Geschichte der deutschen Renaissance

Lübke, Wilhelm

Stuttgart, 1873

Drittes Kapitel. Die Renaissance in den Kunstgewerben.

urn:nbn:de:hbz:466:1-30689

Erzbildern sächsischer Fürsten und Fürstinnen geschmückt ist, wurde von Italienern ausgeführt. Das Ganze ist so imposant, dass es sogar den lustigen Hans von Schweinichen zu einer Notiz in seinem Tagebuche veranlasste. Nicht minder prachtvoll, aber mehr auf selbständige Plastik berechnet, ist das Grabmonument des Kaisers Max in der Hofkirche zu Innsbruck, dessen Ausführung seit 1509 bis in die siebziger Jahre gewährt hat. — Das letzte grosse Denkmal, welches in diese Epoche fällt, ist das Monument für Kaiser Ludwig in der Frauenkirche zu München, 1622 vollendet. Als vereinzeltes rein kirchliches Werk sei hier schliesslich noch des grossen in Sandstein ausgeführten Tabernakels in der Kirche zu Weil der Stadt gedacht, inschriftlich von *Görg Miler* (Müller) aus Stuttgart 1611 ausgeführt: ein Werk von stattlicher Anlage und noch ziemlich maassvoller Formbehandlung, nur im Figürlichen stark manierirt im Stile der Nachfolger Michelangelo's.

III. Kapitel.

Die Renaissance in den Kunstgewerben.

Noch grössere Bedeutung als in den bildenden Künsten gewinnt der neue Stil in dem weiten Gebiete des Kunsthandwerks, ja man darf sagen, dass hier die deutsche Renaissance eine Fülle und Lebenskraft erreicht hat, welche die der übrigen Länder übertrifft. Was zur Ausstattung der Wohnräume, was im engern und weitern Sinne zum Kostüm gehört, erfreute sich in Deutschland einer um so lebendigeren Pflege, als hier der Sinn für häusliches Behagen vorzugsweise ausgebildet war, von der Lebenslust und Prachtliebe der Zeit aber zur höchsten Ueppigkeit gebracht wurde. Jede Art von technischer Kunstfertigkeit hatte aus dem Mittelalter eine gediegene Tradition an Handgeschick ererbt, die nun erst durch den Einfluss der Renaissance zur vollen Virtuosität sich steigerte. Dass die grossen Meister der Kunst, ein Dürer, Holbein und Andere es nicht verschmähten, dem Kunstgewerbe Vorbilder zu schaffen, haben wir schon gesehen. So wurde die glänzende Formenwelt der Renaissance in diese Kreise hinübergeleitet. Allerdings bedurfte es auch hier einer längeren Uebergangszeit, denn Nichts haftet so zähe am Hergebrachten, Altüberlieferten als das Handwerk. Deshalb wirken

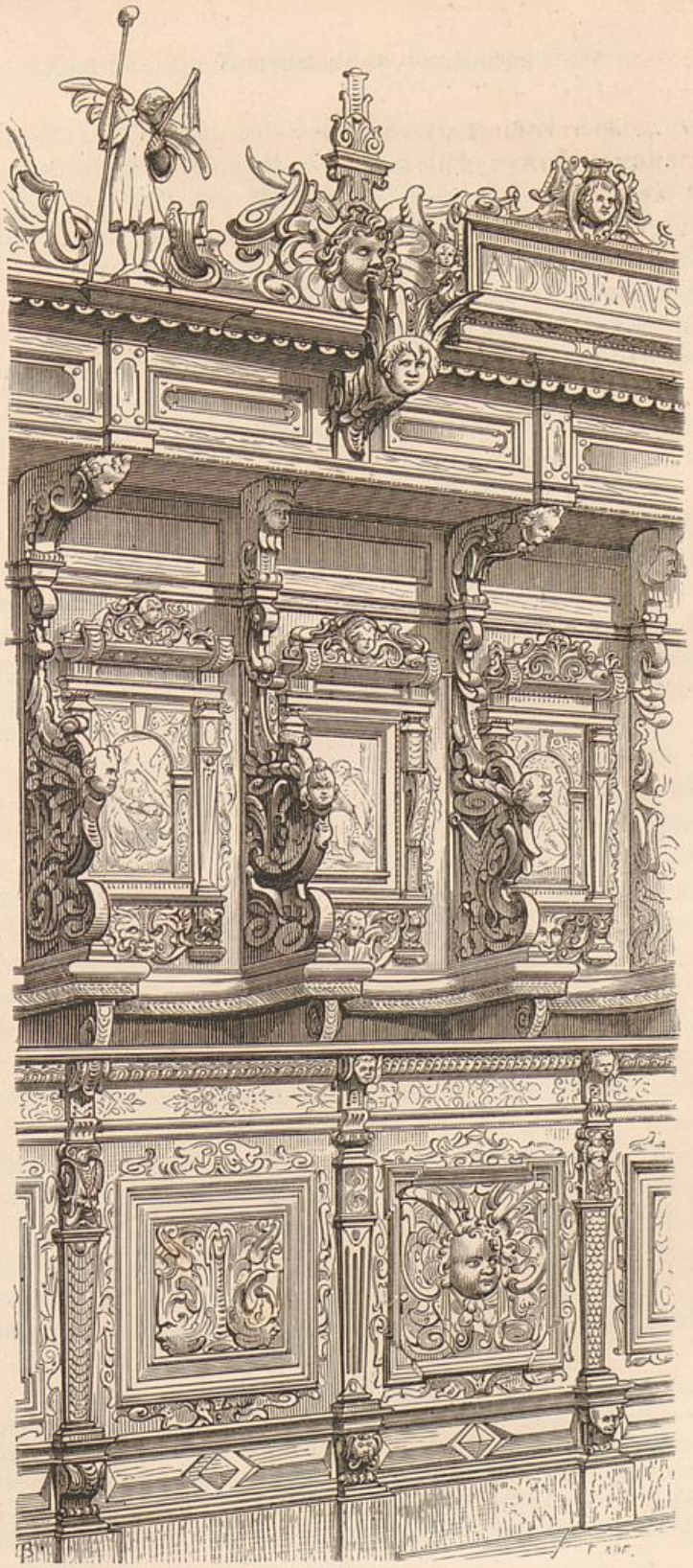

Fig. 11. Von den Chorstühlen der Klosterkirche zu Danzig.

in diesen Regionen die gothischen Formen noch lange nach mit ihren schematischen Maasswerken und dem naturalistischen Laubornament. Erst seit der Mitte des 16. Jahrhunderts etwa wendet man sich auch hier, angeregt durch bahnbrechende Künstler, dem neuen Stile zu: aber bis ans Ende der Epoche mischt sich immer noch manches Mittelalterliche dabei ein. Besonders stecken Naturalistik und Phantastik auch hierbei den deutschen Meistern während dieser ganzen Zeit tief im Blute, so dass viel Barockes und Willkürliches bei ihren Schöpfungen mit einfliesst. Gleichwohl nehmen dieselben grossentheils durch Mannigfaltigkeit der Erfindung, Gediegenheit der Arbeit, ächt künstlerischen Sinn in der Verwendung und Verbindung der Stoffe, meisterliche Virtuosität in der Bearbeitung jeglichen Materials eine hohe Stellung ein. Die Geschichte des deutschen Kunsthandwerks der Renaissance ist immer noch nicht geschrieben, obwohl sie zu den interessantesten Aufgaben der Forschung gehört. In dem Rahmen der gegenwärtigen Darstellung habe ich mich auf Andeutungen zu beschränken, die zunächst nur die Entwicklung der künstlerischen Formen ins Auge fassen.[1])

Es sind grösstentheils die plastischen Kleinkünste, welche hier in Betracht kommen; aber um jedes Missverständniss auszuschliessen, muss sogleich bemerkt werden, dass das abstracte, auf die blosse Form gerichtete Wesen, welches die neuere Aesthetik dem Sculpturwerk vindizirt, in jener Epoche wie in jeder frühern grossen Kunstära ein Märchen ist. Der Reiz der Farbe gehört so wesentlich zu allen Erscheinungen des Lebens, dass auch eine lebensvolle Plastik ihn weder im Alterthum, noch im Mittelalter und der Renaissance — wenigstens der deutschen — hat entbehren mögen. Wie die deutschen Sculpturwerke häufig bis ins 17. Jahrhundert an Farben und Goldschmuck Theil nehmen, so tragen besonders sämmtliche Werke der Kleinkünste, des Kunstgewerbes das Gepräge einer reichen Polychromie. Wir haben hier zunächst mit der Holzarbeit zu beginnen. Sie ist in Deutschland seit dem Mittelalter überwiegend plastisch und hat ihre glänzende Ausbildung in erster Linie im Dienste der Kirche gewonnen. Nicht blos die zahlreichen Holzschnitzaltäre, sondern namentlich auch die Chorstühle gaben reiche Gelegenheit zur

[1]) Eine fleissige Zusammenstellung bietet H. Weiss im III Bde. seiner Kostümkunde. Lief. 5—10. Dazu Fr. Trautmann, Kunst u. Kunstgewerbe vom frühesten Mittelalter bis Ende des 18. Jahrhdrts. Nördlingen 1869. Musterhafte bildliche Darstellungen in den Publikationen v. Hefner-Alteneck's, besonders den Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance und der Kunstkammer des Fürsten von Hohenzollern in Sigmaringen.

Entfaltung. Erst mit der Renaissance dringt die in Italien heimische eingelegte Arbeit (Intarsia) bei uns ein, ordnet sich aber meistens der Plastik unter. Bis tief ins 16. Jahrhundert bleibt bei all diesen Werken die gothische Tradition in Kraft. Erst nach 1550 zeigt sich auch hier die Renaissance, dann aber schon mit barocken Elementen gemischt und nicht selten in arger Ueberladung. Ein prächtiges Beispiel dieser Art geben wir in Figur 11 aus der Klosterkirche zu Danzig. Ist hier die Architektur fast ganz in phantastisches Bildwerk aufgelöst, so bieten die Chorstühle in der Spitalkirche zu Ulm (Abb. im Kap. IX) ein Beispiel edler Dekoration und maassvoller Gliederung. Ihnen nahe verwandt ist das herrliche Chorgestühl in der Michaelshofkirche zu München, das sich jedoch durch grössere Mannigfaltigkeit in den Motiven der Ornamentik auszeichnet. Noch strenger sind die Chorstühle im Kapitelsaale des Doms zu Mainz,[1]) bei welchen sich der Schmuck auf die Untersätze der kannelirten ionischen Pilaster und die Lehnen und Wangen der Sitze beschränkt. Prächtige Chorstühle aus etwas späterer Zeit besitzt auch die Klosterkirche zu Wettingen in der Schweiz.

Mit aller Energie wirft sich dann diese Technik auf die Ausstattung der Wohnräume. Zunächst sind es die Wände und Decken der Zimmer, welche in gediegenster Weise mit hölzernem Täfelwerk ausgestattet werden. Für die Decken hatte das Mittelalter an den einfachsten Grundzügen der Construction festgehalten und die Balken sammt ihren Stützen und den Kopfbändern durch freies Schnitzwerk ausgezeichnet. Diese Sitte erhält sich auch während der Epoche der Renaissance, nur dass die Formen zum Theil der Antike entlehnt werden. Ein schönes Beispiel dieser Art bietet der Vorsaal im Rathhaus zu Rothenburg an der Tauber (Fig. 61), das prachtvollste aber der mächtige Vorsaal des Rathhauses zu Schweinfurt. Bald indess dringt auch hier der antikisirende Stil durch, und die Decken werden nunmehr mit einem reichen Kassettenwerk geschmückt, welchem die constructive Grundlage nur als leichter Anhalt dient. Durch feinere oder kräftigere Profilirung, durch reichere oder einfachere Ornamentik stufen sich diese Decken nach dem verschiedenen Charakter der Räume in mannigfaltiger Weise ab. Hand in Hand damit geht die Ausstattung der Wandflächen, wo dieselben nicht etwa mit Teppichen bekleidet werden. Ein System von Pilastern oder Halbsäulen, ja an hervorragenden Punkten von frei heraustreten-

[1]) Herausgeg. von M. Nohl und W. Bogler mit Text von W. Lübke. Glogau. 1863. Fol.

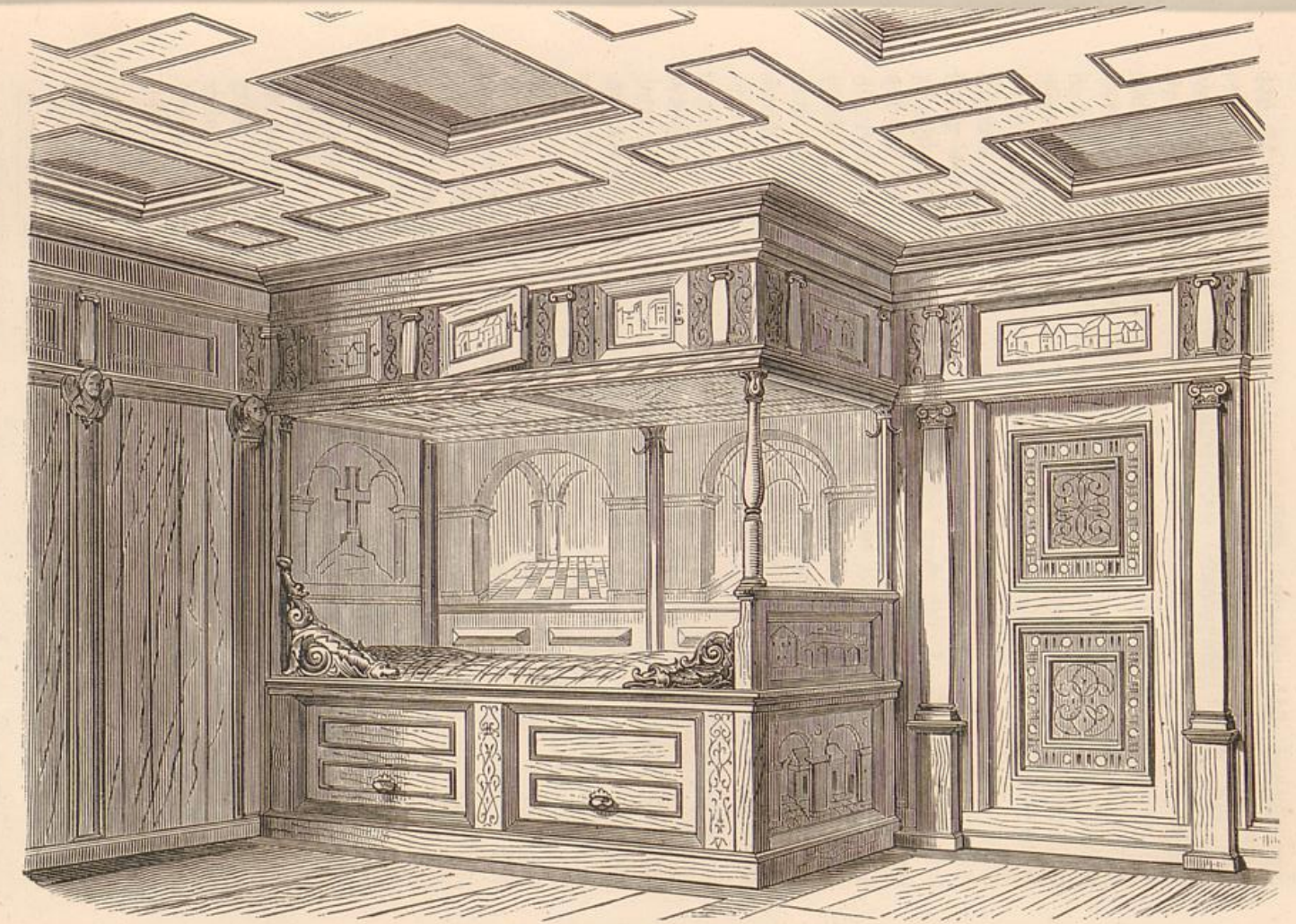

Fig. 12. Zimmer in Altorf. Nach G. Lasius.

den Säulen mit vorgekröpftem Gebälk, gliedert die Wände und verbindet sich manchmal nicht blos mit plastischer Dekoration, sondern auch mit farbig eingelegten Ornamenten. Ein einfaches Beispiel dieser Art geben wir unter Figur 12 an einem Schlafzimmer eines Hauses zu Altorf in der Schweiz, wo auch die Bettlade zu einem integrirenden Theile der architektonischen Raumgliederung geworden ist. Den Ausdruck gesteigerter Pracht bietet das in Figur 71 dargestellte Zimmer im Alten Seidenhof zu Zürich. Durch schöne Intarsien zeichnet sich das im zehnten Kapitel abgebildete Zimmer im Hafner'schen Hause zu Rothenburg aus. Glänzende Intarsien, mit plastischer Dekoration vermischt, findet man in dem Getäfel und der Decke eines Saales auf der Veste bei Coburg. Zum höchsten Prunk steigert sich aber die Behandlung im goldnen Saale des Rathhauses zu Augsburg (Abb. in Kap. IX), wo die Felder der Decke eingesetzten Gemälden vorbehalten sind. Eine der schönsten Decken der Epoche, durch plastischen Schmuck und farbige Intarsien belebt, hat der obere Saal der Residenz in Landshut. Nicht minder reich die ähnlich behandelte Decke im Saale des Gemeindehauses zu Näfels. Mehrere ausgezeichnete Arbeiten derselben Art in einem jetzt zu Schulzwecken dienenden Patrizierhause zu Ulm.[1]) Anderes der Art in einzelnen Bürgerhäusern zu Nürnberg, Danzig, Lübeck u. s. w. Eine prachtvolle Decke, völlig plastisch belebt, aber ganz in Gold und Farben gefasst, im Saale des Schlosses zu Heiligenberg vom Jahre 1584. Mehrere treffliche Ueberreste sieht man im Nationalmuseum zu München, namentlich den grossen Plafond aus dem Schlosse zu Dachau und das köstliche kleine Zimmer aus dem ehemaligen Fuggerschloss zu Donauwörth vom Jahre 1546.

Neben diesen grossen Prachtstücken bringt die Kunsttischlerei alle jene in ihr Gebiet fallenden Gegenstände, welche zum Mobiliar der damaligen Bürgerhäuser und Schlösser gehören, in reichster und mannigfaltigster Weise hervor. Wo es irgend angeht, verwendet sie dabei nicht blos die verschiedenen einheimischen Holzarten, sondern sie bedient sich auch der durch den überseeischen Handel herbeigeführten kostbareren Stoffe, namentlich des Ebenholzes und Elfenbeins; auch Perlmutter, Schildpatt, Lapislazuli und andere seltene Steine werden zur Ausstattung herbeigezogen und verleihen den Werken jener Zeit die reiche Farbenpracht einer durchgebildeten Polychromie. Am einfachsten

---

[1]) Wird demnächst durch J. v. Egle in den Schwäb. Denkmälern veröffentlicht werden.

gestalten sich in der Regel die grossen Schränke für Kleider, die Truhen für Leinenzeug, die Büffets und Kredenzen. Während das Mittelalter bei diesen Gegenständen wie überall das constructive Gefüge betont und sich mit einem geschnitzten Flächenornament, sei es Maasswerk, sei es Vegetabilisches begnügt, führt die Renaissance im Norden ihre Schränke und Kasten als vollständige kleine Bauwerke auf, die mit Pilaster- und Säulenstellungen eingerahmt und selbst mit Portalbildungen versehen werden. Wo dies in maassvoller Weise geschieht, entstehen oft treffliche Schöpfungen; so der noch edel behandelte, mit dorischen Halbsäulen und einer zierlichen Nische belebte Schrank, welchen Ortwein im ersten Hefte seiner Sammlung mittheilt, während der im zweiten Heft enthaltene Schrank vom Jahre 1541 den schlichten mittelalterlichen Aufbau in Verbindung mit eleganten Renaissance-Ornamenten zeigt.[1]) Eins der prachtvollsten Beispiele dieser älteren Weise, die ihre Dekoration noch nicht unabhängig macht von der Construction, ist ein überaus schöner von Ulm stammender Schrank im Besitze des Oberbauraths von Egle in Stuttgart. Obwohl derselbe die Jahrzahl 1569 trägt, hat er in den Einfassungen, welche die Felder begränzen, gothisches Maasswerk, das in feinster Ausführung ein völliges Verständniss der mittelalterlichen Formen bekundet. Auch die durchbrochene, mit Zinnenkranz abgeschlossene hohe Galerie, welche den Aufbau krönt, ist noch gothisch. Dagegen sind die eingelegten Ornamente, Voluten und Blumen, welche sämmtliche Flächen bedecken, im Stil der bereits zum Barocco neigenden Renaissance durchgeführt und zeigen deutlich den Einfluss der italienischen Intarsien.[2]) Die Mehrzahl der deutschen Schränke geht aber auf völlige Nachbildung des steinernen Säulenbaues ein, und dabei strebt in der Regel der derbere Sinn der Zeit nach zu kräftigem Hervorheben des Einzelnen, so dass die Glieder oft eine Ueppigkeit erhalten, welche nicht im Verhältniss zum Ganzen steht. Auch ist nicht zu verkennen, dass in dem gesammten Prinzip der Behandlung die Rücksicht auf die Bedingungen des Materials oft aus den Augen gelassen und dem Holz eine imitirte Steinarchitektur aufgezwungen wird, welche sich tektonisch nicht vertheidigen lässt. Wohl aber legen diese

---

[1]) A. Ortwein, Deutsche Renaissance. Leipzig 1871. Fol. Taf. 6 u. 14. — [2]) Man liest am mittleren Friese in schönen römischen Charakteren die Inschrift: „Wan der Mensch bedacht, wer er wer, und von wan er wer kommen her, oder was aus ihm solte werden, so würde er frummer auf Erden.“

Werke von der Gediegenheit und Solidität der Arbeit ein glänzendes Zeugniss ab, und die Art, wie die einzelnen Glieder, Profile, Ornamente dem Holzstil angepasst sind, zeugt von künstlerischer Einsicht. Nicht blos in den meisten öffentlichen Sammlungen, sondern vielfach auch im Privatbesitz trifft man noch eine Menge solcher Arbeiten.

Einen höheren Anlauf nimmt die Kunsttischlerei, wo es gilt Prachtgegenstände zu schaffen, und grade dieses Gebiet haben die damaligen Meister mit grosser Vorliebe und mit wahrer Virtuosität gepflegt. So besitzen wir noch einzelne Bettladen aus jener Zeit, in welcher die Pracht der Ausstattung mit dem feinen

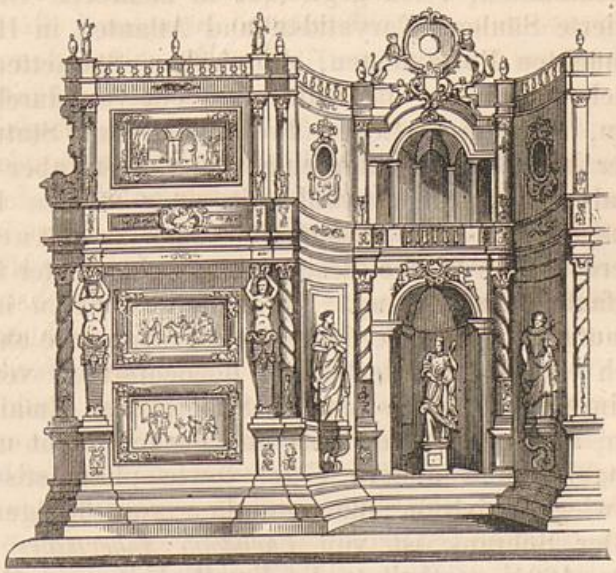

Fig. 13. Kunstschrank.

Geschmack in der Ausführung wetteifert. Eine sehr schöne, jetzt im Nationalmuseum zu München, ist die der Pfalzgräfin Susanna, Gemalin Otto Heinrich's von der Pfalz, aus dem Schlosse zu Ansbach, ganz aus Ebenholz gearbeitet, an den Enden barock geschweift, alles mit köstlichen Ornamenten in Elfenbein bedeckt, mit welchen wieder, um Monotonie zu vermeiden, schwarze Ornamente auf weissem Elfenbeingrund wechseln. Eine andere Bettlade im goldenen Saale des Schlosses zu Urach, mit eleganter eingelegter Arbeit, namentlich am Betthimmel.

Besondere Vorliebe hatte aber die Zeit für die sogenannten Kunstschränke, die auf prachtvollen Tischen aufgestellt, in ihren zahlreichen, theils geheimnissvoll versteckten Fächern und

Schubladen zur Aufbewahrung von allerlei Kostbarkeiten und Raritäten bestimmt, oft aber auch lediglich zu Schreibtischen dienend und als solche ausdrücklich bezeichnet, durch den erdenklichsten Aufwand an prachtvollem Material und sinnreicher Arbeit selbst einen hohen Werth gewinnen. Während man in Italien sie überwiegend mit kostbaren Steinen, Mosaiken in Pietra dura und Perlmutter inkrustirte und bisweilen dazu Miniaturgemälde fügte, bedient man sich in Deutschland meist eingelegter Elfenbeinarbeit und lässt damit allerlei zierliche in Silber getriebene, zum Theil vergoldete Ornamente wechseln. Die Gesammtform dieser Schränke (Fig. 13) bildet einen Aufsatz in Gestalt kleiner palastartiger Prachtbauten, reich gegliedert in mehreren Stockwerken durch verzierte Säulen, Karyatiden und Atlanten in Hermenform auf geschmückten Postamenten, dazwischen Statuetten und Reliefs in reichen Rahmen, das Ganze bekrönt von durchbrochenen Balustraden, auf deren Ecken Postamente mit Statuetten vortreten. Der Mittelbau ist öfter eingezogen, stets aber mit einem Prachtportal und darüber wohl mit einer offenen Loggia auf Säulen ausgestattet. Im Nationalmuseum zu München sieht man mehrere schöne Werke dieser Art mit eingelegter Holzmosaik in mannigfacher Ausstattung. Einer der reichsten ist ganz in Elfenbein aufgebaut, mit zierlicher Goldfassung, die aber grossentheils durch eine spätere derbere in Rococoformen verdrängt ist. Auf den einzelnen Flächen sind in Silberplatten Emailornamente eingelassen, an Feinheit des Stils und Farbenpracht unvergleichlich. Papageien und andere Vögel sowie phantastische Wesen aller Art wiegen sich in Blumenranken von üppigem Farbenzauber. Der Schrank ist von *Christoph Angermaier* aus Weilheim 1590—1601 gearbeitet, die Emailarbeit vom Goldschmied *David Attenstätter* ausgeführt. Ein anderer Elfenbeinschrank daselbst ist an den Flächen und in den Hauptgliedern ganz mit Lapislazuli ausgestattet. Augsburg war der berühmteste Ort für solche Prachtschreine. Man sieht an diesen Beispielen schon, wie der Kunsttischler, der Bildschnitzer, der Steinschneider und der Goldschmied dabei betheiligt sind.

Mehrere treffliche Werke dieser Art sind im neuen Museum zu Berlin. So ein kleinerer Schrank aus Ebenholz, auf dessen schwarzem Grunde Felder von Lapislazuli mit vergoldeten Silberornamenten angebracht sind. Noch mehrere ausgezeichnete Werke dieser Art besitzt dieselbe Sammlung; das glänzendste ist der sogenannte pommersche Kunstschrank, der in sich eine Vereinigung aller verschiedenen Techniken der Zeit darstellt. Im Auftrage Herzog Philipp's II von Pommern in Augsburg ange-

fertigt und im Jahre 1616 vollendet, besteht er im Wesentlichen aus Ebenholz, das jedoch durch zahlreiche Edelsteine sowie silbergetriebene Figuren und Reliefs, Gravirungen in Silber mit buntfarbigen Emailornamenten den Eindruck grösster Pracht gewährt. Im Innern sind Gemälde aller Art angebracht, sämmtliche Schubfächer aber mit den verschiedensten Silbergeräthen zum Hausgebrauch, mit mathematischen Instrumenten und dergleichen ausgefüllt. Zum Prachtvollsten gehört ein Brettspiel aus Ebenholz mit silbergravirten Ornamenten, alles von geistreicher Erfindung und Ausführung. Das Ganze, ein Wunder mechanischer Geschicklichkeit und künstlerischer Vollendung, wurde unter der Leitung des Patriziers Philipp Hainhofer durch den berühmten Kunsttischler *Ulrich Paumgartner* unter Mitwirken einer grossen Anzahl anderer Künstler (die alte Beschreibung nennt deren nicht weniger als 24) ausgeführt.

Aehnliche Werke, wenngleich keins von so verschwenderischer Pracht, sieht man auch sonst in öffentlichen Sammlungen. So im historischen Museum zu Dresden ein Schrank aus Ebenholz, äusserst reich mit silbervergoldeten Flachreliefs und farbenschimmernden Emails geschmückt; zwei andere ebendort von *Hans Schieferstein* in Dresden gegen Ende des 16. Jahrhunderts gearbeitet, mit herrlichen eingelegten Elfenbeinfiguren und Ornamenten, in wohlberechnetem Wechsel theils weiss auf schwarzem, theils schwarz auf weissem Grunde. Sodann ein Schmuckschränkchen, um dieselbe Zeit von *Kellerthaler* in Dresden ausgeführt, gleichfalls in schwarzem Ebenholz mit theils vergoldeten Silberornamenten. Dahin gehört auch der Arbeitstisch der Kurfürstin Anna, 1548 in Nürnberg gefertigt, äusserst sinnreich mit vielen theils versteckten Fächern, welche in compendiösester Weise alle Geräthschaften enthalten, deren man irgend zur Pflege des Leibes sowie zu ernstem und heitrem Zeitvertreib sich bedienen mag. Selbst ein Klavier ist nicht vergessen. Weiter sieht man dort eins der schönsten Damenbretter der Zeit, der Rahmen durchbrochene Goldarbeit mit Edelsteinen, die Felder in Silber, abwechselnd vergoldet, eingelegt mit eleganten Niellen, die Damensteine mit zierlichen Bildnissen fürstlicher Personen, in fein ciselirte Rahmen gefasst. Nicht minder werthvoll im Nationalmuseum zu München ein kostbares Schachbrett von Elfenbein, mit Perlmutter und Metallornamenten eingelegt; am Rande Jagd- und Kampfscenen, sowie Gruppirungen von Waffen von trefflicher Zeichnung. Dazu Brettsteine mit fürstlichen Bildnissen in zierlichster Arbeit. Auch der Bolzkasten Herzog Wilhelm's IV, in

derselben Sammlung, aus Nussbaumholz mit eingelegten Elfenbeinornamenten ist hier zu nennen.

An diese kunstvollen Tischlerarbeiten schliesst sich die Elfenbeinschnitzerei und die Goldschmiedekunst, welche beide schon bei jenen Werken in verschwenderischer Weise zur Verwendung kamen, aber auch für sich selbständig auftreten.

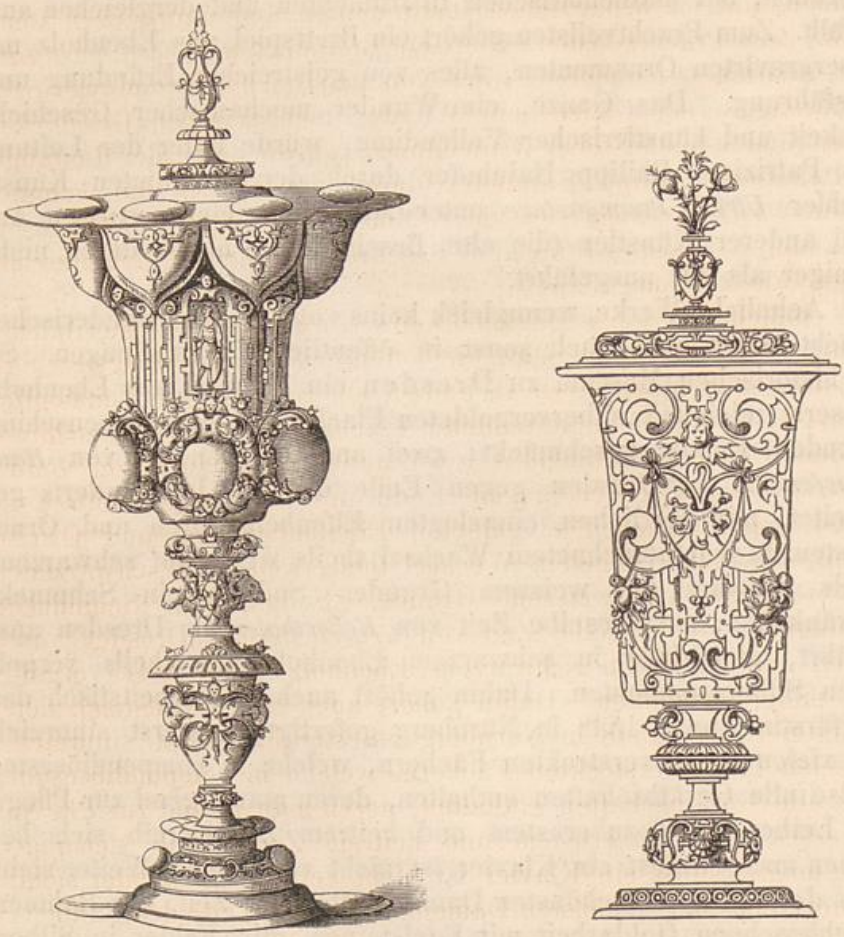

Fig. 14 u. 15. Pokale.

Besonders ist es die Thätigkeit des Goldschmieds, welche von jener Zeit in einem Umfange verlangt wird wie kaum eine andre Epoche ihn jemals gekannt hat. Zunächst bedarf die genussfrohe Zeit einen ausserordentlichen Vorrath von Trinkgeschirren aller Art. Die grössten Künstler, ein Holbein und Dürer, verschmähten es nicht, Entwürfe für solche Gefässe zu machen. Wir fanden, dass dieselben bei Dürer noch zwischen Gothik und

Renaissance getheilt sind, während Holbein dem neuen Stil mit Entschiedenheit huldigt. Die klare Schönheit der Form, die vollendete Erfüllung des tektonisch Zweckmässigen in seinen Zeichnungen hätten den deutschen Goldschmieden wohl den richtigen Weg weisen können. Aber zu stark war die Neigung zum Seltsamen, Phantastischen, Gekünstelten, zu lebhaft regte sich wieder der aus der Spätgothik vererbte Naturalismus, und so überbieten sich die damaligen Meister in den wunderlichsten Erfindungen. In Gestalt von Brunnen und Dreifüssen, von Burgen, Schiffen und dergleichen, wie schon das Mittelalter geliebt hatte, namentlich auch von Damen im aufgebauschten Reifrock, wurden auch jetzt diese Gefässe mit Vorliebe hergestellt. Der Pokal, mit welchem Hans von Schweinichen auf dem Fugger'schen Banket solches Unglück hatte, war in Form eines Schiffes, aber freilich von venetianischem Glase ausgeführt. Ausserdem liebte man besonders grosse Muscheln, namentlich den Nautilus mit seinem Perlmutterglanz, den man in zierlich getriebener Fassung auf ein reiches Fussgestell setzte und mit Henkeln ausstattete. Manchmal sind aber auch diese Gefässe, seien es Kelche, Pokale, Humpen und Kannen mit und ohne Deckel, seien sie in Zinn und Kupfer oder auch in edlen Metallen ausgeführt, durch treffliche Gesammtform, fein gegliederte Profilirung und angemessenen Schmuck mustergültige

Fig. 16. Tafelaufsatz von W. Jamnitzer.

Beweise von dem freien künstlerischen Sinne, der in den Schöpfungen des damaligen Kunsthandwerks lebte. Fuss, Kuppe und Deckel werden selbständig ausgebildet, und oft in wohlabgewogenem Verhältniss durchgeführt: der Fuss entweder hoch und durch scharf markirte plastische Gliederung in freiem Rhythmus entwickelt, oder kürzer und einfacher, doch nicht minder energisch profilirt (Fig. 14 und 15). Die Kuppe entweder einfach in Becherform grade aufsteigend, nur mit Bildwerk geschmückt oder gebuckelt, gerieft, mit vielen ein- und auswärts gebogenen Flächen, das Ganze wieder mit getriebenen oder gravirten Ornamenten, mit Niellen, farbigen Emails und selbst mit Edelsteinen verziert. Der Deckel zumeist flach, aber mit freiem Ornament geschmückt und von einem oft graziös in Blumenform endigenden Knopf bekrönt.[1]) Unermesslich ist sodann der Schmuck, mit welchem man alle diese Geräthe ausstattete. Das ganze Reich der Mythologie und Allegorie wurde in Contribution gesetzt, und dazu noch üppiger Pflanzenschmuck gefügt. Dies vegetabilische Ornament aber fällt immer wieder in den blossen Naturalismus zurück, wobei freilich die Virtuosität der Künstler in subtilster Ausarbeitung der edlen Metalle sich bewundernswürdig zeigt. Aber nicht blos im freien Treiben und Ciseliren und in geistreicher Gravirung besteht der Schmuck dieser Arbeiten, sondern sie erhalten durch reiche Anwendung buntfarbiger Schmelzmalerei die höchste koloristische Wirkung, wozu endlich noch das Feuer der verschiedenen Edelsteine sich gesellt. Eins der glanzvollsten unter den erhaltenen Werken ist der berühmte Tafelaufsatz von *Wenzel Jamnitzer* (1508—1585), jetzt im Besitz des Herrn Merkel in Nürnberg, neuerdings im Germanischen Museum dort aufgestellt (Fig. 16). Aus einem naturalistisch behandelten Unterbau von Felsen, welche mit Gräsern, Kräutern und Blumen bedeckt sind, zwischen denen man Schildkröten, Eidechsen, Schnecken und allerlei zierliche Insecten bemerkt, erhebt sich die Gestalt der Mutter Erde als Karyatide, auf dem Haupte eine Vase mit den zierlichsten Blumen und Kräutern tragend. Darüber steigt eine weitausladende Schale, von Genien unterstützt und ebenfalls mit buntem Blumenwerk, mit Schlangen und Eidechsen bekrönt, empor. Aus ihrer Mitte endlich erhebt sich eine elegante Vase mit einem hoch aufragenden Strauss von Lilien, Glockenblumen und anderen Pflanzen, die mit wunderbarer Zierlichkeit ausgeführt sind. Bei diesem Werke findet man

[1]) Ein schöner silberner Becher aus der städtischen Sammlung im Rathhause zu Nürnberg publicirt von A. Ortwein a. a. O. Bl. 9.

bestätigt, was Neudörffer von Wenzel und seinem Bruder Albrecht berichtet:[1]) „Sie arbeiten beede von Silber und Gold, haben der Perspectiv und Maasswerk einen grossen Verstand, schneiden beede Wappen und Siegel in Silber, Stein und Eisen, sie schmelzen die schönsten Farben von Glas, und haben das Silber-Ezen am höchsten gebracht. Was sie aber von Thierlein, Würmlein, Kräutlein und Schmecken (Blumensträussen) von Silber giessen, auch die silbernen Gefäss damit zieren, dass ist vorhin nicht erhöret worden.“ Wohl muss man aus einem strengeren Kunstgesetz heraus Manches in diesen Arbeiten zu naturalistisch finden; dennoch ist in ihnen mehr künstlerisches Verständniss und freier Schwung der Phantasie, als wir mit unseren streng tektonischen Schöpfungen bis jetzt irgend erreicht haben.

Aber die Thätigkeit des Goldschmiedes erstreckte sich noch weiter über alle Gebiete des Schmucks, und zwar nicht blos der schmückenden Geräthe im engeren Sinne, vielmehr die ganze Kleidung wurde zum Gegenstand prächtiger Ausstattung. Nicht allein die Ringe, Ketten und Gürtel, die Spangen und Agraffen gaben Anlass zu künstlerischer Behandlung, sondern auch die Röcke, Mäntel und Hüte wurden oft reich mit Zierathen bedeckt, zu deren Erfindung selbst Meister wie Holbein Kopf und Hand zu bieten nicht verschmähten. Schöne Beispiele besitzt das Nationalmuseum zu München, namentlich jene Schmuckgegenstände, welche aus der Pfalz-Neuburgischen Fürstengruft zu Lauingen stammen. Es sind goldne Halsketten mit reichen Gehängen, Knöpfe mit Emailornamenten, kleinere Armketten, Nadeln und Ringe, Kleiderbesatz und Agraffen, alles in fein durchbrochener Arbeit mit herrlichem Emailschmuck ausgestattet. Ferner Frauengürtel in Silber- und Goldfiligran, mit ineinander verschlungenen Ringen meisterhaft gearbeitet, dazu Medaillen als Gehänge, alles mit reichem Schmelzwerk. Endlich Männerschmuck, besonders silberne Ketten und Dolche mit trefflich ciselirten Scheiden. Eine der reichsten Sammlungen von Prachtgegenständen aller Art findet sich in der k. Schatzkammer der Residenz zu München. Nicht minder merkwürdig ist das gemalte Inventar dieser Kostbarkeiten, ausgeführt von der Hand *Hans Muelich*'s, jetzt im Besitz von Hefner-Alteneck's, schon deshalb von hohem Werth, weil manches der dargestellten Prachtstücke längst verschwunden ist. Die Gegenstände sind auf Pergament mit deckenden Farben und Gold meisterlich ausgeführt. Dazu gehört in demselben Besitz eine

[1]) J. Neudörffer's Nachrichten von den vornehmsten Künstlern etc. (Nürnberg 1828.) S. 33 fg.

Reihenfolge von Entwürfen jenes Münchener Meisters zu Pokalen und Schmucksachen aller Art. Muelich ist darin der eigentliche Nachfolger Hans Holbeins; seine Arbeiten zeichnen sich durch schwungvollen Umriss, eleganten Aufbau und treffliche Verwerthung figürlichen Beiwerks aus.

Ferner ist auch an den Waffen der Zeit, die neben den Trinkgefässen in Deutschland den vornehmsten Gegenstand der Liebhaberei bildeten, die künstlerische Ausstattung mit jeder Art von Goldschmiedarbeit, aber auch mit Elfenbeinschnitzereien und eingelegten Ornamenten eine wahrhaft bewundernswerthe. Köstliche Beispiele sieht man in der Ambraser Sammlung zu Wien, Einiges im Nationalmuseum zu München, in grösster Fülle und Auswahl aber im historischen Museum zu Dresden.[1]) Schon die reiche Mannigfaltigkeit der Form beweist die Vorliebe für diese Gegenstände. Neben dem Ritterschwert und dem gewaltigen Zweihänder kommt bald der zierlichere Stössdegen auf; dazu der Dolch, der besonders zu reicher Ausstattung Anlass gab. Für den Griff und die Scheide solcher Waffen, die in erster Linie zum Prunk getragen wurden, verwendete man jede Art kunstreicher Ausstattung und jedes kostbare Material, meistens in höchst geschmackvoller Weise. Aber auch die gewöhnlicheren Angriffswaffen, die mannigfach gestalteten Spiesse, meist mit breiten messerförmigen Spitzen, die Partisanen und Hellebarden, endlich die Streithämmer, Kolben und Aexte werden künstlerisch geschmückt. Wenigstens bedeckt man ihre Stahlflächen mit damascirten oder geätzten Ornamenten, welche oft zum Schönsten gehören, was die Flächendekoration dieser Zeit aufzuweisen hat. Dasselbe ist der Fall bei den Handfeuerwaffen, von der schwerfälligen Bombarde und Muskete bis zur beweglicheren Pistole und der Jagdbüchse. Hier entspricht der feinen Ornamentation des Rohres eine nicht minder reiche Ausstattung der Schäfte und Kolben, die besonders mit eingelegten oder erhaben geschnitzten Elfenbeinfiguren oder mit Gold- und Silberzierden geschmückt werden. So bieten diese Waffen einen Ueberblick über das, was die verschiedensten Kunstgewerbe der Zeit zu leisten vermochten.

Daran schliesst sich die nicht minder glanzvolle Arbeit der Harnischmacher oder Plattner. Was an Prachtrüstungen in öffentlichen Sammlungen noch erhalten ist, zeigt uns die Thätigkeit auf diesem Gebiet in wahrhaft unglaublicher Vielseitigkeit. Gegenüber der Einfachheit mittelalterlicher Rüstungen wird grade hier offenbar, welche Umgestaltung durch die Renaissance in die

[1]) Vgl. die schöne photogr. Publikation von Hanfstängl.

Ausstattung dieser Dinge kam. Erst jetzt werden die Rüstungen Gegenstand künstlerischer Behandlung. Man wetteifert in neuen Erfindungen, um dem Metall den höchsten Glanz der Ausstattung zu verleihen. Wichtig wurde namentlich das im Anfang des 16. Jahrhunderts in Nürnberg erfundene Aetzen in Metall, sodann die Tauschirarbeit, bei welcher man Flachornamente in Gold oder Silber einschlägt. Mit diesen Hülfsmitteln, zu denen die Gravirung und Vergoldung, das Treiben, Bohren und Schneiden des Metalls sich gesellte, wurden die Rüstungen, besonders die zum blossen Prunk gemachten Stücke, unter dem Einfluss der Renaissance oft wahre Wunderwerke künstlerischer Vollendung. Die Ornamente, mögen sie in schmalen Bändern die einzelnen Stücke einfassen oder in freiem Erguss über die ganzen Flächen sich ausbreiten, mögen sie als flache Zeichnung eingelegt oder in erhabener Arbeit getrieben sein, sind nicht selten

Fig. 17. Aus den Entwürfen zu Prachtrüstungen. München.

von mustergültiger Schönheit (Fig. 17). Das ganze ornamentale Gebiet der Renaissance hat hier seine Verwendung gefunden: Akanthus- und andere Blumenranken, gemischt mit Masken, phantastischen Bildungen, Schlangen, Vögeln, Insecten und anderem Gethier, dann wieder Gruppen von Waffen zu Trophäen geordnet, aber auch historische Compositionen, Schlachtscenen, Mythologisches in reicher Abwechselung erhebt diese Werke oft zum Range hoher Kunstschöpfungen. Seit 1550 etwa mischt sich darin das spätere Ornament der barocken Schnörkel, Cartouchen und Voluten ein, welches in seiner derberen Weise freilich zu unschöner Ueberladung führt und jene feinere Ornamentik zuletzt verdrängt. Ganz herrlich ist eine Anzahl von Prachtrüstungen in der Ambraser Sammlung zu Wien und im historischen Museum zu Dresden, hier besonders die Rüstung Kurfürst Christian's II von *Desiderius Colmann* in Augsburg gearbeitet. Im National-

museum zu München ist bemerkenswerth die Rüstung des Erzbischofs von Salzburg, Wolf Dietrich von Raitenau († 1617). Aus dem vertieften, dunkel gekörnten Grunde heben sich die Ornamente, Figuren, Waffenstücke in Gold hervor, aber sämmtlich flach gearbeitet, eine besonders wirksame Art der Tauschirung. Zum Schönsten der ganzen Zeit gehört auch der Schild im Kensington Museum zu London, 1552 von *Georg Sigmann* in Augsburg ausgeführt. Er enthält in erhaben getriebener Arbeit in der Mitte ein Medusenhaupt, ringsum Scenen eines römischen Sieges mit Opfern und dergleichen in vollendet freiem Stil, maassvoll und klar in der Ornamentik. Solche Werke pflegte man früher ohne Weiteres dem Benvenuto Cellini oder andern Italienern zuzuschreiben; jetzt wissen wir, dass die besten deutschen Meister den berühmtesten italienischen auf diesem Felde völlig ebenbürtig waren, und dass z. B. *Jörg Seusenhofer* von Innsbruck durch Franz I an den französischen Hof gerufen wurde, um für den König und die französischen Grossen Rüstungen auszuführen.[1]) Auch die Entwürfe zu Rüstungen (Fig. 18), welche Hefner-Alteneck im Kupferstichkabinet zu München aufgefunden hat,[2]) tragen meistens die Embleme Franz I und Heinrich's II, liefern also einen neuen Beweis von der Geltung, welche die deutschen Harnischmacher im Auslande besassen.

An diese Prachtwerke mögen sich die bescheidneren Arbeiten der Eisenschmiede reihen, die ebenfalls durch höchste technische Vollendung und sinnreiche Erfindung sich zum Werth von Kunstwerken erheben.[3]) Die Ausstattung des Hauses und seiner Umgebung ist es zunächst, was hier in Betracht kommt. Die Schlösser und Thürbeschläge, sowie die Thürklopfer erfreuen sich der reichsten Ausbildung und werden in ihren Flächen häufig durch eingegrabene und geätzte Ornamente, bisweilen selbst durch Vergoldung und Tauschirarbeit geschmückt. Die Eisenarbeit hatte im Mittelalter selbst während der Herrschaft der Gothik sich am meisten dem Despotismus der architektonischen Form zu entziehen gewusst und ihre Gebilde in freier Ornamentik gestaltet. Dennoch war sie nicht ganz frei von der Spielerei mit Maasswerk geblieben, und ihr Pflanzenornament trug das Gepräge des spätgothischen Naturalismus. Derbe Kraft, handwerkliche Gediegenheit ist aber allen jenen Schöpfungen eigen. Die

---

[1]) D. Schönherr im Archiv für Gesch. und Alterthumskunde Tyrols. 1864. I. S. 84 ff. — [2]) Photographisch publicirt von Hefner v. Alteneck. München. Fol. — [3]) Vgl. die musterhaften Aufnahmen in Hefner-Alteneck's Eisenwerken etc. Frankfurt 1862.

Renaissance entwickelt nun die Thätigkeit des Eisenschmiedes zu freier künstlerischer Höhe. Zunächst wo es gilt Flächen zu dekoriren, geschieht dies oft mit dem ganzen Zauber der Ornamentik dieses Stiles. Besonders aber glänzt die Erfindung und Kunstfertigkeit der Meister in Herstellung der schmiedeeisernen Gitter, wie man sie an Portalen und Fenstern, besonders häufig

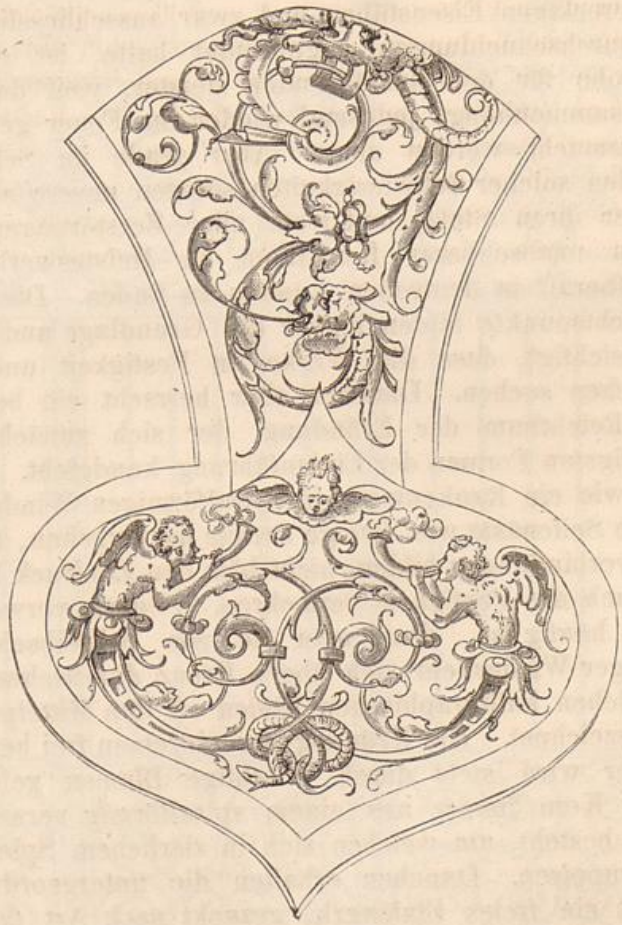

Fig. 18. Aus den Entwürfen zu Prachtrüstungen. München.

an dem Fenster über der Hausthür, bei Garteneingängen oder Brunneneinfassungen, endlich in den Kirchen zum Abschluss der Kapellen und des Chores, oder auch zur Einfassung des Taufsteins verlangte. An diesen Arbeiten hat die Schmiedekunst wahre Meisterstücke von Schönheit und Pracht geschaffen.

Das Prinzip derselben besteht darin, runde Stäbe in mannigfachen Verschlingungen und Durchschneidungen so miteinander

zu verbinden, dass das Ganze einen festen Zusammenhalt bildet. Dieser wird nicht blos dadurch hergestellt, dass an den durchschneidenden Stellen Bänder angebracht werden, sondern noch häufiger dadurch, dass man das Stabeisen durcheinander steckt, indem man an den Ueberkreuzungspunkten ein sogenanntes geschwelltes Auge einem der Stäbe anschmiedet, durch welches der andre Stab gesteckt wird. Diese Technik, die man früher nur bei viereckigen Eisenstäben und zwar ausschliesslich in gradlinigen Durchschneidungen angewendet hatte, ist eine wahre Geduldsprobe für den ausführenden Meister, weil das Werk in seinem Zusammenhange jedesmal wieder ins Feuer gebracht und glühend gemacht werden muss. Aber grade im Schaffen und Ueberwinden solcher Schwierigkeiten suchten unsere alten Kunsthandwerker ihren Stolz, und trotz aller Zerstörungen ist noch immer ein unabsehbarer Reichthum an Meisterwerken dieser Technik überall in deutschen Landen zu finden. Die konstructiven Gesichtspunkte bilden immer die Grundlage und sind stets so berücksichtigt, dass die Werke an Festigkeit und Solidität ihres Gleichen suchen. Daneben aber herrscht ein bewundernswürdiger Reichthum der Erfindung, der sich zunächst in den mannigfaltigsten Formen der Linienführung kundgiebt. Man zieht die Stäbe wie ein Rankenwerk in spiralförmigen Windungen und lässt kleine Seitenäste wie Zweige daraus hervorgehen, die ebenso viele Querverbindungen bilden, nicht blos den Eindruck bereichern, sondern auch die Festigkeit vermehren. Sodann verwendet man die Stäbe häufig so, dass man sie wie Schreibschnörkel in regelmässiger Wiederkehr sich über's Kreuz durchschneiden lässt und mit solchen kalligraphischen Linien oft den Mittelpunkt eines Gitters auszeichnet. Die Krönung der einzelnen frei heraustretenden Glieder wird stets durch prächtige Blumen gebildet, bei denen der Kern immer aus einem spiralförmig verschlungenen Eisendraht besteht, um welchen sich in zierlichem Spiel kleinere Ranken gruppiren. Daneben erhalten die untergeordneten Endungen oft ein freies Blattwerk, gezackt nach Art des Epheus und des Weinlaubs, oder in einfacherer Lanzettform. Endlich verlangt aber auch die Phantastik der Zeit ihr Recht, und sie übt es dadurch aus, dass sie seltsame Fratzen, Menschen- oder Thierköpfe und wunderliche Gestalten aller Art aus den Ranken hervorwachsen lässt. Diese figürlichen Beiwerke erhalten dann durch kräftige Einkerbungen eine noch markigere Charakteristik, und schliesslich wird das ganze Gitter mit Farbe überzogen, oder wenigstens schwarz angestrichen, an Blumen, Blättern und andern ornamentalen Zuthaten aber vergoldet. Wir geben als Bei-

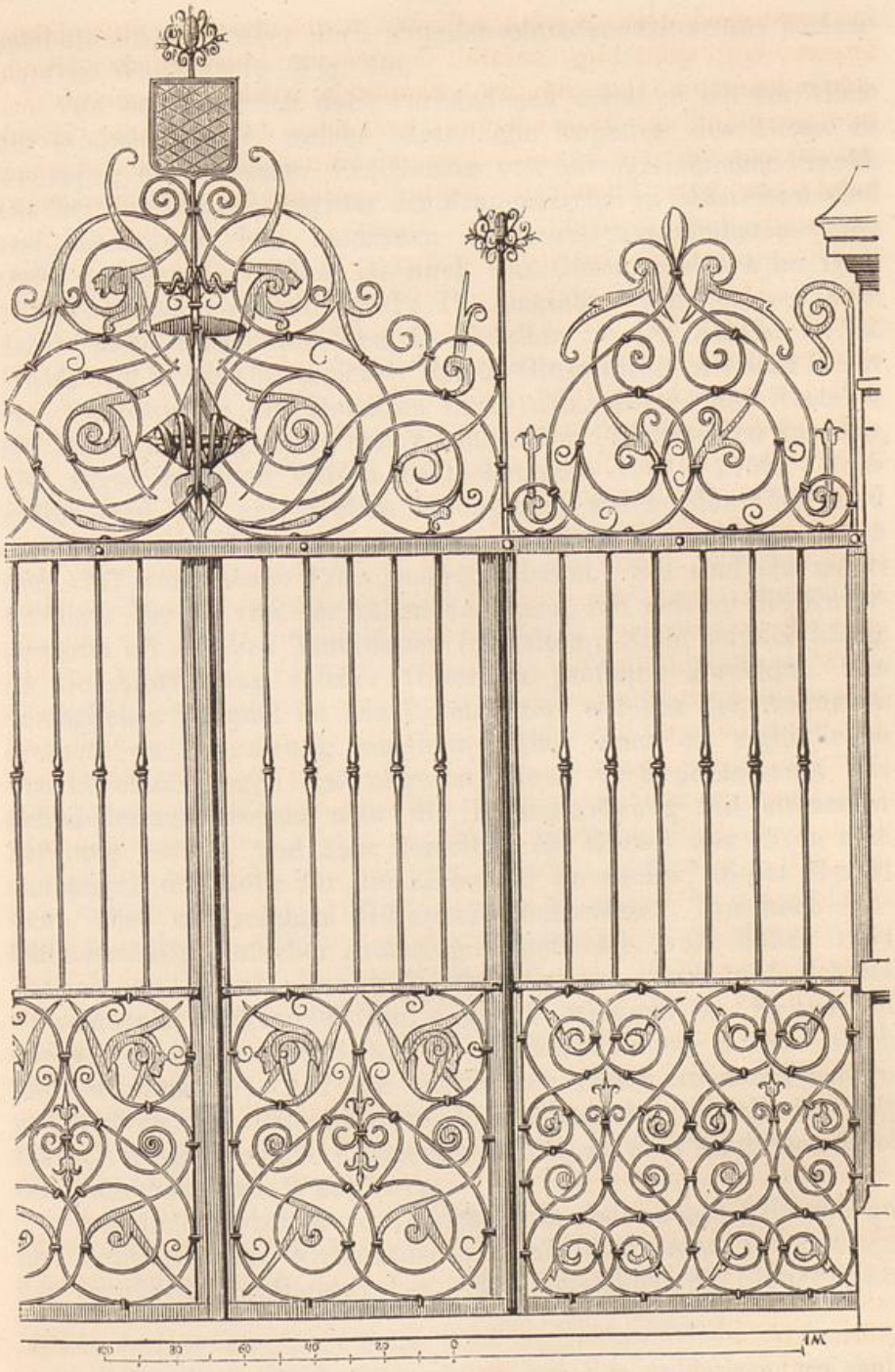

Fig. 19. Eingang in den Schlossgarten des Grafen von Königsegg zu Aulendorf.
(Nach Dollinger.)

spiel ein schönes, aber noch ziemlich einfaches Gitter aus Aulendorf in Würtemberg (Fig. 19).

Von den zahlreich noch vorhandenen erwähne ich vor Allem die schönen Gitter, welche sämmtliche Kapellen des Doms zu Freising abschliessen. Ein Ganzes von unvergleichlicher Pracht. Die herrlichen Kapellengitter der Frauenkirche zu München sind erst neuerdings dem modernen Restaurationsvandalismus zum Opfer gefallen. Trefflich ist auch das Gitter, welches im Dom zu Prag das Grabmal Karl's IV umgiebt. Ein anderes vom Jahre 1599 umschliesst den Doppelaltar in der Kirche zu St. Wolfgang in Oberösterreich.[1]) Reiche Gitter dieser Art sind ferner vor den Kapellen des Doms zu Constanz, ebenso am Westchor des Doms zu Augsburg und an mehreren Chorkapellen daselbst, hier sogar mit den späten Bezeichnungen 1691—1709. Noch später sind die prachtvollen Eisengitter, welche den Chor und das Sacramentshäuschen im Münster zu Ulm abschliessen, 1713 und 1737 von *Johann Vitus Bunz* gearbeitet. Sie sind ein merkwürdiger Beweis von der zähen Ausdauer, mit welcher die Kunstgewerbe oft an alten Traditionen festhalten. Nicht minder häufig ist die Anwendung solcher Gitter zu profanen Zwecken. Ein vorzügliches Beispiel ist das Prachtgitter, welches den Augustusbrunnen zu Augsburg umgiebt. Aber auch zu eigentlichen Brunneneinfassungen im engeren Sinne verwendete man das Schmiedeeisen, indem man die Brunnenöffnung mit steinerner Brüstung versah, und über derselben ein Gerüst aus Eisen zum Aufhängen der Rolle für die Zieheimer anbrachte, dieses Gerüst dann aber mit reichem Gitterwerk bekleidete. Ein noch verhältnissmässig einfacher dreiseitig aufgebauter, vom Jahre 1564 ehemals zu Neunkirchen in Niederösterreich, jetzt auf Schloss Stixenstein aufgestellt; ein ungleich reicherer zu Bruck an der Mur vom Jahre 1626, und noch manche andere in Oesterreich und Steiermark.[2]) Auf die zahlreichen Gitter an den Fenstern und Thüren von Privathäusern hier einzugehen würde zu weit führen. Ausgezeichnete Fenstergitter z. B. an dem späteren Flügel des Rathhauses zu Würzburg.

Aehnliche Arbeiten verwendete man sodann mit Vorliebe an den Schilden der Wirthshäuser, Zunftstuben oder Werkstätten der verschiedenen Handwerker. Man umkleidete die Stangen, an

[1]) Ueber österreichische Eisenarbeiten vgl. den gediegenen, mit zahlreichen trefflichen Illustrationen ausgestatteten Aufsatz von H. Riewel in den Mitth. der Centr. Comm. 1870. XV. S. 39 ff. — [2]) Vergl. den Aufsatz in den Mitth. der Centr. Comm. XV. Fig. 46.

welchen die Gitter aufgehängt wurden, mit verschlungenen Ranken, welche das Dreieck zwischen den eisernen Trägern ausfüllen. Die beifolgende Abbildung (Fig. 20) ist von dem Schilde einer Schmiede in Ravensburg genommen. Aehnliche sieht man in Rothenburg a. d. Tauber und andern Orten. Dahin gehören ferner die eisernen Träger, welche die aus Kupfer oder Eisenblech getriebenen phantastischen Wasserspeier der Renaissancezeit stützen. Ein treffliches Beispiel vom Landhause zu Graz, ein anderes vom alten Schloss zu Stuttgart ist in den Mittheilungen der Centralcommission abgebildet.[1]) Andere sieht man noch an manchen Orten an alten Schlössern und Bürgerhäusern. Sodann kommen bisweilen noch reich verzierte Träger oder Gehäuse an den Hausglocken vor, welche man über der Hausthür draussen anzubringen pflegte. Beispiele der Art in Ischl, Hallstadt, Steyer,[2]) u. s. w. — Aber auch sonst hat die Schmiedekunst das Innere und Aeussere der Häuser mit ihren trefflichen Schöpfungen ausgestattet und durch dieselben wesentlich zu dem heitern Charakter der Renaissancegebäude beigetragen. Ich erinnere nur an die Leuchter und Lichtständer mancherlei Art,[3]) die Bettgestelle,[4]) die Wetterfahnen und Kreuze, endlich die zierlichen kleinen Kästchen, deren Flächen durch geätzte Ornamente auf dunklem, gekörntem, mit hellen Punkten ganz durchsetztem Grunde sich prächtig abheben.[5])

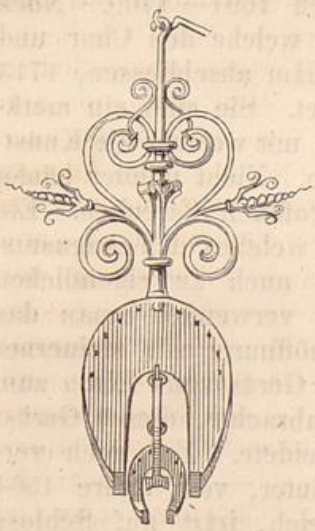

Fig. 20. Von einem Schilde in Ravensburg. (Nach Dollinger.)

Mit alledem sind die verschiedenen Richtungen der Metallarbeit dieser Zeit noch nicht erschöpft. Vom kleinsten bis zum grössten Geräthe des Lebens wird jeder Gegenstand durch die Kunst geadelt, und selbst das bescheidenste Material gewinnt durch die Behandlung erhöhten Werth. Dass grade in Deutschland man mit Vorliebe das Tafelgeschirr aus edlem Metall, oder wenigstens aus Kupfer und besonders aus Zinn anzufertigen liebte, haben wir früher bereits gesehen. Schon Luther klagt über die Verschwendung, welche die Deutschen mit derlei Geräth

---

[1]) A. a. O. Fig. 85 u. 86. — [2]) A. a. O. Fig. 80—82. — [3]) A. a. O. Fig. 67—79. — [4]) A. a. O. Fig. 94. — [5]) Schöne Beispiele dieser Art in Hefner-Alteneck's Eisenwerken, besonders Taf. 2. 42. 47.

trieben. Im weiteren Verlauf des Jahrhunderts bilden die mit kostbarem Geschirr beladenen Büffets einen Gegenstand des Ehrgeizes. Grosse Platten, Schüsseln und Schalen, Teller und Näpfe sowie Confectträger und Kühlgefässe variiren in den mannigfaltigsten Formen und werden mit getriebenen oder flachen gravirten Ornamenten und figürlichen Darstellungen in klassischem Stil bedeckt. Auch die Löffel und Messer sowie die erst langsam in Gebrauch kommenden Gabeln werden beliebte Gegenstände für die erfindungsreiche Thätigkeit des Gold- und Silberschmiedes. Interessante Beispiele im Nationalmuseum zu München und in andern Sammlungen. Besonders zierlich sind die noch zahlreich vorhandenen Geschirre in Zinn, bei welchen die künstlerische Arbeit den Stoff adelt, indem sie die Flächen durch hübsche Ornamente, namentlich aber durch kleine Medaillons mit bildlichen Darstellungen belebt.

Dahin gehören ferner die Standuhren, welche namentlich in Augsburg und Nürnberg verfertigt wurden. Hier fand der Sinn der damaligen Meister Anlass, das Werk nicht blos durch allerlei künstliche Einrichtungen und neckisches Spiel mit Figuren, welche ausser den Tagesstunden das Jahr, den Monat, den Lauf der Gestirne anzeigen, auszustatten, sondern auch durch die ganze künstlerische Anordnung und Ausschmückung hervorzuheben. Die Gesammtform ist bei diesen Werken gewöhnlich eine streng architektonische, so dass in kleinem Maassstab irgend ein Bauwerk mit Säulen und Gebälk nachgebildet wird. Am beliebtesten sind dabei Nachahmungen von Kuppelbauten, die überall als das höchste architektonische Ideal dieser Zeit sich geltend machen. Einige Beispiele sieht man im Nationalmuseum zu München; besonders lehrreich aber ist eine ganze Reihe solcher Uhren im historischen Museum zu Dresden. Eine grosse astronomische Uhr, 1568 nach Angaben August's I gearbeitet, zeigt quadratischen Aufbau, in zwei Geschossen mit doppelten Säulenstellungen, unten dorischen oben korinthischen, besetzt, von einem kuppelartigen Aufsatz bekrönt, das Ganze vergoldet, abwechselnd mit silbernen und silbervergoldeten Figürchen und Reliefs und mit Emailornamenten an den Einfassungen, den Postamenten und anderen passenden Orten geschmückt. Mehrere kleinere Uhren sind ebenfalls als elegante Kuppelbauten ausgebildet. Dagegen zeigt die 1591 von *Paul Schuster* in Nürnberg verfertigte Uhr eine noch in gothisirender Form schlank durchgeführte Spitze, die in sehr origineller Weise aufgebaut und mit Renaissancedetails geschmückt ist.

Nichts giebt uns indess eine klarere Vorstellung von dem mächtigen künstlerischen Bedürfniss jener Zeit, als die Thatsache, dass sogar das grobe Feldgeschütz Gegenstand ornamentaler Behandlung und elegantester Durchbildung wurde. Selbst Meister wie Albrecht Dürer liessen sich herbei auch diesem Gebiete ernsthafte Studien zu widmen und für die Geschütze nicht blos die zweckmässigste Construction, sondern auch die eleganteste Form und Ausstattung zu ersinnen. Aus manchen noch erhaltenen Beispielen hebe ich nur die Reihe schöner Geschützrohre heraus, welche vor dem Zeughaus in Augsburg aufgestellt sind und sich nicht blos durch ebenso markige als feine Profilirung, sondern auch durch schöne Ornamente und passenden figürlichen Schmuck auszeichnen. Was kann z. B. sinnreicher sein, als wenn der Schlund solcher Geschützrohre als geöffneter Löwenrachen charakterisirt wird! —

Zu den wichtigsten Kunstgewerben der Zeit gehört nun auch die Töpferei (Hafnerei). Doch nimmt Deutschland hier bei Weitem nicht die hohe Stellung ein, welche Italien durch seine Majoliken und Frankreich durch seine Fayencen behauptet. Vielmehr begnügt man sich, auf dem im Mittelalter betretenen Wege fortzufahren und bei der blossen Steingutfabrikation und der sogenannten Mezza Majolica stehen zu bleiben. Aber in der Ausbildung der Gesammtform und in der Ornamentation gewinnt die Renaissance etwa seit der Mitte des 16. Jahrhunderts auch hier bestimmenden Einfluss. Während das vornehmere Geschirr überwiegend von Metall hergestellt wird, erhalten die gewöhnlichen Gefässe des Lebens ihr Gepräge durch den Töpfer. Die Gefässe sind entweder hellgrau oder gelblich, hellbraun, lederfarben, theils oder ganz glasirt, oder endlich mit hellblauem Anflug und dunkelblauen Zeichnungen bei durchgängiger Glasur. Letztere sind vorzugsweise plastisch ausgebildet, mit kräftigen scharfen Profilirungen und mit aufgepressten Ornamenten, welche meistens Figürliches und Vegetatives mischen. Diese einfachen Gefässe, Krüge, Kannen und Becher, gehören zu den stilvollsten Schöpfungen der Zeit. Zweckvoll in der Gesammtform, energisch in der Profilirung, sparsam und angemessen in der Austheilung der Ornamente, sind sie wahre Muster einer sinnigen Gefässbildnerei. (Fig. 21.) Die Hauptstätten der Anfertigung in Deutschland befanden sich am Niederrhein, namentlich zu Köln, in den Niederlanden zu Delfft, dann in Nürnberg, Creussen bei Bayreuth, Strehla in Sachsen, Mansfeld, Regensburg und Augsburg.

Noch grössere Bedeutung gewann die Hafnerei indess für die unmittelbare Ausstattung der Gebäude durch die Anfertigung

von Fliesen mit farbiger Glasur, welche man zur Bekleidung der Fussböden, zum Theil auch der Wände, vor Allem aber zum Aufbau der Oefen verwendete. Dies Alles war zwar schon im

Fig. 21. Glasirter Krug. (Nach Dollinger.)

Mittelalter geschehen, aber die Renaissance brachte auch hier einen reicheren Kreis von Anschauungen und gesteigerte Freiheit in Verwendung der Formen. Die glasirten Kachelöfen gehören in Deutschland und der deutschen Schweiz wesentlich zur

Ausstattung der Wohnräume, denen sie mit ihren heiteren Farben als behaglichster Schmuck dienen. Der Ofen besteht aus einem

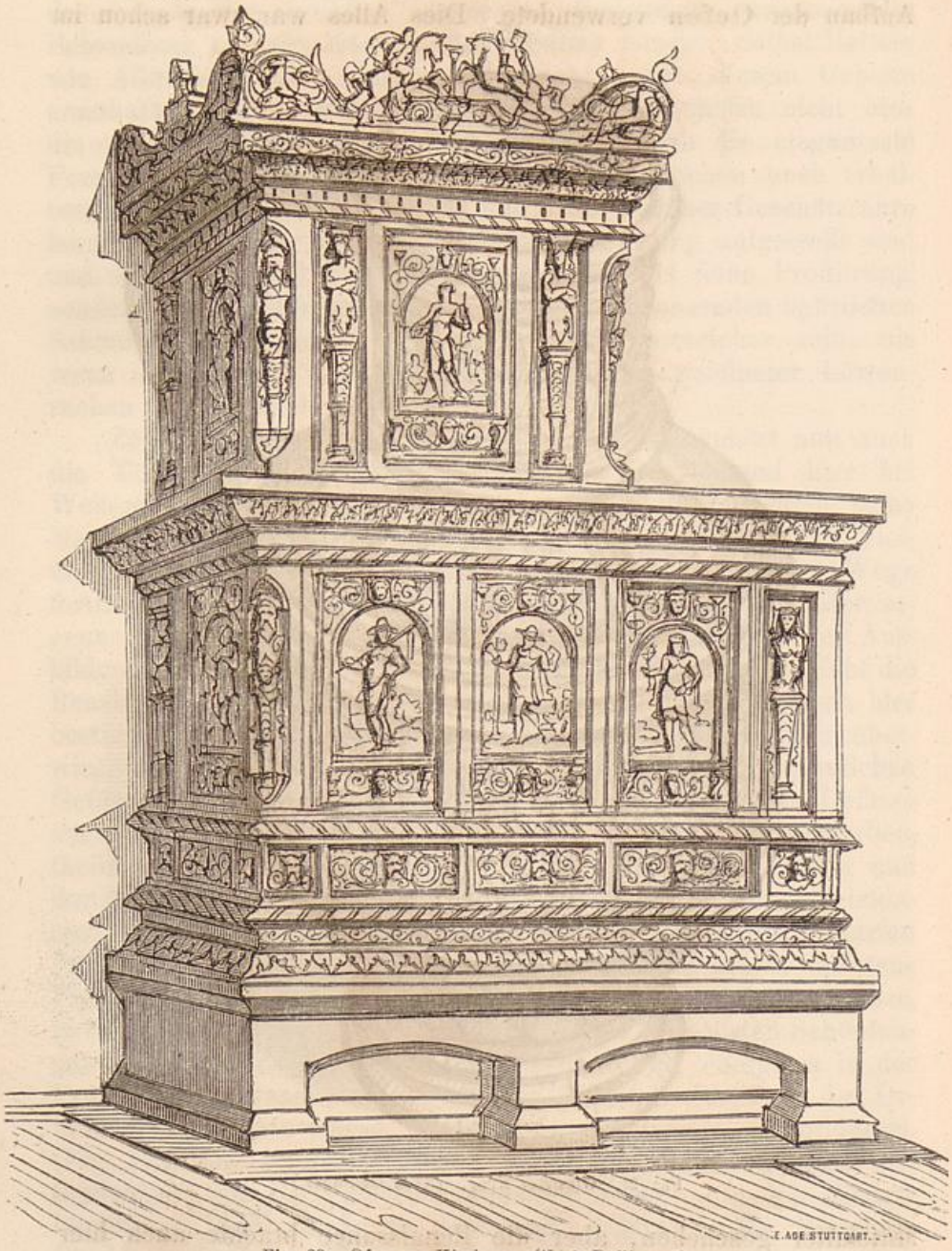

Fig. 22. Ofen aus Kisslegg. (Nach Dollinger.)

breiteren Unterbau, der auf meist plastisch gestalteten Füssen ruht, und aus welchem ein schmalerer Oberbau aufsteigt (Fig. 22).

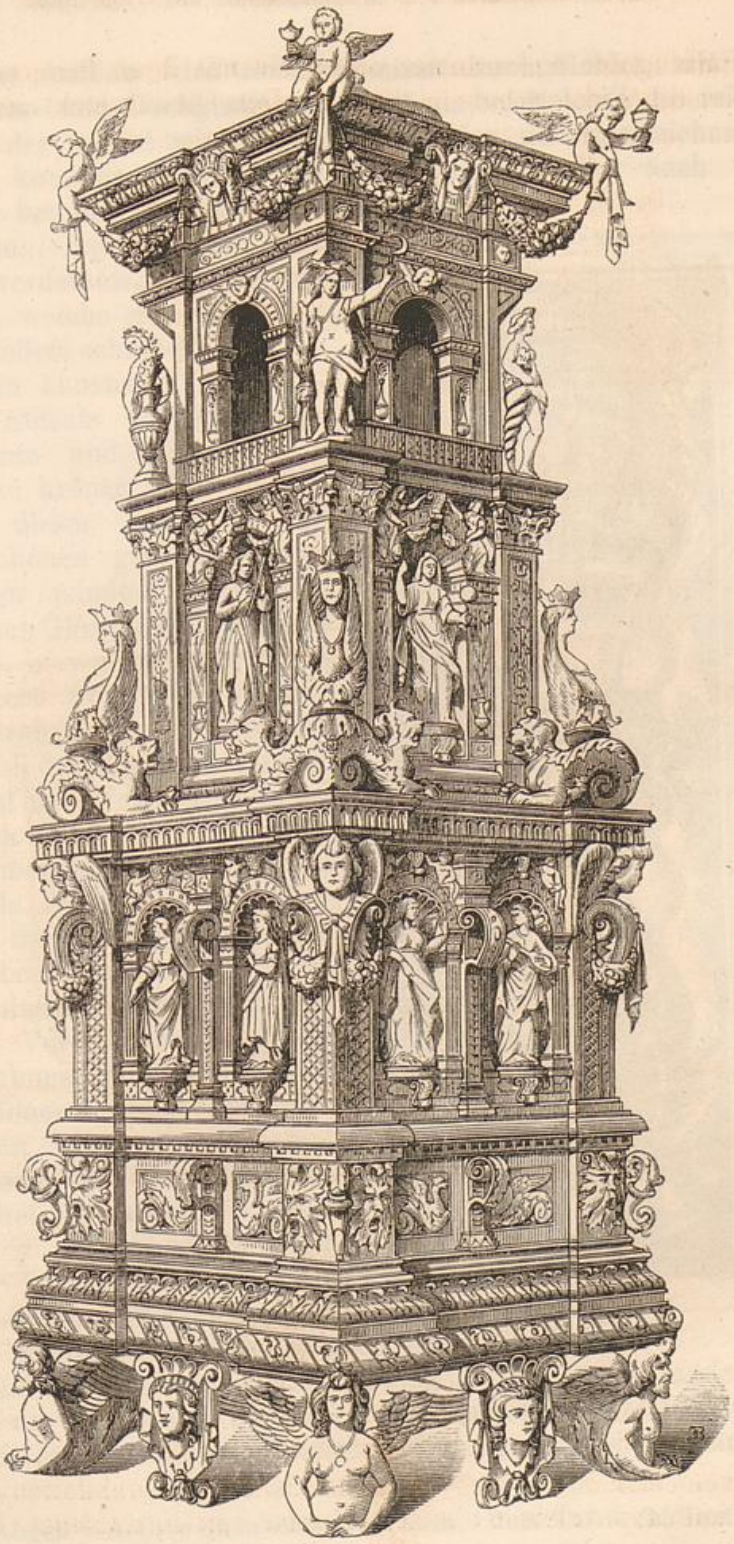

Fig. 23. Ofen aus dem Rathhause in Augsburg.

Der ganze Aufbau wird architektonisch durchgebildet, mit kräftigen Fuss- und Deckgesimsen versehen, bei welchen die reichen Formen der Antike mit Eierstab, Kymatien und dergleichen zur Geltung kommen. Hermen und Karyatiden, aber auch wohl Pilaster betonen die vertikale Gliederung, und die einzelnen Felder werden als Bogennischen gebildet, welche man mit figürlichen Reliefs schmückt. Endlich pflegt ein kunstreich durchbrochener Aufsatz verschlungener Ornamente und Figuren das Ganze zu krönen. Die meisten Werke dieser Art sind mit einer schönen grünen, andere mit einer minder erfreulichen schwarzen Glasur überzogen. Ein Beispiel, in welchem die architektonische Form noch einfach und streng, die Dekoration maassvoll den Hauptlinien untergeordnet erscheint, bietet der beigegebene Ofen aus Kissleg in Würtemberg. Andere treffliche Beispiele theils vollständig erhalten, theils aus einzelnen Kacheln bestehend, bewahrt das Germanische Museum zu Nürnberg. Vereinzeltes auch im Nationalmuseum zu München. Ein schönes Exemplar, inschriftlich von *Georg Vessl*, Hafner in Creussen, der um 1600 lebte, gearbeitet, ist im Heubeck'schen Hause zu Nürnberg.[1]) Von grosser Pracht ist ein Ofen auf der Veste zu Coburg. Mehrere schöne grünglasirte Oefen, aber mit blau ornamentirten Einsatzstücken auf weissem Grunde sieht man in der Trausnitz bei Landshut. Von der höchsten Pracht sind aber die grossen schwarzglasirten Oefen in den vier Eckzimmern

Fig. 24. Ornament an einem Nürnberger Ofen.

[1]) Abgeb. v. A. Ortwein in seiner D. Renaiss. I Heft. Taf. 6. (Im Text Taf. 4.)

des Rathhauses zu Augsburg.[1]) Hier ist indess Alles, wie unsre Abbildung (Fig. 23) zeigt, schon mit den phantastischen Formen des beginnenden Barockstils durchsetzt, so dass das plastische Beiwerk die Architektur überwuchert. Am empfindlichsten berühren die auf dem Bauch rutschenden Figuren, welche als Füsse das Ganze stützen. Auch sind im Aufbau die architektonischen Glieder zu sehr dem Steinbau nachgebildet, während die früheren Oefen sich in der Regel dadurch auszeichnen, dass sie die architektonische Form den Bedingungen des Materials trefflich anzupassen verstehen.

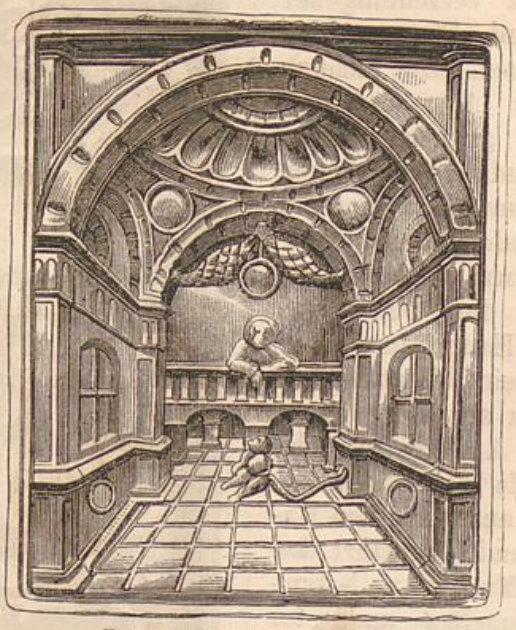

Fig. 25. Ofenkachel. Nürnberg.

Dagegen herrscht in der Mehrzahl dieser Werke ein gesunder tektonischer Sinn und eine ächt künstlerische Behandlung. Schon die Abwechselung zwischen den streng baulichen Gliedern, dem vegetabilischen oder gemischten Ornament und den selbständigen figürlichen Scenen ist von grossem Reiz. Von der Behandlung des Ornaments mag ein Fries von einem Ofen des Germanischen Museums in Nürnberg (Fig. 24) eine Anschauung geben. Die figürlichen Darstellungen umfassen Geschichte, Mythologie und mit besonderer Vorliebe Allegorisches. Gestalten des römischen

[1]) Zwei derselben abgeb. in den Archit. Studien, herausg. vom Arch. Verein am Polytechn. in Stuttgart. Heft 9. Bl. 4.

Alterthums, deutsche Kaiserbilder, Apostel und andere Heilige, die Jahreszeiten, die Welttheile, die Sinne, die Elemente, aber auch mancherlei Scenen aus dem wirklichen Leben, besonders erotischer Art, findet man an diesen Oefen; mit einem Worte, Alles was die Zeit irgend geistig bewegt. Selbst kleine Architekturstücke sind gelegentlich angebracht, wie die beifolgenden Proben von einem Ofen im Germanischen Museum zu Nürnberg beweisen. In Figur 25 ist es ein kleiner Kuppelbau, die Lieblingsidee der Zeit, in welchen wir blicken. Er zeigt sich in den kräftigen Formen einer ausgebildeten Renaissance durchgeführt.

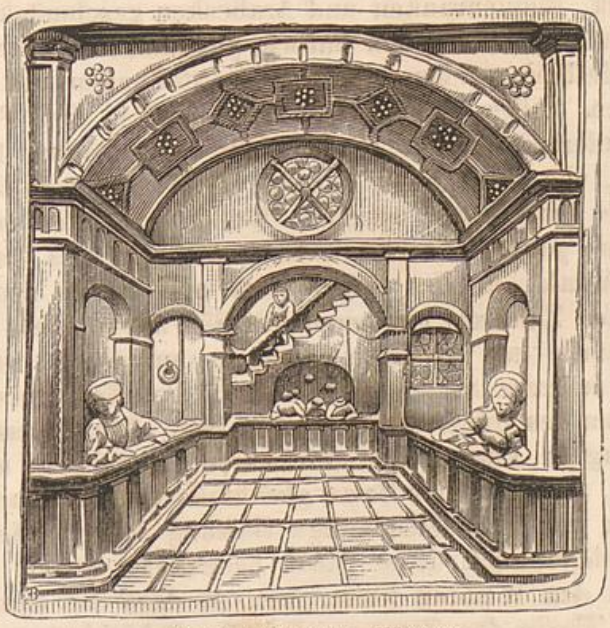

Fig. 26. Ofenkachel. Nürnberg.

Ueber die Galerie, die den Raum abschliesst, beugt sich eine menschliche Gestalt und schaut einem Kinde zu, das von einem Leitriemen gehalten, am Boden hockt. Auch die kleine Darstellung in Figur 26 lässt uns einen Blick in einen stattlichen Renaissanceraum thun, der mit einem kassettirten Tonnengewölbe bedeckt ist. Eine Galerie mit niedriger Balustrade umgiebt auf drei Seiten den Raum und durch die Bogenstellung im Hintergrunde fällt der Blick auf eine Treppe, die zum Obergeschoss hinaufführt.

Besonders vielseitig und lang andauernd hat die Schweiz[1]) die Ofenfabrikation gepflegt. Noch jetzt ist eine grosse Zahl von

[1]) In meiner Abhandlung über die alten Oefen der Schweiz, namentlich im Kanton Zürich (in den Mitth. der Ant. Gesellsch. in Zürich. Bd. XV.

kunstreichen Oefen dort erhalten, und namentlich sind es die nordöstlichen Theile des Landes, welche sich darin auszeichnen. Der Hauptsitz dieser Industrie war hier Winterthur, wo die Familie *Pfau* und neben ihr die *Erhart* eine Anzahl geschickter Hafnermeister und Ofenmaler lieferte. Auch hier beginnen die Oefen mit einfarbiger Glasur, und zwar wie es scheint, ausschliesslich grüner. Solcher Art sind die beiden Oefen auf der Mörsburg bei Winterthur und der schöne in dem Herrenhause zu Wülflingen. Die Dekoration gestaltet sich reich, die Gliederungen sind elegant profilirt, die Pilaster und Friese mit Masken, Muschelwerk, Blumenranken und Arabesken geschmückt. An dem Ofen zu Wülflingen kommen barock phantastische Hermen dazu, und die Reliefbilder geben biblische Darstellungen und genrehafte Liebesscenen. Alles das bewegt sich noch in den Formen des 16. Jahrhunderts, obwohl dieser Ofen das Datum 1645 trägt. Ein Beweis, wie lange in der Schweiz die Traditionen der früheren Renaissance festgehalten wurden. Bei diesen Oefen ist der Aufbau meistens polygon, sechs- oder achteckig, das Gesammtverhältniss schlank. In der Regel wird nun neben dem Ofen in der Ecke des Zimmers ein bequemer Sitz mit Rücken- und Armlehne ebenfalls mit glasirten Kacheln aufgebaut, zu welchem man über mehrere Stufen hinaufsteigt; zuweilen findet sich auf beiden Seiten des Ofens ein doppelter Sitz. Diese Sessel, welche für die betagten Eltern bestimmt waren, gestalteten sich um so behaglicher, als ihr hohler Raum gleichfalls vom Ofen aus erwärmt wurde, oder gar eine selbständige Heizung hatte. Die glasirten Fliesen, welche auch diese Sitze bedecken, setzen sich dann meistens an den Wänden weiter fort, so dass die dem Ofen benachbarten Theile des Zimmers dieselbe Bekleidung erhalten.

Sehr bald tritt nun aber an Stelle des einfarbig grün glasirten Ofens mit seiner ausschliesslich plastischen Durchbildung der vielfarbige mit überwiegend malerischer Behandlung. Anstatt der grünen Bleiglasur erhalten die jetzt grösser gewordenen Kacheln einen milchweissen Emailgrund, auf dessen Fläche die Ornamente wie die Bilder farbig gemalt werden. Ein leuchtendes und doch mildes Blau gewinnt die Ueberhand und bildet die Grundlage der Zeichnung. Daneben findet man in erster Linie Gelb und Grün, weiter auch Violet und Schwarz. Die Farben werden dünn und leichtflüssig aufgetragen, die Behandlung hat

---

Heft 4, mit Abb., wieder abgedruckt in meinen Kunsthist. Studien. Stuttgart 1869) habe ich Beiträge zu einer Geschichte der Oefen gegeben. Für Deutschland fehlt es leider noch an einer solchen Arbeit.

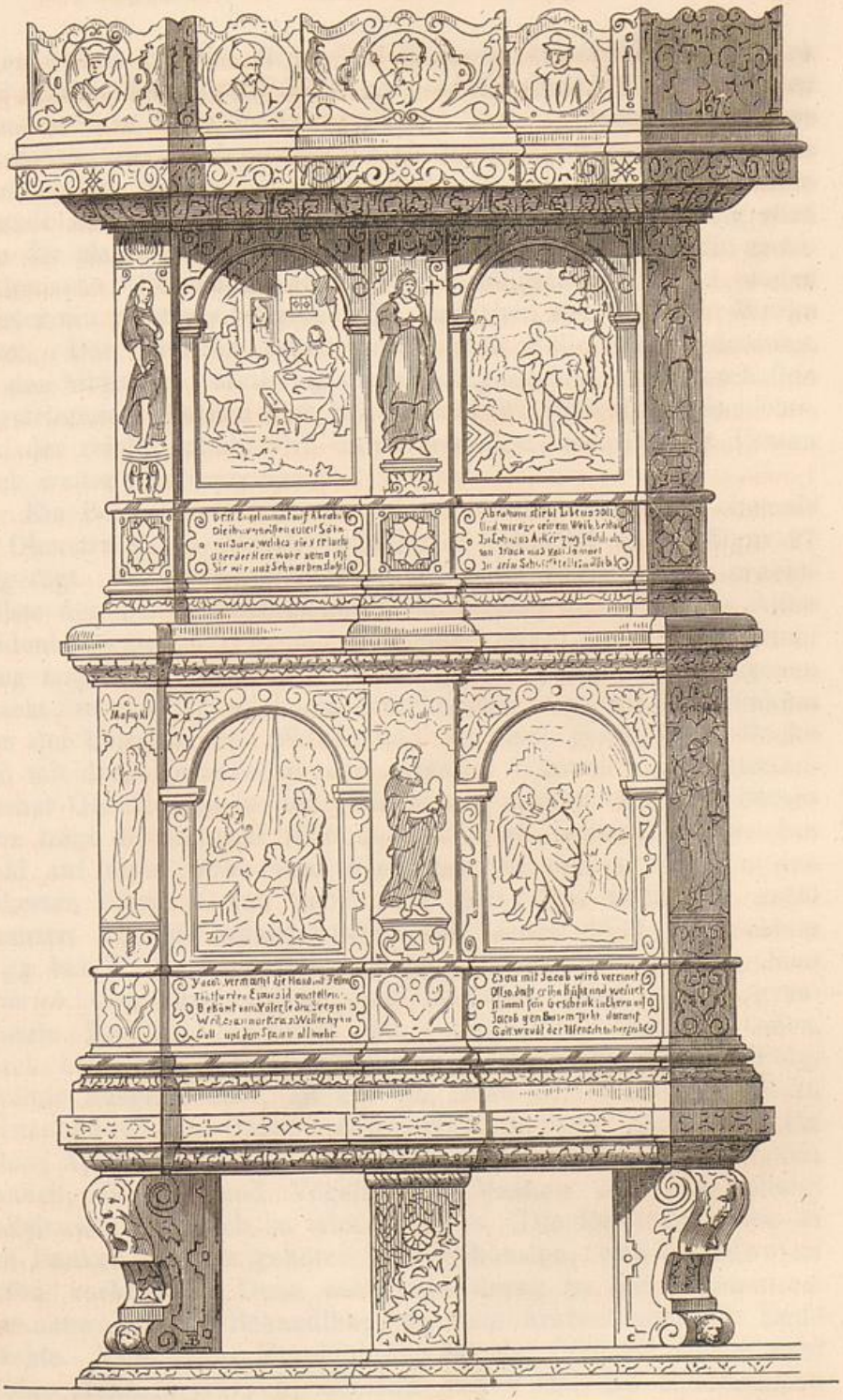

Fig. 27. Ofen aus Oberstrass. (Nach Lasius.)

einen flotten, kecken Zug. Der Eindruck dieser Werke ist reich und heiter, bei aller Pracht harmonisch und klar. Die Oefen behalten ihre volle Polychromie bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts; dann werden sie matter und vereinfachen die Farbenscala, bis im 18. Jahrhundert nur noch Blau auf weissem Grunde zurückbleibt. Zu Gunsten der malerischen Wirkung wird nun die plastische Behandlung zurückgedrängt und auch die architektonische Gliederung auf das Nothwendigste beschränkt, wobei wieder ein richtiges Stilgefühl die einfachen Meister dieser Werke leitet. Der bildliche Inhalt gewinnt an Fülle und Bedeutung, Zu den biblischen, mythologischen, allegorischen und genrehaften Darstellungen gesellen sich Scenen aus der Schweizer Geschichte, und der reiche Inhalt wird durch redselige Inschriften in Versen noch weiter ausgesponnen.

Ein Beispiel von dem Stil dieser Werke von einem ehemals in Oberstrass bei Zürich befindlichen Ofen ist unter Figur 27 beigefügt. Im VI. Kapitel geben wir unter Figur 67 das prachtvollste der uns bekannt gewordenen Werke, den Ofen des Alten Seidenhofes in Zürich, mit doppeltem Sitz. Aus dieser Zeichnung mag man sich eine Vorstellung bilden von der gediegenen Pracht, zu welcher solch ein farbenreicher Ofen mit dem dunklen Ton der holzgetäfelten Wände und der reich geschnitzten Decke und mit dem Farbenschimmer gemalter Wappen oder vaterländischer Geschichten in den Glasfenstern zusammenwirkt. Dieser Ofen trägt die Jahrzahl 1620 und das Monogramm L. P., welches wohl auf einen *Pfau* von Winterthur zu deuten ist. Zu den frühesten dieser Oefen gehört ein zum Theil noch mit grünglasirten Kacheln ausgestatteter vom Jahre 1607 im Schloss Elgg bei Winterthur. Ein anderer ebendort ist 1668 von *Hans Heinrich Graf* ausgeführt, der ebenfalls dabei ältere grünglasirte Kacheln verwendet hat. Einer der schönsten Oefen, durch besonders schwungvolle Ornamente und kräftige Polychromie ausgezeichnet, ist der im Haus zum Balusterbaum in Winterthur vom Jahre 1610. Hier herrscht namentlich ein ächter Arabeskenstil der Zeichnung, der mit fein entwickelten Ranken, Blumen und Vögeln, mit Masken und aufgerolltem Rahmenwerk trefflich zu wirken weiss. Die Passionsblumen in den Ranken am Sitz gehören zum Schönsten, was irgendwo an Oefen vorkommt. Denn sehr bald drang in die Ofenmalerei eine naturalistische Behandlung, die dem Arabeskenstil ein Ende machte. Von feiner Durchführung ist ein Ofen im Hause zum wilden Mann in Zürich, der zum ersten Mal die Heldenthaten der Schweizer Vorzeit in Bildern darstellt. Einen Ofen vom Jahre

1636 besitzt das Haus zum Lorbeerbaum in Winterthur. Er trägt das Monogramm D. P., welches auf einen Meister *David Pfau* zu deuten sein wird. Zu den grössten und prachtvollsten dieser Art gehören die beiden im Gemeindehaus zu Näfels befindlichen, die um 1646 entstanden sind. Endlich mögen noch die drei gewaltigen Prunkstücke erwähnt werden, welche die Stadt Winterthur 1696 den Zürichern in ihr neues Rathhaus stifteten. Der eine steht noch im Regierungsrathsaale, während die beiden andern beim Umbau des Grossrathsaales in den Saal des Kappelerhofes wandern mussten. Die spätere Entwicklung der Oefen fällt ausserhalb des Rahmens unserer Betrachtung.

Nicht in gleichem Umfange, aber doch immer noch in ansehnlichem Betriebe wird nun auch die Glasmalerei gepflegt. Theils verwendet man sie zur Herstellung von Trinkgläsern und Bechern, die im Wetteifer mit metallnen und thönernen Geschirren immer mehr in Gebrauch kommen. Von der Feinheit, welche die venezianischen Gläser in den Werkstätten von Murano gewannen, ist die deutsche Glasmacherei weit entfernt. Weder an Klarheit und Gleichmässigkeit des Materials, noch an Meisterschaft in der Behandlung desselben können die deutschen Erzeugnisse mit jenen wetteifern. Die eleganten graziösen Formen, die Kühnheit, in der gewagtesten und zartesten Ausspinnung der Glasfäden die besonderen Eigenschaften des Stoffes auf die äusserste Probe zu stellen, sind in den venezianischen Gläsern unerreicht geblieben. Man begnügte sich damit, diese köstlichen Geräthe auf dem Wege des Handels sich zu verschaffen. Was dann die deutschen Künstler Eignes schufen, schlug von vornherein einen entgegengesetzten Weg ein. Das Fabrikat ist derber, gleichsam volksthümlicher, die Masse erscheint immer etwas grünlich, die Gesammtform ist schlicht, ohne feineren plastischen Reiz in der Bewegung des Umrisses; dagegen verleiht man ihm durch farbige Darstellungen in kräftigem Ton einen malerischen Schmuck. Höhere künstlerische Bedeutung haben diese Malereien selten; wohl aber ist ihnen meist eine gute, harmonische Gesammtwirkung eigen.

Ihr Hauptfeld hat die Glasmalerei auch jetzt in der Herstellung farbiger Fenster. Dass *H. Holbein* wahrscheinlich der Erste war, welcher die Formen der Renaissance in den Glasgemälden zur Anwendung gebracht, haben wir schon gesehen. Unter Figur 3 auf S. 61 theilten wir einen Entwurf zu einem gemalten Fenster von ihm mit. Die Schweiz war es sodann, welche diesen Zweig der künstlerischen Technik während des ganzen 16. Jahrhunderts, ja noch bis ins 17., selbst ins 18. hinaus mit grossem

Eifer pflegte. Unter den Einflüssen der reformatorischen Bewegung zog sich dort diese schöne Kunst fast ganz aus dem Dienste der Kirche zurück: sie wurde fortan profan und schmückte die Rathhäuser, die Schützensäle, die Zunftstuben und die Wohnungen in Stadt und Land mit ihren heitren Werken. Gewöhnlich ist es ein Wappen, das den Mittelpunkt einnimmt, aber man giebt dem Ganzen eine architektonische Umrahmung, zu welcher die reichen Formen der Renaissance mit Pfeilern und Säulen, mit Hermen, Atlanten und Karyatiden, mit figürlichen Friesen und allerlei plastischem Beiwerk sich trefflich eignen. Die Formen werden derb gezeichnet, wie es die Glastechnik verlangt; bunte Marmor-Incrustation, wie sie namentlich das Beispiel venezianischer Paläste bot, wird zu Gunsten reicher Farbenpracht imitirt. In den Bogenzwickeln und Attiken, den Postamenten und an andern passenden Stellen werden kleine figürliche Compositionen hinzugefügt. Der ganze Gesichtskreis der Zeit mit biblischen Historien, antiker Mythologie und Geschichte, Allegorie, Scenen des wirklichen Lebens, spiegelt sich in diesen Werken. Selbst die vaterländische Geschichte, die theils sagenhaften Heldenthaten der Vorzeit kommen wie auf den Oefen auch auf den Glasfenstern der Schweiz zu Tage. Der kleine Umfang dieser „Scheiben", die nur einen Theil des Fensters zu füllen pflegen, bringt eine miniaturhafte Feinheit der Behandlung hervor, welche als Kabinetsmalerei zu bezeichnen ist. Da ich an anderem Ort[1]) über diese Glasmalerei der Schweiz ausführlich berichtet habe, so genügt es hier, auf die wichtigsten noch vorhandenen Denkmäler zu verweisen. Den Anfang macht der oben Seite 63 erwähnte Cyclus im Grossrathsaale des Rathhauses zu Basel von 1519 und 1520. Sodann die grossartige Reihenfolge im Kreuzgang der Klosterkirche Wettingen, welche von 1520 bis 1623 reichen, also ein ganzes Jahrhundert der Entwicklung darstellen. Von 1564 bis 1580 datiren die zum Theil sehr schönen Scheiben im Schützenhause zu Basel. Aus dem Kreuzgange des Klosters Muri kam sodann ein reicher Cyclus nach Aarau, wo die Scheiben leider in Kisten verpackt dem Untergange entgegengehen. Sie datiren grösstentheils von 1555 bis in die neunziger Jahre. Ein ähnlicher Cyclus aus dem Kloster Rathausen, 1592—1621 entstanden, befindet sich im Privatbesitz bei Herrn Kaufmann Meyer in St. Gallen. Endlich kann ich noch zwei mir erst neuerdings bekannt gewordene Reihenfolgen aus

[1]) Die alten Glasgemälde der Schweiz. Zürich 1866. Mit Zusätzen abgedr. in meinen Kunsthistor. Studien. Stuttgart 1869. Dazu: Die Glasgemälde im Kloster Wettingen. Mitth. der Ant. Gesellsch. in Zürich. Bd. XIV. Heft 5.

der letzten Zeit hinzufügen, welche die Stadt Stein am Rhein besitzt. Im Zunfthaus zum Kleeblatt sieht man vierzehn treffliche Scheiben vom Jahre 1542, nur eine trägt das Datum 1607. Sie enthalten die Wappen der Schweizerkantone in schöner Ausführung. Achtzehn Scheiben, mehrere von 1516 und 1517, die meisten von 1542 und 1543, eine von 1590 ebendort im Schützenhaus. Die frühesten zeigen eine noch ziemlich unklare Renaissance in primitiven, zum Theil unbehülflichen Formen, sodass man auch hier auf das überall wiederkehrende Datum für die erste Einführung der neuen Formen stösst.

Im Kirchenbau tritt die Glasmalerei während dieser Epoche immer mehr zurück. Wo sie indess noch zur Verwendung kommt, nimmt sie ebenfalls bald die Motive der Renaissance auf. Anstatt in den engen gothischen Nischen mit spitzen Wimpergen und Fialen breiten sich die Figuren unter antikisirenden Baldachinen aus. Die ganze Pracht des neuen Stils entfaltet sich in der architektonischen Umrahmung der Gruppen. Die breitere Anlage des Rahmens wurde schon durch die immer mehr hervortretende Tendenz nach grösseren figürlichen Compositionen bedingt; doch musste die kirchliche Glasmalerei auf diesem Wege im Wetteifer mit der Oelmalerei zu einem Naturalismus kommen, der ihr Stilgesetz schädigte und schliesslich zerstörte. Was in den kleinen Dimensionen der profanen Glasscheiben zulässig war, ja zu einem neuen Mittel der Ausbildung wurde, musste bei kirchlichen Werken sich unheilvoll erweisen. Eins der frühesten Beispiele vom Auftreten der Renaissance in kirchlichen Glasbildern bietet das Schlussfenster des Chors in der Oberen Pfarrkirche St. Marien zu Ingolstadt, eine treffliche Arbeit vom Jahre 1527, die Madonna von Engeln verehrt, in reichem Renaissancerahmen. In der untern Abtheilung knieen die Herzoge Wilhelm und Ludwig von Bayern als Stifter.

In der späteren Zeit, je mehr der Einfluss der strengeren Renaissance Italiens sich Bahn bricht, tritt die Glasmalerei zurück. Doch kommt sie bisweilen noch vor, wie in der Kapelle der Residenz zu München, wo sie indess einen rein dekorativen Charakter annimmt. Ich gebe in Figur 28 ein Beispiel von den in prächtigen satten Farben auf hellem Grunde ausgeführten Ornamenten, in deren Charakter die Zeit des beginnenden 17. Jahrhunderts sich trotz gewisser naturalistischer Elemente mit grosser Schönheit ausspricht.[1])

---

[1]) Ich verdanke die Mittheilung dieser Zeichnung Herrn Baurath Riedel in München, der mit der Herstellung der Residenz betraut ist.

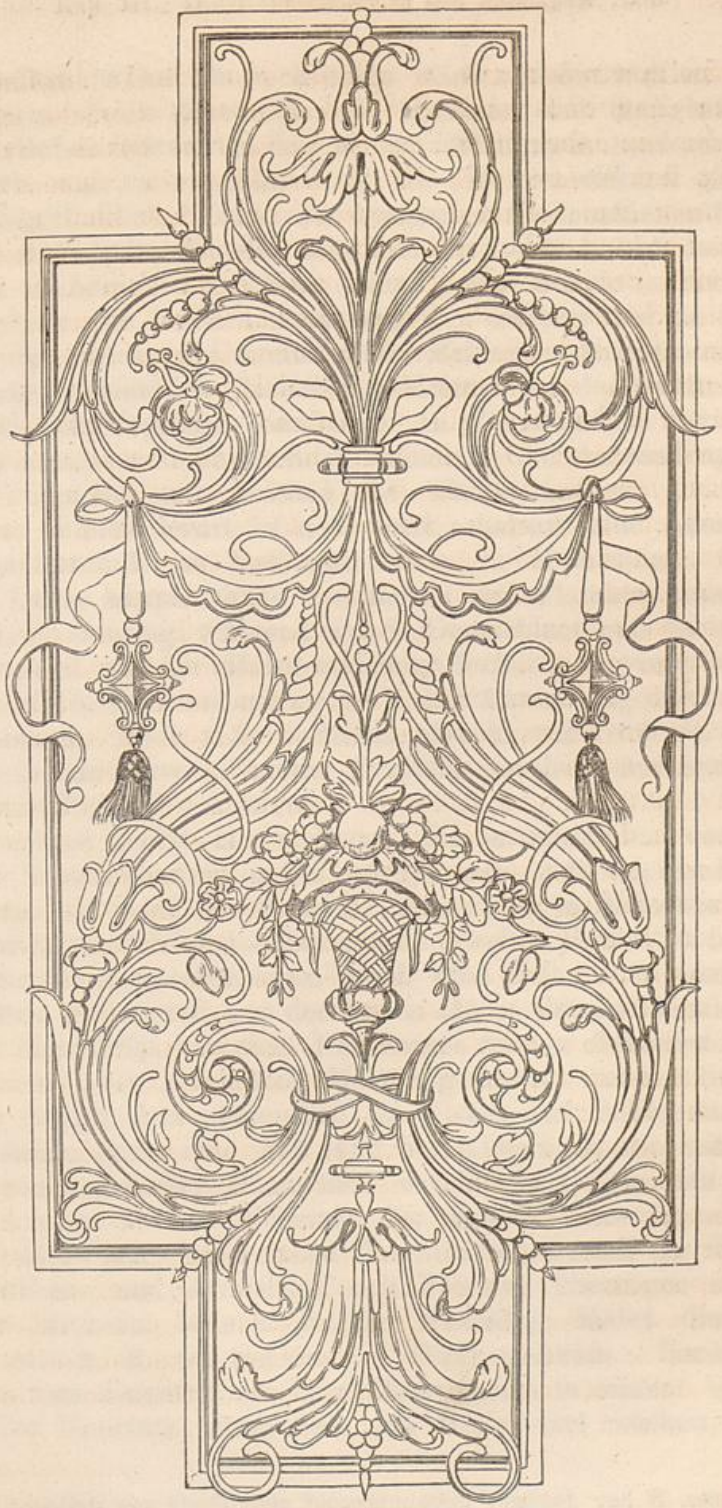

Fig. 28. Glasgemälde aus der Kapelle der Residenz in München.

Endlich haben wir noch einen Blick auf die textilen Künste zu werfen, die in dieser Zeit im Wetteifer mit der gesammten künstlerischen Bewegung ihre Meisterschöpfungen hervorbrachten. Flandern war es vor Allem, wo die Teppichwirkerei sich auf ihren Gipfel erhob. Selbst die berühmten Compositionen Rafael's für die sixtinische Kapelle des Vaticans wurden auf den Webstühlen zu Arras ausgeführt. Diese Kunst suchte in der vollen Anwendung und reichen Abstufung der Farben und im Herbeiziehen des Goldes die monumentale Malerei zu überbieten. Auch nordische, namentlich flandrische Meister wurden zahlreich mit Entwürfen für Teppiche beauftragt. In allen Ländern wetteiferten die vornehmen und besitzenden Stände in der Anwendung kostbarer Teppiche, mit welchen die Wände bedeckt zu werden pflegten. Vieles derart ist noch jetzt erhalten, eine reiche Auswahl namentlich im Nationalmuseum zu München. Obwohl dieser Luxus hauptsächlich von Italien und Flandern sowie von Frankreich ausging, während man in Deutschland und der Schweiz überwiegend an der Holzvertäfelung festhielt, beginnt seit der Mitte des 16. Jahrhunderts auch hier die Anwendung der Teppiche zuzunehmen. Noch 1550 berichtet Aloisius von Orelli,[1]) dass er in Zürich nur in zwei Häusern Teppiche gesehen, und auch diese seien aus Mailand gekommen.

Dagegen findet die Stickerei, die im Mittelalter vorzüglich in den Nonnenklöstern geübt worden war, jetzt steigende Verwendung für weltliche Zwecke. Besonders in München wurde durch die Prachtliebe des Hofes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Teppichstickerei durch eine Reihe von geschickten Künstlern geübt, und aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts berichtet Neudörffer von dem Nürnberger Sticker *Bernhard Müllner*, dass er ein sehr geschickter Meister gewesen. Ausser den Teppichen fertigte man namentlich die Kissen und Polster für Stühle und Bänke, denn eine Zeit lang herrschte noch die mittelalterliche Sitte einfacher Holzmöbel, welche man dann mit Kissen belegte. Im weitern Verlaufe der Epoche kommen aber die Polstermöbel auf, bei welchen das hölzerne Gestell für den Sitz, die Rücken- und Armlehnen mit Polstern überzogen und mit reicher Stickerei bedeckt wurde. Prächtige Möbel dieser Art sieht man z. B. im Schloss zu Weikersheim. Bankpolster, Kissen und Faulbett schildert Hans Sachs in seinem Gedichte über den Hausrath, unter den „bei dreihundert Stücken, so un-

[1]) Aloysius von Orelli, ein biographischer Versuch von S. von O(relli). Zürich 1797.

gefährlich in ein jedes Haus gehören". Auch das Bett wird oft mit prächtig gestickten Kissen und Polstern ausgestattet, obwohl im Allgemeinen Deutschland darin hinter dem Luxus von Italien und Frankreich zurückbleibt und Michel de Montaigne den deutschen Betten kein besonderes Lob zu singen weiss.

Vorzüglich wendet man aber die Stickerei an den Gewändern an, in welchen grade Deutschland grosse Pracht entfaltet. Zahlreiche Beispiele dafür finden wir auf den Portraits der Zeit, aber auch die deutschen Kleinmeister sind nach dem Vorgange Dürer's und Holbein's unermüdlich thätig, Stickmuster für solche Zwecke zu erfinden. Während nun in den Wandteppichen der Zeit durch den Wetteifer mit der Malerei das Prinzip einer naturalistischen Darstellung mit Abstufung von Schatten und Licht vorherrscht, macht sich hier eine völlig stilgemässe Flächendekoration geltend, die ihre Motive aus dem Orient entlehnt und ihre Schule wahrscheinlich an den Damascirungen orientalischer Waffen durchgemacht hat. Es sind Verschlingungen von breiteren Bändern und Streifen, in deren Lücken sich feine Linien mit laubartigen Ausladungen schmiegen. Unerschöpflich in der Mannigfaltigkeit der Erfindung, unübertrefflich in edler und klarer Ausfüllung des Raumes. Andere bestehen aus feinen Stricken, die vielfach verschlungen und verknotet, nach demselben Prinzip eine lebendig bewegte Flächendekoration bilden. Ich erinnere nur an die bekannten Compositionen, welche *Dürer* gestochen hat. Prachtgewänder dieser Zeit im Nationalmuseum zu München: der Mantel Herzog Wilhelm's V, welchen er bei seiner Vermählung mit Renata von Lothringen 1568 getragen; schwarzer Sammt, besetzt mit doppelten Borten von schön stilisirten silbernen und goldenen Blumen, meist in Palmettenform. Etwas später die Jagdtasche Kurfürst Maximilian's I, von grünem Sammt mit dicken Ranken in Gold und Silber, das Laubwerk ebenfalls gut stilisirt, noch nicht naturalistisch.

Endlich gehört hierher die Arbeitin gepresstem Leder, die man allmählich für Teppiche und Polsterbezüge in Aufnahme brachte. Auch diese Technik war von Italien, besonders von Venedig ausgegangen und bürgerte sich erst nach und nach in Deutschland ein. Auf den farbigen Grund liebte man goldne Blumen zu drucken, für welche in dieser Epoche überwiegend eine architektonische Stilisirung und charaktervolle Zeichnung ohne Aufnahme naturalistischer Schattenwirkung beibehalten wurde. Besonders reiche Verwendung fand die Lederarbeit bei den Büchereinbänden. Zur Zeit der Reformation überwog noch der Schweinslederband mit scharf und tief eingepressten Portraits von Reformatoren oder

anderen hervorragenden Persönlichkeiten. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts kommt aber die orientalische Arabeske auf, die mit Gold in weisses, auch wohl in rothes oder braunes Leder gepresst wird und den Einbänden jener Zeit ein unvergleichlich stilvolles Gepräge verleiht. So zeigt sich das Kleinste wie das Grösste von derselben künstlerischen Strömung ergriffen.

IV. Kapitel.

Die Theoretiker.

Mit Unrecht würde man das Wesen der Renaissance zu erschöpfen glauben, wenn man es als ein blosses Streben nach neuen Formen bezeichnete. Vielmehr geht das tiefere Ringen der Zeit darauf hinaus, die Kunst aus handwerklicher Routine zu befreien und auf wissenschaftliche Basis zu stellen. In Italien wurden diese wissenschaftlichen Studien dadurch ausserordentlich gefördert, dass künstlerisches Interesse alle Lebenskreise durchdrang und die Gelehrten und Literaten sich ästhetischen Untersuchungen mit Eifer hingaben. Dazu kam, dass auch die italienischen Künstler manchmal aus höheren Lebenskreisen hervorgingen und überhaupt häufiger an der literarischen Bildung ihrer Zeit Theil nahmen. Männer wie Lionardo da Vinci und Leo Battista Alberti gehören ebenso sehr dem wissenschaftlichen wie dem künstlerischen Leben ihrer Nation an.

Das war in Deutschland anders. Der Künstler wurde hier allgemein noch als Handwerker betrachtet und erhob sich in der Regel nicht über die Kreise des niederen spiessbürgerlichen Lebens, aus denen er hevorgegangen war. Sagt doch *Dürer* in seinen Briefen an Pirkheimer,[1]) es werde seinem berühmten und hochgeehrten Freunde eine Schande sein, „auf der Gassen“ mit einem armen Maler zu reden, „cum pultron de pentor“, wie er in seinem wunderbaren Italienisch hinzufügt. Und doch war grade Dürer der Mann, welcher die ganze Hoheit und geistige Kraft seines Wesens daransetzte, diese Schranken zu durchbrechen und durch unablässige Studien und Untersuchungen die Kunst vom Dilettantismus zu erlösen und ihre Theorie festzustellen. Wie er überall ausschaut nach Solchen, von denen er

[1]) Dürer's Reliquien von Campe. S. 29.