälde als Mittelpunkte eines dekorativen Schemas verwandt werden. Auf dem oberen Teil einer Wand, unterhalb des Stuckkarnises, hat der Wandzeichner die Möglichkeit, einen Fries anzubringen, auch läßt ein Fries gewöhnlich ein Zimmer höher erscheinen, indem er zugleich der Wand eine besondere Zierde verleiht.

Der Fries.

Eine wirkungsvolle Behandlung eines großen Zimmers, die ruhiger wirkt, als wenn die Wand in die genannten Teile, Sockel, Fläche, Fries, zerfiel, besteht darin, daß man die Holztäfelung bis zum Friese hinaufführt und diesen als das Hauptschmuckglied betrachtet.

Angenommen, das Zimmer sei zwölf Fuß hoch, so könnte man acht Fuß auf die Täfelung und vier





9. Kapitel.  
Anpassung von  
Form und Linie:  
Dekorative  
Wandfüllung:  
Entwürfe (im  
Maßstab von  
 $\frac{1}{2}$  Zoll) zur Ver-  
anschaulichung  
verschiedener  
Behandlungs-  
arten und  
Größenverhält-  
nisse.

9. Kapitel.  
Der Fries.

Fuß auf den Fries rechnen. In diesem Falle würde man sich für einen gemalten Figurenfries entscheiden — die Darstellung eines sagenhaften oder geschichtlichen Ereignisses, die an den vier Seiten des Zimmers entlangläuft — und in einem solchen Falle kann er mit beträchtlicher malerischer Freiheit behandelt werden.

Regelmäßigere Figurenzeichnungen und Ornamente in farbiger Skulptur, Stuck und Gips können ebenfalls passend an dieser Stelle, ebenso wie an der Decke verwandt werden.

Jetzt kommen wir zur Wahl von Linie und Form in Beziehung auf solche Wandflächen. Nehmen wir den unteren Teil der Wand, den Sockel oder die Tafelung, so liegt meines Erachtens ein Grund, warum die Tafelung so gefällig wirkt, darin, daß die Reihe von senkrechten und wagerechten Linien die Größenverhältnisse darzustellen scheint, während sie die Fläche und Ruhe der Wand betont, und, wenn ein gemalter Fries dazukommt, sie das Auge aufwärts leitet, indem sie unterhalb der prunkvollen und mannigfaltigen Frieszeichnung eine ruhige Umrahmung von rechtwinklig sich schneidenden Linien darbietet. Beschränken wir uns darauf, eine Wand mittelst Flächenmalerei, Muster oder Tapeten zu schmücken, so müßte sich der Einfluß der ruhigen konstruktiven Linien und Formen auf dem unteren Teile der Wand auch auf die eigentliche Wandfläche erstrecken. Im Anschluß an unseren wiederkehrenden Riß können wir uns sowohl in Linie als Form freier bewegen und freie Schnörkel, Ranken, Früchte- und Blumenmassen nach Belieben verwenden, weil der Raum ausgedehnter ist und wir die Notwendigkeit fühlen werden, ein wiederkehrendes Muster in angemessener Weise darüberzulegen; aber solche Zeichnungen sollten, wenn sie auch im einzelnen zierlich ausgeführt sind, nach einem mehr oder weniger

geometrischen Riß oder Plan entworfen werden. Wir stehen ohne Zweifel in bezug auf das Hauptfeld der Wand, wenn auch nicht zu unserem Nachteil, unter dem Einfluß der Tradition der gewebten Wanddekorationen oder Wandteppiche, und sicher gibt es für Wohnräume keine reichere und vornehmere Ausstattung, die zugleich ruhiger und dekorativ befriedigender wirkte, als Teppiche. Aber wenn wir Wandteppiche anbringen können (z. B. die herrlichen Arbeiten von William Morris und seinen Webern), so dürften wir auf keinen Fall den Eindruck durch Ausstattung derselben Wand mit irgend einem anderen Schmuckstück beeinträchtigen. Sie vertragen keine Nachbarschaft.

Von welchem Farbenglanz und Reichtum der dekorativen und symbolischen Erfindung Teppiche früher sein konnten, zeigen die prächtigen burgundischen Stücke aus dem fünfzehnten Jahrhundert, die sich jetzt im South Kensington-Museum befinden.

Wandteppiche mit wiederkehrendem Muster und ruhiger Farbe können passend unter Malereien an den oberen Teilen der Wände oder einem Fries zur Anwendung gelangen, wie es ohne Zweifel im Mittelalter in großen Häusern Sitte war.

In den Gemächern der Borgia im Vatikan z. B., die aus hohen gewölbten Sälen bestehen mit Fresken von Pinturicchio an den oberen Wänden zwischen den Gewölbspannungen und auf den Gewölben selbst, können wir ungefähr elf Fuß vom Boden entfernt, an dem Simse entlang die Haken für die Wandteppiche sehen, die die Ausschmückung des Raumes vervollständigten. Die unteren Teile der Wände sind jetzt mit Bücherregalen bedeckt; aber die Bücher bilden selbst einen gefälligen Hintergrund, wie man oft in Bibliotheken bemerken kann, besonders wenn die Einbände reich und gut im Ton gehalten sind; außerdem

9. Kapitel.  
Der Fries.

Teppiche.

Gemächer  
der Borgia.

9. Kapitel.  
Anpassung  
von Form und  
Linie:  
Wandteppich-  
behandlung:  
Figur der  
Laura von den  
burgundischen  
Teppichen:  
Der Triumph  
Petrarcas im  
South Ken-  
sington-  
Museum.



haben wir hier wiederum unsere senkrechten und waagrechten Linien.

Solange das Gefühl für Ruhe und Flächenwirkung auf der Wandfläche gewahrt bleibt, gibt es keine bestimmten Beschränkungen in der Wahl der Form. Es handelt sich bei einer in jeder Hinsicht vollendeten Wandzeichnung vielmehr um eine Sache der Behandlung von Form und Vorwurf. Es gibt jedoch ein Prinzip, welches für die Behandlung bedeutender figürlicher Vorwürfe auf der Hauptfläche der Wand wie auf Tafelungen zu gelten scheint: während die Naturtreue in der malerischen Darstellung sehr weit gehen kann, vermeidet man besser grosse Massen von hellem Himmel, sowie Versuche, stark atmosphärische Wirkungen zu erreichen. Gut ist es, den Horizont hochzulegen und wenn der Himmel sichtbar ist, ihn durch Gebäude und Bäume teilweise zu verdecken.

Noch wichtiger ist die Befolgung dieser Vorschrift beim Teppich. Es ist sehr merkwürdig, wie die Teppichzeichnung nach dem fünfzehnten Jahrhundert und den ersten Jahren des sechzehnten verfiel, als perspektivische und malerische Ebenen, sowie Himmelseffekte eingeführt wurden, um mit der Malerei zu wetteifern, und so das Gefühl für die Eigentümlichkeit der Wand mit seiner Schönheit, Fülle und Ruhe verloren ging.

Bei der Übertragung selbst eines so teppichartigen Gemäldes wie Botticellis „Primavera“ in die Teppichtechnik ist es bemerkenswert, wie Morris die Notwendigkeit fühlte, die Zahl der verschiedenen Ebenen zu verringern und das Helldunkel der Malerei durch größere Betonung des Blatt- und Blumendetails zu ersetzen, indem er, um es kurz zu sagen, daraus mehr ein Muster als ein Gemälde gestaltete.

Ein Fries ist einer leichteren, helleren und freieren Behandlung fähig, als eine Wandfläche. Ein Fries

9. Kapitel.  
Gemächer  
der Borgia.

Der Fries.

9. Kapitel.  
Der Fries.

gehört zu den Hauptmitteln eines Wanddekorateurs, seiner Wand Leichtigkeit und Relief zu verleihen. Bei Zeichnungen, in denen lediglich Blumen und Ornamente verwandt werden, kann das Feld eines geschlossenen

Pinturicchio:  
Fresko in den  
Gemächern  
der Borgia.



Musters, ein regelmäßiges Netz oder Zweige mit regelmäßigen Zwischenräumen durch kräftigere Linien oder Massen und eine weniger gedrängte Behandlung im Fries in geeigneter Weise gehoben werden. Außerdem gewährt der Fries ein Mittel, einen Liniengen-

satz zu dem Liniensystem der Wandfläche herzustellen, indem seine wagerechte Ausdehnung in wirksamer Weise mit den senkrechten oder diagonalen Linien des Wandmusters darunter kontrastiert. Der Fries kann als eine wagerechte Einfassung angesehen werden, und bei Einfassungszeichnungen ist es nützlich, das Prinzip der Übertragung des Verhältnisses des Musters zum Grunde im Auge zu behalten, da es stets zu einem wirkungsvollen Ergebnisse führt. Angenommen, unser Feld zeige ein Muster, das hauptsächlich hell auf dunklem Grunde gehalten ist, so muß der Fries, meiner Ansicht nach, umgekehrt ausfallen und ein dunkles Muster auf hellem Grunde zeigen.

Und während man, wie ich ausgeführt habe, weite helle Räume von unserer Wandfläche ausschließen muß, kann man im Frieze tatsächlich ohne Bedenken einen hellen Himmel als Hintergrund wählen und darauf eine Figuren- oder Blumenzeichnung anordnen.

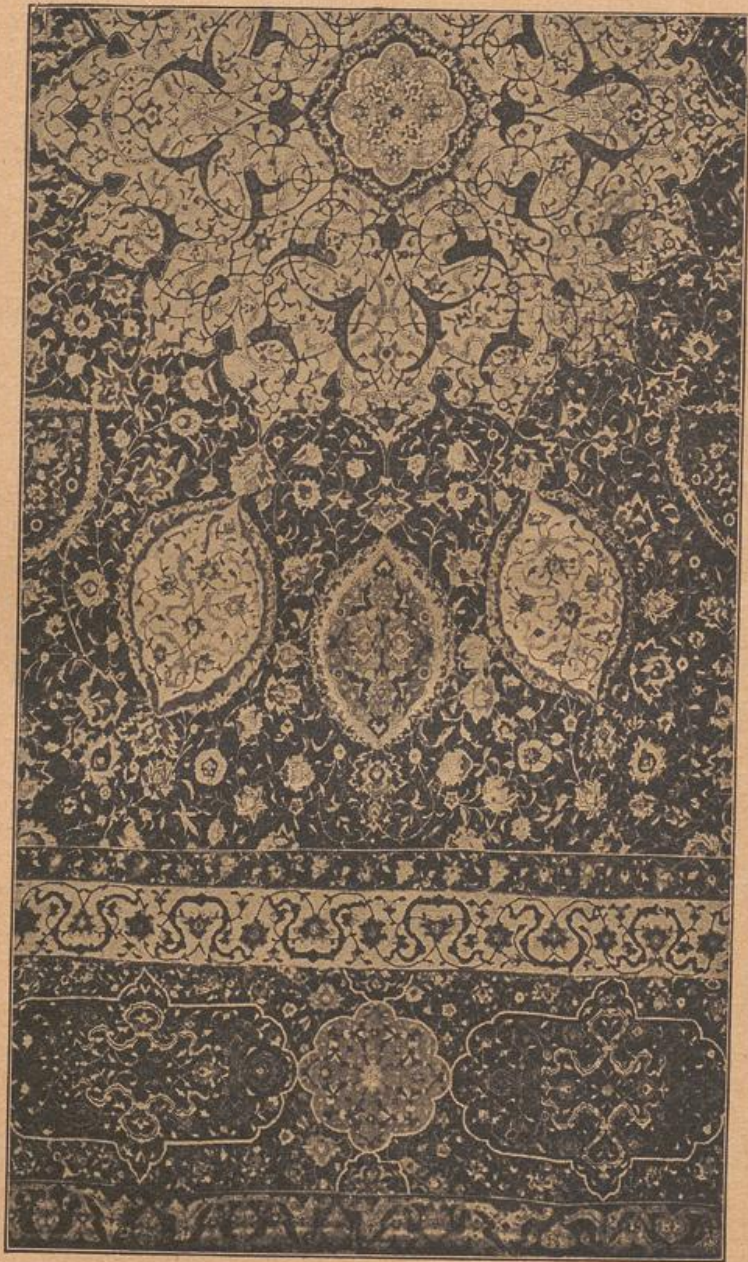
Man kann sagen, daß das die Behandlung der Haupt- und Nebenflächen oder -felder an der Wand beherrschende Prinzip, das den Zeichner die Ruhe der Fläche zu wahren lehrt, ebenfalls für die gesamte Gewebezeichnung gilt, und die Gewebezeichnung steht, wie wir bei der Form des Teppichs und der hängenden Dekorationen aller Art gesehen haben, in sehr enger Verbindung mit der Wanddekoration.

Jedes Gewebe kann in seiner ganzen Ausdehnung von dem Gesichtspunkt des Zeichnens aus als Fläche für Muster angesehen werden, hänge diese Fläche nun an einer Wand oder umgebe sie eine Tür oder ein Fenster, oder liege sie in Form von Teppichen oder Decken auf dem Fußboden oder den Polstern der Möbel oder schmiege sie sich der mannigfach gekrümmten Oberfläche und der Bewegung des menschlichen Körpers in Kleiderstoffen und Tracht an.

9. Kapitel.  
Der Fries.

Gewebe-  
zeichnung.

9. Kapitel.  
Ein Teil der  
Einzelheiten  
des heiligen  
Teppichs aus  
der Moschee  
Ardebil:  
persisch,  
16. Jahr-  
hundert.





Schönheit des Gewebes ist Schönheit des Materials und der Oberfläche, und wenn das darauf befindliche oder hineingewebte Muster oder die Zeichnung nicht diese Schönheit des Materials und der Oberfläche erhöht und zu einem Teil des Ausdrucks dieses Materials und dieser Oberfläche wird, so bleibt es besser ohne Muster.

9. Kapitel.  
Gewebe-  
zeichnung.

Wer z. B. unregelmäßig schattierte Blumen und Blätter auf einen Teppich bringt, bei dem die Kette sehr stark ausgeprägt ist und der Prozeß des Webens notwendig einen abgesetzten oder rechtwinklig gebrochenen Umriß mit sich bringt, der mißversteht seine eigentümliche dekorative Wirkung, die Ausdrucksfähigkeit seines Materials und seine Lage in Bezug auf das Auge. Wir können bei einem Teppich weder den Begriff eines ebenen, mit mehr oder weniger stilisierten Blumen bedeckten Feldes aus den Augen verlieren, noch den von Farbenzusammenstellungen, die ihren Reichtum und ihre Schönheit nicht dem durch Schatten vermittelten Relief, sondern dem heraldischen Prinzip, einen Ton oder eine Farbe durch eine andere zu steigern, verdanken. Die reiche Farbenfülle, die ein persischer oder sonstiger orientalischer Teppich aufweist, ist darauf zurückzuführen, daß er nach diesem Prinzip entworfen ist; in persischen Arbeiten ist diese besonders reiche Farbenwirkung, neben dem vorzüglichen Material, dem Prinzip der Verwendung von Umrissen in abweichenden Farben zuzuschreiben, die die anders gefärbten Musterformen auf anders gefärbtem Grunde umgrenzen und hervorheben. Der rechtwinklige Einfluß, der von den technischen Bedingungen der Arbeit herrührt, gibt der Zeichnung, die sehr gefällig ist, einen bestimmten textilen Charakter; außerdem steht — hier handelt es sich um die Linie und Form bei einem Teppich oder einer Decke, die rechteckig von Gestalt ist und ge-

Persische  
Teppiche.

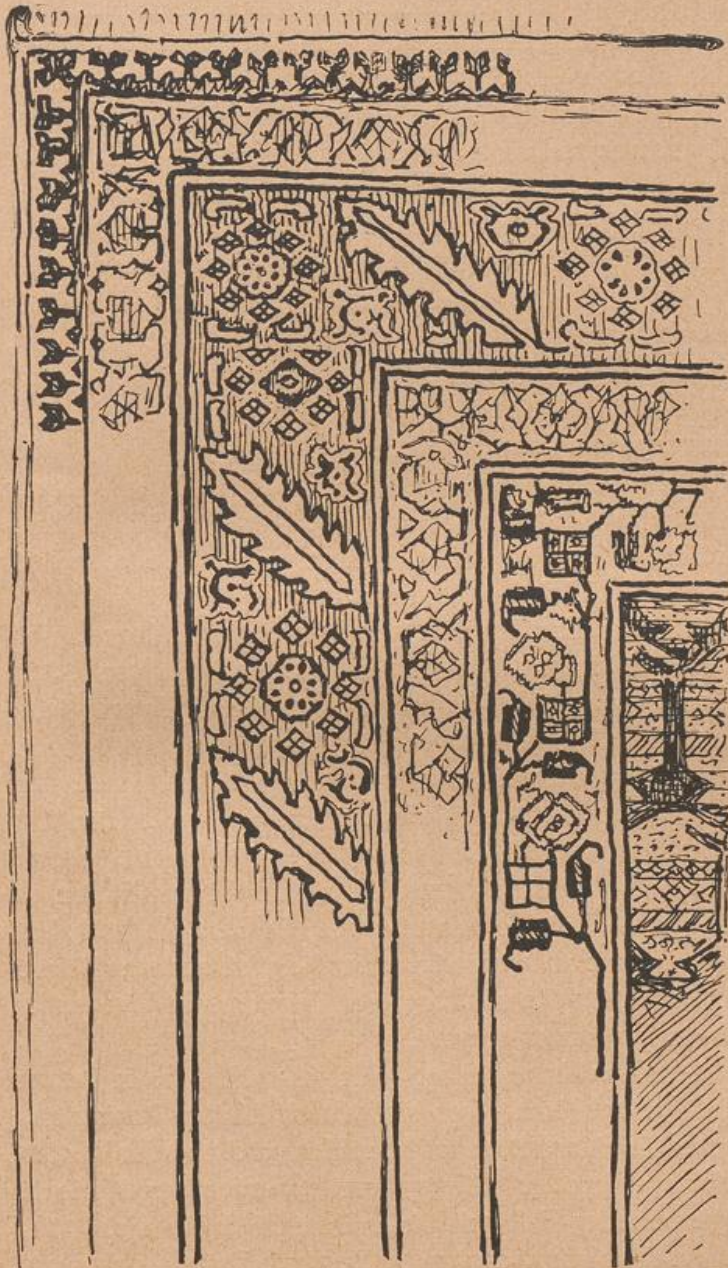
9. Kapitel.  
Persische  
Teppiche.

wöhnlich auf einem rechteckigen Fußboden liegt — die quadratische Form in Einklang mit den Bedingungen und den Umgebungen des Werkes im Gebrauche. Der persische Zeichner scheint in der Tat so durchdrungen von diesem Gefühle zu sein, daß er eine ganze Reihe von Einfassungen rund um das Mittelfeld seines Teppichs oder seiner Decke legt, wobei er die Rechtwinkligkeit noch weiter betont, während er den zu steifen Eindruck einer Reihe von geraden Linien vermeidet, den die Kreuzung der Fäden des Einschlags mit der Kette unter rechten Winkeln hervorbringen könnte, dadurch daß er die Breite seiner Hilfseinfassungen ändert, sie mit immer wechselnden kleinen Mustern ausstattet und enge weiße Linien zwischen die schwarzen Linien der Einfassung einschiebt.

Wirkung von  
farbigen Ge-  
weben.

Beim Teppich hat die Wirkung der hervorstehenden Kette, die senkrecht in dem Webstuhl bearbeitet wird, aber horizontal hängt, einen sehr erheblichen Einfluß auf die Gesamtwirkung. Nehmen wir ein Stück gleichmäßig gefärbten Papiers und legen es in Falten, so wird das Aussehen der Farbe mit einem Male geändert. Genau so erzeugt der Übergang der Wolle des Einschlags, der das Muster oder Gemälde bildet, über die kräftigen Linien der Kette — die breit genug sind, um die Umrisse des Kartons aufzunehmen — jenes weiche und mannigfaltige Farbenspiel — in Wirklichkeit Farbe im Licht und im Schatten —, das abgesehen von den tatsächlichen Farben und der künstlerischen Auswahl der Töne den eigenen Reiz und Effekt des Teppichs ausmacht.

Dieser Schimmer und diese Mannigfaltigkeit fällt mehr oder weniger bei allen Geweben in die Augen, und ein gutes Gewebemuster steigert nur noch die Mannigfaltigkeit und den Reichtum der Oberfläche. Die verschiedenen Schichten oder Felder der Ober-



9. Kapitel.  
Skizze zur  
Veranschau-  
lichung der  
Behandlung  
der Ein-  
fassungen in  
einer persi-  
schen Decke.

9. Kapitel.  
Wirkung von  
farbigen Ge-  
weben.

fläche und die Verschiedenheit ihres Gewebes, die durch die verschiedenen an die Oberfläche des Wollstoffes oder der Seide gebrachten Einschlüge bedingt wird (von den einfachsten Liniengegensätzen, die durch die einfachsten Anordnungen von Kette und Einschlag hervorgebracht werden, an bis zu den verwickeltesten Mustern in vielfarbigen seidenen Stoffen und Brokaten), geben allein dem Flächenmuster seinen Wert.

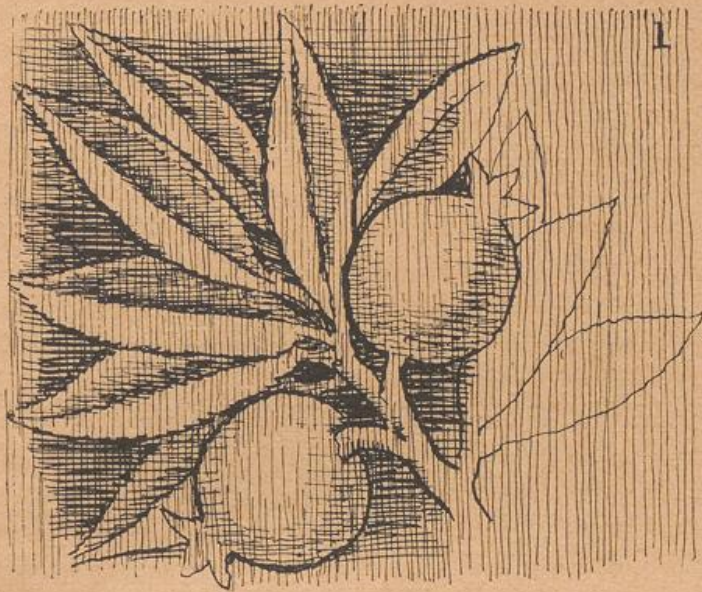
Bei geschnittenem Sammet wird dasselbe Prinzip des Gegensatzes in der Oberfläche noch weitergeführt, indem die reiche, tiefe Noppe der am wenigsten erhöhten Teile in gefälligem Kontrast zu der matten Wirkung des Grundes steht.

Bei Zeichnungen für solche Stoffe wird man kräftig geschnittene Muster in Silhouette — z. B. kräftige Blatt- und Fruchtförmungen — herzustellen suchen, die nach dem Prinzip der Patrone gezeichnet sind.

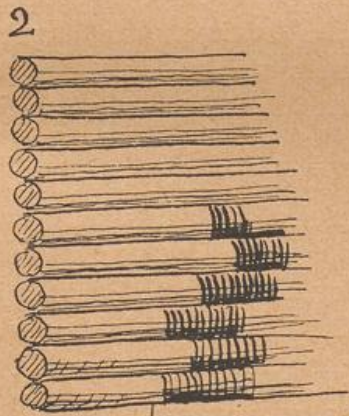
Bedrucken.

Beim Bedrucken hat man offenbar freieren Spielraum, da das Material selbst den Eindruck von etwas Leichterem und Vergänglicherem erweckt. Es ist höchst wahrscheinlich, daß bedruckter Kattun ursprünglich ein Ersatz für besticktes Linnen oder kostbarere Stoffe war. Sicher gibt es Beispiele von sehr ähnlichen Mustern einerseits in indischer und persischer Seidenstickerei, andererseits in bedrucktem Kattun. In einigen Fällen ist der Druck teilweise bestickt, was ein Übergangsstadium zu sein scheint, und erinnert auf einem anderen Kunstgebiet an die Anwendung des Tuschsens in den ersten Zeiten der Druckerpresse.

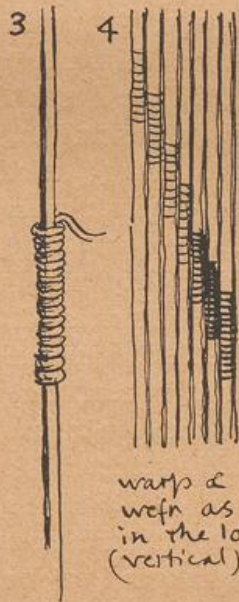
Offenbar kann alles, was als Muster in etwas wiederkehren kann, was sich durch Linien, Punkte und Farbentöne darstellen und auf Holzstöcken oder Kupferwalzen eingraben läßt, gedruckt werden, und wie es allgemein der Fall mit einer Kunst ist, die nicht ganz augenscheinlich technischen Beschränkungen unterliegt,



9. Kapitel.  
 Wandteppich:  
 Bildliche Dar-  
 stellung zur  
 Veranschau-  
 lichung des  
 Prinzips der  
 Herstellung  
 und der Ober-  
 flächen-  
 wirkung:  
 1. Senkrechte  
 Lage der Kette  
 in dem Web-  
 stuhl und  
 Reliefwirkung  
 des Einschlags;  
 2. Vergrößerter  
 Abschnitt der  
 Kette;  
 3. Einzelne Fä-  
 den der Kette  
 und des Ein-  
 schlags;  
 4. Kette und  
 Einschlag.



enlarged  
 section of  
 warp as hung  
 (horizontal)



warp &  
 weft as  
 in the loom  
 (vertical)

9. Kapitel.  
Bedrucken.

ist sie mit dem Geiste der Nachahmung behaftet; billige und rasche Herstellung und das Bedürfnis nach (sogenannten) Neuigkeiten enden gewöhnlich mit einer Einbuße an Geschmack und einer Verschlechterung der Qualität, namentlich bei der Zeichnung. Vom künstlerischen Standpunkt aus können wir hierin nur dadurch eine Besserung herbeiführen, daß wir ähnliche Erwägungen beherzigen, wie die, die als allgemeine Prinzipien und Leitsätze beim Zeichnen für Gewebe überhaupt gelten, die Gegenstand, Zweck und Stellung in bezug auf die endgültige Verwendung des Stoffes berücksichtigen und dementsprechend unsere Zeichnungen, wie in dem Falle anderer Gewebezeichnungen, verschieden gestalten.

So werden wir in bezug auf die Anlage und Richtung der Linie sowie auf den Charakter der Form natürliche Unterscheidungen und Einteilungen finden, je nachdem unsere Zeichnung für Hängen, horizontales Liegen oder Getragenwerden bestimmt ist; diese verschiedenen Verwendungsarten werden auch den Maßstab sowie die Auswahl und die Behandlung von Form und Farbe bestimmen.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß man bei gedruckten Mustern mehr Spielraum hat als bei Gewebemustern, wo sowohl Linie als Form durch die Bedingungen der Nachbildung in so vielen Punkten ganz genau bestimmt sind. Da der Gegenstand zugleich von allen Arbeiten, bei denen Zeichnungen und Muster verwandt werden, der größten Schönheit vermöge des Stoffes und der Herstellungsweise fähig ist, so sollte man nicht solche Wirkungen zu erreichen suchen, die nur von der Fähigkeit oder der Brauchbarkeit der Maschine Zeugnis ablegen, sondern lieber solche, die in dekorativer Beziehung am geeignetsten und wirksamsten sind.



9. Kapitel.  
Kontrastie-  
rende Ober-  
flächen von  
Kette und Ein-  
schlag in ge-  
webten Seiden-  
vorhängen.



Patronen-  
Prinzip.

9. Kapitel.  
Bedrucken.

Hier leuchtet ein, daß es kein mechanischer Grund ist, weshalb der Kattun nicht über und über mit Landschaften und graphischen Entwürfen bedruckt werden sollte und man sich in diese nicht wie in Weihnachtsnummern kleiden und seine Sofas, Stühle und Vorhänge in Stammbücher verwandeln sollte, sondern daß es ganz und gar Geschmacksgründe sind, warum man dies nicht tun soll.

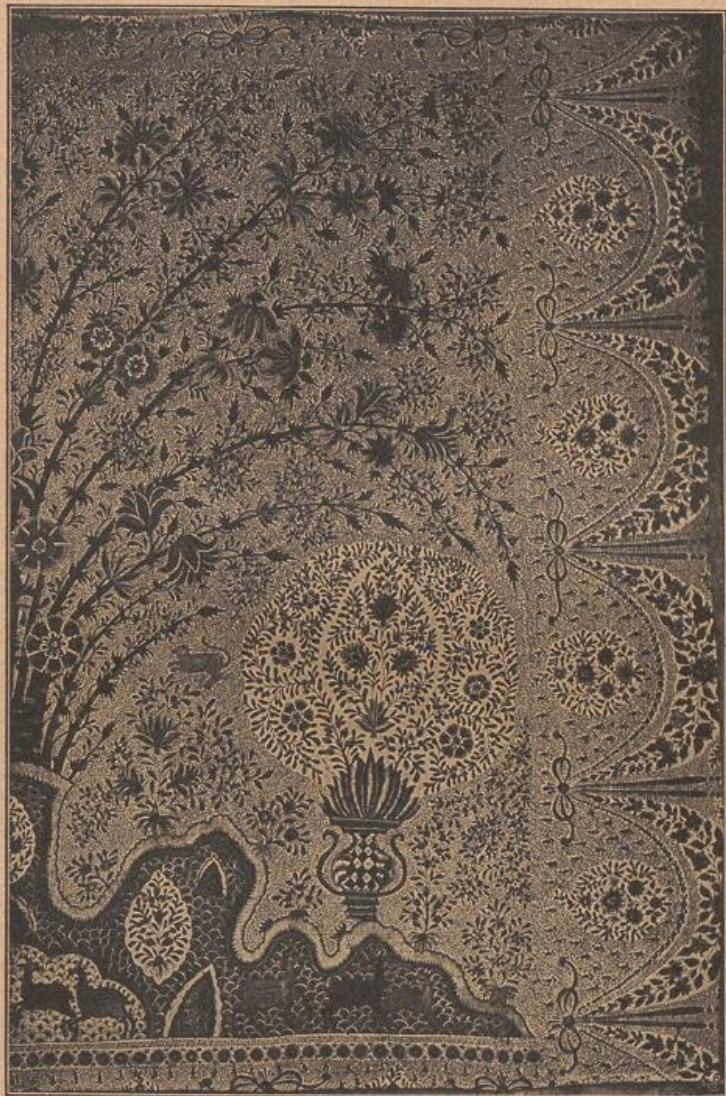
Bei jedem Gewebe haben wir es, wie erwähnt, als Zeichner mit der Oberfläche zu tun. Flächenornament soll daher auch beim bedruckten Kattun zur Verwendung kommen. Nun haben gute Linien und Formen sowie reine Farben die beste Wirkung, weil sie die Fläche nicht durch Vertiefungen unterbrechen und ihr ein rauhes und zerknittertes Ansehen geben, was vorkommende Büschel von dunkelschattierten Blumen in hohem Relief unzweifelhaft tun würden. Wird reiches Detail und Mannigfaltigkeit nur in geringem Maße gewünscht, so würden wir dies in dem erfindungsreichen Geiste der Perser und Inder zu erreichen suchen und unsere vollen Farben mit Beizen oder Arabesken in den Farben eines zarten Hilfsmusters unterbrechen, anstatt starke Licht- und Schattenflächen oder zackige und unpassende Formen auf schreiend buntem Grunde zu verwenden.

Die richtige Vorstellung von einem Druckmuster ist die von etwas Heiterem und Phantasievollem: glänzend und frisch in der Farbe, klar in Linie und Form; eine gewisse Zierlichkeit ist gestattet, und in Zeichnungen, in denen ausschließlich Blumen verwandt werden, ist Raum für ein beträchtliches Maß dessen, was wir Naturalismus nennen, soweit gute Linienführung und Verständnis der Blumenform sowie das Bestreben reichen, die Betonung der Farbe mehr mittels farbiger Flächen als durch Schattenflächen zu erzielen.



Ich hatte die Absicht, auch andere Gebiete der Zeichnung zu behandeln, aber ich habe mich so lange bei

9. Kapitel.  
Bedrucken.



Indische Decke  
aus bedrucktem  
Kattun:  
South Ken-  
sington-  
Museum.

den bisher erwähnten aufgehalten, daß ich sie nur ganz flüchtig berühren kann.

9. Kapitel.  
Tapete.

Von der Tapete, die mehr oder weniger als Ersatz für Wandmalerei sowie für Wandteppiche angesehen werden kann, gelten zum großen Teil dieselben Prinzipien und viele von denselben Bemerkungen, die schon bei Gelegenheit der Wanddekoration erwähnt worden sind. Der Zeichner hat betreffs der Motive volle Freiheit, und seine Begabung wird einzig durch ein Quadrat von einundzwanzig Zoll Seitenlänge beschränkt oder darauf konzentriert. Ist es ihm gelungen, ein gefälliges Muster herzustellen, das zur Wiederholung nicht allzu augenscheinlich eines unbegrenzten Raumes bedarf, um einen angenehm wirkenden Hintergrund zu bilden, das sich durch Druck vervielfältigen und zu einem auch dem gewöhnlichen Bürger erschwinglichen Preise verkaufen läßt, so kann man sagen, er habe seine Aufgabe gelöst.

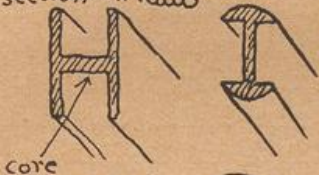
Aber er kann sich veranlaßt fühlen, weiterzugehen und die Zeichnung zu einer vollständigen Dekoration, aus Sockel, Wandfläche, Fries, Decke bestehend, zu entwerfen; und dabei würde er Erwägungen, die für den Freskenmaler in Betracht kommen, anstellen und sie nur den Erfordernissen der mechanischen Vervielfältigung anpassen müssen.

Mit der Wand verbunden ist das Fenster, und in der Verglasung und der Kunst des Glasmalers haben wir ein anderes sehr vornehmes und schönes Gebiet der Linienzeichnung. Bei der einfachen Verbleiung gilt dasselbe Gesetz der Bedeckung einer senkrechten Fläche wie bei der Auswahl des Risses und der Beschaffenheit der Linie: fast jedes einfache geometrische Netz eignet sich dazu, wenn es nicht allzu verwickelt oder klein in der Form ist, um das Glas zu halten oder die Umziehung der Linien mit Blei zu gestatten. Verbleite runde Füllungen (Oeils de boeuf) von einfachem Glase haben eine gute Wirkung bei Fenstern,



9. Kapitel.  
Anpassung  
von Form  
und Linie:  
Behandlung  
bunten Glases:  
Einschließung  
von Form und  
Farbe durch  
Bleiliniën.

section of leads



core



method  
of fixing  
glass in  
leads



Increase of colour density  
according to thickness of glass.

9. Kapitel.  
Buntes Glas.

bei denen es mehr auf Einlassen von Licht als auf die Aussicht ankommt.

Wollen wir für buntes Glas zeichnen, so müssen wir uns an das Netz von Bleiliniem, das die Grundlage unserer Zeichnung oder gleichsam unseres Glasgemäldes bildet, halten; Aufgabe des Zeichners wird es sein, unabhängig von der Farbe eine möglichst gute Linienanordnung zu treffen, die auch für den Glaser ausführbar ist.

Obgleich Blei sehr biegsam ist, so darf man doch in betreff kleiner Eindrücke und Winkel nicht zu viel von ihm erwarten; die Umrißlinien der Figuren, welche die kräftigsten von allen sein sollen, sollten so einfach als möglich gehalten sein, nicht allein aus diesem Grunde, sondern weil verwickelte Umrißlinien schwer in Glas zu schneiden sind. Ein Kopf z. B. wird von einer geschwungenen Linie eingeschlossen und das Profil innerhalb der Bleilinie durch Malerei umrissen. Eine Hand würde nach demselben Prinzip umrissen werden. Jede verschiedene Farbe erfordert eine verschiedene Bleieinfassung, obgleich in der Wahl des Glases viel Mannigfaltigkeit erzielt werden kann wie in dem Falle des von den dünnen Stellen des Glases zu den dicken fließenden Potmetalls, das die Farbe verstärkt, und bei vielen Arten von dem, was man „überfangen“ nennt. Aber für den Zeichner ist das Glaszeichnen vom Standpunkt der Linie aus eine Art von durchsichtigem Mosaik, worin die technische Hauptbedingung, die Bleieinfassung, die den Schimmer des farbigen Lichtes zusammenhält, in Wahrheit seinen Glanz erhöht und, indem sie Gelegenheit für Dekoration und ausdrucksvolle Linienkomposition bietet, dem ganzen Werke seinen eigentümlichen Charakter und seine eigentümliche Schönheit verleiht.

Nach allem besteht das Prinzip, das man bei jeder Art von Zeichnung befolgen muß, darin, unsere Zeich-

nungen dem jeweiligen bestimmten Charakter und der Schönheit des Materials, für das sie bestimmt sind, anzupassen, sich zu bemühen, sie in diesen Materialien durchzudenken und nicht nur auf dem Papier. Welcher Art auch immer das Werk sein mag — Skulptur, Intarsien, Modellierung, Mosaik, Gewebe —, für den ganzen Umfang der Flächendekoration sollten wir unsere Zeichnungen nicht nur in Beziehung auf die Beschränkungen, die sich aus dem Material ergeben, sondern auch in ihrer Beziehung zueinander, zu der Wirkung bei der tatsächlichen Verwendung und sogar zu ihrer möglichen Verwendung in Verbindung miteinander durchdenken, was bei der Zeichnung eines ganzen Zimmers oder eines umfassenden Dekorations-teiles offenbar von ausschlaggebender Bedeutung ist.

9. Kapitel.  
Buntes Glas.

Und wenn wir ebene Flächen verlassen und ein passendes, d. h. ausdrucksvolles Ornament für konkave und konvexe Flächen, z. B. für die mannigfaltigen Formen von Thonwaren, Metallarbeiten und Glasgefäßen, Möbeln und Kleinigkeiten aller Art, suchen, so werden wir dieselben Gesetze und Prinzipien in Geltung finden, die uns bei jeder Art von Zeichnung leiten — die Zeichnung der Beschaffenheit und den Bedingungen des Materials, ihrer konstruktiven Eigenart, ihrer Verwendung und ihrem Zwecke anzupassen, sowohl der Verwendung oder Erfindung der Linie in ihrer Eigenschaft als bestimmender Riß oder Grundlage des Ornaments, als auch als Mittel, Formen zu verbinden und darzustellen.

## ZEHNTES KAPITEL.

Darstellung und Hervorhebung von Linie und Form mittels der Farbe — Wirkung derselben Farbe auf verschiedenen Gründen — Strahlung der Farbe — Weißer Umriß zur Abgrenzung der Farben — Erhöhung der Kraft der Farben durch andere Farben — Komplementärfarben — Harmonie — Farbensinn — Farbenverhältnisse — Bedeutung reiner Farben — Töne und Flächen — Der Ton der Zeit — Muster und Gemälde — Ein Muster nicht notwendig ein Gemälde, aber ein Gemälde prinzipiell ein Muster — Helldunkel — Beispiele von Mustern und Gemälden — Gemäldemuster und Mustergemälde.

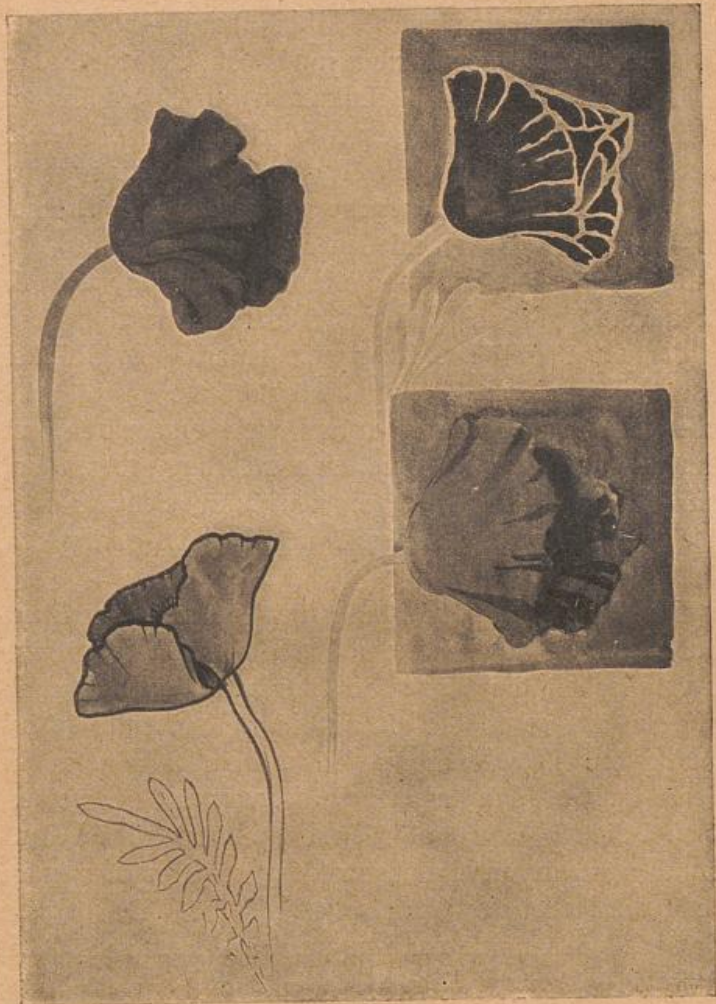
Darstellung und Hervorhebung von Linie und Form mittels der Farbe.

Vielleicht das wirkungsvollste Mittel für die Darstellung des Reliefs von Linie und Form, sicher das anziehendste ist die Farbe. In der Farbe besitzen wir das vollendetste und schönste Ausdrucksmittel in der Kunst.

Unsere ersten Vorstellungen von der Form rühren wahrscheinlich von den verschiedenen Farben der Gegenstände um uns her, durch die sie sich von dem Hintergrunde oder anderen Gegenständen abheben; und wie ich im ersten Kapitel gesagt habe, daß wir den Umriß erhalten, indem wir die Konturen verschiedener Massen, die sich dunkel oder hell von hellem oder dunklem Grunde abheben, beobachten, so kommen wir im letzten auf die Betrachtung über die Abgrenzung von Linie und Form mittels der Farbe und ihre Hervorhebung und Darstellung auf verschiedenen farbigen Flächen oder Feldern zurück.

Zuerst kommt die Farbe des Gegenstandes selbst  
— die Lokalfarbe — und dann die Farbe des Hinter-

10. Kapitel.  
Hervor-  
hebung von  
Linie und  
Form mittels  
der Farbe.



Skizze zur  
Veranschau-  
lichung der  
Wirkung der-  
selben Farbe  
und Form auf  
verschieden  
gefärbtem  
Grunde.

grundes, von dem sie sich abhebt, in Betracht, deren  
Wirkung und Gegenwirkung aufeinander den Wert der  
Lokalfarbe und den Grad der Betonung der Form auf  
ihr sehr beeinflussen wird.

10. Kapitel.  
Wirkung derselben Farbe und Form auf verschiedenfarbigem Grunde.

Eines der besten und einfachsten Mittel, den wahren Wert einer Farbe und ihre Wirkung auf verschiedenen Gründen oder Feldern festzustellen, besteht darin, eine Blume — sagen wir eine rote Mohnblume — zu nehmen und sie gegen einen Hintergrund von weißem Papier zu halten, indem wir die Lokalfarbe in ihrem Gegensatze zu weiß, so naturgetreu wir können, mit einem Pinsel anbringen und die Form beim Entlanggehen umgrenzen. Dann untersuche man dieselben Blumen auf Gründen von verschiedener Farbe — grün, blau, gelb — und man wird sogleich herausfinden, was für einen verschiedenen Wert und Ausdruck dieselbe Form in derselben Farbe auf verschiedenfarbigen Gründen besitzt. Eine scharlachrote Mohnblume würde am hellsten und am dunkelsten auf weiß erscheinen, auf blauem Grunde würde sie eine Neigung zeigen, an den Rändern zu verschwimmen und sich zu verwischen, und ebenso auf gelb und grün in geringerem Maße.

Strahlung der Farben.

Diese Neigung, die Ränder der Formen verschwinden zu lassen und mit der Farbe des Hintergrundes zu vermischen, die auf die Strahlung der Farben zurückzuführen ist, ist es, die eine kräftige Umrißlinie so beständig zu einer Notwendigkeit in einem dekorativen Werke macht. Man kann einen schwarzen oder weißen, einen braunen oder goldenen Umriß (wie beim Cloisonné) wählen, da die Natur des Umrisses allgemein durch die Natur des Werkes bestimmt ist. Bei buntem Glas muß der Umriß schwarz sein, und dieses Schwarz ist infolge seines Kontrastes von dem größten Werte bei der Erhöhung des Glanzes der Farben des eingeschlossenen Glases, da es das Licht ringsherum zurückhält, wie es geschieht, wenn festes Blei in das Fenster eingelassen ist.

Ein weißer Umriß, der durch eine Bedeckung oder





10. Kapitel.  
Prinzip der  
Wirkung des  
Verschwim-  
mens oder  
Vermischens  
der Farben  
an ihren  
Rändern.



Verwendung  
von schwar-  
zen und  
weißem Um-  
riß, um die  
Ränder farbi-  
ger Formen  
auf verschie-  
denfarbigen  
Gründen  
deutlich zu  
machen.

10. Kapitel.  
Weißer Umriß ein Mittel, die Farben deutlicher zu machen.

eine Beize in einem bedruckten Gewebe, worin die verwendeten Farben voll und reich sind, hervorgebracht wird, ist oft von guter Wirkung, da er durch die Betonung und Umgrenzung gewisser Hauptformen die Wirkung heller macht. Beispiele der Verwendung von weißen Umrissen finden sich in orientalischen Teppichen, wo die Hauptfarben, die aus dunkelblau und verschiedenem Gelb auf leuchtend rotem Grund bestehen, durch einen schwachen weißen Umriß belebt werden.

Es ist beim Zeichnen von Blumen, sei es nach der Natur oder als Teilen einer Zeichnung, stets praktisch, an den Vereinigungsstellen — d. h. dort, wo ein Blumenblatt über das andere hinwegragt oder wo in dem Stengel ein Knoten oder im Blatt eine Falte ist — eine weiße Umrißlinie zu lassen und die Rippen, Grenzen und Teilungen von Blume und Blatt sichtbar zu machen.

Intensität der Farben durch andere Farben gehoben.

Durch sorgfältig erwogene Auswahl der Intensität unserer Farben ist es möglich, verschiedene Farben in einem Muster zum klaren Ausdruck zu bringen. Um z. B. rot auf blau zu kräftiger Wirkung gelangen zu lassen, könnte man orangerot auf grünblau oder scharlachrot auf graublau verwenden — wobei als allgemeines Prinzip die Herstellung einer Art von Gleichgewicht zwischen den Farben gelten kann, so daß man der einen zusetzt, was man von der anderen weggenommen hat.

Ein sattes Rot und Blau zusammen angewandt, wird, wie wir gesehen haben, eine Neigung zum Purpurn zeigen, wenn die Farben durch Umrißlinien voneinander getrennt werden, so daß, wenn das Blau satt und leuchtend ist, das Rot sich dem Braun oder Rotbraun nähern würde, oder wenn das Rot satt ist — karmoisinrot — würde sich das Blau dem Grün nähern.

Der Grund davon mag in den notwendigen Komplementen der Farben liegen, die wir in der Natur wahrnehmen und die das Auge vorher beeinflussen, so daß es diese Modifikationen verlangt, um seinen Sinn für Harmonie zu befriedigen.

10. Kapitel.  
Komplementär-  
farben.

Wenn das Tageslicht mit Kerzen- oder Lampenlicht kämpft, kann man bemerken, daß auf dem weißen Tuch einer Mittagstafel das Licht blau und die Schatten gelb oder orange sind — wenn das Orange sich mit dem Schwinden des Tageslichts vertieft, wird das Blau tiefer, bis die Farben des Lichts und des Schattens ihre Stelle wechseln.

Die Harmonie der Farben besteht, kann man sagen — abgesehen von der allgemeinen Anerkennung des Gesetzes von den Komplementärfarben — darin, daß man den rohen Farben durch eine gewisse Beimischung oder Eingießung anderer Farben allmählich ein feineres Aussehen gibt.

Harmonic.

Um mit den negativen — weiß und schwarz — zu beginnen, so kann weiß milchähnlich oder silberig sein; schwarz kann von einem grünlichen, bläulichen, bräunlichen Tone sein, von den Primärfarben — rot, blau, gelb oder rot, grün, violett — kann rot von karmoisin bis zu orange und rotbraun reichen, gelb kann sich grün oder gold nähern, grün kann am nächsten mit blau verwandt sein, blau kann einerseits von Türkisfarbe sein, andererseits sich mit purpurn berühren und so weiter durch unendliche Variationen von Halbtinten und Halbtönen hindurch.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß es leichter ist, zwischen Halbtinten Harmonie herzustellen als zwischen Farben von gesättigter Leuchtkraft, was das Vorwiegen der ersteren bei dekorativen Arbeiten zu erklären vermag. Auch das Musterbuch der Natur ist voll von Halbtönen und gemischten Tinten.

10. Kapitel.  
Harmonie.

Wir können nicht alle die Farben in genau derselben Weise sehen, und dieselbe Farbe kann verschiedenen Augen verschieden abgetönt erscheinen, und es scheint sicher, daß Klima und Umgebung auf den Farbensinn einwirken; Licht und Farbe wird die Lust an der Farbe erhöhen, während, wenn graue oder stumpfe Farben in der Umgebung vorherrschen, der Farbensinn sich abschwächen und, wenn er sich überhaupt zeigt, eine Neigung zu grauen und schweren Tönen annehmen wird.

Der Farbensinn.

Die Kunst der verschiedenen Völker der Erde zeigt dies deutlich, und wie wir sehen können, wenn wir uns von Ost nach West, von Nord nach Süd oder selbst vom Winter zum Sommer wenden, folgt die Freude an den Farben der Sonne gleich dem Regenbogen.

Wir können jedoch alle etwas zur Ausbildung unseres Farbensinnes beitragen, und hierzu gibt es kein besseres Mittel als das Studium der Harmonien und Farbmännigfaltigkeiten in der Natur. Selbst der Stadtbewohner ist nicht ganz des Anblicks des Himmels beraubt, der beständig die schönsten Zusammenstellungen sowohl in Form als Farbe bietet.

Farbenverhältnisse.

Was die Auswahl der Farbe im dekorativen Zeichnen betrifft, sofern sie nicht durch die besonderen Bedingungen der Arbeit eingeschränkt wird, müssen wir uns durch dieselben Erwägungen leiten lassen, deren wir uns allgemein beim Zeichnen bedienen, und ohne Zweifel die Angemessenheit zu Raum und Zweck ins Auge fassen. Viel hängt auch von den Farbenverhältnissen ab, und eine schöne, harmonische Wirkung kann in einem Zimmer dadurch hervorgerufen werden, daß man die Farbe in einem bestimmten Ton hält oder sogar die Zeichnungen und Tinten geschmackvoll in einem oder zwei Tönen

wechseln läßt. Dasselbe kann man bei der Angabe eines Farbenschemas für einen bestimmten Gegenstand, z. B. eine gemalte Füllung oder ein Gewebemuster sagen; obgleich derlei Dinge an letzter Stelle durch ihr Verhältnis zu anderen Teilen in einem allgemeinen Zusammenhang geregelt werden, so erfordern es doch oft die Umstände, daß sie für sich gezeichnet werden müssen. Wird ferner die Farbe eines Musters sorgfältig erwogen oder besser als ein wirklicher Organismus harmonisch empfunden, so kann man sicher sein, daß sie für ihren Platz passen wird, wenn ihre Zeit kommt.

Bei der Anordnung unserer farbigen Zeichnung können wir, was Verhältnisse und Beschaffenheit anbetrifft, keinen besseren Führer als die Natur haben, und wir würden in der Praxis gut daran tun, eine Blume, das Gefieder eines Vogels oder die Farben einer Landschaft zu nehmen und sie einem bestimmten Muster oder Dekorationsschema anzupassen, indem wir uns dabei so nahe wie möglich an die vorhandenen Abstufungen der Farbe und ihre Größenmengen halten. Um dies mit Erfolg tun zu können, muß man Erfindungsgabe und Geschmack besitzen; aber erfolgreich oder erfolglos, man dürfte schwerlich verfehlen, etwas Positives und Wertvolles in betreff der Farbe zu lernen, wenn man den Versuch gewissenhaft macht, und frischere Motive und anmutigere Farben würden das Ergebnis solcher Studien sein.

Ich halte es für etwas sehr Wichtiges bei allen dekorativen Arbeiten, daß man seine Farben rein im Tone hält und alle trüben und schweren Tinten vermeidet. Braun ist eine besonders schwierig zu behandelnde Farbe wegen seiner im allgemeinen schweren Wirkung und der Schwierigkeit, es außer im Umriß in harmonische Verbindung mit anderen Farben zu bringen,

10. Kapitel.  
Farben-  
verhältnisse.

Bedeutung  
reiner Farben.

10. Kapitel.  
Bedeutung  
reiner Farben.

und sogar hier macht es einen großen Unterschied, ob der Schatten kalt oder warm ist. Ein warmes Braun zerstört oft die Harmonie der Farben. Es kann als zuverlässige Regel gelten, es neben grün, bronze oder gold zu stellen.

Als allgemeine Regel kann es betrachtet werden, in eine Reihe kühler Farben einen kühlen Ton zu bringen, im umgekehrten Falle einen warmen und vollen. Wenige kühle Harmonien können besser sein als ultramarin oder türkisblau auf einem grünlichen Weiß, wofür die Perser und Inder bei ihren Ziegelbauten eine so große Vorliebe haben. Sie sind für das Auge angenehm und zugleich dem Charakter des Werkes entsprechend, da sie ihre Eigenart dem Kupferoxyd verdanken, das durch das Brennen so gut zum Vorschein kommt.

Blaue, grüne und graue Farben, belebt durch weiß, gelb und orange, oder rote und gelbe, belebt durch weiß und mit schwarz kontrastierend, entsprechen sich im allgemeinen. Oder eine Reihe roter zusammen oder eine Reihe blauer oder gelber, in Verbindung mit schwarz und weiß zur Belebung und zum Kontrast. Auch blau und weiß kann seine Qualität ändern, schwarz kann grünlich, bräunlich, bläulich ausfallen oder ins Purpurne spielen, je nach der erstrebten Harmonie. Weiß kann rein, von Elfenbein- oder Cremefarbe oder mit anderen Farben versetzt sein und sollte sich gradweise entsprechend der Kraft der Harmonie ändern. Dies bringt uns auf die Frage nach dem Tone.

Töne und  
Flächen.

Jetzt ist der Ornamentist, der Musterzeichner für seine Wirkung auf den Gebrauch gewisser Flächen und Farbenkontraste zur Hebung und Belebung seiner Zeichnung, zur Betonung ihres Hauptmotivs, zur Darstellung oder Unterdrückung seiner Linien und Formen

angewiesen. Er weiß, daß kühle, matte Farben — blaue, grüne, graue — Formen und Flächen entfernt erscheinen lassen, und er macht von ihnen für matte und ruhige Wirkungen Gebrauch, wie für Wand- und Deckenflächen, indem er das natürliche Prinzip der Farbe in Landschaft und Himmel befolgt.

10. Kapitel.  
Töne und  
Flächen.

Er verwendet sattere und mannigfaltigere Farben bei gewebten Wanddekorationen und Teppichen, Möbeln und ihrem Zubehör — rot, gelb, grün, karmoisin, braunrot, orange, gold — die den leuchtenderen Blumen und Beeten unserer Gärten als Dinge entsprechen, die dem Auge und der Hand näher gerückt sind und in geringeren Quantitäten in einem Entwurfe der farbigen Zeichnung einer Zimmereinrichtung erscheinen.

Bei der farbigen Zeichnung von Mustern können harmonische und reiche Wirkungen unzweifelhaft durch die ausschließliche Verwendung reiner Farben erzielt werden, wenn sie sorgfältig verteilt und durch Umrißlinien getrennt sind; doch ist Harmonie schwieriger in reinen Farben, die in ihrer vollen Leuchtkraft angewandt werden, zu erreichen, und für ihre gehörige Wirkung und zur Vermeidung von Härten erfordert eine solche Behandlung von außen einfallendes Licht, besondere Bedingungen der Beleuchtung oder das kräftige Licht östlicher und südlicher Gegenden, um die Wirkung zu mildern.

Und da wir unsere Zeichnungen ihrer wahrscheinlichen Umgebung anzupassen haben, so suchen wir gewöhnlich mit Bewußtsein lieber gewisse Töne und Schattierungen einer Farbe aus, als daß wir sie in ihrer vollen Reinheit oder in ihrer vollen Leuchtkraft benutzen. Mit dem schönen Ton, den die Zeit allen farbigen Werken verleiht, ist schwer zu wetteifern, aber keine bewußte Nachahmung von ihm ist erträglich.

Der Ton  
der Zeit.

10. Kapitel.  
Der Ton  
der Zeit.

Aber solange wir bestrebt sind, eine Farbenzusammenstellung irgendeiner Art streng im Verhältnis zu sich selbst oder in Harmonie mit ihrer Umgebung zu gestalten, so lange sind wir auf einem richtigen und gesunden Wege. Die durchgängige Beziehung ist das Ausschlaggebende in der ganzen dekorativen Kunst, was sie mehr als irgend eine andere Eigenschaft von der Malerei unterscheidet, obgleich die Malerei unter dem Zwange desselben Gesetzes in Bezug auf sich steht und in ihren höchsten Formen, wie in der Wandmalerei, sicher dem Gesetz der durchgängigen Beziehung in seiner weitesten Bedeutung unterliegt.

Muster und  
Gemälde.

Auf den ersten Blick könnte es scheinen, als ob ein wesentlicher natürlicher Gegensatz zwischen einem Muster und einem Gemälde bestände, aber wenn wir näher zusehen, scheint es mehr ein Unterschied als ein Gegensatz zu sein.

Ein Muster kann eine Zusammenstellung von Linien und Formen und Harmonie von farbigen Flächen und Tönen sein.

Mit denselben Worten kann man in allgemeinen Ausdrücken auch ein Gemälde definieren.

Gewisse Wiederholungen von Linie und Form, gewisse wiederkehrende Anklänge an dieselbe oder eine verwandte Farbe sind sowohl dem Muster als dem Gemälde unerlässlich. Die abstrakten Bestandteile erscheinen in beiden Fällen als dieselben.

Ein Gemälde  
ein Muster.

Ein Gemälde kann in der Tat als ein Muster einer anderen Gattung angesehen werden, und der tatsächliche Unterschied ist der, daß ein Muster nicht notwendig ein Gemälde ist, das Gemälde dagegen ein Muster sein muß — ein Muster, das seine Größenverhältnisse, sein Gleichgewicht der Massen, seine verbindenden Linien, seine verschiedenen Ebenen, seine



Farbentönung, sein Spiel der Kontraste, seine Farbharmone besitzt.

Technisch kann ein Gemälde als ein unregelmäßiges Muster betrachtet werden, namentlich in bezug auf Ton und Stärke der Farben, während ein Muster als ein regelmäßiges Muster bezeichnet werden kann, namentlich in bezug auf die farbigen Flächen.

Die alte orientalische Kunst war in ihrer ganzen Ausdehnung ausgesprochene Musterkunst, was auch der Inhalt der Malerei sein mochte. Die ägyptische, persische, indische, chinesische, maurische und arabische Kunst zeigen in all ihren Abarten das Vorherrschen des Mustersinnes und die Erfindungsgabe unbewußter Dekorateurs beim Gebrauche der Farben.

Die Japaner sind ebenfalls unbewußte Dekorateurs, obgleich in weniger formaler und mehr impressionistischer Art und mit mehr naturalistischer Empfindung. Ihre von Farbenstöcken gedruckten Holzschnitte sowohl als ihre auf Seide gemalten „Kakimonos“ sind ausgesprochene Mustermalereien, in denen das Mustermotiv ebenso stark oder stärker als das graphische oder darstellende Motiv ist.

Die Malerei des Mittelalters und der Frührenaissance in Europa war ausgesprochenermaßen mehr oder weniger formal und von ornamentalem Charakter, und selbst in ihrer freiesten und vollsten Entwicklung, in den Werken der großen Meister des sechzehnten Jahrhunderts in Venedig und Florenz, ist eine gewisse dekorative oder architektonische Empfindung stets wahrzunehmen.

Die Malerei stand noch in enger Verbindung mit der Architektur und bildete den Hauptschmuck der Kirchen und Paläste; so bewahrte sie eine eigene Vornehmheit und Würde des Stils. Die holländische

10. Kapitel.  
Ein Gemälde  
ein Muster.

10. Kapitel.  
Ein Gemälde  
ein Muster.

Schule durchbrach diese alten dekorativen und architektonischen Überlieferungen vielleicht mehr als eine andere mit ihren dem Innern der Häuser entnommenen und rein naturalistischen Motiven, ihrem realistischen Streben, ihrer Luftperspektive und ihrem Helldunkel — diesem lockenden Ziele der Malerei.

De Hooghe  
und Ver Meer.

Aber unter den Meistern des siebzehnten Jahrhunderts, und zwar unter den besten, gab es solche wie De Hooghe und Ver Meer van Delft, die die dekorative Wirkung wieder belebten, welche durch ihre Meisterschaft im Helldunkel, ihre Meisterschaft, die Dinge in ihrer eigenen Atmosphäre darzustellen, wie in durchsichtige Schattentiefen verloren oder in geheimnisvolles Licht getaucht, nur erhöht zu sein schien.

Helldunkel.

In Bezug auf wunderbare ornamentale und würdevolle Zeichnung, die mit der höchsten zeichnerischen Sorgfalt und doch schon in helldunkel und getragenerem Tone jede Einzelheit durchdringt, kann es kein schöneres Beispiel geben, als das Porträt Jan Arnolfinis und seiner Gattin von J. van Eyck in unserer Nationalgalerie. Gemälde wie diese erscheinen wie wertvolle und kostbare Edelsteine an der Wand und würden die Mittelpunkte bilden, zu denen die herumhängenden farbigen Muster und Dekorationen hinleiteten, wie in dem Gemälde der kleine Spiegel die Figuren zurückwirft und auf der Wand erglänzt, gleichsam ein Gemälde im Gemälde.

Es ist von jedem Gesichtspunkte aus lehrreich, in solchen Werken die Massen und Verhältnisse der Farben, sowie ihre Töne und Werte zu studieren.

Ver Meer  
1632.

Nehmen wir Ver Meers „Dame am Spinett“ in unserer Nationalgalerie.

Wir haben eine einfache weiße Wand von sehr kräftiger Wirkung, auf der das goldene Blattwerk des kleinen eine bräunliche Landschaft mit blau und

weißem Himmel umschließenden Rahmens und der 10. Kapitel.  
breite schwarze Rahmen des „Cupido“ darstellenden Ver Meer  
1632.



J. van Eyck:  
Porträt Jan  
Arnolfinis  
und seiner  
Gattin, Natio-  
nalgalerie.

Gemäldes stark zum Beschauer sprechen, aber in die Ebene hinter der Figur in weißem Seidenkleide — einer ganz verschiedenen Art von weiß und wärmer und leuchtender als die Wand — fallen. Das Mieder ist

10. Kapitel.  
Ver Meer  
1632.

von stahlblauer Seide, die auf dem Plüschsitz des Stuhles wiederkehrt, während die blau und weiße Landschaft auf dem geöffneten Deckel des Spinetts die blau und weiße Landschaft an der Wand wiederholt und das

Ver Meer  
van Delft:  
Dame am  
Spinett,  
National-  
galerie.



blau und weiße Motiv seinen leisen Widerhall in den kleinen Ziegeln findet, die den Fuß der Wand ein-  
fassen. Der Fußboden ist abwechselnd mit schwarz  
und weißen (geäderten) Marmorplatten bedeckt, was  
einen wirksamen Gegensatz zu der Kleidung abgibt  
und das ausdrucksvolle Schwarz des Gemälderahmens  
wiederholt, die Unterlage des Spinetts ist ebenfalls

schwarz gestreifter Marmor. Ruhiges Tageslicht fällt durch die grünlich weißen bleigefärbten Fensterscheiben. Das nelkenbraune Holz des Spinetts und des Stuhles bewahrt die Farbenzusammenstellung davor, kalt zu wirken. Das Fleisch ist sehr blaß und elfenbeinähnlich im Tone, aber die Kleidung ist durch kleine scharlachrote Krausen und Goldpunkte in den die Schläfe umwindenden feinen Spitzen belebt.

10. Kapitel.  
Ver Meer  
1632.

Das kleine Gemälde ist eine Perle der Malerei und der Wahrheit des Tones, und zugleich würde es einem Ornamentisten ein reizvolles Farbenschema bieten.

Prüfen wir den van Eyck auf dieselbe Weise, so werden wir ein sehr reiches, aber ruhiges Farbenschema eines niedrigeren Grades finden, das im höchsten Grade dekorativ wirkt, aber mit außerordentlich realistischer Kraft dargestellt ist, verbunden mit dem vollendetsten Können und vortrefflichem Helldunkel und großer Wahrheit im Ton und Wert der Farbe als Porträtmalerei, sowie als Werk der Innenbeleuchtung.

Es ist, als ob man einen tatsächlichen Einblick in das häusliche Leben eines flämischen Bürgers des fünfzehnten Jahrhunderts gewönne.

Man scheint die stille Luft des friedlichen Zimmers zu atmen, das graue Tageslicht fällt durch die bleigefärbten Fensterflügel, von denen einer offensteht und uns einen schmalen Streifen des hellen Himmels und die Andeutung eines Gartens mit scharlachroten Blumen inmitten grüner Blätter zeigt.

Der Mann ist in einen langen pelzbesetzten Mantel von weinbraunem Sammet über einem schwarzen Rock und Beinkleid gehüllt. Er trägt einen zierlichen schwarzen Hut auf dem Kopfe, der beinahe dem hohen Hut des modernen Bürgers gleicht. Das blasse, verschlossene Gesicht erscheint unter ihm noch blasser und verschlossener, aber es stimmt mit den langen,

10. Kapitel.  
Ver Meer  
1632.

mageren Händen überein. Die Figur macht auf uns den Eindruck gesetzlicher Strenge und Trockenheit und erinnert an das feierliche Wesen eines Geistlichen. Die Frau zeigt den schlanken und charakteristischen Typus der Flämin, sie hat ein grasgrünes, mit weißem Pelz besetztes Kleid, einen pfaublauen Überwurf, einen gefältelten silberweißen Kopfputz, einen dunkelroten Ledergürtel mit silbernem Nähzeug. Ihre Figur hebt sich von dem gedämpften Rot der Bettvorhänge ab, das sich in dem roten Bezüge des Lehnstuhls und den roten Schuhen fortsetzt. Die Wand des Zimmers, das sich zum großen Teile in durchsichtigem Schatten verliert, ist von einem grünlich-grauen Tone, und in der Mitte zwischen den Figuren glänzt ein kreisrunder Konvexspiegel, der den Rücken der Figuren an der Wand zurückstrahlt. Feine Linien wiederholen in zarter Weise das Rot in dem Spiegelrahmen, der einen schwarz und roten inneren Fries hat. Eine Schnur Bernsteinperlen hängt an der Wand und wiederholt den Schimmer des glänzenden Armleuchters, der von der Decke herunterhängt und der mit hinreichender Genauigkeit gezeichnet ist, um von einem Handwerker nachgebildet zu werden.

Muster-  
gemälde.

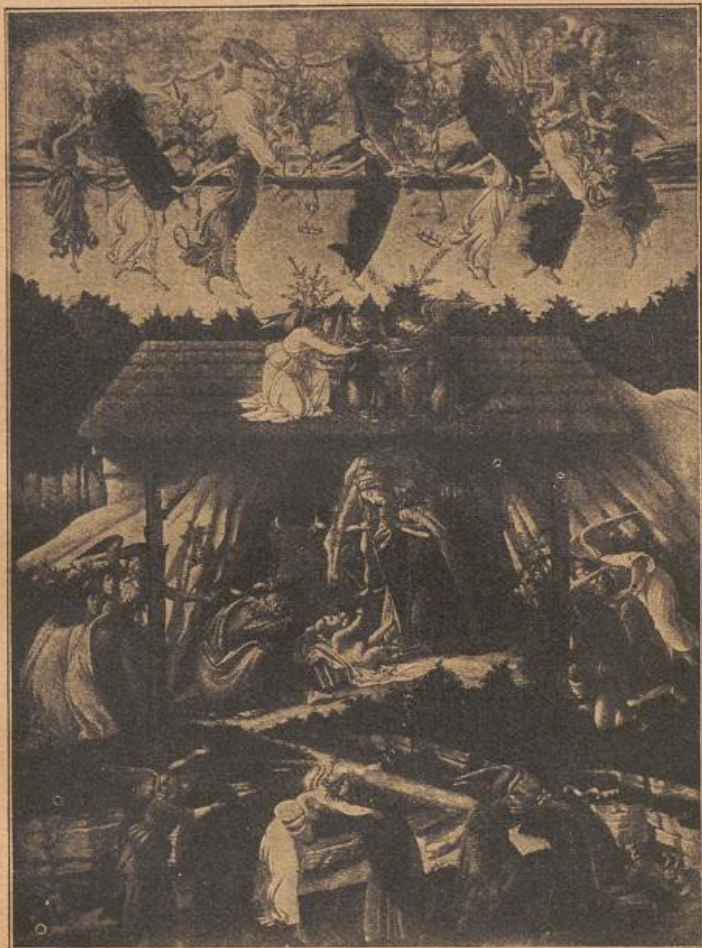
Sowohl Zeichner als Maler finden überreiche Anregung in diesem Gemälde, das ich neben Ver Meers „Dame am Spinett“ als Mustergemälde bezeichnen möchte, das will sagen: während sie durchaus vom Maler hergestellte Gemälde sind und alle Eigentümlichkeiten der Ölmalerei in der Wiedergabe der Farbtöne und Farbenwerte aufweisen, zeigen sie doch in ihrer Farbenzusammenstellung dekorative Eigenart und können in Muster von denselben Verhältnissen und Abstufungen der Farben übertragen werden.

Gemälde-  
muster.

Um klarzumachen, was wir unter Gemäldemustern verstehen, müssen wir, wie erwähnt, zu den Wand-

gemälden des alten Ägyptens und der ursprünglichen Kunst überhaupt zurückgreifen; aber um ein viel späteres Beispiel zu nehmen, das aus der florentinischen

10. Kapitel.  
Gemälde-  
muster.



Botticelli:  
Die Geburt.

Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts stammt, wollen wir einen Blick auf Botticellis reizendes kleines Gemälde „Die Geburt“ in der Nationalgalerie werfen. Es besitzt all dies absichtliche, aber vielleicht instinktive orna-

10. Kapitel.  
Gemälde-  
muster.

mentale Bestreben der italienischen Kunst, und seine Farbenanordnung zeigt eine außerordentlich feine und zarte Erfindung in der strengsten Beziehung zum Vorwurf und zur Empfindung und ist mit der äußersten Feinheit und der zierlichsten Kunst zusammengestellt.

Der Kreis der Engel oben hebt sich z. B. zum Teil von einem vergoldeten Hintergrunde ab, der die Himmelswölbung bezeichnen soll. Sie tragen Ölzweige und die Farbe ihrer Gewänder wechselt folgendermaßen ab: rosa, oliv (mit gold durchschossen) und weiß.

Die rosafarbenen Engel haben olivgrün und weiße Flügel, die weißen Engel rosa und olivgrüne und die olivgrünen Engel weiß und rosa Flügel.

Dieser Teil des Gemäldes bildet an sich ein sehr schönes Mustermotiv, da es die Vorstellung des Friedens und Wohlgefallens erweckt.

Dann begegnen uns auf dem braun und goldenen Dach des Stalles drei weitere Engel, die beziehungsweise in weiß, rosa und grün gekleidet sind. Vor einem blassen Himmel erheben sich üppige Olivenbäume, die den Hintergrund bilden.

Die Jungfrau wirft den hellsten Schein in ihrem roten Unterkleide und dem himmelblauen Mantel. Hinter ihr befindet sich ein grauweißer Esel und eine fahlbraune Kuh.

St. Joseph ist in stahlgrau mit einem Mantel von Orangegoldfarbe gekleidet.

Das hellste Weiß begegnet uns in dem Tuche, auf dem das Christuskind liegt.

Ein Engel erscheint mit einer Gruppe von Männern, die zur Linken knieen und sich von den weißen Felsen abheben; ihre Farben sind — die Flügel des Engels — pfaublau und grün und ein fahlrosa Kleid. Die nächste Figur ist in scharlach, die nächste in gelb



gekleidet, und der dritte Mann trägt fahlrosa über leuchtendem Grasgrün. 10. Kapitel. Gemäldemuster.

Von den Hirten zur Rechten ist der erste rotbraun und weiß, der nächste stahlgrau und der Engel weiß gekleidet mit rosa und blaßgrünen Flügeln.

Der Hintergrund ist durchgängig in warmem Weiß und Braun gehalten, mit dunkelolivfarbenem Gras und



Holbein:  
„Die Ge-  
sandten“,  
National-  
galerie.

Laub, so daß das Muster des Gemäldes in der Hauptsache ein Grund von oliv, gold und weiß ist, von dem sich rosa, weiße, blaue, gelbe, rosen- und scharlachrote Tupfen abheben, während die Farben in den Gruppen der Engel, die die Männer vorn umarmen, die tiefsten Töne aufweisen.

Der erste Engel in dieser Gruppe (zur Linken) trägt

10. Kapitel.  
Gemälde-  
muster.

grün mit gold durchschossen, weiß mit grün durchschossen und goldene Flügel, der Mensch ist in dunkeloliv und leuchtendes Karmoisinrot gekleidet.

Zunächst steht ein weißer Engel mit blaßrosa

Botticelli:  
„Madonna  
und Kind“,  
National-  
galerie.



Flügeln, der Mann ist grau gekleidet mit einem roten Mantel darüber.

Der letzte ist ein Engel in rosa mit rosa und roten Flügeln, während der Mann in scharlach mit einem grauen Mantel darüber gekleidet ist. Alle Männer

tragen Ölzweige, und die Gruppe veranschaulicht auf 10. Kapitel.  
das eindrucksvollste die Vorstellung des „Friede auf Gemälde-  
muster.



Carlo Crivelli:  
Die Verkün-  
digung.

Erden und den Menschen ein Wohlgefallen“, indem sie auf diese Weise sowohl der Farbe als der Vorstellung nach in dem Grundton, den der Kreis der Engel oben angegeben hat, endet.

10. Kapitel.  
Gemäldemuster.

Es ist nicht nur ein liebliches Gemälde, sondern auch ein ausgezeichnetes Muster.

Ein anderes Beispiel eines Gemäldemusters, außerordentlich kräftig und glänzend in seiner Entwicklung der vollen Kraft und des vollen Wertes leuchtender Farben, zu denen das kräftigste Weiß und Schwarz den Kontrast bildet, findet sich in Holbeins glänzenden „Gesandten“, ebenfalls in unserer Nationalsammlung.

Perugino:  
„Die anbetende Jungfrau mit dem heiligen Michael und dem heiligen Raphael und Tobias“, Nationalgalerie.



Das Rundgemälde der Madonna und des Kindes mit dem heiligen Johannes und einem Engel von Botticelli ist ebenfalls ein anderes schönes Beispiel eines Gemäldemusters sowie einer wohlangepaßten und den Raum angemessen ausfüllenden Zeichnung, zugleich erfüllt von feiner zeichnerischer Kunst, poetischem Empfinden und prunkvoller Farbe.

Noch strenger ornamental in Charakter und Absicht ist Carlo Crivellis „Verkündigung“. Erstaunlich reich an Erfindung und schön gezeichnetem Detail sowie von prächtiger dekorativer Wirkung in seinem

Farbenschema von ziegelrot, weiß, fleischfarben, stahlgrau, gelb, unterbrochen durch scharlach und schwarz, grün, blau und gold in Kleidern und Gewändern, die von Edelsteinen blitzen und von goldenen Streifen und Mustern glänzen.

Kaum weniger ornamental in seiner mehr bewußten Anmut und Renaissanceempfindung ist Peruginos Triptychon der anbetenden Jungfrau mit dem heiligen

10. Kapitel.  
Gemäldemuster.

Perugino.



Tizian:  
„Bakchos und  
Ariadne“,  
Nationalgalerie.

Michael auf dem einen Flügel und dem heiligen Raphael und Tobias auf dem anderen. Es ist eine glänzende tieftönige Harmonie von blau, warmen Fleischtönen und goldenem Haar, belebt durch Opalfarben, rosenrot, bronze, grün, weiß, purpurn, orange.

Tizians „Bakchos und Ariadne“ ist vielleicht mehr das, was ich geschildert habe, als ein Mustergemälde und zeigt einen viel späteren Typus. Der volle Strom der Farbe und der heidnischen Freude der Renaissance ist hier vorherrschend, dargestellt mit der meister-

Tizian.

10. Kapitel.  
Tizian.

haften Freiheit der Zeichnung und dem wunderbaren Farbensinne des großen venezianischen Meisters. Blicken wir jedoch dem Leben, der Bewegung, dem Schwunge und der Jugendfrische der Figuren, der Kraft und Poesie, die die Darstellung begleitet, auf den Grund, so werden wir eine fein ornamentierte Zeichnung, ein außerordentlich reiches und verschwenderisches Farbenmuster finden. Wir haben die weit ausgebreitete Himmelswölbung von dunklem Blau, die von silberweißen und grauen Wolken durchzogen ist, während große Massen von braunem und grünem Laube sich über einem Streifen tiefblauen Meeres und einem Stücke leuchtend goldbrauner Erde in geschwungenen Linien von ihm abheben. Warme Fleischtöne, dunkel und blaß, unterbrechen dies mit einem strahlenden Muster von flatternden Gewändern in rosa, blau, scharlach, orange und weiß, die durch das gefleckte Fell der Leoparden, das schwarze der Hunde, die kupfernen Gefäße und das warme Weiß der zerwühlten Gewänder belebt werden.

Keats konnte dieses Gemälde im Sinne haben, als er sein Lied auf „Endymion“ dichtete:

Und wie ich saß, kam von den blauen Hügeln  
Ein wilder Schwarm von Trunknen, kaum zu zügeln:  
Die Bächlein rannen in das Purpurmeer.  
's war Bakchos und sein Heer.

Trompeten schmettern hell, und Cymbelschläge  
Ertönen silberklar in lust'gem Flug —  
's war Bakchos und sein Zug.

Gleich frohen Winzern stiegen sie hernieder,  
Entflamnten Angesichts, bekränzt die Glieder,  
Sie rasten tanzend durch das grüne Tal,  
Dich zu verscheuchen, Qual!

Die „Himmlische und irdische Liebe“ desselben Malers in der Galerie Borghese in Rom ist ein noch

glänzenderes Beispiel von Farbe und Ton und ist wahrscheinlich das schönste aller Werke Tizians.

Bei Paolo Veronese finden wir allgemein eine kühlere Farbennote mit einer Hinneigung zur Zusammenstellung von Figuren mit klassischer Architektur, reichgemusterten Gewändern und den mannig-

10. Kapitel.  
Tizian.

Paolo Veronese.



Madox  
Brown:  
„Christus  
wäscht dem  
heiligen  
Petrus die  
Füße“,  
Tategalerie.

faltigsten Köpfen, die in gefälligem Gegensatz zu den strengen senkrechten Linien und glatten Oberflächen der Marmorsäulen stehen — eine prächtige und würdevolle Art von Gemäldemustern und im vollsten Umfange der Ausschmückung der venezianischen Kirchen und Paläste der Renaissance angepaßt.

Madox Browns „Christus dem heiligen Petrus die Füße waschend“, jetzt in der Tategalerie, ist ein modernes Gemäldemuster und zwar eines der schönsten.

Dies sind nur einige wenige Beispiele von vielen,

F. Madox  
Brown.

10. Kapitel.  
F. Madox  
Brown.

und das Thema von Farbe und Muster ist ebenso wie der Ausdruck von Linie und Form, von dem das erstere ein Teil ist, so umfassend, und seine Seiten sind so zahlreich, daß zur erschöpfenden Behandlung und zur entsprechenden Illustrierung des Gegenstandes nicht zehn Kapitel, sondern zehnhundert nötig wären, und daß eine solche Aufgabe nur durch die Geschichte der Kunst selbst gelöst werden könnte.

Wenn irgend etwas, was ich über den Gegenstand gesagt habe oder mit Hilfe der Illustration habe deutlich machen können, etwas dazu beigetragen hat, Dunkelheiten zu beseitigen oder Studenten die Mühe zu erleichtern oder neue Gedanken über die Theorie, Geschichte oder Ausübung der Kunst in einem meiner Leser anzuregen, so werde ich die Überzeugung gewinnen, daß mein Werk nicht vergeblich gewesen ist, und jedenfalls kann ich nur sagen, daß ich mich bemüht habe, hier die Ergebnisse meines eigenen Nachdenkens und meiner Kunsterfahrung zu geben.

Viele mögen die Kunst lediglich als Mittel ansehen, sich den Lebensunterhalt zu erwerben, als eine Magd des Handels, als einen Zweig des Wissens, der nur insofern erworben werden kann, als man imstande ist, ihn anderen mitzuteilen, andere mögen sie als ihre Unterhaltung betrachten, wieder andere als verzehrendes, leidenschaftliches Streben, das die äußerste Hingabe erheischt; aber von was für einem Standpunkte wir sie betrachten mögen, wir wollen nie vergessen, daß das Streben nach der Schönheit in der Kunst das beste zur wissenschaftlichen Erziehung beiträgt, daß das Interesse an ihr stetig wächst und ihre Genüsse und Erfolge die verfeinertsten und befriedigendsten sind.



## REGISTER.

(Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.)

- Abänderung verwandter Formen 106.
- Ägyptische Skulptur 200, 201.
- Anpassungsfähigkeit in der Zeichnung 128—130.
- Architektonische Gesimse, Relief bei 196, 197.
- Architektur, Flächen für Skulpturen, in der 115.
- Ardebil, Heiliger Teppich der Moschee von 250.
- Athen, Der Turm der Winde in 119.
- Ausdehnung in der Zeichnung 130 bis 136.
- Auswahl, der Beweis künstlerischer Behandlung 219.
- Bari, die „Hundert Vögel“ von 71.
- Bäume, Wirkung des Windes auf 16, 17; allgemeine Prinzipien von Linie und Form im Laube 148, 150.
- Bedrucken, Prinzipien der Zeichnung für 254f.
- Betonung 56; Bedeutung der 59; Wirkungen verschiedener Betonung 59, 60; im Relief der Form 181—183.
- Bewegung, linearer Ausdruck der 15—17; Linien der, in einer Prozession 166, 167; bei einer tanzenden Figur 224; im Wasser 229.
- Blakes Buch Hiob, „Die Morgensterne“ 20, 158.
- Bleistift 72.
- Bleistiftzeichnung 72.
- Blumen, charakteristische Linien bei der Zeichnung von 14; Formen, abhängig von einschließenden Linien 116.
- Botticelli, Fresken in der Sixtinischen Kapelle 234; Wiedergabe des „Frühlings“ auf einem Teppich 247; seine „Geburt“ 281—286; Madonna und Kind 284, 286.
- Buchschmuck 61, 62; Beispiel für Seitenbehandlung 63.
- Buchstaben, Bildung der 4; Dürers Methode 5.
- Buntes Glas, Prinzipien der Zeichnung für 260f.
- Canterbury, St. Margareten-Straße 157.
- Chartres, Skulptur an der Kathedrale 202, 205, 206.

- Chinesisches Porzellan 104.  
 Crivelli, Die Verkündigung 285, 286, 287.
- Dächer, deutsche 151.  
 Deckendekoration 138, 139.  
 De Hooghe, Peter 276.  
 Desiderio di Settignano, Relief von „Madonna und Kind“ in South Kensington, von 209.  
 De Wint, Arbeiten mit dem Pinsel 69.  
 Donatello, Reliefs 209.  
 Dürer, Albrecht, seine „Geometrica“ 5; Dächer in seinen Stichen 151, 153; Der verlorene Sohn 151; Der heilige Antonius 152; Prinzip in der Behandlung des Faltenwurfs 188.
- Einfassungsmotive, Wiederholung bei 46, 47, 105.  
 Eingelegte Arbeit, Wahl der Formen für 81—85.
- Farbe, Wirkung von farbigen Geweben 252—254; in buntem Glase 261; Ausdruck des Reliefs in Linie und Form durch 264; Strahlung der 266; Komplementärfarben 269; Harmonie der 269; Farbensinn 270; Farbenverhältnisse 270, 271; Bedeutung reiner Farben 271, 272.  
 Feder, die, verglichen mit Pinsel und Stift 73, 74.  
 Figürliche Komposition 166; Ausdruck von Ruhe und Tätigkeit in 166.  
 Figürliche Zeichnung, Relief bei der 210—212; graphische und ornamentale Behandlung der 218.
- Figürliche Zeichnungen abhängig von geometrischen Umgrenzungslinien 158—162.  
 Flaxmans Homer, Zeichnungen aus 21.  
 Form, ihre Beziehung zur Linie 28; Wichtigkeit der Kenntnis der 32; Wahl der 75; elementare Formen und ihre Beziehung zu Formen in der Natur und Kunst 75—79; Gruppierung der 82—89; Analogien der 92—94; typische Formen des Ornaments 94—96; Gegenwerte in der 97, 98; Abänderung verwandter Formen 106; abhängig von der Gestalt der einschließenden Umgrenzungslinie 106—108; Relief der 170f.; Ausdruck der, durch Licht und Schatten 213—215.  
 Fries, Entstehung des 117, 136; und Feld 136—138; Verwendung des 242—245; Behandlung des 247.  
 Fruchtformen, Behandlung der 89 bis 91.  
 Fußfassung 241.
- Geblühter Grund, Verwendung im Mittelalter 179, 180.  
 Gedächtnis, Wichtigkeit des, in der Zeichnung 41.  
 Gegengewicht 44—46, 97—100, 134.  
 Gegengewicht in der Heraldik 176—179.  
 Gegensatz in der Zeichnung 103; Verwendung des, in Musterzeichnungen 173f.; Prinzipien des, in schwarz und weiß 211.  
 Gegenwerte in der Form, Bedeutung 97, 98.

- Gemmen, geschnittene 207—209.  
 Gemütsbewegung, linearer Ausdruck 20, 21.  
 Geometrische Formen, elementare 76; konstruktive Risse bei Flächenzeichnungen 131 f.  
 Gewandung, Behandlung bei den alten Meistern 188—192.  
 Gewebe, lineare Darstellung der 17.  
 Gewebezeichnung 62; Beispiele von 65; Bedeutung verschiedener Größenmaße in der 100, 101; Prinzipien der 249 f.; Farbe in der 252.  
 Ghirlandajo 232.  
 Giotto, „Keuschheit“ 232.  
 Graphische Aufgabe, die, beim Zeichnen 29—32.  
 Gruppierung der Formen 82—89.
- Helldunkel 276.  
 Helmdecke, Behandlung der 176 bis 178.  
 Herkommen 35.  
 Holbein, „Die Gesandten“ 283, 286.
- Japanische Methode des Zeichnens mit dem Pinsel 10, 68, 69; diagonales Muster 89; Farbdrucke 275.  
 Indisches Ornament, typisches 222; gedruckte Kattunmuster 254 bis 256.
- Keene, Charles 194.  
 Kohlezeichnung 72.  
 Komposition, regelmäßige 156 bis 161; unregelmäßige 161—169.  
 Konstantin, Bogen des, Skizze des 120.
- Korinthische Ordnung, römische Behandlung der 198, 199.  
 Kugel, die 75; Verwendung der, in der Architektur 76; in der Natur 78.
- Landschaft, Ausdruck von Sturm und Ruhe in der 164.  
 Laub, Prinzipien des Aufbaues beim 147—149.  
 Linearer Ausdruck, der Bewegung 15—17; von Geweben und Oberflächen 17—19; von Gemütsbewegung 20, 21; Skala des 25, 27; Kraft des 163; von Fell und Gefieder 217.  
 Lineare Motive und Mustergrundlagen, einfache 111—113.  
 Linie, Methoden des Zeichnens mit 7 f.; Art der 13 f.; die Sprache der 24; Vergleichung des Stiles in der 26; Skala der Grade und Eigenschaften der 25, 27; ihre Beziehung zur Form 28, 29; Frage und Antwort in der 37; wiederkehrende 46, 47; Strahlungsprinzip 48; Wert und Verwendung der 51; Wahl der 53 f.; Grad und Ausdrucksfähigkeit der 56; Einfluß von technischen Bedingungen auf die 60; beherrschender Einfluß der, als Umgrenzungslinie der Zeichnung 107—109; Wert der Wiederholung 121 f.; Zusammenstellungen der 143 f.; Prinzipien der konstruktiven und ornamentalen Linie 144 f.; Auswahl der 224, 225.  
 Linienzzeichnung, Methode der 7; kalligraphische Methode 9; versuchende Methode 10; japa-

- nische Methode 10; Oval- und Rechteckmethode 12.
- Lippi, Filippino, Gewandstudie 190.
- Lorenzo di Credi 234.
- Lysikrates, Denkmal des 137.
- Madox Brown, Ford, Wandmalerei in Manchester 234; Christus wäscht Petrus die Füße 289.
- Malen ein Schreiben 30.
- Mannigfaltigkeit in der Zeichnung 42.
- Maßstab, Wichtigkeit bei der Wanddekoration 237—241.
- Medaillen 207, 208.
- Menschliche Gestalt, Verwendung der, in der Zeichnung 106—110; dekorative Raumauffüllung innerhalb geometrischer Umgrenzungslinien 109, 110; abhängig von einschließenden Umgrenzungslinien 116; Prinzipien der Linie in der 146.
- Michelangelo, Decke der Sixtinischen Kapelle 232, 233.
- Modellierung, Prinzipien des Reliefs bei der 198.
- Mohn, gehörnter, Studie von 34; Anpassung des, an Stieckerei 36; Skizze von, auf verschieden gefärbten Gründen 265.
- Montague, Helmdecke vom Wappenschild von 178.
- Morris, William 245, 247.
- Muster und Gemälde, Unterschied zwischen 274; Mustergemälde 280.
- Nauplia, Meerbusen von, Küsten- und Berglinien 3, 229.
- Nerva, Forum des 198, 199.
- Nürnberg, Decke in der Burg von 140.
- Oberflächen, lineare Darstellung der 17 f.
- Olivenzweig, Studie nach der Natur 31; dekorative Behandlung 33.
- Ornament, typische Formen des 94—96.
- Ornamentale Aufgabe, die, beim Zeichnen 32 f., 216 f.
- Ornamentale Einheiten 96, 97; Verwendung von Zwischenräumen bei der Wiederholung 114.
- Parthenon, der Fries des 48; Skizze des 118.
- Persische Decken, Bedeutung verschiedener Größenbeziehungen bei 101—103.
- Persisches Ornament, typisches 222.
- Persische Teppiche, Prinzip der Zeichnung bei 251; Behandlung der Einfassung bei 253; weißer Umriß bei 266—268.
- Perugino, Triptychon in der Nationalgalerie 286.
- Photographie, Einfluß der 57; Prinzip der 194.
- Pinsel, Arbeiten mit dem 68—71.
- Pinturicchio, Fresken in der Sixtinischen Kapelle 234; Wandmalerei in Siena 234, 245, 248; Fresken in den Gemächern der Borgia 234.
- Pisano, Vittore, Medaillen von 207, 208.
- Prozession, Linien der Bewegung in einer 167, 168.
- Pyramide, die 75; Verwendung der, in der Architektur 76 f.

- Raffael, Gewandstudie 191.  
 Räume, dekorative, in der Zeichnung 115; Vergrößerung der anscheinenden Höhe oder Breite durch Verwendung senkrechter oder wagerechter Linien 240.  
 Raumauffüllung, an der Wand 237, 238.  
 Ravenna, San Vitale, Skizze der Apsis 122.  
 Relief, Methoden der Darstellung 171; Verwendung des Gegensatzes 173; dekoratives Relief 176; auf gemustertem Grund 179; durch einfache lineare Gegensätze 181; durch lineare Schattierung 183; durch diagonale Schattierung 183; Bedeutung der Betonung im 186; nur durch Licht und Schatten 192; Prinzip des, bei architektonischen Gesimsen 196, 197; modelliertes 198; florentinisches aus dem 15. Jahrhundert 209; natürliches Prinzip des 210 bis 212; durch Farbe 264.  
 Rhythmus der Zeichnung 35.  
 Rothenburg, Dachlinien in 153.  
 Shields, F. J., Wanddekoration 235.  
 Silhouette 2, 15.  
 Skulptur, Relief in der 198; ägyptische 200, 201; griechische 202; gotische 202; auf mittelalterlichen Grabmälern 204.  
 Sockel, Verwendung des 271, 272.  
 St. Davids-Kathedrale, Skulpturen in 125—128; gotisches Ziegelmuster in 129.  
 Strahlungsprinzip der Linie, das 48—51.  
 Tapete, Prinzipien der Zeichnung für 37, 38, 260; Verhältnis zwischen Fries und Feld bei der 139.  
 Technik, Einfluß der 60 f.  
 Teppiche 245 f.; burgundische 245, 246; Wirkung von farbigen Geweben bei 252.  
 Theben, plastisches Relief in 201.  
 Tierische Formen, Verwendung in der Zeichnung 106; beherrscht durch einschließende Umgrenzungslinien 107—110.  
 Tivoli, Tempel der Sibyllen in 137.  
 Tizian, „Bakchos und Ariadne“ 287; „Himmliche und irdische Liebe“ 288, 289.  
 Typische Behandlung 34, 35; typisches Ornament 94—96.  
 Umgrenzungslinien, Bestimmung von 2, 3; Verwendung beim Zeichnen von Zweigen 39; beim Zeichnen tierischer Formen 107; Einfluß von 111; Beziehung der Zeichnung zu 113; dekorative Raumauffüllung von Figuren in geometrischen 109, 158, 161.  
 Umriß, Entstehung und Aufgabe 1.  
 Valence, Aymer de, Grab von 177.  
 van Eyck, Jan, Arnolfini und seine Gattin 277, 279, 280.  
 Ver Meer, „Dame am Spinett“ 276, 278.  
 Veronese, Paolo 289.  
 Visch, Martin de, Denkmal von 178, 180.  
 Vögel, Japanische Zeichnung von 69—71; dekorative Behandlung von 220.

- Walberswick, Kirche in 124.  
Walker, Frederik 194.  
Wand, dekorative Raumauffüllung der 243.  
Wanddekoration 231; bildliche Darstellung der Systeme der leitenden Linie 238; Maßstab bei 237, 238; Wahl von Linie und Form bei 244.  
Wasser, Linien der Bewegung im 229.  
Wasserlauf, von einem hinterlassene Linien 167.  
Wellenlinien 16.  
Westminster, Gewölbe des Kapitelsaales 51.  
Wiederholung von Linie und Form 47; Bedeutung der, in der Architektur 121 f.  
Wiederkehrende Muster 38; Methode des Ausprobierens 40.  
Winchelsea, Grab von Gervaise-Alard 123.  
Würfel, der 75; Verwendung des, in der Architektur 76, 80; in der Natur 79.  
Zeichnung, lineare Grundlage der 35; Einfluß der Technik auf die 60 f.; Schönheit der 64; Einfluß des Stoffes auf die 66; Größen in der 98—102; Gegensatz in der 103; lebendige Überlieferung in der 127; Anpassungsfähigkeit bei der 128—130; Ausdehnung in der 130—136; geometrische Konstruktionsrisse in der 131; wesentliche Bedingungen der 142.

# Handwerker- u. Kunstgewerbeschule

## ALTONA

**Fachabteilungen** für Architekten und Bauhandwerker · Bildhauer  
Buchbinder · Dekorateure · Gärtner · Kupferschmiede · Ziseleure  
Maler und Lithographen · Klempner und Installateure · Schlosser  
und Kunstschmiede · Tischler · Uhrmacher · Feinmechaniker

**Werkstätten** für Holz- und Steinbildhauer · Dekorationsmaler  
Glaser · Goldschmiede · Kunstschmiede · Kupferschmiede  
Lithographen · Ziseleure · Klempner · Uhrmacher

Der Direktor

J. MITTELSDORF

Auskunft und Prospekt kostenlos

# Künstler-Verein „PALLAS“

(E. V.)

Gegründet 1880 pflegt in seinem Vereins-Atelier BERLIN Neue Winterfeldt-Strasse Nr. 17,  
Quergeb. 4 Tr.

**Akt-, Kostüm- und Porträt-Kurse** (abends 7—9, Sonntags 10—1 Uhr vormittags).  
Dieselben sind auch Nichtmitgliedern zugänglich, Honorar monatlich 6 resp. 5 M. pro  
Kursus. Jeden Sonnabend nach 9 Uhr im Atelier geselliges Zusammensein, Gäste  
willkommen. Anregung durch Konkurrenzen, Vorträge, Ausstellungen, Skizzierausflüge,  
Kostümfeste. Anmeldung zu den Kursen wie zum Vereine (Mitgliedsbeitrag jährlich  
15 M.) beim Vorsitzenden Maler *Linkelmann*, Bärwaldstraße 62 (Montag, Donnerstag  
5—6 Uhr), sowie beim Atelierwart Maler *Moratz* im Pallas-Atelier (Donnerstag,  
Freitag, Sonnabend von 6—7 Uhr abends, Sonntag von 11—1 Uhr vormittags).

## Pelikan-Farben,

Günther Wagner's Künstler-Wasserfarben,

(Herstellungsverfahren durch Patente geschützt)



lassen sich in großen Flächen fleckenlos  
anlegen, mischen sich ausgezeichnet, geben  
auch in den Mischönen klare, gleich-  
mäßige Aufstriche und besitzen wunder-  
volle Leuchtkraft.

### Flüssige Tuschen

Günther Wagner

sind garantiert wasserfest, sehr dünnflüssig,  
lassen sich bis zu den hellsten Tönen ver-  
dünnen und untereinander mischen.

Überall zu haben!



## Günther Wagner, Hannover u. Wien

Gegründet 1838. — 30 Auszeichnungen.





# MONATSHEFTE FÜR GRAPHISCHES KUNSTGEWERBE

Herausgegeben von Albert Knab, Berlin  
Verlag von Carl Flemming A.-G., Glogau

**WALTER CRANE**  
schrieb über die Monatshefte  
für graphisches Kunstgewerbe  
an den Herausgeber:

Sehr geehrter Herr Knab, empfangen Sie meinen besten Dank für die lebenswürdige Übersendung der sehr interessanten Publikation „Wintersonnwende“ aus den Monatsheften für graphisches Kunstgewerbe. Mit besten Grüßen für das neue Jahr und mit den aufrichtigsten Wünschen für die Verbrüderung des deutschen und englischen Volkes und freundschaftlichstes Zusammenwirken in den Künsten verbleibe ich

Ihr sehr ergebener

**Walter Crane.**

LONDON, 19. Januar 1906.

## DIE MONATSHEFTE FÜR GRAPHISCHES KUNSTGEWERBE

erscheinen monatlich einmal und kosten im Abonnement 24 Mark jährlich. Sie haben sich zur führenden Zeitschrift auf graphischem Gebiete emporgeschwungen und sind deshalb unentbehrlich für jeden Künstler und Kunstgewerbetreibenden, für Schulen und Bibliotheken.



# Die Zeitschrift aller Gebildeten


ist die illustrierte Wochenschrift „Das Leben“

## „Das Leben“

ist die erfolgreichste Zeitschrift  
Deutschlands

ist glänzend und vornehm illustriert

ist in Wort und Bild originell vom  
Anfang bis zu Ende

Preis des Heftes 20 Pf.  Pro Quartal M. 2.50

---

Man  
abonniert in allen Buchhandlungen und bei der Post.

---

# Flugblätter für künstlerische Kultur

An alle Gebildeten Deutschlands, □□□□□□□□□□□□□□□□  
an alle Freunde einer künstlerischen Lebensführung!

Wir reden, hören, drucken und lesen in Deutschland genug von künstlerischen Dingen! Handeln, schaffen, leben wir danach? Die deutschen Kunstfreunde sind ein gar seltsames Völkchen! Sie lieben und verehren, was die Großen dieser Zeiten uns überreichlich schenken. Aber sie leben fort im alten Schlendrian, in der ruhigen Beschaulichkeit, die unseren heutigen Ideen einer künstlerischen Lebensgestaltung Hohn spricht. Mehr Initiative! Mehr Temperament! Vor allem mehr Klarheit! Daß wir endlich aus all dem verwirrenden Schwulst von Ideen und Strömungen herausfühlen, wohin wir treiben, worin eigentlich der letzte Sinn eines von geruhiger Schönheit gesättigten Lebens liegt! Hier möchte ein weitgestecktes Unternehmen, wie die „Flugblätter für künstlerische Kultur“, seine Arbeit einsetzen. Ein Programm erfüllen, das darin seinen Weg sieht, Gradheit und Ehrlichkeit auf allen Straßen unserer ästhetischen Kultur zu predigen; mit der temperamentvollen Energie eines Vorkämpfers Kulturlügen aufzudecken, Scheinkünste auseinanderzuzerren, daß wir endlich wieder den Blick zum Freien, Offenen zurückgewinnen. Sie werden überall da anpacken, wo ein freies Wort in Dingen des Hauses und der Schule, der Straße, der Gesellschaft und des öffentlichen Lebens bitter not tut. Da die „Flugblätter für künstlerische Kultur“ einen neuen Willen darstellen, werden sie auch eine neue Form periodischer Literatur zum Ausdruck bringen: in der gründlichen *Einzelbetrachtung* unserer brennendsten Fragen künstlerischer Kultur, durch lebendige Behandlung und anschließende Rundschau über die Bewegung der Frage.

#### Erschienene Hefte:

- Heft 1: HABE ICH DEN RECHTEN GESCHMACK?  
„ 2: KULTUR DER FESTE I. Illustriert.  
„ 3: NEUE THEATERKULTUR. Illustriert.  
„ 4: VOM KULTURGEFÜHL. Illustriert.

#### Demnächst erscheinende Hefte:

- Heft 5: DIE BUNTE MENGE. Illustriert.  
„ 6: DER TANZ. Illustriert.

Die zum Teil illustrierten, durchschnittlich etwa drei bis vier Bogen in Lexikonoktavformat umfassenden Hefte werden in zwangloser Reihenfolge erscheinen zu folgenden Preisen: der *Einzelpreis* des Heftes beträgt 80 Pf. = 96 h. ö. W., der *Subskriptionspreis* 60 Pf. = 72 h. ö. W. Jede Buchhandlung kann auf Wunsch die ersten vier Hefte auch zur *Ansicht* liefern; wo Schwierigkeiten entstehen sollten, wolle man sich □□□□□□ direkt an die Verlagsbuchhandlung wenden. □□□□□□

STRECKER & SCHRÖDER, Verlagsbuchhandlung  
Stuttgart.

*Eingehende illustrierte Kataloge über Bildende Kunst,  
modernes Kunstgewerbe, Philosophie und Literatur  
verlange man gratis und franko vom*

▪ **Verlag Hermann Seemann Nachfolger** ▪  
*Berlin NW. 87, Wullenweberstr. 8.*

---

Akademische Schule für bildende Kunst von CONRAD FEHR  
**AKADEMIE FEHR · FRIEDENAU, Fregestr. 5**

Malerei ∨ Plastik ∨ Graphik ∨ Lehrstoffe: Pflanzen ∨ Tiere  
Stilleben ∨ Porträt ∨ Perspektive ∨ Anatomie ∨ Kunstgeschichte  
AUFNAHME JEDERZEIT ◯◯◯◯ PROSPEKTE GRATIS

---

Lehr- u. Versuchateliers für angewandte und freie Kunst  
Leiter: WILHELM VON DEBSCHITZ, München, Hohenzollernstr. 21

Entwerfen für das gesamte Gebiet des Kunstgewerbes. ∨ Lehrwerk-  
stätten. ∨ Schöpferisches Arbeiten auf dem Gebiete der freien Kunst.  
Kopf- und Aktklassen. ∨ Abendakt. ∨ Vorträge. ∨ Lesezimmer.  
Die Leitung der Schule übernimmt Aufträge (Ausführung und Ent-  
wurf) für alle Gebiete der angewandten und freien Kunst. ∨ ∨

AUSFÜHRLICHER PROSPEKT UND AUSKUNFT JEDERZEIT KOSTENLOS.

---

■ **MONATSHEFTE** ■  
DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN LITERATUR

□ Herausgegeben von DR. ERNST JAFFÉ und DR. CURT SACHS □

---

Dieses in seiner Art einzig dastehende Organ hat sich in der kurzen Zeit  
seines Bestehens bei allen, die sich eingehender mit kunstwissenschaft-  
lichen Studien beschäftigen, als ein unentbehrliches Hilfsmittel bewährt.

Die Monatshefte bringen in jedem Heft:

**Rezensionen** über neue kunstwissenschaftliche Erschei-  
nungen aus der Feder erster Autoritäten;

**Bibliographie** der in dieses Gebiet fallenden Zeitschriften  
u. Zeitungs-Aufsätze des In- u. Auslandes;

**Bibliographie** der im Laufe des Monats neu erschienenen  
kunstwissenschaftlichen Bücher. □

Diesem Jahrgang wird nicht nur ein Namen-, sondern auch ein ausführ-  
liches *Sachregister* beigelegt werden, so daß er ein Nachschlagewerk von  
dauerndem Wert bilden wird.

*Abonnement b. allen Buchhandlungen u. Postanstalten viertelj. M. 2.—*

---

**EDMUND MEYER · VERLAG · BERLIN W. 35**



*Wandschmuck-Sammlung von Meisterwerken  
klassischer Kunst*

*Heliogravüren* □ *Erschienen sind über 160 Blätter*

*Preis pro Blatt M. 10.— Groß-Imperial-Format Luxus-Ausgabe M. 15.—  
Kupferdruck-Karton m. China Papiergröße 73:95 cm. Echt holländisch Bütten*

*Preis pro Blatt M. 20.— Doppel-Imperial-Format Luxus-Ausgabe M. 30.—  
Papiergr. bis 95:130 cm, dem Formate entspr.*

*Die Universal-Galerie der klassischen Kunst*

*Heliogravüren* □ *Erschienen sind 200 Blätter*

*Eine Sammlung von Kunstwerken aus allen Galerien der Welt  
Folio-Ausg., Kupferdruck m. China, Kartongröße 37:50 cm, Preis pro Blatt M. 2.—*

*Eben treffen die herrlichen Reproduktionen ein . . .*

*Die Ausführung ist vorzüglich und im Ton an der  
Wand eine überaus glückliche . . .*

*Die Reproduktion übertrifft alles, was ich auf diesem  
Gebiete kenne . . .*

*Die meisterhaften Reproduktionen zu dem erstaun-  
lich billigen Preise . . .*

*Es gibt keine schöneren Reproduktionen als sie . . .*  
(Kunstwart)

*so urteilen die allerersten Autoritäten über Güte und Preiswürdigkeit  
unserer Blätter*

*Der Katalog mit über 375 Abbildungen aller erschienenen Kunstblätter  
und einem Titelbild in Kunstkupferdruck wird gegen Einsendung von  
M. 1.— geliefert, illustrierte Prospekte unentgeltlich.*

*Man verlange unsere Gravüren in den Kunsthandlungen*



ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT  
FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

JÄHRLICH ZWÖLF HEFTE MIT VIELEN ABBILDUNGEN,  
FARBIGEN BLÄTTERN UND ORIGINALBEILAGEN

VIERTELJÄHRLICH DREI HEFTE M. 6.— \* VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN  
PROBEHEFT GEGEN 20 PF. PORTO

22. Feb. 1980

12. Sep. 2003

21. Nov. 1983









GHP : 03 M21497

P  
03

LINIE

FORM

FORM

WALTER  
CRANE



2234  
D 141  
1

M  
21 497