

5/16

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

ORNAMENTALE
FORMENLEHRE

EINE SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG
DES WICHTIGSTEN AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH
FÜR
SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN
UND GEWERBETREIBENDE.

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE
KARLSRUHE.

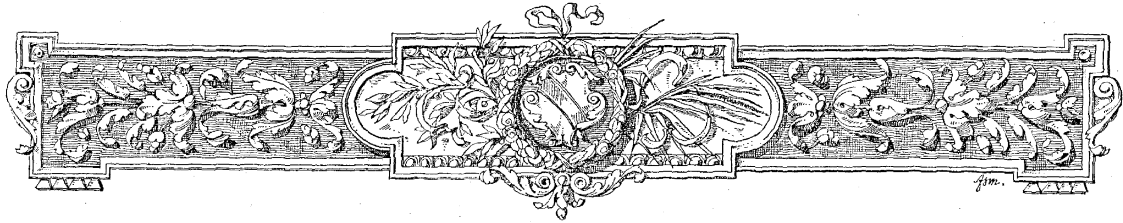


LEIPZIG

E. A. SEEMANN.

1886.

HEFT 1 = 2



Die ornamentale Formenlehre

versucht das Wichtigste aus dem Gesamtgebiet der Ornamentik in systematisch geordneter Reihenfolge zusammenzustellen.

Das zu Grunde gelegte System ist unter Anlehnung an die Ausführungen von Semper, Bötticher und Jacobsthal gebildet.

Das Werk gliedert sich in 3 Hauptabteilungen.

Abteilung I behandelt die Grundlagen des Ornaments, die Motive, aus welchen es gebildet wird. Den geometrischen Motiven, wie sie durch rhythmische Reihung von Punkten und Linien, durch regelmässige Winkelteilung, durch die Bildung und Zerlegung geschlossener Figuren u. s. w. gegeben sind, reihen sich die Naturformen an, welche die Pflanzen- und Tierwelt, sowie der menschliche Organismus zur ornamentalen Nachbildung darbieten. Als künstliche Motive folgen den letztern die der Kunst, der Technik, der Wissenschaft etc. entlehnten Formen, wie sie uns hauptsächlich in den Trophäen und Emblemen entgegenreten.

Die Abteilung II, „das Ornament als solches“, ordnet die Einzelformen in Bezug auf ihre Funktionen und nach der Wechselbeziehung, in welcher die Bildung des Ornaments zur Verwendung desselben steht. Die Sichtung erfolgt in 5 Unterabteilungen: A. Bänder (säumende, einfassende, verknüpfende Formen), B. Freie Endigungen (Formen, die in ihrer Bildung ein Endigen, ein Aufhören, ein Bekrönen ausdrücken), C. Stützen (Ornamenttypen, welche das Prinzip des Tragens aussprechen), D. Begrenztes Flachornament (Bildungen, wie sich dieselben zur Belebung eines bestimmt begrenzten Feldes eignen — Füllungen), E. Unbegrenztes oder endloses Flachornament (Verzierungen von Flächen, die ohne Rücksicht auf räumliche Begrenzung sich auf geometrischer oder organischer Grundlage zum sog. Muster entwickeln).

Die Abteilung III, „angewandte Ornamentik“, zeigt die Verwendung des Ornaments in der Keramik, am Gerät, am Mobiliar, als Rahmenwerk, am Schmuck, in der Heraldik und im Schriftwesen.

Eingehenderes über die Gruppierung und Einteilung ergibt sich aus dem beigegebenen „Übersichtsplan der Einteilung des Werkes“.

Die dargestellten Beispiele — es sind deren nahezu 3000 an der Zahl — repräsentieren die Stile der verschiedensten Zeiten und Völker. Der Antike wird eine verhältnismässig grössere Wichtig-

keit beigelegt, weil in ihr der Formalismus am klarsten und schönsten zum Ausdruck zu gelangen pflegt. Neben ihr steht die Renaissanceepoche im Vordergrund mit dem Reichtum und der Freiheit ihrer Formen. Aus den sog. Verfallstilen sind nur vereinzelt Beispiele zum Vergleich und zur Charakterik beigezogen. Die moderne Zeit hat meistens nur da Berücksichtigung gefunden, wo es sich um Bildungen handelt, die in den historischen Stilen nicht zu finden sind.

Die Darstellungen sind zum Teil direkte Aufnahmen, zum grossen Teil, wie das wohl nicht anders sein kann, Wiedergaben aus andern Werken; ist es doch der Grundgedanke der vorliegenden Veröffentlichung, nicht etwa Neues zu bringen, sondern das Beste des Bekannten und Vorhandenen schul- und sachgemäss zu ordnen. Wo dem Herausgeber die Quellen bekannt waren, was allerdings nicht überall der Fall gewesen, ist die Entlehnung im Texte vermerkt. Ausserdem ist ein besonderes Verzeichnis beigelegt, welches die betreffenden Werke speciell namhaft macht. Dieses Verzeichnis wird gleichzeitig die nötigen Fingerzeige geben, wo weiteres Material zu finden ist, wenn das vorliegende nicht genügen sollte.

Je 10 Tafeln bilden ein Heft. Für jedes Heft gibt ein kurzgefasster Text die nötigen Bemerkungen über Stilistisches und Historisches, über das Charakteristikum, über Motive und Symbolik, Zweck und Anwendung. Ebenso finden sich, soweit es nötig und möglich, bezüglich der einzelnen Beispiele Notizen über den Fundort und dermaligen Verbleib, sowie über Herstellungsmaterial und Grösse. Angaben über Konstruktionen sind nur da gemacht, wo letztere sich nicht ohne Weiteres aus den Figuren ergeben.

Die „ornamentale Formenlehre“ wird ihrer Veranlagung nach sich in erster Linie für Schulen eignen. Hierüber besagen die beigegebenen „Bemerkungen für den Schulgebrauch“ das Einschlägige. Aber auch für Musterzeichner, Architekten und Gewerbetreibende dürfte das Werk ein willkommenes, seiner Übersichtlichkeit halber besonders brauchbares Material liefern.

Ein alphabetisches Sachregister wird das Auffinden beim Nachschlagen erleichtern, wo hierzu der Einteilungsplan nicht genügen sollte.

Vereinzelt Unrichtigkeiten und Verwechslungen, die in Bezug auf Text und Tafeln während der Herausgabe bekannt geworden, sind in den beigegebenen „Berichtigungen“ zur Kenntnis gebracht.

Übersichtsplan der Einteilung des Werkes

und

Inhaltsverzeichnis der einzelnen Tafeln.

I. Die Grundlagen des Ornaments oder Motive.

A. Geometrische Motive. (Heft 1 u. 2.)

1. Netze.
2. Bandmotive.
3. " "
4. " "
5. Flachmuster motive.
6. " "
7. " "
8. Vielstrahl, Vielecke und Sternvielecke.
9. Das Quadrat.
10. " "
11. Das Achteck.
12. Dreieck und Sechseck.
13. Das Rechteck.
14. " "
15. " "
16. " "
17. Die Raute und das Trapez.
18. Der Kreis.
19. Masswerke.
20. Die Ellipse und der Korbhogen.

B. Naturformen. (Heft 3-7.)

a. Pflanzlicher Organismus. (Flora des Ornaments.)

21. Das Akanthusblatt.
22. " "
23. " "
24. Die Akanthusranke.
25. " "
26. " "
27. Lorbeer- und Ölbaum.
28. " "
29. Die Rebe.
30. " "
31. Lotus, Papyrus und Palmen.
32. Der Epheu.
33. Winde und Ähren.
34. Hopfen und Zornröhre.
35. Verschiedene Pflanzenblätter.
36. Blumen.
37. " "
38. Fruchtgehänge.
39. " "
40. Guirlanden oder Festons.

b. Tierischer Organismus. (Fauna des Ornaments.)

41. Der Löwe.
42. " "
43. " "
44. Der Löwe, heraldisch.
45. Der Greif.
46. Greifen und Chimären.
47. Der Löwenkopf.
48. " "
49. Verschiedene Tierköpfe.
50. Widder- und Chimärenköpfe.
51. Verschiedene Tierköpfe.
52. Der Adler.
53. " heraldisch.
54. " "
55. Flügel.
56. Der Delphin.
57. " "
58. " "
59. Schnecken und Muscheln.
60. Schlangen.

c. Menschlicher Organismus.

61. Die Maske.
62. Masken und Fratzen.
63. " "
64. Die Fratze.
65. Die Medusenmaske.
66. Grottesken.
67. Halbfiguren.
68. " "
69. Sphinx und Centauren.
70. Verschiedenes.

C. Künstliche Formen. (Heft 8.)

71. Trophäen.
72. " "

73. Embleme der Musik.
74. Embleme der Malerei, Bildhauerei etc.
75. Embleme der Kunst.
76. Embleme der Wissenschaft u. Technik.
77. Embleme des Handwerks, der Landwirtschaft etc.
78. Fliegende Bänder.
79. " "
80. Verschiedenes.

II. Das Ornament als solches.

A. Bänder. (Heft 9 und 10.)

81. Der Mäander.
82. " "
83. " "
84. " "
85. Kettenbänder.
86. Flechtbänder.
87. " "
88. " "
89. " "
90. " "
91. Blumenbänder.
92. Palmettenbänder.
93. Blatt- und Rankenbänder.
94. " "
95. " "
96. " "
97. Das Wasserwogenband.
98. Heftschnüre.
99. Verzierte Wulste.
100. Blatt- und Eierstäbe.

B. Freie Endigungen. (Heft 11 und 12.)

101. Laufende Endigungen.
102. " "
103. Sima-Ornamente.
104. First-Krönungen.
105. Stürzriegel.
106. " "
107. Stelenkrönungen.
108. Stürnbretter.
109. Kreuze in Stein.
110. Kreuze in Schmiedeeisen.
111. Kreuzblumen.
112. Blumen in Eisen.
113. Knöpfe und Vasen.
114. Hängezapfen.
115. Rosetten.
116. Krabben und Wasserspeier.
117. Beschlägsläufer.
118. Quasten.
119. Fransn und Lambrequins.
120. Spitzen.

C. Stützen. (Heft 13, 14 und 15.)

121. Natürliche Stützenformen.
122. Kannelierungen.
123. Säulensfüsse.
124. " "
125. Säulenschäfte.
126. " "
127. Säulenkapitäl.
128. " "
129. " "
130. " "
131. Pilasterschäfte.
132. Pilasterkapitäl.
133. " "
134. " "
135. Kandelaberfüsse.
136. Kandelaberschäfte.
137. Kandelaberkerleche.
138. Docken.
139. Hermen.
140. Bahnstraden.
141. Geländestäbe.
142. Möbelfüsse.
143. Trapezophoren (Antike Tischfüsse).
144. " "
145. Konsolen.
146. " "
147. " "
148. Wandarme.
149. Karyatiden und Atlanten.
150. Karyatiden.

D. Begrenztes Flachornament oder Füllungen (Heft 16 und 17.)

151. Das Quadrat.
152. " "
153. " "
154. " "
155. " "
156. Regelmässige Vielecke.
157. Der Kreis.
158. " "
159. " "
160. " "
161. Das Rechteck.
162. " "
163. " "
164. " "
165. Ellipse und Korbhogen.
166. Halbkreis und Zwickel.
167. " "
168. Die Raute.
169. Verschiedenes.
170. " "

E. Unbegrenztes Flachornament. (Heft 18.)

171. Parkettmuster.
172. Mosaiken.
173. Email, Tauschierungen etc.
174. Fliesenmuster.
175. Gasmalereien.
176. Wandmalereien.
177. " "
178. Textilmuster.
179. " "
180. Gitter.

III. Angewandte Ornamentik.

A. Gefässe. (Heft 19, 20 und 21.)

181. Grundformen der Gefässe.	Vorstückgefässe
182. Die Amphora.	
183. Die Urne.	
184. Der Krater.	
185. Schüsseln, Schalen, Teller.	Gussgefässe
186. Ampulla, Alabastron etc.	
187. Blumenvasen etc.	Trinkgefässe
188. Salzfass, Tintenfass etc.	
189. Büchsen, Dosen, Cistae.	
190. Weihwasserbecken.	
191. Die Hydris.	
192. Eimer und Trichter.	
193. Eimer und Pateren.	
194. Prochus, Onchoth, Olpe etc.	
195. Der Lekythos.	
196. Der Krug.	
197. " "	Behältergefässe
198. Die Kanne.	
199. Die Flasche.	
200. " "	
201. Kylix, Kantharos etc.	
202. Das Rhyton.	
203. Der Becher.	
204. Der Kelch.	
205. Der Pokal.	
206. Der Rümer.	
207. Angster, Spechter etc.	
208. Der Bierkrug.	
209. Der Humpen.	
210. Moderne Trinkgläser.	

B. Geräte. (Heft 22, 23 und 24.)

211. Kandelaber.	Kühlschrank
212. " "	
213. Antike Lampen.	
214. Standleuchter.	
215. " "	
216. Handleuchter.	
217. Wandleuchter.	
218. Hängelampen und Laternen.	
219. Kronleuchter.	
220. Moderne Lampen.	
221. Der Altar.	Kühlschrank
222. Der Dreifuss.	
223. Rauchfässer.	
224. Crælix.	
225. Monstranz und Bischofsstab.	
226. " "	

226. Schilde.
227. Helme.
228. Degen und Schwert.
229. Der Dolch.
230. Hellebarden etc.
231. Löffel.
232. Messer und Gabel.
233. Papiermesser, Falzbein.
234. Scheren.
235. Tischglocken.
236. Thürklopfer.
237. Schlüssel.
238. Handspiegel.
239. Fächer.
240. Werkzeuge etc.

C. Mobiliar. (Heft 25 und 26.)

241. Stuhl und Sessel.
242. " "
243. " "
244. Thron- und Armessel.
245. " "
246. Chorstühle.
247. Taburet, Drehstuhl etc.
248. Der Klappstuhl.
249. Die Bank.
250. Sofa und Ruhebett.
251. Tische.
252. Der Schreibtisch.
253. Schrankmöbel.
254. Büffet und Kredenzschrank.
255. Wandkästchen.
256. Truhen.
257. Pult und Staffelei.
258. Urgehäuse, Waschränkchen.
259. Bett und Wiege.
260. " "

D. Umrahmungen. (Heft 27.)

261. Architektonische Rahmen.
262. " "
263. Spiegel- und Bilderrahmen.
264. " "
265. Cartouchen.
266. " "
267. Typographische Rahmen.
268. " "
269. Uhren- und Schlüsselschilder etc.
270. Tellerumrahmungen.

E. Der Schmuck. (Heft 28.)

271. Die Nadel.
272. Der Knopf.
273. Der Ring.
274. Die Kette.
275. Das Halsband.
276. Das Armband.
277. Gürtel, Agraffen, Schnallen.
278. Anhänger.
279. Ohrgelänge.
280. Verschiedenes.

F. Heraldik. (Heft 29.)

281. Tinkturen und Schildteilung.
282. Schildformen.
283. Heroldsbilder.
284. Gemeine Figuren.
285. " "
286. Helmformen.
287. Helmzuthaten.
288. " "
289. Rang- und Würdezeichen.
290. Heraldische Prachtstücke.

G. Zierschriften. (Heft 30.)

291. Romanische Schriften.
292. Gotische Uncialschrift.
293. " "
294. Gotische Fraktur etc.
295. " "
296. Moderne Frakturen.
297. Lateinische Renaissancechrift.
298. Lateinische Initialen.
299. Verschiedene Lateinische Schriften.
300. Constructionen, Ziffern, Monogramme.

Heft 1.

I. A. Geometrische Motive.

Taf. 1. (Netze.)

Netze bilden die Grundlage für geometrische Muster, wie sie beispielsweise als Parketboden, als Mosaiken, als Fensterverglasung u. a. m. auftreten. Der Name erklärt sich von selbst.

1. Gewöhnliches Quadratnetz.
2. Über Eck gestelltes Quadratnetz.
3. Gerades Netz mit abwechselnder Teilung.
4. Über Eck gestelltes Netz mit abwechselnder Teilung.
5. Netz, spezifisch für maurische Ornamente.
6. Vergrössertes Detail hierzu.
7. Dreiaxiges oder Dreiecksnetz.
- 8 a u. b. Vergrösserte Details hierzu.

Zur Konstruktion: Netze nach der Art 1—5 werden am zweckmässigsten folgendermassen hergestellt: Man trägt die Teilung nach einer Richtung hin auf, zieht die Hilfslinien durch und schneidet dieselben mit einer Linie unter 45° . Die Schnittpunkte mit dieser Diagonalen markieren die Teilung nach der anderen Richtung. (Vergl. 1 u. 3.) Das dreiaxige Netz beruht auf der Konstruktion des regelmässigen Dreiecks (Vergl. 8 a u. b.).

Taf. 2. (Bandmotive.)

Zickzack- und Mäanderlinien sind die ursprünglichsten Äusserungen primitiver Kunst. Man findet sie am Gefäss und Gerät wilder Stämme, in den Tätowierungen der Indianer u. s. w. Natürliche Vorbilder sind in vielen Fällen die Naht (Symbol des Verbindens), die Wasserwelle u. ähnl.

- 1—16. Bandmotive, erzielt durch geradlinige Verbindung regelmässig verteilter Punkte.
 - 8 u. 14. Mäandermotive.
 15. Maurisches Motiv.
- Zur Konstruktion:* Als Grundlage dient ein gewöhnliches Quadratnetz. Die Beispiele 6 u. 16 können durch einen entsprechend umgebrochenen Papierstreifen veranschaulicht werden.
- 17—20. Anwendungsbeispiele.
 - 17 u. 19. Schnitzereien in Flachrelief, vom Gerät wilder Stämme.
 18. Teil einer griechischen Vasenmalerei.
 20. Wasserwellen mit Lotos, ägyptische Wandmalerei. (Vergl. Owen Jones, Taf. 1, 2, 4 u. 11.)

Taf. 3. (Bandmotive.)

- 1—16. Bandmotive, erzielt durch Verbindung regelmässig verteilter Punkte vermittelt Kreisbogen.
 - 5 u. 13. Wellenlinien.
 10. Motiv der sog. Münzschnur (Vorbild: durchlochte, an eine Schnur gereichte Münzen).
- Zur Konstruktion:* Wo zwei Kreisbogen in einander übergehen, müssen, wenn kein Bruch entstehen soll, die beiden Mittelpunkte und die Berührungsstelle auf einer geraden Linie liegen.
- 17—19. Anwendungsbeispiele.
 17. Romanische Verzierung aus einem für Karl den Grossen geschriebenen, lateinischen Evangelienbuch. 8. Jahrhundert. Louvre-Bibliothek. Paris. (Racinet).
 18. Romanische Wandmalerei aus einer schwedischen Kirche. (Racinet).
 19. Chinesisches Tauschornament (Metalleinlage in Metall) von einer Vase. Über Originalgrösse. (Racinet.)

Taf. 4. (Bandmotive.)

- 1—12. Bandmotive, erzielt durch gemischtlinige Verbindung regelmässig verteilter Punkte.
- Zur Konstruktion:* Wo Kreisbogen und gerade Linien stetig in einander übergehen sollen, muss die Gerade die Tangente des Bogens sein, d. h. sie muss auf dem im Endpunkt des Bogens gezogenen Radius senkrecht stehen.
- 13—15. Anwendungsbeispiele.
 13. Romanische Glasmalerei aus der St. Urbankirche in Troyes. (Racinet).
 15. Fries aus einem Hause in Bouene. 17. Jahrhundert. (Racinet.)

Taf. 5. (Flachmuster motive.)

- 1—12. Flachmuster motive, erzielt durch geradlinige Verbindung regelmässig verteilter Punkte; geeignet für Parketmuster, Fliessboden, Fensterverglasungen etc. Natürliche Vorbilder für 4—6 sind der Schuppenteppich und die Dachdeckung; für 10 kann die Honigzellenbildung der Bienen als Vorbild gelten.
- Zur Konstruktion:* Die Grundlage für 1—9 ist das Quadratnetz, für 10—12 das Dreiecksnetz. (Vgl. Taf. 1.)
- 13—15. Anwendungsbeispiele. Kassettendeckentwürfe von Sebastian Serlio. Anfang des 16. Jahrh. (Hirth, Renaissance, Taf. 125 u. 139 und l'Art pour tous).

Taf. 6. (Flachmuster motive.)

- 1—9. Flachmuster motive, erzielt durch Verbindung regelmässig verteilter Punkte vermittelt Kreisbogen, geeignet zur Bildung von Fliessboden, Fensterverglasungen und Mosaiken.
 - 1, 4 u. 7. Schuppenmotive.
- Zur Konstruktion:* Die Muster 1—6 haben als Grundlage das Quadratnetz, während 7—9 aus dem Dreiecksnetz entwickelt werden. (Vergl. Taf. 1.)
- 10—12. Anwendungsbeispiele.
 10. Romanisches Glasfenstermuster aus der Kathedrale zu Bourges. (Racinet).
 11. Modernes Textilmuster von C. Bötticher nach einem Freskomotiv aus der untern Kirche zu Assisi komponiert. (Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker III, 10.)
 12. Altitalienische Wandmalerei aus San Francesco zu Assisi. (Hessemer II, 7.)

Taf. 7. (Flachmuster motive.)

- 1—9. Flachmuster motive, erzielt durch gemischtlinige Verbindung regelmässig verteilter Punkte; geeignet für Bodenfliese, Fensterverglasungen und Mosaiken.
10. Altitalienische Wandmalerei aus San Francesco zu Assisi. (Hessemer II, 11.)

Taf. 8. (Vielstrahl, Vieleck und Sternvierecke.)

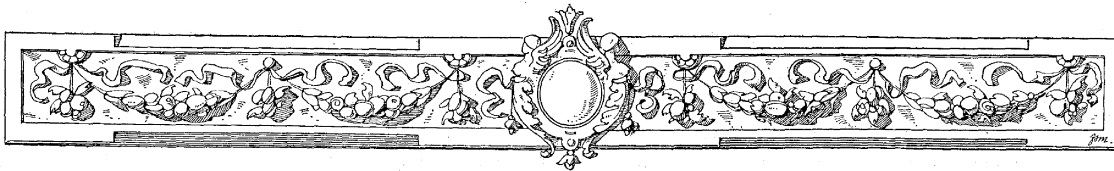
- 1—4. Der Vielstrahl, erzielt durch regelmässige Winkelteilung.
 5. Das regelmässige Viereck oder Quadrat, „über Eck“ in den Kreis beschrieben.
 6. Das Quadrat durch Antragen von rechten Winkeln und Abschlagen der Seitenlänge gebildet.
 7. Das regelmässige Achteck, über Eck in den Kreis beschrieben.
 8. Das regelmässige Achteck, aus dem Quadrat durch Herabschlagen der halben Diagonalen, von den Quadratecken aus, gebildet.
 9. Das regelmässige Dreieck und Sechseck, durch Herumtragen des Halbmessers im Kreise gebildet. (Der Halbmesser geht genau 6mal im Kreise herum.)
 10. Das regelmässige Zwölfeck, durch Herabschlagen des Halbmessers im Kreise von den Enden zweier zu einander senkrechten Durchmesser aus, gebildet.
 - 11—12. Das regelmässige Fünfeck und Zehneck, vermittelt einer auf dem Lehrsatz vom goldenen Schnitt beruhenden Konstruktion gebildet, wie die Figuren zeigen.
 13. Das regelmässige Sternfünfeck, gebildet durch Verbindung von 5 auf dem Kreise regelmässig verteilten Punkten mit Überspringung je eines Punktes. Im Zauber- und Aberglauben wesen unter der Bezeichnung Pentagramm, Druden- oder Hexenfuss bekannt.
 14. Das regelmässige Sternsechseck, gebildet durch Verbindung von 6 regelmässig auf dem Kreise verteilten Punkten mit Überspringung je eines Punktes. Linienzug des sog. Bierschildes (vergl. 21).
 - 15—16. Regelmässige Sternachtecke, gebildet durch die Verbindung von 8 auf dem Kreise regelmässig verteilten Punkten mit Überspringung je eines, resp. zweier Punkte.
 - 17—18. Regelmässige Sternzehnecke, gebildet durch die Verbindung von 10 regelmässig auf dem Kreise verteilten Punkten mit Überspringung je eines, resp. zweier Punkte.
- Zur Konstruktion:* Die Sternvierecke können auch durch genügende Verlängerung der Seiten gewöhnlicher regelmässiger Vielecke erzielt werden, wie umgekehrt jedes Sternviereck etwaige einfachere Sternvierecke sowie das gewöhnliche Vieleck gleicher Seitenzahl enthält.
19. Sternbildung, erzielt durch entsprechende Verbindung von korrespondierenden, auf 2 konzentrischen Kreisen regelmässig verteilten Punkten.
 - 20—22. Anwendungsbeispiele.
 20. Uraniscus, sternförmige Verzierung eines griechischen Kassettendeckenfeldes. Von den Propyläen in Athen. Gold auf blauem Grund. Natürliches Vorbild ist das Himmelszelt mit seinen Sternen. (Owen Jones Taf. XXII.)
 21. Rücklehne eines modernen Kneipstuhls, in Flachrelief geschnitten. (Verwendung des regelmässigen Sternsechsecks oder Bierwappens.)
 22. Verzierung eines halbregelmässigen Sternvierecks. Dekoration eines Korans aus einem Sultansgrabe. 16. Jahrhundert. Gold auf blauem Grund (Prisse d'Avannes Taf. 72.)

Taf. 9. (Das Quadrat.)

- 1—15. Das Quadrat und seine einfachsten Felderteilungen.

Taf. 10. (Das Quadrat.)

- 1—8. Das Quadrat und seine reicher entwickelten Felderteilungen, speziell zur Einteilung von Decken geeignet.
6. Deckeneinteilung einer Nürnberger Weinstube.
7. Einteilung eines Holz-Plafond, entworfen und ausgeführt von A. Pössenbacher in München. (Gewerbehalle 1880, II, 9.)
8. Deckeneinteilung aus dem Palaste Massimi in Rom. Von Baldassarre Peruzzi. Ital. Renaissance. (Letarouly. Taf. 296.)



Bemerkungen für den Schulgebrauch.

Die ornamentale Formenlehre

als Lehrgegenstand ist verhältnissmässig neu. Die Einreihung derselben in das Programm von Lehranstalten gewerblich-künstlerischer Richtung fällt in die letzten Jahrzehnte und ist eine Folge des nach und nach zu Tage getretenen Bedürfnisses, den Unterricht im Oramentzeichnen nicht als blosser Übung der Hand und des Auges an beliebigen Beispielen zu betreiben, sondern mit der Übung in Bezug auf Handfertigkeit und Augenmass gleichzeitig das Verständnis für die Anwendung der Kunstformen zu wecken, also gewissermassen eine Art von Geschichtsstudium der Ornamentik, eine Analysis des vorhandenen Materials zu geben.

Es wird demnach die specielle Aufgabe der ornamentalen Formenlehre sein, dem Schüler einen systematisch geordneten Lehrstoff zum Copieren zu unterbreiten und diesem Copieren Erläuterungsvorträge kunstgeschichtlicher und technisch-historischer Art zur Seite gehen zu lassen, die, an sich möglichst knapp und bündig, sich bezüglich ihres Umfangs nach den vorliegenden Umständen (Zeit, Art der Schule etc.) zu richten haben werden. Die ornamentale Formenlehre wird dadurch gewissermassen zum ABC, dessen Kenntnis den Studierenden befähigt, einerseits die künstlerische Formensprache lesen d. h. verstehen zu lernen, andererseits demselben die Möglichkeit gewährt, (und zum Vorhandensein dieser Möglichkeit ist eben die gleichzeitige Übung der Handfertigkeit Voraussetzung), selbständig Neues schaffen, künstlerische Formen niederschreiben d. h. entwerfen zu lernen. Es handelt sich um das Resultat zweier Factoren, welches ohne das Zusammenwirken derselben unerreichbar oder einseitig bleiben wird.

Die Fundamentsteine zum Aufbau dieses wichtigen Unterrichtsgegenstandes haben Semper, Bötticher, Owen Jones, Jacobsthal, Matthias u. A. m. zusammengetragen. G. Semper und C. Bötticher mit ihren theoretischen Untersuchungen haben, der erstere in seinem Werk »Der Stil«, der andere in seiner »Tektonik der Hellenen« sich hauptsächlich um das Verständnis der Kunstformen verdient gemacht, während Owen Jones in seinem »The grammar of ornament« und E. Jacobsthal in seiner »Grammatik der Ornamente« Hervorragendes geleistet haben im Zusammenstellen eines systematisch geordneten Anschauungsmaterials. C. Matthias mit seinen Werken »Allgemeine Formenlehre für Kunst und Gewerbe«, »Die Formensprache des Kunstgewerbes« und »Der menschliche Schmuck, Form, Farbe und Anwendung« hat die mehr architektonischen Ausführungen Böttichers nach der gewerblich-künstlerischen Seite hin commentirt.

Die genannten Werke werden sich ganz besonders eignen, beim Unterricht in der ornamentalen Formenlehre neben der vorliegenden Publikation benützt zu werden, wo es sich darum handeln sollte, noch weitere Beispiele beizubringen oder sich über das in den knapp gefassten Textnotizen Angegebene des Weiteren zu unterrichten.

Die Tendenz eines Lehrinstitutes und die zur Verfügung stehende Zeit werden die Grenzen feststellen, bis zu denen gegangen werden kann und die Richtung bestimmen, an die sich das Vorgehen beim Unterrichte hauptsächlich zu halten haben wird.

Es werden einer Anstalt, welche die ornamentale Formenlehre als Lehrgegenstand einreihen will, zwei Wege gegeben sein; ent-

weder: der Lehrstoff soll in seinem ganzen Umfang während der Dauer der im speciellen Falle gegebenen Unterrichtszeit durchgenommen werden. In diesem Falle wird eine Stauchung desselben, ein Einschränken auf wenige, aber um so vorsichtiger ausgewählte Übungsbeispiele eintreten müssen, welche letzteren aber immerhin ein möglichst umfangreiches Anschauungsmaterial beizugeben ist, da ja das Betrachten und Erklären stets viel weniger Zeit beansprucht, als das Kopieren. Oder: die einzelnen Materien werden möglichst eingehend und umfassend behandelt, sowohl in Bezug auf das Nachzeichnen, als bezüglich der erläuternden Vorträge. In diesem Falle wird der Lehrstoff auch unter der Voraussetzung von drei und mehr Jahreskursen nicht wohl zu bewältigen sein und kann derselbe abwechselungsweise, nach vernünftiger Wahl, seine Abwicklung erfahren.

Um ein Bild davon zu geben, in welcher Weise der Unterricht in der ornamentalen Formenlehre etwa erteilt werden kann, möge hier kurz geschildert sein, wie die Kunstgewerbeschule in Karlsruhe bezüglich dieses Unterrichts vorgeht, der an der genannten Anstalt in den Händen des Herausgebers dieses Werkes ruht. Es liegt dabei ferne, dieses Vorgehen als massgebend oder gar als allein zum Ziele führend hinstellen zu wollen. Kann ja doch jede Methode bei rationeller Durchführung anerkennungswerthe Leistungen aufweisen und kann ebenso jede, unrichtig erfasst und durchgeführt, die Erwartungen täuschen.

Der Unterricht in der ornamentalen Formenlehre umfasst in der Karlsruher Schule 3 Jahreskurse mit wöchentlich 3 Doppelstunden, von denen die eine zum Vortrag, die übrigen zur Ausarbeitung der Blätter benützt werden, so dass jeder Kurs pro Jahr ca. 30–40 Blätter erstellen kann. (Der Unterricht ist Massenunterricht, d. h. sämtliche Schüler eines Jahreskurses erledigen die gleiche Aufgabe.)

Ein einleitender Vortrag gibt kurz gefasst die nötigen kunstgeschichtlichen und technischen Notizen unter Vorführung, Erklärung und Besprechung eines möglichst umfangreichen Anschauungsmaterials, bestehend aus Vorlagen, Photographien, Gipsabgüssen und ausgeführten Gegenständen.

Aus diesen werden einige mustergiltige Beispiele ausgewählt und kopiert. Soweit es möglich ist, findet ein Vorzeichnen in grossem Maßstabe mit Kreide an die Wandtafel oder auf schwarzes Rollpapier statt, in einem Maßstabe, der das 5- oder 10fache desjenigen beträgt, in welchem der Schüler nachzuzeichnen hat. Die Hauptmaße, wie Axenentfernungen etc. werden für den reducierten Maßstab in Millimetern oder in einfachen Zahlenverhältnissen angegeben (doppelt so hoch als breit, $\frac{1}{4}$ der ganzen Länge etc.).

Soweit Abbildungen in grossem Maßstabe vorhanden sind, wie sie beispielsweise das Jacobsthal'sche Vorlagenwerk bietet, können diese zum Kopieren in reduciertem Maßstabe verwendet werden; von andern Objecten, die ein Vorzeichnen an die Tafel nicht gut gestatten, werden Wandtafeln angefertigt. Dieselben werden am zweckmässigsten mit Kohle oder Tusche auf (stets vorrätige, eingesäumte und mit Henkeln versehene) Pappdeckel hergestellt.

Ein Uebertragen im gleichen Maßstabe oder mittelst Ueberpausen soll in der Regel nicht zur Anwendung gelangen.

Zum Kopieren wird weisses Bogenpapier verwendet: das Zeichnen erfolgt mit mittelhartem Bleistift und beschränkt sich auf die Angabe der Umrisse, bei plastischen Beispielen unter zu Hilfenahme von

Schattenlinien oder höchst einfach gehaltenen Schattierungen. Es wird weniger auf vollständige Tadellosigkeit und Sauberkeit, als auf Richtigkeit der Zeichnung gesehen; in den fortgeschrittenen Kursen wird die Erledigung der Aufgabe zur Uebung im präzisen Skizzieren. Dieses Skizzieren in Strichmanier ist für die Praxis höher zu schätzen als peinliche Ausführung, wie sie im gewöhnlichen Ornamentzeichnen üblich ist. Auch die Gruppierung und Anordnung der einzelnen Figuren kann in den höheren Grade überlassen werden, während zu Anfang hierüber genaue Vorschrift erteilt wird. Den einzelnen Blättern werden schriftliche Zusätze beigegeben, die die Einteilung fixieren und über die verschiedenen Figuren bezüglich des Stils, der Herkunft, des Herstellungsmaterials u. s. w. das Nötige besagen. Den einzelnen Abteilungen wird ein kurzes Inhaltsverzeichnis vorgesetzt. Die Schrift wird einheitlich in Bezug auf Art und Grösse durchgeführt (römische Balkenschrift, die erst mit Zuhilfenahme des Lineals, später aus freier Hand gebildet wird).

Das vorliegende Werk wird für einen derartigen Unterricht sich in zweierlei Weise nützlich zeigen. Erstens kann es das oben erwähnte Anschauungsmaterial (Photographien, Modelle etc.) da ersetzen, wo solches nicht vorhanden und aus Mangel an Mitteln oder irgend andern Gründen nicht zu beschaffen ist. Zweitens wird das

Werk den Stoff zum Vorzeichnen an die Tafel oder zum Herstellen der Wandtafeln in ausreichendem Masse bieten.

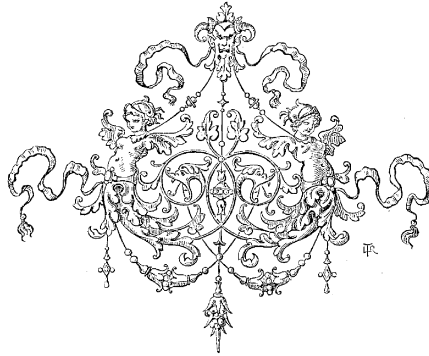
Wo, von der beschriebenen Methode abweichend, die Blätter des Werkes direct als Vorlagen benutzt werden sollen, dürfte es sehr zu empfehlen sein, für das Copieren einen doppelten oder vervielfachten Maßstab zu wählen.

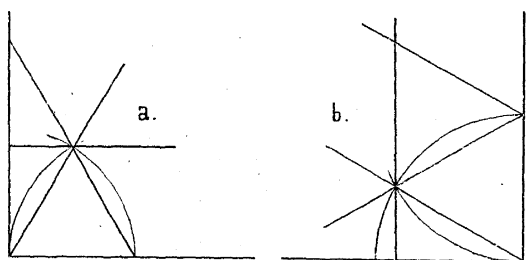
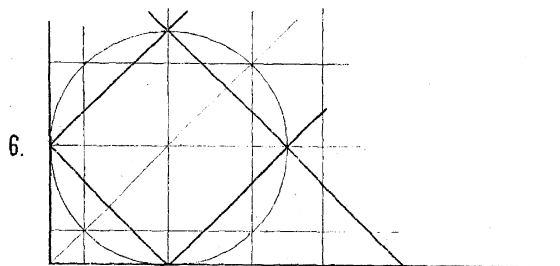
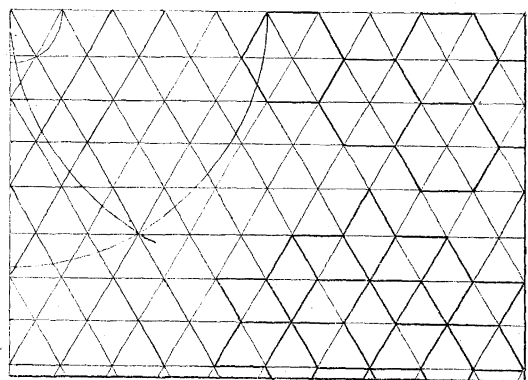
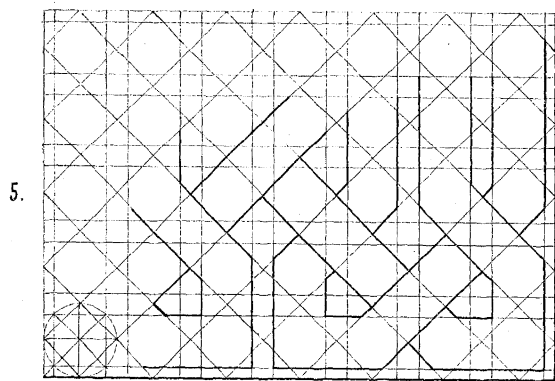
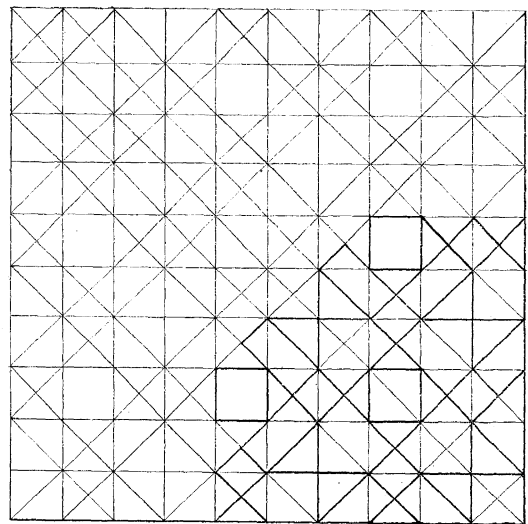
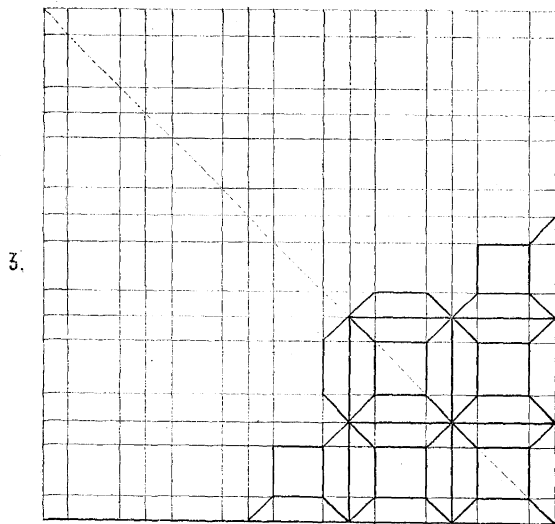
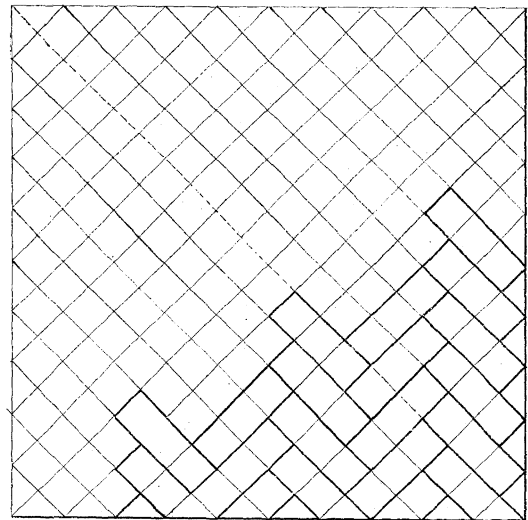
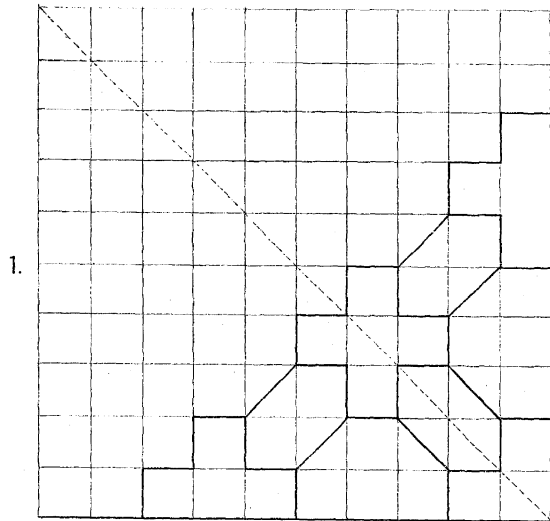
Wo die Tafeln aufgezogen werden sollen, was für den letztgenannten Zweck wohl nöthig sein wird, erscheint es gerathen, den betreffenden Text in Streifen zu schneiden und auf die einzeln Tafeln aufzukleben.

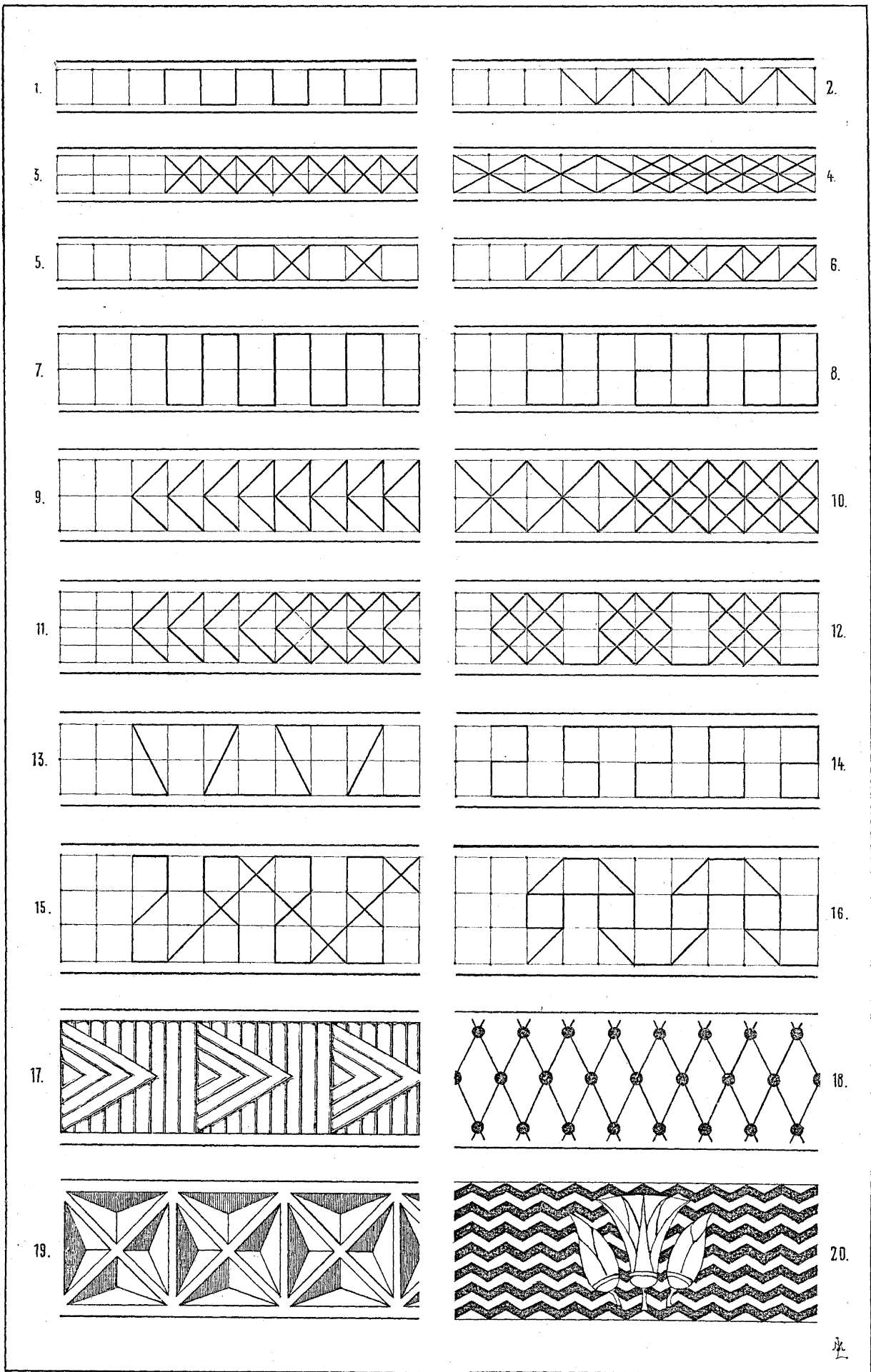
Das Material ist, soweit sich dieses mit der systematischen Einteilung vereinigen liess, vom Leichtern zum Schwerern geordnet.

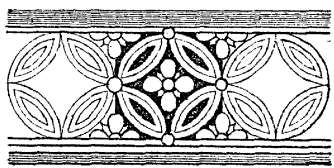
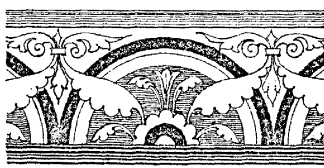
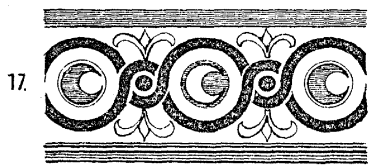
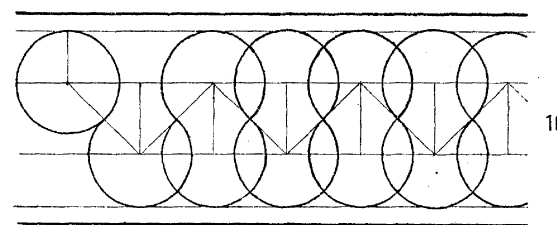
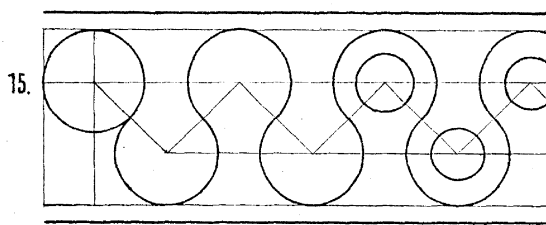
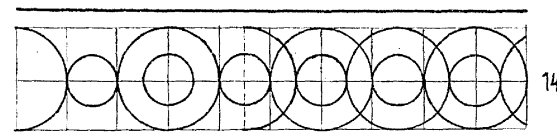
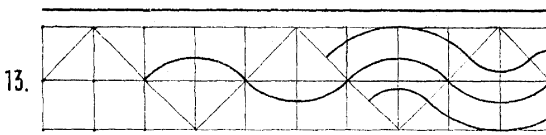
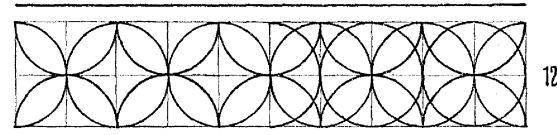
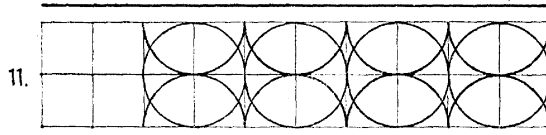
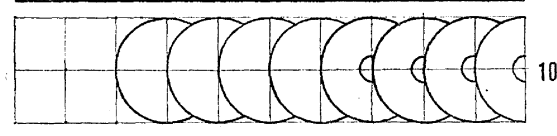
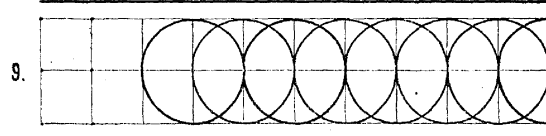
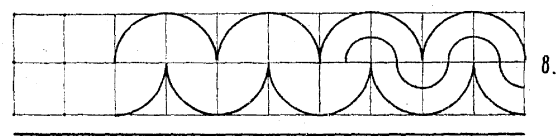
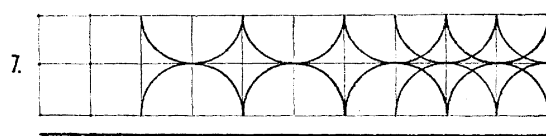
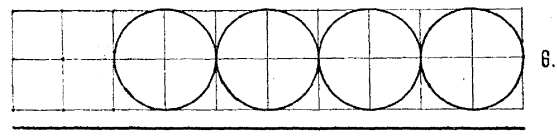
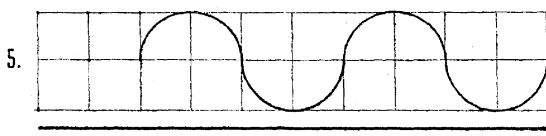
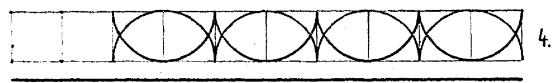
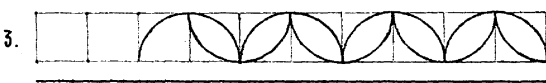
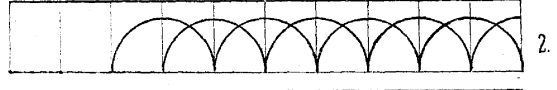
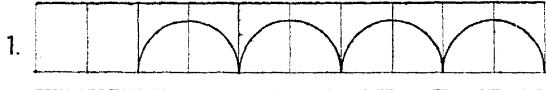
Die Gruppe der Bänder enthält ein verhältnissmässig leicht darzustellendes Material und eignet sich in Folge dessen zur Einleitung des Unterrichts, so dass die Naturformen und künstlichen Formen, obgleich sie logischer Weise dem Ornament als solches vorangehen sollten, aus Zweckmässigkeitsgründen den höhern Kursen vorbehalten bleiben.

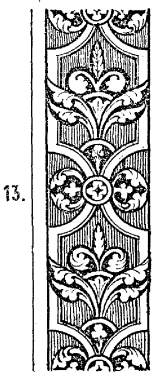
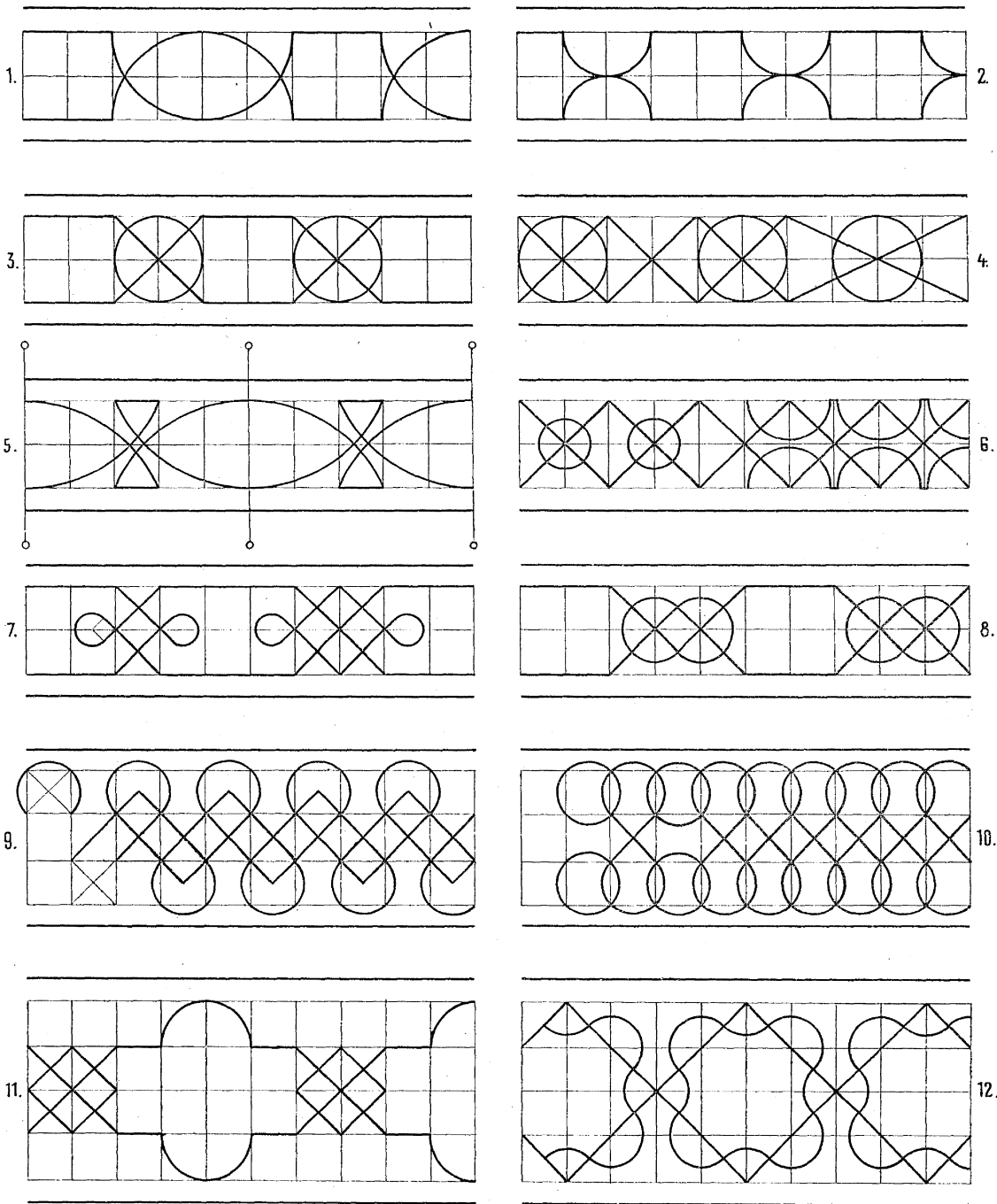
Das zu den geometrischen Motiven Gehörige pflegt an den meisten Lehranstalten schon in einem besondern Unterrichtsgegenstande, dem sog. geometrischen Zeichnen, behandelt zu werden, so dass dieser Theil, um Wiederholungen zu vermeiden, als vorausgegangen in Wegfall kommen oder repetitionsweise kurz behandelt werden kann.



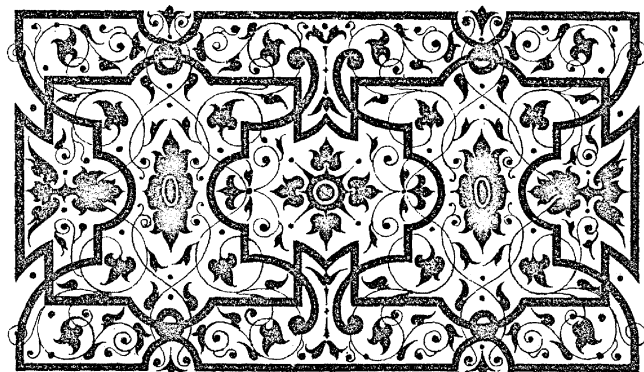




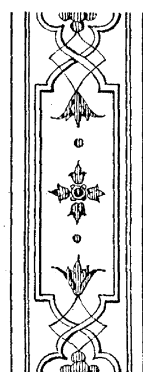




13.

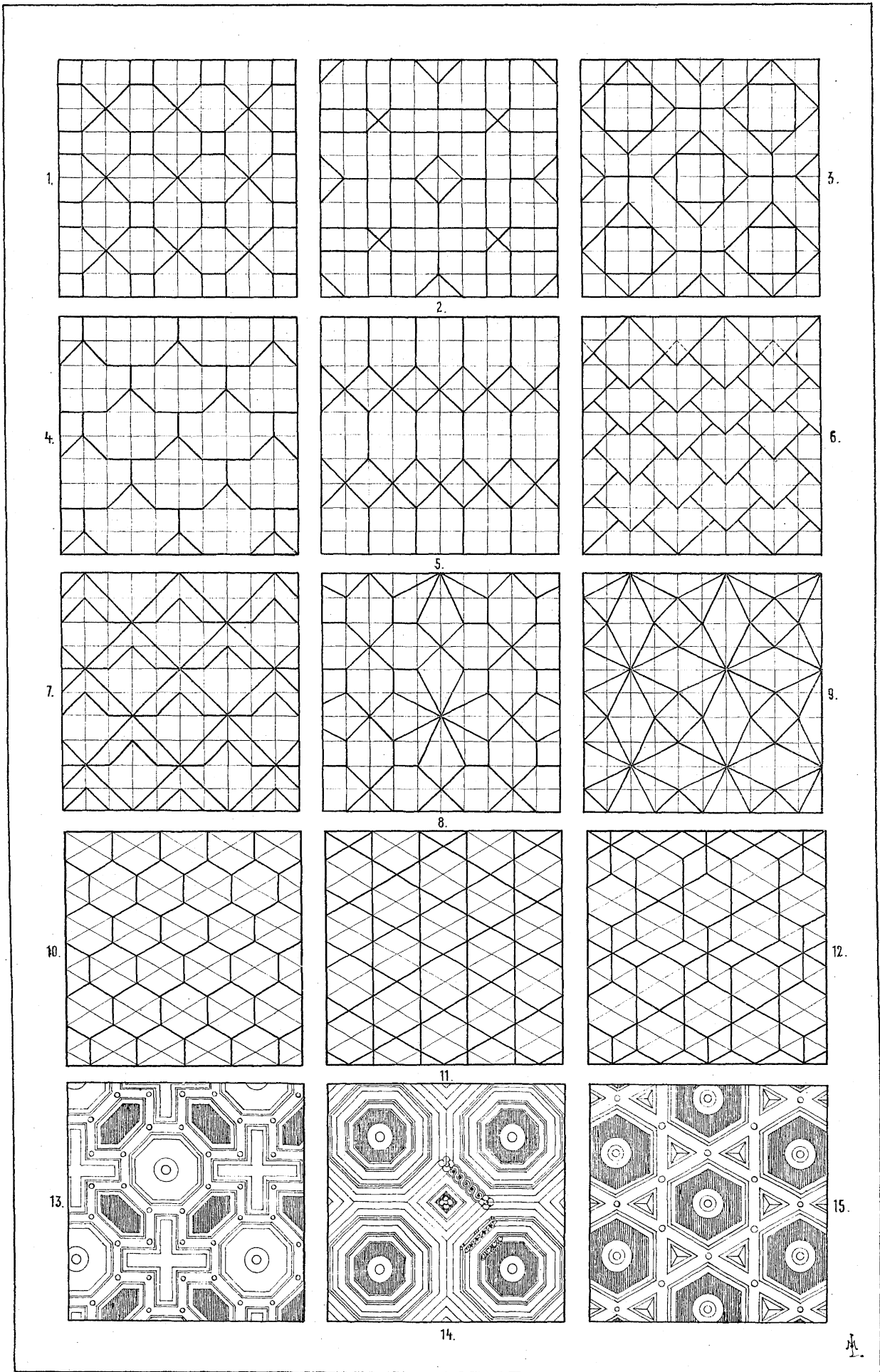


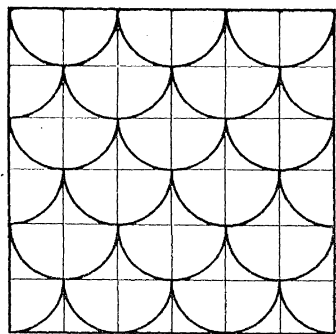
14.



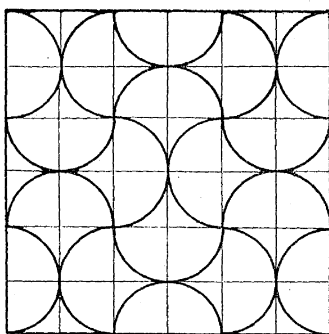
15.



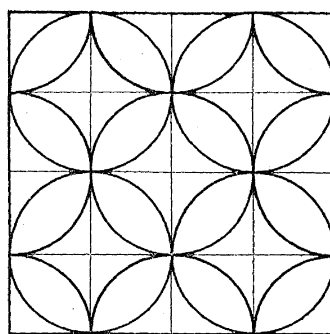




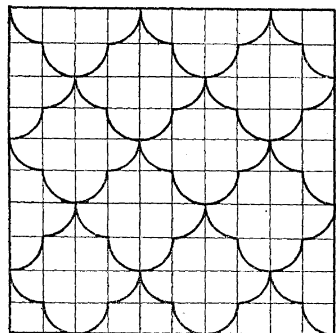
1.



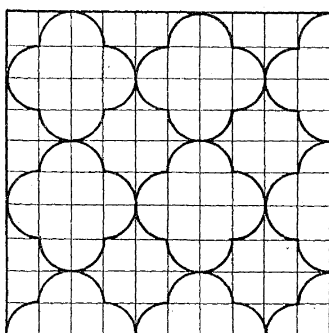
2.



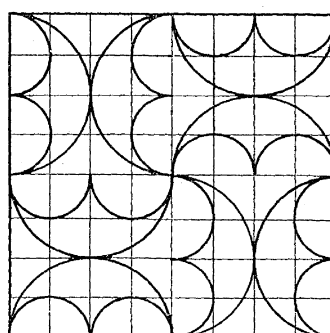
3.



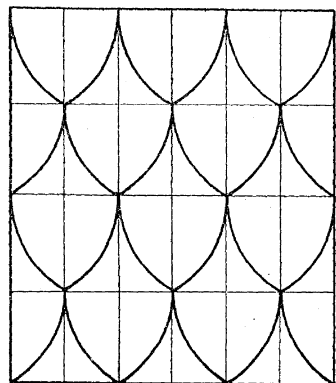
4.



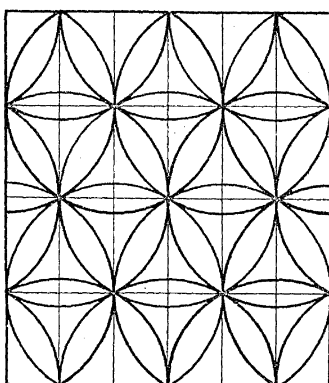
5.



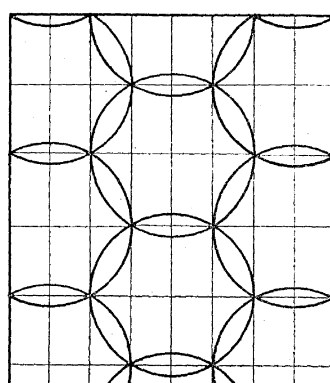
6.



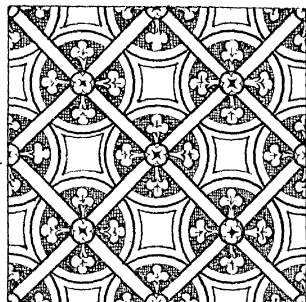
7.



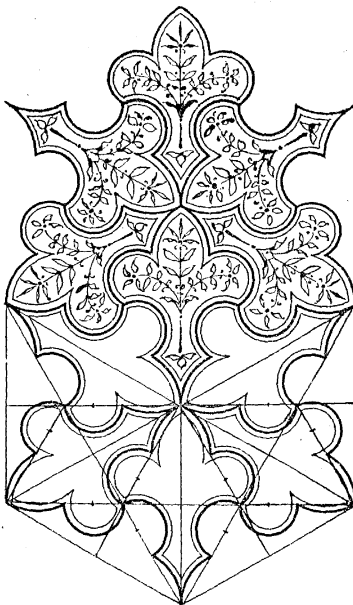
8.



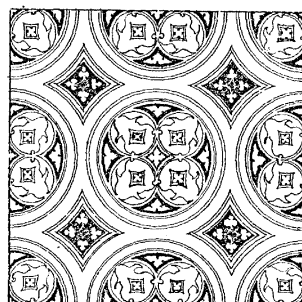
9.



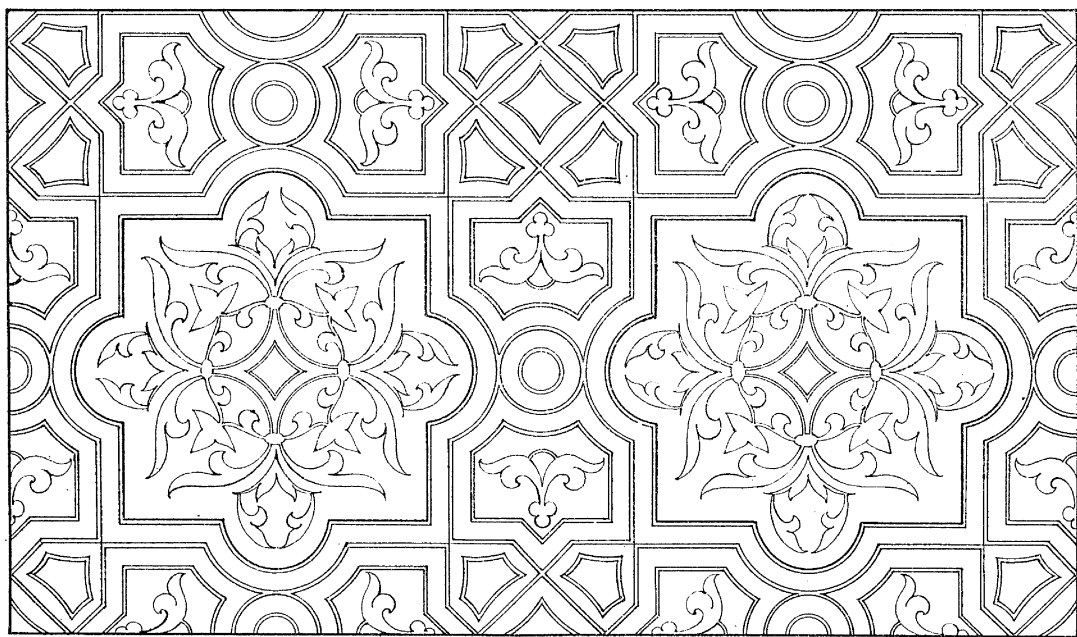
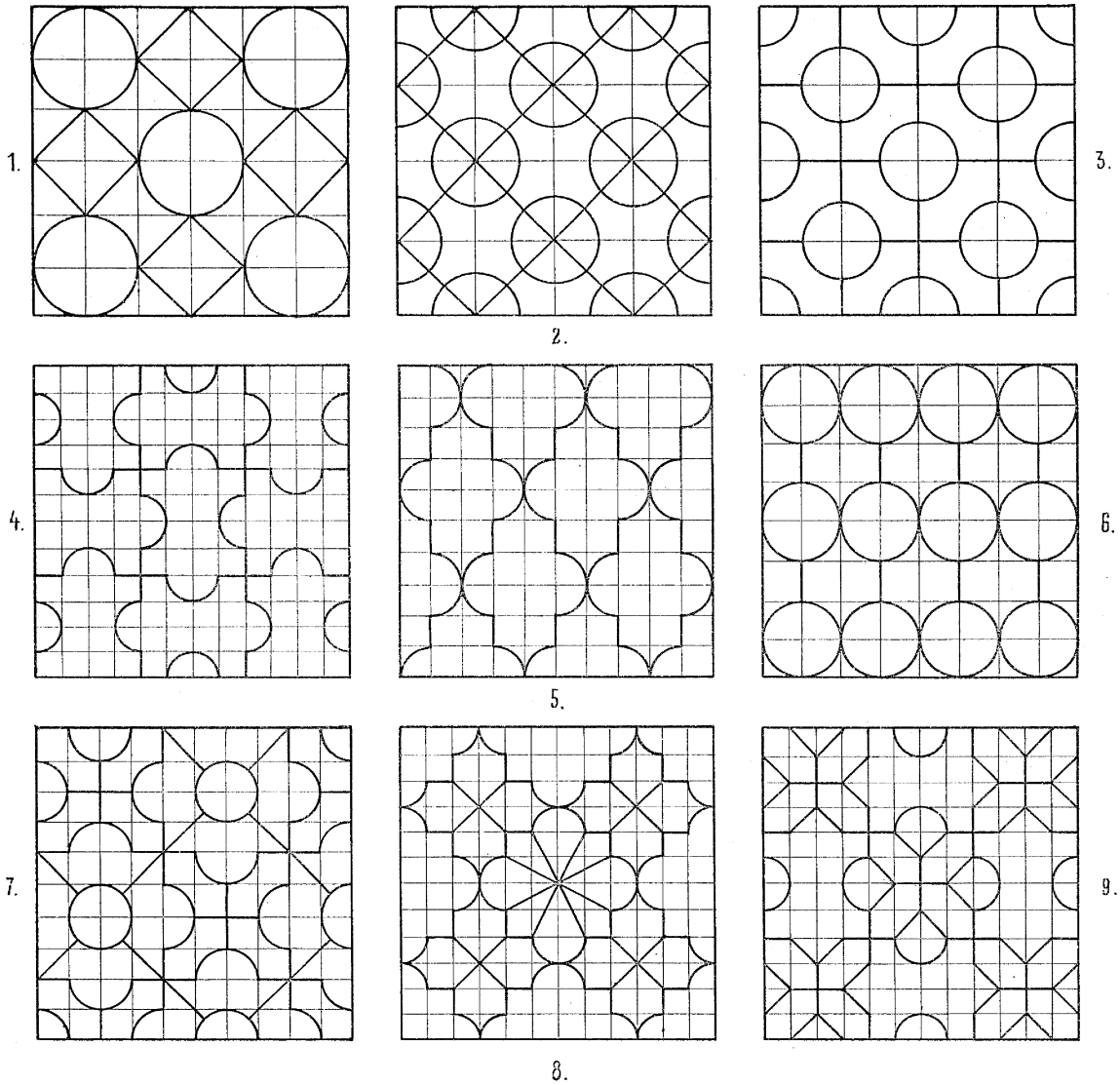
10.

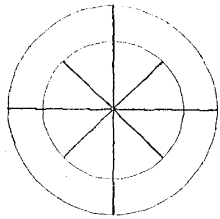


11.

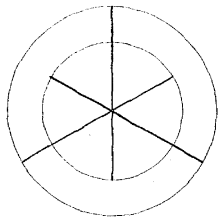


12.

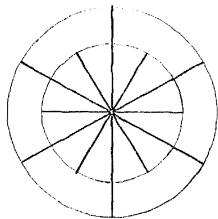




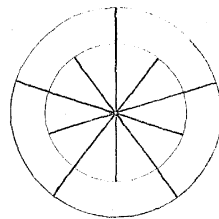
1.



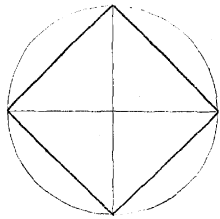
2.



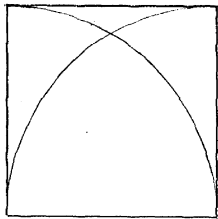
3.



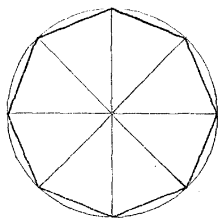
4.



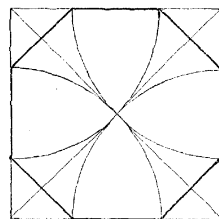
5.



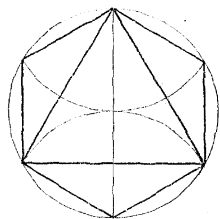
6.



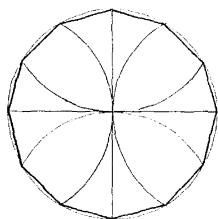
7.



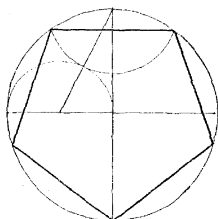
8.



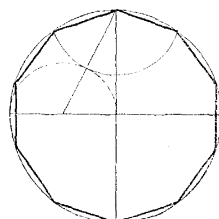
9.



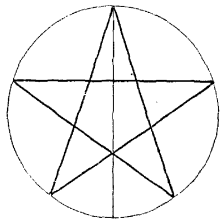
10.



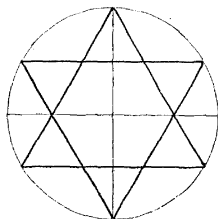
11.



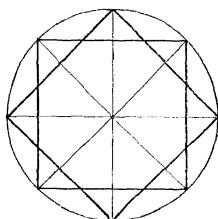
12.



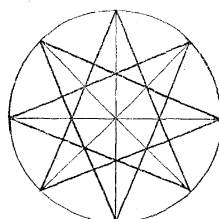
13.



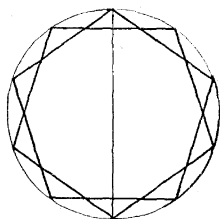
14.



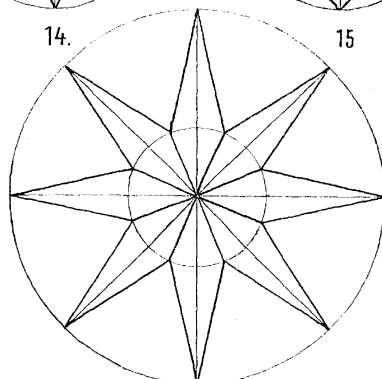
15.



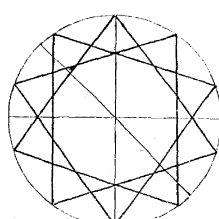
16.



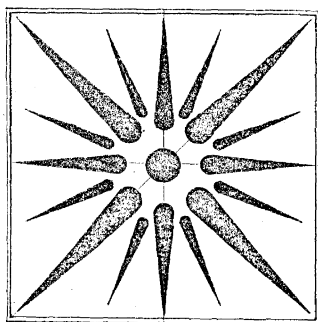
17.



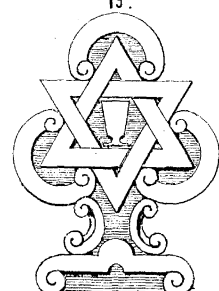
19.



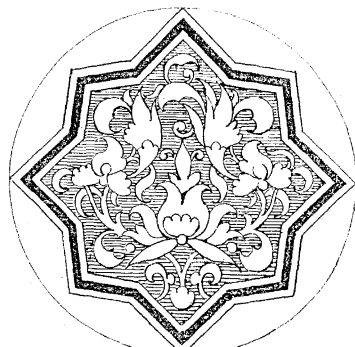
18.



20.

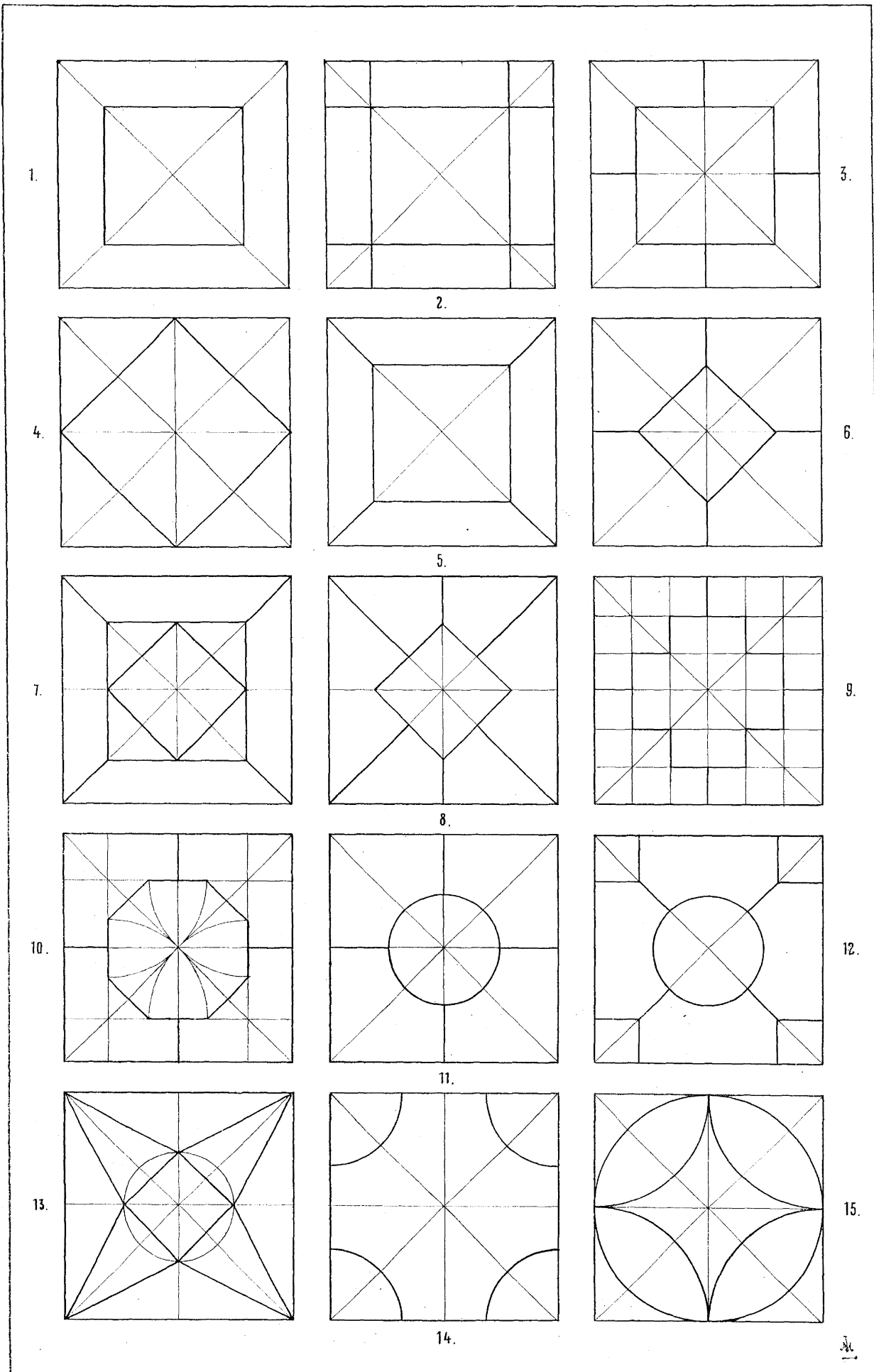


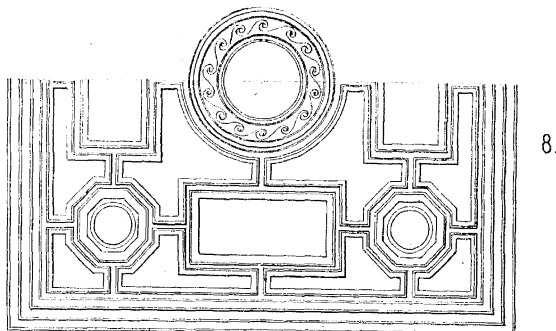
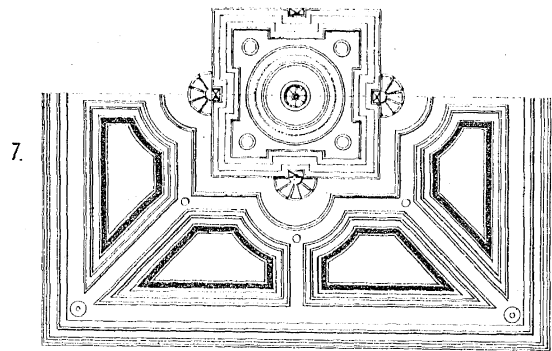
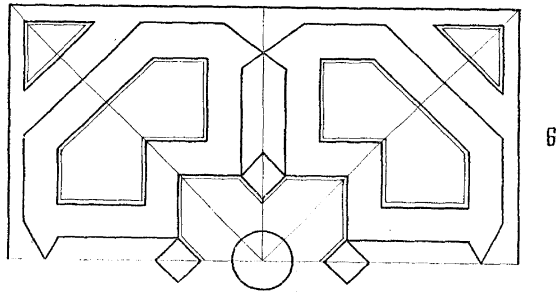
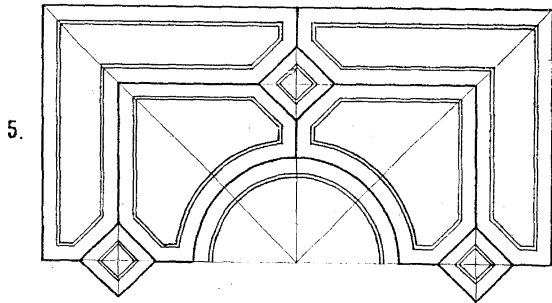
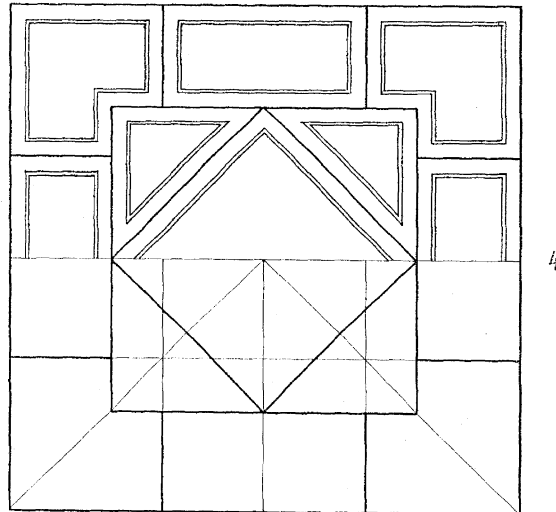
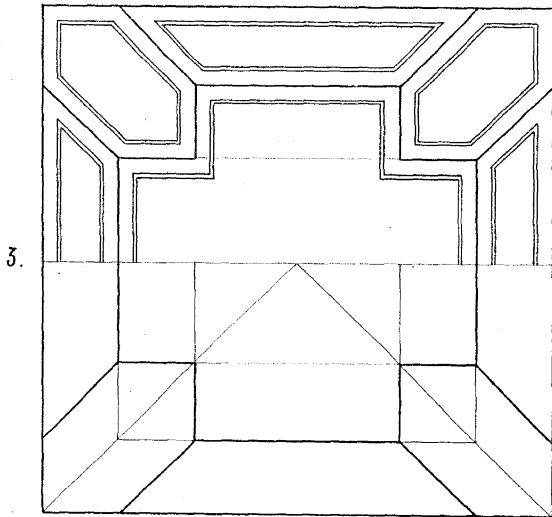
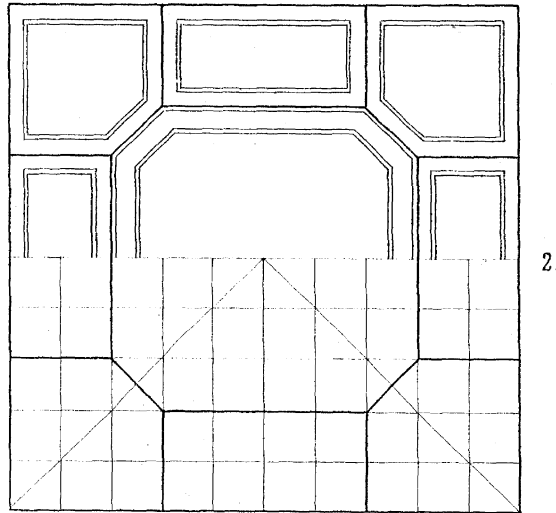
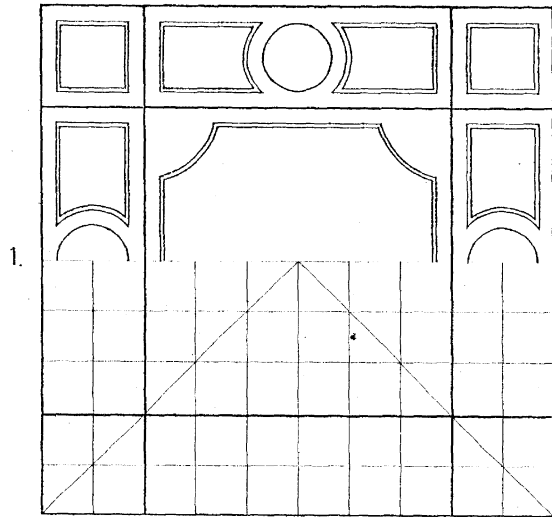
21.



22.







h

Taf. 11. (Das Achteck.)

- 1—8. Das regelmässige Achteck und seine bekanntesten Feldereinteilungen.
Zur Konstruktion: Um die Verscheidungen auf Gehrung richtig zu erhalten, werden Hilfslinien gezogen, die die Winkel halbieren.

Taf. 12. (Dreieck und Sechseck.)

- 1—5. Die einfachen Felderteilungen des regelmässigen Dreiecks.
 6—13. Die gebräuchlichsten Felderteilungen des regelmässigen Sechsecks.
 14. Felderteilung im regelmässigen Fünfeck.

Taf. 13. (Das Rechteck.)

- 1—6. Die gewöhnlichen Felderteilungen des Rechtecks.
 7. Anwendungsbeispiel. Mosaikboden. Ital. Renaissance. 16. Jahrh. (Storck, VI, 14.)

Taf. 14. (Das Rechteck.)

- 1—5. Verschiedene Felderteilungen des Rechtecks.
 1. Für Lambris, Thürflügel, Leibungen etc. geeignet.
 2. Für Schrifttafeln und ähnl. geeignet.
 4—5. Anwendungsbeispiele.
 4. Einteilung einer Alburndecke, entworfen von Ziselerlehrer Maier in Stuttgart. (Gewerbhalle 1877, Taf. 47.)
 5. Einteilung einer Alburndecke, entworfen von Fabrikant Fourdinois in Paris. (Gewerbhalle 1879, Taf. 4.)

Taf. 15. (Das Rechteck.)

- 1—3. Rechteckige Deckeneinteilungen.
 1. Einteilung einer Holzdecke aus Quedlinburg. Deutsche Renaissance 1560. (Gewerbhalle 1879, Taf. 62.)
 2. Deckeneinteilung aus dem Hofe des Palastes Massimi in Rom. Von Baldassarre Peruzzi. Ital. Renaissance. (Letarouly, Taf. 293.)
 3. Einteilung der Kassetendecke des Palastes Farnese in Rom. Von Barozzi da Vignola. Ital. Renaissance. (Letarouly, Taf. 137.)

Taf. 16. (Das Rechteck.)

- 1—2. Rechteckige Deckeneinteilungen.
 1. Einteilung einer modernen Zimmerdecke, entworfen von A. Gottschaldt in Chemnitz. (Gewerbhalle 1873, pag. 47.)
 2. Gewölbedeckeneinteilung aus Sankt Peter in Rom. Anfang d. 17. Jahrh. (Seemanns Ital. Skizzenbuch I, 23.)

Taf. 17. (Die Raute und das Trapez.)

- 1—4. Felderteilung der Raute.
 5—8. Felderteilung des Paralleltrapezes.
 9—10. Felderteilung symmetrischer Vierecke.

Taf. 18. (Der Kreis.)

- 1—12. Der Kreis, seine Einteilungen und Verscheidungen.
 13—17. Anwendungsbeispiele.
 13—16. Kreisrunde Masswerksfüllungen gotischen Stils. Sogenanntes Fischblasenornament.
 17. Mittelpartie eines römischen Mosaikfußbodens, 1872 in Pompeji ausgegraben.

Taf. 19. (Masswerke.)

- 1—9. Gotisches Masswerk für Füllungen und Fenster.
 1—2. Quadratische Füllung, deren Grundkonstruktion und Ausführung. Zur Bildung von Balustraden geeignet.
 3—4. Dreiecksfüllung in Konstruktion und Ausführung. (Sog. Dreipassornament.)
 5—9. Gerade und im Spitzbogen geschlossene Fenstermasswerke in Konstruktion und Ausführung.

Taf. 20. (Die Ellipse und der Korbogen.)

- 1—2. Konstruktion der Ellipse vermittelt 8 Punkten.
 Wenn das Quadrat mit seinen Diagonalen und Transversalen als Rechteck projiziert wird, so wird der einbeschriebene Kreis eine Ellipse.
 3. Konstruktion der Ellipse aus den Brennpunkten.
 Man schlägt von den Endpunkten der kleinen Axe aus vermittelt der halben grossen Axe Bogen; in deren Kreuzungen liegen die Brennpunkte. Teilt man die grosse Axe in 2 ungleiche Teile und beschreibt mit jedem dieser Teile von beiden Brennpunkten aus beiderseits Kreuzungen, so erhält man 4 Punkte der Ellipse. Eine andere Teilung liefert 4 weitere Punkte u. s. f.
 4. Konstruktion der Ellipse vermittelt Tangenten.
 Man bildet ein Rechteck von den Seitenlängen der grossen und kleinen Axe, zieht die mittleren Transversalen (d. i. die grosse und kleine Axe), verbindet in einem der 4 Quadranten die Enden der grossen und kleinen Axe durch eine Diagonale und nimmt auf dieser verschiedene Punkte an. Von der gegenüberliegenden Ecke zieht man durch diese Punkte Strahlen und ausserdem Parallele zur grossen Axe. Verbindet man die dadurch auf den Aussenseiten des Quadranten erzielten Punkte in der Weise, wie die Figur es anzeigt und überträgt diese Linien auch in die 3 übrigen Quadranten, so erhält man eine Reihe von Tangenten, an welche die Ellipse einbeschrieben wird.

5. Konstruktion der Ellipse vermittelt zweier Kreise.

Man beschreibt vom Mittelpunkt der Ellipse aus 2 Kreise, die durch die Enden der kleinen und grossen Axe gehen, zieht durch 2 Scheitelquadranten beliebige Durchmesser und durch deren Kreuzungen mit dem kleinen Kreise Parallele zur grossen Axe, durch die Kreuzungen mit dem grossen Kreise Parallele zur kleinen Axe (oder umgekehrt); dann ergeben die Schnitte zusammengehöriger Parallelen Punkte der Ellipse. Durch Verlängerung der Parallelen in die 2 übrigen Quadranten ergeben sich die benötigten Punkte.

Diese Konstruktion empfiehlt sich besonders zur praktischen Verwendung.

6. Praktische Ellipsenkonstruktion für grosse Massstäbe (Lehrbogen, Gartenbeete etc.).

Legt man um die 2 (durch Nägel, Pfähle etc. markierten) Brennpunkte eine geschlossene Schnur von einer Länge = der grossen Axe + der Entfernung der Brennpunkte, so lässt sich mittelst eines Stiffes, der sich bei angespannter Schnur um die Brennpunkte herum bewegt, eine Ellipse erzielen.

7—12. Verschiedene Korbogenkonstruktionen.

Der Korbogen ist eine Näherungskonstruktion der Ellipse und setzt sich aus verschiedenen Kreisbögen zusammen, was bei der Ellipse nicht thunlich ist. Der Korbogen kann die Ellipse in Bezug auf Stetigkeit und Schönheit der Linie niemals ersetzen; seine leichtere Konstruierbarkeit hat ihn trotzdem als Ersatz für jene zu verschiedenen Zwecken eingeführt.

Bei den Konstruktionen 7—9 steht die Länge der grossen Axe zu der der kleinen in einem bestimmten, stets gleichbleibenden Verhältnis, so dass mit der einen auch stets die andere gegeben ist. Bei den Konstruktionen 10—12 kann die Länge beider Axen beliebig gewählt werden. Die Stelle, an der Kreisbogen verschiedenen Halbmessers ineinander übergehen, muss mit den 2 Mittelpunkten dieser Kreisbogen auf einer geraden Linie liegen.

7. Man beschreibt 2 Kreise, von denen jeder durch den Mittelpunkt des andern geht. Verbindet man die beiden Zentren mit den Kreuzungspunkten der Kreise, so trennen diese Geraden die 4 Bogenstücke von einander ab, aus denen sich, wie die Figur zeigt, der Korbogen zusammensetzt. Die Einsatzpunkte sind durch kleine Nullen fixiert.

8. Man beschreibt 2 Kreise, die sich berühren und im Berührungspunkt einen dritten vom gleichen Halbmesser. Diese 3 Kreise schneiden sich in 4 Punkten. Verbindet man letztere mit den äusseren Kreiszentren nach Massgabe der Figur, so werden durch die 4 Geraden wiederum die Grenzen der 4 Bogenstücke angeben, die aus den mit kleinen Nullen markierten Punkten beschrieben sind.

9. Man konstruiert 2 Quadrate, die so neben einander liegen, dass sie eine Seite gemeinschaftlich haben und in denselben die 4 Diagonalen; die letzteren bestimmen die Grenzen der 4 Bogenstücke, die von den mit Nullen markierten Punkten aus beschrieben werden.

10. Man bildet ein Rechteck mit den Seitenlängen der grossen und kleinen Axe, zieht die mittleren Transversalen (grosse und kleine Axe) und verbindet deren Endpunkte in einem der Quadranten. Trägt man die Differenz der halben grossen und halben kleinen Axe vom Endpunkt der kleinen Axe aus auf der schrägen Verbindungslinie rückwärts ab und errichtet in der Mitte des restierenden Stückes eine Senkrechte und weitere 3 Linien symmetrisch zu dieser, so geben diese 4 Geraden die Grenzen der Bogenstücke an, welche aus den mit kleinen Nullen bezeichneten Punkten beschrieben werden.

11. Man bildet ein Rechteck mit den Seitenlängen der grossen und kleinen Axe und zieht die 2 mittleren Transversalen. Man bestimmt durch Herabschlagen der halben kleinen Axe auf die halbe grosse den Unterschied dieser beiden und halbiert denselben. Diese Hälfte der Differenz trägt man vom Korbogennittelpunkt aus auf der kleinen Axe (oder deren Verlängerung) 4 mal, auf der grossen 3 mal an und erhält so die 4 Bogeneinsatzpunkte. Die dieselben verbindenden Geraden bestimmen die Übergangsstellen der Bogen.

12. Konstruktion aus 8 Mittelpunkten.

Man bildet ein Rechteck mit den Seitenlängen der grossen und kleinen Axe, zieht die mittleren Transversalen und verbindet deren Endpunkte in einem der 4 Quadranten. Fällt man aus dem nächstliegenden Eck eine senkrechte auf diese Diagonale, so bestimmt dieselbe mit ihren Durchschnitten auf den beiden Axen 2 Einsatzpunkte. Durch symmetrisches Übertragen erhält man 2 weitere. Von diesen 4 Punkten aus beschreibt man mit einem Halbmesser = $\frac{1}{2}(CB-DA)$ Kreisbogen; deren innere Schnitte liefern die 4 weiteren Einsatzpunkte. Werden die auf diese Weise bestimmten Zentren durch Gerade nach Massgabe der Figur verbunden, so bestimmen dieselben die Grenzen der 8 Bogenstücke.

13—14. Konstruktion von Ovalen oder Eirundkurven. Die Konstruktion solcher Ovale besteht darin, dass ein Halbkreis mit einem halben Korbogen oder ein solcher mit einem andern von verschiedener Exzentrizität kombiniert wird.

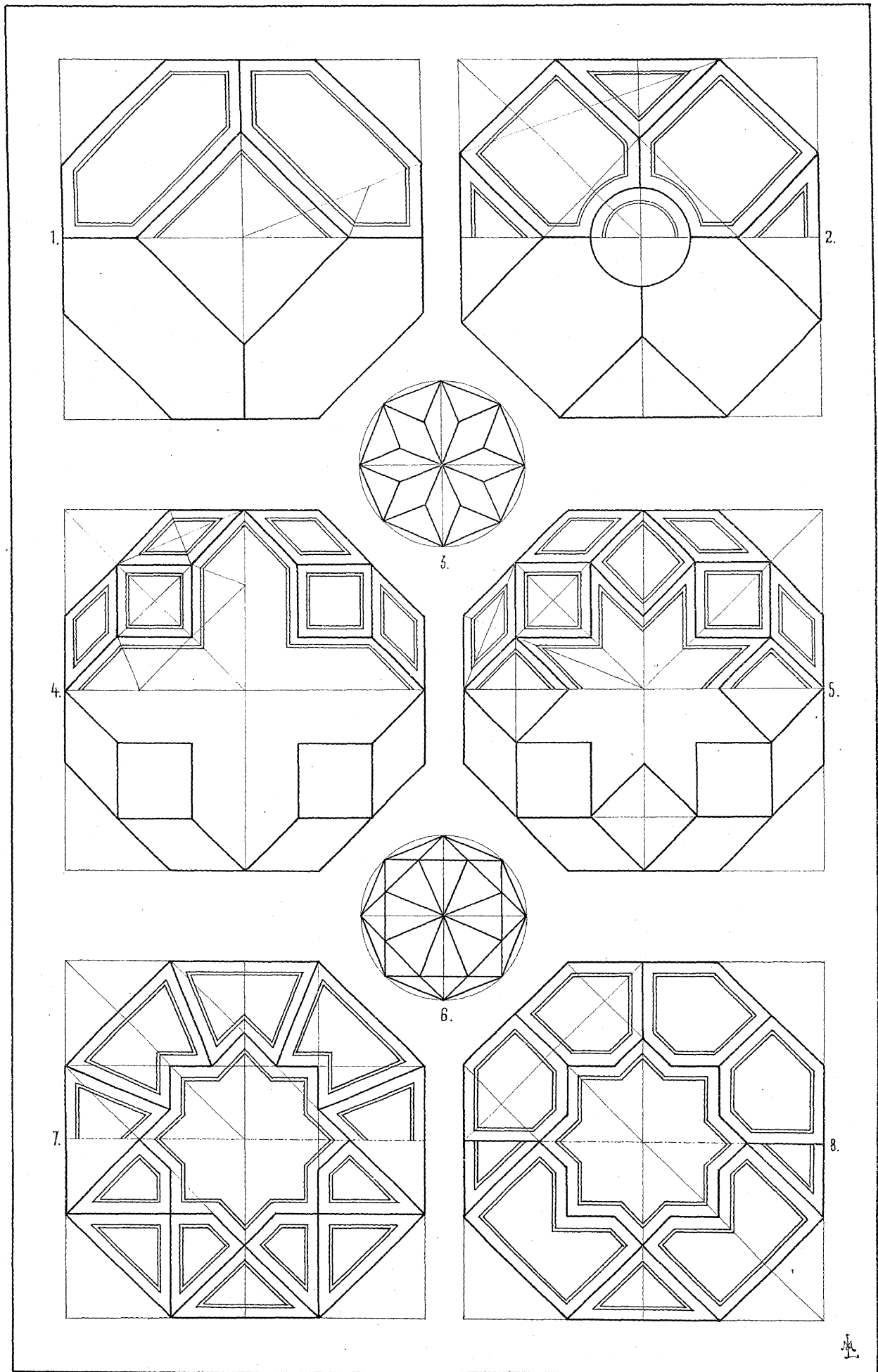
Die Bezeichnung Oval von Ovum, das Ei. Irrtümlicher Weise wird im gewöhnlichen Sprachgebrauch der Ausdruck Oval häufig für die Formen der Ellipse und des Korbogens angewandt.

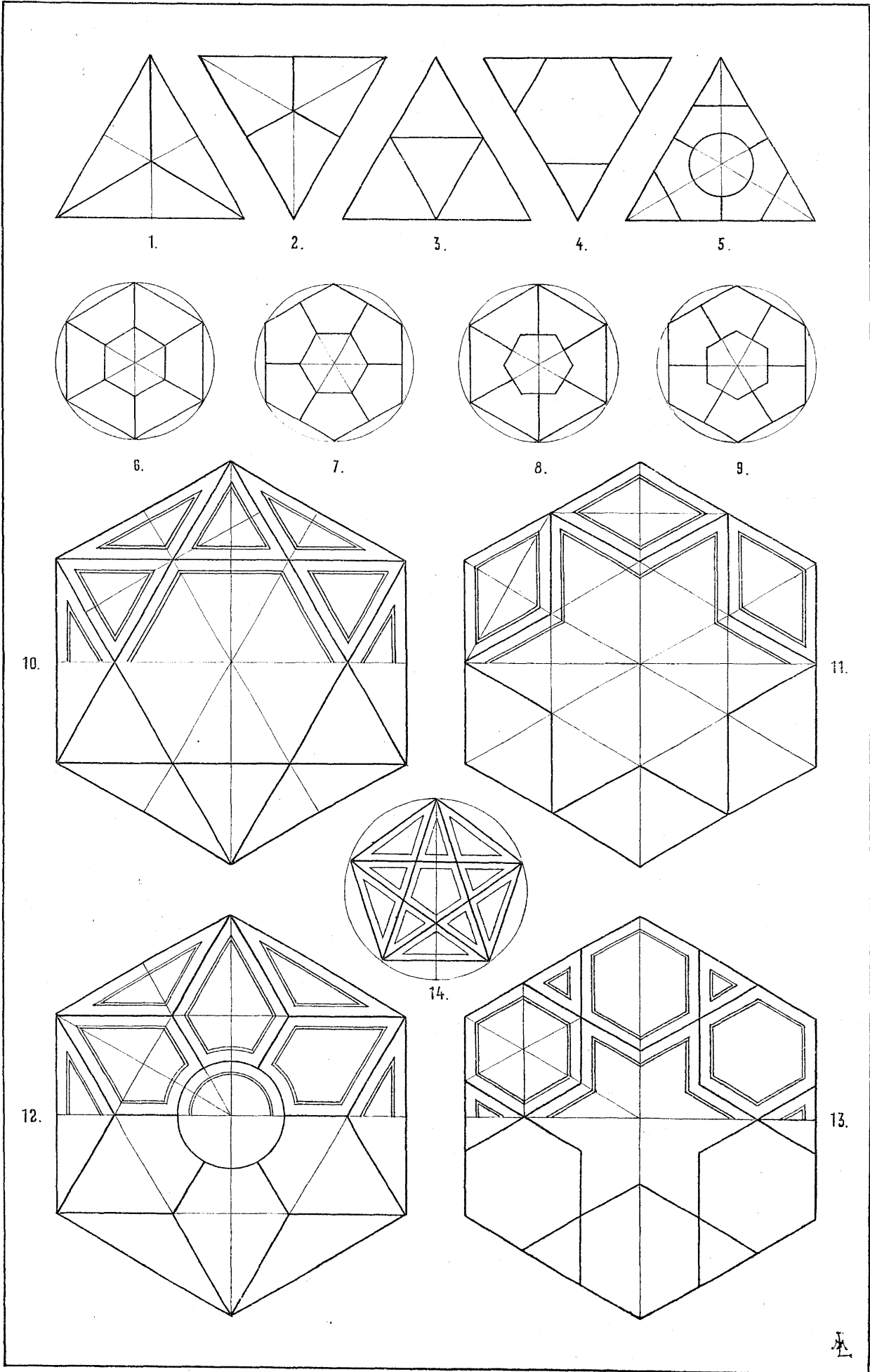
13. Man zieht in einem Kreise 2 zu einander senkrechte Durchmesser und 2 sich kreuzende Quadrantensehnen; deren Verlängerungen bestimmen die Berührungsstellen der verschiedenen Bogen. Die Mittelpunkte dieser liegen auf den Durchmesser-Enden.

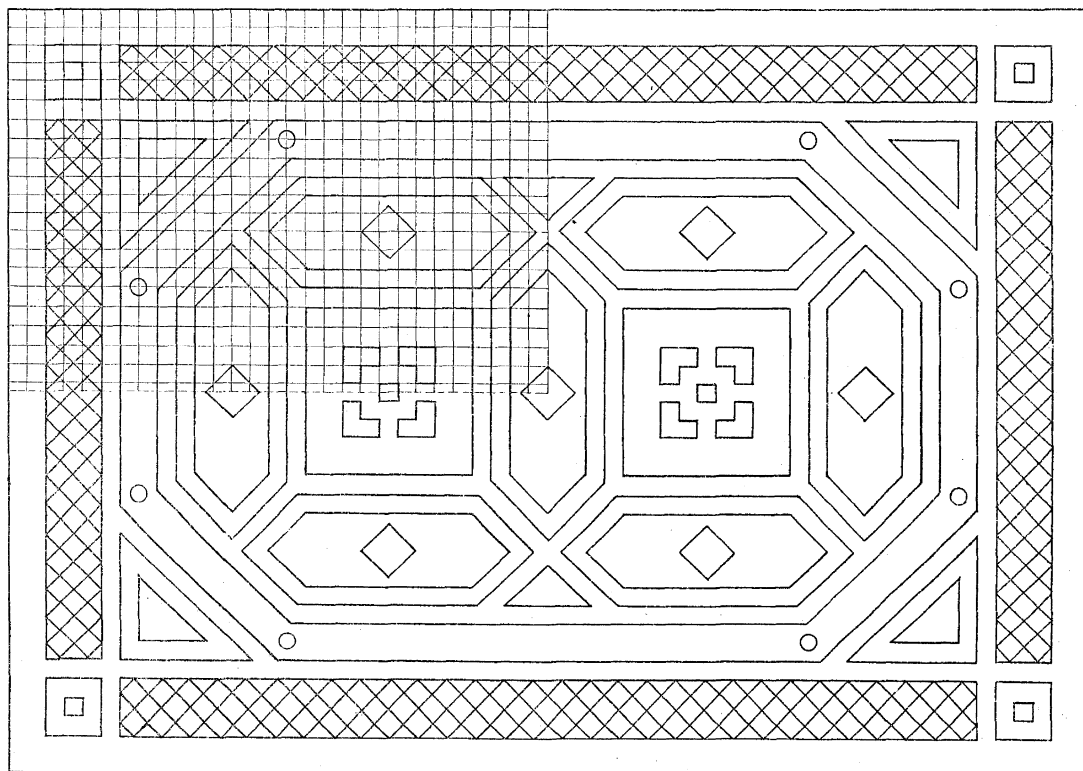
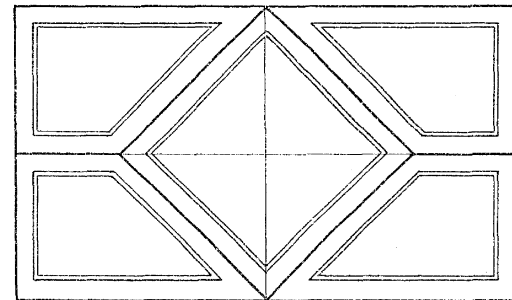
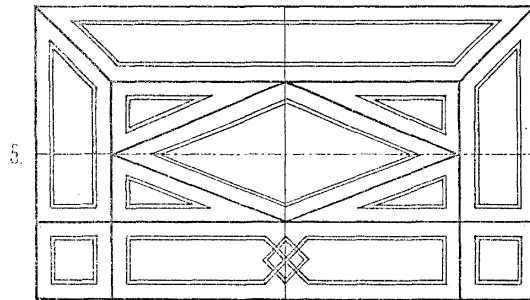
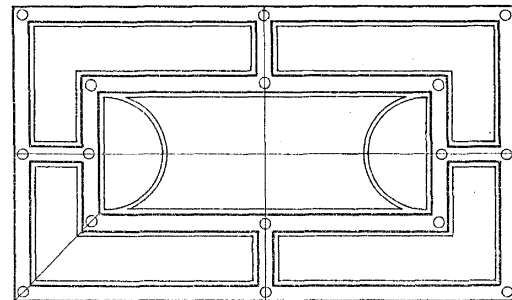
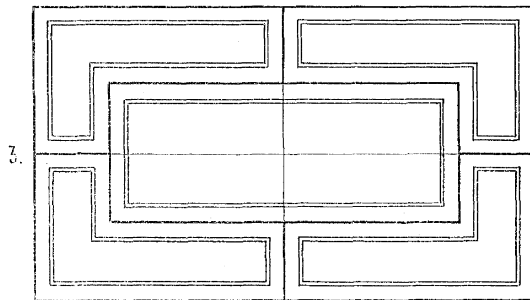
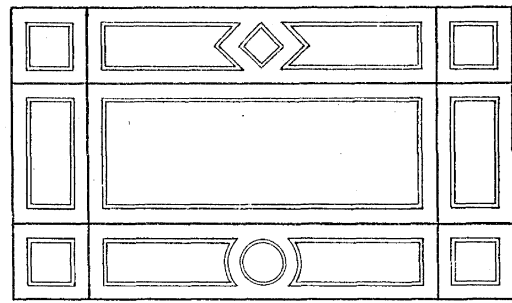
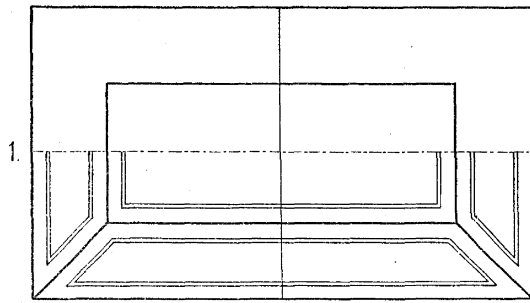
14. Die Konstruktion der unteren Hälfte ist wie bei Fig. 7. Der obere Einsatzpunkt wird in die Mitte der Peripherien des oberen und unteren Kreises gelegt. Das Übrige ergibt die Figur.

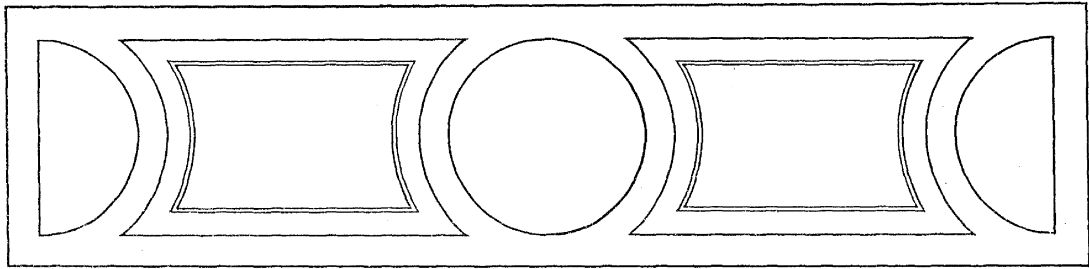
15. Beispiel für die Einteilung und Verzierung einer Ellipse oder eines Korbogens.

Deckel einer Schmuckdose in Niello-, Tauschier- und Graviertechnik. Ausgeführt nach dem Entwurf von Prof. Storck in Wien. Originalgrösse. (Storck's Zeichenvorlagen VII, 5.)

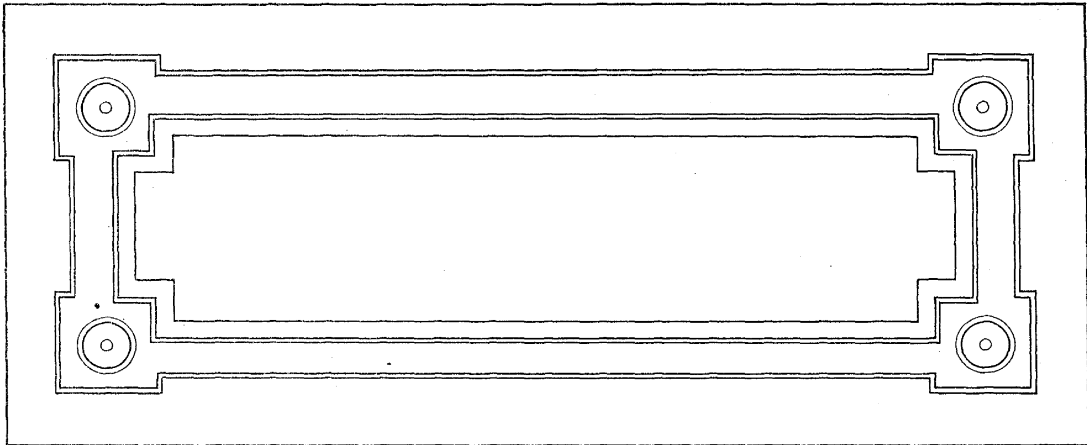




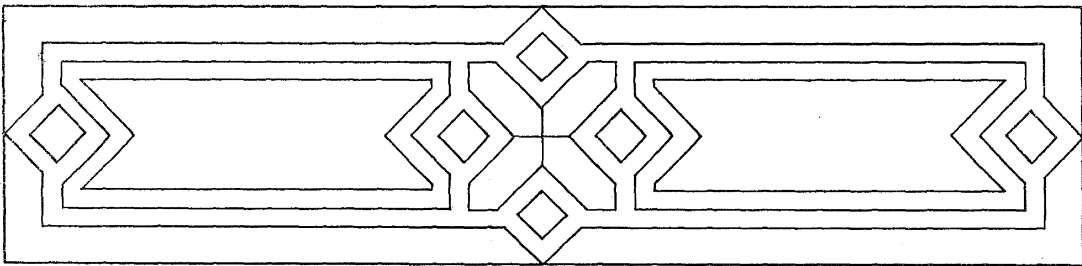




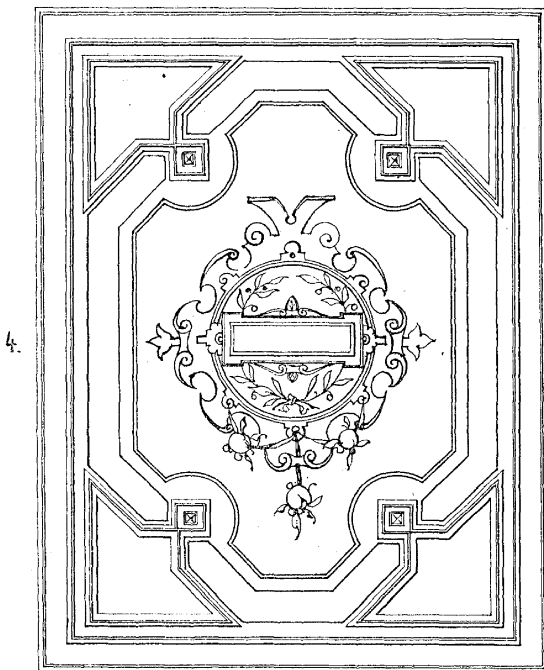
1.



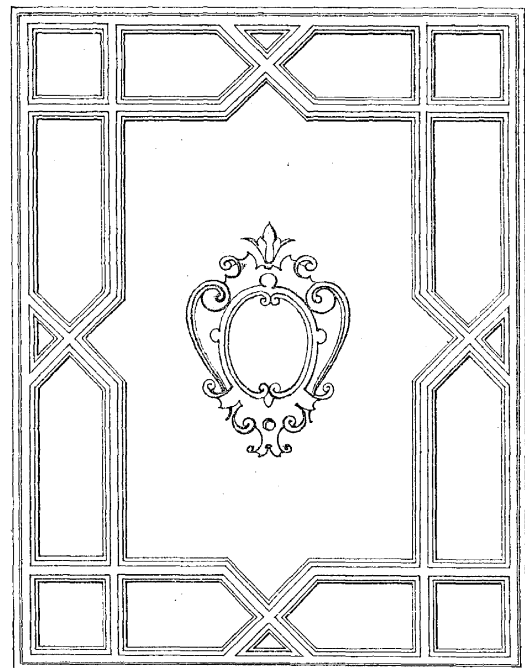
2.



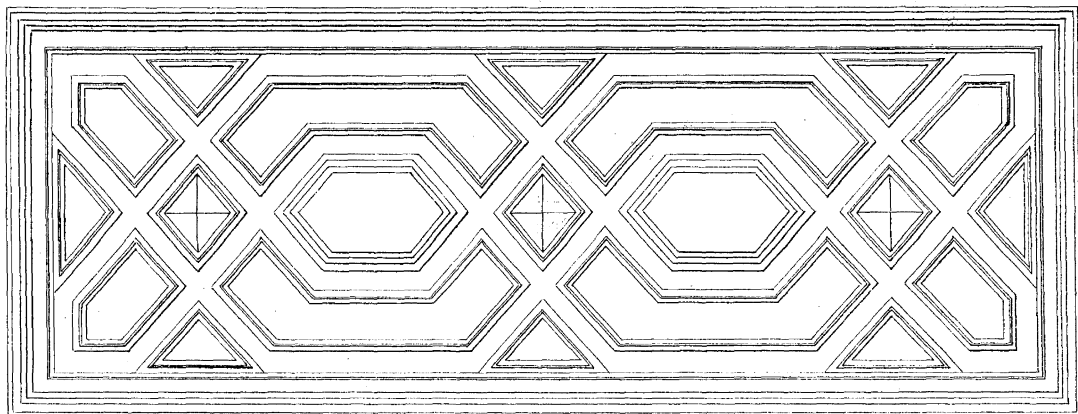
3.



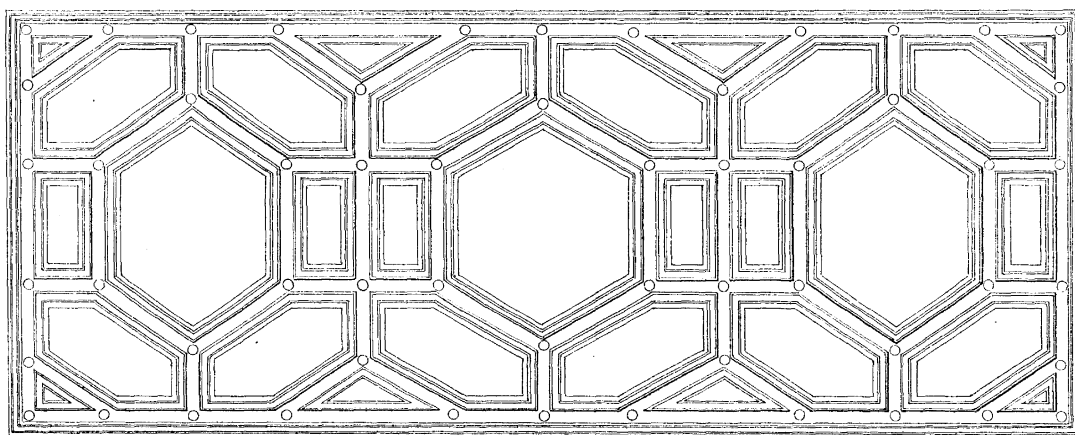
4.



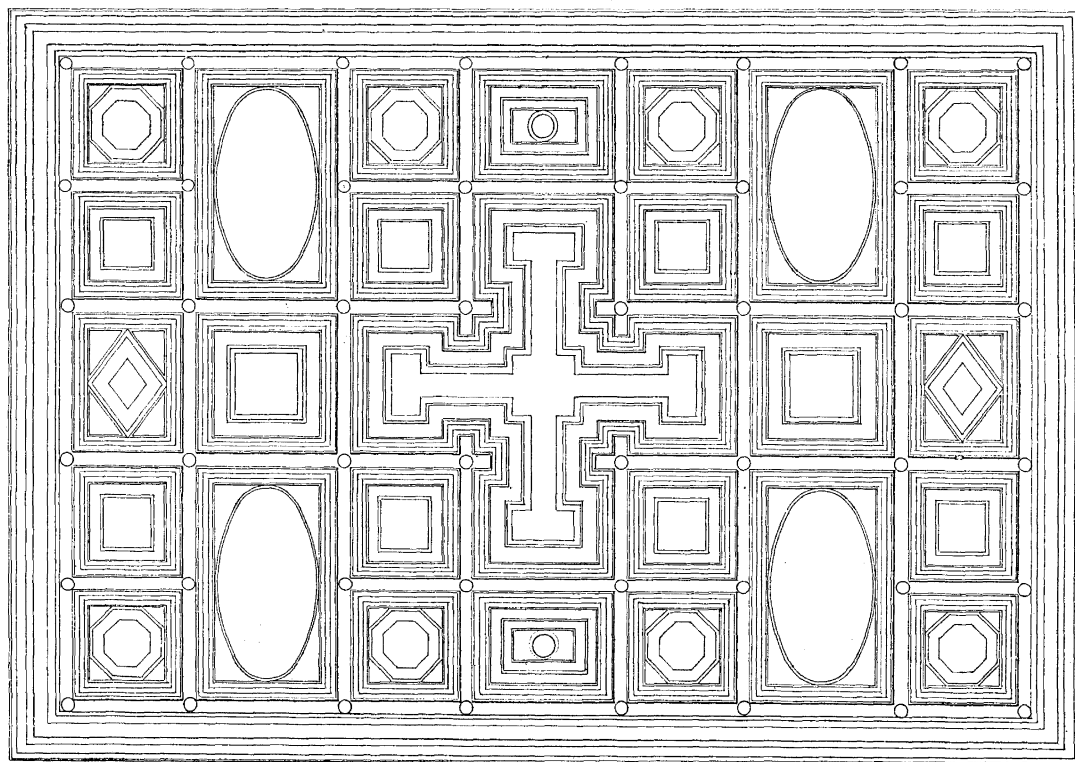
5.



1.

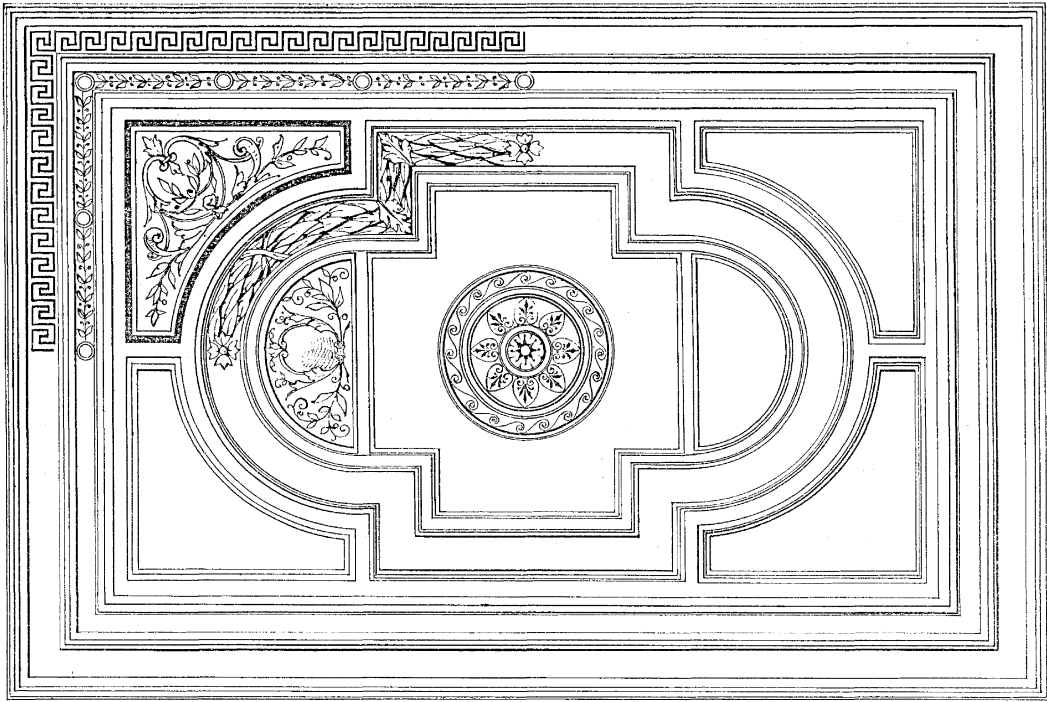


2.

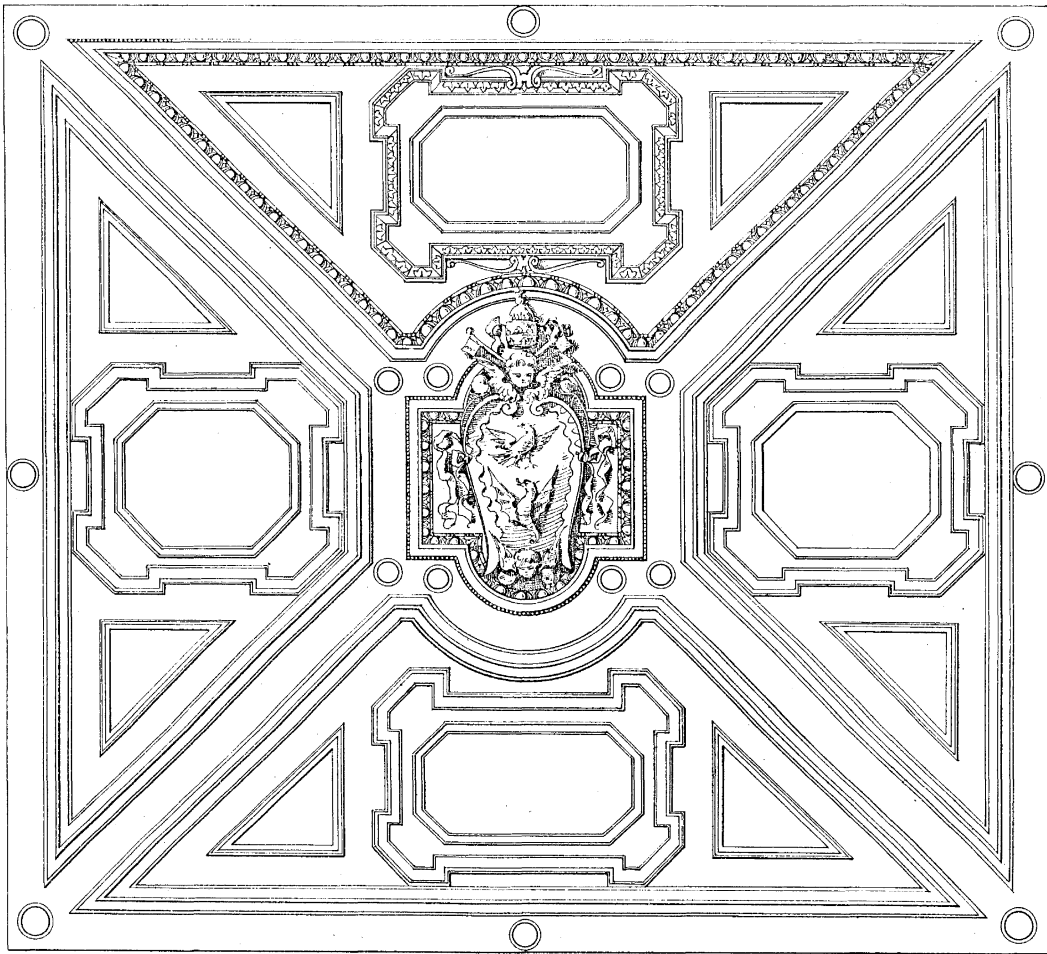


3.

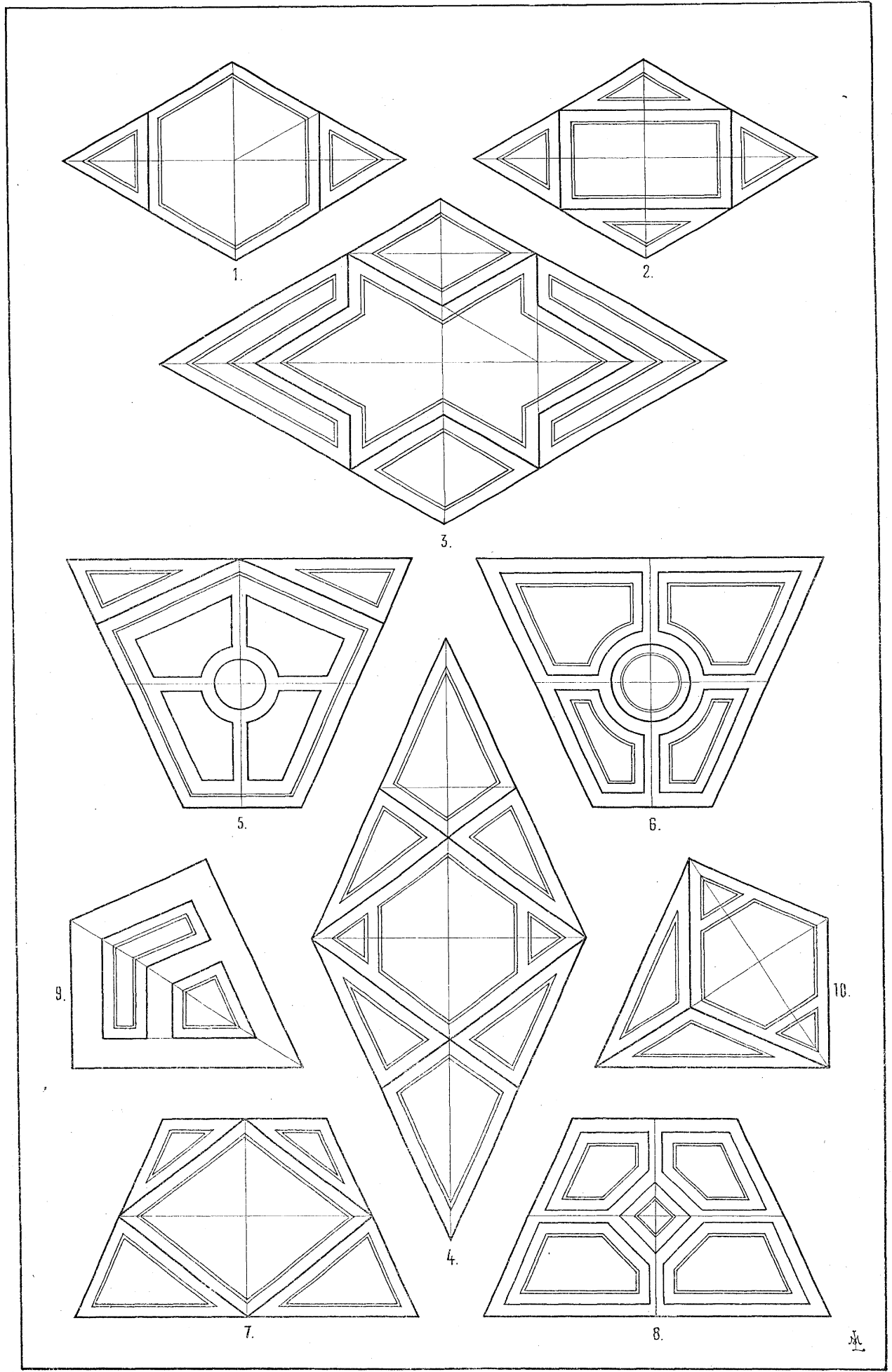


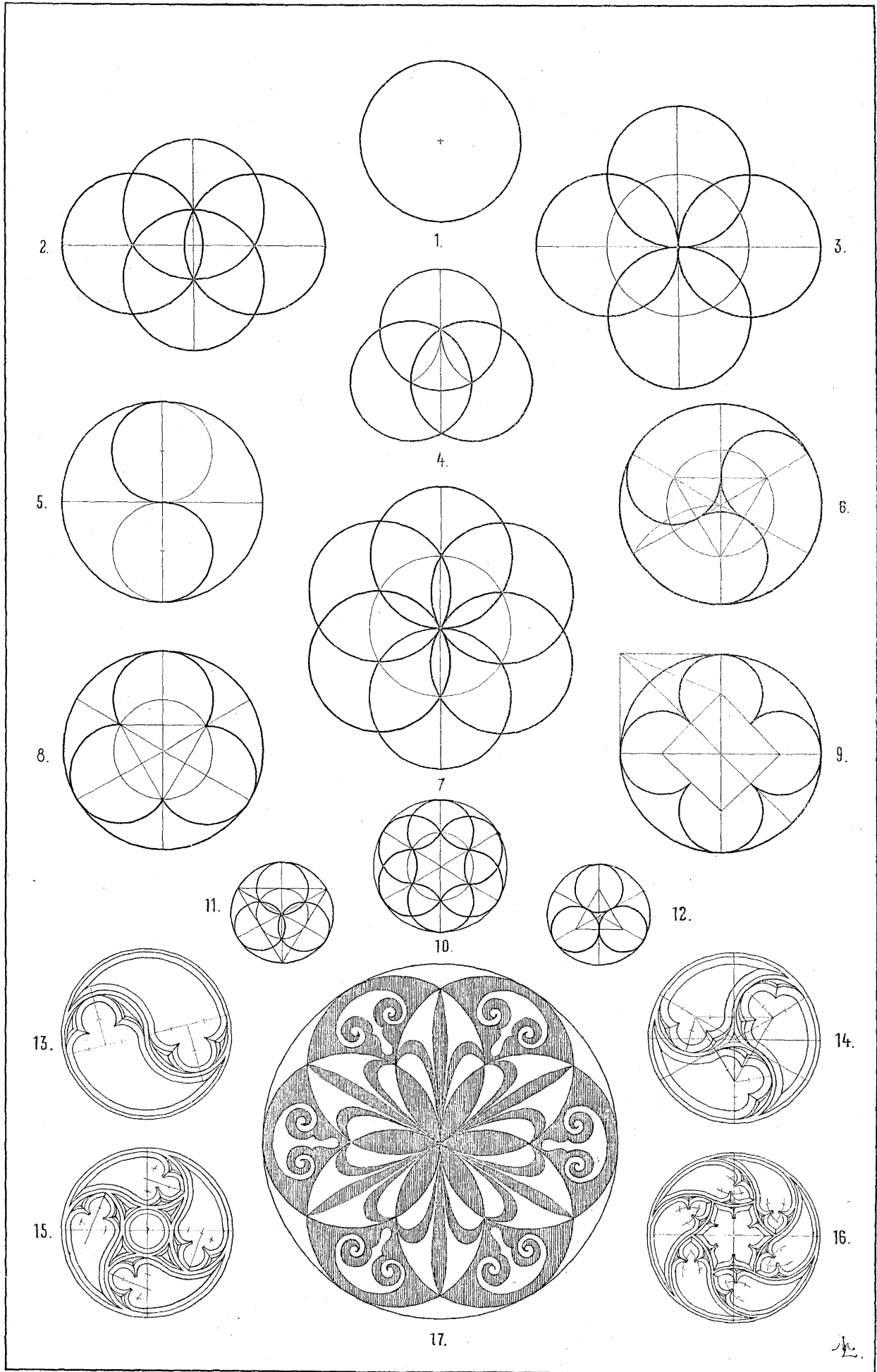


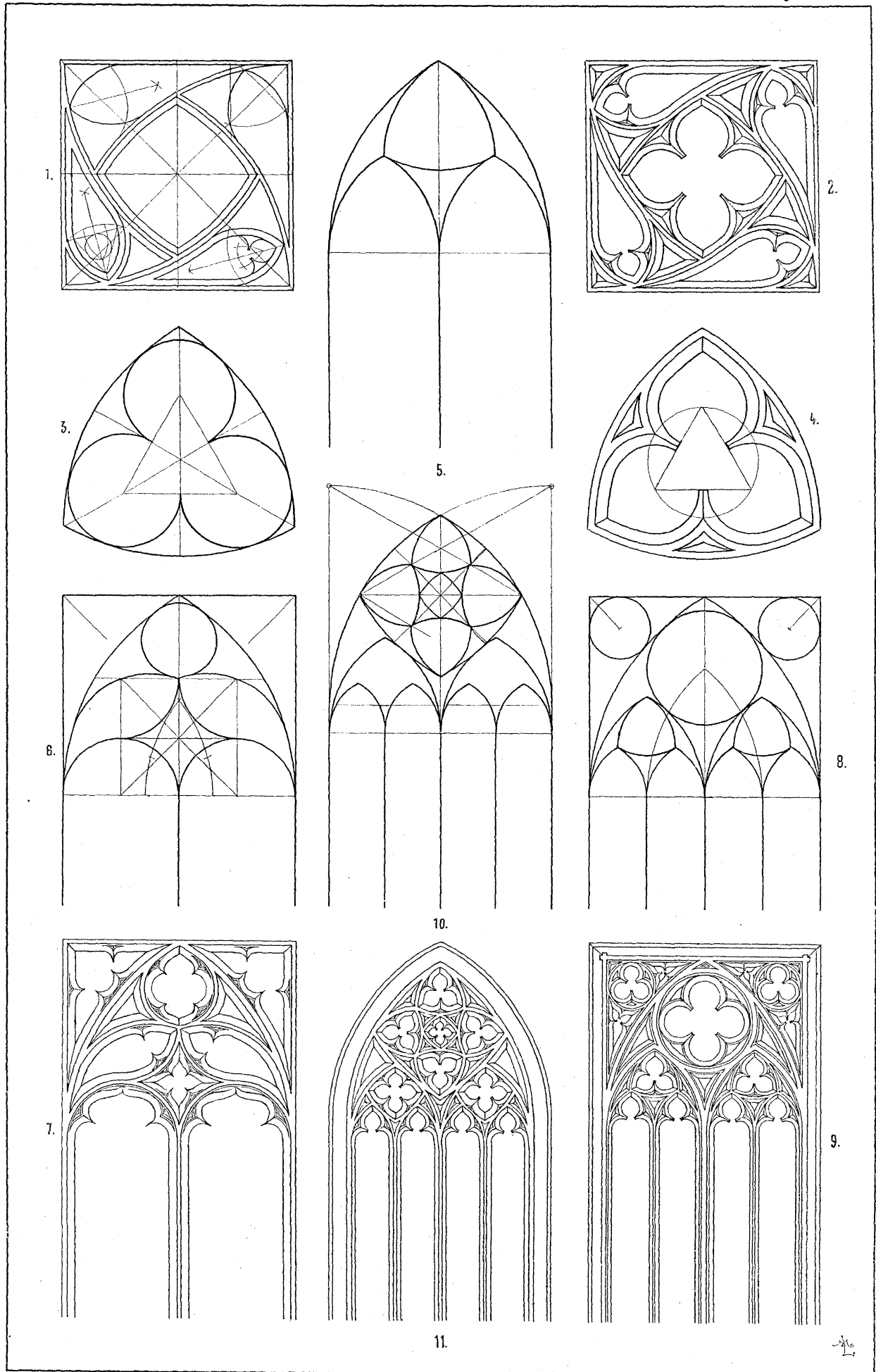
1.

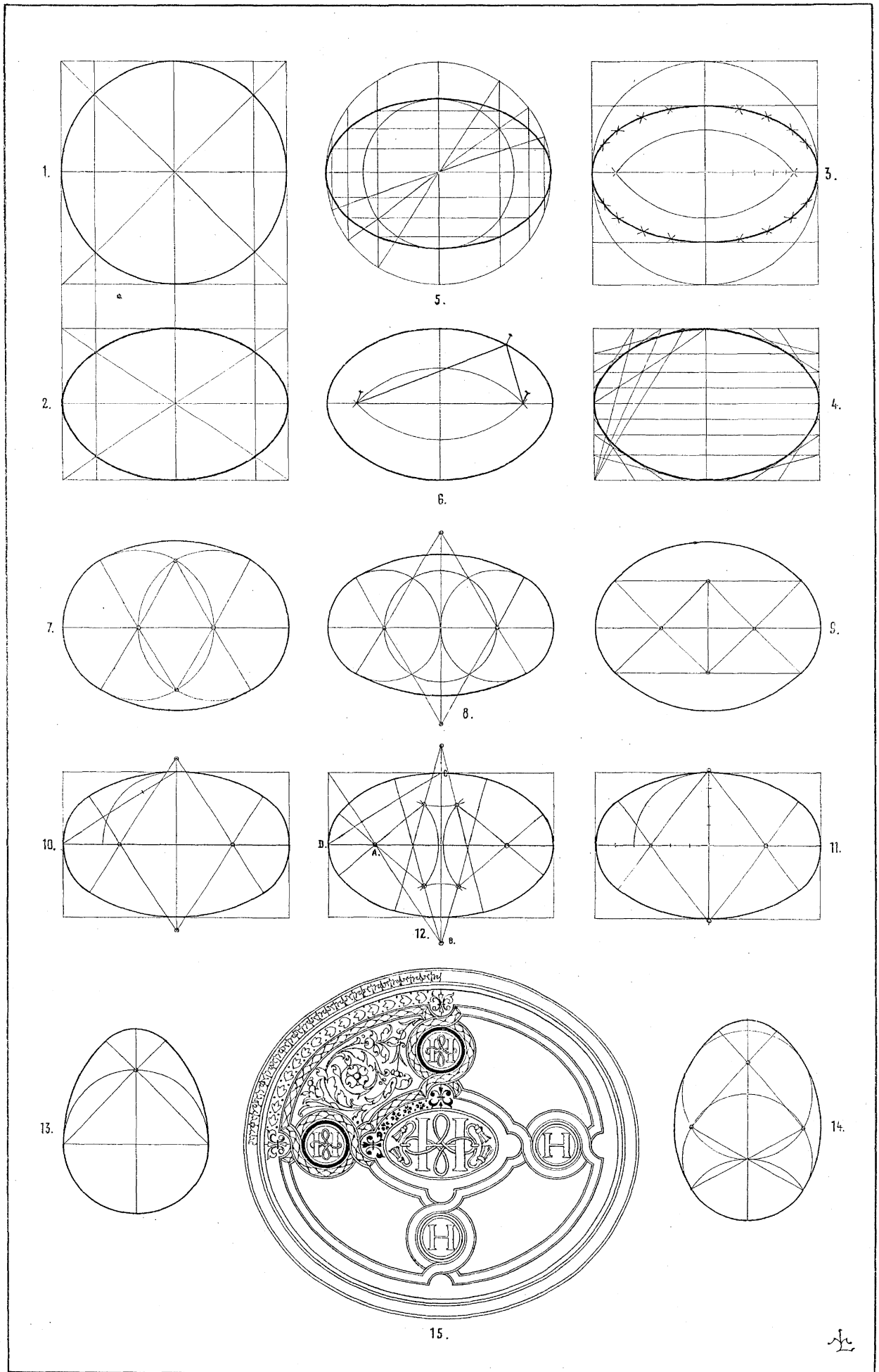


2.









0014/0004 = 812

III. HEFT.

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLHERE

EINE

SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH

FÜR

SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

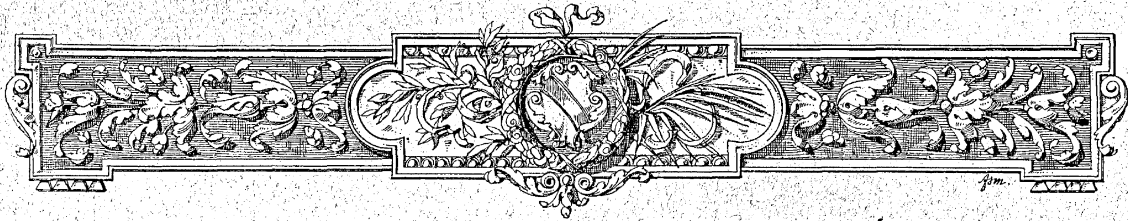
Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 250.



LEIPZIG 1883

VERLAG VON E. A. SEEMANN

Tafel 21-30.



Zur Einleitung.

Das vorliegende, unter dem Namen „Ornamentale Formenlehre“ erscheinende Werk sucht die Aufgabe zu lösen, das Wichtigste aus dem Gesamtgebiet der Ornamentik in systematisch geordneter Reihenfolge zusammenzustellen.

Das zu Grunde gelegte System ist unter Anlehnung an die Ausführungen von Semper, Bötticher und Jacobsthal gebildet.

Das Werk gliedert sich in 3 Hauptabteilungen.

Abteilung I behandelt die natürlichen Grundlagen, die Motive, aus denen das Ornament gebildet wird. Den geometrischen Motiven, wie sie durch rhythmische Reihung von Punkten und Verbindung derselben durch Linien, durch regelmässige Winkeltheilung, durch die Bildung und Zerlegung geschlossener Figuren u. s. w. gegeben sind, reihen sich diejenigen an, welche die Pflanzen- und Thierwelt, sowie der menschliche Organismus zur ornamentalen Nachbildung darbieten.

Abteilung II, das Ornament als solches, ordnet die Einzelformen mit Bezug auf ihre Functionen und nach der Wechselbe-

ziehung, in welcher die Bildung des Ornaments zur Verwendung desselben steht. Die Sichtung erfolgt in 5 Unterabteilungen: A. Bänder (säumende, einfassende, verknüpfende Formen), B. freie Endigungen (Formen, die in ihrer Bildung ein Endigen, ein Aufhören, ein Bekrönen ausdrücken), C. Stützen (das Princip des Tragens ausprechende Ornamenttypen), D. Begrenztes Flachornament (d. s. Bildungen, wie sich dieselben zur Belegung bestimmt begrenzter Räume eignen — Füllungen), E. Unbegrenztes (endloses) Flachornament (hierher zählen die Verzierungen von Flächen, die ohne Rücksicht auf räumliche Begrenzung sich auf geometrischer oder organischer Grundlage zum sog. Muster entwickeln. Das Textilmuster ist der hervorragendste Vertreter dieser Gruppe.)

Die Abtheilung III zeigt das Ornament in seiner wirklichen Verwendung in der Keramik, am Geräth, am Mobiliar, als Rahmen, am Schmuck, in der Heraldik und in der Form verzierter Schriftzeichen und Ziffern.

Die einzelnen Abtheilungen gliedern sich nach folgendem Schema:

I.

Die Grundlagen des Ornaments (Motive). (Heft 1—8.)

A. Geometrische Motive. (Heft 1 u. 2.)

1. Die Bildung von Netzen.
2. Bandmotive.
3. Flachmuster motive.
4. Der Vielstrahl, Vielecke und Sternvierecke.
5. Das Quadrat.
6. Das regelmässige Achteck.
7. Das Sechseck und Dreieck.
8. Das Rechteck.
9. Die Raute und das Parallelogramm.
10. Der Kreis.
11. Masswerkschemata.
12. Die Ellipse und der Korbhogen.

B. Naturformen.

a. Pflanzlicher Organismus. (Heft 3 u. 4.) (Flora des Ornaments.)

1. Das Akanthusblatt.
2. Die Akanthusranke.
3. Lorbeer und Oelbaum.
4. Die Rebe.
5. Lotus, Papyrus und Palmen.
6. Der Ephau.
7. Andere zum Stilisieren sich eignende Pflanzen, als Hopfen, Ähren, Zaunrübe, Winde u. u. m.
8. Blumen als Grundlage zur Rosettenbildung.
9. Frucht- und Blumengehänge (Festons, Guirlanden etc.).

b. Thierischer Organismus. (Heft 5 u. 6.) (Fauna des Ornaments.)

1. Der Löwe.
2. Greifen und Chimären.
3. Verschiedene Thierköpfe, als der Löwen-, Luchs-, Widder-, Tiger-, Panther-, Pferdeköpfe etc.
4. Der Adler.
5. Der Delphin.
6. Verschiedenes.

c. Menschlicher Organismus. (Heft 7.)

1. Die Maske.
2. Die Fratze.
3. Das Medusenhaupt.
4. Grotesken.
5. Halbfiguren als Ornamentenanfänger.
6. Sphinx und Centauren.

C. Künstliche Formen (Embleme). (Heft 8.)

1. Kriegerische und Jagd-Embleme (Trophäen).
2. Künstlerische Embleme (Musik, Malerei, Bildhauerei, Architektur etc.).
3. Wissenschaftliche und technische Embleme (Astronomie, Chemie, Maschinenbau etc.).
4. Verschiedenes.

II.

Das Ornament als solches. (Heft 9—18.)

A. Bänder. (Heft 9 u. 10.)

1. Mäander.
2. Flecht- und Kettenbänder.
3. Blumenbänder (Blatt-, Blumen-, Ranken-, Palmetten- und Rosettenbänder).
4. Die fortlaufende Welle (Wasserwogenband).
5. Astragale und Heftschnüre.
6. Stränge und Toreen.
7. Blatt- und Eierstäbe.

B. Freie Endigungen. (Heft 11 u. 12.)

1. Fortlaufende Krönungen, als: Anthemien-Krönungen und Simenornamente; Grat- und Firstkrönungen (erotes), Friesornamente mit aufstrebender Tendenz.
2. Giebelkrönungen (in der vertikalen Ebene sich ausbildend), als: Akroterien oder Sturzriegel (samt den zugehörigen Ecklösungen), Stelenkrönungen, Stirnbretter in ausgesigtem Holze, Giebelkreuze.
3. Central entwickelte Krönungen: Turmkreuze, Kreuzblumen, Knöpfe.

4. Endigungen mit der Richtung nach abwärts: Hängezapfen, Schlußsteinrosetten, etc.
5. Seitlich abschliessende Endigungen: Krabben, Beschlägelaufhänger.
6. Textile freie Endigungen: Quasten, Fransen, Spitzen.

C. Stützenbildungen. (Heft 13—15.)

1. Naturformen als Motive zur Stützenbildung.
2. Naturalistisch gehaltene Stützenformen.
3. Verschiedene Cannelirungsarten, Riefelungen u. s. w.
4. Verzierte Säulenfüsse.
5. Verzierte Säulenschäfte.
6. Säulencapitelle.
7. Verzierte Pilasterschäfte.
8. Pilastercapitelle.
9. Candelaberfüsse.
10. Candelaberstämme.
11. Candelaberkelche.
12. Doggen.
13. Hermen.
14. Balustradenbildungen in Holz und Eisen.
15. Treppengeländerstäbe.
16. Möbelfüsse.
17. Antike Tischfüsse (Trapezophoren).
18. Consolen und Kragsteine.
19. Verschiedenes.

D. Begrenztes Flachornament. (Heft 16 u. 17.) (Füllungen.)

1. Das Quadrat.
2. Regelmässige Vielecke.
3. Der Kreis.
4. Das Rechteck.
 - a. centrale Füllung.
 - b. symmetrische Füllung.
5. Ellipse und Korbhogen.
 - a. centrale Füllung.
 - b. symmetrische Füllung.
6. Der Halbkreis.
7. Der sog. Zwickel.
8. Die Raute.
9. Willkürlich und unregelmässig begrenzte Formen.

Heft 3.

I. B. Naturformen.

a. Pflanzlicher Organismus (Flora des Ornaments).

In allen Stilen haben die Gebilde der Pflanzenwelt der Ornamentik als Vorbild gedient. Blätter, Ranken, Blumen und Früchte sind vereinzelt oder vereinigt als Verzierungsmotive verwendet. Die directe Nachahmung der Natur mit möglicher Beibehaltung von Form und Farbe führt zur naturalistischen Auffassung; den Aufbau eines Ornaments nach den Regeln der Rhythmik und Symmetrie im Sinne einer strengeren Regelmässigkeit, als die zu Grunde liegenden natürlichen Motive sie bieten, bezeichnet man mit dem Ausdruck „Stilisieren“. Natürliche Motive werden oft bis zur Unkenntlichkeit stilisiert.

Für die Wahl der verhältnissmässig wenigen Motive, die aus dem überreichen Gebiet der Pflanzenwelt benützt werden, war teilweise die Schönheit der Form (der Blattschnitt, die Zierlichkeit der Ranken etc.) massgebend, teils verdanken die Motive ihre Einführung in die Ornamentik dem Umstande, dass sie eine symbolische Bedeutung besitzen oder zu Zeiten besessen haben.

Auf den die Naturformen zur Darstellung bringenden Blättern der Hefte 3—8 werden die einzelnen Motive erst nach ihrem natürlichen Vorkommen — also naturalistisch — und im Anschluss hieran nach den Auffassungen der verschiedenen Stile — also stilisiert — verzeichnet.

Taf. 21. (Das Akanthusblatt.)

Unter allen ornamentalen Pflanzenmotiven ist der Akanthus das meistverwendete, das konventionellste. Es kehrt seit seiner Einführung im griechischen Stile in allen Stilen des Abendlandes wieder. Eine symbolische Bedeutung hat der Akanthus nie besessen, seine vielfache und vielartige Verwendung verdankt er seinen ornamental entwickelten, schöngezeichneten Blättern. Der Akanthus wächst im Süden Europas wild, während er bei uns bloss in botanischen Gärten zu finden ist. Es existiert eine Reihe verschiedener Spezies, von welchen hier Erwähnung finden mögen: *Akanthus mollis* mit breiten stumpfen Blattspitzen, *Akanthus spinosus* und *spinosissimus* mit spitzen und sehr spitzen, in Dornen verlaufenden Blattenden und verhältnissmässig schmälere Blättern. Hauptsächlich ist es die Auffassung und Wiedergabe des Blattrandes, der sog. Blattschnitt, welcher für die einzelnen Stilperioden charakteristisch ist. Der griechische Stil verwendet mit Vorliebe spitze, starre Formen; im römischen Stil werden die Blattzipfel runder, breiter, zum Teil auch lebendiger bewegt; der byzantinische und romanische Stil kehren wieder zu steiferen, weniger fein gefühlten Formen zurück. Die gotische Periode, die neben der Verwendung einer Reihe von einheimischen Pflanzen auch den überbrachten Akanthus benützt, bedient sich in ihrer ersten Zeit (Frühgotik) runder knolliger Formen, in der Spätgotik dagegen bizarrer, langgestreckter, distelartiger Bildungen; in beiden Fällen ist die Gesamtaufassung mehr oder weniger naturalistisch, das Detail jedoch gewöhnlich bis zur Unkenntlichkeit stilisiert. Die das antike Ornament wieder aufnehmende Renaissanceperiode entwickelt das Akanthusornament, speziell das Rankenornament zur höchsten Vollendung; in den darauf folgenden Verfallstilen verschlechtert sich der Formalismus auch nach dieser Richtung. Die Ornamentik der Neuzeit sucht ihre Vorbilder so ziemlich in allen Stilen und erreicht in ihren Bildungen für gewöhnlich keinen ausgesprochenen, spezifisch modernen Charakter.

1. Blatt von *Akanthus mollis*, naturalistisch gezeichnet. (Nach Jacobsthal.)
2. Akanthuskelch mit Blatt- und Blütenstand von *Akanthus mollis*, naturalistisch gezeichnet. (Nach Jacobsthal.)
3. Blatt von *Akanthus mollis*, naturalistisch gezeichnet. (Nach Raguenet.)
4. Blatt von *Akanthus spinosus*, naturalistisch dargestellt. (Gewerbhülle.)
5. Akanthuskelchpartie, von einer griechischen Stelenkrönung [Stele = Grabmonument]. (Nach Raguenet.)
6. Überfall eines Akanthusblattes, von einem römischen Prunkkandelaber, im Museum des Vatikans.
7. Griechisches Akanthusblatt; schematisch gezeichnet. (Nach Jacobsthal.)
8. Römisches Akanthusblatt, schematisch gezeichnet. Das Vorbild ist einem Säulenkapitel vom Pantheon in Rom entlehnt. Charakteristisch und auf den Effekt der Fernwirkung berechnet sind die lötförmige Abrundung und Aushöhlung der Blattspitzen, sowie die tiefen Einschnitte in den Blattwinkeln.

Taf. 22. (Das Akanthusblatt.)

1. Akanthusblatt von einem römischen Kapitäl. (Nach Raguenet.)
2. Schematisch gezeichnetes Akanthusblatt, wie es auf römischen Reliefs häufig zur Verwendung gelangt ist, z. B. etwas reicher ausgeführt auf der sog. Florentiner Tafel in den Uffizien in Florenz. (Nach Jacobsthal.)
3. Byzantinisches Akanthusblatt. Aus Sta. Sophia in Konstantinopel. (Nach Raguenet.)
4. Romanische Akanthuspartie von einem Kapitäl aus der Kirche in St. Denis. (Nach Lièvre, cours d'ornement.)
5. Romanisches Akanthusblatt aus dem Kloster St. Trophimus in Arles. XII. Jahrhundert. (Nach Raguenet.)
6. Gotisches Akanthusblatt. (Nach Lièvre, cours d'orn.)

Taf. 23. (Das Akanthusblatt.)

1. Akanthusblatt. Französische Renaissance. Aus der Kirche St. Eustache in Paris.
2. Akanthusblatt aus der Stilzeit Louis XVI. (Nach Raguenet.)
3. Akanthusblatt. Französische Renaissance. Aus der Kirche in Epernay. (Nach Lièvre, cours d'orn.)
4. Akanthusblatt. Französische Renaissance. (Nach Gropius, Archiv.)
5. Moderne Akanthuspartie. Vom neuen Louvre in Paris. (Nach F. A. M. cours d'ornement.)
6. Modernes Akanthusblatt. Vom Theater Monte-Carlo in Monaco. Architekt Garnier. (Nach Raguenet.)

Taf. 24. (Die Akanthusranke.)

Das Akanthusrankenornament ist eine freie künstlerische Erfindung, da der natürliche Akanthus keine Ranken treibt. Blumen und Kelche, wie sie im Akanthusornament sich häufig finden, schliessen sich in ihrer Formentwicklung meist dem Akanthusblattschnitt an, so frei dieselben im übrigen komponiert sein mögen und so wenig sich dieselben an natürliche Vorbilder anlehnen. (Vergl. Taf. 25, Fig. 2 u. 3.) Nicht selten treten im Akanthusrankenornament integrierend und mit demselben organisch verbunden andersartige Pflanzenmotive auf, beispielsweise Lorbeer, Eichenlaub, Epheu, Ähren u. a. m. (Vergl. Taf. 26, Fig. 2 u. 4.) Über die Verschiedenheit der formalen Durchbildung in den verschiedenen Stilen gilt im allgemeinen das oben anlässlich des Akanthusblattes Erwähnte. Den grössten Reichtum und die höchste Eleganz erzielt die italienische Renaissance. (Vergl. Taf. 25, Fig. 5.) Für die Epoche Louis XVI. ist charakteristisch, wie die Spirallinien, die dem Rankenornament als Grundlage dienen, in die Länge gezogen, gewissermassen elliptisch verschoben werden. (Vergl. Taf. 26, Fig. 4.)

1. Akanthusranke von der Bekrönung des Lysikratesdenkmals in Athen.
2. Akanthuskelch [Französisch: Culot] aus einem römischen Rankenornament.
3. Partie einer römischen Akanthusranke. Von einer der sog. medicaischen Platten (aufsteigende Akanthusornamente in riesigem Massstabe).
4. Ausläufer einer Akanthusranke. Bruchstück eines griechischen Reliefs. (Nach F. A. M. cours d'ornement.)

Taf. 25. (Die Akanthusranke.)

1. Römische Akanthusrankenpartie von einer Marmorbiga. Nach der Art der Ornamentik zu schliessen, war dieselbe eine Nachbildung eines Originals in Erz. [Biga = Zweigespann, römischer zweirädriger Wagen.]
2. Römische Akanthusrankenpartie von der sog. Florentiner Tafel, einem reich verzierten Marmorrelief in den Uffizien in Florenz. (Jacobsthal, Gropius, Vorbilder für Fabrikanten u. Handwerker etc.)
3. Romanische Akanthusrankenpartie von einem Fries aus der Kirche in St. Denis. (Lièvre, cours d'ornement.)
4. Frühgotische Akanthusrankenpartie aus der Kirche Notre-Dame in Paris. (Lièvre.)
5. Renaissance-Akanthusrankenornament von einem Marmorrelief am Grabmal des Hieronimo Basso in Sta. Maria del popolo in Rom. Von Sansovino. (Gropius, Archiv; Hirth, Renaissance; Letarouly etc.)

Taf. 26. (Die Akanthusranke.)

1. 2. 3. Renaissance-Akanthusdetails von einem Relief vom Lettner der Kathedrale in Limoges. Vergrössert. (Lièvre, cours d'ornement.)
4. Akanthusranke im Stil Louis XVI. (F. A. M. cours d'ornement.)
5. Modern-französisches Akanthusrankenornament. (F. A. M.)

Taf. 27. (Lorbeer u. Ölbaum.)

Lorbeer und Ölbaum verdanken ihre Einführung in die Ornamentik symbolischen Beziehungen. Beide spielten in dem Baumkultus, wie ihn die Griechen betrieben, eine bedeutende Rolle. Der Lorbeer war dem Apollo geweiht. Er galt als Symbol der Sühne; Sänger und siegende Helden wurden mit ihm geschmückt; in ähnlichem Sinne gilt er bis heute als Symbol des Ruhms. Der Ölbaum war der Athene heilig; Ölzweige galten als Siegespreis bei olympischen Spielen. In Rom trugen die zurückgebliebenen Diener siegreich heimkehrender, lorbeer geschmückter Helden Ölweidkränze. Der Ölweig ist das Symbol des Friedens.

1. Lorbeer (*Laurus nobilis*). Immergrün; Blüten gelblich weiss; Früchte kugelig oder eiförmig, blauschwarz.
2. Ölbaum (*Olea europaea*). Immergrün; Blüten klein, weiss; Früchte länglich rund, grünlich oder schwarz. (Nach der Natur gezeichnet.)

Taf. 28. (Lorbeer u. Ölbaum.)

- 1—2. Stilisierte Lorbeer- und Ölweige von griechischen Vasenmalereien; Grund schwarz, Beeren weiss, das übrige in der Farbe des Thons. (Owen Jones.)
3. Gekreuzte Lorbeerweige von einer Trinkschale des Hildesheimer Silberfundes. Römisch. Original in Silber getrieben.
4. Lorbeerpartie von einem römischen Marmorrelief. (Fragment.)
5. Lorbeerweig aus einer Intarsiafüllung im Palazzo ducale in Mantua. [Intarsia = eingelegte Holzornamentik.] (Meurer, Flachornamente.)
6. Lorbeerpartie aus einer Zwickelfüllung im Stile Louis XVI. (Lièvre.)
7. Lorbeerfeston in Form eines Torus. [Torus = grosser Rundstab.] Französische Renaissance.

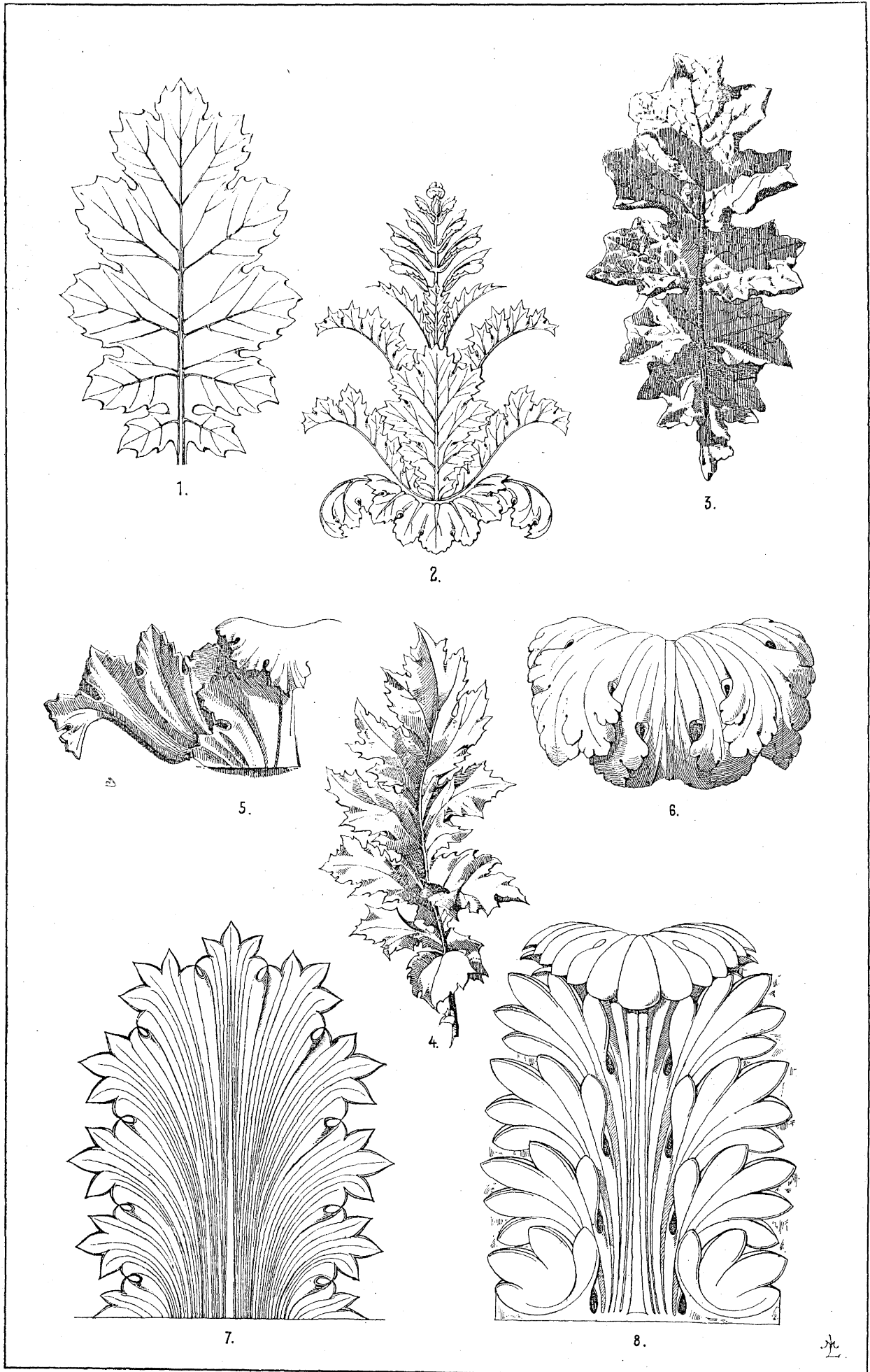
Taf. 29. (Die Rebe.)

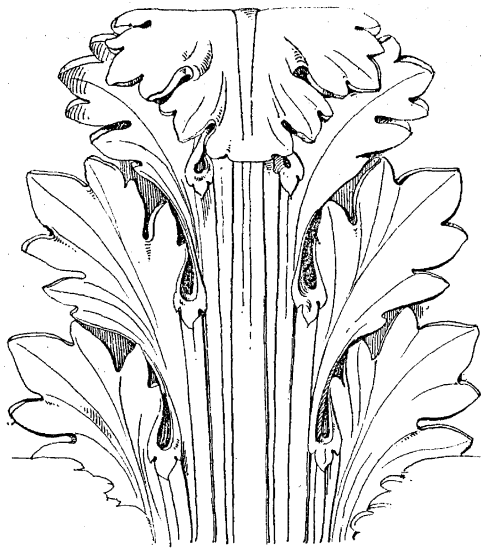
Die Rebe (*Vitis vinifera*) ist als bacchisches Attribut in die ornamentale Kunst eingeführt worden. Weinlaub und Epheu umwinden die Stirnen der Bacchanten und Bacchantinnen, sowie das bacchische Gerät. In der kirchlichen Kunst wird der Weinstock häufig symbolisch verwendet, zusammen mit Ähren als Personifikation Christi u. s. w.

1. Naturalistischer Rebzweig. (Nach einem Naturabguss gezeichnet.)

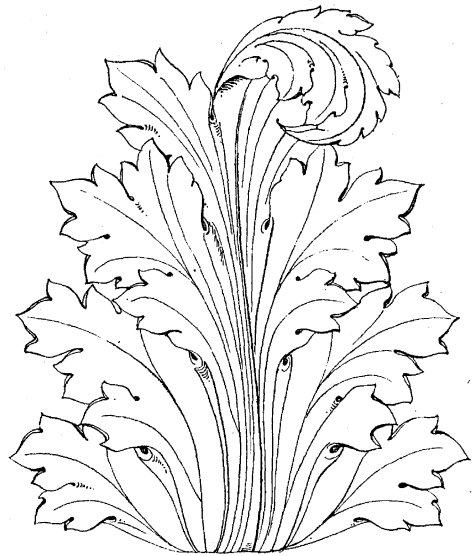
Taf. 30. (Die Rebe.)

1. Rebenrankenornament vom Fragment eines römischen Reliefs.
2. Römisches Rebenornament. Fragment eines aufsteigenden Frieses.
3. Frühgotisches Rebenornament. Aus der Kirche Notre-Dame in Paris. (Lièvre.)
4. Renaissance-Rebenornament. Fragment einer italienischen Pilasterfüllung.
5. Renaissance-Rebenornament. Teil eines Frieses. Venedig. 16. Jahrhundert. (Gruner, specimens of ornamental art.)

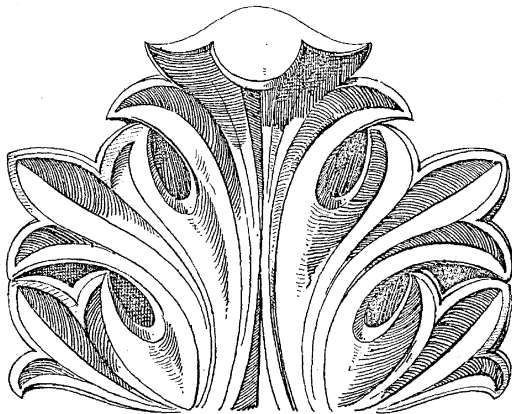




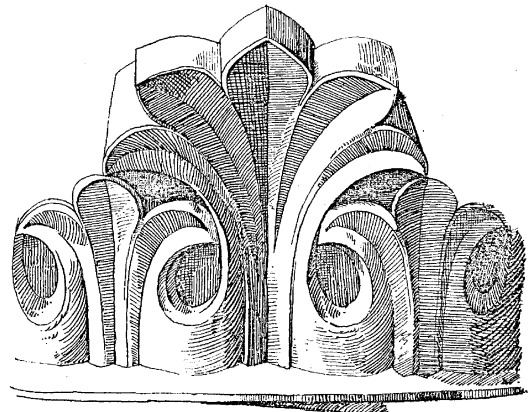
1.



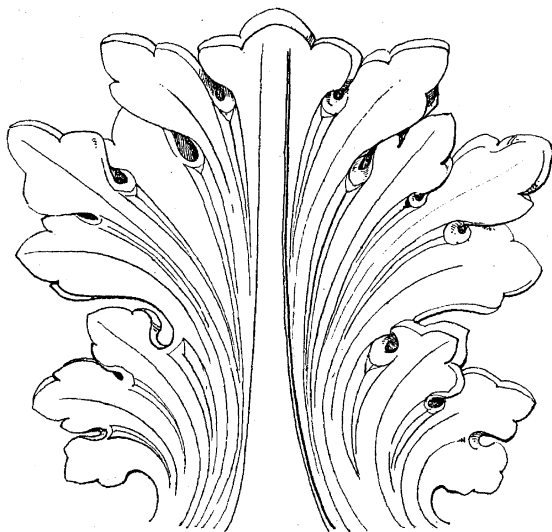
2.



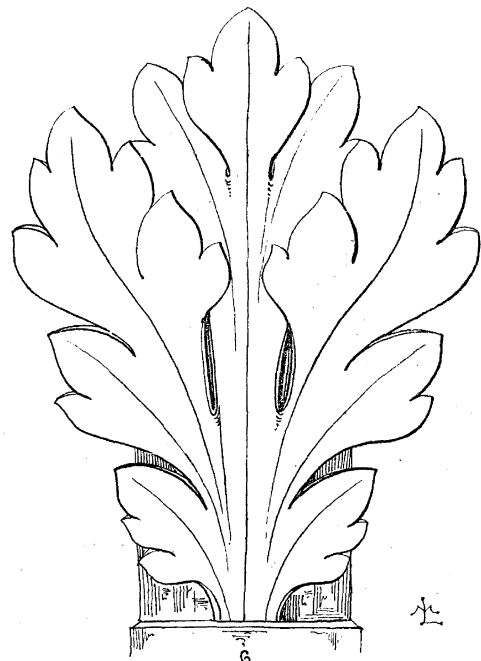
3.



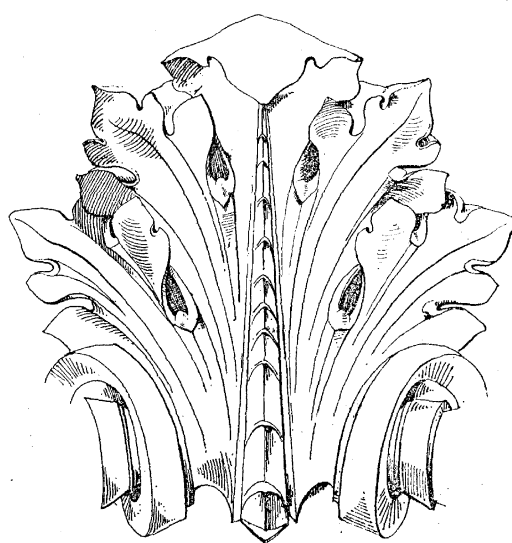
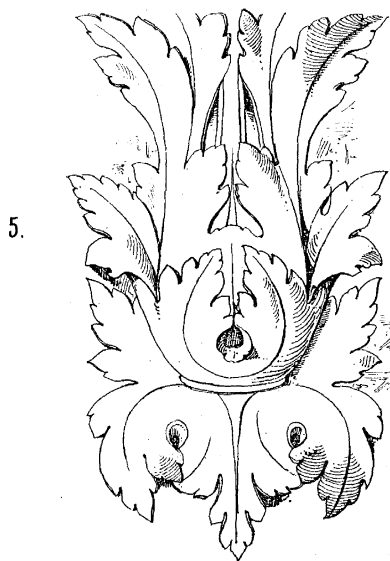
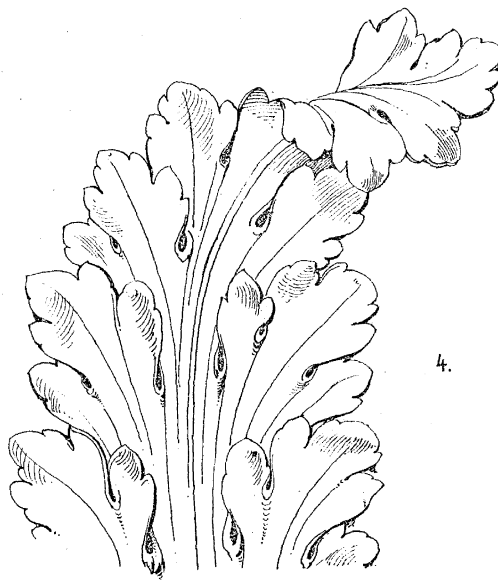
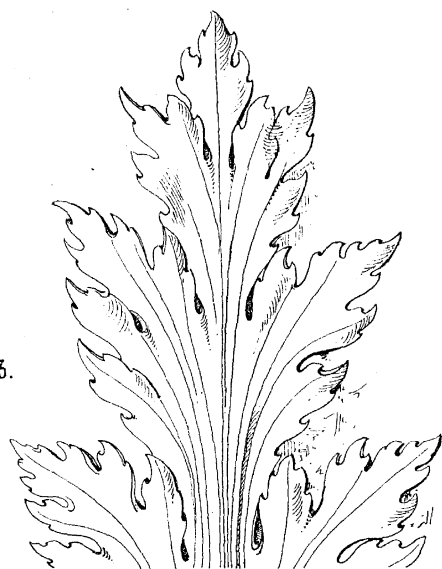
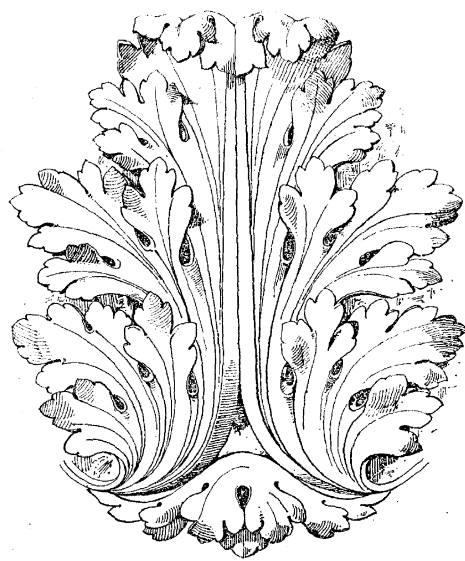
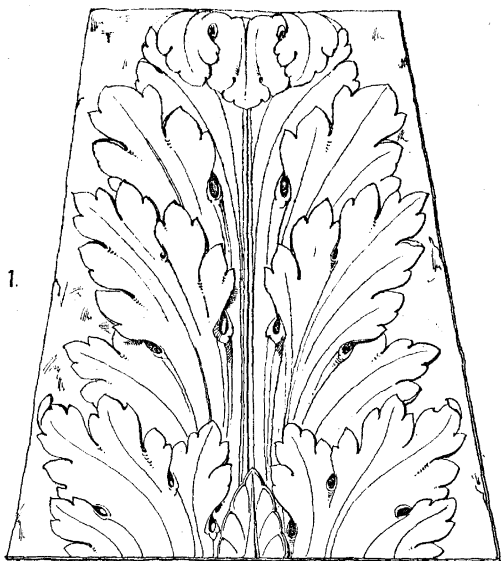
4.



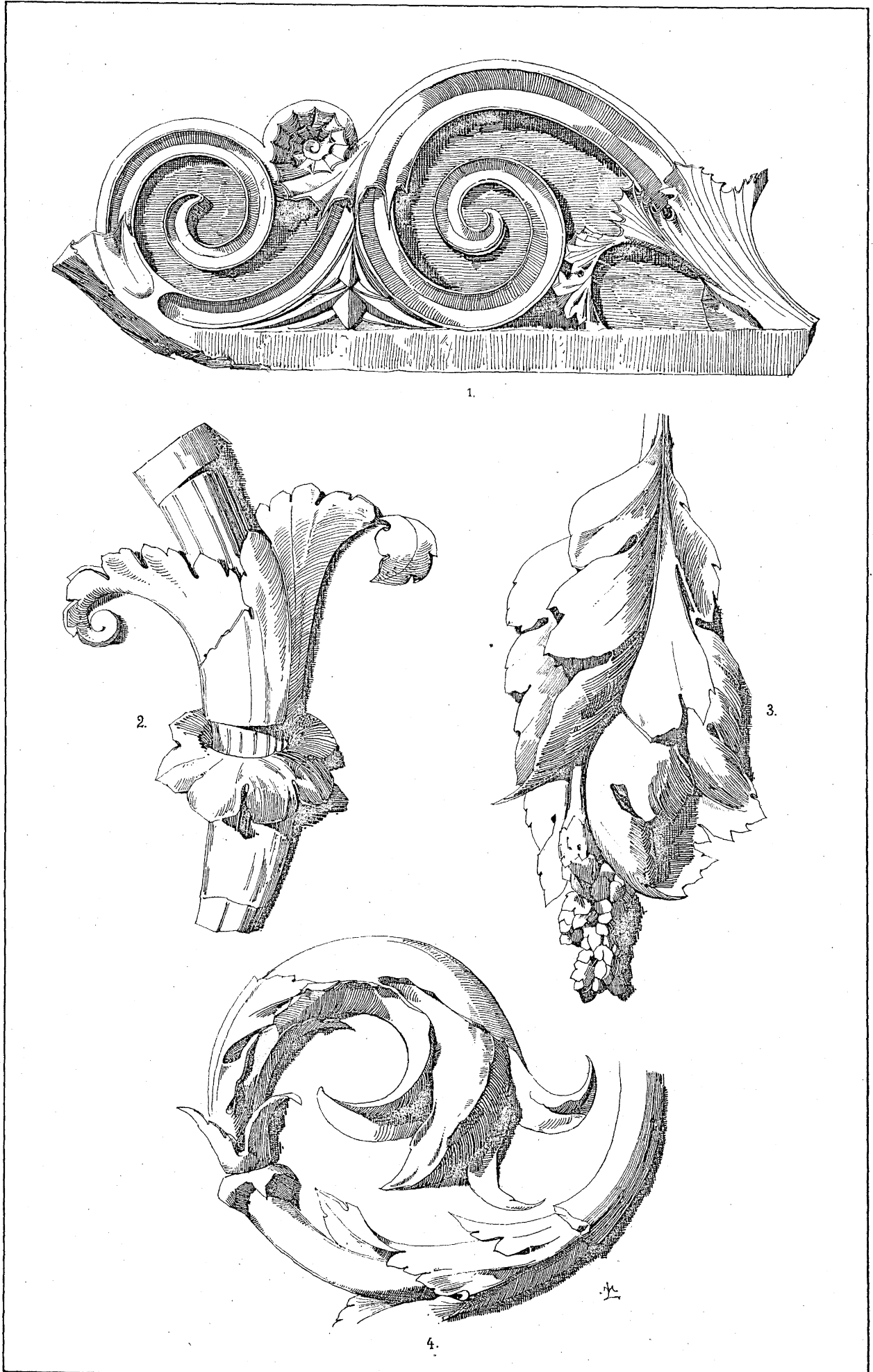
5.

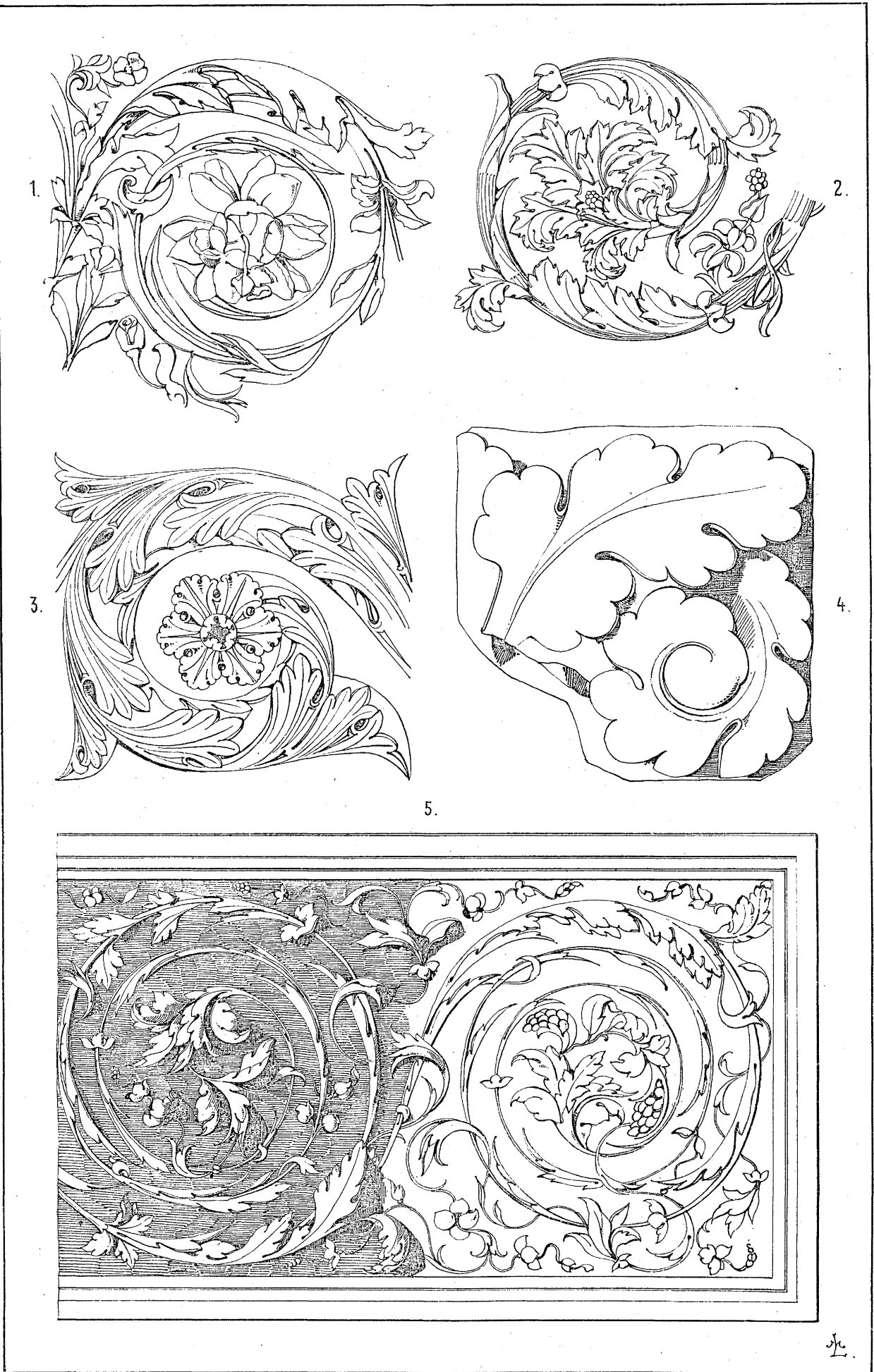


6.



Handwritten signature or mark.







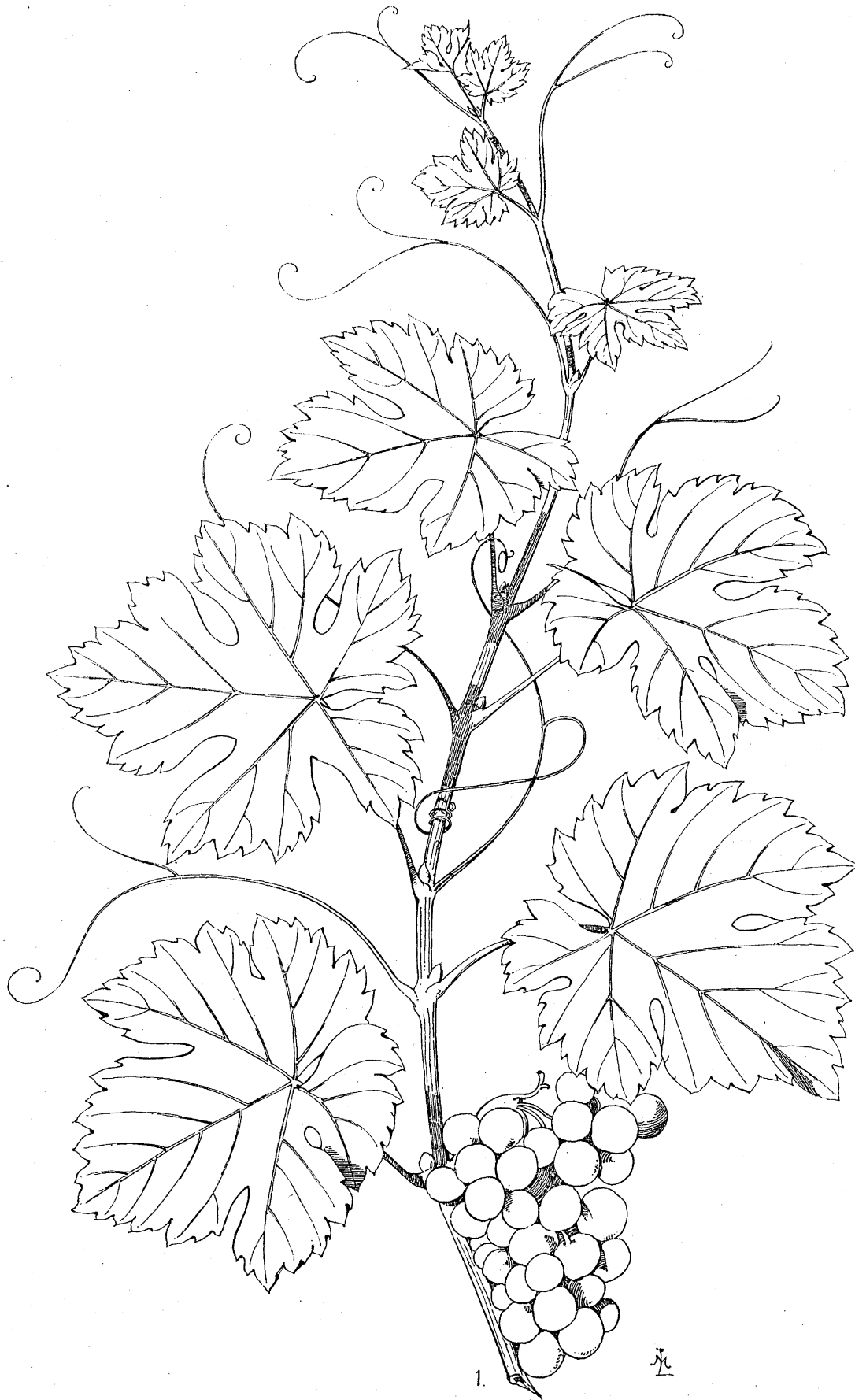


Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

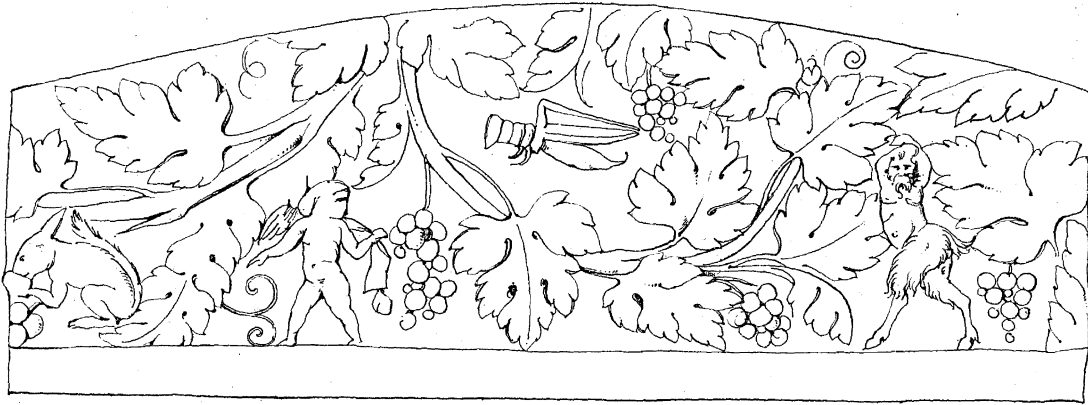
Ornement.





1.

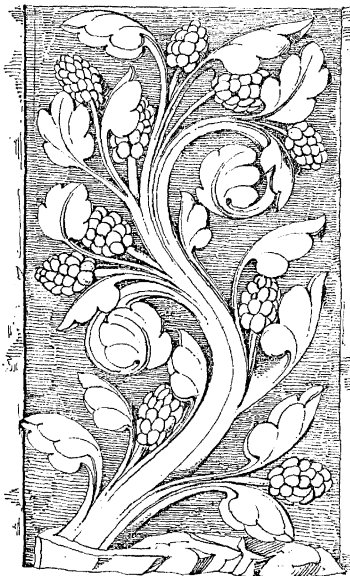
St



1.



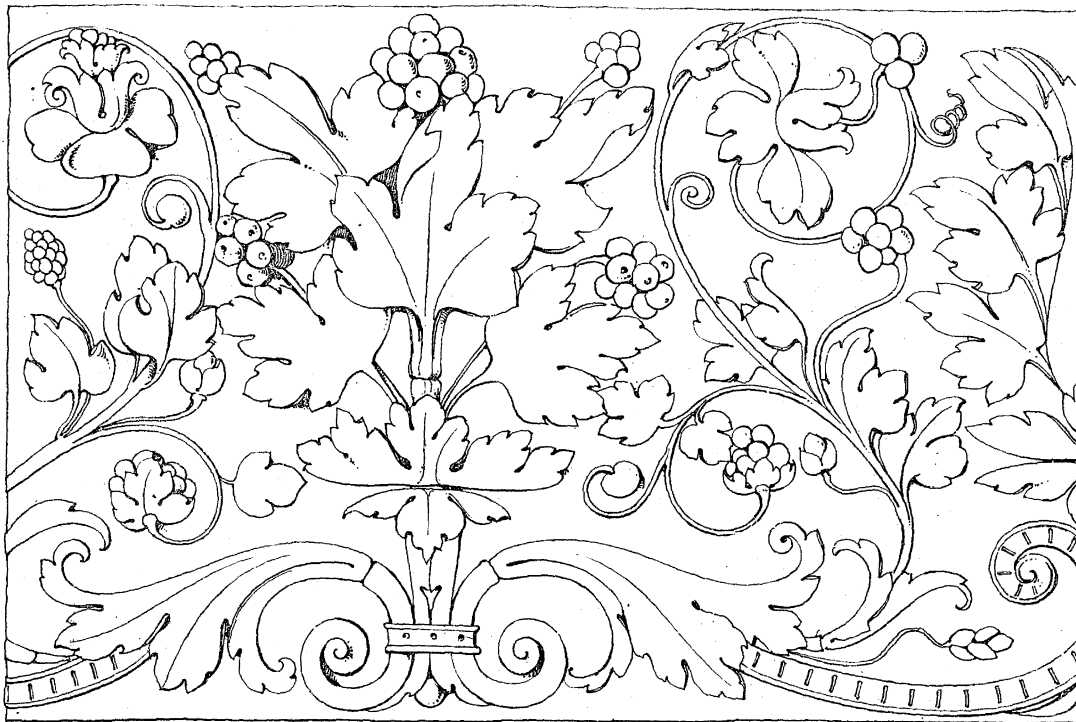
2.



3.



4.



5.

36.

E. Unbegrenztes (endloses) Flachornament.

(Heft 18.)

1. Geometrische Muster, als: Mosaiken, Holzeinlagen, Parkettbodenmuster etc.
2. Organisch entwickelte Muster: Textilmuster, Wandmalereien, Tapeten, Gitter.

III.

Angewandte Ornamentik.

(Heft 19—30.)

A. Gefässe. (Heft 19—21.)

Klassifikation nach der Form.

Klassifikation nach der zwecklichen Verwendung.

1. Vorratsgefässe (Reservoirs).
2. Schöpf- und Füllgefässe.
3. Gussgefässe.
4. Trinkgefässe.

Vorratsgefässe.

- a. Die Amphora.
- b. Die Urne.
- c. Der Krater.
- d. Schale und Teller.
- e. Ampulla, Alabastron etc.
- f. Buchsen, Kisten, Körbe, Wannen.
- g. Verschiedenes, als: Ciborien, Reliquiarien, Weihwasserbecken, Taufbecken, Salzfass, Hüllter, Tintenfass u. s. w.

Schöpf- und Füllgefässe.

- a. Der Trichter.
- b. Die Hydris.
- c. Der Löffel.
- d. Der Eimer.

Gussgefässe.

- a. Prochoe, Olpe, Onchoe etc.
- b. Lekythos.
- c. Die Kanne.
- d. Die Flasche.
- e. Der Krug.
- f. Der Wasserpeter.

Trinkgefässe.

- a. Kylix.
- b. Kelch.
- c. Kantharos, Karcheston.

- d. Kythos.
- e. Kotyle, Skyphos, Kothon.
- f. Erythron.
- g. Becher.
- h. Humpen.
- i. Römer.
- k. Andere Trinkgefässe.

B. Gerät. (Heft 22—24.)

1. Cultusgerät.
 - a. Der Altar.
 - b. Der Dreifuss.
 - c. Verschiedenes.
2. Beleuchtungsgerät.
 - a. Die antike Lampe.
 - b. Der Kandelaber.
 - c. Der stehende Leuchter (Lichtstock).
 - α. einkörzig.
 - β. mehrkörzig.
 - d. Der Handleuchter.
 - e. Die moderne Lampe (Petroleumlampe).
 - f. Der Hängeleuchter (Lustre).
 - g. Verschiedenes.
3. Jagd- und Kriegsgerät.
 - a. Schutzweaffen.
 - α. Der Schilde.
 - β. Der Helm.
 - b. Angriffswaffen.
 - α. Der Dolch.
 - β. Degen und Schwert.
 - γ. Armbrust.
 - δ. Gewehr und Pistole.
4. Werkzeuge, Koch- und Essgerät.
 - a. Der Löffel.
 - b. Messer und Gabel.
 - c. Der Hammer u. s. w.
5. Verschiedenes.

C. Mobiliar. (Heft 25 u. 26.)

1. Sitzmöbel.
 - a. Stahl und Sessel.
 - b. Lehnsessel und Fauteuil.
 - c. Sopha und Ruhebett (chaise-longue).
 - d. Die Bank.
 - e. Der Choralstuhl (stalle).
 - f. Das Tabouret und der Schemel.
2. Tische.
3. Schränke.
4. Bettstatt und Wiege.
5. Ullgehäuse.
6. Verschiedenes.

D. Umrahmungen. (Heft 27.)

1. Spiegel- und Bilderrahmen.
2. Cartouchen.
3. Uhrenschilde.

E. Schmuck. (Heft 28.)

1. Die Nadel.
2. Der Knopf.
3. Der Ring.
4. Die Kette.
5. Das Halsband (collier).
6. Das Armband (bracelet).
7. Der Gürtel.
8. Das Diadem.
9. Der Anhänger und die Vorstecknadel (broche).
10. Ohrgehänge.

F. Heraldik. (Heft 29.)

1. Die heraldischen Farben (Tinkturen).
2. Der Schild.
3. Die Wappenbilder.
 - a. Heroldsbilder.
 - b. Gemeine Figuren.
4. Der Helm.
 - a. Der Topf- und Kuebethelm.
 - b. Der Stechhelm.
 - c. Der Spangenhelm.
5. Die Helmzuthaten.
6. Rang-, Amts- und Würdezeichen.
 - a. Kronen und Hute.
 - b. Orden.
7. Heraldische Prachtstücke, Wappenzette, Schildhalter etc.

G. Zierschriften. (Heft 30.)

1. Römische Schriften (Antiqua).
2. Altfränkische Lapidarschrift.
3. Altdeutsche Kirchenschriften.
4. Gothische Schriften.
5. Fraktur.
6. Schwabacher Schrift.
7. Initialen.
8. Monogramme.
9. Verschiedenes.

Die dargestellten Beispiele repräsentiren die Stile der verschiedensten Zeiten und Völker. Der Antike wird eine verhältnissmässig grössere Wichtigkeit beigelegt, weil in ihr der Formalismus am klarsten und schönsten zum Ausdruck zu gelangen pflegt. Aus den sog. Verfallstilen werden nur vereinzelte Beispiele zum Vergleich und zur Charakteristik beigezogen. Wo es sich um Bildungen handelt, die in den historischen Stilen nicht zu finden sind, tritt die moderne Zeit in die Reihe (Gusseisen, Gasbeleuchtung etc.).

Die Darstellungen sind zum Theil directe Aufnahmen, zum grossen Theil, wie das wohl nicht anders sein kann, Wiedergaben aus andern Werken. Aus der Reihe der letzteren seien speciell angeführt: Owen Jones, Grammar of ornament, R. Cain et. L'ornement polychrome, Jacobsthal, Grammatik der Ornamente und Raguénet, Matériaux et documents d'architecture et de sculpture. Wo eine Entlehnung der Figuren stattgefunden hat, erfolgt die Quellenangabe.

Auf den einzelnen Tafeln und Blättern wird das Princip des Ornamentes an einfachen, gross gezeichneten Beispielen gezeigt, denen sich Erläuterungsexempel in Form kleiner gehaltener Skizzen anreihen.

Auf getrennten, den einzelnen Heften beigegebenen Blättern gibt ein kurz gefasster Text die nöthigen Bemerkungen über Terminologie,

über das Characteristicum, über Stilistisches und Historisches, Motive und Symbolik, Zweck und Verwendung, sowie über die Construction der einzelnen Ornamentformen.

Ebenso werden, wo nöthig, Notizen über den Fundort, dermaligen Verbleib, Herstellungsmaterial und Grösse der abgebildeten Gegenstände beigelegt.

Das Werk wird seiner inneren Veranlagung nach sich in erster Linie zum Gebrauch für Schulen künstlerischer und gewerblich-technischer Art eignen. Die dieser Einleitung folgenden „Bemerkungen für den Schulgebrauch“ besagen hiertüber das Einschlägige. Aber auch für Musterzeichner, Decorateurs, Architekten und Gewerbetreibende dürfte das Werk ein willkommenes, seiner Uebersichtlichkeit halber besonders brauchbares Material liefern.

Indem ich an dieser Stelle dem Director der grossh. Kunstgewerbeschule in Karlsruhe — Herrn Professor Götz — der mir die Herausgabe des Werkes ermöglicht hat und den Herren, die mir als Mitarbeiter behilflich waren — die Herren H. Eyth und M. Länger seien speciell namhaft gemacht — meinen besten Dank ausspreche, übergebe ich meine Arbeit der Oeffentlichkeit in der Hoffnung auf eine gute Aufnahme und eine günstige Kritik.

Karlsruhe im Dezember 1882.

Franz Sales Meyer.

Das vorstehend angekündigte Werk wird, wie aus dem Inhaltsverzeichnis ersichtlich, in

30 Heften à 10 Tafeln gr. Fol.

ausgegeben. Der Subscriptionspreis beträgt 2 M. 50 Pf. Erschienen sind Heft 1—3. Die folgenden Hefte werden in vier- bis sechswöchentlichen Fristen zur Ausgabe kommen.

Leipzig, im Januar 1883.

E. A. Seemann.

Um Beachtung der folgenden Seite wird gebeten.

IV. HEFT.

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLEHRE

EINE
SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH
FÜR
SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 2.50.



LEIPZIG 1883
VERLAG VON E. A. SEEMANN

Tafel 31-40.

Bl. 1-40

a. Pflanzlicher Organismus (Flora des Ornaments).

Fortsetzung.

Taf. 31. (Lotus, Papyrus und Palmen.)

Der Lotus und der Papyrus sind altorientalische Kulturpflanzen, die im Völkerleben der Ägypter, Inder, Assyrer etc. eine bedeutende Rolle spielten. Die getrockneten Halme dieser Wassergewächse dienten als Brennmaterial und zur Herstellung von Matten und anderen Flechtwerken, ihre Wurzeln als Nahrungsmittel, das Mark der Schäfte als Lampendocht. Aus dem Papyrus wurde das Papier der Alten gefertigt. Hieraus erklärt sich ihre Verwendung in der ornamentalen Kunst der genannten Völker, die im ägyptischen Stile eine sehr ausgiebige ist. Löffel und andere Geräte erhalten die Form von Lotusblumen und Kelchen; das Säulenkapital ahmt die Lotusblume oder Knospe nach, der Säulenschaft gleicht einem umschürten Bündel von Halmen; die Säulenbasis erinnert an die Wurzelblätter dieser Wasserpflanzen; die Wandmalerei benutzt Lotus- und Papyrus-Motive in umfassendster Weise. — Der Lotus war dem Osiris und der Isis geheiligt und galt als Symbol der wiederkehrenden Befruchtung des Landes durch den Nil und in höherem Sinne als Sinnbild der Unsterblichkeit.

Das Geschlecht der Palmen, im Orient und im Süden Europas nur wenige Vertreter aufweisend, spielt in der ornamentalen Kunst in sofern eine Rolle, als Palmzweige für die Bildung der sog. Palmetten, wie sie beispielsweise auf griechischen Stelenkrönungen [Stele = Grabmonument] stereotyp sind, massgebend gewesen sein dürften. Palmblätter oder Palmzweige fanden beim Einzug der Könige in Jerusalem, bei den Osirisfesten in Ägypten, bei den olympischen Spielen Griechenlands und bei den Triumphzügen des alten Roms ihre Verwendung. Sie galten als Zeichen des Sieges und als Zeichen des Friedens. Mit Beziehung auf die letztere Bedeutung sind die Palmen in den christlichen Kultus mit herübergebracht. — Ornamentale Anwendung finden die Palmblätter in der Periode der Spätrenaissance und den ihr folgenden Stilen bis auf den heutigen Tag. Die symbolische Bedeutung im höheren Sinne als Zeichen des ewigen Friedens räumt dem Palmwedel in der modernen Kunst Platz ein auf Grabdenkmälern und ähnlichen Monumenten. Ihrer dekorativen Wirkung wegen sind getrocknete Palmwedel neben Gräserbüscheln u. s. w. im dormaligen Ausstattungswesen künstlerisch durchgeführter Räume in Mode.

1. Naturalistisch gezeichnete Lotusblume (Nymphaea Nelumbo — Indische Seerose).
2. und 3. Unter-Ende des Schafes und halbgeöffnete Knospe der Papyrusstände naturalistisch dargestellt. (Cyperus Papyrus L. — Papyrus antiquorum Willd.)
4. Stilisierter Lotus und Papyrus von einer ägyptischen Wandmalerei (Owen Jones).
5. Wedel einer Arekapalme (Areca rubra — in Asien als Baum, sog. Pinang). Ähnliche Wedel haben die Arten Chamaedorea und Phoenix.
6. Blatt einer Fächer- oder Schirmpalme (Corypha australis). Gleich gestaltete Blätter weisen die Arten Latania, Chamaecrops, Borsassus u. a. auf.

Taf. 32. (Der Ephen.)

Der Ephen (Hedera Helix) ist ein im Orient, in Nordafrika, Süd- und Mitteleuropa, sowie in England heimischer, immergrüner Kletterstrauch, der unter Umständen auch ein baumartiges Wachstum entfaltet. Er war im Altertum dem Bacchus geheiligt. Aus Ephenholz wurden Becher zum Zwecke des Weinfiltrierens gefertigt. Als bacchisches Attribut umwindet der Ephen den Thyrsusstab, welchen Bacchanten und Bacchantinnen bei Aufzügen und Tänzen in den Händen schweben. Auf antiken Gefässen ist der Ephen ein häufiges Dekorationsmittel. Auch gilt er als Symbol der Freundschaft, speziell des Schwärmers zum Stärkeren. — Die Blätter des Ephen sind von der verschiedensten Form. Für gewöhnlich breit 5 lappig, treten an den Enden junger Triebe auch langgespitzte, spießförmige Bildungen auf; an blütenreife Zweigen gestalten sich die Blätter ganzrandig, herzförmig, elliptisch oder eiförmig zugespitzt. Die letzteren Formen hat speziell die antike Kunst verwendet.

1. Naturalistischer Ephenzweig mit breitgelappten Blättern.
2. Abgeblühter Ephenzweig mit elliptisch zugespitzten Blättern.
3. Naturalistischer Ephenzweig mit spitzgelappten, der Spießform sich nähernden Blättern.
4. Verzierung der um den Hals herumliegenden Partie einer griechischen Hydria (Hydria = Antikes Gefäß mit 3 Henkeln) Original in der Campanasammlung. Circa $\frac{2}{3}$ Originalgröße. (L'art pour tous, XIII. Jahrg. Taf. 249.)
5. Obere Partie einer pilasterartigen Füllung. Antik.
6. Bruchstück der Verzierung eines römischen Säulenschaftes. Original im Museum des Vatikans in Rom.

Taf. 33. (Winde und Ähren.)

Die Ähre konnte in Anbetracht der Wichtigkeit, welche der Getreidebau zu allen Zeiten besass, von der Ornamentik nicht unbeachtet bleiben, wiewohl ihre verhältnismässig geringen ornamentalen Eigenschaften eine weitgreifende Verwendung ausschliessen mussten. Die Ähre findet sich als ornamentaler Bestandteil mit anderen Motiven kombiniert in verschiedenen Stilen benutzt. In der kirchlichen Kunst hat dieselbe symbolische Bedeutung. (Vergl. das bei der Rebe gesagte.)

1. Haferähre (Avena sativa).
2. Roggenähre (Secale cereale).
3. Weizenähre (Triticum vulgare).
4. Spelz- oder Dinkelähre (Triticum Spelta).
5. Ähre der gewöhnlichen zweizeiligen Gerste (Hordeum distichum).
6. Ähre der Pfanengerste (Hordeum zeokriton).

Die Winde (Convolvulus), eine einheimische Schlingpflanze von ornamentaler Erscheinung, wird in der modernen Ornamentik nicht selten angewandt.

7. Ackerwinde (Convolvulus arvensis) mit röhlichen Blüten. Die Zaunwinde (Convolvulus sepium) hat einen ganz ähnlichen aber grösseren Habitus und weisse Blüten. Die Gruppe ist frei nach einem Naturgipsabguss gezeichnet (Bofinger in Stuttgart).

Taf. 34. (Hopfen und Zaunrübe.)

1. Der Hopfen (Humulus Lupulus), eine bekannte einheimische Kulturpflanze, die in sumpfigen Wäldern auch wild auftritt, ist ein Kletterstrauch, dessen malerische Veranlagung ihn für eine ornamentale Verwendung als wohl geeignet erscheinen lässt. In Verbindung mit Gerstenähren findet sich derselbe in der Verzierungskunst der modernen Zeit auf Seideln, Bierkrügen u. a.
2. Die Zaunrübe (Bryonia). Die zierlichen Ranken und schön geschnittenen Blätter dieser Kletterpflanze sowie verschiedener verwandter Arten bieten ein ergiebiges Motiv, so dass die verhältnismässig unbedeutende Anwendung, die diese Pflanzen bis jetzt in der Ornamentik gefunden haben, verwundern muss.

Taf. 35. (Verschiedene Pflanzenblätter.)

Diese Tafel enthält eine Reihe von Blättern der verschiedenartigsten Pflanzen, die vermöge ihres Blattschnittes und ihrer ornamentalen Veranlagung in der Kunst zum Teil längst verwendet werden, zum Teil verwendet zu werden verdienten.

Die Eiche, die Königin der einheimischen Bäume, Symbol der Kraft und Stärke, im Altertum der Baum Jupiters, hat in allen abendländischen Stilen vereinzelt ornamentale Verwendung gefunden. Eichenlaub und wohl ebenso häufig die Blätter des Massholders haben in der Frühgotik eine nicht unwesentliche Rolle gespielt, in der sie uns in Friesen, Simsen und Kapitälbildungen öfters begegnen. Wenn das Eichenornament in gewissen Arbeiten der italienischen Renaissance häufig wiederkehrt, so hängt dies mit dem Umstande zusammen, dass die Eiche das Wappenzeichen des Geschlechtes della Rovere war (Redendes Wappen: Rovere = Steineiche; zwei Träger dieses Namens haben als Sixtus IV. und Julius II. den päpstlichen Stuhl bestiegen). Auf Medaillen und Münzen sind Eichenzweige und Kränze, dann und wann mit Lorbeer gepaart, eine nicht seltene Verzierung.

1. Blatt der Stein- oder Winterliche (Quercus sessiliflora).
2. Zweig der Zerreiche (Quercus cerris).
3. Blatt des Massholders oder Feldahorns (Acer campestre).
4. Zweig des Spitzahorns (Acer plantanoides).
5. Blatt einer Hahnenfussart (Ranunculus).
6. Blatt des orientalischen Amberbaumes (Liquidambar orientale).
7. Blatt des amerikanischen Amberbaumes (Liquidambar styraciflua). (Dieser Baum liefert den Storax oder Styraz, ein Gummiharz.)
8. Tulpenbaumblatt (Liriodendron Tulipifera).
9. Blatt der kletternden Mikania (Mikania scandens).
10. Blatt der Leberblume (Hepatica triloba).

Taf. 36. (Blumen.)

Blumen, diese schönsten Produkte des pflanzlichen Organismus, haben in der ornamentalen Kunst selbstredend zu allen Zeiten mit Vorliebe Verwendung gefunden. Im Flächenornament, in der dekorativen Plastik erscheinen sie in den mannigfaltigsten Formen, als Bouquets, Guirlanden, Kränze u. s. w. Die Blumenmalerei für dekorative Zwecke (Fächer, Tapeten u. a.) hat sich zum selbständig entwickelten Gebiet entfaltet. Für die Rosettenbildung [Rosette = Röschen] sind Blumen mit ihrer natürlichen, zentralen Entwicklung das nächstliegende Motiv. Die Rosetten am bekannten Sarkophage des Scipio, die Rosettenknöpfe an den Thüren der Antike und der italienischen Renaissance sind sprechende Beispiele hierfür. — Das Gebiet der Blumen ist ein derart umfangreiches, dass es sich hier nur darum handeln kann, aus der zahllosen Reihe dieser lieblichen Gebilde einige wenige Exemplare herauszugreifen.

- | | |
|--------------------------------------|------------------------------|
| 1. Alpenrose (Rhododendron). | 5. Wilde Rose (Rosa canina). |
| 2. Margarethenblume (Chrysanthemum). | 6. Glockenblume (Campanula). |
| 3. Weisses Lilie (Lilium candidum). | 7. Wilde Rose, Rückseite. |
| 4. Nieswurz (Helleborus). | |

Die Beispiele sind nach Naturgipsabgüssen von J. G. Bofinger in Stuttgart gezeichnet.

Taf. 37. (Blumen.)

1. Plastisches Blumenbouquet. Holzkulptur im Stile Louis XVI. (F. A. M. cours d'ornement.)

Taf. 38. (Fruchtgehänge.)

Früchte mit Blättern und Blumen zusammen in Bündel gebunden, haben dem römischen Stil, der Renaissance und den neueren Stilen als beliebtes Dekorationsmotiv gedient. Senkrecht oder im Bogen gereiht kommen sie geschlossen in der Form des Torus oder Wulstes oder büschelweise unterbrochen zur Anwendung. Flatternde Bänder füllen die leerbleibenden Stellen.

1. Fruchtgehänge vom Portal der Libreria im Dom zu Siena. Italienische Renaissance.
2. Motive von Fruchtgehängen aus einer Pilasterfüllung vom Grabmal Ludwig XII. in St. Denis. Französische Renaissance.
3. Fruchtgehänge. Original Holzkulptur.
4. Fruchtgehänge aus einem Friesse vom Grabmal des Kardinals della Rovere in Sta. Maria del popolo in Rom. Italienische Renaissance.

Taf. 39. (Fruchtgehänge.)

Das Motiv der in tiefen Bogen zwischen Rosetten, Kandelabern, Stierschädeln u. s. w. hängenden Fruchtguirlanden ist im römischen Stile häufig. Die Entstehung dieser Verzierungsweise lässt sich auf den Umstand zurückführen, dass in den Friesen der Tempelbauten natürliche Kränze und Fruchtgehänge zur Ausschmückung aufgehängt wurden, abwechselnd mit den wirklichen Schädeln geschlachteter Opfertiere und in Verbindung mit in den Metopenfeldern stehenden Kandelabern, Dreifüssen und anderem Kultusgerät. Vom Tempelbau ist die Dekorationsweise in die Profanarchitektur übergegangen, von der Renaissance mehr oder weniger verändert wieder aufgenommen worden und bis auf die heutige Zeit in Übung geblieben. Rosetten, Masken und ganze figurale Darstellungen füllen im römischen Stile öfters den leeren Raum über der Bogenmitte. An den kirchlichen Bantzen und den Grabmonumenten der italienischen Renaissance werden diese Dinge mit Vorliebe durch Engelsköpfe ersetzt.

1. Fruchtgehänge zwischen Stierschädeln. Darüber eine Opferkelle. Auf dem Original befindet sich am oberen Rande die Inschrift: GENIO HUIUS SACRUM. Römisch.
2. Fruchtgehänge von einer römischen Grabtafel. Über dem Bogen enthält die mit einem Profil umrahmte Platte in einem Schilde die Inschrift: DIIS MANIBUS JULIAE PANTHEAE DIADUMENUS ET PLOCAMUS SVAE. Original Marmor. Im Vatikan in Rom. 0,33 m breit, 0,46 m hoch.

Taf. 40. (Guirlanden oder Festons.)

Diese in flachen Bogen gespannten Gehänge aus Früchten, Blumen, Lorbeer-, Eichen- und anderen Zweigen gebildet, sind in ihrem Formalismus sehr verschieden. Aus dem reichlich zur Verfügung stehenden Material sind 4 charakteristische Beispiele ausgewählt.

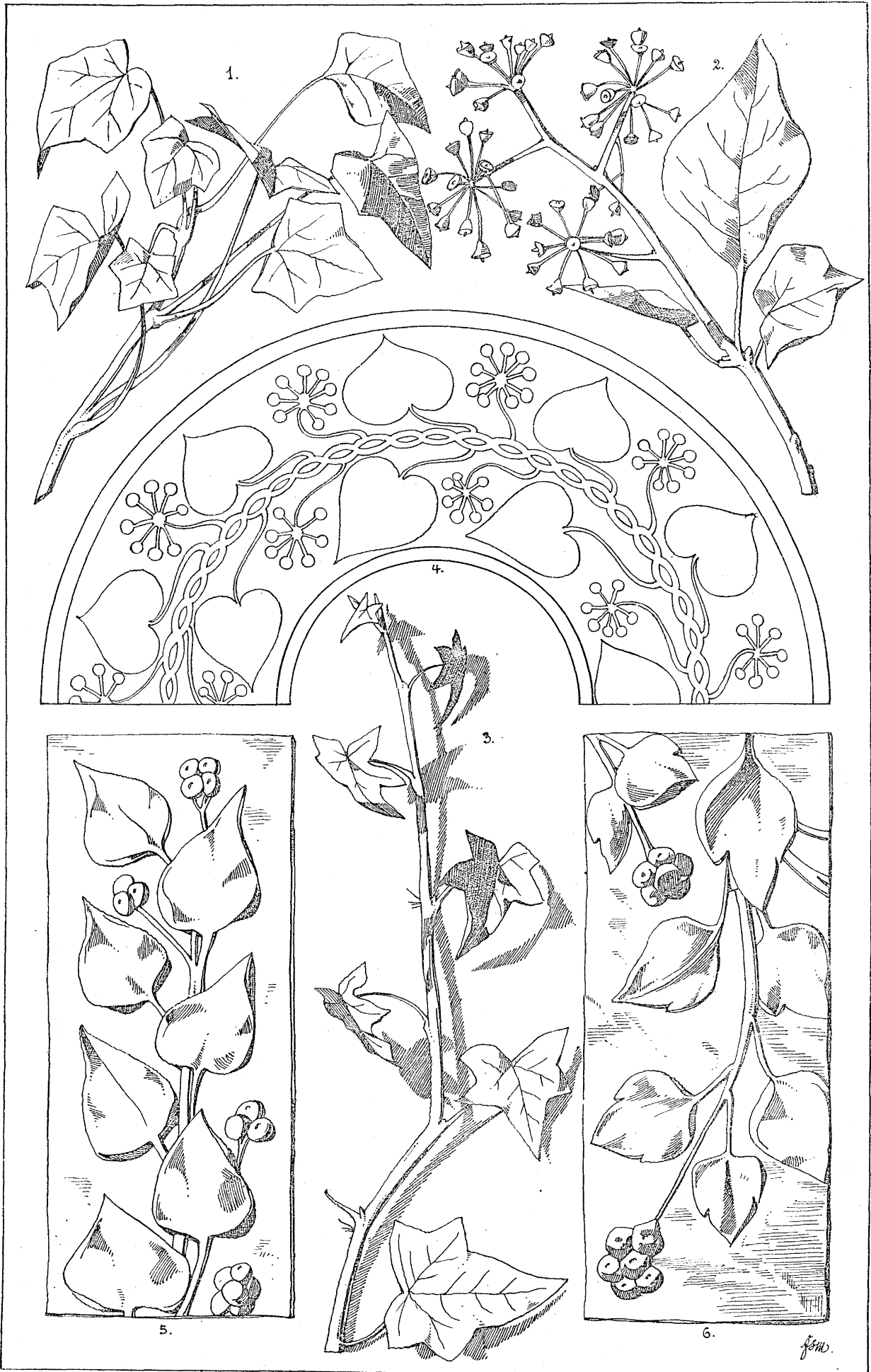
1. Römischer Lorbeerfeston zwischen Stierschädeln. Friesfragment in grossem Massstab. Original 0,50 m hoch, 1,10 m lang.
2. Renaissance-Lorbeerguirlande vom Grabmal der Beatrice und Lavinia Ponzetti in Sta. Maria della pace in Rom. Von Baldassare Peruzzi.
3. Blumenguirlande im Stile Louis XVI. Original 0,23 m hoch, 0,54 m lang.
4. Moderner Lorbeerfeston von Bildhauer Darvant in Paris.



Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

L'ornement.

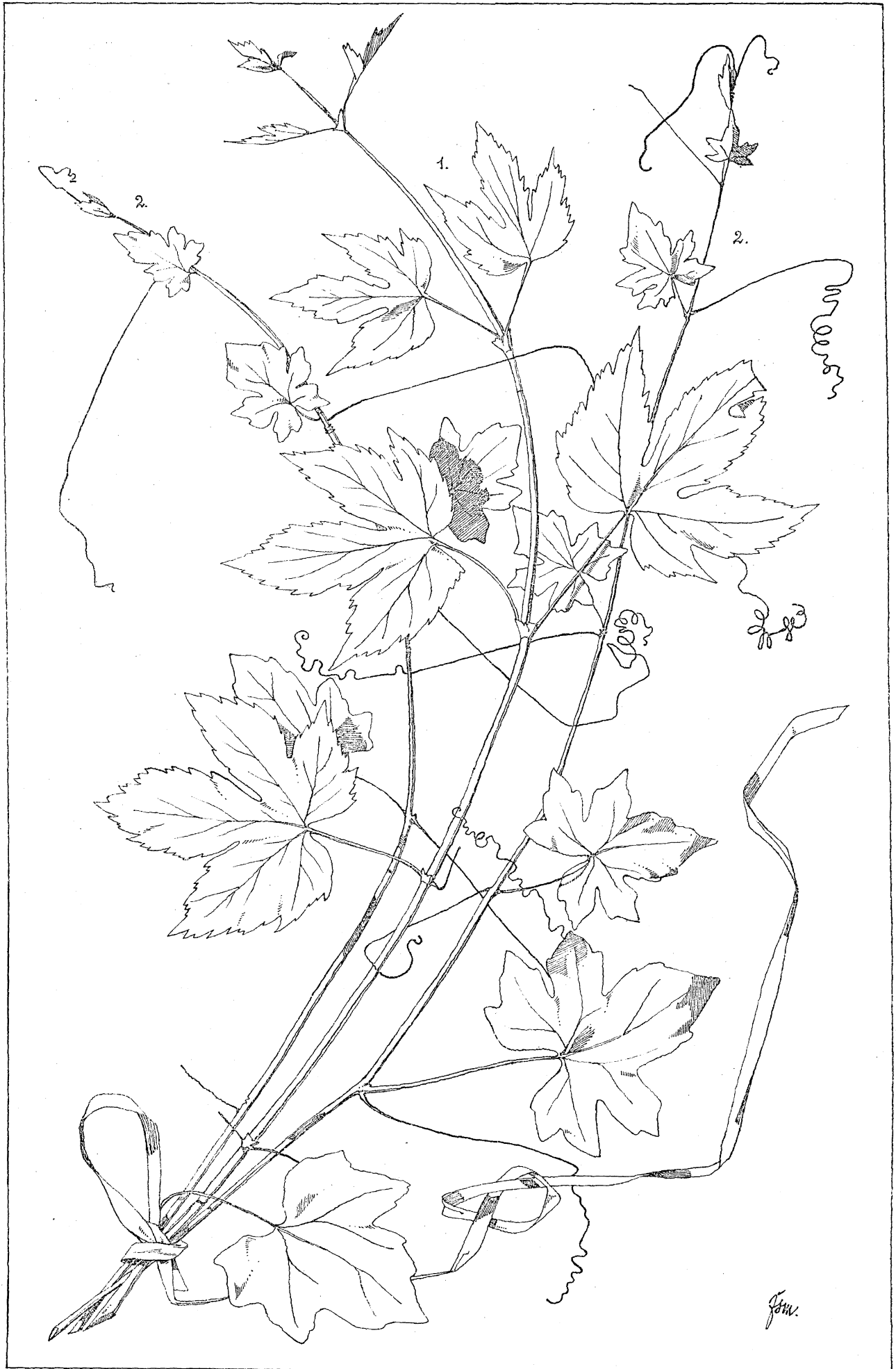


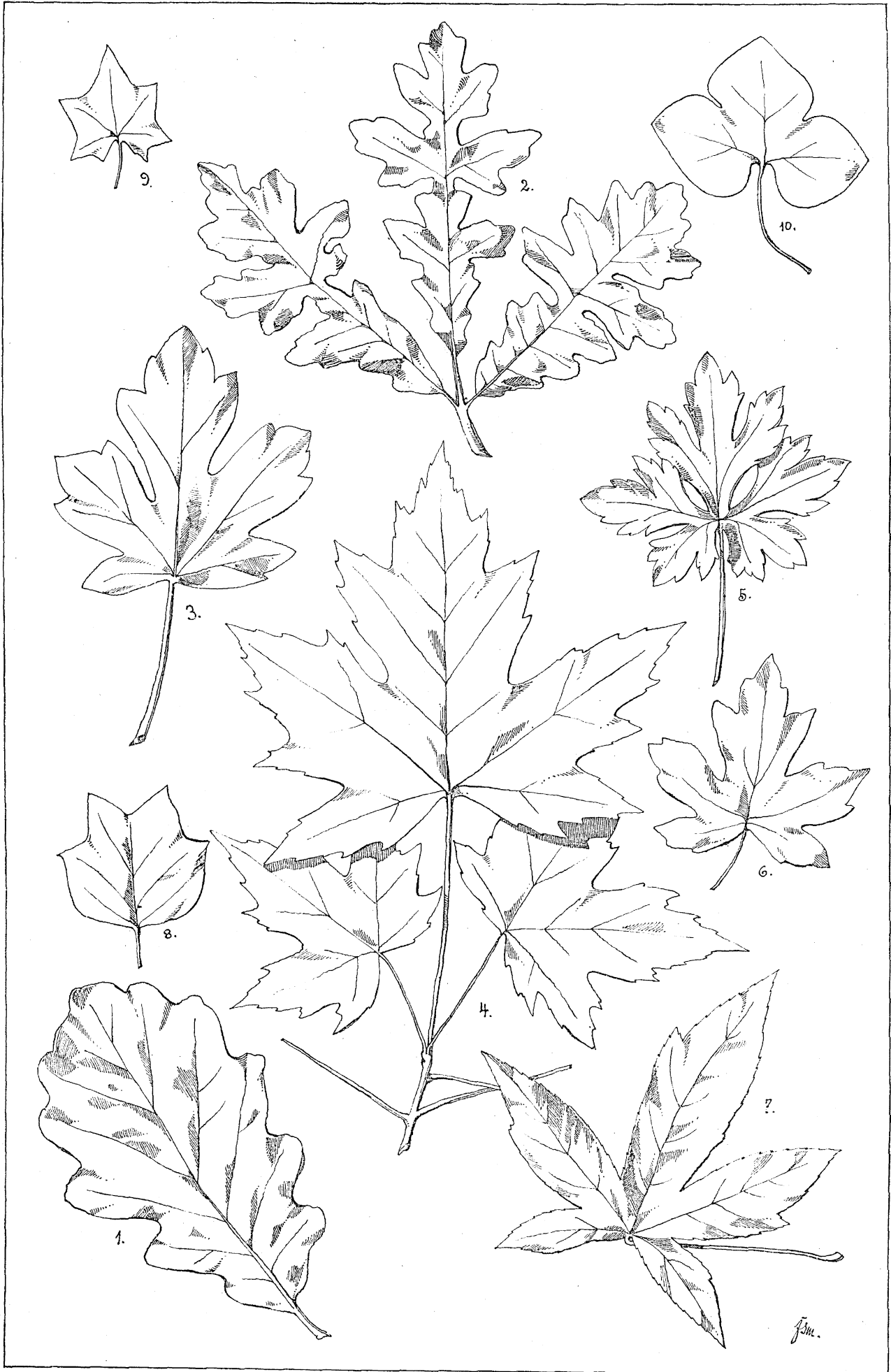
Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

L'ornement.







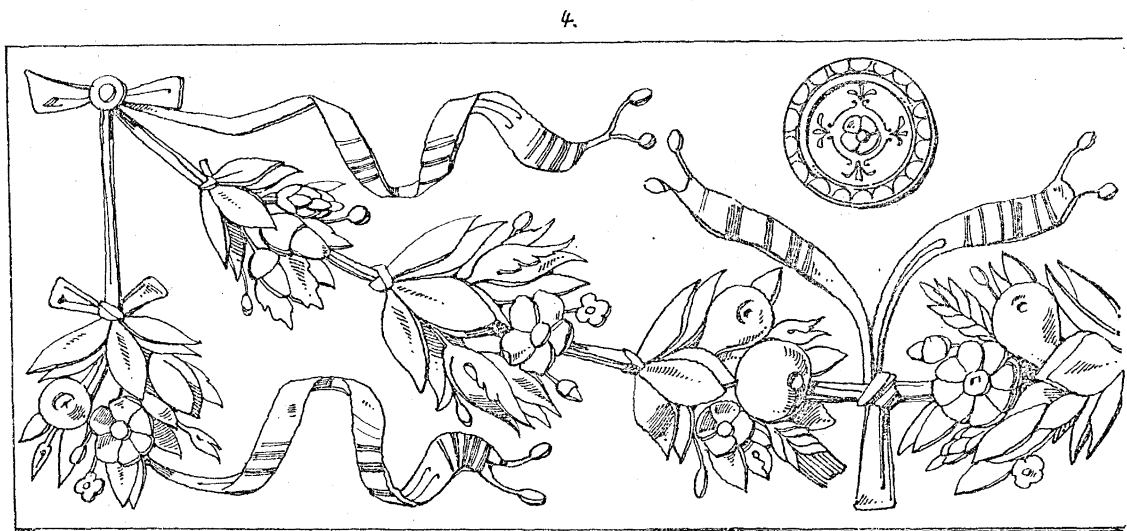
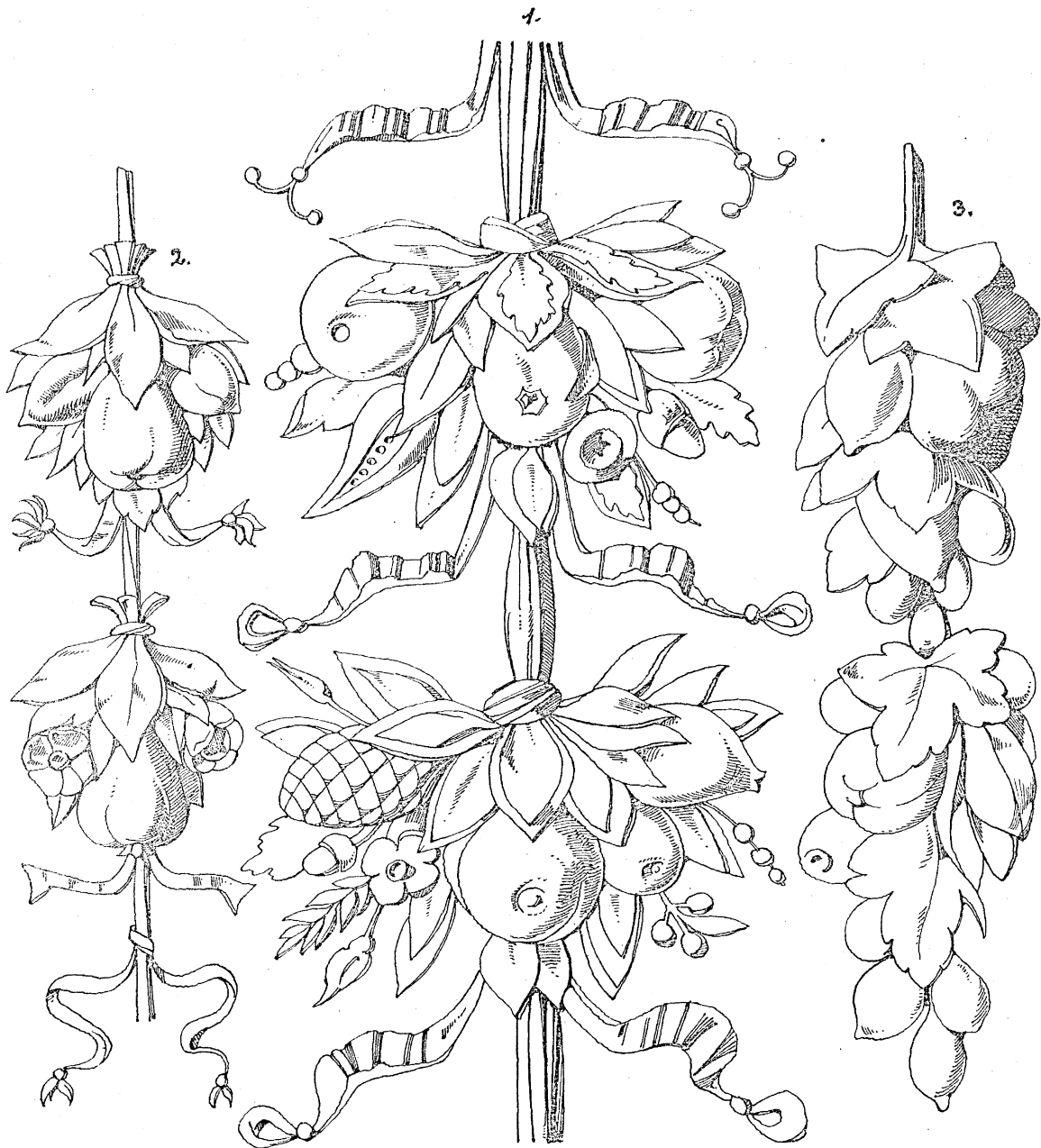


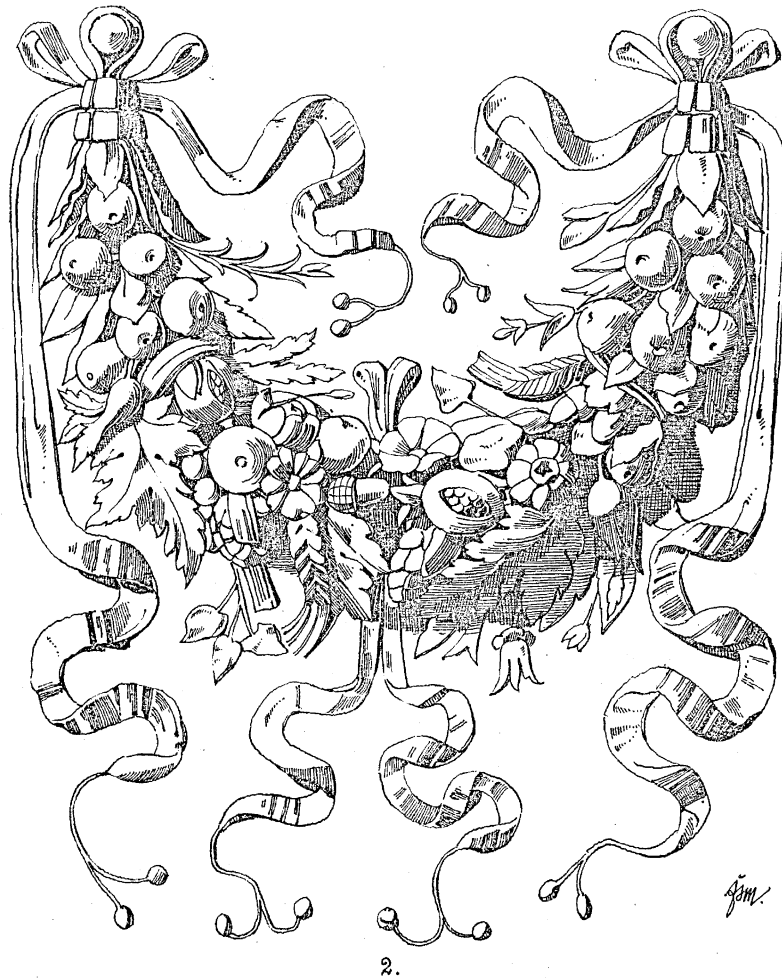


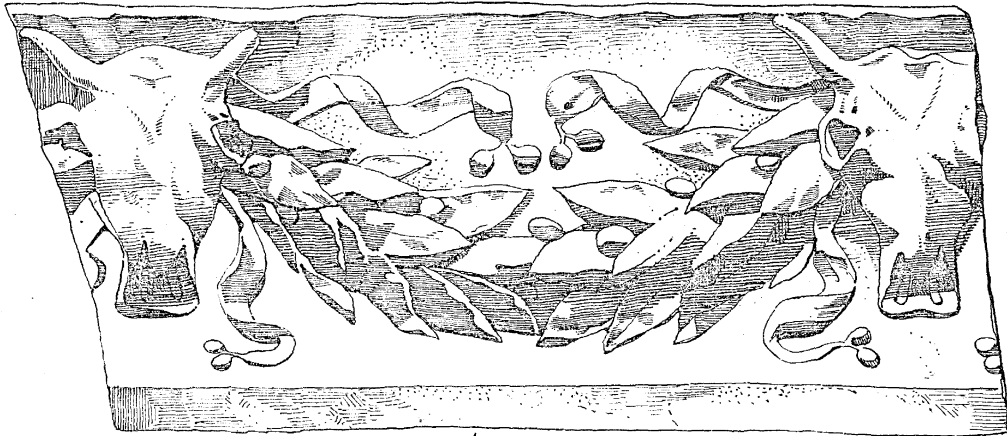
Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

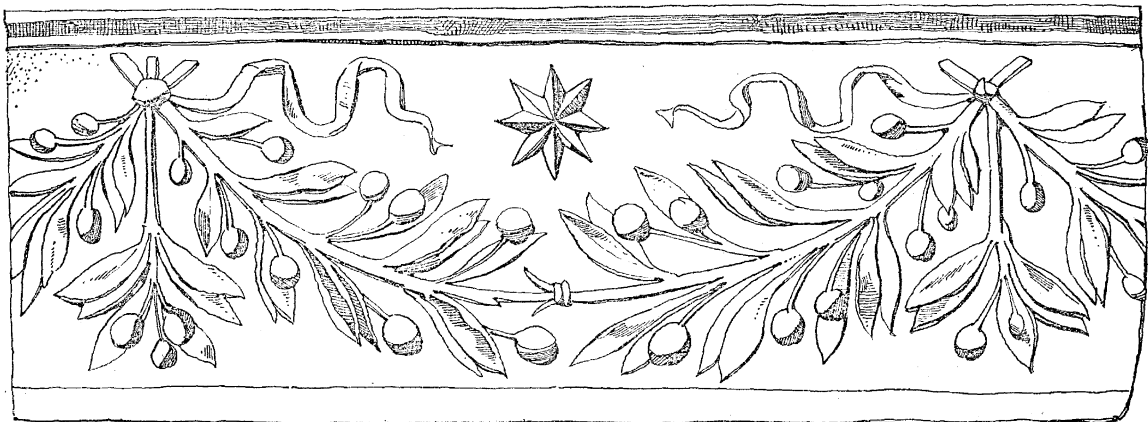
L'ornement.







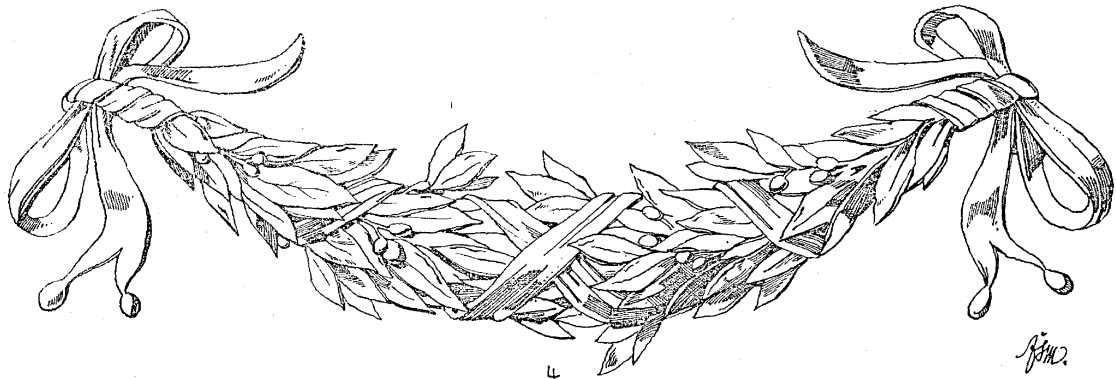
1.



2.



3.



4.

S. 112

b. Tierischer Organismus. (Fauna des Ornaments.)

Der Flora des Ornaments stellt sich die Fauna desselben zur Seite. Die Verwendung tierischer Gestaltungen in naturalistischer wie in stilisierter Auffassung ist an und für sich betrachtet nicht unbedeutend, verglichen mit derjenigen pflanzlicher Gebilde jedoch eine minder ausgiebige. Der Grund für diese letztere Thatsache ist offenbar darin zu suchen, dass die künstlerische Verwertung tierischer Organismen entschieden schwierigere Aufgaben stellt als die Benutzung von Pflanzenmotiven. Für die orientalischen Stile, in denen wir zum Teil eine Fauna vorzüglich suchen, waren Religionsanschauungen massgebend, welche die Darstellung lebender Wesen verboten oder beschränkten. Entsprechend einem ähnlichen Vorgange in Bezug auf die Flora des Ornaments, bietet auch die Fauna nicht, wie man annehmen könnte, mit Vorliebe Darstellungen der dem Menschen zunächst attachierten Tiere; des Pferdes, des Hundes etc.; sondern für die Wahl der Motive ist zunächst deren ornamentale Veranlagung und in zweiter Linie ihre Symbolik Veranlassung.

Sieht man von der mehr zufälligen Anbringung naturalistisch gehaltenen Tierfiguren ab, wie sie das Rankenornament in der Gestalt von Schmetterlingen, Vögeln, Reptilien und allerlei anderem Götter der mannigfachen Art beleben (die sog. mediceischen Platten, der Mäusfriese Rafael's in den Loggien, unsere Darstellung eines römischen Reliefs Taf. 30, Fig. 1. mögen als Beispiele gelten) und fasst bloss die typisch gewordenen, selbstständigen tierischen Ornamentformen zusammen, so beschränken sich dieselben auf eine verhältnismässig sehr kleine Zahl.

Den ersten Platz nimmt der Löwe (*Felis leo*) ein. Seine Stärke, sein Mut und Edelsinn — die beiden letzteren Eigenschaften werden nebenbei bemerkt, von der Naturgeschichte nicht als vollgiltig anerkannt — sichern ihm seit den ältesten Zeiten den Rang eines Königs der Tiere. Seine majestätische Gestalt, sein gedrungener, proportionierter Bau mit der ausgesprochenen Muskulatur, stellen der Darstellung lohnende Probleme. Liegend, schreitend, sitzend, kämpfend, erlegt und erlegen bildet er ein glückliches und oft verwendetes Motiv.

Auf den in assyrischen Königspalästen ausgegrabenen Reliefplatten sind Löwenszenen und Löwenjagden stereotyp wiederkehrend. Charakteristische natürliche Bewegungsformen und eine ausgeprägte Wiedergabe der Muskulatur geben diesen stilisierten Darstellungen einen eigenen Reiz und eine gewisse Grossartigkeit. Im Kultus der Ägypter spielte der Löwe ebenfalls eine Rolle. Die Thatsache, dass die für das Land so hochbedeutende und fruchtbringende alljährliche Nilüberschwemmung mit der Zeit zusammenzufallen pflegt, in welcher die Sonne in das Sternbild des Löwen tritt, hat denselben in Beziehung zu dem Wasser gebracht und den Anlass gegeben zu seiner Verwendung auf Eimern und andere Gefässe, als Wasserausguss etc. Die ägyptische Kunst stilisiert für gewöhnlich den Löwen bis zur Unkenntlichkeit; sie stellt ihn mit Vorliebe ruhend dar; die einfache strenge Behandlung der Mähne, einem steifen Kragen nicht unähnlich verleiht dem Löwen einermassen das Aussehen der Löwin, welche eine reich gekochte Mähne nicht besitzt. Bei den Griechen und Römern gilt der Löwe als Quellhüter, als Thor- und Tempelwächter, daher seine Anwendung an Brunnen und auf Treppen, über Thoren und auf Denkmälern. Der schlafende Löwe ist das Symbol des gefallenen Helden. (Der Löwe vom Pyraeus, das Löwenthor von Mikene, das Grabmal des Leonidas und die Gräber von Halikarnass mögen als Beleg für das Gesagte gelten.) Im christlichen Kultus ist der Löwe in verschiedener Weise symbolisch: als Personifikation Christi (der Löwe vom Stamme Juda), als Vertreter des bösen Princip und der Feinde der Kirche sowie des Teufels selbst (der böse Feind, der einhergeht, wie ein brüllender Löwe, suchend, wen er verschlinge), als Attribut des Evangelisten Markus und einer Reihe von Heiligen. Daher seine reichliche Verwertung auf Kirchengewölben, auf Gewöben und Stickerien, die dem Kultus dienen. Das Mittelalter führt infolge der Kreuzzüge im 12. Jahrhundert die Gestalt des Löwen in die Heraldik ein, in der er die meist angewandte Tierfigur vorstellt. Als Wappentier wird er streng stilisiert und präsentiert sich schreitend oder anstehend, in allen heraldischen Tinkturen stets im Profil, hie und da mit gespaltenem Schweife. (Näheres hierüber bleibt dem Hefte 29 vorbehalten.) Die Renaissance verwendet den Löwen im Sinne der Antike, nach christlicher Auffassung, sowie als Wappentier und als Wappenhalter sehr häufig. Die Zopfzeit hat für die Darstellung des Löwen wenig Geschick und wenig Verständnis. Die moderne Kunst folgt dem Beispiele der Antike und Renaissance und so fällt denn auch in der heutigen Kunst dem Löwen in der Tierornamentik der Löwenanteil zu. Merkwürdig ist es und bezeichnend, dass die Kunst aller Zeiten, wenn sie den Löwen darstellen wollte, sich veranlasst sah, den Gesichtsausdruck desselben zu vermenschlichen, was hauptsächlich dadurch erreicht wird, dass an Stelle des kreisrunden Katzenauges (vgl. Taf. 41, Fig. 1.) das langrunde des Menschen tritt.

Eine noch umfassendere Verwendung, als sie der ganzen Figur des Löwen zu teil wird, erfährt der Löwenkopf. Als Wasserausguss an den Tempeln der Alten, als Wasserausguss an Gefässen, mit einem Ring im Rachen als Griff und Thürklopfer an den Portalen des Mittelalters und der Renaissance, als rein dekoratives Element an Stelle von Knöpfen und Rosetten findet er sich in zahllosen Beispielen. Eine merkwürdige Ornamentform hat die Antike geschaffen, indem sie eine direkte Verbindung des Löwenkopfes mit der Löwentatze als Tischfuss (Trapezophor) ausbildete. (Näheres hierüber siehe Heft 15.)*

Der Tiger (*Felis tigris*) und der Panther (*Felis pardus*) sind in bacchischen Darstellungen der Antike nicht selten; Eroen, Bacchantinnen und Mänaden tummeln sich auf denselben oder fahren in von diesen Tieren gezogenen Wagen und schmücken sich und ihr Gerät mit deren Fellen.

Panther- und Tigerköpfe, sowie der Kopf des Luchses (*Felis lynx*) finden vereinzelt ähnliche Verwendung wie der Löwenkopf. Widderköpfe sind beliebte Ecklösungen an den Gesimsecken der Altäre und Dreifüsse, oder dienen gleich den Stierschädeln als Anknüpfungspunkte für Guirlanden und Festons. In beiden Fällen steht deren dekorative Verwendung in Beziehung mit der Verwendung des Widders als Opfertier.

Ausser den Nachbildungen wirklich existierender Tiere, figurieren in der Kunst seit den ältesten Zeiten Darstellungen verschiedener fabelhafter Gestalten, die sich aus natürlichen aber unter sich heterogenen Elementen zusammensetzen. Kentauren, Sphinxen, die assyrischen Mannlöwen, Löwen- und Adlermenschen kombinieren den menschlichen Körper mit dem tierischen. Die Verbindung verschiedener Tiergestalten unter sich führt zu Bildungen, deren hervorragendste Vertreter Greifen und Chimären sind. Der Greif entsteht dadurch, dass dem Rumpf des Löwen der Kopf und die Flügel eines Adlers zugegeben werden. Die vorderen Extremitäten gehören entweder dem Vogel oder dem Löwen an. Wie der Löwe in Beziehung zum Wasser, so steht der Greif im Altertum in Bezug zum Feuer, daher sein häufiges Vorkommen zusammen mit Kandelabern in Friesen u. s. w. In der Heraldik ist der Greif das Symbol der Weisheit und Wachsamkeit. Unter den Sammelbegriff der Chimären

werden die übrigen mit dem Greifen nicht identischen Verbindungen gezählt, als das sind: geflügelte Löwen, Löwen mit Widderköpfen etc. Chimären und Greifen werden in der modernen Kunst nicht selten als Wappenhalter benützt.

Taf. 41. (Der Löwe.)

1. Naturalistische Darstellung eines schreitenden Löwen. (Münchener Bilderbogen.)
2. Ägyptischer Löwe. Flachrelief mit vertieften Umrissen. Vom Tempel zu Dachel. (Raguenet.)
3. Ägyptischer Löwe. Original auf der Treppe des Kapitols in Rom. (Raguenet.)
4. Assyrischer Löwe. Original aus rechteckigen, glasierten Thonfliesen zusammengesetzt. Aus dem Königspalaste zu Khorsabad. 6. Jahrh. vor Chr. (Raguenet.)
5. Häupter geopfelter Löwen. Partie aus einem assyrischen Flachrelief im britischen Museum zu London.

Taf. 42. (Der Löwe.)

1. Wappenhaltender Löwe, Marzocco genannt, auf der Terrasse vor dem Palazzo vecchio in Florenz. Original von Donatello, jetzt im Nationalmuseum in Florenz. Ital. Renaissance. 15. Jahrhundert.
2. Löwe in Bronze von der Kaifassade des neuen Louvre in Paris. Modern. Von Bildhauer Barye. (Balduz, Raguenet.)
3. Löwe aus den Tuilerien (Terrasse du bord-de-l'eau) in Paris. Modern. (Balduz, Raguenet.)
- 4 und 5. Löwen in Bronze vor dem Palaste der Cortes in Madrid. Modern. Von Bildhauer Ponciano. (Raguenet.)
6. Wappenhaltender Löwe. Modern; von Graveur Stern in Paris. (Raguenet.)

Taf. 43. (Der Löwe.)

1. Schlafender Löwe vom Denkmal des Papstes Clemens XIII. in St. Peter in Rom. Von Canova.
2. Verwundeter Löwe vom Kriegerdenkmal in Hannover. Von Prof. Volz in Karlsruhe.
3. Haupt vom Pendant des vorigen.
4. Schreitender Löwe. Modern französisch.

Taf. 44. (Der Löwe, heraldisch.)

1. Löwe von einem Fussbodenflies in Rathaus zu Lüneburg.
2. Löwe aus dem Wappen des Johann von Heringen. Aus der Erfurter Universitätsmatrikel vom Jahre 1457. (Heraldische Meisterwerke.)
3. Steigender Löwe aus einem Wappenschild. Eingelegte Marmorarbeit aus Sta. Croce zu Florenz. Ital. Renaissance. (Teirich, Eingelegte Marmorornamente.)
4. Steigender Löwe aus einem Wappenschild. Aus einer Intarsiafüllung in Sta. Maria novella zu Florenz. Ital. Renaissance. (Meurer, Flachornamente.)
5. Schreitender Löwe, (sog. Leoparde) aus einem Wappenschild von einem Grabmal in Wertheim. Deutsche Renaissance. 16. Jahrh. Von Johann von Trarbach.
6. Wappenhaltender Löwe. Aus einer Wanddekoration von Maler Schläper in Hannover. Modern. (Heraldische Meisterwerke.)
7. Schema für heraldische Löwen nach Albrecht Dürer.

Taf. 45. (Der Greif.)

1. Griechischer Greif. Architektur-Fragment im Museum zu Neapel.
2. Römischer Greif. Architektur-Fragment.
3. Greif in Flachrelief. Renaissance.

Taf. 46. (Greifen und Chimären.)

1. Kopf eines assyrischen Adlermenschen. } Original im britischen Museum in London.
2. Kopf eines assyrischen Löwenmenschen. } London.
3. Römische Chimäre. Original im Museum des Vatikans in Rom.
4. Sitzender Greif. Zwickelfüllung von einer Bankstütze aus dem Schloss Gaillon. Französische Renaissance von Jean Pain aus Rouen. (F. A. M. cours d'ornement.)
5. Geflügelter Löwe aus einem Fries vom Grabmal des Loys de Brozè in der Kathedrale zu Rouen. 1535—1544. Original Alabaster. Französische Renaissance.
6. Wappenhaltende Chimäre vom neuen Louvre in Paris. (Treppe des Pavillon Mollin) Modern. (Balduz.)
7. Sitzende Chimäre. Von der Casa S. Isidora in Santiago in Chili. Original gelber Marmor. Modern französisch. (Raguenet.)

Taf. 47. (Der Löwenkopf.)

1. Naturalistischer Löwenkopf. (Vom Prospekt von Dr. Schubert's Naturgeschichte.)
2. Naturalistischer Löwenkopf aus einem Gemälde von Paul Meyerheim.
3. Griechischer Wasserspeier aus gebranntem Thon. Architekturfragment aus Metapont. Original bemalt. (Gropius, Archiv.)
4. Griechischer Wasserspeier aus gebranntem Thon. Original in Athen. (Gropius, Archiv.)
5. Griechischer Wasserspeier vom Parthenon.
- 6 und 7. Vorder und Seitenansicht eines antiken Löwenkopfes. Original im Museum des Vatikans in Rom.

Taf. 48. (Der Löwenkopf.)

1. Thürklopfer aus Bronze. Von einer Thüre am Chore des Domes zu Mainz. Romanisch.
- 2 und 3. Löwenkopf in Flachrelief von Ghiberti. Medaillons von der Innenseite der Bronzethüren des Baptisteriums in Florenz. Ital. Renaissance. (Gropius, Archiv.)
4. Löwenkopf vom Sakristeibrunnen in San Lorenzo in Florenz. Ital. Renaissance. Von Donatello oder Brunellesco.
5. Löwenkopf in Medaillonform. Ital. Renaissance.
6. Löwenkopf vom Schloss in Heidelberg. Deutsche Renaissance.
7. Wasserspeier von der grossen Oper in Paris. Modern französisch. Architekt Garnier. (Raguenet.)
8. Streng stilisierter Löwenkopf. Modern französisch. Aus den Giessereien von Val d'Osne. (Raguenet.)
9. Löwenkopf im Profil. Modern französisch. Von Bildhauer Cain in Paris. (Raguenet.)
10. Löwenkopf aus einer Cartouche von Léonard. Modern französisch.
11. Löwenkopf in Medaillonform. Von Prof. Volz in Karlsruhe.

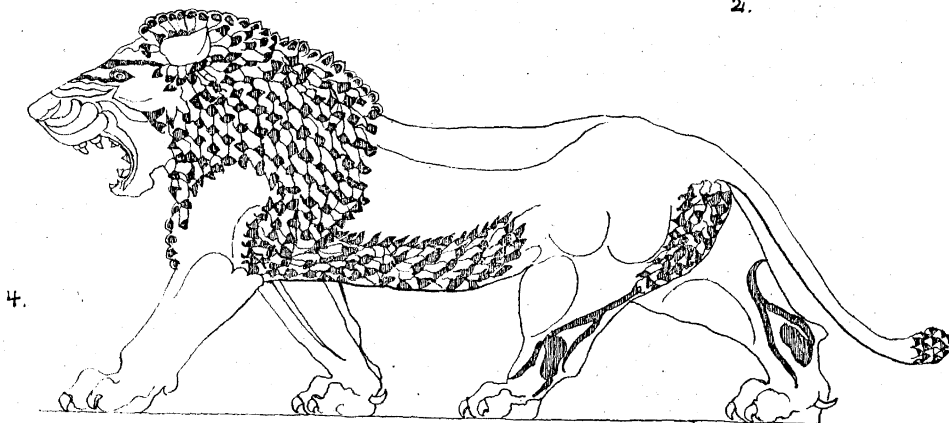
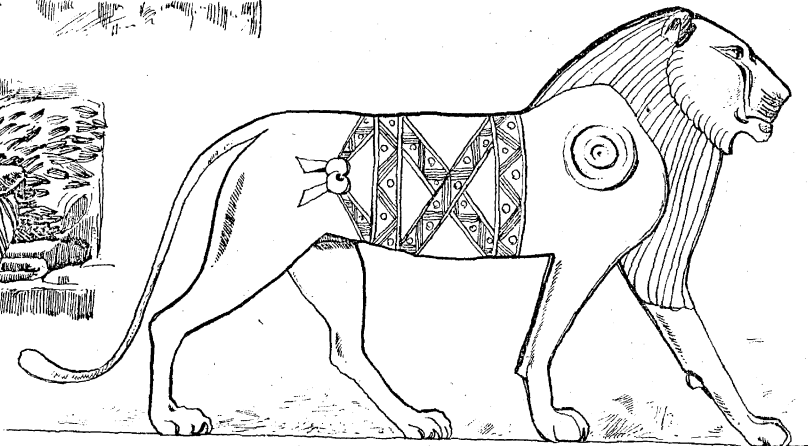
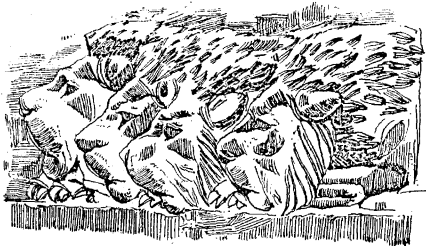
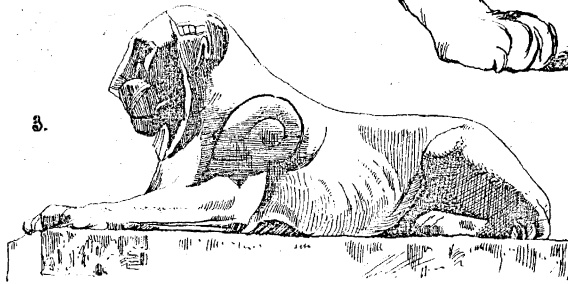
Taf. 49. (Verschiedene Tierköpfe.)

- 1 und 2. Vorder- und Seitenansicht eines Pantherkopfes. Modern französisch.
- 3 und 4. Vorder- und Seitenansicht eines naturalistischen Tigerkopfes.
- 5 und 6. Vorder- und Seitenansicht eines Luchskopfes. Antiker Wasserspeier im Museum des Vatikans in Rom.

Taf. 50. (Widder- und Chimären-Köpfe.)

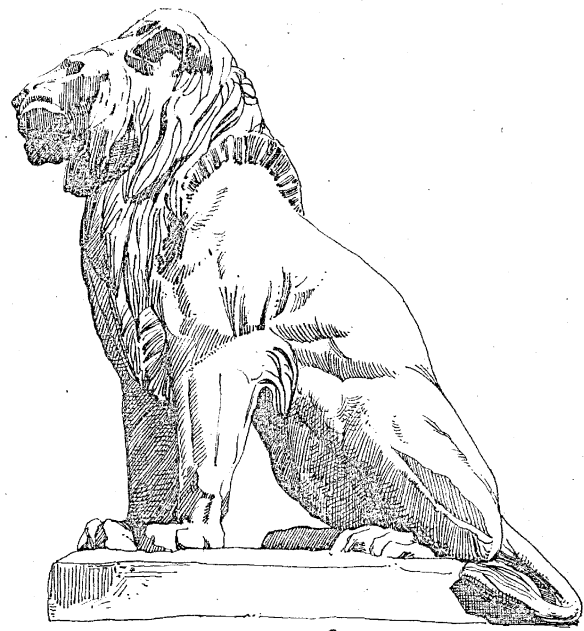
- 1 und 2. Vorder- und Seitenansicht eines Widderköpfchens. Ecklösung vom Gesimse eines dreiseitigen antiken Altars.
3. Antiker Widderkopf von einem römischen Altar.
4. Desgleichen.
5. Römischer Widderkopf. Anfänger einer Guirlande.
- 6 und 7. Vorder- und Seitenansicht eines Widderkopfes. Spätrenaissance.

* Ein eingehender Artikel, betitelt „Der Löwe in der Kunst“ von Const. Ude, findet sich in der Gewerbeblatte Jahrg. 1872, pag. 81 u. ff.

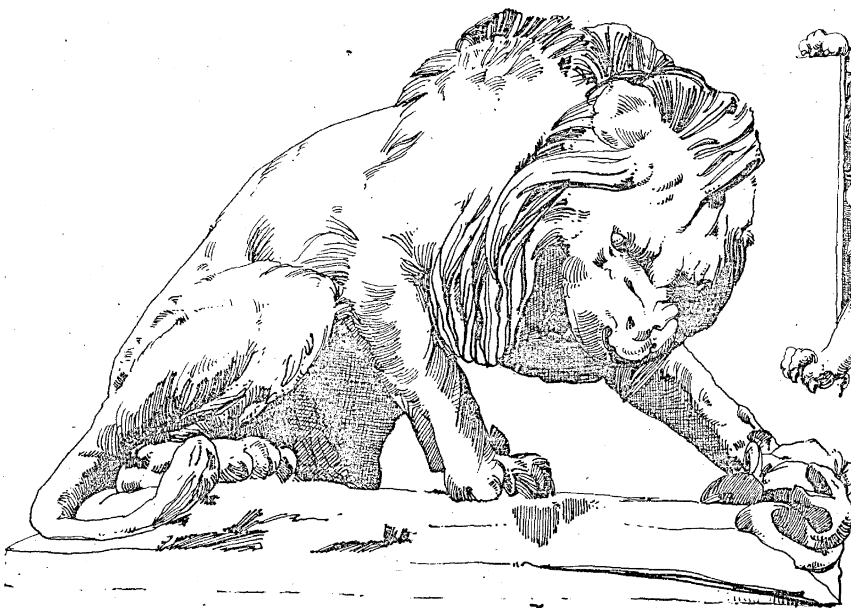




1.



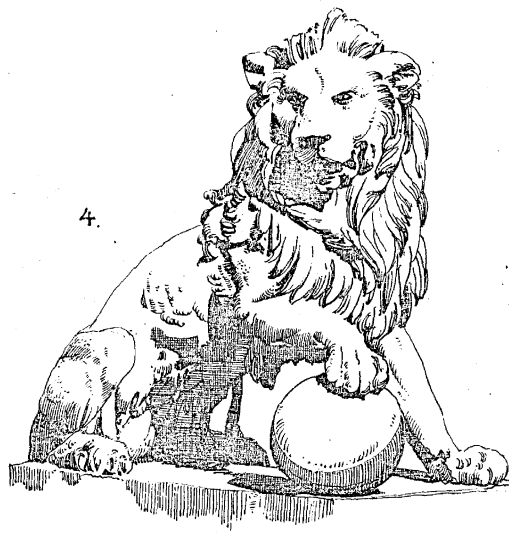
2.



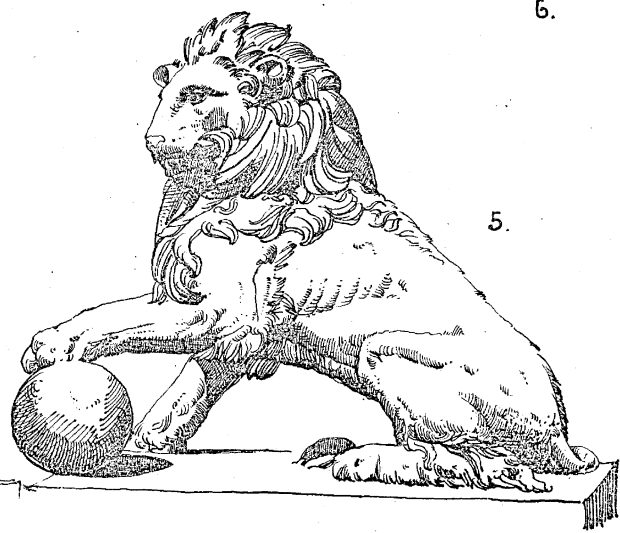
3.



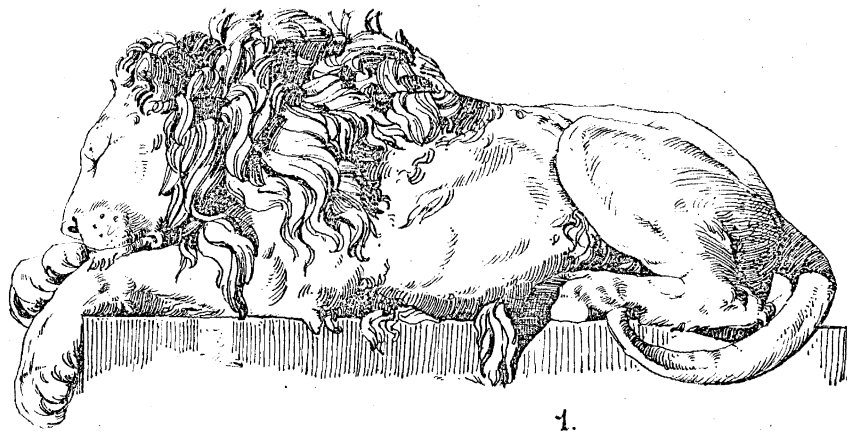
6.



4.



5.

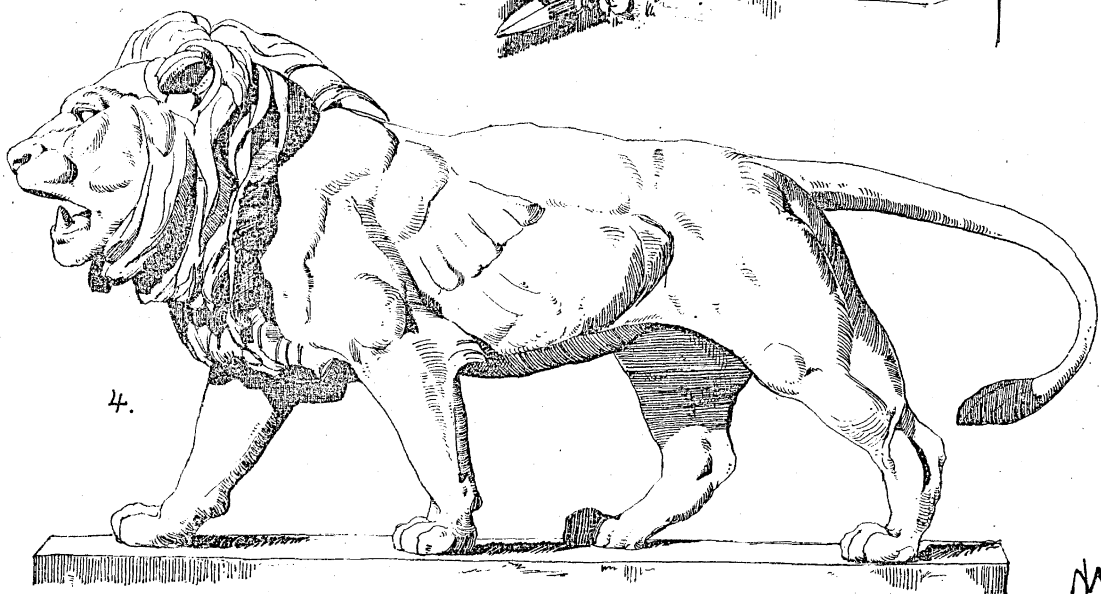


1.

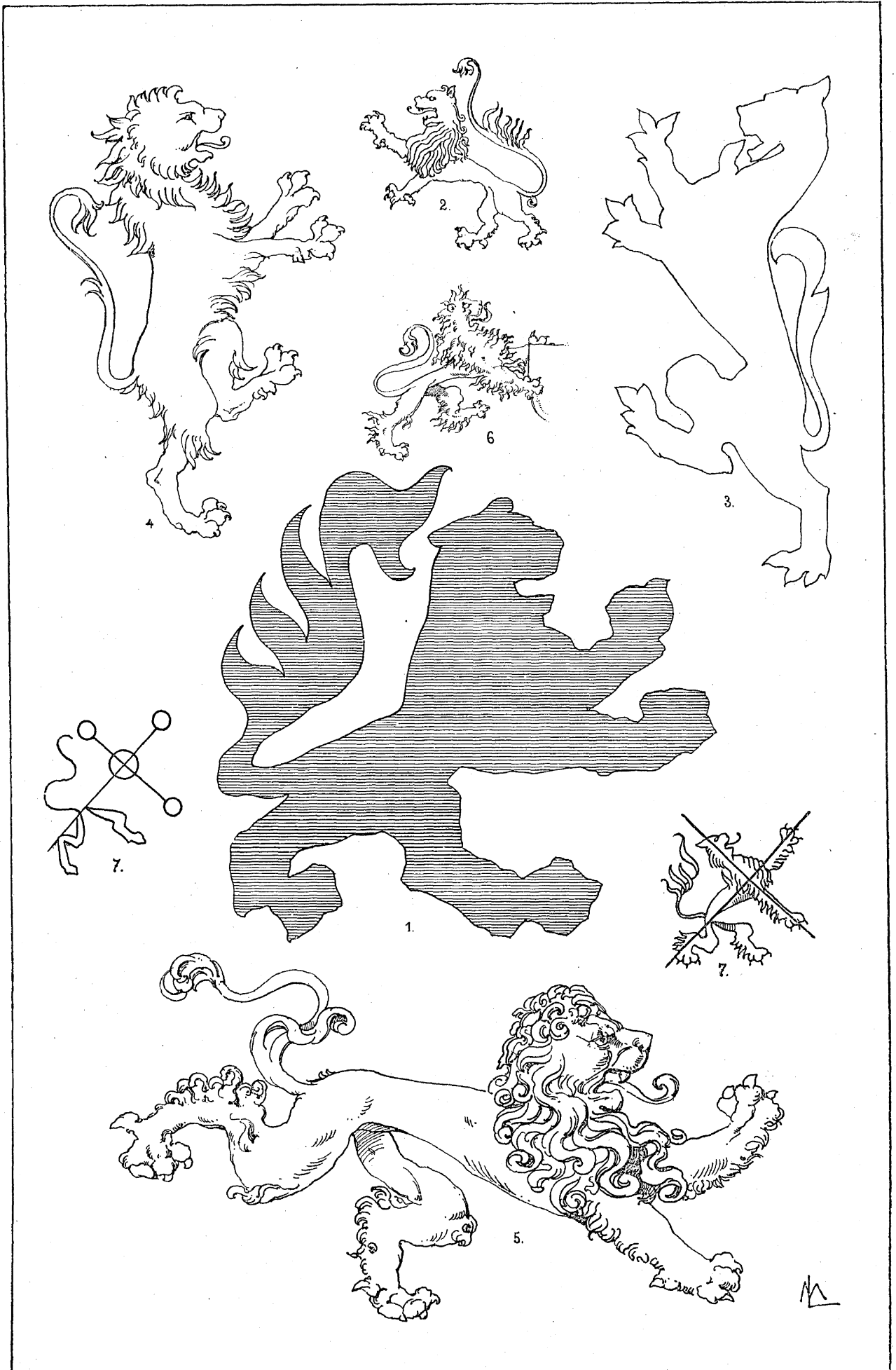


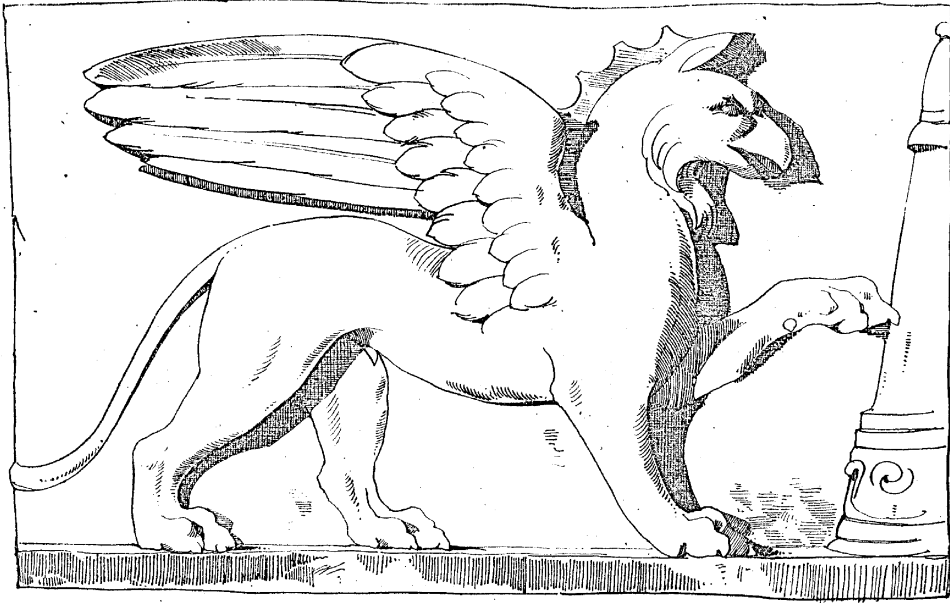
3.

2.



4.

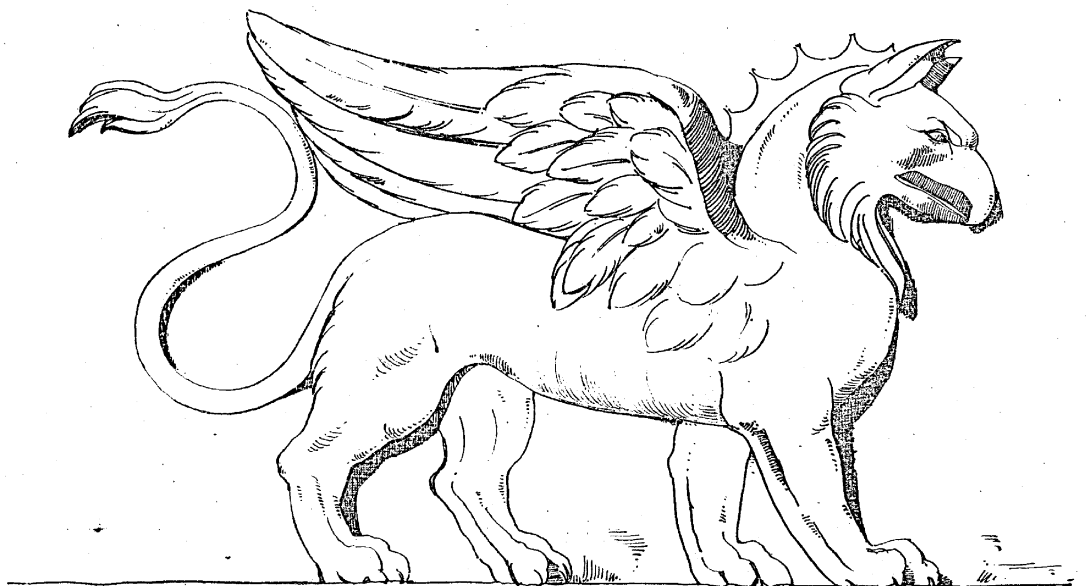




1.



2.

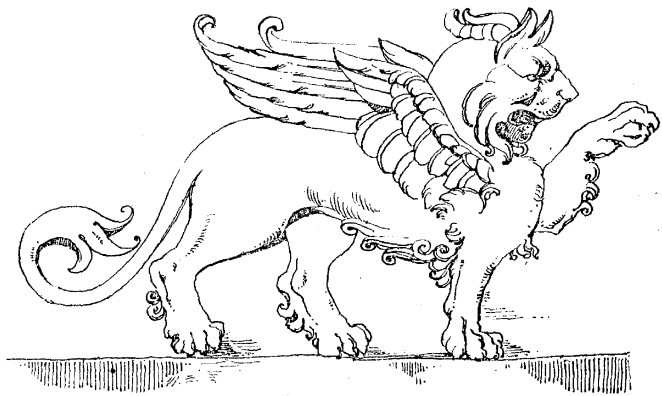


3.

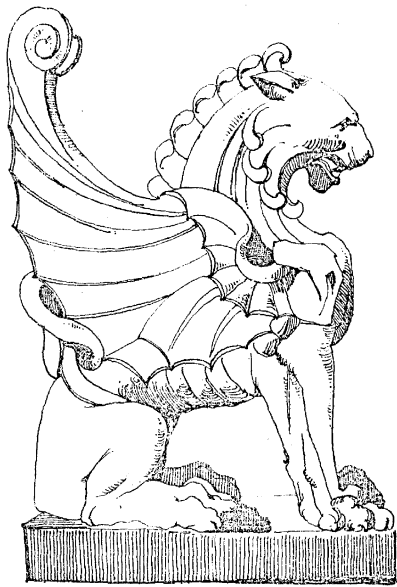




1.



3.



7.

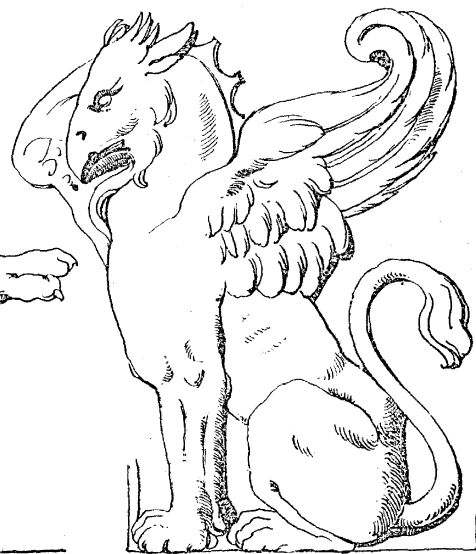


2.

6.



5.



4.

M



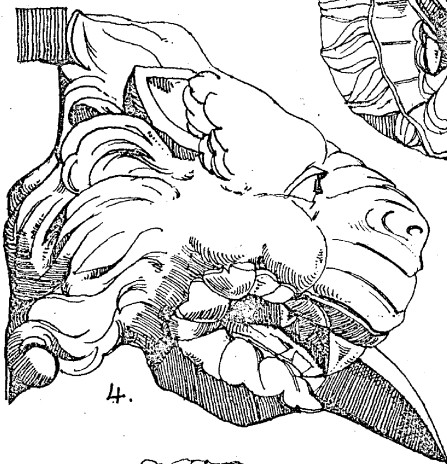
1.



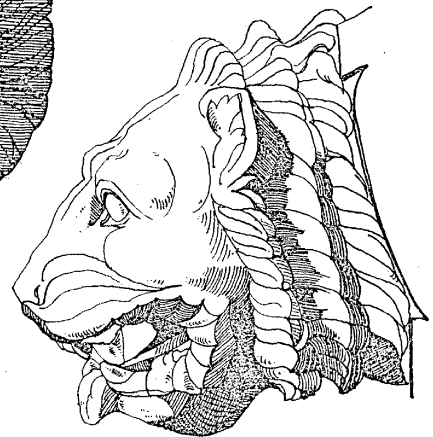
2.



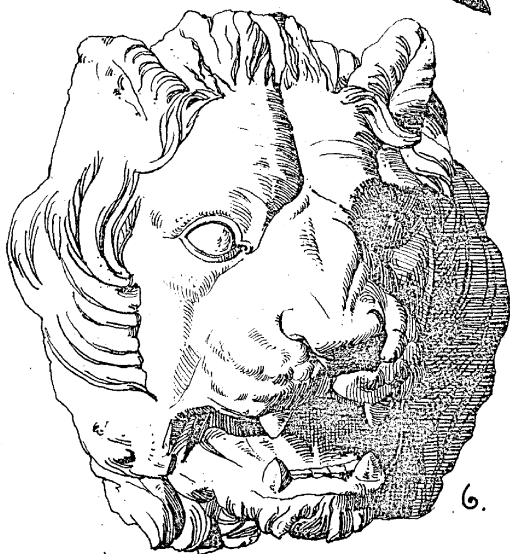
3.



4.



5.



6.

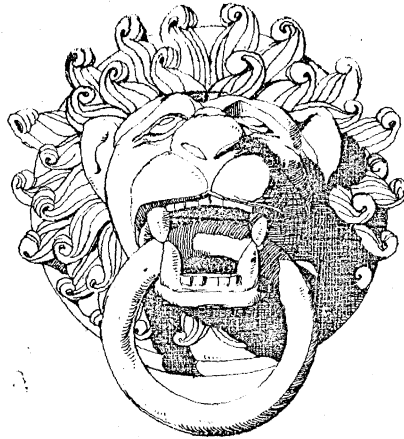


7.

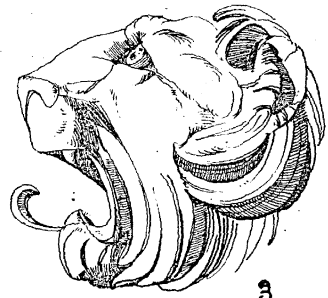
MA



2.



1.



3.



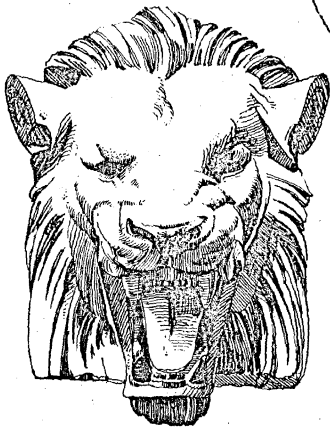
5.



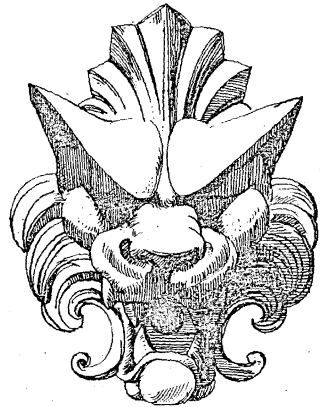
4.



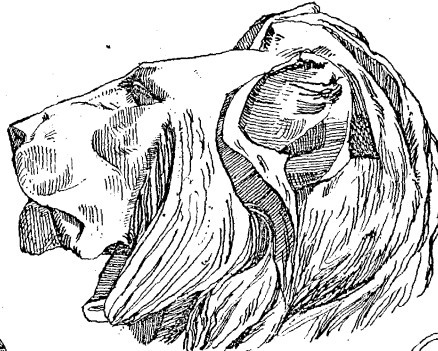
6.



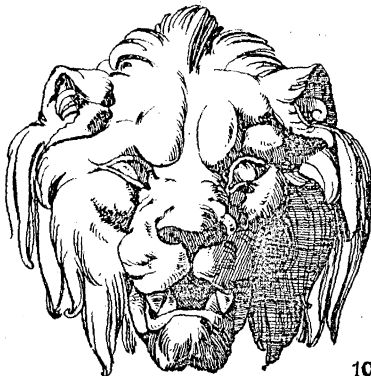
7.



8.



9.

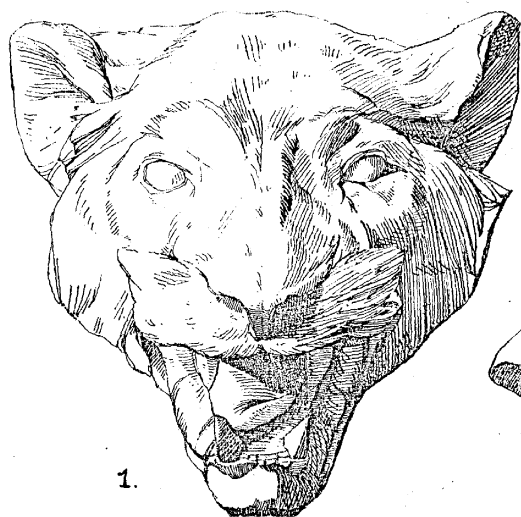


10.

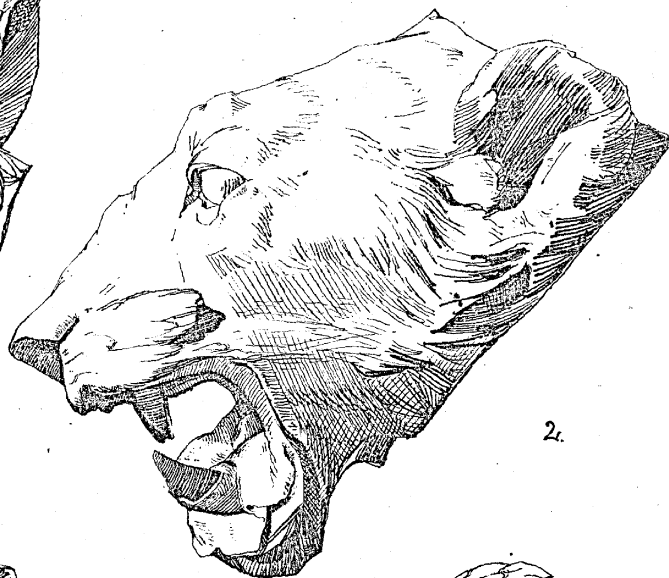


11.





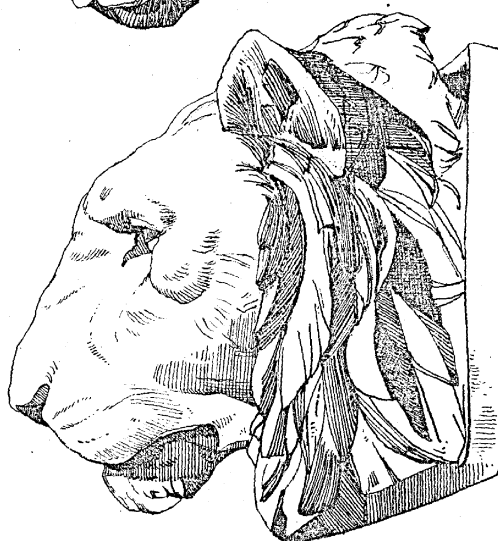
1.



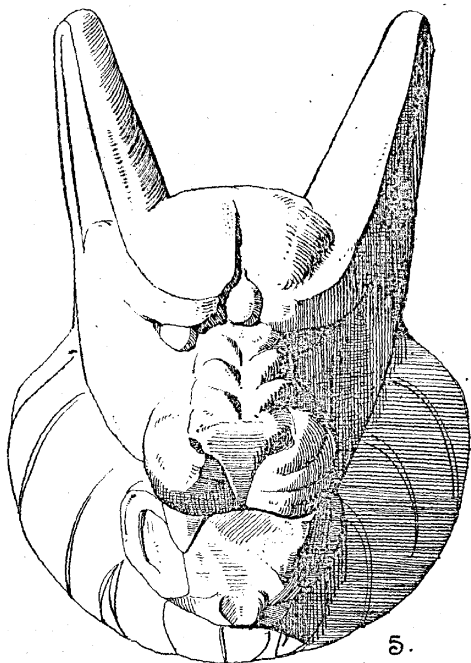
2.



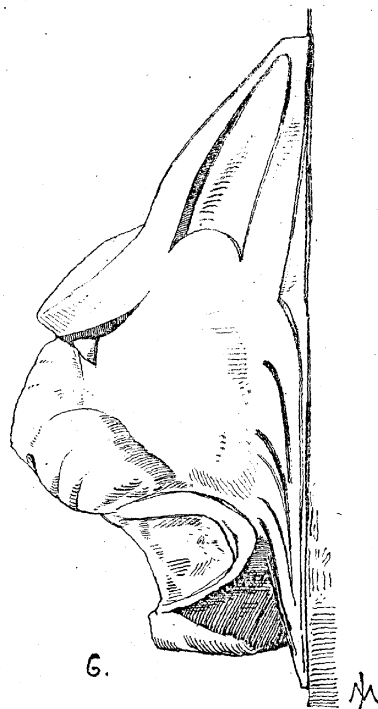
3.



4.

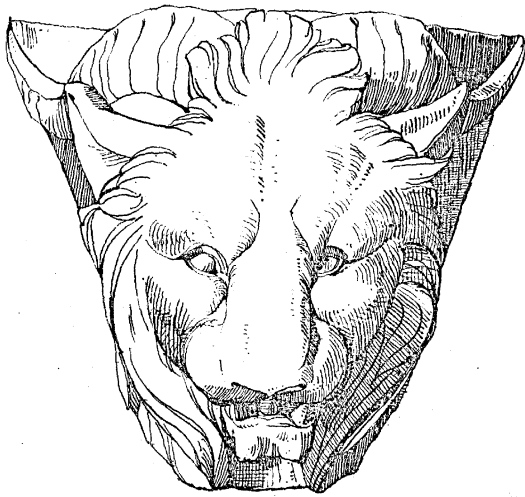


5.

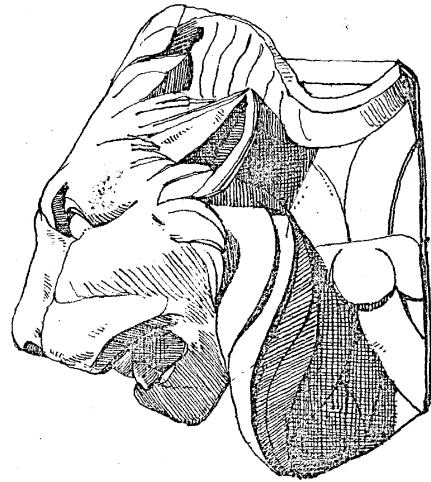


6.





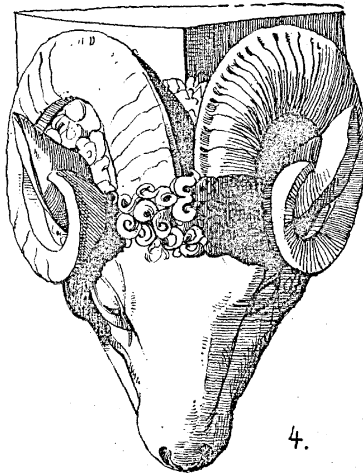
1.



2.



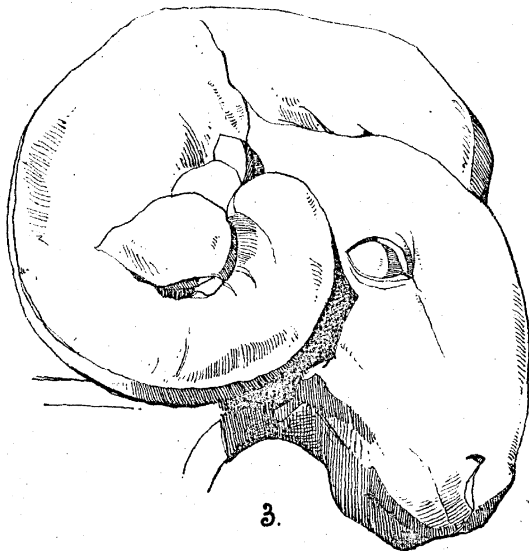
6.



4.



7.



3.



5.

Taf. 51. (Verschiedene Tierköpfe.)

Das Pferd (*Equus caballus*) bietet der künstlerischen Nachbildung gewisse Schwierigkeiten. So erweisen sich für die runde plastische Wiedergabe beispielsweise die Füße als zu dünn. Im Flachrelief und bei Darstellung in der Ebene wirkt dieser Umstand weniger störend. Das Pferd als Einzelfigur findet sich selten, häufiger dagegen in Gruppen, als Zwei-, Drei- und Mehrgespänn (Bigae, Triga, Quadriga) bestimmt den krönenden Abschluss auf Monumentalbauten zu bilden (Brandenburger Thor, altes Museum in Berlin; Propyläen in München) und am häufigsten zusammen mit der Figur des Menschen, der es führt (Rossebändiger vom Monte Cavallo in Rom) oder reitet (Reiterstandbild des Condottiere Bartolomeo Colleoni († 1476) in Venedig; Die kolossalen Reiterstatuen im Wiener Burghof; der grosse Kurfürst, der alte Fritz, dann die Kampfszenen im Kiss und von Wolf auf den Tropfenwangen des Museums in Berlin). Im Flachrelief zeigt das Pferd sich fast ausnahmslos nur im Profil (Jagdscenen aus den assyrischen Königspalästen, der Fries des Parthenon). In der Grotteskenmalerei leibt es verschiedenen Gestaltungen seinen Vorderleib, während das hintere Ende in Fischschwanzform oder in irgend anderer Weise gebildet wird. Beliebte, und dies gilt hauptsächlich für unsere moderne Zeit, ist die Anbringung des Pferde-Kopfes in Medaillonform (an Marställen und Reiterschulen, an Rennpreispokalen und allerlei Sportgerät). Als Wappentier steht das Pferd vereinzelt da (Wappen von Stuttgart, sog. rotdendes Wappen). In Japan ist das Pferd symbolisch und steht mit den Tageszeiten in Beziehung.

Noch weniger ornamental verlangt als das Pferd zeigt sich das Rind (*Bos taurus*), so dass dessen Nachbildungen äusserst selten sind. Ähnliches gilt vom Hunde (*Canis familiaris*), vom Schwein (*Sus scrofa*), vom Fuchs (*Canis vulpes*), deren Gestalten in ganzer Figur und als Kopfstücke fast nur zu finden sind in Darstellungen genreartigen Charakters und solchen, die mit der Jagd in Beziehung stehen (auf Jagdvasen, Pulverhörnern, Scheibenbildern).

1. Griechischer Pferdekopf; vom Parthenon in Athen. Circa $\frac{1}{2}$ der nat. Grösse.
 2. Pferdekopf aus einem assyrischen Flachrelief. Original im Britischen Museum
 - 3-4. Antiker Pferdekopf.
 5. Moderner Pferdekopf aus dem Musterbuch einer Eisengiesserei.
 6. Kopf eines Jagdhundes.
 7. Kopf eines Fuchses.
 8. Kopf eines Ebers.
 9. Kopf eines Stiers.
- } Nach den Modellen von Enrico Gherardi in Rom.
} Natürliche Grösse.

Taf. 52. (Der Adler.)

Wie dem Löwen unter den Vierfüßern der Rang eines Königs zukommt, so gilt der Adler (*Aquila fulva*) als der hervorragendste Repräsentant der gefiederten Welt. Seine Grösse und Kraft, sein majestätischer Flug, sein scharfes Gesicht zeichnen ihn vor andern Vögeln vorteilhaft aus. In der bildenden Kunst figurirt er seit den ältesten Zeiten, so im persischen, assyrischen und ägyptischen Stil. Bei den Griechen ist er der Begleiter des Zeus, dem er die Donnerkeile trägt und hütet; den Ganymed entführt er auf seinen Fittichen. Die Römer stellen ihn dar auf den Apotheosen (Vergöttlichungen) ihrer Kaiser und wählen ihn zum Feldzeichen ihrer Legionen. Napoleon I., römisches Caesarentum nachahmend, gab 1804 seinen Heeren die französischen Adler. So erklärt sich das häufige Vorkommen des Adlers in Tropäen und Kriegselementen. In der kirchlichen Kunst ist der Adler das Attribut des Evangelisten Johannes, als dessen Begleiter er erscheint oder den er selbständig personifiziert. Sehr frühe, etwa zur Zeit Karl des Grossen tritt der Adler in die Heraldik ein, in der er nächst dem Löwen die meist verwendete Tierfigur vorstellt. (Beispielsweise führen Deutschland, Österreich, Preussen, Frankreich unter dem zweiten Kaiserreich, sowie die Vereinigten Staaten von Nordamerika den Adler in ihren Staatswappen). Seine heraldische Auffassung weicht sehr von der Natur ab. Mit Ausnahme des Blau erscheint er in allen gebräuchlichen Tinkturen. Der Adler mit zwei Köpfen — Doppeladler — ist eine byzantinische Erfindung. (Näheres über den heraldischen Adler bringt Heft 29). Der heraldische Adler ist eine höchst ornamentale Figur, so dass er vom Mittelalter ab bis auf den heutigen Tag nicht nur als Wappenbild, sondern zu rein dekorativen Zwecken: als Intarsia, in Metall gesägt oder geätzt, in Leder geschnitten, gestickt, gewirkt und gemalt, auf Waffen und Gerät, am Mobiliar, als Deckenbild und Wanddekor u. s. w. vielfach verwendet wird.

1. Junger Adler in einer Scutella (Schüssel, Schale); römisch. Circa $\frac{1}{4}$ natürl. Grösse.
2. Römischer Adler. Eckfigur am Postament der Trajanssäule in Rom. (Raguenet).
3. Römischer Adler. Museum des Vatikan; Rom. (Raguenet).
4. Römischer Adler, in einem Eichenkranz stehend. Flachrelief vom Forum des Trajan stammend, jetzt in S. S. Apostoli in Rom. (De Vico, trenta tavole etc.).
5. Sitzender Adler, modern (Gerlach, das Gewerhemonogramm).

Taf. 53. (Der Adler.)

1. Romanischer Adler. Relief in germanischen Museum in Nürnberg.
2. Gotisierender Adler nach Viollet-le-Duc. (Dictionnaire de l'architecture).
3. Gotisierender Adler von einem Obilde im germanischen Museum in Nürnberg.
4. Gotisierender Adler mit Herzschild. Nach Albr. Dürer. (Hirth, Formenschatz).
5. Renaissance-Adler. Nach Albr. Dürer. (Hirth, Formenschatz).
6. Renaissance-Adler. (Hirth, Formenschatz).
7. Renaissance-Adler von Wendelin Diefflerin. (Hirth, Formenschatz).
8. Moderner Adler mit Herzschild, in Leder geschnitten von O. Hupp in München. (Heraldische Meisterwerke).

Taf. 54. (Der Adler.)

1. Krönender Adler vom Florapavillon des Louvre in Paris. Architekt Lefuel. (Baldus).
2. Moderner Adler in einem Lorbeerkranz. Relief in Diskusform von Rauch. Original Marmor; circa $\frac{1}{4}$ der nat. Grösse.
3. Adler mit Ölzweig; Medaillon vom Louvre in Paris. (Baldus).
4. Adler in Hochrelief von Rauch. Original an einem Denkmal in Berlin. Circa $\frac{1}{6}$ der nat. Grösse.
5. Moderner französischer Adler von der neuen Oper in Paris. Architekt Garnier (Raguenet).
6. Fliegender Aar, naturalistisch aufgefasst (Raguenet).

Taf. 55. (Flügel.)

1. Flügel einer Ente nach einem Gypsabguss.
2. Flügel einer Wildgans, nach der Natur gezeichnet.

Taf. 56. (Der Delphin.)

Eine ganz hervorragende Berücksichtigung ist dem Delphin (*Delphinus delphis*, französisch: Dauphin) zu Teil geworden. Dieses Seesäugetier, dann und wann irrüm-

licherweise den Fischen beigezählt, belebt die Meere der nördlichen Halbkugel, umschwärmt die Schiffe, schwimmt in Gesellschaft und liebt das Spiel. Im Altertum genoss der Delphin und in einzelnen Gegenden geniesst er noch heute eine Art von Verehrung, die ihn vor der Verfolgung schützt. Auf antiken Münzen, auf graeco-italischen Terrakotten, auf pompejanischen Wandmalereien, am Mobiliar und Kleingerät, sowie in der Architektur der Griechen und Römer begegnet er uns hin und wieder. Guigo IV. von Viennois (1140) legte sich den Titel Dauphin und den Delphin als Schildzeichen zu. Einer seiner Nachfolger, Humbert II., trat die Dauphinée 1349 gegen ein Legat an Karl von Valois ab unter der Bedingung, dass der jeweilige Thronerbe den Titel Dauphin führe, was in der Folge denn auch so gehalten wurde. Wenn sich solchermassen das häufige Vorkommen des Delphins in der französischen Ornamentik ohne Weiteres erklärt, so kann die kaum minder häufige Anwendung in der Renaissance Italiens und der übrigen Länder wohl nur auf die ornamentale Veranlagung zurückgeführt werden. Auf Pilastern und Füllungen, in zahllosen Intarsien, in Decken- und Wandgemälden, in Email- und Nielloarbeiten, in typographischen Zieraten u. a. m. ist das Delphinmotiv ein sehr beliebtes. In den neueren Stilen maskirt der Delphin häufig die Wasserausgüsse der Fontainen und Brunnen. In figurlichen Darstellungen ist er der Begleiter von Nymphen, Nereiden und Tritonen, des Arion, der Aphrodite und des Neptun, mit dessen Dreizack ihn die Ornamentik des öftern kombiniert.

1. Partie aus einem Terrakottafries. Graeco-italisch. Campana-Sammlung. Paris. Circa $\frac{1}{2}$ natürlicher Grösse.
2. Delphin aus dem Wappen der französischen Könige. 15. Jahrhundert. (Raguenet).
3. Von Schloss zu Blois. Französische Renaissance. (Raguenet).
4. Delphin aus einem italienischen Renaissance-Ornament. Im Louvre in Paris. (Raguenet).
5. Delphinkopf aus einem figuralen Relief. Französisch. Nereidenzug von Clodion (1738—1814). Nat. Grösse.
6. Delphinpaar aus einem Textil-Entwurf von Schinkel. (Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker).
7. Delphinkopf als Wasserausguss. Modell der Firma Babezat in Paris. (Raguenet).
- 8-9. Delphinoköpfe als Wasserausguss, en face und im Profil. (Hauptmann, moderne ornamentale Werke im Stile der italienischen Renaissance).

Taf. 57. (Der Delphin.)

1. Delphinornament aus Sta. Maria dell'anima in Rom (1500—1514). Ital. Renaissance. (Raguenet).
2. Rautenförmiges Füllungsornament. Französische Renaissance.
3. Intarsiapartie vom Chorgestühl der Certosa bei Pavia. Ital. Renaissance. (Teich, Meurer).
4. Partie aus einem Sgraffittofries von einem Hause in Rom. Arco della chiesa nuova. Ital. Renaissance. (Weissbach und Lottermoser: Architektonische Motive).
- 5-6. Delphin aus einem Textil-Entwurf von Schinkel.
- 7-8. Ornamentpartien aus der Adresse der deutschen Künstler in Rom an den König von Italien. Von Dir. Götz in Karlsruhe.

Taf. 58. (Der Delphin.)

1. Delphinornament. Venetianische Renaissance. $\frac{1}{3}$ der Originalgrösse.
2. Untere Partie einer Füllung vom Dogenpalast in Venedig. Ital. Renaissance.
3. Ornamentpartie von einem Fries aus Sta. Maria della pace in Rom. Bramante 1504. Ital. Renaissance.
4. Delphin von einem Majolikaplättchen aus Sta. Caterina in Siena. Ital. Renaissance. Originalgrösse.
5. Delphinkopf, ein Ornament aus der Cathedrale zu Limoges entlehnt. Französische Renaissance.
6. Gefässhenkel in Delphinform. Aus einer Pilasterfüllung von Benedetto da Majano. Ital. Renaissance.
7. Delphin, einer Federzeichnung des Lucas von Leyden (1527) entnommen.

Taf. 59. (Schnecken und Muscheln.)

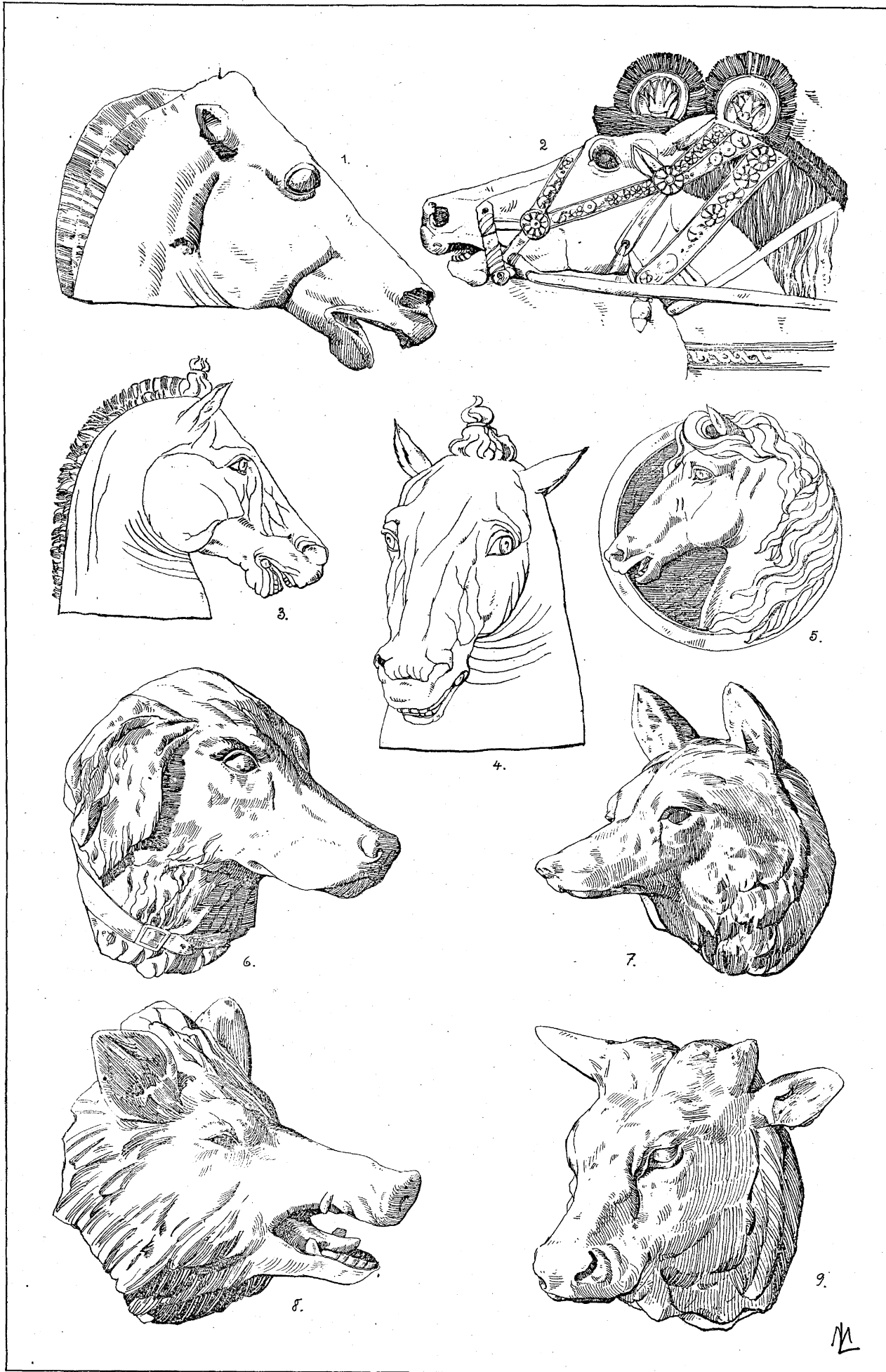
Aus der Klasse der Weichtiere oder Mollusken sind es der Nautilus, auch Irismuschel oder Perlboot geheissen (*Nautilus Pompiilus*) und verschiedene Schneckenarten, hauptsächlich aus der Familie der Trochodae (Kreisel-schnecken), die auf Füsse gestellt und zierlich in Metall gefasst zur Herstellung von Prunkgefässen dienen. Für die Ausschmückung des obern Abschlusses cylindrischer Nischen, als Wasserausguss in Form flacher Schalen, als dekorativer Hintergrund hinter Vasen und Büsten u. s. w. ist die Muschel ein gern benutztes Motiv, welches speciell in der Spätrenaissance zur ausgiebigsten Verwendung gelangte.

1. Nautilus, nach der Natur verkleinert.
2. Schnecke (*Turbo marmoratus*) von einem Prunkgefäss aus der Schatzkammer des bayerischen Königshauses.
3. Aussenseite der Pilgermuschel (*Ostrea Jacobaea* — *Peecten Jacobaeus*), nach der Natur gezeichnet. Natürliche Grösse.
4. Innenseite der Pilgermuschel nach Jost Amman. (Hirth, Formenschatz).
5. Muschelmotiv im Stil Louis XVI. Vom untern Ende eines Pannau.
6. Muschelmotiv von Bildhauer Lehr in Berlin.
7. Muschelmotiv als Nischendekoration. Nach einem Gypsabguss.

Taf. 60. (Schlangen.)

Die Schlange findet dann und wann ornamentale Verwendung. Sie umgiebt das Haupt der Medusa (vergleiche Taf. 65), sie wird zum antiken Armband ausgebildet und zum Gefässhenkel der Renaissance, sie umschlingt paarweise das Attribut des Merkur, den Heroldstab oder Caduceus und einzeln den Stab des Aesculap. (Vergleiche Heft 8.) Sie ist kreisförmig aufgerollt mit dem Schwanz-Ende im Rachen das Symbol der Ewigkeit (auf Grabmonumenten); bei den Darstellungen der Mythologie spielt sie ihre Rolle, und den Allegorien des Noides 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 zwischen den Zähnen. In der Heraldik findet sie sich aufrecht oder der Quere nach wellig gebogen, „gebäumt“, öfters ein Kind verschlingend.

1. Naturabguss einer Kreuzotter (*Pelias berus*) im Laub der Gmüdelrebe (*Glechoma hederacea*); nebenan eine Eidechse (*Lacerta agilis*). Von J. Eberhard in Furtwangen.
2. Naturabguss einer Kreuzotter. Von J. Eberhard in Furtwangen.
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).





1.



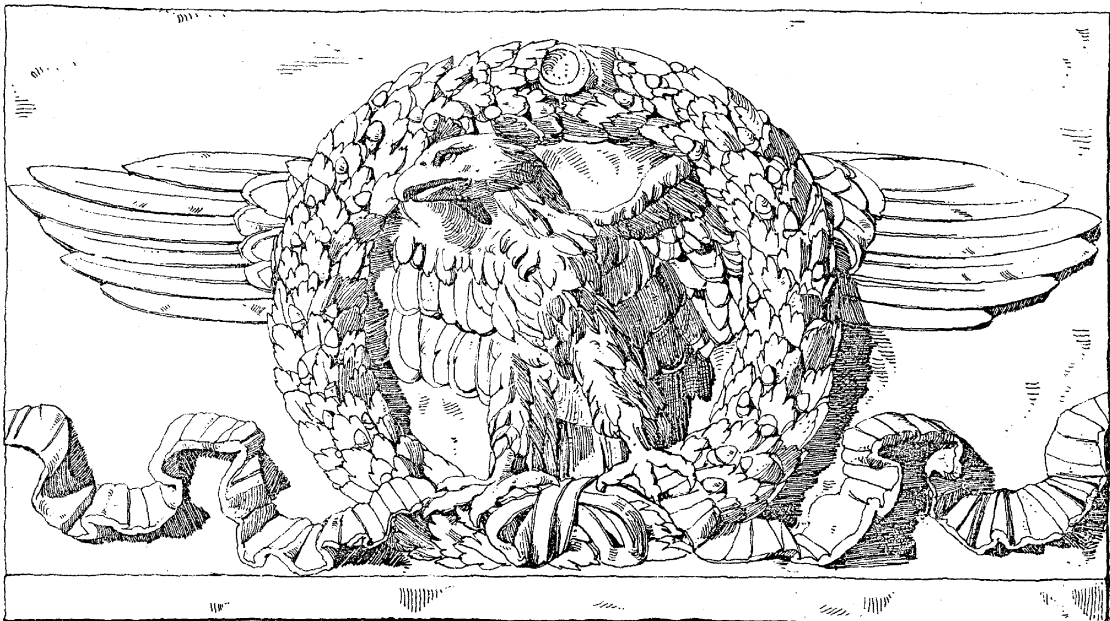
2.



5.

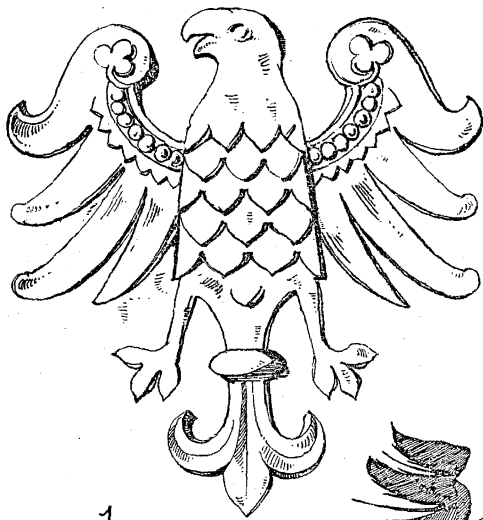


3.



4.

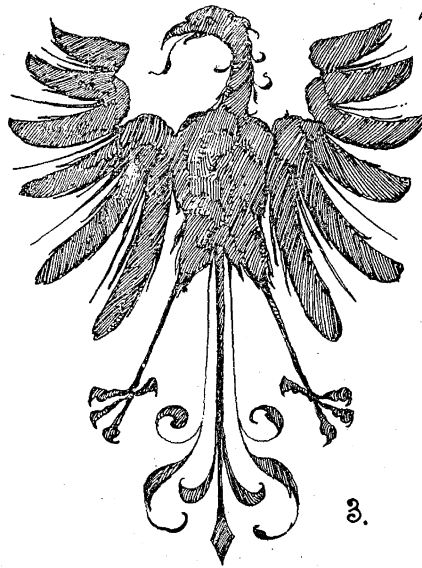
MC



1.



2.



3.



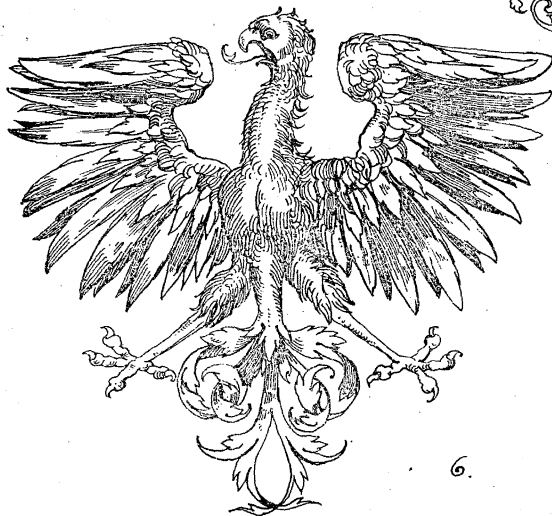
4.



5.



8.

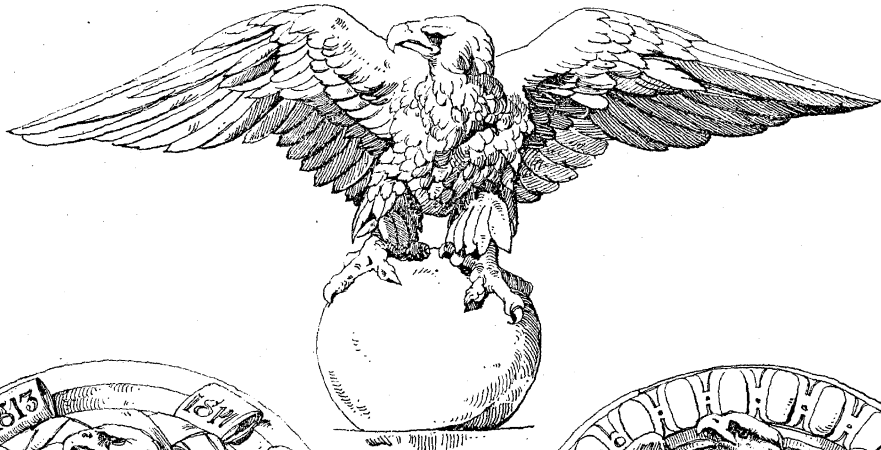


6.



7.

M



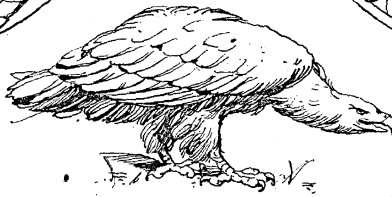
1.



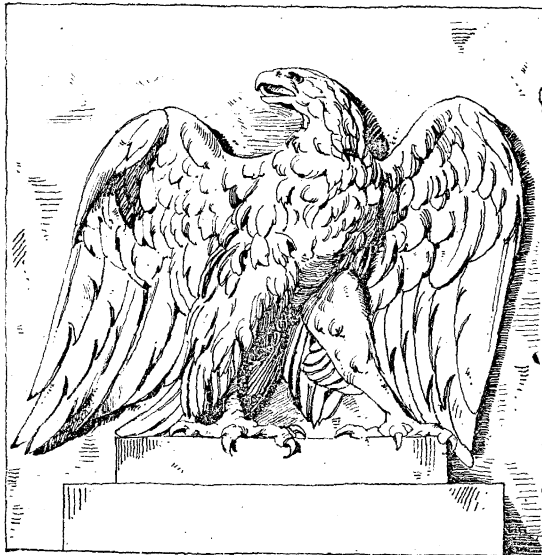
2.



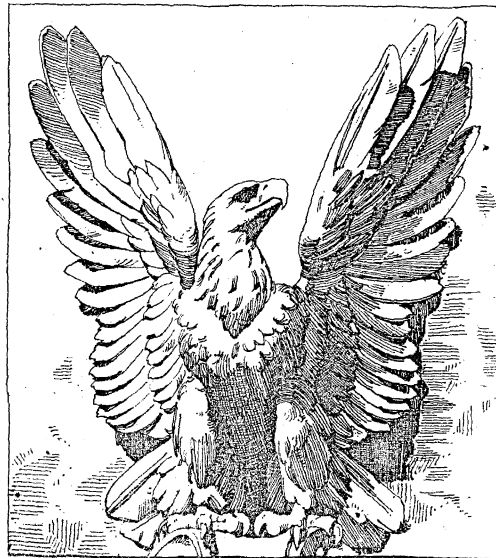
3.



7.



4.

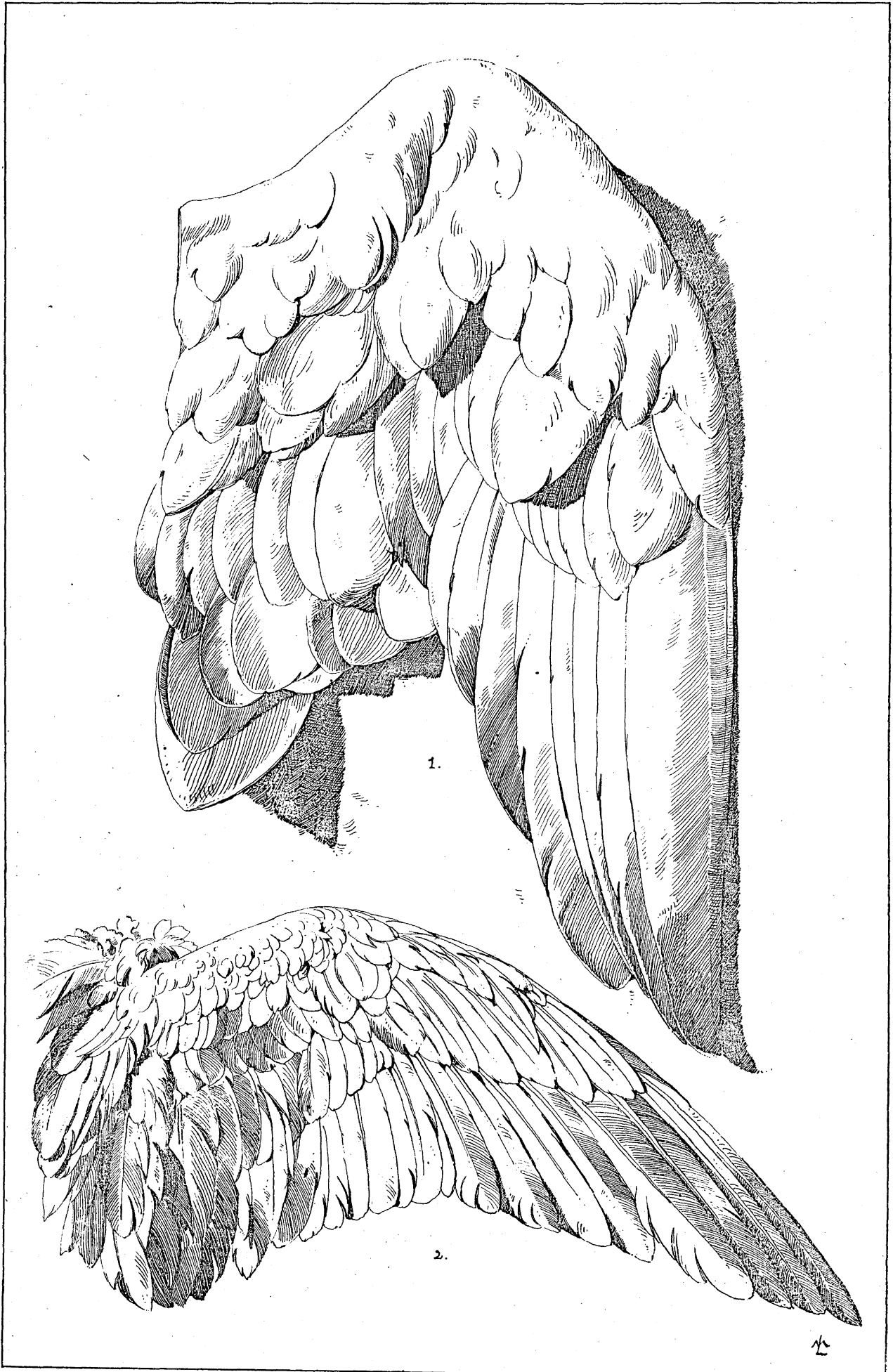


5.



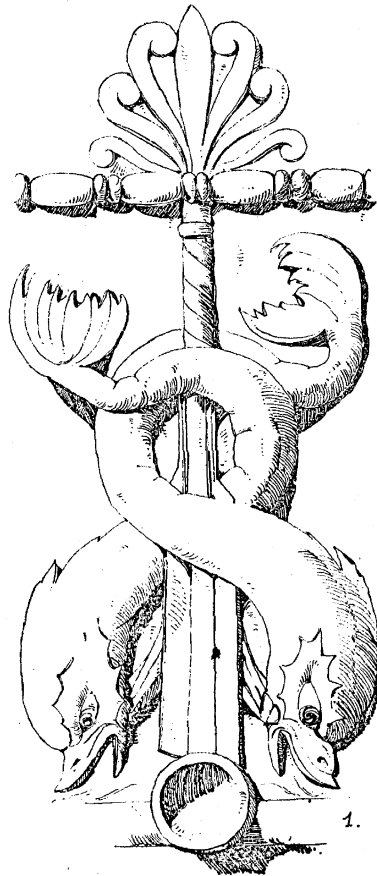
6.

A stylized signature or monogram, possibly "M".

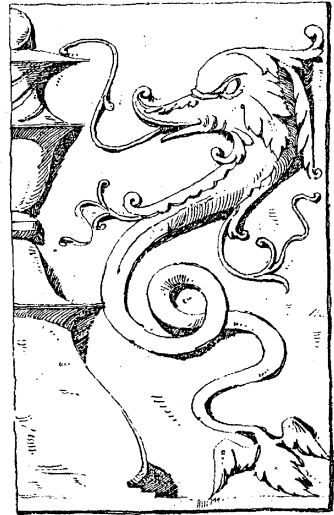




3.



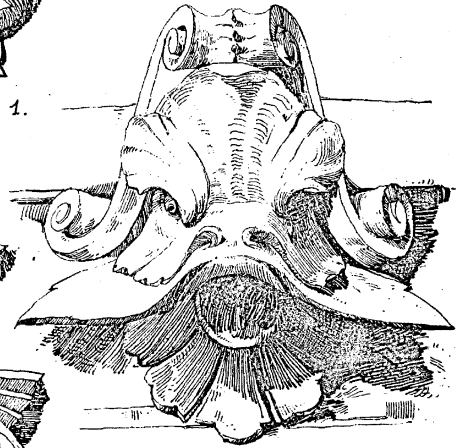
1.



4.



5.



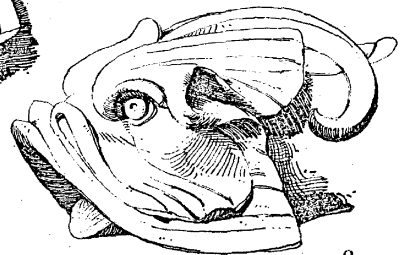
8.



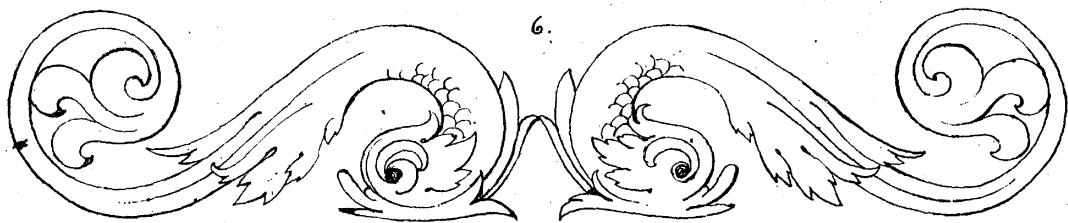
7.



2.

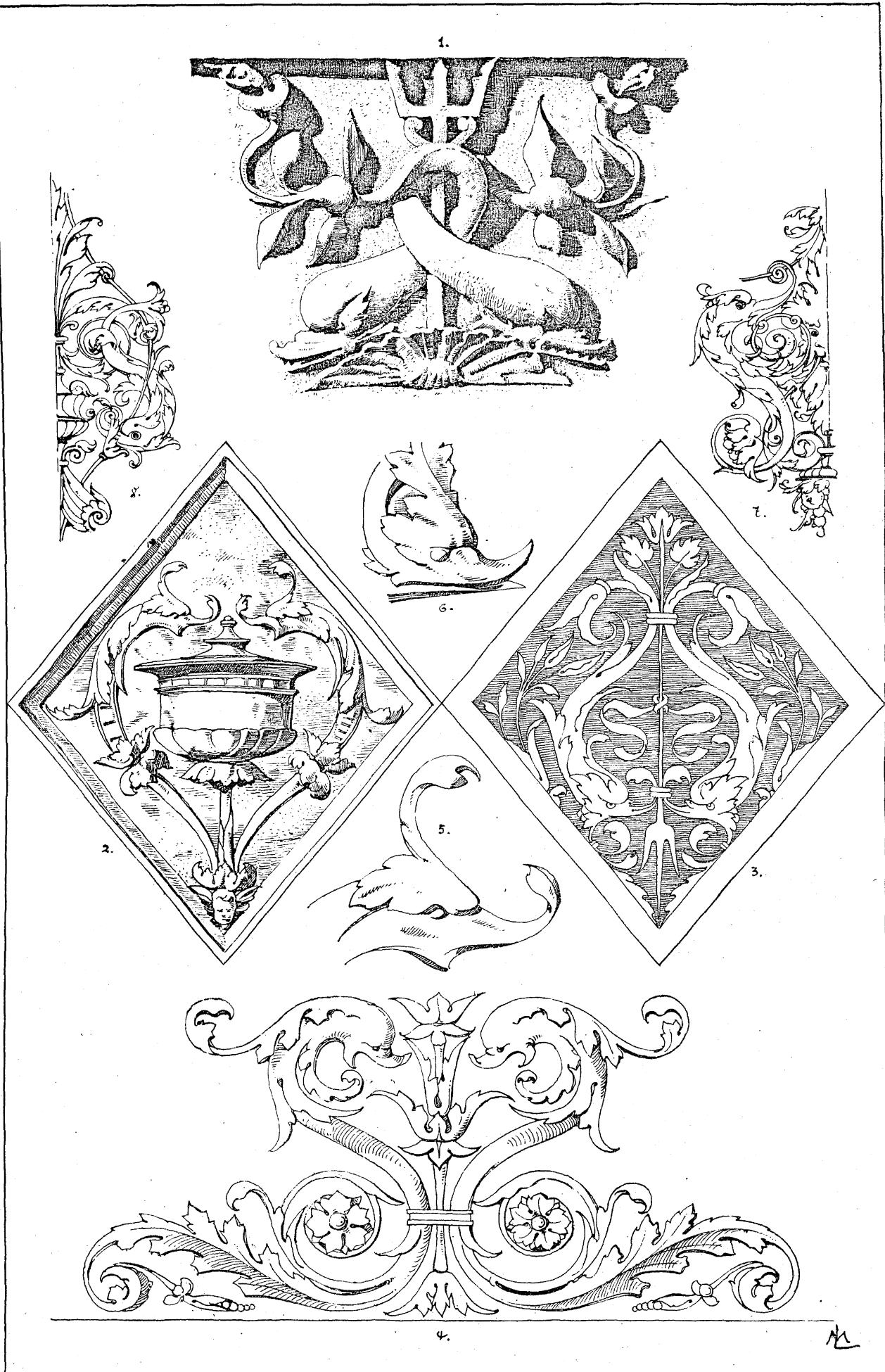


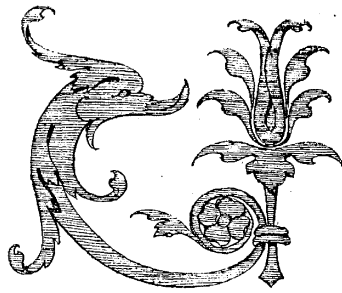
9.



6.

M





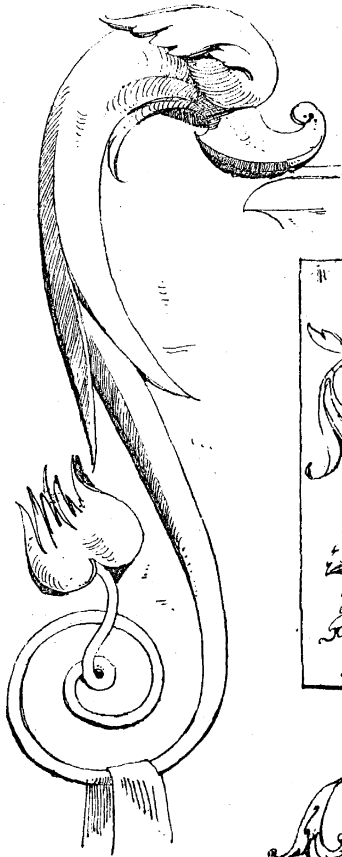
4.



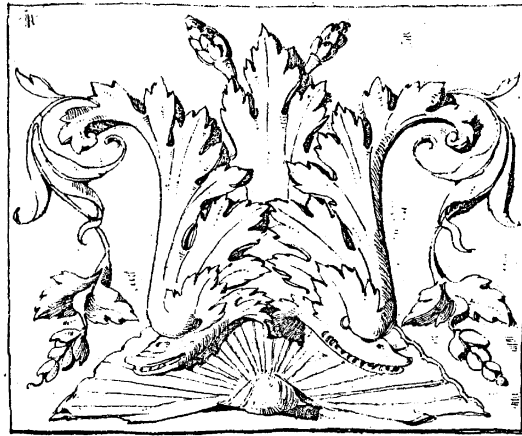
1.



5.



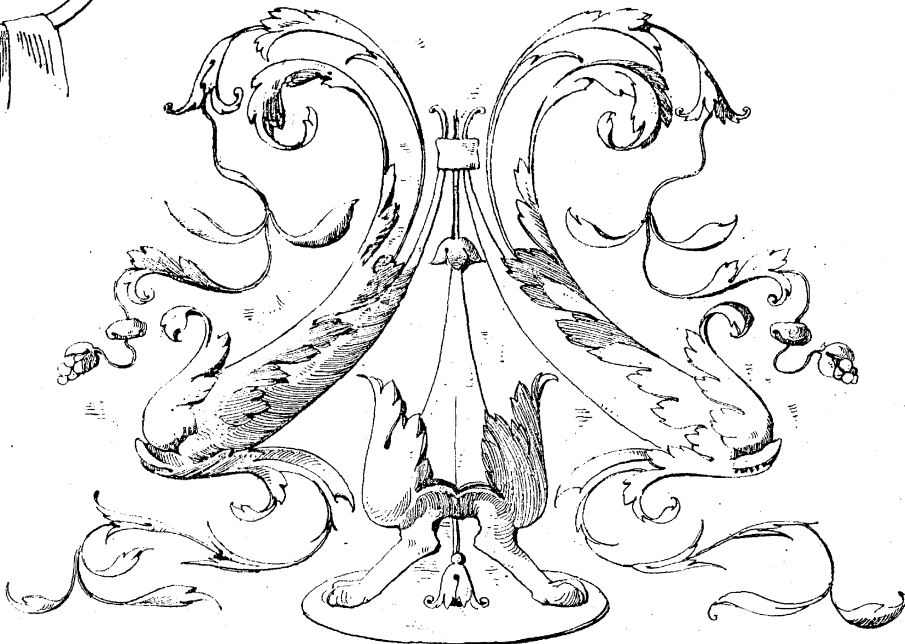
6.



2.

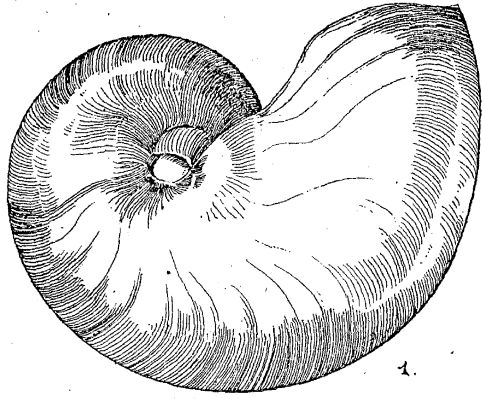


7.

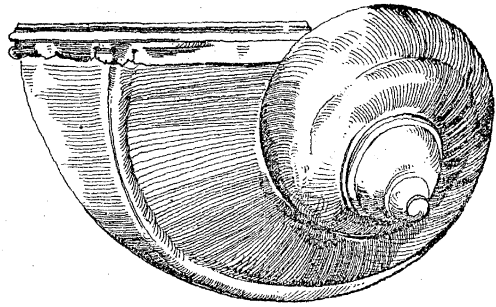


3.

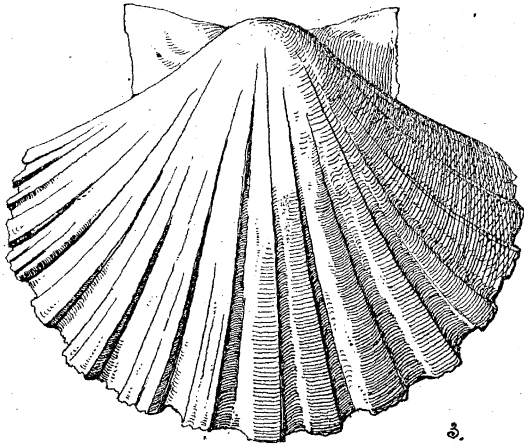




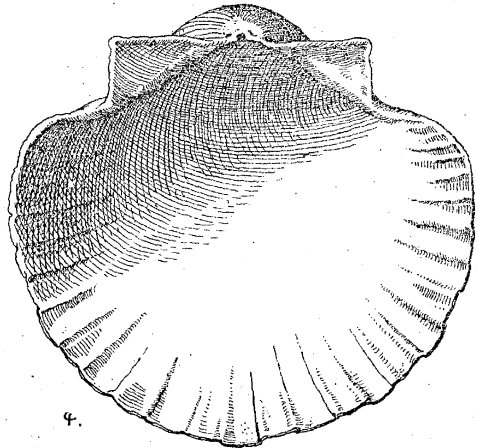
1.



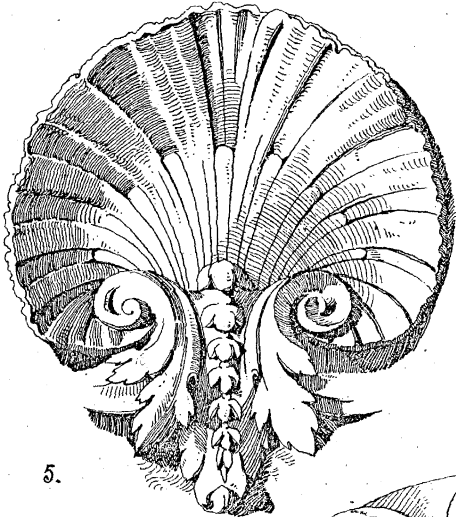
2.



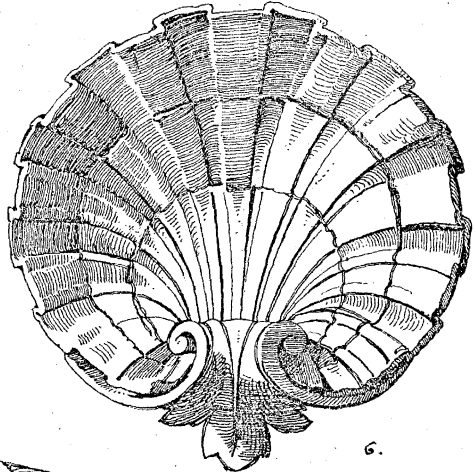
3.



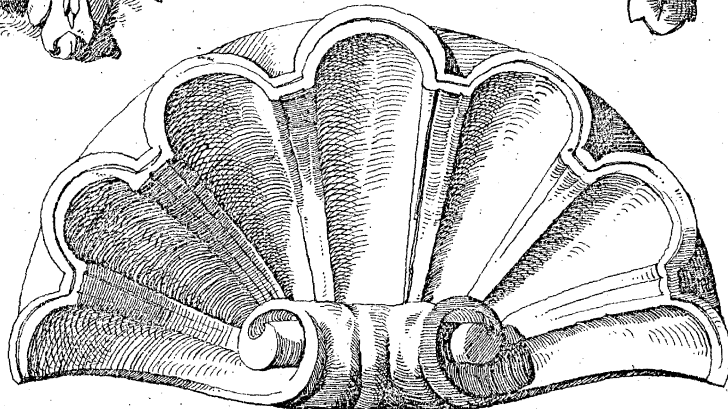
4.



5.

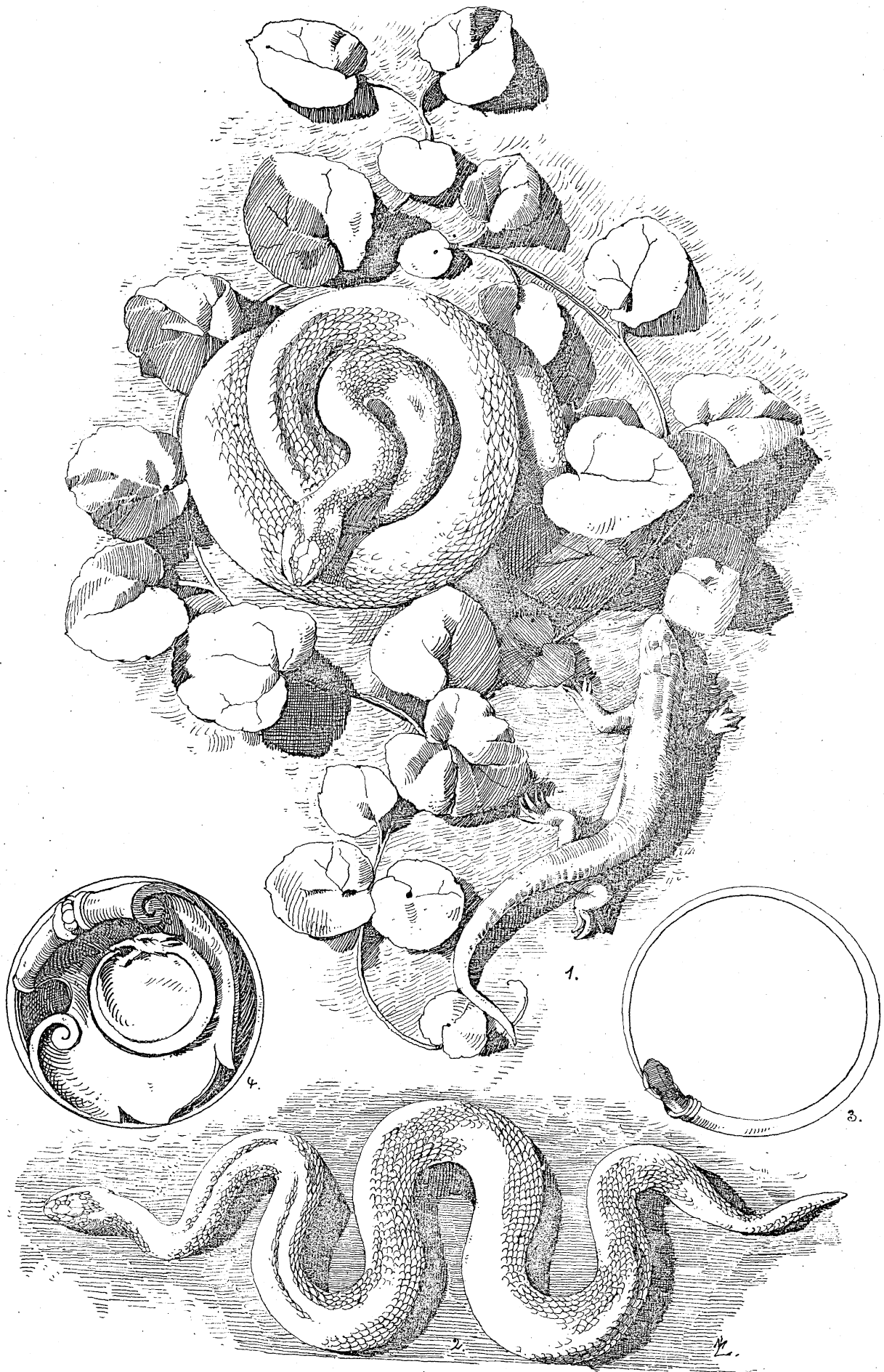


6.



7.

M.



Es ist wohl selbstverständlich, dass die menschliche Gestalt der künstlerisch schaffenden Hand als bevorzugtes Nachbildungsobjekt zu dienen berufen ist. Das Bestrebte, hervorragende Thaten einzelner sowie die epochenmachenden 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 Individuen möglichst treu und charakteristisch wiederzugeben. Auch die übersinnlichen Kräfte, seine Götter, stellt der Mensch im Habitus des Menschen dar. Der „Herr der Schöpfung“ weiss den Wesen, die er über sich stellt, keine idealere Gestalt zu geben, als die eigene, welche er für die formentwickelteste hält.*) Die christliche Auffassung kommt auf entgegengesetztem 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 sog. 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, aufgefunden 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 abentheuerlichen 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.

Taf. 61. (Die Maske.)

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 charakterisieren. 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 verhand mit bestimmten Typen derselben bestimmte Charaktere und „Personen.“ (Die Mundöffnungen dieser Masken waren unnatürlich gross und schallbeherzt 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 (pompanische Wanddekorationen), auf bacchischen Gefässen und andern Gerät (verschiedene Becher des Hildesheimer Silberfundes). Die Renaissance und die ihr folgenden Stile greifen hin und wieder auf die Dekoration vermittelst Masken zurück unter Abänderung der Formen und mit Bereicherung der Wahl in den Motiven. Speziell zur Ausschmückung von Schlusssteinen in Fenster- und Thürbögen 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).

1. Bacchusmaske, graeco-italisch. Offenbar Bruchstück eines Gefässes oder Geräts. Original Bronze. Circa 1/2 Originalgrösse.
- 2—3. Masken von einem silbergetriebenen Becher (Hildesheimer Fund). Römisch; Original im Berliner Museum.
4. Maske, Mittelstück eines graeco-italischen Stirnziegels. Original Terrakotta. Campana-Sammlung.
5. Maske aus einem graeco-italischen Terrakottafries. Campana-Sammlung.
6. Silemmaske, Teil eines etruskischen Gefässhalses. 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.

Taf. 62. (Masken und Fratzen.)

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 gemeinlich 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 Kapitälchen und Füllungen, auf Stuhllehnen und überhaupt am geschnitzten Mobiliar, auf 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).

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 Mediciergräbern Michelangelo's.
5. Partie aus einem Pilasterkapitäl. Französische Renaissance. Vom Grabmal Louis XII. in St. Denis.
- 6—7. Modern französische Fratzen.

Taf. 63. (Masken und Fratzen.)

1. Maske von einer geschnitzten Bank. Ital. Renaissance. Original im Bargello in Florenz.

*) Aber die Sterblichen wähen, die Götter entstünden wie Menschen, hätten menschlich Gefühl und Stimme und Körpergestalt. Ochsen und Löwen würden wohl auch, wenn Hände sie hätten und sie mit Meissel und Pinsel die Gottheit bilden sich könnten. Ähnliches thut'n: dem Pferd wäre Gott ein Pferd und dem Ochsen Wür' es ein Och; ein jeglicher würd' sich ähnlich ihn denken.
Xenophanes von Kolophon. 600 vor Chr.

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 Chabron. (Raguenet).
7. Modern französische Maske. Kriegsministerium in Paris. Architekt Bouchot. (Raguenet).

Taf. 64. (Die Fratze.)

1. Fratze von Michelangelo. Ital. Renaissance. (Raguenet).
2. Fratze vom Schloss zu Eeonen. 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. Ausguss einer Kanne. Deutsche Renaissance.
7. Fratze als Schlüsselschild. Deutsche Renaissance.
8. Fratze aus einer modernen Füllung. Bildhauer Hauptmann.

Taf. 65. (Die Medusenmaske.)

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 Brustthronische und Schilde; auf und über Thür und Thor, im Fond von Paternen und Schalen wird die Medusenmaske angebracht. Ihr Ausdruck ist derjenige der Todesstarre; ihr Anblick soll versteuern; 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. Rondonische Medusa in der Glyptothek in München.) In den modernen und den Stilen der Renaissance hat das Medusenhaupt nur dekorativen Zweck und wird verhältnissmässig wenig angewandt.

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

Taf. 66. (Grottesken.)

Grottesken, richtiger geschrieben Grottesken von Grotte sind phantastische, oft recht hässliche Gestalten, entstanden durch Kombination menschlicher, tierischer und pflanzlicher Organismen in willkürlicher und ungenierter Anordnung. Hockende, geflügelte Frauengestalten ohne Arme; menschliche Oberleiber mit Fischschwanzfüssen, mit unendlich langen, mehrfach gewundenen Halsen, 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 (Rafael's 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 Grottesko). Die Grottesken sind ein sprechendes Beispiel der burlesken, lehrten Kunstauffassung der Alten und stehen im scheidenden Gegensatz zur plumpen Kunstkomik des Mittelalters. Aus der Dekorationsmalerei sind die Grottesken in die ornamentale Plastik der Renaissance übertragen. Die Wiederaufnahme der italienischen Dekorationsmalerei für unsere moderne Kunst, hat auch diese Formen populär erhalten.

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 Majolikafiese. Wahrscheinlich aus Siena. Ital. Renaissance. (L'art pour tous).
7. Vom Chorgestühl in San Severino in Neapel. Ital. Renaissance. Von Bartolommeo Chiarini und Bernardino Torelli da Brescia. (Schütz).
8. Aus San Agostino in Perugia. Ital. Renaissance.

Taf. 67. (Halbfiguren.)

Halbfiguren dienen von der antiken Zeit bis heute als beliebte Ornamentanfänger. Der menschliche Oberkörper erleidet verhältnissmässig geringe Abweichungen von seinen natürlichen Formen. Unterhalb der Brust oder des Bauches, häufig durch einen Gürtel abgeschlossen entwickelt sich eine Art abwärtsgekehrter 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.

- 1—2. Füllungen von einem dreiseitigen römischen Architrav.
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.

Taf. 68. (Halbfiguren.)

1. Bronz-Arm aus dem Jahre 1570. 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 Cathedrale zu Limoges. Franz. Renaissance.
5. Aus einem Flachrelief von J. Verchère. Modern-französisch.

Taf. 69. (Sphinx und Kentauren.)

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 spalterweise 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 Barockzeit schmückt 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 Reiteralent 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 spätern Stilen gesichert, wie sie auch der modernen Malerei und Bildhauerei nicht selten als Vorwurf dienen.

1. Liegender Sphinx. Ägyptisch. Original im Louvre in Paris. (Raguenet).
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, Guss von Paillard in Paris (L'art pour tous).
5. Liegende Sphinx von einem modernen Flachrelief in Medaillonform.
- 6—7. Kentauren und Bacchanten. Wandmalereien aus Pompeji. (Chefs-d'oeuvres de l'art antique).

Taf. 70. (Verschiedenes.)

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

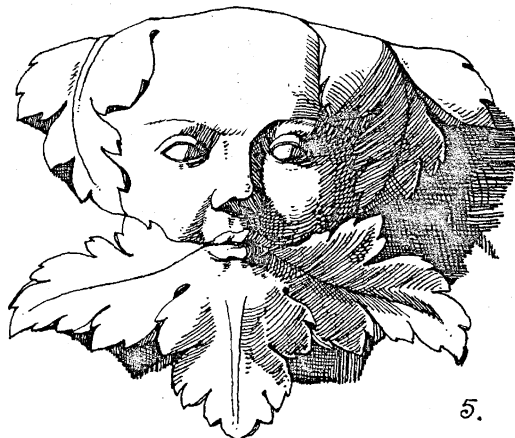
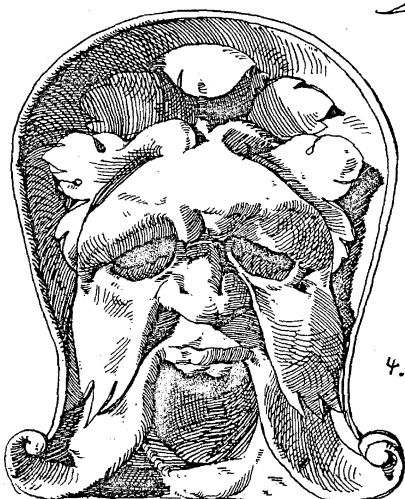
Die Profilköpfe der Minerva, des Mars, des Apoll sind als Medaillonfüllungen geradezu stereotyp. Kühn geschwungene Helme bedecken, fliegende Locken und Bänder umwallen die schön geformten und ideal geschnittenen Gesichter.

Der Totenkopf, der weniger vorgängliche 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.

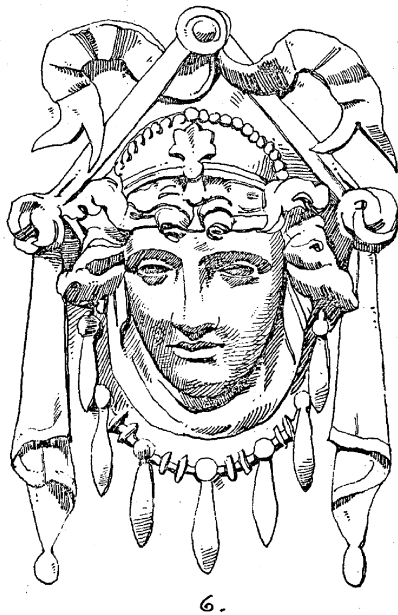
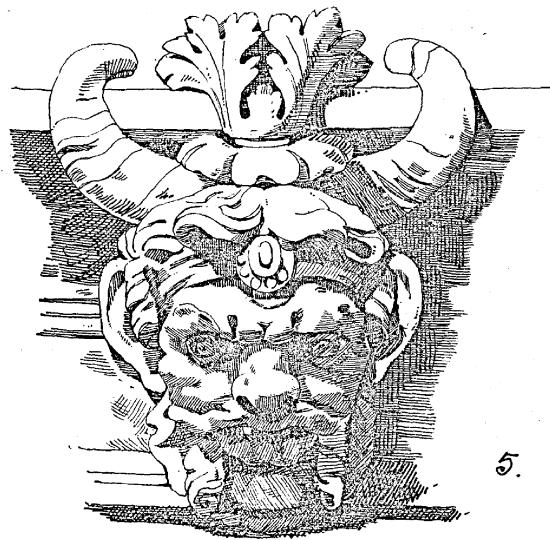
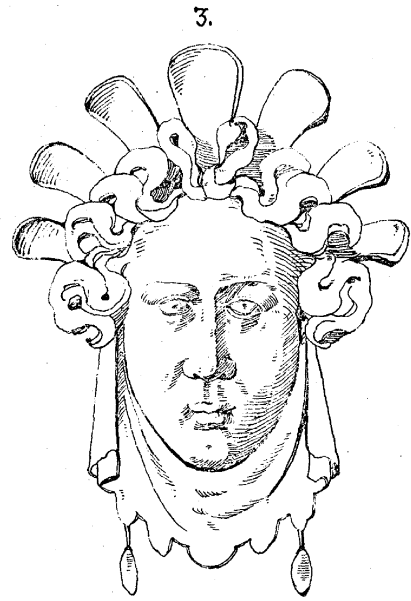
1. Engelsmaske von einer Portaleinfassung. Ital. Frührenaissance.
2. Engelsköpfchen von einem Bronzo-Kandelaber aus der Certosa bei Pavia. Ital. Renaissance.
3. Von einer holzgeschnittenen Umrahmung im germanischen Museum in Nürnberg. Barock.
4. Von der Pestsäule in Wien. Barock.
5. Moderner Engelskopf 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. Männlicher Profilkopf nach einer antiken Camee.
10. Totenkopf, nach der Natur verkleinert.



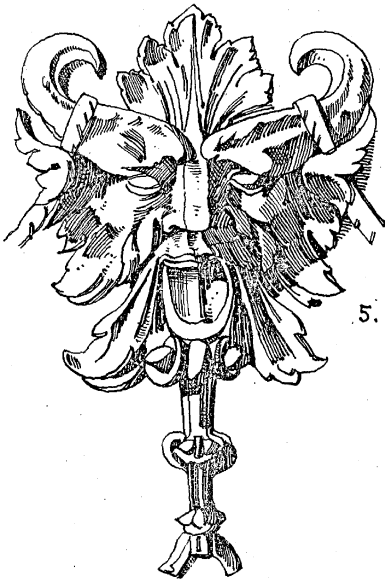
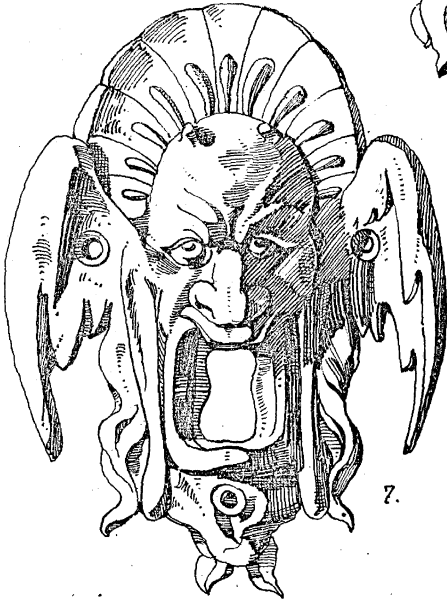




H.



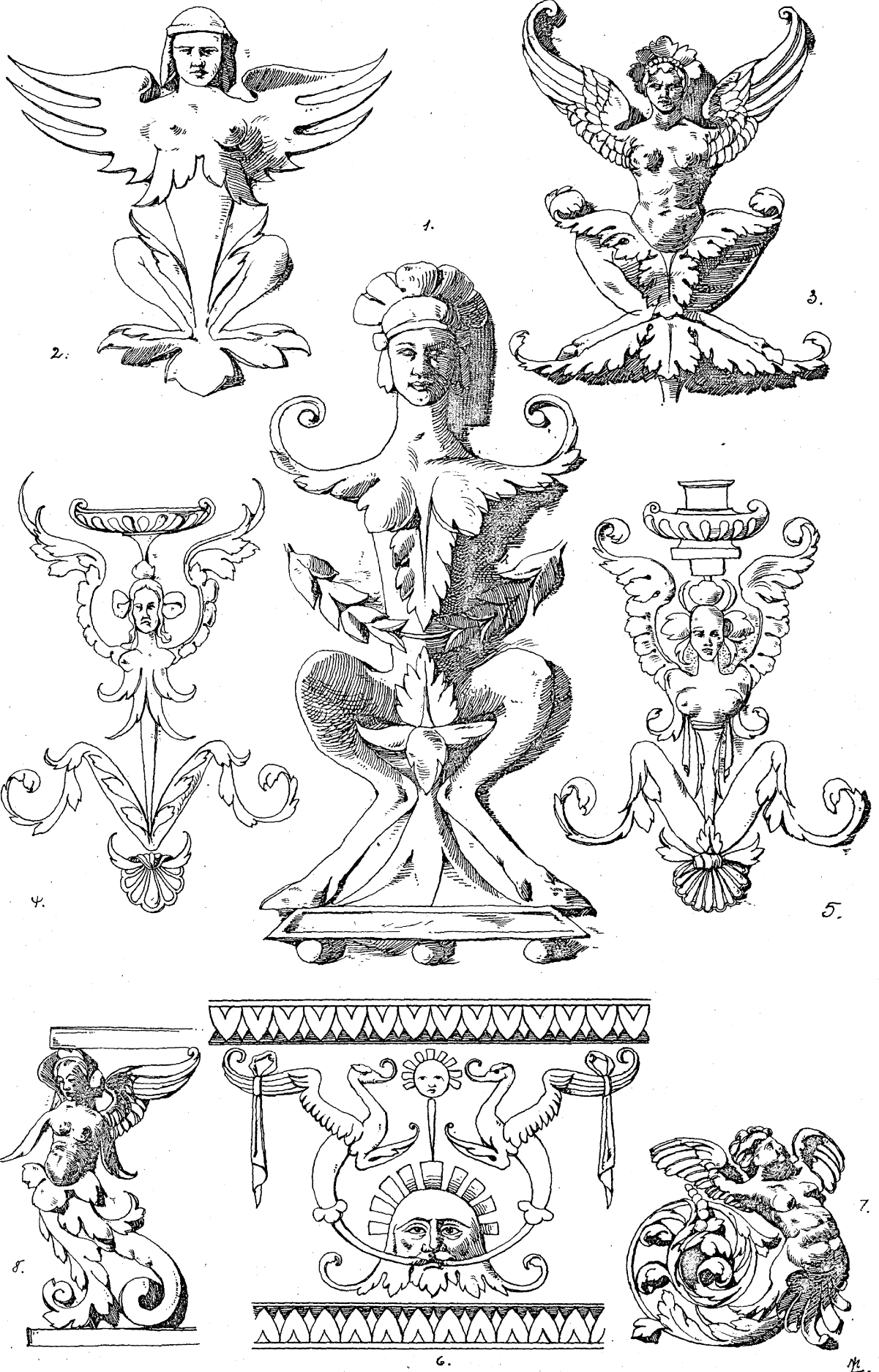
M.



fm.



J. S.

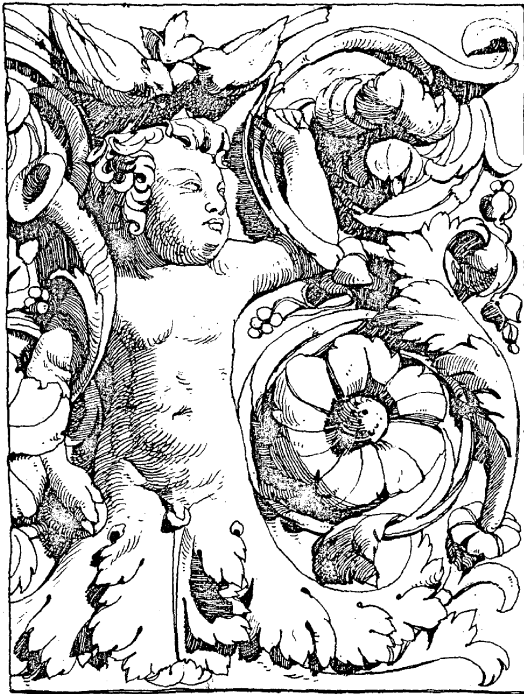




1.



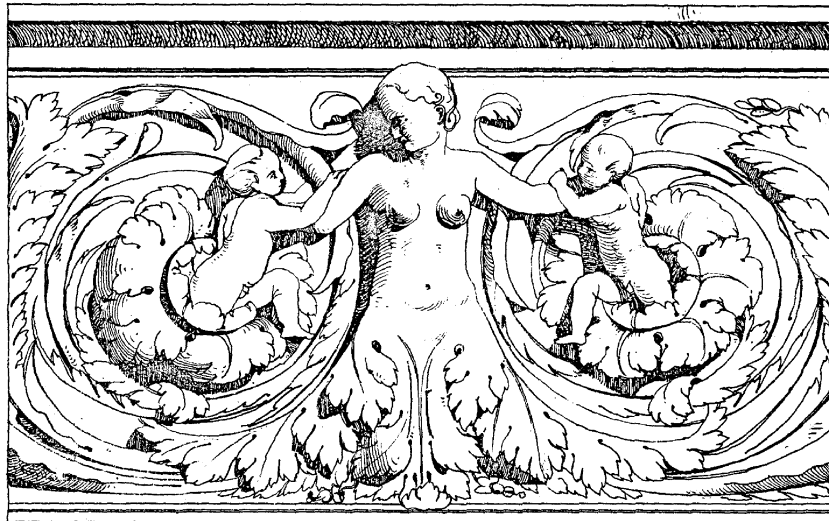
2.



4.

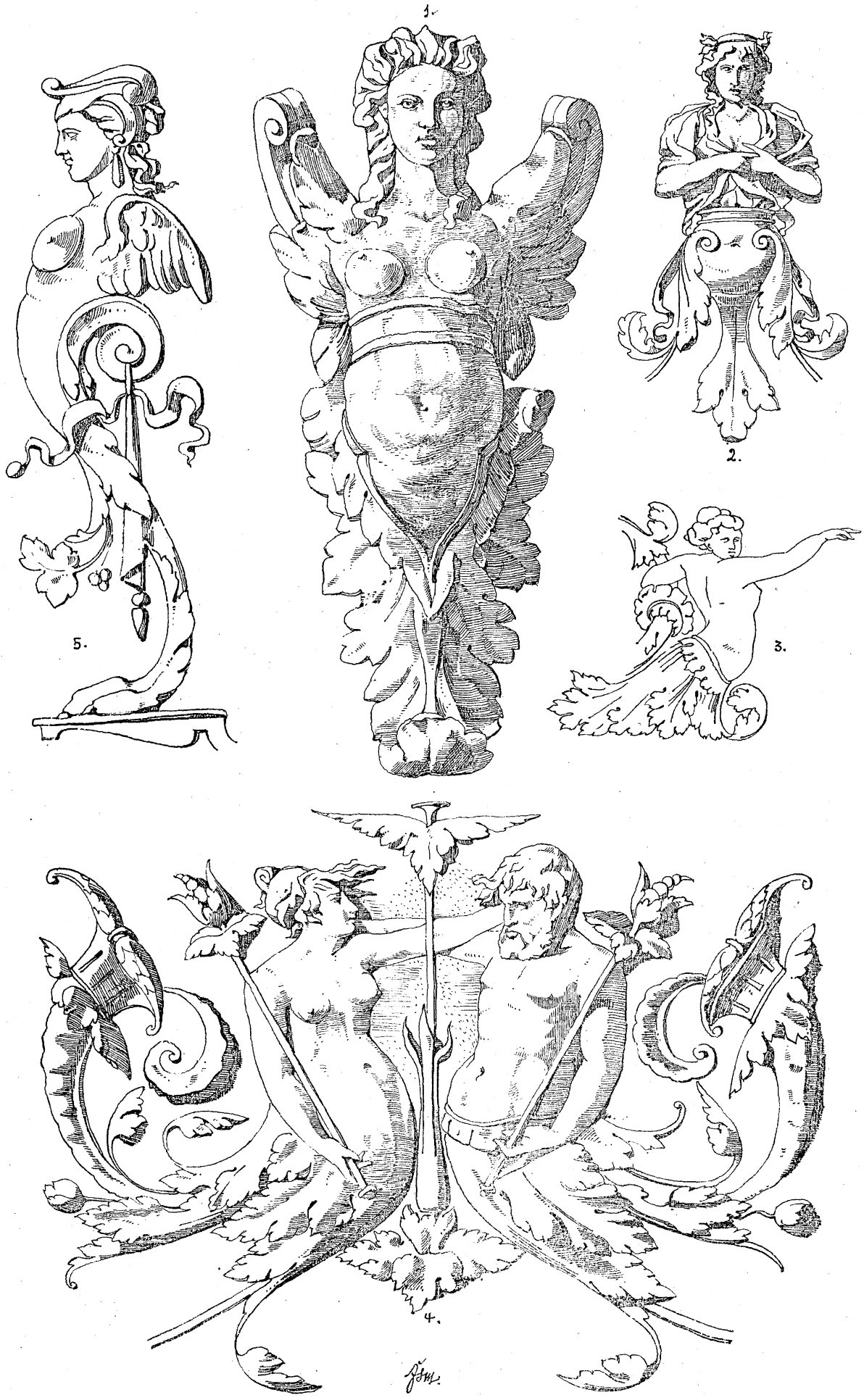


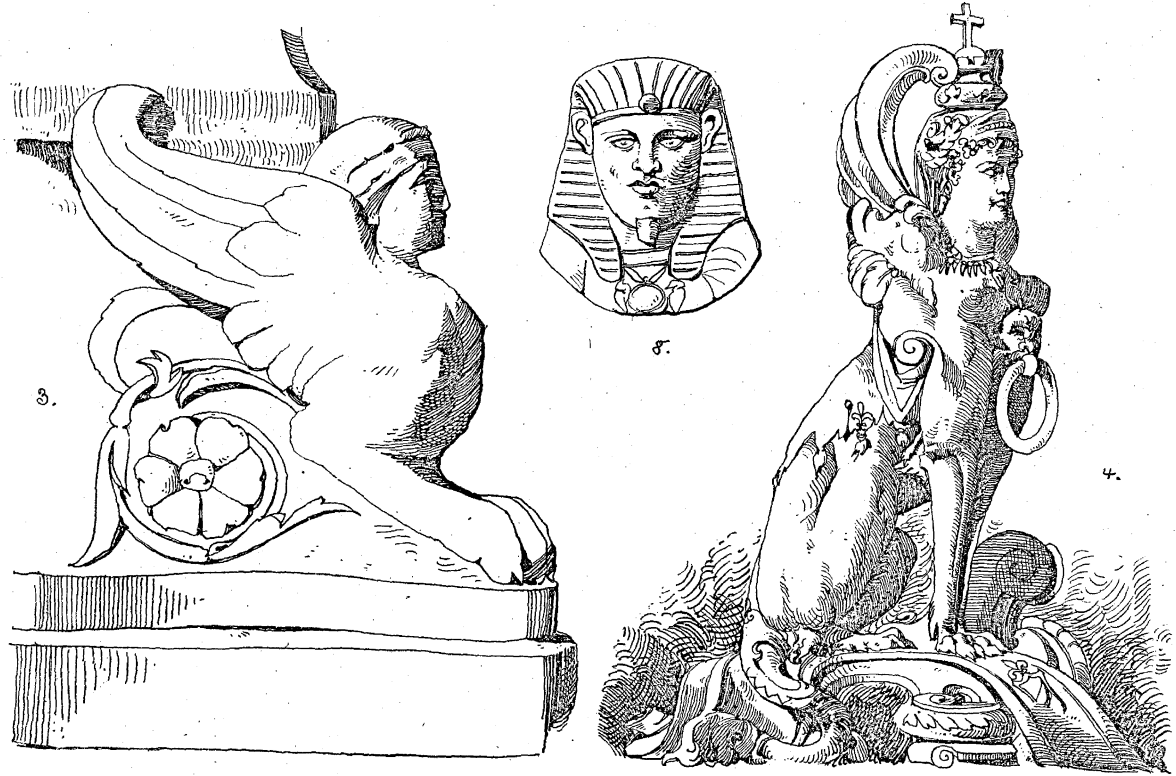
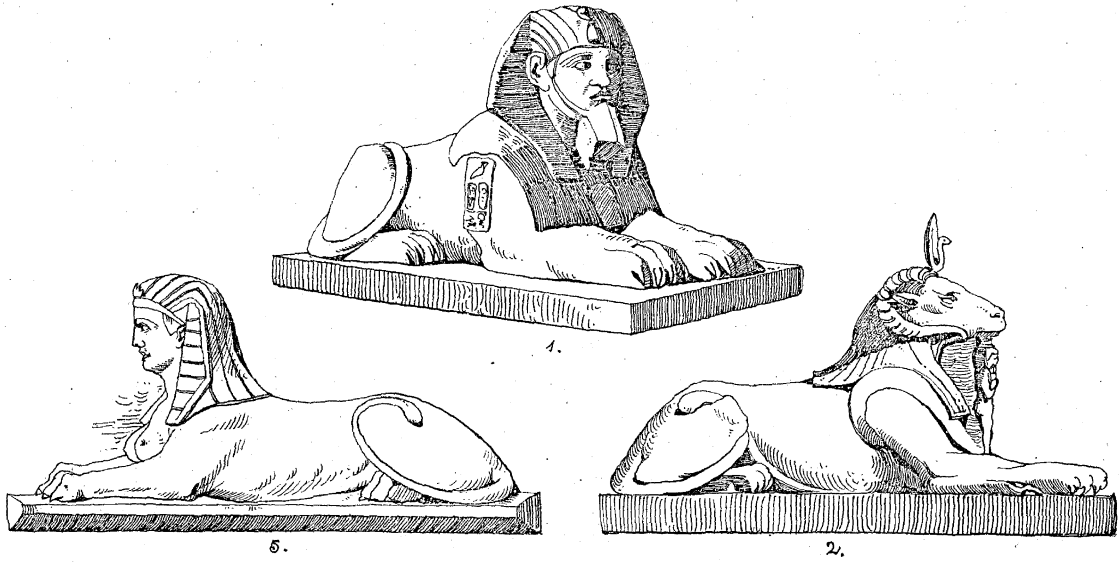
3.

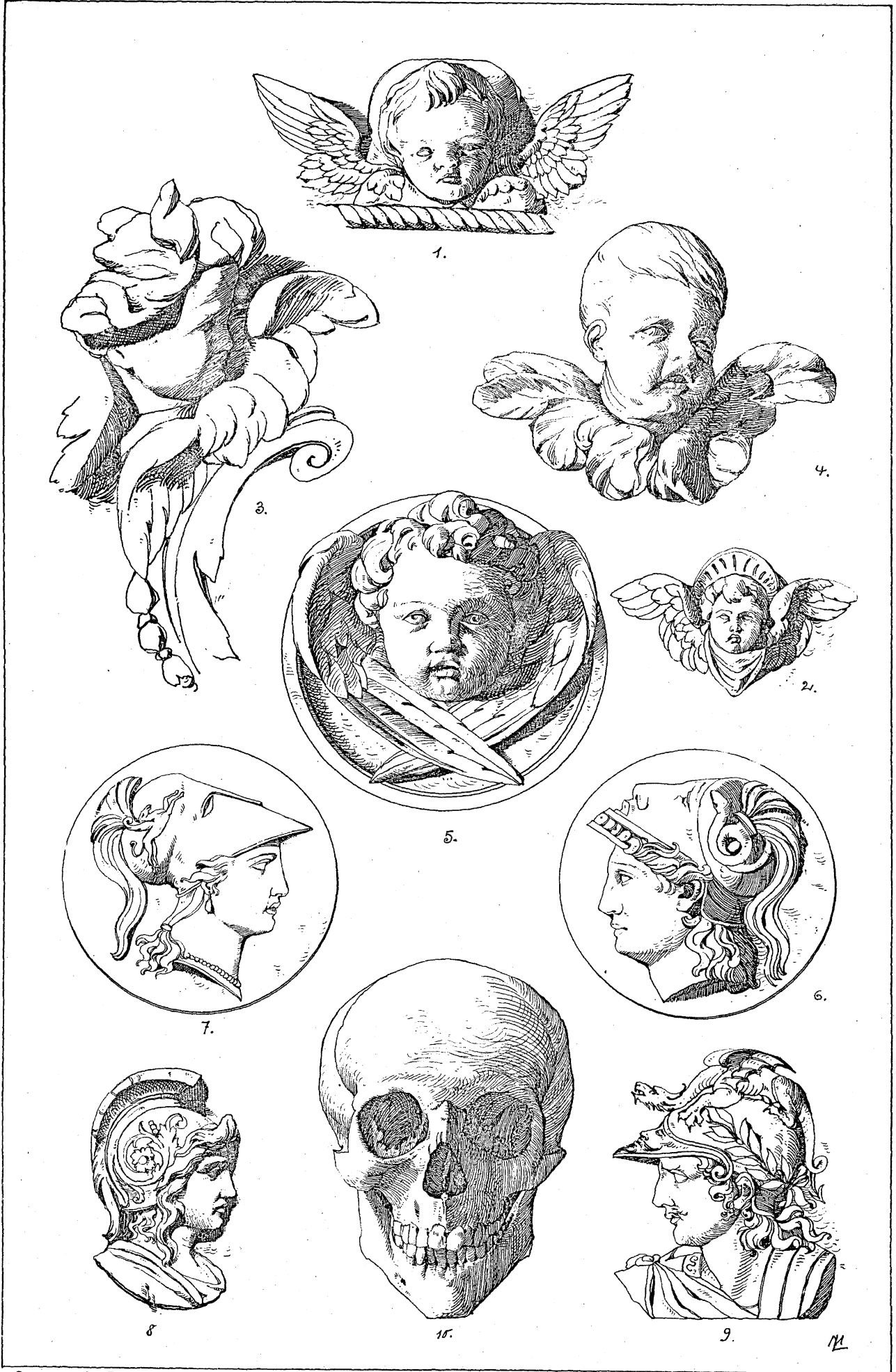


5.

ML.







VIII. HEFT.

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLEHRE

EINE
SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH
FÜR
SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 2.50.



LEIPZIG 1883
VERLAG VON E. A. SEEMANN

Tafel 71-80.

Ausser den geometrischen Formen und den Motiven, welche die organische Natur der Ornamentik zuführt, sind es künstliche, von Menschenhand gefertigte Dinge, die für sich oder in Verbindung mit den erstgenannten der ornamentalen Kunst als Vorbilder dienen. Es ist hier jedoch nicht zu rechnen die zufällige Anbringung von allerlei Gerät in die figuralen Darstellungen und in den Stillleben der hohen Kunst, sondern nur die als oder im Ornament auftretenden und mit denselben verschmolzenen Gefässe, Werkzeuge, Waffen, Instrumente, Schilde, Schleifen, Bänder u. s. w.

Es ist leicht verständlich, dass das Gerät des Kultus in die Dekoration der Kultushäuser, der Tempel und Kirchen überging. In der Antike sind es Altäre, Dreifüsse, Kandelaber, Opferboile, Weihwedel etc., in den christlichen Stilen das Symbol des Kreuzes, geistliche Würdezeichen, Leidenswerkzeuge u. a., welche Friese, Wände, Füllungen u. s. w. zieren helfen. (Vergl. Taf. 75, Fig. 2 u. 6).

Die Griechen pflegten die Waffen, die der stehende Feind auf dem Felde zurückgelassen, an Baumstämmen gruppenweise aufzuhängen. Diese Siegeszeichen oder Trophäen haben ebenfalls Eingang in die Ornamentik gefunden. Schon die Römer errichteten künstliche, symbolische Trophäen aus Stein oder Erz in Form von Säulen, Pyramiden und ähnlichen architektonischen Aufbauten. Seitdem werden Trophäen nicht nur zur Ausschmückung der mit Kampf und Sieg in Beziehung stehenden Monumente, der Zeughäuser, Arsenale, Kriegsministerien, Wachen und Kasernen, sowie zur Verzierung von Waffen, speziell der Schilde angewendet, sondern sie finden sich auch bis auf den heutigen Tag in Form wohlgeordneter und hübsch gruppierter Kriegsgewandte rein dekorativ benützt in den Palastarchitekturen der Schlösser, Stadthäuser, auf Grabmälern, in den Entarsien der Renaissance, auf Stoffen und Tapeten, als Vignetten und vor allem im Pilasterornament.

Es war nahelegend, aus dem Jagdgerät, das mit dem des Krieges viele Ähnlichkeit hat, sowie aus dem Material der Marine ebenfalls Trophäen zu bilden. Dabei ist allerdings der ursprünglichen Bedeutung des Wortes *τροφαίον* = Siegeszeichen von τροφή = Wendung, Pflicht keine Rechnung mehr getragen.

Die Zusammenstellung von Werkzeugen und Instrumenten, um einen bestimmten Begriff symbolisch darzustellen, führt zur Bildung der Embleme. So finden wir (abgesehen von den als Trophäen aufgeführten Kriegs- und Jagdemblemen) Embleme der Kunst, und zwar sowohl der Kunst im allgemeinen, als der verschiedenen Einzelkünste: der Musik, der Malerei, der Bildhauerei, der Bankunst etc.; ferner Embleme der Wissenschaft, allgemein gehalten oder bestimmte Wissenszweige symbolisierend wie die Mathematik, die Astronomie, die Chemie etc.; Embleme des Verkehrs, des Handels, der Technik und schliesslich die Embleme des Handwerks und der Gewerke. So werden beispielsweise versinnbildlicht: der Gesang durch eine Lyra mit oder ohne Notenblätter, die Musik durch Geigen, Flöten, Waldhörner, die sog. Hirtenpfeife u. a., der Tanz durch Tambourin und Castagnettes, die Schauspielkunst durch Masken, die Malerei durch Pinsel und Palette, die Bildhauerei durch Hammer, Meissel und Erzeugnisse bildnerischer Thätigkeit, Busten, Torsi, die Architektur durch Winkel, Mass und Zirkel gewöhnlich in Verbindung mit Kapitalen. Die Eisenbahn und die Dampfkraft werden durch ein geflügeltes Rad, die Telegraphie durch Drahtrollen, denen Blitze entströmen veranschaulicht. Der Handel repräsentiert sich in Form von Tonnen und Warenballen, an denen der Caduceus (Stab, von geflügelten Schlangen umwunden), das Attribut des Merkur, anlehnt; der Ackerbau führt den Pflug, die Sichel, die Sense etc., der Weinbau die Kelter als Zeichen. Die verschiedenen Gewerke wählen teils ihre Werkzeuge, teils ihre Produkte zum Sinnbild. Die Innungen und Zünfte der letztverflorbenen Jahrhunderte hatten in diese äusserlichen Abzeichen ein gewisses System gebracht; eine grosse Anzahl zum Teil sehr schön und sinnreich durchgeführte Zunftschilde aus jener Zeit figurirt in den kunstgewerblichen Museen der Neuzeit. Weit eingehender und ausführlicher, als es der Rahmen der vorliegenden Publikation gestattet, ist das Gebiet der Embleme behandelt in Gerlach's „Allegorien und Embleme“, welchem vorzüglich Werke dieses Heft eine Anzahl von Abbildungen entnommen hat. (Vergl. Taf. 77.)

Fliegende oder flatternde Bänder und Schleifen finden für sich allein zwar keine Anwendung; dagegen sind sie um so häufiger der Aufputz von Guirlanden und Festons (vergl. Taf. 38, 39, 40), von Emblemen (vergl. Taf. 71—77) oder sie entfalten sich zum Spruchband (vergl. Taf. 79), bestimmt irgend welche Inschriften zu tragen. Die Bänder der Antike sind einfach, an den Enden gewöhnlich in kugelige oder eichelförmige Knöpfe endigend; das Mittelalter, speziell die Gotik gestaltet sie kraus und verzwick; in der Renaissance entfalten sie sich mannigfaltig, frei und hübsch geschwungen und sind an den Enden häufig wimpelartig geteilt. Im Louis XVI.-Stil werden die Bänder eigenartig gefaltet, entbehren aber trotz dieser Maniertheit nicht eines gewissen dekorativen Reizes. (Vergl. Taf. 78 u. 79).

Schliesslich mögen von künstlichen Formen, die im Ornament, speziell im Pilasterornament häufig wiederkehren, noch Erwähnung finden, jene candelaberartigen Aufbauten und Gefässformen, denen das aufsteigende Pflanzenornament zu entsteigen pflegt. (Vergl. Taf. 80). Füllhörner, gekreuzte Fackeln (vergl. Taf. 80) mit lodernen Flammenbüscheln, kleine Schriftschildechen (vergl. Taf. 74—75) und anderes mehr treten als konventionell gewordener Zierrat auf.

Taf. 71. (Trophäen).

- 1—6. Trophäen von einer metallgetriebenen Schale. Renaissance.
- 7—8. Trophäen von einem Uhrenschild. Original in Kupfer getrieben. Französische Renaissance. Stil Louis XIII. (Lièvre).
- 9—10. Füllungen von einer Thür am Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses. Deutsche Renaissance. (Pfnor).

Taf. 72. (Trophäen).

1. Füllung vom Grabmal des Galeazzo Pandono in San Domenico maggiore in Neapel. Italienische Renaissance. (Schütz).
2. Partie aus einer Pilasterfüllung. Italienische Renaissance.
3. Partie aus einer holzgeschnitzten Füllung vom Chorgestühl in Dordrecht. Holländische Renaissance.
4. Vom Postament eines Markgrafendenkmals in Pforzheim. Von Hans von Trarbach. Deutsche Renaissance.
- 5—6. Füllungen von der Quatrigade der Tuilerien in Paris. (Baldus).
7. Trophäe vom Entwurf zu einem Grabmonument von J. Ch. Delafosse.

Taf. 73. (Embleme der Musik.)

1. Eckstück im Theatersalon des Staatsministeriums. Louvre in Paris. (Baldus).
2. Vom Louvre in Paris. (Baldus).
3. Innungszeichen der Geigenmacher in Klingenthal. Aus dem Jahre 1716. (Gerlach, Allegorien u. Embleme).
- 4—5. Partien aus Pilasterfüllungen von Bildhauer Fomilini in Florenz. Modern Italienisch.
- 6—9. Medaillonfüllungen von Bildhauer Lehr in Berlin. Modern Deutsch.

Taf. 74. (Embleme der Malerei, Bildhauerei etc.).

1. Holzgeschnittener Thüraufsatz. Französisch. 18. Jahrhundert. (L'art pour tous).
- 2—3. Embleme der Bildhauerei und Malerei von Bildhauer Hauptmann in Dresden. Modern.
4. Vom Programm der Münchener Ausstellung 1876. Handzeichnung von R. Seitz.
5. Handzeichnung von Prof. Hammer in Karlsruhe. Von der Adresskarte einer Farbenfabrik.
6. Handzeichnung von Dir. Götz in Karlsruhe. Vom Titel zu einer Goethe-Ausgabe.

Taf. 75. (Embleme der Kunst).

1. Füllung vom Hof des Dogenpalastes in Venedig. Scala dei Giganti. Italienische Renaissance. (Schütz).
 2. Kirchliche Kunst.
 3. Architektur und Bildhauerei.
 4. Malerei.
 5. Antike Kunst.
 6. Christliche Kunst.
 7. Kunst.
 8. Bildhauerei.
- Pilasterpartien von Bildhauer Hauptmann in Dresden. Modern. Originale an der Treppe des Dresdener Museums.

Taf. 76. (Embleme der Wissenschaft und Technik).

1. Fahne der Bauschule des Polytechnikums in Karlsruhe.
2. Embleme der chemischen Schule.
3. „ „ mathematischen „
4. „ „ Maschinenbau- „
5. „ „ Ingenieur- „
6. „ „ Forst- „
7. „ „ ehem. Post- u. Handelsschule des Polytechnikums in Karlsruhe. Nach den Entwürfen vom † Dir. Kachel in Karlsruhe.
8. Embleme des Maschinenbaues.
9. „ der Mechaniker. (Gerlach, Allegorien u. Embleme).
10. „ Schlosserei.
11. Schifffahrt und Handel. Von den Tuilerien in Paris. (Baldus).

Taf. 77. (Embleme des Handwerkes, der Landwirtschaft etc.).

1. Embleme der Schifffahrt.
 2. „ des Ackerbaues.
 3. „ der Musik.
 4. „ Landwirtschaft.
 - 5—6. Kriegsemphe (Trophäen). Von der Umrahmung eines Kupferstichs von Heinrich Götzins (1558—1617).
 7. Embleme der Jagd und Fischerei. Von Stack in München. (Gerlach, Allegorien und Embleme).
 8. Embleme der Forstwirtschaft.
 9. „ „ Schwertfeger.
 10. „ „ Büchsenmacher. (Gerlach).
 11. „ „ Hufschmiede.
 12. „ „ Schlosser.
- Von der Hoffaçade der Tuilerien in Paris. (Baldus).

Taf. 78. (Fliegende Bänder).

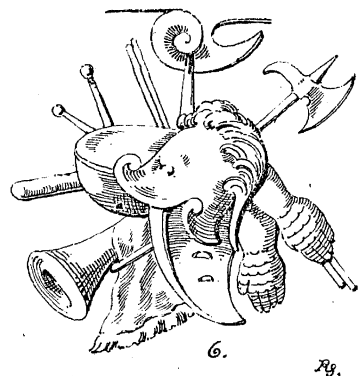
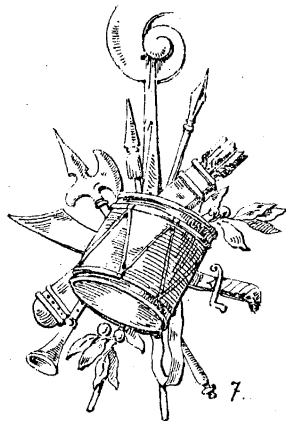
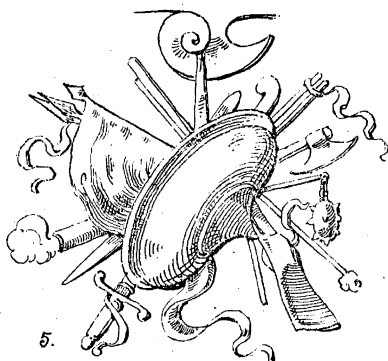
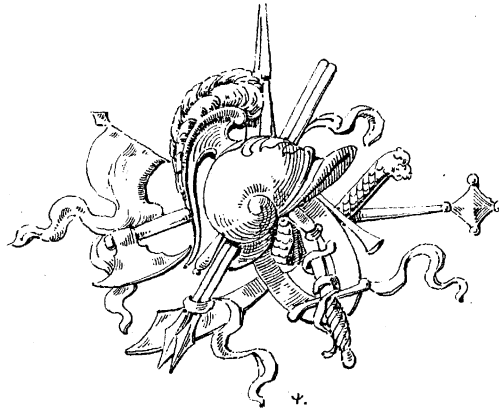
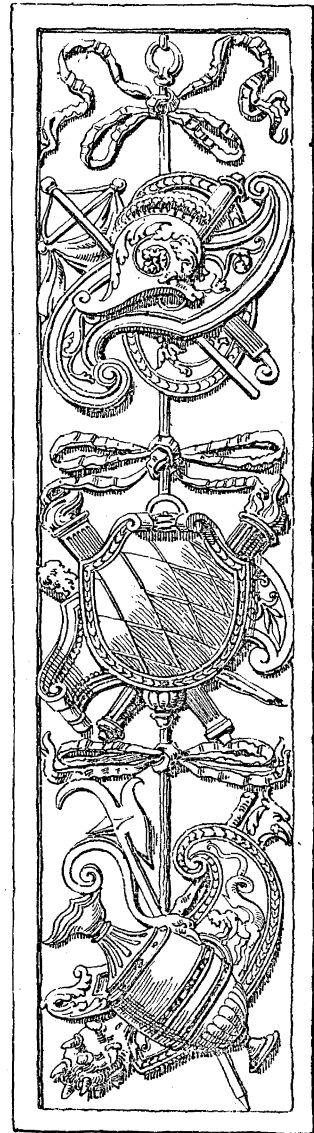
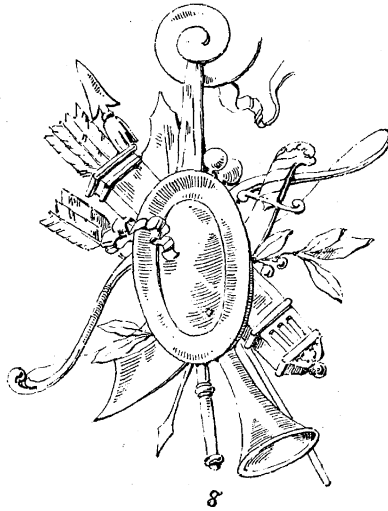
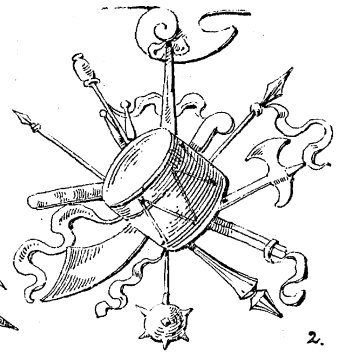
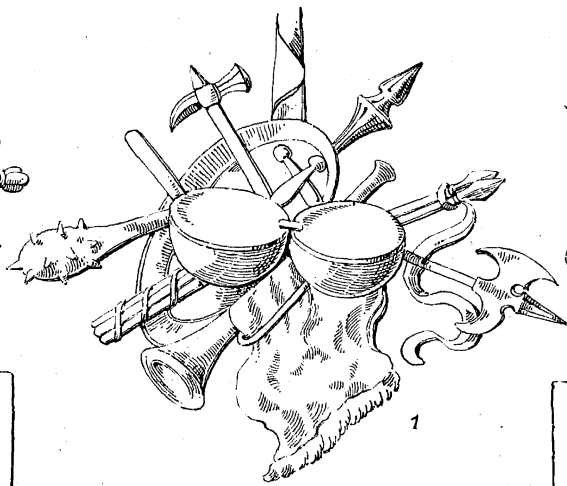
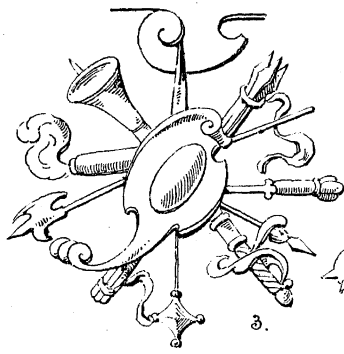
1. Bandschleife vom Entwurf zu einem Schmuck. Nach Daniel Mignot. Deutsche Renaissance.
2. Bandschleife im Stil Louis XVI. (Lièvre).
3. Bandschleife von einem Fruchtgehänge. Nach Prof. Sturm in Wien. (Storck's Zeichenvorlagen).
4. Draperie-Guirlande. (Raguenet).

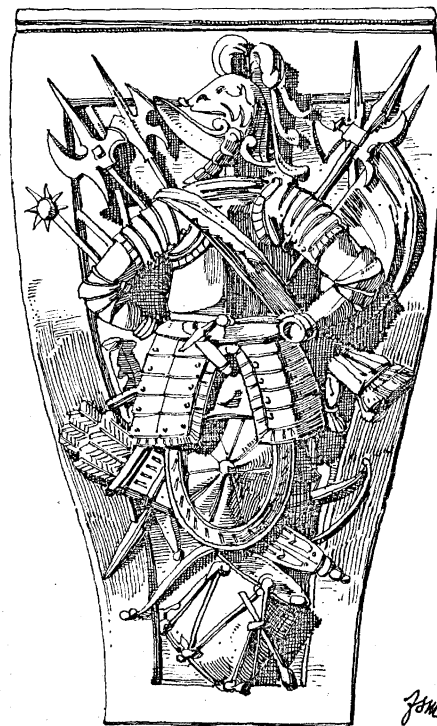
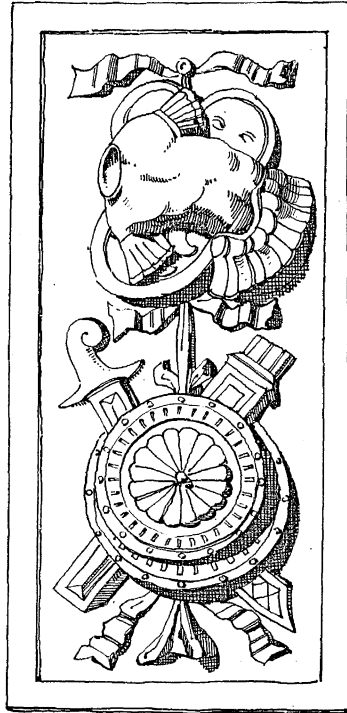
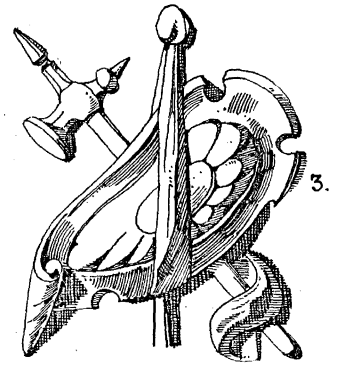
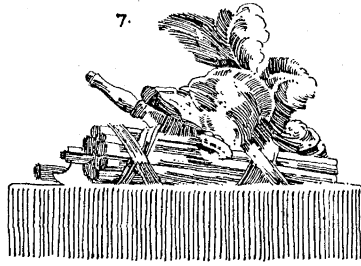
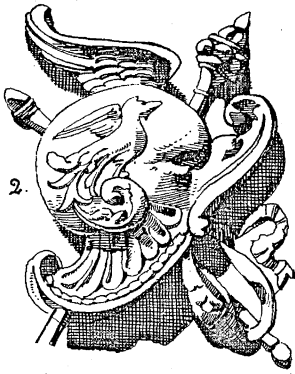
Taf. 79. (Fliegende Bänder).

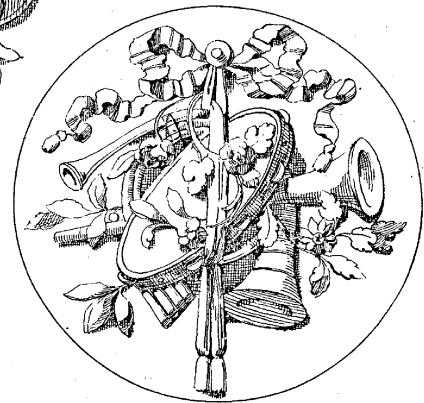
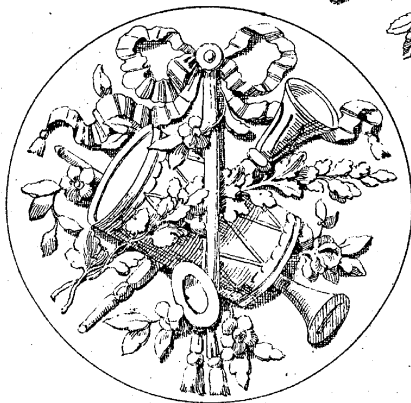
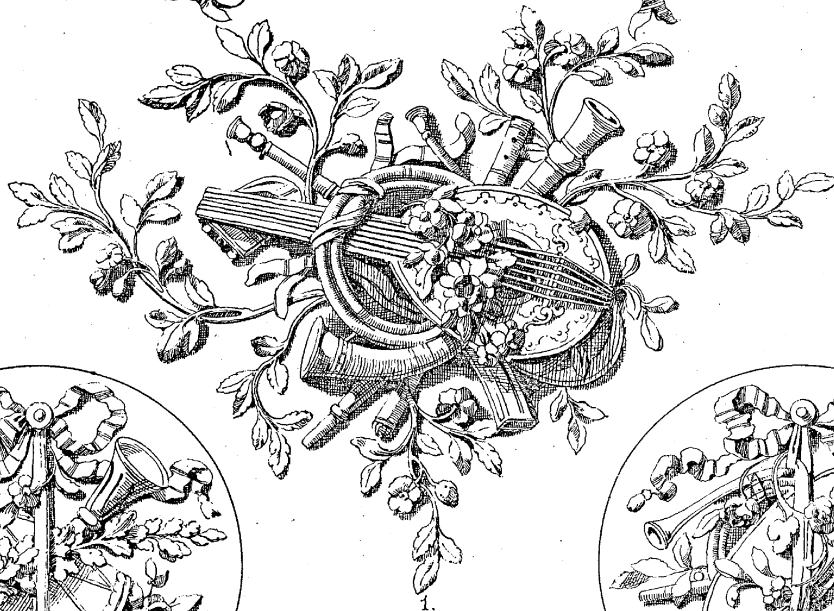
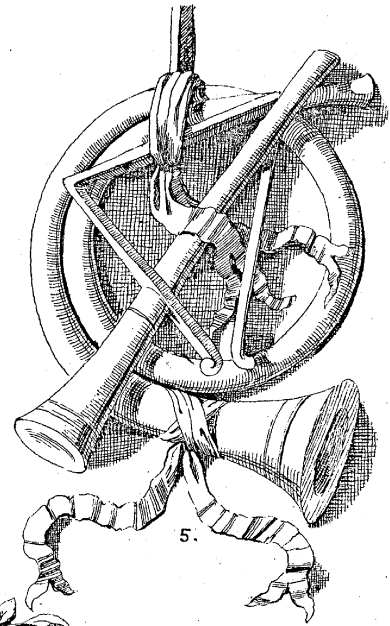
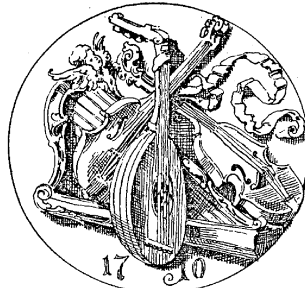
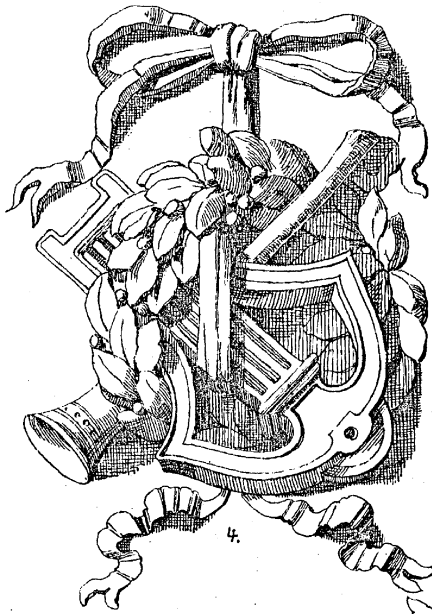
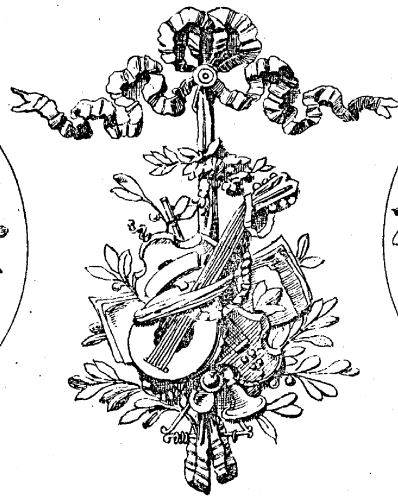
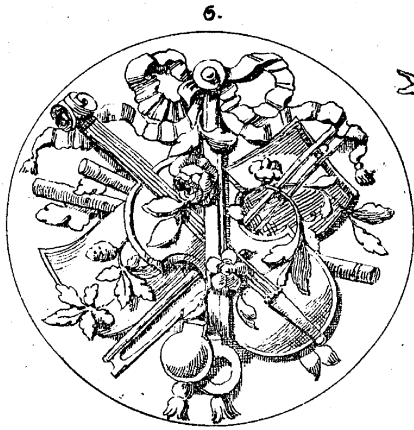
1. Spruchband vom Siegel der Stadt Schiltach. Original Silber. Gotisch, Dreifach vergrössert. Auf dem Bande die Inschrift: „S. opidi schiltach.“
2. Bandmotiv aus Jost Amman's Wappen- und Stammbuch. Deutsche Renaissance.
3. Bandmotiv aus einem Gemälde B. Zeitblom's. Karlsruher Gallerie. Gotisch.
4. Spruchband-Ende von einem altdeutschen Gemälde. Kölner Schule. Karlsruher Gallerie.
5. Spruchband über einem Triumphwagen von Hans Burgkmair. (1473—1530). Deutsche Renaissance. (Hirth).
6. Spruchband von Albrecht Dürer's „Der Eülen seyndt alle Vögel neydig und gram.“ Deutsche Renaissance. (Hirth).

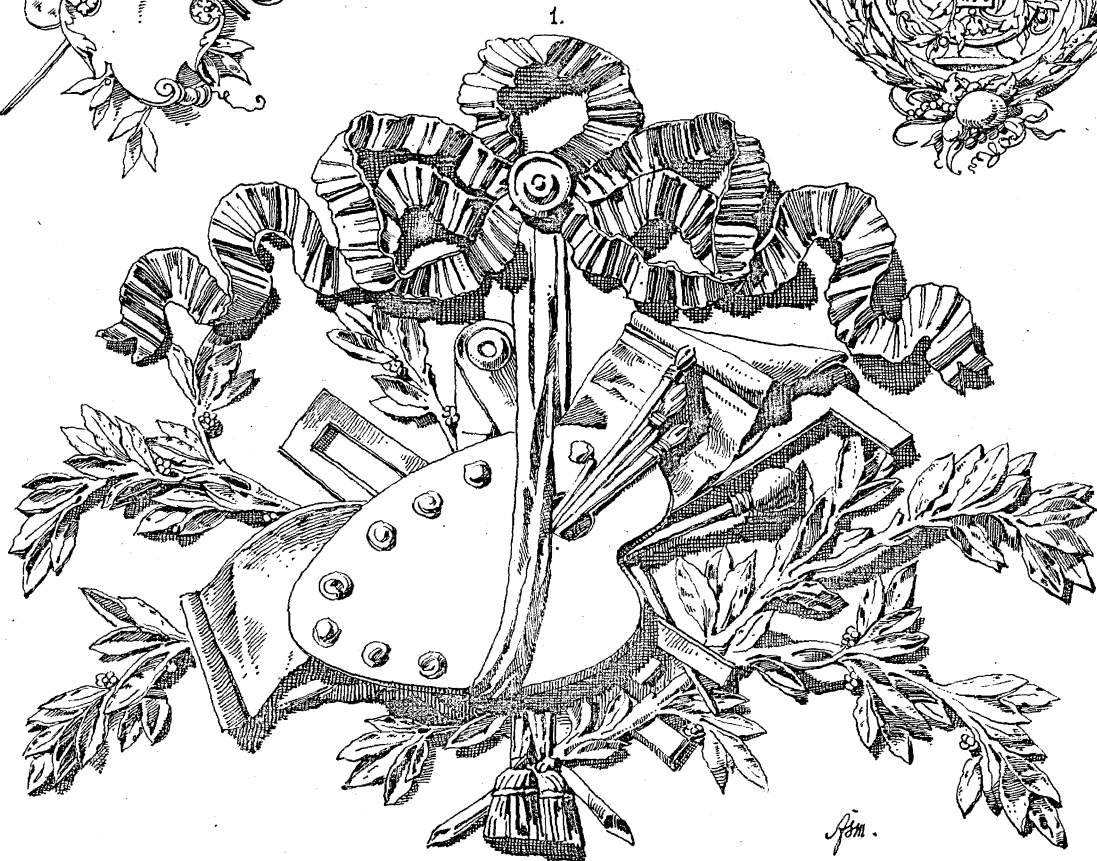
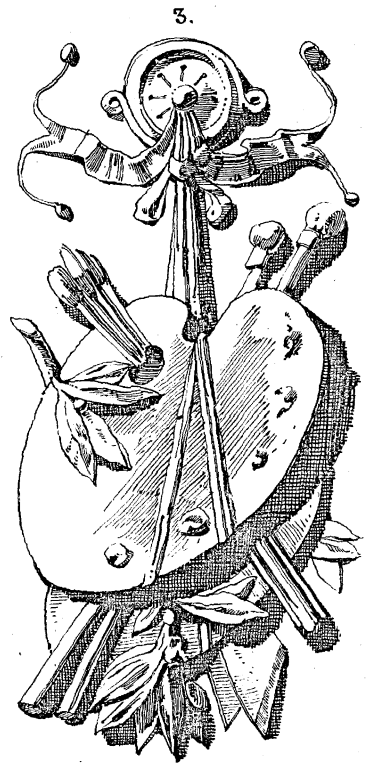
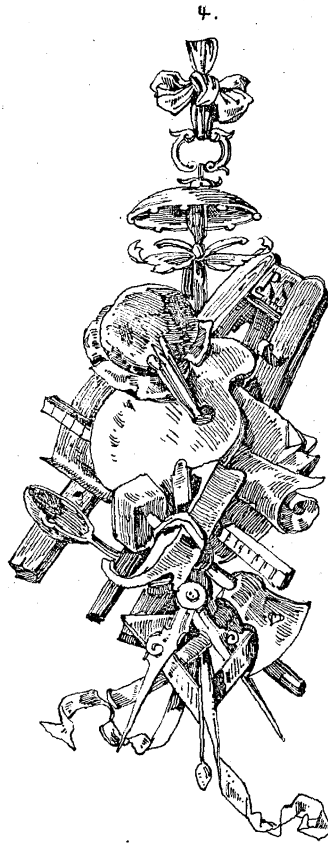
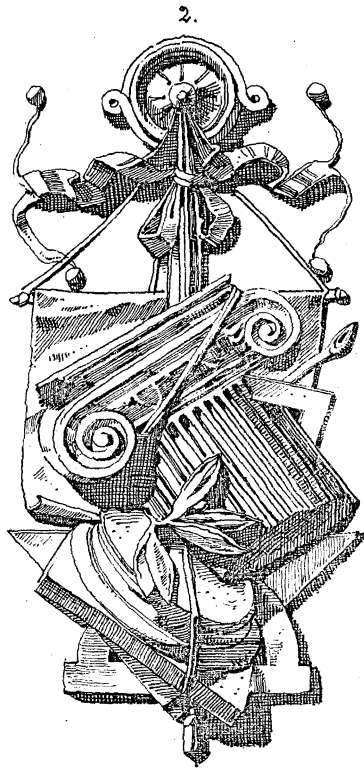
Taf. 80. (Verschiedenes).

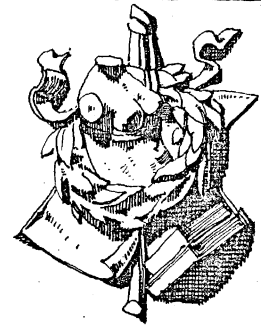
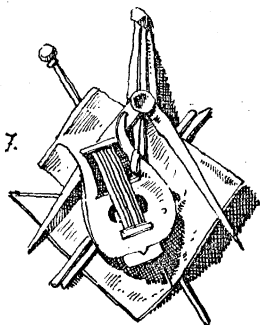
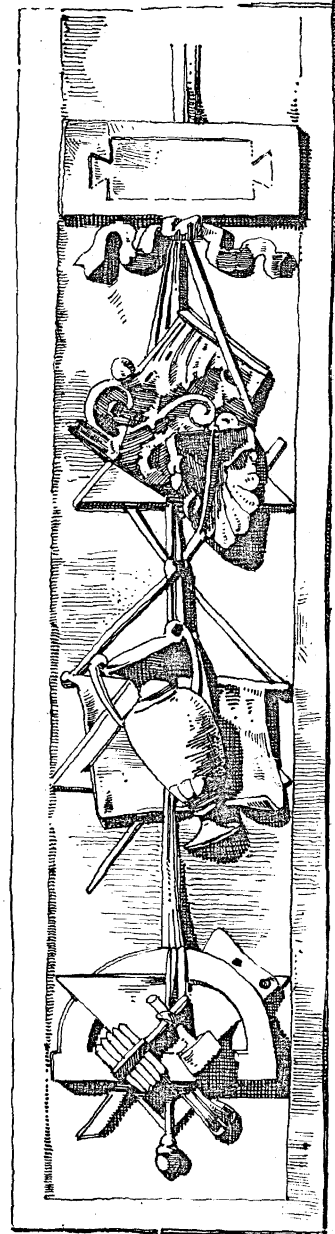
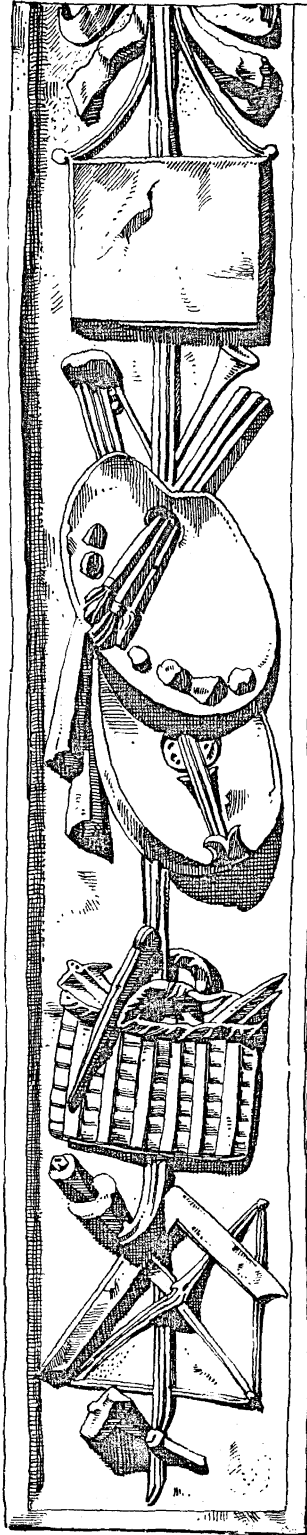
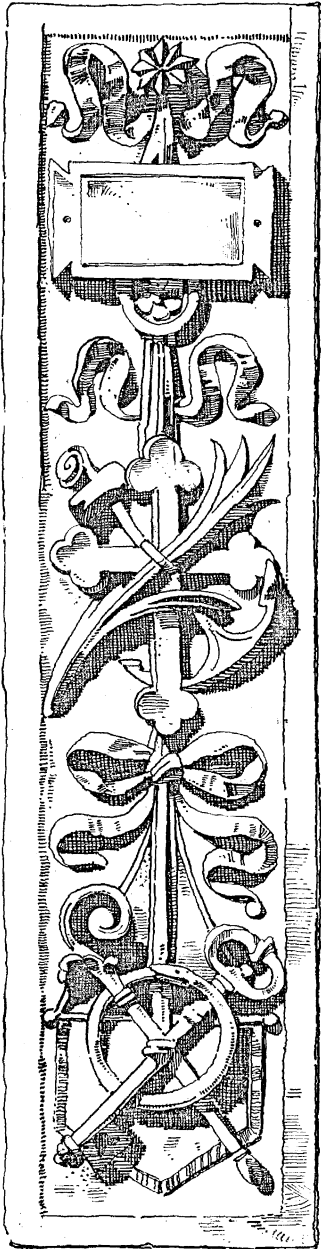
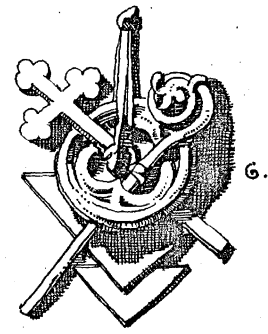
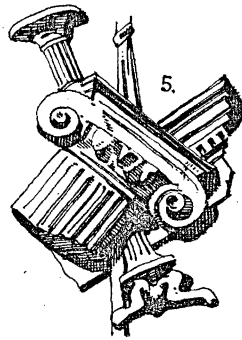
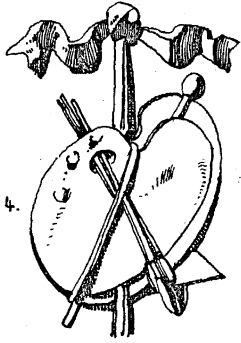
1. Vasenornament aus einem Fensterpilaster von der Caecellaria in Rom. Von Bramante. Ital. Renaissance. (De Vico).
2. Vasenornament an einem Thürpilaster in San Agostino in Rom. (De Vico).
3. Vasenornament. Untere Partie einer Füllung. Italienische Renaissance.
4. Vasenornament aus einem Pilaster vom Grabmal Louis XII. in St. Denis. Französische Renaissance.
5. Vasenornament im Stile Louis XVI. (F. A. M. cours d'ornement).
6. Gekreuzte Fackeln. Oberteil einer Pilasterfüllung von Benedetto da Majano. Italienische Renaissance.
7. Gekreuzte Fackeln. Renaissance-Ornament.

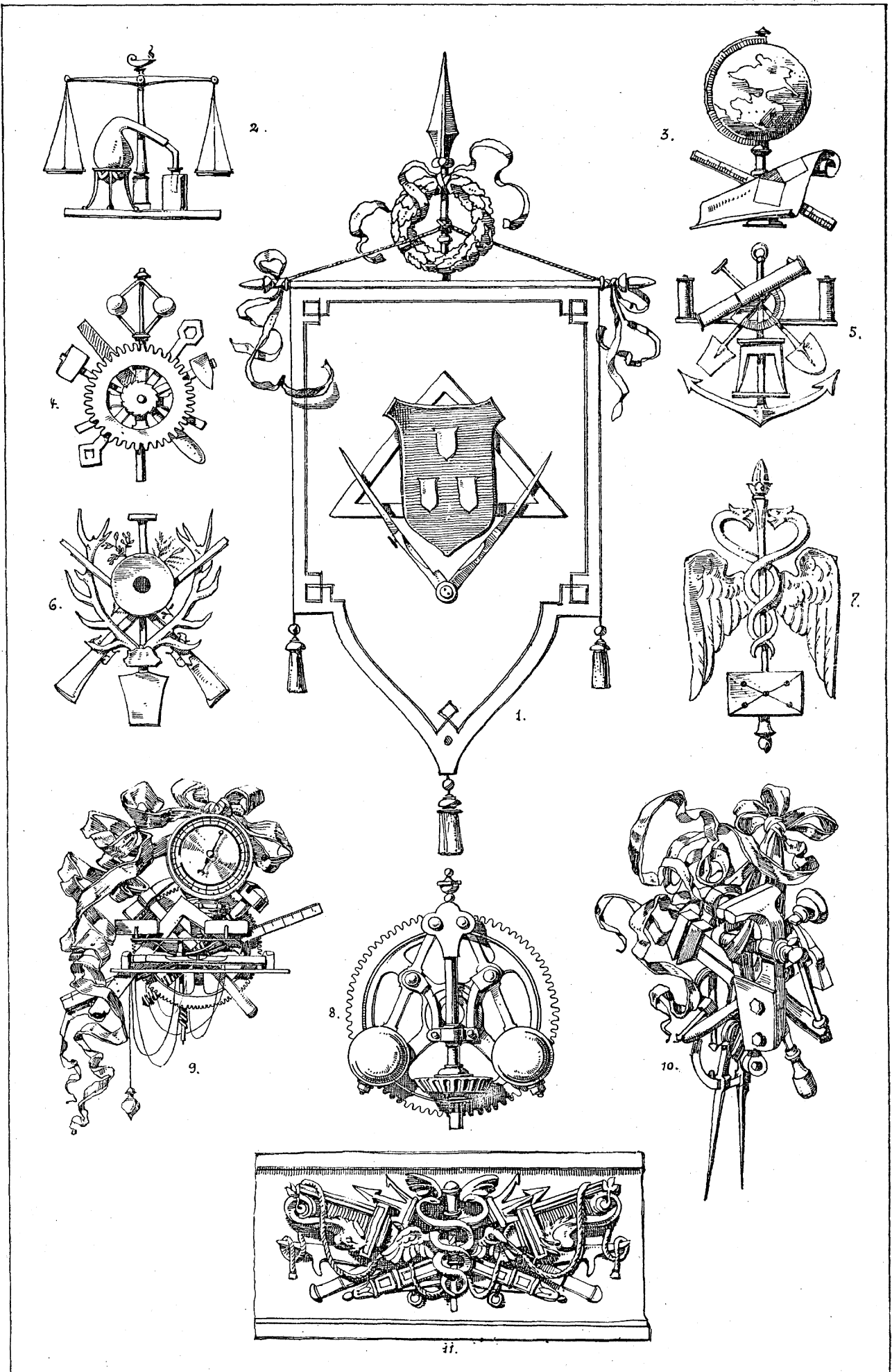


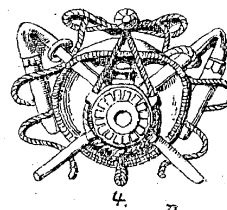
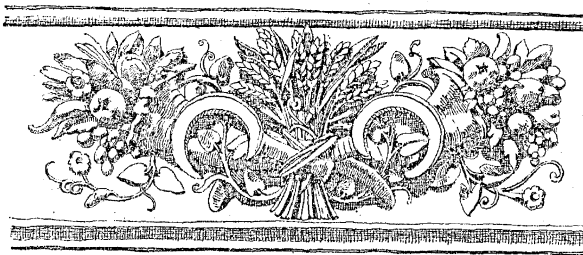
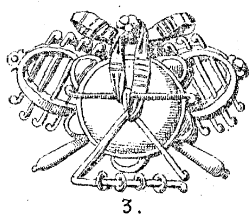
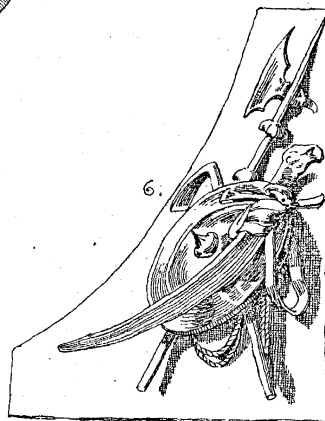
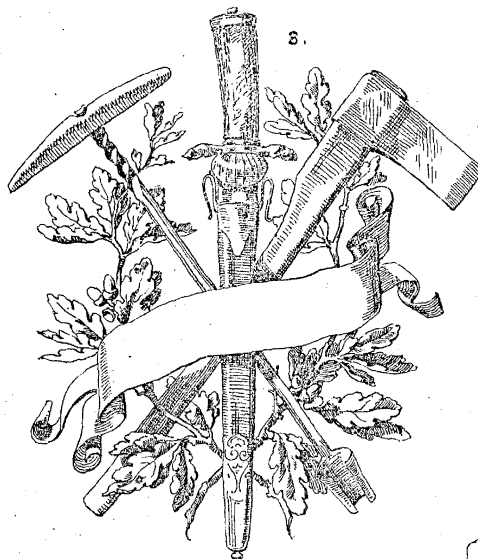
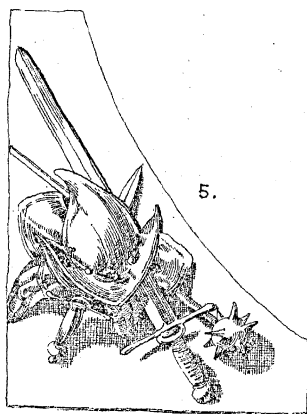
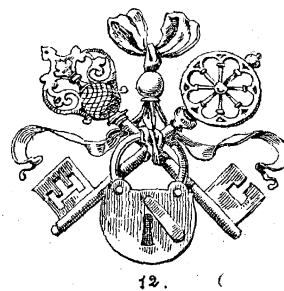
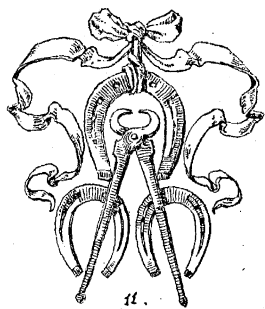
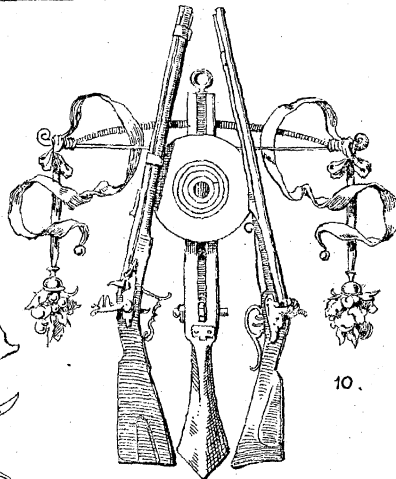
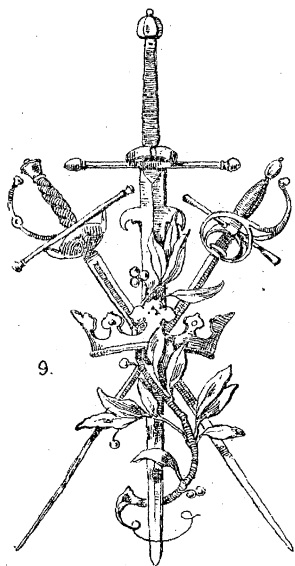
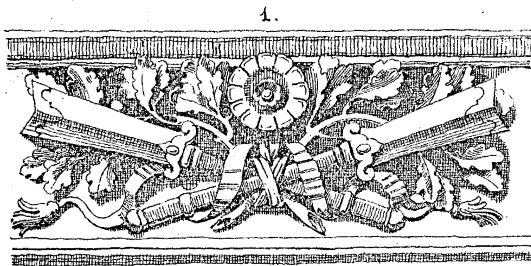


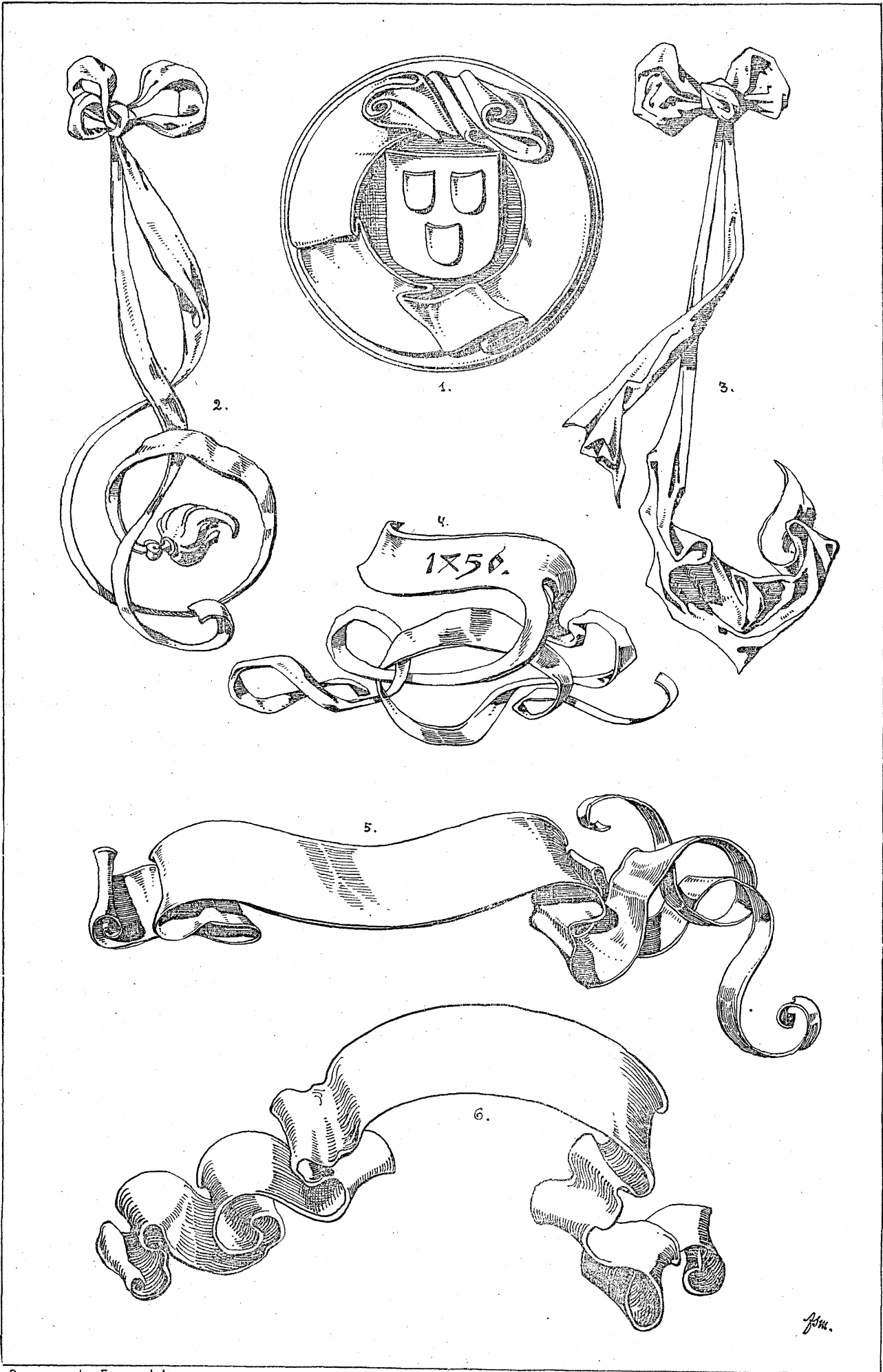


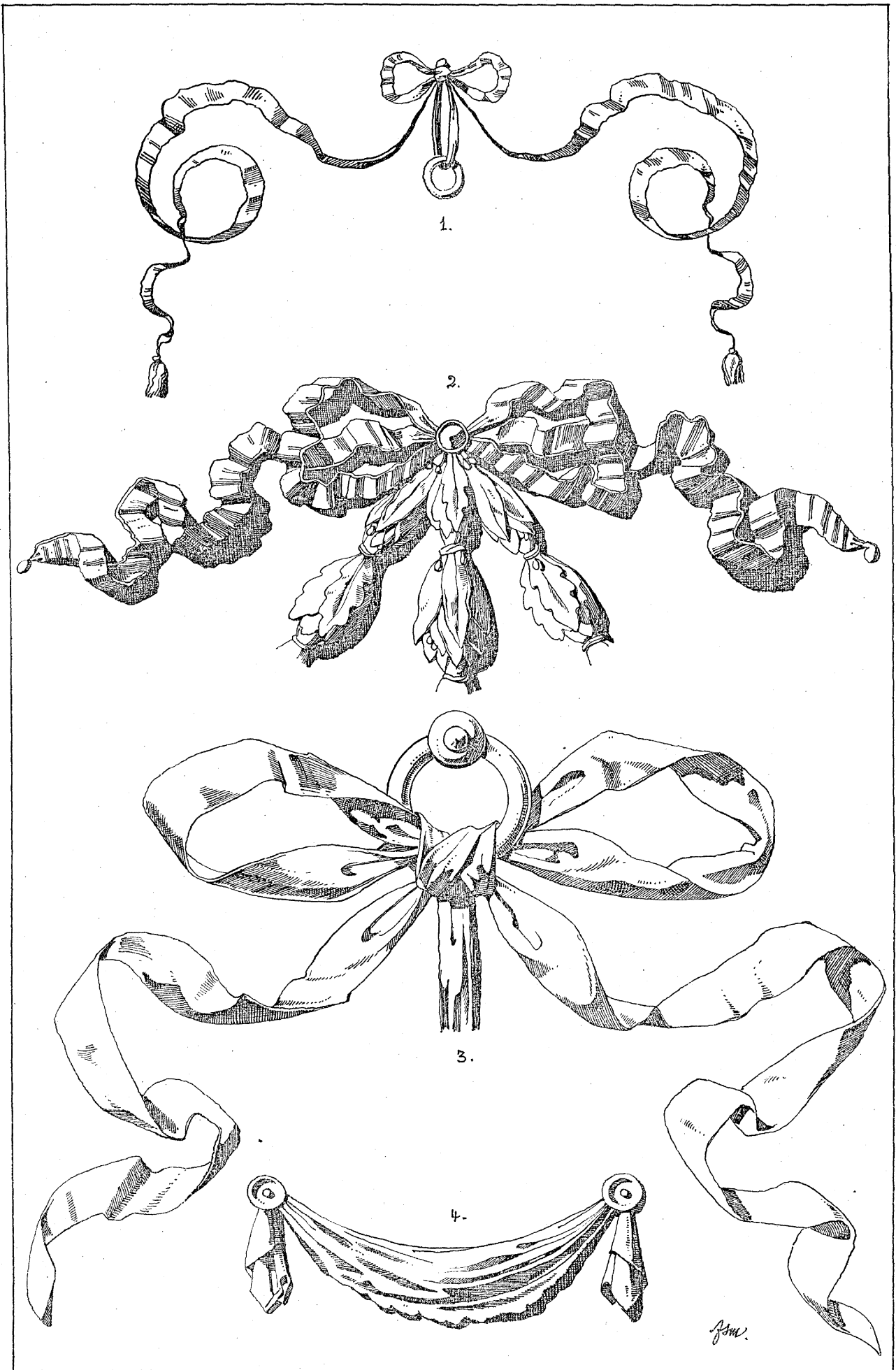


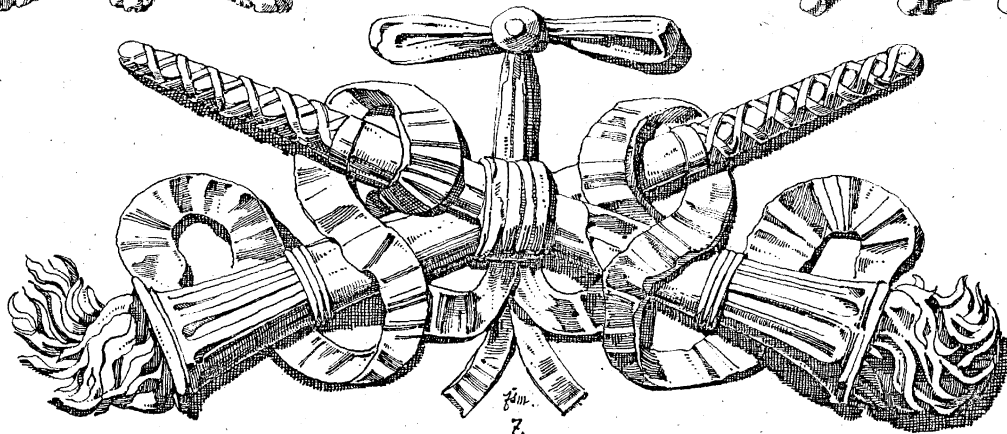
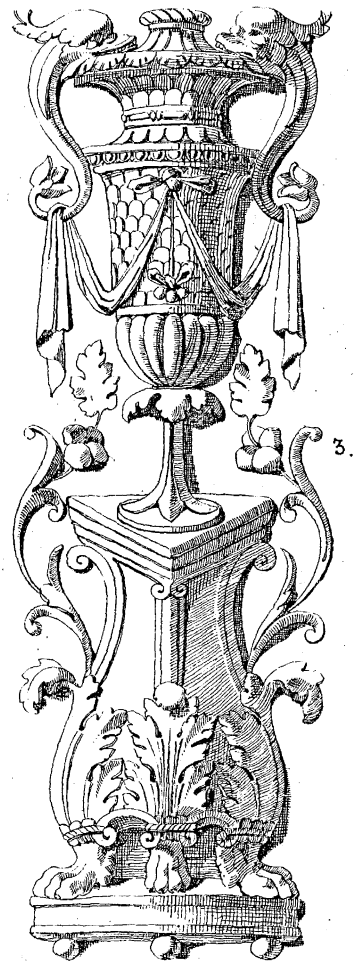
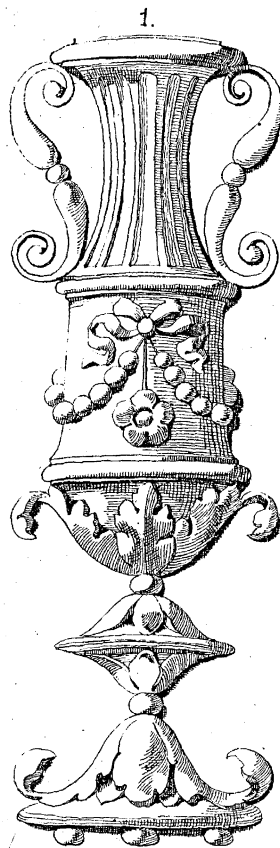
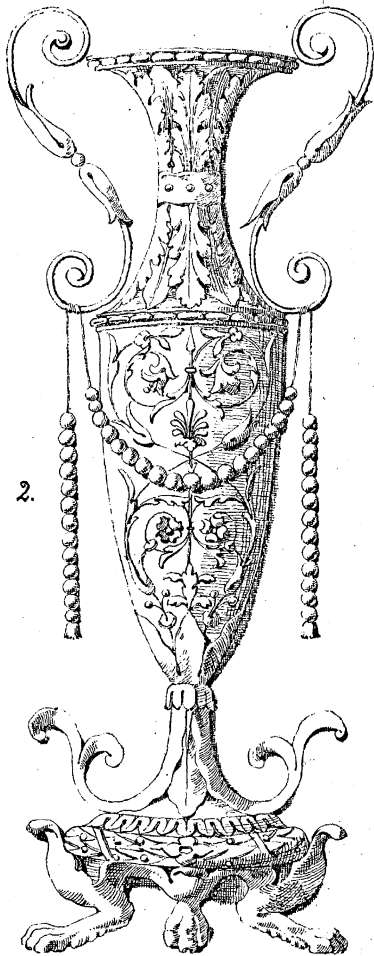
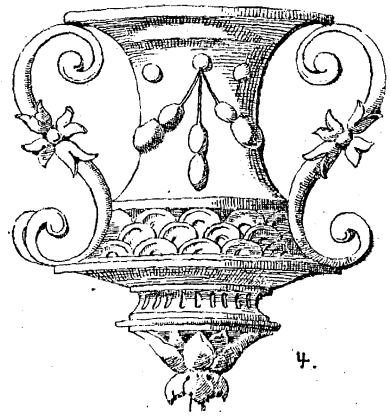
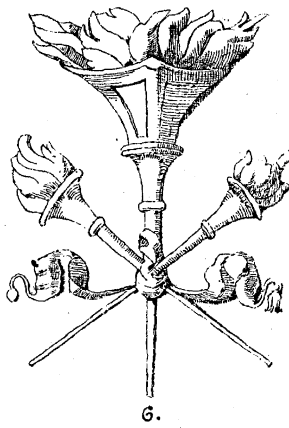
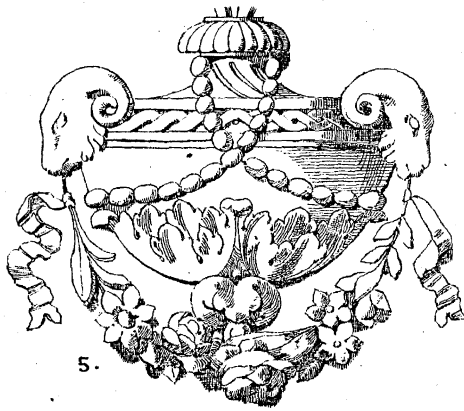












Rg.

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLEHRE

EINE
SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH
FÜR
SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

HERAUSGEGEBEN
VON
FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 2.50.



LEIPZIG 1884
VERLAG VON E. A. SEEMANN

Heft 9.

II. A. B ä n d e r.

Zur Gruppe der Bänder rechnen wir alle diejenigen Ornamentformen, die in ihrer Anwendung den Begriff des Säumens, Einfassens oder Verknüpfens zum Ausdruck bringen. Als Motive dienen teils geometrische, teils organische, hauptsächlich pflanzliche Formen. Das Band hat im strengen Sinne kein Oben und Unten und der Längsrichtung nach keine bestimmte Begrenzung. Bänder sind der Sache nach verhältnismässig schmale, streifen- oder schnurartige Verzierungen. Richtige Verwendung finden dieselben als Umrahmungs- und Trennungsglieder von Decken-, Wand- und Bodenfeldern, von Füllungen, auf bestimmten Architekturgliederungen und in Friesen, auf dem Abacus (= Abdeckplatte des Kapitäl) und der Plinthe (= Sockelplatte) der Säulen, sowie rundum laufend auf dem Schaft der letzteren selbst; dann als Saum von Gewändern, Teppichen und anderem Textilwerk, als Textumrahmung, auf dem Rand von Schalen und Tellern, oder den Fond vom Rande trennend u. s. w.

Die Hauptrepräsentanten dieser Gruppe sind: der Mäander, die Ketten- und Flechtbänder, die mannigfaltigen Anthemienbänder, als da sind Rosetten- und Palmettenbänder, Blumen-, Blatt- und Rankenbänder, sowie die verschiedenen Arten von Perlschnüren und verzierten Wulsten oder Toren. Das Wasserwogenband (Taf. 97) steht gewissermassen auf der Grenze zwischen den Bändern und freien Endigungen. (Vergl. Heft 11 u. 12.)

Die Blattwellen und die aus jenen entstandenen Eierstäbe sind im eigentlichen Sinne überhaupt keine Bänder. Sie bringen die Vermittlung von Stütze und Last zum Ausdruck, weshalb sie auch als „Konfliktglieder“ aufgeführt werden. Nicht weil sie auch dann und wann als Bänder figurieren, sondern weil sich aus der einen Tafel, die denselben im vorliegenden Werke gewidmet ist, nicht wohl eine Gruppe bilden liess, sind sie den Bändern angelehnt.

Taf. 81. (Der Mäander.)

Der Mäander, nach französischem Sprachgebrauch auch vielfach bei uns „à la grecque“ oder kurzweg „grecque“ genannt, ist ein spezifisch griechisches Ornament und in seinen Umrängen offenbar textil. Dafür spricht das rechteckige Abbiegen seines Linienzuges, sein Anpassen an das Quadratnetz. Seinen Namen soll der Mäander einem Flusse Kleinasiens — Mäandros, jetzt Menderes — verdanken, der in Wiederkehren dahin fliesst. Wenigleich die Vorläufer des Mäanders sich schon in assyrischen und ägyptischen Stil finden, so sind es doch vor allem die griechischen Vasenmalereien und die Dekorationen der antiken Architektur, die den Mäander in ungezählter Weise variieren; die letztere verwendet denselben auch plastisch. Im römischen Stil kommt er unter anderem in der Form des Mosaik auf Böden und sehr oft — dem Stilprinzip des Flächenornaments zuwider — in jener perspektivischen Darstellung vor, die ihn als ein plastisches Ornament erscheinen lässt (Tafel 83. 8). Das Mittelalter kennt den Mäander kaum (ein Beispiel giebt Taf. 93. 9), dagegen sind im chinesischen und japanesischen Stil mäanderartige Formen gebräuchlich. Die Renaissance nimmt den Mäander in antiken Sinne wieder auf, erfindet neue Kombinationen und durchzieht seinen Liniengang dann und wann mit Pflanzenmotiven (Taf. 83. 10). Obgleich mehr als populär, verfehlt der Mäander auch in unserer heutigen modernen Zeit, am rechten Orte verwendet, seine Wirkung nicht.

Zur Konstruktion: Dieselbe ist die denkbar einfachste. Da für gewöhnlich — es ist dies nicht immer so — die Breite der Mäander bildenden Streifen gleich ist dem Abstand zwischen zwei Streifen, so fertigt man ein Quadratnetz nach Taf. 1. 1, zieht erst alle horizontalen Linien (wobei die einzige Schwierigkeit im Abzählen der Längenteile und in der Beachtung der jedem Mäander eigenen rhythmischen Regelmässigkeit besteht) und verbindet deren Enden hernach mit senkrechten (Taf. 81 u. 82). Mittellösungen lassen sich dadurch bilden, dass man an passender Stelle inmitten einer senkrechten Quadratreihe eine Axe zieht und die eine oder andere Seite symmetrisch umklappt (Taf. 84. 9 u. 10). Ecklösungen lassen sich ähnlich herstellen, wenn man geeigneten Orts den Mäander diagonal zum Quadratnetz durchschneidet und umklappt (Taf. 84. 3, 4 u. 6). Eleganter sind immerhin die freier gebildeten Lösungen, wie sie Taf. 81. 1, 2 u. 5 zeigen. Das Ende bildet sich beim einstreifigen Mäander durch passendes Abschneiden des Streifens; beim Vorhandensein von zwei und mehr nebeneinander laufenden oder sich kreuzenden Streifen lassen sich durch Verbindung dieser auch geschlossene Endigungen erzielen (Taf. 84. 11). Manchmal wird der Mäander auch im Kreise herumgeführt; es ist dies jedoch eine Prozedur, die seinem innersten Wesen vollständig widerspricht. — Soll ein Mäander in ein bestimmt gegebenes Feld hineinkomponiert werden, so lässt sich ein ordentliches Auskommen mit dem Quadratnetz nicht immer erzielen. Im letzteren Falle wird die Längsteilung entsprechend gestreckt oder gestaucht, indem man die Hilfslinien statt unter 45° (wie auf Taf. 1. 1 angegeben) durch mehr oder weniger geneigte ersetzt.

- 1—9. Unsymmetrische oder laufende Mäander nach griechischen Vasenmalereien.
- 1—4. Gewöhnliche, einfache Schemata.
5. Gestreckter Mäander.
6. Schräger Mäander.
7. 9 u. 10. Geschmückte Mäander (mit Rosetten, Sternen etc. unterbrochen).
- 8—9. Uneigentliche Mäander (nicht durch ein fortlaufendes Band, sondern durch abgetrennte Einzelstücke gebildet).

Taf. 82. (Mäander.)

Symmetrische Mäander.

- 1—4. Gewöhnliche, einfache Schemata.
5. Parallelstreifiger Doppelmäander. Griechisch.
6. Durchkreuzter Mäander. Vom Louvre in Paris.
- 7 u. 10. Geschlossene Mäander (aus einzelnen geschlossenen Figuren zusammengesetzt). Griechisch und modern.
- 7 u. 9. Zweiaxig symmetrisch. Griechisch.
- 7—10. Geschmückte Mäander.

Taf. 83. (Mäander.)

Zwei- und mehrstreifige, durchkreuzte Mäander. Mit Ausnahme von 7 u. 10 unsymmetrisch oder laufend.

- 1—6. Gewöhnliche Schemata von griechischen Vasenmalereien.
7. Uneigentliche Mäander von einem japanesischen Metallgefäss.
8. Parallelperspektivisches Mäanderschema von einem römischen Mosaikboden.
9. Mäanderähnliches mittelalterliches Flechtband. (Racinet.)
10. Lorbeer geschmückter Mäander vom Louvre in Paris.

Taf. 84. (Mäander.)

Mäanderendigungen, Eck- und Mittellösungen.

1. 2 u. 5. Freie, unsymmetrische Ecklösungen.
3. 4. 6. 7. u. 8. Symmetrische Ecklösungen.
- 9 u. 10. Mittellösungen.
- 11—14. Ecklösungen und geschlossene Mäander.

Antike Motive mit Ausnahme von 7 (chinesisch) und 8 (modern).

Taf. 85. (Kettenbänder.)

Zugrundeliegendes Motiv sind die wirklichen Ketten. Das Kettenband setzt sich demzufolge zusammen aus kreisrunden, elliptischen, quadratischen, rauten- etc. förmigen Gliedern, die entweder alle sich en face (wie in 1, 2, 4 u. 8) oder abwechselnd en face und in der Verkürzung zeigen (wie in 3, 5, 6 u. 7). Kettenbänder finden sich sporadisch wohl in allen Stilen vor.

1—5. Bekannte Schemata moderner Dekorationsmalerei.

6—8. Motive von einer holzgeschnittenen Decke im Rathaus zu Jever. Deutsche Renaissance.

Taf. 86. (Flechtbänder.)

Dem Kollektivbegriff der Flechtbänder unterstehen alle diejenigen Bandformen, die sich aus mehreren Streifen bilden, welche sich gegenseitig durchschlingen oder durchflechten. Sie sind für gewöhnlich zur Längsaxe symmetrisch und können in der Längsrichtung beliebig fortgesetzt werden. Stilprinzip ist, dass das gegenseitige Durchschlingen in der Weise vor sich geht, dass das Obenhinweg- und Untenhindurchgehen regelmässig abwechseln. Flechtbänder sind in Anwendung als Bordüren in der Malerei, in der Textilkunst, in der Keramik; Intarsiatechnik und Schriftverzierung; dann in der Architektur auf der Unterseite von Unterzügen und Balken, auf Archivolten (= Thür- und Fensterbogen) und in den Bogenleibungen, seltener als Fries, öfters als Schmuck von Toren und Wulsten. Die Flechtbänder werden in allen Stilen gerne, in einzelnen jedoch mit ganz besonderer Vorliebe benutzt. Auch spricht sich gerade bei dieser Art von Ornamentik die Individualität der einzelnen Stile sehr entschieden aus.

Beim antiken Flechtband ziehen sich die Streifen in Form sich kreuzender Wellenlinien um regelmässig angeordnete Knöpfe oder Augen. Die Wellenlinien setzen sich aus Kreisbogen oder Kreisbogen und geraden Stücken zusammen, in welchen letztere die Bogen, ohne Ecken zu bilden, übergehen (Taf. 86). Die Bandstreifen sind im Flächenornament farbig geteilt oder gesäumt, in der plastischen Darstellung geriefelt oder rinnenförmig ausgehöhlt.

Die Flechtbänder des Mittelalters — es kommt hierbei hauptsächlich die byzantinische und romanische Periode in Betracht — verwendet antike Formen; neu hinzu tritt das Abbiegen mit scharfem Eck (Taf. 87. 1—3).

In den sogen. nordischen Stilen, dem keltischen, angelsächsischen, normannischen, skandinavischen und altfränkischen Stil ist das Flechtwerk das Ornament par excellence. Wir begegnen hier äusserst entwickelten und reich kombinierten Durchschlingungen, meist ohne Anwendung des Zirkels aus freien Zügen gebildet. Bezeichnend und stilistisch merkwürdig ist der Umstand, dass ein und derselbe Streifen im Flächenornament absatzweise verschiedene Farbe annimmt. Die Werke von Owen Jones und Racinet haben zahlreiche, meist alten Schriftverzierungen entlehnte Beispiele, von denen unsere Taf. 87. 4—8 einige der einfachsten wiedergibt (mit dem Zirkel nachkonstruiert).

Der maurische und arabische Stil kultiviert eine ganz besondere Art von Flechtbändern. Charakteristisch sind das Abbiegen der stets geradlinigen Streifen unter 90 oder 135° und das Anpassen an ein Netz, wie Taf. 1. 5 zeigt. Hier haben wir ebenfalls die abwechselnde Färbung der Einzelstreifen zu erwähnen. Zahlreiche Beispiele bei Owen Jones, Racinet und Prisse d'Arennes, l'art arabe, von denen Taf. 88 in den 6 ersten Beispielen eine einfache Anlesung bietet.

Die übrigen orientalischen Stile sind in dieser Beziehung mannigfaltiger und benutzen runde Formen mit. (Taf. 88. 7 u. 8.)

Die Renaissance entwickelt eine grosse Vielseitigkeit. Neben den konventionellen Formen der Antike treten neue eigenartige Bildungen auf, wie sie sich hauptsächlich in der Einlagetechnik der italienischen, in der Buchdeckelpressung der französischen, auf Zinntellern und Schriftumrahmungen der deutschen Renaissance vorfinden (Taf. 89).

Die moderne Zeit entlehnt bei allen Stilen und durchsetzt ihre Muster, wie das auch das Mittelalter und die Renaissance öfters thun, mit pflanzlichen Zuthaten. (Taf. 90.)

1—3. Gewöhnliche antike Flechtbänder, einfach, doppelt und dreifach.

4—6. Gestreckte antike Flechtbänder, einfach, doppelt und dreifach.

7. Doppeltverschlungenes, ungleichwelliges antikes Flechtband.

8. Zweireihiges antikes Flechtband. Terrakottabemalung.

Zur Konstruktion: Man trägt zuerst die Mittelpunkte der Augen auf; dieselben liegen bei 2 und 3 auf den Schnittpunkten eines Dreiecknetzes, bei 5 und 6 auf denen eines über Eck stehenden Quadratnetzes. Das Übrige ergeben die Figuren.

Taf. 87. (Flechtbänder.)

- 1—2. Romanische Flechtbänder. Motive einer Archivoltenverzierung zu Segovia.
3. Byzantinisches Flechtband. Motiv aus Sta. Sofia in Konstantinopel.
- 4—7. Nordische Flechtbandmotive. Schriftverzierungen aus dem 8. und 9. Jahrhundert. (Racinet.)

Taf. 88. (Flechtbänder.)

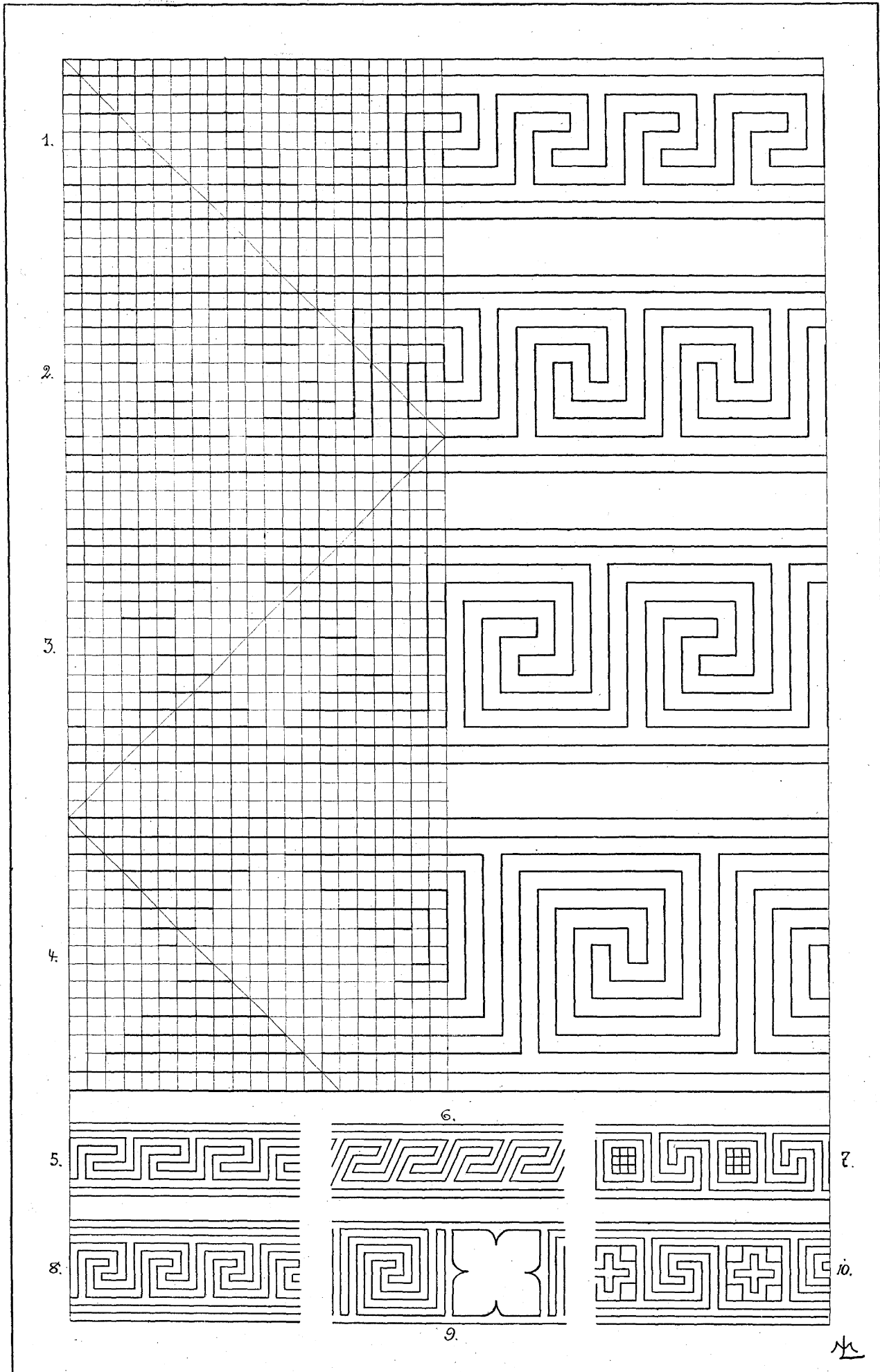
- 1—6. Einfache maurische Flechtbandmotive aus der Alhambra in Granada.
- Zur Konstruktion: Man bildet ein Netz, wie es die linke Seite des Blattes und Taf. 1 in vergrössertem Massstab zeigen.
7. Flechtbandmotiv von einem persischen Metallgefäss. (Racinet.)
8. Russisch-orientalisches Flechtband (Violet-le-Duc, l'art russe).

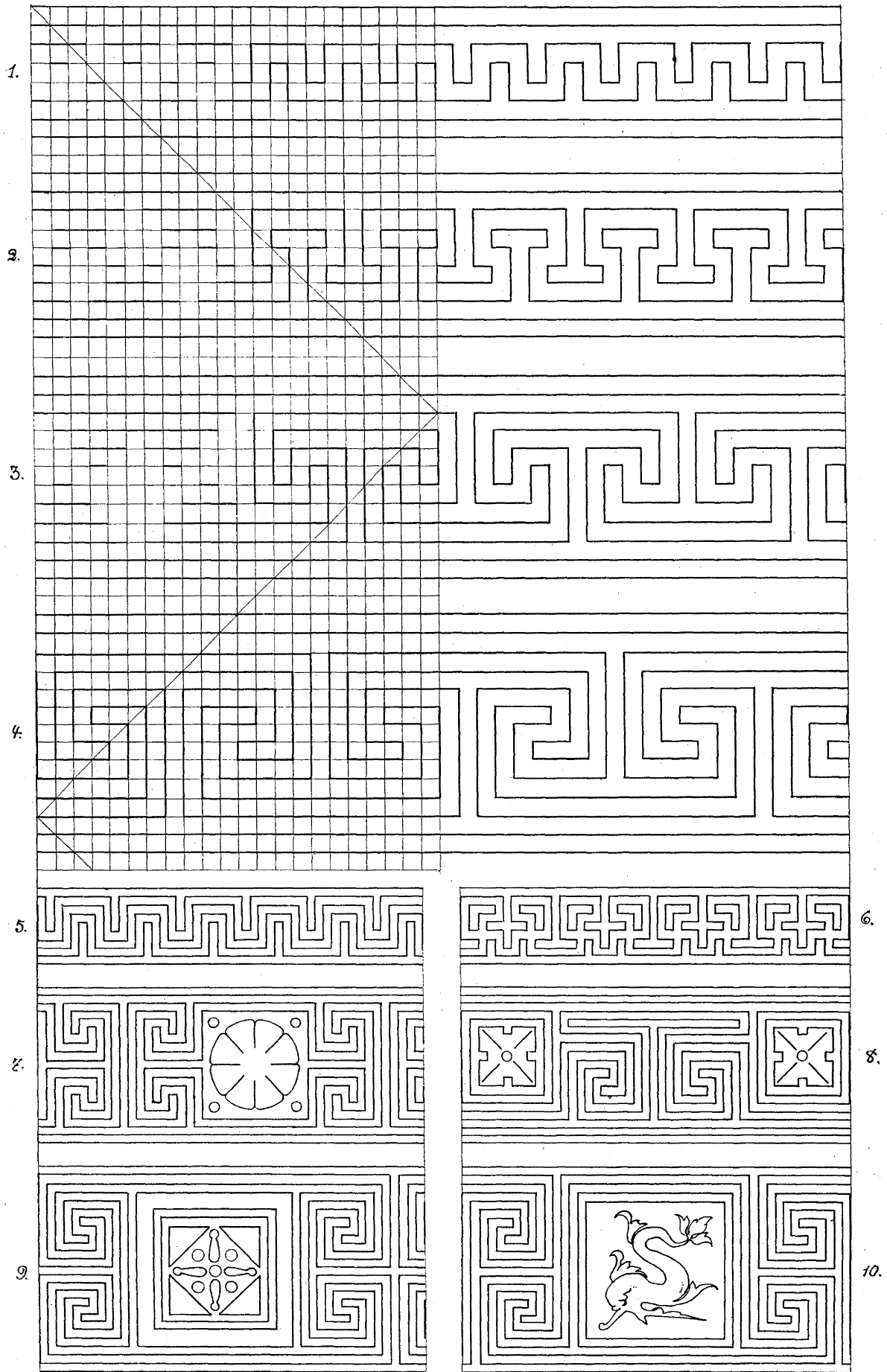
Taf. 89. (Flechtbänder.)

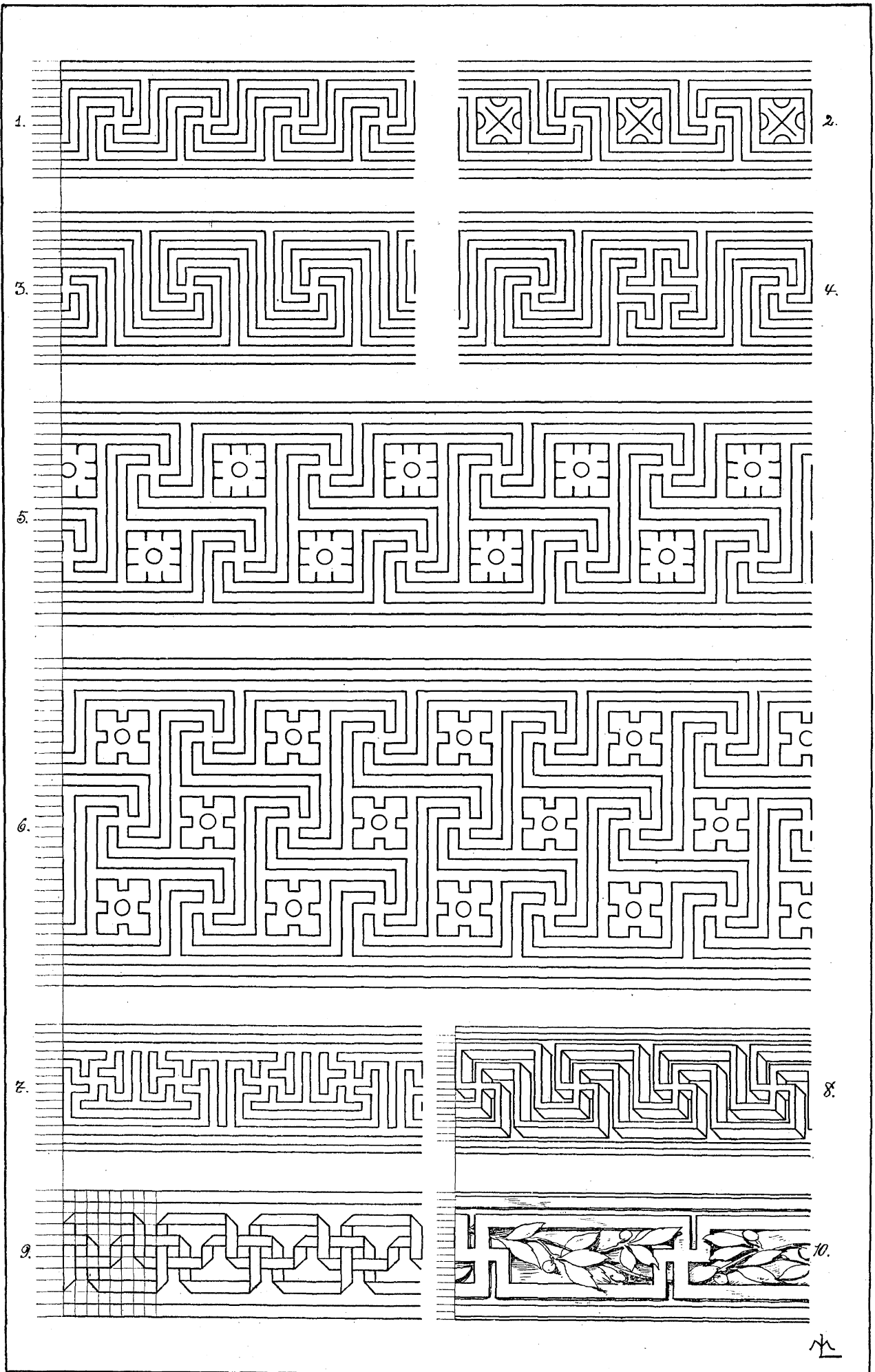
- 1—3. Flechtbandmotive von Holz- und Elfenbeineinlagen; Ital. Renaissance.
4. Flechtband von Domenico de Fossi in Florenz. 16. Jahrh. (Raguenet.)
5. Intarsia-Motiv aus Sta. Maria in Organo in Verona. (Im Original sind die Zwischenräume durch Ornamentranken belegt.)
6. Motiv von der Titelumrahmung eines in Paris gedruckten mathematischen Werkes. Oronce Finé. 1544. (Hirth 1881, 145.)
7. Leubungsornament vom Eingang des Otto-Heinrichbaues zu Heidelberg; 1556 bis 1559. (Musterornamente 206.)

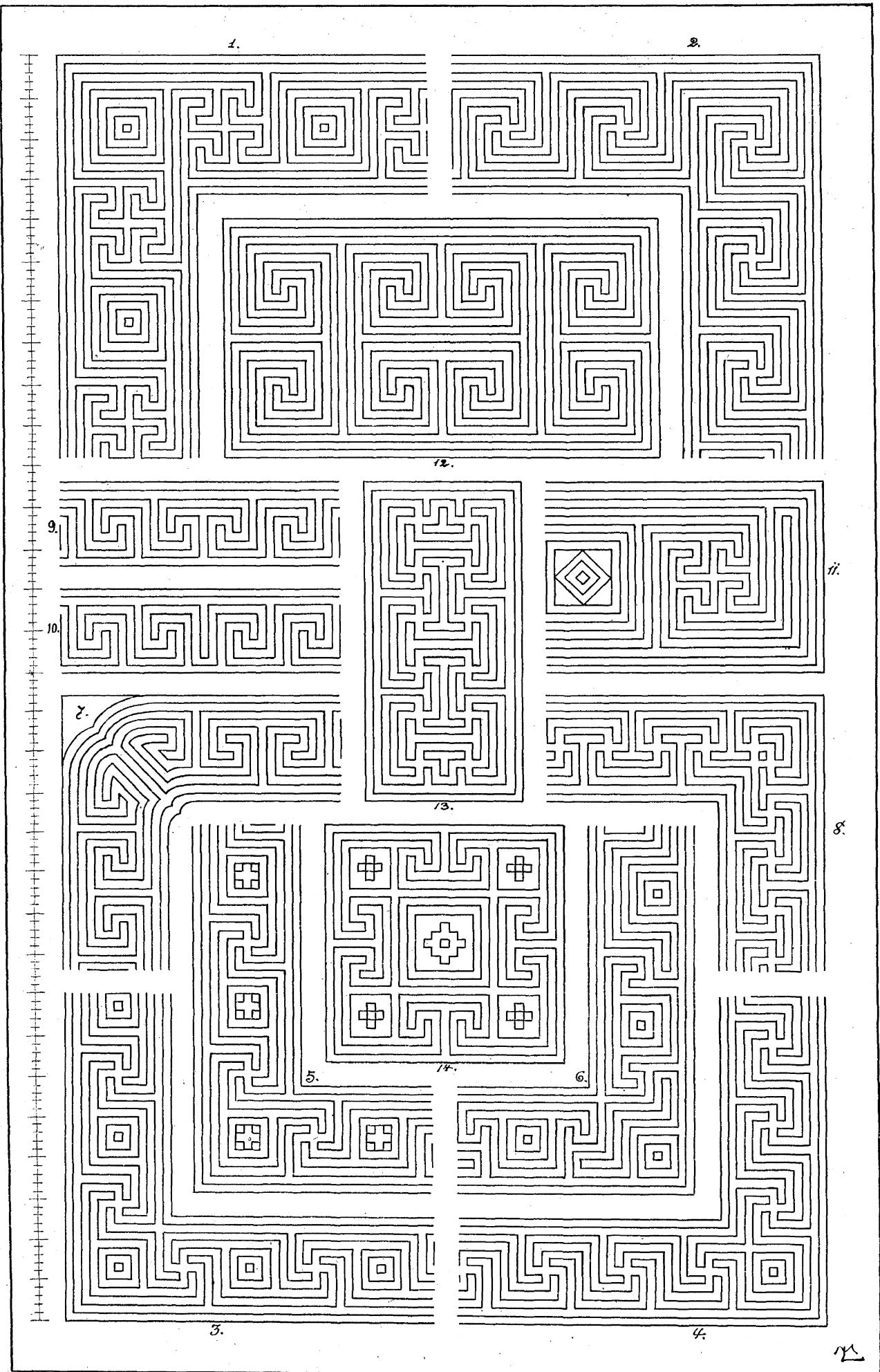
Taf. 90.

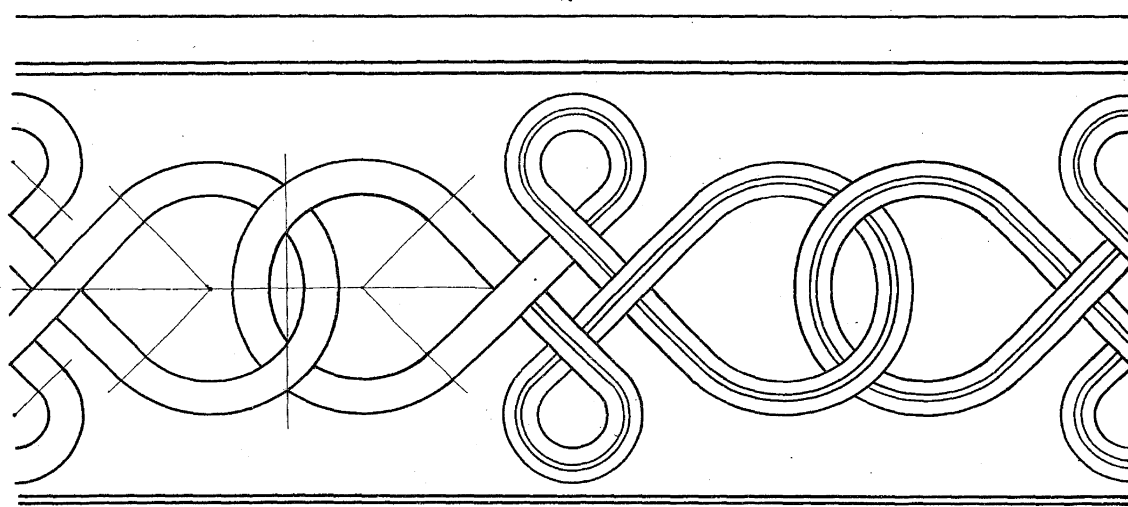
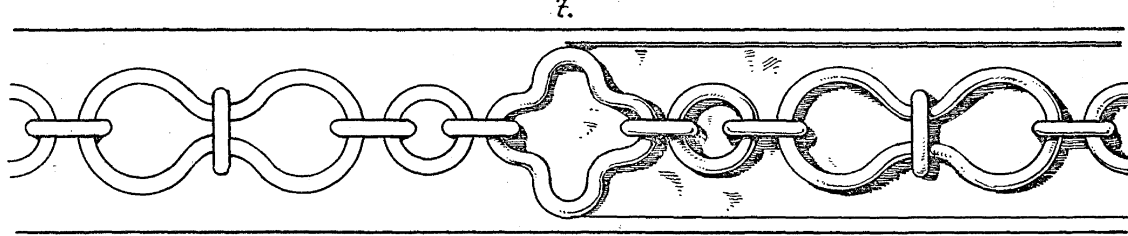
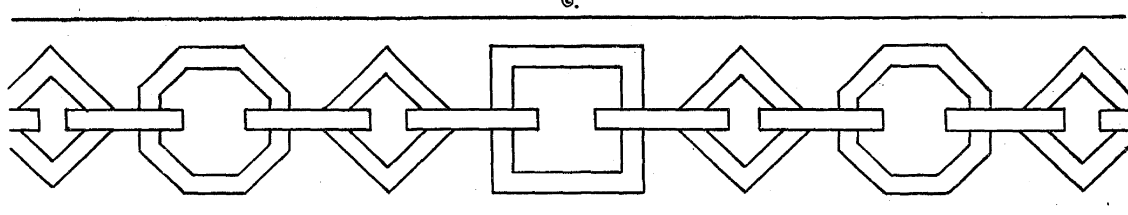
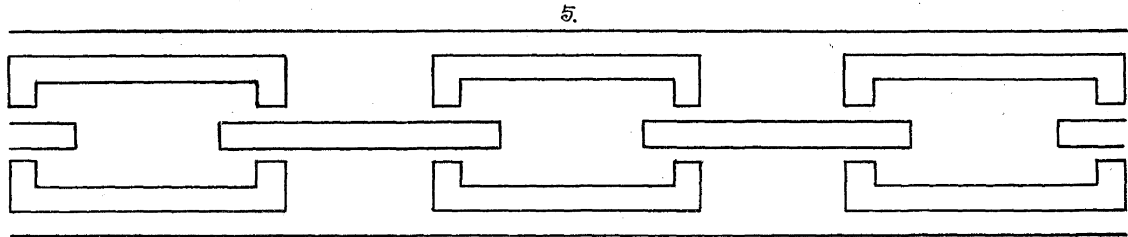
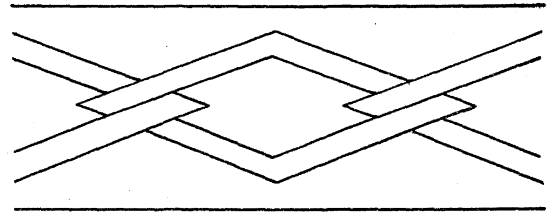
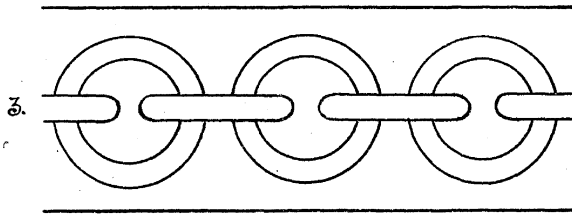
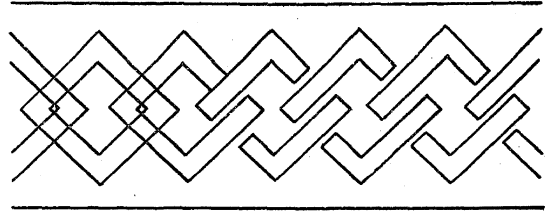
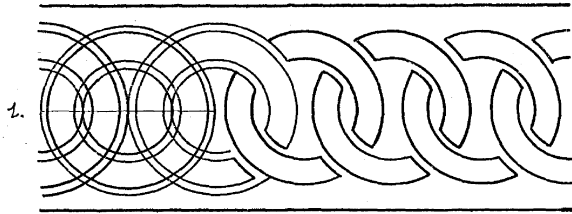
- 1—6. Eckbildungen flechtbandartiger Umrahmungen. Modern-französisch. (Raguenet.)
7. Einfassung einer modernen Damastbordüre von Schmidt in München. Gewerbehalle 1881, 18.
- 8—9. Moderne Bordüren (Bötticher, Ornamentenbuch IV, 4).
10. Moderne Holzintarsia. Thne u. Stegmüller in Berlin. Gewerbehalle 1881, 14.



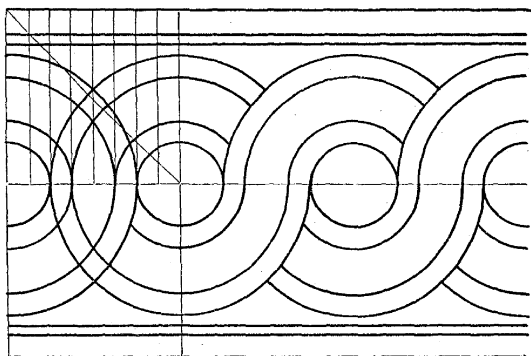




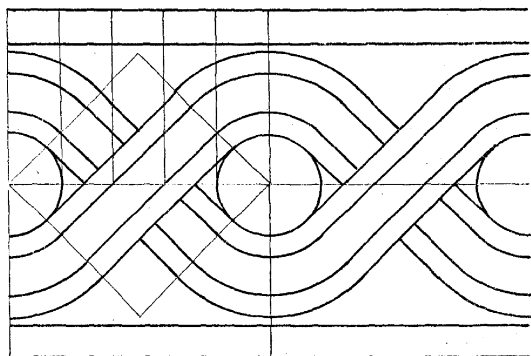




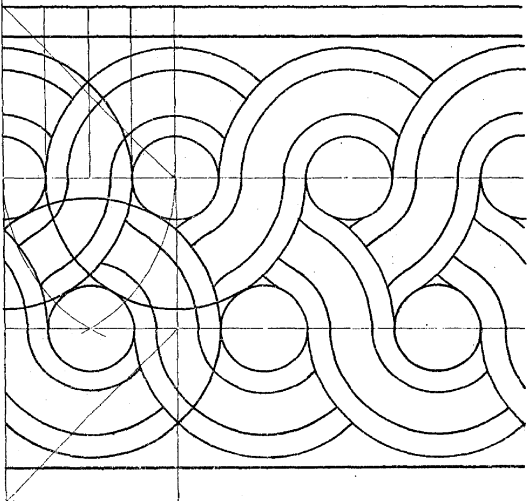
1.



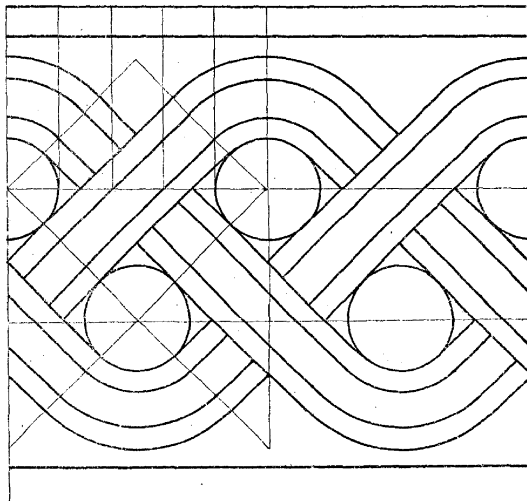
4.



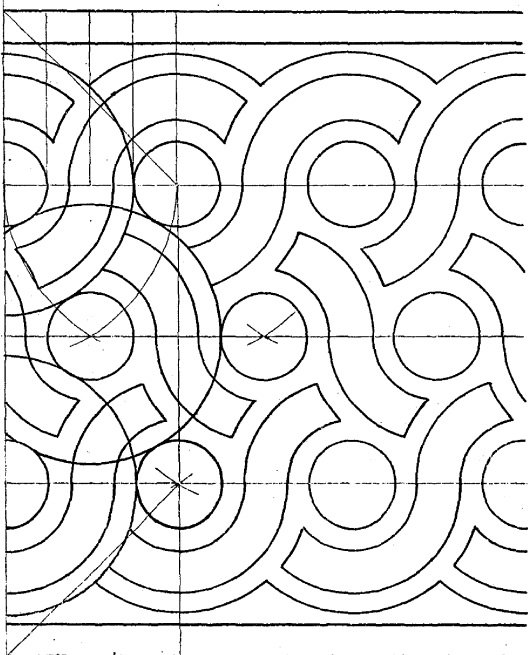
2.



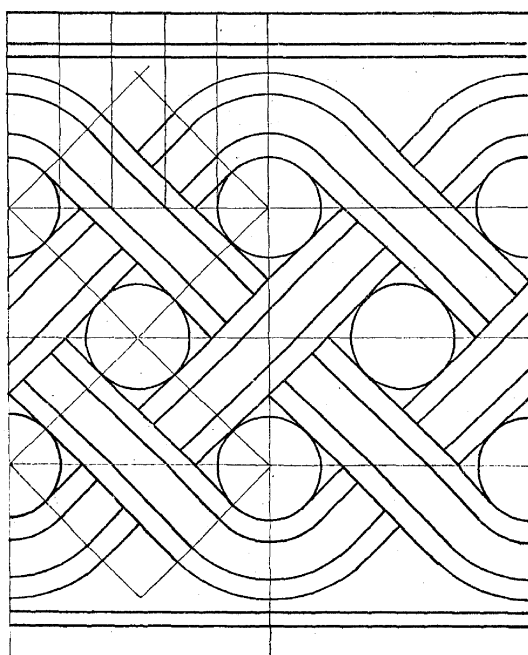
5.



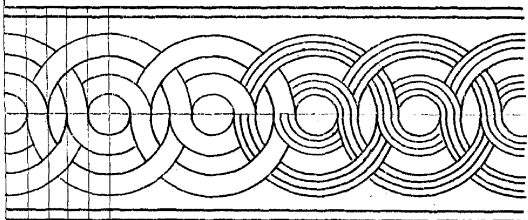
3.



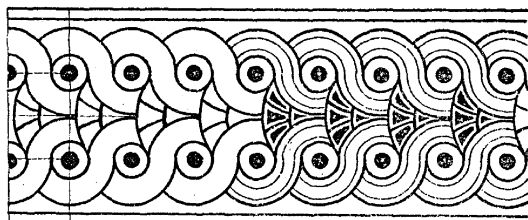
6.



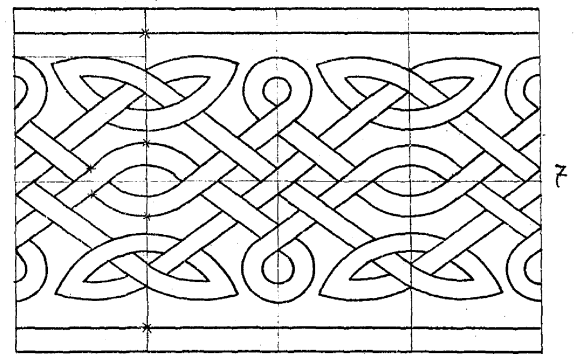
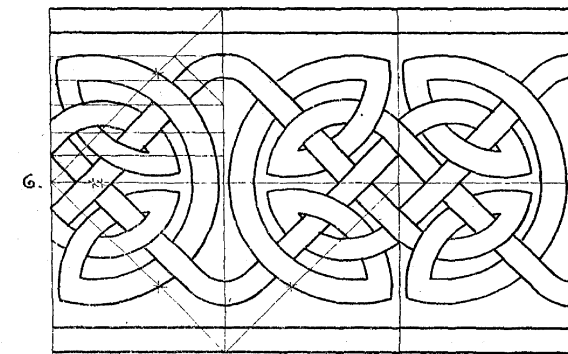
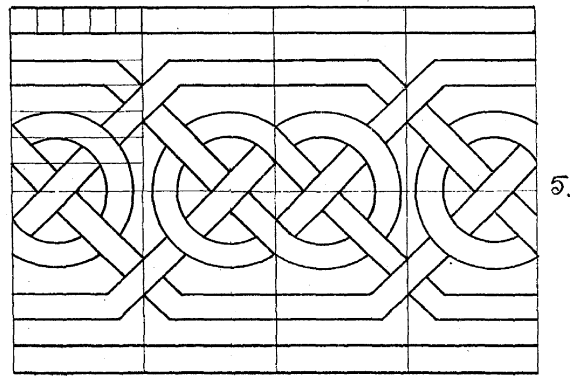
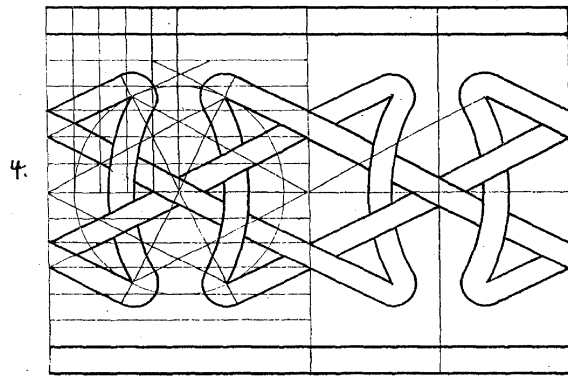
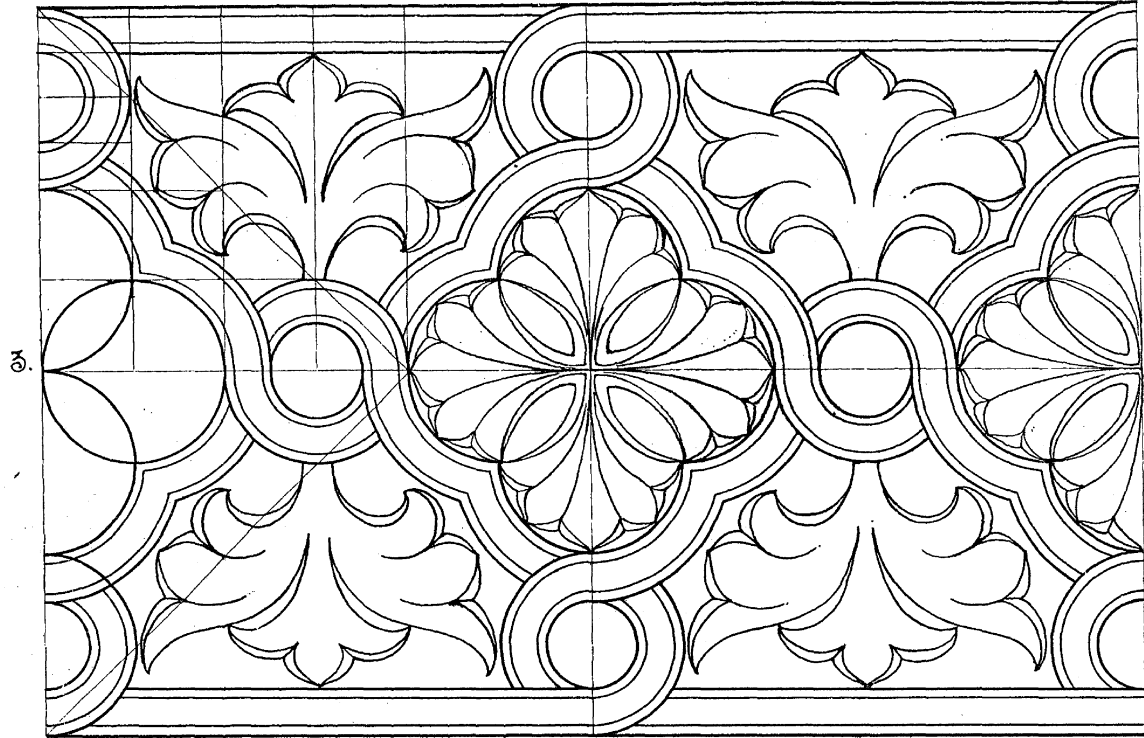
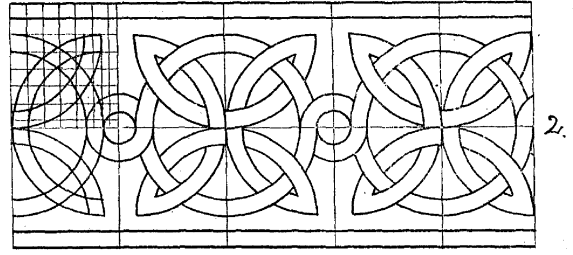
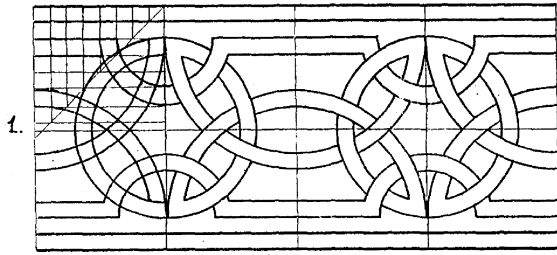
7.



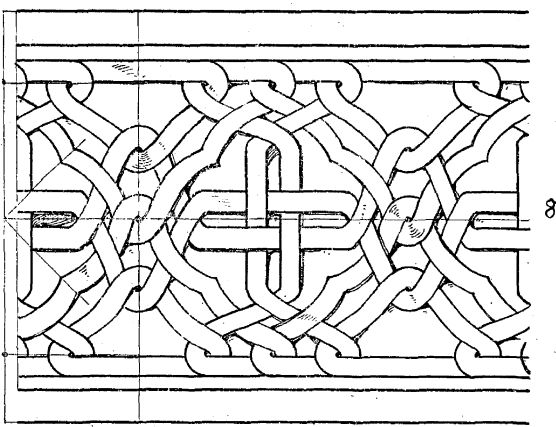
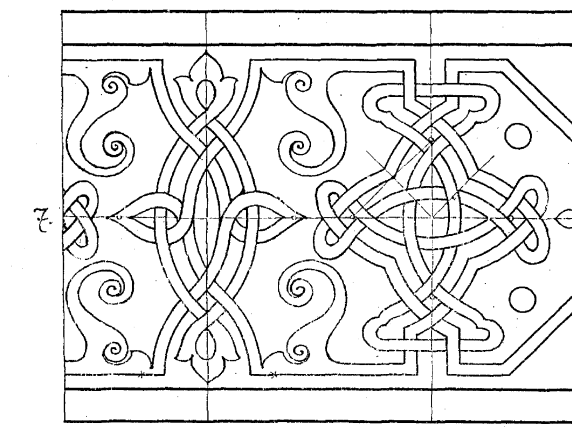
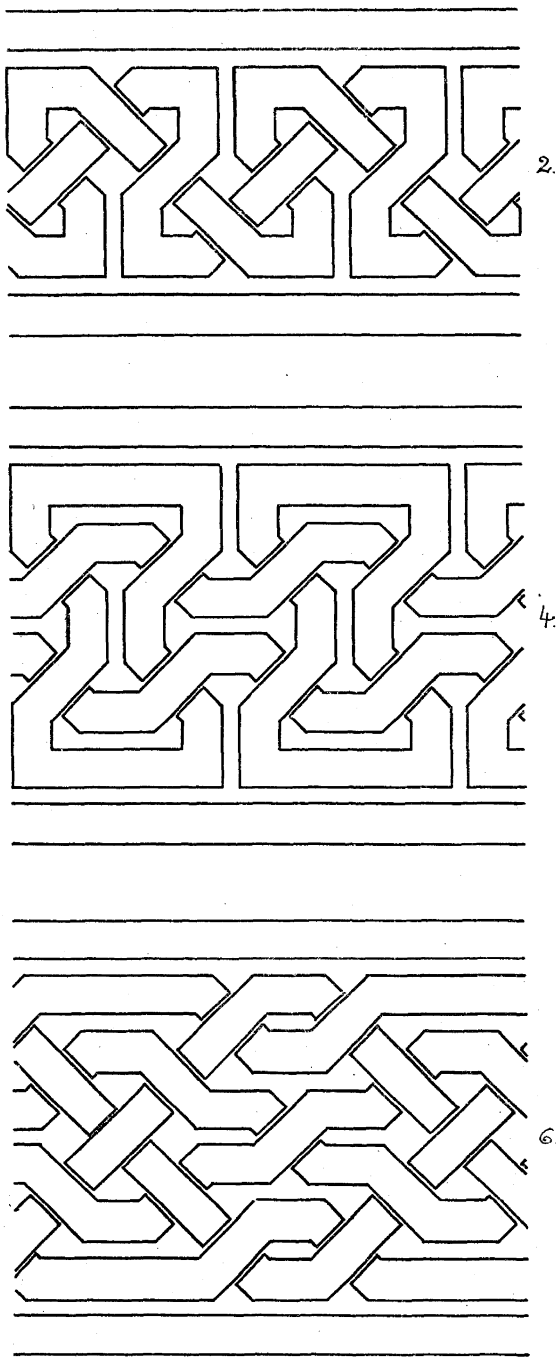
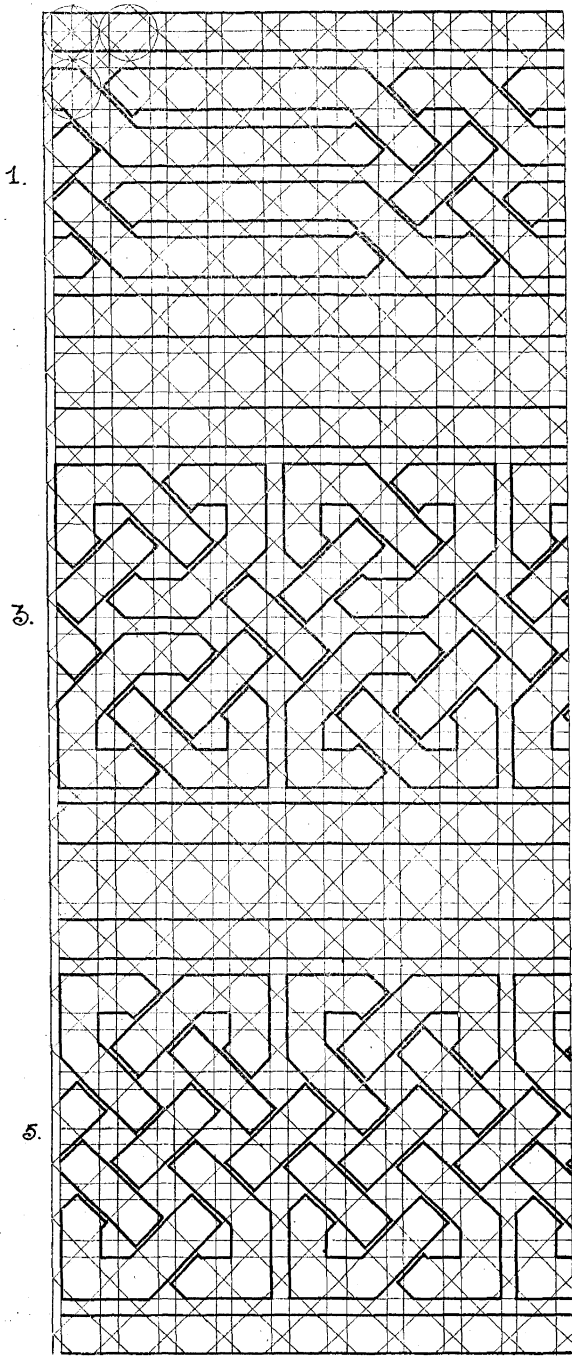
8.



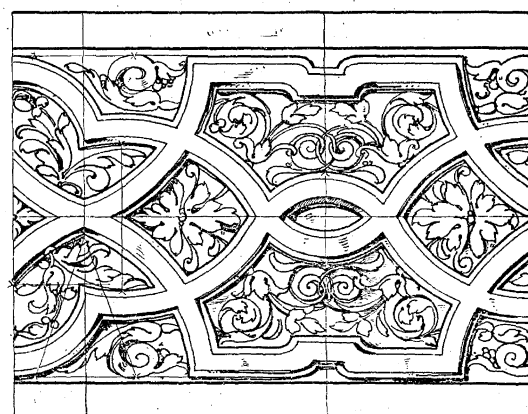
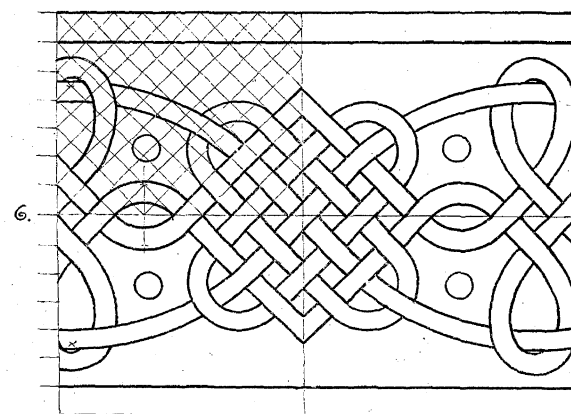
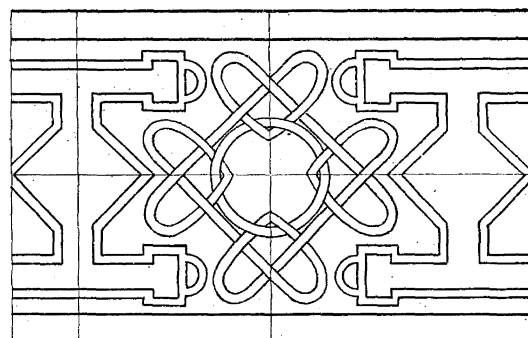
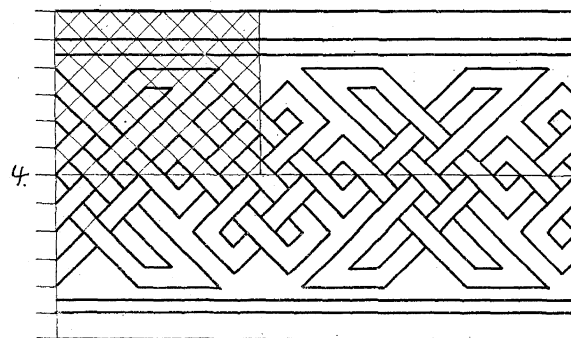
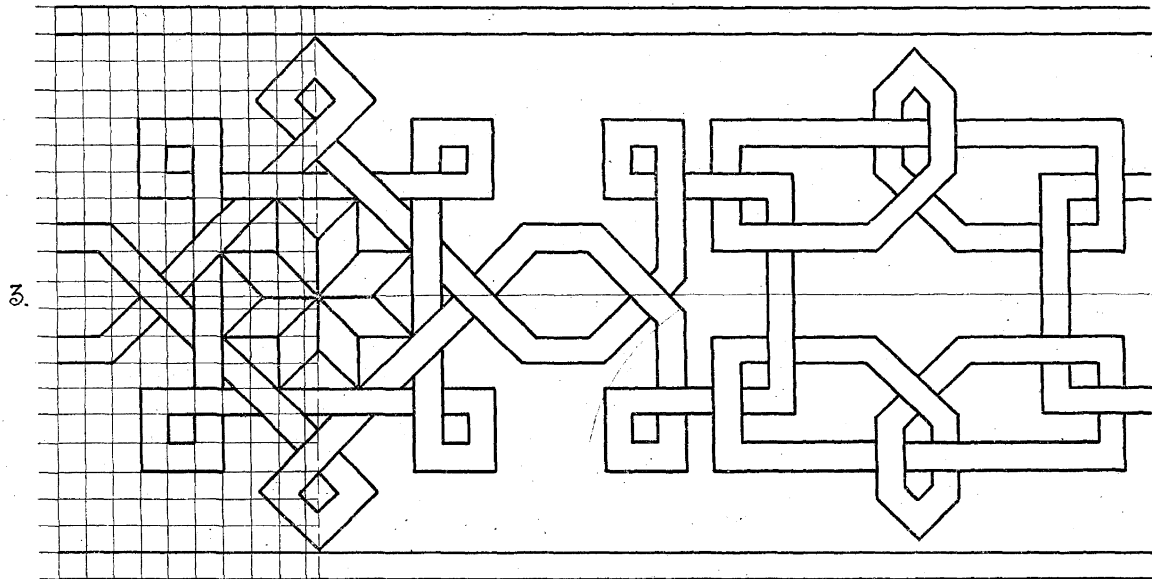
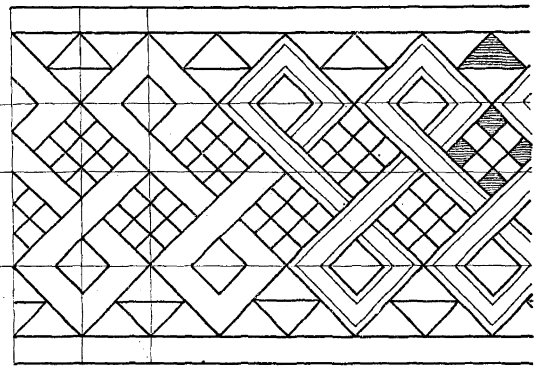
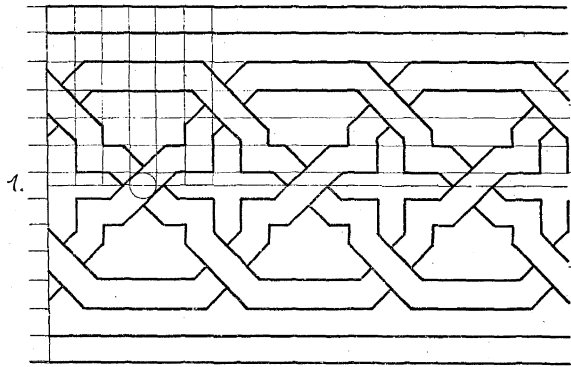
11

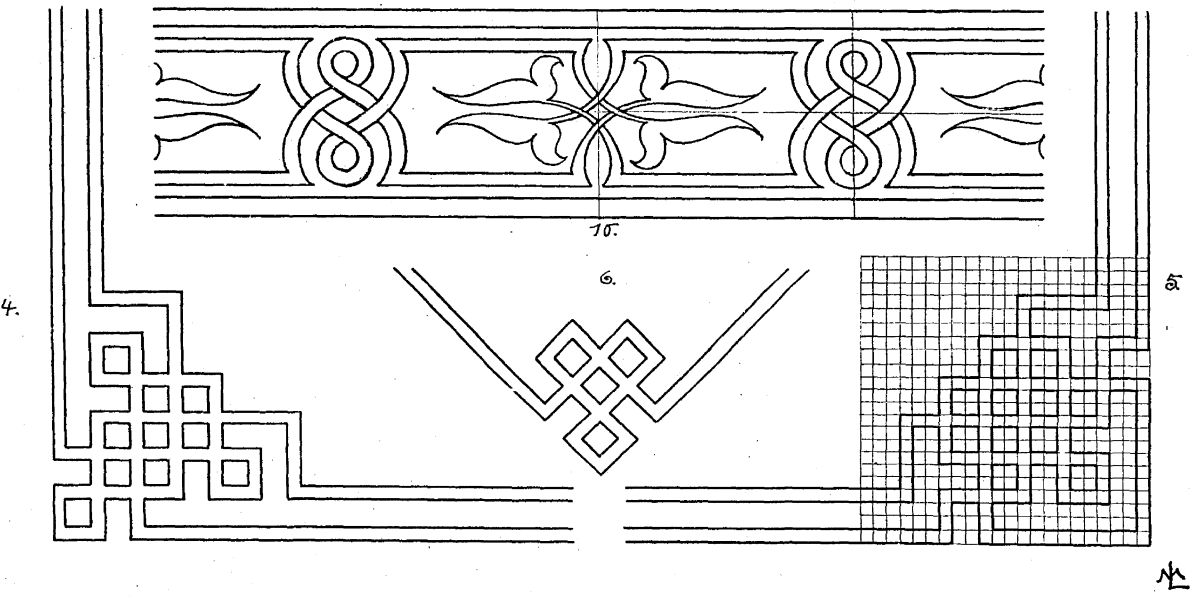
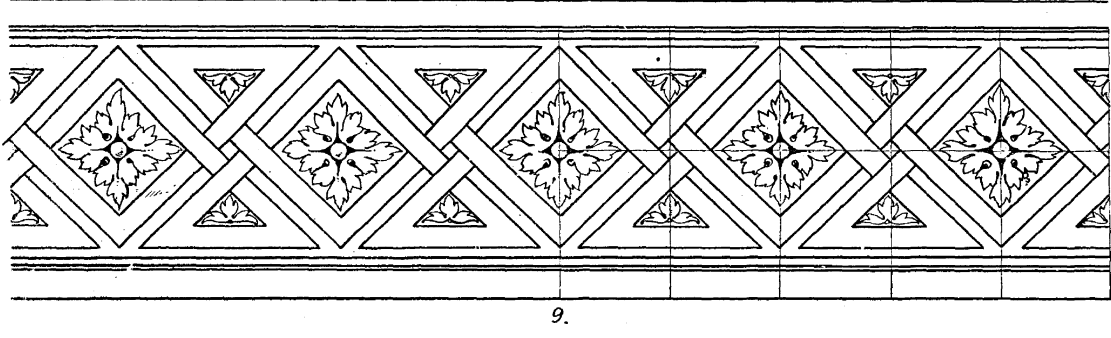
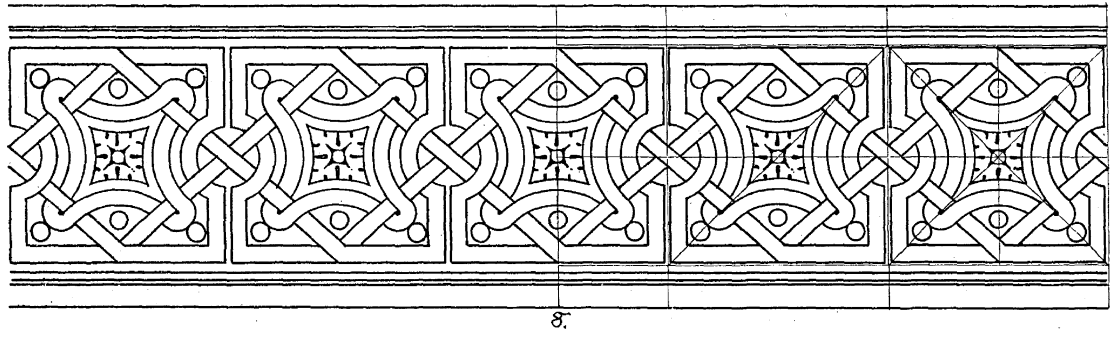
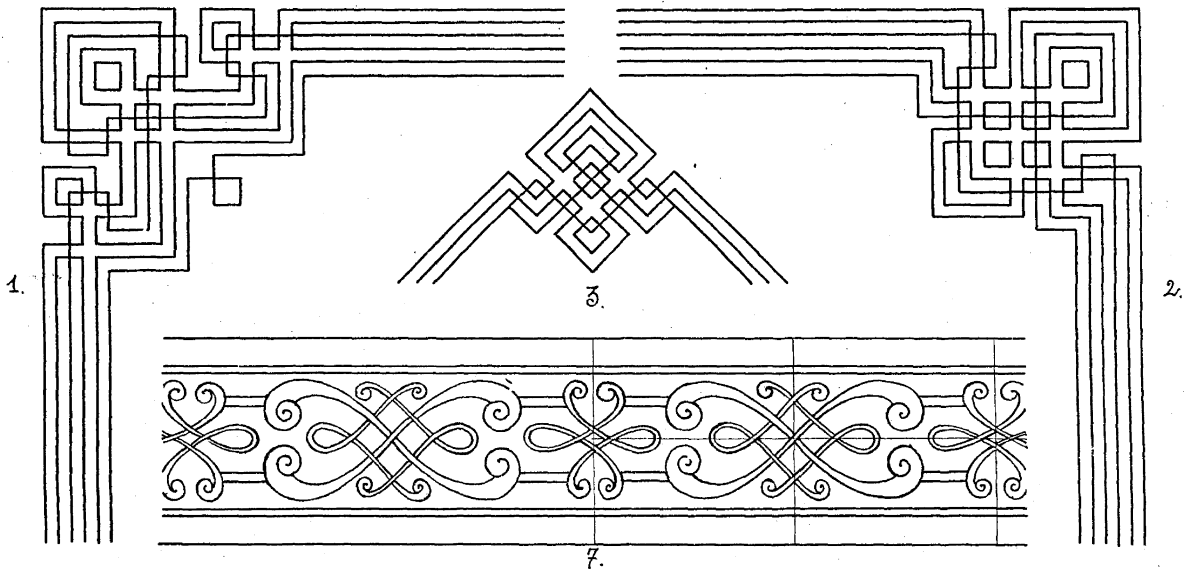


M



Handwritten mark or signature.





X. HEFT.

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLEHRE

EINE
SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH

FÜR

SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 2.50.



LEIPZIG 1884
VERLAG VON E. A. SEEMANN

Tafel 91—100.

Taf. 91. (Blumenbänder.)

Das Wort „Blumenband“ bezeichnet in seiner allgemeinen Bedeutung alle jene bordürenartigen Ornamente, die sich auf der Grundlage pflanzlicher Motive bilden. Es kann demnach als Sammelbegriff gelten für Rosetten-, Palmetten-, Blatt-, Ranken- etc. Bänder, wie die Spezialbezeichnungen derartiger Ornamente lauten je nach dem Vorherrschenden des rosetten-, palmetten- etc.artigen Charakters. Im engeren Sinne ist Blumenband identisch mit Rosettenband. Die einzelnen Rosetten, die ja nichts anderes sind als stilisierte, en face gesehene Blumen, reihen sich entweder unvermittelt aneinander (Taf. 91. 1 u. 3) oder sie werden durch sog. Pfeifen (Taf. 91. 2), durch Blattkele (Taf. 91. 5, 7, 12) oder Stiele und Ranken (Taf. 91. 4, 6, 10, 11) untereinander verbunden. Diese Rosettenbänder sind entweder laufend, d. h. sie besitzen eine bestimmte Richtung nach der Seite, oder sie sind vollständig indifferent, d. h. nicht nur nach unten und oben, sondern auch nach rechts und links symmetrisch. Durch Überinanderschieben der einzelnen Rosetten entstehen Bänder, die mehr oder weniger der sog. Münzschnur gleichen (Taf. 91. 13 u. 14).

Rosettenbänder finden sich besonders häufig im assyrischen Stil, in der antiken Vasenmalerei, in der mittelalterlichen Emailkunst (Kölner Email), im indischen Stil, in den Stilen der Renaissance und Neuzeit.

1. Antike Vasenmalerei.
2. Modernes Dekorationsmotiv.
3. Motiv von einem antiken Bronzeschild.
- 4 u. 6. Antiko Motive nach Jakobsthal.
5. Bemalung vom Hals einer griechischen Hydris [Wassergefäß].
7. Verzierung aus einem von Godescalc für Karl den Grossen geschriebenen lateinischen Evangelienbuch. 8. Jahrhundert. (Racinet.)
8. Emailverzierung vom grossen Reliquienschrein in Aachen. (Racinet.)
9. Indische Emailbordüre. Vergrössert. (Prisso d'Avennes.)
10. Indische Schnitzerei. (Owen Jones.)
11. Intarsiabordüre aus Sta. Maria in Organo in Verona 1499. (Musterornamente 179.)
12. Vielverwendetes Renaissancemotiv.
13. Assyrisches Motiv aus Persepolis.
14. Plastisches Band im Stil Louis XVI. (Raguenet.)

Taf. 92. (Palmettenbänder.)

Die Palmette ist eine spezifisch griechische Ornamentform. Wie die Finger einer Hand [palma, die flache Hand] sich ausbreiten, reihet sich eine (gewöhnlich ungerade) Anzahl von schmalen, ganzrandigen Blättern zu einer symmetrischen Figur. Das mittlere Blatt ist das grösste; von hier ab nach den Seiten zu werden die Blätter successive kleiner. Die äusseren Enden der Blätter liegen auf einer kontinuierlichen Bogenlinie, aus der das Mittelblatt öfters hervortritt. Die unteren Enden bleiben unverbunden, durch gleiche Abstände getrennt und sitzen gewöhnlich auf einem pfälförmigen kleinen Kernblatt auf. Die Feinfühligkeit griechischer Kunstempfindung spricht sich gerade im Palmettenornament sehr entschieden aus. Palmetten finden die verschiedenartigste Anwendung, so zur Bildung von Akroterien und Stelenkronungen, von Simenverzierungen (vergl. Heft 11) u. a., sowie zur Herstellung von Palmettenbändern. Seltener wird hierbei die Anordnung so gewählt, dass die Palmetten unvermittelt nebeneinandergestellt werden (auf dem Lekythos [= griechisches Salbgefäß] pflegt das letztere der Fall zu sein. Taf. 92. 3), weit häufiger werden die einzelnen Palmetten durch volutenförmige Streifen verbunden oder umrahmt (Taf. 92. 1, 2 etc.).

Als stereotypes Ornament findet sich Palmettenbänder auf griechischen Gefässen, in zweiter Linie als Architekturverzierung. Wo in späteren Stilen Palmettenbänder auftreten, geschieht es mehr vereinzelt und die strenge klassische Schönheit ist nicht beibehalten.

- 1—3. 5. Bemalungen griechischer Thongefässe.
2. 6. 7. Griechische Architekturfriese.
8. Beliebtes Intarsiamotiv der ital. Renaissance.
9. Umrahmungsmotiv eines modernen schmiedeeisernen Gitters.

Taf. 93. (Blatt- und Rankenbänder.)

Blatt- und Rankenbänder sind in allen Stilen äusserst zahlreich und mannigfaltig wie die Art ihrer Anwendung. Der beblätterte Stengel mit oder ohne Blumen, Früchte und andere Ausläufer ist ja auch das nächstliegende natürliche Motiv. Teils mit, teils ohne jede symbolische Beziehung dienen die verschiedensten Pflanzen als Grundlagen. In der Antike sind es hauptsächlich Lorbeer, Ölweide und Ephen, im Mittelalter die Robe, der Klee, die Distel, der Massholder, in der Renaissance der Akanthus, die benützt werden. Unsere moderne Zeit hat diesen konventionellen Vorbildern noch einige hinzugefügt, wie sie sich speziell für die naturalistische Darstellung eignen: die Winde, die Passionsblume, den Hopfen etc.

So finden wir in der Antike aneinandergereihte Blattkele (Taf. 93. 1), gerade Stengel mit freistehenden oder angewachsenen Blättern (Taf. 93. 2, 3) oder wellenförmige Stengel mit abwechselnd anstehenden Blättern und Früchten oder Blumen (Taf. 93. 4, 5, 6). Die letztere Art wird in die mittelalterlichen Stile mit herübergebracht; im Romanischen werden die Stengel gedrungener, die Blattlappen voll ausgerundet (Taf. 93. 7, 8), im Gotischen die ersteren dünn und langgestreckt, die letzteren geschlitzt und zugespitzt. Äusserst geläufig sind die beiden Formen, welche auf Taf. 94. 7 u. 8 dargestellt sind. Charakteristisch spätgotisch ist Taf. 94. 13; diese Art der Ornamentik eignet sich vorzüglich für einfache Holzschnitztechnik und Lederpunzarbeit. Bezüglich der orientalischen Auffassung geben ausser den Textilarbeiten die gravierten und tauschierten Metallzeugnisse Indiens und Persiens einen Überblick (Taf. 94. 1—4). Die Intarsiatechnik, die Lederpressung, die Stoffweberei und die Schriftverzierung verschaffen der Renaissance vorteilhaft Gelegenheit, das Blumenband zu benutzen und zu variieren (Taf. 95). Flechtbänder und Blumenbänder kombinieren sich häufig in ein und demselben Beispiel (Taf. 95. 5 u. 6). Für unsere moderne Zeit als neu hinzugekommen jene jene naturalistisch gehaltenen Bordüren gelten, wie sie auf Taf. 96. 9—12 sich zeigen.

- 1—6. Bemalungen griechischer Thongefässe.
- 7—8. Französische Wandmalereien. 13. Jahrh. (Racinet.)
9. Von einem Glasfenster aus der Kathedrale in Bourges. 14. Jahrh. (Racinet.)
10. Originelles mittelalterliches Blattband.
11. Intarsiastrich aus Sta. Maria in Organo in Verona. 1499.
12. Modern-französische Tellerumrahmung.

Taf. 94. (Blatt- und Rankenbänder.)

- 1—3. Bordüren von persischen Metallgefässen. Vergrössert. (Racinet.)
4. Indisch.
5. Byzantinisches Glasmosaik aus San Marco in Venedig. (Musterornamente 42.)
6. Verzierung eines romanischen Initials aus dem 13. Jahrh. Berliner Museum.
7. Romanische Umrahmung vom Portal des Doms zu Lucca. (Musterornamente 79.)
8. Gotische Flachschnitzerei aus dem Ende des 15. Jahrh. (Musterornamente 107.)
9. Mittelalterliche Wandmalerei aus einer schwedischen Kirche.
10. Französische Wandmalerei. 13. Jahrh. (Racinet.)
11. Frühgotisches, französisches Rankenornament.
12. Gotische Schriftverzierung.
13. Spätgotische Flachschnitzerei. 15. Jahrh. (Musterornamente 107.)

Taf. 95. (Blatt- und Rankenbänder.)

- 1—2. Lederpressungen aus dem 16. Jahrh. Rathausbibliothek zu Schwäbisch-Hall. (Musterornamente 209.)
3. Terrakottafries aus Schloss Schalaburg in Nieder-Österreich. (Wiener Bauhütte.)
4. Intarsiafries aus dem nämlichen Schloss.
- 5—6. Gewand-Säume von Grabmälern in Niederstetten und Lensiedel. 16. Jahrh. (Musterornamente 203.)
7. Renaissance-Schriftverzierung. Vergrössert.
- 8—9. Bordüren. Deutsche Renaissance. (Hirth 1882, 152.)
10. Archivoltenverzierung einer Thür am Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses. Deutsche Renaissance.
11. Friesverzierung. Französische Renaissance.

Taf. 96. (Blatt- und Rankenbänder.)

1. Bordüre von einem Bilde des Domenico Zampieri. 16. Jahrh. (Musterornamente.)
2. Bordüre plastisch verzierter Halbsäulen aus Sta. Trinità in Florenz. Ital. Renaissance.
- 3—4. Intarsiafries vom Chorgestühl in San Domenico in Bologna. Ital. Renaissance.
5. Von einem schmiedeeisernen Balkongitter aus Mailand. (Gewerbehalle.)
6. Beliebtes plastisches Friesmotiv der ital. Renaissance.
7. Modern-französische Bordüre. (César Daly.)
8. Gravierung eines modernen Serviettenrings.
- 9—10. Lorbeer- und Eichenbordüren, Parkettbodenfriese von Tasson und Washer in Brüssel. (Gewerbehalle 1878, 82.)
- 11—12. Bordüren für Holzbemalung, entworfen von E. Lottemoser in Dresden. (Gewerbehalle 1879, 68.)

Taf. 97. (Das Wasserwogenband.)

Als Motiv des Wasserwogenbandes, auch „laufende Welle“ und trivial „laufender Hund“ genannt, kann die Wasserwelle gelten; wahrscheinlich ist dessen Entstehung eine rein geometrische oder eine Übersetzung der einfachen Mäanderlinie ins Runde. Der einfache Linienzug des Wasserwogenbandes (Taf. 97. 1) trennt die Bandfläche in 2 Teile, die im Flachornament verschiedenfarbig — häufig blau auf Gold — bemalt sind. In der plastischen Darstellung, für die es sich weniger eignet, tritt der untere Teil aus dem Grund hervor. In der Schmiedeeisentechnik kommt der Linienzug der Wasserwelle frei zwischen zwei Stäben hinlaufend in Anwendung. Das Wasserwogenband eignet sich zum Gewandsaum, zur Schild- und Tellerumrahmung, zur Anbringung auf Gefässen, Friesen, Simen und Platten in der Architektur, als Bordüre für Tapeten und Wandmalereien. Am Ende der überfallenden Wellenspitzen wird öfters ein Auge oder eine Rosette angeordnet (Taf. 97. 2 u. 4); die im Linienzug entstehenden Zwickel werden nicht selten durch Blatt- und Blumenkele geziert (Taf. 97. 9—12). Es geschieht dies hauptsächlich in der Renaissance, der die ungeschmückte Darstellung der Antike zu einfach erscheint. Wie weit dies unter Umständen geht, zeigt Fig. 14, in der die Linie des Wasserwogenbandes nur noch als Skelett der Ornamentik benutzt ist. Die mittelalterlichen Stile verwenden diese Form überhaupt nicht. Eck- und Mittelösungen bilden sich nach den Figuren 5—7. Für ein Herumführen im Kreise eignet sich das Wasserwogenband vorzüglich.

- 1—4. Bemalung antiker Gefässe.
- 5—6. Ecklösungen.
7. Mittellösung.
8. Partie eines im Kreise laufenden Wasserwogenbandes.
9. Bemalung einer Ofenkachel; blau auf weiss. Deutsche Renaissance. Germanisches Museum in Nürnberg.
10. Moderne Bordüre.
11. Wasserwogenband nach Sebastian Serlio. 16. Jahrh.
12. Friesverzierung vom Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses.
13. Von einem schmiedeeisernen Gitter am Apollotempel im Schwetzingen Schlossgarten.
14. Wandmalerei aus dem Palazzo ducale in Mantua. Ital. Renaissance.

Taf. 98. (Heftschnüre.)

Als Heftschnüre, Heftbänder oder Astragale bezeichnet man jene kleinen stab- oder schnurartigen Glieder, die sich in der Form aneinandergereihter Einzelteile, wie Perlen und ähnlicher Dinge, oder als gedrehte Riemen und Stränge präsentieren. Sie kommen meist nur plastisch zur Anwendung und treten gewöhnlich nicht für sich, sondern als begleitende Unterglieder von Eier- und Blattstäben (Taf. 100) und ähnlichen Gesimsprofilierungen auf. Damit ist der Ort ihrer Verwendung bezeichnet. Ausserdem finden sie sich als Umrahmungs- und Trennungsglieder auf Rosetten, sowie als Zwischenglied zwischen Säulenrumpf und Kapitäl. Die Perlschnüre setzen sich zusammen aus kugelförmigen, scheibenförmigen oder langrunden Gliedern (im französischen Sprachgebrauch: perles, amandes und olives), die sich etwas mehr als zur Hälfte aus dem Grunde hervorheben. Der einfachste Perlstab wird aus kugelförmigen Perlen gebildet, die direkt nebeneinandersetzen oder zwischendurch den als Stäbchen dargestellten Fadon erblicken lassen. Scheibenförmige und langrunde Glieder werden für sich allein kaum verwendet, sondern mit Rundperlen derart kombiniert, dass gewöhnlich auf eine Perle zwei Scheiben, auf ein Langrund zwei Scheiben oder runde Perlen treffen (Taf. 98. 1—7).

Die Renaissance verwendet neben den einfachen antiken Beispielen auch reichere Bildungen, indem sie die Einzelglieder für sich wieder ziert und profiliert und willkürlicher gestaltet (Taf. 98. 8 u. 12) oder dieselben mit kleinen Blattkelchen fasst (Taf. 98. 9 u. 10). Auch in der Art schräg angereicher Scheiben finden sich in der Holzschnitzerei Formen wie Taf. 98. 11.

Die gedrehten Schnüre oder Stränge sind Torsionsgebilde, die sich, nachdem erst das Profil festgestellt ist, nach Art der Schrauben konstruieren, wie es die Hilfskonstruktionen der Figuren 13—17 andeuten. Dem Schraubengang folgend legen sich in die ausgeklühten Vertiefungen dann und wann Blätter oder Perlschnüre (Fig. 17).

Hierher zu rechnen sind ferner jene in kurzen Schraubenwindungen um Stäbe gewollten Bänder, wie sie in der Kunstbetheiligung des Mittelalters und der Renaissance ihr Vorkommen finden (Fig. 18). Ecklösungen werden gewöhnlich durch aufgesetzte kleine Blätter maskiert.

- 1—7. Einfache antike Perlschnüre.
- 8—12. Reichere Perlstäbe nach Renaissanceemotiven.
- 13—17. Heftschnüre von der Form gedrehter Stränge.
18. Schraubenband vom Louvre in Paris.

Taf. 99. (Verzierte Wulste.)

Wulste oder Toren (Einzahl: Torus) heissen jene grösseren rundlichen Profilierungen mit halbkreisförmigem oder halbelliptischem Querschnitt, wie sie sich in der Architektur speziell an der Basis von Säulen und Pilastern, an Sockelbildungen, an den mittelalterlichen Fenster- und Thürbögen, an den Deckenprofilierungen der Renaissance und Neuzeit vorfinden. Während die kleinen Rundstäbe ihre Verzierung in Form von Perlen und gedrehten Strängen erhalten, so werden diese grossen Ausladungen verziert, indem man dieselben so profiliert, dass sie einem Bündel Stäbe gleichen, die an passender Stelle mit Bändern umschlungen werden (Fig. 1 u. 2), indem man dieselben mit Geflecht oder Netzwerk umstrickt (Fig. 3, 4, 7), indem man sie mit Blätterwerk umkleidet (Fig. 6, 9, 10) oder indem man die verschiedenen Systeme kombiniert (Fig. 8 u. 11). In den modernen Stilen sind Wulstverzierungen in Form naturalistischer Fruchtgebilde beliebt. Zu den Blattverzierungen werden sog. Wasserblätter (ganzrandige, einfache Blätter mit verstärktem Rande), Lorbeer, Eichenlaub, Ephen und Akanthus zumeist verwendet. Gleich den Fruchtschnüren werden auch die blattumkleideten Wulste an passender Stelle schraubenförmig oder kreuzweise mit Bändern umschlungen (Fig. 5, 6 u. 12).

Die Konstruktion erfolgt bei all diesen Beispielen, indem man erst die betr. Einteilung auf dem zur Seite geschlagenen Profil anträgt, wie die Figuren es andeuten.

- 1—2. Beispiele moderner Stukkatur.
- 3—4. Antike Torengelächte.
- 5—6. Lorbeer- und eichengeschmückte, antike Toren.
7. Mittelalterliche Wulstverzierung von einer Elfenbeinschnitzerei.
8. Beliebtes mittelalterliches Verzierungsmotiv für Archivoltwulste. (Gelnhausen, 13. Jahrh.)

9. Vom Tempel des Jupiter tonans in Rom.
- 10, 11, 12. Verzierte Wulste vom Louvre in Paris. Französische Renaissance. (Baldus.)

Taf. 100. (Blatt- und Eierstäbe.)

Blatt- und Eierstäbe verziern in der Architektur den Wulst (Echinus) der Kapitälö und die Unterglieder der Gesimsplatten und Friese, sowie die karniesartigen Profile verschiedenartiger Umrahmungen.

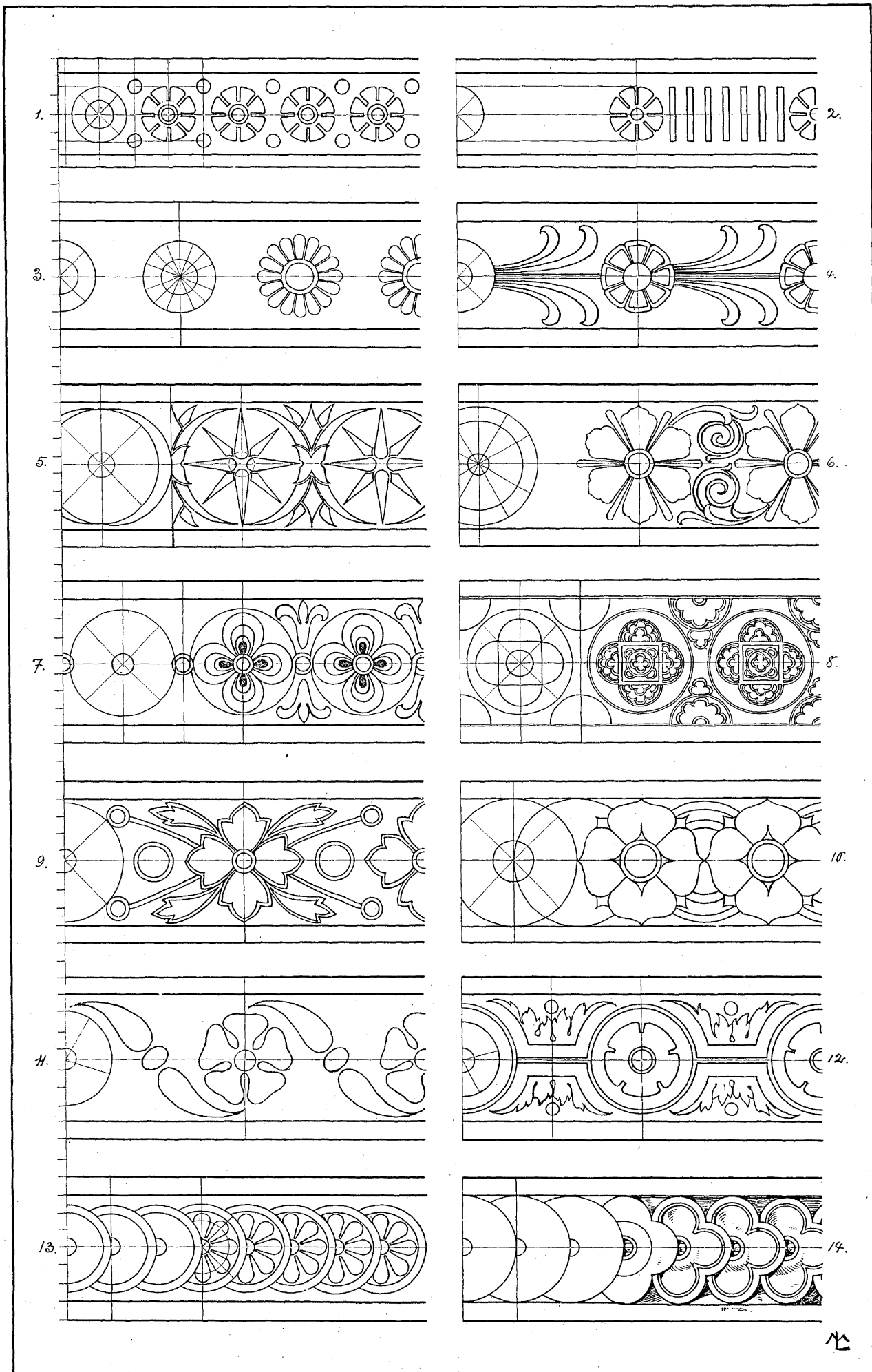
In den beiden ersteren Fällen vermitteln sie den Konflikt zwischen Stütze und Last, im letzteren Fall haben sie nur dekorativen Zweck.

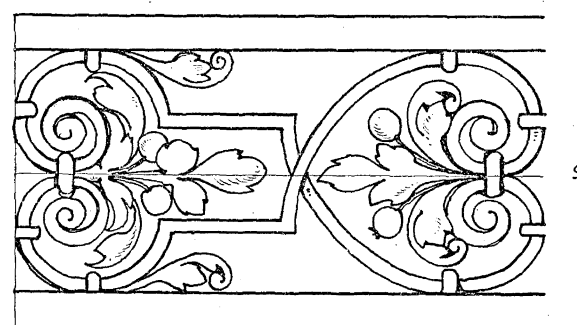
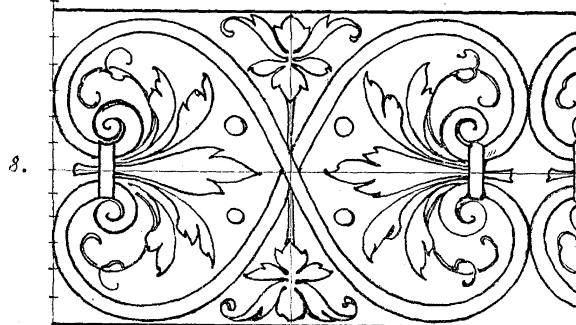
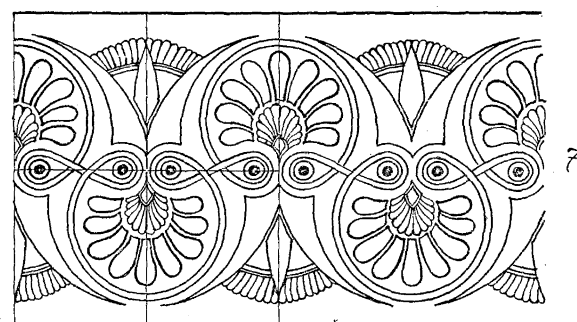
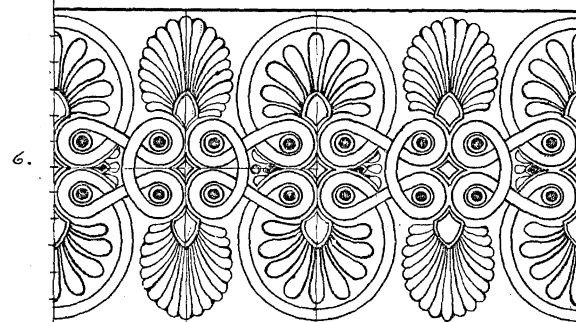
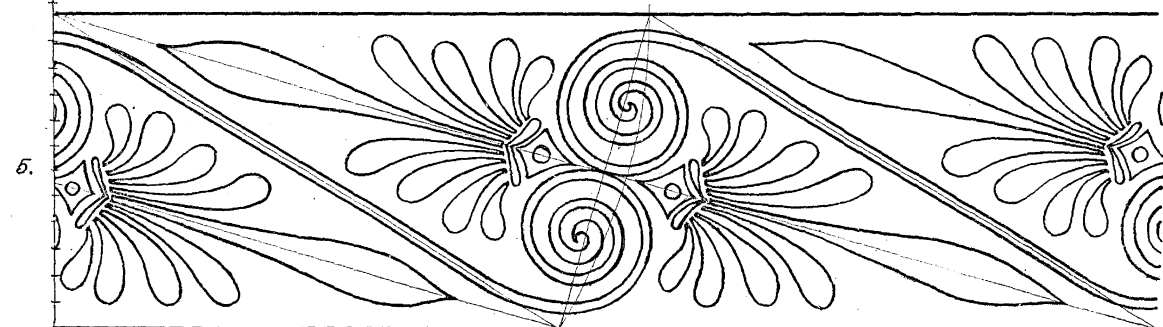
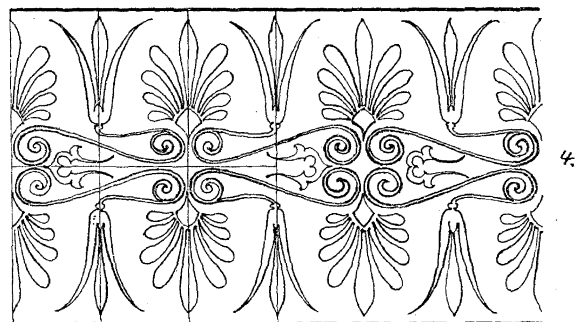
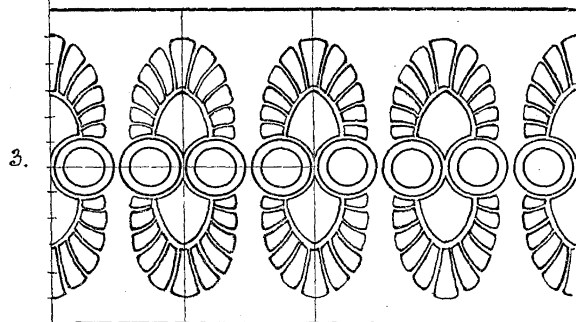
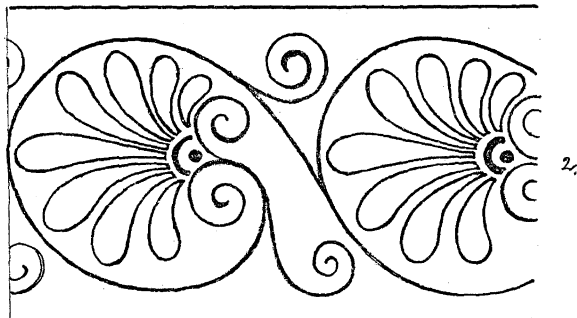
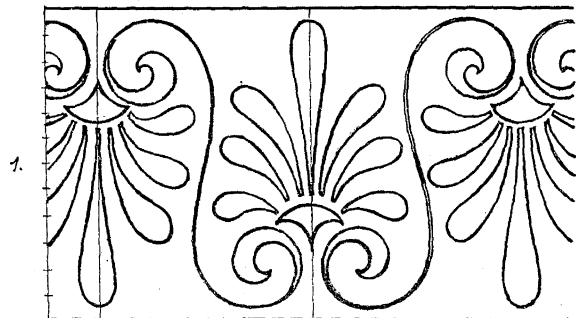
Die Entstehung der Blatt- und Eierstäbe erklärt sich folgendemassen: eine Reihe aufwärts wachsender Blätter stützt die Last und wird unter dem Druck derselben nach abwärts gekrümmt (Fig. 1). Geschieht das letztere nur teilweise, so entsteht die Form des dorischen Blattstabes (Fig. 2), der seine Verzierung durch Bemalung erhält. Krümmen die Blätter sich bis zu ihrem unteren Ende zurück (Fig. 3), so entstehen Formen wie Fig. 4, die ein ionisches Beispiel, das sog. lesbische Kymation zeigt. Durch falschverstandene Auffassung, die den ehemaligen Blatttrand nur noch als geometrische Form betrachtet, entstehen die sog. korrupten Formen des spätgriechischen und römischen Stils (Fig. 5a, 6a und 6b). Wird das einfache Wasser- oder Herzblatt durch die reicher gegliederten Akanthusblätter ersetzt, so gelangt man zu Beispielen nach Fig. 7. Wird der Mittelnerv der Blätter weggelassen, der Blatttrand unverhältnismässig verstärkt und die Blattfläche auswärts gewölbt, so entsteht der flache Eierstab Fig. 8, aus dem sich dann im Laufe der Zeit alle mehr oder weniger korrupten Abarten herleiten. Die pfeilförmigen Zwischenblätter werden nicht selten zu wirklichen Pfeilen gestaltet, die Flächen der Blattwölbungen resp. Eier überziehen sich — die ursprüngliche Entstehung vollständig missachtend — mit selbständigen Ornamentationen (Fig. 10 u. 14).

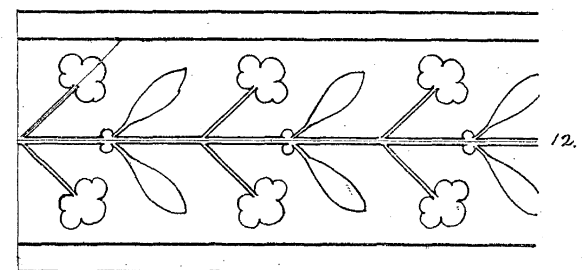
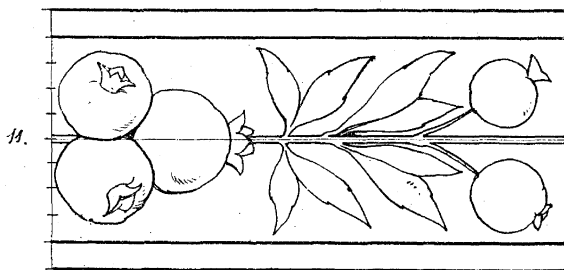
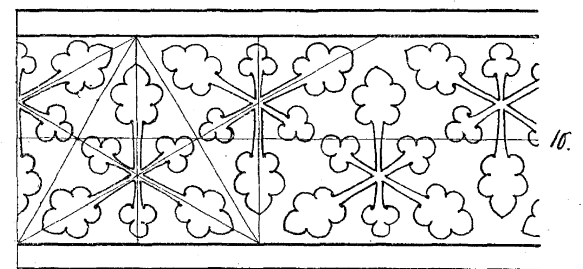
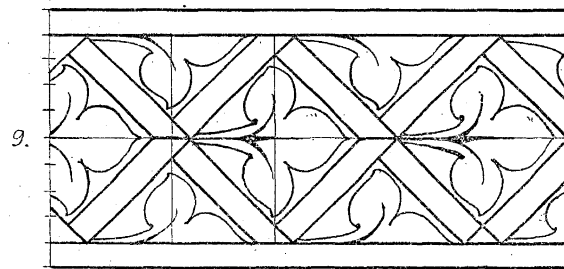
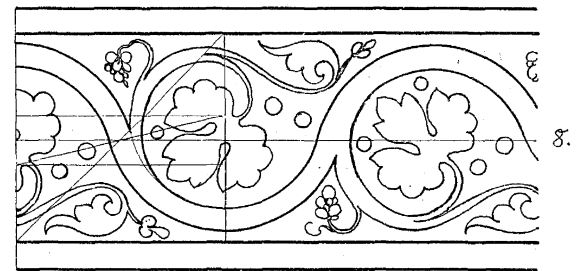
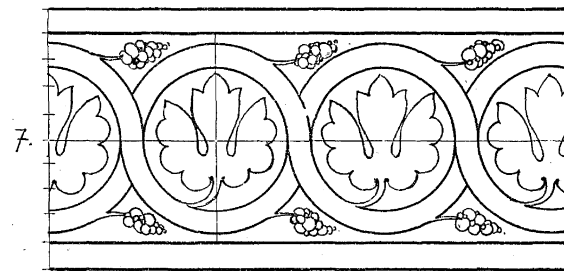
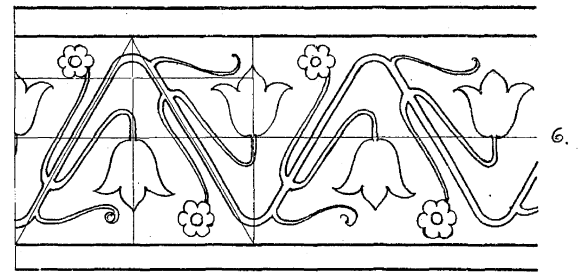
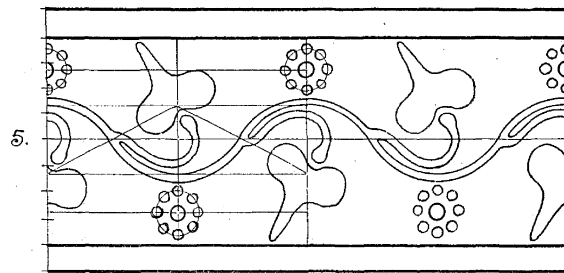
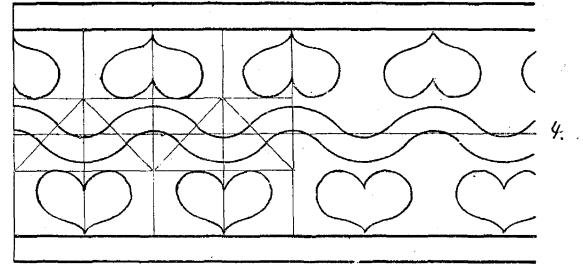
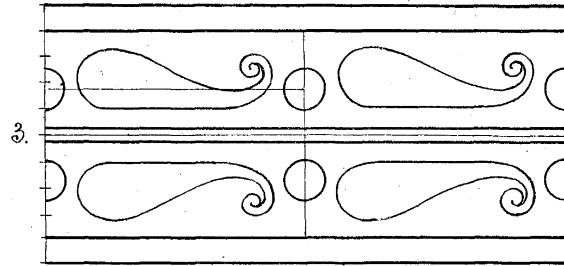
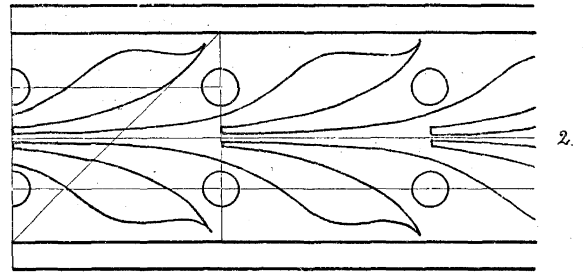
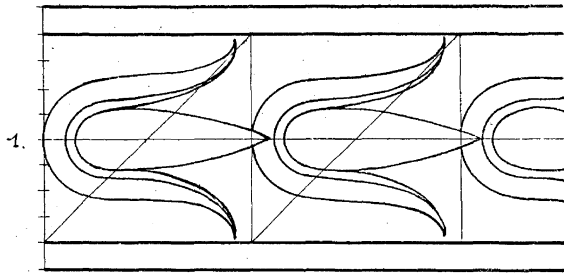
Die Ecklösung erfolgt entweder in freier Weise durch Übergehen in ein Palmettenantheimion (Fig. 15 u. 16) oder dadurch, dass Akanthusblätter, von oben nach unten fallend die Ecken maskieren.

(Ausführliches über das vorliegende Kapitel bei Bötticher, Tektonik der Hellenen.)

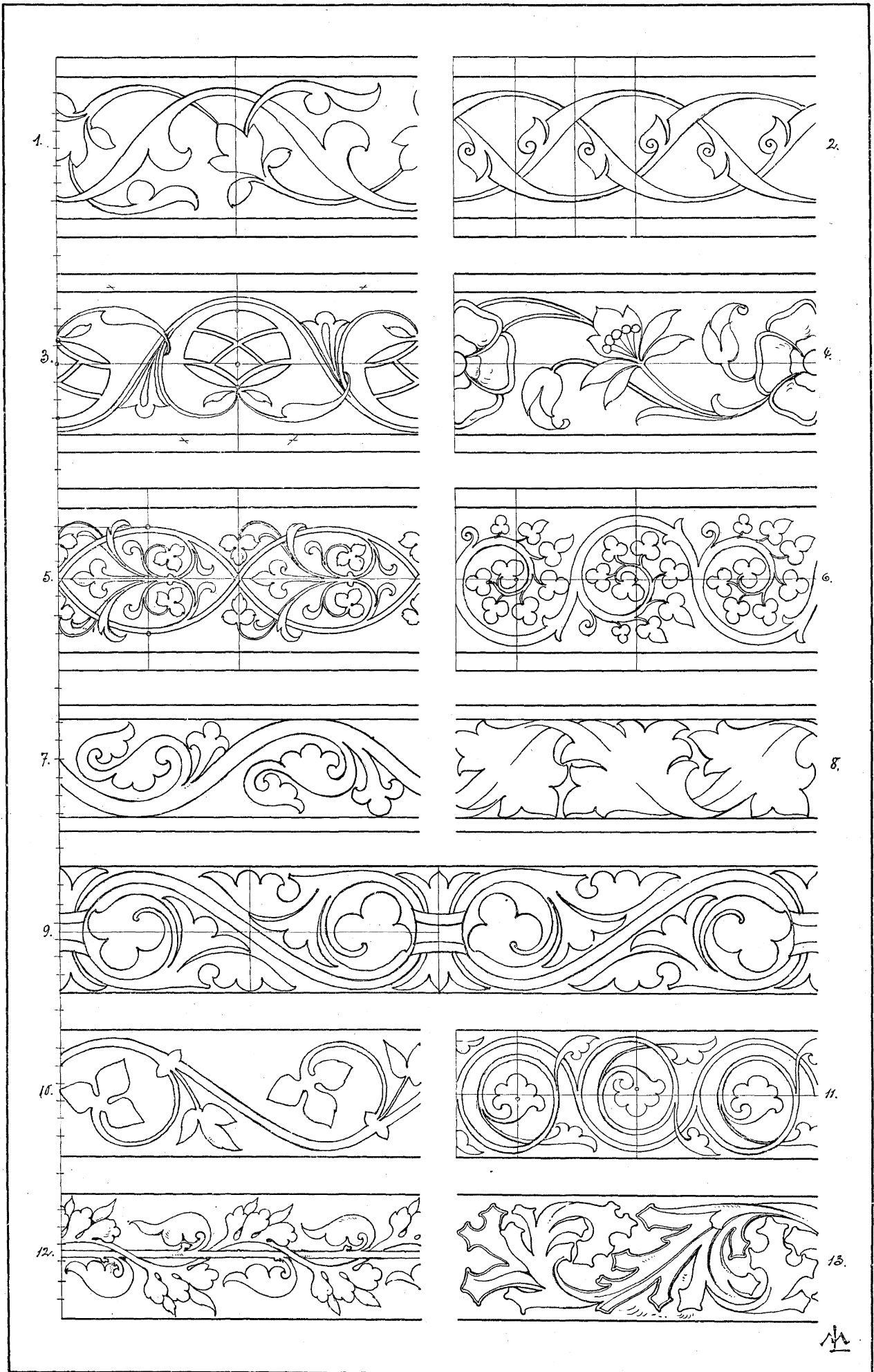
- 1 u. 3. Erläuterungsfiguren zur Entstehungsgeschichte.
2. Griechisch-dorischer Blattstab.
4. Blattstab vom Erechtheion in Athen.
- 5—6. Korrupte antike Blattstäbe nach Bötticher.
7. Römischer Akanthusblattstab nach Jakobsthal.
8. Griechischer Eierstab vom Erechtheion in Athen.
9. Sog. Campana-Eierstab (an einer Menge gräko-italischer Terrakotten der Campanasammlung vorhanden).
10. Kolossaler Eierstab vom Tempel des Jupiter tonans in Rom.
11. Romanischer Eierstab von der Kathedrale in Arles. (Raguenet.)
12. 13. Renaissance-Eierstäbe nach Raguenet.
14. Moderner Eierstab. (Raguenet.)

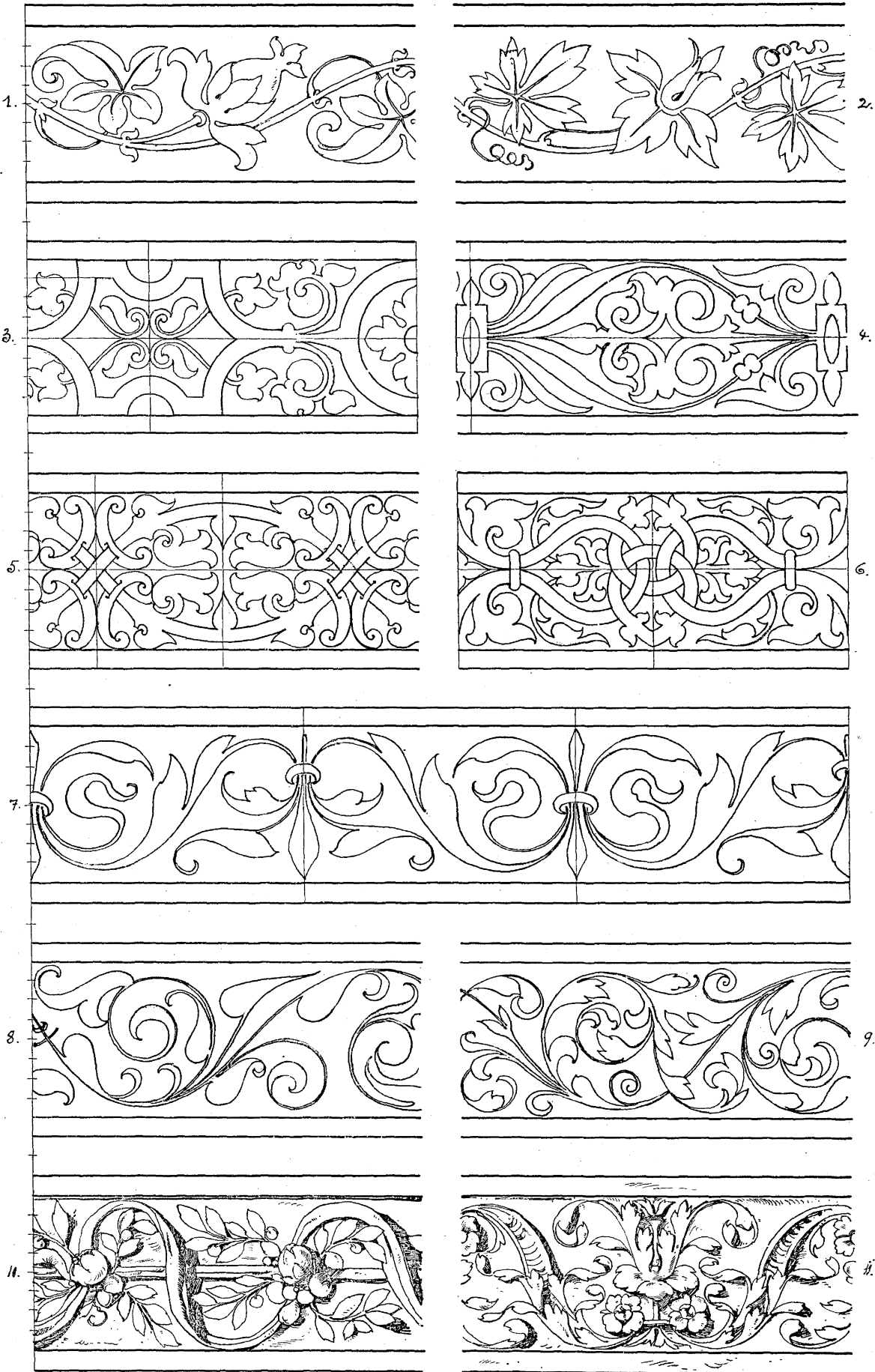




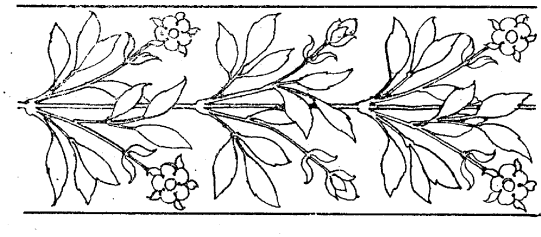
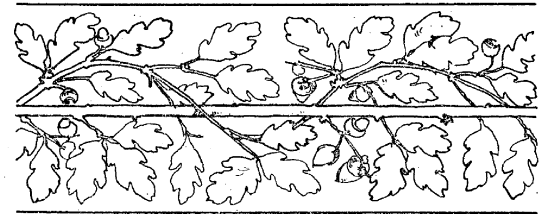
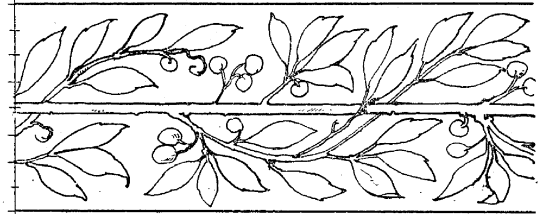
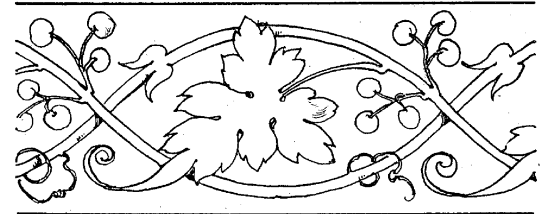
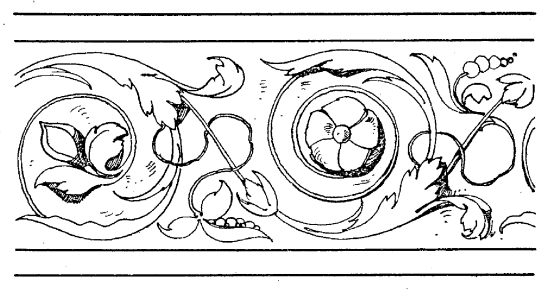
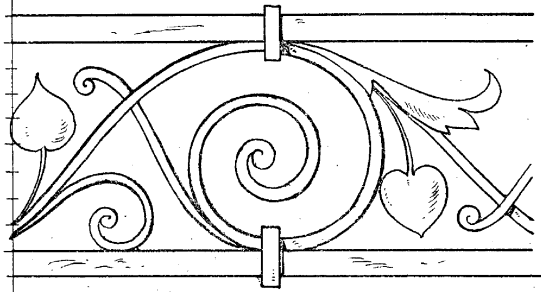
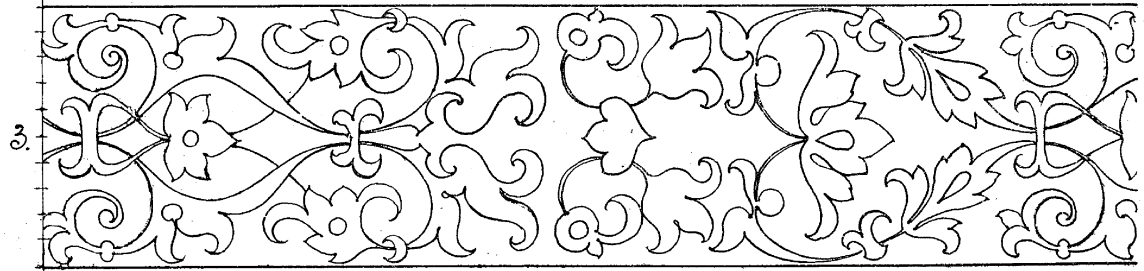
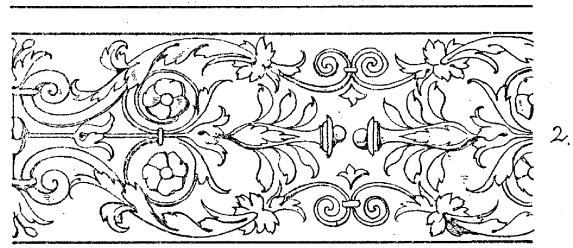
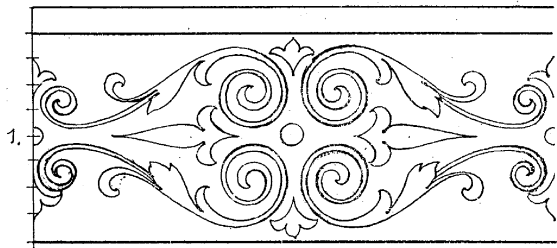


11

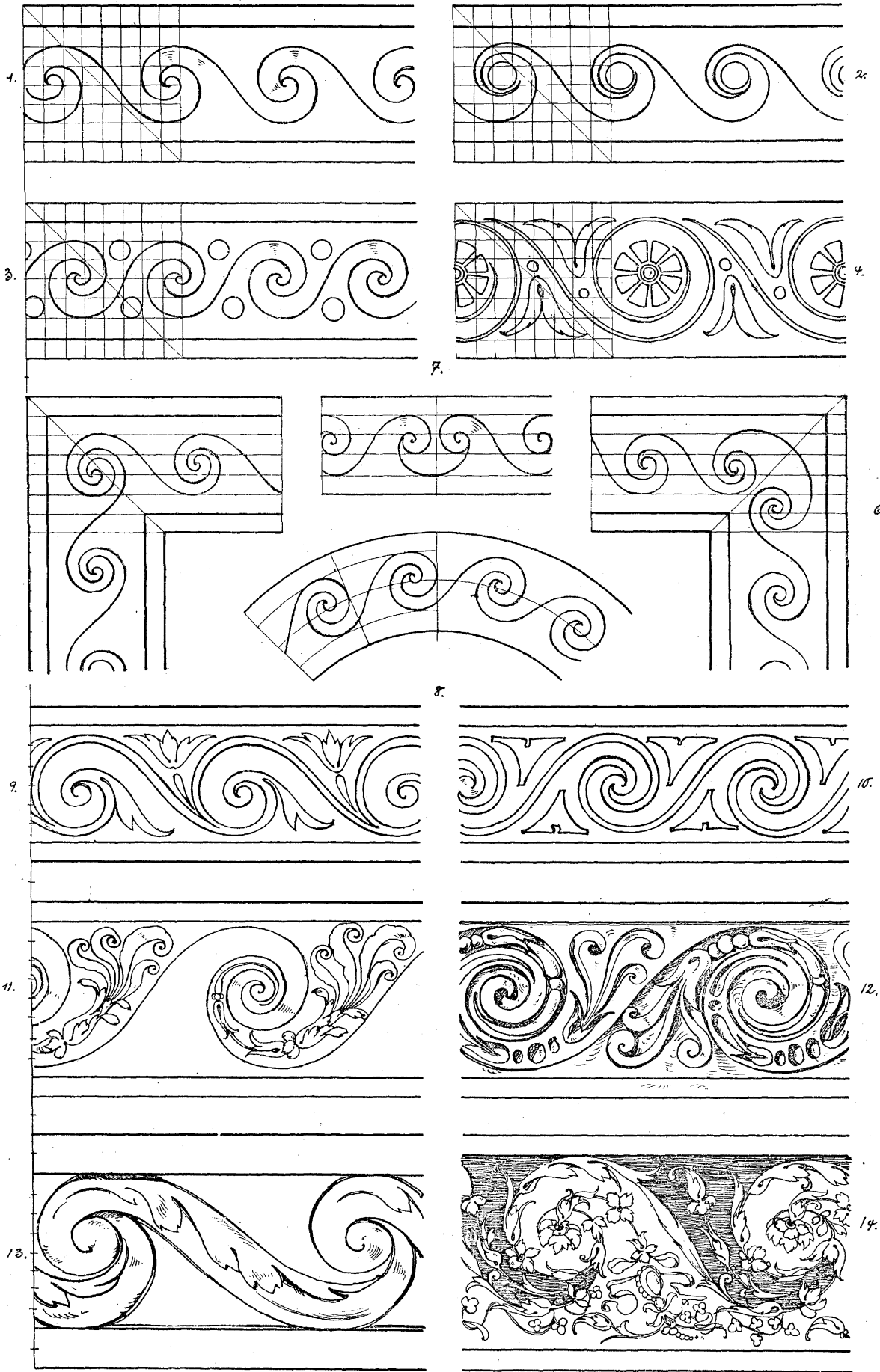


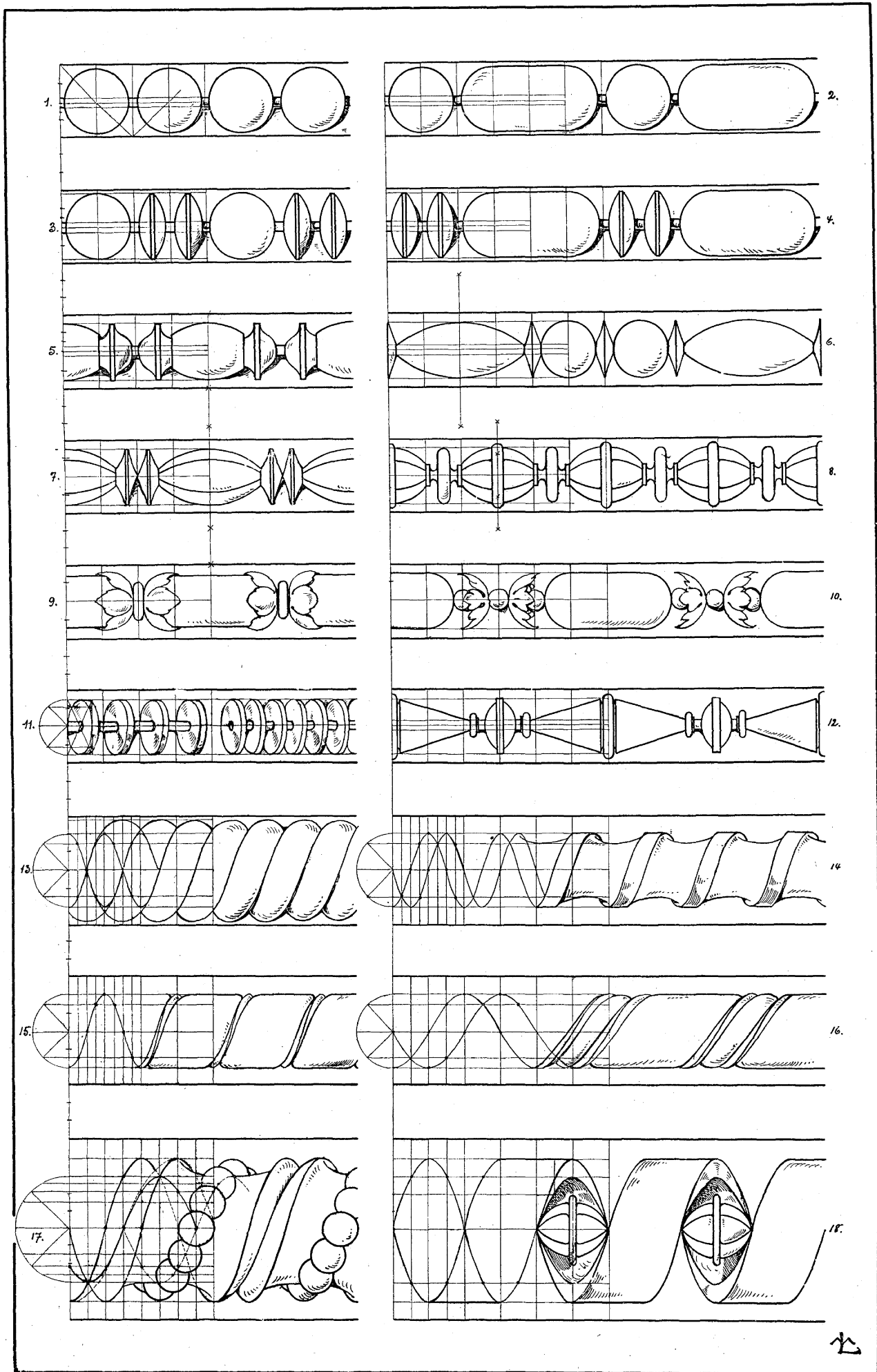


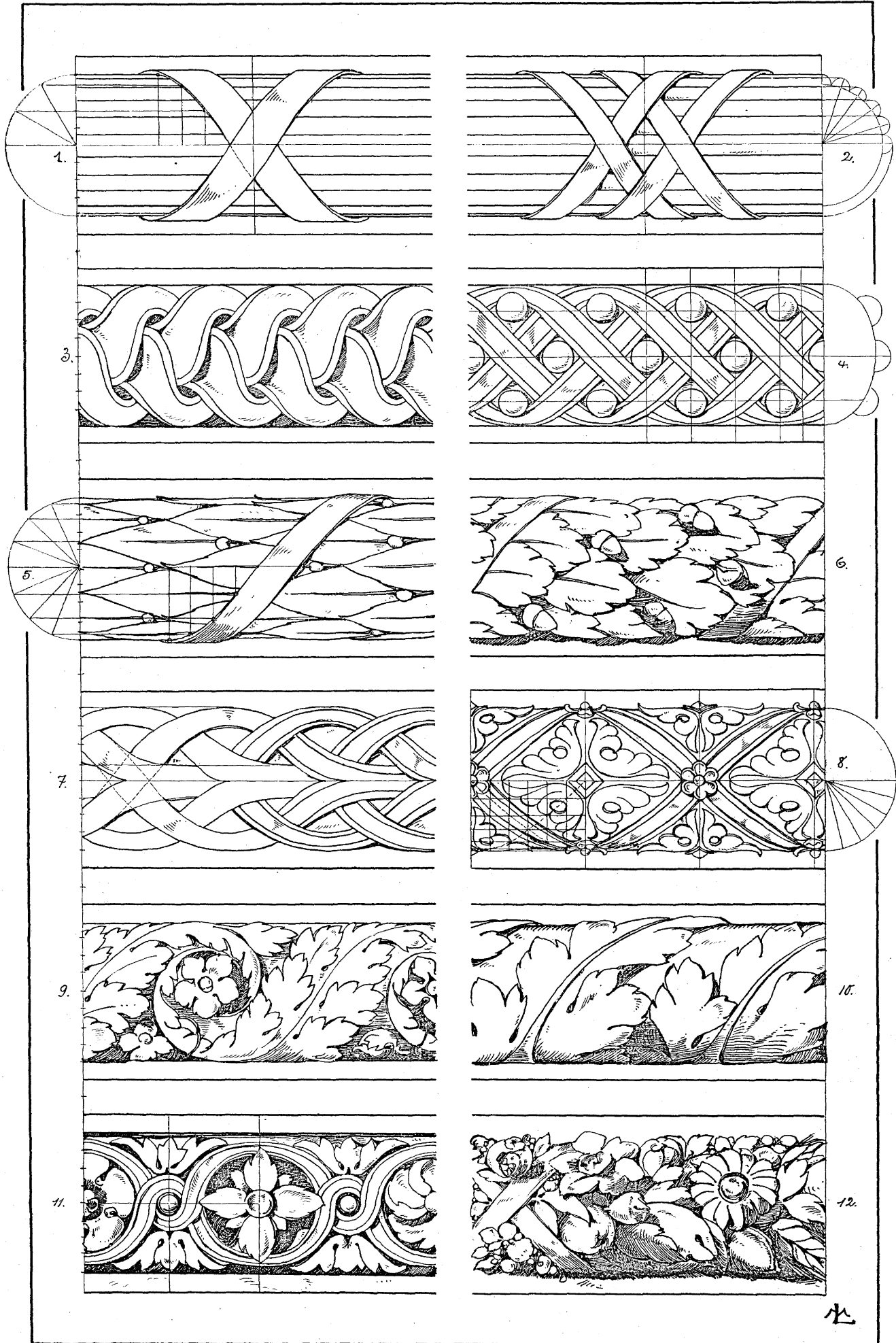
Handwritten signature or mark.



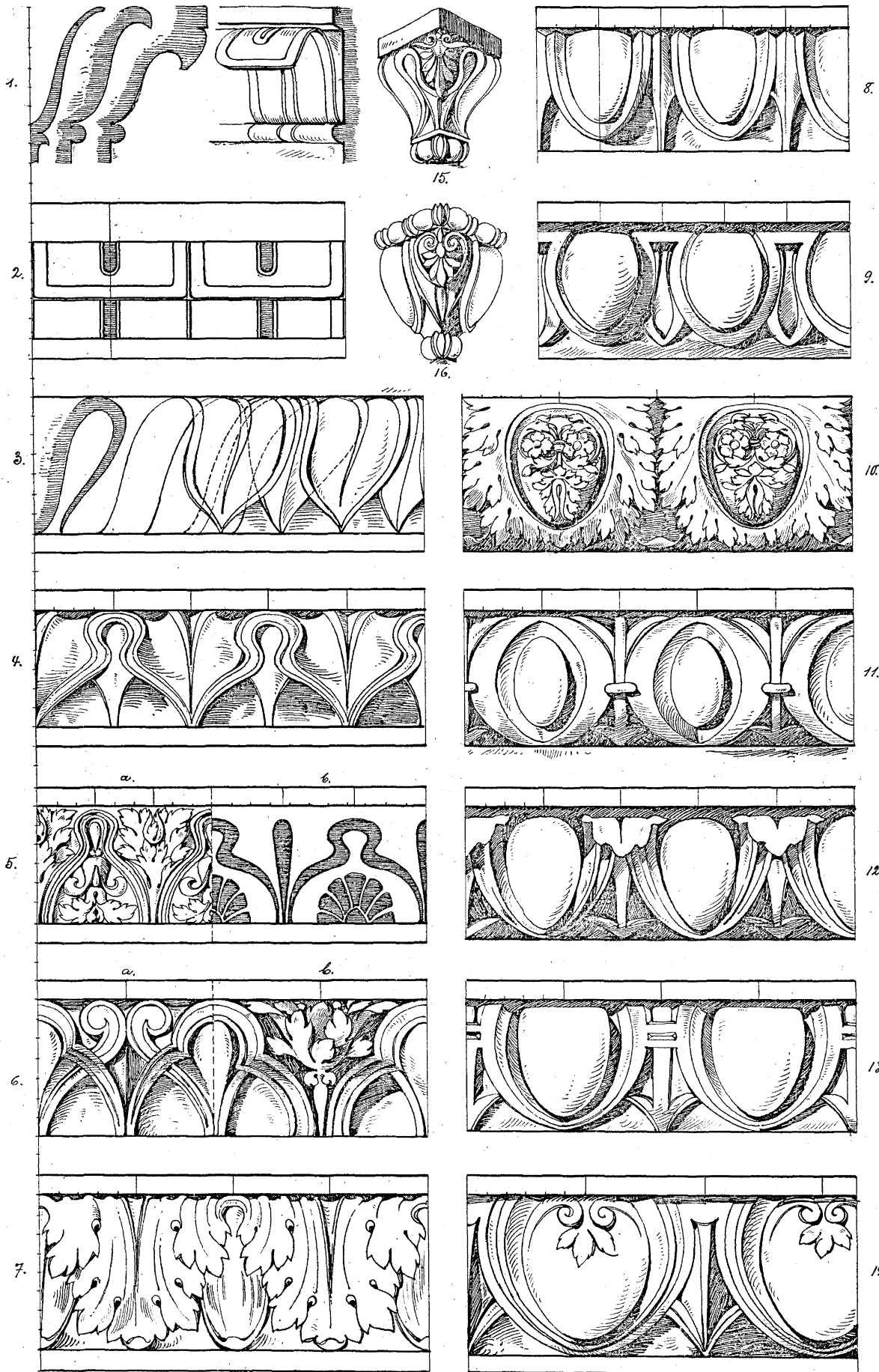
九







九



XI. HEFT.

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLEHRE

EINE
SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH
FÜR
SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 2.50.



LEIPZIG 1884
VERLAG VON E. A. SEEMANN

Tafel 101—110.

II. B. Freie Endigungen.

Diejenigen Ornamentformen, die in ihrer Anwendung den Begriff des Endigen, des Aufhörens in stilistisch richtiger Weise zum Ausdruck bringen, lassen sich in eine Gruppe zusammenfassen, die wir nach einer bereits von anderer Seite eingeführten Bezeichnung „freie Endigungen“ nennen, wobei das Beiwort „frei“ eben andeuten soll, dass es sich nicht um ein willkürliches Abschliessen, sondern um eine stilistisch richtige „Lösung“ handelt.

Das Endigen kann in der Richtung nach oben, nach unten oder seitwärts erfolgen; der Charakter der Ornamentik richtet sich nach diesen Bedingungen. Vorherrschend sind die Endigungsornamente mit der Richtung nach oben, und da pflanzliche Motive mit ihrem natürlichen, aufwärts strebenden Wachstum sich speziell für jene eignen, so dominiert das Pflanzenornament bei den Sima-Ornamenten, Stirnziegeln, Stelenkrönungen und Kreuzblumen. Kreuze, Knöpfe, Rosetten und Hängezapfen sind öfters auf bloss geometrischer Grundlage gebildet. Bezüglich der nach unten abschliessenden Quasten und Franssen ist das organische Pflanzenmotiv selbstredend ausgeschlossen, während die Spitze wieder beide Arten von Motiven für sich oder vereint in Anwendung bringt. Ähnlich in dieser Hinsicht verhalten sich die seitlichen Endigungen der Beschlägländer; Krabben sind stets pflanzliche Auswüchse, während die Wasserspoier meist figural, seltener geometrisch oder nach Art von Gefässen gebildet erscheinen.

Taf. 101. (Laufende Endigungen.)

Wir nennen eine Endigung laufend, wenn sich dieselbe nicht auf eine bestimmte Stelle konzentriert, sondern gewissermassen eine ganze Strecke zum Abschluss bringt. So sind die Verzierungen der Sima oder Rinneleiste und die Firstkrönungen auf dem Gebiet der Architektur, sowie Spitzen und Franssen auf demjenigen der Textilkunst laufende Endigungen. Ausserdem werden fortlaufende, beliebig vergrösserbare Ornamente mit ausgesprochener Richtung nach oben oder unten (die Symmetrie zur Längsachse ist ausgeschlossen) angewandt als Umrahmung von Teppichen, Tellern und Füllungen, als Wand-, Boden-, und Deckenbordüre (wobei das Endigen fast ausnahmslos von innen nach aussen erfolgt), auf dem Hals, Bauch und Fuss von Gefässen und vielfach in architektonischen Friesen.

Als vorzüglich vereinschaffend zur Bildung laufender Endigungen erscheinen wiederum durch Kreisbogen oder Volutenlinien verbundene Palmetten, wie sie auf den Gefässen und in den Architekturriesen der Antike typisch sind und ihre Vorläufer im ägyptischen und assyrischen Stil in der Form aneinander gereihter Lotusblumen und -Kelche haben.

Laufende Endigungen finden sich in allen Stilen, als Flachornament und in plastischer Wiedergabe, nicht selten in der Anordnung des Flechtwerks oder mit solchem kombiniert.

Für gewöhnlich setzen sich diese Endigungen aus gleichen, symmetrisch sich wiederholenden Einzelteilen zusammen; unsymmetrische und naturalistische Auffassungen sind seltener. (Taf. 101. 10 giebt ein Beispiel der letzteren Art.)

1. Partie eines bemalten assyrischen Flachreliefs aus Khorsabad.
2. Äussere Randverzierung einer griechischen Kylix [= Schale mit Fuss]. (Lau.)
3. Verzierung vom Bauch einer griechischen Hydria [= Wassergefäss]. (L'art pour tous.)
4. Griechisches Sima-Ornament.
5. Mosaikornament aus San Marco in Venedig. Byzantinisch. (Musterornamente.)
6. Mittelalterliche Wandmalerei aus einer schwedischen Kirche. (Raguenet.)
7. Alte Stickerei aus Bisleben. (Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker.)
8. Ornament auf Holz gemalt. Dom in Brandenburg. (Vorbilder für Fabr. u. Handw.)
9. Verzierung eines arabischen Korans vom Grab des Sultans El-Ghoury. 16. Jahrhundert. (Prisse d'Avennes.)
10. Randverzierung eines Majolikatellers. Germanisches Museum in Nürnberg. Renaissance.
11. Randverzierung einer Majolikaschüssel. 16. Jahrhundert. Blau auf lichtblauem Grund. (Kunsthandwerk.)
12. Modernes Dekorationsmotiv von Eisenlohr und Weigle in Stuttgart. (Gewerbhallen.)

Taf. 102. (Laufende Endigungen.)

1. Griechisches Friesornament vom Erechtheion in Athen.
2. Römisches Friesornament. Restauriert. (Fragments de l'architecture antique.)
3. Romanisches Friesornament aus dem 13. Jahrhundert. (Musterornamente.)
4. Arabisches Ornament aus der Moschee des Sultans Hassan in Kairo. 14. Jahrhundert.
5. Marmorfries. Ital. Renaissance. Vom Grabmal des Conte Ugone; Badia, Florenz. (Weissbach u. Lottermoser.)
6. Intarsia-Fries. Ital. Renaissance. (Meurer.)
7. Modernes Dekorationsbeispiel. (Kolb und Högg, Vorbilder für das Ornamentenzeichnen.)

Taf. 103. (Sima-Ornamente.)

Die Sima oder Rinneleiste ist in der Architektur das letzte, dieselbe nach oben ausklingende Gesimsglied, bei monumentalen Bauten nicht selten als Wasser- oder Dachrinne benützt. Das Profil ist gewöhnlich das einer Viertelskehle, eines Viertelswulstes, in den meisten Fällen jedoch eine aus zwei Bogen sich zusammensetzende Wellenlinie, von denen der untere auswärts, der obere einwärts gekehrt ist. (Taf. 103. 3.)

Die Ornamentation der antiken Sima, in den früheren Perioden bloss aufgemalt, später plastisch gestaltet, bildet sich vornehmlich aus Palmetten, welche sich unverbunden (Taf. 103. 1 u. 2) oder verbunden (Taf. 103. 3. 5 u. 6) aneinander reihen, getrennt durch Palmettenkelche. Seltener sind aufstrebende, dem Profil anliegende Akanthusblätter, zwischen denen Akanthuskelche oder Wasserblätter hervorschaauen. (Taf. 103. 4.) Im Stile des Mittelalters sind beide Systeme, vorzüglich das letztere in Anwendung mit der Modifikation, welche der veränderte Blattschnitt und die einheimischen Pflanzenmotive bedingen (Taf. 103. 7 u. 8.) Auch die Renaissance und die moderne Zeit folgen hierin der Tradition der Antike, gestalten das Palmettenornament jedoch reicher, wie es der neueren Stillauffassung entspricht. (Taf. 103. 8—12.)

- 1—4. Antike Sima-Verzierungen nach Bötticher.
5. Verzierung vom Gesims eines dreiseitigen römischen Altars.
6. Graeco-italisches Terrakotta-Ornament. (Lièvre.)
7. Romanische Gesimsverzierung von einem Haus in Metz. 12. Jahrhundert. (Raguenet.)
8. Frühgotische Gesimsverzierung aus Notre-Dame in Paris. 13. Jahrhundert. (Musterornamente.)
9. Marmorfries von einem Grabmal in Sta. Maria sopra Minerva in Rom. Ital. Renaissance.
10. Moderne Rinneleiste für Zinkguss von Gropius in Berlin. (Arch. Skizzenbuch.)

Taf. 104. (Firstkrönungen.)

Firstkrönungen haben die Bestimmung, den First oder Grat des Daches zu verzeren. Derartige Ornamente sind hauptsächlich in Frankreich von der gotischen bis auf unsere Zeit beliebt. Sie sind in durchbrochener Arbeit gehalten oder wenigstens nach oben wirkungsvoll konturiert. Als Material dient Stein, Blei, Schmiedeeisen, neudings auch der Zinkguss. Den Firstkrönungen ähnliche Ornamente finden sich als krönende Abschlüsse über dem Hauptgesimse und der Attika, sowie auf den Balustraden und Galerien von Umgängen etc.

An gotischen Altären, Schreinen, Kaminen u. a. treten ähnliche Kammornamente auf; ferner finden sich derartige Dekorationen in Eisenguss an unseren modernen Öfen, an Grabeinfassungen und dergl. Die Antike verwendet diese Form nicht, wenn auch ähnliche Bildungen, wie beispielsweise über dem Hauptgesimse des bekannten Lysikratesdenkmals, auftreten. Zu erwähnen sind dagegen jene nach unten gerichteten fortlaufenden Abschlüsse, wie sie unter anderem an den Terrakottareliefs der Campanasammlung auftreten und von denen Fig. 6 und 7 eine Vorstellung geben. Umgedreht könnten diese letzteren Ornamente in den meisten Fällen auch als Krönungen dienen.

1. Frühgotische Firstkrönung nach Jacobsthal.
2. Modernes gotisches Krönungsornament für Eisenguss.
3. Modern-französische Firstkrönung vom Schloss Pierrefonds. Restauriert von Viollet-le-Duc. (Raguenet.)
4. Modern-französische Krönung vom Kassationshof in Paris. (Raguenet.)
5. Zinkgusskrönung von Gropius in Berlin. (Arch. Skizzenbuch.)
- 6—7. Graeco-italische Abschlussornamente mit der Richtung nach unten.

Taf. 105. (Stirnziegel.)

Unter Stirnziegeln oder Akroterien versteht man jene Bildungen, die den obersten Punkt eines Giebels ornamental abschliessen. Die Tempel der Antike zeigen diesen Schmuck in der verschiedensten Form, im Material des Steins, der Terrakotta, bemalt und plastisch, sowie in Erzguss. Frei stehende Figurengruppen, Greife und ähnl. wechseln mit eigentlichen Stirnziegeln, das sind oben rund oder spitzbogig zulaufende Platten, die auf ihrer Vorderseite ein Palmettenornament tragen, das nicht selten durch die Zuthat einer Maske seinen Mittelschmuck erhält. (Taf. 105. 5.) Kleinere Stirnziegel ähnlicher Art finden sich auch längs der unteren Dachlinie auf den Seiten jener Bauten angeordnet.

Das Mittelalter und die Renaissance verwenden den Stirnziegel im allgemeinen nicht; dagegen findet er sich wieder an den im antiken Stile hergestellten Monumentalbauten der modernen Zeit.

Die dann und wann auf den unteren Enden der Giebellinien angebrachten Eckakroterien benützen gewöhnlich das Motiv des Hauptstirnziegels halb. (Taf. 105. 6. 7.)

1. Griechischer Stirnziegel, polychrom bemalt; vom Tempel der Nike apteros in Athen.
2. Griechischer Stirnziegel aus gebranntem Thon, polychrom bemalt. Gefunden auf der Akropolis in Athen.
3. Griechischer Stirnziegel vom Parthenon in Athen. Marmor.
4. Griechische Grabsteinkrönung von der Form eines Stirnziegels.
5. Graeco-italischer Stirnziegel aus gebranntem Thon. Museum in Perugia.
- 6—7. Vorder- und Seitenansicht einer Eckakroterie nach Bötticher.

Taf. 106. (Stirnziegel.)

1. Griechischer Stirnziegel von den Propyläen in Athen. (Raguenet.)
2. Römischer Stirnziegel vom Tempel des Jupiter Stator in Rom.
3. Modern-französischer Stirnziegel vom Théâtre des Celestines in Lyon. Architekt André. (Raguenet.)
4. Modern-französischer Stirnziegel von einem Haus in Paris. Architekt Bernier. (Raguenet.)
5. Modern-französischer Stirnziegel vom Orléans-Bahnhof in Paris. Architekt Renaud. (Raguenet.)
- 6—7. Akroterie und Eckakroterie von einem Brunnen in der Certosa bei Florenz. Ital. Renaissance.

Taf. 107. (Stelenkrönungen.)

Die Stelo ist der griechische Grabstein. Sie hat gewöhnlich die Form einer senkrechten, hin und wieder nach oben verjüngten Platte, welche die Inschrift trägt, nicht selten auch mit Rosetten, Guirlanden und figürlichen Darstellungen geschmückt erscheint. Über diese Platte läuft ein einfaches Gesimsglied hin und über dem letztern bildet eine dem Stirnziegel ähnliche Ornamentation den krönenden Abschluss. Wenn des öfteren Stirnziegel und Stelenkrönungen vollständig gemeinsame Form aufweisen (Taf. 105. 4 zeigt eine Stelenkrönung, die gerade so gut Stirnziegel sein könnte), so ist im ganzen die Auffassung der Stelenkrönung eine strengere und, was für eine Anzahl von Stelenkrönungen charakteristisch ist, es fehlt die ausgesprochene Mitte, das Palmettenmittellblatt, welches der Stirnziegel stets aufweist. (Taf. 107. 2 u. 3.) Häufig wird die Krönung auch so angelegt, dass ausser der Mittelpartie zwei Eckpartien hervortreten, die mit der ersteren in ein ganzes zusammengezogen werden. (Taf. 107. 1 u. 4.)

Diese dem Kultus der Toten geweihten Monumente zeigen wie kaum etwas anderes die spezifische Eigentümlichkeit und Schönheit griechischer Ornamentik.

1. Stelenkrönung nach Stuart u. Revett, Vulliamy, Jacobsthal.
2. Stelenkrönung nach Jacobsthal.
3. Stelenkrönung nach „L'art pour tous“.
4. Stelenkrönung nach Lièvre.

Taf. 108. (Stirnbretter.)

Im modernen Holz- und Fachwerksbau bezeichnet man mit dem Ausdruck „Stirnbretter“ ausgesägte oder dekorierte Holzverkleidungen, welche bestimmt sind, die dahinter liegende Konstruktion ornamental abzuschliessen oder zu maskieren. Der Giebelpfette wird eine Giebelblume vorgesetzt; an den unteren Enden der Giebellinien werden kleinere Eckverzierungen angeordnet; die an der Giebelwand hervortretenden Stirn- oder Hirnholzflächen werden als dekorativen Gründen und wohl auch zum Schutz gegen Witterungsangriffe ebenfalls mit vorgesetzten Stirnbrettern versehen. Die ersteren erhalten den Formalismus von Krönungen; die letzteren zeigen abwärts strebende Tendenz. Auch die aufsteigenden Giebellinien und die horizontalen Dachlinien auf den Seiten des Baues werden mit Stirnbrettern verkleidet, die in diesem Falle die Form laufender Krönungen annehmen.

Das Material bedingt insofern eine eigenartige Behandlung, als die Ornamentformen gross und breit gehalten werden und unter sich möglichst viele Verbindung erhalten müssen, was durch Stehenlassen der sog. Stege erzielt wird.

Pavillons, Bahnwärterhäuser, Ökonomiegebäude in reicherer Durchführung, Landhäuser im Schweizerstil u. a. sind es, an denen sich derartige Holzdekoupierungen angebracht finden. Architekturwerke, die den Holzbau behandeln, weisen zahlreiche Beispiele auf; speziell erwähnt sei „Der dekorative Holzbau“ von Bethke, dem verschiedene Beispiele der Taf. 108 entnommen sind.

1. Giebelblume vom † Baurat Eisenlohr in Karlsruhe.
- 2—7. Verschiedene Stirnbretter nach Bethke.

Taf. 109. (Kreuze in Stein.)

Das Kreuz, lateinisch *crux*, französisch *croix*, ist das hervorragendste Symbol in der christlichen Kunst. Es versinnbildlicht die Person Christi, das Christentum und die Glaubenstreue. Seine ornamentale Verwendung ist zahllos und äusserst mannigfaltig.

Man unterscheidet verschiedene Grundformen des Kreuzes und hat dieselben mit besonderen Namen belegt. Das griechische Kreuz besteht aus zwei gleich langen, sich rechtwinklig in der Mitte kreuzenden Armen (+). Beim lateinischen Kreuz ist der untere Arm verlängert (†). Die genannten beiden Formen sind die meist verwendeten. Im Andreas-Kreuz durchschneiden sich die Balken wie die Diagonalen eines Quadrates oder stehenden Rechtecks (X). Das alttestamentarische, ägyptische oder Antonius-Kreuz ist ein lateinisches Kreuz ohne Oberarm (T) u. s. w.

Sehen wir ab vom Kruzifixe, welchem die Kreuzigung Christi den Stoff zur bildlichen Darstellung liefert, so erscheint das Kreuz an und für sich in den verschiedenartigsten Formen auf Geräten und Gefässen, auf Paramenten und Gewändern, auf Teppichen und Fahnen, die dem Kultus geweiht sind, in der Heraldik und als freie Endigung, um den ornamentalen Abschluss der Architektur nach oben zu bilden. Das Kreuz ersetzt in der christlichen Baukunst den Stürnziegel und zeigt sich auf Türmen und Giebeln, auf Grabmonumenten, Kanzeln etc. Nicht selten bildet es nicht bloss den krönenden Abschluss, sondern wird als selbständiges

Monument ausgebildet (Grab-, Weg-, Votivkreuze etc.). Unsere Tafel 109 giebt eine Zusammenstellung von Kreuzen aus Stein, die verschiedenen Stilen entnommen sind.

1. Modern-französisch. Kartause zu Glandier. Architekt Douillard. (Ragnonet.)
2. Modernes, gotisierendes Grabkreuz.
3. Modernes französisches Friedhofskreuz mit dem Monogramm Christi. In Genouilleux. Architekt Bailly. (Ragnonet.)
4. Kirchengiebelkreuz. Urbanskirche zu Unterlimburg bei Schwäbisch-Hall.
5. Grabkreuz vom Kirchhof zu Barot. Ende des 11. Jahrhunderts.
6. Modern-französisches Grabkreuz vom Père-Lachaise in Paris. (Ragnonet.)
7. Turmkreuz der Kirche St. Pierre zu Montrouge. Paris. (Ragnonet.)
8. Grabkreuz vom Kirchhof St. Lazare in Montpellier. Architekt Glaize. (Ragnonet.)
9. Granit-Kreuz zu Becon. Architekt Beignet. (Ragnonet.)

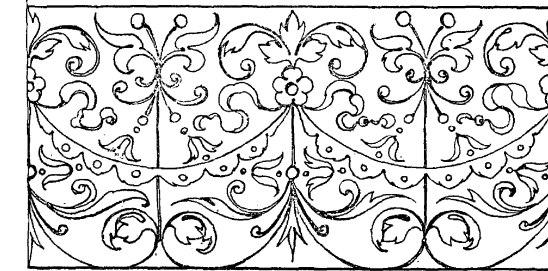
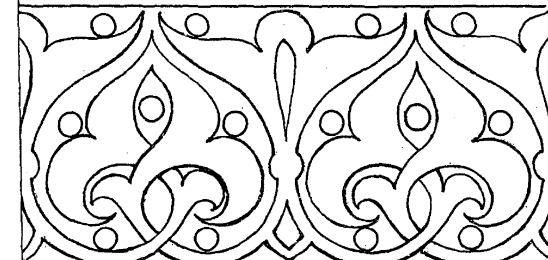
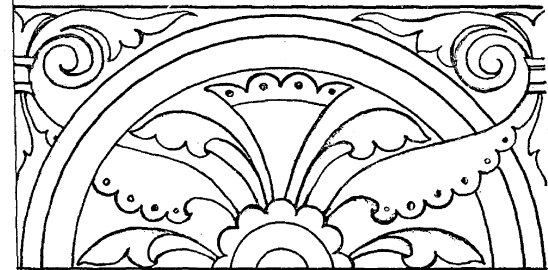
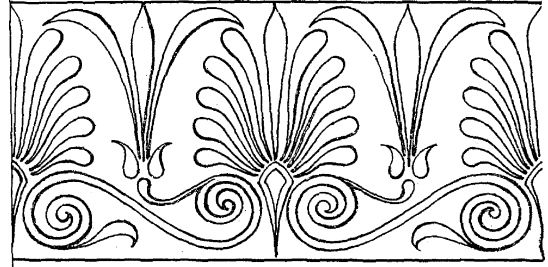
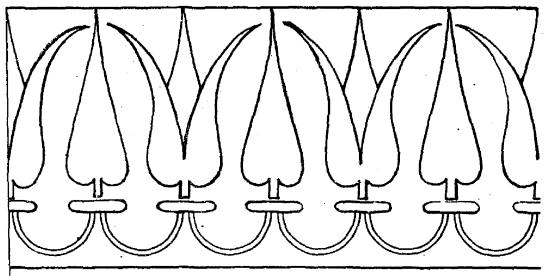
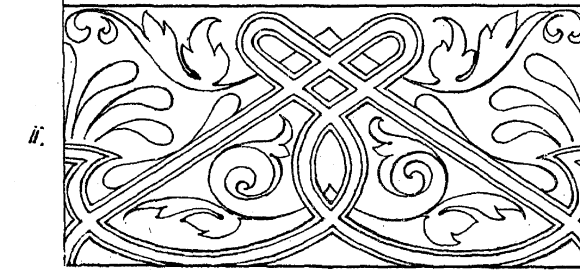
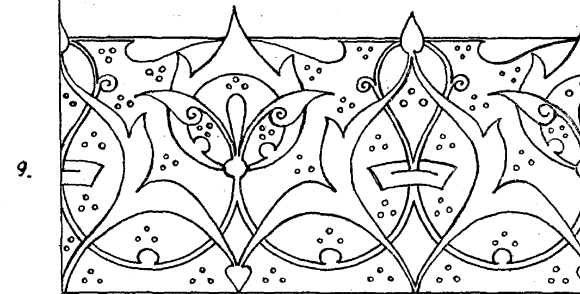
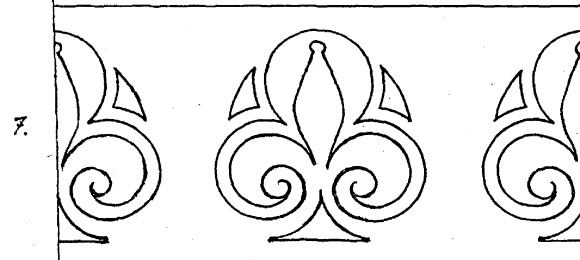
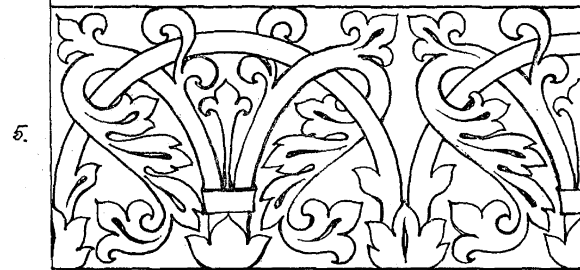
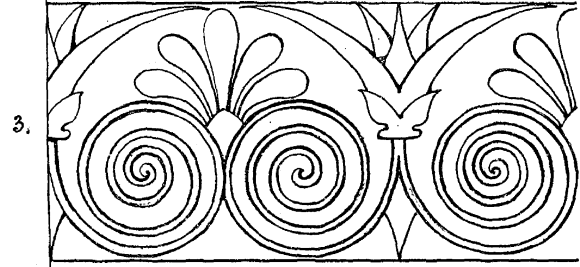
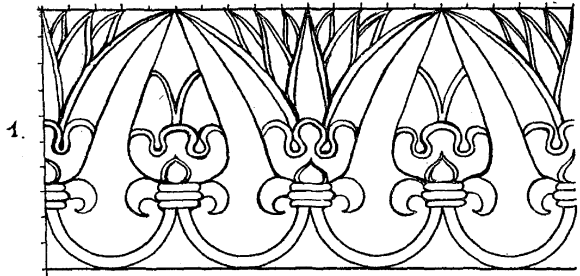
Taf. 110. (Kreuze in Schmiedeeisen.)

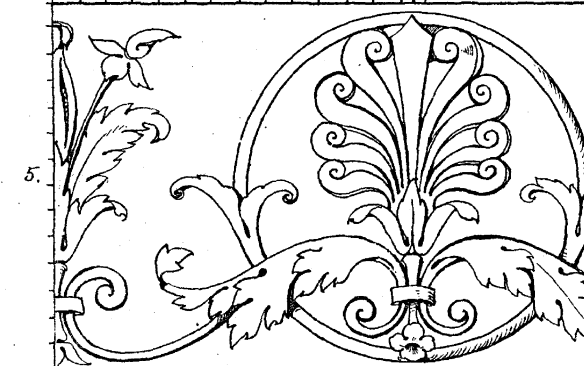
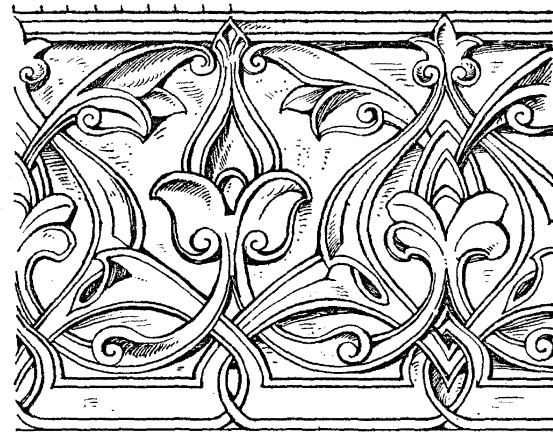
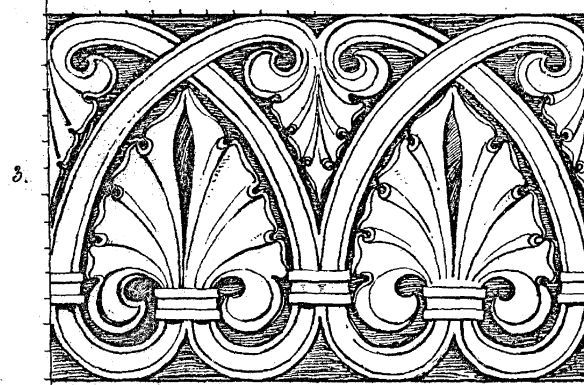
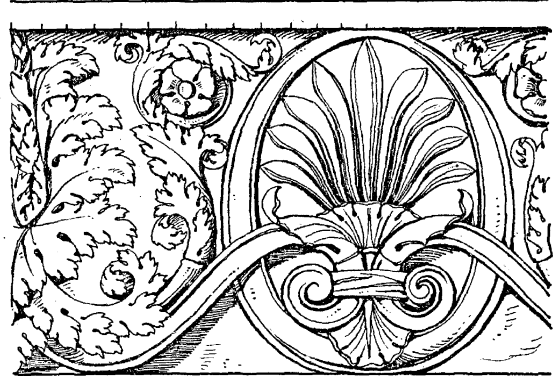
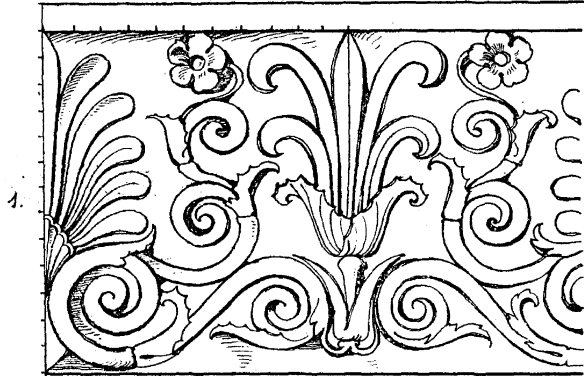
Nicht selten tritt an Stelle des Steins als Material für Turm- und Giebelkreuze sowohl als für Grabkreuze das Schmiedeeisen, in neuerer Zeit auch der Eisen- und Zinkguss. Das bildsame Schmiedeeisen ermöglicht eine reiche, zierliche Durchführung dieser Objekte. Speziell die deutsche Renaissance bietet in dieser Hinsicht eine reiche Fundgrube.

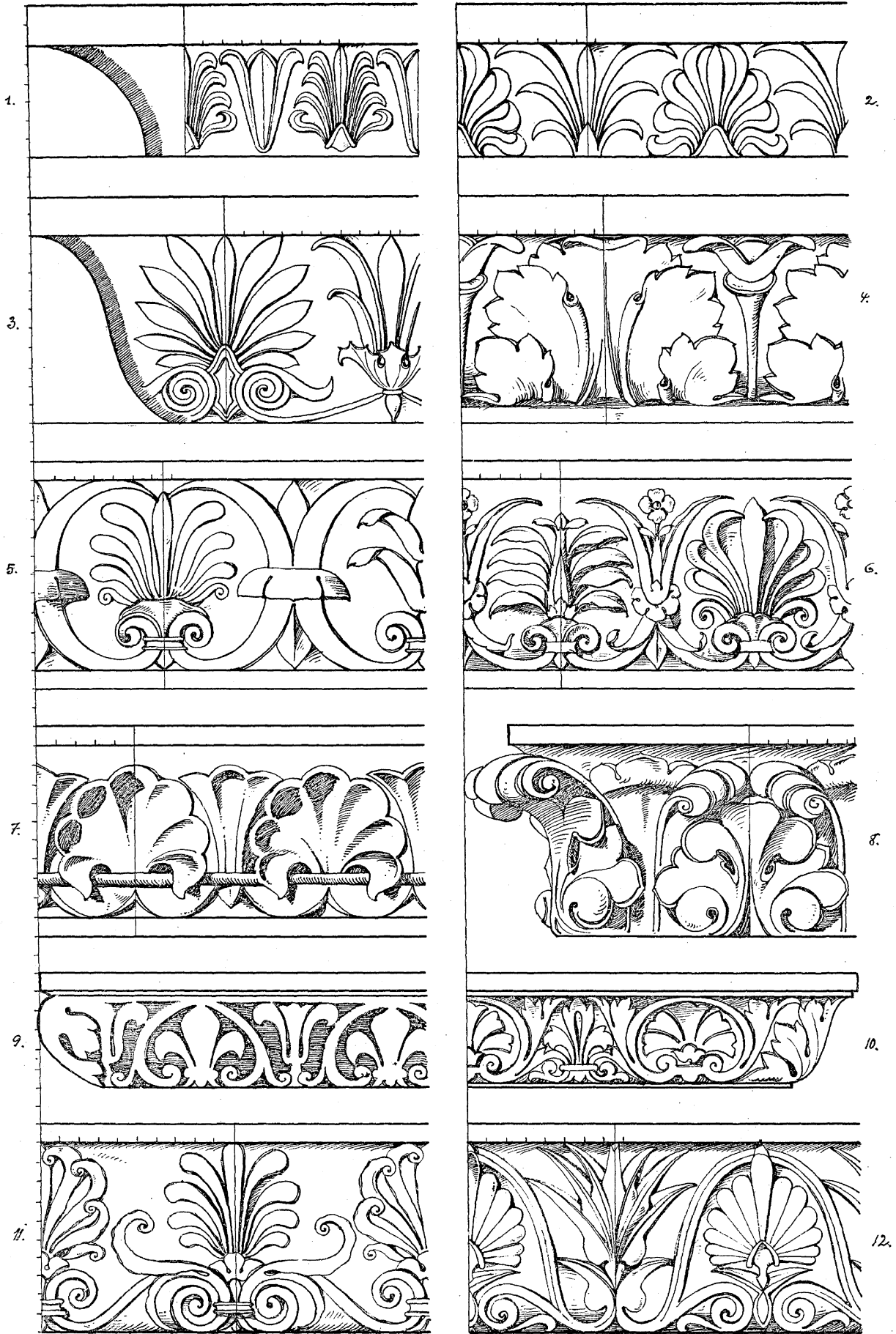
Die Hauptkonstruktion setzt sich zumeist aus stärkerem Quadrateisen zusammen; die ornamentale Ausschmückung geschieht mit schwächerem Band- oder Rundeseisen, das durch Verklammerung oder Vernietung sich an das Gerippe befestigt. Getriebene Rosetten und Endblumen bilden den Aufputz. Die Spitze der Turmkreuze ziert in vielen Fällen ein Hahn als Wetterfahne.

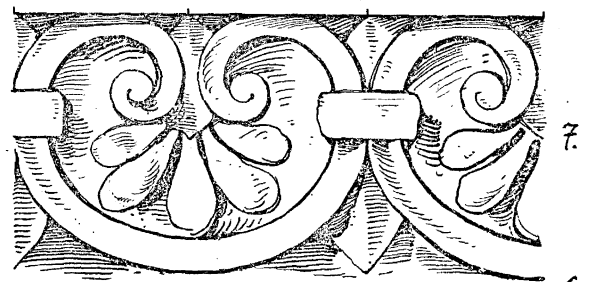
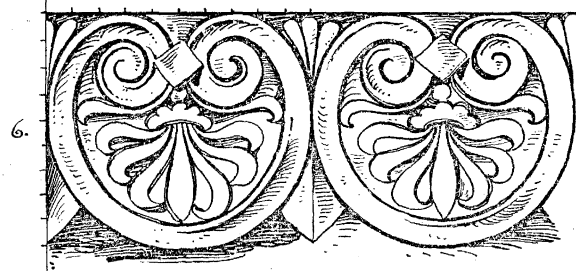
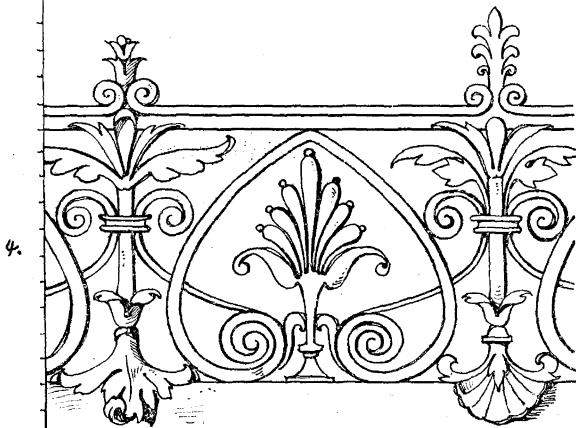
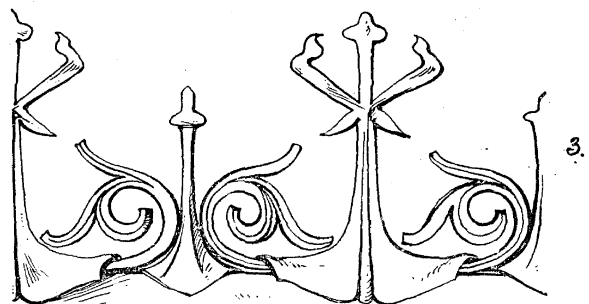
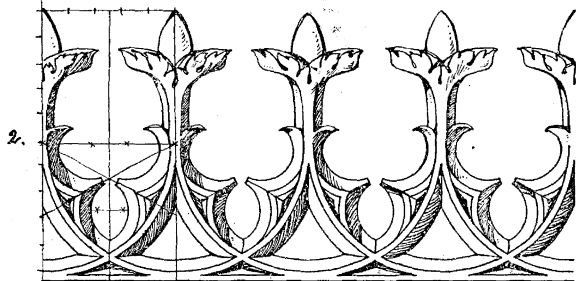
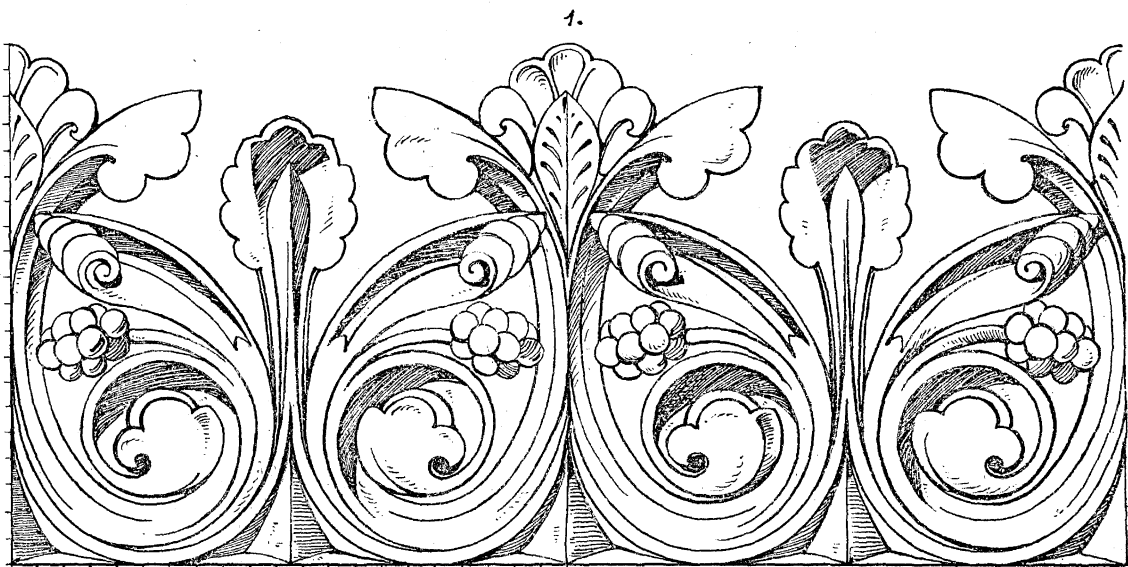
Die Mitte der Grabkreuze wird öfters durch kleine verschliessbare Blechkasten gebildet, welche die betreffende Inschrift enthalten.

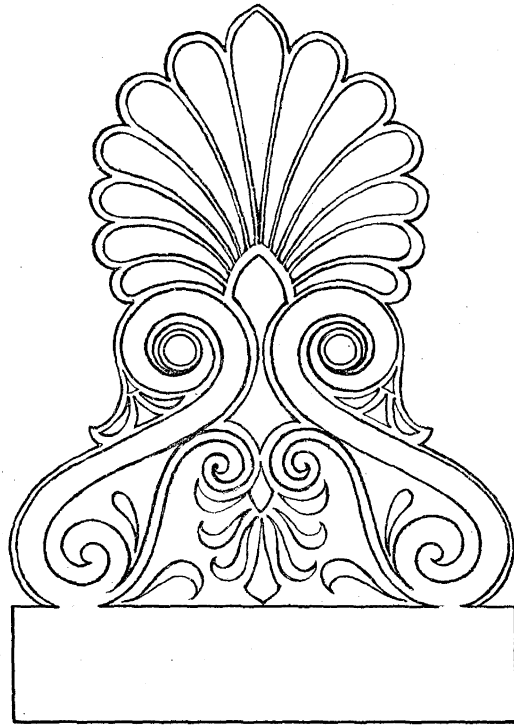
- 1—3. Mittelalterliche Turmkreuze aus Franken. (Gewerbellalle.)
4. Modernes Turmkreuz. (Bad. Gewerbezeitung 1883.)
5. Turmkreuz von der Kirche St. Ambroise in Paris. Architekt Ballu. (Ragnonet.)
- 6—7. Schmiedeeiserne Grabkreuze vom Friedhof in Thiengen. 18. Jahrhundert.







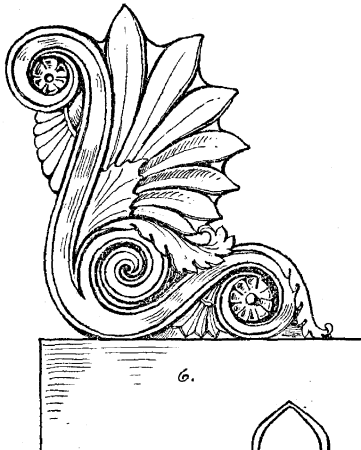




1.



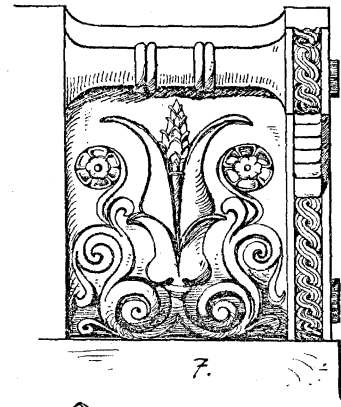
2.



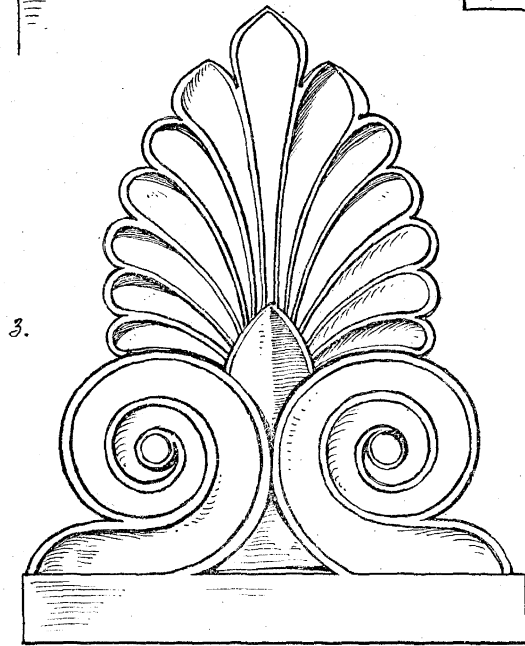
6.



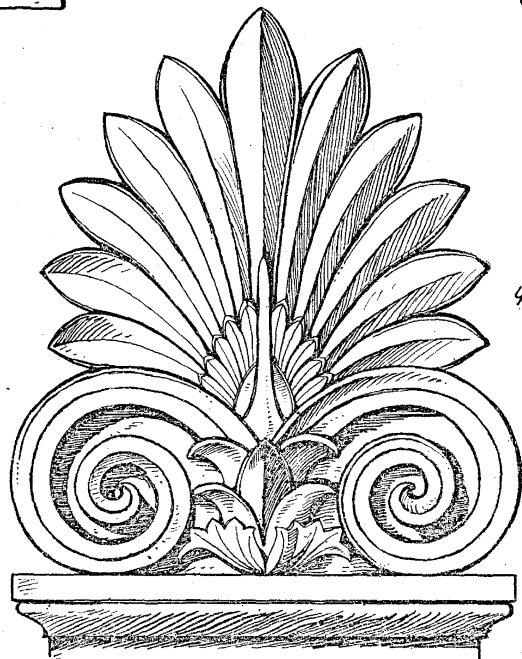
5.



7.

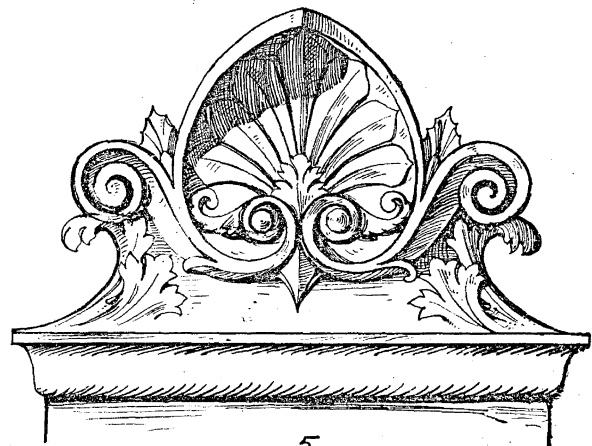
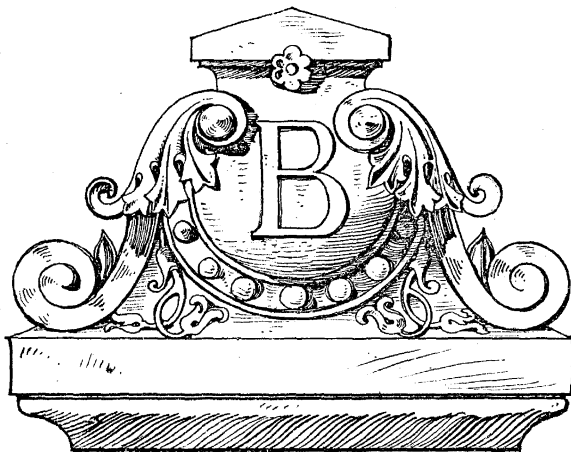
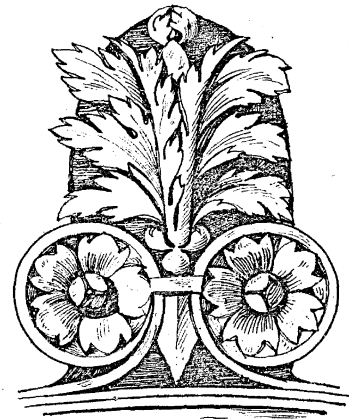
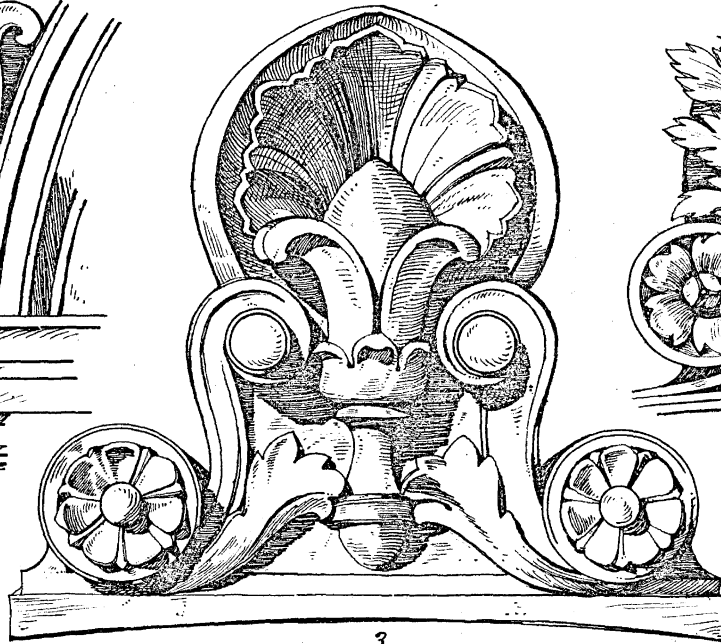
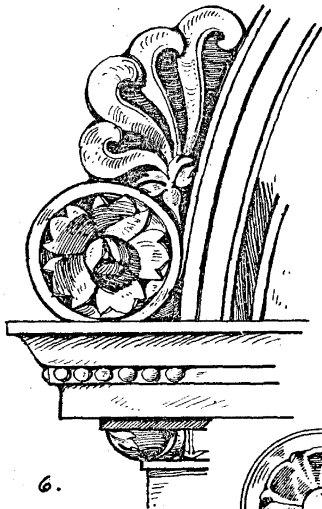
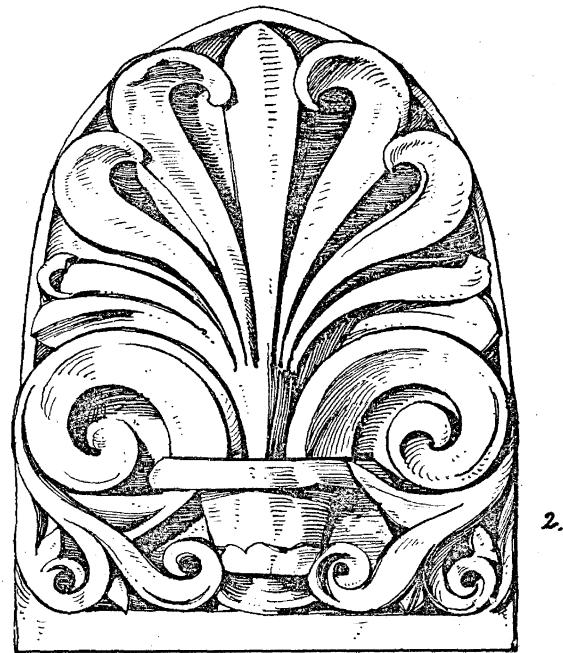


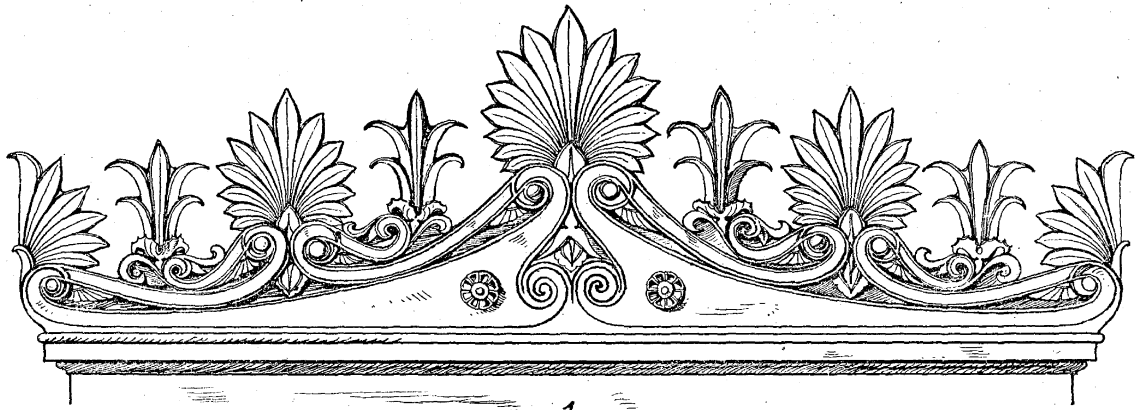
3.



4.





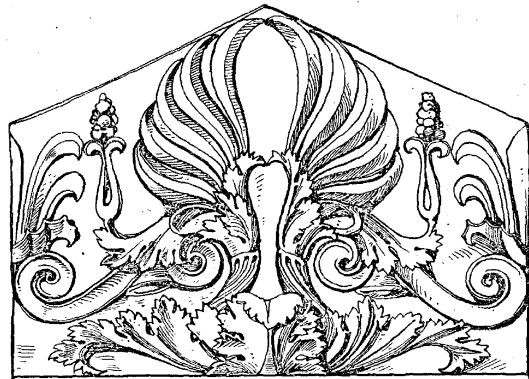


1.

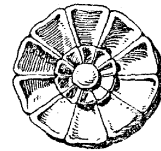
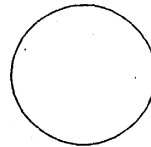


ΜΝΗΣΙΣΤΡΑΤΗ

2.

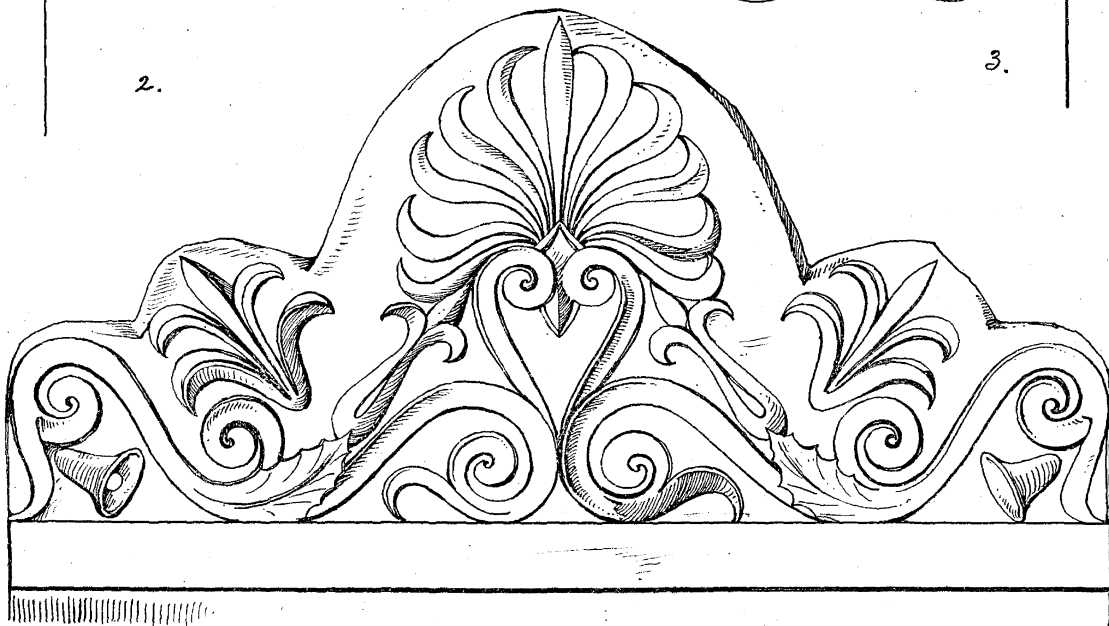


ΕΥΤΥΧΟΣ
ΗΡΙΑΝΗ
ΝΙΚΩΝ

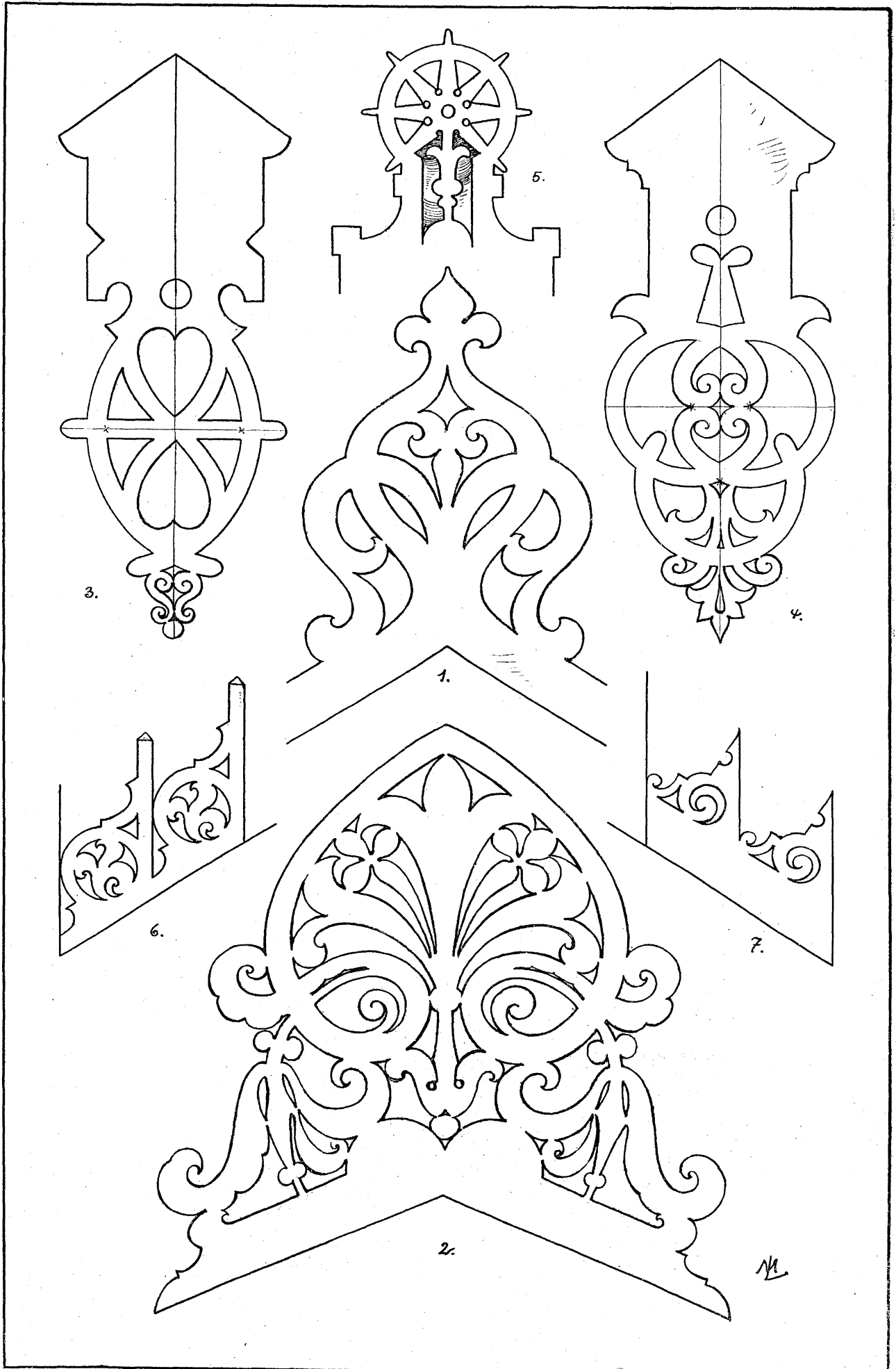


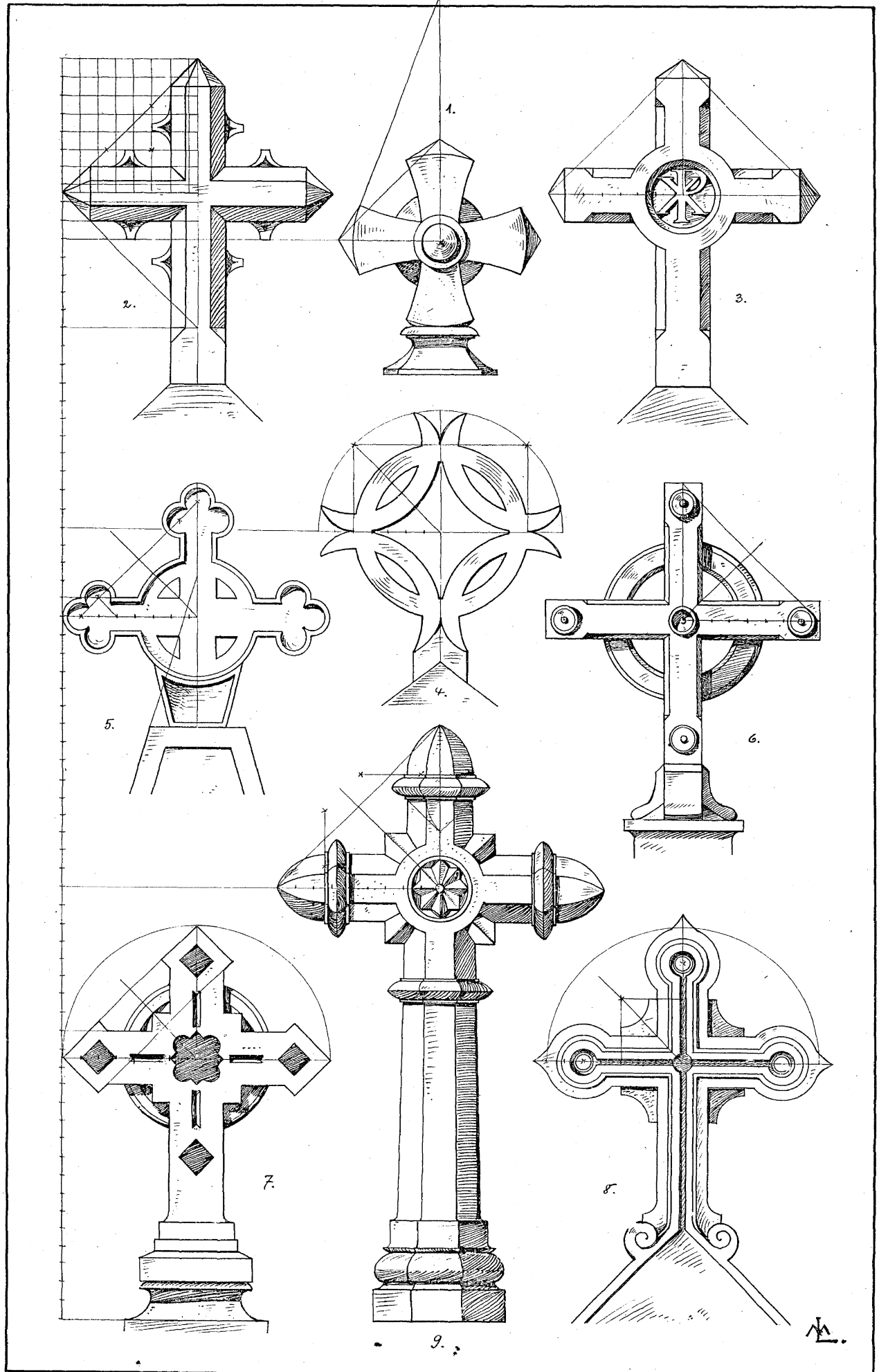
3.

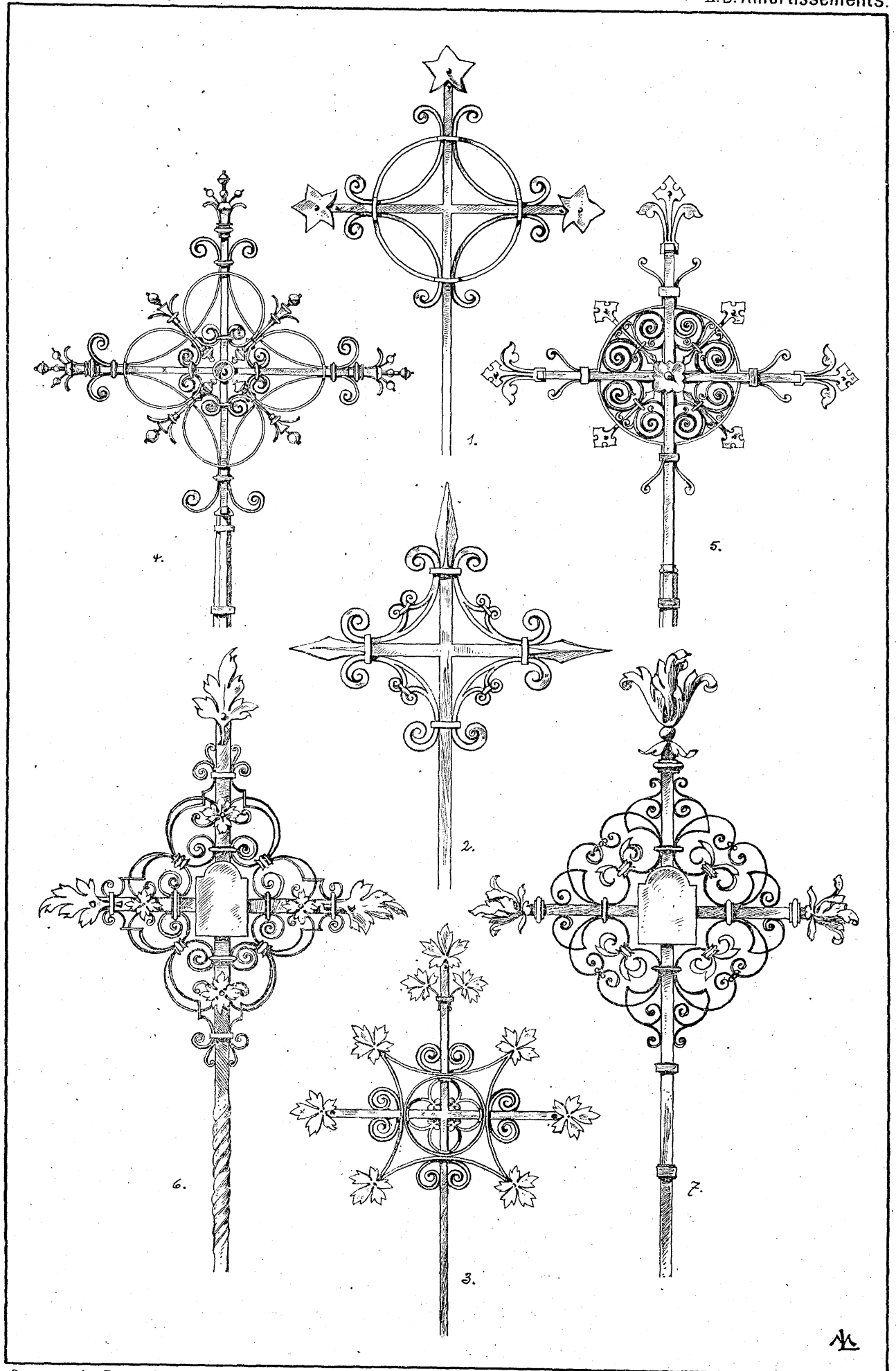
4.



Σ







XII. HEFT.

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLEHRE

EINE
SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH
FÜR
SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 2.50.



LEIPZIG 1884
VERLAG VON E. A. SEEMANN

Tafel 111-120.

II. B. Freie Endigungen.

(Fortsetzung)

Taf. 111. (Kreuzblumen.)

Während das gewöhnliche Kreuz sich als freie Endigung in der vertikalen Ebene entwickelt, so hat die Kreuzblume eine centrale Anlage. Sie breitet ihre Arme nicht nur seitwärts, sondern in gleichem Masse nach vorn und rückwärts aus.

Krabbenartige Ansätze (vergl. Taf. 116) umkleiden den Stamm, der gewöhnlich die Form einer langgestreckten vier- oder achtseitigen Pyramide hat, einmal oder mehrmals in Etagenreihen. Die Spitze ist eine Art Blattknospe.

Die Kreuzblume ist bestimmt, Turmspitzen, Fialen, Baldachine, Grabmonumente u. s. w. zu krönen, und ist ein spezifisch gotisches Ornament. Die hübschesten, meist ziemlich naturalistisch gehaltenen Beispiele liefert die französische Gotik, der auch die meisten Abbildungen unserer Tafel entlehnt sind.

1. Einfache, modern-gotische Kreuzblume.
2. Frühgotische Kreuzblume nach Jacobsthal.
3. Französisch-gotische Kreuzblume nach Viollet-le-Duc.
4. Frühgotische Kreuzblume vom südlichen Turm der Kathedrale in Chartres. 13. Jahrhundert. (Musterornamente.)
- 5-6. Kreuzblumen nach Viollet-le-Duc.
7. Moderne Kreuzblume für Metalltreiberei oder Metallguss. (Bosc.)

Taf. 112. (Blumen in Eisen.)

Die kunstgewerblichen Schmiedearbeiten des Mittelalters, der Renaissance und Neuzeit haben reizende freie Endigungen in Form von stilisierten Blumen geschaffen. Solche Abschlüsse finden sich als Spitzen der Geländergitter, an den Krönungen der Thore, als Enden von Wandarmen und Leuchtern, an den Stützen der Wasserspeier, an Wandankern u. a. m.

Um das mittlere Axiemere ordnen sich Blätter, volutenartige Ranken, Blumenlocken und Ähren an; das Mittel-Ende wird in vielen Fällen durch spindelförmige Drahtspiralen gebildet.

1. Eckpartie eines mittelalterlichen Gitters. (Viollet-le-Duc.)
2. Partie von einem Gitter. Kathedrale zu Toulouse. 15. Jahrhundert. (Viollet-le-Duc.)
3. Krönung eines Brunnens im Museum Cluny in Paris. 15. Jahrhundert. (L'art pour tous.)
4. Partie von einem spanischen Gitterthor. 14. Jahrhundert. (L'art pour tous.)
5. Partie von einer Kanzeltreppenthüre im Münster zu Freiburg. 16. Jahrhundert. (Schauinsland.)
6. Schmiedeiserne Blume aus dem 16. Jahrhundert. (Guichard.)
7. Endigungen von einem Wandarm aus Brügge. 17. Jahrhundert. (Ysendyck, documents classés de l'art.)
8. Moderne schmiedeiserne Blume. Ihne und Stegmüller. Berlin.
9. Pfostenkrönung von einem modernen Gitter von Ende und Boeckmann. Berlin. (Gewerbehalle.)
10. Schmiedeiserne Krönung aus Limburg an der Lahn. 17. Jahrhundert. (Kachel, kunstgewerbliche Vorbilder.)
11. Krönung eines modernen Thorgitters von C. Zaar in Berlin.

Taf. 113. (Knöpfe und Vasen.)

Als Knöpfe oder Knäufe bezeichnen wir ornamentale Abschlüsse, die in Form profilierter Rotationskörper, naturalistischer Knospen, Pinienzapfen u. ähnl. auftreten. Knöpfe sind kleinere, untergeordnete, meist krönende Abschlüsse in der Architektur und am Mobiliar. Selbständiger treten sie auf als Spitzen von Flaggenstangen, als Schildbuckelverzierung, als Rosettenmittelstück u. s. w. Nach ihrer Verwendung bestimmt sich das Material: Stein, Holz, Stuck, Metall u. s. w.

Eine andere Kategorie stereotyper Krönungen sind Vasen und Urnen. Sie werden mit Vorliebe auf Grabmonumenten, auf Thürpfosten, in der Mitte durchbrochener Gesimsverdachungen, auf der Attika der monumentalen Architektur und an Stelle der Stirnziegel benützt.

- 1-2. Steinknöpfe vom Dom zu Mailand. Italienische Gotik. (Raguenet.)
3. Moderner Knopf.
4. Moderner Pinienzapfen.
5. Moderne Urne nach Bosc.
6. Modern-französische Vase vom Kriegsministerium in Paris. (Raguenet.)
- 7-8. Modern-französische Vasen von einem Hans im Park Monceau. Architekt Tronquois. (Raguenet.)
9. Unter-Ende einer Flaggen- oder Blitzableiterstange nach Liénard.

Taf. 114. (Hängezapfen.)

Hängezapfen sind Abschlüsse in der Richtung nach unten, gewissermaßen umgekehrte Knöpfe. In vielen Fällen, jedoch nicht allgemein, können die einen die anderen ersetzen. Diese Hängezapfen sind mehr oder weniger langgestreckte Rotationskörper von wechselnder Profilierung. Die Ornamentation erfolgt durch Aufsetzen von Blättern, Schuppen, Perl- und Eierstäben, die sich speziell für die ausgehogenen Profile eignen, während für die Kehlen die Verzierung durch cannelurenartige Formen erfolgt.

Hängezapfen in Stein, Holz, Stuck oder Metall finden Anwendung an Stelle der Schlusssteinrosetten (vergl. Taf. 115), als Ausgangspunkt für aufgehängte Leuchter, Lampen und Zugstangen, als Unter-Ende von Laternen und Ampeln (dabei die französische Bezeichnung: cul-de-lampe), sowie als unterer Abschluss von Erkern, Kanzeln, Wandsäulen und Pilastern. Im letzteren Falle tritt der Hängezapfen gewöhnlich nur zur Hälfte oder zu 3 Vierteln aus der Wand hervor.

- 1-2. Hängezapfenmotive nach Jacobsthal. Von einem antiken Dreifuss. (Vergrössert.)
3. Unteres Ende einer Treppenlaterne aus Dijon. Französische Renaissance. (L'art pour tous.)
4. Unteres Ende eines Kronleuchters in Bronze. 17. Jahrhundert. (L'art pour tous.)
5. Unterer Abschluss eines Taufbeckens. Französische Renaissance. 16. Jahrhundert. Kirche zu Moret. (L'art pour tous.)
6. Moderne Stuckaturarbeit.

Taf. 115. (Rosetten.)

Die Rosette ist dem Wortlaut nach eine stilisierte Rose. Im weiteren Sinne nennt man Rosette jeden central angelegten Ornamentkomplex von kreisrunder Form. Die Rosette ist je nach ihrer Durchbildung und Verwendung entweder als freie Endigung oder als ein Füllungsornament aufzufassen. Im ersteren Falle wird sie stets plastisch sein müssen, stärker ausladen und dem Knopf oder Zapfen ähneln. Im letzteren Falle kann sie ein mehr oder weniger flaches Relief zeigen oder als Flächenornament angelegt sein. An dieser Stelle berührt uns bloss die Rosette als freie Endigung.

Ihre vorzüglichste Verwendung erhält die Rosette in diesem Sinne als Schlussstein für die Centren romanischer und gotischer Gewölbepinnenanlagen und als Mittelstück von Deckenkassetten, wie sie die antiken Tempelbauten, die italienischen Renaissancepaläste sowie die kassierten Gewölbekuppeln der kirchlichen und profanen Architektur in zahlreichen Beispielen aufweisen. Ausserdem finden sich Rosetten, allerdings nicht in der ausgesprochenen Eigenschaft der freien Endigung am Mobiliar, an Thüren und Thoren (und in dieser Hinsicht macht die italienische Renaissance reichlichsten Gebrauch), als Mittelstück unserer modernen Zimmerplafonds u. s. w.

Was die formale Durchbildung der Rosette anbelangt, so treten meist pflanzliche, seltener rein geometrische und noch seltener figurale Motive auf. Die Anordnung des Pflanzenornaments erfolgt gewöhnlich in mehreren zonalen Reihen ungleich wechselnder Breite; dasselbe entwickelt sich von der Mitte nach aussen und zwar in den weitaus meisten Fällen radial, d. h. senkrecht zum Umfangskreise, in selteneren Fällen bogenförmig nach der Seite gedreht wie bei der sog. Windrosenrosette. Die Rosette kann jede beliebige Teilung aufweisen, doch sind 3-, 4-, 5-, 6-, 8-, 10-, 12- und 16-teilige Beispiele die Regel, während Teilungen in 7, 9, 11 u. s. w. Teile eben so selten sind, als Teilungen, welche die Zahl 16 überschreiten. In den einzelnen Zonen kann die Einteilung wechseln, meist geschieht dies jedoch nur so, dass gleichzählige Teilungen sich verschränken, d. h. dass die Blattmitte der einen Zone auf den Zwischenraum zweier Blätter der anderen Zone trifft.

1. Vierteilige griechische Rosette.
2. Fünfteilige römische Rosette.
3. Naturalistisch gehaltene, sechsteilige römische Rosette.
4. Vierteilige romanische Schlusssteinrosette aus dem Kapitelsaal des Klosters Heiligenkreuz bei Wien, 13. Jahrhundert. (Musterornamente.)
5. Dreiteilige frühgotische Schlusssteinrosette aus Sainte-Chapelle in Paris. 1240.
6. Vierteilige Rosette aus der Zeit Louis XIII. (1610-1643.) Französische Renaissance. (Musterornamente.)
7. Fünfteilige Rosette von der Thüre des Baptisteriums zu Parma. Italienische Renaissance. (Musterornamente.)
8. Modern-französische Deckenrosette in Stuck.

Taf. 116. (Krabben und Wasserspeier.)

Mit dem Ausdruck Krabben bezeichnet man jene seitlichen Anwüchse, wie sie im gotischen Stil in der Form von Blattknäueln die Kanten der Turmhelme und Fialen, sowie die Seitenlinien der Giebel zieren. Sie bilden, indem sie sich in bestimmten Abständen wiederholen, eine dekorative Unterbrechung der kalten architektonischen Linien.

In der ersten Zeit mehr naturalistisch (Taf. 116. 3. u. 4.), erhalten sie in der Verfallperiode des Stils einen mehr geometrischen Charakter und unnatürliche knollige Formen (116. 5), die auf französischem, deutschem und englischem Boden wieder ihre besonderen Eigentümlichkeiten an sich tragen.

Das Krabbenornament überträgt sich aus der Steinarchitektur mehr oder weniger leicht auf das Mobiliar, auf das Chorgestühl u. s. w. So sind an letzterem die Armlehnen (116. 6-10), sowie jene eigentümlichen, gewissermassen zum Sitzen im Stehen angebrachten, konsolenartigen Bildungen der sog. Misericordia des öftern krabbenartig gestaltet. Auch die Metall-, besonders die Schmiedeistechnik bringt das Krabbenornament, dem Material entsprechend verändert, zur Anwendung. (116. 11-12.)

Im Gegensatz zur heutigen Methode, die das Regenwasser, das von den Dächern der Bauten zusammenläuft, in Kanälen zur Erde leitet, wurden während des Mittelalters und der Renaissance die atmosphärischen Niederschläge direkt unterm Dach durch langgestreckte Wasserauslässe in die Luft entleert. Diese Auslässe, welche die Antike in der Form von Löwenköpfen u. ähnl. auch schon verwendet, heissen Wasserspeier. Diese Wasserspeier, in der kirchlichen und monumentalen Architektur aus Stein, beim Wohnhaus meist aus Blech gebildet, sind entweder architektonisch verzierte Rinnen (Taf. 116. 14) oder (und hierin hat die Gotik Erstantes geleistet) in derbkomischer Weise behandelte Menschen-, Tier- oder Phantasiegestalten, deren Mund- oder andere Leiböffnungen die natürlichen Auslässe bilden.

Ein reichhaltiges Material an Krabben und Wasserspeiern giebt Raguenet in seinen „Matériaux et documents de l'architecture“.

- 1-2. Vorder- und Seitenansicht einer einfachen gotischen Krabbe. Kathedrale zu Amiens, restauriert von Viollet-le-Duc. (Raguenet.)
3. Gotische Krabbe aus dem 14. Jahrhundert.
4. Modern-gotische Krabbe von Bildhauer Martrou in Paris. (Raguenet.)
5. Gotische Krabbe vom Dom zu Mailand. (Raguenet.)
6. Armlehne vom Chorgestühl der Kathedrale zu Salisbury. (Raguenet.)
- 7-10. Armlehnen vom Chorgestühl des Klosters Maulbronn.
- 11-12. Schmiedeiserne Ranken gotischen Stils. Soytersche Sammlung in Augsburg. (Hirth.)
13. Wasserspeier nach Viollet-le-Duc. Eglise d'U. (Raguenet.)
14. Wasserspeier vom Glockenturm von St. Sornin in Toulouse, restauriert von Viollet-le-Duc. (Raguenet.)
15. Wasserspeier von der Kathedrale in Meaux. (Raguenet.)
- 16-17. Wasserspeier von der Apsis der Kirche St. Eustache in Paris. (Raguenet.)

Taf. 117. (Beschlüganläufer.)

Das Mittelalter und nach ihm die Renaissance haben die formale Durchbildung des Beschlüges in vollendeter Weise erzielt. Es sind vor allem die verschiedenen Arten des Bandes, die hier in Betracht kommen und die in der Technik je nach ihrer Gestalt als Fischband, Zungenband, Kreuzband u. s. w. bezeichnet werden. Wenn diese Bänder ursprünglich bloss den Zweck hatten, die unterliegende Holzkonstruktion der Thüren, Thore, Kasten, Truhen u. s. w. fest zu verbinden, so ist diese nackte zweckliche Gestalt bald als ein hervorragend dekoratives Objekt aufgefasst worden, was um so näher lag, als das gotische Prinzip der Holzkonstruktion mit seinen schmalen gespundeten oder genuteten Brettstreifen der künstlerischen Anschmückung sich wenig günstig erwies. In der Form freier Endigungen entwickeln sich von der Angel oder dem Charnier ausgehend zierliche Liniengänge, die als organisches Ornament in Blätter und Lilienblumen endigen. Die Knöpfe der zur Befestigung dienenden Niete und Schrauben, bei reicheren Beispielen selbst wieder rosettenartig verziert, bilden den Aufputz und erzielen ein günstiges, massvolles Relief. Während die gotische Periode hauptsächlich das langgestreckte Zungenband verwendet (Taf. 117. 7-8), ist die Renaissance mit ihrem Prinzip des Rahmenwerks in der Holzkonstruktion mehr auf das kürzere Fischband angewiesen. (Taf. 117. 11-12.) In der letzteren Epoche erhalten die Flächen des

Metalls durch die Technik des Eisenschnitts, der Ätzung, Gravierung, Niellierung u. s. w. eine weitere Ausschmückung. Für die Anwendung dieser feineren Metalltechniken war das Buch beschläge ein besonders ergiebiges Feld.

Mit Recht widmet unsere moderne Zeit diesen Objekten eine erhöhte Aufmerksamkeit und zieht sie in den Bereich ihrer Kunstthätigkeit, aus der sie aus verschiedenen Gründen nahezu ein Jahrhundert verdrängt waren.

Unsere Tafel 117 giebt aus dem zahlreichen Material, wie es sich in Museen und Publikationen findet, eine kleine Auswahl.

1. Gotisches Beschläge von einer Kirchenthüre aus Viersen bei Köln. Anfang des 15. Jahrhunderts.
- 2—3. Einfache Beschlägendigungen. Sammlung Hefner—Alteneck. 16. Jahrhundert.
- 4—5. Beschlägendigungen vom Rathaus in Münster.
6. Ende vom Bronzbeschläge eines Betspultes in Gelnhausen. 15. Jahrhundert. (Musterornamente.)
7. Gotisches Beschläge von einer Schrankthüre im Rathaus zu Zwolle.
8. Gotisches Beschläge.
9. Renaissance-Thürband vom alten Kaufhaus an der Limmat in Zürich. 1618. (Musterornamente.)
10. Renaissance-Thürband vom Rathaus in Augsburg. Anfang des 17. Jahrhunderts. (Musterornamente.)
11. Renaissance-Thürband von einer Thüre aus Ettlingen. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
12. Thürband. Deutsche Renaissance. 1580. Freie Nachbildung von Prof. Storck. (Zeichenvorlagen.)

Taf. 118. (Quasten.)

Die Textilkunst bereichert die Gruppe der freien Endigungen hauptsächlich durch Quasten, Fransen und Spitzen. Während die letzteren beiden laufende Endigungen sind, erscheinen die ersteren central gebildet und konzentriren den Abschluss auf eine bestimmte Stelle, zumeist auf das Unter-Ende von Schnüren oder spitzulaufenden Stoff- und Gewandteilen. So finden sich Quasten in Anwendung an Gürteln, Glockenzügen und Vorhanghaltern, als Behang von Flaggen, Fahnen, Standarten, Lambrequins, Kissen, Tischdecken, Bahrtüchern, Zeltdecken, dann an Anhängetaschen, an der Mantelkapuze, auf Mützen, am Pferdgeschirr u. s. w.

Die Quaste oder Troddel bildet sich dadurch, dass aus einem kugeligem, konischen, zylindrischen oder auch reicher profilirten Ansatz, der seine Verzierung durch Umspinnen und Umflechten erhält, ein Büschel von Fäden oder Schnüren gerade abfällt. Als Vorbild kann die Schnur mit einfachem Knoten gelten, wobei das Aufdrehen oder Auflösen der Schnur durch den Knoten verhindert wird, resp. nur bis zu ihm hin vor sich gehen kann. Die Existenz dieser Kunstformen datiert offenbar weit zurück. Die in Khorasab, Niniveh und anderorts aufgefundenen Reliefs lassen die alten Assyrer als grosse Verehrer derartiger Passementerien erscheinen. Wenn späterhin eine solche ausgiebige Verwendung auch nicht wieder zu verzeichnen ist, so dürften sich doch mühelos aus allen Stilepochen Beispiele von Quasten aufbringen lassen.

Es ist nicht nur die Form, sondern auch die Farbe, die hier mitzuwirken hat, so dass die Beispiele unserer Tafel eigentlich ein anschauliches Bild nur zur Hälfte liefern. Eine eingehende Passementeriestudie von Jacob Falke findet sich in Teirichs' Blätter für Kunstgewerbe Jahrgang 1875.

1. Französischer Damengürtel aus dem 12. Jahrhundert. Nach Viollet-le-Duc.
- 2—3. Quasten nach Holbein. (Teirich.)
4. Quaste von einem türkischen Pferdgeschirr aus dem 17. Jahrhundert. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
5. Quaste von einer alten Standarte. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
6. Quaste von einer tunesischen Pistole. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
7. Lederquaste von einer Frauentasche. Deutsche Renaissance. 16. Jahrhundert.
- 8—10. Moderne Quasten nach Entwürfen von Aug. Töpfer. (Gewerbehalle.)
11. Moderne Quaste von A. Seder in München.

Taf. 119. (Fransen und Lambrequins.)

Wenn am Ende eines Stoffes die diesem Ende parallelen Fäden ausgezogen werden, so bilden die quer laufenden, stehen bleibenden Fäden die denkbar einfachste Franse. Werden die Fäden derselben, um dem Ende eine grössere Solidität zu geben, büschelweise unter sich verknüpft oder geknotet, so entsteht die gewöhnliche Franse. Die Franse ist jedoch nicht immer das Selbst eines Stoffes, sondern sie wird in vielen Fällen selbständig für sich hergestellt und den Enden des Stoffes aufgenäht. In diesem Falle kann sich die Franse mit einem gewirkten Band kombinieren. Reichere Fransenbildungen entstehen, indem eine senkrechte Gliederung dadurch geschaffen wird, dass Fransenbüschel von ungleicher Länge rhythmisch wechselnd Gruppen bilden (Taf. 119. 2.), oder indem eine horizontale Gliederung angeordnet wird durch Herstellung hintereinander liegender Quastenreihen von ungleicher Länge. (Taf. 119. 4.)

Die Franse wird überall da richtig angewandt sein, wo es sich um einen horizontalen, stofflichen Abschluss nach unten handelt. In anderen Fällen, so z. B. wenn der Stoff mit der Franse horizontal aufliegt, wie bei kleinen Decken, Servietten u. s. w., empfiehlt es sich, die Fransen kurz zu halten.

Der Fransen schmuck findet sich seit den ältesten Zeiten in Anwendung, doch sind es wieder die Orientalen, speziell die alten Assyrer, die diese Form mit Vorliebe benutzten. In verschiedenen nationalen Trachten und in unserer modernen Damentoilette sind Fransen eine stets wiederkehrende Erscheinung.

Die Renaissance hat die Franse als Besatz von Mobiliargegenständen, in erster Reihe von Sitzmöbeln eingeführt, allerdings nicht immer mit dem richtigen Stillegefühl.

Als Lambrequins — eine deutsche Bezeichnung, die den Begriff genau deckte, scheint unsere Sprache nicht zu haben — bezeichnen wir horizontal laufende, hängende stoffliche Abschlüsse, die nach unten in bestimmten Umrissen ausgeschnitten und mit Schnüren und Quasten besetzt, mit Stickereien verziert werden u. s. w. Nach oben hin erhalten die Lambrequins gewöhnlich eine Fassung durch profilirte Leisten, sog. Galerien.

Lambrequins finden sich als innere Abschlüsse der Fensterleibungen, an Himmelbetten, Baldachinen, Traghimmeln, Zeltdecken, Marquisen u. ähnl. und neuerdings als Blende vor Rolläden und Jalousien (wobei das ausgeschnittene, gedrückte Blech mit der Form allerdings nicht im richtigen stilistischen Verhältnis steht).

1. Franse aus dem Mumiengrab der Incas aus Ancon in Peru. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
2. Franse von einer indisch-mexikanischen Tasche. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
3. Ägyptische Franse. (Ebers.)
4. Renaissance-Franse aus dem 16. Jahrhundert. (Teirich.)
5. Franse von einer mittelalterlichen Manipel. (Teirich.)
6. Franse von einer türkischen Satteldecke aus dem Jahre 1690. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
7. Renaissance-Silberfranse.
- 8—9. Moderne Lambrequinsmotive im Stile Louis XVI. nach Eugen Prignot.

Taf. 120. (Spitzen.)

Unter allen Erzeugnissen der textilen Kunst sind die Spitzen die interessantesten. Sie haben wie die Blumen etwas Poetisches. Die Verbindung des stilisierten Musters mit jenen Zufälligkeiten, die die Handarbeit dem zarten, leichten Material verleiht, giebt ihnen einen eigenen Reiz. Wer die Spitzentechnik erfunden und in welches Jahr dieselbe zurückzuführen sei, das weiss heute niemand genau. Die Spitze zählt zu denjenigen Dingen, die uns die Renaissance gebracht hat, ohne sie von der Antike übernommen zu haben. In den textilen Handarbeiten des Mittelalters, wie sie vorzugsweise die Nonnenklöster für kirchliche Zwecke schufen, dürfte die Anregung und Grundlage zur Spitzentechnik zu suchen sein. Die Spitze ist, wie schon der Name andeutet, in den meisten Fällen freie Endigung. Seltener wird sie als Einsatzstreifen mit dem Charakter des Bandes oder als Selbstzweck (Umschlagetuch u. s. w.) gefertigt. Die Anwendung der Spitze ist gegenüber derjenigen der Franse freier und vielseitiger und durchaus nicht an die Tendenz eines Abschlusses nach unten gebunden. Die verschiedenen Verwendungsarten können als allgemein bekannt vorausgesetzt werden.

Sieht man von den verwandten Häkelarbeiten als eigentlich nicht hierher gehörig ab (man spricht ja auch von gehäkelten Spitzen), so sind bezüglich der Herstellungsweise zwei Hauptgruppen von Spitzen zu unterscheiden: 1. genähte oder Nadelspitzen (points) und 2. geklöppelte oder Kissenspitzen (dentelles). Um die erstere Technik haben sich hauptsächlich Italien, Spanien und Frankreich, um die letztere Frankreich, die Niederlande, Schleswig, die Schweiz und Sachsen verdient gemacht. Die Einführung der Klöppelei im Erzgebirge durch Barbara Uttmann fällt in das Jahr 1561. Hervorragende Mittelpunkte der Spitzenindustrie waren und sind es teilweise noch: Venedig, Genua, Mailand, Ragusa, Alençon, Valenciennes, Brüssel, Mecheln, Binche, Tondern, Annaberg u. a.

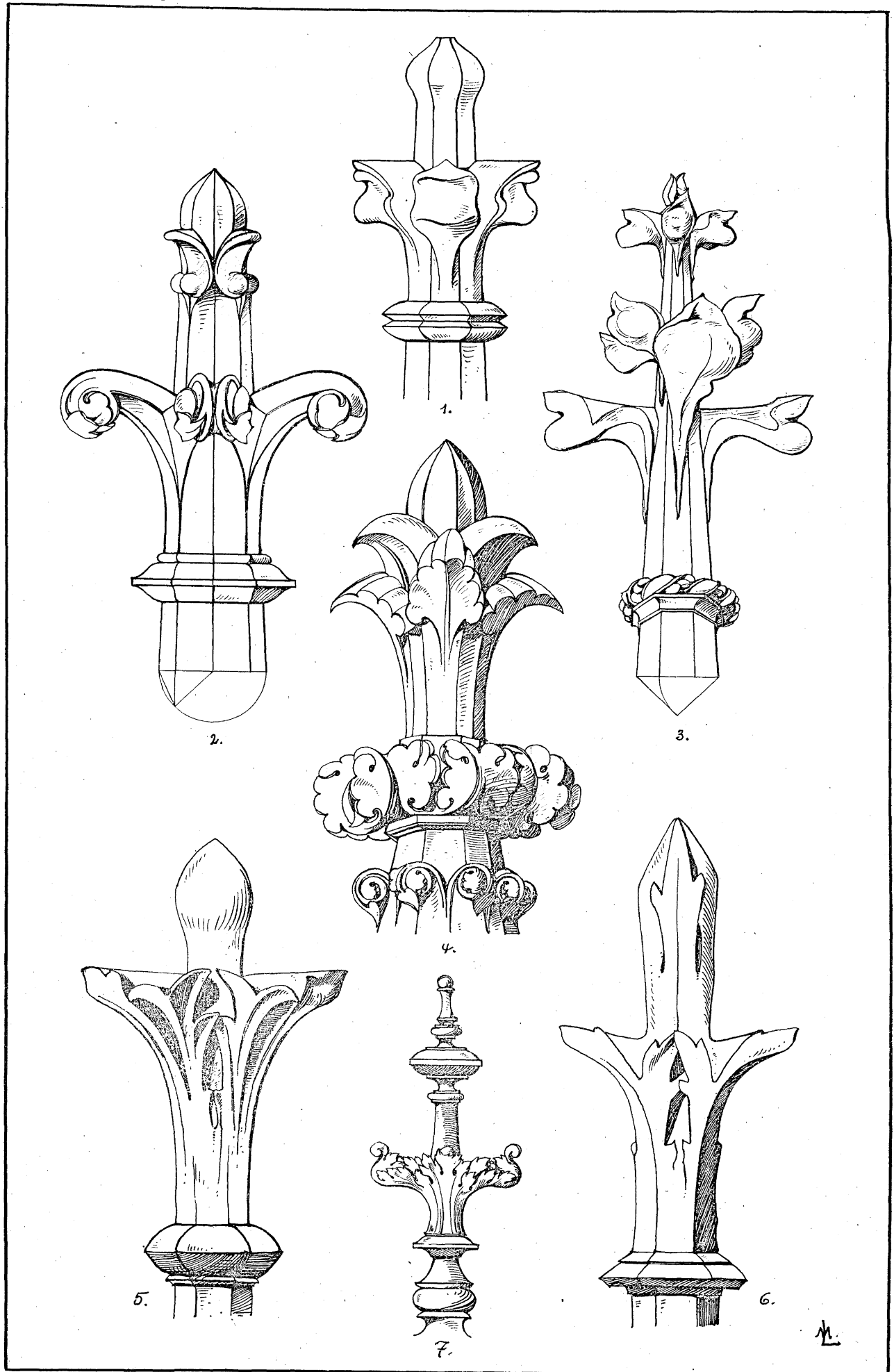
Heute hat leider die billige Maschinenspitze, analog dem Vorgang auf anderen Gebieten, die allerdings teurer, aber auch weitaus wertvollere Handarbeit in bescheidene Grenzen zurückgedrängt.

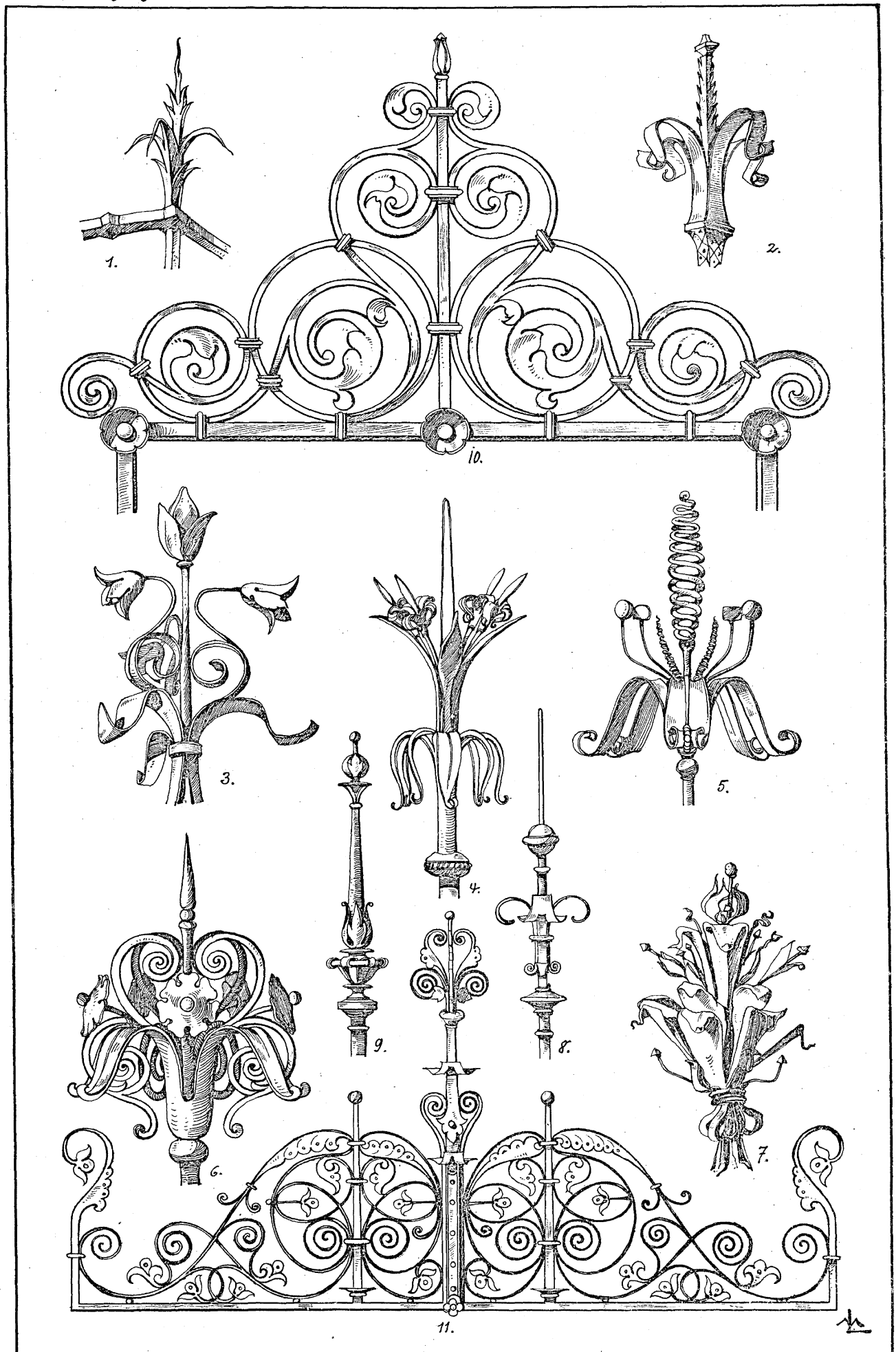
Aus der Reihe der zahlreichen Spitzenarten, deren Terminologie zur Zeit übrigens noch keine bestimmte und allgemein gültige ist, seien hier einige, und zwar speziell ältere Techniken erwähnt, in denen sich die besten Muster finden:

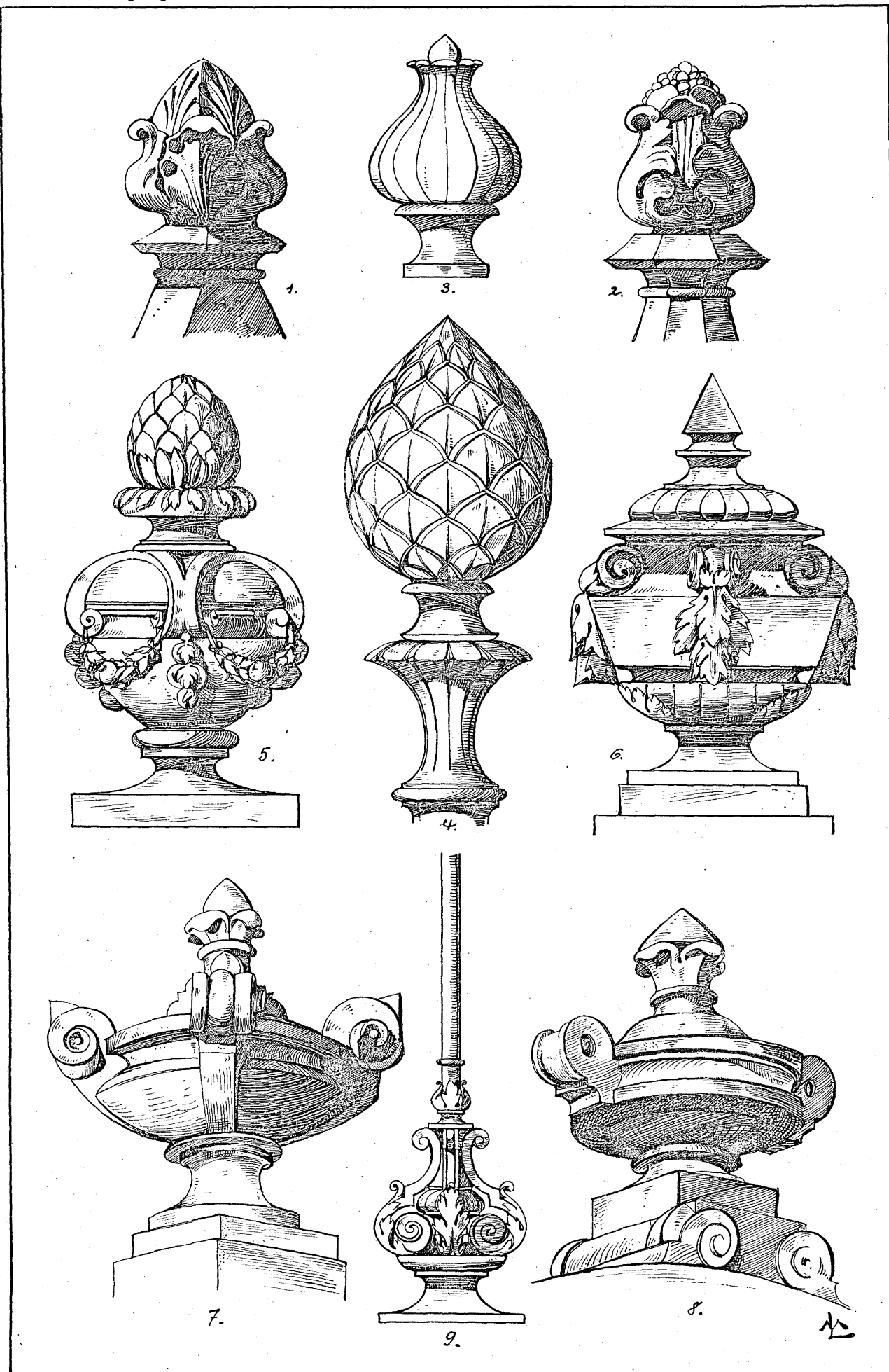
- Ausgeschnittene Spitzen (punto tagliato, point coupé). Der Leinengrund wird ausgeschnitten, die Ränder mit der Nadel umsäumt.
- Netz- oder Filetspitzen (punto a maglia quadra, point compté). Einzelne Felder eines geknüpften, gewirkten oder gewobenen Quadratnetzes werden ausgefüllt.
- Ausziehspitzen (punto tirato, point tiré). Die Fäden des Leinengewebes werden teilweise ausgezogen, die stehen bleibenden unter sich verbunden und umnäht.
- Griechische Spitzen (punto a reticella). Netzartig, gerade und diagonal gespannte Fadenpartien werden umspinnen und verbunden.
- Geknüpft und geflochtene Spitzen (punto a groppo, point noué), durch Flechten und Knüpfen der Fäden hergestellt.
- Litzenspitzen (point lace). Die Litzen werden der Zeichnung folgend aufgenäht und durch Zwischenfäden (brides) verbunden. Von sämtlichen Spitzen so ziemlich die einzige, welche am Damenarbeitsstisch heute noch ausgeführt wird.

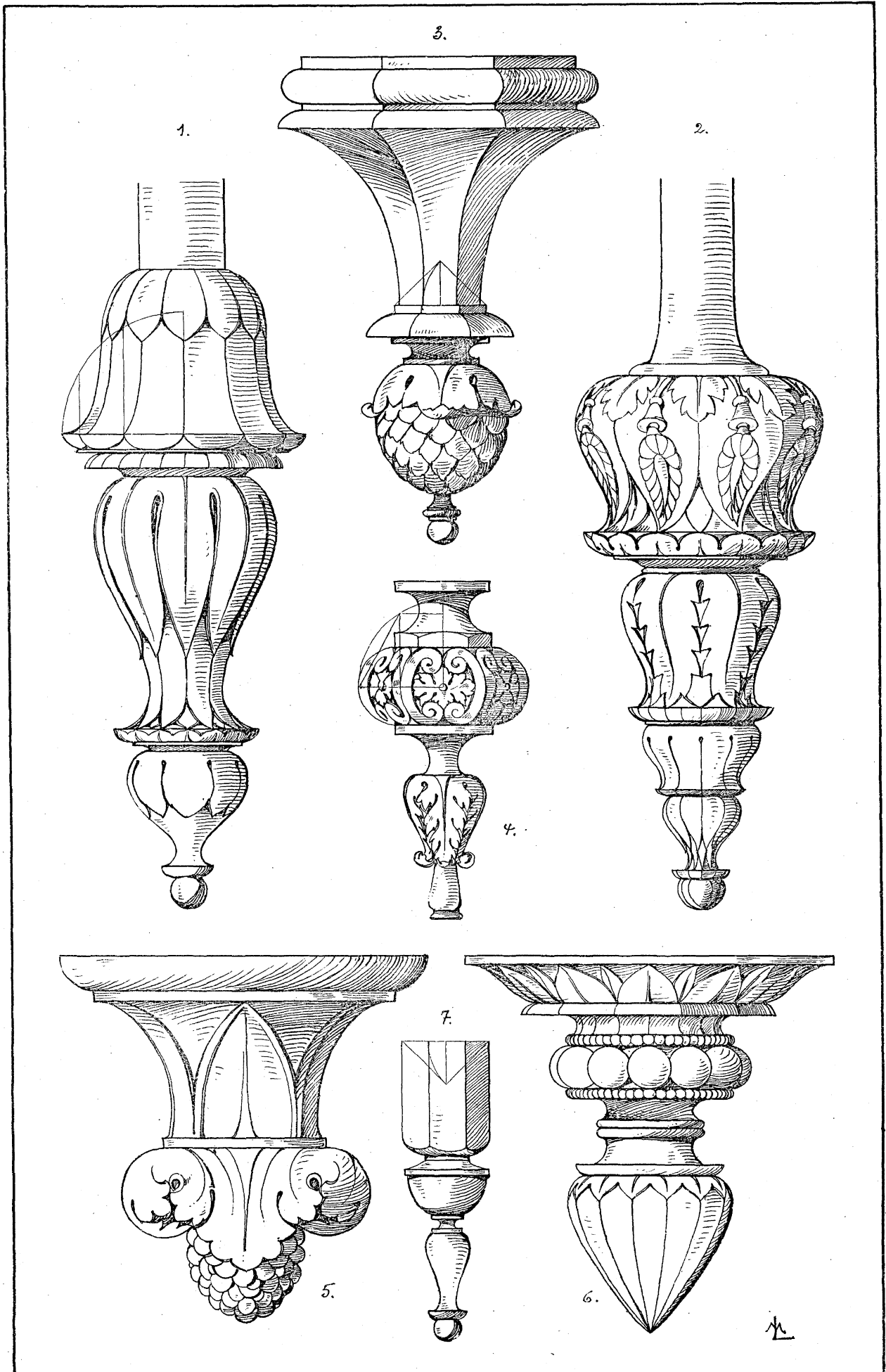
Näheres über Spitzen findet sich bei Seguin, „La dentelle“ und bei Alb. Ilg, „Geschichte und Terminologie der Spitzen“.

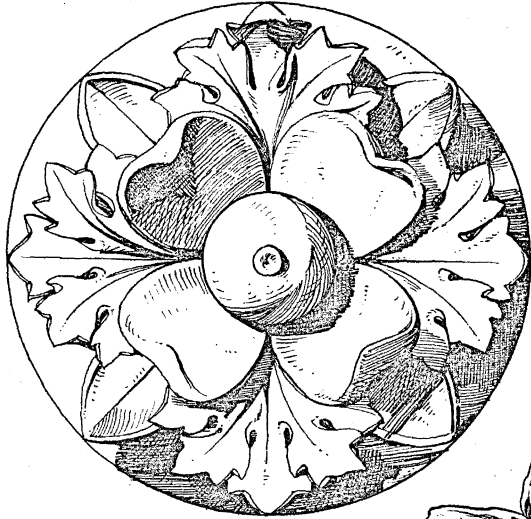
1. Venetianische Guipurespitze nach einem alten Musterbuch.
2. Geflochtene Spitze aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.
- 3—4. Alte Litzenspitzen.
- 5—7. Moderne Klöppelspitzen nach alten Mustern.
8. Moderne geknüpft Spitze mit Fransen. (Sog. Macraméspitze)







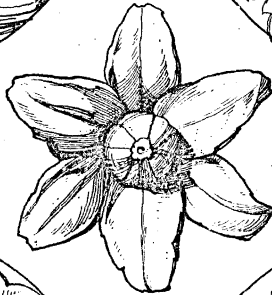




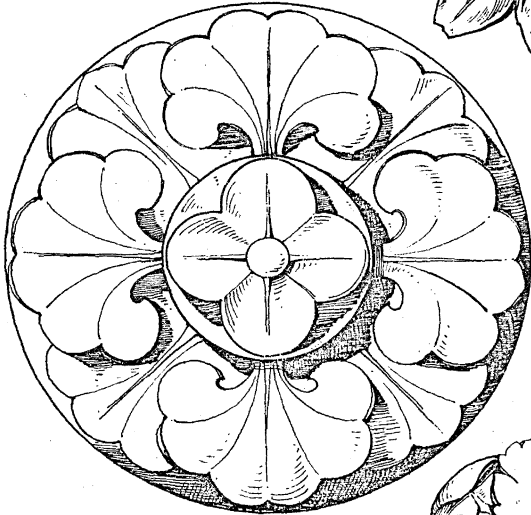
1.



2.



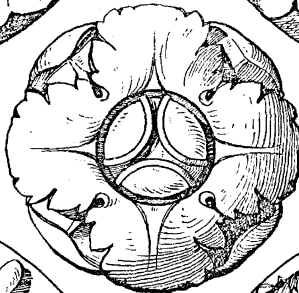
3.



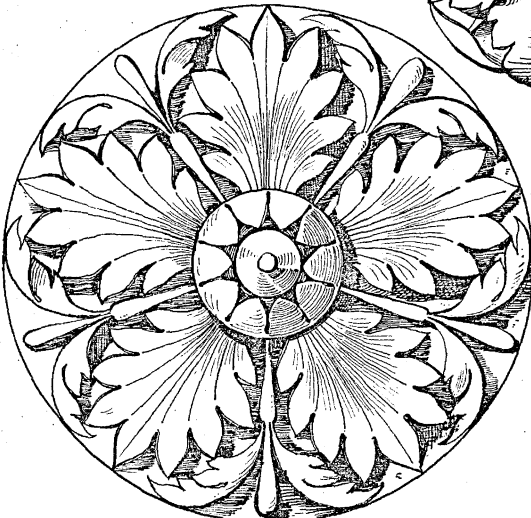
4.



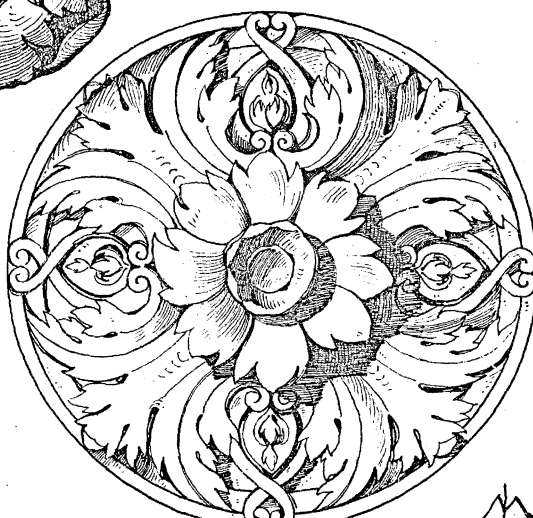
5.



6.

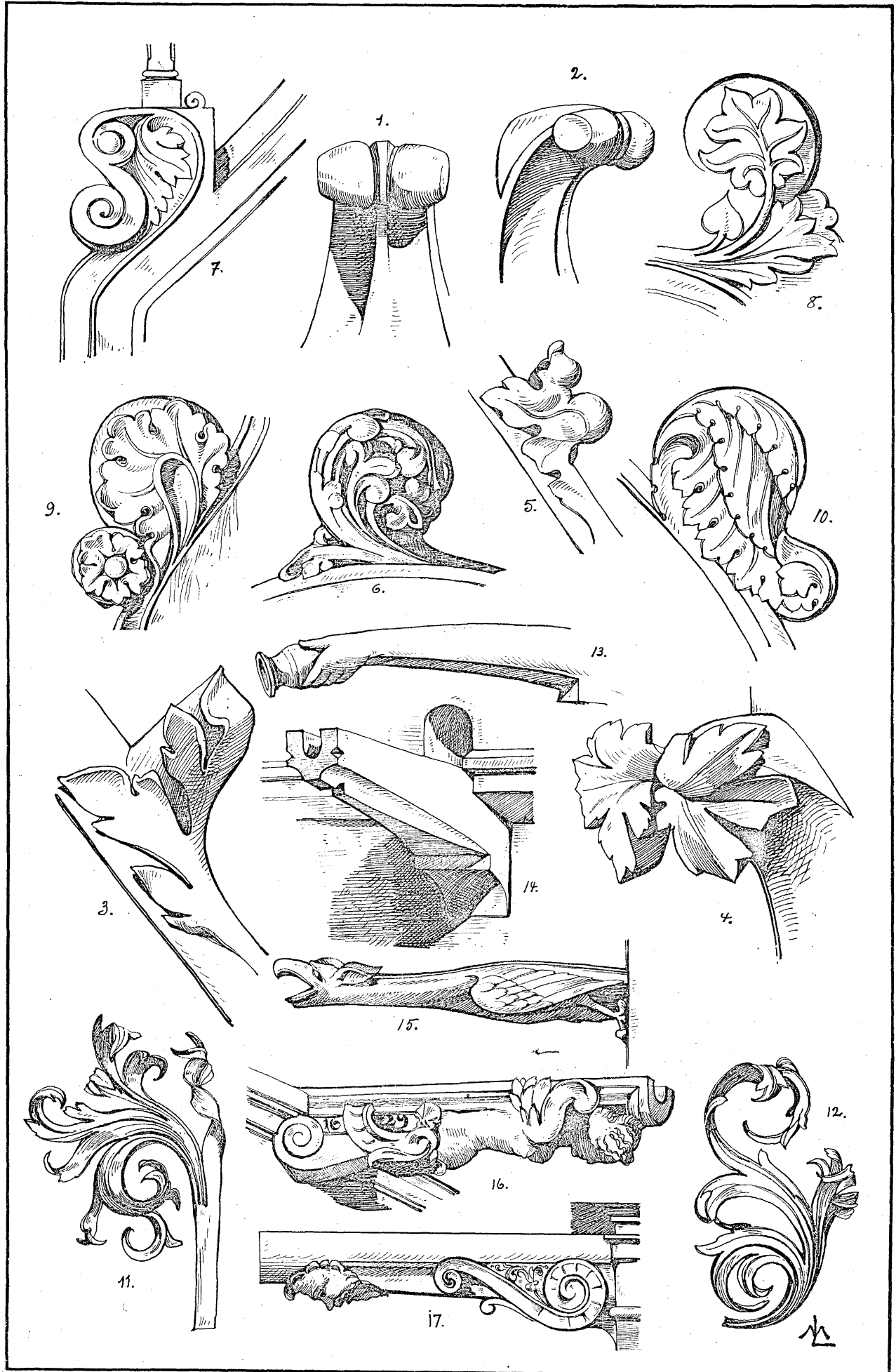


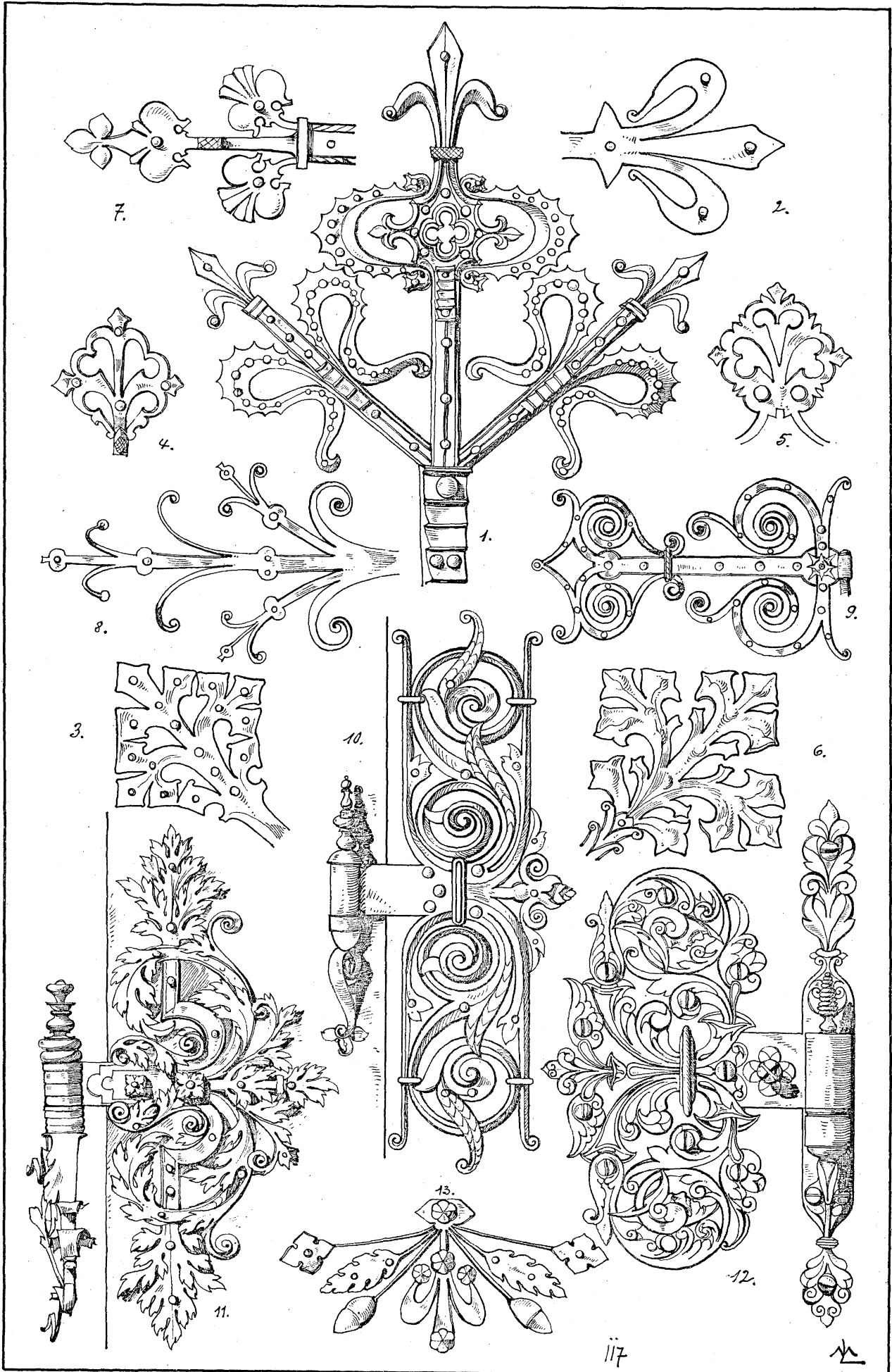
7.

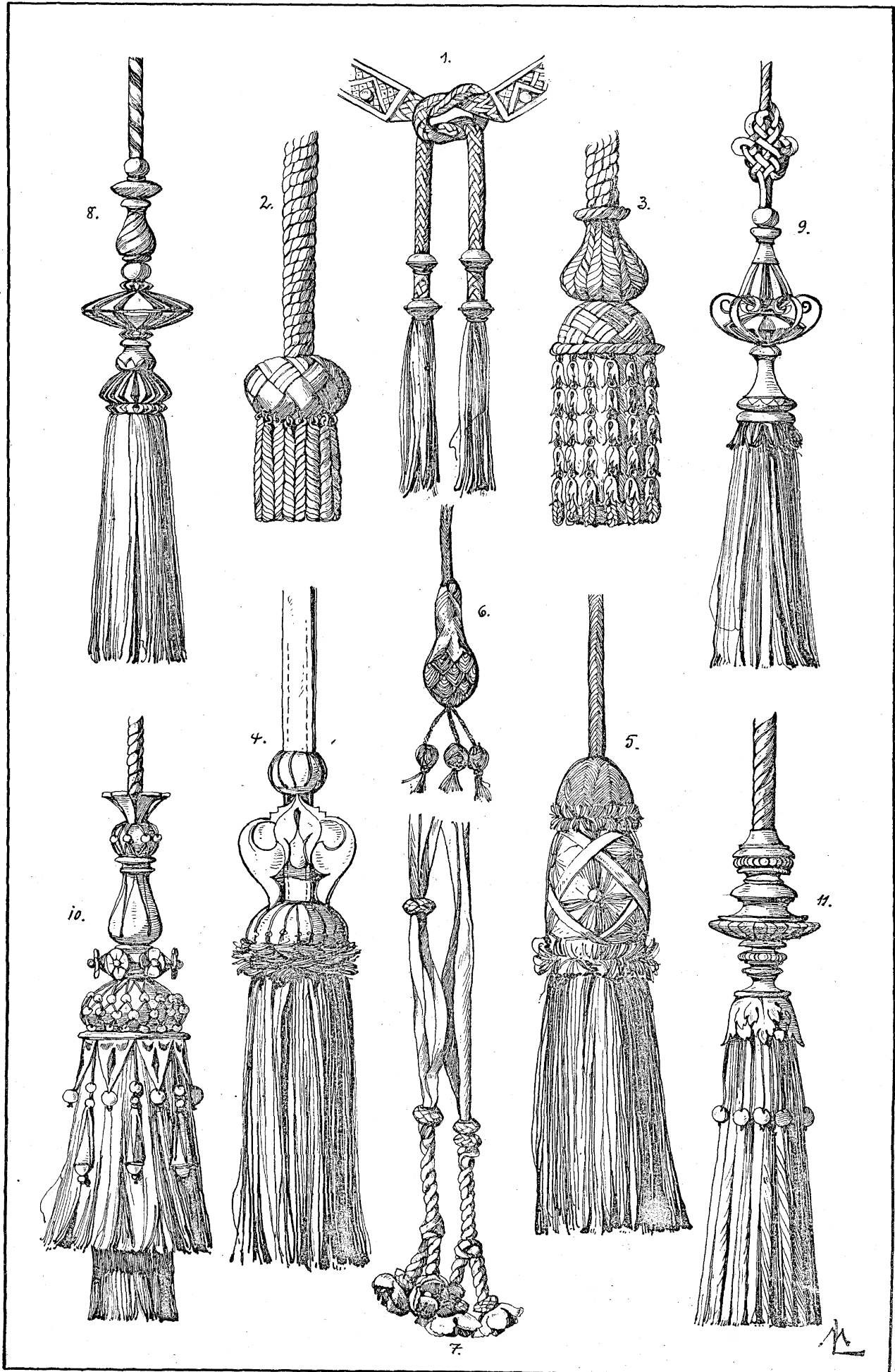


8.





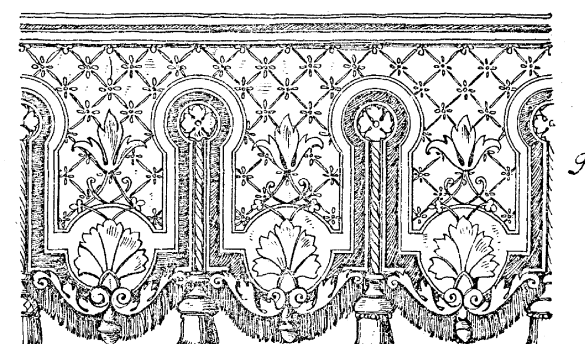
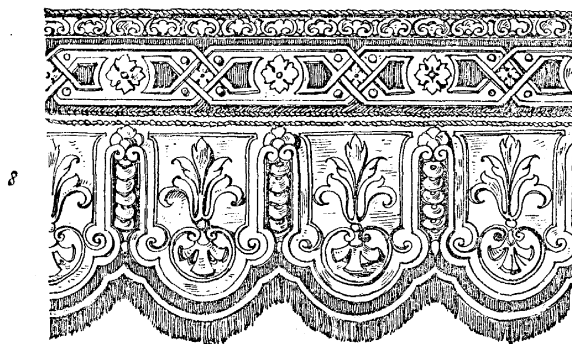
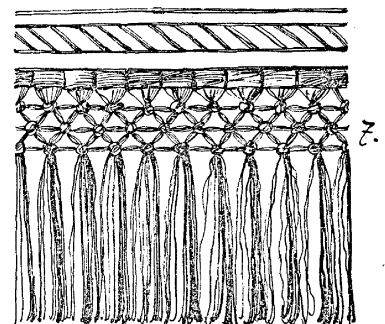
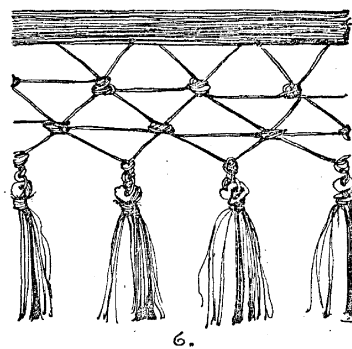
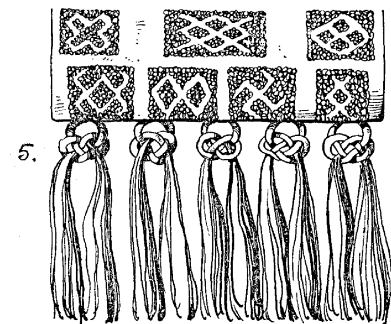
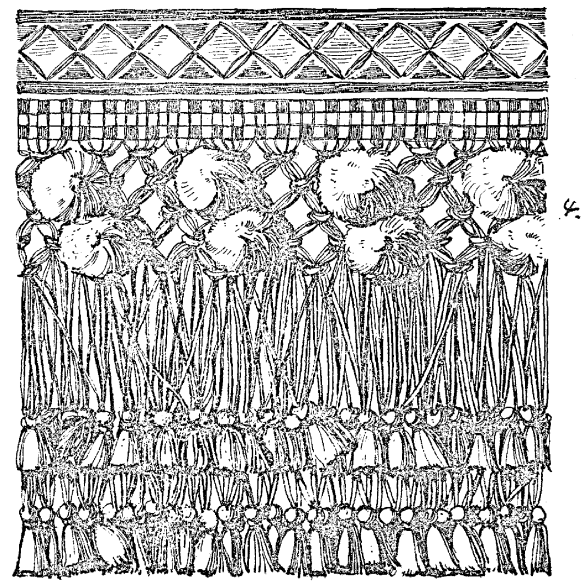
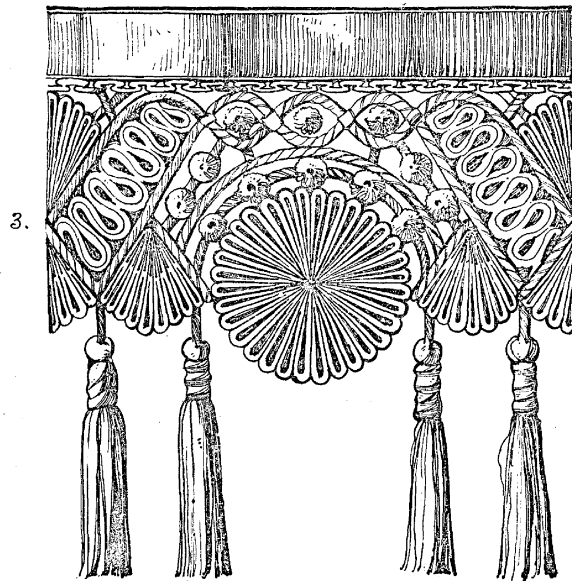
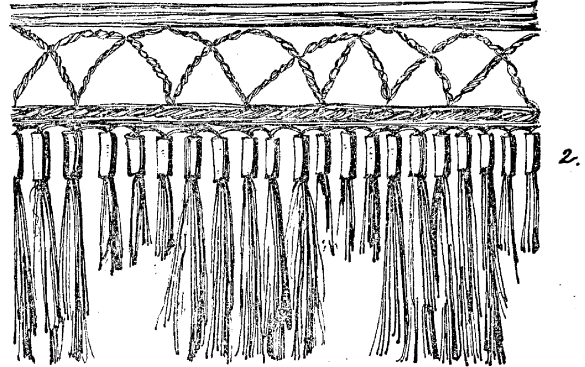
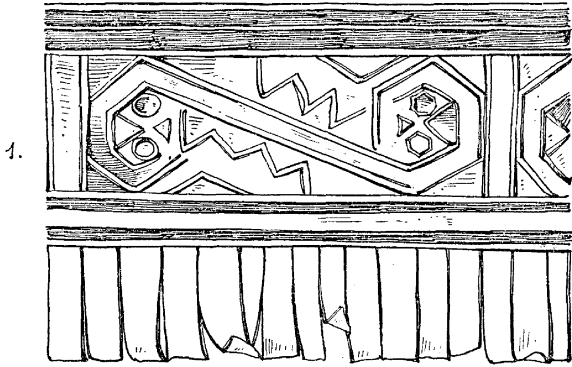


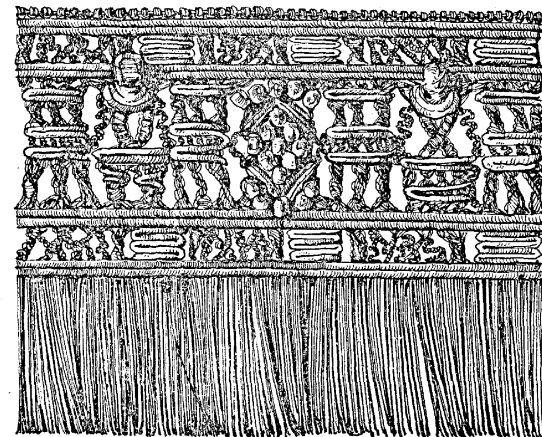
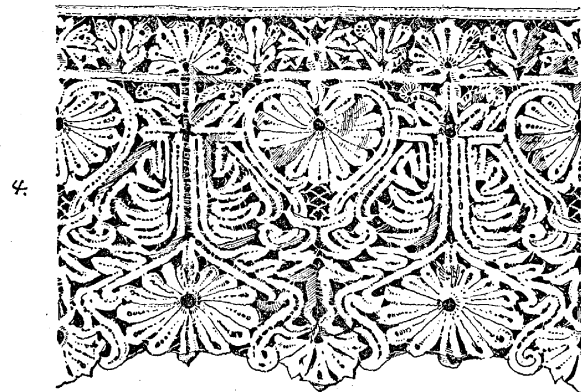
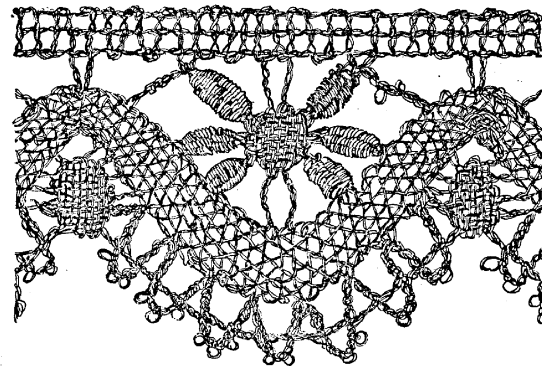
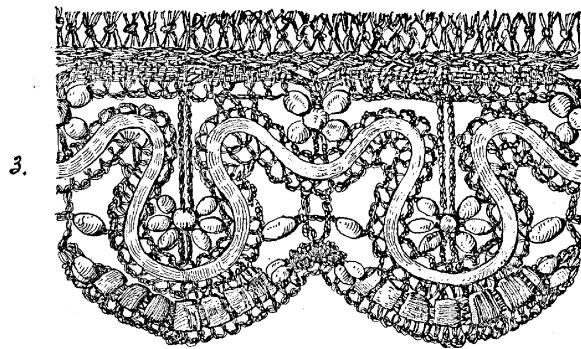
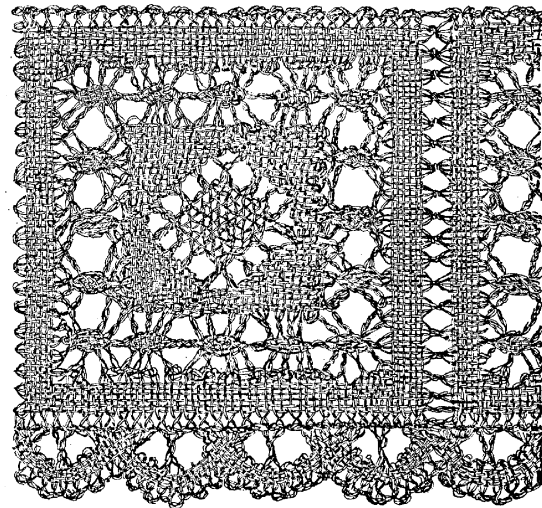
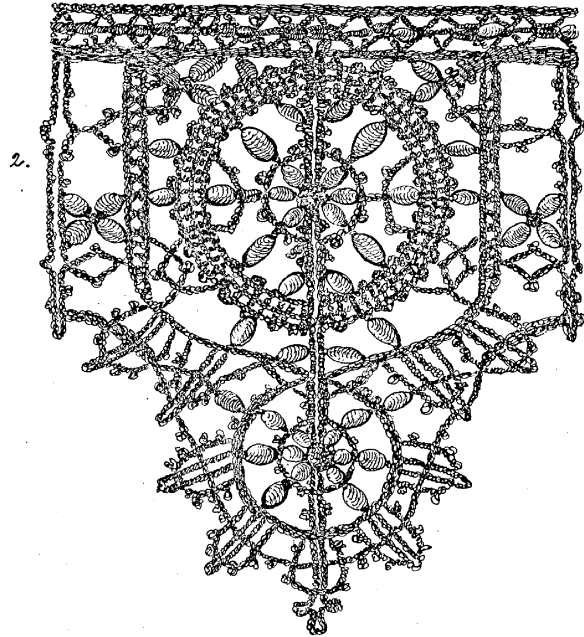
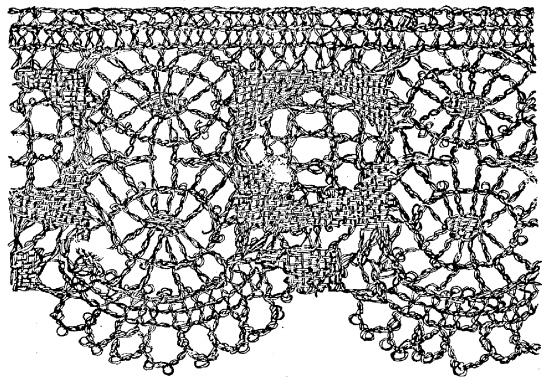
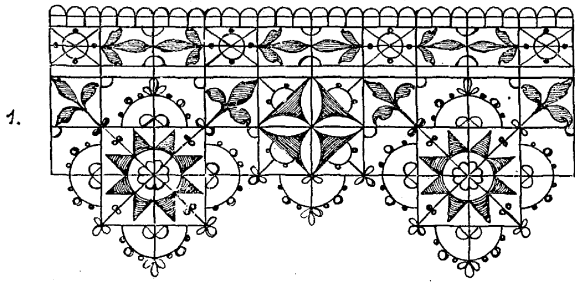


Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

Ornement.





120

XIII. HEFT.

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLEHRE

EINE
SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH

FÜR

SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 2.50.



LEIPZIG 1884
VERLAG VON E. A. SEEMANN

Tafel 121-130.

Alle diejenigen Elemente der ornamentalen Kunstsprache, welche den Begriff des Stützens oder Tragens zum Ausdruck bringen, fassen wir in eine besondere Gruppe zusammen und bezeichnen dieselbe mit dem Ausdruck „Stützen“.

Stützen im allereigentlichsten Sinne des Wortes sind die Pfeiler und Säulen. Es liegt jedoch nicht im Rahmen des vorliegenden Werkes, diese Formen vom Standpunkte der Architektur aus zu behandeln und auf die eigentümlichen Einzelheiten; die Massverhältnisse etc. der sog. architektonischen Ordnungen näher einzugehen. Das Einschlägige findet sich in architektonischen Spezialwerken wie Böttichers Tektonik der Hellenen; Mauch und Lohde, die architektonischen Ordnungen; Vignola; Laurey; Durm u. a. m. Die ornamentale Formenlehre wird also die unverzierten Formen unberücksichtigt lassen und sich bloss mit den ornamentierten Einzelteilen dieser Stützen befassen.

Wie der Baum aus Wurzel, Stamm und Krone besteht, so zeigen Pfeiler und Säulen einen Fuss (Basis), einen Schaft und ein Kapital als notwendige Bestandteile. (Die griechisch-dorische Säule macht insofern eine Ausnahme, als sie ohne Fuss gebildet wird.) Dem Pfeiler und der Säule dienen als natürliches Vorbild der runde oder kantig behauene pflanzliche Stamm. Kannelierungen und Riefelungen des Stützenschaftes haben als natürliches Motiv die Rinnen und Riefeln auf rohrartigen Pflanzgebilden.

Während die für eine grössere Belastung bestimmten Stützenformen der Pfeiler und Säulen durchschnittlich einen strammern, prismatischen oder zylindrischen meist nach oben verjüngten Aufbau zeigen, sind die Grundformen des Kandelabers, der ja nur unbedeutende Lasten, wie Lampen, Laternen etc. zu tragen bestimmt ist, freier und mannigfaltiger und gewähren der Ornamentation ein weiteres Feld als jene. Der Kandelaber zerlegt sich ebenfalls in Fuss, Schaft und Kapital. Der Schaft selbst setzt sich häufig wieder aus verschiedenen Einzelteilen zu einem Ganzen zusammen. Den Kandelaber als Ganzes werden wir in Abt. III. Gruppe der Geräte näher zu betrachten haben.

Docken sind kleine säulen-, pfeiler- oder kandelaberartige Formen, meist zur Balustradenbildung bestimmt, in welchem Falle sie bloss eine Abdeckplatte zu tragen haben.

Während die Docken gedrungene Formen aufweisen, sind die Geländerstäbe schlanke Rotationskörper, verziert nach Art der Kandelaber, nicht selten mit rankenartigen Zuthaten geschmückt.

Eigenartige Stützenbildungen sind die antiken Trapezophoren oder Tischfüsse; die modernen Möbelfüsse ähneln mehr den Docken oder Hermen.

Unter Hermen versteht man Träger, die sich umgekehrt pyramidenartig nach oben erweitern und durch eine Basis oder ein Kapital ihren Abschluss finden. Neben der geometrischen und pflanzlichen Grundform dient auch die menschliche Gestalt als Stützenmotiv. Männliche Träger dieser Art heissen Atlanten, weibliche Karyatiden.

Die mannigfaltigen Formen der Konsolen oder Tragsteine bereichern die Gruppe der Stützen auf das wesentlichste.

Taf. 121. (Natürliche Stützenformen.)

Es ist oben bereits darauf hingewiesen, wie die Pflanzenwelt die Motive zur Stützenbildung stellt. Schilf- und rohrartige Gewächse, baumartige Stämme mit ihren Astansätzen und die Akanthusstaude liefern der Antike dankbare Vorbilder.

Die pompejanischen Wandmalereien bauen leichte, luftige Architekturen auf mit äusserst schlanken naturalistisch gehaltenen Stützen. Die zur Aufnahme von Lampen bestimmten Kandelaber und Lampadarien aus Bronze sind öfters direkte Naturabbildungen von Pflanzstämmen, während die grossen römischen Prunkkandelaber sich mit Vorliebe der Akanthusumblabung als Schmuck bedienen. Spätere Kunstepochen haben der Hauptsache nach daran nicht viel geändert; im allgemeinen haben sie in Beziehung auf Feinfühigkeit des Masshaltens bei Anwendung des Naturalistischen die alten Vorbilder selten erreicht und noch seltener übertroffen.

1. Aufsatz des Daches vom choragischen Monument des Lysikrates in Athen. (Zur Aufnahme eines Bronzedreifusses bestimmt.) Griechisch.
2. Partie vom Schaft eines römischen Prunkkandelabers in Marmor. Vatikanisches Museum in Rom.
- 3—4. Partien von Stützenbildungen nach Wandmalereien aus Pompeji. (Jacobsthal.)
5. Graeco-italischer Lampenständer aus Bronze.
6. Oberteil eines graeco-italischen Kandelaberschaftes. Brändstedtsche Sammlung. (Vulliamy.)

Taf. 122. (Kannelierungen.)

Säulen, Pfeiler, Kandelaber und ähnliche Stützen zeigen häufig rinnenartige Kehlungen oder Kanneluren sowie stabartige Ausrundungen oder Riefeln. Dieselben haben den Zweck, den glatten Stamm zu beloben und das Prinzip des Tragens in verstärkter Masse zum Ausdruck zu bringen; insbesondere gilt das Letztere von den Kanneluren. Bei der dorischen Säule sind diese flach und weniger tief (Fig. 1 u. 2) und stossen direkt an einander, durch eine scharfe Kante getrennt. Die ionische und korinthische Säule, sowie die Pilaster haben tiefere Kehlungen (Fig. 3 u. 4), getrennt durch schmale Streifen der stehenbleibenden Schaftwand, die sog. Stege. Nach oben endigen die Kanneluren nischenartig mit halbkreisförmigen oder flachen Bogen (Fig. 5). Seltener sind naturalistische Lösungen nach Fig. 13. Die untere Endigung erfolgt nach Fig. 6—8 oder in ähnlichem Sinne. Die Anzahl der Kanneluren auf dem Säulenschaft beträgt 18—24. In der Kleinkunst und am Mobiliar, an Docken etc. werden meist weniger, selten jedoch unter 8 Kanneluren angebracht. Die Kanneluren verjüngen sich verhältnismässig mit dem Schaft. Pfeiler und Hermen erhalten 3—9 Kanneluren. Während reichere und kombinierte Kannelierungen und Riefelungen (Fig. 7—11) in der strengen Architektur eher schaden als nützen, sind sie an Kandelabern, in den Kehlen der Gesimse (der sog. Voute) oft von guter Wirkung. Wo Kanneluren und Riefelungen auf Wulsten und in Kehlen angebracht werden, gilt im allgemeinen, dass Kanneluren für eingezogene, Riefeln für ausgebogene Formen sich am besten eignen.

- 1—2. Beispiele dorischer Kannelierung.
- 3—4. Beispiele tiefer Kannelierung.
- 5—6. Konstruktion von Kannelurendigungen auf runden Schäften.
- 7—11. Kombinierte Kannelierungen mit Angabe des Schnittes und der Endigungen.
12. Partie eines antiken Kandelaberschaftes mit Kannelurenverjüngung.
13. Kannelurendigung von den Säulen am Lysikratesdenkmal in Athen. (Die Konstruktionen erklären sich aus den Zeichnungen.)

Taf. 123. (Säulenfüsse.)

Es ist zweifellos schöner, wenn zwischen dem Säulenschaft und dem Unterbau, auf welchem er aufsteht, eine Vermittelung in Form eines Fusses erfolgt, als wenn

die Säule, wie im griechisch-dorischen Stile, ohne eine solche Basis sich auflaut. In den orientalischen Stilen finden sich häufig Fussbildungen, welche die Wurzelblätter von Pflanzstengeln zum Vorbild nehmen. Tafel 124. Fig. 1 giebt ein ägyptisches Beispiel dieser Art. Doch erstrecken sich derartige Verzierungen mehr auf das Unter-Ende des Schaftes als auf die eigentliche Basis. Dieses naturgemässe Ornamentationsprinzip findet sich auch in Anwendung an reichen Beispielen römischen Stils, an denen aufstrebende Akanthusblätter den Schaft umkloiden (Taf. 123. Fig. 3). Die antiken Säulenfüsse setzen sich zusammen aus einer quadratischen Unterlagplatte, der Plinthe, und einer Reihe von Profilen, die der Rundung des Schaftes folgen. Grössere und kleinere Wulste wechseln mit Kehlen oder Blattwellen, getrennt durch zylindrische Plättchen. So besteht z. B. die bekannte vielverwendete attische Basis von unten nach oben gerechnet aus der Plinthe, einem grossen Wulste, Plättchen, Hohlkehle, Plättchen, kleinem Wulste, Plättchen, Ablauf. Der letztere bildet als Viertelskehle den Übergang zwischen Plättchen und Schaft. Wo die Plinthe verziert wird, was nur bei sehr reichen Beispielen der Fall zu sein pflegt, geschieht es mittelst eines Band- oder Rankenmotivs. Die Wulste verziern sich mit Flecht- oder Blattwerk nach Taf. 99; die Kehlen werden mit aufstrebenden Blättern geschmückt; kleinere Wulste können als Astragale behandelt sein u. s. w. Unsere Taf. 123 bringt drei reiche römische Beispiele. Weitere finden sich bei Bötticher, Tektonik der Hellenen.

Die byzantinische und romanische Epoche lehnt sich mit ihren Basisbildungen an die Antike an. Die dreieckigen Zwickel, welche auf der Oberseite der quadratischen Plinthe entstehen, werden jedoch hier durch Blattansätze gefüllt (Taf. 124. Fig. 3. 7. 8. 10) oder kleine Tiergestalten treten an diese Stelle (Taf. 124. 9). In späterer Zeit überschneidet der Wulst die Seitenmitte der Plinthe, wodurch die Zwickel verkleinert werden; auch finden die Ecken der Unterlagplatte eine Lösung nach Taf. 124. 6.

Die gotische Periode verwendet mehr geometrische als organische Formen und erzielt hauptsächlich an zusammengesetzten Säulenbündeln durch verschieden hoch angebrachte Profilierungen gute Wirkungen. Taf. 124. 11 giebt ein hierhergehöriges Beispiel. Auffallend ist die Ähnlichkeit mit dem chinesischen Beispiel Fig. 2, welchem ein Komplex eingerammerter Pähle als Vorbild gedient zu haben scheint.

Die Renaissance und die modernen Stile greifen auf die Antike in direkter Kopie zurück, verwenden aber meist nicht ornamentierte Formen.

Die Fussbildung der Pfeiler und Wandpfeiler oder Pilaster pflegt derjenigen der Säulen analog zu sein, so dass von einer speziellen Behandlung dieses Kapitels Abstand genommen werden kann.

1. Römisch-attische Basis im kapitolinischen Museum in Rom. (De Vico.)
2. Römische Basis vom Konkordiatempel in Rom. (De Vico.)
3. Römische Basis vom Baptisterium des Konstantin in Rom. (Vorbilder für Fabr. u. Handw.)

Taf. 124. (Säulenfüsse.)

1. Ägyptische Basis vom Tempel Thutmes' III. zu Karnac. (Ragnonet.)
2. Chinesische Basis. (Ragnonet.)
3. Romanische Doppelbasis von der Kirche in Schwarzach.
- 4—6. Verschiedene mittelalterliche Säulenfüsse.
7. Romanische Basis (Viollet-le-Duc).
8. Romanische Basis aus der Kirche St. Remy zu Reims. (Ragnonet.)
9. Romanische Basis aus dem Cisterzienserkloster Maulbronn.
10. Romanische Basis aus der Abtei „des Dames“ zu Caen. (Ragnonet.)
11. Gotische Basis von der Kirche zu Brou-Asn. (Ragnonet.)

Taf. 125. (Säulenschaft.)

Der natürlichste, einfachste und wohl auch schönste Schmuck der Säule ist die Kannelierung, über welche die Antike gewöhnlich auch nicht hinausgiht. Wo es geschieht, überkleidet sie den Stamm in naturalistischer Weise mit Pflanzenranken (Taf. 125. 1).

Im byzantinischen, romanischen und nordischen Stil finden wir häufig den Säulenschaft mit geometrischen Netzen umspannen und entsprechend ornamental verziert. (Taf. 125. Fig. 2—3.) Die Gotik lässt ihre schlanken Schäfte mit Vorliebe glatt.

Der Renaissance genügt speziell in den kleinern Architekturen der Altäre, Grabmonumente etc. der einfache Kannelurenschmuck nicht. Der Drang, die Säule ebenerbürtig reich den übrigen Architekturteilen gegenüber zu schmücken, macht sein Recht geltend. Die Säule wird auf Postamente gesetzt; ihr Schaft wird gegliedert, indem derselbe durch rundumlaufende Profilierungen in einzelne Teile (gewöhnlich 2, von denen der untere etwa ein, der obere zwei Drittel der Höhe enthält) zerlegt wird. Der untere Teil wird mit aufgehängten Guirlanden, Wappen, Trophäen, Kartouchen etc. verziert; der obere Teil wird kanneliert oder mit stilisiertem aufsteigendem Pflanzenornament geschmückt (Taf. 125. 4); ebenso finden sich unter dem Kapital Gehänge von Früchten oder Draperien. Kleinere Säulen, hauptsächlich am Mobiliar, ersetzen den zylindrischen Schaft durch reichere kandelaberartige Gliederungen (Taf. 126. 5). Neben dem plastischen Schmuck findet auch das Flachornament Anwendung sowohl durch Bemalung als durch die Technik des Inkrustierens und der Einlegearbeit.

Wenn all die genannten Ornamentationsweisen mehr oder weniger dem Zweck und konstruktiven Prinzip der Säule gerecht werden, so kann das Gleiche nicht behauptet werden, wenn die der Renaissance folgenden Verfallstile die Säule aus grössern und kleinern, abwechselnd ornamentierten und nicht ornamentierten Tambours zusammenbauen oder deren Schaft gar schraubenförmig empordrehen oder schraubenförmig kannelieren.

1. Partie eines römischen Säulenschaftes aus Marmor.
2. Romanische Säulenschaftsverzierung.
3. Motiv einer Säulenvorverzierung aus der Kirche zu Tourmus. (Ragnonet.)
4. Partie eines ornamentierten Säulenschaftes. Italienische Renaissance. Grabmal in Sta. Maria del popolo in Rom. Von Sansovino.
5. Säule mit Intarsienverzierung. Deutsche Renaissance. (Hirth.)

Taf. 126. (Säulenschaft.)

1. Kandelaberartige Säule von einem Himmelbett. (Französische Renaissance.)
2. Untere Partie einer Säule aus dem Dome zu Mainz.
3. Säule vom Palais du commerce in Lyon. (Ragnonet.)
4. Säule von einem Diplom von Prof. Hammer in Karlsruhe.
5. Säule von einer allegorischen Darstellung von Anton Seder in München. (Gerlach.)

Taf. 127. (Säulenkapitäl.)

Ihren obern Abschluss findet die Säule in dem Kapitäl. Es bildet die Vermittelung zwischen dem stützenden Stamm und der aufliegenden Last. Diese Vermittelung kann durch konstruktiv-geometrische oder durch organische Formen geschehen. Häufig kombinieren sich beide Systeme, so dass eigentlich nur von einem Vorherrschenden des einen oder andern die Rede sein kann.

Das ägyptische Kapitäl nimmt als Vorbild das umgürtete Rohrbündel, welches entweder knospenartig geschlossenen eine umgekehrt-kanopische Gestalt (Taf. 127. 4. 5) oder garbenartig aufgeblüht die Grundform des Kelches zeigt (Taf. 127. 2. 3).

Originelle Kapitäl finden sich im altpersischen Stil. Fig. 1 Taf. 127 giebt ein Beispiel aus Persepolis, gebildet aus den Vordertheilen phantastischer Einhorngestalten (sog. Sattelkapitäl).

Aus der Reihe orientalischer Bildungen gibt unsere Tafel in den Figuren 6 und 7 zwei maurische Kapitäl aus der Alhambra in Granada (sog. Glockenkapitäl).

Die antike Kunst verwendet 3 verschiedene Grundformen des Säulenkapitäl, die dorische, ionische und korinthische.

Das dorische Kapitäl setzt sich zusammen aus der quadratischen Abdeckplatte (Abakus) und einem kreisrunden Wulste (Echinus). Der Übergang zum Säulenschaft wird durch kleine Plättchen (Riemchen) oder durch Kehlen und Astragale gebildet. Wir haben uns das griechisch-dorische Kapitäl bemalt zu denken. Wenn die Seiten des Abakus verziert werden, geschieht es durch ein Mäanderschema. Der Echinus ist ein Konfliktglied, eine vollständig herabgebogene Blattwelle (vergl. Taf. 100) und wird dem entsprechend dekoriert. Im römischen Stile und in der Renaissance tritt an Stelle der Bemalung die plastische Ornamentierung. Die Blattwelle kommt zum Eierstab (127. 10). Neben der zurückgebogenen Form der Blattwelle wird auch die aufstrebende in Anwendung (Taf. 127. 9). Über dem Abakus wird eine kleinere Blattwelle heraufgeführt und zwischen Kapitäl und Säule schiebt sich ein Hals ein, der meist mit Rosetten geziert wird. Eben solche Rosetten beleben die Zwickel auf der Unterseite der Abakusplatte (Taf. 127. 9-10).

Das ionische Kapitäl setzt an Stelle der quadratischen Abdeckplatte ein nach beiden Seiten in grossen Voluten aufgerolltes Polster. Die zwischen Eierstab und Polster sich bildenden Zwischenräume werden mit Palmetten maskiert. Wie beim dorischen Kapitäl kann auch hier ein Hals angebracht werden, der mit Vorliebe durch ein aufrechtes, laufendes Palmettenornament verziert wird. In der Seitenansicht zeigt das Polster einfache Profilierungen nach Taf. 128. 1, die an reicheren Beispielen kelchartig mit Blattwerk oder mit Schuppen umkleidet werden. Das ionische Kapitäl hat 2 Stirn- und 2 Nebenseiten. Aus diesem Grunde ist seine allgemeine Verwendung beschränkt. So bietet z. B. seine Anbringung an der aus- und einspringenden Ecke einer korrekten Lösung Schwierigkeiten. Die Frage der Entstehungsart des ionischen Kapitäl mag hier eine offene bleiben, da die Meinungen in diesem Punkte auseinandergehen.

Das korinthische Kapitäl hat die Grundform des Kelches. Die Verzierung geschieht nach zwei Weisen. Entweder: eine Reihe von Akanthusblättern oder deren zwei abwechselnd über einander angeordnet, umkleiden den untern cylindrischen Teil des Kapitäl und einfache breitgehaltene Wasserblätter bilden den Übergang zur quadratischen Abdeckplatte. Zu dieser Art zählt das Kapitäl vom Turm der Winde in Athen und ein auf der Insel Milo gefundenes, welches Taf. 128. 7 wiedergiebt. Oder: aus den untern Blattreihen wachsen vollenartige Ranken auf, die sich unter den Ecken der Abdeckplatte zu je zweien vereinigen. Die Platte ändert hierbei ihre Form dahin, dass die Seiten bogenförmig eingezogen werden und an den Ecken eine Abstutzung erfahren, so dass der Grundriss als halbregelmässiges Achteck erscheint. Die Mitten der Abakusseiten werden mit Palmetten oder Rosetten geziert. (Taf. 128. 9.)

Durch die Verschmelzung des ionischen und korinthischen Kapitäl zu einer neuen Form ist das Kompositkapitäl entstanden, dessen Erscheinung mehr interessant als schön zu nennen ist (Taf. 128. 10).

Die altchristliche und teilweise auch die byzantinische und romanische Kunst lehnen sich in der Kapitälbildung an die Antike an. Hauptsächlich ist es das korinthische Kapitäl, welches zum Vorbilde dient. Die Einzelformen werden dabei entsprechend vereinfacht und vergrößert. (Taf. 129. 6-11.) Neben diesen antiken Reminiscenzen treten aber auch selbständige neue Bildungen auf. Der Gegensatz des kreisrunden Unterteils mit dem quadratischen Ober-Ende wird auf geometrischem Wege ausgeglichen. So entstehen das Würfelkapitäl und das Trapezkapitäl. Das Würfelkapitäl ist spezifisch romanisch. Eine Art Halbkugel wird von unten und von den 4 Seiten her durch Ebenen angeschnitten. In seiner nackten Gestalt zeigt es sich Taf. 129. 1. Seine Verzierung hat teils geometrischen (129. 2 u. 12), teils organischen und figuralen Charakter (129. 5). Eine Variante des Würfelkapitäl ist das Doppelwürfelkapitäl (129. 4). Spezifisch byzantinisch ist das Trapezkapitäl. Hier wird der kreisrunde Schaft durch direkte Ausgleichung in die

quadratische Platte übergeführt, wobei die Stirnseiten des Kapitäl trapezartige Gestalt annehmen (129. 3). Diese Trapezkapitäl werden häufig reich figural verziert (Bildorkapitäl). Die Wahl verhältnismässig dünner Säulensäfte bei mässigen Belastungen führt zur Bildung der Doppelkapitäl, die teils als selbständige Kompositionen auftreten (129. 10), teils durch Nebeneinanderschlebung zweier gewöhnlicher Kapitäl mit gemeinsamer Platte auftreten. Im gotischen, speziell im spätgotischen Stile wird die Abdeckplatte achteckig. An den kelchförmigen Kern werden krabbenartige Blattknäufe lose und unverbunden angeheftet. Die starken Ausladungen dieser Blattverzierungen geben dem Kapitäl die Form einer umgestürzten Glocke (Glockenkapitäl), Taf. 129. 13-14.

Die Renaissanceperiode verwendet neben dem dorischen und ionischen hauptsächlich das korinthische Kapitäl mit direkter Anlehnung an die Antike. Die Formen werden jedoch freier und mannigfaltiger und den teils überladenen römischen Beispielen gegenüber natürlicher und einfacher. Die Eckvoluten entwickeln sich als selbständige Formen und werden häufig durch Delphine, Füllhörner, Tier- und Phantastgestalten ersetzt, für welchen Vorgang übrigens die Antike auch vereinzelt Vorbilder stellt. Die moderne Architektur hält sich gleich der Renaissance ebenfalls an diese Traditionen.

1. Altpersisches Sattelkapitäl aus Persepolis.
2. Ägyptisches Kapitäl vom Tempel zu Koom-Ombos.
3. " " " " zu Philä.
4. " " " " Memnonium zu Theben.
5. " " " " Tempel zu Luxor. (Owen Jones.)
- 6-7. Maurische Kapitäl aus der Alhambra. Saal der zwei Schwestern. (Raguenet.)
8. Griechisch-dorisches Säulenkapitäl.
9. Römisch-dorisches Säulenkapitäl aus den Thermen des Diokletian. (Mauch und Lohde.)
10. Dorisches Säulenkapitäl. Italienische Renaissance. Nach Barrozio und Vignola.

Taf. 128. (Säulenkapitäl.)

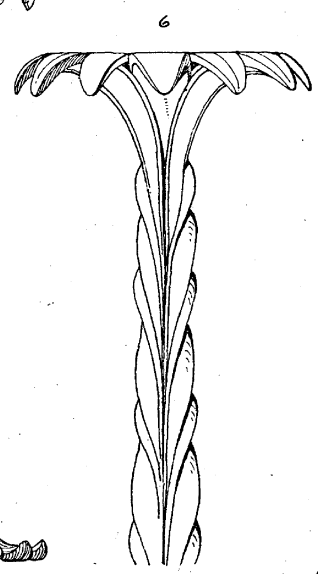
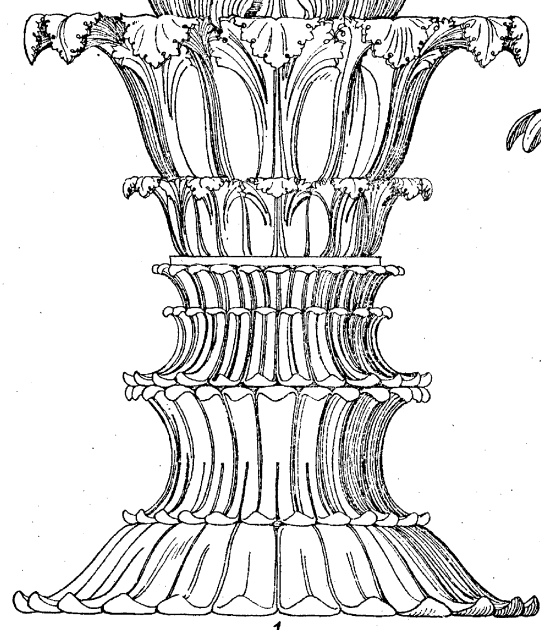
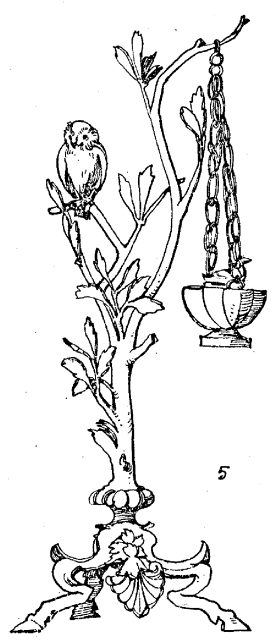
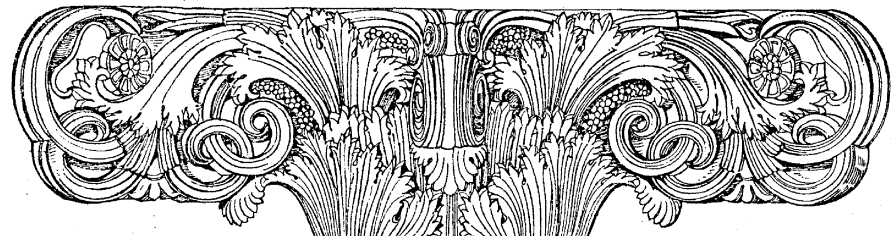
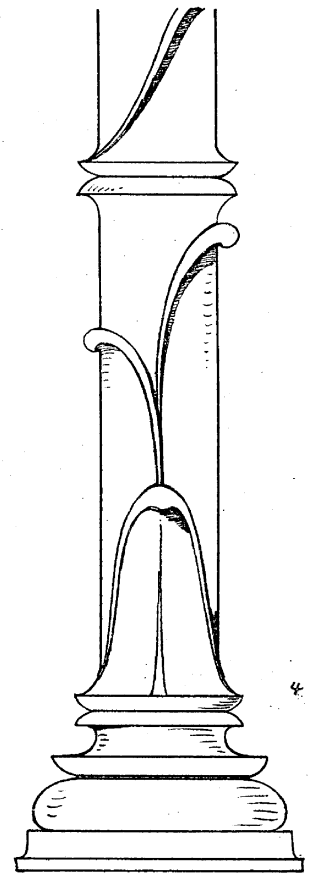
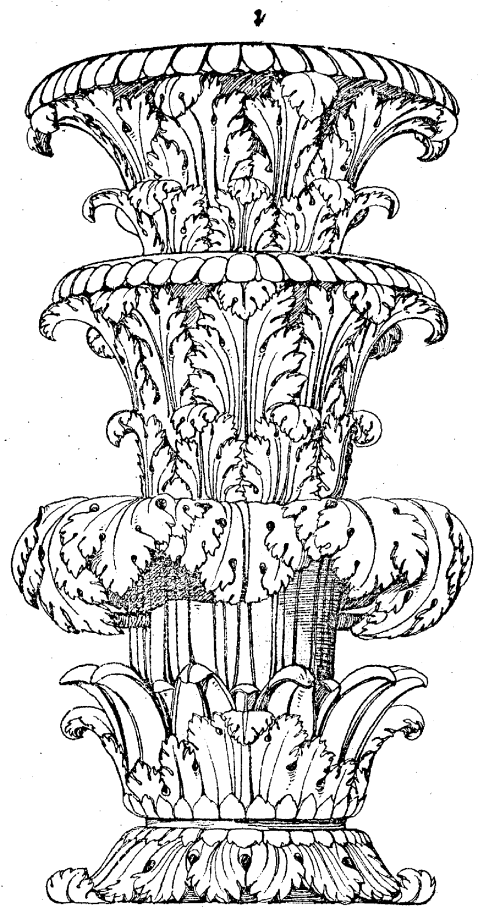
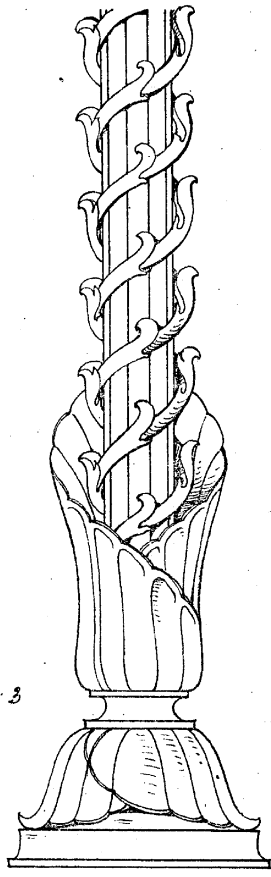
1. Griechisch-ionisches Normalkapitäl. (Jacobsthal)
2. Ionisches Säulenkapitäl vom Tempel zu Bassä.
3. Ionisches Halbsäulenkapitäl aus Pompeji.
4. Römisch-ionisches Säulenkapitäl. (Masterornamente.)
5. Griechisch-ionisches Säulenkapitäl vom Erechtheion in Athen.
6. Ionisches Säulenkapitäl vom Louvre in Paris.
7. Antikes korinthisches Säulenkapitäl. Auf Milo gefunden. (Vorb. für Fabr. u. Handw.)
8. Griechisch-korinthisches Säulenkapitäl vom Denkmal des Lysikrates in Athen.
9. Römisch-korinthisches Säulenkapitäl aus dem Kaiserpalästen in Rom.
10. Römisches Kompositkapitäl. Im Louvre in Paris.

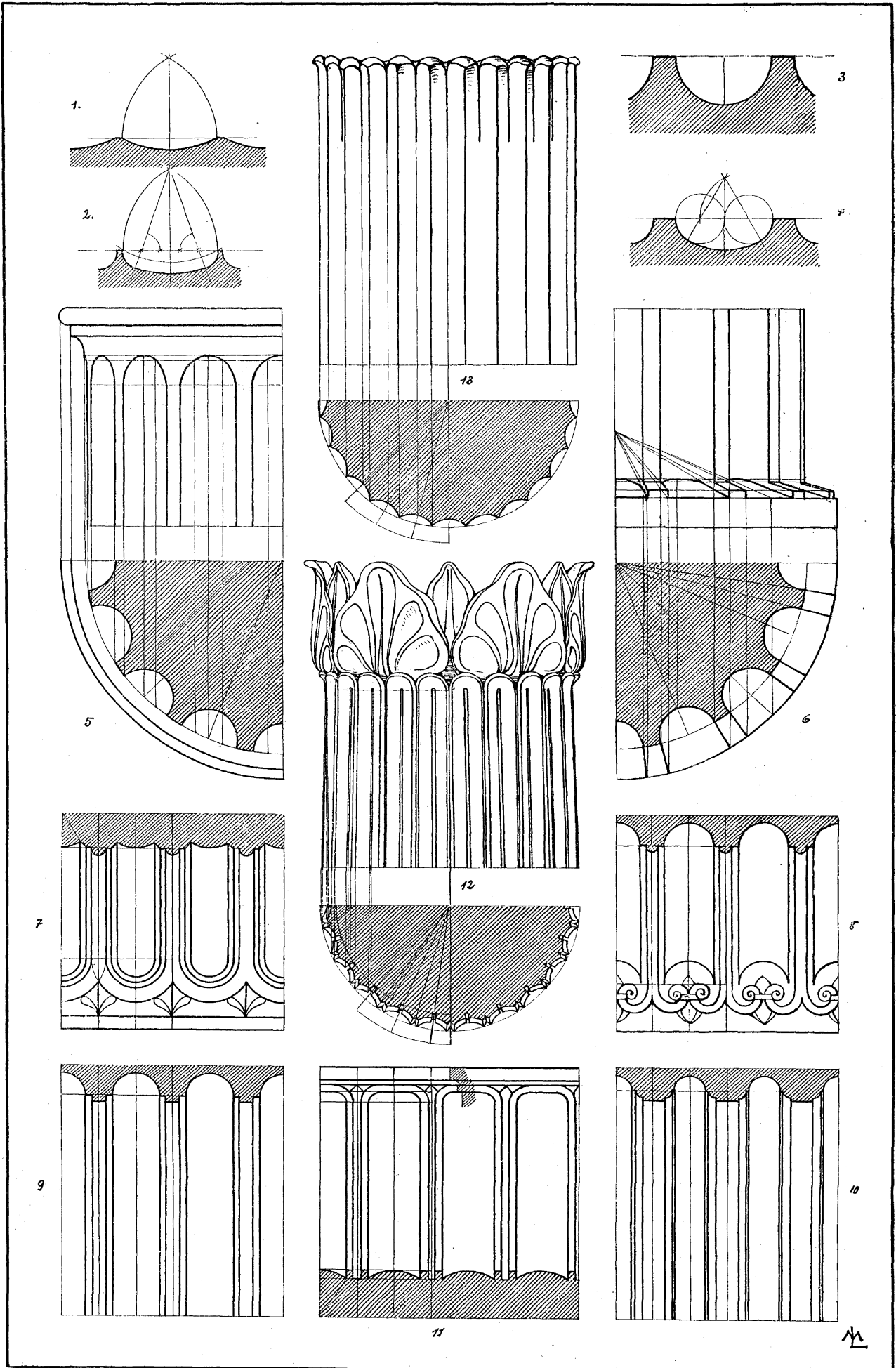
Taf. 129. (Säulenkapitäl.)

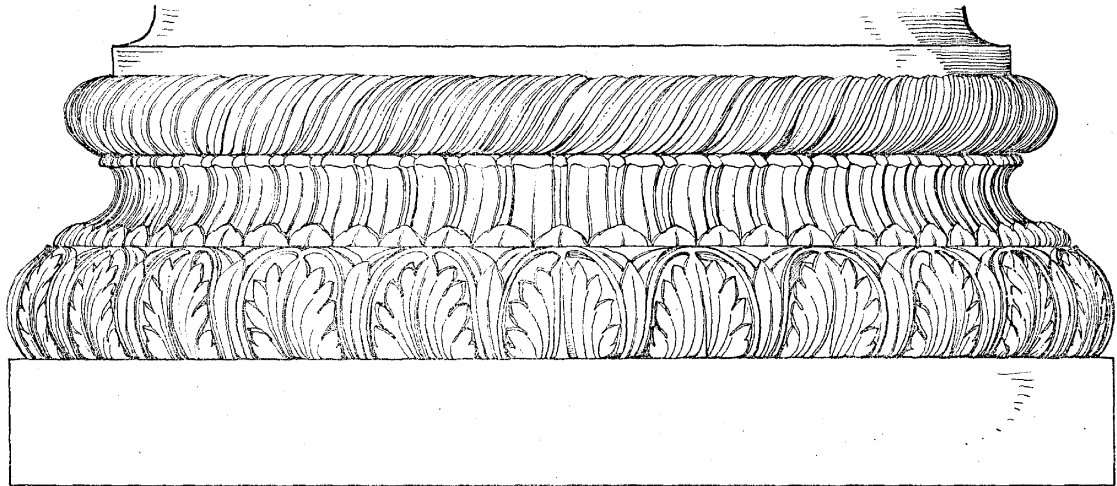
1. Romanisches Würfelkapitäl aus St. Gereon in Köln. (Otto.)
2. " " " " aus der Abteikirche zu Laach. (Otte.)
3. Byzantinisches Säulenkapitäl aus Sta. Sofia in Konstantinopel.
4. Romanisches Doppelwürfelkapitäl. Kirche zu Rosheim. XI. Jahrh.
5. Romanisches Würfelkapitäl.
6. Romanisches Säulenkapitäl aus dem Münster in Freiburg.
- 7-9. Romanische Kapitäl vom ehemaligen Klostergang der Kirche in Schwarzach.
10. Romanisches Doppelkapitäl.
11. Romanisches Säulenkapitäl.
12. Romanisches Würfelkapitäl aus der Klosterkirche zu Lippoldsberg.
- 13-14. Spätgotische Säulenkapitäl von der Chorterrasse des Münsters in Freiburg.

Taf. 130. (Säulenkapitäl.)

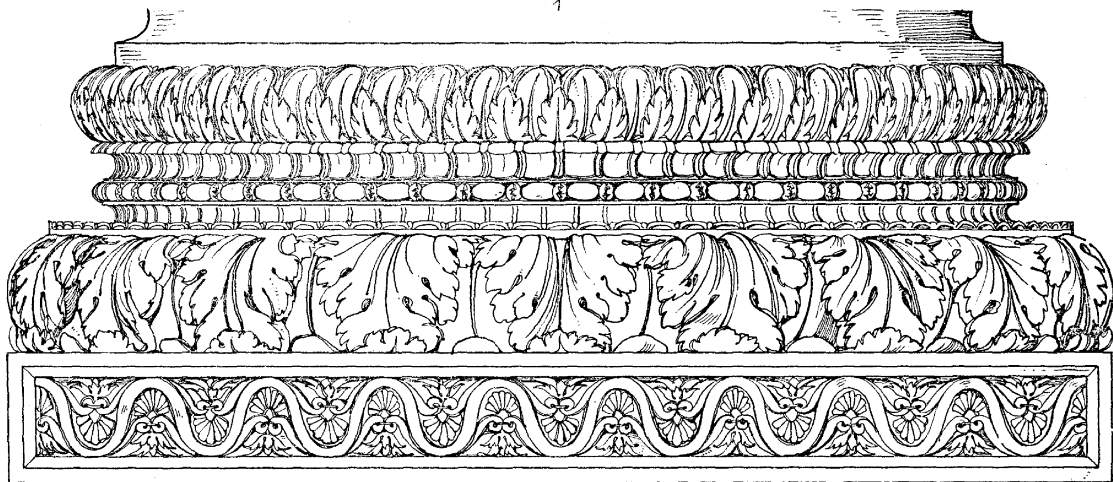
1. Renaissance-Säulenkapitäl von einer Handzeichnung Holbeins. (Guichard.)
- 2-3. Renaissance-Säulenkapitäl nach Entwürfen von Heinrich Vogtherr. (Hirth.)
4. Kompositkapitäl. Italienische Renaissance.
5. Säulenkapitäl vom Palazzo Scrofa in Ferrara. Italienische Renaissance.
6. Säulenkapitäl. Italienische Renaissance. Von einem Grabmal in Sta. Maria del popolo in Rom. Sansovino.
7. Säulenkapitäl. Italienische Renaissance. Palazzo Zorzi in Venedig.
8. Modernes Säulenkapitäl vom städtischen Bad in Karlsruhe. Architekt Durm.
9. Modern-französisches Säulenkapitäl. Vaudevilletheater in Paris. Architekt Magne.



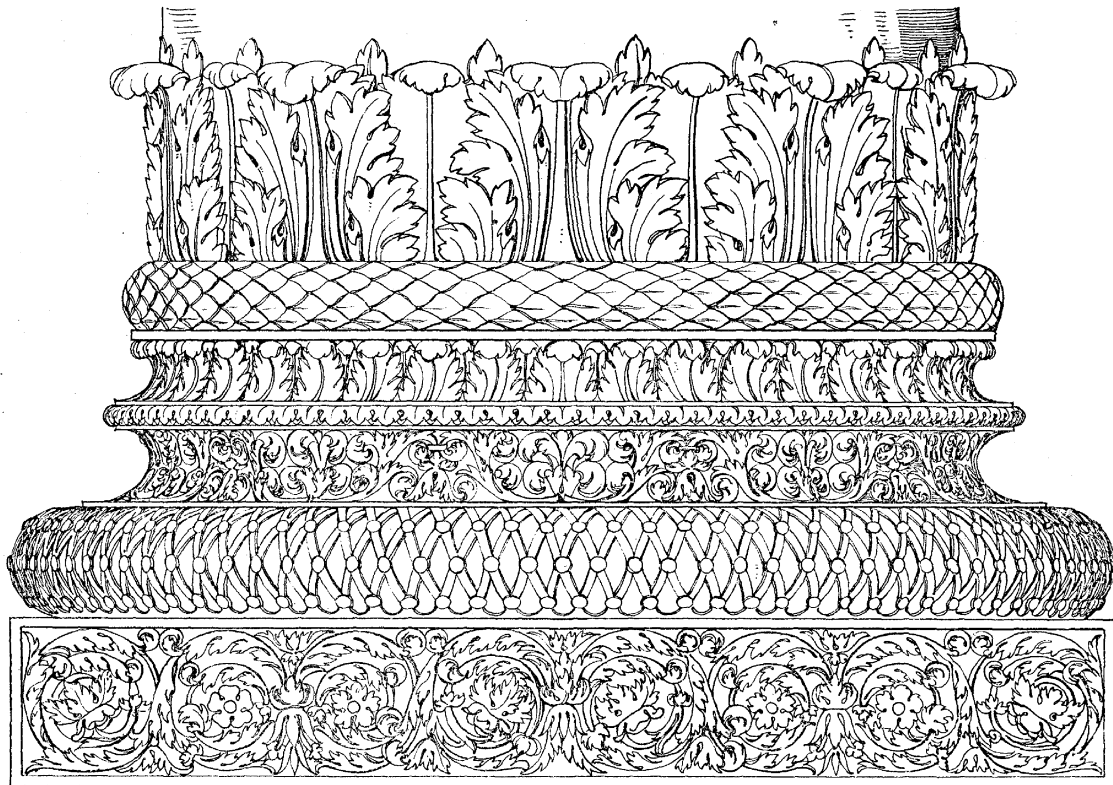




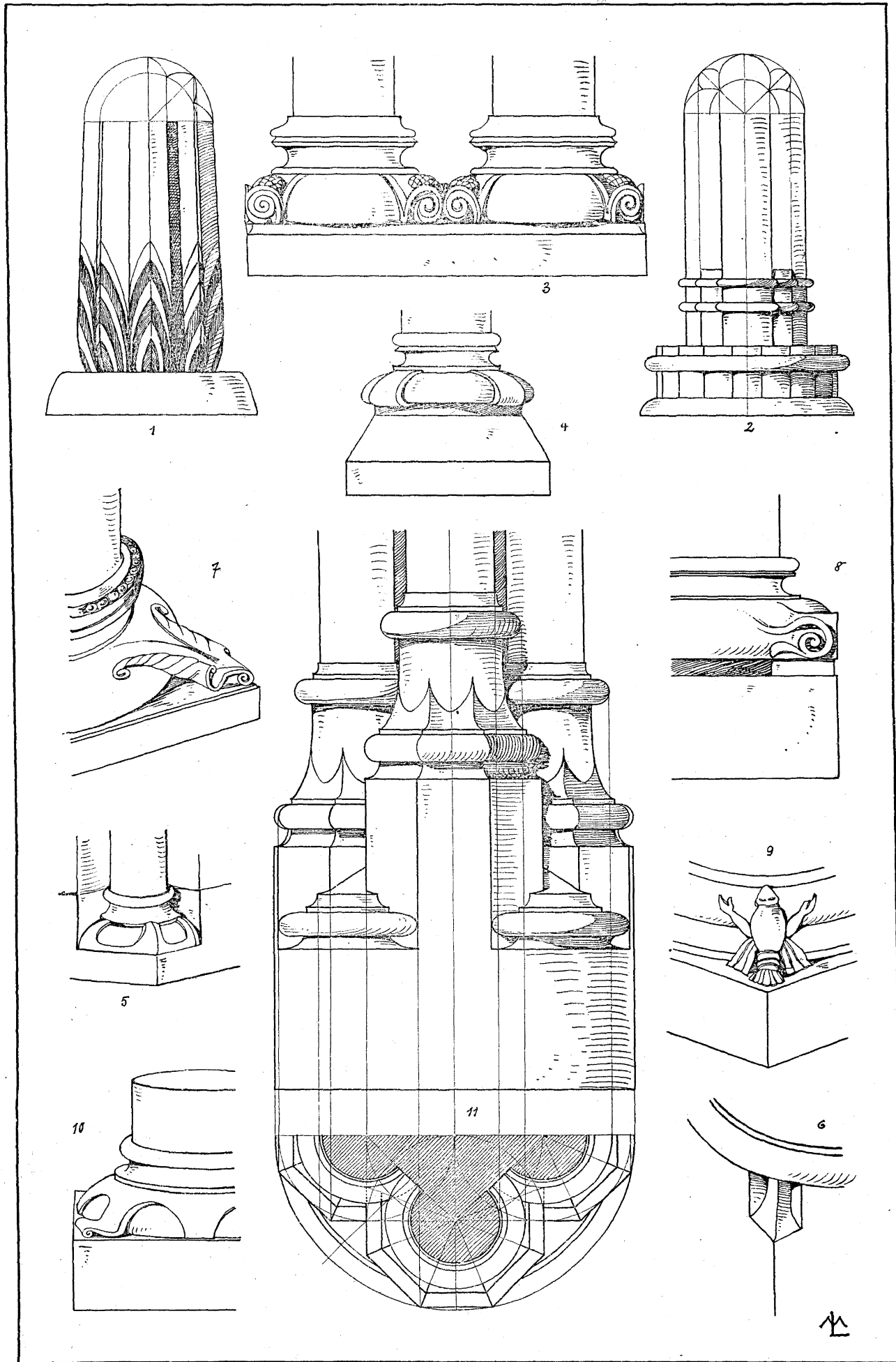
1

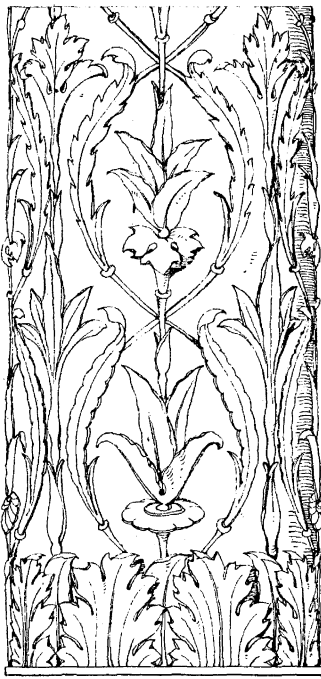
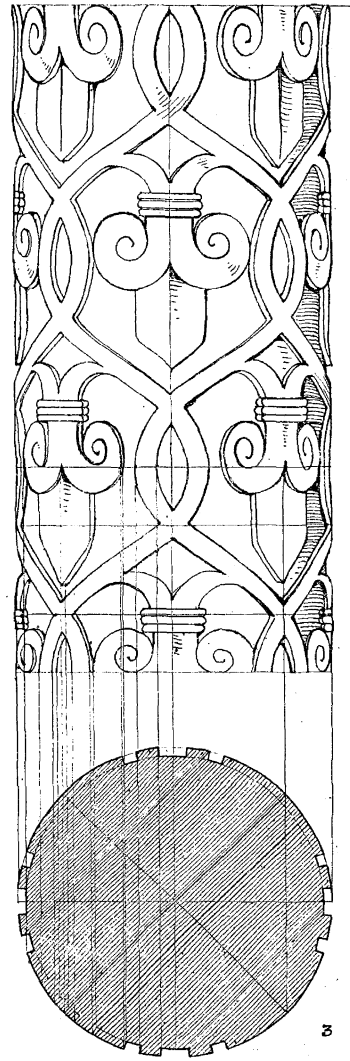
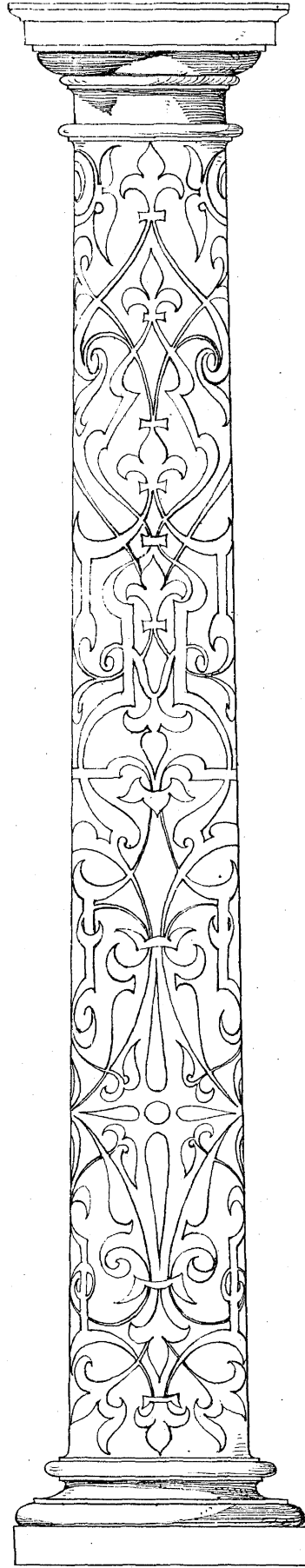
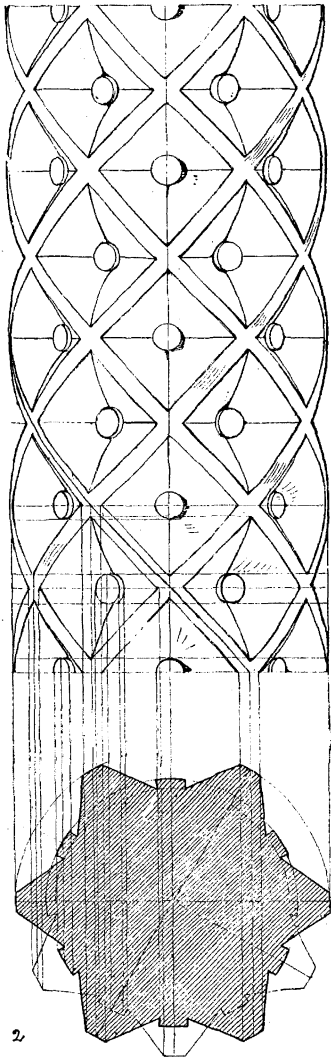


2



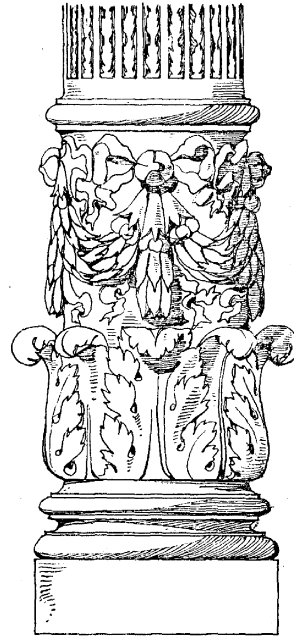
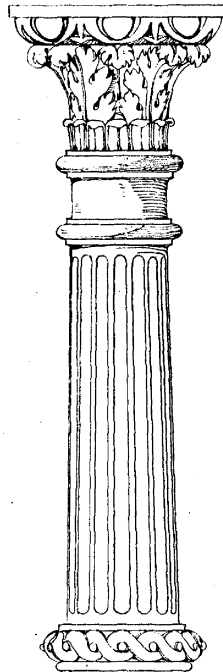
3



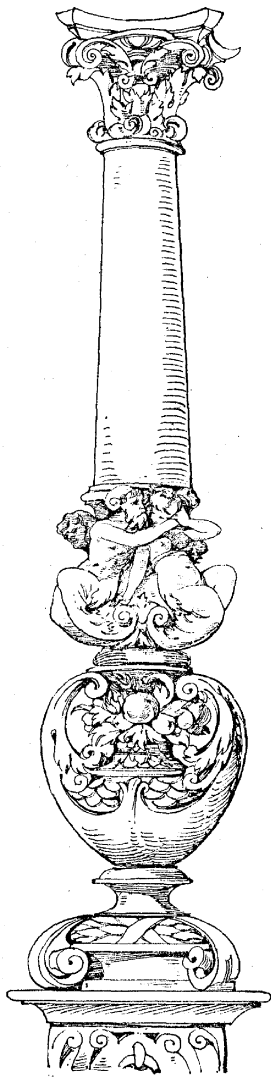




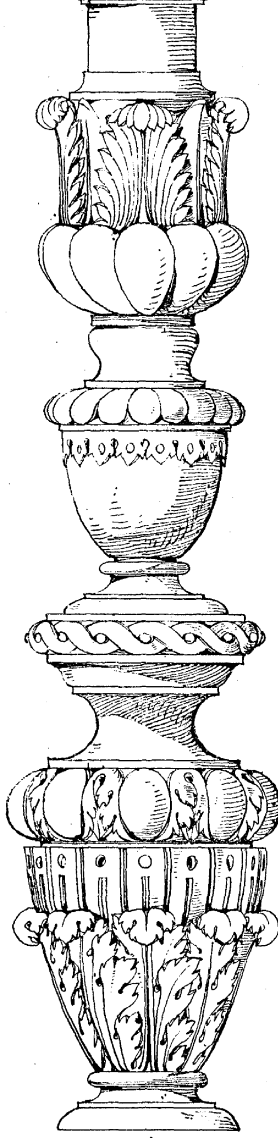
2



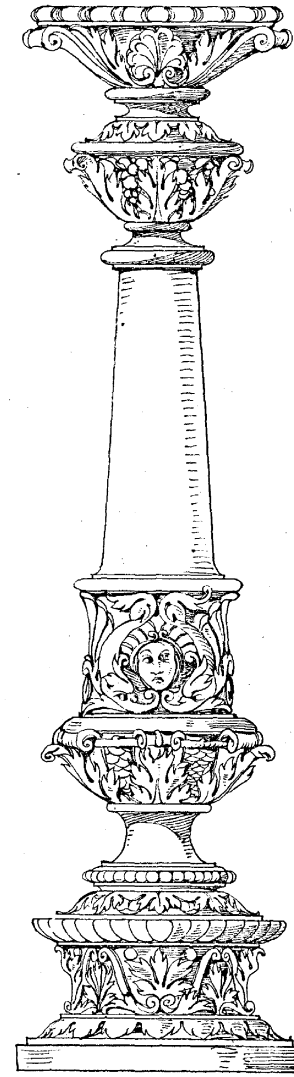
3



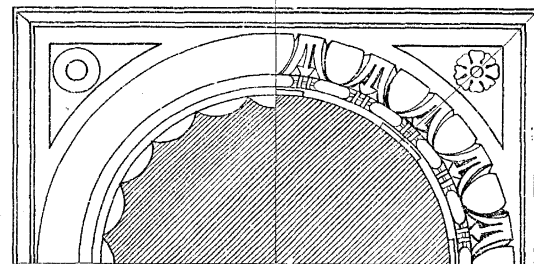
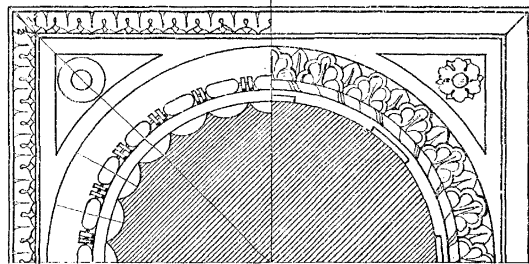
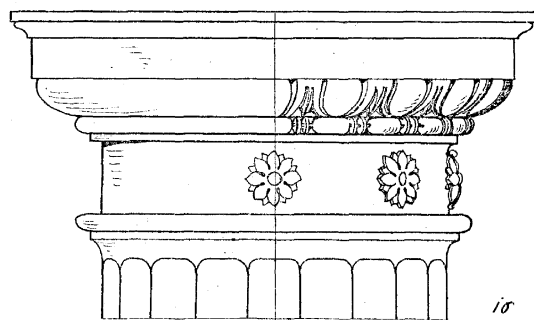
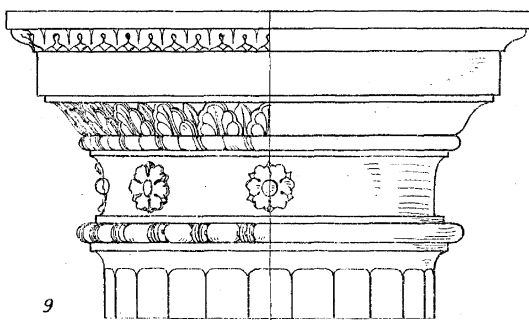
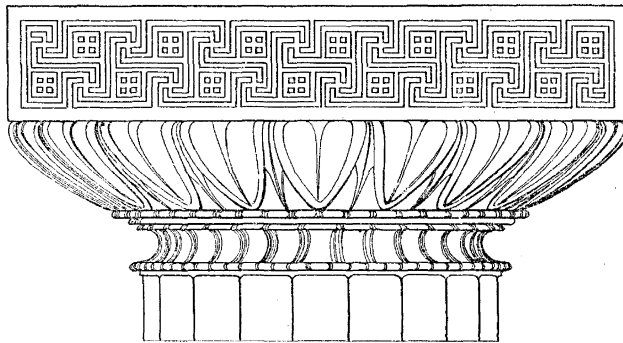
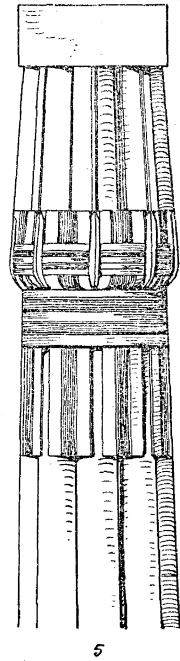
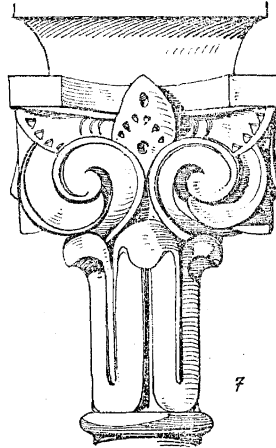
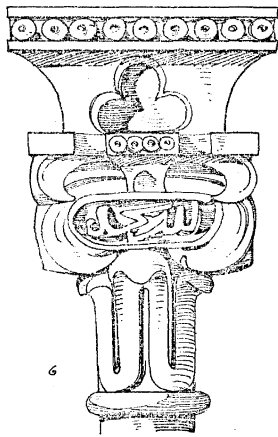
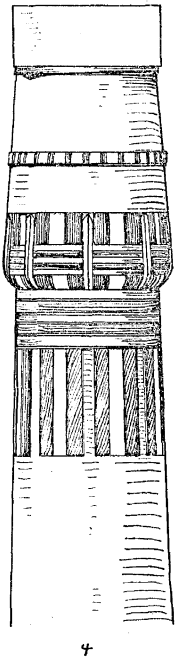
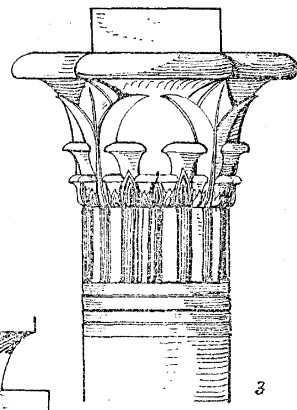
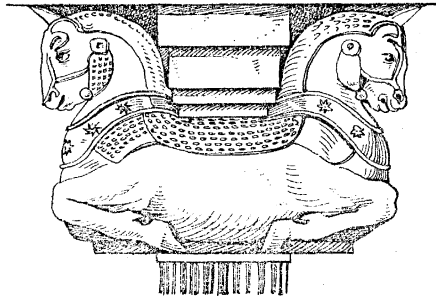
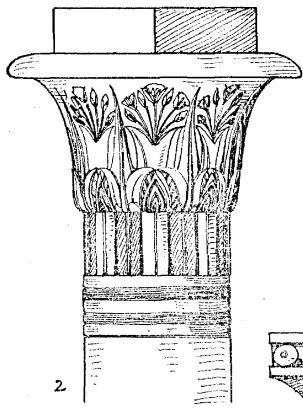
4



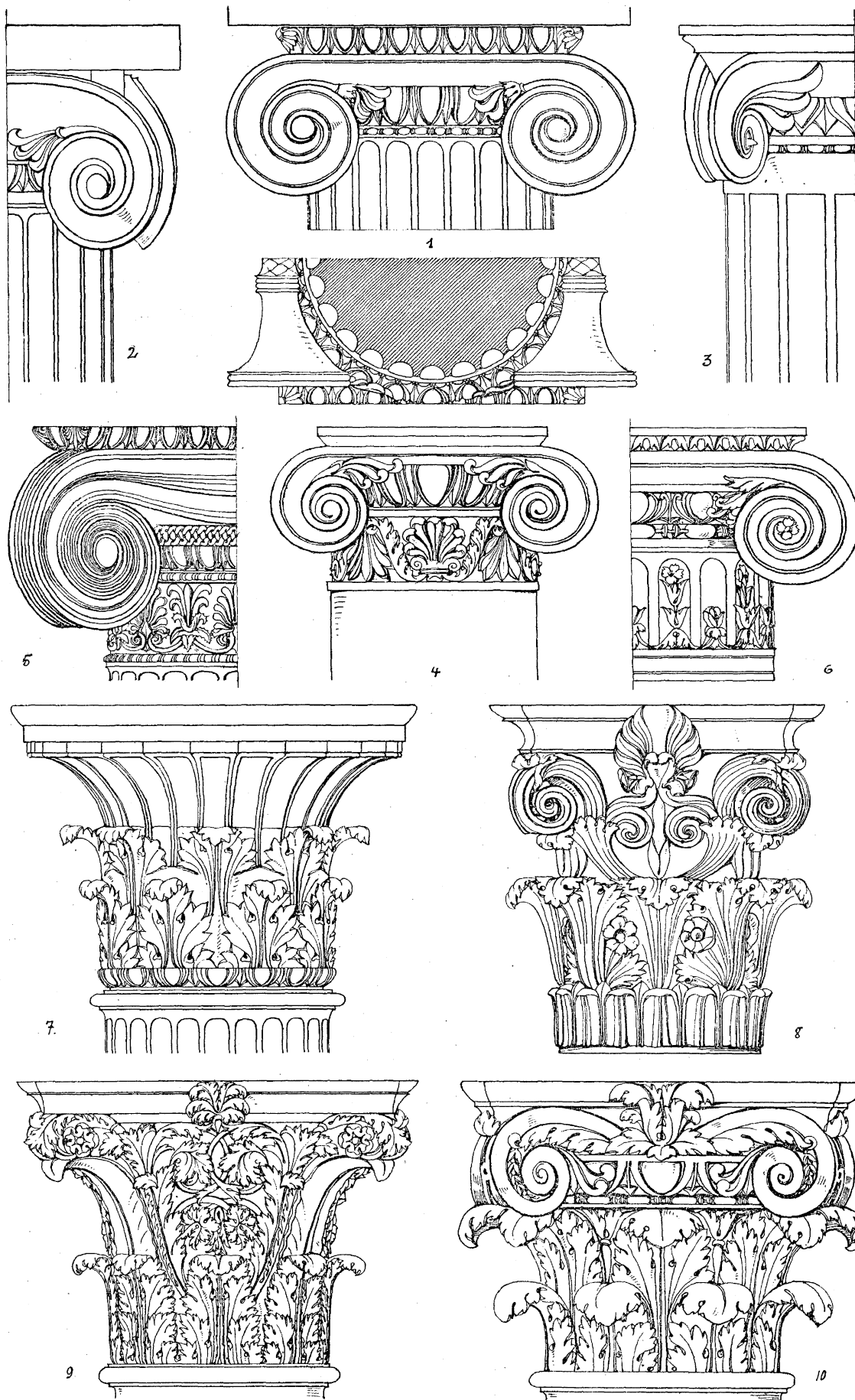
1

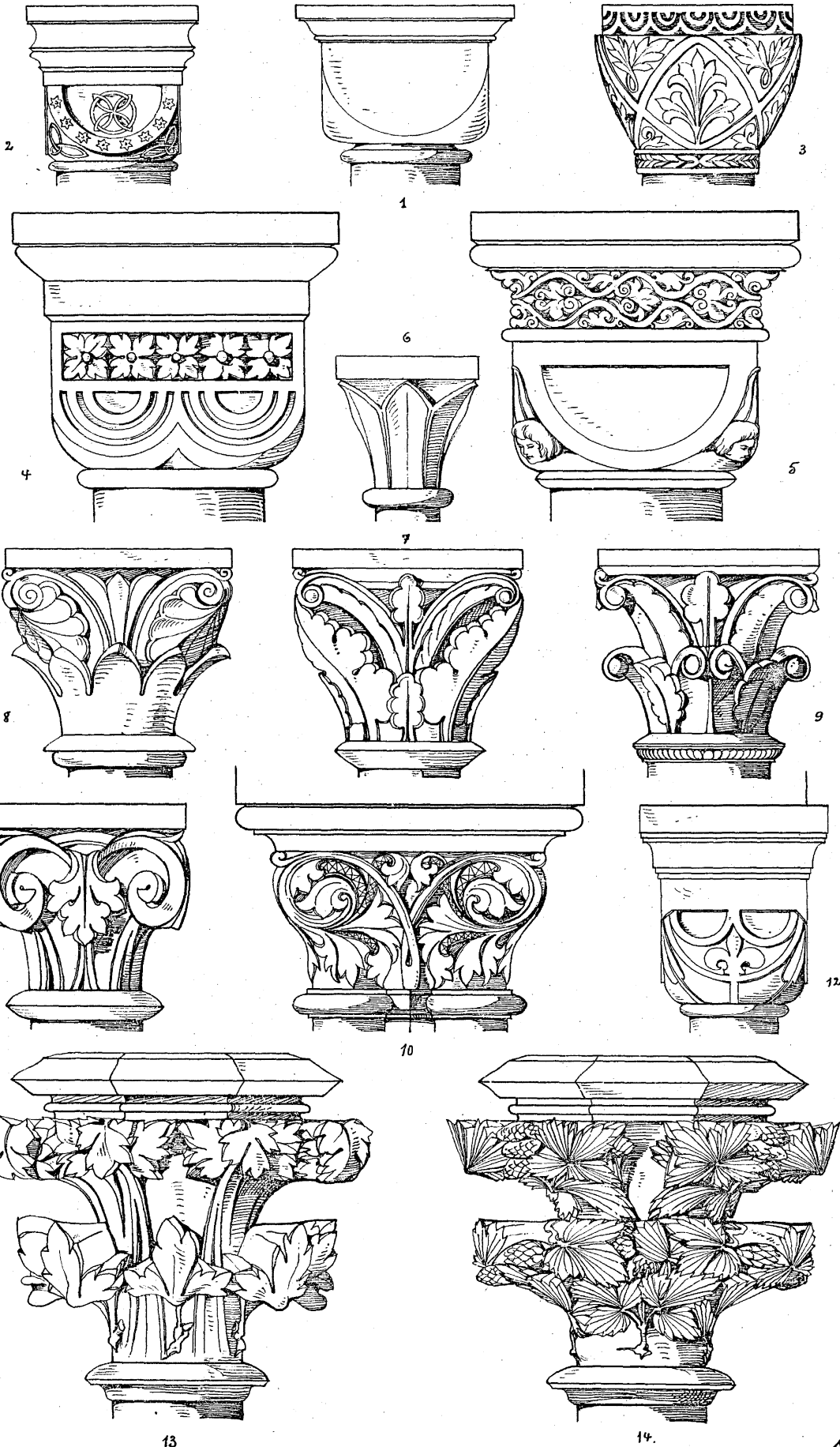


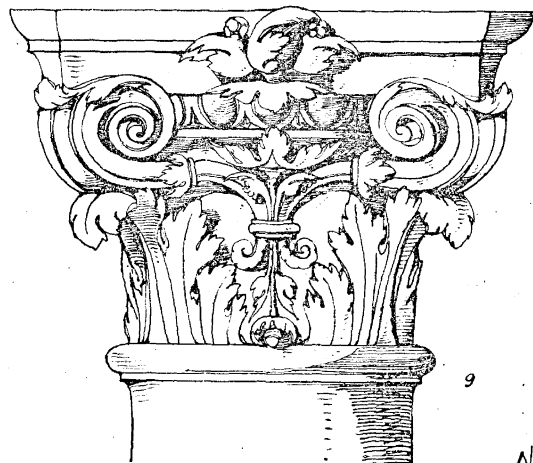
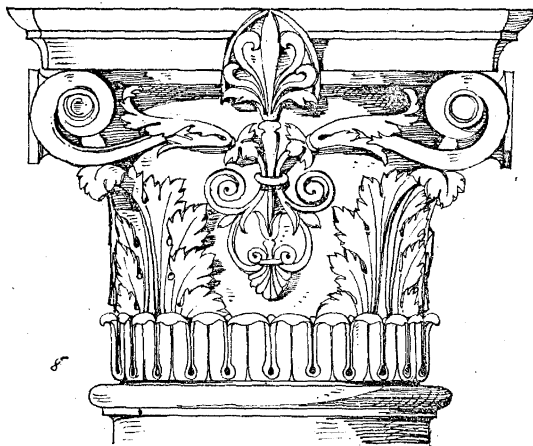
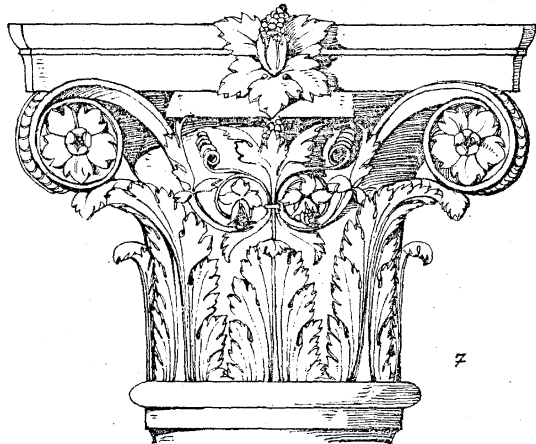
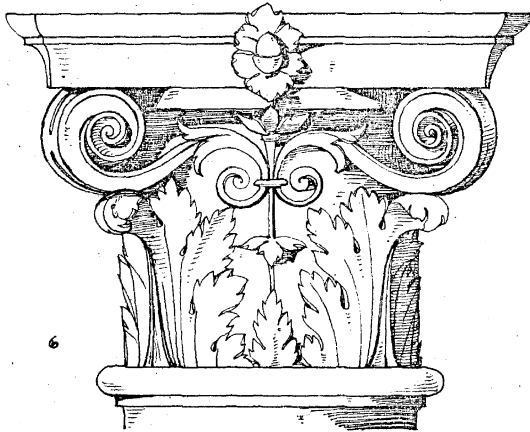
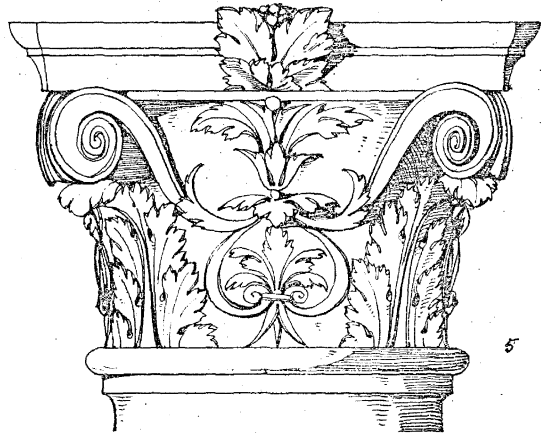
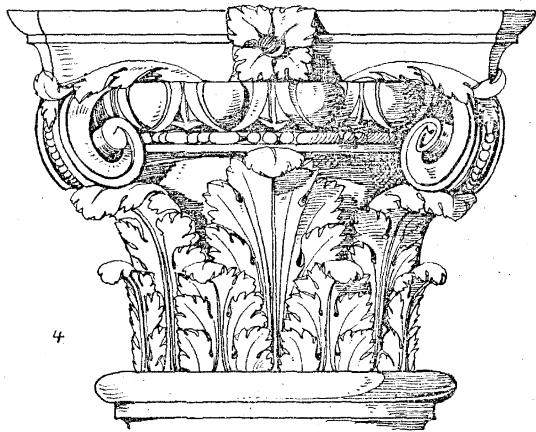
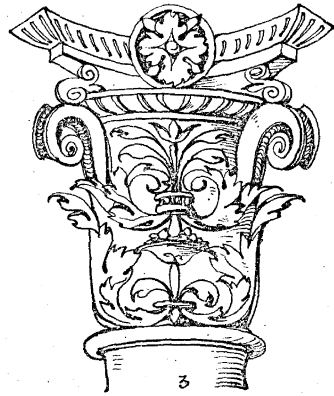
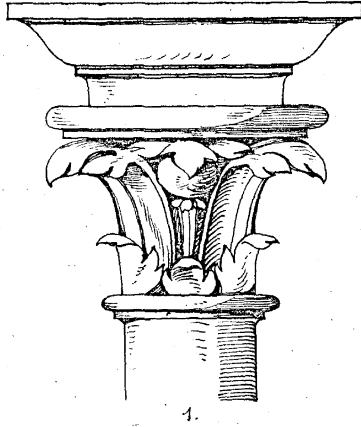
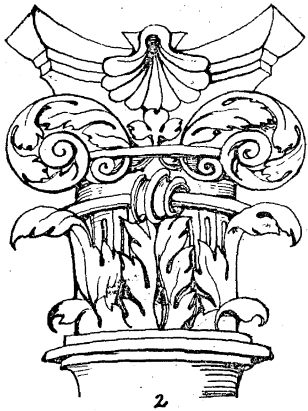
5



Handwritten signature or mark.







XIV. HEFT.

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLEHRE

EINE

SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH

FÜR

SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 2.50.



LEIPZIG 1884

VERLAG VON E. A. SEEMANN

Tafel 131-140.

*Kunstgewerbeschule Karlsruhe
Herausgegeben von*

Taf. 131. (Pilasterschäfte).

Der Schaft des Pilasters oder Wandpfeilers bleibt in vielen Fällen unverziert. Eine Verjüngung nach oben wie bei der Säule findet in der Regel nicht statt; unzulässig ist die Verjüngung, wenn eine Verzierung durch Kannelierung erfolgt. Häufig wird der Pilaster gegliedert, gewöhnlich in 2 Teile, von denen der untere $\frac{1}{3}$, der obere $\frac{2}{3}$ der Höhe einnimmt. Wo eine ornamentale Verzierung erfolgt, nimmt dieselbe den Charakter einer langgestreckten, vertieften Füllung an, die von einer Kehle oder andern einfachen Profilen umrahmt erscheint. Die Ornamentation kann dreierlei Art sein; erstens: es wird ein aufsteigendes Pflanzenmotiv verwendet, welches symmetrisch oder nach Form der Wellenlinie aus Akanthuskelchen, Vasen u. a. empor wächst; hierbei sind figurale Zuthaten von tierischen und menschlichen Gestalten nicht selten; zweitens: die Füllungen ordnen sich in der Form von Gebirgen, gebildet aus Blumen, Früchten, Trophäen, Wappenschilden etc. an, unterbrochen durch Schleifen und fliegende Bänder, wobei Rosetten, Ringe, Löwenköpfe u. ähnl. als Aufhängepunkt dienen; drittens: die Füllung trägt den Charakter der Flachendekoration ohne Rücksicht auf ein Oben und Unten, ein Motiv, welches speziell in der deutschen Renaissance Anwendung findet.

Von den genannten drei Verzierungsarten ist die erstgenannte die meist benutzte und vom stilistischen Standpunkt die entsprechendste. Von antiken Beispielen ist wenig auf uns gekommen; das Mittelalter verwendet den Wandpfeiler im vorstehenden Sinn kaum; um so reicher ist die Renaissance an derartigen Beispielen. Chorgestühle, Altäre, Grabmäler sind ohne Pilaster kaum zu finden. Unsere Tafel gibt eine kleine Auswahl aus dem reichlichen Material, sämtliche die ersterwähnte Verzierungsweise repräsentierend.

1. Pilasterornament. Ital. Renaissance.
- 2—5. Pilasterfüllungen. Ital. Renaissance. Aus Sta. Maria dei Miracoli in Venedig.
- 6—7. Pilasterfüllungen. Ital. Renaissance. Von Benedetto da Majano.
- 8—9. Moderne pilasterartige Füllungen im Stile der ital. Renaissance.

Taf. 132. (Pilasterkapitäl.)

Die Bildung des Pilasterkapitäl folgt im allgemeinen derjenigen des Säulenkapitäl und überträgt die Formen des letzteren gewissermassen vom Runden in die Ebene. Diese Behauptung gilt bezüglich der Renaissanceperiode für das dorische, ionische und korinthische, bezüglich der Antike eigentlich nur für das letztgenannte Kapitäl.

Das dorische Pilasterkapitäl bildet sich, indem unter der Abakusplatte sich ein oder mehrere Blattwellen oder Eierstäbe hinziehen, die an den Ecken mit Palmetten oder Akanthusblättern maskiert werden. Unter diesem eigentlichen Teil des Kapitäl pflegt ein mehr oder weniger hoher Hals angeordnet zu werden, verziert mit Rosetten oder mit Ornamenten nach Art der fortläufigen krönenden Endigungen (Taf. 132. 1). An modernen Kapitäl dieser Ordnung finden sich auf dem Hals wohl auch kurze Kanneluren (Taf. 134. 7); die Kapitälmitte erhält nicht selten einen weiteren Schmuck durch Aufsetzung von Masken, Emblemen etc. (Taf. 134. 7 u. 8).

Während die Renaissance die Form des ionischen Säulenkapitäl beinahe unverändert für den Pilaster verwendet (Taf. 134. 4), bildet die Antike für diese Ordnung ein Pfeilerkapitäl, welches nach seiner Form den trivialen Namen „Kanapee-Kapitäl“ erhalten hat (Taf. 132. 2).

Die zahlreichsten, mannigfaltigsten und schönsten Pilasterkapitälbildungen finden sich in der korinthischen Ordnung. Profilierung und Hauptanordnung sind wie beim zugehörigen Säulenkapitäl. Das Verhältnis ergibt dem letztern gegenüber beinahe durchgehend eine grössere Breite bei gleicher Höhe. Eine Reihe von Akanthusblättern umkleidet den unteren Teil, wobei diese alle allerdings oft auf die zwei die Voluten stützenden Eckblätter beschränkt. Die Voluten sind der mannigfaltigsten Art und werden dann und wann durch Füllhörner, Delphine, Chimären und anderes ersetzt (Taf. 132. 8 und 133. 5). Auf der Mittelaxe des Kapitäl entwickeln sich symmetrische Akanthus- oder Palmettenornamente, Vasen und Fruchtgehänge etc. Die Mitte der Abdeckplatte zieren Blumen- und Blattkelche (Taf. 132. 4—8), Masken (Taf. 133. 4. 5 u. S.) u. a. m. Besondere Halsbildungen am korinthischen Kapitäl sind selten (Taf. 133. 7). Die an antiken Beispielen unten hinlaufenden Eierstäbe (Taf. 132. 4—5) sind Reminiscenzen an die dorische Bildung, so dass dorartige Formen ebenfalls als eine Art von Kompositkapitäl gelten können.

1. Griechisch-dorisches Wandpfeilerkapitäl vom Erechtheion in Athen.
2. Griechisch-ionisches Wandpfeilerkapitäl.
3. Griechisch-korinthisches Pilasterkapitäl.
- 4—6. Römisch-korinthisches Pilasterkapitäl. (Bötticher.)
7. Römisch-korinthisches Pilasterkapitäl vom Pantheon in Rom.
8. Römisch-korinthisches Pilasterkapitäl vom Tempel des Mars Ultor in Rom. (De Vico.)

Taf. 133. (Pilasterkapitäl.)

1. Korinthisches Pilasterkapitäl. Ital. Renaissance. Hof bei der Scala dei Giganti in Venedig. (Wiener Bauhütte.)
2. Korinthisches Pilasterkapitäl. Ital. Renaissance. Sta. Maria dei Miracoli in Venedig.
3. Korinthisches Pilasterkapitäl. Ital. Renaissance. Aus der Certosa bei Florenz.
4. " " " " Scuola di San Marco in Venedig von Pietro Lombardo.
- 5—6. Korinthische Pilasterkapitäl. Ital. Renaissance. Kapelle des Palazzo vecchio in Florenz. In Holz geschnitzt. (Musterornamente.)
7. Korinthisches Pilasterkapitäl. Ital. Renaissance.
8. " " " " Französ. Renaissance. Vom Grabmal Louis XII. in St. Denis.

Taf. 134. (Pflasterkapitäl.)

1. Korinthisches Pilasterkapitäl. Ital. Renaissance. Portal von San Michele in Venedig.
- 2—3. Korinthische Pfeilerkapitäl. Ital. Renaissance. Dogenpalast in Venedig.
4. Ionisches Pilasterkapitäl. Französische Renaissance. (Lièvre.)
5. Schmiedeeisernes Kapitäl von einem Gitter im Schloss zu Athis-Mons. Französisch. 17. Jahrhundert.
6. Schmiedeeisernes Kapitäl nach Jean Berain. Französisch. 17. Jahrhundert. (Raguenet.)

7. Modern-dorisches Pilasterkapitäl vom Hause Spinn u. Mencke in Berlin. Architekten Kaiser u. v. Grossheim.
8. Modern-dorisches Pilasterkapitäl von der neuen Oper in Paris. Architekt Garnier.
9. Modern-ionisches Pilasterkapitäl aus der rue Dieu in Paris. Architekt Sedille.
10. Modern-korinthisches Pilasterkapitäl von einem Maleratelier in Paris. Bildhauer Bloche. (Raguenet.)

Taf. 135. (Kandelaberfüsse.)

Der Kandelaber spielt im antiken Haushalt und Kultus als Beleuchtungsgerät eine bedeutende Rolle. Dem Hausgebrauch dienten vorherrschend schlanke zierliche Bronzekandelaber, dem Kultus mehr jene grossen Prunkkandelaber aus Marmor. Gleich der Säule zerfällt der Kandelaber in 3 natürliche Teile: den Fuss, den Schaft und das Kapitäl oder den Kelch.

Der Fuss des Kandelabers wird, um dem letztern die erforderliche Standfestigkeit zu sichern, verhältnismässig gross angelegt und verzweigt sich in 3 Einzelfüsse, die sich wie die Spitzen eines regelmässigen Dreiecks verteilen. Als Einzelfüsse wird die Tierklaue, und zwar die des Hinterfusses, benutzt. Die Klauen ruhen nicht selten auf Kugeln oder Scheiben (Taf. 135. 6). Der Übergang zum Schaft erfolgt durch einen doppelten Blattkelch, dessen Blätter teils aufwärts den Kamm umkleiden, andererseits mit der Richtung nach abwärts die Verbindung der 3 Einzelfüsse maskieren (Taf. 135. 1 u. 5). An reichern Beispielen arrangiert sich zwischen je 2 Einzelfüsse ein zierliches Palmettenanthemion (Taf. 135. 2 u. 3). Ausnahmsweise verschwindet die Tierklaue auch im Rachen einer Tiermaske (Taf. 135. 6). An Stelle des Doppel-Blattkelches und der Anthemien, die dann in Wegfall kommen, tritt hin und wieder eine kreisrunde, profilerte und verzierte Scheibe. Auch verlängert sich wohl der Kandelaberschaft über den Fussansatz hinaus nach unten hin in der Gestalt eines Knopfes, der jedoch nicht bis zur Erde reicht.

Die Fussbildung der marmornen Prunkkandelaber konnte selbstverständlich die zierlichen Formen und die Teilung in Einzelfüsse, wie sie für das Material der Bronze so geeignet erscheinen, nicht direkt verwenden, dagegen finden sich Reminiscenzen in der Beibehaltung des dreieckigen Grundrisses, der reduzierten Tierklauen, Doppel-Blattkelches u. s. w. (Taf. 135. 8).

1. Fuss eines antiken Bronzekandelabers. Im Museum zu Neapel.
2. " " " " (Bötticher.)
3. " " " " In den Studj publici in Florenz. (Weissbach u. Lottermoser.)
- 4—5. Füsse antiker Bronzekandelaber im Museum zu Neapel.
- 6—7. Klauen von antiken Kandelaberfüssen. Ersterer gefunden in den Ruinen von Pästum, der andere z. Z. im Museum zu Neapel.
8. Fuss eines römischen Marmorkandelabers.
9. Fuss eines Renaissance-Kandelabers. Handzeichnungensammlung der Offizien in Florenz.

Taf. 136. (Kandelaberschäfte.)

Die Schaftverzierung des antiken Bronzekandelabers ist einfach und besteht in Riefeln oder Kanneluren, hin und wieder in naturalistischen Knospen- und Blattansätzen. Um so reicher gestaltet sich die Ornamentation des antiken Prunkkandelabers. Es erfolgt eine Gliederung in verschiedenartig geschmückte Cylinderzonen (Taf. 136. 2) oder es wechseln Einziehungen und Ausbauchungen ab und geben dem Schaft eine reicher profilerte Silhouette (Taf. 136. 1). Glatte und kannelierte Teile wechseln mit blattumkleideten, Blattwerk mit figuralem Schmuck, aufstrebende Ornamentik mit Trophäen und Fruchtgehängen etc. In der richtigen Verteilung liegt die glückliche Wirkung. Die Häufung gleicher Massen und gleicher Formen wirkt langweilig. Nicht nur die Antike sondern auch die Renaissance, speziell die italienische, hat uns eine Reihe mustergültiger Kandelaberbildungen überliefert, von denen unsere Tafel einige Beispiele giebt.

1. Schaftpartie eines römischen Marmorkandelabers.
2. " " " " " "
3. Antiker Kandelaberschaft nach Bötticher. " "
4. Schaftverzierung einer der Mattenträger auf dem Markusplatze in Venedig. Bronze. Ital. Renaissance.
5. Kandelaberartiger Fuss eines Weihwasserbeckens im Dom zu Pisa. Ital. Renaissance.
6. Schaftverzierung. Ital. Renaissance. Badia in Florenz.

Taf. 137. (Kandelaberkelche.)

Je nachdem der Kandelaber zur Aufnahme einer Lampe oder einer Kerze bestimmt ist, wird sein Oberende einen teller- oder kelchförmigen Charakter annehmen. Die antiken Bronzekandelaber zeigen durchschnittlich die Bildung kelchartiger Vasen, d. h. die sog. Kraterform (Taf. 137. 1—5). Die Profilierung derselben, sowie die Ornamentation der Einzelformen ist mustergültig. Seltener ist die Einschubung wirklicher Kapitäl oder figuraler Träger (Taf. 137. 6). Die antiken Marmorkandelaber endigen meistens teller- oder schalenförmig (Taf. 137. 7); ebenso die zur Aufnahme von Kerzen bestimmten Kandelaber der Renaissance. Hier wird die Kerze nicht in eine cylindrische Vertiefung eingeschoben, sondern auf einen konischen Dorn aufgesteckt.

- 1—6. Kelche antiker Bronzekandelaber im Museum zu Neapel.
7. Ober-Ende eines römischen Marmorkandelabers.
8. Ober-Ende eines Renaissancekandelabers. Nach einer Handzeichnung in den Offizien in Florenz.

Taf. 138. (Docken.)

Docken oder Baluster sind kleine gedrungene Säulen oder Pfeiler von kreisrundem oder quadratischem Querschnitt. Diese Körper sind teils nur zur Mitte teils auch nach oben und unten symmetrisch, in den meisten Fällen bauen sie sich kandelaber- oder hermanartig auf und zerlegen sich stilistisch genommen in einen Sockel, eine Mittelpartie und eine Abdeckplatte mit den betreffenden Untergliedern. Die Renaissance und die moderne Zeit verwendet die Docken reihenweise neben einander gestellt zu Brüstungsgeländern, Balustraden für Rampen, Balkone, Attika-Anlagen und Treppen. Wo die Dockenstellungen dem ansteigenden Treppenauf zu folgen haben, werden entweder die Sockel und Abdeckplatten schräg angeschnitten oder es folgen sämtliche Profile der Schräge des Laufes. Die letztere, in den Verfallstilen der Re-

naissance angewendete Methode, ist stilistisch ungerechtfertigt und überhaupt nur anwendbar bei quadratischem oder rechteckigem Querschnitt. Durch gleichzeitige Anwendung runder und quadratischer Formglieder lässt sich eine reichere Abwechslung erreichen (Taf. 138. 5). Einzeln findet die Docke Verwendung als Träger an Chorgestühlen und am Mobiliar. Eine grosse Anzahl von Docken giebt Ragnenet in seinen „Documents et materiaux“, denen wir einige Beispiele entnehmen.

1. Vierkantige Docke. Ital. Renaissance. Von der Kirche Sta. Maria della Salute in Venedig.
2. System vierkantiger Docken vom Palazzo Pesaro in Venedig.
3. Runde Docke. Via Alfieri No. 7. in Turin. Modern.
4. Docke in Holz geschnitten. Ital. Renaissance. Vom Chorgestühle in Sta. Maria novella in Florenz.
5. Modern französische Docke. Architekt Roux in Paris.
- 6—7. Vierkantige Holzdocken nach Bethke, der dekorative Holzbau.
- 8—9. Moderne Docken aus gebranntem Thon.

Taf. 139. (Hermen.)

Unter Hermen versteht man Pfeiler- und pilasterartige Stützen, deren charakteristische Grundform darin besteht, dass dieselben sich nach unten pyramidenartig verjüngen. Die Bezeichnung „Hermen“ rührt daher, dass ähnliche Bildungen in der Antike als Meilensteine und zu andern Zwecken Aufstellung fanden und ursprünglich mit der Büste des Hermes oder Merkur gekrönt wurden. Die Herme gliedert sich in den profilirten Fuss, dem nicht selten ein besonderes Postament unterschoben wird (Taf. 139. 3 u. 7), den sich abwärts verjüngenden Schaft, der für gewöhnlich mit Gehängen verziert wird (Taf. 137. 3. 4. 5. 10) und das Kapitäl, an dessen Stelle nach dem ursprünglichen Vorgang auch gerne eine Büste (Taf. 139. 1—3), oder eine Halbfigur tritt (Taf. 139. 4. 5. 9). Im letztern Fall nimmt die Herme das Ansehen einer Karyatide an. Freistehend dient die Herme als Büsten- und Lampenträger, als Pfosten für Geländergitter, sowie als dekorativer figürlicher Schmuck von Gärten und Terrassen. (Die Rokokozeit hat das letztere Motiv besonders häufig angewendet.) Mit der Wand verbunden ersetzt die Herme in vielen Fällen den Pilaster. Besonders gilt dies bezüglich des Mobiliars und der Kleinarchitektur der Renaissance. Auch am Gerät, an Dreifüssen, Feuerzangen, Siegelstöcken u. a. m. sind Hermen nicht selten.

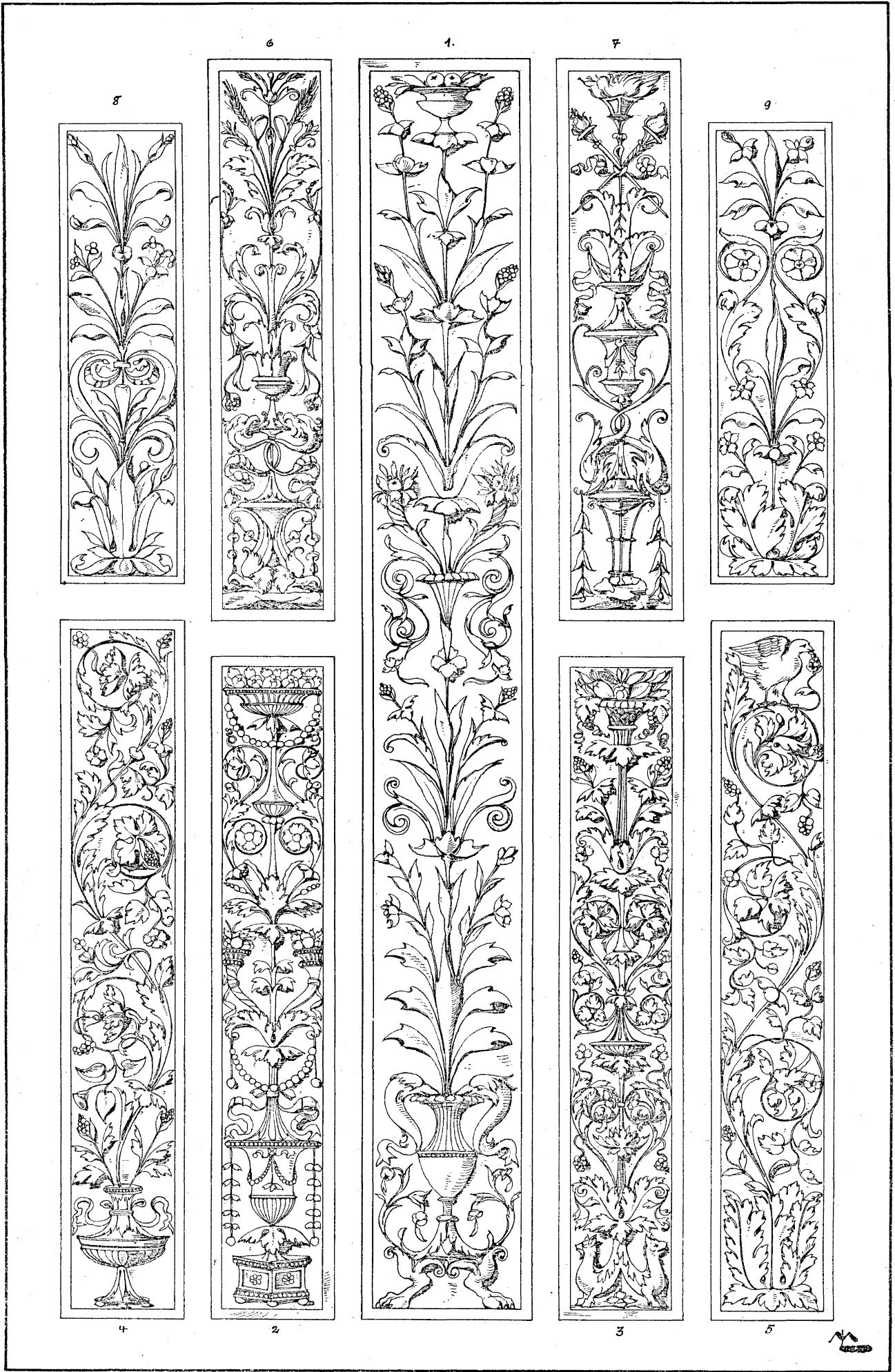
1. Obere Partie einer antiken Herme. Zum Hildesheimer Silberfund gehörig. Museum in Berlin. Offenbar von einem römischen Dreifuss.
2. Herme in Stein. Ital. Renaissance. Von der Villa Massimi in Rom. (Ragnenet.)
3. „ „ „ Deutsche Renaissance. Vom grossen Kamin im Rathaus zu Lübeck.
4. Herme in Stein. Deutsche Renaissance. Vom Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses.
5. Herme in Stein. Deutsche Renaissance. Von einem der Markgrafendekmalen in der Schlosskirche zu Pforzheim.
- 6—8. Hermen in Holz. Von Renaissancemöbeln.
9. Kleine Herme. Deutsche Renaissance. Nationalmuseum in München.
10. Herme von einem modernen Kamin. (Gewerbehalle.)

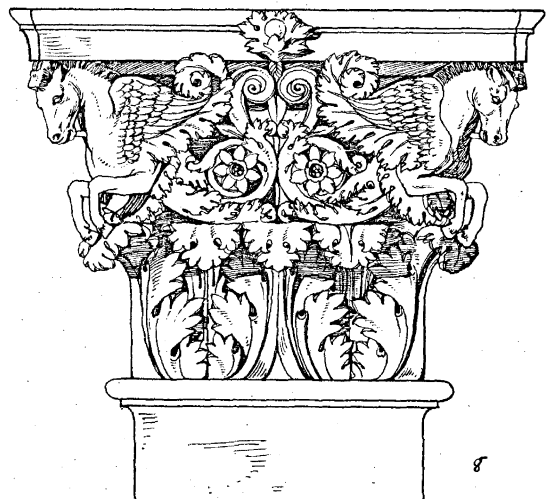
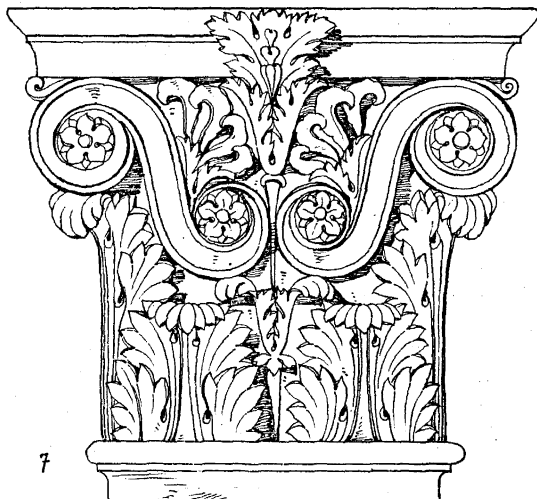
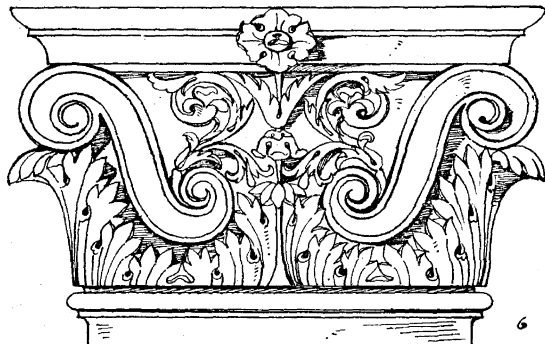
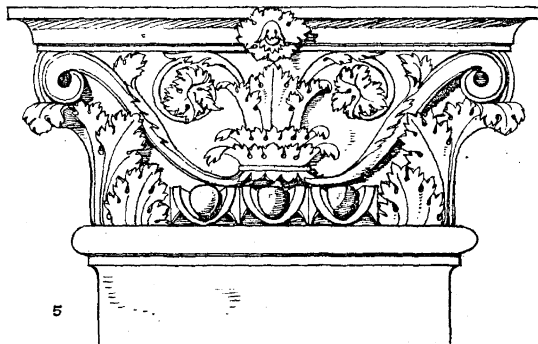
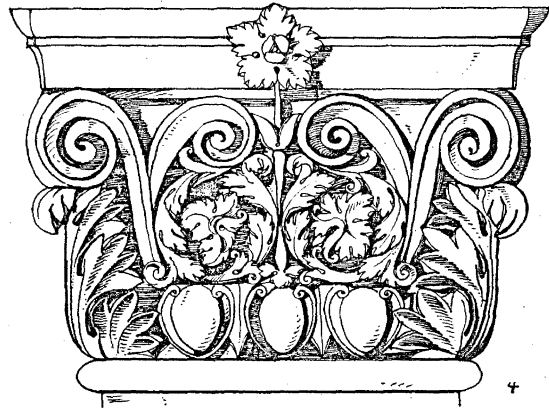
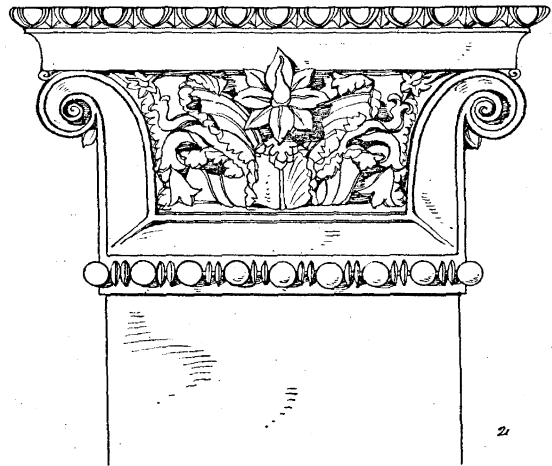
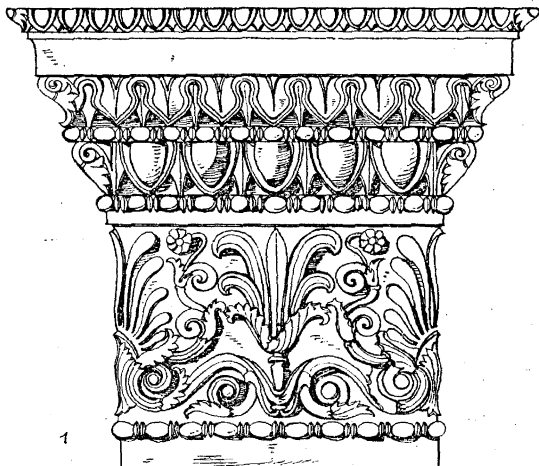
Taf. 140. (Balustraden.)

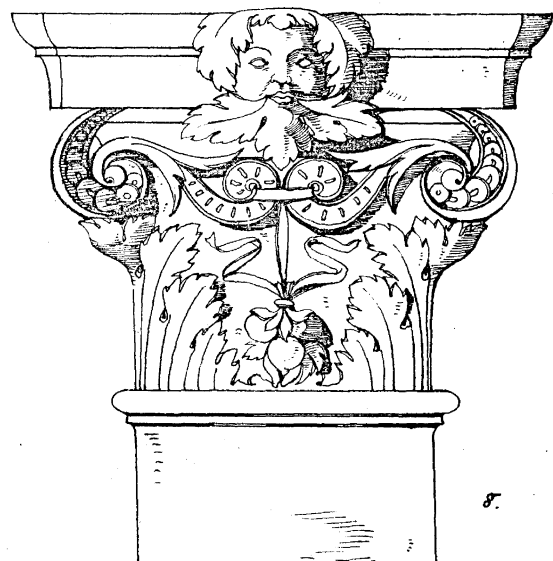
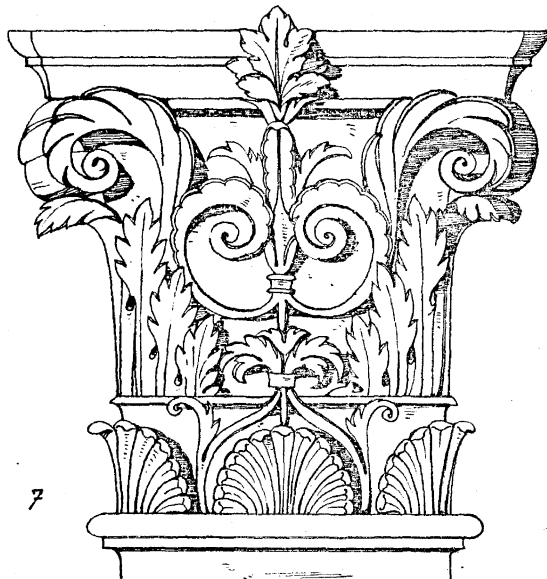
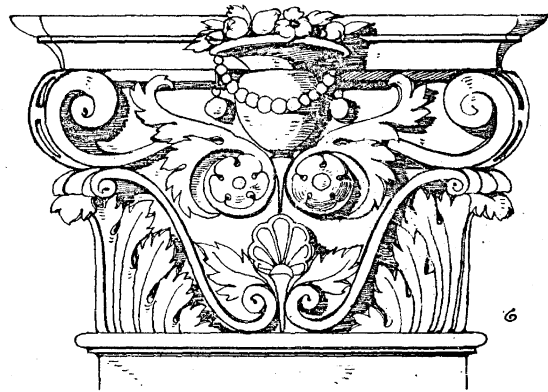
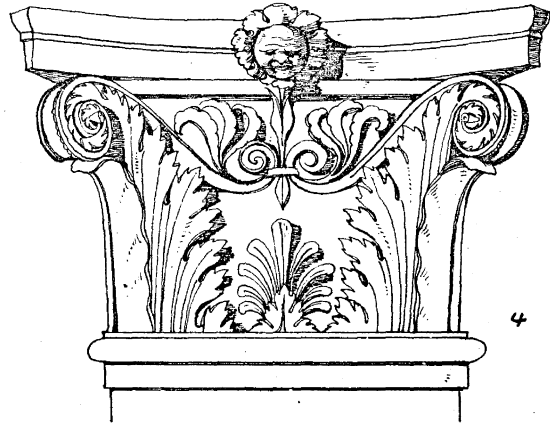
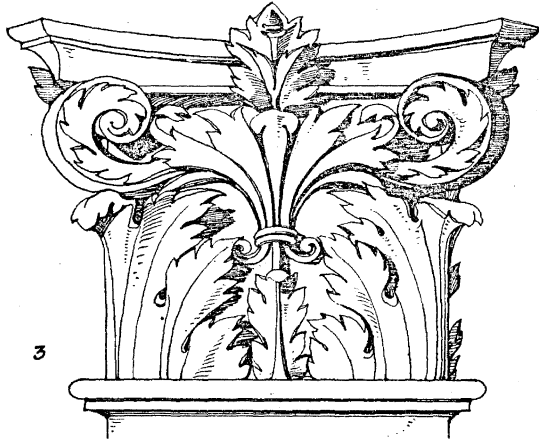
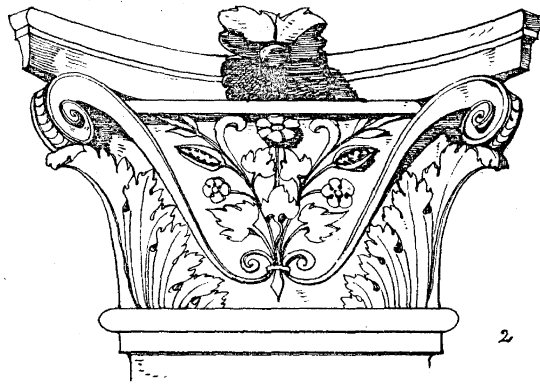
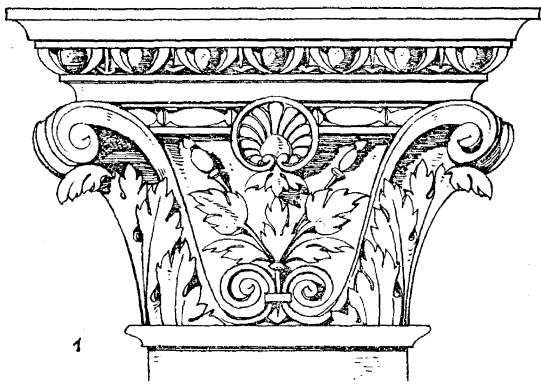
Ausser den Balustraden, die sich durch Reihung von Docken bilden, sind hauptsächlich noch zu erwähnen: die mehr selbständigen Arrangements in durchbrochenem Stein, in ausgesägem Holz und in Guss- und Schmiedeeisen. Die Gotik benutzt mit Vorliebe das Masswerk, die Renaissance das Voluten- und Cartouchenwerk zu steinernen Balustraden (Taf. 140. 1—3). Die Balustraden aus deconpiertem Holze, wie sie in der Holzarchitektur des Schweizerstils typisch sind, setzen sich aus mehr oder weniger reich konturirten Brettstreifen zusammen, wobei darauf zu achten ist, dass auch die Zwischenräume hübsche Figuren bilden.

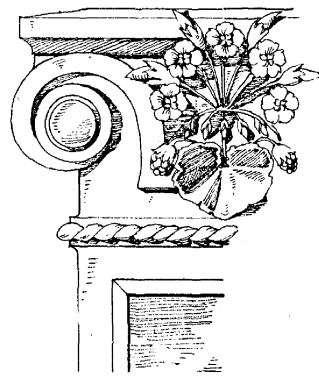
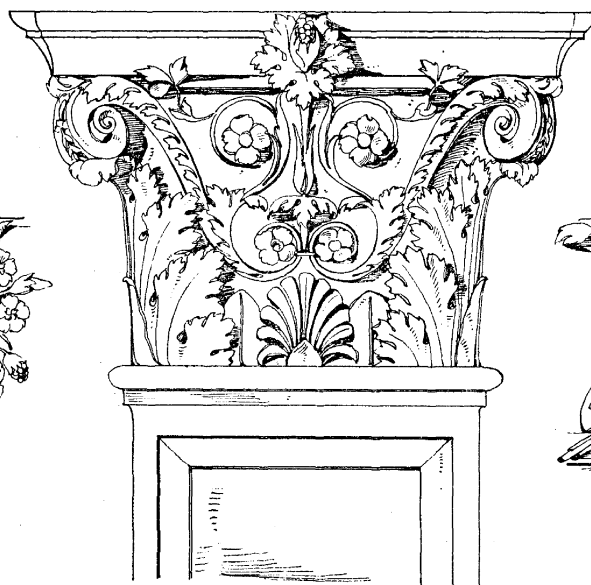
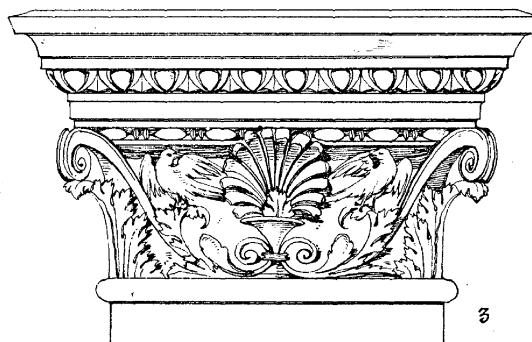
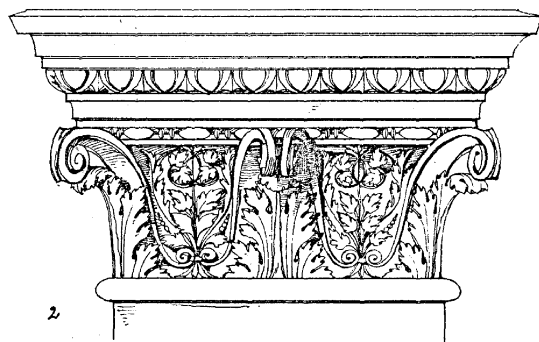
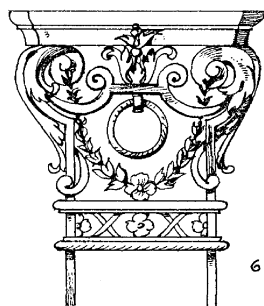
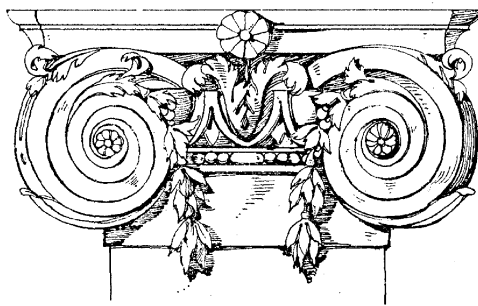
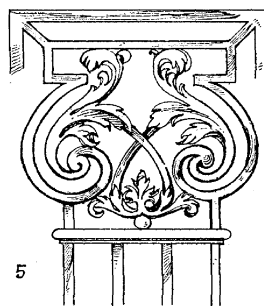
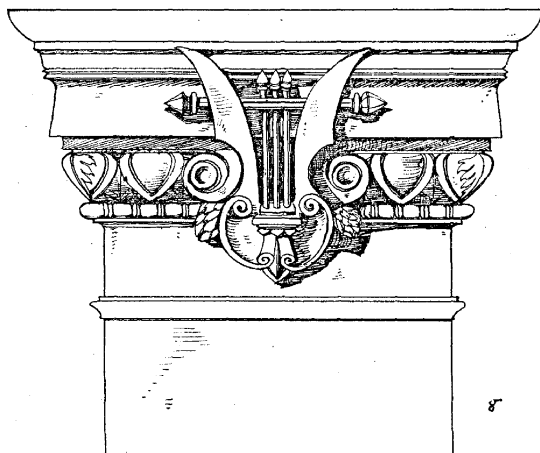
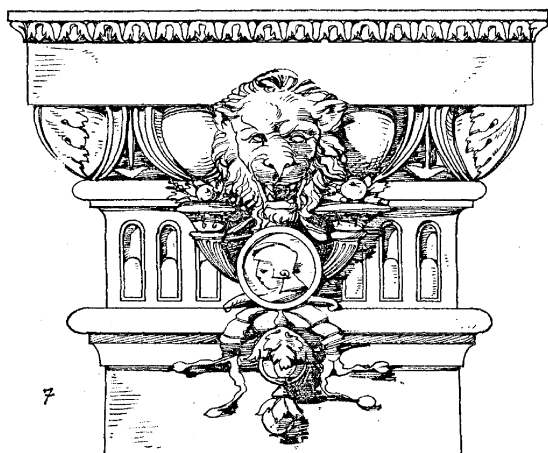
Die Balustradenbildung in Gestalt eiserner Gitter ist ein beliebter Gebrauch der Renaissance und aller folgenden Stile bis heute. Den Charakter der Stützen bringen jedoch nur die Motive mit aufstrebender Tendenz zum Ausdruck. Die Zulässigkeit von Ornamentformen, die bloss als Füllungen auftreten, ist jedoch durchaus nicht ausgeschlossen. Zahlreiche Beispiele von Balustraden bei Ragnenet.

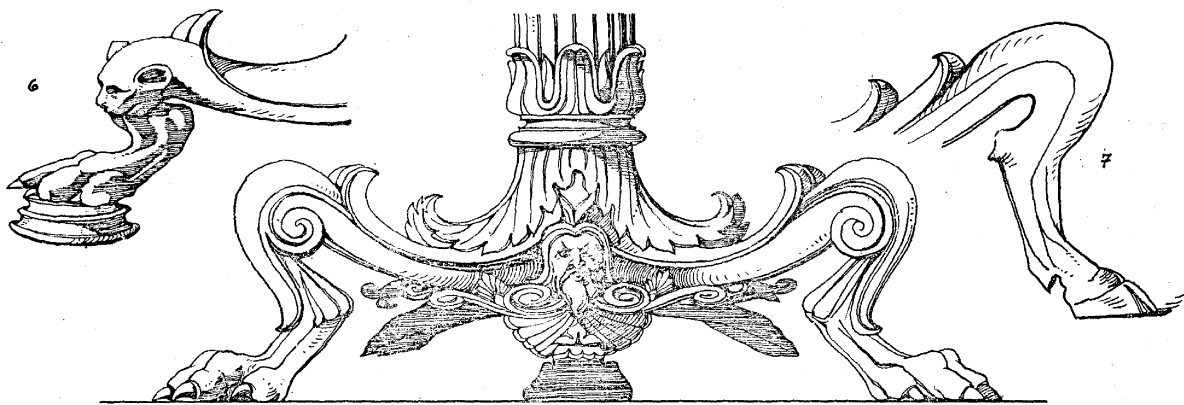
1. Modern-gotische Balustrade für Stein. Nach Viollet-le-Duc. (Ragnenet.)
2. „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ Schloss Pierrefonds. (Ragnenet.)
3. Steinernen Balustrade. Deutsche Renaissance. Vom Dagobertstürmchen des neuen Schlosses in Baden-Baden.
- 4—5. Balustradengitter nach Entwürfen Schinkels. (Vorl. f. Fabr. u. Handw.)
6. Modern-französische Balustrade. Hotel Mirabaud in Paris. Architekt Magne. (Ragnenet.)
7. Barockes Balustradengitter in Schmiedeeisen. Französisch.



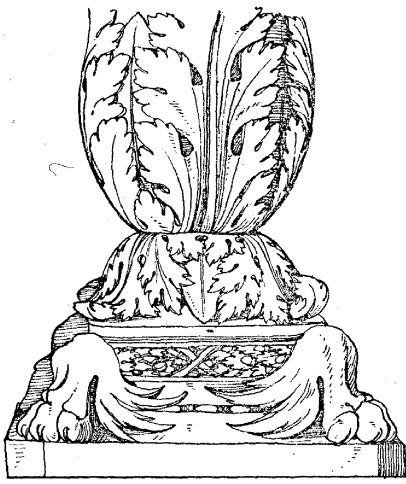




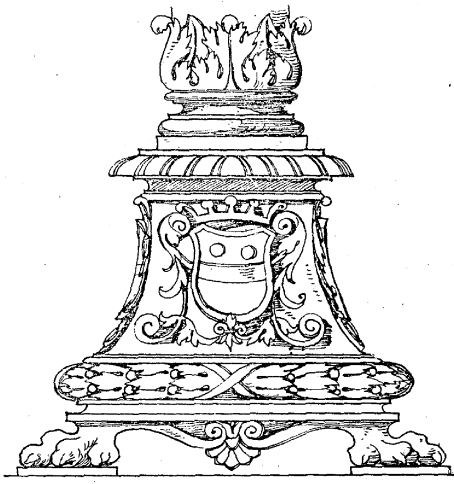




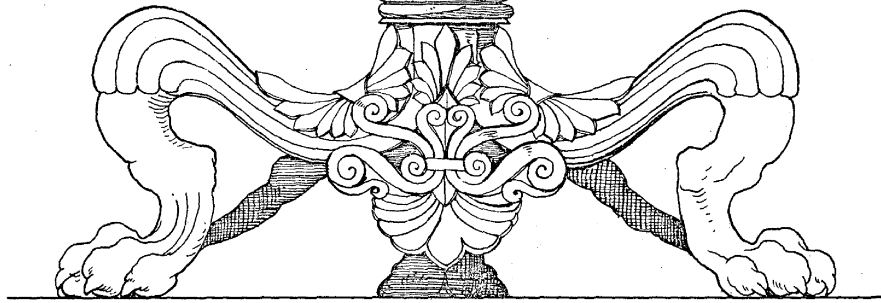
1



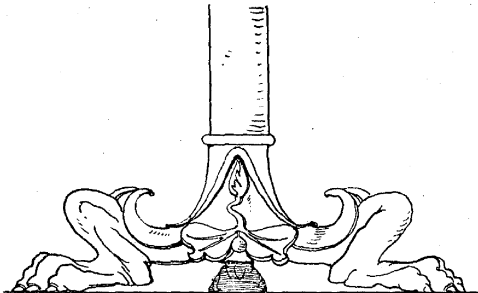
8



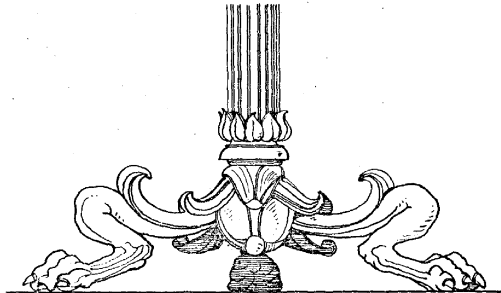
9



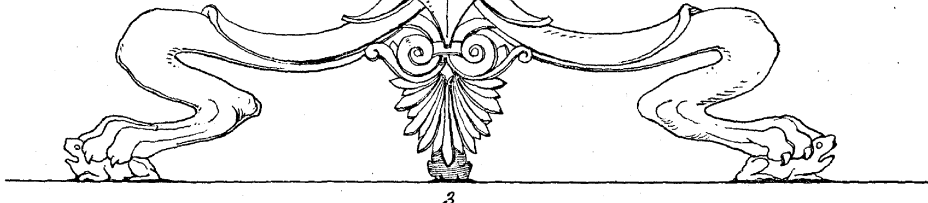
2



4

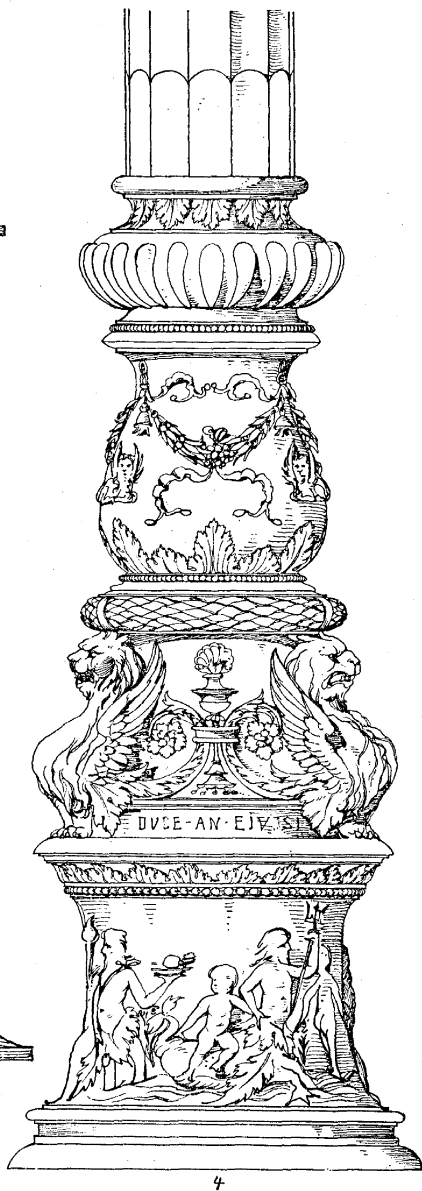
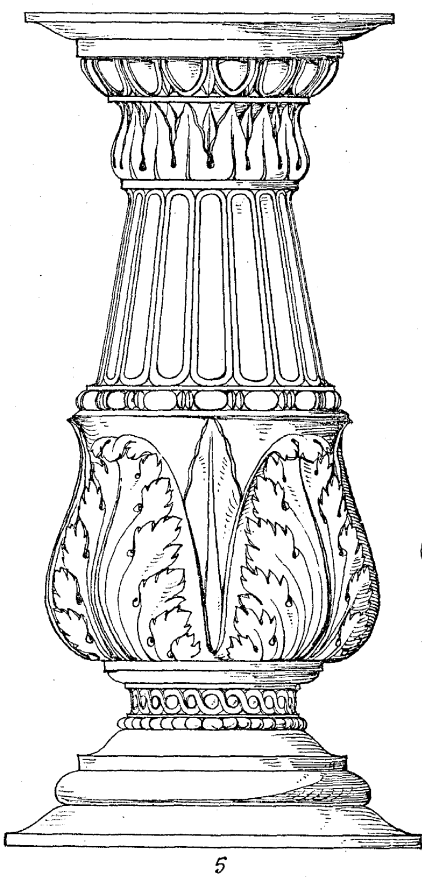
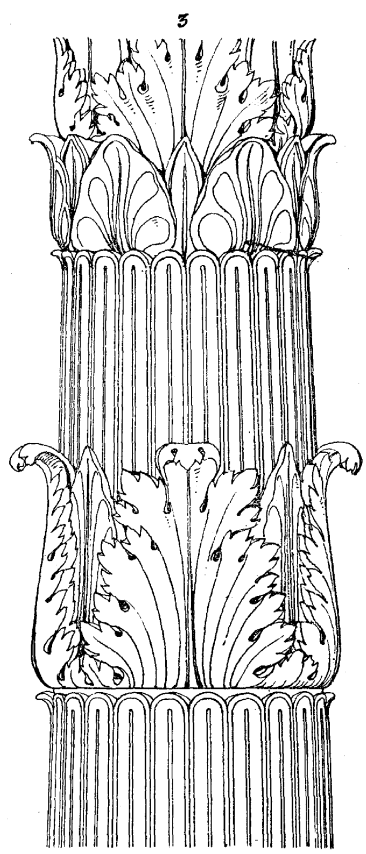
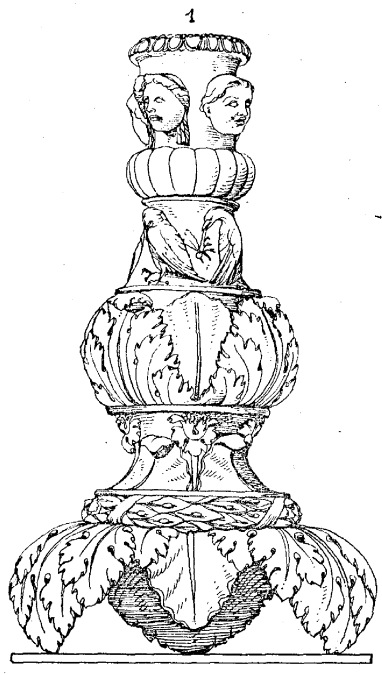
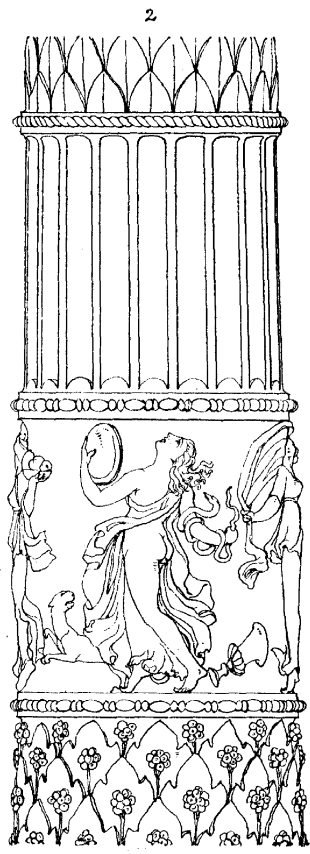


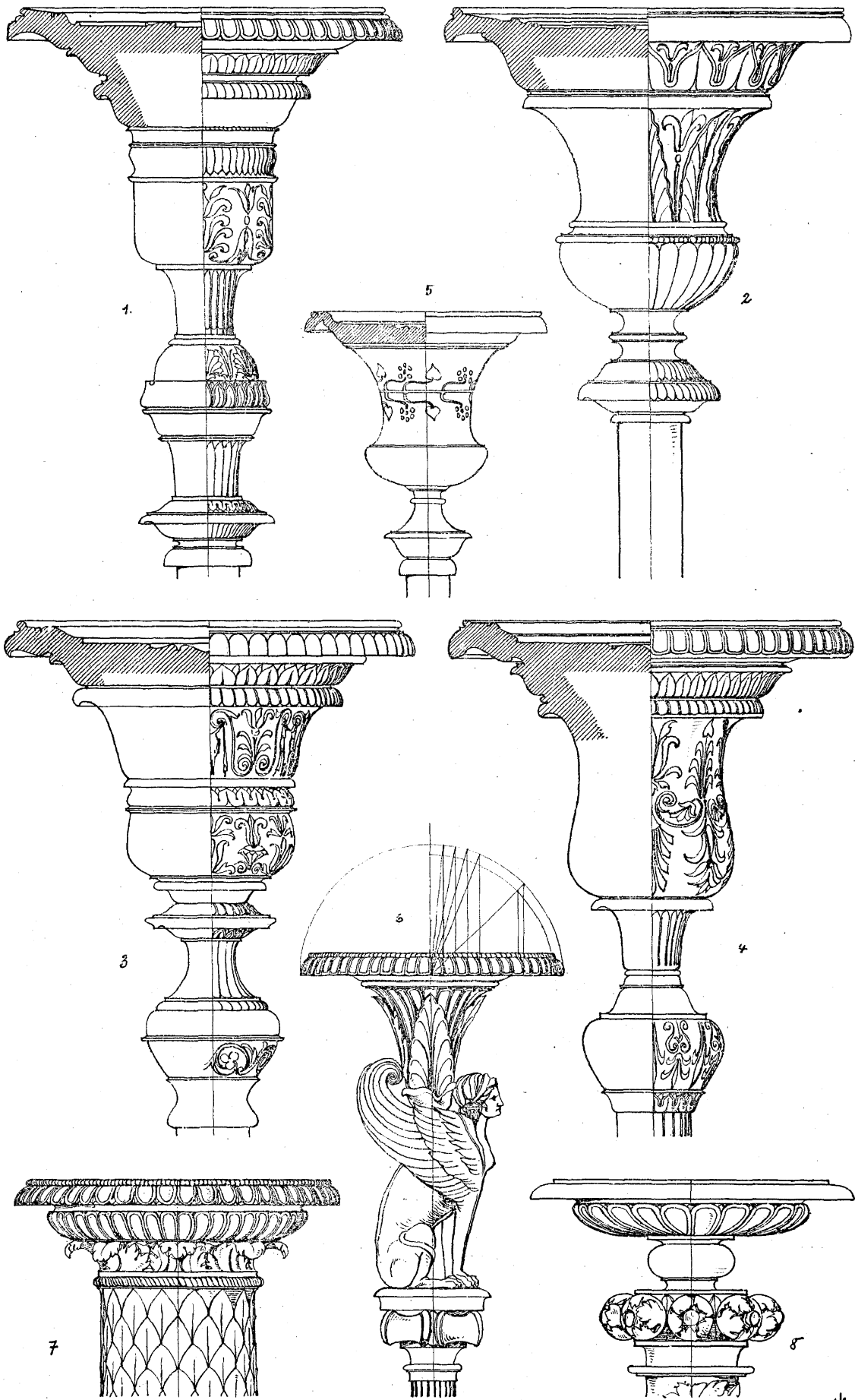
5

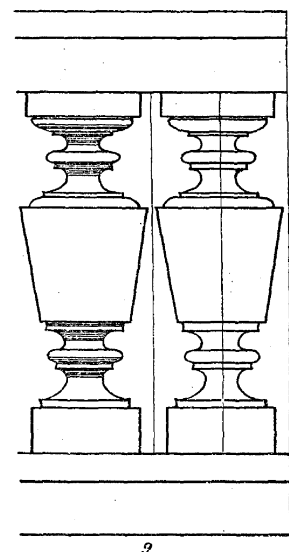
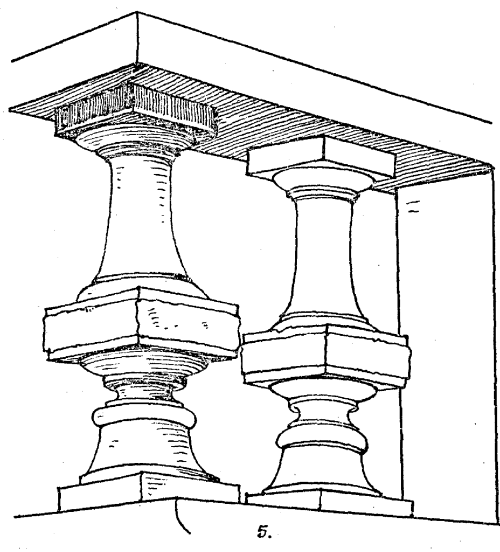
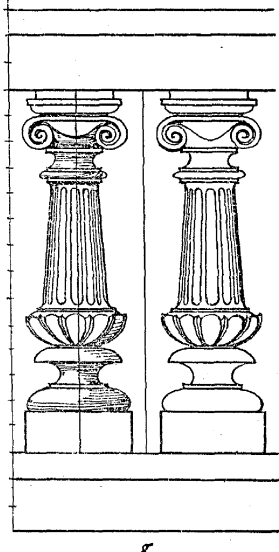
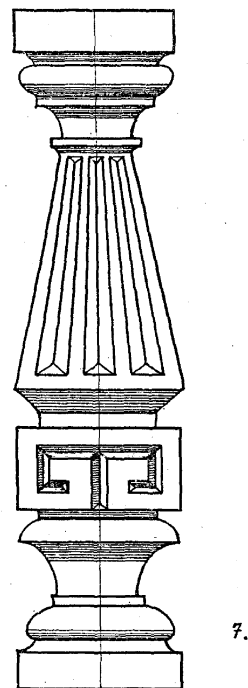
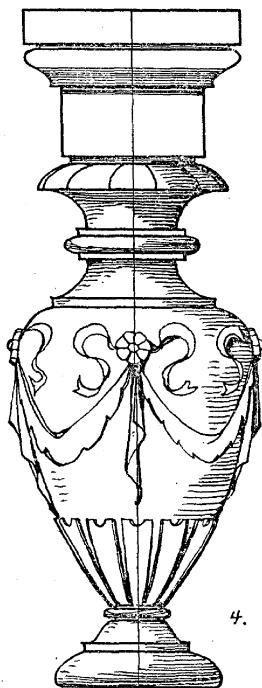
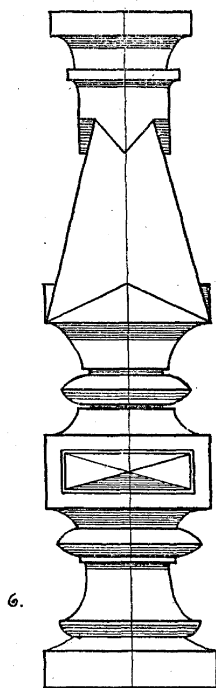
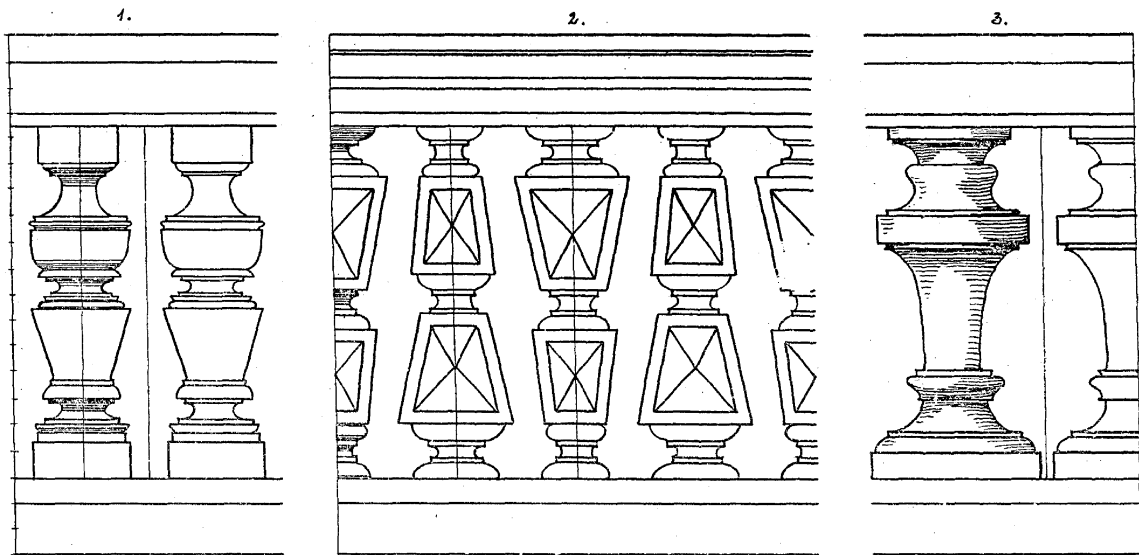


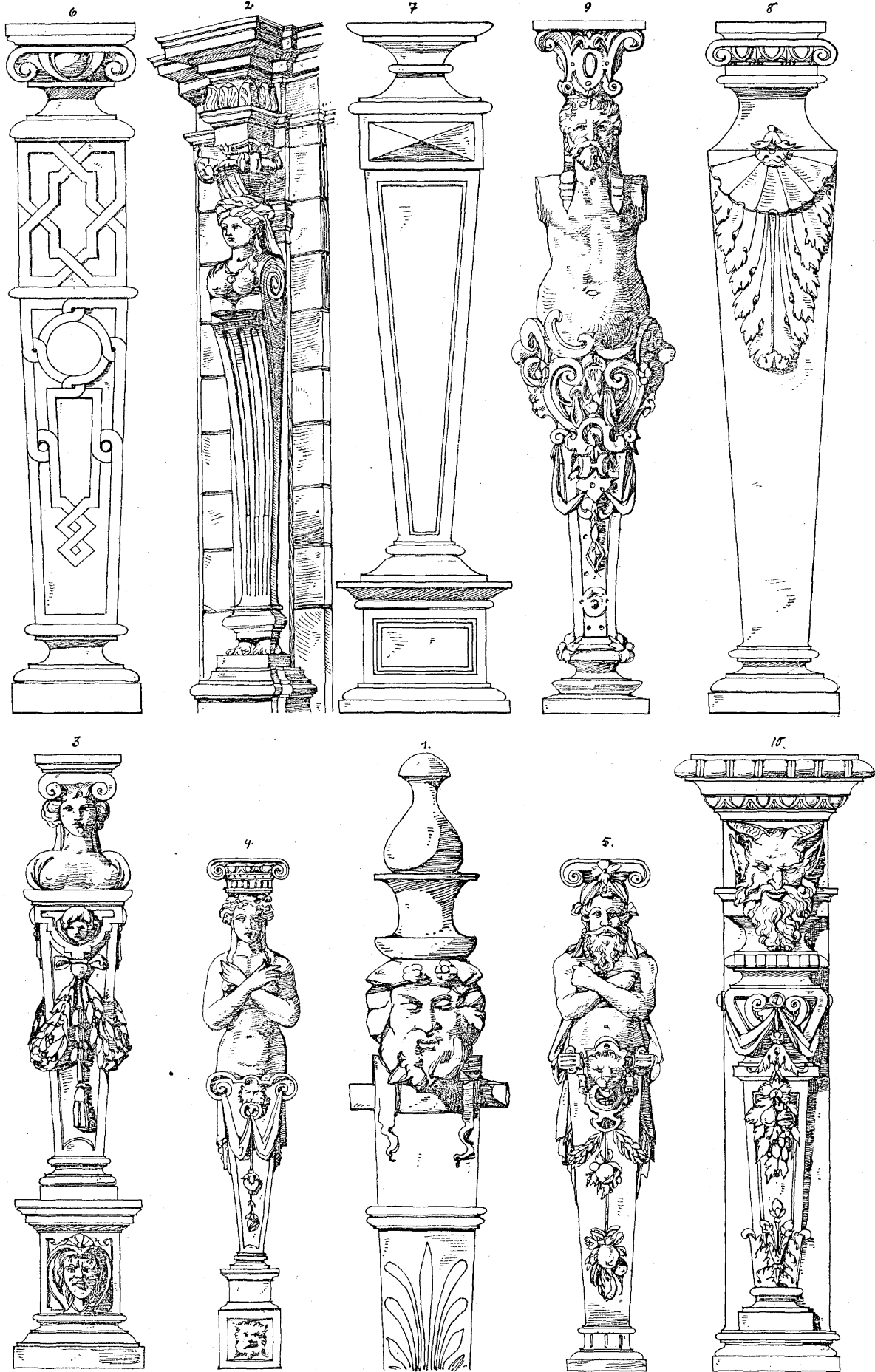
3

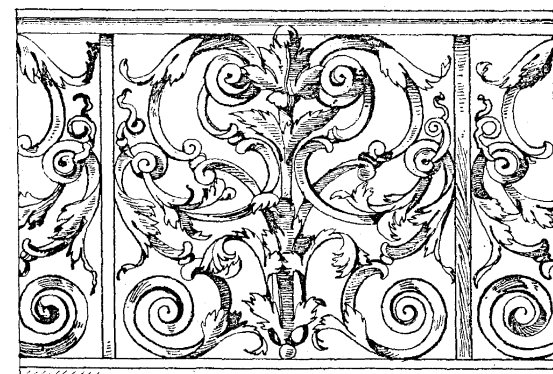
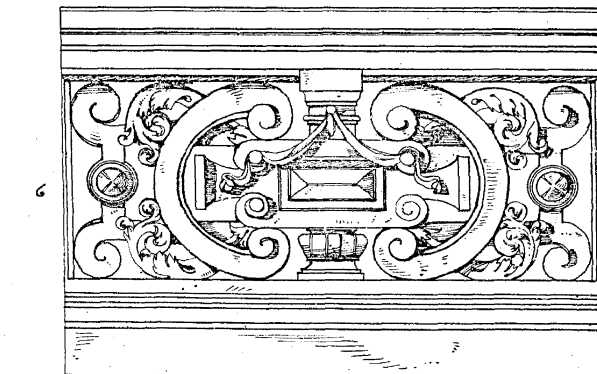
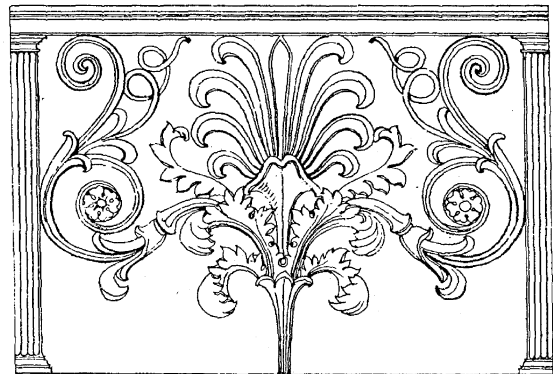
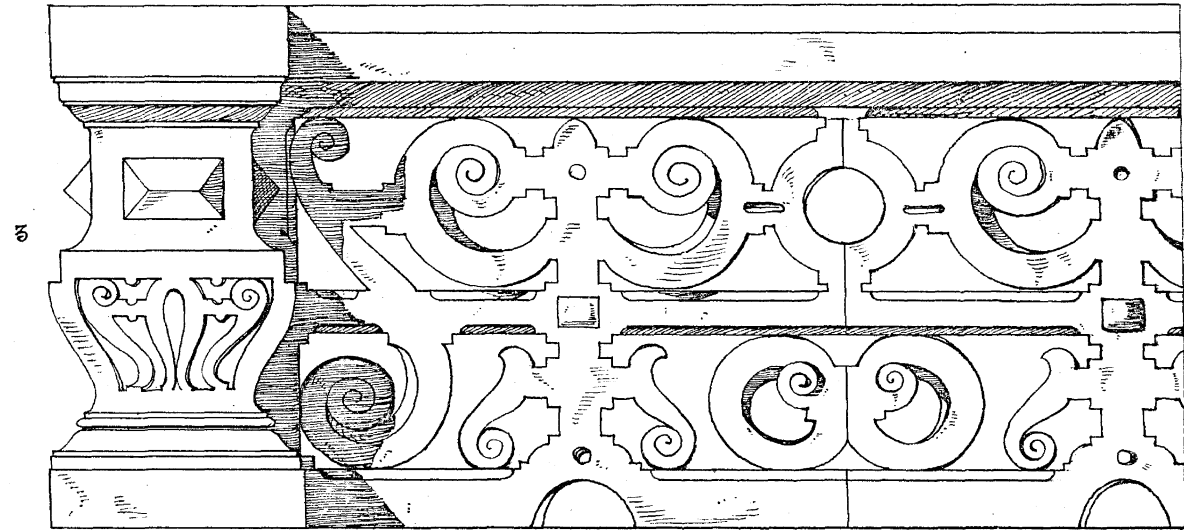
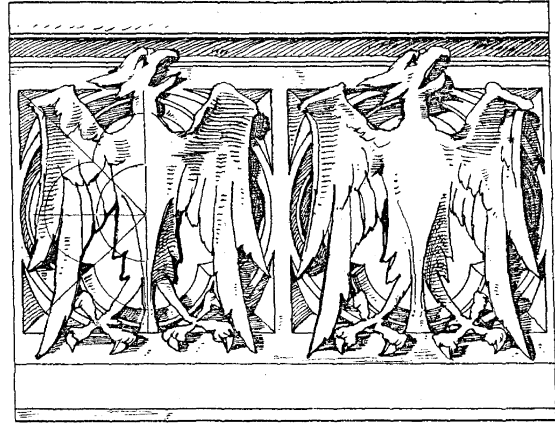
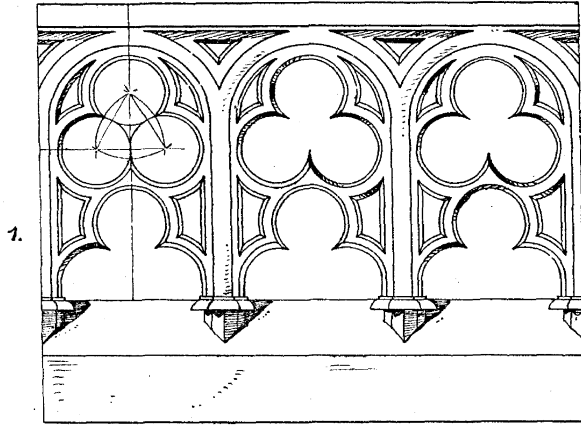












XV. HEFT.

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLEHRE

EINE

SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH

FÜR

SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 2.50.



LEIPZIG 1884
VERLAG VON E. A. SEEMANN

Tafel 141—150.

Heft 15.

II. C. S t ü t z e n.

Fortsetzung.

Taf. 141. (Geländerstäbe.)

Gewisse Arten von Geländern — und es sind das in erster Linie die Treppengeländer — werden durch Reihung einzelner Stäbe gebildet. Es tritt also hier an Stelle der robusten Docke der schlanke zierliche Stab. Während für jene das Material des Steins, der Terrakotta und des Holzes das gebräuchliche ist, haben wir uns den Geländerstab in Metall, in seinen einfachen Formen auch in Holz zu denken. Während in den letzten Jahrzehnten Gusseisen das dominierende Material war, greift man neuerdings wieder auf das bildsamere Schmiedeeisen zurück. Nach der Wahl des Materials richtet sich die Ornamentik. Während die Schmiedeeisentechnik den Stab durch die Zuthat von Ranken und Schnörkeln schmückt, zeigt der gegossene Stab Verzierungen in Flachrelief ungefähr in der für die Ausschmückung des Kandelaberschafes geltenden Weise. Kommt der Stab auf eine horizontale Ebene aufzustehen, empfehlen sich Fussbildungen nach Taf. 141. Fig. 3, 4. und 5; wird er seitlich an den Treppentrittöpfen befestigt, so ergeben sich Anordnungen, wie sie die Fig. 2 und 7 zeigen. Wo das obere Ende die Handleiste zu stützen hat, können selbständige Lösungen nach Fig. 2 und 5 in Anwendung kommen. Als praktisch erweisen sich kugelige Knöpfe (Fig. 4).

1. Moderner Geländerstab für Metallguss von Oberbaurat Leinz in Stuttgart. (Gewerbelhalle.)
2. „ „ „ „ „ Architekt von Hoven in Frankfurt. (Gewerbelhalle.)
3. „ „ „ „ Schmiedeeisen. (Gewerbelhalle.)
4. „ „ „ „ Metallguss.
5. „ „ „ „ von den Architekten Gropius und Schmieden.
6. Einfacher hölzerner Geländerstab.
- 7—8. Moderne Geländerstäbe für Metallguss. Architekt von Hoven in Frankfurt.

Taf. 142. (Möbelfüsse.)

Die an den Holzmöbeln auftretenden Füsse lassen sich in zwei Arten teilen je nach Massgabe ihrer Höhenverhältnisse. Hohe Füsse zeigen Tische und Sitzmöbel, niedrige dienen als Untersätze für Kastenmöbel aller Art. Als allgemeines Schema gilt der deckenartige Rotationskörper, wie er auf der Drehbank erzeugt wird. Nebenher sind auch vierkantige Formen in Gebrauch. Wo diese Füsse auf den Boden zu stehen kommen, empfiehlt es sich, dieselben nach unten zuzuspitzen (Taf. 142. 5—10); wo sie auf Podien etc. aufstehen und ein häufiges Verschieben nicht nötig wird, erhalten sie besser einen Sockel (Fig. 1). Neuerdings ist das Anbringen von Metallrollen hauptsächlich für Klaviere und schwere Sitzmöbel in Usus gekommen.

1. Moderner Möbelfuss. Architekt Boerner. (Schwenke, Möbel- und Zimmer-einrichtungen.)
2. „ „ „ Architekt Ziem. (Schwenke.)
3. „ „ „ Architekt Th. Müller. (Schwenke.)
4. „ „ „ (Schwenke.)
- 5—10. Verschiedene Möbelfüsse nach alten Motiven.

Taf. 143. (Trapezophoren.)

Mit dem Namen Trapezophor bezeichnet man den antiken Tischfuss. Gewöhnlich waren die Trapezophoren aus Marmor, die Tischplatte aus Holz oder mit Einlagen verziertem Stein. Es lassen sich vornehmlich zwei verschiedene Arten von antiken Tischen unterscheiden: der kreisrunde Tisch mit drei Füssen (vergl. Taf. 143. 1) und der Tisch von rechteckiger Form, getragen durch zwei Wandzargen (vergl. 143. 2 und 144. 6). Die Bildung der Füsse für beide Arten ist sehr originell. Der Unterteil für den Fuss des runden Tisches besteht aus einer grossen Tierklaue, die auf einer kleinen Platte ruht. Nach oben hin pflegt sich die Klaue in einen Akanthuskelch aufzulösen, aus welchem Löwen-, Luchs-, Panther- und andere Tierköpfe in kleinerem Massstabe herauswachsen (143. 5—10). Hin und wieder treten an Stelle der Tierköpfe das menschliche Haupt (144. 5) oder menschliche Halbfiguren wie der beckentragende Genius Taf. 144. Fig. 2—3. Formen von mehr architektonischem Charakter nach Taf. 144. Fig. 1 finden sich in der Frühzeit antiker Kunst. Die Anlage des Zargenfusses für den rechteckigen Tisch ist dergestalt, dass das Motiv des oben erwähnten Einzelfusses doppelt in symmetrischer Anordnung zur Anwendung kommt unter Zulegung von Flügeln. Der zwischen den Tiergestalten entstehende Zwischenraum wird figürlich oder ornamental ausgefüllt (Taf. 143. 2—4 und 144. 6). Auffällig ist bei beiden Fussformen die Verschiedenheit des Massstabs der kombinierten Einzelformen, die übrigens in der römischen Kunst auch anderswärts aufzutreten pflegt.

1. Dreifüssiger Tisch. Römisch. Füsse Marmor, Platte in Mosaikarbeit.
- 2—3. Vorder- und Seitenansicht einer römischen Tischzarge. Gefunden im Atrium des Hauses des Cornelius Rufus in Pompeji. (Fragments de l'architecture.)
4. Antike Tischzarge.
- 5—6. Römischer Tischfuss aus Marmor; Luchskopf und Luchsklaue. 0,84 m hoch. Museum in Neapel.
- 7—8. Römischer Tischfuss aus Marmor; Pantherkopf und Pantherklaue. 0,78 m hoch. Im britischen Museum in London.
- 9—10. Römischer Tischfuss aus Marmor; Löwenkopf und Löwenklaue. Im Vatikan in Rom.

Taf. 144. (Trapezophoren.)

1. Antiker Tischfuss aus Marmor, 0,80 m hoch. Im Museum zu Neapel. Nach der Symbolik des Ornaments zu schliessen, mutmasslich von einem dem Zeus geweihten Tische. (L'art pour tous.)
- 2—3. Vorder- und Seitenansicht eines kleinen römischen Tischfusses aus Marmor, 0,65 m hoch. Museum in Neapel. Pantherklaue; Eros mit der Nobris bekleidet.
4. Römischer Tischfuss aus Marmor, 0,80 m hoch. Britisches Museum in London.
5. „ „ „ „ „ 0,68 m hoch. Im Vatikan in Rom.
6. Antike Tischzarge aus Marmor. (Vulliamy.)

Taf. 145. (Konsolen.)

Der Formalismus der Konsolen, auch Krag- oder Tragsteine genannt, ist äusserst verschieden und mannigfaltig wie deren Benutzung und Anwendung und ist eine Folge der letzteren sowohl, sowie er sich auch in den verschiedenen Stilfassungen und dem verwendeten Material anpasst. Im chinesischen und indischen Stile finden sich frühzeitig konsolenartige Architekturglieder, ebenso bei den Assyriern, während sie im ägyptischen Stile fehlen. Im griechischen Stil zeigen sich sporadisch sehr hübsch entwickelte Volutenkonsolen, doch ist es erst der römische Stil, der diese Form in ausgiebigster Weise verwendet. Als ursprünglicher Ausgangspunkt mag wohl der verzierte Balkenkopf zu betrachten sein, wie das römische Konsolengesimse wohl nur eine Erweiterung der Zahnschnittbildung vorstellen dürfte. Die Sfürmig gekrümmte Doppelvolute mit einer grossen und einer kleinern Spirale erscheint als eine stilistisch mustergültige Form. Die konstruktive Linie und der Raum zur eigentlichen Ornamentik ist bei dieser Konsole in der Seitenansicht gegeben, während die Vorderseite als die untergeordnete auftritt und ihre Verzierung durch Profilierung, durch Schuppenmotive, Perlschnüre und durch Akanthusblätter erhält, welche der Grundform sich in hübscher Linie anschmiegen. Wird die Konsole zur Bildung des Konsolengesimses oder als Balkenträger benutzt, so erhält dieselbe die liegende Form; stehend, die grosse Volute nach oben gerichtet, stützt sie die Verdachungen der Fenster und Thüren. Eine anderweitige Verwendung kennt die Antike kaum. Ein hervorragend schönes Beispiel mustergültiger Lösung ist die Thürkonsole des Erechtheions in Athen (Taf. 145. 2—3). Hervorragende römische Beispiele liegender Konsolen zeigen die Fig. 5—8 der nämlichen Tafel. Das der spätrömischen Epoche angehörige Beispiel 3—4 zeigt die Zuthat figürlicher Ausschmückung. Die Biegung der Volutenkurve weicht hier vom Normalschema ab und nähert sich der Parabelkurve, welche die statische Berechnung für diese Träger verlangt.

Die altchristliche und romanische Kunst verwendet zum Teil antike Formen in vergrößerter Weise, zum Teil schafft sie neue Bildungen, wie sie den neuen Anforderungen entsprechen. Es finden sich hier bereits sparrenkopfförmige Bildungen, wie sie in der Holzarchitektur des Mittelalters typisch werden und wie sie hauptsächlich zu Gesimsanlagen und als Vermittlung in den Ecken zwischen den Gewändelpfosten und Stützen der Thüren und Fenster angewendet werden. Als Repräsentant dieser Kategorie von Stützen mag das Beispiel Taf. 146. 11 gelten. Eine andere Art von mittelalterlichen Konsolen wählt die centrale Entwicklung bei rechteckiger, polygonaler oder runder Grundrissform. Dergestaltige Konsolen spitzen sich nach unten zu und gewinnen die Gestalt der Hängezapfen, wie sie als Unter-Enden von Bogenfriesen und Wanddiensten (Halb- und Dreiviertelsäulen) passend erscheinen. (Taf. 147. 1 u. 2.) Die letztere Form benutzt die Gotik auch als Träger für die figurale Heiligengestalten, die sie an den Pfeilern und in den Portalleibungen anbringt.

Die Renaissance gestaltet die letztgenannten Konsolen in ihrer Weise um, benutzt aber mit Vorliebe wieder die antiken Formen (146. 3), wobei sie dann und wann die Volute umkehrt (146. 1—2) und die Vorderseite reicher und selbständiger ornamentiert (146. 6). Neu ist die Kombination verschiedener kleinerer Konsolen zu einem Konsolensystem nach Fig. 5 Taf. 146. Wie schon die gotische Hängezapfenkonsole das Kelchkapital imitiert, so werden in der Renaissance das dorische, ionische und korinthische Kapital in einfacher Weise zu Konsolen umgewandelt (Taf. 147. 4—6). In der Holzarchitektur begegnet man Konsolen, welche die Gestalt reich verzierter Büge annehmen (146. 4).

Der der Renaissance folgende Barockstil vermehrt den Reichtum der Formen ebenfalls wesentlich. Die strenge Volutenlinie wird aufgegeben und häufig geradlinig unterbrochen (146. 7—10). Das hängende Dreieck wird als Konsolenmotiv behandelt (147. 3 und 8). Eine Neuerung dieser Periode ist die Triglyphenkonsole (147. 7); dieselbe findet hauptsächlich als Gurt- und Fensterbankträger Verwendung.

Die Rokokozeit verlässt auch auf diesem Gebiet die hergebrachten Normen und opfert die konstruktive Linie der malerischen Willkür. Muschelmotive und unsymmetrische Schnörkel müssen als Stützen figurieren.

Unsere moderne Zeit bearbeitet die Vorbilder der früheren Stile, ohne wesentlich Neues beigefügt zu haben, wenn man nicht die Gepflogenheit als neu betrachtet will, auf selbständigen, zum Anhängen eingerichteten Konsolen Büsten, Uhren, Nippsachen etc. aufzustellen.

Schliesslich sei hier noch erwähnt, dass die Konsole in den verschiedensten Formen in fast allen Stilen Verwendung als Schlussstein in Thür- und Fensterstürzen gefunden hat, woselbst sie eigentlich gar nicht als Stütze fungiert.

Als stilistisch unzulässig muss es gelten, unter Giobellinien Konsolengesimse mit schräg gequetschten Konsolen anzuordnen, wie es die römische Spätperiode und ihr nachahmend auch die Renaissance in vereinzelt Beispielen gethan hat.

Ein reiches Material an Konsolen der verschiedensten Epochen bei Raguenot, eine ausführliche Abhandlung über die Konsole von Dr. P. F. Krell in der Gewerbelhalle 1870 Nr. 10.

- 1—2. Vorder- und Seitenansicht einer griechischen Konsole von der Thür des Erechtheion in Athen.
- 3—4. Vorder- und Seitenansicht einer römischen Konsole im Museum des Vatikan in Rom.
- 5—6. Vorder- und Seitenansicht einer römischen Konsole vom Tempel des Jupiter Stator in Rom. Museum des Vatikan.
- 7—8. Vorder- und Seitenansicht einer römischen Konsole im Museum des Vatikan in Rom.

Taf. 146. (Konsolen.)

- 1—2. Seitenansichten einer Renaissancekonsole im Museum des Vatikan in Rom.
3. Renaissancekonsole vom Hôtel d'Assezat in Toulouse, 16. Jahrh. (Raguenot.)
4. Holzkonsole. Französische Renaissance. Vom Hôtel d'Assezat in Toulouse. (Raguenot.)
5. Konsole in istrianischem Kalk. Venetianische Renaissance. Museum in Hamburg.
6. Vorderseite einer Marmorkonsole. Ital. Renaissance. Aus Sta. Maria de' miracoli in Venedig. (Gropius.)
- 7—8. Modern-französische Konsole. Architekt Roux. Paris
- 9—10. „ „ „ „ „
11. Mittelalterliche Konsole von der Kirche zu Athis in Frankreich.

Taf. 147. (Konsolen.)

1. Romanische Konsole. Kathedrale zu Noyon. 12. Jahrh. (Raguenot.)
2. Gotische Konsole. Aus St. Pierre unter Vezelay. (Gewerbehalle.)
3. Konsole. Französische Renaissance. Vom Schloss zu Blois.
- 4—5. Konsolen. Deutsche Renaissance. Vom neuen Schloss in Baden-Baden. (Gmelin.)
6. Konsole. Deutsche Renaissance. Vom Heidelberger Schloss.
7. Triglyphenkonsole. Französische Spätrenaissance.
8. Modern-französische Konsole von der Bibliothek des Louvre. Architekt Lefuel. (Raguenot.)
9. Modern-französische Konsole. (Raguenot.)
10. „ „ „ „ Neues Kasino in Lyon. Architekt Porte. (Raguenot.)

Taf. 148. (Wandarme.)

Als eine besondere Unterabteilung der Stützen erscheinen jene schmiedeeisernen Träger, die das Mittelalter, die Renaissance und die moderne Zeit in der Gestalt von Wandarmen gebildet hat. Der Zweck dieser Arme kann sehr verschieden sein. Sie dienen zur Anbringung von Wirts- und andern Aushängeschildern, als Stützen für Brunnenröhren und Wasserspeier, als Träger für Kerzen, Lampen und Ampeln, als Garderobehalter u. s. w. Der Formalismus ändert sich nach Stil und Reichtum der Ausführung und benutzt Quadrat-, Flach- und Runderisen, die Technik des Treibens etc. Unsere Tafel giebt eine Anzahl solcher Träger ältern und neuern Datums, für die verschiedensten Zwecke bestimmt.

- 1—2. Wandarm von einem Leseputz in S. Benedetto bei Mantua. Italienische Renaissance. (Gewerbehalle.)
3. Schmiedeeiserner Schildträger des Gasthauses „zum grauen Wolf“ in Regensburg. Deutsche Renaissance. (Musterornamente.)
4. Schmiedeeiserner Träger eines Brunnenrohrs. Kloster Lichtenthal bei Baden. Deutsche Renaissance. (Gmelin.)
5. Schmiedeeiserner Weihwasserbeckenträger von einem Grabkreuze auf dem Friedhof zu Kirchzarten. Deutsche Renaissance. (Schau-ins-Land.)
- 6—7. Schemata schmiedeeiserner Stützen für Wasserspeier. Deutsche Renaissance.
8. Schmiedeeiserner Wandarm mit Aushängeschild. Modern. Architekt Crecelius in Mainz.
9. Moderner Wandarm aus Schmiedeeisen. Modern. (Badische Gewerbezeitung.)

Taf. 149. (Karyatiden und Atlanten.)

Das freieste und reichste Motiv für die Stützenbildung ist die menschliche Gestalt. Schon in der persischen und ägyptischen Architektur finden sich menschliche Figuren als Träger von Gesimsen und Verdachungen. Der griechische und

römische Stil benutzen das Motiv ebenfalls und zwar wird in der dorischen Ordnung hauptsächlich die männliche Gestalt, im ionischen Stil dagegen die weibliche verwendet. Aus der Sprache der Antike stammen auch die noch heute geltenden Bezeichnungen derartiger Träger. Nach der griechischen Mythologie stützt Atlas an den Enden der Erde das Himmelszelt. Daher leitet sich die Bezeichnung „Atlanten“ für die kerkulischen männlichen Träger, die auch den Namen Telamonen führen. Die Bezeichnung „Karyatiden“ für die weiblichen Träger steht mit der Stadt Karyä im Peloponnes in Beziehung. Nach der einen Auffassung sind die Karyatiden Nachbildungen der Jungfrauen, die am Fest der Diana im Tempel zu Karyä tanzten. Nach Vitruv ist ihre Einführung in die Architektur damit begründet, dass die Bewohnerinnen von Karyä, zur Strafe für ihre Unterstützung der Perser, in Gefangenschaft geführt und als Lastträgerinnen benutzt wurden. Kanephoren (= Korbträgerinnen) heißen die Karyatiden, wenn über ihrem Haupt korbbartige Kapitäle als Vermittelung mit der aufliegenden Last dienen. Bekannte antike Beispiele sind die Atlanten am Jupitertempel zu Agrigent und die Karyatiden der Vorhalle des Erechtheion in Athen.

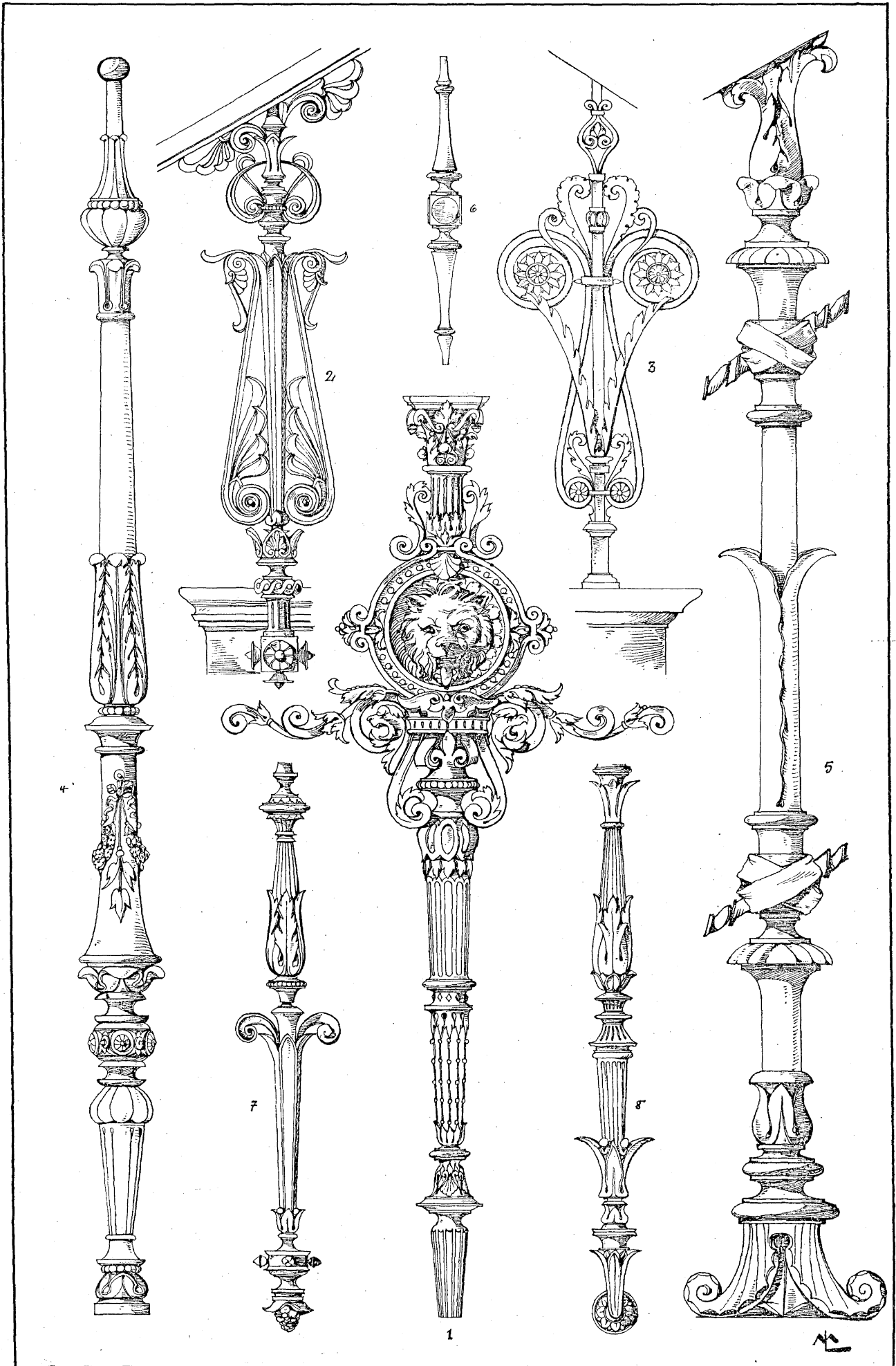
Das Mittelalter verwendet Atlanten und Karyatiden kaum, dagegen finden sie reichliche Anwendung in der Kunst der Renaissance und der dieser folgenden Stile bis heute.

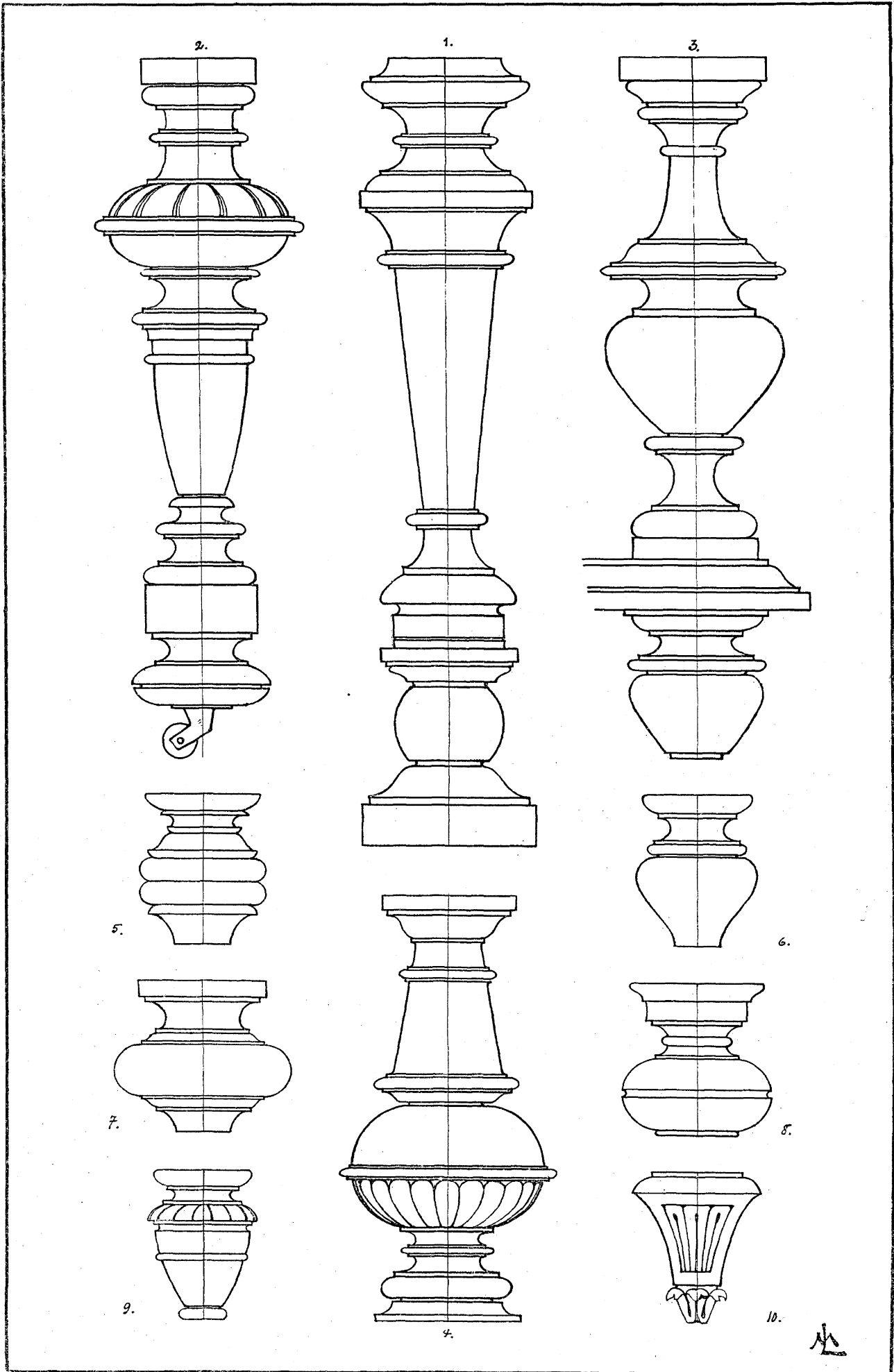
Atlanten und Karyatiden kommen sowohl als freistehende Figuren, wie mit der Wand verbunden, im Hoch- und Flachrelief, vor. Teils wird die ganze Höhe der Figur benutzt, teils nur die obere Hälfte in Verbindung mit Konsolen (Taf. 149. 4—6) oder hermenartigen Füßen (Taf. 150. 4—5). Ebenso sind kombinierte Träger in der Form von Doppelkaryatiden ein beliebtes Motiv, wie das dem Louvre in Paris entlehnte Beispiel auf Taf. 150 zeigt.

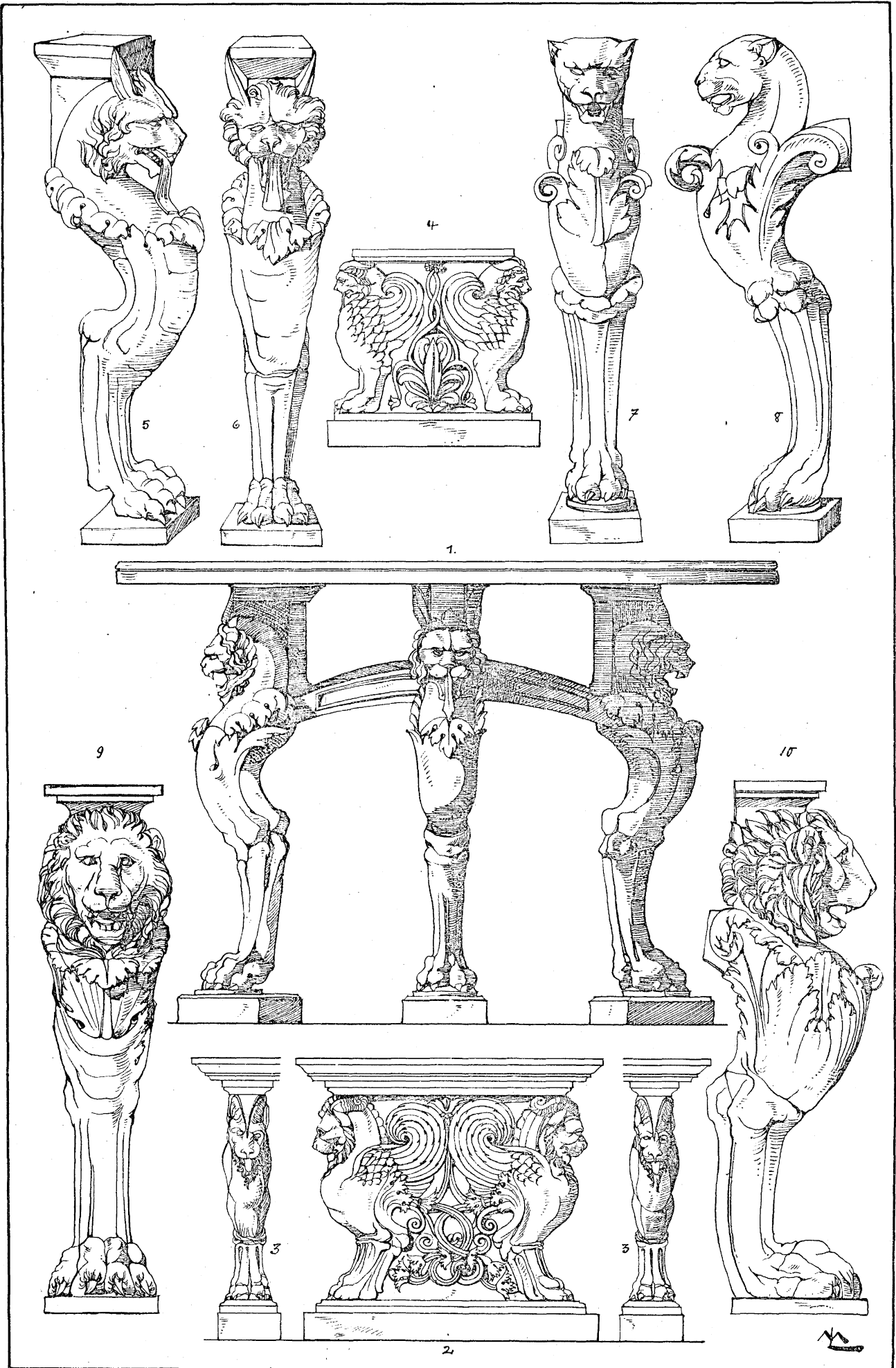
1. Griechische Karyatide von der Vorhalle des Erechtheion in Athen. (Vorl. f. Fabr. u. Handw.)
2. Antike Karyatide aus der Villa Mattei nach Piranesi. (Vorl. f. Fabr. u. Handw.)
3. Modern-französischer Atlant von einem Hause in Paris. Bildhauer Caillé. (Raguenot.)
- 4—5. Vorder- und Seitenansicht einer modernen Karyatide. Sitzungssaal im Direktionsgebäude der Verkehrsanstalten in Karlsruhe. Ziegler u. Weber in Karlsruhe.
- 5—6. Vorder- und Seitenansicht eines modernen Atlanten. Gegenstück zur vorigen.

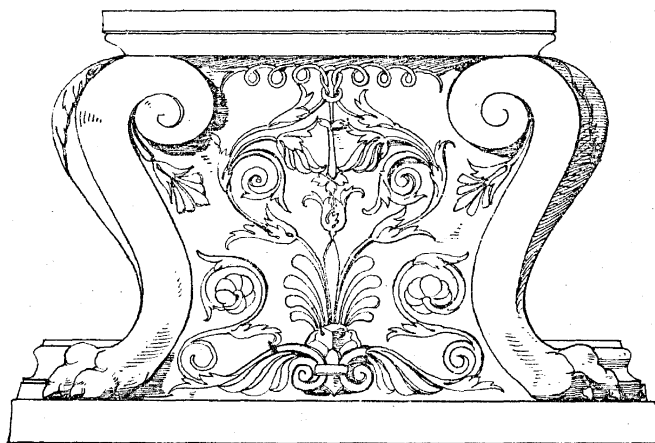
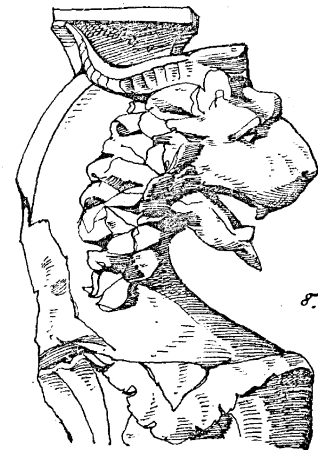
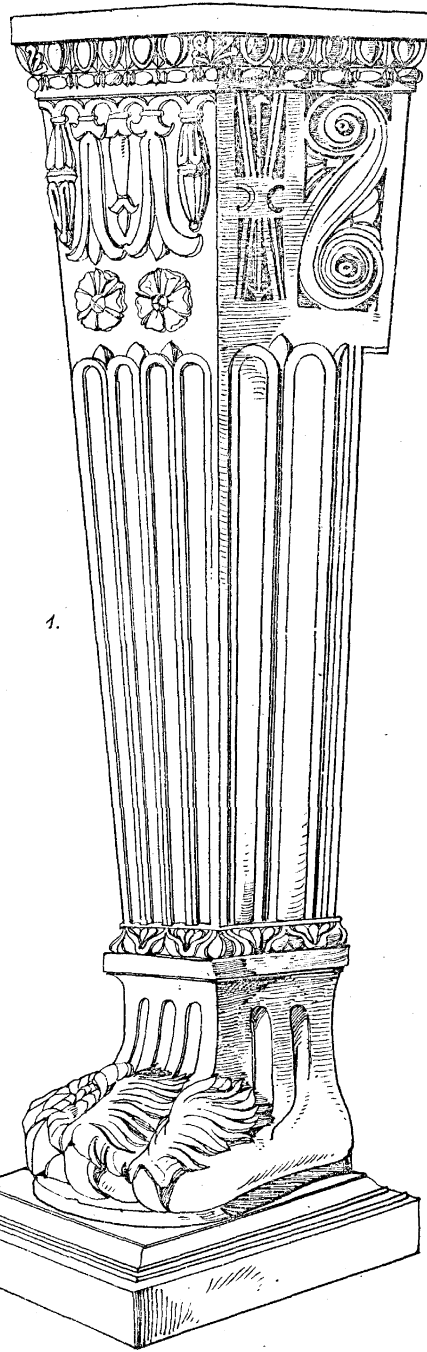
Taf. 150 (Karyatiden.)

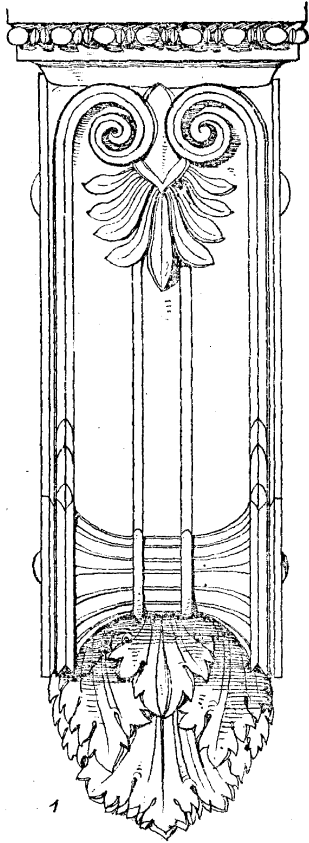
1. Doppelkaryatide vom Louvre in Paris. (Baldus.)
- 2—3. Karyatiden vom Haupteingang des Conservatoire national des arts et métiers in Paris. Bildhauer E. Robert. (Raguenot.)
- 4—5. Karyatiden von einem Preisdiplom für Landwirtschaft. Professor Hammer in Karlsruhe.
- 6—7. Karyatiden von der Wanddekoration des Festsaaes im Künstlervereinslokal in Karlsruhe. Professor Hammer.



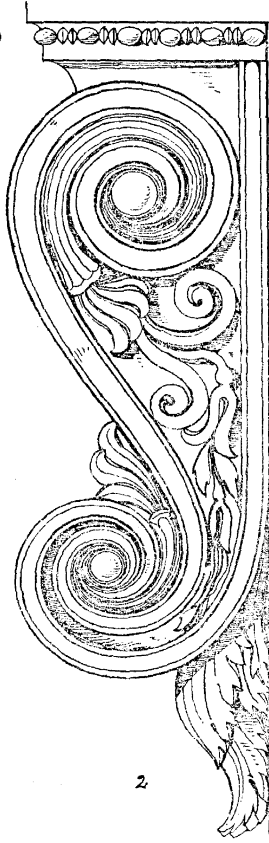




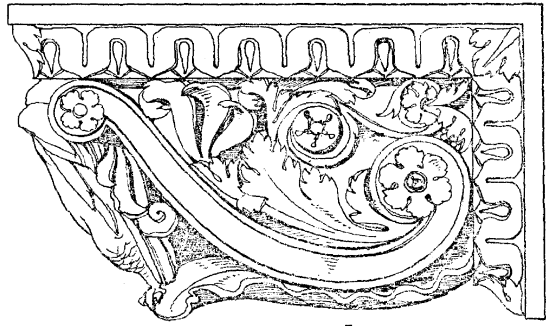




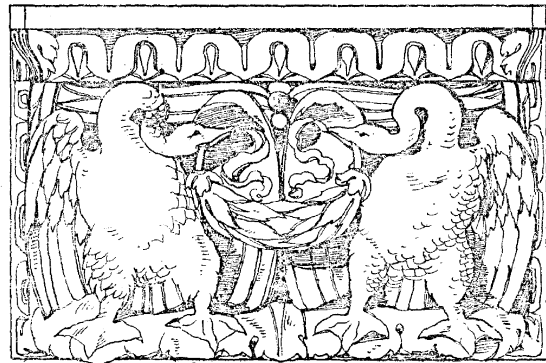
1



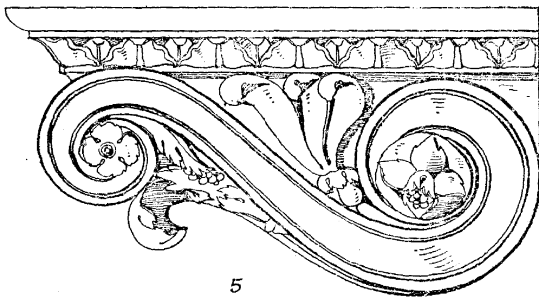
2



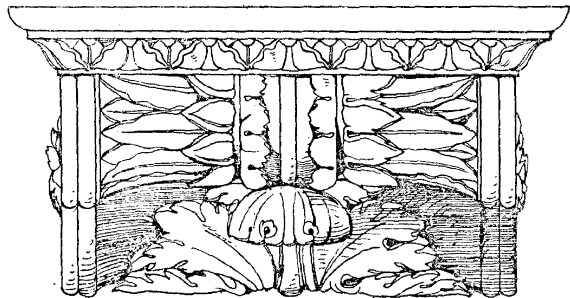
3



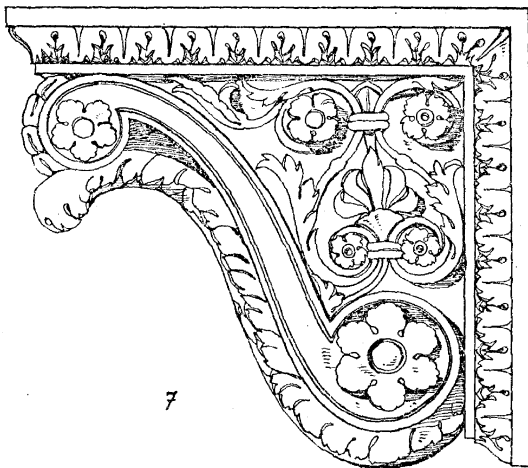
4



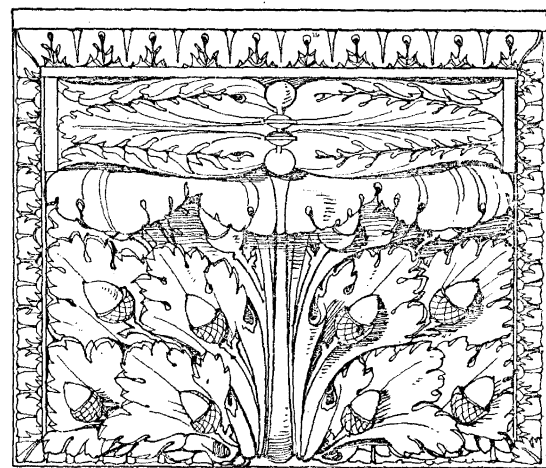
5



6

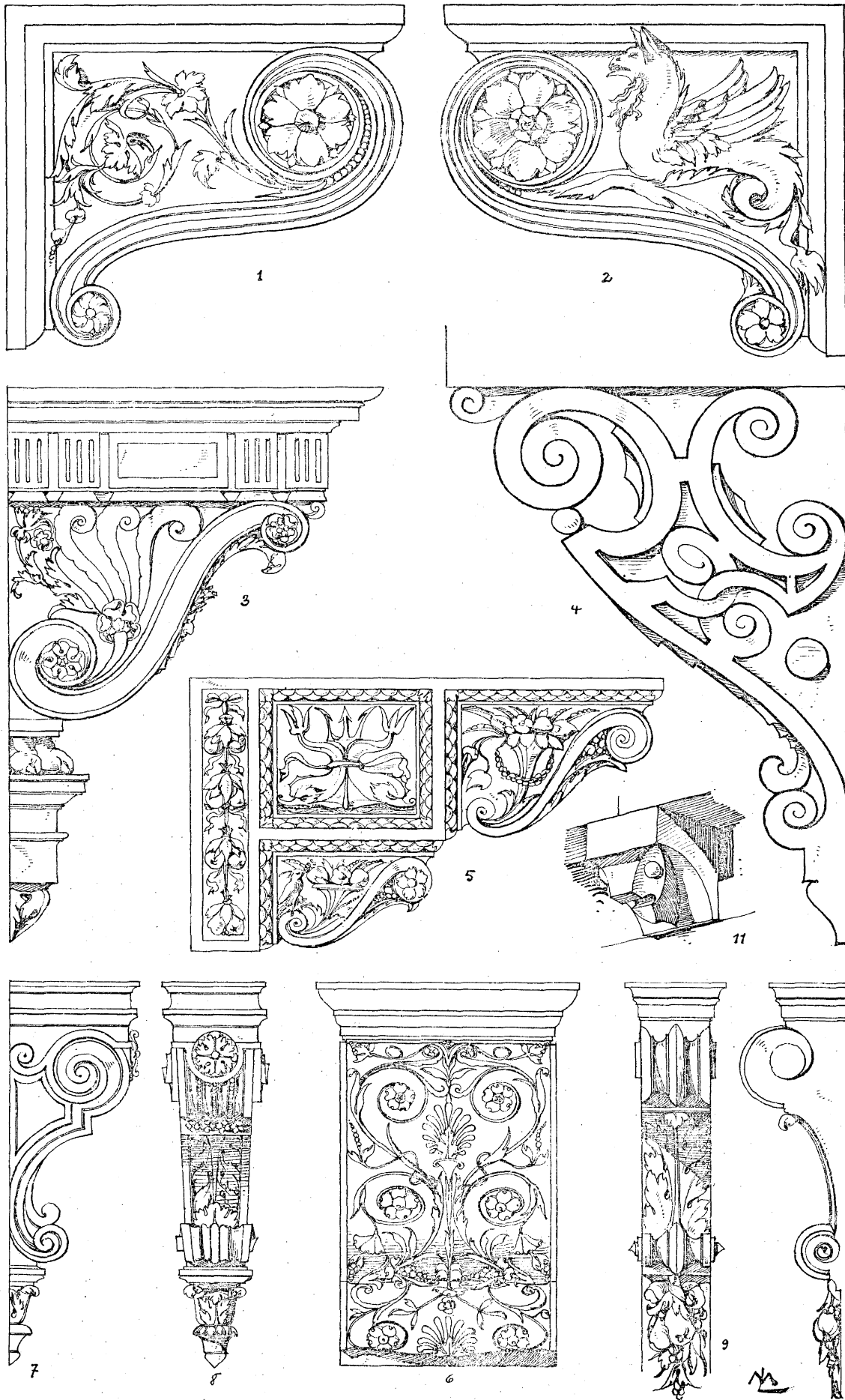


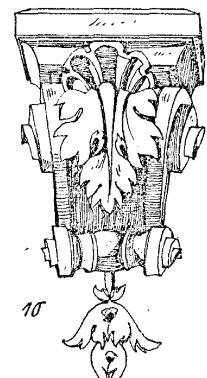
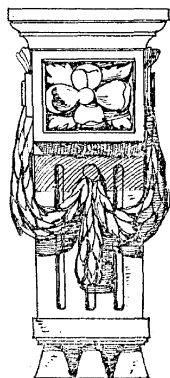
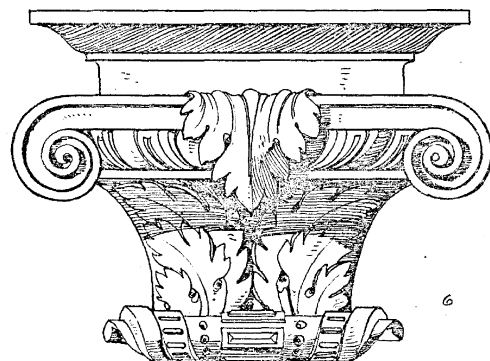
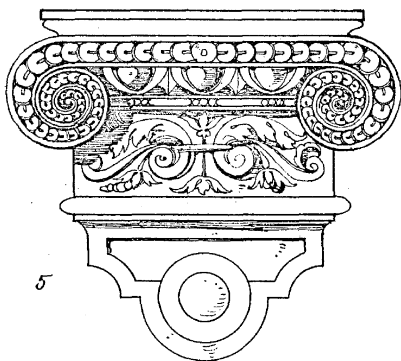
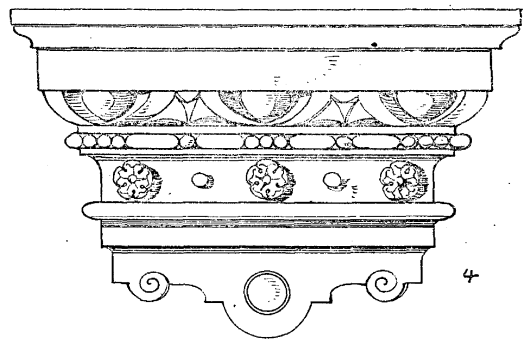
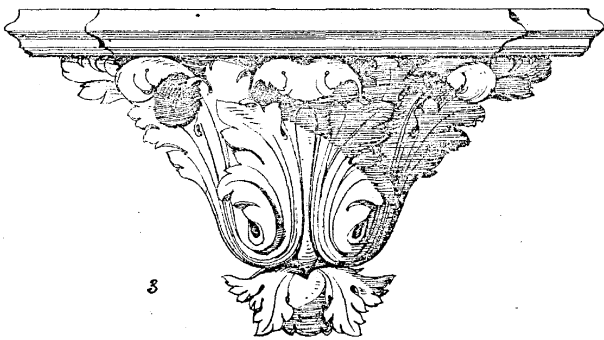
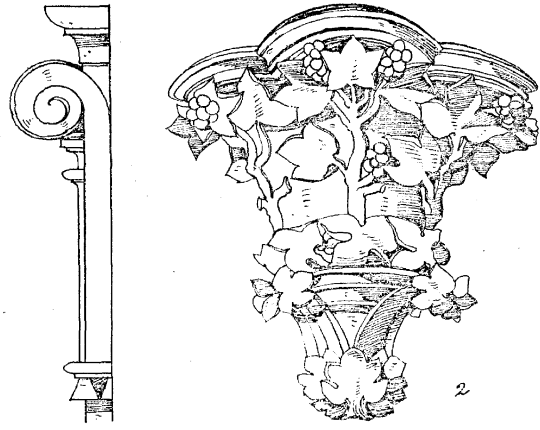
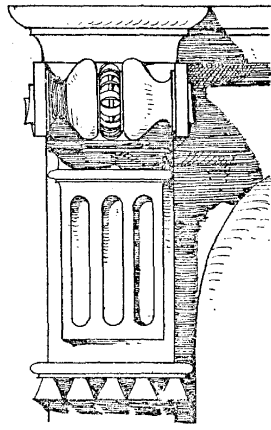
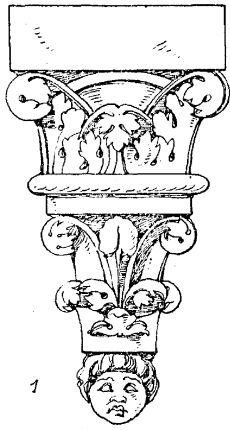
7

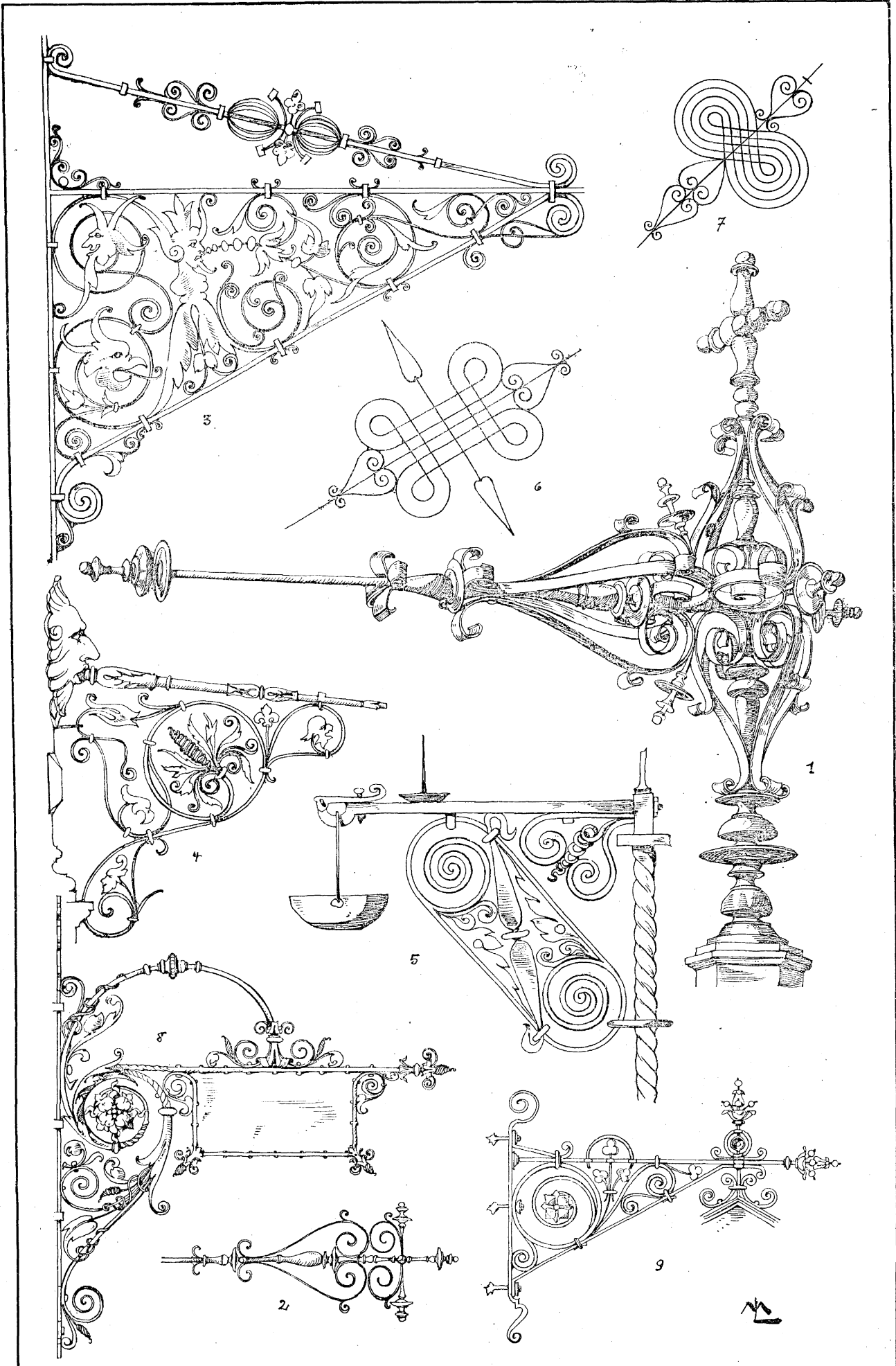


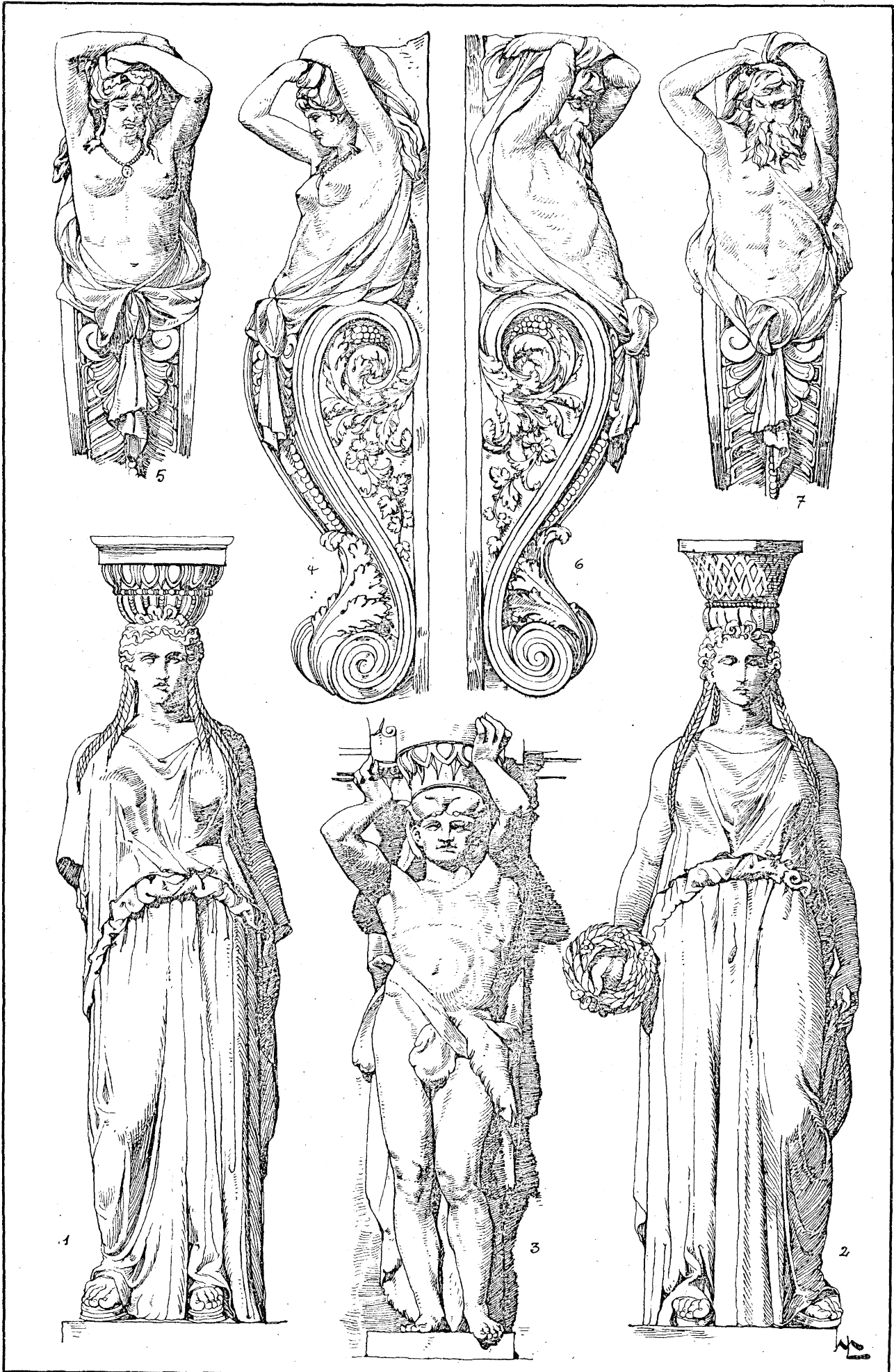
8







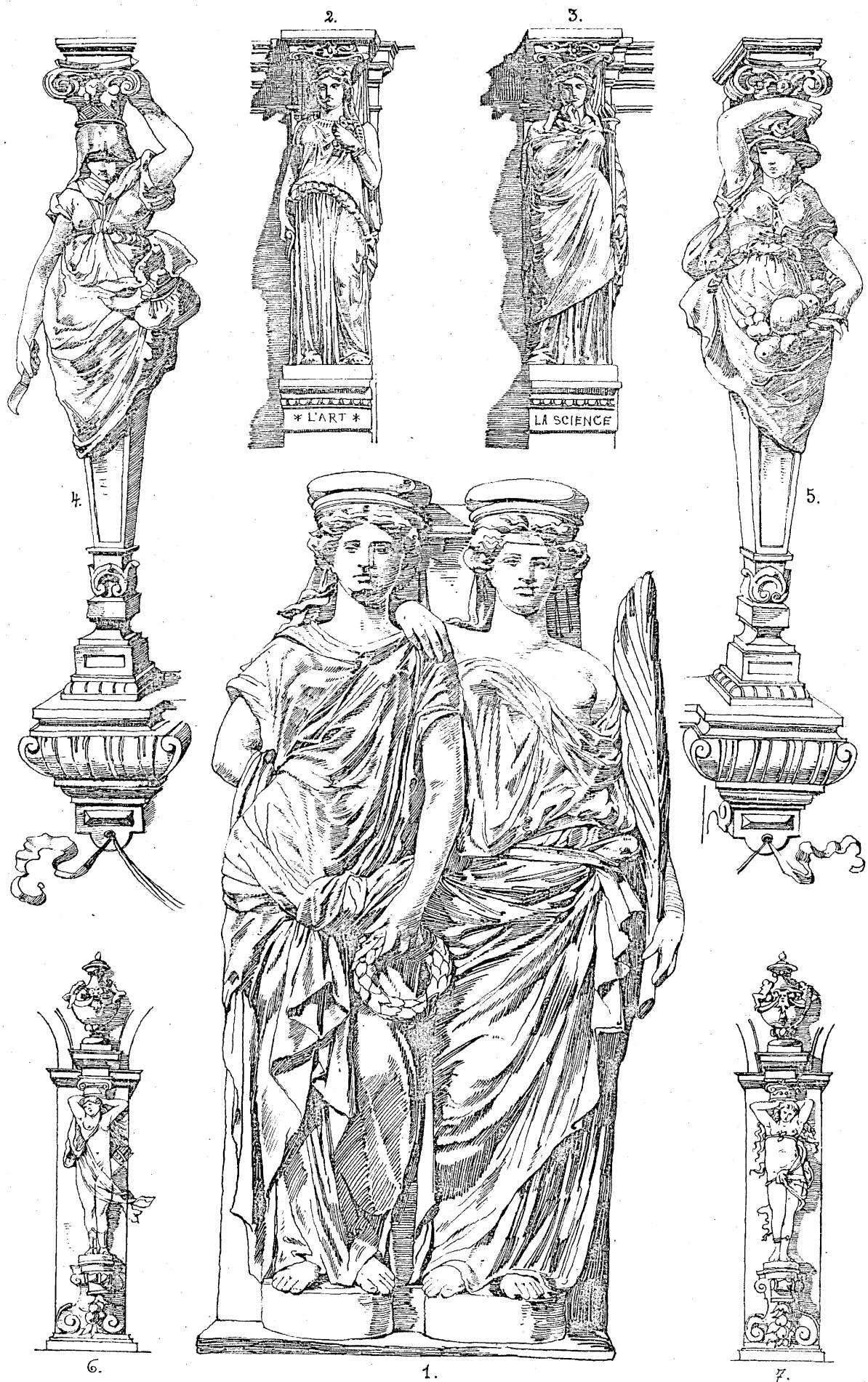




Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

L'ornement.



XVI. HEFT.

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLEHRE

EINE

SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH

FÜR

SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

Vollständig in 30 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 2.50.



LEIPZIG 1884

VERLAG VON E. A. SEEMANN

Tafel 151—160.

II. D. Begrenztes Flachornament (Füllungen).

Diejenige Verzierungsweise, welche den Zweck hat, eine Fläche als solche zu schmücken und dekorativ zu überziehen, sei es auf dem Wege der Malerei, der Einlegearbeit, der Gravierung, Ätzung, des Flachreliefs u. s. w., nennt man Flach- oder Flächenornament.

Dasselbe kann zweierlei Art sein. Entweder ist es so angelegt, dass es einen bestimmt begrenzten Raum, eine Figur, beispielsweise ein Rechteck regelrecht ausfüllt, so dass es nur in diesen Raum herein passt; dann haben wir es mit dem begrenzten Flachornament oder der Füllung zu thun. Oder das Ornament entwickelt sich, allseitig vergrößerbar, sich in seinen Einzelteilen wiederholend, ohne auf eine bestimmte Abgrenzung Rücksicht zu nehmen; dann stehen wir dem unbegrenzten oder endlosen Flachornament gegenüber, wie es sich z. B. in der Tapete zeigt.

Wenden wir uns zunächst dem begrenzten Flachornament oder der Füllung zu, so kommen, ausser den willkürlich und beliebig begrenzten Formen, hauptsächlich folgende Figuren in Betracht: das Quadrat, die regelmässigen Vielecke überhaupt, der Kreis, das Rechteck, die Ellipse und der Korbogen, der Halbkreis, die verschiedenen Formen des sog. Zwickels, die Raute und das Dreieck.

Geometrische Motive, Natur- und künstliche Formen können als Grundlage dienen, einzeln oder kombiniert in der Anwendung. Die Verzierungsweise kann einen zufälligen, mehr naturalistischen Charakter tragen, oder sie kann in stilisierter Art sich den natürlichen Hauptlinien der Figur anpassen. Die Beispiele der ersten Kategorie können wir füglich ausser Betracht lassen; in letzterer Hinsicht unterscheiden wir zwei prinzipiell verschiedene Auffassungen. Entweder hat die Figur ein Oben und Unten und wird einaxig-symmetrisch durchgebildet, oder das Ornament entwickelt sich von der Mitte der Figur nach allen Seiten hin gleichartig und wird zwei- oder mehraxig-symmetrisch. Im erstern Falle heisst die Füllung eine aufrechte, im letztern Falle eine centrale. Bei der centralen Füllung wird die Mitte nicht selten dadurch ausgezeichnet, dass sie einen plastischen Rosettenschmuck erhält, während die Dekoration der übrigen Fläche flach gehalten ist. Kleine Abweichungen von der absoluten Symmetrie und Regelmässigkeit treten häufig in der Weise zu Tage, dass dieselben sich bloss auf das Detail erstrecken, im ganzen und in der Gesamtwirkung, in der sog. Massenverteilung jedoch den Eindruck der Symmetrie und Regelmässigkeit wahren.

Taf. 151. (Das Quadrat.)

Die natürlichen Linien im Quadrat, an welche sich die Dekoration anlehnen kann, sind die beiden Diagonalen und die zwei Transversalen, welche die gegenüberliegenden Seitenmitten verbinden. Diese Linien schneiden sich in einem gemeinsamen Punkte, der Mitte der Figur, und bilden einen Achtstrahl mit abwechselnd ungleichen Strahllängen. Die Figur wird durch diese Linien in 8 gleiche Felder von der Form des rechtwinkligen, gleichschenkligen Dreiecks zerlegt, die für gewöhnlich in gleicher Weise verziert werden und auf diese Weise eine centrale Füllung bilden. (Vergl. Taf. 151, Fig. 2—6 und and.) Diese Verzierungsart ist die der Zahl nach weitaus vorherrschende. Seltener ist der Fall, dass eine weitere Winkelteilung und damit eine Zerlegung des Quadrates in 16 Dreiecke stattfindet. (Vgl. Taf. 151, Fig. 7.) Die denkbar einfachste Füllung bildet der Vielstrahl selbst, wie er als Uraniskus der griechischen Kassettendecke (goldener Stern auf blauem Grund) auftritt. (Vergl. Taf. 151, Fig. 1.) Die Mitte der Figur erhält meist besondere Auszeichnung durch Anbringung einer Rosette und das Wachstum pflanzlicher Motive ist von der Mitte nach aussen gerichtet (Taf. 151, Fig. 2, 3, 5, 6 u. and.) oder abwechselnd von innen nach aussen und umgekehrt. (Vergl. Taf. 151, 4.) Kleine Abweichungen von der strikten Symmetrie und Regelmässigkeit werden teils durch die Anwendung geometrischen Flechtwerkes bedingt (Taf. 153, 3 u. 4), teils sind sie das wohlberedete Resultat künstlerischer Freiheit in der Auffassung (Taf. 152, 2 und Taf. 151, 7). Das letztere Beispiel ist in dieser Beziehung höchst bemerkenswert und von einer musterartigen Originalität; es zeigt gleichzeitig den aussergewöhnlichen Fall, in welchem das Ornament einaxig-symmetrisch zur Diagonale wird.

Eine andere Art der Quadratfüllung besteht darin, dass das Viereck durch Linienteilung in einzelne Felder zerlegt wird, die für sich ornamentiert werden. Die Tafeln 9 und 10 des Werkes geben eine Anzahl derartiger Quadratteilungen, bezüglich einer hierhergehörigen Verzierungsweise ist auf die Figuren 8 auf Taf. 151; 6 u. 7 auf Taf. 153 etc. zu verweisen. Die Dekoration des Quadrates als aufrechte, einaxig-symmetrische Füllung fällt mit der betreffenden des Rechtecks in eine Kategorie und es sei hiermit auf das anlässlich der letztgenannten Figur Gesagte hingewiesen (siehe weiter unten).

Quadratische Füllungen finden sich in allen Stilen; hervorragende Beispiele entnehmen wir den Decken-Kassettierungen der Antike und Renaissance, den Bodenfliesen des Mittelalters und dem Gitterwerk der Renaissance und Neuzeit.

1. Uraniskus einer griechischen Deckenkassette. Propyläen in Athen.
2. Römischer Flachrelief, gefunden anlässlich der Tiberregulierung bei der Farnesina in Rom, 1879. Museo Tiberino.
3. Assyrische Fussbodenplatte aus Konyunuk. (Owen Jones.)
- 4—5. Griechische Deckenkassetteneinfüllungen aus den Propyläen in Athen.
6. Griechische Deckenkassetteneinfüllung aus Athen.
7. " " vom Parthenon.
8. Römischer Mosaikboden aus Pompeji. (Owen Jones.)
9. Byzantinisches Flachrelief aus San Marco in Venedig. (Owen Jones.)

Taf. 152. (Das Quadrat.)

1. Motiv von einer Buchverzierung aus dem 10. Jahrhundert. Bibliothek des Herzogs von Devonshire. (Racinet.)
2. Nordisches Flachrelief von einem keltischen Steinkreuz. Friedhof zu Meigle, Angusshire. (Owen Jones.)
3. Flachrelief vom Grabmal des „Pierre le Vénéral“ im Museum der Stadt Cluny. 12. Jahrhundert. (L'art pour tous.)
- 4—7. Mittelalterliche Fussbodenfliesen aus gebranntem Thon. (Owen Jones, Racinet etc.)
8. Fussbodenfliese aus dem Cisterzienser-Kloster Bebenhausen.
9. Motiv einer maurischen Quadratfüllung.
10. Gotische Fussbodenfliese aus der Kirche zu Bloxham, England. 15. Jahrh.

Taf. 153. (Das Quadrat.)

- 1 u. 3. Einlegearbeiten aus den 14. oder 15. Jahrhundert. Sammlung Sauvagot. (Racinet.)
2. Arabisches Mosaik nach Prisse d'Avennes.
4. Maurisches Ornament aus der Alhambra. 14. Jahrh.
5. Flachrelief von einer arabischen Holzthüre. 16. Jahrh. (L'art pour tous.)

6. Intarsiafüllung. Deutsche Renaissance. (Hirth, Formenschatz.)
7. Moderne Intarsiafüllung von A. Bembé.
- 8—9. Holzmosaiken vom Gestühl der Kirche Maria gloriosa ai Frari in Venedig. 15. Jahrh. (Musterornamente.)

Taf. 154. (Das Quadrat.)

1. Motiv von einem Gewand aus der Sakristei in Sta. Croce in Florenz. Ital. Renaissance.
2. Emaillierte Thonfliese. Sammlung des Grafen d'Yvon. Renaissance. (Racinet.)
3. Motiv nach Peter Flötner. Deutsche Renaissance.
4. Fussbodenmosaik aus dem Dom zu Spoleto. (Nach Jacobsthal, Mitte geändert.)
5. Majolicafiese aus Sta. Caterina in Siena. Ital. Renaissance.
6. Intarsiafüllung vom Gestühl der Kirche der Certosa. Ital. Renaissance.
7. Intarsiafüllung von der Thüre des Cambio zu Perugia von Antonio Mercatello. 1500. Ital. Ren.
- 8—10. Füllungen von der Thüre der Kirche Madonna di Galliera in Bologna. Ital. Renaissance. (Musterornamente.)

Taf. 155. (Das Quadrat.)

- 1 u. 3. Schmiedeiserne Füllungen. Französische Renaissance. 17. Jahrhundert. (L'art pour tous.)
- 2 u. 4. Schmiedeiserne Füllung. Deutsche Renaissance. (Hirth, Formenschatz.)
5. Füllung von einer schmiedeiserne Thür, 1713 in Oxford gefertigt. (L'art pour tous.)
- 6—7. Moderne Schmiedeisenfüllungen. Entworfen von F. Kieffhaber, ausgeführt von F. Beck in Magdeburg.
- 8 u. 10. Moderne Gitterfüllungen vom Friedhof in Karlsruhe.
9. Gitterfüllung von Georg Klain in Salzburg. 17. Jahrh.

Taf. 156. (Regelmässige Vielecke.)

Die Dekoration der regelmässigen Vielecke und Sternvielecke beruht meistens auf einer centralen Anlage. Ausnahmen zu Gunsten der einaxigen Symmetrie sind verhältnissmässig selten. (Taf. 156, 3.) Wo nicht eine Einteilung in Einzelflächen nach Tafel 11 und 12 des Werkes erfolgt (Taf. 156, 7), richtet sich das Ornament nach den natürlichen Teilungslinien, wie sie in den Diagonalen und den Transversalen, welche die gegenüberliegenden Seitenmitten verbinden, gegeben sind. Die Anzahl der einzelnen, gleichwertigen Abteilungsrechtecke richtet sich in diesem Fall nach der Seitenzahl. (Taf. 156, 6.) Im arabischen und maurischen Stile sind verzierte Sternvielecke äusserst häufig. Das Ornament ist dann des öftern so gehalten, dass es auch wohl in ein einfacheres Vieleck passen würde, und die durch die geometrische Einteilung der Decken und Wände sich ergebenden Sternvieleckecken sodasagen nebenbei mit ausfüllt. (Taf. 156, 4. und 5.)

1. Partie aus einer Wandbemalung aus S. Francesco zu Assisi. (Hessemer.)
2. Partie von der Verzierung eines arabischen Korans aus dem 17. Jahrhundert. (Prisse d'Avennes.)
3. Arabisches Architekturdetail. (Prisse d'Avennes.)
- 4—5. Details von arabischen Deckenbemalungen. (Prisse d'Avennes.)
6. Geätztes Ornament von einem Harnisch im National-Museum in München. 16. Jahrh. (Gewerbehalle.)
- 7—8. Details von arabischen Deckenbemalungen aus dem 18. Jahrh. (Prisse d'Avennes.)

Taf. 157. (Der Kreis.)

Der Kreis kann als ein regelmässiges Vieleck von unendlich grosser Seitenzahl gelten. Da es nicht möglich ist, dieser grossen Seitenzahl Rücksicht zu tragen, wird bei einer centralen Anlage die Einteilung in 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12 oder 16 gleichwertige Teile als Regel gelten, wie das die weitaus meisten der dargestellten Figuren bekunden. Ein anderes häufig zur Anwendung gelangendes Prinzip ist dasjenige der Zonalteilung, wonach die einzelnen ringförmigen Streifen für sich als solche verziert werden, ein Prinzip, das in den sog. archaischen Stilen, beispielsweise auf etruskischen und assyrischen Schildern mit Vorliebe Verwendung findet. (Taf. 157, 2, 4 u. 5.) Dieses Prinzip eignet sich vorzüglich zur Dekoration von Schalen und Tellern, bei denen schon die Profilierung auf eine zonale Teilung hinführt. Der sog. Fond, die Mitte des Kreises, der seine Auszeichnung durch eine Rosettenanlage zu erhalten pflegt, kann auch durch ein einaxig- oder gar nicht symmetrisches Gebilde ausgefüllt werden. (Taf. 157, 4.) Letztere Dekorationsweise ist überhaupt auch in Bezug auf den ganzen Kreis in Anwendung, jedoch verhältnissmässig seltener. Geometrische Einteilungen des Kreises durch Poligoneinschiebungen und Bogenverschnidungen sind nicht nur im gotischen Masswerk, das speziell auf diesem Verfahren beruht, sondern auch im Formalismus anderer Perioden gang und gebe. (Vergl. die Masswerksfüllungen 7 u. 8 auf Taf. 158 und die Niello-Ornamente 7 u. 8 auf Taf. 159.) Die Kreisfüllung ist in vielen Fällen nichts anderes als eine ins Fläche übertragene Rosette, so dass eine scharfe Grenze zwischen beiden Formen nicht zu ziehen ist. Vergleiche das über die Rosette im Heft 12 Erwähnte.

1. Assyrische Thonfliese aus Nimrud. (Owen Jones.)
2. Assyrische Schildverzierung aus Khorsabad. (Owen Jones.)
3. Altfränkisches Motiv einer Kreisfüllung vom Sakramentarium in Reims.
- 4—5. Bemalungen griechischer Thongefässe von der Form Kylix. (Lau.)
6. Kreisfüllung von einem keltischen Steinkreuz. Friedhof von St. Vigeans, Angusshire. (Owen Jones.)
- 7—8. Bemalungen griechischer Thongefässe von der Form Kylix. (Lau.)

Taf. 158. (Der Kreis.)

1. Romantisches Ornament aus einem Manuskript des 12. Jahrh. Bibliothek Firmin Didot. (Racinet.)
2. Moderne Kreisverzierung in frühgotischem Stil. (Ungewitter, Stadt- und Landkirchen.)
3. Byzantinische Kreisfüllung aus Sta. Sofia in Konstantinopel. 6. Jahrh.
4. Kreisfüllung von einer mittelalterlichen Thonfliese. 14. Jahrh. Museum in Rouen. (Racinet.)
5. Desgleichen. Kathedrale zu Laon. (Racinet.)
6. Kreisfüllung von einem schmiedeiserne Schlüsselgriff.
7. Gotische Schlusssteinverzierung. 15. Jahrh. Kirche St. Benoit in Paris. (Racinet.)
8. Gotische Masswerkfüllung von einem alten Schrank. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
- 9 u. 11. Korbchnittornamente von einer alten Holztruhe. (Gewerbehalle.)
10. Mittelalterliche Glasmalerei aus der Kathedrale zu Soissons. (Racinet.)

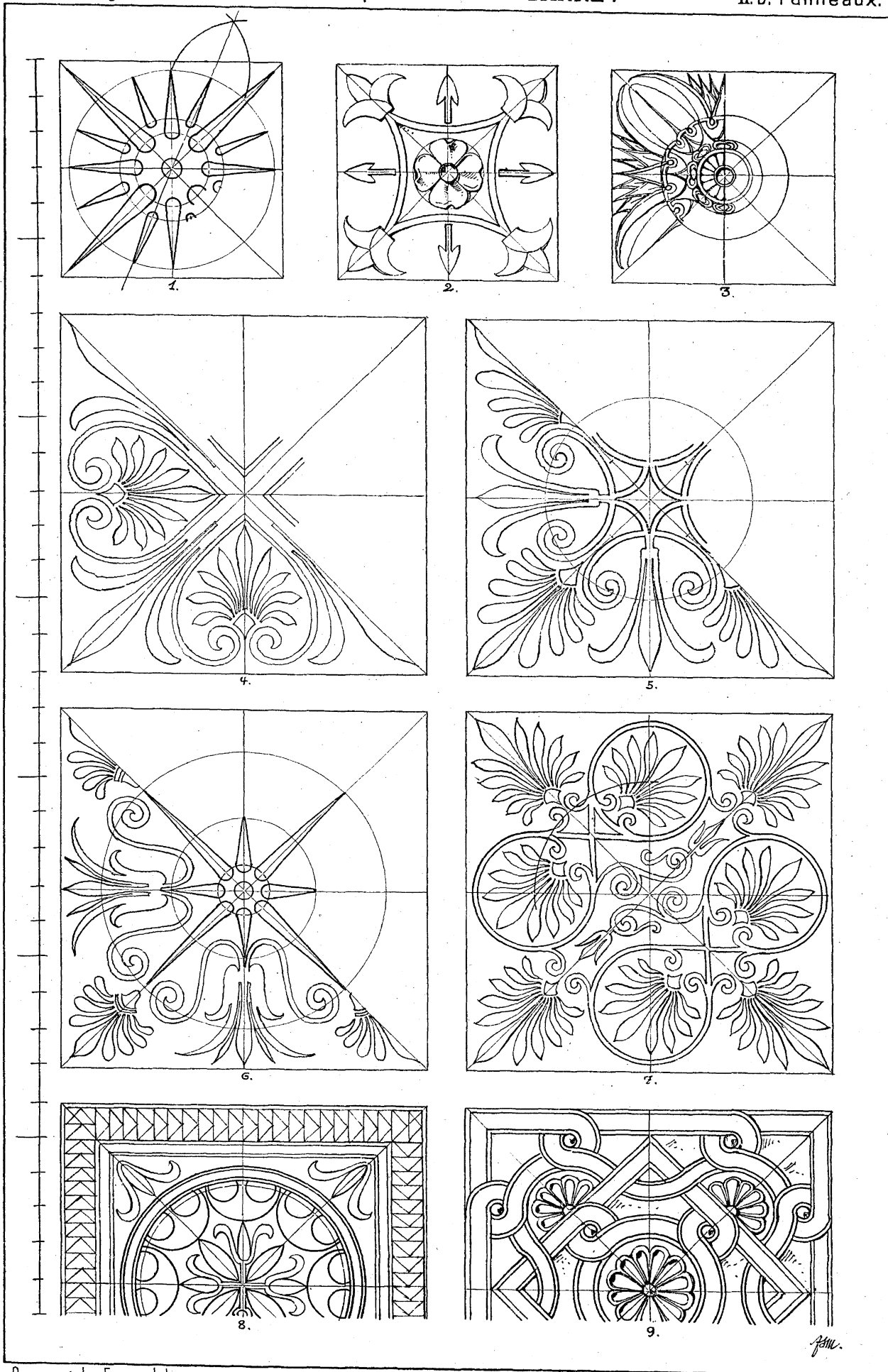
Taf. 159. (Der Kreis.)

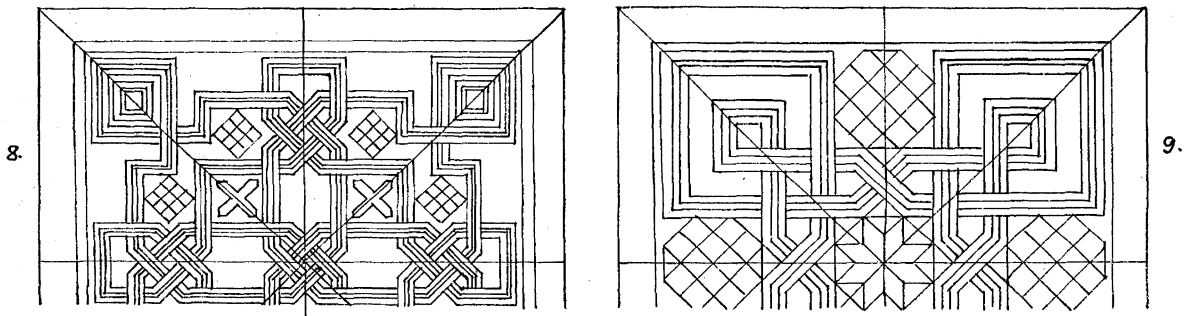
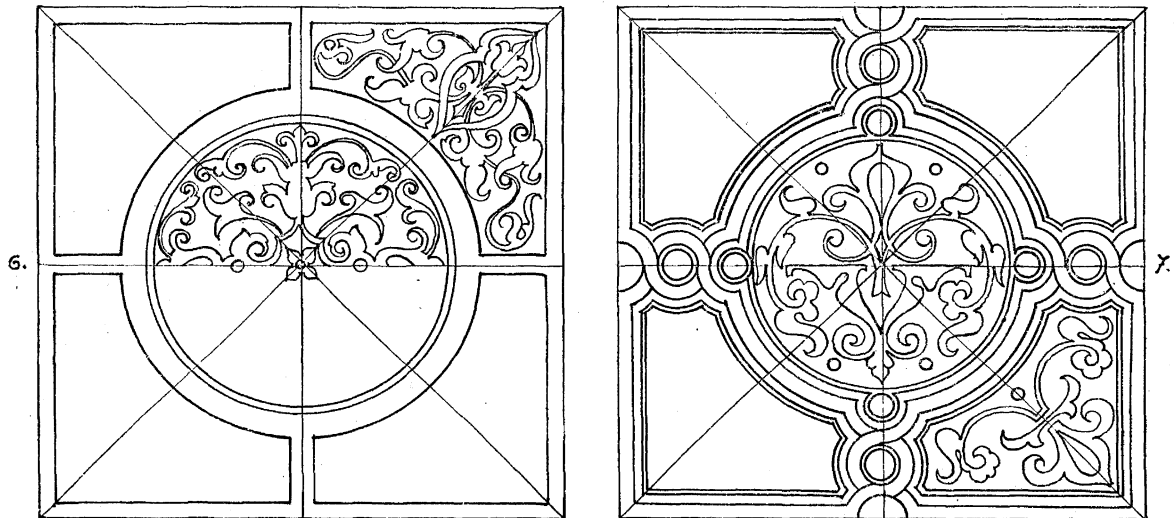
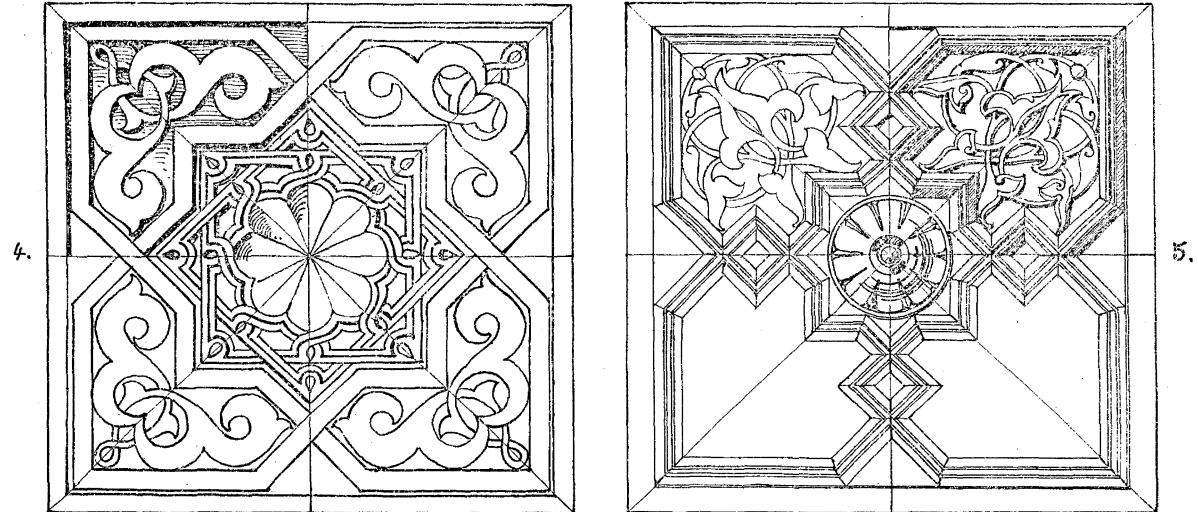
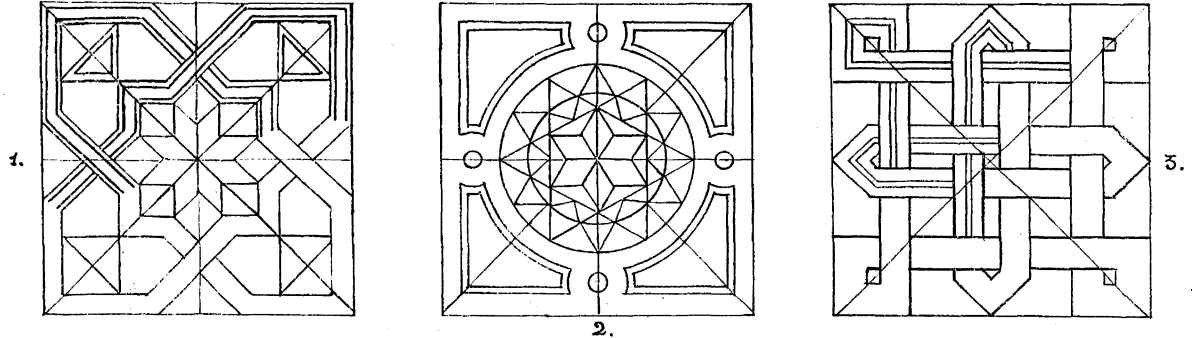
1. Arabisches Flachornament in Marmor. Moschee Kaenam-el-Dyn. (Prisse d'Avennes.)
2. Romanische Schlusssteinverzierung vom Münster in Basel.
3. Arabisches Flachrelief von einer Thüre in Kairo. 14. Jahrh. (Prisse d'Avennes.)
4. Wie 1.
5. Arabisches Flachrelief in Holz geschnitten. 16. Jahrh. (L'art pour tous.)
6. Verzierung der kreisförmigen Vertiefungen einer arabischen Metallschale. Prisse d'Avennes.)
- 7—8. Niello-Ornamente nach Balthasar Silvius. 16. Jahrh. (Ysendyck.)
9. Marmormosaik vom Fussboden der Kirche S. Vitale in Ravenna. (Hessemer.)
10. Romanisches Ornament vom Portal der St. Lorenzokirche in Segovia. 12. Jahrh.
11. Partie einer arabischen Koranverzierung aus dem 16. Jahrh. (Prisse d'Avennes.)

Taf. 160. (Der Kreis.)

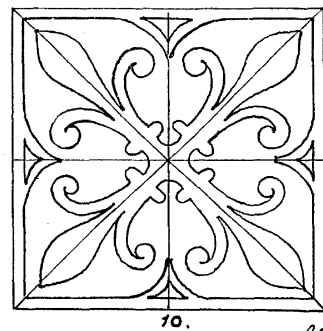
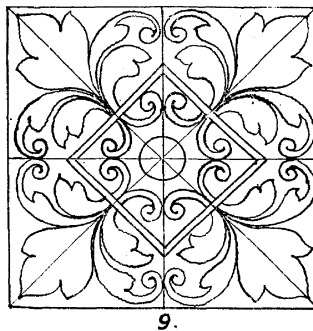
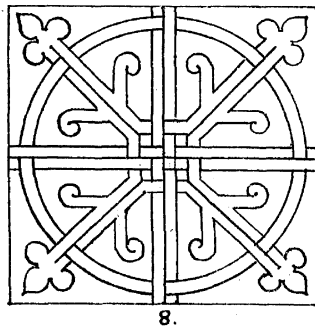
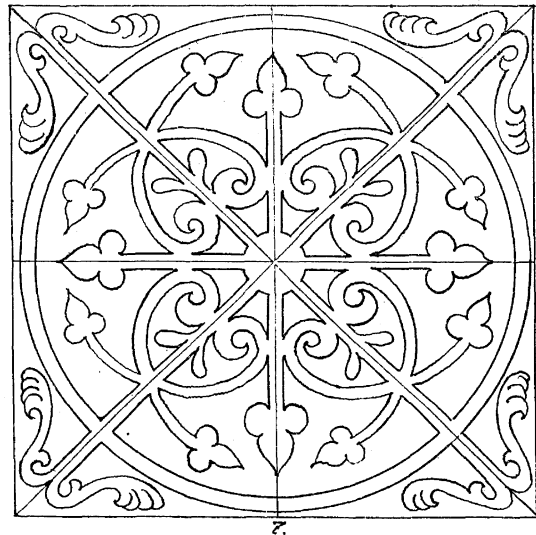
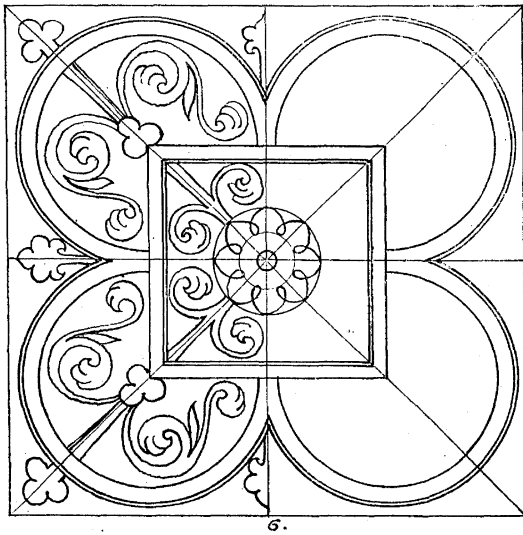
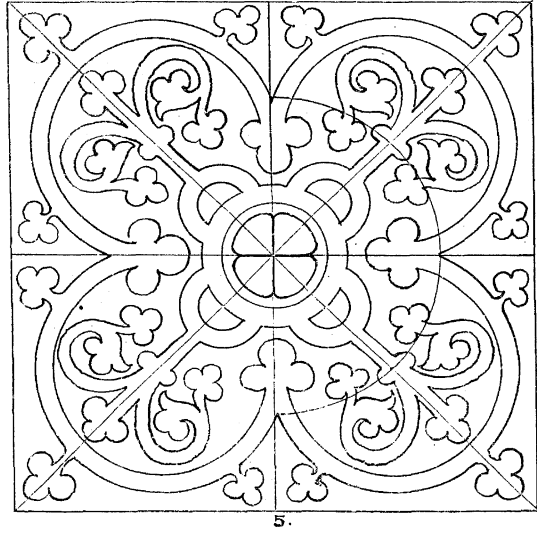
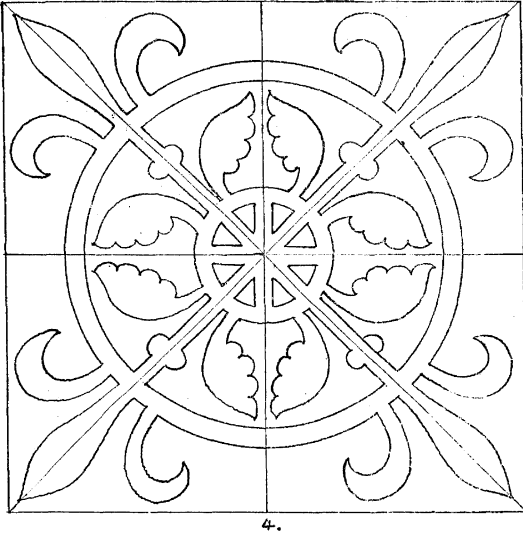
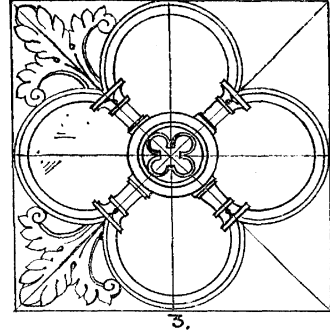
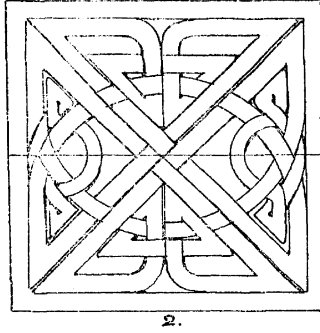
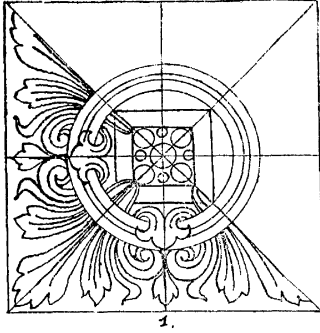
1. Flachrelief vom Grabmal Vendramin in S. Giovanni e' Paolo in Venedig. Ital. Renaissance. (Meurer.)
- 2 n.4. Majolika-Fussbodenplatten aus Sta. Caterina in Siena. Ital. Renaiss.
5. Schmiedeiserne Füllung aus San Salvator in Prag. Deutsche Renaissance. (Gewerbehalle.)
4. Flachornament aus der Stadtkirche zu Kamenz. Deutsche Renaissance. (Gewerbehalle.)
6. Kreisfüllung nach Peter Flötner. Deutsche Renaissance.
7. Verzierung der Mitte einer silbernen Schale. Von Ihne und Stegmüller in Berlin. (Gewerbehalle.)
8. Modern-französische Kreisfüllung von der Decke des Treppenhauses in der Villa Croissy, Seine et Oise. (Cäsar Daly.)

Erlaubt die
Königliche Universität
München

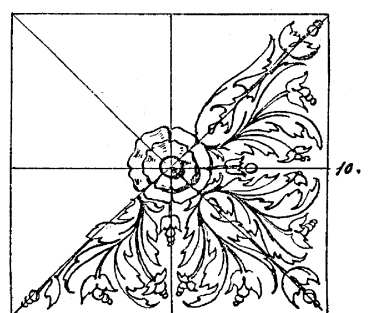
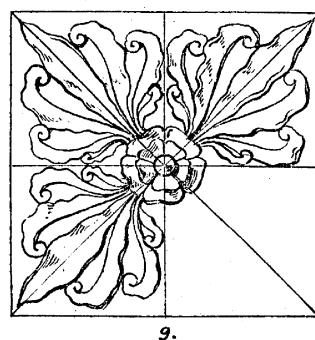
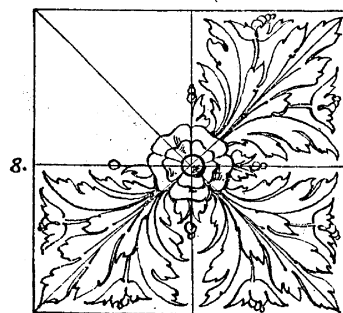
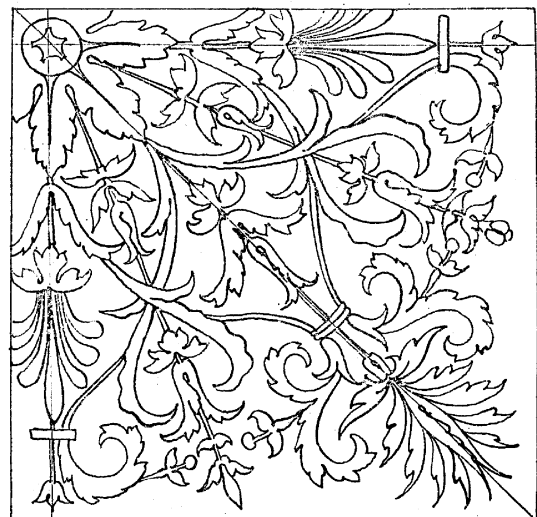
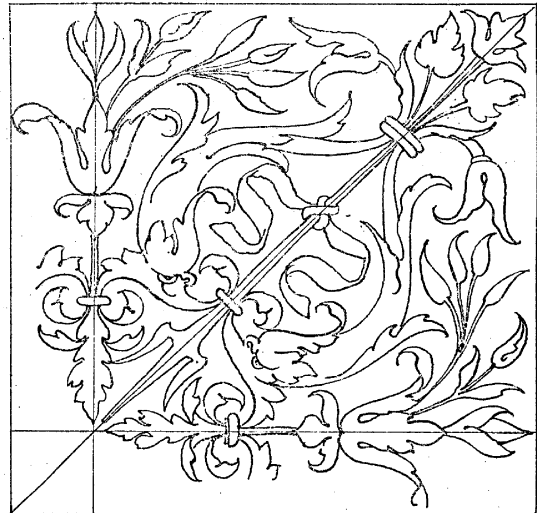
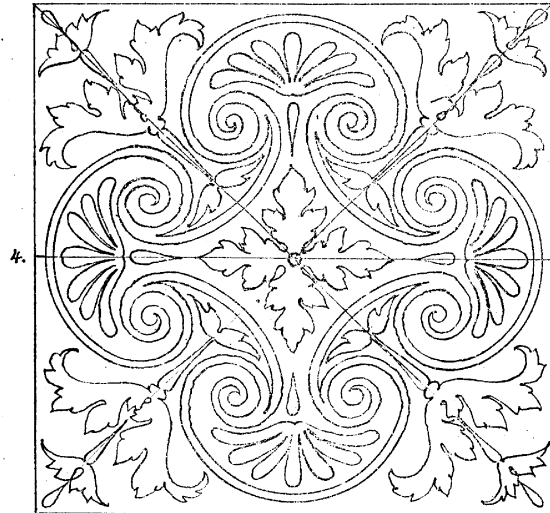
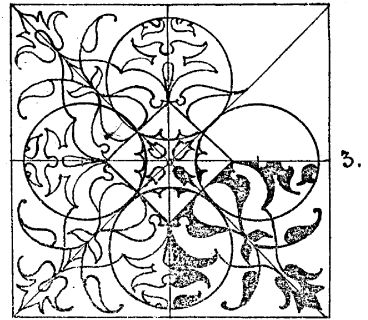
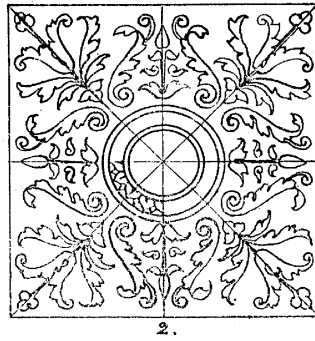
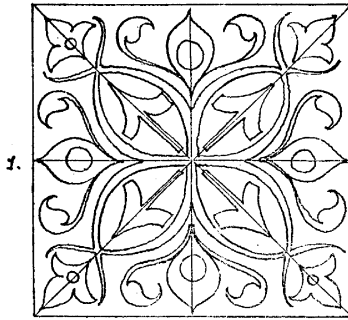




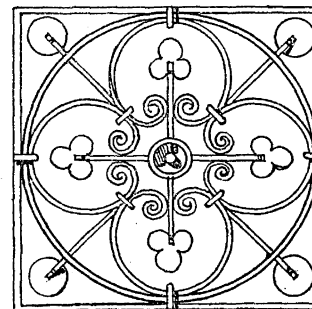
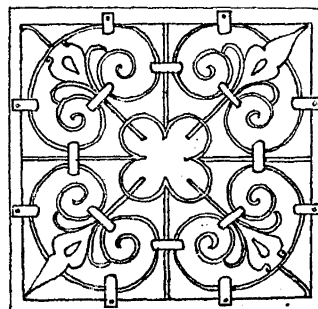
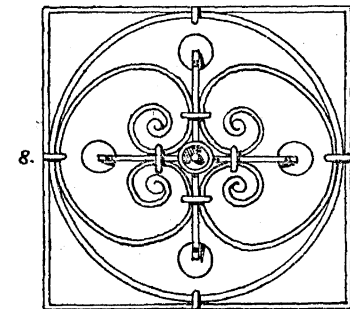
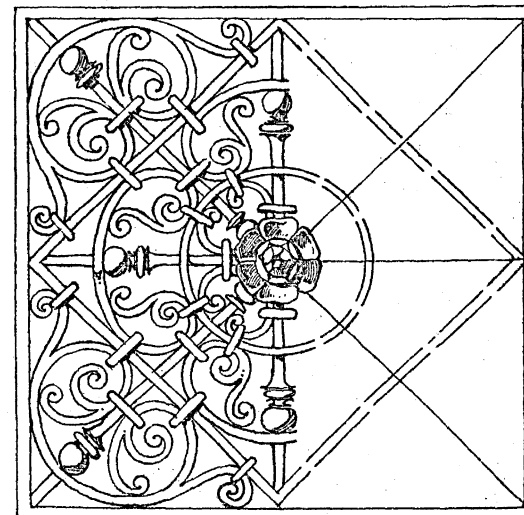
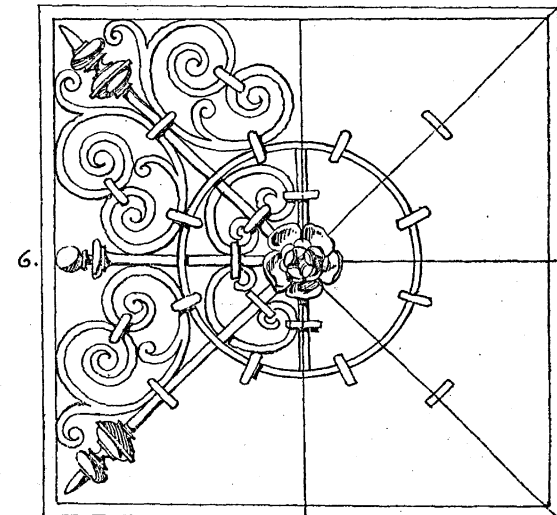
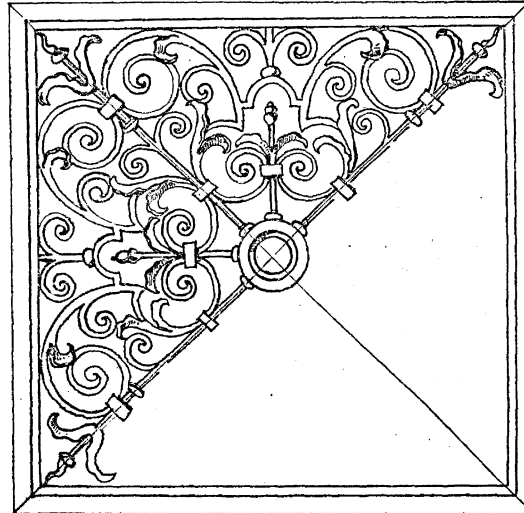
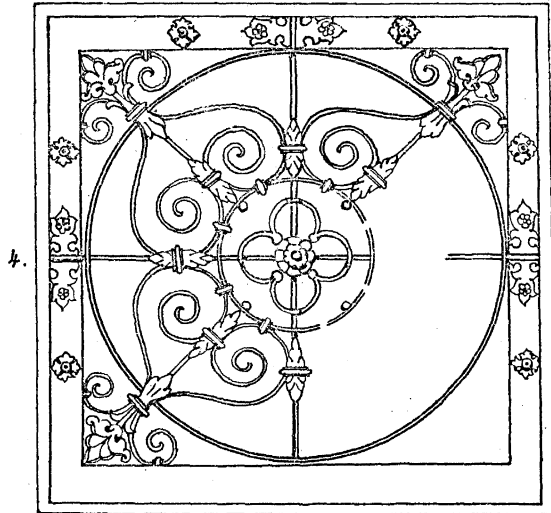
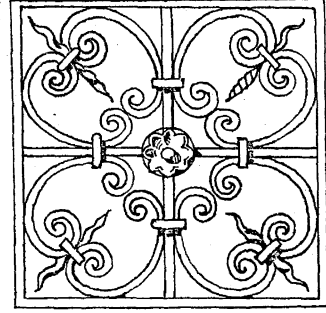
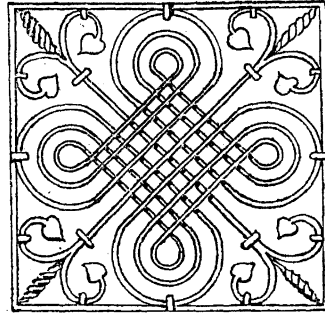
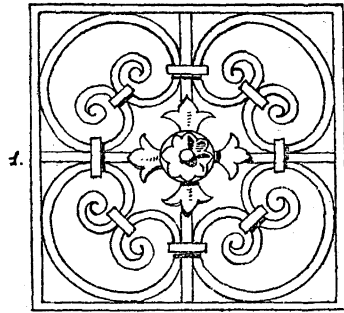
Am.



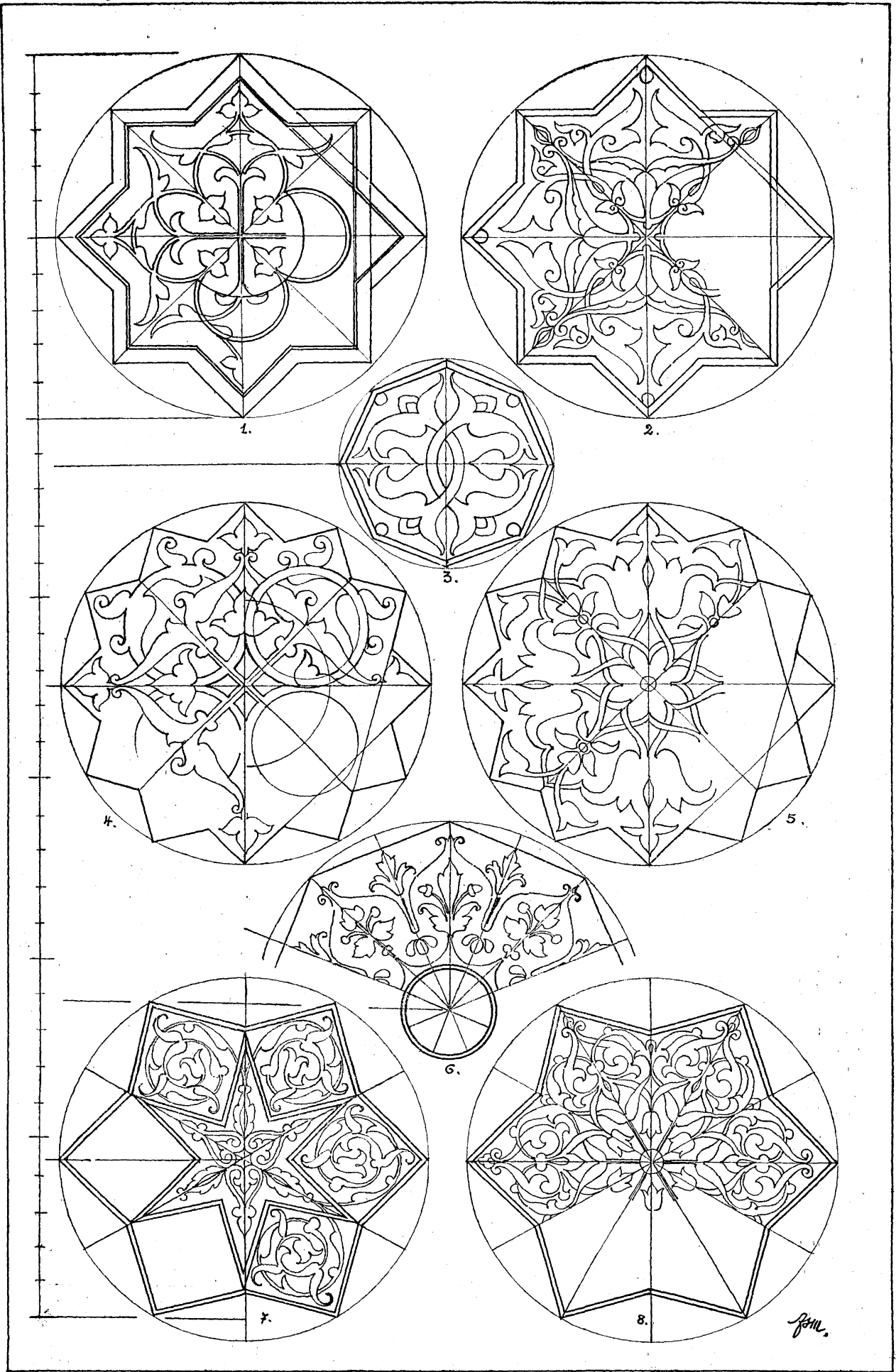
fm.

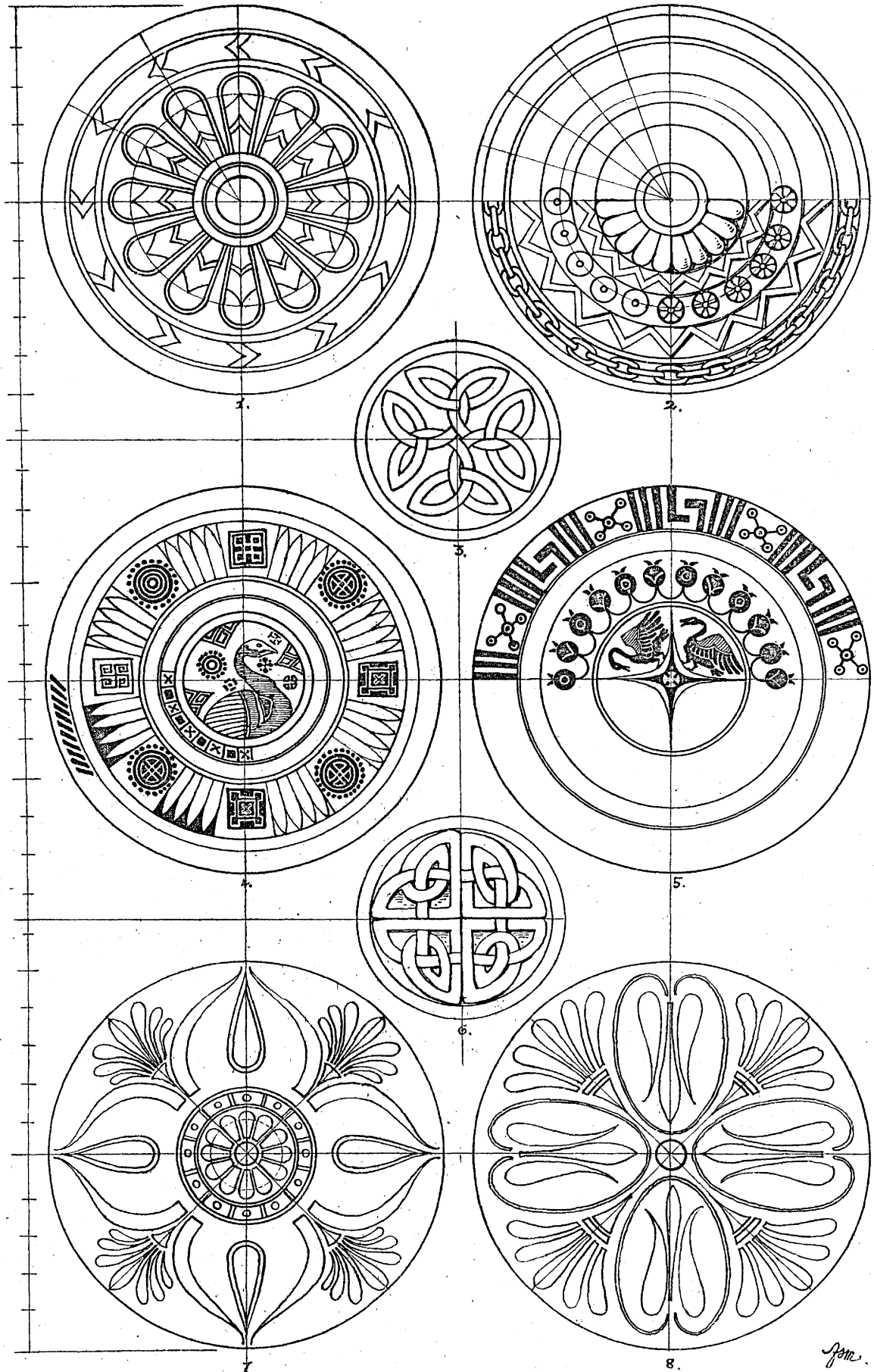


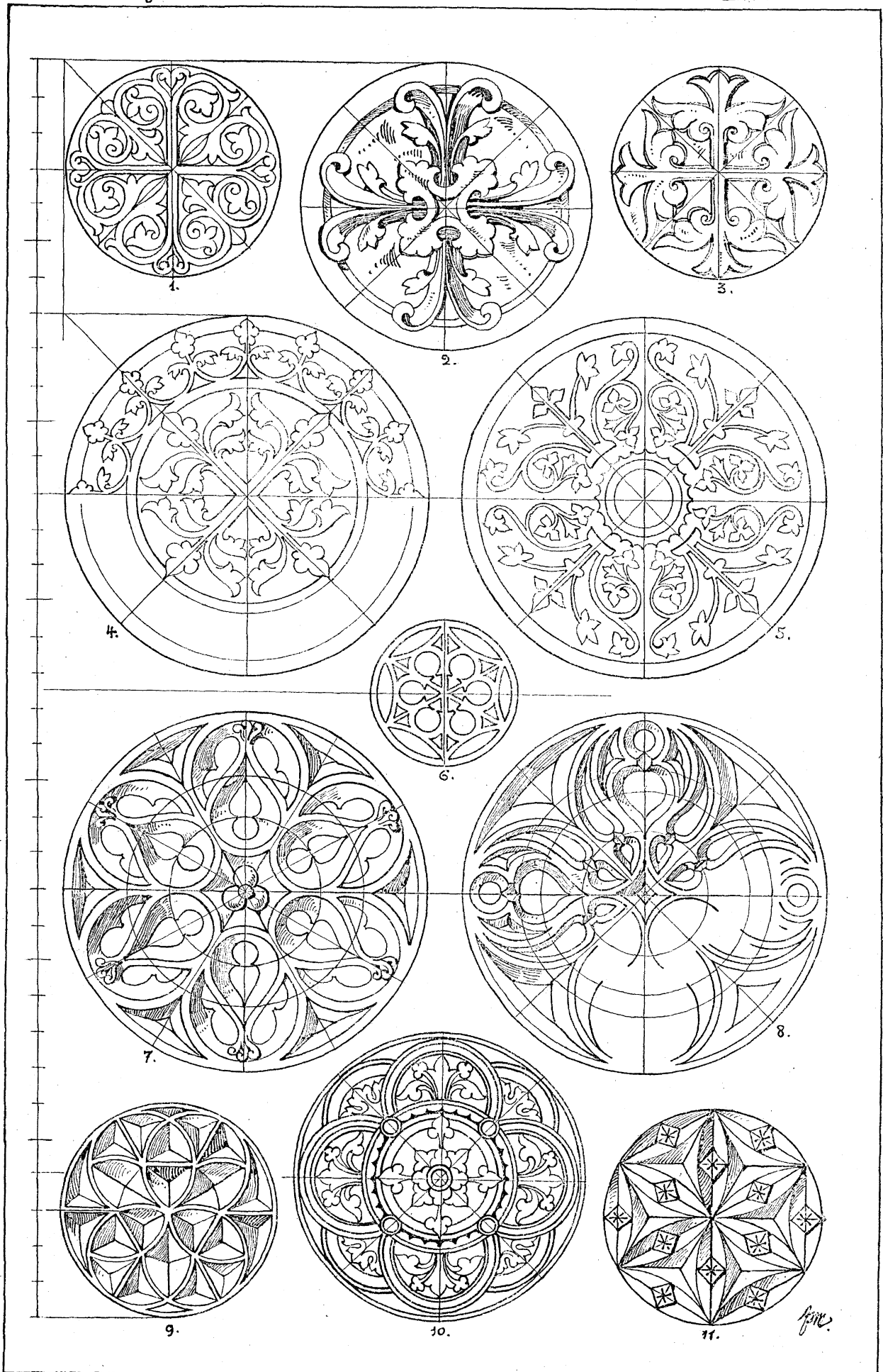
am.

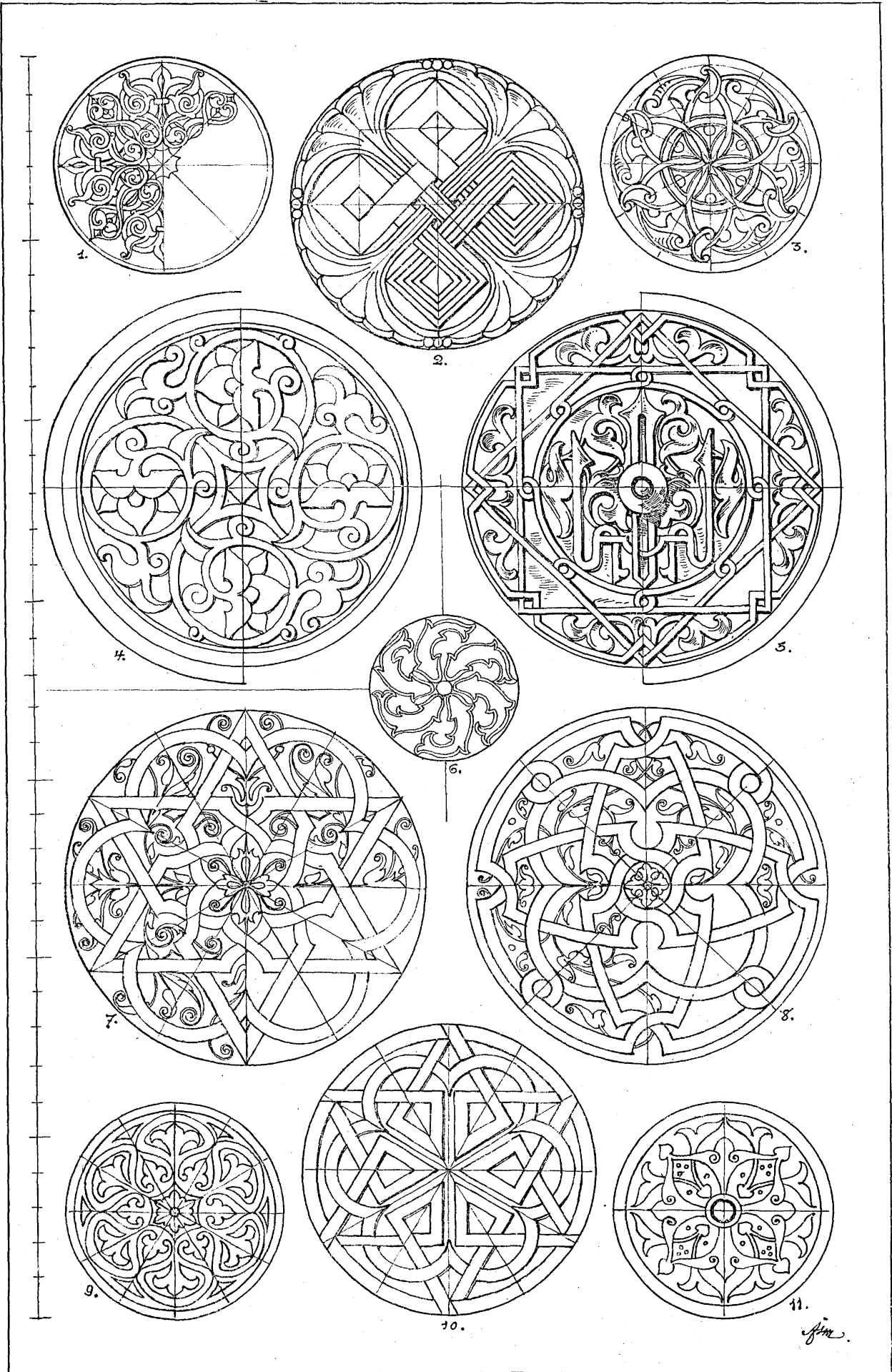


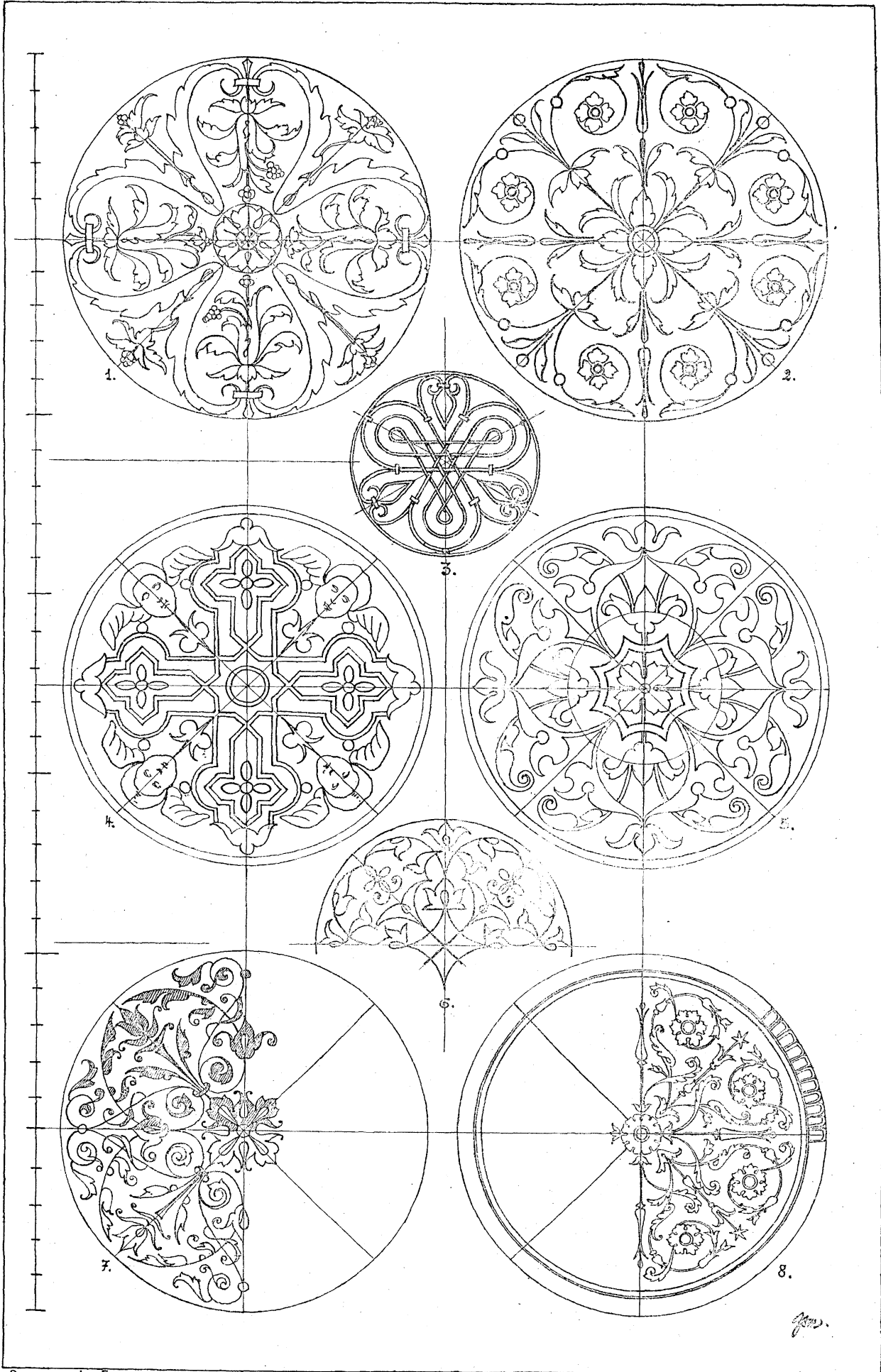
fm.











XVII. HEFT.

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLEHRE

EINE

SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH

FÜR

SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 250.



LEIPZIG 1884

VERLAG VON E. A. SEEMANN

Tafel 161-170.

II. D. Begrenztes Flachornament (Füllungen).

Fortsetzung.

Taf. 161. (Das Rechteck.)

Die Figur des Rechtecks ist ganz besonders geeignet, sowohl eine centrale, als auch eine aufrechte Füllung anzunehmen, und da das Rechteck überhaupt die am meisten vorkommende Füllungsfigur ist, so finden sich zahlreiche Beispiele der einen und andern Art in allen Stilperioden. Wo nicht eine Einteilung des Rechtecks in Einzelfiguren etwa nach den Beispielen der Tafeln 13, 14 u. 15 angeordnet wird, ergeben sich für die centrale Anlage als die natürlichen Teilungslinien, um die sich das Ornament gruppiert, die beiden Transversalen, welche die gegenüberliegenden Seitenmitten verbinden. Durch dieselben wird die Figur in 4 kleinere Rechtecke zerlegt, welche unter sich die gleiche Verzierung erhalten. (Vergl. Taf. 161. Fig. 1 u. 3 u. Taf. 162. Fig. 1—5.) Eine Mitbenutzung der Diagonalen als Symmetrielinien, wie es beim Quadrat die Regel, erweist sich hier nicht günstig, weil die entstehenden 8 Dreiecke zwar alle unter sich kongruent sind, aber der Mitte zu nicht mit den gleichen Winkeln anliegen. Tafel 161 Fig. 4 zeigt ein derartiges Beispiel, das überdies dadurch von der allgemeinen Regel abweicht, dass das organische Wachsen des Ornaments nicht von der Mitte nach aussen, sondern von den 4 Ecken aus nach der Mitte zu erfolgt. — Die strengere griechische Palmottenornamentik, die im Quadrat eine vorzügliche Wirkung erzielt, eignet sich weniger für das Rechteck (Taf. 161. Fig. 1 u. 2), als die mehr freie Verzierungsart der römischen Epoche (Taf. 161. Fig. 3) und der Renaissanceperiode (Taf. 162. Fig. 1—5).

Das Rechteck als aufrechte Füllung kommt stehend oder liegend zur Verwendung, je nachdem das grössere Seitenpaar horizontale oder vertikale Lage hat. Beispiele der erstern Art sind die Figuren 2 u. 3, der letztern dagegen die Figuren 1 u. 5 auf Tafel 164. Symmetrieaxe ist die senkrechte Mittellinie. Das Ornament ist selten geometrischer Natur, sondern benutzt meist organische oder künstliche Motive. Die aufrechte rechteckige Füllung ist hauptsächlich da am Platze, wo dieselbe in Wirklichkeit auf einer senkrechten Ebene in Anwendung gelangt, wie beispielsweise als Pilasterfüllung (vergl. den Text zu Heft 13), als Wandfeld, als Thürfüllung u. s. w. Für die Dekorationen horizontaler Ebenen (Fussboden, Decke etc.) eignet sich andererseits in erster Reihe die centrale Anlage.

Ein reichliches Material zu diesem Kapitel liefern die Einlegearbeiten, die Flachreliefs und Gitterbildungen der Renaissance.

- 1—2. Griechische Decken-Kassetten-Bemalungen aus den Propyläen in Athen. (Owen Jones.)
3. Römisches Füllungsornament.
4. Römisches Füllungsornament von der Architrav-Unterseite am Tempel des Vespasian zu Rom.
5. Flachornament an der Stadtkirche zu Kamenz. Deutsche Renaissance. (Gewerbehalle.)

Taf. 162. (Das Rechteck.)

1. Intarsiafüllung von einem Schranke in Perugia. Ital. Renaissance. (Jacobsthal.)
2. Füllungsmotiv aus dem Palazzo vecchio in Mantua. Ital. Renaissance. (Jacobsthal.)
3. Marmorfüllung vom Grabmal Marzuppi in Sta. Croce in Florenz. (Jacobsthal.)
4. Füllung von einem Grabmal in der Stiftskirche in Stuttgart. Deutsche Renaissance. (Musterornamente.)
5. Flachrelief aus der Michaelskirche in Schwäbisch-Hall. Deutsche Renaissance. (Musterornamente.)

Taf. 163. (Das Rechteck.)

1. Schmiedeisernes Gitter. Ital. Renaissance. (Gewerbehalle.)
2. Schmiedeiserner Füllung aus dem Chor der Kirche St. Blasii in Mühlhausen in Thüringen, Mitte des 17. Jahrh. (Musterornamente.)
- 3—4. Elfenbeineinlagen von einem Schranke, gefertigt von Hans Schieferstein in Dresden. 16. Jahrh. Originalgrösse. (Museum zu Dresden.)
5. Schmiedeiserner Füllung von einem Hause zu Freiburg in der Schweiz. 17. Jahrh. (L'art pour tous.)
6. Füllungsornament, angebracht über einem Heiligenbilde von Barthel Beham in der Karlsruher Galerie. Deutsche Renaissance.
- 7—8. Füllungsornamente vom Stuhlwerk der Laurenziana in Florenz. Ital. Renaissance.

Taf. 164. (Das Rechteck.)

1. Oberlichtgitter aus Schlettstadt i. E. aus dem Jahr 1649. (Gewerbehalle.)
- 2—3. Intarsiafüllungen aus S. Petronio in Bologna. 1495. (Musterornamente.)
4. Schmiedeiserner Füllung von einem Treppengeländer. 18. Jahrhundert.
5. Schmiedeiserner Füllung. Französische Renaissance. 18. Jahrhundert.
6. Schmiedeiserner Füllung aus dem Stift Strahov in Prag. Deutsche Renaissance.

Taf. 165. (Ellipse und Korbhogen.)

Die Ellipse und der Korbhogen verhalten sich bezüglich des Dekorationsprinzips zum Kreis, etwa wie das Rechteck zum Quadrat. Wo dieselben nicht in Einzelfiguren zerlegt werden, wie Taf. 20. Fig. 15 an einem hübschen Beispiele zeigt, bildet entweder ein einaxig-symmetrisches Ornament eine aufrechte Füllung in stehender oder liegender Weise (Taf. 165. Fig. 1) oder es erfolgt eine centrale Anlage, wobei die grosse und kleine Axe der Figuren als die natürlichen Teilungslinien erscheinen, an die sich das Ornament anzulehnen hat und durch welche das letztere in 4 kongruente Partien zerlegt wird. (Taf. 165. Fig. 2—8.) Ellipse und Korbhogen sind Figuren, die im allgemeinen in der Ornamentik nicht gerade häufig auftreten. Dagegen hat speziell die Kleinkunst des 16., 17. u. 18. Jahrh. diese Form für Dosen, Bombonieren u. a. gerne angewendet, wobei die Ornamentation durch Niellieren und ähnliche Metalltechniken erfolgte. Auch als Mittelstück für Buchdeckelpressungen waren zur selben Zeit ähnliche Ornamente in Anwendung. Diesen Gebieten ist die Mehrzahl der Figuren der Tafel 165 entnommen.

- 1—2. Renaissance-Ornamente. Deutsche Arbeit. (Formenschatz.)
3. Mitte eines Buchdeckels. Goldpressung auf Pergament. Deutsche Renaissance. 16. Jahrhundert. (Storck.)
- 4—7. Buchdeckelpressungen aus dem Germanischen Museum in Nürnberg. Deutsche Renaissance. (Musterornamente.)
8. Fussbodenplatten-Verzierung vom Grabmal der Fürstin Johanna Elisabeth in der Stiftskirche zu Stuttgart. Deutsche Renaissance.

Taf. 166. (Halbkreis und Zwickel.)

Der Halbkreis lässt eine vollständig befriedigende Teilung in Einzelfiguren kaum zu. Als beste Lösung in diesem Sinne dürfte wohl noch die Anordnung gelten, bei welcher in den Halbkreis ein voller Kreis so eingeschrieben wird, dass der letztere den Halbkreis oben in der Mitte und dessen Durchmesser im Mittelpunkt berührt, eine Anordnung, die vornehmlich beliebt wird, wenn zwischen Kämpfer und Bogen einer Thür ein Medaillon oder eine Uhr Platz finden soll. Im übrigen stehen der Dekoration des Halbkreises zwei Wege zur Verfügung. Entweder es wird ein einaxig-symmetrisches aufrechtes Füllungsornament gebildet, was schon insofern am nächsten liegt, als der Halbkreis in den weitaus meisten Fällen in Wirklichkeit in einer senkrechten Ebene auftritt (Taf. 167. 1—3); oder der Halbkreis wird fächerartig in eine Anzahl von Kreisabschnitten zerlegt, die unter sich gleiche Dekoration erhalten; es ist dies ein Verzierungsprinzip, welches hauptsächlich für Oberlichtgitter häufig angewendet wird. (Taf. 166. 2.) Hierbei wird gewöhnlich ein konzentrisches Bogenstück eingeschoben und der auf diese Weise entstehende kleine Halbkreis für sich dekoriert, unabhängig vom Ganzen. Dieses geschieht, um die unschöne und unzweckmässige Strahlenhäufung am Centrum zu umgehen. — Da infolge optischer Täuschung der Halbkreis den Eindruck hervorbringt, als ob er eigentlich weniger als die Hälfte des vollen Kreises wäre, wird er häufig überhöht oder „gestelzt“, d. h. der Mittelpunkt des Kreisbogens wird nicht in die horizontale Abschlusslinie, sondern etwas mehr nach oben verlegt.

Mit dem Namen Zwickel bezeichnet man verschiedene Figuren, die gewissermassen als Abfall übrig bleiben, wenn Kreisbogen sich in geradumgrenzte oder von fächerigen Bogen umrahmte Felder einschleichen. Die gewöhnlichste Figur dieser Art ist der Dreieckszwickel; derselbe entsteht zu beiden Seiten des Halbkreises, wenn dieser in eine rechteckige Umrählung eingeschoben wird, wie dies z. B. stattfindet, wenn eine im Halbkreis abschliessende Thüröffnung eine gerade Verdachung erhält. Die nämliche Zwickelform entsteht, wenn, wie das bei Deckenteilungen häufig vorkommt, der Kreis in ein Quadrat eingeschrieben wird. Der Schmuck der Dreieckszwickel besteht nicht selten darin, dass seine Mitte eine Rosette aufnimmt; oder es werden Lorbeer-, Palm- und Eichenzweige mit und ohne Kränze und fliegende Bänder, Trophäen, figurale Reliefs und ähnliche Dinge in mehr oder minder naturalistischer Weise eingesetzt. Für die strengere ornamentale Ausschmückung ergibt sich die Halbierungslinie des rechten Winkels als Symmetrieaxe. Die Motive sind selten geometrischer Art (Taf. 166. 5—6), sondern gewöhnlich organischer Natur (Taf. 4—5); von künstlichen Formen wird ausser den genannten Trophäen auch allerlei Kartouche verwendet. (Taf. 167. 6—9.)

Wenn aneinandergereihte Kreisbogen eine gemeinsame gerade Abdeckung finden, so entsteht der Zwickel von der Form der Figur 4 auf Taf. 166. Derselbe gleicht zweien, mit den rechten Winkeln aneinandergelagerten Dreieckszwickeln und hat eine senkrechte Mittelaxe.

Eine andere bekannte Zwickelform bildet sich, wenn zwei kleinere Halbkreise sich in einen grösseren einschleichen, wie das der Fall ist, wenn gekuppelte Rundfenster von einem gemeinsamen Bogen überspannt werden. Hierher können schliesslich ebenfalls gerechnet werden jene Viertelskreisfiguren, wie sie in den Ecken der Decken nicht selten angebracht werden und wovon die Figuren 7—8 auf Taf. 166 zwei häufig gezeichnete Beispiele wiedergeben.

1. Römisches Marmorornament. (Vulliamy.)
2. Oberlichtgitter. Ital. Renaissance. (Gewerbehalle.)
3. Marmorfüllung von einer arabischen Moschee. (Prisse d'Avennes.)
4. Frühgotische Zwickelfüllung von der Kirche zu Kent in England.
- 5—6. Arabische Dreieckszwickel in Mosaikarbeit. (Prisse d'Avennes.)
- 7—8. Moderne Viertelskreisfüllungen.

Taf. 167. (Halbkreis und Zwickel.)

1. Intarsiafüllung vom Chorgestühl in Sta. Maria in Organo in Verona. Ital. Renaissance.
2. Schmiedeiserner Füllung. Nachbildung eines Renaissancegitters von Dir. Storck.
3. Schmiedeiserner Füllung. Deutsche Renaissance.
4. Flachrelief, Oberansicht einer Säulenplinte aus dem Santo in Padua. (Meurer.)
5. Moderner Dreieckszwickel vom Vaudevilletheater in Paris. (Raguenet.)
- 6—9. Dreieckszwickel nach Vredeman de Vries.

Taf. 168. (Die Raute.)

Man bezeichnet in der ornamentalen Kunst als Raute nicht nur das verschobene Quadrat (Rhombus), sondern auch das über Eck gestellte gewöhnliche Quadrat. Die Raute wird entweder als einaxig-symmetrische, aufrechte Füllung behandelt (Taf. 168. Fig. 2, 4 u. 5) oder die beiden Diagonalen dienen als Symmetrieachsen für eine centrale Anlage. (Taf. 168. Fig. 1 u. 3.) Im erstern Fall besteht das Ornament aus 2, im letztern aus vier kongruenten Teilen. Die Verwendung der Raute ist keine häufige. Hin und wieder finden sich entsprechende Füllungsornamente im Gitterwerk und als Thürfüllung.

1. Aufgemalte Thürfüllung von der Kirche in Nördlingen. 17. Jahrhundert.
- 2—3. Teile von einem Gitterthor am Rathaus zu Würzburg. Deutsche Renaissance.
- 4—5. Moderne Dekorationsmalereien.

Taf. 169. (Verschiedenes.)

Die Tafeln 169 und 170 geben eine Anzahl von mehr willkürlich und zufällig begrenzten Figuren, deren Art natürlicherweise äusserst mannigfaltig sein kann. Das Dekorationsprinzip richtet sich nach dem einzelnen Fall und erfolgt nach Analogie der im Vorhergehenden entwickelten Grundsätze. So werden regelmässige Vielecke mit aus- und eingebogenen Seiten (Taf. 170. Fig. 1 u. 2) ähnlich den Vielecken mit geraden Seiten dekoriert. Figuren, wie sie Tafel 169. Fig. 7 und 8 zeigen, verzieren sich in der Art des Rechtecks oder der Ellipse, während das Ornament Tafel 169. Fig. 1 an die Dekoration des Halbkreises anknüpft. Das Parallelogramm wird entweder als aufrechte Füllung behandelt, wobei die Mittelaxe senkrecht zu den beiden Parallelen steht, oder das Ornament gleicht der centralen Rechteckfüllung, wobei jedoch dasselbe in den Ecken einerseits verkürzt, andererseits erweitert werden muss. (Taf. 170. Fig. 4 u. 5.) — Der letztere Umstand macht sich auch beim ungleichseitigen rechtwinkligen Dreieck geltend, wenn die Halbierungslinie des rechten Winkels als Symmetrieaxe dienen soll (Taf. 170. Fig. 6) und die

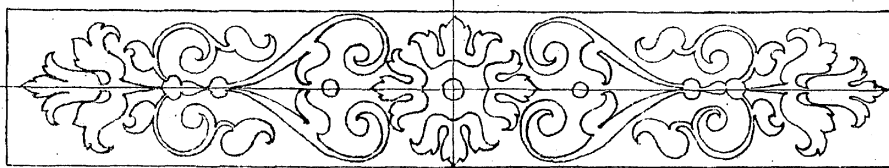
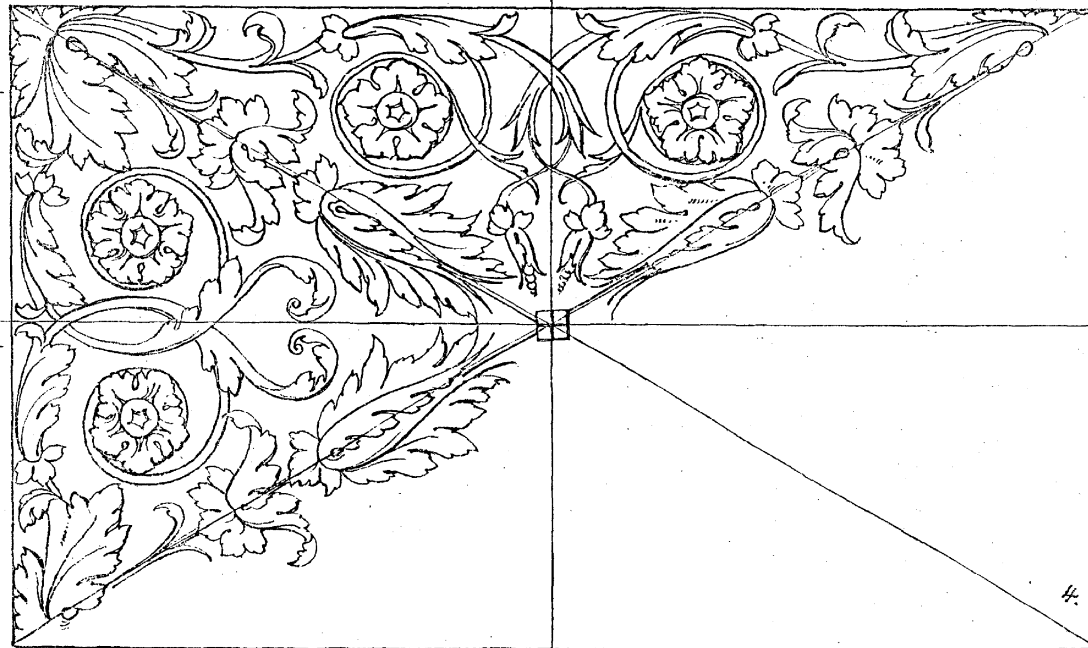
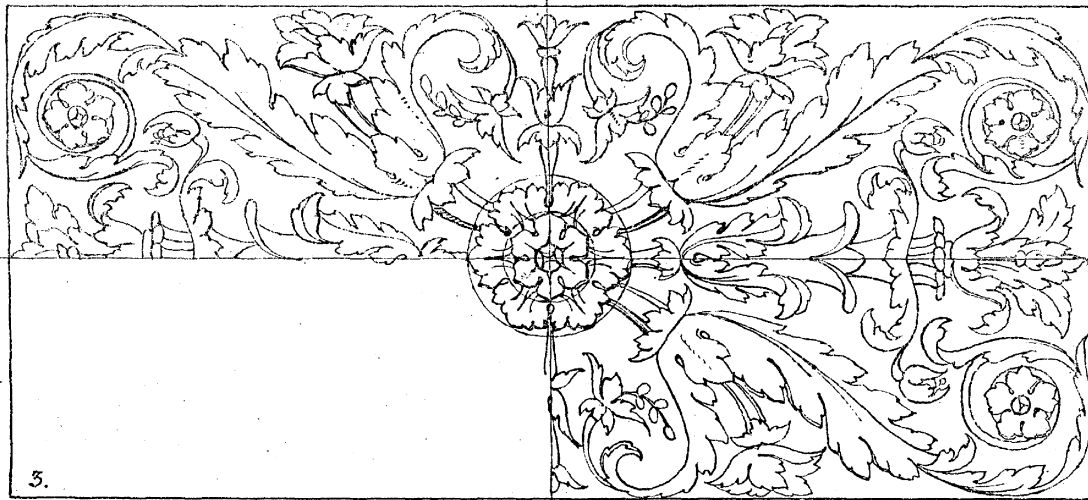
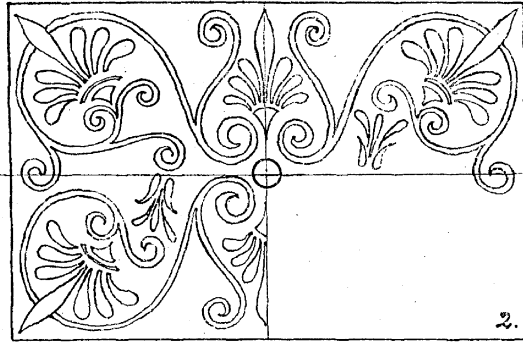
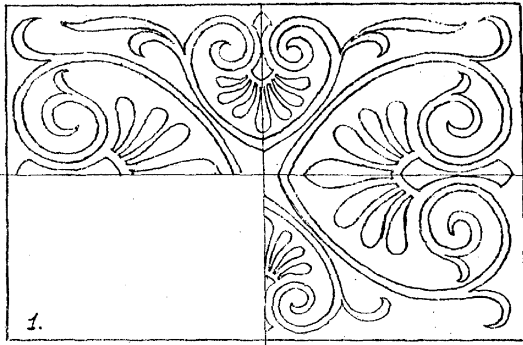
Verzierung nicht in freier Weise den Raum ausfüllt, wie es in den Figuren 7—9 derselben Tafel der Fall ist. Diese freie, an keine Einteilungslinien sich richtende Dekorationsart empfiehlt sich auch für verschobene Rechtecke, wie sie bei schrägansteigenden Treppengittern vorzukommen pflegen. (Vergl. Taf. 169. Fig. 2 u. 3.)

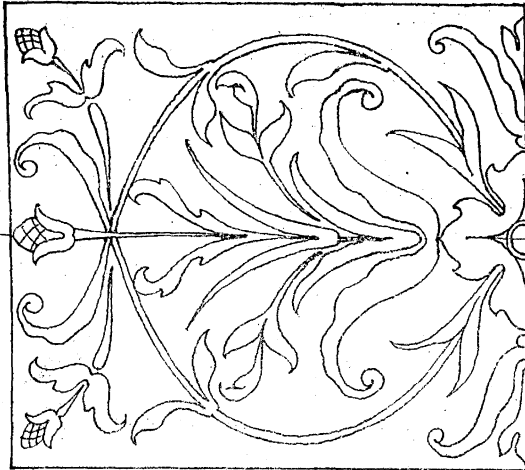
1. Schmiedeisernes Oberlichtgitter am Rathaus in Villingen. Deutsche Spätrenaissance.
- 2—3. Treppengeländerpartien aus dem Hause „zum alten Limpurg“ in Frankfurt a. M. Deutsche Renaissance. 16. Jahrh. (Gewerbehalle.)
- 4—5. Gitterpartien von der Kanzeltreppe zu Thann i. E. Deutsche Renaissance. 16. Jahrh. (Gewerbehalle.)
6. Oberlichtgitter aus Padua. Ital. Renaissance.

7. Detail von einem Fenstergitter. Deutsche Spätrenaissance.
8. Fenstergitter. Deutsche Spätrenaissance.

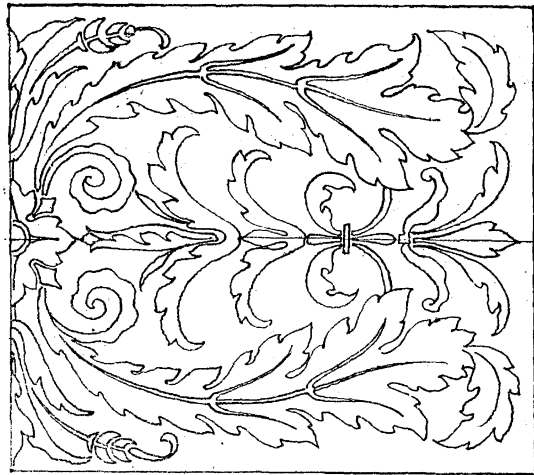
Taf. 170. (Verschiedenes.)

1. Dreipass-Masswerk in gotischem Stile. (Jacobsthal.)
2. Wandmalerei aus einer schwedischen Kirche. Romanischer Stil. (Racinet.)
3. Füllungsornament vom Louvre in Paris.
- 4—5. Marmoreinlagen an der Unterseite der Kanzel im Dom zu Savona. Ital. Renaissance. (Meurer.)
- 6—9. Dreiecksfüllungen vom Stuhlwerk der Laurenziana in Florenz. Michel-Angelo zugeschrieben.

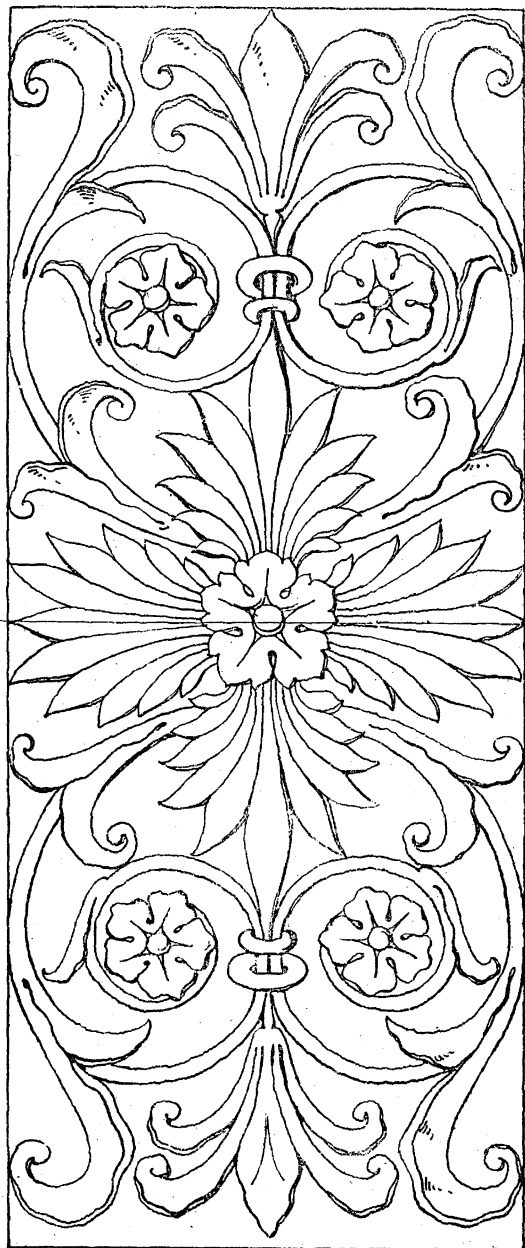




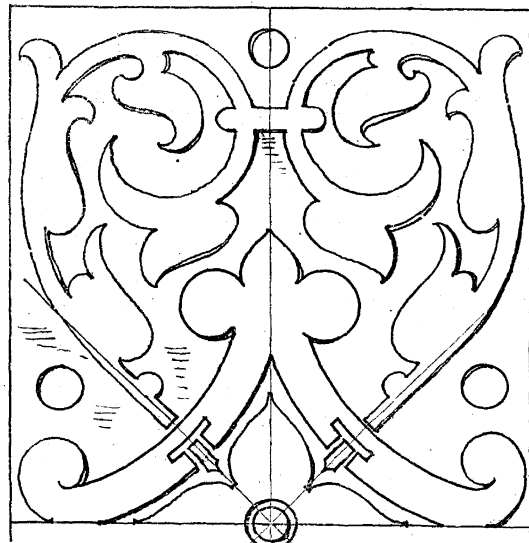
1.



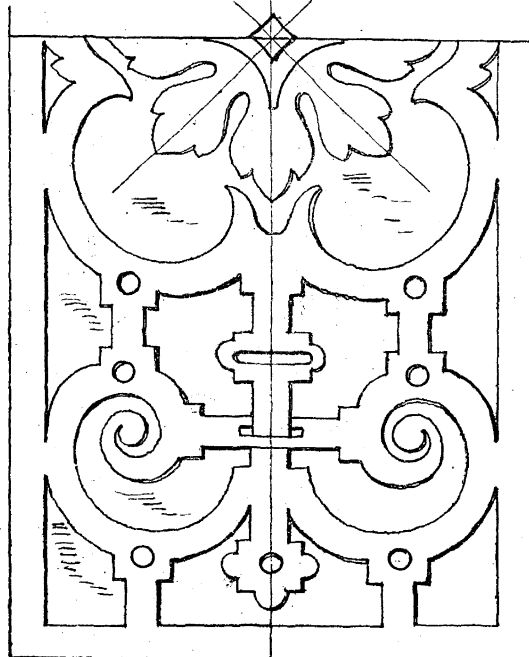
2.



3.

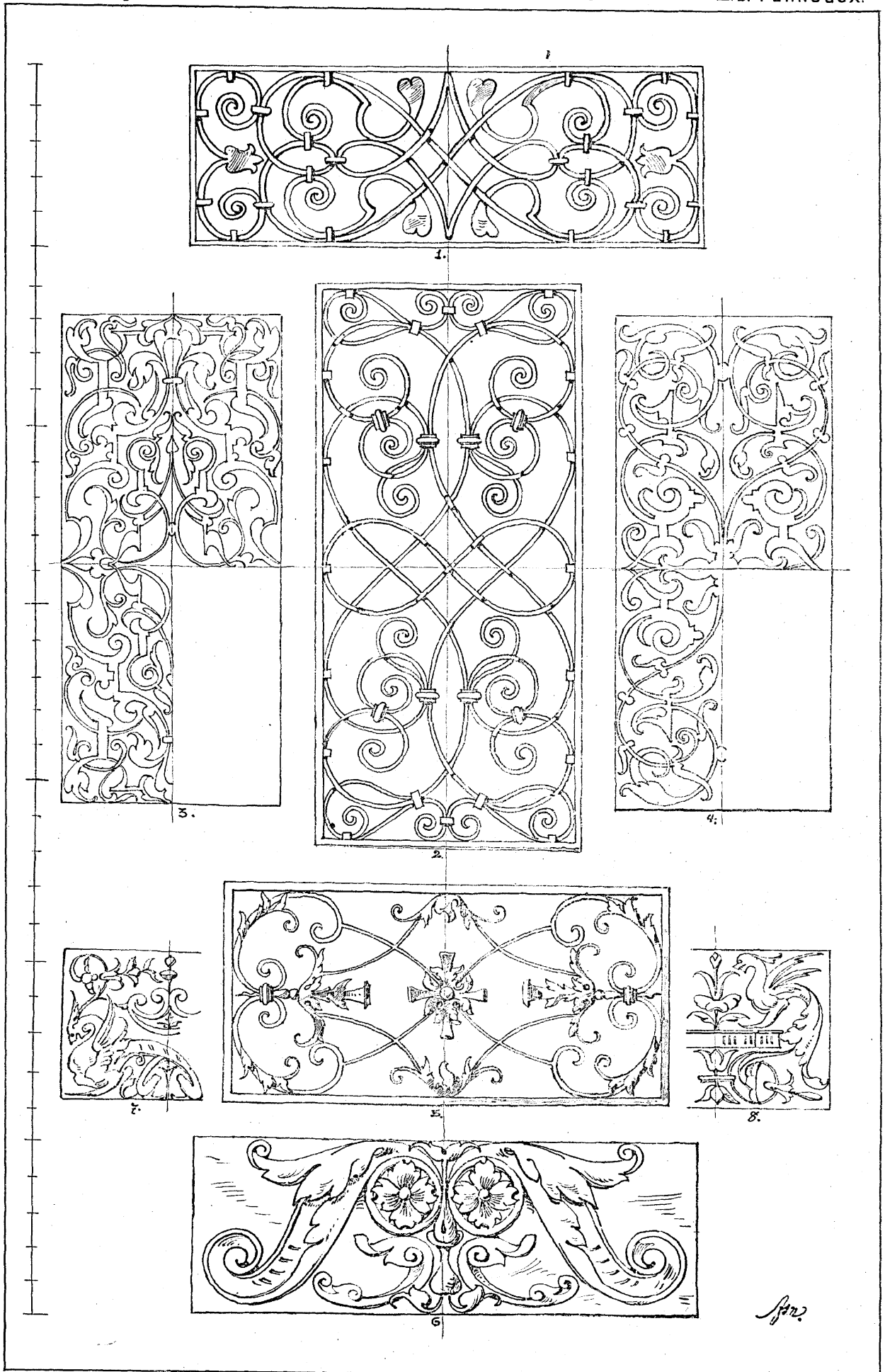


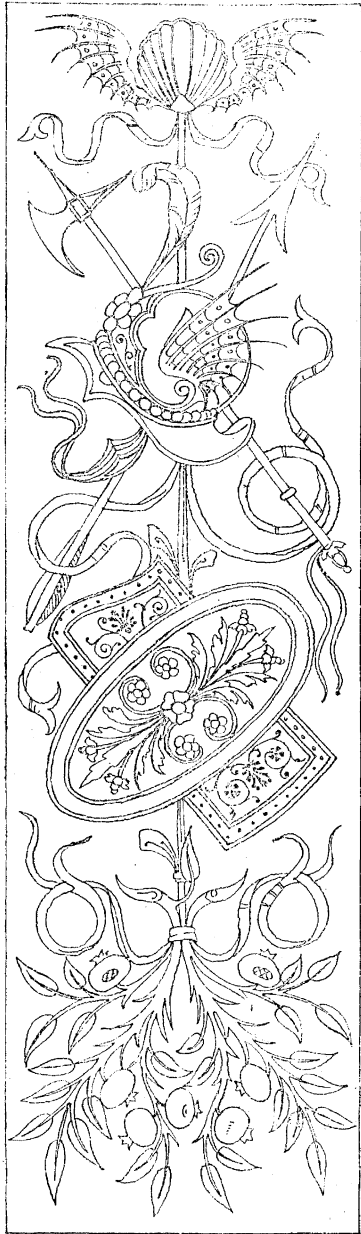
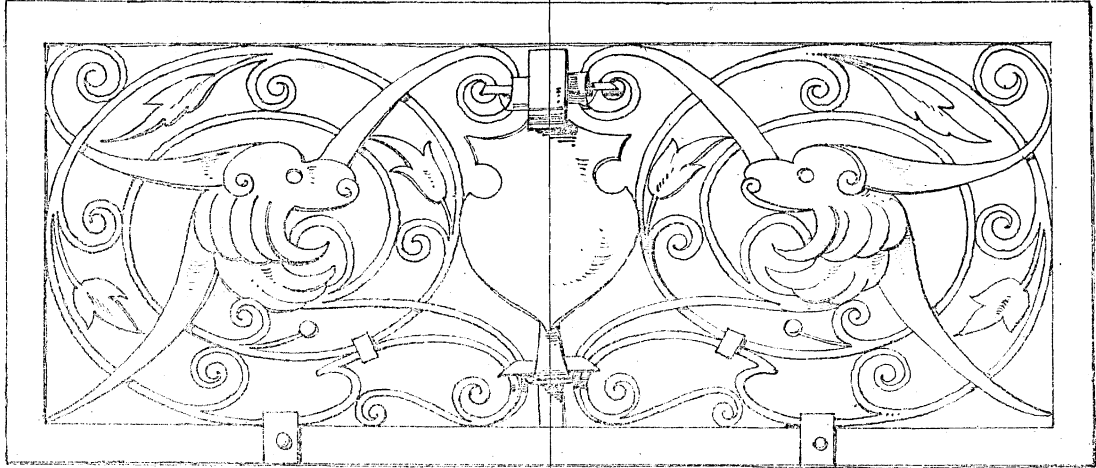
4.



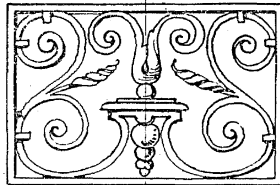
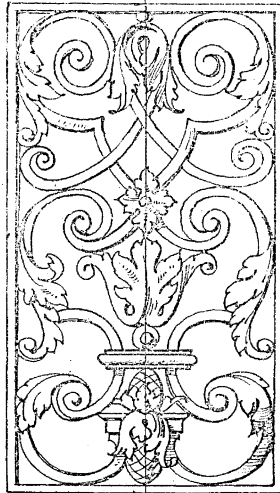
5.

Jan.

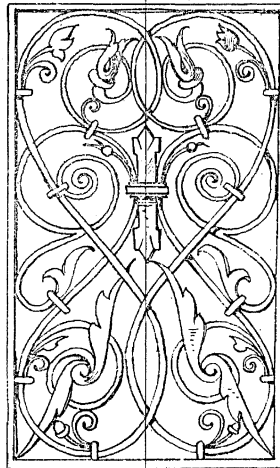




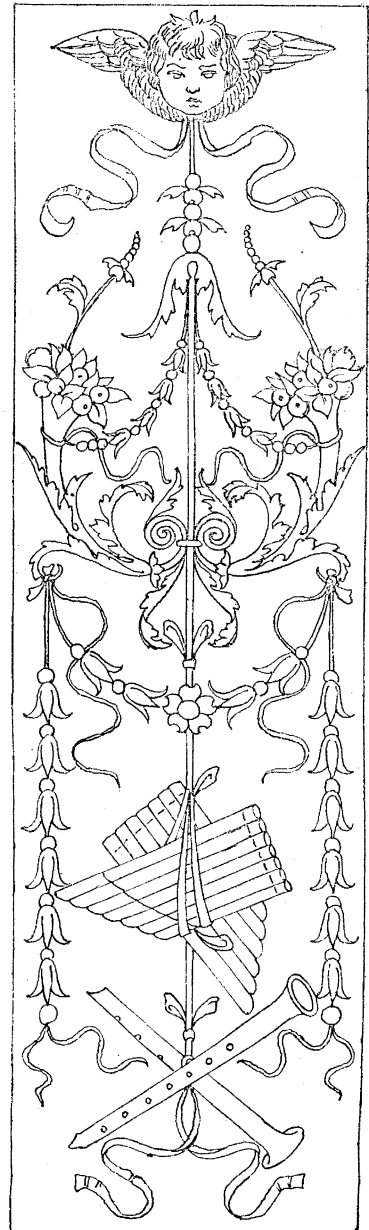
2.



5.

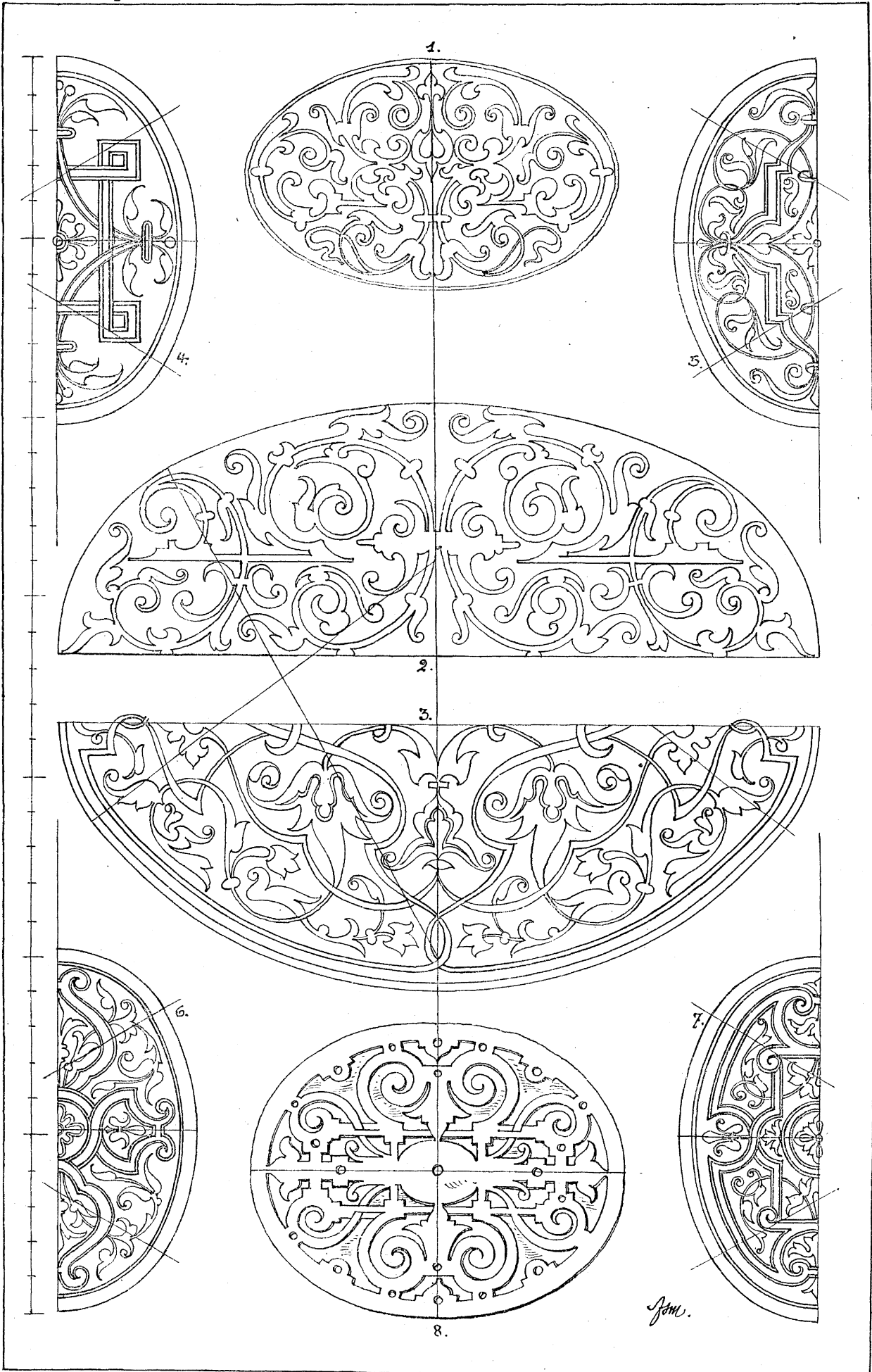


6.



3.

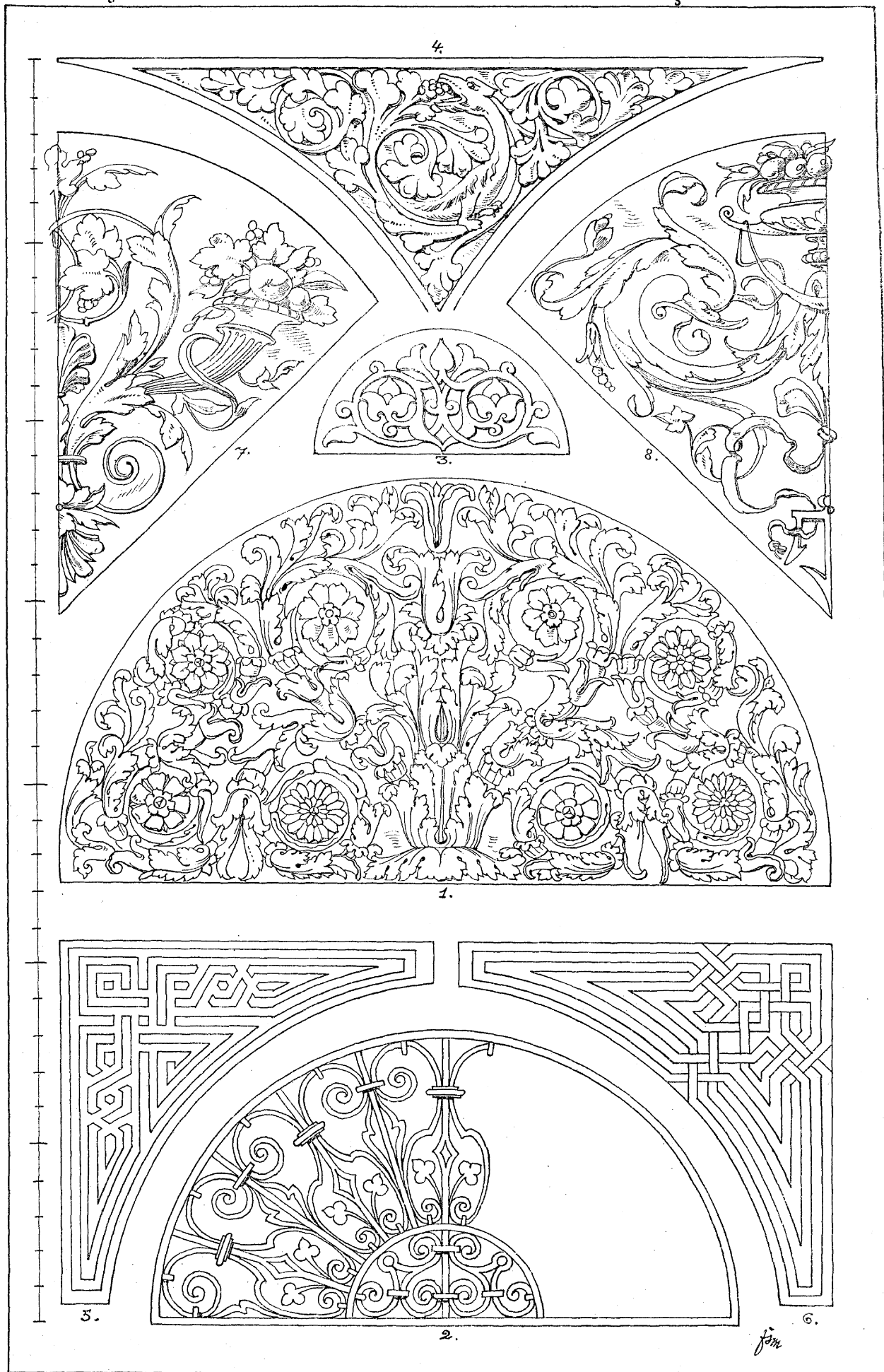
fm.

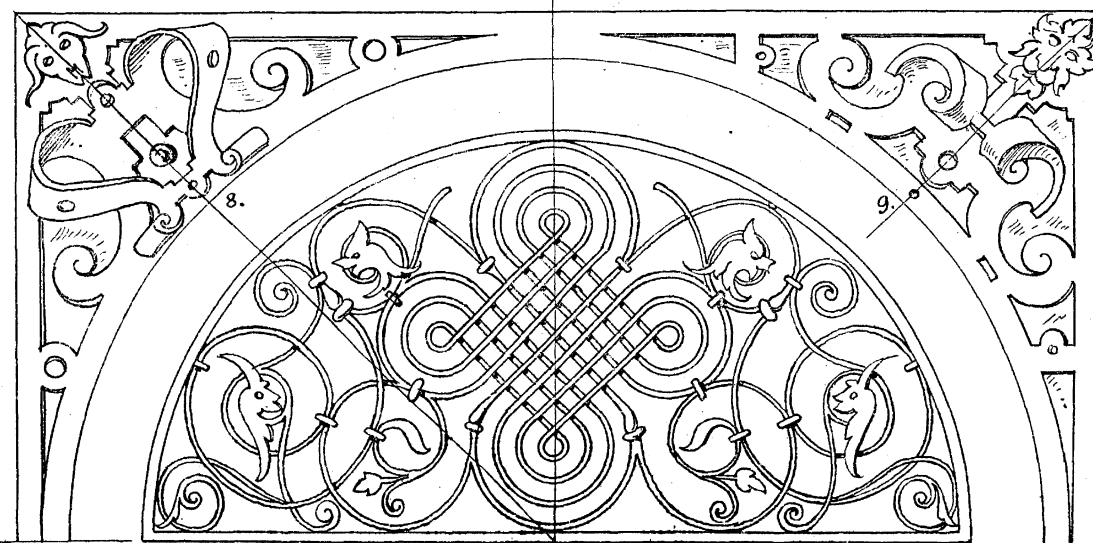
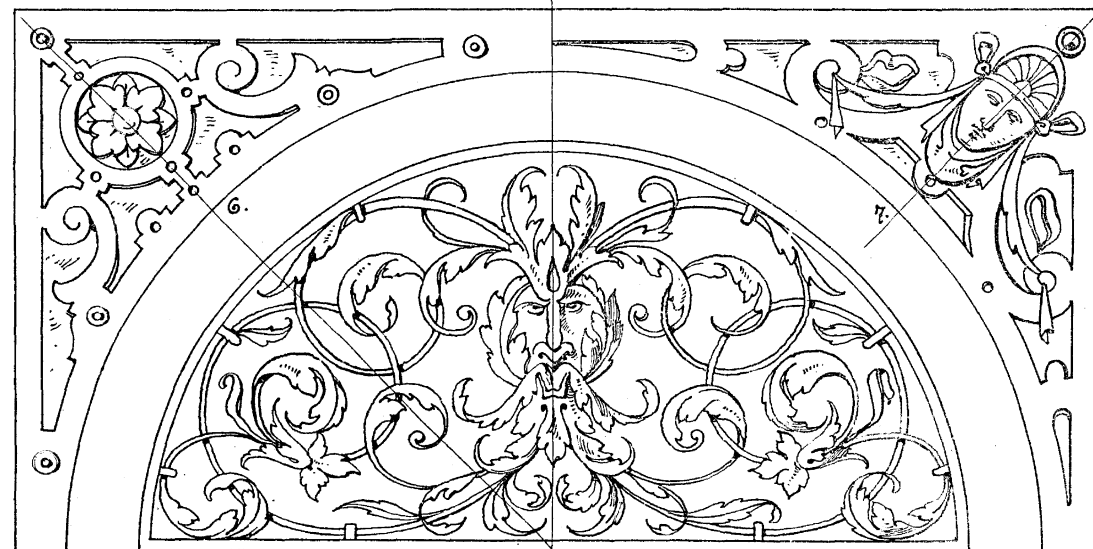
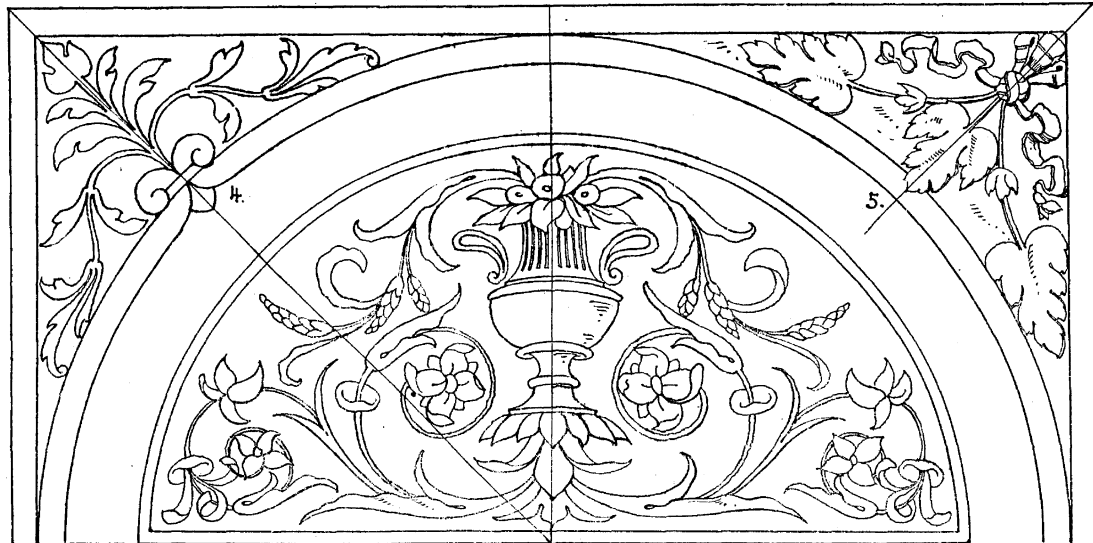


Ornamentale Formenlehre.

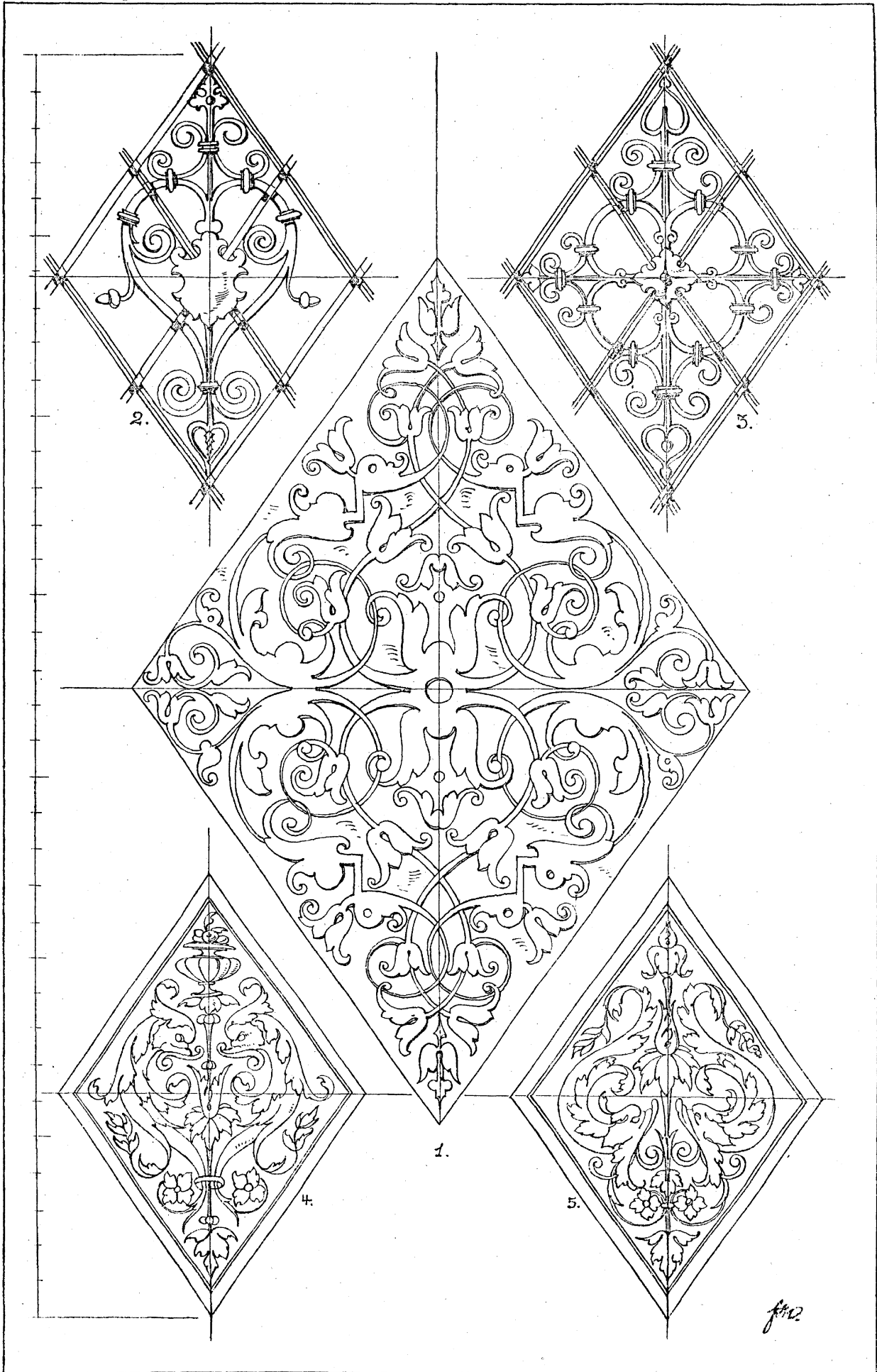
Leipzig E. A. Seemann.

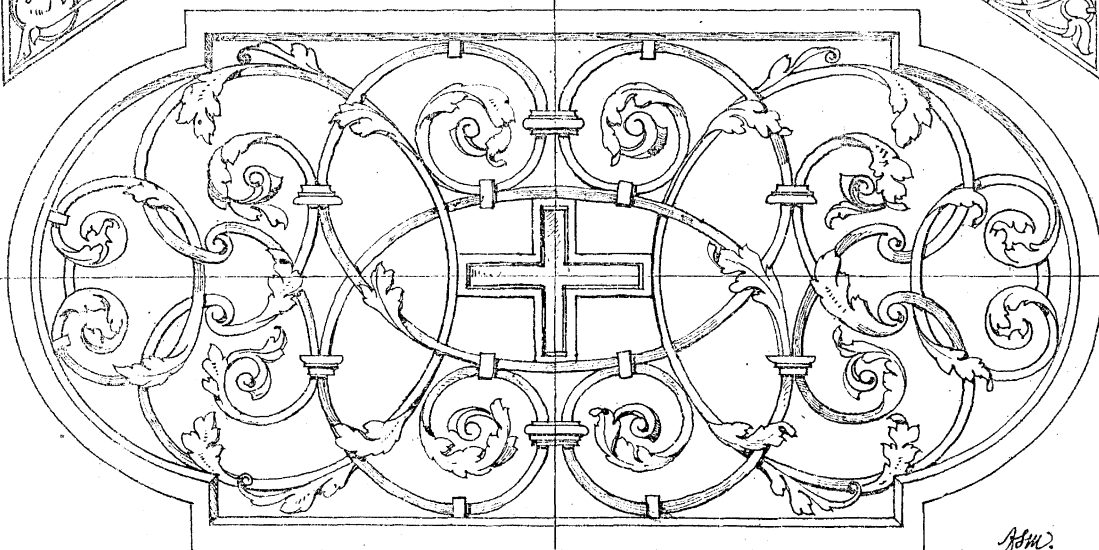
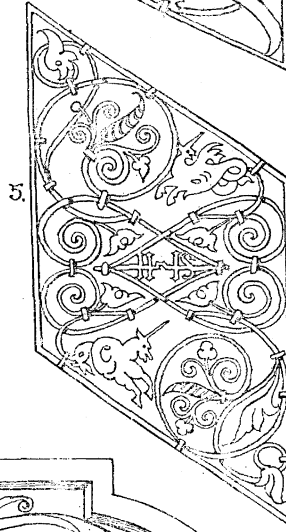
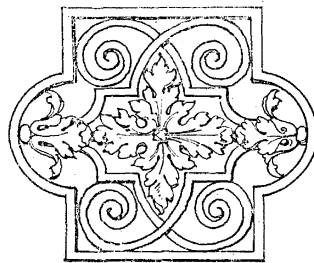
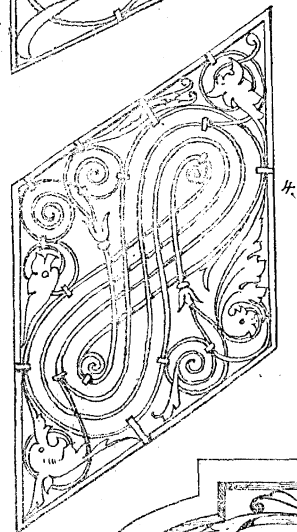
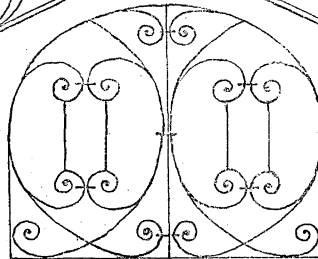
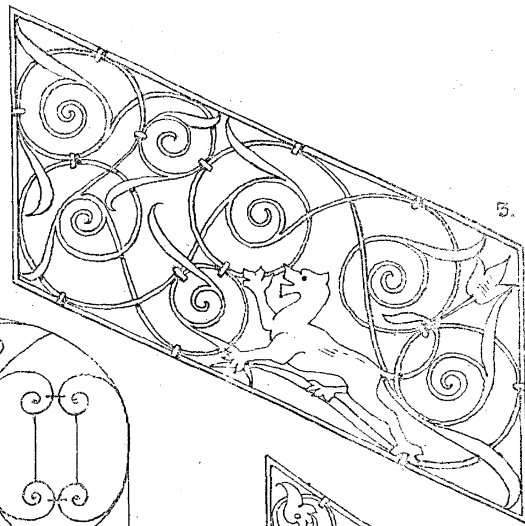
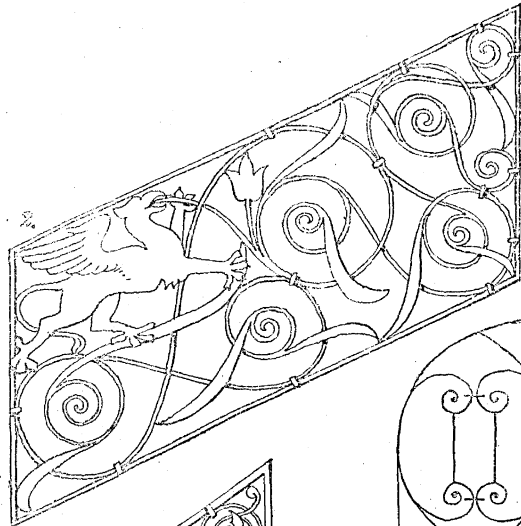
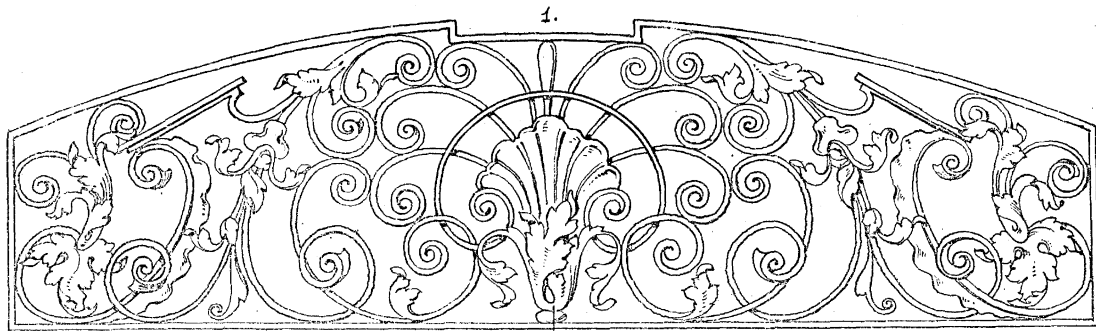
L'ornement.



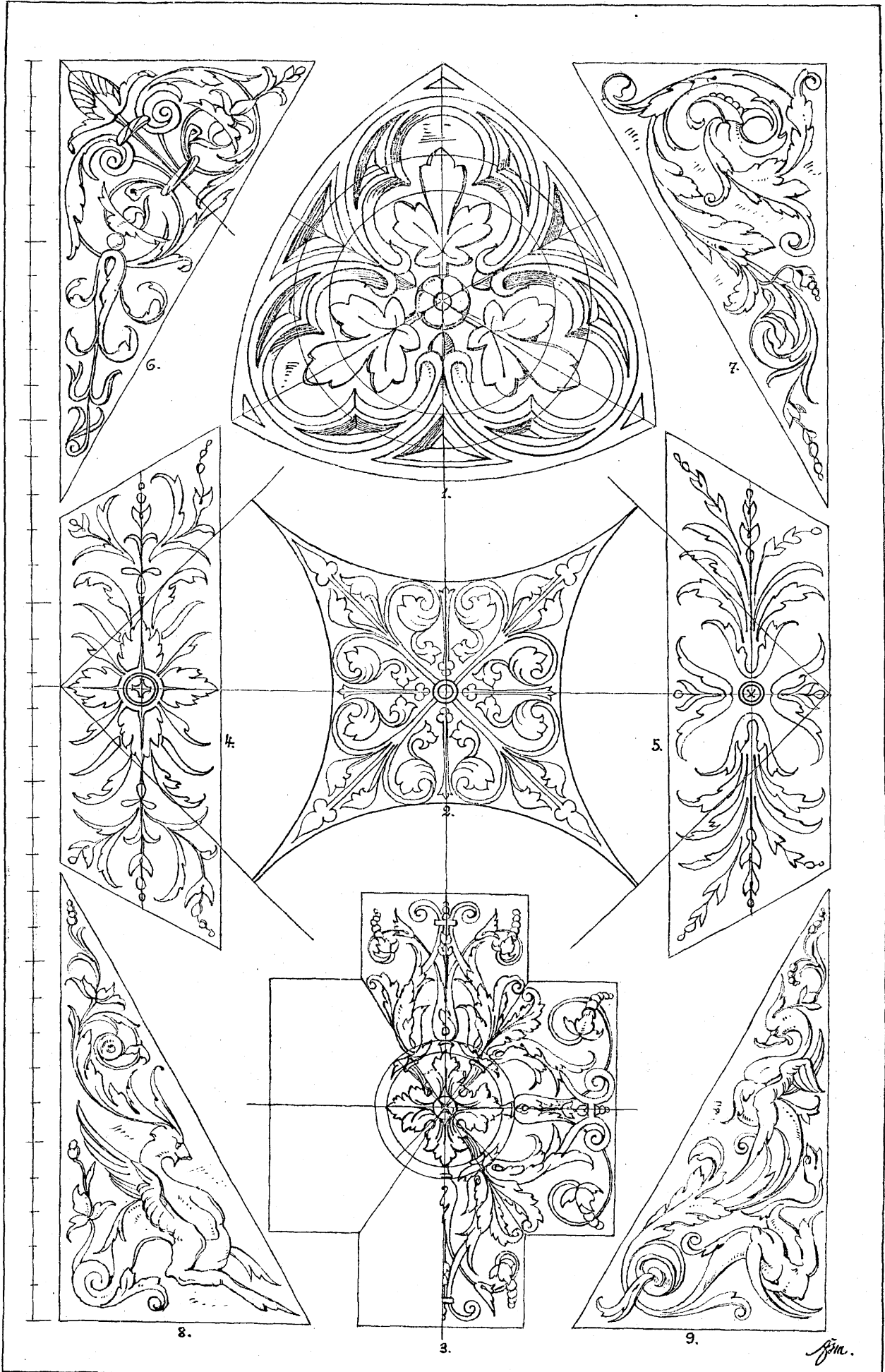


Jan.





ASM.



fm.

XVIII. HEFT.

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLEHRE

EINE
SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH

FÜR

SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 250.



LEIPZIG 1884
VERLAG VON E. A. SEEMANN

Tafel 171-180.

II. E. Unbegrenzt Flachornament.

Zum Wesen des unbegrenzten oder endlosen Flachornaments gehört es, dass dasselbe nach allen Seiten hin beliebig ausgedehnt werden kann, indem die einzelnen Bestandteile der Zeichnung, das sog. Muster, eine stete Wiederholung zulassen. Die Motive sind entweder rein geometrischer oder rein organischer Art, oder es werden, und dies gilt für die Mehrzahl der Fälle, geometrische Motive mit organischen kombiniert, hin und wieder unter Anbringung von figuralen und künstlerischen Zuthaten. Auch das endlose Flachornament trägt entweder einen centralen oder aufrechten Charakter. Im erstern Falle vergrössert sich das Ornament in gleicher Weise nach oben, nach unten und nach der Seite zu; es liegt ein System von sich schneidenden Symmetriaxen und zwar bei den weitaus meisten Beispielen eines der auf Taf. 1 des Werkes gezeichneten Quadrat- oder Dreiecksnetze zu Grunde. Im andern Fall wird das aufrechte Ornament durch ein von unten nach oben erfolgendes Pflanzenwachstum erzielt, wobei die seitliche Wiederholung durch symmetrisches Umschlagen des Musters oder durch Reihung im gewöhnlichen (nicht symmetrischen) Sinne erfolgen kann. Auch hier ist eine Kombination insofern häufig, als viele Muster eine centrale geometrische Grundlage zum Gerippe haben, während einzelne Felder und Medaillons in ihren Füllungen aufrechte Ornamentationen zeigen. — Ein Wachstum in der Richtung nach unten, Entwicklungen in schräg ansteigender Richtung u. ähnl. m. gehören zu den Ausnahmen von der Regel.

Wo das unbegrenzte Flachornament in seiner praktischen Anwendung einen Abschluss finden muss, da wird es entweder rücksichtslos abgeschnitten, wie das bei der Tapete zu geschehen pflegt, oder es wird eine sog. „Lösung“ versucht, was bei geometrischen Mustern gewöhnlich keine Schwierigkeiten bietet und bei organischen nach Art der freien Endigungen zu geschehen hat. Bei aufrechten Mustern pflegt die seitliche Endigung mit der Symmetriaxe zusammenzufallen.

Das unbegrenzte Flachornament findet eine mannigfaltige und vielseitige Anwendung. Es seien hier einige Spezialgebiete namhaft gemacht, welche auch in den Tafeln dieses Heftes besonders berücksichtigt sind. Mosaiken, Parkettierung und Marqueterie bedienen sich mit Vorliebe geometrischer Muster; die Textil- und Tapetenindustrie sowie die Wandmalerei bevorzugt das organische Element; Fliesenmuster, Glasmalereien, Tauschierungen und ähnliche Metalldekorationen stehen etwa in der Mitte.

Taf. 171. (Parkettmuster.)

Unter Parkettierung versteht man das Belegen des Fussbodens mit mosaikartig zusammengestellten Hartwölzern. Die Muster sind fast ausnahmslos geometrischer Art; als Grundlage dient das quadratische oder das Dreiecksnetz. Die Einzelteile werden erst zu quadratischen oder regelmässigen sechseckigen Tafeln gefügt und diese Platten mit Nut und Feder auf einen sog. Blindboden gelegt. Unsere Tafel gibt eine Anzahl moderner Parkettmuster, wobei den Figuren 2, 8, 9 u. 10 das Dreiecksnetz, den übrigen das quadratische zu Grunde liegt. Parkettierungen, deren Muster so angelegt ist, dass die Wirkung entsteht, als ob der Boden Höhen und Vertiefungen aufweise, sind vom stilistischen Standpunkt aus unzulässig.

1—10. Moderne Parkettmuster. (Musterbuch der Firma Hegner in Freiburg i. B.)

Taf. 172. (Mosaiken.)

Unter Mosaik (opus musivum) versteht man im weitern Sinn alles stückweise Zusammenfügen und Einlegen von Stein, Holz, Glas, Leder, Stroh etc. zu einem ebenen Bild oder Muster. Im engeren Sinne bezeichnet man als Mosaik speziell Bilder und Flachmuster aus farbigen Steinen, emaillierten Thon und gefärbten oder mit Metallfolien unterlegten Glasstücken. Man unterscheidet hauptsächlich zwei Arten von derartigem Mosaik. Das Würfelmosaik (opus tessellatum) setzt die Darstellung aus kleinen, meist würfelförmigen Stücken zusammen, die durch Einlegen in einen Kitt oder Cement ihre Verbindung erhalten. Das Plattenmosaik (opus sectile) verwendet plattenförmige Teile, die sich in ihrer Form nach dem darzustellenden Gegenstand richten. Die Technik der Mosaikarbeit ist eine alte. (Das Buch Esther thut derselben bereits Erwähnung.) So sind eine grosse Zahl römischer Mosaik-Fussboden, in erstgenannter Weise hergestellt, auf uns gekommen. Die altchristliche Kunst schmückt Wände und Pfeiler ebenfalls mit geometrischem (Platten-)Mosaik, wofür sich unter anderm zahlreiche Beispiele in Ravenna, Palermo, Venedig u. s. w. finden. In Italien sind beide Arten von Mosaik bis auf den heutigen Tag noch in Übung, wenn auch weniger als Boden- und Wandverkleidung, denn für dekorative Tableaux, für Tischplatten u. ähnl. mehr. Im arabischen und maurischen Stile sind Inkrustationen von Stuck in Steinmaterial und Mosaiken aus glasierten Thonfliesen häufig angewandte Dekorationsmittel. In den nördlicheren Ländern hat die Mosaikkunst nie recht Fuss gefasst.

1. Mosaikmuster aus der Kathedrale zu Monreale auf Sicilien.
2. Arabische Mosaikarbeit in Stuck auf Stein. (Prisse d'Avennes.)
3. Römischer Mosaikmuster.
4. Marmormosaik in den Fensterleibungen im Dom zu Florenz. (Hessemer.)
5. Geometrisches Flachmuster von einem Krouze in Sta. Croce in Florenz.
6. Marmormosaik aus San Vitale in Ravenna. (Hessemer.)
7. Modernes Würfelmosaik. Albergio di Roma in Sorrent.
8. Arabische Mosaikmuster aus der Gesandtenhalle der Alhambra in Granada. (Owen Jones.)
9. Arabische Mosaikarbeit in Stuck auf Stein. (Prisse d'Avennes.)

Taf. 173. (Email, Tauschierungen etc.)

Wo die Oberflächen von Geräten und Gefässen aus Metall eine Flachmusterung erhalten, geschieht es gewöhnlich auf dem Wege des Gravirens, Ätzens, durch die Tauschier-, Emaillier- oder Niello-Technik. Beim Gravieren werden die Ornamente vermittelst des Stichel eingegraben und die Vertiefungen eventuell mit farbigem Lack etc. ausgefüllt. Beim Ätzen wird die metallische Oberfläche durch Aufbringen eines Grundes gegen die Angriffe der Ätzmittel an bestimmten Stellen geschützt, wodurch die Zeichnung in flachem Relief zum Vorschein kommt. Beim Tauschieren und Inkrustieren werden edle Metalle auf Eisen und Stahl, Gold auf Silber u. s. w. durch Aufhämmern auf einen rauh gemachten Untergrund befestigt oder in eingegrabene und unterschmittene Vertiefungen eingeschlagen. Die Email-Technik ist verschieden und mannigfaltig. Als hierhergehörig kommen speziell in Betracht das Email cloisonné oder der Zellschmelz, und das Email champlévé oder der Grubenschmelz. Bei Anwendung des Zellschmelzes werden gebogene Metallstreifen oder kantige Drähte (cloisons) auf den Metallgrund aufgelötet und die entstehenden Vertiefungen oder Zellen mit pulverisierten Glasflüssen (Glas, mit Metalloxyden gefärbt) angefüllt, die dann im Feuer eingeschmolzen werden. Die Grubenschmelz-Technik bringt durch Ausheben mit dem Stichel

oder durch Giessen und Nachschmelzen Vertiefungen in die metallische Unterlage und füllt die Gruben mit Email. Das Niello ähnelt dem schwarzen Email; an Stelle der Glasflüsse treten hier Metall- und Metalloxydverbindungen.

Die Email-Technik findet schon in der Antike Anwendung (Grubenschmelz). Berühmt ist im Mittelalter das Kölner oder rheinische Email, in Frankreich das Email von Limoges. Im Orient, in Japan und China ist seit alters her das Email cloisonné heimisch. Tauschierete Gegenstände finden sich in germanischen und altfränkischen Gräbern. Diese Kunst ging jedoch für das Abendland verloren, um im Orient um so intensiver aufgenommen zu werden, wo sie noch heute blüht, so z. B. in Persien und Indien. Die Niello-, Gravier- und Ätztechnik werden zur Zeit der Renaissance mit Vorliebe geübt.

- 1—3. Chinesische und japanische Motive.
- 4, 5 u. 9. Indische und persische Motive.
- 6—7. Renaissance-Motive.
- 8 u. 10. Mittelalterliche Email-Motive. (Kölner Email.)

Taf. 174. (Fliesenmuster.)

Schon der assyrische Stil kennt die Boden- und Wandverkleidung vermittelst glasierter Thonfliesen. Das Mittelalter macht von der Fliesenbekleidung den ausgiebigsten Gebrauch. Die einzelnen Fliesen sind meistens quadratischer Form und schwanken in der Grösse von 0,5—3 Quadratdecimetern. Die Zeichnung ist gewöhnlich vertieft und vielfach mit andersfarbigem Thon wieder ausgefüllt. Die Musterung dieser Plättchen pflegt vom stilistischen Standpunkt aus eine vorzügliche zu sein. Entweder enthält die Fliese das ganze sich wiederholende Ornament, oder nur einen Teil desselben, so dass in der Regel 4 Fliesen die Einheit des Musters bilden. An Stelle dieser in Deutschland, Frankreich und England üblichen Fliesen traten in Italien die Majolikaplatzen. Die in England heute noch allgemein angewandte Fliesenbekleidung bedient sich auch hauptsächlich dieser letztern Art.

- 1—10. Verschiedene mittelalterliche Fliesenmuster nach Owen Jones, Racinet u. a.
 1. Aus Fontenay (Côte d'Or).
 - 4 u. 7. Im Museum in Rouen.
 5. Kathedrale zu St. Omer.
 6. Troyes, archives de l'Aube.

Taf. 175. (Glasmalereien.)

Die Fensterverglasung ist eine Errungenschaft des Mittelalters, welche die Antike nicht kennt. Zunächst dienten farbige Fenster zum Schmuck der Kirchen. Die älteste Prozedur besteht in mosaikartigem Zusammensetzen farbiger Gläser. Kloster Tegernsee gilt ums Jahr 1000 als Hauptfabrikationsort. Im 11. u. 12. Jahrhundert beginnt die Malerei mit Schwarzlot, der dann später die eigentliche Glasmalerei, das Ausradieren aus übermaltem Grund, das Ausschleifen aus Überfangglas (einseitig gefärbt) u. a. folgen. Nachdem die Glasmalerei ihre Verfallperiode durchgemacht und nahezu verloren gegangen war, wird dieser Kunst neuerdings wieder grosse Aufmerksamkeit gewidmet und speziell auch jener einfachen, äusserst wirksamen Technik, die, von eigentlicher Malerei absehend, nur mit farbigem Glas und Schwarzlot zu wirken sucht. Die starken, durch die Verbleiung — so heisst die Verbindung der Einzelstücke durch Bleistreifen — entstehenden Konturen erhöhen die Leuchtkraft der Farbe und verhindern das störende Ineinanderfliessen angrenzender Farbtöne im Auge. Die ornamentale Flächenverzierung durch Glasmalerei, um die es sich hier allein handelt, bezeichnet man als Teppichmuster. Die besten Beispiele finden sich in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stile in den Kirchen Deutschlands, Frankreichs und Englands, welche drei Länder als der eigentliche Hort der Glasmalerei gelten können.

- 1—10. Verschiedene Glasmalereimuster (Teppiche) aus der romanischen und frühgotischen Epoche. (Owen Jones, Racinet u. a.)
 - 1 u. 9. Kathedrale zu Chartres.
 - 2 u. 3. Kathedrale zu Bourges.
 6. Kathedrale zu Soissons.

Taf. 176. (Wandmalereien.)

Die Vorbilder und Vorläufer für ornamentale Wanddekoration sind im Behang mit Teppichen und Stoffen zu suchen. Derartige Flächenverzierungen durch Wandmalerei bietet zunächst der ägyptische Stil. Sogenannte Mäanderflächen und ähnliche Linienzüge, von Rosetten u. a. unterbrochen bilden das gewöhnliche Schema. (Taf. 177. 1 u. 2.) Die Antike setzt an Stelle der ornamentalen Wandverzierung figurale und perspektivisch-architektonische Darstellungen. Die altchristliche Kunst bevorzugt die Mosaikverkleidung, die dann erst in der romanischen und gotischen Periode durch die Wandmalerei mehr und mehr verdrängt wird. Es sind wieder zunächst Kirchen und öffentliche Bauten, deren Inneres durch Teppichmalerei geschmückt wird, wie man diese Ausschmückung wohl benennen kann in Anbetracht der wechselseitigen Beziehung zwischen ihr und der Textilkunst. Bezüglich des Ornamentationsprinzips sei auf die allgemeine Einleitung zu Hoff 18 und auf die Figuren der Tafeln 176—177 verwiesen. In der Neuzeit hat die Papiertapete die ornamentale Wandmalerei in sehr enge Schranken gewiesen; ihre Hauptaufgabe besteht auch heute in der Ausschmückung kirchlicher Bauten.

- 1—2. Schablonenmalerei von einem alten Schranke aus Brandenburg. Anfang des 15. Jahrh. (Musterornamente.)
3. Malerei aus Sta. Croce in Florenz. Ital. Renaissance.
- 4—5. Altitalienische Wandmalereien aus der Oberkirche zu Assisi. 13. Jahrhundert. (Hessemer.)
- 6 u. 10. Modern-französische Kirchenmalereien in mittelalterlichem Stile.
7. Schablonenmalerei aus Schloss Trausnitz zu Landshut. Ende des 16. Jahrh. (Gewerbehalle.)
9. Wandmalerei aus dem Palazzo del Podestà in Florenz. 14. Jahrh. (Musterornamente.)

Taf. 177. (Wandmalereien.)

1. Altägyptisches Mäanderflächenschema.
2. Altägyptische Deckenmalerei. (Racinet.)
- 3—5. Arabische Malereien aus der Moschee Kaythay. (Prisse d'Avennes.)
6. Arabische Wandmalerei aus der Moschee des Ibrahim Aga in Kairo. (Hessemer.)

Taf. 178. (Textilmuster.)

Die künstlerische Bethätigung auf dem Textilgebiet ist eine der allerältesten und von der mannigfaltigsten Natur. Dem Verzieren tierischer Häute durch Nähen und Sticken reiht sich an die Musterung geflochtener Matten durch Verwendung verschiedenfarbigen Materials, und hierauf folgen die verschiedenartigen Erzeugnisse der Weberei (und Wirkerei, verziert durch Anwendung gefärbten Garns, durch Stickerei, durch Färben und Bedrucken, durch Pressung samtartiger Flächen u. s. w. Es liegt an der Vergänglichkeit des Materials, wenn wir aus ältern Stilperioden beinahe keine Erzeugnisse der Webekunst in unsern Museen finden und auf die Musterung derselben bloss aus Beschreibungen und Abbildungen schliessen können. Eine um so reichlichere Auswahl stellt das Mittelalter, die Renaissance und der Orient zur Anschauung. Es überschreitet den Rahmen der vorliegenden Publikation, eine ausführliche Beschreibung der Textilindustrie in geschichtlicher und technischer Hinsicht zu geben, und es sei auf die betreffenden Spezialwerke und Monographien verwiesen.*) Was die formale Seite der Sache anbelangt, so richtet sich die Verzierungsweise nach dem Zweck und ändert sich mit der Auffassung der verschiedenen Stilperioden. Neben rein geometrischen Mustern (Taf. 179. Fig. 1 u. 3) finden sich organische Motive in geometrischem Rahmenwerk (Taf. 178. Fig. 1 u. 2, Taf. 179. Fig. 4). Neben völlig centralen Anlagen (Taf. 179. Fig. 1, 2 u. 3) finden sich Centralanlagen mit aufrechten Füllungen (Taf. 178. Fig. 1 u. 2). Neben symmetrischer, aufrechter Reihung und Streifung (Taf. 178. Fig. 3) findet sich die unsymmetrische (Taf. 178. Fig. 4). Neben dem Einstreuen stilisierter Blumen und Rosetten in den Grund (Taf. 179. Fig. 9) finden sich naturalistische Motive, wie das originelle japanische Beispiel 7 auf Tafel 179 u. s. w. u. s. w. Als Hauptstilprinzip für mustergültige Beispiele aller Zeiten gilt das Fernhalten von Darstellungen in plastischem Sinne, von Perspektiven und Architekturen etc., welche dem Charakter des Flächenornaments widersprechen, sowie eine richtige Verteilung der Massen, wodurch störende Linierungen und Leerheiten vermieden werden. Ein ebenso wichtiges Moment wie die Zeichnung ist die Farbe, die in diesem Werke nach seiner Veranlagung jedoch ausser Betracht bleiben muss.

Neben der Herstellung von Geweben zu Gewändern kirchlichen und profanen Gebrauchs ist zunächst diejenige von Teppichen und Tapeten zum Behang der Wände, zu Vorhängen und Portièren etc. von Bedeutung. Der Übertragung der letzteren in die Malerei ist bereits bei Tafel 176 Erwähnung geschehen. Hier sei noch auf den Teppichhintergrund hingewiesen, wie er in der Bildmalerei vom 14. bis 16. Jahrhundert üblich war und wovon die Figuren 3 und 4 auf Tafel 178 zwei Beispiele wiedergeben. Der Woll- und Seidentapete folgte die Ledertapete, eine arabische oder spanische Erfindung, und dieser die moderne Papiertapete, erst in der Form schablonierter Einzelbogen und später in der Art der jetzt üblichen bedruckten Rollen. Wenn diesem wichtigen modernen Kunsterzeugnis kein besonderes Kapitel in diesem Werke gewidmet ist, so hat dies seinen Grund in dem Umstand, dass ein Unterschied gegenüber der Wandmalerei und dem Stoffmuster eigentlich nur in Bezug auf die Herstellung existiert, während in formaler Hinsicht eine wesentliche Verschiedenheit nicht herrscht. Die moderne Papiertapete hat durchschnittlich eine Breite von 50 cm, welche das Muster zur Hälfte, ein- oder mehrer-mal aufnimmt je nach der Dessingrösse. Die Wiederkehr des Musters in aufrechterm Sinne ist aus technischen Gründen zum Teil an den sog. Rapport gebunden, der beim Handdruck von Holzstock für gewöhnlich 50—70 cm beträgt.

*) Schorn, Otto v., Die Textilkunst.

- 1 u. 5. Mittelalterliche Stoffmuster nach Direktor Essenwein. (Gewerbehalle 1864. Heft 2.)
2. Stoffmuster aus dem 12. Jahrhundert. Original Seide und Gold; gefunden in einem Grab der Abtei St. Germain des Prés. Paris. (Racinet.)
3. Gemusterter Goldgrund von einem Altarschrein im Kloster Heilsbronn. Ende des 15. Jahrh. (Gewerbehalle.)
4. Gemusterter Goldgrund eines Altarschreins in der St. Egidienkirche in Barthold. (Gewerbehalle.)
6. Französische Seidentapete aus dem 15. Jahrh. (L'art pour tous.)

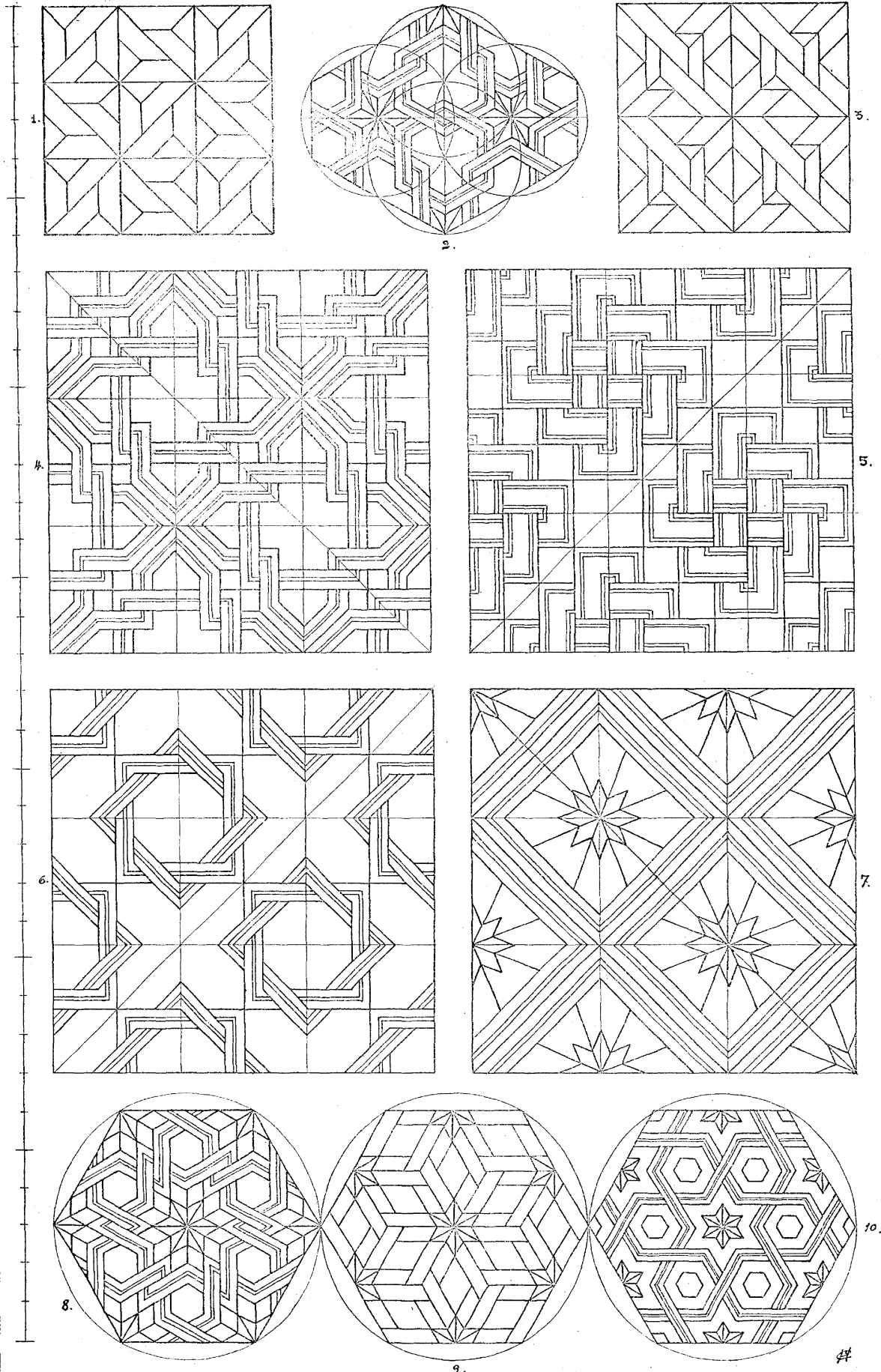
Taf. 179. (Textilmuster.)

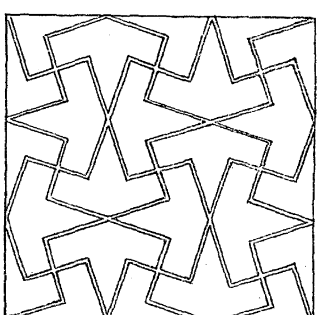
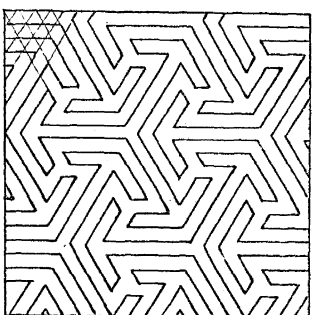
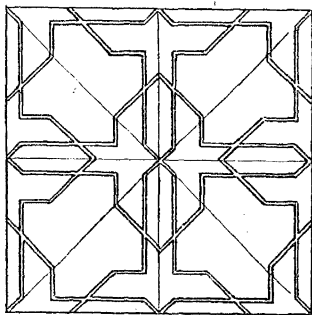
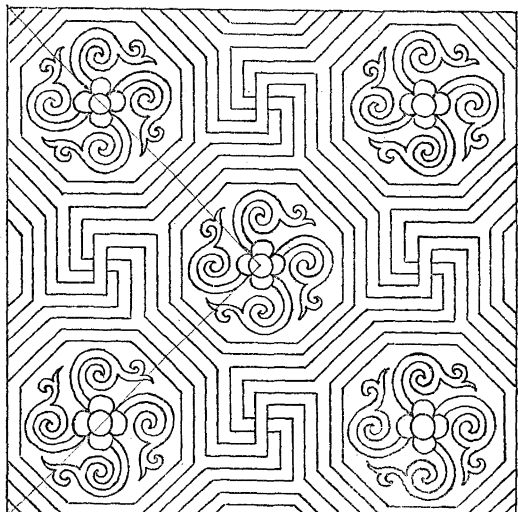
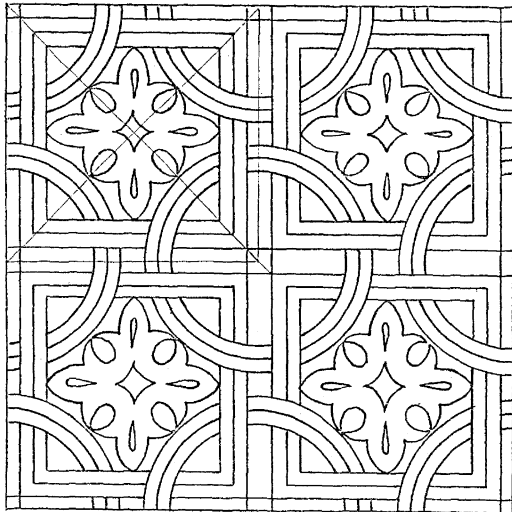
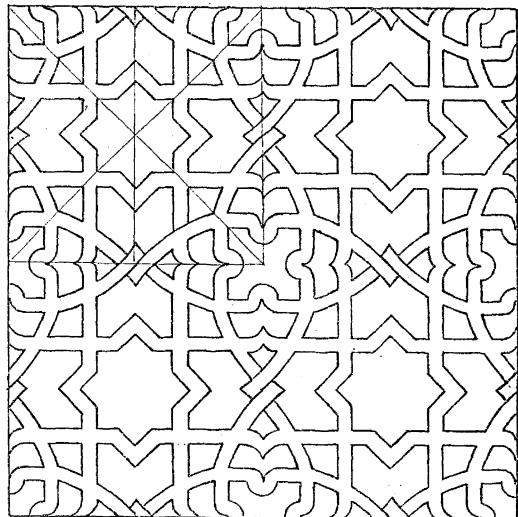
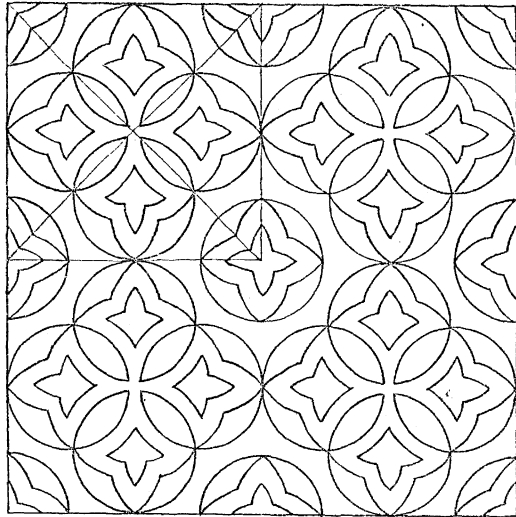
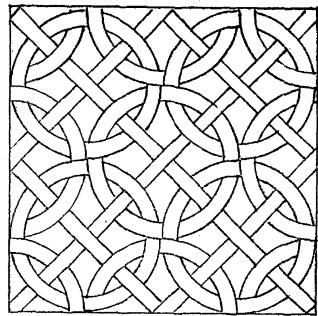
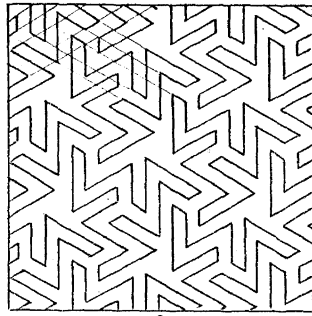
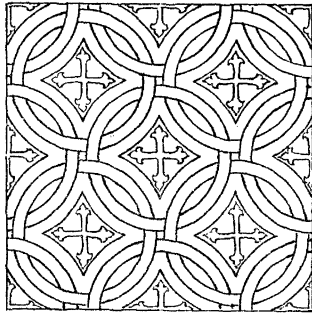
1. Motiv von einem bischöflichen Gewande. Sakristei in Sta. Croce in Florenz.
2. Kopfkissenmuster von einem Grabmal in St. Georg in Tübingen. Deutsche Renaissance. (Gewerbehalle.)
3. Spitzenmuster aus dem 16. Jahrh. Deutsche Renaissance. Von Hans Siebmacher.
4. Lederpressung eines Buchdeckels. 17. Jahrh. Deutsche Renaissance. (Gewerbehalle.)
5. Stoffmuster. Deutsche Renaissance. (Musterornamente.)
6. Teppichmuster aus Rottweil. Deutsche Renaissance. (Gewerbehalle.)
7. Modern-japanischer Seidenstoff. (L'art pour tous.)
8. Gemalter Goldgrund aus der St. Lorenzokapelle in Rottweil. Ende des 15. Jahrh. (Gewerbehalle.)
9. Teppichmuster aus der Stiftskirche zu Comburg. Anfang des 17. Jahrh. (Musterornamente.)
10. Stoffmuster von einem venetianischen Gemälde aus dem Jahre 1560. Berliner Museum. (Gewerbehalle.)

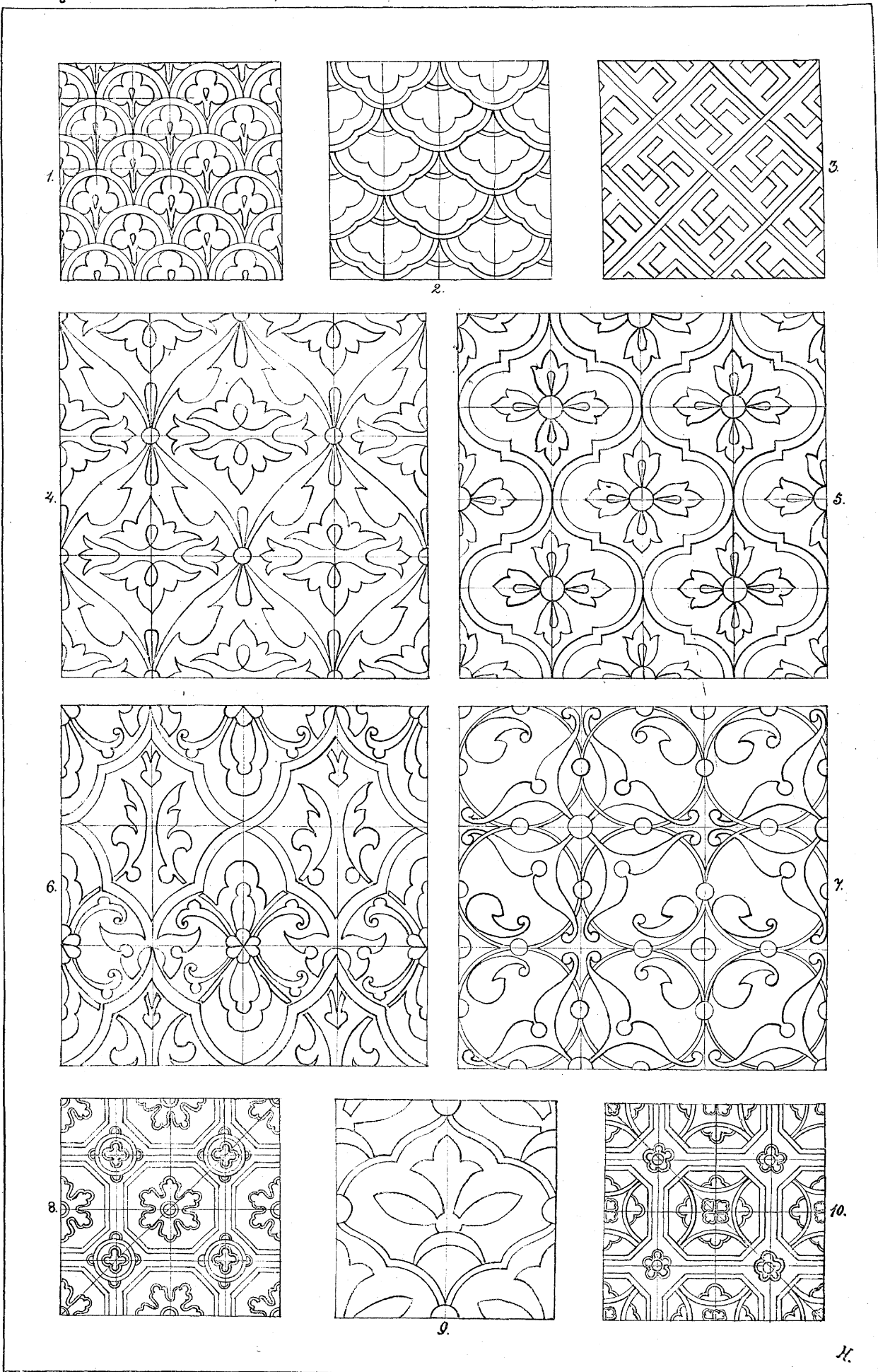
Taf. 180. (Gitter.)

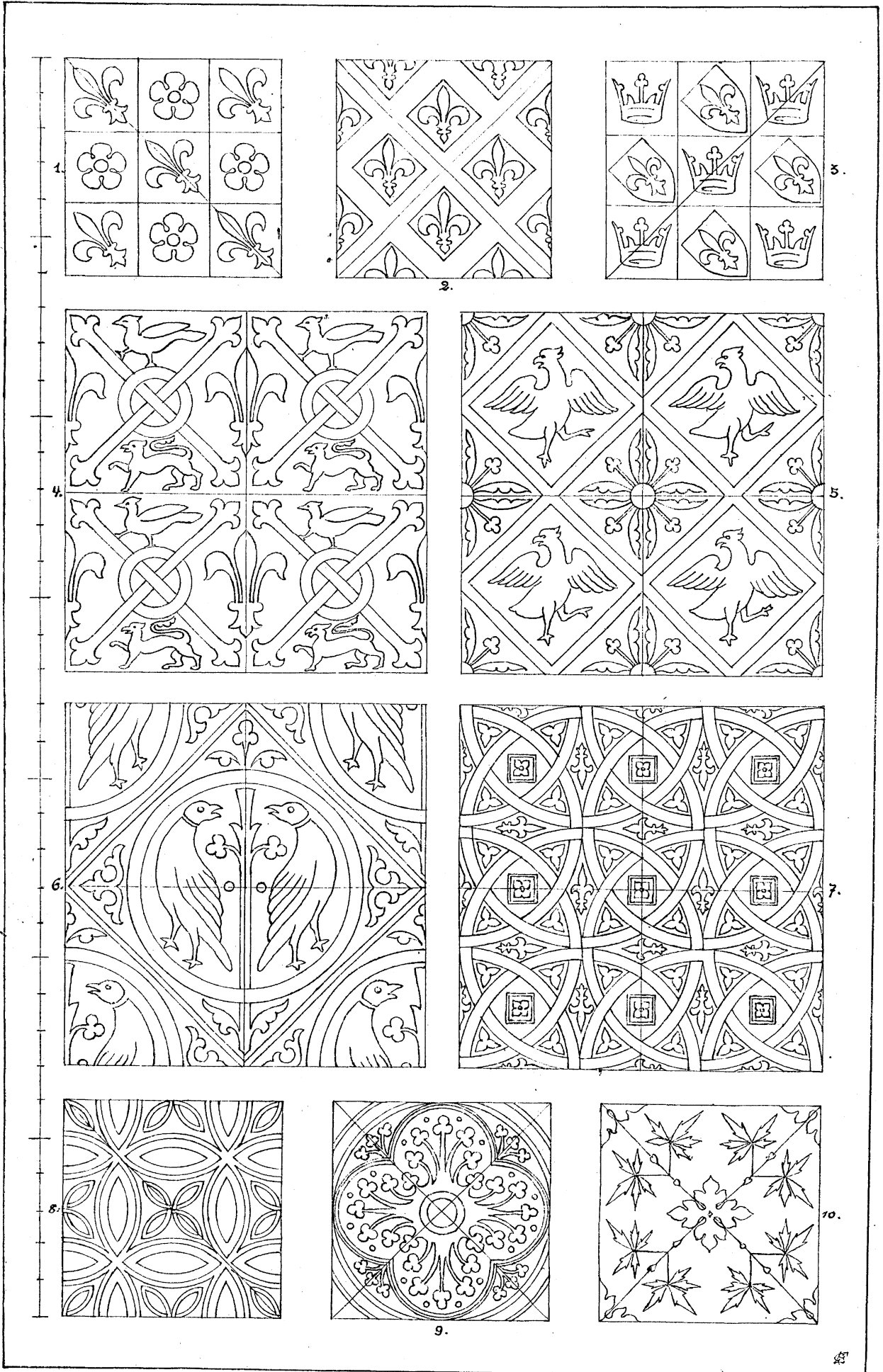
Auch das schmiedeiserne Gitterwerk kann als unbegrenztes Flächenornament auftreten, wenn grössere Geländer- und Abschlussanlagen eine Musterung erhalten, wie es die Figuren der Tafel 180 zeigen. Als Gerippe dienen Stabdurchschiebungen auf Grund des Quadrat- oder Rautennetzes, wobei dann die Einzelfelder durch stetig oder in bestimmten Abständen wiederkehrende ornamentale Zuthaten gefüllt werden. (Taf. 180. Fig. 1, 2, 5 u. 6.) Ein anderes System besteht darin, dass zwischen Parallelstäben rankenartige Füllungen sich wiederholen. (Taf. 160. Fig. 3.) Auch kann das geradlinige Gerippe durch ein solches aus gebogenen Stäben ersetzt werden. (Taf. 160. Fig. 4.) Als Material dient Quadrat-, Rund- und Flacheisen, einzeln oder kombiniert in der Anwendung. Sowohl das Mittelalter als die Renaissanceepoche haben uns zahlreiche einschlägige Beispiele überliefert, aus denen unsere Tafel einige wenige auswählt.

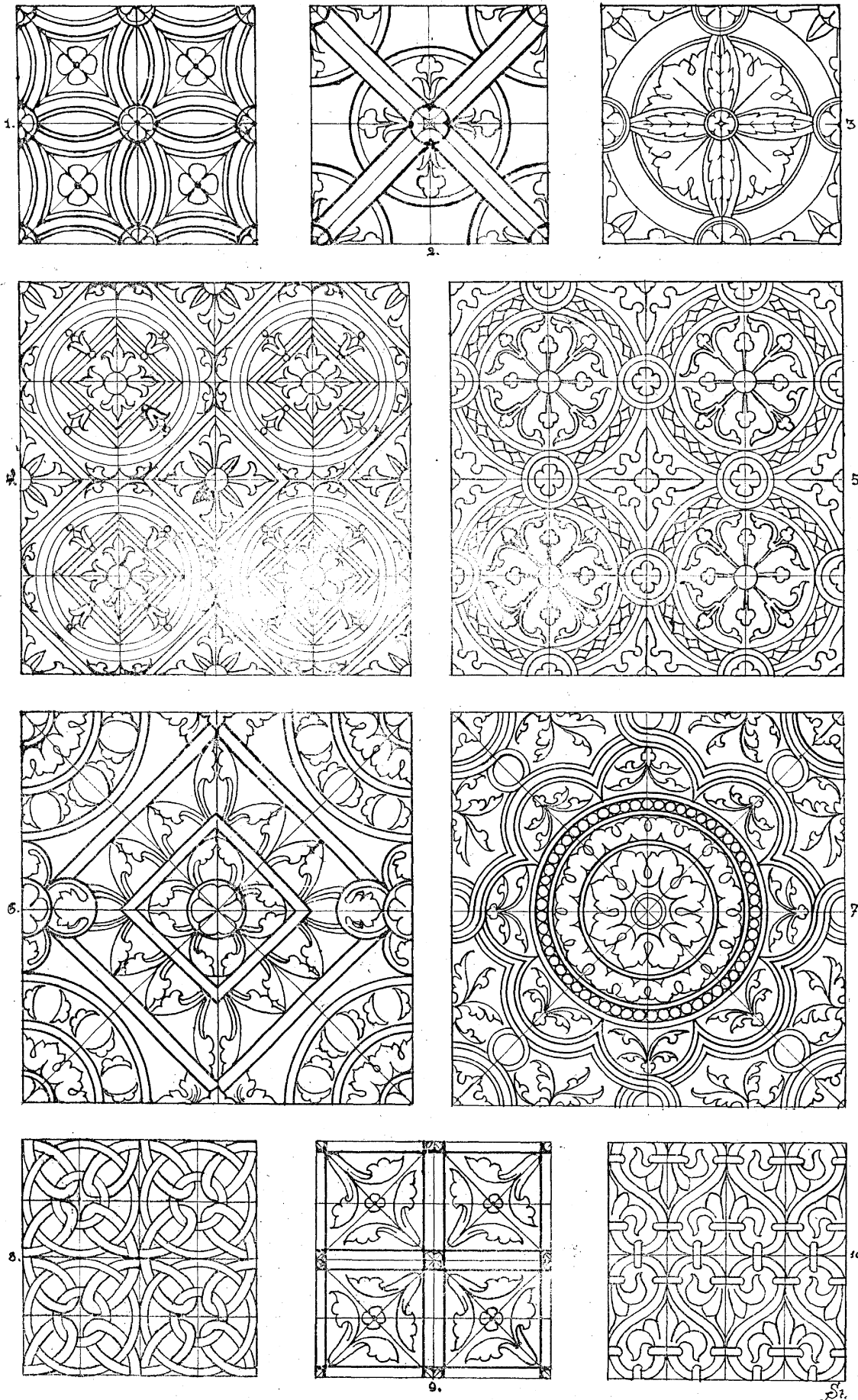
1. Spätgotisches Gittermotiv vom Chorabschluss im Münster zu Konstanz. 15. Jahrhundert.
2. Gittermotiv im Stile der deutschen Renaissance.
3. " " " " " italienischen Renaissance.
4. Modernes Haustürgitter von Ende und Böckmann in Berlin. (Gewerbehalle.)
5. Gittermotiv vom Schlossermeister Klain in Salzburg. Deutsche Renaissance. 17. Jahrhundert.
6. Gittermotiv im Stile der deutschen Renaissance.

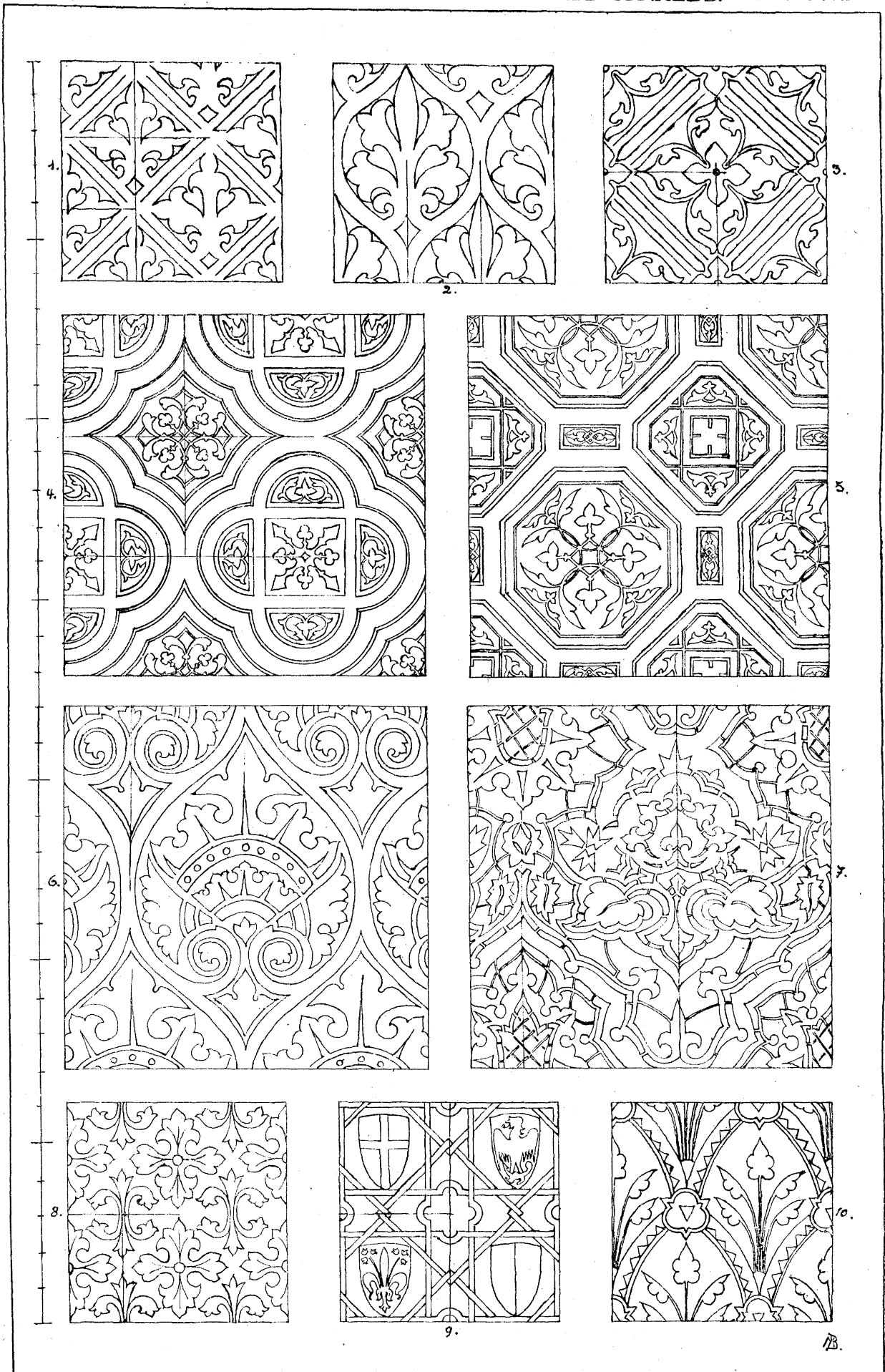


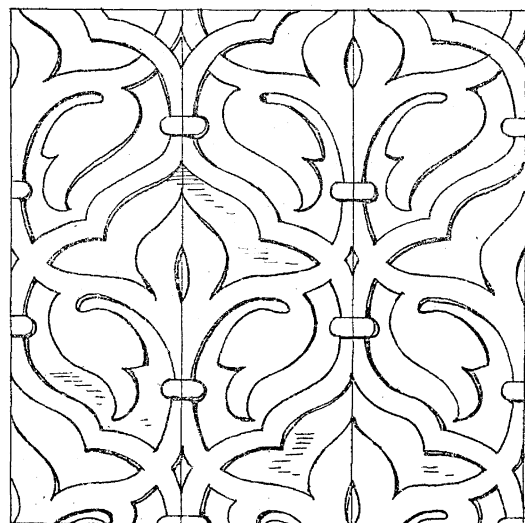
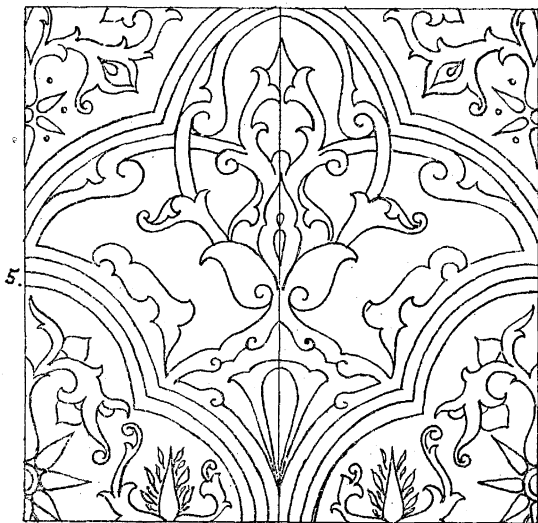
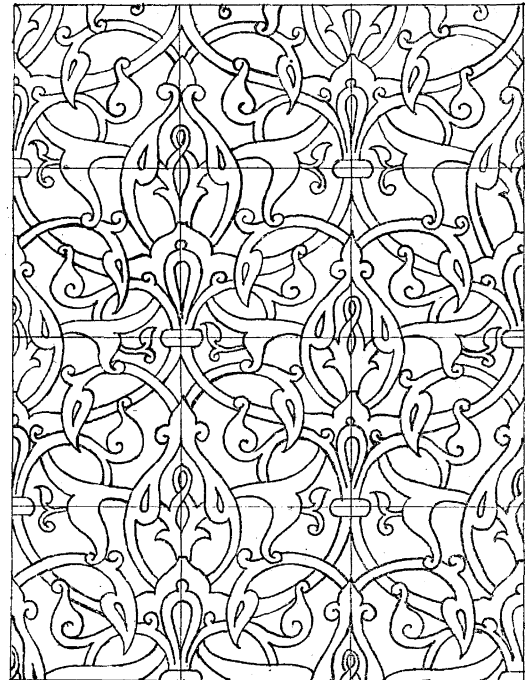
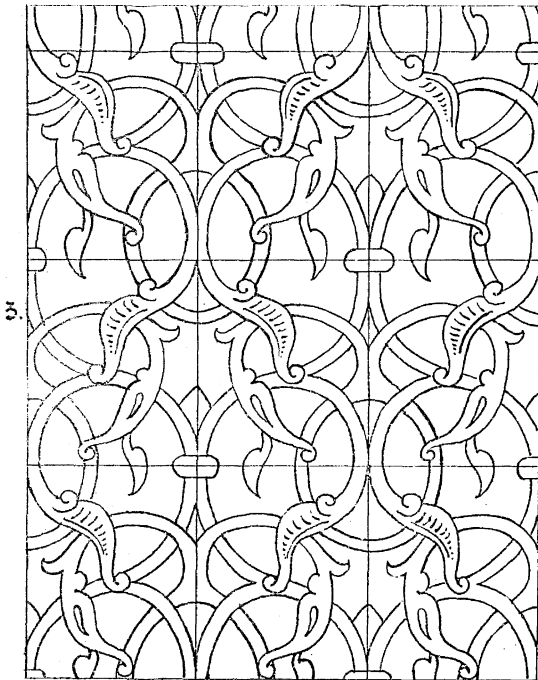
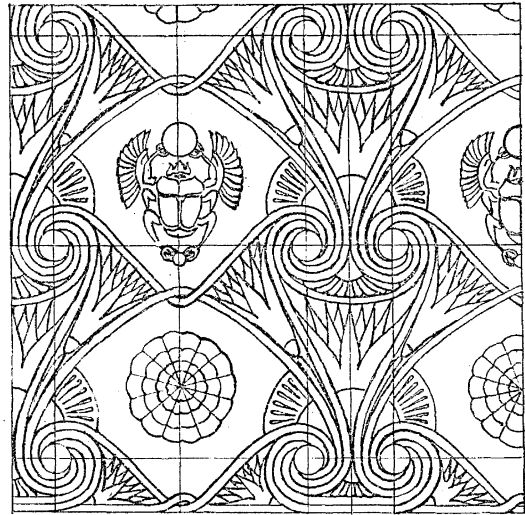
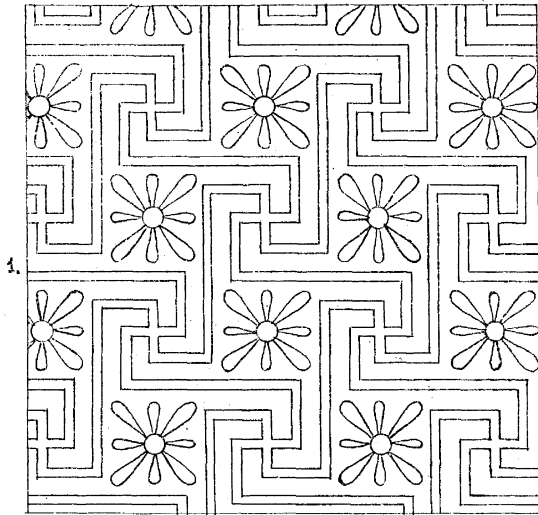


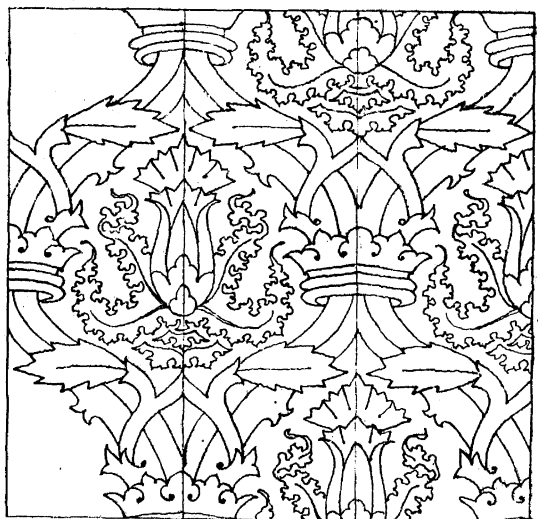
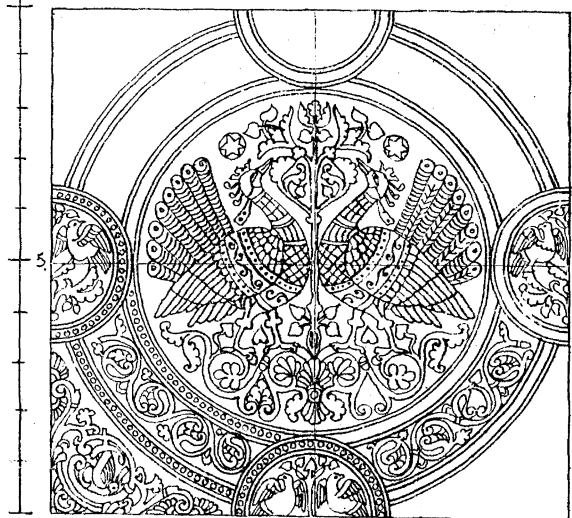
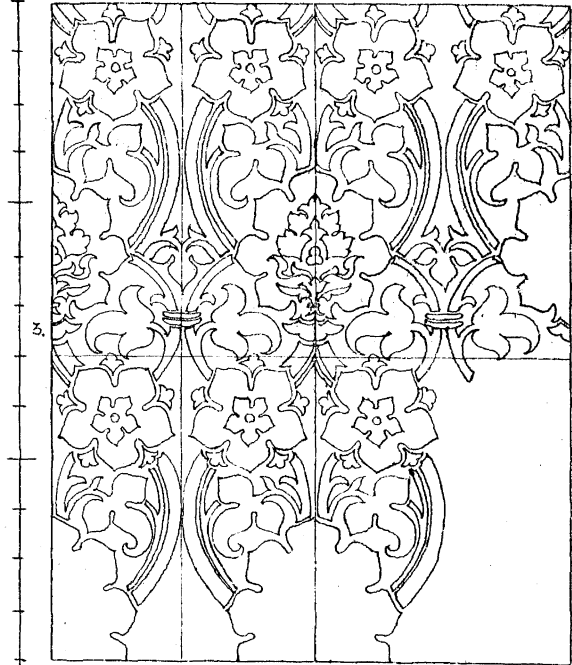
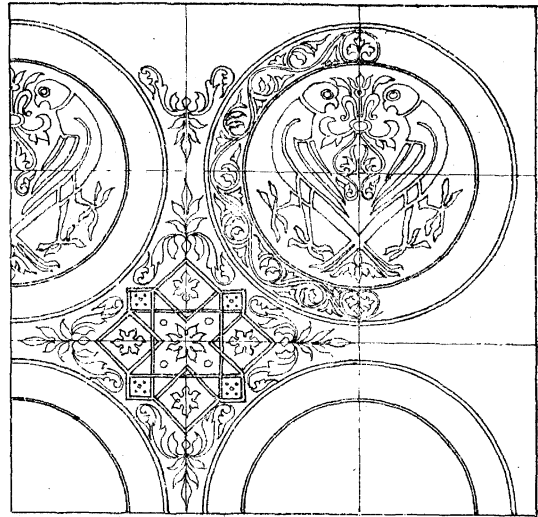
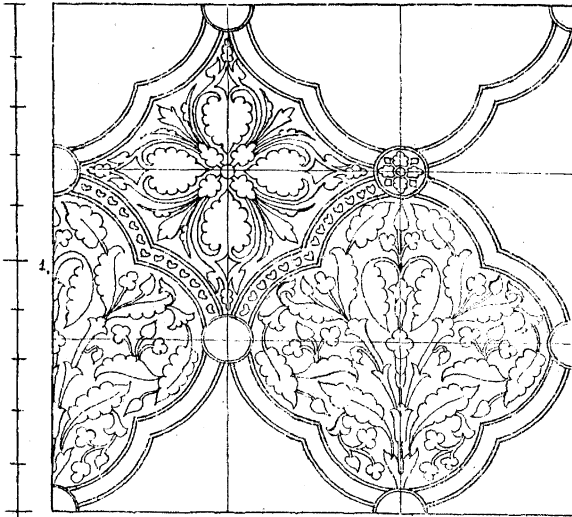


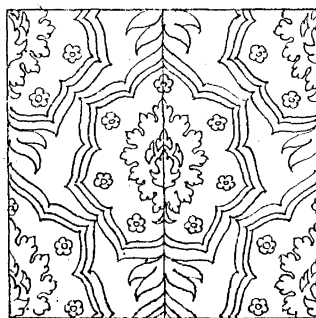
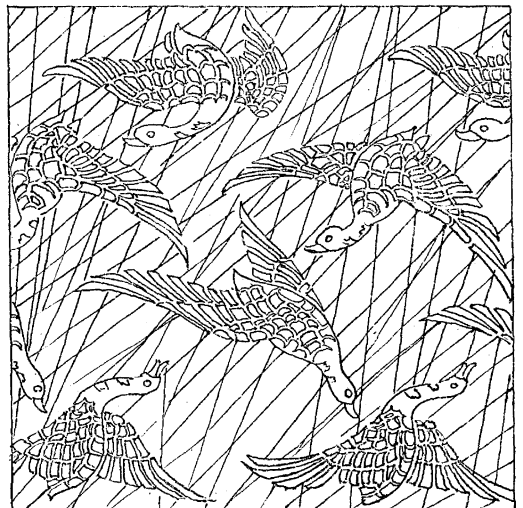
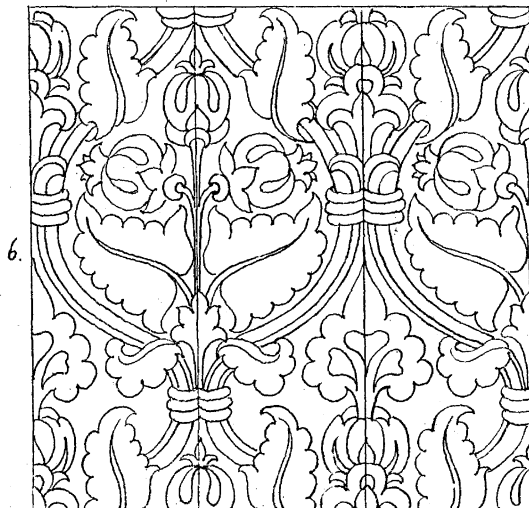
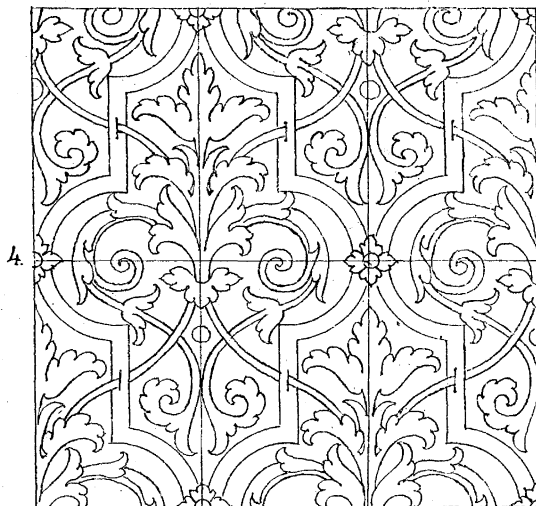
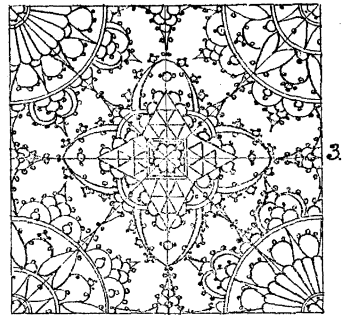
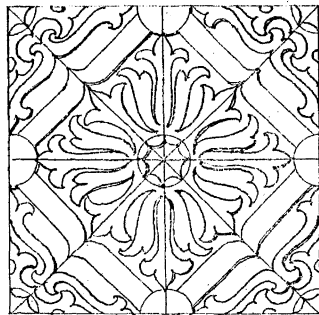
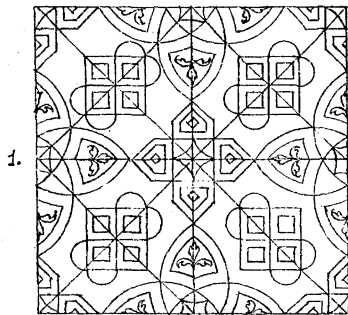


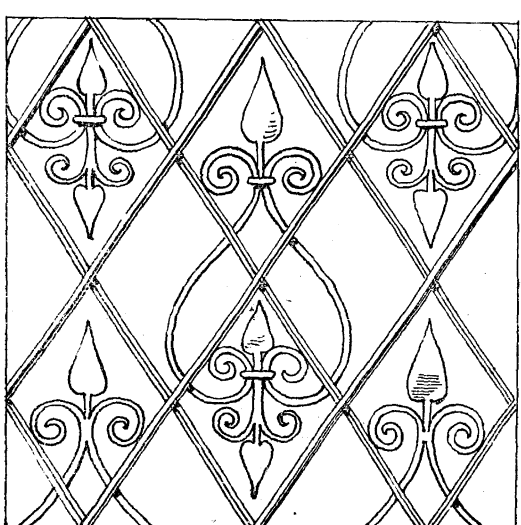
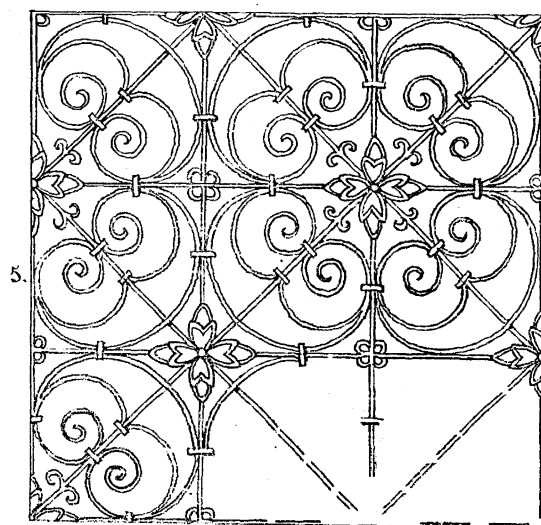
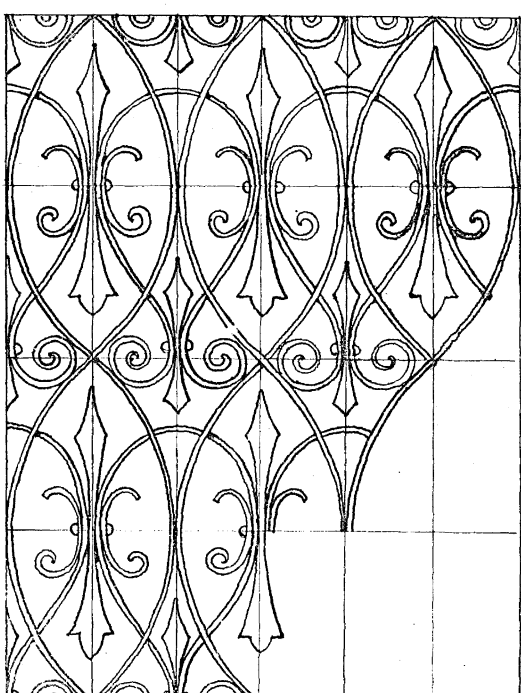
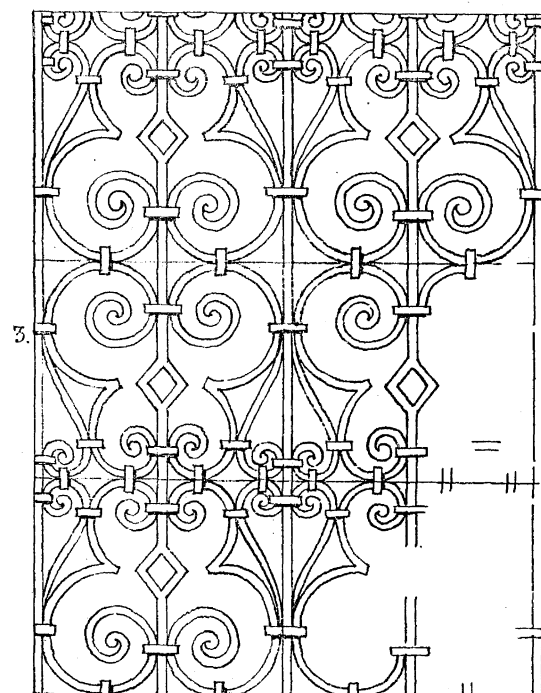
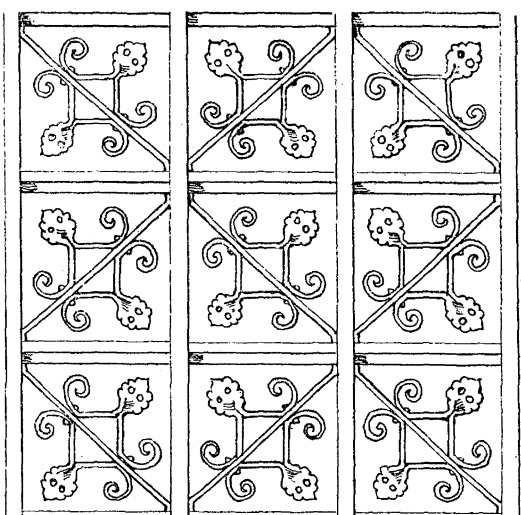
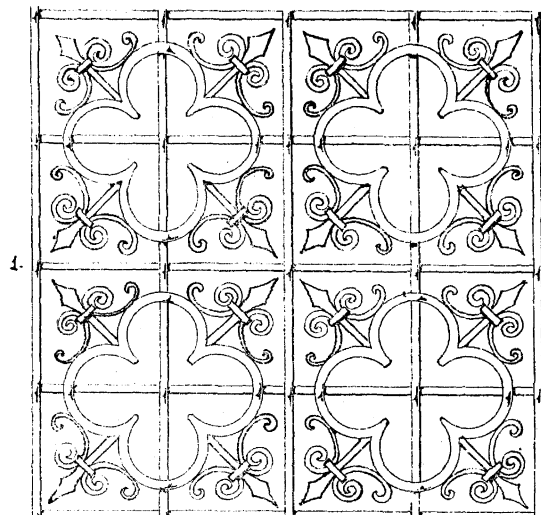












XIX. HEFT.

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLEHRE

EINE

SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH

FÜR

SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

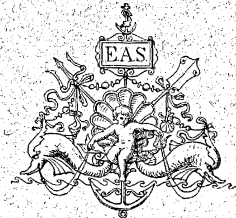
HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 2.50.



LEIPZIG 1885

VERLAG VON E. A. SEEMANN

Tafel 181—190.

Heft 19.

III. A. Gefässe.

Die dritte Abteilung des vorliegenden Werkes, betitelt „angewandte Ornamentik“, soll einerseits zeigen, in welcher Weise und nach welchen Prinzipien das Ornament am fertigen Gegenstande zur Verwendung gelangt; andererseits wird sie, den Kreis der eigentlichen Ornamentik gewissermassen überschreitend und das tektonische Gebiet betreffend, den Aufbau, die Profilierung und Gesamtveranlagung bestimmter künstlerischer Erzeugnisse, wie der Gefässe, der Geräte, des Mobiliars etc. zur Anschauung bringen. Hierdurch und durch das Interesse an einer thunlichst vollständigen Behandlung der Einzelmaterien erklärt es sich, wenn in dieser Abteilung auch vereinzelt Gegenstände zur Darstellung gelangen, die eine eigentliche Ornamentik gar nicht aufzuweisen haben.

Die Gruppe der Gefässe, mit welcher diese Abteilung eingeleitet wird, ist eine der interessantesten und wichtigsten derselben. Gottfried Semper, der in seinem epochemachenden Werke „Der Stil“ das Gebiet der Keramik in glänzender Weise behandelt, sagt in der Einleitung des betreffenden Kapitels: „Die Erzeugnisse der keramischen Kunst standen zu allen Zeiten und bei allen Völkern in ausserordentlicher Achtung, sie gewannen religiös-symbolische Bedeutung lange vor den Zeiten monumentaler Baukunst, welche letztere von jener bedeutend beeinflusst worden ist, und zwar erstens in direkter Weise dadurch, dass Werke der Keramik für die Konstruktion und ornamentale Ausstattung der Mommente dienten und zweitens auf indirektem Wege durch die Aufnahme von Grundsätzen der Schönheit und des Stiles, ja selbst von fertigen Formen in die Baukunst, die vorher an keramischen Werken sich ausgebildet und von den Kunsttöpfern der vorarchitektonischen Zeiten zuerst festgelegt worden sind.“ „Sie sind die ältesten und bedeutendsten Dokumente der Geschichte. Man zeige die Töpfe, die ein Volk hervorbrachte, und es lässt sich in dem allgemeinen sagen, welcher Art es war und auf welcher Stufe der Bildung es sich befand!“ Professor Gmelin, der in seinem Aufsätze: „Die Urformen und Gestaltungsprinzipien der Töpferei“ und in seinem Werke „Die Elemente der Gefässbilderei“ eine Popularisierung der Semper'schen Theorien mit vielem Glück versucht hat, schreibt in bezug auf diesen Punkt: „Es ist ein Stück Darwin'scher Lehre, das sich hier auf gewerblichem Gebiete entfaltet: Der Beeinflussung der menschlichen Entwicklung durch Klima, Bodenbeschaffenheit, Nahrung u. s. w. entspricht in der Keramik die Gefässbildung, wie sie durch die vereinigten Wirkungen von Zweck, Stoff und Technik hervorgerufen wird.“

Wie weit die Gefässbilderei in vorhistorische Zeiten hineinragt, ergeben die aus den Schlammlagerungen des Nilthales und den geologischen Verhältnissen an nordischen Küsten gewonnenen Berechnungen, welche für die an den betreffenden Stellen gemachten Gefässfunde das respektable Alter von 10—12000 Jahren ergeben. Der Umstand, dass die Keramik ausser dem praktischen Bedürfnis bei verschiedenen alten Völkern auch dem religiösen und dem Totenkultus dienen musste, speziell die Sitte, den Verstorbenen Gefässe mit ins Grab zu geben, oder die Asche der Dahingegangenen, in Urnen geborgen, der Erde zu übermachen, hat uns wenigstens bestimmte Arten von Gefässen erhalten, von denen uns andernfalls nur Schutt und Scherben geblieben wären.

Wir umfassen in den Begriff Keramik nicht nur die eigentlichen Töpfereien, sondern die gesamte Gefässbilderei. Ausser den in erster Reihe in Betracht kommenden Materialien der Thone und Erden, des Glases und der Metalle, sind es zunächst Stein, Holz und Elfenbein, die neben weniger gebräuchlichen Stoffen zur Anwendung gelangen. Jedes dieser Materiale wird dem aus ihm zu bildenden Gefässe einen besonderen Charakter aufdrängen, die entsprechende Technik wird seinen Formalismus bedingen oder verändern. Ein Metallgefäss wird andere Formen und Verzierungen annehmen müssen, als ein solches aus Glas oder Porzellan; eine Thonvase wird sich nicht ohne weiteres in Marmor übertragen lassen, ohne dass das Stilprinzip Not leidet. Andererseits werden Zweck und Gebrauch das Material beeinflussen, so dass eine gegenseitige Wechselbeziehung entsteht, die zum Studium der Keramik geradezu anfordert und dasselbe ungemein lehrreich und anregend erscheinen lässt.

Wenn für die Gruppe der Gefässe die zahlreichsten Beispiele der antiken Gefässbilderei entnommen sind, so hat dies seinen Grund darin, dass gerade diese Epoche ein in sich abgeschlossenes Gesamtbild zu bieten vermag und dass gerade im griechischen Stile die genannte Wechselwirkung, die gesetzmässige Formgestaltung und das tektonische Prinzip durchschnittlich am reinsten und unverfälschtesten zum Ausdruck gelangen. Wenn aber andererseits neben antiken Formen die Bildungen anderer Länder und Zeiten in passendem Zusammenhang mit aufgenommen sind, so geschah dies, um das Gesamtbild zu verallgemeinern und dem Bedürfnis und den Anforderungen unserer Zeit mehr Rechnung zu tragen, als es durch die Monographien griechischer Keramik allein geschehen kann, wie sie in einer Reihe vorzüglicher Spezialwerke vorliegen*).

In Anbetracht der hervorragenden Wichtigkeit der antiken Keramik und des Thonmaterials überhaupt, mögen an dieser Stelle einige allgemeine dahin bezügliche Notizen folgen, während das in bezug auf andere Materiale und Stile Anzuführende bei der Erklärung der einzelnen Tafeln Platz finden mag.

Die Gefässbilderei in Thon benutzt im allgemeinen die Töpferscheibe. Die Benutzung dieses wichtigen Kulturwerkzeuges reicht in Ägypten, Indien und Mesopotamien in die früheste Zeit zurück. Die Wandmalereien von Beni Hassan, welche in das 19. Jahrhundert vor Chr. zurückdatiert werden, zeigen dieselbe bereits im Gebrauch, während man sich derselben z. B. in Germanien bis zur Römerzeit nicht bediente und während Amerika vor Ankunft der Europäer trotz der bedeutenden Leistungen der Peruaner bloss die Handformerei kannte, eine Methode, die an verschiedenen Stellen der Erde noch heute im Gebrauch ist. In das Gebiet der Handformerei gehören das Aufhauen aus zonen- oder spiralförmigen Streifen, das Formen über Geflechten und Kürbissen, welche letztere später beim Brande verloren gehen. Holz- und Steinmodel sind frühzeitig schon allein für sich, wie später und heute noch in Verbindung mit der Töpferscheibe in Anwendung. Im Anfange begnügte man sich offenbar mit möglichst ausgedehntem Austrocknen des Thones; später trat das Brennen im Ofen an dessen Stelle. Ein Mittelding ist das Ausbrennen unter einer Bedeckung von Kuhmist, wobei unter Abschluss der Luft der Rauch in die Thonware eindringt und dieselbe grau oder schwarz färbt. Den ursprünglich nur geglätteten und polierten Gefässen wurde später durch eine firnisartige Bemalung, wie sie die griechischen Vasen aufweisen, und durch die Erfindung der Zinn- und

Blöglasuren, wie sie beispielsweise die sogenannten Majoliken zeigen, eine grössere Sicherheit gegen das Durchsickern der Flüssigkeiten verliehen. Letzteres ist übrigens, nebenbei bemerkt, bei verschiedenen orientalischen Gefässen beabsichtigt, um durch die an der Gefässoberfläche vor sich gehende Verdunstung ein Kühlen des Inhaltes zu erzielen. Über die Herstellung jener alten firnisartigen Überzüge und deren chemische Beschaffenheit herrscht bis heute nicht die erwünschte Klarheit.

Die Hauptfundstätten für antike Töpfereien, die übrigens überall gefunden werden, wohin die alte Kultur reichte, sogar in germanischen und gallischen Landen und bis in den Norden von Russland hinein, sind neben Griechenland hauptsächlich Sizilien und Italien, in letzterem speziell Campanien und Etrurien. Aus letzterem Umstande schreibt sich die im vorigen Jahrhundert aufgekommene irrthümliche Bezeichnung „etrurische Gefässe“ als Gesamtbegriff antiker Töpferei her. Athen, Korinth und Chalkis sind Hauptfabrikationsorte, in Italien; wo nach Verfall der griechischen Kunst die Töpferei sich etablierte: Tarent und Kyme. Abgesehen von vorhistorischen Erzeugnissen beginnt geschichtlich nachweisbar die griechische Vasenmalerei etwa mit dem 7. Jahrhundert vor Chr., erreicht ihre Blütezeit während des 5. Jahrhunderts vor Chr. und verfällt mit dem Beginn der römischen Welt Herrschaft. Man unterscheidet nach den Eigentümlichkeiten von Form und Ausstattung verschiedene Perioden, die mit ihren charakteristischen Merkmalen hier angeführt sein mögen:

1. Der geometrische Stil; Thonmaterial naturfarben, gelblichgrau, rau. Ornamentation braun, in Reifen, Ringen, Zickzacklinien, Schachbrettmustern und ähnlichen einfachen der Textil- und Holzschnitttechnik entlehnten Verzierungen bestehend, teilweise in Verbindung mit schematischen Darstellungen von Haustieren, Gespannen etc. in rhythmischer Reihung. Vergl. Taf. 194. 2 u. 3.
2. Der asiatisierende Stil; Thonmaterial naturfarben, gelblich, imprägniert und geglättet. Ornamentation dunkelbraun mit Verwendung von dunkelrot und weiss, mit stilisierten phantastischen geflügelten Tiergestalten, langgestreckten Löwen und Panther, Gänsen, Sphinxen, die meist in zonalen Reihen aufmarschieren. Die Zwischenräume mit Rosetten, Blumen etc. ausgefüllt. An Stelle dieser Ornamentik treten häufig auch Schuppenmotive. Vergl. Taf. 194. 4.
3. Der schwarzfigurige Stil; Thonmaterial rotgelb, mit Eisenoxyd gefärbt. Dekoration schwarz mit Verwendung von reinem weiss für die Karnation der Frauengestalten, der Pferde etc. Die figurlichen Darstellungen häufig in archaischer Auffassung, eingezeichnet in ausgesparte, mit Ornamentstreifen umrahmte Felder. Umrisse in die Farbe eingegraben.
4. Der rotfigurige Stil; Thonmaterial rot, fein geglättet; das ganze Gefäss mit Ausnahme der Ornamente und Figuren schwarz überzogen; das Schwarz teilweise mit grünlichem Schimmer. Weiss höchst vereinzelt, für Greisenhaar etc. Tendenz der Vereinfachung vorherrschend in ornamentaler und figuraler Hinsicht, häufig mit nur einer Figur oder einfachen Figurengruppen; Konturen eingemalt oder mit der Feder eingezeichnet.
5. Der malerische Stil; Material wie bei 4; Grösse der Gefässe häufig ins Kolossale gehend (letztere nicht mehr dem Gebrauche dienend, wie aus dem öfteren Fehlen des Bodens zu schliessen); die zahlreichen roten Figuren auf dem schwarzen Grund übereinandergestellt unter Beiziehung von Architekturdekorationen; die Verzierung technisch vernachlässigt; an aufgemalten Farben treten wieder dunkelrot, weiss und gelb, sogar Gold hinzu; üppige Pflanzenranken, perspektivische Zahnschnitte, bemalte Relieffelder machen sich geltend u. s. w.

Die genannten Stile folgen im allgemeinen der Zeit in obiger Reihenfolge, gehen öfters ohne bestimmte Grenzen in einander über und bilden Mischungen und Abarten, wie z. B. gewisse Salbgefässe (Lekythen), die auf weissem Untergrund polychrome Bemalung zeigen etc.

Taf. 151. (Grundformen der Gefässe.)

Die Gefässe sind in der Regel Zusammensetzungen verschiedener Einzelformen und Teile. Die gewöhnlichen Grundbestandteile sind der Fuss, der Gefässbauch, der Hals, zu denen dann in zweiter Linie Henkel, Deckel, Ausguss etc. hinzutreten. Der wesentlichste Bestandteil ist der Gefässbauch. Er wird in den meisten Fällen die Grundform des Gefässes bedingen. Natürliche Vorbilder für die Gefässe sind die hohle Hand, das Ei, Fruchtschalen (Kürbisse, Nüsse), Tierhörner, tierische Schläuche und Ähnliches mehr, wie auch tatsächlich diese Dinge der Gefässbilderei zu allen Zeiten mehr oder weniger direkt zur Nachahmung gedient haben und wie sie offenbar von dem Menschen auf seiner niedersten Kulturstufe an Stelle künstlicher Gefässe benutzt wurden. Gewisse stereometrische Raumgebilde werden stets wiederkehren, in erster Linie (schon der Herstellung auf der Töpferscheibe wegen) die sog. Rotationskörperformen. Auf Tafel 151 ist der Versuch gemacht, soweit es sich um die letzteren handelt, eine systematische Zusammenstellung der gebräuchlichsten Grundformen zu geben unter Beisehung der betreffenden Bezeichnungen. Nehmen wir als Hauptgrundformen: Kugel, Cylinder und Hyperboloid an, so entstehen aus der Kugel durch beiderseitig gleichmässiges Abflachen oder Überhöhen das Sphäroid und Ellipsoid und durch doppelseitige Beschneidung dieser Körper das stehende und liegende Fass. Durch ungleiches Abflachen und Überhöhen bilden sich Gestaltungen, die wir als echinus- und kuchenförmig, als ei- und kreiselförmig bezeichnen oder als keil-, spindel- und tropfenförmig, wenn die Länge die Dicke bedeutend übertrifft. Durch einseitiges Anschneiden ergeben sich einerseits die schüsselförmigen, andererseits die kelchförmigen Gebilde. Wie sich aus dem Cylinder die Kegel-, Schlauch- und Kanopformen ableiten lassen, so führt das Hyperboloid ebenfalls zu neuen Formen. Wenn die Gefässhöhe den Durchmesser um ein Vielfaches übertrifft, gelangen wir zu Stangenformen, im entgegengesetzten Fall zu Schalen und Tellern.

Die weitaus am meisten vorkommende Grundform ist die Eiform; Cylinder- und Kegelformen eignen sich hauptsächlich für die Metalltechnik.

Dass in der Anwendung die mathematische Linie nicht ängstlich eingehalten wird, sondern dass ein ganz bestimmter Zug vorherrscht, von derselben abzuweichen, bedarf eigentlich keiner besonderen Erwähnung.

Gefässe, die nicht auf der Drehscheibe erzeugt werden, weisen öfters ganz willkürliche, nicht in das Schema unserer Tafel einzureihende Formen auf. So sind z. B. im chinesischen und japanischen Stil prismatische 4kantige Gefässe sehr häufig (vergl. Taf. 187. 1.); so finden sich schon in der Antike menschliche und tierische Gestaltungen als Gefässgrundform. (Vergl. Taf. 194. 12.)

Nicht nur durch Verschmelzung der Grundform mit dem Hals und Fuss entsteht eine Reihe neuer Formen; verschiedene Grundformen unter sich schon können durch Vereinigung neue Kombinationen bilden, als deren einfachste etwa die Glocken- und

* Von derartigen Werken, die sich bezüglich ihrer Ausstattung, ihres Umfangs und erklärenden Textes besonders für Schul- und Lehrzwecke eignen, seien hier erwähnt: Th. Lau, die griechischen Vasen, ihr Formen- und Dekorationssystem. 44 Tafeln mit einer historischen Einleitung und erläuterndem Text von Dr. Brunn und Dr. Krell. Leipzig, E. A. Seemann.
A. Genick, griechische Keramik. 40 Tafeln mit Einleitung und Beschreibung von Adolf Furtwängler, Berlin. Ernst Wasmuth.

die Birnform erwähnt sein mögen. Die sog. Wurstrübe, die linsenförmigen Feldflaschen u. a. m. bilden ebenfalls besondere, seltener vorkommende Formgruppen. Hier möge auch der gekuppelten Gefässe gedacht sein, die durch direkte Anreihung einzelner Gefässe auf gemeinsamem Fuss oder durch die Verbindung solcher durch gemeinsame Henkel u. s. w. entstehen, wie sie sich schon in der prähistorischen Zeit und später überall vereinzelt finden.

Was den Fuss der Gefässe betrifft, so ist zu bemerken, dass in der frühesten Zeit fussslose und dreifüssige Gefässe nicht selten sind; erstere wurden in die Erde eingegraben, letztere ermöglichten ein sicheres Stehen auch auf unebenen Boden. Der gewöhnliche Gefässfuss setzt ebene Standflächen und gleichzeitig schon eine gewisse Kultur voraus. Ein Mittelglied zwischen der Fusslosigkeit und dem eigentlichen ausgesprochenen, sog. hohen Fuss ist der Ringfuss, gebildet durch einen am Unter-Ende des Gefässes herumlaufenden Wulst oder profilierten Kreisring. Er verdankt seine Entstehung offenbar dem ursprünglichen Gebrauche, fussslose Gefässe in ringförmige oder hyperboloidische Untersätze einzustellen, die dann später mit dem Gefäss selbst in eins verschmolzen wurden. Die Dekoration des Fusses tritt im allgemeinen gegen die des Körpers zurück und nimmt einfache Pflanzenmotive, Kanneluren etc. auf.

Die Halsbildung benutzt cylindrische, konische und hyperboloidische Formen je nach dem Zweck des Gefässes. Da das Gefäss aus einer engen, das Einfüllen in eine weite Öffnung sich praktischer erweist, entstanden trichterförmige Hälse, die beiden Bedingungen gleich gut genügen sollen. Die stigmässige Verzierung des Halses wird die sein, welche an der stärksten Einengung ein neutrales Band hermführt, von dem aus sich nach oben und unten die Dekorationsmotive entfalten.

Der Ausgussrand oder die Gefässlippe ist entweder ausgebogen, eingebogen oder gerade (letzteres speziell, um denselben herum oder liegt glatt auf; er erhält eine Handhabe in Form eines Knopfes, eines Bügels oder eines Ringes und wird, wenn er nicht lose aufsitzt, mittelst eines Charniers befestigt oder an Schnüren und Ketten verschiebbar gemacht (Rauchfass). In der Antike sind die Deckel hin und wieder als kleine Gefässe, Schalen oder Krüge gebildet.

Der Gefässdeckel wird im allgemeinen eine hutförmige Gestalt auf, legt sich in den Ausgussrand hinein, um denselben herum oder liegt glatt auf; er erhält eine Handhabe in Form eines Knopfes, eines Bügels oder eines Ringes und wird, wenn er nicht lose aufsitzt, mittelst eines Charniers befestigt oder an Schnüren und Ketten verschiebbar gemacht (Rauchfass). In der Antike sind die Deckel hin und wieder als kleine Gefässe, Schalen oder Krüge gebildet.

Der Gefässhenkel richtet sich, was seine Gestalt, Stellung und Zahl anbelangt, nach dem Zweck und der Grösse des Gefässes. Beim vertikalen oder Ohrhenkel liegen die Ansätze in einer senkrechten Ebene über einander; beim horizontalen Henkel in einer horizontalen Ebene neben einander; beim Bügelhenkel in einer senkrechten Ebene einander gegenüber. Der meist angewandte ist der vertikale Henkel. Der horizontale Henkel ist speziell für das Heben, der vertikale für das Neigen (beim Ausgiessen) des Gefässes bestimmt; vertikale Henkel eignen sich hauptsächlich für hohe, horizontale für flache Gefässe. Weitere Bildungen entstehen durch Kombination, z. B. wenn in der Mitte eines horizontalen Henkels ein Ohrhenkel ansetzt. Da man sich ursprünglich der Stricke statt der Henkel bediente, nehmen letztere vielfach die entsprechende Gestalt an (Strickenkel), vergl. Taf. 182. 4. Die Henkel sind im allgemeinen draht- oder bandförmig, werden am unteren Ansatz mit Masken verziert oder zeigen pflanzliche Ausläufer, endigen in Schwanen- und Delphinenköpfe, imitieren gewundene Schlangen u. s. w. Bei Gussgefässen soll der Henkel so angebracht sein, dass das Ausgiessen bei vollem und beinahe leerem Gefässe gleich bequem erfolgen kann.

Es ist vielfach versucht worden, die Gefässe nach ihrer Bestimmung, nach ihrem Zwecke zu klassifizieren, obgleich auch hier bestimmte Grenzen sich nicht festsetzen lassen, da die Gefässe in vielen Fällen mehreren Zwecken zugleich gerecht werden, woraus sich Kombinationen und Zwischenglieder ergeben. Wir folgen ungefähr der Einteilung Sempers, wenn wir die Gefässe in folgende vier Gruppen unterbringen:

1. Vorratsgefässe (Behälter); Hauptzweck ist das Fassen und Aufbewahren. Hierher gehören u. a.: die Amphora, die Urne, der Krater, Schalen und Schüsseln, die Ampulla, das Alabastron und ähnliche kleine Gefässe, die Blumenvasen, Salz-, Tinten- etc.-Fässer, Büchsen und Dosen, Weihwasserbecken.
2. Schöpf- und Füllgefässe; Hauptzweck Schöpfen und Einfüllen. Hierher zählen: die Hydris, der Eimer, der Trichter, die Löffel und Paternen.
3. Gussgefässe; Hauptzweck das Ausgiessen. Hierher sind zu rechnen: Prochus, Olpe und Ónochoe, die Lekythen, Krüge, Kannen und Flaschen.
4. Trinkgefässe. Die hauptsächlichsten Vertreter sind: Die antiken Trinkgefässe von der Form Kylix, Kantharos, Kyathos u. s. w., die Trinkhörner oder Rhyta, Becher, Kelche, Pokale, Römer, Angster, Spechter und andere altdeutsche Formen, das Bierglas, der Humpen und die verschiedenen Formen unserer modernen Trinkgläser.

Die Vorratsgefässe nehmen das Heft 19, die Schöpf-, Füll- und Gussgefässe das Heft 20 in Anspruch, während das Heft 21 den Trinkgefässen gewidmet ist. Bei der Darstellung der Gefässe zeigt häufig die eine Hälfte die geometrische Ansicht, die andere den Vertikalschnitt. Der figurale Schmuck ist vielfach, besonders an den antiken Vasen, weggelassen; die Ornamentation ist nur wogeblichen, wo es durch die Kleinheit des Massstabes bedingt wurde; dagegen ist dieselbe häufig nur stückweise eingezeichnet oder angedeutet, um Verkürzungen und unnötige Arbeit zu vermeiden.

Taf. 182. (Die Amphora.)

Die Amphora ist ein in der Antike häufig vorkommendes Gefäss, bestimmt zur Aufbewahrung von Wasser, Öl und speziell von Wein. Ursprünglich nur dem Gebrauche dienend, wird sie später auch als Prunkgefäss gestaltet. Die auch von späteren Stilen öfters wieder aufgenommene Form hat folgendes Charakteristikum: Stehender, gestreckter Bauch, umgekehrt eiförmig (Taf. 182. 9), spindelförmig (Taf. 182. 7), schlauchförmig (Taf. 182. 6), seltener konisch (Taf. 182. 11), hyperboloidisch (Taf. 182. 10) oder cylindrisch (Taf. 182. 14). Hals eng, mehr oder weniger langgezogen, abgesetzt (182. 6) oder übergehend (182. 5), am Ausgussrand verstärkt. Zwei senkrechte, diametral gegenüberstehende Henkel. Fuss erst fehlend (182. 3—7), später als Ringfuss oder hoher Fuss durchgebildet. Mit oder ohne Deckel. Material Thon, seltener Glas oder anderes Material. Grösse sehr schwankend je nach der Verwendung.

1. Agyptische Amphora mit Deckel. Theben. Zeit Thutmes III.
2. " " " " " Theben. XX. Dynastie.
3. Vierkantige kleine Amphora mit lateinischer Inschrift, gefunden in Ägypten. Unbemalter Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
4. Assyrische Amphora mit Strickenkeln. Thon.
5. Römische Amphora aus unbemaltem roten Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
6. Römische Amphora aus unbemaltem gelbem Thon. Gefunden 1877 bei Aquileja. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
7. Römische Amphora aus Glas mit Stöpsel. Museum in Rouen. (Deville.)
8. Römische Amphora aus irisierendem Glas. Gefunden in Pompeji.
9. Altattische Amphora aus bemaltem Thon (sog. Diota). Vasensammlung in München. (Lau.)
- 10—11. Polychrom bemalte Amphoren aus Thon mit bandförmigen Henkeln. Dem sog. alexandrinischen Stil angehörig. (Lau und Jacobsthal.)
12. Antike Amphora aus schwarz bemaltem Thon. (Gropius.)
13. Antike Prunkamphora aus weissem Marmor mit Schwanenhenkeln. „Vase des Atheners Sosibios.“ Louvre in Paris.
14. Modern-französische Prunkamphora nach einem Entwurf von Liénard.
15. Faun mit Amphora. Von dem bemalten Halse eines antiken Trinkhorns. (Vergl. Taf. 202. 5—6.)

Taf. 183. (Die Urne.)

Die Urne ist eine nicht nur in der Antike und allen folgenden Stilen, sondern überall frühzeitig und hauptsächlich in den prähistorischen Stilen vorkommende Gefässform. Abgesehen von anderen Zwecken dient die Urne vielfach dem Totenkultus als Aschenurne, als Sarg u. s. w. Dieselbe zeigt einen stehenden, umgekehrt eiförmigen oder spindelförmigen Bauch. Der Hals ist verhältnissmässig weit und niedrig, der Ausgussrand gerade oder ausgebogen, meist mit einem Deckel abschliessend. Fuss fehlend oder niedriger Ringfuss. Ohne Henkel oder mit 2 kleinen horizontalen Henkeln, die an der grössten Ansladung des Bauches stehen. Material Thon. Meist von bedeutender Grösse.

1. Ägypter, eine Urne schleifend. (Ménard et Sauvageot.)
2. Prähistorische, gallische Urne. (Bosc.)
3. Urne mit Reliefverzierungen. Grauer Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
- 4—5. Griechische Urnen aus bemaltem Thon. Vasensammlung in München. (Lau.)
6. Majolika-Urne aus dem 15. Jahrhundert. Ital. Renaissance.
- 7—8. Slavische Urnen, gefunden im Elbe- und Odergebiet.
9. Faience-Urne mit blauem Ornament von Watson u. Cie. in Bombay. (Gewerbehalle.)
10. Majolika-Urne aus dem 16. Jahrhundert. Ital. Renaissance. (Storck.)
11. Kleine Urne mit hohem Fuss aus geschliffenem Bergkrystall. Deutsche Renaissance. 16. Jahrhundert. Nationalmuseum in München. (Kunsthandwerk.)

Taf. 184. (Der Krater.)

Der Krater ist eine antike Gefässform, die hauptsächlich zum Mischen des Weines mit Wasser (man trank den Wein nicht ungemischt) und als Waschgefäss gedient haben mag. Wenn einerseits seine Form schon im ägyptischen Stil auftritt, so zeigt andererseits die antike Keramik dieselbe erst in ihren späteren Perioden. Mehr wohl als jede andere Form ist der Krater als Prunkgefäss durchgebildet worden. Unser modernes Zeitalter verwendet die Kraterform mit Vorliebe als Garten- oder Gießgefäss, zur Aufnahme von Gewächsen bestimmt. Charakteristisch für den Krater ist die grösste Weite am oberen Rand. Der Bauch ist entweder eine einfache halbkugelige Schale (Taf. 184. 9) oder eine Zusammensetzung dieser mit einem weiten kelchförmigen Halse (Taf. 184. 7 u. 8). Wo die Verbindung ohne Absetzen erfolgt, entsteht der glockenförmige Krater (184. 3 u. 4). Ringfuss oder hoher Fuss; häufig wird der Fuss so gebildet, dass sein unterer Teil als besondere Stütze eines niedrigen Ringfusses erscheint (184. 10), was sich wohl dadurch erklärt, dass ursprünglich der Krater auf einen getrennten Untersatz gestellt wurde. Zwei, wohl auch 4 und mehr horizontale oder senkrechte Henkel oder deren Andeutung. Als Hauptmaterial figurirt Thon und Marmor, sowie Metall. Im allgemeinen sind Krater Gefässe von bedeutender Grösse.

1. Ägyptischer Krater, mit Lotoskelchen verziert.
2. " " " " " Theben. XVIII. Dynastie.
- 3—4. Griechische Krateren aus bemaltem Thon. Vasensammlung in München. (Lau.)
5. Griechischer Krater mit Säulenhenkeln. Bemalter Thon. Vasensammlung in München. (Lau.)
6. Griechischer Krater mit Volutenhenkeln. Bemalter Thon. Vasensammlung München. (Lau.)
7. Antiker Krater aus schwarz bemaltem Thon. Uffizien in Florenz. (Gropius.)
8. Antiker vierhenkeliger Krater aus Marmor, gefunden bei Ostia. Offenbar einem Metalloriginal nachgebildet.
9. Dergleichen, gefunden bei Tivoli, jetzt in England.
10. Antiker Prunkkrater aus Marmor von konventioneller Form. Der Schmuck des Halses, in figuralen Darstellungen oder reichem Rankenornament bestehend, ist weggelassen.
11. Darstellung eines Kraters von einem assyrischen Relief.
- 12—13. Darstellung antiker Krateren im Dienste der weiblichen Toilette (nach griechischen Vasenmalereien).

Taf. 185. (Schüsseln, Schalen, Teller.)

Schüsseln, Schalen und Teller sind Gefässformen von solch allgemeinem Gebrauch, dass sie sich überall und jederzeit finden, wo die Keramik überhaupt zur Geltung kommt. Die Zwecke dieser Gefässe sind äusserst mannigfaltig; die Form erklärt sich aus der Bezeichnung; als Schüsseln benennt man die mehr tiefen, als Schalen und Teller die mehr flachen Gefässe dieser Art. Sie erscheinen sowohl ohne Fuss, als mit Ringfuss und hohem Fuss. Mit letzterem wird speziell die griechische Kylix (Trinkschale) gebildet. Die Henkel fehlen oder finden sich einzeln oder paarweise, horizontal, senkrecht, als Bügelhenkel u. s. w. Material und Grösse sehr verschieden. Bei der Schüssel erfolgt die Dekoration zumeist auf der Aussen- oder bei Schalen und Tellern beiderseitig oder nur auf der inneren, resp. oberen Seite. Im letzteren Falle pflegt der Rand für sich und das Mittelstück, der sog. Fond, ebenfalls für sich verziert zu werden, wobei eine unverzierte neutrale Zone beide Teile trennt (Taf. 185. 13. 15). Das vollständige Übermalen mit figuralen Darstellungen über Einsenkungen und Profile weg, wie wir es zum Teil bei italienischen Majolikatellern finden, widerspricht den Gesetzen einer richtigen Stilistik.

1. Ägyptische Schüssel mit Bügelhenkeln. Metall. (Ménard et Sauvageot.)
2. " " " " " stehenden Henkeln, Metall. (Ménard et Sauvageot.)

3. Griechische Schüssel aus gelbem Thon, Braun und rot bemalt. Geometrischer Stil. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
4. Oberansicht der zugehörigen Henkel.
5. Griechische Schüssel aus gelbem Thon, mit hornartigen Auswüchsen geziert. Rot bemalt. Geometrischer Stil. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
6. Griechische Schale mit hohem Fuss, sog. Kylix. Gelber Thon. Verzierung braun. Geometrischer Stil. Vasensammlung in München. (Die Innenseite ist mit dem Ornament geschmückt, das auf Taf. 157. 4 dargestellt ist.)
7. Desgleichen.
8. Flache griechische Schale mit Ringfuss. Vasensammlung München. (Lau.)
9. Fusslose antike Schüssel nach Jacobsthal.
10. Kleine antike Schüssel mit niederem Fuss. Zum Hildesheimer Silberfund gehörig.
11. Antike Metallschale mit hohen Volutenhenkeln. (Ménard et Sauvageot.)
12. Römische Schüssel aus Glas mit durchbrochenem Henkelring. Gefunden in der Normandie. (Deville.)
- 13—14. Ansicht und Schnitt einer Majolikasküssel. Ital. Renaissance.
- 15—16. Moderner Gestell mit wellenförmigem Rand. Ornamente eingeschliffen.
17. Moderne Suppenschüssel mit Deckel, sog. Terrine.
18. Modern-französische Metallschale mit senkrechtem Henkel und 3 Füßen. (Julienna.)
19. Kleine Schüssel aus buntglasiertem Thon. Modern-spanisch; aus Malaga. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
20. Moderne Kaffeeschüssel mit horizontalen Vollhenkeln.
21. Henkelansicht von oben, zu 20 gehörig.

Taf. 186. (Ampulla, Alabastron etc.)

Taf. 186 giebt eine Zusammenstellung verschiedener Gefässarten kleineren Umfangs, zum grösseren Teil ebenfalls der Antike angehörend. Die Ampulla ist eine Amphora im Kleinen, häufig in schwarz bemaltem Thon, mit eingepressten Ornamenten verziert (Taf. 186. 4—6). Die Phiole ist ein schlaues ungehenkeltes Gefäss mit gestrecktem Bauch und langem engem Hals aus Thon oder Glas (Taf. 186. 1—3). Das Alabastron hat einen schlauchförmigen oder cylindrischen Bauch, ist fusslos und zeigt einen abgesetzten, sehr engen Hals mit grossem, tellerförmigem Ausguss und kleinen Ohrhenkeln (Taf. 186. 13—14). Dieses Gefäss ist zur Aufnahme von Ölen und Salben bestimmt und aus Alabaster oder gestreiften Glasflüssen hergestellt; daher sein Name. Das Thränenfläschchen, so genannt nach seiner tropfenförmigen Gestalt, ist ein langgestrecktes Glasgefäss von Formen, wie sie Taf. 186. 11 u. 12 aufweisen. Nicht minder häufig finden sich kleine schlauchförmige Gebilde nach Art der in den Figuren 7, 9 und 10 dargestellten ungehenkelten Thongefässe, wie sie neben den obengenannten entweder dem Toilettegebrauch oder dem Totenkultus zu dienen hatten.

1. Ägyptische Phiole mit Deckel aus der Zeit Thutmes' III.
2. Antike Phiole aus bemaltem Thon. Münchener Vasensammlung. (Lau.)
3. Antike Phiole aus Glas. (Stackelberg.)
4. Antike Ampulla aus Glas, hellblau und gelb gestreift.
5. Antike Ampulla aus schwarz bemaltem Thon mit eingepressten Ornamenten. Aus Athen. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
6. Desgleichen. Aus Athen.
- 7—10. Kleine antike Gefässe aus bemaltem Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
- 11—12. Antike Thränenfläschchen aus Glas. Germanisches Museum in Nürnberg und Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
13. Antikes Alabastron aus geädertem Glas, den orientalischen Alabaster nachahmend.
14. Antikes Alabastron aus milchweissem Glas mit braunen Streifen. Campana-Sammlung. (L'art pour tous.)
15. Kleines Fläschchen aus weissem irisierten Glas. Campana-Sammlung. (L'art pour tous.)
16. Kleine modern-japanische Vase mit Maskenhenkeln. Landes-Gewerbhülle Karlsruhe.
17. Kleine altdeutsche Steingevase.

Taf. 187. (Blumenvasen etc.)

Als Blumenvasen bezeichnen wir grössere oder kleinere Gefässe, die den Zweck haben, lebende oder getrocknete Blumensträuße in sich aufzunehmen und diesen als Stand zu dienen. So verschieden im übrigen die Grundform dieser Gefässe sein kann, der Zweck wird einen trichterförmigen Rand bedingen. Es wird sich hierbei hauptsächlich um moderne Gefässe handeln. Japan und China, die auf diesem Gebiete besonders fruchtbar sind, bevorzugen cylindrische und prismatische Bildungen. Einen Deckel besitzen derartige Gefässe selbstredend nicht; Henkel, die ebenfalls unnötig sind, gewöhnlich auch nicht; die Ornamentik benutzt in Beziehung auf die Verwendung mit Vorliebe naturalistische Pflanzenmotive. Glas, Thon, Porzellan sind als Material vorherrschend. Eine spezielle Art dieser Gefässe sind die sog. Hyazinthengläser, zum Treiben von Blumenzwiebeln auf Wasser bestimmt. Da man hierbei die Wurzeln sehen will, ist man auf ein durchsichtiges Material angewiesen. Der gewöhnliche Blumentopf schliesst, da er Luft und Feuchtigkeit durchlassen muss, wenn die eingesetzte Pflanze gedeihen soll, eine Dekoration aus. Das hat zur Bildung des sog. Cache-pot geführt; Taf. 187. 4 giebt ein Beispiel. Die Blumenampel, wie die Ampel überhaupt, wird, wenn sie nicht auch zum Stellen dienen soll, eines Fusses entbehren, dagegen mit 3 oder mehr Henkeln zum Anbringen der Schnüre und Ketten versehen sein müssen.

1. Chinesische Blumenvase mit Zellenemail. (Lièvre.)
2. Modern-englische Blumenvase in orientalischem Stil. Blauglasierter Thon mit schwarzen Ornamenten. Landesgewerbhülle Karlsruhe.
3. Moderne Blumenvase. Glasierter Thon mit buntem Schmuck.
4. Modern-italienische Majolika-Blumenvase von Ginori in Doccia bei Florenz. Landesgewerbhülle Karlsruhe.
5. Moderne Blumenvase aus farbigem Steingut von Villeroy und Boch in Mettlach. (Gewerbhülle.)
6. Kleine Blumenvase aus Glas. 17. Jahrhundert.
- 7—9. Kleine moderne Blumenvasen aus Glas.
- 10—11. Moderne Hyazinthengläser. (Nr. 10 ist patentiert; der obere Teil ist zum Herausheben eingerichtet behufs leichteren Nachfüllens.)
12. Moderner Cache-pot mit Untersatzsteller. Grünglasierter Thon. Von Utzschneider u. Cie. in Saargemünd.
13. Arabische Ampel aus emailiertem Glas; konventionelle Form. (Ein Teil der Verzierungen ist weggelassen.)
14. Moderne Blumenampeln aus glasiertem Thon. Von Thonwarenfabrikant E. Mayer in Karlsruhe.

Taf. 188. (Salzfass, Tintenfass etc.)

Diese Tafel stellt eine Anzahl von Behältern für Salz und andere Gewürze, Essig und Öl, sowie für Tinte zusammen. Die Bezeichnungen Salzfass, Tintenfass beziehen sich nicht auf die Form, die auch für diese Gefässe höchst mannigfaltig sein kann. Für die Essig- und Ölbehälter ist der französische Ausdruck „Huillier“ gebräuchlich. Aus der Antike sind uns hierherzählende Gefässe nicht überkommen; nicht als ob man zu jener Zeit nicht etwa auch das Salz, Öl etc. in Gefässen aufbewahrt hätte, im Gegenteil, wir vermuten sogar in diesen und jenen Formen, so z. B. in einigen kleinen Schalen des Hildesheimer Silberfundes Salzgefässe, aber ein bestimmter Inhalt und Nachweis liegt nicht vor.

Das Salzfass wird gewöhnlich als Schale oder Schüssel, oder in Form einer kleinen Mulde oder Wanne gebildet. Als Material dient glasierter Thon, Glas, Porzellan, Metall. Die Renaissanceperiode hat reich ausgestattete Salzfässer geschaffen, deren berühmtestes das bekannte Salzfass Cellinis.

Das Tintenfass hat mit der Zunahme der Schreiberei allerlei Formveränderungen durchgemacht. Lange Zeit war das gedrehte, innen verpichtete Holztintenfass in Gebrauch (Taf. 188. 9), bis dasselbe durch Thon und Glas verdrängt wurde. Die Anforderungen, die an ein gutes Tintenfass gestellt werden, sind folgende: es soll nicht leicht umfallen und im Umfallen sich nicht entleeren, die Verdunstung soll möglichst gering sein, der Höhenstand der Tinte soll bequem regulierbar sein. Die Kombination dieser Anforderungen hat zu allerlei Erfindungen geführt, von denen einige wiedergegeben sind. Bei Figur 10 verhindern die Verlegung des Schwerpunktes an das Fass-Ende und die Form des Glases ein Umfallen und Auslaufen. Bei Fig. 11 ist der Tintenstand durch einen Gummipfropf regulierbar. Das trichterförmige Rohr, in welchem die Tinte aufsteigt, ist bequem zum Eintauchen der Feder und reduziert die Verdunstung. Figur 13 zeigt ein Tintenfass mit schrägem Boden und drehbarem Deckel, wobei man sich die Tiefe des Tintenstandes beliebig verstellen kann. Die Form 14 soll das Umfallen verhüten, wenig Verdunstung zulassen und den Tintenstand lange gleichmässig erhalten, was auch trotz der Einfachheit der Anlage erzielt wird.

Essig- und Ölbehälter sind in der Regel kleine abgesetzte Flaschen, die paarweise in Holz- oder Metallgestelle gesetzt werden (Taf. 188. 7), seltener findet eine direkte Kuppelung statt wie in Figur 6.

Das Pfefferfass wird neuerdings gleichzeitig als Pfeffermühle gebildet (Fig. 8); andernfalls wird es mit dem Salzfass gepaart und erhält mit diesem die gleiche Form, wie dies auch in bezug auf Tintenfass und Sandfass gebräuchlich ist.

1. Salzfass im Stile der Renaissance. (Formenschatz.)
2. Salzfass aus vergoldetem Silber. Deutsche Renaissance. 16. Jahrh.
3. Salzfass aus Majolika. Ital. Renaissance. (Teirich.)
4. Gewürzständer aus Glas. 18. Jahrhundert.
5. Moderner Salz- und Pfefferständer. Ständer Metall, Gefässe Glas.
6. Moderner Essig- und Ölbehälter aus gefärbtem Glas. Nach altem Vorbild.
7. Moderner Essig- und Ölbehälter. Ständer Metall, Gefässe Glas.
8. Moderne Pfefferbüchse (Pfeffermühle). Äusseres Holz oder Steingut, Inneres Metall.
9. Altes Tintenfass aus verpichtem Holz.
10. Modernes Tintenfass. Äusseres Holz, Behälter Glas, unten mit Blei beschwert.
11. Offenes Tintenfass mit foster Untersatzschale, glasierter Thon.
12. Modernes Tintenfass aus glasiertem Thon mit verstellbarem Gummipfropf. (Patentiert.)
13. Modernes Tintenfass aus Glas mit schrägem Boden und drehbarem Deckel. (Patent Soennecken.)
14. Modernes Tintenfass aus Glas.
15. Älteres Tintenfass aus Horn. Zum Nachtragen in der Tasche. Nach Abschrauben des Fussstückes kann der Metallstift in den Tisch eingeschlagen werden.
16. Modernes Tintenfass. Porzellan mit Gummischeibe und Metallmontierung. (Patent Meidinger.)
17. Modernes Tintenfass in Metallguss mit eingesetztem Glas.

Taf. 189. (Büchsen, Dosen, Cistae.)

Als Büchsen und Dosen bezeichnet man verhältnismässig kleine Behälter von sphäroidischer, cylindrischer oder hyperboloidischer Gestalt, die meist zur Aufbewahrung fester oder körniger oder halbflüssiger Dinge bestimmt sind. Der Deckel gehört mit zum Begriff und sitzt lose auf oder wird an Charnieren befestigt. Material Thon, Porzellan, Glas, Holz, Metall, Elfenbein etc.

Ausser den kleinen Dosen und Büchsen aus Thon, wie sie in der Antike nicht selten sind, ist die Cista zu erwähnen. Die Cista ist ein Metallgefäss von cylindrischer Form und bedeutendem Umfang, zu Kultuszwecken, zur Aufbewahrung von Schmuck, Schriftrollen u. s. w. benutzt. Die Ausstattung ist konventionell: 3 Tierklauen als Füsse; der Cylindermantel mit eingegrabenen Darstellungen geschmückt und mit Ringen versehen, an denen Ketten zum Tragen des Gefässes angebracht sind. Deckel flach gewölbt, als Handgriff des letzteren 2 stehende Ringer, die sich auf die Schultern greifen und dadurch einen Bügel bilden (Taf. 189. 6).

1. Antike Büchse aus gelbem Thon, braun und rot bemalt. Dies ist die sog. Dodwellvase, berühmt als erst gefundenes der dem asiatisierenden Stil angehörenden Gefässe. Ausgegraben bei Korinth.
2. Antike Büchse aus gelbem Thon, rot und braun bemalt. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
3. Antike Büchse mit einer kleinen Kylix als Deckel. Thon gelb, braun und rot bemalt, asiatisierend. Vasensammlung in München. (Lau.)
4. Kleine antike Büchse aus schwarzem Thon.
5. Antike Büchse aus bemaltem Thon. Der späteren Zeit des rotfigurigen Stils angehörig. Ring aus Metall. Museum in Berlin.
6. Antike Cista aus Bronze. Louvre in Paris. (L'art pour tous.)
7. Modern-japanische Büchse. Lackarbeit, gold und schwarz. Deckel eine Schale bildend. Landesgewerbhülle Karlsruhe.
8. Altpersische Büchse, aus Kupfer geblasen. (Die Ornamente sind, weil zu klein, weggelassen.) (Kunsthandwerk.)
9. Moderne Schnupftabakdose aus Birkenrinde, sog. „Zieh am Riemen“.
10. Moderne Tabakdose. Norwegisch, in Holz geschnitten. Landesgewerbhülle Karlsruhe.
11. Metallbüchse mit Kulissenbecher, modernes Reiseutensil.

Taf. 190. (Weihwasserbecken.)

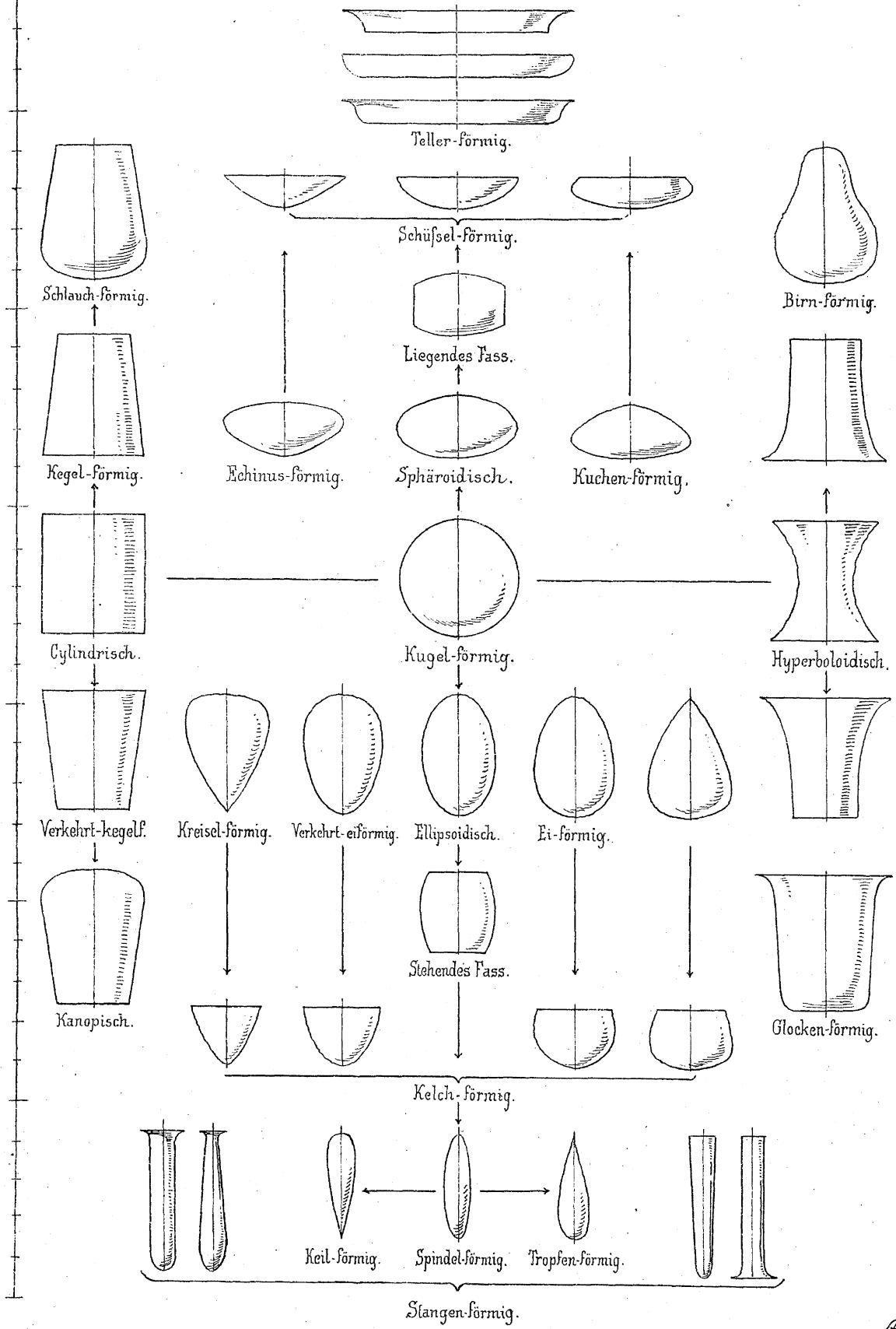
Geweihtes Wasser spielt im Kultus der katholischen Religion nach verschiedener Hinsicht eine Rolle. Zur Aufbewahrung desselben dienen die Weihwasserbecken. In den Gotteshäusern sind dies monumentale, freistehende oder mit der Wand in Verbindung gebrachte Schalen und Schüsseln. Im ersteren Falle wird die

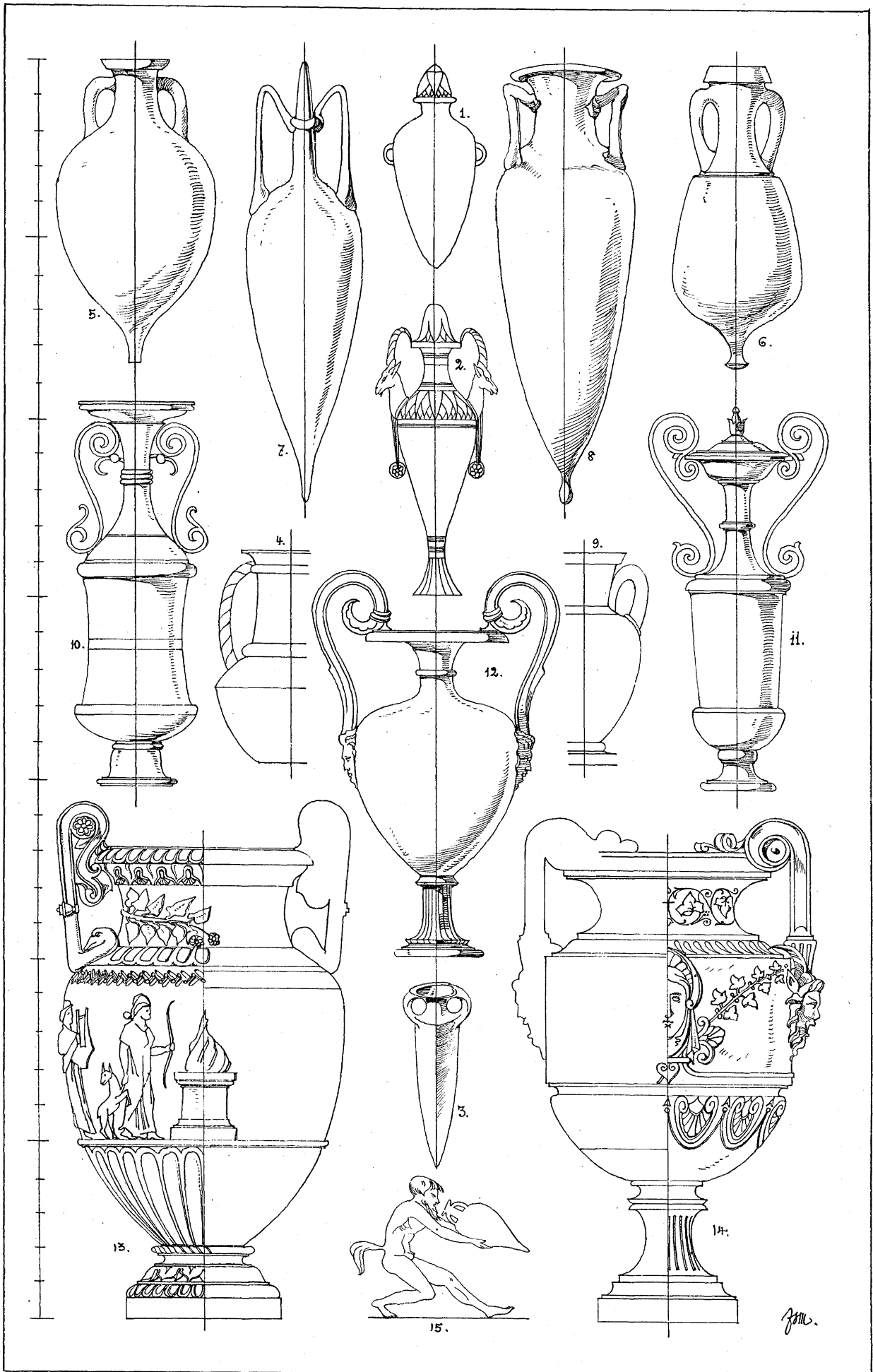
Form im allgemeinen sich der des Kraters nähern, im letzteren wird der Rand als Halbkreis oder $\frac{3}{4}$ Kreis aus der Wandfläche heranstreten, während Pilaster, Säulchen oder Konsolen das Becken stützen. Für den Gebrauch des Hauses wird das Weihwasserbecken als hängendes Becken in Porzellan, Glas, Metall etc. gebildet nach Figur 11 der Tafel. Symbolische Verzierungen, Kreuze, christliche Monogramme, Engelsköpfe treten mit Vorliebe in der Ausstattung auf. Die meisten der wiedergegebenen Beispiele sind dem Werke von Ragnonet entlehnt, das eine grosse Auswahl dieser Gegenstände bietet.

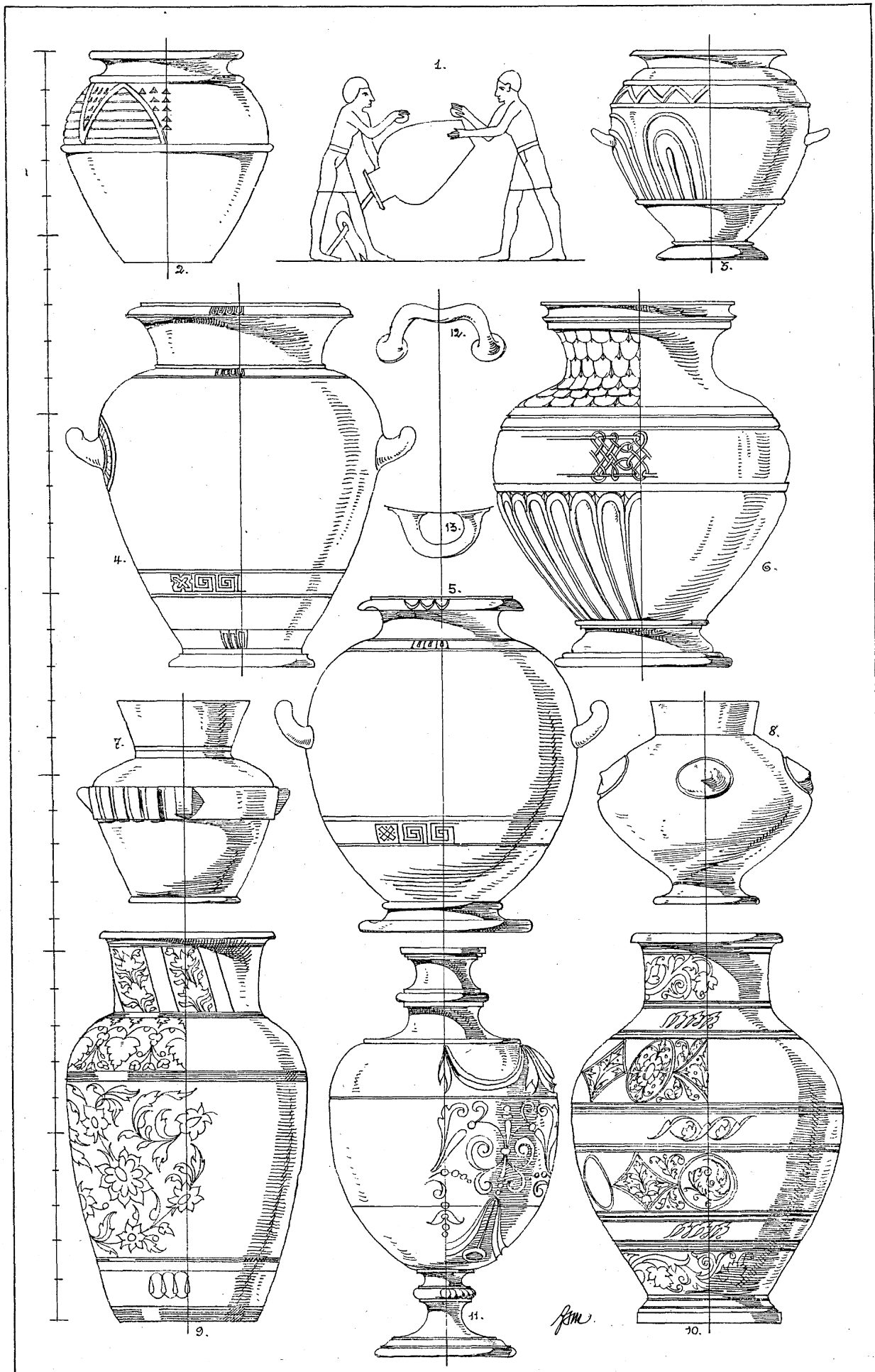
1. Romanisches Weihwasserbecken aus dem Münster in Weissenburg. (Ragnonet.)
2. " " aus der Kreuzifixkirche zu Compiègne.
3. " Taufbecken aus einer Kirche in der Picardie. (Ragnonet.)

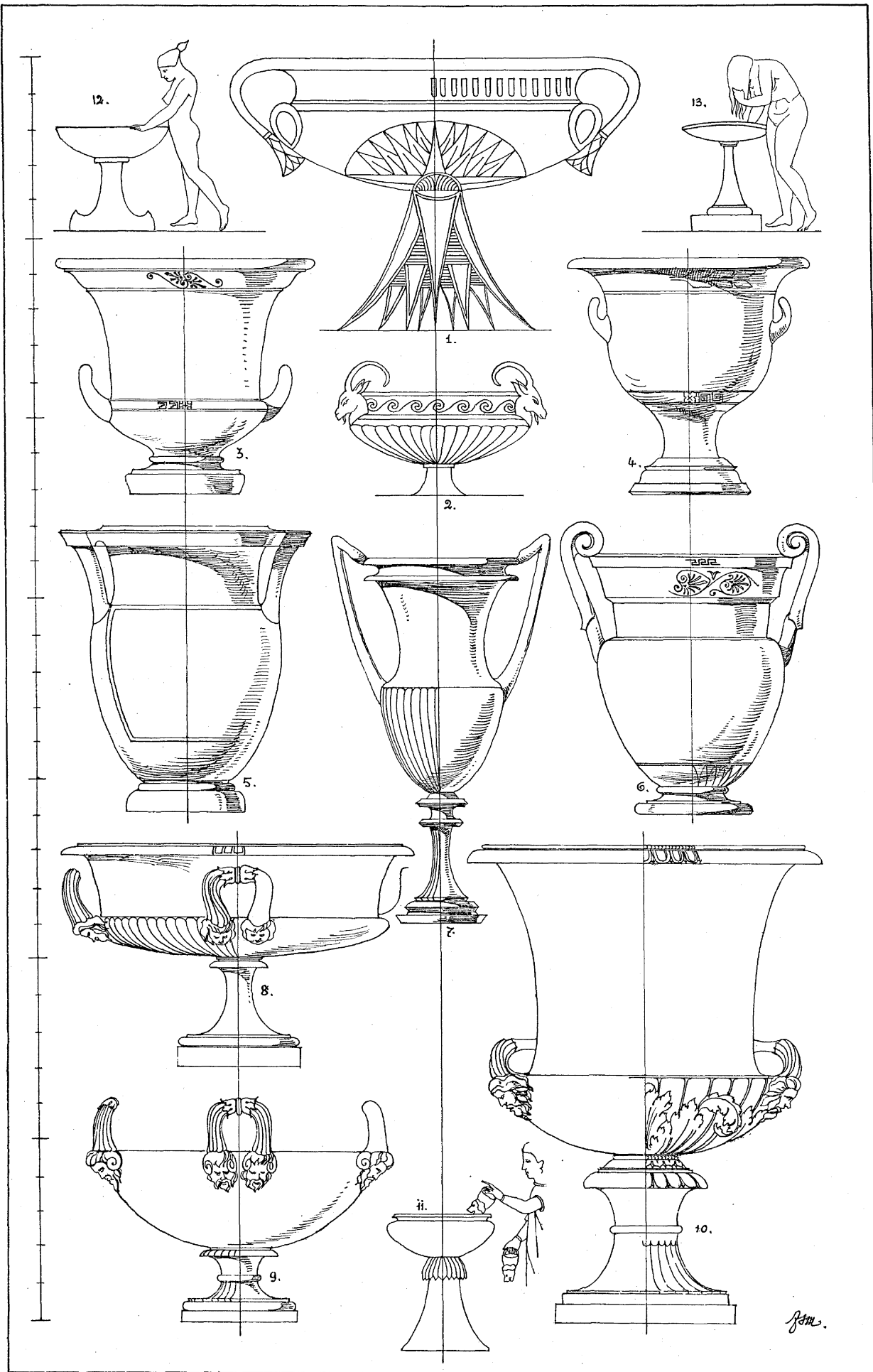
4. Romanisches Weihwasserbecken aus der Kirche zu Charleville. (Ragnonet.)
5. Weihwasserbecken aus dem 12. Jahrhundert. (Viollet-le-Duc.)
6. " " 16. Jahrhundert. Kirche zu Mas-d'Azil. Ariège. (Ragnonet.)
7. Taufbecken aus dem 17. Jahrhundert. Kirche zu Cormontreuil. (Ragnonet.)
8. " aus einer Kirche der Picardie. (Ragnonet.)
9. Modern-romanisches Taufbecken aus der Kirche zu Couthuin in Belgien. Architekt Halkin. (Ragnonet.)
10. Weihwasserbecken aus dem 16. Jahrhundert. Schlosskapelle zu Mello in Frankreich. (Ragnonet.)
11. Weihwasserbecken, in Silber getrieben. K. Museum in Stuttgart. 17. Jahrhundert. (Kunsthandwerk.)

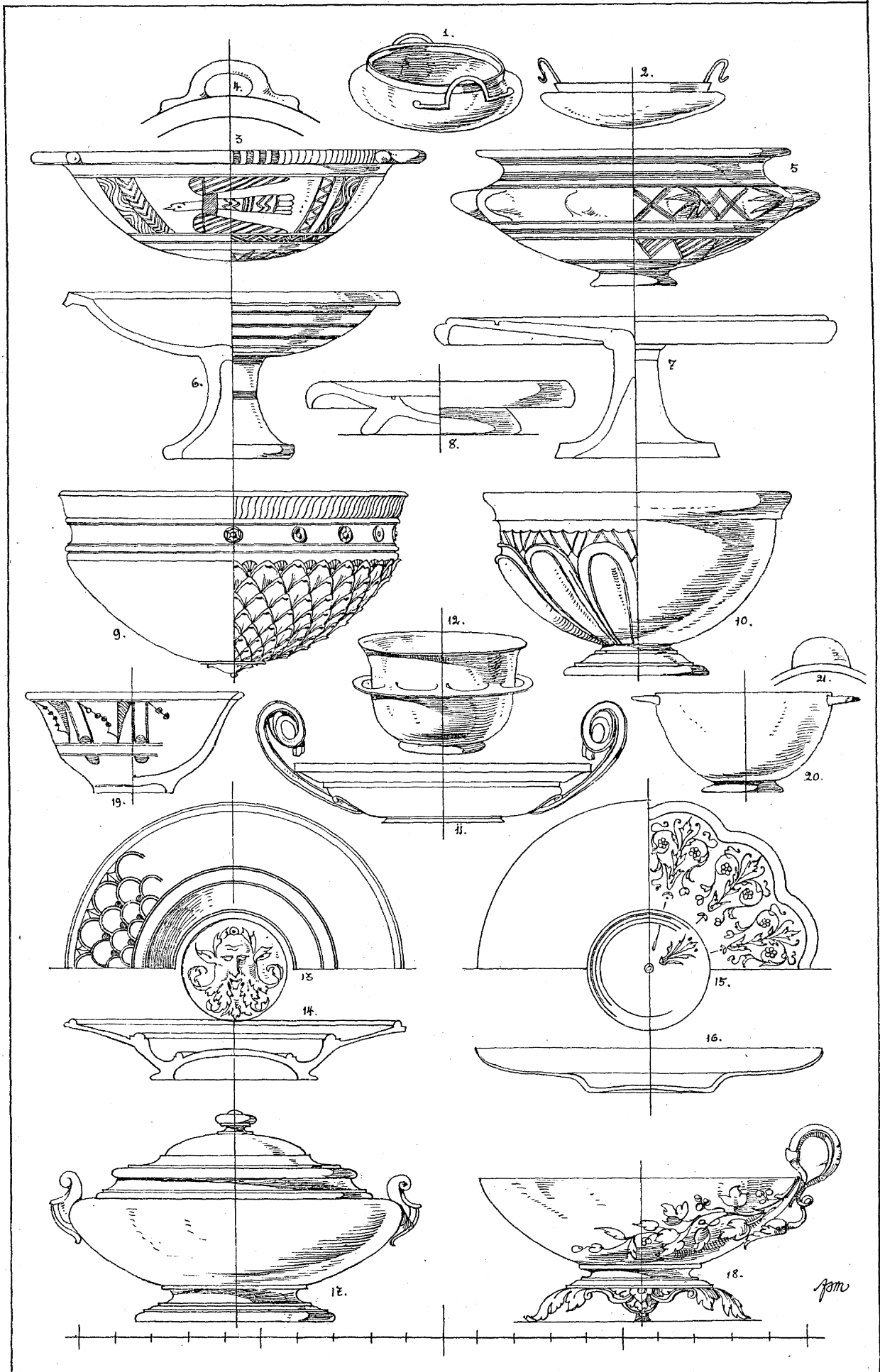
Die gebräuchlichsten Gefässgrundformen und deren Benennung.

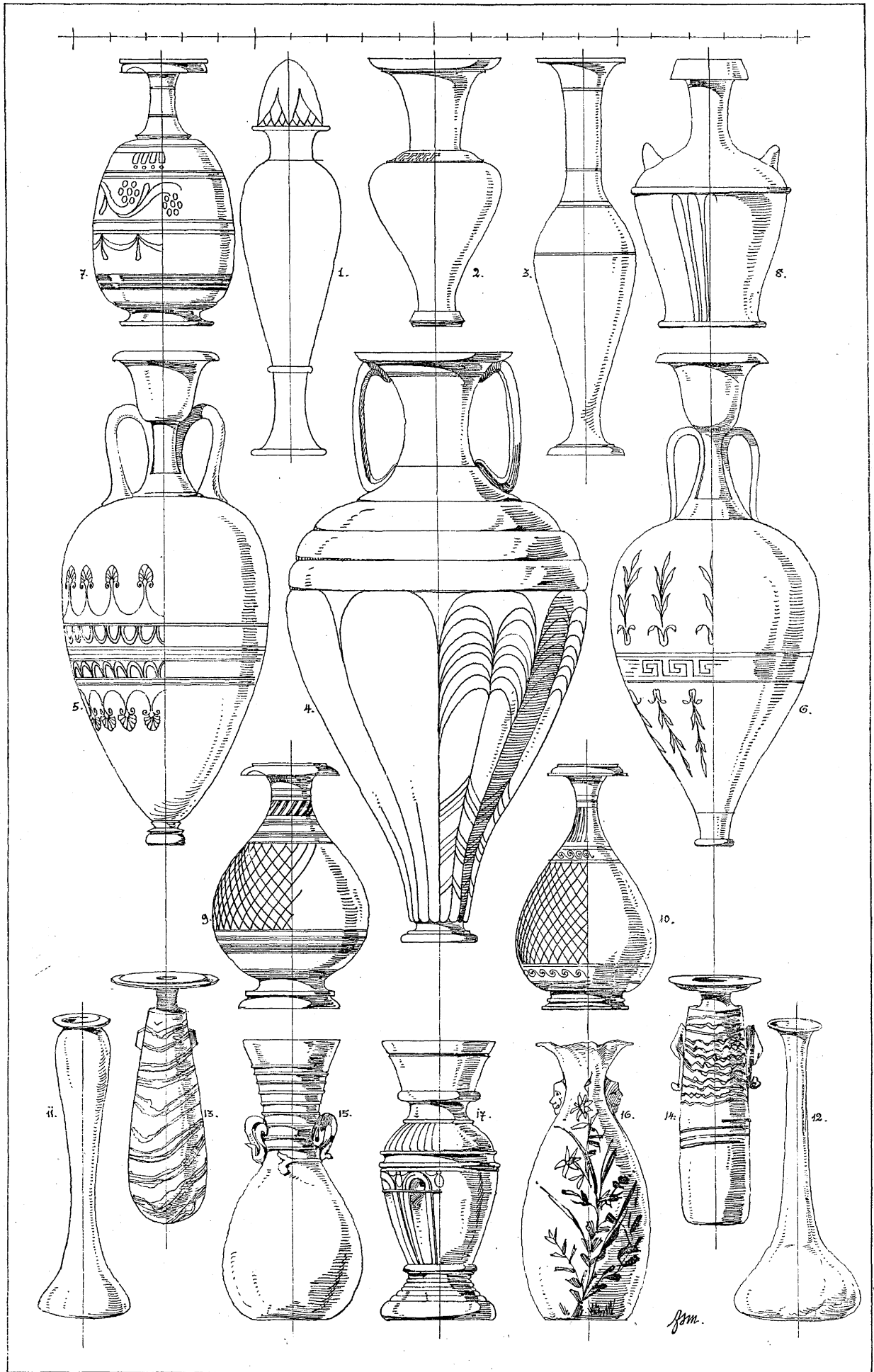








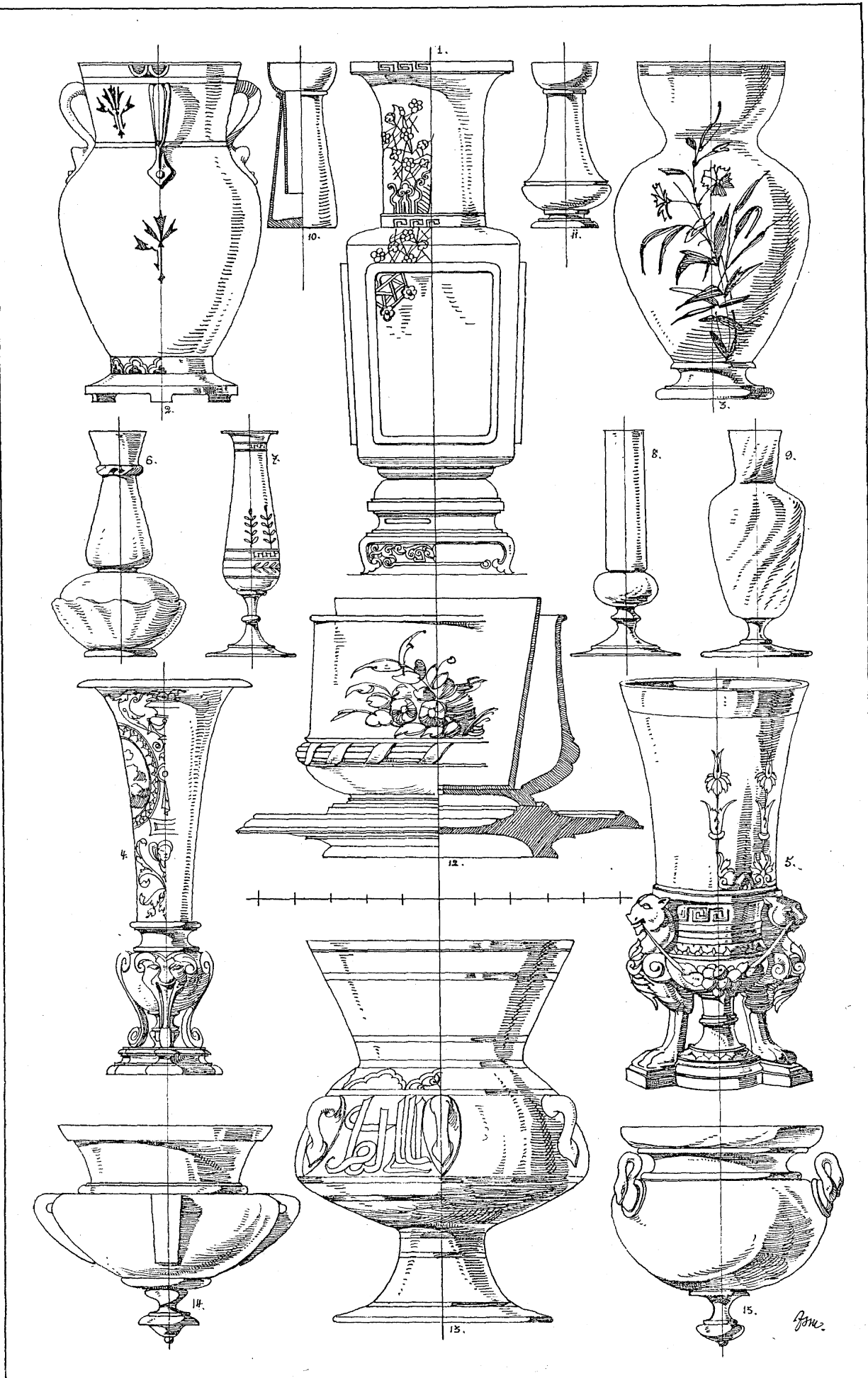


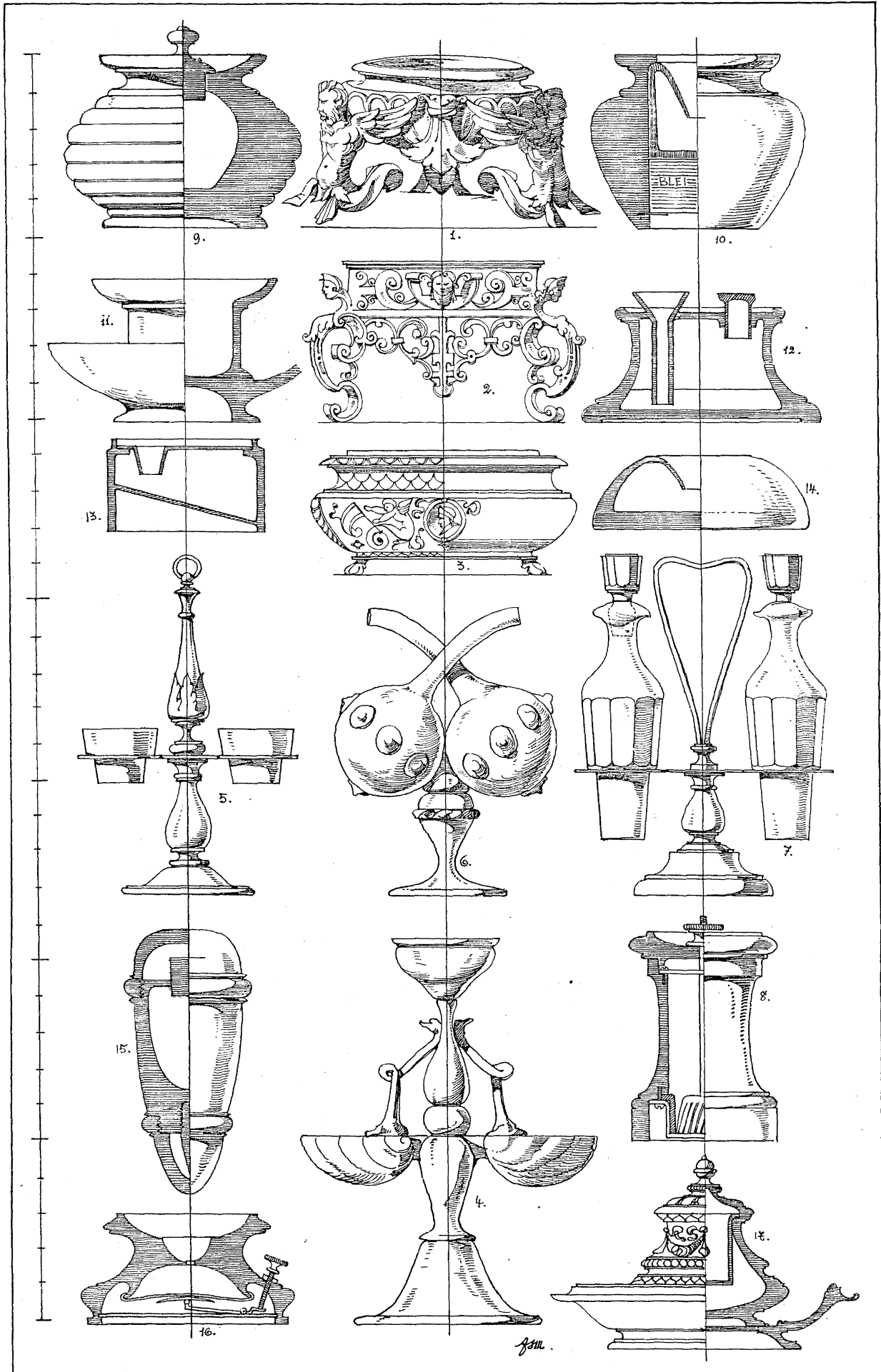


Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

L'ornement.

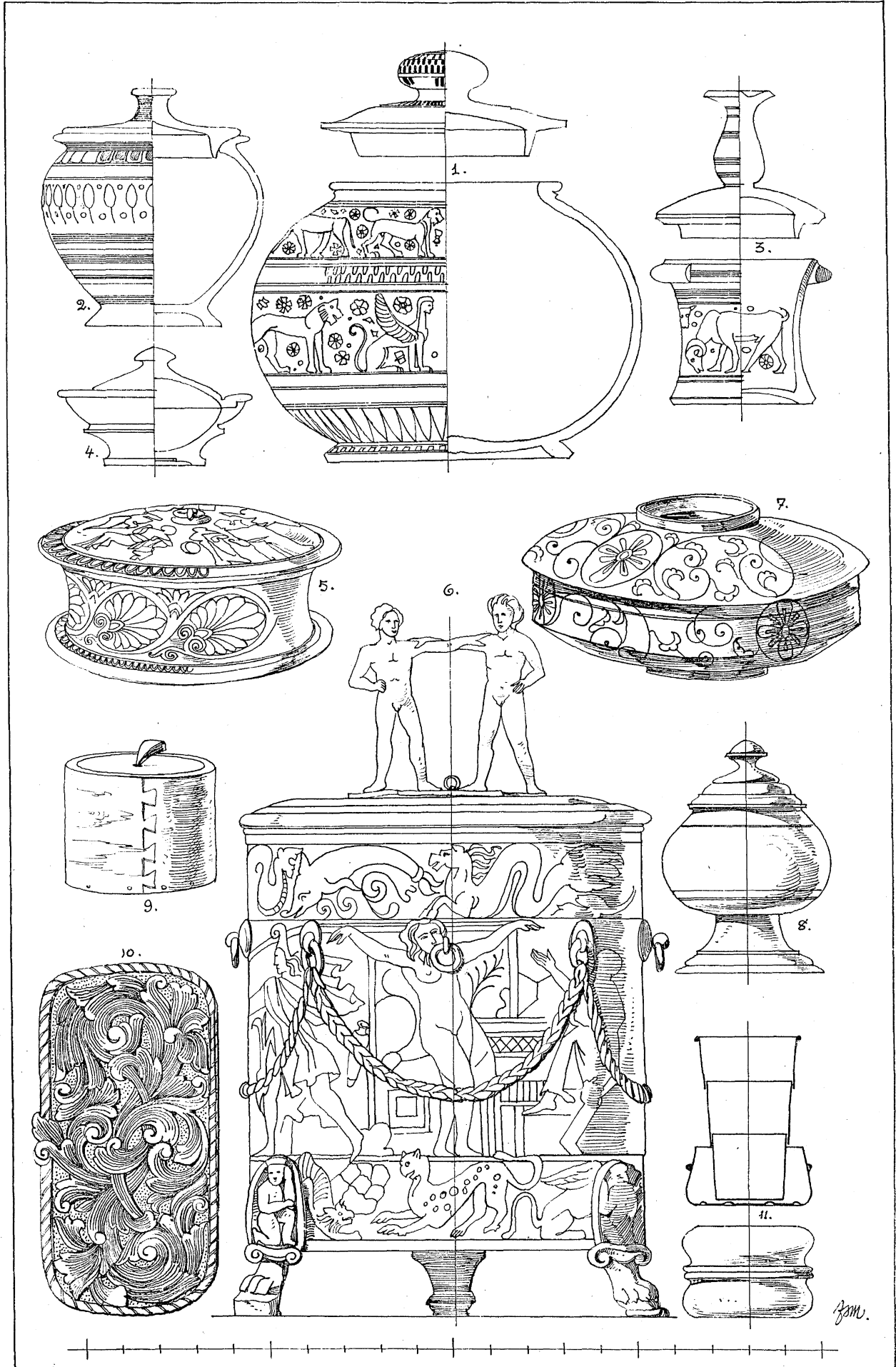


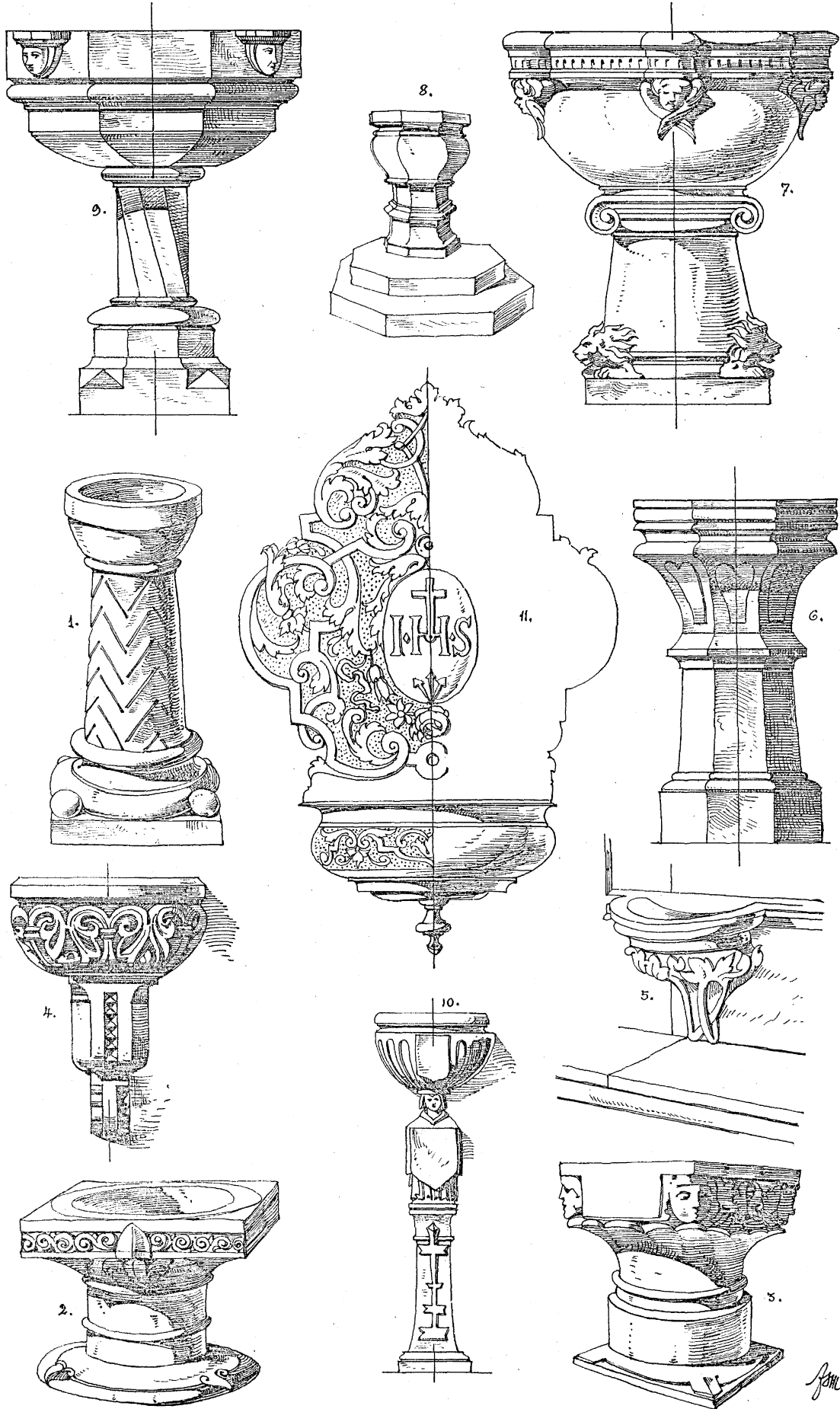


Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

L'ornement.





XX. HEFT.

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLEHRE

EINE
SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH
FÜR
SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 2.50.



LEIPZIG 1885
VERLAG VON E. A. SEEMANN

Tafel 191-200.

Taf. 191. (Die Hydría.)

Die Hydría ist der antike Wasserkrug, wie schon der Name sagt. Sie ist das Gefäss, mit dem die Jungfrauen zur Quelle gingen, um von da das Wasser auf dem Kopfe nach Hause zu tragen. (Leer wurde die Hydría liegend, gefüllt aufrecht getragen.) Sie ist das formvollendetste der griechischen Gefässe; ihr Zweck kommt im Aufbau glänzend zum Ausdruck. Da sie ebensowohl dem leichten Transporte, dem bequemen Einfüllen und Ausgiessen dienen soll, wie sie möglichst viel Flüssigkeit in sich aufnehmen muss, hat sie einen stehenden Bauch von der Form des umgekehrten Eies (diese Form verlegt den Schwerpunkt nach oben hin, was das aufrechte Tragen erleichtert), auf welchen der trichterförmige Hals ansetzt. Die Hydría besitzt drei Henkel; zwei derselben sind Horizontalhenkel und sitzen sich diametral an der grössten Ausladung des Gefässes gegenüber, sie dienen zum Heben des gefüllten Gefässes; der dritte senkrechte Henkel sitzt auf der einen Seite des Halses inmitten der Horizontalhenkel und dient zum Tragen des leeren Gefässes und zur Mithilfe beim Emporheben des gefüllten. Der Fuss ist stets niedrig. Der Hals ist abgesetzt oder geht in schönem Schwung in den Bauch über. Eine besondere Art der letzteren Form ist die Kalpis. (Taf. 191. 2.) Die kleineren, mehr schlanken, nicht zum Tragen auf dem Kopfe bestimmten Hydrien werden auch als Handhydrien bezeichnet. Material Thon.

1. Griechische Hydría nach Jacobsthal.
2. Griechische Hydría von der Form „Kalpis“. Bauch glatt schwarz, auf der Schulter rotfigurig bemalt.
3. Griechische Hydría, schwarz, rotbraun und weiss auf dem Thongrund bemalt. Campana-Sammlung. Louvre in Paris. (L'art pour tous.) Das Gefäss zeigt eine mustergültige Dekoration. Die Schulter schmückt ein Ephetblumenband, das auf dieser Tafel der Verkürzung wegen wegliegt, aber auf Taf. 32. 4 hälftig dargestellt ist.
- 4—5. Gräco-italische Handhydrien aus unbemaltem Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
- 6—8. Griechische Vasenmalereien, das Tragen und die Handhabung der Hydría darstellend.

Taf. 192. (Eimer und Trichter.)

Wenn bei der Hydría der Zweck des Einfüllens und Ausgiessens besonders schön zum Ausdruck gelangt, so ist andererseits der Eimer das Schöpfgefäss, der Trichter das Füllgefäss par excellence.

Der Eimer ist spezifisch ägyptischen Ursprungs, mit ihm wurde das Wasser aus dem Nilbette geschöpft oder heraufgezogen, daher die Tropfenform mit dem schwersten Teil nach unten. Zwei solcher Eimer wurden an einem Joch getragen, wobei die Schlauchform das Ausschütten verhielt halb. (Taf. 192. 1—4.) Der assyrische Eimer ähnelt dem griechischen Rhyton insofern, als er am unteren Ende in eine Löwenmaske auszugehen pflegt, auf der der schlauchartige Hals ansetzt (192. 6). Im gräco-italischen Stile finden sich fuselose Eimer von umgekehrter Eiform (192. 10). Im häufig auch solche mit Ringfuss (192. 7. 8. 9 und 11). Statt eines Bügelhenkels treten auch wohl deren zwei auf (192. 7 und 9).

Die kirchliche Kunst des Mittelalters gestaltet transportable Weihwasserbecken in der Form des Eimers und ändert dieselbe in ihrem Sinne (192. 13. 14). Hin und wieder erhält der Eimer eine Ausgusschneube oder röhrenförmige Dille (192. 15).

Der Trichter hat im allgemeinen die Form des umgekehrten Kegels mit oder ohne Röhrenfortsatz und erhält einen senkrechten Henkel (192. 20. 21), einen Bügelhenkel (192. 19) oder zwei horizontale Henkel (192. 18). Eine besondere Form des Trichters bilden die Gefässe zum Besprengen des Bodens. Ein interessantes, hierhergehöriges Gefäss ist Fig. 19 dargestellt; das Loch am oberen Teile hat den Zweck, durch Öffnen oder Schliessen desselben mit dem Finger das Wasser durchzulassen oder durch Aufheben des Luftdruckes das Ausfliessen zu unterbrechen.

Als Herstellungsmaterial für Eimer und Trichter figurirt in der Regel das widerstandsfähigere Metall, seltener Thon, Glas etc.

1. Ägyptischer Eimer. Theben. Zeit Thutmes III.
- 2—4. Ägyptische Bronzeimer.
5. Eimerähnliches ägyptisches Gefäss ohne Henkel.
6. Assyrischer Eimer mit Strickhenkel.
- 7—11. Gräco-italische (etruskische) Bronzeimer verschiedener Form.
12. Antikes Eimergefäss mit Bügelhenkel. Roter Thon, schwarz bemalt. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe. (Die in der obersten Zone auftretenden Augenbilder sind in der griechischen Keramik nicht selten und werden als Schutzmittel gegen den sog. bösen Blick gedeutet.)
- 13—14. Mittelalterliche Weihwassereimer aus getriebenem Kupfer. 15. Jahrhundert. (Viollot-le-Duc.)
15. Modern-italienisches Eimergefäss aus Thon, mit Bügelhenkel und Dillenhöhre. (Gropius.)
- 16—17. Moderne Kohleneimer aus Blech, vierkantig und rund.
18. Antiker Trichter aus Thon.
19. Mittelalterlicher Trichter aus Thon zum Besprengen des Bodens. (Viollot-le-Duc.)
20. Moderner Trichter aus Blech zum Bodenbesprengen.
21. Gewöhnliche Form des modernen Einfülltrichters aus Blech.

Taf. 193. (Löffel und Pateren.)

Eine besondere Art von Schöpfgefässen sind die Löffel und Pateren. Da der eigentliche Esslöffel bei den Geräten eingereicht werden wird, kommen hier nur die grösseren löffelartigen Gefässe und die zu Kultus- und anderen Zwecken benutzten Pateren (gestielte Schalen) in Betracht. Das natürliche Vorbild des Löffels ist die hohle Hand, daher die kreisrunde, elliptische oder eirunde (ovale) Schalengestaltung mit angesetztem Griff. Für gewöhnlich liegt der letztere in der Ebene des Ausgussrandes, er kann aber auch mit derselben beliebige stumpfe Winkel oder wie beim antiken Simpulum (193. 11) einen rechten Winkel mit ihr bilden. Die ägyptischen Löffel, die in grösserer Anzahl und reichartiger Ausstattung gefunden werden, zeigen öfters einen um einen Stift drehbaren Deckel (vergl. die Ansätze an der Schale von Fig. 2); damit wird der Löffel zur Dose, resp. zum Vorratsgefäss. Während beim eigentlichen Löffel von einem Fuss nicht die Rede sein kann, erhalten die gestielten Pateren nicht selten einen Ringfuss zum Aufstellen (193. 7—8). Auch eine besondere Ausgusschneube kann dem Löffel resp. der Patere zugegeben werden (193. 6).

In der Regel bleibt die Schale unverziert oder erhält durch Eingravierung einen leichten Schmuck auf der Innenseite (193. 6). Die Dekoration beschränkt sich zumeist auf den Schalenrand und auf den Griff oder dessen Ansatz mit der Schale. Das Material ist vornehmlich Holz, Bein und Metall. Die Grösse variiert nach dem Zwecke.

- 1—4. Ägyptische Löffel von einfacher und reicherer Ausstattung, zum Teil bemalt.
5. Löffelartiges Gefäss von einem assyrischen Relief.
6. Antike Patere aus Bronze, mit Schnaube.
7. 9. 10. Seiten-, Ober- und Unteransicht einer antiken Patere aus Bronze.
8. Antike Patere aus gebranntem Thon.
- 11—12. Antike Löffel von der Form Simpulum.
13. Antikes löffelartiges Gefäss. Wie Fig. 2 aus Bronze und in den Vereinigten Sammlungen in Karlsruhe.
14. Antikes Küchengefäss in Form einer gestielten Schüssel. (Ménard et Sauvageot.)

Taf. 194. (Prochus, Ónochoe, Olpe etc.)

Wir beginnen die Reihe der verschiedenen Gussgefässe mit den antiken Formen des Prochus, der Ónochoe, der Olpe u. s. w. Da die Nomenklatur auf diesem Gebiete keine endgültig geregelte ist, werden die verschiedenen Zwischenformen am besten ungenannt bleiben. Diese Gefässe dienten teils profanen, teils Kultuszwecken. So ist der Prochus das Opfergefäss, aus dem die Weinspende auf die Patere ausgegossen wurde. Die Ónochoe soll als Weingefäss zu profanen Zwecken und die Olpe zur Aufnahme von Öl etc. gedient haben.

Gemeinsam haben diese Gefässe das, dass der Ausgussrand geschweift, einseitig kanalartig verlängert oder durch seitliches Einklinken zu einer grossen Schneube zum Zwecke leichteren Ausgiessens umgewandelt wird. Gerade die älteren Gefässe dieser Kategorie zeigen in dieser Befreiung von der alleinigen Benutzung der Töpferschneibe eine grosse Kühnheit, während spätere Zeiten zu einfacheren und schöneren Ausgussgestaltungen zurückkehren. Prochus und Ónochoe haben meist einen stehenden, umgekehrt eiförmigen Bauch. Der Prochus weist auch hin und wieder, die Olpe stets einen kuchen- oder schlauchförmigen Bau auf. Der senkrechte Henkel wird über das Gefäss erhöht und setzt in kühnem Schwung auf der dem Ausgusskanal entgegengesetzten Seite an. Der Fuss ist meist ein Ringfuss. Als Material kommen Thon und Bronze in Anwendung. Prochus und Ónochoe sind durchschnittlich grössere Gefässe, während die Olpe von kleinerem Umfange ist.

1. Griechischer Prochus von archaischer Form und Verzierungsweise; bemalter Thon.
2. Griechischer Prochus, dem geometrischen Stile angehörend; schwarz bemalter roter Thon.
3. Griechisches (cyprisches) Gussgefäss geometrischen Stils; gelber Thon, braun bemalt. Vasensammlung in München. (Lau.)
4. Griechische Ónochoe, asiatisierend, gelber bemalter Thon. (Semper.)
5. Kleines antikes Gussgefäss; gelber Thon, schwarz bemalt. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
6. Kleines antikes Gussgefäss; schwarz bemalter Thon, Ornamente eingegraben. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
- 7—9. Griechische Gussgefässe aus bemaltem Thon.
10. Griechisches Gussgefäss aus Bronze, von hervorragender Bedeutung. Im Besitze des Herrn von Pulszky in Pest.
11. Gräco-italisches Gussgefäss aus Bronze.
12. Prochus in Form eines weiblichen Kopfes. Römisches Museum.
- 13—14. Antike Olpen aus bemaltem Thon.
15. Antike Olpe aus Bronze. Römisches Museum.

Taf. 195. (Der Lekythos.)

Der oder die Lekythos ist ein kleines antikes Gussgefäss, das einerseits dem Toilettegebrauch als Öl- und Salbbehälter diente, andererseits in den Totenkultus aufgenommen, in die Gräber mitgegeben wurde. Die Form ist im allgemeinen langgestreckt, cylindrisch oder spindelförmig, seltener schlauch- und kugelförmig. Der Fuss ist ein einfacher Ringfuss, der Hals ist abgesetzt, lang und eng, der Ausgussrand ist gerade verstärkt, eingebogen oder ausgebogen. Der senkrechte Henkel setzt über dem Gefässbauch an und steigt bis zum Ober-Ende des Halses empor. Nicht nur in bezug auf die Form, sondern auch auf die Ornamentation bilden diese hübschen Gefässe besondere Gruppen. Die schlanken Formen sind die älteren, die kugelförmigen und gedrückten die späteren. Ein charakteristisches Ornament für den Lekythos sind aufrechte, gereihete Palmotten nach Figur 1. Das Material ist Thon.

- 1—3. Griechische Lekythen aus rotem Thon, schwarz bemalt. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
- 4—6. Griechische Lekythen aus rotem Thon, schwarz bemalt.
7. Griechischer Lekythos, schwarz und weiss bemalt, spätere Zeit.
8. „ „ attischen Sils.
9. Desgleichen, „ „
- 10—12. Griechische Salbgefässe aus rotem Thon, schwarz bemalt. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
13. Griechisches Salbgefäss, roter Thon, schwarz und weiss bemalt, Vasensammlung in München. (Lau.)
14. „ „ sog. Aryballos. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
15. Griechischer Lekythos, schwarz bemalt.
16. Kuchenförmiges Salbgefäss mit Bügelhenkel, schwarz bemalt. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
17. Kleiner Lekythos aus spätgriechischer Zeit. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.

Taf. 196. (Der Krug.)

Der Mangel einer einheitlichen Nomenklatur macht sich nicht nur in bezug auf die antiken Gefässe geltend, sondern auch ganz bekannte Gefässbezeichnungen, die in aller Munde sind, wie „Krug“, „Kanne“, „Flasche“ decken keine allgemein festgesetzten bestimmten Formen, so dass der eine einen Krug heisst, was dem anderen eine Kanne ist u. s. w. Wir bezeichnen, um in die Aufstellung des vorliegenden Werkes wenigstens ein gewisses System zu bringen, alle, nicht bestimmten, besonders benannten Kategorien angehörigen Gussgefässe mit senkrechtem Henkel als Krug,

wenn sie einen gewöhnlichen Ausgussrand oder einen solchen mit Schnaube aufweisen, und als Kanne, wenn sie eine rohrartige Ausgussdille oder einen ausgesprochen geschweiften Rand besitzen.

Form, Material und Grösse des Kruges sind danach sehr verschieden, je nach dem Zweck und der Stilzugehörigkeit. Das grösste Kontingent stellen die mannigfaltigen Wasser-, Wein- und Bierkrüge aus Glas, Thon, Steinzeug und Metall.

1. Ägyptischer Krug mit Untersatzschüssel, an unsere modernen Waschrüge und Waschsüsseln erinnernd. (Ménard et Sauvageot.)
2. Antiker Krug aus irisierendem Glas. Germanisches Museum in Nürnberg.
3. Antiker Glaskrug. Gefunden in Trouville-la-Rivière (Normandie). (Deville.)
4. „ „ Gefunden bei Mainz. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
5. Glaskrug aus einem römischen Grab, ausgegraben bei Bingerbrück. Altertumsammlung in Wiesbaden.
6. Antiker Krug aus blauem Glas. Louvre in Paris. (Deville.)
7. Wie 5.
8. Antiker Krug aus gelbgrünem Glas. Germanisches Museum in Nürnberg.
9. Wie 4.
10. Antiker Glaskrug, gefunden in Rouen, Museum in Rouen. 3. Jahrh. nach Chr. (Deville.)
11. Antiker Ring- oder Wurstkug aus unbemaltem Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
12. Römisch-alemannischer Krug aus rotem Thon, gefunden in Käferthal bei Mannheim. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
13. Antiker Deckelkrug aus Bronze, gefunden bei Samur. (Ménard et Sauvageot.)
14. Altamerikanischer Krug aus grauem Thon. Aus der Zeit der Inkas, ausgegraben bei Trujillo in Peru. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe. (Das runde Feld des Bauches trägt einen phantastischen, ägäischen Schmuck.)
15. Altdeutscher Krug aus böhmischem Glas.
16. Modern-ungarischer Krug aus glasiertem Thon. Landesgewerbehalle in Karlsruhe.

Taf. 197. (Der Krug.)

1. Farbglasierter Faience-Krug. Italienische Renaissance. 16. Jahrh. Die blauen Lilien auf Goldgrund bilden das Wappen Julius III. (Alexander Farnese). Museum Cluny, Paris. (L'art pour tous.)
2. Entwurf zu einem Krug von Hans Holbein. Deutsche Renaissance. 16. Jahrh. Hirth, Formenschatz.)
3. Altdeutscher Krug aus Steinzeug, mit scheibenförmigem Bauch.
4. Zinnkrug, deutsche Renaissance. (Hirth, Formenschatz.)
- 5-6. Altdeutsche Steinzeugkrüge. Ornamentik weggelassen.
7. Moderner Steinzeugkrug mit Zinndeckel. Entworfen von Dir. Kachel für den Fürsten von Neuwied.
8. Moderner Majolikakrug. Entworfen an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe.
- 9-10. Kleine moderne Krüge aus Steinzeug.
- 11-12. Moderne Krüge aus grünem und blauem Glas.

Taf. 198. (Die Kanne.)

Wie bereits erwähnt, belegen wir mit dem Namen Kanne die einhenkeligen Gussgefässe, welche mit einem Ausgussrohr oder einem ausgesprochen geschweiften Rand versehen sind. Auch hier sind Material, Grösse und Form sehr mannigfaltig. Bestimmte Kategorien bilden die Prunkkannen aus Metall, wie sie zur Zeit der italienischen Renaissance in Gebrauch kamen (Taf. 198. 1), die orientalischen Metallkannen, die Venetianer Glaskännchen, die Milch-, Kaffee- und Theekannen, die Giesskannen u. a. m. Wo eine Ausgussdille vorhanden, steht dieselbe am unteren Ende des Bauches, in mittlerer Höhe, seltener weiter oben an und reicht etwa bis zur Höhe des Ausgussrandes. Das Ausgussrohr pflegt nach oben hin sich zu verengen und schliesst häufig mit einer Maske als Ausguss oder einem erweiterten Mundstück, bei der Giesskanne mit einer Schaufel oder Brause. Der Henkel ist ein senkrechter oder ein Bügelhenkel. Eine merkwürdige Form ist der seitwärts angebrachte Griff (Taf. 192. 9), wie ihn die moderne Kaffeeanne für Wirtschaften aufweist. Die Kanne erhält sehr häufig einen Deckel.

1. Metallprunkanne. Italienische Renaissance. Handzeichnung von Polidoro Caravaggio in den Uffizien in Florenz.

2. Emailierte Metallkanne. Japanisch. Louvre in Paris. (L'art pour tous.) Die reiche Ornamentation ist weggelassen.
3. Arabische Metallkanne. 16. Jahrhundert. Museum Cluny, Paris. (L'art pour tous.)
- 4-5. Venetianische Glaskännchen aus dem 16. Jahrhundert. (Hirth und L'art pour tous.)
6. Modern-orientalische Kanne aus unglasiertem Thon. Aus Jerusalem. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
7. Orientalische Theekanne aus bemaltem Porzellan.
8. Milchkrännchen aus bemalter Faience. 18. Jahrhundert. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
9. Moderne Kaffeeanne für den Wirtschaftsgebrauch; Metall mit Holzgriff.
10. Moderner Theekessel aus Metall; Bügelhenkel mit Holzgriff.
- 11-13. Moderne Giesskannen aus Blech.

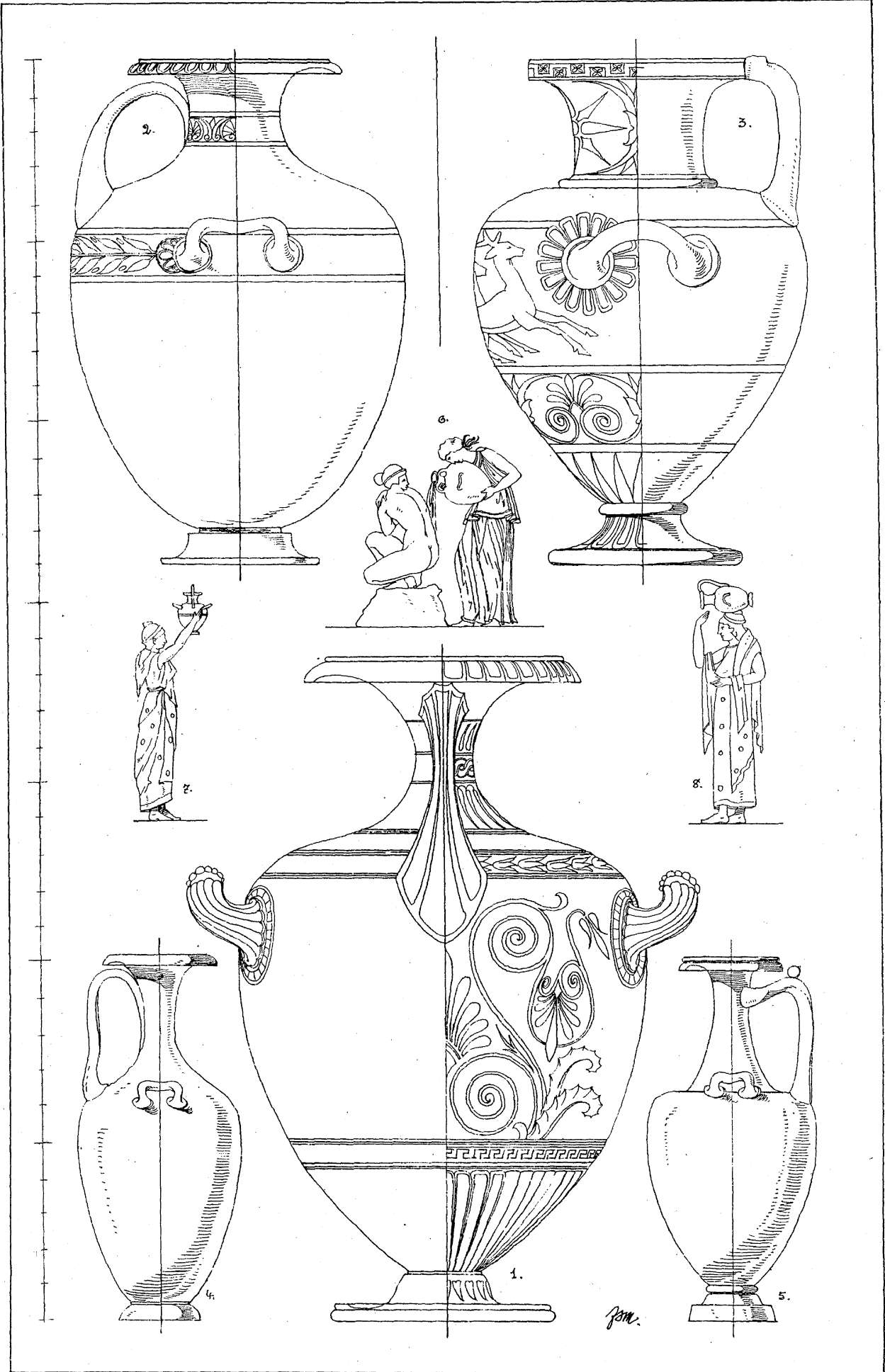
Taf. 199. (Die Flasche.)

Die Flasche hat einen kugeligen, gestreckten oder schlauchförmigen Bauch, einen langgestreckten engen Hals, der sich nach oben meist trichterförmig erweitert und unter Umständen einen verschliessenden Stöpsel oder Pfropf aufzunehmen hat. Fasslose Flaschen und solche mit Ringfuss sind die Regel, der hohe Fuss zählt zu den Ausnahmen. Henkel werden selten angebracht; wo sie auftreten, geschieht es paarweise. Bei der Feldflasche, die scheiben- oder linsenförmig gebildet zu werden pflegt, dienen die Henkel zur Befestigung der Schnüre oder Riemen. Das Material ist vorzugsweise Glas, dann aber auch Thon und Metall. Ganz besonders kultiviert ist die Flaschenform im Orient, in Persien, China, Japan etc. Natürliche Vorbilder sind öfters die Flaschenkürbisse, deren Schale wohl auch selbst als Gefäss benutzt wird.

- 1-2. Vorder- und Seitenansicht einer ägyptischen Flasche von Linsenform.
3. Kleines linsenförmiges Salbfäschchen; antik, blaues und weisses Glas. Mit Ohrenhenkeln zur Befestigung, einer Feldflasche ähnlich. Campana-Sammlung. (L'art pour tous.)
4. Antike Ring- oder Wurstflasche aus Glas, mit Ohrenhenkeln zur Befestigung. (Deville.)
5. Antikes Salbfäschchen aus durchsichtigem, smaragdgrünem Glas.
6. Antike, zweihenkelige Glasflasche. Campana-Sammlung. (L'art pour tous.)
7. Antike, zweihenkelige Flasche aus irisierendem Glas. Campana-Sammlung. (L'art pour tous.)
8. Antike Flasche aus irisierendem Glas. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
- 9.
10. Altdeutsche Glasflasche aus dem Spessart. (Friedrich, die altdeutschen Gläser.)
11. Flasche aus geschliffenem Glas, sog. Karaffe. Dresden. (Gewerbehalle.)
12. Moderne Flasche aus grünem Glas mit Ringstöpsel.
13. Moderne Flasche aus gelbgrünem Glas nach Entwurf von Keller-Leuzinger.
14. Modern-italienisches Weinfläschchen, mit Bast umspinnen.

Taf. 200. (Die Flasche.)

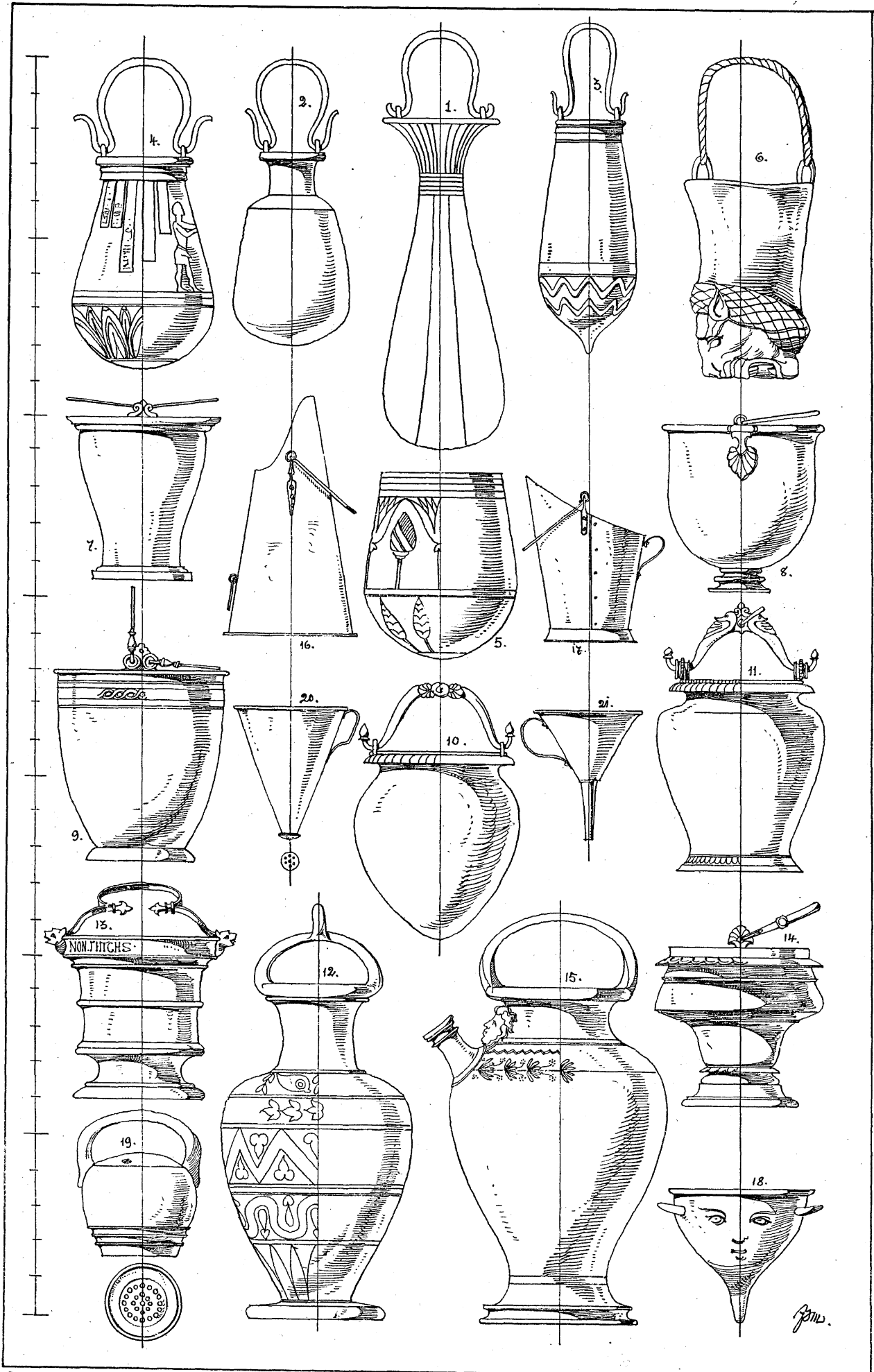
1. Ägyptische Flasche ohne Fuss mit 2 kleinen Strickenhenkeln zum Befestigen.
2. Antike Feldflasche von Linsenform. Roter unbemalter Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
3. Antikes Fläschchen in geschlagener Bronze mit Deckel und Ring. Sammlung Castellani.
4. Dergleichen. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
- 5-7. Japanische Bronzeflaschen.
8. Persische Flasche aus Thon.
- 9-11. Modern-ägyptische Flaschen aus unglasiertem grauem Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
12. Chinesische Flasche aus blauem Porzellan. (Lièvre.)
13. Persische Flasche aus tauschierendem Metall. (L'art pour tous.) Verzierungen zum Teil weggelassen.
14. Feldflasche aus Schmiedeeisen, 25 Liter haltend. 15. Jahrhundert. Museum Cluny.
15. Modern-ungarische Feldflasche aus bunt-glasiertem Thon. Landesgewerbehalle Karlsruhe.
16. Majolikafflasche mit bunter, plastischer Ornamentik. Modern-englisches Fabrikat. Landesgewerbehalle Karlsruhe.
17. Modern-französische Blumenvase in Flaschenform. Grünglasierter Thon.

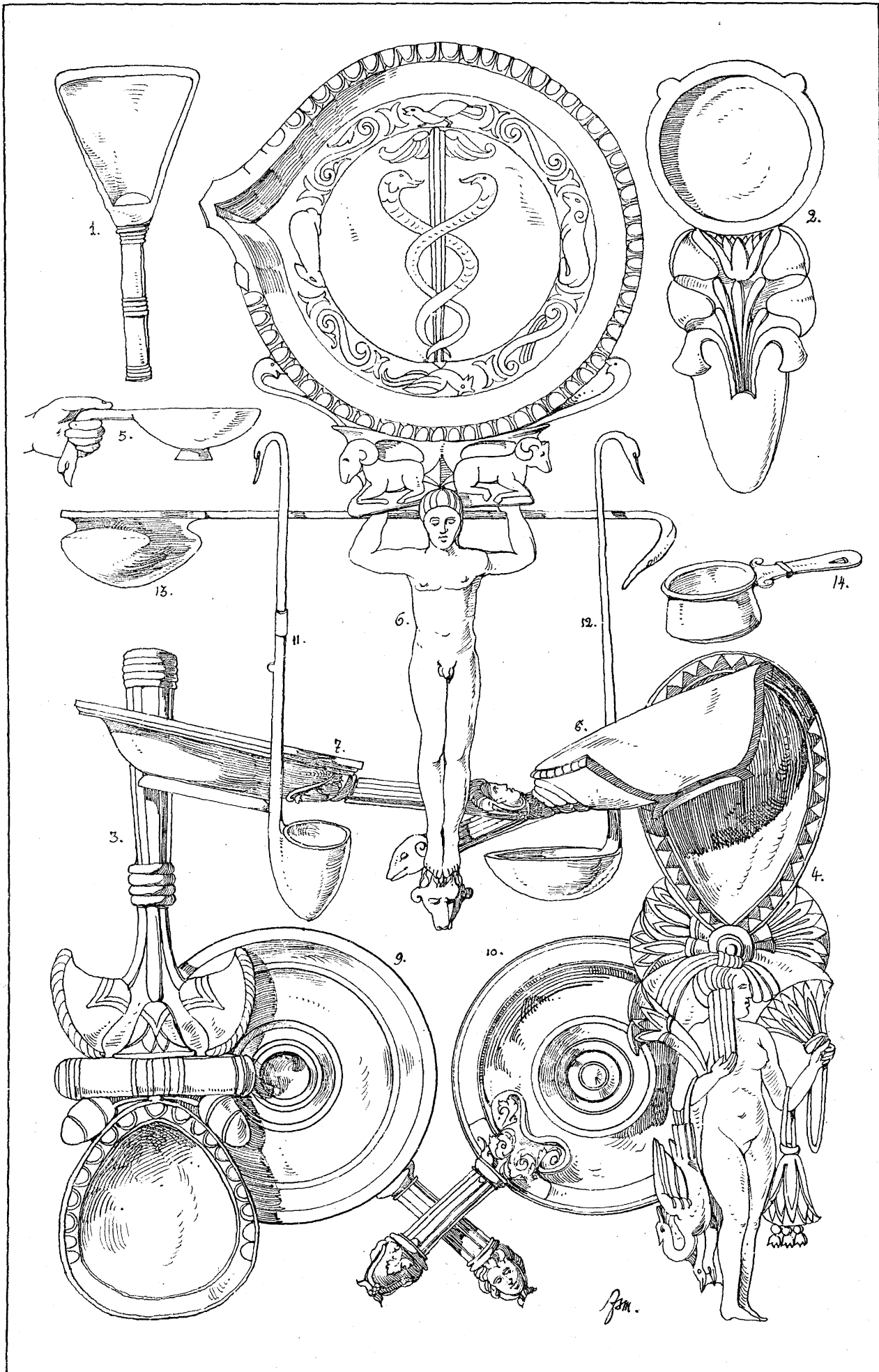


Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

L'ornement.

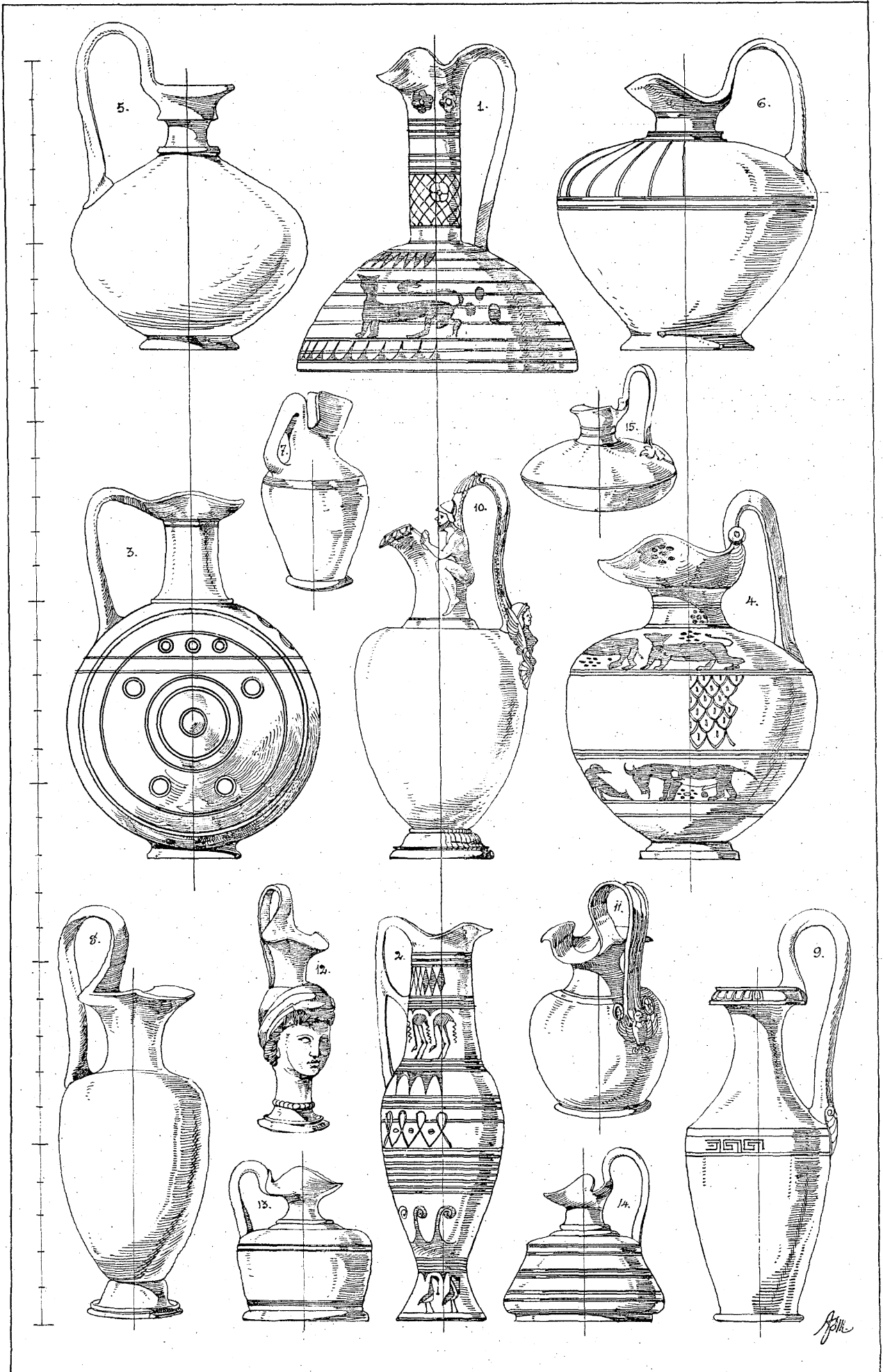


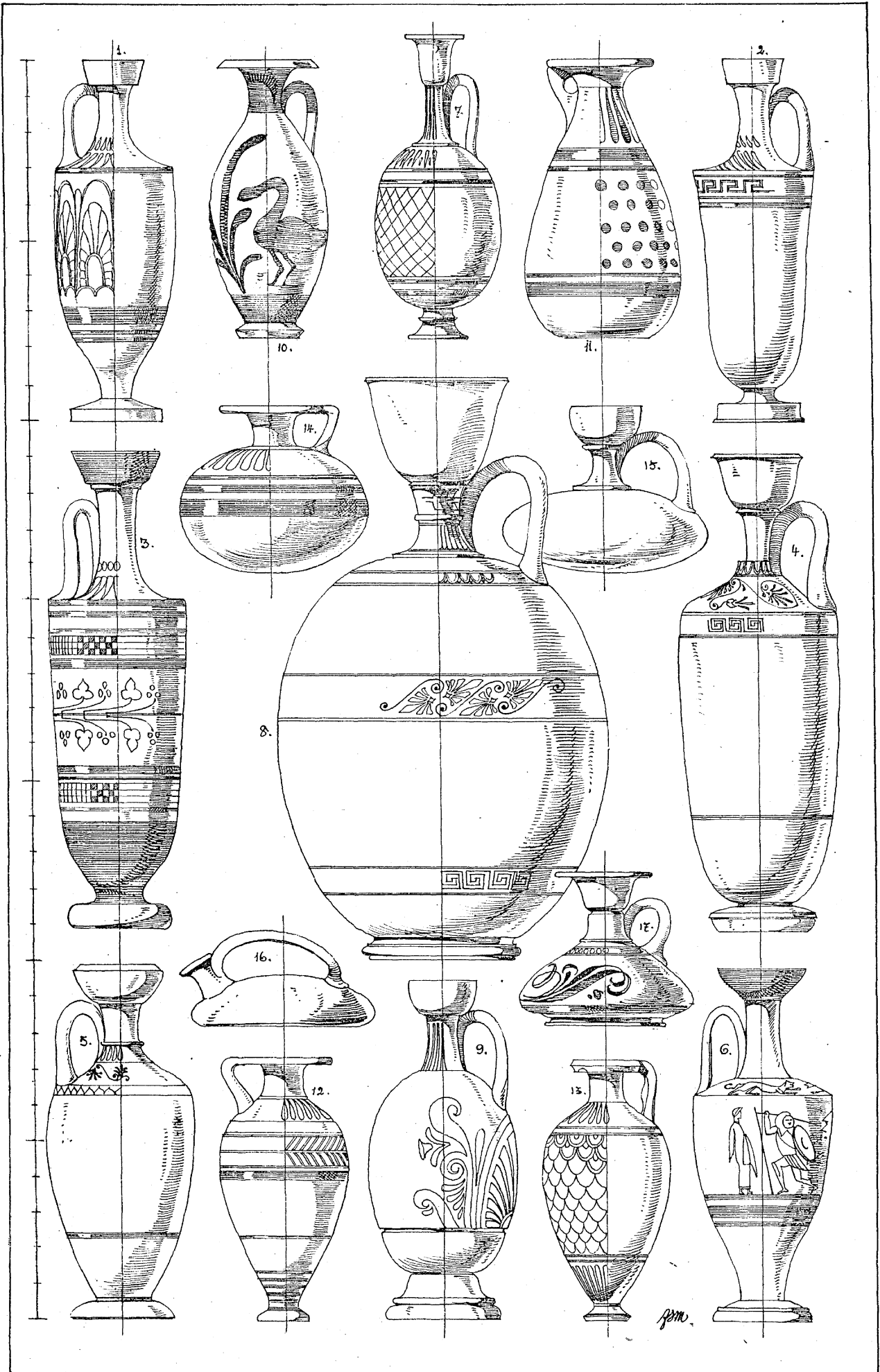


Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

L'ornement.

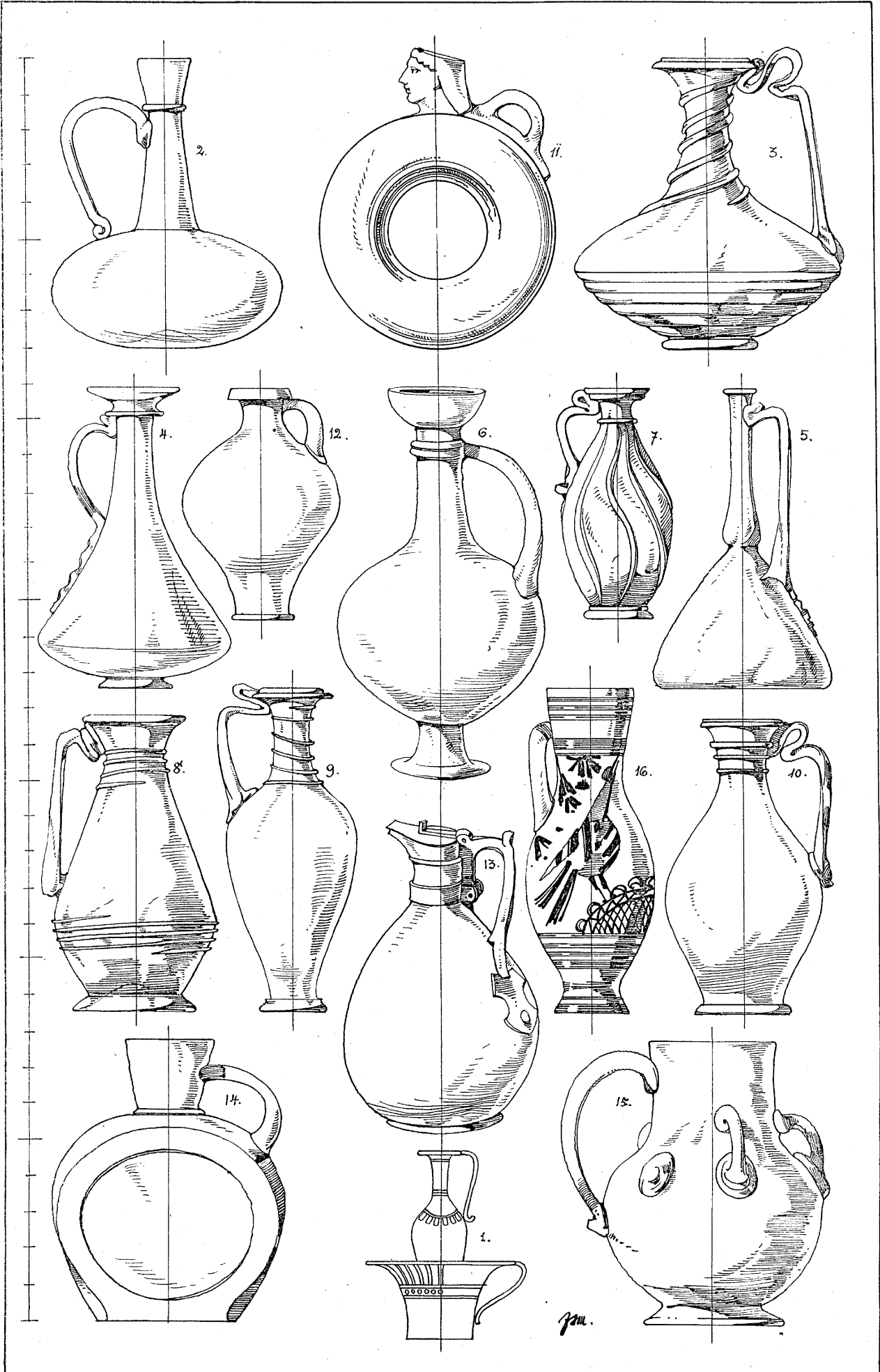




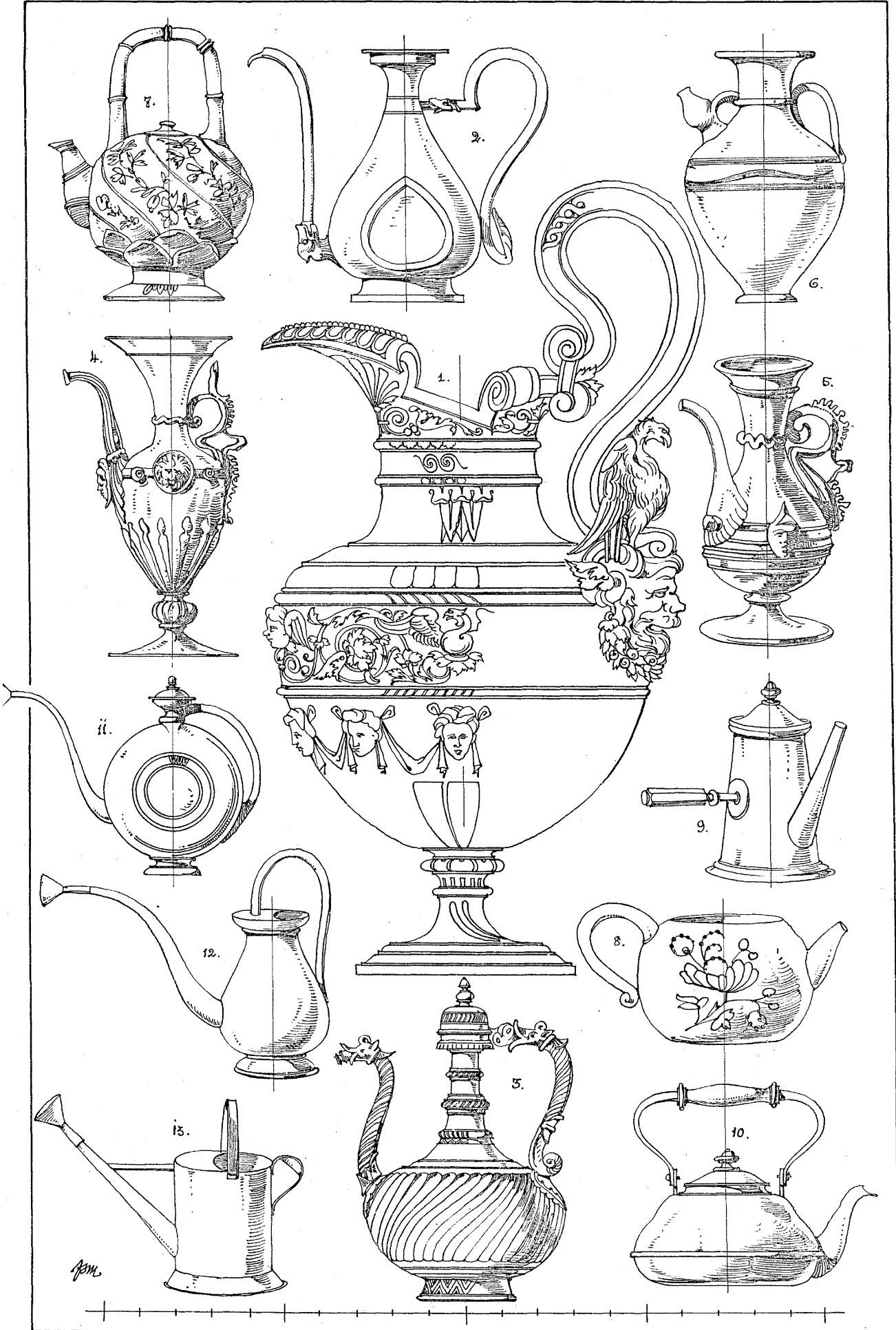
Ornamentale Formenlehre.

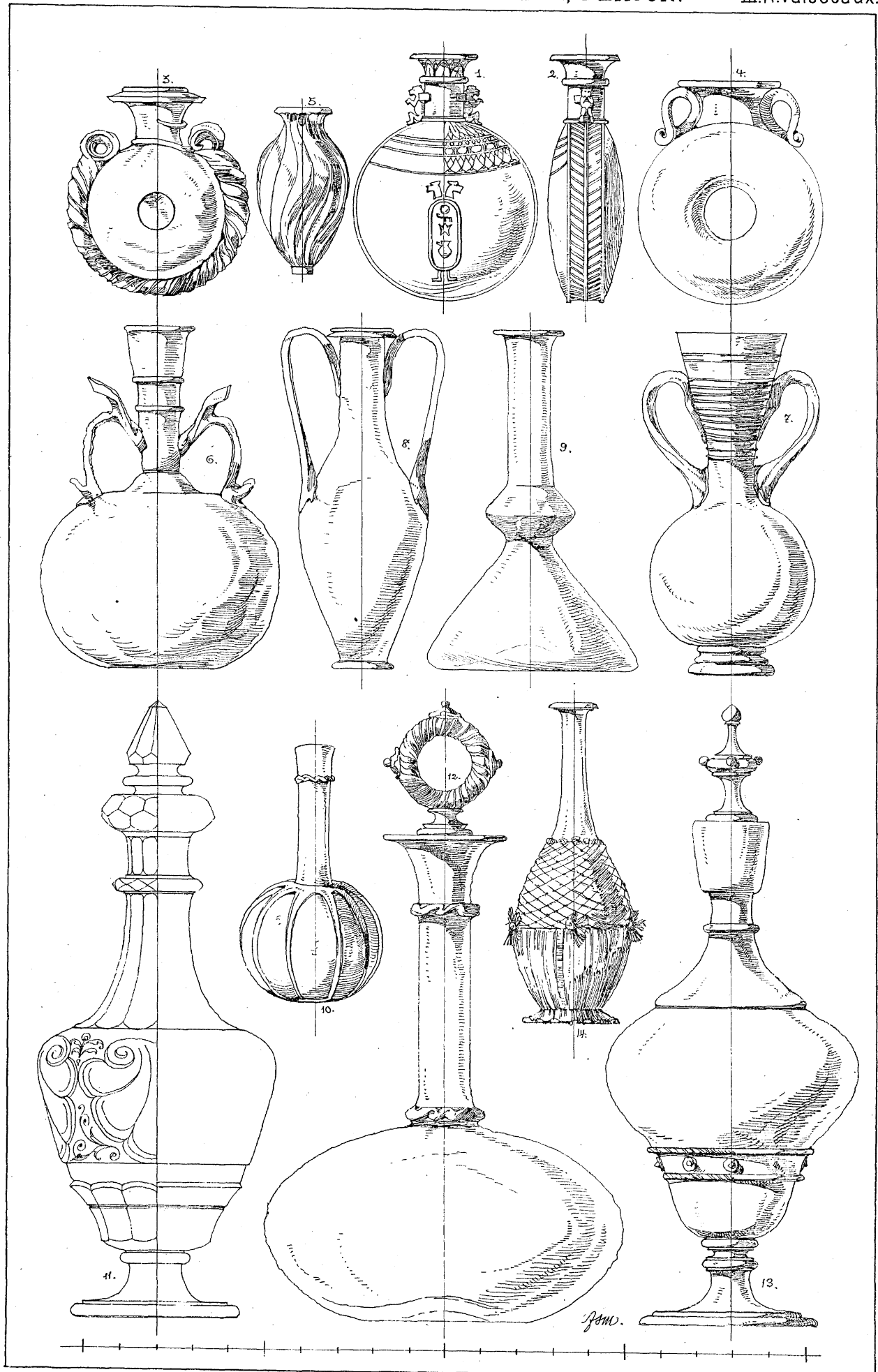
Leipzig, E. A. Seemann.

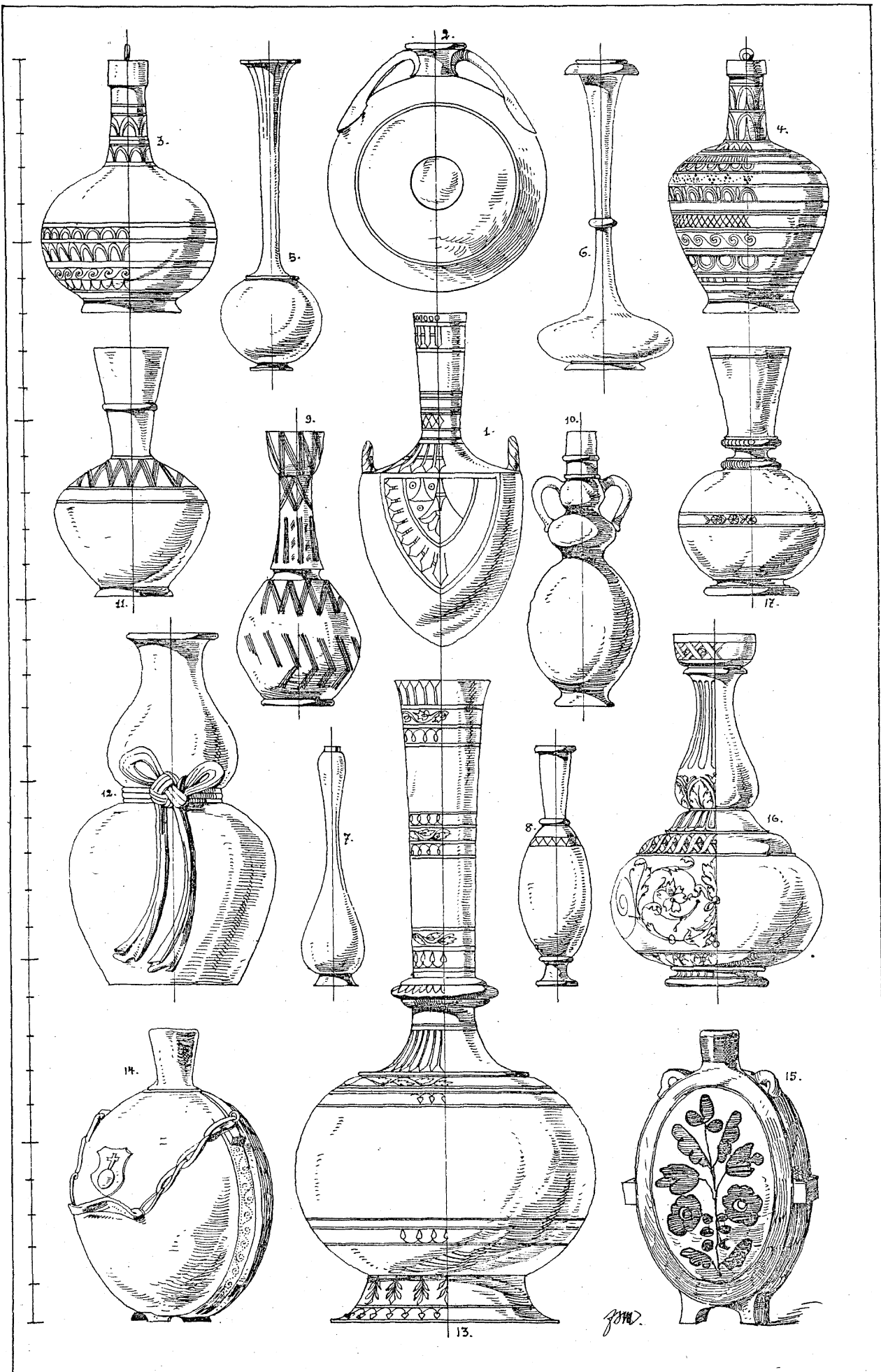
Lornement.











XXI. HEFT.

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLEHRE

EINE

SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH

FÜR

SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 2.50.



LEIPZIG 1885

VERLAG VON E. A. SEEMANN

Tafel 201-210.

Taf. 206. (Der Römer.)

Der Römer, das Rheinweinglas mit Auszeichnung, ist der wichtigste Vertreter der altdeutschen Trinkgläser; er weist von allen die edelste Form auf und zählt überhaupt zu den schönsten Gefässbildungen. C. Friedrich spricht in seinem Buch „die altdeutschen Gläser“, das hiernach zum Studium bestens empfohlen sein soll, die Ansicht aus, der Umstand, dass man im Mittelalter die Scherben antiker Gläser zur Herstellung feinerer Glaswaren benutzte und diese Ware mit dem Namen romanum vitrum oder romanium vitrum belegte, habe zur Bezeichnung „Romarii“ geführt, aus der dann der Name „Römer“ entstand. Die Form des Römers ist ursprünglich mehr cylindrisch (Taf. 206. 1); statt des Fusses ist bloss ein Bodenreiflein vorhanden. Später erhält das Gefäss einen niedrigen Fuss, wobei der Bauch sich zu gliedern beginnt (Taf. 206. 2 u. 3). Schliesslich führt der hohe Fuss zur Kelchform (Taf. 206. 10. 11). Römer, in denen der Inhalt bis zum Boden hinabreicht, gehören der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts an; die Römer mit gesponnenem Fuss, wobei der Wein noch in das Mittelstück hineinreicht, sind dem 17. Jahrhundert zuzuschreiben, während die Bildungen mit selbständigem Mittelstück ins 18. Jahrhundert zu versetzen sind. Neuerdings werden alle 3 Formen wieder aufgegriffen. Die Farbe der Römer ist grün oder gelbbraun und zwar aus ästhetischen Gründen, nicht etwa weil man das Glas nicht klar hätte machen können. Das Mittelstück wird von dem Kelch durch ein öfters geripptes Band getrennt und mit Knöpfen besetzt. Der Kelch wird in späterer Zeit mit eingeschliffenen oder angefalteten Ornamenten verziert. (Taf. 206. 5. 6.) Was unter anderem die moderne Zeit an Römern mit weissen Füssen und rosenroten Kelchen etc. geleistet hat, gehört in das Gebiet der Geschmacksverirrungen. Die Grösse des Römers ist im allgemeinen nicht bedeutend; jedoch finden sich auch ausnahmsweise wahre Riesengläser dieser Gattung.

- 1—4. Römorgläser älterer Form. (Friedrich)
5—6. Weisser und hellgrüner Römer mit gravierten Ornamenten. Bayer. Gewerbemuseum in Nürnberg. (Friedrich.)
7—8. Moderne Nachbildungen alter Römer.
9. Römer ohne Fuss. (Friedrich)
10—11. Moderne Römerformen.
12. Römerähnliches Gefäss aus schwarzlackiertem Holz. Aus Borneo. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.

Taf. 207. (Angster, Spechtler etc.)

War Tafel 206 dem formvollendeten Römer gewidmet, so hat auf Tafel 207 eine Auswahl anderer altdeutscher Trinkgläser Platz gefunden. Wie mannigfaltig das Trinkgeschirr z. B. im 16. Jahrhundert war, erhellt aus einer Stelle des kulturhistorisch interessanten Fischartschen Romans „Gargantua und Pantagruel“. Im achten Kapitel „das Trunken Gespräch“ steht zu lesen: „da stachen sie einander die Pocal auff die Brust, da flogen die mühele, da stibeten die Römercken, da rammt man die dickelbäcker, da soffen je zween und zween aus doppelten, die man voneinander bricht, ja sof auss gestülten Krügen, da stürzt man die Pott, da schwang man den Guttruff, da trübet man den Angster, da riss und schält man den Wein auss Potten, auss Pinten, auss Kelchen, Napfen, Gonen: Kellen: Hoffbechern: Tassen: Trinkschalen: Pfaffenmassen: Stauffen von hohen stauffen: Kitten: Kälden: Kanten: Köpfen: Knartgen: Schlauchen: Pipen: Nussen: Piolen: Lampoten: Kufen: Nüsseln: Seydeln: Kälkesseln: Mältoirin: Melkgelten, Spitzmassen, Zolken, Kannen, Schnaulzenmas, Schoppenkännlein, Stotzen: Da klangen die Gläser, da funckelten die Krausen.“ Wir geben einige wenige, zum Teil auch in Fischarts Aufzählung genannte Formen.

Der Name Angster bezeichnet eine hohe enghalsige Trinkflasche (von dem lateinischen „angustus“ = enge). Der Hals, der sich über kugeligem, zwiebel-förmigem Bauche erhebt, besteht oft aus 2, 3 und mehr in einander gewundenen Aussgussröhren, die oft zur Seite gebogen sind und am oberen Ende eine schalen-artige Mündung aufnehmen (Taf. 207. 7. 8). Diese Trinkgläser gehören schon in die Kategorie der Vexiergläser, aus denen der Wein „herausgeingstigt“ werden muss. Für die Vexiergläser gilt hauptsächlich der Semper'sche Ausspruch: „jedoch scheint es, als ob Mode und Zecherlaune für das Wetttrinken mit Hindernissen gerade zuweilen die unbenutzen, besonderen Trinkstil bei ihrer Benutzung benötigten Trinkgefässe erfinden liätten.“

Der Kutrolf (Gutterer, Kutrof, vielleicht vom lateinischen gutturnium her-rührend) scheint ein ähnliches Gefäss mit geradem Hals gewesen zu sein (Taf. 207. 6 und 9).

Der Spechtler (mutmasslich von Spessart) ist ein hohes, enges, cylindrisches Glas mit niedrigem Fuss und mit Knöpfen, Rauten etc. verziert (Taf. 207. 4. 5).

Das Passglass gleicht dem Spechtler, ist aber durch aufgelegte oder aufge-malte Ringe in gleiche Raunteile geteilt, welche Skala bei scherzhaftem Trunk als Massstab dienen musste. Das Passglas trägt öfters aufgemalte, figürliche Darstellungen und Inschriften (Fig. 207. 2. 3).

Die Form des Krantstrunkes ergibt sich aus dem Namen (Taf. 207. 1).

Als Tummeler und Handtummeler (Tümmler von taumeln) bezeichnet man fuss-lose Becher (Taf. 207. 14. 15), die sich aufgestellt schwankend bewegen und zur Seite gelegt, von selbst wieder aufrichten, sowie Gefässe nach Figur 12, die erst leer getrunken werden mussten, um aufgestellt werden zu können.

Schliesslich waren Vexiergefässe, bei denen das Trinken durch Ansaugen am Henkel-Ende (Taf. 207. 10) erfolgte, und Trinkgeschirre in Form von Damen (Taf. 207. 11—12) und phantastischen Tieren an der Tagesordnung.

Auf die Technik der Herstellung einzugehen, würde hier zu weit führen und sei wiederholt auf „die altdeutschen Gläser“ von C. Friedrich aufmerksam gemacht.

- 1. Krautstrunk aus grünem Glas. Germanisches Museum in Nürnberg.
2—3. Altdeutsche Passgläser mit Bemalung.
4—5. Altdeutsche Spechtler.

6. Kutrolf (Angster) aus dem 16. Jahrhundert. Bayerisches Gewerbemuseum in Nürnberg.

7—8. Altdeutsche Angster. Nr. 8 im Bayer. Gewerbemuseum in Nürnberg.

9. Kutrolf (Angster) mit verschlungenem Halse.

10. Vexierkrug (Vexierkanne). (Friedrich.)

11—12. Altdeutsche Trinkgläser in Form von Damen. Nr. 12 im Bayer. Gewerbe-museum in Nürnberg.

13. Grosser Handtummeler aus dem 18. Jahrhundert; mit Metallgriff (auf der Kugel steht im Original die Figur eines Merkur). Bayerisches Gewerbe-museum in Nürnberg.

14. Tummeler aus bemaltem Glas. (Friedrich.)

15. Ungarischer Krönungsbecher aus bemaltem Glas. (Friedrich.)

Taf. 208. (Der Bierkrug.)

Der Bierkrug weist seinem Zweck entsprechend eine von anderen Trinkgefässen wesentlich abweichende Form auf. Der fusslose oder mit Ringfuss versehene Bauch trägt vorherrschend cylindrische oder sphäroidische Anlage. An dem senkrechten Henkel wird, durch Charnier beweglich, ein Deckel aus Metall (meist aus Zinn) ange-bracht, um in anbeacht der grossen Verdunstungsfläche das Bier möglichst frisch zu erhalten. Aus gleichem Grunde ist das Material des Steinzeugs bevorzugt. Wenn neuerdings das Herstellungsmaterial des Glases gegenüber dem Steinzeug überwiegt, so schreibt sich das auf Kosten leichterer Reinhaltung und des Umstandes, dass im Glasgefäss die Flüssigkeit sichtbar und kontrollierbar erscheint. Dem Weinglas ent-gegengestellt, wird der Bierkrug stets einen grösseren Umfang und eine robustere Behandlung aufweisen. Das Charnier ist so zu veranlagten, dass der völlig geöffnete Deckel mit dem Ausgussrand einen stumpfen Winkel bildet.

- 1. Reich ornamentierter Bierkrug aus Steinzeug. Deutsche Renaissance.
2. Renaissance-Krug aus getriebenem Silber. Dem Regensburger Fund an-gebörig. (Gewebehalle.)
3. Altdeutscher Bierkrug aus braunem Glas mit Bemalung. Bayerisches Ge-werbemuseum in Nürnberg.
4. 6. 7. Altdeutsche Bierkrüge aus Steinzeug.
5. Altdeutscher Bierkrug aus Glas.
8. Renaissance-Krug aus Bernstein, mit Silber beschlagen. Grünes Gewölbe in Dresden.
9—10. Moderne Bierkrüge aus Steinzeug nach alten Mustern.
12. Moderner Bierkrug aus braunem Glas mit grünen Knöpfen.

Taf. 209. (Der Humpen.)

Als Humpen bezeichnet man grosse, mehr oder weniger plumpe Trinkgefässe von cylindrischer oder verkehrt kegelförmiger Grundanlage aus Glas, Steinzeug etc. Auch Geschirre von mehr architektonischem Aufbau nach Figur 9 werden mit diesem Namen belegt. Der Humpen hat weniger als Trinkgefäss für den Einzelnen, sondern dem Allgemeingebrauch an der Tafelrunde zu dienen und ist in erster Linie für Bier bestimmt, daher seine Grösse und die robuste Form. Von spezieller Bedeutung sind die Adler-, Reichs-, Kurfürsten-, Zunft- und Innungshumpen der Renaissance.

- 1. Römisches Glas in Humpenform. Gefunden in Pompeji. (Deville.)
2.
3. Altdeutscher Humpen aus grünem Glas. (Man vergleiche diese Grundform mit der betreffenden der Römer auf Taf. 206.)
4. Desgleichen.
5—6. Altdeutsche Glashumpen.
7. Altdeutscher Wappenhumpen. (Friedrich.)
8. Moderner Humpen aus braunem Glas.
9. Moderner Humpen aus bemaltem braunem Glas. (Koller-Leuzinger.)

Taf. 210. (Moderne Trinkgläser.)

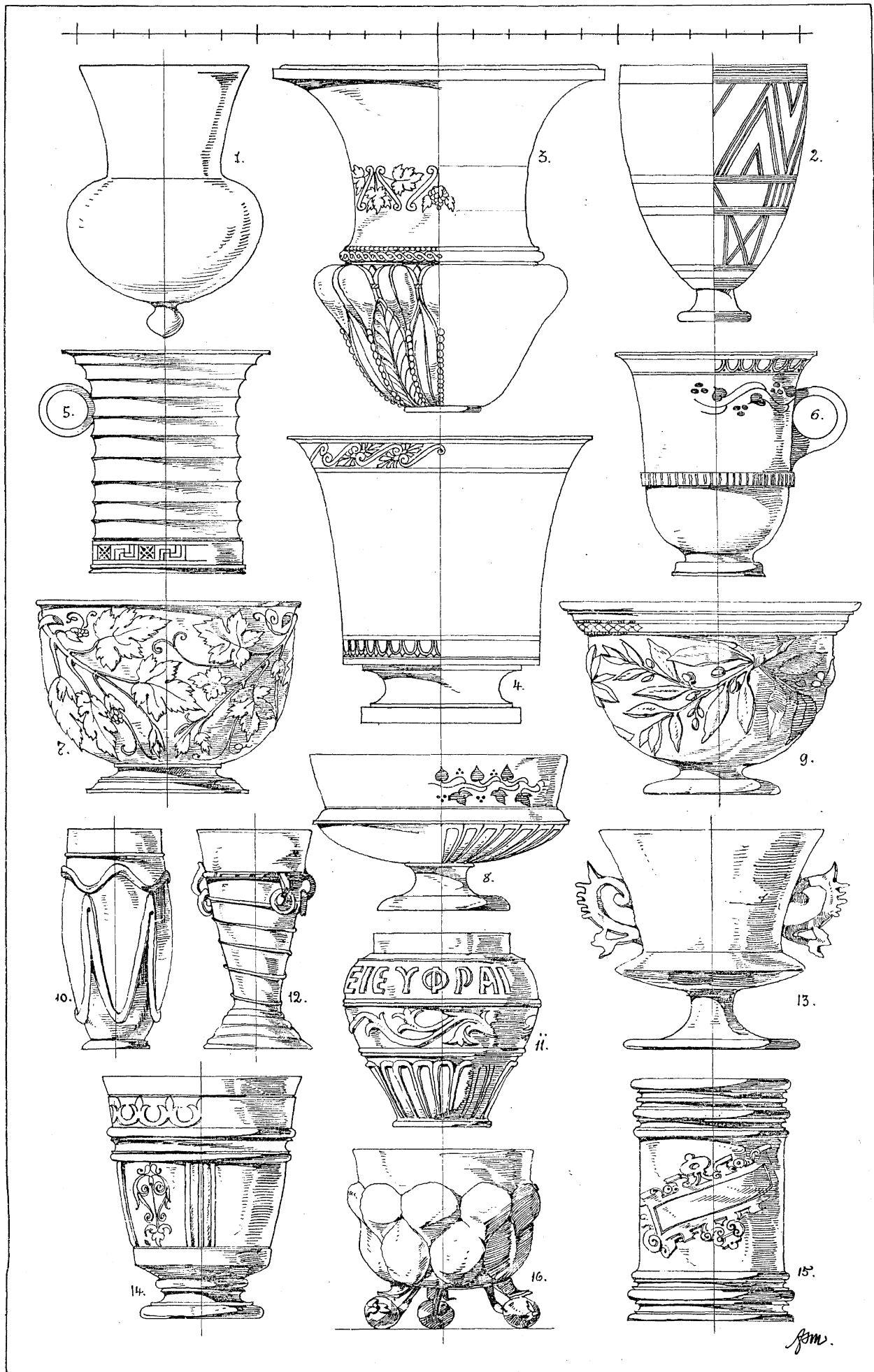
Im modernen Trinkgeschirr herrscht eine grosse Zerfahrenheit. Neben plumpen und harmlosen Gebilden in geblasenem und gegossenem wasserhellen Glas kommen zierliche durch Schliff und Ätzung verzierte Gläser in den Handel. Neuerdings werden vielfach alte Beispiele in gefärbtem Glas mit mehr oder weniger Geschick und Verständnis nachgeahmt. Unter anderem hat sich Koller-Leuzinger in Stuttgart, nach dessen Entwürfen unsere Tafel verschiedene Beispiele bringt, in letzterer Beziehung verdient gemacht, während Lobmeyer in Wien in bezug auf Glasschliff, Emaillierung, Ätzung und künstliches Irisieren sich in den letzten Jahrzehnten einen bedeutenden Namen erworben hat. Es steht zu hoffen, dass mit der allgemeinen Wiederbelebung des Kunstgewerbes auch auf diesem Gebiet wieder Hervorragendes geleistet werden wird.

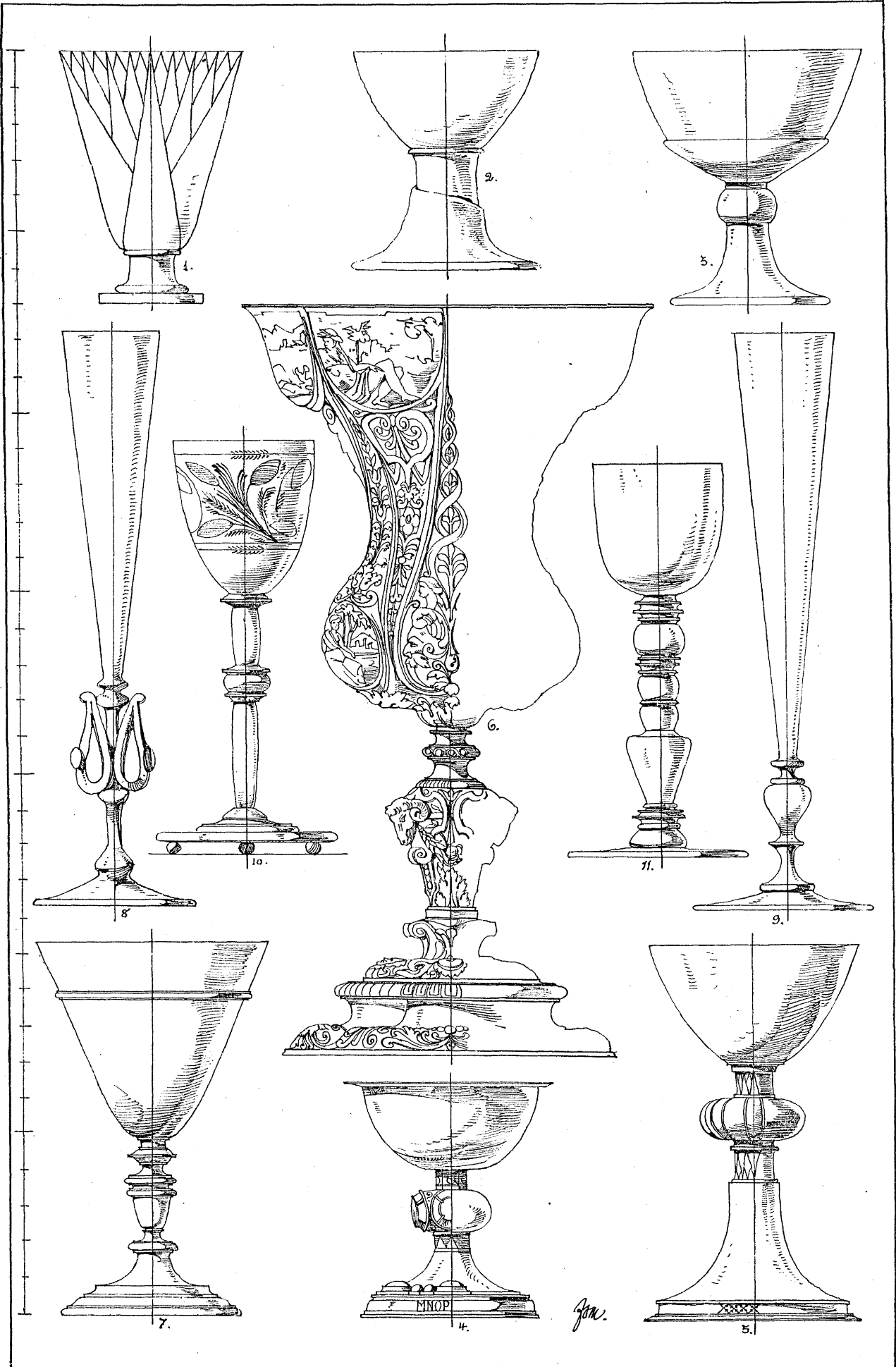
- 1—11. Verschiedene moderne Wasser-, Wein- und Biergläser aus wasserhellem und gefärbtem Glas.

Die Hefte 19—21 haben etwa 50 Gefässarten mit nahezu 500 verschiedenen Einzelformen zur Darstellung gebracht. Trotz dieses umfangreichen Materials konnte bei weitem nicht alles Berücksichtigung finden. Die bestimmt hervortretenden Gruppen und konventionell gewordene, überall wiederkehrende Gestaltungen haben in erster Linie Aufnahme gefunden, während die mehr willkürlichen, vereinzelten, zufälligen und barocken Bildungen ausgeschlossen blieben. Ein Gesamt-überblick über das keramische Gebiet und die Gefässbilderei überhaupt dürfte jedoch mit dem Gebotenerzielt sein. Für weitergehende Studien sei auf die zahlreichen Spezialwerke und die entsprechenden Publikationen der Zeitschriftliteratur verwiesen.





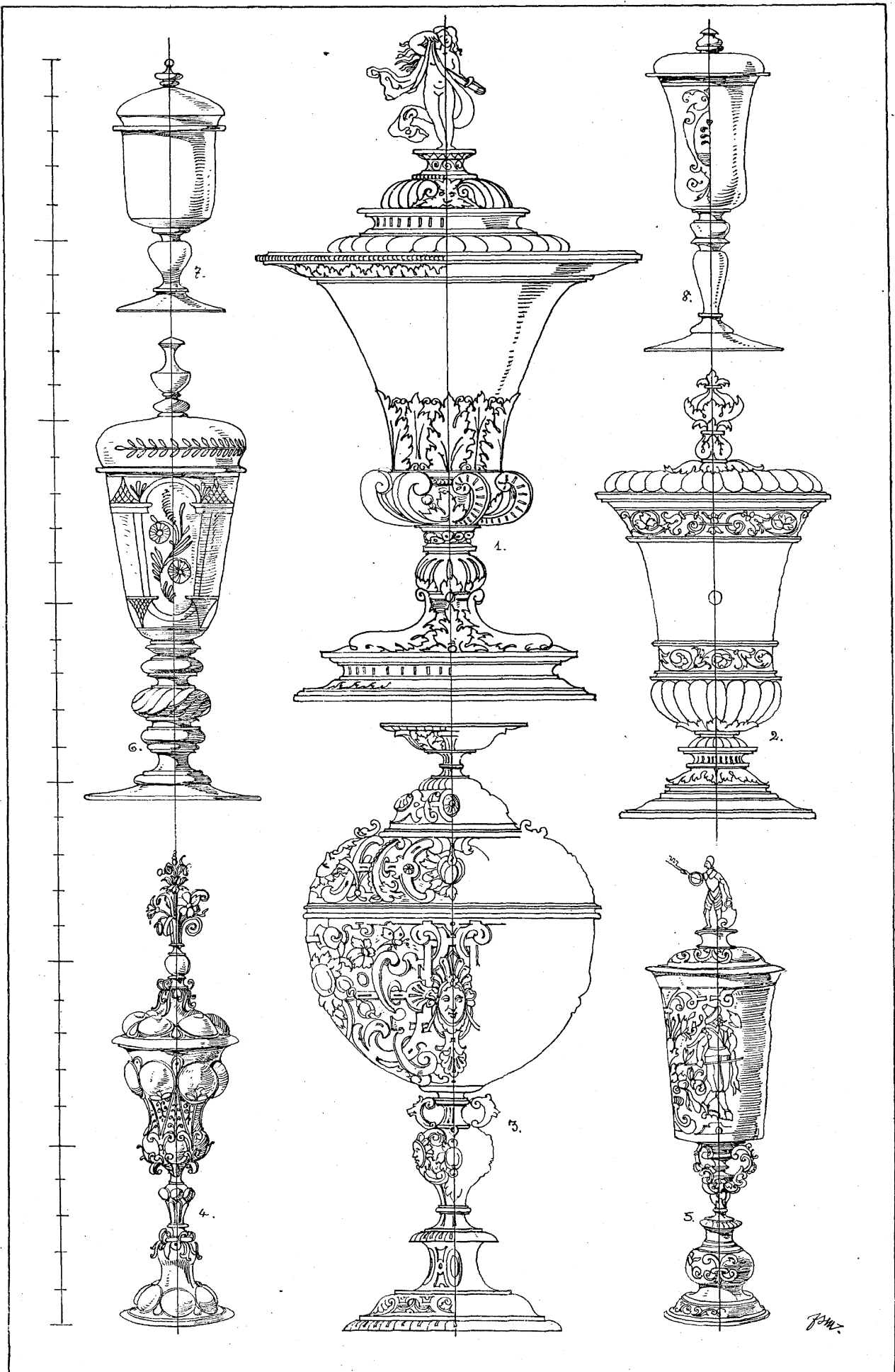


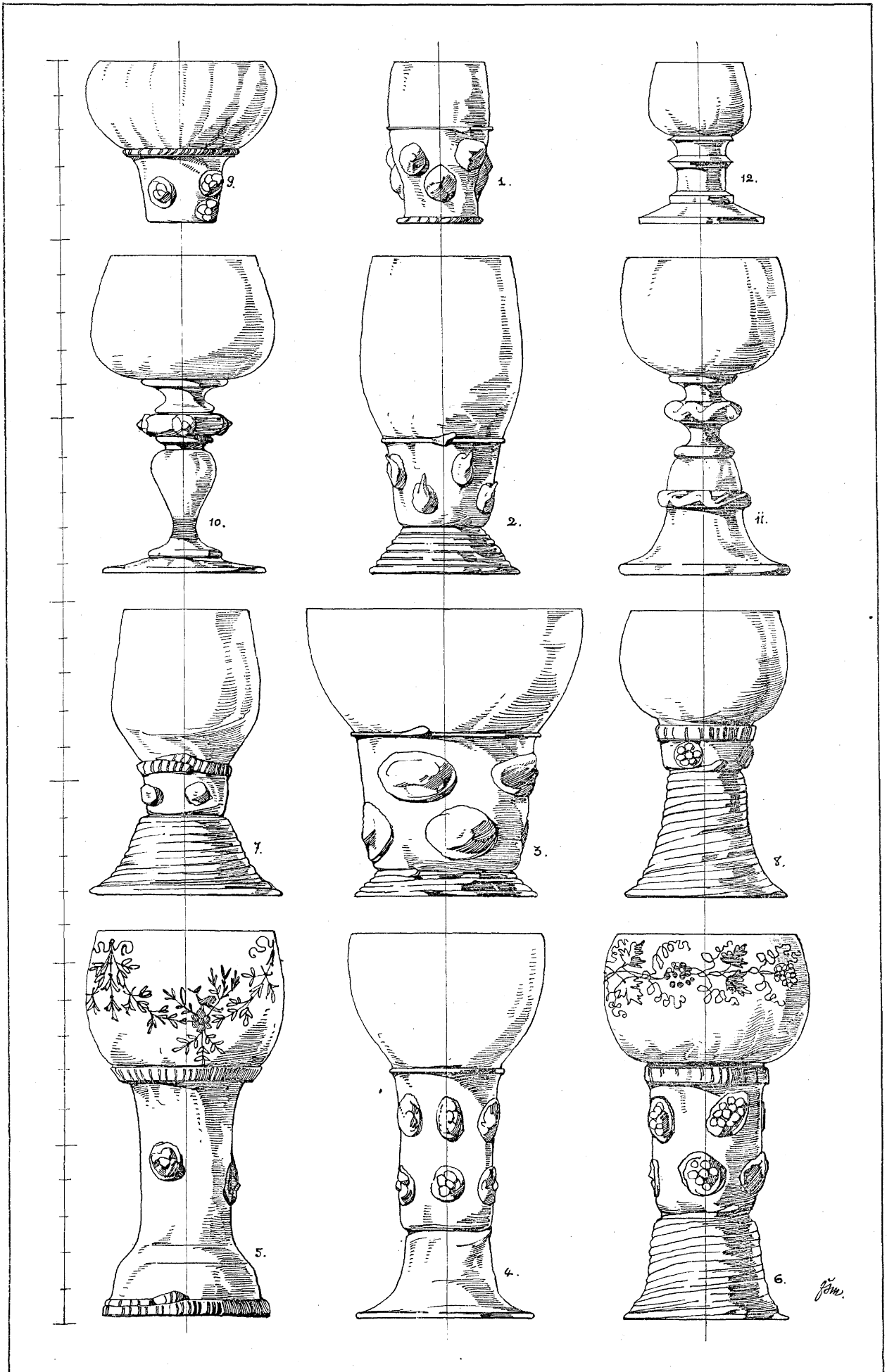


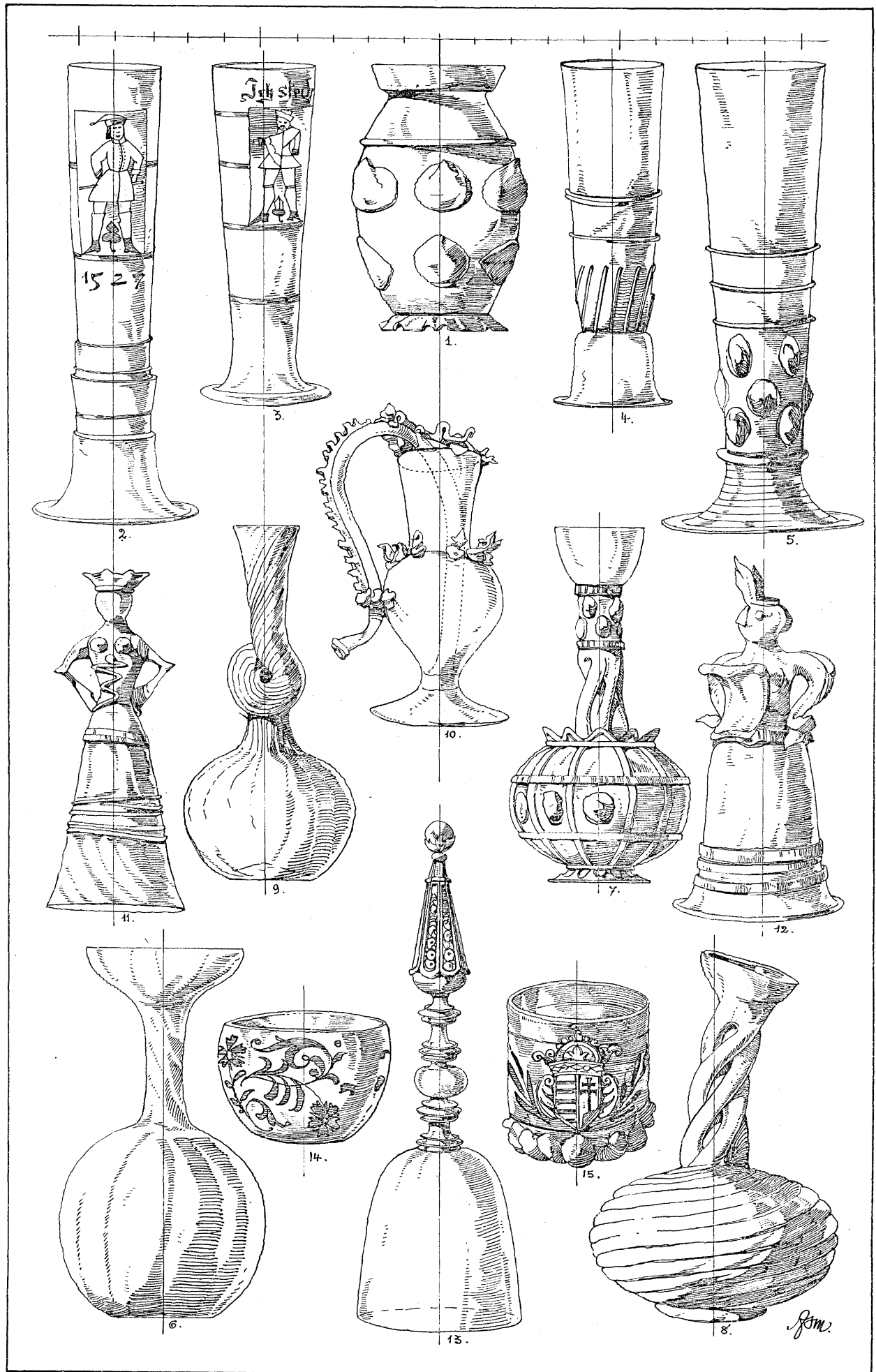
Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

L'ornement.



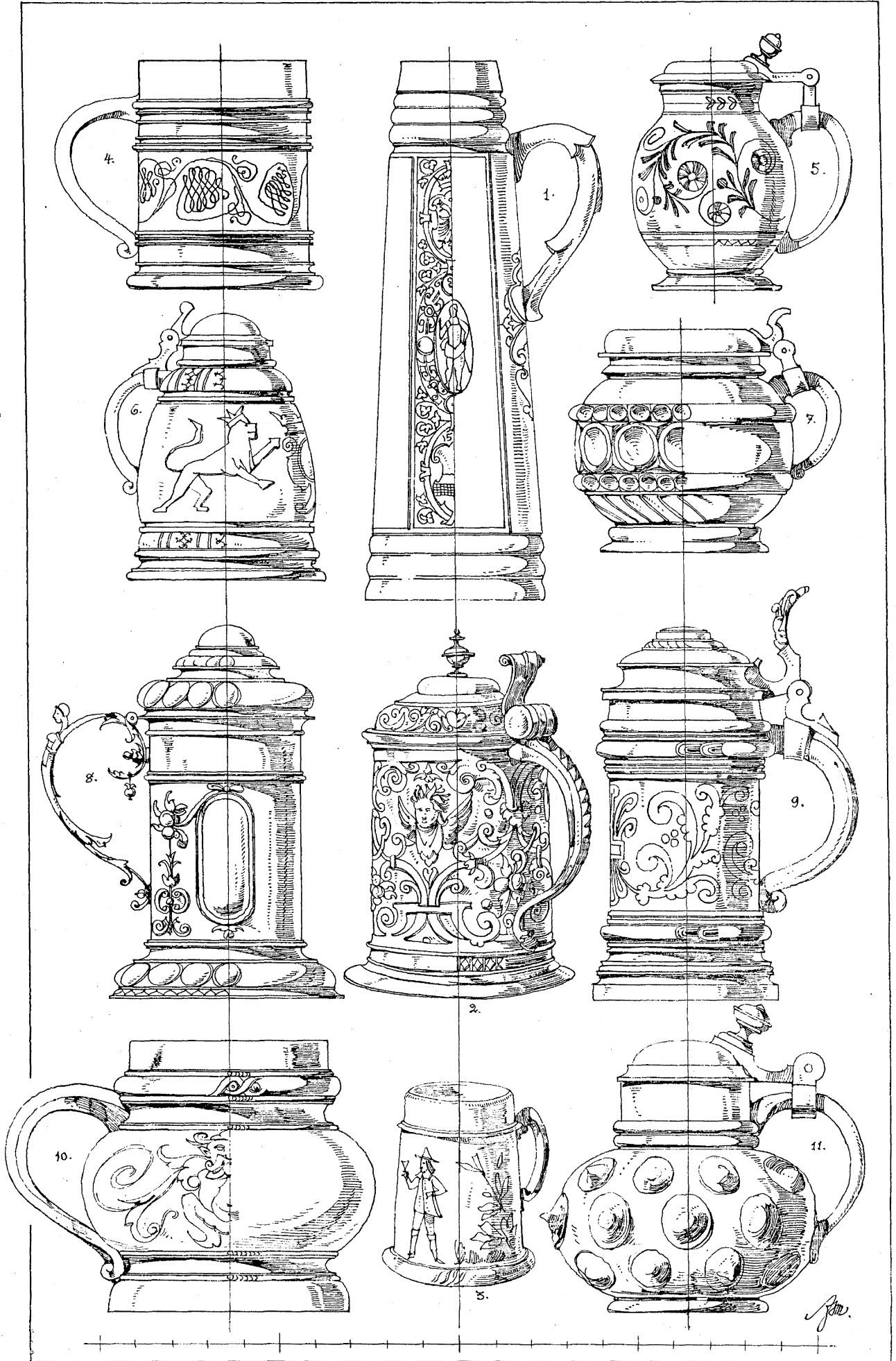




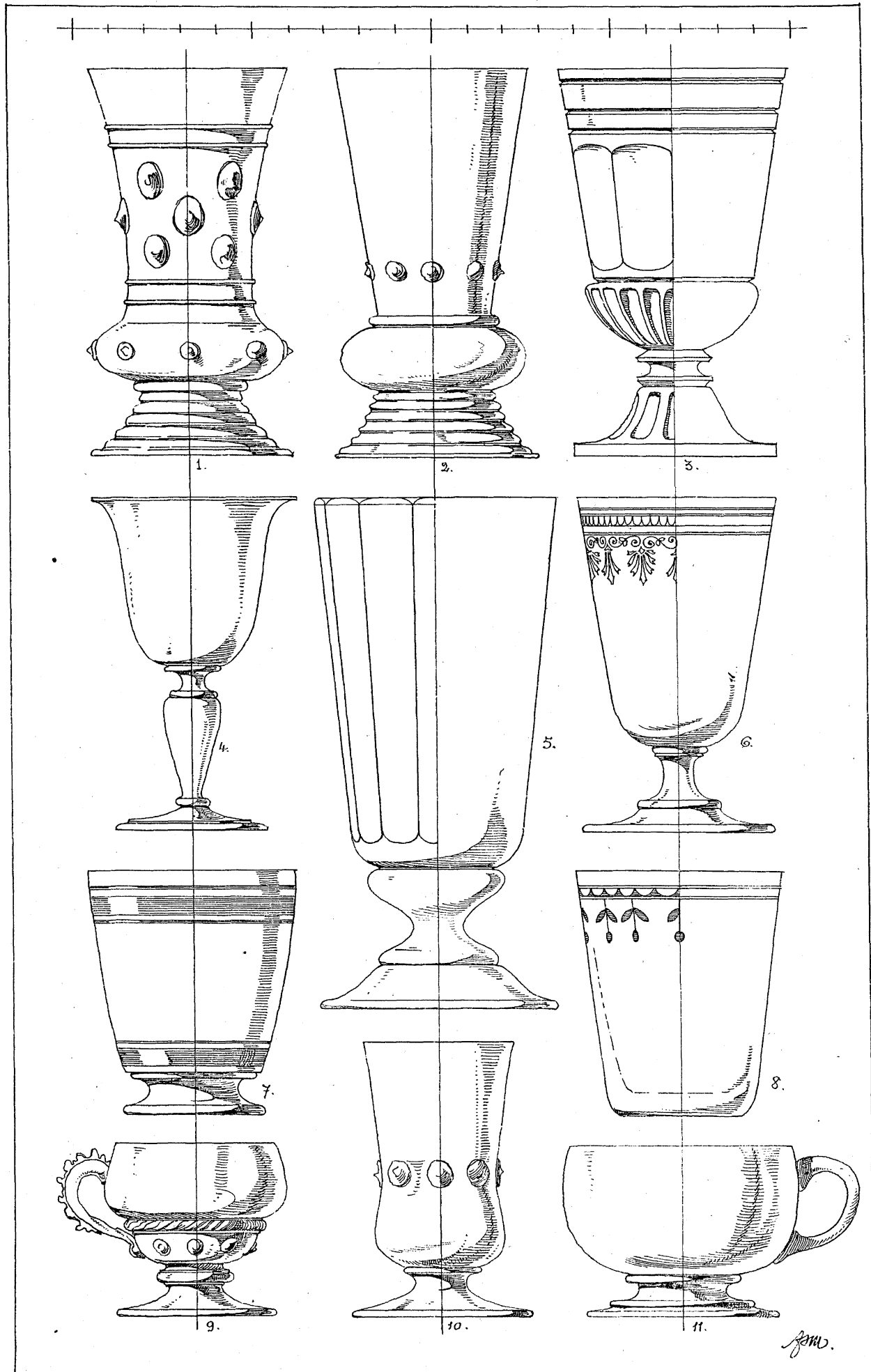
Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

Ornement.







Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

L'ornement.

XXII. HEFT.

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLEHRE

EINE
SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH

FÜR

SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE.

Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 2.50.



LEIPZIG 1885
VERLAG VON E. A. SEEMANN

Tafel 211—220.

Heft 22.

III. B. G e r ä t e.

Das Gerät ist so mannigfacher Art, dass eine erschöpfende Behandlung dieses Gebietes im Rahmen des vorliegenden Werkes nicht möglich ist. Überdies ist ein grosser Teil der Geräte so veranlagt, dass eine ornamentale Ausschmückung desselben von vornherein ausgeschlossen bleibt oder nur ausnahmsweise in Anwendung kommt. Immerhin aber treten in dieser Gruppe bestimmte Unterabteilungen dadurch hervor, dass deren Repräsentanten zu allen oder doch zu gewissen Zeiten eine künstlerische Durchbildung erfahren haben und sich in ein System bringen lassen.

Wenn nun einerseits verschiedene, vereinzelte Geräte in den drei Heften, welche dieser Gruppe eingeräumt sind, keinen Platz gefunden haben, so sind andererseits einige für sich abgeschlossene Unterabteilungen gebildet. Das Heft 22 umfasst das interessante Kapitel der Beleuchtungsgeräte. In dem Heft 23 sind häufig die hervorragendsten Typen des Kultusgerätes sowie des Jagd- und Kriegsgerätes untergebracht, während das Heft 24 verschiedenere Hausgerät (Essgeräte, Toiletengeräte, Werkzeuge und Instrumente u. a. m.) zusammenfasst.

Das Beleuchtungsgerät, sowohl dem Kultus als dem Hausgebrauche dienend, ist äusserst reichhaltig. In allen Stilperioden und ganz besonders in der Antike ist ihm eine erhöhte Aufmerksamkeit und künstlerische Ausstattung zu teil geworden. Wir brauchen bloss an die Kandelaber der Antike und Renaissance, an die griechischen Lampen, an die Kronleuchter des Mittelalters etc. zu erinnern. Entsprechend den durchgreifenden Änderungen, die das Beleuchtungswesen im Laufe der Zeiten erfahren hat, ändern sich auch Form und Ausstattung des betreffenden Gerätes. Öl- oder Lampenlicht, Kerzen- und Fackellicht, das Gaslicht und die neueste Erfindung des elektrischen Lichtes, sie erfordern alle bestimmte, mehr oder weniger verschiedene Arten von Trägern und Apparaten. Als überwiegend angewandtes Material erscheint das Metall und nach diesem Thon und Glas, während brennbare Stoffe, wie das Holz, in ansehnlicher Zahl fast überall zu finden sind.

Es sei ferner an dieser Stelle auf einen Unterschied aufmerksam gemacht, der zwischen dem antiken und dem neueren Beleuchtungsgerät zur Geltung kommt. Dieser Gegensatz besteht darin, dass das erstere neben hoher künstlerischer Vollendung eine grosse Unvollkommenheit nach der praktischen Seite hin aufweist, während andererseits der moderne Beleuchtungsapparat die alten Vorbilder vom technischem Standpunkte aus weit übertrifft, in formaler Beziehung jedenfalls aber kaum erreicht und meistens denselben nachsteht.

Taf. 211. (Kandelaber.)

Der Kandelaber (von *candela* = Kerze) ist, wie schon der Name sagt, ursprünglich bestimmt, ein Kerzenlicht zu tragen. Da das Kerzenlicht jedoch, gleichwie die Beleuchtung vermittelst Leuchtfackeln und Pechflammen in der Antike (wenigstens in der historischen Zeit), neben der Lampenbeleuchtung zurücktritt und mehr den sakralen und Kultuszwecken vorbehalten bleibt, so wird der antike Kandelaber auch hauptsächlich als Lampenständer, als *Lampadarium*, benutzt. Daher kommt es, dass der Kandelaber an seinem oberen Ende teils schalenförmige Becken (Leuchtpfannen), teils einen Dorn oder eine zylindrische Hülse (zur Aufnahme der Kerze), teils flache Teller oder vorspringende Ranken und Haken (zum Aufstellen oder Anhängen von Lampen) aufweist. Der letztere Fall ist der vorherrschende. Die dem Kultus dienenden grossen Prunkkandelaber tragen Schalen und sind aus Marmor hergestellt. Die Schaftpartie eines derartigen römischen Kandelabers von konventioneller Form ist auf Taf. 121, Fig. 2 abgebildet. Die dem Haushalt dienenden Kandelaber wurden aus Bronze gearbeitet. Sie kommen in zwei verschiedenen Höhendimensionen vor, je nachdem sie bestimmt waren, auf den Boden oder auf Tische aufgestellt zu werden. Die erstere Art zeigt einen äusserst schlanken Aufbau (Taf. 211. 1) bei einer durchschnittlichen Höhe von 1—1,50 m. Die niedrigere Art (*candelabrum humile*) zeigt weniger schlanke Formen (Taf. 211. 5 u. 6) und erreicht höchstens die Höhe von 0,50 m. Der Aufbau des antiken Kandelabers ist entweder tektonischer Art oder mehr oder weniger frei und naturalistisch. Wie im ersten Falle Fuss, Schaft und Kelch verziert zu werden pflegen, ist bereits im Heft 14 erörtert worden. Der zweiten Art gehören hauptsächlich stehende und sitzende Figuren an, aus denen sich der Kandelaberschaft entwickelt oder die denselben tragen (Taf. 211. 2 u. 3), sowie baumartig entwickelte Träger, unter denen sitzende Gestalten und Figurengruppen Platz finden (Taf. 211. 4). Vereinzelte Beispiele sind mit Vorrichtungen zum Auseinandernehmen oder mit Schiebvorrichtungen zum Verstellen in Bezug auf die Höhe versehen (Taf. 211. 7). Die meisten der auf uns gekommenen antiken Bronzekandelaber sind etruskischen Ursprungs. Tafel 211 giebt aus dem umfangreichen Material sieben verschiedene Beispiele.

1. Antiker Bronzekandelaber zum Anhängen von Lampen (*lychnuchus*, *lampadarium*); gefunden in Pompeji; Museum in Berlin.
2. Etruskischer Bronzekandelaber; Bibliothèque nationale, Paris.
3. Antiker Bronzekandelaber, gefunden in Chiusi. (Ménard et Sauvageot.)
4. Antiker Lampenträger aus Bronze, gefunden in Herculaneum.
5. Antiker Bronzekandelaber, zur Aufnahme einer Kerze oder Fackel bestimmt. (Ménard et Sauvageot.)
6. Niedriger Lampenträger (*candelabrum humile*) aus Bronze. Im Museum zu Neapel.
7. Obere Partie eines antiken Bronzekandelabers mit Vorrichtung zum Verschieben, gefunden in Herculaneum.

Taf. 212. (Kandelaber.)

Mit der antiken Kunsttradition ist zur Zeit der Renaissance auch der Kandelaber wieder zur Ehre gekommen. Die Renaissance nimmt die antike Form im allgemeinen auf und verändert sie in ihrer Weise. Als Prunk- und als Gebrauchsgegenstand für kirchliche und profane Zwecke findet sich seitdem der Kandelaber in zahllosen Modifikationen. Er ist nun nicht mehr Lampenträger, sondern trägt auf einem konischen Dorne, seltener in einer Hülse eine Kerze. Speziell der katholische Ritus, der seinen Gottesdienst bei brennenden Kerzen abhält, kultiviert die neue Kandelaberform im Material des Metalls und der Holzschnitzerei, die durch Bemalung und Vergoldung gehoben wird. Die schönsten und mustergültigsten Beispiele dieser Art finden sich in den Kirchen und Palästen Italiens.

1. Altarleuchter in Kandelaberform aus der Benediktinerkirche in Villingen. Holz, vergoldet und versilbert. Deutsche Spätrenaissance. Original 1,15 m hoch.
2. Bronzekandelaber aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. Ital. Renaissance.
3. Altarleuchter aus der Certosa bei Pavia; 17. Jahrhundert. Ital. Renaissance. (Musterornamente.)
4. Kandelaber aus der Mediceerkapelle in San Lorenzo in Florenz. Ital. Renaissance. Von Michelangelo.
5. Bronzekandelaber. Ital. Renaissance. Im Bargello in Florenz.

Taf. 213. (Antike Lampen.)

Die antike Lampe (*lychnos*, *lucerna*) ist eigentlich eine Kombination von Guss- und Vorratsgefäss und hätte schliesslich auch in die Gruppe der Gefässe eingereiht werden können. Der bis in die allerneueste Zeit beibehaltene Grundtypus findet sich schon im ägyptischen Hausrat und wird dadurch gebildet, dass an den sphäroidischen Gefässbauch sich Henkel, Einfülltrichter und eine kanalartige Dille mit Öffnung für den Lampendocht ansetzen. Die Figuren 1 und 2 auf Tafel 213 geben zwei derartige ägyptische Lampen wieder. Bei der griechischen und römischen Lampe verflacht sich das Gefäss, der Einfülltrichter schrumpft in eine einfache Einfüllöffnung zusammen und an Stelle der Henkel oder in Verbindung mit diesen treten Handgriffe oder Handhaben hinzu (Taf. 213. 4 und 9). Nicht selten erhält die Lampe statt einer Dochtöffnung deren mehrere (*dimyxos*, *trimyxos* u. s. w.). Vergleiche die Figuren 5, 10 u. 11. Als fast ausschliesslich angewandtes Material figurieren Thon und Bronze. Die Thonlampen sind meist plastisch verziert, seltener bemalt. Der ornamentale Schmuck zeigt sich hauptsächlich am Henkel und den Schnauben; die obere Partie des Gefässbauches wird häufig mit figürlichem Flachrelief geziert. (Taf. 213. 4.) An den Lampen aus Bronze treten ganze Figuren als Schmuck hinzu, sowie an Scharnieren befestigte Deckel, Dochtstocker etc. (Taf. 213. 10.) Gerade die Bronzelampen sind es auch, die mit Vorliebe zum Aufhängen an Lampadarien eingerichtet werden. Kleine Lampenständer in Form von niedrigen Dreifüssen sind ebenfalls nicht selten (Taf. 213. 8 und 9); hin und wieder schmelzen Dreifuss und Lampe in eins zusammen, wie die hübsche Lampe zeigt, welche Figur 7 darstellt. Neben tektonisch aufgebauten Exemplaren finden sich auch freiere Bildungen in Form menschlicher Figuren, Tiergestalten, menschlicher Füsse etc., die in vielen Fällen als glückliche Lösungen gelten können, in anderen aber auch sich als Silberverirrungen erweisen (Taf. 213. 12 und 3). Aus den ersten Zeiten des Christentums finden sich ebenfalls hübsche Reminiszenzen an die antike Form, wie die Lampe Figur 13 mit dem Monogramm Christi. In den späteren Perioden tritt die Verzierung zurück, obgleich sich im gewöhnlichen Hausgebrauch die Grundform im Orient bis heute erhalten hat, wie die denkbar einfachste Anlage einer modernen Lampe aus Jerusalem zeigt (Taf. 213. 14). Bei uns ist seit Einführung des rationalen Glascylinders die alte Form auf den Aussterbeat gesetzt.

- 1—2. Ägyptische Thonlampen.
3. Antike Lampe aus bemaltem Thon in Form einer Ente. (Ménard et Sauvageot.)
4. Antike Lampe aus rotem Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
5. Antike Lampe aus rotem Thon. Zweischnauzig mit senkrechtem Ringhenkel. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
6. Antike Lampe mit Deckel und Ringhenkel; roter Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
7. Antike Bronzelampe mit hohem Stand. Louvre in Paris. Der fehlende Deckel war offenbar eine menschliche Maske.
- 8—9. Antike Bronzelampen, auf kleinen Dreifüssen (*candelabrum humile*) stehend.
10. Antike Bronzelampe, dreischnauzig. Die Figur ist mit dem Deckel abzuziehen und trägt an einer Kette den Dochtstocker. Gefunden in Herculaneum.
11. Antike, zweischnauzige Bronzelampe von konventioneller Form. Gefunden in Herculaneum; Museum in Neapel. $\frac{1}{3}$ der Originalgrösse.
12. Antike Bronzelampe zum Aufhängen. (Formenschatz.)
13. Altchristliche Bronzelampe mit dem Monogramm Christi; zum Aufhängen eingerichtet. Aus den Katakomben Roms.
14. Modern-orientalische Thonlampe aus Jerusalem. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.

Taf. 214. (Standleuchter.)

Der Standleuchter, stehender Leuchter oder Lichtstock, ist der Kerzenträger des Mittelalters, der Renaissance und Neuzeit. Er unterscheidet sich, wie eine Unterscheidung überhaupt möglich ist und die Begriffe nicht in einander übergehen, vom Kandelaber durch geringere Dimensionen und einfachere Formen und ist im allgemeinen für Profanzwecke bestimmt. Als Material dienen neben den Legierungen und Edelmetallen, neben Eisen, Kupfer, Zinn u. s. w. hauptsächlich Thon, Porzellan und Glas. Das Mittelalter bedient sich zum Aufsetzen der Kerzen mit Vorliebe des konischen Dornes; die Neuzeit giebt der zylindrischen Hülse den Vorzug. Der Aufbau besteht gewöhnlich aus Fuss (häufig steilig), Schaft und Kelch, wie beim Kandelaber; das obere Ende erhält eine Schale oder einen Teller, um das abtropfende Brennmaterial aufzufangen. Dieser Teller ist häufig lose aufgelegt, um das Abnehmen und Reinigen zu erleichtern, und führt in diesem Falle die Bezeichnung „Manchette“. Nicht selten teilt sich die obere Partie in mehrere Arme zur Aufnahme von mehreren Kerzen. Bezüglich der Ornamentation geht das über die Verzierung des Kandelabers im Kapitel der Stützen Erwähnte. Historisch berühmt ist der siebenarmige Leuchter aus dem Tempel zu Jerusalem. Eine Abbildung dieses Leuchters, wie ihn der Triumphbogen des Titus darstellt, giebt Fig. 1 auf Tafel 215. In dieser Grundform ist der siebenarmige Leuchter im jüdischen Kultus bis heute stereotyp. Im Mittelalter sind verhältnismässig hohe Standleuchter einfacher Art aus Schmiedeeisen nicht selten (Taf. 215. 2). Die Renaissance bildet sowohl in diesem Material als in Bronze sehr reich und hübsch ausgestattete Exemplare (Taf. 214. 5 u. 215. 3). Die japanesischen und chinesischen Standleuchter aus Bronze ähneln in gewisser Beziehung den romanischen Kirchenleuchtern aus demselben Material (Taf. 214. 1—4). Was die neuere Zeit in Thon, Glas und Porzellan auf den Markt bringt, ist kaum von künstlerischer Bedeutung; um so mehr ist es anzuerkennen, dass das moderne Kunstgewerbe auf alte Vorbilder aus der Metalltechnik zurückgreift und damit ganz Erhebliches leistet. (Taf. 214. 6. 7. 8. u. Taf. 215. 4. 5.)

1. Romanischer Bronzeleuchter aus dem 11. Jahrhundert. Sammlung Dugué. (Viollet-le-Duc.)
2. Romanischer Bronzeleuchter aus dem Domschatz zu Hildesheim.
3. Romanischer Leuchter aus Bronze.
4. Altchinesischer Standleuchter aus Bronze.
5. Renaissance-Standleuchter aus Messing. 17. Jahrhundert.
6. Moderner Bronzeleuchter von Paul Stötz in Stuttgart (Gewerbehalle).
7. Moderner Standleuchter aus Bronze. Gewerbehalle in Karlsruhe.
8. „ „ „ Entworfen von Prof. Schick in Karlsruhe (Gewerbehalle).

Taf. 215. (Standleuchter.)

1. Darstellung des siebenarmigen Leuchters aus dem Tempel zu Jerusalem. Relief vom Triumphbogen des Titus in Rom.
2. Schmiedeeiserner Leuchter aus der Kirche St. Peter in Tarrosa (Spanien). 14. Jahrhundert. (L'art pour tous.)

- 3. Renaissance-Standleuchter für 3 Kerzen; Schmiedeeisen; 17. Jahrhundert.
- 4. Moderner Standleuchter aus Schmiedeeisen von Schlossermeister Puls in Berlin.
- 5. Grosser, mehrarmiger Standleuchter aus Schmiedeeisen, entworfen von Architekt C. Zaar, ausgeführt von Schlossermeister Puls in Berlin (Gewerbehalle). Häufig dargestellt.

Taf. 216. (Handleuchter.)

Im weiteren Sinne bezeichnet man als Handleuchter jeden kleinen, leicht tragbaren Leuchter, während im engeren Sinne der Begriff des Handleuchters einen Handgriff, eine Handhabe voraussetzt, an welchem das Gerät gehalten und getragen wird. Der Handleuchter hat stets bescheidene Dimensionen und wird häufig ganz niedrig, mehr breit als hoch, angelegt. Die Art der Anlage ist äusserst mannigfaltig, so dass sich die verschiedensten Formen finden. Häufig wiederkehrend sind Handleuchter nach der Form von Fig. 2, bei denen die Kerzenhülse mit der Kerze in einem Schraubengang der Höhe nach verstellbar ist, wie überhaupt das Mittelalter und die Renaissance in der Erfindung weiterer Schieb- und Klemmrichtungen sehr erfindnerisch waren (vgl. Taf. 216. 1). Da beim Gebrauch des Handleuchters das Abtropfen am leichtesten vorkommt, so wird auch hier den Abtropfschalen besondere Entwicklung zu teil, so dass eine bestimmte Art von Handleuchtern darin besteht, dass aus einer gestielten Schale ein mehr oder weniger hoch aufgebauter Hülsenkegel sich erhebt (Taf. 216. 6. 7. 8). Nicht selten befindet sich, hauptsächlich bei schmiedeeisernen Leuchtern, ein Löschhut mit demselben in Verbindung, wie das originelle Beispiel Fig. 4 zeigt; ebenso werden neuerdings häufig Handleuchter und Zündholzbehälter kombiniert.

Das Material ist dasselbe wie beim Standleuchter; auch in Bezug auf das Dekorationsprinzip ist nichts Besonderes zu erwähnen.

- 1-3. Renaissance-Handleuchter aus Schmiedeeisen. 17. Jahrhundert.
- 4-5. Moderne Handleuchter aus Schmiedeeisen von Schlossermeister Puls in Berlin.
- 6. Moderner Handleuchter, entworfen von P. Fauré in Paris. (Gewerbehalle.)
- 7. Moderner Handleuchter von origineller Form; in Messing ausgeführt.
- 8. Moderner Handleuchter in Messingguss.

Taf. 217. (Wandleuchter.)

Wand- oder Armluchter heissen die an senkrechten Flächen, an Säulen, Pfeilern etc. fest oder drehbar angebrachten Kerzen- und Lampenträger. Im Mittelalter und der Renaissance hauptsächlich für Fackeln und Kerzen, in der modernen Zeit für Kerzen und für Gasflammen im Gebrauch, zeigen diese Wandarme naturgemäss eine von den Standleuchtern abweichende Form. Geschwungenes Rankenwerk und konsolenartige Bildungen aus Metall (denn dieses Material kommt fast ausschliesslich in Betracht) tragen an freien Ende die Spitzen und Hülsen, die Gasbrenner und Glocken, welche letztere in Anwendung kommen, um das grelle Licht gleichmässiger zu verteilen, resp. die scharfen Schatten abzuschwächen. Die Verbindung der Arme mit der Wand geschieht in primitiven Fällen vermittelt Ösen und Zapfen (Taf. 217. 1), in besserer Ausstattung vermittelt scheibenartiger Rosetten oder Wandschilder und Kartouchen (Taf. 217. 6. 7. 8. 9). Der Wandleuchter ist sowohl für eine als für mehr Flammen in Anwendung; im letzteren Falle werden auf gemeinsamen Untersatzsteller mehrere Spitzen oder Hülsen angebracht (Taf. 217. 2) oder (und dies ist die bessere Lösung) der Hauptarm teilt sich in verschiedene Nebenarme (Taf. 217. 3). Der Wandarm kommt mit Vorliebe zur Anwendung in grösserem Massstab für Strassenbeleuchtung, für Kirchen, Theater und Säle, in Schlössern, Palästen, Restaurationen etc., in kleinerem Massstab als Klavierleuchter u. s. w. Bei dem Wandarm für Gasbeleuchtung ist darauf zu achten, dass in der betr. Anordnung ein Rohr für die Gasleitung Platz findet. Die neuerdings verwendeten verstellbaren Arme in Form von Parallelogrammen u. ähnl. kommen, da sie vorwiegend praktischer Natur ohne ornamentale Ausschmückung sind, hier nicht in Betracht.

- 1-2. Wandleuchter aus Schmiedeeisen. Deutsche Renaissance. Nationalmuseum in München.
- 3. Rococo-Wandleuchter für 3 Kerzen. Vergoldete Bronze. Museum in Mailand. (Raguenet.)
- 4-5. Moderne Gasarme, entworfen von M. Weinholdt in München. (Gewerbehalle.)
- 6-7. Wandschilder, zu 4 und 5 gehörig.
- 8. Moderner Wandleuchter von Ihne und Stegmüller in Berlin. (Gewerbehalle.)
- 9. Moderner Wandleuchter in Schmiedeeisen.

Taf. 218. (Hängelampen und Laternen.)

Sowohl die Gefahr des Umgefallenwerdens beim stehenden Leuchter als auch ästhetische Gründe haben frühzeitig zur Bildung der Hängelampe geführt. Neben den kleinen Bronzelampen, die gleichzeitig zum Stehen und Hängen dienen, bietet die Antike schon fusslose nur zum Aufgehängtwerden bestimmte Lampen oder Ampeln. Die letztere Form ist heute noch im Orient (vergl. Taf. 187. 13) gebräuchlich und bei uns im christlichen und jüdischen Kultus. Die Einführung des Petroleums, des Gases und des elektrischen Lichtes haben der Neuzeit reichlich Gelegenheit geboten, die Hängelampe künstlerisch durchzubilden. Insbesondere sind es die kugelförmigen Hüllen aus mattem Glas, die dieser Form eine hübsche Durchbildung

gestatten (Taf. 218. 4. 5. 6). Kastenartige, offene oder mit Glasscheiben geschlossene Kerzen- und Lampengehäuse heissen Laternen. Während unsere modernen Gaslaternen für die Beleuchtung im Freien gewöhnlich eines eigentlichen künstlerischen Schmuckes entbehren, sind zur Zeit des Mittelalters und der Renaissance formvollendete Gegenstände dieser Art geschaffen worden. In erster Reihe ist das bildsame Schmiedeeisen für Laternen ein passendes Herstellungsmaterial (Taf. 218. 2 und 3). Selbstredend müssen die geschlossenen Laternen behufs der Reinigung u. s. w. zum Öffnen eingerichtet sein.

- 1. Alte maurische Hängelampe aus Eisen. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
- 2. Offene, mittelalterliche Laterne aus Schmiedeeisen, für mehrere Kerzen bestimmt. Deutsche Arbeit. (Formenschatz.)
- 3. Treppenlaterne aus dem Hôtel Vogué in Dijon. Französische Renaissance. 17. Jahrhundert. (L'art pour tous.)
- 4. Elektrische Glühlichtlampe, entworfen von Ciseleur Peter in Esslingen. (Gewerbehalle.)
- 5-6. Moderne Hängelampen von Architekt Schütz in Berlin. (Gewerbehalle.)

Taf. 219. (Kronleuchter.)

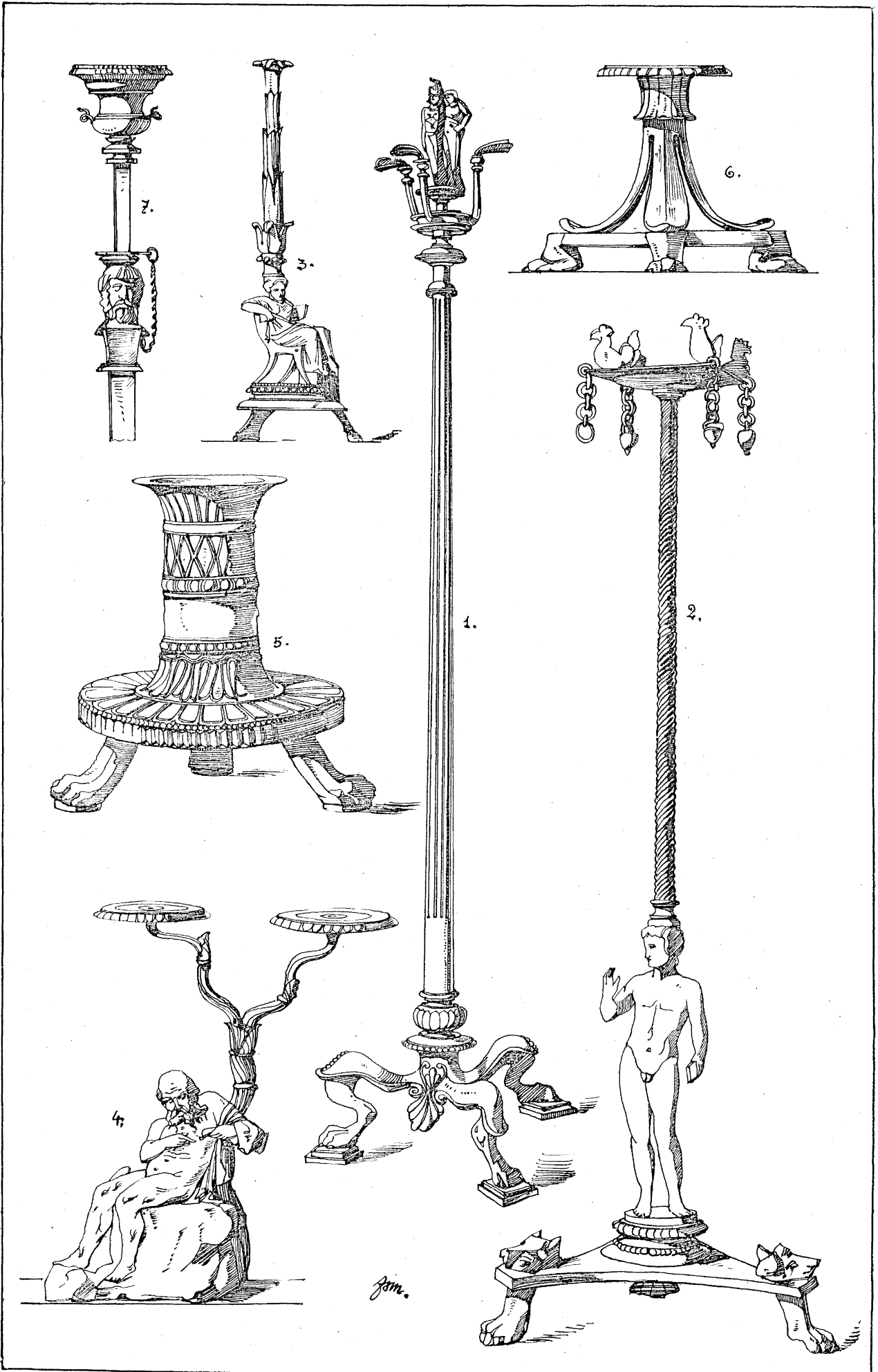
Die kreisförmige Anordnung einer grösseren Anzahl von Flammen an einem zum Aufhängen bestimmten Apparat führte zur Bildung des Kronleuchters (Lustre). Während das Mittelalter es liebte, die Flammen in eine Ebene zu legen, also einen Ring von Flammen zu bilden (Taf. 219. 2), erzielt die Renaissance einen grösseren Reichtum und mehr Abwechslung durch Anordnung in mehreren Etagen, ein Prinzip, das im allgemeinen auch für unsere modernen Gaskronen in Anwendung geblieben ist. (Taf. 219. 3. 4.) Die Abwechslung wird dadurch erhöht, dass die einzelnen Etagen die Flammen verschränken. Schmiedeeisen und Bronze, daneben auch Glas (venetianische Kronleuchter) und neuerdings der billigere Eisen- und Zinkguss sind das Ausführungsmaterial. Eine originelle und eigenartige Bildung sind die Lüster- oder Lichterweibchen der Renaissance, weibliche Halbfiguren, die in Fischschwänze etc. endigen und mit Hirschgeweihen versehen sind, welche die Kerzen tragen. Figur 1 unserer Tafel giebt ein Beispiel aus vielen. Die zierlichen Ketten, an denen diese Lichterweibchen sowie Lampen und Laternen aufgehängt zu werden pflegten, machen bei der modernen Gaskrone einem Aufhängerrohr Platz, das gleichzeitig das Leuchtgas zuführt. Würden im ersten Falle die Ketten über Rollen geführt, um die Lampe höher oder tiefer hängen zu können, so findet bei der Gaskrone die Verschiebung mittelst einer Stopfbüchse statt, wobei ein Gegengewicht als Balancier dienen kann (Taf. 219. 7). Dann endigt die Krone häufig nach unten in einen Ring, um das Herabziehen zu erleichtern. Ausser den Glocken, die die Flamme umgeben, werden über derselben häufig Schalen angebracht, um die Decke vor Hitze und Russ zu schützen. Jede einzelne Gasflamme muss selbstverständlich mittelst eines Rohres mit dem Hauptrohr in Verbindung stehen. Bei neuerdings zur Anwendung gelangenden Glühlichtkronen können die Glühlichter statt nach oben nach abwärts gekehrt sein, wobei die Schlagschatten der Untersatzsteller u. s. w. wegfallen. Unsere Tafel giebt verschiedene Kronleuchter älterer und neuerer Zeit, zum Teil häufig mit den Armen in das Profil gedreht und mit Weglassung der verkürzten, die Zeichnung verscheidenden Arme. Eine regelmässige Anordnung von 5 oder 6 Armen im Kreise bildet die Regel; weniger und mehr Arme sind seltener. Bei Kronleuchtern mit sehr vielen Flammen werden die einzelnen Arme nach Art der mehrkerzigen Wandarme angeordnet.

- 1. Lichterweibchen im Stile der deutschen Renaissance.
- 2. Halbkugelige Lichterkrone für 8 Kerzen. Deutsche Renaissance.
- 3-6. Moderne Kronleuchteranlagen für Bronze und Schmiedeeisen.
- 7. Modern-französischer Kronleuchter von Bildhauer Villemot. (L'art pour tous.)

Taf. 220. (Moderne Lampen.)

Der Hauptwert der modernen Lampe liegt in ihrer Zweckmässigkeit, in ihrer technischen Vollendung. Wenn von einem Reichtum künstlerischer Phantasie, wie er sich bei der antiken Lampe zeigt, keine Rede sein kann, so finden sich unter den paar Grundtypen unserer Petroleumlampe, um die es sich ja hauptsächlich handeln kann, immerhin ganz hübsch ausgestattete Exemplare. Hier tritt neben dem Metall auch wieder das Glas, das Porzellan, die Majolika in die Reihe der Erzeugungsstoffe. Im allgemeinen haben wir einen gegliederten Fuss, auf diesen setzt sich der Ölbehälter auf und auf den letzteren der Brenner, der Cylinder und die Glocke. (Taf. 220. 1 und 2.) Bei reicheren Exemplaren wird der Ölbehälter maskiert, d. h. in eine Vase versenkt. (Taf. 220. 3 und 4.) Neuerdings sind Versuche gemacht worden, diese konventionelle Form zu Gunsten von originelleren Anlagen zu verlassen. Als Beispiel diene die sogenannte „Vestallampe“, die von Berlin aus auf den Markt gebracht wurde (Taf. 220. 5) und als gelungen bezeichnet werden muss. Diese Form lässt ein Auf- und Niederschieben zu, erleichtert das Einfüllen und Reinigen und ermöglicht die Kombination von mehreren Flammen (Taf. 220. 6).

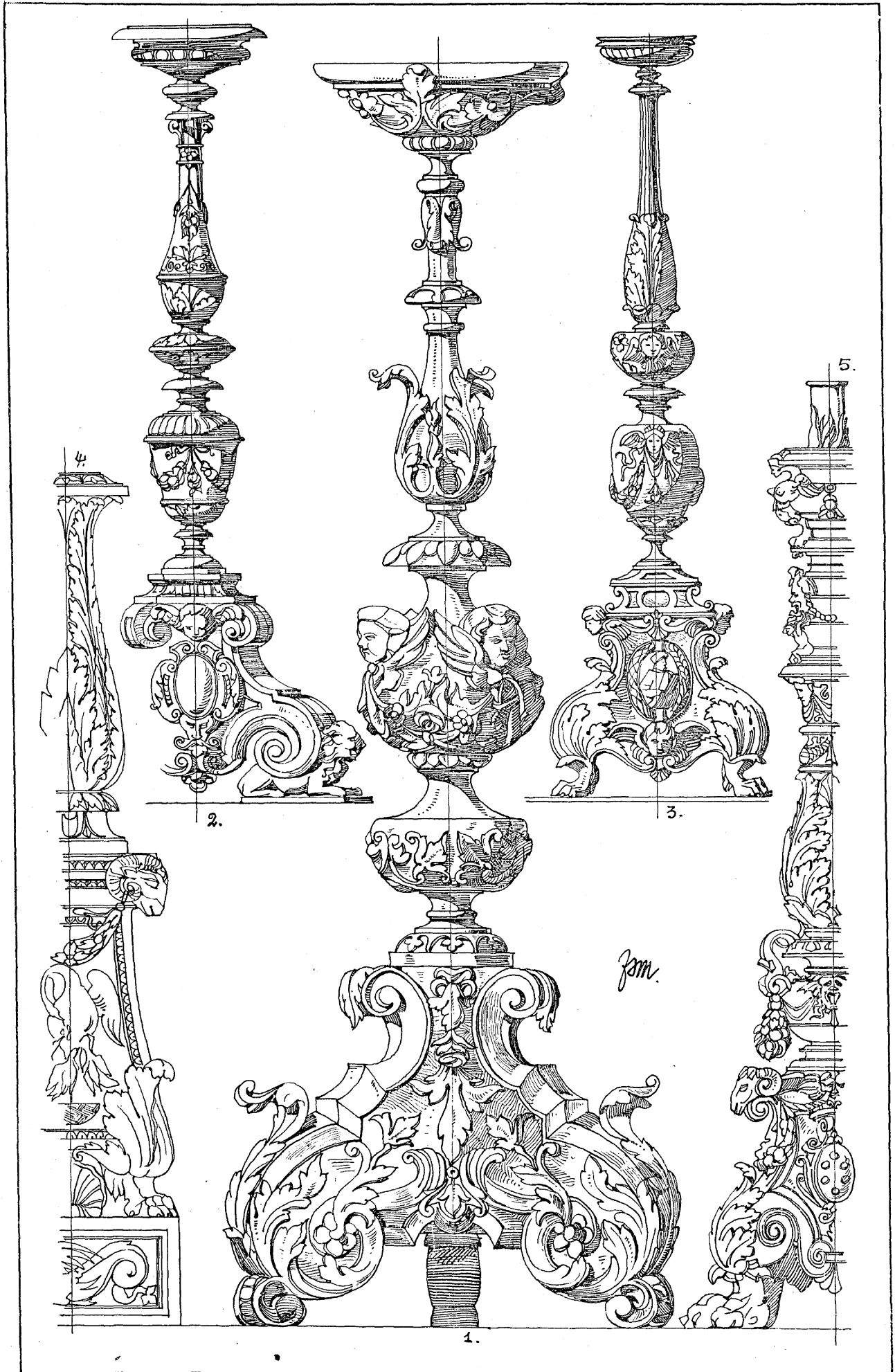
- 1-2. Petroleumlampen mit sichtbarem Ölbehälter.
- 3. Petroleumlampe mit verdecktem Ölbehälter von Bildhauer Pint in Paris. Cuiro poli (Messingguss). (L'art pour tous.)
- 4. Petroleumlampe mit verdecktem Ölbehälter von Paul Stotz in Stuttgart. Bronzenguss. (Gewerbehalle.)
- 5. Petroleumlampe in cuivre poli. Sogenannte „Vestallampe“. Berlin.
- 6. Petroleumlampe mit 3 Flammen von Bauinspektor Böhringer in Stuttgart. (Gewerbehalle.)

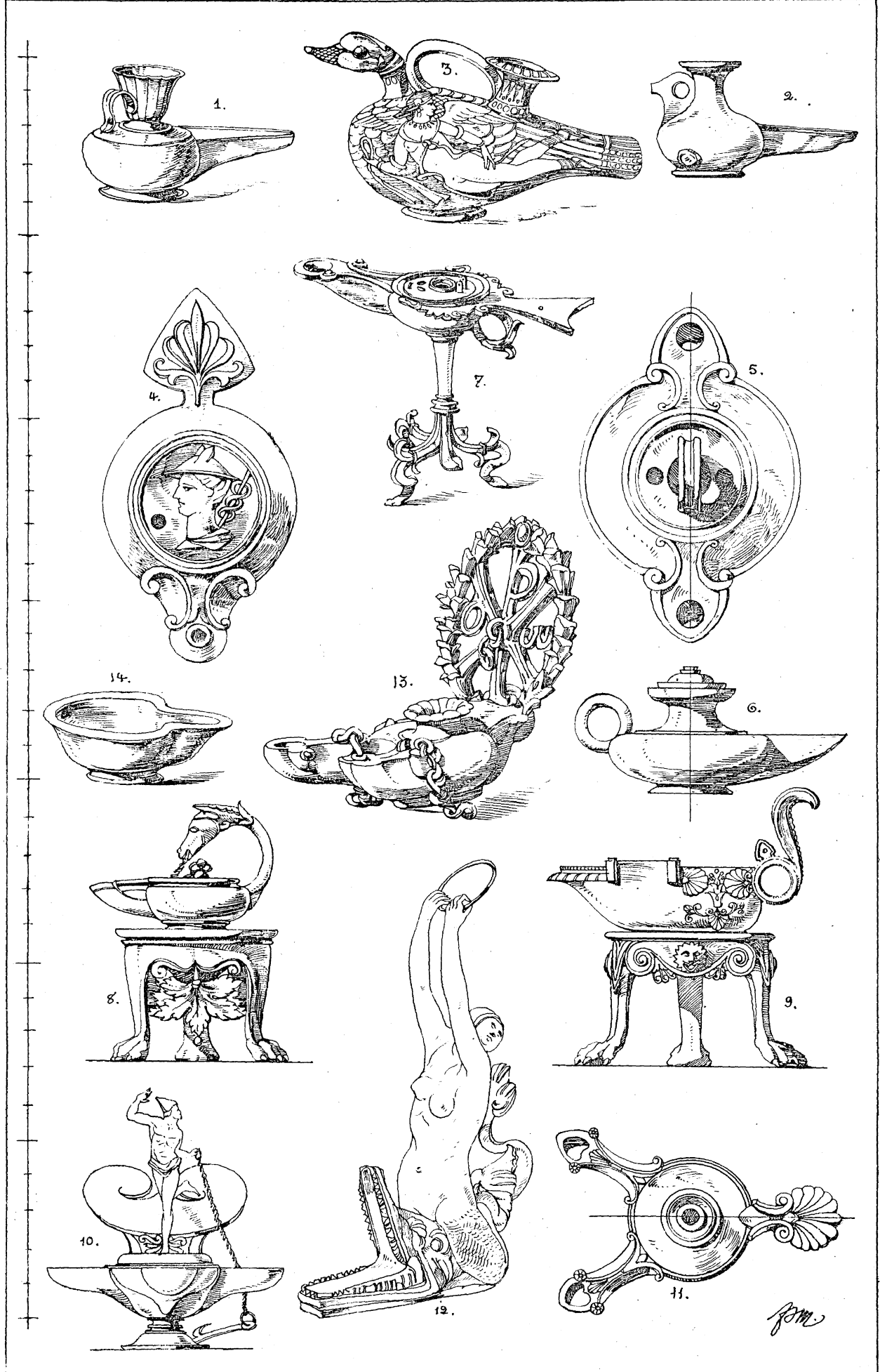


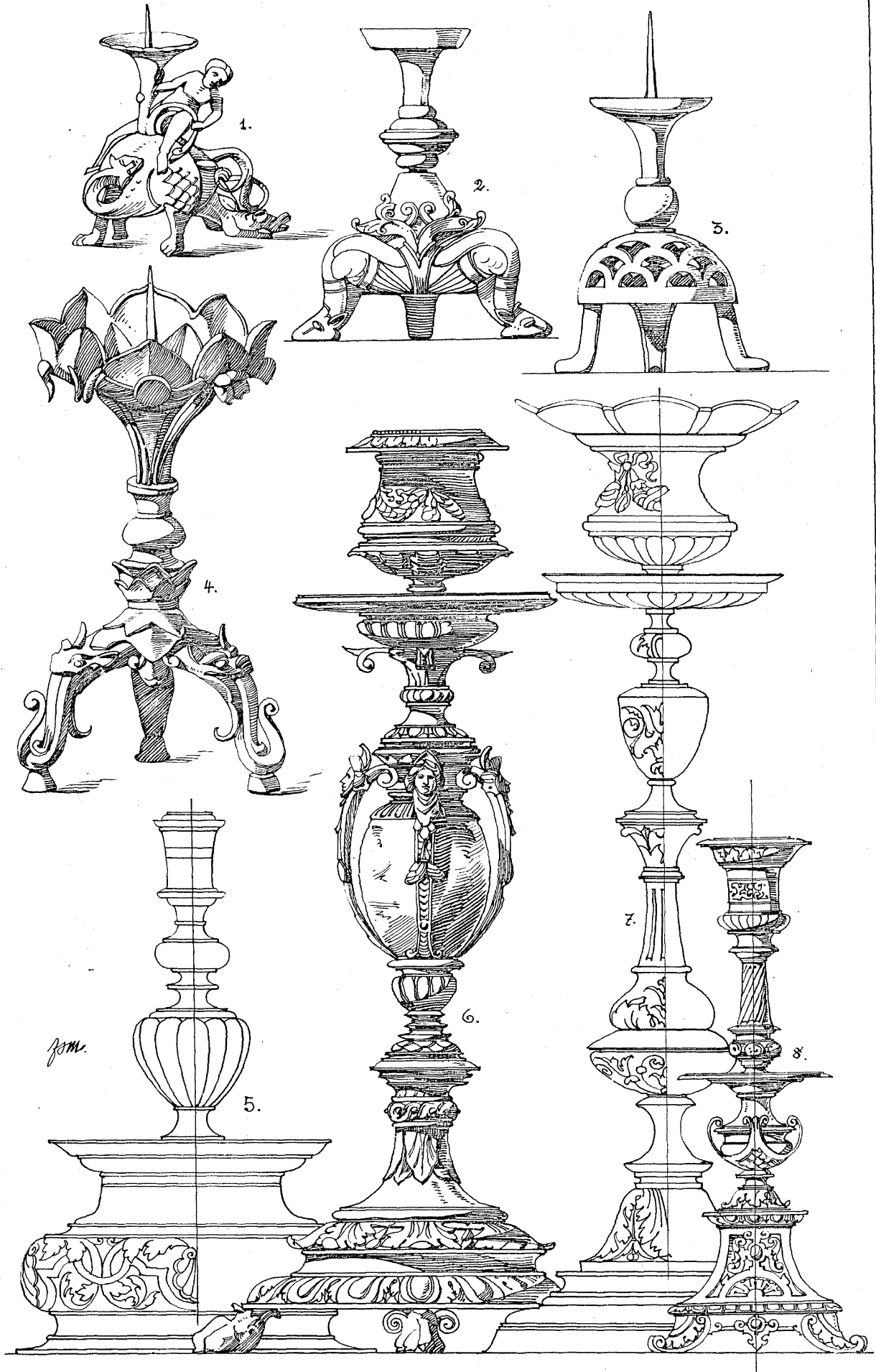
Ornamentale Formenlehre:

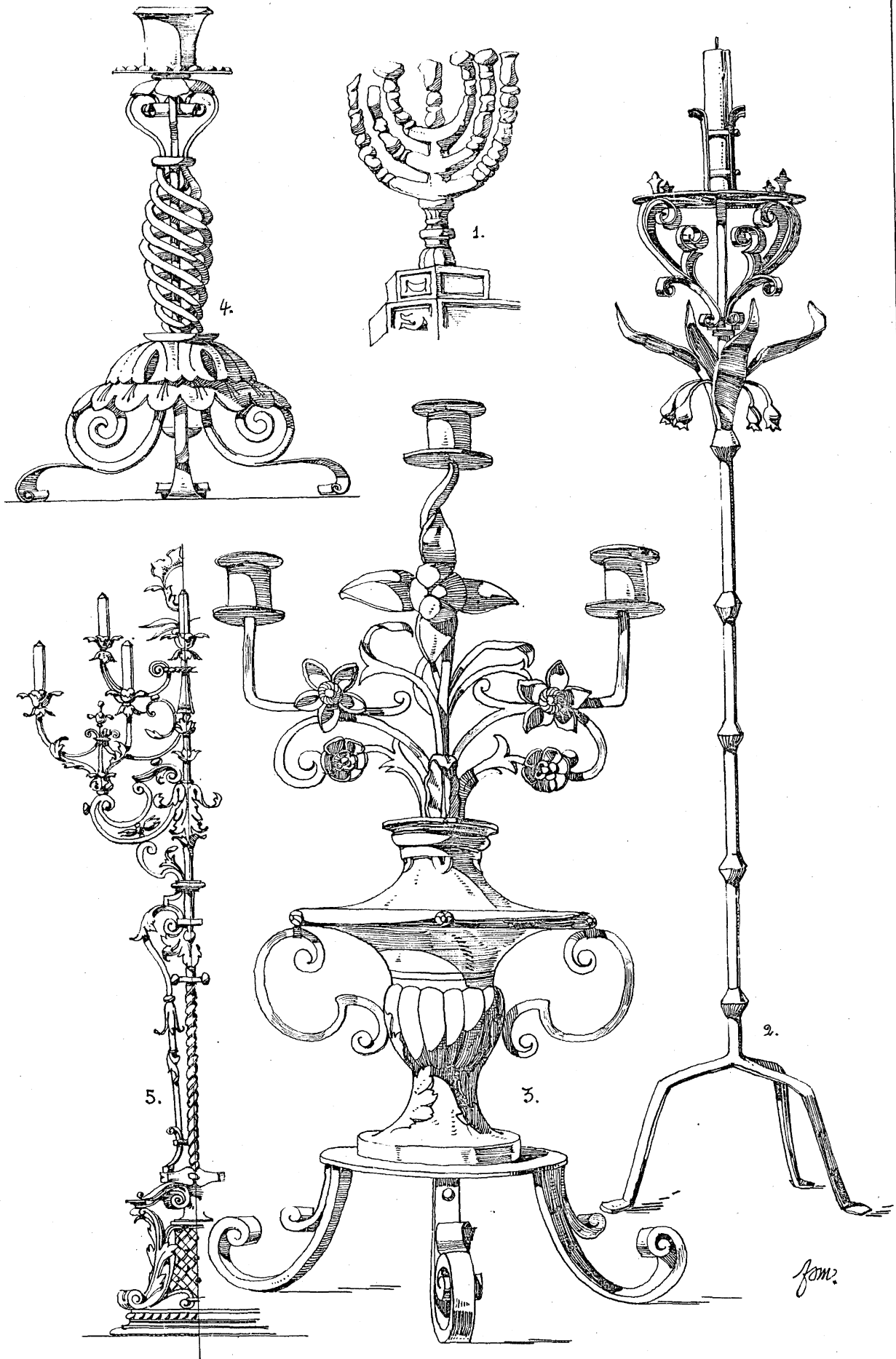
Leipzig, E. A. Seemann.

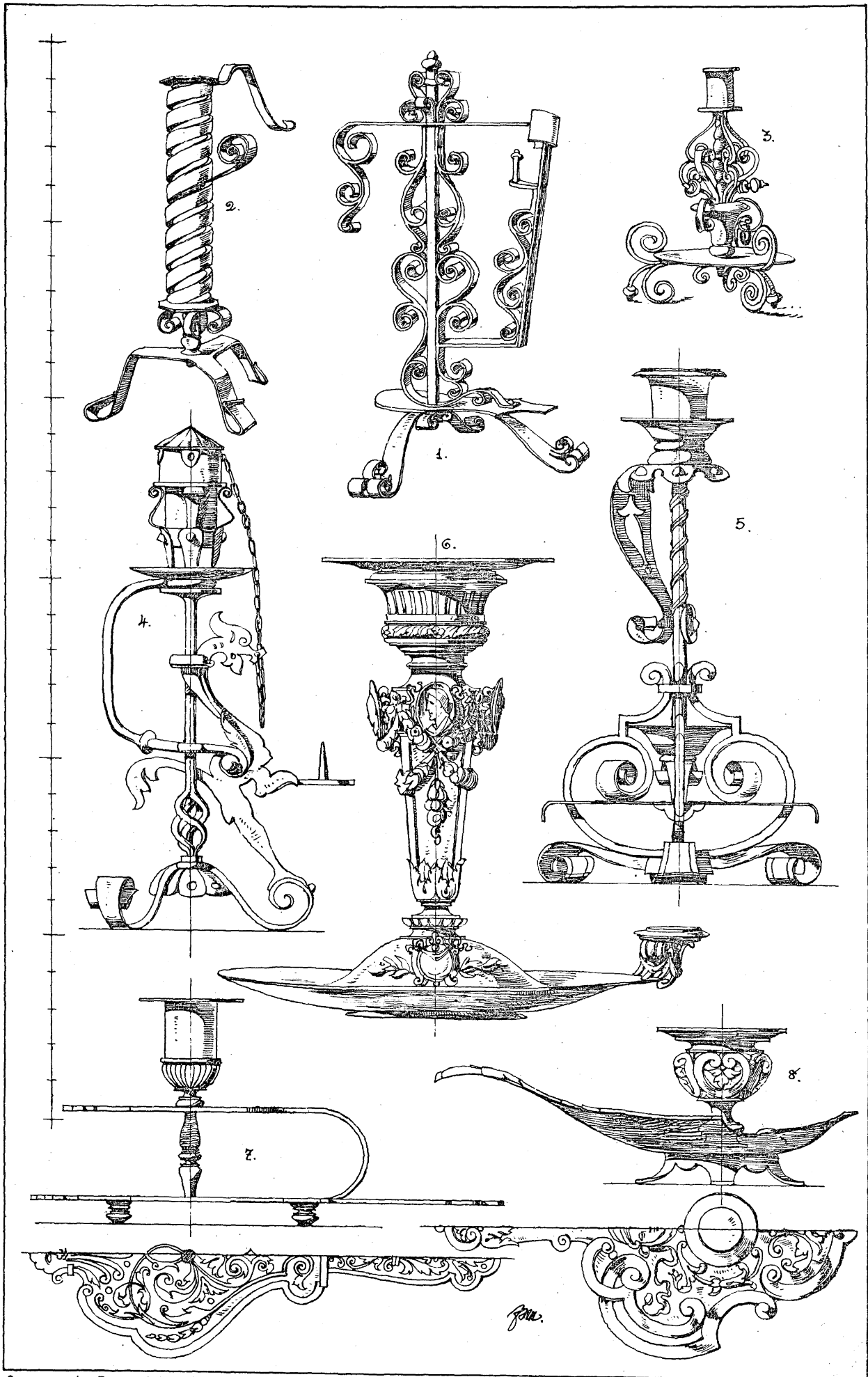
Ornement.

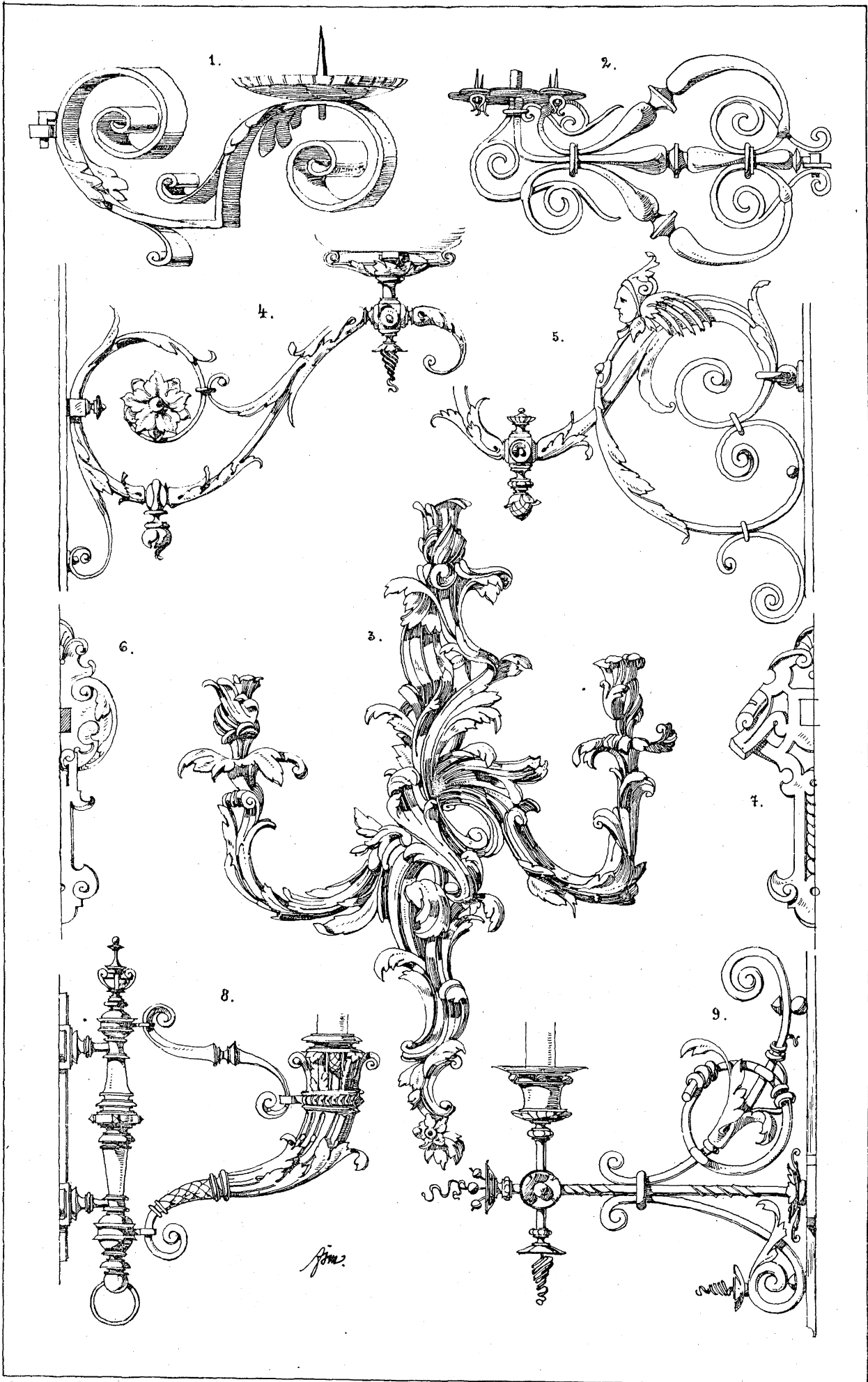


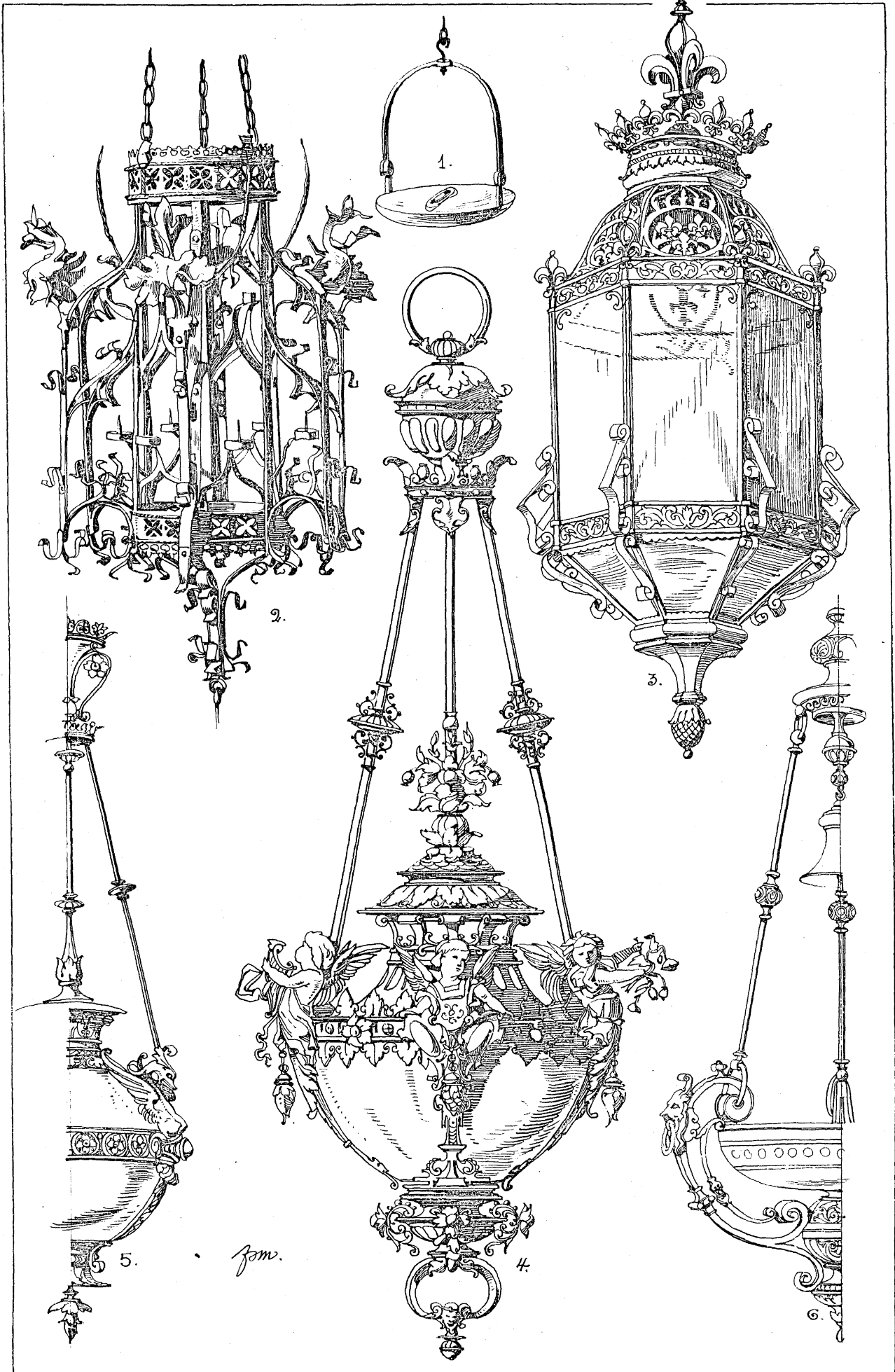








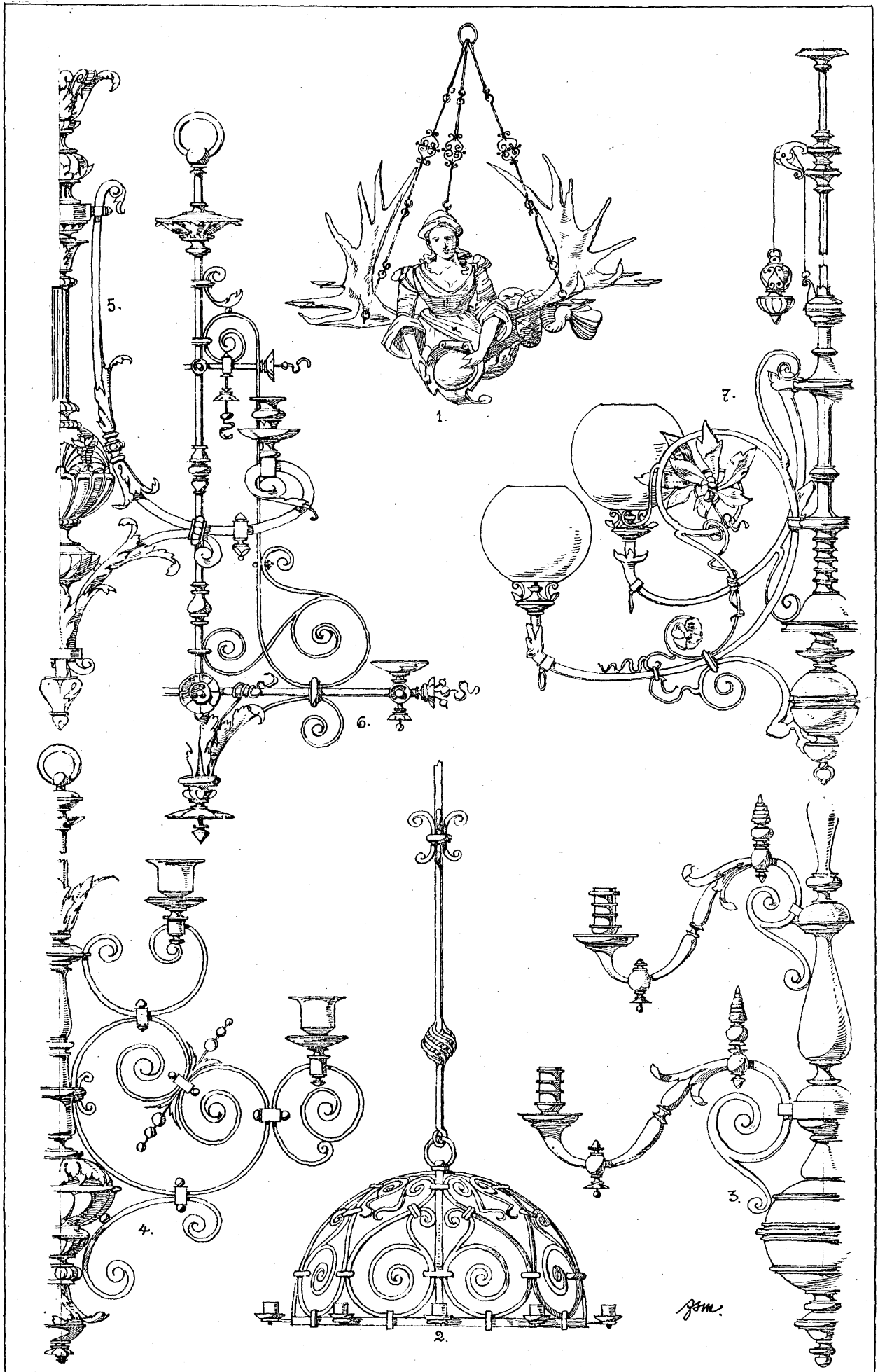




Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

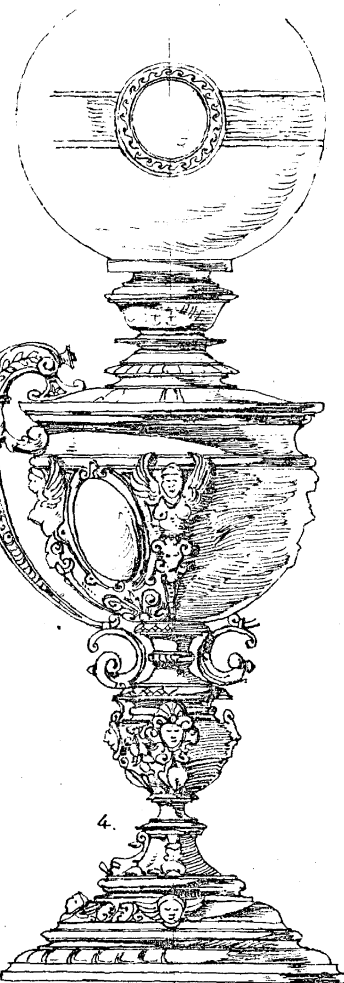
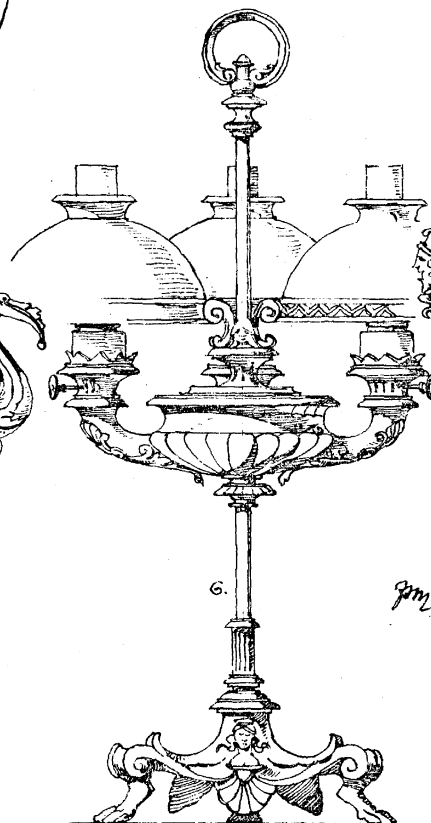
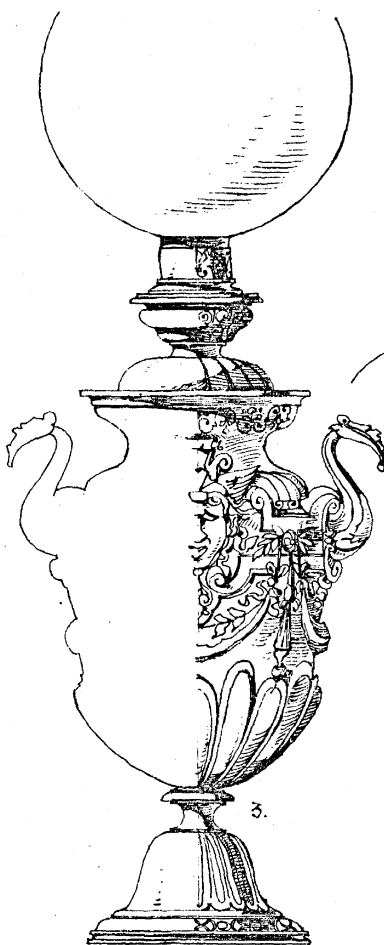
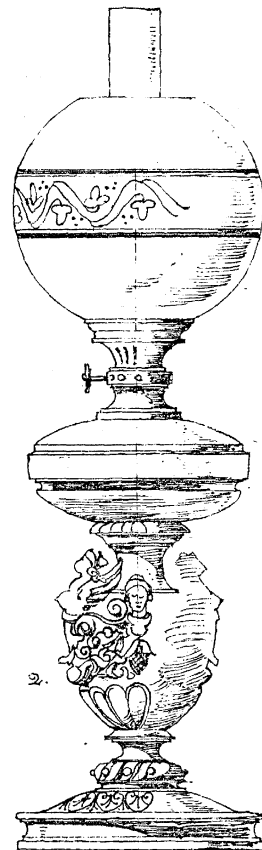
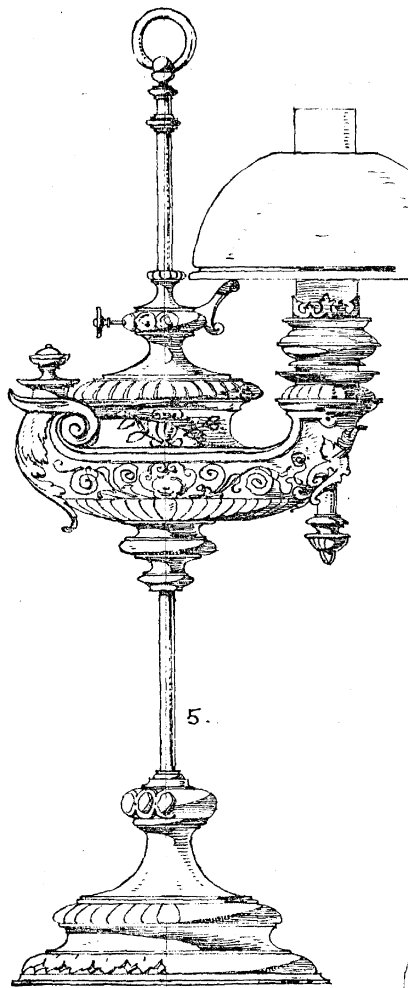
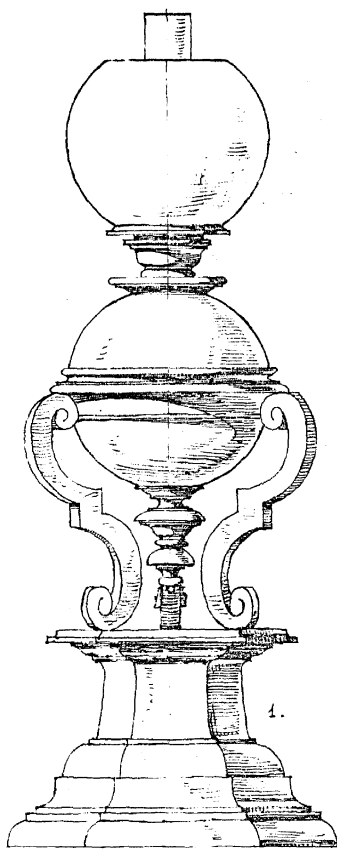
L'ornement.



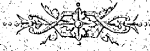
Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

L'ornement.



GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLEHRE

EINE
SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH
FÜR
SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 2.50.



LEIPZIG 1885
VERLAG VON E. A. SEEMANN

Wenn dem Kultusgerät nicht mehr als fünf Tafeln gewidmet werden, trotz seiner Mannigfaltigkeit, so hat dies seinen Grund vornehmlich darin, dass dasselbe sich zum grossen Teil schon in andern Gruppen eingereiht vorfindet, so bei den Gefässen, beim Beleuchtungsgerät u. s. w. Es kann sich also hier nicht um eine vollständige Zusammenstellung des sakralen Apparates, sondern nur um vereinzelte Kategorien handeln, die teils dem antiken, teils dem christlichen Kultus entnommen sind.

Taf. 221. (Der Altar.)

Den Altar (von alta ara), die Opferstätte, haben wir uns ursprünglich höchst einfach zu denken. Felsblöcke und aufeinandergeschichtete Steine unter freiem Himmel, unter Bäumen sind wohl die primitivsten derartigen Monumente. Mit der Entwicklung der Kunst, speziell der Architektur, tritt der Altar in den Dienst des Tempels und erhält eine künstlerische Ausstattung. Der antike Altar ist im allgemeinen eine postamentartige Anlage mit dreiseitigem, quadratischem oder kreisrundem Grundriss; als Material dient Stein, vornehmlich Marmor. Nach oben hin endigt derselbe in eine tischartige Platte, die meist mit einer Aushöhlung zur Aufnahme des Opferfeuers versehen ist. Die ornamentale Ausschmückung geschieht in symbolischer Weise. Tierköpfe, Fruchtgehänge, Opferbinden, Götterfiguren, Genien u. ähnl. mehr kehren stets wieder. Erwähnt möge noch werden, dass die Anlage des dreiseitigen Altars häufig auch als Sockelpartie der antiken Prunkkandelaber auftritt, so z. B. ist der in Figur 5 dargestellte Altar das Postament eines Kandelabers.

Die Altaranlagen im christlichen Kultus haben mit dem antiken Altar nichts gemein; sie sind Monumente im architektonischen Sinne und fallen nicht in den Rahmen unserer Betrachtung.

1. Dreiseitiger assyrischer Opferstein.
2. Runder assyrischer Opferstein.
3. Assyrischer Opferstein von einem Flachrelief im Britischen Museum.
4. Dreiseitiger, römischer Altar. Derselbe ist in verschiedenen, wenig von einander verschiedenen Exemplaren erhalten und in den Museen zu Paris, London etc. zu finden. Wahrscheinlich dem Mars gewidmet.
5. Dreiseitiger, römischer Altar, als Postament eines Kandelabers benützt.
- 6—9. Verschiedene römische Altäre. Fig. 9 mit den Masken von 12 Gottheiten und den Sinnbildern des Tierkreises. (Ménaud et Sauvageot.)

Taf. 222. (Der Dreifuss.)

Mit dem Worte Dreifuss bezeichnet man im allgemeinen jedes dreibeinige Untersatzgestell, wie es zu den verschiedensten Zwecken benützt werden kann. Im engeren Sinne versteht man unter dem Dreifuss ein Gerät, das sich dreiteilig aufbaut und nach oben mit einem Kessel, einer Schale oder Platte abschliesst. Der antike Dreifuss hat sowohl im Kultus als im profanen Leben eine ganz bedeutende Rolle gespielt. Ursprünglich offenbar Gebrauchsgegenstand, zum Kochen etc. dienend, ist derselbe von einfachen Formen; mit seiner Erhebung zum Kultusgerät, zum Opferpfannenträger, zum Weihgeschenk für die Heiligtümer des Apollo und anderer Götter, sowie zum Siegespreis der Wettkämpfe und Spiele nimmt der Dreifuss konventionelle Formen an und wird in künstlerischer Weise ausgestattet. Als Material dient Metall, vornehmlich Bronze und für grosse, monumentale Prunkdreifüsse der Marmor. Die griechischen, die römischen, die etruskischen Dreifüsse, je für sich charakteristisch und von einander verschieden in der speziellen Ausstattung, gleichen sich insofern, als die drei stangenartigen, glatten, ornamental gehaltenen oder figurlich verzierten Füsse nach unten in Tierklauen endigen, unter sich durch Ringe (Taf. 222. 3) oder Kreuzverstreben (Tafel 222. 1 u. 2) verbunden werden und nach oben mit dem Becken direkt verbunden sind (1 u. 2) oder an einen Ring anschliessen, der bestimmt ist, ein loses Becken aufzunehmen (Fig. 3). Nicht selten werden am Becken Ringe zur bequemeren Handhabung angebracht (Fig. 1), das Gestänge lässt eine Verschiebung zum Höher- und Tieferstellen zu (Fig. 1 u. 2) oder der Dreifuss ist zum Auseinandernehmen eingerichtet. Diese antiken Dreifüsse, von denen drei einfachere Beispiele zur Abbildung gebracht sind, gewähren wie kaum etwas anderes einen Einblick in die Metalltechnik der Alten.

Das Mittelalter und die Renaissance haben uns ebenfalls zahlreiche Dreifüsse überliefert. Dieselben dienen hauptsächlich dem Haushalte als Waschbeckenträger etc. und sind meist in Schmiedeeisen hergestellt (Taf. 222. 4, 5, 6). Nachdem die Neuzeit die Schmiedeeisentechnik wieder aufgenommen, finden sich ebenfalls hübsche moderne Dreifüsse als Lavoirständer, Visitenkartentische, Träger für Weinkühler (Taf. 222. 7) u. a. m.

1. Antiker Dreifuss aus Bronze. Gefunden in Pompeji. Museum in Neapel. Etwa 70 cm hoch.
2. Römischer Dreifuss aus Bronze. (Ménaud et Sauvageot.)
3. Etruskischer Dreifuss aus Bronze. Museum in Berlin.
4. Mittelalterlicher Dreifuss aus Bronze. Schloss Pierrefonds. (Viollet-le-Duc.)
- 5—6. Schmiedeeiserne Dreifüsse. Italienische Renaissance. 17. Jahrhundert. Circa 1,20 m hoch. (L'art pour tous.)
7. Moderner Dreifuss aus Schmiedeeisen. Ständer für einen Weinkühler. Entworfen von Architekt Zaar, ausgeführt von Schlossermeister Puls in Berlin. (Gewerbehalle.)

Taf. 223. (Rauchfässer.)

Eines der ältesten kirchlichen Geräte ist das Rauchfass oder Weihrauchbecken, bei dessen Anwendung der aufsteigende Weihrauch das zum Himmel dringende Gebet symbolisch darstellen soll. Das Rauchfass ist aus edlen Metallen, aus Bronze, aus Eisen, Kupfer oder Messing hergestellt. Der untere Teil besteht aus einer Schale mit Fuss, die das Feuerbecken enthält. Der durchbrochene Deckel ist vermittelst Ösen an 3 Ketten verschiebbar. Diese 3 Ketten hängen an einer kleinen Platte mit Ring. An einer vierten Kette ist der Deckel befestigt; diese endigt ebenfalls in einen Ring und kann durch eine Öffnung in der genannten Platte emporgezogen werden (Taf. 223. 7). Der Schmuck ist ornamentaler und figurlicher Art und häufig symbolisch und mit Inschriften geziert. Die romanischen und gotischen Rauchfässer zeigen des öfteren architektonische Anlagen in der Form von Domen und Türmen (Taf. 223. 2, 4, 6). Die Renaissance benützt mehr die eigentliche Gefässform (Taf. 223. 8 u. 9). Die Neuzeit zehrt auch auf diesem Gebiet an alten Vorbildern, ohne etwas Selbständiges aufzuweisen. Gewissermassen zum Rauchfass gehörig ist das sogenannte Schiffchen, der Weihrauchbehälter, gewöhnlich eine elliptische Schale mit Zwischenwand und 2 Klappdeckeln. Aus dem Schiffchen wird der Weihrauch vermittelst eines Löffels in das Rauchfass eingestreut.

- 1—2. Romanische Rauchfässer aus Bronze. Aus dem 6. u. 12. Jahrhundert. Je 19 cm hoch. Grossh. Hofantiquarium in Mannheim.
3. Romanisches Rauchfass aus Bronze. Französische Arbeit. Anfang des 13. Jahrhunderts. 17 cm hoch. (Viollet-le-Duc.)
- 4—5. Frühgotische Rauchfässer von steinernen Statuen an der Kathedrale zu Chartres. 13. Jahrhundert. (L'art pour tous.)
6. Gotisches Rauchfass mit turmartigem Deckel.
- 7—8. Rauchfässer aus der Renaissancezeit.
9. Renaissance-Rauchfass. South-Kensington-Museum in London.

Taf. 224. (Kruzifixe.)

Kruzifixe (von crucifixus = gekreuzigt) oder Herrgottsbilder kommen im christlichen Kultus erst vor, nachdem die entehrende Todesstrafe der Kreuzigung in Wegfall gekommen war. Die ältesten Kruzifixe datieren etwa in das 6. Jahrhundert zurück. Im Laufe der folgenden Stiltzeiten hat das Kruzifix verschiedenartige Wandlungen durchgemacht. Die älteren Kruzifixe stellen den Gekreuzigten häufig bloßleidend dar (Taf. 224. 3), während später der nackte Körper immer mehr zur Geltung gelangt und die Bekleidung sich auf den Lendenschurz beschränkt. Die älteren Christusbilder zeigen gerade, steife Haltung und ruhigen Ausdruck, während die späteren Zeiten eine lebendigere Auffassung und den Ausdruck des Schmerzes aufweisen. Erst werden beide Füsse getrennt aufgenagelt, später vereint, so dass sich die 4 Nägel auf 3 reduzieren. Über oder hinter dem Haupte wird ein Nimbus (Heiligenschein) angebracht und darüber nicht selten eine Schrifttafel mit den Buchstaben I. N. R. I. (Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum). Die Enden der Arme des lateinischen Kreuzes erhalten Verzierungen in Form von Vierpässen, in welchen die 4 Evangelisten oder andere symbolische Darstellungen Platz finden (Taf. 224. 2, 3). Auch bloss ornamentale Endigungen an den Balkenausläufern und in den Winkeln des Kreuzes sind nicht selten (Taf. 224. 1). Wo das Kruzifix zum Aufstellen als Altarkreuz etc. dient, erhält es einen kandelaberartigen Unterbau (Fig. 1, 2, 3). Die Sockel der Altarkruzifixe werden gern mit der Unterpartie der zugehörigen Standleuchter konform gehalten. Als Material dienen vornehmlich die Metalle, Holz und Elfenbein; häufig so, dass das Christusbild und dessen Träger aus verschiedenen Material gearbeitet sind. Da in gut katholischen Gegenden das Kruzifix in keinem Hause fehlen darf, hat sich verschiedenerorts, so z. B. in Tirol, die Herrgottsbildhauerei zur Hausindustrie und zum besonderen Handwerk entwickelt. Figur 4 gibt ein hierher gehöriges Beispiel.

1. Kruzifix aus dem Jahre 1511. Italienische Renaissance. Silber und verguldet; Die Einlagplatten des Kreuzes aus Bergkristall. Sammlung Poldi Pezzoli in Mailand. (Kunsthändlerwerk.)
2. Kruzifix aus Bronze, Altarkreuz aus der Certosa bei Pavia; 1,35 m hoch. Ital. Renaissance. (Musterornamente.)
3. Kruzifix aus Bronze; italienische Renaissance. Das Kreuz ist offenbar viel älteren Datums als der Unterbau und später mit diesem „zusammen gebaut“.
4. Primitiv und flott geschmitztes Holzkruzifix. Moderne Hausindustrie.

Taf. 225. (Monstranz und Bischofstab.)

Die Monstranz ist ein den Ciborien und Reliquarien verwandtes Kirchengörät, ein Schänggefäss, in welchem seit Einführung des Fronleichnamfestes (1264 durch Urban IV.) die geweihte Hostie vorgezeigt und bei Prozessionen mitgetragen wird. Die Monstranz, in ihrer Ausstattung im übrigen sehr verschieden, sowie in der Grösse, die von 0,30—1,50 m schwankt, zeigt im allgemeinen einen schlanken Fuss (von 6- oder 8seitigem Querschnitt) mit Knopf; auf dem Fusse baut sich ein turmartiger Behälter (turrucula) oder eine Glorie mit scheibenförmiger Glasbüchse auf, in welcher die Hostie auf dem sog. Auge oder Mönchen Platz findet. Als Material dienen Gold, Silber und Messing. Unsere Tafel gibt aus den zahlreich erhaltenen Exemplaren ein Beispiel.

Der Bischofstab, auch Krummstab, Hirtenstab genannt, ist seit dem frühesten Mittelalter das Zeichen der bischöflichen Würde. Im Abendlande hat er bis ins 12. Jahrhundert und im Orient bis heute die Form einer Krücke (Taf. 225. 1). Später wird das obere Ende spiralförmig umgebogen, daher der Name Krummstab. Das gebogene Ende und der eigentliche Stab werden durch einen Knopf getrennt. Im Mittelalter wird der Bogen mit Krabbenornamenten und Inschriften geziert und nimmt in seiner Mitte figurliche Darstellungen auf. (Häufig wird der Kampf der Kirche mit dem Bösen durch den Kampf mit einem Drachen symbolisch dargestellt [Taf. 225. 4].) In der gotischen Periode wird der Knopf unter dem Bogen als architektonische Laterne durchgebildet. Die Grösse des Bischofstabes beträgt durchschnittlich 1,50 m; als Material dienen Holz, Elfenbein und Metall, gewöhnlich für die einzelnen Teile abwechselnd. Unsere Tafel gibt nur die oberen Enden wieder, die in ornamentaler Hinsicht allein in Betracht kommen.

1. Romanischer Bischofstab (des Bischofs Gerard von Limoges, † 1022).
- 2—3. Romanische Bischofstäbe.
4. Bischofstab aus der Zeit des Übergangs vom romanischen zum gotischen Stil (13. Jahrh.). Französisch. (L'art pour tous.)
5. Oberer Teil eines gotischen Bischofstabes nach Martin Schongauer. Ende des 15. Jahrhunderts. (Wessely.)
6. Bischofstab im Rococostil. In Elfenbein geschmitzt.
7. Monstranz aus vergoldetem Messing. Pfarrkirche in Hotzendorf. 58 cm hoch.

Das Jagd- und Kriegsgörät, wenigstens in seiner primitivsten Form, ist so alt wie die Menschheit selbst. Die Naturvölker, die ursprünglichen wie die heutigen, zeigen ein grosses Geschick und eine gewisse Originalität gerade in der Verzierung dieses Gerätes, wie die Waffen unserer ethnographischen Sammlungen zeigen. Dasselbe ist, solange noch Horn, Knochen, Fischgräten etc. zu dessen Herstellung dienen und auch soweit es in die sog. Steinzeit fällt, verhältnismässig einfach und gewinnt erst reichere Form und Gestaltung mit dem Bekanntwerden des Erzes und des Eisens. Der gewaltigen Umwälzung, die der Übergang von der Stein- zur Metallperiode im Gefolge hatte, gesellte sich später die nicht weniger imposante zu, hervorgebracht durch die Erfindung des Schiesspulvers. Das Jagd- und Kriegsgörät lässt sich in zwei grosse Unterabteilungen trennen, in Schutzwaffen und in Angriffswaffen. Zu den ersteren zählen die Schilde, die Helme, die Rüstungen. Die Art und Zahl der Angriffswaffen ist noch weit mannigfaltiger. Schwerter, Dolche, Degen, Säbel, Speere, Spiesse, Lanzen, Beile, Hämmer, Morgensterne, Pfeil und Bogen, die Armbrust, Gewehre und Pistolen sind die hauptsächlichsten Vertreter. Es ist leider nicht möglich, all den einzelnen Formen in diesem Werke die entsprechende Berück-

sichtigung zu gewähren; immerhin haben die Hauptrepräsentanten Aufnahme gefunden mit Ausnahme der Schusswaffen und Rüstungen, an denen im grossen ganzen auch nur das einzelne Detail von ornamentaler Bedeutung ist.

Taf. 226. (Schilde.)

Der Schild, die seit den ältesten Zeiten gebräuchlichste Schutzwaffe gegen Stich und Hieb, ist im allgemeinen eine gewölbte Scheibe, deren Grundform sich vielfach geändert hat. Kreisrunde, elliptische, halb cylindrische, mandelförmige Gestaltungen finden sich neben reicher konturierten Umrissen. Als Material dienen Holz, Weidengeflecht, Leder, Metall oder Verbindungen dieser Stoffe. Der Schild wird an einem Griff in der linken Hand gehalten oder mittelst eines Riemens an den Arm gestreift. Die Grösse schwankt zwischen 0,50 und 1,50 m. Der antike Schild war kreisrund, in der Mitte nicht selten mit einem Schildbuckel geziert. Bei den alten germanischen Völkern ist die Form gross und viereckig, im Mittelalter dreieckig. Die Setzschilder oder Sturmwanne des 14. und 15. Jahrhunderts waren sehr gross und unten mit Füssen zum Aufstellen versehen. Bei den Turnieren diente die Tartsche, ein Schild mit ausgeschrittenem Loch zum Einlegen der Lanze. Mit der Einführung der Schusswaffen wird der Schild wertlos und verschwindet als Gebrauchsstück. Als Prunk- und Schaustück spielt er über diese Zeit hinaus und heute noch eine Rolle; vom ornamentalen Standpunkte aus sind gerade diese Prunkschilder von hohem Interesse. Sie bieten der Metalltechnik ein ausserordentlich günstiges Objekt zur Entfaltung ihrer Künste. Die einfache Zonalteilung des antiken Schildes hat längst freieren Einteilungen und reichlichem Figuren- und Ornamentenschmuck Platz gemacht.

1. Römischer Schild mit Buckel aus teilweise versilberter Bronze. Gefunden bei Mainz. Museum in Wiesbaden.
2. Etruskischer Schild aus Bronze, gefunden in einem Grabe. Campana-Sammlung. (L'art pour tous.)
3. Mittelalterlicher Schild aus der Zeit der Kreuzzüge. Nach Viollet-le-Duc.
4. Renaissance-Schild aus der Zeit Heinrichs II. von Frankreich. In Metall getrieben.
5. Reich ornamentierter Metallschild, in der Mitte mit einer Rosette und einem spitzen Zapfen geziert. Renaissance.
6. Renaissance-Schild mit reichem figuralen Schmuck, in Metall getrieben.
7. Renaissance-Schild, in Silber getrieben, von P. van Vianen um das Jahr 1600.

Taf. 227. (Helme.)

Der Helm, die Schutzwaffe des Kopfes, ursprünglich wohl aus Leder, später allgemein aus Metall und in der neueren Zeit wieder aus Leder mit Metallzuthaten bestehend, hat im Laufe der Jahrhunderte allerlei Wandlungen in Bezug auf die Form durchgemacht, wobei einerseits rein praktische, andererseits auch ästhetische Gründe mitgespielt haben. Die grösste Formvollendung zeigt wohl der griechische Helm, der sich dem menschlichen Körper, wie die antike Rüstung überhaupt, am unmittelbarsten anpasst. Es braucht bloss an die einfache und doch so schöne Helmbedeckung erinnert zu werden, mit welcher die Pallas Athene auf antiken Gemmen etc. dargestellt zu werden pflegt. Das Gorgonenhaupt und Sphinxgestalten sind beliebte Verzierungsmotive an reicheren Exemplaren; die Verzierung zeigt sich vornehmlich an der Stirnschutzwand und den beweglichen Backenklappen. Tafel 227 stellt in Figur 1 einen griechischen Helm von der Grundform der phrygischen Mütze dar. Ähnlich veranlagt wie die griechischen Helme sind die etruskischen, von denen Figur 2 ein hübsches Beispiel zeigt. Der römische Helm ist einfacher, zeigt gewöhnlich die Form eines konischen Hutes mit lyraförmigen Ansätzen (Taf. 227. 3). Wir haben uns diese Helme, wie die vorher genannten, mit Federbüschen oder Haarschweifen geschmückt zu denken, zu deren Aufstecken meist Vorrichtungen angebracht sind. Das Gleiche gilt von den römischen Gladiatorenhelmen (Fig. 4. 5. 6), die in ihrer reichen, prunkhaften, oft überladenen Ausstattung, dem grossen Vordach und dem schweren Helmbugel etwas Plumpes haben, ohne deshalb ungeschön zu sein. Ausserst mannigfaltig, wenn auch höchst unbedeutend in Bezug auf ornamentale Ausstattung sind die Helme des Mittelalters. Mit Übergang der mehr nebensächlichen Zwischenformen seien hier einige Hauptarten namhaft gemacht, wie sie etwa der Zeit nach auf einander folgen. Es sind dies der Küberhelm (französisch „heaume“) Fig. 8, der Topfhelm, Schale oder Schaller (französisch „salade“) Fig. 7, der Stechhelm Fig. 9, der Visierhelm (franz. „armet“) Fig. 10, der Spangenhelm oder Rosthelm Fig. 11.

Reich und teilweise überreich verziert werden die Helme, speziell die Prunk- oder Galahelme der Renaissance. Zu den vom Mittelalter übernommenen Formen treten als neu hinzu der sog. Burgunderhelm (franz. „bourguignote“) Fig. 13, und der Sturmhut oder die Sturmhaube (franz. „morion“) Fig. 12. Ausserdem finden sich unter diesen Prunkhelmen Anlehnungen an die Antike, wie aus dem Beispiel Fig. 14 zu ersehen ist. Was die neuere Zeit auf dem fraglichen Gebiet hervorgebracht hat, ist künstlerisch nicht von Bedeutung.

1. Griechischer Helm aus Bronze. Campana-Sammlung. (L'art pour tous.)
2. Etruskischer Helm aus Bronze.
3. Römischer Helm aus Bronze. Louvre in Paris. (Ménard et Sauvageot.)
- 4—6. Römische Gladiatorenhelme in verschiedener Ansicht. Bronze. (Ménard et Sauvageot.)
7. Mittelalterlicher Topfhelm (salade) aus Eisen.
8. Küberhelm (heaume) aus Eisen. (Der kreuzförmige Einschnitt dient zum Einbaken der Helmkeule.)
9. Mittelalterlicher Stech- oder Turnierhelm aus Eisen.
10. Mittelalterlicher Visierhelm aus Eisen.
11. Mittelalterlicher Spangen- oder Turnierhelm aus Eisen.
12. Renaissance-Sturmhaube (morion) aus geätztem Eisen.
13. Burgunderhelm nach einer alten Handzeichnung; deutsche Renaissance.
14. Renaissance-Prunkhelm. Mitte des 16. Jahrhunderts. (L'art pour tous.)

Taf. 228. (Degen und Schwert.)

Unter den Angriffswaffen sind Degen und Schwert die allgemein verbreitetsten Formen. Soweit auch Grösse und Ausstattung dieser Stich- und Hieb Waffen variieren mögen, im allgemeinen kommen stets drei Teile in Betracht: 1) die Klinge, ein- oder zweischneidig, nach dem freien Ende, dem sog. Ort hin mehr oder weniger sich zuspitzend, meist gerade, seltener gebogen (Säbel), hin und wieder lammenförmig und des geringeren Gewichtes wegen mit Rippen versehen, meist unverziert

oder nur durch Gravierung, Ätzung, Tauschierung u. ähnl. geziert; 2) der Griff oder das Gefäss, mit oder ohne Knauf, Querarm (Pariestange), Stiehlatt und Korb; 3) das Gehäuse oder die Scheide mit oder ohne Gehänge zur Befestigung. Selbstredend sind es die beiden letzteren Teile, Griff und Scheide, die der ornamentalen Ausstattung Spielraum gewähren. Hier treten zu dem Eisen als weitere Herstellungstoffe hinzu die übrigen Metalle und Legierungen, Holz, Bein, Leder, Geflecht, farbige Steine u. s. w. Auch auf diesem Gebiete sind es weniger die Gebrauchs- als die Prunkstücke, welche nach der künstlerischen Seite hin in Betracht kommen und speziell die Renaissance, die ihr folgenden Stilperioden und auch die moderne Zeit nehmen reichlich Gelegenheit, sich an diesen Gegenständen kunstgeuerlich zu betätigen. Aus dem reichen Material unserer Sammlungen, Waffen- und Rüstkamern giebt Tafel 228 eine kleine Auswahl.

- 1—3. Assyrische Schwerter mit und ohne Gehäuse nach plastischen Darstellungen.
- 4 u. 6. Ägyptische Schwerter.
5. Vorhistorisches Schwert mit Bronzeringe, in der Schweiz gefunden.
- 7—9. Schwerter aus dem Mittelalter und der Renaissancezeit.
- 10—12. Degen aus der Renaissancezeit.
- 13—15. Knauf, Mittelpartie und Unter-Ende eines Renaissance-schwertes samt dem Gehäuse nach dem Entwurf von Hans Holbein d. j. (Formenschatz.)

Taf. 229. (Der Dolch.)

Der Dolch ist ein Schwert im kleinen, ein verkürztes Schwert, bei dem der Querarm weggeliebt oder verkleinert und reduziert auftritt. Er erhält wohl hier und da ein Stiehlatt, nie aber einen Korb. Im übrigen gilt das bei Degen und Schwert Erwähnte. Gerade die bedeutendsten Künstler der Renaissance, wie Holbein, Dürer, Cellini u. a. m., haben es nicht verschmäht, diesem Gegenstand, der vielfach mehr als Modeartikel denn als Waffe getragen wurde, ihre künstlerischen Ideen zu widmen, wie die vorliegende Tafel zeigt. Unter dem reichen ornamentalen und figürlichen Schmuck der Dolchgehäuse sind Darstellungen des Totentanzes ein beliebtes Motiv (Fig. 5).

1. Altägyptischer Dolch, Klinge weisse Bronze, Griff Cedernholz mit Silber und Gold bekleidet. Gefunden im Grabe der Königin Aah-Hotep zu Qurnah bei Theben (1800 v. Chr.). Museum zu Bulak.
2. Altägyptischer Dolch, Klinge Gold, Griff Cedernholz mit Goldbekleidung und Inkrustationen von rotem und blauem Glasfluss. Fundort und Verbleib wie bei 1.
3. Dolchgriff aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Aus Basel. (Kunst im Hause.)
4. Dolchgriff aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. (Viollet-le-Duc.)
5. Dolch in Scheide aus dem Jahre 1572. Deutsche Renaissance. Aus Basel. (Kunst im Hause.)
- 6—8. Entwürfe zu Dolchgehäusen von Hans Holbein d. j. (1497—1543) (Formenschatz.)
9. Dolch in Scheide nach Albrecht Dürer. (Formenschatz.)
10. Dolch in Scheide. Deutsche Renaissance. Aus geschwärtztem Eisen mit teilweiser Vergoldung. Sammlung Napoleon III. (L'art pour tous.)
11. Malaisischer Dolch aus Sumatra; mit Holzgriff und Holzgehäuse. (Sogenannter „Kris“.) Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.

Taf. 230. (Hellebarden etc.)

Aus der Zahl der vielgestaltigen Kriegsgewichte des Mittelalters und der Renaissance seien besonders noch folgende namhaft gemacht:
Der Spieß und die Lanze, Holzschäfte mit blatt- oder pfeifenförmigen Eisenspitzen. Hinter der Lanzenspitze war häufig ein kleiner Wimpel, das sog. Lanzenfährlein angebracht. (Einen reicher gestalteten Spieß stellt Fig. 11 dar.)

Die Partisane, ein Spieß mit flacher Klinge und symmetrischen Seitenspitzen. (Partisanen zeigen die Figuren 1. 4. u. 5.)

Sturmsicheln, Sturmensenen, Sturmgabeln; die Form dieser Waffen ist durch den Namen gegeben. (Fig. 3 u. 7.)

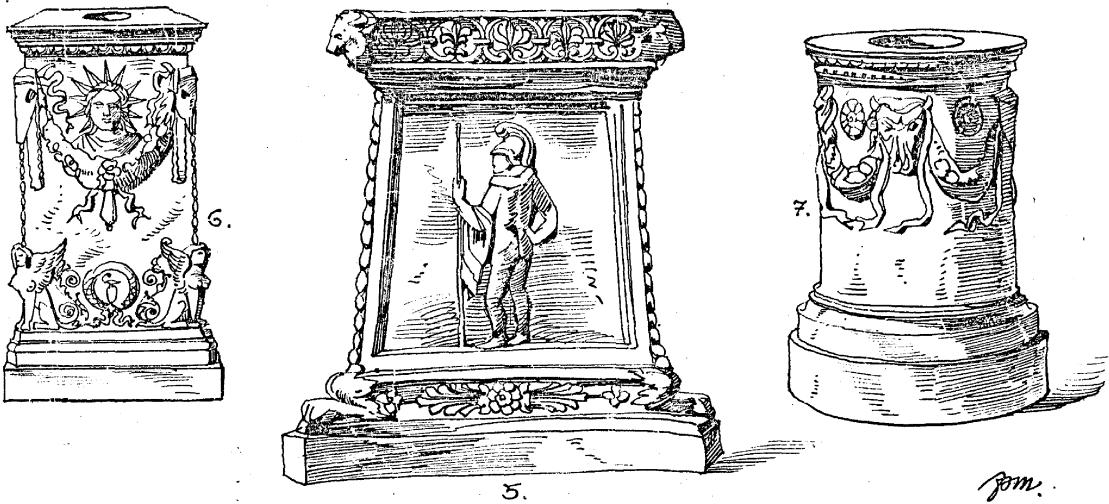
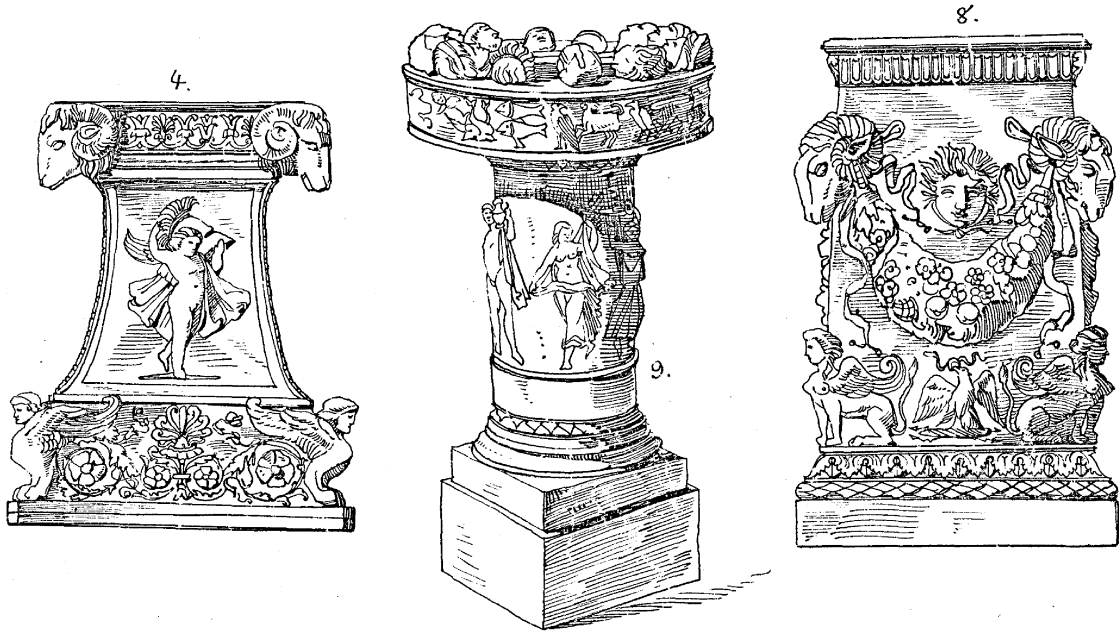
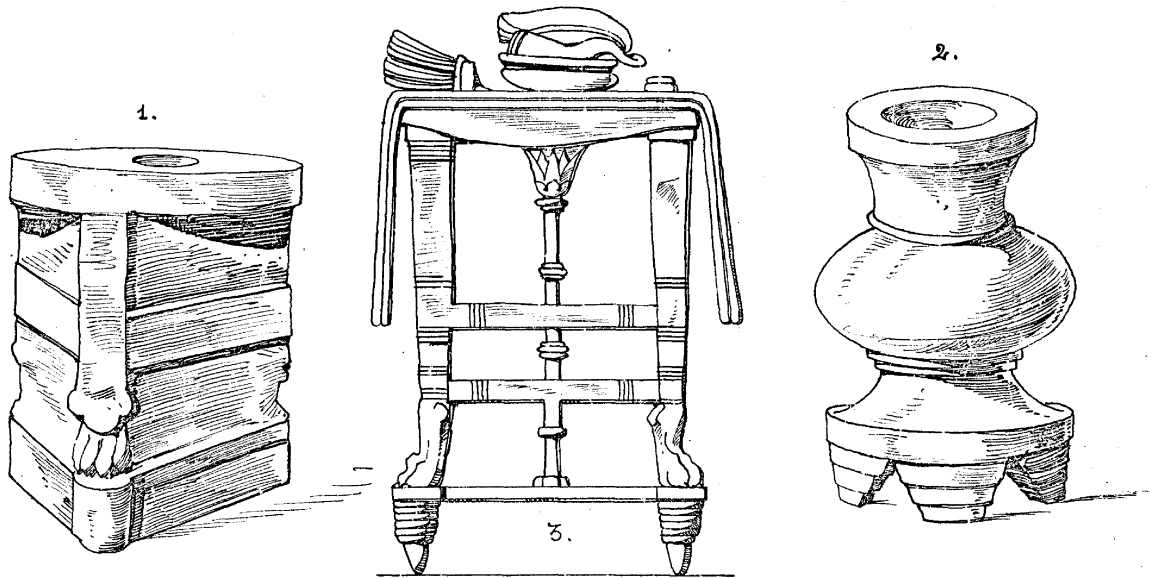
Die Streitaxt und der Streithammer; beil- und hammerartige Waffen, bei denen die eine Seite in Hammer oder Beil, die andere in eine Spitze endigt. Fig. 9 giebt ein Beispiel einer symmetrischen Streitaxt. (Doppelbeil.)

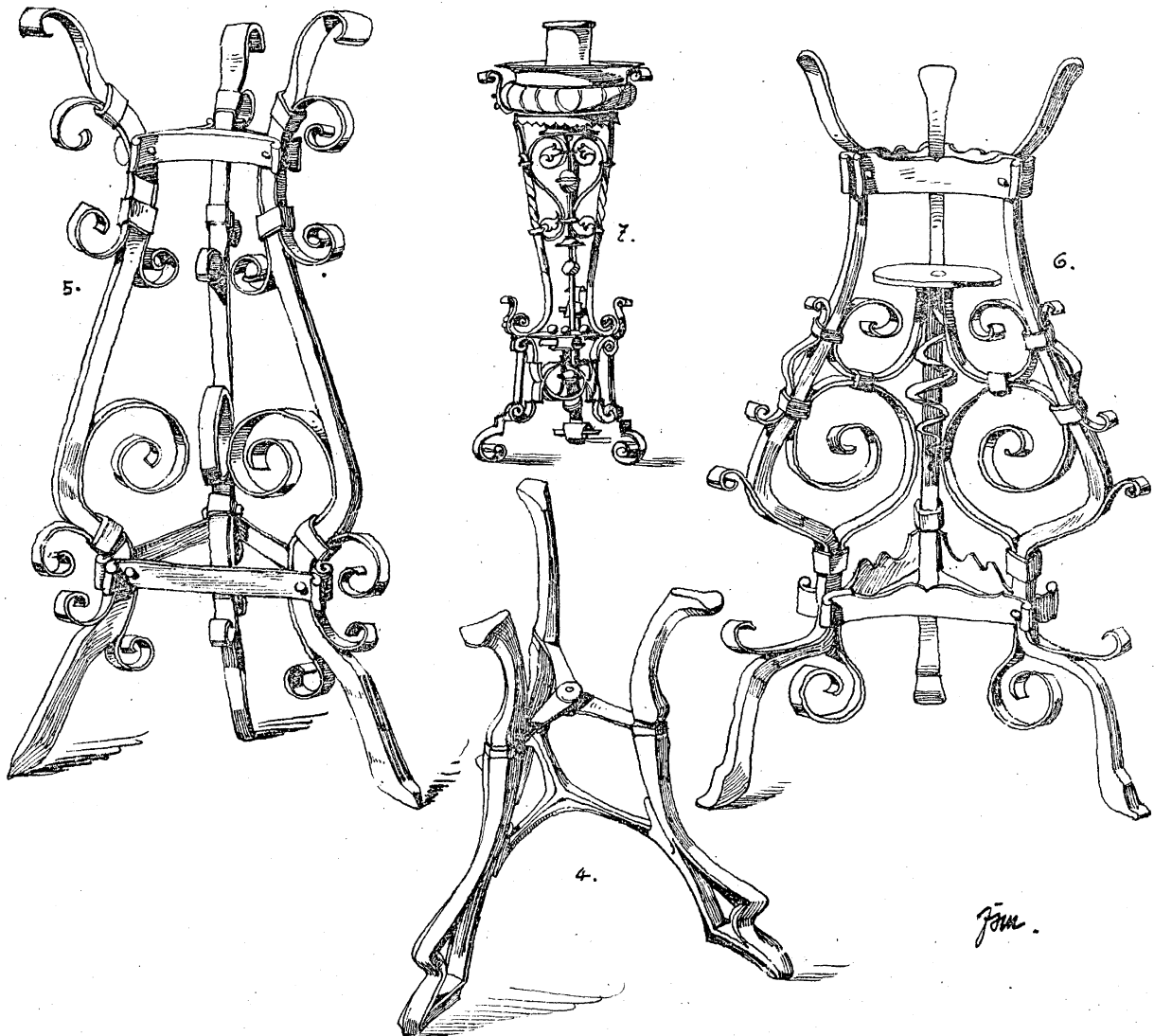
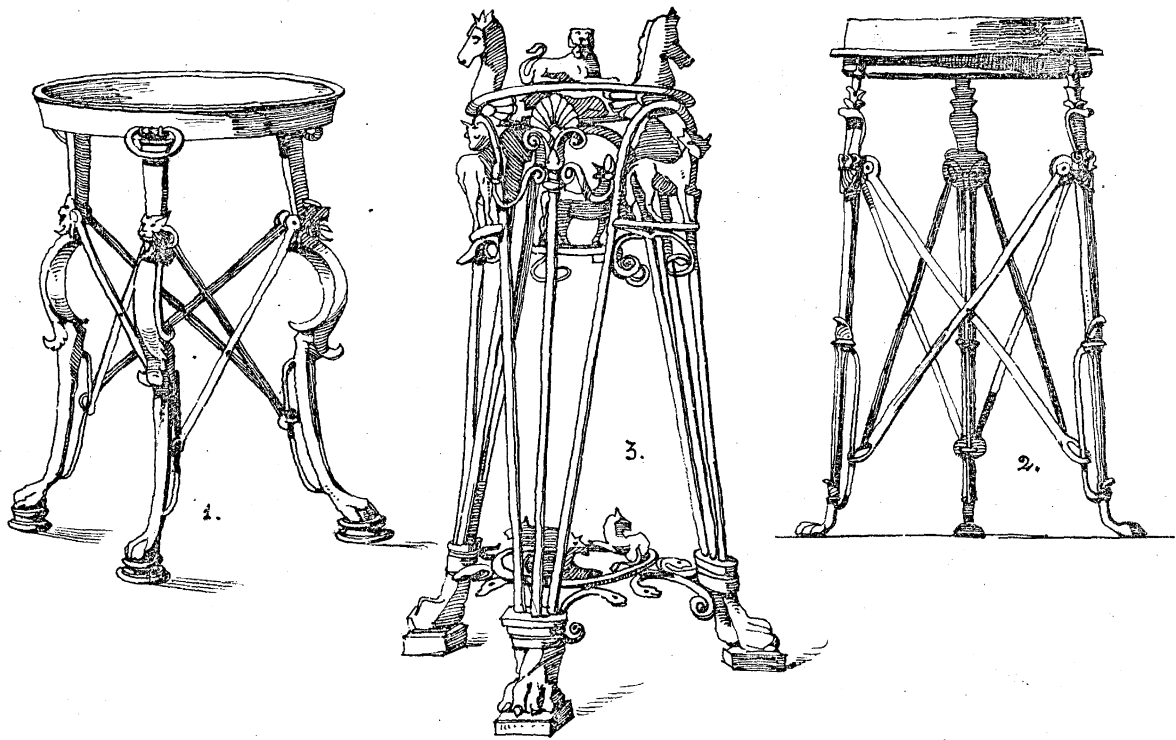
Die Hellebarde (Hellebarde, Helmbarte, halbe Barde), eine Kombination des Spießes oder der Partisane mit der Streitaxt. (Vergleiche die Figuren 2 und 8.)
Der Streitkolben, ein gestielter Knauf von verschiedentlichen Formen; mit Stacheln besetzt heisst derselbe Morgenstern, mit quirlartig gestellten Scheiden Quadrelle. (Vergl. Fig. 10.)

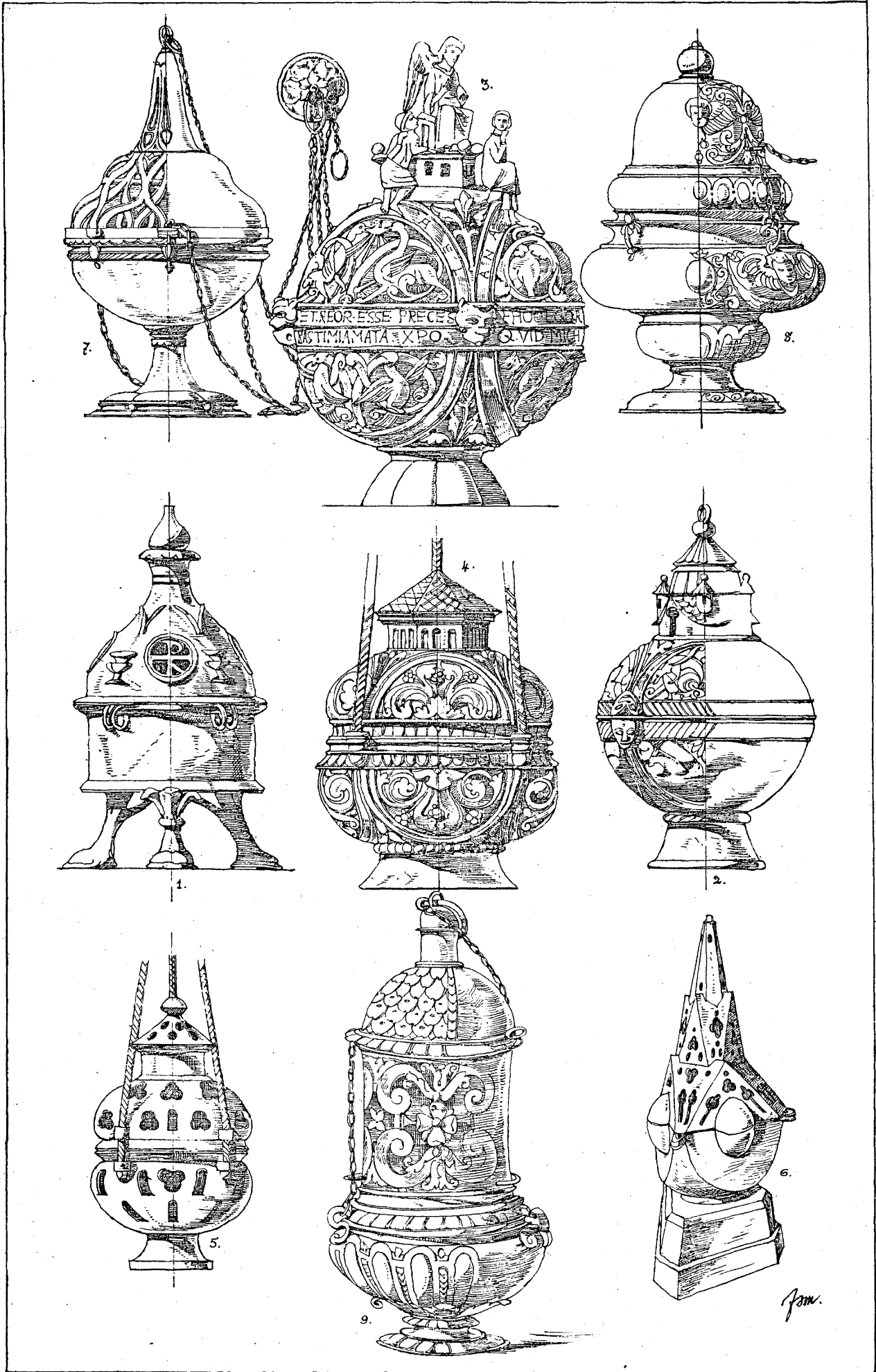
Der Sturmlegel, vom Streitkolben dadurch unterschieden, dass der Metallknauf vermittelst einer Kette am Stiel befestigt ist.

U. s. w. U. s. w.
Es sind vor allem die Hellebarden und Partisanen, die in ornamentaler Beziehung in Betracht kommen. Nicht nur dass diese Waffen schon einen hübschen Umriss der Klingen aufzuweisen pflegen und dass die Verbindung der letzteren mit dem Schaft durch Bänder, Nägel und Rosetten, wobei der Übergang häufig durch eine Quaste maskiert wird, zu interessanten Details führt: die Klingen erhalten vielfach eine reiche Flachornamentik, herbeigeführt durch Ätzen, Tauschieren, Gravieren, teilweise Vergoldung u. s. w. Jede grössere Waffensammlung hat derartige Beispiele in Menge aufzuweisen.

1. Reich geätzte Partisane; deutsche Renaissance, 16. Jahrh.; königl. historisches Museum in Dresden. (Kunsthandwerk.)
2. Reich geätzte Hellebarde, deutsche Renaissance, Jahr 1613. Artilleriemuseum in Paris. (L'art pour tous.)
3. Reich geätzte Sturmsense, deutsche Renaissance, Jahr 1580. Artilleriemuseum in Paris. (L'art pour tous.)
4. Reich geätzte Partisane, deutsche Renaissance, 17. Jahrhundert. Artilleriemuseum in Paris. (L'art pour tous.)
5. Reich geätzte Partisane, deutsche Renaissance, Jahr 1712. Königl. Zeughaus in Berlin. (Kunsthandwerk.) Das Ornament ist nur zur Hälfte eingezeichnet.
- 6 u. 8. Einfache Hellebarden.
7. Kombination einer Sturmsichel und Sturmgabel.
9. Indische Streitaxt. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
10. Streitkolben, sog. Quadrelle nach Viollet-le-Duc.
11. Reich konturierter Spieß. (Die Stangen sind weggelassen oder nur stückweise angedeutet.)



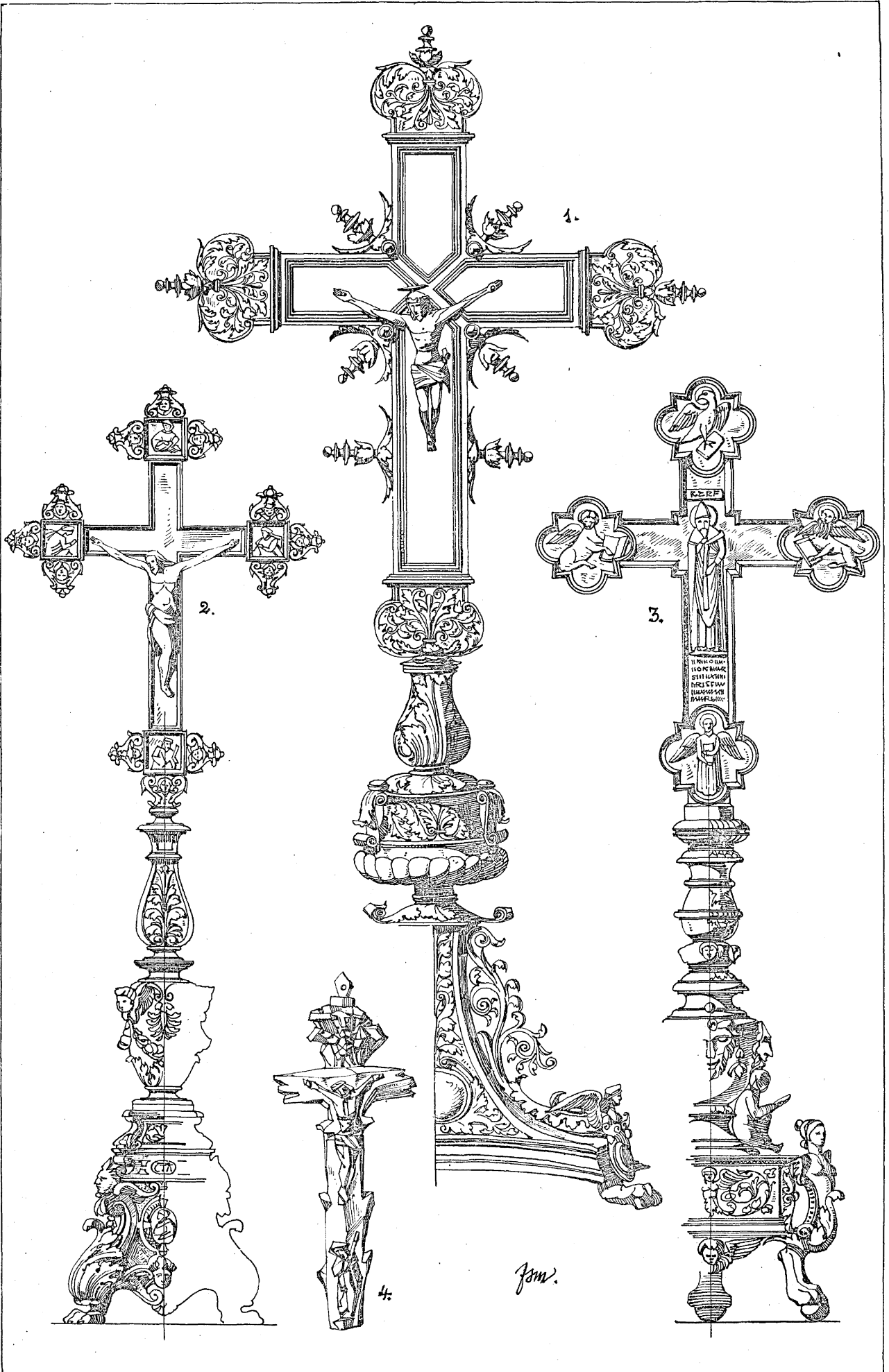




Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

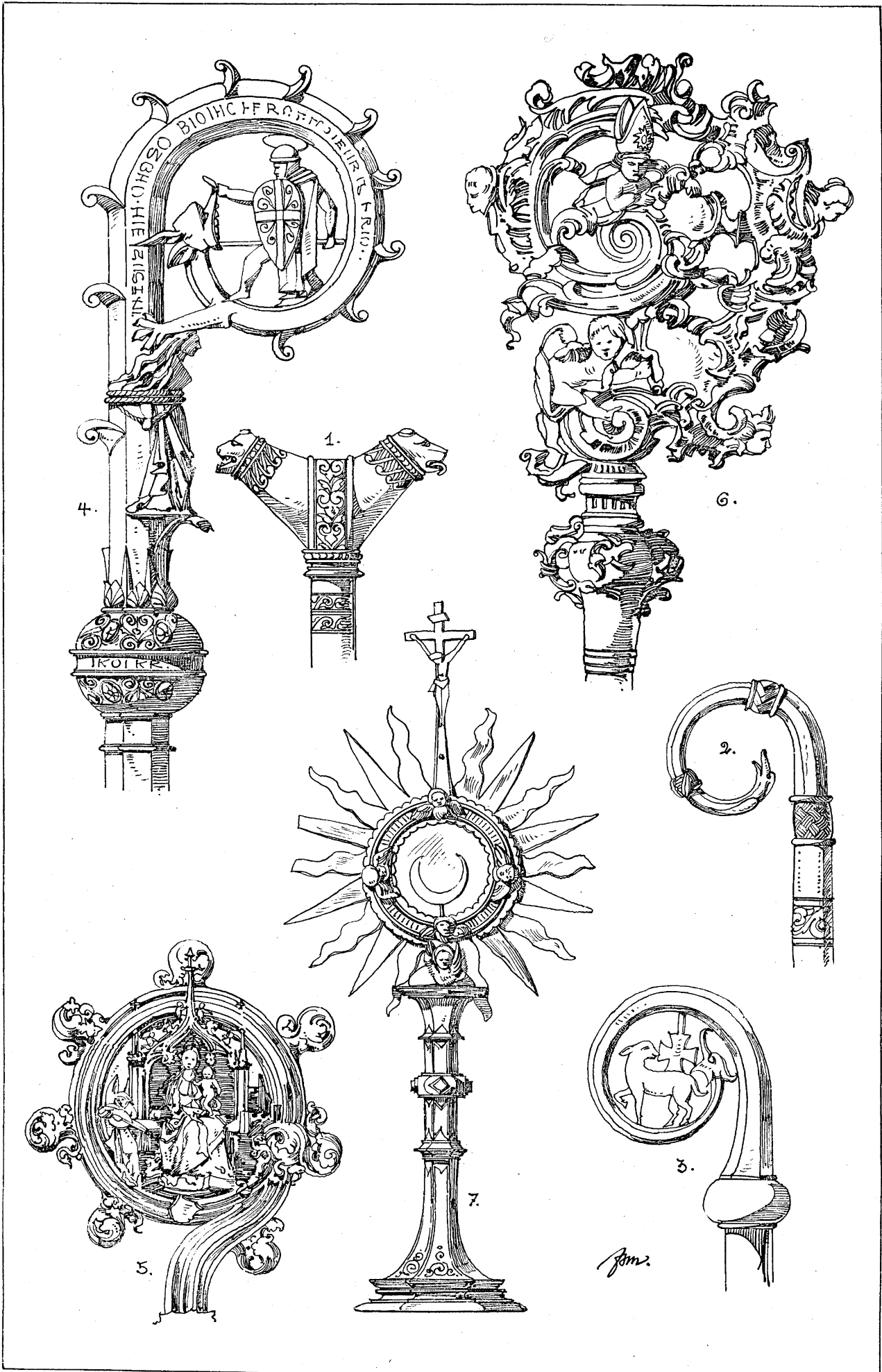
L'ornement.



Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

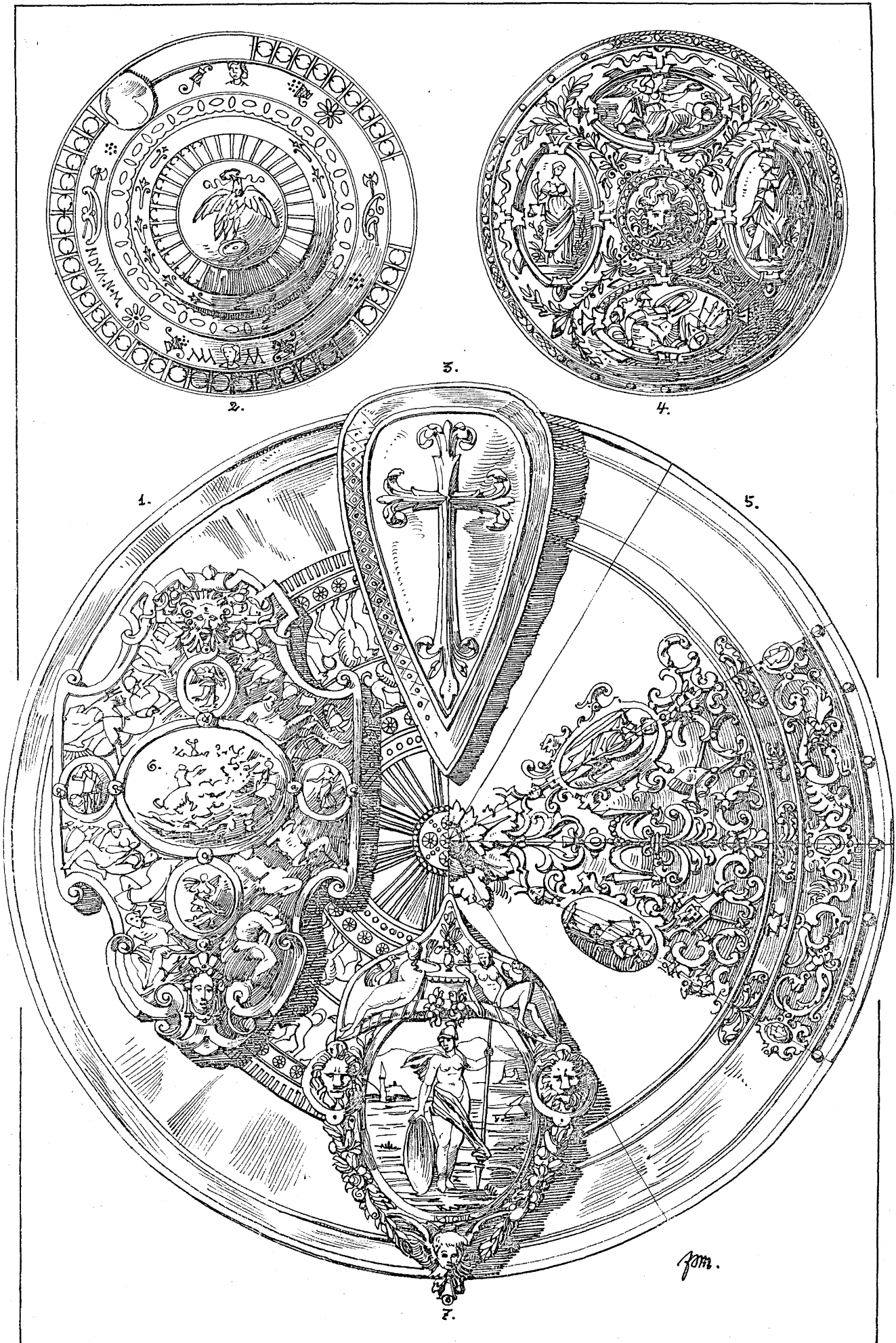
L'ornement.



Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

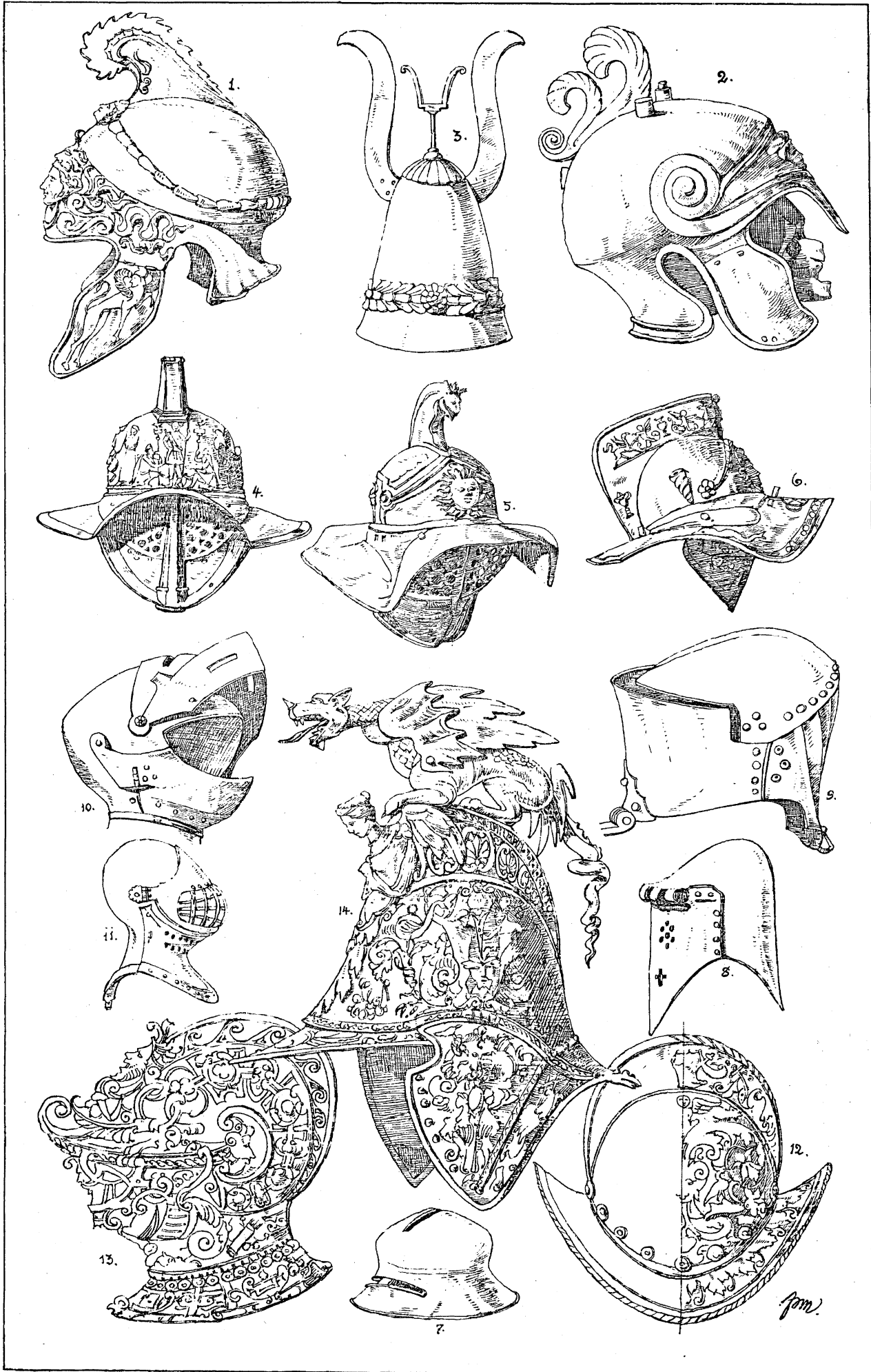
L'ornement.



Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

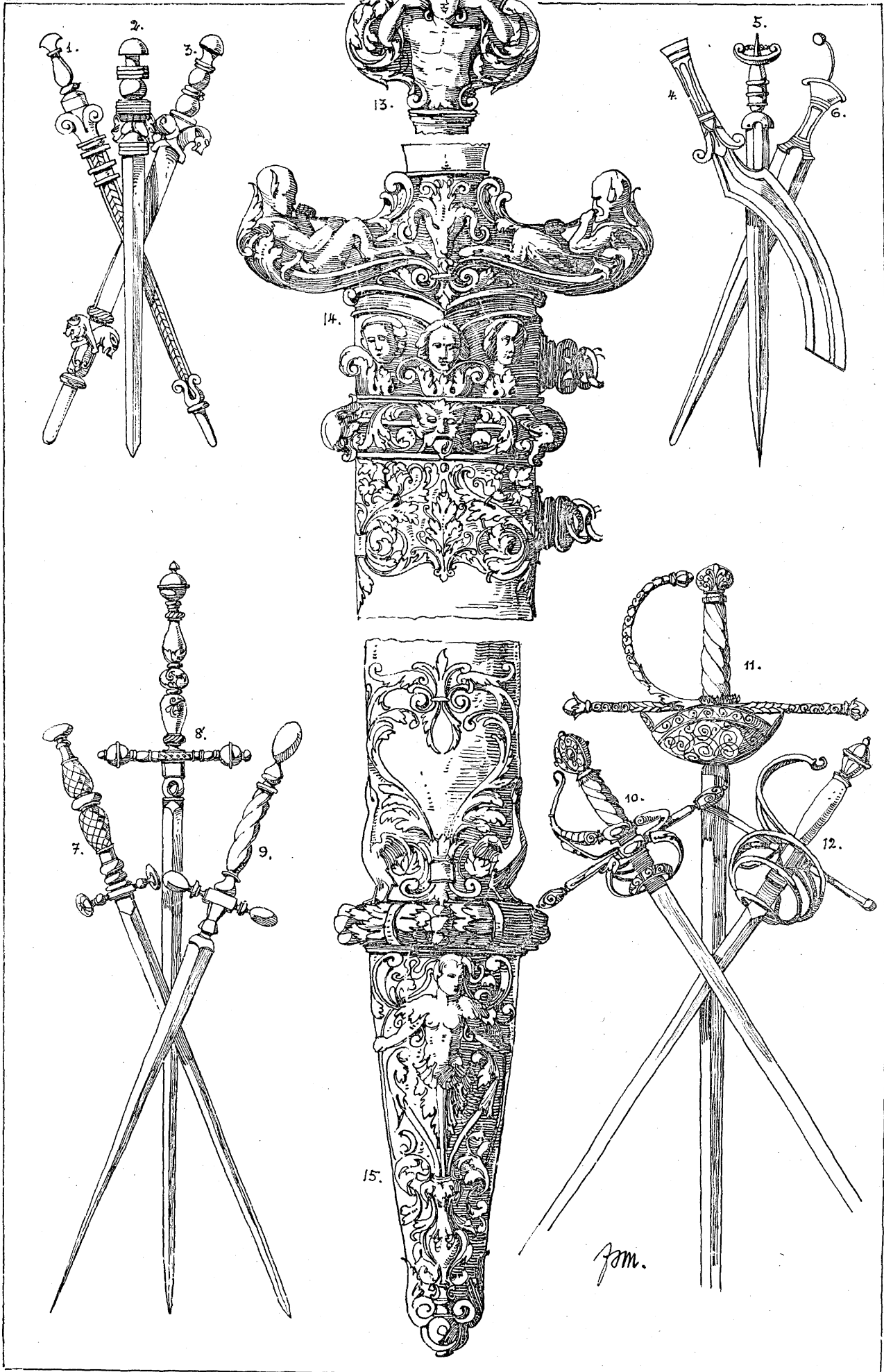
L'ornement.



Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

L'ornement.



Ornamentale Formenlehre.

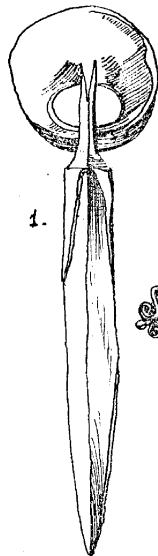
Leipzig, E. A. Seemann.

L'ornement.

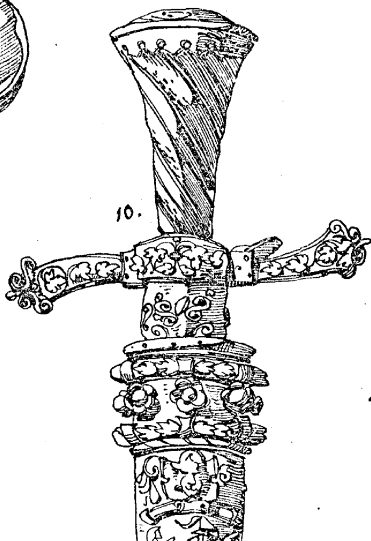
5.



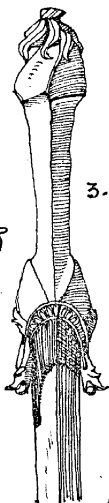
1.



10.



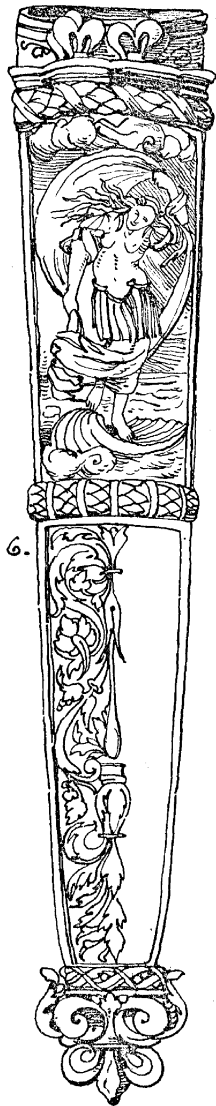
3.



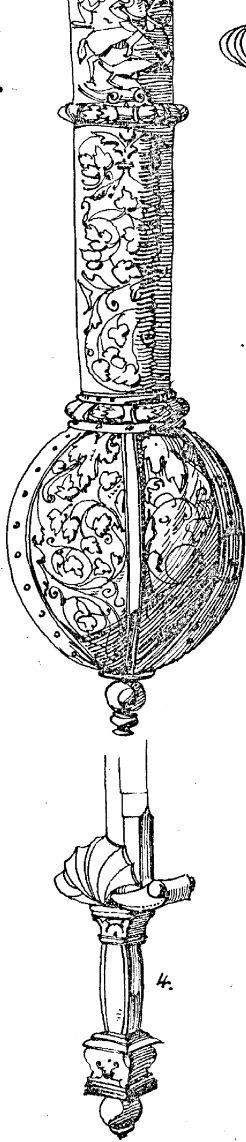
9.



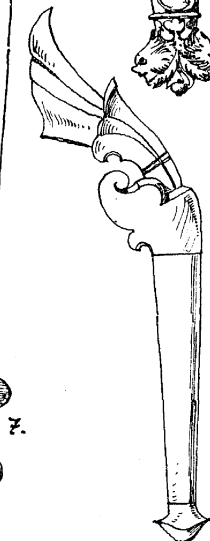
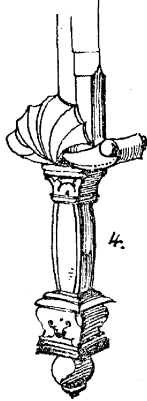
2.



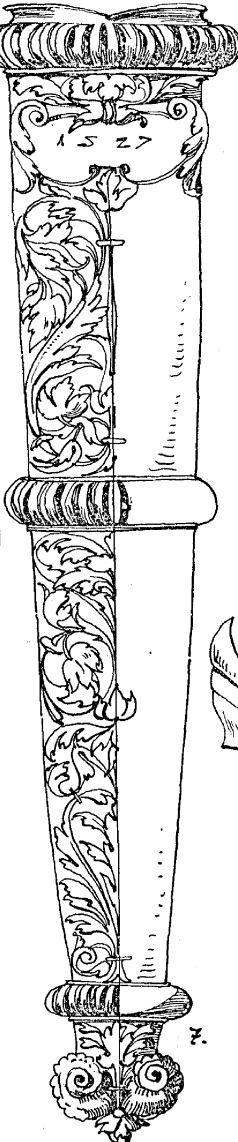
6.



4.



11.

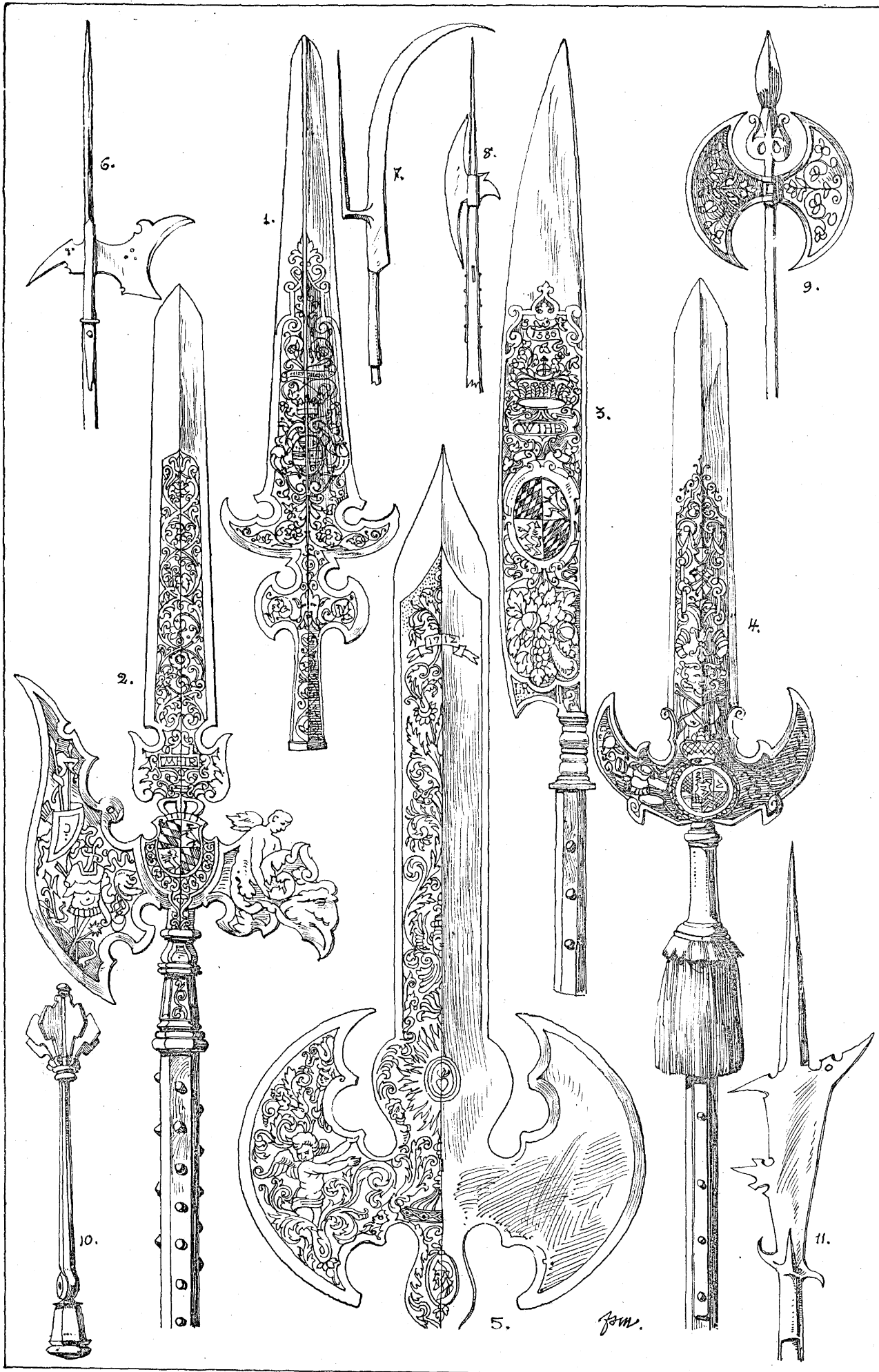


7.



8.

fsm.



Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

L'ornement.

XXIV. HEFT.

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLEHRE

EINE

SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH

FÜR

SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 250.



LEIPZIG 1885
VERLAG VON E. A. SEEMANN

Tafel 231-240.

Heft 24.

III. B. G e r ä t e .

Fortsetzung.

Wenn in der Einleitung zur Gruppe der Geräte gesagt ist, dass das Heft 24 dem Hausgerät gewidmet sei, so ist dies nicht so zu verstehen, als ob das letztere in seinem ganzen Umfange hier geschildert werden solle. Verschiedenes ist schon gebracht worden; so ist z. B. das Beleuchtungsgerät ja zum grossen Teil auch Hausgerät. Das vorliegende Heft giebt also gewissermassen aus dem verbleibenden Rest des Hausgerätes dasjenige, was in erster Linie nach der ornamentalen Seite hin noch in Betracht kommt. Es ist dies das Essgerät (Löffel, Messer und Gabel), allerlei Gerät zum Handgebrauch (Papiermesser, Schere und Tischglocke), Thürklopfer und Schlüssel, Handspiegel und Fächer (Toilettengerät), sowie einige Werkzeuge und Instrumente. Gerade in Bezug auf die letztgenannten Gegenstände hätte sich ein viel reichhaltigeres Material zusammenstellen lassen, wenn es die Raumeinteilung erlaubt hätte. Giebt es doch kaum ein Werkzeug oder Instrument, was zur Zeit der Renaissance nicht gelegentlich eine künstlerische Ausstattung erfahren hätte. Die Einführung der sog. Meisterstücke in den Zünften führte von selbst dazu, dass in Anwendung auf die allgeringlichsten Dinge hier und da ein übriges gethan wurde. Immerhin wird das Gebotene ausreichen, um die nötige Orientierung auch auf diesem Gebiete des Gerätes zu ermöglichen.

Taf. 231. (Löffel.)

Der Löffel ist eigentlich ein Schöpfgefäss und es ist dieser Gegenstand in der Gruppe der Gefässe auch bereits gestreift worden (vergl. Tafel 193). Als Essgerät sei demselben hier eine Stelle angewiesen. Der Löffel ist als Tafel- oder Tischgerät seit den ältesten Zeiten im Gebrauch, die Grundform ändert sich nicht wesentlich, wenn auch seine Form- und Grössenverhältnisse in den einzelnen Perioden etwas schwanken. Die Form der Löffelschale ist kreisrund, elliptisch oder eiförmig zugespitzt (im letzteren Falle meist mit der breiten Rundung, seltener mit dem zugespitzten Teil an den Stiel ansetzend. Der Griff hat die Form eines zylindrischen, prismatischen oder konisch zulaufenden Stabes oder er ist spatelförmig. Die spatelförmigen Griffe sind am freien Ende verbreitert, mit Cartouche- oder durchbrochener Arbeit geziert (Taf. 231, Fig. 28—30 und 26). Die prismatischen, zylindrischen und konischen Stiele endigen vornehmlich in Knöpfe, Büsten, Hermen und ganze Figuren (Fig. 13—17 und 19—23). Kleine antike Löffel, zum Essen von Muscheln, Eiern etc. dienend, sind wohl am Grifffende auch spitz zulaufend zum Öffnen der Muscheln u. s. w. Eine seltene Erscheinung sind Doppellöffel nach Figur 24. Häufiger finden sich aus der Zeit des Mittelalters und der Renaissance zusammenlegbare Taschenlöffel nach den Figuren 18, 19, 21 und 22. Schale und Griff liegen entweder in einer Ebene wie bei den Beispielen 3 und 16, oder sie bilden an der Verbindungsstelle ein Knie wie bei den Figuren 8, 10 und 11. Die Ornamentation beschränkt sich im allgemeinen auf den Griff; wo die Schale verziert wird, geschieht es mit irgend einer Art von Flachornamentik (Gravierung, Emaillierung). Als Material dienen die Edelmetalle, Legierungen, Zinn, Bein, Horn, Holz u. a. m.; häufig auch so, dass Griff und Schale aus verschiedenen Stoffen hergestellt sind.

1. Altägyptischer Löffel.
- 2—12. Antike Bronze-Löffel (Igulae) aus Pompeji.
- 13—14. Mittelalterlicher Löffel aus getriebenem Kupfer. 13. Jahrhundert. Schloss Pierrefonds. 16 cm lang.
- 15—16. Mittelalterlicher Löffel aus Zinn. 12. Jahrhundert. 17 cm lang.
17. " aus gehämmertem, ciseliertem Messing. Schloss Pierrefonds. 13 cm lang.
18. Taschenlöffel zum Zusammenlegen. 15. Jahrhundert. Museum Cluny in Paris. 12 1/2 cm lang. (Viollet-le-Duc.)
19. Renaissance-Löffel. South-Kensington-Museum in London.
20. " aus Silber, in ein Madonnabild auslaufend. 16. Jahrhundert. Museum Cluny in Paris. Originalgrösse.
21. Taschenlöffel zum Zusammenlegen. Deutsche Renaissance. 16. Jahrhundert. Sammlung Dzialynska. Originalgrösse.
22. Silberner Taschenlöffel zum Zusammenlegen. 16. Jahrhundert. Museum Cluny in Paris. Originalgrösse.
23. Renaissance-Löffel. 16. Jahrhundert. Schale aus Achat, Griff aus vergoldetem Kupfer. Museum Cluny in Paris. Originalgrösse, (L'art pour tous.)
24. Doppellöffel aus Bronze. Germanisches Museum in Nürnberg.
25. Kleiner Löffel aus einem persischen Tintenzug. 17. Jahrhundert. Sammlung Duhouset. Originalgrösse. (L'art pour tous.)
26. Persischer Löffel. 17. Jahrhundert. Sammlung Duhouset. Originalgrösse. (L'art pour tous.)
27. Kleiner Löffel aus Zinn. Mit der Inschrift: „Trink und is, Gott nit vergis“. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
28. Modern-französischer Löffel. (Gewerbhülle.)
29. Moderner Löffel; Silber, vergoldet und emailliert. Entworfen von Architekt F. O. Schulze. (Gewerbhülle.)
30. Moderner Löffel, Silber. Entworfen von F. Seitz.

Taf. 232. (Messer und Gabel.)

Im Gegensatz zum Löffel haben sich Messer und Gabel als Tischgeräte erst verhältnismässig spät eingebürgert. Wenn dieselben auch als Küchengeräte zum Zerlegen der Speisen wohl frühzeitig schon im Gebrauch waren, so sind sie doch als eigentliches Essbesteck erst zur Geltung gelangt, nachdem die Kunst des Essens ein gewisses Raffinement erreicht hatte. Zu Ausgang der römischen Kaiserzeit sollen bereits, wie man annimmt, Messer und Gabel auf die Tafel gekommen sein. Bei uns haben dieselben sich nachweislich erst im 15. oder 16. Jahrhundert allgemein eingebürgert. Es erklärt sich dies durch den Umstand, dass im früheren Mittelalter bei uns, wie heute noch im Orient, die Speisen mit dem Löffel oder den Fingern zu Mund geführt wurden, nachdem dieselben vorher in der Küche die nötige Zerkleinerung erfahren hatten. Der entsprechenden Reinlichkeit wurde durch öfteres Händewaschen beim Mahl nachgeholfen. In Bezug auf Form und Material gilt im allgemeinen das über den Löffel Gesagte auch für Messer und Gabel. Die Griffe werden schon der Gleichartigkeit des ganzen Besteckes halber ähnlich gebildet; an Stelle der Löffelschale treten die zwei- und mehrzinkige Gabel und die Messerklinge, die stets aus Stahl hergestellt wird. Der Messergriff ist verhältnismässig stärker, weil er eine grössere Widerstandsfähigkeit erfordert und weil die Messerseele (der Fortsatz der Klinge) in das aus anderem Material bestehende Heft, wie hier der Griff auch genannt wird, eingelassen werden muss. Die Form der Messerklinge hat im Lauf der Zeit verschiedene Wandlungen erfahren, wie unsere Abbildungen zeigen. Zum Zerschneiden des geweihten Brotes auf dem Altare wurden im Mittelalter eigenartige Messer benutzt, deren Klingen mit Sogensprüchen und Notenskalen in Gravierarbeit geziert wurden.

- 1—2. Mittelalterliche Messer (13.—15. Jahrhundert). Holzgriff mit Silber eingelegt.
- 3—4. Gotische Gabel aus dem 14. Jahrhundert. Gabel legiertes Metall, Griff Elfenbein mit Silberbeschlag. Sammlung Garneray. 19 cm lang.
5. Kleine Gabel aus vergoldetem Kupfer; Mittelalter; Sammlung Garneray. Originalgrösse.
6. Renaissance-Gabel aus Elfenbein. Sammlung Leon Bach. (L'art pour tous.)
7. Renaissance-Messer. South-Kensington-Museum in London.
8. Renaissance-Gabel. Sammlung Bach. (L'art pour tous.)
9. Renaissance-Messer.
10. Gabel aus der Barockzeit. South-Kensington-Museum in London.
- 11—12. Renaissance-Gabel. 17. Jahrhundert. In Dresden. (Musterornamente.)
- 13—14. Renaissance-Messer. " "
- 15—16. Moderne Gabel; Silber, vergoldet und emailliert. Entworfen von F. O. Schulze. (Gewerbhülle.)
17. Modernes Tafel-Messer; Silber, vergoldet und emailliert. Entworfen von F. O. Schulze. (Gewerbhülle.)

Taf. 233. (Papiermesser, Falzbein.)

Papiermesser und Falzbein, bei denen Begriff und Form häufig in einander übergehen, sind eine Errungenschaft der Neuzeit. Diese Geräte dienen, wie schon der Name es ausdrückt, zum Zuschneiden und Falzen des Papiers, zum Aufschneiden der Bücher, Zeitungen und Briefe und haben ihren Platz auf dem modernen Schreibtisch, auf dem Bureau. Sie haben gewöhnlich die Form ein- oder zweischneidiger Messer. Da dem Zweck entsprechend die Klinge nicht sehr scharf zu sein braucht, sind diese (wenn man sie überhaupt so nennen kann) und der Griff meist aus einem und demselben Material und zwar aus Elfenbein, Holz oder Messing. Die Ornamentation beschränkt sich sachgemäss auf den Griff, die Schneide wird höchstens mit Flachornamenten geziert.

1. Modernes Papiermesser aus Cuivre-poli (Messinguss).
- 2—3. Moderne Papiermesser oder Falzbeine. Für die Ausführung in Elfenbein oder Holz entworfen von Dir. G. Kachel. (Gewerbhülle.)
- 4—6. Moderne Papiermesser oder Falzbeine. Für Holzschnitzerei entworfen von J. Eberhardt in Heilbronn.
7. Modernes Papiermesser zum Brieföffnen. Ausgesägtes oder ausgestanztes Metall.

Taf. 234. (Scheren.)

Die Schere, in erster Reihe der weiblichen Handarbeit, dann aber auch verschiedenen anderen Zwecken dienend, kommt hauptsächlich in zwei verschiedenen Grundformen vor. Bei der älteren Form (französisch: forces), die sich bis zu Ende des Mittelalters erhält, sind beide Schneiden durch einen federnden Bügel in eins verbunden, wie dies Figur 1 zeigt. Die spätere Form (franz. ciseaux), die übrigens schon vom 10. Jahrhundert an vereinzelt auftritt, zeigt zwei getrennte, um einen Mittelstift bewegliche Teile, die einerseits in die Schneiden, andererseits in Griffe mit ringförmigen Ösen zum Durchstecken der Finger endigen. (Fig. 2, 3, 5, 6.) Die symmetrische Anlage ist die gewöhnliche. Vereinzelt sind Abweichungen nach Figur 4. Nicht selten wird die Schere mit Ketten versehen, um für sich allein oder zusammen mit anderen Dingen an einer sogenannten Chatelaine getragen zu werden. Auch erhalten die Spitzen zum Schutze wohl einen Scherenhut. (Vergl. Fig. 10.) Die Verzierung beschränkt sich auf die Griffe und erfolgt vielfach als durchbrochene Arbeit, während die Klingen unverziert bleiben oder ein Flachornament durch Tauschieren etc. erhalten. Wo Griff und Schneiden nicht aus einem Material sind (und das kann in diesem Falle nur Stahl sein), werden die Griffe wohl auch aus Messing oder Silber hergestellt. In der Mitte stehen die Scheren mit vergoldeten, versilberten, vernickelten Griffen. Die Renaissance hat in Scheren einen bedeutenden Luxus getrieben, heute sind die glatten und einfachen Formen an der Tagesordnung. Die Grösse der Scheren richtet sich nach dem speziellen Zweck, dem sie zu dienen haben. Da die Klingen sich beliebig vergrössern und verkleinern lassen, nicht so aber die Griffe, so entstehen verschiedenartige Gesamtverhältnisse. Aus der Reihe der von der gewöhnlichen Art abweichenden, für besondere Zwecke benutzten Scheren seien erwähnt die Lichtputzscheren, die häufig als Vogel gebildet werden (Fig. 8) und die Kohlscheren oder Kohlzangen (Parallelogrammscheren) nach Figur 9.

1. Schere älterer Form. South-Kensington-Museum in London.
2. Schere aus dem 16. Jahrhundert. Klingen geätzt, Griff vergoldet. Aus dem Jagd- und Reisetisch des Kurfürsten August I. von Sachsen. Königl. historisches Museum in Dresden. (Kunsthandwerk.)
- 3—4. Persische Scheren. 17. Jahrhundert. Sammlung Duhouset. Originalgrösse. (L'art pour tous.)
5. Schere im South-Kensington-Museum in London.
6. Schere aus dem 17. Jahrhundert. Deutsche Renaissance. In Dresden. (Musterornamente.)
7. Scherengriff aus vergoldetem Silber. Deutsche Renaissance. (Kunsthandwerk.)
8. Lichtputzschere in Gestalt eines Vogels.
9. Kohlschere. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.

Taf. 235. (Tischglocken.)

Zu denjenigen Geräten, die sozusagen in der Regel eine über das praktische Bedürfnis hinausreichende künstlerische Ausschmückung erfahren, gehört auch die Tischglocke. Zur Zeit des Mittelalters und der Renaissance scheint dieselbe hauptsächlich in antlicher Eigenschaft für Ratstube u. s. w. und zu kirchlichen Zwecken gebraucht worden zu sein, während ihre Einführung auf dem profanen Haustisch zum Herbeiführen der dienstbaren Geister erst in späterer Zeit erfolgte. Unsere heutige, an parlamentarischen und anderen Versammlungen so reiche Zeit kann diesen Gegenstand an allerwenigsten entbehren. Die notwendigen Bestandteile der gewöhnlichen Tischglockenform sind der Glockenmantel, der im Innern des Mantels aufgehängt, bewegliche Klöppel und der Glockengriff. Die ersten beiden Teile sind stets aus Metall, und zwar der Mantel aus einer Legierung, wohl auch aus Silber, der Klöppel aus Eisen; der Griff kann aus demselben Material wie der Mantel oder aus Holz, Elfenbein etc. hergestellt sein. Die Form des Mantels ist gewöhnlich derjenigen der grossen Kirchenglocken ähnlich und hat sich auf Grund praktischer Erfahrungen ergeben (Fig. 2, 3). Seltener sind Formen nach den Figuren 1, 5 und 6. Die Tischglocken für den Hausgebrauch sind klein, durchschnittlich etwa 10 cm hoch, zu offiziellen Zwecken werden dieselben grösser, bis zu 30 cm Höhe

angefertigt. Die letztere Art erhält häufig als accessorische Zuthat eine Untersatzplatte oder ein Untergestell (Fig. 7 u. 8). Der Griff erhält die Form eines langgestreckten Knopfes (Fig. 2, 3, 7, 8) oder eines Bügels (Fig. 1 u. 6). Die Ornamentation verlegt sich auf den Griff, sowie auf das Aussere des Mantels, der häufig mit Wappen und Inschriften geschmückt wird. Hin und wieder finden sich Tischglocken in Form von Damen, wobei der weite Rock als Glockenmantel dient (Fig. 4); auch treten Glocken mit durchbrochenem Mantel sporadisch auf. In der neuesten Zeit tritt die herkömmliche Tischglockenform zu Gunsten anderer Bildungen zurück, bei denen das Anläuten durch Drücken auf einen Knopf mittelst Federdruck oder Zahnradkonstruktion erfolgt. Die Figuren 9 und 10 geben zwei hierhergehörige Beispiele wieder.

1. Moderne Tischglocke in Messingguss nach einem alten Vorbild.
- 2—3. Renaissance-Tischglocken aus Bronzeguss. 16. Jahrhundert. Museum in Wiesbaden. Circa 12 cm hoch.
4. Moderne Tischglocke in Messingguss nach einem alten Vorbild.
5. Moderne Tischglocke in Messingguss.
6. Modern-französische Tischglocke, entworfen von D. Bénard. Originalgrösse. (L'art pour tous.)
7. Tischglocke in Silber mit Elfenbeingriff, entworfen von Architekt F. Schulz. Mit Untersatzsteller 20 cm hoch. (Gewerbehalle.)
8. Präsidentenglocke aus dem Rathaus zu Mailand. Entworfen von Architekt Angelo Colla. (Gewerbehalle.)
- 9—10. Moderne Tischglocken neueren Systems.

Taf. 236. (Thürklopfer.)

Wenn der Thürklopfer auch im Altertum schon im Gebrauch war, wie ein antikes in Capua gefundenes Beispiel (Medusenhaupt mit Ring) zeigt, so ist sein eigentliches Zeitalter die romanische und gotische Epoche und vor allem die Renaissance. Für unsere heutige Zeit ist er bereits historisch geworden; er ist längst durch den modernen Glockenzug und anderweitige Läutewerke ersetzt. Seine beinahe ausschliesslichen Herstellungsmaterialien sind Bronzeguss und Schmiedeeisen. Seine Grösse ist schwankend, wie die der Thüren und Thore selbst, zu denen er in Verhältnisse stehen musste. Es lassen sich hauptsächlich 3 Arten von Thürklopfern unterscheiden. Die erste hat die Form eines Ringes, der häufig durch einen Löwenrachen gehalten wird. In dieser Form ist der Klopfer zugleich Thürgriff. (Fig. 1—7.) Die zweite Art hat die Form eines an einem primitiven Scharnier beweglichen Hammers. Die dritte Art (es sind dies die zur Zeit der Hochrenaissance auf italienischem Boden entstandenen Bronzethürklopfer) zeigt figurale Gruppenbildungen von menschlichen Gestalten, Löwen, Delphinen u. s. w. (Fig. 9 u. 11). In allen 3 Fällen schlägt der bewegliche Teil auf einen Metallvorsprung auf, um den nötigen Lärm hervorzubringen. Bei der dritten Art wird die an der Thür befestigte Unterlagplatte zur Nebensache, während sie bei den erstgenannten beiden Arten in formaler Beziehung oft die Hauptsache bildet. Schon die gotische Zeit hat reichgezierte Unterlagplatten in durchbrochener Arbeit, meist von der Form eines über Eck stehenden Quadrats gebildet, ein Motiv, das die Renaissance häufig beibehält (Fig. 4) oder durch Doppeladler u. a. ersetzt (Fig. 5). Die vorliegende Tafel giebt aus dem äusserst reichhaltigen Material 11 verschiedene Beispiele.

1. Romanischer Thürklopfer aus Bronze. Nordportal der Kathedrale zu Puy-en-Velay. 11. Jahrhundert.
2. Thürklopfer aus dem 15. Jahrhundert. Sammlung Soyter in Angsburg. 20 cm im Quadrat.
3. Renaissance-Thürklopfer im Museum zu Berlin. 7 cm im Quadrat.
4. Thürklopfer aus der Zeit des Übergangs von der Gotik zur Renaissance. Kirche St. Peter in Strassburg. Auf rotes Tuch aufgesetzt. 14 cm im Quadrat.
5. Schmiedeeiserner Thürklopfer; deutsche Renaissance. 16. Jahrhundert. National-Museum in München.
6. Renaissance-Thürklopfer nach Guichard.
7. Bronze-Thürklopfer aus der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil. 13. Jahrhundert. Ostportal der Kathedrale zu Noyon. 22 cm hoch.
8. Thürklopfer in Schmiedeeisen. Niederländische Renaissance. Sammlung Vermerch. 36 cm hoch.
9. Bronze-Thürklopfer; italienische Renaissance. Von einem Hause in Ferrara. 34 cm hoch. (David mit dem Haupte des Goliath.) (Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker.)
10. Bronze-Thürklopfer. Italienische Renaissance 1560. South-Kensington-Museum in London.
11. Bronze-Thürklopfer. Italienische Renaissance. Österreichisches Museum in Wien. (Gewerbehalle.)

Taf. 237. (Schlüssel.)

Es ist nicht die Aufgabe des vorliegenden Werkes, die technische Entwicklung des Schlosses, wie sich dieselbe seit der Zeit der Antike bis heute vollzogen hat, zu geben. Auch scheint es als zu weitgehend, die ornamentalen Einzelheiten der Schlosskassen wiederzugeben; dagegen sei dem Schlüssel eine Tafel eingeräumt, während der Schlüsselschild in der Gruppe der Umrahmungen seine Stelle finden soll. Abgesehen von eigenartigen Bildungen, wie sie Figur 2 zeigt, besteht die gewöhnliche Form des Schlüssels aus 3 Teilen, dem Schlüsselgriff (Schlüsselring, Schlüsselröhre), dem Schaft oder Rohr und dem Schlüsselbart. Die Schlüssel mit hohlem Schaft heissen weibliche oder deutsche Schlüssel; diejenigen mit massivem Schaft volle oder französische Schlüssel. Rohr oder Schaft sind meist cylindrisch, glatt oder profiliert; seltener kantig oder prismatisch. Der Bart, als rechteckige Platte am unteren Ende des Schaftes seitlich vorstehend, wird durch Einschnitte gegliedert. Die eigentliche Verzierung bleibt dem Griff vorbehalten. (Eine Ausnahme macht der pompejanische Schlüssel, den Figur 1 darstellt und an welchem der Griff glatt, Bart und Schaft dagegen zierlich ausgeschmückt sind.) Das Material für Schlüssel ist Eisen und Bronze, häufig auch so, dass der Schaft aus Eisen, der Griff aus einem anderen Metall besteht; auch werden sowohl die Schlüsselgriffe, wie auch die ganzen Schlüssel gerne vergoldet. Die Glanzperiode für den Schlüssel fällt in das Mittelalter und die Renaissance; unsere modernen Schlüssel sind den alten gegenüber durchschnittlich kleiner, einfacher und wenn auch weniger schön, so doch um so zweckmässiger. Schliesslich sei noch jener kolossalen Schlüssel gedacht, die vordem als Innungs- und Schlosseraushängszeichen angefertigt wurden und sich hin und wieder finden.

1. Antiker Schlüssel, gefunden in Pompeji. (Blümmen, das Kunstgewerbe im Altertum.)
2. Römischer Schlüssel aus Bronze, gefunden am Hohenkrähen. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
3. Romanischer Schlüssel aus Bronze. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
- 4—5. Renaissance-Schlüssel aus dem 16. Jahrhundert. (Kunst und Gewerbe.)
- 6—8. Renaissance-Schlüssel und Schlüsselgriffe im Museo Medio Evo und Rinascimento in Rom. (Gewerbehalle.)
9. Renaissance-Schlüssel nach Guichard.
10. „ „ im South-Kensington-Museum in London.

11—12. Schlüssel aus dem 16. Jahrhundert. Deutsche Renaissance. (Kunst und Gewerbe.)

13—14. Schlüsselgriffe aus dem 18. Jahrhundert. Nach P. Decker. (Wessely.)

15—19. Moderne Schlüssel und Schlüsselgriffe, entworfen von Architekt Otto Girard in Berlin. (Gewerbehalle.)

Taf. 238. (Handspiegel.)

Aus dem Gebiet des weiblichen Toilettengerätes ist zunächst der Handspiegel zu berücksichtigen. Seine Geschichte zerfällt in zwei Hauptabschnitte. Im Altertum und dem früheren Mittelalter bediente man sich ausschliesslich der Metallspiegel. Die polierte Metallfläche war Bronze oder Silber. Etwa vom 13. Jahrhundert ab erschienen neben den Metallspiegeln die Glasspiegel, bei denen die spiegelnde Fläche aus Glas mit hinterlegter Metallfolie besteht. Die antiken Metallspiegel, speziell die etruskischen, von denen eine grosse Anzahl auf uns gekommen ist, zeigen eine gravierte Ornamente und figurliche Darstellungen aus der Mythologie und dem täglichen Leben, meist in primitiver, teils auch in vorzüglicher Ausführung. Die Glasspiegel sind durchgehend glatt. Die Grundform des antiken Spiegels ist kreisrund oder birnförmig (Fig. 1—6), diejenige der Glasspiegel kreisrund oder elliptisch. (Fig. 8 u. 9.) Die plastische Ornamentation beschränkt sich beim antiken Handspiegel auf Griff und Umrahmung. Griff sowohl als Umrahmung können aus dem verschiedensten Material bestehen, so z. B. aus Holz, Elfenbein, Metall. Auch hier wieder ist es die Renaissance, die dem Handspiegel den reichsten Schmuck zu teil werden lässt. Wo der Schmuck das figurliche Gebiet betritt, sind es, dem Gegenstand entsprechend, Amoretten und aphroditische Gestalten, welche die Griffe und Umrahmungen beleben. Mit der stets zunehmenden Einführung der Wand- oder Tafelspiegel hat der Handspiegel seine ehemalige Bedeutung verloren, so dass die moderne Zeit an diesem Gegenstand ihre Kunst nicht mehr wesentlich betätigt.

1. Ägyptischer Bronzespiegel. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
2. Ägyptischer Bronzespiegel. Griff in Holz geschnitzt. Britisches Museum in London.
- 3—4. Griechische Bronzespiegel aus Athen.
5. Pompejanischer Handspiegel.
- 6—7. Etruskische Handspiegel mit gravierten Darstellungen. (Griffe fehlend.)
8. Renaissance-Handspiegel aus dem 16. Jahrhundert. (Kunst und Gewerbe.)
9. Renaissance-Handspiegel. Nach Etienne de Laune 1549—1583. (Wessely.)

Taf. 239. (Fächer.)

Das interessanteste der Toilettengerätes ist unstreitig der Fächer (von *focarius* = Blasebalg). Historisch nachweisbar ist derselbe seit 3 Jahrtausenden ununterbrochen, wenn auch nicht immer gleich häufig im Gebrauch. Der Fächer allein würde schliesslich genügen, um ein geschichtliches Bild des Kunstgewerbes aller Zeiten nach künstlerischer und technischer Seite hin zu geben. Der Zweck des Fächers ist ein zweifacher. Er wird benutzt erstens, um dem Antlitz Kühlung zuzuführen, zweitens um die Fliegen und andere Insekten abzuwehren. Nach dem erstgenannten Zwecke heisst er lateinisch „*labellum*“ (von *flare* = wehen), französisch „*éventail*“, nach dem zweiten Zwecke lateinisch „*muscarium*“ (von *musca* = Fliege, französisch „*emouchoir*“). Die deutsche Sprache macht eine derartige Scheidung nicht. Gelegentliche Nebenzwecke des Fächers sind sein Gebrauch zum Anblasen des Feuers (z. B. im alten Persien, wo das Anblasen des Feuers mit dem Munde aus religiösen Gründen verboten war) und als Würdezeichen bei kirchlichen und höfischen Ceremonien. Aus dem Zwecke des Fächers ergibt sich die Thatsache von selbst, dass derselbe seine Hauptverwendung in den südlichen, resp. warmen Ländern der Erde gefunden hat.

Die vielfachen Formen, die dem Fächer zu teil werden, lassen sich auf 5 verschiedene Hauptformen zurückführen:

1. Der Wedelfächer oder kurzweg Wedel. An einem Stiel oder Griff sitzt ein festes Blatt. (Fig. 6—9.)
2. Der Fahnenfächer. An dem Stiel oder Griff ist um diesen beweglich ein seitliches Blatt, die „Fahne“, angebracht. Fig. 10 u. 11. Das Blatt nimmt sowohl beim Wedel- als beim Fahnenfächer die verschiedensten Formen an und wird aus den verschiedensten Materialien gebildet.
3. Der Radfächer. An dem Stiel oder Griff ist ein Rechteck aus Papier, Seide oder einem anderen Material so befestigt, dass dasselbe sich zusammen falten und in einen Kreis aus einander breiten lässt. (Fig. 12.)
4. Der Lamellenfächer. Einzelne Lamellen oder Zungen aus steifem Material sind an dem einen Ende durch einen Stift verbunden und lassen sich, zusammengelassen durch ein durchgezogenes Band, über einander schieben oder radial zu einem Kreissektor ausbreiten, dessen Winkelgrösse zwischen 90 und 180° schwankt. (Fig. 13.)
5. Der Faltfächer. Derselbe unterscheidet sich von der vorigen Art dadurch, dass die einzelnen Zungen in ein „Faltblatt“ aus Papier, Seide etc. endigen, das sich beliebig zusammenfalten oder ausbreiten lässt. (Fig. 14.)

Danach sind Wedel-, Fahnen- und Radfächer gestielt, Lamellen- und Faltfächer ungestielt. Der Radfächer, als gestielter Faltfächer, hält gewissermassen die Mitte. Die Grösse der Fächer ist je nach Zweck und Mode sehr verschieden, richtet sich aber im allgemeinen nach der zweckmässigen Handhabung; im grossen ganzen gilt die Regel, je fester und steifer, resp. undurchlassender für die Luft das Blatt ist, desto kleiner kann der Fächer sein. Ferner erfordert der Zweck der Kühlung breite und kürzere Formen, der Zweck des Fliegenwehrens langgestreckte und schmalere Verhältnisse.

In historischer und stilistischer Beziehung möge folgendes erwähnt sein: Der Wedelfächer ist der primitivste und älteste. Sein natürliches Vorbild ist das getrocknete Palmwedeln und aus Flechtwerk in Form von Blättern gebildet werden (Fig. 4). Ebenso gilt die Feder als ein natürliches Vorbild, daher ihre vielfache Verwendung an Fächern aller Art. Der Fahnenfächer ist der unzweckmässigste, des Orients (Indien, Türkei, Marroco, Tunis etc.). Der Radfächer ist ebenfalls im Mittelalter gebräuchlich (langgestielt), sowie in gewissen Gegenden Italiens, in Persien, in China und Japan bis auf die heutige Zeit. Der Lamellenfächer und der Faltfächer sind neueren Datums. Ihre Einführung fällt mit dem allgemeinen Gebrauch des Fächers im 17. Jahrhundert (15. Jahrh.) Dem Überhandnehmen des Lamellenfächers im 17. Jahrhundert folgt die Glanzperiode des Faltfächers zur Zeit des Rococo. Die in der heutigen Mode dominierende Form ist ebenfalls der Faltfächer.

Ägyptische Wandmalereien und assyrische Reliefbilder zeigen im Gefolge der Könige häufig Fächerträger mit grösseren oder kleineren Wedeln. Die stereotypen ägypter-ähnlichen Formen werden durch die Figuren 1 und 2, die assyrischen durch Figur 3 bildern etc. zu schliessen zeigte der griechische Fächer an langem Stiel ein als wirklichen die römischen Frauen, die denselben selbst handhaben oder Sklaven als alter trat der Fächer in den Dienst der Kirche; Diakone und Ministranten wehrten die Fliegen von der heiligen Hostie mit Wedeln, deren Blatt häufig die Form von sechsflügeligen Seraphinen hatte. Mit der Profanierung des Fächers liess die Kirche

seinen Gebrauch fallen. Die Renaissancezeit ging, wie bereits erwähnt, vom Wedel zum Lamellen- und Faltfächer über. Die Lamellenfächer boten reichliche Gelegenheit zu Schnitz- und Decouperarbeiten in Elfenbein, Horn, Schildpatt, zu Filigran- und Emailarbeiten; der Faltfächer bot der dekorativen Ausschmückung durch Malerei ein unbeschränktes Feld. Künstler wie Boucher und Watteau huldigten mit anderen Berufenen und Unberufenen der Fächermalerei (Schäferszenen u. a.). In diese Zeit fällt die Erfindung des Vexierfächers, der, je nachdem er gefaltet wurde, verschiedene Bilder zeigte. Spitzenfächer, Fächer mit Spiegeleinlagen, Monogramm- und Autographen- oder Albumfächer, die mit Metallfitter gezierten Empire-Fächer vervollständigen den Apparat. Der moderne Ballfächer ist ein grosser Faltfächer mit naturalistischen Blumenmalereien. Nebenbei kommen alle möglichen anderen Formen gelegentlich zur Anwendung. Neben Frankreich sind es China und Japan, die den Fächermarkt beherrschen. Heinrich Frauberger, der eine empfehlenswerte Monographie des Fächers geschrieben hat*, behauptet, dass die letztgenannten Länder allein zusammen etwa 3/4 der 400 Millionen Fächer erzeugten, die jährlich auf der Erde fabriziert werden.

Schliesslich möge eine kurze Aufzählung derjenigen Stoffe folgen, die hauptsächlich zur Herstellung der Fächer benutzt werden. Es sind dies: Bambus, Palmblätter, Holz, Bein, Horn, Elfenbein, Schildpatt, Perlmutter, Metall, Papier, Stroh und anderes Geflecht, Seide, Spitzen, Gelatin, Mika, Leder, Pfauen-, Fasanen-, Kolibrifedern u. s. w.

1. Altägyptischer Wedelfächer, mit Federn besteckt. (Griff weggelassen.)
2. Altägyptischer schmaler Federwedel.
3. Wedelfächer von einem assyrischen Relief im Britischen Museum in London.
4. Wedelfächer aus Palmblattgeflecht. Von den Süd-Karolinern. (Frauberger.)
5. " " " " Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
6. Moderner Palmblattwedel mit gesäumtem Rande.
- 7—8. Modern-japanesische Wedelfächer aus Bambus und Papier.
9. Moderner Wedelfächer. Bedrucktes Papier mit Seidenfransen und vergoldetem Holzgriff.
10. Chinesischer Fahnenfächer; Griff umflochtenes Holz; Fahne: Pappe, überzogen und mit Schnurrosetten verziert, mit Pfauenfedern besteckt. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
11. Indischer Fahnenfächer; Griff Holz, Fahne Pappe, mit Seide bespannt, mit Schnüren und Käferflügeln geziert, mit Pfauenfedern besteckt. (Frauberger.)

* Frauberger, H., die Geschichte des Fächers. Leipzig, K. Scholtz. 5 M. 60.

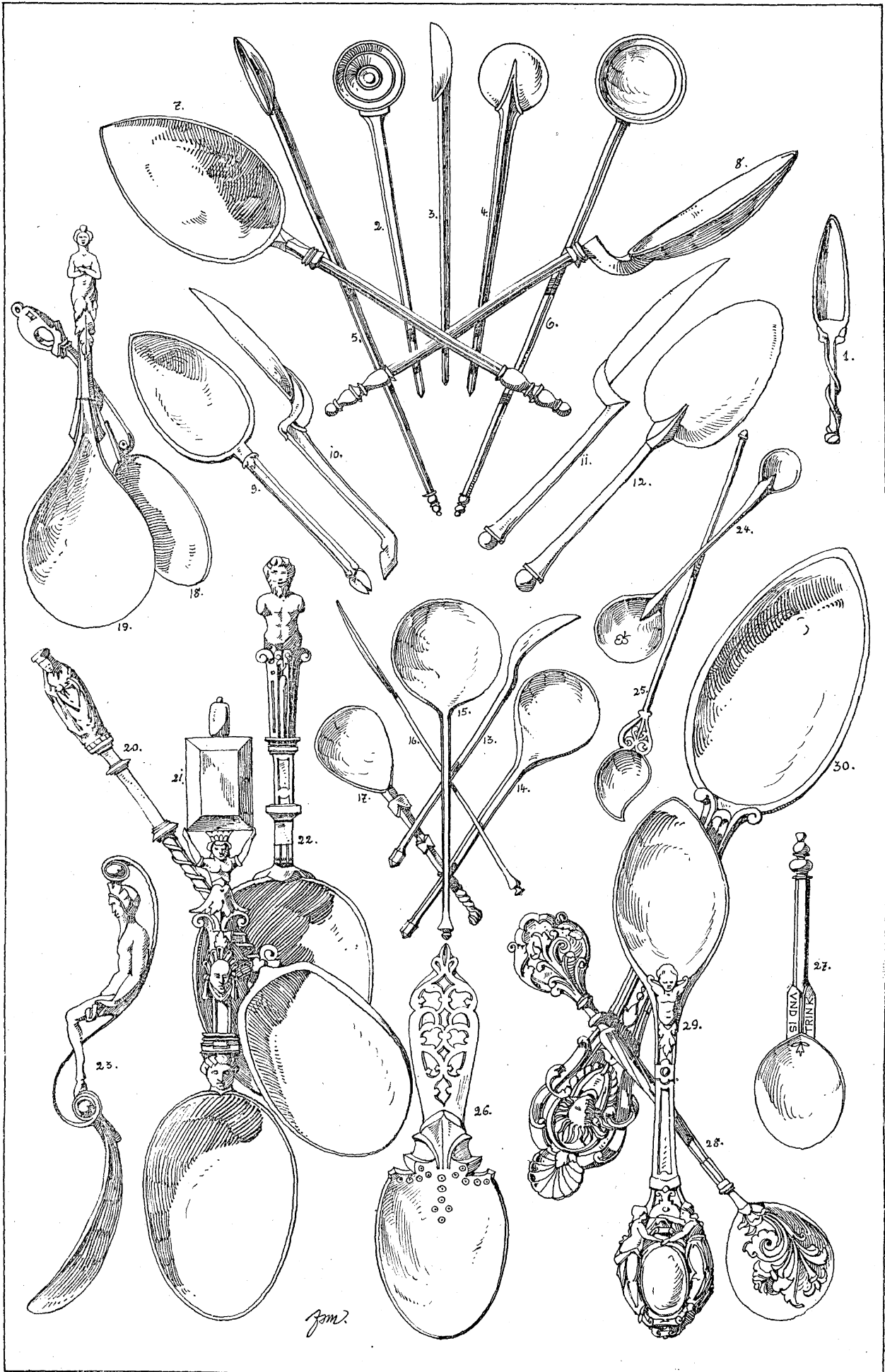
12. Mittelalterlicher Radfächer. Französisch. Nach Viollet-le-Duc.
13. Moderner Lamellenfächer mit Bügel und Quaste. Holz und Birkhuhnfedern.
14. Moderner Faltfächer mit Bügel und Quaste. Holz und bemalte Seide. Deckblätter mit Goldornamenten.

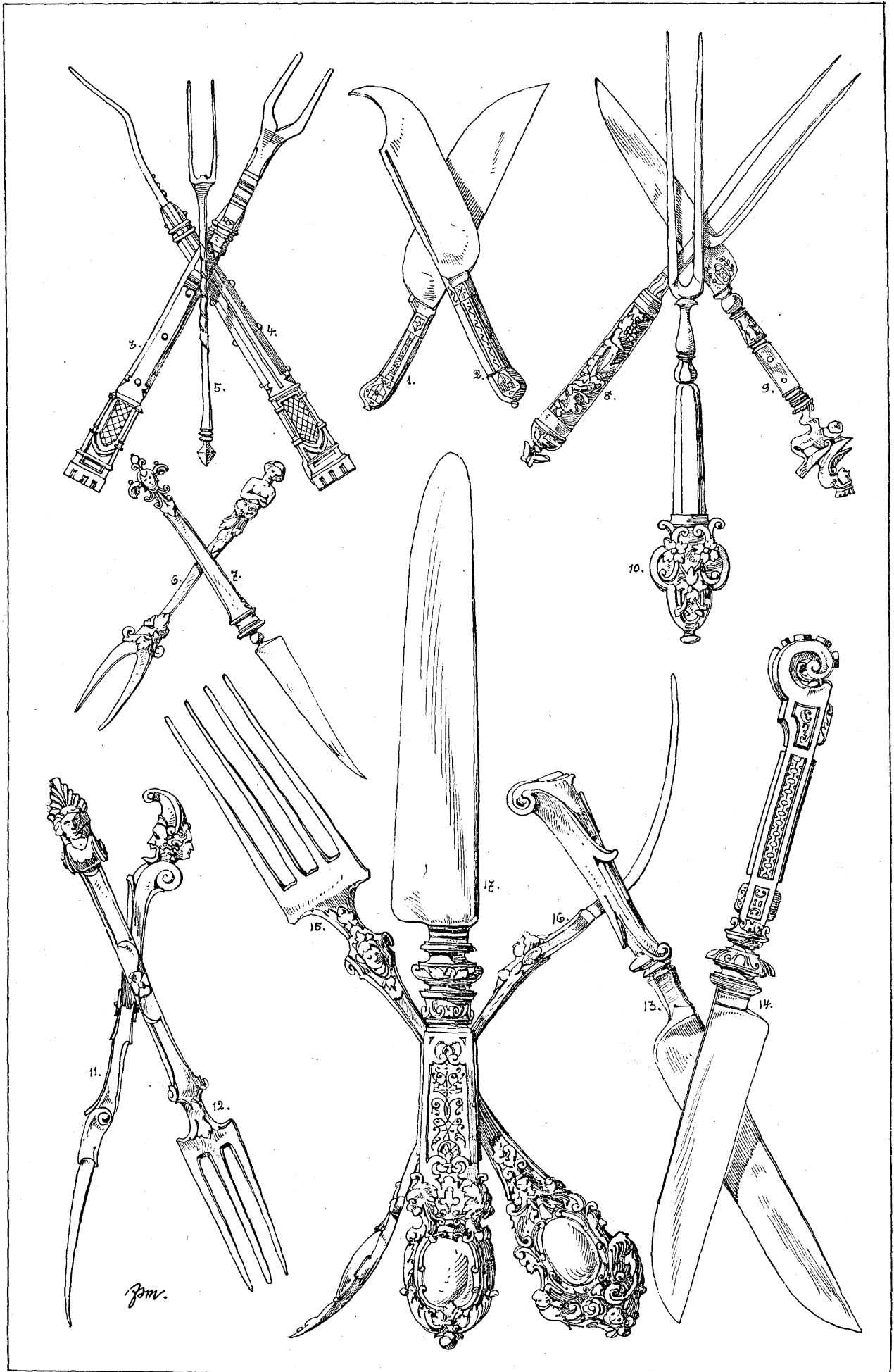
Taf. 240. (Werkzeuge etc.)

Von den Werkzeugen und Instrumenten, die mehr gelegentlich oder zufällig eine künstlerische Ausstattung erfahren, seien angeführt: Hämmer, Zangen, Lichtputzen, Zirkel, Ellenmasse, Fasshahnen, Mörser, Waffeloisen, Kuchenformen, Sand-, Sonnen- und andere Uhren u. s. w., u. s. w. Es würde zu weit führen, jeden einzelnen dieser Gegenstände für sich zu behandeln. Allgemein sei bemerkt, dass dieselben als sog. Meisterstücke, als Bestandteile der Reisenecessaires der Fürsten und Vornehmen oder zu gewissen kirchlichen oder bürgerlichen Ceremonien angefertigt wurden, wie z. B. der in Figur 1 dargestellte Hammer, mit welchem Papst Julius III. das achte Jubeljahr (1550) eröffnete, indem er an das vermauerte Hauptthor von St. Peter drei Schläge als Zeichen zum Öffnen that.

Tafel 240 stellt einige derartige Objekte, jedoch ausser allem Zusammenhang dar.

1. Ceremonienhammer aus vergoldetem Silber. Italienische Renaissance. 16. Jahrhundert. Von Gregor XIII. an Herzog Ernst von Bayern geschenkt. Später in Landshut im Privatbesitz. Jetzt im Nationalmuseum in München. Unter dem emaillierten Wappen steht die Inschrift: Julius III. Pont. Max. Jubilaeum VIII condidit feliciter MCCCCCL. Das Relief der Rückseite zeigt Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend; darunter die Worte: Percussit petram et fluxerunt aquae. (Kunsthandwerk.)
2. Eiserner Zange. Deutsche Arbeit. Germanisches Museum in Nürnberg.
3. Lichtputzer aus Messing. Deutsche Renaissance. Germanisches Museum in Nürnberg.
- 4—5. Vorder- und Seitenansicht eines Zirkels. Bronze, eiseliert, graviert und vergoldet. Deutsche Renaissance. 16. Jahrh. Originalgrösse.
6. Fasshahn, in Messing gegossen und eiseliert. Deutsche Renaissance. 16. Jahrhundert. 30 cm lang. (Vorbilder für die Kleinkunst in Bronze.)
7. Moderner Apparat zum Aufstecken schwedischer Streichhölzer, sog. Schwedenständer aus Messingguss.

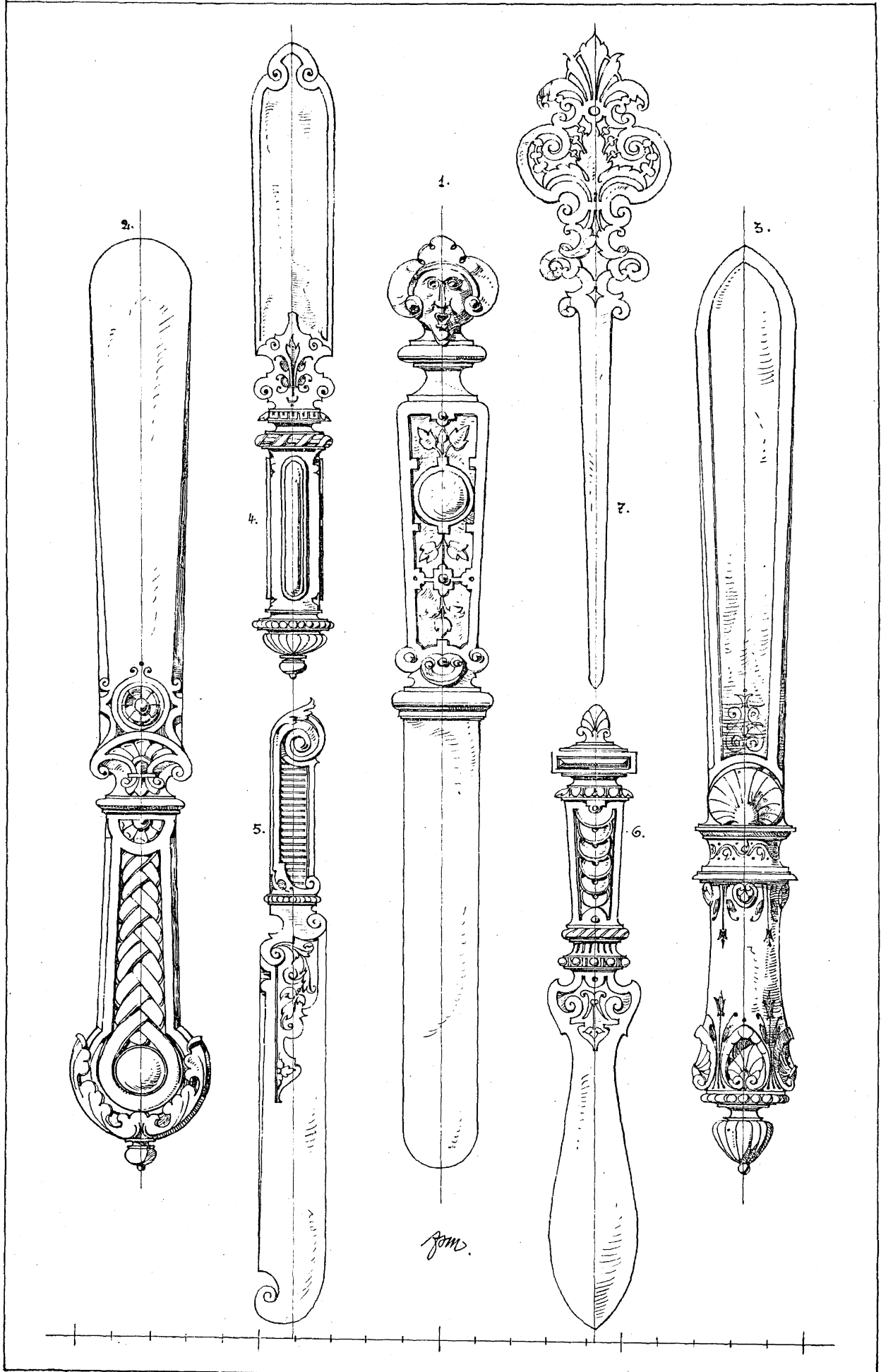


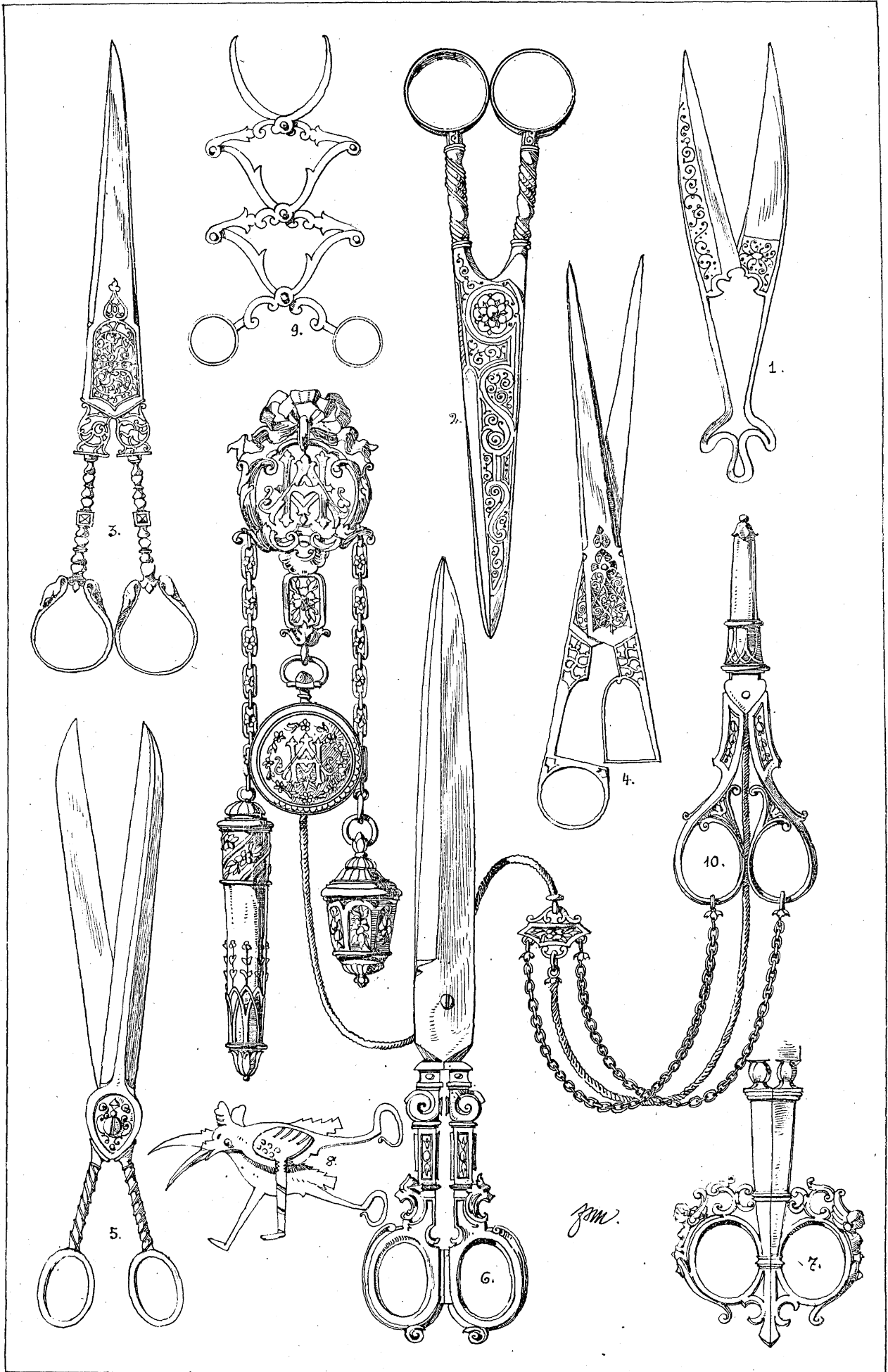


Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

L'ornement.

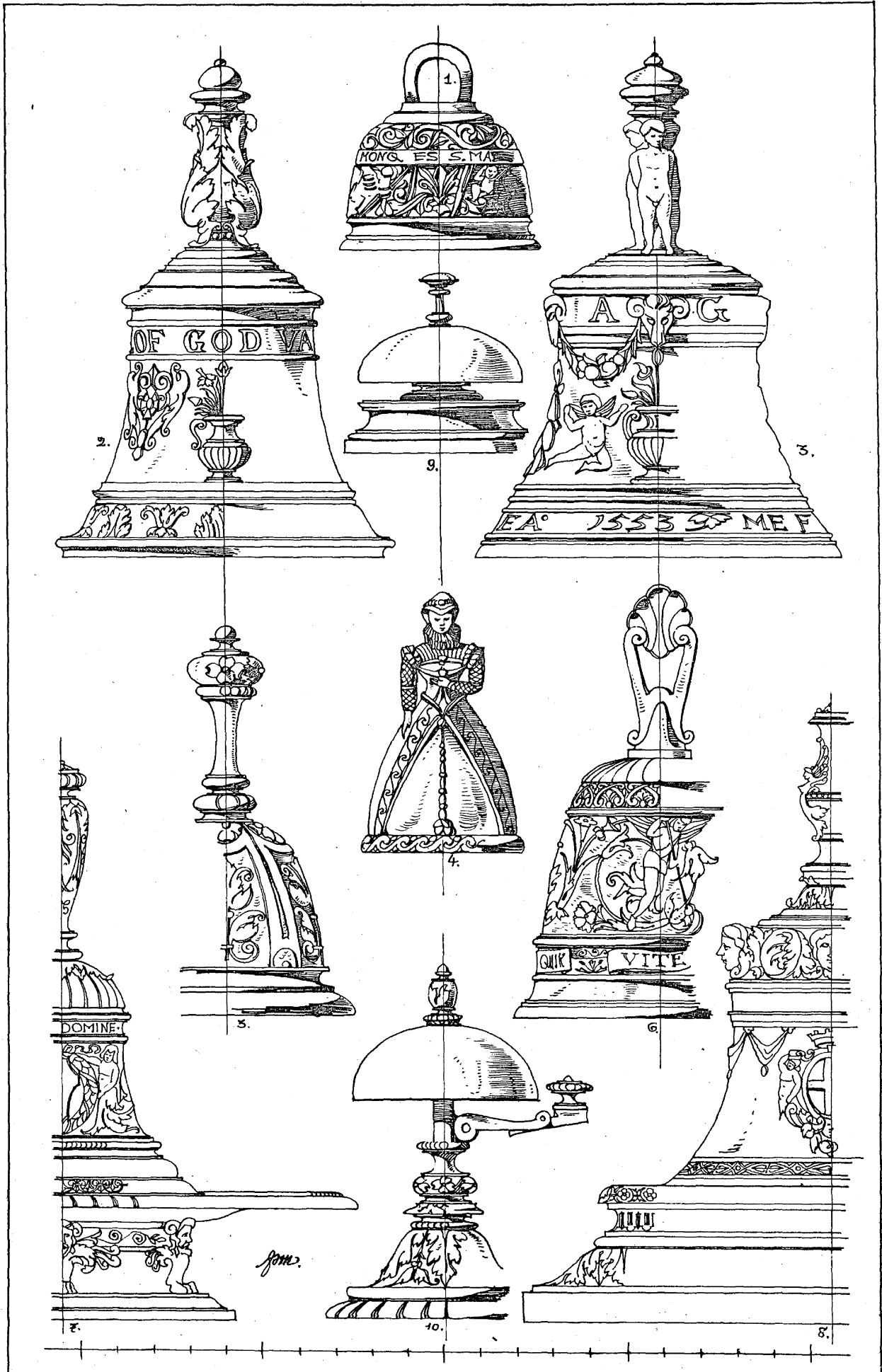




Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

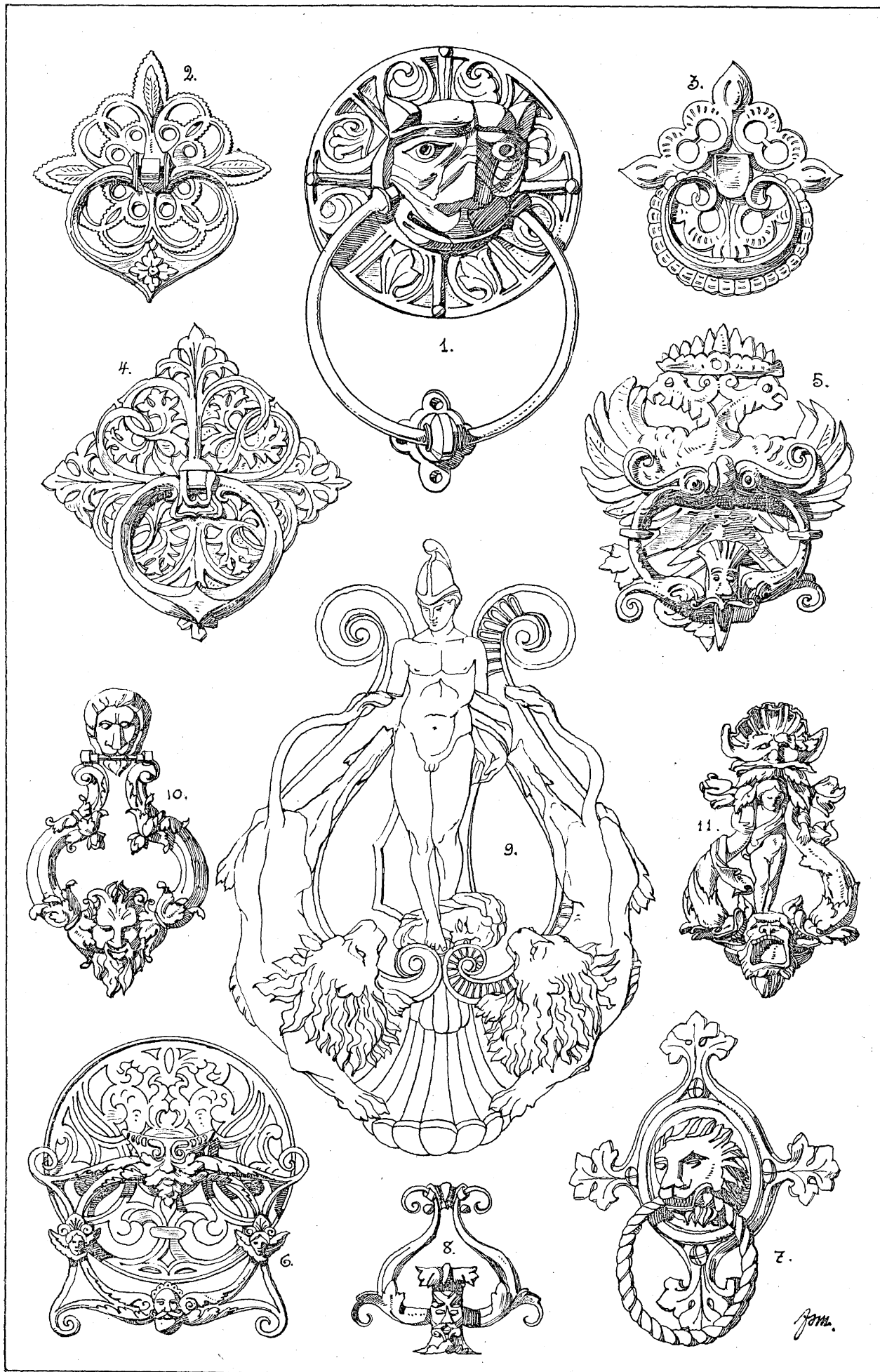
L'ornement.



Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

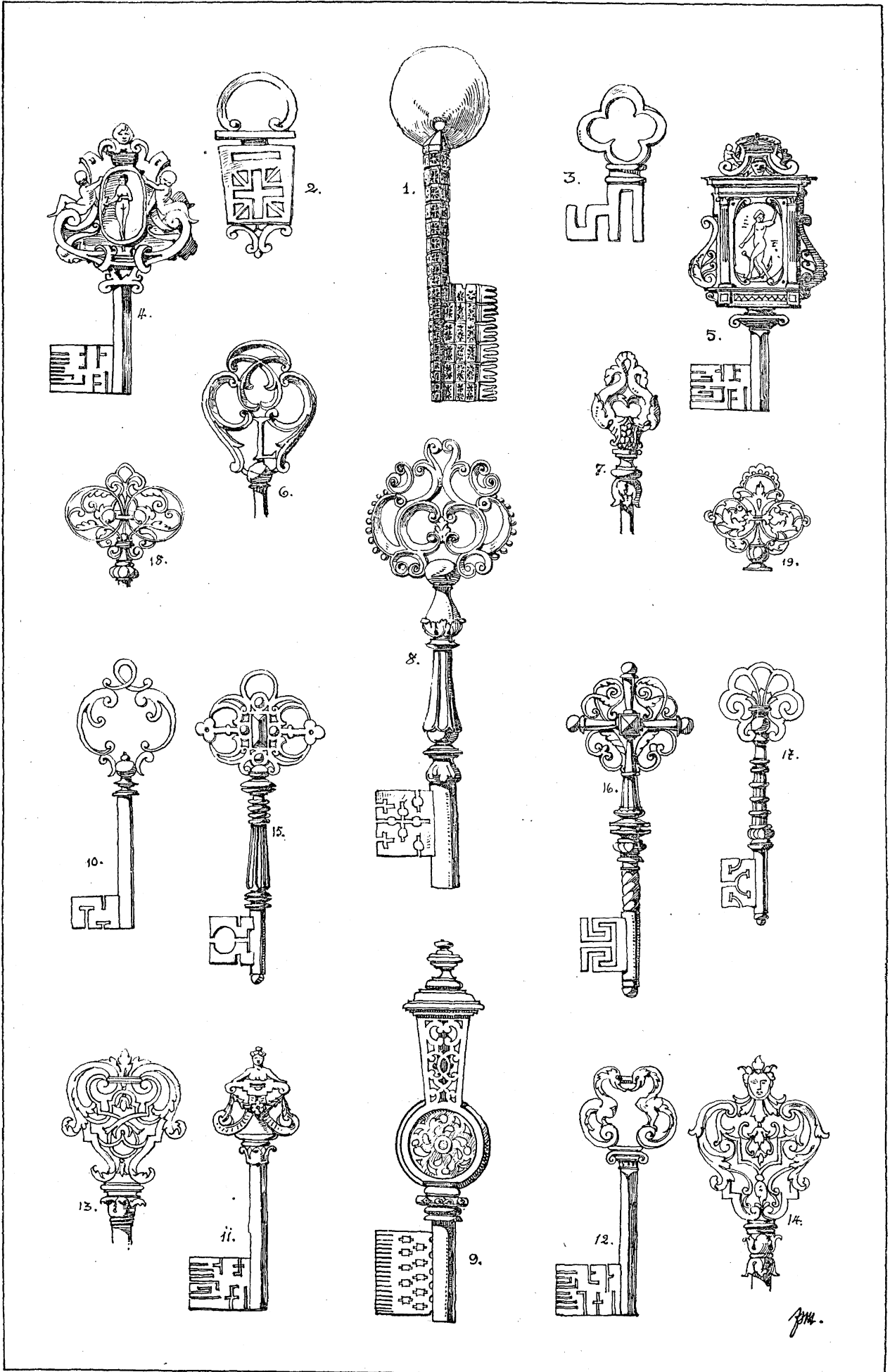
L'ornement.

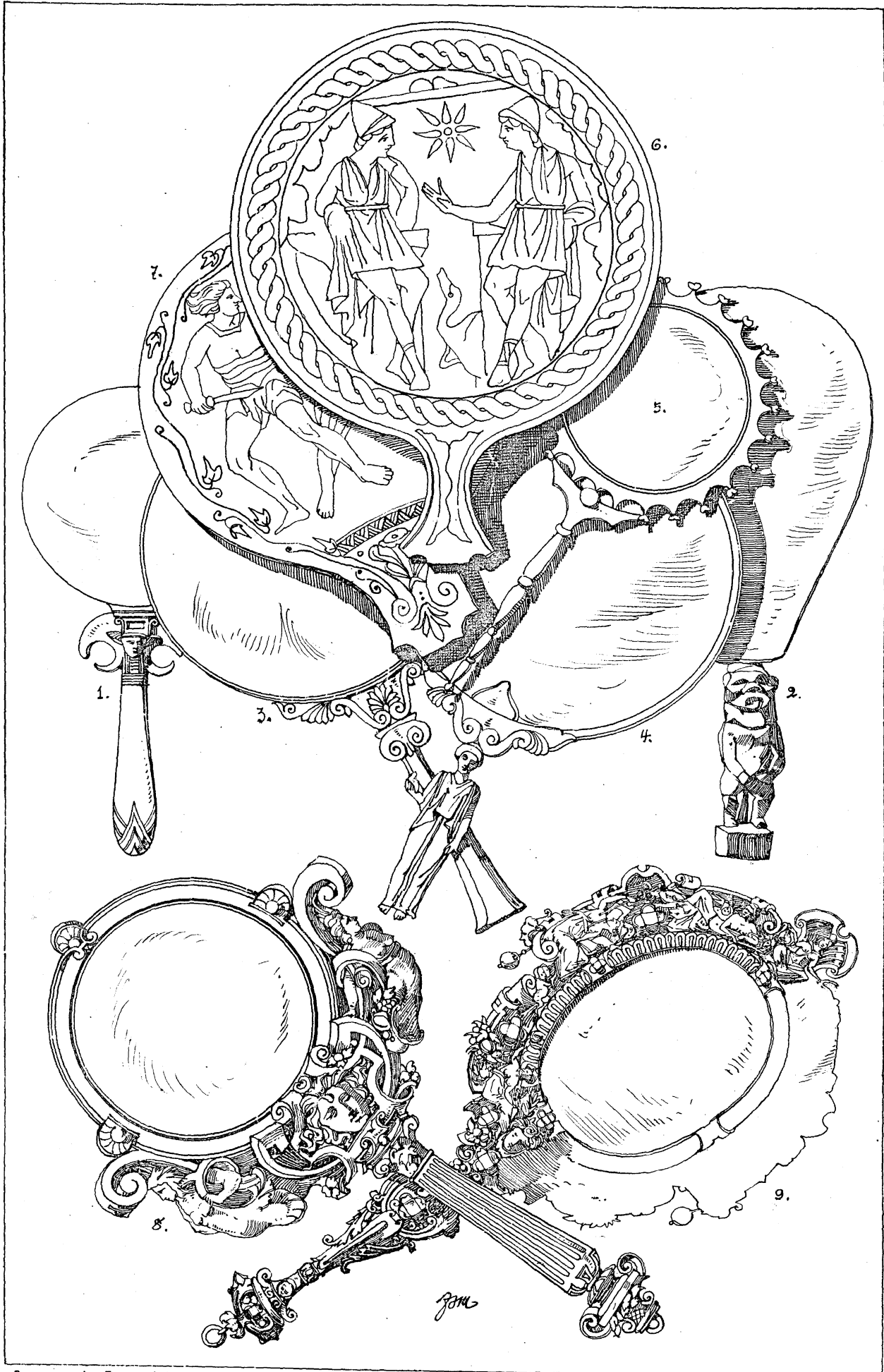


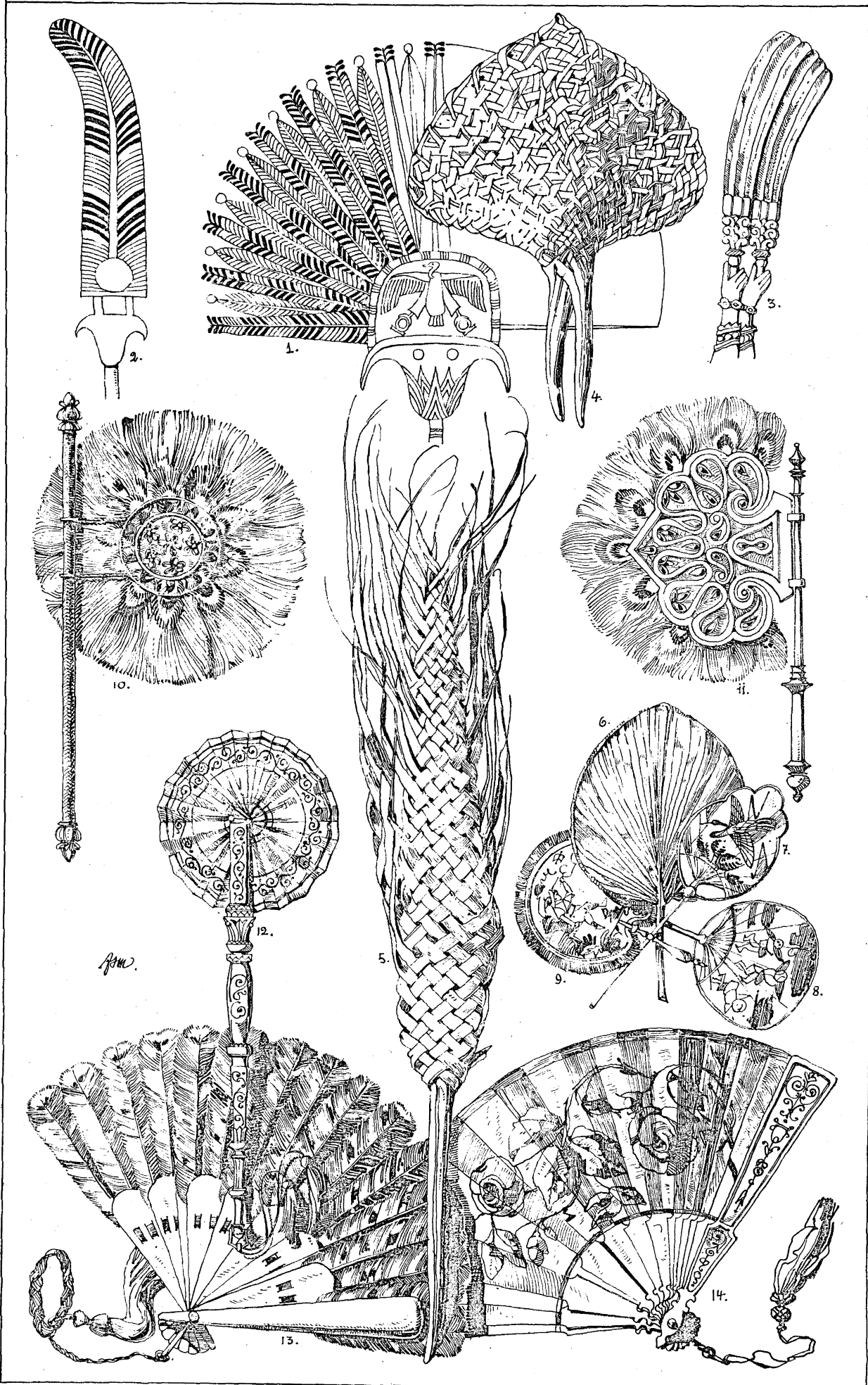
Ornamentale Formenlehre.

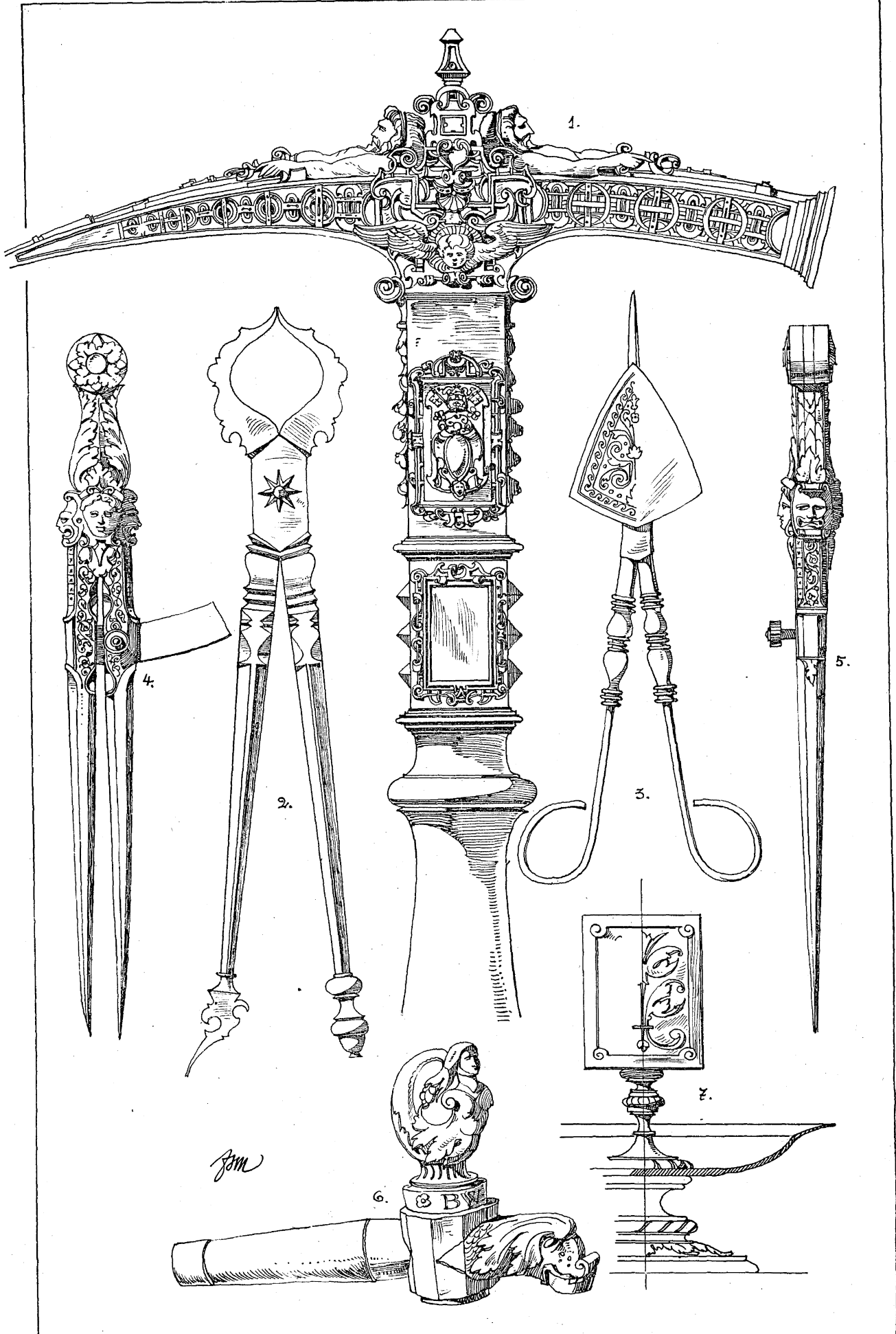
Leipzig, E. A. Seemann.

L'ornement.









Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

L'ornement.

XXV. HEFT.

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLEHRE

EINE
SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH

FÜR

SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 2.50.



LEIPZIG 1886
VERLAG VON E. A. SEEMANN

Tafel 241-250.

Heft 25.

III. C. M o b i l i a r.

Unter dem Mobilier (von mobilis = beweglich) versteht man im weiteren Sinne die Gesamtheit des beweglichen Hausrats; im engeren Sinne umfasst es die eigentlichen Möbel, Sitze, Tische, Schränke u. s. w. Die Vertreter dieses Gebietes, auch in der engeren Bedeutung, sind derart zahlreich, dass es nicht möglich war, auf den 20 Tafeln der Hefte 25 und 26, die das erwähnte Gebiet im vorliegenden Werke behandeln, jedem Einzelmöbel eine eingehende Schilderung und Behandlung zu teil werden zu lassen. Es ist dies in Anbetracht des gesetzten Zweckes, die Anwendung der Ornamentik am Mobilier zur Anschauung zu bringen, auch nicht nötig. Es hat eine Einreihung der wichtigsten Mobilierstücke stattgefunden, während andere, wie beispielsweise das Klavier, die Kommode etc., unberücksichtigt geblieben sind. Die Gruppierung ist so gewählt, dass das Heft 25 die verschiedenen Arten der Sitzmöbel behandelt, während im Heft 26 die Tische, die Schrankmöbel, das Bett und die Wiege und einiges andere Platz gefunden haben.

Die Beispiele sind hauptsächlich der Antike, der Renaissance und unserer heutigen Zeit entnommen, während die mittelalterlichen Stile, das Barocco und Rococo nur vereinzelt berücksichtigt sind. Es entspricht dies der ganzen Veranlagung des Werkes. Wenn der deutschen Renaissance eine besondere Beachtung zu teil geworden, so begründet sich das mit der Tatsache, dass gerade diese Stilperiode auf dem Felde reich ornamentierter Möbel ganz Hervorragendes geschaffen hat.

Es könnte gerade anlässlich dieses Kapitels eine stilistische und historische Betrachtung über die tektonische Formentwicklung in den verschiedenen Kunstepochen gegeben werden. Da dieselbe jedoch bei einer einigermaßen gründlichen Behandlung ebenfalls die bis jetzt eingehaltene knappe Textfassung überschreiten würde, so sei bezüglich dieses Punktes auf die betreffenden Ausführungen in Sempers Stil hingewiesen sowie auf das höchst interessante Werk von Georg Hirth „Das deutsche Zimmer der Gotik und Renaissance, des Barock-, Rococo- und Zopfstils“ (G. Hirth, München und Leipzig, 10 Lieferungen à 1 M.). Über das Mobilier der Ägypter, Assyrer, Griechen und Römer findet sich das Einschlägige u. a. bei Ménard et Sauvageot, „La vie privée des anciens“; über dasjenige des Mittelalters bei Viollet-le-Duc, „Dictionnaire raisonné du mobilier français“, welchen beiden Werken verschiedene Beispiele unserer Tafeln entnommen sind. Ausserdem hat der reichlich fliessende Strom unserer heutigen Publizistik eine solche Menge von Sammelwerken zutage gefördert, dass es nicht möglich erscheint, dieselben speziell hier namhaft zu machen.

Was die Sitzmöbel anbelangt, so bestimmen im allgemeinen der spezielle Zweck und die im Laufe der Zeiten sich ändernde Lebensweise die Grundform, während die jeweilige Kunstströmung und das Herstellungsmaterial mehr die Detailformen modifizieren. Bestimmte Grundtypen sind neben willkürlich auftretenden Sonderbildungen stets wiederkehrend, und nach diesen Grundtypen ist die Zusammenstellung versucht worden.

Die einfachste und primitivste Sitzform, allerdings für viele Zwecke auch die wenigst praktische, ist diejenige des Taburettes, des Sitzes ohne Lehne. Schon zweckmässiger gestaltet sich der Sitz durch die Zuthat einer Rückenlehne; noch bequemer wird derselbe durch die Beifügung von Armlehnen (Stuhl, Sessel und Armsessel). Hierher zählt dann auch der Thronessel, der in Bezug auf seine Bestimmung monumentaler und reicher wird an Form und Material. Dreh-, Klapp- und Schaukelstühle sind das Resultat ganz bestimmter Zweckmässigkeitsanforderungen. Chor- und Betstühle erhalten, da sie noch andern Anforderungen ausser dem Zwecke des Sitzens zu dienen haben, wieder eigentümliche Zuthaten. Die Bank und das Ruhbett sind Subsellien, welche das Sitzen und Liegen oder das Sitzen für mehrere Personen zugleich gestatten.

Eines ist im grossen ganzen bei allen den verschiedenen Formen das Gleiche, das ist die Sitzhöhe. Da die Füsse beim bequemem Sitzen gerade den Boden erreichen sollen, so beträgt dieselbe 45–50 cm. Grössere Schwankungen zeigt schon die Sitztiefe, die sich etwa in den Grenzen von 35–70 cm bewegt. Die Höhe der Rückenlehne variiert von etwa 85 cm aufwärts, wobei jedoch in Betracht kommt, dass ein etwaiges Anlehnen des Kopfes nicht gerade am oberen Abschluss der Lehne erfolgen darf. Die Oberkante der Armlehnen erreicht einen Abstand vom Boden von 65–75 cm. Gerade, senkrechte Rückenlehnen sind selbstverständlich unbequemer als geschwefelte Linien, die sich der natürlichen Lage des Körpers anpassen. Ebenso sind gerade, horizontale Sitzflächen nicht so geeignet als gebogene, nach hinten abfallende Neigungen.

Als Material kommen in erster Linie in Betracht: Holz, Rohr und Metall, seltener Stein, Thon u. s. w. Da ein hartes Material das Sitzen auf die Dauer erschwert, hat man frühzeitig zu Rohrgeflechten, Gurtspannungen, Tierfellen, Kissensbelegen und Polsterungen der Sitze und Lehnen gegriffen. Mit der Zunahme des Komforts im allgemeinen sind auch die Sitzmöbel im Laufe der Zeit komfortabler geworden. Es möge hier noch betont sein, dass gerade die schönsten und reichst verzierten Sitzmöbel gewöhnlich nicht die praktischsten zu sein pflegen; die übrigen Bemerkungen, speziell über das Formale, mögen bei Erwähnung der einzelnen Formen ihren Platz finden.

Taf. 241. (Stuhl und Sessel.)

Der Stuhl oder Sessel (von dem lateinischen sessa) ist der Sitz mit Rückenlehne. Die gewöhnlichste Form zeigt 4 Füsse, die zwei vordern niedrig, die beiden hintern erhöht. Die Verbindungen der Füsse durch ein entsprechendes Rahmenwerk bilden den Sitz und die Lehne. Nicht selten werden die Füsse durch weitere Quer- oder Diagonalverbindungen unter einander befestigt (Sprossen oder Spriegel). Der Sitz hat im allgemeinen die Form eines Rechtecks, eines Quadrates oder Parallelogramms mit geraden oder geschweiften Seiten. Runde und polygonale Sitze sind seltener. (Vom 13. Jahrhundert ab treten 6- und 8-eckige Sitze mit der entsprechenden Zahl von Füssen auf, ebenso zeigen gewisse Holzstühle der Renaissance Sitzbretter von der Form regelmässiger oder halbregelecksartiger Vielecke (Taf. 242. 3 u. 6). Die Füsse, kantig oder gedreht, endigen häufig nach unten in Tierklauen, die hintern Füsse nach oben in Knäufe und Tier- und Fratzenköpfe (Taf. 241. 1. 242. 1. 243. 4. 5. 6). Statt der Füsse treten zur Zeit der Renaissance an Holzstühlen wohl auch ausgesägte und geschnitzte Stütz Bretter auf, zu beiden Seiten oder vorn und hinten angebracht (242. 3. 5 u. 6). Wo die Rückenlehne aus einem Brett geschnitzt wird, wie bei vielen Renaissancestühlen und beim modernen Kneipstuhl, behalten die beiden hintern Füsse gleiche Höhe mit den Vorderfüssen (Taf. 242. 7. u. 8; 243. 1). Vielfach wird die Rückenlehne als Rahmenwerk behandelt (Taf. 241. 5. 8 u. 10) oder sie wird cylindrisch gebogen, wie dies beim griechischen „Klismos“ (241. 6 u. 7) und dem ihm nachgebildeten Empirestuhl (241. 11) der Fall ist. Die geschnitzten Holz-

lehnen erhalten zum bequemern Transportieren des Stuhles Ausschnitte als Handhaben (Taf. 242. 2. 7. 8 u. 9). Wo die Lehne nach oben horizontal abschliesst, wird häufig ein krönendes Gesimse oder Ornament aufgesetzt (242. 6. u. 243. 9). Wo der Sitz allein, oder neben dem Sitz auch die Lehne mit Rohrgeflecht oder mit Polsterungen versehen werden, wird der Stuhl als Rohr- oder Polsterstuhl bezeichnet. Hin und wieder werden nicht nur die Polster, sondern auch die Strukturteile mit Stoff überzogen, wie auch ganze Stühle aus Rohr oder Weiden geflochten werden. Am Polsterstuhl treten Verzierungen des Sitzes und der Lehne in Form von Lederpressungen, von Applikationsstickereien (243. 6) u. s. w. auf. Das Umkleiden der Holzteile mit Metall findet sich schon im assyrischen Stil und später hin und wieder; die Ausschmückung mit farbigen Steinen war bei den Prunkstühlen des Mittelalters, speziell den byzantinischen, nicht selten; ein gleiches Verfahren weist der Renaissancestuhl Fig. 5 u. 6 auf Tafel 242 auf. Neben der Verzierung des Holzes (welches beim gewöhnlichen Stuhl das Hauptmaterial bleibt) durch Schnitzerei erscheinen Ornamentationen durch Einlegen von Bein, Metall u. s. w. (sog. Certosiniarbeit des 15. Jahrhunderts etc.).

- 1–2. Einfache ägyptische Stühle nach Ménard et Sauvageot.
3. Reicher ägyptischer Stuhl. Wandmalerei aus dem Königsgrab Ramses' III. zu Theben. (Ménard et Sauvageot.)
4. Ägyptischer Stuhl mit gemustertem Polster. Britisches Museum.
5. Ägyptischer Stuhl. Britisches Museum.
- 6–7. Griechische Frauenstühle mit Polster- und Fellbelag. Form Klismos. (Ménard et Sauvageot.)
8. Antiker Stuhl mit Kissen und Fusschemel; von einem pompejanischen Wandgemälde mit der Darstellung der Leda. (Ménard et Sauvageot.)
9. Griechischer Frauenstuhl. Partie eines antiken Vasengemäldes.
10. Antiker Stuhl mit der Statue des Jupiter. (Ménard et Sauvageot.)
11. Stuhl aus der Empirezeit nach Gallien. Dem griechischen Frauenstuhl nachgebildet.

Taf. 242. (Stuhl und Sessel.)

1. Stuhl, in Holz geschnitzt. Deutsche Renaissance. 17. Jahrh. Collection Morgan. (L'art pour tous.)
2. Stuhllehne, in Holz geschnitzt. Flämische Renaissance. 17. Jahrh. (L'art pour tous.)
3. Zargenstuhl, in Holz geschnitzt. Italienische Renaissance. 16. Jahrh. (L'art pour tous.)
4. Stuhl mit Lederpolsterung. Niederländische Renaissance. Aus einer im Jahre 1642 erschienenen Publikation des Crispin van den Passe.
- 5–6. Seiten- und Vorderansicht eines reich geschnitzten und mit Steinen geschmückten Zargenstuhles. Deutsche Renaissance. Museum in Dresden.
- 7–8. Reich geschnitzte Stuhllehnen. Deutsche Renaissance. 17. Jahrh. (Gewerbehalle.)
9. Geschnitzte Stuhllehne. Deutsche Renaissance. 17. Jahrh. Germanisches Museum in Nürnberg.

Taf. 243. (Stuhl und Sessel.)

1. Moderner Kneipstuhl, entworfen von Dir. Kachel. (Gewerbehalle.)
- 2–3. Seiten- und Vorderansicht eines modernen Rohrstuhles, entworfen von Ihne und Stegmüller. (Gewerbehalle.)
- 4–7. Moderne Polsterstühle, entworfen und ausgeführt von Hofschüler Ludwig in Wien. (Gewerbehalle.)
8. Polsterstuhl im Renaissancestile. (Raguenet.)
9. Moderner Polsterstuhl von den Möbelfabrikanten Epple und Ege in Stuttgart. (Gewerbehalle.)

Taf. 244. (Thron- und Armsessel.)

Wenn der Thron- und Armsessel zusammen aufgeführt werden, so hat dies seinen Grund darin, dass der erstere beinahe stets als Armsessel gebildet wird und weil er sich, wenigstens von der Zeit der Renaissance ab, von dem profanen Armsessel nicht wesentlich zu unterscheiden pflegt. Dem Thronessel als dem Ehrensitz für weltliche und geistliche Fürsten ist naturgemäss von den ältesten Zeiten ab eine erhöhte Ausstattung zu teil geworden. Er wird grösser und monumentaler veranlagt als der gewöhnliche Sessel. Aus diesem Grunde, und weil er nicht in der Masse beweglich zu sein braucht wie die gewöhnlichen Subsellien, treten an Stelle des Holzes häufig andere Materialien, wie Marmor, Metall u. s. w. Er erhält häufig einen postament- oder stufenartigen Untersatz oder einen vorgestellten Schemel; der obere Abschluss wird nicht selten, und es gilt dies speziell von den Thronesseln und Bischofsstühlen des Mittelalters, als Baldachin mit Stoffbelag und krönenden Bedachungen ausgebildet. In Bezug auf die Ornamentation treten zu den der Struktur entsprechenden Verzierungen figurale und symbolische Dekorationen.

Der profane Armsessel unterscheidet sich im einfachsten Fall von dem gewöhnlichen Sessel bloss durch die Zuthat der Armlehnen, die auf den erhöhten Vorderfüssen aufsitzen in irgend einer Weise mit der Rückenlehne in Verbindung gebracht sind, während beim Thron, wenigstens im Material des Stahns, die Armlehne mit dem ganzen Apparat häufig in einem Stück gearbeitet sind. Dem gewöhnlichen Sessel gegenüber tritt der Armsessel breiter und behäbiger auf. Wo er als Ehrensitz des Hausvaters, des Vorsitzenden u. s. w. dient, wird er in seiner Ausstattung mit den zugehörigen Sesseln in Einklang gebracht und dominiert über dieselben nur in Bezug auf seine Grösse und eine etwaige reichere Durchbildung. So bestehen ja unsere modernen Salonausstattungen gewöhnlich aus 4 oder 6 Sesseln nebst 2 Pantouils u. s. w. u. s. w.

Hierher zählen ausser den ägyptischen und assyrischen Thronen, den römischen Ehrensitzen, der sella curulis, unter andern jene nordischen Kastensitze, wie der norwegische Kirchenstuhl aus dem 12. Jahrhundert, den Fig. 1 auf Taf. 245 zeigt, und jene gitterumschlossenen Polygonsitze, deren einer in Fig. 5 derselben Tafel abgebildet wurde.

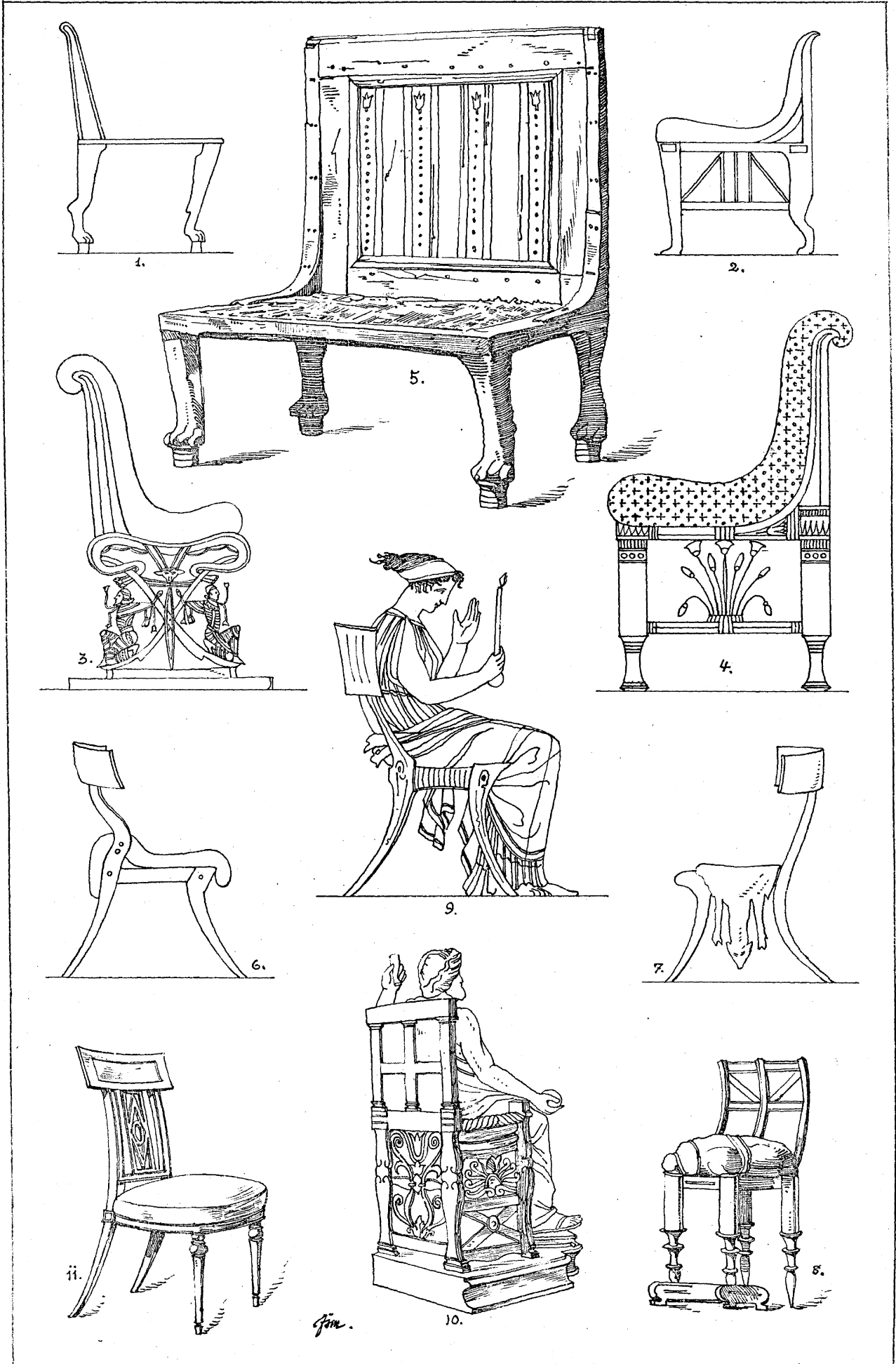
1. Ägyptischer Thronessel mit Lotosornament, die Armlehnen durch die Flügel des heiligen Sperbers gebildet. (Teirich.)
2. Altpersischer Königsthron nach einem Flachrelief aus Persepolis, mit symbolischer Krönung, der Darstellung eines thronenden Königs und tragenden Sklaven. (Ménard et Sauvageot.)

(Fig. 4—7) oder die unsymmetrische Anordnung mit ausgesprochenem Kopf-Ende (Fig. 1 u. 8) zur Anwendung. Dem doppelten Zwecke entsprechend wird die Armlehne häufig als cylindrisches Kissen behandelt (Fig. 7) oder mit Kissen belegt (Fig. 6).

Wenn sofa- und ruhebettartige Mobiliarstücke auch schon im Altertume auftreten, wie unsere römischen Beispiele 1 und 2 zeigen, so kann von einer allgemeinen Anwendung doch nur in Beziehung auf die letzten drei Jahrhunderte die Rede sein und heute darf das Sofa ja in der einfachsten bürgerlichen Wohnung nicht fehlen. Was unsere Zeit auf diesem Gebiete an Abnormitäten gezeitigt hat, dafür möge jenes auf Theatern hin und wieder zu schauende zweisitzige Sofa in Form eines S als Beleg dienen.

Die Übergänge zur gepolsterten Bank, wie sie in Wartesälen, in den Eisenban- und Omnibuscoupés etc. angebracht wird, seien hier kurz erwähnt und ebenso das kreisrund gebildete Sofa, wie es in Verbindung mit blumengeschmückten Aufsätzen u. ähnl. m. die Saalmitte in Galerien einnimmt.

1. Römische Lagerstätte (lectus cubicularis) in Sofaform. (Ménard et Sauvageot.)
2. Desgleichen.
3. Mittelalterliche mit Kissen und Vorhängen belegte Bank als Ersatz der fehlenden Polstermöbel. (Viollet-le-Duc.)
- 4—7. Moderne Sofabildungen. (Gewerbhalle u. s. w.)
8. Modernes Ruhebett.



Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

L'ornement.



Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

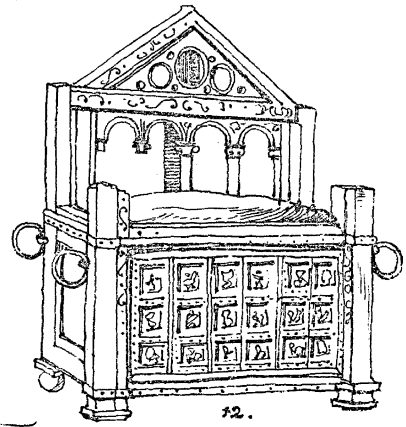
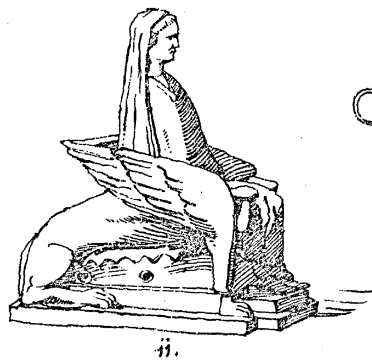
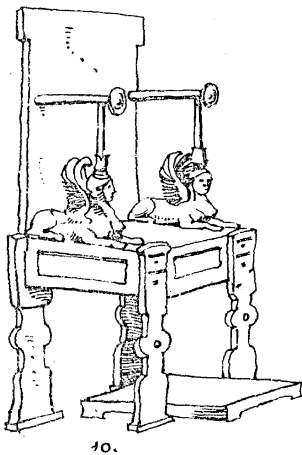
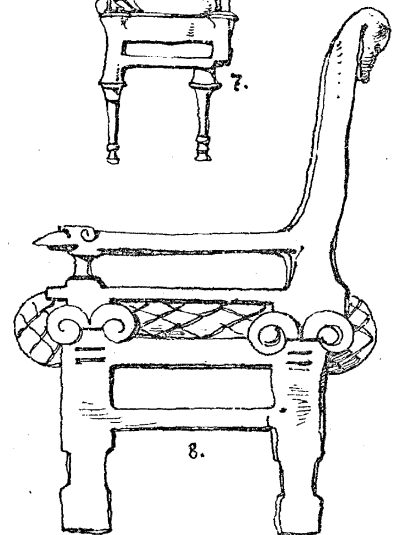
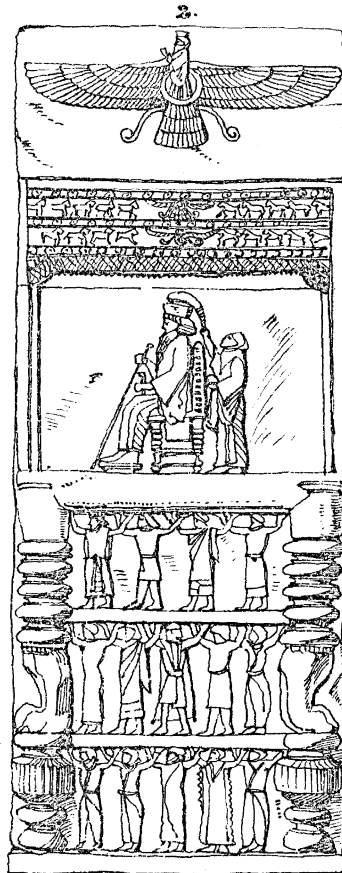
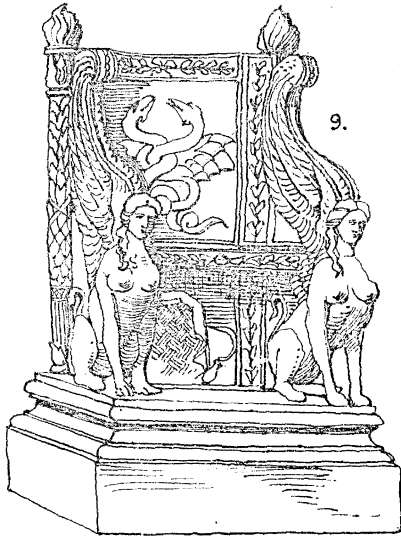
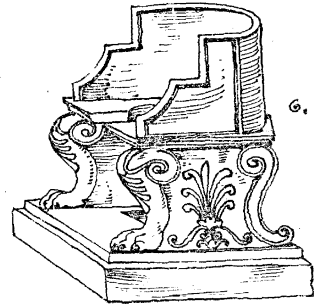
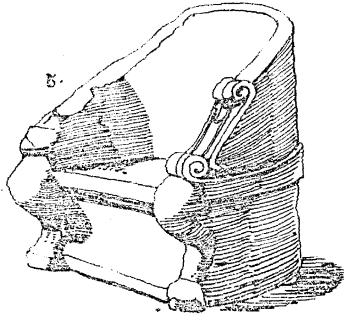
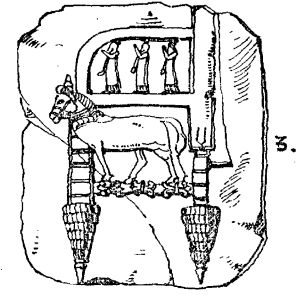
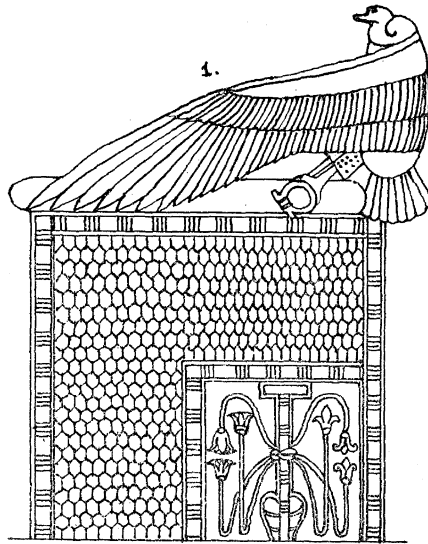
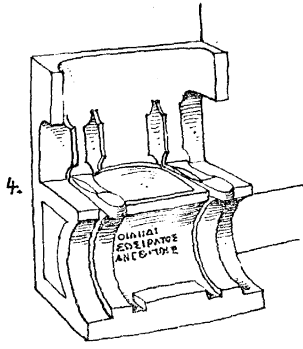
L'ornement.



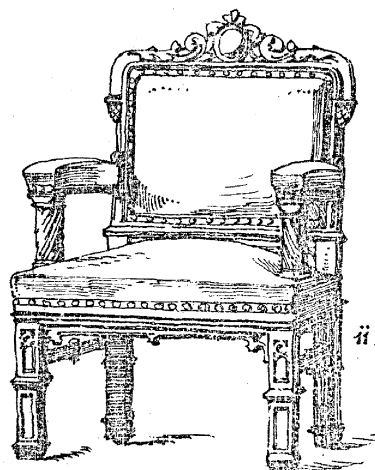
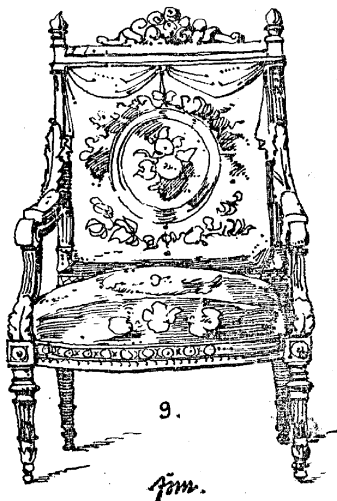
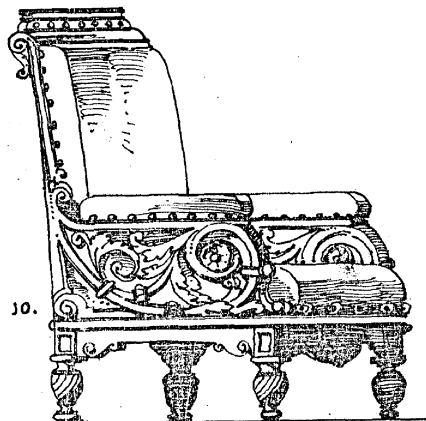
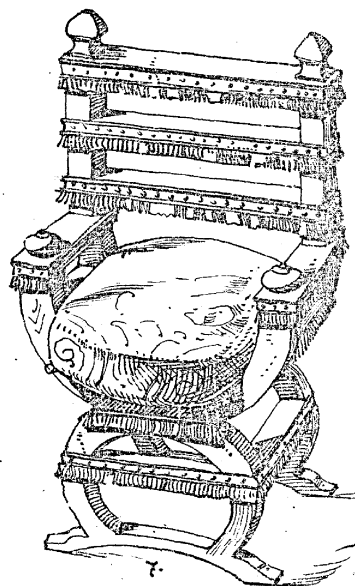
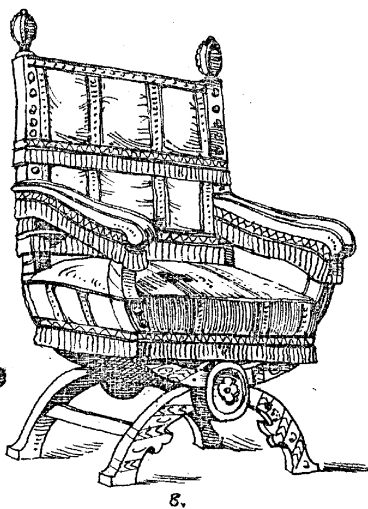
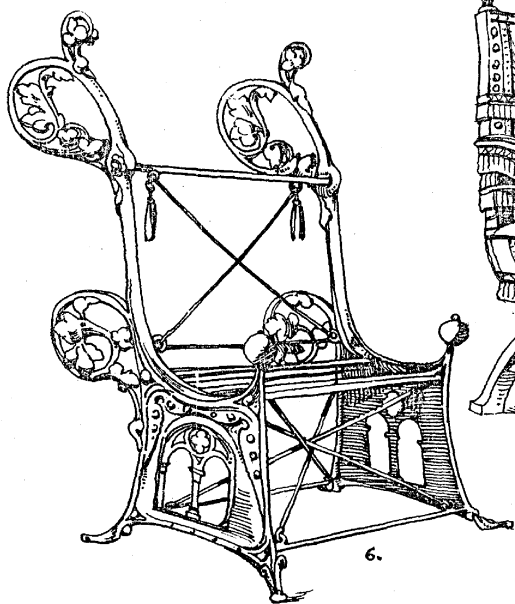
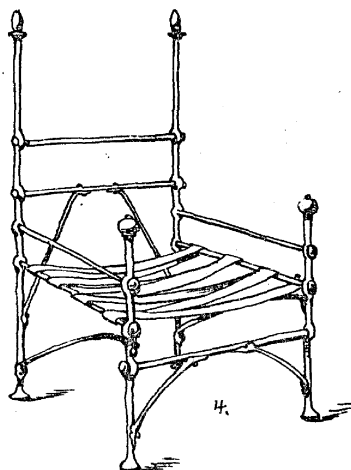
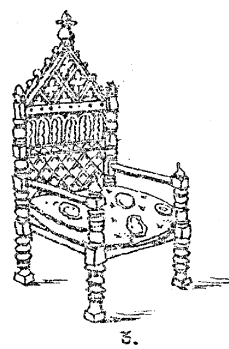
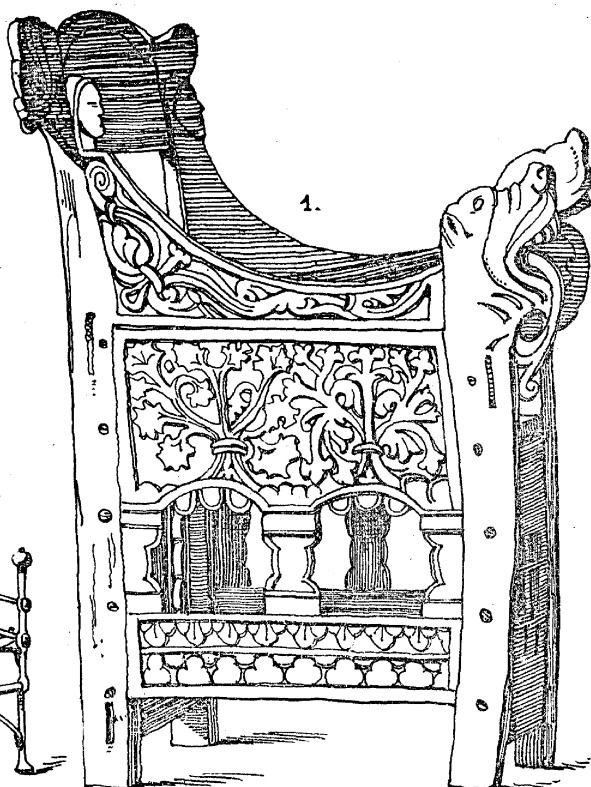
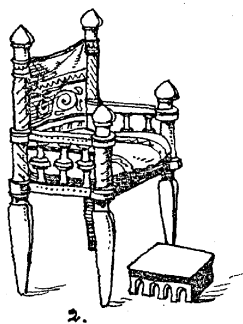
Ornamentale Formenlehre.

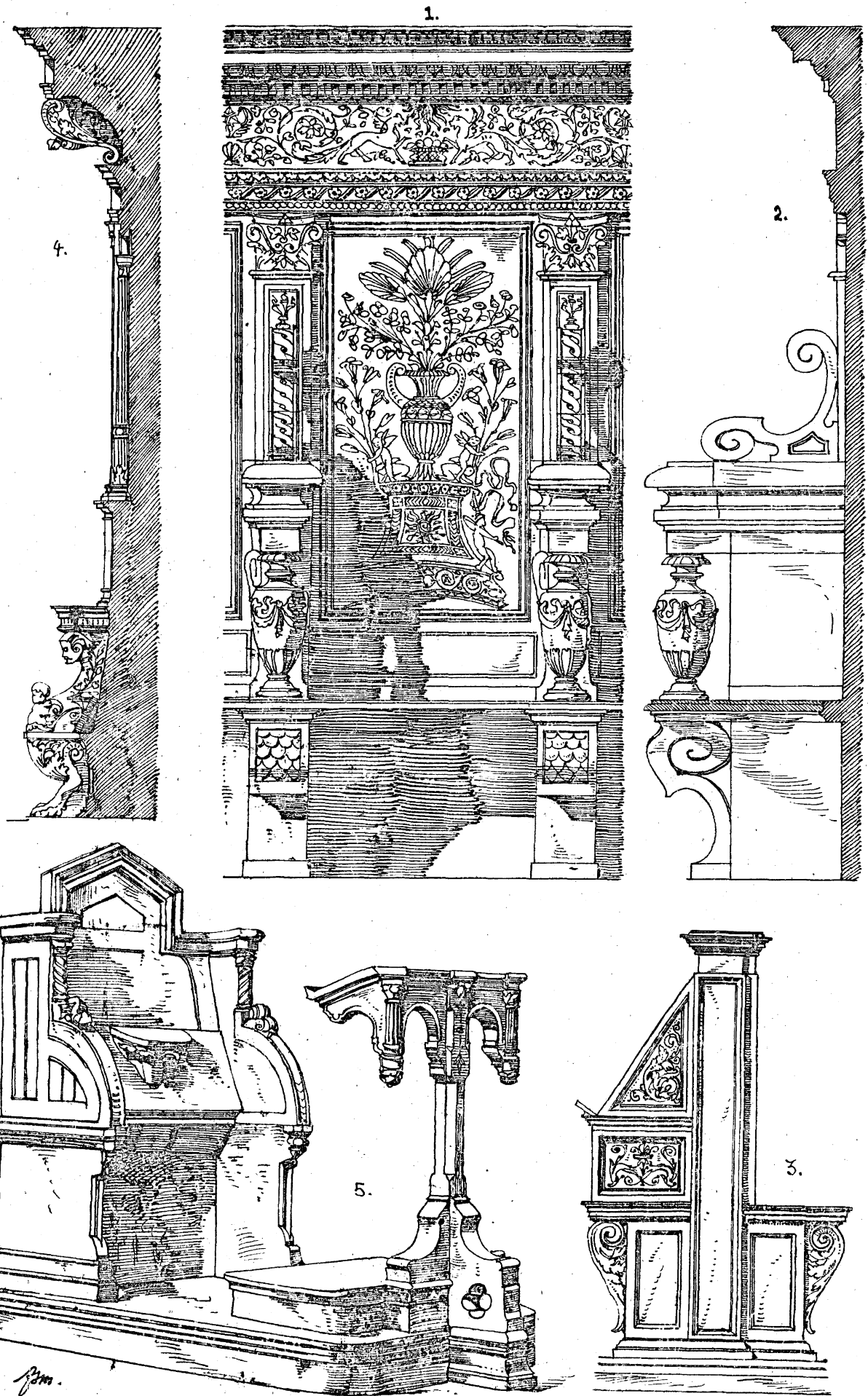
Leipzig, E. A. Seemann.

L'ornement.



Seem.



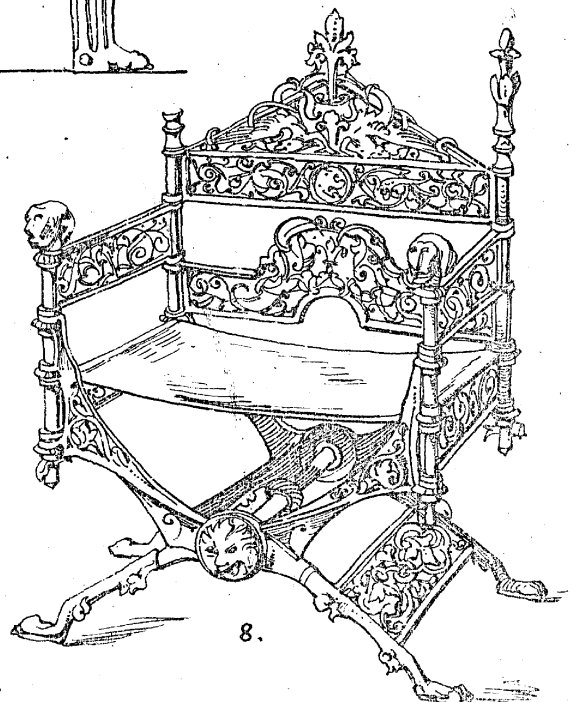
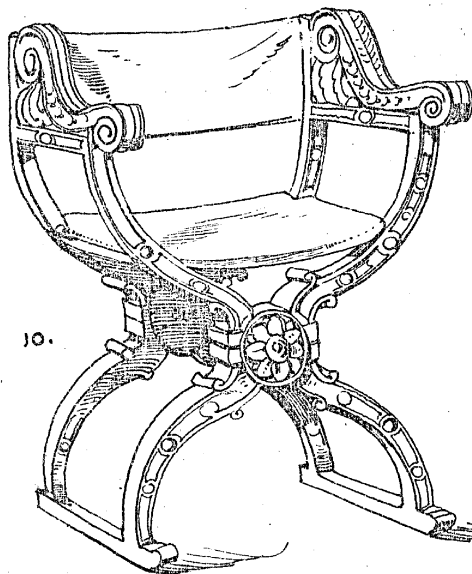
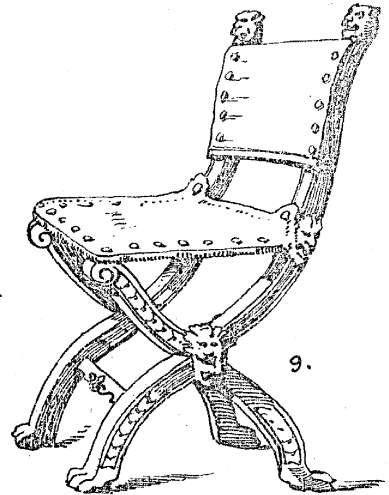
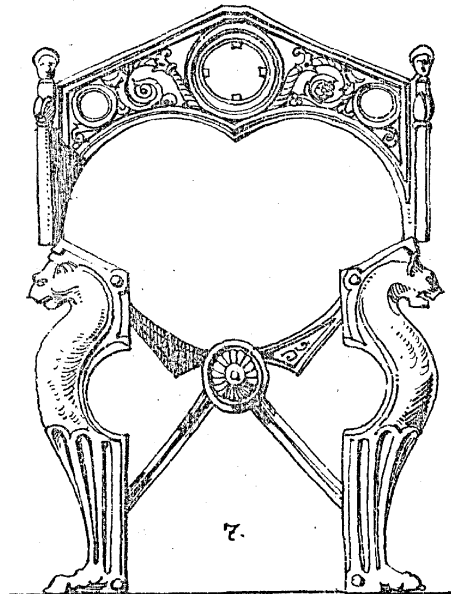
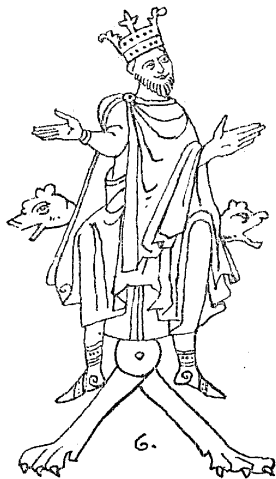
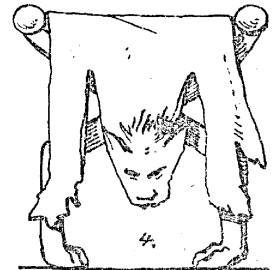
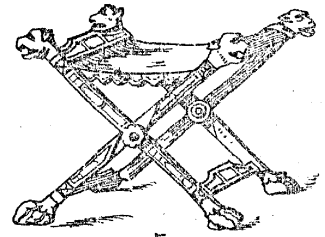
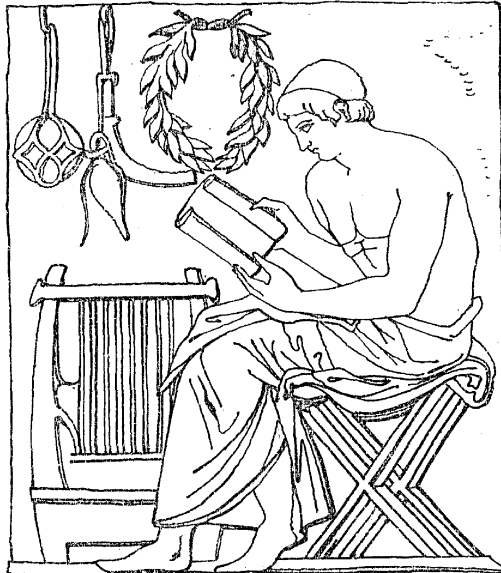
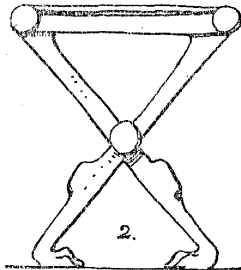
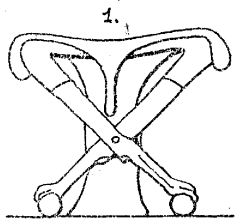




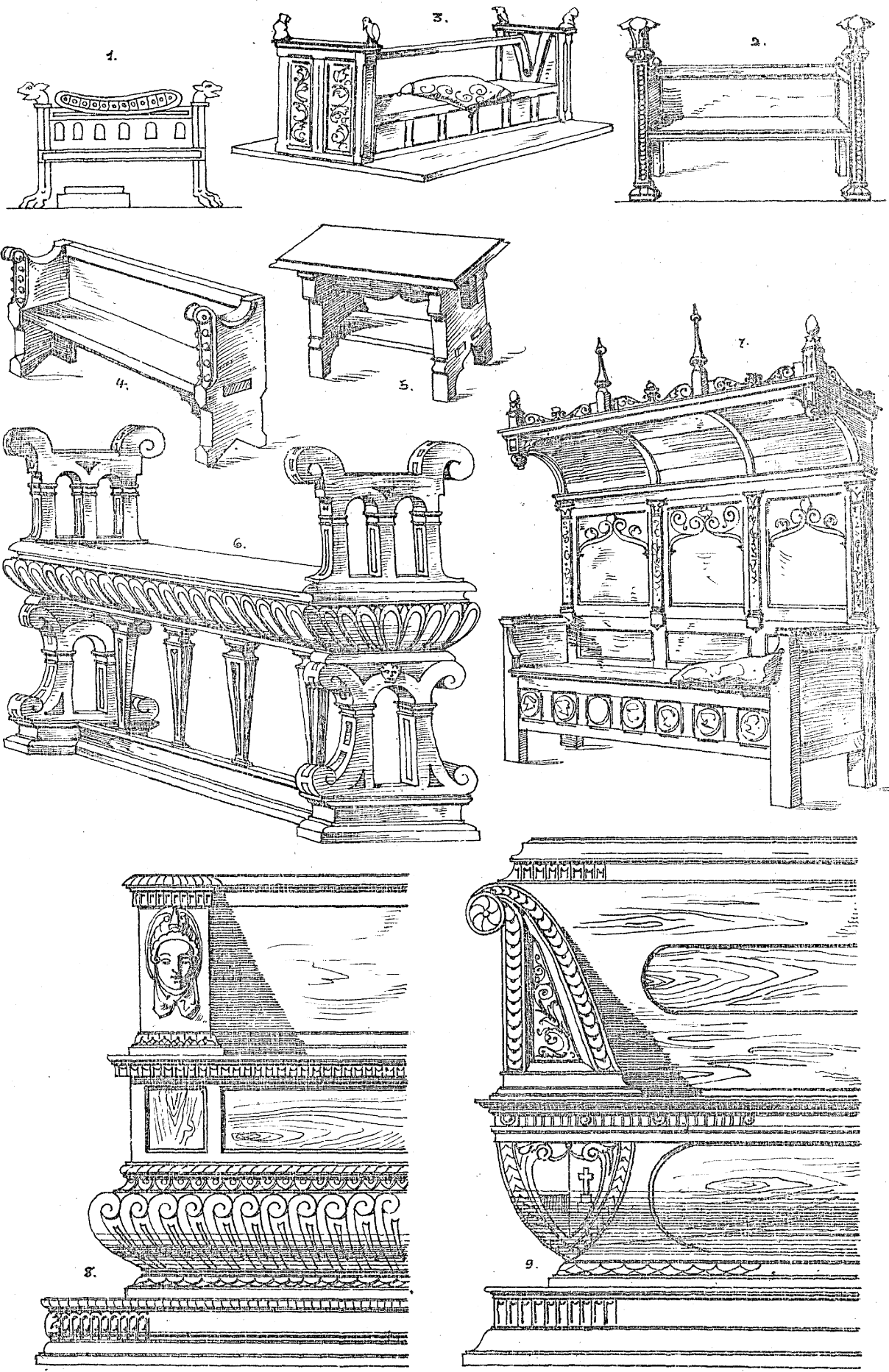
Ornamentale Formenlehre.

Leipzig, E. A. Seemann.

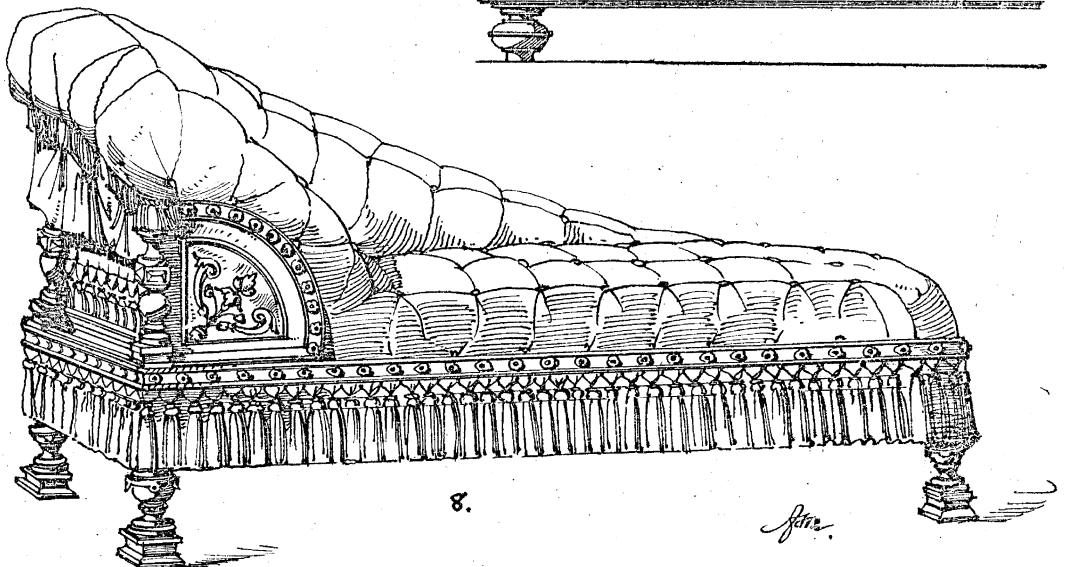
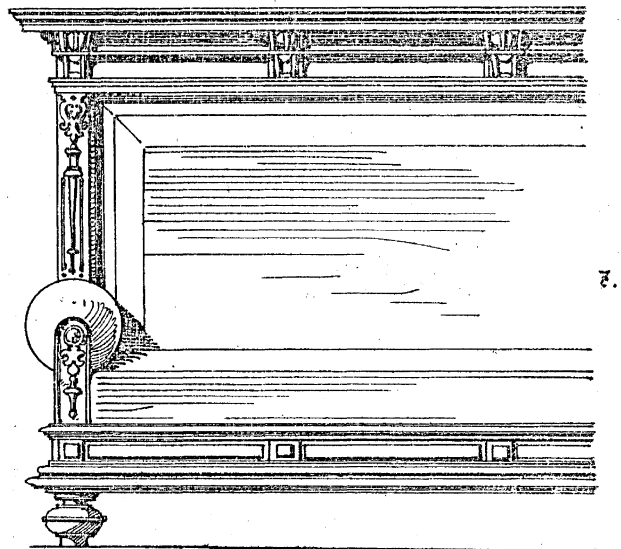
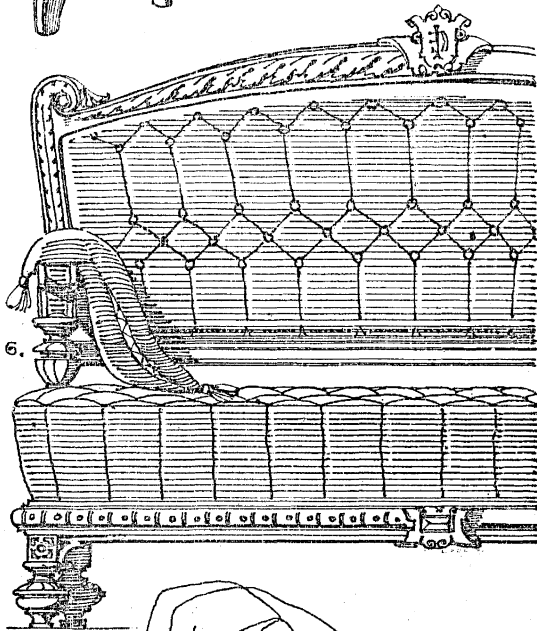
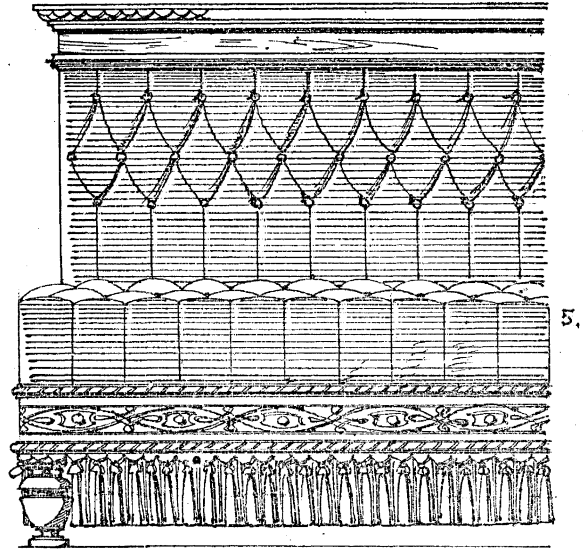
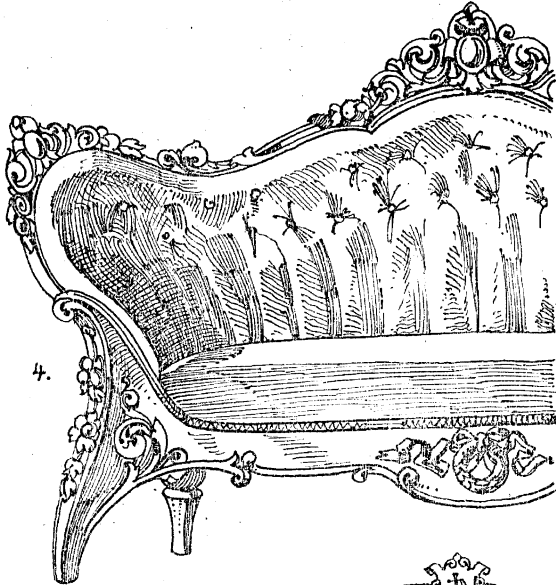
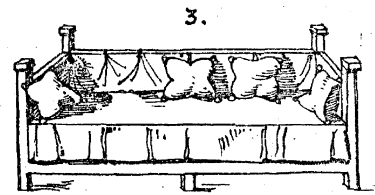
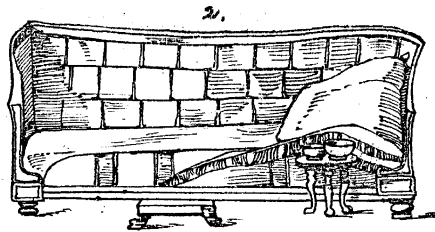
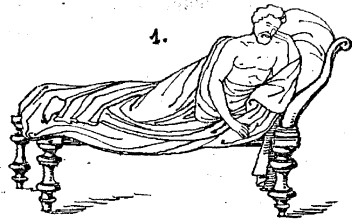
L'ornement.



form.



J. M.



XXVI. HEFT.

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLEHRE

EINE

SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH

FÜR

SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 2.50.



LEIPZIG 1886
VERLAG VON E. A. SEEMANN

Tafel 251—260.

Taf. 251. (Tische.)

Nach den Sitzmöbeln ist der Tisch wohl das älteste und bedeutsamste Mobiliarstück. Seine hauptsächlichste Verwendung findet er als Speisetisch, als Arbeitstisch und als Schau- oder Prunktisch zum Aufstellen von Gefäßen, Geräten etc. Seine Hauptteile sind das Untergestell und die horizontale Tischplatte. Die Form der letzteren ist quadratisch, rechteckig, kreisrund, elliptisch, halbkreisförmig u. s. w. je nach Zweck und Mode. Das Untergestell kann sehr verschieden beschaffen sein. Es giebt Tische mit einem Fuss, mit drei, vier und mehr Füßen und sogenannte Zargentische, bei denen die Unterstützung durch zwei Seitenwände erfolgt. Wo bloss ein Fuss als Stütze in Anwendung kommt, wird derselbe am Boden befestigt oder er wird am untern Ende entsprechend verbreitert, um einen ordentlichen Stand des Tisches zu bilden. (Fig. 4.) In diesem Falle wird die Platte mit dem Fuss häufig durch eine Schraube verbunden, so dass die Platte, die meist quadratisch oder kreisrund, abgenommen werden kann. Wo drei, vier und mehr Füße als Stütze dienen, werden dieselben vielfach durch Zargenhölzer mit einander verbunden, wobei die Platte auf dem so entstehenden Zargenkasten aufliegt. (Fig. 8.) Ausserdem können die Füße durch Sprossen oder Spriegel eine weitere Versteifung erhalten. (Fig. 9.) Die Füße sind kantig oder rund (gedreht), wohl auch geschweif, stehen senkrecht oder unten nach aussen gespreizt wie bei Fig. 9. Wo zwei Stirnwände die Träger bilden (Fig. 5), werden diese gewöhnlich unten derart ausgeschnitten, dass das Aufstehen an vier Stellen erfolgt. Die Stirnwände werden durch eine Längsleiste verbunden, die mit den erstern durch Keile befestigt wird. (Fig. 5.) Hin und wieder werden die Seitenwände durch einfache, doppelte und mehrfache Säulen oder Dockenstellungen ersetzt (Fig. 6 u. 10) oder es werden ausser den Seitenwänden gleichzeitig noch weitere Füße angebracht. (Fig. 11.) Ebenso treten an Stelle der Seitenwände gekreuzte Streben in Form des Andreaskreuzes und bilden den Sägebockstisch. Im Zargenkasten des Tisches finden Schiebern ihre Unterkunft und ebenso können unterhalb der eigentlichen Tischplatte weitere Tabletten eingesetzt werden (Etagentisch). Besondere Formen des Tisches sind der Konsoltisch, der an die Wand angebracht wird und bei dem die Füße durch konsolenartige Träger ersetzt werden; ferner der Auszugtisch, der durch Kulisenschiebung oder irgend einen andern Mechanismus eine Vergrößerung gestattet; dann der Klapptisch, bei welchem die Tafel durch Zusammenklappen vergrößert oder verkleinert werden kann (hauptsächlich für Spieltische in Anwendung); der Nipptisch, ein kleiner Tisch zum Aufstellen von allerlei kleinem Kram; der Blumentisch zum Aufstellen von Pflanzen, der Schreibtisch, dem wir eine besondere Tafel widmen, u. s. w. u. s. w.

Als Material dient in erster Reihe Holz, seltener Metall, Stein etc. Häufig sind Gestell und Platte aus verschiedenen Herstellungsmaterial. Die Verzierung verlegt sich speziell auf das Untergestell, das durch Schnitzerei und Dreherei in der den Stützen als solchen entsprechenden Art ornamentiert wird. Die Tafel bleibt vielfach unverziert, da sie ja öfters mit Decken belegt wird und die aufgestellten Gegenstände die Verzierung doch nicht voll zur Geltung kommen lassen. Wo die Platte verziert wird, kann es nur im Charakter der Flachornamentik geschehen, durch Mosaik- und Intarsiarbeit, durch Gravierung, Bemalung etc.

Die Grösse der Tische ist je nach Bestimmung sehr verschieden; dagegen schwankt die Tischhöhe nicht bedeutend und bewegt sich für die gewöhnlichen Arten zwischen 75 und 80 cm. (Tische mit verstellbaren Füßen zum Verändern der Tischhöhe waren in der Antike im Gebrauch, bedingt durch die von der unsrigen verschiedenen Lebensweise; ebenso zeigen eine ähnliche Einrichtung gewisse moderne Zeichentische, bei denen nicht nur ein Einstellen auf verschiedene Höhen, sondern auch das Schrägstellen der Tischplatte ermöglicht ist.)

Vom historischen und stilistischen Standpunkte aus ist folgendes zu bemerken: Die ägyptischen, assyrischen, persischen Tische, wie wir sie hauptsächlich von den Abbildungen der Optertische her kennen, zeigen gedrehte Füße, die in Tierklauen endigen, ein Motiv, das auch bei Griechen und Römern beliebt ist, nur mit dem Unterschied, dass bei den letztern diese Klauen direkt auf dem Boden aufzustehen pflegen, während bei den erstgenannten Völkern unter den Klauen weitere Untersätze in Form von Pinienzapfen oder ähnl. angebracht werden. In der Antike sind die Untergestelle häufig aus Bronze; die Füße zeigen eine ähnliche Bildung wie diejenigen am Dreifuss und lassen sich verschieben wie jene, wie bereits erwähnt. (Fig. 1.) Dabei sind die Platten häufig aus Stein oder Holz. Grosse rechteckige Tische mit steinernen Seitenzargen von reicher Durchbildung und runde Tische mit drei Füßen aus Marmor, wie sie auf Tafel 143 und 144 in grösserer Zahl abgebildet sind, sind eine bekannte Erscheinung von den Ausgrabungen in Pompeji her. Eigentliche Speisetische in unserm Sinne kennt die Antike nicht; auch in der frühgriechischen Zeit, als man zum Essen noch zu sitzen pflegte, hatte jeder Speisende ein besonderes kleines Tischlein, und ebenso in der spätern Zeit, als man das Mahl liegend einnahm. Diese kleinen Tische waren durchweg niedriger als die unsrigen. Solche kleinen Tische finden sich ebenfalls bei den Römern (Fig. 3), daneben auch grössere, die bei gemeinsamen Gelagen zwischen die in □ Form aufgestellten Speisesofas gesetzt wurden. Jene oben erwähnten grossen Marmortische waren nicht Speise-, sondern Prunktische, die im Tablinum und im Atrium des römischen Hauses aufgestellt fanden. In spätrömischer Zeit wurde ein grossartiger Luxus in Tischen getrieben; so wird uns erzählt von Tischen mit Füßen aus Silber und Elfenbein mit runden Platten aus dem Hirnholz von seltenen Bäumen u. s. w. (Für derartige Tischplatten wurden ganz fabelhafte Preise bezahlt, bis zu 300 000 Mark für ein Exemplar.)

Die Tische des Mittelalters waren im allgemeinen rechteckig oder halbkreisförmig, ruhten auf Pfosten oder Sägebockfüssen und waren etwas schwerfälliger und einfacher Art. (Übrigens wird von Karl dem Grossen erzählt, dass er drei silberne und einen goldenen Tisch besessen habe.) Aus der Zeit der Renaissance sind schöne und reich gestaltete Tische der verschiedensten Art erhalten. Insbesondere kommen reich geschnitzte Seitenzargen, die in einfacherer Form schon die Gotik anwendet (Fig. 5), vielfach vor (Fig. 7). In der Zeit des Barocco und Rococo werden die Füße geschweif und die Platten nehmen willkürliche, lebhaft konturierte Formen an (Fig. 8); der Konsoltisch ist eine Errungenschaft dieser Epoche. Ebenso kommt der Gueridon, der sog. stumme Diener, in dieser Zeit zur allgemeinen Anwendung. Unsere heutige Zeit ergeht sich mit Vorliebe in der Nachbildung alter Vorbilder. Unsere Tafel giebt aus dem umfangreichen Material eine bescheidene Auswahl.

1. Antiker Tisch aus Bronze. Museum in Neapel. (Ragnenet.)
2. Antiker Tisch aus Bronze. (Ménard et Sauvageot.)
3. Darstellung eines römischen Tisches, von einem antiken Trinkgefäss. (Kantharos des Ptolemäus.)
4. Mittelalterlicher Tisch aus der Chronik Ludwigs XI. Nach Viollet-le-Duc.
5. Spätgotischer Tisch mit flach geschnitzten Zargen. Städtische Altertumsammlung in Freiburg i. B. (Schauinsland.)

6. Tisch mit gedrehten Füßen. Französische Renaissance. 17. Jahrhundert. Schloss Busy-Babutin (Côte d'or.)
7. Tisch mit geschnitzten Seitenwänden. Französische Renaissance. Nach dem Entwurf von Ducereau.
8. Tisch aus dem 18. Jahrhundert. Garde-meuble. Paris. (Ragnenet.)
9. Moderner Tisch mit schrägen Füßen und aufgehängter Schieblade; im Stile der Renaissance.
10. Moderner Tisch mit säulengetragener Stirnwand und Fussspiegel.
11. Modern-französischer Tisch mit reich geschnitzten Seitenwänden und vier Säulenfüßen. Mazaroz und Bibalier. Paris. (Ragnenet.)

Taf. 252. (Der Schreibtisch.)

Der Schreibtisch tritt infolge seiner eigenartigen Gestaltung aus der Reihe der verschiedenen Tische heraus. Er bildet gewissermassen das Übergangsglied zu den Schrankmöbeln, wenigstens in derjenigen Form, die ihm heutigtags gegeben wird. Der Schreibtisch ist ein Produkt der Neuzeit. In früherer Zeit, wo die Kunst des Schreibens noch ein Privilegium einzelner war, hat der gewöhnliche Tisch offenbar den Schreibtisch ersetzt. Auch haben die schreibenden Mönche, diese Kulturträger des Mittelalters, wohl besondere Apparate benutzt; es waren dies harmlose Pulte, die auf die Kniee aufgestellt wurden (Fig. 1), oder kleine Tische, wie sie durch Fig. 2 veranschaulicht werden. Der schreiblichen Neuzeit jedoch blieb es vorbehalten, eigentliche Mobiliarstücke von grösserem Umfang für den Geschäfts- und Privatgebrauch herzustellen. Der Schreibtisch soll nicht nur zum Schreiben dienen, er soll gleichzeitig Aufbewahrungsort sein für Papier, Briefe, Schreibgerät etc. Deswegen erhält er die Zuthaten von Kästen, Schiebern, Fächern und Etageren. Wo er ohne Aufsatz gebildet wird, zeigt er seitliche Kästen, die als Träger dienen und in der Mitte eine Öffnung für die Füße lassen, oder es werden acht Füße angebracht, zwischen welche seitliche Schiebern eingebaut werden (Fig. 3). Wo der Schreibtisch einen Aufsatz erhält, der übrigens äusserst mannigfaltig gebildet sein kann, wie schon die wenigen Beispiele der vorigenden Tafel zeigen, hat dieser Aufsatz dem Tische gegenüber eine verhältnismässig geringe Tiefe, so dass noch der nötige Vorrang zur Schreiberei erhalten bleibt. Ähnliches wird dadurch erreicht, dass zwischen Aufsatz und Tisch ein die ganze Tiefe einnehmender Raum verbleibt, wie Fig. 6 es veranschaulicht. Die Tischplatten erhalten häufig Stoffbezug oder Leder-einlagen, um eine weichere Unterlage zu schaffen. Der ganze Aufbau erhält an reicheren Exemplaren einen Abschluss in Form einer Standuhr oder einer Büste. Spezielle Unterarten des Schreibtisches sind der doppelseitige Schreibtisch zum Bureaugebrauch, das sog. Cylinderbureau, bei dem der Tisch nach dem Gebrauch durch Herablassen eines Viertelscyllinders geschlossen werden kann, der Sekretär, bei dem die Schreibfläche zum Aufklappen und Verschiessen dient, der unsymmetrische oder sog. Lokomotivschreibtisch (Fig. 5), der Damenschreibtisch u. a. m.

1. Mittelalterliches Schreibpult (Scriptionale) mit Tintenhorn, zum Aufsetzen auf die Kniee, nach einer Darstellung vom Portal der Kirche zu Vezeley aus dem 11. Jahrhundert. (Viollet-le-Duc.)
2. Mittelalterliches Schreibtischchen mit Doppeltische zum Schrägstellen. 15. Jahrhundert. Abtei Saint-Michel-en-Mer. (Viollet-le-Duc.)
3. Moderner Schreibtisch mit acht Füßen und seitlichen Schiebern. (Max Schulz.)
4. Moderner Schreibtisch mit Aufsatz. (Brost u. Grosser.)
5. Moderner Schreibtisch von Pörsenbacher in München.
6. Moderner Schreibtisch mit Aufsatz von A. Bombé in Mainz, entworfen von W. Hanau. (Gewerbehalle.)

Taf. 253. (Schrankmöbel.)

Schrankmöbel waren im Altertum offenbar eine seltene Erscheinung. Die Ägypter, die Griechen kannten sie wohl gar nicht; die Römer scheinen einfache, zweithürige Schränke besessen zu haben, wie sich aus vereinzelten Vasengemälden schliessen lässt; jedenfalls waren aber auch sie von keinerlei künstlerischer Bedeutung. Jedenfalls fanden die Truhen, von denen später die Rede sein wird, sich häufiger und ersetzten die Schränke. So war das auch im früheren Mittelalter, wo sich wohl Schränke in Kirchen und Klöstern, kaum aber im Privathaus finden; und wo sie sich finden, da zeigen sie eher den Zimmermannsstil als den Charakter einer entwickelten Schreinerarbeit. „Der Grundzug des romanischen Möblements war Zweckmässigkeit; dass es bei der Schwerfälligkeit und dem Ernst des ganzen damaligen Lebens hierbei nicht auf Eleganz ankam, ist natürlich; die Menschen hatten ihre Tugenden und Laster, aber keine Nerven, keine Migräne.“ (Georg Hirth.) Häufiger werden die Schränke in der gotischen Periode, und wenn auch diesen Erzeugnissen mit der gesunden Arbeit und den einfachen Schnitzereien ein gewisses grobes und gar zu monumentales Aussehen eigen zu sein pflegt, so wird doch durch die architektonischen Gliederungen, durch das Anbringen sichtbarer Bänder und Schlossbeschläge etc., ein gewisser Effekt erreicht. Die Spätgotik mit ihren schematischen Prinzipien führte zu allerlei Übertreibungen, deren eine das Überwuchern des geometrischen Masswerkes ist (der flammenartigen Fischblasenornamente halber als „flamboyante“ bezeichnet). Der Umwälzungsprozess, der den Übergang von der Gotik zur Renaissance kennzeichnet, äussert sich auf dem Gebiete der Schrankmöbel in der ausgesprochenen Weise. Georg Hirth, der bereits oben citiert wurde, schildert das Wiederaufleben der Ornamentik in der Übergangsepoche mit folgenden Worten: „In ihren (der Holzschnitzer, Schreiner u. s. w.) Händen verwandelte sich der scharfkantige Stab in den lobendigen Rebonstock, das steinerne Blattwerk des Münsters ward in lebensvolle Blumen und reich geschwungene Zweige umgestaltet, mit der erstaunlichsten Virtuosität den verschiedensten Materialien abgerungen. — Im Gegensatz zu den zwar genialen und phantasiereichen, aber strengen Schöpfungen der gotischen Bauhütte erscheint sie (die Kunstentfaltung auf ornamentalem Gebiete) mir als malerische Revolution, als germanischer Lerchengesang im Morgenrot eines neuen Menschheitstages. Ein Frühlingsläuten ging von Niederrhein bis zu unsern schneebedeckten Bergriesen, ein starkes Rufen nach der Allmutter Natur, nach der Freiheit des Herzens und der Einbildungskraft. Und dazu nun die ganze kindliche Naivität, die ganze gottvertrauende Hoffnungsseligkeit dieser bescheidenen Menschen! Fürwahr, je vergeblicher unsere Bemühungen sind, es ihnen nachzumachen, desto mehr sollten wir sie lieben, uns an ihren Werken erleben und ihr Andenken segnen.“

Es ist erstaunlich und hochbedeutend, was die Renaissanceepoche in Bezug auf Schränke und Schreine geleistet hat. Sie werden in allen möglichen Grössen, vom kleinen Kästchen bis zum ganze Wände einnehmenden Geschrein für die verschiedensten Zwecke gebildet, zum Aufbewahren der Wäsche, der Kleider, der Bücher, der Kostbarkeiten u. s. w. Es wird ein grosser Reichtum an Formen entwickelt;

architektonische Säulen- und Pilasterordnungen gliedern die Abteilungen der in reichem Wechsel auftretenden Thüren, Schiebkästen und offen bleibenden Etagenräume. Es tritt hinzu ein reizendes Spiel mit bunten Hölzern, Masern, Holzmosaiken und Intarsien, gesteigert durch die Mitverwendung von allerlei Beschlag. An Stelle der kantigen und abgestuften Pfosten sind üppig profilierte und gewundene Säulchen und zierliche Hermen getreten, an Stelle des Spandwerks erscheint das gestemmte Rahmenwerk mit figural und ornamental geschnitzten Füllungen u. s. w. Die Wirkung des Umschlages war eine glückliche und nachhaltige. Mit Fug und Recht bauen wir auf dem Überlieferten weiter und bilden unser heutiges Schrankmöbilar nach den guten Vorbildern dieser Epoche. Leider vermögen die paar Beispiele unserer Tafeln nur ein schwaches Bild des berühmten Gebietes zu geben.

1. Spätgotischer Schrank aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Eichenholz; Beschlag verzinnertes Eisen, Germanisches Museum in Nürnberg. (Kunsthanderwerk.)
2. Renaissance-Schrank in verschiedenfarbigem Holze. Süddeutsche Arbeit aus dem 16. Jahrhundert. (Formenschatz.)
3. Seitenansicht eines Schrankes. Deutsche Renaissance. (Formenschatz.)
4. Moderner Bücherschrank, entworfen von Prof. Schick in Karlsruhe.
5. Moderner Salonschrank. Schwarzes Holz mit Kupferintarsien. Entworfen von A. Balcke.
6. Moderner Zierschrank, sog. Vertiko, in zweierlei Holz, entworfen von Brost u. Grosser.

Taf. 254. (Büffett- und Kredenzschrank.)

Eine Unterabteilung der Schrankmöbel bilden die Büffett- und Kredenzschranke. Ihr Zweck ist die Aufbewahrung des Ess- und Trinkgerätes, des Tischzeuges. Ausserdem dienen sie zur Aufstellung von Schan- und Prunkgefässen und sind in vielen Fällen selbst Prunkstücke. Im Mittelalter sind sie verhältnismässig einfach und von stereotyper Form; sie dienen als sog. Anrichten, zeigen im Grundriss ein Rechteck oder halbes Achteck, bilden auf Pfosten stehend unten einen Hohlraum, über dem sich die Kästen befinden, die ohne Aufsatz abschliessen und mit Tüchern behangen wurden. (Fig. 1 u. 8.) Diese hergebrachte Anlage hat während der Renaissance reichern und mannigfaltigern Bauten Platz gemacht. Der untere Hohlraum wird häufig beibehalten; statt seiner oder neben ihm werden in mittlerer Höhe oder oben weitere Vertiefungen angebracht. Der Oberbau wird als Teil für sich gebildet, öfters von kleineren Dimensionen und zurückgesetzt. Treppenartige Aufsätze mit Dockengalerien zum Aufstellen von Gläsern und Tellern, sowie krönendes Kartuschenwerk der Rückwand schliessen das Ganze ab.

Auch in dieser Beziehung lehnt sich unsere moderne Zeit an die alten Vorbilder an. Besondere Zwecke haben besondere Formen hervorgerufen. Hierher gehören die Büffetts in Schenken, Wartesälen u. s. w., die häufig mit der Wandtäfelung und der Architektur zusammengebaut werden.

1. Kredenzschrank aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Deutsche Renaissance mit gotischen Nachklängen. Bayer. Nationalmuseum in München.
2. Seitenansicht eines Büffettschranks aus der Gegend von St. Lo in der Normandie. 1580. Kensington-Museum, London. (Musterornamente.)
- 3—4. Vorder- und Seitenansicht eines modernen Büffettschranks, entworfen an der Kunstgewerbeschule Karlsruhe.
- 5—6. Desgleichen.
7. Modernes Büffettschränken, entworfen von Ph. Niederhöfer in Frankfurt a. M.
8. Mittelalterlicher Kredenzschrank (Anrichte) nach Viollet-le-Duc.

Taf. 255. (Wandkästchen.)

Die Wandkästchen mögen ebenfalls eine Sonderabteilung der Schrankmöbel bilden. Sie unterscheiden sich vom übrigen Schrankwerk dadurch, dass sie gewöhnlich bescheidene Dimensionen aufweisen, dass sie ihrem Zweck entsprechend eine geringe Tiefe besitzen und dass sie, weil zum Aufhängen bestimmt, statt der Füsse und Sockel eine konsolenartige Endigung nach unten erhalten. Im übrigen gilt das über die Schrankmöbel im allgemeinen Gesagte.

Wandkästchen eignen sich zum Aufbewahren von Büchern, Rauchutensilien, Hausapotheke, als Schlüsselschrank, Briefkasten u. ähnl. m.

1. Wandkästchen in verschiedenfarbigem Holze. Deutsche Renaissance, Jahr 1560. (Formenschatz.)
2. Modernes Wandkästchen mit Intarsienfüllungen, entworfen von Dir. Hammer in Nürnberg.
3. Modernes Wandkästchen, entworfen von Arch. Creelius in Mainz.
4. Modernes Wandkästchen mit gemalter Thürfüllung, entworfen von Dir. Götz in Karlsruhe.
5. Modernes Wandkästchen, entworfen von Prof. Haas in Luzern.

Taf. 256. (Truhen.)

Älteren Ursprunges als die Schränke ist die Truhe. Auf antiken Vasenbildern und unter den Funden in Pompeji etc. tritt sie uns bereits entgegen und war in der Form prismatischer oder nach oben erweiterter Kasten mit kurzen Füssen und reichlichem, zumeist in Nägeln bestehendem Beschlag. (Fig. 1.)

Im Mittelalter war die Truhe für kirchliche und profane Zwecke ein verbreitetes Mobiliarstück, meist von der Form prismatischer, fussloser Kasten mit zierlichem Eisenbeschlag und allerlei Schnitzwerk. (Fig. 2—5.) Häufig dienten Truhen gleichzeitig als Sitzbank. Die nämliche Form, dem Stil entsprechend anders verziert, wird zur Renaissancezeit beibehalten. Ausserdem treten in dieser hinzu zahlreiche Exemplare kleinerer Truhen mit Füssen und pyramidenförmig aufgebauten Deckeln, reich geschnitzt oder intarsiert, mit Elfenbein- und Metallreliefs geschmückt. Diese kleinen Koffer dienten hauptsächlich zur Aufbewahrung von Schmuck und Kostbarkeiten, als Nähkästen u. s. w., zu welchem Gebrauche ähnliche Stücke ja heute noch gefertigt werden.

1. Antike Truhe aus Holz, mit Bronze beschlagen. Gefunden in Pompeji. (Ménaud et Sauvageot.)
2. Mittelalterliche Reliquienruhe nach Viollet-le-Duc.
3. Mittelalterliche Sitztruhe nach der Abbildung in einem Manuskript des 13. Jahrhunderts. (Viollet-le-Duc.)
4. Gotische Truhe aus geschnitztem Kastanienholz mit Eisenbeschlag und Henkel. 15. Jahrhundert. (Viollet-le-Duc.)
5. Mittelalterliche Truhe aus der Kirche zu Brampton (England) nach Viollet-le-Duc.
6. Reich geschnitzte Holztruhe aus dem 16. Jahrhundert. Niederländische Renaissance. (Lart pour tous.)
7. Geschnitzte Holztruhe. Italienische Renaissance.
8. Truhe aus geschnitztem Eichenholz. Flämische Renaissance. 17. Jahrh. (Lart pour tous.)

Als Pult bezeichnet man Gestelle mit schräger Fläche zum Auflegen von Büchern etc. Sieht man von Lese-, Noten- und andern Pulten für den Profangebrauch ab, die gewöhnlich keine weitere Ausschmückung erhalten, so kommen in Betracht die im Dienste der Kirche befindlichen Pulte: Betpulte, Messpulte, Evangelienpulte, die teilweise und schon vom frühesten Mittelalter eine reiche Ausstattung erfahren haben. Sie werden gebildet aus Holz oder aus Metall oder aus beiden Stoffen zugleich. Man unterscheidet einfache und Doppelpulte. Als Pultfläche wird häufig der Rücken eines Adlers mit gespreizten Flügeln benutzt (Adlerpult), ein Gebrauch, der, wie man annimmt, auf den Evangelisten Johannes zurückführt, dessen Symbol der Adler ist. Die kirchlichen Pulte hatten teils einen bestimmten Standort im Chor, teils waren sie zum Versetzen eingerichtet. Die tragbaren Pulte waren hin und wieder sägebockartig gebaut und zusammenlegbar; hierbei wurde die Auflagefläche durch Gurten ersetzt. (Fig. 6.) Die feststehenden Pulte waren nicht selten in ihrem oberen Teil drehbar und mit Armluchtern, sowie mit Schnurpendeln zum Festhalten der Buchseiten versehen.

Die Staffelei ist ein schrägstehendes Rahmengestell mit drei oder vier Füßen. Vorder- und Hinterteil sind öfters scharnierartig verbunden, um ein beliebiges Schrägstellen zu ermöglichen. Die Vorderseite erhält ein kleines Unterlagbrett, das durch verstellbare Nägel oder irgend eine andere Einrichtung höher und tiefer gelegt werden kann. Die Staffelei ist ein Mobiliarstück der neuern Zeit und dient in seiner gewöhnlichen, unverzierten Form dem Maler, Bildhauer u. a. als Arbeitsgerät. Häufig erhält die Staffelei aber auch reichere Ausstattung und dient als Prunkstück zum Aufstellen von Bildern, von Mappen etc. Die Verzierung pflegt dann Bezug zu nehmen auf Attribute der Kunst, wie das Figur 7 zeigt.

1. Gotisches Adlerpult aus dem 15. Jahrhundert. Kirche St. Simplician in Nriis. Untersatz aus Holz, Buchgestell aus Schmiedeeisen, Adler und Kugel vergoldet, Drache grün bemalt. (Viollet-le-Duc.)
2. Mittelalterliches Adlerpult aus San Stefano in Venedig. (Mothes.)
3. Adlerpult aus Marmor, Dom zu Pisa. Italienische Renaissance. 16. Jahrh. (Kunsthanderwerk.)
4. Mittelalterliches Doppelpult mit drehbarem Schaft. Ende des 13. Jahrh. (Viollet-le-Duc.)
5. Obere Partie eines mittelalterlichen Doppelpultes. (Viollet-le-Duc.)
6. Klappständer aus dem Dom zu S. Gimignano. Italienische Renaissance. (Kunsthanderwerk.)
7. Moderne Prunkstaffelei, entworfen von Oberbaurat Durm. (Gewerhülle.)

Taf. 258. (Uhrgehäuse, Waschränken.)

Uhrgehäuse als Mobiliarstücke sind verhältnismässig neuern Datums, da die Erfindung der Uhr mit Räderwerk ja selbst keine alte ist und die Uhren in der ersten Zeit nach ihrer Einführung meistens ohne Gehäuse gebildet wurden oder wenigstens ohne solche von künstlerischer Ausstattung. Vom 17. Jahrhundert ab treten Gehäuse zum Schutz gegen den Staub und zur Gewinnung einer gefälligen Form allgemeiner auf. Es sind hauptsächlich zwei Formen, die zuerst kultiviert werden. Die eine ist diejenige grosser Stelkastens: etwa nach Art der Waschränken Fig. 5 u. 6, wobei der Oberteil die Uhr aufnimmt, der Unterteil für den Gewichtsablauf bestimmt ist; die andere Form ist die der Standuhr, wobei die Gewichte durch Federzug ersetzt sind, weshalb der Kasten keine bedeutende Höhe zu haben braucht und bloss an die Länge des Pendels gebunden ist. Derartige Standuhren werden auf Kamine, Kommoden etc. oder auf eigens dazu geschaffene Träger in Form von Hermen oder Säulen gestellt. (Fig. 1.) Als dritte Form kommt dann später hinzu das hängende Gehäuse, sowohl für Gewichts- als für Federzuhren bestimmt. Die genannten drei Formen sind mehr oder weniger modifiziert heute noch im Gebrauch neben einigen Neuerungen, wie die Kartuschenuhr etc. Pendulen und Ähnliches zählen nicht hierher. Die Gehäuse sind durchschnittlich aus Holz, öfters mit Vergoldung und Metallapplikationen geziert. Eine besondere Spezies in Bezug auf das Material sind die sog. Bouleuhren mit Schildpatt- und Metalleinlagen. Die Zifferblätter aus lackiertem Holz, Porzellan, Metall, emailliert, nielliert etc. werden häufig vermittelst eines Metallringes gefasst und gehalten und durch Glashürchen abgeschlossen. Pendel- und Gewichtgehäuse können offen oder verschlossen sein, häufig bleibt bloss ein Ausschnitt für die Pendelscheibe. Die Seitenteile des eigentlichen Uhrgehäuses werden öfters in ausgesägender Arbeit mit Stoffhinterspannung gebildet, um den Schall des Schlagwerkes besser durchzulassen. Die domähnlich gebauten Standuhren zeigen als obersten Abschluss hin und wieder einen kleinen Glockentempel. (Fig. 3.) Kalender-, Kuckucks-, Trompeten- und andere Spielereien stellen wieder besondere Anforderungen. Übrigens kann die Ausstattung unserer modernen Regulatoren und Wanduhren als vollständig bekannt vorausgesetzt werden. Als Anhalt beim Entwerfen eines Uhrgehäuses dienen der Zifferblattdurchmesser, die Tiefe des Werkes, der Abstand von Zifferblattmitte zu Pendelscheibenmitte und die Grösse des Pendelausschlages; bei Gewichtszuhren kommt die Länge des Gewichtsablaufes hinzu.

Wasch- oder Toilettenschränken mögen im Mittelalter schon vereinzelt vorkommen, eine äussere Ausstattung als Ziermöbel erfahren sie jedenfalls erst zur Zeit der Renaissance. Aus dieser Epoche sind eine Anzahl wahrer Prachtstücke erhalten. (Vergleiche Fig. 5.) Die gewöhnliche Form ist diejenige schmalen, hohen Schränken, deren oberer und unterer Teil mit Türen versehen werden und zum Aufbewahren von allerlei Kleinigkeiten dienen, wobei die Mitte als Nische durchgebildet wird. In dieser Nische wird ein Wassergefäss aus Metall mit Deckel und drehbarem Hahn aufgehängt; am unteren Ende der Nische ist ein Becken zum Auffangen des Abwassers angebracht. Zierliche schmiedeeiserne Handtuchhalter werden seitlich angebracht u. s. w. Unsere beiden Figuren 5 u. 6 mögen die Einrichtung dieser hübschen Möbel veranschaulichen, die neuerdings wieder gern nachgeahmt werden, nachdem sie längere Zeit, durch anderes verdrängt, ausser Übung gekommen waren.

1. Standuhr mit Untersatz (Gueridon). Barockstil. Nach Daniel Marot.
2. Moderne Standuhr mit Giebelverdachung, entworfen von Hans Steimer in Furtwangen.
3. Standuhr mit Metallverzierungen, entworfen von Arch. Lauter in Karlsruhe.
4. Modernes Regulatorgehäuse, entworfen von Fr. Miltenberger in Nürnberg.
5. Reich geschnitztes Waschränken. Deutsche Renaissance. 1597. Rathaus in Überlingen. (Gewerhülle.)
6. Waschränken in verschiedenfarbigem Holz. Deutsche Renaissance. (Formenschatz.)

Taf. 259. (Bett und Wiege.)

Das Bett oder die Lagerstätte hat von der ältesten Zeit bis heute verschiedenartige Wandlungen erfahren. Im ägyptischen und assyrischen Stil finden wir Bettstellen aus Metall, welche die Gestalt von Tieren nachahmen (Fig. 1 u. 2), wohl auch als Feldbett zum Zusammenlegen eingerichtet. (Fig. 2.) Die Lagerstätten der Griechen und Römer, teils als eigentliches Bett und gleichzeitig als Ruhebett bei Tage dienend, sind mannigfaltiger Art. Neben den Formen der 4-füssigen Pritsche (Fig. 3) finden sich solche mit Kopflehne (Taf. 250. 1), mit Kopf- und Fusslehne (Taf.

259. 4), wobei die letztere meist niedriger als jene, und solche mit Kopf-, Fuss- und Rücklehne, ähnlich dem modernen Sofa. (Taf. 250. 2.) Als Material dienen Holz und Metall, wohl auch edlere Stoffe wie Elfenbein, wie sich aus den Funden in Pompeji ergibt.

Auf derselben Grundidee beruhen die Bettstellen des früheren Mittelalters, die, unter byzantinischem Einfluss entstanden, reichverzierte, gedrehte Pfosten und geschnitzte Zargen zeigen. Die vordere Zarge erhält häufig eine Öffnung zum Einsteigen. (Fig. 5 u. 6.) Auch Bettstellen aus Metallstäben, mit reichen Kissen belegt, sind um diese Zeit nicht selten. Später tritt zum Bett der baldachinartige Behang, an besondern, an der Wand befestigten Stangen aufgehängt. Die Renaissance vergrößert die Bettstelle zum sog. Familienbett, setzt dasselbe auf Podien, erhöht die Kopfwand und führt die Füsse nach oben weiter zur Aufnahme einer Verdachung, eines Betthimmels, der durch Draperien und Vorhänge geschmückt wird. Aus dieser Zeit sind sehr hübsche Exemplare erhalten. (Taf. 260. 1 u. 2.) Zur Zeit des Barocco und Rococo nimmt das Stoffliche überhand, die Holzgestelle treten zurück. Es entstehen die sog. Paradebetten, von denen Fig. 3 auf Tafel 260 eines zeigt.

Unsere moderne Zeit hat die Betten im allgemeinen wieder vereinfacht. Die gebräuchlichste Form ist diejenige mit hoher Fuss- und Kopfwand (die letztere oft überhöht) und niedrigen Längszargen. Die Betthimmel sind, wenigstens in Deutschland, nahezu ausser Mode.

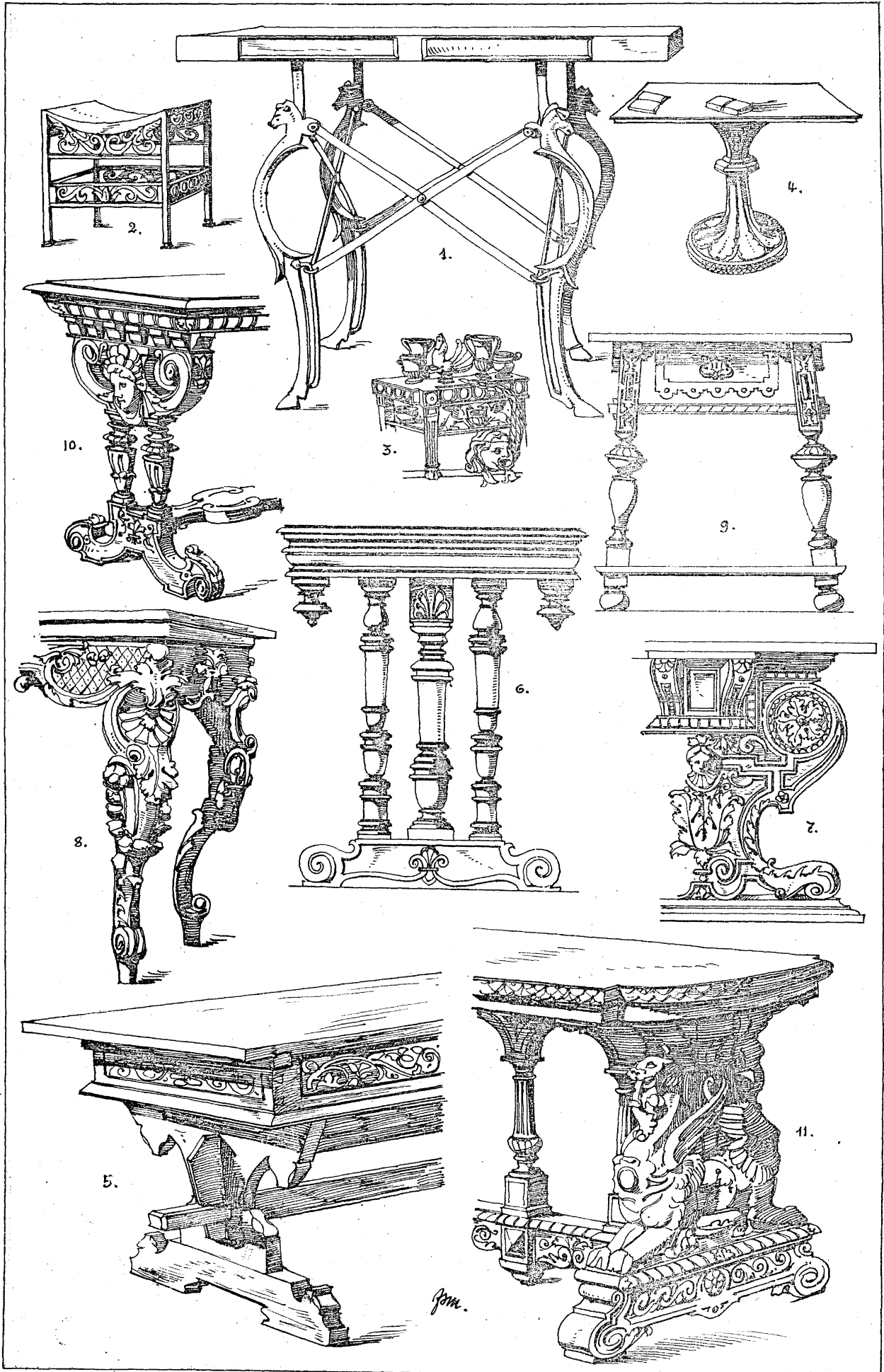
Die Wiege scheint eine Erfindung des Mittelalters zu sein. Die kleinen kasten- oder muldenartigen Bettstellen wurden vermittelst Zapfen in ein Gestell eingehängt und waren in diesem beweglich. Oder die Bettstelle wurde anstatt auf Füsse auf gebogene Unterhölzer gestellt, wodurch ein Schaukeln ermöglicht wurde. (Taf. 259. 8 und 9.) Ähnlich sind die Wiegen der Renaissance, oft mit erhöhten Stirnwänden und reicher Schnitzerei. Auf Grund von Einwendungen ärztlicherseits sind die

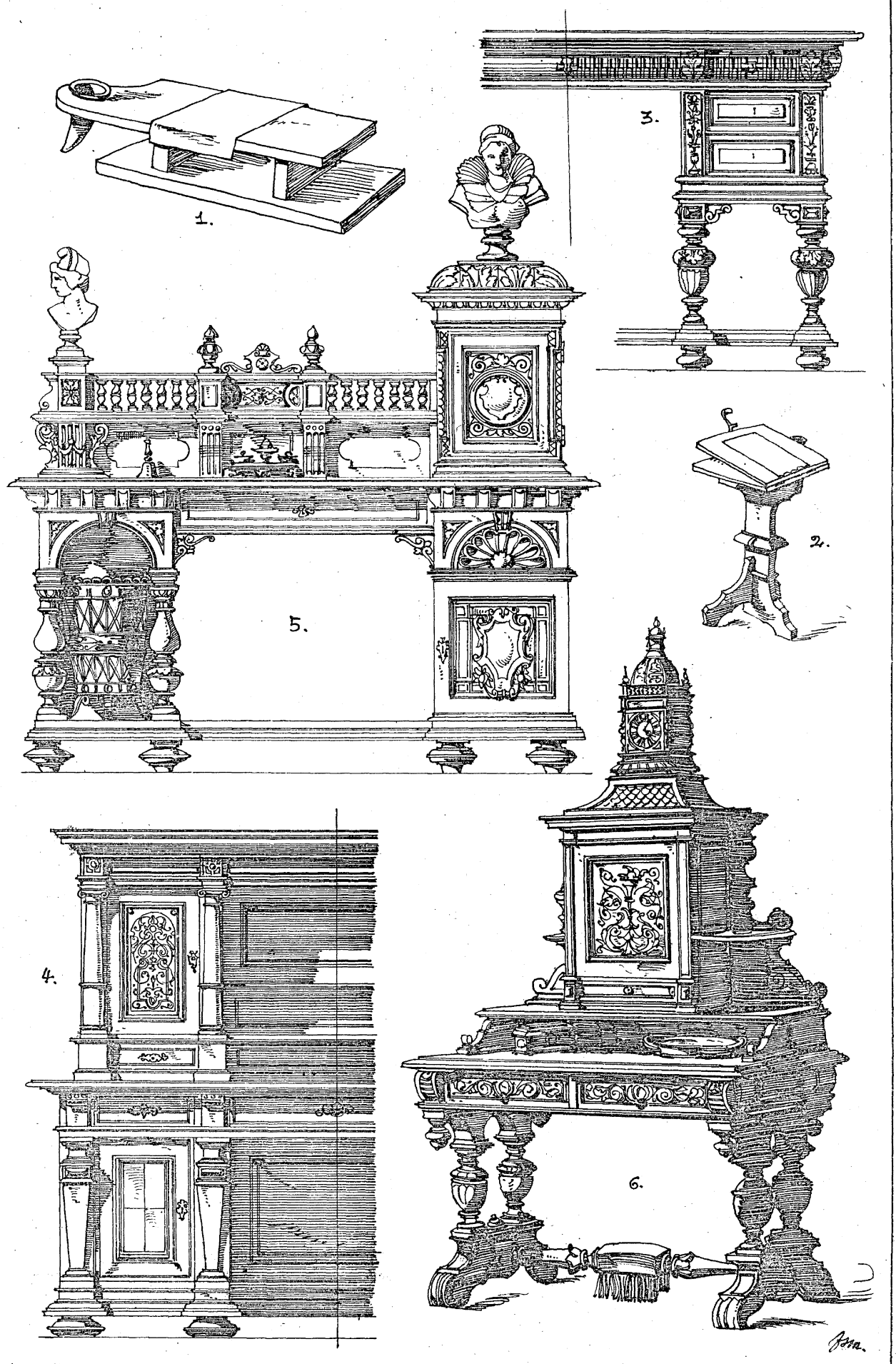
Wiegen neuerdings ziemlich ausser Gebrauch gekommen. Hin und wieder sieht man noch Wiegen aus Metallstäben, die Bettstelle korbartig, das Gestell am Kopfe erhöht zur Anbringung von Vorhängen. In den meisten Fällen ersetzt der fahrbare Kinderwagen die Wiege.

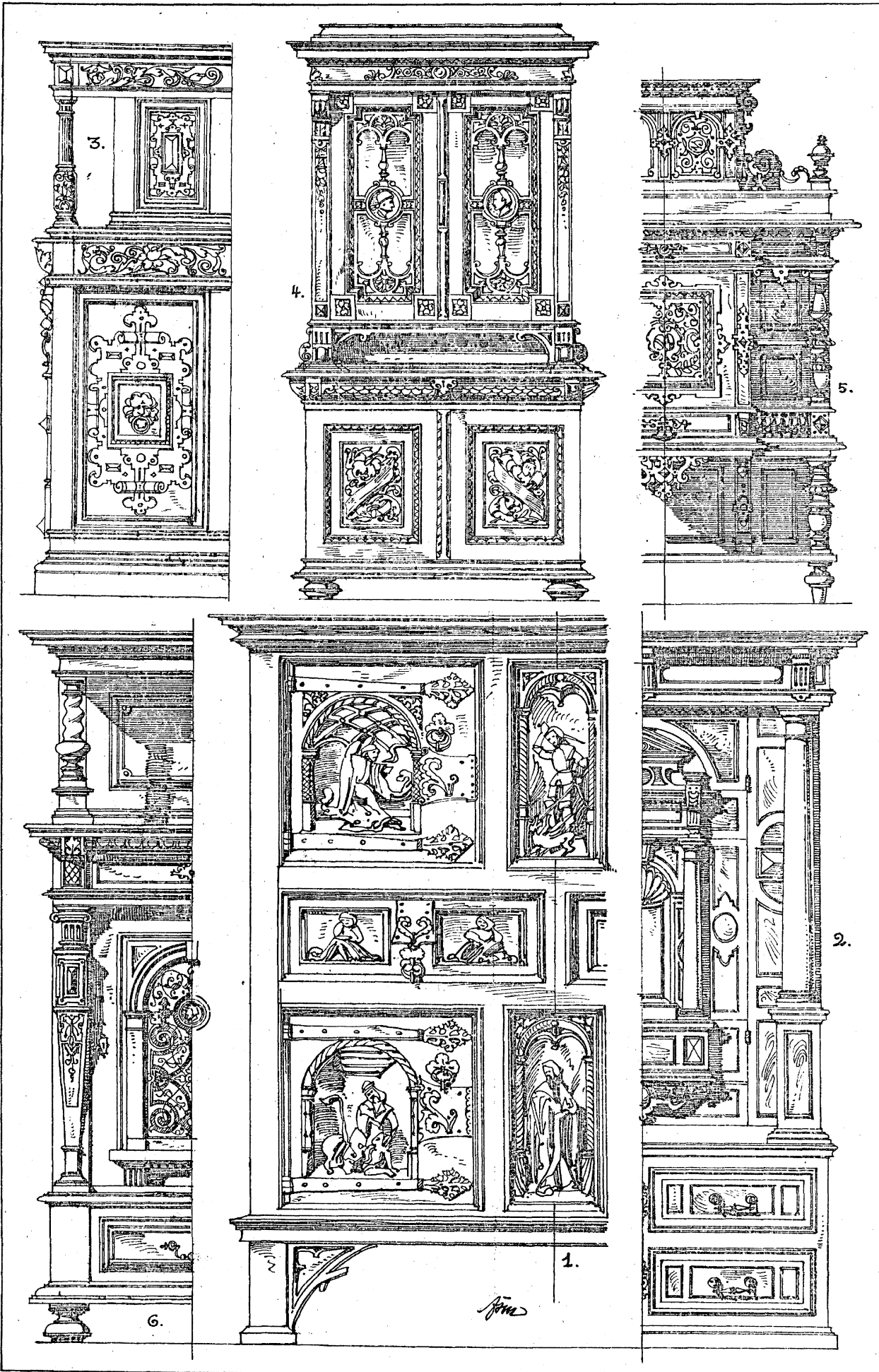
1. Ägyptisches Bett nach Ménard et Sauvageot.
 2. Ägyptisches Feldbett zum Zusammenfallen.
 3. Griechisches Bett nach einer Vasenmalerei. (Ménard et Sauvageot.)
 4. Römisches Bett nach einer Wandmalerei in Pompeji. (Ménard et Sauvageot.)
 5. Mittelalterliches Bett nach einem Manuskript des 13. Jahrhunderts. (Viollet-le-Duc.)
 6. Mittelalterliches Bett nach einem Manuskript des 12. Jahrhunderts. (Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg, 1870 in Strassburg verbrannt.) (Viollet-le-Duc.)
 7. Chinesische Bettstelle von origineller Form. (L'art pour tous.)
- 8—9. Mittelalterliche Wiegen nach Viollet-le-Duc.

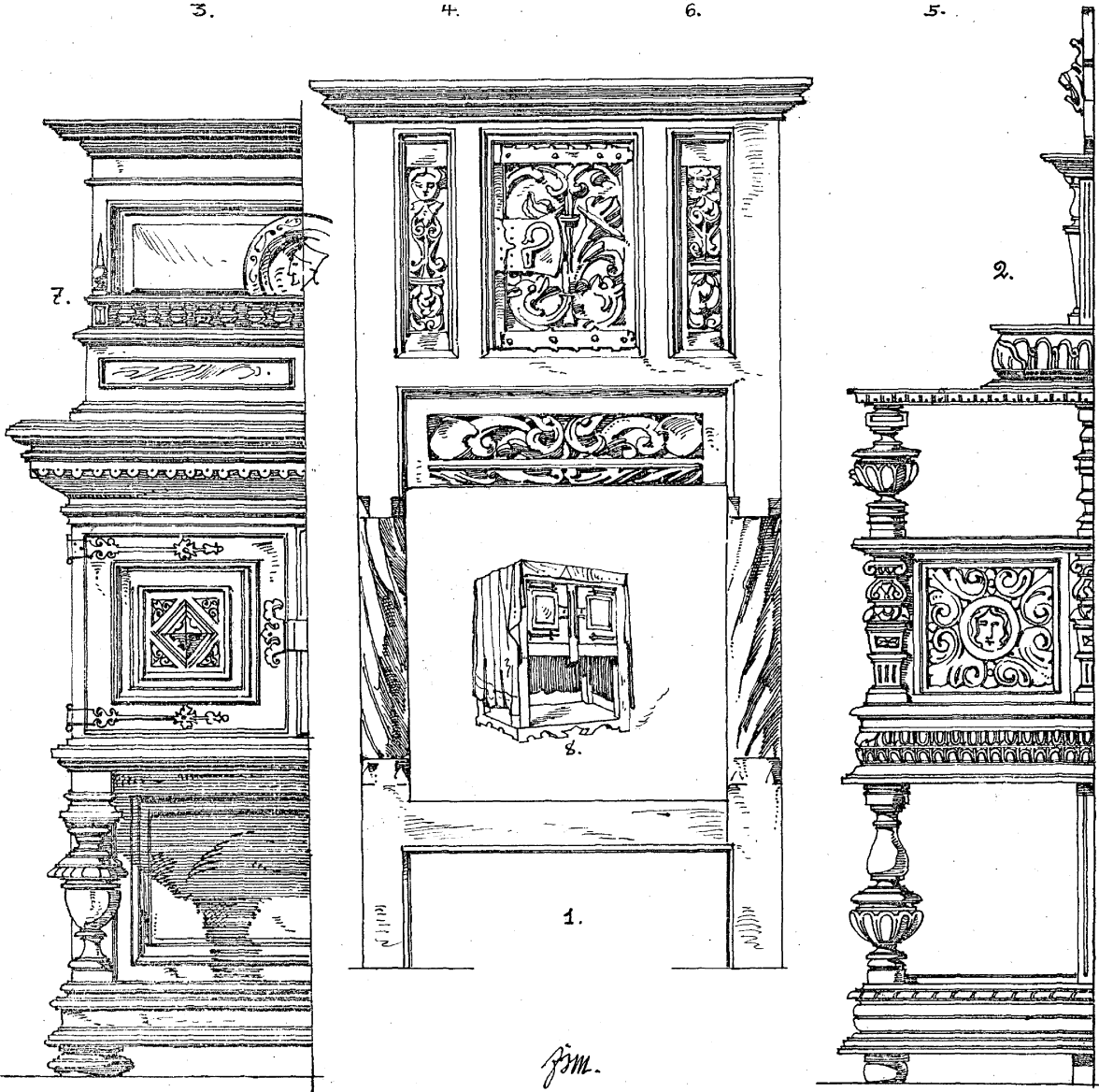
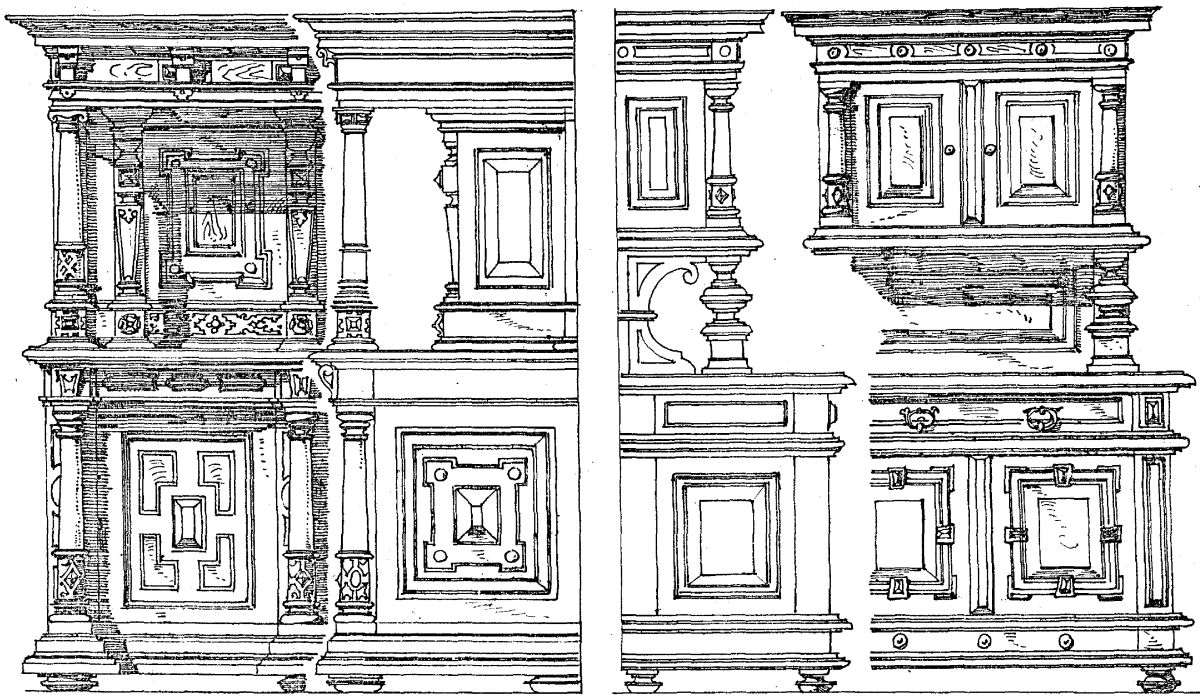
Taf. 260. (Bett und Wiege.)

1. Renaissance-Bettstelle aus dem Museum Plantin in Antwerpen. (Gewerbehalle.)
2. Reiches Himmelbett. Französische Renaissance. 16. Jahrhundert. Museum Cluny, Paris. (L'art pour tous.)
3. Französisches Paradebett aus der Barockzeit nach Daniel Marot.
4. Kopf einer reichgeschnitzten Wiege. Französische Renaissance. 17. Jahrhundert. Ornamente auf rotem Grund vergoldet. (L'art pour tous.)





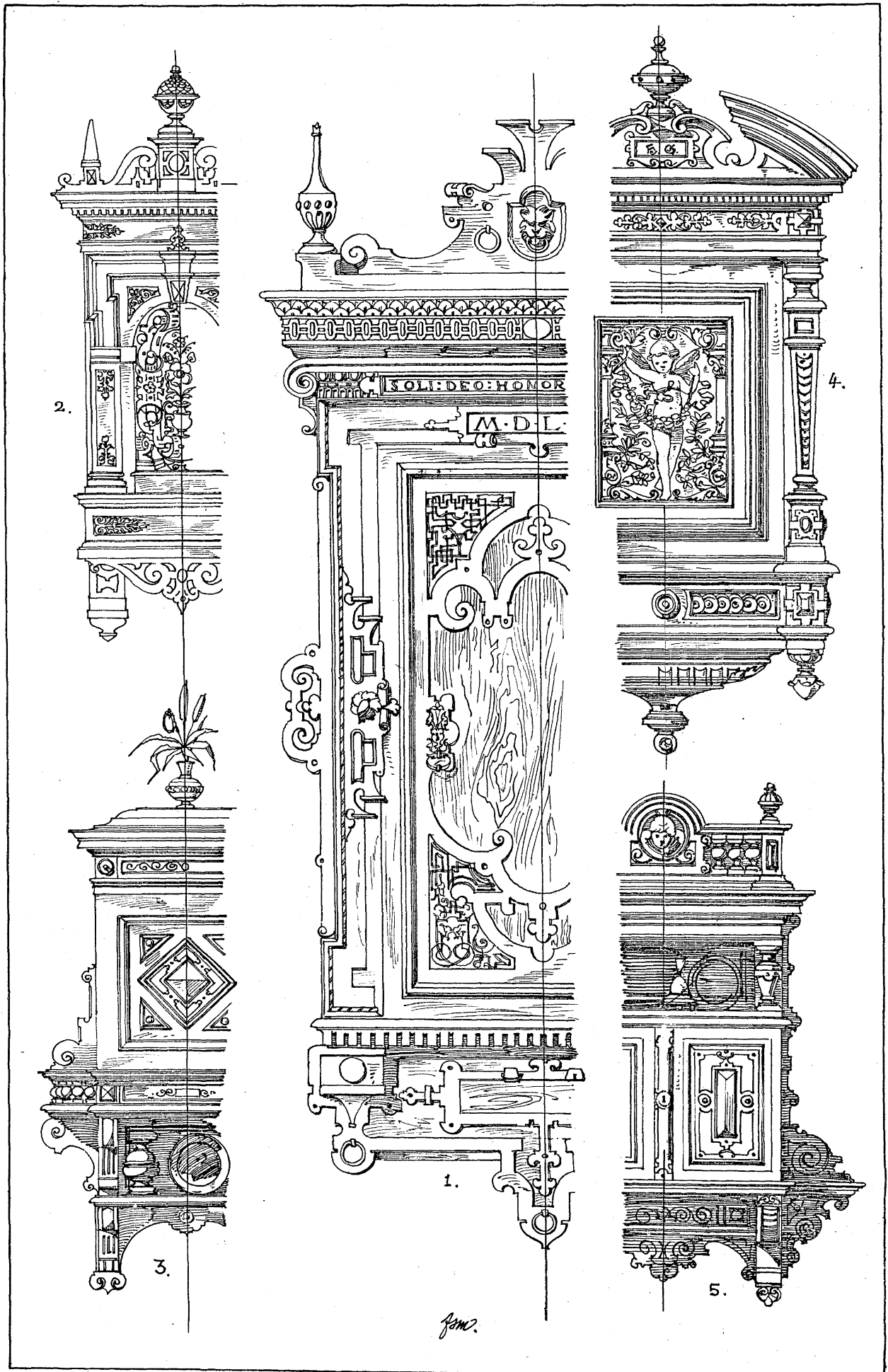


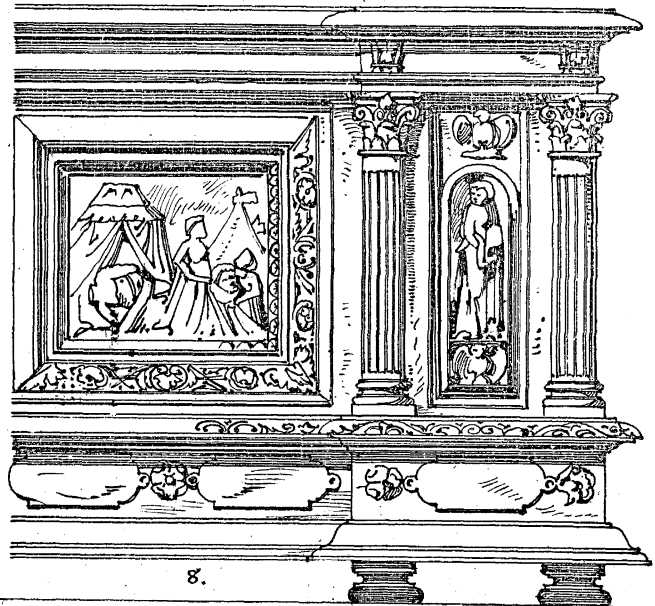
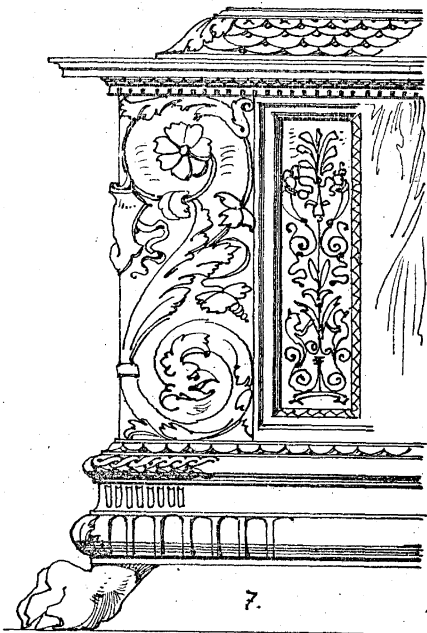
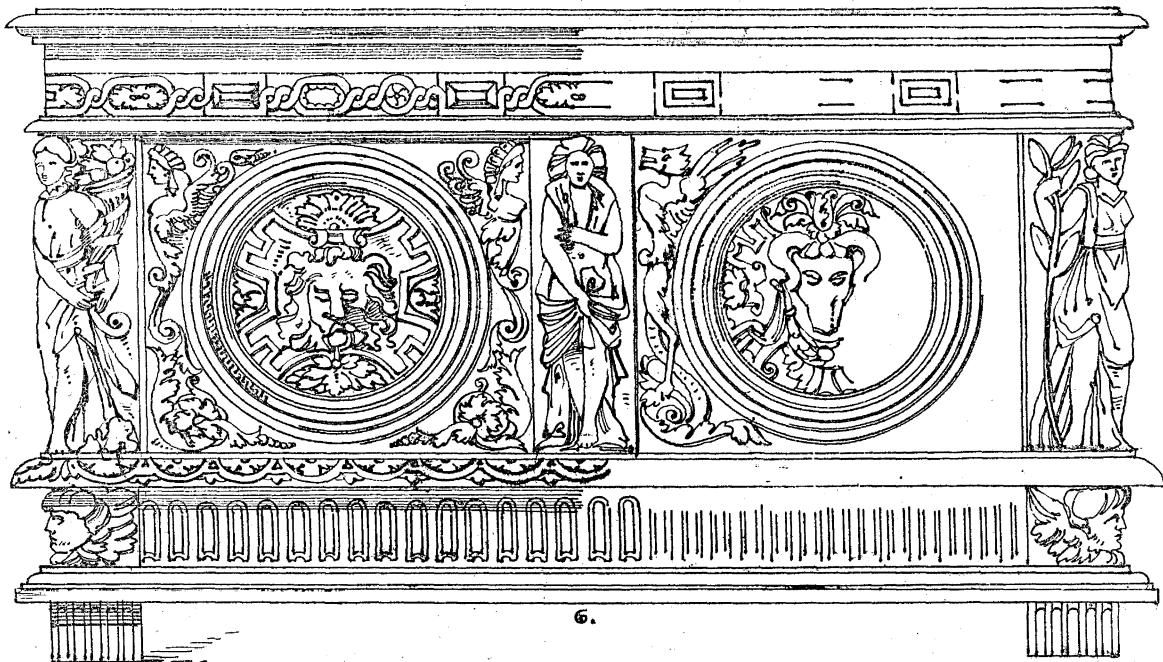
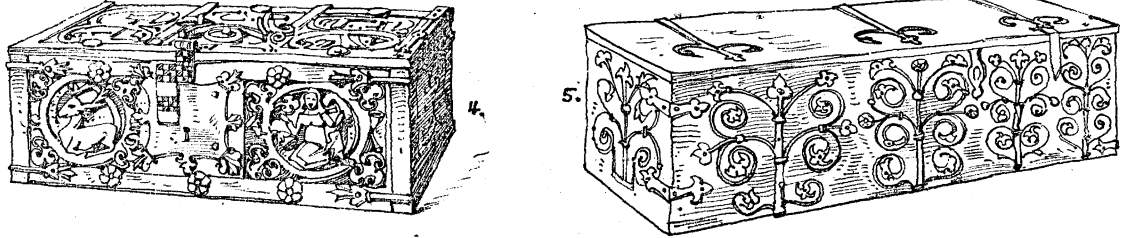
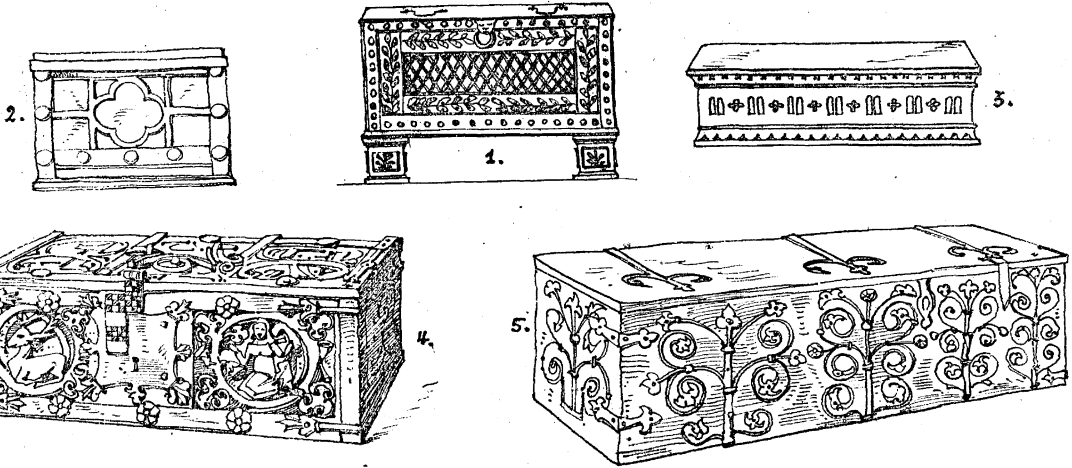


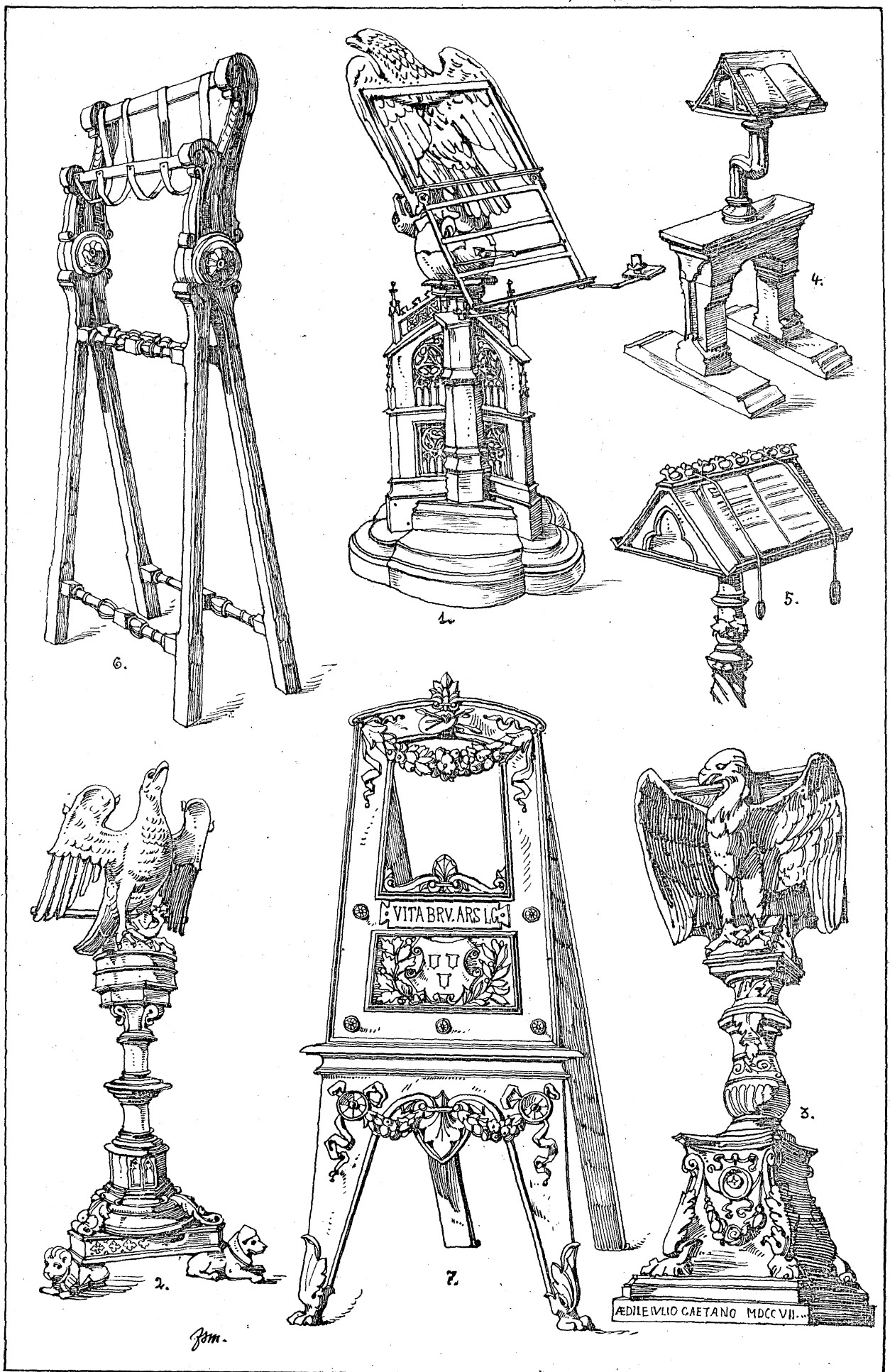
Ornamentale Formenlehre.

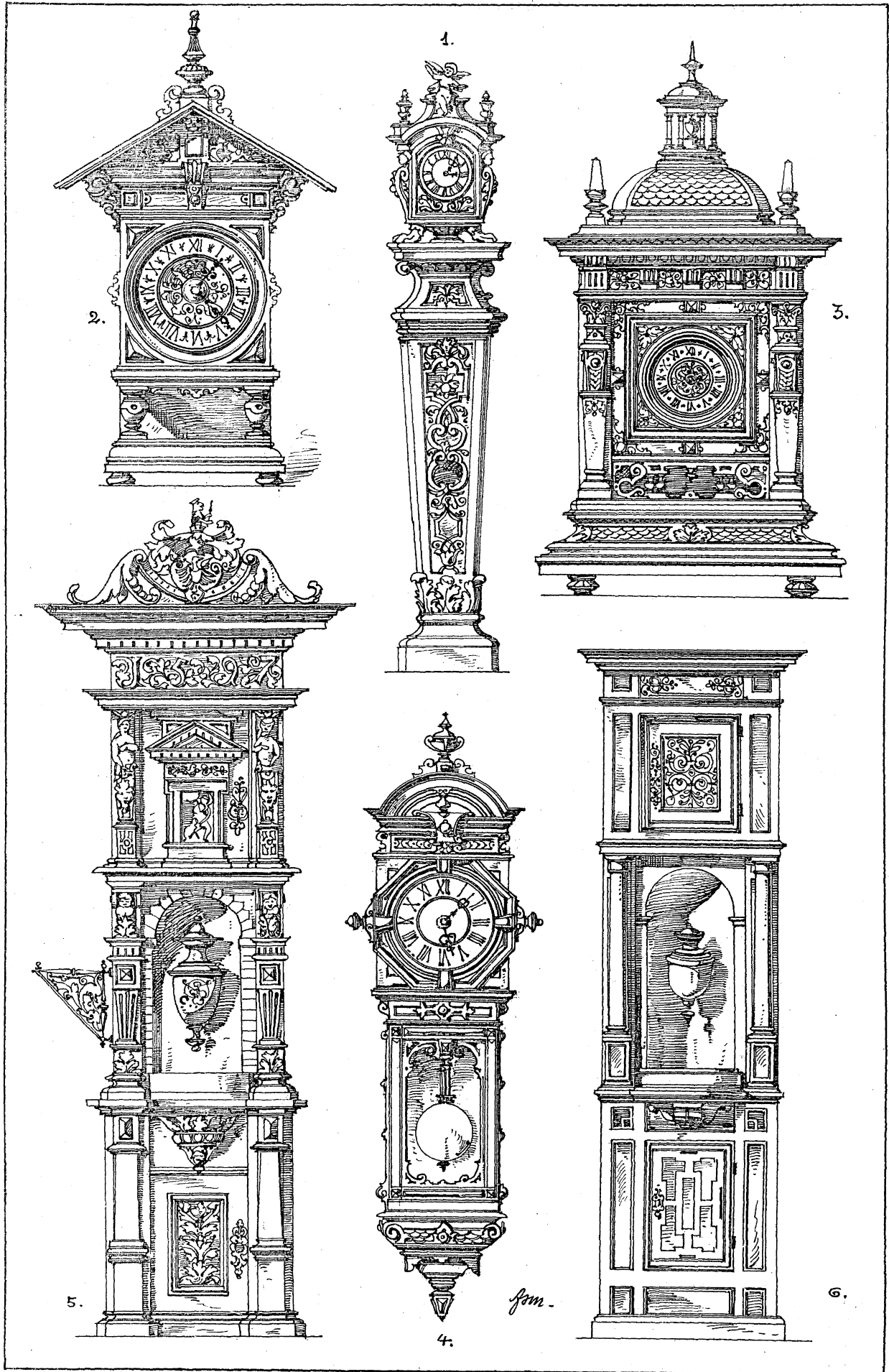
Leipzig, E. A. Seemann.

L'ornement.





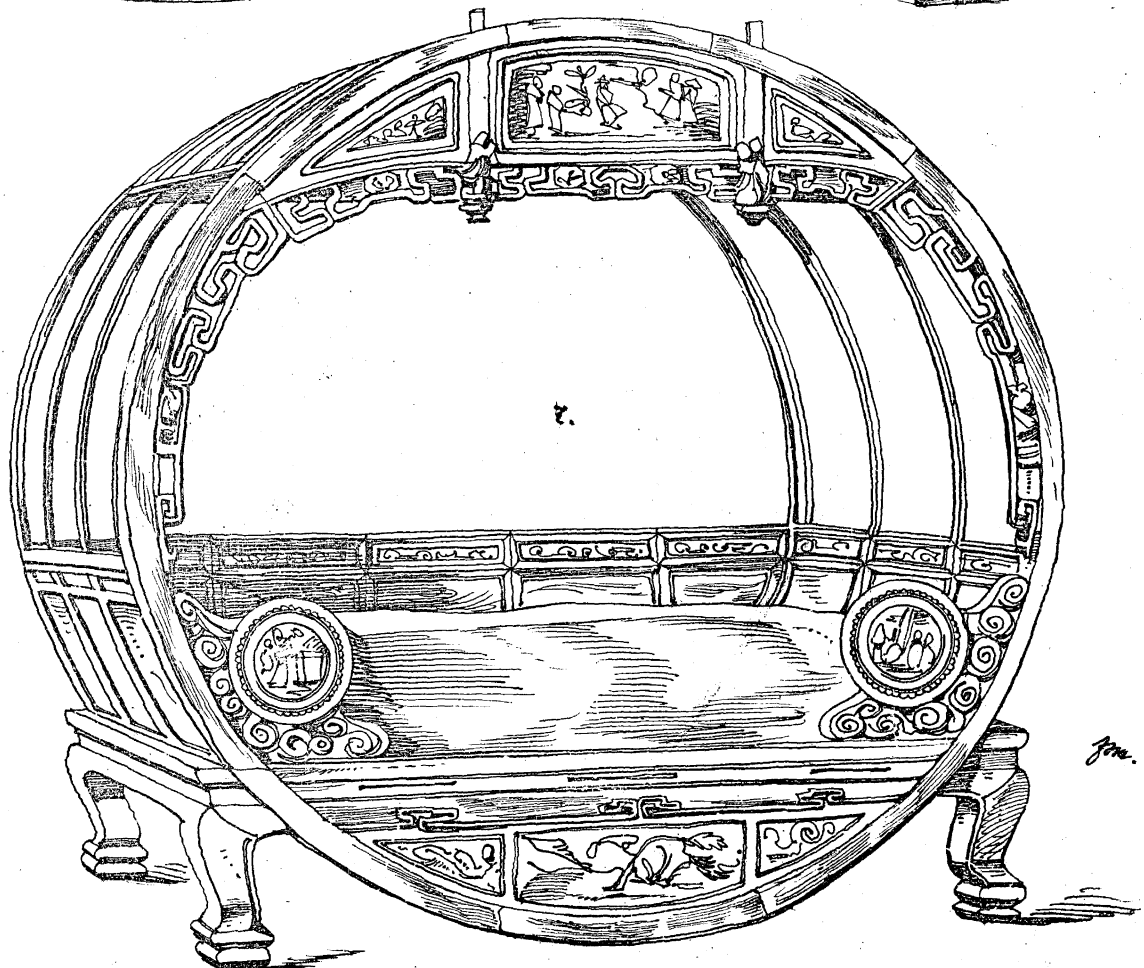
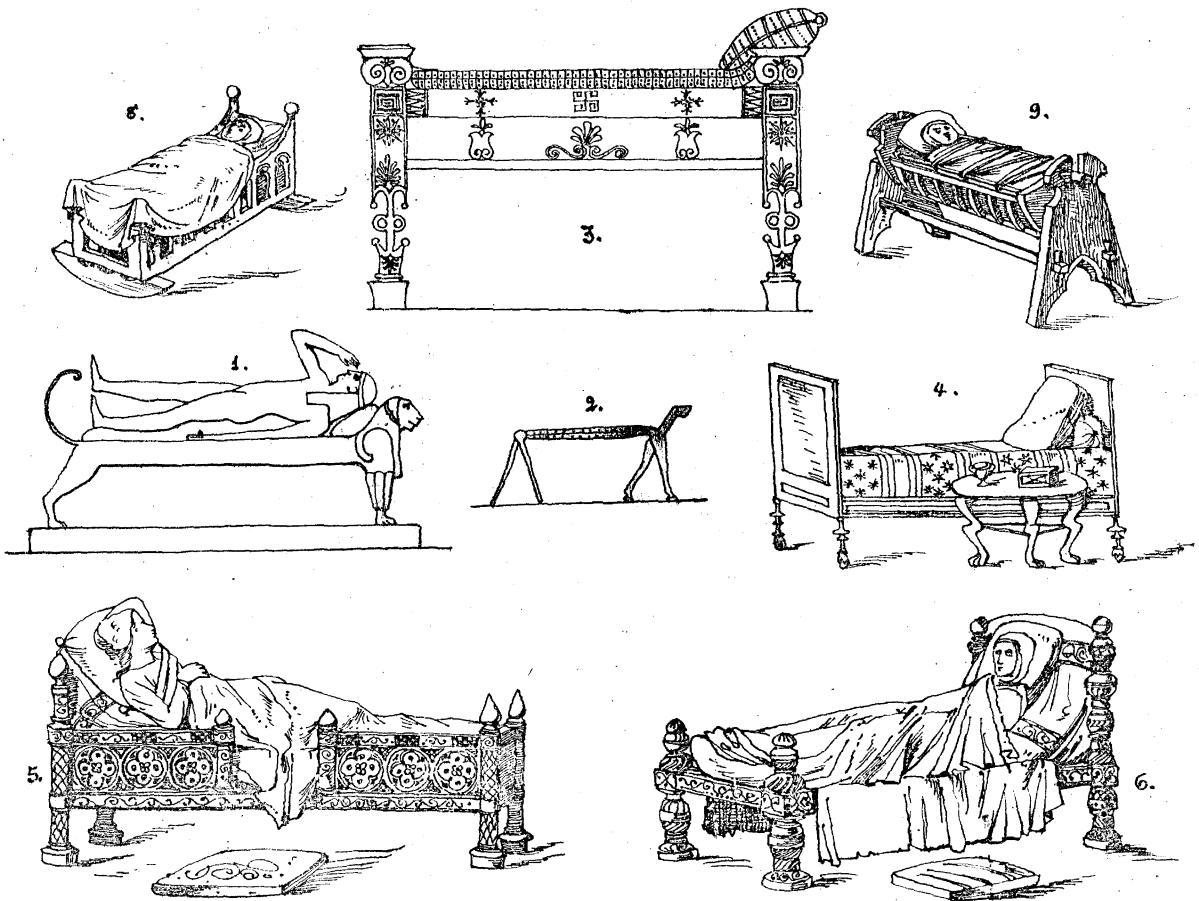


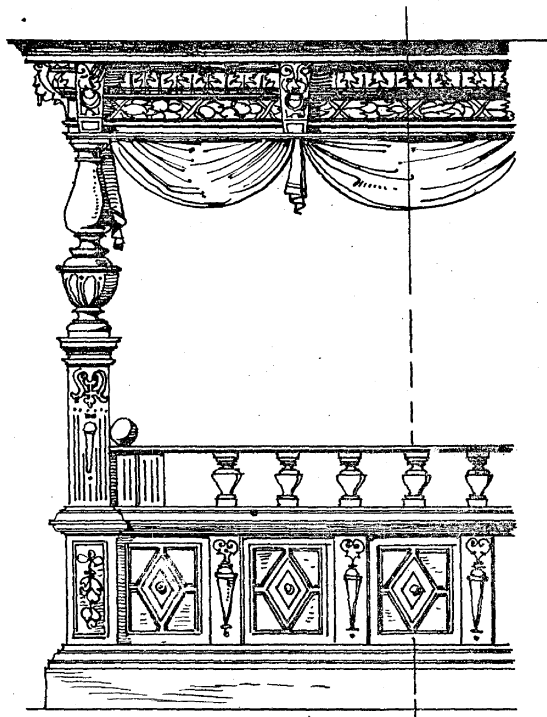


Ornamentale Formenlehre.

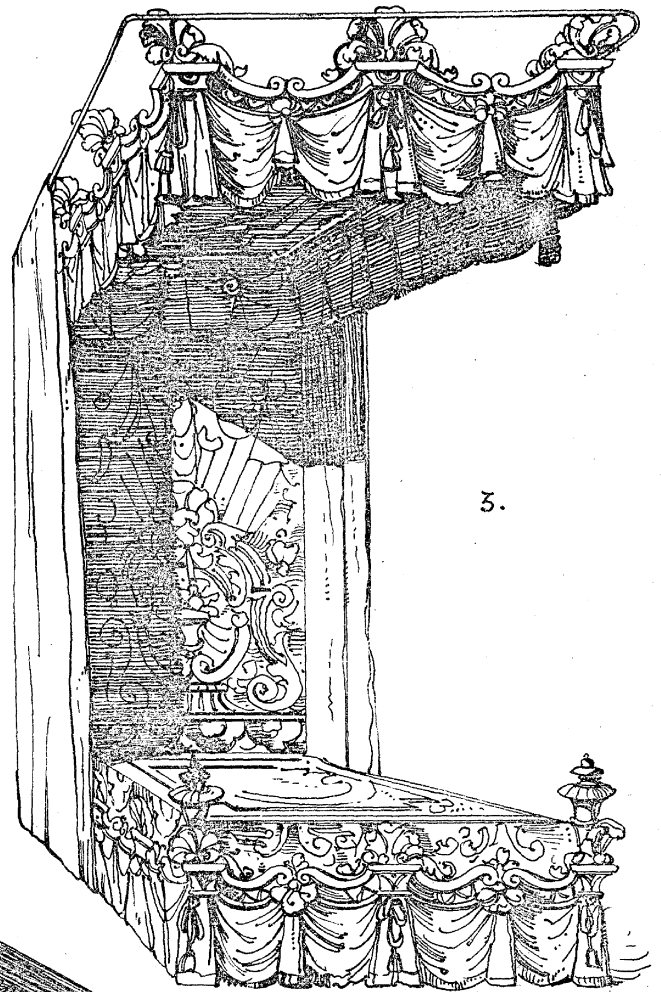
Leipzig, E. A. Seemann.

L'ornement.





1.



3.



2.



4.

XXVII. Heft.

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLEHRE

EINE

SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH

FÜR

SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 2.50.



LEIPZIG 1886

VERLAG VON E. A. SEEMANN

Tafel 261-270.

Schreibereisen

III. D. U m r a h m u n g e n .

Der Begriff der Umrahmung ist ein weitgehender. Im weiten Sinne kann man jeden Saum, jede Bordüre, jeden bemalten Tellerrand hierher rechnen. In das Heft 27, welches den Umrahmungen gewidmet ist, sind jedoch nur solche Dinge aufgenommen, die das Rahmenwerk in weiter entwickelten Masse zeigen, an denen es gewissermaßen als Selbstzweck auftritt und ein bestimmtes charakteristisches Ganze bildet. Das Rahmenwerk kommt auf allen möglichen Gebieten der künstlerischen Technik vor und erstreckt sich auf die verschiedensten Stoffe und Behandlungsweisen. Die Tafeln 261—270 greifen aus dem Gesamtgebiet einige hervorragende Unterabteilungen heraus; es sind dies zunächst die Umrahmungen architektonischer Natur, dann die eigentlichen Rahmen für Bilder, Spiegel etc., ferner das Cartouchenwerk, die in der Bücher- und Schriftausstattung zur Verwendung kommenden typographischen Umrahmungen, sowie die Umrahmungen von Zifferblättern, von Tellern und Schalen u. a. m.

Es ist hochinteressant, die Entstehung des Rahmenwerkes auf tektonischer Grundlage, seine allmähliche Umgestaltung und seine Anpassung an die Erzeugnisse des Kunsthandwerks zu verfolgen. Es sei jedoch in dieser Hinsicht auf die geistreichen Ausführungen Sempers (Der Stil, §§ 130 und folgende) verwiesen. Vom stilistisch-historischen Standpunkte aus möge an dieser Stelle nur folgendes bemerkt sein: Das Rahmenwerk in dem Sinne, in welchem es hier in Betracht kommt, tritt in den alten Stilen, in der Antike und im Mittelalter selten und vereinzelt auf. Der Renaissance blieb es vorbehalten, dieses Gebiet zu kultivieren und auf demselben das denkbar Mögliche zu leisten. Dabei ist nicht zu leugnen, dass in vielen Fällen ein Hinusschiessen über das richtig gesteckte Ziel mit unterlaufen ist. In erster Linie soll die Umrahmung in Beziehung und im Verhältnis zu dem zu umrahmenden Gegenstand stehen. Umrahmungen zu bilden und anzubringen, wo es nichts zu umrahmen giebt, ist ein Widersinn. Und doch finden wir in der Spätrenaissance, im Barock- und Rococostile zahllose Umrahmungsformen, die nach ihrer Verwendung keinen anderen Zweck mehr haben als den der Dekoration leerer Flächen. Damit ist auch der Grund angedeutet, warum in den älteren Stilen das Rahmenwerk so viel seltener zu finden ist.

Taf. 261. (Architektonische Rahmen.)

Als architektonische Rahmen seien diejenigen bezeichnet, welche in der Architektur ihre Verwendung finden, und jene, welche auf anderen Gebieten, z. B. in der Möbeltechnik auftretend, einen architektonischen Aufbau zeigen. In der Architektur sind es Fenster- und Thürumrahmungen, die Umrahmungen von Lameiten, Füllungen, Schrifttafeln, Medaillons, Nischen, Kassetten u. a. m., die zunächst zu erwähnen sind. Am Mobiliar sind es die rahmenartigen Füllungen der Thüren und Schiebeläden, die ja häufig eine Intarsieverzierung, eine Schnitzerei oder etwas ähnliches umkleiden, die aber auch ebenso häufig nur der Dekoration wegen angebracht sind, ohne etwas zu umrahmen. Im grossen und ganzen sind es zwei Arten von Umrahmungen, die hierbei in Betracht kommen, in welche sich alles einreihen lässt, trotz der mannigfachen Verschiedenheit des formalen Details. Die eine Art dieser Rahmen zeigt eine Sockelpartie, gewöhnlich von der Form des hängenden Dreiecks. In ihr spricht sich gleichzeitig die Idee des Tragens (konsolenartige Bildung) und der Charakter der freien Endigung nach unten aus. Diese Sockelpartie wird mit der Krönung, die vielfach in Form des aufrechten Dreiecks die freie Endigung nach oben hin bildet, verbunden durch seitliche Säulen, Halbsäulen, Pilaster, Hermen oder andere entsprechende Stützenformen mit Heranziehung der nötigen horizontalen Gliederungen. Rahmen dieser Art sind wiedergegeben in den Figuren 2, 8, 9, 10 und 11 der Tafel 261. Die zweite Art der Umrahmungen zeigt die zentrale Anlage. Das zu umrahmende Feld, sei es ein Kreis, ein Quadrat, ein Rechteck u. s. w., wird mit einem Ornament umgeben, das, nach den verschiedenen Seiten sich gleichartig entwickelnd, ohne Berücksichtigung des Oben und Unten, gewissermaßen eine radial von der Mitte nach aussen gerichtete freie Endigung darstellt. Hierbei sind, wie Semper bemerkt, Eierstäbe, Blattwellen und ähnl., die ein Unten und Oben haben, so zu verwenden, dass die Oberpartie nach aussen gerichtet ist. Nach diesem Prinzip gestaltete Rahmen sind veranschaulicht durch die Figuren 4—7 auf Tafel 261 und 5, 8 u. 9 auf Tafel 262. Die erwähnten beiden Bildungsprinzipien sind nicht stets so scharf betont wie in den angeführten Beispielen und kombinieren sich hin und wieder; wohl immer aber wird die eine oder die andere Tendenz vorherrschen.

1. Umrahmung der Giebelöffnung eines Dachfensters in Rouen. Französische Renaissance. 17. Jahrhundert. (L'art pour tous.)
2. Moderne architektonische Umrahmung im Stile der italienischen Renaissance.
3. Sockelpartie mit architektonischem Rahmenornament. Italienische Renaissance. Genua. (Owen Jones.)
4. Umrahmung einer Thürfüllung im Stile der deutschen Renaissance. Ihno und Stegmüller in Berlin. (Architektonisches Skizzenbuch.)
5. Umrahmungen einer Ofenkachel. Schloss Wülflingen bei Winterthur. 17. Jahrhundert. (Kunsthandwerk.)
6. Umrahmungsornament vom Unterbau eines Messpultes in S. Giorgio maggiore in Venedig. Italienische Renaissance.
7. Umrahmung einer Kassettenfüllung aus der Kappel des Dagobertsturmes in Baden-Baden. Deutsche Renaissance.
- 8—9. Umrahmungen der Thürfüllungen von der Kanzel im Dom zu Magdeburg. Deutsche Renaissance, 1595—97. (Gewerbhülle.)
10. Umrahmung von der Thür eines Scharkes im Stile der deutschen Renaissance. (Formenschatz.)
11. Umrahmung von der Thür eines Büffetschranks aus den Sammlungen des Louvre in Paris. Renaissance.

Taf. 262. (Architektonische Rahmen.)

1. Umrahmung von der Rückwand des Chorgestühls der Stiftskirche zu Aschaffenburg. Deutsche Renaissance. 17. Jahrhundert. (Gewerbhülle.)
2. Umrahmungsornament. Italienische Renaissance. (Formenschatz.)
3. Rautenförmige Füllung als Umrahmung eines Schriftschildes. Französische Renaissance, 1529; Chor der Kathedrale zu Chartres. (Raguenet.)
4. Umrahmung nach einem Stiche des Inea Vico. (Formenschatz.)
5. Umrahmungsornament von einer Füllung am Chorgestühle in S. Giorgio maggiore in Venedig. Italienische Renaissance.
6. Umrahmung einer kleinen Nische von einem Pfeiler des Dagobertsturmes in Baden-Baden. Deutsche Renaissance.
- 7—8. Modern-französische Umrahmungen. Hotel Mirabaud, Paris. Architekt Magne. (Raguenet.)

9. Modernes Umrahmungsornament im Stile der deutschen Renaissance. Füllung eines Schreibisches von J. Pingel.
10. Modern-französische Umrahmung, in Holz geschnitten von Bildhauer Lecaër, Paris. (Raguenet.)

Taf. 263. (Spiegel- und Bilderrahmen.)

Als Rahmen im engeren Sinne oder als eigentliche Rahmen seien die beweglichen, zum Aufhängen eingerichteten Spiegel- und Bilderrahmen bezeichnet. Dieselben hätten füglich auch beim Mobiliar eingereiht werden können. Wenngleich auch bereits das Mittelalter seine Altar- und Heiligenbilder zu umrahmen pflegte, so fällt doch andererseits die allgemeinere Anwendung dieser Art von Rahmen mit der Zeit der Renaissance zusammen, und gerade auf italienischem Boden sind zahlreiche Beispiele aus jener Epoche erhalten. Zunächst sind es wieder architektonische Aufbauten, denen wir begegnen; doch gleichzeitig mit dem Übergang vom eingemauerten, in die Architektur eingebauten Bilde des Mittelalters zum transportablen Tafelbild wird auch die architektonische Behandlung freier und leichter. Auch da, wo sich später die architektonische Gliederung in Schnörkelwerk auflöst, bleibt gewöhnlich noch der architektonische Grundgedanke sichtbar, wie das die dem Barocco, dem Rococo und dem Louis XVI-Stil angehörenden Rahmen der Tafel 263 (1, 2, 6—10) und 264 (3 u. 4.) zeigen. Erst unserer modernen Zeit war es vorbehalten, fabrikmässig hergestellte Rahmenleisten zu zersägen, um Rahmen jeden beliebigen Formates herzustellen. Das ist praktisch und wohlfeil, aber die Kunst hat nichts dabei gewonnen. Es soll jedoch damit nicht gesagt sein, dass unsere Zeit keine Rahmen erzeuge, die allen Anforderungen der Tektonik genügen.

Als Hauptmaterialien dienen Holz und Bronze, letztere hauptsächlich für Rahmen kleineren Umfanges. Die ursprüngliche Gepflogenheit, den Holzrahmen zu bemalen und zu vergolden, hat zur Herstellung der sog. Goldrahmen geführt. Vom ästhetischen Standpunkte aus mag sich über die Berechtigung dieser glanzstrotzenden Rahmen streiten lassen, jeden falls steht fest, dass die metallische Umrahmung den Effekt farbiger Bilder zu haben geeignet ist. Porzellan und Glas sind zu bestimmten Zeiten ja auch als Rahmenmaterial verwendet worden und werden gelegentlich heute noch verwendet; sie werden unter allen Umständen etwas Bedenkliches haben.

Neben der Umrissgestaltung und der Dekorationsart des Rahmens spielt das Relief desselben eine wesentliche Rolle. Die Wirkung ist eine andere, je nachdem das Bild oder Spiegelglas hinter kehlenartigen Vertiefungen versenkt erscheint oder durch wulstartige Glieder in die Höhe gebracht wird. Die Grundform der Bilderrahmen bleibt im allgemeinen das Rechteck, stehend oder liegend, seltener sind kreisrunde und elliptische sowie quadratische Rahmen. Hin und wieder haben Bild und Rahmen verschiedene Grundformen (vergl. Fig. 9 u. 10, Taf. 263). Speziell in der Zeit des Barocco nehmen die Randlinien des Bildes oder Glases auch beliebige geschwifene Umrisse an, wie dies die Tafel 263 Fig. 5 veranschaulicht.

- 1—2. Bilderrahmen aus dem königl. Kupferstichkabinett in Berlin. 18. Jahrhundert. (Kunsthandwerk.)
- 3—4. Eckstücke von Wandförmern umrahmungen im alten Schloss zu Bercy bei Paris. 18. Jahrhundert. (Raguenet.)
5. Spiegelrahmen mit Wandleuchter. Barockzeit. Nach Paul Decker. (Formenschatz.)
6. Rococorahmen. (Formenschatz.)
- 7—8. Kreisrunde Rahmen im Stil Louis XVI. Nach La Londe. (Wessely.)
- 9—10. Rahmen im Stil Louis XVI. Nach Delafosse. (Raguenet.)

Taf. 264. (Spiegel- und Bilderrahmen.)

- 1—2. Reich geschnitzte Renaissancecerahmen. (Raguenet.)
- 3—4. Partien von Bilderrahmen. Italienische Spätrenaissance. Florenz. (Gewerbhülle.)
5. Moderner Spiegelrahmen von J. Schmantz in München. (Gewerbhülle.)
6. Moderner Spiegelrahmen von Prof. Schick in Karlsruhe.
7. Moderner Spiegelrahmen von Architekt Huber in Frankfurt a/M.

Taf. 265. (Cartouchen.)

Mit dem französischen Wort „Cartouche“ bezeichnet man die ornamentale Umrahmung eines Schriftfeldes, eines Wappenschildes u. s. w. und zwar hauptsächlich in jenem Falle, wenn die Umrahmung aus aufgerollten Bandstreifen, Voluten und ähnlichem Schnörkelwerk gebildet wird. (Die ursprüngliche Bedeutung von „cartouche“ ist, was wir etwa mit Rolle bezeichnen.) Zu diesen rollenartigen Dekorationsteilen treten dann öfter Akantusblätter, Palmetten, Fruchtgehänge, fliegende Bänder, Engelsköpfe und allerlei andere figurliche oder emblemartige Zuthaten. Das Cartouchenwerk ist eine Erfindung der Renaissance und wird besonders in der späteren Zeit derselben ungemein häufig angewendet. Speziell diese Art von Rahmenwerk wird vielfach nicht mehr zum Zwecke der wirklichen Umrahmung, sondern rein dekorativ benutzt, so dass die umrahmten Felder, deren Form äusserst mannigfaltig auftritt, als leere Flächen stehen bleiben. Die Cartouche findet ihre Anwendung in der Architektur, am Geschrein, an Grabmonumenten und Epitaphplatten, auf Medaillen und Münzen, in der Heraldik, am Schmuck, in der Kleinkunst überhaupt, in der Bücherausstattung etc., das Material ist darnach selbstredend sehr verschieden. Die meist symmetrische Anordnung wird im Rococo und Zopfstil zu Gunsten unsymmetrischer und malerischer Anordnungen verlassen, wie dies Fig. 5 auf Tafel 266 zeigt.

- 1—4. Renaissance-Cartouchen; Schriftplatten aus Bronze von Grabmalern auf dem Johannisfriedhof in Nürnberg. (Gewerbhülle.)
- 5—6. Renaissance-Cartouchen. 17. Jahrhundert. Französisch. (L'art pour tous.)
- 7—10. Renaissance-Cartouchen vom neuen Schloss in Baden-Baden. 1576—1577.
11. Renaissance-Cartouche. Nationalbibliothek. Paris. (Raguenet.)
- 12—13. Cartouchen im Stile der Renaissance. Modern-französische Buchverzierungen.

Taf. 266. (Cartouchen.)

1. Renaissance-Cartouche. Französisch.
2. Renaissance-Cartouche. Aus dem Werke „Civitates orbis terrarum“, verlegt bei P. van Brackel in Köln 1573. (Ysendyck.)
3. Rococo-Cartouche vom Louvre in Paris. (Raguenet.)
4. Rococo-Cartouche. Französisch. Über die Beckante einer Mauer gestellt. (Raguenet.)
5. Rococo-Cartouche. Französisch.



- 6-7. Moderne Cartouchen von Direktor Kachel, Karlsruhe.
- 8. Modern-französische Cartouche nach Liénard.
- 9. Moderne Cartouche.

Taf. 267. (Typographische Rahmen.)

Auf dem Gebiete der Schrift- und Buchverzierungen finden sich zahlreiche Umrahmungsmotive, und wenn dieselben seit Einführung des Buchdrucks wohl auch häufiger geworden sind, so sind dieselben doch schon in den Handschriften des Mittelalters vorhanden. Es werden vor allem die Titelblätter, dann aber auch die fortlaufenden Seiten des Textes umrahmt; ferner ist es ein beliebter Gebrauch, die Überschriften mit Rahmenwerk zu verzieren; auch einzelnen Initialen wird wohl diese Behandlung zuteil und schliesslich sind es die Buchdruckermarken, Vignetten und Schlussstücke, die nicht selten als Cartouchen gebildet werden. Alte Bücher und Kupferwerke sind häufig bis zum Übermass mit derartigen Dingen geschmückt und nicht selten sind es Künstler ersten Ranges, die dieser Art von Dekorationen ihre Hand geliehen haben. Unsere neue und speziell die allernueste Zeit schenkt diesem Gebiete eine erhöhte Aufmerksamkeit, nachdem in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts eine gewisse Nüchternheit sich geltend gemacht hatte. Immerhin wird auch heute noch genug gesündigt, hauptsächlich dadurch, dass fabrikmässig hergestellte Zierleisten und Versatzstücke mit mehr oder weniger Glück und Unverständnis zu Umrahmungen zusammengestellt werden. Ausser den Büchern sind es Diplome und Ehrenbriefe, Tanz-, Speise-, Geschäfts- und andere Karten, Etiketten, Bücherzeichen und ähnliches mehr, welche künstlerisch ausgestattete Umrahmungen erhalten. Das Dekorationsprinzip und die verwendeten Motive sind äusserst mannigfaltig, wie die Grundformen und Behandlungsweisen dieser Dinge. Es herrscht hier selbstverständlich eine grosse Freiheit; die Auffassung ist bald malerisch, bald strenger; wo architektonische Formen auftreten, werden sie leicht und spielend behandelt und lösen sich in allerlei Rankenwerk auf. Als Beispiele hierfür mögen die Figuren 1 und 2 der Tafel 267 gelten.

- 1. Umrahmung eines Brustbildes von Johann Sadler. 1550-1600. Flämische Renaissance. (Guichard.)
- 2. Umrahmung einer Frauenfigur von Hans Holbein. (Guichard.)
- 3. Umrahmung des Brustbildes von Johann de Stract (Stradanus) nach einem Kupferstiche von J. Wierix. 16. Jahrhundert. Flämische Renaissance. (L'art pour tous.)
- 4. Umrahmung einer Buchdruckermarke (Giacomo Cornetti in Venedig.) Italienische Renaissance. 1586. (L'art pour tous.)
- 5. Desgleichen (Giovanni Guarisco, Venedig 1575.)
- 6. Desgleichen (Ex typographia Jacobi Staer. 1585.)
- 7. Desgleichen (A. Quantin, Paris. 1882.)

Taf. 268. (Typographische Rahmen.)

- 1. Aus dem Triumphzug Kaiser Maximilians von Hans Burkmaier. (1473-1531.)
- 2. Typographische Umrahmung eines Titels. Französische Renaissance. 16. Jahrhundert. Lyon. (L'art pour tous.)
- 3. Moderne Umrahmung von Max Länger in Karlsruhe.
- 4. Moderne Umrahmung eines Initials. Von Rudolf Seitz in München.

Taf. 269. (Uhren- und Schlüsselschilder etc.)

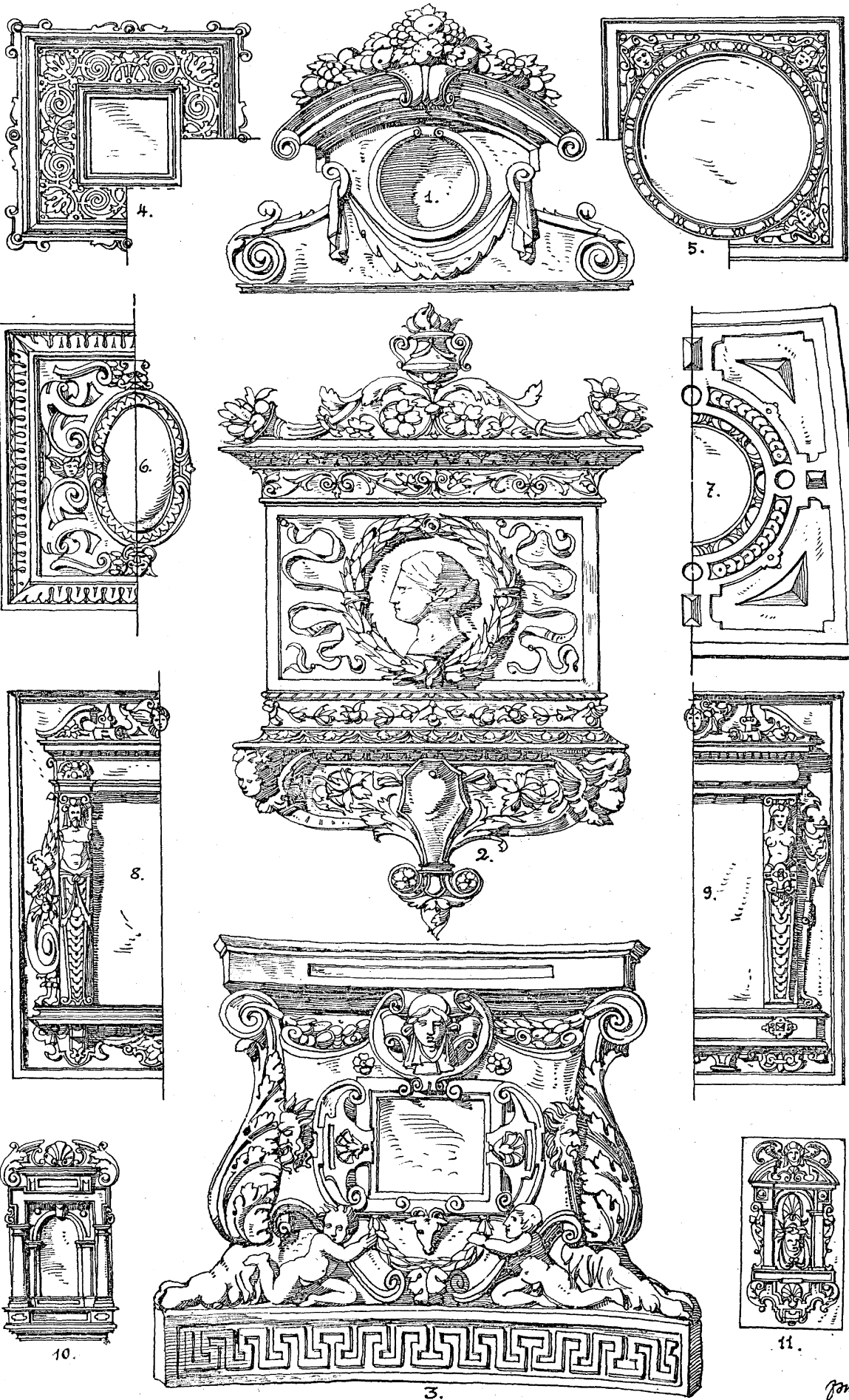
Die Tafel 269 stellt eine Anzahl von Umrahmungen dar, welche verschiedenen Gegenständen aus der Kleinkunst angehören. Die Figuren 1 und 2 sind Beispiele von Umrahmungen sogenannter Cartouchenuhren; 3 und 4 gehören der Goldschmiedekunst zu, 5 und 6 sind schmiedeiserne Aushängeschilder, 7 und 8 sind Ornamente, für Lederpressung und Einlegearbeit geeignet, Fig. 10 zeigt ein reich umrahmtes Schlüsselblech und die Beispiele 9 und 11 sind Buchbeschläge in Metall. Die Reihe dieser Gegenstände liesse sich un schwer vermehren; es mögen jedoch die beigebrachten Abbildungen genügen. Es würde zu weit führen, auf jede dieser einzelnen Formen näher einzugehen.

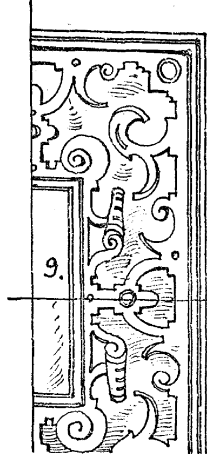
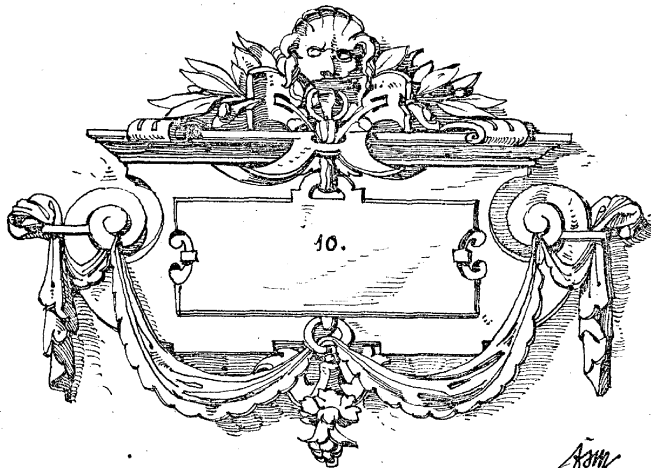
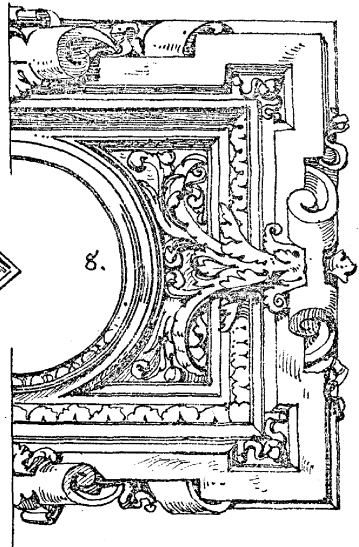
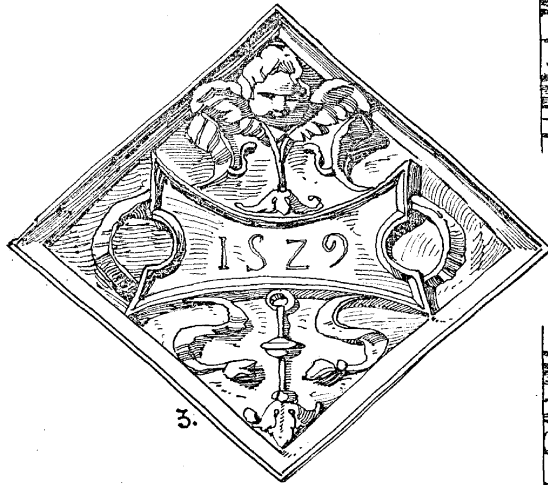
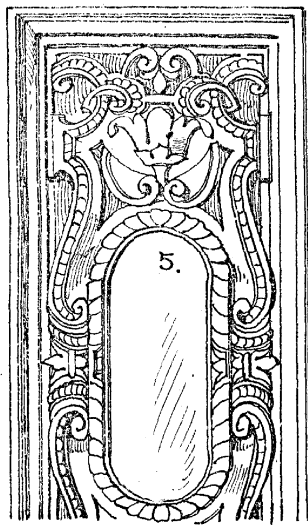
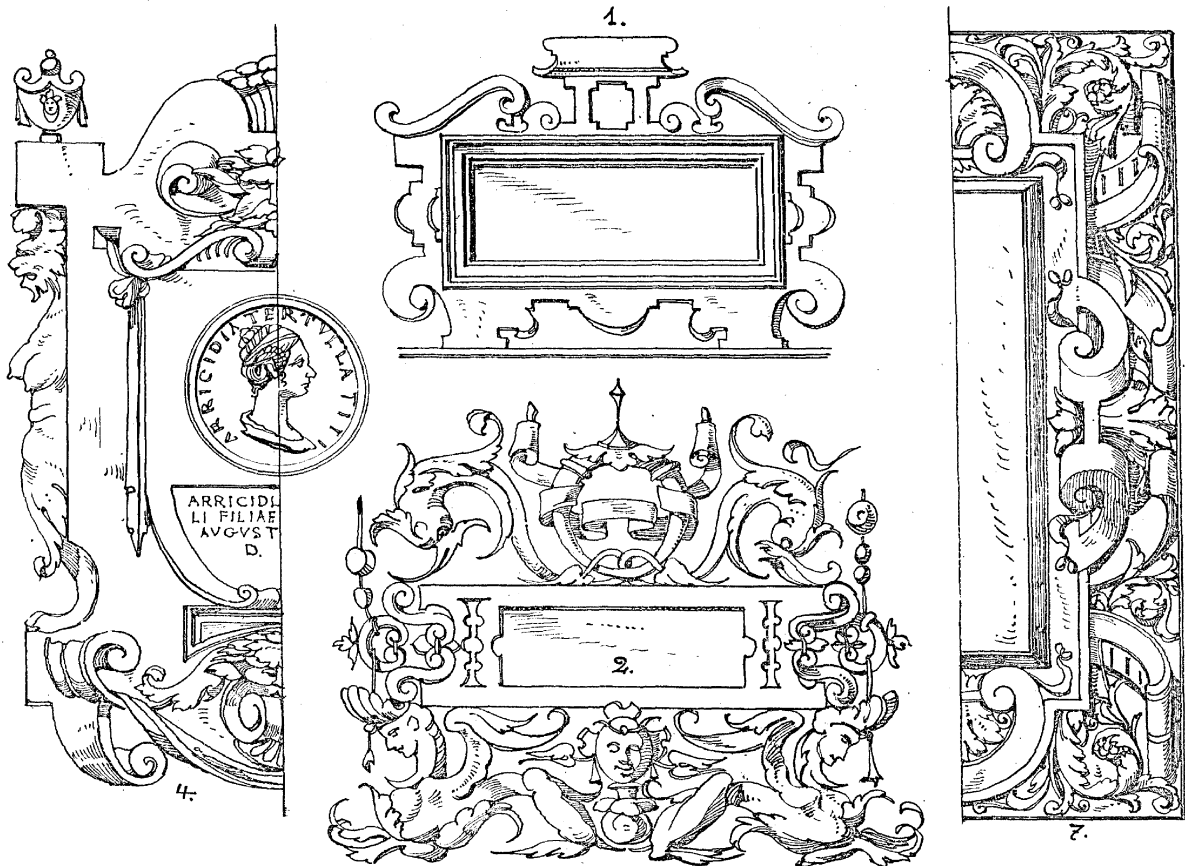
- 1. Cartouchenuhr in getriebenem Metall. Französische Renaissance.
- 2. Moderne Cartouchen- oder Telleruhr, in Metall gedrückt.
- 3-4. Motive zur Verzierung von Schlüsselschildchen, Dosendeckeln etc., nach Wilhelm Visscher. 17. Jahrhundert.
- 5-6. Schmiedeiserne Aushängeschilder. Modern. C. Metzke und H. Dorschfeldt in Dresden.
- 7. Verzierung eines Bucheinbandes. 16. Jahrhundert. Französische Renaissance. (L'art pour tous.)
- 8. Modernes Intarsienmotiv von Ihno und Stegmüller in Berlin. (Gewerhalle.)
- 9. Modernes Metallbeschläge einer Albumdecke.
- 10. Schlüsselschild aus Schmiedeisen. Deutsche Renaissance. 16. Jahrhundert. Nationalmuseum in München.
- 11. Mittelstück eines Bucheinbandes; Silber. Entworfen von Direktor C. Graff. Dresden.

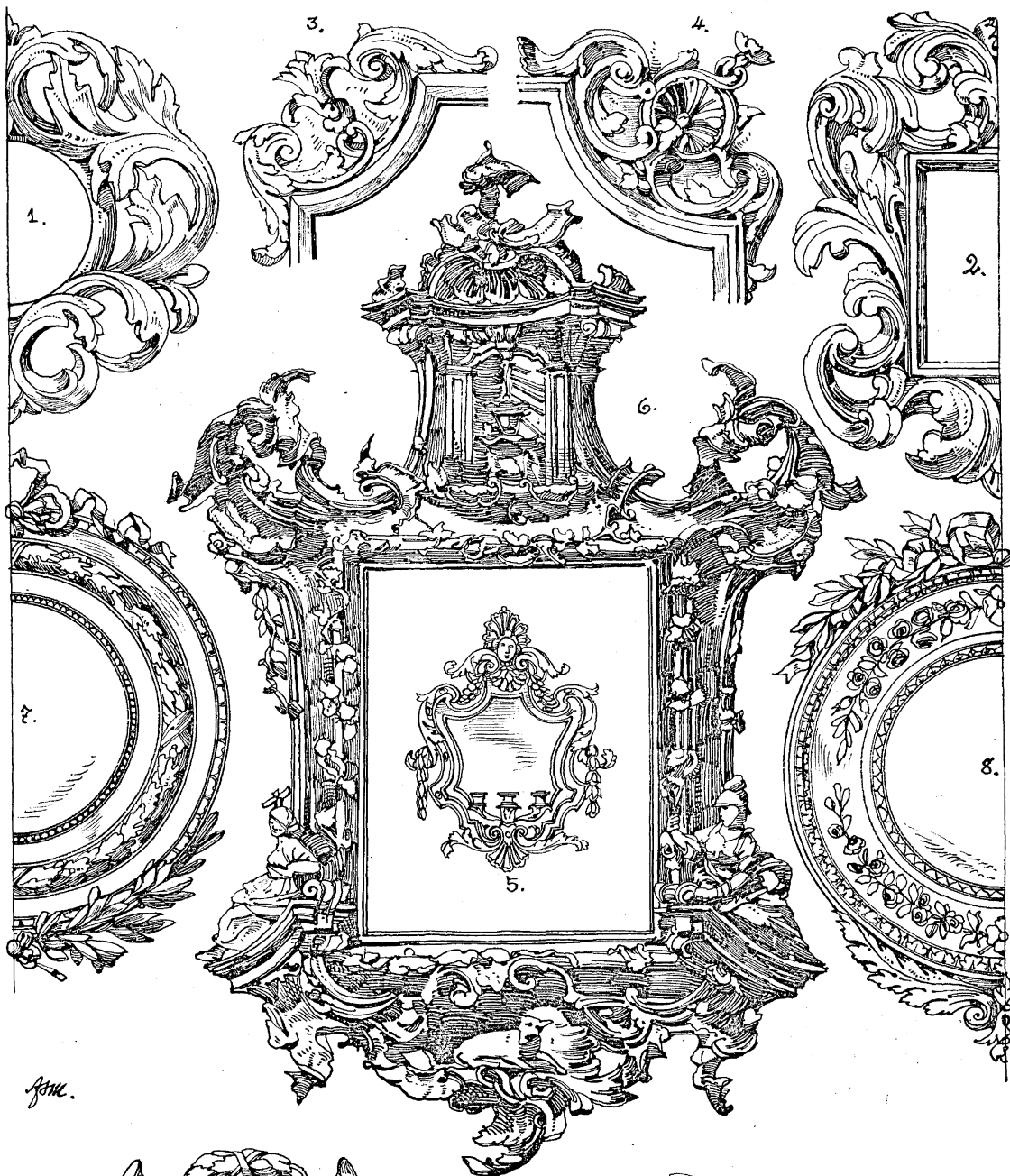
Taf. 270. (Tellerumrahmungen.)

Zu denjenigen kunstgewerblichen Erzeugnissen, die häufig eine reiche Umrahmung erhalten, gehören ferner die Schalen und Teller. Soweit dieselben der Töpfereitechnik zuzuzählen sind, wird die Umrahmung im allgemeinen den Charakter der aufgemalten oder in Flachrelief hergestellten Bordüre tragen, da das Material eine freiere Behandlung des Randes nicht wohl gestattet. Anders ist dies bei den in Metall gebildeten Objekten; hier kann der Rand als durchbrochene Verzierung auftreten und die Umrisse können reicher und lebendiger gehalten sein, wie dies die Figuren 4 und 5 zeigen. Gleichviel ob es sich um bordüren- oder cartouchenartige Rahmen handelt, die organischen Motive werden durchschnittlich so auftreten, dass sie mit der Richtung nach aussen eine freie Endigung bilden, während die verzieren Glieder, Profilierungen und neutralen Bänder das einfassende, umschliessende Rahmenwerk zum Ausdruck bringen.

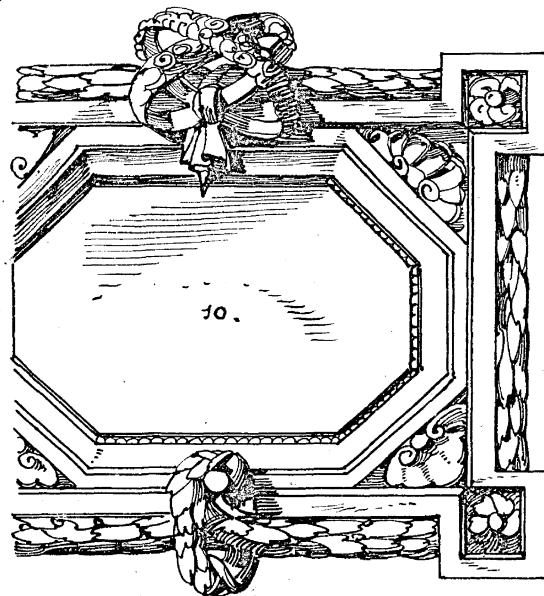
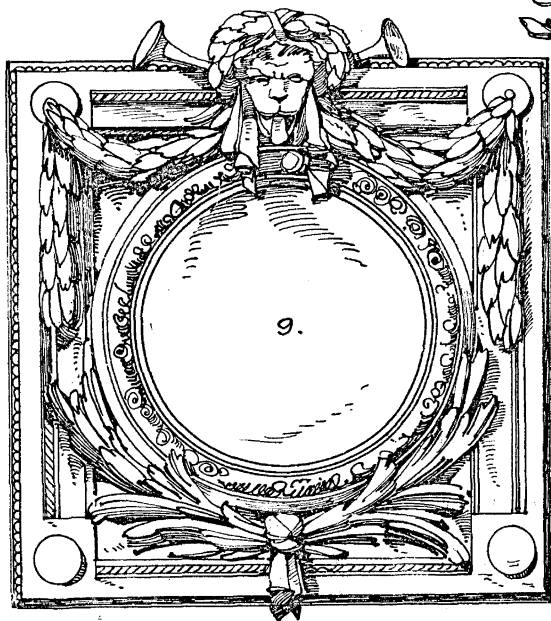
- 1. Majolikaschale im Gewerbemuseum in Berlin. Renaissance. (Gewerhalle.)
- 2. Bordüre eines Majolikatellers. Italienische Renaissance. (Racinet.)
- 3. Umrahmung von der Unterseite einer Schale in Limoges-Email von Pierre Raymond. 16. Jahrhundert. (Racinet.)
- 4-5. Reichumrandete moderne Schalen, zur Ausführung in Gold und Emaille modelliert von Placido Zuloaga in Eibar (Spanien). (Gewerhalle.)

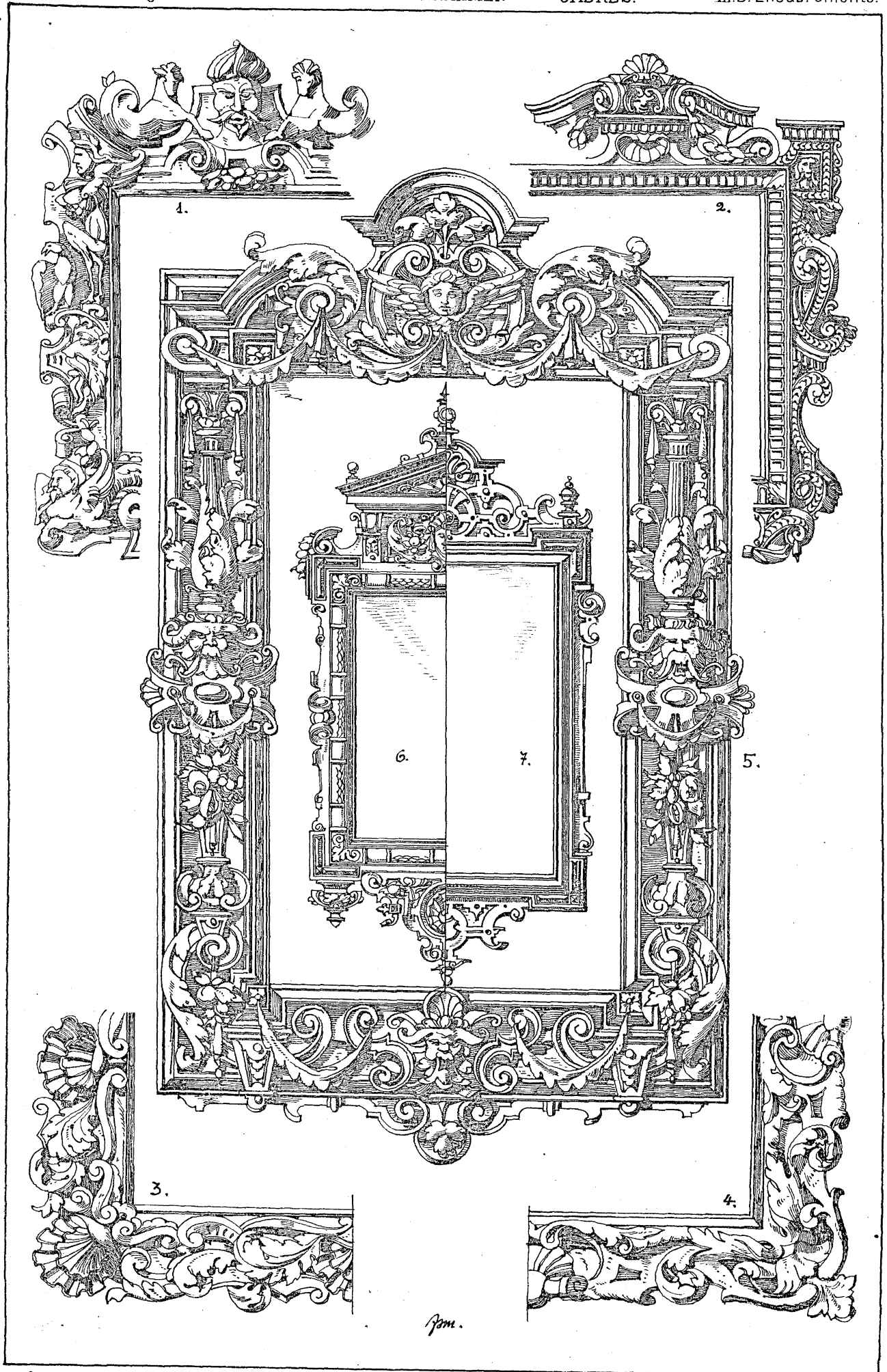




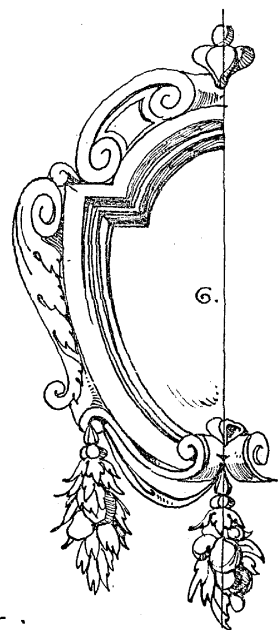
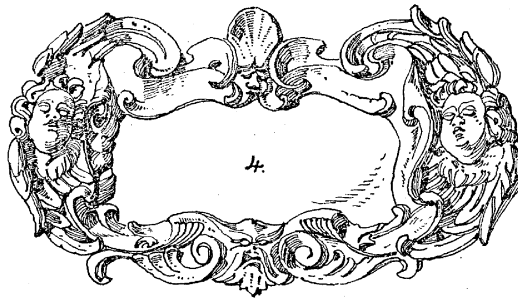
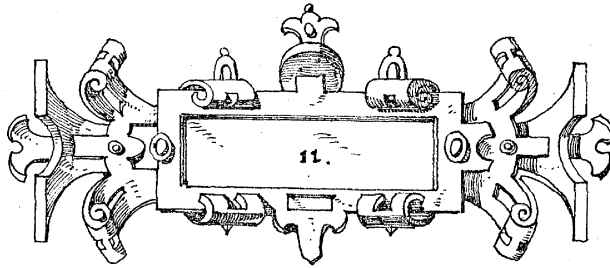
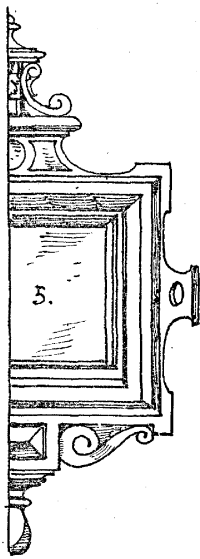
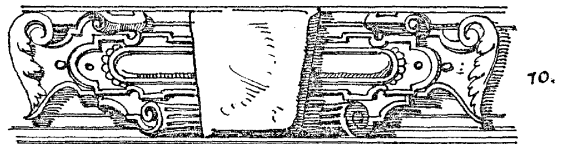
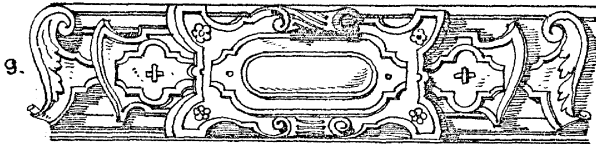
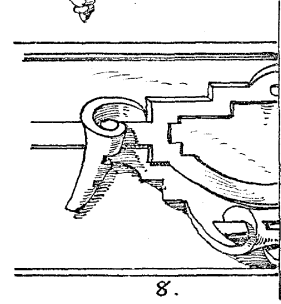
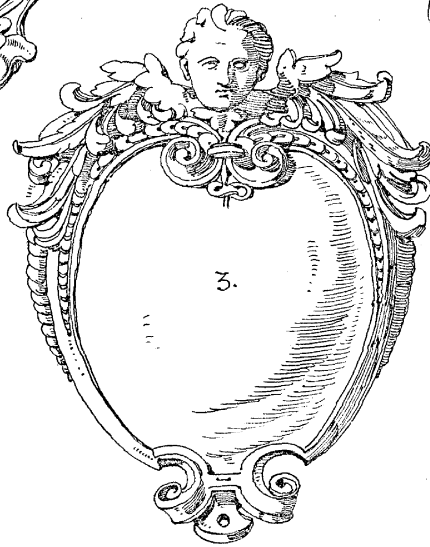
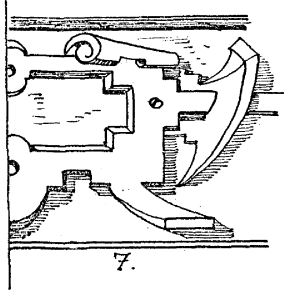
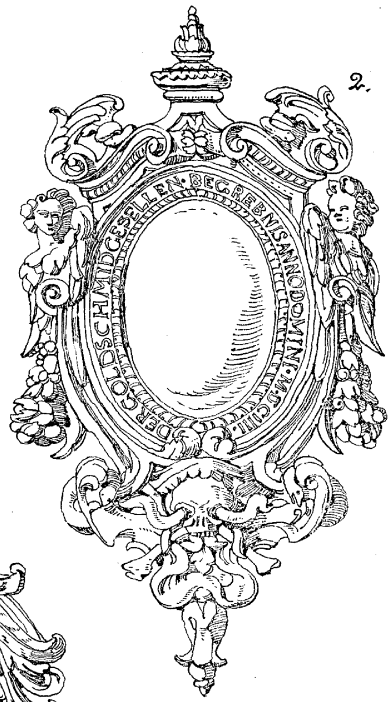
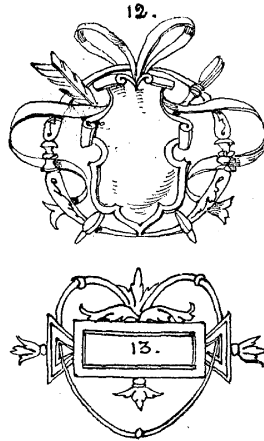
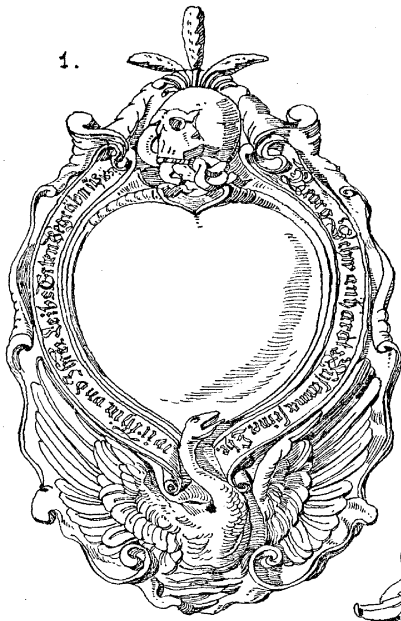


ASM.

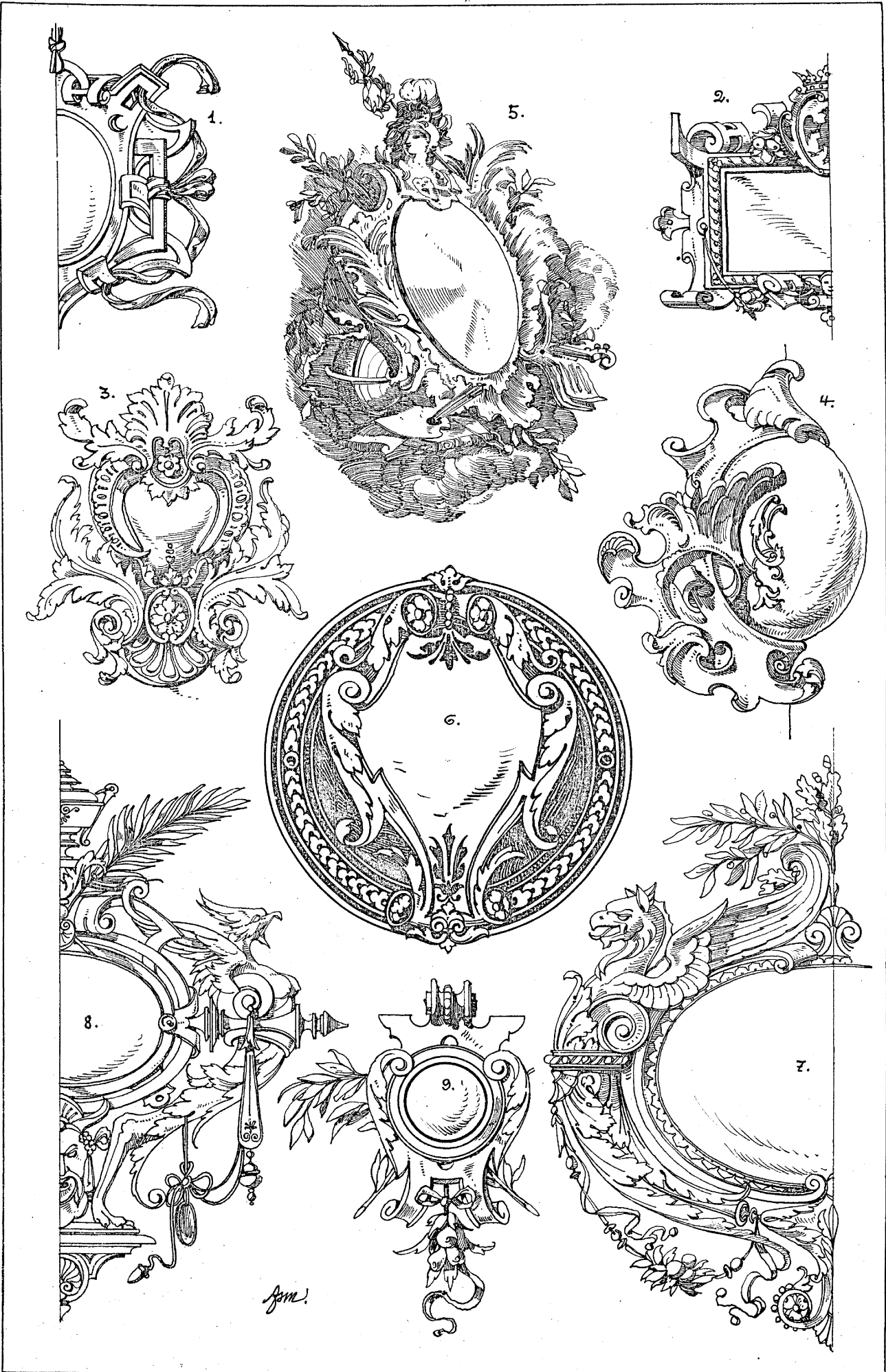


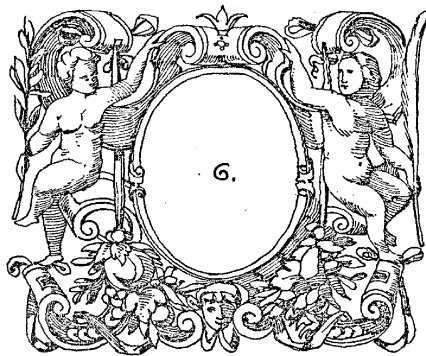
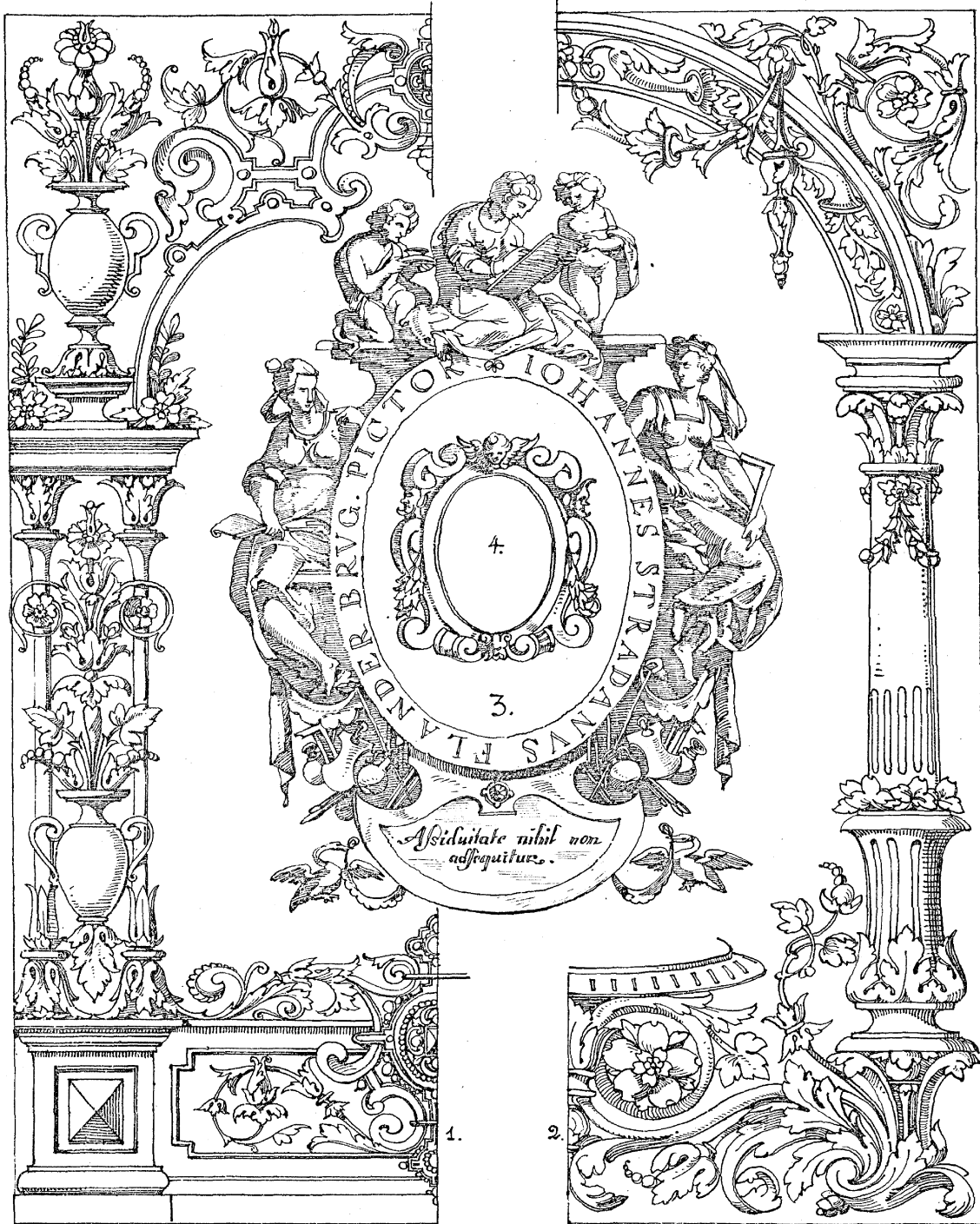


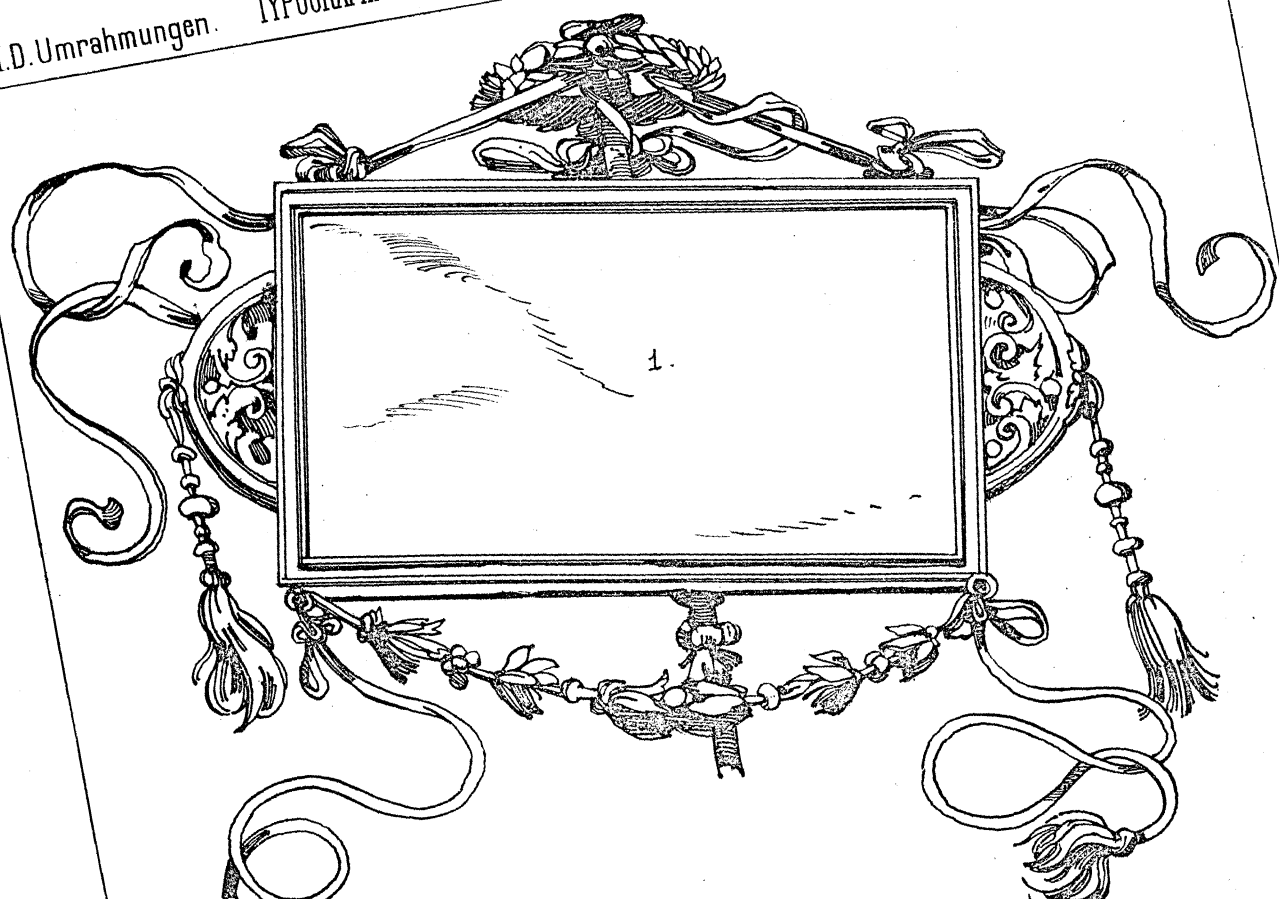
Jam.

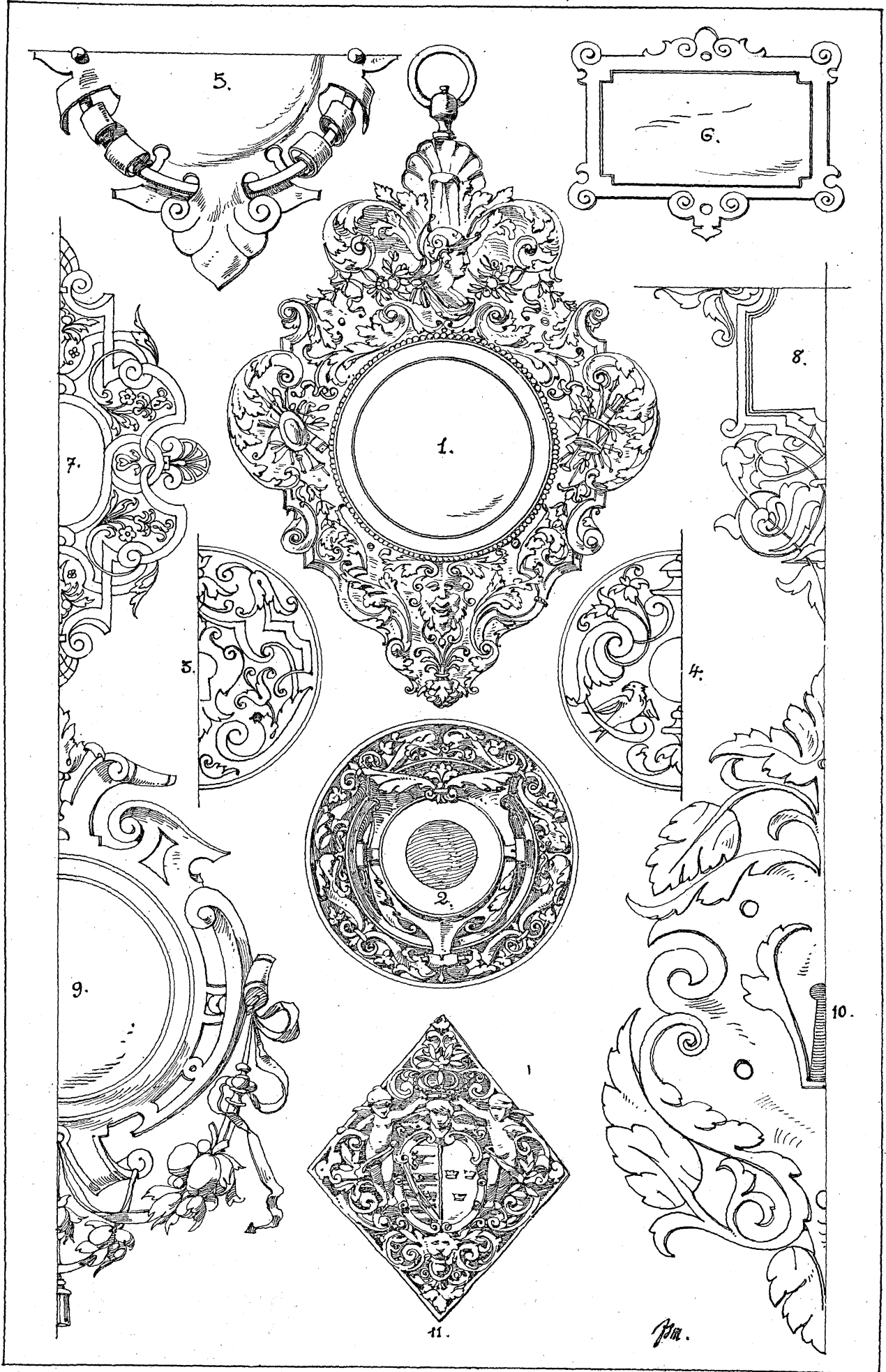


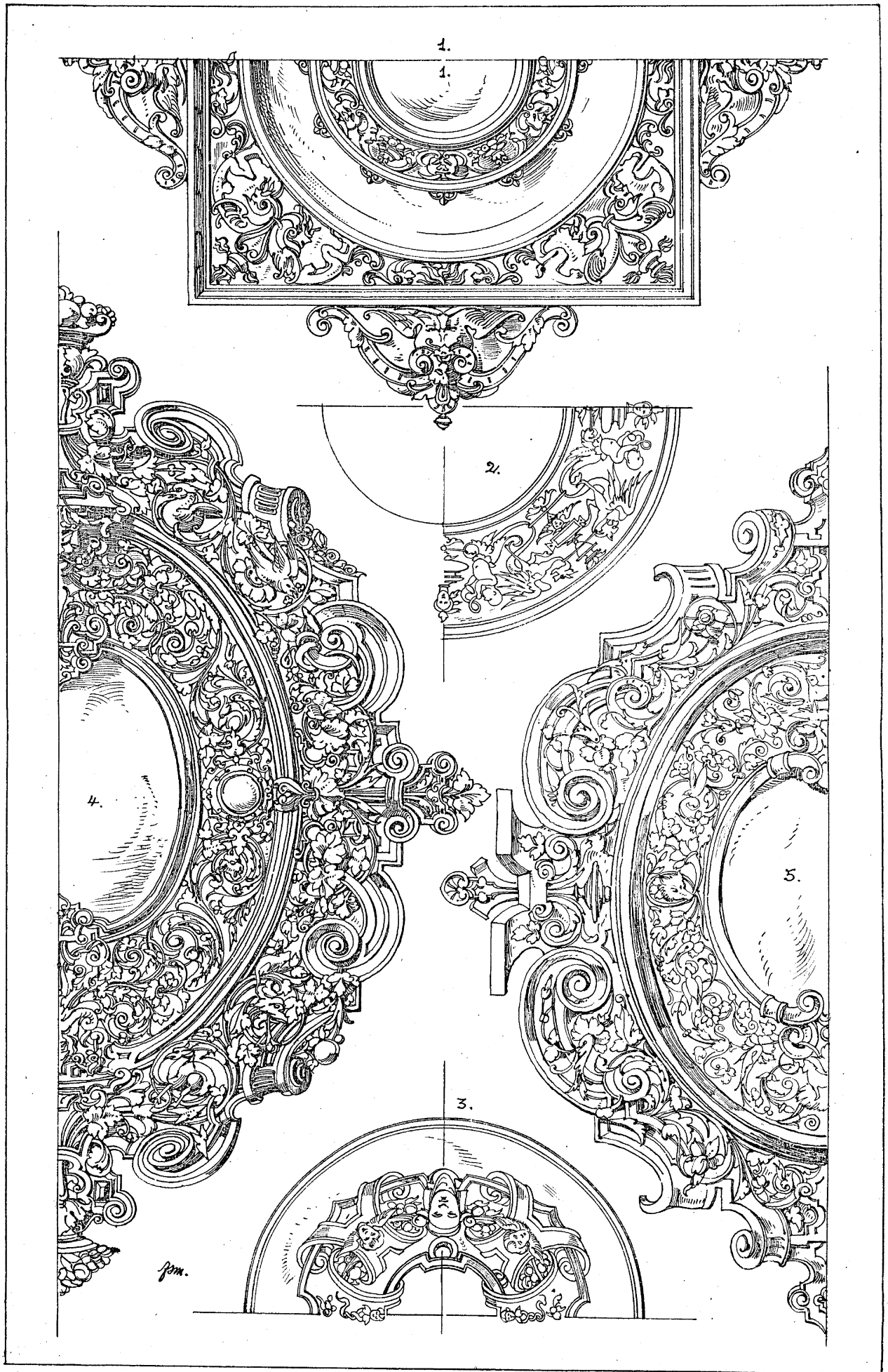
Rom.











XXVIII. Heft.

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLEHRE

EINE
SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH
FÜR
SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 2.50.



LEIPZIG 1886
VERLAG VON E. A. SEEMANN

Tafel 271—280.

III. E. D e r S c h m u c k .

Das Bestreben, den menschlichen Körper zu schmücken, ist offenbar so alt als die Menschheit selbst. Es ist dies nicht nur naheliegend und selbstverständlich; es sprechen für die Thatsache auch die Funde aus den ältesten Zeiten. Im weiteren Sinne umfasst der menschliche Schmuck ein ziemlich umfangreiches Gebiet; es zählen hierher die Bemalung und Tätowierung der Körperteile, die Gewandung, soweit sie in ihrer Ausstattung über das praktische Bedürfnis hinausgeht, die Bewaffnung, insofern sie das künstlerische Gebiet berührt, und anderes mehr. Als Schmuck im engeren Sinne bezeichnen wir dasjenige, was etwa durch den Begriff des Wortes *Geschmeide* gedeckt wird.

Diesen Teil des menschlichen Schmuckes versucht das Heft 28 des vorliegenden Werkes zu behandeln, wenigstens in Bezug auf die Hauptrepräsentanten desselben. Es sind das die Nadeln, die Knöpfe, die Fingerringe, die Ketten, die Halsbänder, die Arm- und Fussreife, die Gürtel, Agraffen und Schnallen, die verschiedenen Arten von Anhängern, die Ohrgehänge.

Wenn der gestellten Aufgabe gemäss hier in erster Linie die ornamentale Seite in Betracht kommt, so mögen an dieser Stelle doch auch einige wenige Bemerkungen allgemeiner Art Platz finden.

Der Schmuck, der ja kein notwendiges Bedürfnis, sondern mehr ein Luxusobjekt ist, steht mit Tracht und Kostüm in engster Beziehung und ist wie die letzteren der Mode unterworfen. Dadurch erklären sich verschiedene Wandlungen, denen das Gebiet im Laufe der Jahrhunderte unterworfen war. Andererseits haben auch technische Gründe mitgespielt. Die Kunst, die zur Verwendung kommenden Stoffe zu bearbeiten, fand sich zu verschiedenen Zeiten in verschiedenen Entwicklungsstadien, so dass neben der Mode, der Laune und der jeweiligen Geschmacksrichtung auch das technische Können massgebend war für die Form und Ausstattung.

Das Hauptmaterial für den Schmuck bilden die Edelmetalle. Nach der Art ihres Vorkommens ist es naheliegend, dass das Gold, welches in gediegenerem Zustande sich ziemlich überall auf der Erde findet und dessen Behandlung eine einfache ist, auch als das am frühesten verwertete erscheinen muss. Es lässt sich leicht in Platten ausschlagen und zu Draht ziehen; so ergab sich als ältester Stil derjenige der Goldbleche und der Filigranarbeit. Das bezogen zur Genüge die Funde aus den ältesten Zeiten, sei es auf griechischem, orientalischem, nordischem oder amerikanischem Boden. Neben dem Gold und Silber wurden gelegentlich auch die unedlen Metalle und die Bronze verwendet. Als weitere nichtmetallische Stoffe treten hinzu: die Edlsteine und Halbedelsteine, die Perlen, die Glasküsse, der Bernstein, Muscheln, Perlmutter u. s. w.

An die oben erwähnten Techniken des Stanzens und Treibens von Metallblechen und der Filigranarbeit, welche letztere der Hauptsache nach im Verbinden und Auflösen von Drähten und Körnern besteht, reihen sich an im Laufe der Zeit das Giessen und Ciselieren, das Nüchtern und Emaillieren, das Tauschieren und Damaszinieren, das Vergolden, Versilbern und Oxydieren, das Ätzen und Gravieren, sowie die Medaillenprägung. Für die nicht metallischen Stoffe kommen hauptsächlich in Betracht das Schleifen, Facettieren und Fassen, die Herstellung der Tinten und Folien, der Gemmen- und Kameenschmitt. Da es zu weit führen würde, den technischen Vorgang der einzelnen Prozeduren sowie deren historische Entwicklung hier näher zu erörtern, so sei auf die betreffenden Spezialwerke verwiesen. In Kürze seien erwähnt: Sempers, der Stil, Hauptstück XI. Metalltechnik; Luthmers, Goldschmuck der Renaissance (welch trefflichem Werke eine Anzahl unserer Abbildungen entlehnt ist); Buchers, Geschichte der technischen Künste; Mathias, der menschliche Schmuck.

Im grossen und ganzen gehört der Schmuck der weiblichen Toilette an, wenn auch einzelne Schmuckgegenstände, wie der Ring, fast zu allen Zeiten, und andere, wie z. B. der Armreif, in bestimmten Perioden und bei gewissen Völkern auch von Männern getragen wurden. Andererseits sind bestimmte Schmuckgegenstände, wie Orden und Ehrenabzeichen, Schützenketten und ähnliches, sozusagen eine Spezialität des männlichen Geschlechtes. Barbarischer Sitte entspringend sind diejenigen Arten des Schmuckes, die eine Verletzung des menschlichen Körpers voraussetzen, wie dies bei Ohr- und Nasenringen der Fall ist. Eine übermässige Häufung des Schmuckes pflegt den primitiven und den Verfallstadien der Völkereentwicklung eigen zu sein, während die Höhepunkte der Kultur- und Stilepochen sich durch Masshalten in Bezug auf die Menge des Schmuckes und durch massvolle Verwendung der Effekte des Glanzgoldes und der geschliffenen Steine auszeichnen. „Das späte Kaiserreich (der Römer), Byzanz, das ganze frühe Mittelalter, die arabische Kunst schwimmen in Gold“, sagt Sempers. Auch für den Schmuck sind, vom stilistischen Standpunkt aus betrachtet, die Blütezeiten in der Antike und der Hochrenaissance zu suchen und es kann nicht genug anerkannt werden, dass neuerdings allwärts Versuche gemacht werden, an der Hand von Vorbildern aus jenen beiden Epochen eine Besserung auf dem Gebiete der Bijouterie zu erstreben. In gewissen Volkstrachten haben sich übrigens seit Jahrhunderten konventionelle und muster-gültige Traditionen des Schmuckes erhalten, so in der Schweiz, in Italien, in Schweden u. s. w.

Der Betrachtung der einzelnen Schmuckgegenstände möge noch die Bemerkung vorausgehen, dass verschiedene derselben nicht im Massstabe der Originale wiedergegeben sind. Neben einigen Verkleinerungen haben vielfach Vergrösserungen, und zwar speziell bei den Knöpfen, den Ringen und Ketten stattgefunden. Da die übliche natürliche Grösse dieser Dinge als bekannt vorauszusetzen ist, erfolgt bei den einzelnen Stücken keine weitere Massangabe.

Taf. 271. (Die Nadel.)

Die Nadel ist ein besonders in früheren Zeiten allgemein gebrauchtes Toilettenstück. Der Verwendung nach ist sie entweder Haar- oder Gewandnadel. Der Form nach lassen sich 3 verschiedene Grundtypen aufführen. Die erste Art zeigt einen zylindrischen oder schwach konischen Schaft, am einen Ende dornartig zugespitzt, am anderen mit einem Knopf oder irgend einem anderen Abschluss versehen (Fig. 1—16); sie dient hauptsächlich als Haar- und Busennadel, wobei im ersteren Fall der Schaft gelegentlich auch gabelförmig gespalten ist (Fig. 23—24). Als Material werden vornehmlich die Metalle, Bein und Horn verwendet; wohl auch derart, dass Schaft und Knopf aus verschiedenen Stoffen bestehen, wie bei der modernen Stecknadel mit dem Glasknopf. Die schönsten Beispiele dieser Art finden sich in der Antike, die diesem verhältnismässig einfachen Gegenstand eine grosse Abwechslung zu geben verstand. Auch der Orient liefert originelle Formen, wie unsere japanischen Beispiele (Fig. 22—26) zeigen.

Die zweite Grundform ist die der Fibula, der Brosche oder Sicherheitsnadel. Diese Nadeln bestehen aus zwei Teilen, dem scheiben- oder bügelförmigen Obertheil, der mit der eigentlichen Nadel durch elastische Spiralwindungen oder durch ein Scharnier verbunden ist, wobei die Nadelspitze durch ein Häkchen oder

eine rohrartige Hülse gehalten und gesichert wird. Die Fibeln sind stets Gewandnadeln und vertreten bei den Alten die Stelle unserer Knöpfe an der Kleidung. Dieselben sind bis im Mittelalter allgemein im Gebrauch, wie die äusserst zahlreichen Funde auf griechischem, italischem und nordischem Boden zeigen. Der Bügel ist häufiger als die Scheibe und praktischer als diese, da er den aufgerafften Gewandfalten bequemeren Raum gewährt. Die Ornamentation ist äusserst mannigfaltig, gewisse Formen sind konventionell, wie die Spiralnadel (Fig. 36). Das Material ist stets Metall, meist Bronze, seltener Edelmetall. Die moderne Zeit verwendet diese Art von Nadeln nur noch in der Form der unverzierten, aus Draht gebildeten Sicherheitsnadel und der Brosche, bei der der Bügel durch eine Scheibe ersetzt ist (Fig. 37).

Eine dritte Spezies wird gebildet durch die gekuppelten Nadeln. Es werden 2 oder 3, seltener auch mehr Nadeln der ersten Art unter sich durch Ketten oder Zwischenspannen verbunden, um meistens als Brustschmuck zu dienen. Diese Form, von der Figur 17 ein Beispiel giebt, ist in der alten nordischen Kunst, sowie in verschiedenen Volkstrachten heute noch heimisch.

- 1—10. Antiko Haarnadeln römischen und etruskischen Ursprunges. Campana-Sammlung. (L'art pour tous.)
- 11—16. Römische Haarnadeln, gefunden in Pompeji.
17. Angelsächsische, dreigekuppelte Brustnadel, gefunden in der Grafschaft Lincoln; archäologisches Institut für Grossbritannien und Irland.
18. Alemanische Nadel aus Bronze. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
- 19—21. Nadeln aus dem 17. Jahrhundert. (Guichard.)
- 22—26. Modern-japanische Haarnadeln aus Metall, Bein etc. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
27. Modern-französische Nadel; Filigranarbeit mit Perlen und Brillanten von O. Massin in Paris. (Gewerbhalle.)
- 28—33. Antike Bronzefibeln. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
- 34—35. Etruskische Fibeln aus Gold.
36. Etruskische Spiralfibula aus Bronze. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
37. Moderne Brosche von G. Ehni in Stuttgart. (Gowerballe.)

Taf. 272. (Der Knopf.)

Was wir unter den Schmuckgegenständen als Knopf bezeichnen, entspricht verschiedenen Zwecken. Er tritt als sog. *Bommel* auf, d. h. als Anhängsel für Halsketten und ähnliche Dinge, als sog. *Bulle*, d. h. als amuletartiger Anhänger mit symbolischer Bedeutung (in der Antike), als Behang und Verzierung auf Gürteln, Gewandsäumen, am Pferdegeschirr etc., als Knopf im modernen Sinne zum Schliessen der Gewänder u. s. w. u. s. w. Je nach der Verwendung ist die Form diejenige einer Kugel, Halbkugel oder Scheibe. Als *Bommel* nimmt der Knopf die tropfenförmige Gestalt und den Charakter der freien Endigung an (Fig. 26). Das eine Ende erhält einen Ring oder eine Öse zum Aufhängen und Befestigen. Eine besondere Art bilden die Doppelknöpfe nach den Figuren 1, 14 und 27. Als Material figurieren zunächst wieder die Metalle, emailliert, tauschiert, mit Perlen und Steinen besetzt und in Filigranarbeit. Ausserdem werden Knöpfe in Elfenbein, Perlmutter, Bernstein, Glas und ähnlichen Materialien hergestellt; Holzscheiben werden mit Seide und Metallfäden übersponnen, mit Goldfitter geschmückt etc. Muster-gültige Beispiele weisen die Antike, die Renaissance und verschiedene Volkstrachten der Neuzeit auf, während unsere fabrikmässige moderne Knopffabrikation kaum etwas von künstlerischer Bedeutung produziert. Den genannten Gebieten sind unsere Beispiele entnommen und meist in etwa doppelter Vergrösserung wiedergegeben.

1. Antiker Doppelknopf aus Gold. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
- 2—3. Etruskische Knöpfe aus Gold, mit Steinen und Perlen.
- 4, 5, 6, 7, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 27, 28 und 29. Knöpfe und Doppelknöpfe verschiedener Herkunft, aus Metall, in Filigranarbeit, emailliert u. s. w. Im Besitze des Herrn Dr. Marc Rosenberg in Karlsruhe.
- 8—9. Goldene Renaissanceknöpfe, emailliert und mit Perlen besetzt. K. Kronschatz in Berlin. (Luthmer.)
10. Renaissanceknopf von einer Gürtelkette. Karlsruher Ausstellung 1881.
13. Moderner Filigranknopf.
18. Emaillierter Renaissanceknopf. Nationalmuseum in München.
- 20 u. 23. Knöpfe eines Frankfurter Knopfmachers aus dem 18. Jahrhundert, im Besitze des Herrn J. Worneck in Frankfurt a/M. Seide, Goldfäden und Pflitter. (Kunsthandwerk.)
21. Renaissanceknopf nach einem Bilde in der Galerie zu Schleissheim. (Luthmer.)
- 22 u. 24. Renaissanceknöpfe nach Bildern aus Wörlitz und Gotha. (Luthmer.)
25. Silberfiligranknopf aus Sumatra. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
26. Bommel von einem modernen Collier. Nach A. Ortwein in Graz. (Gowerballe.)

Taf. 273. (Der Ring.)

Der Fingerring ist ein Schmuckgegenstand allgemeinsten Verbreitung und zugleich ein solcher, der fast allezeit und allwärts von beiden Geschlechtern getragen wurde. Die Art, ihn zu tragen, wurde teils durch die Mode, teils durch Verordnungen bestimmt. Es wechselt die Wahl des Fingers und gelegentlich auch diejenige des Fingergliedes; einmal gilt es für vornehm, nur einen einzigen Ring zu tragen, zu anderen Zeiten erscheinen beide Hände mit Ringen besät, einmal wird er unter, andere Male über dem Handschuh getragen; bequeme, bescheidene Formen machen monströsen Gebilden Platz; teils ist er bloss Zierstück, teils hat er symbolische Bedeutung, wie der Trauring (ein Vermächtnis aus der heidnischen Zeit an die christliche), teils gilt er als Würdezeichen, wie der Bischofsring, der Fischer-ring des Papstes, die Krönungsringe der Kaiser und Könige.

Die Form ist mannigfaltig. Im ägyptischen Stil findet sich bereits der Siegelring, teils aus einem Stück gebildet nach Fig. 3, teils als Bügel, der einen geschlittenen drehbaren Stein fasst, Fig. 1. In der Antike sind spiralförmige Ringe mit dem Schlangemotiv (Fig. 7 und 8) und einerseits offene Ringe nach Figur 12 nicht selten. Daneben erscheinen Formen, wie sie heute noch beliebt sind, bei denen die obere oder äussere Seite sich verbreitert, um irgend einer Darstellung Raum zu geben oder einen Stein aufzunehmen (Fig. 5, 9, 10, 13). Auf diese Form greift die Renaissance mit Vorliebe zurück (Fig. 20—29), während das Mittelalter seinen Gefallen an zylindrischen, bandartigen Reifen hat (Fig. 14 und 16), sowie an architektonischen Motiven (Fig. 17). Unserer modernen Zeit war es vorbehalten,

dem Trauring die bekannte glatte und bequeme, aber auch künstlerisch anspruchslose Form zu geben. Das Material ist vorwiegend Gold. Niello und Email, Perlen und Edelsteine treten zur weiteren Ausschmückung hinzu. Der Ring hat häufig zu künstlerischen Spielereien Anlass gegeben, so z. B. zum sog. Dreifaltigkeitsring, bei dem 3 getrennte Ringe sich in einen zusammen schieben lassen.

- 1—3. Ägyptische Siegelringe. (Ménard et Sauvageot.)
4. Römischer Siegelring, gefunden in der Krim.
5. Ägyptischer Ring mit Email und einem Pferdepaar in freiem Relief.
6. Ägyptischer Ring in durchbrochener Arbeit. (Racinet.)
- 7—8. Griechische Fingerringe.
- 9—10. Römische Fingerringe, gefunden in der Krim.
11. Etruskischer Goldring aus Vulci. (Blümmer.)
12. Pompejanischer Ring.
13. Altitalischer Bronzering.
- 14 u. 16. Sogenannte „jüdische Trauringe“ aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Im Besitz des † Baurat Oppler in Hannover. (Luthmer.)
15. Renaissance ring mit geschnittenen Onyxen. Sammlung zu Kassel. (Luthmer.)
17. Gotischer Ring aus dem 13. Jahrhundert. (Mothes.)
18. Emailierter Renaissance ring mit der Darstellung des Sündenfalles.
19. Renaissance ring mit verschlungenen Händen.
20. Ring von einem 1572 datierten Bild im Museum zu Köln. (Luthmer.)
21. Renaissance ring im Museum zu Sigmaringen. (Luthmer.)
- 22—23. Renaissance ringe von Bildern in Gotha und Darmstadt. (Luthmer.)
24. Renaissance ring von einem Bilde im Germanischen Museum. (Luthmer.)
- 25 u. 27. Renaissance ringe im Privatbesitz in Mainz. (Luthmer.)
26. Renaissance ring aus Hildesheim, nielliert. (Luthmer.)
- 28, 29, 31 u. 32. Renaissance ringe. (Hefner-Alteneck.)
- 30 u. 33. Ringe nach Hans Meielich. Mitte des 16. Jahrhunderts.

Taf. 274. (Die Kette.)

Ein interessantes Kapitel aus der Reihe des Schmuckes sind die Ketten. Der Kunst wird hier die Aufgabe gestellt, das starre Material des Metalls so zu behandeln, dass geschmeidige, leicht bewegliche Bildungen entstehen, die doch nach einer Richtung hin absolute Festigkeit aufweisen. Es geschieht das durch die Gliederung. Ringe, durchlochte Scheiben, gehockte Kugeln u. s. w. werden in geeigneter Art zu einem Ganzen verbunden. Während bei der gewöhnlichen Gebrauchs-kette nur die Festigkeit und Beweglichkeit in Betracht kommen, tritt bei den Ketten des Schmuckes ein weiteres Moment hinzu, die künstlerische Wirkung. Diese letztere wird weniger dadurch zu erreichen gesucht, dass dem Einzelglied die Hauptaufmerksamkeit zugewendet wird, sondern durch eine gute rhythmische Reihung der verschiedenartigen Glieder, durch wirksamen Wechsel der Form, der Masse und der Behandlungsart. (Vergleiche hierüber Semper II, Seite 497.) Die im Schmuck auftretenden Ketten sind, wenigstens soweit sie von künstlerischer Bedeutung, fast durchweg Bandketten, wobei entweder Vorder- und Rückseite oder auch nur die erstere allein volle Durchbildung erfahren. Sämtliche Beispiele der Tafel mit Ausnahme der Figuren 5, 8, 11 und 16 zählen hierher. Die Anordnung kann so erfolgen, dass die Kette (horizontal gehalten) nach oben und unten, nach rechts und links neutral, d. h. gleichartig beschaffen ist nach den Figuren 1, 4, 15, 17 u. 18; sie kann ein Oben und Unten zeigen wie die Ketten 9 und 14; sie kann ferner eine seitliche Richtung haben, wobei sie sich dann vornehmlich nur zum Aufhängen von Gegenständen eignet, wie die Beispiele 3, 10 und 12 u. s. w. Hin und wieder werden Ketten gebildet, die sich nach den Enden zu verjüngen, was durch nach und nach erfolgendes Verkleinern der Glieder erreicht wird. Die Enden der Ketten erhalten Schlussstücke in Form von Agraffen, sog. Karabinerhaken u. s. w., je nachdem sie als Hals- und Gürtelketten, oder zum Anhängen von Uhren, Taschen, Riechfläschchen und ähnlichen Dingen dienen müssen. An Ordens- und Ehrenketten finden sich häufig heraldische und symbolische Elemente, wie etwa an Figur 12. Je nach dem Zwecke wechselt die Grösse und das Material, als welches edle und unedle Metalle auftreten, gelegentlich in Verbindung mit Steinen und Perlen, mit Email und Niello, sowie mit Filigranarbeit, die für Ketten besonders geeignet erscheint, da dieselbe den Eindruck des Leichten und Geschmeidigen an sich trägt.

1. Ägyptische Kette nach Racinet.
2. Etruskische Kette im Louvre in Paris. (Racinet.)
3. Griechische Filigrankette. Gefunden in der Krim. Ermitage in St. Petersburg. (Kunsthandwerk.)
4. Etruskische Kette aus Bronzespiralen. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
5. Antike Bronze-Kette. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
6. Gallische Bronze-Kette.
7. Kette aus Silberfiligran. Aus Sumatra. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
8. Kleine prismatische Kette. Aus Sumatra. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
9. Gürtel-Kette aus dem 16. Jahrhundert. Sammlung Sauvageot. (L'art pour tous.)
10. Renaissance-Kette von einem Anhänger, mit Email und Perlen.
- 11—12. Motive von goldenen Gnadenketten aus dem 16. Jahrhundert. Grünes Gewölbe in Dresden.
- 13—15. Motive von Renaissance-Ketten nach H. Holbein.
16. Motive einer emailierten Gnaden-Kette mit durchbrochenen ellipsoidischen Gliedern. Grünes Gewölbe.
17. Renaissance-Kette von der Karlsruher Ausstellung 1881.
18. Moderne Kette aus oxydiertem Silber.

Taf. 275. (Das Halsband.)

Das Halsband ist stets ein bevorzugter Schmuck der Frauen gewesen. Teils ist es Selbstzweck, teils dient es einem Anhänger als Träger. Es lassen sich 3 Hauptarten unterscheiden. Die erste ist der Halsring, bestehend aus einem schliessbaren Reif mit oder ohne Anhängsel (Fig. 7 u. 8), hauptsächlich bei barbarischen Völkern in Usus. Die zweite Art ist die Halskette, wobei das Halsband aus einzelnen Gliedern der Gürtelkette ähnlich gebildet wird. (Fig. 10.) Die dritte und gleichzeitig die vollendetste Form ist diejenige, bei welcher an einer Schnur oder dünnen Kette eine Reihe von Anhängseln den Hals umgibt, wobei neben der Tendenz des Umschliessens diejenige der freien Endigung nach unten sich ausspricht. Durch den rhythmischen Wechsel der einzelnen Glieder und durch eine von der Mitte nach den Enden zu eintretende Verjüngung lassen sich Effekte von grosser künstlerischer Wirkung erzielen. Ägyptische und antike Halsbänder sind vielfach nach diesem Prinzip gebildet, ebenso der Halsschmuck primitiver Völker, bei dem an Stelle der Bommeln dann Muscheln und glänzende Käfer, Korallen oder Tierzähne zu treten pflegen. Die genannten 3 Arten kombinieren sich gelegentlich; auch mehrere Halsbänder gleicher Art von verschiedenem Umfang, übereinander getragen sind nicht selten und erzielen eine gute Wirkung. Ächte und imitierte Perlen spielen neben dem Metall am Halsband eine Hauptrolle.

1. Ägyptisches Halsband mit emailiertem Anhänger (Ménard et Sauvageot.)
2. Ägyptisches Halsband mit goldenen Fliegen (symbolisch). (Ménard et Sauvageot.)

3. Halsband mit gedruckten Metallblechen, gefunden auf Rhodos. (Ménard et Sauvageot.)
4. Ägyptisches Halsband. (Ménard et Sauvageot.)
5. Etruskisches Halsband aus Gold. Campana-Sammlung. Paris. (L'art pour tous.)
6. Orientalisches Halsband aus vergoldetem Silberfiligran. (L'art pour tous.)
7. Altitalischer Halsring aus Bronze. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
8. Eiserner Halsring vom Weissen Nil. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
9. Frauenbildnis mit Halsschmuck. Zeit Heinrichs VI. von England.
10. Halsschmuck von einem weiblichen Bildnis aus dem Jahr 1572 im Städt. Museum zu Köln. (Luthmer.)
11. Halsband in Filigranarbeit.
12. Modernes Halsband von E. und H. Ritter in Gotha. (Gewerbehalle.)

Taf. 276. (Das Armband.)

Das Armband, heute ausschliesslich dem weiblichen Schmuck zugehörend, wurde in früheren Zeiten auch von Männern getragen und nicht nur nach der heutigen Art direkt über dem Handgelenk, sondern auch am Oberarm. Die letztere Sitte, sowie diejenige der Fingerringe galt übrigens schon zur Zeit der Antike als Barbarentracht. Die Armreife sind entweder geschlossene Ringe oder Bänder nach Figur 9 und 11; oder sie sind einerseits offen (Fig. 2, 6, 8, 13 u. 14) oder spiralförmig aufgerollt (Fig. 3 u. 7); oder sie bestehen aus 2 durch Scharnier beweglichen Teilen mit Schliessvorrichtung (Fig. 15); oder endlich aber das Armband bildet eine geschlossene Kette mit grösserer oder kleinerer Gliederzahl. (Fig. 10 u. 16.) Eine weitere Spezies für sich bildet das hübsche Beispiel Fig. 5. Da das Armband schon ein verhältnismässig grosser Gegenstand ist, wird es häufiger als andere Schmuckgegenstände in Silber gebildet, im Altertum auch mit Vorliebe aus Bronze.

1. Ägyptisches Armband in durchbrochener Arbeit. (Ménard et Sauvageot.)
2. Assyrisches Armband aus Bronze. Louvre Paris. (Blümmer.)
- 3—4. Römische Armbänder, gefunden in Pompeji.
5. Antikes Armband. (Ménard et Sauvageot.)
6. Armreif aus Bronze, gefunden bei Ladenburg. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
7. Armband in Form einer Drahtspirale. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
8. Armband in Bronze. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
9. Armreif aus Bronze. Gefunden bei Ladenburg. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
10. Partie eines Armbandes vom Bildnis einer deutschen Fürstin aus dem 16. Jahrhundert. Gotha. (Luthmer.)
11. Venetianisches Armband aus dem 16. Jahrh. (Mothes.)
12. Armband aus schwarzem Holze. Aus Java. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
- 13—15. Modern-ägyptische Armbänder aus Silber. Grosse Landesgewerbehalle in Karlsruhe.
16. Modernes Armband von L. Beschor in Hanau. (Gewerbehalle.)
17. Modernes Armband von Dir. A. Ortwein in Graz. (Gewerbehalle.)

Taf. 277. (Gürtel, Agraffen, Schnallen.)

Der Gürtel, von den Männern hauptsächlich zum Anhängen der Waffen, von den Frauen erst als Symbol der Keuschheit, später bloss als Schmuck oder zum Anhängen von Taschen, Fächern, Scheren etc. getragen, wird entweder als Gürtel-Kette gebildet (vergl. Taf. 274) oder ein Leder- oder Stoffstreifen erhält seine Ausschmückung durch Aufnähen oder Durchschieben von Metallverzierungen. Eine besondere Auszeichnung pflegt das Gürtelschloss (gewöhnlich eine Schnalle oder Agraffe) zu erhalten. (Vergl. Fig. 1, 7, 8 u. 15.) Agraffen (lateinisch: agrappa) und Schnallen finden nicht nur als Gürtelschloss, sondern auch anderweitig Verwendung; erstere als Schliessen der Gewandung, speziell der Mäntel im kirchlichen und profanen Gebrauch; letztere am Riemenzeug der Waffen, des Pferdegeschirrs u. s. w. Die Schnalle ist ein Ganzes für sich, bestehend aus einem Ring oder Bügel mit beweglichem Dorn. Die Befestigung erfolgt durch das Durchschieben des Dornes in den durchlochten Leder- oder Stoffstreifen. Die Agraffe besteht aus 2, gewöhnlich symmetrischen, Teilen, von denen der eine in den anderen eingehakt werden kann. Schnallen sind dargestellt in den Figuren 2, 4 u. 5; Agraffen in den Figuren 9—13. Schnallen wie Agraffen sind eine alte Erfindung und treten überall frühzeitig auf. Da es sich hier mehr um Gebrauchsobjekte als um eigentlichen Schmuck handelt, werden häufiger unedle Metalle als Edelmetalle benutzt. Die Anläufer der Agraffen werden meist als freie Endigung gebildet, was eine gewisse Ähnlichkeit mit den verzierten Scharnierbändern zur Folge hat:

1. Griechischer Gürtel, Gold und Hyacinthen. Aus einem Grab auf Ithaka.
2. Bronze-Schnalle, altitalisch oder römisch. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
3. Römische Gürtelschnalle aus Silber. (Ménard et Sauvageot.)
4. Bronze-Schnalle. Alemannisch, gefunden bei Mosbach. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
5. Mittelalterliche Schnalle nordischer Herkunft. (Weiss, Kostümkunde.)
6. Gallischer Gürtel, Museum Saint-Germain. (L'art pour tous.)
7. Gürtelschloss aus dem 15. Jahrh., von einem Bild im Städt. Museum zu Köln. (Luthmer.)
8. Renaissance-Gürtel. 17. Jahrhundert. Nationalmuseum in München.
9. Renaissance-Agraffe.
10. Renaissance-Agraffe. Nationalmuseum München.
11. Renaissance-Agraffe. Kunstgewerbe-Museum in Berlin. (Gewerbehalle.)
- 12—13. Agraffen aus der Barock- und Rococozeit; Nationalmuseum in München.
14. Modern-norwegischer Gürtel aus Messing und Leder. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
15. Silbernes Gürtelschloss aus Sumatra. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.

Taf. 278. (Anhänger.)

Die Anhänger zählen zum Schönsten, was das Gebiet des Schmuckes aufzuweisen hat. Ihre Form und Anwendung ist mannigfaltig. Wir finden sie als Halsgehänge und Brustschmuck mit und ohne symbolische Bedeutung, als Hut- und Barretthebung, an der Uhrkette und, allerdings weniger reich und prunkvoll, am Pferdegeschirr. Der Anhänger bildet sich naturgemäss nach dem Prinzip der freien Endigung, wenn auch zentrale Bildungen nicht ausgeschlossen sind. Er nimmt gelegentlich die Form des Kreuzes, des Medaillons, der Motivtafel, sowie des Monogrammes an. Er muss geschnittenen Steinen, Miniaturbildern, seltenen Münzen und Medaillen als Fassung dienen. Er bietet das richtige Feld für allerlei kleinen Behang und an ihm entwickelt die Goldschmiedekunst die vielseitigsten Techniken. Aus der Antike und ganz besonders aus der Renaissanceepoche sind uns ganz hervorragende Beispiele überkommen. Haben in der letztgenannten Periode doch Künstler ersten Ranges nicht nur praktisch an diesen Dingen sich betätigt, sondern auch zahlreiche Entwürfe dazu geschaffen, wie z. B. Hans Holbein in seinem Skizzenbuch für Heinrich VIII. von England.

Wir können aus dem äusserst umfangreichen Material leider nur eine bescheidene Zahl von Beispielen darstellen.

1. Ägyptischer Anhänger, Gold und Email. (Racinet.)
2. Goldener Anhänger, gefunden auf Rhodos. Louvre in Paris. (Ménard et Sanvago.)
3. Griechischer Anhänger, Goldfiligran. Gefunden bei Kertsch. Ermitage in St. Petersburg. (Kunsthandwerk.)
4. Etruskischer Anhänger, Gold. Campana-Sammlung. (L'art pour tous.)
5. Altitalischer Anhänger aus Bronze. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
6. Anhänger von einem türkischen Pferdegeschirr aus der Kriegsbeute des Prinzen Ludwig von Baden. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
- 7—9. Anhänger aus dem 16. Jahrhundert. (Hefner-Alteneck.)
10. Kleiner Renaissance-Anhänger aus dem Jahre 1637. Karlsruher Ausstellung 1881.
11. Anhänger in Goldfiligran, aus der Empirezeit. Im Besitz des Herrn Dr. Marc Rosenberg in Karlsruhe.
12. Renaissance-Anhänger; antike Kamee, Fassung emailiertes Gold mit Edelsteinen. Paris. (L'art pour tous.)
13. Renaissance-Anhänger. Entwurf von Hans Brosamer. (Formenschatz.)
14. Renaissance-Anhänger in Form eines Monogrammes. Entwurf von Hans Holbein.
- 15—16. Renaissance-Anhänger nach Hans Holbein. (Formenschatz.)
17. Renaissance-Anhänger aus einem Werke der Bibliothek zu Gotha. (Luthmer.)
18. Renaissance-Anhänger aus dem 17. Jahrhundert, gefasste Silbermünze.
19. Renaissance-Anhänger. Entwurf von Julius Bernic. (Luthmer.)
20. Moderner Anhänger von G. A. Scheid in Wien. (Blätter für Kunstgewerbe.)
- 21—23. Moderne Anhänger von Franz Brochier in München. (Zeitschrift des Kunstgewerbevereins.)
24. Moderner Anhänger von L. Beschor in Hanau. (Gewerbehalle.)
25. Moderner Anhänger. Französisch.

Taf. 279. (Ohrgehänge.)

Die Sitte, Ohrgehänge als Schmuck zu tragen, scheint altorientalischen Ursprunges und über Kleinasien in die Kulturländer des Westens eingedrungen zu sein. Sie ist von alters her bei den Arabern, in Spanien, auf Sicilien heimisch. Bei den alten Germanen und Galliern schmückten sich beide Geschlechter mit Ohrgehängen. Da das Tragen der Ohrgehänge ein Durchbohren der Ohrfläppchen oder ein Anbinden an die Ohrmuschel voraussetzt, was beides wenig Ästhetisches hat, ist dasselbe zurückgegangen und vereinzelt. Im allgemeinen handelt es sich um 2 Formen, um die Ohrringe und um die eigentlichen Ohranhänger. Die Ringe sind entweder nicht ganz geschlossen (Fig. 1, 3, 9 u. 10) oder sie haben eine Schliessvorrichtung der einen oder anderen Art (Fig. 7, 14, 20, 21 u. 31). Die Ohranhänger endigen gewöhnlich in einem drahtförmigen Bügel zum Einhaken (Fig. 6, 15, 16, 26, 27, 29 u. 30). Da diese Gegenstände nicht schwer sein dürfen, sind sie meist von bescheidenen Dimensionen, aus edlen Metallen, zierlich und aus Blech und Filigranarbeit hergestellt. Als Anhänger tragen sie den Charakter der freien

Endigungen, häufig aus verschiedenen beweglichen Gliedern bestehend. Die muster-
gültigsten Beispiele liefern die Antike und der Orient.

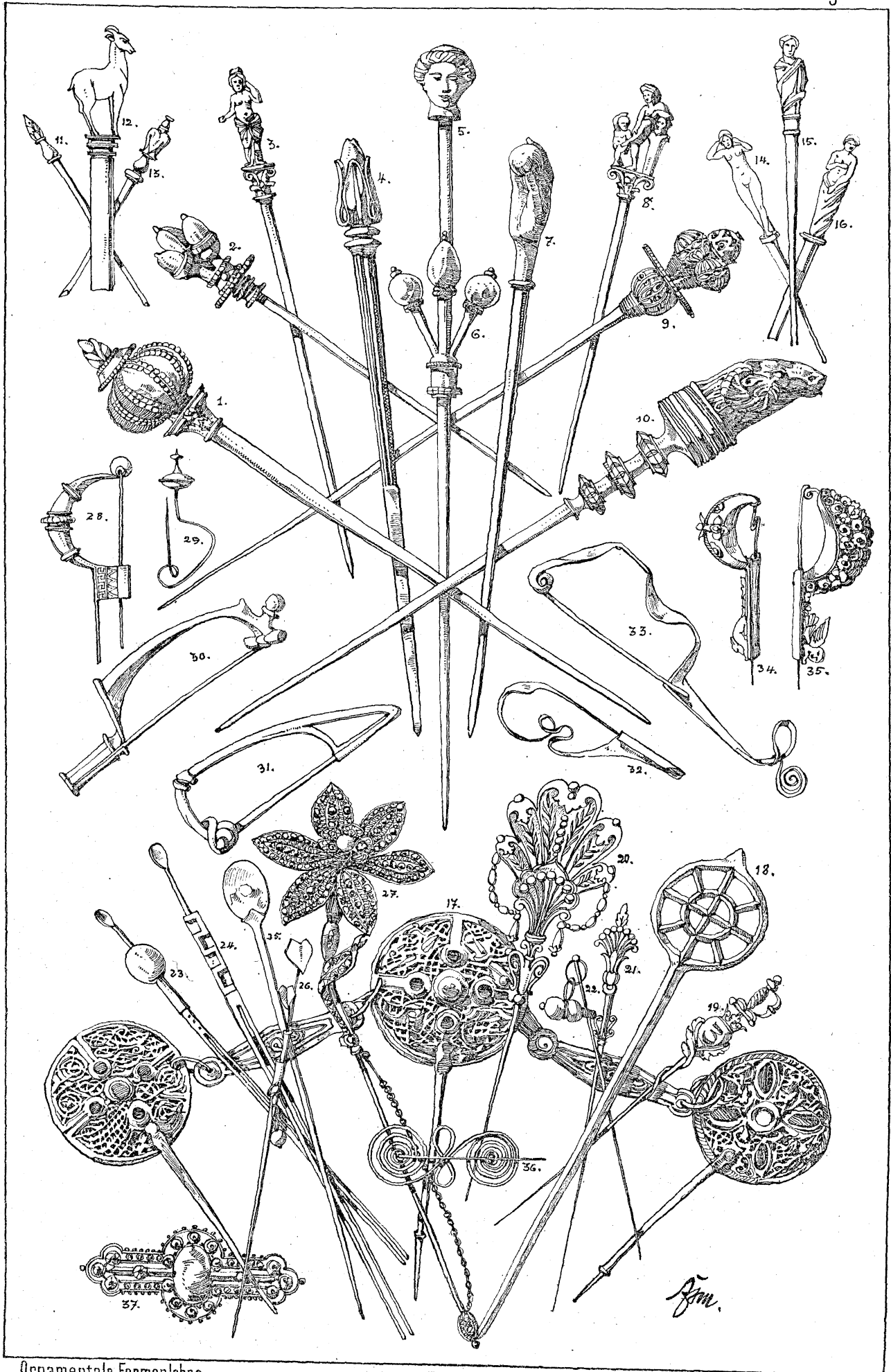
- 1—3. Ägyptische Ohrgehänge. (Racinet.)
- 4—12. Etruskische Ohrgehänge. Louvre, Paris. (Racinet.)
13. Griechisches Ohrgehänge in Form einer Sirene; Gold. Gefunden auf Ithaka.
- 14—21. Römische Ohrgehänge. Nationalbibliothek in Paris. (L'art pour tous.)
22. Ohrring aus Bronze. Gefunden bei Niedereggenen in Baden. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
23. Altfränkisches Ohrgehänge.
24. Renaissance-Ohrgehänge von einem Ahnenbild im Schloss zu Gotha. (Luthmer.)
25. Ohrgehänge in verschiedenfarbigem Gold. Zeit Louis' XVI. (Racinet.)
- 26—27. Moderne Ohrgehänge von Dir. A. Ortwein in Graz. (Gewerbehalle.)
- 28—29. Moderne Ohrgehänge aus Tunis. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.

Taf. 280. (Verschiedenes.)

Schliesslich sei noch einer Reihe von Schmuckgegenständen gedacht, die ihrer Art nach weniger allgemein sind; sei es, dass sie nur von bestimmten Personen getragen werden, sei es, dass sie als gewöhnliche Gebrauchsgegenstände nur unter der Voraussetzung einer reicheren Ausstattung den Charakter des Schmuckes annehmen u. s. w. Es seien erwähnt der Kopf- und Stirnschmuck, wozu unter anderem das Diadem zählt, Braut- und Schützenkränze, Orden, Kämme, Riechfläschchen, Petschafte, Nadelbüchsen u. s. w. Vom Mittelalter ab häufig und auch neuerdings wieder in Anwendung sind die sog. Chatelaines. Dieselben sind zum Anhängen an den Gürtel oder anderorts eingerichtet und mit Karabinerhaken oder Ähnlichem versehen, zur Befestigung von Taschen, Schlüsseln, Fächern, Scheren, Uhren, Riechfläschchen u. s. w. (Fig. 7, 8, 13 u. 14). An dieser Stelle sei auch der Goldplättchen Erwähnung gethan, die in der Antike und gelegentlich auch später, auf Gewänder genäht, denselben als Schmuck dienten (Fig. 3).

Aus der Reihe dieser Gegenstände sind ohne Absicht auf System und Vollständigkeit einige Beispiele dargestellt.

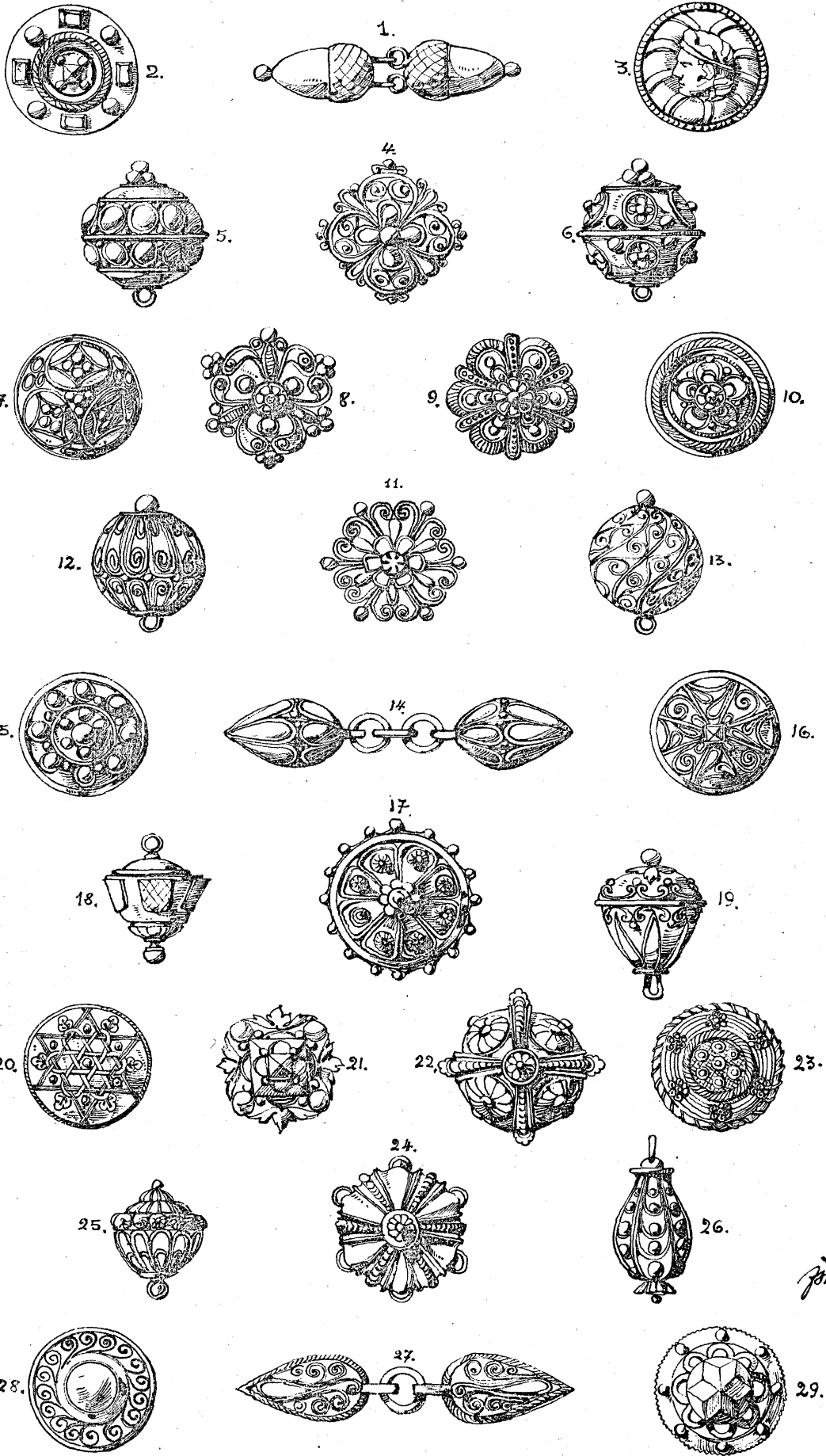
1. Ägyptisches Diadem, Gold mit Steinen und Glasflüssen inkrustiert, das Abzeichen des Königs Amasis aufweisend.
2. Griechischer Kopfschmuck aus Goldblech. Gefunden in Mykenä. (Blümner.)
3. Griechisches Goldplättchen. Gewandschmuck aus Mykenä. (Blümner.)
4. Griechisches Diadem aus Gold. Gefunden bei Kertsch. Ermitage in St. Petersburg. (Kunsthandwerk.)
5. Riechfläschchen als Anhänger. Renaissance.
6. Riechfläschchen aus der Barockzeit.
- 7—8. Französische Chatelaines aus dem 18. Jahrhundert. (Racinet.)
- 9—10. Petschaft aus der Barockzeit. Karlsruher Ausstellung 1881.
11. Silbernes Nadelbüchsen in Ankerform als Anhänger. Privatbesitz in Karlsruhe.
12. Moderner Kamm von J. u. E. Ritter in Gotha. (Gewerbehalle.)
13. Modern-französische Chatelaine. (Gewerbehalle.)
14. Moderne Chatelaine von Dir. A. Ortwein in Graz. (Gewerbehalle.)



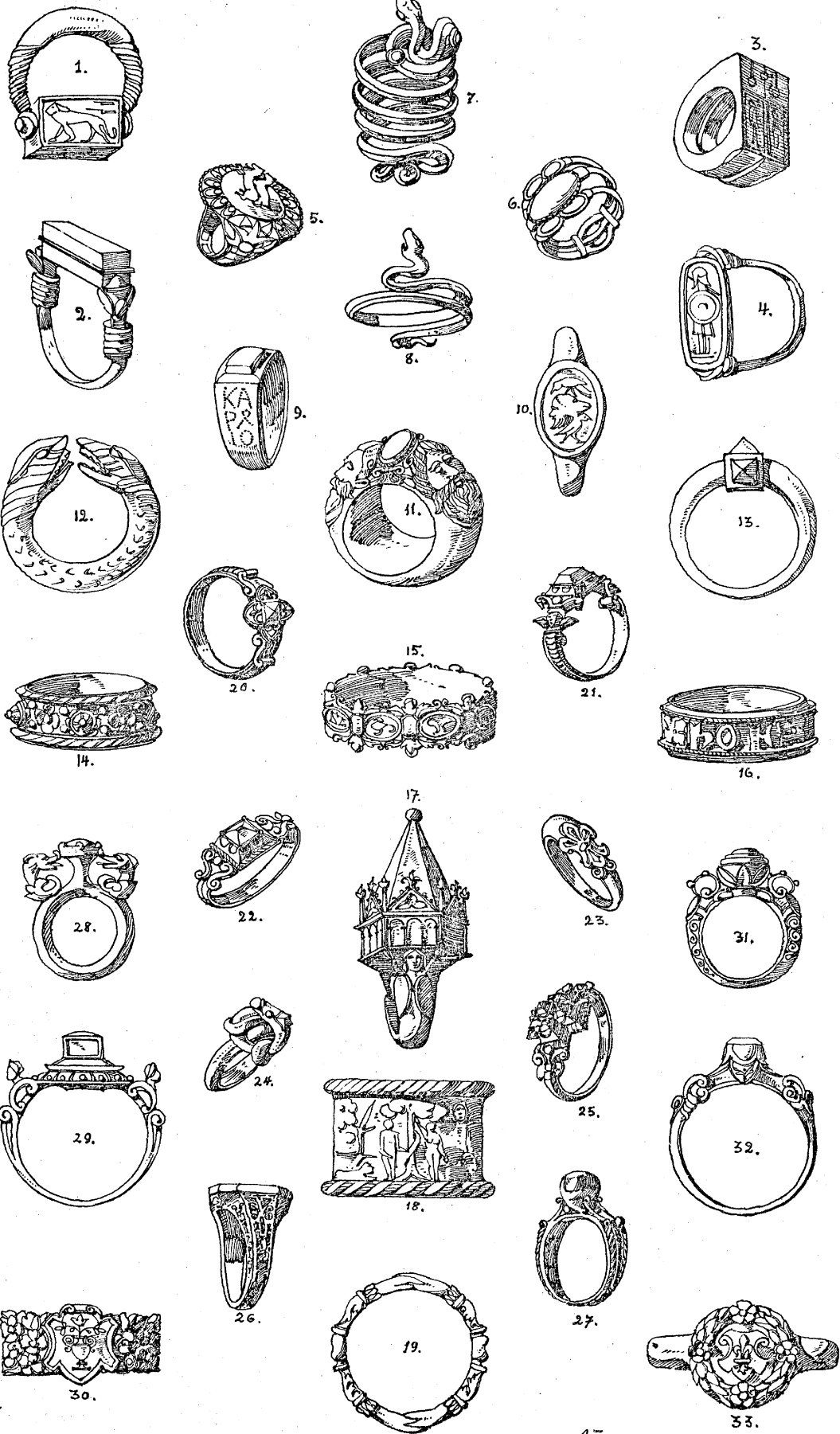
Ornamentale Formenlehre

Leipzig, E. A. Seemann.

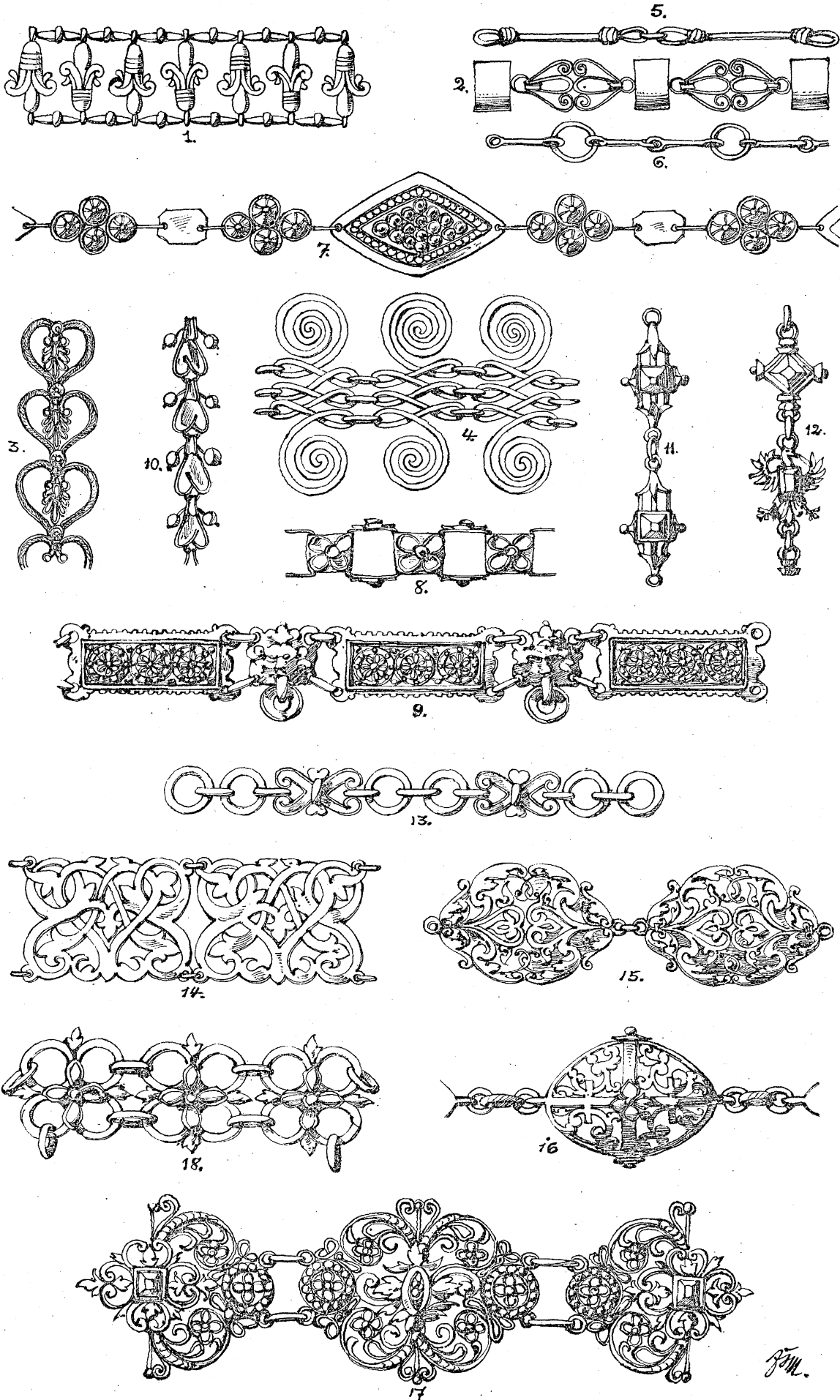
L'ornement.

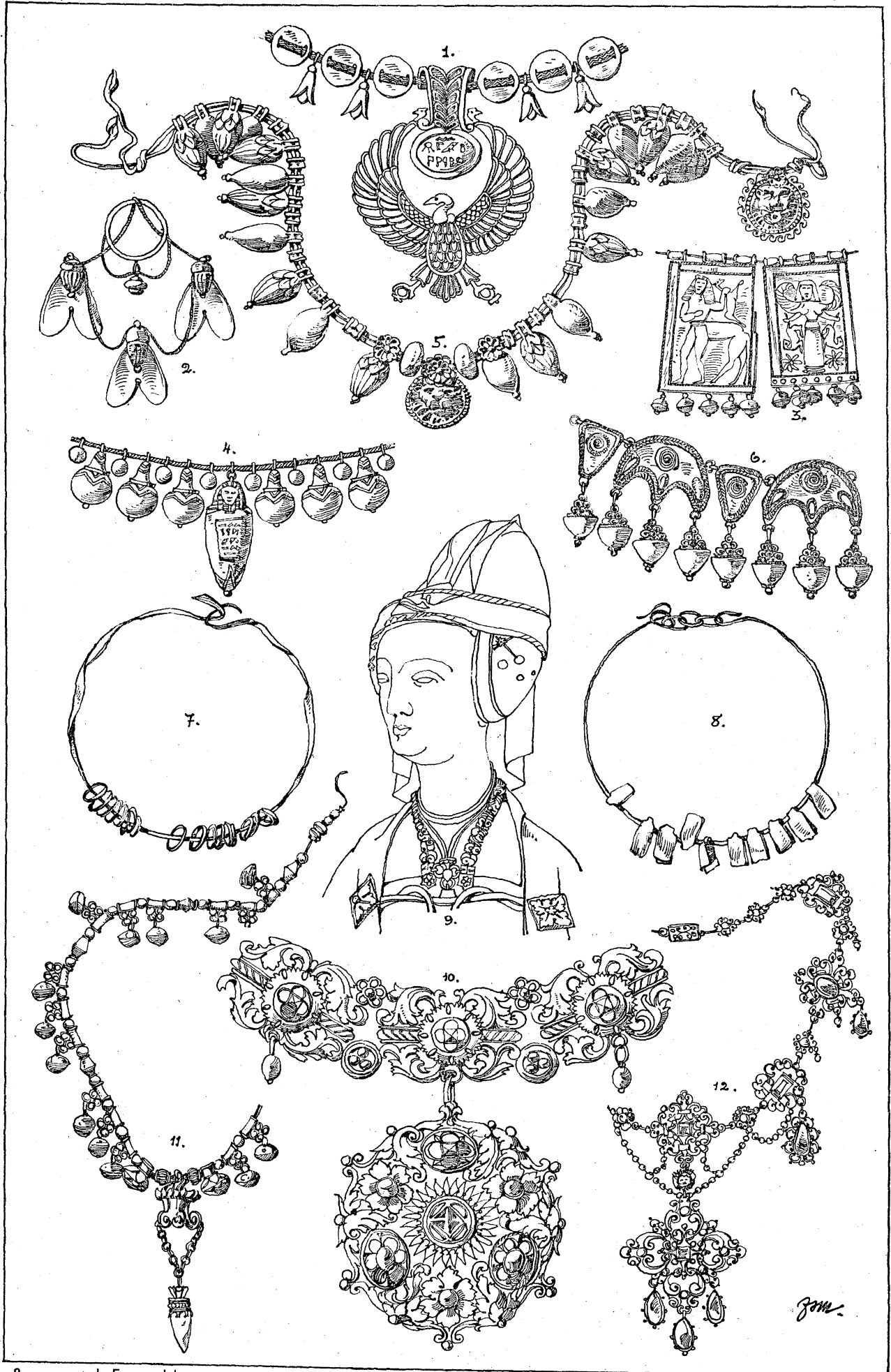


Jm



fin.





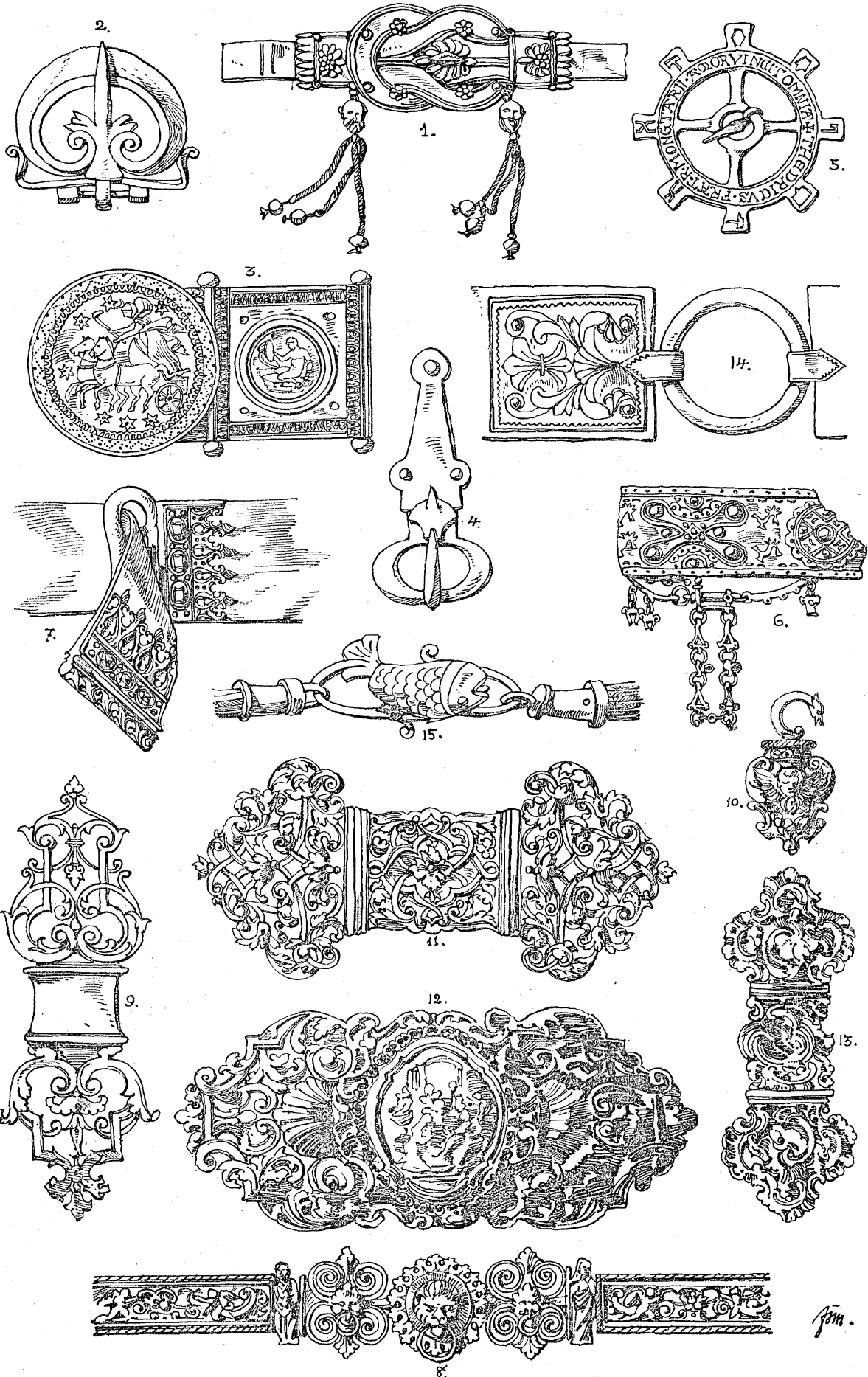
Ornamentale Formenlehre

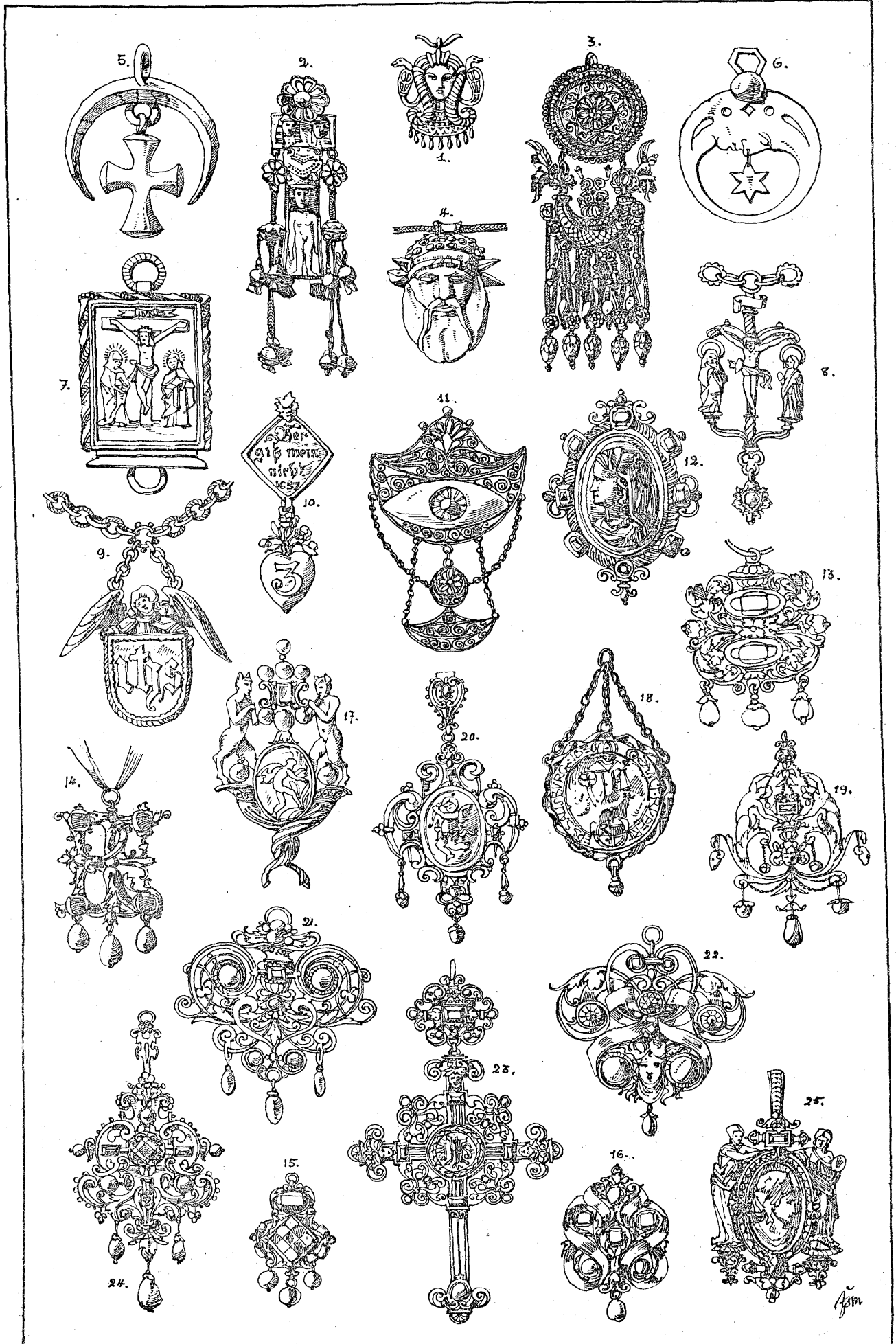
Leipzig, E. A. Seemann.

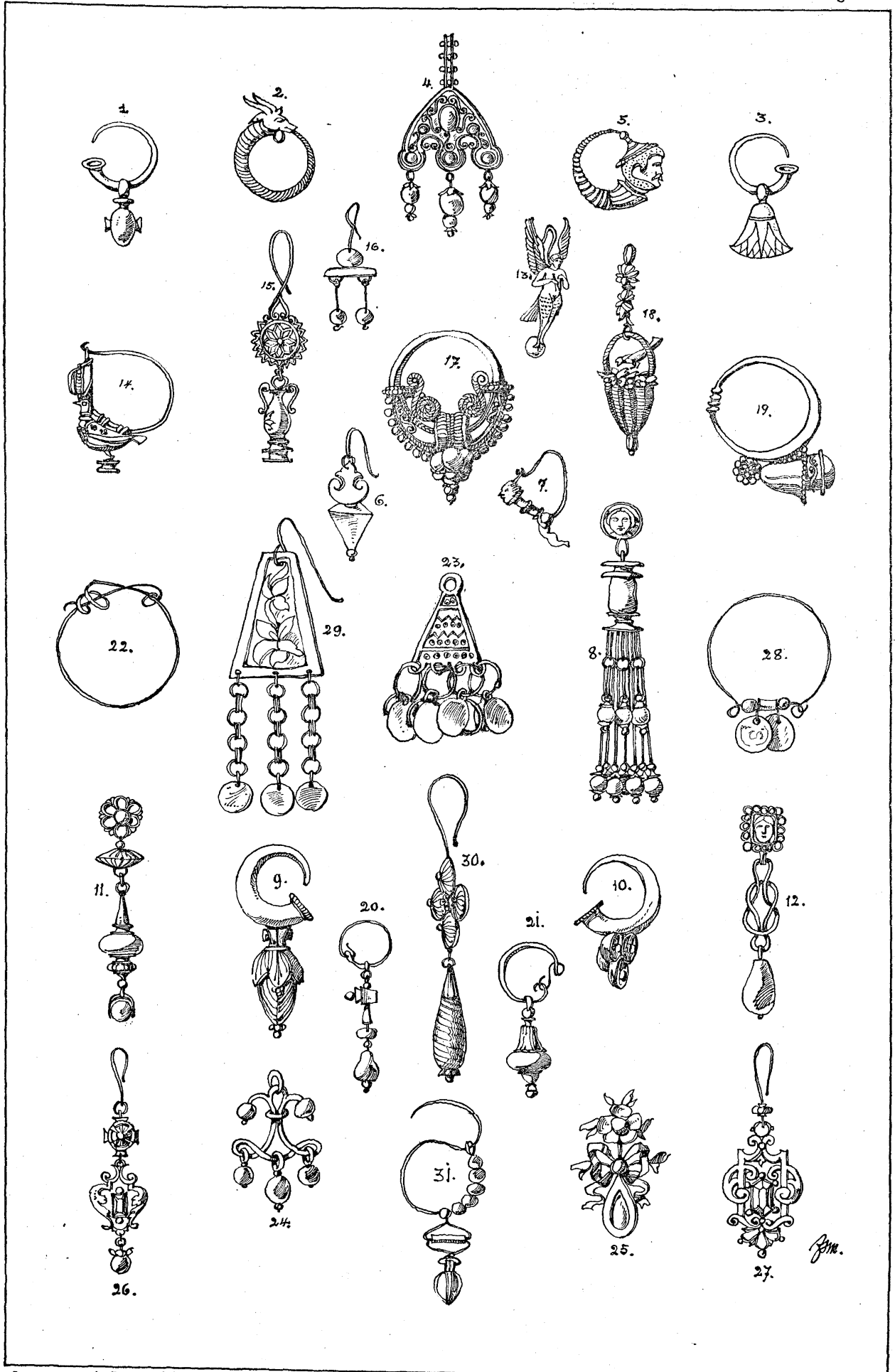
L'ornement.

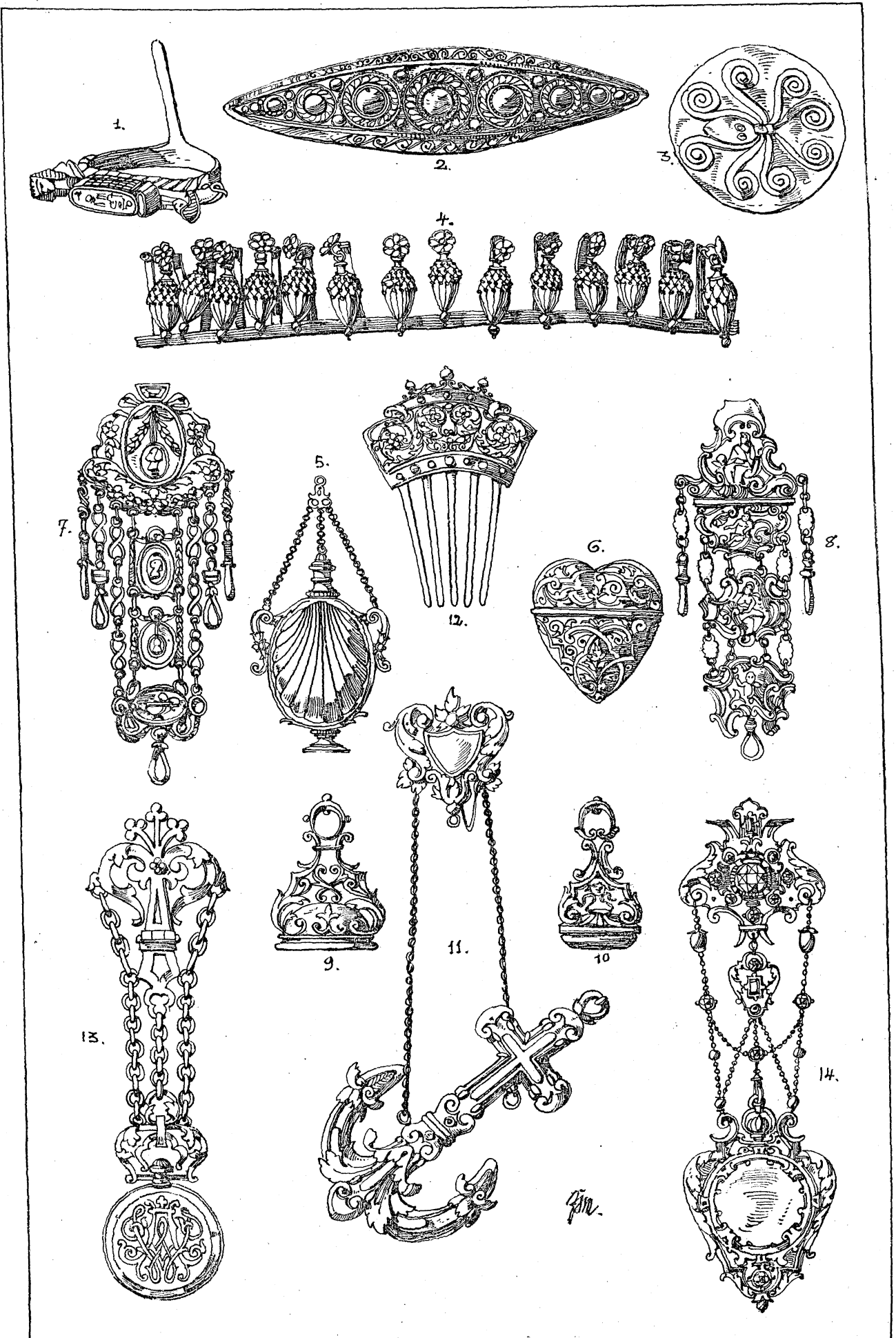


BM.









XXIX. Heft.

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLEHRE

EINE

SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH

FÜR

SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 250.



LEIPZIG 1886
VERLAG VON E. A. SEEMANN

Tafel 281—290.

Die Heraldik steht mit der Ornamentik so vielfach im Zusammenhange, dass dieselbe in einem Werke, welches das ornamentale Gesamtgebiet behandelt, nicht fehlen dürfte. Die Heraldik umfasst die Wappenkunde und die Wappenkunst. Die erstere ist eine Wissenschaft und gleichbedeutend mit der Kenntnis der Regeln der Wappendarstellung u. Wappenführung; die letztere, eine Kunst, wie schon der Name sagt, befasst sich mit der praktischen Ausübung der Heraldik, mit dem „Aufreissen“, d. h. mit dem Entwerfen und Zeichnen von Wappen. Das Wort Heraldik leitet sich ab von Herold, das Wort Wappen ist ursprünglich gleichbedeutend mit Waffen, wie wappnen mit waffnen, wie Wappenschmied mit Waffenschmied u. s. w. Wappen sind bestimmte, nach gewissen Grundsätzen festgesetzte Abzeichen, welche Personen, Familien und Körperschaften bleibend zu führen berechtigt sind. Die Entstehung der Wappen fällt in die Zeit der Kreuzzüge, in das Ende des 11. Jahrhunderts. Die Bildung des Adels als Korporation, die Beigabe des Zunamens zum Taufnamen, die eigentlichen Gebräuche des Rittertums, die Sitte der Kampfspiele und Turniere stehen mit der Einführung der Wappen in engem Zusammenhang. Die Entstehung der Heraldik als Wissenschaft gehört einer spätern Zeit (etwa dem 13. Jahrhundert) an. Wappen, die mit dem Gebrauche Wappen zu führen entstanden sind, und deren Berechtigung später stillschweigend anerkannt wurde, heissen Urwappen zum Unterschied von den Briefwappen, deren Berechtigung vermittelt des Wappenbriefes von fürstlichen Personen oder deren Bevollmächtigten erteilt wurde. Ausser den Adligen waren auch die sog. Wappengenossen, d. h. nicht adelige Personen und Geschlechter (Patrizier), zur Wappenführung berechtigt. Ihre Wappenbilder sind häufig als Monogrammen, Hausmarken und Handelszeichen entstanden. (Die Überschrift eines Fuggerschen Wappens aus dem Jahre 1382 lautet: „Dieses Zeichen, wirt Vlrich Fugger, vorbemelten Hansen Fuggers Bruder, gepraucht haben, Welchs hernach Jacob Fugger, des namens der erst, angenommen, und das sambt seinen Sinen, bis auf aufringung des Wappens, gefiert hat.“) Das Wappenswesen lag den Herolden ob, die als Amtszeichen einen Wappenrock und Stab führten. Heroldsämter üben heute noch die staatliche Kontrolle. Es mögen im ganzen etwa 200 000 Wappen existieren, Geschlechts-, Städte-, Geschäfts- und Amtswappen eingerechnet. Wappen heissen redende, wenn ihre Bilder den Namen des Trägers angeben, z. B. Segler: ein Schiff mit Segeln, Dürer: eine offene Thür; halbrechend heissen sie, wenn der Name nur teilweise angedeutet wird, z. B. Taxis: ein Dachs, Klingspor: ein Sporn.

Es sind 3 Hauptepochen des Wappenswesens zu verzeichnen: 1. Die Zeit vom 11.—13. Jahrhundert, in der der Schild allein mit seinem Bild das Wappen darstellte; d. i. die Entwicklungszeit der Heraldik. 2. Die Zeit vom 13.—15. Jahrhundert, in welcher Schild, Helm und Helmschmuck das Wappen ausmachten und in welcher die bemalten Schilde und Helme wirklich getragen wurden; d. i. die Blütezeit der Heraldik. 3. Die Zeit vom 16. Jahrhundert bis heute, in der das lebendige Wappenswesen sowie das Tragen des Schildes und Helms mitten abzeichnen, aufhörte d. i. die Verfallzeit der Heraldik, in welcher Willkürlichkeit, Verständnislosigkeit und ein Herumreiten auf verknöcherten Systemen an Stelle des lebendigen Wappenswesens treten. Nach der stilistischen Seite kann man unterscheiden: frühgotische, spätgotische, Renaissancewappen, die Wappen des Barocco und Rococo sowie moderne Wappen. Die allgemeine Stilrichtung hat die Heraldik stets beeinflusst; durchgehends jedoch ist die architektonische Entwicklung dem Wappenswesen hierbei etwa 2 Jahrzehnte voraus. Das Wappenswesen hat in den einzelnen Ländern eine verschiedene Entwicklung genommen und auch unsere heutigen Systeme sind in Deutschland, Frankreich, England u. s. w. nicht unwesentlich auseinandergelagert.

Es kann an dieser Stelle kein ausführliches Eingehen auf die betreffenden Einzelheiten erfolgen. Es soll in aller Kürze nur das Nötigste erörtert werden. Die einzelnen Tafeln behandeln die heraldischen Farben oder Tinkturen, die Einteilung des Schildes und seiner Formen, die Wappenbilder, den Helm und seine Zuthaten, die Rang- und Würdezeichen sowie die heraldischen Prachtstücke. Wer sich eingehender mit der Heraldik befassen will, dem steht eine genügende Litteratur zu Gebote; seit Bartolus de Saxoferrato um die Mitte des 14. Jahrhunderts sich mit der Materie befasste, ist mehr als genug über Heraldik geschrieben worden. Zur Ergänzung und Mitbenutzung beim Studium und Unterricht seien hier speziell empfohlen die treffliche Arbeit von F. Warnecke „Heraldisches Handbuch“, illustriert von Doepler d. j. ferner eine in der Zeitschrift des Münchener Kunstgewerbevereins, Jahrgang 1885 erschienene „Anleitung zur praktischen Darstellung und Ausführung heraldischer Ornamente für das gesamte Kunstgewerbe“ von Detlav Freih. v. Biedermann mit sehr hübschen Illustrationen; sowie der „Katechismus der Heraldik“ von Dr. Ed. Freih. von Sacken. Der Verfasser ist den Genannten zum Teil in seinen Ausführungen gefolgt unter Entleerung der von ihnen gegebenen Beispiele. Die eigene Sprache, welche die Heraldiker ausgebildet und welche vornehmlich beim Blasonieren zur Anwendung gelangt, d. h. bei der fachgemässen Beschreibung des Wappens, die möglichst korrekt und bündig sein soll, so dass nach ihr das Wappen „aufgerissen“ werden kann; diese Kunstsprache wird sich der Hauptsache nach aus der Erläuterung zu den einzelnen Tafeln ergeben.

Schliesslich sei noch bemerkt: wer sich mit der praktischen Heraldik zu befassen hat und es allen recht machen will, welche Regeln hierüber aufgestellt haben und aufstellen, dem wird es schwer gelingen. Wenn es einerseits sehr angezeigt erscheint, dass eine bestimmte Ordnung im ganzen gewahrt und Willkürlichkeiten fern gehalten werden, so kann anderseits ein gutes Stück von veraltetem Regelkram über Bord geworfen werden ohne Schaden. Darüber sind auch echte Heraldiker, wie Warnecke, einig. Das Gute liegt auch hier in der Mitte; wie die künstlerische Freiheit mit der heraldischen Regel sich prächtig verträgt, das zeigen uns die Meister der Renaissance, ein Dürer, ein Burgkmaier u. a. m. Zum heraldischen Quellenstudium eignen sich für uns zunächst die Handzeichnungen dieser Meister, dann alte Siegel, Glasgemälde und Grabmäler. Heraldische Ornamente lassen sich an Tausenden von Dingen anbringen, in der Architektur, in der Wandmalerei, am Mobiliar, am Gerät, in der Textilindustrie, im Schriftwesen, am Reit- und Fahrzeug u. s. w. Man soll sie aber nur da anbringen, wo sie hinpassen, wo sie repräsentieren, und dann mit Mass und Ziel und im richtigen Verhältnis zum Gegenstand.

Taf. 281. (Tinkturen und Schildteilung.)

In der guten heraldischen Zeit waren es 6 Tinkturen, die fast ausschliesslich zur Verwendung gelangten, 2 Metalle und 4 Farben. Die Metalle sind Gold und Silber, aus praktischen Gründen oft auch durch Gelb und Weiss ersetzt. Die ursprünglichen Farben sind Rot, Blau, Schwarz und Grün. Dieselben wurden intensiv und ungebrochen angewandt; so wählte man für Rot: Spektralrot, Zinnober oder Mennige, für Blau: Kobalt oder Ultramarin, für Grün: irgend ein aus-

gesprochenes Grün, wie Spangrün oder Chromgrün. Späterhin erfuhr die ursprüngliche Farbenskala eine Erweiterung dahin, dass noch die sog. Naturfarbe, Purpur, Aschgrau, Eisenfarbe und Braun hinzutraten. In der Naturfarbe wurden natürliche Dinge, Menschen, Tiere etc. dargestellt, so wie sie sind, während die ältere Heraldik auch diese Gegenstände in einer der nächstliegenden ursprünglichen Tinkturen veranschaulichte, so z. B. den Löwen golden oder rot, den Adler schwarz oder rot u. s. w. Der Purpur wird nicht als Schildfarbe, sondern nur an Kronen und Hüten, sowie an Wappenzelten benutzt. Aschgrau, Eisenfarbe und Braun sind Farben, die füglich hätten entbehrt werden können, da sie dem ursprünglichen Prinzip, das Wappen weithin klar und deutlich sichtbar zu machen, widersprechen.

Wo Wappen, wie oftmals in Büchern, ohne Farbe zur Darstellung gelangen, da wurden die Farben in der ältesten Zeit durch die Anfangsbuchstaben der betreffenden Worte eingeschrieben; späterhin hat man sich geeignet, die Tinkturen durch Punktieren und Schraffieren anzudeuten. Silber bleibt unbezeichnet, Gold wird punktiert, Rot wird senkrecht, Blau horizontal schraffiert, Schwarz erhält senkrechte und horizontale Linien, die sich kreuzen; die übrigen Farben erhalten die Bezeichnung, wie es unsere Tafel angibt.

Zu den Tinkturen werden gewöhnlich auch die Pelzwerke gezählt. Der Hermelin zeigt schwarze Schwänzchen von der Form des lateinischen Kreuzes auf weissem, resp. silbernen Grund; der Gegenhermelin tauscht diese Farben. (An Mänteln und Wappenzelten sowie an Hüten wird der Hermelin in seiner natürlichen Form wiedergegeben.) Der Kürsch wird durch schuppenförmig gereichte Striche bezeichnet. Das Feh mit seinen Variationen, dem Pfahlfeh und Buntfeh, hat in Blau und Silber die Formen, wie es die Tafel angibt. Das Feh wird auch mit dem Namen Eisenhülle bezeichnet und ist ursprünglich offenbar ein durch eigenartige Felderteilung entstandenes Muster, wie das Schach und die Wecken, von denen später die Rede sein wird.

Unter Damaszierung versteht man eine linienartige Ornamentik, die bestimmt ist, die einzelnen Tinkturen mehr zu beleben, ohne die Wirkung der Farbe zu stören oder das Wappen zu verändern. Die Damaszierung ist willkürlich. Ursprünglich wurden vornehmlich geometrische Muster, späterhin Ranken- und Schnörkelwerk hierzu benutzt.

Bei plastischen Wappen, wenn sie nicht bemalt werden, können die Damaszierungen sowohl als die Farbenzeichnungen (Punktierung und Schraffierung) plastisch hervortreten, doch muss das Relief ein massvolles sein, wenn die Wirkung eine gute sein soll. An Siegeln und ähnlichen Dingen besorgt die Gravierung in Metall das Befriedigende. Bei geneigten, nicht aufrecht stehenden Wappen richtet sich die Schraffierung stets nach der Wappenachse, da sonst Verwechslungen unmöglich zu vermeiden wären.

Nach altem heraldischen Grundsatz soll Farbe nicht an Farbe und Metall nicht an Metall grenzen. Man bezeichnet Abweichungen von der Regel als sog. Rätselwappen. Übrigens ist das genannte Prinzip nicht immer durchführbar, hauptsächlich nicht bei zusammengesetzten Wappen. (Vergl. die Tafel 283.)

Was die Schildteilung anbelangt, so ist zunächst zu bemerken, dass die Bezeichnungen rechts und links sich auf den Träger des Schildes beziehen; die Ausdrücke sind demnach so gemeint, als ob man hinter dem Schilde stände und denselben vor die Brust hielte; daraus ergibt sich, dass die Bezeichnung gerade die umgekehrte ist wie im gewöhnlichen Leben. Durch die Teilung des Schildes vermittelst Linien entstehen Felder oder Plätze (wenn sie quadratisch sind, auch Quartiere genannt). Unsere Darstellung teilt den Schild in 9 Quartiere. Die Bezeichnungen für die verschiedenen Schildstellen und Plätze sind der Figur unserer Tafel beige geschrieben, so dass eine weitere Auseinandersetzung hier wegfallen kann.

Auf den Schild werden häufig weitere Schilde aufgesetzt. Haupt- oder Rückerschild heisst dann der grössere Schild, der die kleineren aufnimmt. Der kleinere auf der Herzstelle anfliegende Schild heisst Herzschild. Der Mittelschild entsteht, wenn zwischen Haupt- und Herzschild ein weiterer Schild eingeschoben wird, also 3 verschiedene grosse Schilde aufeinander liegen. Herz- und Mittelschild haben hierbei die Form des Hauptschildes.

Die obere und rechte Seite des Schildes sind die vornehmeren, die bevorzugte Stelle ist das rechte Obereck. In der Beschreibung (Blasonierung) des Wappens wird diese Stelle zuerst „angesprochen“, d. h. genannt und beschrieben.

Taf. 282. (Schildformen.)

Die Form des Wappenschildes ist sehr verschieden und hauptsächlich durch die Entstehungszeit bedingt. Der älteste heraldische Schild ist der Dreiecksschild nach Fig. 1. Derselbe ist im 12., 13. und 14. Jahrhundert im Gebrauch. (Auf Reitersiegeln zeigt derselbe erst halbe, später drittel Manneshöhe; sein Verhältnis der Höhe zur Breite ist etwa 10:7.) Im 14. Jahrhundert erscheint neben dem Dreiecksschild der oben rechtwinklige, unten abgerundete sog. halbrunde Schild nach Fig. 2 und etwas später der unten zugespitzte Schild nach Fig. 3. Diese Form wie die daraus entstandenen, dem 16. Jahrhundert angehörigen Formen der Figuren 4—6 wurden in Wirklichkeit wohl nie getragen, sondern sind rein heraldischer Art. Zu Ende des 14. Jahrhunderts tauchen die Tartschen, die Stich- oder Rennschilde, auf, ihrer Form nach dem beim Turnier gebräuchlichen Schild entsprechend. (Fig. 7—10.) Die seitlichen Ausbuchtungen entsprechen dem zum Einlegen der Lanze bestimmten Ausschnitt am Gebrauchsschild. Die Tartsche ist wesentlich kleiner als der Dreiecksschild, sie hat etwa $\frac{1}{2}$ der Manneshöhe. Zu Ende des 15. Jahrhunderts verschwinden die alten Schildformen, um von da ab den sog. deutschen oder Cartouchenschilden Platz zu machen. Die letzteren sind nie Gebrauchsschilde gewesen, sondern ornamentale Erfindungen; die meist auf die Tartsche zurückzuführen. Die Figuren 19—26 geben eine Anzahl derartiger Schildformen, die verschiedenen Zeiten der Renaissancepoche angehören. In Italien sind zur Zeit der Renaissance Schildformen nach den Figuren 11 und 12 sehr geläufig. Elliptische, kreisrunde und mandelförmige Schilde (Fig. 13—15) sind speziell in der Barock- und Zopfzeit nicht selten, welche Epoche das Gebiet der Heraldik überhaupt sehr willkürlich behandelt hat. Von speziell modernen Schildformen seien die Figuren 16 und 17 erwähnt, wovon die erstere in England und Frankreich besonders beliebt und die letztere von allen Schildformen sich am besten zur Unterbringung komplizierterer Wappen eignet. Der Rautenschild (Fig. 18) gilt besonders als Damen- und Witwenschild; in Frankreich, wo er seit dem 13. Jahrhundert üblich, häufig mit einem geknoteten Strickgürtel umrahmt.

- 1—3. Dreiecksschild, zugespitzter und halbrunder Schild.
- 4—6. Einfache Renaissancechildformen.
- 7—10. Einfache Renaissancechilder nach der Form der Tartsche.
- 11—12. Schildformen italienischer Renaissance.
- 13—15. Elliptischer, mandelförmiger und kreisrunder Schild.

- 16—17. Moderne Schildformen.
 18. Rauten- oder Damenschild.
 19—26. Cartouchenschilde aus der Zeit der deutschen Renaissance.
 19. Nach einem Wappen von Michel Müller. 1564.
 20. " " " eines unbekanntem Meisters des 16. Jahrh.
 21. " " " von Daniel Lindtmair. 1595.
 22. " " " „ Jost Amman. Ende des 16. Jahrh.
 23. " " " aus der Schule Holbeins. 16. Jahrh.
 24. " " " von Hans Wägmann. 1565. (Warnecke.)
 25. " " " aus dem 16. Jahrh.
 26. " " " „ „ „ (Formenschatz.)

Taf. 283. (Heroldsbilder.)

Die heraldischen Wappenbilder werden eingeteilt in Heroldsbilder oder Heroldstücke und in die sog. gemeinen Figuren.

Unter Heroldsbildern versteht man die geometrischen Figuren, welche entstehen, wenn eine Schildteilung in verschiedene Plätze erfolgt vermittels gerader oder gebogener Linien, die bis zum Schildrand laufen. Ihre Zahl ist endlos. Die Tafel 283 stellt eine Anzahl von häufiger vorkommenden Heroldsbildern zusammen. Es soll hier keine weitere Erörterung der einzelnen Stücke gegeben werden. Aus der nachfolgenden Beschreibung (Blasonierung) der Abbildungen, wobei die rechte und obere Seite zuerst angesprochen werden, dürfte sich das Wissenswerte von selbst ergeben.

1. Gespalten von Schwarz und Gold.
2. Dreimal gespalten von Silber und Schwarz.
3. Eine rechte Seite, Rot in Silber.
4. In Rot ein goldener Pfahl.
5. In Silber ein schwarzer Stab. (Noch schmaler als Strichpfahl oder Faden).
6. Geteilt von Gold und Rot.
7. Viermal geteilt von Blau und Silber. (In Blau 2 silberne Balken.)
8. Ein blaues Haupt in Gold.
9. In Silber ein roter Fuss.
10. In Silber ein grüner Grund.
11. In Gold ein roter Balken.
12. In Silber eine schwarze Leiste (oder Binde).
13. Gespalten und halb geteilt von Silber, Blau und Gold.
14. Halb gespalten und geteilt von Schwarz und Rot über Silber. (Ausserdem kommen vor: Halbgespalten und geteilt sowie geteilt und halbgespalten.)
15. Geviert (quadrirt) von Gold und Blau.
16. Ein Schach zu 9 Plätzen von Grün und Silber.
17. Geschacht von Gold und Rot. (Bei mehr als 16 Plätzen.)
18. Geviert, die Plätze 1 und 4 gespalten von Silber und Rot neben Gold.
19. Einmal geteilt und zweimal gespalten von Rot und Silber.
20. Einmal gespalten und viermal geteilt von Gold und Blau.
21. Geschindelt von Silber und Schwarz.
22. In Gold ein rotes Kreuz.
23. Ein schwarzes Frei Viertel (Obereck) in Silber.
24. In Blau ein Ort von Hermolin.
25. Schräg rechts geteilt von Grün und Gold.
26. Schräg links geteilt von Silber und Blau.
27. Ein rechtes Schräghaupt von Schwarz in Gold.
28. In Silber ein linker Schrägfuss von Rot.
29. Ein rechter Schrägbalken von Rot in Gold.
30. 5 mal schräg links geteilt von Blau und Silber.
31. Schräg geviert von Grün und Silber.
32. Rechts geschrägt und halb gegengeschrägt von Silber, Grün und Gold.
33. Einmal schräg links, fünfmal schräg rechts geteilt von Schwarz und Silber.
34. Gerautet von Silber und Blau.
35. Geweckt von Silber und Blau. (Noch spitzer: gespindelt.)
36. In Gold eine blaue Spitze.
37. Eine linke Seitenspitze von Silber in Blau.
38. Dreimal gespitzt vom rechten Obereck von Rot und Silber.
39. In Gold ein grüner Sparren.
40. Fünfmal gespartt von Blau und Silber.
41. Gespalten und schräg geviert von Rot und Silber.
42. Geständert von Gold und Blau.
43. Ein blauer Ständer in Silber. (Rechter Oberständer.)
44. Daichselteilung von Schwarz, Silber und Rot.
45. Güppelteilung von Gold, Silber und Blau.
46. Eine rote Daichsel in Silber (Schächerkreuz).
47. Mit Spitzenreihen dreimal geteilt von Blau und Silber.
48. Mit einer rechten Stufe geteilt von Silber und Rot.
49. In Blau eine goldene Zinne.
50. In Gold eine abgetreppte Spitze von Schwarz.
51. Mit Stufen schräg rechts geteilt von Silber und Blau.
52. Mit Krücken gespalten von Silber und Blau.
53. Mit Kreuzzinnen geteilt von Gold und Rot.
54. Mit Spitzen zehnmal geteilt von Rot und Silber.
55. Mit Wolken geteilt von Blau und Silber.
56. Mit Schuppen geteilt von Gold und Schwarz.
57. In Silber ein geästeter grüner Pfahl.
58. Ein gezahnter rechter Schrägbalken von Schwarz in Gold.
59. In Silber ein linker Schrägfuss von Blau.
60. In Blau ein goldenes Kerbkreuz.
61. In Rot 4 silberne Wolfszähne, vom Hinterrand kommend.
62. Im Schneckenchnitt geteilt von Blau und Gold.
63. Freischild oder Wartschild von Silber. u. s. w. u. s. w.

Taf. 284. (Gemeine Figuren.)

Die zweite Art der heraldischen Bilder sind die sog. gemeinen Figuren. Man unterscheidet natürliche, erdichtete und künstliche Figuren, je nachdem dieselben den Naturreihen, Himmelskörpern, Naturerscheinungen, den Phantasiegestalten oder der Kunst, dem Handwerk, der Technik etc. angehören. Im Gegensatz zu den Heroldsbildern, deren Umrisse bis zum Schildrand reichen, stehen die gemeinen Figuren, wenigstens auf 2 oder 3 Seiten frei im Felde, welches sie aber möglichst gut ausfüllen sollen. Die gemeinen Figuren erscheinen alle mehr oder weniger stilisiert und zeigen je nach der Stilzeit konventionelle oder charakteristische Formen, worauf beim Zeichnen eines Wappens Rücksicht zu nehmen ist, damit die stilistische Einheit in Bezug auf Schildform und Wappenbild gewahrt bleibe. Die gemeinen Figuren erscheinen meist im Profil, lebhaft contouriert,

ihre Farbe ist nicht die naturgemässe (wenigstens in der älteren Heraldik nicht), sondern eine der nächstliegenden heraldischen Farben, so dass sich die Stilisierung also nicht nur auf die Form, sondern auch auf die Farbe erstreckt. Komplizierte Gegenstände werden verhältnismässig vereinfacht, so erscheinen die Bäume zum Beispiel mit wenigen Blättern und Früchten u. s. w.

Verschiedene Figuren kommen äusserst häufig in Anwendung, wie der Löwe und der Adler; andere wieder sehr vereinzelt. Die Tafeln 284 und 285 bringen aus der grossen Zahl derselben eine Reihe charakteristischer Beispiele. Diejenigen der Tafel 284 sind sämtlich der Natur entlehnt.

Von Tieren sind gezeichnet:

1. Der Löwe; der Rachen offen; die Zunge ausgeschlagen; der Körper mager, besonders nach hinten zu; der Schweif aufgebogen, einfach oder gespalten, aber nicht willkürlich; die Waffen (Zähne, Krallen etc.) rot auf Metall, golden und silbern auf Farbe; die ganze Figur meist rot oder golden, selten schwarz, noch seltener blau.
2. Der Leopard, ein schreitender Löwe, mit dem Kopfe häufig en face; der Schweif über den Rücken zurückgeschlagen. (Löwen und Leoparden vergleiche Tafel 44.)
3. Der Steinbock, springend; Hörner gross, gleich den Klauen andersfarbig; Hauptfarbe schwarz.
4. Das Pferd, galloppierend, meist ledig, seltener mit Geschirr und Sattel; Mähne und Schweif fliegend. Gewöhnlich schwarz, silbern oder rot.
5. Der Eber, kampferheit; Rückenborsten aufstehend, gleich Klauen und Haaren von der Hauptfarbe (schwarz) abstechend.
6. Der Hund, springend, sitzend oder schreitend, meist mit Halsband; mit stehenden Ohren; Rüste, mit hängenden Ohren; Brücke, mit magerem Leib; Windhund. Rot, schwarz oder silbern.
- 7—8. Der Adler, anfliegend; die Fänge gespreizt; die Sachsen (Flügelknochen) einwärts gebogen; der Kopf meist nach rechts gewendet; der Schnabel offen; die Zunge ausgeschlagen, öfters mit Hacken; der Schweif ornamental verlaufend. Hauptfarben schwarz, rot oder gold. (Heraldische Adler vergleiche Tafel 53.)
9. Die Gans, wie der Schwan mit zurückgebogenem Hals. Silbern oder schwarz.
10. Amseln und Lerchen, meist gestümmelt, d. h. der Schnäbel und Füsse beraubt, erstero schreitend, letztere anfliegend. In der französischen Heraldik als Merlettes und Alouettes häufig.
11. Der Delphin, steigend, häufig mit Rückenlamm und ornamentalem Schwanz.
12. Barben, zu- oder abgekehrt steigend, häufig auch schwimmend (quer gelegt), belebt oder abgestanden (mit geschlossenem oder offenem Maul).
13. Die Schlange, sich windend oder wellenförmig steigend oder geringelt, von Farbe silbern, blau oder grün.

Weitere häufig vorkommende Tiere sind der Hirsch, der Wolf, der Bär, der Fuchs, der Stier, der Hahn, der Rabe, die Taube, der Storch, der Kranich, der Pelikan, der Krebs, die Meermuschel u. a. m. Auch einzelne Teile von Tieren sind nicht selten, so der Flug (Flügel), Köpfe und Klauen.

Die menschliche Figur wird ganz und in einzelnen Teilen heraldisch benutzt; als Beispiel seien angeführt:

14. Das Triquetra, 3 Beine mit gebogenem Knie regelmässig um einen Punkt verteilt. (Diese Figur findet sich bereits als Abzeichen auf antiken Schilden, wie griechische Vasengemälde zeigen.)
15. Der Mohrenkopf mit Ohring und Krone.
16. Der Mönch, mit ausgespreizten Armen. (Unter anderem als Wappen von München, sog. „Münchener Kind“.)

Ausserdem: Engel, Heilige, Gottheiten, Narren, Jungfrauen, Ritter, Könige, wilde Männer; dann Arme, Hände, Beine, Rumpfe, Schwurhände u. s. w.

Von Pflanzen sind zu erwähnen:

17. Die Linde, ausgerissen, mit wenigen Blättern. (Ähnlich der Fruchtbaum, die Eiche, die Tanne.)
18. Der Eichenast, knorrig, mit wenigen Früchten und Blättern. (Ähnlich dürre Äste, brennende Äste oder Brände u. s. w.)
19. Die Rose, als Rosette stilisiert, einfach oder doppelt, 5—Steilig, von Farbe rot, golden oder silbern.
20. Die Lilie, vollständig ornamental, aus 3 Blättern bestehend, mit oder ohne Staubfäden. In der Kunst schon vor dem Aufleben der Heraldik bekannt; in französischen Wappen häufig, daher der Beiname „Francica“. (Ausserdem: Kleeblätter, Nesselblätter, das Seeblatt, die Traube, der Granatapfel, der Pinienzapfen u. s. w.)

Taf. 285. (Gemeine Figuren.)

Von Phantasiegebilden und Ungeheuern sind hauptsächlich in Gebrauch:

1. Der Greif, steigend oder schreitend; Kopf und Flügel vom Adler, das übrige vom Löwen, Schweif auf- oder untergeschlagen; oft im Ober- und Unterteil verschiedenfarbig.
2. Der Panther, ähnlich dem Greif, doch ohne Flügel, meist flammenspeidend.
3. Der Drache, ein geflügeltes Reptil mit 2 Löwenpannen oder Adlerklauen. (Ähnlich der Lindwurm, jedoch mit Hinterfüssen.)
4. Der Nesselwurm mit Wolfsrachen, Schlangenleib und Fischschwanz.
5. Der Doppeladler, ein gewöhnlicher Adler mit 2 abgekehrten Köpfen mit Nimben (Heiligenscheinen). Wappenfigur des römisch-deutschen Reiches.
6. Der Jungfernadler, ein Adler mit der Büste einer Jungfrau, in 2 absteckenden Farben. Wappen von Nürnberg.
7. Das Meerweib oder die Melusine, ein nacktes Weib, unter der Brust in einen Fischschwanz endigend. Die Figur kommt auch armlos vor und ausserdem symmetrisch mit 2 aufgebogenen Schwänzen.
8. Der Seelöwe, Vorderteil eines Löwen, in einen Fischschwanz endigend. Von Himmelskörpern treten auf:
9. Die Sonne, mit Gesicht und 16 abwechselnd geraden und geklammten Strahlen. Tinktur golden.
10. Der Mond, rechts oder links gekehrt, liegend oder gestürzt, gesichtet oder ungesichtet (im erstern Fall: Sichel silbern, Gesicht golden).
11. Sterne, mit 5—8 gekanteten Strahlen; golden. (Weniger häufig: Kometen und die Erde als Kugel mit Meridianen und Breitenkreisen.)

An Naturerscheinungen finden sich:

12. Wolken, sehr stilisiert, silbern oder blau.
 13. Der Regenbogen, rot, golden und blau (auf der Figur über einem Dreieck dargestellt); dann Sturm und Wind, dargestellt durch blasende Köpfe, der Blitz, durch Flammenbündel veranschaulicht.
- Zu den künstlichen Gegenständen, die verwendet werden, zählen zunächst: Bauwerke (Türme, Thore, Burgen, Kirchen, Brücken, Brunnen, Schiffe), Ge-





räte (Werkzeuge, Instrumente, Waffen, Anker, Schlüssel, Banner, Kirchenfahnen), Gefässe (Kessel, Humpen, Krüge), Kleidungsstücke (Hüte, Mützen, Gürtel, Kronen, Mäntel, Schuhe), Hausmarken und Handelszeichen, Monogramme und Kreuze aller Art. Einige Beispiele:

14. Das Rad, mit 8 über den Radkranz hinaus reichenden Speichen.
15. Das Clevesche Rad (Kartfunkelrad), eine in 8 Lilien endigende Rosette, 4 sich kreuzende Metallspangen nachahmend.
16. Das Malteserkreuz und Ankerkreuz (auf der Zeichnung je hälftig).
17. das Hakenkreuz.
18. 2 gekreuzte Schwerter.
19. Der Rautenkranz, einem Kronreifen ähnlich.
20. Die Axt und der Doppelhaken.
21. Der Hut und der Eisenhut.

Es können auch mehrere Figuren in einem Wappen kombiniert werden oder es kann die eine Figur mit einer anderen überzogen werden. Die gleiche Figur kann sich ferner mehrmals wiederholen u. s. w. Die Beschreibung (Blasonierung) eines Wappens mit gemeinen Figuren ist nicht immer so einfach wie bei den Heroldsbildern; wo die gebräuchlichen heraldischen Ausdrücke nicht ausreichen, da wird das Wappen in gewöhnlicher Sprache beschrieben. Es mögen hier aus der Kunstsprache die häufigst vorkommenden Bezeichnungen kurz angeführt sein, insofern sich dieselben nicht von selbst erklären.

- Begleitet: ein Hauptbild wird von kleineren Bildern umgeben.
 Beladen oder belegt: Bilder werden auf ein anderes Bild aufgelegt.
 Besätet: viele kleine Bilder belegen ein grosses, ohne bestimmte Zahl und ohne Rücksicht auf den Schildrand.
 Besetzt: eine Figur hat weitere Figuren zur Seite.
 Besetzt: auf den oberen Rand einer Figur wird eine andere gesetzt.
 Besteckt: eine Figur wird mit einer anderen geschmückt, z. B. ein Horn mit Blättern, ein Turm mit Fahnen.
 Bewehrt: ein Tier ist mit Zähnen, Krallen, Schnabel etc. bewehrt.
 Gekoppelt: 2 Figuren stehen unmittelbar nebeneinander.
 Gestückt: wechselnd mit verschiedenen Tinkturen versehen.
 Gestümmelt: einzelner Teile beraubt, z. B. Tiere ohne Füsse.
 Hervorbrechend: Figuren ragen nur teilweise aus dem Schildrand oder aus anderen Bildern hervor.
 Schreitend: ein Tier geht, den einen Vorderfuss erhoben.
 Stehend: alle Füsse berühren den Boden.
 Steigend: die gewöhnliche Stellung der Tiere im Wappen, die nicht weiter gemeldet wird.

Wachsend: wenn eine Figur zur Hälfte hervorragt.

2. 1. gestellt: 3 Figuren stehen 
2. 2. 1. gestellt: 5 Figuren stehen 
1. 3. 1. gestellt: 5 Figuren stehen 
2. 1. 2. gestellt: 5 Figuren stehen  u. s. w. u. s. w.

Taf. 286. (Helmformen.)

Zur Zeit der ältesten Heraldik bildete der Schild allein das Wappen und auch späterhin bis heute genügt derselbe zur Darstellung des Wappenbildes. Zu einem vollständigen Wappen gehört jedoch auch der Helm mit der Helmzier. Hin und wieder, speziell auf Siegeln, wird auch der Helm mit seinem Kleinod für sich allein als Wappenzeichen benutzt. Wie nun aber nicht alle Gebrauchsschilder sich zu Wappenschildern eignen, so sind es unter den Helmformen nur einige wenige, welche eine heraldische Berechtigung haben; es sind dies die eigentlichen Turnierhelme. Es kommen 4 Formen in Betracht. Die älteste ist der Topfhelm, wie ihn Figur 1 zeigt. Ihm folgt der Kübelhelm, unten cylindrisch, oben abgestutzt konisch, auf den Schultern aufsitzend, veranschaulicht durch die Figuren 2—4. Dem Kübelhelm schliesst sich an der Stechhelm (Figur 6—9), eleganter als der Kübelhelm und sich mehr der Kopfrundung anpassend, mit horizontalem Spalt zum Durchsehen. (Fig. 5 zeigt eine Zwischenform von Kübel- und Stechhelm.) Die späteste heraldische Helmform zeigt der Spangenhelm oder Rosthelm (Fig. 10—11). Derselbe schliesst sich der Kopfform noch mehr an als der Stechhelm. Der Schausschnitt ist zu einer breiten Öffnung erweitert, welche mit aufrechten Spangen vergerichtet wird (Spangenhelm), wozu auch eine Quervergitterung treten kann (Rosthelm). Der Visierhelm (Fig. 12) und andere Helme, wie der Burgunderhelm, sind unheraldisch und kommen selten an Wappen vor.

Der Topfhelm gehört im allgemeinen dem 13., der Kübelhelm dem 14., der Stechhelm dem 15. und 16. Jahrhundert an; der Spangenhelm ebenfalls den beiden letztgenannten Jahrhunderten. Die ersten 3 Helmarten bezeichnet man als geschlossene, Spangen- und Rosthelm als offene Helme.

1. Topfhelm aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts; Berliner Zeughaus; 30 cm hoch.
- 2—3. Kübelhelme, von der Seite und von vorn gesehen; 14. Jahrhundert.
4. Kübelhelm aus der 2. Hälfte des 14. Jahrh. im Besitze des Herrn Gustav von Decker in Berlin. 37 cm hoch. (Warnecke.)
5. Kübelhelm, in der Form sich dem Stechhelm nähernd, 14. Jahrh.
- 6—9. Stechhelme in verschiedener Ansicht.
- 10—11. Rosthelme in verschiedener Ansicht.
12. Visierhelm.

Taf. 287. (Helmzuthaten.)

Die Tafeln 287 und 288 zeigen den Helm im Zusammenhang mit dem Wappen. Da der Helm nur von Rittersn getragen wurde, gehört er eigentlich auch nur zum Wappen ritterlicher Geschlechter; Städte und Körperschaften, Geistliche und Frauen führen denselben auch in der Regel nicht, wenn gleich es auch Ausnahmen giebt.

Die Helme sollen im Stile zu der Schildform und dem Übrigen passen; die Topf- und Kübelhelme gehören zum Dreieckschild; die Stechhelme zu diesem und vornnehmlich zur Tartsche; die Spangenhelme passen am besten zu halbrunden und sog. deutschen Schilden. Der Helm soll zum Schild in einem richtigen Grössenverhältnis stehen. Die Höhe des Helmes schwankt zwischen $\frac{1}{2}$ — $\frac{2}{3}$ der Schildhöhe. Der gewöhnliche Platz des Helmes ist der Oberrand des Schildes, auf welchem er in der Mitte aufgestellt wird, so dass er etwas über den Schildrand herein reicht (nicht schwebend); vergleiche Figur 5. Wird der Schild gelehnt oder geneigt dargestellt, so stützt der Helm auf dem höher gelegenen Oberock (Fig. 6, 7 u. 8). Bei kombinierten Wappen können mehrere Helme auf den Schild gesetzt werden; ihr Grössenverhältnis wird dann entsprechend kleiner. Mehrere Helme kehren sich das Profil zu; bei ungerader Zahl steht der mittlere gerade. Auf gelehnten Schilden kann nur ein Helm Platz finden. Helme können auch neben den Schild gestellt werden oder von den Schildhaltern getragen werden. Die Helme zeigen die Farbe des polierten Eisens, oft mit Verzierungen von Silber und Gold, oder ganz versilbert

und verguldet. Die Helme erhalten oft medaillonartige Halskleinode (Fig. 5); diese Anhängsel sind unwesentlich und kommen erst seit dem 15. Jahrhundert vor. Der Helm erscheint gewöhnlich innen rot gefüttert.

Wesentliche Nebenbestandteile des Helmes, also auch eines vollständigen Wappens sind: 1. die Helmzier oder das Helmkleinod, 2. die Helmdecke.

Die Helmzier ist wohl dadurch entstanden, dass ursprüngliche Wappenbilder auf den Helm aufgemalt wurden. Später wurden bestimmte plastische Zierden dem Helm aufgesteckt; dieselben stehen in geistigem oder bildlichem Zusammenhang mit dem Wappen. Ist das Wappenbild aus der Zahl der gemeinen Figuren, so wiederholen sich diese meist ganz oder teilweise oder ähnlich als Helmzier (vergleiche die Figuren 1—4 auf Tafel 288); enthält das Wappen ein Heroldsbild, so wiederholt sich dieses auf bestimmten, als Helmzier gewählten Gegenständen. Als solche figurieren hauptsächlich:

- Hörner, paarweise, mondformig oder lyraformig gebogen, in der späteren Zeit an den Enden mundstückartig erweitert, mit den Tinkturen oder Bildern des Wappens bemalt, mit Zweigen etc. besteckt (Fig. 4 Taf. 278 und Fig. 4 und 5 Taf. 288).
 Flüge, natürliche oder künstliche Flügel, einfach oder paarweise (Flug und Doppelflug), en face oder im Profil (offen oder geschlossen), mit den Tinkturen und Bildern des Wappens bemalt etc. (Fig. 1 u. 7 Taf. 287 und Fig. 6 Taf. 288).
 Kissen und Schirmbretter, runde oder vieleckige Scheiben, mit dem Wappenbild bemalt, mit Quasten, Schellen, Plauenfedern behängt und besteckt (Fig. 6 Taf. 287).
 Hüte, spitze, mit Umschlag versehene Mützen, die Farben und Bilder des Wappens zeigend, an der Spitze mit Krönlein, Federbüschen etc. geschmückt (Fig. 5 Taf. 287).
 Köcher, cylindrische oder konische Hülsen, mit den Farben und Bildern des Wappens bemalt, mit farbigen Federn bekrönt. (Fig. 8 Taf. 287).
 Menschen, Tiere und künstliche Dinge aller Art; erstere gewöhnlich wachsend, d. h. als Halbfiguren dargestellt. Es würde zu weit führen, die verschiedenen, oft sehr sinnreichen Beziehungen zwischen Kleinod und Wappenbild schildern zu wollen, als Beispiel möge Figur 2 Taf. 287 gelten, wo das aus gekreuzten Pfeilen und einer Kanne bestehende Wappenbild sich als Pfeil und Becher in den Händen der die Helmzier bildenden Jungfrau wiederfindet.

Die Helmdecke stellt die Verbindung zwischen Helm und Kleinod her. Als Helmdecke dienten in der ältesten Zeit Tücher und Bänder, später ausgezaddelte (mannigfach ausgeschnittene) Decken aus gesteihtem Zeug, aus Leder, Blech etc., aus welchem Material der Hauptsache nach auch die Kleinode erstellt wurden. Während der Renaissancezeit wurden die Helmdecken handartig zerschnitten und in den einzelnen Streifen gleich einem Akanthusblattwerk behandelt. Zwischen Helmdecke und Kleinod werden häufig Kronen und Wulste eingeschaltet (Fig. 288. 1. 3. 6). Die Helmdecke ist meist zweifarbig, seltener ein- oder mehrfarbig. Wo das Kleinod direkt in die Helmdecke übergeht, wie das bei Köchern und wachsenden Figuren nicht selten (287. 2 und 8), setzen sich die Tinkturen der Kleinode entsprechend auf der Decke fort. Selbständige Helmdecken zeigen abwechselnd die Tinkturen des Wappens und zwar so, dass für gewöhnlich die Farbe aussen, das Metall innen sichtbar wird. Bei 4farbigen Decken sind die Hauptfarben rechts, die anderen links angebracht. Die Helmdecke soll im Stil ebenfalls zum Übrigen passen; den Topf- und Kübelhelmen entsprechen tuch- und mantelartige Decken (287. 7), während gezaddelte Decken besser zu Stech- und Spangenhelmen gehören.

1. Stechhelm mit reicher Decke und einem Doppelflug als Kleinod. Von Albrecht Dürers Wappen des Todes. 1503.
2. Wappen mit Stechhelm, reicher Decke und wachsender Jungfrau als Kleinod. Deutsche Renaissance. (Formenschatz.)
3. Halbrunder Schild mit Spangenhelm, bandartiger Decke und 2 Schwanenhälsen als Kleinod. (Habsburg, roter Löwe im goldenen Feld.)
4. Linksgelehnte Tartsche mit Spangenhelm, bandartiger Helmdecke und besteckten Hörnern als Kleinod (Wappen von Kärnten).
5. Sog. deutscher Schild mit Spangenhelm und einem Hut als Kleinod. (Braunschweig, 2 goldene Leoparden im roten Feld.)
6. Rechtsgelehnter, halbrunder Schild mit Spangenhelm, mantelartiger Decke und einem Kissen als Kleinod. (Merenbergisches Wappen.)
7. Rechtsgelehnter Dreieckschild mit Kübelhelm, tuchartiger Decke und einem Doppelflug als Kleinod. (Oldenburg.)
8. Linksgelehnter, halbrunder Schild mit Spangenhelm und Federköcher, der in die Decke verläuft. (Dietz.) (Fig. 3—8 nach Stebmachers Wappenbuch.)

Taf. 288. (Helmzuthaten.)

1. Tartsche mit Spangenhelm, reicher Decke und einem Adler als Kleinod. Wappen des Johann Stabius von Albr. Dürer.
2. Tartsche mit Spangenhelm, reicher Decke und wachsender Figur als Kleinod. Deutsche Renaissance. (Formenschatz.)
3. Rechtsgelehnte Tartsche mit Stechhelm und wachsendem Stier als Kleinod. Ital. Renaissance. Von einem Florentiner Palaste.
4. Rechtsgelehnte Tartsche mit Stechhelm, bandartiger Decke und Hörnern als Kleinod.
- 5—6. Wappen nach Hans Sebald Beham. 1544.
7. Modernes Wappen in Siegelform von A. von Werner. (Josef Viktor von Scheffels Wappen.)

Taf. 289. (Rang- und Würdezeichen.)

Zu den Rang- und Würdezeichen rechnet man in der Heraldik vornnehmlich die Rangkronen, -Hüte und -Mützen, Stäbe, Schwerter, Schlüssel etc. sowie die Orden.

Die Rangkrone (nicht zu verwechseln mit der Helmkrone) wird an Stelle des Helmes über den Wappenschild gesetzt; das gleiche gilt von der Tiara oder Papstkrone und der Mitra oder Bischofsmütze und von den verschiedenen Hüten. (Fig. 11 u. 14.) Diese Rangzeichen haben teils eine konventionelle dem Rang zukommende Form, wie die allgemeine Königskrone, der Fürstenhut etc., teils sind sie für den besonderen Fall speziell geformt, wie die deutsche, die österreichische Kaiserkrone etc.

1. die deutsche Kaiserkrone; goldener mit Brillanten besetzter Stirnreif aus 8 Schilden gebildet, mit 4 goldenen Bügeln, mit dem Reichsapfel gekrönt, mit Goldbrokat gefüttert, mit 2 verzierten, goldenen, abliegenden Bändern.
2. die österreichische Kaiserkrone; edelsteinbesetzter Stirnreif mit 8 Blättern, 3 von vorn nach rückwärts sich wölbende Bügel; seitlich geschlossen; rotes Futter; mit einem Kreuz gekrönt.
3. die allgemeine Königskrone; edelsteinbesetzter Stirnreif mit 8 Blättern; 8 mit Steinen oder Perlen besetzte Bügel; Reichsapfel.
4. die grossherzogliche Krone; eine Königskrone mit rotem Futter.

5. der Herzogshut; mit Hermelinstulp, 8 Spangen, rotem Futter und Reichsapfel.
 6. der Fürstenhut; Hermelinstulp, 4 Spangen, rotes Futter, Reichsapfel.
 7. die Erlauchtkrone; Stirnreif mit 8 Blättern, rote Mütze mit Hermelinschwänzen.
 8. die Grafenkrone; goldener Stirnreif mit 16 Perlen (9 sichtbar).
 9. die Freiherrnkron; 12 Perlen (7 sichtbar).
 10. die Adelskrone; 8 Perlen (5 sichtbar).
 11. Wappen mit Krone nach Albr. Dürer.
 12. Päpstliches Wappen mit Tiara und Schlüssel.
 13. Wappen nach Hans Burgkmair, mit Mitra und Krummstab.
 14. der Erzbischofshut, grün mit 10 Quasten (auf jeder Seite). Der Kardinalshut, rot mit 15 Quasten, der Bischofshut grün mit 6 Quasten.
- Orden und Dekorationen sind entweder Abzeichen für bestimmte Verbrüderungen (Malteser, Templer, Johanniter, Deutscheren) oder von Fürsten verliehene Ehrenbezeichnungen. Die ersten wurden in den Schild gesetzt, mit dem Wappenbild geviertelt (Fig. 16), neben oder hinter den Schild gestellt, so dass die Enden der Kreuze den Schildrand überragen; letztere werden fast ausschliesslich an Ketten um oder unter den Schild gehängt (Taf. 290. 4 und 7).
15. Gevierteter Schild mit dem Malteserorden.
 16. Orden des goldenen Vlieses (gestiftet von Philipp von Burgund 1429); die Kette besteht aus Feuerstahlgliedern mit Funkenbüscheln.
 - 17—18. Banner oder Standarten. Dieselben werden entweder hinter dem Schilde angebracht oder den Schildhaltern beigegeben, zählen demnach zu den heraldischen Prachtstücken. (Auf Zeichnung 18 sollte der Leopard der Stange zugewendet sein.)

Taf. 290. (Heraldische Prachtstücke.)

Unter heraldischen Prachtstücken versteht man solche Ausschmückungen des Wappens, die nicht wesentlich zu demselben gehören, sondern mehr als künstlerische Ausstattung dienen. Es kommen hauptsächlich in Betracht: die Schildhalter, die Wappenmäntel und Zelte, die Devisen und Sinnsprüche, sowie künstlerische Wappenzusammenstellungen.

Als Schildhalter figurieren menschliche und tierische Gestalten: Engel, Ritter, Damen, wilde Männer, Löwen, Greifen etc. Auf älteren Epitaphplatten und

Reitersiegeln erscheint der Inhaber des Wappens als Träger derselben. Engel werden als Schildhalter gewöhnlich hinter den Schild gestellt (Fig. 1 u. 2). Damen, Ritter, wilde Männer etc. stehen einzeln oder paarweise dem Schilde zur Seite, ein gleiches gilt von den Tieren (Fig. 3 u. 4).

Wappenmäntel und Zelte sind baldachinartige Draperien, auf deren Grund das Wappen sich abhebt. Gewöhnlich sind Zelt und Mäntel aussen purpurn, innen Hermelin, mit goldenen Quasten und Fransen behängt und beknöpft, nach oben mit einer Krone abschliessend (Fig. 7). Derartige Prachtstücke kommen sachgemäss nur Fürsten- und Staatswappen zu; ihre Entstehung ist verhältnismässig neu.

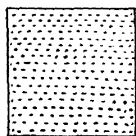
Devisen und Sinnsprüche, Feldrufe und ähnl. werden den Wappen auf fliegenden oder umrahmenden Bändern beigegeben (Fig. 5). Derartige Devisen sind z. B. das englische „Hony soit, qui mal y pense“, das württembergische „Furchtlos und treu“.

Über die Zusammenstellung verschiedener Wappen gelten heraldischerseits ebenfalls bestimmte Regeln (so müssen bei einem Doppelwappen die Wappenbilder einander zugekehrt sein u. s. w.), deren Erörterung hier zu weit führen würde. Die künstlerische Ausstattung ist mannigfach und willkürlich. (Fig. 6.)

1. Wappen mit Engel als Schildhalter. Nach H. J. Gantinn. 1628. (Warnecke.)
2. Wappen mit Engel als Schildhalter. Italienisch. 16. Jahrh. (Formenschatz.)
3. Wappen mit Dame als Schildhalter. Aus dem Triumphzug Kaiser Maximilians von H. Burgkmair. (Man bemerke die Wiederholung der Wappentinkturen am Kleid der Dame, am Helmkleinod und der Standarte.)
4. Wappen des Kaisers Maximilian mit Greifen als Schildhalter. Nach Hans Burgkmair. (Formenschatz.)
5. Wappen mit Spruchbändern; von einem Kissen in Applikaturstickerei aus dem Jahre 1529.
6. Wappenzusammenstellung im Rahmen eines Vierpasses. Dürers Schule. (Formenschatz.)
7. Modernes Wappenzelt.
8. Künstlerwappen, gezeichnet von L. Lesker (Malerjournal). Wegen eines Schimpfes, den die Herren von Rapoltstein — 3 blaue Schildchen im silbernen Feld — den beim Strassburger Münsterbau beschäftigten Malern angethan, soll Kaiser Sigismund den Malern, die Junker von Prag genannt, die Führung des nämlichen Wappens zugestanden haben. (Martin Crusii, schwäbische Chronik.)

DIE HERALDISCHEN FARBEN ODER TINCTUREN.

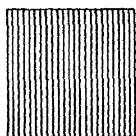
URSPRÜNGLICHE TINCTUREN (2 METALLE - 4 FARBEN).



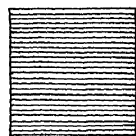
GOLD.



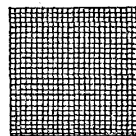
SILBER.



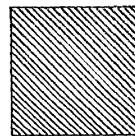
ROT.



BLAU.

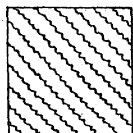


SCHWARZ.

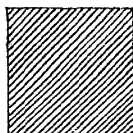


GRÜN.

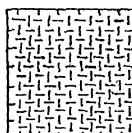
SPÄTER HINZUGEKOMMENE FARBEN.



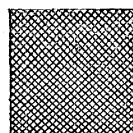
NATURFARBE.



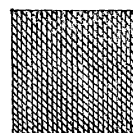
PURPUR.



ASCHGRAU.

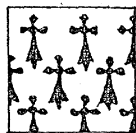


EISENFARBE.

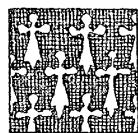


BRAUN.

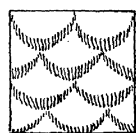
PELZWERK.



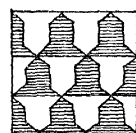
HERMELIN.



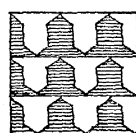
GEGENHERMELIN.



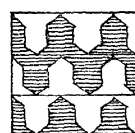
KÜRSCH.



FEH.

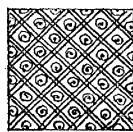


PFAHLFEH.

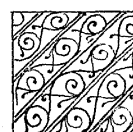
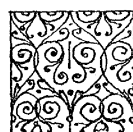
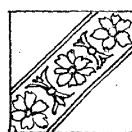
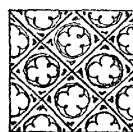


BUNTFEH.

DAMASCIERUNGEN.



ÄLTERE FORMEN.

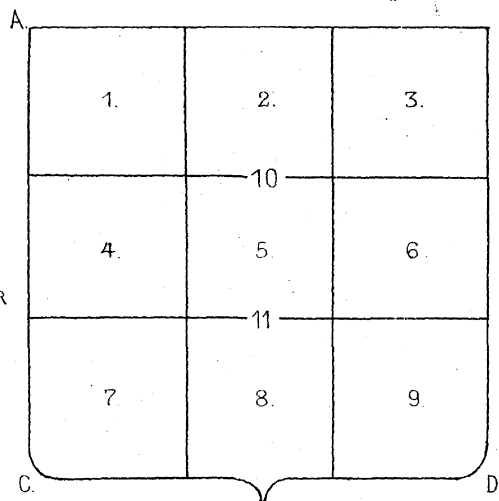


NEUERE FORMEN.

EINTEILUNG DES SCHILDES

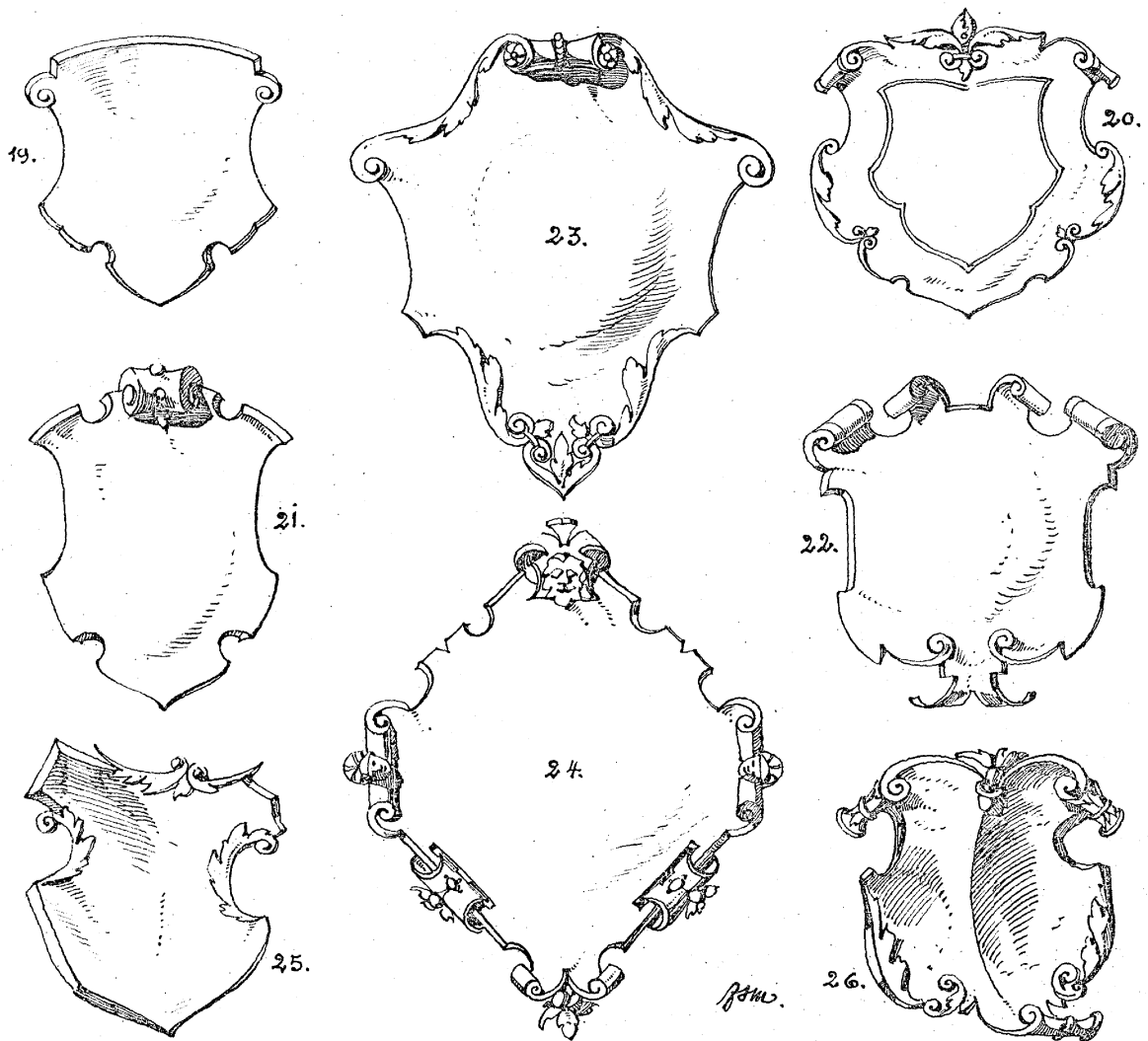
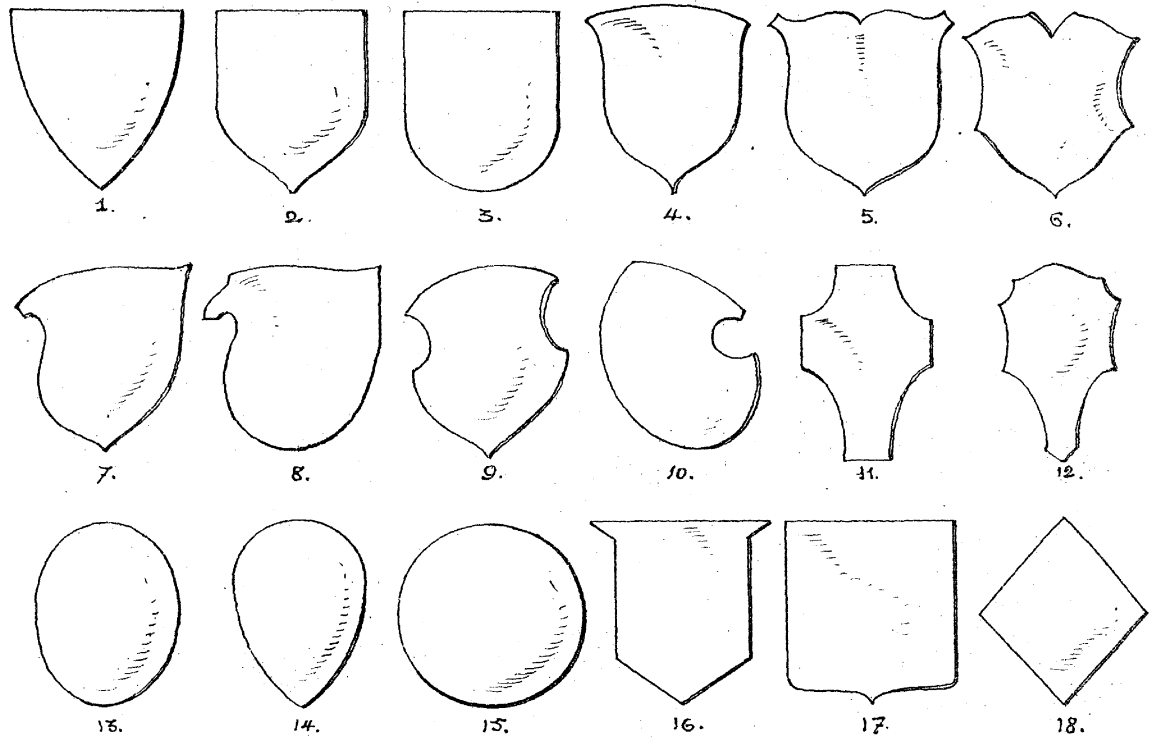
IN 9 PLÄTZE, FELDER ODER QUARTIERE.

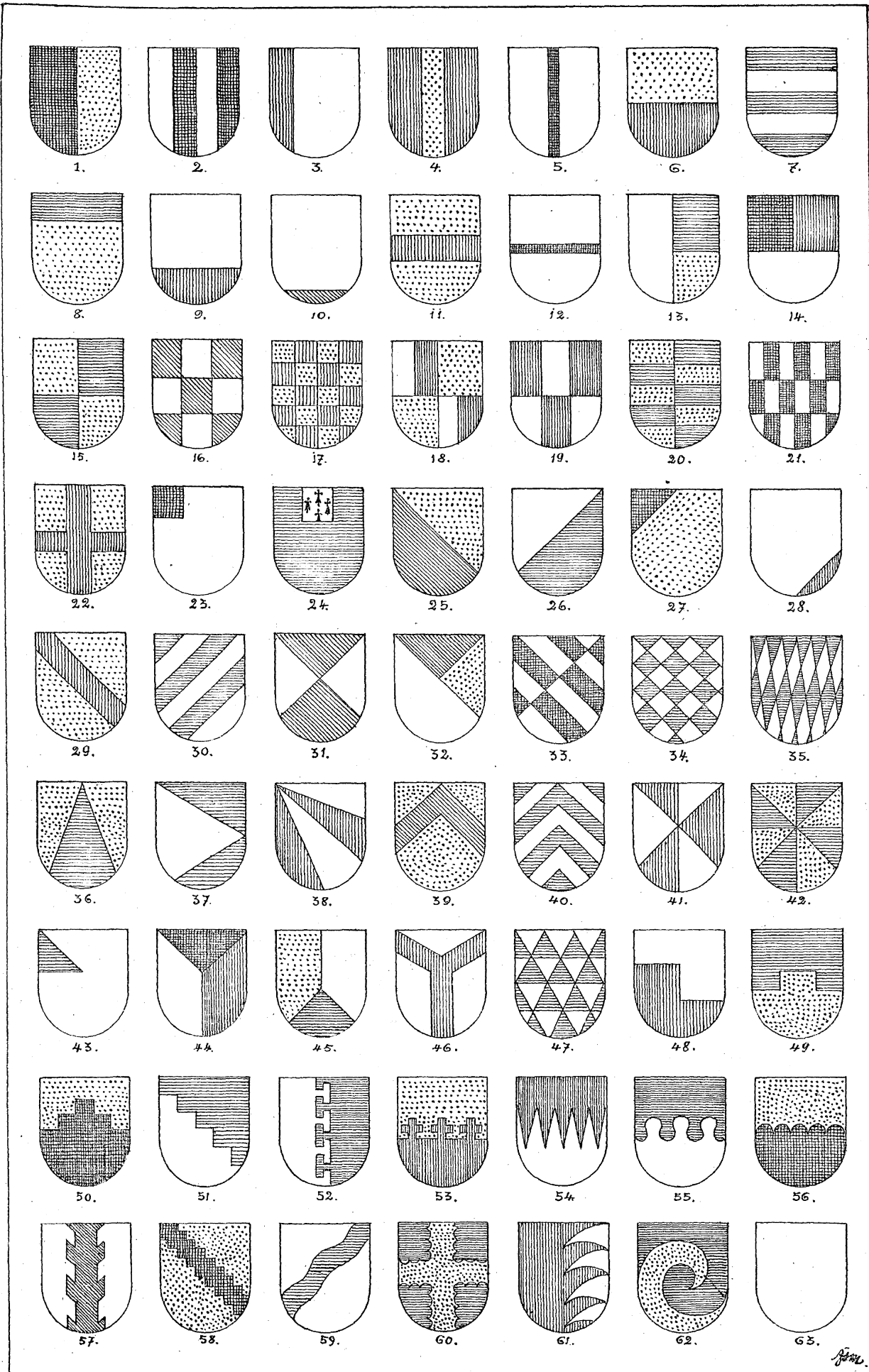
- AB. OBERRAND, HAUPTRAND.
- CD UNTERRAND, FUSSRAND.
- AC RECHTER SEITENRAND.
- BD LINKER SEITENRAND.
- 123. OBERSTELLE, SCHILDHAUPT.
- 456 MITTELSTELLE, BALKENSTELLE.
- 289. UNTERSTELLE, SCHILDFUSS.
- 147. RECHTE FLANKENSTELLE ODER VORDERSTELLE.
- 258. PFAHL-STELLE.
- 369. LINKE FLANKENSTELLE ODER HINTERSTELLE.

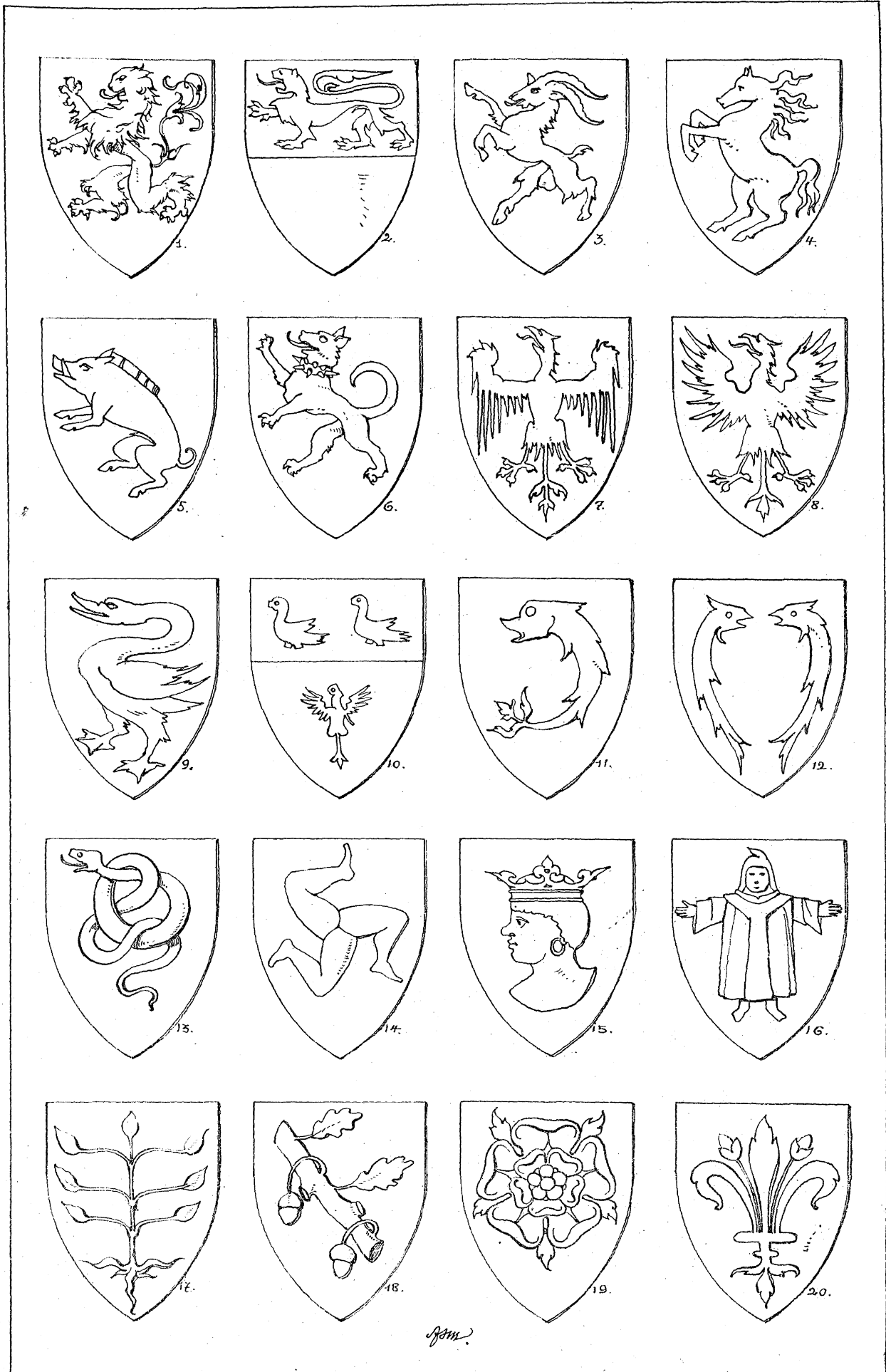


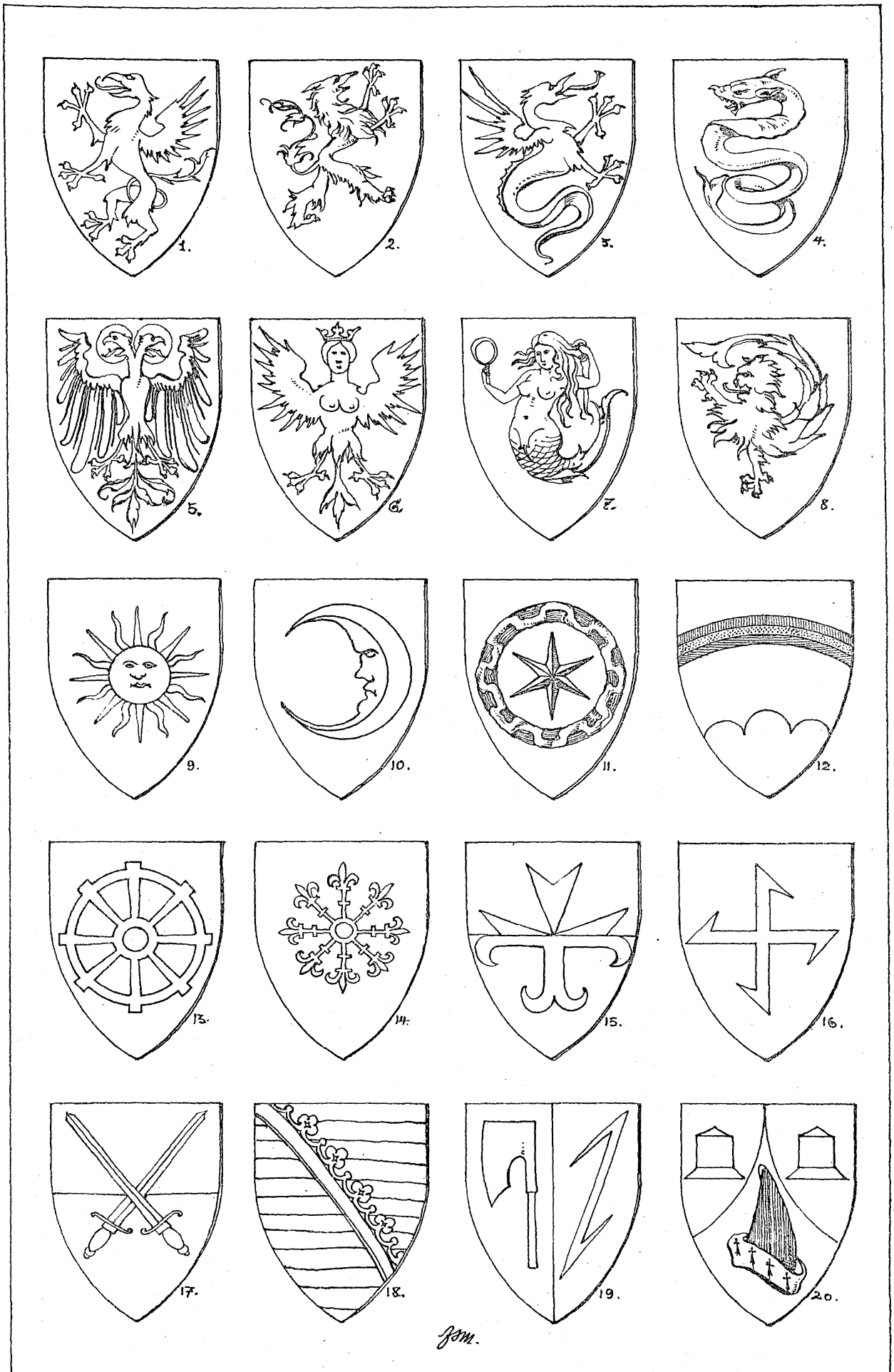
- 1. RECHTES OBERECK.
- 2. ORT-STELLE.
- 3. LINKES OBERECK.
- 4. RECHTE HÜFTSTELLE.
- 5. HERZ-STELLE.
- 6. LINKE HÜFTSTELLE.
- 7. RECHTES UNTERECK.
- 8. FERSENSTELLE.
- 9. LINKES UNTERECK.
- 10. BRUST-STELLE.
- 11. NABEL-STELLE.

Jm.

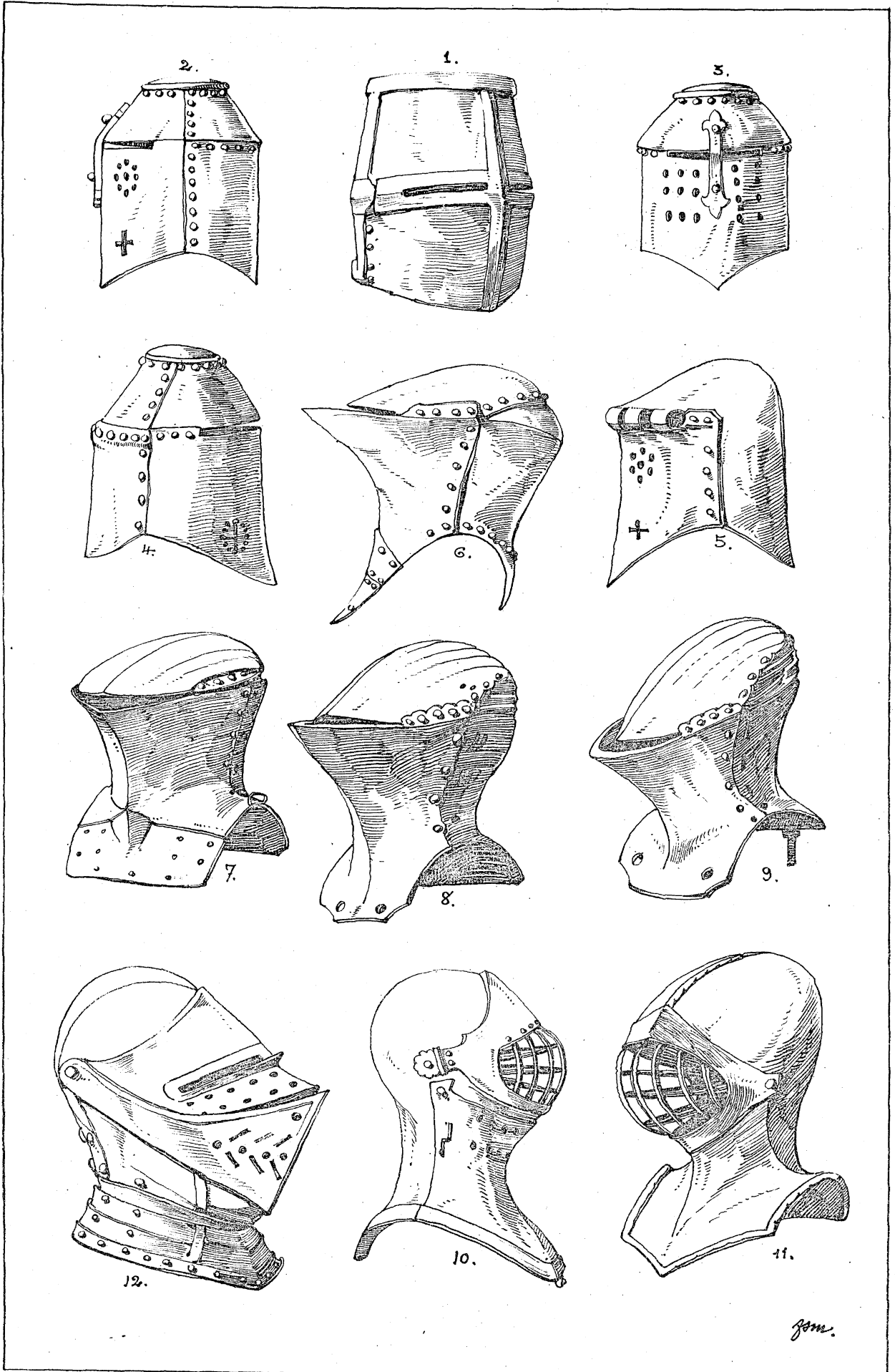




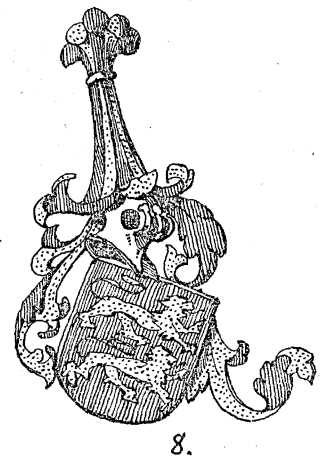
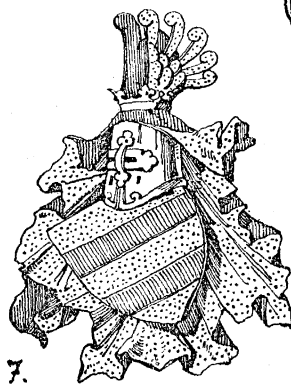
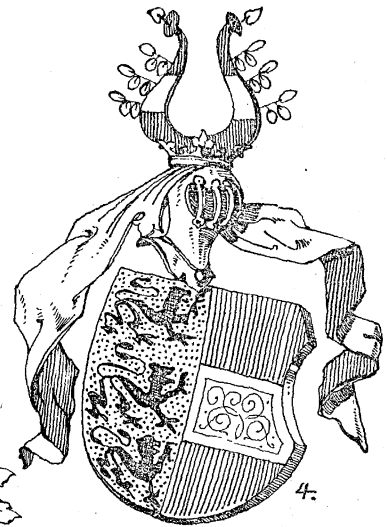
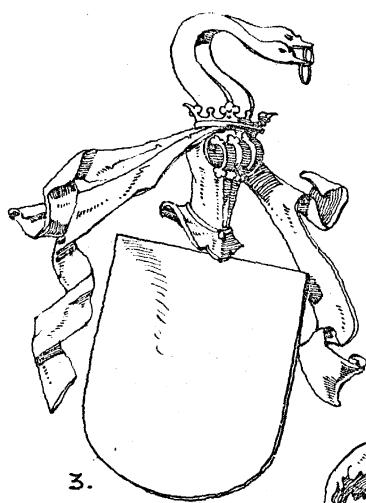




jam.



gem.



J.M.



3.



1.



4.



6.



5.

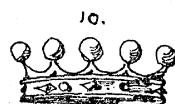
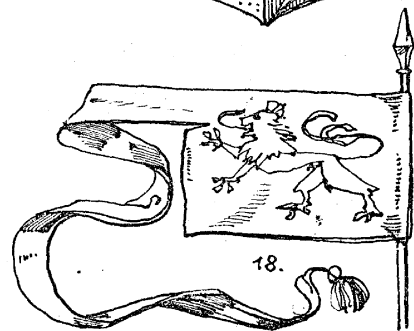
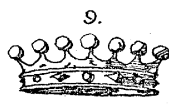
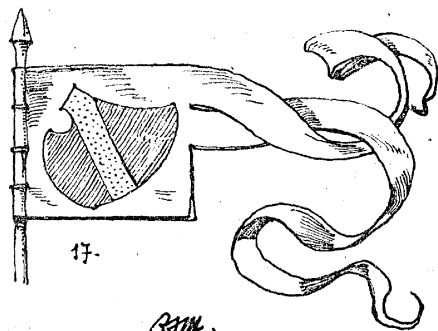
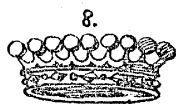
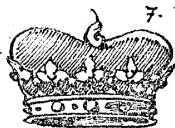
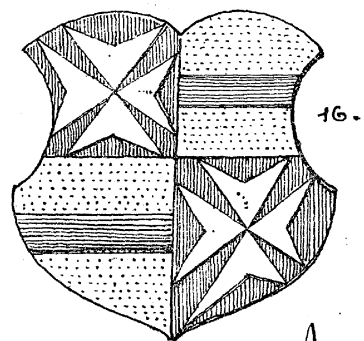
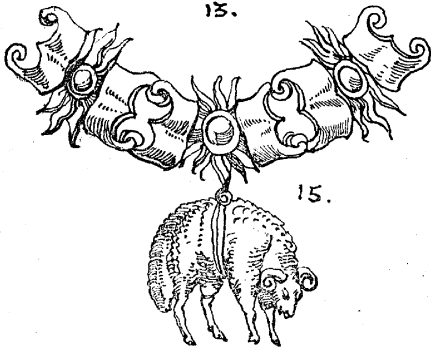
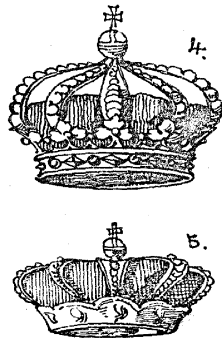
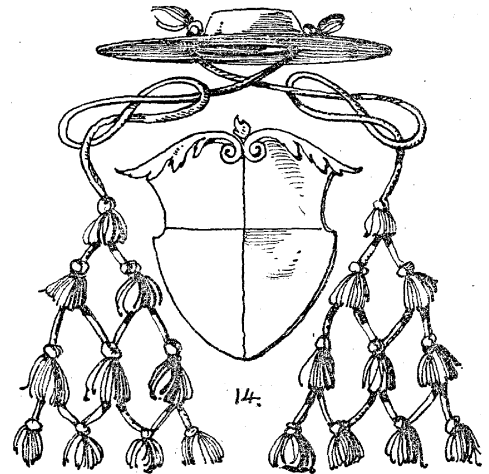
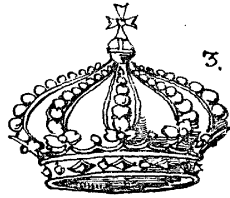
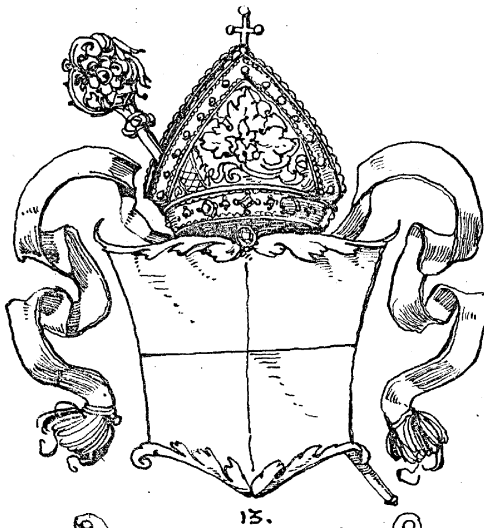
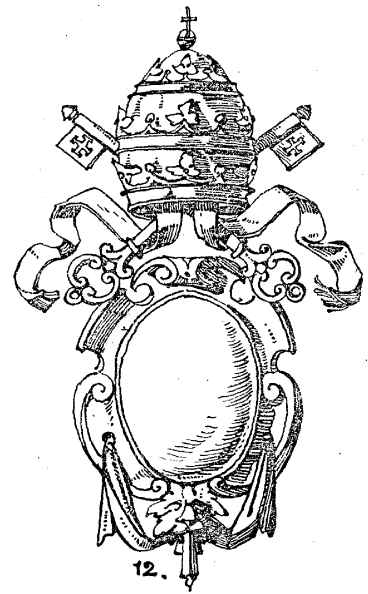
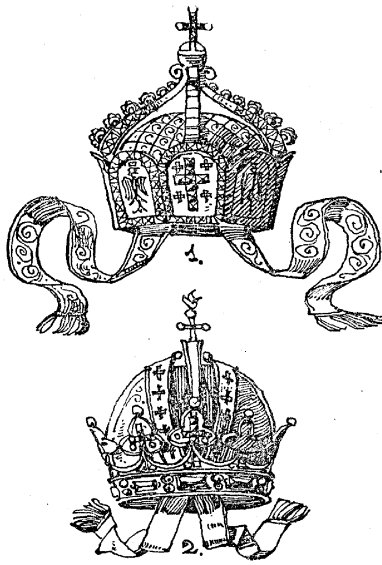


2.



7.

Gam.



zsm.

XXX. HEFT.

GROSSHERZOGLICH BADISCHE
KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE



ORNAMENTALE FORMENLEHRE

EINE
SYSTEMATISCHE ZUSAMMENSTELLUNG DES WICHTIGSTEN
AUS DEM GEBIETE DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCH

FÜR

SCHULEN, MUSTERZEICHNER, ARCHITEKTEN UND
GEWERBETREIBENDE

HERAUSGEGEBEN

VON

FRANZ SALES MEYER

PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE.

Vollständig in 300 Tafeln oder 30 Lieferungen à M. 2.50.



LEIPZIG 1886
VERLAG VON E. A. SEEMANN

Tafel 291—300.

Die Erfindung der Schrift geht Jahrtausende vor unsere Zeitrechnung zurück; welchem Volk sie zufällt, dürfte zur Zeit mit Sicherheit kaum fest zu stellen sein. Die griechische Schrift ist auf Grundlage der phönizischen entstanden und hat ihrerseits wieder der römischen als Grundlage gedient. Aus der römischen Schrift entstanden die abendländischen und nordischen Schriften sowie die Geheimschrift der Priester: die Runen. Mit der Einführung des Christentums in Deutschland wird auch die lateinische Schrift eingeführt. Das frühere Mittelalter verfährt mit den Schriftformen ziemlich willkürlich. Neben der ursprünglichen, nur aus den sog. grossen Buchstaben bestehenden Majuskelschrift erscheinen die durch Abkürzung und Vereinfachung jener entstandenen kleinen Buchstaben, die Minuskeln. (Vergleiche die Buchstaben E und M im Alphabet 1 auf Tafel 291.) Neben der geraden und eckigen Kapitalschrift tritt die Uncialschrift mit ihren runden und freieren Formen auf. (Vergleiche: E, M und U im Alphabet 2 auf Tafel 291.) Neben der aufrechten Schrift kommt die bequemere zu schreibende liegende oder Cursivschrift in Anwendung. Die gotische Periode bringt neben der Uncialschrift (Tafel 292, 1.) die gebrochene, die Fraktur- oder Texturschrift zur Einführung. (Taf. 294, 295 u. 296.) Nimmehr ist die nach und nach erfolgende Umgestaltung schon so weit gediehen, dass der ursprüngliche Zusammenhang auf den ersten Blick oft gar nicht mehr zu erkennen ist. Je complicierter die Frakturschriften wurden, desto schwerer lesbar mussten sie auch werden, so dass es als ein glücklicher Umstand bezeichnet werden muss, dass die Renaissanceperiode vielfach eine Vereinfachung der Frakturen anstrebte und neben denselben die alte römische Schrift wieder annahm. (Vergl. Alphabet 1 auf Taf. 297.) Ein Hauptentwicklungsmoment des Schriftwesens war durch die Erfindung der Buchdruckerkunst im Jahr 1440 gegeben. Die Verfallstile der Renaissancezeit brachten auch dem Schriftwesen den Verfall, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts am deutlichsten zur Geltung kommt. Seitdem und besonders in allernuester Zeit ist ein erfreulicher Fortschritt zum Besseren wahrzunehmen, wenn auch nicht abzutreten ist, dass nicht alle dahin abzielenden Versuche als glückliche bezeichnet werden können. Man sollte stets im Auge behalten, dass neben der ästhetischen Seite die praktische nicht vergessen werden darf, besonders auf einem so eminent wichtigen und allgemeinen Gebiete, wie es das Schriftwesen ist. Man sollte sich stets darüber klar sein, dass die leichte Lesbarkeit ein Hauptfordernis ist und dass diese eben in erster Linie bedingt ist durch die Einfachheit.

Was nun die ornamentale Seite betrifft, da es sich an dieser Stelle in erster Linie um Zierschriften handelt, so ist zunächst zu bemerken, dass der Antike das Princip der Schriftverzierung ferne lag, sei es, dass eben Niemand daran dachte, dass man die Schrift auch verzieren könne, sei es bewusster Weise aus Gründen der leichtern Lesbarkeit oder aus andern unbekanntem Gründen. Späterhin haben sich so ziemlich alle Kulturzeiten und Kulturvölker mehr oder minder mit der Schriftverzierung befasst. Die Schriftverzierung kann zwei verschiedene Wege einschlagen. Entweder wird der Buchstabe als solcher in den Teilen, die ihn bilden, ornamentiert, was in den Extremen schliesslich dahin geführt hat, dass Fische und Vögel, menschliche Gestalten etc. in allen möglichen Verrenkungen mit ihren Leibern die Züge der Buchstaben bilden. Oder der Buchstabe in seiner gewöhnlichen Form erhält eine ornamentale Ausstattung durch decorative Zuthaten, durch Einsetzen in einen Rahmen, der als freie Endigung oder als Bild auftritt. Diese zweite sich speziell für Anfangsbuchstaben oder Initialen eignende Art hat zu sinnreichen Beziehungen geführt; so illustriert z. B. ein Initial häufig auf seinem Untergrund das Capitel, welches mit jenem beginnt. (Fig. 2. Tafel 298.) Naturgemäss können sich auch beide Arten der Schriftverzierung combinieren. Die erstere Verzierungsweise führt leicht dazu, dass der eigentliche Charakter des Buchstabens verloren geht; bei Anwendung der letzteren verschneidet oder verdeckt nicht selten die Ornamentation den Buchstaben oder der Buchstabe das Bild in störender Weise. Ein wichtiger Faktor, welcher bei der Schriftverzierung mit spielt, ist die Farbe. Gold, Silber und die mannigfachsten Farben, vor Allem aber Gold und Rot spielen neben dem Schwarz der Schrift eine bedeutende Rolle, sowohl in der kalligraphischen Miniaturmalerei als in der Typographie. Leider konnte das vorliegende Werk dieser Seite keine Rücksicht tragen.

Im Mittelalter waren es vornehmlich Mönche und Nonnen, die der Kunst des Schreibens oblagen; vom 13. Jahrhundert an auch Laien. Es liess sich eine grosse Zahl berühmter Kalligraphen anführen. Mit der Einführung des Buchdrucks ging die Schönschreiberei allmählich zurück; dagegen verschmäteten die ersten Künstler der Renaissance, wie Holbein u. A. es nicht, den Typographen die Zeichnungen zu Initialen und anderem Schriftwerk zu erstellen, wie zahllose alte Bücher erweisen. Da die Einführung des Christentums in Deutschland durch die Iren erfolgte, so zeigen sich die nordischen Einflüsse auch im Schriftwesen. Während die Schriftverzierungen bis zum 10. Jahrhundert fast ausschliesslich den Charakter des Flechtwerks und der phantastisch verschlungenen Tiergestalten zeigen, beginnt von da ab eine kräftige Pflanzenornamentik sich zu entwickeln, die in der späteren Gotik schliesslich in ein endloses Schnörkelwerk bizarrer Linien ansartet. Die Renaissance behandelt das Initial mit Vorliebe in quadratischem Rahmen und gehören diese Bildungen zum Schönsten, was die Schriftverzierung überhaupt aufzuweisen hat. Die verschörkelten und überkünstelten Verzierungen, die auch um diese Zeit und hauptsächlich im 17. und 18. Jahrhundert in der Typographie sich breit machen (Fig. 2, 3 und 5 auf Tafel 294), entstammen den Schreibkünstlern dieser Periode oder sind Übertragungen ihrer Leistungen auf den Buchdruck. Unsere moderne Zeit zehrt wie auf so vielen anderen Gebieten an alten Vorbildern der verschiedensten Zeiten; mit Recht, wenn sie auf Gediengenes, mit Ungeschick, wenn sie auf Verwerfliches zurückgreift. Über jene Sünden im modernen Schriftwesen, die darin gipfeln, dass perspektivische Letternreihen, die in allen möglichen und unmöglichen Stellungen und Lagen Häuser und Büchertitel verunstalten, hängt man am besten den Deckmantel schweigender Nachsicht. Gegen diese Stilsünden sind jene süsslichen, aus Rosen- und Vergissmännichtgürlanden gebildeten Schriftzüge der Schöpfzeit immerhin noch anerkennenswerte Leistungen.

Über die zahlreichen technischen Bezeichnungen der jetztzeitigen Gebrauchsschriften lässt sich nur sagen, dass eine grosse Willkürlichkeit und Confusion in der Anwendung derselben herrscht, so dass von einer Aufzählung derselben am besten ganz abgesehen wird. Wer sich darüber informieren will, greift am besten zum Musterbuch einer tüchtigen Schriftgelehrten.

Man hat frühzeitig schon versucht, gewisse Alphabete nach einem bestimmten System zu construieren, dieselbe in Netze einzuzichnen; Höhen- und Breitenverhältnisse des ganzen Buchstabens sowie die Masse seiner Einzelteile u. s. v. festzustellen; so hat sich unter Andern auch Dürer mit dieser Aufgabe befasst. Der Baum hat es nicht erlaubt, diese Constructionen beizugeben; auf Tafel 300 sind gewissermassen nur als Proben einige Constructionen verschiedener Schriftarten angedeutet.

Die Bezeichnung der Zahlen durch Ziffern datiert aus dem Ende des Mittelalters. Die Ziffern sind eine arabische Erfindung, wonach sie auch benannt werden. Tafel 300 zeigt 2 Zusammenstellungen von Ziffern aus älterer Zeit, welche zum Teil von den jetzt gebräuchlichen nicht nmercklich abweichen. Vor der allgemeinen Benutzung der Ziffern bediente man sich bekanntermassen der lateinischen Buchstaben zur Zahlbezeichnung (römische Ziffern). Es ist geradezu merkwürdig, wie der letzterwähnte Apparat sich trotz seiner Unzweckmässigkeit bis heute in Anwendung findet.

Schliesslich sei noch in Kürze der Monogramme gedacht. Man bezeichnet als solche: Buchstaben und Buchstabenverschlingungen, die einen Namen ersetzen oder andeuten. Das Monogramm kann gebildet werden durch einen einzelnen ornamentierten Buchstaben, durch die Verschlingung von 2 oder mehr Buchstaben, gewöhnlich die Anfangsbuchstaben der Vor- und Zunamen (Taf. 300. 5—7) oder der sämtlichen das Wort bildenden Schriftzeichen (Taf. 300. 10). Es ist nicht notwendig, dass die einzelnen Buchstaben gleiche Grösse haben und gleicher Art sind, auch können zur Not einzelne derselben in Spiegelform, also verkehrt angewendet werden. Ein Monogramm soll originell und gut verteilt, und vor Allem klar sein, damit es nicht erst wie ein Rätsel ausgeraten werden muss. Die Zuziehung von Attributen und Rangzeichen zum Monogramm ist oft von guter Wirkung. Künstlerisches Gefühl und Verständnis müssen hier die Regel ersetzen. Zahlreiche und gut ornamentierte Monogramme finden sich bei Gerlach, „Das Gewerbonogramm.“

Es existieren verschiedene Publikationen über das Schriftwesen, sowie zahlreiche Sammlungen von Initialen und Alphabeten. Vorzügliche Dienste beim Unterricht leistet die Veröffentlichung von Prof. Hrachowina „Initialen, Alphabete und Bandleisten“ (Wien, Graeser). Eine eingehende Behandlung hat das ältere Schriftwesen gefunden durch die Studio von Dr. Lamprecht „Initial-Ornamentik des 8—13. Jahrhunderts.“ (Leipzig, A. Dürr.)

Taf. 291. (Römische Schriften.)

1. Alphabet aus dem Anfang des 8. Jahrhunderts. Evangeliar des heiligen Cuthbert. Britisches Museum. (Shaw.)
2. Alphabet aus dem 10. Jahrhundert. Manuscript im Britischen Museum. (Shaw.)
3. Initial aus dem 12. Jahrhundert. Museum in Berlin.
4. Initial aus dem 12. Jahrhundert. Breviarium Cassinense. Bibliothèque Mazarine, Paris. (L'art pour tous.)
5. Initial aus dem 9. oder 10. Jahrhundert.
6. Initial aus dem 12. Jahrhundert. Museum in Berlin.
7. Initial aus dem 13. Jahrhundert. (Arnold u. Knoll.)
8. Initial aus dem 12. Jahrhundert.
- 9—10. Initialen aus dem Jahr 990. Echternacher Evangeliar in der Bibliothek zu Gotha. (Lamprecht.)

Taf. 292. (Gotische Uncialschrift.)

1. Alphabet aus dem Jahr 1349. Margaretenkirche in Lynn-Regis. England. (Shaw.)
- 2—5. Initialen aus dem Jahr 1480. Rouen.
- 6—7. Buchstaben vom Chorgestühl in der St. Georgen-Kapelle zu Windsor. Ende des 15. Jahrhunderts. (Shaw.)
8. Gotisches Initial.
9. Gotisches Initial aus dem Jahr 1494.
- 10—17. Initialen aus dem Jahr 1480. Pontificale Johann II., Erzbischofs von Trier. (Shaw.)

Taf. 293. (Gotische Uncialschrift etc.)

1. Alphabet aus dem 14. Jahrhundert; John Weale.
- 2—3. Initialen aus dem 15. Jahrhundert. (Hrachowina.)
- 4—7. Initialen aus dem 14. Jahrhundert. 1830.
- 8—9. Initialen aus dem Ende des 15. Jahrh. (Formenschatz.)

Taf. 294. (Gotische Fraktur etc.)

1. Gotisches Alphabet in Frakturschrift. Vom Grabmal Richard II. in der Westminster-Abtei. Um das Jahr 1400. (Shaw.)
- 2—4. Initialen aus dem 16. Jahrhundert. Museum Plantin; Antwerpen. (Ysoudyck.)
- 5—8. Initialen aus dem 16. und 17. Jahrhundert. (Raguenet.)
9. Modernes Initial. Dir. Götz, Karlsruhe.

Taf. 295. (Gotische Fraktur.)

1. Gotisches Alphabet in Frakturschrift aus dem Jahr 1467. (Hrachowina.)
2. Gotisches Alphabet in Frakturschrift. (Das Alphabet ist nicht einheitlich, sondern aus verschiedenen Schriften zusammengestellt.)

Taf. 296. (Moderne Frakturen.)

1. Modernes Alphabet in Frakturschrift; sog. Schwabacher Schrift.
2. Modernes gotisches Alphabet in Frakturschrift; sog. Gutenbergs-Gotisch.
3. Modernes Alphabet in Frakturschrift, einem reich verzieren Initialenalphabet von Fr. Thiersch entnommen. (Majournal.)
4. Bandornament als typographisches Schlussstück.

Taf. 297. (Lateinische Renaissancechrift.)

1. Renaissancealphabet in lateinischer Schrift aus dem Jahr 1547. Nach dem Schriftenbuch des Johann von Yciar aus Durango in Biscaya.
2. Renaissancealphabet in kleiner lateinischer Schrift nach dem Schriftenbuch von Wolfgang Fugger, Nürnberg 1553. (Hrachowina.)
3. Renaissanceinitial aus dem Jahr 1531.
4. Initial aus der Zeit um's Jahr 1500. Venetianische Renaissance. (Formenschatz.)
5. Initial aus dem Jahr 1534. Nach Lucas Kranach d. Ä. (Formenschatz.)

6. Initial aus einem reichverzierten Renaissancealphabet, „Gedruckt Zu Augsburg Durch Jost De Necker.“ (Wessely.)
7. Initial. Italienische Renaissance. (Formenschatz.)
8. Initial aus dem 17. Jahrhundert. Elzevirische Offizin. (Ysendyck.)
9. Initial aus dem 17. Jahrhundert. Schriftenbuch von Paul Fürst in Nürnberg. (L'art pour tous.)
10. Initial aus der Barockzeit. Französisch. (Hrachowina.)
11. Modernes Initial von P. Koch.
12. Modernes Initial von Dir. C. Hammer.

Taf. 298. (Lateinische Initialen.)

1. Renaissanceinitial aus dem Jahr 1537. (Hrachowina.)
2. Renaissanceinitial aus dem 17. Jahrhundert. Plantinische Offizin in Antwerpen. (Ysendyck.)
3. Modernes Initial aus dem Prospekt einer französischen Buchhandlung.
- 4—13. Moderne Initialen aus einem Werke der Morel'schen Buchhandlung in Paris.

Taf. 299. (Verschiedene lateinische Schriften.)

1. Modernes Alphabet in sog. Blockschrift oder Grotesque.
2. Modernes Alphabet; „breitlaufend-ionisch“.

3. Renaissancekursivschrift nach Gottlieb Münch, Ordnung der Schrift 1744.
4. Kleine Renaissancekursivschrift nach Michael Bauernfeind, Nürnberg 1737. (Hrachowina.)

Taf. 300. (Constructionen, Ziffern, Monogramme.)

1. Constructionenbeispiele lateinischer Versalien (grosse Buchstaben).
2. Constructionenbeispiele der kleinen gotischen Fraktur- und der grossen gotischen Uncialschrift.
- 3—4. Arabische Ziffern; 16. und 15. Jahrhundert.
5. 6. 7 u. 9. Moderne Monogramme zu 2 und 3 Buchstaben nach Ragnenet.
8. Modernes Monogramm von Dir. Götz. (Umberto, Margherita.)
10. Monogramm eines französischen Eigennamens; „Langier“. (Ragnenet.)
11. Monogramm Christi. Es wird gebildet durch die griechischen Anfangsbuchstaben des Wortes Christus und hat seinen Ursprung in den Katakomben. Es wird häufig mit den Buchstaben $\Lambda\Omega$ combinirt in Beziehung auf die Apocalypsis 22. 13: „Ich bin das Alpha und Omega u. s. w.“ (Vergl. Taf. 213. 13.) Späteren Datums ist das Monogramm IHS, von den Jesuiten als Ordenszeichen erwählt und als „Jesus Hominum Salvator“ oder als „In hoc signo vinces“ gedeutet.



AAA A A B C D D O

E E F T C H I L H

H M N O O O B Q

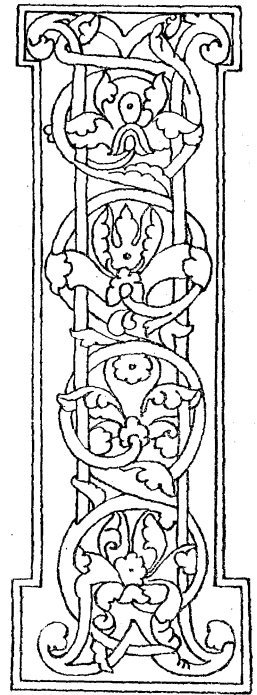
R S S T U U X.

A A B B C C D O

E F G C b H I K

L O M N N O P

Q R S T U V X.



1.

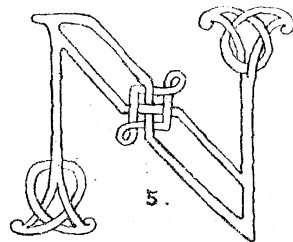
3.



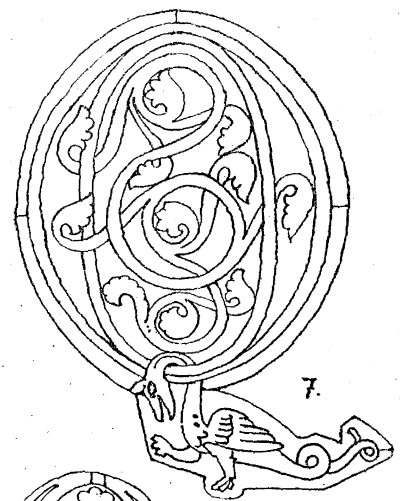
4.



6.



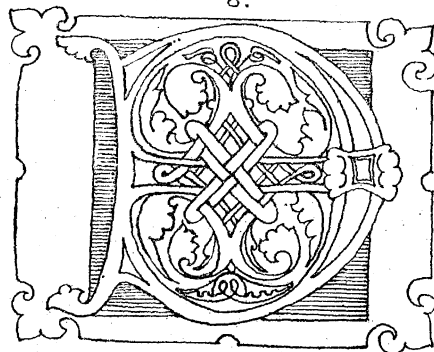
5.



7.



9.



8.



10.

AM.

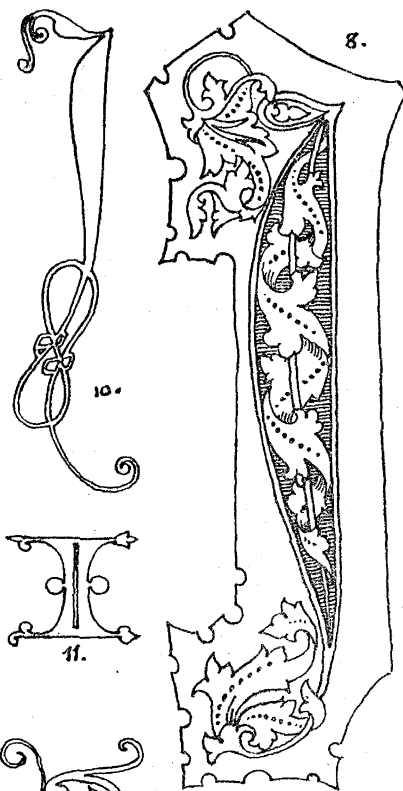
A B C D E

F G H I K

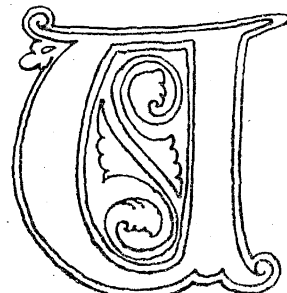
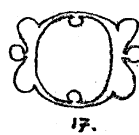
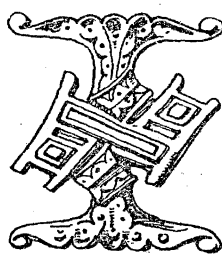
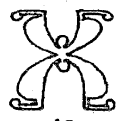
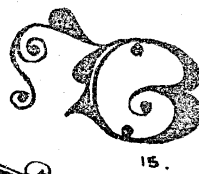
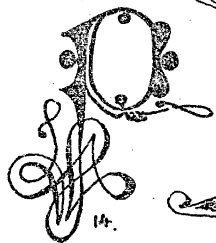
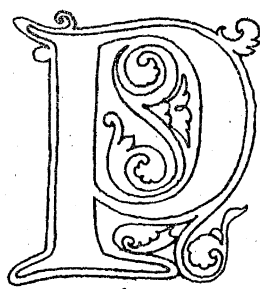
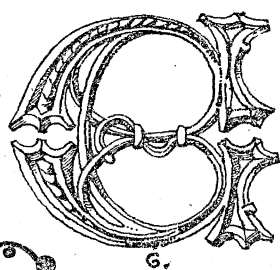
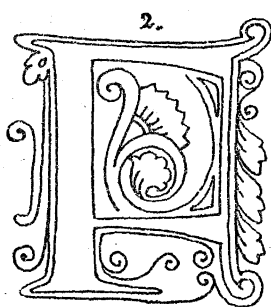
L M N O P

Q R S T V

W X Y Z



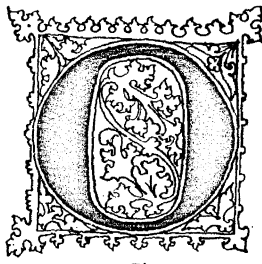
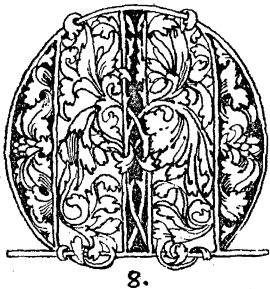
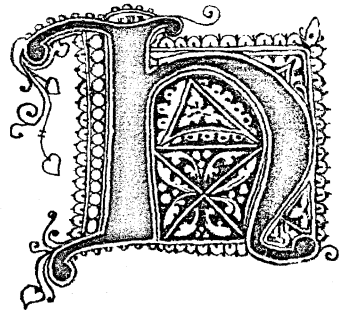
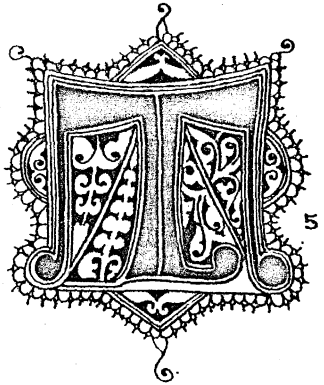
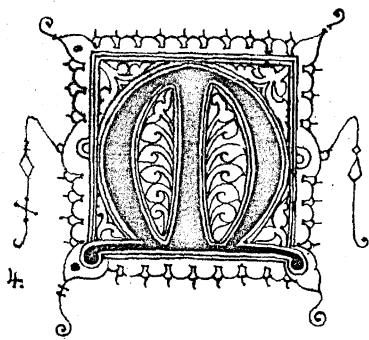
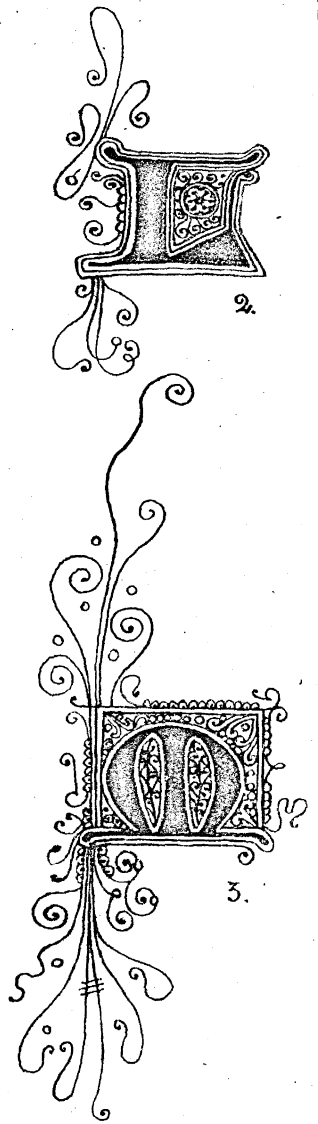
1.



J. Sch.

A B C D E
 F G H I R
 II III O P
 Q R S T U
 V X Y Z
 abcdefghijklmnopqrst
 tuvwxyz.

1.



Handwritten signature



A B C D E F G H I
 K L M N O P Q R S
 T U V W X Y Z

1.

a b c d e f g h i j k l m n o p q
 r s t u v w x y z

2.

A B C D E F F
 G H I J K K L M
 N O P P Q R S
 T U V W X Y Z

gm.

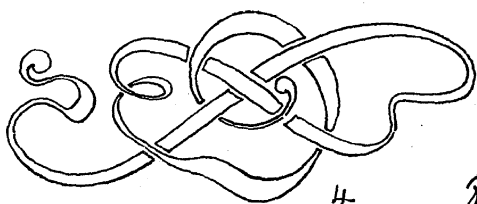
A B C D E F G H I J K L M N O P
 a b c Q R S T U V W X Y Z r y z
 defghijklmnopqrstuvw

1.

A B C D E F G
 H I J K L M N O
 P Q R S T U V
 W X Y Z

2.

H B C D E F G
 S J K L M N O
 P Q R S T U V
 W X Y Z



3.

4.

Jan

1.

A B C D E F

G H I K L M

N O P Q R S

T V X Y Y Z

a b c d e f g h i k l

m n o p q r s u x y z

2.



3.



4.



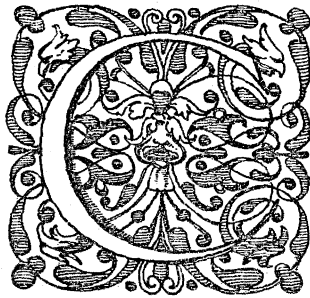
5.



6.



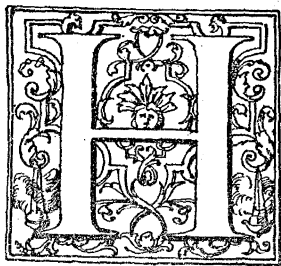
7.



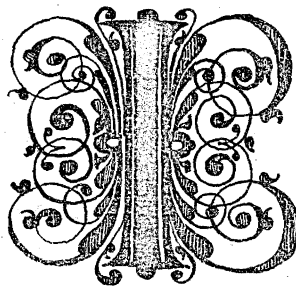
8.



11.



10.

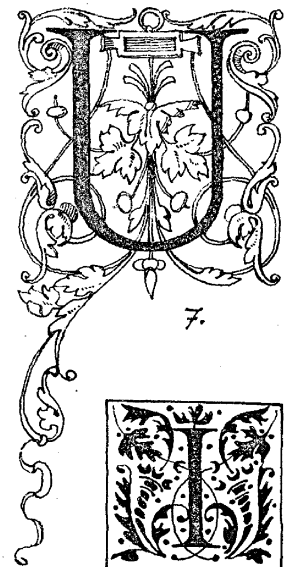
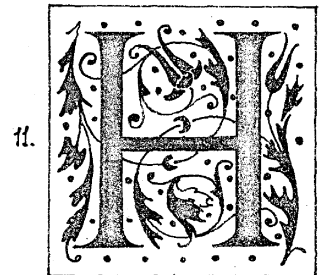
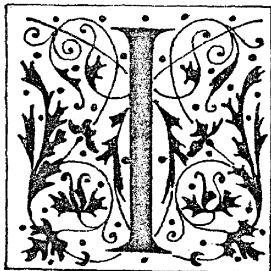


9.



12.

Handwritten signature



A B C D E F G H I J K L
 M N O P Q R S T U V W
 X Y Z & Æ OE

1.

A B C D E F G
 H I J K L M N O
 P Q R S T U V
 W X Y Z Æ OE

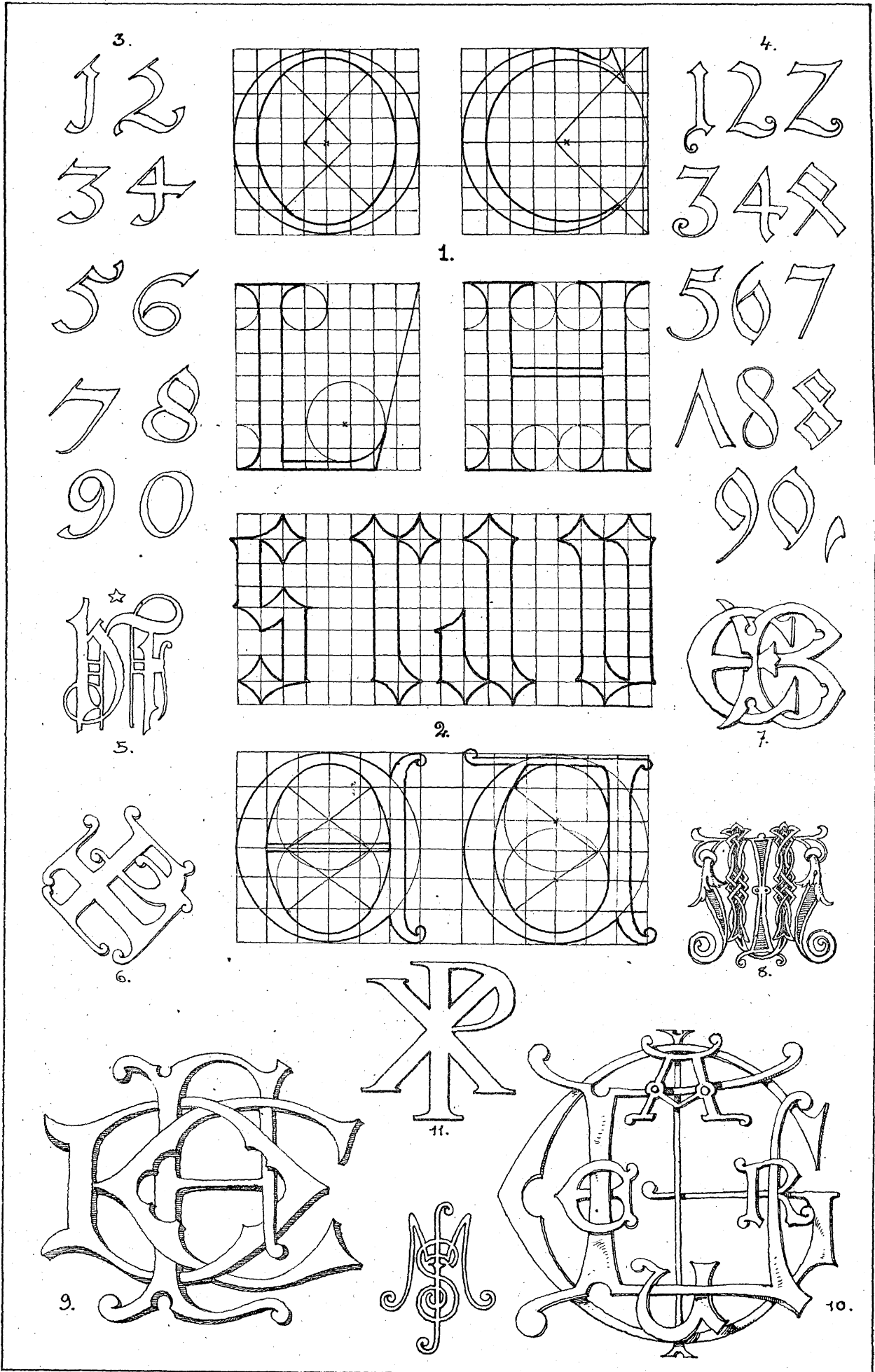
2.

3.

A B C D E F G I
 H K L M N O P
 R S T U W X Z
 a b c d e f g h i k l m n o
 p q r s t u v w x y z.

4.

J.M.



Sachregister.

Die grössern Ziffern bezeichnen die Tafeln, die kleinern die Figuren auf jenen.

A.

Adels-Krone 289.
Adler 52—54. (104.2) 288.
Adlerpulve 257.
Aehren 33.
Agraffen 277.
Ahornblatt 35.
Akanthusblätter 21—23.
Akanthusblattwerk 58. 102. 121. 147. 166.
Akanthusranken 24—26. 67.
Akroterien 105. 106.
Alabastron 186.
Alphabet 291—300.
Altäre 221.
Altarleuchter 212. 214.
Altarkreuze 224.
Ampeln 187.
Amphoren 182.
Amphoreus 186.
Ampulla 186.
Angster 207.
Anhänger 275. 278. 280.
Architektonische Rahmen 261. 262.
Armbänder 276. (69.3)
Armsessel 244. 245.
Aryballos (195.14)
Astragale 98.
Atlanten 149.
Attribute 71—77.
Ausgesägte Holzverzierungen 108.

B.

Bacchische Gefässe 201—203.
Bänder, fliegende 78. 79.
Bänke 249.
Baluster 138.
Balustraden 140.
Bandmotive 2—4.
Banner 259.
Basis 128. 124.
Becher 203. 207. 209.
Beleuchtungsgeräte 211—220.
Beschligausläufer 117.
Bestecke 231. 232.
Bett 259. 260.
Bierkrüge 208.
Bilderrahmen 263. 264.
Bischofshut 289.
Bischofsstäbe 225.
Bisellen 247.
Blätter, naturalistische 35.
Blatt- u. Rankenbänder 93—96 (28.1.3)
Blattstäbe 100. 123.
Blattwellen 100. 123.
Blockschiff 299.
Blumen in Eisen 112.
Blumen, naturalistische 36. 37.
Blumenbänder 91—97. (32.4)
Blumenguirlanden 40.
Blumenvasen 187. 209.
Bommeln 272. 275.
Bordüren 81—103.
Bouquet 37.
Brosche 271.
Brüstungen 140.
Brummenrohr 148.
Bucheimbände 14.
Buchhändlermarken 267.
Bücherschrank 253.
Büchsen 189.
Buffets 254.
Burgunderhelm (227.13)
Busenmadeln 271.

C.

Cache-pot 187.
Caduceus (193.6)
Candelaber 121. 211. 212. 215.
Candelaberfüsse 185.
Candelaberkeleche 137.
Candelaberschäfte 136.
Candelabrum humile 211. 213.
Cannelierungen 122.
Caraffen 199.
Cartouchen 265. 266.
Cartouchenur 269.
Champagnerkeleche 204.
Chatelaines 280. (234.10)
Chimären 46.
Chorstühle 246.
Cistae 189.
Clevisches Rad (285.14)
Collier 275.
Consolen 145—147.
Construction der Vielecke 8.
" des Eirundes 20.
" der Ellipse 20.
" des Korbogens 20.
" der Schrift 300.

Credenzschränke 254.
Crucifixe 224.
Cultusgeräte 221—225.
Cursivschrift 299.

D.

Damascierung 281.
Deckelkrüge 196. 197. 208.
Deckeneinteilung 10. 13. 15. 16.
Degen 228.
Delphine 56—58 (168.4.5)
Devisen 290.
Diadem 280.
Docken 138.
Dordwellvase (189.1)
Dolche 229.
Doppelläder 285. 289.
Doppelbecher 205.
Dorische Kapitäl 127. 134.
Dosen 189.
Dosendeckel (20.15) 165.
Drache, heraldisch 295.
Drehstühle 247.
Dreiecks Füllungen 170.
Dreifüsse 222.
Dreipass (18.14)

E.

Eber, heraldisch 284.
Eberköpfe 51. 202.
Eichenblattwerk 55. 52. 77. 96. 99.
Eichenkranz 52.
Eidechse 60.
Eierstäbe 100.
Elmer 192.
Einteilung des Quadrats 9. 10.
" der Vielecke 11. 12. 17.
" des Rechtecks 13. 14. 15. 16.
" der Raute 17.
" des Trapezes 17.
" des Kreises 18.
" der Ellipse 20.
Eirundeconstructions 20.
Ellipsenconstructions 20.
Ellipsenteilung 20.
Elliptische Füllungen 165
Embleme des Kriegs und der Jagd 71. 72.
" der Musik 73.
" der Kunst 74. 75.
" der Wissenschaft und Technik 76—78.
" kirchliche 75.
Engel als Schildhalter 290.
Engelsmasken 70.
Ephru 32. 125. 147.
Epitaphplatten 265.
Erlauchtkrone 289.
Etagenküsten 253.
Evangelienpulve 257

F.

Fackeln, gekreuzte 80.
Fächer 230.
Fächerpalme 31.
Fahne 76.
Falzbein 233.
Farben, heraldische 281.
Faunmasken 61—63.
Feldflaschen 200.
Fenster, gotische 19.
Festons 39—40 (99.12)
Feuerbock (69.4)
Fibeln 271.
Fingerringe 273.
Firmenschilder 148. 269.
Firstkrönungen 104.
Fischbänder 117.
Fischblasenornament (18.13—16)
Flächenmotive 5—7.
Flächenmuster, 171—180.
Flagenmasten 113. 136.
Flaschen 199. 200.
Flechtbänder 88—90. 99. (3.17.19)
Flechtbandmotive 3. 4.
Fliegende Bänder 39. 78. 79.
Fliesen 153.
Fliesenmuster 174.
Flügel 55.
Flug, heraldisch 287. 288.
Frakturschriften 294—299.
Frauen 119.
Frauen 62—64.
Freiherrnkronen 289.
Friesornamente 101—103. 40. (67.5)

Fruchtgehänge 38—40. (136.6)

Fuchskopf 51.
Füllungen im Quadrat 151—155 (19.1.2)
" in Vielecken 156. (8.22)
" im Kreis 157—160. (18.17)
" im Rechteck 161—164. (262.5.9)
" im Dreieck 170.
" im Korbogen 165.
" in Ellipsenform 165.
" im Halbkreis 166. 167.
" im Zwickel 166. 167.
" in Rastenform 168. (57.2.3) (262.3)
" verschiedener Form 169. 170.
Fürstenhut 289.
Füsse von Möbeln 142—144.

G.

Gabeln 232.
Gaskronen 219.
Gefässe 181—210.
Geländer 140.
Geländerstäbe 141.
Gemeine Figuren, heraldische 284.
Geometrische Flachmuster 5—7. 171—177.
Geräte 211—240.
Gewundenschliessen 277.
Giebelkreuze 109. 110.
Giebelkrönungen 103—108. (261.1)
Giesskannen 198.
Gitter 155. 160. 163. 164. 166—169. 180.
Gitterkrönung 112.
Gladiatorhelme 227.
Glasampel (187.13)
Glasmalereien 175. (6.10) (158.10)
Glocken 235.
Goldenes Vliess 289.
Gorgonmasken 65.
Gotische Kapitäl 129.
" Kreuzblumen 111.
" Masswerk 19. (158.7.8) (140.1) 170.
Grabkreuze 109. 110.
Gratenkronen 289.
Greifen 45. 46. (146.2) (266.7)
Greifen als Schildhalter 290.
Greif, heraldischer 285.
Grossherzogskrone 289.
Grotesken 66. (163.7.8) (170.8.9)
Grundformen der Gefässe 181.
Gürtel 274. 277. (118.1)
Guirlanden 28. 30. 40.
Guldrebe 60.
Gutenberg-Gotisch 296.

H.

Haarnadeln 271.
Hängelampen 218.
Hängezapfen 114. (147.1.2)
Halbfüßler 67. 68.
Halbkreisfüllungen 166. 167.
Halsbänder 275.
Hammer 240.
Handhydrion 191.
Handleuchter 216.
Handspiegel 238.
Heftschüre 98.
Hellebarden 230.
Helmdecken 287. 288.
Helme 227. 286. 70. 72.
Helme, heraldische 286.
Helmzuthaten 287. 288.
Henkelgläser 208.
Heraldik 281—290.
Heraldische Adler 53. 284.
" Delphinen 56. 284
" Löwen 44. 284.
" Frachtstücke 290.
" Tiere 284.
Hernen 139. 149. 150.
Heroldsbilder 253.
Herzshut 289.
Himmelbett 260.
Holzmosaik 152. 171.
Hopfen 34.
Hufler 188.
Humpen 269.
Hundekopf 51.
Hyacinthengläser 187.
Hydrion 191.

J.

Jagdtrophäen 77.
Jammertrodel 204.
Initialen 291—300.
Intarsien 154. 160. 163—165. 167. 168. 170. 246.
Ionische Kapitäl 128.
Jungferndäder 284.

K.

Kaffeekanne 198.
Kaiserkrone 289.
Kamm 280.
Kampee 250.
Kandelaber 211. 212. 215. 121.
Kandelaberfüsse 135.
Kandelaberkeleche 137.
Kandelaberschäfte 136.
Cannelierungen 122.
Kannen 198.
Kantharos 201.
Kapitäl 127—130. 132—134.
Karaffen 199.
Karnies 100.
Kartuschen 265. 266.
Kartuschenuhr 269.
Karyatiden 149. 150. 139.
Kassetten 256.
Kassetendecken 15. 16. (5.13—15)
Kassettenfelder 151. 161. (8.20) (261.7)
Kelche 204.
Kentauren 69.
Kerbschnittornamente (2.19) (158.9.11)
Ketten 274.
Kettenbänder 85.
Kinderfiguren 67.
Klappstühle 248.
Kleinode, heraldische 287. 288.
Klismos 241.
Knaufe 113.
Knöpfe als Krönung 113.
Knöpfe als Schmuck 272.
Königskrone 289.
Konsolen 145—147.
Korbogonconstruction 20.
Korinthische Kapitäl 128. 130. 134.
Kotyle 201.
Kraben 116.
Krautstrunk 207.
Kratzen 184.
Kredenzschränke 254.
Kreisfüllungen 157—160 (18.7)
Kreiseluhr 15.
Kreuze (158.3.3)
Kreuze als Schmuck 278.
Kreuze in Stein 109.
Kreuzblumen 111.
Kriegerische Embleme 71. 72.
Krönungen, laufende 101—104. (3.18) (30.5)
Krönung mit Adler 54.
Kronen 289.
Kronleuchter 219.
Krüge 106. 197. 104.
Krummstäbe 225.
Kübelhelme (286.2—5)
Künstlerwappen 290.
Kugelbecher 203.
Kultusgeräte 221—225.
Kutrolf 207.
Kythos 201.
Kylix 201.
Kymation 109.

L.

Lambrequins 119.
Lampadarien 211.
Lampen, antike 218.
" moderne 220.
Lampenträger 211.
Laternen 218.
Laufende Endigungen 101—104.
Laufender Hund 97.
Lekythos 195.
Leuchter 214. 215.
Lichtputze 240.
Lichtstöcke 214. 215.
Lilienornament (284.20)
Löffel 281. 193.
Lorbeer 27. 28. (203.9) (261.2) 40.
Lorbeerfeston (203.9)
Lorbeerkranz (201.2)
Lotus 81.
Lotosornamente (2.20) (101.1) (127.2—5)
(151.3) (177.2) (184.1) (193.2—4) (204.1)
Löwen 41—44.
Löwen, heraldisch 284. 44.
Löwen als Wappenhalter 42.
Löwenköpfe 47. 48. 141. 143. 144.
Lüster 219.
Lüsterweibchen 219.
Luchskopf 49.

M.

Mäander 81—84. (127.8)
Mäanderfläche 177.
Malteserorden 289.
Masken 61—63.

Masswerk 19. (18. 13—16) (158. 7. 8) 170.
 Maurische Flechtbänder 88.
 Kapitüle 127.
 Medaillons als Schmuck 278.
 Medaillon mit Adler 52. 54.
 " " Emblemen 73.
 " " Engelskopf 70.
 " " Schild 266.
 " " Spruchband 78.
 " " Wappen 258.
 Medusenhaupt 65.
 Melusine, heraldisch (285. 7)
 Merkursfab (193. 6)
 Messer 252.
 Messspule 257.
 Minervakopf 70.
 Mitra 289.
 Möbel 241—260.
 Möbelfüsse 142.
 Monogramme 300. (234. 10)
 Monogramm Christi 300. (109. 3) 190. 11)
 (213. 13)
 Monstranz 225.
 Morion (227. 12)
 Mosaiken 172.
 Mosaikfußboden (151. 8) (13. 7)
 Muscheln 59.
 Musikemblem 73.

N.

Nadeln 271.
 Nadelbüchse 280.
 Nautilus 59.
 Nesselwurm, heraldisch (285. 4)
 Netze, geometrische 1.
 Nischenverzierung 59.

O.

Ochsenaugenstab (100. 11)
 Oenochoë 194.
 Ofenkachel (261. 5)
 Ohrgehänge 279.
 Ohrring 219.
 Ölpe 27.
 Olpe 194.
 Opferschalen 193.
 Opfertische 221.
 Ovalconstructionen 20.

P.

Päpstliches Wappen 289. (16. 2)
 Pallas-Athene 70.
 Palmetten 105—107.
 Palmettenbänder 92.
 Palmettenfriese 101—104.
 Palmwedel 31.
 Pantherkopf 289.
 Panther, heraldisch 285.
 Papstkrone 289.
 Papiermesser 233.
 Papyrus 31.
 Paradebett 260.
 Parkettmuster 171. (152. 1 3. 8. 9)
 Partisanen 230.
 Passgläser 207.
 Pateren 193.
 Pelzwerk, heraldisches 281.
 Perlschnüre 98.
 Petroleumlampen 220.
 Petschafte 280.
 Pfefferfass (188. 8.)
 Perdeköpfe 51.
 Phiole 186.
 Pilasterfüllungen 131. (30. 2—4) (38. 1—3) 71.
 72. 75.
 Pilasterkapitüle 132—134.

Pilgermuschel 59.
 Pinienzapfen 113.
 Plafonds 10. 13. 15. 16.
 Pokale 205.
 Polsterfüße 243. 245.
 Postament (261. 3)
 Prachtstücke, heraldische 290.
 Prochus, Prochoë 194.
 Puff 247.
 Pulte 257.

Q.

Quadratische Füllungen 151—155. (19. 1. 2)
 Quadratteilung 9. 10.
 Quadrelle (230. 10)
 Quasten 118.

R.

Rahmen 261—270.
 Rankronen 289.
 Rauchfässer 223.
 Rautenfüllungen (57. 2. 3) 168. (262. 3)
 Rautenkronen (285. 18)
 Rebenornamente 29. 30. (203. 7)
 Rechteckfüllungen 161—164. (262. 5. 9)
 Rechteckteilung 13—16.
 Regulator 258.
 Rhyton 202.
 Ricchfläschchen 250.
 Ringe 273.
 Römer 206.
 Romanische Kapitüle 129.
 Rose, heraldisch (284. 19)
 Rosetten 115. 154. 156. 158—160.
 Rosettenbänder 91.
 Rosettenvorbilder 36.
 Rosthelm (286. 11)
 Ruhebetten 250.
 Rüstung 72.

S.

Säulenfüße 123. 124.
 Säulenkapitüle 127—130.
 Säulenschäfte 125. 126.
 Salbgefäße 186. 195. 199.
 Salzfüßer 188.
 Schalen 185. 263. 270.
 Schalen, gestielte 193.
 Scheffel'sches Wappen 288.
 Scheren 234.
 Schilde 226. 282.
 Schilder 265. 268. 269.
 Schildformen, heraldische 282.
 Schildhalter 290.
 Schildteilung, heraldische 281.
 Schlangen 60.
 Schlüssel 237. (77. 12).
 Schlüsselkästchen 255.
 Schlüsselschilder 269. (64. 7).
 Schmiedeeiserne Beschläge 117.
 " Blumen 112.
 " Flachmuster 168. 180.
 " Füllungen 155. 160. 163.
 " 164. 166. 167. 169.
 " Geländer 140. 141.
 " Kapitüle 134.
 " Kreuze 110.
 " Leuchter 215. 216.
 " Wandarme 148.
 Schmuck 271—280.
 Schmuckkästchen 256.
 Schnallen 277.
 Schrankmöbel 253.
 Schreibtische 252.
 Schriftbänder 78.

Schriften 291—300.
 " gotische 291—296.
 " romanische 291.
 " Renaissance- 297—299.
 Schüsseln 185.
 Schuppenbänder (91. 13. 14)
 Schuppenmotive (5. 6) (6. 1. 4. 7) (136. 1)
 Schwabacher Schrift 296.
 Schwäne (145. 4)
 Schwerter 228.
 Sechspass (18. 16)
 Seelöwe, heraldisch (285. 8).
 Sessel 241—243.
 Sicherheitsnadeln 271.
 Siebenarmiger Leuchter 215.
 Siegelringe 275.
 Sina-Ornamente 103.
 Simpulum 193.
 Situla 192.
 Sitzmöbel 241—250.
 Sofa 250.
 Sosibiosvase (182. 13)
 Spangenhelme 227. 286.
 Spechter 207.
 Sphinx 69. (137. 6) (244. 11)
 Spiegel 238. 263. 264.
 Spiegelrahmen 263. 264.
 Spitzbogenfüllung (19. 10)
 Spitzen 129. (173. 8)
 Staffeln 257.
 Standarten 289.
 Standleuchter 214. 215.
 Standuhren 258.
 Stechhelme (227. 9) (286. 6—9)
 Steirner Kreuze 109.
 Steinzeugkrüge 196. 197. 208.
 Stelenkrönungen 107.
 Stierkopf 51.
 Stierschädel 39. 40.
 Stirnbretter 108.
 Stirnschmuck 280.
 Stirnziegel 105. 106.
 Stoffmuster 178. 179.
 Stühle 241—243.
 Stuhllehnen 242. 243. (8. 21)
 Stuhl Petri (244. 12)
 Sturmgabeln 230.
 Sturmsensen 290.

T.

Tabakdose 189.
 Taburette 247.
 Tapetennuster 176—179.
 Tassen 185. 203.
 Taufbecken 190.
 Technische Embleme 76.
 Teller 185. 270.
 Tellerumrahmungen 270.
 Terrine (185. 17)
 Textilmuster 178. 179.
 Textiler Behang 118—120.
 Theekessel 198.
 Thranenfläschchen 186.
 Thronessel 241. 244. 245.
 Thürbeschlag 117.
 Thürklopfer 236. (48. 1)
 Tiara 289.
 Tiere, heraldische 284.
 Tierköpfe 47—51. 143. 144. 202.
 Tigerkopf 49.
 Tinkturen, heraldische 281.
 Tintenfüßer 188.
 Tische 251. (143. 1)
 Tischfüße, antike 143. 144.
 Tischglocken 235.
 Titelumrahmungen 267. 268.
 Topfhelm (286. 1)

Torus 99.
 Totenkopf 70.
 Turnierhelme 286.
 Trapezophoren 143. 144.
 Treppengeländerstäbe 141.
 Trichter 192.
 Trinkgefäße 201—210.
 Trinkhörner 202.
 Triquetra (284. 14)
 Troddeln 118.
 Trophäen 71. 72. (164. 2)
 Truben 256.
 Turnkreuze 109. 110.
 Turnierhelme 286.
 Typographische Umrahmungen 267. 268.

U.

Uhrenschilder 269.
 Uhrgehäuse 258.
 Umrahmungen 261—270.
 Uncialschrift 292. 293.
 Uransken 151. (8. 20)
 Urnen 183.
 Urnen als Krönungen 113.

V.

Vasen 200. 80. 187.
 Vasen als Krönungen 113.
 Vasenmalereien 151—210.
 Venetianische Gläser 198. 203.
 Vertice 254.
 Vestalampe (220. 5)
 Vexiergläser 207.
 Vierecksfüllungen 156.
 Vierecksteilung 11. 12. 17.
 Vierpass (18. 15) (290. 6)
 Visierhelme (227. 10) (286. 12)

W.

Waffen 226—230. 71. 72. 77.
 Wandarme 148. 217.
 Wandgemälde, pompejanische 69.
 Wandkästchen 255.
 Wandleuchter 217.
 Wandmalereimuster 176. 177. (6. 12) (7. 10)
 Wappen 281—290.
 Wappen, päpstliches (16. 2)
 Wappen, Scheffel'sches 288.
 Wappenhalter 290. 42. 46.
 Wappenschilder 282. 53. 60. (266. 1) 268.
 (269. 11)
 Wappenzelt 290.
 Waschschränkchen 258.
 Wasserspiele 116. 47. 56.
 Wasservogelband 97.
 Wellwasserbecken 190. 192.
 Wellenband 97.
 Werkzeuge 240.
 Widderköpfe 50. 202.
 Wiegen 259. 260.
 Winde, (Convolvulus) 33.
 Würfelzeichen 289.
 Würfelkapitüle 129.
 Wolste, verzierte 99. 123.

Z.

Zangen 240.
 Zapfen 114.
 Zelt, heraldisches 290.
 Zierschriften 291—300.
 Ziffern 300.
 Zirkel 240.
 Zweipass (18. 13)
 Zwickelfüllungen 166. 167. (16. 1) (77. 5. 6)

Berichtigungen.

In Bezug auf den Text:

Text zu Heft 8. Die für Tafel 78 gegebenen Erläuterungen beziehen sich auf
 Tafel 79 und umgekehrt.
 Bei Tafel 80. 1 lese „Cancellaria“ statt „Caellaria“.
 " " " 9. Bei Tafel 90 fehlt der Zusatz: (Flechtbänder)
 " " " 12. Bei Tafel 114 fehlt: 7. Moderner Hängezapfen aus Holz.
 " " " 16. Bei Tafel 160 sind die Figurenummern 5 durch 3 und 4 durch
 5 zu ersetzen.
 (Zeile 5 und 7 von oben.)
 " " " 24. Bei Tafel 239 soll es heißen: 10. „Siamesischer etc.“ statt
 „Chinesischer etc.“

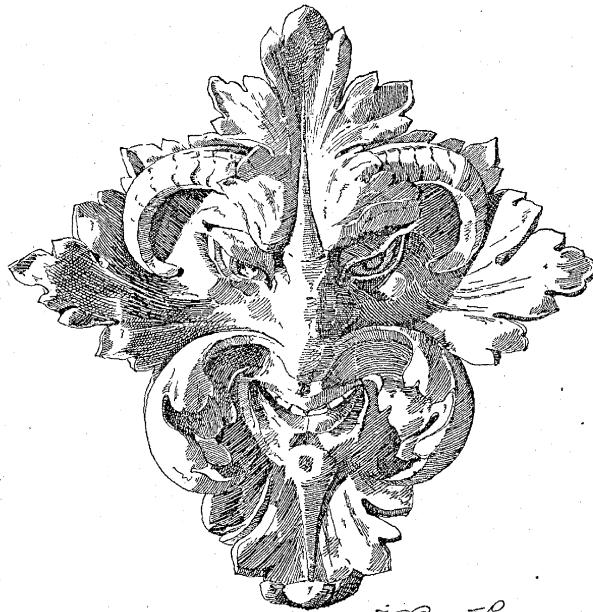
In Bezug auf die Tafeln:

Tafel 110. In einem Teil der Auflage steht in der Überschrift fälschlicherweise
 „fer forgé“ statt „fer forgé“.
 Tafel 118. Die Überschrift „Quasten und Lambrequins“ ist zu ändern in „Quasten“.
 Tafel 119. Die Überschrift „Fransen“ ist zu ergänzen in „Fransen und Lambre-
 quins“.
 Tafel 226. Es sind die Figurenummern 1 und 2 verwechselt.

Verzeichnis

derjenigen Werke, welchen Illustrationen für die vorliegende Publikation entnommen sind.

- Architektonisches Skizzenbuch. Berlin: Ernst und Korn.
- Arnold und Knoll, Sammlung von Initialen aus dem 12—17. Jahrh. Leipzig: Denicke.
- Baldus, E. Palais du Louvre et des Tuileries. Paris.
- Becker und Hefner-Alteneck; Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance. Frankfurt a/M.: Zeller.
- Bethke, H. Der decorative Holzbau. Stuttgart: Wittwer.
- Blätter für Kunstgewerbe. Wien: Waldheim.
- Blümner und Schorn; Geschichte des Kunstgewerbes Leipzig: Freytag.
- Bötticher, C. Ornamentenbuch. Berlin: Ernst und Korn.
- Bötticher, K. Tektonik der Hellenen. Berlin: Ernst und Korn.
- Bosc, E. Dictionnaire raisonné d'architecture et des sciences et arts, qui s'y rattachent. Paris: Didot.
- Bucher und Gnauth, Das Kunsthandwerk. Stuttgart: Spemann.
- Chefs-d'oeuvre de l'art antique. Paris: Levy.
- Daly, M. César. L'architecture privée au XIX. siècle. Decorations intérieures peintes. Paris: Ducher.
- Deutsche Renaissance. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Dekoration und der Kunstgewerbe. Leipzig: Seemann.
- Deville, A. Histoire de l'art de la verrerie dans l'antiquité. Paris: Morel.
- Etchings of objects of art in the South Kensington Museum. London: Aroundel Society.
- F. A. M. Cours méthodique d'ornement. Paris: Delarue.
- Fragments de l'architecture antique. Paris: Baudry.
- Frauberger, H. Geschichte des Fächers. Leipzig: Scholtze.
- Friedrich, C. Die altdeutschen Gläser. Nürnberg, Bieling.
- Gerlach, M. Allegorien und Embleme. Wien: Gerlach.
- Gewerbehalle; Organ für den Fortschritt in allen Zweigen der Kunstindustrie. Stuttgart: Engelhorn.
- Gmelin, L. Italienisches Skizzenbuch. Leipzig, Seemann.
- Gnauth und Lesker; Deutsches Malerjournal. Stuttgart: Spemann.
- Gropius, M. Archiv für ornamentale Kunst. Berlin: Springer.
- Grüner, I. Specimens of ornamental art. London: Lean.
- Guichard, Ed. Le portefeuille des industries d'art. Paris: Baudry.
- Hauptmann, A. Moderne ornamentale Werke der italienischen Renaissance. Dresden: Gilbers.
- Heine, M. Die Kunst im Hause. Basel: Detloff.
- Hessemer, F. M. Arabische und altitalienische Bauverzierungen. Berlin: Reimer.
- Hildebrandt, A. M. Heraldische Meisterwerke. Berlin: Stricker.
- Hirth, G. Formenschatz. München: Hirth.
- Hrachowina, C. Initialen, Alphabete und Randleisten. Wien: Graeser.
- Jacobsthal, E. Die Grammatik der Ornamente. Berlin: Springer.
- Jlg, A. Geschichte und Terminologie der alten Spitzen. Wien: Lehmann und Wentzel.
- Jones, O. 1001 Anfangsbuchstaben. London: Day & Son.
- Julienne, E. L'orfèverie française. Paris: Morel.
- Kachel, G. Kunstgewerbliche Vorbilder aus der Antike. Karlsruhe: Bielefeld.
- Kolb und Högg. Vorbilder für das Ornamentzeichnen. Stuttgart: Effenberger.
- Kunst und Gewerbe. Zeitschrift des Bayerischen Gewerbemuseums. Nürnberg: Korn.
- Lamprecht, K. Initialornamentik des 8.—13. Jahrh. Leipzig: Dürr.
- L'art pour tous. Encyclopédie de l'art industriel et decoratif. Paris: Morel.
- Lau, Th. Die griechischen Vasen, ihr Formen- und Dekorationssystem. Leipzig: Seemann.
- Letarouilly, P. Edifices de Rome moderne. Paris: Morel.
- Liénard, Specimen der Dekoration und Ornamentik. Lüttich u. Leipzig: Claesen.
- Lièvre, E. Cours d'ornement. Paris: Goupil.
- Lièvre, E. Les arts decoratifs. Paris: Morel.
- Luthmer, F. Goldschmuck der Renaissance. Berlin: Wasnuth.
- Mauch u. Lohde. Die architektonischen Ordnungen. Berlin: Ernst u. Korn.
- Ménard et Sauvageot. La vie privée des anciens. Paris: Morel.
- Meurer, M. Italienische Flachornamente aus der Zeit der Renaissance. Karlsruhe: Veith.
- Müller und Mothes. Archäologisches Wörterbuch. Leipzig: Spamer.
- Musterornamente aus allen Stilen. Stuttgart: Engelhorn.
- Otte, H. Geschichte der romanischen Baukunst. Leipzig: Weigel.
- Otte, H. Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters. Leipzig: Weigel.
- Owen Jones, The grammar of ornament. London: Day & Son.
- Pfnor, R. Monographie du chateau de Heidelberg. Paris: Morel.
- Prignot, E. L'architecture, la decoration, l'ameublement. Paris: Claesen.
- Prisse d'Avennes. L'art arabe. Paris: Morel.
- Raciné, M. A. L'ornement polychrome. Paris: Didot.
- Raguenet, A. Matériaux et documents d'architecture et sculpture. Paris: Ducher.
- Rosenberg, M. Alte kunstgewerbliche Arbeiten auf der Karlsruher Ausstellung 1881. Frankfurt a/M.: Keller.
- Sacken, Dr. Ed. von; Katechismus der Heraldik. Leipzig: Weber.
- Schauinsland, Blätter für Geschichte, Sagen, Kunst und Naturschönheiten des Breisgau's.
- Schütz, A. Die Renaissance in Italien. Hamburg: Strumper.
- Schwenke; Möbel und Zimmereinrichtungen. Berlin: Wasnuth.
- Semper, Gottfried; Der Stil. München: Bruckmann.
- Shaw, H. Alphabet numerals and devices of the middle ages. London: Pickering.
- Siebmacher. Das grosse und vollständige Wappenbuch. Nürnberg: Bauer u. Raspe.
- Stackelberg, O. M. v. Die Gräber der Hellenen. Berlin: Reimer.
- Storck, J. Kunstgewerbliche Vorlegeblätter. Wien: Waldheim.
- Teirich, V. Eingelegte Marmorornamente aus dem Mittelalter u. der Renaissance. Wien: Beck.
- Teirich, V. Ornamente aus der Blütezeit italienischer Renaissance (Intarsien). Wien: Beck.
- Vico, Andrea de — Trenta tavole di ornamenti architettonici. Milano: Vallardi.
- Viollot-le-Duc. E. L'art russe. Paris: Morel.
- Viollot-le-Duc. M.; Dictionnaire raisonné de l'architecture française. Paris: Morel.
- Viollot-le-Duc. M.; Dictionnaire raisonné du mobilier français. Paris: Morel.
- Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker. Berlin: K. technische Deputation für Gewerbe in Preussen.
- Vulliamy, L. Examples of ornamental sculpture in architecture. London: Moses.
- Warnecke, F. Heraldisches Handbuch. Görlitz: Starke.
- Warnecke, F. Musterblätter für Künstler und Kunstgewerbetreibende. Berlin: Hermann.
- Weiss, H. Kostümkunde. Stuttgart: Ebner u. Seubert.
- Weissbach u. Lottermoser. Architektonische Motive. Leipzig: Seemann.
- Wessely, J. E. Das Ornament und die Kunstindustrie in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Berlin: Nicolai.
- Wiener Bauhütte, autographische Vereinspublikationen von Reiseaufnahmen der —. Wien: Dahse.
- Williamson, E. Les meubles d'art du mobilier national. Ysendyck J. J. van — Documents classés de l'art dans les Pays-Bas.
- Zahn, W. Ornamente aller klassischen Kunstepochen. Berlin: Reimer.
- Zeitschrift des Kunstgewerbevereins München.



W. Zahn & Co.