



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Die Bauformenlehre**

**Bühlmann, Josef**

**Stuttgart, 1896**

2. Abschnitt. Umwandlung der Bedürfnisformen in Kunstformen.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77272](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77272)

2. Abschnitt.

Umwandelung der Bedürfnisformen in Kunstformen.

1. Kapitel.

Schmuckformen im Allgemeinen.

Die Bauwerke der verschiedensten Bauteile zeigen die constructiven Formen zum Theile mit besonderen Zuthaten bedeckt oder bekleidet, zum Theile mit solchen verbunden und zu einer neuen Form verschmolzen. Alle diese Zuthaten, die aus keiner constructiven Nothwendigkeit hervorgegangen sind, pflegt man als Schmuck oder Decoration zu bezeichnen.

34.  
Schmuck.

Die Schmuckformen erscheinen in den Anfängen der Baukunst als rein äußerliches Beiwerk, indem Zierstücke aus kostbarem Stoffe auf die constructiven Bestandtheile befestigt werden, zunächst nur zu dem Zwecke, um einen prunkhaften Eindruck zu erzielen. In der späteren Entwicklung der Bauteile ist dagegen fast durchweg das Bestreben zu erkennen, mit den Schmuckformen entweder die constructiven Formen nach einer ideellen Seite zu ergänzen, sie somit in ihrer Erscheinung für das Auge zu vervollständigen, oder mit denselben bestimmte selbständige Gedanken, die mit der Anlage und Bedeutung des ganzen Bauwerkes im Zusammenhang stehen, zum Ausdruck zu bringen. In diesen beiden Richtungen sind zwei besondere Gattungen der Schmuckformen gegeben, die jedoch vielfach in einander übergehen oder mit einander in Beziehung treten, so daß sie wohl nach ihrem Ursprung, nicht aber, wie sich später zeigen wird, nach ihrer Anwendung gefondert betrachtet werden können.

Die erstere Art der Schmuckformen, welche mit den constructiven Formen in unmittelbare Verbindung tritt, sucht ihrem innersten Wesen nach die dem geschmückten Bautheil innewohnende Function oder Thätigkeit dem betrachtenden Auge zur Anschauung zu bringen. In Erfüllung dieses Bestrebens werden die Schmuckformen nicht bloß äußerlich mit den Constructionstheilen verbunden; sondern es werden meistens die letzteren in einer Weise umgestaltet, die der betreffenden Function geeigneten Ausdruck verleiht. Um nun die Entstehung und Bildungsweise dieser eigenartigen Umwandlungen vollkommen zu erfassen, ist es nothwendig, auf den Urgrund derselben, nämlich auf die durch den Gesichtssinn gewonnenen Vorstellungen und das aus denselben hervorgehende kunstschaffende Denken des Menschen zurückzugehen. Es ist zu zeigen, wie wir durch die mittels des Sehvorganges gewonnenen Vorstellungen veranlaßt werden, allmählich uns die Dinge so zu denken, wie dieselben nach unserem Empfinden als vollkommene Gebilde sich darstellen müßten.

35.  
Ausdruck der  
Function.



## 2. Kapitel.

## Der Sehvorgang als Grundlage des Kunstschaffens.

## a) Das Sehen als feelifcher Vorgang.

36.  
Vorstellung.

Bei Betrachtung aller sichtbaren Dinge offenbart sich in der menschlichen Seele das Bestreben, unter der dem Auge sich darbietenden Form die innere Wesenheit oder die Bedeutung des Gegenstandes zu erkennen. Dieses Bestreben steht in innigem Zusammenhange mit der Art und Weise, wie beim Sehvorgang die Vorstellungen von den Dingen gewonnen werden. Was wir nämlich als Vorstellung bezeichnen, ist nicht mehr das Ding an sich in seiner eigenen Wesenheit, sondern ein selbst geschaffenes Bild desselben, das nur bestimmte, von uns zusammengefasste Züge des betreffenden Gegenstandes aufweist oder enthält. Eine kurze Erläuterung des Vorganges, der beim Sehen stattfindet und durch den wir zu den Vorstellungen der räumlichen Gebilde gelangen, wird das Gefagte beweisen.

37.  
Sehvorgang.

Das äußere Sehorgan entwirft auf der Netzhaut ein umgekehrtes Bild des von ihm betrachteten Gegenstandes. Wir sehen jedoch dieses Bild nicht, sondern fühlen die einzelnen Bestandtheile desselben. Den anatomischen Untersuchungen zufolge besteht nämlich die Netzhaut aus verschiedenen Schichten. Die Lichtempfindung wird durch jene Schicht vermittelt, welche aus feinen, zur Fläche der Netzhaut senkrecht stehenden Stäbchen und Zäpfchen besteht und deren jedes mit dem Sehnerven in Verbindung gesetzt ist. Jedes Netzhautstäbchen ist das empfindende Ende eines Nerven und wirkt für sich gefondert als eine Lichtempfindungsstelle; jedes derselben übermittelt dem Centralorgan eine besondere Lichtempfindung. Die Summe aller dieser Empfindungen wird nicht durch die Netzhaut und nicht durch den Sehnerven zur endgiltigen Gesamtwahrnehmung vereinigt; sondern dieser Vorgang findet erst im Centralorgan statt und ist somit nicht ein physischer, sondern ein feelifcher Vorgang.

Die Vereinigung der verschiedenartigen, an sich flachen Wahrnehmungen der beiden Augen in eine räumliche Wahrnehmung ist der sicherste Beweis für den ausgesprochenen Satz. Die Netzhautbilder beider Augen sind bei Betrachtung naher Gegenstände sehr verschiedenartig und jedes für sich seiner Wesenheit nach mit einem ebenen Mosaik zu vergleichen. Aus den beiden Wahrnehmungen construirt jedoch das innere Sehvermögen ein einheitliches plastisches Bild, indem die Verschiedenheiten der einander entsprechenden Wahrnehmungsstellen das Tiefenmaß der einzelnen Partien, die räumliche Gestaltung derselben ergeben.

Bei jeder Wahrnehmung unserer Augen besteht die erste Thätigkeit des inneren oder geistigen Sehorgans darin, daß es die auf den einzelnen Netzhautstellen wahrgenommenen Empfindungen in der Richtung der einfallenden Lichtstrahlen in den Raum zurückprojicirt. Diese Rückprojection ist eine vollkommen unbewusste. Wir empfinden den Reiz auf einer Stelle der Netzhaut und verlegen sofort den Ursprung desselben in der Richtung des Hauptstrahles, der den Bildpunkt erzeugte, in die Außenwelt zurück. In der Gesamtheit dieser Rückprojectionen stellt sich uns alsdann der betrachtete Gegenstand dar. Das klar bewusste, gleichzeitige Nebeneinanderstellen aller Einzelwahrnehmungen ist eine wunderbare Thätigkeit des inneren Auges, des feelifchen Sehvermögens. Das äußere Auge dagegen functionirt bei diesem Vorgange nur als Lichttaforgan, das dem Centralorgan eine Summe von



Einzelwahrnehmungen liefert, die von demselben als verschieden helle oder verschieden gefärbte Stellen wieder in den Raum zurückgedacht werden.

Das Sehen besteht somit in einer feelischen Reconstruction des Wahrgenommenen auf Grundlage der durch das Sehorgan übermittelten Elemente der Wahrnehmung. Eine solche Reconstruction ist jedoch nicht bloß das Ergebnis einer jeweiligen Sinneswahrnehmung, sondern zugleich auch das Ergebnis einer gleichzeitigen, wenn auch unbewussten Gedankenverbindung. Denn wenn auch das Sehen mit beiden Augen die plastische Wahrnehmung für die Nähe in hohem Grade unterstützt, so wird dasselbe doch schon für eine Entfernung von etwa 15<sup>m</sup> für die Tiefenverschiebungen unwesentlich, und dennoch glauben wir auch die ferner stehenden Gegenstände körperlich zu sehen. Wir können zudem auch mit einem Auge allein sowohl in der Nähe, als auch in der Ferne die Gegenstände vollkommen plastisch sehen, auch wenn wir dieselben vorher nicht mit beiden Augen gesehen haben. Eben so kann der von Jugend auf Einäugige zu einer richtigen plastischen Vorstellung der Außenwelt gelangen, die sich wenig von derjenigen des mit zwei Augen begabten Menschen unterscheidet. Ferner nehmen wir beim Sehen nicht bloß die Gestalt wahr, sondern erkennen sofort aus Färbung und Beschaffenheit der Oberfläche die stofflichen Eigenschaften des Wahrgenommenen, so fern letztere innerhalb unseres bisherigen Wahrnehmungsgebietes liegen. Alles dies beweist, daß beim Sehen nicht bloß die jeweilige unmittelbare Wahrnehmung in Betracht kommt, sondern daß dieselbe jedesmal durch frühere Eindrücke unbewußt ergänzt wird.

Von frühester Jugend an werden die mit dem Taftorgan wahrgenommenen Eindrücke mit denen des Sehorgans combinirt und daraus die stofflichen Vorstellungen gebildet. Ferner lehrt uns die verschiedenseitige Betrachtung eines Gegenstandes seine Form allmählich kennen und begreifen. Mit jeder folgenden Wahrnehmung werden die früheren gleichartigen Eindrücke wieder wach gerufen und so mit den neu hinzugekommenen verbunden.

Zuletzt ist das Sehen ein mit der augenblicklichen Wahrnehmung verbundenes Erinnern an alle früheren hierauf bezüglichen Beobachtungen. Betrachten wir z. B. einen prismatischen Körper, so wissen wir, daß die verschieden intensive Beleuchtung der einzelnen Flächen eine verschiedene Lage derselben, ferner daß die Richtung der Begrenzungslinien oder Kanten eine rechteckige Gestalt bedingen. Der von diesen Flächen eingeschlossene Raum stellt sich uns als das dar, was wir mit dem Begriffe »Prisma« bezeichnen. Indem wir das Prisma als solches sehen, erinnern wir uns unbewußt an eine Reihe von Beobachtungen, die theils mit dem Auge, theils mit dem Taftinn wahrgenommen worden sind, und die augenblicklich sinnliche Wahrnehmung verbindet sich mit den früheren Beobachtungen zu einem neuen Bilde, dessen Bestandtheile wesentlich durch eine feelische Thätigkeit zusammengestellt erscheinen.

In Folge dieses Erinnerns bei jeder neuen Wahrnehmung an frühere Eindrücke ist es möglich, daß bei einer unvollkommenen Beschaffenheit der ersteren sich dieselbe mittels der letzteren unbewußt ergänzt und sich so zu einer scheinbar vollkommenen Wahrnehmung gestalten kann. Denken wir an Darstellungen der Malerei. Es ist gar nicht nothwendig, daß ein Bild die ganze Summe von Sinnesreiz auf der Netzhaut hervorbringt, wie der wirkliche Gegenstand, um dennoch die vollständige Vorstellung von demselben zu erwecken. Es braucht bloß eine solche Wahrnehmung gemacht zu werden, welche einen Gegenstand kennzeichnet, um alle

38.  
Sehen.

39.  
Verbinden  
unmittelbarer  
Wahrnehmung  
mit früheren  
Eindrücken.



Vorstellungen, welche diese Wahrnehmung ergänzen, in Erinnerung zu bringen und mit derselben zu verbinden. Der einfache Umriss einer Figur genügt fogar, um dieselbe bei dessen Betrachtung in voller körperlicher Erscheinung zu sehen.

40.  
Gesamtvorstellungen.

Eine weitere Folge dieses Verbindens von unmittelbarer Wahrnehmung mit früheren Eindrücken ist das Erkennen derjenigen Eigenschaften eines Gegenstandes, welche für denselben kennzeichnend — charakteristisch — sind. Aus den vielen Wahrnehmungen, die an einem Gegenstande gemacht werden, drängen sich allmählich diejenigen vor, welche die Wesenheit desselben uns zum Bewusstsein bringen. Aus dem Betrachten mehrerer Einzelwesen derselben Gattung erkennen wir die denselben gemeinsamen Eigenschaften und bilden uns durch das Zusammenstellen derselben eine Gesamtvorstellung von einem idealen Wesen der Gattung, dem alle zufälligen Besonderheiten abgestreift sind.

#### b) Das künstlerische Sehen und das Schaffungsvermögen.

41.  
Künstlerisches Schaffungsvermögen.

Es ist nun einleuchtend, dass einerseits nach dem Mafse der individuellen Befähigung, andererseits nach dem Umfange der gemachten Wahrnehmungen bei den einzelnen Menschen die Vollkommenheit von solchen Gesamtvorstellungen auf sehr verschiedener Stufe steht. Je mehr der Mensch im Stande ist, mit der Wahrnehmung des Auges zugleich Urtheile und Schlüsse über das Gesehene zu verbinden, desto mehr wird er befähigt sein, das Wesentliche einer Erscheinung herauszufinden und sich dasselbe einzuprägen. Je mehr er einen Gegenstand von verschiedenen Seiten kennen gelernt hat, je mehr sich mit der Kenntniss der äusseren Erscheinung diejenige der inneren Structur verbindet, desto vollkommener wird die Vorstellung von der Wesenheit des betreffenden Gegenstandes sein. Einerseits von der Kenntniss der Wesenheit, andererseits von der richtigen Vorstellung der verschiedenen äusseren Erscheinungsformen eines Dinges hängt es nun ab, wie weit der Mensch im Stande ist, dasselbe von sich aus wieder zu gestalten und dieser Gestaltung die wesentlichen Eigenschaften des Dargestellten zu verleihen. Diese Befähigung kann allgemein als künstlerisches Schaffungsvermögen bezeichnet werden.

In denjenigen Zweigen der bildenden Kunst, welche die unmittelbare Nachbildung der Naturgegenstände sich zur Aufgabe machen, giebt sich nun dieses Schaffungsvermögen zunächst dadurch kund, dass vom Künstler die Naturgebilde nach ihrer inneren Wesenheit oder ihren charakteristischen Merkmalen erfasst und in solcher Gestalt neu geschaffen werden. Ein Maler oder Bildner z. B., der beim Menschen die Form des Knochengerüsts und die Lage und Wirkung der Muskeln kennen gelernt hat, wird bei aufmerkfamer Betrachtung eines menschlichen Körpers sich fast unbewusst seines Wissens erinnern und so unter der Oberfläche der Erscheinung das Wesen des Organismus sehen. In solcher Weise sieht der bildende Künstler, und indem er so sieht, stellt er das Gesehene in einer Weise dar, dass im Bilde die innere Wesenheit, der Organismus mehr als im Gegenstande der Natur zu Tage tritt. Es gelingt ihm dies dadurch, dass er alle Formen, welche äusserlich die Structur, den Organismus oder den Charakter verrathen, mehr betont, als dies in der äusseren Gestalt des Naturvorbildes der Fall ist. Je mehr bei einer solchen Naturnachbildung vom Künstler die innere Wesenheit einer Sache erfasst wird, um so freier kann die Wiedergabe derselben vom Aeusserlichen und Zufälligen sein.

42.  
Individuelle Auffassung des Gesehenen.

Da nun bei der Naturanschauung eines jeden Künstlers die individuelle Art seines Sehens, d. h. die jeweilige Verbindung des äusseren Eindruckes mit der



feelischen Beurtheilung zur Geltung gelangt, so wird die Darstellung eines und desselben Gegenstandes von mehreren Künstlern, so wahrheitsgetreu dieselbe von jedem angestrebt werden mag, doch wesentlich verschieden sein. Jede Studie nach der Natur wird eine eigenartige Auffassung zeigen; sie wird gewissermaßen andere Eigenschaften des Dargestellten zur Geltung bringen.

### c) Die Idealbildungen der Kunst.

Wenn nun schon bei der unmittelbaren künstlerischen Nachbildung eines Gegenstandes die feelische Thätigkeit in dem Maße beeinflussend mitwirkt, daß eine individuelle Auffassung des Gesehenen stattfindet, so ist dies in um so höherem Grade bei der freien Wiedergabe einer durch die Anschauung mehrerer Einzelwesen erworbenen Gesamtvorstellung der Fall. Jede solche Gesamtvorstellung ist als eine freie Schöpfung zu betrachten, indem in derselben die von der Seele aufgenommenen einzelnen Eindrücke zu einem Gesamtbilde gestaltet werden. Für die Abrundung und besondere Ausgestaltung dieses Bildes ist in ungleich höherem Maße die persönliche Veranlagung bestimmend, als dies bei der unmittelbaren Nachahmung der Natur der Fall ist. Je nach der Beweglichkeit der Seele, mit der dieselbe über die gemachten Wahrnehmungen verfügt und diese durch die Erinnerung wach zu rufen weiß, entsteht ein reich ausgestattetes und lebendiges Gesamtbild einer solchen verallgemeinerten Vorstellung. Ein solches Bild wird nun nicht mehr einem einzelnen Wesen der Gattung entsprechen, von denen jedes seine besonderen Eigenschaften und Merkmale aufweist; sondern es wird dasselbe eine Abstraction aller Einzelwesen bilden.

43.  
Idealbildung.

Als erhabenster Gegenstand für die nachbildenden Künste hat zu allen Zeiten die menschliche Figur gegolten. Wenn es sich für einen Künstler nun darum handelt, die menschliche Figur bloß in ihrer Vollkommenheit ohne besondere individuelle Bedeutung darzustellen, so wird er in der geschilderten Weise etwa einen Polyklet'schen Jüngling oder eine Aphrodite oder nach christlicher Auffassung Adam und Eva schaffen und so zu einer Idealfigur gelangen.

44.  
Idealfigur.

Jedem einzelnen Menschen verleihen jedoch sowohl körperliche, wie geistige Eigenschaften einen besonderen Charakter, der sich in besonderen Formen oder Zügen kund giebt. Wo der betreffende Charakter in ähnlicher Weise wiederkehrt, geben sich auch die Merkmale desselben in ähnlichen äußeren Formen kund. Wenn nun die Darstellung eines bestimmten Charakters beabsichtigt ist, so wird der schaffende Künstler alle Merkmale, welche er an den einzelnen Wesen als Ausdruck dieses Charakters wahrgenommen hat, zu einem Gesamtbilde vereinigen und so eine nicht wirklich vorhandene, sondern eine der Idee entsprungene Figur von bestimmtem Charakter, also eine Idealfigur von besonderer Richtung schaffen.

In solcher Weise sind in der griechischen Plastik die typischen Götterfiguren entstanden. Dem Griechen war die Gottheit zunächst ein vollkommenes menschliches Wesen, gewissermaßen eine Abstraction der menschlichen Natur nach der Richtung ihres besonderen gottheitlichen Charakters. Er schuf dem gemäß das Bild des Gottes, indem er alle menschlichen Züge, welche den beabsichtigten Charakter der Gottheit andeuten, zusammenfaßte und zudem verstärkte und verschärfte, so daß der Ausdruck über das rein Menschliche hinausging und als eine Steigerung desselben erschien. Doch ward in diesem Hervorheben des besonderen Charakters die Grenze der allgemein menschlichen Idealfigur nicht oder nur wenig

45.  
Antike  
Götterfiguren.



überschritten, so daß die Charakterdarstellung nicht zur Caricatur werden konnte, sondern sich zu einer Idealfigur von besonderem Charakter entfaltet (Fig. 15<sup>10</sup>).

Es ist den antiken Götterfiguren neben ihrer besonderen Charakteristik noch eine Erhabenheit eigenthümlich, welche sie über das gewöhnlich Menschliche hinaushebt und in ihnen höhere Wesen erblicken läßt. Der englische Physiologe *Ch. Bell* hat bewiesen, daß diese Erhabenheit aus einer besonderen Art von Hervorhebung oder Uebertreibung einzelner menschlicher Eigenschaften hervorgeht. »Man hat beobachtet, daß die Verhältnisse der Götterfiguren nicht aus dem Mittelmaß des menschlichen Körpers abgeleitet sind, daß somit neben den Abweichungen, welche die besonderen Eigenschaften ausdrücken, noch eine allgemeine Abweichung besteht, welche sie gemeinam besitzen . . . Mitunter sind diese Unterschiede gegen die Mittel- oder Durchschnittsformen so augenscheinliche, daß sie sogar die Grenze der Natur überschreiten (Fig. 16<sup>11</sup>). Es ist z. B. der Gesichtswinkel<sup>12</sup>) größer, als bei irgend einem Menschen; dennoch muß jeder Betrachter der Figur gestehen, daß diese unnatürliche Eigenthümlichkeit schön ist und merkwürdige Intelligenz verräth. Um diese besonderen Formen zu erklären, vermuthete man sogar, daß das Menschengeschlecht entartet sei und daß der griechische Bildhauer in seinen Werken die Erinnerung an einen früheren schöneren Zustand desselben fest gehalten habe (Fig. 17). Jedoch der Physiologe *Bell* bewies, daß der Bildhauer einfach alles dasjenige verschärfte und übertrieb, was den Menschen von den nächst stehenden Thieren unterscheidet. Die griechischen Meister müssen also wirklich wunderbare Kenntnisse und ein tief gehendes Studium sowohl der thierischen, als der menschlichen Formen besessen haben. Nur dadurch, daß man erst die eigenthümlich menschlichen Züge von den thierischen Zügen sonderte und dieselben von jedem individuellen Zuge läuterte, konnte man dazu gelangen, diese Züge zu verschärfen

Fig. 15.



Kolossalbüste der Pallas Athene in der Glyptothek zu München<sup>10</sup>).

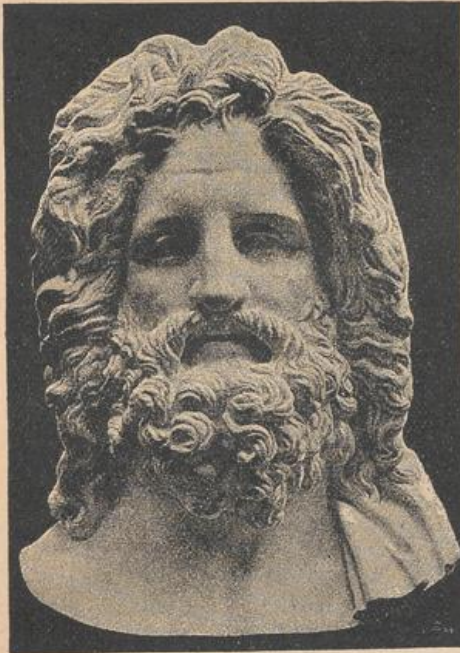
<sup>10</sup>) Aus: SYBEL, L. v. Weltgeschichte der Kunst bis zur Erbauung der Sophienkirche. Marburg 1888.

<sup>11</sup>) Aus ebendaf.

<sup>12</sup>) Beim *Camper'schen* Gesichtswinkel, der an der Seitenansicht des Kopfes gemessen wird, liegt der Scheitel am unteren inneren Ende der Nase; der eine Schenkel wird von hier durch die Ohröffnung, der andere an die vorderste Stirnauflage geführt.



Fig. 16.

Zeus aus Otricoli im Vatican zu Rom<sup>13)</sup>.

und so den Begriff eines Wesens, das noch höher über den Thieren steht als der Mensch, selbst zu verkörpern«<sup>13)</sup>.

Bemerkenswerth ist eine Aeußerung des griechischen Bildners *Lyfippos*<sup>14)</sup>, welcher von den früheren Plastikern sagte, sie haben in ihren Werken die Menschen so gemacht, wie dieselben wirklich seien, er selbst aber habe sie so gebildet, wie sie zu sein scheinen. Unter dem »Scheinen« kann hier nur die ideale Auffassung des Künstlers nach der besonderen Art seines Sehens gemeint sein. Gerade von diesem Künstler ging eine Ausgestaltung der Proportionen aus, nach welchen der Kopf, die Hände und Füße im Verhältniß zur Körperlänge kleiner, die Beine dagegen länger gehalten wurden, als sie beim wirklichen Durchschnittsmenschen zu sein pflegen. Hierdurch erschien die Figur als das Bild einer großen und gewaltigen Persönlichkeit, deren Wuchs über die gewöhnliche Körperlänge hinausging und die

dadurch über die Menschen erhaben und somit göttlich schien (Fig. 17<sup>15)</sup>).

In ähnlicher Weise, wie den Menschen, hat die griechische Kunst auch einige höhere Thiere, namentlich den Löwen und das Pferd, in idealisirter Weise dargestellt. Im Löwen verkörpert sich der Ausdruck der Kraft und Macht; er erscheint als ein majestätisches Thier. Eben so waren die edlen Formen des Pferdes geeignet, die Beweglichkeit und Lebendigkeit des Thieres in allen ihren schönen Ausdrucksformen zur Anschauung zu bringen.

46.  
Antike  
Thierfiguren.

### 3. Kapitel.

#### Anwendung des künstlerischen Schaffungsvermögens bei den Bedürfnisformen.

Auf veränderter Grundlage, jedoch in verwandter Stufenfolge macht sich das Idealisirungsbedürfnis der menschlichen Seele auch bei jenen Bildungen geltend, die wir zunächst als Bedürfnisformen kennen gelernt haben, nämlich bei den Bauformen. Während in den Idealschöpfungen der Plastik und Malerei die eigene Bedeutung der dargestellten Naturgebilde als ihr Selbstzweck und somit als das höchste Ziel des Kunstschaffens erscheint, ist in den Bedürfnisformen zunächst die Zweckdienlichkeit als charakteristisches Merkmal zu betrachten. Hier kommt es darauf an, die

47.  
Kunstschaffen  
und  
Bauformen.

<sup>13)</sup> Nach: GARBETT, E. L. *Rudimentary treatise on the principles of design in architecture*. London 1850.

<sup>14)</sup> Plinius, *Historia naturalis*, Buch 34, Cap. 19, 16.

<sup>15)</sup> Aus: BAUMEISTER, A. *Denkmäler des klassischen Alterthums*. München 1884—87. — Die Hände der Figur sind in den Verhältnissen verfehlte Ergänzungen.



Fig. 17.

Apollon im Belvedere des Vatican zu Rom<sup>16)</sup>.



im Zwecke gegebene Wesenheit des Gegenstandes in entsprechende Formen zu fassen, so daß sie in denselben zur abgerundeten Erscheinung gelangt. Da jede Zweckdienlichkeit sich aus einer Anzahl von Factoren zusammensetzt, so ist jeder derselben in der äußeren Form zu beachten und zum Ausdruck zu bringen.

Aber nicht nur bei den Bauformen, sondern auch bei den Gegenständen des täglichen Bedürfnisses, bei den Geräthen und Gefäßen, bei Waffen und Kleidungsstücken ist die Zweckdienlichkeit der charakteristische Grundzug, und auch bei diesen Gebilden empfindet der Kunstsinne des Menschen das Bedürfnis, die zweckdienliche Form in idealer Weise auszugestalten. Oft sind die Ausdrucksformen der genannten Gegenstände einfacher und kräftiger, als diejenige der Bauformen; vielfach sind sie den letzteren in der Entwicklung vorangegangen und haben für dieselben vorbildliche Bedeutung erlangt. Es erscheint daher angezeigt, diejenigen dieser Gebilde, an welchen die in der Baukunst sich kundgebenden Grundformen in einfacher und typischer Weise auftreten, zunächst zu betrachten und an denselben die Entstehung und Bedeutung derjenigen Formen, welche wir bereits als Schmuckformen bezeichnet haben, zu erklären.

48.  
Gegenstände  
der  
Kleinkunst.

#### a) Entstehung der Schmuckformen.

Um den Ursprung und die Bedeutung der Schmuckformen zu verstehen, erscheint es angezeigt, wieder auf die Gedankenverbindungen, welche sich an die Wahrnehmungen des Gesichtsinnes anschließen, zurückzugehen.

49  
Vereinigung  
mit der  
Naturform.

Mit der aufmerksamen Betrachtung irgend einer constructiven Form, die das Bedürfnis hervorgebracht hat, wird zugleich der Gedanke an den Zweck oder die Bedeutung dieser Form wach gerufen. Ist in diesem Zweck eine active Bedeutung enthalten, ist in ihm eine Thätigkeit, wie Fußen oder Tragen oder Binden, zu erkennen, so drängen sich dem betrachtenden Auge die Vergleiche mit den in der Natur gefehenen Formen, die ähnliche Zwecke erfüllen, auf. Das künstlerische Schaffungsvermögen vereinigt nun die constructive mit der Naturform zu einem neuen Gebilde, in welchem die constructive Gestalt möglichst beibehalten, jedoch mit der den Zweck charakterisirenden Naturform ausgestattet wird. Hierbei findet ebenfalls ein Hervorheben oder Verschärfen des für die betreffende Function charakteristischen Ausdruckes der Naturform statt; sie wird ebenfalls von allem Zufälligen befreit und so in einer ideellen Gestalt dargestellt.

In der Gesamtheit eines Bedürfnisgegenstandes gelangen verschiedene Functionen zur Geltung, und für jede derselben sucht nun das betrachtende Auge einen entsprechenden Naturausdruck. Während jedoch die Plastik für ihre Idealfiguren die entsprechenden Eigenschaften von Naturwesen derselben Gattung zusammenstellt, werden bei den Geräthen oder Gefäßen die Merkmale für die einzelnen Functionen des Gegenstandes von verschiedenen Naturwesen zusammengestellt und zu einem Ganzen verbunden.

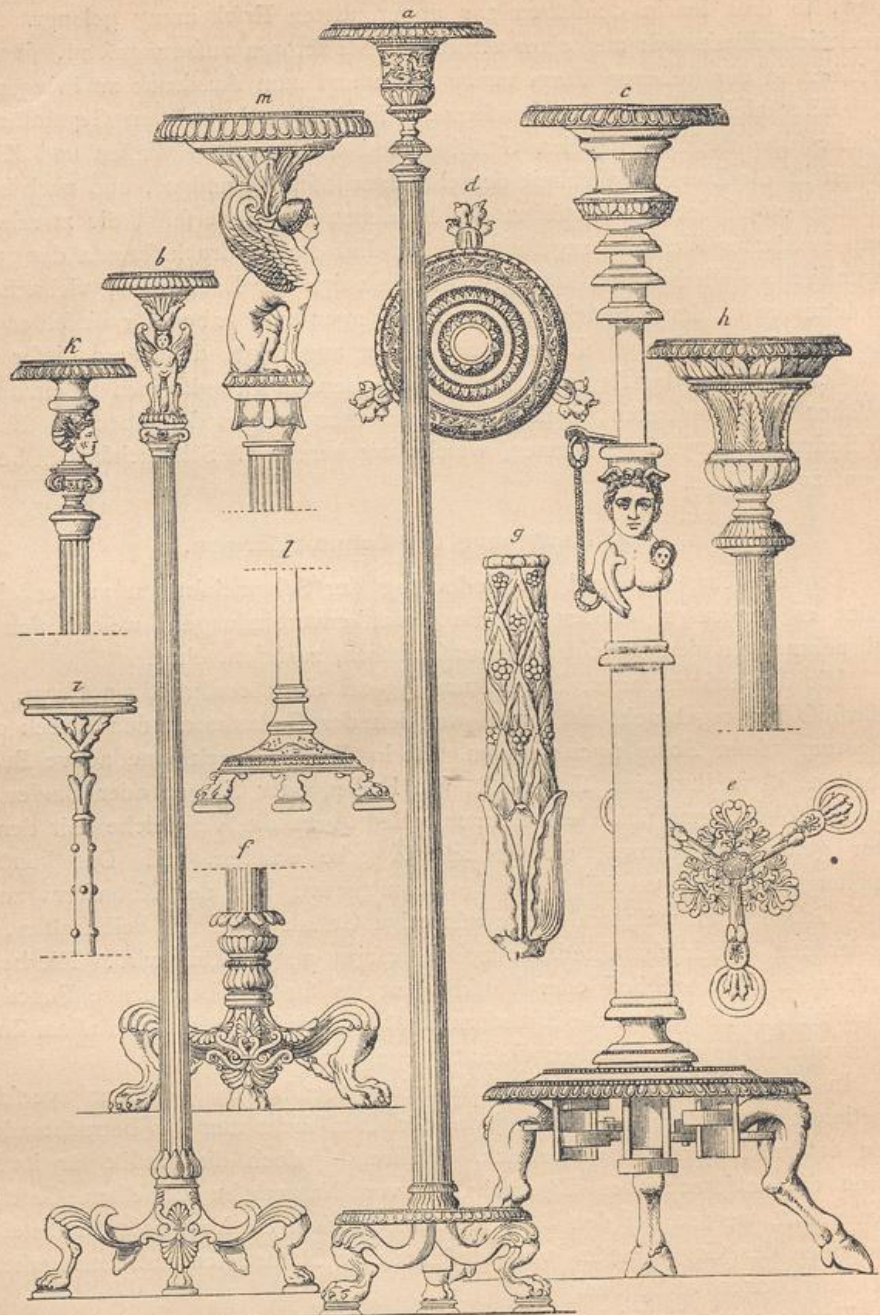
Das folgende Beispiel möge zur Erläuterung des Gefagten dienen.

Ein allgemeines Gerath des antiken Hauswesens war der zum Tragen einer oder mehrerer Lampen bestimmte bronzene Candelaber. Die Bedingungen für die zweckmäßige Ausgestaltung feiner Formen waren einfach und leicht erfüllbar. Zum sicheren Stehen war ein breiter Fuß nothwendig; über demselben hatte ein schlanker Schaft die zur Aufnahme der Lampe bestimmte Scheibe in angemessener Höhe zu tragen. Für den Fuß erwies sich ein dreibeiniges Gestell zweckmäßiger, als eine einfache

50.  
Beispiel.



Fig. 18.

Zusammenstellung von pompejanischen Candelabern<sup>16)</sup>.

Scheibe, weil die schmalen Beine trotz der Unebenheiten des Bodens einen ficheren Stand bewirkten. Wir sehen nun diese Bedürfnisformen an den einzelnen noch erhaltenen Geräthen in einer Weise umgestaltet, durch welche der Bedeutung oder

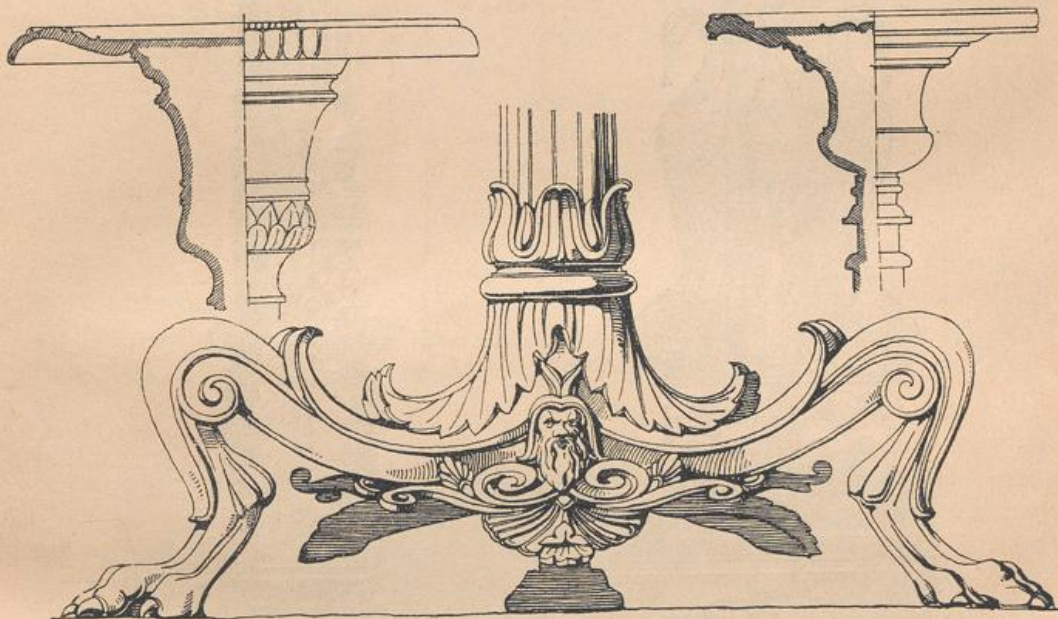
<sup>16)</sup> Facf.-Repr. nach: OVERBECK, J. A. Pompeji. Leipzig 1875.



Function der einzelnen Theile in entschiedener Weise Ausdruck verliehen wird (Fig. 18<sup>16</sup>). Das fufsende Gestell ist in drei schlanke Thierfüsse verwandelt, die als solche das Stehen anschaulich machen und zudem durch elastisch gebogene Form die Standfähigkeit zu erhöhen scheinen. Eine breite Kelchform aus drei abwärts gerichteten Pflanzenblättern faßt diese Thierfüsse am oberen Ende zusammen; ein Ring vermittelt diese Form mit einem aufwärts gerichteten Kelch, aus welchem sich der Schaft als schlanker, geriefter Stengel erhebt. Ein zierlich ausgestalteter Blütenkelch bekrönt denselben und bildet in feiner scheibenartigen Verbreiterung die zur Aufnahme der Lampe geeignete Standfläche (Fig. 19<sup>17</sup>).

Durch solche Ausgestaltung des Candelabers wurde den verschiedenartigen Zwecken und Beziehungen der einzelnen Theile desselben geeigneter Ausdruck verliehen. Als Mittel für diese Ausdrucksweisen wurden solche Formen der organischen

Fig. 19.



Ein Fufs und zwei Bekrönungen von pompejanischen Candelabern<sup>17</sup>).

Natur gewählt, welche die Function oder die Beziehung der Theile zu einander in besonders deutlicher Weise zur Anschauung bringen. Die Formen sind verschiedenen organischen Wesen, der Pflanzen- und Thierwelt, entnommen, bilden jedoch, da sie am Geräth eine gesetzmässige Folge von Thätigkeiten und Beziehungen veranschaulichen, in ihrer Gesamtheit ein organisches Ganze, eine Einheit. Wie bei der Idealfigur, hat der Künstler auch bei der Schaffung des einfachen Geräthes in der Natur Umschau gehalten, um an einzelnen Wesen derselben die für den Ausdruck einer besonderen Function dienlichen Formen zu entdecken. Er hat dieselben in einer Schöpfung vereinigt, die in ihrer Gesammtform neu und eigenartig, in ihren Einzelheiten jedoch aus bekannten und leicht verständlichen Formen besteht. Um jedoch zu einer solchen Ausgestaltung des Geräthes zu gelangen, war es nothwendig,

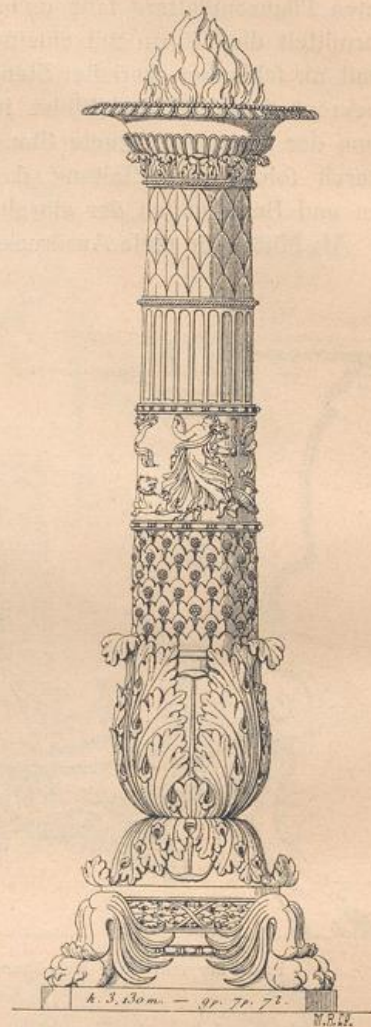
<sup>17</sup>) Facf.-Repr. nach: KACHEL, P. Kunstgewerbliche Vorbilder. Karlsruhe 1879.



Fig. 20.

Marmor-Candelaber im Museum zu Neapel<sup>18)</sup>.

Fig. 21.

Bacchischer Candelaber im Louvre  
zu Paris<sup>19)</sup>.

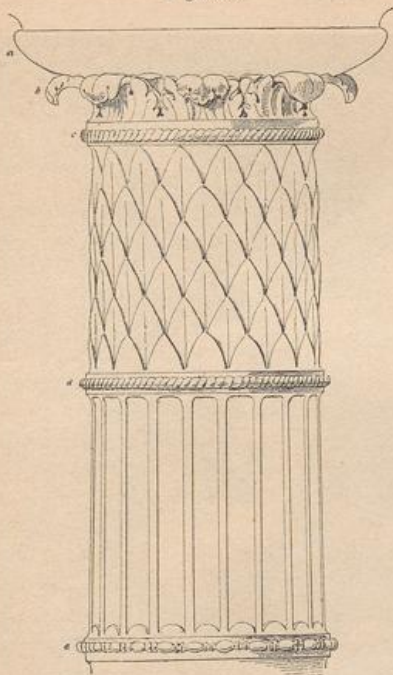
dafs der Schöpfer desselben von vornherein mit seinem geistigen Auge in den einzelnen constructiven Theilen die Kräfte und Beziehungen wirken sah, denen er nachher durch die Kunstformen den passenden Ausdruck verlieh. Indem alle diese Kräfte und Beziehungen durch den bestimmten Zweck des Geräthes bedingt sind, werden dieselben durch diesen in eine Einheit zusammengefaßt und erscheinen in

<sup>18)</sup> AUS: BAUMEISTER, a. a. O.

<sup>19)</sup> Facf.-Repr. nach: CLARAC, F. DE. *Musée de sculpture*. Paris 1828—30.



Fig. 22.



ihrer Gesamtheit als ein in sich abgeschlossener Organismus. In folcher Weise wird das einfache Geräthe unter der Hand des schaffenden Künstlers, der verschiedene in der Natur gesehene Dinge zu einer ideellen Einheit zu verbinden weifs, zum Kunstwerk erhoben.

#### b) Organische Schmuckformen der Geräthe und Gefäße.

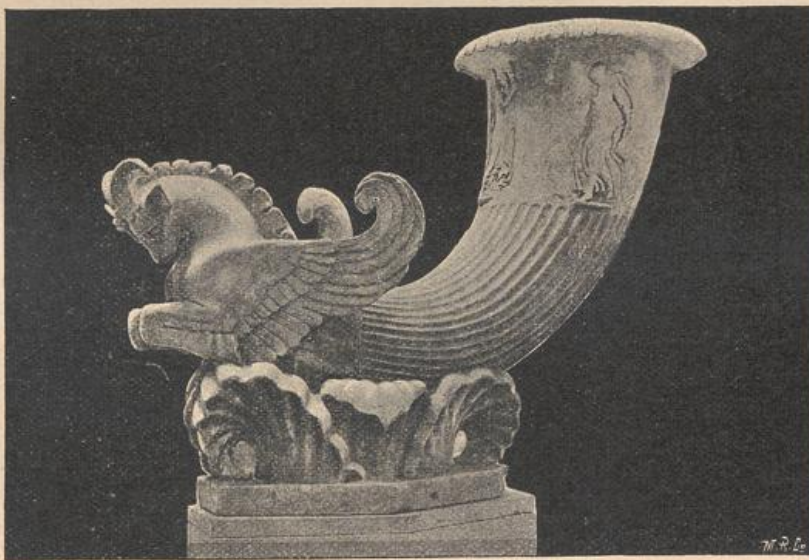
Wie an dem soeben geschilderten Geräthe, so giebt sich in der gesammten geräthe- und gefäfsbildenden Kunst des Alterthums das Bestreben kund, durch Anknüpfen an verwandte Formen der organischen Natur die wesentlichen Eigenschaften der Bedürfnifsformen hervorzuheben.

Was in den bronzenen Lampenständern in zierlicher und bescheidener Weise ausgedrückt erscheint, gelangt in den grofsen marmornen Prachtcandelabern der Tempel und Paläste in kräftigen und üppigen Formen zur vollen Entwicklung. Der unterste Theil oder die Basis

ist hier häufig in der Gestalt eines dreiseitigen Opferaltars gebildet. Unter demselben bilden entweder Löwenklauen, die nach oben in Blätter auslaufen, die fufsende Form, oder es sind kleine Thiergefalten als Träger angebracht. Ueber der Basis

51.  
Candelaber.

Fig. 23.



Brunnen in Gestalt eines auf einem Blätterkelch ruhenden Trinkhorns (Rhyton), welches in eine geflügelte Chimära endet; Werk des Atheners *Pontios*; gefunden in den Gärten des Mäcenes auf dem Esquilin; jetzt im capitolinischen Museum zu Rom.



erscheint die Verbindung mit dem aufstrebenden Schaft an den einzelnen Beispielen durch sehr verschiedenartige Formen bewirkt. Häufig deuten zunächst abwärts gerichtete Blätter das Füssen des Schaftes auf der Basis an, während darüber ein aufwärts gerichteter Blattkelch das untere Ende des Schaftes umfaßt. An dieser Stelle können auch menschliche oder thierische Gestalten, frei stehend oder durch pflanzliche Ausgänge mit dem Schaft verbunden, als leichte Stützen des letzteren erscheinen (Fig. 20<sup>18</sup>). Das Auftreten des Schaftes erhält feinen Ausdruck durch Riefungen, die ihn einem Pflanzenstengel ähnlich machen, oder durch Blattbekleidungen, oder es wird derselbe als Stamm aufgefaßt und mit pflanzlichem Rankenwerk bekleidet. Häufig treten die verschiedenen Verzierungsformen an einem Schaft über einander auf und werden durch Bänder oder Ringe von einander getrennt (Fig. 21<sup>19</sup>). Das obere Ende des Schaftes erhält öfters zur Aufnahme des flachen Feuerbeckens eine sich ausbreitende Blätterkrone (Fig. 22). Blätterkelche verschiedener Form dienen überhaupt in der geräthe- und gefäßbildenden Kunst zur Aufnahme mannigfaltiger Gegenstände, wie dies die Einlagerung eines als Brunnen-Decoration hergestellten Rhytons in eine Blattscheide beweist (Fig. 23). Eine eigenthümliche, prächtig wirkende Aus-

Fig. 24.



Einer der beiden Barberinischen Candelaber, gefunden in der Villa des Kaisers *Hadrian* zu Tivoli, jetzt im Vatican zu Rom.



Fig. 25.

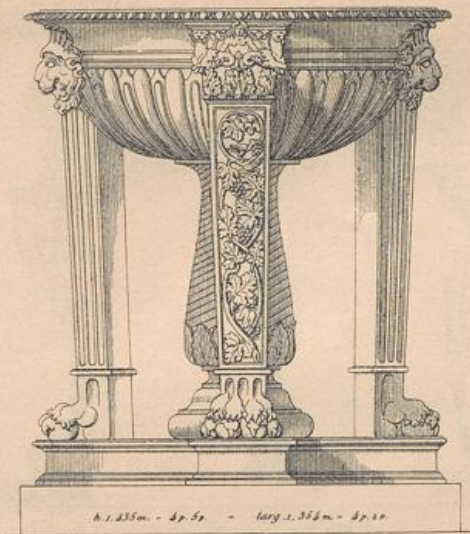
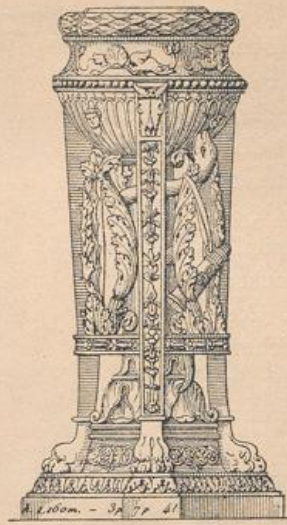
Becken und Dreifuß aus Marmor im Louvre zu Paris<sup>20)</sup>.

Fig. 26.

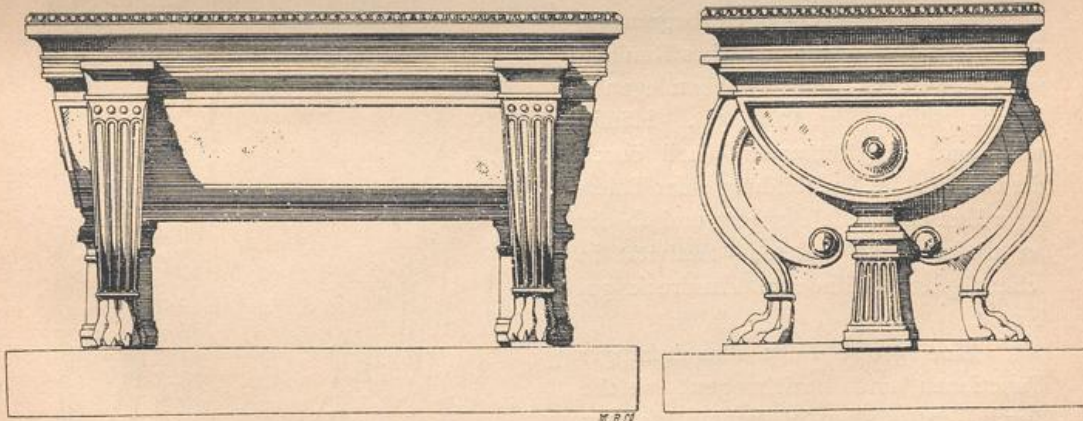


gestaltung zeigt ein Candelaber des vaticanischen Museums, an welchem der Schaft mit über einander aufsteigenden, schön gebildeten Akanthus-Blattrihen bekleidet ist, deren oberste schliesslich das flache Becken trägt (Fig. 24). Durch das Ueberneigen der Blätter wird allmählich auf das Tragen des obersten Theiles des Aufbaues vorbereitet, und es erscheint so die Function des Schaftes in wiederholt andeutender Weise ausgedrückt.

Bei einer Reihe von Gegenständen sind einzelne Theile derart geformt, daß in denselben vorzugsweise einerseits das Füssen, andererseits das Tragen durch entsprechende Formen zum Ausdruck gebracht wird. Diese Theile bilden Stützen, die bestimmt sind, entweder ein flaches Becken oder eine Tischplatte aufzunehmen und

52.  
Stützenformen.

Fig. 27.

Wanne aus den Thermes des *Agrippa*; jetzt in der Capella Corfini im Lateran zu Rom<sup>21)</sup>.

20) Facf.-Repr. nach: CLARAC, a. a. O.

21) Facf.-Repr. nach: KACHEL, a. a. O.

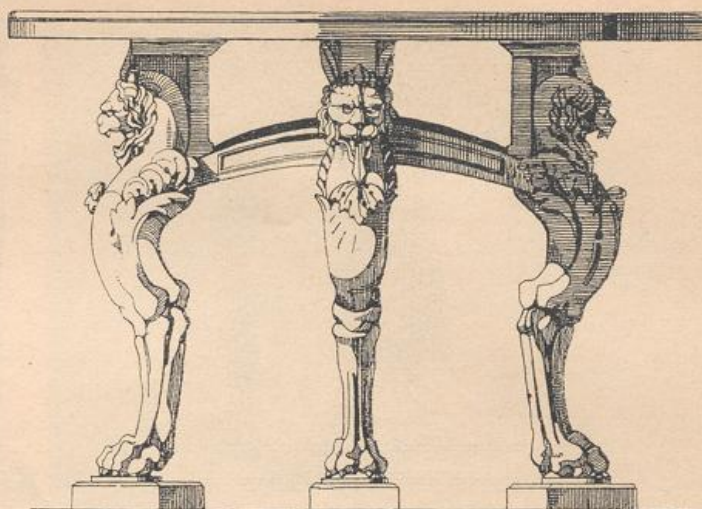


die in letzterer Anwendung Trapezophoren heißen. Bei einzeln stehenden Stützen wird häufig die constructive Form beibehalten und am unteren Ende ein Thierfuß, am oberen ein Kapitell oder Kopf angebracht; das Aufstreben des zwischenbefindlichen Schaftes erscheint durch Rinnen oder durch aufsteigende Ranken angedeutet (Fig. 25 bis 27<sup>20 u. 21</sup>).

Vielfach sind jedoch solche Stützen als kraftvoll und elastisch geformte Thierbeine gestaltet, die nach oben in einen Blattkranz übergehen, aus welchem über schlankem Hals ein Thierkopf sich erhebt und als Träger einer aufliegenden Tischplatte oder eines Beckens erscheint (Fig. 28 u. 29). In solcher Weise gebildete Stützen sind an plattenförmig gebildeten Tischträgern an beiden Enden angebracht und mit Flügeln versehen, die nach oben sich aufrollend wie eine Verspreizung zwischen den Füßen erscheinen. Aus den Blättern, welche die fufsende Partie nach oben begrenzen, entwickelt sich öfters zierliches Rankenwerk, welches die zwischenliegende Fläche füllt (Fig. 30 u. 31). Häufig wird auch ein stützender Theil durch die vollständige Nachbildung einer Thier- oder Menschengestalt ersetzt und so die an dieser Stelle waltende Activität in lebendigster Weise zum Ausdruck gebracht.

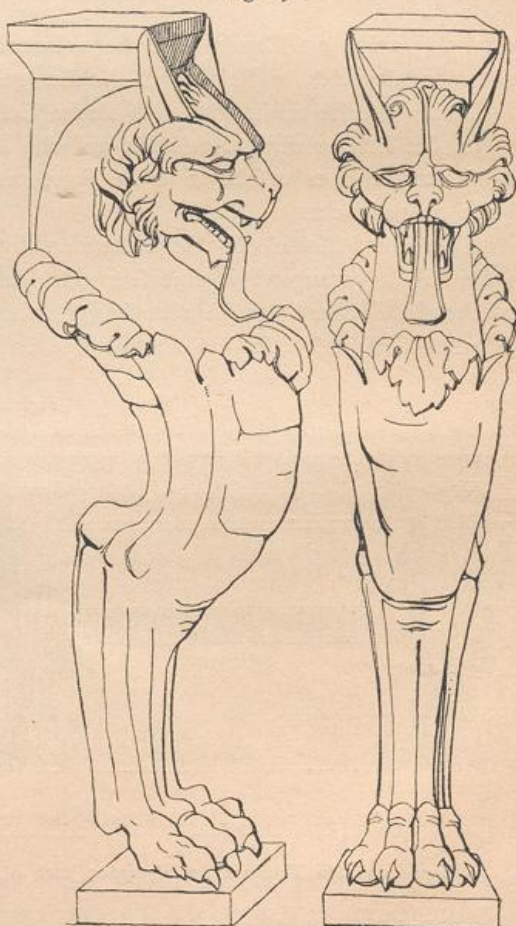
Eine große Fülle mannigfaltiger Functionen und Beziehungen, welche durch entsprechende Schmuckformen ihren Ausdruck finden, zeigen die vielfachen Arten der Gefäße, von denen hier nur einzelne decorative Prachtstücke

Fig. 28.



Dreifüßiger Marmortisch.

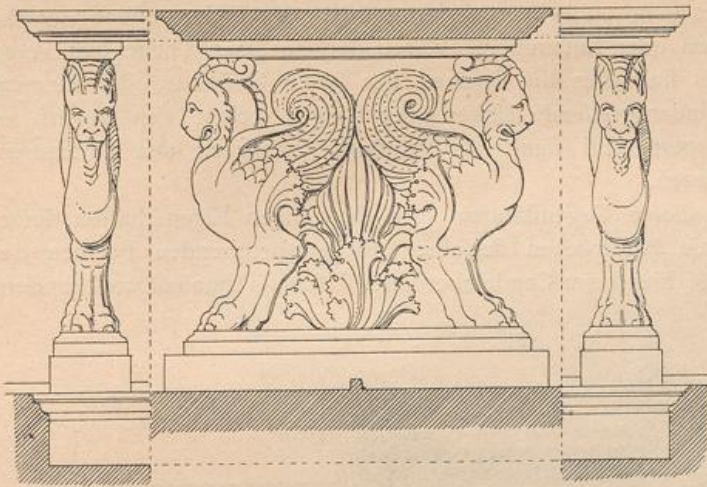
Fig. 29.



Tischträger aus Marmor.



Fig. 30.



Anficht und Schnitt des Marmortisches im Hause des *Cornelius Rufus* zu Pompeji.

Vase dem nach aufsen wirkenden Drucke der Flüssigkeit zu widerstehen habe. Um die Wandung für das Gefühl des Beschauers gegen diesen Druck zu sichern, fielt er sich veranlaßt, um den Bauch der Vase eine Form anzubringen, welche

Fig. 31.



Aeusere Anficht eines Trägers von dem in Fig. 30 dargestellten Tische.

aus römischer Zeit näher betrachtet werden sollen.

An den Gefäßen wurden zunächst Formen angebracht, die nicht einer ausgesprochenen Function des Gegenstandes zum Ausdruck dienen, sondern einer Beanspruchung des Materials, einer Dehnung, Pressung oder Spannung desselben entgegenwirken sollen. So empfindet der gefäßbildende Künstler, daß der Bauch einer



dieselbe scheinbar zusammenhält oder bindet, nämlich ein Band oder einen Reifen (Fig. 32). Für ein solches Band erscheinen wiederum solche Vorbilder passend, welche ein festes Zusammenhalten oder Zusammenschließen der einzelnen Theile dem Auge anschaulich machen. Es sind dies die Formen des festen Gewebes oder Riemengeflechtes, ferner in einander greifende Haken oder Ringe, welche den Begriff des nicht Dehnbaren verkörpern und somit als sichtbarer Ausdruck des Zusammenhaltens oder Bindens dienen.

Es sind ferner bei diesen Gegenständen auch die activen Eigenschaften derart beschaffen, daß nicht ein Ausdrücken derselben mit entsprechenden Formen der Thierwelt möglich ist, wie dies beim Candelaber oder Tischnuß thunlich war, sondern

Fig. 32.

Prachtvasen aus weißem Marmor<sup>22)</sup>.A. Vase des Atheners *Sofibios* im Louvre zu Paris.B. Vase aus der Villa *Mäcenus* in Tivoli; jetzt zu Rom.C. Sog. *Mediceische Vase*, in den Uffizien zu Florenz.

bei welchen das Bedürfnis das Festhalten der gegebenen Zweckmäßigkeit bedingt. Hier wird nun das Schaffen von solchen Schmuckformen nothwendig, welche ohne unmittelbares Vorbild in der Natur dennoch der gegebenen Thätigkeit oder Beziehung Ausdruck zu verleihen im Stande sind. So ist bei einer Vase durch die Zweckmäßigkeit eine scheibenförmige Gestalt des Fußes bedingt. Dieser Fuß wird nun am Rande mit abwärts gerichteten Blättern verziert (Fig. 32<sup>22)</sup>). Die elastische Linie, in welcher die Blätter sich biegen, die breite, geschlossene Form, welche sie in ihrer Gesamtheit bilden, erwecken die Vorstellung des sicheren Stehens. Was beim Thierfuß die einzelnen Zehen, das sind nun beim Vasenfuß die kranzförmig gereihten Blätter; sie scheinen sich gegen die Unterlage zu stemmen, auf derselben

<sup>22)</sup> Facf.-Repr. nach: KACHTEL, a. a. O.



zu fussen. In ihrer Gesamtheit stellen sie eine Verbreiterung des Fusses dar, durch welche die Standfähigkeit des Gefäßes gesichert wird.

Eine besondere Stelle nehmen in der gefäßbildenden Kunst diejenigen Formen ein, welche einzelne Theile unter einander verbinden und so den Uebergang von einem Theile zum anderen bewerkstelligen. Solche Formen sind zunächst nothwendig, um Fuß und Bauch des Gefäßes mit einander zu verbinden. Der Fuß ist

54-  
Verbindende  
Schmuck-  
formen.

Fig. 33.



Borghesische Vase, gefunden in den Gärten des *Sallust* zu Rom;  
jetzt im Louvre zu Paris.

nur in seinem unteren Theile als den Stand des Gefäßes sichernd zu betrachten; in seinem oberen Theile ist er dagegen als das Gefäß tragend aufzufassen. Der Uebergang von der einen Function zur anderen wird durch eine zusammenfassende, nach unten und oben beziehungslose Form bewirkt, die als ein Band oder Gürtel erscheint. Der Fuß hat an dieser Stelle den geringsten Querschnitt; die Kraft desselben ist hier concentrirt, um nach oben zur Aufnahme des Bauches sich wieder auszubreiten



(Fig. 33). Für diesen Zweck kommen wieder zweierlei Thätigkeiten in Betracht. Zunächst gilt es, das Gewicht des oberen Theiles überhaupt zu tragen. Um dieser Function Ausdruck zu verleihen, wird am oberen Ende des Fusses ein kleiner Blattkranz angebracht, dessen Blätter sich unter dem Drucke scheinbar umbiegen oder überfallen. Alsdann muß der Bauch fest gehalten und gegen seitliches Fallen gestützt werden. Diefem Zwecke dient ein zweiter Blattkranz, der den unteren Theil des Bauches kelchartig umfaßt und ihm so eine für den Anblick geficherte Unterlage gewährt. Hierbei sind die Enden der Blattspitzen oben einwärts gebogen und scheinen so den Bauch zangenartig zu fassen.

An antiken Prachtvasen ist zwischen dem oberen Theile des Fusses und dem letztgenannten Blattkelch noch eine scheibenartige Form eingeschaltet, die für sich als ein niedriger Fuß erscheint, so daß der untere hohe Fuß als ein selbständiger Untersatz aufzufassen ist, auf den die eigentliche Vase gestellt wurde.

Der obere Rand der kraterförmigen Vasen ist mit einer überfallenden Blattreihe verziert, welche als abschließende und zugleich das Ueberfließen des Inhaltes bezeichnende Form erscheint. In verstärktem Maße wird der überfallende Blattkranz als Rand der breiten Brunnenfchalen angewendet, wo derselbe die fallende Richtung des überfließenden Wassers vorbereitet.

An den Vasen verschiedener Gattung war es nicht leicht, den Henkel in folgerichtiger Weise mit dem runden, in sich geschlossenen Vasenkörper zu verbinden. Hier mußte eine Form genügen, welche den Ansatz, dessen Anschluß nicht organisch zu lösen war, einfach verdeckte (vergl. Fig. 32, C). Durch keine Form konnte dieses Verdecken besser bewirkt werden, als durch die verschiedenen Arten von Menschen- oder Thiermasken. Die Maske tritt überall als verbindender Schmuck auf, wo ein unvermitteltes Anfügen eines Theiles an einen anderen nicht zu umgehen ist, oder auch, wo das Zusammenfügen verschiedener Schmuckformen nothwendig wird, wie dies z. B. bei Ringzierden der Fall ist. Denselben Zweck, wie Masken, erfüllen in der neueren Ornamentik auch kleine Schildformen mit ausgeschnittenen und theil-

Fig. 34.



Kleiner bronzenener Tisch aus Pompeji;  
jetzt im Museum zu Neapel <sup>23)</sup>.

(Die Tischplatte ist Ergänzung.)

<sup>23)</sup> Facf.-Repr. nach: VIOLETT-LE-DUC, E. E. *Histoire d'un dessinateur*. Paris 1880.



weise aufgerollten Rändern, die ursprünglich bei vorübergehenden Decorationen in Papier hergestellt wurden und daher Cartouchen heißen.

In den beschriebenen Prachtgeräthen und Gefäßen konnte sich das architektonische Gefühl in freier Weise, unbehindert durch constructive Schranken, kundgeben. Die einzelnen Functionen erhielten dem entsprechend anschaulichen und kräftigen Ausdruck durch Formen, die unmittelbar der Thier- und Pflanzenwelt entlehnt wurden. Eine reiche Phantasie konnte zudem solche Werke mit mannigfaltigen figürlichen Zuthaten verbinden, die denselben befondern Reiz verleihen (Fig. 34<sup>29</sup>). So erscheinen sie als unmittelbare Kundgebungen des architektonischen Kunstsinnes und bieten in elementaren Formen die Ausdrucksweisen des baukünstlerischen Schaffens.

### c) Stilifirung der Naturformen.

Bei Anwendung der Naturformen zur Ausschmückung der Geräte und Gefäße ist es nothwendig, dieselben so weit umzubilden, daß sie in dem Material des betreffenden Gegenstandes leicht herstellbar sind. Es sind hierbei nicht allein die Beschaffenheit des Stoffes, sondern namentlich auch die besondere Art der Verarbeitung und

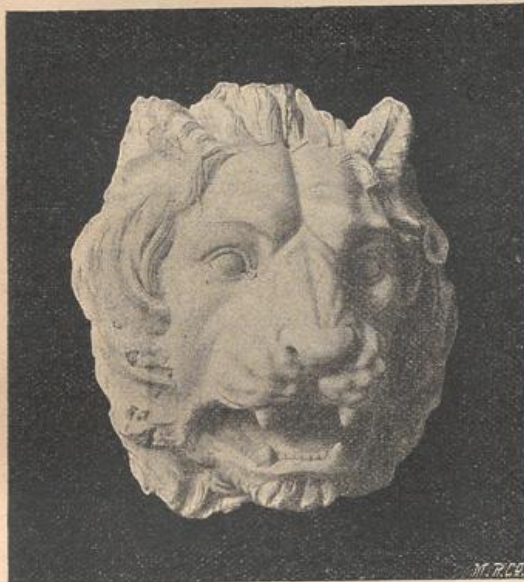
55.  
Unmittelbarkeit  
der  
Formen.

56.  
Stilifirung.

A

Fig. 35.

B



Löwenkopf von einem Sarkophag mit bacchischem Relief im Vatican zu Rom.

die hierfür angewendeten Werkzeuge für die Formgebung bestimmend. Die stoffliche Beschaffenheit des Materials, sei dasselbe Holz, Thon oder Metall, bedingt meistens eine Vereinfachung der Naturformen, ein Weglassen der kleinsten Details und eine den Werkzeugen entsprechende flächige Behandlung (Fig. 35). Durch diese Behandlungsweise erhalten die Naturformen eine eigenartige Umgestaltung, die man als Stilifirung zu bezeichnen pflegt. In solcher Weise ergibt sich trotz der Verschiedenheit des Ursprunges eine Aehnlichkeit in der äußeren Erscheinung der Formen, wodurch sie zugleich mit den übrigen Formen des Gegenstandes in Einklang treten, so zu sagen mit denselben von gleicher Beschaffenheit werden.



57.  
Idealen  
Ausdruck  
der Zweck-  
mäßigkeit.

Entwicklung und Stilifirung der Schmuckformen sind gewöhnlich erst das Ergebnis langer Kunstperioden. Wenn auch einzelne Künstler von sich aus neue und eigenartige Formen geschaffen haben, so ist doch die Heranbildung der ganzen Formenprache immer nur durch eine lange Kunstübung vor sich gegangen. Erst mußten viele tastende Versuche gemacht werden, bis allmählich der richtige Ausdruck für einen formalen Gedanken gefunden wurde. Mit der Vervollkommnung der Formen entwickelte und verfeinerte sich das Gefühl für deren angemessene und sinnvolle Anwendung. So sind die Schmuckformen eine Abstraction von vielem in der Natur Geschauten, ein idealer Ausdruck der Zweckmäßigkeit geworden.

#### 4. Kapitel.

### Schmuck des menschlichen Körpers.

58.  
Menschlicher  
Körper.

Um die Reihe der allgemeinen Schmuckformen zu vervollständigen, erscheint es nach dem Vorgange *Semper's*<sup>24)</sup> angezeigt, auch jenen Schmuck, welcher zum Hervorheben einzelner Formen und Beziehungen der menschlichen Figur dient, einer kurzen Betrachtung zu unterziehen. Es dürfte dies um so mehr am Platze sein, als die meisten der zu betrachtenden Schmuckformen auch in der Architektur in gleichem Sinne ihre Anwendung finden und häufig das Uebertragen einzelner Formen von der menschlichen Figur auf Bauteile nicht zu verkennen ist.

Der menschliche Körper ist zu beiden Seiten einer Mittellinie gleichmäßig — symmetrisch — gestaltet; den Theilen auf der einen Seite entsprechen gleichartig gestaltete Theile auf der anderen Seite. Im Sinne von Vorwärts und Rückwärts dagegen giebt sich in der verschiedenartigen Gestaltung der Formen, namentlich der Füße und des Kopfes, die wagrechte Richtung der Bewegung kund, welche auf der Richtung der Symmetrie senkrecht steht. In lothrechttem Sinne folgen über den Schenkeln die breiten Hüften, dann die schlanke Taille, hierauf wieder die Verbreiterung des Brustkorbes mit den Schultern, über welchen auf schlankem Halbe der Kopf den bekrönenden Abschluß — die Dominante — bildet. Diese dritte Richtung kann als Axe der Proportion bezeichnet werden.

59.  
Schmuck-  
formen.

Mit den Schmuckformen, welche in passender Weise zur Auszierung der menschlichen Figur verwendet werden, erhalten die genannten drei Axenbeziehungen eine Steigerung oder Verstärkung ihrer Erscheinungsformen. Das Gleichmaß oder die Symmetrie wird durch beiderseits gleichartig wiederkehrende Schmuckformen oder entsprechende Theile der Bekleidung hervorgehoben. Symmetrischer Schmuck in diesem Sinne sind die rechts und links gleichmäßig angeordneten Formen des Kopfputzes, die Ohrgehänge, die beiderseits gleichartigen Gewandfalten archaischer Bildfiguren oder die entsprechend gleichartigen Theile der modernen Bekleidung (Fig. 36<sup>25)</sup>).

Die Bewegungsrichtung erhält eine Verstärkung oder Hervorhebung namentlich durch die mannigfaltigen Formen des kriegerischen Kopfputzes, durch die Helmbüfche, die Federzierden; in demselben Sinne wirkt der fliegende Faltenwurf laufender oder schwebender Figuren, so wie einzelne Ausläufer moderner Kleidungsstücke.

<sup>24)</sup> Siehe: SEMPER, G. Die Gesetzmäßigkeit des Schmuckes. Vortrag. Zürich 1856.

<sup>25)</sup> Aus: BAUMEISTER, a. a. O.



Fig. 36.



Statue der Artemis in der Glyptothek zu München; gefunden 1792 in Gabii<sup>25)</sup>.



Die dritte oder proportionale Richtung, welche auch als die Axe des Wachstums bezeichnet werden kann, wird zunächst durch Hervorheben der auf ihr stattfindenden Theilung betont. Hierzu dienen die ringförmigen Zierden, die im Gürtel und im Halschmuck die beiden Einziehungen des Körpers betonen. Während jedoch der Gürtel durch das feste Anliegen die Fülle und Rundung des Leibes zur Geltung bringt, läßt der lose umgelegte Schmuck des Halses die schlanke und feine Form des letzteren hervortreten. Umgekehrt kann auch ein loser Gürtel, wie in der mittelalterlichen Frauentracht, den Leib schlank erscheinen lassen, während ein anliegendes Band dem schlanken Hals mehr Fülle verleiht. Eben so bringt das anliegende Armband, die elastische Schlangenspirale, die Fülle des Oberarmes zur Geltung, während ein loser Ring die schlanke Form des Handgelenkes ziert.

Die wesentlichste Beachtung erfordert jedoch die Dominante der lothrechten Entwicklung, das Haupt (Fig. 37<sup>26</sup>). Während in alt-ägyptischen und orientalischen Kopfzierden die Dominante durch äußerliche, phantastische Zuthaten hervorgehoben wird, mätsigt sich dieser Putz bei den Griechen zum festlichen Kranz oder zum bekrönenden Diadem. Die Züge des Gesichtes sind nicht mehr eine starre Maske, sondern haben feenvollen Ausdruck und lebendiges Mienenspiel gewonnen; sie dürfen nicht mehr durch einen hohen schweren Kopfputz eine Belastung erhalten, sondern sollen durch passenden Schmuck gehoben und in ihrem Ausdruck gesteigert werden. Nicht mehr der Kopfputz, sondern das lockengeschmückte Haupt selbst bildet jetzt die Dominante.

Die lothrechte Axe des Wachstums wird ferner auch durch die lothrechten Linien des frei herabhängenden Faltenwurfes betont, indem dieser eine Gegensatzwirkung gegen das Auftreiben, Sichfreierheben der inneren Kraft darstellt. Durch die Vielheit der Falten wird die lothrechte Richtung hervorgehoben, und es erscheint hierdurch die Figur höher und schlanker, als sie wirklich ist. (Vergl. die Karyatide vom Erechtheion in Fig. 67.)

Die Axe der Symmetrie verbindet sich mit derjenigen des Wachstums zu einer höheren Einheit; das Hervorheben der beiden ergibt eine Erscheinung voll

Fig. 37.

Kopf der Hera in der Villa Ludovisi zu Rom<sup>26</sup>).

60.  
Auszeichnung  
der Axen.

<sup>26</sup>) Aus: SYBRL, a. a. O.



Ruhe und Würde, in welcher jedoch die Axe der Richtung nur mäßig betont werden darf. Eine solche Erscheinung macht sich besonders in den streng symmetrisch gehaltenen Idolen der ägyptischen und alt-griechischen Plastik geltend und in den eben so dargestellten Heiligenbildern der byzantinischen Kunst. Wo dagegen die Axe der Richtung durch die Bewegung der Figur hervorgehoben wird, da tritt der Richtungschmuck in sein Recht. Die strenge Symmetrie muß verschwinden,

Fig. 38.



Siegesgöttin von einem Denkmal auf Samothrake; jetzt in Paris.  
(Restaurirte Figur<sup>26</sup>).

und an ihre Stelle tritt einseitiger — asymmetrischer — Schmuck, welcher geeignet ist, die Betonung der Bewegung zu unterstützen. Die volle Freiheit der Körperbewegung ist in diesem Sinne bei den Meisterwerken der griechischen Plastik gewahrt, und die strenge Symmetrie des Schmuckes beschränkt sich allenfalls noch auf die Helmzierden der Pallas Athena oder auf die Flügel am Hute des Hermes (Fig. 38<sup>27</sup>).

<sup>27</sup>) Aus: BAUMEISTER, a. a. O.



Auch in der späteren Kunst der Renaissance erscheint die Bewegung der schmucklosen menschlichen Figur, die nur von entsprechend bewegtem Faltenwurf begleitet wird, als höchstes Ziel der Plastik und Malerei. Wenn dagegen die neuere kirchliche Kunst vielfach wieder auf die byzantinischen Vorbilder zurückgreift, so geschieht dies in der richtigen Erkenntnis der Würde und Majestät, welche sich in der Erscheinung der ruhigen und symmetrisch geschmückten Figur kund geben.