

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Architektonisches Lehrbuch

Über Die Höhere Baukunst - Mit ... Kupfern

Weinbrenner, Friedrich

Tübingen, 1819

Erstes Kapitel. Begriffe und Ideen über Formen und Schönheit besonders
in der plastischen Kunst

[urn:nbn:de:bsz:31-269570](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-269570)

ERSTES KAPITEL.
BEGRIFFE UND IDEEN

ÜBER

FORMEN UND SCHÖNHEIT BESONDERS IN DER PLASTISCHEN KUNST.

§. 1. **F**orm nennt man alles, was im Raum, bei Flächen mit Linien und bei Körpern mit Flächen umgränzt und eingeschlossen ist. Form hat somit jede Gestalt, die sich auf eine dieser beiden Arten dem Auge darstellt.

§. 2. Im ersten Fall nennt man eine solche Vorstellung bildlich und im andern plastisch.

§. 3. In beiden Fällen begränzen jedoch Linien die Umrisse, und ihr ästhetischer Formengehalt lässt sich auf gleiche Art an ihnen erkennen, und umgekehrt das neu zu Formende nach gleichen Principien anordnen, in so fern man ein solches Kunstprodukt erst fertigen will.

§. 4. Wenn man gleich eine befriedigende Definition von der Schönheit schwerlich geben kann, so lässt sich doch im Allgemeinen sagen, dass die Schönheit eines sichtbaren Objects in den räumlichen Umrisen bestehe, und dass Farben oder der Gehalt der Materie den Kunstprodukten keine Schönheit gebe, sondern diese nur durch mehr oder weniger zufällige Reize erhöhe und mitunter den Ausdruck verstärke.

III. Th. 1. Heft,

§. 5. Indem die Schönheit eines Objekts aus den Umrissen erkannt wird, muss bemerkt werden, dass

- a) nicht alle, sondern nur edle Gegenstände einer Schönheit fähig sind, und dass
- b) die Umrisslinien den Gegenstand nach allen Theilen treu und vollkommen geben müssen.

§. 6. Die Schönheit liegt somit in der vollkommenen Uebereinstimmung der Form mit dem Zweck, und vollkommen ist die Form, wenn das Objekt in ihr vollendet erscheint, so dass wir für die gegebene Gestalt nichts dazu oder davon denken können.

§. 7. Schön ist demnach eine Gestalt, in deren Umrissen sich durchaus eine zweckmässige Vollendung zeigt. Die Zweckmässigkeit selbst wird durch den Begriff der Gestalt bestimmt. *)

Hieraus ergibt sich dann auch, dass es für weibliche und männliche Schönheit, für Jugend und Alter, für Tempel und Palläste, verschiedene Schönheits-Typen geben müsse.

§. 8. In der wahren Schönheit begegnen sich das Objektive und Subjektive, oder beide sind vielmehr eins; wo diese Einheit fehlt, da wird das Schöne nicht erkannt, oder das Hässliche für schön gehalten. Das Kunstwerk spricht uns nur an, wo es unsern Begriffen und Gefühlen entgegen kommt.

§. 9. Dass die Harmonie oder vielmehr die Uebereinstimmung der Linien mit dem Zweck des Objects eine wesentliche Bedingung des Schönen ist, und dass blosse Formen ohne Beziehung auf ein Objekt kein wohlthätiges Gefühl in uns erregen und gleichsam nur todte Zeichen sind, kann man schon aus jeder absichtslos gezogenen Linie darthun. Ausserdem könnte man die Schönheit und selbst die Verschiedenheit derselben, in einer Vergleichung der Formen des Apollo mit denen des Herkules vermöge der individuellen Zweckmässigkeit von beiden nachweisen. Diese beiden Statuen, so sehr sie auch in den Formen von einander abweichen, finden wir nämlich darum schön, weil sie die verschiedenen Begriffe vom Apollo und Herkules ganz vollkommen ausdrücken, ohne dass wir uns ein höheres Ideal von beiden denken können. Ein gleiches Bewandniss hat es auch mit den Bildsäulen der Venus, Juno und Minerva,

*) Kant, wenn er das Schöne dem Erhabenen entgegen setzt, gibt an, dass das Schöne ohne alles Interesse gefallen müsse, dass Schönheit die Form der Zweckmässigkeit eines Gegenstandes sey, die ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen werden kann, dass schön sey, was allgemein gefalle. Er definiert demnach das Schöne: Schön ist, was durch seine Form gefällt, oder was durch seine Form Einbildungskraft und Verstand, in eine freie harmonische und spielende Thätigkeit versetzt, welche mit Wohlgefallen verbunden ist. Das Kunstschöne, das uns Fernow, in seinen römischen Studien 1ster Theil 3ter Abschnitt, vor Augen stellen will, mag zwar in seinen vieldeutigen Worten eben so, wie eine schöne Figur in einem Marmorblock enthalten seyn, um solches aber aus jenem Labyrinth zu entziffern, dazu möchte wohl Odips Scharfsinn gehören, wie zu jener Entschleierung ein Phidias erfordert wird, um das, was nicht unmittelbar zur Figur gehört, wegzunehmen.

die das höchste Ideal von weiblicher Schönheit, Weisheit und Hoheit in Formen in sich begreifen.
u. s. w.

§. 10. Was hier von der plastischen Abbildung der menschlichen Natur bemerkt ist, deren Schönheit wir nach der innern Zweckmässigkeit, oder nach den Begriffen von Hoheit, Kraft, Anmuth, Zierlichkeit, etc. etc. bemessen, gilt auch von der Abbildung der übrigen Organismen, so wie von den Pflanzen, Landschaften oder Gegenständen, die den menschlichen Bedürfnissen dienen, wie Geräthschaften, Gebäude etc. etc.

§. 11. So wie der Mahler und Bildhauer für seine Arbeiten auf das Studium der Natur zu verweisen, und für die Schönheit seiner Werke, das Ideal oder vielmehr das Maximum von vollkommener Form seiner Gegenstände aus der lebenden oder leblosen Natur abzunehmen und zu gewinnen suchen muss, so ist dem Architekten das Schöne weit schwieriger ausfindig zu machen, indem er keine Abbilder für seine Objekte findet, und er die Formen einzig, theils aus den mannichfaltigen menschlichen Bedürfnissen, theils aus Ideen, wie sie der schöpferische Geist hervorbringt und combinirt, zu bilden hat.

In diesem Betracht sind die schönen Formen in der Baukunst, und was damit in Beziehung steht, weit beschränkter und schwieriger zu ersinnen, als in den übrigen bildenden Künsten, weil dort, wenn sich die Objekte nicht schon an einen vorher bekannten Gegenstand anreihen, die Form erst erfunden, oder gleichsam aus Nichts geschaffen werden muss.

§. 12. ~~Es gibt somit eine Schönheit der Natur und eine Schönheit der Kunst.~~ Das Naturschöne copiren, heisst noch nicht im höchsten Sinne des Wortes Künstler seyn, und es ist dazu ein blos mechanisches Talent erforderlich. Das Kunstschöne beruht auf einer Idee, und darum muss der ächte und rechte Künstler neben dem Talent für technische Ausführung jene geniale Kraft besitzen, welche frei im Reiche der Formen waltet, und sie hervorzubringen und zu beleben weiss. Hienach ist denn auch das Verdienst des Künstlers und seiner Produktionen zu bemessen, und dieses kann nur gering angeschlagen werden, beim trocknen Naturcopisten, wohin so manche Blumen-Mahler, Portraitisten, Landschaftler etc. zu nehmen sind. Weit höher steht aber der Künstler, welcher zwar auch die sichtbare Natur nachbildet, sie aber mit dichterischem Sinne aufzufassen und in ihrer höheren Bedeutsamkeit darzustellen weiss, wie z. B. Raphael, Poussin, Claude-Lorrain etc. etc.

§. 15. Die, welche in der Kunst alle Gegenstände gleichgültig nennen, und denen es unerheblich scheint, ob ein Kunstwerk blos das Auge oder auch das Gemüth anspreche, müssen nothwendig dem Mechanisten, oder der technischen Vollendung, den höchsten Werth zuerkennen, und die niederländische

Schule über die italienische setzen. Im Gegentheil hat aber unsere Zeit eine Schule entstehen sehen, die nur die Idee gelten lassen will, und die Vollendung der Form eher tadelhaft als lobenswert findet. Hier, wie überall, erscheint der Irrthum in Extremen.

§. 14. Dass übrigens ein Gegenstand angenehm wohl selbst vollkommen, aber dabei doch nicht schön seyn könne, kann uns ein Vergleich des Abendmahls von Leonardo da Vinci mit einem Trinkgelage von Teniers zu erkennen geben, indem das letzte Bild, ohnerachtet seiner trefflichen Ausführung für das Auge, höchstens nur Bewunderung des mechanischen Talents und Fleisses verdient, dahingegen das erste uns wahrhaft erhebt, und von allem Gemeinen ablöst. Im gleichen hat auch z. B. eine Kröte, obwohl sie als Kröte von der Natur vollkommen gebaut ist, so wie andere missgeformte Thiere, keine Schönheit für uns, und sie werden immer, wenn man nicht gerade ein Naturforscher ist, für den der ganze Cyklus der Natur Interesse hat, unser Auge und Gefühl zugleich zurückstossen.

§. 15. Wie diese Beispiele für die bildliche Vorstellung der lebenden Natur dienen, so ist in der Architektur der Tempel von dem Schweinstall zu unterscheiden, und obgleich beide vollkommen und zweckmässig gebaut seyn können, so ist der Schweinstall doch schon seiner Natur nach keiner Schönheit fähig und er würde, was bei allen dergleichen Oekonomie-Gebäuden der Fall ist, sogar abgeschmactt und höchstlich zu tadeln seyn, wenn er schön wäre. Ein Tempel hingegen, welcher keine andere als edle und erhabene Gefühle erwecken soll, muss geeignet seyn, sie durch seine herrlichen Formen hervorzurufen.

§. 16. Neben der Schwierigkeit der Aufgabe, für einen gegebenen Gegenstand eine angemessene Form zu erfinden, beschränken sich die Linien, deren der Baumeister sich bedienen kann, im Wesentlichen nur auf zwei, nämlich auf die gerade und die Zirkellinie (Tab. I, Fig. 1 und 2).

§. 17. Aus den geraden und Zirkellinien lassen sich zwar wieder unendlich viele Linien konstruiren und bilden, allein im Ganzen kann man dieselbe wieder auf drei Zusammensetzungen reduzieren, wo nämlich

1. Die geraden Linien mit einer zweiten entweder

- a. rechtwinklich Fig. 3.
- b. stumpfwinklich Fig. 4.
- c. spitzwinklich Fig. 5.

an einander grenzen, oder wo

2. Zirkel mit Zirkelbögen wie Fig. 6 und 7. gegen einander, Ellipsen- oder Karniesartig von einander laufende Formen bilden, und

5. wo zusammengesetzte Linien als gerade und Zirkellinien Fig. 8. an einander fort laufen.

Mit diesen beschränkten Linien hat nun der Baumeister seine plastischen Werke zu formen, und sie dabei nach dem Erfordernisse des Gegenstandes best möglichst anzuwenden.

§. 18. Wenn man annimmt, dass Schönheit in der bloßen Form liege, so kommt zwar die Materie dabei nicht in Betracht, allein da dieselbe in einem harmonischen Einklang mit der Vollkommenheit der Objecte bestehen soll, so erregt es in uns immer eine unangenehme Empfindung zum Nachtheil des Schönen, wenn wir die Umriss der natürlichen Beschaffenheit der Materie widerstreben sehen. So verursacht zum Beispiel die Form einer hölzernen runden Kugel, wo die Körperform quer über die Fibern des Holzes geht, schon ein Missbehagen, das wir bei einer andern ähnlichen Kugel, von Marmor, Glas, etc. etc. nicht empfinden. Wir sehen somit, dass hier offenbar die Beschaffenheit des Materials, an welchem die Form sichtbar gemacht wird, die Störung bei der Betrachtung hervorbringe, und dass desshalb auch beinahe eine jede Materie ihre besondere Tüchtigkeit oder eigenthümliche Empfänglichkeit für diese oder jene Form besitze.

§. 19. Nach den alt griechischen und römischen Säulenordnungen will man zwar annehmen, dass die Schönheit der Säulen bloß in den richtigen Verhältnissen der einzelnen Theile ohne Rücksicht auf das Material zu suchen sei, allein wenn man sich einen Säulenstamm von Stein, Holz, Eisen in gleicher Dicke und Höhe für eine gleich grosse Last zu tragen denkt, so streitet es wohl gegen den gesunden Menschenverstand, wenn wir den eisernen so dick wie den hölzernen, und diesen wieder so dick wie den steinernen etc. etc. annehmen.

§. 20. In so fern man diese verschiedenen Säulen mit einer gleichen Farbe anstreicht oder bekleidet, und wenn dadurch die verschiedenen Materien für das Auge gleichsam in eine verwandelt werden, findet diese Störung nicht mehr statt, weil durch diesen Farbenüberzug die Materie unserm Blick entzogen, und dieser nur auf die reinen Formenverhältnisse gerichtet wird, wie bei einer blossen Zeichnung von Umrissen, wo die Materie des Objects ausser Betracht kommt.

§. 21. Obgleich Farben nicht wesentlich zur Schönheit gehören und es oft gleich ist, welche farbige Materie wir bei einem Kunstprodukte anwenden, so können dieselben doch viel zu dem Reiz der Objecte beitragen, wenn sie so gewählt werden, dass sie entweder den Gegenstand mehr bereichern, oder für Licht und Schatten vortheilhaft werden. So ist z. B.

1. Weisser Marmor, Gips, etc. etc. die beste Materie für Statuen, Basreliefs, etc. etc. weil diese Masse die Form der Objecte durch Licht und Schatten am reinsten angibt, und keine Verwirrung durch dunkle Farben hineingebracht wird.

2. Metall, Porzellan etc. etc. sind für unsere Speis- und Trinkgeschirre vorzüglich geeignet, weil diese Materien durch die Feinheit des Glanzes alle Unreinlichkeit am deutlichsten zu erkennen geben.
3. Sind Kristall, Glas, wegen ihrer Reinlichkeit und Durchsichtigkeit die vorzüglichste Materie für Trink- und andere Gefässe, wo die Farbe oder die Gestalt der darin enthaltenen Gegenstände, wegen der Durchsichtigkeit des Glases u. s. w. noch selbst oft einen weitem Reiz in uns hervorbringt.

§. 22. Im übrigen verursachen plastische Kunstobjecte wie z. B. menschliche Figuren, Thiere, Früchte, wenn sie wie die Natur colorirt werden, oft ein Grauen oder selbst einen Ekel, und dies nach dem Maasse der Täuschung.

Bei dergleichen Gegenständen, wenn sie von einer einfarbigen Masse oder Farbe sind, haben wir hingegen diese Empfindung nicht, weil uns hier das Kunstwerk nicht durch augenblickliche Täuschung als Naturwerk erscheint, ohne sich als solches bewähren zu können. Die Kunst will nur freundlich täuschen, nicht grob betrügen, sie will uns in ihren Productionen nicht das Reale vorgaukeln, sondern es als ein Ideales sichtbar machen. Bekleidete Wachfiguren oder colorirte Früchte von Wachs, Holz, Stein etc. können zum Spiel und zur Belustigung dienen, aber nie ein ästhetisches Wohlgefallen erzwingen.

§. 23. Auf ähnliche Weise können Farben einen Ekel oder sogar einen Schauer verursachen, je nachdem sie an diesem oder an jenem Object erscheinen oder unangenehme Nebenbegriffe erwecken. So z. B. wird uns die braune Farbe ekelhaft, wenn wir Málaga für Rhabarbar-Tinktur ansehen, und das angenehmste Abendroth kann uns mit Schrecken erfüllen, wenn wir kurz zuvor diese Farbe bei einer nächtlichen Feuersbrunst wahrgenommen, wo wir uns oder Andere in Gefahr glaubten. Consequent mit allen sinnlichen Begriffen muss somit auch selbst die Farbe der Objecte seyn, damit uns dieselbe nicht in der Betrachtung der Schönheit störe, oder unsere Aufmerksamkeit auf Nebengriffe ziehe.

§. 24. Ganz anders verhält es sich bei bildlichen Vorstellungen auf Flächen, die wie ein Spiegel die Gegenstände nur gleichsam zurückwerfen. Da solche Vorstellungen oder Bilder auf Flächen nur von einem Gesichtspunkt aus zu sehen sind, und nicht wie plastische Werke, den Raum nach allen Dimensionen einnehmen, so sind hier die Farben ein Mittel zur optischen Täuschung, und tragen bey, der ganzen Fläche eine scheinbare Vertiefung zu geben, und die Gegenstände näher und ferner zu bringen. Auch beleben sie die Objecte mehr, und dabei können sie uns nie so viel täuschen, dass wir darüber die Form selbst und das Walten der Kunst vergessen oder gar nach den Gegenständen greifen, und sie für natürlich halten. Apelles soll zwar in einem Bilde die Kirschen so natürlich gemahlt haben, dass die Sperlinge danach geflogen, allein wie Goethe richtig bemerkt, so war die Täuschung noch kein Beweiss, dass diese Früchte so ausserordentlich gemahlt waren, sondern diese Täuschung zeigt vielmehr nur an, dass die Sperlinge wirkliche Sperlinge waren, und von der Kunst und Malerei keinen Begriff hatten.

VON VERHÄLTNISSEN IN DER PLASTIK.

§. 25. Noch ist zu bemerken, dass einzelne mathematische Formen zwar vollkommen, aber noch nicht schön genannt zu werden verdienen, weil sie, wie z. B. kubische Körper, Kugeln, Cylinder etc. etc. zu wenig Reichhaltigkeit in den Umrissen haben und ohne höhere Bedeutung sind. Diese Formen können desshalb nur für uns ein Kunstinteresse durch Verzierung und andere Formen, welche ihnen etwa auf der Oberfläche beigegeben werden, erhalten. Im Gegensatz ist es aber den Gesetzen der Schönheit der Objecte zuwider, dieselben zu überladen, oder ihnen mehr zu geben, als sie zur schönen Vollendung bedürfen.

Dergleichen Gegenstände sind sodann am schönsten, wenn sie nur im halben Licht oder im Mondschein gesehen werden, weil durch das schwache Licht die kleinlichen Theile dem Auge verborgen bleiben und nur die Hauptformen sich herausheben. Von der Art sind viele unserer gothischen Gebäude u. a. m.

§. 26. So wie die Schönheit der Form eine dem Object angemessene Vollendung mit steter Hinsicht auf das Material, und die etwaige äussere Bestimmung voraussetzt, und eine gleichförmige mathematische Figur (wie noch weiters bemerkt werden wird) wegen ihrer Einförmigkeit nicht schön, sondern nur vollkommen geheissen werden kann, indem ihr die ästhetische Bedeutsamkeit fehlt und sie ausserdem auf keinen andern geistreichen Formenbegriff, sondern einzig auf sich selbst hinweist, so erheischt von der andern Seite die Formenreichhaltigkeit, ohne welche weder das Schöne noch das Angenehme und Zweckmässige für das Leben bestehen mag, wieder unter sich

1. Proportion und Verhältnisse der Grössen
2. Symmetrie und
3. Eurythmie oder Wohlgerimtheit der einzelnen Theile und Linien miteinander.

§. 27. Verhältniss oder Proportionsmaasse der einzelnen Theile zu dem Ganzen, sind bei der bildenden Kunst das, was in der Musik die Zeiträume oder Verhältnisse der einzelnen Töne für die Melodie. Einzeln hat zwar die ganze Tonleiter der Töne, so wie die obgedachten Linien ohne Abwechselung von Grössen, keinen besondern Kunstwerth für uns, erscheinen aber die Linien als verschiedene Verhältnissgrössen gerichtet auf einen Zweck, welchen die bildende Kunst für die sichtbare Gestaltung, und die Tonkunst für die Melodie erfordert, und die sich etwa unter einander wie 1 zu 2, wie 1 zu 5, wie 3 zu 4 etc. etc. abwechselnd verhalten, und bilden sich so Uebergänge von geraden zu krummen Linien nach verschiedenen Richtungen und Winkeln, dann sind sie uns für die Formen gleichsam wie in der Musik die Cadenzen oder die Uebergänge von einer Tonart zur andern.

§. 28. In der plastischen Kunst kommt es darauf an, dass man die oben angegebenen 3 Formen

von geraden, krummen und zusammengesetzten Linien ebenfalls so geschickt, wie die 7 Haupttöne in der Musik zu den Melodien, bei jedem Object analog und zweckmässig anzuwenden verstehe, und den Linien ein eben so ingeniöses, ansprechendes Formenmaas wie den Tönen das Zeitmaas zu einander mitzuthellen wisse. *)

§. 29. In der Musik verhält sich die Einheit des Zeitmaases oder die Takt-Eintheilung des Tonstücks grösstentheils, wie 1 zu 2, wie 1 zu 3 oder wie 1 zu 4 ($\frac{1}{4}$ Takt) und die kleineren Zeiträume werden dann von $\frac{1}{2}$ zu $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ immer halbiert, und hienach der vorübergehende Zeitraum des Ganzen vermittelt der Takte, in welche die einzelnen Tongrößen der Melodien in Zeit eingetheilt sind, bemessen. In der bildenden Kunst, wo die Grössen nicht vorübergehend, sondern bleibend sind, und nebeneinander gesehen werden können, sollte man zwar glauben, dass ein solches Verhältniss der Einheit zum Ganzen nicht statt habe, allein, wenn wir für das Formenmaas der bildenden Kunst, die Verhältnisse der alten Griechen und Römer, welche es in der Kunst auf den höchsten Grad der Vollkommenheit gebracht haben, zu Rathe ziehen, so finden wir, dass sie, z. B. bei ihren Säulenstämmen, das Verhältniss der Säulendicken, oder einzelner Theile, wie des Säulenfusses, des Kapitälts zu der Säule etc. etc. höchstens auch nur in dem Verhältniss wie 1 zu 10 oder 12 annahmen, und nur in wenigen Fällen kleinere Theile zu einander angenommen haben, weil die kleineren Verhältnisse zu dem Ganzen, wenn solches nicht wieder in andere Haupttheile getheilt wird, uns keine leichte und klare Uebersicht gewähren. Als Beispiel mögen unsere Zahlen gelten, wo wir für den Begriff, die Einheit nur von 1 bis 10 zählen, und dann für die weitem Theile von zweimal zehen (20) dreimal zehen (30) etc. etc. oder für die erste Klasse Einheiten, für die zweite Zehner, für die dritte Hunderte etc. etc. annehmen.

§. 50. Mit unsern Augen können wir zwar keine ganz kleine Abweichungen von Grössen, so wie die Verhältnisse in den Zahlen zu einander wahrnehmnn, allein ein geübter Blick unterscheidet zwischen zwei Gegenständen, ein wohlgeähltes Verhältniss, wenn die eine Grösse nicht zu viel in der andern enthalten ist, sehr leicht, besonders wenn mehrere Abtheilungen das Auge auf die Verhältnisse des Ganzen hinweisen, wie z. B. bei der Säule, die in den Fuss, Stamm und das Capital getheilt wird.

§. 51. In der gothischen Baukunst, bei welcher sich die einzelnen Theile, wie z. B. die Säulenstämmen zur Höhe oft wie 1 zu 50, wie 1 zu 100 etc. etc. verhalten, sind die Verhältnisse der einzelnen Theile nicht mehr so wahrzunehmen, und die fasslichen Verhältnisse sind an diesen Gebäuden oft nur in

*) Wegen der Aehnlichkeit der Maase, welche die Baukunst mit dem Zeitmaas der Musik gemein hat, nennt daher Professor Görres die Baukunst eine gefrorne Musik, und mehrere andere Gelehrte haben auch schon vorher versucht, Melodien in Schuhe, Zolle, Linien etc. etc. aufzusetzen. Allein die Baukunst, welche auf Raum, und die Musik, welche auf Zeit beschränkt ist, lassen sich nicht durchgängig nach gleichen Principien behandeln, indem sonst ein guter Baumeister auch ein guter Musiker sein müsste, und umgekehrt, ein guter Musiker auch ein guter Baumeister, was der Fall nicht ist. Beide sind nur verwandt in Hinsicht der Wirkung, aber höchst verschieden als organische Gebilde.

ihren Hauptmassen zu finden. Sie erregen daher in uns blos ein Erstaunen, aber nie das angenehme Gefühl des Schönen, was wir an der griechischen und römischen Baukunst, wo die einzelnen Theile, wie das Ganze in einem fasslichen Verhältniss zu einander stehen, empfinden.

Im gemeinen Leben vergleichen wir oft sehr gerne die Gegenstände mit der menschlichen Grösse, weil uns diese am bekanntesten ist, und wir uns gewöhnlich gerne alle Objecte für den Menschen geschaffen denken. Aus diesem Grunde scheint auch für die genaue Bestimmung der Maasse für Gewerbe und Handel der Palm (Spanne) Fuss, Elle, Klafter etc. etc. angenommen zu seyn.

ÜBER SYMETRIE UND EURYTHMIE.

§. 32. Symetrie und Eurythmie als die Formenordnung und die Wohlgerimtheit mehrerer Theile zu einander, sind zwei von der schaffenden Natur abstrahirte wesentliche Bedingnisse des Schönen. So ist z. B. der Mensch und selbst schon das Blatt des Baumes bei der grössten Mannichfaltigkeit symetrisch, und auch bey dem Baum, wie mannichfach auch der Wurf seiner Aeste und die Masse seiner Belaubung nach allen Seiten hin seyn mögen, offenbaret sich eine Eurythmie der Theile, welche reichhaltige Ordnung uns Geist und Herz erhebt und in der plastischen Kunst eine gehörige Anwendung finden kann.

§. 33. Eine symetrische Ordnung als die Gleichförmigkeit der einzelnen Theile zu einander verlängert man bey der äussern und innern Ansicht der Objecte

1. in vertikaler,
2. in inklinirender und,
3. in horizontaler Richtung.

§. 34. Für die Erhaltung der Symetrie bey vertikalen oder inklinirenden Flächen können die übereinander stehenden Gegenstände wie bei einem Baumblatt Fig. 9 abwechselnd und sehr verschieden seyn, wenn nur im horizontalen Höhenmaass die beiden gegeneinander überstehenden Seiten immer einander gleich sind.

§. 35. Für das Bild einer horizontalen Flächen-Symetrie kann man sich die Form der Pflanzen oder Blumen, wie sich solche von oben betrachtet dem Auge zeigen, wie Fig. 10 und 11 denken.

Die einzelnen Theile breiten sich in diesem Fall entweder, gegen alle 4 Seiten gleichförmig wie Fig. 10. oder nur gleichförmig gegen die zwei gegenüber stehenden Seiten aus, wie Fig. 11.

§. 36. Als Bild der innern oder äussern Körper-Symetrie kann man sich für alle Formen einen Würfel Fig. 12 denken, welcher symetrisch ist, wenn

1. Alle sechs Seiten eine gleiche bildliche Form haben, wie das Netz des Würfels Fig. 13 zeigt.*)
2. Wenn die untere Boden- und die obere Decken-Fläche anders als die übrigen 4 perpendicular stehenden Seiten gebildet sind, wie in Fig. 14, oder wenn
3. Die Bodenfläche anders als die Decke und die 4 übrigen Seiten mit einander gleich gemacht werden. Fig. 15.
4. Wenn die Boden und Deckenfläche nach einer der vorhergehenden Angaben geordnet, und wie bei der Gestalt des Menschen bei zwei gleichen einander gegenüber stehenden Seiten die dritte als die vorderste, und die vierte als die hinterste Seite angenommen werden, wie Fig. 16, oder wenn endlich
5. Bei Boden und Decken zwei gegen einander überstehende Seiten gleich und die dritte der vierten gleich gemacht wird, Fig. 17.

In diesem, wie in dem vorhergehenden Falle, ist das Ganze streng symmetrisch, obgleich eine Seite an und für sich ganz unsymmetrisch seyn kann, wie bei Fig. 16 die beiden Seiten c, d.

§. 37. Eurythmie als das Schickliche oder die Wohlgerimtheit der einzelnen Theile unter sich, verlangt ein jedes Kunstwerk, weil sonst das Gleichgewicht oder vielmehr das Schickliche verletzt und das Auge beleidigt wird.

So stören uns z. B. ungeschickt zusammengewählte Materien, welche auf der einen Seite Reichthum und auf der andern Armuth zeigen, oder eine allzuweit von einander gerückte Säulenstellung bei einer Säulenhalle, und selbst schon ein kleines Bild auf einer Wand, wenn dasselbe ausser allem Verhältniss mit der übrigen Fläche der Wand ist, und sich vielleicht gar an einem Ende derselben findet. Ist das Bild in der Mitte, wo es in symmetrischer Stellung die Wand gleichförmig theilt, oder sind mehrere kleine Bilder an derselben, so stört uns das Missverhältniss der Grösse nicht mehr, weil sie nun in einem bessern eurythmischen Verhältniss mit der Wandfläche, durch mehrere Theile oder zur Bezeichnung der Mitte erscheinen. So füllt z. B. auch das auf der Quadratfläche a b c d Fig. 9 gezeichnete Laub oder eine ähnliche Zeichnung ebenfalls die Fläche nicht eurythmisch aus, ob gleich das Blatt an und für sich symmetrisch ist.

Eben so ist auch eine runde Rosette in einer viereckigten Decke nicht eurythmisch mit der Form,

*) Wenn man die Fig. 13—17 für die Netze des Würfels Fig. 12 annimmt, so kann man auch die Quadratfläche a als den Boden eines Zimmers, die Flächen b, c, d, und e als die Seitenwände und die Fläche f als die Decke eines Zimmers ansehen, und sich die auf diese Flächen bezeichneten Gegenstände, als Thüren-, Fenster-, Decken- und Fussboden-Verzierungen etc. etc. denken.

weil die runde Form mit der viereckigten nicht parallel geht, und dessfalls die beiden Formen zu einander heterogen sind.

§. 38. Kommen dem Künstler dergleichen heterogene Formen vor, welche er, wie es oft geschieht, nicht umgehen kann, wie z. B. die viereckige Platte oder der Abacus auf dem runden Säulenstamm^{*)}, und andere derartige Gegenstände mehr, so muss er diese beiden Formen auf eine kunstreiche und dem Auge gefällige Weise zu verbinden suchen; damit die eurythmische Harmonie so viel möglich hergestellt und dadurch die Ungereimtheit umgangen und verborgen wird.

§. 39. Nach diesen Prinzipien und Ansichten, welche alle mehr oder minder für die gehörige Beurtheilung der Formen und des Schönen erforderlich sind, habe ich die verschiedenen antiken und modernen Trinkgefäße abgebildet und eine Auswahl schöner und musterhafter antiker Urnen dazu gefügt, um durch diese Nebeneinanderstellung die Würdigung ihres aesthetischen Formen-Gehalts wörtlich angeben zu können, in sofern sich dieser zur allgemeinen Norm einer Beurtheilung der Form für den Bedürfnisraum eignet und auf die übrigen Kunstbedürfnisse sich anwenden lässt.

§. 40. Um sich die Formen für Erfindung der Objecte nach den mannichfaltigen Erfordernissen auf das einfachste zu versinnlichen, kann man selbige für die plastische Kunst im Ganzen reduzieren,

- a. auf den Raum des Erfordernisses und
 - b. auf den Raum oder die Form der Erhaltung, in sofern solche zum Schutz oder zur Stärke der Objecte dient, und sich dabei die Form
1. Für den Bedürfnisraum, wie Fig. 18 und 19, von Quadrat oder Cirkelformen eingeschlossenen Decken
 2. für die Form des Schutzes, einen Deckel oder Rahmen, wie Fig. 19, 20 und 21, oder
 3. für den der Stärke und Festigkeit, wozu man entweder eine Pyramidalform oder, einen Untersatz zur Vergrößerung und Verstärkung der Basis annehmen kann, wie in Fig. 22 und 23.

§. 41. Da sich nach diesen drei angegebenen bildlichen Vorstellungen alle mögliche Formen für die vielen und mannichfaltigen Bedürfnisse des menschlichen Lebens ableiten lassen, und sich die Gegenstände im Ganzen

- a. auf die Erhaltung,
- b. auf die Veredlung, und

^{*)} Bei dem jonischen und corinthischen Capitäl ist der Uebergang von der heterogenen Form des runden Säulenstammes zu der obern viereckigen Platte durch die Schnecken und das Laubwerk nicht auffallend, sondern sehr sinnreich unserem Auge verborgen gemacht.

c. auf die Pracht oder den Laxus des Menschen beziehen.

So wären zwar eine Menge von Formen als Erklärung derselben anzugeben, allein da sich das Vollkommene und das Schöne bei allen Objecten auf einen gemeinsamen Begriff zurückführen lässt und solche schon von einem Object entnommen werden können, so habe ich hiezu als bildliche Erklärung, die Form von unsern gewöhnlichen Trinkgefässen aus dem unermesslichen Cyklus der plastischen Kunst gewählt, und dabei ihre Formenräume aus ihrem Zweck abzuleiten gesucht.

Da jedoch der Bedürfnisraum grösstentheils noch eine weitere Formengestalt für die Erhaltung sowohl, als für den Schutz und die Stärke des Kunstwerks erfordert, was sich im Einzelnen nicht alles bei diesen Gefässen nachweisen lässt, so werde ich nach den Formen - Erklärungen auch hierüber das Nöthige mittheilen.

§. 42. Wenn man die Formen der Trinkgefässe zu dieser Absicht in Betracht zieht, so darf nicht übersehen werden, dass in solchen das Getränk entweder aufbewahrt, oder aus grössern in kleinere vertheilt, oder daraus getrunken werden soll, und dass deshalb, wenn sie tauglich und zweckmässig seyn sollen, der Raum für die Quantität und Qualität mit der Materie, aus welcher das Gefäss besteht, ebenso wohl, als auch mit dem Gebrauch und Zweck desselben übereinstimmen müsse.

§. 43. Da nun ein solches Gefäss ausser seiner Zweckmässigkeit, auch für uns einen subjectiven Werth haben und desshalb objectiv vollkommen und schön seyn soll, so ist nach den oben angegebenen Bedingnissen die Schönheit der Form in Uebereinstimmung mit der Dauerhaftigkeit und der Tauglichkeit, hinsichtlich auf die Bestimmung, zu bringen.

§. 44. Für die gehörige Formengestalten unserer hier in Anspruch genommenen Trinkgefässe muss somit in Erwägung gezogen werden:

1. die Quantität und Qualität des Getränks;
2. die Materie, von welcher die Gefässe gefertigt werden sollen;
3. ihr partieller oder fortwährender Gebrauch;
4. die Solidität oder Dauerhaftigkeit;
5. die Bequemlichkeit beim Gebrauch, und
6. die Schönheit und Gefälligkeit der Formen.

§. 45. ad 1. Lassen sich sämtliche Getränke
a. in spirituöse oder geistige wie, Wein, Liqueur etc. etc.

- b. in schwache wässerichte, wie Bier, Milch, Wasser etc. etc. und
- c. in kalte und warme Getränke eintheilen.

ad 2. Kann die Materie für die Gefässe von Holz, Stein, Metall, Leder, Papier, Glas oder gebrannter Erde etc. etc. seyn.

§. 46. Wenn wir nun

ad 3. die Trinkgefässe nach ihrem Gebrauche näher betrachten, so gibt es im Wesentlichen nur drei Arten, worin man entweder

- a. die Flüssigkeit im Grossen aufbewahrt, wie in Fässern, grossen antiken steinernen Töpfen etc. etc., oder
- b. kleine Gefässe, wie Bouteillen, Krüge, etc. etc., in welche man ein gewisses Quantum zum Trinken vertheilt, und
- c. Trinkgefässe wie Kelche, Trinkgläser etc. etc. für eine oder mehrere Personen.

§. 47. ad 4. Kann man zwar oft schon eine Solidität für Gefässe durch ein Gemisch verschiedener Materien oder durch eine grössere Masse derselben erhalten, allein da es hiebei vorzüglich auf die Kunst ankommt, dergleichen auf das Sparsamste, aus den einfachsten Stoffen zweckmässig zu formen, so sind vordersamst zu berücksichtigen

- a. die natürliche Beschaffenheit der Materie und
- b. eine gut gewählte, sowohl mit der Flüssigkeit als auch mit dem Material analoge Form.

§. 48. ad 5. Nennt man die Gefässe bequem, wenn

- a. die grossen, wie z. B. Fässer, Steintöpfe, leicht zu füllen und zu leeren, und im Ganzen geschickt zum Aufbewahren der Getränke sind.
- b. Wenn die kleineren Gefässe ebenfalls geschickt zur Aufbewahrung, zum Tragen und Vertheilen eingerichtet, und wenn
- c. Trinkgeschirre, wie Gläser, Kelche, Kannen etc. etc. sich leicht anfassen, austrinken und niedersetzen etc. etc. lassen.

§. 49. ad 6. Können die Gefässe nach ihren Grundformen 3, 4, 6, und vieleckig, rund oder oval (so wie sie in Tab. I. Fig. 24 bis 50 angegeben worden) und in ihren Höhenformen geradelinicht, konvex, konkav oder von zusammengesetzten Formen seyn. Allein da die Schönheit einen nicht gemeinen Gebrauch voraussetzt und aus einer reichen, mannichfaltigen Abwechslung von Umrissen in untheilbarer Einheit hervorgeht, indem einzelne mathematische Formen noch keine Schönheit besitzen, sondern nur wie einzelne Wörter in der Redekunst anzusehen sind, und erst in Verbindung mit andern Linien und For-

men Interesse und Bedeutsamkeit für uns gewinnen, so müssen zusammengesetzte Formen in jedem Betracht den vorhergehenden Erfordernissen und Bedingnissen bestmöglichst entsprechen.

§. 50. Erwägt man das bisher Gesagte, welches sich mehr oder minder auf diese oder jene Gefässe anwenden lässt, so ergibt sich klar, dass die Form nur dann erst, in jeder Hinsicht, Zweckmässigkeit und Schönheit erhalte, wenn das Object für eine schöne Gestalt empfänglich ist und nicht einem niedrigen und gemeinen Bedürfniss dienen muss.

Nach dieser Ansicht erfordert aber nicht nur eine jede Bestimmung des Getränks (wie wir schon erwähnten) eine andere Gefässform, sondern auch beinahe schon ein jedes Getränk und eine jede Materie, weil das Holz von ganz anderer Natur als Stein, Glas etc. etc. ist, und somit die Bestandtheile einer jeden Materie auch eine andere analoge Form für sich ansprechen.