

Prolegomena.

Der nächtliche Himmel zeigt neben den glanzvollen Wundern der Gestirne mattschimmernde Nebelstellen, — entweder alte, erstorbene, im All zerstobene Systeme, oder erst um einen Kern sich gestaltender Welt Dunst, oder ein Zustand zwischen Zerstörung und Neugestaltung.

Sie sind ein passendes Analogon für ähnliche Erscheinungen am Gesichtskreise der Kunstgeschichte, auf Zustände des Uebergangs einer Kunstwelt in das Gestaltlose und gleichzeitig auf die Phase sich vorbereitender Neugestaltung einer solchen hinweisend.

Diese Erscheinungen des Verfalls der Künste und der geheimnissvollen Phönixgeburt neuen Kunstlebens aus dem Vernichtungsprozesse des alten sind für uns um so bedeutungsvoller, als wir uns wahrscheinlich mitten in einer Krisis, wie die angedeutete, befinden, nach allem, was sich von uns, die wir des Standpunktes und der Uebersicht über dieselbe entbehren, weil in ihr lebend, darüber urtheilen und vermuthen lässt.

Wenigstens findet dieser Glaube viele Anhänger, und es fehlt auch in Wahrheit nicht an Anzeichen zu dessen Bestätigung, von denen nur das Einzige noch ungewiss bleibt, ob sie Anzeichen eines auf tieferliegenden socialen Ursachen begründeten allgemeinen Verfalls sind oder ob sie auf sonst gesunde Zustände hinweisen, die nur zeitweilige Verwirrung auf dem Gebiete derjenigen Fähigkeiten des Menschen veranlassen, die sich in dem Erkennen und Darstellen des Schönen bethätigen, und die sich früher oder später zum Heile und zur Ehre der Menschheit auch nach dieser Seite hin glücklicher gestalten werden.

Die erstgenannte Hypothese ist trostlos und unfruchtbar, weil sie dem Künstler, der ihr huldigt, jeglichen Halt bei seinem Streben versagt; denn eine zusammenstürzende Kunstwelt zu stützen, dazu sind eines Atlas Kräfte zu schwach; — sich darauf beschränken das Morsche niederreißen zu helfen, ist nicht dessen Sache, der sich am Bauen erfreut.

Die zweite Hypothese dagegen ist praktisch und fruchtbar, gleichviel ob begründet oder irrig an sich selbst. x *Ja hat 9.1. 1884*

Wenn der sich zu ihr Bekennende nur die Anmassung von sich fern hält, der Stifter und Heiland einer Zukunftskunst sein zu wollen, darf er ohne Ueberhebung das sich vorbereitende Werk als im Werden begriffen, oder vielmehr allgemein das Kunstwerden, auffassen, und sich die Aufgabe stellen: die bei dem Prozess des Werdens und Entstehens von Kunsterscheinungen hervortretende Gesetzlichkeit und Ordnung im Einzelnen aufzusuchen, aus dem Gefundenen allgemeine Prinzipien, die Grundzüge einer empirischen Kunstlehre, abzuleiten.

Eine solche Lehre darf kein Handbuch der Kunstpraxis sein, denn sie zeigt nicht das Hervorbringen einer beliebigen Kunstform, sondern deren Entstehen; ihr ist das Kunstwerk ein Ergebniss aller bei seinem Werden thätigen Momente. Die Technik wird in ihr daher zwar einen sehr wichtigen Gegenstand zu Betrachtungen bilden, jedoch nur insofern sie das Gesetz des Kunstwerdens mit bedingt. Sie ist auch eben so wenig eine reine Geschichte der Künste; sie durchwandert das Feld der Geschichte, die Kunstwerke der verschiedenen Länder und Zeiten nicht als Thatsachen auffassend und erklärend, sondern sie gleichsam entwickelnd, in ihnen die nothwendig verschiedenen Werthe einer Funktion, die aus vielen variablen Coëfficienten besteht, nachweisend, und dieses hauptsächlich in der Absicht, das innere Gesetz hervortreten zu lassen, das durch die Welt der Kunstformen gleich wie in der Natur waltet. So wie nämlich die Natur bei ihrer unendlichen Fülle doch in ihren Motiven höchst sparsam ist, wie sich eine stetige Wiederholung in ihren Grundformen zeigt, wie aber diese nach den Bildungsstufen der Geschöpfe und nach ihren verschiedenen Daseinsbedingungen tausendfach modificirt, in Theilen verkürzt oder verlängert, in Theilen ausgebildet, in andern nur angedeutet erscheinen, wie die Natur ihre Entwicklungsgeschichte hat, innerhalb welcher die alten Motive bei jeder Neugestaltung wieder durchblicken, eben so liegen auch der Kunst nur wenige Normalformen und Typen unter, die aus urältester Tradition stammen, in stetem Wiederhervortreten dennoch eine unendliche Mannigfaltigkeit darbieten, und gleich jenen Naturtypen ihre Geschichte haben. Nichts ist dabei reine Willkür, sondern alles durch Umstände und Verhältnisse bedungen.

Die empirische Kunstlehre (Stillehre) ist auch nicht reine Aesthetik, oder abstrakte Schönheitslehre. Letztere betrachtet die Form als solche, ihr ist das Schöne ein Zusammenwirken einzelner Formen zu einer Totalwirkung, die unsern künstlerischen Sinn befriedigt und erfreut.

Alle ästhetischen Eigenschaften des Formal-Schönen sind daher auch kollektiver Natur; wie Harmonie, Eurhythmie, Proportion, Symmetrie u. s. w.

Die Stillehre dagegen fasst das Schöne einheitlich, als Produkt oder Resultat, nicht als Summe oder Reihe. Sie sucht die Bestandtheile der Form die nicht selbst Form sind, sondern Idee, Kraft, Stoff und Mittel; gleichsam die Vorbestandtheile und Grundbedingungen der Form.

Dieser Weg durch das Gebiet der Kunst führt auf die grössten Schwierigkeiten und im besten Fall nur zu einem Ergebnisse voll von Lücken, leeren

Rubriken und Irrthümern; aber das ordnende und vergleichende Verfahren, welches bei diesem Streben nöthig wird, um das Verwandte zu gruppieren und das Abgeleitete auf das Ursprüngliche und Einfache zurückzuführen, wird wenigstens die Uebersicht über ein weites noch meist brachliegendes und andern zur Bearbeitung vorbehaltenes Feld des Wirkens erleichtern und schon in so fern nicht ganz nutzlos bleiben.

Unsere Aufgabe umfasst auch dasjenige, was v. Rumohr passend den Haushalt der Künste nannte, indem er sich darunter freilich zunächst nur den ordnenden und zugleich dienend sich unterordnenden Antheil der Baukunst an dem Sichgestalten der Werke hoher Kunst, der Skulptur und der Malerei, dachte. Die Baukunst wird, sowohl in diesem ihrem Verhältniss zu der bildenden Kunst im Allgemeinen, wie auch für sich, ein Hauptgegenstand unserer Betrachtungen sein. — Aber jene höheren Regionen der Kunst bezeichnen nur die eine äusserste Grenze des zu behandelnden Gebietes, bei dessen Eintritt wir jenen einfacheren Werken der Kunst begegnen, an welchen diese sich am frühesten bethätigte, ich meine den Schmuck, die Waffen, die Gewebe, die Töpferwerke, den Hausrath, mit einem Wort die Kunstindustrie, oder das, was man auch die technischen Künste nennt.¹ Auch diese sind in unserer Aufgabe, und zwar in erster Linie, enthalten; — zunächst weil die ästhetische Nothwendigkeit, um die es sich handelt, gerade an diesen ältesten und einfachsten Erfindungen des Kunsttriebes am klarsten und fasslichsten hervortritt; zweitens weil sich an ihnen bereits ein gewisser Gesetzkodex der praktischen Aesthetik typisch festgestellt und formulirt hatte, vor der Erfindung der monumentalen Kunst, die von ihnen, wie gezeigt werden wird, eine bereits fertige Formensprache entlehnte, und auch in anderer ganz unmittelbarer Weise ihrem Einflusse gehorcht; drittens aber und vornehmlichst, weil jene von der Kunstgelahrtheit so qualificirten Kleinkünste der Einfluss unserer gegenwärtigen Volkserziehung und die Tendenz des Jahrhunderts am empfindlichsten trifft, und zur beabsichtigten Hebung des Kunstsinnes im Allgemeinen, und mit ihr der Kunst, nichts mehr noththut als gerade auf dem Gebiete der technischen Künste diesen Gewalten entgegen zu wirken. Denn es ist nicht zu bezweifeln, dass die Kunst, inmitten eines grossartigen Strudels von Verhältnissen, ihr Steuer, ihren Kurs, und zugleich, was das Schlimmste ist, ihre Triebkraft verloren hat. Hierauf zurückzukommen wird es zwar im Verlaufe der Schrift nicht an Gelegenheit fehlen, doch möge gestattet sein, weil das Vorausgeschickte über die allgemeine Tendenz derselben bereits genügende Auskunft gibt, und der in ihr befolgte Plan in der Einleitung dazu enthalten ist, dieses Vorwort mit einigen auf das soeben Angedeutete bezüglichen Betrachtungen zu schliessen.

¹ Ein Ausdruck der durch seinen Pleonasmus die Verkehrtheit der modernen Kunstzustände, wonach eine weite, den Griechen unbekannt, Kluft die sogenannten Kleinkünste und die ebenfalls sogenannten hohen Künste trennt, treffend genug bezeichnet, wesshalb ich ihn beibehalte.

* Während der Zeit, in welcher sich die Völker auf dem Standpunkte der künstlerischen Bildung befinden (den unsere Philosophen als überwunden ansehen), ist die eigentliche Volkserziehung idealistisch, jetzt ist sie von Grund aus das Gegentheil, nämlich realistisch; — die exakten Wissenschaften haben die Leitung derselben übernommen. Besonders für die werktätigen Klassen, und diejenigen, die sich den Künsten widmen, geht der Unterricht planmässig nicht mehr auf die Bildung des Menschen als solchen, sondern auf das unmittelbare Erzielen von Fachmenschen hinaus, welches System schon beim frühen Schulunterrichte in Kraft tritt. Dasselbe ist gleichbedeutend mit der grundsätzlichen Ertödtung eben desjenigen Organs, das bei dem Kunstempfinden, und in gleichem Masse bei dem Kunsthervorbringen, sich bethätigt, ich meine den Sinn und den rein menschlich-idealen Trieb des sich selbst Zweck seienden Schaffens und die dem Künstler sowie dem Kunstempfindlichen unentbehrliche Gabe unmittelbaren anschauenden Denkens.¹

Zum Glück sind die Realschulen mit ihren Ausläufern, den technischen Anstalten etc., die alle noch nicht langen Bestand haben, noch nicht mit ihren eigenen Grundsätzen im Reinen, und treten die Folgen des Prinzips der rein realistischen Vorerziehung auf eine Weise hervor, die eine nochmalige Revision des Unterrichtswesens in baldige Aussicht stellt. So z. B. müssen die Schüler der technischen Anstalten, wenn sie aus den Realschulen herauskommen, einen grossen Theil ihrer ohnediess unnöthigerweise eng vorgezeichneten Studienzeit auf die Vorwissenschaften verwenden, die ohne hinreichenden Hinweis auf ihren unmittelbaren Zusammenhang mit der Spezialität jedes Fachschülers vorgetragen werden.

Dieser aber, wie er nun einmal, in Folge der Eindrücke, die ihm systematisch seit frühester Jugend eingeprägt werden, „praktisch“ denkt und fühlt, sucht jenen Rapport der Wissenschaft mit seinem Fache schon bei dem ersten Eintritt in ihre Elemente. Vermisst er ihn, so fehlt das Interesse für den Vortrag, das kein Zwang und keine Examenfurcht zu ersetzen vermag; und gewissermassen ist er dazu berechtigt, ihn zu fordern, weil das Programm des Unterrichtssystems das Wissen um des Wissens willen nicht zulässt, und deshalb viele Disciplinen (und zwar diejenigen, die am meisten geeignet sind, den Geist zu bilden und auszustatten) auf Grund ihrer vermeintlichen Nichtanwendbarkeit für die Praxis aus sich ausschliesst.

Ehemals, wie die Künste blühten, wie jeder Handarbeiter in seiner Art ein Künstler war oder wenigstens zu sein strebte, wie gleichzeitig der Umschwung des Geistes nach jeder gedenkbaren Seite und Richtung hin wenigstens eben so thätig war wie jetzt, hatte der (zunächst religiöse) Schulunterricht nichts mit der

¹ Ein Ausdruck Rumohr's zur Bezeichnung derjenigen unabhängigen Thätigkeit des Geistes, vermöge welcher, ohne die Vermittlung der Kritik des Verstandes, die volle Auffassung und Insichaufnahme des Schönen und das Schaffen in der Kunst möglich wird.

Praxis gemein und fing diese mit sich und nicht mit der Theorie an. Der Trieb des Schaffens wurde im Lehrling früher angeregt und geübt als seine Empfänglichkeit für fremdes exaktes Wissen. Dabei kam er von selbst auf Dinge, die er wissen musste, um weiter zu schaffen, die Wissbegierde wurde in ihm lebendig, sie führte ihn zum wissenschaftlichen Studium, dem es zwar im Durchschnitt an System fehlen mochte, das aber zum Ersatze dafür sofort den Charakter der Forschung und eines thätigen Selbstschaffens annahm.

Die so gesammelten Sachkenntnisse mit ihren wissenschaftlichen Begründungen sind selbst erworbenes, sofort reichlichen Zins und Wucher tragendes, Eigenthum, nicht oktroirtes Kapital, systematisch deponirt im Hirn des unmündigen Schülers, mit Aussichtstellung auf späten und ungewissen Ertrag. Solcher Art war die Schule des Lebens, welche die meisten derer, die sich durch Erfindungen und in den Künsten berühmt gemacht haben, durchmachten, und ganz ähnlich verhielt es sich vor Zeiten mit der, wenn auch sonst noch so mangelhaften, Volksbildung im Allgemeinen. Obschon die Formlosigkeit derartiger Zustände wie die berührten nicht gestattet, sie zu unmittelbarer Nachahmung zu empfehlen, so ist es dennoch die unmassgebliche Meinung des Verfassers, es müssen öffentliche technische Lehrinstitute, um ihre Bestimmung einigermaßen zu erfüllen, dem gleichen Prinzip so viel wie möglich entsprechen, weil es das der Natur ist. Demnach erstens humanistische Vorschulen, die nur die Bildung des Menschen im Menschen und die Entwicklung seiner geistigen und körperlichen Fähigkeiten bezwecken, also gerade das Umgekehrte von dem, was die jetzigen Real- und Industrieschulen sind.¹ Hierin müssten die Vorschulen aller Klassen der Gesellschaft übereinstimmen, möchten sie sonst, wie es nothwendig sein dürfte, in Umfang und Art des humanistischen Unterrichts noch so verschieden sein. Dieser besteht nicht ausschliesslich in den alten Sprachen und der klassischen Literatur, sondern charakterisirt sich allein durch seine Tendenz.

Also zuerst humanistische Vorschulen, sodann zweitens Werkstätten, auf denen das Können gelehrt wird; endlich drittens vollste Gelegenheit, den durch das Schaffen angeregten Wissenstrieb des Lehrlings ohne Zwang zu befriedigen; Gelegenheit wie sie z. B. in Paris durch öffentliche Vorträge, gehalten von den ersten Männern aller Wissenschaften, allen Fachleuten ohne Ausnahme, und besonders noch den Eleven der verschiedenen Künstlerateliers in der école des beaux arts, geboten ist.

Dieser freiesten Unterrichtsmethode verdankt Frankreich grösseren Ruhm und grösseren Wohlstand als jenen gefeierten Fachschulen, die den Schulmännern anderer Nationen so nachahmenswerthe Muster scheinen, während man in Frankreich über ihre

¹ In Bayern besteht eine Verordnung, die der kunstsinnige König Ludwig erliess, von der ich aber nicht weiss, ob sie befolgt wird, wonach kein Ingenieur oder Architekt zum Staatsdienst zugelassen wird, der nicht das Gymnasalexamen gemacht hat.

Reorganisation nachzudenken anfängt; nämlich den Ruhm und den Vortheil des unbestrittenen Vorrangs in den meisten Fächern der Kunstindustrie, und einer bildenden Kunst, die keiner ausländischen nachsteht; während ihm in Beziehung auf Chemie, Geniewesen und Mechanik, wenigstens von England und Amerika, wo keine polytechnische Schulen sind, die Palme streitig gemacht wird.

Doch mögen Fächer wie die letztgenannten, bei denen sehr umfassendes und gründliches exaktes Wissen gefordert wird, immerhin besondere Einrichtungen nothwendig machen; es soll nur behauptet sein, dass diejenige Organisation des Unterrichts, die für sie zweckmässig erscheinen mag, desshalb nicht massgebend sein darf für alle Zweige und Fächer der Technik, und am wenigsten für die Künste, mit Inbegriff der Baukunst und der Kunstindustrie.

Diess bestätigen die angeführten Gegensätze im französischen Unterrichtswesen, das bei der neuen Schultrennung in Deutschland und in anderen Ländern nur einseitige Berücksichtigung und Nachahmung gefunden hat. Zwar hat man in diesen Ländern neben den sogenannten polytechnischen Schulen noch die alten Kunstakademien fortbestehen lassen, und neben diesen wieder viele sogenannte Gewerbschulen, Sonntagsschulen, Kunstschulen u. s. w., zum Unterricht für Handwerker und Kunsttechniker, eingerichtet; aber weit eher zum Nachtheil als zum Frommen der Kunst, die bei diesem systematischen Klassenunterrichte und der Spaltung ihres Gebiets nicht gedeihen will, ohne Triebkraft, wie sie ist, von unten herauf.

Um nicht genöthigt zu sein, sich selbst zu wiederholen, beruft sich der Verfasser in Beziehung auf diese und andere damit eng verknüpfte Verhältnisse auf seine Schrift: Wissenschaft, Industrie und Kunst, oder Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls. Braunschweig 1852.

Diese Verhältnisse würden weniger bedenklich scheinen, wenn nicht leider eine gewisse höhere Nothwendigkeit ins Spiel träte, in der sie, in Gemeinschaft mit gleichzeitigen Wahrnehmungen auf andern Gebieten, wurzeln.

So z. B. greift die exakte Wissenschaft noch auf ganz andere viel wirksamere Weise als die vorbezeichnete in die Verhältnisse der Gegenwart ein, als Leiterin nämlich, oder vielmehr als spiritus familiaris, des spekulirenden Jahrhunderts. Sie bereichert das praktische Leben und erweitert den Wirkungskreis der vortheilbedachten Geschäftswelt mit ihren Entdeckungen und Erfindungen, die, statt wie sonst Töchter der Noth zu sein, diese erst künstlich erzeugen helfen, um Absatz und Anerkennung zu finden. Das kaum Eingeführte wird wieder als veraltet der Praxis entzogen, ehe es technisch, geschweige künftlerisch, verwerthet werden konnte, indem immer Neues, nicht immer Besseres, dafür an die Stelle tritt.¹

¹ Wie lange wahrte es, ehe die Meister der grossen Zeit gegen Ende des Mittelalters als Ersatz für die älteren Prozesse, deren beschränkter Bereich ihnen nicht genügte, das Leinöl als Bindemittel der Farben zu benützen lernten. Wie spät gelang es, das Geheimniss der opaken Emailfarben für Fayencen, welches die Perser und Saracenen wahrscheinlich aus antiker Ueberlieferung schon lange kannten, für den

Die Gegenwart hat nicht Musse noch Zeit, sich in die ihr gleichsam aufgedrungenen Wohlthaten hineinzuleben, was zu einer künstlerischen Bemeisterung dieser Gaben unbedingt nothwendig ist; die Praxis und die industrielle Spekulation, als Mittlerinnen zwischen der Konsumtion und der Erfindung, erhalten diese zu beliebiger Verwerthung ausgeliefert, ohne dass durch tausendjährigen Volksgebrauch sich vorher ein eigener Stil für sie ausbilden konnte; und es bedarf eines bei weitem grösseren künstlerischen Taktes, als derjenige ist, den man im Allgemeinen bei unseren Industriellen findet, um auch ohne die Vermittlung der Zeit für alles das Neue, was sich drängt, die richtige Kunstform sofort zu treffen, dasjenige Gepräge nämlich, wodurch das freie Menschenwerk als Naturnothwendigkeit erscheint, der allgemein verstandene und empfundene formale Ausdruck einer Idee wird.

Zwar ist die Spekulation bemüht, so wie sie von der wissenschaftlichen Intelligenz ihre technischen Mittel borgt, eben so auch die bildenden Künste sich dienstbar zu machen, aber sie hat die, bei so grossartigem Wirken wie das ihrige allerdings nothwendige, Theilung der Arbeit auf eine, dem erstrebten Erfolge dieser Auskunft höchst ungünstige Weise bewerkstelligt. Sie trennt z. B. das sogenannt Ornamentale von dem Formell-Technischen auf eine rein mechanische Weise, die das Nichtfühlen und Nichterkennen der wahren Beziehungen zwischen den verschiedenen Funktionen, durch welche der Künstler sein Werk zu Stande bringt, sofort verräth.

Eine grosse Anzahl zum Theil begabter Künstler arbeitet mit fester Anstellung für die englische und französische Industrie; und zwar in doppelter Dienstbarkeit; des Brodherrn einerseits, der sie als ziemlich lästige Geschmacksräthe und Formenverzierer nicht für ebenbürtig erkennt, selten gut belohnt; der Mode des Tages andererseits, die den Absatz der Waare garantiren muss, wovon doch am Ende alles abhängt, Zweck und Existenz der industriellen Anstalt.

So bleibt die Initiative in der industriellen Produktion dem Künstler durchaus fern; dieser tritt vielmehr nur als Rubrik unter den Specialitäten auf, die der Fabrikherr beschäftigt, ungefähr wie die Bereitung der Thonmasse einen besonderen Kneiter erfordert, oder wie die Leitung der Oefen einem Oberheizer übergeben ist, der seine Anzahl von Unterheizern unter sich hat. Nur mit dem Unterschied,

Occident wieder zu erfinden. Keine Ehre für den Stand der Wissenschaften des damaligen Westens, — aber van Eyk, Luca della Robbia und Palissy wussten dafür ihr Selbstgefundenes zu gebrauchen, es künstlerisch zu verwerthen.

Wie wenig dagegen unsere heutigen Maler die ihnen durch die Chemie in solcher Fülle gebotenen Mittel und Raffinerien der Malerei beherrschen, ersieht man z. B., um das eigentlich Künstlerische hier ganz ausser Spiel zu lassen, schon an dem Verwachsen, Erbleichen und Bersten der Bilder, das nach wenigen Jahren eintritt, während die Bilder der alten italienischen und niederländischen Meister, auch in dieser rein technischen Beziehung unsterblich, wenn schon nachgedunkelt und mit dem Niederschlag der Jahrhunderte dick überzogen, dennoch ihre Haltung behielten, ja vielleicht durch das Alter gewannen.

dass der Fabrikherr letztern meistens freie Hand lässt, weil er die Unzulänglichkeit seiner eignen technischen Kenntnisse fühlt, wogegen jeder Esel etwas von der Kunst verstehen will. Angaben des Künstlers werden ohne Bedenken kritisiert, verfälscht und verstümmelt, wo sie dem Geschmacke des Fabrikherrn nicht zusagen, oder irgend ein Werkführer Bedenken wegen der Ausführbarkeit, der zweifelhaften Einträglichkeit, der Auslagekosten, oder dergleichen äussert.

Dazu kommt die drückende Stellung solcher technischen Künstler, erstens gegenüber der kunstakademischen Hierarchie, die sie zurücksetzt, zweitens gegenüber der Firma, die die Ehren des Erfolgs für sich allein in Anspruch nimmt und aus Eifersucht des Künstlers Namen selten oder niemals nennt, der doch das Werk hervorbrachte, oder wenigstens die geistige Arbeit dazu lieferte, drittens dem Publikum gegenüber, das die Vorurtheile der Akademie theilt und den sogenannten dekorativen Künsten wenig Ehre zollt.

Von Zeit zu Zeit war es der Fall, dass solche, die sich zur hohen Kunst bekennen, Maler, Architekten und Bildhauer von Namen, berufen wurden, sich bei der Kunstindustrie zu betheiligen, wie z. B. Wedgewoods berühmte Fayençen zum Theil nach Flaxmanns Modellen und Zeichnungen entstanden sind. Auch in der Porcellanmanufactur zu Sèvres sind Künstler von Bedeutung beschäftigt, die sich von dem Einflusse der Mode und der Rücksicht auf Absatz einigermaßen frei halten. — Allein diesem Einflusse von der Höhe der akademischen Kunst herab fehlt nicht selten der praktische Boden, denn der geschickte geniale Zeichner und Modelleur ist weder Erzarbeiter, noch Töpfer, noch Teppichwirker, noch Goldschmied, wie diess öfter der Fall war, ehe die Akademien die Künste isolirten. So werden denn oft die nach den Angaben dieser Männer ausgeführten Erzeugnisse, weil die Leistung hinter der Intention zurückbleibt und dem Stoff Gewalt geschieht, damit des Künstlers Absicht, die ihm Unausführbares zumuthet, halbweg erfüllt werde, ihrem anspruchsvollen Auftreten nicht entsprechen, wenig zu der Hebung der industriellen Künste beitragen.

Mit der Baukunst als solcher ist es ungefähr dasselbe, seitdem die Spekulation und die Mechanik sich auch ihrer bemächtigten, wie sie die technischen Künste unter sich brachten. Der Architekt ist des Oefftern nur noch unmassgeblicher Geschmacksrath, hat von der Ausführung¹ weder Ehre noch Vortheil zu erwarten.

Wenn sich der indirekte Einfluss der Wissenschaft auf die Gestaltung unserer modernen Kunstzustände auf die angedeutete Weise kund gibt, so befasst sie sich zugleich mehr, als je vorher der Fall war, mit der Kunst als ihrem eigentlichen Objekte. Der in täglich sich mehrenden Schriften und illustrirten Werken über Kunst und alles darauf Bezügliche enthaltene Stoff, den die Wissenschaft und die Forschung zusammentrug, ist uns bereits hoch über den Kopf gewachsen,

¹ Das Konkurrenzwesen, wie es jetzt überall eingerissen ist, leistet dieser unseligen Trennung der Architektur als Kunst von der ausübenden Praxis den grössten Vorschub und ist (in seiner jetzt bestehenden Modalität wenigstens) eins der thätigsten Agentien des Verfalls.

so dass es inmitten dieses Reichthums schwer ist, sich zu orientiren und Richtung zu halten.

Um letzteres zu erleichtern, wurde der überreiche Stoff in viele Fächer getheilt und aus jeder Rubrik eine abgeschlossene Lehre gebildet.

Da gibt es, der vielen hülfswissenschaftlichen Werke nicht zu gedenken, eine erdrückende Masse von Kunstästhetiken und Geschichten der Kunst; die Fülle der Spezialitäten über einzelne Vorwürfe und Aufgaben der Künste, namentlich der Baukunst ist unübersehbar. Wir Deutschen sind unerschöpfliche Producenten solcher »bürgerlichen Baukunden«, »Landbaukunden«, »Kirchenbaukunden«, Anweisungen über Holzarchitektur, über Ziegelbau, Quaderbau etc. etc. — Wogegen die Engländer und die Franzosen sich mehr mit der eigentlichen Technik der Künste mit Erfolg beschäftigen.

Diese Werke enthalten unentbehrliche Schätze des Wissens und der Erfahrung, allein das mehr trennende als verknüpfende und vergleichende Princip dieser Spaltung des Stoffs in eine Menge von Wissenschaften und Lehren, deren Kenntniss von dem gebildeten Künstler unserer Zeit verlangt wird, trägt nur dazu bei, unsere moderne Kunstzerfahrenheit noch zu vermehren, oder vielmehr diese Vielseitigkeit bildet eins von den Symptomen jener höheren Nothwendigkeit, die über uns und unser künstlerisches Streben verhängt ist.

Dem Gesagten entsprechend sieht man, um bei der Baukunst zu bleiben, diese alle möglichen Richtungen einschlagen, unter denen sich drei Hauptschulen hervorthun, die den drei Formen, worunter sich die Wissenschaften mit der Kunst beschäftigen, entsprechen; nämlich:

- a) Die Materiellen, unter dem Einfluss der Naturwissenschaften und der Mathematik.
- b) Die Historiker, unter dem Einfluss der Kunstgeschichte und der antiquarischen Forschung.
- c) Die Schematiker, Puristen etc., unter dem Einfluss der spekulativen Philosophie.

Die Materiellen.

Wohl am mächtigsten haben diejenigen Lehren auf unsre Kunstzustände eingewirkt, welche Anweisung geben, den Stoff zu baulichen und struktiven Zwecken zu bewältigen.

Sie entsprechen der allgemeinen praktischen Richtung unserer Zeit und werden unterstützt und getragen durch die grossartigen Bauunternehmungen, die besonders das Eisenbahnwesen veranlasste. Sie trifft im Allgemeinen der Vorwurf, die Idee zu sehr an den Stoff geschmiedet zu haben durch die Annahme des unrichtigen Grundsatzes, es sei die arch. Formenwelt ausschliesslich aus stofflichen konstruktiven Bedingungen hervorgegangen und liesse sich nur aus diesen weiter entwickeln; da doch vielmehr der Stoff der Idee dienstbar, und keineswegs für das sinnliche Hervortreten der letztern in der Erscheinungswelt

alleinig massgebend ist. Die Form, die zur Erscheinung gewordene Idee, darf dem Stoffe, aus dem sie gemacht ist, nicht widersprechen, allein es ist nicht absolut nothwendig, dass der Stoff als solcher zu der Kunsterscheinung als Faktor hinzutrete. Schon die ersten Hauptstücke der vorliegenden Schrift werden über diesen wichtigen Punkt Näheres enthalten, indem sie auf den geschichtlichen Ursprung und die Entwicklung des materiellen Bauprinzips hinweisen.

Zu den Materiellen sind auch diejenigen zu rechnen, die dem sogen. natürlichen Stile des Ornamentirens huldigen und dabei oft eine Nichtbeachtung der stilistisch struktiven Grundsätze des Ausschmückens darlegen.

Die Historiker.

Die historische Schule, die in verschiedene, einander bekämpfende, Richtungen zerfällt, ist bestrebt, gewisse Vorbilder der Kunst längst vergangener Zeiten oder fremder Völker mit möglichst kritischer Stiltreue nachzubilden, die Anforderungen der Gegenwart nach ihnen zu modeln, anstatt, wie es natürlicher scheint, die Lösung der Aufgabe aus ihren Prämissen, wie sie die Gegenwart gibt, frei heraus zu entwickeln, und zwar mit Berücksichtigung jener traditionellen Formen, die sich durch Jahrtausende hindurch als unumstösslich wahre Ausdrücke und Typen gewisser räumlich und struktiv formaler Begriffe ausgebildet und bewährt haben.

Sie sind in gewissem Sinne die Antipoden der Materialisten, obschon beide Tendenzen auch ihr gegenseitig Gemeinsames haben, das sich schon in der geringachtung des Gegenwärtigen und traditionell Gegebenen ausspricht.

Die vielen Richtungen dieser, unsere Zeit ganz speziell charakterisirenden, Schule haben jene zahllosen Werke als Ausgangspunkte, in denen die Entdeckungen und Studien über die Künste aller Länder der antiken, der mittelalterlichen und der modernen Welt niedergelegt sind. Sie meinen alle in dem geschichtstreuesten Auffassen und Reproduciren des Vorbildes eine Garantie ihres Erfolgs zu erkennen, und wirklich zeichnen sich ihre Leistungen in Beziehung auf kritisch-verständiges Wiedergeben vor allem, was vorher in diesem Sinne versucht worden ist, vortheilhaft aus.

Ausnehmend gelehrtes und gründliches kritisches Verfahren, höchst fleissiges und besonnenes Zusammenstellen, gewissenhaftestes Durchsuchen aller Forschungsquellen, der Bibliotheken und Archive, der Monumente und Kinstkammern, nach Gewährsstellen, Künstlernamen, Stiftungsdaten, Stilkriterien, struktiven, ikonographischen, liturgischen und allen sonstigen Aufschlüssen, bei sonst geringem eigentlich künstlerischem animus und Gedankenschwung, daher für das schaffende Streben anregungslos, diess sind Charakterzüge der modernsten kunstgeschichtlich-archäologischen Literatur, die sich in den Kunstleistungen der historischen Schule widerspiegeln.

Die neugothische, derzeit vorherrschende, Abzweigung derselben datirt erst seit etwa einem halben Jahrhundert, sie wurde zuerst durch Göthe und die

Dichter der romantischen Richtung in Deutschland angeregt. Ihre ersten Proben waren Gartenpavillons und kleine Landkirchen, die dürftig genug ausfielen. Doch datiren aus dieser Zeit auch umfassendere Werke, wie z. B. die beiden gothischen Aufsätze der (romanischen) Thürme des Grossmünsters in Zürich. Ihre eigentliche Wirksamkeit begann aber erst mit der Zeit, wie das Interesse für die Erhaltung der alten gothischen Denkmäler rege ward und grossartige Unterstützung fand. Die Restaurationswerke, die in Folge dieser romantisch-antiquarischen Bewegung unternommen wurden, bildeten eine Anzahl von Werkführern und Werkleuten heran, die seitdem als Virtuosen dieses Stils Gelegenheit fanden, ihn bei neuen Bauwerken anzuwenden.

Dieser geschichtliche Hergang zeigt uns die neugothische Richtung ihrer Entstehung und ihrem Wesen nach als restauratorisch. Die Zahl ihrer Anhänger unter Technikern und Laien ist sehr bedeutend; — unter ersteren besteht die grosse Masse aus den genannten Routiniers, denen die *compendiaria artis*, welche der gothische Stil sich schuf, ein erwünschtes *vademecum* ist. Wegen des konstruktiven Prinzips, das dieser Stil mit äusserster Konsequenz verfolgt und wegen der Leichtigkeit, womit er der Marktproduktion seiner formalen Bestandtheile auf mechanischen Wegen Vorschub leistet, findet er auch unter den Materiellen und den Industriellen seine zahlreichen Anhänger, namentlich in England, wo dieser Stil überdiess sich noch herkömmlich erhielt, wenn schon in höchst schematischer Weise.

Aber es bekennen sich zu dieser Schule auch sehr talentvolle Künstler, die beinahe sämmtlich erst sich zu ihr bekehrten, nachdem sie vorher auf ganz anderen Richtungen ihre künstlerische Bildung sich erworben und Proben ihres Talentos abgelegt hatten. Dieses vorzüglich in Frankreich, wo der gothische Baustil von jenen Künstlern auf demjenigen Punkte früher Entwicklung wieder aufgenommen wird, auf dem er der Weiterbildung noch fähig ist, wogegen man in Deutschland und England den bereits erstarrten Stil befolgt.

Diese bedeutenderen Männer unter den Neugothern stehen mit einer sehr thätigen politisch-religiösen Partei in engster Verbindung, — derselben Partei, die (der damaligen Prachtliebe sich als Hebel für ihre propagandistischen Zwecke bedienend) den ausgearteten Jesuitenstil erfand, gegen den sie jetzt zu Felde zieht. Sie ist in Frankreich in dieser Wirksamkeit am thätigsten, wohl wegen des Geschmackseinflusses, den Paris von jeher über andre Länder übte; wobei aber die Unsicherheit und Beweglichkeit dieses Pariser Stützpunktes bedenklich scheint. Die Eiferer in jener tendentiösen Künstlerpartei behandeln das nordwestliche und nördliche Europa gradezu wie ein dem Christenthum neu zu eroberndes Heidenland und bringen dieselben Mittel der Bekehrung in Vorschlag, wodurch bereits schon einmal über Frankreich dasselbe Ziel erreicht wurde. (vide Reichensperger's Fingerzeige.)

Das Absichtsvolle und Studirte, was dieser Richtung anhaftet, das Prinzip der Unfreiheit, das in dem von Priestern und Archäologen entworfenen Programm derselben mit klaren und bestimmten Worten ausgesprochen ist, sind die sichersten

Bürgschaften für die Ansichten derer, die ihr die Zukunft absprechen, mögen ihre Leistungen an sich auch wohlverstanden und ihre Pläne gut berechnet sein.

Aus umgekehrten Gründen bleibt immer noch der sogenannten klassischen Schule ein stets neues Wirken in Aussicht, denn die Archäologie kann noch so scharf sichten und scharfsinnig spüren, es bleibt immer doch zuletzt dem divinatorischen Künstlersinn alleinig vorbehalten, aus den verstümmelten Ueberresten der Antike ein Ganzes zu rekonstruiren. Hier bleibt daher die archäologische Kritik hinter jenem im entschiedensten Nachtheil und verliert sie ihre Initiative; dieser Nothwendigkeit des Erfindens aus Mangel an hinreichenden Anhaltspunkten für servile Restitution, diesem unkritischen Verfahren, ist es zum Theile zuzuschreiben, dass alle Wiedergeburten der antiken Kunst sofort Neues, und niemals so ganz Schlechtes wie jene neugothischen Gebäude aus dem Anfange dieses Jahrhunderts, zu Wege brachten. Sogar die zierliche kleine Renaissance der Zeit Ludwigs XVI. und die neueste hellenistische, deren Koryphäe Schinkel ist, waren sofort schöpferisch; das Entstandene ist bleibendes ruhmvolles Eigenthum der Zeiten, denen es angehört. Die antiken Ueberlieferungen werden aber auch aus ganz andren, viel tiefer liegenden Gründen ihre neu belebende Kraft stets für uns behalten und alles Seltsame und Specificische überdauern, was die bunte Zeit aus ihnen hervorrief. ¹ Was die Kunstgeschichte betrifft, so wird sie erst dann der Kunst eine wahre Führerin werden, wenn sie aus ihrem gegenwärtigen sondernd kritischen und archäologischen Standpunkte zu dem der Vergleichung und der Synthesis übertritt.

Die Puristen, Schematiker und Zukünftler. *sch*

Die Philosophie will das Schöne seinem Begriffe nach definirt und scharf in seinen Unterbegriffen begrenzt haben, sie macht sich zweitens breit mit der Zerlegung des Schönen nach seinen Eigenschaften; wenn sie es nun drittens noch zu einer lebendigen Kunstlehre brächte, so wäre der ästhetische Theil ihrer Aufgabe erfüllt; an die Stelle der in der Kunst herrschend gewordenen Verwirrung und Zersplitterung hätte sie Einheit des Trachtens und Harmonie des Vollbringens gesetzt. Es ist aber mit der Philosophie in ihrer Anwendung auf Kunst wie mit der auf Naturlehre angewandten Mathematik; letztere kann zwar jede gegebene

¹ Die Gefahr für die Erhaltung jener Baukunst der Wiedergeburt die, zugleich mit der Malerei und der Bildnerei des Cinquecento, und in gleichem Grade, unübertroffen dasteht, ohne, wie das Gothische, in sich fertig zu sein, keine Seite zu weiterer Entwicklung zu bieten, liegt in der Thatsache, dass sie nur durch wahrhaft künstlerische Hand ausführbar ist, aber durch Puscherei, die heutzutage verlangt wird, sofort in trivialste Formengemeinheit ausartet. Dagegen bekennt der sogenannte gothische Stil ein Prinzip der Uniformirung im Reichthum, welches den Unterschied des Edlen und Gemeinen weniger auffallen lässt; auch ist der Geschmack, der diese Unterschiede wahrnimmt, für diesen Stil, wegen der Neuheit seiner Wiederaufnahme, noch ziemlich unempfänglich.

noch so complicirte Funktion differentiiren, aber das Integriren gelingt ihr selten, und am wenigsten in solchen Fällen der Physik, bei denen ein verwickeltes Durcheinanderwirken von Kräften Statt findet, dessen Gesetz zu bestimmen ist. — Aber die Mathematik versucht doch wenigstens derartige Integrationen und rechnet sie zu ihren höchsten Aufgaben, wogegen die Aesthetik von heute ganz ähnliche Aufgaben und Probleme der Kunstphysik (um mich der Analogie wegen, die zwischen dem Wirken der Natur und dem der Kunst Statt findet, dieses gewagten Ausdruckes zu bedienen) kurzweg von sich abweist und den Standpunkt als glücklich überwunden erklärt, auf welchem noch Aesthetiker wie Lessing und Rumohr, die wirklich selbst etwas von der Kunst und ihrer Praxis (jeder von beiden in seiner Sphäre) wussten und verstanden, den Künstler in die Lehre nehmen zu dürfen glaubten. (Zeising, ästh. Forschungen, Einleitung Seite 2.)

Es ist dem Kunstphilosophen nur noch um die Lösung seines Problemes zu thun, das mit dem des Künstlers nichts gemein hat, „dem als Ausgangs- und „Zielpunkt seiner Thätigkeit die Erscheinungswelt gilt, während dem Aesthetiker „das Erste und das Letzte die Idee ist, die ihm als der Keim und Samen alles „Daseienden, als die befruchtende Kraft gilt, welcher alles, auch das Schöne, seine „Existenz verdankt etc.“¹

Ihm ist der Kunstgenuss Verstandesübung, philosophisches Ergötzen, bestehend in dem Zurücktragen des Schönen aus der Erscheinungswelt in die Idee, in dem Zergliedern desselben und dem Herauspräpariren des Begriffskerns aus ihm.²

¹ Zeising A. F. Einleitung.

² „Die spekulative Aesthetik, die vorzugsweise gepflegt wird, ist für die Bildenden „und Bauenden fast eben so unfruchtbar wie für die Beschauenden schädlich. Es fehlt „dieser Aesthetik an konkretem Verständniss des Schönen, sie hat zwar viel Kunst- „rhetorik aber wenig Kunstempfindung verbreitet. Eine Ableitung des Formellschönen „gelingt ihr nicht; sie muss sich in der Regel damit begnügen, aus der vollen Traube „nur den abstrakten Schnaps des Gedankens abzudestilliren.

„Seit die Kunst unter diese spekulative Aufsicht gestellt worden ist, ist weder „der Sinn für schöne Raumerfüllung neubelebt, noch sind die Nerven für die vis superba „formae empfänglicher gestimmt worden. Das unmittelbare anschauende Denken wird „durch diese Aesthetik in keiner Weise gefördert. An der Unfähigkeit so vieler Men- „schen, das Schöne als solches rein zu geniessen, findet sie eine grosse Stütze. Sie „hilft dieser Unfähigkeit nach, indem sie das für das Auge bestimmte für das Ohr „übersetzt, die Kunst in Nichtkunst, die Formen in Begriffe, das Vergnügen am „Schönen in Gott weiss welches Vergnügen, und Scherz und Humor der Kunst in „pedantischen Ernst umwandelt. — Wenn aber Form, Farbe, Quantität, um sie recht „zu empfinden, erst in der Kategorienretorte sublimirt werden müssen, wenn das „Sinnliche als solches keinen Sinn mehr hat, wenn das Leibliche, wie in dieser „Aesthetik, sich erst entleiben muss, um seinen Reichthum aufzuschliessen, — geht da „nicht für die Kunst der Grund selbstständiger Existenz zu Grunde?

„Auch über die Kunstjournale, die mehr oder weniger das Echo der spekulativ- „ästhetischen Handbücher sind, wäre Manches zu bemerken. Auch sie leisten dem

Also auch von dieser Seite sieht sich die Kunst isolirt und auf ein ihr besonders abgestecktes Feld verwiesen. — Das Gegentheil von vormals, — denn bei den Alten war auch dieses Gebiet in demselben Reiche gelegen, woselbst die Philosophie waltete, die selbst Künstlerin war und den andern Künsten als Führerin diente, aber mit diesen ergreisend zur Scheidekunst ward, und an Stelle lebensvoller Analogieen todtte Kategorien erfand.

Eben so war der gothische Bau die lapidarische Uebertragung der scholastischen Philosophie des XII. und XIII. Jahrhunderts.

Item mit kunstanatomischen Studien ist den Künsten nicht gedient, deren Gedeihen davon abhängt, dass beim Volke das Vermögen des ungetheilten, unmittlbareren Kunstempfindens und die Freude daran wieder erwache.

Bei alledem übt die spekulative Aesthetik einen bedeutenden Einfluss auf unsre Kunstverhältnisse, wie diese einmal sind; zunächst durch die Vermittlung der sogenannten Kenner und Kunstfreunde, die sich durch sie und nach ihr ein auf reine Willkür begründetes schematisch-puritanisches Kunstregiment erwarben, das dort, wo es durchzudringen vermochte, eine traurige Verödung der Kunstformenwelt veranlasste. So zeigt eine gewisse süddeutsche Architekturschule, in der sich die materialistisch-konstruktive Richtung mit dem ästhetischen Puritanismus vereinigt, bei lobenswerthen Erfolgen auf dem Gebiete des Nutzbaues, die Unzulänglichkeit ihrer Mittel, so wie es sich um wahre monumentale Kunst handelt. Diese Mittel, um welche moderne Prinzipiensucht sich selbst gebracht hat, sind zum grossen Theile nur irrthümlich als Erfindungen der Perioden des Verfalls der Künste, als absolut geschmackswidrig, oder als antikonstruktiv bezeichnet und unter dieser falschen Anklage verurtheilt worden. Unter ihnen sind in der That älteste Ueberlieferungen der Baukunst, welche durchaus der Logik des Bauens, allgemein der des Kunstschaffens, entsprechen, und die ihren symbolischen Werth haben, der älter als die Geschichte und durch Neues gar nicht ausdrückbar ist. Dieses zu beweisen wird die Schrift selbst mehrfache Gelegenheit bieten.

Eine andre Rückwirkung der spekulativen Philosophie auf die Künste zeigt sich in der ikonographischen Tendenz- und Zukunftskunst, der Jagd nach neuen Ideen, dem Gepränge mit Gedankenfülle, Tiefe und Reichthum der Bedeutung etc. etc.

Dieses Anrufen des nicht künstlerischen Interesses, dieses Tendenzeln (dem die Kunstextase und die oft lächerliche Deutesucht von Seiten der Kunstkenner und Archäologen würdig antwortet) sind bezeichnend entweder für die Barbarei oder für den Verfall; die Kunst auf ihrer höchsten Erhebung hasst die Exegese, ✓

„stofflichen Interesse mehr Vorschub als gebühlich. Das Was dominirt auch in ihnen „das Wie, das Meinen das Erscheinen. —

„So erinnert die spekulative Aesthetik in manchen Beziehungen an die Natur- „philosophie. Wie diese die exakte Forschung, wird jene die empirische Aesthetik zur „Nachfolgerin haben.“

Worte eines Dichters und Kunstkenners.

sie vermeidet daher aus Ueberlegung das Hervortreten derartigen Wollens, verhüllt dasselbe hinter den allgemeinsten, rein menschlichen Motiven und wählt mit Absicht die einfachen schon bekannten Vorwürfe, betrachtet diese, gerade so wie den Stoff, den Thon oder den Stein, aus dem sie schafft, lediglich als Mittel zu einem Zwecke, der sich selbst genügt.

Den Himmel erschuf ich aus der Erd'
 Und Engel aus Weiberentfaltung,
 Der Stoff gewinnt erst seinen Werth
 Durch künstlerische Gestaltung!

Der Verfasser setzt für seine Schrift einige Grundbegriffe der Aesthetik als bekannt voraus. Da aber gewisse Auffassungen dieser Begriffe ihm eigenthümlich angehören, so schuldet er in Betreff ihrer dem Leser eine kurze Auseinandersetzung, die, als Anhang eines Vorworts, sich darauf zu beschränken hat, einzelne in der Schrift vorkommende Termen zu erklären.

Was wir mit Schönheitssinn, Freude am Schönen, Kunstgenuss, Kunsttrieb u. s. w. bezeichnen, ist in erhabnerer Sphäre analog mit denjenigen Trieben, Genüssen und Befriedigungen, durch welche die Erhaltung des gemeinen tellurischen Daseins bedungen ist, und die, genau betrachtet, sich auf Schmerz und dessen momentanes Beseitigen, Betäuben oder Vergessen zurückführen lassen. So wie der Zahn des Hungers das rein physische Individuum antreibt, durch dessen Beseitigung sein Dasein zu fristen, sowie Frost und Unbehagen ihn zwingen, Obdach zu suchen, sowie durch diese und andre Nöthe er dahin geführt wird, mit allerart Erfindungen ihnen entgegen zu arbeiten, durch Mühen sich und seiner Gattung Bestand und Gedeihen zu sichern, in gleicher Weise sind Seelenleiden uns eingepft, durch welche die Existenz und die Veredlung des Geistigen im Menschen, und des Menschengeistes im Allgemeinen bedungen sind.

Umgeben von einer Welt voller Wunder und Kräfte, deren Gesetz der Mensch ahnt, das er fassen möchte, aber nimmer enträthselt, das nur in einzelnen abgerissenen Akkorden zu ihm dringt und sein Gemüth in stets unbefriedigter Spannung erhält, zaubert er sich die fehlende Vollkommenheit im Spiel hervor, bildet er sich eine Welt im Kleinen, worin das kosmische Gesetz in engster Beschränktheit, aber in sich selbst abgeschlossen, und in dieser Beziehung vollkommen, hervortritt; in diesem Spiel befriedigt er seinen kosmogonischen Instinkt.

Schafft ihm die Einbildungskraft diese Bilder, indem sie einzelne Naturscenen so vor ihm zurecht legt, erweitert und seiner Stimmung anpasst, dass er im Einzelnen die Harmonie des Ganzen zu vernehmen glaubt und durch diese

Illusion für Augenblicke der Wirklichkeit entrissen wird, so ist diess Naturgenuss, der vom Kunstgenuss eigentlich prinzipiell nicht verschieden ist, so wie denn auch das Naturschöne (da es erst entsteht durch die Empfänglichkeit und selbst durch die vervollständigende Phantasie des Beschauers) dem allgemeinen Kunstschönen als untere Kategorie zufällt.

Aber dieser künstlerische Genuss des Naturschönen ist keineswegs die naiveste und ursprünglichste Manifestation des Kunsttriebes, vielmehr ist der Sinn dafür beim einfachen Naturmenschen unentwickelt, während es ihn schon erfreut, das Gesetz der bildnerischen Natur, wie es in der Realität durch die Regelmässigkeit periodischer Raumes- und Zeitfolgen hindurchblickt, im Kranze, in der Perlenschnur, im Schnörkel, im Reigentanze, in den rhythmischen Lauten, womit der Reigentanz begleitet wird, im Takte des Ruders, u. s. w. wiederzufinden. Diesen Anfängen sind die Musik und die Baukunst entwachsen, die beiden höchsten rein kosmischen (nicht imitativen) Künste, deren legislatorischen Rückhalt keine andre Kunst entbehren kann.

Aber zu jenen allgemeinen Naturphänomenen mit ihren erhabenen Schrecken, mit ihren sinnverwirrenden Reizen, mit ihrer unfassbaren Gesetzlichkeit treten noch thätigere Momente, die unser Gemüth spannen und es für die Illusionen der Kunst empfänglich machen.

Ein endloser Kampf, ein furchtbares Gesetz des Stärkeren, wonach einer den andern frisst, um wieder gefressen zu werden, geht zwar durch die gesammte Natur hindurch, manifestirt sich aber in seiner ganzen Grausamkeit und Härte in der uns zunächst stehenden Thierwelt, bildet den Inhalt unserer eigenen irdischen Existenz und denjenigen der Geschichte. Diesem endlosen Vertilgungsprocesse durch das Leben fehlt der Abschluss und die Tendenz, das Gemüth, wechselnd zwischen Hass und Mitleid, betrübt sich über den trostlosen Satz: Das Einzelne ist geschaffen nur um dem Ganzen als Nahrung zu dienen.

Dazu tritt das Zufällige, Ungereimte, Absurde, das uns auf jedem Schritte der irdischen Bahn begegnet, und dem Gesetze, das wir belauscht zu haben glaubten, schnöde in das Antlitz schlägt. Dann die tiefe unergründliche sturmbelegte eigne Gemüthswelt, Chöre der Leidenschaft im Kampfe unter sich und mit Schicksal, Zufall, Sitte, Gesetz; Phantasie im Gegensatz der Realität, Narrheit im Widerspruche mit sich selbst und dem All, nichts als Zerwürfnisse, denen uns die Künste, indem sie diese Kämpfe und Konflikte abschliessen, im engen Rahmen fassen und als Momente endlicher Sühne benützen, für Augenblicke entreissen. Aus diesen Stimmungen gingen die lyrisch-subjektiven und die dramatischen Kunstmanifestationen hervor.¹

¹ Die Kunst hat somit gleiches Ziel mit der Religion, nämlich Enthebung aus den Unvollkommenheiten des Daseins, Vergessen der irdischen Leiden und Kämpfe im Hinblick auf Vollkommenes. Aber beide bilden Gegensätze darin, dass der Glaube durch das Mysterium des Wunders sich in das Unbegreifliche, mithin Gestaltlose, ver-

Der Zauber, der durch die Kunst in ihren verschiedensten Arten und Manifestationen auf das Gemüth wirkt, so dass dieses gänzlich durch das Kunstwerk eingenommen wird, heisst Schöne, die nicht sowohl Eigenschaft des letztern als vielmehr eine Wirkung ist, bei der die verschiedensten Momente innerhalb und ausserhalb des Objectes, dem das Prädikat der Schöne beigelegt wird, gleichzeitig thätig sind.

Diese Momente, wo sie nicht von dem schönen Objecte selbst ausgehen, müssen sich doch in ihm reflektiren, seine besondere Gestaltung bedingen.

Zudem müssen diese Momente aus dem Gesetze der Natur hervorgehen und ihm entsprechen, denn obschon es die Kunst nur mit der Form und dem Scheine, nicht mit dem Wesen der Dinge zu thun hat, so kann sie dennoch nicht anders als nach dem, was die Naturerscheinung sie lehrt, ihre Form schaffen, sei es auch nur durch Befolgung des allgemeinen Gesetzes, welches durch alle Reiche der Natur waltet, indem es hier unentwickelt, dort in ausgebildeter Form hervortritt. —

Am klarsten und ersichtlichsten tritt diese Analogie zwischen dem allgemeinen Gestaltungsgesetz in der Natur und in der Kunst, in dem was die spekulative Aesthetik die formellen Elemente des Rein-Schönen nennt, hervor.

Eine Erscheinung kann nur dadurch sich als solche manifestiren, dass sie sich abschliesst, dass sie sich als Individuum von dem Allgemeinen lostrennt.

Aber dieses Lostrennen vom Allgemeinen ist nur auf den ersten Stufen der Gestaltung ein absolutes, die entwickelteren Formen der Pflanzen und des animalischen Reiches dagegen sind dadurch ausgezeichnet, dass sich die Beziehung zum Allgemeinen, worauf sie wurzeln und fussen, und zum Besonderen, das sich ihnen als objektiver oder subjektiver Gegensatz gegenüberstellt, in ihnen gleichsam abspiegelt, dass ihre Gestaltung durch diese Beziehungen bedungen ist.

Da nun zugleich das Prinzip der Individualisirung bei jeder Er-

senkt, die Kunst dagegen dem Gestaltlosen Form gibt und selbst das Wunder in Kunstwerken naturgemäss, ja nothwendig erscheinen lässt. Eben so ist auch des Wissens Trieb und der Drang nach Wahrheit eine dritte Form des gleichen Strebens nach Vollkommenheit. Aber hier ist das endliche Ziel ein unerreichbares, das Reich des Unbekannten steht zu dem Kreise des Erforschten in einem Gegensatz, der für letzteres keinen formalen Halt und quantitativen Massstab abgibt, welches beides dem Kunstgebilde, in demjenigen was ausser ihm erscheint, zu Theil wird. Somit bleibt stets die Wissenschaft unvollständig und als Form unabgeschlossen; nicht das Wissen, sondern nur das Streben darnach befriedigt. Dagegen wird in der Kunst das Höchste, so lange es ein nicht genügendes Können und unerreichtes Wollen verräth, hinter dem Beschränktesten zurücktreten müssen, wenn dieses als das vollständig erreichte Ziel eines künstlerischen Strebens der Vollkommenheitsidee, die jedem Werke der Kunst zu Grunde liegt, entspricht. Beide, Religion und Philosophie, verlassen ihr Gebiet, geben sogar ihr eigentliches Wesen auf, indem sie die Kunstform annehmen, welche Verbindung der drei Manifestationen des geistigen Strebens jedoch die für das künstlerische Schaffen günstigsten Verhältnisse bietet, was bei den Griechen der Fall war.

scheinung, die auf Vollständigkeit Anspruch macht, durch gewisse Anordnung ihrer Theile scharf und deutlich symbolisirt ist, so stellen sich drei Gestaltungsmomente heraus, die bei Formenentstehungen thätig sein können, die aber oft bei niederen Formationen ihre Thätigkeit in Eins vereinigen, oder von denen dabei das eine schlummert. Diese Gestaltungsmomente, wo sie alle drei in Thätigkeit sind, entsprechen den drei Dimensionen der räumlichen Ausdehnung nach der Höhe, Breite und Tiefe.

Insofern nun, mit Beziehung auf die drei Gestaltungsmomente, die Vielheit der Form sich dreifach zu einer Einheitlichkeit zu ordnen hat, treten folgende drei nothwendige Bedingungen des Formal-Schönen hervor:

- 1) Symmetrie,
- 2) Proportionalität,
- 3) Die Richtung.

So wenig wie es möglich ist, sich noch eine vierte räumliche Ausdehnung zu denken, eben so wenig kann man den genannten Eigenschaften des Schönen noch eine homogene vierte hinzufügen.

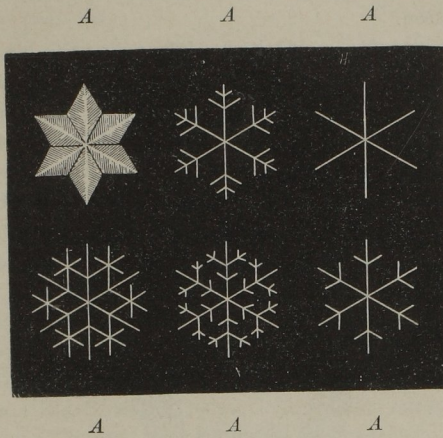
Das Gesagte wird anschaulicher werden durch das Folgende:

Gestaltungsprinzip der vollständig in sich abgeschlossenen für das
Aussensein indifferenten Formen.

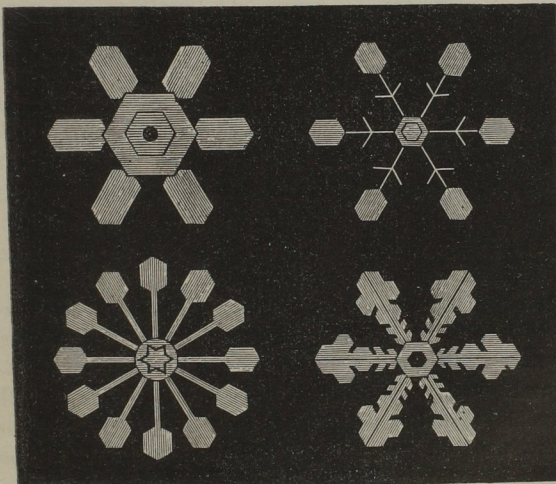
Diese haben unmittelbare Beziehung nur allein zu sich selbst; ihre Elemente ordnen sich daher um einen Kern oder Mittelpunkt, der gleichsam der Repräsentant der Einheitlichkeit ist, dem die Theile, die ihn in regelmässigen Figuren entweder umkreisen oder umstrahlen oder in gemischter, radial peripherischer Anordnung umgeben, als die Vielheitlichkeit der Gestaltung entsprechen. Derartige Erscheinungen treten uns am vollkommensten entgegen in dem Mineralreiche, theils planimetrisch als Polygone, Sterne und gemischte Formen (oft von grossem Reichthum in der Erfindung, wie z. B. die Schneeflocken), theils körperlich als Polyeder, vom regelmässigen Hexaeder bis zur Kugel. Das Gesetz der Molekularattraktion, das ungestört allseitig und alleinig waltende, zugleich die Indifferenz nach Aussen, oder vielmehr allseitiges Zurückweisen der äusserlichen Einwirkungen, finden in diesen Krystallbildungen ihren vollkommensten Ausdruck, nämlich strenge Regelmässigkeit und allseitige Abgeschlossenheit. Bei dem Kreise als Polygon von unendlich vielen Seitenlinien und der Kugel als Polyeder von unendlich vielen Seitenflächen wird diese Regelmässigkeit zu absoluter allseitiger Gleichförmigkeit, wesshalb diese Formen seit Urzeiten als Symbole des Absoluten und in sich Vollkommenen gelten.

Diese regelmässigen und geschlossenen Formen haben nur ein einziges Moment der Gestaltung, dessen Kraftmittelpunkt das Centrum ist, von wo aus die Gestaltung nach allen Seiten hinaus vor sich geht.

Für sie als Ganzes ist Symmetrie, Proportion und Richtung Eins. Sie sind allseitig gerichtet, daher richtungslos.



Das Proportionsgesetz tritt bei ihnen erst hervor, wenn man Stücke des Ganzen für sich betrachtet, und zwar am deutlichsten an radialen Bildungen, wie z. B. an Schneeflocken.

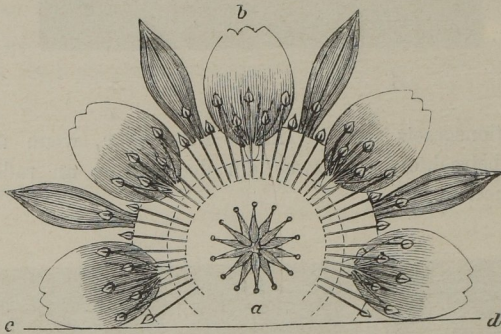


Hier zeigen die Strahlen mit ihren Verzweigungen schon proportionelle Entwicklung; sie deuten zugleich schon auf ein Streben nach Lostrennung und

Isolirung von dem kleinen All, das die Schneeflocke bildet, gleichsam eine Polarisation zwischen zwei Kräften, der positiven Kraft des selbstständigen Entwickelns in *A*, und der negativen Kraft der Abhängigkeit vom Gesammten in den Centren der Figuren.

Die Anordnung der Atome nach der Länge der Strahlen folgt den beiden genannten Wirkungen, ist ein Resultat beider, die Kraftcentren, die einander entgegenwirken, spiegeln sich ab und versöhnen sich zugleich in der proportionalen Gliederung des Strahls; derselbe erhält jedoch für den Beschauer erst dadurch selbstständige formale Existenz, dass er

- 1) vollständig losgetrennt (isolirt), nicht als Glied eines Ganzen, betrachtet werde;
- 2) vertikal aufwärts gerichtet sei, mit Bezug auf die Ebene des Horizonts, oder auf eine Linie, welche letztere repräsentirt.



In gleicher Weise ist in jenen merkwürdigen kleinen Welten, den Schneeflocken, Blumen und dergl. auch das symmetrische Gesetz schon gleichsam latent enthalten. Die Symmetrie entwindet sich hier der peripherischen Regelmässigkeit, der Eurhythmie, der Molekülen, welche sich in Ordnungen um das Centrum der Krystallisation reihen, in ähnlicher Weise wie oben die Proportion aus der radialen Regelmässigkeit der Gestaltung abgeleitet wurde.

Wenn man ein Stück aus einem solchen regelmässigen Kranze herausbricht und es für sich betrachtet, so fühlt das Auge bei dessen Anblicke sich nur beruhigt unter folgender Bedingung:

Gleiche Anzahl und Lage gleicher, oder Gleichgewicht der Momente ungleicher Theile rechts und links von einer Linie *ab*, die senkrecht steht auf einer horizontalen, als Repräsentantin der Ebene des irdischen Horizonts. Ist volle Gleichheit der Elemente rechts und links der vertikalen *ab* vorhanden, so ist diess strenge Symmetrie; findet nur Massengleichgewicht statt, so ist diess Ebenmass.

Die symmetrische Ordnung der Atome geschieht nach der horizontalen *cd*.

Sie ist gleichsam die unsichtbare Balancirstange, die der Gestalt statischen Halt gibt. Sie heisse die symmetrische Axe, im Gegensatz zu der Linie *a b*, welche die proportionale Axe sein mag, weil nach dieser Linie die proportionale Ordnung der Theile statt hat.

Eurhythmie. Rahmen.

Somit ist Eurhythmie geschlossene Symmetrie, steht sie nicht in unmittelbarer Beziehung zu dem Beschauer, sondern nur zu dem Centrum, um welches die Elemente der regelmässigen Form sich peripherisch ordnen und reihen.

Der Beschauer hat sich in das Centrum der Beziehungen zu versetzen, wenn ein Rapport zwischen ihm und der eurhythmischen Figur stattfinden soll. Vertikalität oder Horizontalität sind daher keine Grunderfordernisse der eurhythmischen Figur, ihr Wesen ist Geschlossenheit; ja sie drückt den absoluten Begriff des Einschlusses sinnbildlich aus, führt somit auch auf das Eingeschlossene zurück als das eigentliche Objekt, als das Centrum der eurhythmischen Ordnung.

So sind z. B. die Thüreinfassungen und Fensterbekleidungen solche eurhythmische Einschlüsse, ganz ähnlich den Bilderrahmen, nur dass das Eingerahmte die eintretende oder die ausschauende Person ist. Man erkennt an diesen Beispielen von Rahmen deutlich den Unterschied und die Trennung derjenigen Theile, die dem Rahmen als solchem zukommen und an denen das eurhythmische Gesetz in Thätigkeit tritt und der andern, theils in symmetrischem theils in proportionalem Sinne wirksamen Bestandtheile des Rahmens, wodurch er nebst seinem Inhalte erst dem Beschauer, der ausser dem Bilde steht, als Objekt gegenübertritt, wozu die Verdachungen, Konsolen und dem ähnliche Beiwerke gehören.

Der Rahmen ist eine der wichtigsten Grundformen der Kunst. Kein geschlossenes Bild ohne Rahmen, kein Massstab der Grösse ohne ihn. Nur bei ihm tritt die Eurhythmie in Anwendung, die regelmässig konzentrische Gliederung und Ordnung der formalen Elemente, die um das eingerahmte Objekt herum eine geschlossene Figur bilden.

Modifikationen der eurhythmischen Ordnung.

Die Gliederung der eurhythmischen Figuren erfolgt nach bestimmten Gesetzen der Wiederkehr, mit Cadenzen und Cäsuren, mit Erhebungen und Senkungen, aus deren Verkettung die geschlossene Figur entsteht. In dieser Beziehung sind die musikalischen Figuren (Melodien) und die optischen den gleichen Gesetzen unterworfen, nur dass das Ohr eine weit verwickeltere Ordnung zu verfolgen und aufzulösen vermag als das Auge, das in momentaner Anschauung das Ganze zugleich in sich aufnehmen soll. Daher sind bei allerdings unendlicher Verschiedenheit eurhythmischer Reihungen bei optischen Figuren kaum mehr als drei

Modifikationen der Gliederung gestattet. Ohne Zweifel war der Kanon dafür bei den Griechen eben so künstlich durchgebildet wie in der Musik und in der Dichtkunst, wir ahnen ihn in dem mächtigen Zusammenwirken der dorischen Säulen, in der Kadenz des Gebälkes, in dem unaufhörlichen Wiederkehren derselben Gliederverzierungen, das anregt und beruhigt, ohne zu ermüden. Dieser Kanon war bereits zur Römerzeit vergessen, denn Vitruv verwechselt die Eurhythmie schon mit der Proportion und wirft überhaupt alle formal-ästhetischen Begriffe, die er wahrscheinlich bei einem missverstandenen griechischen Autor aufschnappte, durcheinander, so dass die sie betreffende Stelle dieses Schriftstellers (lib. I, c. 2), weit entfernt über das Schönheitsgesetz der Griechen Auskunft zu geben, nur dazu beitrug, über dasselbe Verwirrung zu verbreiten.

Die Eurhythmie besteht in einer geschlossenen Aneinanderreihung gleichgeformter Raumabschnitte.

Diese kann erstens in ganz gleichen Intervallen erfolgen, so dass jedes Element dem andern durchaus gleich ist. Derartige einfache Reihungen sind die Zahnschnitte, die Kannelüren, die Blattkränze, die einfachsten Perlenstäbe (ohne Disken) und dergl. mehr.

Die Reihe wird zweitens alternirend, wenn wir in den genannten Beispielen die Elemente noch durch andere Zwischenelemente trennen; z. B. wenn der einfache Blattkranz nach Art der Herzblattverzierungen in eine Reihe von zwei mit einander abwechselnden Blättern übergeht, oder wenn zwischen die Perlen Disken geschoben werden. Auch der Eierstab mit den sogenannten Pfeilspitzen gibt ein sehr gewöhnliches Beispiel alternirender Reihung. Dasselbe Prinzip der Alternanz zeigt sich in dem Kranze der Metopen und Triglyphen. — Kontrast in Form und Zeichnung, sowie in der Farbe, sind zum deutlichen Ausdrucke der alternirenden Reihung nothwendig. Wiederholung ungleicher Theile in eurhythmischer Kadenz ist das Prinzip der Alternanz.

Ausser den genannten beiden Reihen, der einfachen und der alternirenden, gestattet das Auge noch eine dritte, die reichste. Sie besteht in der Unterbrechung der einfachen oder auch der alternirenden Reihe durch periodische Cäsuren.

Auch sie war den Griechen bekannt, obschon bewusstvoll von ihnen sehr sparsam und nur an Beiwerken geübt.

Beispiele: Die Perlenschnüre mit doppelten und mehrfachen Disken, eine sehr leicht fassliche ungleiche Alternanz: die Löwenköpfe und Masken an der Traufrinne des griechischen Gebälkes, welche die Kranzverzierungen durchsetzen. — Die Balustraden des Renaissancestils. Vorwiegend in den barbarischen Baustilen, in der Hinduarchitektur, in der arabischen Baukunst, in dem Gothischen.¹

¹ Schon sehr bald verliess die christliche Baukunst den einfachen Säulerrhythmus der antiken Gebäude und adoptirte dafür die Intersekanz der abwechselnden Säulen und Pfeiler, gewiss eben so sehr aus ästhetischen wie aus struktiven und liturgischen Gründen.

Diese Intersekanz ist der romantischen Stimmung fördersam, mehr malerisch-musikalisch wirkend, während die einfache und die alternirende Eurhythmie der plastischen Schöne entsprechen.

Wegen der mehr malerischen als plastischen Wirkung der Intersekanz ist sie besonders in polychromer Darstellung und als Flächendekoration zu empfehlen, für Teppiche, keramische Werke, eingelegte Metall- und Holzarbeiten und dergl.

Noch höhere Grade eurhythmischer Glieder mögen nur dann angebracht sein, wenn eine gewisse reiche Konfusion oder ein konfuser Reichthum hervortreten soll; z. B. auf Vorhängen, Stickereien, Kleiderstoffen, Shawls und dergl.; überhaupt in Fällen, wo die streng architektonische Eurhythmie zu trocken und steif erscheinen müsste.

Der Anfang des Hauptstückes über textile Künste gibt Näheres über die berührten und damit in Verbindung stehenden Punkte. Vergleiche auch die dort gegebenen Holzschnitte und sämmtliche zum ersten Bande gehörige Tondrucke, worauf Beispiele aller Modifikationen eurhythmischer Reihung befindlich sind.

Symmetrie.

Nicht mit der Proportion, sondern mit der Symmetrie steht die Eurhythmie in sehr naher Begriffsverwandtschaft, da strenge genommen das Symmetrische nur ein Stück, ein Bruchtheil, eines eurhythmischen Ganzen, das in sich zurückkehrt, ist. Man denke sich die Erde durchschnitten, so bildet die Durchschnittsfläche eine kreisförmige Scheibe, auf deren äusserem Rande sich die Gegenstände der Erdoberfläche, in radialer Gestalt zum Mittelpunkte der Scheibe gerichtet, reihen. Ein Stück dieses Erdmeridians, den der architektonische Sinn sich eurhythmisch gegliedert vorstellt, ist eine symmetrische Reihe, die nur deshalb uns befriedigt, weil wir in ihr einen derartigen Bezug auf das Allgemeine erkennen, der dem Einzelnerscheinen statischen Halt gestattet. Symmetrische Formen haben demgemäss nicht wie jene regelmässigen Krystallbildungen, die sich von dem All vollständig abschliessen und wahre Mikrokosmen sind, in sich genügenden Bestand, so dass sich die Möglichkeit ihres Seins auch ausser der Welt in ihrer Form ausspräche. Sie haben daher nicht die Art formaler Vollkommenheit niederer Ordnung, die den regelmässig geschlossenen Figuren eigen ist; aber sie sind diejenigen, in welche die organische Natur sich kleidet, indem sie dabei ein höheres Gesetz des einheitlichen Zusammenwirkens befolgt. Zum Verständniss des symmetrischen Gesetzes genügen daher nicht mehr jene zierlich starren Schneekrystalle, die für das rhythmische Gesetz und dessen Zusammenhang mit dem ersteren so lehrreich sind; — vielmehr tritt die Symmetrie in wahrer Bedeutung und grösster Mannigfaltigkeit, in Verbindung mit der Proportionalität, zuerst bei den Pflanzengebilden hervor.

Dabei ist merkwürdig, dass Beginn und Ende des Pflanzenlebens wieder

durch in sich abgeschlossene Mikrokosmen repräsentirt sind, nämlich durch die kugelhähnliche Pflanzenzelle, die Blume, die Frucht. Nur die Pflanze in ihrem Wachstum hat makrokosmischen Bezug, und bei ihr entwickelt sich zugleich das Leben, das im Konflikt mit jenem makrokosmischen Bezüge als Gestaltungsprinzip, nämlich als das Prinzip der Proportionalität, sich bethätigt.

Doch sei hier zunächst das symmetrische Gesetz, wie es im Pflanzenleben herrscht, in möglichst gesonderte Betrachtung gezogen.

Die Pflanze als Individuum und als Ganzes betrachtet, entwickelt sich vertikal aufwärts, als Theil eines Erdradius, aus ihrem Keim. Die Erhaltung dieser Richtung ist abhängig von der Massenvertheilung der Aeste, Zweige, Blätter, Blumen und Früchte, die sich rings um den Stamm, oder, wo dieser fehlt, um die Vertikale, die den Schwerpunkt enthält, so ordnen, dass dem allseitigen Gleichgewicht genügt sei. Diese Ordnung ist daher eine eurhythmische, deren Gesetz aus der planimetrischen Figur des Grundplanes hervorgeht, die einer sternförmigen regelmässigen Krystallbildung ähnelt. Erst in ihrer Vertikalprojektion, d. h. auf der Netzhaut des Beschauers, ist das Bild der Pflanze symmetrisch. Die Ordnung der Glieder der Gestaltung nach vertikaler Richtung (bei dem Baume das Ansetzen der Zweige) wird dabei von dem Gesetze des Gleichgewichts in so fern unabhängig bleiben, als es für letzteres ganz ohne Einfluss ist, ob ein bestimmter Ring von Aesten, die einander in Bezug auf den vertikalen Stamm das Gleichgewicht halten, oben oder unten am Stamme, über oder unter andern, gleichfalls einander die Wage haltenden, Systemen hervorwache.

Daraus folgt, dass bei allen Pflanzen und bei allen Gebilden der Natur und der Kunst, die hierin gleicher Gesetzlichkeit gehorchen, Symmetrie im Sinne der Vertikalausdehnung nicht stattfindet.

Während die Pflanze als Ganzes eigentlich nur für das Auge symmetrisch, aber in Wirklichkeit eurhythmisch ist, tritt die faktische Symmetrie in sehr lehrreicher, wenn schon im Einzelnen schwer zu lösender Gesetzlichkeit an den einzelnen Theilen der Pflanze auf.

Ein Ast wachse rechtwinklicht (ohne Neigung gegen den Horizont) aus dem Stamme hervor, er sei verzweigt, und die Zweige laufen in Blätter aus, die farrenkrautartig getheilt sind, deren Theile wieder aus kleineren Blättern bestehen, so verräth sich an diesen verschiedenen Theilen des Baumes, wenn man jeden Theil als ein Gesondertes, als Individuum nimmt, die Abhängigkeit vom Ganzen in der symmetrischen Anordnung ihrer Unterglieder.

Für den Ast, als Ganzes betrachtet, ist der Stamm zunächst das Gleiche, was für den Stamm die Erde ist, nämlich der nächste makrokosmische Bezug, der sich in der Gleichvertheilung der Verzweigungen und der Laubmassen des Astes in Rücksicht auf den Stamm zeigt. Zugleich findet ein unmittelbarer Bezug des Astes zu dem Erdmittelpunkte statt, dem er in der Anordnung und Massenvertheilung seiner Unterglieder gleichzeitig Folge leisten soll. Bei horizontalen Verästungen ist in Folge dieser Doppelbedingung, die erfüllt werden muss, die Massenvertheilung nicht mehr eurhythmisch (rings um den Ast herum), wie bei

dem Hauptstamme, der nur einfachen Bezug zum Mittelpunkt der Erde hat, sondern symmetrisch, mit horizontaler symmetrischer Axe, die den Ast rechtwinklicht schneidet. Bei den Zweigen, Blättern und Blatttheilen, wenn man jedes für sich betrachtet, ist überall das gleiche dynamische Gesetz thätig; wonach immer der nächste Bezug zu dem, aus welchem das Einzelne unmittelbar hervorwächst, und der allgemeine Bezug zur Erde, vermöge der Massenattraktion und der Schwere, die Gestaltungsmomente der Symmetrie sind.¹ Alle diese Theile haben jeder nur eine symmetrische Axe, die immer horizontal und rechtwinklicht auf dasjenige gerichtet ist, worauf der Theil zunächst wurzelt. Die Symmetrie des Blattes z. B. projectirt sich als Linie auf einer Durchschnittsebene, die den Stengel rechtwinklicht schneidet und mit dem Hauptstamme (der senkrecht ist) parallel läuft. Gleicherweise ordnen sich viele Blätter je nach dem Charakter der Pflanzen verschiedenlich, aber immer symmetrisch um den Zweig und zwar gleichfalls nach horizontal linearischem Gleichgewichtsgesetze. Es folgt daraus, dass der Zweig mit seinem Blattwerk eine Fläche bilden muss, gleich dem Blatte.

Alle mehr horizontal verzweigten Bäume, z. B. die Ceder, die Akazie und die Buche zeigen die bezeichnete symmetrische Ordnung. Aber verwickelter tritt das Naturgesetz auf, wenn ein anderes Radiationsprinzip die Pflanze charakterisirt, wenn z. B. die Zweige, wie bei der Pappel und bei der Cypresse, in sehr spitzen Winkeln dem Stamme entkeimen.



Hier nähert sich wieder die Symmetrie der Aeste mit ihren Zweigen und Blättern der planimetrischen Eurhythmie des Hauptstammes, ohne sie jedoch rein darzustellen. Das Streben nach Massengleichgewicht und Symmetrie unter so

¹ Dieses Gesetz tritt besonders deutlich hervor an den Pflanzen der Urwelt und ihren noch lebenden Abkömmlingen, den Farren, Schachtelhalmen, Palmen und dergl., wogegen die späteren Metamorphosen des Pflanzentypus statt der Symmetrie des Oefteren Massengleichgewicht zeigen.

complicirten Wechselverhältnissen veranlasst und treibt die formenreiche Natur zu dem unendlichen Wechsel von Erscheinungen, den die Pflanzenwelt bietet, in der wir das symmetrische Gesetz im Durcheinanderwirken mit der Proportionalität, durch welche es sich spiralsch gleichsam hindurchschraubt, mehr ahnen als erkennen; wodurch ein Theil jenes romantischen Zaubers bedungen ist, den die Pflanzenwelt auf das Gemüth bewirkt.

Die animalische Schöpfung zeigt zwar noch unendlich freieres und reicheres Schaffen als die Pflanzenwelt, allein die formalen Eigenschaften treten bei den Bildungen der Thierwelt in ihren Elementen viel klarer hervor, als diess bei den Gebilden des Pflanzenreichs der Fall ist.

Denn die Symmetrie, von der es sich hier zunächst handelt, ist nur bei den Polypen, Strahlthieren u. a., aber niemals bei den höheren thierischen Gebilden planimetrisch, wie bei den Pflanzen, sondern stets nur linearisch. Es gibt keine thierische Form höherer Entwicklung, die, nach irgend einer der drei Hauptaxen der räumlichen Ausdehnung durchschnitten oder auf sie projicirt, vollkommen regelmässig erschiene. Die lineare symmetrische Axe bei Wirbelthieren und Menschen ist eine horizontale Linie, welche die Richtungsaxe (von der unten die Rede sein wird) rechtwinklicht trifft. Dabei sind animalische Gebilde weder in dem Sinne von unten nach oben, noch in dem Sinne von vorne nach hinten den Gesetzen der Symmetrie unterworfen; ersteres aus gleichem Grunde wie bei den Pflanzen, letzteres aus ganz analoger Ursache.

Sogar bis in die grössere ausserirdische Welt liesse sich das Gesetz der Symmetrie als zusammenhängend mit den verschiedenen Graden der makrokosmischen Abhängigkeit der Himmelskörper von einander verfolgen, wenn dieses hier nicht zu weit führte.

Proportionalität und Richtung (Bewegungseinheit).

Bereits an den strahlenförmig angeschossenen Krystallen ist das Gesetz der Proportionalität wahrnehmbar, indem die einzelnen Strahlen zuweilen gegliedert erscheinen. Diese Gliederung geschieht nach bestimmtem Gesetze, das je nach der Natur der krystallisirten Flüssigkeit und je nach Umständen sich verschiedentlich manifestirt.

Derartige bemerkt man, wie schon angeführt wurde, an einigen der auf Seite XXV, dargestellten Schneekrystalle.

Aber weit entwickelter tritt das Gesetz der Proportionalität an den organischen Gebilden zur Erscheinung.

Man kann nicht umhin, bei der Entwicklung der vegetabilischen und animalischen Organismen eine bestimmte Kraft als thätig anzunehmen, die theils von den allgemeinen Naturkräften (der Massenattraktion, der Massenrepulsion etc.), andentheils von der Willenskraft der lebendigen Organismen, in

gewissem Sinne unabhängig wirkt; obschon sie mit beiden in Konflikt kommt, und erst in der glücklichen Ausgleichung dieser Konflikte die Existenz der organischen Gestalten beruht.

In diesem Kampfe der organischen Lebenskraft, mit der Materie einestheils, mit der Willenskraft andertheils, entfaltet die Natur ihre herrlichsten Schöpfungen; er zeigt sich in den schönen elastischen Kurven der Palme, die ihre majestätische Blätterkrone kraftvoll emporrichtet, aber dabei den Bedingungen des allgemeinen Gravitationsgesetzes als Ganzes und in ihren einzelnen Theilen (den Blättern der Krone) sich schmiegt.

Dieser Kampf zeigt sich noch thätiger in den willensbegabten Organismen, z. B. in der Artemis oder dem Apollon, wie sie die antike Kunst gebildet hat; hier ist Willensfreiheit und Bewegung im Gleichgewicht mit Massenbedingung und mit Lebensbedingung; die reichste Mannigfaltigkeit in einheitlichem Zusammenwirken, die für irdische Begriffe möglich ist.

Die Lebenskraft (oder wenn man will die physische Wachsthumskraft), obschon sie allseitig thätig ist, folgt doch vorzugsweise einem Hauptzuge, der bei den meisten Pflanzen vertikal aufwärts der Schwerkraft entgegengerichtet ist, der bei den Thieren durch die Rückenwirbelsäule bezeichnet wird, die bei den meisten Thieren horizontal liegt und in die Willensrichtung fällt, aber bei dem Menschen wieder vertikal steht und mit seiner Willensrichtung nicht zusammenfällt, sondern einen rechten Winkel mit ihr bildet. Es sind daher bei der organischen Gestaltung je nach den Stufenhöhen der Organismen zwei oder drei Kräfte thätig, denen wir (nach dem Vorgange dessen, was in der Mechanik üblich ist) besondere Kraftcentren beimessen dürfen.

Die am allgemeinsten thätige unter ihnen ist die Massenwirkung, die sich am augenscheinlichsten theils als Schwere, theils als *vis inertiae* kund gibt. Ihr stets normal entgegen wirken die beiden andern Kräfte, die organische Lebenskraft und die Willenskraft.

Die Pflanzen wurzeln in der Erde und haben keine Willenskraft, sondern nur Lebenskraft, deren Centrum man sich in den Zenith, auf der unendlichen Verlängerung der Senkrechten, welche die Lebensaxe der Pflanze bildet, versetzt denken darf. Sie bildet mit der Schwerkraft, die wir in den Mittelpunkt der Erde versetzen, ein Paar, das in einer und derselben Vertikalen, aber in entgegengesetztem Sinne, wirkt.

Durch diesen Konflikt (der auch dann noch besteht, wenn auch dem Massengleichgewichte bereits Genüge geleistet ward) ist zum Theil¹ die Proportion der Pflanze bedungen, die von dem Gesetze des Gleichgewichts unabhängig ist, weil, wie bereits oben hervorgehoben wurde, es für das Gleichgewicht ganz ohne Einfluss ist, ob ein bestimmter Komplex von sich, in Bezug auf den vertikalen

¹ Nur theilweise, weil die Organe der Pflanze und ihr gegenseitiges Verhalten zunächst allerdings durch ihre Bestimmungen, als Werkzeuge der Ernährung und Fortpflanzung, bedungen sind.

Stamm, einander die Wage haltenden Massen, oben oder unten am Stamm, über oder unter andern, einander gleichfalls aufwiegenden, Systemen der Verzweigung hervorwachse.

Wenn somit das statische Gleichgewicht bei der proportionalen Bildung der Pflanze nicht unmittelbar in Betracht kommt, so ist dafür die Stabilität ein wichtiges Moment derselben. Die konoide Form entspricht diesem Stabilitätsgesetze am besten, die zugleich aus dem inneren Wachstumsprinzip der Pflanze und aus andern sehr verwickelten, grösstentheils noch unerforschten, Ursachen hervorgeht und zugleich durch sie modificirt wird. In der That macht sich durch den unendlichen Formenwechsel, den die Natur im Pflanzenreiche entfaltet, doch stets diese Tendenz nach konoidem (flammenförmigem) Abschlusse bemerkbar.

Noch schwerer fasslich und verwickelter als bei der Pflanze zeigt sich das Gesetz der Proportion in dem Reiche der animalischen Natur. Die Proportion ist hier eine zweifache, denn jede animalische Form hat Proportion, erstens von unten nach oben, und zweitens von vorne nach hinten.

Die Proportion im ersteren Sinne muss wieder, wie bei der Pflanze, die Versöhnung eines Konflikts zwischen der Schwerkraft und einer ihr entgegenwirkenden Tendenz des organischen Lebens nach aufrechter Gestaltung ausdrücken.

Die Proportion von vorne nach hinten kündigt einen ähnlichen Konflikt an, und besteht gleichfalls in der Versöhnung zweier Gegensätze. Dieser Konflikt findet statt zwischen Bewegung, als Aeusserung des freien Willens, und Massenwiderstand, als Aeusserung der *vis inertiae* und der Resistenz der Medien.

Dieselben Massen und Theile der Gestalt nämlich, die sich als schwer bethätigen, indem sie von der Erde angezogen werden, und desshalb mit der vertikalen Entwicklungskraft in Widerspruch gerathen, wirken auch nach dem Gesetze der Trägheit der Willensrichtung entgegen, sei es nun, dass diese eine Bewegung des Systemes zu beginnen oder aufzuhalten beabsichtige. Dazu kommt noch eine zweite Aeusserung des materiellen Widerstands, in der Resistenz des Mittels, worin die Bewegung statt haben soll, sei es Luft, Wasser, Erde, Holz oder ein anderes Medium, das geeignet ist, thierische, der Selbstbewegung theilhaftige, Geschöpfe zu enthalten. Diese Wirkungen der Materie geschehen immer in der Richtung der Bewegung, aber im entgegengesetzten Sinne von ihr; und diejenige thierische Form, die unter gewissen gegebenen Bedingungen, die von dieser Frage unabhängig sind, die vereinten beiden genannten, der Bewegung entgegenwirkenden, tellurischen Potenzen am meisten schwächt und mildert, ist die best gerichtete.

Hierbei zeigt sich ein Verhalten des symmetrischen Gleichgewichts zu der Proportion im Sinne der Bewegung¹ (Richtungsangemessenheit), das ganz analog

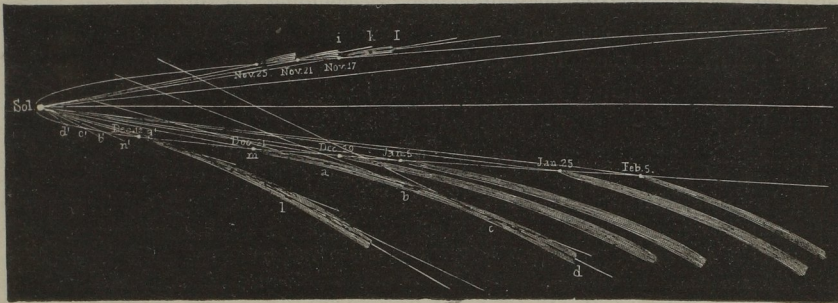
¹ Diese Proportion im Sinne der Bewegung oder der Willensrichtung ist prinzipiell verschieden von der Proportion im Sinne der vertikalen Gestaltung, wesshalb aus ihr eine besondere Kategorie der formalen Schöne zu machen ist. Jedoch ist es

ist demjenigen zwischen der Symmetrie als abhängig von der Schwerkraft und der vertikalen Proportion, wie bei der Pflanze. Denn es müssen sich um die

klar, wie zwischen beiden eine weit engere Verwandtschaft besteht als zwischen jeder von ihnen und der Symmetrie.

Hier möge gestattet sein, ein aus der Dynamik des Himmels entnommenes Beispiel anzuführen, worin der Verfasser den nahen Zusammenhang zwischen proportionaler Gestaltung und Bewegungsgestaltung, sowie die Verwandtschaft und den Unterschied der aus beiden resultirenden Formen, zu erkennen glaubt. Nach allgemeiner Annahme ist der Schweif des Kometen eine Atmosphäre, die durch die theilweise Verdunstung oder Verbrennung des Weltkörpers bei seiner Sonnennähe entsteht. Dieser Schweif ist hiernach in Form und Richtung bedungen durch zweierlei Kraftkonflikte, sehr ähnlich oder vielmehr gleich den im Texte erwähnten.

Wenn der Stern während seiner Sonnennähe plötzlich still stände, d. h. wenn seine eigene Bewegung um die Sonne aufhörte, so würde die durch die Sonne bewirkte Verbrennung eine Flamme erzeugen, gleich derjenigen der brennenden Kerze, die leichteren erhitzten und leuchtenden Ausströmungen würden das unverbrennliche Medium, das den Kern umgibt und das All ausfüllt, in Flammenform durchsetzen; die



Richtung dieser zugleich leuchtenden und beleuchteten Emanation wäre eine grade Linie, die von der Sonne durch den Stern hindurchginge. Nun aber tritt die Bewegung des Kometen als formbestimmendes Moment hinzu, wodurch die Axe und Gestalt des Schweifes eine Veränderung erleidet und er die Form des geschweiften, mit dem untern Theile, zunächst dem Kerne, radial von der Sonne abgewandten, sich erweiternden, Lichtbüschels annimmt, eine Form, die sich graphisch konstruiren lässt. Auch diese Richtung ist wahrscheinlich durch den Widerstand des Aethers, in dem der Schweif schwimmt, modificirt. Zur Erläuterung sei hier die in Newtons drittem Buche der principia philosoph. nat. math. enthaltene graphische Darstellung der Bahn des Kometen von 1680 beigelegt, wonach der Schweif desselben, in den verschiedenen Punkten seiner Bahn, die beobachtet wurden, in Form und Richtung ganz der gedachten Hypothese entspricht.

Vor dem Eintritt in die Sonnennähe bei *i* ist der Schweif nur kurz und in einer sehr schwachen gegen die Bahnaxe konkaven Kurve gebogen, weil die Krümmung des

Axe der Bewegung herum die Momente der Trägheit und des Widerstands der Medien so balanciren, dass keine unfreiwillige Abweichung von der Richtungsuniformität in Folge ungleichmässiger Massenvertheilung in Bezug auf die Bewegungsaxe (die durchschnittlich horizontal anzunehmen ist) eintreten. Dieses Gesetz würde aber wieder die Ordnung der Theile nach dem Sinne der Bewegung durchaus nicht afficiren und zwar aus demselben Grunde, der oben bereits hervorgehoben wurde. Statt der Stabilität tritt aber hier eine andere Grundbedingung formaler Angemessenheit in Wirksamkeit, nämlich Mobilität oder Bewegungsfähigkeit, verbunden mit Bewegungsquantität.¹

Bei vielen untergeordneten Thierbildungen, wie bei den Würmern, fällt die Lebensaxe vollständig mit der Spontaneitätsaxe zusammen, diese haben daher, wie die Pflanzen, nur zwei Eigenschaften der Form, nämlich Symmetrie, die sich als Flächensymmetrie (Eurhythmie) im Querdurchschnitte zeigt und Bewegungseinheit. Ihnen fehlt ganz oder beinahe die vertikale Proportion.

Die Thiere höherer Organisation, wie die Vierfüssler und die Vögel, bilden sehr verwickelte Mittelglieder zwischen diesem Schema und dem menschlichen, bei dem alle drei Axen der Gestaltung, die symmetrische Axe, die proportionale Axe und die Richtungsaxe, prinzipiell getrennt und rechtwinklicht auf einander, nach den Koordinatenaxen der räumlichen Ausdehnung, hervortreten.

Die Kunst nun führt eine ähnliche Mannigfaltigkeit von Kombinationen auf wie die Natur, kann aber die Schranken der letzteren hierin nicht um einen Zoll überschreiten; sie muss sich in den Prinzipien formaler Gestaltung genau nach den Gesetzen der Natur richten.

Theils der Bahn, den der Stern vorher beschrieben hatte, nur gering war und die Dunstemanationen noch langsam vor sich gingen. Der Theil der Säule zwischen i und k entwickelte sich aus dem Kerne, während dieser die Bahnstrecke zwischen k und i durchlief, wogegen der oberste Theil des Schweifes aus Dünsten besteht, die schon vorher auf der Bahn jenseits k von dem Sterne ausgingen. — Aber jenseits des Periheliums bei m ist die Dunstsäule sehr lang und war die Bahnstrecke kurz vorher scharf gebogen, daher ist die Dunstsäule (deren oberste Regionen aus Theilen bestehen, die der Komet in der Richtung des Sonnenstrahls aufsteigen liess, wie er sich noch auf lange vorher zurückgelegten Strecken der Bahn befand) stark geschweift und zwar hier, wie sich aus der Konstruktion als nothwendig ergibt, mit der konvexen Seite gegen die Bahnaxe. Theilt man den Schweif $m d$ in vier Abschnitte, so gehört der unterste denjenigen Punkten der Bahn zwischen m und a' an; der zweite Abschnitt entstrahlte dem Kometen zwischen a' und b' ; der dritte rührt aus der Region zwischen b' und c' ; der vierte, aus derjenigen zunächst jenseits c' kommend, ist identisch mit dem mittlern Abschnitte des Schweifes während des Aufenthalts des Sterns bei n' u. s. f.

¹ Ueber dieses verwickelte Thema, das hier nicht durchgeführt werden kann, vergleiche meine Schrift über die Schleudergeschosse der Alten. Frankfurt a. M. 1858.

Von dem Grundsatz der Autorität bei der Entstehung der Naturformen und in der Kunst.

Autorität ist ein Terminus, dessen sich Vitruv mehrmals bedient (vielleicht mit Hinblick auf einen verlorenen griechischen Gewährsmann, dessen Ausdrücke er, so gut es gehen wollte, ins Latein übertrug), um etwas auszudrücken, wofür die deutsche Sprache kein äquivalentes Wort hat, nämlich das Hervortreten gewisser formaler Bestandtheile einer Erscheinung aus der Reihe der übrigen, wodurch sie innerhalb ihres Bereiches gleichsam zu Chorführern und sichtbaren Repräsentanten eines einigenden Prinzips werden. Zu den Autoritäten verhalten sich die übrigen Elemente der im Schönen geeinigten Vielheit wie mitklingende, modulirende und begleitende Töne zum Grundtone. Gemäss der oben gegebenen Theorie gibt es drei formale Autoritäten, nämlich:

- 1) Eurhythmisch-symmetrische Autorität,
- 2) Proportionale Autorität,
- 3) Richtungsautorität.

Als vierte Autorität höherer Ordnung tritt noch die des Inhalts hinzu. Diese besteht in dem Vorherrschen einer der drei Modifikationen des Schönen bei ihrem Zusammenwirken.

Von der eurhythmischen Autorität.

Die Eurhythmie ist, wie gezeigt wurde, entweder stereometrische oder planimetrische Symmetrie. Unter den stereometrisch regelmässigen Formen sind die Kugel und alle regelmässigen Polyeder bis zum Tetraeder hinab zwar allseitig symmetrisch, doch ohne symmetrische Autorität. Letztere zeigt sich zuerst am Ellipsoid oder Oval, am Hexaeder oder dem doppelten, mit der Basis verbundenen, Tetraeder, am Prisma, an der Pyramide u. s. w. in der gesetzlichen Ungleichheit gewisser Dimensionen.

Die planimetrische Symmetrie (Eurhythmie im eigentlichen Sinne) zeigt sich an den Schneekrystallen, an den Blumen, auch an Pflanzen und Bäumen überhaupt. Bei diesen Gebilden der Natur wirkt das Gesetz der Autorität in der Verdichtung der Theile in der nächsten Umgebung des Mittelpunkts der regelmässigen Figur, den sie umkreisen, umstrahlen, oder theils umkreisen, theils umstrahlen. Farbenkontraste zwischen den der Mitte nächsten und den übrigen Theilen der Form unterstützen diese Wirkung.

Das Mal.

Die vereinzelte Einheit als Gegensatz zu der eurhythmischen Reihe, die erstere umgibt, ward als Versinnlichung der Autorität und des Inbegrifflichen

bereits von dem dunklen Kunstgeföhle der ersten Menschen aufgefasst, und mit wunderbarem Instinkt an richtiger Stelle angewandt.

Das roheste Bestreben sich zu schmücken geht zum Theil aus diesem dunkelgeahnten Principe der Autorität hervor. Das Geschmückte ist das Mal des Schmuckes.¹

Häufig knüpft sich an ein solches Mal der Begriff des Haltens und Zusammenhaltens, materiell und zugleich symbolisch, wie bei der Agraffe.

Das Mal wird auch sehr früh monumental benützt, zur Bezeichnung einer geweihten Stelle. Sehr ursprünglich tritt es auf als Erdhügel. Mäler dieser Art, zumeist Grabstätten gefallener Krieger und Volksführer, sind als älteste Monumente fast über die ganze Erde verbreitet. Bereits baulich ausgebildet erscheint das Mal an den Grabmälern des Ogyges und der Tantaliden bei Sipylos in Phrygien, und diesen ähnlichen Werken in Griechenland, Italien, Sardinien u. s. w.; entwickelter in den Terrassenpyramiden Mittelamerika's und Assyriens; erstarrt in den ägyptischen Pyramiden; raffinirt in den Grabmälern des Mausolus, Augusts und Hadrians. Das Mal dient auch bei Spielen als Zeichen und Ziel mit treffender Anspielung.

Eine interessante Erscheinung ist das Zusammentreten der beiden Momente, der vielheitlichen Reihe und des einheitlichen Mals, zu einer monumentalen Gesamtwirkung, das Umgeben des letztern mit rhythmisch geordneten Steinkreisen, als fassliches Beispiel des Zusammentretens von Vielheiten zu einem einheitlichen Bezug. Das Mal als Reflex des einheitlichen Begriffs, gegenüber der Vielheit, die durch peripherisch rhythmische Reihung in sich Eins wird und zugleich mächtig zur Verstärkung der Autorität des Males beiträgt. Beispiele die Steinkreise, mit den Menhir's² in ihrer Mitte, zu Carnac, zu Abury, Stonehenge und sonst an vielen Orten.

Von der symmetrischen Autorität.

Die lineare Symmetrie tritt bekanntlich an den Blättern und Zweigen, wenn diese für sich betrachtet werden, an den Thieren und Menschen, so wie an den meisten Kunstwerken, namentlich den monumentalen, hervor. Sie ist die nach dem Gesetz des Gleichgewichts geregelte Vertheilung der Bestandtheile des Ganzen nach horizontaler Ordnung um eine vertikale Axe, die senkrecht auf die Bewegungsrichtung gedacht wird. Diese Axe ist der Sitz der linearsymmetrischen Autorität. Man hebt sie heraus durch Massenumgebung,

¹ Vergl. den Aufsatz des Verf. über den Schmuck, Zürich, 1856; einzeln als Broschüre und in der Monatsschrift des wissenschaftlichen Vereins in Zürich, Heft 3.

² Grabmäler und zugleich Spielmäler. Die Steinkreise umher die Vorbilder der Circus, Stadien, Amphitheater und sonstigen Schauplätze.

durch Relief, durch Ueberhöhung, durch Reichthum und ornamentale Ausstattung, durch Farbenkontrast, oder durch alles diess zugleich, so dass die übrigen Glieder der Symmetrie das so Hervorgehobene nur mitklingend akkompagniren. Es ist gleichsam für jene der Repräsentant des Attraktionsmittelpunktes der Erde, um den herum sie gravitiren. Oft gelingt es in der Kunst, durch geschickte Wahl einer solchen symmetrischen Autorität der strengen Symmetrie aller Theile sich überheben zu können, da ihre Durchführung sich nicht in allen Fällen mit den Anforderungen der Zwecklichkeit und des Charakters vereinbaren lässt.

Die proportionale Autorität.

Sie tritt niemals selbstständig, d. i. für sich allein auf, sondern entweder in Verbindung mit der makrokosmischen Autorität oder in Verbindung mit dieser und gleichzeitig mit der Richtungsautorität.

Verbunden mit ersterer erscheint sie an den radialen, entweder unmittelbar dem Schosse der Erde entwachsenen und auf ihr fussenden oder auf einem Hauptstamm als Abzweigungen sich entfaltenden, Individualitäten der Erscheinung.

An diesen radialen Phänomenen der Erscheinungswelt zeigt sich die sich polarisirende Thätigkeit zweier einander entgegen wirkender Kräfte auf einer und derselben vertikalen (oder allgemeiner radialen) Axe der Gestaltung. Beide Thätigkeiten oder Potenzen treten in Konflikt, und dieser Konflikt soll sich auf eine solche Weise in der Erscheinung reflektiren, dass damit zugleich das daraus resultirende dynamische Gleichgewicht zur Evidenz trete. (Siehe weiter oben.)

Als Reflex und Repräsentant der makrokosmischen Thätigkeit macht sich nun zuerst an derartigen Erscheinungen geltend die Basis des proportionirten Systems.

Als Reflex und Repräsentant des individualistischen Triebes oder Wirkens (in der Pflanze z. B.) tritt dann an derselben proportionirten Erscheinung, und zwar dem Gipfel zunächst, hervor die Dominante des Systems. Beide sind vermittelt durch ein neutrales tragendes Mittelglied, an den Eigenschaften beider vorhergenannten Autoritäten participirend, sich beiden gleichmässig anschliessend, und die Gegensätze an sich vermittelnd.

Die Basis entspricht dem tellurischen (allgemein dem makrokosmischen) Einheits-elemente, dessen Reflex sie ist, entweder durch ruhige Masse, einfache Gliederung, dunkle Färbung, oder durch säulenartige Multiplicität, Tragfähigkeit und virtuelle Federkraft.

Die Dominante entspricht dem entgegengesetzten mikrokosmischen Einheits-elemente, welches sie repräsentirt, durch Reichthum der Gliederung, durch Schmuck, Konzentration alles Charakteristischen der Individualität in ihr, glänzende und helle Farbe. Sie ist der Masse nach, insbesondere der Höhenausmessung nach, das Kleinere und charakterisirt sich stets als Getragenes und Krönendes, als Haupt.

Das Mittelglied charakterisirt sich zugleich als Tragendes und Geringeres und zeigt eine Haltung und Färbung, in welchen sich die formalen Besonderheiten und Farben beider vorher genannten Glieder der Proportion mischen, oder vielmehr im Doppelreflexe versöhnen. Es bildet, wenigstens virtuell, die mittlere Proportionale zwischen den beiden Extremitäten, so dass sich, virtuell genommen, die Basis verhält zu dem Mittelglied wie dieses zu der Dominante.

Natürlich geben Abweichungen vom strengen Gesetze erst den Charakter der Proportion und ist diese in ihrer Lösung von eben so unendlicher Mannigfaltigkeit, wie die Natur selbst.¹

Ganz andre verwickeltere Verhältnisse zeigen sich, wo die proportionale Axe nicht wurzelt, sondern sich in einem Medio, in ihrer eigenen Axenrichtung, frei bewegt, ein Fall, der in dem Vorhergehenden als der zweite mögliche angeführt wurde. Dieser Fall ist derjenige, der bei den meisten auf der Erde so wie im Wasser und in der Luft sich horizontal bewegenden Thieren eintritt. Die Fische geben die einfachsten Beispiele dieser Kombination. Das Ziel, welches der schwimmende Fisch verfolgt, sei es Beute oder irgend ein anderer erstrebter Gegenstand, ist ein Attraktionspunkt, der eine Kraft äussert, ganz analog derjenigen, welche der Mittelpunkt der Erde auf den Baum, oder jedes andre vertikal aufwärts gerichtete Gebilde, übt. Aber die Schwerkraft ist dem Streben der Wachstumskraft des Baums entgegen, wogegen im Fische Willensrichtung und Lebensrichtung (der Rückenwirbelsäule) nicht gegensätzlich sind, denn sie streben gleichmässig vorwärts. Es findet also in dieser Beziehung kein Konflikt von Kräften statt, und das Gesetz der Dreitheilung findet keine Anwendung mehr (siehe oben). Die Autorität ist hier eine doppelt-einige, der Kopf des Fisches, der das mikrokosmische Einheitsprinzip des Einzelndaseins und zugleich das Einheitsprinzip seiner Richtung repräsentirt.

So weit würde die Proportion des Fisches eine unbestimmt zweitheilige sein, ein Kopf mit einem spulartig nach hinten sich unbestimmt fortsetzenden Schwanzstücke.

Aber es treten noch andre Momente der Gestaltung hinzu, die der unfertigen Erscheinung das Gepräge des in sich Abgeschlossenen und Einheitlichen ertheilen; nämlich das allgemeine Gesetz der Trägheit der Massen und der Widerstand des Mittels, in dem die Bewegung stattfindet. Diesen makrokosmischen Einflüssen muss die Gestaltung des Fisches Genüge leisten und sie gleichfalls in sich reflektiren. Diess geschieht, indem die auf die Richtung vertikal gedachten Durchschnittsebenen nach einer bestimmten, hier nicht genauer durchführbaren, Gesetzlichkeit von vorne nach hinten zu wachsen, bis zu einem Punkte der Richtungsaxe, wo dieses Wachstum sein Maximum erreicht. Hinterwärts dieses Punktes nehmen die Durchschnittsebenen nach anderem Gesetze wieder ab. Der

¹ Vergl. hierüber den oben angeführten Aufsatz über den Schmuck.

grösste Durchmesser des Fisches ist somit im Gegensatze zum Kopfe der Reflektor dieser makrokosmischen Einflüsse.

Doch auch die Schwerkraft hat ihren Einfluss auf proportionale Gestaltung des Fisches; denn seine Durchschnittsebene, wo immer sie vertikal auf die Längensaxe genommen wird, ist nach der Breitenausdehnung symmetrisch, nach der Höhengausmessung aber dem Prinzipie der aufrechten Gestaltung gemäss, spindel- oder flammenförmig proportionirt, wobei aber wieder die makrokosmischen Einflüsse sich auf undeutlichere Weise bethätigt zeigen, als dieses bei den Beispielen aufrechter Gestaltung der Fall ist.¹

Von der Richtungsautorität.

Auch sie ist nicht für sich allein thätig, sondern wie die proportionale Autorität entweder nur in Verbindung mit der makrokosmisch-symmetrischen oder in Verbindung mit dieser und gleichzeitig mit der Proportionsautorität.

Letzterer Fall ward schon im Nächstvorhergehenden besprochen, der erstere zeigt sich am vollständigsten beim Menschen.

Wie der Fischkopf das Zusammenfallen der beiden Hauptaxen, der Lebensaxe und der Richtungsaxe, klar und deutlich widerspiegelt, eben so verständlich spricht sich in dem Menschenkopf die rechtwinklicht normale Lage jener beiden Hauptaxen zu einander aus. Er ist das hohe Symbol des absoluten, von Selbsterhaltung und Materie gleich unabhängigen, freien Willens.

Ueber die Inhaltsautorität.

Die drei genannten Autoritäten als Repräsentanten dreier einheitlicher Prinzipie niederer Ordnung, bilden für sich wieder drei Vielheiten höherer Ordnung, die in höherer Einheit zusammenwirken sollen. Dieses ist die Zweck-einheit oder die Inhaltseinheit, die, nach dem Grade der Vollkommenheiten, welche Natur und Kunst gestatten, sich als Regelmässigkeit, als Typus, als Charakter kund gibt und sich in höchster Potenz bis zum Ausdrücke steigert.

Hierbei, nämlich um diese Einheitlichkeit höherer Potenz zu bewirken, macht sich wieder das Prinzip der Subordination (der Autorität) geltend, und ist dasselbe vornehmlich thätig in den niederen Regionen des Schaffens.

So trifft es sich, dass in der Kunst wie in der Natur, bald durch krystal-linische Regelmässigkeit, bald durch die Herrschaft der Symmetrie, bald

¹ Vergl. über die Schwimmkörper den bereits citirten Aufsatz über die Schleuder-geschosse der Alten.

durch hervorragend proportionale Entfaltung, bald endlich dadurch, dass die Richtung besonderen Ausdruck findet, die Idee in deutlich sprechender Weise sich durch die Erscheinung kund gibt.

So ist bei gewissen Bauwerken die eurhythmische Abgeschlossenheit der Krystalle und anderer vollkommen regelmässiger Formen der Natur wiederzufinden.

Beispiele die Grabkegel (tnmuli), die ägyptischen Pyramiden und ähnliche Denkmäler; sie sind allseitig entwickelt, ohne eigentliche proportionale oder direktionelle Gliederung, und gerade desshalb, als vollständig für sich bestehende Mikrokosmen, als Symbole des Alls, das nichts ausser sich kennt, auch als Denkmäler weltberühmter und weltbeherrschender Völkerführer, sehr ausdrucksvoll.

Bei anderen ebenfalls zu der Klasse der Denkmäler gehörigen Werken der Baukunst, die schon ein Vorn und Hinten haben, herrscht die Symmetrie vor; andere sind wieder überwiegend proportional, wie die hohen Kuppeln, noch entschiedener die Thürme, bei denen Symmetrie und Richtung von der Proportionalität der emporsteigenden Formen übertönt werden. Sie sind daher als Symbole himmelstrebender Tendenz bedeutsam. Gleicherweise zeigt sich an vielen Werken der technischen Künste und der Architektur die direktionelle Gliederung als das hervorragende Prinzip. Beispiel das Schiff, das wegen dieses bewegungsvollen Charakters besonderer und hoher künstlerischer Ausbildung fähig ist, was auch von den Alten, so wie im Mittelalter, und in der Zeit der Wiedergeburt der Künste, vollständig erkannt wurde. Das Gleiche gilt von dem befüchtigten Streitwagen.

Selbst in der monumentalen Baukunst beherrscht mitunter das genannte direktionelle Prinzip die anderen Bedingungen der schönen und geschlossenen Form. Beispiele der ägyptische Prozessionstempel und die ihm hierin ähnliche römisch-katholische Basilika des XIII. Jahrhunderts.

Aber in dem griechischen Tempel tritt die Zweckeinheit, analog wie bei dem Menschen, bei vollstem Reichthum und grösster Freiheit in reinster Harmonie hervor! Athene's krönendes Giebelfeld ist, wie das Antlitz der Göttin, zugleich die Dominante der Proportionalität, der Inbegriff der Symmetrie und der Reflektor des opfernd nahenden Festzuges.