



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Systematisch geordnetes Handbuch der Ornamentik

Meyer, Franz Sales

Leipzig, 1895

c. Menschlicher Organismus.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-81322](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-81322)

Schlangen u. s. w. (Tafel 60.)

Die Schlange findet dann und wann ornamentale Verwendung. Sie umgiebt das Haupt der Medusa (vergl. Taf. 65), sie wird zum antiken Armband ausgebildet und zum Gefäßhenkel der Renaissance, sie umschlingt paarweise das Attribut des Merkur, den Heroldstab oder Caduceus (vergl. Taf. 76) und einzeln den Stab des Askulap. Sie ist kreisförmig aufgerollt mit der Schwanzspitze im Rachen das Symbol der Ewigkeit (auf Grabmonumenten); bei den Darstellungen der Mythologie spielt sie ihre Rolle und den Allegorien des Neides und der Zwietracht ist sie unvermeidliche Zuthat.

In der kirchlichen Kunst ist die Schlange das Sinnbild der Bosheit, des Bösen, der Verführung (Paradiesscene); sie erscheint unter den Füßen der Jungfrau Maria mit einem Apfel im Munde. In der Heraldik findet sie sich aufrecht oder der Quere nach wellig gebogen, »gebäumt«, öfters ein Kind verschlingend. (Wappen von Mailand).

Tafel 60.

1. Naturabguss einer Kreuzotter (*Vipera berus* — *Pelias berus*) im Laub der Gundelrebe (*Glechoma hederacea*); nebenan eine Eidechse (*Lacerta viridis* — *Lacerta agilis*). Von J. Eberhard in Heilbronn.
2. Naturabguss einer Kreuzotter. Von J. Eberhard in Heilbronn.
3. Antikes Armband in Form einer Schlange, gefunden in Pompeji.
4. Schlange als Symbol der Ewigkeit, aus einer Allegorie von A. Seder. (Gerlach, Allegorien und Embleme.)

c. Menschlicher Organismus.

Es ist wohl selbstverständlich, dass die menschliche Gestalt der künstlerisch schaffenden Hand als bevorzugtes Nachbildungsobjekt zu dienen berufen ist. Das Bestreben, hervorragende Thaten Einzelner, sowie die epochemachenden Leistungen und Schicksale ganzer Stämme und Völker der mitlebenden Generation im Bilde vorzuführen und der Nachwelt zu übermitteln, ist ebenso allgemein menschlich, als der Versuch nahe liegt, das Bild berühmter Leute möglichst treu und charakteristisch wiederzugeben. Auch die übersinnlichen Kräfte, seine Götter, stellt der Mensch in menschlicher Gestaltung dar. Der »Herr der Schöpfung« weifs den Wesen, die er über sich stellt, keine idealere Gestalt zu geben, als die eigene, welche er für die formentwickeltste hält.*) Die christliche Auffassung kommt auf entgegen-

*) Aber die Sterblichen wähen, die Götter entständen wie Menschen,
Hätten menschlich' Gefühl und Stimme und Körpergestaltung.
Ochsen und Löwen würden wohl auch, wenn Hände sie hätten
Und sie mit Meisel und Pinsel die Gottheit bilden sich könnten,
Ähnliches thun: dem Pferd wäre Gott ein Pferd und dem Ochsen
Wär' er ein Ochs; ein jeglicher würd' sich ähnlich ihn denken.
Xenophanes von Kolophon. 600 vor Chr.

gesetztem Wege zum selben Resultate: »Gott schuf den Menschen nach seinem Ebenbilde.« Tugenden, Laster und Leidenschaften, Wissenschaften und Künste, Zeitperioden, Jahres- und Tageszeiten, Elemente, Ströme, Länder, Weltteile und vieles andere werden symbolisch und allegorisch durch menschliche Figuren zum Ausdruck und zur bildlichen Anschauung gebracht. Auch ohne jede geistige Beziehung — rein um ihrer Formschönheit wegen, rein dekorativ — wird die menschliche Figur nachgebildet. Diese sämtlichen in das Gebiet der sogenannten hohen Kunst fallenden Darstellungen kommen jedoch für die vorliegende Publikation als außerhalb ihres Rahmens liegend nicht in Betracht; wir haben es mit der menschlichen Gestalt nur insoweit zu thun, als dieselbe eins geworden, aufgegangen ist im Ornament, wir haben uns nur mit dem »stilisierten Menschen« zu befassen. Hierher zählen die Verwendungen des menschlichen Antlitzes, mehr oder weniger der Natur treu bleibend oder durch willkürliche Zuthaten verändert: die Masken und Fratzen; die Grottesken, jene abenteuerlichen Kombinationen des Menschen mit tierischen und pflanzlichen Elementen; dann die Anwendungen des menschlichen Oberkörpers als Ausgangspunkt für ornamentale Entwicklungen: Halbfiguren als Ornamentanfänger; jene Mischungen menschlicher und tierischer Gestalt, bei denen der Oberkörper dem Menschen zufällt: Sphinx und Kentauren und ähnliches mehr.

Die Maske. (Tafel 61.)

Die Maske im eigentlichen Sinne ist ein künstliches, hohles Gesicht, bestimmt durch Vorsetzen das menschliche zu verdecken, um den Träger unkenntlich zu machen oder ihn in bestimmter Weise zu verändern. Der Gebrauch der Maske wird in die Volks- und Erntespiele der frühesten griechischen Zeit zurückdatiert. Von diesen Spielen sollen die Masken in den Gebrauch des antiken Theaters übergegangen sein, in welchem die Darsteller unter Masken erschienen. Man unterschied verschiedene Arten von Masken, tragische, komische u. s. w. und verband mit bestimmten Typen derselben bestimmte Charaktere und »Personen«. (Die Mundöffnungen dieser Masken waren unnatürlich groß und schallbecherartig erweitert, um den Ton des Sprechers zu verstärken; im Lateinischen heißt die Maske *persona* von *personare* = durchtönen). Vom Theater gelangten die Masken zur künstlerischen Verwendung in den Wandmalereien der Theater- und Profanbauten (pompejanische Wanddekorationen), auf bacchischen Gefäßen und anderm Gerät (verschiedene Becher des Hildesheimer Silberfundes). Die Renaissance und die ihr folgenden Stile greifen hin und wieder auf die Dekoration mittelst Masken

zurück unter Abänderung der Formen und mit Bereicherung der Wahl in den Motiven. Speziell zur Ausschmückung von Schlusssteinen in Fenster- und Thürbogen ist die Maske ein beliebtes Vorbild. (Erwähnt seien die schönen, frei behandelten Masken sterbender Krieger von Schlüter am Berliner Zeughaus und die antikisierenden Masken an der neuen Oper in Paris von Garnier).

Tafel 61.

1. Bacchusmaske, gaeco-italisch. Offenbar Bruchteil eines Gefäßes oder Gerätes. Original Bronze.
- 2—3. Masken von einem silbergetriebenen Becher (Hildesheimer Fund). Römisch; Original im Berliner Museum.
4. Maske, Mittelstück eines gaeco-italischen Stirnziegels. Original Terrakotta. Campana-Sammlung.
5. Maske aus einem gaeco-italischen Terrakottafries. Campana-Sammlung.
6. Silenmaske, Teil eines etruskischen Gefäßhenkels. Original Bronze.
- 7—8. Antike Doppelmasken aus Pompeji.
9. Satyrmaske. Ital. Renaissance. Von Sansovino. Partie über einem Fruchtgehänge in Sta. Maria del popolo in Rom.
10. Maske eines sterbenden Kriegers von Schlüter. Berliner Zeughaus. 1697.

Masken und Fratzen. (Tafel 62—64.)

Die Begriffe der Maske und Fratze greifen in einander über, so dass eine genaue Grenze schwer festzustellen sein dürfte. Diesen Zusammenhang drückt die französische Sprachbezeichnung deutlich aus, indem sie sich der verwandten Worte *masque* und *mascaron* bedient.

Zu den Masken rechnet man für gemeinhin die Darstellungen schöner, der Natur treu bleibender oder sie idealisierender Antlitze; zu den Fratzen grinsende, verzerrte, durch Zuthaten verunstaltete, in Blattwerk auslaufende Gesichter.

Die Antike, die die Nachbildung des Hässlichen und Bizarren überhaupt nicht liebt, schafft nur in ihren allerfrühesten Epochen fratzenhafte Bildungen, im sog. archaischen Stil.

Das Mittelalter verwendet die Fratze des öftern; doch lassen Technik und Auffassung gewöhnlich zu wünschen übrig.

Die Renaissance- und Barock- sowie unsere neueste Zeit bringen die Fratze auf Schlusssteinen und Konsolen, als Gefäßausguss und Henkelansatz, auf Schilden und Cartouchen, in Kapitälern und Füllungen, auf Stuhllehnen und überhaupt am geschnitzten Mobiliar, auf



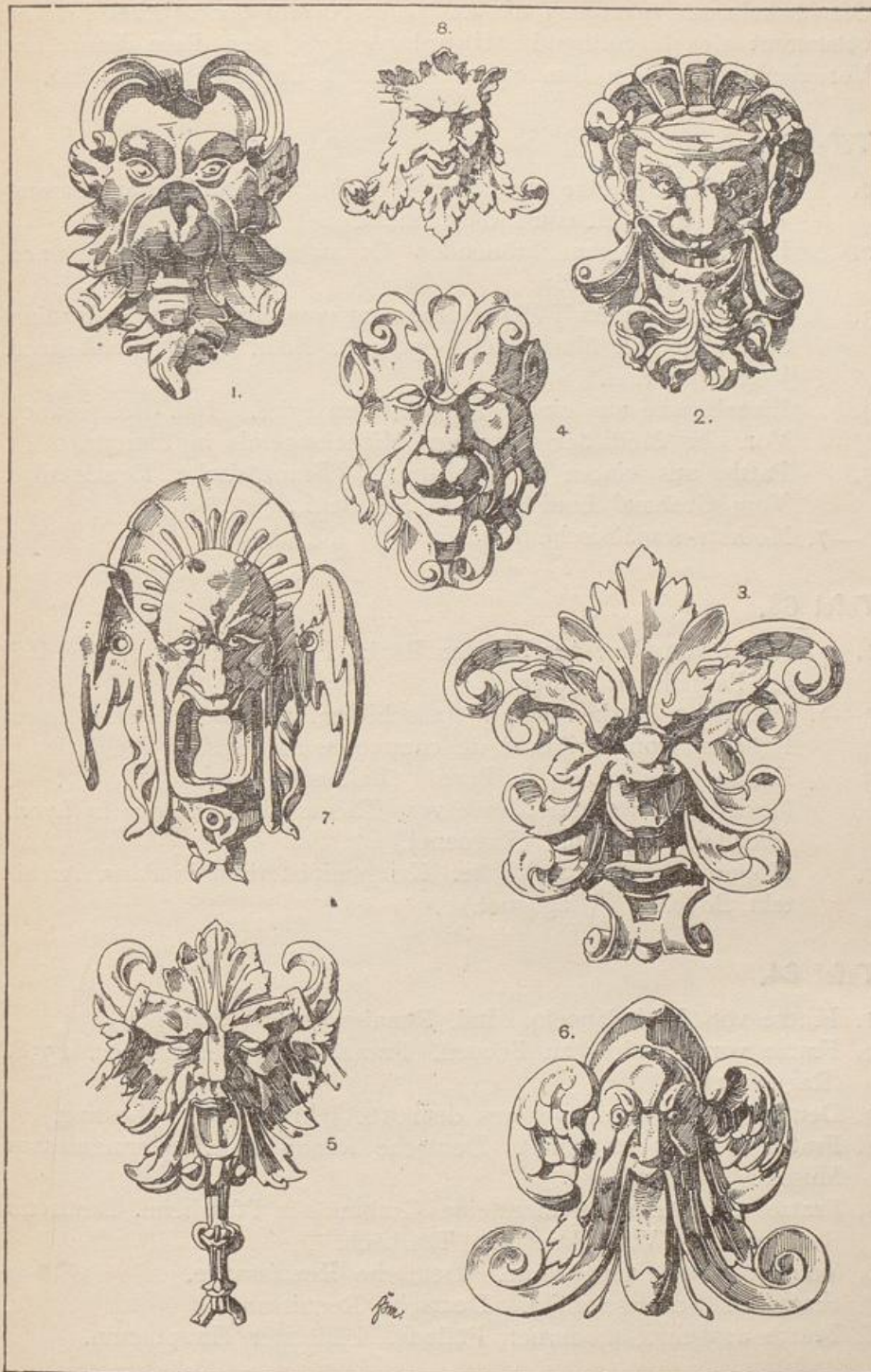
Die Maske.



Masken und Fratzen.



Masken und Fratzen.



Masken und Fratzen.

Ofenkacheln etc. unendlich oft an. (Eine Anzahl vorzüglicher Fratzen entstammt der Jugendhand Michelangelo's, der diese Form mit Vorliebe und mit der ihm eigenen genialen Breite behandelt hat.

Tafel 62.

1. Etruskische Fratze, von einer Terrakotta der Campana-Sammlung. (F. A. M. cours d'ornement.)
2. Fratze aus einem krönenden Ornament. Ital. Renaissance. Original in Venedig.
3. Fratze aus einem Füllungsornament vom Grabmal des Kardinal Sforza in Sta. Maria del popolo in Rom. Ital. Renaissance. Von Sansovino.
4. Einzelmaske aus einem fortlaufenden Fries. Ital. Renaissance. Von den Medicäergrabmalern Michelangelo's in Florenz.
5. Partie aus einem Pilasterkapitäl. Französische Renaissance. Vom Grabmal Louis XII. in St. Denis.
- 6—7. Modern-französische Fratzen.

Tafel 63.

1. Maske von einer geschnitzten Bank. Ital. Renaissance. Original im Bargello in Florenz.
- 2—3. Weibliche Masken von Metallschilden. Deutsche Renaissance.
4. Krönung vom Tribunal de commerce in Paris.
5. Fratze vom Louvre in Paris. (Baldus.)
6. Modern-französische Maske vom Theater de Bellecour in Lyon. Architekt Chatron. (Raguenet.)
7. Modern-französische Maske. Kriegsministerium in Paris. Architekt Bouchot. (Raguenet.)

Tafel 64.

1. Fratze von Michelangelo. Ital. Renaissance. (Raguenet.)
2. Fratze vom Schloss zu Ecouen. Französische Renaissance. 1538. (Raguenet.)
3. Deutsche Holzschnitzerei aus dem 16. Jahrhundert. (Lessing.)
4. Fratze in Holz geschnitzt. Deutsche Renaissance. Germanisches Museum in Nürnberg.
5. Fratze vom Säulenpostament eines Grabmals in Pforzheim. Deutsche Renaissance. Von Hans von Trarbach.
6. Vom Ausguss einer Kanne. Deutsche Renaissance.
7. Fratze als Schlüsselschild. Deutsche Renaissance.
8. Fratze aus einer modernen Füllung. Bildhauer Hauptmann.

Die Medusenmaske. (Tafel 65.)

Eine Eigenheit unter den Masken ist das Medusenhaupt. Die Medusa, nach der Mythologie eine der drei Gorgonen, der Perseus das Haupt abschlägt, um es der Athene als Schildzier anzubieten, schmückt in der antiken Kunst Brustharnische und Schilde; auf und über Thür und Thor, im Grund von Pateren und Schalen wird die Medusenmaske angebracht. Ihr Ausdruck ist derjenige der Todesstarre; ihr Anblick soll versteinern; die Haare sind schlangendurchfurcht und Schlangen schlingen unterm Kinn sich in Knoten; kleine Flügel setzen für gewöhnlich sich beiderseits in den Haaren an.

Die ältere, archaische Darstellung bildet das Gorgonenhaupt hässlich, schreckend und abstossend; die spätere griechische Zeit (unter Praxiteles) formt es in starrer, gewaltiger Schönheit. (Die sog. Rondaninische Medusa in der Glyptothek in München.)

In den modernen und den Stilen der Renaissance hat das Medusenhaupt nur dekorativen Zweck und wird verhältnismäßig wenig angewandt.

Tafel 65.

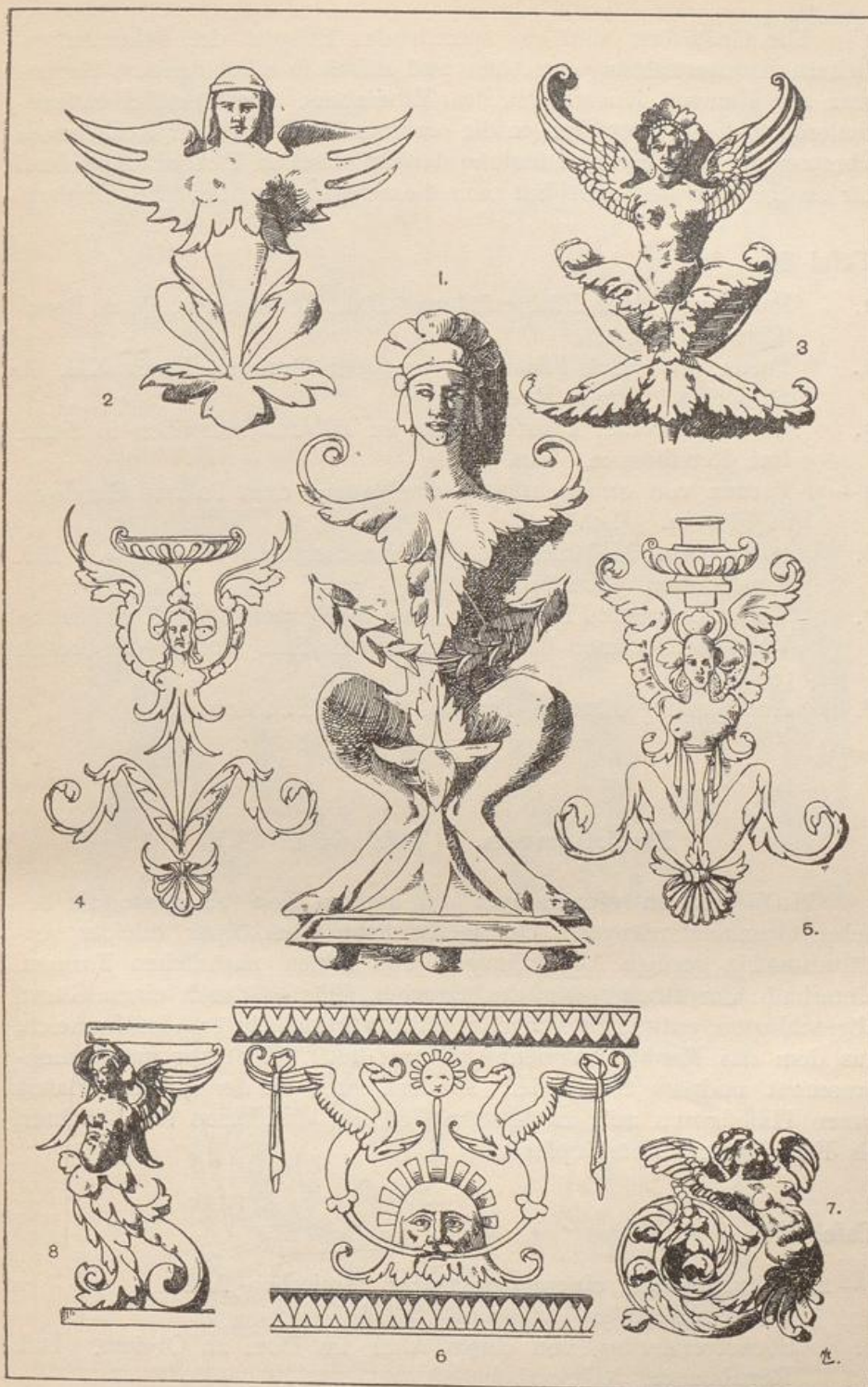
1. Sogenannte farnesische Schale. Onyx-Patera im Museum in Neapel Römisch.
2. Mittelstück einer antiken Patera. Römisch.
3. Medusenhaupt in Medaillonform. Wahrscheinlich modern-französisch.
4. Aus einem Tympanon von den Tuilerien in Paris. (Baldus.)

Grottesken. (Tafel 66.)

Grottesken, richtiger geschrieben Grottesken (von Grotte) sind phantastische, oft recht hässliche Gestalten, entstanden durch Vereinigung menschlicher, tierischer und pflanzlicher Organismen in willkürlicher und ungeniertester Anordnung. Hockende, geflügelte Frauengestalten ohne Arme; menschliche Oberleiber mit Fischschwanzfüßen, mit unendlich langen, mehrfach gewundenen Hälsen, mit in Blattwerk verlaufenden Extremitäten sind die Typen dieser Ornamentationsart. Der Ursprung der Grottesken ist in der Dekorationsmalerei der Römer zu suchen. Pompeji liefert ein umfassendes Material. Verschiedene Maler der italienischen Renaissance, unter ihnen Rafael, haben die antike Grotteskenmalerei aufgenommen und angewandt (Rafaels Loggien), nachdem zu ihrer Zeit die Grotteskenmalereien in den Thermen des Titus in Rom (über der Villa des Maecen und dem goldenen Haus des Nero errichtet) aufgedeckt wurden. (Von diesen Gewölben oder Grotten stammt die Bezeichnung Grotteske.)



Die Medusenmaske.



Grotesken.

Die Grotesken sind ein sprechendes Beispiel der scherzhaften, heitern Kunstauffassung der Alten und stehen in schneidendem Gegensatz zur plumpen Kunstkomik des Mittelalters. Aus der Dekorationsmalerei sind die Grotesken in die ornamentale Plastik der Renaissance übertragen. Die Wiederaufnahme der italienischen Dekorationsmalerei für unsere moderne Kunst hat auch diese Formen gebräuchlich erhalten.

Tafel 66.

1. Partie aus einer Pilasterfüllung. Ital. Renaissance. Von Benedetto da Majano.
2. Partie aus einer Pilasterfüllung vom Grabmal Louis XII. in St. Denis. Franz. Renaissance.
3. Partie aus einer Pilasterfüllung im Palazzo magnifico in Siena. Ital. Renaissance. Von Barile.
- 4—5. Partien von ornamentierten Säulen aus dem Palazzo Guadagni in Florenz. (Schütz.)
6. Italienische Majolikaffiese. Wahrscheinlich aus Siena. Ital. Renaissance. (L'art pour tous.)
7. Vom Chorgestühl in San Severino in Neapel. Ital. Renaissance. Von Bartolommeo Chiarini und Bernadino Torelli da Brescia (Schütz.)
8. Aus San Agostino in Perugia. Ital. Renaissance.

Halbfiguren. (Tafel 67 u. 68.)

Halbfiguren dienen von der antiken Zeit bis heute als beliebte Ornamentanfänger. Der menschliche Oberkörper erleidet verhältnismäßig geringe Abweichungen von seinen natürlichen Formen. Unterhalb der Brust oder des Bauches, häufig durch einen Gürtel abgeschlossen, entwickelt sich eine Art abwärts gekehrter Akanthuskelch, aus dem das Rankenornament sich entfaltet. Nicht nur im Flächenornament und im Flachrelief, sondern auch in der runden Plastik treten Halbfiguren auf, im letztern Fall als Wandarme für Leuchter, als Fackelhalter, Thürklopfer etc.

Tafel 67.

- 1—2. Füllungen von einem dreiseitigen römischen Altar.
3. Partie aus einem römischen Relief.
4. Sockelverzierung von einem Altar im Dom zu Orvieto. Ital. Renaissance. (Gewerbehalle.)
5. Partie aus einem Relief. Ital. Renaissance.



1.



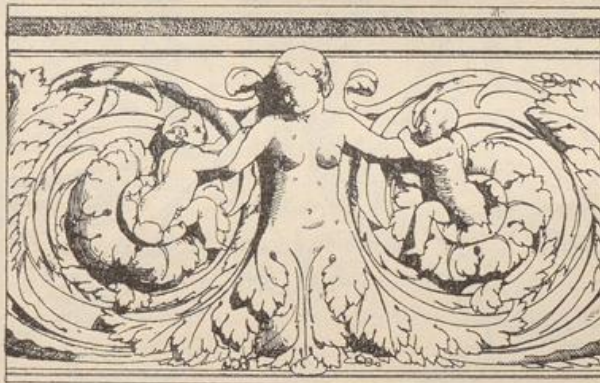
2.



4.

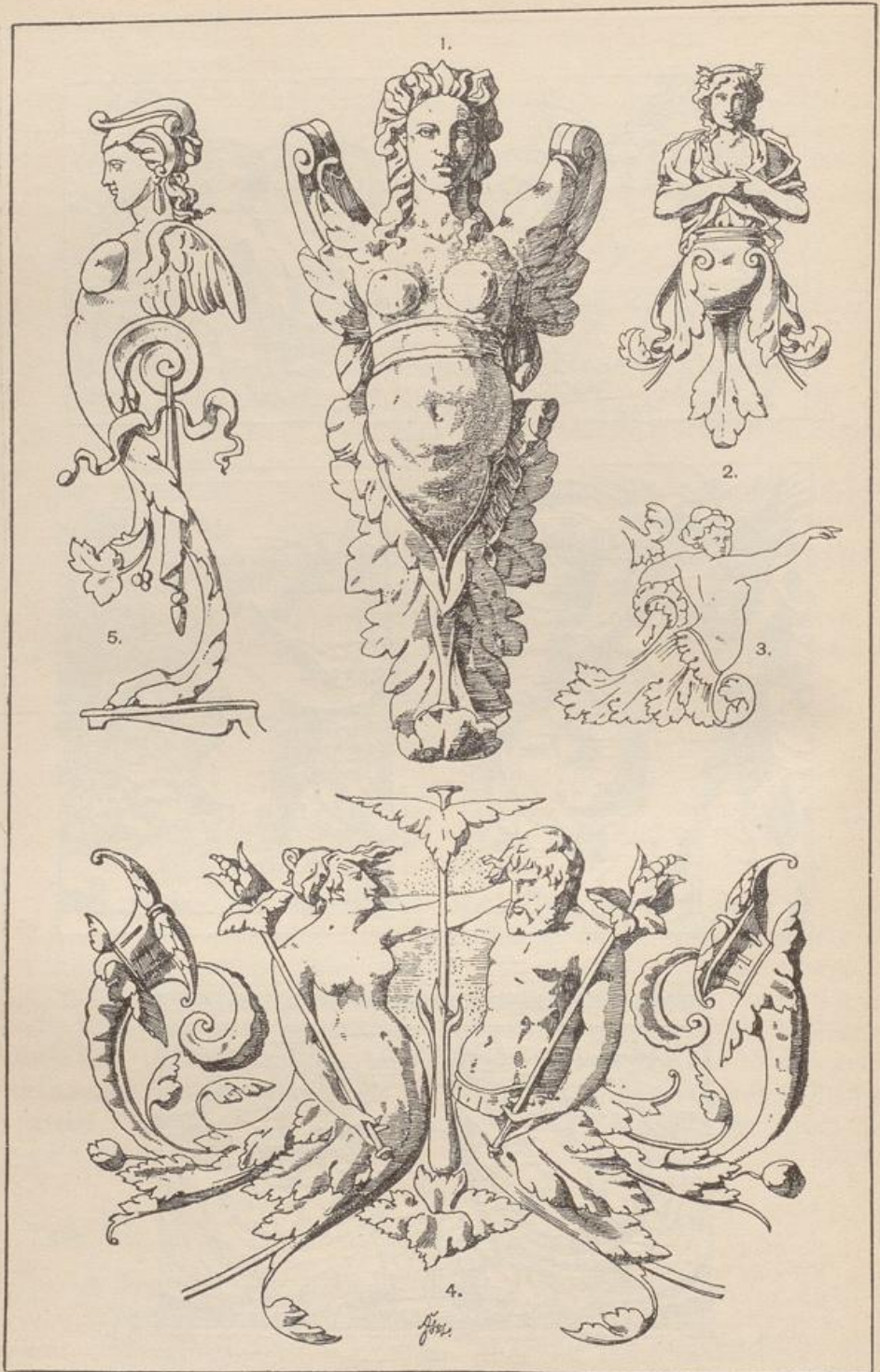


3.



5.

Halbfiguren.



Halbfiguren.

Tafel 68.

1. Bronze-Arm. Ital. Renaissance. Original im South- Kensington-Museum in London. (Aroundel Society, objects of art).
2. Halbfigur aus einem Deckengemälde in der Engelsburg in Rom. Ital. Renaissance.
3. Aus einer Handzeichnung von Polidoro da Caravaggio. 16. Jahrh. Ital. Renaissance. Original im Louvre in Paris.
4. Mittelpartie eines Reliefs vom Lettner in der Kathedrale zu Limoges. Franz. Renaissance.
5. Aus einem Flachrelief von J. Verchère. Modern-französisch.

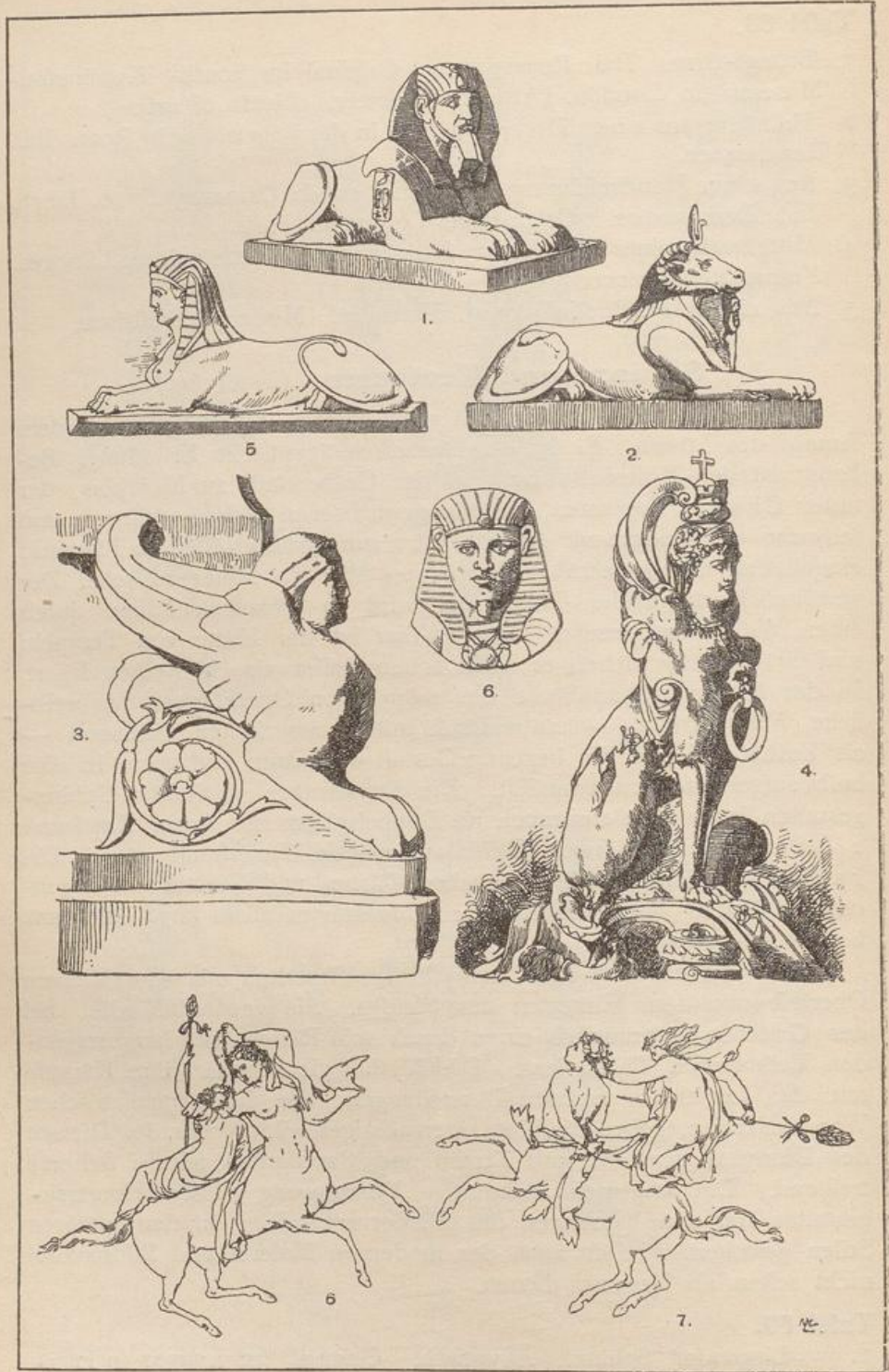
Sphinx und Kentauren. (Tafel 69.)

Der Sphinx verbindet den menschlichen Oberkörper mit dem Rumpf des Löwen. Er ist eine spezifisch ägyptische Erfindung. Bekannt ist der Kolossal sphinx von der Gräberstadt zu Memphis, der unter Cheops begonnen, in den gewachsenen Felsen gehauen und teilweise mit Mauerwerk ergänzt, jetzt zum größten Teil in Flugsand eingebettet, die respektable Länge von über 50 Meter aufweist. Der gewöhnlich männliche Oberkörper wird in einzelnen Fällen durch einen Widderkopf ersetzt. Der Sphinx ist der Hüter von Tempeln und Gräbern, vor denen er nicht selten spalierweise in Reihen lagert. In der Antike tritt an Stelle des männlichen Oberkörpers der weibliche, Flügel treten — mutmaßlich infolge assyrischen Einflusses — als Zuthat auf und die liegende Gestalt wird dann und wann in eine halb aufgerichtete umgewandelt. Die Renaissance verwendet Sphinxgestalten in der Malerei (auch als Doppelsphinx mit einem Kopf und 2 Leibern) und in freien Gestaltungen (als Feuerhund etc.). Die Barock- und Rokokozeit schmücken Gärten und Portale mit liegenden Sphinxen. (Der Schwetzingen Schlossgarten allein birgt eine ganz bedeutende Anzahl.)

Kentauren sind wilde, kampflustige Gestalten mit menschlichem Oberleib und dem Hinterteil des Pferdes. Sie versinnbildlichen bei den Griechen ursprünglich einen durch sein Reitertalent hervorragenden Volksstamm Thessaliens. Die Mythologie schildert ihre Kämpfe mit den Lapithen. Spätere Darstellungen, wie die pompejanischen Wandmalereien, geben die Kentauren weniger wild wieder, im Dienste des Dionysos gezähmt, mit Eroten und Bacchanten allerlei Scherze treibend. Die ungemein dekorative Veranlagung dieser Phantasiegestalten hat den Kentauren die Wiederverwendung in den späteren Stilen gesichert, wie sie auch der modernen Malerei und Bildhauerei nicht selten als Vorwurf dienen.

Tafel 69.

1. Liegender Sphinx. Ägyptisch. Original im Louvre in Paris (Raguenet.)



Sphinxen und Kentauren.



Verschiedenes.

2. Liegender Sphinx mit Widderkopf. Ägyptisch. (Raguenet.)
3. Untere Ecklösung eines antiken Kandelabers. Römisch.
4. Sitzende Sphinx. Modern-französisch. Feuerhund oder Feuerbock in Bronze von Bildhauer Piat. (L'art pour tous.)
5. Liegende Sphinx von einem modernen Flachrelief.
- 6—7. Kentauren und Bacchanten. Wandmalereien aus Pompeji. (Chefs-d'oeuvres de l'art antique.)

Verschiedenes. (Tafel 70.)

Die Engelsmasken, geflügelte jugendliche Köpfe, mit ring- oder scheibenförmigem Heiligenschein, treten als Ausfluss kirchlicher Kunstbetheätigung zum ersten im byzantinischen Stil auf, erfahren in den Darstellungen der italienischen Frührenaissance eine reizend-naive Wiedergabe (es sei an Lucca della Robbia erinnert), schmücken Friese und Thorbogen, maskieren Schlusssteine und füllen Medaillons, finden sich im Rahmenwerk und der Holzskulptur der Spätrenaissance und sind auf den Grabmonumenten und im Kirchenstil der Neuzeit ein stets wiederkehrender Schmuck.

Die Profilköpfe der Minerva, des Mars, des Apoll sind als Medaillonfüllungen ebenfalls häufig. Kühn geschwungene Helme bedecken, fliegende Locken und Bänder umwallen die schön geformten und ideal geschnittenen Gesichter.

Der Totenkopf, der unheimlich grinsende Rest gewesenen Lebens, Sinnbild der Vergänglichkeit und des Todes, ist in den Darstellungen der zeitweise sehr populären Totentänze, im Wappen des Todes (Albrecht Dürer), auf Grabmonumenten, Tumben etc. am Platze. Gewöhnlich wird er en face über zwei gekreuzten Knochen dargestellt.

Tafel 70.

1. Engelsmaske von einer Portaleinfassung. Ital. Frührenaissance.
2. Engelsköpfchen von einem Bronze-Kandelaber aus der Certosa bei Pavia. Ital. Renaissance.
3. Von einer holzgeschnitzten Umrahmung im germanischen Museum in Nürnberg. Barock.
4. Von der Pestsäule in Wien. Barock.
5. Moderner Engelskopf in Medaillonform. Von Prof. Heer in Karlsruhe.
6. Minervakopf. Original Marmor, im Berliner Museum. Modern.
7. Minervakopf nach einer modernen Handzeichnung.
8. Männlicher Profilkopf von einer Füllung im Louvre in Paris. (Baldus.)
9. Vignette aus „Lièvre, les arts decoratifs“.
10. Totenkopf; nach der Natur verkleinert.