



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Gestalten der Tischlerarbeiten

Blunck, August

Berlin, 1926

[urn:nbn:de:hbz:466:1-82808](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-82808)

A. BLUNCK

DAS
GESTALTEN
DER TISCHLER
ARBEITEN



DRIITTER THEIL



DAS GESTALTEN DER TISCHLERARBEITEN

Ein Lehrbuch für das Fachzeichnen und das
Gestalten der Bautischlerarbeiten
und der Möbel

von A. BLUNCK

Teil I: Das Fachzeichnen
Teil II: Die Konstruktion und die praktische Form
Teil III: Die Kunstform, allgemeine Richtlinien für das Gestalten der Tischlerarbeiten
Teil IV: Die Möbelform der Alt- und Neuzeit und Charakteristisches
der Raumgestaltung



Berlin 1926

Verlagsanstalt des Deutschen Holzarbeiter-Verbandes, G. m. b. H.
Berlin SO16

EK 10 594
80694
BK 216 III
e

DIE KUNSTFORM

Allgemeine Richtlinien für das Gestalten der Tischlerarbeiten

von

A. BLUNCK

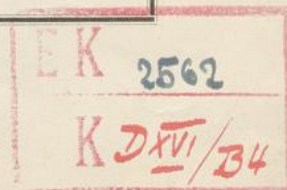


Berlin 1926

Verlagsanstalt des Deutschen Holzarbeiter-Verbandes, G. m. b. H.
Berlin SO16



03
MQ
18782



01

Alle Rechte vorbehalten.

Copyright 1926 by Verlagsanstalt des Deutschen Holzarbeiter-Verbandes, Berlin.

IV

Vorwort

Im Jahre 1896 erhielt ich vom Preussischen Ministerium für Handel und Gewerbe den Auftrag, Zeichenvorlagen und Anleitungen für den Zeichenunterricht für Tischler zu schaffen. In Verfolgung dieses Auftrages entstand das aus fünf Büchern und drei Mappen mit Zeichenvorlagen bestehende Werk: „A. Blunck, Das Fachzeichnen für Tischler“, 1900. Das Werk war zunächst für die Hand des Fortbildungsschullehrers bestimmt; es sollte ein Leitfaden für den Unterricht im Fachzeichnen für Tischler sein. Die Gliederung des Gesamtwerkes in Lehrplan, Unterricht, Fachzeichnen, Konstruktionslehre und Kunstformen und die Hinzufügung von besonderen Zeichenvorlagen war gewählt worden, weil in damaliger Zeit vielfach Handwerksmeister ohne Kenntnis des Unterrichtsganges und Gemeindeschullehrer ohne Fachkenntnisse an Fortbildungsschulen unterrichten mußten. Außerdem sollte es an kleineren Schulen an dem notwendigen Unterrichtsmaterial, Modellen usw.

In den vergangenen 25 Jahren konnte der Mangel an fachlich und pädagogisch vorgebildeten Gewerbe- und Fortbildungsschullehrern behoben werden. Diese gegen 1900 veränderten Schulverhältnisse und die Bedürfnisse des heutigen Handwerkers und Facharbeiters sowie die Nachfrage nach bestimmten Teilen des Werkes ließen schon lange den Wunsch aufkommen, das Werk einer gründlichen Neubearbeitung zu unterziehen, um es den heutigen Anforderungen gerecht werden zu lassen. Dieser Wunsch erhielt festere Form mit dem Augenblick, als die Verlagsanstalt des Deutschen Holzarbeiter-Verbandes den Plan faßte, das Werk für eine Neubearbeitung und Neuauflage vorzubereiten. Das Preussische Ministerium für Handel und Gewerbe genehmigte die Neubearbeitung, ohne hieran und an der Neuauflage beteiligt zu sein oder maßgebend mitgewirkt zu haben.

Das nun vorliegende neue Werk besteht aus vier Teilen und trägt den Titel: „Das Gestalten der Tischlerarbeiten.“ Ein Lehrbuch für das Fachzeichnen und das Gestalten der Bautischlerarbeiten und der Möbel. Teil I behandelt: Das Fachzeichnen; Teil II: Die Konstruktion und die praktische Form; Teil III: Die Kunstform, allgemeine Richtlinien für das Gestalten der Tischlerarbeiten; Teil IV: Die Möbelformen der Alt- und Neuzeit und Charakteristisches der Raumgestaltung.

Das gesamte Werk ist in erster Linie für den Tischler bestimmt. Es sagt ihm, warum er zeichnen lernen muß, und wie er zu zeichnen hat. Es wird ihm das Wissen geboten, um Entwurf- und Werkzeichnungen verstehen und machen zu können. Das Werk soll eine Ergänzung der Werkstattlehre sein und soll den Tischler einführen in alle technischen und formalen Vorgänge seines Berufes. Der Tischler soll selbst schöne Formen erfinden und zeichnen können; er soll wieder, wie zur Blütezeit deutscher Handwerkskunst, inmitten der Werkstatt und im Betrieb als kunstverständiger Handwerker dastehen.

Berlin, im Juni 1926.

Der Verfasser.

Abkürzungen und Zeichen

I.	für erster Teil: Das Fachzeichnen	gl. T.	für gleiche Teile
II.	„ zweiter Teil: Die Konstruktion und die praktische Form	bel.	„ beliebig
III.	„ dritter Teil: Die Kunstform	u.	„ und
IV.	„ vierter Teil: Die Möbelformen der Alt- und Neuzeit und Charakteristisches der Raumgestaltung	=	„ gleich
			„ parallel
		⊥	„ senkrecht oder rechtwinklig
		<	„ Winkel
		⌒	„ Bogen
Abb.	„ Abbildung	△	„ Dreieck
Durchm.	„ Durchmesser	5°	„ 5 Grad
UD, OD, MD	„ unterer, oberer, mittlerer Durchmesser	a : b	„ a verhält sich zu b
Halbm.	„ Halbmesser	wirkl. Gr.	„ wirkliche Größe
Kr.	„ Kreis	w. Gr.	„ wahre Größe
L.	„ Linie	gez.	„ gezeichnet
M. 1 : 10	„ Maßstab: 1/10 der wirklichen Größe	Aufg. u. gez.	„ aufgenommen (gemessen) und gezeichnet
P.	„ Punkt	vgl.	„ vergleiche

III

Inhalt

1. Die Einführung	Seite 1
2. Die Form (Verkürzungen, Beleuchtungseffekte, Farbe, Kontraste)	„ 8
3. Unser Sehen	„ 22
4. Die Formsprache	„ 28
5. Die Grundlagen des Ornaments (Motive) und das Ornament als solches	„ 58

Die Kunst hat es nicht wie die Wissenschaft bloß mit der Vernunft zu tun, sondern mit dem innersten Wesen des Menschen, und da gilt jeder nur so viel, wie er wirklich ist.
Schopenhauer.

1.

Einführung.

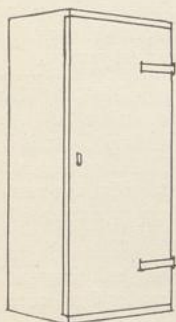


Abbildung 1.

Ein Behälter, 1 Meter breit, 0,5 Meter tief und 1,8 Meter hoch, aus dichtgefügtten Brettern, behobelt, fest zusammengebaut, mit einer verschließbaren Tür und fünf Zwischenböden, kann sehr wohl seinem Zweck als staubdichter Behälter für Wäsche- und Kleidungsstücke genügen, obgleich er äußerlich nur ganz glatt ist, also die Form einer großen aufrechtstehenden Kiste hat (Abbildung 1). Wohlgefallen wird aber wohl niemand beim Anblick eines solchen Schrankes empfinden. Jeder wird sich einen Schrank schönerer Form wünschen; denn allgemein ist das Verlangen des menschlichen Geistes, daß die zur Befriedigung der körperlichen Bedürfnisse, zur Bequemlichkeit und zum Wohlbefinden notwendigen Gegenstände neben ihrer praktisch nutzbaren Gestaltung auch so kunstvoll und schön sind, wie Zweck und Mittel es gestatten.

Die Aufgabe des Handwerkers und Künstlers ist, diesem Verlangen nachzukommen, sich die Kenntnisse anzueignen und die Fähigkeiten auszubilden, die zur Ausübung dieser Tätigkeit erforderlich sind:

Das Verständnis für die Bedürfnisse, zu denen die betreffenden Gegenstände geschaffen werden, die Kenntnis der Technik des Tischlers und das Verständnis für die Kunst und das Schöne.

Für die erste Forderung muß der Handwerker sich mit den Sitten und Gebräuchen der Menschen der Gesellschaftsklasse vertraut machen, für die er arbeiten will oder arbeiten muß.

Die zweite Forderung, die Kenntnis der Technik, kann nur in der Werkstatt erworben werden. Der zweite Teil dieses Werkes, „Die Konstruktion“, ist eine Ergänzung der Werkstattlehre — kein Ersatz dieser Lehre.

Die dritte Forderung: Das Verständnis für die Kunst und das Schöne, das soll durch die folgenden Ausführungen und den vierten Teil dieses Buches, „Die Möbelformen im Altertum und in der Neuzeit“, geweckt werden.

Mit Kunst, abgeleitet von Können, bezeichnet man im allgemeinen jede durch Übung erlangte Fertigkeit und bezeichnet diese Kunst näher nach der Art der ausgeübten Fertigkeit.

Kunst im engeren Sinne ist jedoch nicht die mechanische Ausübung einer Kunstfertigkeit, sondern die Anwendung der Kunstfertigkeit zur Darstellung eigener Ideen und Empfindungen und zur Bildung von Formen, Bildern, Farbenharmonien und Beleuchtungseffekten, die in harmonisch abgeschlossener Weise den Zweck ihrer Existenz zum Ausdruck bringen. Ein in diesem Sinne geschaffenes Kunstwerk ist ein Ganzes, dem nichts hinzugefügt werden, von dem nichts hinweggenommen werden kann, ohne die Harmonie des Ganzen zu stören. Es ist ein Werk, das an dem ihm angewiesenen Platz ein folgerechtes Ergebnis aus Zweck und Mittel ist. Die Kunstform eines Gerätes ist nicht ein beliebig gewähltes Kleid, das der Gebrauchsform angehängt werden kann. Beides, Zweckform und Kunstform, ist eins, soll eins sein, soll aus einem Guß entstanden sein. Zum Beispiel ein Kirschkern mit einem eingeschrägten „Vaterunser“ ist kein Kunstwerk im engeren Sinne, obgleich die Ausführung eine hohe Kunstfertigkeit in der Führung der Nadel verlangt, weil die Ritzung des „Vaterunser“ und die Form des Kirschkernes nicht durcheinander bedingt sind. Ebenso ist eine mit Kunstfertigkeit ausgeführte reichgeschnitzte Stütze, deren Form keine Beziehung zu ihrer Funktion, zu ihrer besonderen Bestimmung hat, kein vollwertiges Kunstwerk. Und ebensowenig ist ein Schrank ein Kunstwerk, dessen Verzierungen überflüssig erscheinen, also überflüssig sind. Erst wenn die Gesamtform ein abgeschlossenes Ganzes bildet, in dem alle Teile zueinander



Abbildung 2.

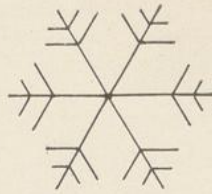


Abbildung 3.

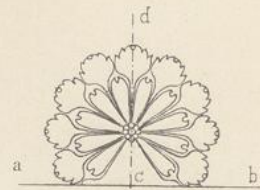


Abbildung 4.

und zum Ganzen sich harmonisch aneinanderreihen, ist eine der Eigenschaften des Kunstwerkes vorhanden. Doch die Kunstfertigkeit ist nicht Nebensache — ohne eine in ihrer Art vollendete Technik ist kein Kunstwerk denkbar.

Ein Kunstwerk übt auf das Empfinden des Beschauers einen Einfluß aus. Das zum Werk verarbeitete Material ist gleichsam Sprechend geworden. Wir empfinden den Zweck des Werkes, des Ganzen und seiner Teile. Besonders die klassische griechische Kunst redet in diesem Sinne eine verständliche Sprache. Betrachten wir den Tempelbau in seiner vollendeten Form. Klar, deutlich zeigt diese die Richtung des Baues, Vorderseite, Rückseite. Es spiegelt das Zierwerk die Bestimmung des Tempels wider. Der Unterbau, die Stützen, die Decke, das Dach haben Formen, die ihre Funktionen kennzeichnen: Zum Beispiel die Säule hat Fuß, Schaft und Kapitell. Der Fuß verbindet die Säule mit dem Unterbau. Der Säulenschaft mit seinen Rinnellüren und der Schwellung zeigt uns die aufwärtstrebende Richtung und hat den Ausdruck der Kraft, die tragen kann. Das Kapitell schließt die Säule nach oben hin ab, zeigt das der Last entgegengerichtete Streben der Säule und das Lasten des Gebälkes. In diesem Tempelbau ist Ebenmaß des Ganzen und aller Teile in höchster Vollendung vorhanden.

Betrachten wir die Kunstwerke der Völker und das Werden der Kunstformen, so kommen wir zu der Erkenntnis, daß die Kunstform nicht das Ergebnis tiefer wissenschaftlicher Forschung ist, sondern die Frucht liebevoller Beobachtung der Natur. Sitten, Gebräuche, geistige und religiöse Begriffe geben Anregungen, Formengebilde der Natur, des Handwerks und der Kunst geben Motive für die Veredelung der Gebrauchsformen des Gerätes und deren Verzierungen. Die Formen der Motive werden bald naturalistisch, bald in abstrakter Weise in der Gesamtform dieser Gegenstände oder deren Ornament nachgebildet, je nach Zweck, nach Auffassung und nach Darstellungsmöglichkeit. Denn mit jeder Darstellung ist eine Umbildung der Form des Motivs, bedingt durch die Eigenschaften des Werkstoffes, durch die anzuwendende Technik und das Empfinden des Darstellers verbunden, ein Stilisieren der Form. Die Natur wurde die große Lehrmeisterin der Künstler. Der Beobachtung der Natur folgte die Erkenntnis, daß die Natur ihrem Gestaltungstrieb, also sich selbst, durch allgemeine Gestaltungsgesetze eine Beschränkung auferlegt und trotzdem unendlich viele und verschiedenartige Gebilde hervorbringt, so daß der Künstler nicht anders kann, als diesem Vorbild zu folgen. Die Natur ist dem Künstler durch ihre mannigfaltigen Gebilde zu einer unerschöpflichen Quelle der Anregungen geworden. Die Geschichte der Kunst lehrt, daß die Künstler immer wieder zur Natur-

beobachtung zurückkehrten, wenn die Kunst durch Weiterbildung übernommener Kunstformen schal geworden war.

Schönheit ist keine Begleitererscheinung technisch vollendeter Arbeit. Praktisch verwendbare Gegenstände sind als solche nicht notwendig schön. Diese Gegenstände können jedoch schön sein, ohne dadurch an Nutzbarkeit zu verlieren.

Schön nennen wir Werke der Kunst und Gebilde der Natur, die unser Gemüt ganz für sich einnehmen, und deren Erscheinung Wohlgefallen erregt. Das Schöne ist also nicht eigentlich Eigenschaft des Objektes, als vielmehr eine Wirkung verschiedener gleichzeitig tätiger Momente innerhalb und außerhalb des Objektes, dem wir dieses Prädikat zulegen. Eine besondere Form des Objektes ist jedoch immer bedingt, weil die Momente, die nicht in ihm liegen, doch von ihm reflektiert werden.

Schön nennen wir Werke der Kunst, wenn die ästhetischen Eigenschaften des Formal-Schönen vorhanden sind, wie Naturgebilde sie haben. Diese Eigenschaften, Symmetrie, Proportion, Richtung, können durch Beleuchtung und Umgebung besonders gehoben werden. Die Momente, welche zur Erzielung besonderer Wirkung zusammen tätig sein können, sind:

Größe, Form, Material, Beleuchtung und Lage und Entfernung des Objektes vom Auge des Beschauers.

Die Umgebung (Größen, Formen, Farben, Beleuchtung).

Das Sehvermögen des Schauenden, da eine Form, eine Erscheinung nur durch unser Auge wahrgenommen werden kann.

Das Formenverständnis, der Grad des Kunstverständnisses des Beschauers.

Gegenüber der Erkenntnis, daß die Wirkung einer Form oder einer Erscheinung durch die verschiedensten Umstände günstig oder ungünstig beeinflusst werden kann, lehrt nun doch die Kunstgeschichte, daß Kunstwerke nur vorübergehend nicht ihre volle Anerkennung finden. Die Erscheinung und ihre Einwirkung auf uns ist zu beeinflussen, die Form, bleibt sie unbeschädigt, behält ihre Eigenschaften. Sind die ästhetischen Eigenschaften des Formal-Schönen vorhanden, so wird das Gebilde immer wieder als schön anerkannt werden. Naturformen und Kunstformen offenbaren die gleichen Gestaltungsprinzipien: Symmetrie, Proportion, Richtung. So viele Male nun auch im Laufe der Zeiten die Kunstströmung ihren Weg geändert hat, den Stil wechselte, das Schönheitsideal andere Formen angenommen hat, die Gestaltungsmomente für die Kunst sind, wie in der Natur, die gleichen geblieben.



Abbildung 6.

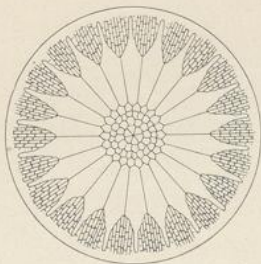


Abbildung 5.

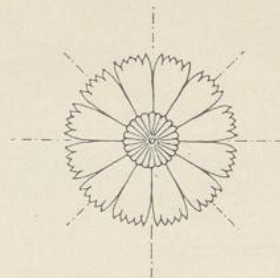


Abbildung 7.

Symmetrie, Proportion, Richtung sind Kollektivbegriffe. Diese Gestaltungsgesetze treten in mannigfachster Weise in Tätigkeit. Entweder alle zu einem vereint oder das eine schlummernd, oder das eine Prinzip als Autorität herrschend, die anderen nur gleichsam mitklingend. Zur Veranschaulichung dieser Begriffe diene das Folgende.

*

Die Reihung. Vollständig in sich abgeschlossene Formen, ohne Beziehung zur Außenwelt, sind Kugel und Kristalle (Abbildung 2 und 3). Die Kugel ist von absoluter allseitiger Gleichmäßigkeit. Für diese Art Formen ist nur das Zentrum als Kraftmittelpunkt vorhanden, zu dem alle Teile Richtung und Beziehung haben. Diese Körper sind allseitig gerichtet, daher richtungslos. Symmetrie, Proportion, Richtung sind für sie als Ganzes eins. Erst wenn aus dem Ganzen ein Teil herausgebrochen wird und die Stücke für sich betrachtet werden, treten Symmetrie und Proportion hervor (Abbildung 4; a b Symmetrieachse, c d proportionale Achse). Wird ein Strahl aus dem Schneekristall (Abbildung 3) herausgebrochen, so zeigt sich an diesem Symmetrie und proportionale Entwicklung. Die Beziehung aller Teile eines Körpers oder einer Figur zur Mitte, die in sich geschlossene Reihung gleicher Elemente mit gleicher Beziehung zur eingeschlossenen Mitte ist *Eurhythmie*. Diese eurhythmische Ordnung finden wir in der Natur in Kristallen (Abbildung 3), in Blumen (Abbildung 7), in niederen Lebewesen (Abbildung 5 und 6). (Abbildung 5: eine Urpflanze, *Asterolampra eximia* (Greville), Gruppe der einzelligen Schachtellinge; Abbildung 6: ein Urtier, *Heliodiscus glyphodon* (Haeckel), aus der Familie der Phacodiscida, der Scheibenstrahlige.)

In der Kunstform ist Eurhythmie besonders im Rahmen vorhanden — durch die Beziehung aller Teile des Rahmens zur eingeschlossenen Mitte. Ohne Rahmen kein abgeschlossenes Bild. Um den Abschluß eines Fußbodens, einer Wand, einer Decke, einer Füllung durch Form oder Verzierung zu zeigen, müssen diese Flächen umrahmt werden. Die Blattwellen des Architravs (griech. Tempel) sind, im Grundriß gesehen, abschließende Umrahmungen. Die Gliederung der eurhythmischen Figur erfolgt nach bestimmten Gesetzen der Wiederkehr gleicher Formen: in einfacher Reihe (Abbildung 8), in alternierender Reihe (Abbildung 9), wenn zwei ungleiche Formen in abwechselnder Reihe einander folgen, und in der durch Hauptformen

unterbrochenen einfachen und alternierenden Reihe (Abbildung 10, 11, 12). Die Gliederung der Reihe (Abbildung 12) darf ein bestimmtes Maß nicht überschreiten, das Auge darf nicht verwirrt werden, es muß das gleichmäßige Heben und Senken der Formen, die in gleichen Intervallen folgenden Ruhepunkte erkennen können — Bedingung rhythmischer Bewegung.

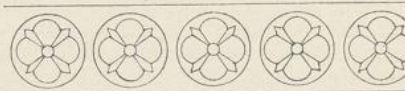


Abbildung 8.



Abbildung 9.

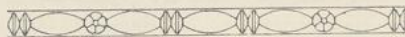


Abbildung 10.



Abbildung 11.

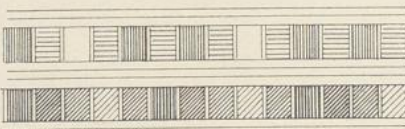


Abbildung 12.

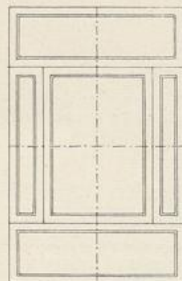


Abbildung 14.

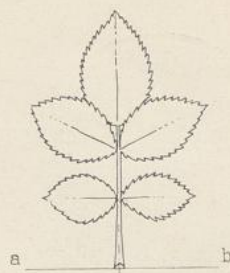


Abbildung 13.



Abbildung 15.

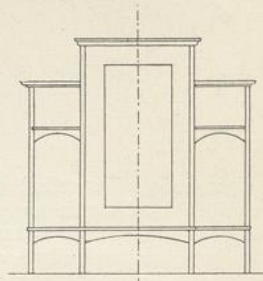


Abbildung 16.

Symmetrie (Gleichmaß). Strenge Symmetrie ist in einem Gebilde, wenn völlige Gleichheit der Elemente rechts und links einer sichtbaren oder angenommenen Mittellinie vorhanden, wenn die eine Hälfte in bezug auf die Mittellinie das Spiegelbild der anderen Hälfte ist. Abbildung 13: Rosenblatt (a b Symmetrieachse), Abbildung 14: Teil einer Deckentäfelung (zweifach symmetrisch), Abbildung 16: Schrank, Abbildung 15: Ornament.

Sind rechts und links der Mittellinie die ungleichen Teile im Gleichgewicht, so ist das Maßfengleichheit — Ebenmaß. Abbildung 17: Ornament, Abbildung 18a und b: Von einem altdeutschen Titelblatt, Abbildung 19: Schrank, Abbildung 20: Ornament (Aldegrevier), Abbildung 21: Holzgeschnitztes Rokoko-Ornament, Abbildung 25: Stehender Mann.

Symmetrie ist in den Formen Abbildung 5, 6, 7, wenn Mittellinien durch die Mitte der Figuren angenommen werden. Da zwei und mehr Mittellinien in jeder Figur

möglich sind, so sind diese richtungslos. In der Kreisfläche und in der Kugel kann man die Zahl der möglichen Mittellinien bis ins Unendliche steigern. Alle diese Formen sind richtungslos und in sich abgeschlossen. In ganz anderer Bedeutung tritt die Symmetrie in der Pflanzenwelt hervor. Die Pflanze hat Beziehung zum Boden, in dem sie wurzelt. Symmetrie ist hier immer mit Proportionalität verbunden. Das Rosenblatt, Abbildung 13, ist in bezug zur Mittellinie von links zu rechts symmetrisch, in der Richtung der Mittellinie des Stengels proportional gegliedert. Der Baum, Abbildung 22: Die Ordnung der Äste um den Stamm oder um die Mittellinie mit dem Schwerpunkt ist eurhythmisch. Die Entwicklung in der Mittelrichtung ist proportional. Der Baum erscheint uns in der Ansicht symmetrisch. Symmetrie ist in der Form der Zweige und der Blätter, Eurhythmie in der Form der Blüte und der Frucht.

Die vier Felder, Abbildung 23, sind mit geflügelten Köpfen gefüllt. Die Flügel sind in den Feldern symmetrisch



Abbildung 18a



Abbildung 17.



Abbildung 18b

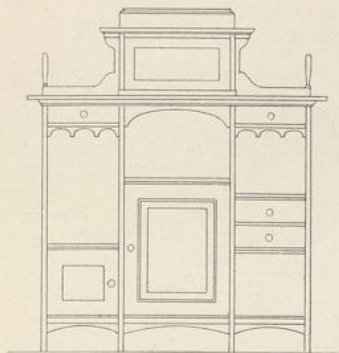


Abbildung 19.



Abbildung 21.



Abbildung 20.

geordnet und in allen Feldern gleich geformt. Die Größe der Köpfe ist ebenfalls gleich, nur Lage und Form sind ungleich. Es ist uns nicht unangenehm, wenn wir in einer Reihe die gleiche Tierform immer wieder sehen. Wir sehen in einem Tierbild das Bild der Art, dagegen im Bild eines Menschen das Bild dieses Menschen, und das sehen wir nicht gern viele Male in einer Reihung.

In der Tierwelt treten die formalen Eigenschaften klarer hervor als in den Gebilden der Pflanzenwelt. Der Körper aller höheren Tiere ist symmetrisch geformt.

Symmetrisch gestaltete Formen sind abgeschlossen — ohne Symmetrie kein formaler Abschluß.

In den Naturgebilden kommt die strenge Symmetrie selten zur vollen Entwicklung, obgleich die Formen uns symmetrisch erscheinen. Durch eine Hemmung in der Entwicklung wird die beabsichtigte Form nicht voll erreicht. Gebilde der Natur üben gerade durch diese Zufälligkeiten vielmals einen unerklärlichen Reiz auf den Beschauer aus. Auch in der Kunst ist es so — doch hier beabsichtigt. Wir finden Formen, die, aus großer Entfernung gesehen, symmetrisch erscheinen, in der Nähe betrachtet aber absichtlich nicht in allen Teilen symmetrisch sind, oder Formen, die beim flüchtigen Sehen symmetrisch scheinen, an denen man dann bei längerer Beobachtung mehr und mehr interessante Abweichungen entdeckt. Diese Freiheit innerhalb des Gesetzes hat einen besonderen Reiz, da der Formeninhalt sich nicht sofort offenbart (Abbildung 18a, 18b, 20 und 23).



Abbildung 22.



Abbildung 23.

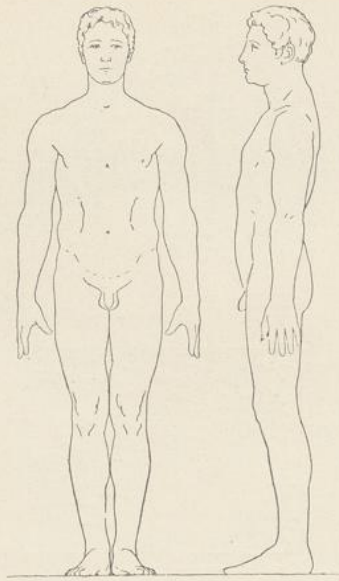


Abbildung 24.

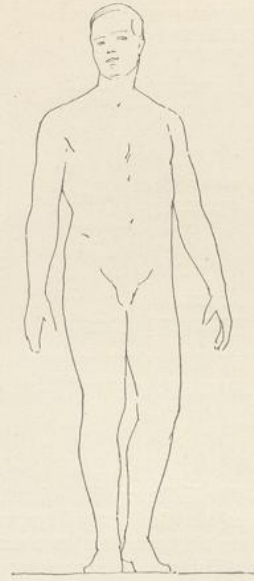


Abbildung 25.

Proportion und Richtung. Proportion ist das Verhältnis ungleicher Größen zueinander, das unser Schönheitsgefühl befriedigt. Proportionalität steht in der Natur immer in Beziehung zur Richtung der Lebenskraft und der Willensrichtung, wirkt mit diesen und in Verbindung mit Symmetrie oder mit Eurhythmie oder mit beiden formgestaltend. In der Natur entstehen durch das Zusammenwirken, das Miteinander- oder Gegeneinanderwirken der verschiedenen Kräfte und den Grad der Kraftensaltung der einzelnen Zentren die unendlich vielen und mannigfach verschieden geformten Gebilde unerklärlich reizvoll schöner Form und schöner Erscheinung. Das Schöne proportional zueinander gestimmter Größen (Formen, Farben, Beleuchtungseffekte) wird von unserem Auge gesehen und von unserem Gemüt empfunden. Die gesetzmäßige Tätigkeit der gestaltenden Kräfte empfinden wir, jeder Verstoß gegen das Gesetz ist unserem Empfinden unangenehm, aber in keiner Weise kann dieses Gesetz ausreichend erklärt werden.

Der beste Weg ist: Beispiele geben. Ein jeder muß dann selbst beobachten und vergleichen. Der männliche

Körper, Abbildung 24 und 25, ist in der Richtung von unten nach oben proportional gegliedert; Proportionalität ist in der Richtung von vorn nach hinten vorhanden, Symmetrie ist in den beiden Körperhälften links und rechts zur senkrechten Mittellinie.

Abbildung 26: Ein griechischer Tempel. In der Richtung der Mittellinie von vorn nach hinten liegt die Richtung des Baues. Rechts und links zu dieser Mitte sind die Hälften symmetrisch. In der Richtung nach oben herrscht Proportionalität.

Abbildung 27: Ein Bett. Der Vergleich der Formen Abbildung 26 und 27 läßt erkennen, daß für die Form des Baues die Gestaltungsmomente in ähnlicher Weise tätig waren wie in der Form Abbildung 26.

Abbildung 28: In der Anlage des Grabmals ist Eurhythmie als Gestaltungsprinzip herrschend. Die Teile des Hügels oberhalb des Grabes haben nur Beziehung zur eingeschlossenen Mitte. Ebenso die Steine des Steinkranzes, der das Grabmal abschließt.



Abbildung 26.



Abbildung 27.

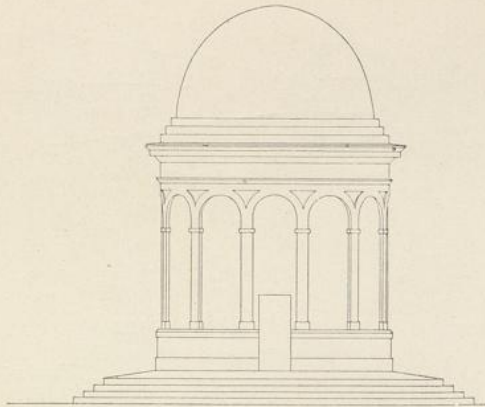


Abbildung 29.



Abbildung 28.



Abbildung 30.

Abbildung 29: Eurhythmisch ordnen sich die architektonischen Elemente dieses Zentralbaues um den Mittelraum. Herrschend ist in diesem Bau die Proportionalität der Höhenentwicklung. Die Ansicht ist für unser Auge symmetrisch.

Abbildung 30: Ein Sitzmöbel. In der Form das gleiche Gestaltungsprinzip wie in der Form Abbildung 29.

Abbildung 31: In dieser Flächenteilung herrscht das proportionale Prinzip.

Abbildung 32: Ein gotischer Turm. In dieser Form herrscht die senkrechte Richtung mit ihrer proportionalen Teilung. Die Ansicht erscheint symmetrisch, im Grundriß erkennt man jedoch, daß die Formelemente eurhythmisch um die Mitte gereiht sind.

Abbildung 33: In diesem Gerüst zum Aufstellen von Vasen ist ein ähnliches Gestaltungsprinzip wie in Abbildung 32.

Beobachten und vergleichen — Natur und Kunst. Jede Form, jede Erscheinung bis in alle Einzelheiten durcharbeiten. Bei der Beobachtung der Kunstwerke Form und Erscheinung durchforschen, um die Gestaltungs-idee zu erfassen. Die Materialbehandlung (die Technik) und die Beleuchtung studieren. Sehen, wie in der Gesamtform und all ihren Einzelheiten die Höhen und Tiefen wechseln, wie die Materialfarbe, wie das Licht und wie die Beleuchtungseffekte sind. Die folgenden Erklärungen sollen den Anfänger in die Beobachtungstätigkeit einführen. Die Anleitungen geben ihm gleichzeitig Richtlinien für die Gestaltung neuer, eigener Arbeiten.

*

Den Stoff gibt dem Künstler die Welt nur allzu freigiebig,

Der Gehalt entspringt freiwillig aus der Fülle seines Innern.

Aber die Form, ob sie schon vorzüglich im Genie liegt, will erkannt, will bedacht sein, und hier wird Besonnenheit gefordert, daß Form, Stoff und Gehalt sich zueinander schicken, sich ineinander fügen, einander durchdringen.

Goethe.

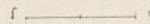


Abbildung 32.

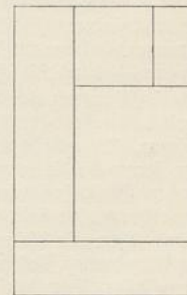


Abbildung 31.

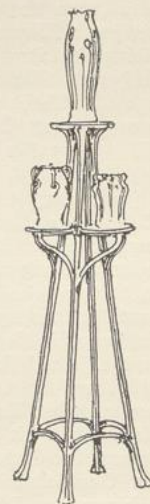


Abbildung 33.

Die Form.

Das Sehen. Wir sehen nur die Gegenstände, die leuchten oder beleuchtet sind, und von denen eigenes oder reflektiertes Licht in unser Auge gelangt. Wir sehen in jeder Sehrichtung einen Teil der Umgebung, etwas größer oder kleiner als die Grundfläche eines kegelförmigen Raumes, dessen Seitenlinien einen Winkel von 60 Grad bilden, dessen Spitze im Kreuzungspunkt aller Lichtstrahlen im Auge liegt, und dessen Länge abhängig ist von der Länge der von unseren Augen wahrnehmbaren Lichtstrahlen. Die Achse dieses kegelförmigen Raumes ist die Sehrichtung, der dem Auge gegenüberliegende Abschluß des Kegels das Sehfeld (Abbildung 34 und 35). Alle Erscheinungen in der Sehrichtung sehen wir deutlich. Die Erscheinungen an der Grenze des Sehfeldes sind für uns undeutlich. Ist innerhalb des Sehfeldes etwas, das uns interessiert, so lenken wir die Sehrichtung dorthin usw. (Abbildung 36). Hat das, was wir sehen wollen, größere Ausdehnung als ein Sehfeld, und können wir unseren Beobachtungsstand nicht ändern, so müssen wir die Sehrichtung, entsprechend der Größe der Erscheinung soviel mal ändern (Abbildung 37). Das Bild des Ganzen gewinnen wir dann nur durch das Zusammenfassen mehrerer Bilder — durch die Hilfe unseres Gedächtnisses.

Wir sehen nur den Gegenstand, von dem aus Lichtstrahlen direkt oder durch Spiegelung in unser Auge dringen. Ohne Spiegelung sehen wir nur Erscheinungen, von denen wir in gerader Richtung Lichtstrahlen empfangen. Steht ein hoher Gegenstand hinter einem kleineren, so verdeckt oder überschneidet dieser den großen. Das Ferne sehen wir kleiner als Gleichgroßes in der Nähe. Es folgt daraus, daß wir nur von den Flächen die wahre Form sehen, die rechtwinklig zur Sehrichtung liegen. Alle andersgerichteten Flächen sehen wir verkürzt. Abbildung 38: Die Stäbe a b, c d, e f, g h, i k, liegen in einer Ebene, in der Sehrichtung hintereinander. Die Folge davon ist, daß der Stab a b alle anderen verdeckt, wir nur a b sehen. Abbildung 39: Die Scheibe a b deckt das Rechteck e f. Abbildung 40: Die Scheibe c d deckt einen großen Teil der Fläche von der Scheibe e f, und beide decken die Scheibe i k fast ganz. Abbildung 41: Der große Körper c d e f erscheint klein (c' d' e' f'). Abbildung 42: Der Körper c d deckt e f. Der mit c d gleichgroße Körper g h erscheint im Bilde wie g' h' zu c' d'. Abbildung 43 zeigt, wie groß in der Entfernung c vom Auge eine Fläche sein muß, soll sie im Bilde so groß wie die Fläche b erscheinen, die dem Auge näher liegt.

Hieraus ergibt sich für die Gestaltung von Gegenständen folgendes: Abbildung 44: Die Endigung an einem Gebäude. Die Endigung kann im günstigsten Falle in der Richtung a b gesehen werden. Hat es da Zweck, im Entwurf eine Endverzierung zu zeichnen, die, wenn ausgeführt, nicht gesehen werden kann? Muß eine spitze Endigung für die Gesamtwirkung des Baues gefordert werden, so muß sie so hoch sein, daß man sie sehen kann. Abbildung 45: Dem Sockel einer Balustrade möchte man, nach dem Aufriß bemessen, die Höhe d geben. Gewöhnlich wird die Balustrade in der Richtung a b gesehen. Da muß der Sockel natürlich höher sein. Abbildung 46: Ein Bau soll mit einer Kuppel abschließen. Für die Wirkung des Innenraumes ist die Höhe b genügend, für die Wirkung des Baues jedoch nicht. Die äußere



Abbildung 34.

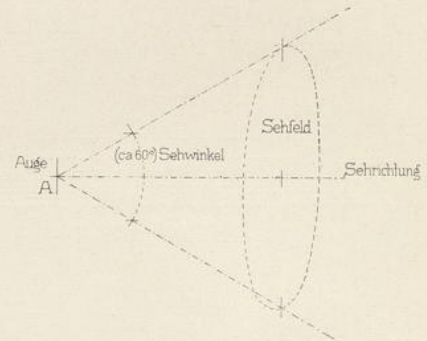


Abbildung 35.

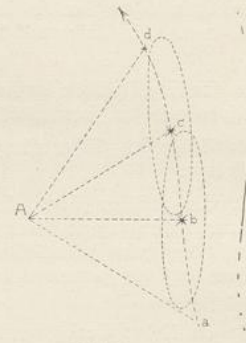


Abbildung 36.



Abbildung 37.

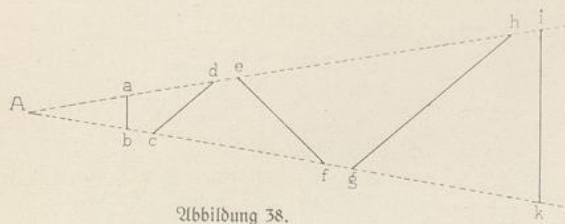


Abbildung 38.

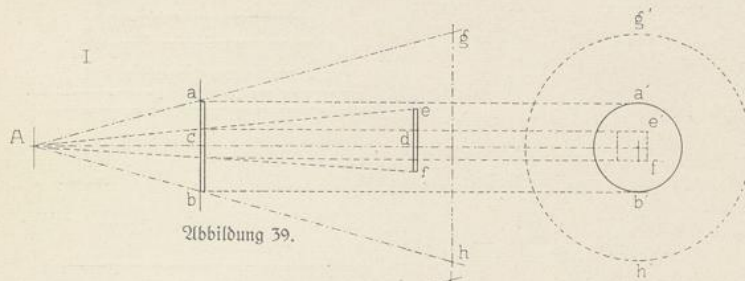


Abbildung 39.

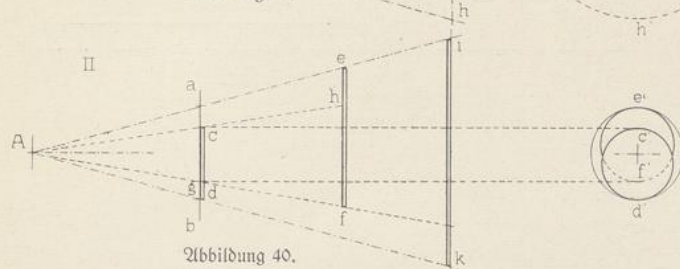


Abbildung 40.

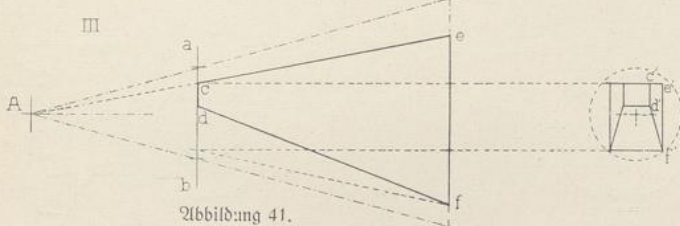


Abbildung 41.

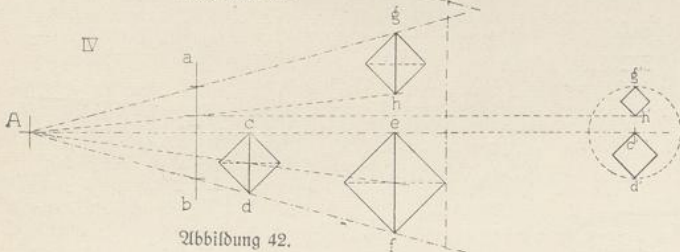


Abbildung 42.

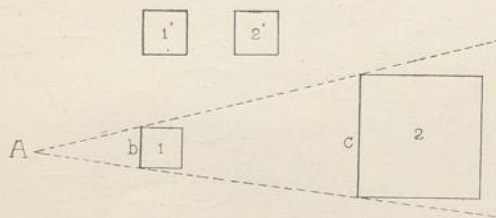


Abbildung 43.

Ruppel muß höher sein. Abbildung 47: Die Endigung auf einer Türumrahmung wird in der Richtung a b gesehen und erscheint wie A'. Das übermäßige Langgestreckte der Form A verschwindet, weil man die Form nur verkürzt sehen kann. Abbildung 48: Der Hängezapfen an einer hohen Holzdecke wird nur stark verkürzt von unten gesehen, ergibt im günstigsten Falle die Ansicht B'. Abbildung 49: A, B, C, Profile von Tischfüßen. Die Tischfüße sieht man meist von oben. Die Sehrichtung ist a b. Bei der Sehrichtung a b überschneidet der obere Teil des Fußes A den unteren; e d geht für das Auge verloren (A'). Die Form B bewirkt keine Überschneidung (B'). Die Form C ist unten sehr bauchig, so daß hier, bei der angenommenen Sehrichtung, der Teil von e abwärts für das Auge verlorengeht (C').

Abbildung 50: b c d e f g, ein senkrecht stehender Zylinder (Aufsicht), und A' und A'', die beiden Augen eines Beobachters. Mit dem Auge A' sieht er von der Zylinderfläche den Teil b c, mit dem Auge A'' den Teil d e. Mit beiden Augen den Teil b d, etwas weniger als den halben Umfang. — Runde Körper, deren Durchmesser größer ist als die Entfernung zwischen den beiden Augen des Beschauers, erscheinen schmaler, als sie sind. — Abbildung 51. Der runde Körper hat einen kleineren Durchmesser als die Entfernung der beiden Augen voneinander. Der Beschauer sieht um den Körper herum — und auch dieser Körper erscheint schmaler, als er ist. Das zu wissen, ist wichtig für das Entwerfen gedrehter Körper.

Abbildung 52: Die Körper I, II und III haben in der Ansicht gleich breite Seitenflächen. Ist von diesen Körpern nur diese Seite sichtbar (A = Auge), so spricht das Profil dieser Körper für die Wirkung der Form nicht mit. Daraus folgt, daß, wenn zum Beispiel hinter a b ein

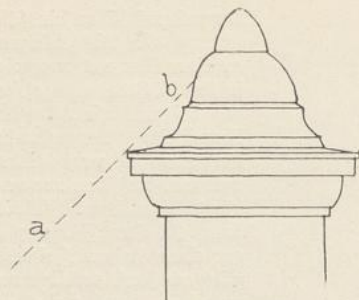


Abbildung 44.

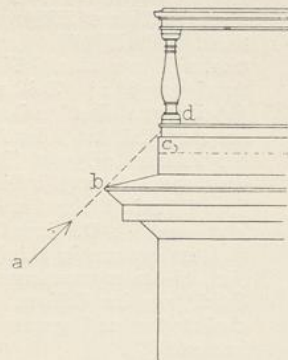


Abbildung 45.

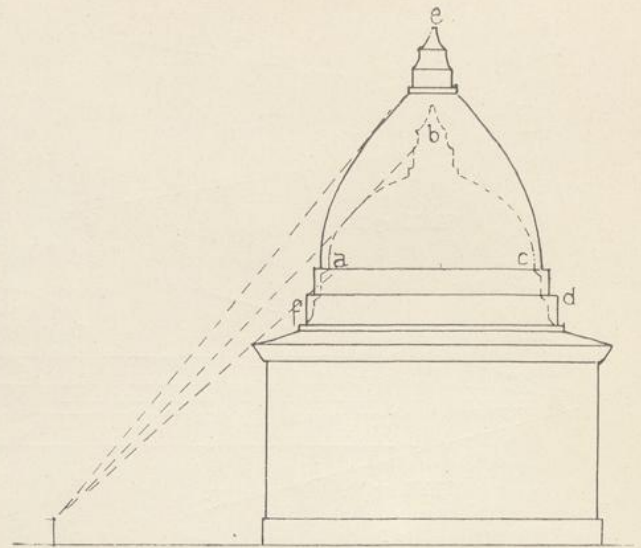


Abbildung 46.

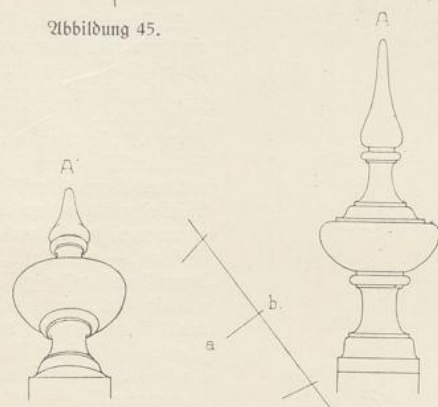


Abbildung 47.

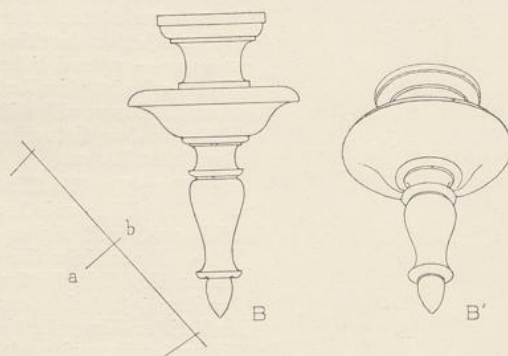


Abbildung 48.

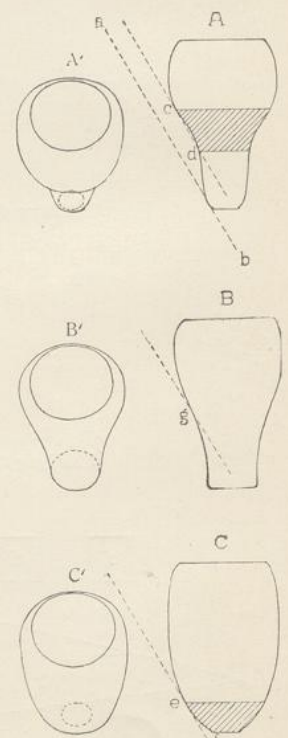


Abbildung 49.

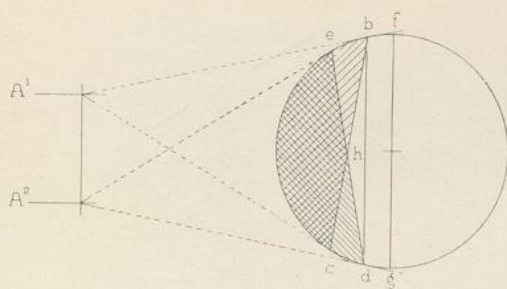


Abbildung 50.



Abbildung 51.

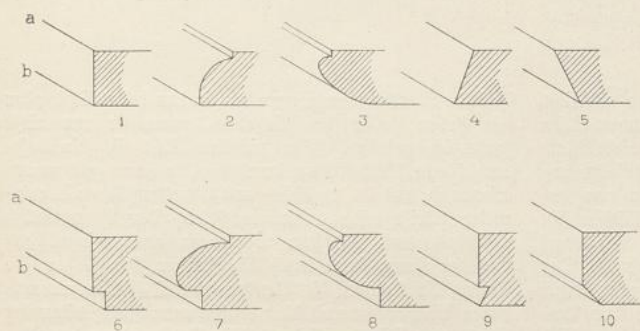


Abbildung 53.

Träger verborgen ist, dieser einen Querschnitt gleich einer dieser drei Formen haben kann.

Abbildung 53: Eine Tischplatte zum Beispiel, deren Dicke gleich ab in Form 1 ist, wird ganz verschieden stark (dick) erscheinen, je nachdem die Platte profiliert ist, abgesehen von dem Beleuchtungseffekt, der durch die Profilierung entsteht, und über den in späteren Kapiteln gesprochen werden wird. Die größere Dicke ab , Form 6, kann ebenso durch die Profilierung der Platte (Form 6 bis 10) für das Auge unsichtbar werden. Abbildung 54 ist ein Beispiel, daß ein Profil, je nach dem Stand des Beschauers, verschieden wirkt.

Der Körper C, Abbildung 55, erscheint im geometrischen Aufriß wie Abbildung A. I und III sind quadratische Platten, II ist walzenförmig. In der Ansicht A sind die Breiten dieser Teile gleich. Aus dem Grundriß B kann der Sachmann die größere Breite von I und III gegenüber II in der Eckansicht erkennen ($ab = a'b'$, cd ist größer als $a'b'$). C, die perspektivische Darstellung ist

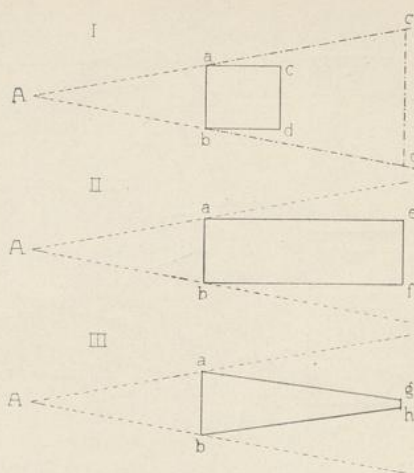


Abbildung 52.

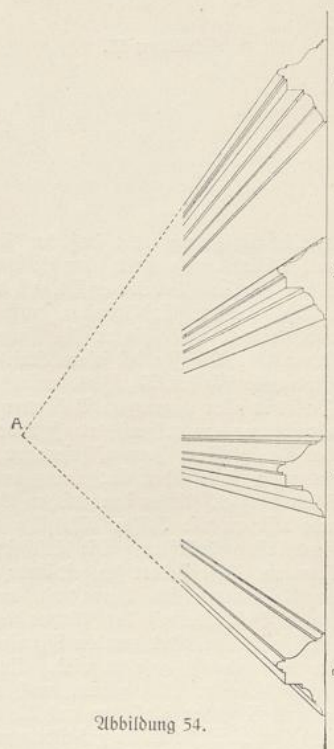


Abbildung 54.

ein allgemeinverständliches Bild des Körpers. Die Beurteilung der Wirkung aneinandergefügtter eckiger und runder Formen nach Aufriß und Grundriß verlangt Erfahrung. Abbildung 56 dient dem Hinweis, daß die Eckausladung der Profile größer ist als die normale Ausladung.

Warum diese Erklärungen und Beispiele? Das Gesagte ist doch so einfach und selbstverständlich, daß jeder verständige Mensch daran denkt. — Nein, das ist nicht

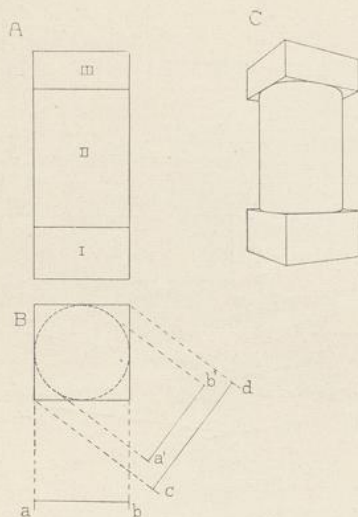


Abbildung 55.

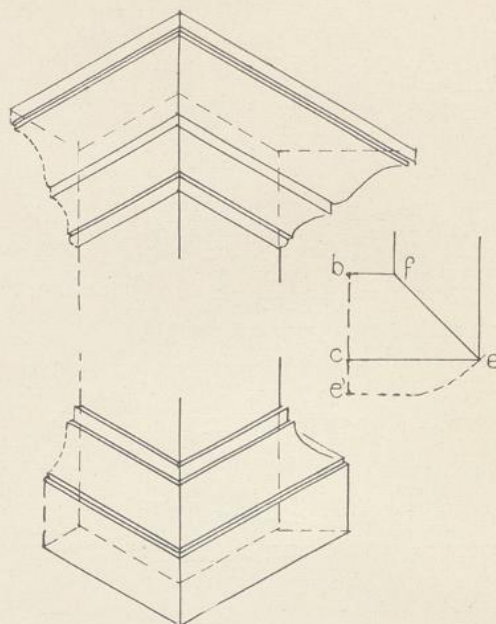


Abbildung 56.

so. Die Erfahrung lehrt, daß der Anfänger vielleicht manches kennt, auch denkt, aber die Anwendungen dieses Wissens für seine Arbeit vergißt, und daß er viele Male an diese Selbstverständlichkeiten durch Mißerfolge erinnert werden muß, bis er die Folgerungen aus gegebenen Verhältnissen bei jedem Strich am Zeichentisch, bei jedem Tun in der Werkstatt berücksichtigt. Die Kugel erscheint in allen Lagen zum Beschauer gleich rund. Der senkrecht vor uns aufgerichtete Zylinder oder der Kegel geben die gleichen Formerscheinungen, wenn der Beschauer sich in gleicher Entfernung und Höhe um diese Körper bewegt. Unter den gleichen Bedingungen geben runde Körper, wie Gläser, Tischfüße, Säulen und ähnliches gleiche Ansichten. Die Erscheinung aller anders geformten Dinge ändert sich mit ihrer veränderten Lage zum Beschauer. Ein Gegenstand, der ohne Rücksicht auf die Beschaffenheit des Platzes, auf den er zufällig gestellt wird, gestaltet worden ist, wird so gestellt, daß seine beste Ansicht gesehen wird. Ein Gegenstand, für einen bestimmten Platz gebaut, muß mit Rücksicht auf die dort möglichen Ansichten und die dort vorhandenen Beleuchtungsmöglichkeiten gestaltet werden. Nicht selten, daß unter diesen Umständen Formen entstehen, die an sich verzerrt, unschön sind, in der Erscheinung am bestimmten Platz aber durch Verkürzungen und Überschneidungen wohlproportioniert und schön wirken.

Die Form und die Beleuchtung. Nur die beleuchteten Gegenstände unserer Umgebung sehen wir. Es ist also nicht gleichgültig, wie ein Gegenstand beleuchtet ist, gut oder schlecht. Der Eindruck, den ein Gegenstand auf uns macht, die Wirkung, beruht zum Teil auf der Mitwirkung der Beleuchtung. Wir stellen die Gegenstände, welche gesehen werden sollen, um einen

üblichen Ausdruck zu gebrauchen, in das beste Licht, oder wir stellen sie in den Schatten, wenn sie uns nicht sonderlich gefallen. Das richtige Licht ist die best-erreichbare Beleuchtung, durch die die Form gut zu erkennen ist, und in der Licht- und Schattenflächen in reizvoller Weise miteinander wechseln. Das ist natürlich gleichbedeutend mit dem Verlangen nach reizvoll gestalteter Form, denn durch die Flächen, die Höhen, die Tiefen, die Kanten, die Rundungen und Höhlungen entstehen die Formen und die verschiedenen Helligkeiten der Licht- und Schattenflächen. Die Beobachtung der Beleuchtungseffekte und die Feststellung ihrer Ursachen sind von größter Bedeutung für die Neugestaltung von Formen, also von Gegenständen.

Die Neugestaltung von Formen für einen bestimmten Raum geschieht unter Berücksichtigung der Raumform und Raumgröße und der dort vorhandenen oder möglichen Beleuchtung, da von dieser, der Lichtstärke, der Lichtrichtung, der Farbe des Lichtes, sowie der Form des Gegenstandes und dem Material der Beleuchtungseffekt abhängt.

Abbildung 57: Eine Kugel, von der Seite beleuchtet, erscheint zur Hälfte dunkel, zur Hälfte hell. Schwebt diese Kugel in einem dunklen Raum, dessen Wände kein Licht zurückwerfen, so ist die Schattenseite nicht sichtbar.

Abbildung 58: Schwebt diese Kugel in einem hellen Raum, und ist die Lichtrichtung ähnlich der in Abbildung 57, so wird sich die Schattenseite trotz Aufhellung durch Reflexlicht dunkel vom Hintergrund abheben, die Lichtseite wird sich mehr oder weniger hell vom Hintergrund abheben, je nach der Helligkeit des Hintergrundes. Ist der Hintergrund sehr hell, fast gleich der Lichtfläche der Kugel, so wird die Lichtfläche nicht wirken. Abbildung 57 und 58 bilden einen Kontrast. Zwischen beiden Extremen

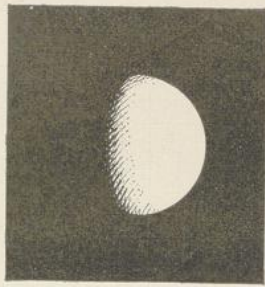


Abbildung 57.

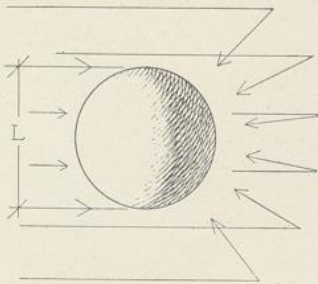


Abbildung 58.

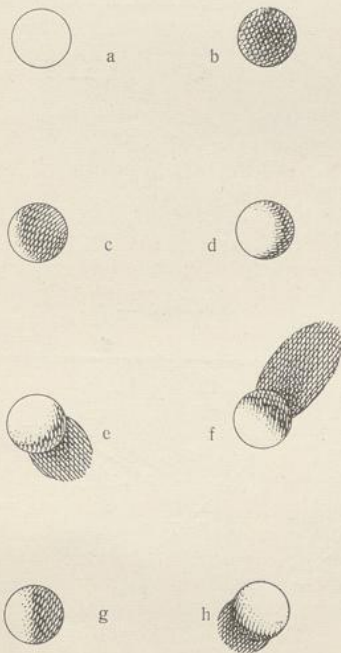


Abbildung 59.

liegen unendlich viele Möglichkeiten. Abbildung 59 zeigt einige Möglichkeiten der Kugelbeleuchtung: a beleuchtet von vorn, b beleuchtet von hinten, c bis h Seitenbeleuchtungen, in e, f und h Mitwirkung des Schlag-schattens der Kugel.

Durch die Beleuchtung eines schwebenden oder eines freistehenden Körpers entsteht hinter seiner Schattenseite in der Richtung der Lichtstrahlen ein Schattenraum, dessen Größe und Form von der Flächengröße der Lichtquelle und der Form der Berührungslinie der den Körper streifenden Lichtstrahlen abhängig sind (Abbildung 60). Wird dieser Schattenraum von einem Körper durchschnitten, der vorher beleuchtet war, so ist mit dem Eintritt des Körpers in den Schattenraum dieser Teil nicht mehr beleuchtet, ist dunkel, das ist der Schlagsschatten des ersten Körpers auf den zweiten. Körper, die ganz in dem Schattenraum eines anderen liegen, sind dunkel. (Abbildung 61). C ist der Schlagsschatten von A auf B. D liegt im Schattenraum von B. Die Linie der Berührungspunkte der einen Körper streifenden Lichtstrahlen ist die Eigenschattengrenze. (ab Eigenschattengrenze der Kugel K in Abbildung 60 A.)

Wird ein Körper von mehreren Lichtquellen beleuchtet, so entstehen mehrere Eigenschattengrenzen und mehrere Schlagsschatten (Abbildung 62). Die Schatten, welche durch die Beleuchtung der einen Lichtquelle entstanden sind, werden teils von den Lichtstrahlen der anderen Lichtquellen aufgehellt. Sie werden heller, weicher. Ebenso werden die Eigenschattengrenzen in dieser Beleuchtung weicher. Das bedeutet: helle und dunkle Flächen stoßen nicht unmittelbar aneinander, sondern zwischen beiden liegen schmale Flächen, die durch mittlere Helligkeiten den Übergang vom Hellen zum Dunklen vermitteln. Den Gegensatz hierzu bilden die harten Grenzen, die durch punkartige, sehr starke Lichtquellen entstehen, wenn kein oder nur schwaches Reflexlicht vorhanden ist.

Licht und Schatten teilen die Bildfläche. In Abbildung 63 ist zweimal das gleiche Profil dargestellt, einmal von oben, einmal von unten beleuchtet. Vergleiche die Bilder A und B, die Teilung der Bildfläche.

Abbildung 64 und 65: Es ist festgestellt worden, daß für die gute Wirkung eines Bauwerkes ein Abschluß-gesims nötig ist, das Schatten von der Breite a gibt, und das eine helle Vorderseite der Hängeplatte hat (Abbildung 64). Nun ergibt sich aber, daß die in Betracht kommende Lichtrichtung (Abbildung 65) flacher liegt. Der Baumeister ändert das Profil, um die gleiche Schattenwirkung zu erreichen wie in Abbildung 64.

Eine Deckenfläche soll durch Leisten geteilt werden. Es wird eine ähnliche Flächenteilung verlangt wie im Hause x. Dort wirkt die Teilung gut, die Leisten haben das Profil Abbildung 66. Lichtrichtung ist L_e. Die Schattenbreite a, von unten gesehen, und b bei Seitenansicht ist die Folge der Leistenhöhe und der Lichtrichtung. Diese Schattenbreiten haben einen Anteil an der guten Wirkung der Flächenteilung der Decke. In dem neuen Hause ist die Lichtrichtung L' n (Abbildung 67). Diese Lichtrichtung zusammen mit dem alten Profil würde aber nur die Schattenbreite g d (Abbildung 66) geben. Also zu schmale Schatten. In dem neuen Hause kann die Decke in der Richtung n m, n l und n o gesehen werden. Für die Sehrichtung n m und n l wäre die Leistenhöhe n p richtig, sie würde die Schattenbreiten a und b geben wie in Abbildung 66. Doch da für die Beobachtung die Richtung n o günstig ist, wird die Höhe q s (Abbildung 68) gewählt, die die Schattenbreite b (Abbildung 66) gibt.

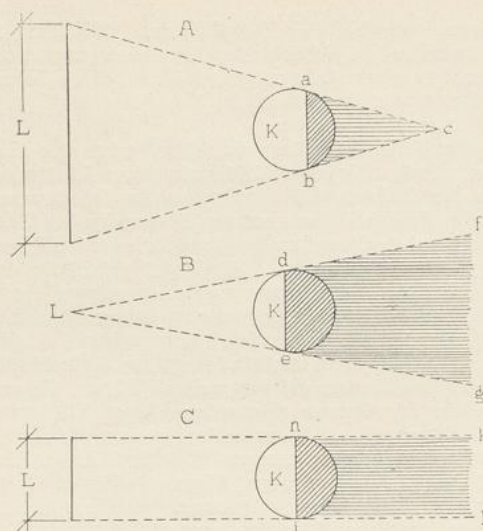


Abbildung 60.

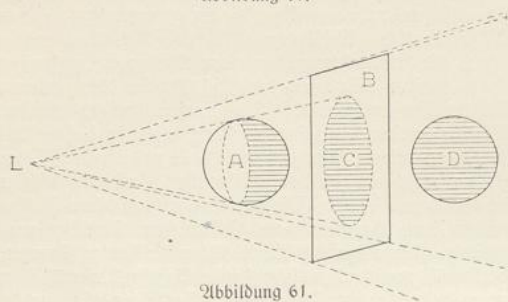


Abbildung 61.

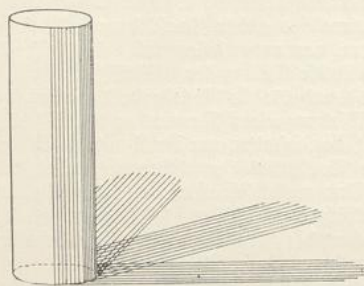


Abbildung 62.

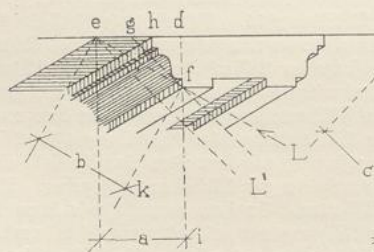


Abbildung 66.

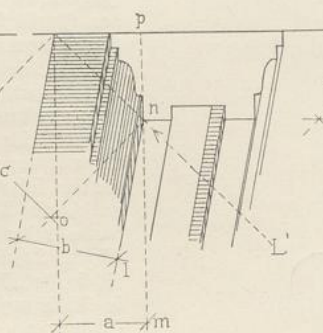


Abbildung 67.

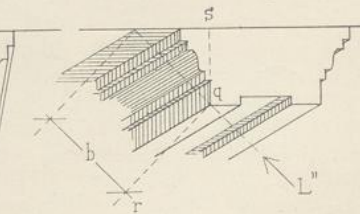


Abbildung 68.

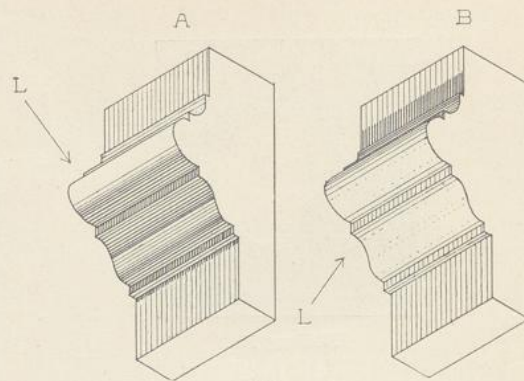


Abbildung 63.

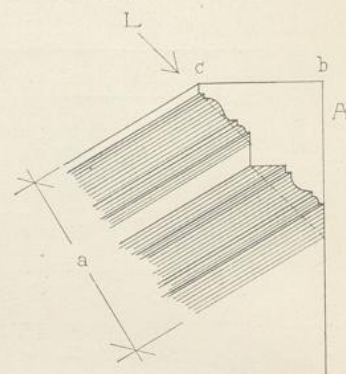


Abbildung 64.

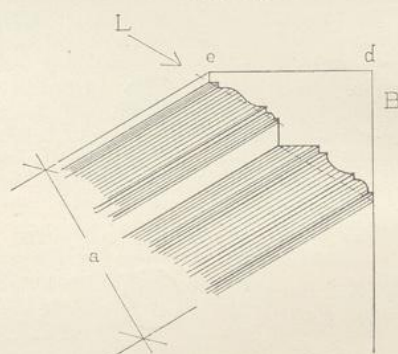


Abbildung 65.

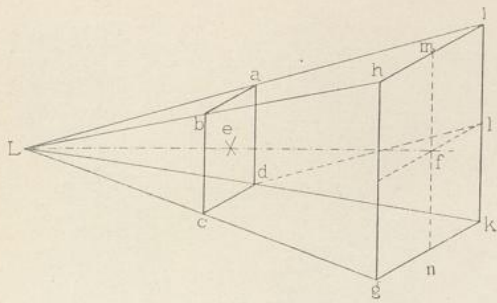


Abbildung 69.

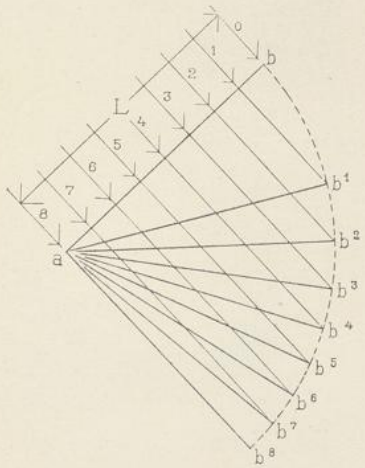


Abbildung 70.

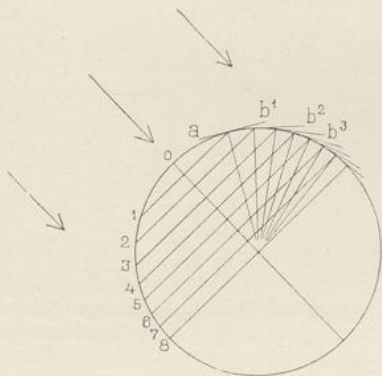


Abbildung 71.

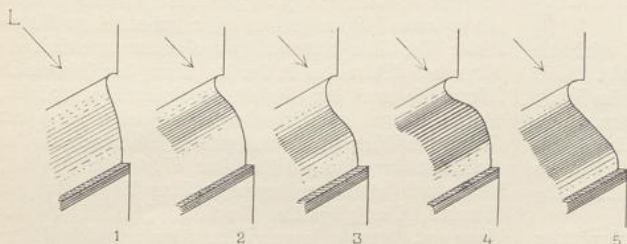


Abbildung 72.

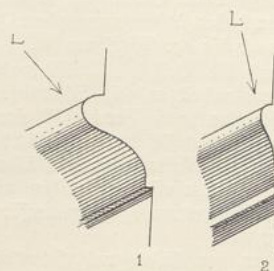


Abbildung 73.

Die Helligkeit einer Fläche nimmt ab mit der Entfernung von der Lichtquelle. Die Helligkeiten zweier paralleler, von einem Punkt aus beleuchteter Flächen verhalten sich zueinander wie die Quadrate der Entfernungen von der Lichtquelle. Abbildung 69: $Le = ef$, $mn = 2 \times ab$, $ghikg = 4 \times abeda$. Die Fläche $abeda$ empfängt von der Lichtquelle L ebensoviel Licht wie die noch einmal so weit entfernte Fläche $ghikg$, also viermal soviel Licht.

Abbildung 70: Die Fläche ab liegt rechtwinklig zur Lichttrichtung, empfängt die volle Lichtmenge zwischen a und b . Die Fläche ab^s liegt parallel zur Lichttrichtung, empfängt kein Licht, ist dunkel, das Licht streift die Fläche. Die Fläche ab^1 ist um $\frac{1}{4}$ der Lichtmenge ab dunkler als ab , die Fläche ab^2 um $\frac{2}{4}$ dunkler als ab usw. bis ab^8 . Hier sind also durch die Richtungen der Linien ab bis ab^8 9 Helligkeitsstufen bezeichnet. Die Kugel, Abbildung 71, erhält Licht in der gleichen Richtung wie die Flächen $ab - ab^8$ (Abbildung 70). Legt man Flächen an die Kugel, die mit der Lichttrichtung die gleichen Winkel bilden wie die Flächen $ab - ab^8$, so ist die Helligkeit dieser die Kugel tangierenden Flächen gleich der der Flächen $ab - ab^8$, und die Berührungsringe der Tangentialebenen und der Kugeloberfläche haben ebenfalls diese 9 Grade der Helligkeit: o die hellste Stelle der Kugeloberfläche. Ring $1 = ab^1$, Ring $2 = ab^2$ usw. bis ab^8 . Hier ist ein Weg gezeigt, die Helligkeit profilierter Formen zu bestimmen, wenn ihre Lage zur Lichttrichtung bekannt ist. Abbildung 72: Die Schatten ähnlicher Profile in gleicher Beleuchtung. Zu beachten: Der Schatten 72^s ist gleichmäßig dunkel, das Licht streift die schräge Fläche. Der Schatten 72^a hat einen helleren mittleren Teil. Das Licht streift den Wulst und begrenzt unten im hohlen Teil des Profils den Schlagschatten. Der Teil zwischen Eigenschatten- und Schlagschattengrenze empfängt das meiste Reflexlicht, ist deshalb im Schatten der hellste Teil.

Abbildung 73¹. Das Profil hat bei dem schräg einfallenden Licht ebenso breite Schatten wie das flache Profil Abbildung 73² bei dem steilfallenden Oberlicht. Diese Wirkung ist von Bedeutung für die Profilbildung in schmalen hohen Räumen mit Oberlicht.

Abbildung 74: Der Schlagschatten des vorstehenden Körperteiles auf dem ebenen Hintergrund ist durch Kontrast und durch reflektiertes Licht da am dunkelsten, wo der vorgelegte Körper den Hintergrund berührt.

Abbildung 75: Der Schlagschatten des vorgelegten Körpers auf die gekrümmte Fläche der Unterlage ist durch Kontrast neben dem hellsten Licht am dunkelsten. Der Schlagschatten hat an der Eigenschattengrenze der runden Unterlage die gleiche Dunkelheit wie der Eigen-

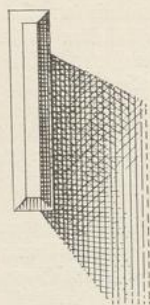


Abbildung 74.

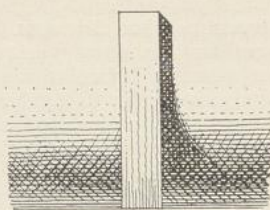
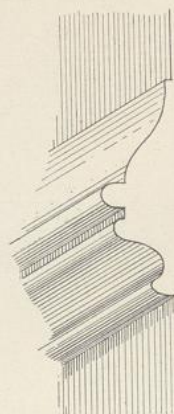


Abbildung 75.



a



b

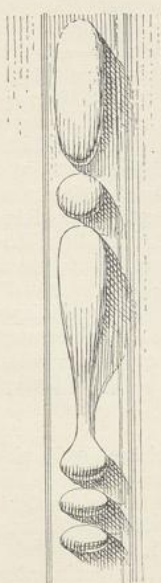


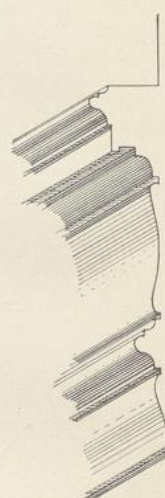
Abbildung 76.



Abbildung 77.



c



d

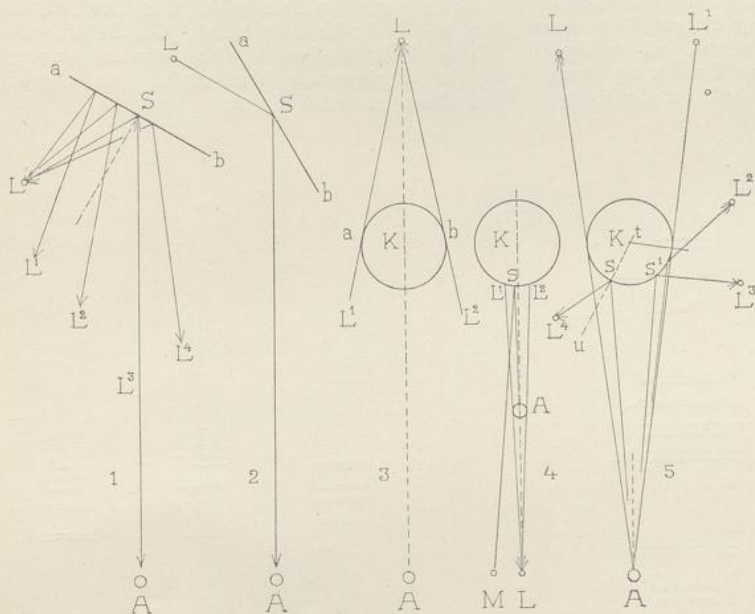
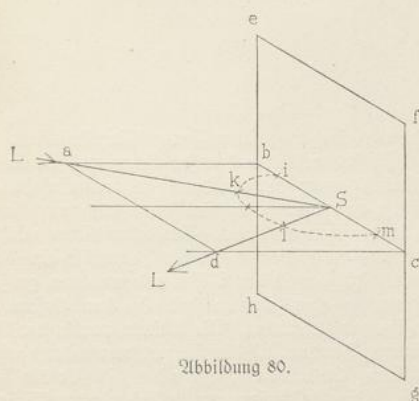
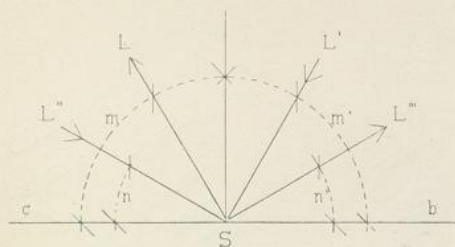
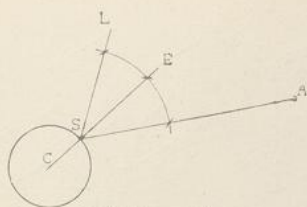
Abbildung 78.

schatten der Unterlage. Abbildung 76 und 77: Die Schatten müssen miteinander verglichen werden. Abbildung 76: Die Perlen bilden mit der Grundplatte Ecken. Abbildung 77: Die Knorren bilden mit der Unterlage keine Ecken. Die Eigenschaften und Schlag-schatten haben daher ganz andere Formen und Dunkelheiten als die der Abbildung 76.

Durch die Beispiele Abbildung 74 bis 77 wird die Aufmerksamkeit auf die Schattenformen gelenkt. Wie der Schatten, so die Form. Ist eine Fläche wellenförmig bewegt, so zeigt sich das durch Licht und Schatten. Sind zur guten Wirkung einer Flächenteilung Licht- und Schattenstreifen nötig, so müssen wir die Fläche da, wo die Teilung notwendig ist, wellenförmig profilieren (Abbildung 78).

Neben den Licht- und Schattenflächen beleuchteter Körper ist der Glanz seiner Flächen, sind die Glanz-

lichter im guten und schlechten Sinne von Bedeutung für die Wirkung. Helle Körper mit matter Oberfläche haben gut erkennbare Schattengrenzen. Dunkle Körper lassen diese Grenze nicht so gut erkennen (Abbildung 78). Körper mit mattglänzender Oberfläche haben unter bestimmten Voraussetzungen glänzende Flächen. Körper mit polierten Flächen spiegeln besser, haben hellere Glanzlichter. Die Glanzlichter sind gute oder verzerrte Spiegelbilder der Lichtquellen in der Umgebung der spiegelnden Körper, je nach der Gestalt der spiegelnden Flächen. Dunkle Körper mit Hochglanzflächen haben durch den Kontrast zwischen der Dunkelheit des Lokaltönen und der Helligkeit des Spiegelbildes der Lichtquelle scheinbar hellere und bestimmter begrenzte Glanzflächen als helle Körper. Die spiegelnde Oberfläche ist nicht für jede Form gut. Krause Formen können durch zu viele Glanzlichter unverständlich werden. Ein Gegenstand kann



durch seinen Glanz unangenehm auffallen, also nicht zur Umgebung passen. Auch hier muß die schon häufig gegebene Warnung wiederholt werden: Muß ein glänzender Gegenstand für einen gegebenen Raum geformt werden, so muß man erst prüfen, welche Formen, Farben, Lichtquellen sind vorhanden, dann die Frage stellen, wie kann das Vorhandene für die Gestaltung und die gute Wirkung des Neuen benutzt werden?

Wenn sehen wir auf glänzenden Körpern Glanzlichter? Wenn wir so zu der glänzenden Fläche und der Lichtquelle stehen, daß die reflektierten Lichtstrahlen in unser Auge gelangen. Errichtet man im Berührungspunkt des einfallenden Lichtstrahles mit dem Spiegel ein Lot, das Einfallslot, und legt durch das Lot und den Lichtstrahl eine Ebene, die Einfallsebene, so liegt diese Ebene lotrecht zum Spiegel, und in dieser Ebene liegt der zurückgeworfene Lichtstrahl. Die Winkel zwischen dem Lot und dem einfallenden Lichtstrahl und dem Lot und dem zurückgeworfenen Lichtstrahl sind einander gleich. Einfallswinkel gleich Ausfallwinkel. Abbildung 79: S der Spiegel, L' der einfallende Lichtstrahl, L der zurückgeworfene Lichtstrahl. Abbildung 80: S der Spiegel, LS der einfallende Lichtstrahl, a b c d die Einfallsebene.

Abbildung 81, 1 und 2: A das Auge, S der Spiegel, L die Lichtquelle. Von den Lichtstrahlen $L_1, 2, 3, 4$ trifft der Strahl L_3 (Abbildung 81¹) unser Auge.

Glanzlicht. Wir sehen kein Glanzlicht, wenn der Körper die Lichtquelle deckt (Abbildung 81^a), wenn wir uns zwischen dem Spiegel und der Lichtquelle befinden (Abbildung 81^b), wenn der Lichtstrahl von der Lichtquelle die spiegelnde Fläche streift (Abbildung 81^c). In allen anderen Fällen sehen wir Spiegelbilder der Lichtquelle — Glanzlichter.

Abbildung 82 zeigt die Glanzlichter verschiedener Profile bei gleicher Lichtrichtung, Abbildung 83 die

Glanzlichter der gleichen Form unter verschiedener Richtung. (Die Glanzlichter sind schwarz gestrichelt dargestellt.) So wie die Schattenform wechselt, wenn die Lichtrichtung wechselt, so auch die Form und die Zahl der Glanzlichter. Der Entwerfende hat es in der Hand, nach seinem Willen an gewollter Stelle am neuen Gegenstande Glanzlichter erscheinen zu lassen; er muß dem Gegenstand nur eine Form geben, die an dieser Stelle das Bild der Lichtquelle spiegelt. Er wird dadurch ebenso wie durch die Licht- und Schattensflächen die harmonische Teilung der Körperfläche erreichen — erreichen können.

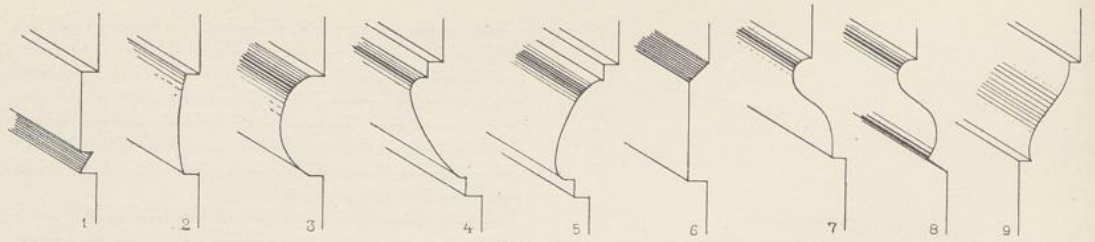


Abbildung 82.

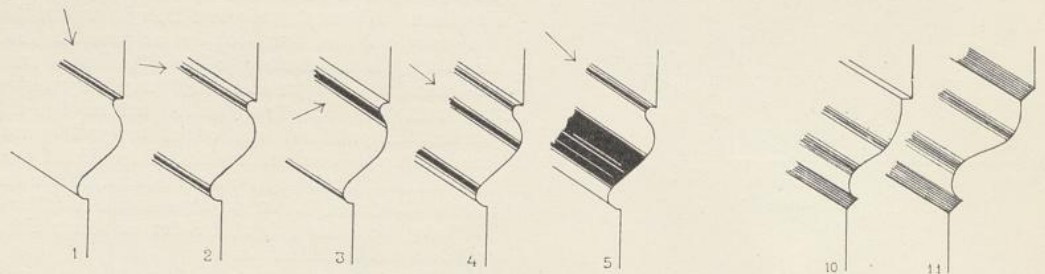


Abbildung 83.

Kleine Formen wirken auf größere Entfernungen nicht; große Formen, die aus großer Entfernung gesehen werden, langweilen in der Nähe gesehen, wenn nichts vorhanden ist, wodurch ihre Form Beachtung erweckt. Entfernt sich ein Beschauer von einem Gegenstande, so werden mit der zunehmenden Entfernung zuerst die kleinen Einzelheiten dem Auge entschwinden, bis nach und nach auch große Teile undeutlich werden, nur noch die Gesamtform erkennbar ist und zuletzt auch diese in weiter Ferne unsichtbar geworden ist. Ist durch die Form dieses Gegenstandes und seine Farbe ein Kontrast zur Umgebung gebildet, so ist der Gegenstand noch auf größere Entfernung hin sichtbar, als wenn Formen- und Farbgleichheit besteht. Der umgekehrte Vorgang ist da, wenn man sich einem solchen Objekt nähert. Dieser Gegenstand wird uns während unserer Annäherung dauernd beschäftigen, wenn mit jedem Schritt der Entfernungs-

verkürzung eine neue interessante Einzelheit aus dem Gesamtbild hervortritt und unser Sehen und Denken bis zum Eintritt neuer Einzelheiten in unseren Gesichtskreis beschäftigt und der Gegenstand dann auch noch in der Nähe Überraschungen bietet. In diesem Sinne wird gearbeitet werden müssen, wenn die Form für ein Objekt bestimmt wird, das in der Nähe und auch aus größerer Entfernung gesehen werden soll: In der Gesamtform Gegensätze zur Umgebung. Die kleinen, nur in der Nähe erkennbaren Formen sind der Gesamtform unterzuordnen. Abbildung 84A: Das Profil a b c d ist für die Fernwirkung. Die Einschnürungen l k sind nicht auffällig, da Untersicht vorhanden sein wird. Das Profil Abbildung 84 B ist für die Nahwirkung. Die Beispiele Abbildung 85 bis 88 zeigen, daß die große einfache Form für die Nahwirkung gegliedert werden kann, ohne die Fernwirkung zu beeinträchtigen.

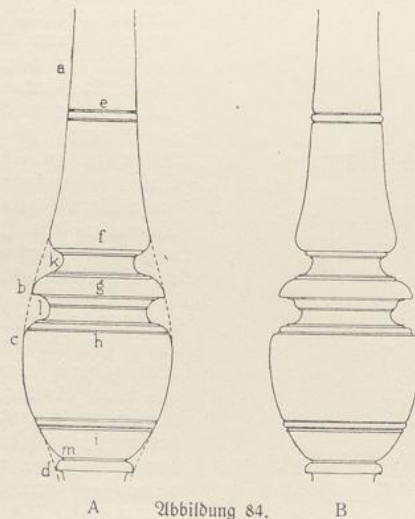


Abbildung 84.

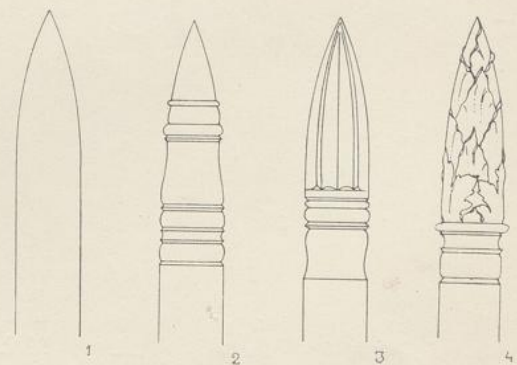


Abbildung 85.

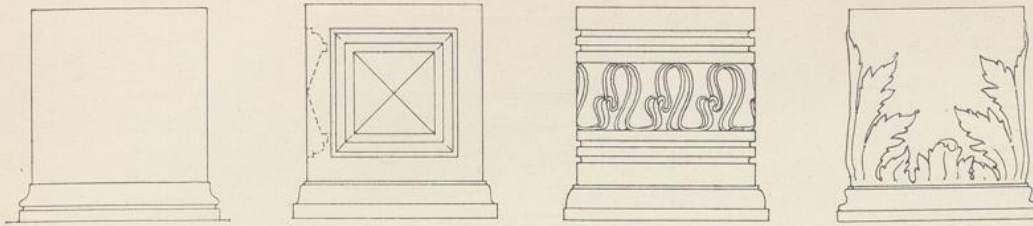


Abbildung 86.

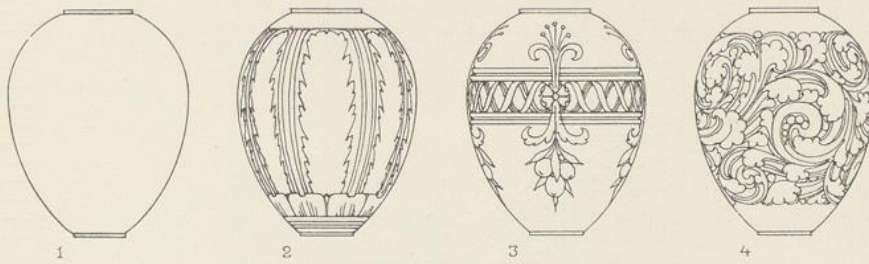


Abbildung 87.

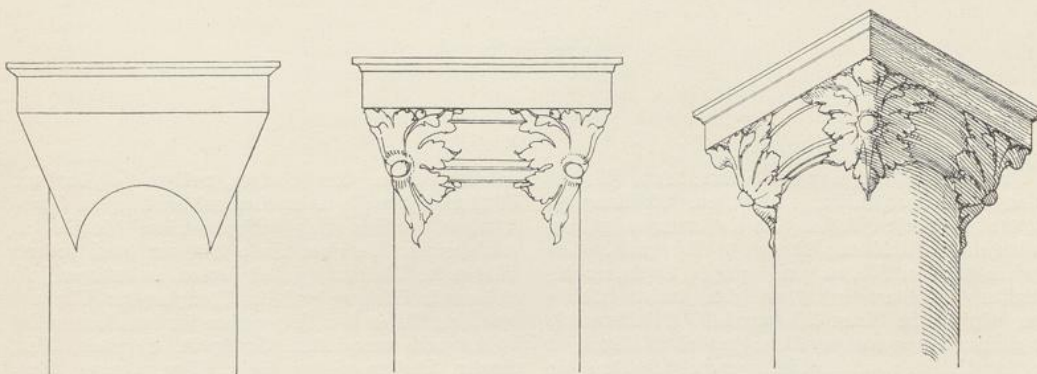


Abbildung 88.

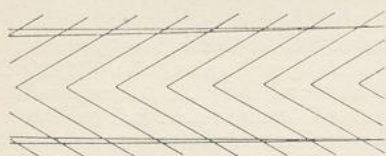


Abbildung 92.



Abbildung 93.

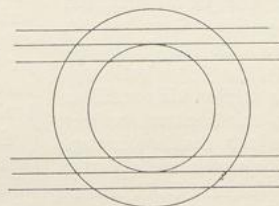


Abbildung 94.



Abbildung 95.

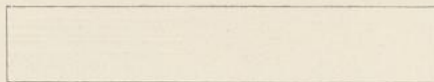


Abbildung 89.



Abbildung 90.

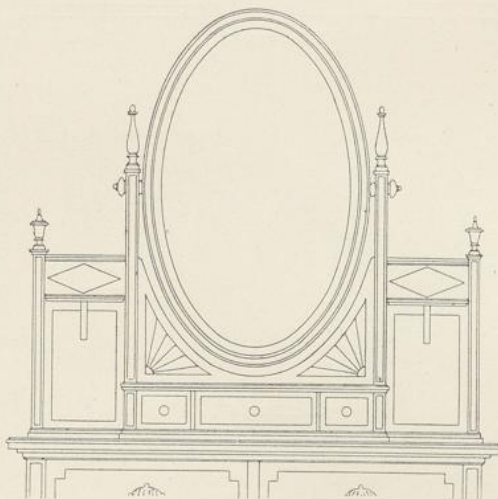


Abbildung 96.

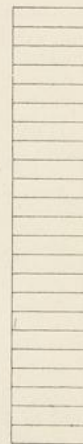


Abbildung 91.

Gesichtstäuschungen können durch Flächen-
teilungen und Überschneidungen entstehen. Abbildung 89,
90, 91: gleichgroße Flächen. Die Entfernungen zwischen
Teilungslinien Abbildung 90 und 91 sind gleich. Er-
scheinen die drei Flächen gleich groß? Erscheinen die
Streifen Abbildung 90 und 91 gleich breit? Abbil-
dung 92: Welche Linien sind parallel? Abbildung 93:
Erscheinen die wagerechten Linien gerade? Abbildung 94
und 95: Sind die parallelen Linien gerade? Abbildung 96:
Sind die Stützen des ovalen Spiegels lotrecht? Es gibt
viele derartige Gesichtstäuschungen. In größeren Ab-
bildungen sind die Täuschungen deutlicher.

Material. Der Tischler verarbeitet heimische und
ausländische Hölzer. Die Hölzer unterscheiden sich
durch Färbung und Struktur. Die eine Holzart hat grobe
Poren und sichtbare Jahresringe, die andere hat ein
gleichmäßiges feines Gefüge. Das eine Holz ist gerad-
faserig, das andere gewelltfaserig, das dritte hat kurz-
gerollte Fasern. Beim Behobeln werden diese welligen
Fasern verschieden durchschnitten, und hierdurch entsteht
oft eine wunderbar schöne helle und dunkle Färbung.
Diese Schönheiten des Holzes erscheinen bei völlig glatter
und glänzender Bearbeitung des Holzes. Es ist unver-
ständlich, wenn ein Tischler die schöne Wirkung seines
Werkmaterials durch ungeeignete Formgebung zerstört.
Die natürliche Farbe des Holzes kann in besonderen
Fällen durch Beizen und Brennen verändert werden.
Das Holz muß nach seiner Struktur verschieden ver-

arbeitet werden. Kurzfasriges, welliges Holz darf der
Tischler nicht massiv verarbeiten und nicht kehlen. Grob-
fasriges, poröses Holz bedingt andere Profile als
feinfaseriges. In einem Falle tritt nur durch polierte
Flächen die Materialschönheit hervor, im anderen Falle
ist die beste Wirkung durch den Mattglanz der Flächen zu
erreichen. Neben dem Holz werden für den Schmuck der
Möbel noch verarbeitet: Schildpatt, Elfenbein, Zinn,
Kupfer, Messing, Silber, Gold, Eisen, Bronze, Edel-
steine, Emailmalerei, Porzellan, Marmor und anderes.
Mit den Eigenschaften all dieser Materialien (Abbil-
dung 284 bis 297) muß sich selbstverständlich der form-
gestaltende Tischler vertraut machen.

Die Farbe. Bei der Auswahl des Holzes muß die
Farbe der zukünftigen Umgebung des Gegenstandes
berücksichtigt werden und ebenso die Lichtmenge im Raum
und die Farbe des Lichtes. In einem Falle sind Kontraste
zur Umgebung wünschenswert, im anderen Falle muß der
neue Gegenstand sich in Form und Farbe dem Vor-
handenen einfügen.

Schöne Farben, schöne Farbzusammenstellungen er-
freuen. Durch farbige, stimmungsvolle Dekorationen
können die Menschen zur Fröhlichkeit oder zum ernststen
Nachdenken und zur Trauer angeregt werden, kann ein
Raum den Ausdruck behaglicher Wärme oder kühler,
froster Abwehr annehmen.

Alle gelben, gelbroten und gelbgrünen Farbtöne nennt
man warme Töne, alle blauen, blauroten und blaugrünen

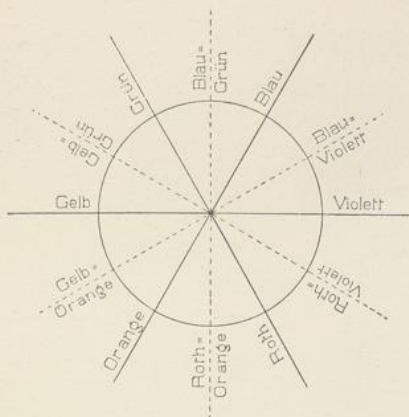


Abbildung 97.

Farbtöne nennt man kalte Töne. Schwarz und Weiß bezeichnet man nicht als Farbe. Doch erscheinen schwarze und weiße Gegenstände selten in diesen Tönen, da sie meist farbig beleuchtet sind. Helle, farbige, warm wirkende Töne erhöhen Freude und Lust. Dunkle und kalt wirkende Töne geben Anregung zum ernststen Nachdenken und zur Trauer. Grelle und bunte Farbenzusammenstellungen wirken aufregend, gebrochene, dunklere Tönungen wirken beruhigend. Blau getönte Flächen erscheinen weiter entfernt als rote. Es ist mit Hilfe der Farbe möglich, einen Raum als solchen wirken zu lassen oder das Auge über die Grenzen des Raumes zu täuschen. Absichtlich wurden solche Täuschungen im 17. und 18. Jahrhundert in Kirchen und Schlössern durch Malerei bewirkt.

Die Ausstattung der Wohnräume mit Holzwerk, Möbeln und anderem ist ein Teil der Gesamtausstattung und muß sich durch Form und Farbe der Gesamtheit anschließen. Falsch ist es, wenn ein Handwerker glaubt, allemal sei seine Arbeit die wichtigste, und er müsse das durch Form und Farbe zeigen. Gewöhnlich ist die Dekoration eines Raumes der Hintergrund für die dort heimischen Menschen, und nur hier und dort im Raum soll ein Teil der Ausstattung das Auge längere Zeit fesseln.

Ein Gegenstand ist nur sichtbar, wenn er beleuchtet ist und von ihm reflektiertes Licht in unser Auge gelangt. Alle Körper reflektieren nur das Licht, das der Farbe ihrer Oberfläche gleicht. Rote Körper reflektieren rotes Licht, grüne Körper grünes Licht. Alles andersfarbige Licht wird von den Körpern absorbiert. Daraus folgt, daß alle Gegenstände nur dann in ihren natürlichen Farben erscheinen, wenn sie mit rein weißem Licht beleuchtet werden, und das ist selten der Fall. Auch das Tageslicht ist nicht immer rein weiß, und das künstliche Licht ist gelblich oder rötlich, kann auch noch andersfarbig sein.

Farbige Körper erscheinen im gleichfarbigen Licht satter im Ton. Also Blau im blauen Licht wirkt als ein sattes Blau. Ein helles Gelb erscheint im blauen Licht grünlich. Rot ist im blauen Licht farblos, wirkt eventuell schwarz; so wie Blau bei roter Beleuchtung auch schwarz erscheint. Hellgelb erscheint in künstlicher,

gelblicher Abendbeleuchtung weißlich. Grün in rötlicher Beleuchtung grau bis schwarz. Daher die Unterscheidung Tagesfarben und Lichtfarben (Lampenlicht), weil im gelblichen und rötlichen Licht bestimmte Farben grauer erscheinen, als sie am Tage sind.

Für Farbenzusammenstellungen gelten folgende allgemeine Regeln:

Es passen zueinander die Licht- und Schattentöne einer Farbe.

Die im Farbkreis (Abbildung 97) nebeneinanderliegenden Farben und die einander gegenüberliegenden Farben (die Kontrastfarben, Komplementärfarben, Ergänzungsfarben zu Weiß bei optischer Summierung des Lichtes).

Gelb (Gold), Weiß (Silber) und Schwarz passen zu allen Farben und dämpfen zu grelle Farben.

Graue Töne passen zu allen Farben.

Spektrumfarben, Gelb, Rot, Blau (und Orange, Grün, Violett), bezeichnet man als reine Töne, reine Farben. Mischt man diese Farben mit Weiß oder Schwarz, so hat man gebrochene oder gedämpfte Farben. Eine graue Farbe mit einer geringen Beimischung Grün ist ein grünliches Grau usw.

Eine große Fläche in einem gedämpften dunkelvioletten Ton kann mit wenigen kleinen Flecken einen grellgelben Aufputz bekommen. Gelb ist die Komplementärfarbe zu Violett. Die Lichtstrahlen beider Farben würden summiert ein gedämpftes weißes Licht geben (grau).

In einem Raum nicht zu viel reine Farben nebeneinander verwenden. Ein oder zwei gedämpfte Grundtöne, daneben wenige Aufputzfarben. Nur nicht zu buntfarbig dekorieren. In welchen Kostümfarben sollen die Hausbewohner in einem grellfarbenen Raum erscheinen? Wie wirkt die Gesichtsfarbe (die Hautfarbe) vor einem grellfarbigen Hintergrund?

Der Tischler hat ja nun glücklich diese Fragen selten zu beantworten. Der braune, gelbe, rötliche Holztön paßt zu allen Farben. Und die Holztöne passen auch zueinander. Zumeist ist zu entscheiden, ob ein helles oder ein dunkles Holz besser zur Wandbespannung paßt, sich besser in eine vorhandene Umgebung einpaßt oder mit dieser einen wirksamen Kontrast bildet, ob durch ein rötliches oder ein gelbliches Holz bessere Wirkung erzielt werden kann.

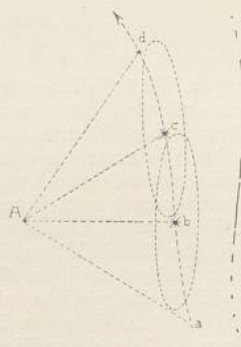


Abbildung 98.



Abbildung 99.

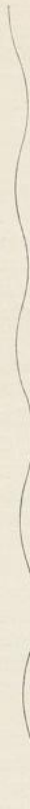


Abbildung 100.

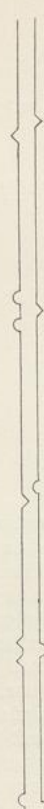


Abbildung 101.



Abbildung 102.

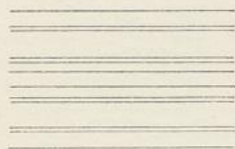


Abbildung 103.

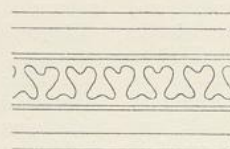


Abbildung 104.



Abbildung 105.

3.

Unser Sehen. Nicht alle Momente, die zusammenwirken, wenn wir eine Form oder eine Erscheinung schön nennen, liegen in dem Objekt, das wir so bezeichnen. (Seite 2). Zu den Momenten, die außerhalb des Objektes liegen, gehören unser Sehen und unser Verständnis. Der Eindruck, den wir durch unser Sehen und Erkennen empfangen, hat Einfluß auf die Bewertung des Objektes.

Das Sehen ist eine Arbeitsleistung, die Körper und Geist, je nach der Beschaffenheit des Gesehenen, mehr oder minder beeinflusst, die, wie jede andere menschliche Tätigkeit, mehr oder minder schnell zur Ermüdung führt, langweilt oder anregt. Jede gleichmäßige Beschäftigung langweilt bald; Abwechslung in der Tätigkeit, Wechsel

zwischen Tätigkeit und Ruhe sind zur Erhaltung des Wohlbefindens und der Empfindung des Wohlbehagens unbedingt notwendig. Soll dem Sehen Wohlbehagen folgen, so muß das Gesehene eine wohlabgewogene, unser Schönheitsgefühl befriedigende Abwechslung durch Formen, Größen, Farben, Helligkeiten bieten — durch den Gestaltungsgedanken.

Wie Seite 8 ausgeführt, ist unser Sehfeld die Grundfläche eines kegelförmigen Raumes mit einem Schwinkel von 60°. Die Sehrichtung ist die Achse dieses Raumes. Das in der Sehrichtung Liegende sehen wir deutlich, das Danebenliegende wird undeutlich mitgesehen. Ist aber an der Grenze des Sehfeldes etwas, das unsere Aufmerksam-

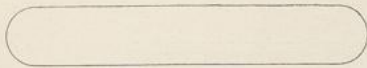


Abbildung 106.

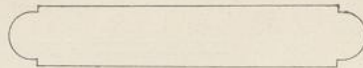


Abbildung 107.

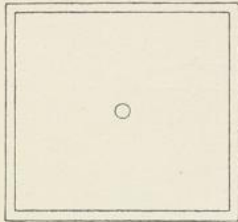


Abbildung 108.



Abbildung 109.

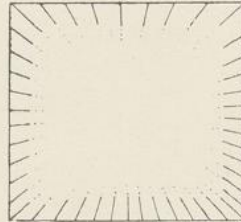


Abbildung 110.



Abbildung 111.

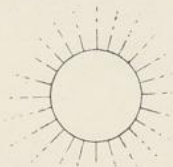


Abbildung 113.

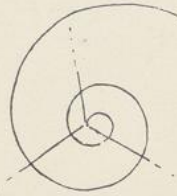


Abbildung 112.



Abbildung 114.

keit dorthin zieht, so folgen wir mit der Sehrichtung usw. Wir führen mit der Sehrichtung, mit unseren Augen Bewegungen aus, um die Einzelheiten einer Form oder Erscheinung zu sehen und zu erkennen (Abbildung 98). Wir, unsere Augen, werden von Punkt zu Punkt geführt, schnell, wenn Bekanntes folgt, langsam, wenn Überraschungen auftreten. Es werden in der Bewegung Sprünge ausgeführt, wenn Neues, Auffallendes im wandernden Gesichtsfeld erscheint, es tritt eine Ruhe in der Bewegung ein, wenn die Führung eine Bewegung abbricht und eine neue Richtung annimmt. Hört am Ende einer Bewegung die Führung auf, ist im Sehfelde nichts, das die Sehrichtung anzieht, so bleibt die Sehrichtung gewöhnlich längere Zeit an diesem Punkt haften oder irrt umher.

Beispiele: Wir folgen mit unseren Augen der Richtung und den Bewegungen der Linien (Abbildung 99, 100, 101, 102). Welche dieser Linienformen erkennen wir schneller? Welches Bandmuster verlangt die längste Aufmerksamkeit, Abbildung 103, 104 oder 105?

In sich geschlossene Linien halten die Sehrichtung längere Zeit gefesselt, wenn ableitende Formen fehlen. Vergleichen wir das Sehen von den Figuren Abbildung 106 bis 114. Die Strahlen im Rechteck, Abbildung 110, leiten das Auge immer wieder zur Mitte. Die Strahlen, Abbildung 112 und 113, leiten das Auge von der Mitte ab. Abbildung 114: Von welcher Kreisfläche ist das Auge leichter wegzuführen, von e oder von f? Die Nebenkreise bei e sind hinleitende und wegleitende Formen. Vgl. Abbildung 115.

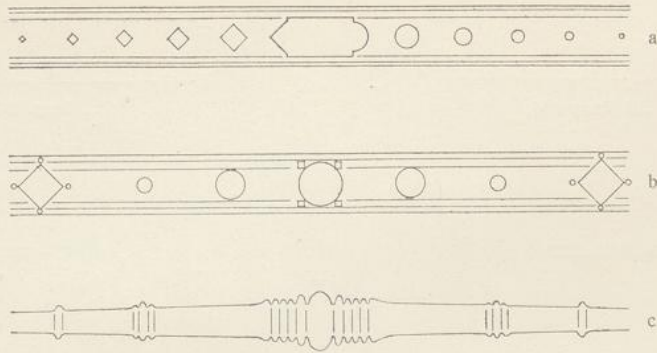


Abbildung 115.

Etwas, das plötzlich auf uns einwirkt, von dem wir nicht sofort Ursache und Wirkung erkennen können, zum Beispiel ein grelles Licht, wird im Augenblick der Wahrnehmung überraschen und vielleicht Erstaunen und Unruhe verursachen. Verschwindet das grelle Licht dann plötzlich, nachdem unsere Augen sich an diese Lichtmenge gewöhnt haben, so ist uns das ebenso unangenehm wie das

empfinden wir, wenn uns neue Formen, neue Farbzusammenstellungen vorgeführt werden, und in gleicher Weise können wir auf das Kommende vorbereitet werden. Abbildung 114 ist dafür ein Beispiel. (Die Figur müßte nur 20mal größer sein und die Kreise grelle Farbflecke.) Ein zweites ist Abbildung 115, aber auch diese Formen müßten mindestens 10mal größer sein.



Abbildung 116a.



Abbildung 116b.

plötzliche Erscheinen des Lichtes. Durch das Erscheinen und Verlöschen des hellen Lichtes würde uns keine Überraschung bereitet werden, wenn vor dem Auftreten des höchsten grellen Lichtes stufenweise gesteigertes helles Licht den Übergang vom normalen Licht zum hellsten bilden würde, und wenn der gleiche Vorgang in umgekehrter Reihe uns auf das Verlöschen vorbereitete. Ebenso

Durch ähnliche Formen und Farben wird das Auge zu einer Hauptform hingeführt oder von ihr weggeleitet, durch Zwischenformen werden Gegensätze verbunden. Wie nun im Leben nach einer Zeit der behaglichen Ruhe das Verlangen nach etwas Besonderem entsteht, Überraschungen gesucht werden, wie man nicht alle Gegenstände seiner Umgebung gleichmäßig schreiend oder gleich-



Abbildung 116c.



Abbildung 117.



Abbildung 116d.

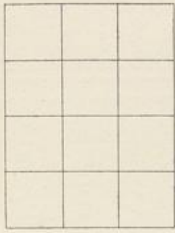


Abbildung 118.

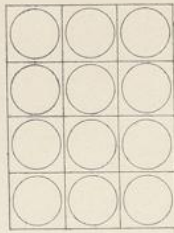


Abbildung 119.



Abbildung 120.

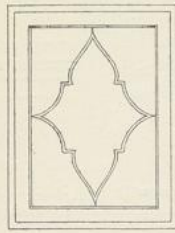


Abbildung 122.



Abbildung 121.

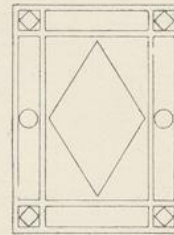


Abbildung 123.

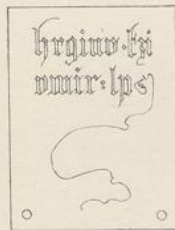


Abbildung 125.



Abbildung 124.



Abbildung 126.

mäßig getönt liebt, sondern das Auge gern hier und dort etwas Besonderes sieht, das durch Inhalt, Form und Farbe auffällt, so ist es auch in jedem einzelnen Falle der Gestaltung. Formen dürfen einander nicht immer so folgen, daß Überraschungen ausgeschlossen sind. Der Künstler muß auch mal durch unerwartete Linienführung, Formgestaltung, Formenfolge, Lichteffekte und Kontraste überraschen. Nach einer behaglichen, nicht aufregenden Wanderung der Augen muß eine kleine Überraschung folgen. Nur dürfen zwei den Blick anziehende Formen nicht so nahe beieinander sein, daß dadurch eine unruhige Bewegung der Blickrichtung entsteht. Zum Beispiel die Formen Abbildung 116 a und b sind so nahe beieinander, daß bei normaler Entfernung des Auges vom Buch

beide Formen im Gesichtsfelde sind, aber beide gleichzeitig nicht gut gesehen werden können. Das Auge sieht von einer Form zur anderen hin und her und wird dadurch unruhig. Wird dann zwischen diesen Formen noch eine dritte, herrschende eingefügt, wie Abbildung 117 zwischen Abbildung 116 c und d, dann wird das Auge auf diese Form gelenkt, die beiden Nebenformen klingen nur mit.

Was hier über Körper und Erscheinung gesagt worden ist, über Verkürzungen und Überschnidungen, über Licht, Schatten und Glanzlicht, über Material und Farbe und über das Sehen, ist untrennbar verbunden mit dem Wirken der allgemeinen Galtungsgefe Symmetrie,

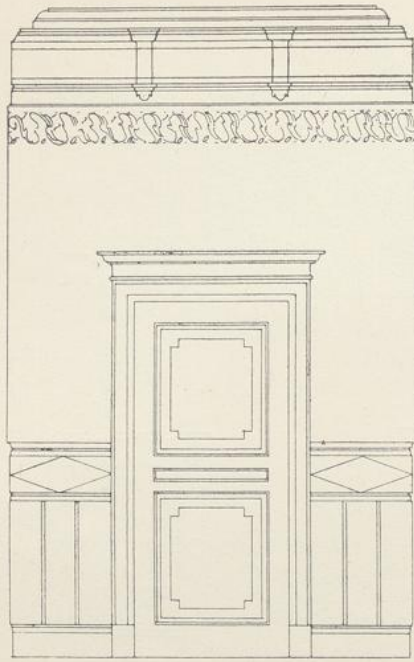


Abbildung 127.

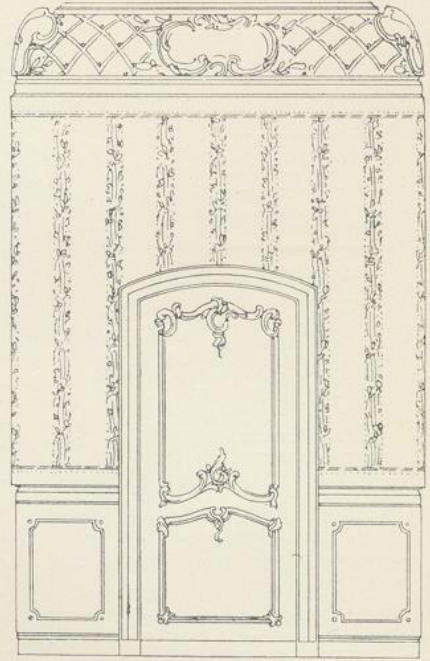


Abbildung 128.

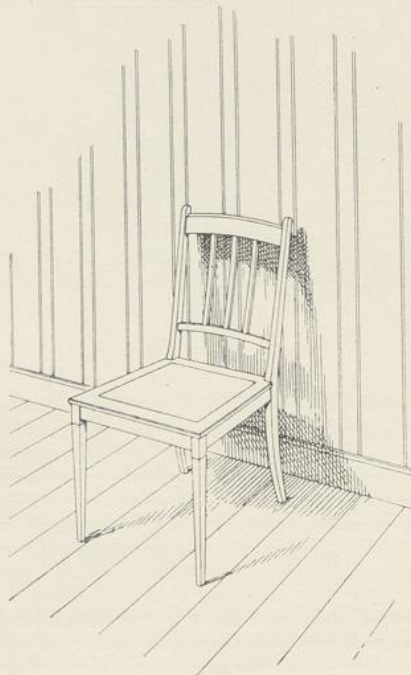


Abbildung 129.



Abbildung 130.

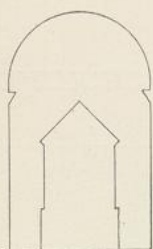


Abbildung 131.

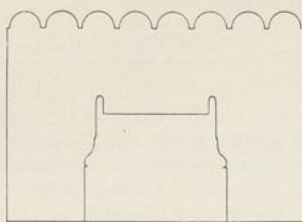


Abbildung 132.

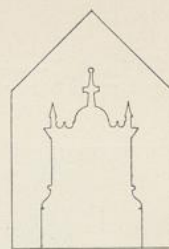


Abbildung 133.

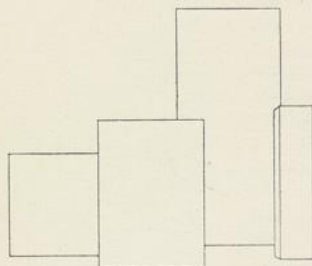


Abbildung 134.



Abbildung 136.

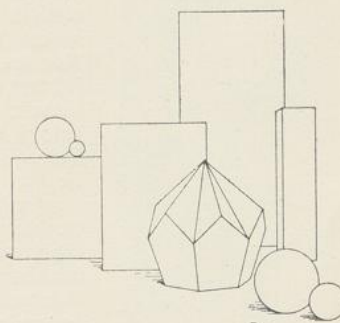


Abbildung 135.

Proportionalität, Richtung. Denn all das, was hier, um nicht zu verwirren, in einzelnen Abschnitten gesagt worden ist, muß gleichzeitig mit den Gestaltungsgesetzen, zu ihnen gehörend, bei der Teilung der Flächen, bei der Gestaltung von Gegenständen, bei der Zusammenstellung mehrerer Gegenstände zu einem Ganzen berücksichtigt werden. Ob es sich nun um die Linienteilung einer Fläche oder die Ranten eines Körpers oder die Licht- und Schattenwerte in einem Raum handelt, überall haben wir nach den gleichen Prinzipien Formen und Erscheinungen zu bilden. Von unserem Willen hängt es ab, wie die Gesetze in Tätigkeit treten. Das ist abhängig von der Idee, von dem Forminhalt.

Die Fläche Abbildung 118 ist durch ein Quadratnetz geteilt. Neben dieser Fläche sehen wir noch acht anders geteilte Flächen, die mitwirken, wenn wir z. B. 118 sehen. Dasselbe ist der Fall, wenn wir den Blick auf einer der anderen Flächen ruhen lassen. Würden wir nur 118 sehen, so würde uns diese Teilung bald langweilen, während sie in Verbindung mit anderen eine Notwendigkeit sein kann. Doch betrachten wir zunächst jede dieser Flächen für sich. Auf der Fläche Abbildung 119 sehen wir neben den Quadraten Kreise, und auf Abbildung 120 sind dazu noch kleine Sterne gekommen. Abbildung 121 hat gerade, schräge und Kreislinien in einer anderen Verteilung wie Abbildung 120. Aus diesen vier Flächenteilungen ist schon ersichtlich, daß wir ein Flächenmuster dann für sich als ein abgeschlossenes Ganzes nehmen, wenn ein wohlthuender Formenwechsel in der Teilung und der Belebung der Fläche vorhanden ist.

Zu der gleichen Erkenntnis führen die Teilungen der Flächen Abbildung 122 bis 126, Abbildung 127 und 128, Abbildung 129 und 130, Abbildung 131 bis 133, Abbildung 134 bis 136. In Abbildung 127 fehlt die geschwungene Linie. Im Raum kann sie durch Gerät, Decken, Pflanzen usw. ersetzt werden. In Abbildung 128 ist sie genügend vorhanden. In diesem Raum werden die Wände und die übrige Ausstattung in anderer Weise zu einem harmonischen Ganzen vereinigt. Abbildung 129: Zu viel gerade Linien und Ranten. Abbildung 130: Der Stuhl mit seinen geschwungenen Linien hebt sich gut von der geradlinig geteilten Wand ab. Abbildung 131 bis 133: Beispiele für die Abgrenzung der Wandfläche und Teilung der Fläche durch Gegenüberstellung verschiedener Motive. Abbildung 134 bis 136: Noch ein Beispiel, wie durch Hinzufügen kontrastierender Formen zu Prismen die fehlende Abwechslung beseitigt werden kann.

Durch zweckmäßige Beleuchtung kann eine uninteressante Formengruppe zu einer interessanten Erscheinung gemacht werden. Ein Formenwirrwarr kann durch die gedämpfte Beleuchtung des einen Teiles unterdrückt werden. Durch den Kontrast zwischen Hell und Dunkel wird das Helle gesehen, der verdunkelte Teil wirkt nur als Rahmen oder Hintergrund. In der Natur, in der Landschaft können wir derartige interessante Beleuchtungseffekte häufig beobachten. In unseren Häusern können wir sie durch geschickte Dämpfung des Tageslichtes oder durch künstliches Licht, teilweises Abblenden der Lampen, Anwendung von Reflektoren erreichen. (Abbildung 137 bis 140.)

Die Formsprache — die Motive und ihre Anwendung.



Abbildung 137.



Abbildung 139.

In dem allgemeinen Teil des Vorhergehenden, Seite 1, ist gesagt: Gebrauchsform und Kunstform müssen aus einem Guß entstehen. Bewußt oder unbewußt beeinflusst Gehörtes und Gesehenes unsere Handlungen. Der Handwerker und Künstler verfolgt alle Regungen des Kunstlebens und jede Wandlung der Mode, der Sitten und der Gebräuche. Er nimmt teil an den großen Ereignissen seiner Zeit. Diese gewonnenen Eindrücke wirken sich aus, wenn eine neue Aufgabe zu erledigen ist. Vor dem geistigen Auge entsteht nach der Zusammenfassung aller Momente (Zweck, Materialeigenschaft, Technik, Formmotiv) eine Form, ein Plan für die Gestaltung des neuen Werkes. Diese Idee wird auf dem Zeichentisch und an Modellen durchdacht, geprüft, bevor die Form auf den Werkstoff übertragen wird. Die Form des fertigen Werkes, der Inhalt der Form, offenbart die Idee und das Können des Gestalters. Haben Form, Stoff und Gehalt sich zusammengefügt und einander durchdrungen zu einem zweckgemäßen Ganzen, so ist ein Kunstwerk entstanden, dessen Formen sprechen — die Formsprache. Wieder müssen Beispiele helfen, diesen Begriff zu erklären. Die Beispiele sind antiktürkische Formen oder diesen nachgebildet, weil die griechisch-architektonischen Formen leicht verständlich sind. Die Nachahmung antiker Kunst wird damit nicht verlangt. Jeder Künstler soll sich nach seiner Kraft seinen Weg, seine Ausdrucksmittel selbst wählen.

Zunächst folgt die Anleitung, wie Naturformen gesehen und gezeichnet werden müssen, und wie die Kunstform studiert werden muß.

Abbildung 141: *Eryngium planum*,

- a' ein gestrecktes Blatt vom unteren Teil des Stengels,
- b' ein Blatt vom oberen Teil des Blütenstengels,
- b'' Blütenstengel mit Blüte,
- c Stengelabzweigung in der Blütenkrone.



Abbildung 138.

Abbildung 141 ist eine Umrißzeichnung. Malerische Werte sind in der Darstellung nicht vorhanden, sie ist also nicht brauchbar für die Aufgaben des Malers, eventuell zur Ergänzung malerischer Studien. Je mehr ein Zeichner von der Form einer Pflanze kennt, desto besser, desto freier ist er, wenn er die Form der Pflanze anwenden will oder anwenden muß, und desto reicher ist die von ihm geschaffene Kunstform. Selbst die einfachste Profillinie, zu der die Pflanze Anregung gegeben hat, ist dann eigenartiger als die eines anderen, der die Pflanze nur oberflächlich kennt. Nichts ist an Naturformen nebensächlich. Umrisse, Profile, Schnittflächen von allen Teilen der Pflanze — alles ist brauchbar. Es ist lohnend, die kleinen Blüten mit dem Vergrößerungsglas zu besichtigen. Von den Blüten, Knospen und Früchten müssen Ansichten, Seitenansichten, Profile, Stempel, Staubgefäße gezeichnet werden.

In derselben Weise sind die Formen der Tiere zu studieren. Fast jede Bewegung der Tiere ist brauchbar.

Eigenartige Flächenteilungen findet man in Teilstücken der Pflanzen- und Tierbilder. Kein Künstler erreicht durch Denken ähnliche Linienführungen.



Abbildung 140.



H. Benth.

Abbildung 141.

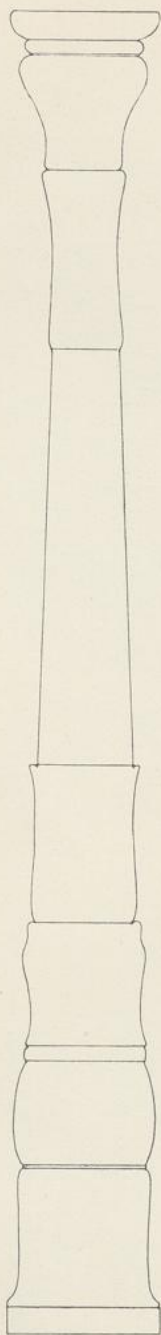


Abbildung 142.

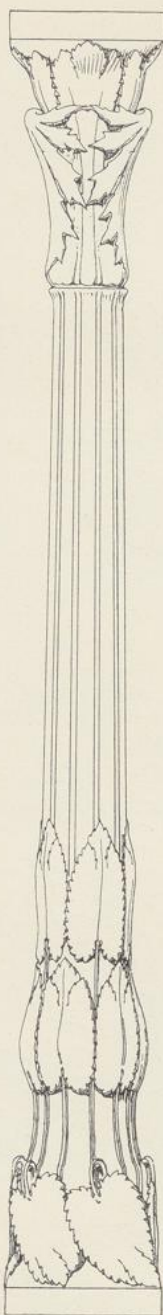


Abbildung 143.

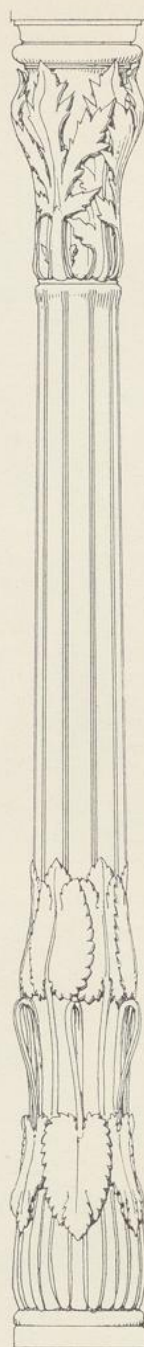


Abbildung 144.

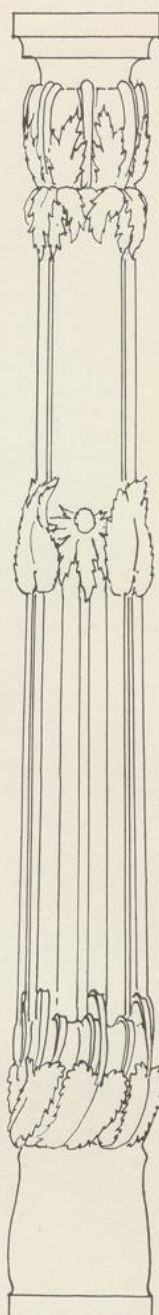


Abbildung 145.

So ist die Vorarbeit. Vier Beispiele für die Anwendung der Formen (Abbildung 141) geben die Abbildungen 142 bis 145.

Ob diese Stützenformen gut sind, das ist natürlich erst dann zu sagen, wenn man die Gegenstände kennt, von denen die Stützen Teile sind.

Abbildung 146: *Eryngium alpinum*, der Blütenstengel. a bis f, Blattformen am Blütenstengel. Am unteren Teil des Stengels die einfachsten Blattformen a und b.

Abbildung 147: Der Blütenstengel mit den Blattkränzen e und f (Abbildung 146). Blattkranz f' von oben gesehen und Blattabzweigungen (e', e'' und f').

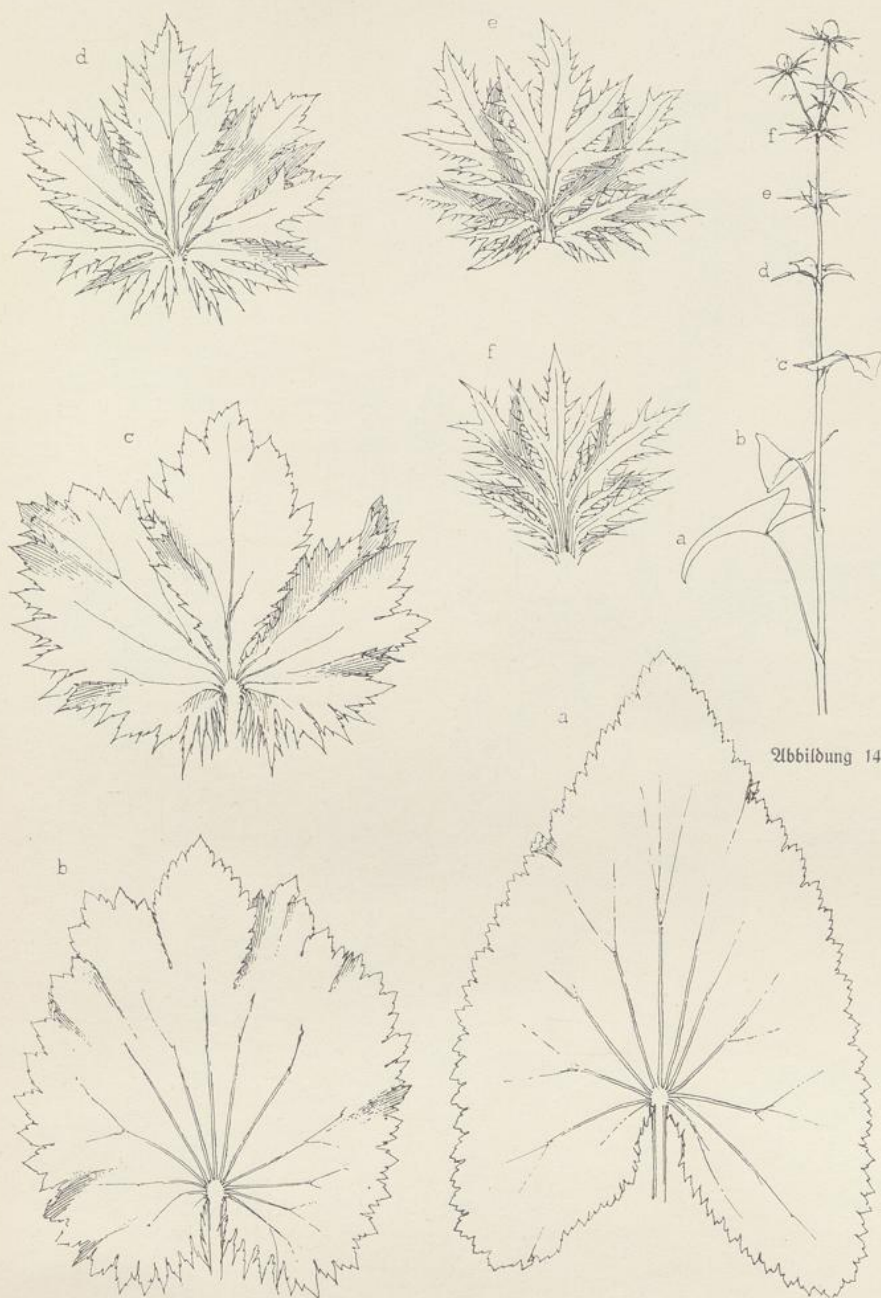


Abbildung 146.



Abbildung 147.

A. Blücher.

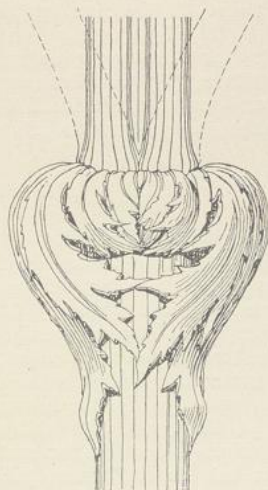


Abbildung 150.

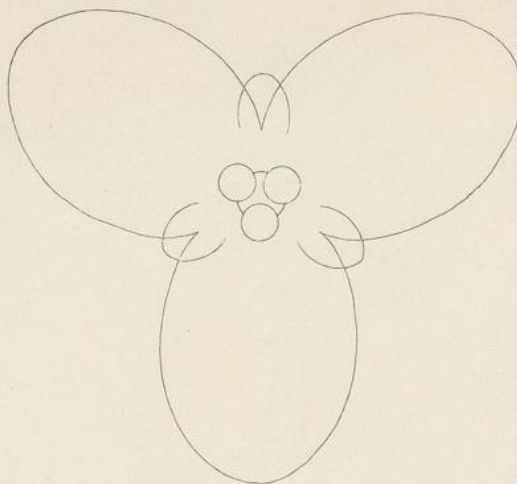


Abbildung 151.



Abbildung 149.

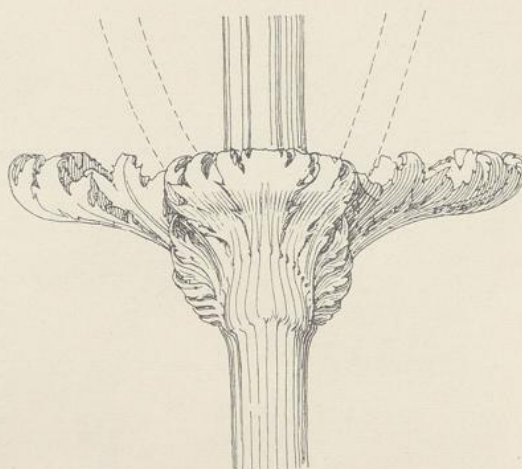


Abbildung 148.



Abbildung 152.

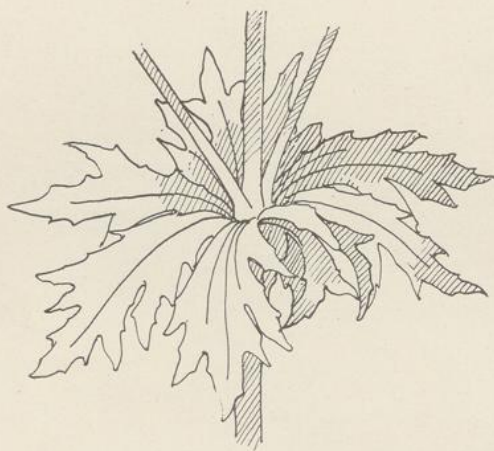


Abbildung 153.



Abbildung 154.

Abbildung 148 bis 151: Stilisierte Blätter.

Abbildung 152: Ein Blattkelsch an der Abzweigstelle zweier Blütenstengel (Abbildung 146 f.).

Abbildung 153: Die Übertragung dieser Form für Holzintarsia. Abbildung 154: Die Übertragung auf ein Relief. Mit jeder Übertragung ist eine Umbildung der Naturform verbunden, bedingt durch Technik und Materialeigenschaften.

Wie sollen wir Kunstwerke — alte und neue — studieren?

Die Gesamtform und alle Einzelheiten dieser Werke gut sehen, sehen mit den Augen des Technikers (des Tischlers) und des Künstlers. Sehen, wie das Holz beschaffen ist, und wie das Holz bearbeitet ist, sehen, welche Formen, welche Profile aus diesem Material und durch diese Bearbeitung herausgeholt worden sind, und wie die Oberfläche behandelt ist. Prüfen, ob diese technische Leistung über oder unter der eigenen Leistungsfähigkeit steht! Prüfen, ob die Form der bedingten Anwendung entspricht. — Der Künstler wird nun besonders die Form und die Erscheinung studieren, den Eindruck (die Wirkung) der Erscheinung auf sich und auf andere. Er hat zu beobachten: Größe, Form und Farbe des Objektes, die Licht- und die Schattensflächen, die Teilung der Fläche durch Farbe, Licht und Schatten, die Lage der Orte, die die Augen durch Steigerung der Licht- und Schattenwirkung und des Formeninhalts besonders anziehen. Zu beobachten sind die Lichtrichtung und die Farbe des Lichtes sowie der Hintergrund (Farbe, Form, Helligkeit). Es ist zu prüfen, ob und wie weit Beleuchtung und Umgebung die Wirkung des Objektes günstig oder ungünstig beeinflussen. Der Künstler muß vergleichen die wahre Form des Objektes und die Erscheinung. Sehen und Messen, das Ganze, die Einzelheiten, vergleichen die Größen und Formen der Einzelheiten untereinander und zur Gesamtform — suchen den Gestaltungsgedanken zu erfassen, der sich durch die Form des Objektes offenbart. Auf diesem Wege gewinnt der junge Künstler einen Schatz der Erkenntnis, dessen Einfluß sich in seinen nächsten Werken auswirkt.

In diesen Forderungen für das Studium ist wieder all das zusammengefaßt, was im vorhergehenden über die Formgestaltung gesagt worden ist.

*

Die Fläche. (Abbildung 155.) Eine rechteckige, allseitig polierte dünne Platte aus schönem Holz. Durch die Flächenbehandlung ist die Form abgeschlossen, das schöne Holz wird viele erfreuen. Doch ist diese Platte im besten Falle ein Erzeugnis guter Technik und wertvoll durch den Wert des guten Materials und der sauberen Arbeit. Es ist an dieser Platte kein Zeichen vorhanden, das auf die Beziehung der Platte zum Unterbau, auf Lage, Richtung und Zweck hindeutet.

Durch eingelassene Linien (Aldern) aus Holz, Eisen, Metall (Abbildung 156) oder durch eine eingelegte Umrahmung aus andersfarbigem Holz wird die Platte, also die Fläche, formal abgeschlossen. Auch durch gemalte oder eingelegte saumartige Ornamente, Abbildung 157 und 158, kann diese Umrahmung bewirkt werden. In Abbildung 159 und 160 ist die Fläche ornamentiert. Es sind Reihmuster, die keine Beziehung zu der Flächengrenze haben und richtungslos sind. Also die Form der Fläche könnte verändert werden, die Verzierung würde dadurch nicht verunstaltet. Abbildung 161: Dieses Ornament hat auch keine Beziehung zur Flächen-

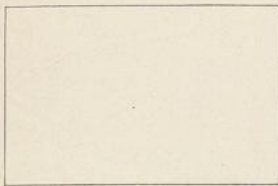


Abbildung 155.

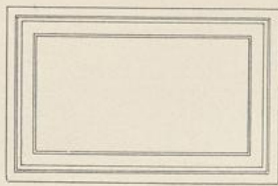


Abbildung 156.

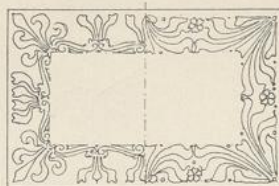


Abbildung 157.



Abbildung 159.



Abbildung 160.

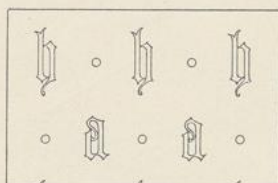


Abbildung 161.



Abbildung 162.



Abbildung 163.



Abbildung 164.



Abbildung 158.



Abbildung 165.

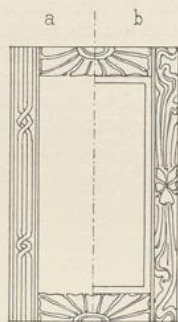


Abbildung 166.

größe und Form, doch ist Richtung vorhanden. Die Schriftzeichen will man vor sich aufgerichtet sehen. Die Lage der Platte wird somit nur befriedigen, wenn die Schriftzeichen in der Verzierung vor uns aufgerichtet sind. Das Ornament Abbildung 162 ist begrenzt, die Entwicklung des Ornamentes ist parallel der Flächenform beendet. Eine Veränderung der Flächenform würde das Ornament verstümmeln. Das Ornament ist zweifach symmetrisch, also richtungslos — die Platte kann somit in jede mögliche Lage gebracht werden, das Ornament spricht nicht für eine bestimmte Lage. Abbildung 163 und 164: Begrenzte Flächenornamente, die nur befriedigen,

wenn die Platte vor dem Beschauer ausgerichtet ist. Auch die Platte 165 hat Richtung, das Ornament entwickelt sich von unten nach oben. Abbildung 166 zeigt zwei rahmenartige Ornamente. Abbildung 166 a hat Richtung durch die halben Blumen der Schmalseiten. Eine der Breitseiten ist Grundlinie (Abbildung 171). Abbildung 166 b hat durch die Blume in der Mitte der Langseite die Richtung nach oben, die halbe Blume der Schmalseite spricht gegen das Aufrichten der Platte auf der Schmalseite. Die beiden Zeichen weisen auf die wagerechte Lage der Platte, die Schmalseite gegen den Beschauer gerichtet.

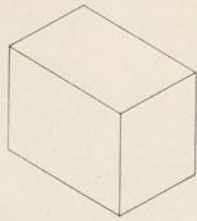


Abbildung 167.

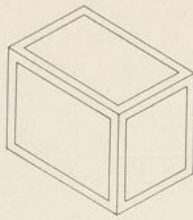


Abbildung 168.

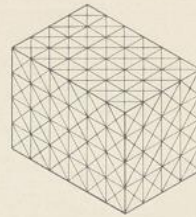


Abbildung 169.

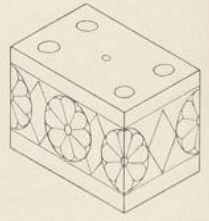


Abbildung 170.

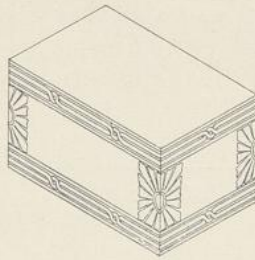


Abbildung 171.



Abbildung 172.

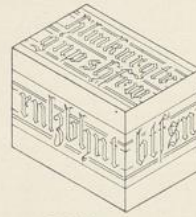


Abbildung 173.



Abbildung 174.

Der Körper Abbildung 167 ist ein Kasten in einfachster Form. Ist dieser Kasten aus einem schönen Holz mit polierten Flächen hergestellt, so wird man sich über das Material freuen; am Kasten wird man jedoch keine reine Freude haben. Wie soll man ihn auffassen? Was ist oben, was ist vorn? Umrahmt man die einzelnen Kastenflächen mit eingelegten Aldern (Abbildung 168), so wird dadurch jede Fläche für sich abgeschlossen. Umrahmt man die Ränder der Flächen mit einem andersgefärbten Holz, so wird dadurch der Abschluß der Flächen noch stärker betont, aber auch die Verbindung der Flächen gezeigt. Das Flächenornament Abbildung 169 ist eine Verzierung, sehr gut, um die Einheit des Körpers zu betonen. Doch wo ist oben? Die Verzierung Abbildung 170 und 171 zeigt die Seitenflächen, denn es

wäre doch widersinnig, den Kasten auf eine verzierte Fläche zu legen. Wo ist oben? Der Kasten Abbildung 172 hat Verzierungen auf den Seitenflächen, deren Richtung das Oben erkennen lassen, und die Verzierungen Abbildung 173 und 174 bezeichnen auch das Vorn und Hinten. Die Schrift Abbildung 173 und die Motive Abbildung 174 sind Zeichen des Zweckes und des Besitzrechtes.

Hier sind zwei Beispiele, Abbildung 155 bis 166 und Abbildung 167 bis 174, zur Erklärung, wie durch Verzierungen das Abgeschlossensein der Form des Körpers und der Flächen sowie der Zweck gezeigt werden können. Abbildung 175 bis 181 geben Motive für plastische Eckverzierungen.

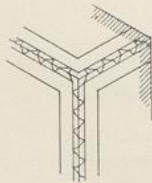


Abbildung 175.



Abbildung 176.

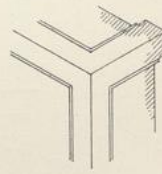


Abbildung 177.

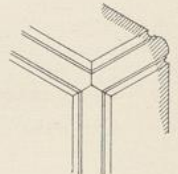


Abbildung 178.

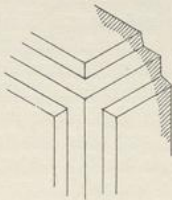


Abbildung 179.

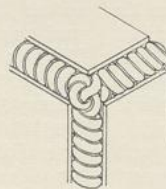


Abbildung 180.



Abbildung 181.

Bänder — Sinnbilder des Bindens. Als Sinnbild ist alles verwendbar, was das Verbundensein kennzeichnet: Linien, Reihungen, Ornamente, Nahtbildungen, gewebte und geflochtene Bänder, Schnüre, Riemen, Taue, Ketten, Blatt- und Blumenbänder, Girlanden und ähnliches mehr (Abbildung 182 bis 189).

Die Sinnbilder werden dort angewendet, wo das Verbundensein zweier oder mehrerer Teile gezeigt werden soll (Abbildung 190 bis 204).

Abbildung 190: Drei Platten (a, a, a) sind verbunden, die Verfüge ist sichtbar; das Verbundensein ist sinnbildlich durch die Bandformen b zum Ausdruck gebracht.

Abbildung 191: Als Sinnbilder sind Platten angefügt. Abbildung 192 A: Die Platte b, bandartig profiliert. Abbildung 192 B: Die drei Platten a mit einem Bande umrahmt, b durch eine Blattbandverzierung als Band bezeichnet.

Abbildung 193: Die vier Platten durch Bänder verbunden. Abbildung 194 bis 196: Nahtformen als Sinnbilder der Verbindung.

Abbildung 194: Parkettplatten, einzeln umrahmt, um die Form jeder Platte zu zeigen, die Platten durch Bänder verbunden.

Abbildung 197: Drei Teile zu einem Ganzen vereint. Das Ganze als solches gekennzeichnet durch Form und

Umrahmung der Flächen. Abbildung 198: Die Bandverzierung weist auf das Verbundensein der zwei Teile zu einem Ganzen hin.

Abbildung 199: Der untere Teil einer Stütze. Zwischen der Stütze B und dem Boden die Platte A. A besteht aus miteinander verbundenen Teilen. Die Einheit der Platte A zeigt das Zierband a. Das Band b weist auf die Verbindung zwischen A und B.

Abbildung 200: Auf die Zusammengehörigkeit der drei Körper wird durch die gleiche Größe und Form der Körper hingewiesen. Abbildung 201: Das Verbundensein der drei Körper ist durch die Umrahmung des Ganzen und das gemeinsame Flächenornament zum Ausdruck gebracht.

Abbildung 202: Das Verbundensein der Teile durch Umrahmung gezeigt. Abbildung 203: Das Akanthusblatt ist das Sinnbild.

Abbildung 204: Der Schaft einer Stütze ist geformt wie ein Bündel Stäbe mit den Bändern.

Abbildung 205: a ist der Schaft einer Stütze, b die Sockelplatte. b ist ein Bindeglied zwischen Boden und Stütze.

Abbildung 206: Der untere Teil einer Stütze. Die Hohlkehle ist ein Bindeglied zwischen Schaft und Sockel, und auch die Blattverzierung ist Sinnbild für das Verbundensein des Schaftes mit dem Sockel.

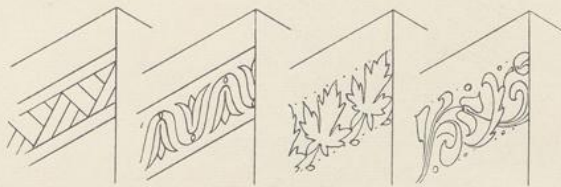


Abbildung 182.

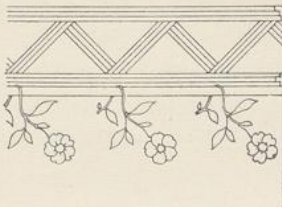


Abbildung 183.

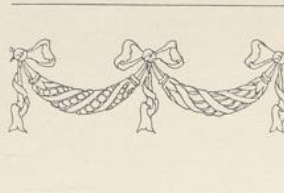


Abbildung 184.

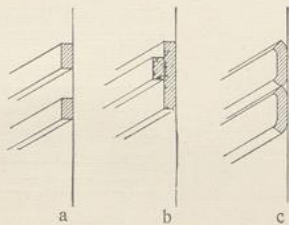


Abbildung 185.

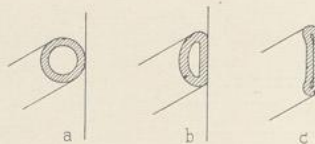


Abbildung 186.

Abbildung 207: A ist der obere Teil einer Säule, B Architrav, a Säulenschaft, d hängende Zier, b Echinus-Blattwelle, c Deckplatte — Abschluß der Säule und Verbindungsglied mit dem Architrav. Der Architrav hat die Form zweier übereinanderliegender Bänder e e, h, die untere Seite des Architravs, hat als Verzierung ein Flechtband. Die Steinplatten von Säule zu Säule,

der Architrav, bilden ein Band, verbinden alle Säulen miteinander. Dieses wird durch die Bandform des Architravs und die Bandverzierungen zum Ausdruck gebracht. f ist die den Architrav nach oben hin abschließende Form, ein Glied der Gesamtform. Die Perlschnur g ist Verzierung und Sinnbild für die Einheit des Ganzen — die Form ist abgeschlossen.

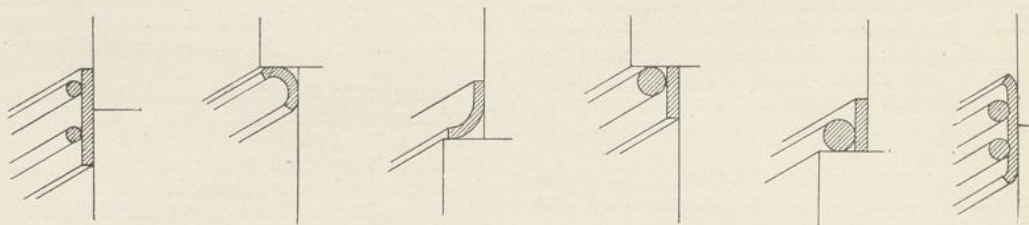


Abbildung 187.

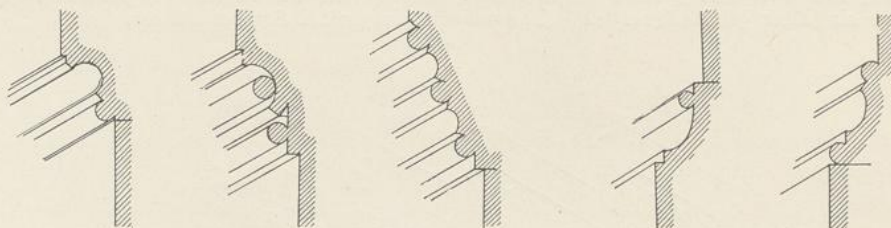


Abbildung 188.

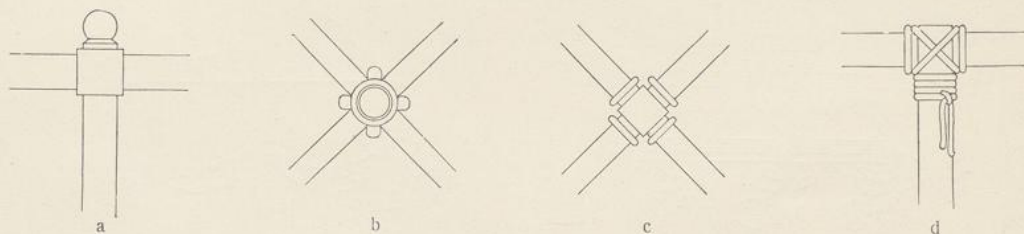


Abbildung 189.



Abbildung 190.

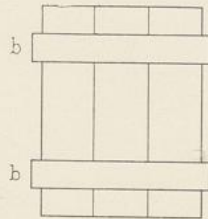


Abbildung 191.

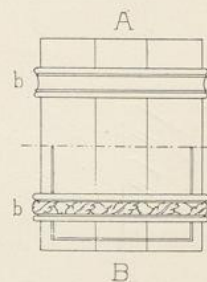


Abbildung 192.

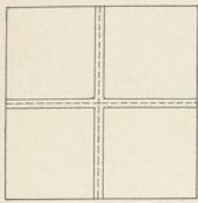


Abbildung 193.

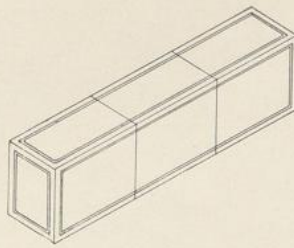


Abbildung 197.

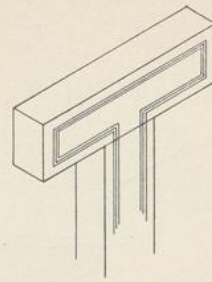


Abbildung 202.

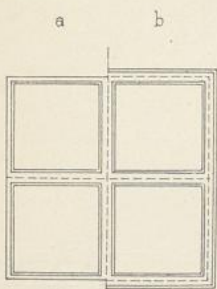


Abbildung 194.

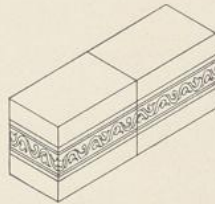


Abbildung 198.

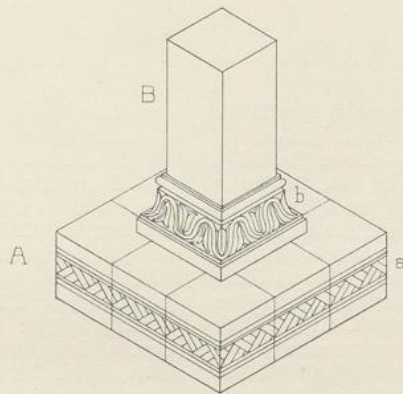


Abbildung 199.



Abbildung 203.

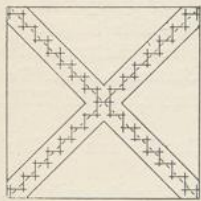


Abbildung 195.

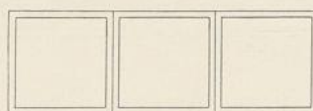


Abbildung 200.

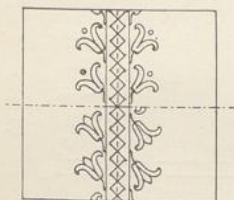


Abbildung 196.

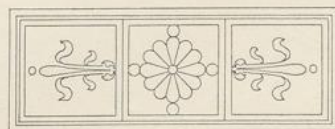


Abbildung 201.



Abbildung 204.

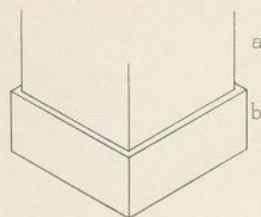


Abbildung 205.

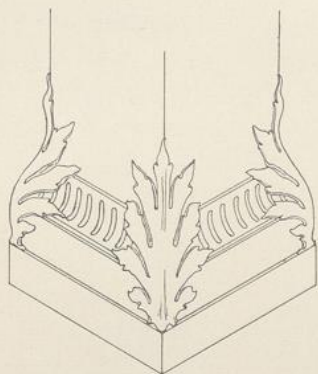


Abbildung 206.

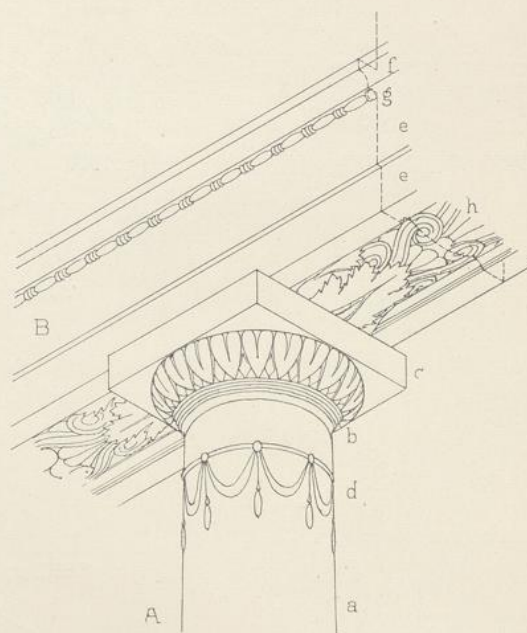


Abbildung 207.

Unfreie Endigungen. Ist ein Teil eines Baues abgeschlossen, so endet er mit seinen Endflächen. Ist dieser Bauteil dazu bestimmt, einen anderen Bauteil zu tragen, so findet keine freie Endigung statt, sondern es besteht ein Konflikt zwischen ihm und dem lastenden Teil. Dieses Verhältnis finden wir in griechischen Bauwerken bezeichnet durch Blattwellen, Abbildung 208 bis 218, durch Formen, die Sinnbilder des Belastetseins, durch Sinnbilder der unfreien Endigung, die den Konflikt zwischen Stütze und Last sehr gut zum Ausdruck bringen. Die Blattwellen sind da angeheftet, wo der tragende Teil die Last aufnimmt. Der letzte formale Abschluß ist in der griechischen Baukunst immer eine Platte. Die Blattwellen sind Blattreihen, die nach oben gerichtet angeheftet, und deren Blattspitzen nach vorn und unten zurückgebogen sind, wie durch Abbildung 208 bis 212 gezeigt. Die nach unten zurückgebogenen Blattspitzen weisen auf das Belastetsein, auf den Druck der Last, auf die unfreie Endigung des stützenden Teiles. An den dorischen Bauten waren diese Verzierungen auf vor-

gearbeiteten Profilen gemalt. An Bauten mit ionischer und korinthischer Säulenordnung haben die Blattwellen plastische Formen.

Abbildung 208: B Architrav, tragender Teil. A lastender Teil. c und d Blattwellen, Zeichen, daß der Architrav dort abschließt und belastet ist. Abbildung 209: Das Profil eines Kranzgesimses. a Hängeplatte, c Blattwelle, das abschließende Glied der Hängeplatte und Zeichen, daß die Sima b die Hängeplatte belastet.

Abbildung 210: A das Profil der Blattwelle, d der Kern, a die Heftschnur, b die Blattreihe, c die Deckplatte. B die Ansicht der Blattwelle. C die Blätter, senkrecht aufgerichtet.

Abbildung 211: Verschiedene Profilformen der Blattwellen.

Abbildung 212: Blattwellen vom Erechtheion in Athen.

Abbildung 213: Griechisch-dorische Blattwelle. Abbildung 214 bis 216: Moderne Blattwellen.

Abbildung 217: Blattwelle als Endigung eines Postamentes. Abbildung 218: Blattwelle am Fuße einer Stütze.

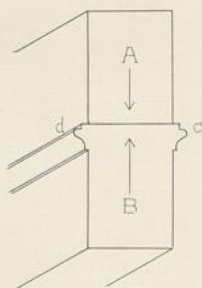


Abbildung 208.

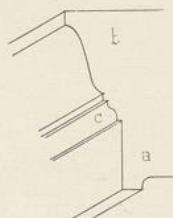


Abbildung 209.

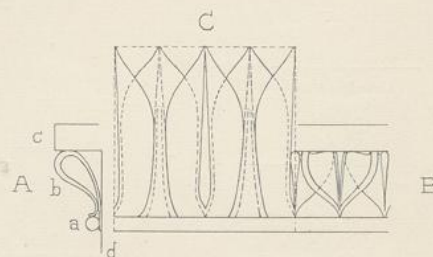


Abbildung 210.

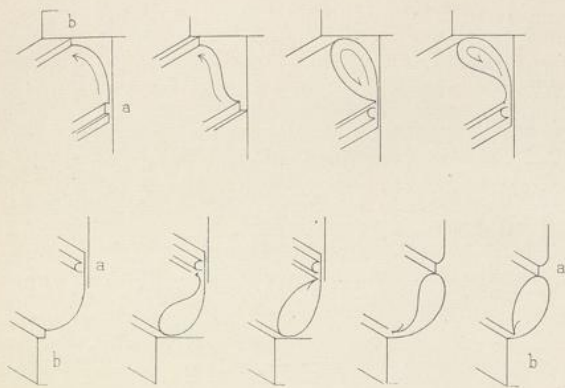


Abbildung 211.

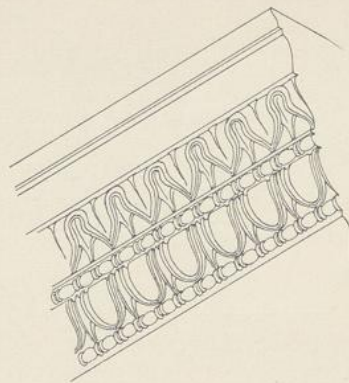


Abbildung 212.



Abbildung 213.



Abbildung 214.

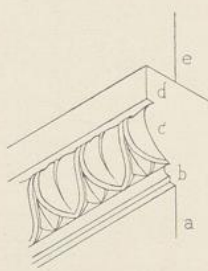


Abbildung 215.

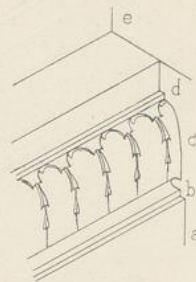


Abbildung 216.

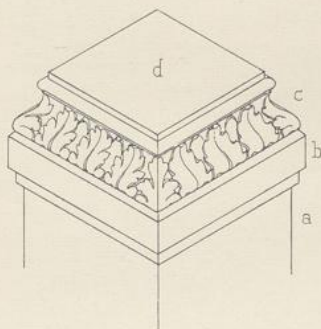


Abbildung 217.

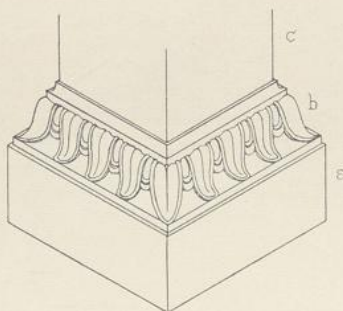


Abbildung 218.



Abbildung 225.

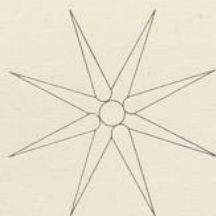


Abbildung 224.

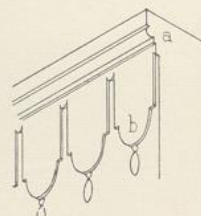


Abbildung 230.

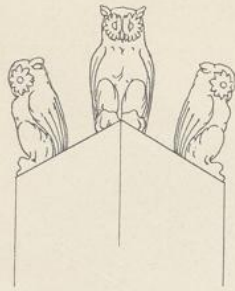


Abbildung 219.

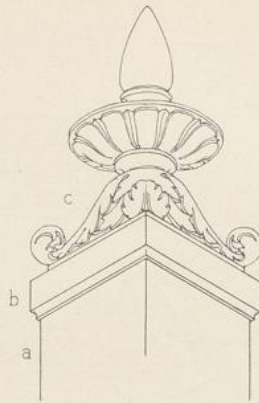


Abbildung 220.

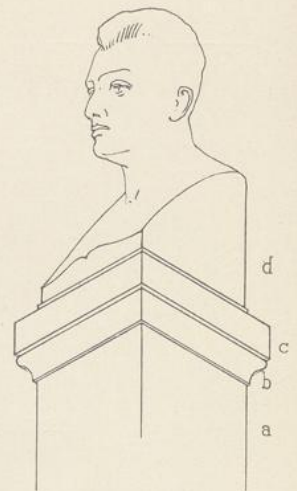


Abbildung 221.

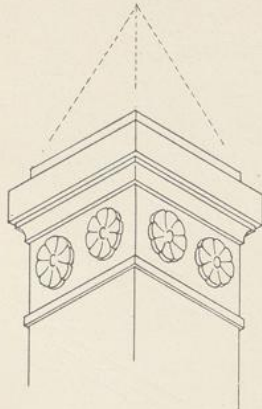


Abbildung 223.



Abbildung 222.

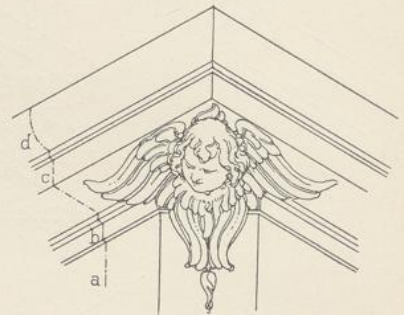


Abbildung 229.

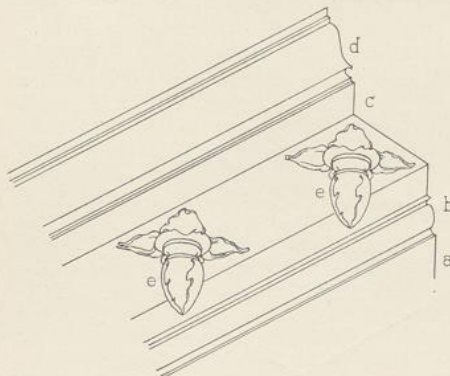


Abbildung 227.

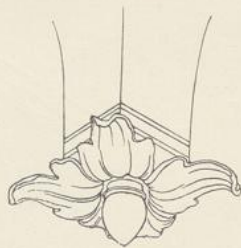


Abbildung 228.

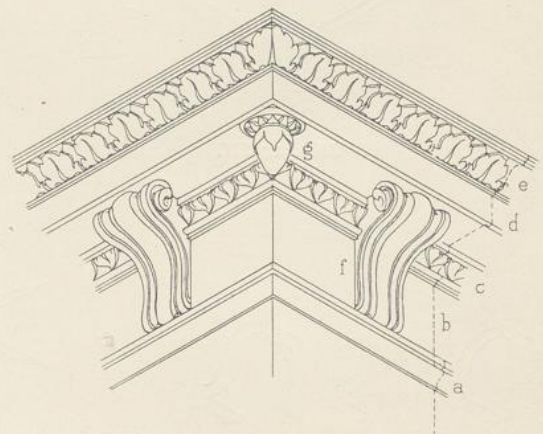


Abbildung 226.

Freie Endigungen. Ein Bau ist abgeschlossen, der letzte Steinkranz verlegt. Das ist die Bekrönung des Werkes, die freie Endigung. In der Gestaltung finden wir dieses ausgedrückt durch Formen, die uns Sinnbilder der freien Endigung und des Abschlusses sind. Zum Beispiel die Blume, der Stern, der Vogel, der Mensch, die Krone und ähnliches (Abbildung 219 bis 222).

Die griechischen Bauwerke haben als Endigungen nach oben Figuren an den Giebeln und zwischen diesen auf der First und an der Traufe Reihen gleichgeformter ornamentaler Endigungen. Andere gereichte Endigungen waren an der Traufe und den Giebeln, an den Kinnleisten angefügt (Abbildung 225). Sinnbilder der freien Endigung können nicht nur oben am Bau, sondern überall dort angewendet werden, wo ein Hinweis auf den Abschluß der Form nötig erscheint — an hängenden, vorstehenden und überdeckenden Bauteilen — als Zeichen der freien Endigung und als Zeichen, daß die hängenden Bauteile getragen werden (Abbildung 226 bis 230).

Abbildung 225: Profile bekrönender Abschlußglieder — Sima-Profile.

Abbildung 226: Ein bekrönendes Gesims. a Blattwellenprofil, das die Wand abschließende Glied, b Friesband, c Blattwelle — Hinweis auf das Lasten der Hängeplatte mit der Sima, d Hängeplatte, e Sima mit dem Blattkranz, als Zeichen der freien Endigung und des Abschlusses des Baues, f Stütze der Hängeplatte, g freie Endigung an der unteren Fläche der Hängeplatte — ein Zeichen, daß die Platte getragen wird.

Abbildung 227: e freie Endigungen, wie g (Abbildung 226).

Abbildung 228: Die Blume als Endigung eines Hängezapfens.

Abbildung 229: Der geflügelte Kopf, Sinnbild, daß die Hängeplatte getragen wird.

Abbildung 230: a das Endigungsglied der Wand, b hängende Zier, ein Zeichen, daß die Wand tragen kann.

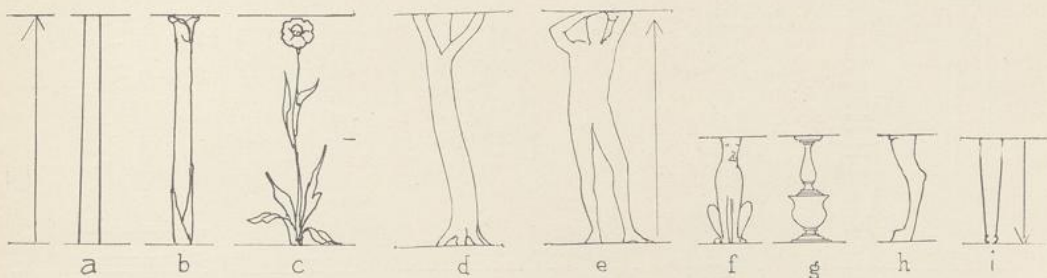


Abbildung 231.

Sinnbilder des Stützens — Stützenformen. Von einer Stütze verlangen wir, daß sie die ihr bestimmte Last tragen kann, und wir wünschen, daß sie tragfähig erscheint, sonst beunruhigen wir uns beim Anblick der Stütze. Es wird also eine durch unser Gefühl bestimmte Breite der Stütze gefordert.

Unser Auge war durch die Form der antiken griechischen Säule gewöhnt, Stützen in diesem Größenverhältnis als statisch sicher zu betrachten. Die ersten eisernen Stützen mit ihrem im Verhältnis zur Steinsäule geringen Querschnitt beunruhigten uns. Für unser Auge waren diese Stützen unsicher. Lange Zeit haben wir gebraucht, uns an den Anblick zu gewöhnen.

Unser Kunst- und Schönheitsgefühl verlangt, daß die Form der Stützen ihrem Zweck entspricht. Der Formeninhalt soll dieses zum Ausdruck bringen. Das Sinnbild dafür kann als Verzierung der stützenden Masse angefügt werden, oder die Stützform wird nach diesem Bild gestaltet. Das Motiv für die Form ist nach dem Zweck zu wählen.

Ist die Stütze fest mit einem unverrückbaren Unterbau verbunden, lotrecht gerichtet, und trägt (stützt) sie die Last, oder ist die Stütze ein Teil eines beweglichen Gegenstandes, ist die Stütze zum Beispiel ein Tischfuß, der mit seinem oberen Ende fest mit der Zarge und der Tischplatte verbunden ist, dann ist die Stütze gegen den Fußboden gerichtet. Im ersten Falle feste Verbindung mit dem Boden, im zweiten Falle nur Berührung des Bodens,

der Tisch ist beweglich. Beides ist durch die Form zum Ausdruck zu bringen. Der Zweck dieser Stützen bedingt zwei ganz verschiedene Formmotive.

Abbildung 231 weist auf Formengruppen, die Motive geben: Stäbe, Pflanzenstengel, Pflanzen, Baumformen, der Mensch, die Tiere, Geräte.

Abbildung 232 bis 234 zeigen Stützenformen. Die Formen Abbildung 232 sind gemalt. Die Pfeile weisen auf die Richtung der Stützen.

Abbildung 235: Kranzgesims, a b c Unterglied, b Zahnstichreihe — kleine Tragsteine, d Hängeplatte, e Sima.

Abbildung 236: c Träger der Hängeplatte. Abbildung 237: b Tragsteine, g Konsolenreihe, Träger der Hängeplatte. Abbildung 238: Konsol, Seitenansicht. Abbildung 239: Konsol, der Kopf als Zeichen, daß die Last getragen wird. Abbildung 240: Verschiedene einfache und verzierte Konsole. Alle Konsole sind Stützen.

In welcher Weise kann man eine Stütze formen, wenn ein Motiv vorhanden ist? Die Form Abbildung 241¹ hat ihr Vorbild in der Pflanzenwelt, im Stengel oder in der Knospe — die Form ist ohne besondere Merkmale. In dieser Form ist Richtung, es ist auch ein Ausdruck der Kraft mit ihr verbunden. In der Abbildung 241¹ ist die Form vor uns aufgerichtet, das Streben in der Form ist nach oben gerichtet. Auch umgekehrt ist diese Form brauchbar, die Spitze nach unten (Abbildung 245). Diese

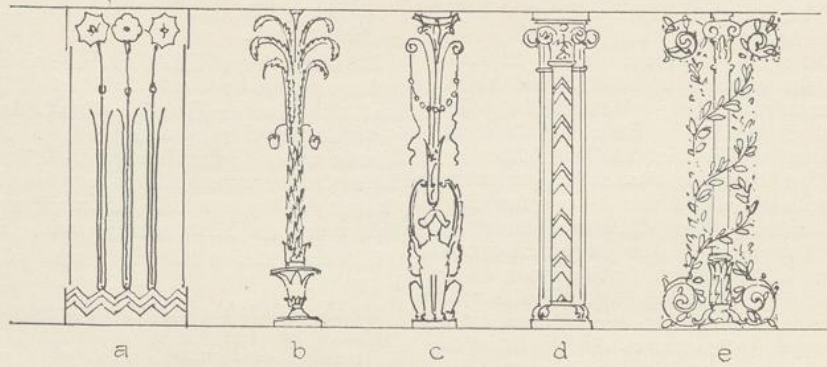


Abbildung 232.

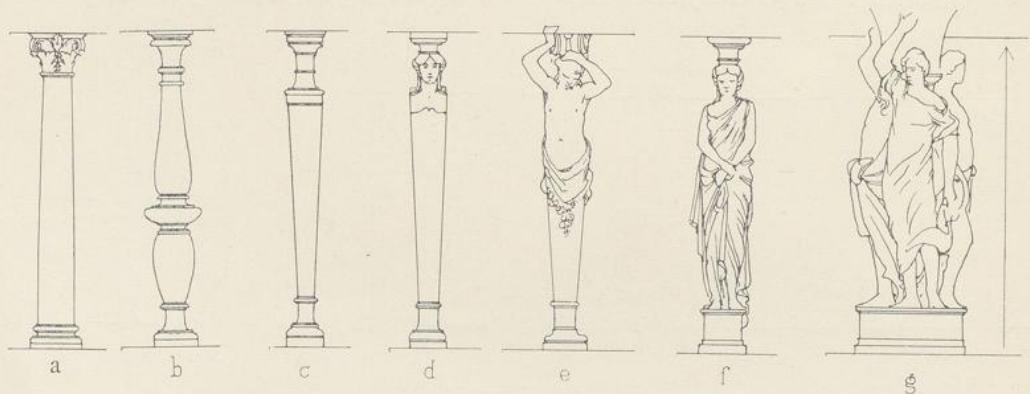


Abbildung 233.

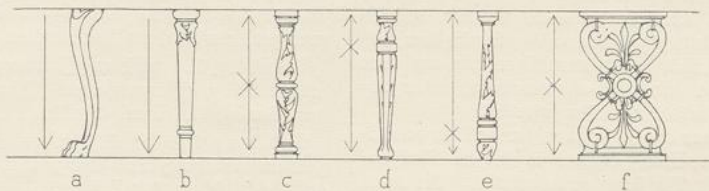


Abbildung 234.

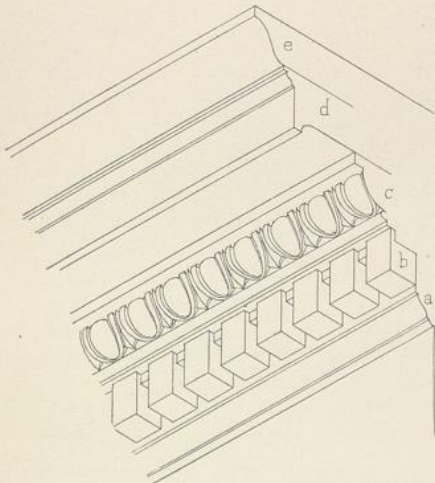
einfache Form, auf eine Stütze übertragen, ist ohne jeden Zusatz in passender Umgebung möglich. Abbildung 241² bis 242⁶ zeigen, wie steigernd durch Hinzufügen von Abschluß- und Bindegliedern das Unten und Oben, der Anschluß an den Boden und das Aufnehmen der Last mehr und mehr betont werden.

Abbildung 247 ist ein Beweis, daß in Abbildung 241⁴ ein Oben und Unten der Form vorhanden ist. In Abbildung 241⁵ tritt durch Hinzufügen der Blattverzierung die Richtung mehr hervor. Abbildung 241⁶: Die Kernform ist wie 241¹. Hinzugefügt sind Verzierungen, Fuß und Kapitell. Die letztgenannten Teile sind (Abbildung 249) vergrößert dargestellt. Die Form 241⁶ zeigt die Richtung der Stütze so bestimmt, daß die Umkehrung der Stütze nicht denkbar ist.

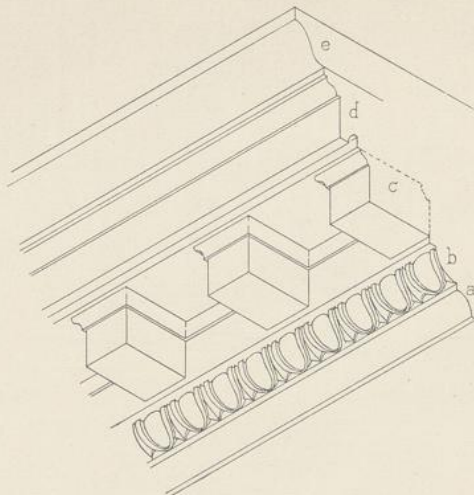
Der Kern der Stütze Abbildung 242¹ ist walzenförmig, ohne Richtung. Die Abschlußglieder oben und unten sind gleich. Durch die Form der Stütze ist die Richtung nicht erklärt. In Abbildung 242² ist gegenüber Abbildung 242¹ ein Glied anders geformt und dadurch der Hinweis auf die Richtung erreicht. Vgl. Abbildung 247.

Abbildung 243: Die Kernform, in den drei Beispielen, ist walzenförmig, ohne Richtung. Die Richtung haben die drei Formen durch das hinzugefügte Zierwerk bekommen.

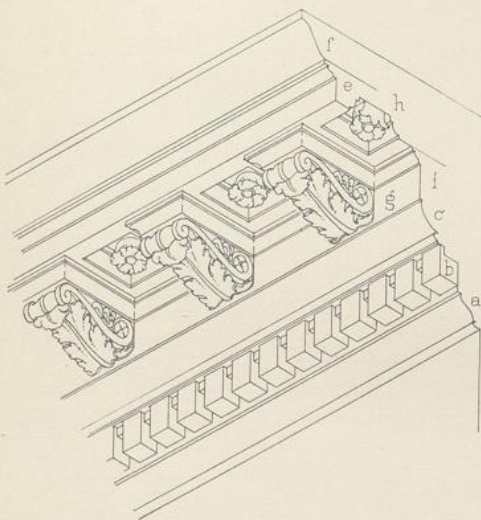
Abbildung 244: Die beiden Formen sind gleich, bis auf die unteren Endigungen. Durch die Endigung 1 wird auf die feste Verbindung mit dem Boden hingewiesen, durch die Endigung 2 auf die Beweglichkeit des Gegenstandes.



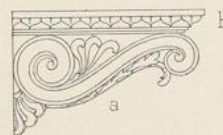
Abbildungung 235.



Abbildungung 236.



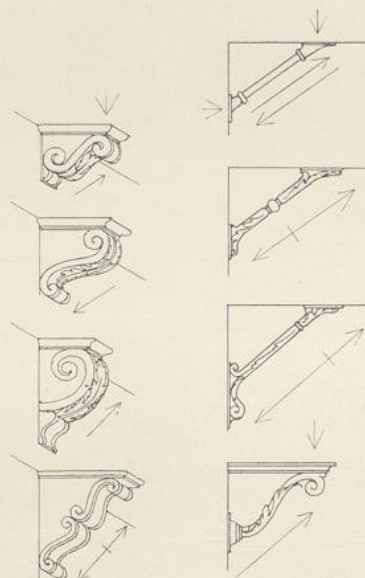
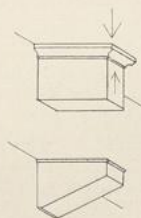
Abbildungung 237.



Abbildungung 238.



Abbildungung 239.



Abbildungung 240.

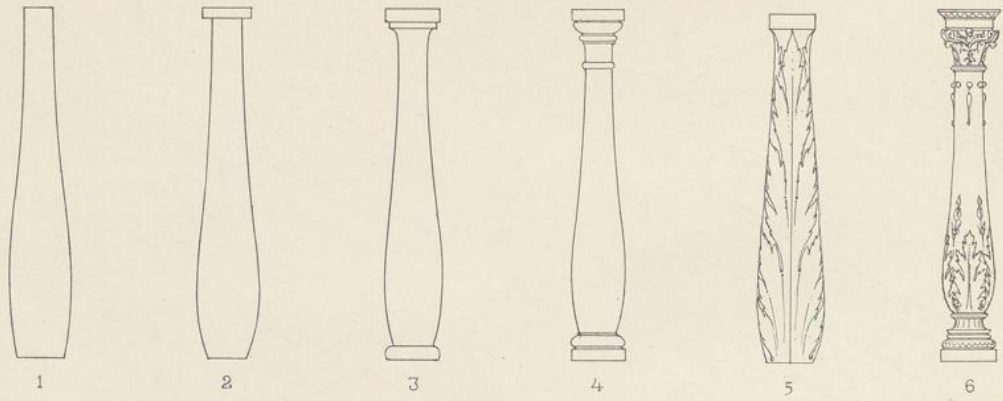


Abbildung 241.



Abbildung 242.

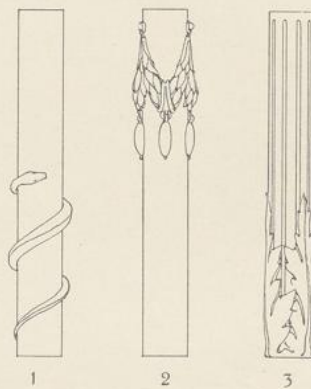


Abbildung 243.

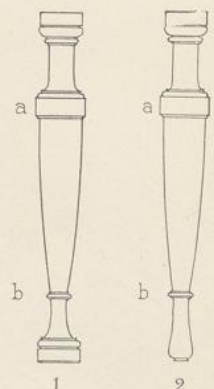


Abbildung 244.

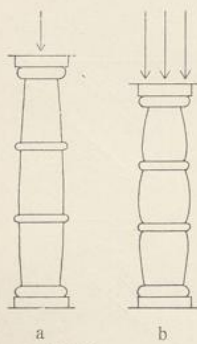


Abbildung 246.



Abbildung 245.



Abbildung 247.



Abbildung 248.

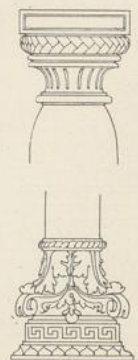


Abbildung 249.

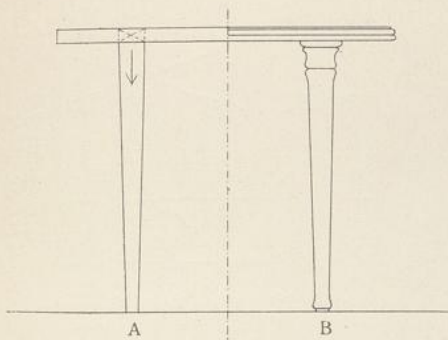


Abbildung 250.

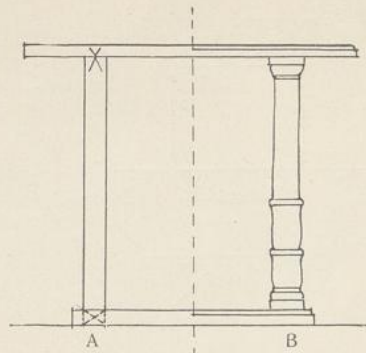


Abbildung 254.

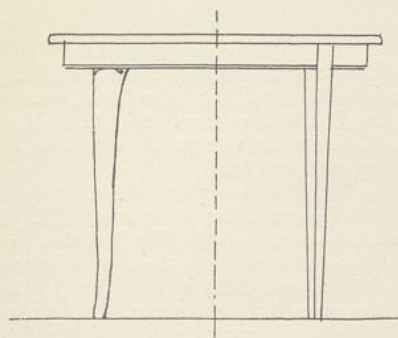


Abbildung 251.

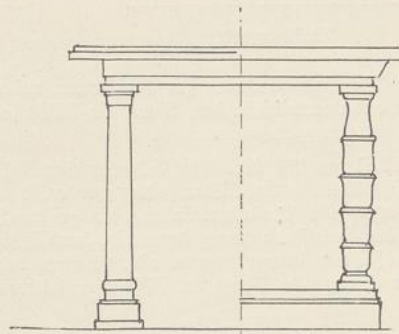


Abbildung 255.

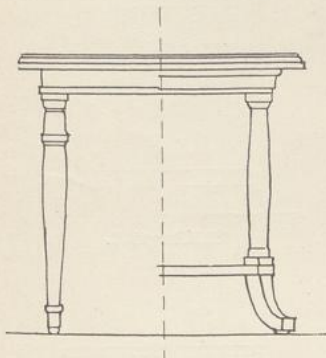


Abbildung 252.

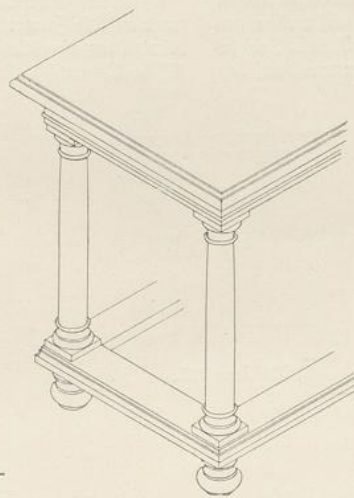


Abbildung 253.

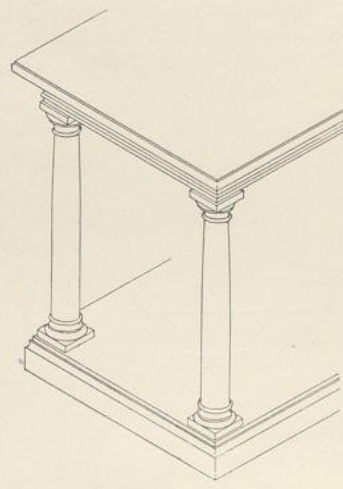


Abbildung 256.

Abbildung 246: Der Schaft der Stütze ist in beiden Beispielen nach der Form einer mit Ringen umspannten elastischen Masse gestaltet. In der Stütze 2 ist das Belastetsein durch das Stauchen der Masse und die Schwelung mehr betont als in der Form der Stütze 1. Abbildung 247 und 248: Die Stützen Abbildung 241^a und 233a umgekehrt. Die Formen sprechen gegen diese unrichtige Lage, besonders Abbildung 248.

Abbildung 250 A: Der Tischfuß ist mit der Tischplatte fest verbunden. Abbildung 250 B: Profilierter Fuß. Abbildung 251 bis 253: Beispiele für Fußformen beweglicher Tische. Abbildung 254 A: Der Tischfuß ist mit der Bodenplatte fest verbunden und gegen die Platte gerichtet. Dieser Tisch hat einen bestimmten Platz im Raum. Der Tischfuß ist also ganz anders zu formen als der eines beweglichen Tisches. Abbildung 254 B, 255

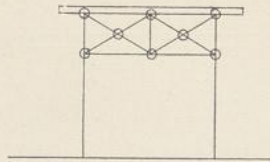


Abbildung 257.

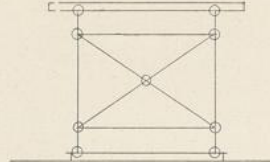


Abbildung 259.

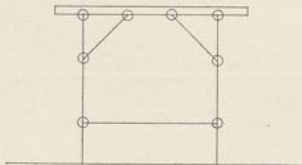


Abbildung 258.

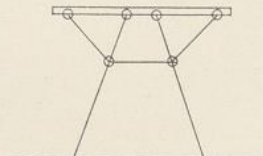


Abbildung 260.

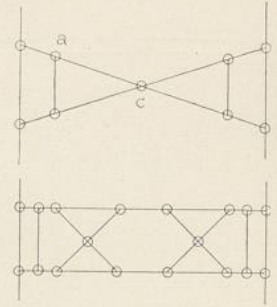


Abbildung 261.

und 256 sind Beispiele für Fußformen unbeweglicher Tische (unbeweglich in dem Sinne: die Tische sollen nicht hin und her getragen werden).

Abbildung 257 bis 261: Schemas für Tischgerüste. Müssen Gerüste aus Stäben gebaut werden, so bekommen sie durch die Dreieckverbindung die größte Festigkeit. Ist das Holz stark genug, dann wird der Tischler Jarge und Füße zusammenstemmen oder schlißen und leimen, oder er verbindet Jarge und Füße mittels starker Dübel.

Beispiele für die Verwendung der Sinnbilder. Abbildung 262: Ein Kasten — vier Seitenwände, Rückwand, Tür; wenn jemand diesen Kasten in der Hand hat und ihn wegstellen will, auf welche der fünf Seiten legt er ihn? Auf dem Kasten ist kein Zeichen für Oben und Unten vorhanden. Ein Ornament auf der

Tür, wie in Abbildung 263, gibt schon eine Aufklärung. Das Ornament hat Richtung. Noch besser ist die Form 264, der Kasten hat Füße in Kugelform. Die Kugel ist ein Zeichen für die Beweglichkeit des Kastens; dazu das Richtungszeichen auf der Tür.

Abbildung 265 A: Ein kleiner verschließbarer Kasten — zwei Seiten, Rückwand, Tür (Rahmen und Füllung) und zwei Endbretter a und c. Zufällig ist c oben. Ist an diesem Kasten das Unten und Oben zu erkennen? Nein. Auch in der Form 265B ist kein Hinweis. Die bandartigen Rehlungen der Endbretter weisen nur auf das Verbundensein der Seiten und der Tür mit den Endbrettern hin.

Abbildung 266: Das Ornament auf der Tür gibt Antwort auf die Frage: Wo ist Oben? Und Abbildung 267 klärt über die Beziehung des Kastens zum Unterbau (Tisch, Schrank) auf. Der Kasten ist beweglich.

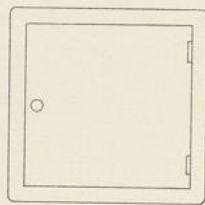


Abbildung 262.

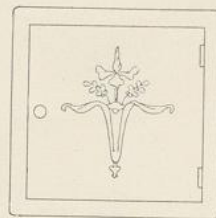


Abbildung 263.

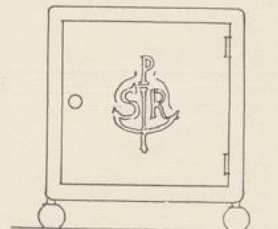


Abbildung 264.

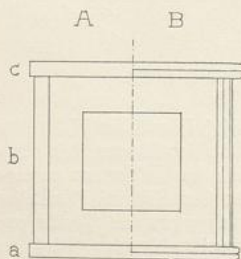


Abbildung 265.

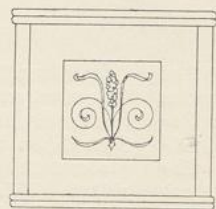


Abbildung 266.

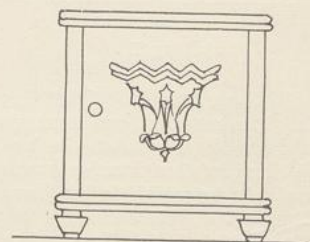


Abbildung 267.

Die Profile von allem Leistenwerk sind zusammengesetzt aus Platten, Hohlkehlen, Stäben und Karniesen in den verschiedenartigsten Größen und Formen. Ein Stab kann einen kreisförmigen Querschnitt haben und ein gezogenes Profil. Ebenso die Hohlkehle und das Karnies sowie wellenförmige Profile (Abbildung 268).

Diese Formen finden wir in allen Profilen wieder, einzeln oder zusammengesetzt, als Verzierungen, als Bänder, als Endigungen. In der griechischen Baukunst ist ein System für die Profilbildung entstanden, das die Beziehungen der Bauteile zueinander verständlich macht — sinnbildlich erklärt. Ich erinnere an die Sinnbilder des Bindens, der unfreien und der freien Endigungen und des Stützens und verweise auf den Teil IV. Die griechische Baukunst hat die römische beeinflusst, und Baukünstler der folgenden Zeit bis heute haben diese Formen absichtlich nachgebildet oder haben sich von ihnen beeinflussen lassen. Ausgenommen sind die Gotiker, die ihre Profilformen nach einem anderen Prinzip gebildet haben, und Baukünstler der letzten 20 Jahre, die sich von antiken Überlieferungen frei machten. Betrachten wir zunächst die Reihenfolge der Höhen und Tiefen von profilierten Flächen, die durch die Reihung von Einzelformen entstehen, und beachten wir die dadurch entstehenden Licht- und Schattenflächen und die Teilung der Flächen. Fehlt die proportionale Entwicklung der Profillinie, fehlt die Symmetrie, wenn eine Form abgeschlossen werden sollte, fehlt an gegebenen Punkten die Reihung gleicher Formen, fehlt all das, worauf im vorhergehenden hingewiesen worden ist, was wir in dem Kapitel „Das Sehen“ betrachtet haben, so ist auch keine gute Wirkung vorhanden. Ferner sei nochmals daran erinnert, daß ein Gegenstand, der zusammen mit anderen gesehen wird, anders gestaltet werden kann als einer, der nur für sich wirken soll. Der Anfänger beobachte, welche Wirkung erzielt wird, wenn gleiche Formen einander folgen, wenn Kontraste vorhanden sind, und wenn durch ähnliche Formen Steigerungen der Bewegung der Profillinie bewirkt werden (Abbildung 269).

Und weiter noch ist bei der Profilbildung zu beachten (vergleiche das Seite 10 Gesagte): Profile, auf die man hinabsieht, erscheinen niedriger, als sie sind — erscheinen also flacher, zusammengedrückt. Profile, zu denen man hinaufsehen muß, erscheinen ebenfalls flacher, als sie sind.

Ein Würfel ist ein in sich abgeschlossener Körper, der keine Beziehung zur Umwelt zeigt. Werden diesem Würfel profilierte Platten oder Leisten nach Abbildung 271 angefügt, so hat dieser Körper Richtung. Die Flächen a sind freie Seiten, b und c sind obere oder untere Endflächen. Die Profilformen b und c sind nicht so abweichend geformt, daß diese Abweichung das Oben und Unten kennzeichnet. Dagegen haben b und c (Ab-

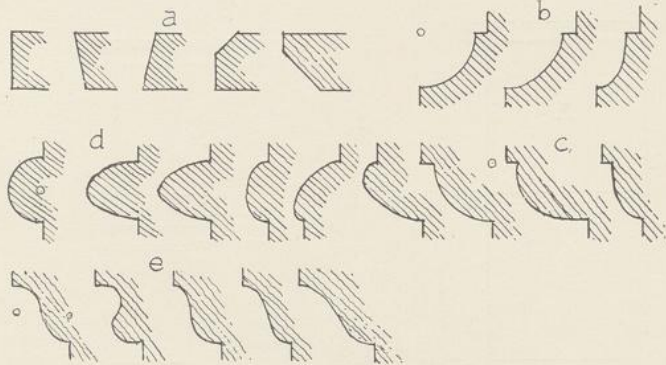


Abbildung 268.

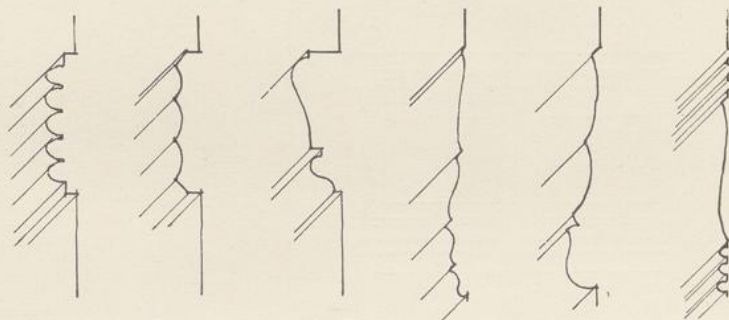


Abbildung 269.

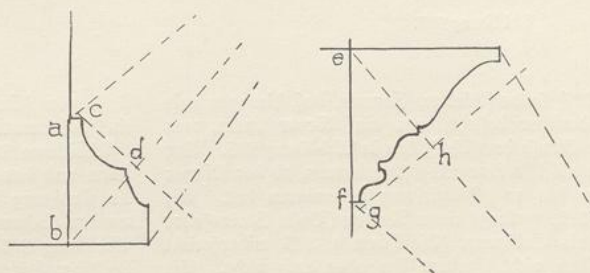


Abbildung 270.

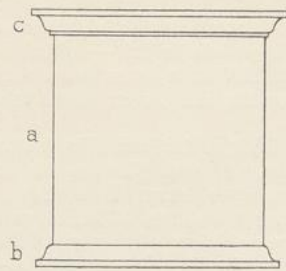


Abbildung 271.

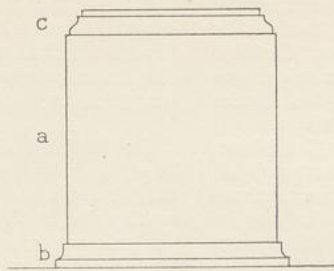


Abbildung 272.

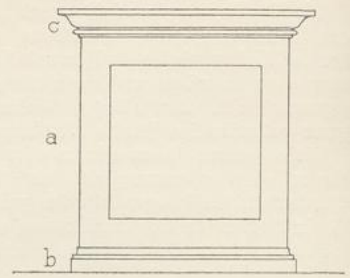


Abbildung 273.

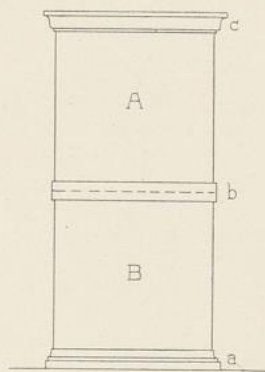


Abbildung 274.

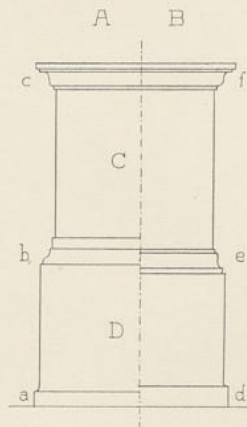


Abbildung 275.

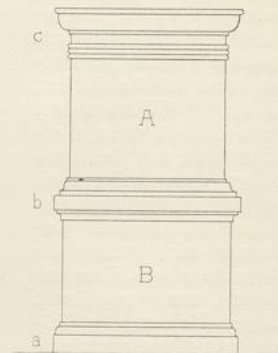


Abbildung 276.

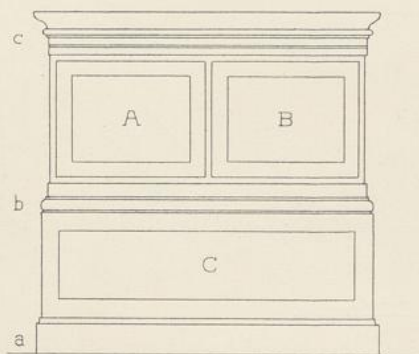


Abbildung 277.

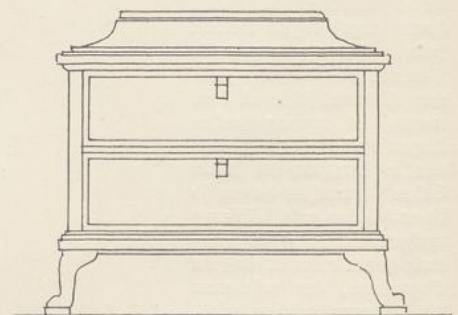


Abbildung 278.

bildung 272) so verschiedene Formen, daß hier gar kein Zweifel darüber besteht, was am Körper unten, was oben ist. Ebenso deutlich ist das in Abbildung 273. Nur läßt diese nicht so klar wie 272 erkennen, ob der Körper nach oben hin noch Beziehung zu anderen hat. Die Form c, 272, verlangt einen Aufbau (Vase, Statue oder anderes) als Endigung. Die Form c, 273, widerspricht dem Aufbau nicht, fordert ihn aber auch nicht. Die Gesamtform 273 weist auf kleinere Gegenstände als

Aufbauten (Endigungen), während 272 seiner Form nach ein Postament für einen größeren Gegenstand ist.

Abbildung 274: Die Körper A und B sind durch ihre Form und das Band b, den gemeinsamen Sockel a und die Endigung c der Form nach zu einem Körper geworden (Schrank oder anderes). Die Körper C und D, Abbildung 275, sind vereinigt, sind der Form nach eins. D ist der Sockel für C. Die Verbindung und das Lasten von C auf D ist durch b und e verschieden zum Ausdruck

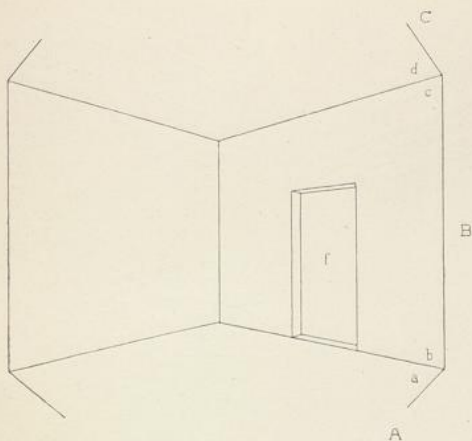


Abbildung 279.

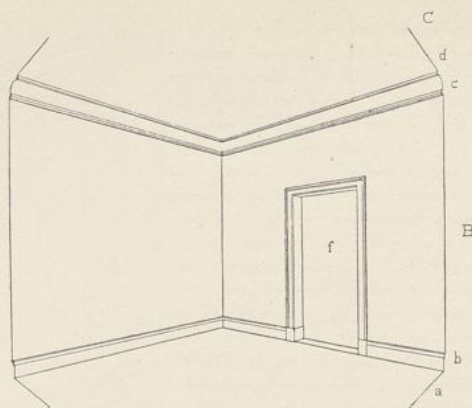


Abbildung 280.

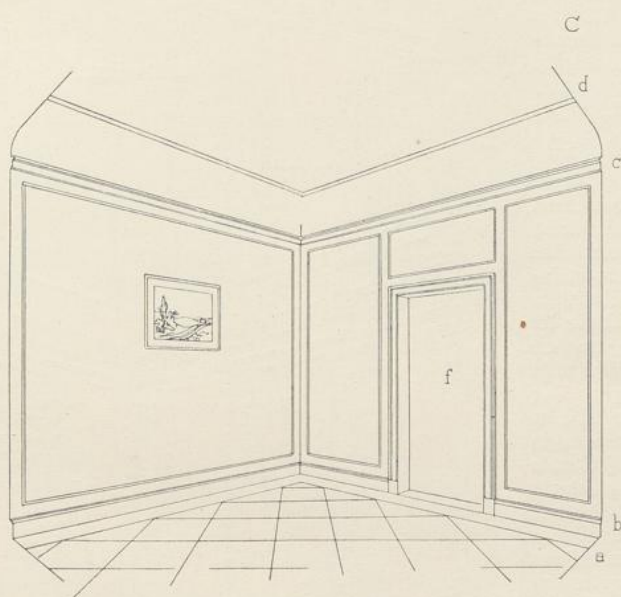


Abbildung 281.

gebracht. Abbildung 276, A und B: Jeder dieser Körper ist für sich abgeschlossen, B als Unterbau. a und c sind nach ihrer Größe Sockel und Bekrönung für die Gesamtform. Abbildung 277: A und B sind durch Bänder zu einem vereint, C ist der gemeinsame Sockel. c ist für A, B und C gemeinsames Endigungsglied. Die Formen 274 bis 277 haben einen sich dem Boden dicht anschließenden Sockel, ein Zeichen, daß sie an dem ihnen gegebenen Platz bleiben sollen. Abbildung 278 zeigt durch die Fußform auf die Beweglichkeit des Gegenstandes. Im Aufbau sind zwei Kästen durch die Umrahmung formal zu einem Körper vereint.

Abbildung 279: Die Ecke eines kahlen Raumes mit einer Durchgangsöffnung. Abbildung 280 bis 283 sind Beispiele, wie die Bauteile, Fußboden, Wände, Decke, jeder Teil für sich, durch Umrahmungen abgeschlossen und durch Bänder (Sockel, Hohlkehle) miteinander zu einem

Ganzen verbunden werden können, wie durch richtungslose Verzierungen der Fußboden und die Decke verziert und die aufrechte Lage der umfassenden Mauer ebenfalls durch Ornament oder architektonische Gliederung betont werden kann.

Bisher ist in allen Ausführungen nicht besonders auf die Tischlerarbeiten hingewiesen. Untersuchen wir, wie der Tischler diese allgemeingehaltenen Erklärungen verwenden kann. Für den Ausbau des Hauses liefert der Tischler Fensterrahmen, Türen, Parkett, Wand- und Deckenbekleidungen, Treppen und Brüstungen. Liefert der Architekt die Zeichnungen zu diesen Gegenständen, so bleibt für den Tischler nur die Übertragung der vom Architekten durchdachten Form auf den Werkstoff, die Ausführung in Holz — eventuell hat er Vorschläge für den Zusammenbau zu machen, wenn solcher nicht schon

durch die äußere Form für alle Teile gegeben ist. Hat der Tischler die Entwürfe zu machen, so sind die Gesamtmaße, zum Beispiel Höhe und Breite der Fenster, vielfach unabänderlich durch den Rohbau gegeben. Andere Maße sind durch den Nutzungszweck bedingt. (Teil II.) Trotzdem behält der Tischler sehr viel Freiheit für die Gestaltung. Die Fensterteilung muß sich harmonisch dem Mauerwerk der Fassade anschließen, mit dieser ein Ganzes bilden. Aber auch dem Innern des Hauses soll die Fenster- teilung angepaßt sein. Die Türen: Unsere heutige Technik erlaubt es uns, große Flächen zu bilden, wenn uns solches im Interesse der Raum- wirkung richtig erscheint. Daselbe gilt für Wand- und Deckenbeklei- dung. Für alle diese Arbeiten kommen die allgemeinen Gestal- tungsgeetze voll zur Auswirkung. Ohne Symmetrie, Proportionalität und Richtung wird kein Werk ge- staltet werden können. Für hohe Räume und für lange Räume for- dern Verkürzungen und Über- schneidungen besondere Beachtung. Die architektonische Raumwirkung darf durch die Tischlerarbeiten nicht gestört werden. Wandvertäfel- ungen bis zu 2 Meter Höhe bilden meist nur den Hintergrund für die Personen des Hauses, trotzdem darf die Teilung der Fläche nicht langweilen. Vertäfelungen über diese Höhe hinaus müssen bei aller Abwechselung der Formen ruhig wirken und das Auge auf Punkte lenken, die etwas Besonderes bieten. Fußboden, Wand und Decke müssen im Verein mit der übrigen Raumausstattung ein harmonisches Ganzes bilden, in dem einzelne Er- scheinungen Ruhepunkte für das Auge sind. Sind mehrere anein- anderschließende Räume auszu- bauen, so muß die Einheit des Hauses der Eindruck des Ganzen sein. Womit jedoch nicht gesagt werden soll, daß ein Raum dem anderen gleichen soll. Selbstver- ständlich soll ein Wechsel der Er- scheinungen dasein. Ist ein Haupt- raum — Festsaal, Musikzimmer, Gesellschaftszimmer — vorhanden, so wird fast immer vom Eingang bis in diesen Raum eine Steigerung der dekorativen Mittel zweckmäßig sein. Die Dekoration muß zum Frohsinn anregen. Jeder Raum fordert besondere Mittel. Will der Raumkünstler durch die Ausstattung der Festräume überraschen, so dürfen die Motive der Dekoration des Hauptraumes nicht in den Vorräumen wiederholt werden. Soll ein Raum besonders hell erscheinen, so darf in den Vor-

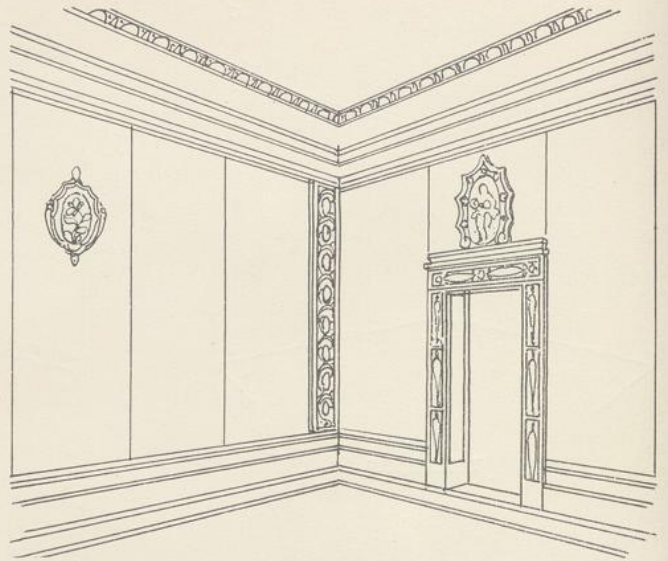


Abbildung 282.

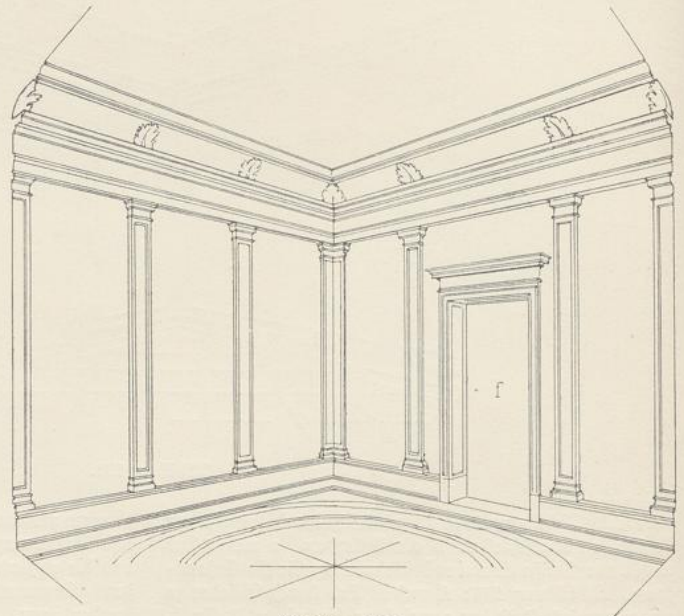


Abbildung 283.

räumen nur ein gedämpftes Licht sein. Soll ein Raum überraschend hoch erscheinen, so müssen die Vorräume niedere Decken haben. Nur durch Kontrast wird die Wirkung erhöht. Wohnräume, in denen wir tagtäglich stundenlang verweilen, dürfen durch ihre Ausstattung nicht fortgesetzt aufregen, hier muß wohlthuende Ruhe herrschen. Jeder Anfänger hüte sich, beschränke sich, ver- arbeite nicht zu viele einander fremde Motive in einem Raum. Formen, Farben, Helligkeitskontraste sind sehr



Abbildung 284.



Abbildung 285.

Landesverein Sächsischer Heimatschutz. Entwurf: Architekt S. Tessenow. Ausführung: Deutsche Werkstätten A.-G., Hellerau.

wirksam, nur dürfen derer in einem Raum nicht viele auf den Bewohner einwirken. Durch wenig sehr Gutes am sorgsam gewählten Platz wird mehr erreicht als durch Überladung.

Unsere Körpermaße und -formen bedingen die Größen und Formen der Sitzmöbel und Tische sowie die der Betten und Liegestühle. Stühle, die viel bewegt werden müssen, dürfen nicht unhandlich groß und schwer sein. Das gleiche gilt für die Tische und alle Mobiliarstücke, die keinen Platz haben. Die Schrankhöhen werden durch den Nutzungszweck bestimmt. So ist auch hier die Länge des Menschen bestimmend für die Höhe des Gegenstandes. Auf dem Boden stehend wollen wir Bücher oder Kleidungsstücke aus den Schränken nehmen können, wir wollen in den Wohnungen nicht immer mit der Leiter von Schrank zu Schrank wandern. Und weiter kommt noch in Betracht, ob die Möbel für Mieträume oder für das eigene Haus bestimmt sind. Alle anderen Momente für die Gestaltung liegen im Material, in der Technik, den Raumverhältnissen, dem Willen und den Mitteln des Auftraggebers und der Kunst des Entwerfenden und Ausführenden.

Das Holz ist der Werkstoff des Tischlers, den er in der Form von Bohlen, Brettern, dünnen Platten, Furnieren, Leisten und Kantholz zu Fensterrahmen, Türen, Vertäfelungen und Möbeln verarbeitet. Die Eigen-

schaften des Holzes, die Breite der Platten, das Schwinden und Quellen bei der Veränderung des Feuchtigkeitsgehaltes der Luft, die Faserrichtung (schlichtes oder gemasertes Holz) und die Farbe geben eine Richtung für die Gestaltung der Dinge. Den Unzulänglichkeiten des Holzes muß durch die Technik begegnet werden. Das Schöne besonderer Hölzer muß durch die Technik, durch die Form zur Geltung kommen. Aber gerade all dieses kann dem Tischler zu einer Quelle eigenartiger Gestaltungsideen werden, wenn er richtig denkt. Es wäre zum Beispiel doch falsch, ein Holz, dessen Schönheit nur durch große, glatte, polierte Flächen zur Geltung gebracht werden kann, für kleinlich krause Formen mit mattblanker Oberfläche zu verarbeiten. Der Tischler kann den Brettbau und den Stollenbau oder beide kombiniert anwenden. Dadurch entstehen ihm mannigfache Möglichkeiten der Gestaltung. Er kann heute verhältnismäßig große Flächen durch Verleimen von Platten (Sperrn) herstellen, er kann Rahmen bilden, Verdoppelungen machen, kann kehlen, schweißen, kann Leistenverzierungen bilden, furnieren, beizen, wachsen, polieren. Mit Hilfe dieser Technik kann er unendlich verschiedene Formen bilden. Doch sei hier nochmals gesagt: Einem Gegenstand eine einfache, zweckgemäße, schöne Form geben ist eine Kunst — eine bessere Kunst als das Überladen der Dinge mit schreienden Verzierungen.

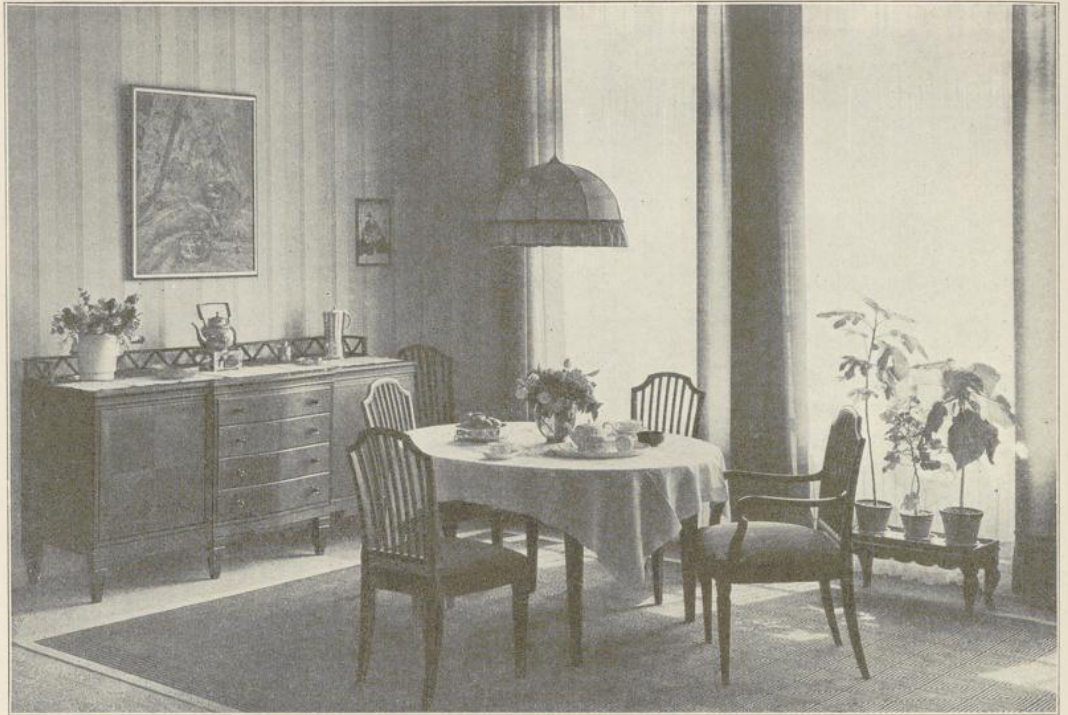


Abbildung 286. Entwurf: Architekt Karl Bertsch. Ausführung: Deutsche Werkstätten A.-G., Sellaerau.

Abbildung 284 bis 289 sind Beispiele für das, was der Tischler ohne Hilfe von Drechslern und Bildschnitzern und anderen zu leisten vermag.

Ein anderer Formenwechsel ist möglich, wenn der Tischler den Drechsler, den Bildschnitzer, den Intarsiaarbeiter usw. für die Ausführung der Verzierungen mitarbeiten läßt. Doch muß für das Zusammenarbeiten ein wohlbedachter Plan vorhanden sein. Ein Gestaltungsgedanke muß alle leiten.

Abbildung 290: Ein gotischer Schrank aus der Zeit 1460 bis 1520, im Nationalmuseum in München. Schnitzarbeit am Sockel und am Kranz. Reiche Eisenbeschläge auf den Türen. Ohne diese Verzierungen ist nicht viel mehr als zwei aufeinandergestellte glatte Kästen vorhanden. Durch das Zusammenarbeiten der drei Handwerker ist Gutes geschaffen worden. An erster Stelle steht der, welcher den schöpferischen Gedanken für die Gesamtform hervorgebracht hat.

Abbildung 291: Gotischer Schrank (spätgotische Zeit) im Schloß Traßberg, Tirol. An diesem Werk arbeiteten Tischler, Bildschnitzer, Maler, Schmiede.

Abbildung 292: Renaissanceschrank, 16. Jahrhundert. Nürnberger Arbeit. Neben dem Tischler war der Bildschnitzer hervorragend tätig. Wohltuend wirkt der Kontrast der ruhigen, glatten Flächen zu den ornamentierten und der Kontrast der Reliefs zu dem Rankenornament.

Abbildung 293: Schrank, Boulearbeit, Stil Louis XIV., im Louvre zu Paris. Sehr reich verzierter Schrank. Alle Flächen furniert. Intarsien aus schwarzem und dunkelbraunem Holz, Zinn, Messing und Schildpatt. Vergoldete Messingleisten und -rosetten, vergoldete Bronze Füße und Füllungsverzierungen, Marmorplatte. An diesem Werk haben gearbeitet: Tischler, Intarsiaarbeiter, Modelleur, Metallgießer, Gürtler, Ziseleur, Vergolder, Marmorarbeiter.

Abbildung 294: Spiegel (Psyche) im Palais de Compiègne. Spiegelgestell aus Mahagoni mit Bronzebeschlag und Bronzeleisten.

Abbildung 295: Kopfteil des Bettes Louis XIII. Eine schöne kunstgewerbliche Arbeit, an der Drechsler und Bildschnitzer besonderen Anteil hatten.

Abbildung 296: Stühle aus dem 17. Jahrhundert, portugiesische Arbeit. Sitz und Rückenlehne mit gepunztem Leder überzogen. Die großen Messingknöpfe an Sitz und Rückenlehne sind ein Teil der Verzierungen. Tischler, Drechsler, Bildschnitzer, Polsterer, Lederbildhauer, Gürtler, Vergolder wirkten hier zusammen.

Abbildung 297: Sofa im Schloß Fontainebleau, Stil Louis XVI. Reichgechnitztes vergoldetes Holz. Seidener Polsterüberzug. An diesem prunkvollen Sitzmöbel waren tätig: Tischler, Bildschnitzer, Vergolder, Polsterer, Posamentenmacher, Seidenwirker.



Abbildung 287. Stoffmuseum der Farbenfabriken in Peverkufen. Gobelinjaal. Architekt H. Muthesius.

Hiermit sind wir zu dem Studium der alten Kunst übergegangen, mit der wir uns im IV. Teil weiter beschäftigen werden. Jeder Kunsthandwerker muß sich einen Überblick über die Leistungen vergangener Zeiten und der Gegenwart verschaffen. Er muß kritisch sein Wollen und Können mit dem der anderen vergleichen. Aber besonders muß sich der Tischler mit den Arbeiten der Alten beschäftigen, der sogenannte „Stilmöbel“ herstellen will. Aufträge dieser Art werden immer noch gegeben. Es ist eine alte Zimmerausstattung zu ergänzen, oder aus Liebhaberei will der Besitzer eines großen Hauses einen Raum in der Stilrichtung einer früheren Zeit ausbauen, oder es wird ein prunkender Ausbau gewünscht. Der Auftraggeber kennt die Wirkung gewisser Stilmöbel, die ihm vertraut ist als das seinem Empfinden fremde Moderne. Werden in solchen Fällen alte gute Vorbilder kopiert, so sind das Möbel alter Art. Werden jedoch Vorschriften gemacht, wie zum Beispiel Maße gegeben nach Abbildung 298, und wird das Äußere dann, wie Abbildung 299 bis 304 zeigen, mit alten Motiven verziert, so wird die neue Form immer von der alten abweichen. Doch auch zu dieser Art Wollen gehört eine gute Kenntnis alter Formen.

Abbildung 298: Maßskizze; Abbildung 299: Gotische Motive verwendet; Abbildung 300: Frührenaissance-

motive; Abbildung 301: Renaissance motive; Abbildung 302: Barock motive; Abbildung 303: Rokoko motive; Abbildung 304: Motive, Zeit Louis XVI.; Abbildung 305: Neue Form.

Die Abbildungen sind Strichzeichnungen (Strichzeichnungen). Der Schrank, Abbildung 305, hat eine einfache Form und ist mit fein gemasertem und schlichtem Holz in zwei Tönen furniert gedacht. Vgl. die Abb. 286, 289, diese zeigen, soweit das hier möglich ist, die Wirkung des Holzes. Die Abbildung 305 genügt dem Fachmann, wenn die Maße eingeschrieben sind. Kann sie dem Laien, der einen Schrank anfertigen lassen will, genügen? Nein, dem muß man ein Bild geben. Vergleiche weiter die Abbildungen 285 bis 297.

Abbildung 305: Die Füllungen sind mit plastischen Verzierungen umrahmt, die Verzierungen der Füllungen sind in Intarsia gedacht. Der erfahrene Fachmann kann von der Wirkung dieser Verzierungen nach der Strichzeichnung eine ungefähre Vorstellung haben — von der Unterordnung der Intarsiaornamente gegenüber der plastischen Umrahmung. Sind andere imstande, derartige Zeichnungen richtig zu beurteilen? Absichtlich sind hier die Abbildungen 284 bis 289 und 298 bis 304 einander gegenübergestellt, um die verschiedenen Darstellungsweisen zu erklären. Auch das ist wichtig für die Gestaltung der



Abbildung 288. Bibliothekszimmer im Schloß Cecilienhof. Prof. Schulze, Raumburg.

Tischlerarbeiten. Wie erfreut ist der Anfänger, wenn er seine ersten Entwürfe auf dem Papier fertig hat — bis ihm der erfahrene Fachmann sagt: „Sie haben noch nicht die richtige Vorstellung von der Wirkung plastischer Formen. Sie müssen besser beobachten, in Privathäusern, in Museen, in Werkstätten, und müssen Zeichnung und

plastische Form vergleichen, damit Sie eine Vorstellung von der Wirkung gezeichneter Formen bekommen.“ Der Zeichner muß die Form und Erscheinung des Gegenstandes, den er zeichnen will, mit seinen inneren Augen sehen, damit er eine Form zeichnet, die die gewollte Wirkung hat.

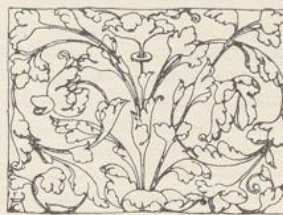




Abbildung 289. Architekt Karl Bertsch. Deutsche Werkstätten A.-G., Hellerau.

4.

In der Ausgabe „Das Fachzeichnen für Tischler“, 1900, waren Text und 105 Seiten Abbildungen unter dem Titel „Formenlehre“ gegeben. Durch diese Formenlehre sollte in der durch den Lehrplan der Pflichtschule kurz bemessenen Zeit das Freihandzeichnen und das Formenverständnis der jungen Anfänger nach Möglichkeit gefördert werden. Die Formenlehre sollte über die Grundlagen des Ornaments und die Formen des Ornaments als solchem aufklären. Mangel an Vorbildermaterial in kleinen Schulen (seinerzeit) führte zu dem Wandtafelvorzeichnen. Auch der Wunsch, den jungen Schülern zu zeigen, wie eine Zeichnung entsteht, trug dazu bei, diese Vorzeichnung zu fordern. Damit nun aber der Lehrer schnell und sicher die richtigen Maße finde, wurde ihm das Hilfsnetz gegeben. Und auch der Schüler durfte das

Hilfsnetz benutzen, damit er trotz seiner Unbeholfenheit Zeichnungen bekomme, die für ihn, für seine Werkzeichnungen Wert haben. Erklärt wurden die Zeichnungen durch die Ausführungen zur „Kunstform und zum Stil“. Die Reihenfolge der Formen, die als Beispiele gegeben wurden, waren dem wachsenden Verständnis der Anfänger angepasst. Deshalb auch die Stilisierung der zuerst gegebenen Naturformen zur einfachen großen Form. Und gerade durch diesen Aufbau hat die Formenlehre viele Freunde gefunden. Die Beispiele sind auch heute noch ein brauchbares Material für den Tischler, sie geben Anregung und helfen zum Verständnis der Kunstform. Das ist der Grund, weshalb diese Abbildungen in diese Neubearbeitung aufgenommen worden sind, was natürlich nicht hindert, diese Abbildungen auch in Schulen zu benutzen.



Abbildung 290.
Schränk mit Schnitzerei und Eisenbeschlägen (1460–1520)
National-Museum, München.

Die Formen sind in zwei Abteilungen geordnet:

1. Die Grundlagen des Ornaments — Motive:

Seite 75 bis 80, geometrische Motive.

Seite 81 bis 114, Naturformen.

Seite 115 bis 121, Kunstformen.

2. Das Ornament als solches:

Seite 122 bis 135, Bänder.

Seite 136 und 137, unfreie Endigungen.

Seite 138 bis 148, freie Endigungen.

Seite 149 bis 166, Stützen.

Seite 167, Umrahmungen.

Seite 168 bis 171, begrenzte Ornamente.

Seite 172 bis 174, unbegrenzte Ornamente.

Seite 175 und 176, Schilde, Kartuschen.

Seite 177, Wappen.

Seite 178, Embleme.

Seite 179, Symbole.

Die Erläuterungen zu diesen Beispielen sind teils in den folgenden Anmerkungen gegeben, teils in dem vor-

her Gesagten über die Sinnbilder des Bindens, der Endigung und des Stützens vorhanden. Alle Fragen, die die Charakteristik der historischen Stile betreffen, sind in Teil IV beantwortet.

Seite 75: Profile. Seite 37 bis 47 sind die Sinnbilder des Bindens, der unfreien und der freien Endigung und die Stützenformen erklärt. Damit ist Wesentliches antiker klassischer Profilbildung erläutert, dieses kann hier nicht wiederholt werden. In der Formenlehre sollte zuerst die Profilgestaltung besprochen werden, deshalb sind auf Seite 75 hinweisende Zeichnungen vereint. Diese Zeichnungen finden wir Seite 38, 40 und 43 ebenfalls. Hier sei nur wiederholt: Die Pfeilrichtung zeigt auf die dem Ornament zu gebende Richtung oder auf den Ort, wo der Konflikt zwischen Stütze und Last stattfindet. Ein Kreis mit Pfeil bedeutet Band, vom Körper aufwärtsgerichtete Pfeile: freie Endigung. Abbildung 1, Rahmen; 2, Hinweis auf den Zweck der Bänder; 3, zwei Stützen durch eine Brücke verbunden; 4, Richtungen begrenzter Flächenornamente; 5, Richtungen des Ornaments der



Abbildung 291.
Gotischer Schrank. Schloß Traßburg, Tirol.

Stützen. Der Kreis bezeichnet die Befestigung der Stützen oder das Kraftzentrum, von dem aus das Ornament die Richtung empfängt; 7, Stützen mit Brücke und freier Endigung nach oben. Alle anderen Abbildungen sind erklärt.

Seite 76: Geometrische Flächenteilungen: Motive für Sprossenteilungen, Parkettmuster, Gitter, Intarsia.

Seite 77: Geometrische Wandmotive. 1 bis 11, einfache Reihe, 12 bis 14, alternierende Reihe.



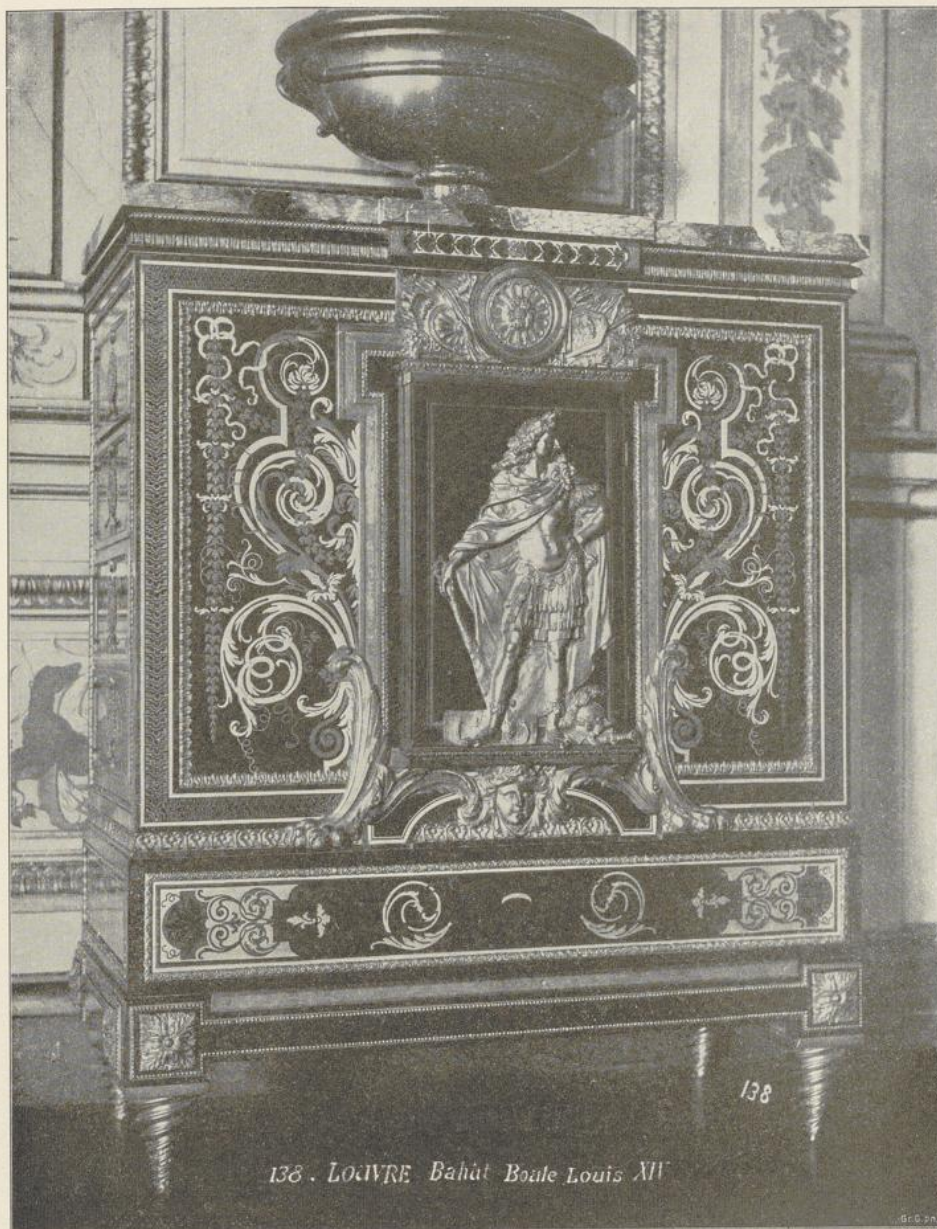
Abbildung 292.
Schränk. Nürnberger Arbeit. 16. Jahrhundert.

Motive für Intarsia, Schnitzwerk oder Netze für ornamentale Bänder.

Seite 78 und 79: Geometrische Flächen-
teilungen. Motive für Intarsia, Schnitzwerk und
Rahmenwerk.

Seite 80: Geometrische Motive. 1, 2 und 3,
Motive für Rahmenwerk und Leistenzier. 3, 5 und 11,
Motive für gotisches Maßwerk.

Seite 81 bis 83: Pflanzenblätter. Die
Formen sind stilisiert. Das Charakteristische der Blatt-
art ist geblieben. Die Zufälligkeiten, welche durch eine
behinderte Entwicklung entstehen, fehlen. Zu beachten sind
die dem Blatt umschriebenen und eingeschriebenen Linien,
die Teilung dieser Linien, das Wachsen oder Kleiner-
werden der Entfernung zwischen zwei Teilpunkten in
einer Richtung. Beachten, wo und wie weit der



138. LOUVRE *Bahut Boule Louis XIV*

Abbildung 293.

Schrank (Boule, Stil Louis XIV.) im Louvre zu Paris.

Blattrand mit der umschriebenen Linie zusammenfällt, sowie die Richtung der Spitzen der Blattzacken und die Lage der Blattrippen. Beachten das System, das in der Gestaltung des Blattes hervortritt. Die stilisierte Form soll dem Anfänger die Anwendung des Blattmotivs erleichtern. Der Anfänger vergleiche mit diesen stilisierten Blättern die Naturform.

Seite 84: Stilisiertes Akanthusblatt (Renaissance).

Seite 85: Vier verschieden stilisierte Akanthusblätter: 1 griechisch, 2 römisch, 3 Renaissance, 4 Barock. Die gute Kenntnis der Formen stilisierter Akanthusblätter und der Akanthusranke muß heute noch vom Kunsthandwerker verlangt werden. Allzu häufig wird von ihm verlangt, in diesem oder jenem ge-



Abbildung 294.
Spiegel (Psyche). Empirestil. Palais de Compiègne.

schichtlichen Stil einen Entwurf zu machen, dann muß er Akanthusblätter zeichnen. Die Abbildung Seite 84 muß auf das sorgfältigste studiert werden. Es sind alle Einzelheiten aufzusuchen, auf die kurz vorher hingewiesen worden ist — auf die umschriebenen Linien, auf die Lage der Punkte a c d e f und g h i, auf das regelmäßige fächerförmige Auseinanderstreben der Blattrippen und das Falten des Blattes und die Entwicklung der Blattlappen, auf das Ausklingen der Bewegung der Blattflächen in den Blattrand. In diesem Blatt ist eine

Regelmäßigkeit, deren Verletzung als Fehler erscheint. Ähnlich ist die Entwicklung in den vier Formen Seite 85. 1. Das griechische Blatt ist fein, herb modelliert. Die Blattzacken sind scharf geschnitten, die Flächen der Blattlappen sind scharfkantig gestaltet, und in allen Teilen ist eine bis ins kleinste durchgeführte Gesetzmäßigkeit der Form. 2. Das römische Blatt hat breite fleischige Blattlappen, löffelförmige Blattzacken, starke Blattrippe, lebhaft gefaltete Blattoberfläche, eine weit nach vorn gebogene Blattspitze — und auch die strenge gesetzmäßige Entwicklung.

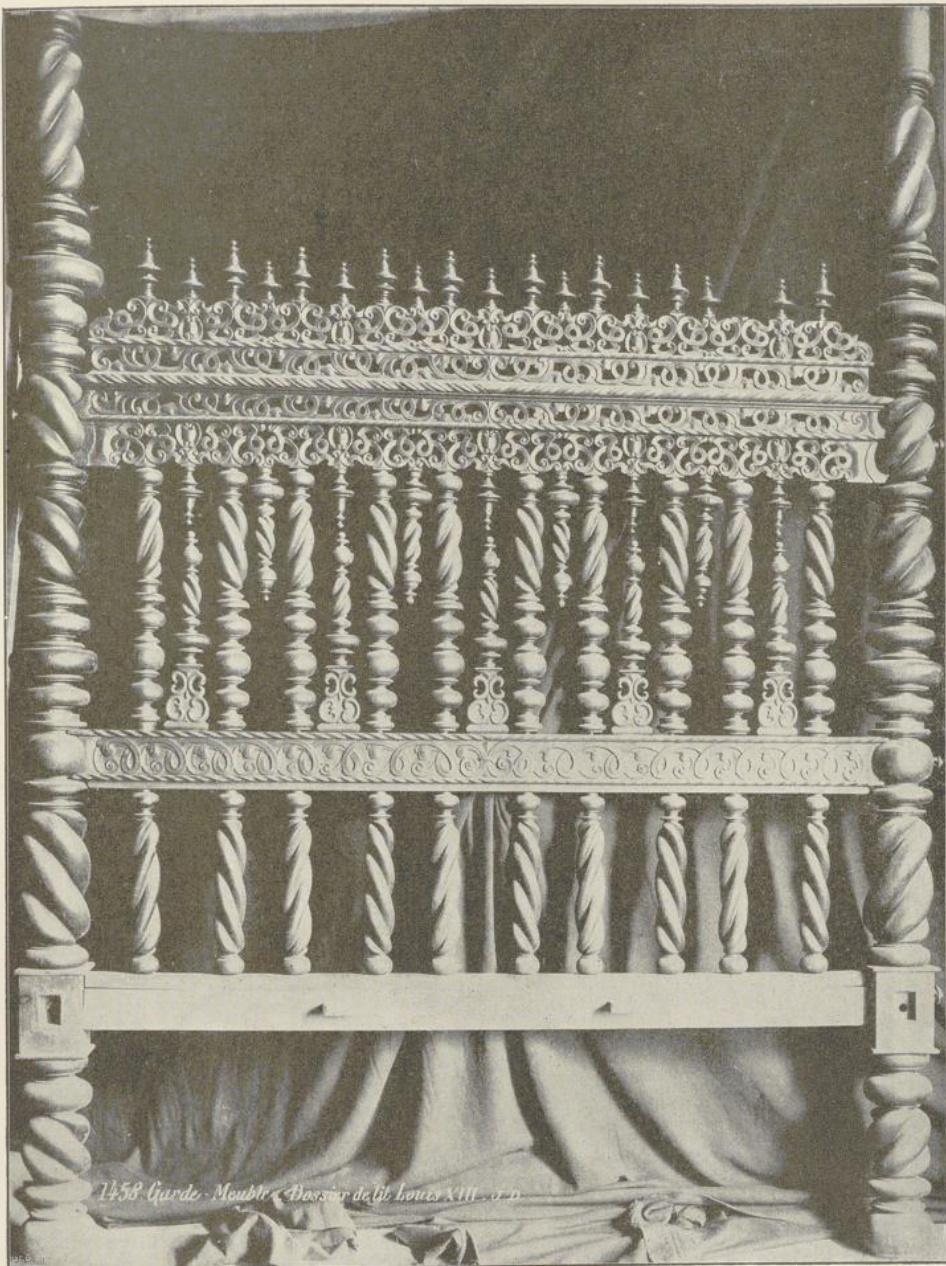


Abbildung 295.
Kopfsende eines Bettes (Stil Louis XIII.).

Gegenüber dem griechischen Blatt ist die Modellierung wirkungsvoller, dekorativ. 3. Das Renaissanceblatt hat eine sehr viel weichere Modellierung der Blattfläche und des Blattrandes. Trotzdem ist Regelmäßigkeit der Form vorhanden. Auch das Barockblatt (4.) hat eine regelmäßige Form. Es ist weich, aber doch malerisch model-

liert, hat eine lebhafte bewegte Blattfläche, die Bewegung steigert sich in den Blattspitzen. Interessante Verkürzungen durch starke Drehungen der Blattlappen. Zum guten Studium dieser Formen gehört das Sehen und Zeichnen guter Originale oder guter Abgüsse. Diese Erklärungen können das Formstudium nur einleiten.

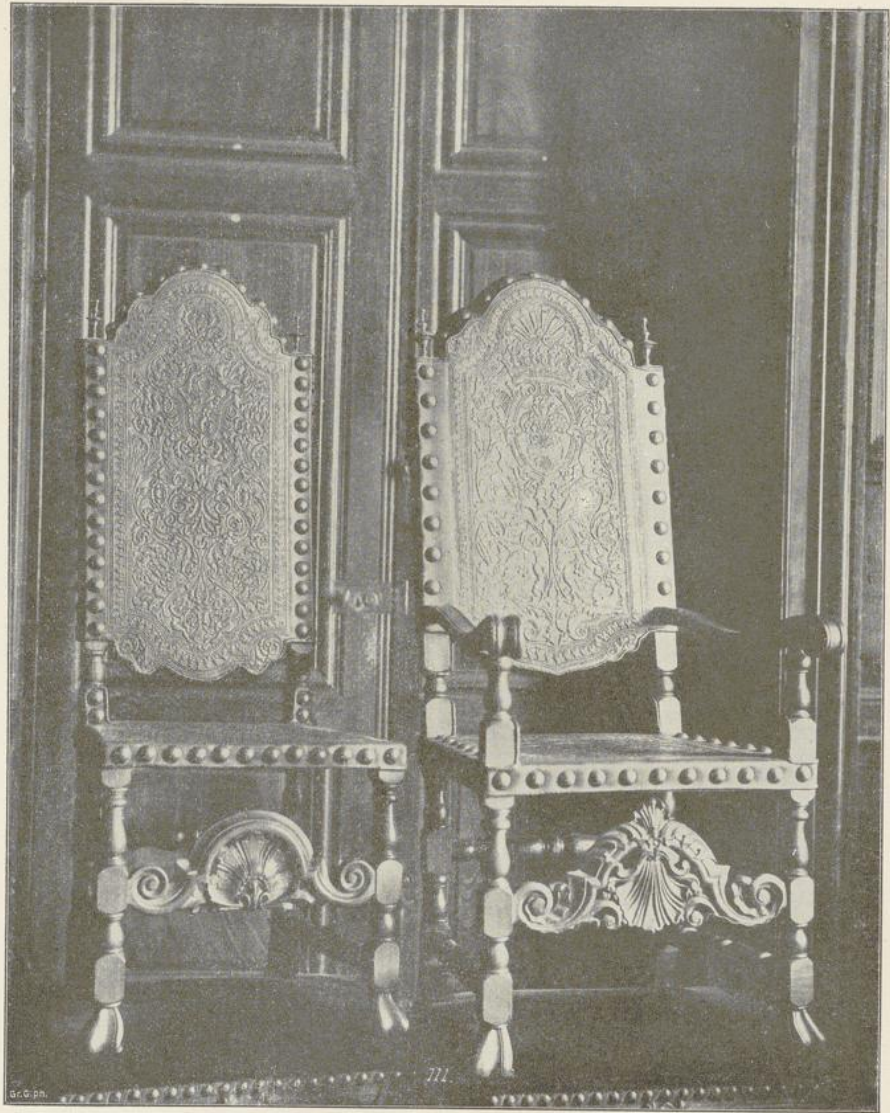


Abbildung 296.

Stühle, Sitz und Rückenlehne mit gepunztem Leder bezogen. Portugiesische Arbeit aus dem 17. Jahrhundert.

Seite 86 und 87: Stilisierte Pflanzenblätter. Durch diese Abbildungen werden Verkürzungen und Überschneidungen gezeigt, die durch Drehungen und Biegungen der Blätter entstehen. Die Beziehungen der Blattfaltungen zum Blattrand sind auch in den Verkürzungen sichtbar. Man erkennt in den verkürzten Blattflächen die Regelmäßigkeit der Blattform. Seite 86: 1, das unverkürzte Blatt. 2, der eine Blattrand gehoben. 3, Seitenansicht des hohlen Blattes. 4 und 5, nach vorn und nach unten gebogene Blätter. 1 und 4, Seite 87, die unverkürzten Blattformen. 2 und 3 und 5 bis 7, Verkürzungen, Seitenansichten.

Seite 88: Stilisierte Blattkelche. Beobachten die Abzweigung der Blätter von der Ranke, die Richtung der Blattrippen an der Abzweigstelle und am Blattrande, das ruhige Ausklingen der Blattbewegung in den Blattrand.

Seite 89 bis 95: Knospen, Blüten, Früchte.

Seite 89: 1, die vereinfachte und vergrößerte Form der Knospe der blauen Kornblume. Die Vereinfachung soll die Anwendung dieses Motivs erleichtern. Zu beachten, daß die Profilinien der Knospen und Blüten keine Bewegungen haben, die nicht verglichen werden können mit der gleichmäßigen Krümmung der Kreislinie.

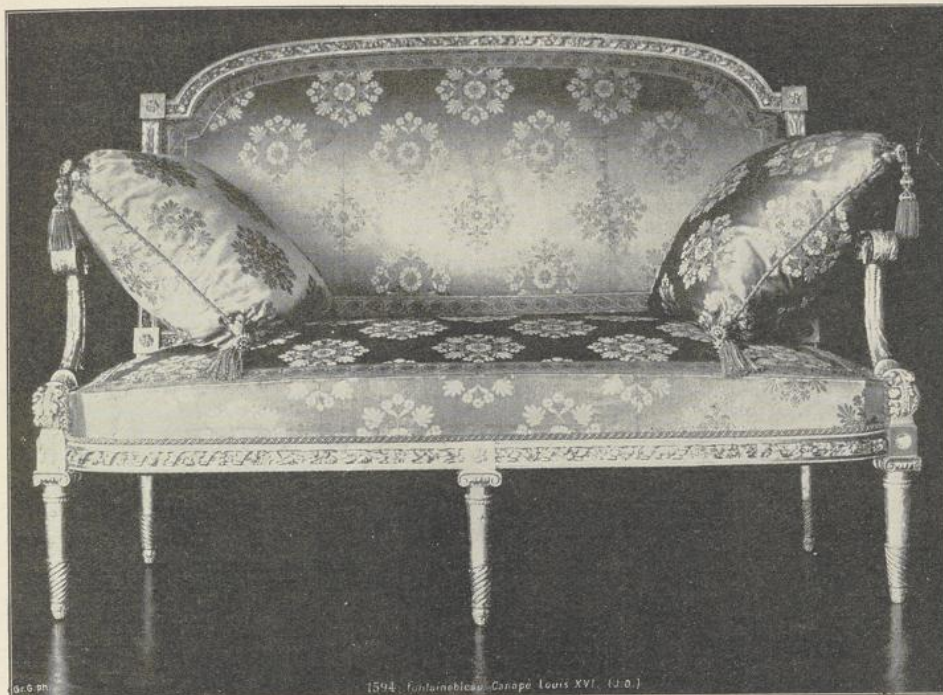


Abbildung 297.
Sofa (Stil Louis XVI.) im Schlosse Fontainebleau.

Alle diese Formen sind stilisiert. Das Charakteristische, das alle Blüten und Knospen einer Art haben, ist vorhanden.

Seite 94: 1, die Schrägansicht der Blüte der Winde.
Seite 91: 1 und 2 ist die Vorderansicht und die Seitenansicht dieser Blüte. Zu beachten die gesetzmäßige Entwicklung der Form. Seite 94: 2, die Blüte einer Lilienart, schräg von hinten gesehen.

Seite 96: Blatt- und Stengelabzweigungen. Diese Formen sind für das Ornament ebenso wichtig wie die Form der Blätter und Blüten.

Seite 97: Lilie.

Seite 98: Nelke und Klee.

Seite 99: Eiche und Lorbeer.

Seite 100: Sumpfblootauge und Storchschnabel. Seite 28 ist ausführlich beschrieben, wie Naturstudien gemacht werden müssen. Das muß hier nicht wiederholt werden. Nur auf eins soll hier noch aufmerksam gemacht werden. Die Beispiele Seite 100 sind ausgewählt, weil an diesen Pflanzen gleichzeitig Knospen, Blüten und Früchte (Samen) sichtbar sind. Diese Pflanzen geben also eine große Zahl von Motiven. Die Abbildungen 2, 3, 4 und 5, Seite 100, sind stilisierte Darstellungen des Blattes, der Blume und der Frucht. Seite 101 stilisierte Darstellungen der Knospe, Blüte und Frucht für eine Tischdecke. Seite 102, die Pflanze als Motiv für ein Intarsiaornament. Seite 103, die Formen als Motiv für eine Leinwandmalerei benutzt.

Seite 104 und 105: Girlanden, Fruchtgehänge, Kränze. Diese Gewinde waren allezeit beliebte Motive im Ornament. Sie wurden naturalistisch oder stilisiert und in Verbindung mit Bändern, Tüchern, Schleifen, Schmuckstücken, Putten, Köpfen, Tieren, Schilden im Zierwerk verwendet.

Seite 106 bis 111: Tierformen.

Seite 106:

Abbildung 1 Schwanenkopf,

Abbildung 2 Adlerkopf,

Abbildung 3 Mäwenkopf,

Abbildung 4 Sittichkopf,

Abbildung 5 Hahnenkopf.

Seite 107:

Abbildung 1 Schmetterling (Schwalbenschwanz, nach Bräuer),

Abbildung 2 Adler, nach Bräuer,

Abbildung 3 Klaue vom Seeadler, nach Bräuer.

Seite 108:

Abbildung 1 stilisierter Adler (modern),

Abbildung 2 Greif (römisch),

Abbildung 3 Chimäre (modern franz.),

Abbildung 4 römischer Tischfuß (Löwenkopf und Löwenkrallen),

Abbildung 5 Chimäre (Dürer).

Seite 109: Löwenköpfe.

Abbildung 1 und 2 naturalistische Darstellung,

Abbildung 3 romanisch,

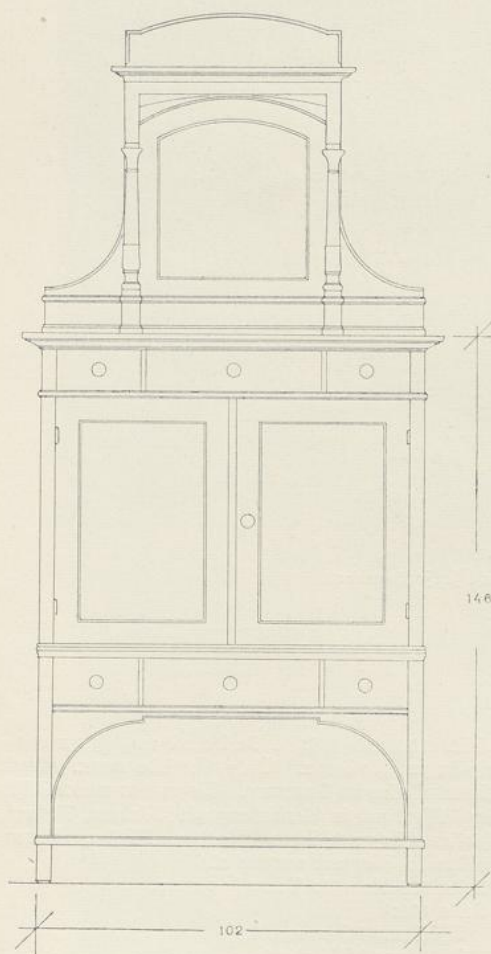


Abbildung 298.

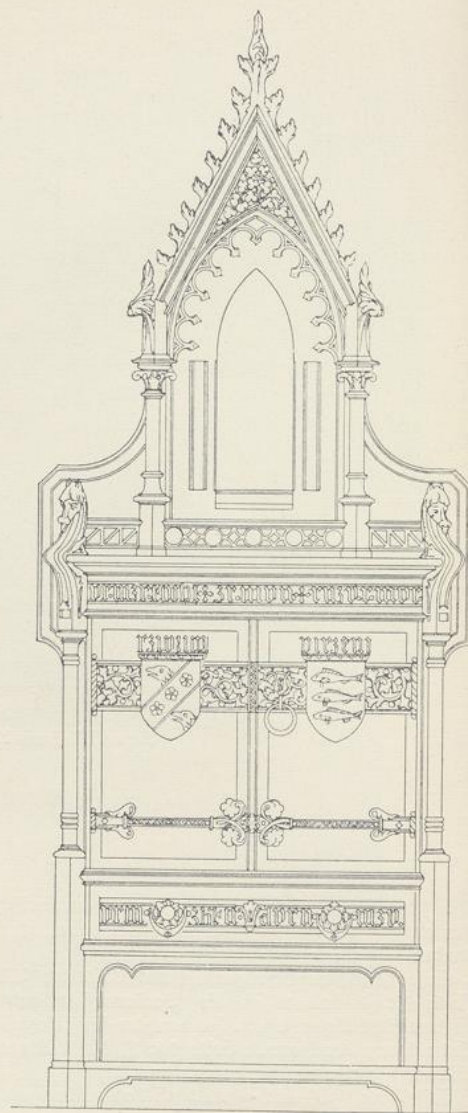


Abbildung 299.

Abbildung 4 ital. Renaissance,
Abbildung 5 moderne franz. Renaissance.

Seite 110:

Abbildung 1 Schlange (Natter, Brehms Tierleben),
Abbildung 2 Mauereidechse (Brehms Tierleben),
Abbildung 3 Heydorpoly p a. d. Familie der Cory-
morphiden (Säckel, Kunstformen der Natur).

Seite 111:

Abbildung 1 Pilgermuschel,
Abbildung 2 Nautilusmuschel,
Abbildung 3 und 4 Seetang,
Abbildung 5 stilisierter Delfin,

Abbildung 6 Delfinkopf (modern, nach Hauptmann).
Seite 112 bis 114: Der Mensch.

Seite 112:

Abbildung 1 und 2 männlicher Kopf in Vorder- und
Seitenansicht,
Abbildung 3 und 4 weiblicher Kopf in Vorder- und
Seitenansicht (Schadow),
Abbildung 5 und 6 Masken.

Seite 113:

Männlicher Körper in Vorder- und Seitenansicht
(Schadow).

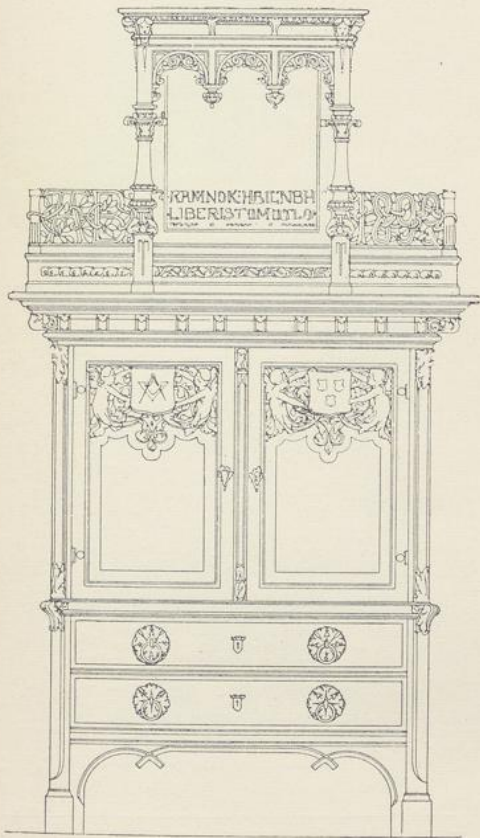


Abbildung 300.

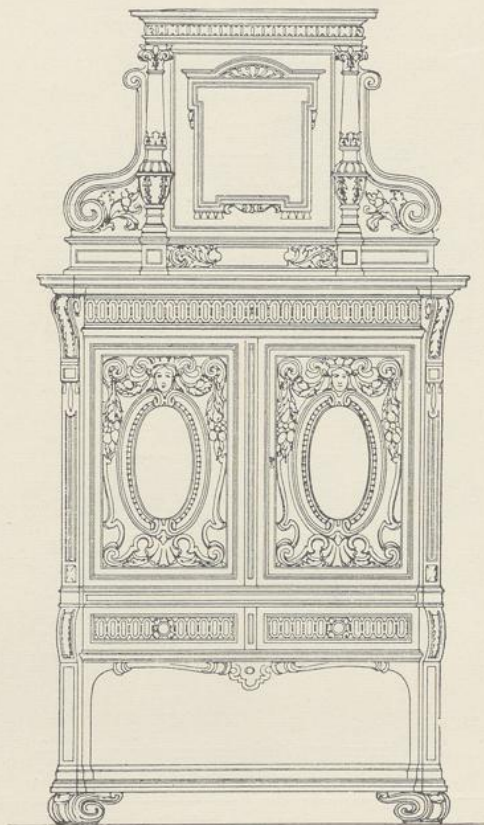


Abbildung 301.

Seite 114:

Drei Beispiele für die Anwendung des Seite 113
gegebenen Schemas.

Seite 115:

Abbildung 1 bis 5 Masken,

Abbildung 6 Grotteske,

Abbildung 7 Halbfigur.

Seite 81 bis 114 konnten nur wenig Beispiele aus der
unendlichen Fülle der Naturformen gegeben werden. Als
Motiv ist alles verwendbar, was die Natur uns gibt,
das Blatt am Baum, das Herbstlaub auf dem Boden,
der von der Luft getragene und vom Wind bewegte

Samen, zum Beispiel der des Löwenzahns, sowie die
Tiere in all ihren Bewegungen. Nicht immer muß die
ganze Pflanze, das ganze Blatt oder das ganze Tier
das Motiv sein. Teile der Körper, ein Ausschnitt aus
dem Bilde der Naturform geben vielfach so interessante
Flächenteilungen, wie sie eigenartiger gar nicht erdacht
werden können.

Seite 116 bis 121: Kunstformen.

Seite 116:

Abbildung 1 und 2 Riemen,

Abbildung 3 und 4 gedrehte Riemen,

Abbildung 5 und 6 gedrehte Schnüre,

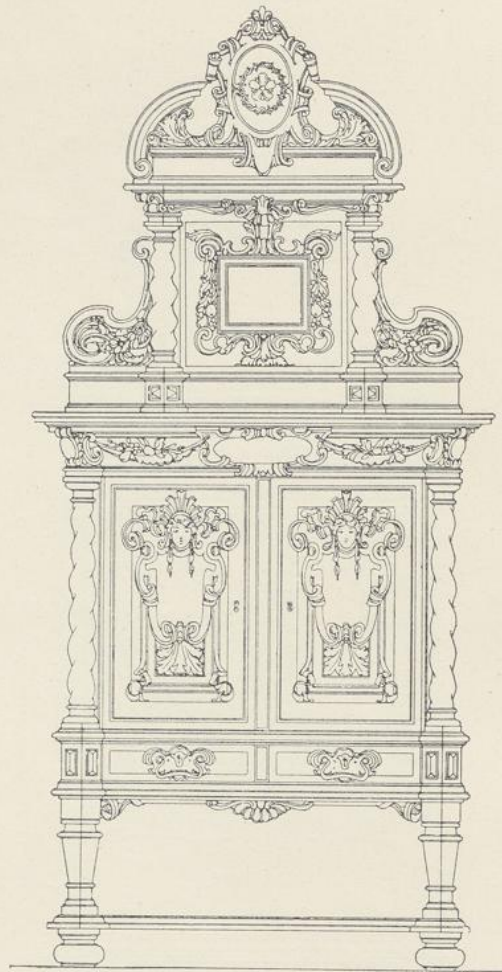


Abbildung 302.

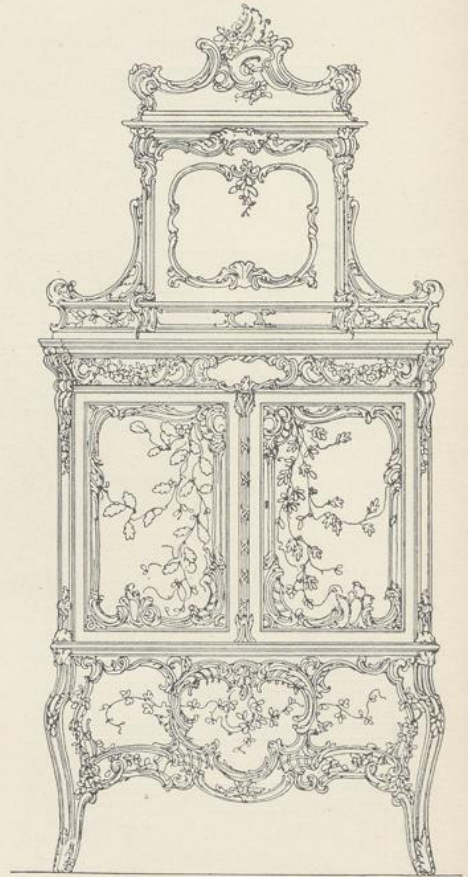


Abbildung 303.

Abbildung 7 und 8 geflochtene und geknotete Schnüre,
Abbildung 9 Perlenschnur,
Abbildung 10 Münschnur, Schellenschnur,
Abbildung 11 und 12 Ketten,
Abbildung 13 und 14 geflochtene Bänder,
Abbildung 15 und 16 Fransen,
Abbildung 17 und 18 Quasten.

Seite 117: Fliegende Bänder. Im Mittelalter wurden Bänder mit Inschriften verwendet, um auf den Zweck eines Bauwerkes oder einer Verzierung hinzuweisen,

um den Namen des Bauherrn oder des Baumeisters zu nennen und ähnliches mehr. Auch auf Bildern finden wir diese Schriftbänder viel, um die Darstellung zu erklären. Mit der Entwicklung der naturalistischen Darstellung verschwanden die Schriftbänder der Bilder. In der neuzeitlichen Baukunst und dem Kunstgewerbe sind Bänder als Motive viel verwendet. Schilde, Masken, Girlanden, Füllhörner werden mit Bändern befestigt dargestellt. Die Bandknoten, Bandschleifen und flatternden Enden werden zur Verzierung bald in stilisierten

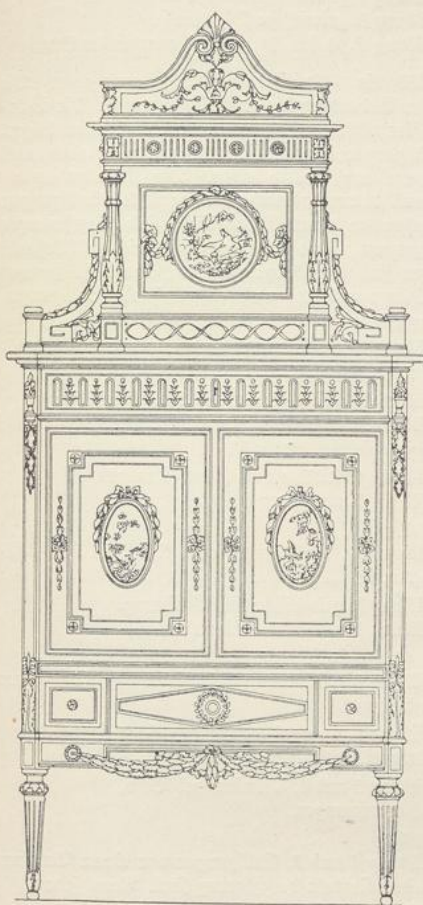


Abbildung 304.

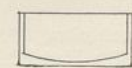
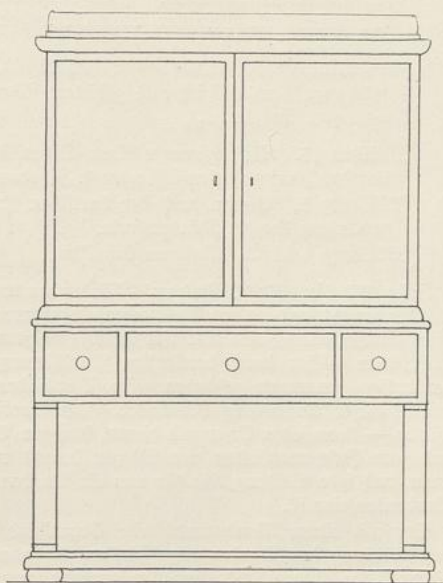


Abbildung 305.

Windungen, bald naturalistisch flatternd über die Fläche gezogen.

Seite 118: Schildformen und Kronen.

Abbildung 1 Dreieckschild,
Abbildung 2 zugespitzter Schild,
Abbildung 3 abgerundeter Schild,
Abbildung 4 und 6 Carteschilde,
Abbildung 5 ital. Schild,
Abbildung 7, 8 und 9 Renaissancechilde,

Abbildung 10 Freiherrnkroner,
Abbildung 11 Königskrone.
Seite 119: Trophäen — Siegeszeichen, Kriegs-
und Jagdgerät.
Seite 120: Verschiedenes.
Abbildung 1 und 2 Schmuckgehänge,
Abbildung 3 Korb mit Früchten,
Abbildung 4 Randalaber,
Abbildung 5 Füllhorn mit Blumen,
Abbildung 6 Vase mit Blume.

Seite 121: Schrift.

Abbildung 1. Römische Kapitalschrift.

Abbildung 2*). Geschr. nach der Handschrift der Kapitularien Karls des Großen; vom Jahre 825, St. Gallen, Stiftsbibliothek.

„Haec enim dilectissimi pio studio. . .“

Übersetzung: Dies nämlich, Geliebteste (haben wir) durch frommen Eifer. . .

Abbildung 3*). Geschr. nach einer Urkunde Ludwigs des Frommen — Worms, 1. Juni 833.

„fidelium nostrorum in honore sancti Stephani, protomartiris Christi. . .“

Übersetzung: unter Zustimmung unserer Getreuen zu Ehren des heiligen Stephan, des Protomartyrs Christi. . .

Abbildung 4*). Geschr. nach der altsächsischen Evangelienharmonie: „Heliand.“ Handschrift aus dem 9. Jahrhundert. München, Staatsbibliothek.

„Oc scal ic iu gebeodan. than gi uuillad te bedu. . .“

Übersetzung: Auch will ich euch gebieten: Wenn ihr wollt zum Gebete. . .

Abbildung 5. Anfangsworte eines Satzes, in der Art der Zierbuchstaben Ende des 8. Jahrhunderts.

Abbildung 5. Geschr. nach der deutschen Fraktur zu Anfang des 17. Jahrhunderts.

Abbildung 6 bis 8. Moderne Schriften.

Seite 122 bis 132: Bänder. Bänder werden zum Binden benutzt, und wo das Verbundensein mehrere Teile eines Ganzen durch Form oder Verzierung gezeigt werden muß, kann solches durch bandartige Profilierung oder bandartige Ornamente geschehen. Profil und Ornament sind in dieser Anwendung Sinnbilder. Als Vorbild — Motiv — kann jedes Erzeugnis dienen, das zum Binden und zum Zusammenhalten von Dingen benutzt werden kann, und jede Reihung, die für uns ein Ausdruck des Verbundenseins ist.

Der mit einem Band umwickelte Gegenstand ist in der Richtung des Bandes abgeschlossen. Also auch in diesem Sinne können bandartige Verzierungen angewendet werden.

Seite 125: Kettenbänder.

Seite 126 und 127: Flechtbänder.

Seite 128: Blattbänder.

Seite 129: Schuppenbänder, Münzbänder und Blumenbänder.

Seite 130 und 131: Blatt- und Rankenbänder.

Seite 132: Rankenbänder, Wassermogenbänder.

Diese Zeichnungen können sowohl für Malerei und Intarsia wie auch für Schnitzwerke verwendet werden.

Seite 133 bis 135: Heftschnüre, Perlschnüre, verzierte Wülste, gedrehte Riemen und Schnüre.

Seite 136 und 137: Unfreie Endigungen. Unfreie Endigungen sind Zeichen, daß auf dem Teil, dem sie angeheftet sind, ein anderer Teil lastet oder lasten soll. Es ist eine Endigung, jedoch keine ungehinderte, freie. Es sind Formen, die auf den Konflikt zwischen Stütze und Last weisen.

*) „Kulturgeschichte des deutschen Volkes“ von Dr. Otto Henne am Rhyn.

Seite 136:

Abbildung 1, Blattwelle vom Erechtheion in Athen.

Abbildung 2, Renaissanceblattwelle (sog. Eierstab).

Abbildung 3, Akanthusblattwelle.

Seite 137:

Abbildung 1, griechisch-dorische Blattwelle.

Abbildung 3, griechische Blattwelle.

Abbildung 2, 4 bis 14, Renaissanceblattwellen.

Seite 138 bis 148: Freie Endigungen. Die sinnbildliche Bedeutung dieser Endigungen ist: Die Baumasse ist hier abgeschlossen, es soll nichts weiter folgen. Freie Endigungen können die Richtung nach oben, nach der Seite und nach unten haben. Die Rosetten an der Decke eines Raumes sind nach unten gerichtete Endigungen. Einzelrosetten an einer Wandfläche sind Verzierungen und Endigungen. Den Bau nach oben hin abschließende Endigungen sind die Bekrönungen. Alle diese Formen sind Sinnbilder und sind auch abschließende Endigungen.

Seite 138:

Abbildung 1, Randverzierungen von einer griechischen Trinkschale.

Abbildung 2, Sima-Ornament, ital. Renaissance.

Abbildung 3, modernes Sima-Ornament.

Seite 139:

Abbildung 1 und 2, antike Sima-Ornamente.

Abbildung 3, modernes Ornament.

Seite 140:

Abbildung 1, Bekrönung vom Denkmal des Kysikrates in Athen.

Abbildung 2, griechische Eckbekrönung.

Abbildung 3, moderne Eckbekrönung.

Seite 141:

Abbildung 1, griechischer Stirnziegel vom Parthenon in Athen.

Abbildung 2, Gewandborte, nach einer ägyptischen Malerei.

Abbildung 3 und 4, Chimäre und Vase, Eckbekrönungen.

Seite 142:

Abbildung 1 und 2, Endigungen von einem Brunnen in der Certosa bei Florenz (ital. Renaissance).

Abbildung 3, Tropfenreihe vom Architrav der griech.-dorischen Säulenordnung.

Abbildung 4, Intarsiasfries (ital. Renaissance).

Seite 143:

Abbildung 1 und 2, Teile antiker Schmuckketten (Gehänge).

Abbildung 3, Franse.

Abbildung 4, Spitze.

Abbildung 5 und 7, Gehänge.

Abbildung 6, Quaste.

Seite 144:

Abbildung 1, 3 und 4, gotische Krabben.

Abbildung 2, Zier eines gotischen Kranzgesimses.

Abbildung 5, Endigung aus einem gotischen Ornament.

Seite 145:

Abbildung 1 und 2, gotische Kreuzblumen (Turmendigungen).

Abbildung 3, gotische Endigung in der stilisierten Form eines Vogels.

Abbildung 4, Endigung eines gotischen eisernen Türbandes.

Seite 146:

- Abbildung 1, Endigung (stilisierter Pinienzapfen).
- Abbildung 2 und 3, Hängezapfen.
- Abbildung 4, gotische Schlusssteinrosette.

Seite 147:

- Abbildung 1 und 2, Rosette.

Seite 148:

- Endigungen, moderne Formen.

Seite 149 bis 151: Stützen. Das Wort „Stütze“ erklärt die allgemeine technische Bestimmung dieser Bauteile zur Genüge. Wir haben nach oben gerichtete Stützen, zum Beispiel solche, die eine Decke stützen (tragen), und andere, die nach unten gerichtet sind, zum Beispiel der Stuhlfuß, der an der Stuhlharge befestigt ist. In diese Gruppe kann man auch die schräg auf- und abwärts gerichteten Stützen — Streben, Spreizen — einreihen und auch noch die wagerecht gerichteten Spreizen. Die Kunstform der Stütze weist auf das Stützen hin, auf die strebende Kraft und auf das Belastetsein. Durch das für die Stützenform gewählte Motiv oder durch ein Motiv der Verzierung kann auf die Bestimmung des Ganzen, von dem die Stütze ein Teil ist, hingewiesen werden.

Seite 149:

- Abbildung 1, Eifene.
- Abbildung 2, Pfeiler.
- Abbildung 3, Säule.
- Abbildung 4, achteckiger Pfeiler.
- Abbildung 5, Pilaster.
- Abbildung 6, kandelaberartig profilierte Säule.
- Abbildung 7, Herme.

Seite 150:

- Abbildung 1, Wandpfeiler mit vorgesezierter Herme (italienische Renaissance).
- Abbildung 2, Wandpfeiler mit vorgesezierter Herme (deutsche Renaissance).
- Abbildung 3, Wandpfeiler mit vorgesezierter Herme (Barock).
- Abbildung 4, männliche Figur als Träger und als Sinnbild des Tragens.
- Abbildung 5, Karyatide (griechisch), Stütze und Sinnbild.
- Abbildung 6, Ornament, das die Richtung des stützenden Bauteils zeigt.

Seite 151:

- Abbildung 1, Baluster (Renaissance).
- Abbildung 2, Baluster (Stil Louis XIII.).
- Abbildung 3, Möbelfuß (Stil Louis XVI.).
- Abbildung 4, Möbelfuß (Stil Louis XVI.).
- Abbildung 5, Baluster (Stil Louis XIV.).
- Abbildung 6, Möbelfuß (Renaissance).
- Abbildung 7, Fuß von einem antiken Dreifuß (griechisch-römisch).
- Abbildung 8, römischer Tischfuß.
- Abbildung 9, Tischfuß (Stil Louis XV.).
- Abbildung 10, 11 und 12, moderne Möbelfüße.

Seite 152 bis 158: Säulenordnungen. Die klassische griechische Kunst hat mit den Säulenordnungen Systeme geschaffen von solch vollendeter Formenschönheit, daß diese bis heute nicht übertroffen worden sind, so viele Versuche man auch dazu gemacht hat. In diesen Ord-

nungen fügen sich alle Teile harmonisch zu einem einheitlichen Ganzen. Überall ist die Form der Ausdruck der Funktion. Drei Ordnungen hatten die Griechen: Die dorische, die ionische und die korinthische.

Seite 152: Dorische Ordnung vom Parthenon zu Athen.

- Abbildung 1, Unterbau.
- Abbildung 2, Kapitell.
- Abbildung 3, Grundriß des Kapitells und der Säule.
- Abbildung 4, Profil des Kapitells in größerer Darstellung.
- Abbildung 5, Gebälk.
- Abbildung 6, Unteransicht der Hängeplatte.
- Abbildung 7, Seitenansicht des oberen Teiles der Triglyphen.

Die Größen, nach Modul und Partes gemessen, sind eingeschrieben. Es ist Gebrauch, als Maß für die Ordnungen den halben unteren Säulendurchmesser zu benutzen (Modul) und diesen zum Ausmaß kleiner Teile in 30 Teilchen zu teilen (Partes). Diese Maße geben nicht die wirkliche Größe des Baues, sondern das Verhältnis der Teile zueinander. Sie erleichtern die Übertragung der Formengröße auf jedes beliebige Höhenmaß.

Die dorische Säule erhebt sich ohne Bindeglied von dem dreistufigen Unterbau. Der Säulenschaft hat 20 flache Rannelüren, die in Ranten zusammenstoßen. Das Kapitell oberhalb des Ablaufes der Hohlkehlen hat fünf Ringe, darüber die (Echinus-) Blattwelle und eine viereckige Platte. Der Säulenschaft hat eine geringe Schwellung. Die Säulen sind oben verbunden durch Steinbalken, den Architrav. Auf diesem ruhen Decke und Dach. Über dem Architrav erheben sich Pfeilerchen in gleichen Abständen, die Triglyphen, und zwischen diesen die verschließenden Platten, die Metopen. Triglyphen und Metopen bilden den zweiten Hauptteil des Gebälkes. Der dritte Hauptteil ist das Kranzgesims, bestehend aus der weitausladenden Hängeplatte und der darüber folgenden Sima, der Wasserrinne. An der unteren Fläche der stark unterschrittenen Hängeplatte, oberhalb jeder Triglyphe und jeder Metope eine niedere Platte mit 18 Tropfen. Ebenso unterhalb jeder Triglyphe unter dem abschließenden Bande des Architravs eine Platte mit sechs Tropfen. Der Triglyphen- und Metopenfries umzieht den ganzen Bau. Von der Triglyphenstellung ist die der Säulen abhängig. Die Römer und die Renaissance-Baumeister haben diese Ordnung freier gestaltet. Vergleiche die Formen Seite 176.

Seite 153: Griechisch-ionische Ordnung vom Tempel der Athena Polias zu Priene.

- Abbildung 1, Aufriß von Säule und Gebälk.
- Abbildung 2, Basis.
- Abbildung 3, Kapitell.
- Abbildung 4, Grundriß des Kapitells.
- Abbildung 5, Schnitt durch die Rolle.
- Abbildung 6, Seitenansicht des Kapitells.
- Abbildung 7, Gebälk.
- Abbildung 8, Unteransicht der Zahnschnittreihe.

Die griechisch-ionische Ordnung ist nicht gleich der attisch-ionischen Ordnung, es sind kleine Abweichungen vorhanden. Durch das Vergleichen der Höhen- und Breitenmaße ergibt sich sofort, daß die ionische Säule schlanker und zierlicher ist als die dorische. Das Gebälk ist in der ionischen Ordnung im Vergleich mit der Säule ebenfalls niedriger und feiner gegliedert. Weitere wesent-

liche Unterscheidungsmerkmale ergibt der Vergleich der Teile. Die jonische Säule hat eine Basis (Säulenfuß), der schlanke Schaft hat 24 Kannelüren, die tiefer eingesehnt sind als die dorischen. Zwischen den Kannelüren liegen Stege. Der Säulenschaft hat unten einen Anlauf, oben den Ablauf, und der Schaft hat in der Mitte die Schwellung, die nach unten und oben verläuft. Das jonische Kapitell hat die charakteristischen Voluten. Das Gebälk ist dreigeteilt: Architrav, Fries, Kranzgesims. Der Fries ist glatt oder verziert und gestattet eine größere Freiheit der Säulenstellung als die dorische Ordnung. Der jonische Bau hat plastische Verzierungen, deren Wirkung durch Malerei unterstützt wurde. Der dorische Bau hat vorwiegend gemalte Verzierungen.

Seite 154: Griechisch-korinthische Ordnung von der Stoa des Hadrian in Athen.

Abbildung 1, Aufsicht von Säule und Gebälk.

Abbildung 2 bis 4, Einzelheiten.

Gegenüber der jonischen Ordnung ist besonders das Säulenkapitell anders geformt. Das jonische Kapitell hat zwei verschiedene Ansichten. Die Seitenansicht des Volutenpollsters ist ganz anders als die Vorderansicht des Kapitells. Das kelchförmige korinthische Kapitell hat vier gleiche Ansichten.

Seite 155 bis 158: Fünf Säulenordnungen der Renaissance: Die toskanische, die dorische, die jonische, die korinthische und die komposite Ordnung. (Siehe Teil IV.) Die großen Baumeister der Renaissance in Italien haben ihren Zeitgenossen und Nachfolgern vorzügliche Anleitungen für die Anwendung der Säulenordnungen gegeben, wodurch zwar eine gewisse Uniformierung entstanden ist, die aber auch dahin geführt hat, daß der, welcher den Anleitungen folgte, nichts Schlechtes machte.

Seite 159: Säulenschaftornamente.

Abbildung 1 bis 3, Kannelierungen.

Abbildung 4, Verzierungen einer romanischen Säule.

Abbildung 5, deutsche Renaissance.

Abbildung 6, französische Renaissance.

Abbildung 7, italienische Renaissance.

Abbildung 8, römisches Ornament.

Seite 160:

Abbildung 1 und 2, Fuß und Kapitell von einer ägyptischen Säule.

Abbildung 3 und 4, Fuß und Kapitell von einer altperischen Säule.

Abbildung 5 und 6, Säulenfuß und Kapitell, maurisch.

Seite 161:

Abbildung 1 und 2, byzantinische Kapitelle.

Abbildung 3 bis 6, Säulenfuß und Kapitelle, romanisch.

Seite 162:

Abbildung 1 bis 7, gotische Vasen und Kapitelle.

Seite 163:

Abbildung 1 bis 4, Kapitelle, italienische Renaissance.

Seite 164: Kapitelle.

Abbildung 1 und 3, deutsche Renaissance.

Abbildung 2 und 4, französische Renaissance.

Abbildung 5 und 6, moderne Formen.

Seite 165:

Abbildung 1 bis 14, einfache Konsolformen.

Abbildung 15, deutsche Renaissance.

Abbildung 16 und 17, gotisch.

Abbildung 18, Stil Louis XIV.

Abbildung 19, Stil Louis XVI.

Abbildung 20, Stil Louis XV.

Seite 166:

Abbildung 1 und 2, Konsol vom Erechtheion in Athen.

Abbildung 3 und 4, Konsol vom Tempel des Jupiter Stator in Rom.

Seite 167: Architektonische Umrahmungen. Die Umrahmung hat Beziehung zur umrahmten Mitte, schließt diese ab. Man umrahmt Bilder, um sie abzuschließen. Man umrahmt Tür- und Fensteröffnungen, um sie abzuschließen. Man umrahmt sie mit architektonischen Formen, um sie als etwas Selbständiges zu bezeichnen, verziert sie, um sie hervorzuheben, um den Blick auf sie zu lenken, um die Wandfläche interessant zu teilen. Besteht die Umrahmung einer Wandöffnung aus technischen Gründen aus besonders geformten Werkstücken, so wird man diese Formen in den architektonischen Rahmen einfügen oder sie bekleiden müssen.

Abbildung 1 bis 3, Tür- und Fensterumrahmungen, italienische Renaissance.

Abbildung 4 und 5, Ziertafeln, Barock.

Abbildung 6, Barockumrahmung.

Abbildung 7, Rokokoumrahmung.

Abbildung 8, gotische Umrahmung.

Seite 168 bis 171: Begrenzte Flächenornamente. Diese Ornamente sind durch ihre Abgrenzung und Entwicklung an bestimmte Flächengrößen und Formen gebunden oder nur für eine Fläche oder einen Gegenstand als Zierwerk bestimmt. Die Ornamente können richtungslos sein oder eine Richtung haben und können durch das Motiv auf den Zweck der verzierten Gegenstände, auf den Besitzer oder auf den Geber hinweisen.

Seite 168:

Abbildung 1, sternförmige Verzierung einer Deckenkassette der Propyläen in Athen.

Abbildung 2, Verzierung einer assyrischen Fußbodenplatte.

Seite 169:

Abbildung 1, moderne Ornamente.

Abbildung 2, keltisches Ornament (7. Jahrh.).

Abbildung 3 bis 5, modernes Ornament.

Abbildung 6, Ornament, deutsche Renaissance.

Seite 170:

Abbildung 1 bis 3, Ornament, ital. Renaissance.

Abbildung 4, keltisches Ornament.

Abbildung 5, modernes Ornament.

Abbildung 6, Ornament, Stil Louis XIV. (Marot, 1650 bis 1712).

Abbildung 7, modernes Ornament.

Seite 171:

Abbildung 1, ägyptisches Ornament.

Abbildung 2, deutsches Ornament (Martin Schongauer, gestorben 1486).

Abbildung 3, deutsches Ornament (H. Aldegrevor, 1502 bis 1558).

Abbildung 4, Ornament vom Tempel des Apollo in Milet (griechisch).

Abbildung 5, Stil Louis XIV.

Abbildung 6, Stil Louis XVI.

Abbildung 7, Rokoko, Schloß Brühl.

Seite 172 bis 174: Unbegrenzte Flächenornamente. Diese Ornamente sind nicht an bestimmt geformte und große Flächen gebunden. Die Muster werden nach Bedarf an beliebig gewählten Stellen durchschnitten und dienen der Flächenbelegung und Verzierung. Hierher

gehören die Muster der gewebten Stoffe, die Tapetenmuster und alle schablonierten Formen. Die Muster haben ein sichtbares oder unsichtbares geometrisch regelmäßiges Netz als Grundteilung. Gleiche Mustereinheiten wiederholen sich in unendlicher Reihe an gleichliegenden Netzpunkten. Jede Zeit, jeder Stil hat besondere Formen bevorzugt; einmal kleingemusterte Verzierungen, ein andermal großgemusterte, dann geometrische Muster, Kreise, dann Streifen, stilisierte, abstrakte Formen oder naturalistische Darstellungen usw. Und ebenso verschieden waren die Farbtonungen der Flächen.

Seite 172:

Abbildung 1, mittelalterliches Muster.

Abbildung 2, ägyptische Wandmalerei.

Seite 173:

Abbildung 1, mittelalterliches Muster.

Abbildung 2, Stoffmuster, Renaissancestil.

Seite 174:

Abbildung 1 bis 4, moderne Muster.

Die Muster Seite 172 sind richtungslos. Die Muster Seite 173 und 174 haben die Richtung nach oben.

Seite 175: Kollwerk. Kollwerk zur Übung nach selbstgemachten Modellen zeichnen. Die Form des abgewinkelten Kollwerks sorgfältig auf ein starkes Papier aufreißen und ausschneiden. Das Papier dann über ein Rundholz rollen (Abbildung 1 und 2). Die Modelle in allen Ansichten zeichnen (Abbildung 3 bis 5).

Seite 176: Schilde und Kartuschen.

Abbildung 1, 2 und 3, Renaissance-schilde. Verzierungen.

Abbildung 4, Kautenschild mit Kollwerk (Kartusche), 16. Jahrhundert.

Abbildung 5, Kartusche mit ovaler Mittelfläche, 16. Jahrhundert.

Abbildung 6, Kartusche, Stil Louis XV.

Seite 177: Wappen. Wappen in unserem Sinne sind spätestens im 12. Jahrhundert entstanden. Die Formen des heraldischen Schmuckes — nicht die der Wappenzeichen — sind im Laufe der Jahrhunderte vielfach geändert worden. Für diese Entwicklung war maßgebend die jeweilig herrschende Verzierungsweise der Baukunst und Veränderungen der Form der Schutzrüstung der Ritter. Das Wappenwesen blühte vom 13. bis Ende des 15. Jahrhunderts. Ursprünglich stellte allein der Schild mit dem Schildzeichen das Wappen dar. Im 13. Jahrhundert kamen zum Schild Helm und Helmkleinod und Helmdecke. In der gotischen Zeit wurden die drei Hauptteile des Wappens, Schild, Helm und Kleinod, im richtigen Verhältnis zueinander dargestellt. Der Schild etwa so groß wie Helm und Kleinod zusammen. In der Spätzeit der Gotik wird der Schild kleiner, in der Renaissancezeit

wieder größer angenommen. Ende des 18. Jahrhunderts wird der Helm zum Schild und Kleinod unverhältnismäßig klein. Regeln können nicht gegeben werden. Die Form des Kleinods ist in vielen Fällen maßgebend. Die Heraldik (die Kenntnis der Regeln und Grundlagen der Wappenkunde und Wappenkunst) hat Kunstsprache und Regeln in bezug auf Schildform, Schildteilung, Wappenzeichen, Farbe, Helm, Helmkleinod und Helmdecke. Aus einem schwarzweiß oder plastisch, richtig geriefelter Fläche (der Schraffierung), heraldisch richtig dargestellten Wappen können die Wappenfarben abgelesen werden.

Die Schraffierungen nicht farbiger Wappen bezeichnen nach Abbildung 307: 1. Gold (Gelb). 2. Silber (Weiß). 3. Rot. 4. Blau. 5. Grün. 6. Schwarz. 7. Purpur. 8. Braun. 9. Eisenfarbe. 10. Aschfarbe. 11. Natürliche Farbe. 12. Gemeines Feh (Blau und Weiß). 13. Hermelin (die Hermelinschwänzchen Schwarz in Weiß). 14. Gegenhermelin (die Hermelinschwänzchen Weiß in Schwarz). 15. Kirsch (Weiß mit brauner Einfassung).

Abbildung 306: Beispiele für das Aufreißen der Dreieckschilde.

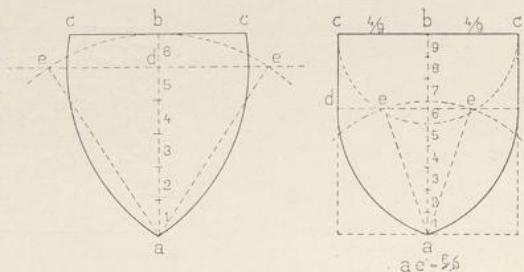
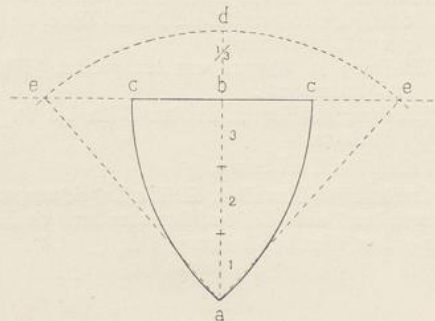


Abbildung 306.

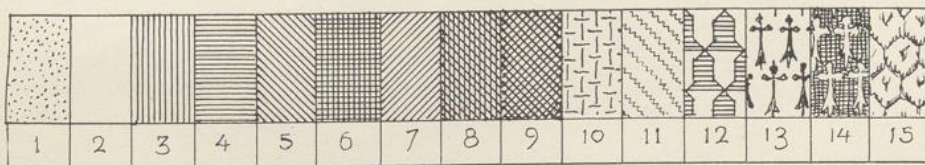


Abbildung 307.

Seite 177:

Abbildung 7: Einteilung in der Schildfläche: A B Ober-
rand, C D Unterrand (beim Dreiecksschild Spitze),
AC rechter, BD linker Seitenrand. 1, 2, 3 Hauptstelle
(Schildhaupt); 7, 8, 9 Fußstelle (Schildfuß); 4, 5, 6 Mittel-
oder Balkenstelle; 1, 4, 7 rechte, 3, 6, 9 linke Flanken-
stelle; 2, 5, 8 Pfahlstelle; 1 rechte, 3 linke Obereckstelle;
7 rechte, 9 linke Untereckstelle; 2 Ortstelle; 4 rechte und
6 linke Hüftstelle; 8 Fersestelle; 5 Herzstelle.

Abbildung 8: Gevierter, unten abgerundeter Schild
mit Mittelschild. Oben rechts: Feh (Hermelin), Blau
und Weiß. Oben links: Silberner, schräger Balken auf
Rot. Unten rechts: Goldener Balken auf Purpur. Unten
links: Gerautet, Silber und Schwarz. Mittelschild: Hinter
grünem Berge aufgehende goldene Sonne auf Blau.

Abbildung 1: Rechtsgelehnter Dreiecksschild mit Topf-
helm, mantelartiger Decke und Flug als Kleinod.
Anfang des 14. Jahrhunderts.

Abbildung 2: Wappen mit Stechhelm, reicher Decke,
besteckten Hörnern und gekrönten hervorbrechenden
Löwen als Kleinod. 15. Jahrhundert.

Abbildung 3: Wappen mit Spangenhelm, reicher Decke,
Adler als Kleinod. 15. Jahrhundert.

Abbildung 4: Rechtsgelehnter halbrunder Schild mit
Stechhelm, reicher Decke und Federbüchel als Helm-
zier. 15. Jahrhundert.

Abbildung 5: Wappen aus der zweiten Hälfte des
18. Jahrhunderts.

Abbildung 6: Wappen aus der Mitte des 19. Jahr-
hunderts.

Seite 178: E m b l e m e.

Embleme sind Sinnbilder, bildliche Aufzeichnungen eines
Ganzen durch einen Teil desselben oder durch ein Zeichen,
das zu demselben in Beziehung steht.

Abbildung 1: Emblem für Kunst und Gewerbe.

" 2: " " Malerei.

" 3: " " Bildhauerei.

" 4: " " Handel.

" 5: " " Musik.

" 6: " " Schifffahrt.

" 7: " " Maschinenbau.

" 8: " " Ackerbau.

Seite 179: Abbildung 1 bis 12: S y m b o l e — Sinn-
bilder, Zeichen für geistige, religiöse Begriffe.

Abbildung 1: Ägyptische geflügelte Sonnenscheibe —
Symbol des Gottes Hor. Neben der Sonnenscheibe
Uraus-schlangen.

Abbildung 2 bis 12: Christliche Symbole.

Abbildung 2: Weltherrschaft.

Abbildung 3: Dreieinigkeit.

Abbildung 4: Kreuznimbus, allgemeines Symbol Gottes.

Abbildung 5: Gerechtigkeit.

Abbildung 6: Weisheit in der Dreieinigkeit.

Abbildung 7: Anfang und Ende (AΩ, αω) Alpha
und Omega — Symbol des Ewigen.

Abbildung 8: Ewigkeit — die ewige Verbindung ohne
Anfang und Ende.

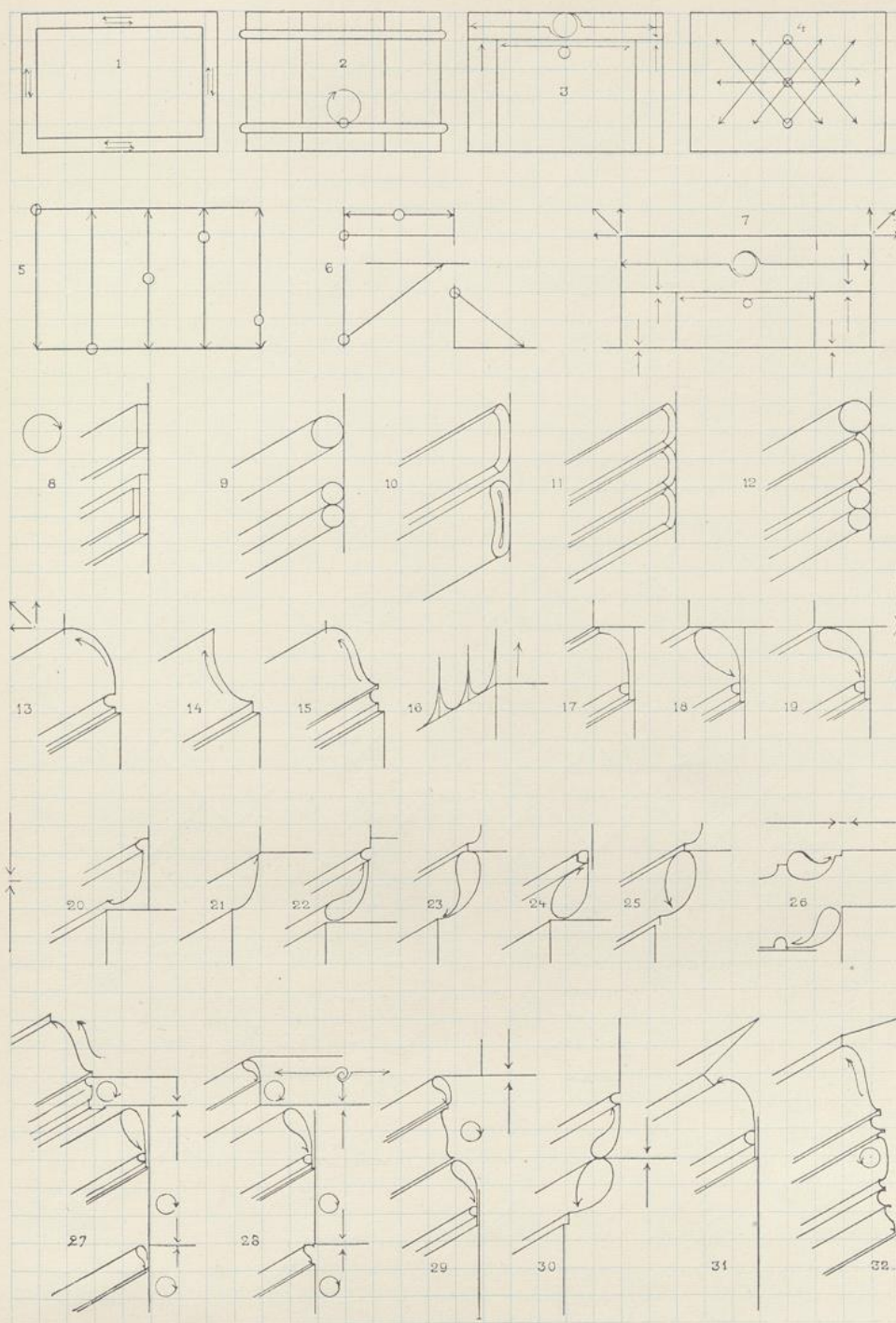
Abbildung 9: I. H. S. Die ersten drei Buchstaben des
griechisch geschriebenen Namens Jesus: „ΙΗΣΟΥΣ“.

Abbildung 10: Monogramme Christi. — Die Anfangs-
buchstaben des Wortes „Christus“, das Andreas-
kreuz X für Ch, mit dem griechischen P(R). Christus
= griechisch „ΧΡΙΣΤΟΣ“. Auch das Kreuz liegend X
oder stehend + in Verbindung mit P wurde als
Monogramm genommen.

Abbildung 11: Symbol des heiligen Geistes.

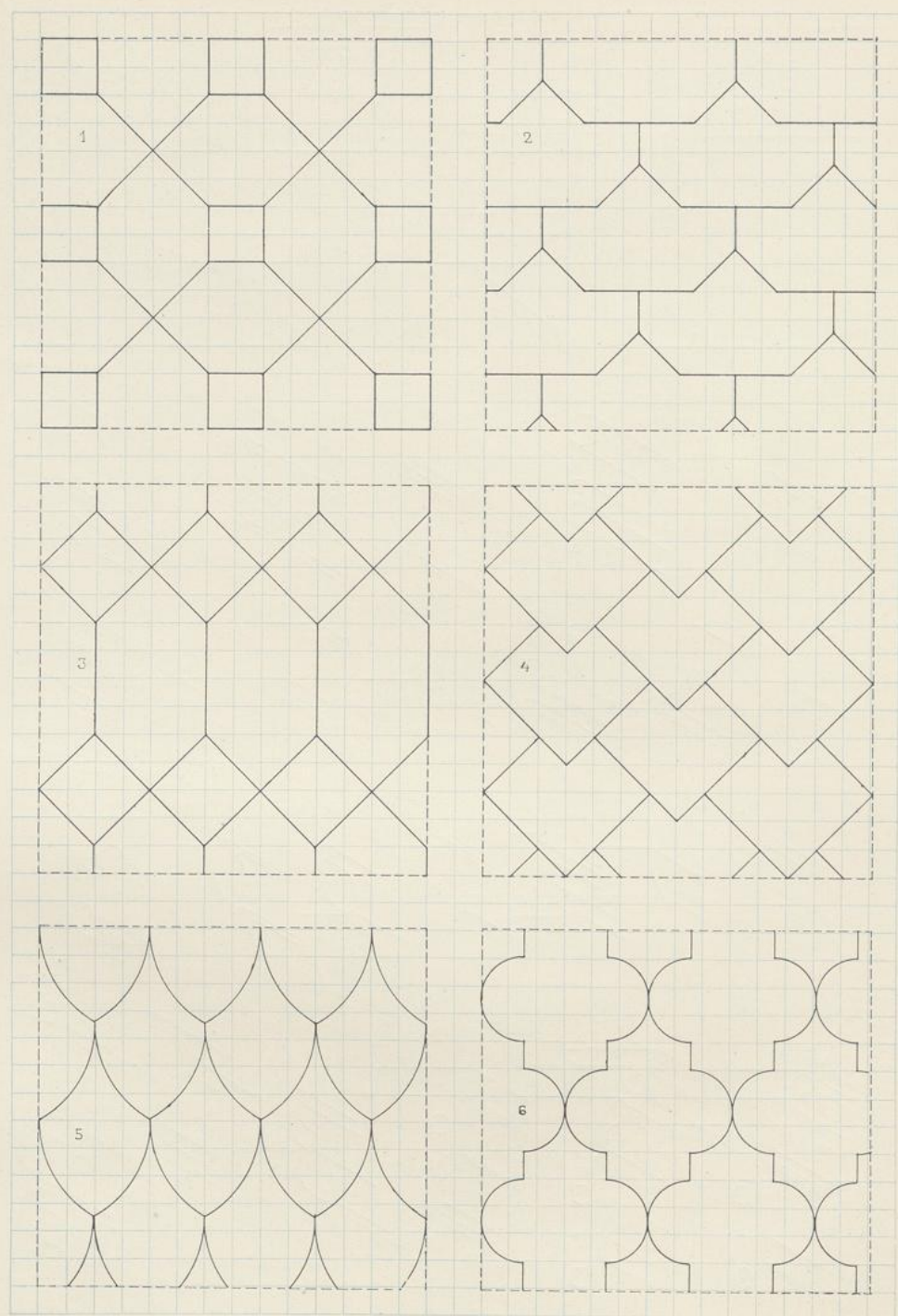
Abbildung 12: Der Pelikan, der seine Brust aufreißt,
um mit seinem Herzblute seine toten Jungen zum
Leben zu erwecken. Vorbild des Heilandes am Kreuze.





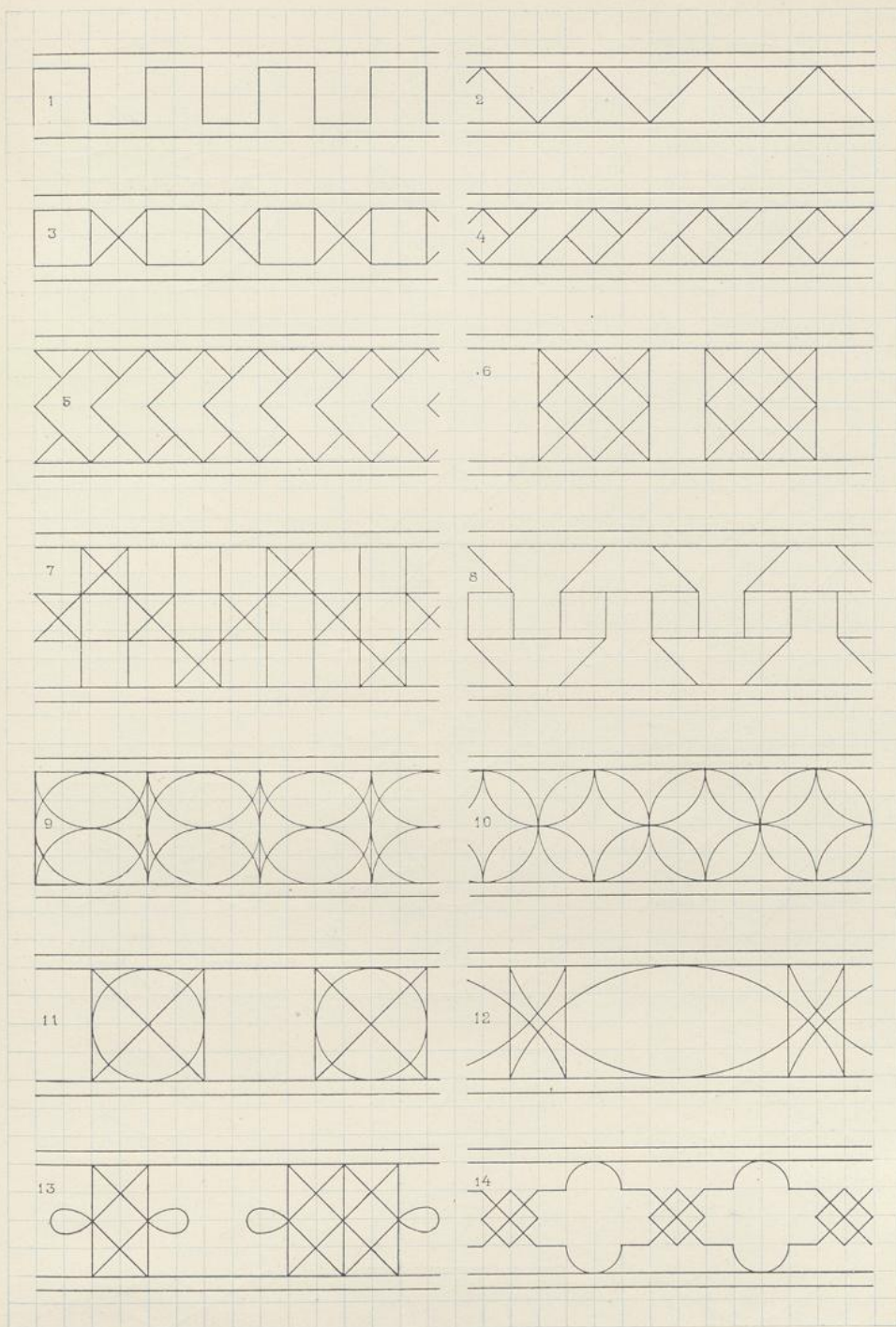
Tafel 1

Profile.



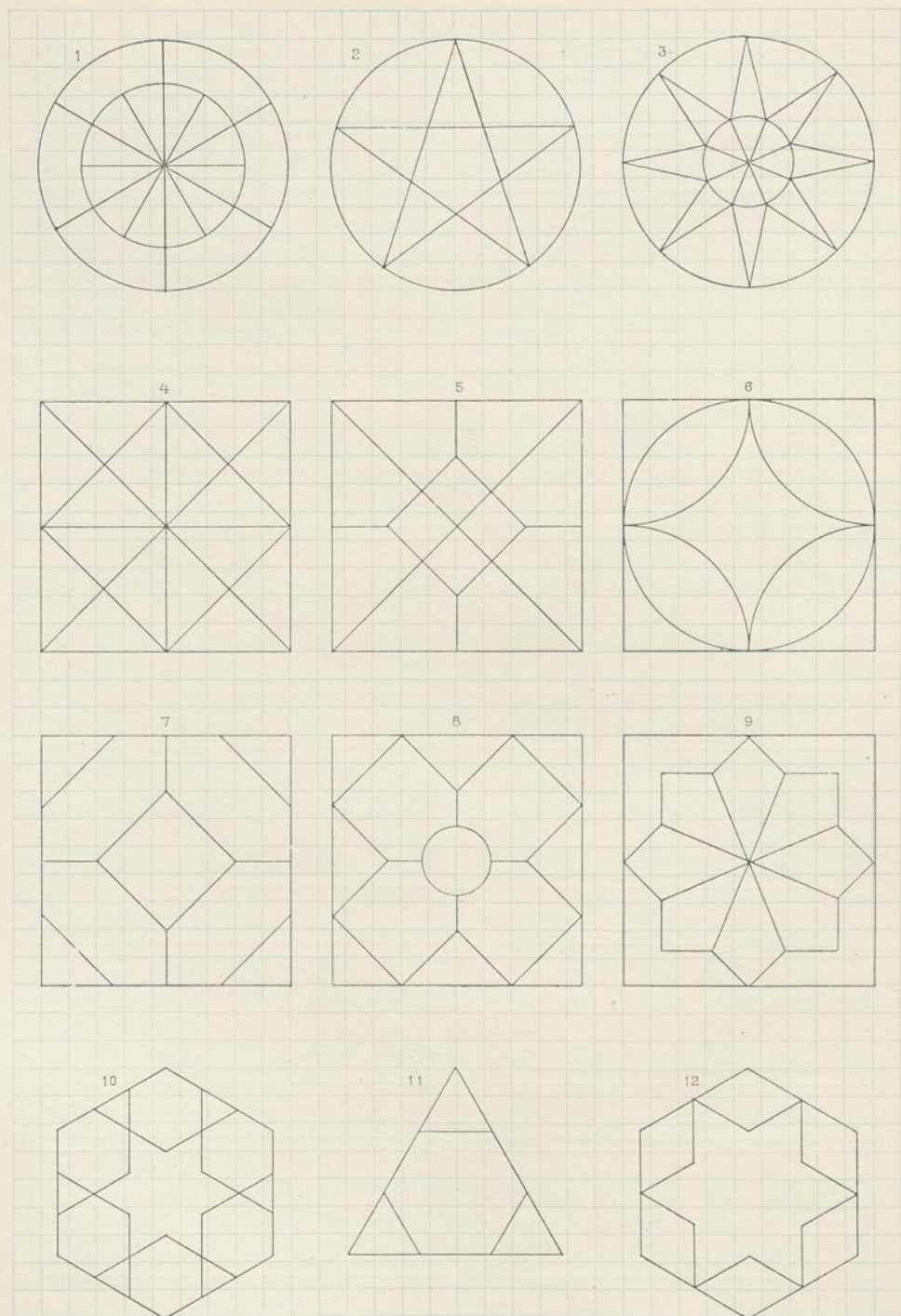
Tafel 2

Geometrische Flächenteilungen.



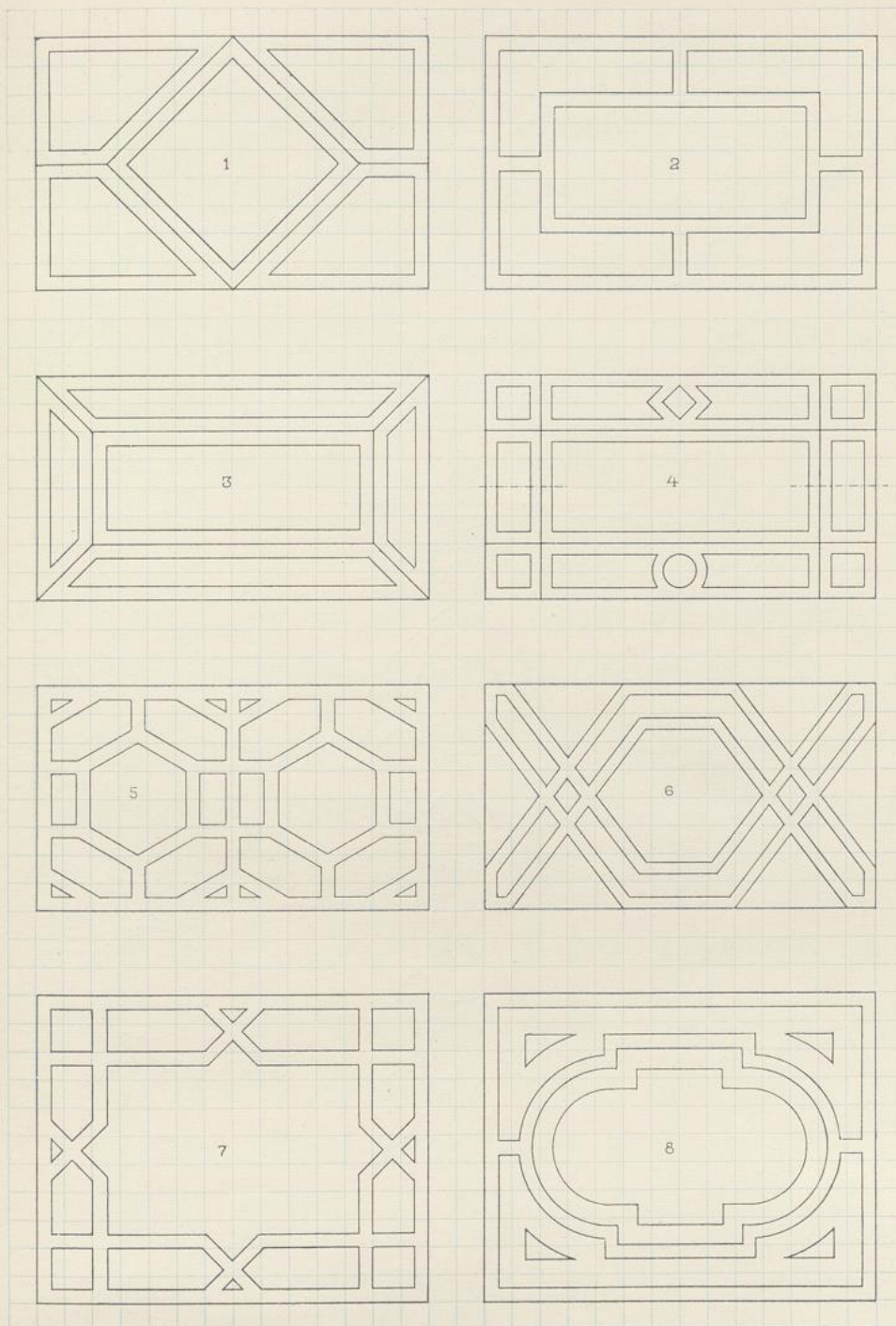
Tafel 3

Geometrische Bandmotive.



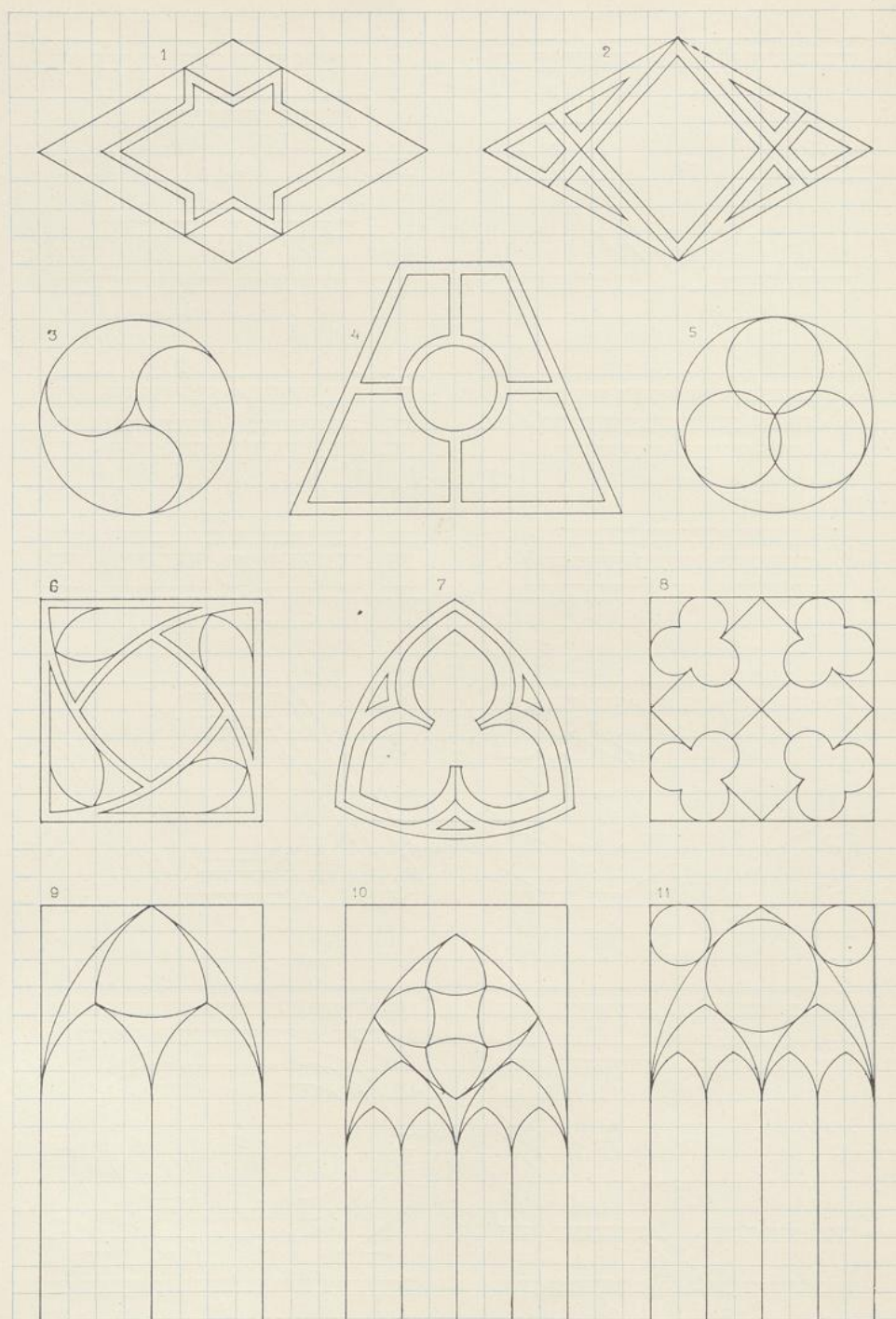
Tafel 4

Geometrische Flächenteilungen.



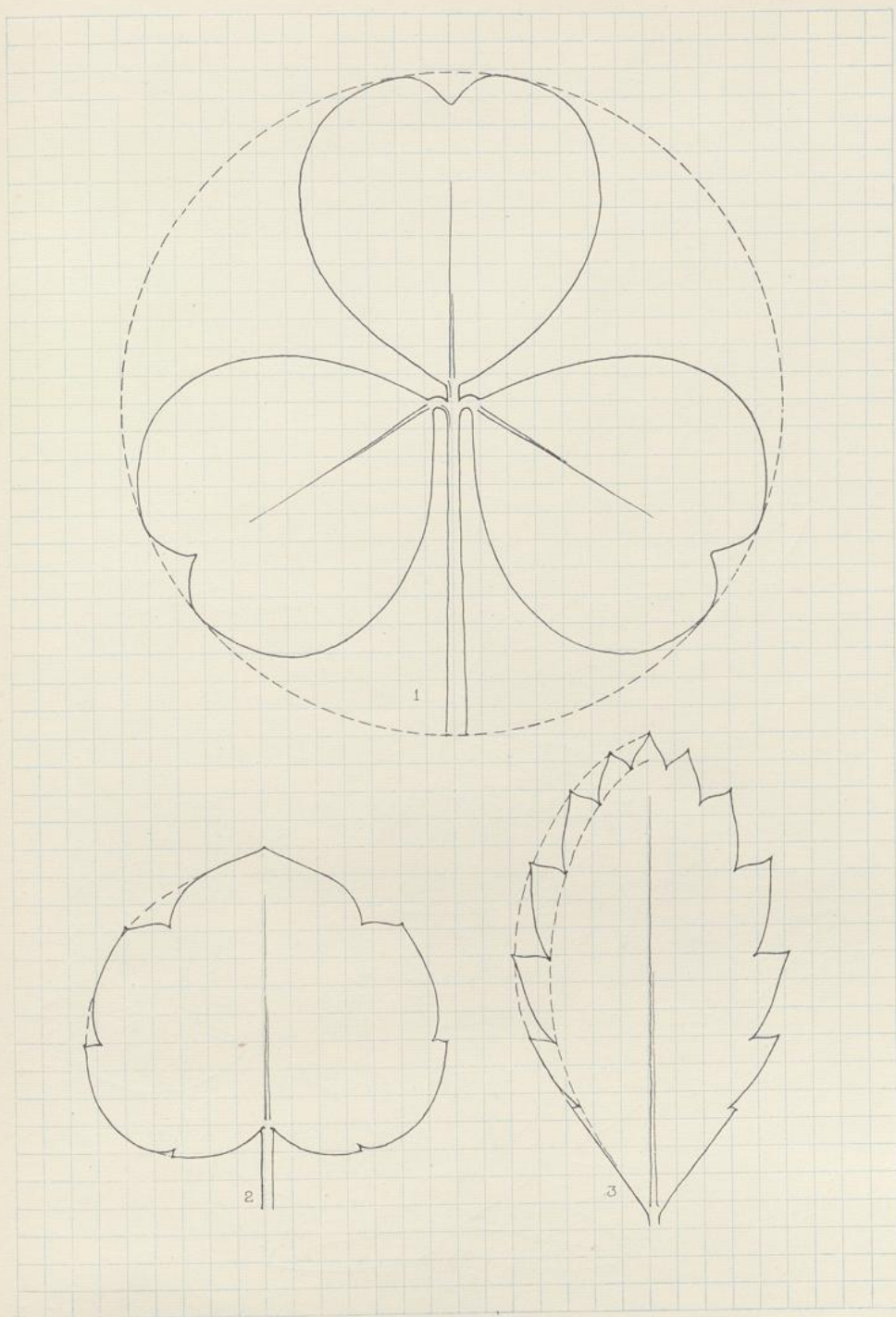
Tafel 5

Geometrische Flächenteilungen.



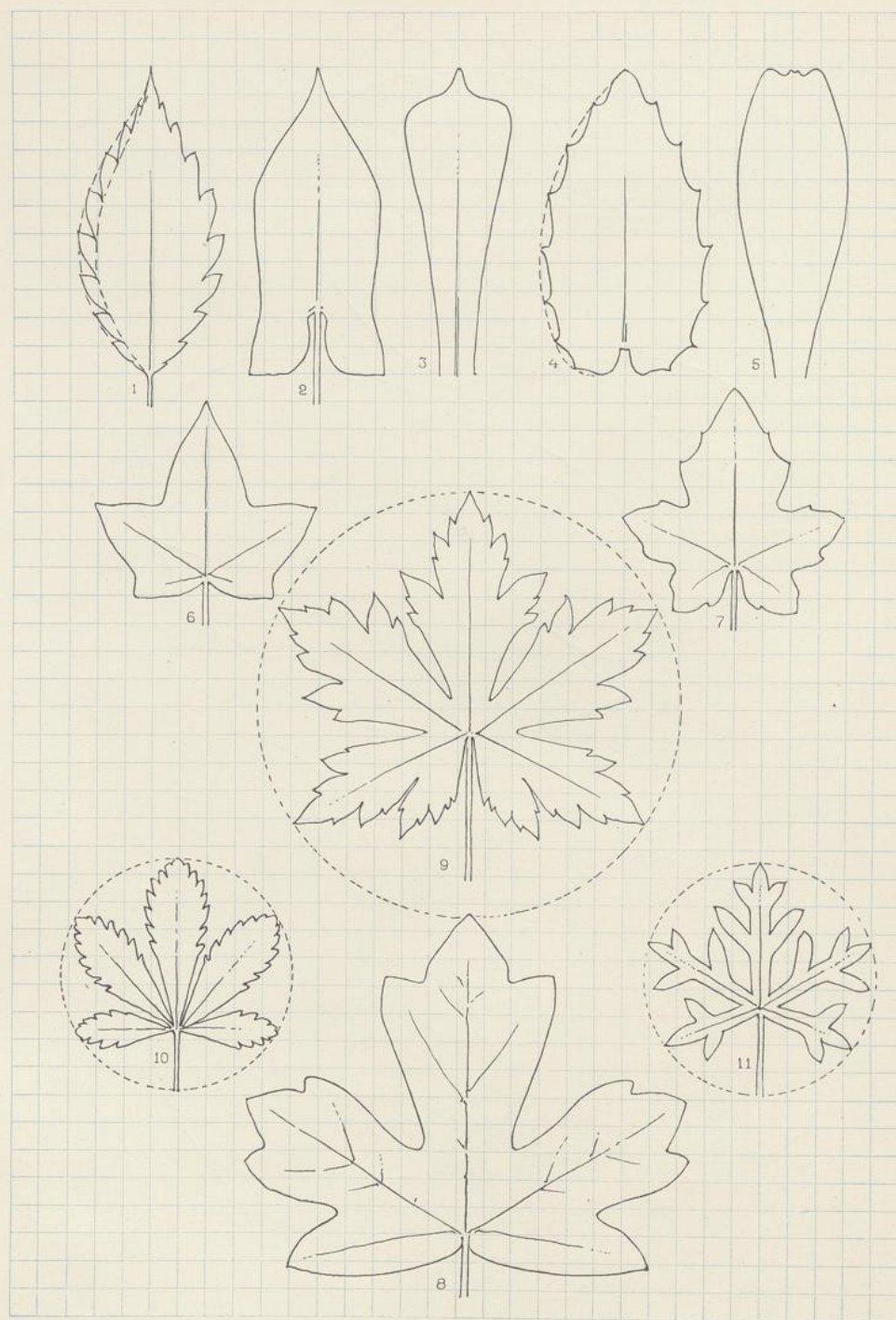
Tafel 6

Geometrische Motive.



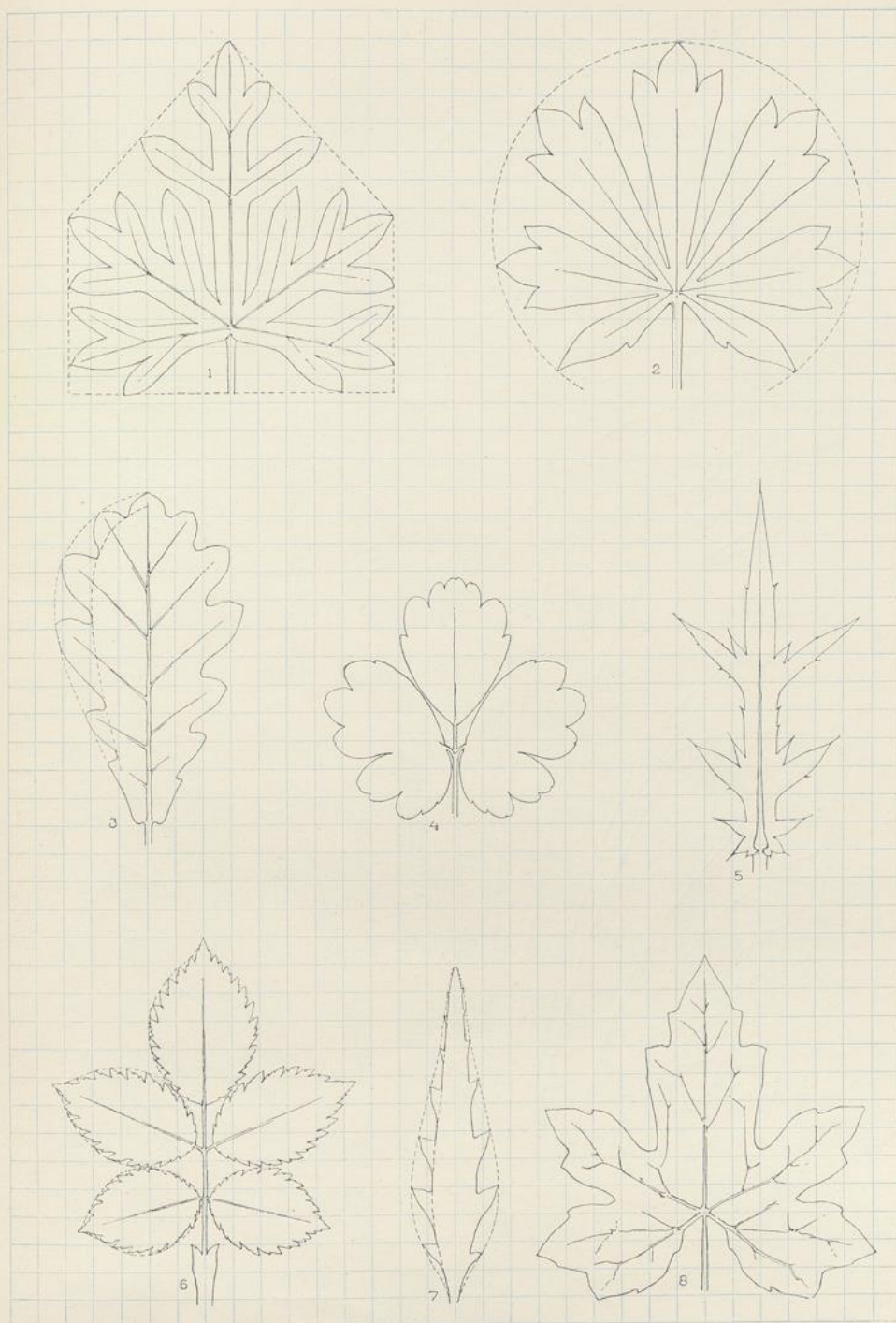
Tafel 7

Pflanzenblätter.



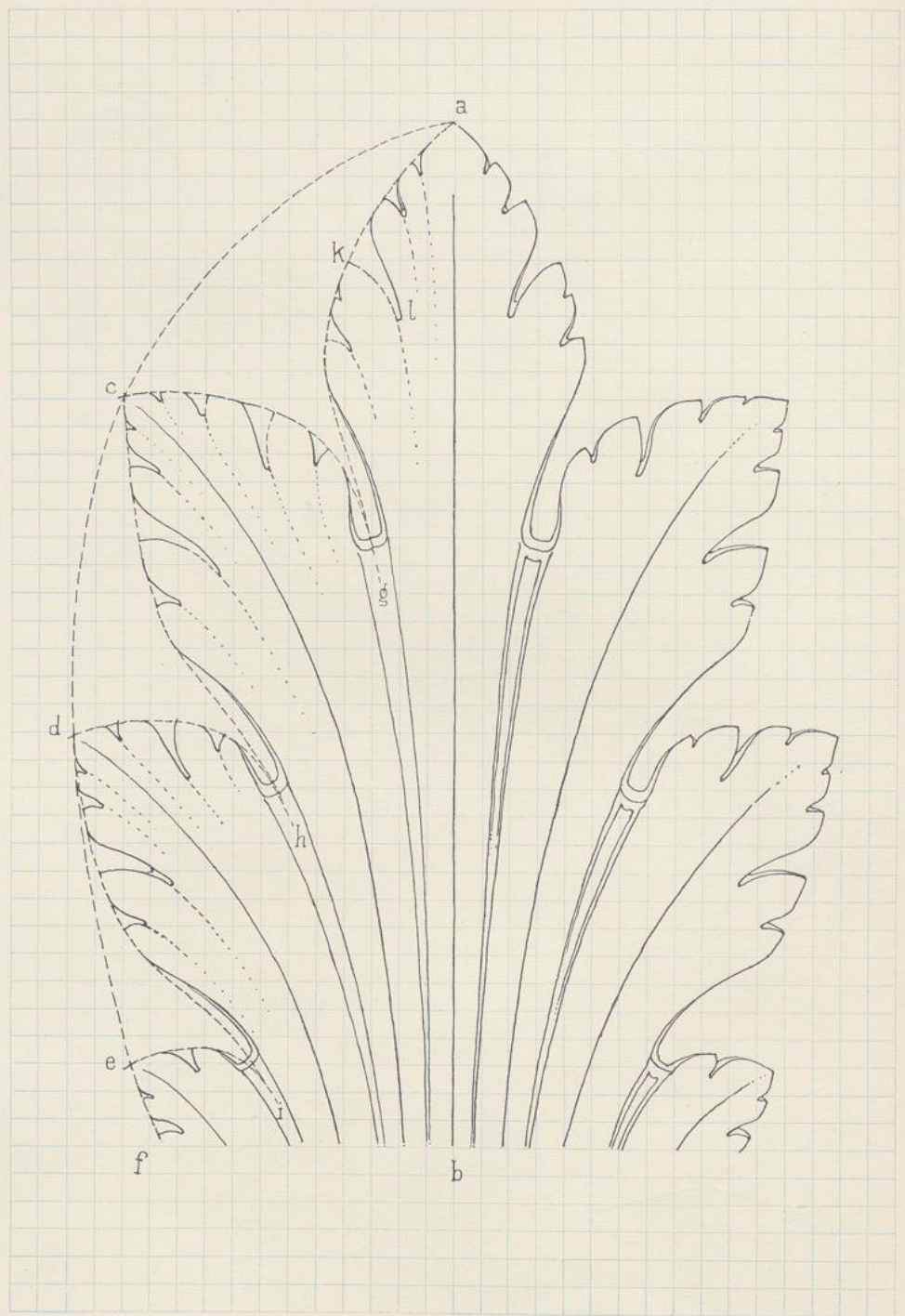
Tafel 8

Pflanzenblätter.



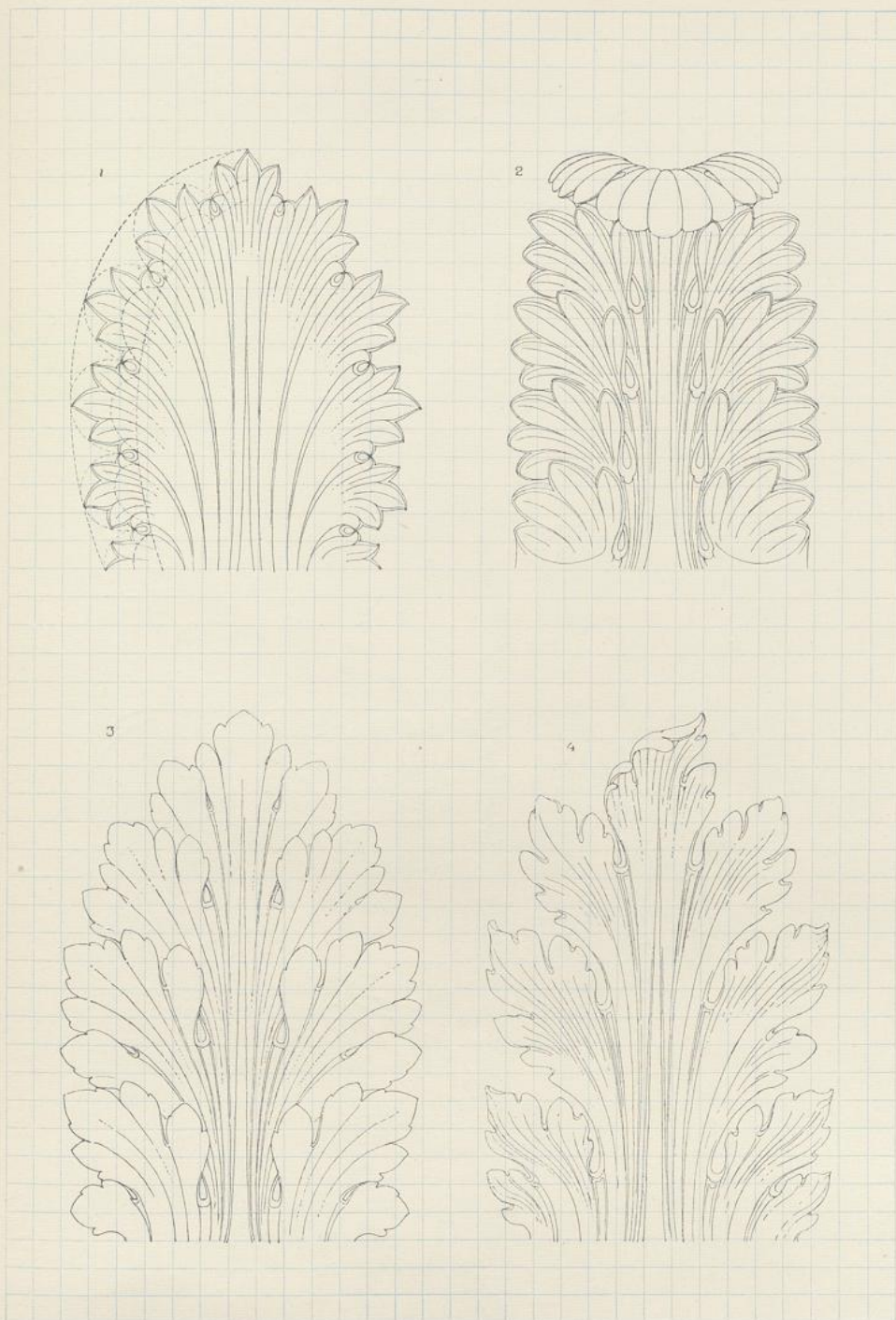
Tafel 9

Pflanzenblätter.



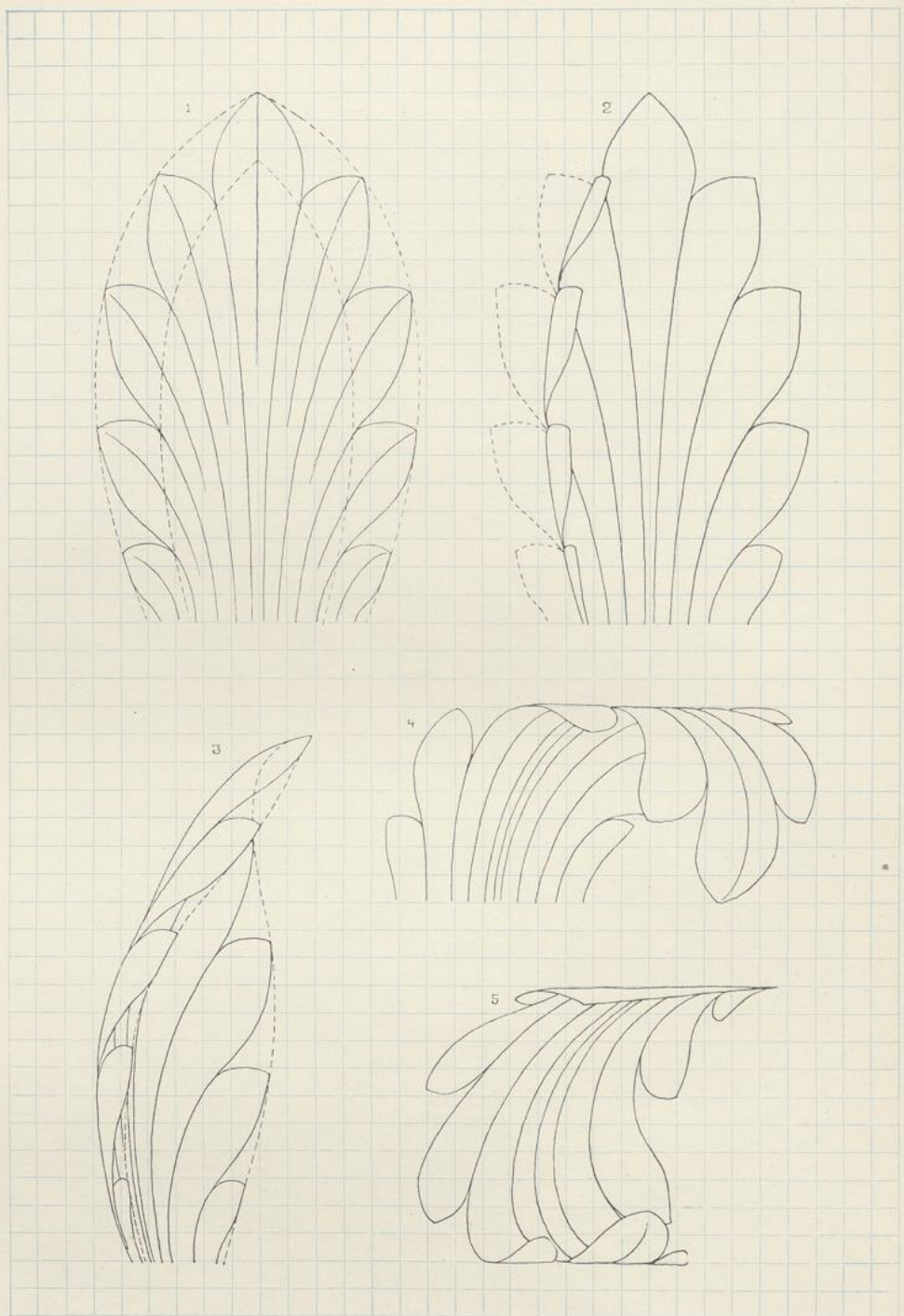
Tafel 10

Stilisiertes Acanthusblatt.



Tafel 11

Stilisierte Akanthusblätter.



Tafel 12

Stilisierte Pflanzenblätter.



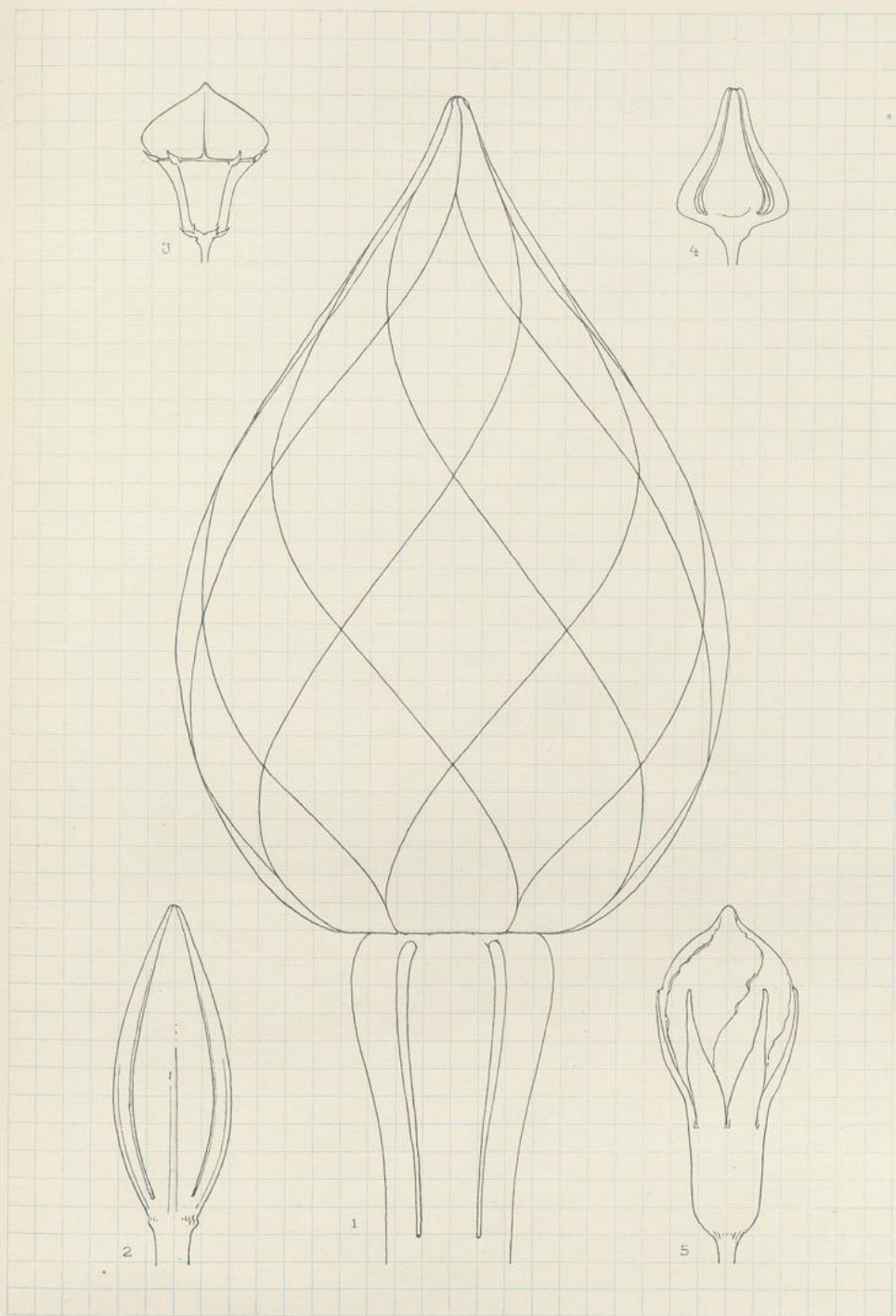
Tafel 13

Stilisierte Pflanzenblätter.



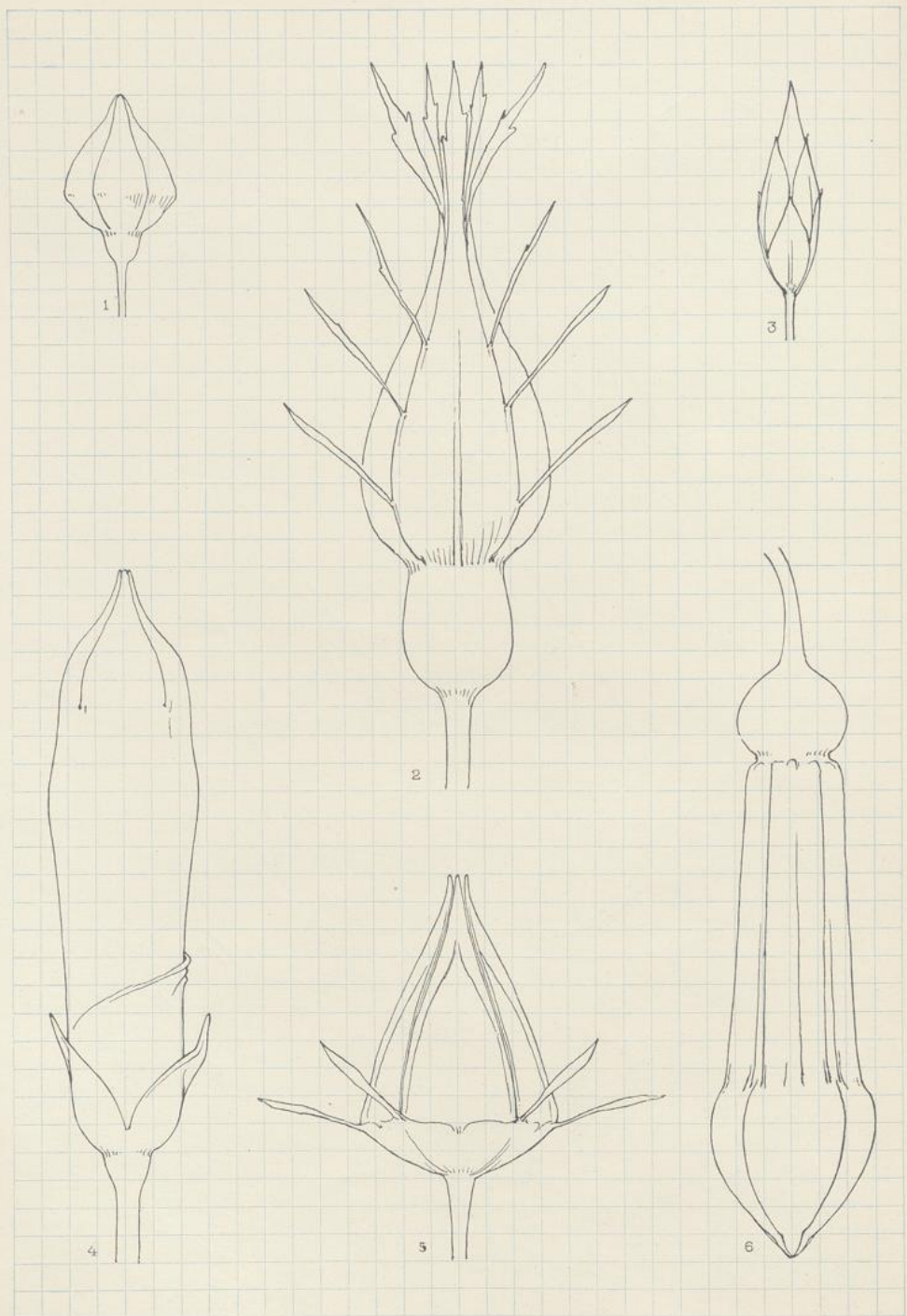
Tafel 14

Stilisierte Blattkelche.



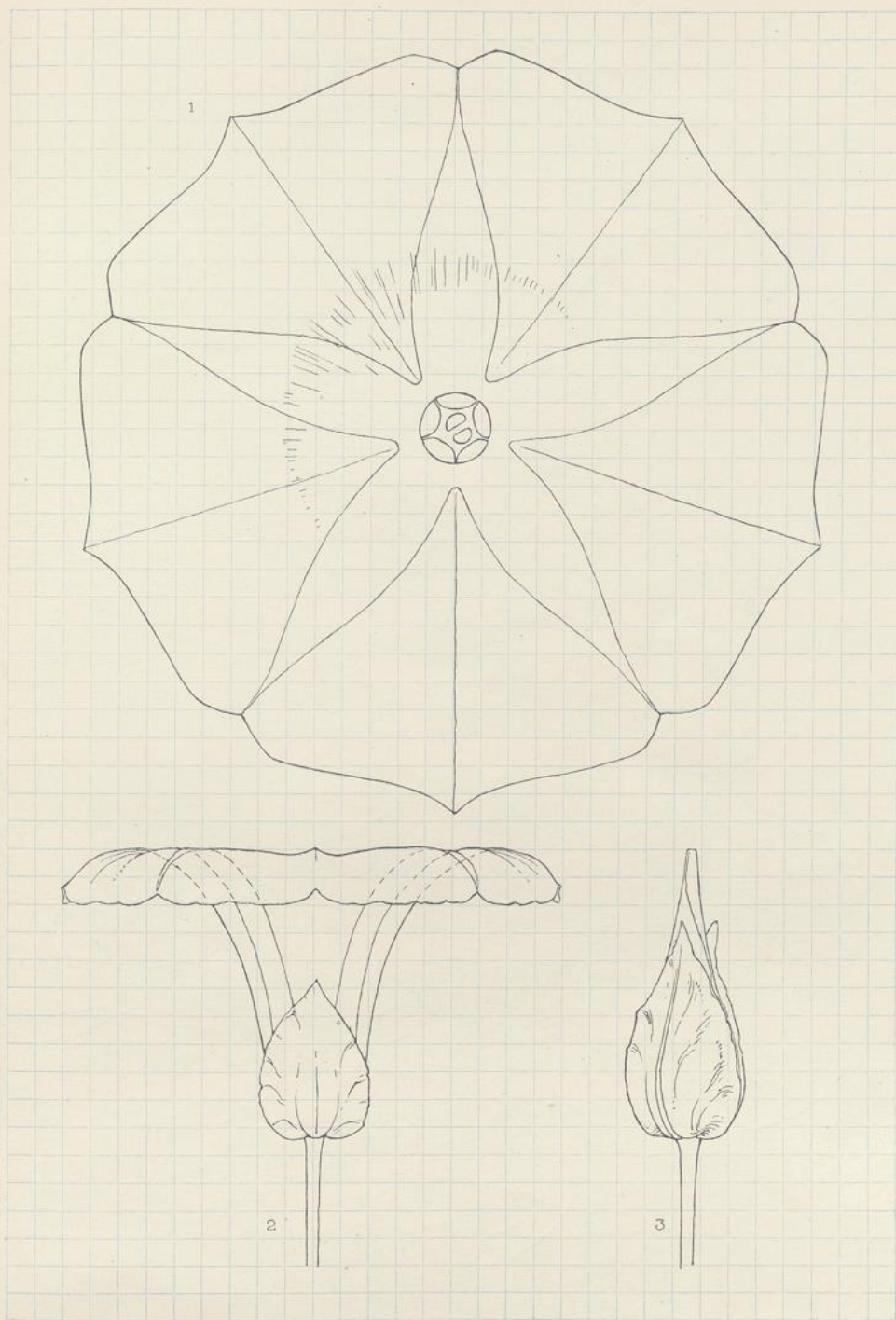
R n o s p e n.

Tafel 15



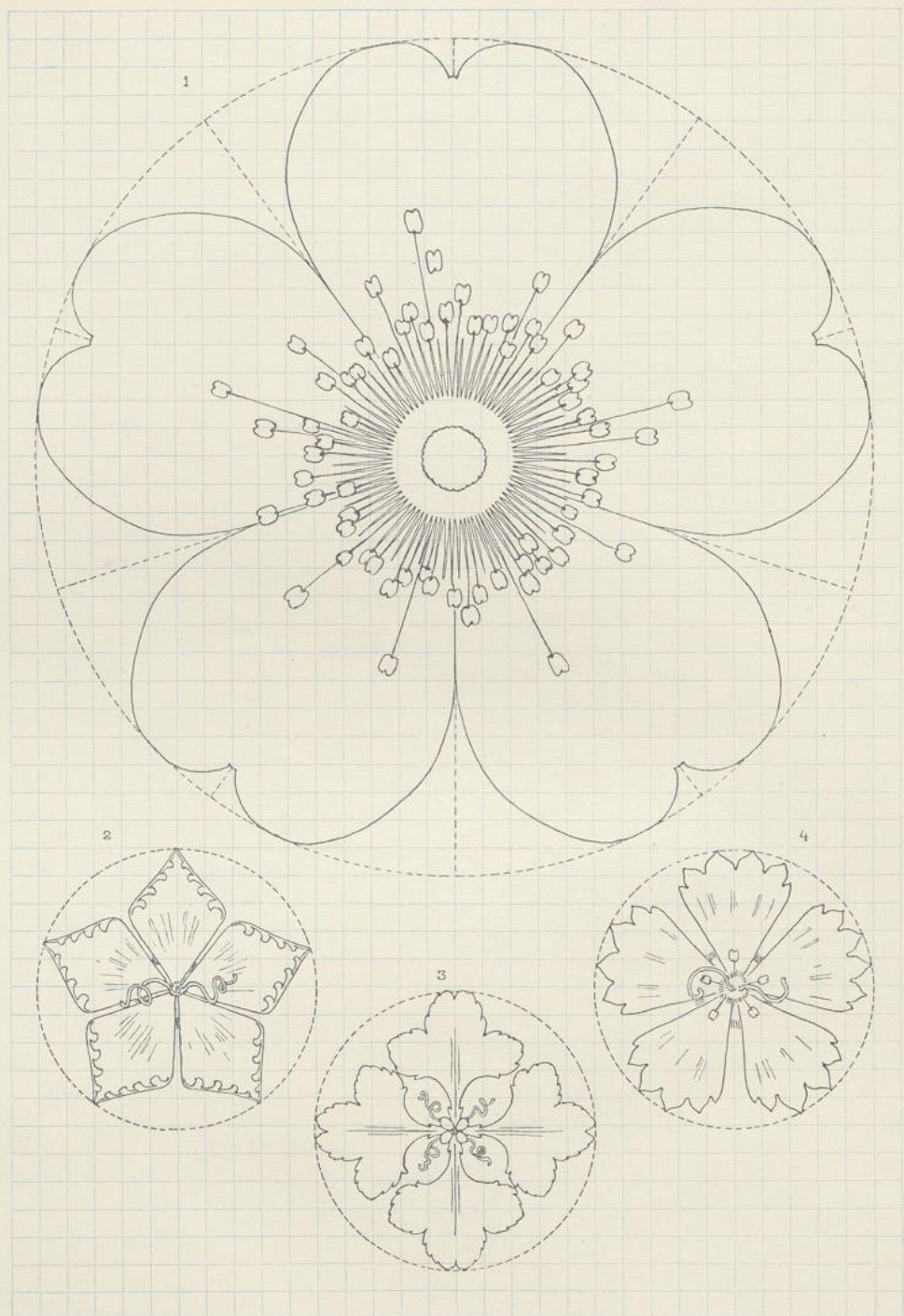
Tafel 16

Knospen.



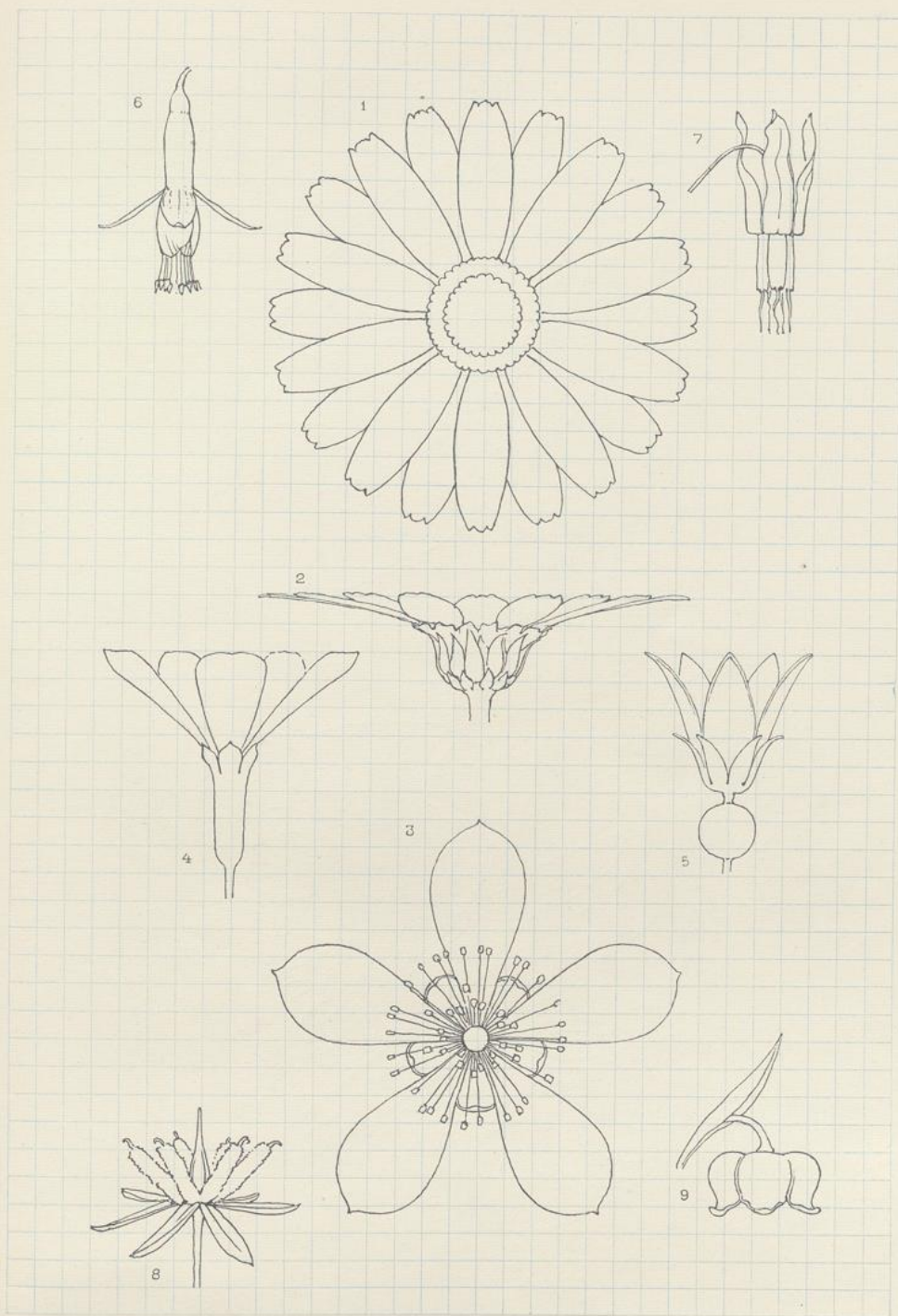
Blüten.

Tafel 17



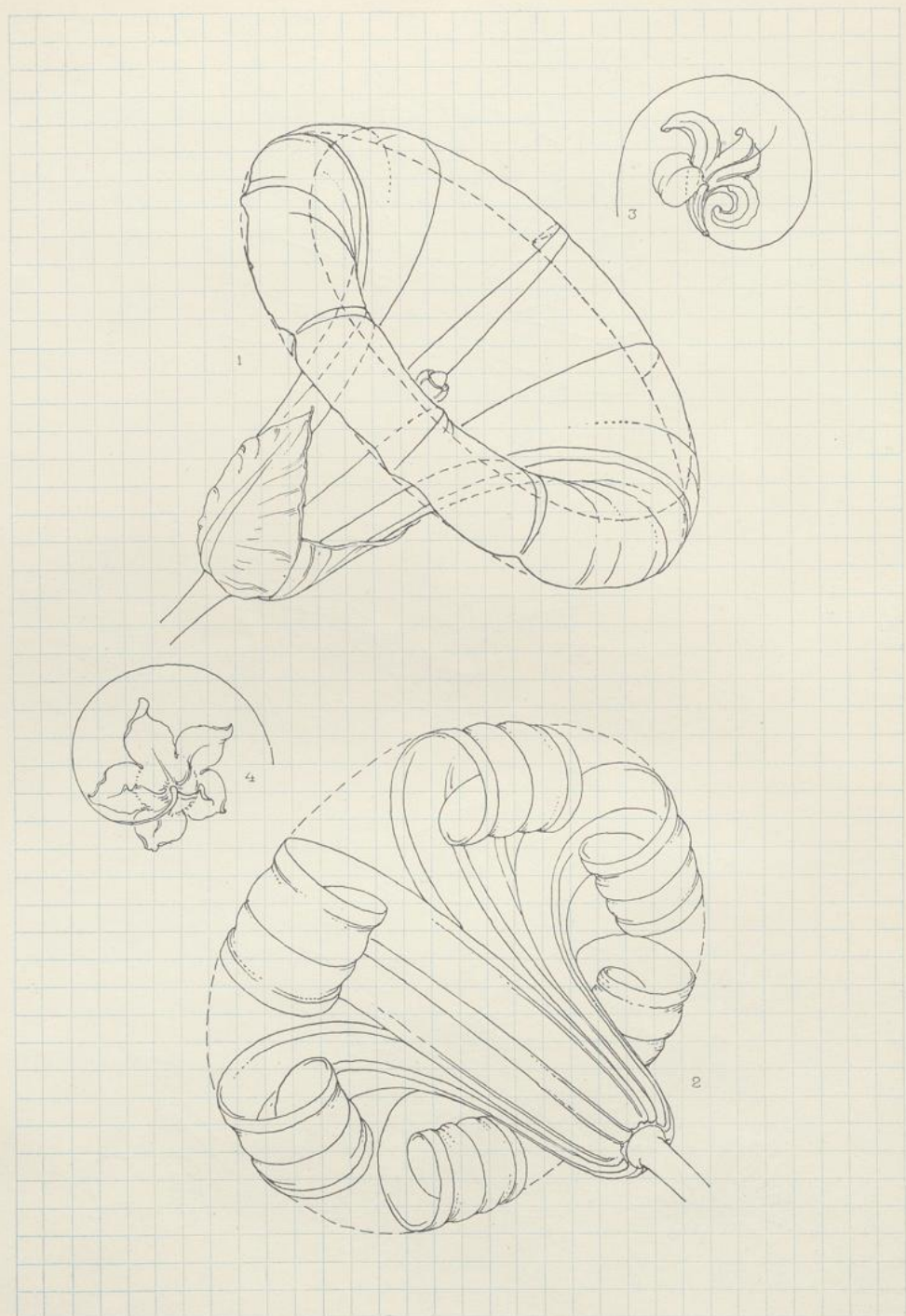
Tafel 18

Blüten.



Tafel 19

Blüten.



Tafel 20

Blüten.



Tafel 21

Früchte.



Tafel 22

Blatt- und Stengelabzweigungen.



Tafel 23

Lilie.



Tafel 24

Nelke und Klee.



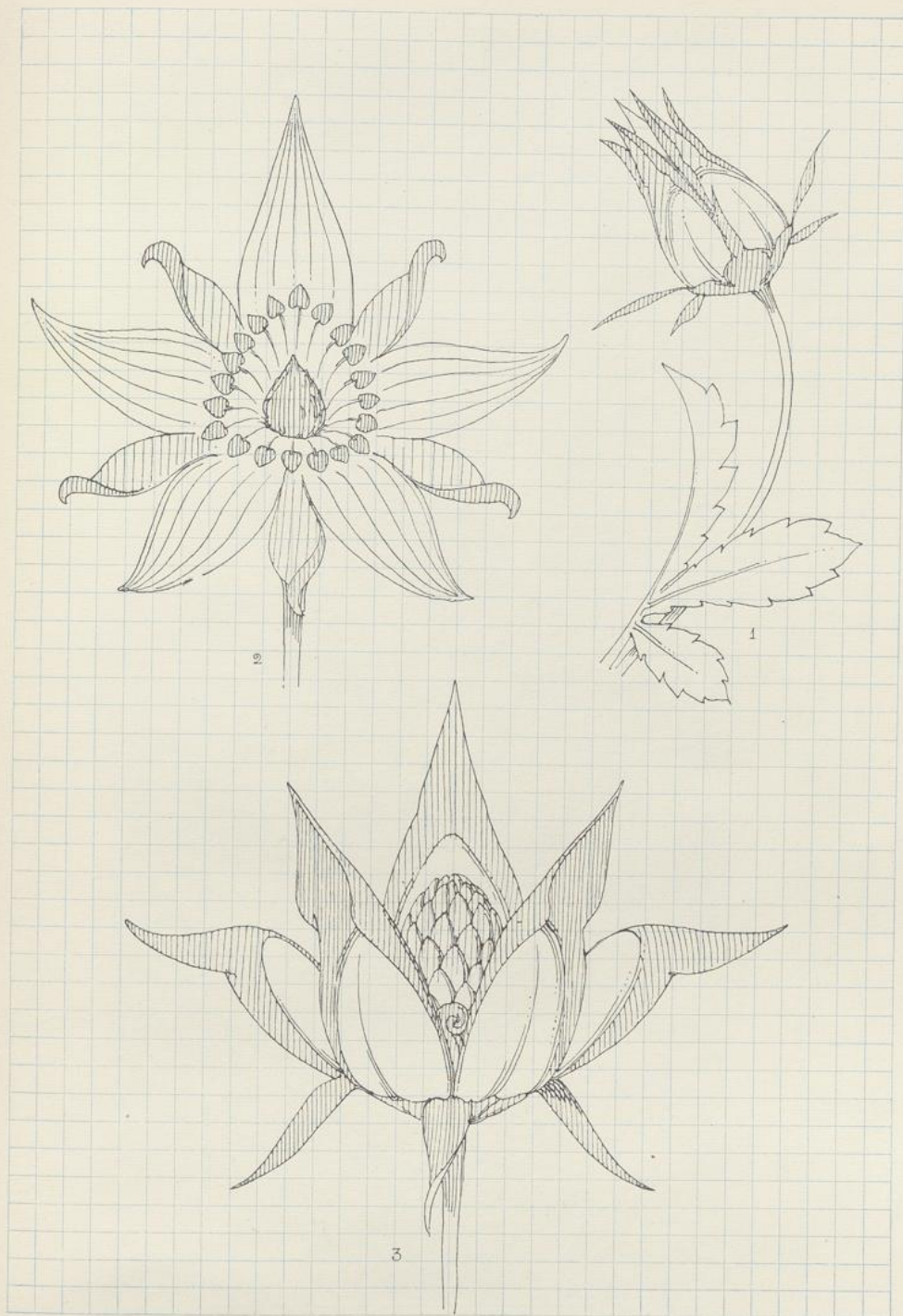
Tafel 25

Eiche und Lorbeer.



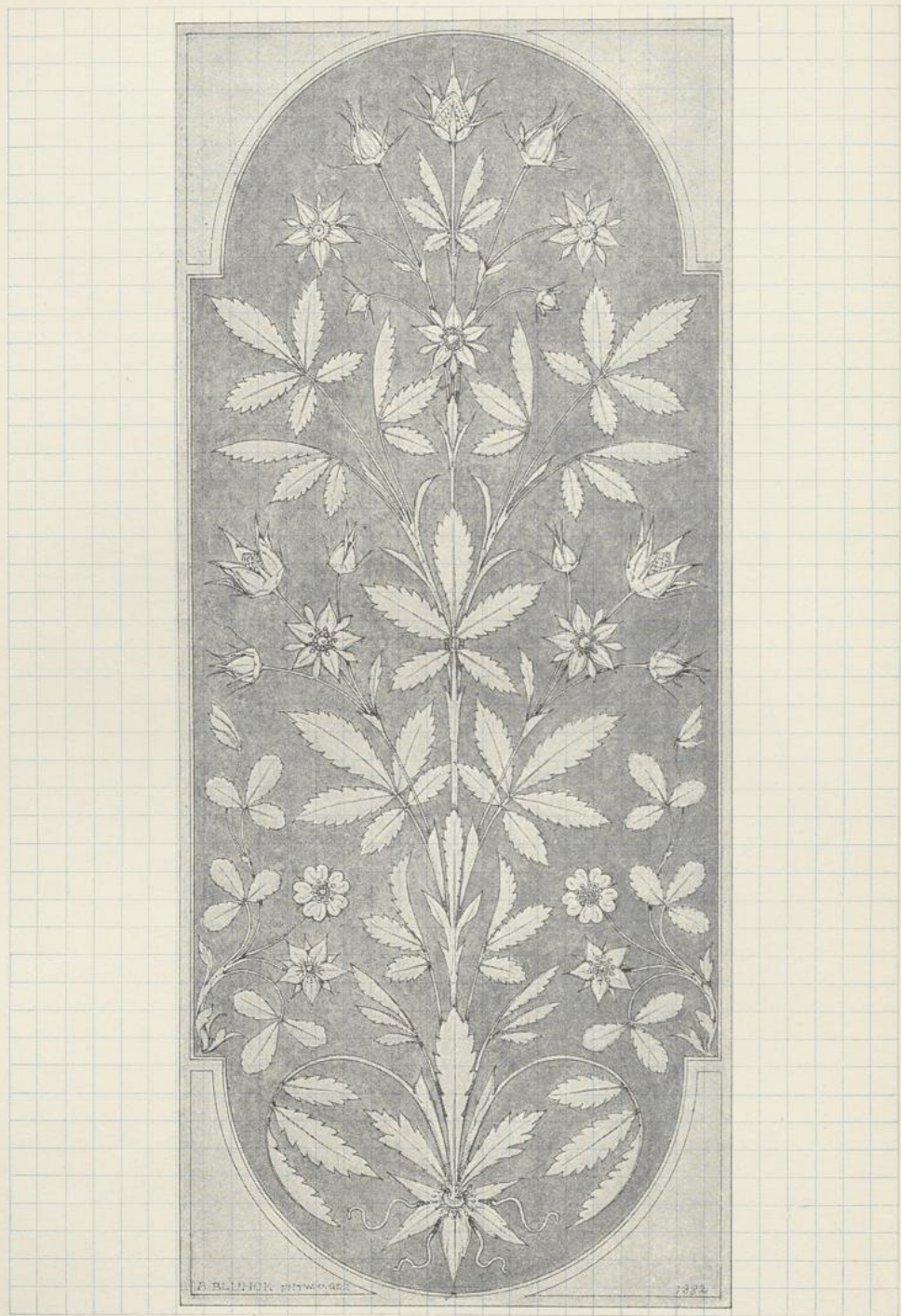
Tafel 26

Sumpfblutauge und Storchschnabel



Tafel 27

Stilisierte Knospe, Blüte und Frucht vom Sumpfbloodauge.



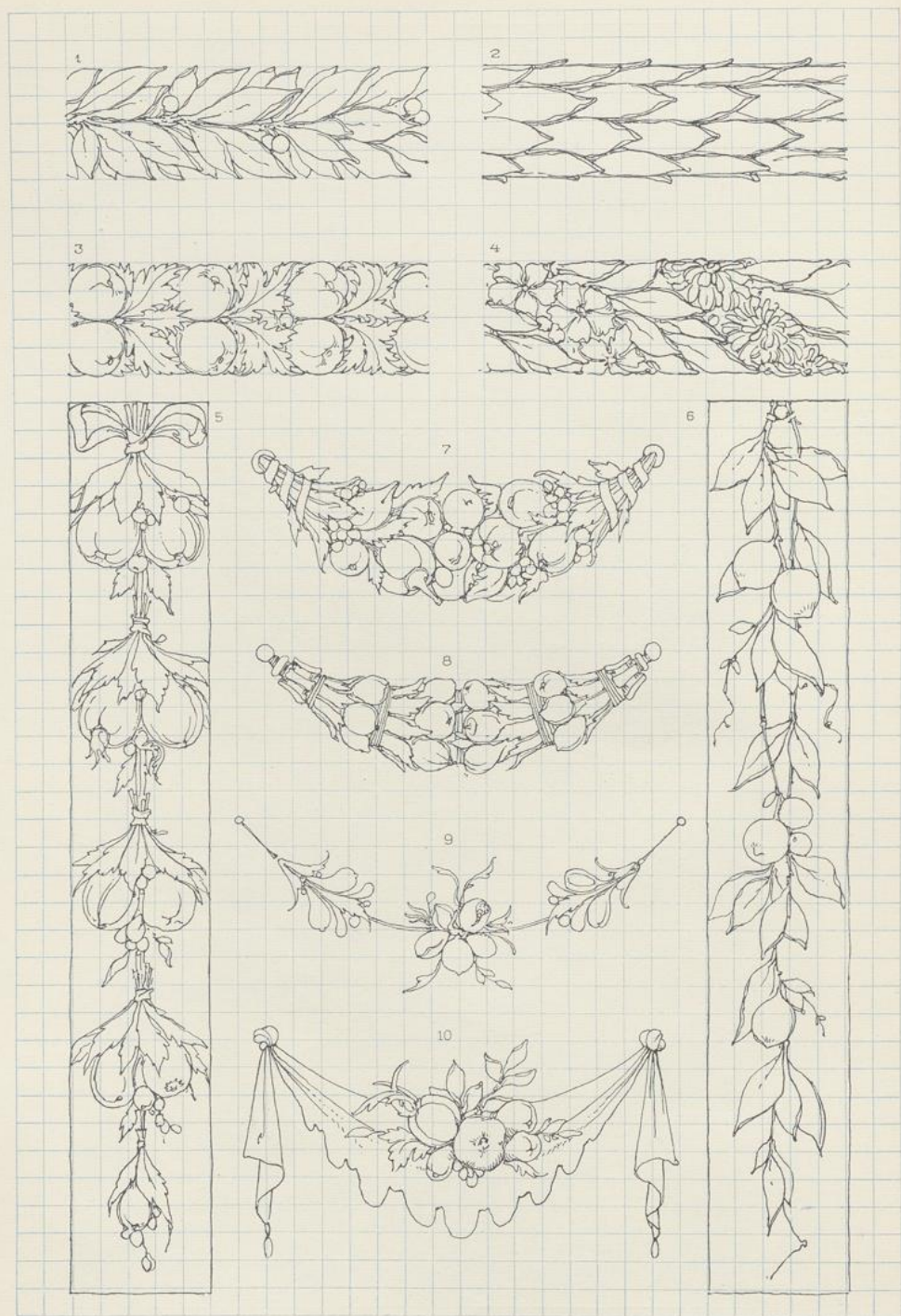
Tafel 28

Sumpfblootauge, stilisiert.



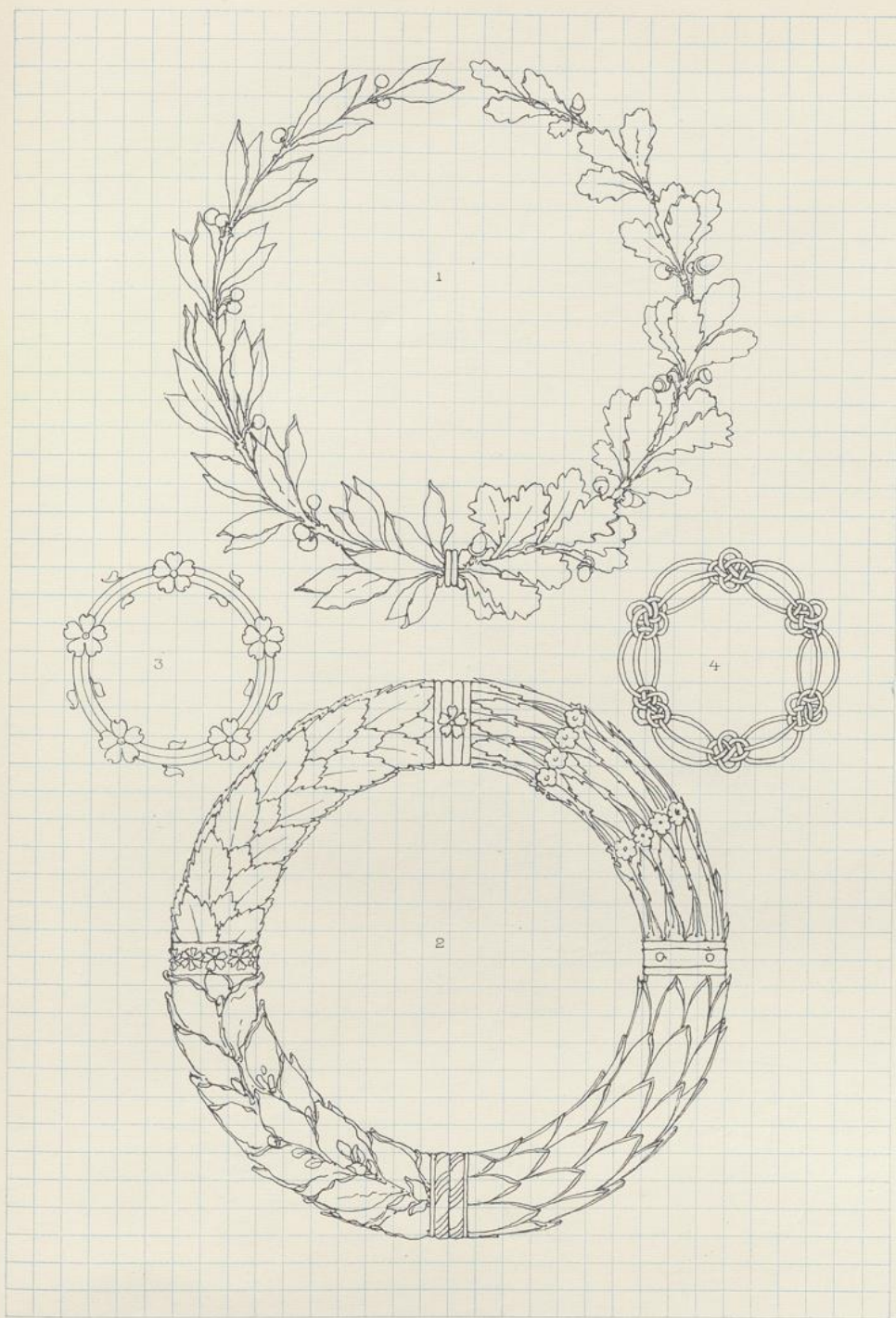
Sumpfbutterblume, stilisiert.

Tafel 29



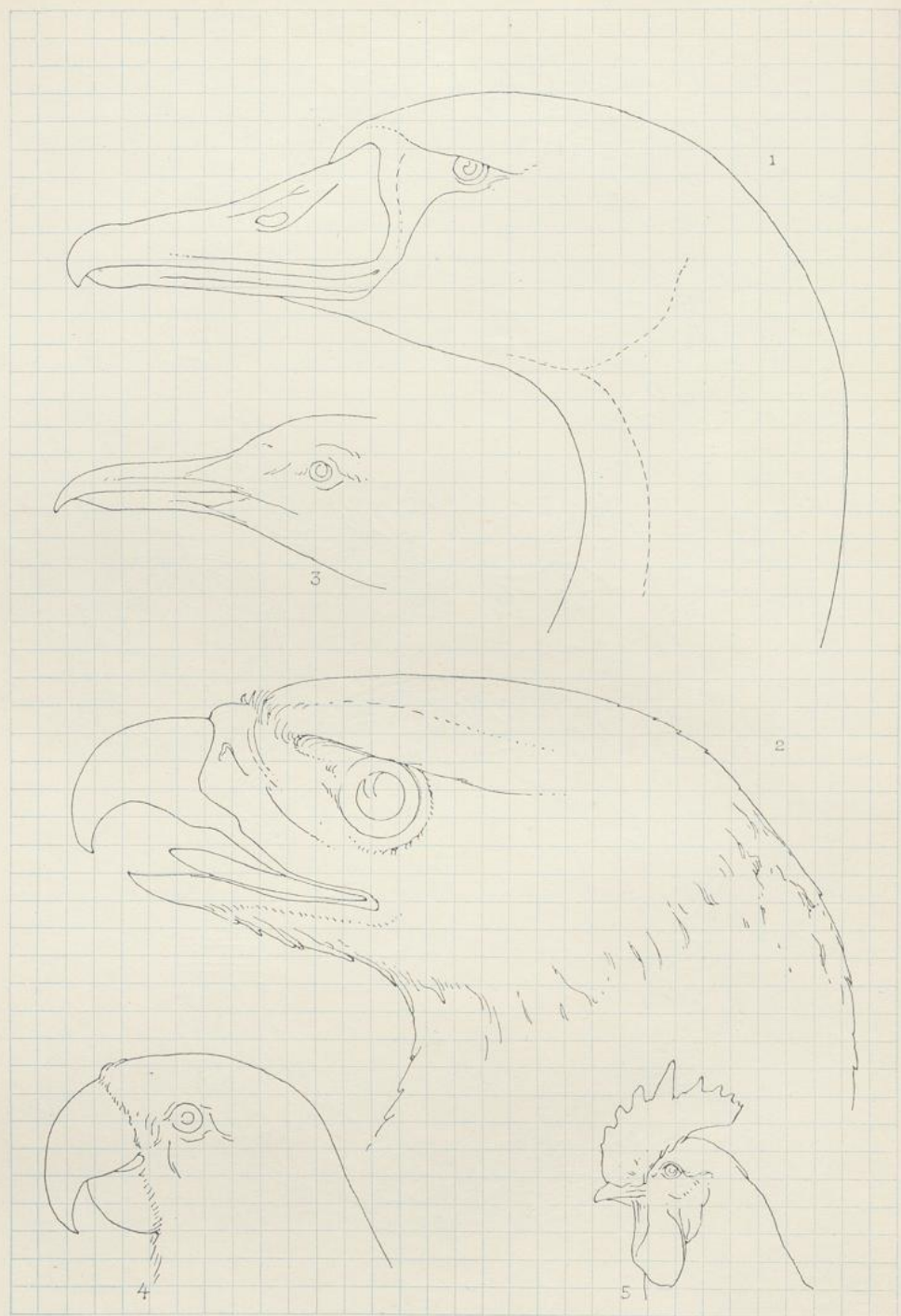
Tafel 30

Blatt- und Blumengewinde. Fruchtgehänge.



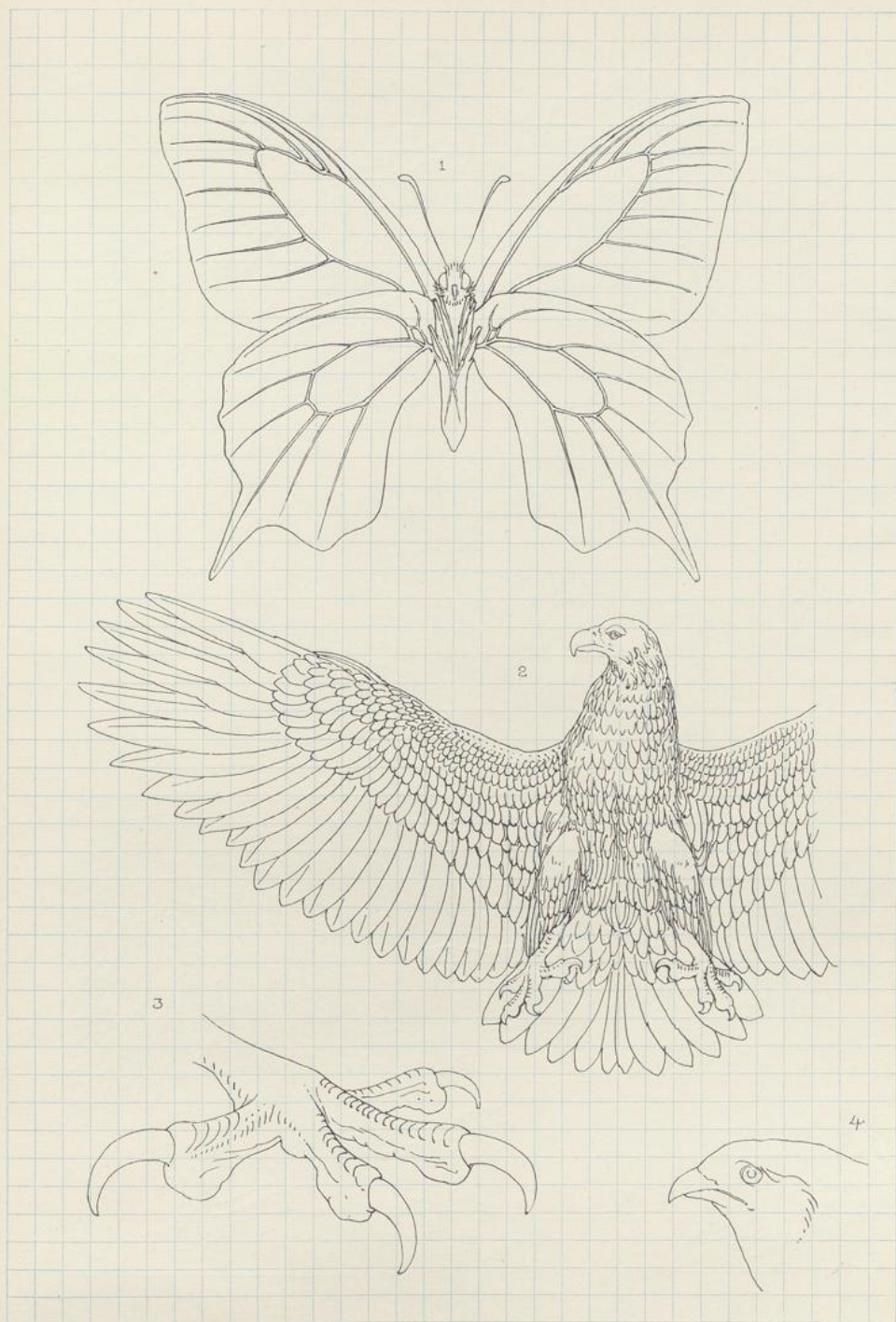
Tafel 31

Kränze.



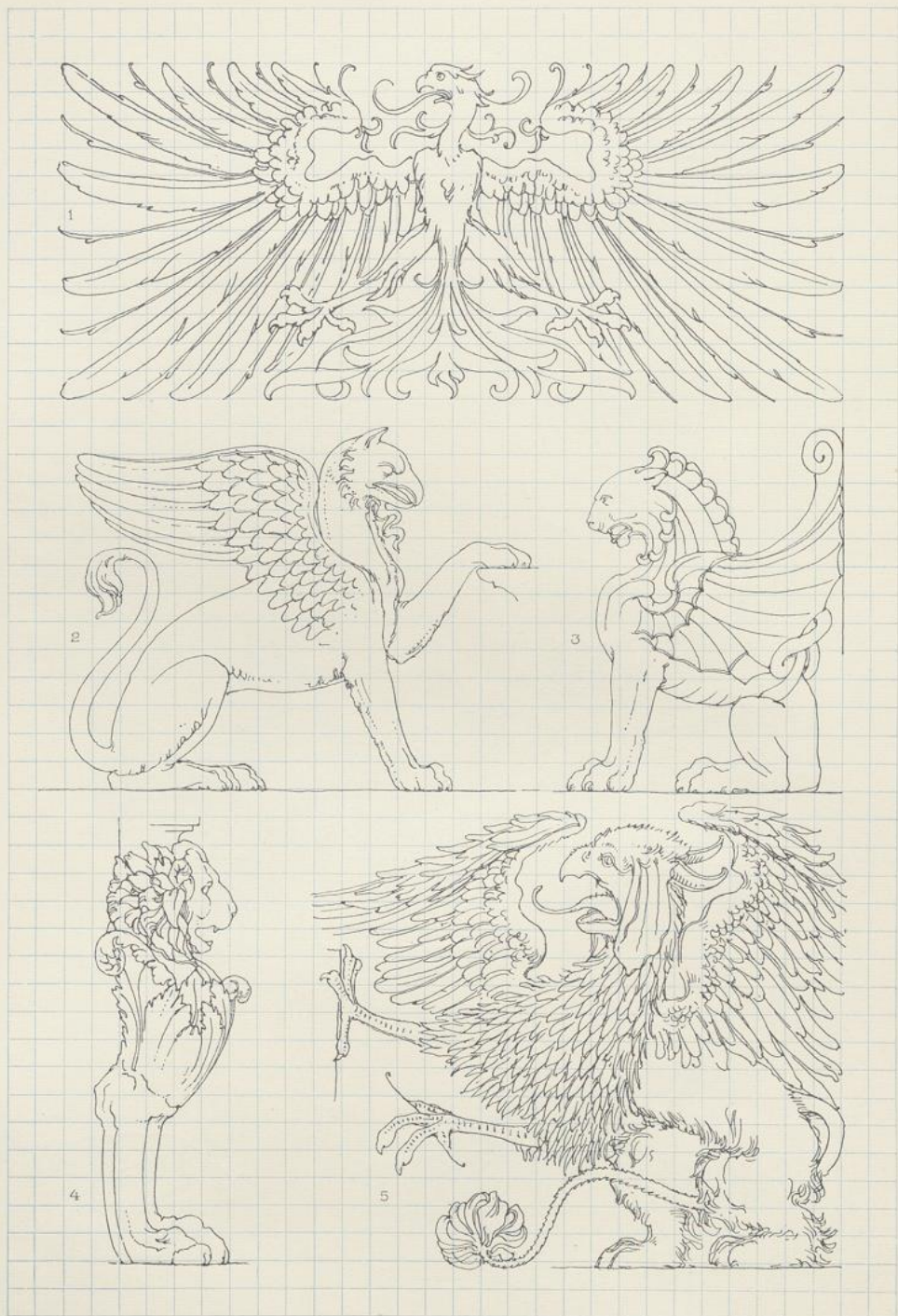
Tafel 32

Tierköpfe.



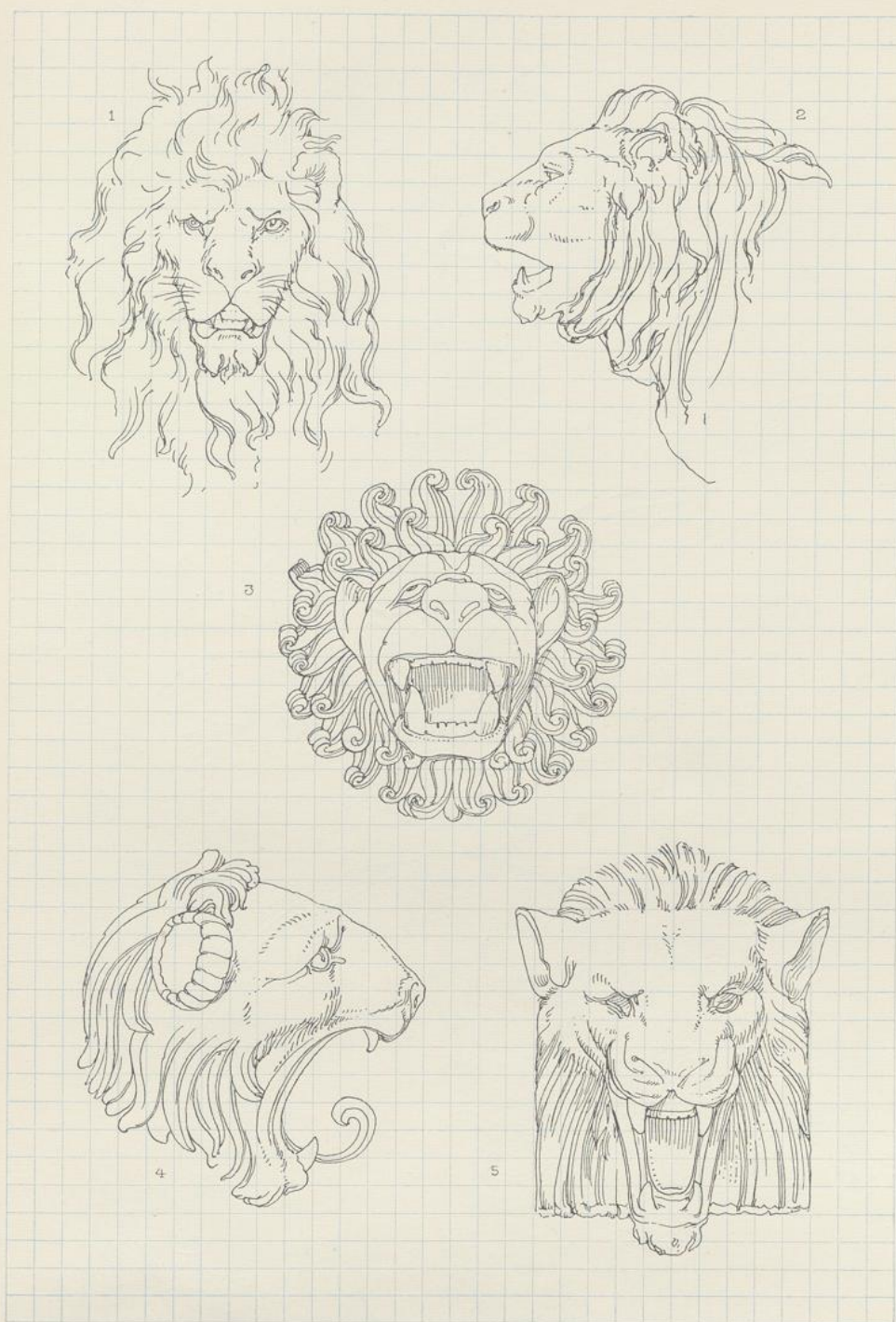
Tafel 33

Schmetterling und Adler.



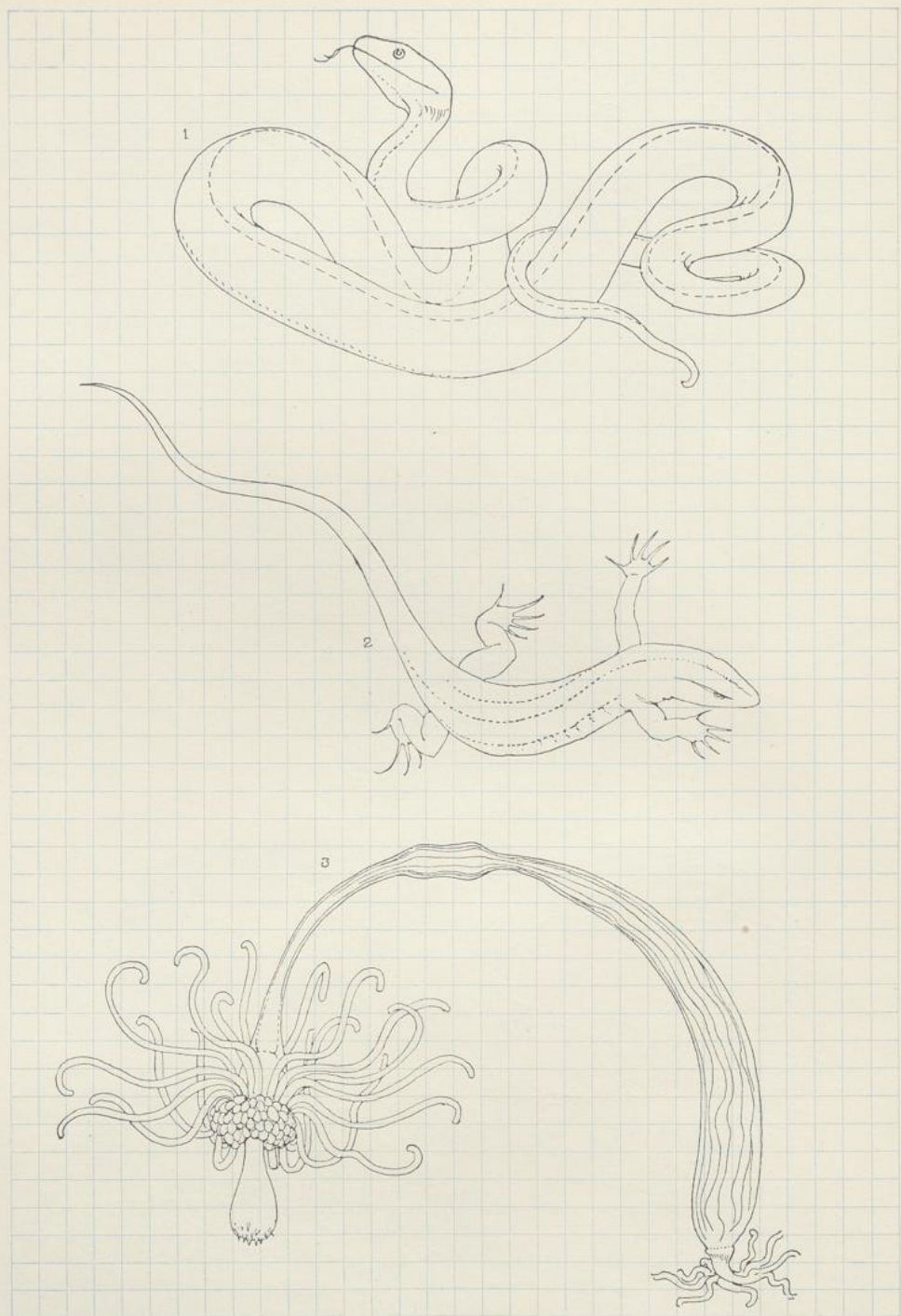
Tafel 34

Adler, Greif, Chimäre.



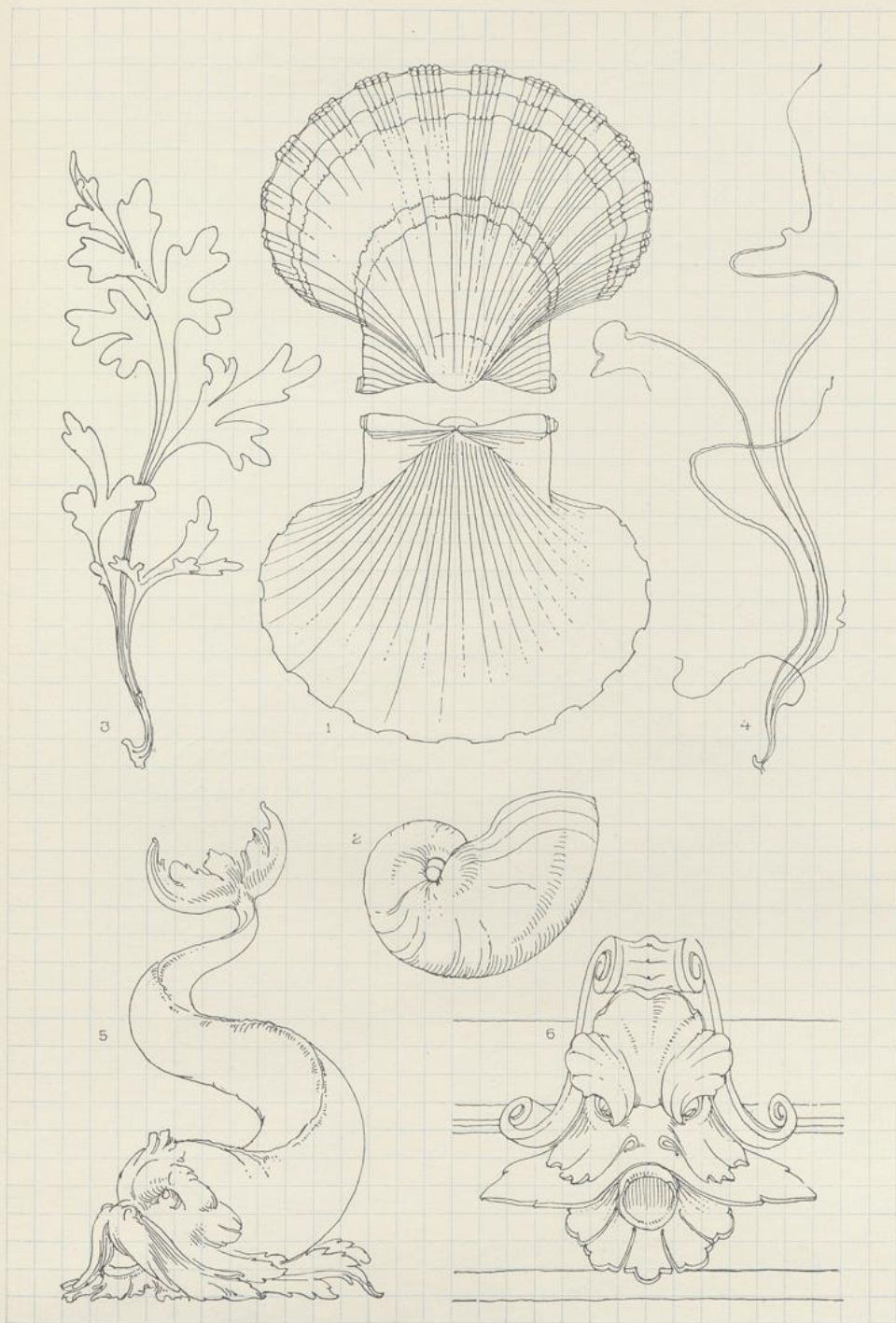
Tafel 35

Löwenköpfe.



Tafel 36

Schlange, Eidechse, Polyp.



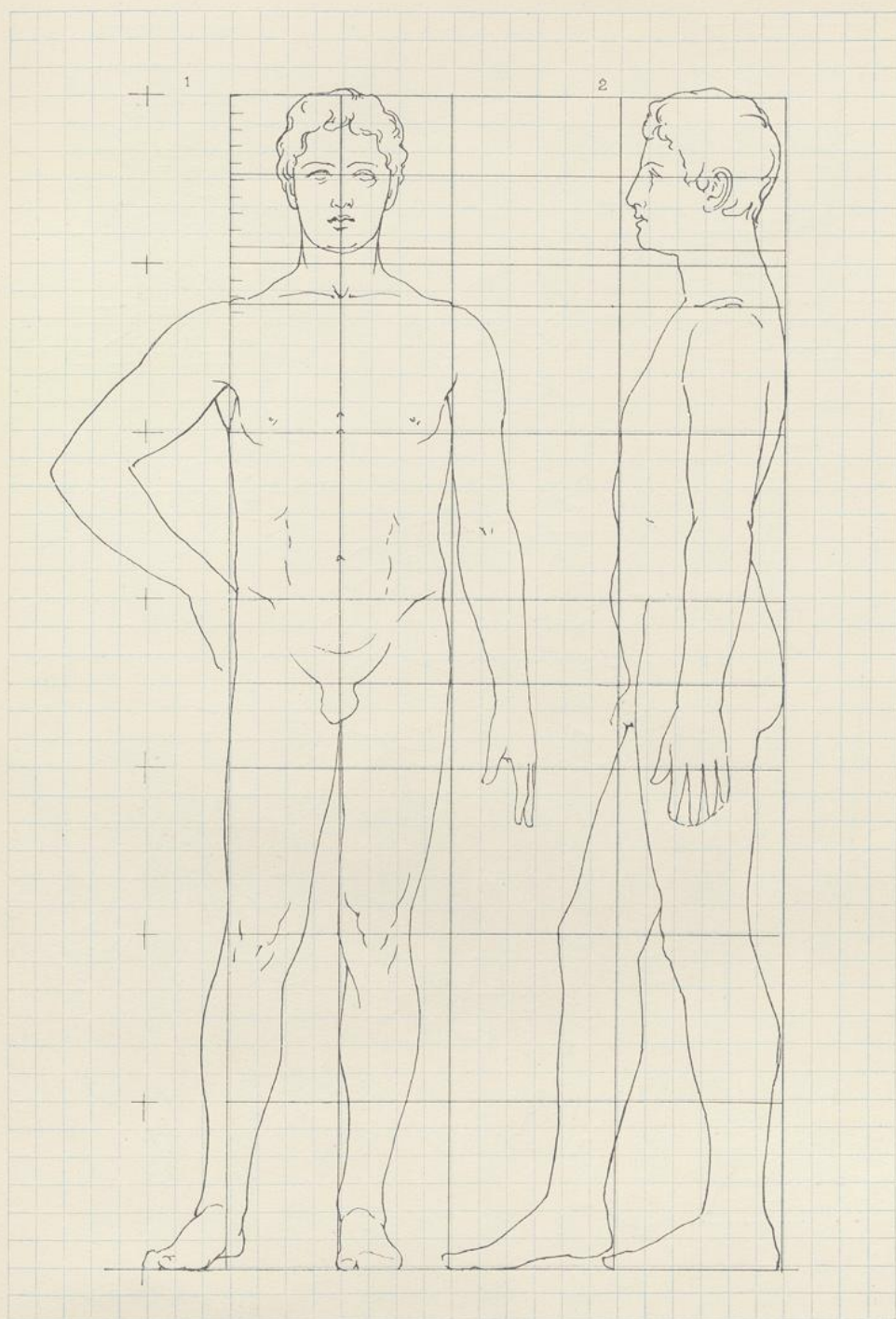
Tafel 37

Delphin, Muscheln.



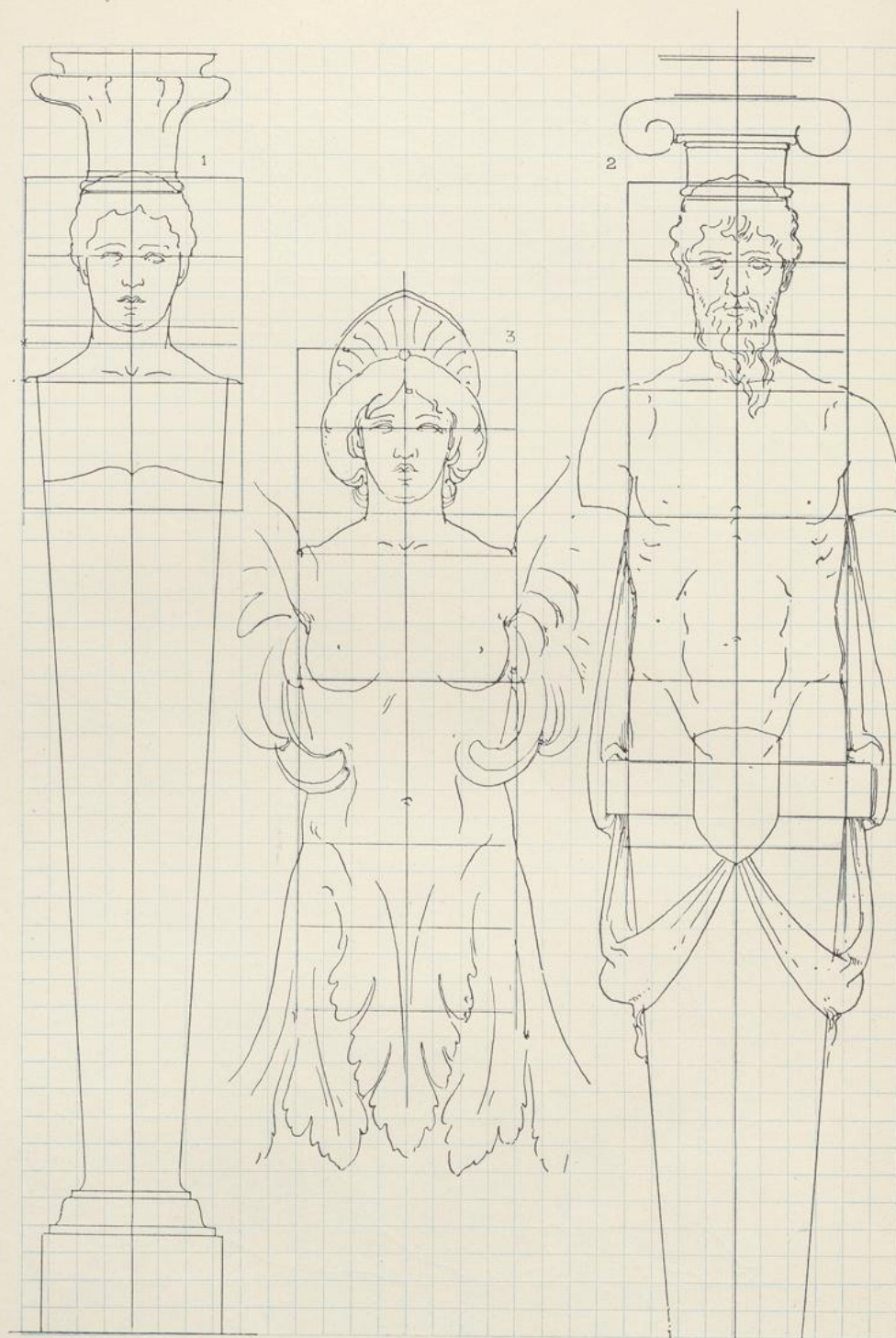
Tafel 38

Kopf des Menschen.



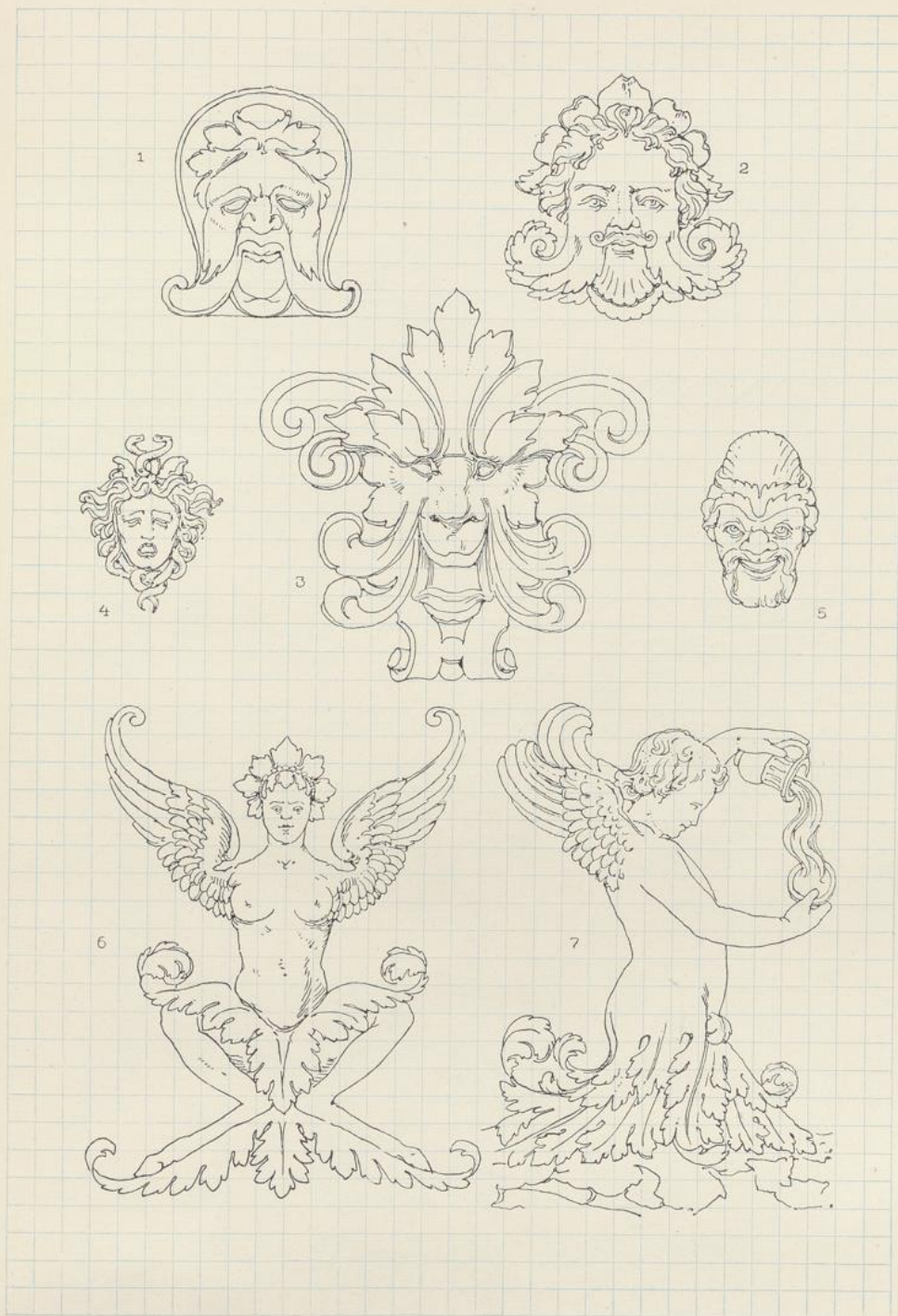
Tafel 39

Körper des Menschen.



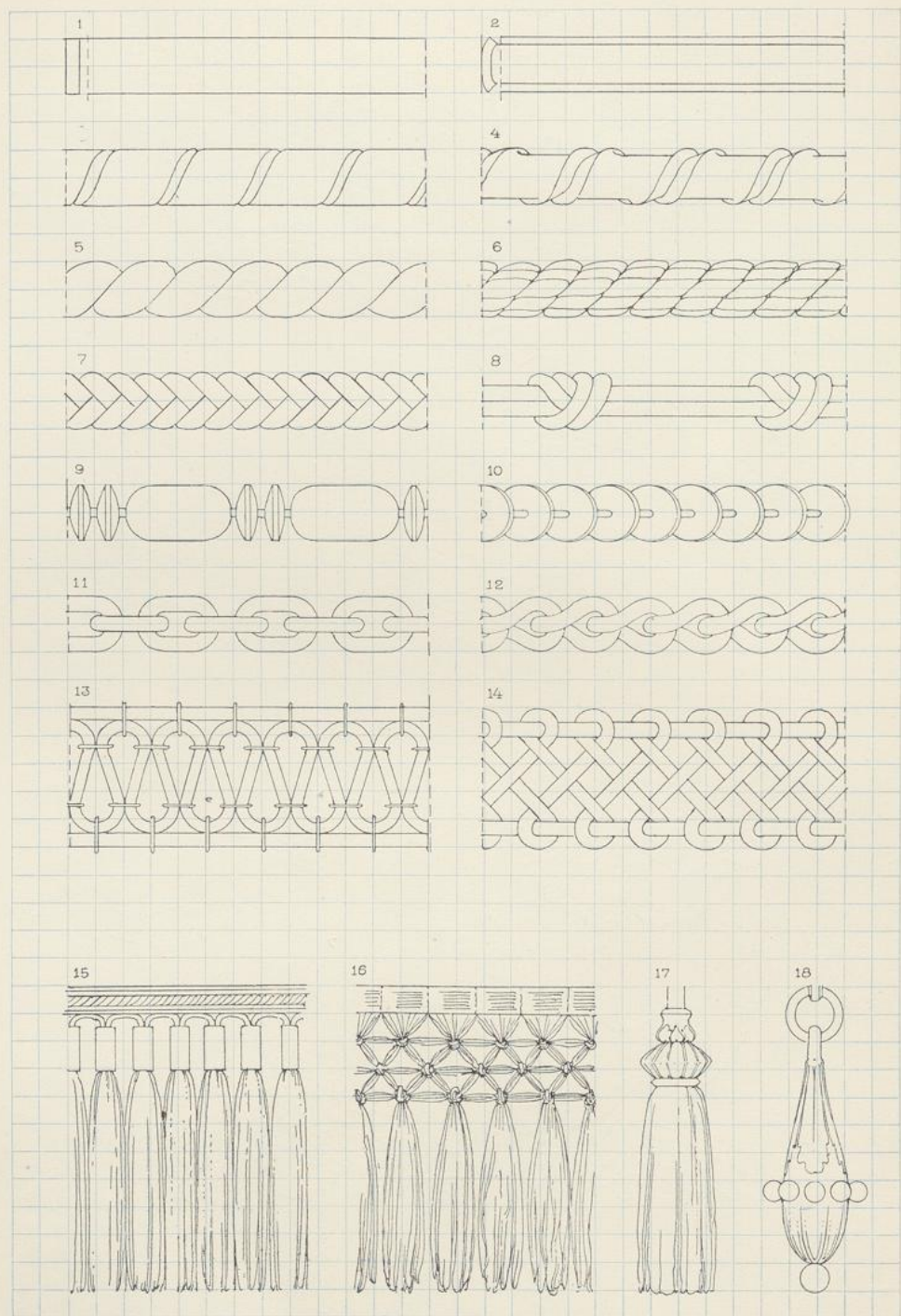
Tafel 40

Körper des Menschen.



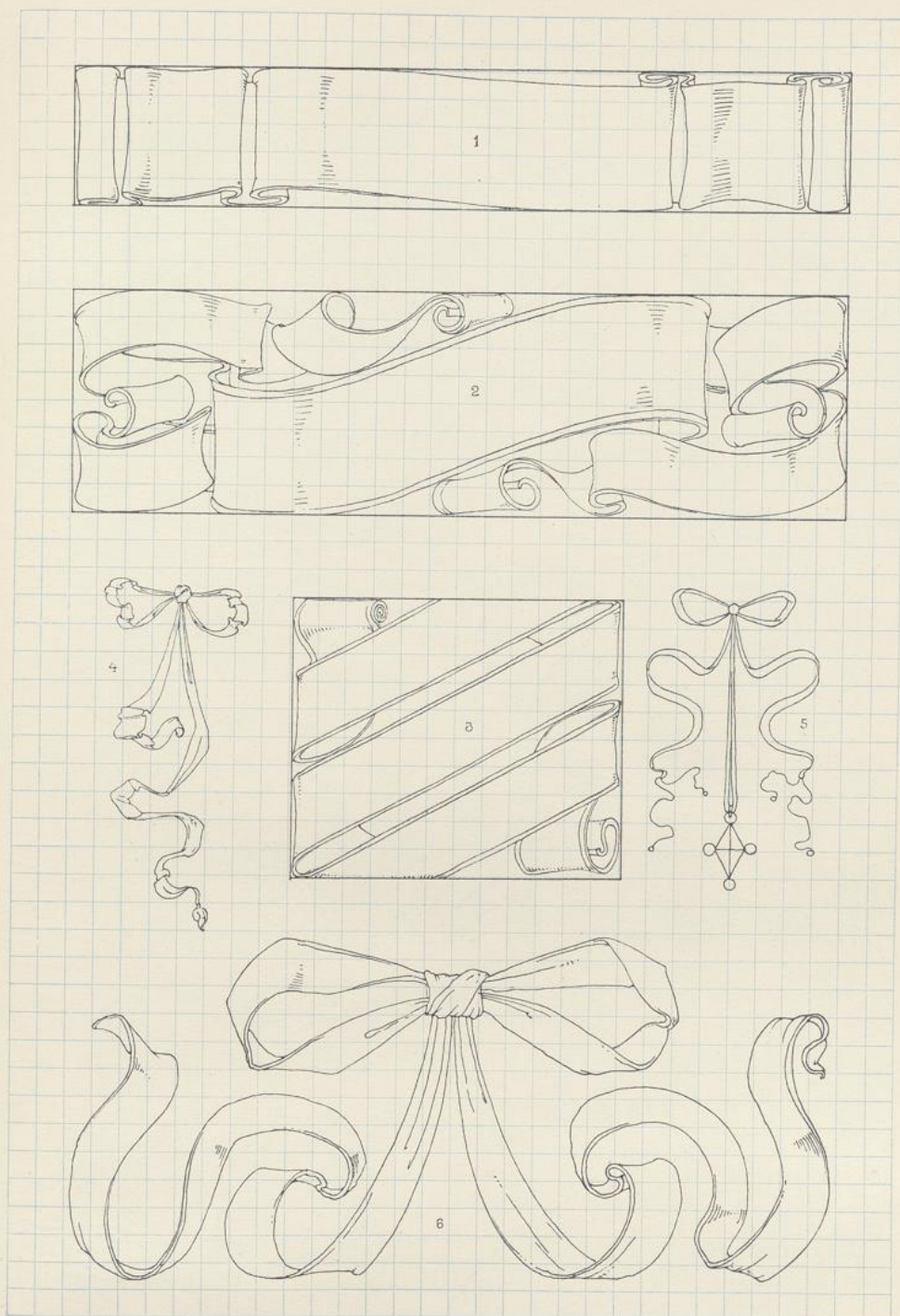
Tafel 41

Masken, Grottesken.



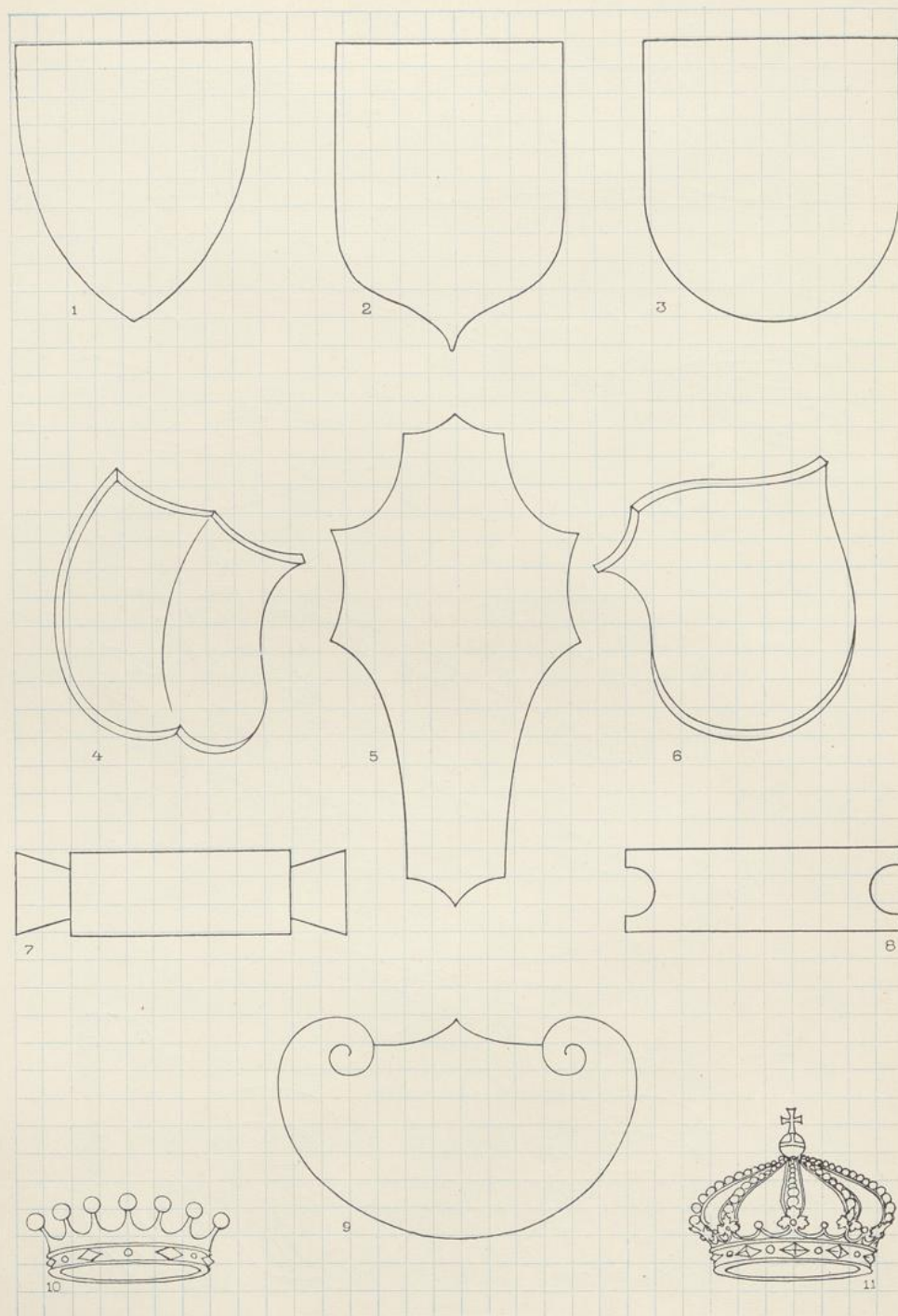
Tafel 42

Riemen, Schnüre, Ketten, Geflechte, Fransen, Quaste, Gehänge.



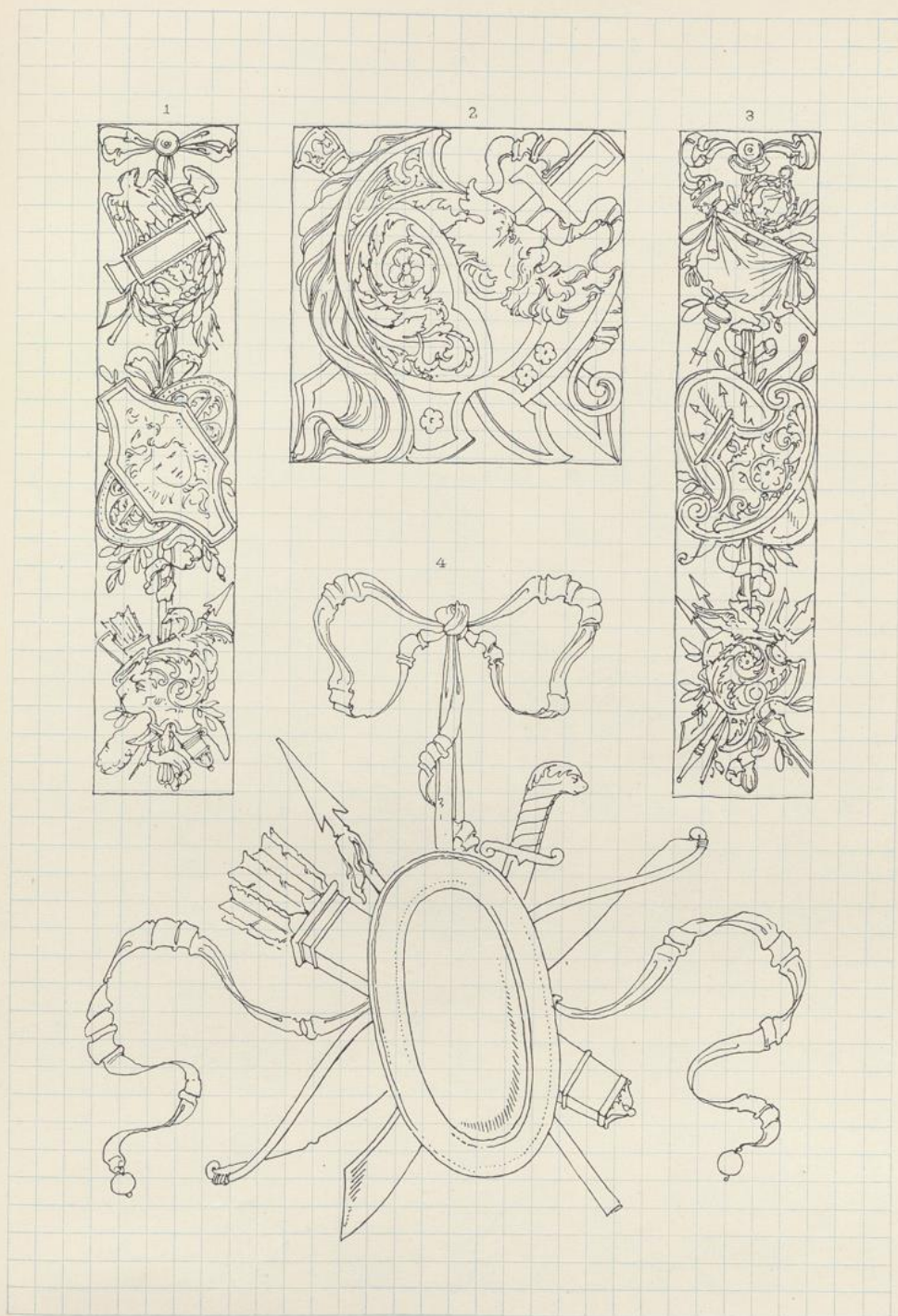
Tafel 43

Fliegende Bänder.



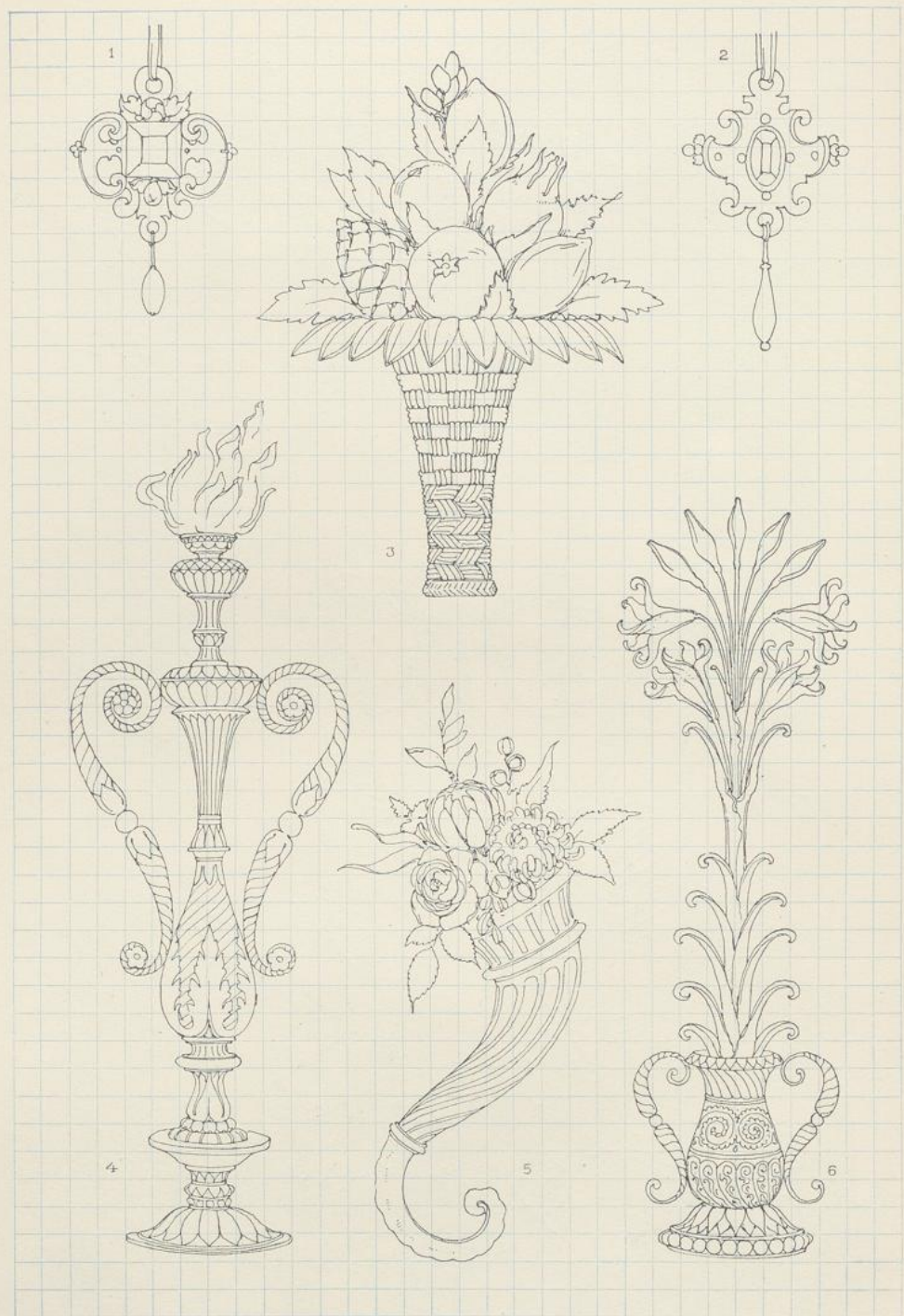
Tafel 44

Schilder.



Trophäen.

Tafel 45



Tafel 46

Verschiedenes.

ROM ² Haec enim
ditmī pro stu_{dio}

¹ fidelium nostrorum ³ In honore scti stephani pro
Oc ⁴ scal ic nu gebeodan Than gi uuillhad



⁶ Dresden

⁷ KUNST · BRINGT · GUNST

⁸ Deutscher Holzarbeiter =

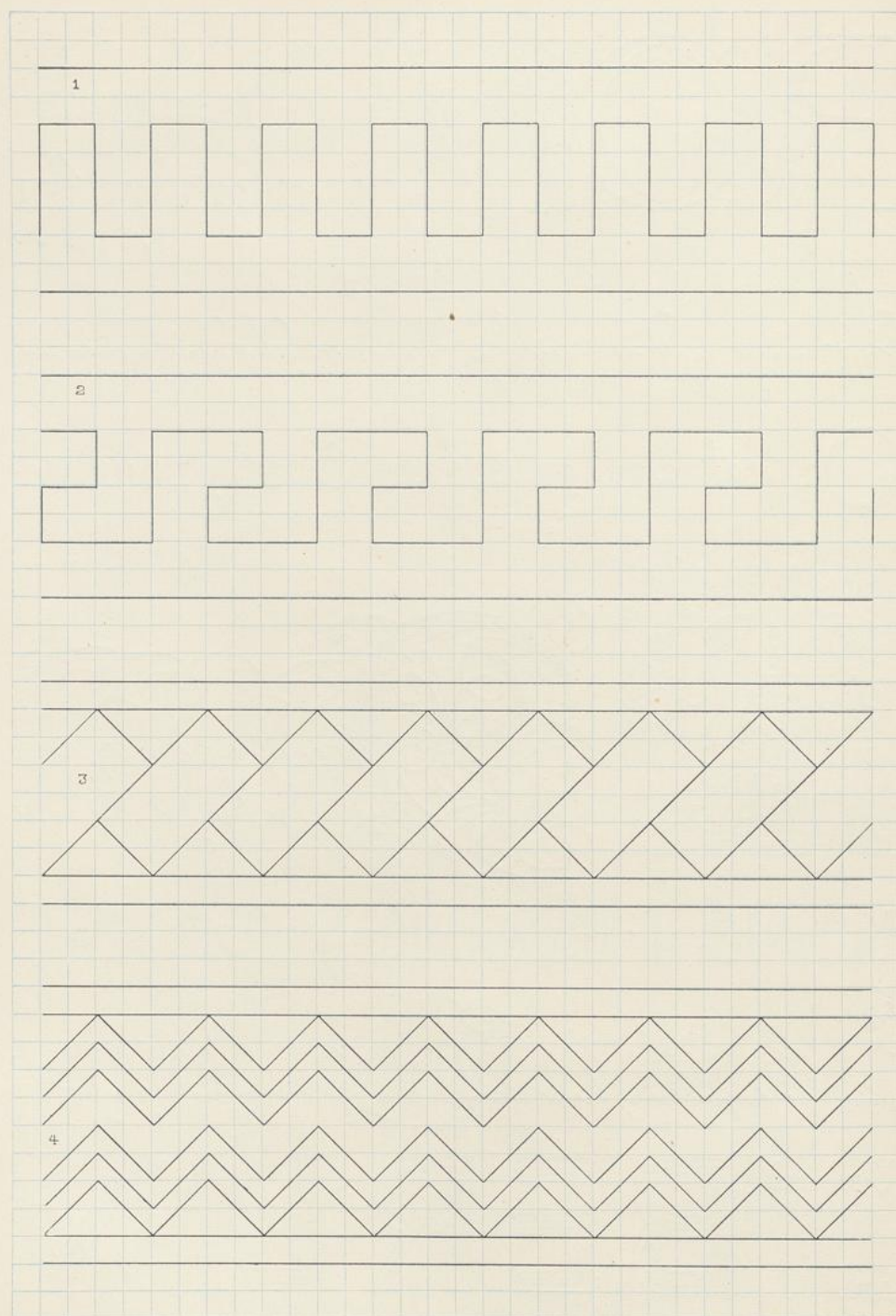
Verband

AB.

⁹ BERLIN

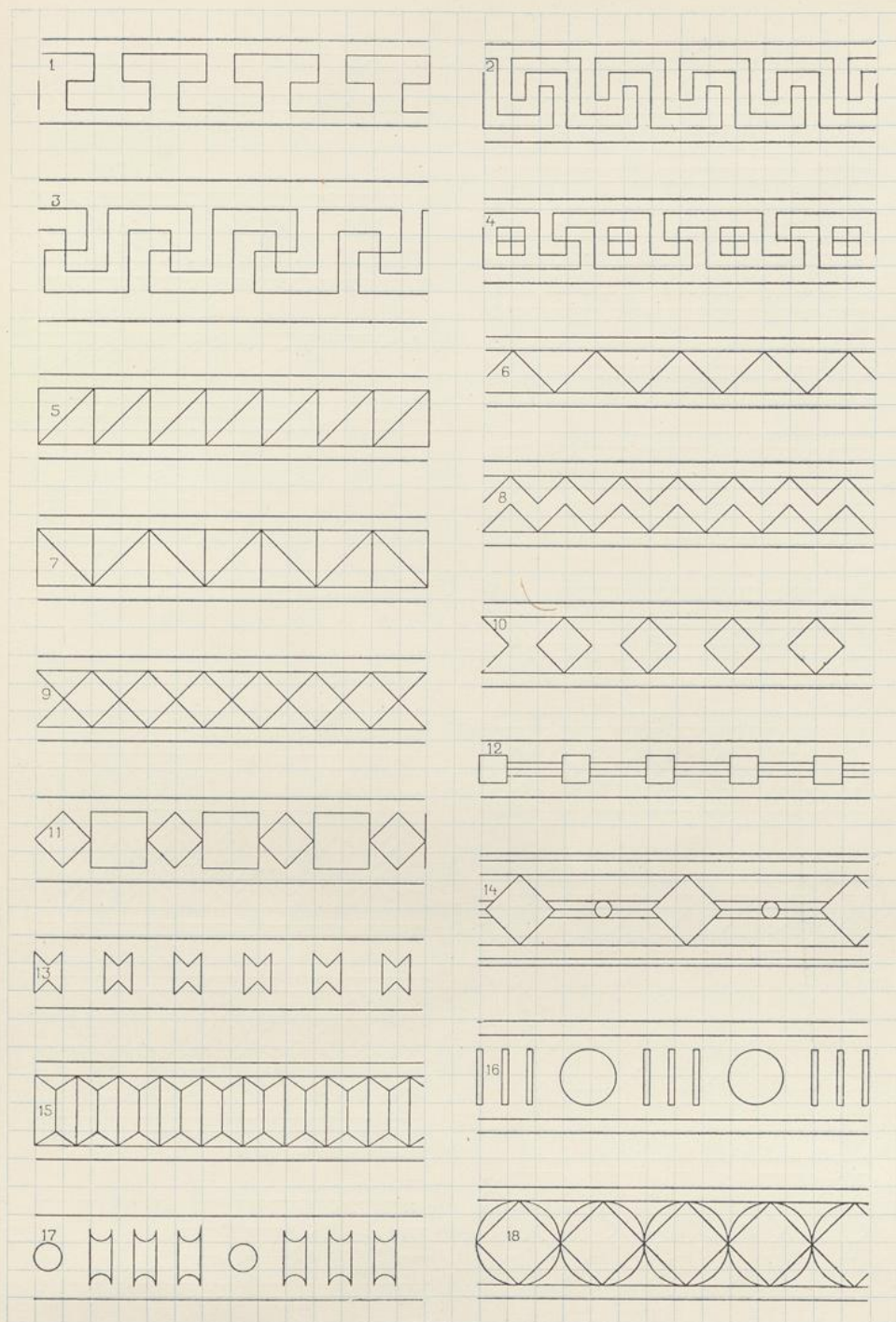
Tafel 47

Schrift.



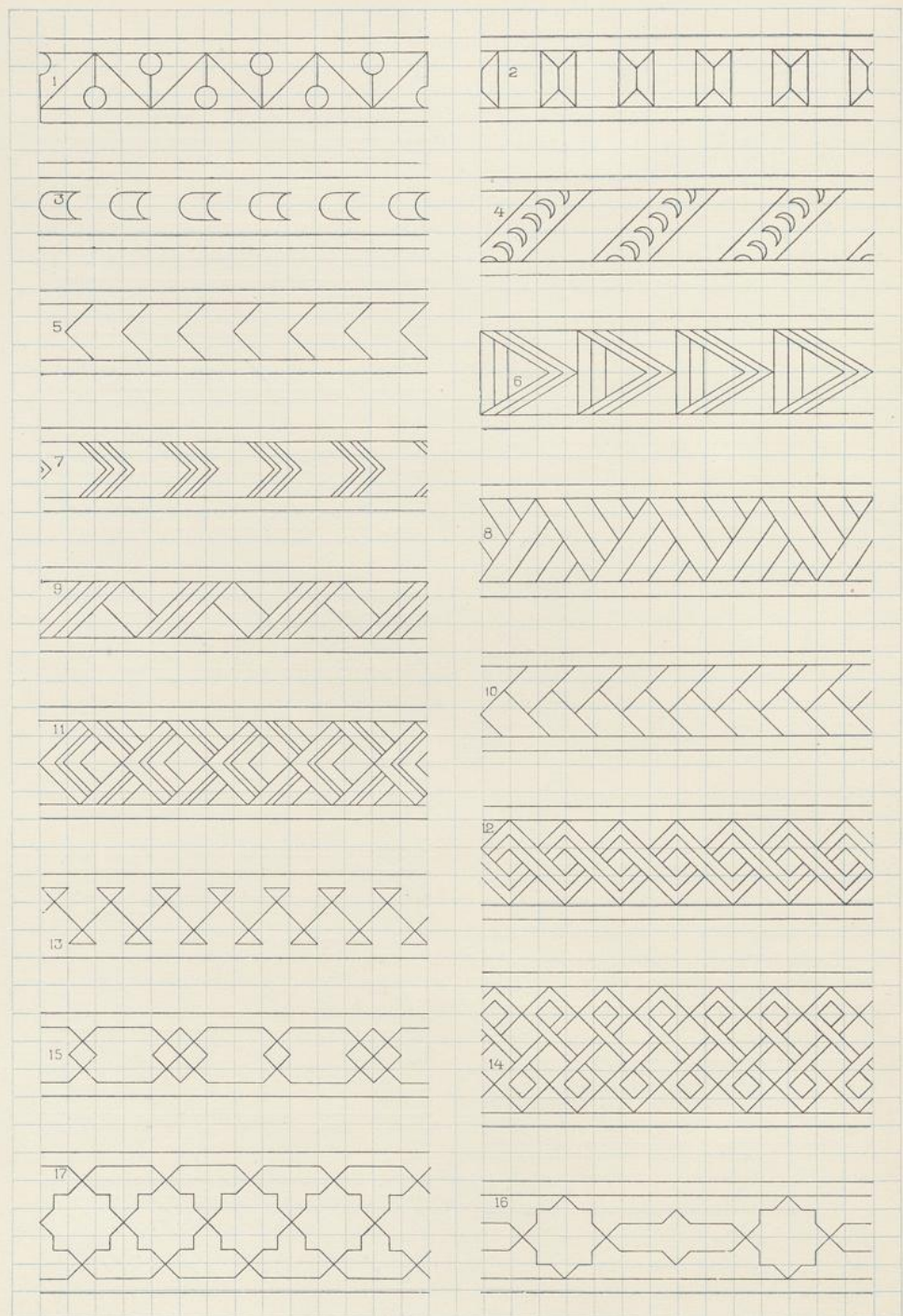
Tafel 48

B ä n d e r.



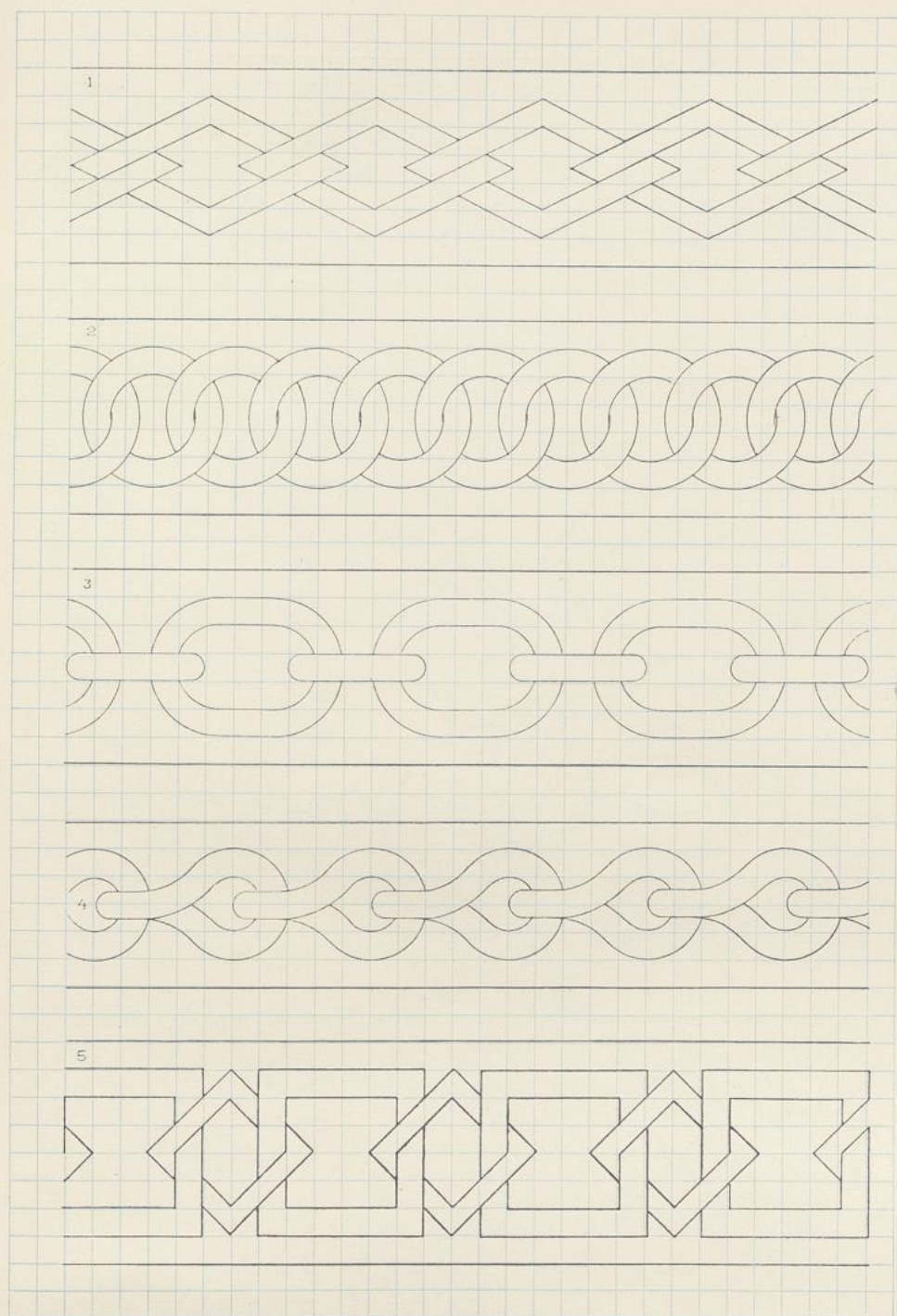
Tafel 49

B ä n d e r.



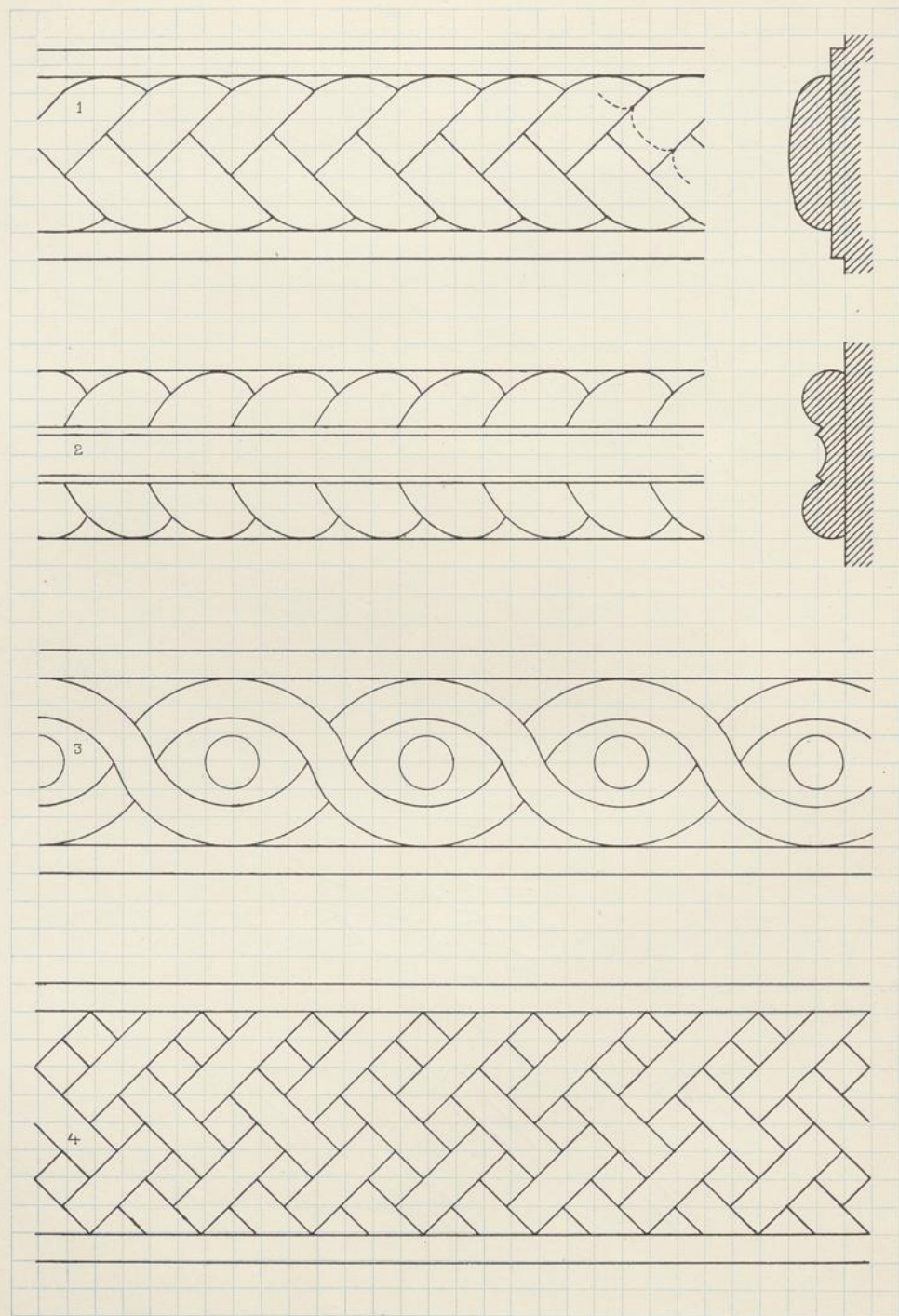
Tafel 50

B ä n d e r.



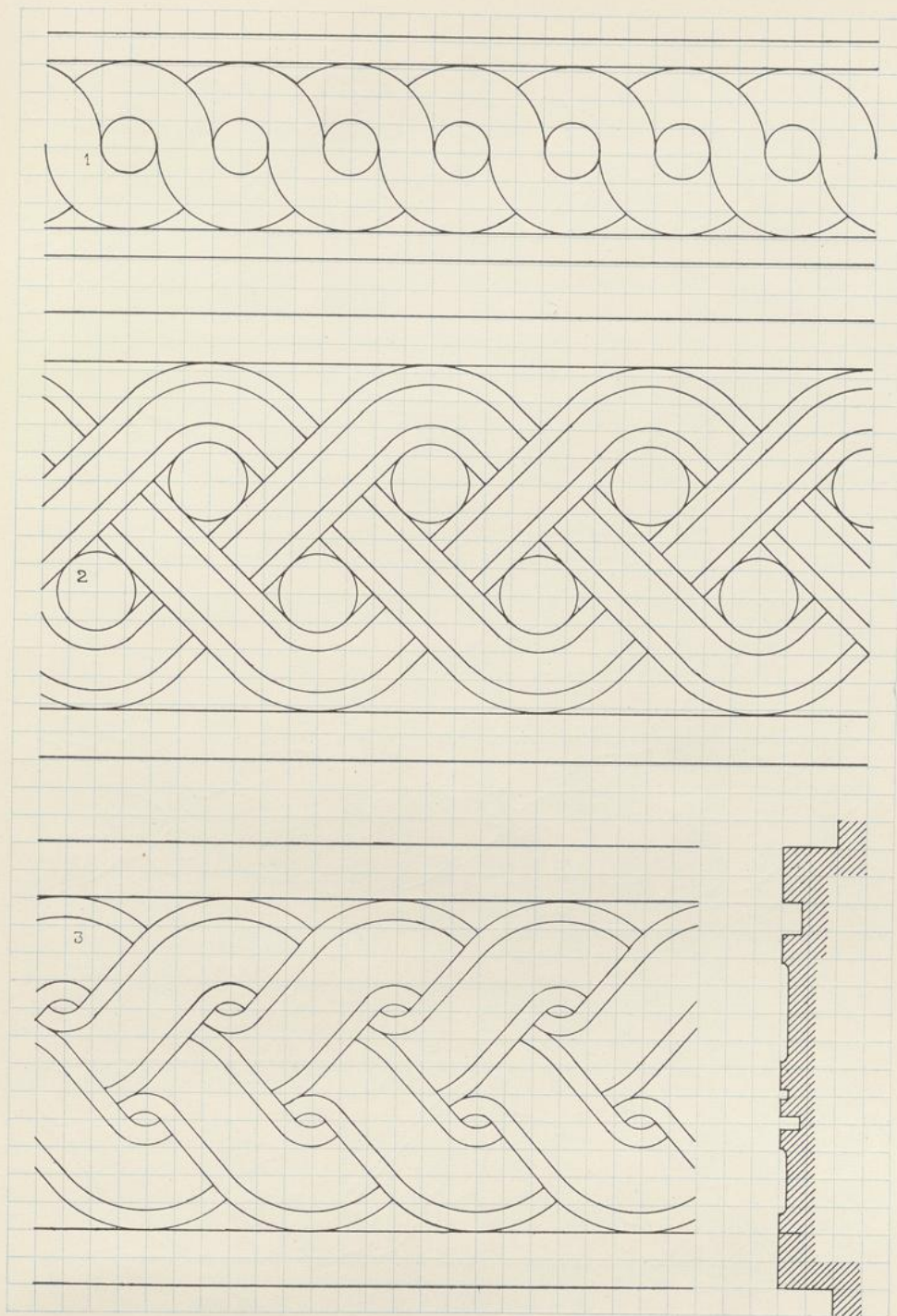
Tafel 51

Kettenbänder.



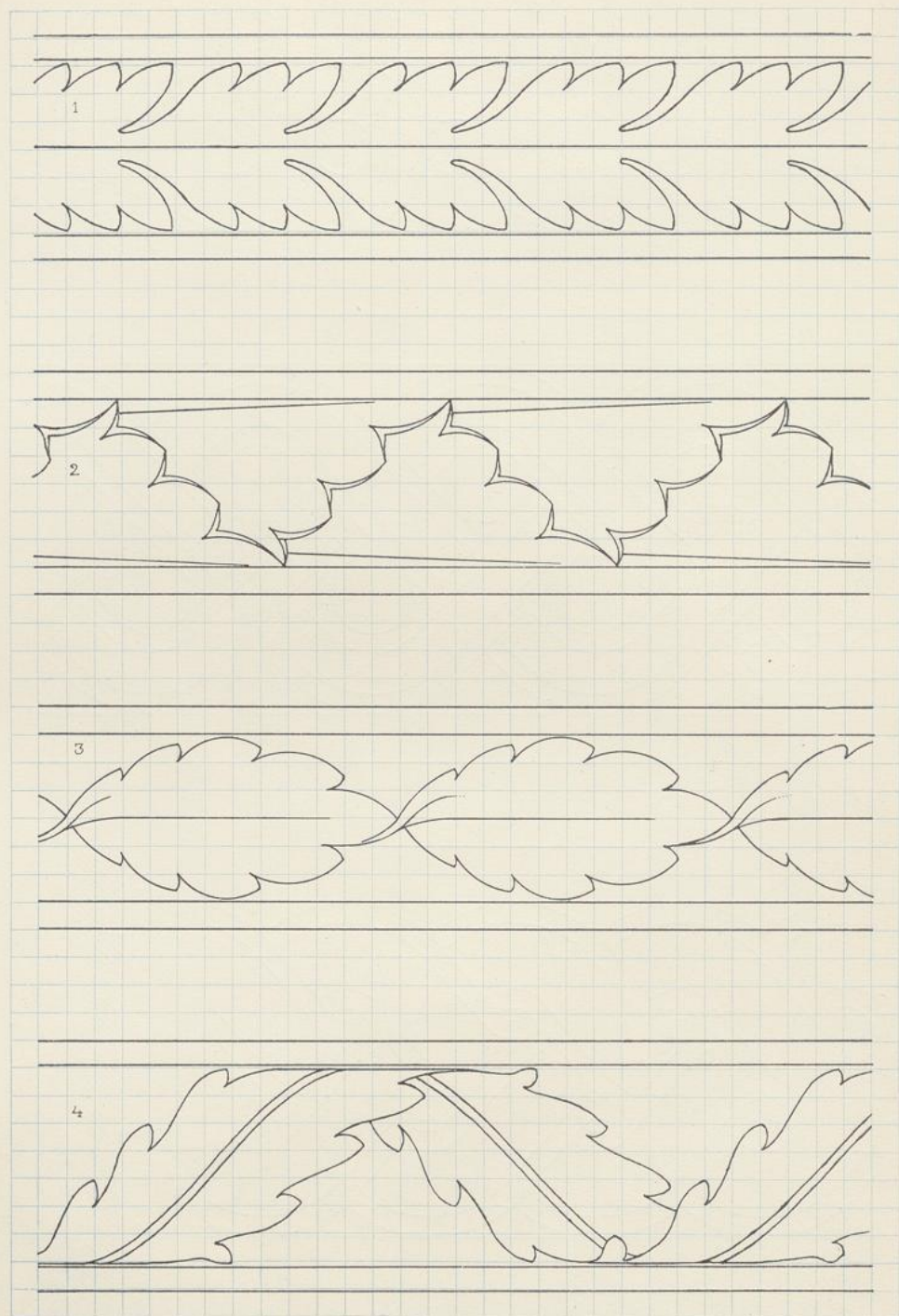
Tafel 52

Flechtbänder.



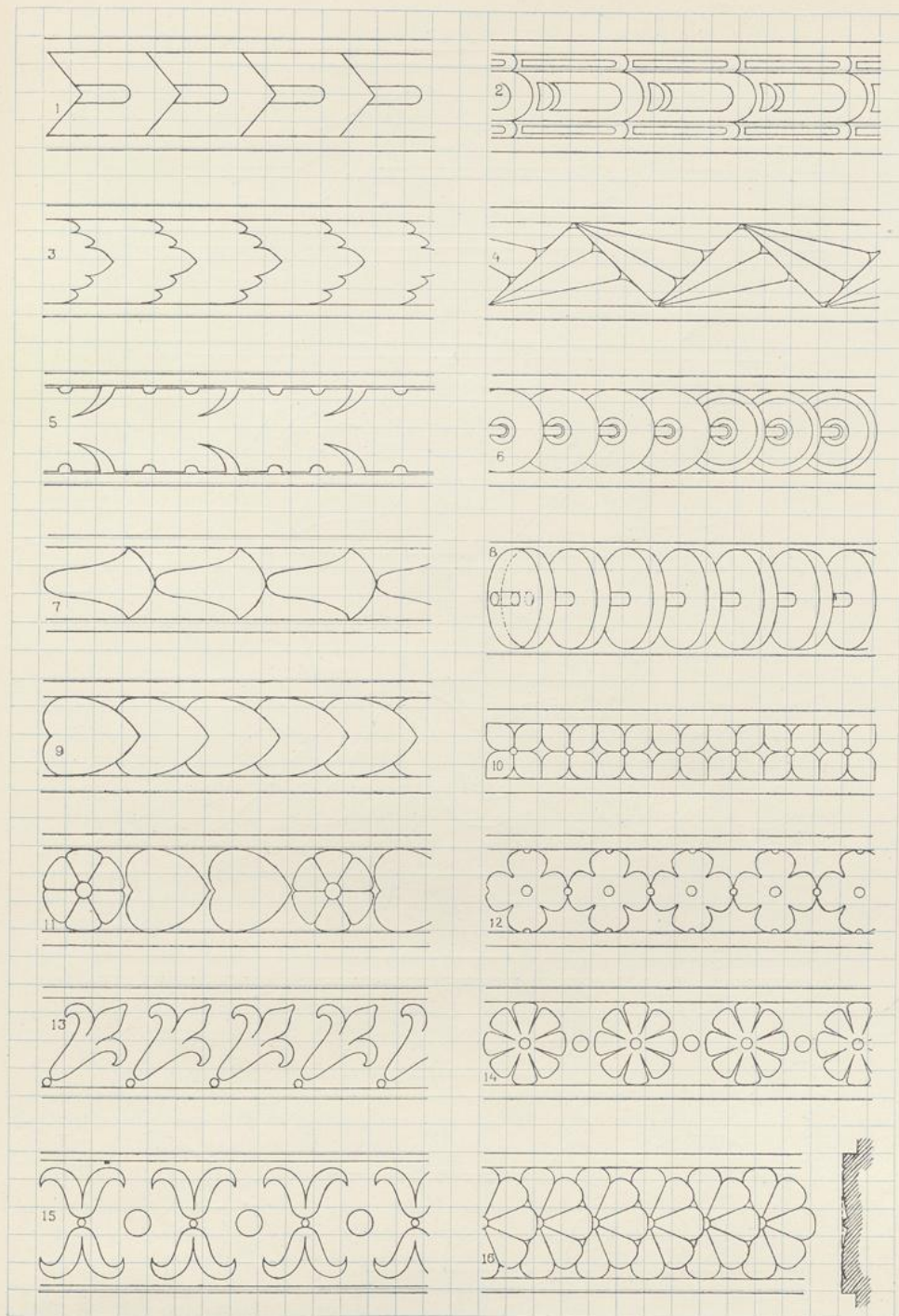
Tafel 53

Flechtbänder.



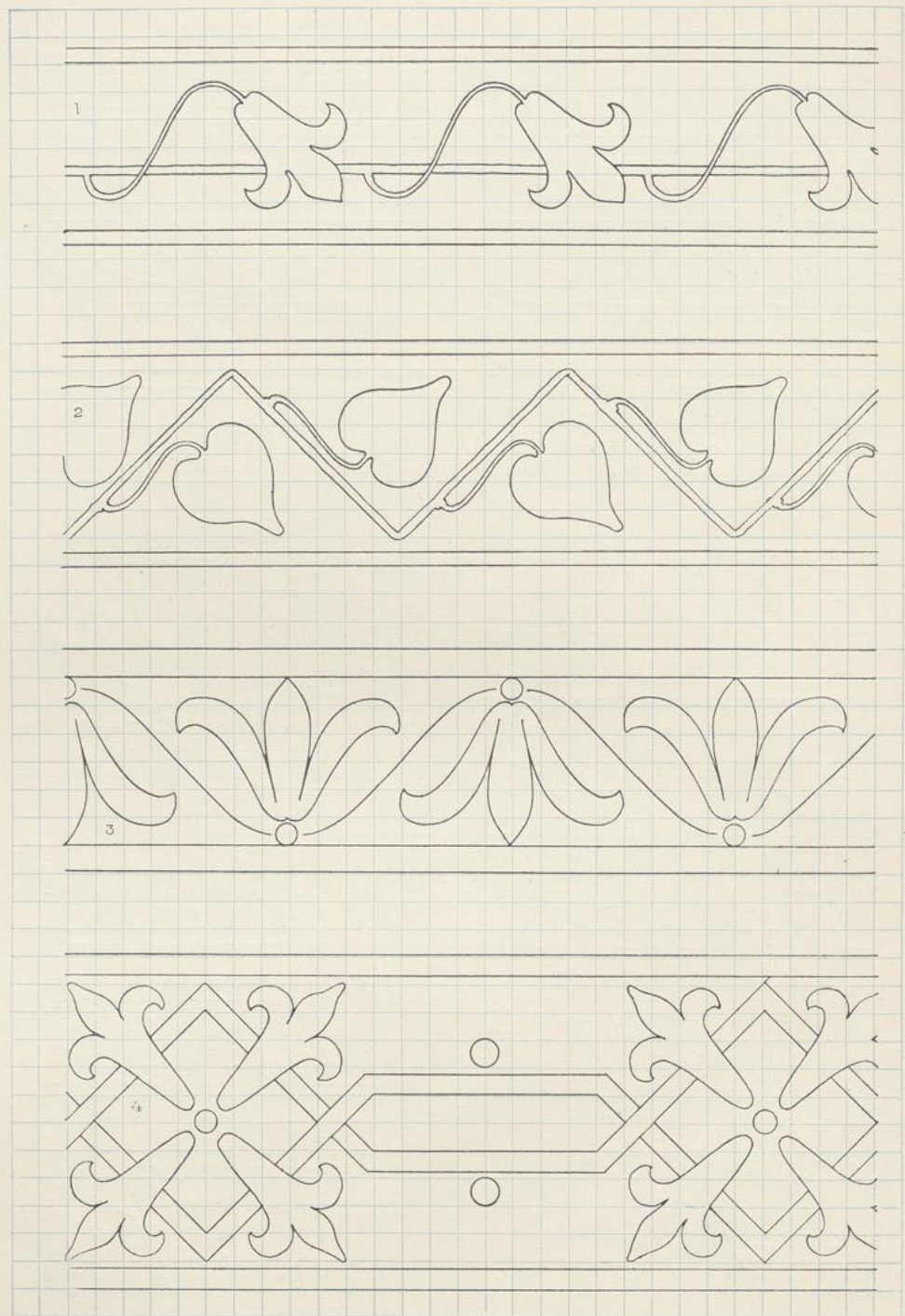
Tafel 54

Blattbänder.



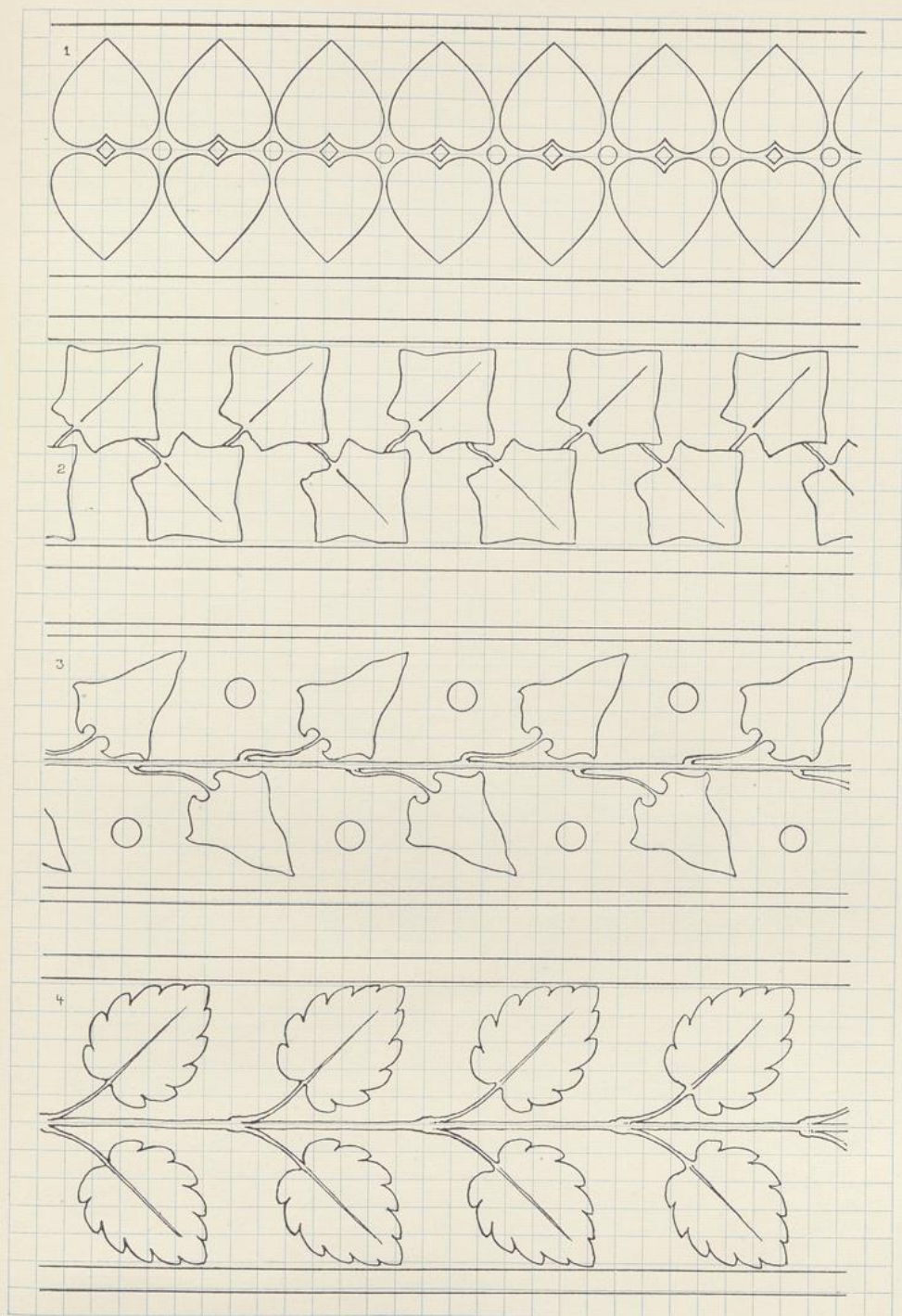
Tafel 55

Schuppen-, Münz- und Blumenbänder.



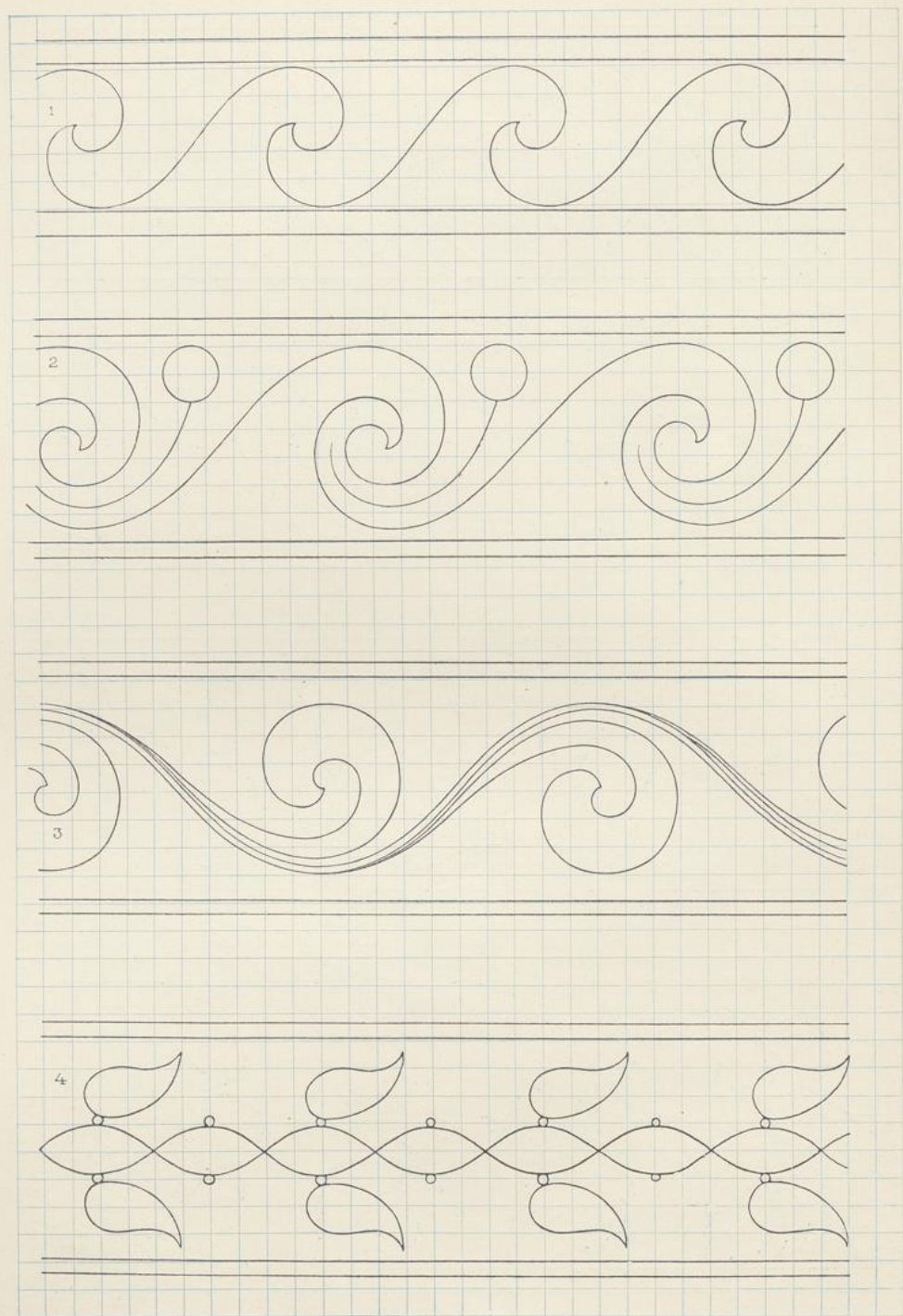
Tafel 56

Blatt- und Rankenbänder.



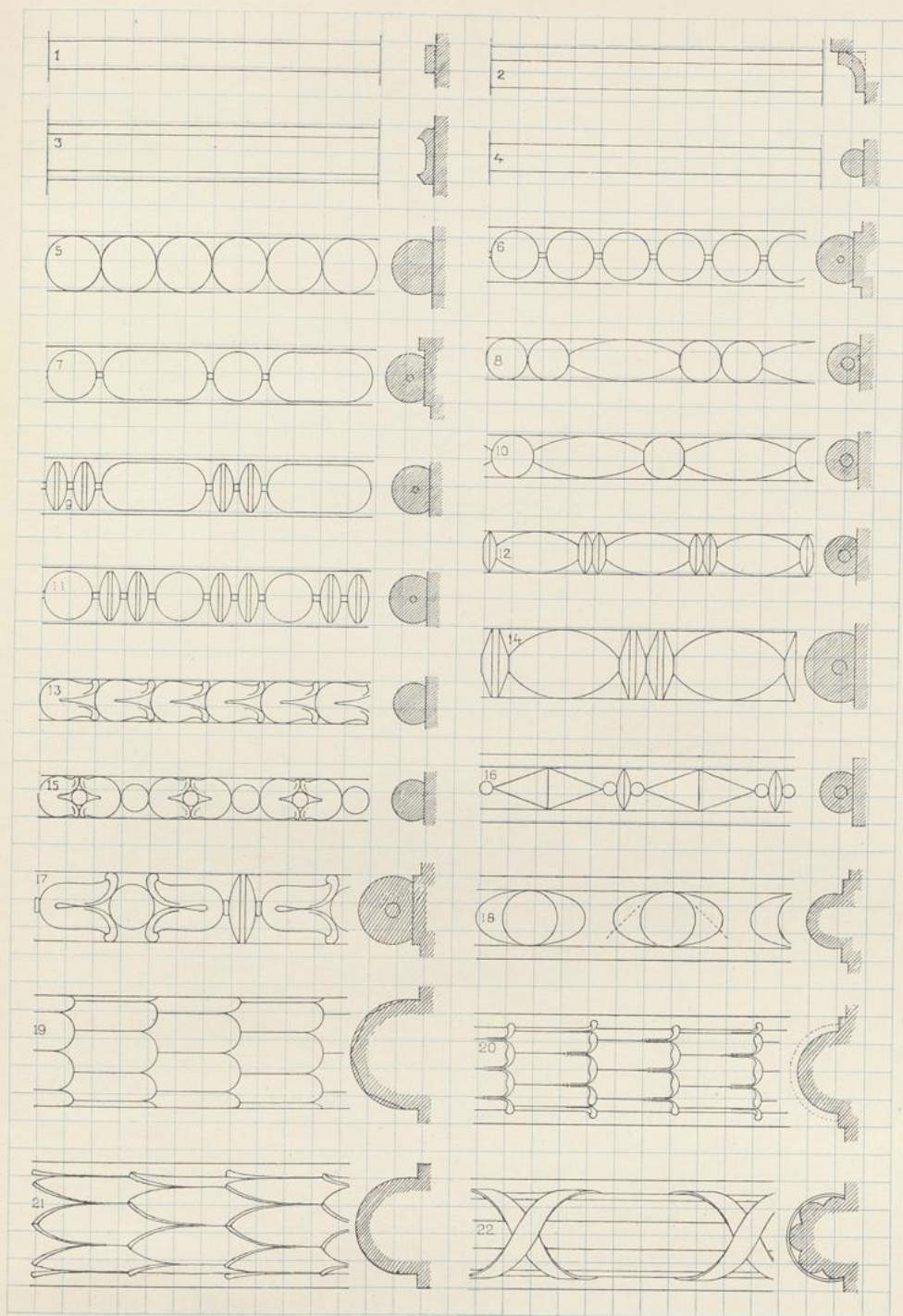
Tafel 57

Blatt- und Rankenbänder.



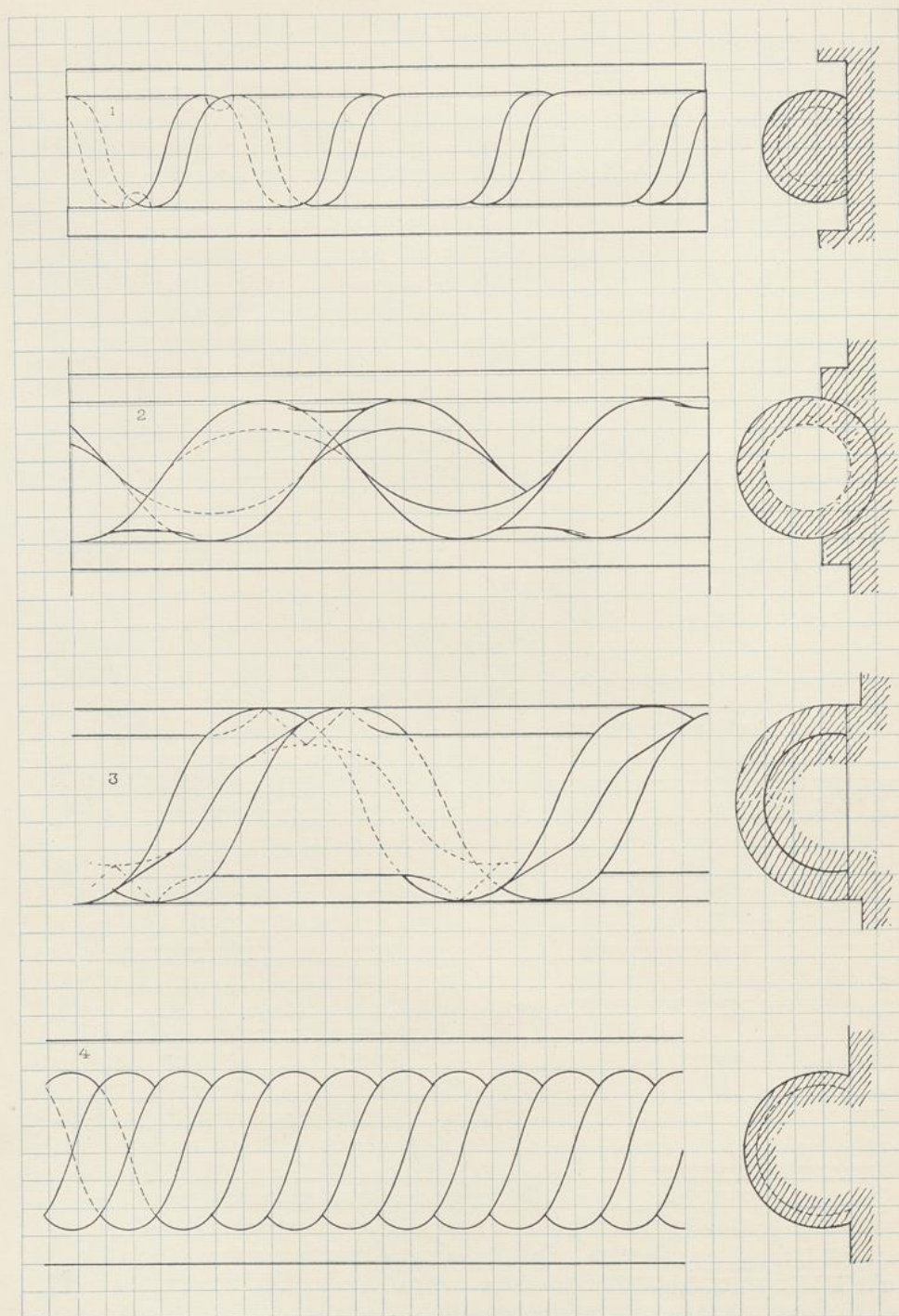
Tafel 58

W a s s e r w o g e n - u n d R a n k e n b ä n d e r.



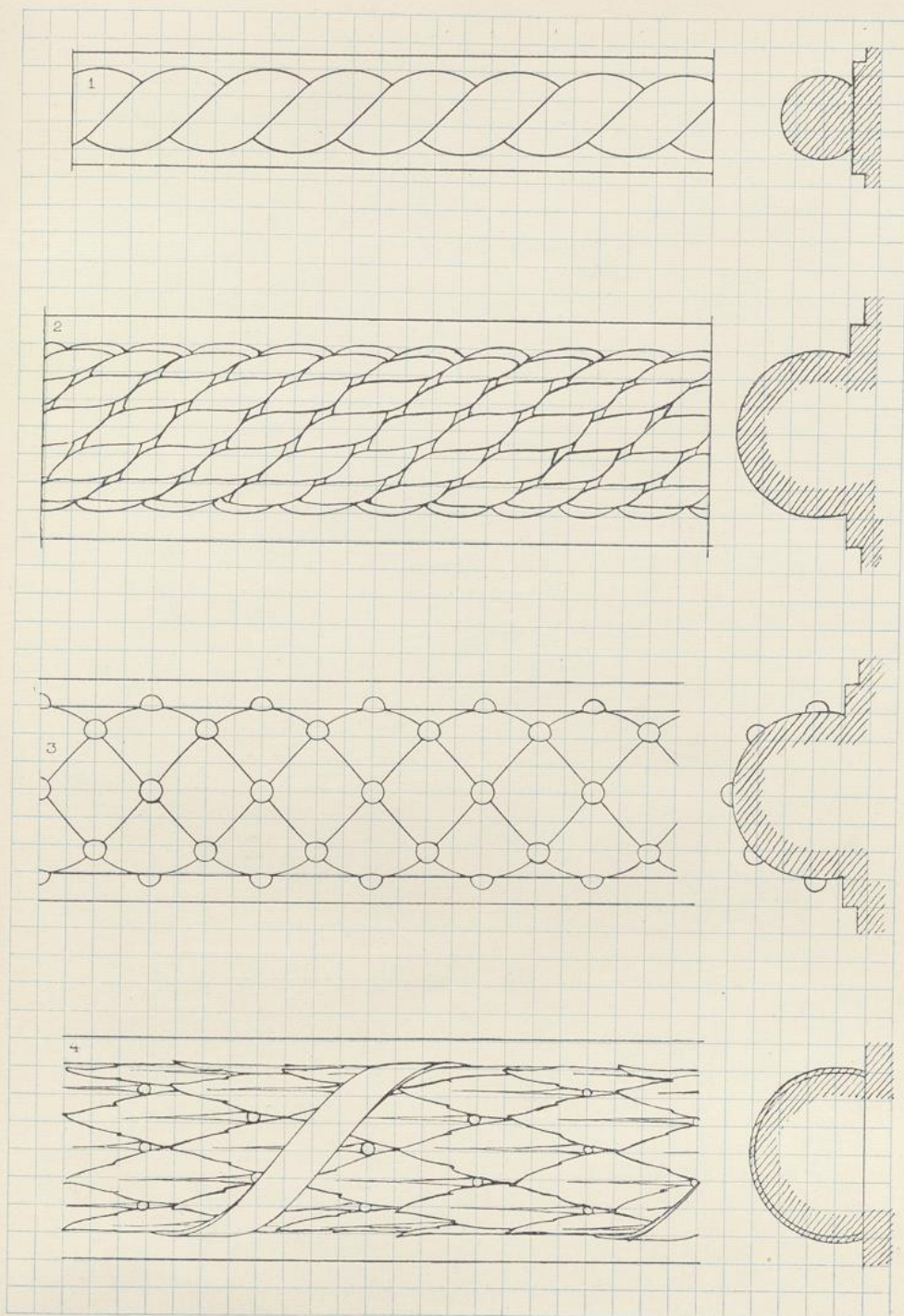
Tafel 59

Perlschnüre, Wülste.



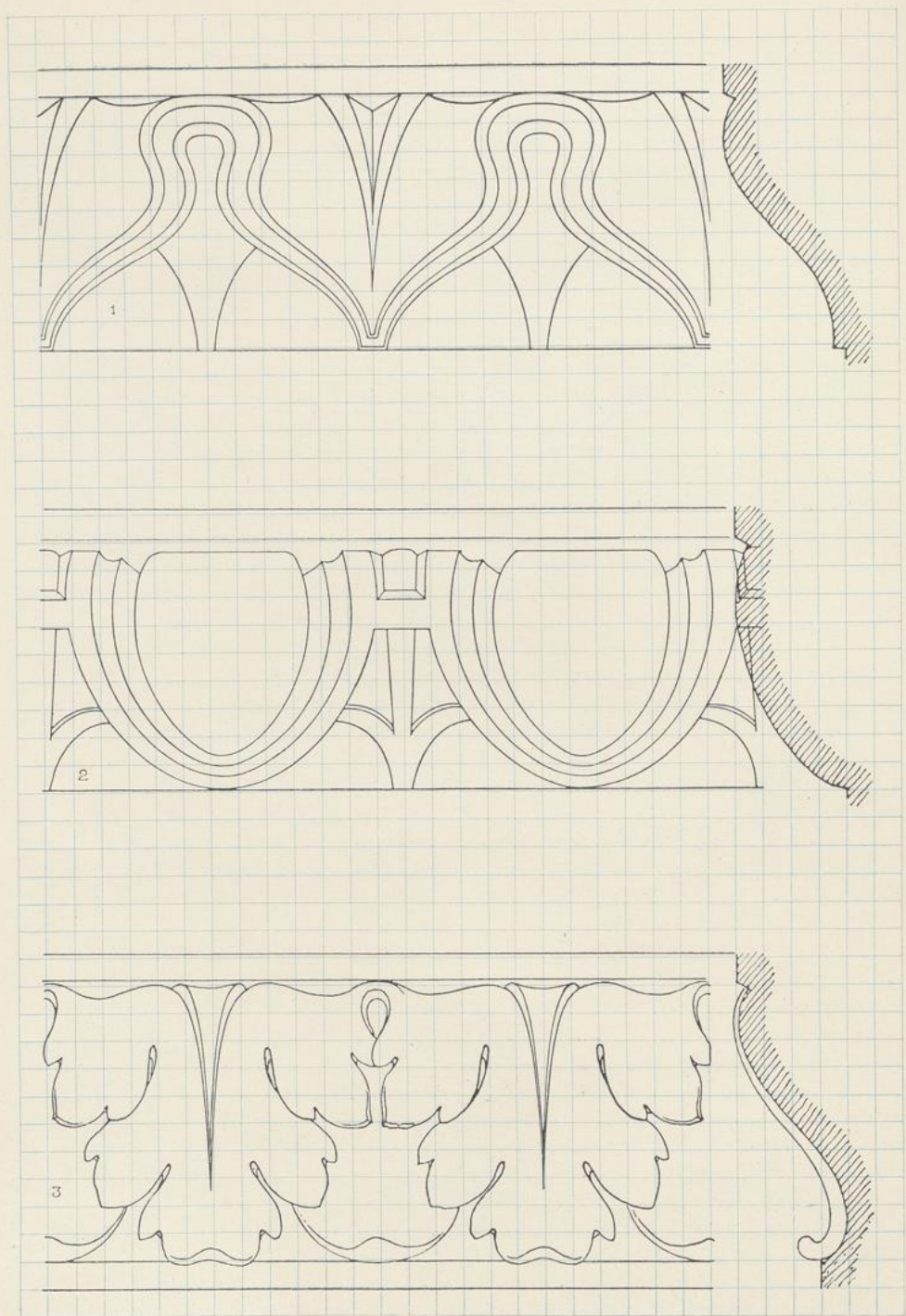
Tafel 60

Gedrehte Schnüre.



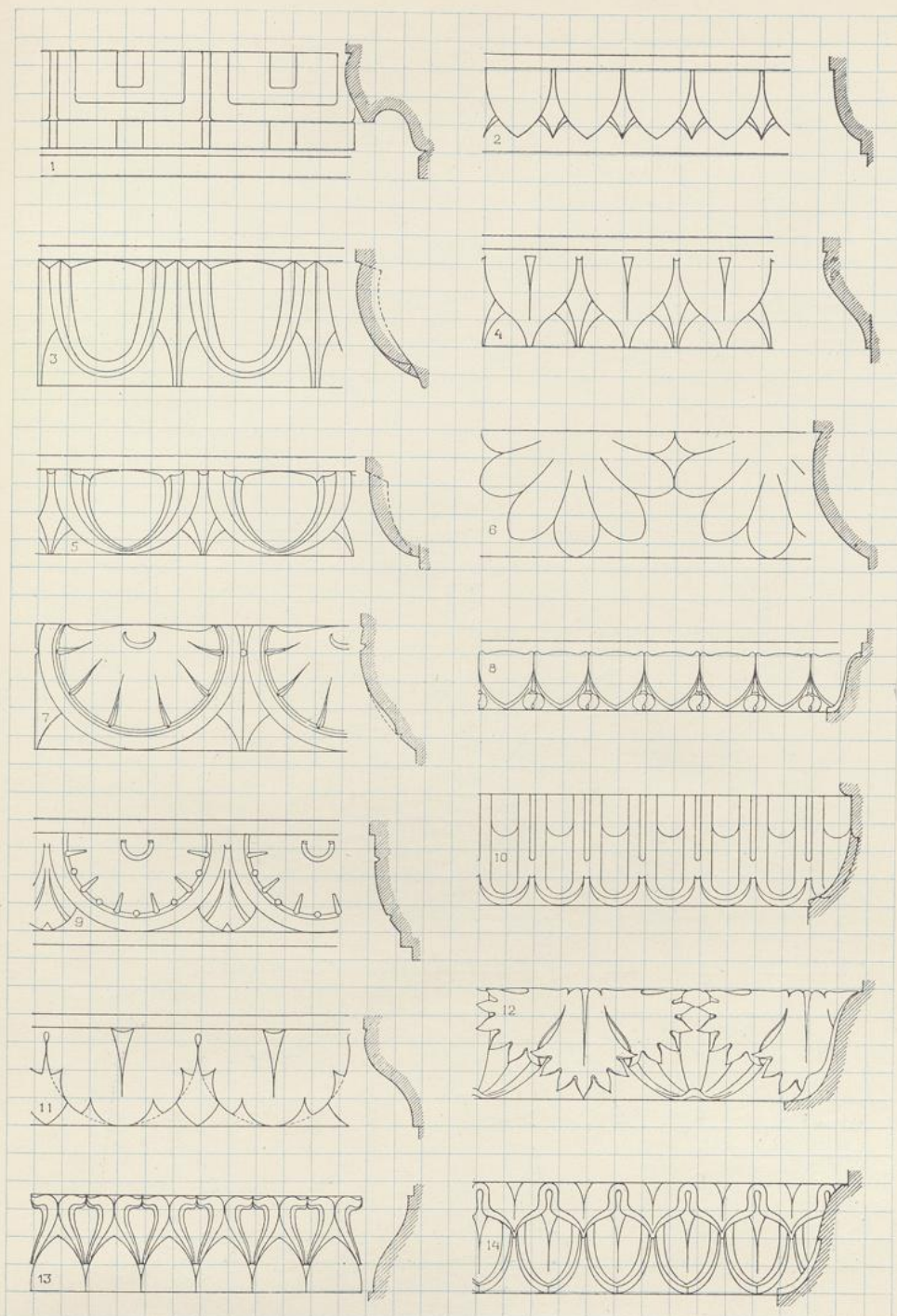
Tafel 61

Verzierte Wülste.



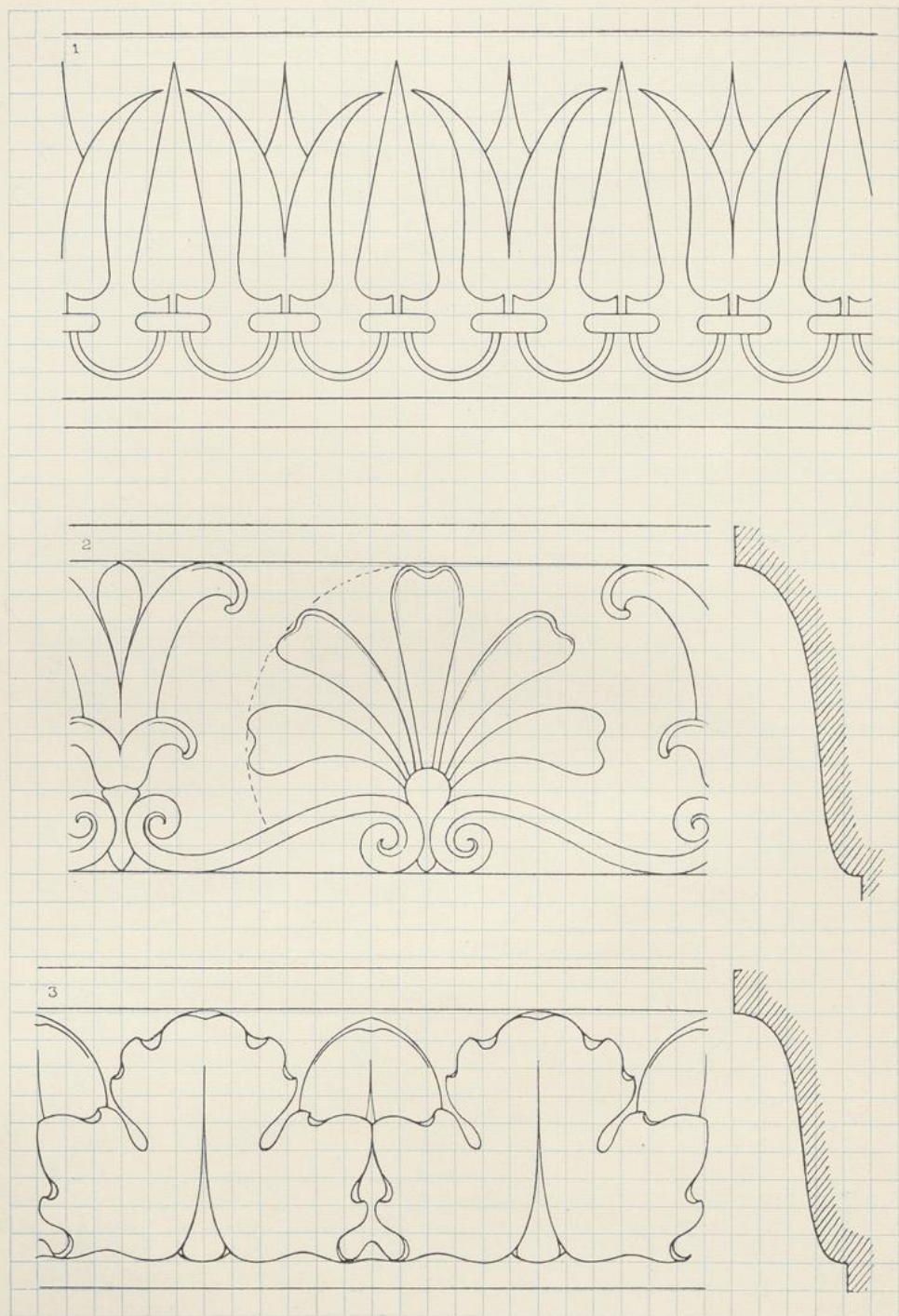
Tafel 62

Blattwellen.



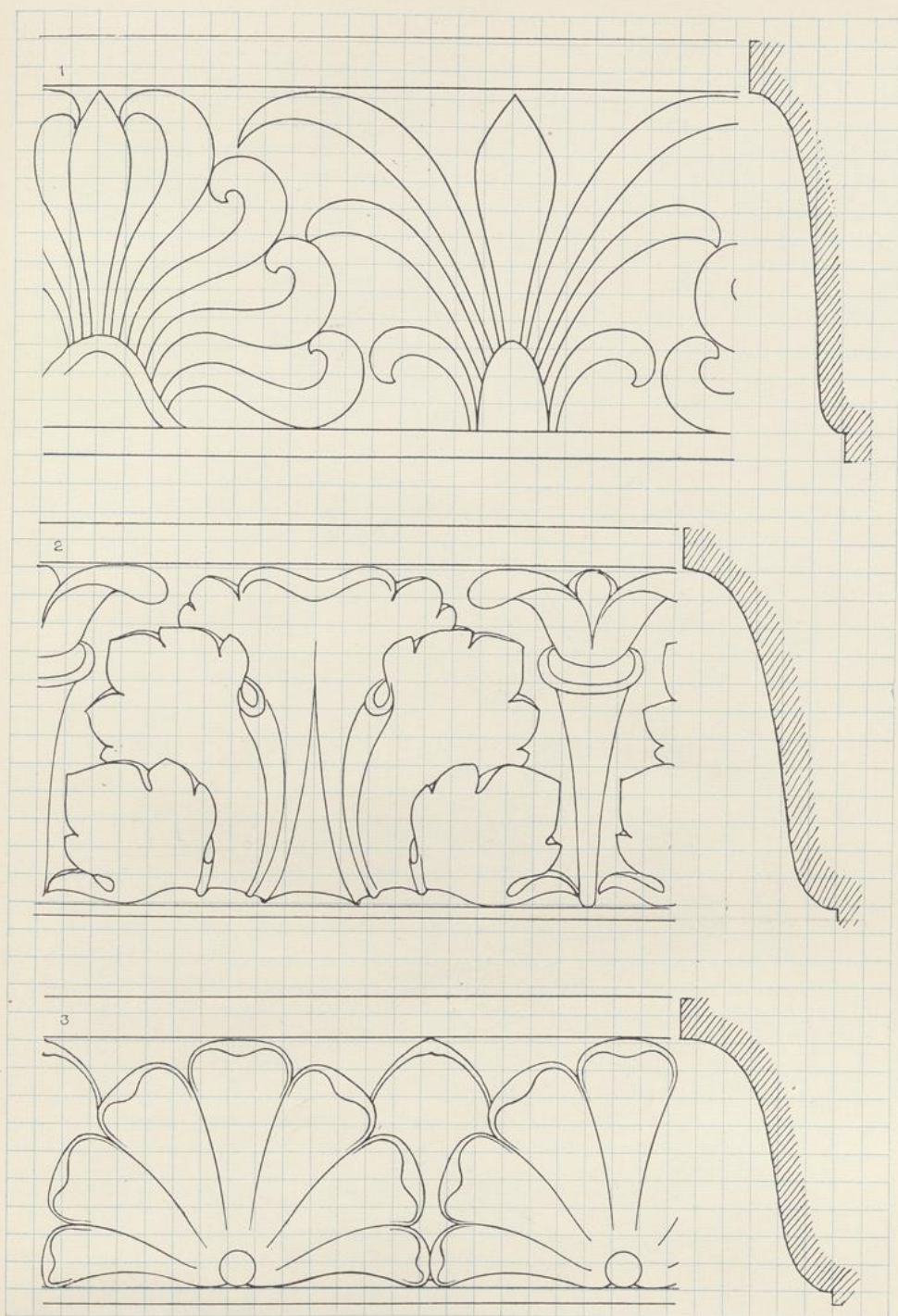
Blattwellen.

Tafel 63



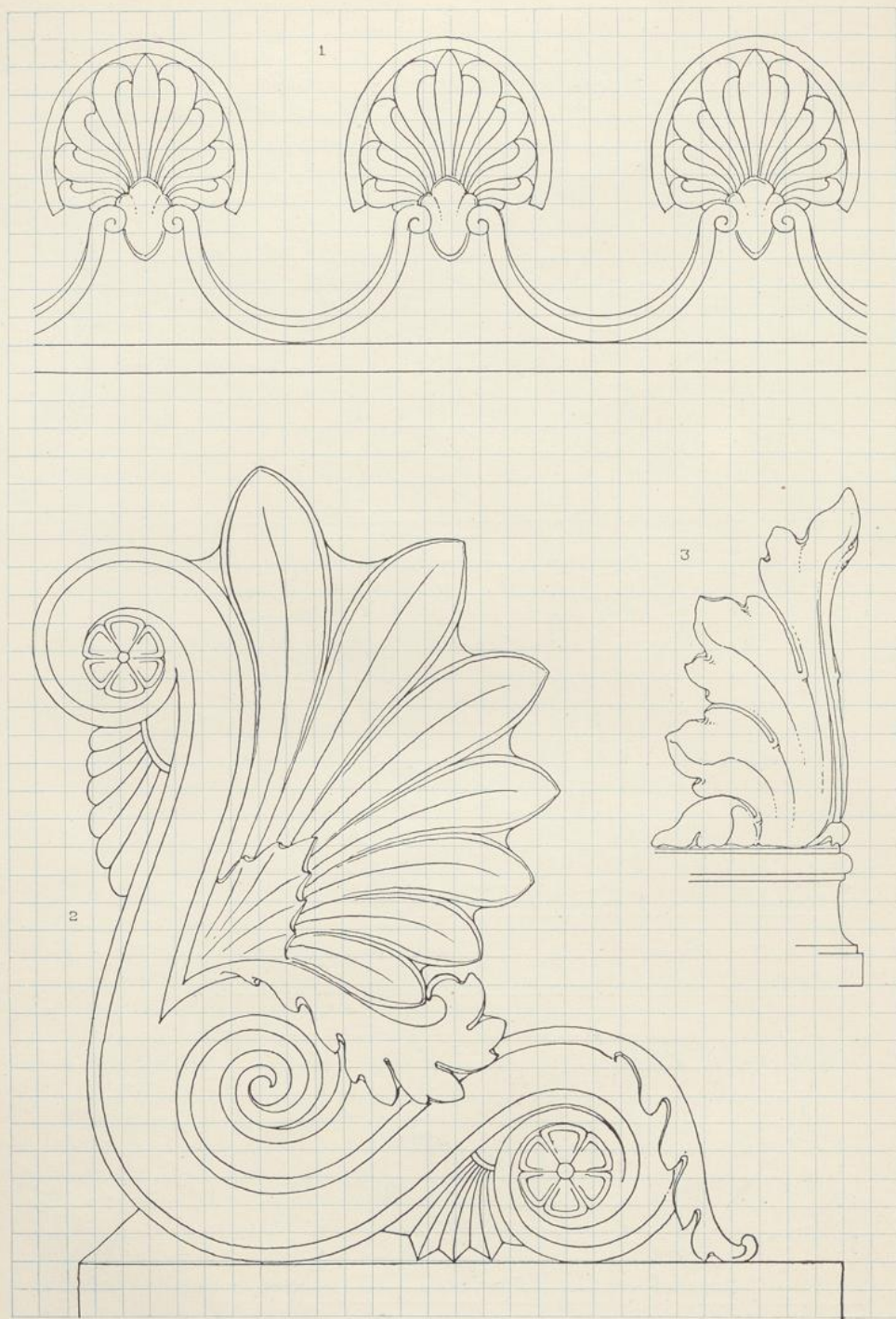
Tafel 64

Simaornamente.



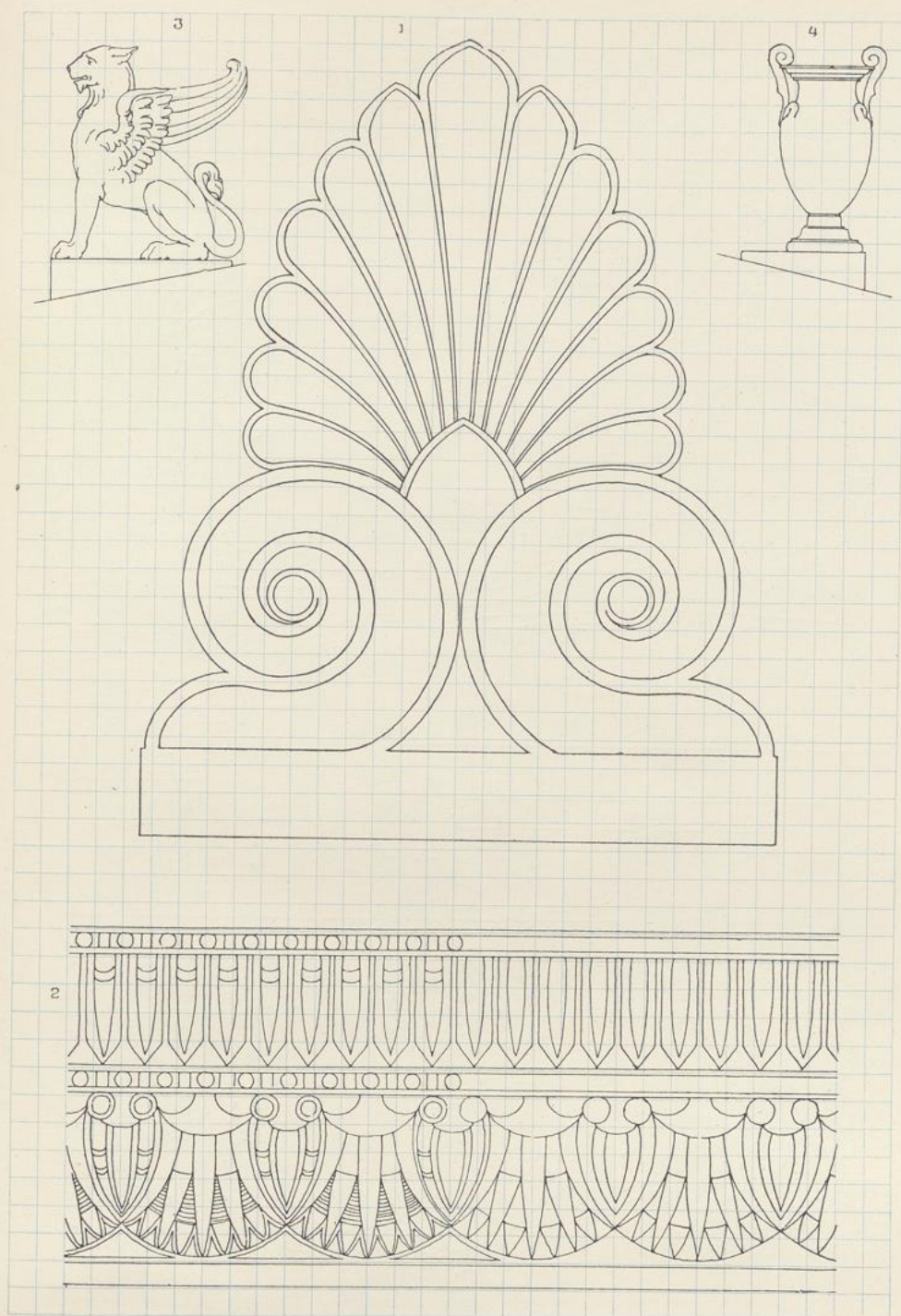
Tafel 65

Simaornamente.



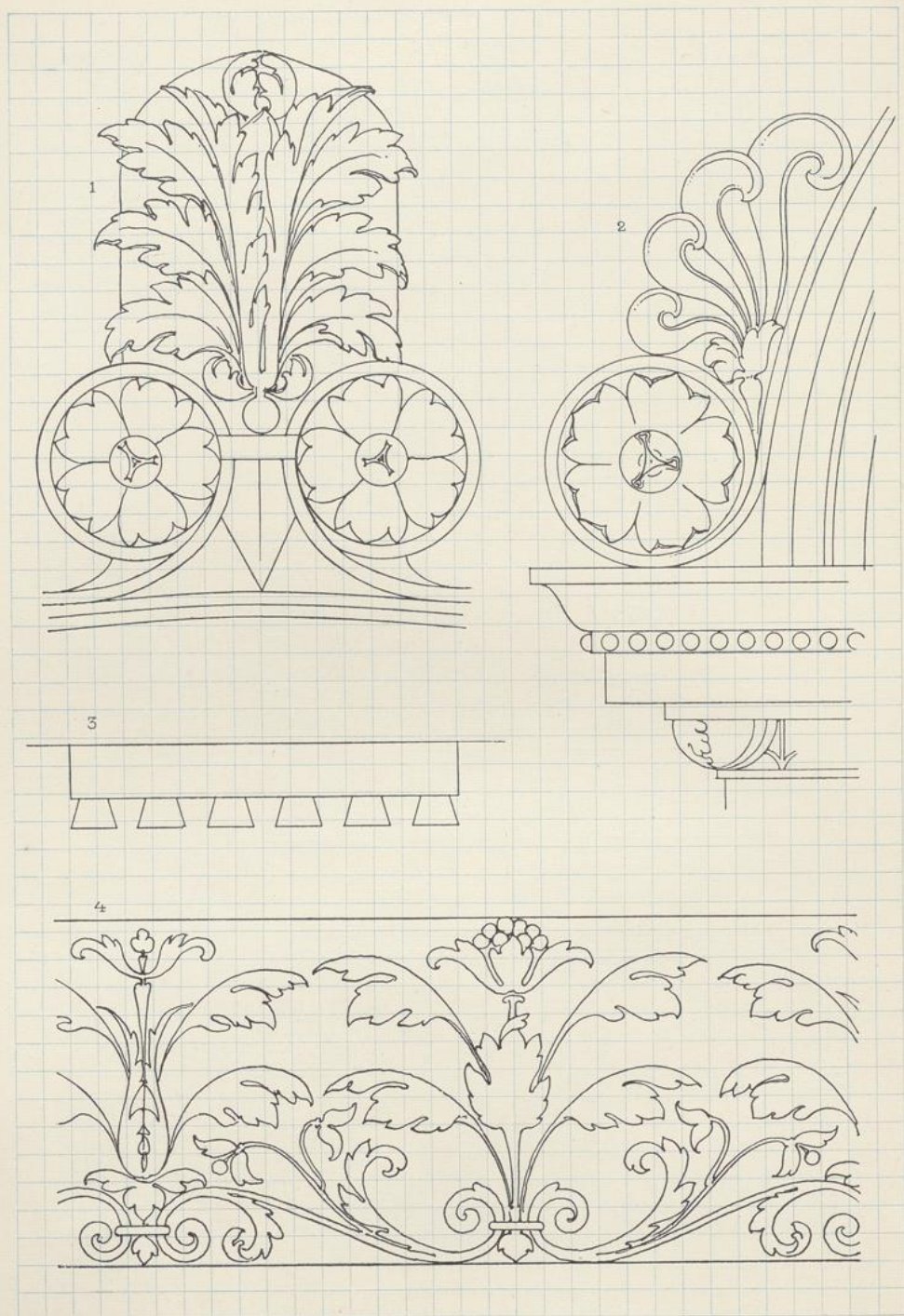
Tafel 66

Freie Endigungen.



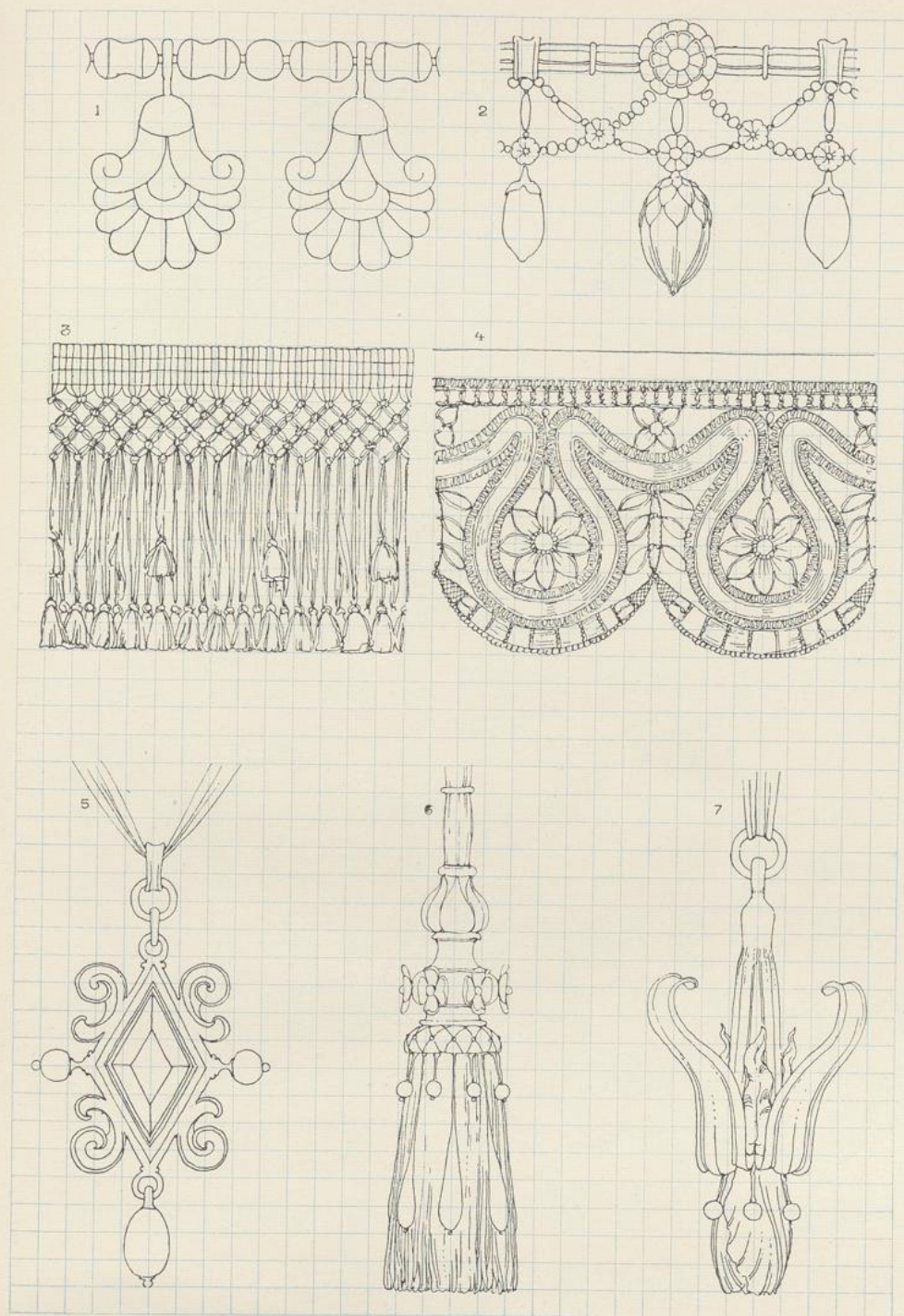
Freie Endigungen.

Tafel 67



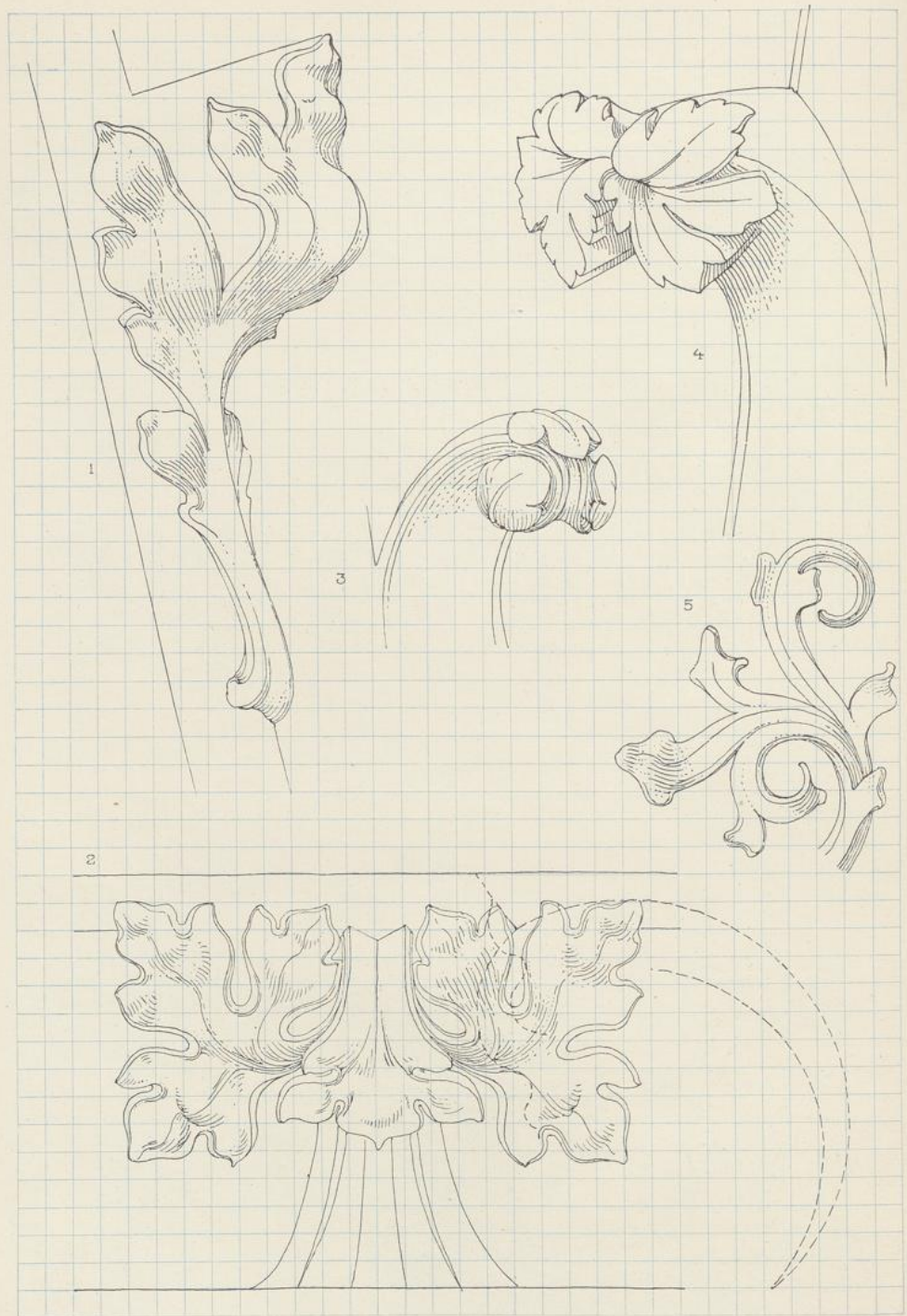
Tafel 68

Freie Endigungen.



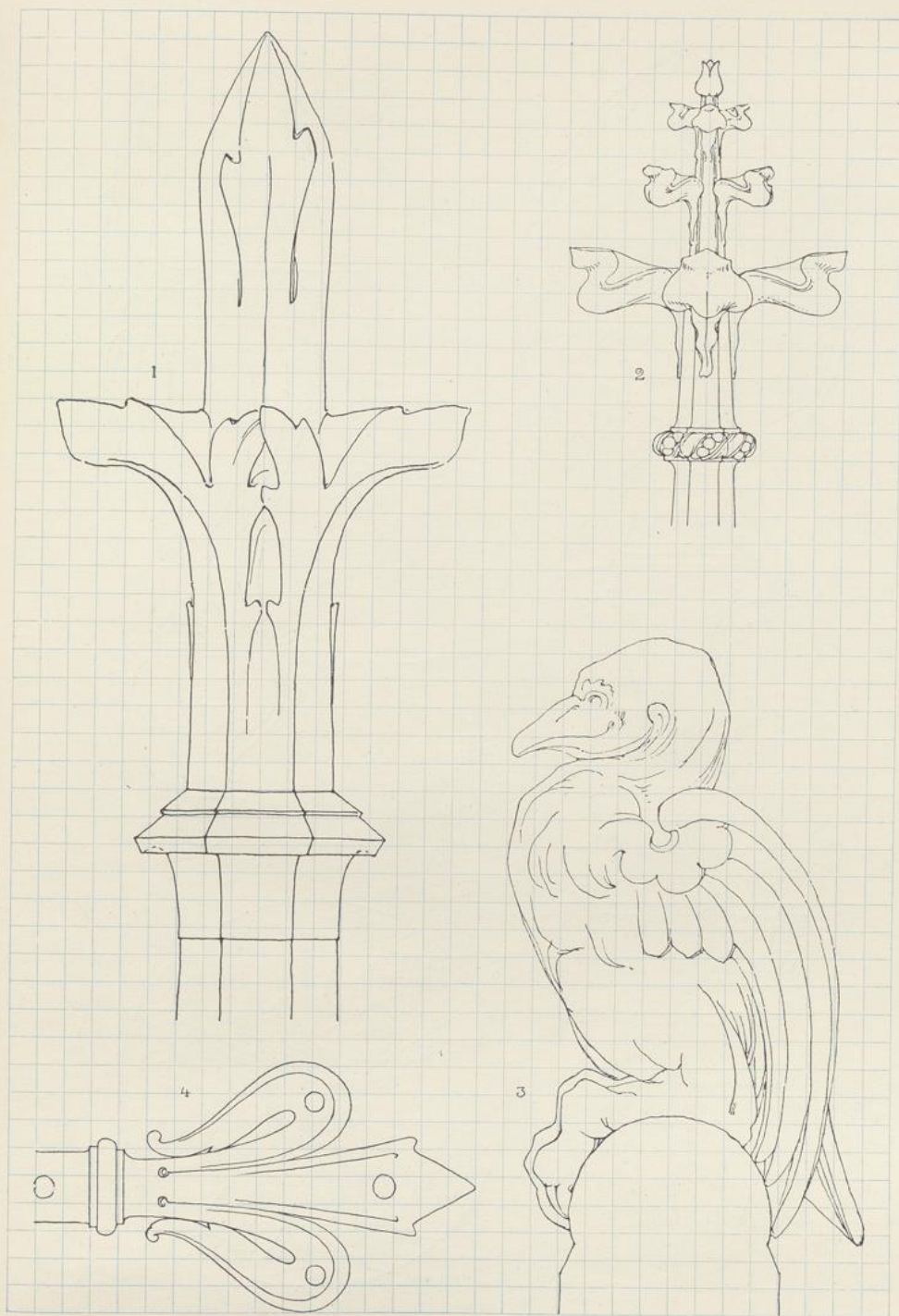
Freie Endigungen.

Tafel 69



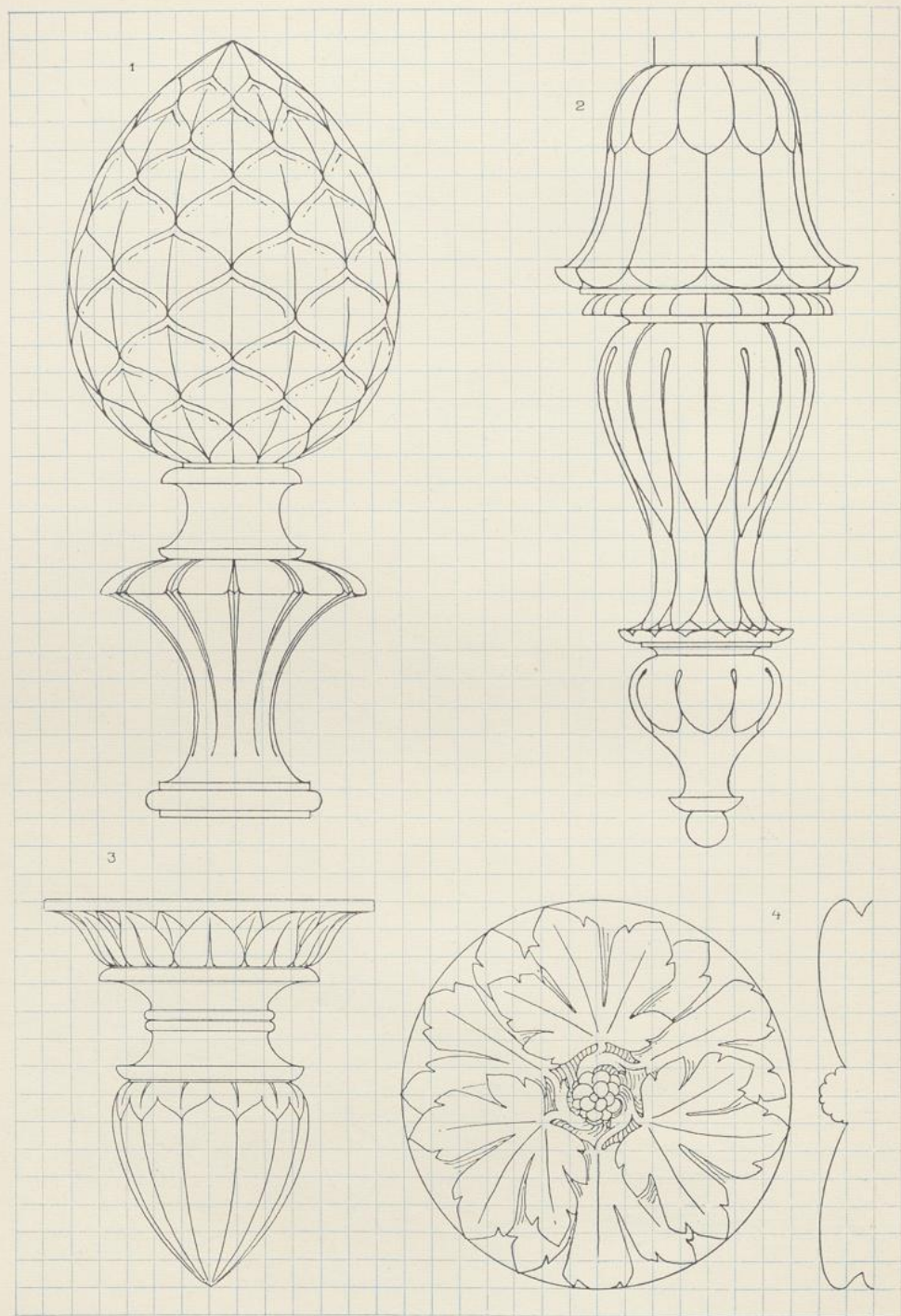
Tafel 70

Freie Endigungen.



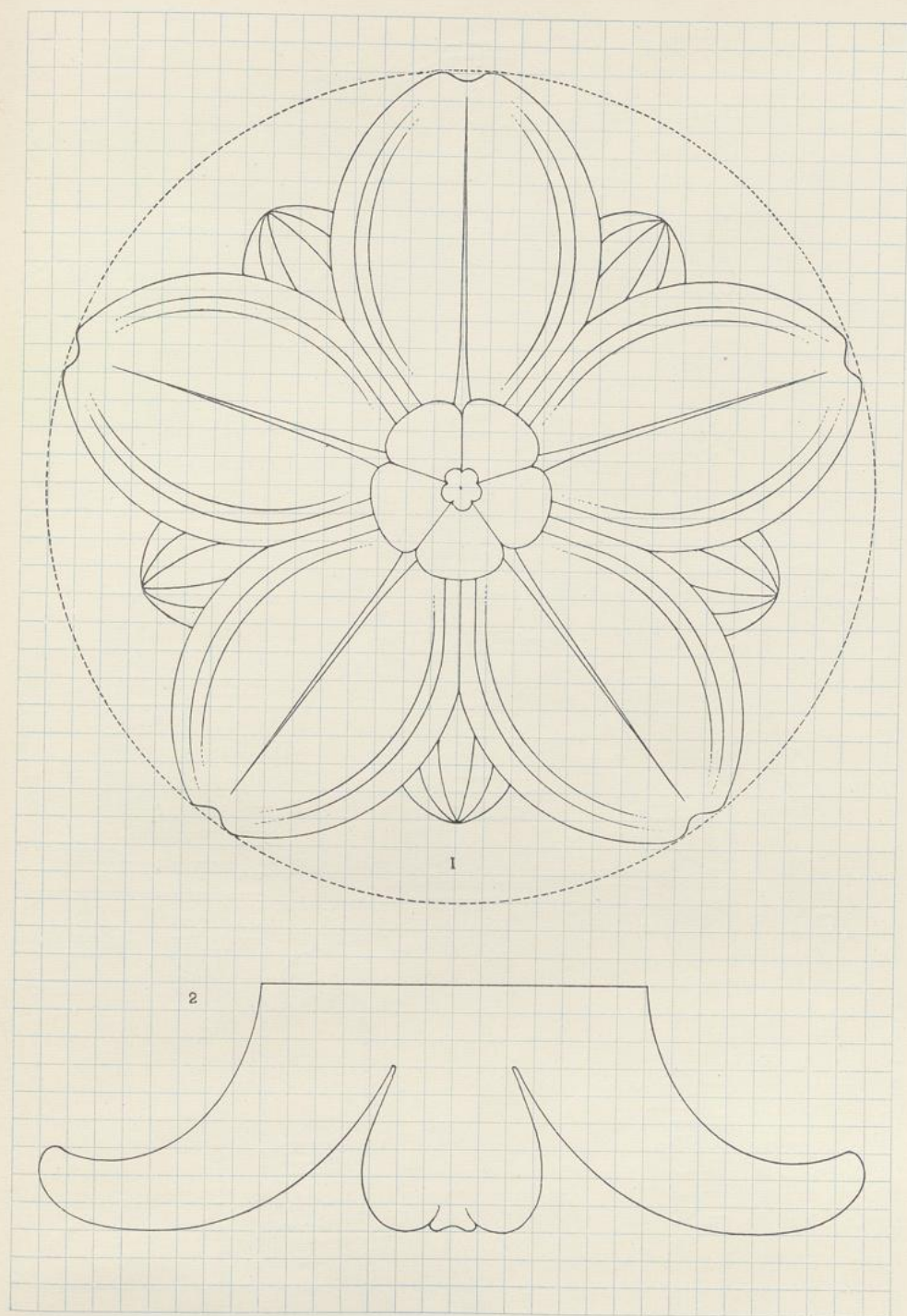
Tafel 71

Freie Endigungen.



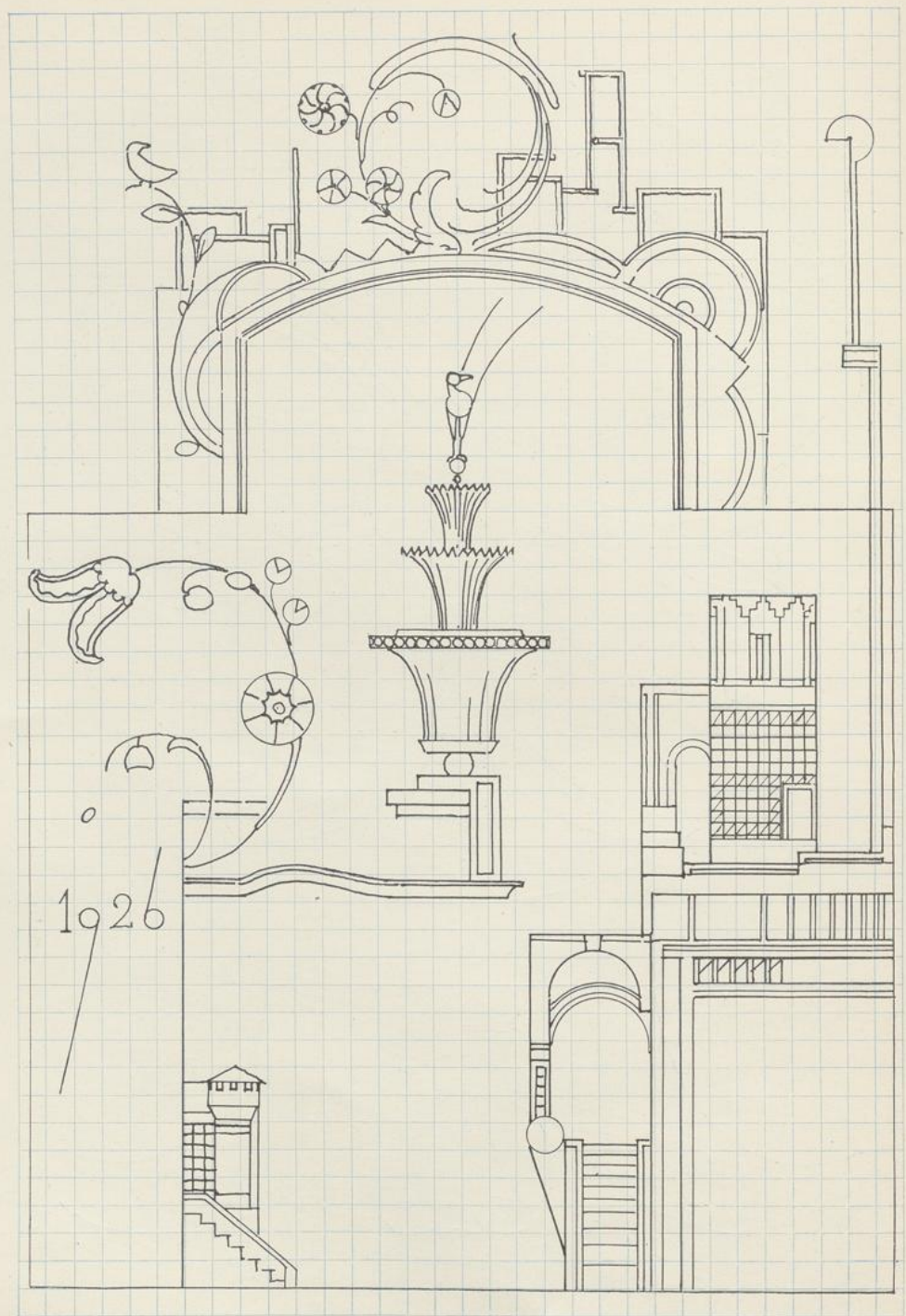
Tafel 72

Freie Endigungen.



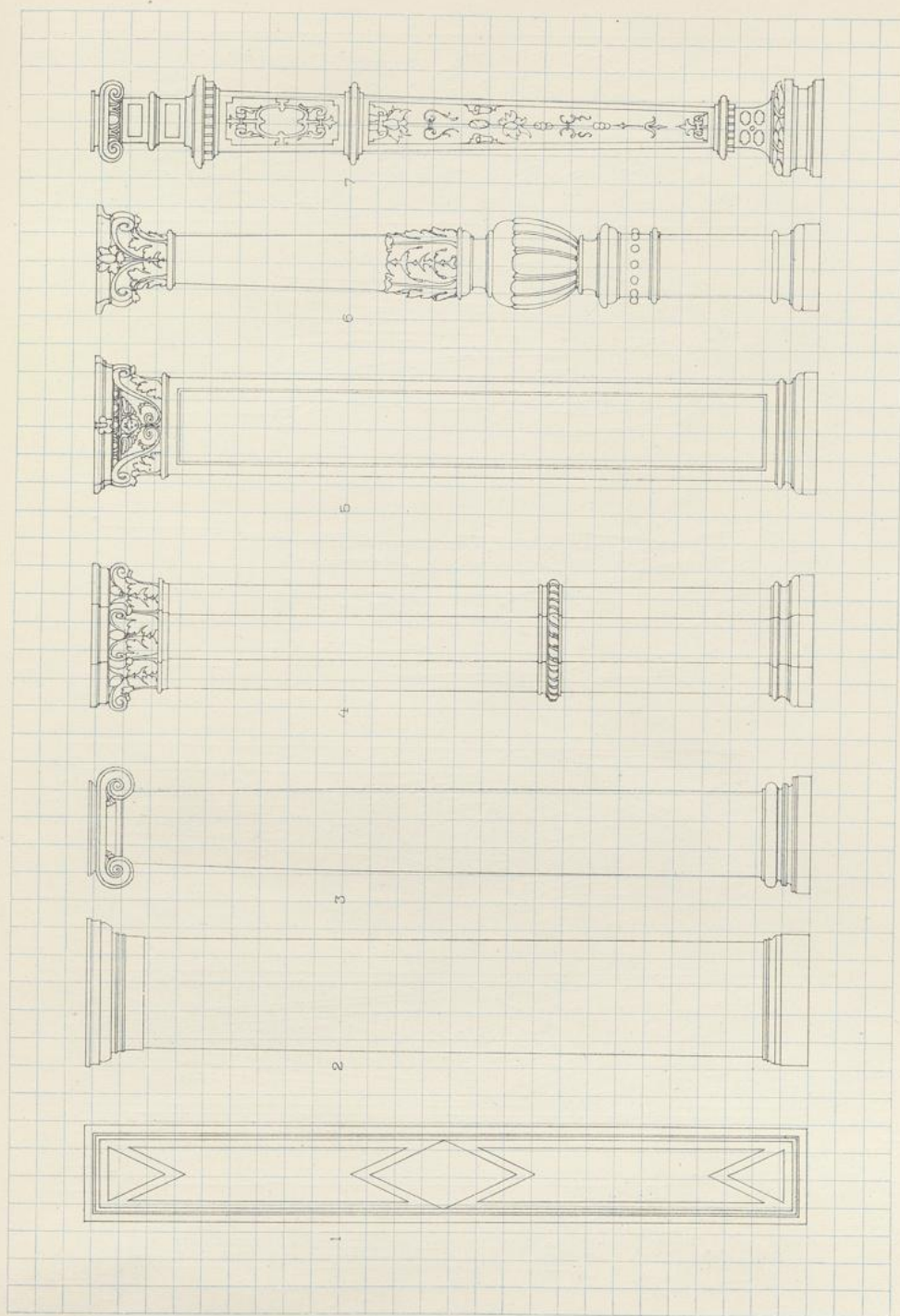
Freie Endigungen.

Tafel 73



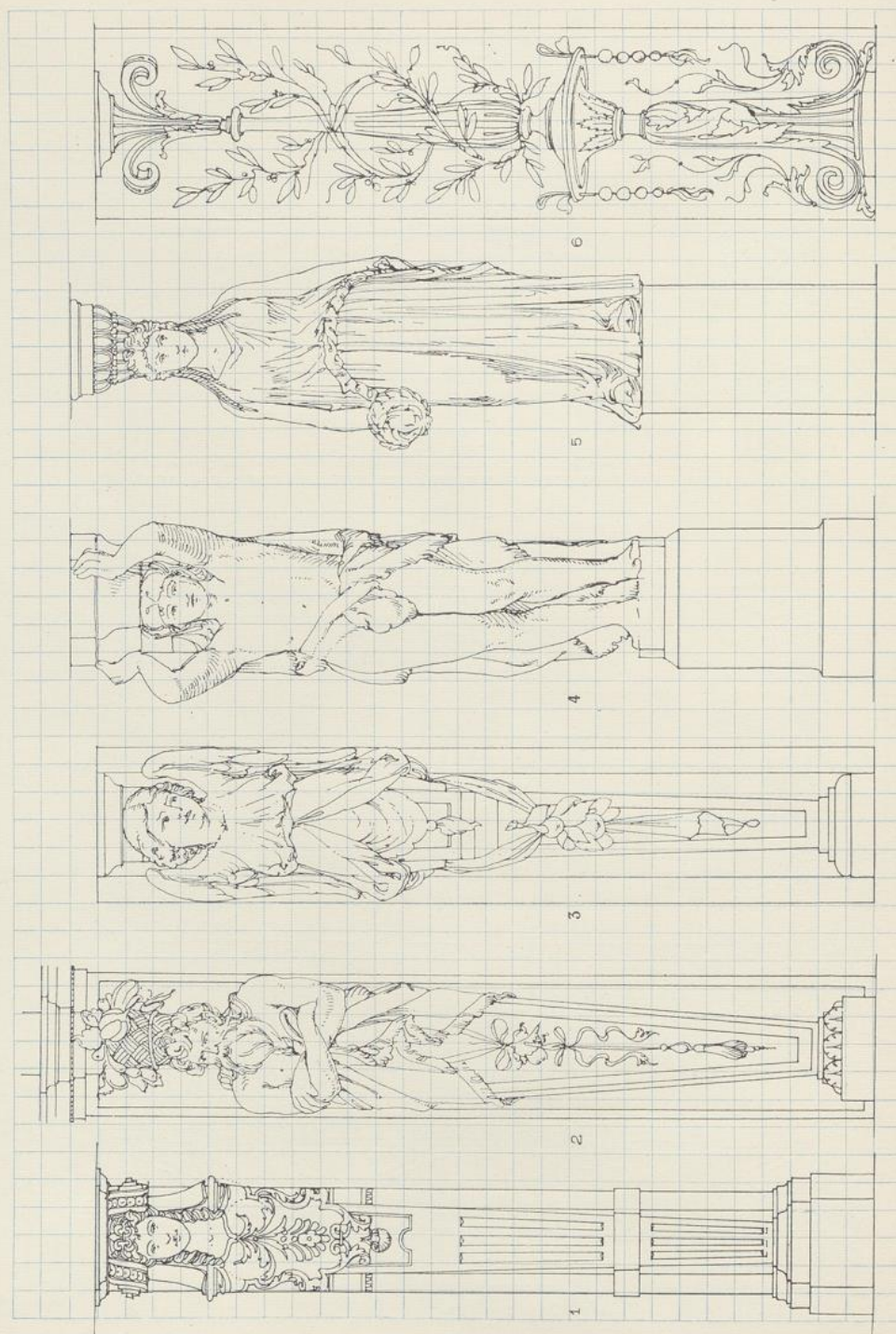
Tafel 74

Freie Endigungen.



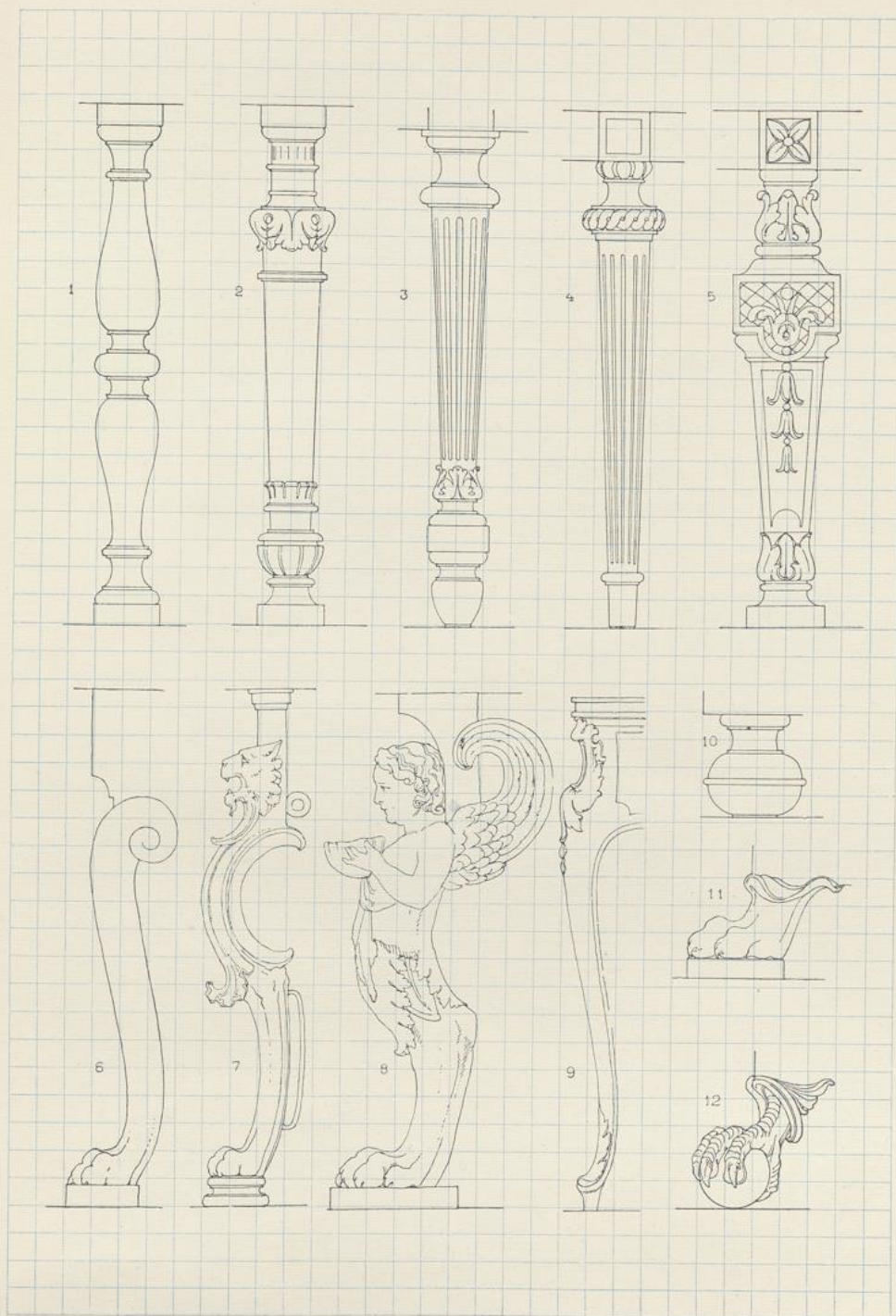
Stüben.

Tafel 75



Tafel 76

Stüben.

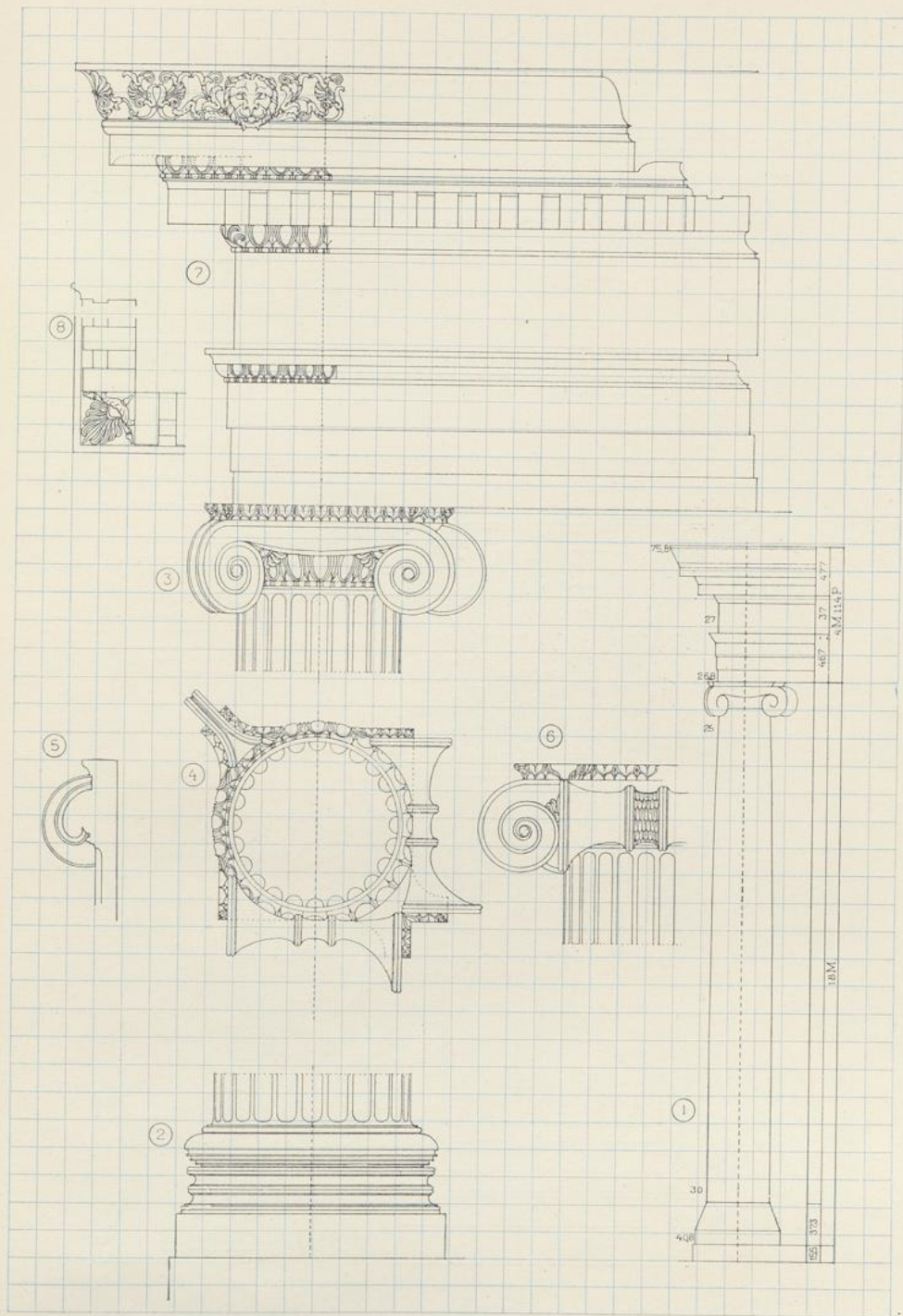


Stützen.

Tafel 77

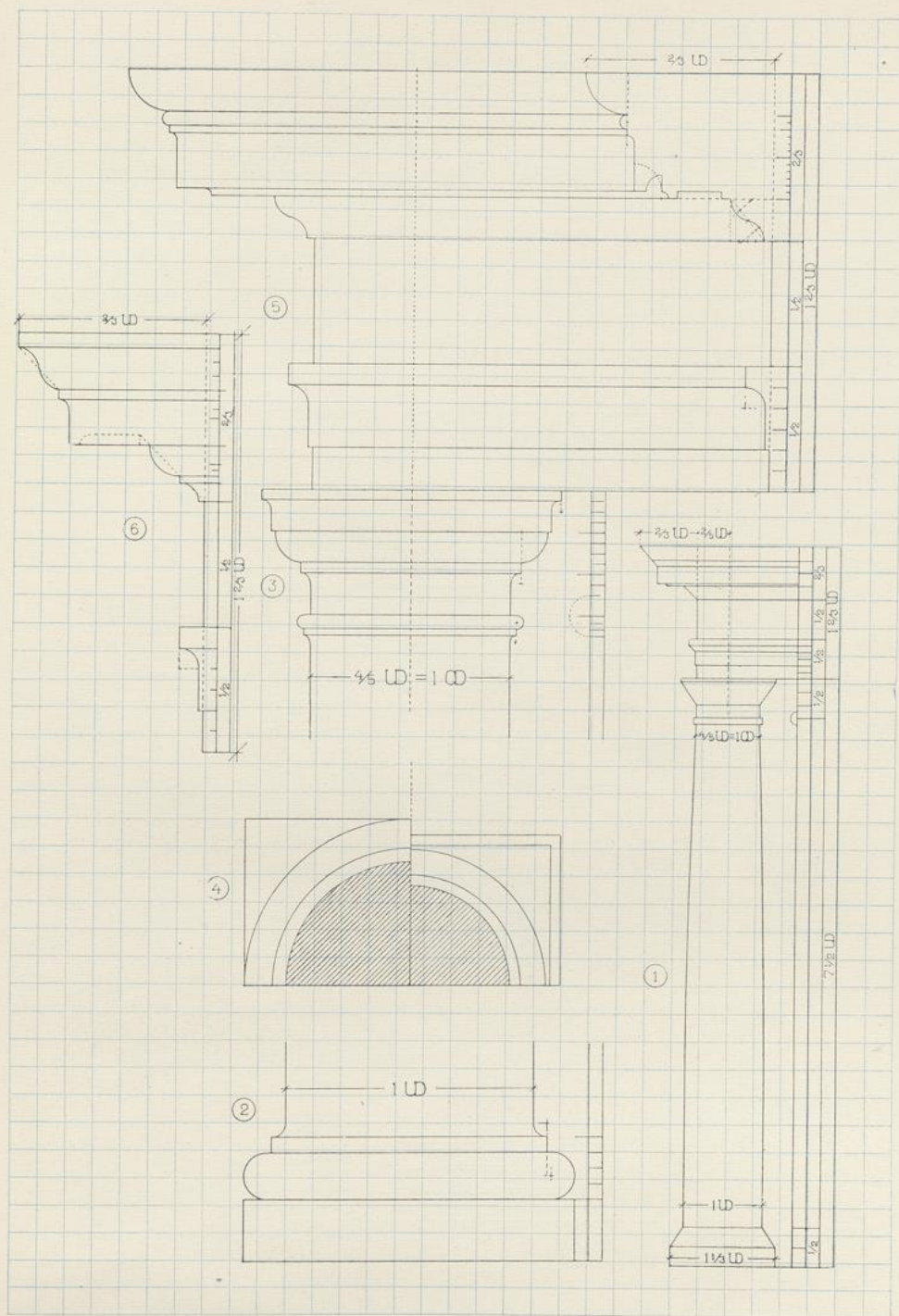


Griechisch-dorische Säulenordnung vom Parthenon zu Athen.



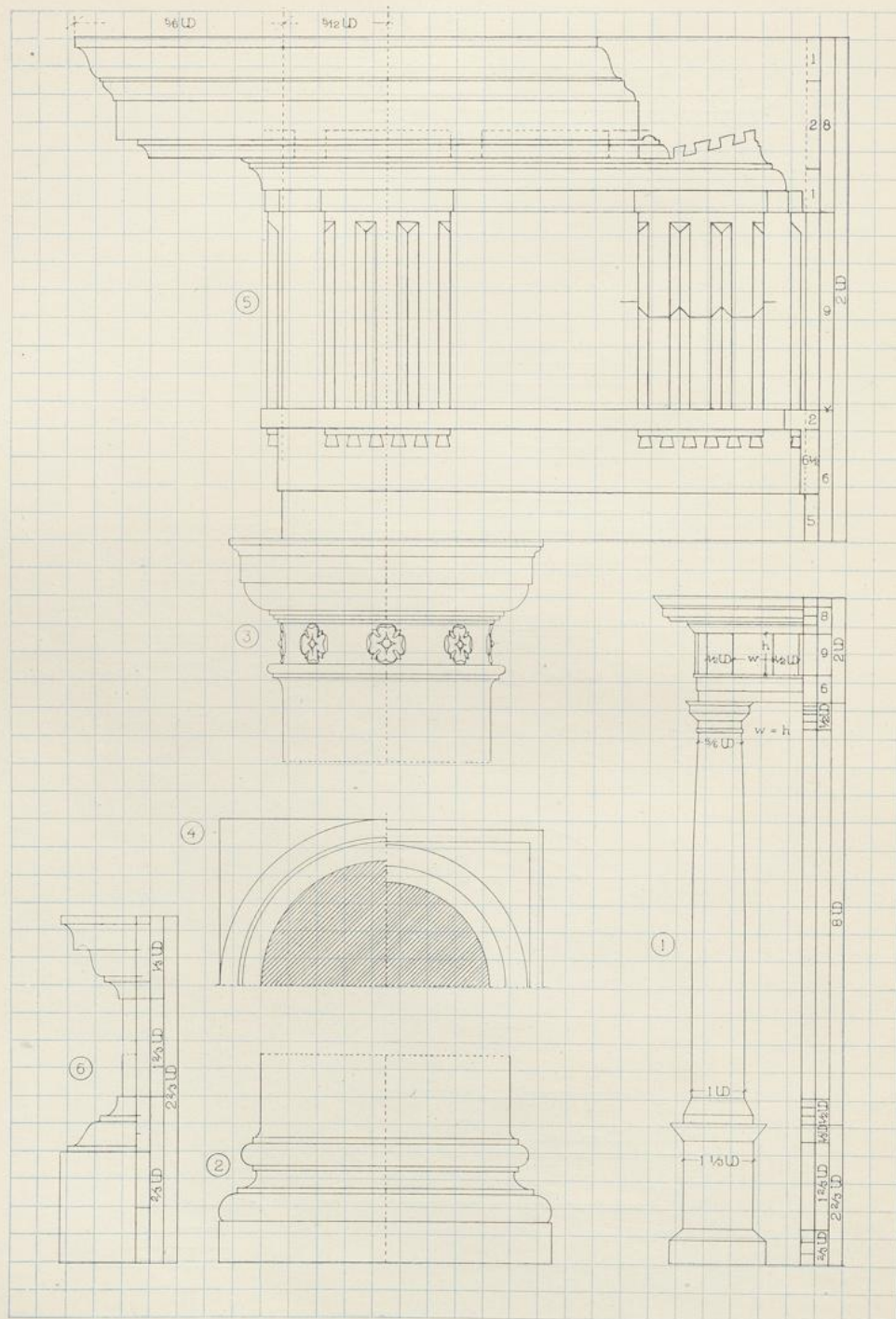
Tafel 79

Griechisch-jonische Säulenordnung vom Tempel der Athena Polios zu Priene.



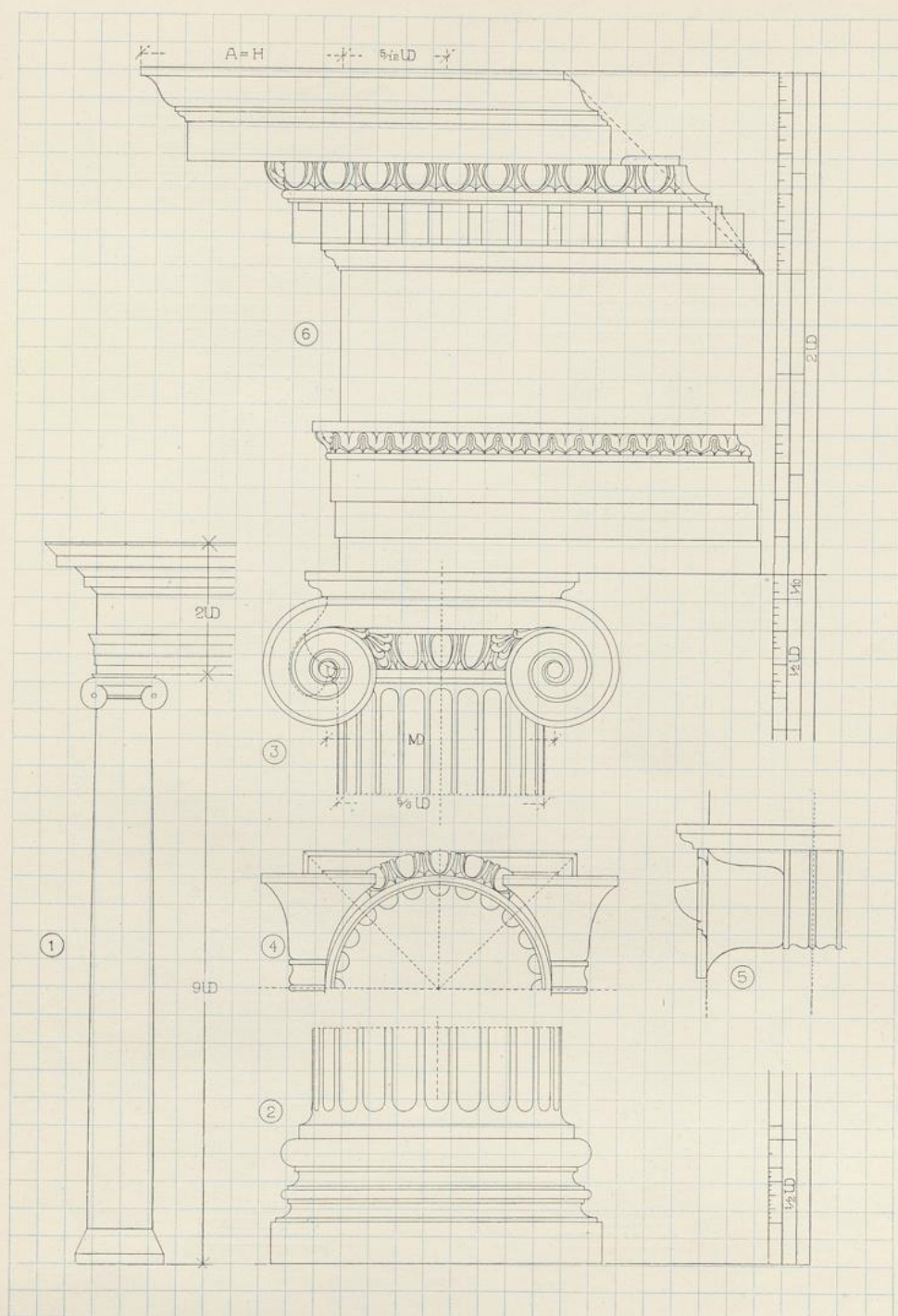
Tafel 81

Toskanische Säulenordnung der Renaissance nach Vignola.



Cafel 82

Dorische Säulenordnung der Renaissance.

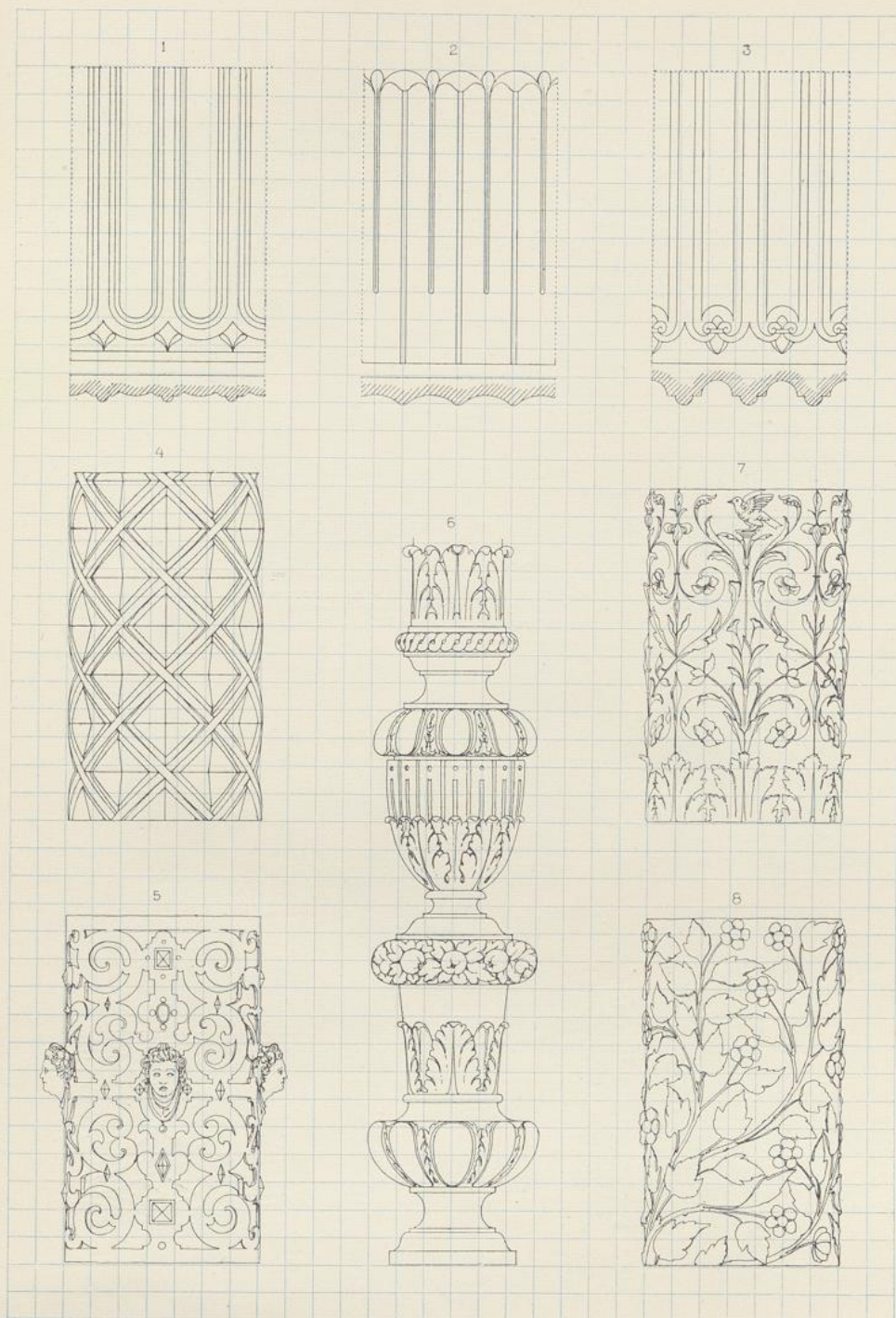


Tafel 83

Jonische Säulenordnung der Renaissance.

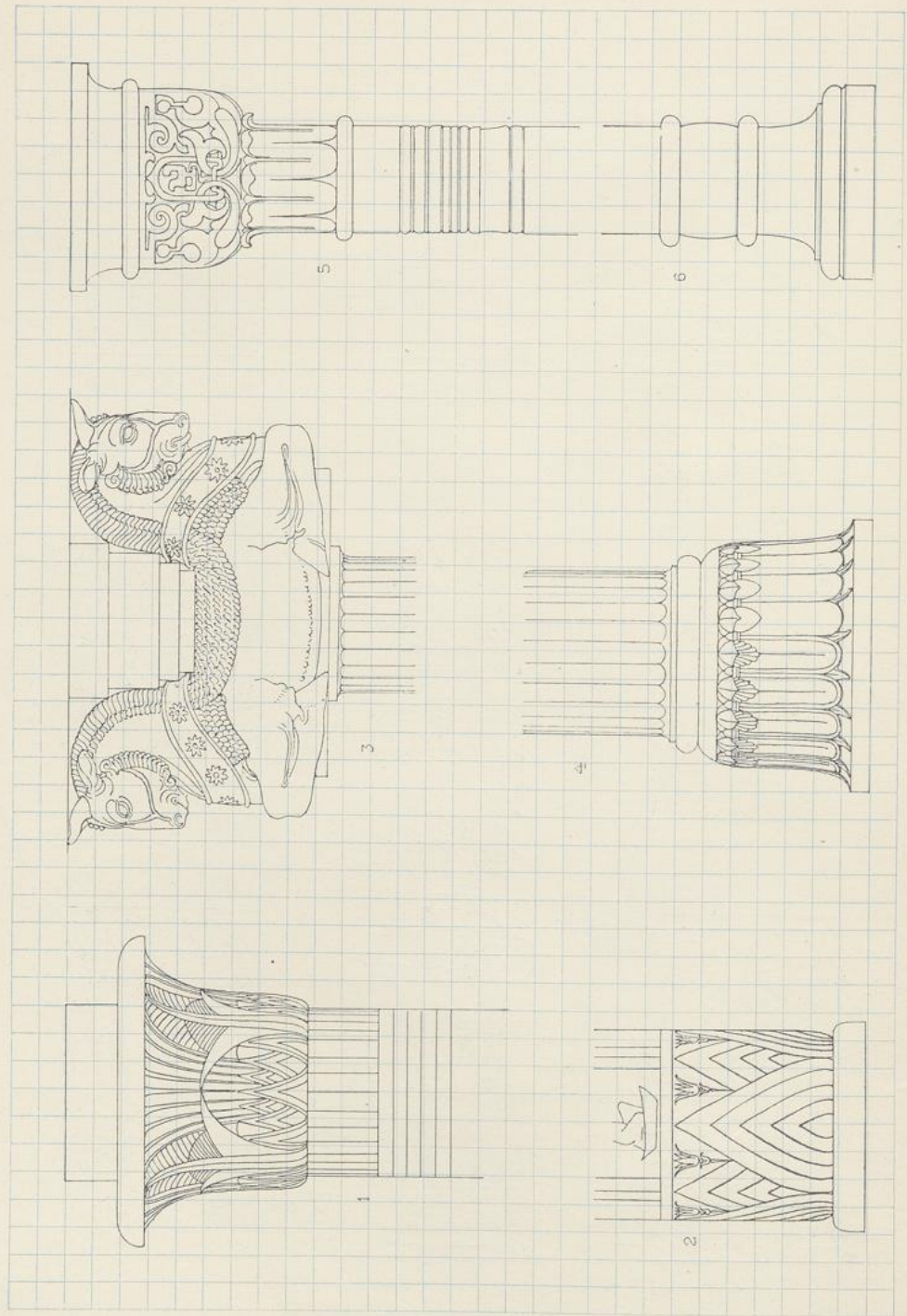


158



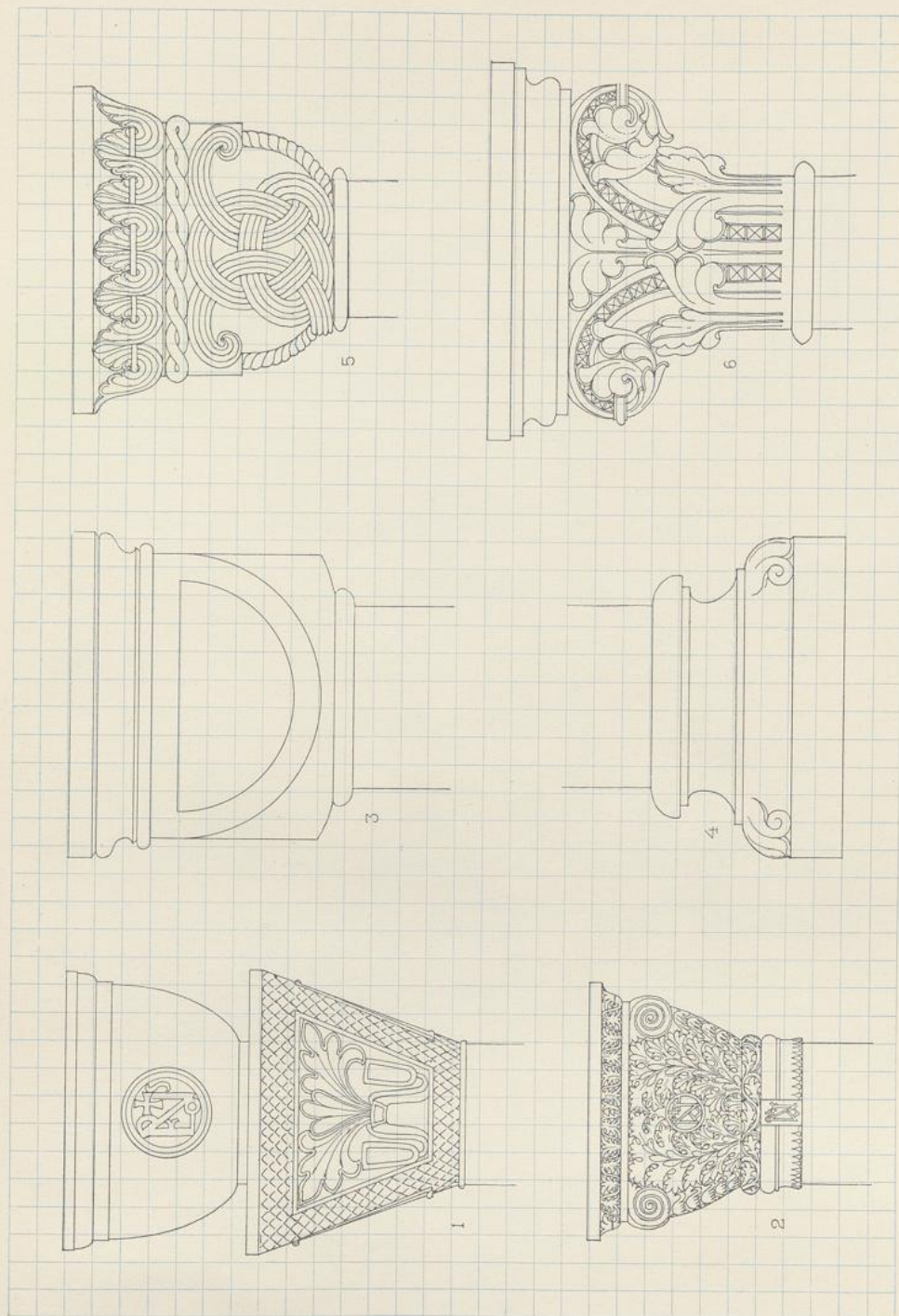
Tafel 85

Säulenschaftornamente.



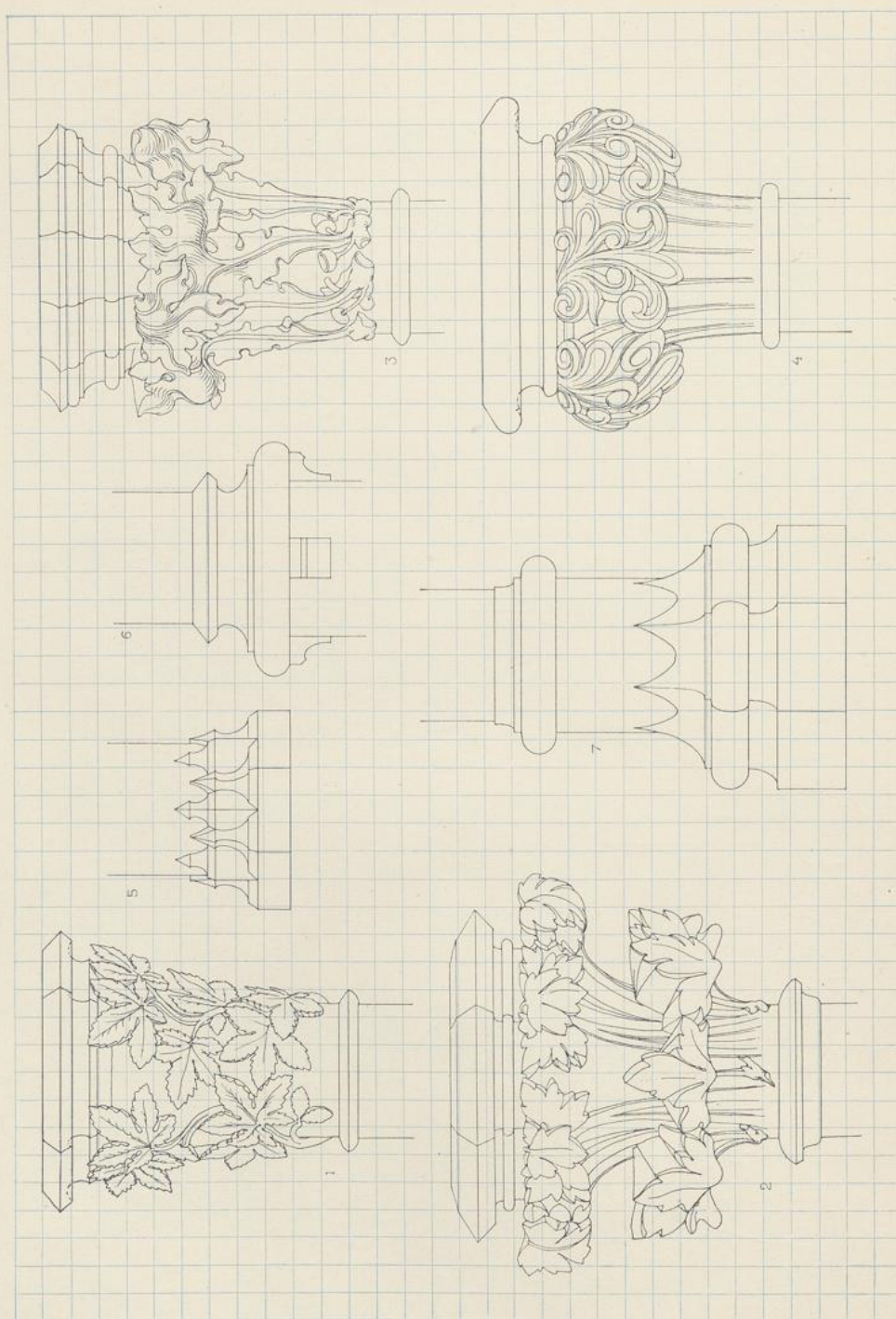
Säulenkapitelle und Säulenfüße.

Tafel 86

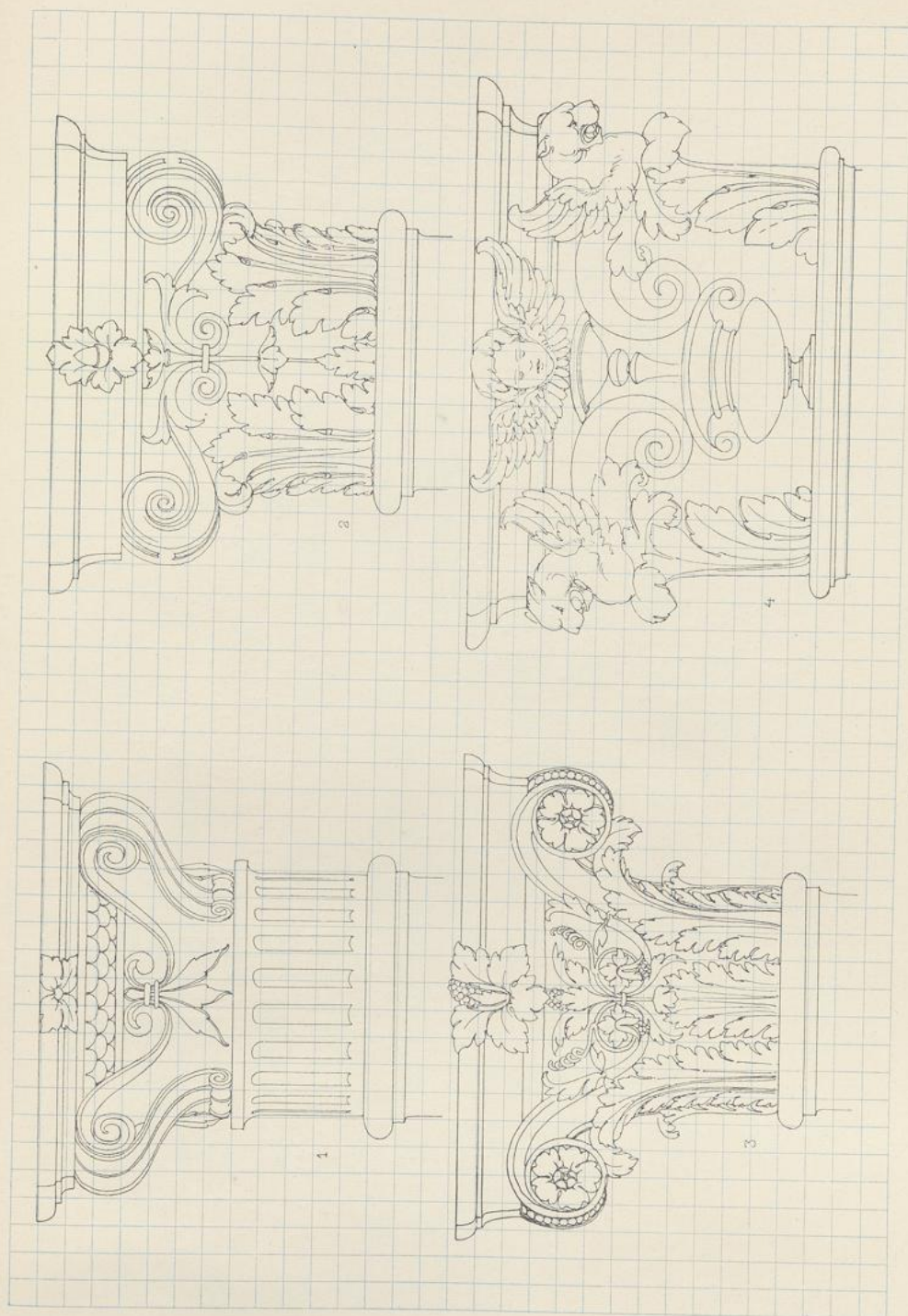


Säulenkapitelle und Säulenfüße.

Tafel 87

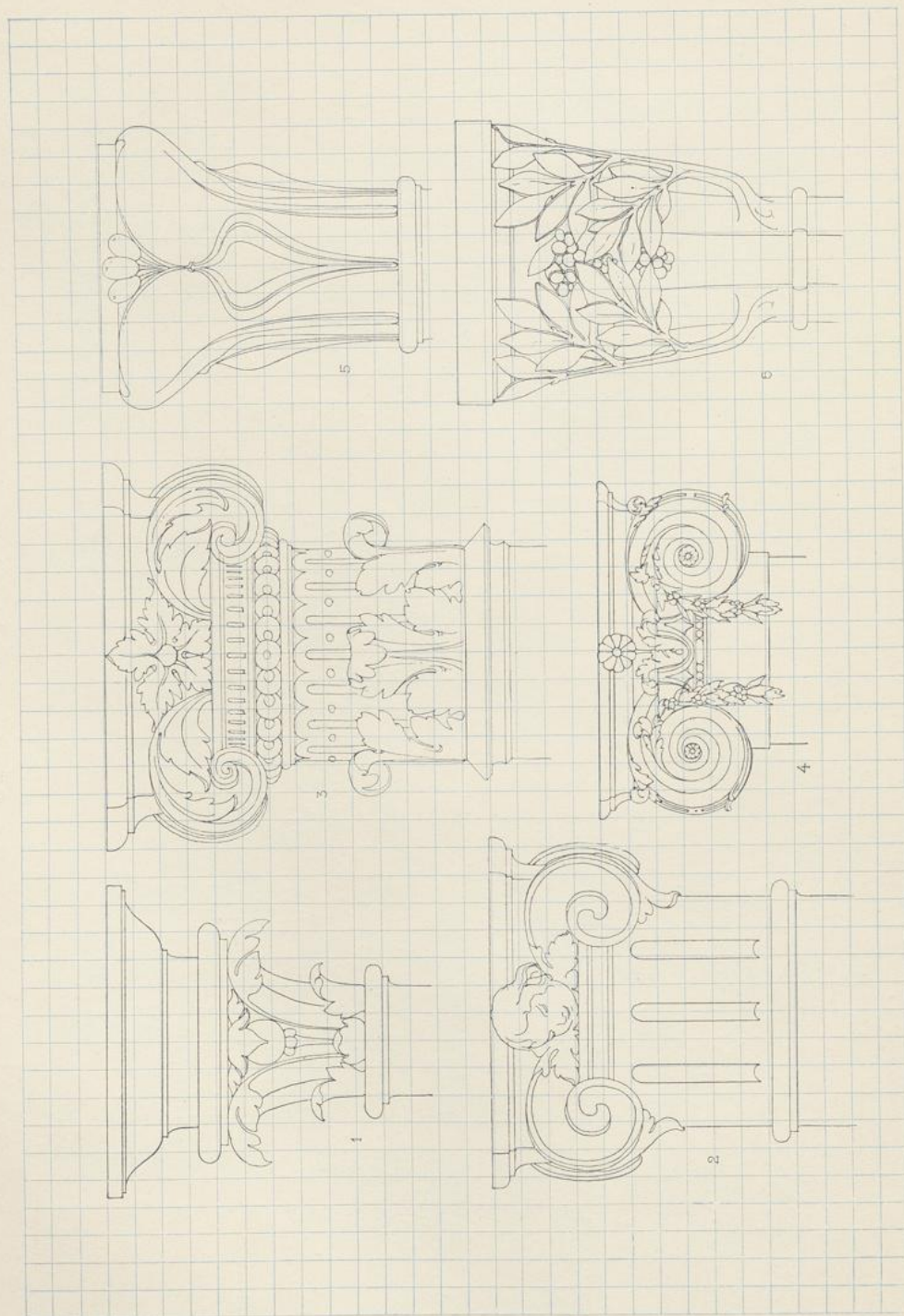


Tafel 88



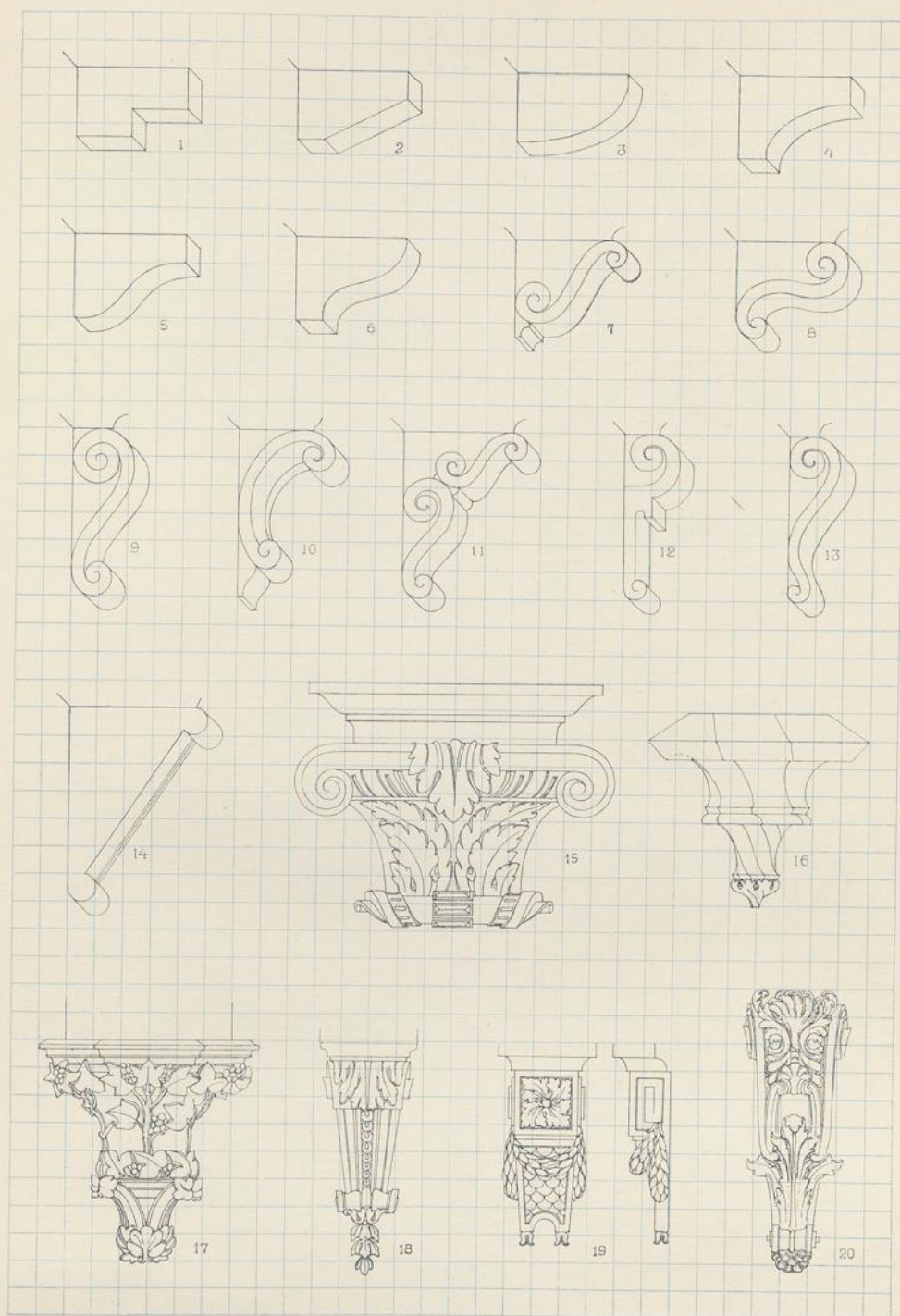
Säulenkapitelle.

Tafel 89



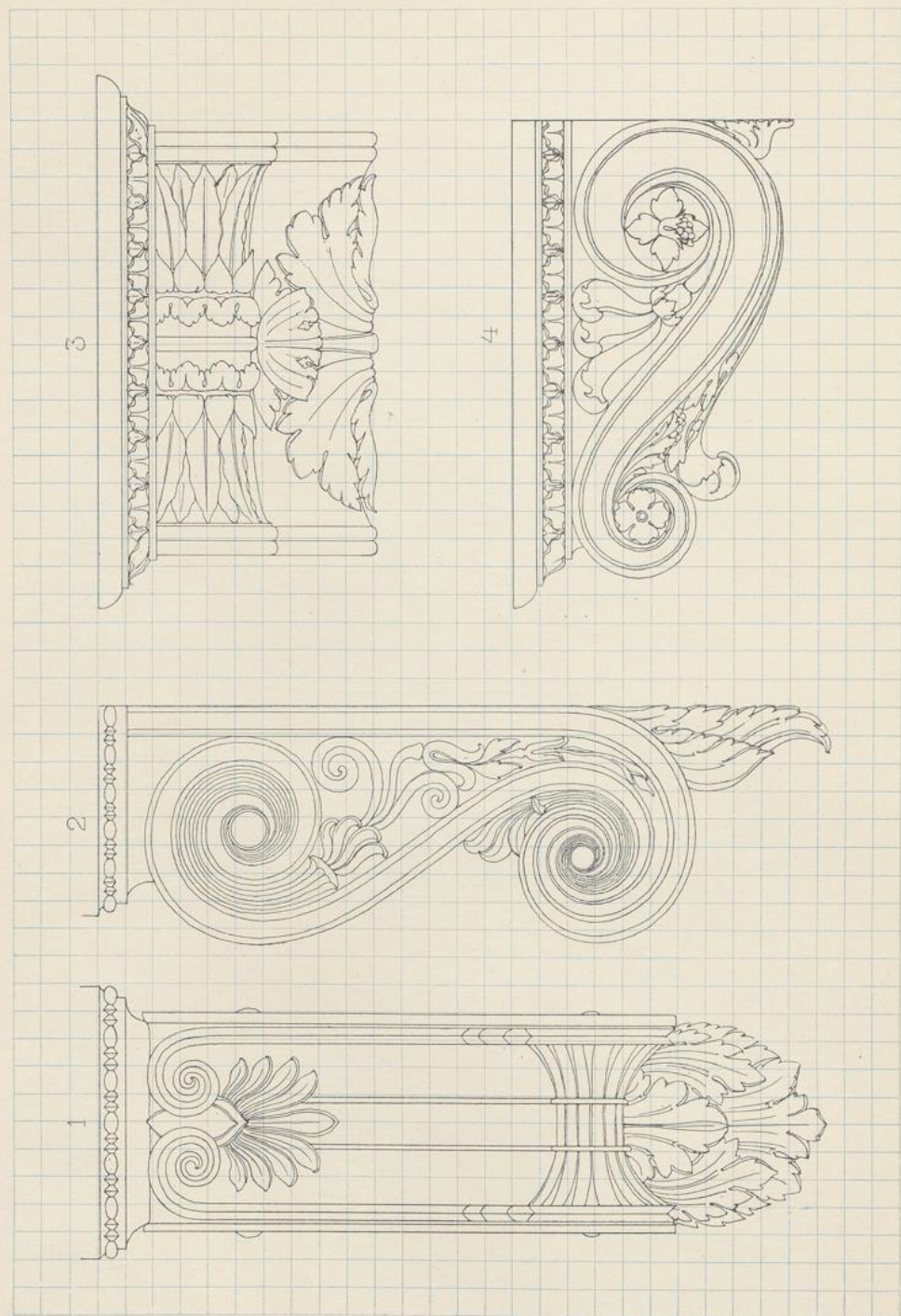
Säulenkapitelle.

Tafel 90

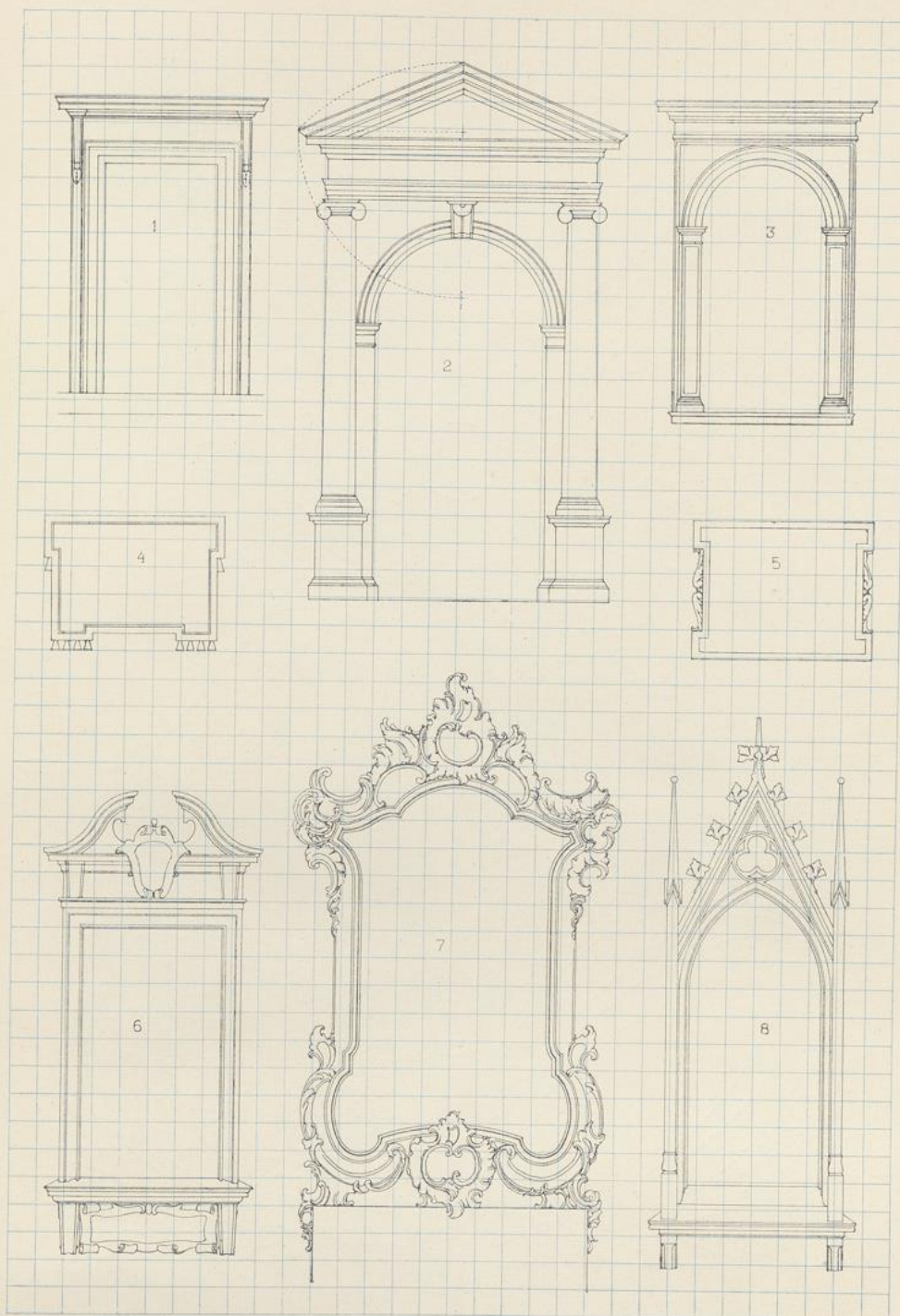


Tafel 91

Konsole.

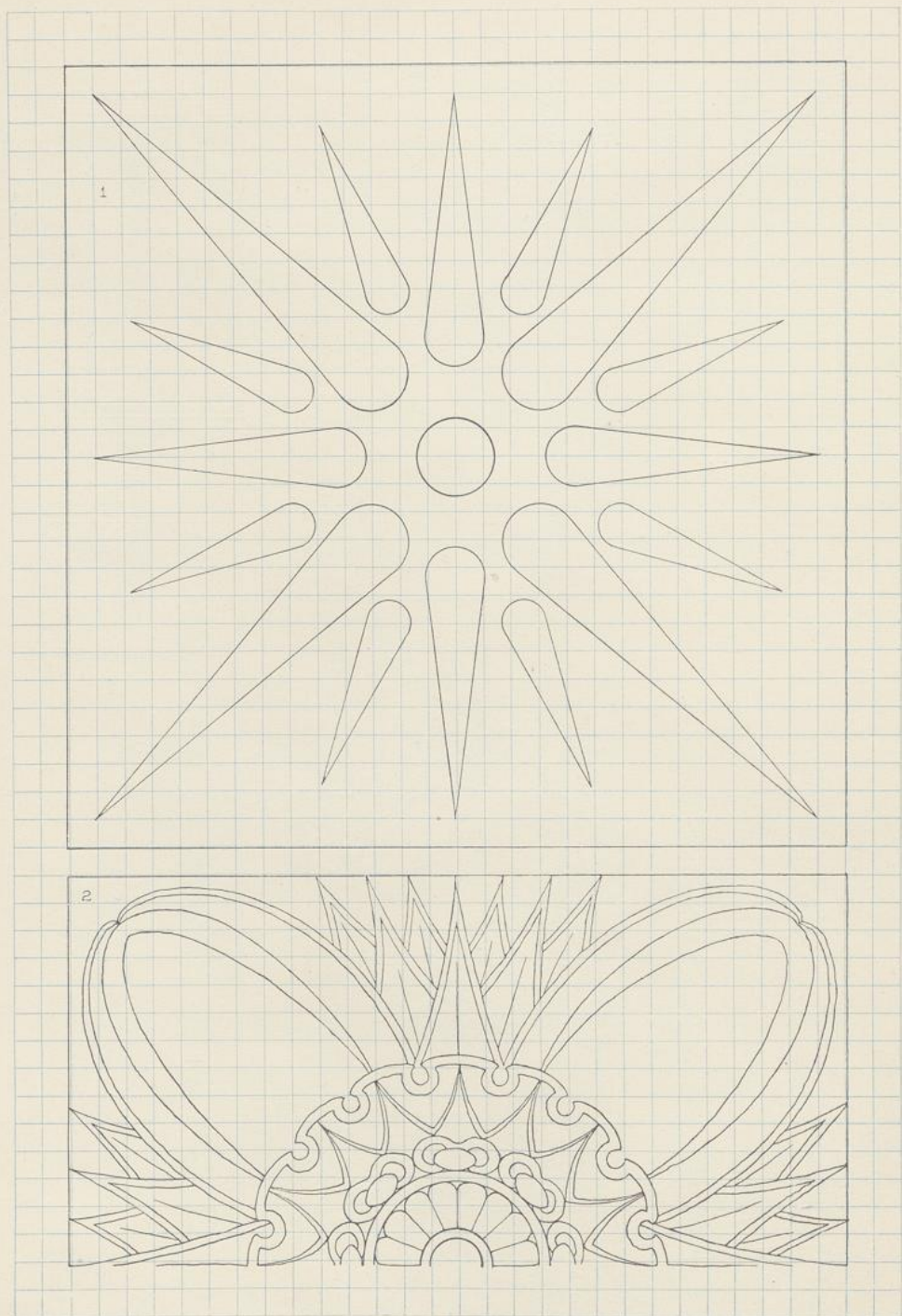


Konsole.



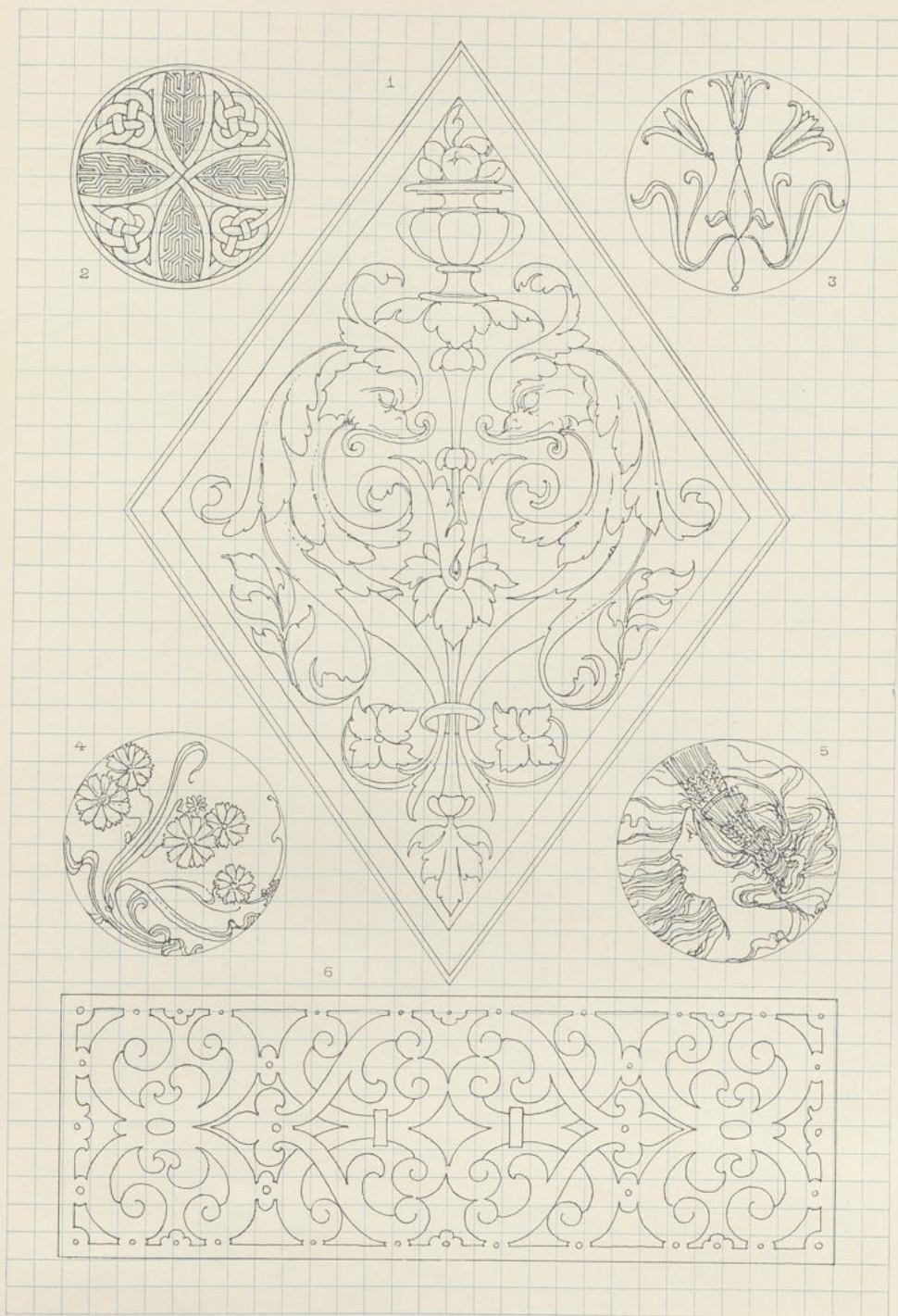
Tafel 93

Umrahmen.



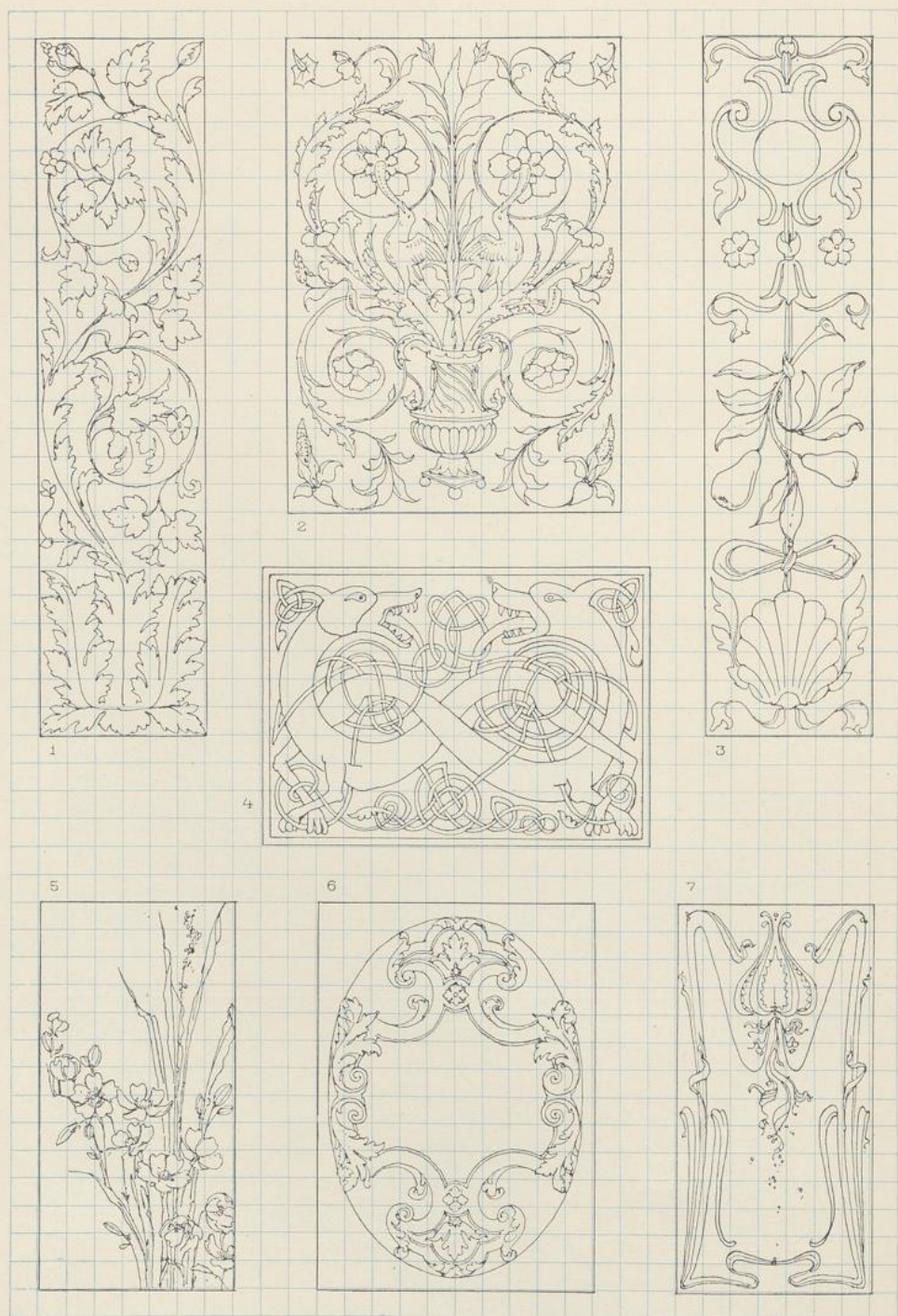
Tafel 94

Begrenzte Flächenornamente.



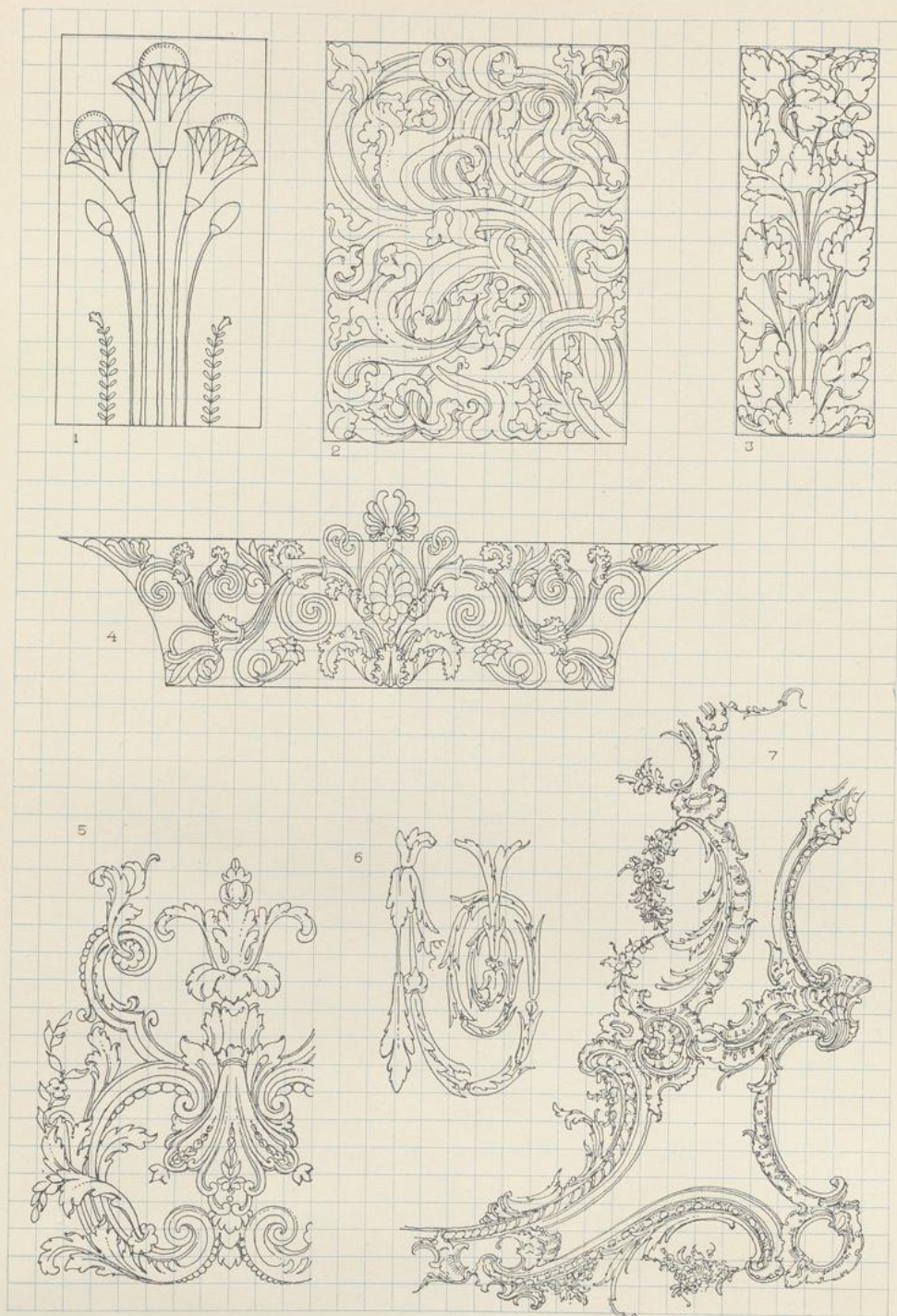
Tafel 95

Begrenzte Flächenornamente.



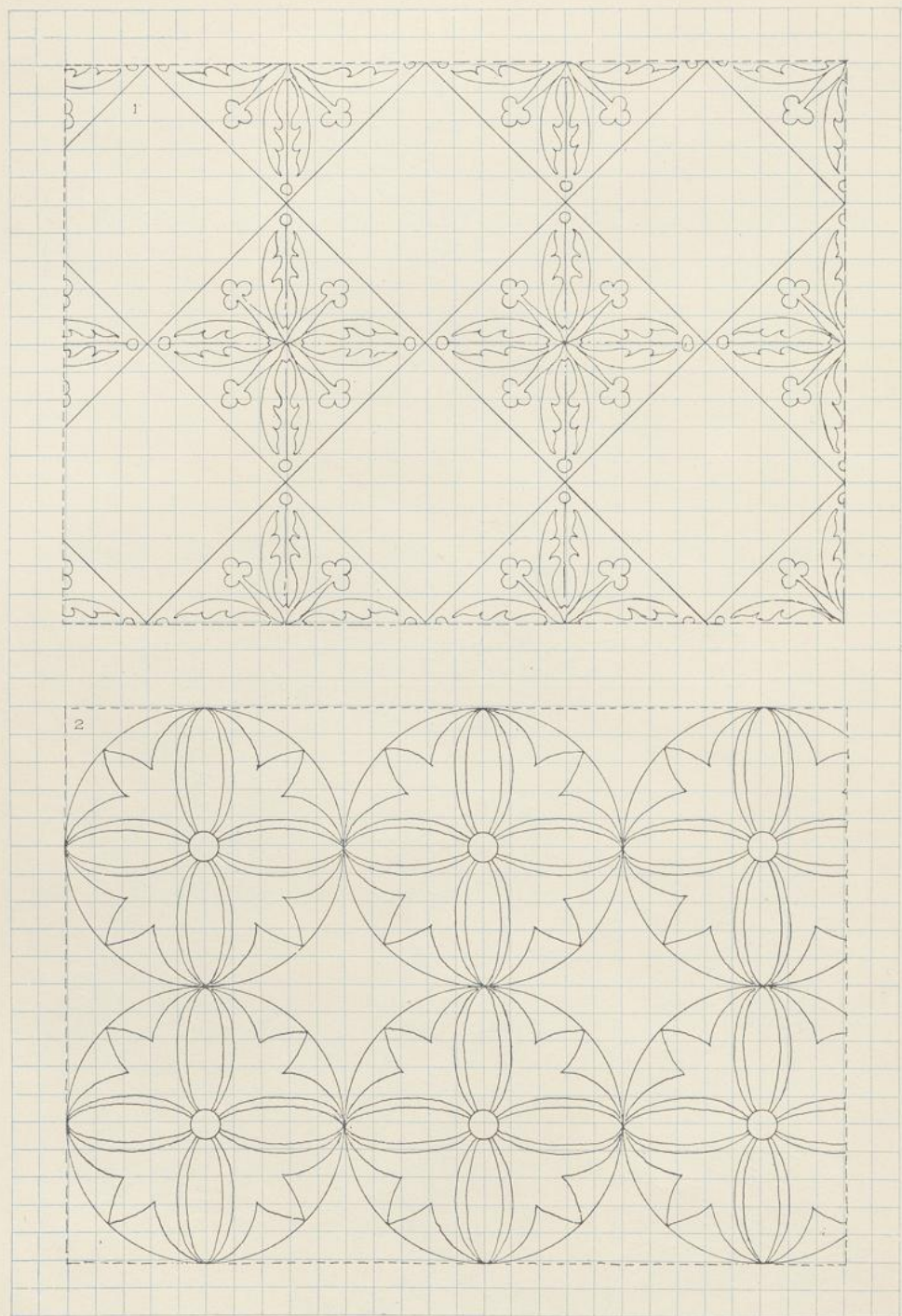
Tafel 96

Begrenzte Flächenornamente.



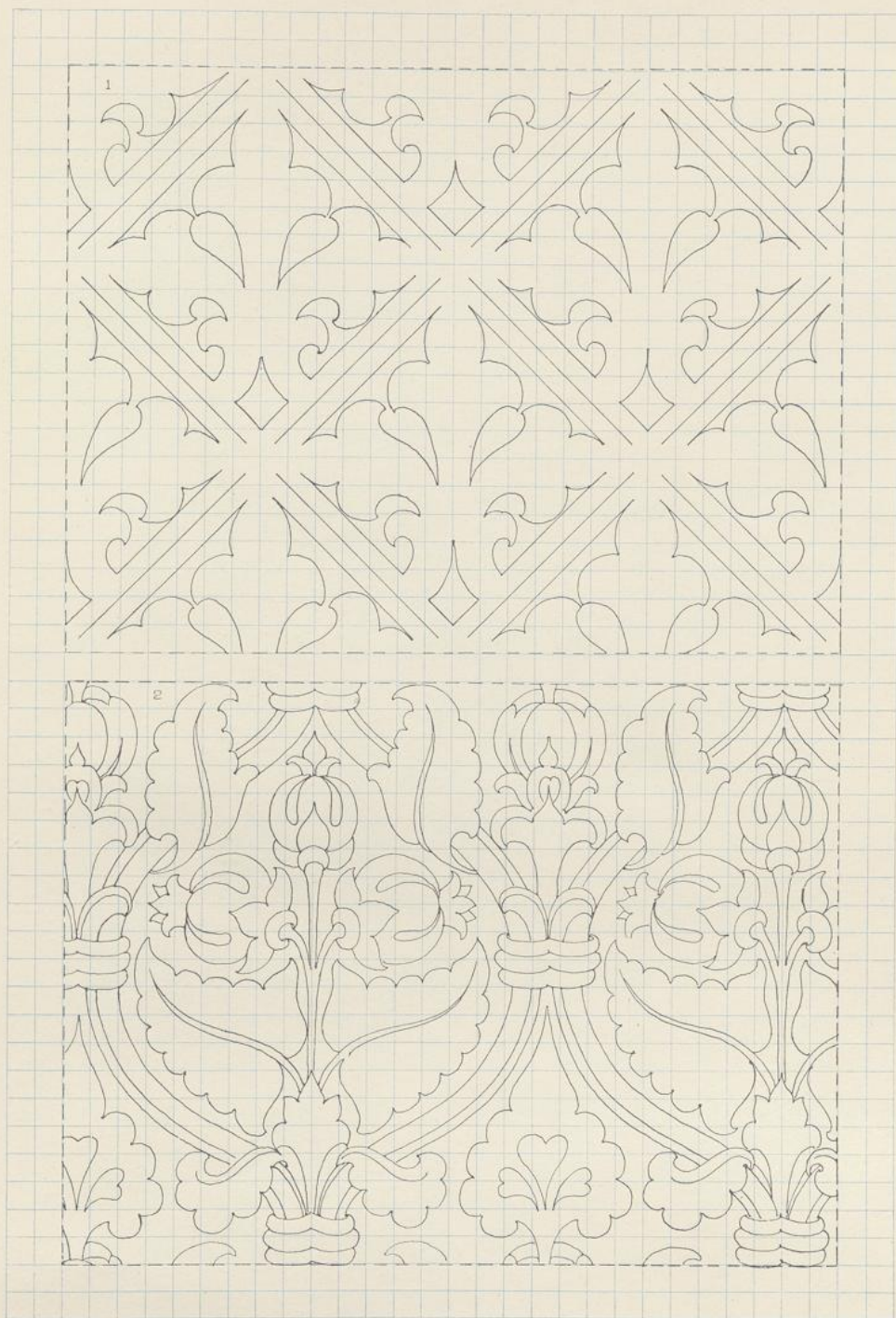
Tafel 97

Begrenzte Flächenornamente.



Tafel 98

Unbegrenzte Flächenornamente.



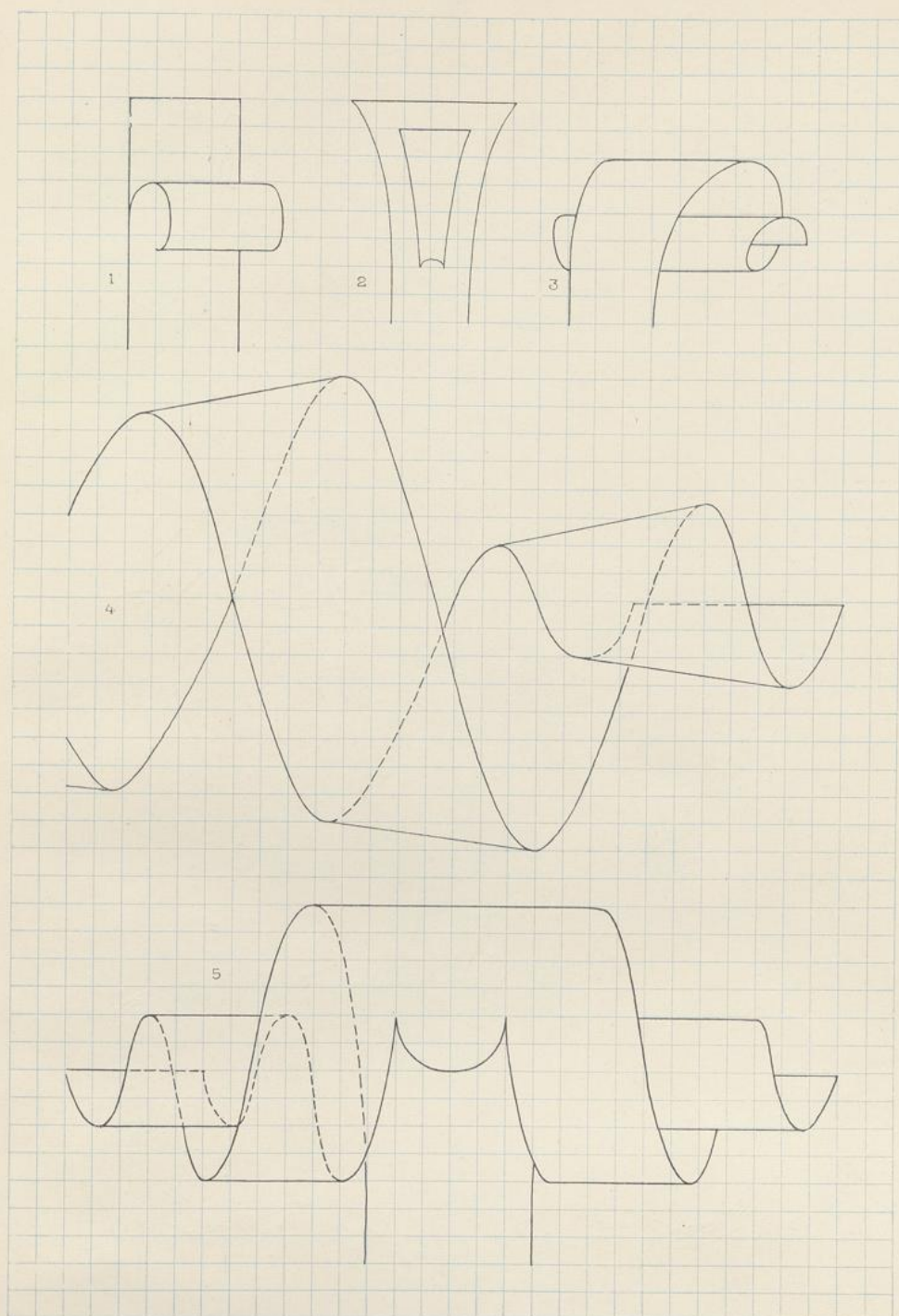
Tafel 99

Unbegrenzte Flächenornamente.



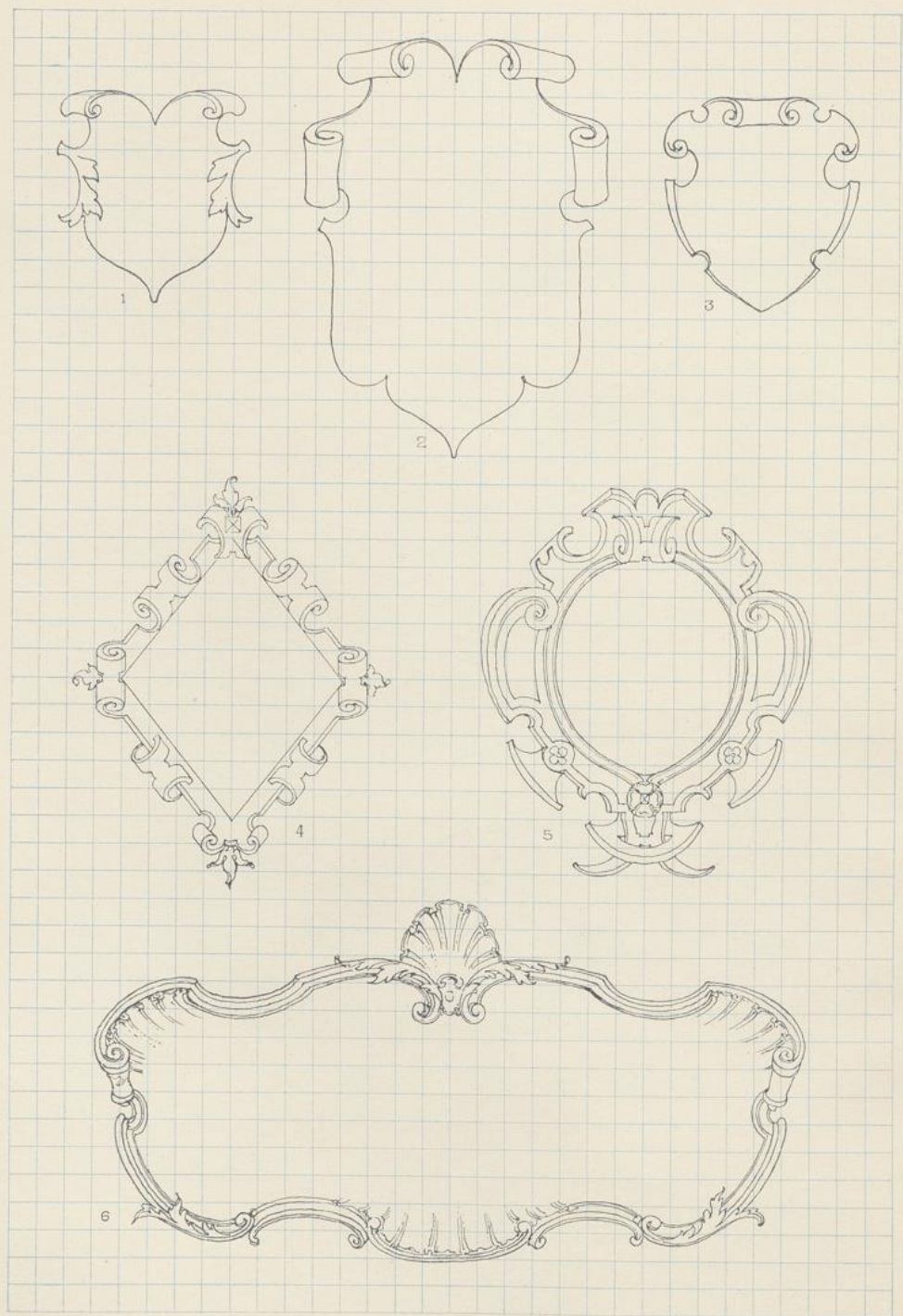
Tafel 100

Unbegrenzte Flächenornamente.



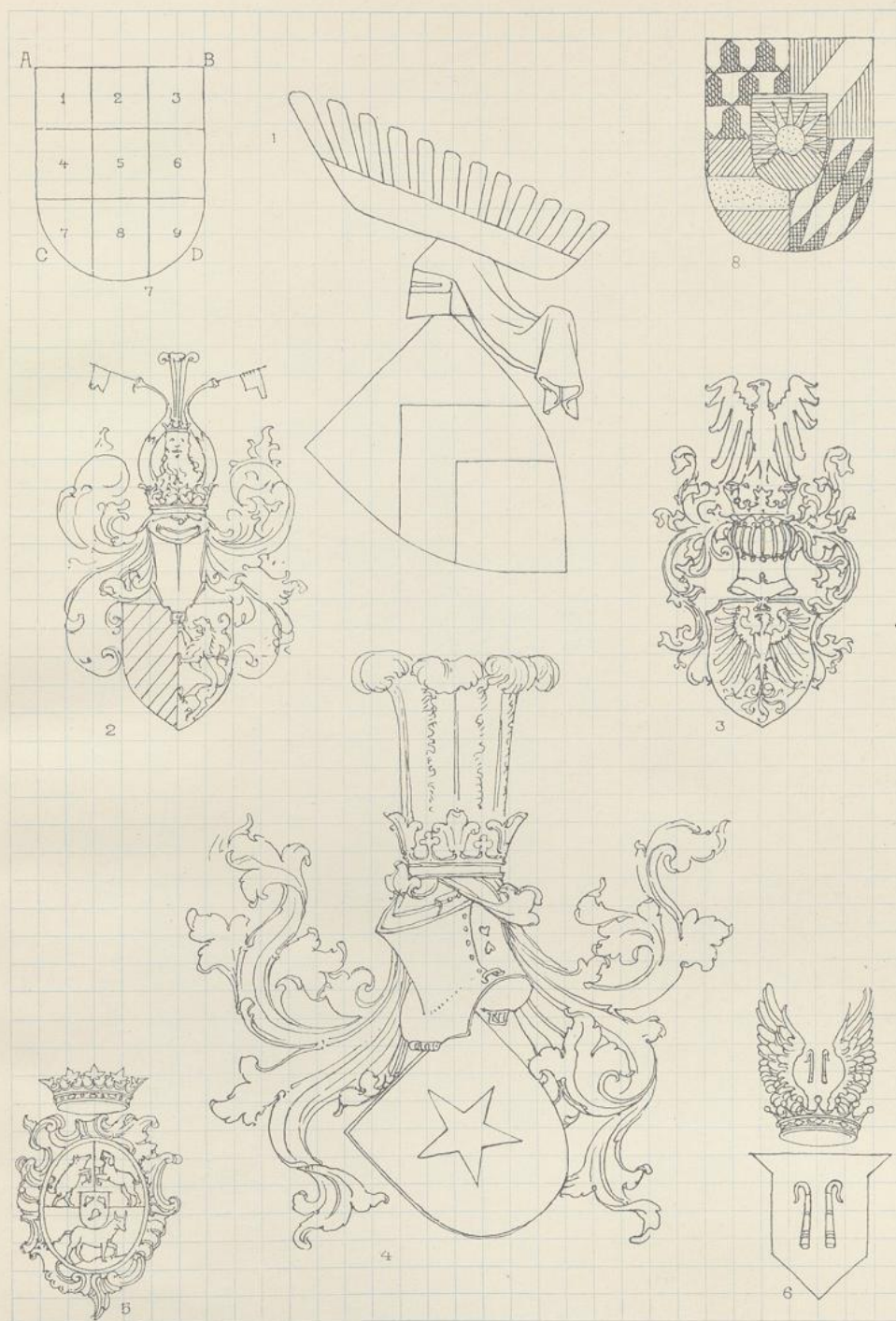
Tafel 101

Rollwerk.



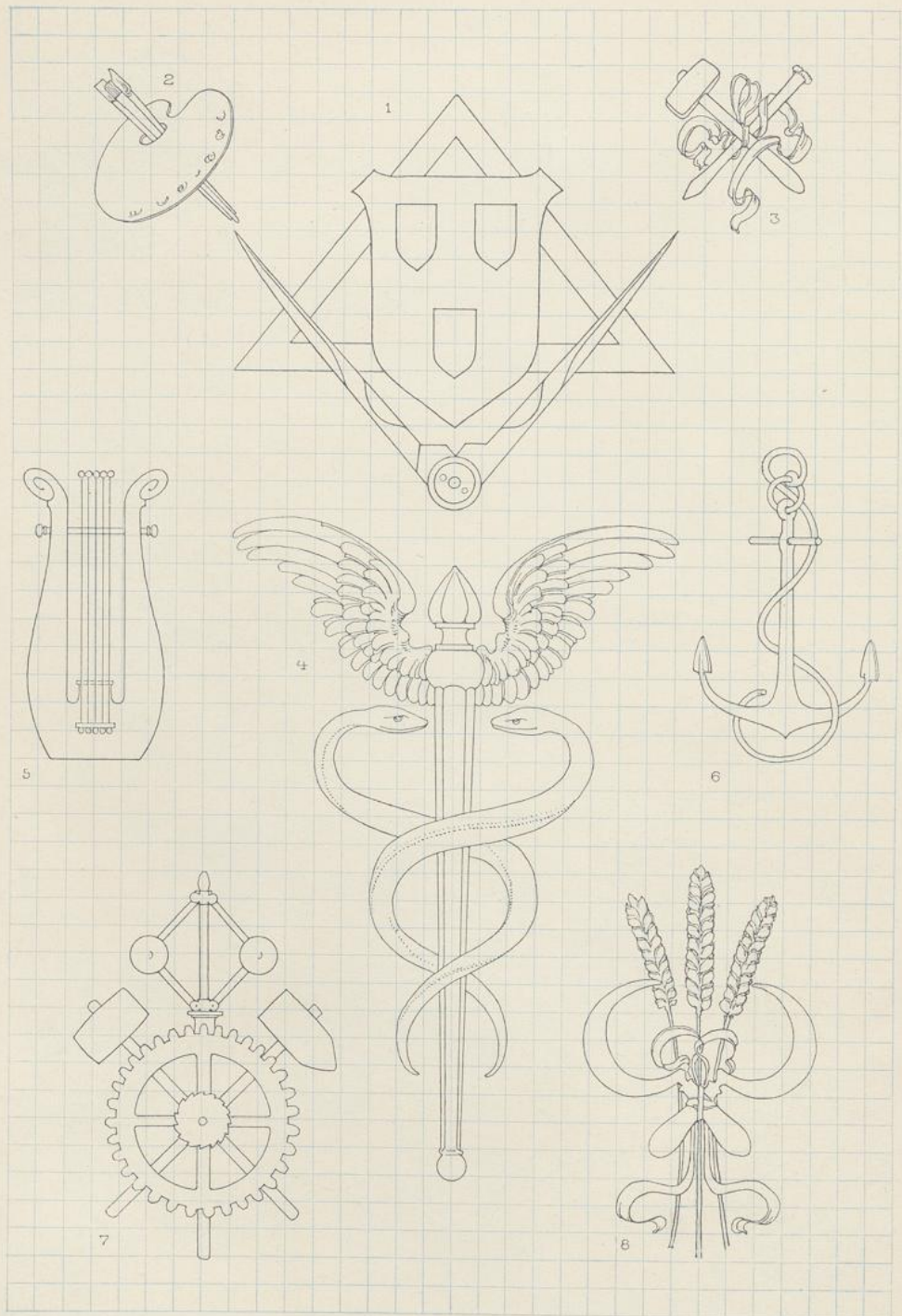
Tafel 102

Schilde, Kartuschen.



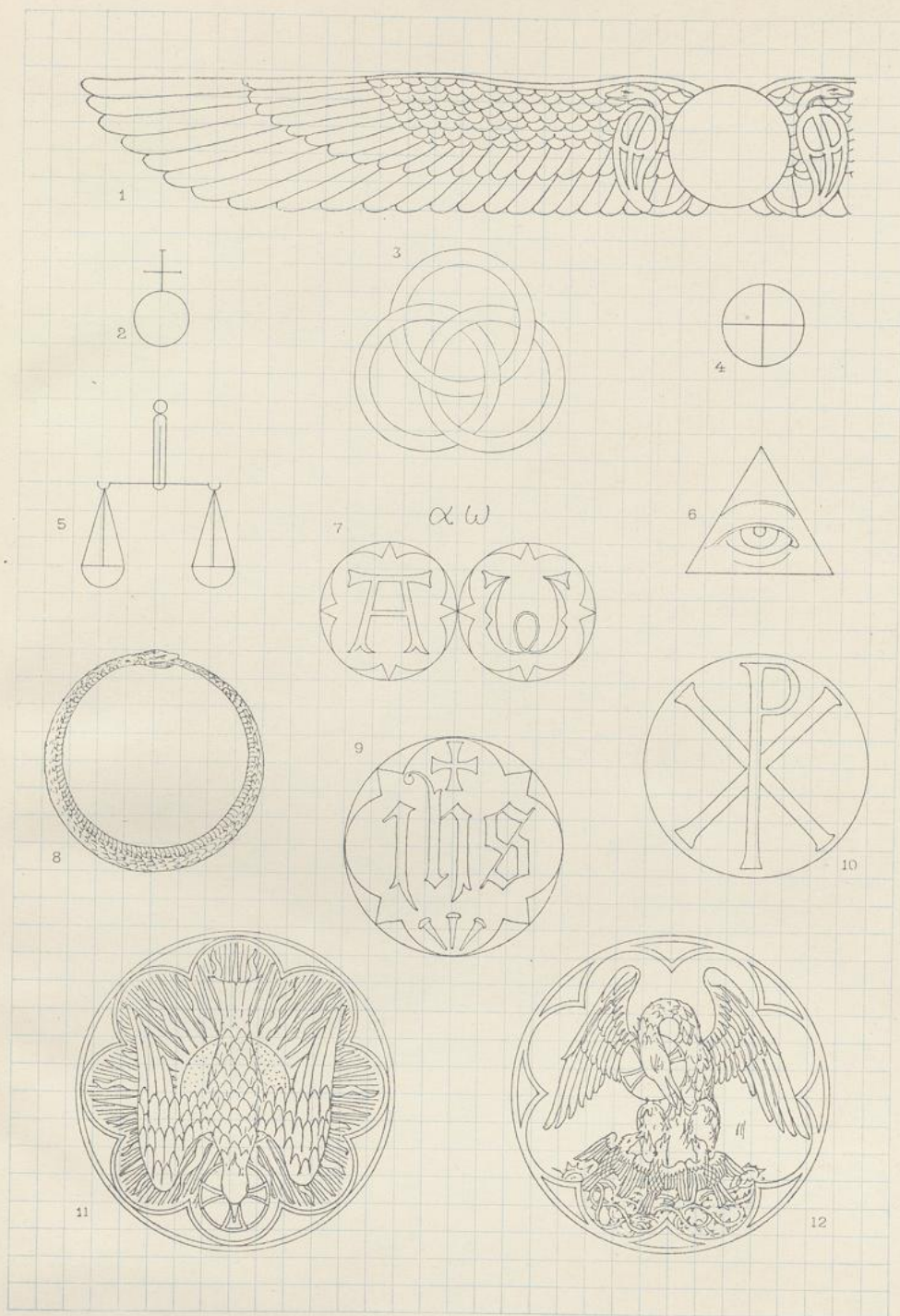
Tafel 103

W a p p e n.



Tafel 104

Embleme.



S y m b o l e.

Tafel 105



03MQ18782

P
03

MQ
18782