



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Architektonische und ornamentale Formenlehre

**Seemann, Theodor**

**Leipzig, 1890**

Erster Abschnitt.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-76212](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-76212)



## Erster Abschnitt.

# Theoretischer Teil.



Wenn die Aufgabe der Kunst im Allgemeinen darin besteht, unsere Empfindungen oder Gedanken in einer dem eigensten Wesen derselben entsprechenden Form zum Ausdruck zu bringen, so ist es im Besonderen Sache des Ornaments, das Zweckdienliche des Gegenstandes durch die Art der ornamentalen Einkleidung charakteristisch zu machen, die tote Masse des Materials durch einen, die Aufgabe ausdrückenden, andernfalls aber auch dem Auge angenehmen Schmuck zu beleben. Solches, wirklich funktionierende Teile verschönernde Ornament nennt man aktiv, dessen Anbringung dem zum Bewußtsein gelangten organischen Triebe entspricht, den zweckdienlichen Gedanken auch ästhetisch zu verkörpern und symbolisch anzudeuten.

Das Ornament, welches diesem Prinzip nicht folgt, das sich nicht aus der Natur des von ihm verschönten Gegenstandes erklären läßt, ist im besten Falle nur eine interessante Spielerei, die dazu bestimmt ist, eine inhaltlose Sache dem Sinne angenehm zu machen. Solche Ornamente nennt man passive. Je einfacher das Ornament ist, um so bestimmter muß sich in ihm der Zweck desselben ausdrücken, um so klarer seine Form die Richtung angeben, der sie in praktischer, ästhetischer und symbolischer Hinsicht zu folgen hat.

Die Architektur liefert hierfür eine Menge Belege. Ein charakteristisches Beispiel ist der Sockel (Basis), dessen Profilierung die Lösung des Konfliktes zwischen Druck und Widersprechendem, oder Getragendem und Tragendem durch die Art der Einienführung symbolisch verbildlicht und damit, formell aber in Folge der schönen Abwechslung und Bewegung des Profils, zu einem nicht unwichtigen ornamentalen Faktor der Baukunst wird.

Das gleiche Schönheitsverhältnis soll in jedem Sims uns begegnen. Ein solcher besteht entweder nur aus einem einzelnen Glied oder aus einer Gruppe von Gliedern.

Je nach der dargestellten Funktion nennt man die Glieder oder Gruppen tragend, stützend, bedeckend, schützend, säumend, verbindend, trennend, mit welcher Funktion zunächst die Richtung zusammenhängt.

Je nach der Richtung des Längenverlaufs sind sie wagrecht oder liegend, schräg, d. h. steigend oder fallend, stehend oder lotrecht, gebogen und dergl. mehr, wobei sie fortlaufend oder unterbrochen gekröpft sein können.

Nach der Richtung ihrer Profillage sind sie anlaufend oder eingehend, wenn sie z. B. wie die Sockelglieder, die Verbindung zwischen einem unteren starken und einem oberen schwächeren Bauteil bilden, oder sie sind ausgehend, überhängend, wie die meisten tragenden, bedeckenden und schützenden, oder aufrecht stehend, wie die Vorderseite vieler tragenden, bedeckenden, die als Plattband zc. erscheint, mehrerer säumenden, einfassenden zc., die als Plättchen, Bändchen, Riemchen auftritt.

Nach der näheren Gestaltung ihres Profils sind sie gradlinig, einfach gebogen oder zusammengesetzt gebogen. Zu den gradlinigen gehören die Platten, Bänder, Riemchen, Bändchen, der Saum zc., die alle aufrecht stehen, ferner die Schmiege, Schrägase, Schrägplatte, der Wasserschlag, welche anlaufend oder überhängend sein dürfen; zu den einfach gebogenen, konvexen oder konkaven, der Rundstab, das Stäbchen, die selbständig oder anhängend auftreten, und die man zu den aufrechten rechnet, gleich der Einziehung und den stehenden Hohlkehlen, ferner die anlaufenden Hohlkehlen, welche selbständig oder als Anlauf, anhängend, ergänzend vorkommen; die überhängende Hohlkehle, die ebenfalls selbständig oder als Ablauf, anhängend erscheint, sowie der Viertelstab, der den überhängenden anlaufen kann.

Zu den zusammengesetzt gebogenen gehören außer den gedrückten Viertelstäben, Rundstäbe, Hohlkehlen zc., vor allem die Wellen oder Karniese, welche halb konvex, halb konkav sind und in vier Arten zerfallen. Ein überhängender, dabei im unteren Teil konvex, im oberen konkaven Karnies heißt Rinnleiste oder stehende Welle und dient als deckendes und säumendes Glied; ein überhängender, aber im unteren Teil konkav, im oberen konvexen Karnies heißt senkrecht steigende Welle, Kehlstoß, Kehlleiste und dient als umfassendes Glied, auch als Uebergang vom Tragenden zum Getragenen; ein anlaufender, im unteren Teil konkav, im oberen Teil konvexen Karnies heißt fallende Welle oder Sturzrinne und dient als tragendes Glied bei Fußgesimsen; ein laufender, im oberen Teil konkav, im unteren Teil konvexen, wird verkehrt fallende Welle, Glockenleiste genannt und dient als tragendes, dabei als mehr aufwärts strebendes Glied. Diese Reihe zu erschöpfen, ist hier nicht möglich. Das Gesagte möge genügen, um zu zeigen, wie schon in der Gestaltung glatter Glieder die verschiedenen Funktionen sich ausdrücken können, und wie man sich hüten muß, nicht durch falsch gewählte Glieder den Ausdruck, der namentlich durch die mehrfache Art des Wechsels von Licht und Schatten hervorgebracht wird, zu verfehlen. Bei Gefäßen und dergleichen drücken manche Glieder ein Aufnehmen, andere ein Umfassen, Aufbrechen, andere wieder ein Zusammenfassen, Umschnüren, noch andere eine Verteilung der Last nach unten zc. aus. Alle diese Glieder gehören demnach zu den aktiven Ornamenten.

Der weitere Schmuck, den man ihnen bei reicherer Ausgestaltung verleiht, wird zunächst dem Pflanzenreich entnommen und kann durch die Richtung des Wachstums (ob nach oben, nach seitwärts wachsend oder herabhängend) den Ausdruck des Aktiven noch verstärken, wird aber oft neutral oder passiv sein, d. h. als reiner Schmuck auftreten. Während in den eigentlichen Gliedern oder Kernformen sich die Naturgesetze, nachdem sie der Mensch erforscht und der in der Natur selbst ihnen gegebenen Formhülle entkleidet hat, direkt verkörpert zeigen, sind sie in den aus dem Pflanzen und Tierreich entnommenen Ornamenten schmückende Zuthaten. Diese Naturgesetze, bei deren Befolgung sowohl in jenen von der umgebenden Schöpfung uns dargebotenen Vorbildern, als in den Erzeugnissen der Kunst die Schönheit als organischer Ausdruck der Zweckmäßigkeit erscheint, beruhen sämtlich auf den Grundgesetzen der Schwere, der Festigkeit, der Kräfteerzeugung zc. und äußern

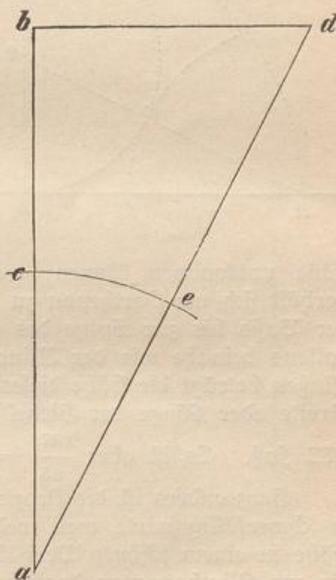
sich in den Anforderungen der Symmetrie, Eurhythmie und Proportion; haben also den Ausdruck der Zweckdienlichkeit, Uebereinstimmung, Geschlossenheit der Formen etc. zum Ziele und erstrecken sich auf Richtung, Maßverhältnisse und Kontourführung, kurz auf die Regelung der räumlichen Ausdehnung.



### Die Proportion.

Unter Proportion verstehen wir in der Mathematik die Gleichstellung zum Verhältnisse, in der Kunst entsprechend die harmonische Gesamtwirkung, welche dadurch erzielt wird, daß die Teile in gruppenweiser Zusammenstellung zu einander in schönem Verhältnis und die so gebildete Gruppe wiederum zu einander in befriedigender Wechselwirkung stehen, wobei diese einzelnen Verhältnisse sich einzeln nach den einzelnen Teilen, nach ihrem zwecklichen Wert, ihrer natürlichen Abhängigkeit von einander und nach ihrer ästhetischen Wichtigkeit richten.

Die Proportion ist das die Masse künstlerisch gliedernde Gesetz, die zu einander in eine schöne Beziehung tretende Mannigfaltigkeit der über- und untergeordneten Teile in der Weise, daß die dem Ganzen zu Grunde liegende Idee schon aus den durch die Proportion ausgedrückten Maßverhältnissen ersichtlich wird. In der Richtigkeit der Proportion liegt zum nicht geringsten Teil die Schönheit eines jeden Kunstwerkes, denn diese besteht nicht allein in der korrekten und empfindungsvollen Durcharbeitung des Details und in der Hervorhebung des Wesentlichen der leitenden Idee, sondern in dem genauen Bestimmen der Größe, Schwere, Festigkeit und Richtung der organischen Einheiten als integrierender Teil des den künstlerischen Gedanken zum Ausdruck bringenden Ganzen.



Figur 1.

Das höchste Beispiel für das Proportionsgesetz in der Natur ist die menschliche Gestalt. Schon in sehr früher Zeit wurde dies erkannt und das proportionale Verhältnis des Körpers als Vorbild für die richtige Gliederung anderer Erzeugnisse angesehen, ohne daß man im Stande gewesen wäre, das Erkannte wissenschaftlich präzise durch Zahl und Maß zu begründen.

Außer Albrecht Dürer, Michel Angelo etc. versuchte auch Zeising in der Lehre vom goldenen Schnitt ein Mittel für Erreichung schöner Verhältnismäßigkeit nachzuweisen.

Der goldene Schnitt teilt nämlich eine als Ganzes gegebene Größe dergestalt in zwei ungleiche Teile, daß sich der kleinere Teil oder Minor (m) zum größeren oder Major (M) ebenso verhält, wie der Größere Teil zum Ganzen.

Auf geometrischem Wege wird dieses Verhältnis dadurch gefunden, daß man an eine gegebene Linie a b die Hälfte von a b als Kathete b d ansetzt, hierauf die (in der beifolgenden Figur 1 schräg laufende Linie d a bezeichnende)

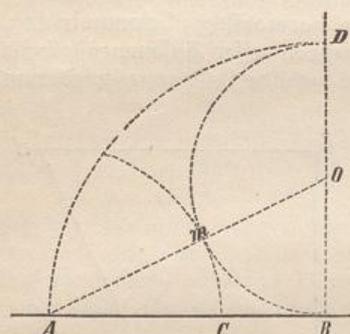
1\*

Hypotenuse zieht und zunächst  $de = bd$  auf der letzteren und sodann  $ea$ , d. h. den Rest der Hypotenuse, als  $ca$  auf der ursprünglichen Linie  $ab$  abträgt. In diesem Falle ist  $a e$  der gesuchte größere Teil oder Major (M), dagegen  $c b$  der gesuchte kleinere Teil (m) des Ganzen, der sich zu  $a c$  genau so verhält, wie  $a c$  zu der Linie  $a b$ .

Man kann auch folgendermaßen verfahren:

Auf die Linie  $AB$  wird senkrecht im Punkte  $B$  die Linie  $BD$  von derselben Länge, wie  $AB$  gesetzt, worauf man  $BD$  in  $O$  halbiert, um  $O$  mit  $O B$  als Halbmesser den Halbkreis  $D m B$  beschreibt, welcher von der Linie  $A O$  in  $m$  geschnitten wird.

Macht man nun  $AC = Am$ , so hat man den gesuchten Teilungspunkt.



Figur 2.

Will man auch noch  $AC$  in gleicher Weise in Teilung bringen, so trage man von  $A$  nur  $BC$  ab, denn  $BC$  ist gleichzeitig die mittlere geometrische Proportionale zwischen  $AC = BC$ .  
 Daß nun, wenn wir dieses höchst einfache Gesetz auf einen beliebigen Gegenstand anwenden, der Träger  $ac$  das getragene Objekt  $cb$  sowohl an Größe, wie an Schwere und Breite der Form zu überragen hat und dieses Verhältnis in den Werken der Kunst und Technik vielfach eine große Rolle spielt, ist einleuchtend genug, wemgleich das ästhetische Gefühl in den meisten Fällen auch ohne Maßstab das Richtige zu treffen weiß, aber auch Fälle vorkommen können, wo das gerade Gegenteil stattfinden muß. So verhält sich am Parthenon zu Athen die Höhe desselben (von der Grundlinie der Basis bis zur Spitze des Giebels) zur Länge des Architravs oder Querbalkens beinahe wie der Minor zum Major, denn nach den aufgenommenen Mäßen beträgt die Höhe dieses vollendetsten aller klassischen Bauwerke 65, die Breite oder Länge der Giebelfront 107, also die Summe beider Dimensionen 172 Fuß. Es ist aber  $\frac{107}{65} = 1,646$  und  $\frac{172}{107} = 1,607$ .

Ganz anders ist die Proportion des Tempels zu Pästum, der nur deshalb so schwerfällig wirkt, weil weder die Breite zur Länge, noch die Breite zur Höhe in einem schönen Verhältnis steht, die Höhe der Säule von der Basis bis zur Plinthe genau dasselbe Maß zeigt, wie der Teil vom Architrav bis zur Spitze des Giebels.

Aber nicht nur für die Maßverhältnisse großer Bauwerke ist der goldene Schnitt als Kanon der Proportion aufgestellt worden und für den Anfänger als Schutzmittel gegen grobe Fehler brauchbar, sondern auch auf kleinere Gegenstände ihn anzuwenden wird angeraten, gleichviel, ob es sich um Thüren, Fenster, Konsole, Gesimse, Arabesken, Oblonge, Rhomben, Ovale, Kreuze, Sterne und andere Figuren oder um das Abweichen der einzelnen Teile, wie Randverzierungen, Formate, Höhe und Breite von Rahmen, Kästen, Füllungen und Postamenten oder um die kompositionelle Anordnung von größeren Kunstwerken und Gemälden, plastischen Gruppen und Reliefdarstellungen handelt. Selbst die Wellenlinie läßt sich nach dem Zeising'schen System auf Grund proportionalen Maße als eine dem Auge wohlgefällige Form konstruieren, und ebenso werden für die einfachste Linie bei Zuhilfenahme des obigen Gesetzes mit größerer Leichtigkeit die dem Schönheitsinne und dem Begriffe von der Über- oder Unterordnung der einzelnen Teile entsprechenden Maßverhältnisse gefunden.

Hat eine Linie 1000 Tausendstel, so besteht die einmalige Teilung aus  $382 + 618$ , die zweimalige aus  $382 + 236 + 382$  oder aus  $382 + 382 + 236$ , oder  $236 + 382 + 382$ , oder aus  $618 + 236 + 146$  zc.

Will man von den Teilen zum Ganzen gelangen, so lassen sich die ersteren auch in aufsteigender, absteigender oder wechselnder Progression an einanderreihen, z. B.  $3 + 5 + 8 + 13$ , oder  $8 + 5 + 3$ , oder  $3 + 5 + 8 + 5 + 3$ , oder  $8 + 5 + 3 + 5 + 8$  zc. Da sich nun ferner eine jede Einteilung mit jeder andern teils an derselben Achse, teils an einer anderen Achse oder an den Seiten, Winkeln zc. in Verbindung bringen läßt, so giebt es noch eine Menge anderer Kombinationen, kurz das Verhältnis läßt sich so mannigfach ausbeuten, ist so unendlich beweglicher Natur, daß die gesetzmäßige Bestimmung gegenüber der Phantasie des Künstlers nach keiner Richtung hin als beengende Grenze sich bemerkbar macht.

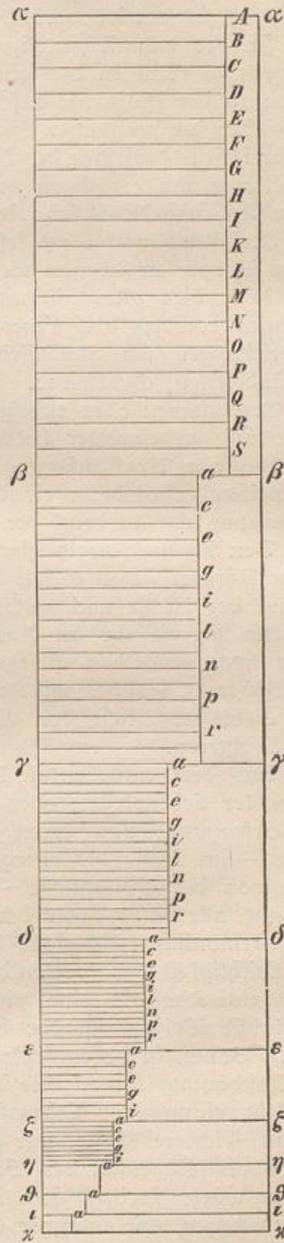
Für die künstlerische Bestimmung der Maße des menschlichen Körpers auf geometrischem Wege empfiehlt Zeising die Anfertigung eines s. g. Generalproportionsmessers nach nebenstehender Figur.

In derselben ist der Major  $\beta z$  das Maß für den Unterkörper, der Minor  $\alpha\beta = \gamma z$  (382) dasjenige des Oberkörpers, ferner der Oberschenkelpartie, sowie das Maß für die Abschnitte vom Kehlkopfe bis zum Schaamende und vom Handende bis zur Sohle, weil alle diese Abschnitte das Maß von 382 haben. Der Minor des Majors  $\beta\gamma = \delta z$  (236) bezeichnet das Maß für die Rumpf- und Schenkelpartie, sowie für Abschnitte vom Scheitel bis zu den Achselhöhlen, von der Taillenbasis bis zum Handende, vom Schaamende bis zum Wadenanfang zc.

Der kleinere Teil  $\gamma\delta = \epsilon z$  (146) giebt das Maß für die Kopspartie, die Abschnitte vom Kehlkopf bis zur Herzgrube, von den Achselhöhlen bis zur Taillenbasis, von dieser bis zum Schaamende, vom Handende bis zum Knieende, sowie für die mittlere Fußlänge, die halbe Breite des Rumpfes nebst Armen in der Höhe der Achselhöhle, und für die Breite der Waden zc.

Will man die Länge der Linie  $\alpha z$  vermindern und dafür das Maß  $F z$  annehmen, so muß selbstredend durchweg eine Reduktion eintreten, für  $\beta z - f z$ , für  $\alpha\beta$  oder  $\gamma z$  der unter  $\gamma$  beginnende Abschnitt  $f z$ , für  $\beta\gamma$  oder  $\delta z -$  der unter  $\delta$  anfangende Teil  $f z$  gesetzt werden.

Ins Gewicht fallend ist die durch das Geschlecht herbeigeführte Ver-



Figur 3.

änderung des Verhältnisses zwischen dem Major als dem Tragenden und dem Minor als dem getragenen Teil, wobei wir nicht bloß die menschliche Figur im Auge haben dürfen, sondern auch den Charakter eines Kunstwerkes mitsprechen lassen müssen, um die für die beiden Geschlechter angewendeten Proportionsverhältnisse in ihm zum Ausdruck zu bringen.

In der männlichen Figur ist der Major ( $\beta$   $\approx$ ) oder der untere Teil des Körpers zu Gunsten des oberen Teiles oder Minors ( $\alpha$   $\beta$ ) etwas kürzer gehalten als der Major, so daß der Oberkörper, dessen charakteristisches Merkmal gegenüber der weiblichen Figur in der größeren Schulterbreite besteht, etwas länger ist, als derjenige des Weibes, oder umgekehrt in den weiblichen Maßen der Minor um ein Geringes zum Vorteil des Majors verlängert erscheint, in Zahlen ausgedrückt sich wie 3 : 5 verhält, während für den männlichen Typus das Verhältnis von 6 : 8 festgehalten, d. h. die Taille kürzer als beim weiblichen Körper angedeutet werden muß.

Aber dies alles gilt nur im Allgemeinen; ein Apollo, ein Mars und Herkules werden als Einzeltypen nur charakterisiert werden können durch Abweichungen von der Zeising'schen Regel; dasselbe gilt von Gebäuden, Gebäudeteilen, Geräten zc. Das Naturgesetz, durch welches die Proportion der Organismen oder richtige Verteilung und Gliederung der einzelnen Teile unter und zu einander bedungen ist, beruht zunächst auf den Gesetzen der Richtung oder Kraftäußerung und dem Gesetz der Schwere, durch deren Kampf gegeneinander alsdann ein dritter Faktor der proportionalen Schönheit: die Bewegung als Ausdruck der Naturwesen innewohnenden Lebenskraft entsteht.

Den besten Beweis hierfür haben wir in der Pflanze und dem menschlichen Körper. Das Gesetz der Schwere oder Gravitation bedingt die Verteilung der Masse nach unten, und zwar so, daß je nach dem Umfange der Hauptmasse, die ihr an Ausdehnung und Volumen am nächsten stehenden Teile nach demselben Gesetze der Hauptmasse sich anschließen. Das Gesetz der Richtung, welches mit dem der Lebenskraft Eins ist, zwingt nach Oben und giebt der Masse den Charakter des Aufstrebenden, Leichten oder auch nur Leichtereren.

Aus dem entstehenden Konflikt zwischen dem Gesetze der Schwere und jenem der Lebenskraft, oder der durch dieselbe bedingten Richtung resultiert die Bewegung, von deren größerer oder geringerer Geschwindigkeit und Ruhe — im Sinne des energischeren oder gehemmten Auftretens der einzelnen Teile von der Hauptmasse — die Mannigfaltigkeit der formalen Schönheit abhängt, allerdings unter der Voraussetzung, daß der Widerstreit der Kräfte zum harmonischen Ausgleich kommt, d. h. der Gegensatz zwischen der Schwere und Leichtigkeit der Formen durch die Verhältnismäßigkeit der einzelnen Teile unter einander als eine proportionale Notwendigkeit erscheint. Das verständlichste Beispiel ist der in Folge des Beisammenseins der Fasern unten dickere Baum, in dessen senkrechter Mittellinie das Auftreten der Lebenskraft zur Anschauung kommt; die Masse des Stammes nimmt nach Oben in Folge der Abzweigung der Lebenskraft an Breite und Festigkeit ab und setzt sich in leichtere Teile, wie Äste, Zweige, Blätter, Blüten, Ranken zc. um, welche als Gegensatz des Schweren und Unverrückbaren in ihrer Richtung nur aufwärts strebend sein können und unter einander in demselben Verhältnis stehen, wie in ihrer Gesamtheit zur Hauptmasse.



## Die Symmetrie.

Die zweite ornamentale Schönheitsnorm besteht in der symmetrischen Anordnung, wie sie gleichfalls der Baum in der ebenmäßigen Gruppierung der Blätter, Blüten zc. aufweist und welche in einzelnen Pflanzen sich in oft bewunderungswürdiger Vollkommenheit ausgedrückt findet.

Aber der schaffende Künstler, wie der Beurteiler eines Kunstwerkes darf nicht etwa unter Symmetrie blos die absolute Gleichförmigkeit zweier Hälften eines Ganzen verstehen, da die Schönheit des Einklangs nicht auf sklavisch gleichmäßiger sehr leicht ausdruckslos werdender Anordnung von zwei Gruppen in allen Punkten übereinstimmender Teile, sondern vielmehr auf dem Gleichgewicht in der Wirkung der zu einem Ganzen in gegenseitiger Übereinstimmung vereinten Formen beruht, die allerdings eine Mittelachse haben, auf welche die beiden Gruppen von einzelnen ähnlich gebildeten oder in ihrer äußeren Form gleichen Teilen sich beziehen.

Nur, wo, wie in der Baukunst, die scharf ausgeprägten Formen die Kontrolle sehr erleichtern, und daher strenge Verhältnisse (gleiche Anordnung) der Fenster und Übereinstimmung gewisser ornamentaler Formen erforderlich sind, kann der Mannigfaltigkeit resp. Variation in der symmetrischen Wiederkehr kein allzugroßer Spielraum eingeräumt werden, ein so hoher Reiz auch in der freien Behandlung des Gleichartigen neben und über einander liegen mag.

Anderers verhält es sich mit

## der Eurhythmie,

die als das schöne Ebenmaß, das wohlgeordnete Verhältnis aller Teile zu dem Ganzen, als solchem minder klar, als geschlossene Symmetrie definiert wird.

Ein jedes Kunstwerk bedarf also der Eurhythmie, um als harmonisches Ganzes erscheinen zu können. Daraus, daß jeder einzelne Teil in wohlgeordnetem Verhältnis zum Ganzen steht, folgt allerdings zugleich die Beobachtung der Symmetrie und die gleichartige Behandlung gleichartiger Teile. Aber dies verlangt nicht etwa überall eine die Abwechslung ausschließende langweilige ermüdende Wiederholung völlig gleichartig gestellter Formen, wie solche bei ganz genauer Funktion der einzelnen Abschnitte eines größeren Ziertheils nötig ist, z. B. in der Baukunst die Wiederholung der Perlenreihen, Blätter, der Eierstabverzierung, des Zahnschnitts, der Kamelierung, ja sogar der Fensterreihen zc., oder in anderen Künsten die der Reihungen, Zöpfe, Gewebknoten, Windungen zc., sondern man kann auch in der Aneinanderfügung oder Anreihung einfacherer mit reicheren Teilen wechseln, ohne darum die eurhythmische Einheit und Geschlossenheit zu stören.

Die größte Vollendung in der Handhabung der Eurhythmie, die höchste Schönheit durch Berechnung des ruhigen Ebenmaßes und der sinnvollen Geschlossenheit wechselnder Teile zeigt die griechische Kunst.

Schon ihr, mehr noch manchen der späteren Kunstweisen, war die Eurhythmie mehr als eine bloße Aneinanderreihung gleichartiger oder wenig von einander sich abhebender Teile; keine wahre Kunst aber kann sie missen, denn ihre Befolgung ist unerlässlich notwendig, einerseits, um den Formenreichtum zur ästhetischen Einheit zusammenzufassen, andererseits aber, damit dem Auge der nötige Ruhepunkt gewährt werde, den es bedarf, um das Ganze nach allen Richtungen hin genießen zu können.



## Die Festigkeit.

Das Gesetz der Festigkeit, welches besonders in allen stützenden und bindenden Teilen zum Ausdruck kommt und ihnen den Charakter der Undurchbiegbarkeit giebt, steht mit dem Gesetze der Schwere in nahem Verhältnis; denn wenn das letztere die Masse als das Unbewegliche, Unerrückbare erscheinen läßt, so versinnlicht das erstere die Kraft des Widerstandes und Zähigkeit der stützenden und bindenden Teile, ob wir darunter nun Postamente, Pilaster und Kandelaberträger oder die stützenden Füße der Tische, Stühle und anderer Gebrauchsgegenstände verstehen wollen.

Auch hierfür liefert das Pflanzenreich die passendsten Vorbilder; ist doch die Säule mit ihrem am Kapital angebrachten Blattwerk nichts als eine Übertragung der Pflanzenform auf den Stein, an dem die naturgemäße Entwicklung des Stammes nicht anders versinnlicht werden konnte, als daß man denselben, um die den Stamm verstärkenden Rippen anzudeuten, kannelierte, die Fugen der Säulentrommel sich als die Ringe und Gelenknoten dachte oder die letzteren auch durch ein den Eindruck der Festigkeit vermehrendes Bandornament ausdrückte.

Das Gesetz der Festigkeit muß sich aber auch durch eine gewisse Stärke, einen entsprechenden Umfang des tragenden Gliedes markieren, d. h. wir sollen das Gefühl haben, daß der stützende Teil fähig sei, die Last, die ihm auferlegt ist, zu bewältigen, wobei die Widerstandsfähigkeit des verwendeten Materials Nebensache ist, wo es sich um Übertragungen von Vorbildern handelt, die der Natur ihres Stoffes nach eine bestimmte Stärke voraussetzen. Eine dünne Eisensäule macht daher, da ihr stofflicher Charakter durch den Anstrich verloren geht, immer den Eindruck der Unzulänglichkeit der Festigkeit, obgleich die Art des Materials die vollkommenste Sicherheit derselben garantiert.



## Die Stilbildung.

Wie sich die Völker von einander unterscheiden durch Sprache, Religion, Weltanschauung, Sitten und Gewohnheiten, durch die erlangte Stufe handwerklicher und wissenschaftlicher Anwendung der Naturkräfte *z.*, und diese Faktoren wiederum von klimatischen, topographischen und anderen Verhältnissen abhängen, so wird auch ihre Kunstweise charakterisiert durch die Art der Auffassung ihrer der zu erfüllenden Aufgabe zu Grunde liegenden Idee, also auch hinsichtlich des etwaigen Zweckes, dem das Kunstwerk zu dienen hat, durch die Beschaffenheit und Behandlungsweise des verwendeten Materials *z.* *z.* Es muß demnach eine Gruppe von Kunstwerken derselben Nation, Gegend, Zeit *z.* gewisse gemeinsame Eigenschaften aufweisen, gemeinsamen Gesetzen folgen, so daß nur in den Grenzen dieser der Nationalität und dergl. entsprechenden Gesetze die Subjektivität des die Arbeit ausführenden Künstlers zur Geltung kommen darf.

Der Stil, d. h. die Gesamtheit solcher gemeinsamen Gesetze, kann mithin, wie die Sitte, nicht von Personen — denen man aber in etwas modifiziertem Wortsinne, auch ihren Stil, d. h. einen besonderen Ausdruck für die Allgemeinheit des Geschmacks *z.* zuschreiben kann, — gemacht werden, sondern er geht aus ganz bestimmten Verhältnissen als eine diesen bis ins Detail entsprechende Form und Norm hervor.

Der Stil bewirkt genau wie die Sitte: „im Gegensatz gegen schrankenlose Vereinzelnung und Zufälligkeit der Antriebe zum Handeln“, die Einschränkung des subjektiven, die Verhältnisse außer Acht lassenden Beliebens und der individuellen Willkür mit einer Macht, die eben in Folge ihrer naturgemäßen Entwicklung dauernd ist.

Ein Stil entsteht und fällt mit den Verhältnissen wie die Sitte und charakterisiert daher in mehr oder minder prägnanter Weise diesen oder jenen Zeitabschnitt. In sein Gebiet gehört alles das, was durch die herrschenden Verhältnisse der betreffenden Periode eine bestimmte Form erhalten hat und mindestens ein oder mehrere Menschenalter hindurch für den Zeitgeschmack maßgebend gewesen ist.

Sofern ein Stil in den einzelnen Formen, die als Äußerung seiner Gesetze erscheinen, dem allgemeinen Gesetze des Schönen entspricht, kann man ihn einen schönen Stil nennen. Manche haben daraus geschlossen, es müsse sich ein durchaus schöner Stil aus absolut gültigen Gesetzen entwickeln lassen. Da der Stil aber allemal aus der Sachlage gewisser Verhältnisse als System der diesen entsprechenden Formen hervorgeht, so giebt es selbstverständlich mehr als einen Stil. Verwandt können sie nur insofern mit einander sein, als sie unter sich gleichenden Verhältnissen entstanden sind. Formenverschiedene Stile sind im Laufe der Kunstgeschichte hie und da durch den Willen tonangebender Künstler unter dem Einflusse einer geeigneten Zeitrichtung mit einander zu einem Mischstile verschmolzen worden.

Aber der durch einheitliche Einwirkung klimatischer, religiöser, staatlicher, nationaler zc. Verhältnisse bedingte reine Stil bildet natürlich ein völlig einheitliches, in sich abgeschlossenes Formensystem, der gemischte dagegen wird oft die Harmonie einzelner Formen mit anderen vermissen lassen, ja man wird oft das Ursprüngliche der dabei ausgebeuteten einzelnen Stile auf den ersten Blick erkennen. Darin liegt der Grund, daß Mischstile nie vollkommen schön sind, denn die Schönheit eines Stils beruht nicht nur auf ornamentaler Äußerlichkeit, sondern auf zweckentsprechender, vor allem auf harmonischer Anordnung der mit einander verbundenen Glieder und weiter auf richtiger Anwendung desselben unter den gegebenen Verhältnissen. Ein Stil ist daher nur dann schön, wenn er neben einer natürlichen Gliederung wirklich harmonische Formen zeigt. Wenn aber auf künstlerische Anordnung kein Gewicht gelegt ist oder vielmehr diese nicht nur nicht berücksichtigt, sondern sogar mit einer gewissen Absichtlichkeit vermieden wurde, so hat das Formsystem, welches dann nicht die Benennung Stil verdient, keinen ästhetischen Wert, da auf solche Weise nicht das Gewerbe sich durch die Kunst zu künstlerischer Bedeutung erheben läßt, worin ja die Wirkung des Stils beruht. Einen häßlichen Stil also giebt es nicht.

Da nun aber der Stil das Typische seiner Heimat an sich trägt, so kann ein jeder an sich, d. h. z. B. als arabischer, persischer, gotischer zc. schön sein, ohne gerade bei einem jeden in abweichenden nationalen oder dergleichen Anschauungen Befangenen Gefallen erregen zu müssen.

Univerfoll könnte ein Stil nur dann sein, wenn er neben zweckentsprechender und harmonischer Anordnung der einzelnen Glieder unter einander durch den edlen Schwung der Formen ein Schönes zur Schau trüge, das auf alle Kulturvölker in Folge einer ihnen innewohnenden, allen Menschen verständlichen und sympathischen Idee einen ziemlich gleichen günstigen ästhetischen Eindruck hervorriefe.

Ein solcher Stil ist, wie bereits erwähnt, unmöglich; doch haben sich einzelne Stile diesem Ziele thunlichst genähert, so besonders der gotische und griechische, die beide eben wegen ihrer vielen univerfellen, man möchte beinahe

sagen absoluten Schönheiten der Form, und wegen der diesen Formen zu Grunde liegenden universellen Ideen unter allen Längen- und Breitengraden gebildeten Menschen gefallen müssen und auch gefallen haben, wengleich auch im Allgemeinen dem modernen Geschmacke die Renaissance am meisten zusagt.

Im Gegensatz zu dem eigentlichen, allgemeinen Stil, entsteht die Manier oder der sogen. manierierte Stil, wenn sich der Künstler dem Einflusse seiner Zeit entzieht, oder mit anderen Worten, wenn er aufhört, in seinen Arbeiten das Gesetz der Kunstentwicklung nach Zeit und Volkscharakter zum Ausdruck zu bringen. In wie weit die zur Schau getragene Manier schön oder unschön ist, hat mit dem Stil nichts zu thun, da das ästhetische Gelingen der fraglichen Manier lediglich von der künstlerischen Geschicklichkeit und Einsicht abhängt, und nur der Künstler dafür verantwortlich zu machen ist, wenn er diesen oder jenen Stil durch die Art seiner subjektiven Auffassung zur Charakterfrage (Karikatur) herabzieht.

Die Größe des Genies beruht nicht etwa darin, daß es sich kühn und vermessen über die aus der fortschreitenden Entwicklung der Kunst entstandenen Gesetze hinwegsetzt, sondern vielmehr darin, daß es den Charakter seiner Zeit in der ihm allerdings allein eigenen und darum originellen Weise, am klarsten widerspiegelt und diese dadurch zum Typus der jeweiligen Kunstpoche wird; denn welche Berechtigung auch die künstlerische Freiheit hat und wie notwendig sie für die Fortentwicklung der Kunst sein mag:

Vergebens werden ungebundene Geister  
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.  
Wer Großes will, muß sich zusammenraffen:  
In der Vollendung zeigt sich erst der Meister  
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

