



Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18.
Jahrhunderts

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

6. Das nordische Kunsthandwerk im 16. Jahrhundert

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94502)

Im Grundrisse weicht sie von den italienischen Vorbildern ab und nähert sich mit ihrer großen Länge den alten Kathedralen; doch offenbart namentlich der Kuppelbau die starke Anlehnung an die Peterskirche in Rom (Fig. 237), wie denn überhaupt in den späteren Kirchenbauten die Abhängigkeit von Italien sich nur selten verleugnet.

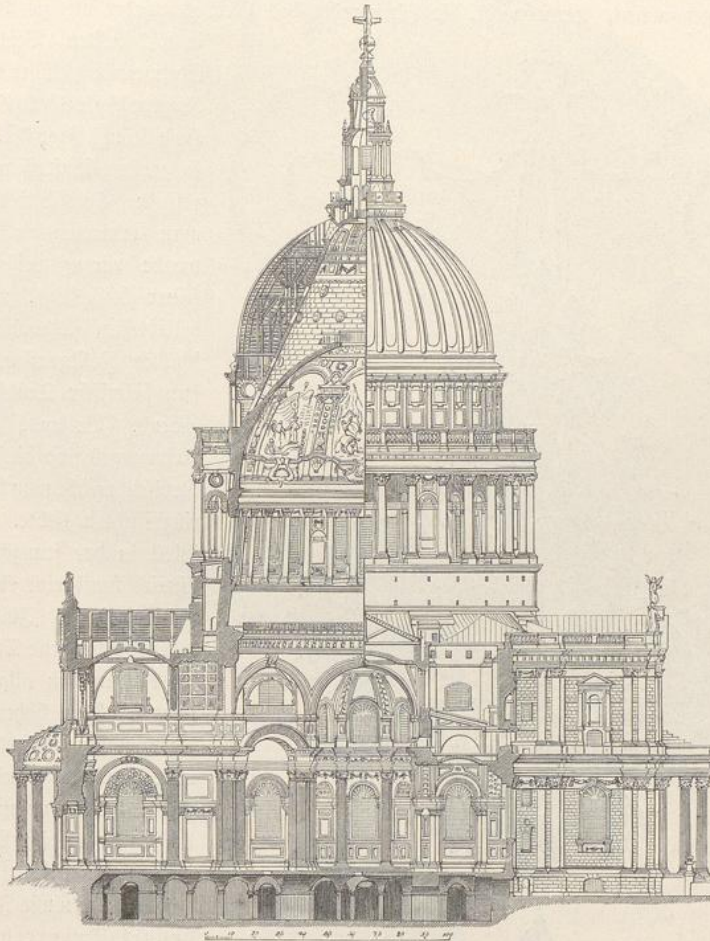


Fig. 237. St. Paul in London. Durchschnitt und Aufriss.

4. Das nordische Kunsthandwerk im 16. Jahrhundert.

Frankreich und Deutschland boten für die Entwicklung des Kunsthandwerkes in der Renaissance den wichtigsten, wenigstens den bekanntesten Schauplatz dar. War Frankreich im 15. Jahrhundert in mannigfachen Kreisen des Kunsthandwerkes, z. B. in der Goldschmiedekunst, von Burgund abhängig gewesen, so übten im folgenden Zeitalter italienische Künstler und Kunstwerke einen bestimmenden Einfluß. Im Jahre 1531 wird von großen silbernen Leuchtern »d'ouvrage à l'antique« gesprochen, bei denen wir uns offenbar Nachahmungen oberitalienischer

Randelaber denken müssen. Doch gelang es in kurzer Zeit (seit Heinrich II.), einen Stil zu schaffen, welcher den nationalen Geschmack und Formensinn glänzend zum Ausdruck brachte. Uebrigens darf nicht vergessen werden, daß Frankreich fortbauend flandrische und deutsche Kunstkräfte in seine Dienste zog.

Die Goldschmiedekunst, das vornehmste aller Kunsthandwerke, hatte einen noch größeren Aufschwung genommen, wenn nicht die Finanznöte des Reiches wiederholt zu Verboten des

unbeschränkten Verbrauchs der Edelmetalle geführt hätten. Der längere Aufenthalt Cellinis am Hofe König Franz' I. übte keinen so großen Einfluß auf die französische Goldschmiedekunst, wie man erwarten sollte. Cellini wurde vorzugsweise als Bildhauer beschäftigt, und für den beliebtesten Schmuck, die Hutschilder, die Agraßen, waren vielfach heimische Traditionen maßgebend. Vollends französischen Ursprunges sind die Namenszüge, Devisen, welche man dem Schmucke einzuflechten liebte. Das Email spielt in der französischen Goldschmiedekunst eine ebenso wichtige Rolle wie in Italien, ebenso kamen geschnittene Steine (Matteo del Nassaro) in allgemeine Aufnahme. Von hohem Werte für die Goldschmiedekunst war ihre nahe Berührung mit der gleichzeitigen Skulptur und weiter der Umstand, daß ihr Vorlagen von so hervorragenden Zeichnern und Kupferstechern wie Jacques Androuet Ducercean, Etienne de Laune (1519 bis um 1595) und Pierre Woëriot in Lyon zu Gebote standen. In der späteren Zeit thaten Jan Collaerts Stiche (Fig. 238) die gleichen

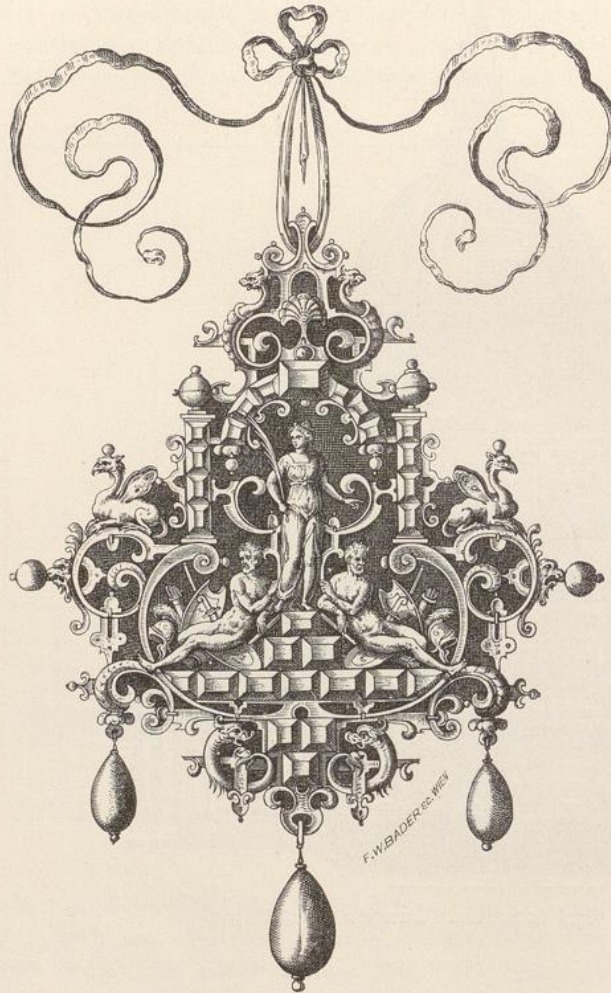


Fig. 238. Zuwelengehänge. Von Jan Collaert.

Dienste. Die Goldschmiedewerke verloren am Ende des 16. Jahrhunderts ihren Renaissancecharakter, als die Leidenschaft für Diamanten, Perlen und Edelsteine aller Art aufkam. Die Formen wurden schwerer; die feinsten Künste des Goldschmiedes, das Treiben, Eiselieren, Emaillieren, traten in den Hintergrund, da der materielle Wert des Schmuckes den Ausschlag für seine Schätzung gab. Die reiche plastische Dekoration, welche die Goldschmiedearbeiten aus der Zeit Heinrichs II. auszeichnet, findet sich auch in den aus Zinn gegossenen Krügen und

Schalen eines sonst unbekannten, aber jedenfalls künstlerisch hochstehenden Modellierers, des François Briot, vor. Arabesken, Medaillons, Mascaron (Fragenköpfe) umgeben die Gefäße; Kartuschen, Trophäen heben sich von dem Rande der Schalen ab. Die Grundlage dieser



Fig. 239. Prachtshüssel (Pièce rustique) von Palissy.

Dekorationsweise muß in italienischen Mustern (Polidoro da Caravaggio) gesucht werden, die Behandlung aber weist auf einen selbständigen Formensinn hin.

Die Kraft der nationalen Phantasie macht sich in den französischen Faïencen der Renaissanceperiode noch mehr geltend. Bernard Palissy (ungefähr 1510—1589) steht an der Spitze der französischen Kunsttöpfer. Ursprünglich Glasmaler, unternahm Palissy, von einem unermüdlichen Forschergeist getrieben, die mannigfachsten Versuche, um das Geheimnis der weißen Zinnglasur zu ergründen. Spielen diese Experimente in der Lebensgeschichte des interessanten, später aus der Provinz an den Hof nach Paris gezogenen Mannes eine große Rolle, so haben seine künstlerischen Projekte

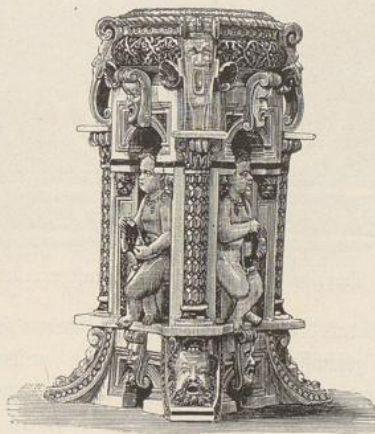


Fig. 240. Henri-deux-Gefäß.

(Grotten aus Thon) und seine häufig nachgeahmten Thongefäße für den Wechsel des ornamentalen Sinnes die stärkste Zeugnisraft. An die Stelle der malerischen Dekoration tritt das plastische Relief, welches streng naturalistisch behandelt wird. Fische, Muscheln, Schlangen, Frösche, Insekten, nach der Natur in Gips abgeformt, Blätter und Blumen verwendete Palissy mit Vorliebe zur Dekoration der großen

Prachtschüsseln (Fig. 239). Der Farbenüberzug zeigt von Gelbweiß, Grün, Blau bis Braun fortschreitende Töne, die Glasur einen eigentümlich schimmernden Glanz. Diese Arbeiten sind unter dem Namen »pièces rustiques« bekannt und geschätzt und haben in der keramischen Kunst

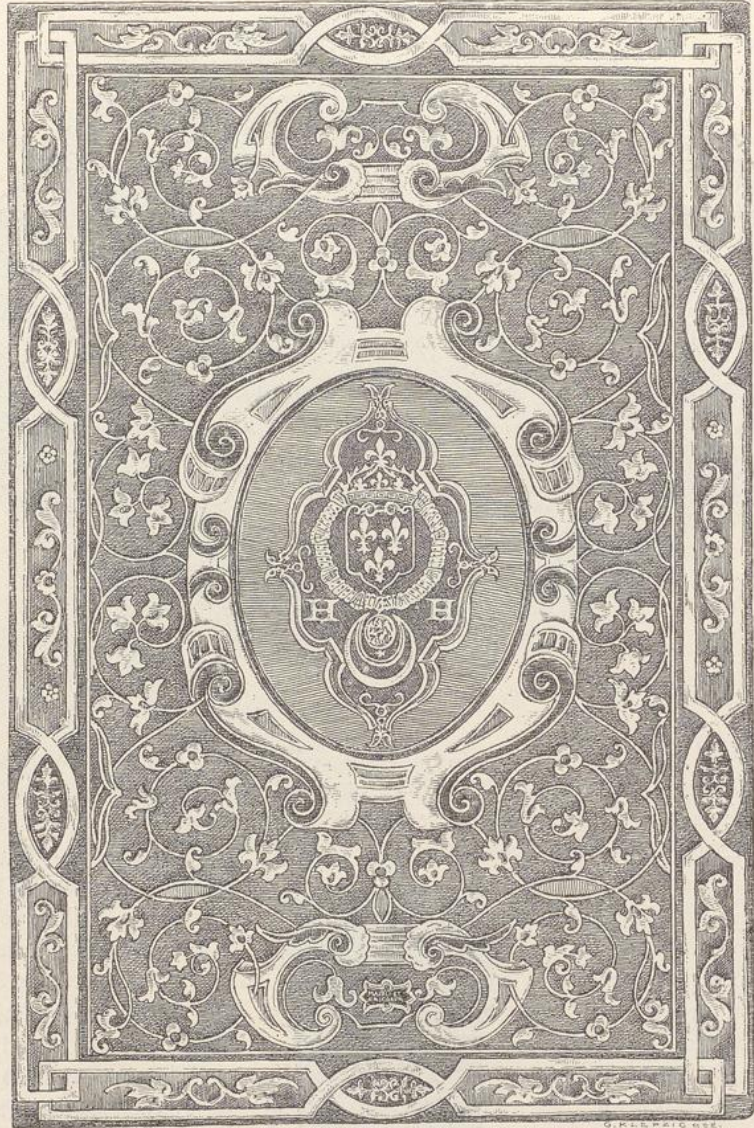


Fig. 241. Majoli-Einband. Leipzig, Kunstgewerbemuseum.

kaum ihresgleichen. Auch in Revers, Rouen, Moustiers befanden sich berühmte Kunsttöpfereien. Aber alle von Fachkünstlern geschaffenen Werke haben in unseren Tagen nicht so großes Aufsehen erregt und eine so unbegrenzte Wertschätzung erfahren, wie die Produkte einer Liebhaberwerkstätte. Etwa seit dem Jahre 1856 tauchten in Paris und an anderen Orten in rascher Folge 70—80 weizengelbe, mit bräunlichen Arabesken verzierte Thongefäße auf, die als

Henri-deux-faiencen oder Faiencen von Diron den Kunstmarkt in die lebhafteste Aufregung versetzten (Fig. 240.) Die Seltenheit dieser Gefäße (Kannen — aiguières oder ewers —, Schalen, Flaschen, Leuchter, Salzfüßer u. s. w.) steigerte ihren Marktwert; das Rätselhafte ihres Ursprunges und das Geheimnisvolle ihrer Herstellung reizte die Neugierde der Kenner und Sammler. Ihr Ursprung wird jetzt nach Saint Porchaire (Charente-Inférieure), wo treffliche Thonerde lagert, verlegt. Immerhin bleiben die Henri-II.-Faiencen eine Dilettantenarbeit und sind nur soweit kunstgeschichtlich bedeutsam, als sie das Interesse weiter Kreise an kunstgewerblichen Arbeiten und den guten Geschmack, welcher in ihnen herrschte, darthun.

Dem Kunstsinne eines anderen Liebhabers dankt die Buchbinderei Frankreichs im 16. Jahrhundert ihren hohen Ruhm. In Venedig hatten orientalische

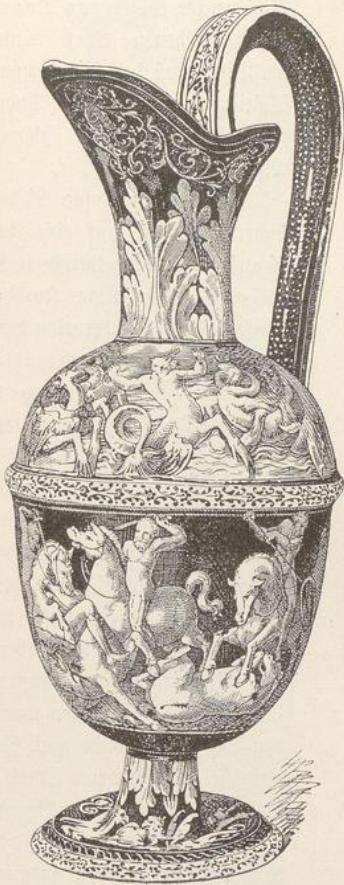


Fig. 242. Kanne von Jean (III.) Pénicaud.
(Sammlung Epéyer.)



Fig. 243. Porträt der Katharina Medici von Léon. Limousin.
Collection Seillière. (Nach Habard.)

Arbeiter im 15. Jahrhundert den Mosaiklederband eingeführt. Sie setzten den Buchdeckel aus verschiedenfarbigem Leder zusammen, indem sie schmale, sich zu regelmäßigen Figuren verschlingende Lederstreifen von anderer Farbe in die Grundfläche einlegten, und bedruckten die Fugen mit feinen Goldlinien. Die Bücher, welche aus der Offizin des berühmten Druckers und Verlegers Aldus Manutius hervorgingen (Aldinen), und die von Thomas Majoli (Fig. 241), einem sonst unbekannten Bücherfreunde, gesammelten Bände, bilden die glänzendsten Muster des italienischen Renaissanceeinbandes. Jean Grolier (1479—1565), der Schatzmeister Franz' I., hatte diese Einbände in Italien kennen und bewundern gelernt. Er brachte die Leidenschaft für schön gebundene Bücher nach Frankreich und war auch darauf bedacht, daß der Druck der Bücher

dem prächtigen äußeren Schmucke entsprach. Unter seiner Leitung wurden jene Einbände geschaffen, die noch heutzutage eine Mustergeltung besitzen. Die Ornamente sind meistens in Gold und Olivengrün auf braunem Grunde gehalten; am Fuße des Deckels steht öfters als Wahrzeichen der Name des Besitzers: Jo. Grolierii et amicorum. In ähnlicher Weise ließ ein anderer Bücherfreund und Zeitgenosse Groliers, Louis de Saint-Maure, seine Bücher binden.

Auch die von dem berühmten Buchdrucker Geoffroy Tory herausgegebenen Werke und die Bibliothek der Diana von Poitiers im Schlosse Anet zeichneten sich durch schöne Einbände aus.

Nicht auf einzelne Liebhaber, sondern auf eine in Frankreich längst heimische und sachmäßig betriebene Kunstweise geht die Dekoration der Metallgefäße mit Emailmalerei zurück. Limoges war bereits im Mittelalter ein Hauptsitz der Emailkunst, hier wurde auch im Laufe des 15. Jahrhunderts das sog. Maleremail (*email peint*) ausgebildet. Nachdem die Umrisse der Zeichnung in die Kupferplatte eingegraben und diese mit einer dünnen Schmelzschicht überzogen worden war, füllte man auch die Umrisse mit schwarzer Emailfarbe. Ein erster Brand fixierte die Zeichnung. Nach dem Brande wurden sodann die weiteren Farben aufgetragen und wieder eingebrannt. Für die Fleischfarbe bediente man sich violetten Emails, die Lichter wurden mit Weiß oder Gold aufgesetzt. Eine Abart

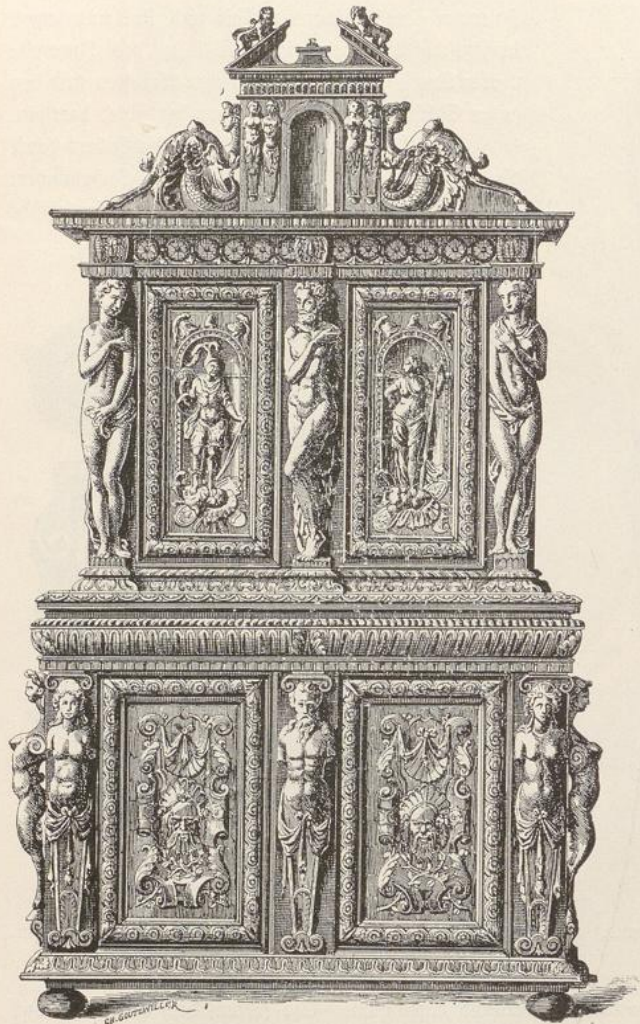


Fig. 244. Schrank aus Lyon. Ende des 16. Jahrh.

ist die Grijaille, in welcher auf schwarzem Emailgrunde mit Weiß gemalt, der Halbschatten dünn aufgetragen oder durch Ausparung oder Schraffierung gewonnen wurde. Eine stattliche Reihe von Emailmalern entstand in Limoges, in welcher Stadt sich, wie die immer wiederkehrenden Familiennamen lehren, die Kunst vom Vater auf den Sohn vererbte. Die Léonard und Martin Limouzin, die Pierre und Martial Raymond, die Courteys u. s. w. entwickelten eine staunenswerte Fruchtbarkeit und waren imstande,

Porträts, figurenreiche religiöse und historische Szenen, vollständige Triptycha u. s. w. in Email herzustellen (Fig. 242 u. 243). Sie standen, was die Komposition betrifft, anfangs unter



Fig. 245. Entwurf zu einer Dolchscheide, von Hans Holbein d. j.



Fig. 246. Entwurf zu dem Pokal der Jane Seymour, von Hans Holbein d. j.

flandrischen, später unter italienischen Einflüssen, übertrugen oft deutsche und italienische Holzschnitte und Kupferstiche einfach in Schmelzfarben. Auch Gefäße, Kannen, Schüsseln,

Schalen u. s. w. wurden mit Emailmalerei geschmückt, und insofern greifen die Limousiner Emailmaler auch in das Kunsthandwerk über.

Während in der italienischen Renaissance die Intarsia, welche sich ursprünglich gewiß nicht am Holzmateriale entwickelt hatte, mit der Holzskulptur um die Herrschaft streitet, dankt die

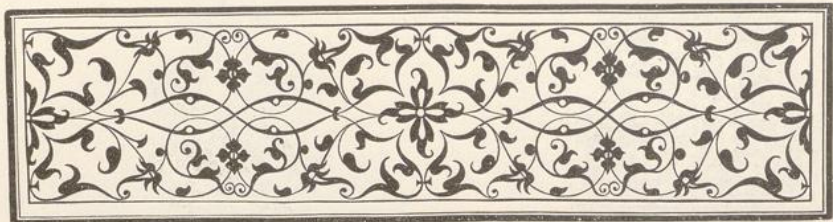


Fig. 247. Ornament von Peter Höltnier.

Kunstschreinerei in Frankreich im 16. Jahrhundert der Mitwirkung der Plastik ihre größten Erfolge. Von der gotischen Zeit her besaß Frankreich in der Holzskulptur geübte Kräfte, welche, als allmählich an die Stelle des Eichenholzes das Nußbaumholz in Gebrauch kam, ihre vollendete technische Tüchtigkeit noch glänzender offenbaren konnten. Anfangs zeigen die französischen

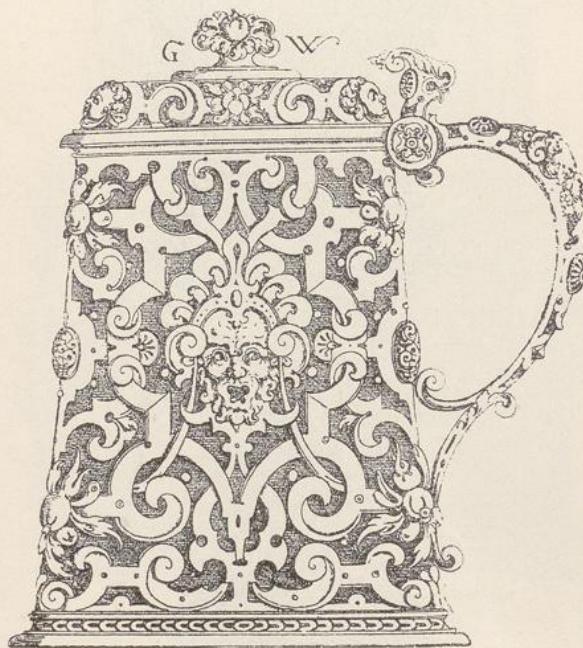


Fig. 248. Kanne von Georg Wechter.



Fig. 249. Ornament von R. G. Proger.



Fig. 250. Ornament von Sebald Beham.

Renaissancemöbel, ähnlich wie die italienischen, eine Vorliebe für strengere architektonische Formen; den Schmuck der Füllungen bildeten flache Reliefs. Unter Heinrich II. siegt die plastische Dekoration. Die flachen Pilaster verwandeln sich in Hermen; Figuren im Stile Voujous, an den gestreckten Verhältnissen leicht kenntlich, treten an den Ecken und zwischen den Feldern vor;

Masken, später auch Kartuschen finden häufige Verwendung; die Giebel werden gebrochen, überall im kräftigsten Relief die Formen ausgearbeitet (Fig. 244). Am Anfange des 17. Jahrhunderts kommt das Ebenholz und mit ihm die Inkrustation und auch die farbige Dekoration auf; nur nebenbei erhält sich, die Derbheit der Formen noch steigend, dabei trocken in der Zeichnung, schwerfällig wie die gleichzeitige Architektur in der Gliederung, der plastische Stil der Möbel.

Zur Weltherrschaft gelangt das französische Kunsthandwerk erst unter der Regierung Ludwigs XIV. In der eigentlichen Renaissanceperiode bis zum Beginn des dreißigjährigen Krieges nimmt das deutsche Kunsthandwerk die erste Stelle ein, sowohl in Bezug auf die Mannigfaltigkeit seiner Wirksamkeit, so daß kein Arbeitsgebiet unvertreten bleibt, wie in Bezug auf die Größe seiner Kunstschaff. Im deutschen Kunsthandwerke sammelten sich nicht allein die tüchtigsten Kräfte, es genoß auch einen europäischen Ruf. Wir sind über die zahlreichen französischen Künstler, welche im Auslande thätig waren, genau unterrichtet; weltbekannt sind die Wanderungen nordischer Künstler nach Italien, und andererseits die regelmäßigen Fahrten italienischer Künstler und Werkleute über die Alpen. In diesem internationalen Verkehre sind zu verschiedenen Zeiten verschiedene Völker maßgebend gewesen. Während der Renaissanceperiode, vom Beginne bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts, hat Deutschland in einzelnen Zweigen die unbedingte Vorherrschaft genossen. Daß diese Thatfache so lange vergessen blieb, hat darin seinen Grund, daß die Künstler selbst nicht reisten, sondern nur ihre Werke in die Fremde versandt wurden. Es waren eben die Produkte des Kunsthandwerks. Frankreich, Spanien, selbst Italien bezogen, wie die alten Inventare beweisen, Goldschmiedewaren

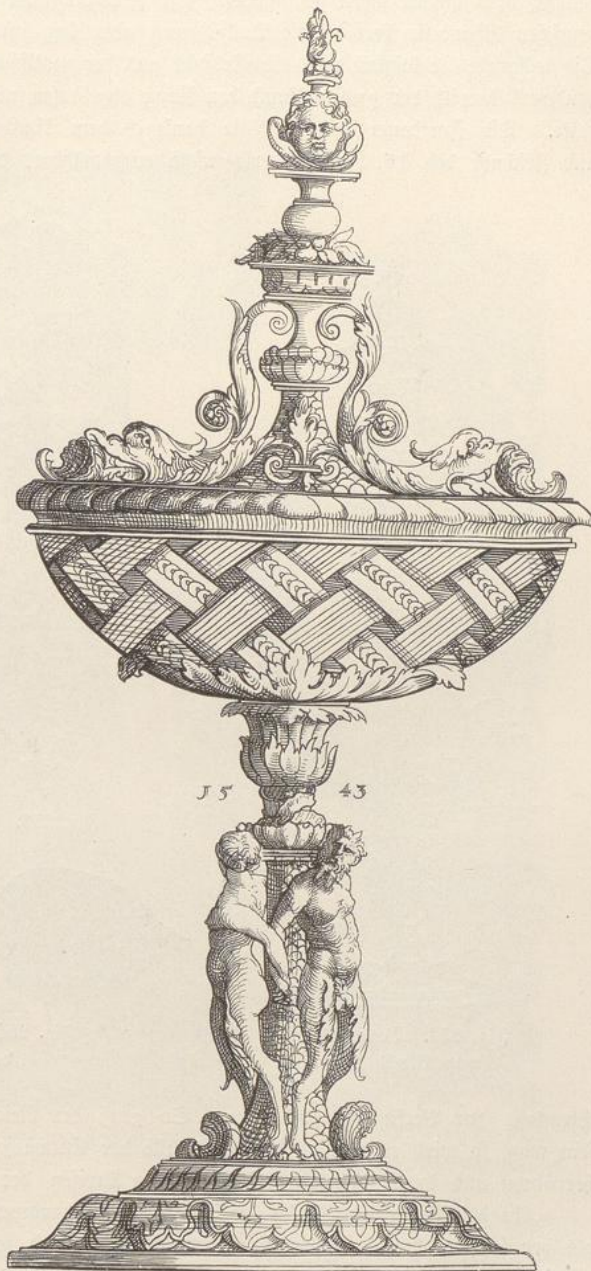


Fig. 251. Entwurf zu einer Prachtschale von Hirschvogel.

Frankreich, Spanien, selbst Italien bezogen, wie die alten Inventare beweisen, Goldschmiedewaren

und Rüstungen aus den schwäbischen, bayrischen und fränkischen Städten. Die Augsburger und Nürnberger Modelbücher mit ihren köstlichen Vorlagen für Stickerie wurden in allen Ländern benutzt, man möchte sagen geplündert. Die Zeichnung der Formen ging nicht immer aus der deutschen Phantasie hervor, die Ausführung aber lag fast ausschließlich in deutschen Händen. Die technische Tüchtigkeit war ein Erbstück aus der gotischen Periode, in welcher das Kunsthandwerk bereits der großen Kunst den Rang abgelaufen und an den Bauten das Beste geliefert hatte. Die Fortdauer seiner Blüte dankt es dem Umstande, daß selbst die besten Maler und Zeichner des 16. Jahrhunderts nicht verschmähten, dem Kunsthandwerke ihre fruchtbare

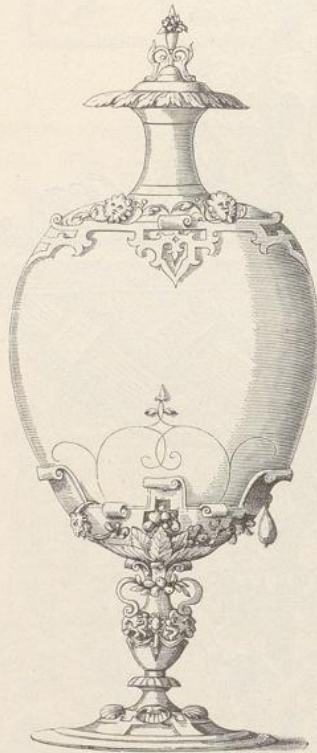


Fig. 252. Becherentwurf
von Virgil Solis.



Fig. 253. Ornamente von Virgil Solis.



Fig. 254. Entwurf zu Anhängern
von Theodor de Bry.

Phantasie zur Verfügung zu stellen. So groß der Reichtum an ausgeführten Werken auch sein mag, so wird er dennoch von der Fülle der Entwürfe überragt, welche von Künstlerhand herrühren und durch den Kupferstich in den Kreisen der Kunsthandwerker verbreitet wurden.

An der Spitze der Maler, welche das Kunsthandwerk befruchteten, steht kein geringerer als der jüngere Hans Holbein. Namentlich während seines Aufenthaltes in England hatte er vielfachen Anlaß, Zeichnungen für allerhand Geräte und Schmuck, Medaillen, Becher, Tafelaufsätze, Uhren u. s. w. zu entwerfen (Fig. 245 u. 246). Einen nicht geringeren Eifer, besonders im Interesse der Goldschmiedekunst, der Metallarbeit und Stickerie, entwickelten die Kleinmeister und Ornamentstecher, wie Aldegrevier und Sebald Beham. Ihnen folgten

Peter Flötner, dessen »Kunstbuch« vom Jahre 1549 eine Fülle von orientalischen, über Benedig vermittelten Motiven (Mauresken) in sich birgt, der vielseitige Augustin Hirschvogel (1503—1554), welcher von einer wahren Leidenschaft, die verschiedensten Kunstzweige zu bemeistern, erfüllt erscheint und in allen große Erfolge erringt, Virgil Solis, Hieronymus Bang in Nürnberg, Theodor de Bry, Paul Blindt, Georg Wechter, Joh. Sibmacher u. a. (vgl. die Fig. 247—255). Es ist wahrscheinlich, daß einzelne dieser Blätter



Fig. 255. Ornament von Aldegrevier.



Fig. 256. Eckbeischlag vom Zucherischen Geschlechtsbuche von Hans Kellner.



Fig. 257. Schließe des Zucherischen Geschlechtsbuchs.

nach ausgeführten Werken gestochen wurden; waren doch mehrere Stecher auch als Goldschmiede tätig, wie Bang und Blindt. Der Mehrzahl nach sind diese Entwürfe aber wirkliche Vorlagen, bestimmt oder tauglich, von den Goldschmieden und Metallarbeitern verwertet zu werden. Seit der Mitte des Jahrhunderts bricht sich der eigentümliche deutsche Formensinn eine weite Bahn. Während bei den älteren Vorlagen der Kleinmeister die italienischen Einflüsse vorwiegen, herrschen in den späteren Blättern die Kartuschen, Masken, das breite Bandornament vor. Zuweilen

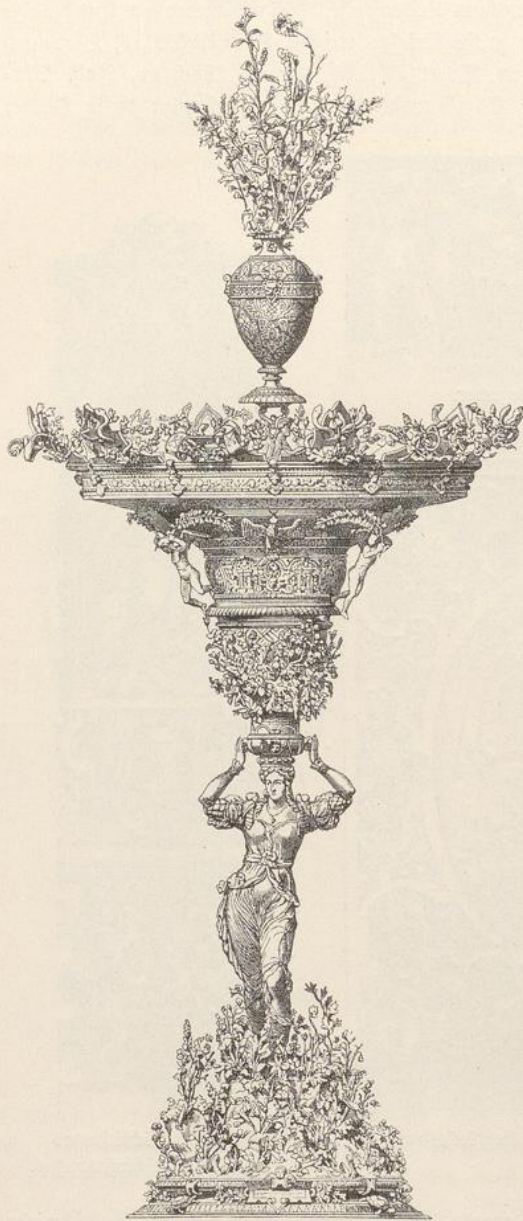


Fig. 258. Der Merkelsche Tafelaufsatz,
von Wenzel Jamnitzer.
Frankfurt, Sammlung Rothschild.

erscheint der Körper des Gefäßes mit dem Bandwerke umflochten, so daß das Ornament sich scharf von dem Kern abhebt (Fig. 248). An Stellen, wo das betreffende Glied zu dünn und schwächlich erscheinen möchte, werden feine getriebene Spangen, gleichsam losgelöste Blätter, angefügt, die sich volutenförmig krümmen und oben und unten an das Glied anfügen. Ueberhaupt macht sich darin die gotische Tradition geltend, daß häufig, z. B. an den Prachtmonstranzen der Münchener Schatzkammer, zur Seite des Metallkörpers leichte Pfeiler fialenartig emporsteigen, mit jenem durch zierliche, die Stelle der Strebebogen einnehmende Querstäbe verbunden.

Die Kupferstichvorlagen bezogen sich zumeist auf die Goldschmiedekunst, welche in der That auch im Kreise des deutschen Kunsthandwerks obenan steht. Als ihr berühmtester Vertreter tritt uns Wenzel Jamnitzer oder Jamitzer entgegen, welcher 1508 in Wien geboren wurde, aber den Schauplatz seiner Wirksamkeit in Nürnberg fand, wo er 1585 starb. Das Lob, welches sein Zeitgenosse, der alte Biograph von Nürnberger Künstlern, Johann Neudörffer, ihm und seinem Bruder Albrecht erteilt: »Was sie von Tierlein, Würmlein, Kräutern und Schnecken von Silber gießen, auch die silbernen Gefäße damit zieren, das ist vorhin nicht erhört worden«, empfängt seine Bestätigung durch den Merkelschen Tafelaufsatz, gegenwärtig im Besitze Rothschilds (Fig. 258). Der Fuß ist mit Gräsern und Blumen aller Art bedeckt. Eine weibliche Gewandfigur, die ihm entsteigt, trägt mit ausgebreiteten Armen einen Korb, über welchem sich eine Blumenvase erhebt. Ein anderes Hauptwerk seiner Hand ist ein ähnlich verzierter Schmuckkasten im Grünen Gewölbe in Dresden. Sein Ruhm brachte es mit sich, daß fast alle hervorragenden

Goldschmiedearbeiten des 16. Jahrhunderts auf seinen Namen geschrieben wurden. Immerhin entfaltete er eine große Thätigkeit, die sich nicht bloß in seinen ausgeführten Werken, sondern auch in seinen zahlreichen (gestochenen) Entwürfen bekundet. Diese verraten eine große Ähnlichkeit mit den Zeichnungen Ducerceaus, was sich aus der gemeinsamen (italienischen) Quelle, aus welcher beide Meister schöpften, erklärt.

Neben Jamnitzer werden noch zahlreiche deutsche Goldschmiede gerühmt. So die Nürnberger Melchior Bayr, Jonas Silber, Christoph Jamnitzer, Hans Pezolt, Hans Kellner, von welchem die Silberbeschläge des Lucherischen Geschlechtsbuches (Fig. 256 u. 257) herrühren;



Fig. 259. Weißfessel und Bedel von Anton Eisenhoit.

Heinrich Reitz in Leipzig, Daniel Kellertaler in Dresden, Anton Eisenhoit in Warburg (Fig. 259) u. a. Einer vielleicht noch höheren Blüte erfreute sich die Kunst der Gold- und Silberschmiede bis tief in das 17. Jahrhundert in Augsburg. Aus Augsburg stammt z. B. der berühmte Pommerische Kunstschrank im Berliner Kunstgewerbemuseum, welchen am Anfange des 17. Jahrhunderts Silberschmiede (David Attemstetter, Matthias Walbaum, Paul Götting u. a.) in Verbindung mit Kunstschreibern schufen (Fig. 260). Die in Silber getriebenen Reliefs in den Feldern des Untersatzes verraten einen richtigeren Formensinn als die kleinen Rundfiguren, welche in den Ecken und auf der Krönung des Werkes (hier den Parnass darstellend) angebracht sind.

Man braucht nur einen Blick in des alten Neudörffers »Nachrichten von Nürnberger Künstlern und Werkleuten« (1547) und in Guldens Fortsetzung dieser Nachrichten zu werfen, um sich von der Fülle tüchtiger Kunstkräfte, welche sich der Bearbeitung unedler Metalle wid-

meten, zu überzeugen. Kandelgießer, Eisenschneider, Plattner, Schlosser, Rotschmiede, Büchsen-
schmiede wetteiferten miteinander in dem Streben, durch Formenreichtum und mannigfachen
erhabenen und vertieften Zierrat den Wert der Gefäße und Geräte zu erhöhen und die Freude
am Gebrauch derselben zu wecken. Da das Kunsthandwerk im kleinbürgerlichen Kreise eine
so reiche Pflege fand und in seinen Aufgaben vielfach auf die Ausschmückung der bürgerlichen
Wohnstube und der Prunkküche angewiesen wurde, so kann die künstlerische Bearbeitung auch
unedler Metalle nicht befremden. Wo die vornehmen Kreise Silber verlangten, begnügten sich
die unteren Stände mit Zinn und Messing. Aber auch bei dem Zinn- und Messinggeräte

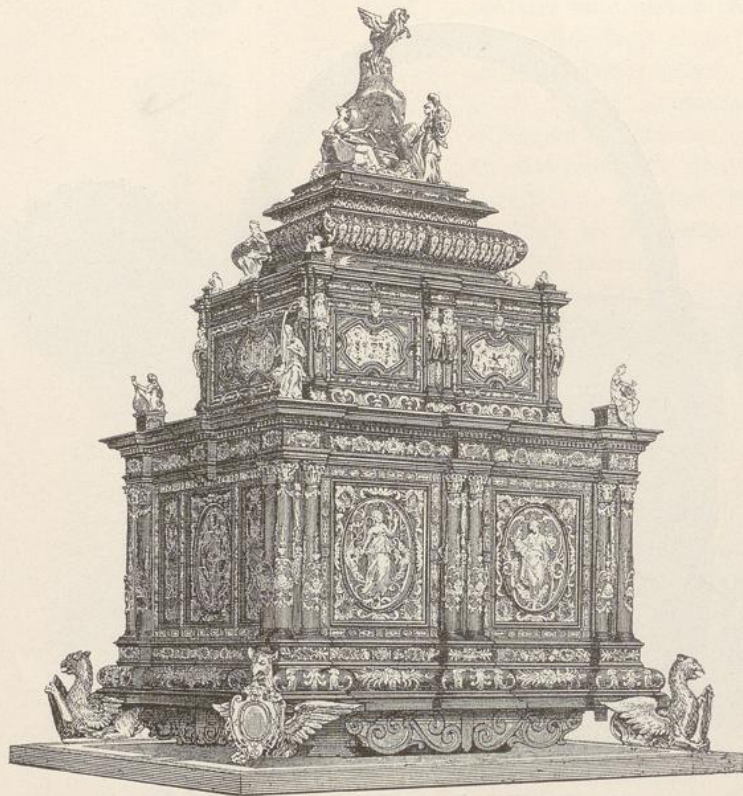


Fig. 260. Der Pommerische Kunstschrank. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

wünschten sie Veredlung des Stoffes durch die Form. Nur zwang die Natur des Materials
dem Kunsthandwerker feste Formschranken auf, die nicht ungestraft überschritten werden durften.
Die Annäherung an die Formen der Thongefäße erscheint durchaus gerechtfertigt, wogegen jeder
Versuch, die feinere Gliederung der Silbergefäße nachzuahmen, die Schwierigkeiten des Gusses
erhöhen würde, ohne eine rechte Wirkung zu erzielen. Die Ornamente werden lieber eingätzt und
eingegraben als im Relief modelliert (Fig. 262). Das Massiv, Feste in der Form herrscht mit
Recht im deutschen Zinngeräte vor. Ebenso weist die Natur des Messings auf gedrehte Glieder
und glänzende, polierte Flächen hin. In der That offenbaren auch die Produkte des Messing-
gusses, die bekannten Kronleuchter mit ihren zahlreichen Kugeln und Knöpfen, die Leuchter,
Wannen u. s. w. ein strenges Festhalten an dieser Regel und zeigen das gravierte Ornament
nur maßvoll angewendet.

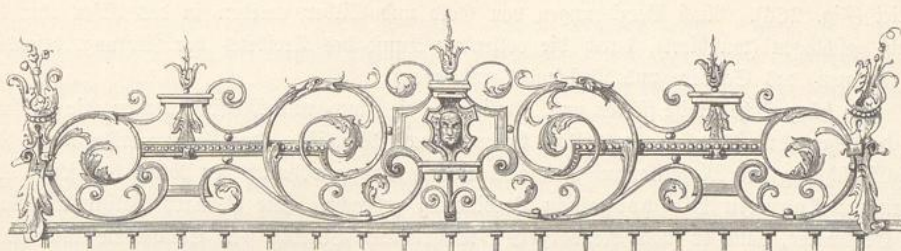


Fig. 261. Krönung des Gitters am Herkulesbrunnen in Augsburg.

Zu größter Vollkommenheit brachten es die Eisenschmiede. Seit der Einführung des Stabeisens wurden namentlich Eisengitter, von welchen so viele Städte, namentlich in Süddeutschland und Oesterreich, noch heute zahlreiche Proben darbieten, mit wahrer Virtuosität hergestellt (Fig. 261 u. 263). Durch das Treiben des Eisens wurden die kühnsten Spiralen, die feinsten Blumen und Arabesken hergestellt. Vollends weltberühmt waren die deutschen



Fig. 262. Zinnerner Krug von Kaspar Endterlein.

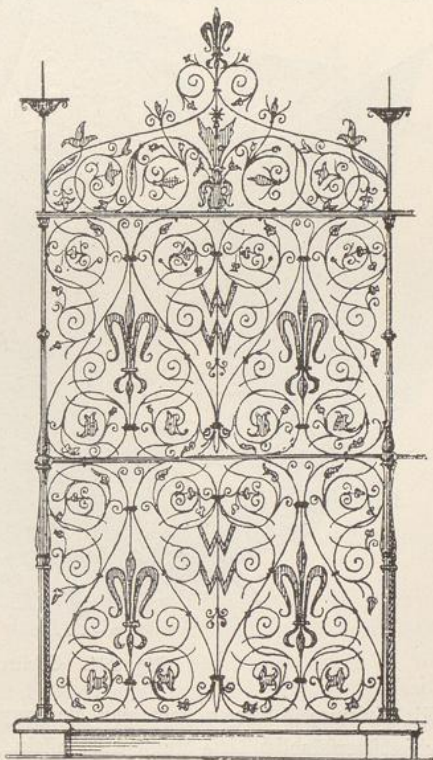


Fig. 263. Von einem Gitter in Augsburg, Ulrichskirche.

Plattner, denen die Herstellung der Rüstungen oblag. Nur einzelne Mailänder Waffenschmiede, wie Filippo Negrolo, machten ihnen den Rang streitig. Angesehene Künstler, wie Mielich (s. S. 163), Broxberger, Schwarz, machten die Entwürfe, nach welchen die Plattner (einer der angesehensten war Desiderius Kolman in Augsburg, welcher für eine Rüstung die Summe von 3000 Goldgulden empfing) die Helme und Harnische arbeiteten. Gravierungen, Legungen, Eiselierungen lieferten die Ornamente, deren Reichtum und Mannigfaltigkeit jeder Beschreibung

spottet (Fig. 264). Auch Verzierungen von Gold und Silber wurden in das Eisen oder den Stahl geschlagen (tauschiert), durch die vollendete Kunst des Treibens der Rüstung, besonders den Helmen, das Schwere und Drückende genommen.

In bürgerliche Kreise führen uns, ähnlich wie die Zinn- und Messingarbeiten, die Produkte der deutschen Kunsttöpfer ein. Doch kommen auch Majolika- oder Faiencegeräte vor. Mit der Einführung der Majolika auf deutschem Boden wird gewöhnlich der Name des schon oben genannten Augustin Hirschvogel in Verbindung gebracht. Wie Bernard Palissy ursprünglich Glasmaler, hatte er nach Neudörffers »Nachrichten« Venedig »in Compagnie mit einem Hafner« besucht und von dort »viel Kunst in Hafners Werken« heimgebracht. Er machte »welsche Defen, Krüge und Bilder auf antiquitetische Art, als wären sie aus Metall gegossen«.



Fig. 264. Eisleierter Helm. Paris, Louvre.

Mit Hirschvogels Namen liebt man die ganze Gattung deutscher Majoliken zu bezeichnen, obgleich er selbstverständlich diese Kunst nicht allein, ja, wie es scheint, sogar nur kurze Zeit ausübte. Die sog. Hirschvogelkrüge (Fig. 269) sind durch ihre Form, durch die gedrehten Henkel, den vorwiegend plastischen, in mehreren Reihen übereinander angeordneten Schmuck und die gröbere Emailfärbung kenntlich. Ueberwiegend wurde aber in Deutschland Steingut oder Steingerzeug fabriziert, harter Töpferthon und Pfeifenerde zur Herstellung der Geräte und Gefäße benutzt. Bei dem massenhaften Verbräuche konnte natürlich an eine künstlerische Herstellung der einzelnen Gefäße, etwa mit freier Hand, nicht gedacht werden. Auch verbot das grobe Material eine feinere Gliederung. Kompakte Formen sind allein zulässig. Die mehrfarbige und insbesondere die ausgedehnte plastische Dekoration ist teilweise darauf zurückzuführen, daß eine feinere Bemalung und das Vorherrschende eines Farbtones auf größeren Flächen großen technischen

Schwierigkeiten begegnet wäre. Die Ornamente wurden entweder vertieft eingedrückt und eingeschnitten oder im Relief mittelst Thonformen aufgedrückt. Die Mascaronen und Plattbänder spielten auch hier eine große Rolle (Fig. 265). Ueberall, wo sich reiche Thonlager fanden, erhob sich eine rege Töpferindustrie. Der Umstand, daß die Ausfuhr nach den Niederlanden und England durch kölnische Kaufleute besorgt wurde, brachte die rheinischen Töpfereien in Aufschwung. Die »Krukenbäcker« lassen sich in ihrer reichen Thätigkeit von Siegburg und Frechen bei Köln bis Höhr und Grenzhausen bei Selters im Nassauischen (Kannenbäckerländchen) verfolgen. Eine große Ausdehnung besaßen die Töpfereien in Raeren (bei Aachen). Im inneren Deutschland waren die Fabrikate von Kreußen bei Bayreuth besonders berühmt und beliebt. Die Verschiedenheit des Materials, welches an den einzelnen Orten verwendet wurde, bedingt eine Mannigfaltigkeit der Lokalstile. Das Siegburger Steingut, aus eisenfreiem Thon hergestellt, zeichnet sich (wenigstens in späterer Zeit) durch weißliche Färbung aus, gestattete eine dünne, durchsichtige Glasur, während das braune Frechener Steinzeug die unreine Naturfarbe des Thons durch eine undurchsichtige Glasur verdeckt. Den Krügen von Grenzhausen ist vorwiegend eine blaugraue Färbung eigen. Das Steinzeug von Siegburg, Grenzhausen u. s. w. nach



Fig. 265. Gries mit Masken von einem niederrheinischen Thonkrüge.



Fig. 266. Kreußener Trauerkrug.

den eigentümlichen Formen der Ornamente zu gliedern, ist großen Schwierigkeiten unterworfen, da z. B. die Siegburger, wahrscheinlich in Köln modellierten Formen auch in Raeren häufig gebraucht wurden, während die Rücksicht auf den Markt, den Geschmack der Besteller, zu Abweichungen von dem Herkommen Anlaß gab. Doch bildeten sich in den einzelnen Töpfereien Spezialitäten aus. Raeren z. B. gehören die sog. Bartmänner, nach den härtigen Masken am Halse der Krüge so benannt, an; in Kreußen wurden die Krüge gearbeitet, welche nach den Gegenständen des Reliefschmuckes unter dem Namen Apostelkrüge, Kurfürstenkrüge, Planetenkrüge, Jagdkrüge, Schwedenkrüge, Landsknechtskrüge u. s. w. gehen. Die Kreußener Krüge (Fig. 266) sind meistens in dunkelbrauner Masse hergestellt, die Relieffiguren emailliert, wobei blau und gelb, für Gesichter und Hände Fleischfarben vorherrschen. Die Formen haben hier eine größere Schwerfälligkeit als im rheinischen Steinzeuge, nur die Kannen mit Ausgußröhren zeigen Fuß und Hals reicher gegliedert. Nicht bloß nach dem Ursprungsorte und den Gegenständen des plastischen Schmuckes, sondern auch nach mutmaßlicher Bestimmung und nach der Gestalt unterscheidet der Sammler die Steingutgefäße. Er spricht von Trauerkrügen, grauen Krügen mit rautenförmigem, meist eingeschnittenem, weißem und schwarzem Schmucke, und unterscheidet Schnellen

(verjüngte Cylinder) und Balustern (in der Mitte stark ausgebauchte Krüge) von Schnabelkrügen, Wurst- oder Ringkrügen, bei welchen der ringförmig gebogene Körper des Gefäßes auf einem Ständer aufricht, Gurden, welche wie Pilgerflaschen geformt sind, u. s. w. (Fig. 269).

Die Töpferhand bildete nicht allein Gefäße, sondern erwies sich auch der Architektur dienstbar, indem sie, wie schon im Mittelalter, Fliesen zur Bedeckung des Bodens und der Wände herstellte. In den mächtigen Kachelöfen entwarf sie förmliche Möbel. Der Kachelofen des 16. und 17. Jahrhunderts, im südlichen Deutschland, namentlich aber in den Alpengegenden

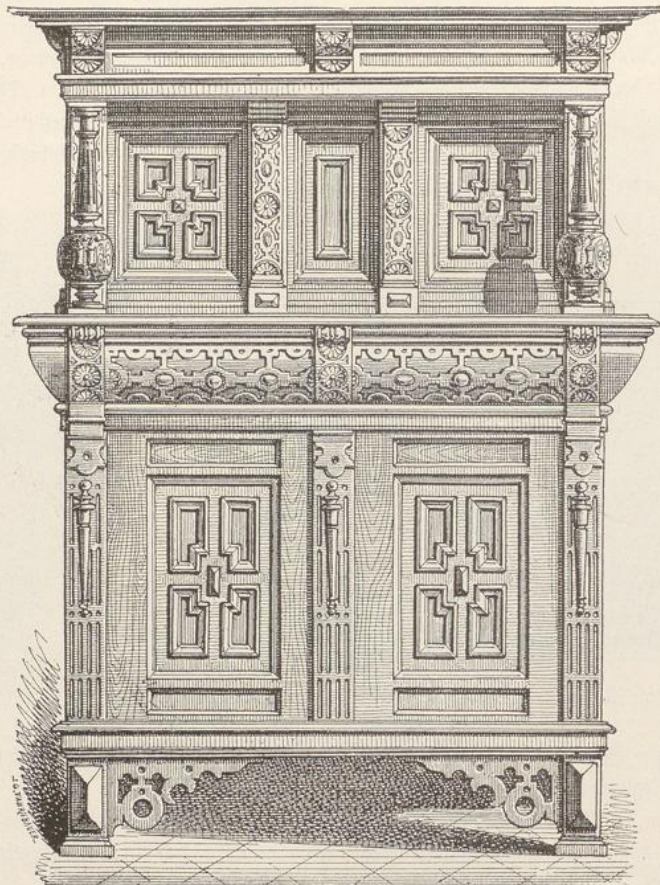


Fig. 267. Schrank. Blämijsche Arbeit. Wien, Sammlung Liechtenstein.

noch in einzelnen Exemplaren erhalten, zeigt in der Regel einen strengen architektonischen Aufbau. Auf dem Fußgestelle, das nicht selten die Gestalt lebendiger Träger annimmt, ruht zunächst ein breiter Unterbau, über welchem sich ein schmalerer Oberbau erhebt. Gesimse und Bekrönung, überhaupt architektonische Glieder fehlen selten. Die Kacheln sind plastisch dekoriert, mit einer meistens grünen Glasur überzogen. Die Einfarbigkeit weicht später einer polychromen Ausstattung, der plastische Schmuck tritt gegen den malerischen, in den Füllungen wenigstens, zurück, während Pilaster, Gesimse und Bekrönung noch lange die kräftige plastische Form behalten. Prachtöfen des 17. Jahrhunderts, 1626 von Adam Vogt geformt, mit schwarzer Glasur,

besitzt noch das Augsburger Rathhaus, während in der Schweiz, wo namentlich die Hafner in Winterthur eine reiche Thätigkeit entwickelten, die mehrfarbigen Fesen in trefflichen Beispielen vorkommen.

Mit den deutschen Kunstschreibern wetteifern in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die niederländischen, die holländischen wie die vlämischen, welche man an ihrem Wahrzeichen, der von ihnen mit Vorliebe verwendeten »Karotte«, den kleinen, unten zugespitzten, oben mit einem Knäuf abschließenden Rundstäben auf Leisten und Pilastern (Fig. 267), leicht erkennt.

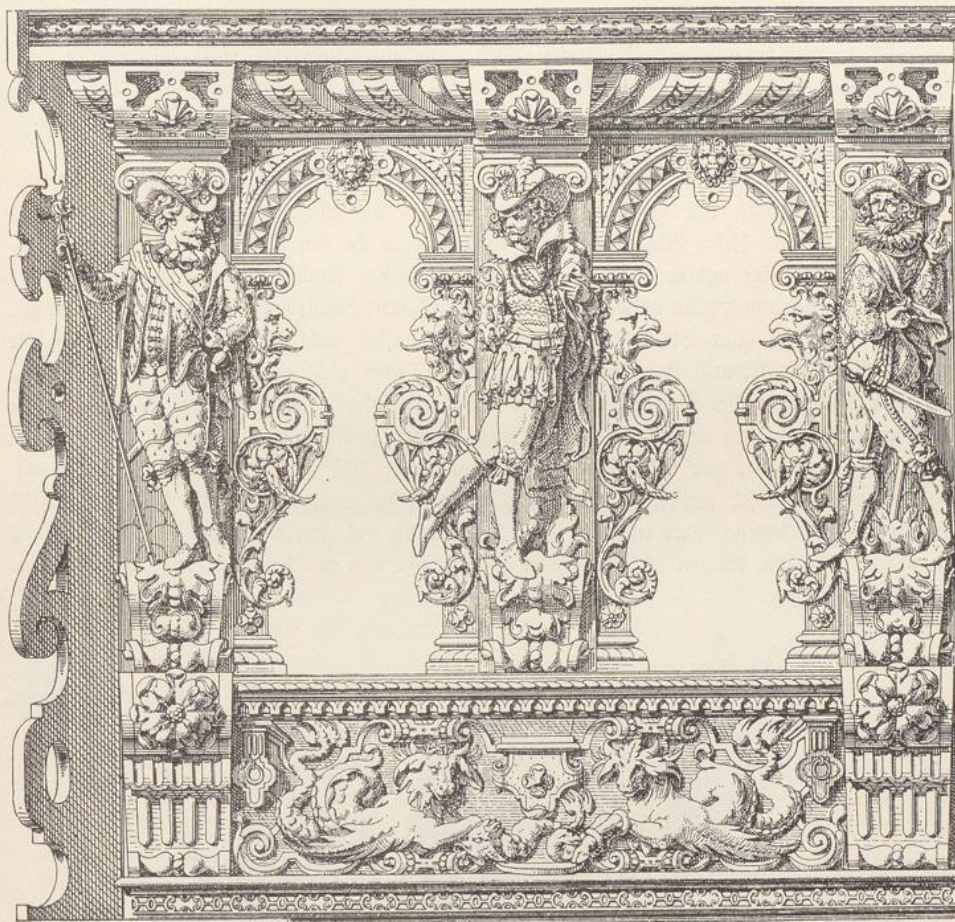


Fig. 268. Schnitzwerk aus dem Rathhause zu Bremen.

Eine reiche Wirkksamkeit öffnet der Holzbau und die Holzausstattung der inneren Räume der Holzkulptur. Die Täfelung der Wände, die Thüren, die der Täfelung vortretenden Schränke boten dem Schnitzer ein weites Feld dar. Im allgemeinen decken sich die dekorativen Formen der holzgeschnitzten Möbel mit den in der Architektur gebräuchlichen. Aus Holbeins Totentanzbildern ersehen wir, daß bereits in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts Renaissanceformen an Stühlen und Bettstellen vorkommen. Gegen die Mitte des Jahrhunderts erscheinen die gotischen Dekorationsmotive beseitigt; nur in der technischen Arbeit bleibt

die alte Übung zu Recht bestehen. Ein kräftiges Relief, ein starker Wechsel von Licht und Schatten, die Scheidung der konstruktiven und füllenden Glieder erinnern an die enge Beziehung zur Architektur, welche die Skulptur in gotischen Zeiten unterhalten hatte. Als Träger wird weniger die Säule als der Pfeiler verwendet; diesem treten Hermen vor, oder er empfängt die Gestalt einer Naryatide (Fig. 268). Die Füllungen werden von breiten Rahmen umschlossen, zeigen häufig figürlichen Schmuck, an dessen Stelle in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Kartusche oder auch rechtwinklig gebrochene Linien treten. Eingelegte Arbeiten müssen, wie die graphischen Vorbilder Peter Flötners beweisen, frühzeitig in Aufnahme gekommen sein; doch herrschen sie erst am Ende des 16. und im 17. Jahrhunderte vor, wo zugleich die Vorliebe für die Verwendung mannigfaltiger Holzarten an einem Möbelstück sich zeigt, der plastische Schmuck gegen den malerischen zurücktritt, die Säulen und die übrigen Glieder in strengerer, allerdings auch trockener Weise, wie in der gleichzeitigen Architektur, der italienischen Renaissance nachgebildet werden.

Es wäre übrigens ein Irrtum, in diesem Rückgange auf die italienische Renaissance die ausschließliche Richtung des deutschen Kunsthandwerkes am Anfange des 17. Jahrhunderts zu erblicken. Neben dieser Richtung macht sich besonders in den Niederlanden und im nördlichen Deutschland eine andere geltend, welche die heimischen Traditionen kräftiger festhält, den derben Formensinn unverhüllt aufweist und der eigentlichen Schnitzkunst ihr volles Recht wahrt. Ueberhaupt darf bei aller Stärke des italienischen Einflusses nicht übersehen werden, daß die heimische Phantasie dadurch zwar teilweise umgebogen, aber nicht gebrochen wurde. Sie verfuhr nicht eklektisch, nahm nicht bedächtig nur einzelne wahlverwandte Elemente in sich auf; sie wurde vielmehr von den neuen Anregungen und Formen vollständig überströmt. Die fremden Motive empfingen aber gar bald eine solche Umprägung, daß sie der nationalen Weise entsprachen und von dieser mit Recht als Eigentum angesehen werden konnten. Keine mechanisch wortgetreue Uebersetzung, sondern eine freie Bearbeitung des gegebenen Stoffes wird versucht und in den besseren Werken erreicht. Dies gilt sowohl von der deutschen wie von der französischen Renaissance.



Rheinischer Stangenkrug (Schnelle).

Hirschvogel-Krug.

Rheinische Kanne.

Fig. 269. Deutsche Steinzeugkrüge.