



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte des deutschen Kunstgewerbes

Falke, Jakob von

Berlin, [1888]

II. Abteilung: Die Neuzeit.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-95816](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-95816)

II. Abteilung.

Die Neuzeit.

Erster Abschnitt.

Die Renaissance im 16. Jahrhundert.

1. Die Metallarbeiten.

Zwei und ein halbes Jahrhundert hatte der gotische Stil die deutsche Kunstindustrie beherrscht; mit allen seinen charakteristischen Zeichen und Formen ging sie noch in das sechzehnte Jahrhundert hinüber. Als dann genügten aber zwei Jahrzehnte, sie in den neuen Stil der Renaissance umzuwandeln, der bereits in Italien in höchster Blüte stand. Nur Spuren blieben übrig, um sich auch in kurzer Zeit unbemerkt und unbeachtet zu verlieren. Das erste Viertel des neuen Jahrhunderts ist die Epoche des Umschwungs. Es ist eine überaus bewegte Zeit und insbesondere eine Zeit des regsten Verkehrs zwischen Italien und Deutschland, eines kriegerischen, kommerziellen, gelehrten und litterarischen Verkehrs. Dieser Verkehr hatte die Kunst im Gefolge und führte jenen Geschmack oder jenen Kunststil über die Alpen zu uns herüber, den Dürer die antifikische Art nennt, wir als den Stil der Renaissance bezeichnen.

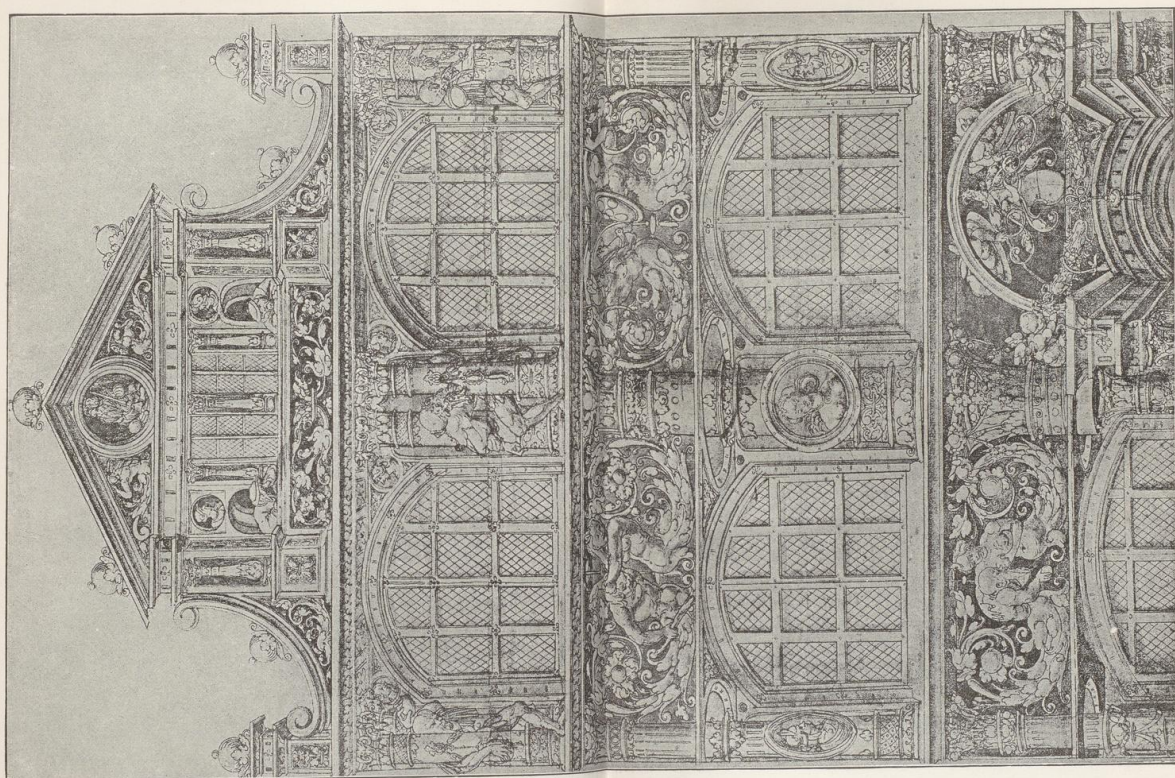
Die „antifikische Art“ hatte guten Grund für die Architektur und Skulptur. Die Reste antiken Bauwesens standen noch in gewaltigen Monumenten vor den Augen der Italiener, und antike Marmorskulpturen wurden bei den Nachsuchungen und Ausgrabungen zahlreich wieder an das Licht gezogen. Architekten und Bildhauer hatten also Vorbilder, zu studieren, zu lernen und zum Wettstreit sich zu begeistern. Anders schon war es mit der Malerei. Was die „Grotten“, die ausgegrabenen Thermen und andere Monumente an Wandmalerei noch zu zeigen hatten, gewährte allerdings für ornamentale und dekorative Verzierung eine neue Kunst von höchst reizvoller Art, würdig, um von einem Raffael erneuert zu werden; was sie aber an figürlicher Darstellung zu zeigen hatte, so anmutig es war, stand doch weit zurück hinter dem, was schon im fünfzehnten Jahrhundert die Malerei in Italien leistete. Noch schlimmer war es um jene Künste bestellt, welche wir mit dem Namen der Kunstindustrie zusammenfassen. Sie boten dem Studium und der Nachahmung so gut wie gar nichts von antiken Originalen. Die etruskischen Grabstätten hielten ihre Terrakottengefäße noch in der Erde verborgen; Pompeji und Herculaneum waren vergessen und noch nicht

wieder entdeckt; weder die Tischlerei, noch die Goldschmiedekunst, noch die Töpferei, noch die Weberei, noch Glas, Eisen und andere Metalle besaßen antike, griechisch-römische Vorbilder.

Es ist also bei allen diesen Künsten nur in uneigentlichem Sinne von antiker Art zu reden. Indirekt empfanden sie allerdings den Einfluß der antikisierenden Baukunst und Bildnerei, und antikes Ornament ging von der hohen Kunst mannigfach auf sie über. Im Grunde aber bildeten sie ihre Art, ihre Formensprache selbständig aus und gingen alsdann ihren eigenen Weg. So entfaltete sich in Italien selbständig mit eigenen Formen die Goldschmiedekunst, sowohl im Silbergerät wie im Schmuck, ebenso die blühende Kunst der Majoliken, die Möbelschreinerei mit ihren Intarsien und ihren konstruktiven architektonischen Elementen. Die deutsche Kunstindustrie konnte also den Einfluß der Antike auch nur in abgeleiteter Weise, gewissermaßen in zweiter Verdünnung, empfinden. Sie empfand den Einfluß der italienischen Kunstindustrie in stärkster Weise und nur mit dieser und in ihr erhielt sie die Antike. Unbeirrt von dem Gedanken, der Künstler und Kunstgelehrte so vielfach im neunzehnten Jahrhundert plagt, ob das, was geschaffen wird, auch echt in Art und Geist der Antike (oder irgend eines anderen Stiles) sei, unbekümmert darum konnte die deutsche Kunstindustrie, einmal nach italienischer Art umgeschaffen, ebenfalls ihre eigenen Wege gehen. Und diese liefen nicht immer den italienischen parallel.

In allen Hauptzügen gleichen sie sich freilich. Man kann sagen, daß die deutsche Renaissance auf dem Gebiete der Kunstindustrie schwerer in den Formen und schwerfälliger in der Erfindung ist; allein dies gilt auch nur etwa von der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, da der deutsche Geschmack sich schon dem Barocken zuneigte. Was beide gemeinsam haben, das ist die neue Bildung der Formen, die vermehrte Bedeutung und auch größere Vollkommenheit des plastischen Elementes, die reichere Anwendung von Figuren, sowohl in Szenen als auch innerhalb des Ornamentes, und endlich der gleiche Stil, die gleichen Bestandteile des Ornamentes.

Die Formen der Renaissance, zumal diejenigen der Gefäße, unterscheiden sich von denen der Gotik dadurch, daß sie eine weitaus reichere Gliederung, einen lebendigeren Kontur besitzen. Den Künstler der Gotik lassen die Konturen eines Gefäßes ziemlich gleichgültig, dem der Renaissance sind sie fast die Hauptsache; er sucht mit vorspringenden und zurücktretenden Teilen, durch den Wechsel konkaver, konvexer und gerader Linien, durch die Abwägung ihrer Längen ein Gebilde hervorzurufen, das den Eindruck eines reich gegliederten, in seinen Verhältnissen schönen Baues bewirkt. Er verziert diesen Bau des Gefäßes oder Gerätes mit Figuren in plastischer Ausführung, sei es, daß er sie als Glieder einschleibt, z. B. als Ständer zwischen Fuß und Gefäß eines Pokals oder als Henkel, sei es, daß er mit Medaillons oder Reliefs die Flächen bedeckt, sei es, daß er sie frei an gewisse Teile seiner Arbeit ansetzt. Immer aber geschieht es so, daß sie den Kontur nur bereichern und freier gestalten, niemals aber durch allzuweites Vorspringen zerstören. Auch bei den Geräten gotischen Stils ist die Verzierung mit Figuren innerhalb des Ornamentes keine Seltenheit, aber es besteht zwischen beiden keine natürliche, keine wie notwendig erscheinende Verbindung; die Figuren sind nur wie zufällig da, wie hervorgerufen durch eine Laune; sie verwachsen nicht mit dem pflanzlichen Ornament. Ganz anders im Stil der Renaissance. Hier



Einwurf für Dekoration eines Hauses in Gipsmalerei; Zeichnung von Hans Holbein. Museum zu Basel.

zeigen sich die Figuren nicht nur weitaus zahlreicher innerhalb des Ornaments, sie sind auch so naturwüchsig mit ihm verbunden, daß eines aus dem anderen hervorgeht, eines ohne das andere kaum denkbar scheint. Und hier vor allem spielt der Einfluß der antiken Flächen- und Wanddekoration, der schon die Dekorationsweise der italienischen Frührenaissance neu gestaltete. Und wie mit den Figuren, so ist es mit vielen anderen Gegenständen, von denen als Motiven der Verzierung die Gotik noch nichts wußte und die auf diesem Wege von der Antike durch die italienischen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts in die Verzierungskunst der italienischen Renaissance und von dieser in die deutsche Kunst und Kunstindustrie hineinkamen. Ein seltsames Gemisch von Dingen, das alles Mögliche in sich begreift, alle Fragen und Umgestalten der antiken Mythologie, Satyrn und Faunen, Chimären und Sphinxen und Harpyen, abenteuerliche Tierbildungen, Allegorien, Instrumente der Toilette, der Musik, der Gewerbe, Geräte von Jagd und Fischfang, Waffen und Rüstungsstücke u. s. w., was nur eine suchende Phantasie finden, aber mit Geschmack vereinen kann.

Wie das geschah und was aus diesen verschiedenen Elementen in Deutschland wurde, das läßt sich ziemlich gut verfolgen, denn nicht nur sind Originalgegenstände jeglicher Art aus dem sechzehnten Jahrhundert zahlreich erhalten, es geben auch die Zeichnungen der großen und der kleinen Meister die willkommenste Auskunft. Es gehört mit zu den Eigentümlichkeiten dieser Epoche, daß die Menge der nun groß und selbständig gewordenen Künstler, als ob sie ihren Ursprung aus dem Handwerk nicht vergessen hätten, noch immer für die Industrie komponierten, zeichneten und ihre Entwürfe in Kupfer stachen. Kunst und Gewerbe, die im Mittelalter eins gewesen, begannen oder vollendeten vielmehr im sechzehnten Jahrhundert ihre Scheidung.

Unter diesen überaus zahlreichen Künstlern steht obenan Hans Holbein, den man fast als den Vater der deutschen Renaissance bezeichnen kann. Maler und auch Architekt, wenn es verlangt wurde, war er in dieser Geburts- und Jugendzeit des neuen Stils in deutschen Landen der begabteste, reichste und vielseitigste erfindende Kopf auf dem Gebiete der Kunstindustrie. Geboren 1497 in Augsburg, verbrachte er seine Jugendzeit hier in dieser Stadt, die von allen deutschen Städten mit Italien in engster Verbindung stand und durch die Kunstliebe seiner welterfahrenen Patrizier und Großhändler zuerst Kunde und Liebe für italienische Art und Kunst empfing. An dem, was jene Augsburger Herren aus Italien mitbrachten, lernte der junge Holbein zuerst die Elemente des neuen Stils und wußte sich dieselben sofort so sehr zu eigen zu machen, um frei und genial mit ihnen neue Kompositionen zu schaffen, die sein eigen waren. Von dem Jahre, da er nach Basel übersiedelte, 1515, bis an sein Ende, 1543, ist er ununterbrochen tätig, neben der Malerei auch für die Kunstindustrie zu arbeiten, und ebenso in der Schweiz, in Deutschland, wie in England. Er entwarf den Glasmalern Wappenzeichnungen, figürliche und landschaftliche Darstellungen; er zeichnete und malte Dekorationen ganzer Hausfassaden, wie sie damals üblich waren; er zeichnete den Goldschmieden Becher, Pokale, Kannen, die zierlichsten Schmuckgegenstände; er komponierte die Zierstücke für die Waffenschmiede, für Dolche und Messer, für Degenknöpfe, Griffe und Scheiden; er zeichnete den Buchdruckern die Titelblätter, Randverzierungen, Initialen und Illustrationen; für Uhren, Ramine, Wandverzierungen machte er die reichsten Entwürfe. Selbst in seinen gemalten

Porträts und auf anderen Bildern liebte er es, sein dekoratives Talent sich spielend im Weirwerk ergehen zu lassen.

Die Motive und Elemente, aus denen er alle diese verschiedenen Kompositionen bildete, sind keine anderen, als sie die italienische Renaissance ihm darbot. Die klassische Mythologie, die Allegorie, auch wohl die Zeitgenossen mit ihren bunten Kostümen stellten ihm die Figuren; abenteuerliche Tiergestalten zeichnete und verwendete er im Geiste der Antike und nicht des Mittelalters; nackte Kinder, geflügelte Genien spielen überall in seinem schwungvoll sich windenden Ornament; das architektonische Element in seiner Dekoration gehört vollständig der Renaissance; seine Entwürfe für Juwelierarbeiten gehen alle darauf hinaus, durch die Verbindung von Gold, Steinen, Perlen und Email reizend farbigen Effekt zu erzielen, wie es auch die Weise der italienischen Renaissance war. Die Gotik ist völlig in ihm untergegangen.



36. Fries von Heinrich Aldegrever. Kupferstich.

Nicht ganz so ist es bei seinem älteren großen Zeitgenossen Albrecht Dürer der Fall. Aus dem Hause eines Goldschmieds hervorgegangen, hat er auch für die Industrie mannigfach Entwürfe gezeichnet und in den großen Zeichnungen für Kaiser Max sein dekoratives Talent leuchten lassen. Aber seine früheren Entwürfe, die uns in Handzeichnungen erhalten sind, für Brunnen, Pokale, Leuchter, legen ein Zeugnis ab, daß er noch unter der Herrschaft des gotischen Stils aufgewachsen ist. Doch schon zu jener Zeit, da der junge Holbein sich in Basel ansiedelte, also um 1515, hat er sich davon frei gemacht, ohne freilich alle Spuren verwischt zu haben. In jenen großen Holzschnittwerken, dem Triumphwagen und der Triumphpforte, in denen er den alten Kaiser verherrlicht, ist er, man kann sagen, sein eigen geworden. In der frischen, freien Zeichnung der Figuren, zumal der weiblichen Gestalten mit ihren flatternden Gewändern, in der Allegorie, in der erwähnten Architektur mit Rundbogen und schwellenden bekränzten Säulen weht der Geist der Renaissance; wenn man aber beobachtet, wie er aus rauhem Geäste Rundbogen biegt, wie er Weinlaub und Trauben natürlich zeichnet, ohne sie zu stilisieren, wie er Säulen und Pfeiler phantastisch behängt, so sieht man, daß er wohl des Geistes der Renaissance, aber noch nicht der Formen mächtig geworden ist. Die Zeichnung des Ornamentes ist dürerisch, nicht italienisch. Und so ziemlich ist das geblieben, bis an sein Ende; er konnte seine Eigenart nicht mehr verleugnen.

Auf einem ähnlichen, jedoch vorgeschrittenen Standpunkt steht ein anderer Zeitgenosse, der Augsburger Hans Burgkmair in seinem Triumphzuge des Kaisers Maximilian, dessen Entstehung ebenfalls in die gleiche Zeit, in die letzten Lebensjahre des kunstliebenden Kaisers fällt. Hier finden sich in der reichen Verzierung der phantasievoll geschaffenen Prunkwagen alle Elemente der italienischen Renaissance bereits verwendet, Akanthuslaub, antikisierende Ornamentbänder, Kinder auf Delfinen und Schwänen reitend, Randalaber in buntgegliederter Bildung mit fackeltragenden Genien, musizierende Knaben, Apoll und die Musen. Die Gotik ist ein überwundener Standpunkt, kaum die leisesten Anklänge erinnern daran, obwohl anderseits ein gewisser Anhauch deutschen Geistes nicht zu verkennen ist.

Diese großen Meister bilden sozusagen die erste Generation in der Renaissance Deutschlands. Ihnen folgt die zweite Generation in den sogenannten „Kleinmeistern“, ihren Schülern. Diesen Namen hat eine ganze Schar von Künstlern erhalten, weil sie ihre Kunst größtenteils auf kleinen, oft sehr kleinen Blättern im Kupferstich oder im Holzschnitt ausübten. Ihre Zeit reicht etwa vom Jahre 1520 bis in die zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts hinein. Zum Teil sind sie die besonderen Schüler Dürers oder haben von seinen viel verbreiteten Kupferstichen gelernt und seine Weise nachgeahmt. Manche von ihnen waren Maler und haben auch in ihren Stichen figürliche Gegenstände, religiöse wie weltliche, dargestellt. Alle aber arbeiteten zugleich für das Gewerbe, und viele ihrer kleinen Bilder haben auch keine andere Bestimmung, als gelegentlich von einem Meister des Handwerks verwendet zu werden. Ihre ornamentalen oder gewerblichen Zeichnungen gelten meistens dem Goldschmied; es findet sich unter ihnen eine Fülle von Gefäßformen, von Kannen, Bechern, Pokalen, dem Dienst des Trinkens gewidmet, das damals im sechzehnten Jahrhundert mehr als je im Mittelalter geübt und gefeiert wurde. Andere zahlreiche Stiche sind rein ornamentaler Art, Frieze, Füllstücke, Zierbänder, Leisten und Stäbe, zu beliebiger Verwendung erfunden und gezeichnet. (Abb. 36, 37, 38.)

In all diesen Künstlern und ihren Werken lebt einzig der Geist der Renaissance; die Elemente dieses Stiles sind es, mit denen sie hantieren. Ihr Laub ist nicht heimischer Art, sondern meist aus dem antiken Akanthus hervorgegangen; ihre Rankenwindungen folgen den römischen Vorbildern, und wie diese nehmen sie gerne ihren Ursprung von Medaillons, von Vasen, von Tieren, Genien oder anderen Motiven klassischer Art. Nackte Kinder, gelegentlich zierliche Tiergestalten treiben darin ein anmutiges Spiel. Kaum daß bei den ältesten dieser zweiten Generation, einem Albrecht



37. Zierleiste von Heinrich Aldegrever.
Kupferstich.

Altdorfer oder Daniel Hopper und seinen Brüdern, noch eine Reminiszenz der Gotik nachtönt. Hier und da findet sich, daß sie die alten Ornamentstiche Israels von Meckens mit gotischem Laub kopieren, häufiger aber sind es italienische Stiche, welche sie wiedergeben. Es lebt in manchen ihrer Arbeiten noch ein Stück mittelalterlicher Phantastik, aber es hat italienisch antikisierende Form angenommen. Hieronymus Hopper ist nicht schön oder geschmackvoll in seinen Erfindungen oder Kopien; er liebt oder zeichnet garstige dicke Weiber, häßliche Frauen, widerwärtig zusammengesetzte Tierbildungen, aber seine Motive und Elemente gehören der Renaissance. Auch das wenige, was an die vorausgegangene Epoche erinnert, ist bei den jüngeren Mitgliedern dieser Generation verschwunden. Die eigentlichen Kleinmeister, die beiden Beham, Bartholomäus und Hans Sebald, Heinrich Aldegrever der Münsteraner, Georg Pencz, der Nürnberger Genosse der beiden Beham, Hans Brosamer, Jacob Bing, Franz Brun u. a., deren Blütezeit in die Jahre von 1530 bis 1550 fällt, leben und arbeiten vollständig im Geiste und in den Motiven der italienischen Renaissance, wenn es auch schon möglich ist, in denselben einen gemeinsamen deutschen Charakterzug zu erkennen.



38. Hüllstück von Heinrich Aldegrever. Kupferstich.

Mit der dritten Generation der deutschen Renaissancekünstler, welche der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts angehört, ändert sich schon der Charakter und weicht merklich ab von der italienischen Art. Zwar die Hauptmeister auf dem Gebiete der ornamentalen Kunst, die Nürnberger Jost Amman und Virgil Solis, schließen sich noch eng an ihre Vorgänger an, insbesondere der letztere, der mit äußerst fruchtbarem Talente für Goldschmiede und Juweliere eine Fülle reich verzierter und schön geformter Gefäße und Schmuckgegenstände erfand und als gewandter Figurenzeichner für mannigfache Verwendung eine Reihe Bildchen mit Jagden und sonstigen Lebensszenen zeichnete und in Kupfer stach. Den gleichen Dienst leistete Jost Amman mit seinen allegorischen Bildchen, seinen Kostümfiguren und Wappenzeichnungen den Glasmalern und anderen Gewerben, da sie selber wenig mehr im Stande waren, künstlerisch zu erfinden. Aber während diese Künstler am Erlernten festhalten und Formen und Motive der Renaissance weiterführen, tritt ihnen schon eine andere Ornamentations-

weise zur Seite, welche bereits zum kommenden Barockstil hinführt. Dies ist das sogenannte „geschweifte“ Ornament, wie es damals hieß.

Das geschweifte Ornament ist aus den antiken Voluten herzuleiten in Verbindung mit der Neigung der Renaissance, Architekturverzierungen wie Ranken und Laub spiralgig zu winden. In der neuen Form aber ist es wie ein ganz neues Element; es sieht aus wie Leder, dessen Ränder ausgeschnitten, in Rollen umgelegt und so erstarrt sind, oder wie Riemen, die verschlungen, in Öffnungen durcheinander gesteckt und ebenfalls gebogen und gerollt worden. Es beginnt in dieser Weise als Cartouchen, als Randverzierung um kleine Bilder, als Rahmen, sei es gezeichnet, sei es in Holz geschnitten, und ist nach Art und Ursprung ein wesentlich plastischer Schmuck. Als bald aber findet es solchen Beifall, daß es auch als Flächenornament alle möglichen Gegenstände verzieren muß und ebenso Füllstücke überdeckt, wie es Bilder umrahmt und selbst Säulen umzieht. Es erscheint also in der Architektur, in bloß gezeichneten Bildern, in Stich und Holzschnitt, wo seiner anscheinend höchst unsoliden und brechlichen Natur keine Grenze gesetzt ist, in Metallarbeiten, ganz besonders auch in der Marketerie des Holzmobiliars. Der Entstehung und Anwendung nach wesentlich nordwärts der Alpen zu Hause, ist es zwar nicht allein deutsch, denn in England bildet es einen Hauptcharakterzug des Elisabethstils, aber es hat doch nirgends üppiger geblüht als eben in der deutschen Kunst. In Deutschland erschien auch im Jahre 1599 zu Köln ein eigentliches „Schweifbuch“, gezeichnet und radiert von Ebelmann, welches eine Fülle solcher Ornamente zu beliebiger Verwendung enthält und dieselben allen Schreincrn, Tapezicrern, Goldschmiedcn u. s. w. widmet.

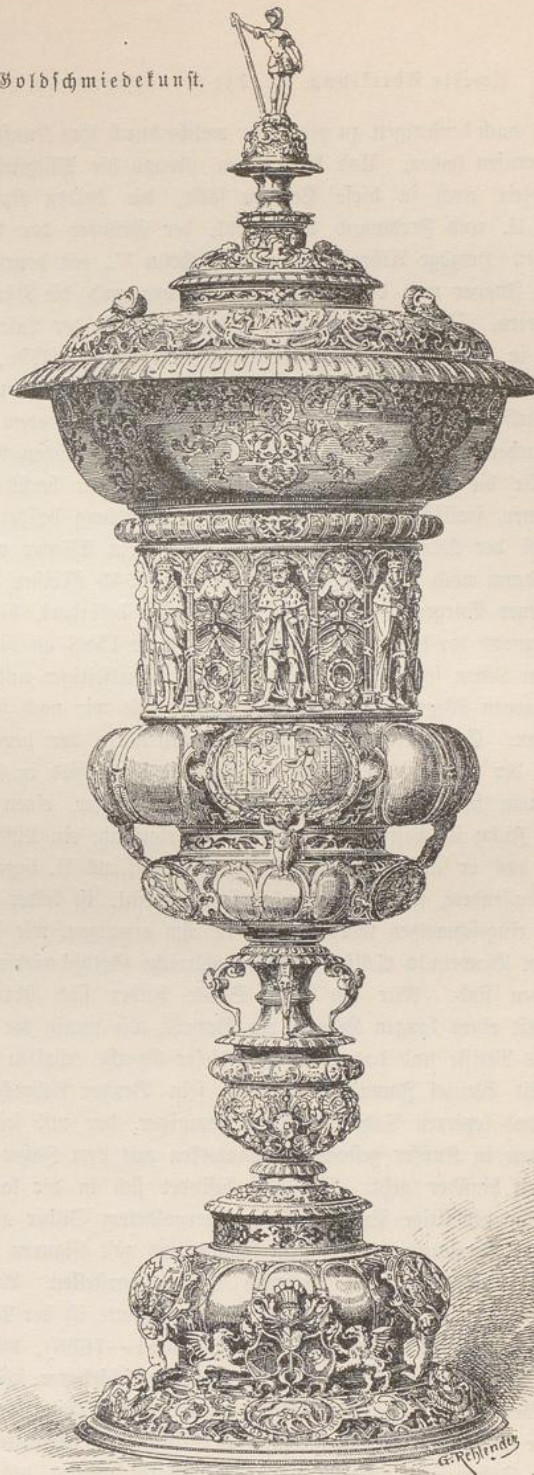
Eine andere Tendenz, welche die Kunstindustrie mit der Architektur in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts teilt, scheint dem Charakter des geschweiften Ornaments zu widersprechen, doch führt auch sie der Barockzeit entgegen. Dies ist ein überall hervortretendes, gewissermaßen gelehrtes Bestreben, die Architekturformen des Altertums in ihrer Reinheit zu erkennen und anzuwenden, ein Bestreben, das um diese Zeit eine ganze Litteratur über die fünf Säulenordnungen hervorrief. Und zwar war diese von Radierungen, Stichen, Holzschnitten begleitete Litteratur nicht bloß den Architekten gewidmet, sondern sie empfiehlt sich ausdrücklich den Schreincrn, Tapezicrern, Goldschmiedcn, überhaupt allen denen, welche im Gewerbe mit Konstruktionen oder sonst architektonischen Elementen zu thun haben. Die Folge war, daß darüber das Kunstgewerbe seine Freiheit verliert, daß die Phantasie zu kurz kommt und eine Menge reiner Architekturmotive Geräte und Gefäße verzieren oder gestalten, welche mit ihnen nichts zu thun haben und nur dienen, die Formen zu versteifen, sie arm und trocken zu machen. Am meisten hat darunter das Mobiliar zu leiden gehabt.

Geht auch hierin die Kunstindustrie der Barockzeit entgegen, so sucht sich anderseits die Phantasie der Ornamentisten für diese Trockenheit und Steifheit zu entschädigen, indem sie das geschweifte Ornament mit äußerster Willkür bis zur Verkennung seines Ursprungs behandelt, und zugleich, ausgehend von der antiken Wanddekoration, ihre Elemente und Motive sinnlos zusammenstellt und so ihnen den heutigen Sinn des Grotesken verleiht, den sie im Anfange nicht gehabt haben. Auch diese Richtung hat eine besondere Litteratur von „neuen Groteskenbüchern“ hervorgerufen. Sie gehört aber schon der nachfolgenden Periode der Barockzeit, dem siebzehnten Jahrhundert, an.

Vielleicht ist es die Goldschmiedekunst — wir lassen in der Betrachtung des Einzelnen dieselbe wiederum den Anfang machen —, welche sich am längsten gegen den hereinkommenden Geist der Barocke gesträubt hat. Wie sie mit am ersten dem neuen Stile sich beugte, so hat sie noch in den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts Gegenstände geschaffen, die alle Züge und Eigenschaften der besten Zeit der Renaissance an sich tragen. Es war eine schöne Zeit für die Goldschmiedekunst, das sechzehnte Jahrhundert. Der vermehrten Zufuhr von Edelmetallen aus der jüngst entdeckten neuen Welt, von Edelsteinen und Perlen, welche nun vermöge des Seeweges Indien in steigendem Maße lieferte, diesem wachsenden Reichtum kam eine Lust an kostbaren Gegenständen, ein ausgebildeter Kunstgeschmack und eine vielseitige Technik entgegen. Die deutschen Städte erfreuten sich eines wachsenden Wohlstandes, es gab Sicherheit und Recht im Innern, die Zünfte zählten die höchste Zahl der Meister und Gesellen und der Verkehr nach außen hatte sich zum Welthandel herausgebildet. Die Schätze der neuen Welt gelangten nicht am wenigsten nach deutschen Ländern.

Dieser Zustand der Dinge kam der Goldschmiedekunst vor allem zu gute. Man sieht es den Menschen der Zeit an, wie sie sich an Schmuck und edler Arbeit erfreuen. Sie verzieren Hut und Barett mit Medaillons und Juwelierarbeit; sie behängen Hals und Brust mit goldenen Ketten, tragen Ringe in Unzahl, und Gürtel, Schwert und Dolch sind mit aller Kunst des Goldschmieds verziert. Die Frauen thun all dergleichen, hängen noch Schmuck in Ohr und Haar und besetzen ihre Kleider, was übrigens auch den Männern nicht fremd bleibt, mit einer Fülle des reichsten Edelsteinschmuckes, eine Sitte, die bis gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts in fortwährender Steigerung begriffen ist. Und wie die Menschen selber sich mit den Werken des Goldschmieds und des Juweliers bedecken, so füllen sich mit ihnen die Wohnungen, die Schatzkammern, die Schmuckkasten in Haus und Palast. Was davon heute noch erhalten ist — und die Museen sowie die Schatzkammern von Wien, München und Berlin, das grüne Gewölbe in Dresden, die Sammlungen Rothschild und zahlreiche andere Privatsammlungen sind glücklicherweise noch voll von den Werken der deutschen Goldschmiedekunst im Zeitalter der Renaissance — was noch erhalten, ist völlig geeignet, uns einen hohen Begriff sowohl von der Vollendung der Kunst, von der Reinheit des Geschmacks wie von der Menge und dem Reichtum der Gegenstände zu geben. Und doch würde man irren, zu glauben, es sei uns alles Vorzügliche oder auch nur das Beste aus dem ganzen Jahrhundert erhalten geblieben. Im Gegenteil, wenn man die gleichzeitigen Nachrichten von damals berühmten Meistern und ihren Werken liest, wenn man die in den Archiven noch zahlreich aufbewahrten Schatzinventare vornehmer Familien durchblättert, Inventare mit Hunderten von Gegenständen, von denen auch nicht ein einziges Stück bis auf die Gegenwart gekommen ist, so überzeugt man sich alsbald, daß wir nur Reste, im Verhältnis schwache Reste von der Goldschmiedekunst der deutschen Renaissance besitzen. Veränderter Geschmack, Kriegenot, Verarmung der Familien, das Sinken der Städte im siebzehnten Jahrhundert haben alles, was Metallwert hatte, in die Münze gesendet oder in alle Welt zerstreut. Wenn die Nürnberger Patrizierfamilien noch vieles bis in die jüngste Zeit sich bewahrt hatten, so bildet das eine Ausnahme; was sie heute noch besitzen, das besaßen einst viele Familien in vielen Städten und Schlössern; es ist alles den Weg der Not gegangen.

Wenn man die erhaltenen Gegenstände der Goldschmiedekunst mit Hilfe ihrer Zeichen und Marken nach der Herkunft befragt, so sind es weitaus die meisten, welche sich als Augsburger und Nürnberger Arbeit zu erkennen geben, und wir haben auch von ihren Meistern durch Paul von Stetten über Augsburg, durch Neudörffer und Doppelmayr über Nürnberg ausführliche Kunde. Aber in vielen anderen Städten, so in Köln, Straßburg, Mainz, Lübeck, Wien, Prag, München, Dresden blühte gleicherweise die Goldschmiedekunst. Namen von Meistern sind aus Urkunden und Zunftrollen überaus zahlreich an das Licht gebracht und mehr noch darin zu finden, nur in einzelnen Fällen aber ist es bis jetzt möglich gewesen, einem bestimmten Meister auch ein bestimmtes erhaltenes Werk als seine Arbeit zuzuweisen. Nennen wir die Städte, so ist



39. Kurfürstencoppe; Silber. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

zugleich auch derjenigen zu gedenken, welche durch ihre Kunstliebe die schönen Arbeiten hervorgerufen haben. Und hier stehen oben an die Mitglieder des Hauses Habsburg, deren Zeit noch in diese Periode fällt, die beiden Kaiser Maximilian II. und Rudolf II. und Ferdinand von Tirol, der Gründer der Ambras-Sammlung, die bayerischen Herzöge Albrecht V. und Wilhelm V., mit denen reichstädtische Familien, wie die Fugger und die Welser in Augsburg und die Nürnberger Patrizierfamilien, wetteiferten. Überhaupt war es in dieser Epoche der Laienstand, welcher die Geistlichkeit in der Begünstigung der Goldschmiedekunst ablöste, so sehr, daß, was noch an schönen Kunstwerken für die Kirche gemacht wurde, meist Stiftung von Seiten der Weltlichen war. Beispiele dessen sind unter anderem die wundervollen Goldschmiedarbeiten der Rudolfsinischen Zeit in der kaiserlichen Burgkapelle zu Wien.

Alle die genannten Städte zählten ihrer Zeit berühmte Goldschmiede, Namen, von denen freilich wenige noch heute einen Klang besitzen. Der erste unter ihnen ist wohl der Nürnberger Wenzel Jamnitzer, ein Wiener von Geburt, dort geboren 1508, dann nach Nürnberg gekommen, hier 1543 Meister geworden und hernach als angesehenen Bürger zu mancherlei Ehrenstellen befördert, bis er mit dem Titel eines Goldschmieds der kaiserlichen Majestät im Jahre 1588 an dieser Stätte seines Wirkens aus dem Leben schied. Er war ein großer, vielseitiger und erfindender Meister, der seine eigenen Wege ging und seiner Kunst, wie wir noch sehen werden, neue Seiten abgewann. Er arbeitete für die Stadt Nürnberg den berühmten Merckelschen Tafelaufsatz, der sich jetzt im Besitz der Familie Rothschild in Frankfurt befindet. Einen Pokal von seiner Hand besitzt der deutsche Kaiser, einen anderen die Familie des Grafen Zichy in Pest; ein gewaltiger Tafelaufsatz, ein Lustbrunnen, wie er genannt wurde, den er auf Bestellung Kaiser Maximilians II. begann und für seinen Nachfolger vollendete, sein Hauptwerk, wie es scheint, ist leider zu Grunde gerichtet, vermutlich eingeschmolzen worden. Es ist ihm ergangen, wie seinem großen italienischen Genossen Benvenuto Cellini, dessen zahlreiche Goldschmiedarbeiten fast gänzlich verschwunden sind. Nur ein paar Stücke beider sind übrig von der arbeitsvollen Thätigkeit eines langen Lebens, ein Beweis, wie wenig die Annahme richtig ist, daß uns das Meiste und das Beste aus dieser Epoche erhalten sei.

Mit Wenzel Jamnitzer arbeitete sein Bruder Albrecht, und ihnen folgte sein Neffe, des letzteren Sohn Christoph Jamnitzer, der mit seinen späteren Arbeiten, so mit seinen in Kupfer gestochenen Grotesken aus dem Jahre 1610, schon stark in die Barockzeit hinüber geht. Von ihm befindet sich in der kaiserlichen Schatzkammer in Wien eine gewaltige Prunkschale von vergoldetem Silber aus dem Jahre 1604, mit gepunzten Verzierungen auf dem Rande und mit Figuren in der Mitte, welche, in Hochrelief getrieben, den Triumph Amors darstellen. Auch ein Matthias Wenzel wird genannt als kaiserlicher Goldschmied. Heute ist der Name eines anderen Nürnberger Goldschmiedes, des Hans Pezolt (1551—1633), wieder zu Ehren gekommen, dessen Marke, einen Widderkopf, man auf verschiedenen schönen Pokalen entdeckt hat. Zur selben Zeit blühte Paul Flynt, welcher erst in Wien, dann in Nürnberg arbeitete und eine Anzahl Gefäßkompositionen in Stichen mit gepunzter Manier hinterlassen hat.

Die Söhne eines anderen Nürnberger Goldschmiedes, des Hans Lenker, übersiedelten nach Augsburg, wo die Goldschmiedekunst einen weiten Export betrieb. Die Brüder



Deckel eines Pontificals und eines Missals. In Silber getriebene Arbeiten von Eisenhödt.
Im Besitz des Grafen von Hohenberg-Heiringer. Nach photographischen Kopien im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Lenker arbeiteten mit an dem berühmten pommerischen Kunstschrank, von dem noch die Rede sein wird. Balduin Drentwett arbeitete für den Münchener Hof, andere wurden insbesondere von Kaiser Rudolf beschäftigt; unter diesen David Attemstetter, dessen Vater Andreas Attemstetter, ein Frieser von Geburt, aus Italien nach Bayern gekommen war und sich dann in Augsburg niedergelassen hatte, wo er im Jahre 1591 starb. Wie der Vater als Wachsboffierer — von seinen reizenden Medaillonporträts befinden sich einige im österreichischen Museum —, so zeichnete sich der Sohn durch seine Emailarbeiten aus. In München war es insbesondere der Hofmaler Hans Mielich, welcher Schmuck und Geräte für die Goldschmiede und Juweliere zeichnete; dann Hans Reimer, ein geborener Mecklenburger, der in München als Goldschmied lebte, und sein Sohn Lucas. In Prag versammelte Kaiser Rudolf eine ganze Schar von Goldschmieden, die er aus Augsburg, Nürnberg, ebenso aber auch aus Italien herbeizog. Aus dem Norden Deutschlands sei nur der jüngst wieder zu Ruhm gekommene Westfale Anton Eisenhoidt genannt, ein Kupferstecher und Goldschmied, der in Italien gelernt und gearbeitet hatte, dann gegen das Jahr 1590 in seine Heimat zurückkehrte und hier insbesondere von den Grafen von Fürstenberg beschäftigt wurde. Im Besitz dieser Familie haben sich noch eine Anzahl Silberarbeiten seiner Hand erhalten, ein Weihwasserkessel und Sprengwedel, ein Kelch, ein Kreuzifix, ein paar Buchdeckel und ein Weihrauchgefäß, reiche Kompositionen von überaus schöner Arbeit, aber auch manierierter Erfindung und Zeichnung.

Die Aufgaben, welche in dieser Zeit Sitte, Brauch und Luxus der Goldschmiedekunst stellten, waren ebenso zahlreich wie verschieden, und zwar nach beiden Richtungen, für Gefäße wie für Schmuck. Der meisten Gunst erfreute sich das Trinkgefäß und gewiß nicht allein um der Kunst willen, sondern auch, weil die Trinklust zu keiner Zeit in größerer Blüte stand. Zahllose Trinkgefäße, meist von vergoldetem Silber, von den verschiedensten Formen sind uns aus dem sechzehnten Jahrhundert erhalten geblieben, reich gegliederte Pokale, breite Krüge, niedere wie schlanke Becher, hohe Kannen. Wenn Deutschland sich vor allen Ländern durch seine Fähigkeit zum Trinken auszeichnete, mag man sie nun eine Tugend oder ein Laster nennen, so hat seine Kunst auch in den Trinkgefäßen eine Fülle herrlicher Arbeiten geschaffen, mit denen kein anderes Land den Wettstreit bestehen kann (Abb. 39).

Obenan nach dem Werte und der Schönheit ihrer Formen stehen die aus Gefäß, Ständer und Fuß gebildeten, oft auch mit einem Deckel versehenen Pokale, die sich durch die Mannigfaltigkeit und den Reichtum des Profils, durch die Feinheit und Schönheit der Arbeit, oftmals auch durch ihre kolossale Größe, wie der merkwürdige sogenannte Landschade in Graz, auszeichnen. Eine unererschöpfliche Phantasie und Erfindungsgabe zeigt sich in der Art, wie die Künstler die Grundform stets anders und neu zu gestalten wissen. Die Verzierung besteht in getriebenem wie graviertem Ornament, in figürlichen Szenen mythologischen, allegorischen, auch wohl biblischen und historischen Gegenstandes, welche in flachem Relief das Gefäß umziehen. Den Deckel schmückt gewöhnlich eine kleine Figur auf der Spitze, später auch wohl ein Blumenbouquet. Ebenfalls eine Figur, z. B. ein Atlas tragender Herkules, tritt zuweilen an die Stelle des Ständers, oder eine weibliche Gestalt mit der Gebärde des Tragens. In der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts wird auch das

Gefäß oftmals in besonderer Weise ersetzt. So waren die Kokosnüsse dafür beliebt, deren Oberfläche gleichfalls mit figürlichen Szenen in flachem Relief verziert war, oder es war ein mit Silberspangen überzogenes Straußenei, am häufigsten aber die

von einem silbernen Triton oder einer Nereide getragene Nautilusmuschel. Solche mit Silber montierte, zu Trinkgefäßen eingerichtete Nautiluspokale sind oftmals Schmuck und Stolz der Sammlungen.

Eine plumpere, im Grunde unedle Form repräsentiert der Deckelkrug, der Bierkrug in Silber, ein abgestumpfter Kelch, den die Verzierung erst zu einem Kunstwerk machen muß, da sein Profil keinen Reiz bietet. Auch er wird mit figürlichem und ornamentalem Schmuck in getriebener Arbeit umgeben, und was ihn oftmals auszeichnet, ist ein schön geschwungener Henkel in Gestalt einer Sirene, einer Schlange, auch wohl eines Satyrs. So einfach die Form ist, so haben doch die Goldschmiede des sechzehnten Jahrhunderts auch hieraus ein Kunstwerk zu machen gewußt. Ebenso einfach erscheint die cylindrische Becherform, von der sich in Ungarn zahllose Beispiele aus siebenbürgisch-deutschen Werkstätten erhalten haben. Auch dieser Form, deren Zierde am häufigsten in Gravierung besteht, wußte man eine gewisse Grazie zu geben, indem man sie nach der Mitte zu in leichtem Schwünge verjüngte. Das verstand schon die gotische Epoche, die Renaissance ließ aber



40. Silberkanne.

Frankfurt a. M.; Schatz des Freiherrn von Rothschild.

die eigentümlichen drei Füße hinweg, welche die Folgezeit wiederum durch drei Kugeln ersetzte.

Die Form der Kannen, d. h. der Gießgefäße für Wein und andere Flüssigkeiten (Abb. 40), ist zweierlei, entweder sind es höhere oder niedere Gefäße mit Henkel, Deckel und langer Ausgußröhre, eine dem Mittelalter wohlbekannte Grundform, oder



Gebuckelter Renaissance-Pokal aus dem Lüneburger Ratschatz; Silber.
Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

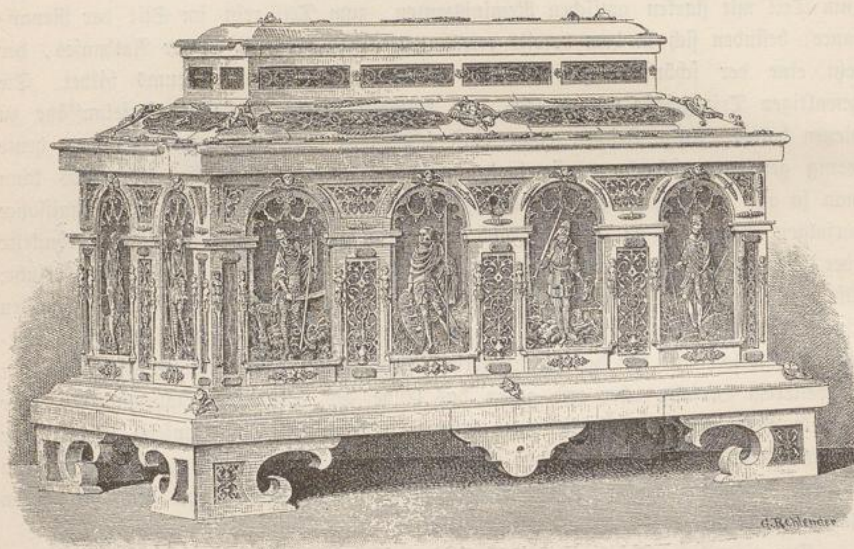
es ist eine Henkelvase mit weiter Mündung und schnabelförmigem Ausguß nach antiker Art. Diese zweite Form, die eigentliche Renaissanceform, ist auf italienische Vorbilder zurückzuführen; italienische Künstler haben sich Mühe gegeben, sie geometrisch zu konstruieren. In Deutschland wurde sie insbesondere zu den Taufkannen verwendet und dem entsprechend verziert. Es kam dann auch eine große Schale oder Schüssel hinzu mit medaillonförmigen biblischen Darstellungen in getriebenem Relief. Ein sehr schönes Beispiel solcher Taufkanne samt Schüssel, beste deutsche Arbeit etwa vom Jahre 1550, hat sich im Besitz des Grafen Herberstein in Graz erhalten, ein anderes aus etwas späterer Zeit in der kaiserlichen Schatzkammer in Wien.

Solche Schüsseln oder Schalen sind flach, ohne Fuß, mit breitem Rand. Andere giebt es, die fast pokalartig auf Fuß und Ständer gestellt sind. Mehrere dieser Art, zum Teil mit starken gotischen Reminiszenzen, zum Teil rein im Stil der Renaissance, befinden sich in dem bereits erwähnten Schatz des Lüneburger Rathauses, der jetzt eine der schönsten Zierden des Berliner Kunstgewerbemuseums bildet. Die gewaltigen Trinkgefäße und Frucht- und Konfettischalen, welche als Tafelaufsätze zu dienen hatten, stolze Zeichen einer einst blühenden Goldschmiedekunst in dem heute wenig genannten Lüneburg, sie bieten noch ein anderes Interesse. Nirgends kann man so gut den Übergang der Goldschmiedekunst aus der Gotik in die Renaissance verfolgen, wie grade an ihnen. Insbesondere die Umwandlung, welche die gebuckelte oder „knorrechte“ Verzierungsweise der Gotik im sechzehnten Jahrhundert erfuhr, läßt sich an ihnen klar erkennen; man sieht, wie die schräg umlaufenden gespitzten Buckeln sich in einen regelrechten Kranz von Halbkugeln oder Kugelabschnitten verwandeln, welche mit für das Profil verwendet werden. Aus dieser Umwandlung geht in weiterem Verfolg, aber erst gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts jener schlanke Pokal mit dem Gefäß einer Ananas oder eines Pinienzapfens hervor, der gewöhnlich sich als Arbeit aus der Stadt Augsburg, deren Wappenzeichen er zugleich vorstellt, kenntlich macht. Diese Pokale gehören aber meist schon dem siebzehnten Jahrhundert an.

Der eigentliche Tafelaufsatz in beliebig erdachter Gestalt, wie ihn das fünfzehnte Jahrhundert liebte, nur als eine Zierde der Tafel ohne weitere Bestimmung, war nicht mehr die Liebhaberei des sechzehnten Jahrhunderts. Das Trinkgefäß in allen seinen Formen dominierte und wurde eben mit dem Zwecke einer Tafelzierde in kolossaler Gestalt geschaffen. Auch das Trinkhorn erfreute sich nicht der gleichen Beliebtheit, nur die Gestalt des Schiffes blieb als Trinkgefäß wie als Tafelzierde. Von allen Tafelzierden, die uns aus dem sechzehnten Jahrhundert geblieben, hat die berühmteste und schönste auch im allgemeinen die Form eines Pokals, aber nicht seine Bestimmung; sie ist eben nur ein Schmuck. Das ist der berühmte Merckelsche Tafelaufsatz, so genannt, weil er lange im Besitz dieser Nürnberger Familie war, von welcher er an das Haus Rothschild in Frankfurt verkauft wurde. Ein Werk Wenzel Jamnigers, war er etwa um 1549 für die Stadt Nürnberg vollendet worden.*) Wie gesagt, baut er sich auf in den Konturen eines Pokals in der Höhe etwa von einem Meter. Auf einem schlanken Fuß steht eine weibliche Figur und hält auf dem Kopfe

*) Abgebildet bei Luthmer a. a. O. Bucher, Techn. Künste II. 327.

mit gehobenen Händen eine Schale oder einen Korb, in dessen Mitte wieder eine mit Blumen gefüllte Vase steht. Die Figur stellt die Mutter Erde dar und das Gefäß soll ihre Gaben enthalten. Daher sind Fuß, Korb und Vase umgeben oder gefüllt mit einer üppigen Menge von Gräsern und Blumen, zwischen denen sich kleines Getier bewegt. Das Material ist vergoldetes Silber, verschiedentlich hier und da mit Email gefärbt. In diesem ganz naturalistischen Beinwerk von Blumen, Pflanzen und Insekten, welche letzteren selbst über der Natur abgeformt sind, besteht die Neuerung von Wenzel Jamnitzer, deren schon oben gedacht worden. Andere sind dann seinem Beispiel gefolgt, und es wird gelegentlich von diesem oder jenem Goldschmied versichert, daß er sich darin ausgezeichnet habe.



41. Elfenbeinkästchen mit Silberfiguren. Brixen, Domschatz.

Bilden Tafel und Kredenz diejenige Stätte im Hause, welche die Goldschmiedekunst vorzugsweise auszustatten hatte, so war sie doch keineswegs die einzige. Sie lieferte reich verzierte Uhren, Standuhren in Turmform oder mit Kuppeldach, Toilettengerät, Schmuckkästchen, davon wir eines von Elfenbein mit Silberfiguren, eine Augsburger Arbeit, die im Domschatz von Brixen sich erhalten hat, in Abbildung mitteilen (Abb. 41); sie schaffte Geräte und Instrumente verschiedener Art, Leuchter und Kandelaber, wie das wohlhabende Haus deren bedurfte. Mit Vorliebe verband sich die Goldschmiedekunst auch mit anderen Kunstgewerben, so insbesondere zur Ausschmückung jener sogenannten Rabinette oder Kunstschränke, welche, mit Fächern und Schiebläden mannigfach ausgestattet, meist aus Ebenholz gebaut und mit Elfenbein- und Metallarbeiten verziert, seit der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts eine vorzügliche Liebhaberei des vornehmen Hauses wurden. Zu ihrem Schmuck und zu ihrer Ausstattung half nun auch der Goldschmied, teils mit Figürchen, teils mit zierlichen



Tafelaufsatz von Wenzel Jamniger.
 Frankfurt a. M., Schatz des Freiherrn von Rothschild.

Reliefs. Das bedeutendste Werk dieser Art ist der sogenannte pommerische Schrank, welcher sich jetzt in Berlin im Kunstgewerbemuseum befindet. Der Augsburger Philipp Hainhofer ließ ihn in dieser Stadt für Herzog Philipp II. von Pommern machen, dem er, die Arbeit einer Reihe von Jahren, 1617 übergeben wurde. Eine Schar von Künstlern, die noch der Epoche der Renaissance angehören, hatte an ihm gearbeitet, so die Attenstetter, Achilles Langenbucher, Matthias Wallbaum, die Dencker u. a. Die ganze Vorderseite ist mit Silberarbeiten bedeckt, mit Email, Steinen und Elfenbeinschnitzereien, während sich im Inneren eine Anzahl kleineren aus Silber gearbeiteten Gerätes befindet. Als Erststück kam er von den hannoverschen Herzogen an die preussische Königsfamilie. (Siehe unsere Abbildung.)

Wie für das Haus, so hatte die Goldschmiedekunst auch immer noch für die Kirche zu sorgen, wenn auch kaum mehr in demselben Maßstabe wie früher. Der Protestantismus mit seinem geringen Bedürfnis nach Schmuck und Gerät hatte der Goldschmiedekunst einen großen Teil ihres Arbeitsgebietes entzogen.

Dennoch sind auch für die Kirche eine große Anzahl Gegenstände neu entstanden, die uns erhalten sind und um ihrer Eigentümlichkeit willen nicht unerwähnt bleiben können. Es ist schon der Gefäße und Geräte Anton Eisenhoidts im Fürstenbergischen Besitz gedacht worden, mit Figuren reich verzierte Gegenstände, mit Figuren, deren Zeichnung an die Schule und Nachfolger Michelangelos erinnert, zugleich an die Manier jener späten Niederländer, welche ihre Kunst an der gleichen Quelle in Italien sich geholt hatten. Von einer ganz anderen Art ist eine Reihe wundervoller Arbeiten, die sich aus Rudolfsinischer Zeit im Schatz der kaiserlichen Burgkapelle zu Wien



42. Miniaturaltären von Matthias Wallbaum. Silber.

erhalten haben, Altärchen, Reliquiarien, Rännchen, Relieftafeln, Heiligenfigürchen u. a. — teils wohl Prager Arbeit von den Künstlern Kaiser Rudolfs, teils anderswo auf seine Bestellung entstanden. Wir teilen daraus in Abbildung ein überaus zierliches Miniaturaltärchen von Silber mit, vermutlich ein Werk des Augsburger Matthias Ballbaum, dem auch andere ähnliche Arbeiten zugeschrieben werden (Abb. 42).

Die meisten dieser Gegenstände führen auf eine neue Seite der Goldschmiedekunst, welche vor allen auf italienischen Ursprung und italienische Vorbilder hinweist, wie man sie z. B. heute aus dem Schatze der Medicis in den Uffizien sieht. Ihre Eigentümlichkeit besteht darin, daß sie aus geschliffenen und gehöhlten Edelsteinen und Halbedelsteinen gebildet oder zusammengesetzt und mit emailliertem Golde montiert sind. Es ist durchweg die allervollkommenste Arbeit, im Profil gesehen die reizvollste, edelste Form, die schönsten Verhältnisse. Das Material ist Bergkristall, Jaspis, Lapislazuli, Onyx, Achat, Rauchtopas und anderes Gestein. In der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien, die besonders reich an Kristallgefäßen ist, befindet sich eine Fülle solcher Gegenstände, andere im königlichen Besitz zu München, andere im grünen Gewölbe zu Dresden, wo allerdings die meisten Gegenstände schon dem siebzehnten Jahrhundert angehören und nicht mehr die reinen Formen zeigen wie die in Wien.

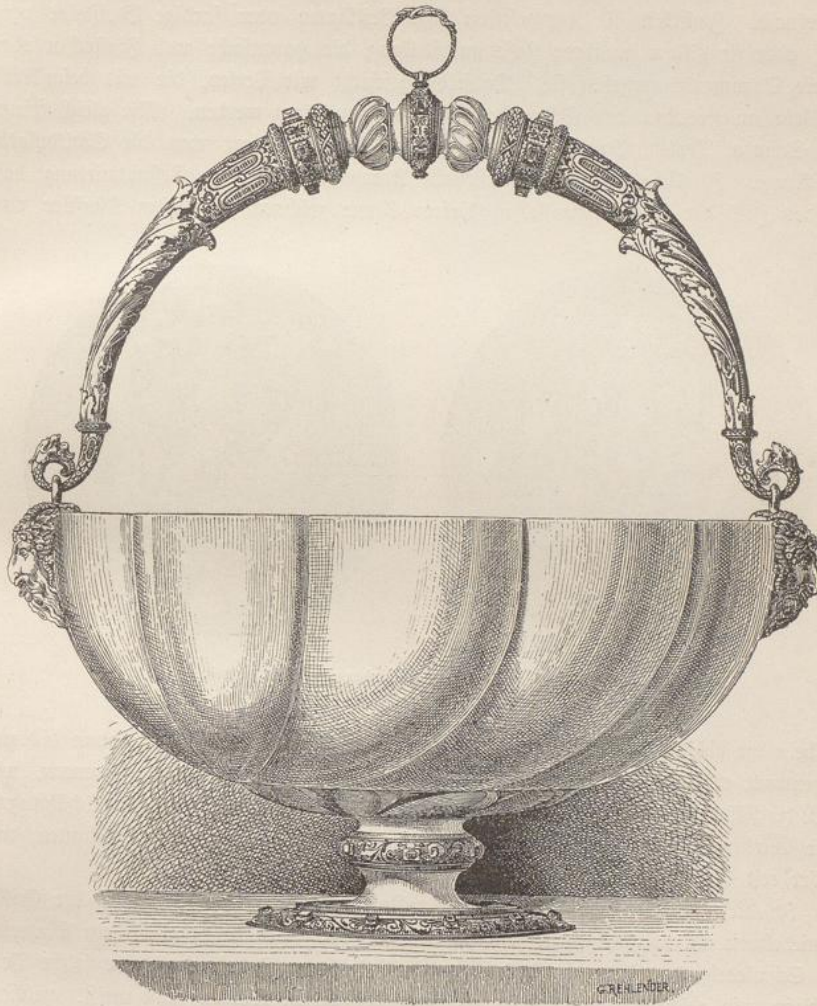
Nach ihrer Bestimmung betrachtet, sind es Biergefäße, die nur von einem Zwecke die Form entlehnen (Abb. 43). Danach sind die Mehrzahl Trinkgefäße von der Form des Stengelglases, dann Kannen und Rännchen, Flaschen, Gefäße in Eimerform mit goldenem Bügel, kleine und große, tiefe und flache Schalen. Die Kristallgefäße sind mit eingravierten und in der Tiefe auspolierten Ornamenten in schönster Renaissancezeichnung verziert, die aus farbigem Stein sind glatt auf der Fläche, aber die Montierung fügt ihnen den schönsten und edelsten Schmuck hinzu. Es sind goldene Reifen, welche die Stücke zusammenbinden oder die Ränder umziehen, es sind Henkel und Bügel in elegantem Schwung der Linien und reicher Bildung, alle mit Email verziert, das entweder als eigentliches Goldschmiedemail (*en ronde bosse*) die freien Teile opak umgiebt, oder feurig in translucidem Schmelz in ausgegrabenen Tiefen liegt. Der Fond ist durchweg Gold. Nur ein einziger Künstler, scheint es, übte damals auch Email auf Silbergrund, und zwar in neuer und eigentümlicher Weise. Dies ist der bereits genannte David Attemstetter in Augsburg, der auch für den Kaiser Rudolf arbeitete. Er gravierte in den Fond einer Silberplatte Ornamente, Blumen, Vögel, Arabesken und Grotesken nach italienischer Art und füllte die Tiefen mit farbigem, durchscheinendem Schmelz, das mit dem Silberglanz eine überaus zartfarbige Wirkung ergab. Mit den Platten wurden verschiedene Gegenstände belegt oder verziert. Ein Gewehr, dessen ganzer Schaft damit belegt ist, befindet sich noch in kaiserlichem Besitz zu Wien. Das bedeutendste Werk dieser Art von der Hand David Attemstetters bilden wohl die Platten an dem Kabinettkasten aus Elfenbein von Christoph Angermeyer aus Weilheim, der sich jetzt im bayerischen Nationalmuseum in München befindet, eine Arbeit aus den Jahren 1590 bis 1601.

Die Kunst, die an diesen Gegenständen geübt wurde, kam vor allem den Schmuckarbeiten zu gute. Wie schon angegeben, war die Schmuckliebe durch das ganze sechzehnte Jahrhundert in stetem Wachsen begriffen. Als gegen die Mitte des Jahr-



Der Pommer'sche Kunstschrank. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

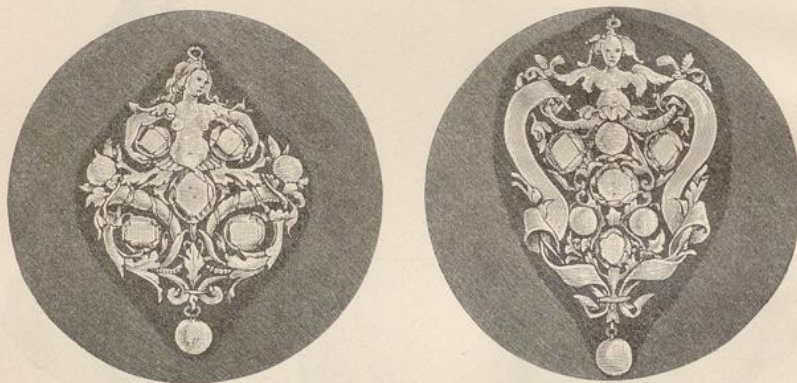
hundert^s die Defolletierung aufhörte und die Frauen sich in steife Kleidung einhüllten, daß kaum Gesicht und Hände hervorschauten, wurden die Kleider von Kopf zu Fuß mit Schmuck besetzt und behängt. Ketten und Perlschnüre, Nadeln und Ohrgehänge, diademartiger Schmuck, Medaillons und medaillonartige Gehänge, Ringe und Ketten, Reihen blumenartig gestalteter Knöpfe, wozu man auch Gürtel, Fächer, Dolche oder



43. Kristallschale mit emailliertem Bügel. Wien, k. k. Schatzkammer.

Messer rechnen kann, das schmückte und bedeckte die Gestalten der Männer wie der Frauen. Zum Glück kam ein reiner Geschmack und eine vollendete Kunst dieser Leidenschaft zu Hilfe, und so entstanden wahre Kunstwerke im kleinen, mustergültige Vorbilder für alle Zeiten.

Was die Schmuckarbeiten der Renaissance charakterisiert, das ist zunächst, daß die Kunst darin weitaus den Wert des Materials überbietet. Es sind die zierlichsten Kompositionen vom Flachrelief bis zum Hochrelief, medaillonartig und durchbrochen, mit goldenen emaillierten Figürchen von winziger Größe, Porträts, religiöse Gegenstände, Genreszenen — der Künstler erfindet, als ob er ein großes Werk vor sich hätte, und führt im kleinsten Maßstabe aus (Abb. 44). Das Email ist opak oder translucid. Zwischen die Komposition sind Brillanten oder farbige Edelsteine verteilt, oder sie bilden in ihrer Zusammenstellung die Hauptsache und Figürchen oder andere Ornamente umgeben sie. Dasselbe geschieht mit Perlen, die mit besonderer Vorliebe an Ketten den Schmuckgegenständen angehängt werden. Mit gleich feiner aus Steinen, Perlen, Email zusammengesetzter Arbeit verziert man die Schildplatte der Ringe. Zierliche Arbeit, phantasievolle Komposition, farbige Gesamtwirkung, das ist das Ziel der Juwelierkunst; in diesem Sinne zeichnen die besten Künstler von



44. Entwürfe zu Schmuckgegenständen von Hans Holbein.

Holbein an bis zu den Meistern der Rudolfinischen Epoche. Was sich davon bis zur Gegenwart erhalten hat — und vieles bewahren die fürstlichen Schatzkammern, wie z. B. die Wiener —, das genießt heute unter den Kunstfreunden die höchste Schätzung.*) Eine Wirkung bloß mit den Steinen zu suchen, wie z. B. allein mit Brillanten, das gehört erst der Juwelierkunst der folgenden Epoche an.

In dieser Epoche ist es nicht das Kunstmaterial der Bronze, welches der Goldschmiedekunst am nächsten steht, sondern das Eisen. Bis dahin allein ein Material des Schmiedehandwerks, geht das Eisen im sechzehnten Jahrhundert eine solche Verbindung mit edlen Metallen ein, daß man bei vielen Werken nicht weiß, welchem Kunsthandwerk man sie zuweisen soll. Das Eisen erweitert sein Kunstgebiet in außerordentlicher Weise, sowohl nach der Anwendung wie nach der Technik. Es nimmt schmückende Verfahrensweisen auf, welche die deutsche Eisenarbeit im Zeitalter der Gotik nicht geübt noch gekannt hatte.

*) Ein schönes Beispiel ist abgebildet bei Becker und Hefner, Kunstwerke u. s. w. II. 37. A.

Selbstverständlich bleibt ihm das Gebiet gesichert, welches bisher sein eigen gewesen war, denn es konnte hier von keinem anderen Metall ersetzt werden. Es dient auch der Renaissance zu Gittern, Thüren, Beschlägen aller Art, Kassetten, Schlössern und Schlüsseln, zu Beleuchtungsgerät, Werkzeugen und Instrumenten. Aber mit dem Kunststil ändert es auch mannigfach seine Formen. Gegen das Jahr 1520 verschwinden auch in diesem Schmiedehandwerk die Eigentümlichkeiten der gotischen Ornamentik, das Maßwerk, das Flamboyant, die gebuckelten Kreuzblumen, das mit seinen Verästelungen sich ausbreitende Beschläge. Laubwindungen nach Art der Renaissance mit allerlei figürlichen Motiven, mit Mascareons und Frazen treten an die Stelle. Thürklopfer oder Thürgriffe werden z. B. aus zwei sich windenden, mit den Schwänzen verschlungenen Schlangen, Drachen oder Eidechsen gebildet. Die kantigen Stäbe und Äste, welche für die Gotik charakteristisch sind, werden überall durch Rundstäbe ersetzt. Spiralige Windungen solcher Rundstäbe, die mit Laub, Blumen oder Frazen endigen, bilden die Füllungen der Gitter, aber ihre Verbindungen sind neu und eigentümlich für diese Zeit. Bei dem Eisengitter der romanischen Epoche, das ebenfalls aus Spiralwindungen gebildet worden, findet man die Voluten an ihren Berührungspunkten mit Ringen gebunden. Diese Weise geht durch das Mittelalter fort und noch bis in das sechzehnte Jahrhundert hinein. Aber sie tritt weit zurück vor einer anderen Art, welche die Äste der Windungen oder das Stabwerk durchlöchert und wechselseitig durcheinander schiebt. Ein Stab, der soeben in seiner Öffnung einen anderen aufgenommen hat, geht sofort durch diesen oder einen anderen wieder hindurch (Abb. 45). So bildet sich eine unlösliche Verbindung, welche nur die Feile aufheben kann. Sie gestaltet das Gitter wie zu einem Netz, läßt es leicht und lustig erscheinen und verwendet bei größter Festigkeit die geringste Masse des Materials. Kommt zu solchem Gitter eine Krönung hinzu, so ist dieselbe gewöhnlich mit großen, freien Blumen verziert, aus deren Mitte sich Staubfäden in Spiralwindungen erheben.

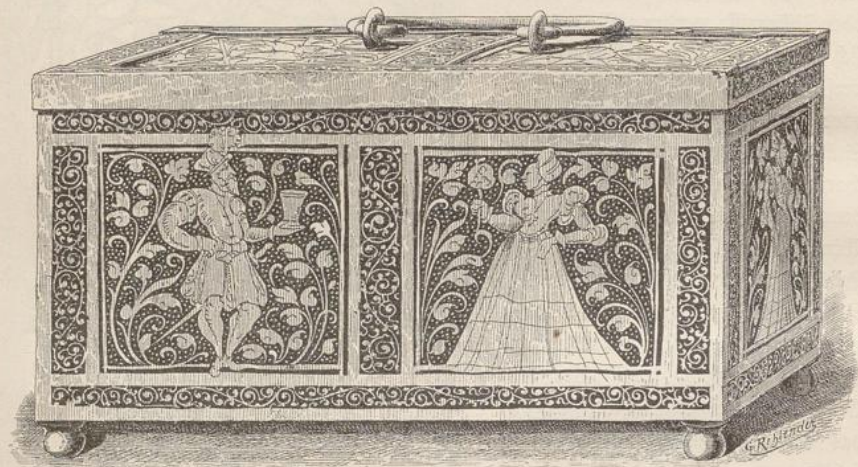
Diese schöne Art der Vergitterung wurde besonders in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts ausgebildet und noch im siebzehnten geübt. Sie duldet



45. Eisengitter; durchlocht und ineinander geschoben.

reiche wie einfache Komposition und zeichnet sich meist durch den edlen Schwung der Linien aus. Eine besondere Heimatstätte waren die deutschen Länder Österreichs, wo das steirische Eisen der kunstvollen Arbeit Vorschub leisten mochte. Hier ist auch noch vieles erhalten, Thüren, Oberlichtgitter, Schranken, auch großartige Brunnengitter, die sich zuweilen wie eine ranken-, laub- und blütenreiche Laube über dem Brunnen erheben, so im liechtensteinschen Schloß Sebenstein bei Wiener-Neustadt und zu Bruck an der Mur.

Eisenarbeiten kleinerer Art finden sich heute in allen Sammlungen und bei allen Kunstfreunden. Das Wohnhaus des sechzehnten Jahrhunderts brauchte davon vielerlei, was sich heute wieder einer ausgedehnten Nachahmung erfreut. Dahin gehören vor allem verschiedene für Kerzen eingerichtete Leuchter, Laternen und Lüsters, sowie das



46. Eisenkästchen mit gegösten Ornamenten. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Herd- und Kamingerät. Die Hausglocke hing in einem eisernen Gehäuse und der Strang, sie zu ziehen, war eine eiserne Kette oder ein blumenumwundener Eisenstab.

Die erste und ursprünglichste Verzierung bestand immer in den Formen, welche der Schmied oder Schlosser unter dem Schlag des Hammers heraufstreifen wollte. Aber das sechzehnte Jahrhundert, wie schon gesagt, brachte andere Verzierungsweisen hinzu. Eine solche bestand in der Ätzung. Durch dieses Mittel wurde der Grund vertieft, mit einer schwärzenden Masse nielloartig leicht gefüllt und die Ornamente blieben in der blanken Fläche stehen. Diese Ornamente bestanden in Arabesken, Laub und Blumen, mit einzelnen Figuren oder figürlichen Szenen dazwischen. Man überdeckte damit die eisernen Schmuck- und Geldkästchen, Schlösser und Beschläge, auch Waffentücke und ganz besonders die Harnische (Abb. 46).

Ein Teil dieser Verzierungen war vom Orient gekommen, und wir berühren damit eine neue Art, welche, künstlerisch wie technisch, die Kunstarbeit der Renaissance und ihren Ornamentenschatz in bedeutender Weise vermehrte. Gerade auf der Scheide der beiden Zeitalter hatten vermehrte Beziehungen mit dem Orient und mit der

drohend sich nähernden Türken viele orientalische Waffen nach dem Occident gebracht, und sie waren um ihrer schönen Arbeit willen bald die Liebhaberei der Ritter geworden und paradierten in den Waffensammlungen und Rüstkammern. Diese Waffen nun hatten eine eigentümliche, bis dahin im Westen Europas nicht geübte Verzierung, welche wir heute Tauschierung, auch wohl Damaszierung nennen. Die ursprünglichste und feinste Methode grub die Zeichnung in den Stahl oder das Eisen ein und füllte durch Hämmern die Vertiefung mit solidem Golde. Die Orientalen üben diese Technik



47. Helm Kaiser Karls V. Wien, k. k. Art.-Mus.

mit bewundernswürdiger Vollkommenheit, deren Wirkung noch durch die Zeichnung der zierlichsten Krabesken erhöht wird. Von den türkischen Waffen lernten die deutschen, wie nicht minder die Waffenschmiede anderer Länder diese Methode, da sie aber sehr viel Mühe und Geschicklichkeit erforderte, so verwendeten sie häufiger eine zweite, leichtere, auch von den Orientalen erlernte Technik. Diese bestand darin, die ganze Fläche des zu Grunde liegenden Metalls durch Schraffierungen rau zu machen und nach der Zeichnung das Gold aufzuschlagen, welches auf der rauhen Fläche haften blieb. Von dieser Art befindet sich in Wien eine wundervolle Rüstung, welche einst dem Herzog Alexander von Parma, dem Eroberer Antwerpens, gehört hatte.

Die Plattner und Waffenschmiede hatten somit ein neues Verfahren der Dekoration gewonnen, von dem sie reichlichen Gebrauch machten, sowohl allein wie in Verbindung



48. Harnisch des Markgrafen Johann Georg von Brandenburg-Jägerndorf.
Wien, k. k. Art.-Ars.-Mus.

mit ihren eigenen Methoden. An Gelegenheit fehlte es nicht, denn im sechzehnten Jahrhundert war die volle Rüstung des Ritters oder des Kriegsmannes noch kein überwundener Standpunkt. Vielmehr, was die künstlerische Ausstattung betrifft, so war die rechte Blütezeit erst jetzt vorhanden. Die Kunst der Plattner war im fünfzehnten Jahrhundert nicht viel über die praktische Seite hinausgekommen. Der „Krebs“ in seiner Gliederung hatte dem Manne, soweit es möglich war, Freiheit der Bewegung gelassen; was die geschmiedete Arbeit betrifft, so war das Höchste geleistet. Nun aber, im sechzehnten Jahrhundert, kam die Verzierung hinzu. Man verlangte Prachtrüstungen, Paraderüstungen, reiche Arbeiten an Schutz- und Trugwaffen; man wollte glänzen mit Mann und Roß. Unter diesen Anforderungen wuchs das Handwerk der Harnischmacher und Waffenschmiede zu einer Kunst heran (Abb. 47, 48). Wie jener orientalischen Tauschierung, so bemächtigten sie sich auch aller anderen Verzierungsweisen des Eisens. Sie ätzten die Flächen, bedeckten sie so mit Arabesken und Figuren, die sie auch wohl vergoldeten, während sie die Tiefen mit Schwärze ausfüllten. Wie aber die Renaissance mit Vorliebe plastisch verzierte, so trieben auch sie in die Harnische, Helme, Schilde ihre Verzierungen hinein, oder vielmehr sie schlugen sie aus denselben heraus in flacherem oder höherem Relief. Sie schreckten

vor keiner Schwierigkeit, vor noch so komplizierten Aufgaben: Laub- und Grotteskenornamente, figürliche Szenen bis zu verwickelten Kämpfen und Schlachten trieben sie

aus dem Eisen mit der gleichen Vollendung, als ob sie aus Wachs modelliert wären. Die deutschen Künstler standen hierin in keiner Weise hinter den berühmten Mailändern zurück. Die Plattner von Nürnberg, Augsburg, Innsbruck arbeiteten nicht nur mit gleicher Vollkommenheit, ihre Arbeiten gingen auch auf Bestellung zu den fremden Fürsten hinaus; sie arbeiteten für den Norden, für England, Spanien, Frankreich, wie denn Franz des Ersten berühmte Prachtrüstung Augsburger Arbeit war. In deutschen Rüstkammern, wie zu Dresden, so auch in der Ambrascher Sammlung zu Wien, findet sich noch manche schöne Rüstung dieser Art, welche unsere Bewunderung hervorruft; eine der schönsten, was getriebene Arbeit betrifft, ist diejenige Kaiser Rudolfs II.

Die Waffen- und Kunstliebe dieser Zeit rief noch eine andere Technik der Eisenarbeit hervor, welche freilich nur in kleinem Maßstabe stattfinden konnte, das ist das Schneiden des Eisens. Mit diesem langsamen und schwierigen Verfahren verzierte man die Knöpfe, Bügel, Griffe und Körbe der Dolche, Degen und Schwerter. Man konnte sie auf diese Weise mit kleinen figürlichen Darstellungen in Hochrelief schmücken, und zwar in einer Vollendung, welche man auf andere Weise nicht hätte erreichen können. Auch dafür waren die deutschen Arbeiter berühmt, während in der Tauschierung die Spanier ihnen den Rang abliefen; sie hatten die orientalischen Vorbilder direkt bei sich.

Selten war es, daß das Schneiden des Eisens zu ornamentalen Zwecken eine andere Anwendung fand, als bei den Waffen. Gemeiniglich wo es, z. B. bei Schlössern und Schlüsseln, vorkommt, sind die Figuren roh und plump. Dennoch aber hat es zur Verzierung einer der vorzüglichsten, aber auch absonderlichsten Arbeiten gedient, welche das deutsche Schmiedegewerbe hervorgebracht hat. Diese Arbeit besteht in einem ganz eisernen Armstuhl, mit welchem die Stadt Augsburg den Kaiser Rudolf II. im Jahre 1574 beschenkte. Es ist auch das Werk eines Augsburger Meisters Thomas Rucker, der sich darin ebenso geschickt in der Technik wie gewandt in figürlicher Zeichnung und Modellierung erwies. Eine Fülle überaus kleiner Reliefs mit Tausenden von Figürchen zieren die Flächen, während auf dem reichgegliederten Fuß freie, gleichfalls aus Eisen gearbeitete Figuren stehen. Heute befindet sich das außerordentliche Werk in England im Schloß Longportcastle.

Diese außerordentliche Ausbildung des Schmiedegewerbes zu einer Kunst hinderte, so scheint es, ein anderes Material, die Bronze, in Deutschland jene Anwendung zu erhalten, welche ihr nach ihren Eigenschaften gebührte und welche ihr auch in Italien zu teil wurde. Dort auf italischem Boden war Bronze ein ganz bevorzugtes Material der Kunst und auch der Kleinkunst geworden. Das Haus wurde mit Bronzegerät und Bronzeschmuck reich ausgestattet, mit Thürklopfen und Thürbeschlägen, Vasen und Schalen, Kamingerät und dem kleinen Gerät, das der Schreibtisch bedurfte, mit Leuchtern und Kandelabern u. s. w., und dieses aus Erz gegossene Gerät war mit Ornamenten und Figuren im Stil der Renaissance oft schön und reich verziert. Deutschland folgte nur teilweise diesem Antriebe und in seiner eigenen Weise. Allerdings kommen auch hier einzelne derartige Werke der Erzgusses vor, aber sie stehen an Zahl weit zurück hinter den gleichen Arbeiten aus Eisen oder Kupfer und Messing. Auch war es der Rotgießer und der Gelbgießer, welcher der Urheber von

Bronzegerät war. Selbst der Nürnberger Peter Vischer, der mit seinem Sebalbusgrab in der gleichnamigen Kirche seiner Vaterstadt sich in den Rang wirklicher Künstler emporgeschwungen hatte, war aus diesem Gewerbe hervorgegangen, und seine Söhne blieben darin. Für die Plastik im großen Stil gab es wohl eine Anzahl Künstler in Nürnberg und anderen deutschen Städten und ihre Brunnen, Statuen und sonstigen Monumente sind auch wohl noch erhalten, in der Kleinkunst aber oder in der ornamentalen Kunst sind deutsche Bronzearbeiten selten.

Eine Ausnahme machen die Grabplatten, wie sie zahlreich die Steinplatten auf den Gräbern des Nürnberger Johanneskirchhofs zieren. Sie waren eine deutsche und vorzugsweise eine Nürnberger Eigentümlichkeit; fast jedes Grab jener Zeit verzieren sie. Aus Medaillons mit dem Porträt in Relief, aus Wappen mit verschlungener Helmdecke, aus verzierten Inschrifttafeln bestehend, zeigen sie vortrefflich den Übergang aus der Gotik — denn so weit reichen sie zurück — durch die Formen der Renaissance bis zum Barockstil. Hier und da finden sich wohl auch noch Bronzegitter; das schönste Werk dieser Art aber, welches die deutsche Renaissance hervorgebracht hatte, die Schranken im Nürnberger Rathausaal, auch ein Werk Peter Vischers, ist in der Franzosenzeit verschwunden.

Statt des Erzgießers sorgte für das kleine Metallgerät im Hause, soweit es nicht durch Schmied und Schlosser geschah, der Kupferschmied und der Gelbgießer. Das bürgerliche wie das Bauernhaus liebten es, sich mit blankgeschauertem Kupfergeschirr, mit Kesseln, Kannen, Schalen, zu schmücken; wenn uns aber unsere Beobachtungen nicht täuschen, mehr im Süden und im Norden als in der Mitte Deutschlands, wo Messing überwog. Venedig, auch Südtirol waren damals Stätten verzierten Kupfergeschirrs; es geht noch heute von da auf antiquarischem Wege nordwärts zu den Sammlern und Museen. Für den Norden selbst sorgten die norddeutschen Seestädte und Holland. In Nürnberg aber machte man den Versuch, mit geschlagenem Kupferarbeiten es den Silbergegenständen an Feinheit gleich zu thun. Dürers Schwiegervater Hans Frey (gestorben 1523) trieb sogar allerlei künstliche Figuren daraus, und von seinem Zeitgenossen und Landsmann Sebastian Vindenaast (gestorben 1520) erzählt Neudörffer, der Nürnberger Künstlerbiograph, daß er aus geschlagenem Kupfer allerlei Gefäße getrieben habe, als wären sie von Gold und Silber, und daß Kaiser Maximilian ihm das Privilegium erteilt habe, sie zu vergolden und zu versilbern. Hier und da finden sich auch noch solche fein getriebene Kupfergefäße, obwohl selten und aus etwas späterer Zeit.

Das Beste, was die Gelbgießer jener Zeit uns hinterlassen haben, ist das Beleuchtungsgerät. Darunter sind Leuchter von mehr rotem oder gelbem Ton, meistens glatt, zuweilen auch im Relief verziert, welche sich durch ihre gedrungene Gestalt auszeichnen. Sie stehen höchst fest und solide auf sehr breitem Fuß mit niedrigem Ständer, eine für den heutigen Geschmack, welcher den hohen und schlanken Leuchter liebt, viel zu kurze Form, und doch ist sie rationell und erscheint auch in guten Verhältnissen, wenn man sich die Kerze als ihre Ergänzung hinzudenkt. Bedeutender sind die kleinen und großen Kronleuchter, welche mit ihren schön geschwungenen Armen und ihrem blanken Material Kirche, Palast und Haus verzieren. Sie sind nicht neu nach ihrer Art, denn die gotische Epoche kannte sie schon vollständig, wie oben

dargestellt wurde. Aber die Renaissance hat sie zu ihrem Vorteil umgewandelt, ihnen das Eckige und Kantige genommen, ihnen den schönen Schwung der Linien und eine reichere Gestaltung gegeben (Abb. 49).

Ähnlich wie dem Messing ist es dem Zinngerät ergangen, das in dieser Epoche wohl mehr noch als früher im häuslichen Gebrauche stand und ebenso in mächtigen



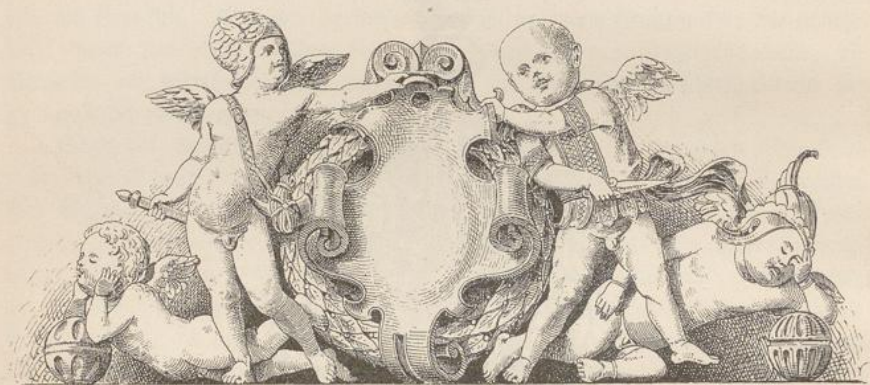
49. Kronleuchter von Messing mit geschwungenen Armen.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Kannen, Krügen und Pokalen den Zünften zum Schmuck ihrer Stuben diente. Formen und Verzierung sind im Stil der Renaissance, nach dem Muster der Silberarbeiten umgewandelt worden. Was das Zinn Eigenes und Eigentümliches bot, das gehört mehr dem siebzehnten Jahrhundert an. Es wird später davon die Rede sein.

2. Möbel, Töpferei, Glas, Textilkunst.

So wenig die Renaissance die überlieferten Grundgestalten im Holzgerät zu ändern vermochte, so brachte doch die „welsche Art“, wie man damals in Nürnberg sagte, einen großen Wandel in der dekorativen Erscheinung. Sitzmöbel, Kästen und Schrank waren zu sehr nach dem praktischen Bedürfnis konstruiert, um weit von dieser Konstruktion sich abdrängen zu lassen. Aber die großen Flächen dieses Gerätes gaben viel Spielraum für einen neuen Stil.

Vor allem trat die Vorliebe der Renaissance für plastischen Schmuck auch hier umbildend ein (Abb. 50). Man wollte starke Licht- und Schattenmassen sehen, Profile mit starken Vorsprüngen und dazu Figuren, wo immer nur Möglichkeit vorhanden waren. Das gotische Geschränke, einfach, aber verständig aus Brettern zusammen oder ineinander gefügt, hatte auch plastischen Schmuck gehabt, und



50. Figuren in Hochrelief. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

in nicht geringem Maße, aber diese geschnitzten Verzierungen hatten selten die Höhe der Umrahmungen überstiegen, sie waren selbst (Abb. 51) in die Tiefe eingeschnitten und, zugleich mit Hilfe von Farbe wirkend, hatten sie den Charakter einer Flächendekoration bewahrt. Das wurde nun anders, obwohl einzelnes dieser Art auch später noch vorkommt. Im Geschränke der Renaissance wurde das plastische Ornament gewissermaßen frei; es brauchte sich nicht an die Höhen der konstruktiven Teile zu halten, sondern gewann runde Modellierung bis zum vollen Hochrelief.

Und da lassen sich nun zwei Arten verfolgen, die eine mehr in der Richtung der Skulptur, die andere in der der Architektur. Jene Richtung behielt bei dem Schranke die Einteilung der Gotik bei, eine horizontale Zweiteilung, die untere und die obere Hälfte je mit Doppelthüren, dazwischen allenfalls noch ein Gurtgesimse mit schmaler Schieblade und ein krönendes, nun stark vortretendes Hauptgesimse mit den Motiven der Renaissance profiliert. Alle diese Teile nun wurden mit Schnitzwerk versehen, die Rahmen wie die Füllstücke, die Frieze und die Zwischenglieder in den Motiven, wie sie die italienische Renaissance gebracht hatte, Arabesken, Grotesken mit Figuren dazwischen, hier und da auch mit architektonischen Detailmotiven, die aber rein ornamental verwendet waren.

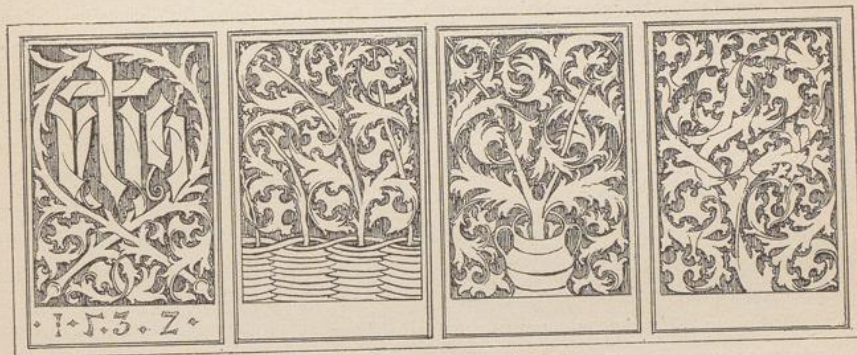


LITH. U. DRUCK. AUG. KURTH.

6. GROTESCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

ZIMMER AUF SCHLOSS PÖLLNITZ IN FRANKEN, 1550. RECONSTRUCTION, BERLIN, KUNSTGEWERBE-MUSEUM.

So die eine Richtung, die plastische, die vorwiegend am Rhein und in Norddeutschland ihren Sitz hatte (Abb. 52). Wie diese die Architektur abweicht, lehnt die andere sich vielmehr an sie an. Sie nimmt nicht nur alle konstruktiven wie schmückenden Teile von ihr, Säulen und Kapitäle, Nischen mit Figuren, Portale und Fenster, Giebel und Balustraden, sie macht auch mit denselben aus dem Schrank oder Kasten eine Haus- und Palastfassade im kleinen. Sie gliedert mit Säulen und Karyatiden, setzt Nischen mit Statuen dazwischen oder macht die Füllungen umrahmten und gegiebelten Fenstern gleich, und verschmähst dabei so wenig wie die Baukunst selber den Schmuck der Plastik; aber immer ist derselbe der Architektur eingefügt und untergeordnet. Ist der Schrank horizontal zweigeteilt, um so besser, es entsteht eine Palastfassade mit zwei Geschossen. Dabei geht nun der Schreiner vor wie der Architekt. Als bald in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts ist es ihm schon nicht mehr um architektonische Gestaltung und Wirkung zu thun, sondern auch um



51. Fülltafeln mit ausgehobenem Grunde. Tirol, 1532.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

gelehrt richtige Anwendung der fünf Säulenordnungen, die ihn im Grunde wenig angehen. Und in diesem Bestreben kommt ihm, wie oben berichtet worden, eine ganze artistische Litteratur zu Hilfe. Wie die plastische Richtung in Norddeutschland, so zeigt sich diese architektonische vorzugsweise in Süddeutschland zu Hause. Unter den Nürnberger Meistern glänzt vor allen Sebald Beck, der in Italien gelernt hatte, und nicht bloß ein Tischler war, sondern ganz im Sinne dieser Richtung auch Bildhauer und Baumeister.

Es läßt sich nicht leugnen, daß diese Tischlerarchitektur oft bedeutende Wirkung macht, zumal in großen Räumen, aber sie hat auch ihre Unzukömmlichkeiten. Meist überieht sie die Einteilung des Inneren, und der praktische Gebrauch wieder spottet der Architektur, indem die Thüren z. B., wenn sie sich öffnen, mit Säulen und Konsolen, mit Nischen und Statuen sozusagen davon gehen. Eine weitere, nicht gerade glückliche Folge war die, daß diese Architektur weder für das kunstvolle Schloß, noch für die eisernen Bänder, wie sie zum Schmuck des gotischen Schrankes gebient hatten, einen Platz übrig ließ. Sie wurden nun in das Innere versetzt, und, somit

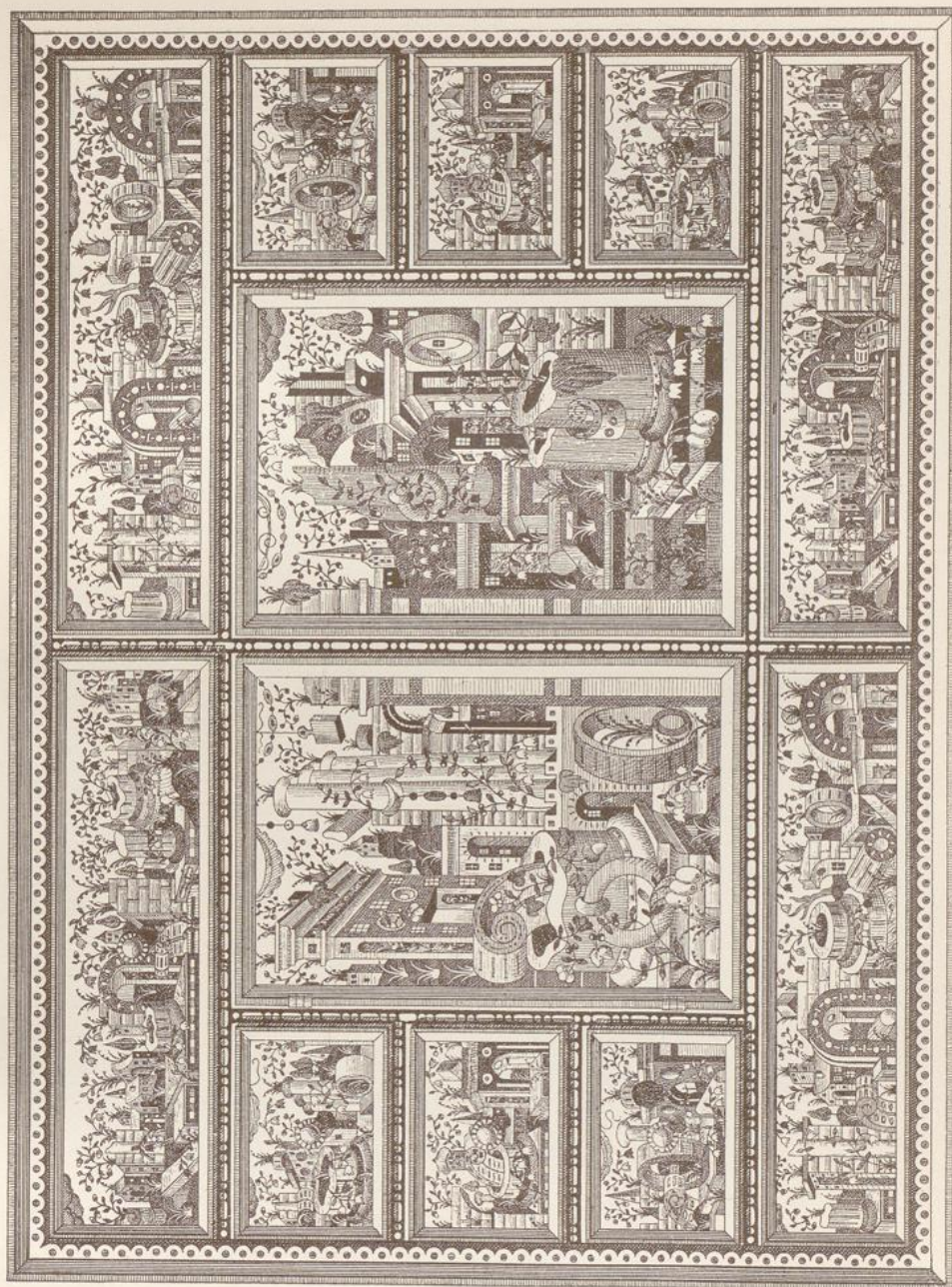
v. Falke, Kunstgewerbe.

unsichtbar, verloren sie das Motiv zu künstlerischer Gestaltung, die ihnen auch nach und nach abhanden kam.

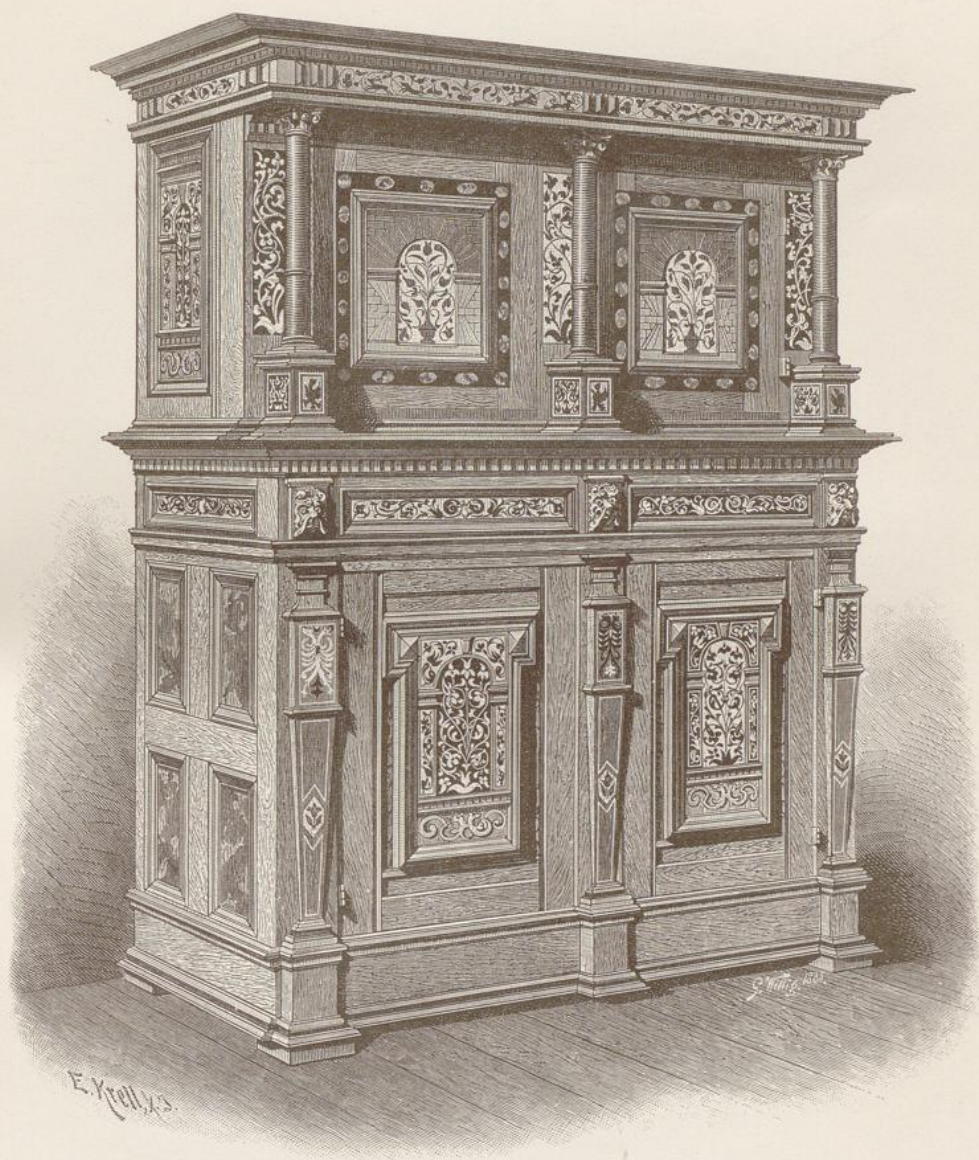
Auffallenderweise brachte die Renaissance der deutschen Tischlerei nicht bloß diesen Geschmack an starker Licht- und Schattenwirkung, sondern auch gerade das Gegenteil, die Flächenverzierung der Marketerie, der Intarsia, der mehrfarbig eingelegten Hölzer. Diese Kunst war in Italien längst schon im Mittelalter geübt worden, und im fünfzehnten Jahrhundert, im Zeitalter der Frührenaissance, hatte sie insbesondere zur Verzierung der Chorstühle und der Chorwände gedient in einer Weise, die uns heute ebenso durch die Vollkommenheit der Arbeit entzückt wie durch die Schönheit der Verzierungen. Auch Truhen und Gestühl waren mit solcher musivischen Kunst bedeckt worden. Nun aber im sechzehnten Jahrhundert wanderte sie auch durch die Alpen nach Deutschland und fand zunächst in den Kunststädten Augsburg und Nürnberg eine Pflegestätte. Hier beschränkte sich die Anwendung vorzugsweise auf das kleinere Gerät, auf Läden und Truhen, in denen das Silbergerät aufbewahrt wurde, insbesondere aber war die Marketerie zu jenen Kabinettkasten beliebt, deren oben schon bei Gelegenheit des „Pommerschen Schrankes“ gedacht worden. Sämtliche Ansichten, sowie die inneren Flächen der Schiebläden und Fächer oder die etwaigen Türen wurden damit überdeckt. Den Gegenstand der Verzierung bildeten mit Vorliebe Landschaften und Architekturen, doch auch figürliche Szenen kommen vor. Man brannte und färbte die Hölzer, aber man ging selten über diejenigen braunen und gelblichen Töne hinaus, welche den verschiedenen Holzarten von Natur zu eigen sind. Am häufigsten von anderen Farben kam noch grün zur Anwendung; auch Elfenbein findet sich mit verwendet. So ist die koloristische Haltung eine durchweg warme und harmonische.

Mehr im Süden, wo man unter italischem Einfluß stand, findet sich die Marketerie auch in der hölzernen Wandverkleidung, eine Reminiszenz der Frührenaissance, aber unter anderen Formen. Ein außerordentlich schönes und reiches Beispiel bietet das hochgelegene kleine Schloß Völthurns bei Brigen, das in den Jahren 1580—1585 der Bischof jener Stadt erbauen und durch Brigener Künstler und Tischler ausschmücken ließ. Heute ist es Eigentum des Fürsten Liechtenstein. In den Sälen dieses Schloßchens sind die Wände getäfelt, und zwar in architektonischer Gestaltung mit Säulen, Gesimsen und Friesen, mit gegiebelten Portalen und Säulen, und Füllungen und Giebelfelder sind mit der zierlichsten Intarsia in Laub, Blumen und Früchten geschmückt, eine Arbeit, welche heutzutage Brigener Tischler schwerlich zu stande bringen würden. Auch im Norden, am Niederrhein und in Holland fand die Intarsia eine Erweiterung, indem große und kleine Schränke, Büffettkasten, ebenso auch Türen mit reicher Giebelkrönung damit überzogen wurden, und zwar in einer stilvollen Zeichnung von Blumen und Ranken mit Vögeln und anderen Tieren dazwischen. Beispiele sind nicht selten. Das schönste Beispiel, allerdings eine Arbeit schon des siebzehnten Jahrhunderts und ein Werk holländischer Kunsthandwerker, sind Portale, welche einst der schwedische Kanzler Axel Oxenstierna machen ließ. Heute zieren sie die Trinkstube im königlichen Schloß Ulriksdal bei Stockholm.

In der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts kam noch eine andere Marketerie nach Deutschland, diejenige mit Elfenbeineinlagen in Ebenholz. Auch in

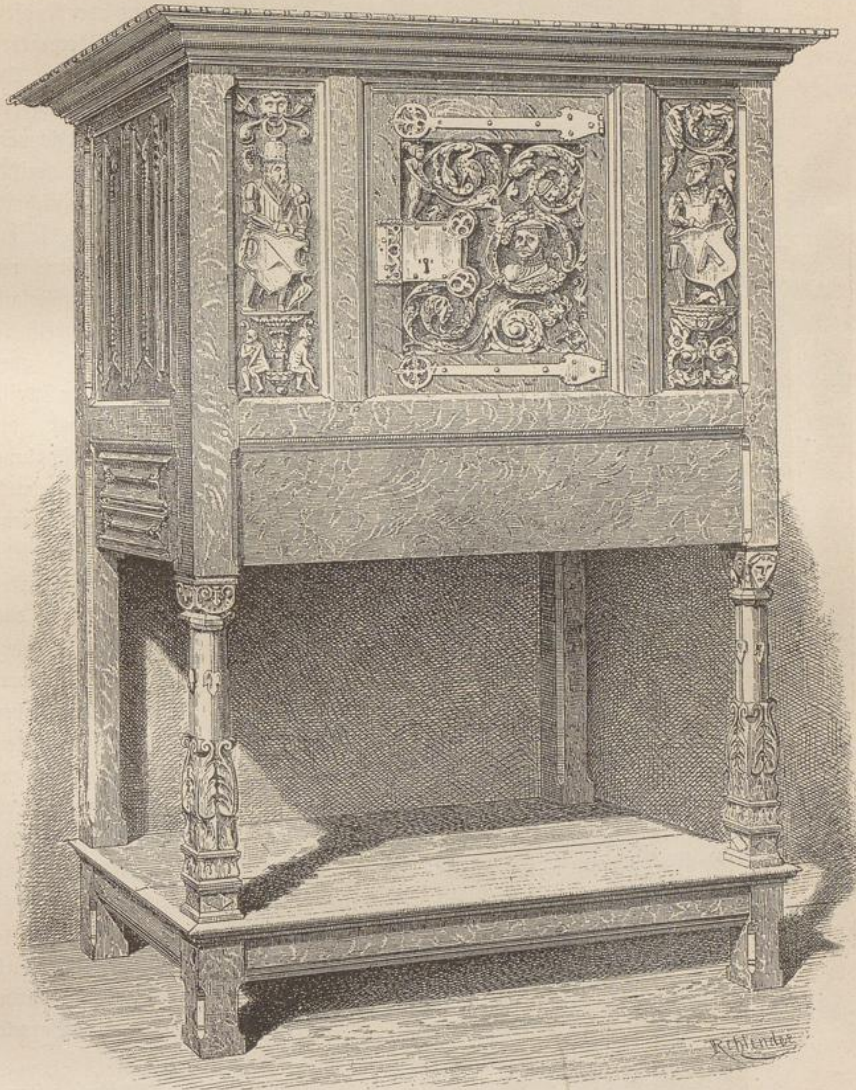


Kabinettschrank mit Holzintarsia. 16. Jahrhundert; 2. Hälfte.
Wien. k. k. Österreich. Museum.



Schrank mit Holzintarsia. 16. Jahrhundert.
(Berlin, Kunstgewerbe-Museum.)

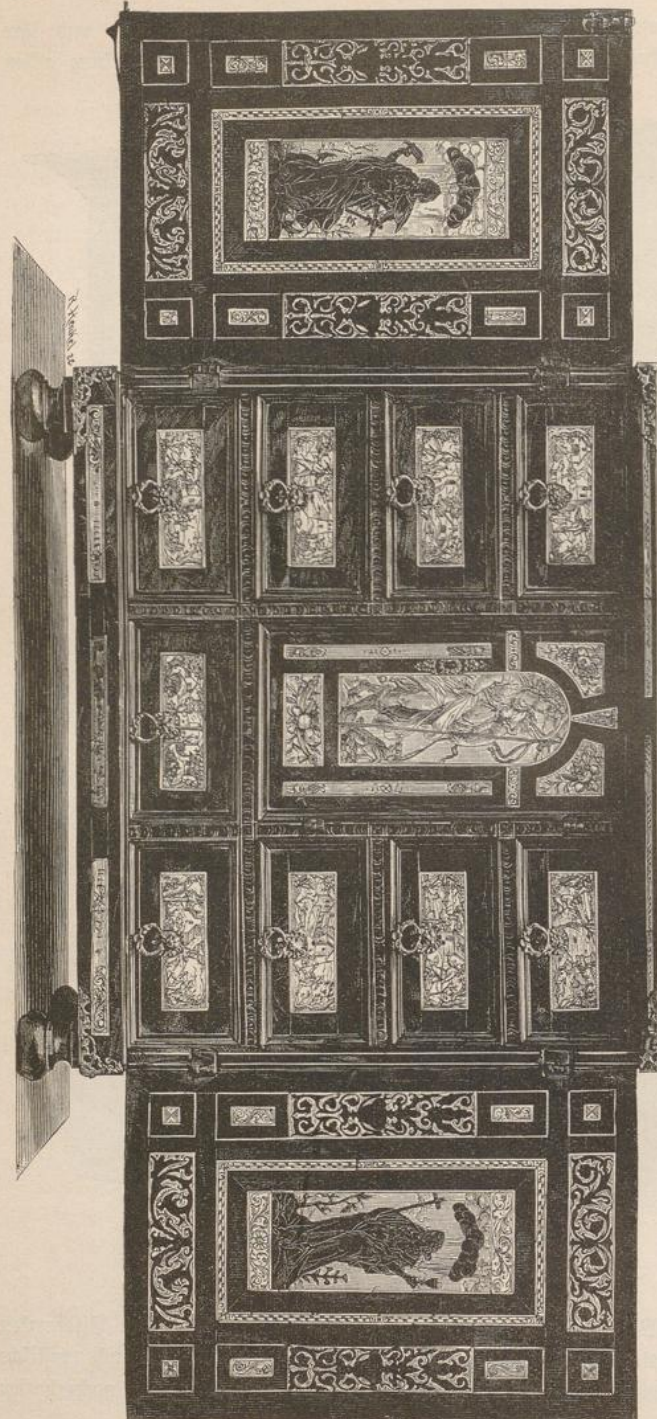
dieser Arbeit zeichneten sich Augsburger und Nürnberger Künstler aus, und ihre „Kabinetts“ oder „Kunstschränke“ in dieser schönen Technik, deren edle Wirkung allein



52. Stollenschrank mit figürlicher Verzierung. 16. Jahrhundert.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

auf Schwarz und Weiß beruht, gingen in alle Welt (Abb. 53). Die Bildsamkeit des Materials gestattete eine figürliche wie ornamentale und ebenso auch plastische Verzierung, und indem der Zeichnung mit geschwärzter Gravierung nachgeholfen

58. Mit graviertem Eisenblech eingelassenes Kasten aus schwarzem Ebenholz. München, Bayerisches Nationalmuseum.



wurde, ließ sich alles darstellen, was nur in Zeichnung oder Kupferstich wiedergegeben werden kann. Da die Zeichnung zugleich aus schwarzer und weißer Platte ausgeschnitten wurde, so ergab sich stets ein doppeltes Mosaik, entweder weiß in schwarz, oder schwarz in weiß. Jenes hat die edlere Wirkung und ist darum auch heute noch mehr geschätzt. Die Liebe zu dieser Marketerie ging in das siebzehnte Jahrhundert hinüber, verlor dann aber ihren einfach edlen Charakter, indem Schildkrot, buntes Gestein, Metallschmuck hinzutrat und auch die Konstruktion der Kunstschränke eine viel künstlichere wurde und so der Barocke anheim fiel.

Hierin bestanden wohl die hauptsächlichsten Veränderungen, welche das Holzgerät im Zeitalter der Renaissance, all-

gemein betrachtet, erlitt. Jedes Gerät erfuhr sodann noch seine besondere Umgestaltung. Das Bett z. B., welches die Gotik in einen geschlossenen, zimmerartigen Kasten verwandelt hatte, wurde wieder offen und sein Baldachin auf vier schlanke Pfosten oder Säulen gestellt; seine Bestandteile wurden mit Schnitzerei wie mit Marketerie geschmückt. Ein schönes Beispiel eines solchen Bettes von schwarzem Ebenholz mit Elfenbeineinlagen, aus dem Besitz einer Nürnberger Patrizierfamilie stammend, befindet sich im germanischen Museum. Auch der Altar verlor seine gotische Vielgestaltigkeit und den leichten, durchsichtigen, getürmten Bau seiner Krönung. Man liebte ein großes Bild in der Mitte und umgab es mit einem säulen- und figurengeschmückten Renaissancegebäude, das in breiter, schwerer Masse fast den ganzen Raum des Chores füllte und bald allen Willkürlichkeiten und Willkürlichkeiten des Barockstils sich mit wahren Vergnügen hingab.



54. Bauernstuhl; 17. Jahrhundert.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Entscheidend und bedeutsam für die Folge war auch die Veränderung, welche mit dem Sitzmöbel vor sich ging. Der Ehrensitz mit hoher Rücklehne verwandelte nur seine Architektur aus den Formen und dem Ornament der Gotik in diejenigen der Renaissance, sonst blieb er einstweilen, wie er war, nur kam er seltener zur Anwendung und wurde selbst ersetzt durch den in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts mit Polstern und Fransen reich geschmückten, nunmehr allerdings völlig steifen Sittstuhl. Nicht grade neu war der sogenannte Bauernstuhl, ein Sitz aus vier Brettern zusammengefügt, von denen eines den Sitz, zwei die Füße und eines die Rücklehne bildete (Abb. 54), aber er kam mit Hilfe der Renaissance zu künstlerischer

Bedeutung. An den Füßen und am Rücken mit geschnitztem Groteskenornament versehen, wurde er mitunter eine vornehme Erscheinung. Die schönsten erhaltenen Beispiele sind freilich italienischer Herkunft, doch auch in Deutschland arbeitete die Kunst an ihm viel herum und überlieferte ihn in mannigfacher Gestalt der Barockzeit, welche — zum Vergnügen der heutigen Sammler und Kunstfreunde — noch weiter und oft sehr seltsam an ihm modelte. Indem er in jedem Hause in Gebrauch kam, trug er dazu bei, das Stuhl- und Bettmöbel wieder mobil zu machen. Die Gotik hatte es — teilweise wenigstens — an der Wand befestigt, die Renaissance löste es wieder von derselben. So konnte die Bank, was sich freilich erst später vollendete, zum Sofa sich umbilden. Und hierzu erfüllte diese Zeit noch eine andere bedeutsame Grundbedingung. Bis dahin nämlich war das Sitzgerät nur mit beweglichen Polstern bequem gemacht und mit Decken und Teppichen belegt oder überhängt worden. Nun wurde die Polsterung fest und mit Nägeln und Franzenbesatz an Sitz und Rücken bleibend angeheftet. Damit trat eine entscheidende Veränderung ein, welche zum bequemen, nach der Linie des Rückens gepolsterten Lehnstuhl des achtzehnten Jahrhunderts führte.

Als Überzug der Polsterung diente schon in dieser Zeit wie kostbare Gewebe so auch geschnittenes oder gepreßtes, in leichtem Relief dekoriertes Leder, technisch nicht anders, wie es schon das Mittelalter für den Bucheinband, für Kästchen und Futterale gekannt und verwendet hatte. Die Renaissance erweiterte aber die dekorative Technik und ganz insbesondere in der Buchbinderkunst. Es ging mit dem Bucheinband eine große Veränderung vor sich. Die Buchdruckerkunst hatte seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts die Zahl der Bücher so außerordentlich vermehrt, daß die gewöhnliche Art der Aufbewahrung, wonach sie horizontal in die Schränke oder Gestelle gelegt wurden, nicht mehr praktisch war. Man stellte sie nun aufrecht eng aneinander, wodurch man an Raum ersparte. Die Folge davon aber war, daß die Decken beiderseits glatt sein mußten, um nicht mit einem Buch das andere zu beschädigen. Es mußten demnach die metallenen Eck- und Mittelbeschläge fallen und selbst das Leder mußte seiner Reliefverzierung entsagen oder sie auf eine äußerst geringe Erhebung beschränken. Und so geschah es auch.

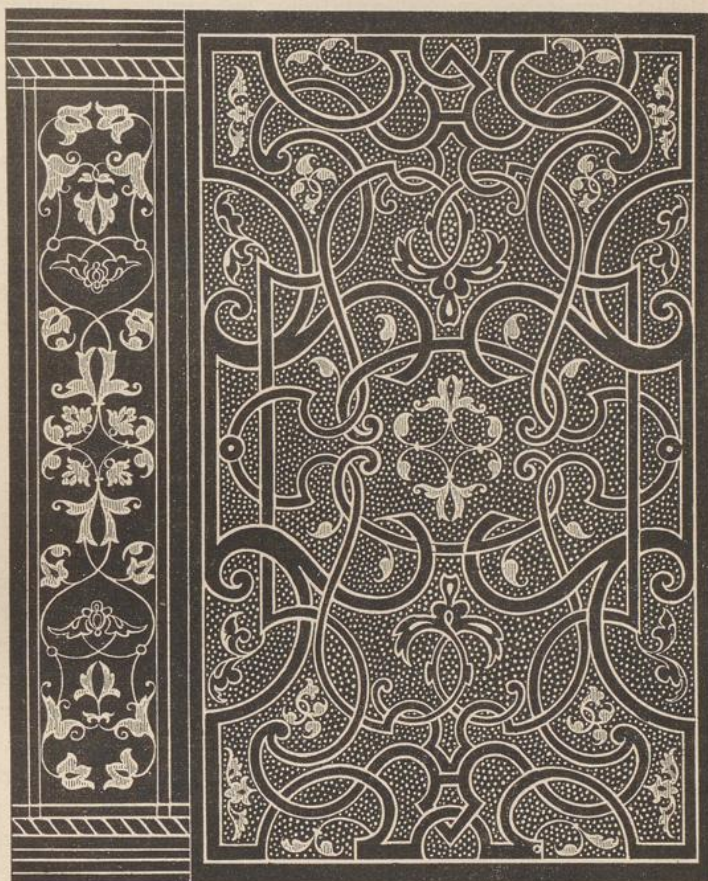
Im sechzehnten Jahrhundert verschwindet das Metallbeschläge des Bucheinbandes nicht ganz und gar, aber es dient nur zur Verzierung in besonderen Fällen, wo es sich etwa um ein Prachtexemplar handelt. Das Metall ist dann gewöhnlich Silber. So kann man auch einzelnes noch aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert finden. Anders mit dem Relief. Es giebt aus dem sechzehnten Jahrhundert noch sehr viele Bücher, insbesondere deutsche Bibeln oder Schriften reformatorischen Inhalts, deren Einbände mit Renaissanceornament in Stäben und Leisten, mit Figuren religiöser oder biblischer Art, mit den Porträts der Reformatoren und der Fürstlichkeiten dieser Zeit in sehr leichtem Relief verziert sind. Die Technik ist aber nicht mehr die alte, sondern die Verzierungen sind mit Stanzen, welche wieder und wieder gebraucht werden, eingeschlagen oder aufgepreßt. Das Leder ist braunes Kalbsleder, häufiger noch ein weißes, in Ewigkeit dauerhaftes Schweinsleder.

Im Laufe des Jahrhunderts aber tritt diese Dekoration, welche nach Ursprung und Fortbildung deutsch ist, vor einer anderen zurück, deren Ursprung man wohl in Italien zu suchen hat. Sie verschmäh't völlig das Relief vor glatter Flächenverzierung



Gepresster Bucheinband von Schweinsleder; 16. Jahrhundert.
 Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

und bildet sich zu der rationellen Buchdekoration heraus, welche noch heute Bestand hat (Abb. 55). Es ist ein System von Linien und Zügen, das sich über die ganze Fläche verbreitet und in der Mitte einen Raum übrig läßt, um den Titel des Buches oder das Wappen des Besitzers einzudrucken. Das System dieser Linien, die nach der Regel in Gold, seltener kalt eingedruckt sind, ist ein doppeltes. Entweder hat es



55. Bucheinband, Leder mit Handpressung in Gold.

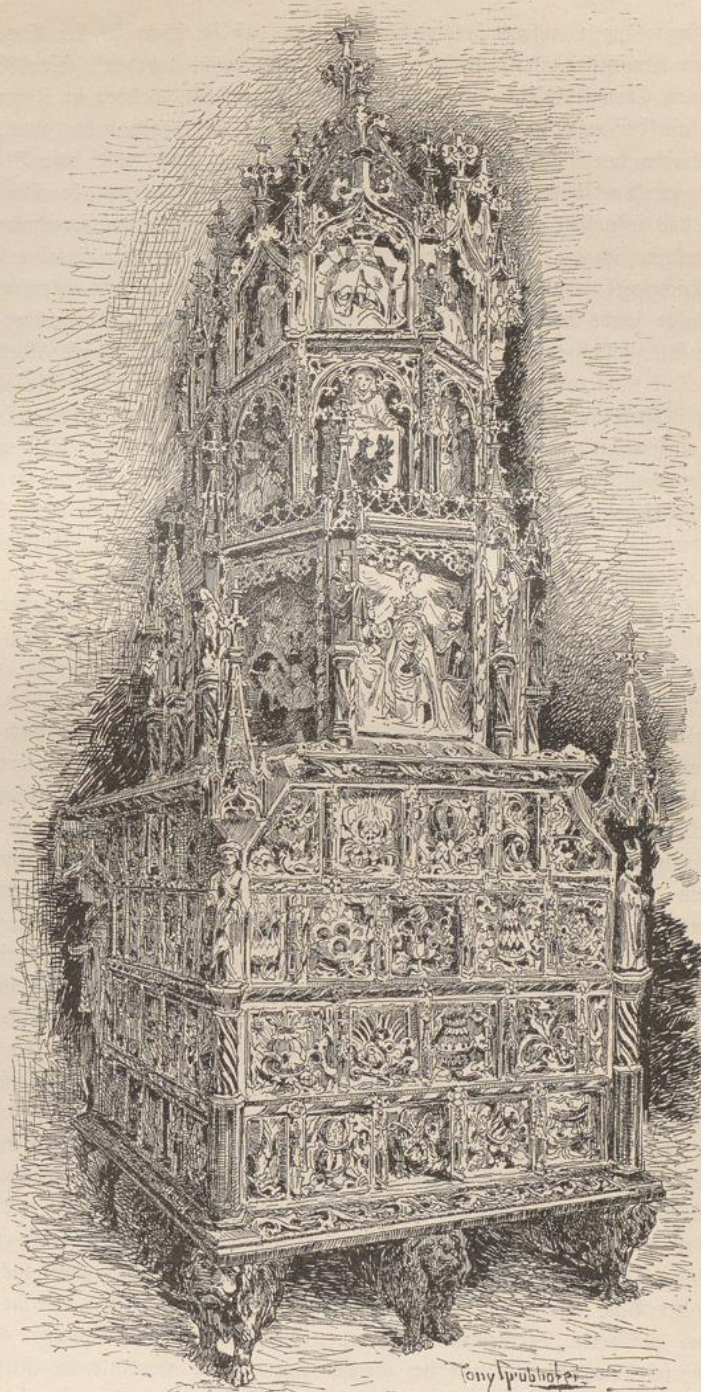
sein Motiv von der herkömmlichen Metallverzierung der Bücher hergenommen und ornamentiert bloß die Ecken und die Mitte, im übrigen die Fläche frei lassend. Im anderen Falle überzieht es die ganze Fläche der Decke in wohlgeordneter, kunstvoll erfonnener Weise wie mit Bändern, die sich durcheinander schlingen. Zur Verdeutlichung des Systems und zu mehrerem Schmuck sind oft Farben hinzugefügt, welche einzelne Bands- oder Riemenstreifen in Rot, Blau, Grün, Weiß hervorheben. Je älter, je einfacher pflegt die Komposition zu sein. Das Motiv dazu ist — bemerkens-

weiterweise — aus dem Orient gekommen, nicht von den arabischen Manuskripten und ihren Einbänden, sondern von den tauschierten Arabesken orientalischer Waffen und Geräte. Diese Arabesken waren bereits, wie oben schon dargestellt worden, in die deutsche Goldschmiedekunst und auf die deutschen Eisenarbeiten übergegangen, sie werden nun auch auf den Einband und selbst auf die innere Ausstattung der Bücher, auf die Verzierung der Lettern oder des Typensatzes übertragen. Hier nehmen sie eine sehr blühende Entwicklung, werden immer feiner und zierlicher, komplizierter und verwickelter, oft auch verwirrt, umgeben die Initialen mit einem Schwall von Linien wie mit einer Perücke, nehmen in ihre Mitte pflanzliches Ornament auf, um diesem schließlich die Hauptrolle zu überlassen. Damit haben sie aber auch System und Zusammenhang verloren. Und das konnte leicht geschehen, da die Linien mit der Hand durch kleine Stenzen eingeprägt wurden; verlor sich das Gefühl für das Ganze und seine schöne Ordnung, so wurden die Stenzen, welche kleine Ornamente, Blüten, Blätter vorstellten, mechanisch ohne Verbindung nebeneinander gesetzt. Diese Entwicklung gehörte allerdings schon lange nicht mehr der Renaissance an; sie vollzog sich im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, ziemlich außerhalb und unabhängig vom sonstigen Kunstgeschmack der Zeiten. Es sei darum ihrer an dieser Stelle gedacht, um nicht wieder darauf zurückkommen zu müssen. Das Leder ist im sechzehnten Jahrhundert noch durchweg braun, naturbraun; später erscheint es gesammt und in den verschiedensten Farben, insbesondere bildet Rot im siebzehnten Jahrhundert die Vorliebe. Im achtzehnten Jahrhundert treten Samt, Seide, vor allem Gold- und Buntpapier als ganzer oder halber Ersatz ein. Letzteres lehnt sich in seiner Zeichnung an ostasiatische Vorbilder an und wird, wie für Broschüren, so insbesondere für Bedeckung der Innenseiten des Einbandes verwendet.

Während die meisten Zweige der Kunstindustrie durch die Renaissance nur eine künstlerische Umwandlung erleiden, treten zwei der wichtigsten Kunstgewerbe, Thon und Glas, mit dem sechzehnten Jahrhundert fast wie aus dem Dunkel bedeutsam und selbständig hervor. Nicht, als ob sie im Mittelalter nicht existiert hätten, bestanden doch schon in der Römerzeit Glas- und Thonfabriken auf deutschem Boden, und der Volksgebrauch kann ja das irdene Geschirr von allem Gerät am wenigsten entbehren. Es giebt auch noch hinlänglich Beispiele, die von ihrem Dasein Zeugnis ablegen, aber sie haben so wenig Vorrangendes geschaffen, daß von ihnen kaum die Rede ist, und die Geschichte so wenig wie die erhaltenen Reste von ihren künstlerischen Leistungen zu erzählen wissen.

Was aus dem Mittelalter von der deutschen Glasfabrikation, soweit sie Gefäße betrifft, übrig geblieben, beschränkt sich auf ein paar unbedeutende Trinkbecher, die auch nur erhalten worden, weil man sie als Reliquiarien verwendet hatte. Mehr hat die Thonfabrikation hinterlassen, aber auch das sind nur Fragmente, glasierte Ziegel, einzelne Ofentafeln, Wand- und Fußbodensfliesen, aus denen nicht einmal zu ersehen ist, wann und wo die Glasur zuerst eingeführt worden, viel weniger, daß sich eine Kunstgeschichte dieses Gewerbes durch das Mittelalter herstellen ließe.

Die Bleiglasur, welche den Terrakotten aus der Römerzeit fehlt, muß indes ziemlich früh nach Deutschland gekommen sein, denn glasierte Ziegel sowohl aus dem Bau der Wände wie vom Dache, davon einzelnes erhalten ist und in Museen und



Antyprubliert
Salzburg 88.

56. Gotischer Ofen auf dem Schloß Hohensalzburg im Fürstenzimmer.

Alttextumsammlungen aufbewahrt wird, beweisen, daß sie schon in der Epoche des romanischen Kunststiles in Deutschland bekannt und geübt worden. Eine Nachricht der Kolmarer Chronik besagt, daß ein Töpfer in Schlettstadt, welcher im Jahre 1283 gestorben, als der erste im Elsaß Töpferware mit Glas überzogen habe. Das braucht nur allein für den Elsaß zu gelten. Unter Glas kann hier wohl nur Bleiglasur verstanden werden, keinesfalls aber Zinnglasur, deren Anwendung in Deutschland selbst für das sechzehnte Jahrhundert noch zweifelhaft ist. Mit dem vierzehnten Jahrhundert mehren sich die Überreste mit Glasur, immer freilich nur einzelne Kacheln, Fliesen, Dachziegel, welche meist durch Ausgrabungen an das Licht gekommen sind, darunter aber solche Kacheln, welche selbst mit Figuren in Relief unter grüner Glasur geschmückt sind. Daß also Öfen dieser Art in Deutschland während des Mittelalters existierten, ist nicht zweifelhaft; wie frühe aber, bleibt dahin gestellt. Auf dem oft genannten Klosterplane zu St. Gallen aus dem neunten Jahrhundert findet sich bereits ein Ofen eingezeichnet, doch ist er schwerlich schon für Glasur gedacht. Erst aus dem Schlusse der gotischen Kunstperiode sind einige vollständige Öfen erhalten im Schloß Tirol, im germanischen Museum, im Artushof zu Danzig und auf dem Schlosse Hohensalzburg, welche sich als würdige Werke eines vorgeschrittenen Kunstgewerbes darstellen (Abb. 56). Mit diesen tritt die Töpferei in die Kunstgeschichte ein.

Der Ofen auf dem Schlosse in Salzburg ist ein besonderes und charakteristisches Muster mittelalterlicher Art, obwohl er erst vom Jahre 1501 datiert. Auf Löwen ruhend, in seinem unteren Teil viereckig, im oberen turmartig sich erhebend, zeigt er in jeglichem Detail noch den gotischen Stil. Der untere Teil, an dessen Ecken Heilige unter Fialen stehen, ist aus gleich großen Kacheln zusammengesetzt, jede aber anders mit einem Zweig und einer Blume von streng gotischer Zeichnung verziert. Den Oberbau dagegen schmücken Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben Christi, Figuren unter Baldachin, sodann durchbrochenes Maßwerk und andere ornamentale Motive von nicht minder streng gotischer Art. Noch keine Spur weist auf die Renaissance. Die Farben sind harmonisch, aber tief und schwer, Gelb, welches den Grund der Kacheln bildet, ein helles und ein dunkles Grün, Blau, Violett und Braun. Vielleicht um einige Jahre älter ist ein ganz im Viereck gebauter, aus vielen einzelnen Kacheln zusammengesetzter Ofen im germanischen Museum. Die ganze Erscheinung ist farbig bunt, die Kacheln mit den Wappen des fränkischen Adels geschmückt; jedes Wappen von zwei Kriegern im frühen Landsknechtskostüm gehalten; andere Landsknechte sind gelagert um den Sockel. Zwischen den Wappenkacheln stehen kleinere mit den Aposteln.

Jene Form des Ofens, welche wie bei dem auf Hohensalzburg aus einem Ober- und Unterbau besteht, wird im Laufe der Renaissance die gewöhnliche, sobald es auf eine künstlerische Aufgabe abgesehen ist, obwohl die viereckige sich daneben erhält. Bei jener Gestalt ist der Unterbau stets viereckig, der in seinem Durchmesser oder in seiner Dicke kleinere Oberbau entweder ebenfalls viereckig oder achteckig, oder auch rund. Oben ist der Bau mit einem Gesims gekrönt und ruht auf Füßen, welche häufig Löwen aus glasierter Terracotta vorstellen. Die Kacheln sind entweder alle von gleicher Größe, zuweilen auch aus der gleichen Form, dann aber, als die Renaissance fortschreitet, gemäß einer kunstvolleren Architektur gestaltet und zusammengesetzt. Die

Mitte bildet eine größere Rachel mit figürlicher Darstellung, begrenzt von Pilastern oder Hermen an den Ecken, oben ist ein schön ornamentierter Fries mit vorspringendem Gesims darüber, unten ein reich verzierter Sockel. Das Detail ist ebenso wohl plastisch gebildet, wie reich in Farbe gesetzt, zuweilen auch in einer Farbe und mit Vorliebe in Grün gehalten. Die Ornamente bestehen schon in Renaissance-motiven, in Vasen, Grottesken, Laubwindungen; die Figuren sind zeitgenössische Krieger oder die Helden der Geschichte, auch biblische Persönlichkeiten. Von dieser Art haben sich ziemlich zahlreiche Öfen erhalten, die meisten der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts angehörig, so zu Nürnberg im germanischen Museum, im Salzburger städtischen Museum, im bayerischen Nationalmuseum, und sonst vieler Orten in öffentlichen und privaten Sammlungen; manche stehen auch noch an ihrer ersten Stelle, für welche sie bestimmt waren.

Fragt man nach ihrer Herkunft, so wird man auf verschiedene Gegenden Deutschlands hingewiesen. Man kann im allgemeinen annehmen, wo sie gefunden, da sind sie auch wenigstens in der Nähe gemacht worden. Die Blei- oder Hafnerglasur, mit der sie bedeckt sind, war kein Geheimnis, die Farben konnte sich jeder Töpfer verschaffen. Freilich, um Originalwerke dieser Art zu machen, mußte er bis zu einem gewissen Grade Modelleur sein. Die Motive für Ornamente und Figuren fand er in den Stichen der Kleinmeister und heutete dieselben auch aus. Obenan unter den Fabrikstätten steht auch diesmal wieder Nürnberg, wo sicherlich jener oben beschriebene Ofen mit den Wappen des fränkischen Adels entstanden ist. Dann ist oder war Salzburg und Oberösterreich zu sehr mit solchen Öfen versehen, um hier nicht eine zweite Stätte zu suchen. Eine dritte war Südtirol, dessen meist ornamental verzierte Öfen in den Farben sehr an die italienischen Majoliken erinnern. Zu Billingen auf dem Schwarzwalde war Hans Kraut (1532—1587) durch eine lange Zeit des sechzehnten Jahrhunderts ein berühmter Hafnermeister, der auch ein großes Grabmal in Terracotta machte. Ein Ofen von ihm, der sich jetzt zu London im South-Kensington-Museum befindet, trägt seinen vollen Namen und die Jahreszahlen 1577 und 1578. Das Hauptrelief desselben stellt Momente aus der Geschichte der Esther dar. Auch anderes ist von ihm bekannt.

Der Fortschritt, der in dieser Ofenfabrikation liegt, wird gewöhnlich dem vielgewandten Nürnberger Künstler Augustin Hirschvogel (richtiger wohl Hirsvogel) zugeschrieben. Augustin, von dem Neudörffer unter den berühmten Nürnberger Künstlern berichtet, geboren 1488 und gestorben 1553, begann wie sein Vater Zeit als Glasmaler. Da aber die Zeit kam, in welcher man überall Fenster machte, „durch die man auf die Gasse sehen konnte,“ und es so mit der Glasmalerei nicht mehr viel zu verdienen gab, so verband er sich mit zweien Hafnern zur Glasmacherei nach venetianischer Art, auch wohl zur Töpferei, denn anders ist doch wohl eine Klage der Hafner gegen ihn wegen Gewerbstörung nicht auszulegen. Es ging aber nicht damit; es fehlten die Kenntnisse, und so begab sich Augustin im Jahre 1534 nach Venedig, um hinter die Geheimnisse der Muranenser Glasmacher zu kommen. Sie hüteten aber dieselben, und so brachte er, als er nach Nürnberg zurückkehrte (1538), nur „viel Kunst in Hafners Werken“ mit. Seit dieser Zeit, wie Neudörffer sagt, „machte er welsche Öfen, Krug und Bilder auf antiquitetische Art, als wären sie von Metall gossen.“

Was sind das nun für Öfen, Krüge, Bilder auf antiquitätische Art? Erhalten mit Augustins Namen ist leider gar nichts, und wir sind auf Kombinationen, auf eine Untersuchung angewiesen, um zu sehen, wie seine Art war, und worin sein Einfluß bestand. Diese Untersuchung ist sehr gründlich von Karl Friedrich*) angestellt worden und man kann sich im allgemeinen mit den Resultaten einverstanden erklären.

Es giebt aus dem sechzehnten Jahrhundert deutsche buntglasierte Krüge, welche im antiquarischen Geschäft mit dem Namen Hirschvogels bezeichnet werden und als seine vermeintlichen Werke in hoher Schätzung stehen (Abb. 57). Es sind meist birnförmig gestaltete, topfartige Gefäße, glasiert mit den gewöhnlichen Farben der Öfen dieser Zeit, bedeckt mit aufgesetztem Reliefformament, verziert mit biblischen und anderen Figuren, die unter Rundbogen stehen, alles im ganzen Nachwerk so roh, daß Hirschvogel deshalb nicht nötig gehabt hätte, nach Italien zu gehen. Auch entsprechen sie in keiner Weise den Worten, mit welchen Neudörffer die Arbeiten Hirschvogels kennzeichnet. Sie also auf seinen Namen zu taufen, ist reine Willkür. Es ist mittelmäßige Arbeit, gut genug für jeden tüchtigen Hafner, und sie mögen auch wie die Öfen an verschiedenen Stellen entstanden sein. Ein Gefäß in Feldflaschenform mit Simson und Delila, das sich in Darmstadt befindet und von Hofner abgebildet worden, weist auf Billingen und Hans Kraut hin, ein Krug im Kunstgewerbe-Museum in Dresden giebt sich durch seine Bezeichnung als sächsische Arbeit zu erkennen; er trägt den Namen seines Verfertigers Martin Moller in Annaberg und dazu die Jahreszahl 1569.

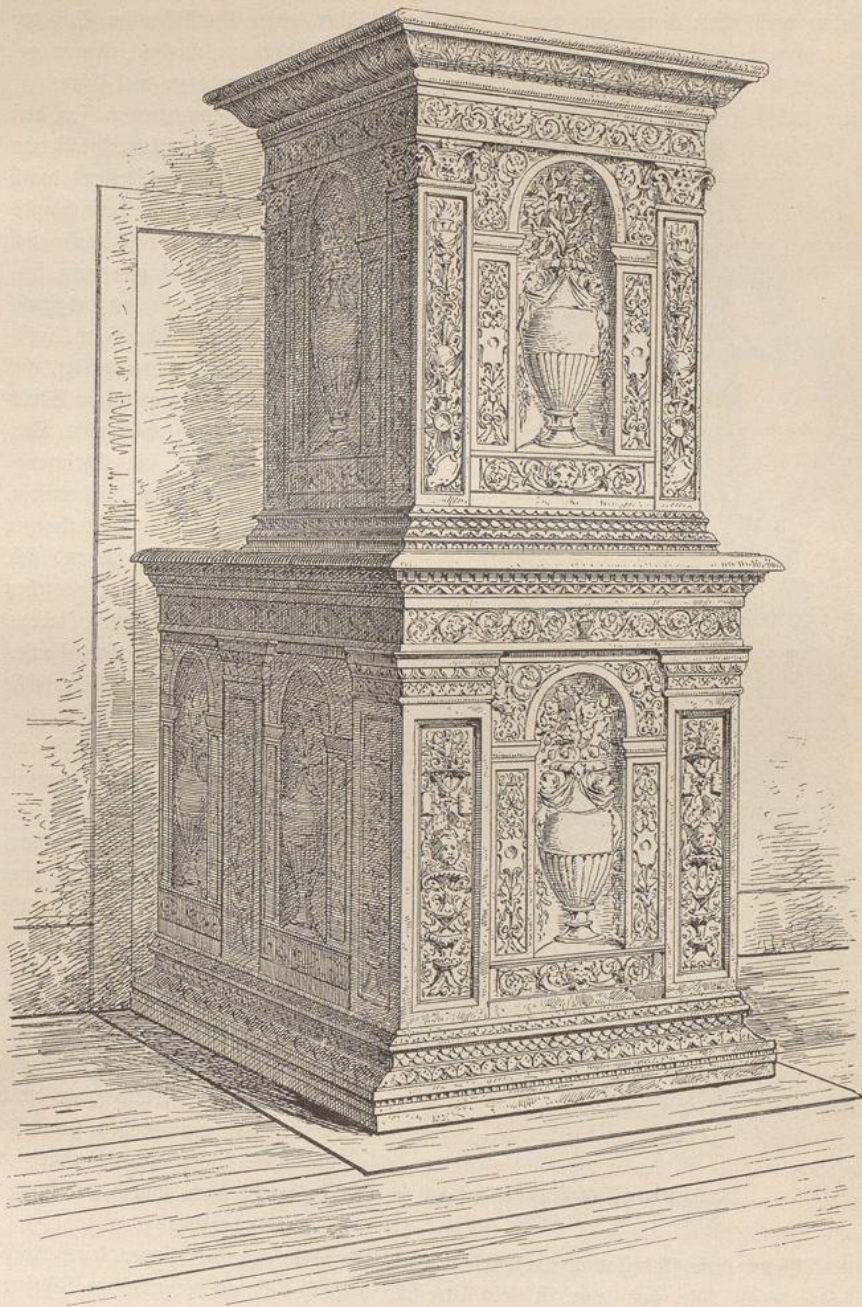


57. Hirschvogelkrug.

Berlin, Sig. der Kgl. Porzellanfabrik.

Die Worte Neudörffers, daß die Arbeiten Hirschvogels wie aus Erz gegossen erschienen, wollen wohl nur sagen, daß sie in der Modellierung große Schärfe und Bestimmtheit besaßen: Wenn er sie „auf antiquitätische Art“ nennt, so sind, nach zeitgemäßem Sinne, die Grotesken und Arabesken zu verstehen, die Verzierungen nach antiken Vorbildern, wie sie damals in der italienischen Kunst in Übung standen, übrigens auch schon der deutschen Kunst nicht mehr fehlten. Hirschvogel wäre es demnach gewesen, der diese Art auch in die Öfen und die sonstige Töpferei eingeführt habe. Von diesem Gesichtspunkt ausgehend, hat Friedrich**) einen auf der Burg in Nürnberg befindlichen Ofen von sehr schöner und genauer Arbeit dem Augustin Hirschvogel als sein Werk mit vieler Wahrscheinlichkeit zugeschrieben und danach anderes zu bestimmen gesucht (Abb. 58). In der That können das die Werke Augustins sein, Gewißheit haben wir nicht. Noch mehr aber bleibt es zweifelhaft, wie weit sich der Einfluß seines Vorgangs erstreckt habe, zumal er nur

*) Augustin Hirschvogel als Töpfer, Nürnberg 1885. — **) A. a. O. abgebildet auf T. XXVI.



58. Hirschvogelofen auf der Burg in Nürnberg.

wenige Jahre auf dem Gebiete der Töpferei arbeitete und dieselben „antiquitetischen“ Motive doch schon Gemeingut waren. Ihn zum Vater dieser Kunsttöpfen im Stil der

Renaissance zu machen, damit geschieht ihm wohl zu viel Ehre.

Wenn wir annehmen müssen, daß diese Kunsttöpferei mit buntglasierten Öfen und Gefäßen mindestens durch die ganze südliche Hälfte Deutschlands verbreitet war, so beschränkte sich eine andere Töpferei von ganz spezieller Art, welche zu den originellsten Erscheinungen im deutschen Kunstgewerbe der Renaissance gehört, auf einen verhältnismäßig kleinen Strich Landes und ganz bestimmte Ortschaften. Das ist die Steinzeugfabrikation, welche am Niederrhein, von Koblenz etwa bis zur Limburger Grenze, ihren Sitz hatte und sich, wie neueste Forschungen ergeben haben, an die Orte Siegburg, Raeren, Frechen, Höhr und Grenzhausen und einige andere minder bedeutende knüpft.

Vor Zeiten gingen alle diese mit der Bezeichnung „Krüge“ zusammengefaßten Thonwaren unter dem Namen Grès de Flandre. Der flandrischen Herkunft widersprach aber schon die noch heute existierende „Krugbäckerei“ im ehemaligen Nassauer Lande, auch weiß man nunmehr, daß sie nach Flandern, wie nach Frankreich, England und Skandinavien aus dieser deutschen Gegend importiert wurden, und zwar durch Vermittelung der großen Handelsstadt Köln, daher dieses Geschirr in der Fremde auch wohl als kölnisches bezeichnet worden.



59. Siegburger Schnelle; 1580.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Wann diese Fabrikation am Niederrhein entstanden, darüber liegen keine Nachrichten vor. Für uns aber ist kein Zweifel, daß sie sich an die römische Töpferei anschließt, welche in derselben Gegend während der Römerherrschaft in Blüte stand. Sie ging still ohne künstlerischen Wert ihrer Arbeiten durch das Mittelalter weiter.

Einzelne Gefäße sind auch erhalten, welche in das Mittelalter, wenigstens in das fünfzehnte Jahrhundert zurückreichen. Die neue und außerordentliche Blütezeit beginnt aber erst im sechzehnten Jahrhundert, und das ist nicht zu verwundern, hat ja doch die Renaissance so manchem Zweige der Kunst und des Gewerbes neuen oder erneuten Schwung verliehen. Viele Gegenstände dieser niederrheinischen Thonwaren sind mit den Jahreszahlen versehen. Sie geben zu erkennen, daß die Blütezeit von der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts bis gegen das Jahr 1620 oder 1630 fällt. Da war es die Wirkung des großen Krieges, welcher wiederholt auch über diese Gegenden hinging, ihre Arbeitsamkeit lähmte, ihren Wohlstand vernichtete. Von dem an wurde die Fabrikation an einzelnen Orten ganz ausgelöscht, an anderen ging sie weiter ohne besonderen künstlerischen Wert.

Nach künstlerischer Bedeutung und geschäftlicher Ausdehnung nimmt wohl in dieser Epoche Siegburg den ersten Rang ein. Viele Tausende von Krügen wurden jährlich fabriziert und meist durch Köln exportiert. Die Masse war ein heller, weißlich grauer Thon, der bei den älteren Gegenständen wohl unrein geworden, bei denen der besten Zeit aber rein und schön in seiner Naturfarbe erhalten bleibt. Sehr selten ist eine andere Farbe und nur ein wenig Blau hinzugefügt. Zu den geschätztesten Gegenständen von Siegburg gehören die Schnellen, cylinderförmige, nach oben sich leicht verjüngende und mit einem Henkel versehene Trinkgefäße, die nach den Kunststatuten ein bestimmtes Maß halten (Abb. 59). Schöner ist eine andere Art der Henkelfannen mit gerundetem Bauch und schön geschweiften Ausgußröhre (Abb. 60). Die Verzierungen sind in die Masse eingedrückt oder derselben aufgelegt. Die älteren



60. Siegburger Krug mit langer Ausgußröhre.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

begnügen sich mit Ornamenten, Wappen, Medaillons, dann sind es aber Gegenstände mannigfacher Art, welche als Schmuck dienen, alle Bestandteile des Renaissanceornamentes, Sprüche, Inschriften, Figuren und Szenen mythologischer, biblischer, historischer Art, die Helden der Geschichte, Kaiser und Fürsten, Allegorien und Genrebilder wie Hochzeiten und Bauerntänze, wofür vorzugsweise die Kupferstiche von Hans Sebald Beham die Vorbilder liefern (Abb. 61). All diese Verzierung ist im Relief gehalten, auf den besseren Krügen von großer Schärfe und Feinheit unter dünner, durchsichtiger Glasur.



61. Siegburger Krug mit Bauerntanz.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Anders sind auch nicht die Verzierungen der Krüge von Raeren, das man mit seinen minder bedeutenden Nachbarorten zum zweiten nennen mag; doch hat es auch seine Eigentümlichkeiten. Das Steinzeug von Raeren ist zum Teil grau, ähnlich dem Siegburger, doch fällt es in verschiedene andere Töne, ins Blaue, Gelbe und Braune, und ist auch wohl durch dicke Glasur gelb und braun in verschiedenen Abstufungen. Eigentümlich sind Raeren die sogenannten Bartmännerkrüge, plumpe, dicke, flaschenförmige Gefäße mit engem Hals, unter dessen Mündung das Gesicht eines bärtigen Mannes sich befindet. Besonders beliebt bei den Krügen von Raeren sind die Bauerntänze, die sich in einem breiten Reif um den Bauch des Gefäßes herumziehen; dann findet sich häufig die Geschichte der Judith und der Susanna. Auch die Blütezeit von Raeren fällt in die zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts und dauert bis in den Anfang des dreißigjährigen Krieges hinein (Abb. 62. 63).

Mit diesen beiden nicht ganz auf gleicher Höhe steht das Steinzeuggeschirr von Frechen, einem Dorfe in der Nähe von Köln. Es ist plumper in den Formen, von schmutzigem Gelb oder Braun, mit trüber, dicker Glasur und stumpferer Verzierung, die meist nur in Ornamenten, Maskarons, in Blumen, Blüten und Ranken besteht. Höhr und Grenzhäusen, Ortschaften bei Koblenz, kamen in Ausnahme, als die anderen Orte sanken, der edlere und feinere Geschmack der Renaissance aber auch schon verschwunden war. Ihr blaues und graues Steinzeuggeschirr kann sich daher auch nicht dem Siegburger an die Seite stellen. Formen und Gegenstände sind wohl mannigfacher, aber auch absonderlicher. Statt sich mit den verschiedensten Formen der Krüge, Flaschen, Kannen zu begnügen, werden nun Schüsseln, Teller, Leuchter, Tinten- und Salzfüßer, allerlei Getier und Menschenfigur aus dem gleichen Material gemacht und diese gleicherweise in Dunkelblau oder Violett verziert, während der eigentliche

Schmuck der Gefäße ziemlich nüchtern in stern- oder rosettenartigem oder laubigem Ornament besteht, auch wohl in dem flachen Relief roh gestalteter Hirsche, Hasen, Vögel und dergleichen. Aber Höhr und Grenzhausen haben das Verdienst, diese Töpferei bis auf unsere Zeit, wenn auch mit immer sinkendem Geschmack, gebracht und so eine Wiedererhebung in der Gegenwart ermöglicht zu haben.

Gleichzeitig der Töpferei erhob sich auch das Hohlglas, die Fabrikation der Glasgefäße, zu der Höhe eines Kunstgewerbes, aber nicht sofort mit dem gleichen Erfolge, denn was sie im sechzehnten Jahrhunderte leistete, war doch ziemlich ein-



62. Nacener Krug von 1602.

Im Fries Halbfiguren und Wappen von Kaisern und Kurfürsten.

Berlin, Kunstgewerbemuseum.



63. Bartmannsfrug.

Berlin, Kunstgewerbemuseum.

seitiger Art. Mannigfache Nachrichten liefern den Beweis, daß die deutschen Glashütten seit der Römerzeit nie erloschen, aber was aus ihnen hervorging, war gewöhnliches Geschirr ohne irgend künstlerische Ansprüche, zumeist Trinkgeschirr, Becher von grünlichem oder hellem Glase, mit sogenannten Rügen oder Knorren besetzt, welche ursprünglich den Zweck hatten, bei dem großen und glatten Gefäße der Hand einen festen Halt zu bieten, und dann zum Schmuck wurden. Wie sehr man im späten Mittelalter noch das Gefühl hatte, in dieser Glasarbeit zurückzustehen, zeigen eine Menge Versuche in verschiedenen Ländern, die venetischen Glaskünste einzuführen. Allein die Venetianer hüteten ihre Geheimnisse, und die Versuche hatten wenig oder

keinen Erfolg, außer vielleicht einigen in Antwerpen, wohin Karl V. Glasmacher von Venedig berufen hatte. Unter denjenigen, welche sich in Deutschland um die Einführung der venetianischen Glaskünste bemühten, war auch Augustin Hirschvogel in Nürnberg. Hier hatten zwei Töpfer, Hans Nickel und Oswald Reinhardt, welche in Venedig gewesen waren, sich zur Fabrikation von Glasgefäßen nach Venetianer Art im Jahre 1531 zusammengethan. Der Rat von Nürnberg unterstützte sie mit Geld, aber die Sache ging doch nicht, auch nicht, als Hans Nickel ausschied und Hirschvogel für ihn in das Geschäft eintrat. Es fehlten eben die Kenntnisse, und um diese zu erlangen, war es, daß Augustin sich nach Venedig begab, in dieser Beziehung aber auch vergebens. Herzog Albrecht V. von Bayern (1550—1579) berief statt der Venetianer, die er nicht haben konnte, den Antwerpner Glasmacher Bernhard Schwarz, der in Landshut einen Ofen errichten und die deutschen Arbeiter in besserer und feinerer Kunst unterweisen sollte. Viel Erfolg scheint auch das nicht gehabt zu haben. Den deutschen Glashütten gelang nirgends das venetianische Glas; sie richteten in die glatten Originalgefäße wohl Verzierungen mit dem Diamanten ein, aber sie verbesserten dieselben nicht damit, noch waren sie im Stande, sie herzustellen.

Dagegen brachten sie ihr eigenes Glas zu einer gewissen und eigentümlichen künstlerischen Art. Es bestanden zu dieser Zeit um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts eine Menge Glashütten im Böhmerwalde, sowohl auf der böhmischen wie auf der bayrischen Seite, und neben ihnen im Fichtelgebirge. Diese letzteren sind es vorzugsweise, welche die neue deutsche Art ausgebildet und geübt zu haben scheinen. Die Art besteht in der Übertragung der Malerei mit opaken Emailfarben von der Glascheibe auf das Glasgefäß, denn anders hat man sich die Sache nicht vorzustellen. Die Glasmalerei war damals, wie noch gezeigt wird, zur Miniaturmalerei geworden und hatte es gelernt, mit sehr verschiedenen Farben auf einer und derselben Glascheibe zu malen. Die Anwendung dieser Technik auf das Hohlglas bot keine Schwierigkeit, und so entstanden zu dieser Zeit um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts die mit Emailfarben verzierten Glasgefäße, welche man als eine deutsche Kunst, als die deutsche Art der Glaskunst bezeichnen muß.

Wo diese Kunst zuerst entstanden, ist wohl fraglich. Ein Hauptsitz war während des sechzehnten Jahrhunderts das Fichtelgebirge, insbesondere Bischofsgrün, wo auch kleine Fensterscheiben gemalt wurden. Ein großer Teil der „Fichtelberger Gläser,“ wie sie gewöhnlich genannt werden, giebt seine Herkunft durch die Verzierung mit oftmals gereimten Inschriften kund. Sie stellt den fichtenumwachsenen Ochsenkopf dar, den berühmten Hauptberg dieses Gebirges, mit den vier Flüssen, welche an ihm entspringen.

Der Form nach sind alle diese Trinkgefäße von äußerster Einfachheit. Während im Weinlande Italien das zierliche Stengelglas mit seiner gegliederten Profilierung vorherrscht, ist es im Bierlande Deutschland, vielmehr Bayern und Sachsen, die Becher- und Humpenform. Es sind in der Regel große und kleine cylinderförmige Gefäße von weißlichem oder farblosem Glase, zuweilen mit einer Anschwellung in der Mitte, auch wohl mit einem Deckel versehen. Die größeren Humpen heißen auch „Willkommbecher“ oder auch „Wiederkomm.“ Erst gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts treten noch andere Gefäßformen auf, kleinere nach oben sich erweiternde



ZEICHN. v. G. REHLENDER, LITH. v. R. HÜLCKER, DRUCK v. TH. EISMANN

G. GROTESCHKE VERLAUSBUCHHALLUNG

BEMALTE DEUTSCHE GLÄSER

BERLIN. KUNSTGEWERBEMUSEUM.

Wien, woher vielleicht einigen in Antwerpen, wohin Karl V. Glasmacher von Böhmen berufen hatte. Unter denjenigen, welche sich in Deutschland um die Einführung der venetianischen Glaskünste bemühten, war auch Augustin Hirschvogel in Nürnberg. Dazu hatten zwei Topfer, Hans Nidel und Oswald Reinhardt, welche in Nürnberg geboren waren, sich zur Fabrikation von Glasgefäßen nach Venetianer Art im Jahre 1551 zusammengethan. Der Rat von Nürnberg unterstützte sie mit Geld, aber die Sache ging doch nicht, auch nicht, als Hans Nidel auswich und Hirschvogel mit ihm in das Geschäft eintrat. Es fehlten eben die Kenntnisse, und um diese zu erlangen, war es, daß Augustin sich nach Venedig begab, in dieser Beziehung aber ohne Vergeßens. Herzog Albrecht V. von Bayern (1550—1579) berief statt der emigrirten, die er nicht haben konnte, den Antwerpner Glasmacher Bernhard Schwarz, der in Landshut einen Ofen errichtete und die deutschen Arbeiter in besserer und reinerer Kunst unterweisen sollte. Viel Erfolg scheint auch das nicht gehabt zu haben. Von deutschen Glashütten gelang nirgends das venetianische Glas; sie ritzten in die glatten Originalgefäße wohl Verzierungen mit dem Diamanten ein, aber sie verbesserten dieselben nicht damit, noch waren sie im Stande, sie herzustellen.

Dagegen brachten sie ihr eigenes Glas zu einer gewissen und eigenthümlichen künstlerischen Art. Es bestanden zu dieser Zeit um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts eine Menge Glashütten im Böhmerwalde, sowohl auf der böhmischen wie auf der bairischen Seite, und neben ihnen im Fichtelgebirge. Diese letzteren waren es vorzugsweise, welche die neue deutsche Art auszeichneten und zu haben schienen. Die Art besteht in der Übertragung der Farben der späteren Emailfarben von der Glascheibe auf das Glasgefäß, denn eben das ist die Sache nicht vorzustellen. Die Glasmalerei war damals, wie noch jetzt wird, zur Miniaturmalerei geworden und hatte es gelernt, mit sehr verschiedenen Farben auf einer und derselben Glascheibe zu malen. Die Anwendung dieser Technik auf das Hohlglas bot keine Schwierigkeit, und so entstanden zu dieser Zeit um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts die mit Emailfarben verzierten Glasgefäße, welche man als eine deutsche Kunst, als die deutsche Art der Glaskunst bezeichnen muß.

Wo diese Kunst zuerst entstanden, ist wohl fraglich. Ein Hauptsitz war während des sechzehnten Jahrhunderts das Fichtelgebirge, insbesondere Bischofsgrün, wo auch kleine Kunstschreiben gemalt wurden. Ein großer Teil der „Fichtelberger Gläser“, wie sie gewöhnlich genannt werden, giebt seine Herkunft durch die Verzierung mit oftmals gereimten Inschriften kund. Sie stellt den fichtenummwachsenen Ochsenkopf dar, den berühmten Hauptberg dieses Gebirges, mit den vier Flüssen, welche an ihm entspringen.

Der Form nach sind alle diese Trinkgefäße von äußerster Einfachheit. Während im Weinlande Italien das zierliche Stengelglas mit seiner gegliederten Profilierung vorherrscht, ist es im Bierlande Deutschland, vielmehr Bayern und Sachsen, die Becher- undumpenform. Es sind in der Regel große und kleine cylinderförmige Gefäße von weißlichem oder farblosem Glase, zuweilen mit einer Anschwellung in der Mitte, auch wohl mit einem Deckel versehen. Die größerenumpen heißen auch „Willkommbecher“ oder auch „Wiederkommen.“ Erst gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts treten noch andere Gefäßformen auf, kleinere nach oben sich erweiternde



ZEICHN. V. G. REHLENDER, LITH. V. R. HÜLCKER, DRUCK. V. TH. EISMANN

G. GROTESCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG, BERLIN.

BEMALTE DEUTSCHE GLÄSER.

BERLIN, KUNSTGEWERBEMUSEUM.

Becher, Stengelgläser, auch runde und viereckige Flaschen. Reicher als die Form stellt sich die Bemalung dar. Die älteren zeigen in möglichst großer Darstellung den Reichsadler mit dem Reichswappen oder einer Fülle von Einzelwappen auf den Fittichen, sodann Kaiser- und Kurfürstenbilder, meist zu Pferde, in zwei Reihen übereinander, auch wohl die Apostel. Man pflegt die Gläser danach zu benennen. Die Zünfte ließen sich ihre Zunftwappen darauf malen, Familien ihre Familienwappen, fürstliche Kellereien das Hauswappen. Dann findet man allerlei Figuren darauf, Genrebilder, hochzeitliche Erinnerungen u. s. w.

Obwohl die Art im sechzehnten Jahrhundert entstanden, gehören doch die meisten Gegenstände dem siebzehnten Jahrhundert an. Sie verbesserten sich aber nicht; im Gegenteil, die Zeichnung wurde roher, die Färbung greller und unharmonischer. Das Glas, früher mehr farblos, erhielt später einen starken Stich ins Grüne, der heute von den Nachahmern gewöhnlich übertrieben wird. Eine Nebenart im siebzehnten Jahrhundert — wir erwähnen sie hier, um nicht auf dieses Genre zurückkommen zu müssen — bilden die sogenannten Schapergläser, Trinkgefäße ganz von derselben Art, nur allein mit schwarzer Farbe bemalt. Johann Schaper, welcher im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts in Harburg an der Elbe geboren wurde, arbeitete seit 1640 in Nürnberg und starb daselbst 1670. Er bemalte auch Gläser in bunten Farben, aber nur jene schwarz verzierten Gläser, welche viele Nachahmer fanden, haben von ihm den Namen erhalten. Im achtzehnten Jahrhundert erloschen beide, die bunte wie die schwarze Art. Aus alter Zeit erhielt sich nur die Form des sogenannten Römerglases, eines heute gewöhnlich dem Rheinwein gewidmeten Trinkgefäßes von grünlichem oder bräunlichem Glase, welches mit halbkugelter Kuppe, mit Knopf und konvex sich erweiterndem Fuß formell genau dem Tassilokelch entspricht, wenn auch der Rodus häufig durch Trauben dargestellt wird. Die Form ist also uralt; wann aber und woher sich die Bezeichnung Römerglas schreibt, ist unbekannt. Vermutungen darüber sind erlaubt, doch die rechte ist noch nicht gefunden.

War die Erhebung der deutschen Glasgefäße im Jahrhundert der Renaissance keine besonders glänzende, so war das Schicksal, welches der glänzendste Kunstzweig des Mittelalters, die Glasmalerei, erlitt, noch ein schlimmeres. Von ihrer höchsten Höhe sank sie ziemlich rasch herab, um gänzlich zu verschwinden. In der Fabrikation der Glasgefäße traten den buntgemalten Gläsern, als diese sich ihrem Ende zuneigten, wenigstens andere und feinere Arten zur Seite und setzten die Kunst fort, die Glasmalerei aber fand keinen Ersatz. Sie war, wie wir gesehen haben, am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zu einer Entfaltung gekommen, welche sie mit der Wand- und Tafelmalerei wetteifern ließ. Sie beschränkte sich nicht mehr auf die alte Illuminierungsmethode, noch auf die bescheidenen Gegenstände von Einzelfiguren, Medaillonbildern oder Ornamenten, wie sie Technik, der Raum und seine Einteilung geboten hatten. Sie malte nunmehr Bilder, die den Schein der Wirklichkeit haben sollten, Bilder mit voller Modellierung, mit Lichtern und Schatten, mit Border- und Hintergrund, mit allem Beiwerk von Figuren und Landschaften.

Mit dieser Art ging sie in das neue Jahrhundert, in die neue Kunstpoche hinüber, und wie in dieser die Malerei eben auf dem gleichem Wege sich hob, so konnte die Glasmalerei, einmal in dieser Richtung, auch nur zu höheren Leistungen gelangen.

Und so hat sie denn auch in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts noch eine Reihe vorzüglicher Arbeiten geschaffen. Von diesen seien auf deutschem Boden nur die beiden schönsten Fenster der Sebalduskirche in Nürnberg genannt, das Maximiliansfenster, welches Kaiser Max im Jahre 1514 stiftete, und das Markgrafenfenster aus dem folgenden Jahre mit den Bildnissen der Brandenburger Markgrafen nach Hans von Kulmbach. Als bald danach aber geriet sie in Deutschland, wenigstens was die Leistungen für die Kirche betrifft, in große Stockung. Holland und Belgien können sich noch aus späterer Zeit bedeutender, aber in ihrer Art sehr abweichender kirchlicher Glasgemälde rühmen, so Gouda mit seinen vierundvierzig Fenstern in der Johanniskirche, welche 1555 begannen, so Brüssel mit seinen großen Gemälden in St. Gudula, die bis in die Rubenszeit hinabreichen, anders aber in Deutschland. Hier war es ohne Frage die Reformation, welche der Glasmalerei in der Kirche ein Ende bereitete. Hatte die Reformation überhaupt für alle kirchliche Kunst nur ein kaltes Herz, wenn sie ihr nicht gar wie im Calvinismus feindlich war, so mußte sie an dem strahlenden Glanze der Glasmalerei und der Dämmerung, welche dieselbe wohl im Kirchengebäude verbreitete, am wenigsten Gefallen finden. Das Licht, die Klarheit, welche man im Glauben, in der Lehre suchte, übertrug sich leicht auch auf das Äußere, auf die Kirche, in welcher man gleicherweise Helligkeit verlangte. War es doch im Hause, in der Wohnung nicht viel anders. Es dauerte nur wenige Jahre, bis die Glasmaler über Mangel an Beschäftigung klagten und die einen, die begabteren, sich der Ölmalerei zuwendeten, die anderen zu Handwerkern, zu Kopisten wurden. Zu den ersteren, welche die Glasmalerei um anderer ergiebigerer Künste willen verließen, gehörte auch Augustin Hirschvogel. Einzelne deutsche Glasmaler wie der ältere Juvenel, wandten sich auch nach den Niederlanden, wo sich noch eine Weile Beschäftigung für sie fand.

Und doch gab es einen Zweig der Glasmalerei, der erst in diesem Jahrhundert zu seiner Blüte kam und vom Hause Besitz ergriff, da er von der Kirche ausgeschlossen wurde; aber auch er kämpfte bald gegen die Strömung der Zeit und konnte diese schöne und edle Kunst nicht vor dem Untergange bewahren. Die erweiterte Technik der Glasmalerei, welche erlaubte, auf einer und derselben Scheibe mit verschiedenen Farben nebeneinander zu arbeiten, hatte zu einer Art Feinmalerei, selbst Miniaturmalerei geführt, welche, zu fein für die großen Fenster der Kirche, nur im Hause, wo sie immer aus der Nähe betrachtet werden konnte, Anwendung fand. Die Beispiele gehen schon in das fünfzehnte Jahrhundert zurück und mögen aus den gemalten Wappen hervorgegangen sein, welche den unteren Teil der gotischen Fenster zu bilden pflegten. Als Wappen kamen sie zuerst in das Haus und in die öffentlichen Lokale der Rats- und Kunststuben. In der Schweiz wurde es Sitte, befreundeten oder bekannten Familien solche Fenster oder vielmehr solche gemalte Scheiben bei festlichen Gelegenheiten in die Wohnung zu stiften. Die Schweiz war es auch, in welcher diese Miniaturglasmalerei zur höchsten Blüte gedieh und eine Ausdehnung fand, welche sie noch heute als die Quelle derselben für alle Antiquare und Kunstliebhaber erscheinen läßt. Bern, Zürich, Basel, Solothurn, Schaffhausen und andere Städte waren durch das ganze sechzehnte Jahrhundert viel beschäftigte Fabrikationsstätten. In Basel zeichnete Hans Holbein für diese Kunst; viele seiner Zeichnungen sind ja noch erhalten.



Lith. R. Häfker, Druck August Schenck, Frankfurt a. M.

Verlag des Verlags der Kunst- und Antiquarischen Gesellschaft in Berlin

GLASGEMÄLDE NACH SCHWILKE. AHT.

1. WIE K. DEUTSCHENHOFER (1871)

Und so hat sie denn auch in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts noch eine Reihe vorzüglicher Arbeiten geschaffen. Von diesen seien auf deutschem Boden nur die beiden schönsten Fenster der Sebalduskirche in Nürnberg genannt, das Maximiliansfenster, welches Kaiser Max im Jahre 1514 stiftete, und das Markgrafsaufenster aus dem folgenden Jahre mit den Bildnissen der Brandenburger Markgrafen nach Hans von Kulmbach. Als bald danach aber geriet sie in Deutschland, wenigstens was die Leistungen für die Kirche betrifft, in große Stodung. Holland und Belgien können sich noch aus späterer Zeit bedeutender, aber in ihrer Art sehr abweichender kirchlicher Glasgemälde rühmen, so Gouda mit seinen vierundvierzig Fenstern in der Johanniskirche, welche 1555 begannen, so Brüssel mit seinen großen Gemälden in St. Gudula, die bis in die Rubenszeit hinabreichen, anders aber in Deutschland. Hier war es ohne Frage die Reformation, welche der Glasmalerei in der Kirche ein Ende bereitete. Hatte die Reformation überhaupt für alle kirchliche Kunst nur ein kaltes Herz, wenn sie ihr nicht gar wie im Calvinismus feindlich war, so mußte sie an dem strahlenden Glanze der Glasmalerei und der Dämmerung, welche dieselbe wohl im Kirchengebäude verbreitete, am wenigsten Gefallen finden. Das Licht, die Klarheit, welche man im Glauben, in der Lehre suchte, überteng sich leicht auch auf das Äußere, auf die Kirche, in welcher man gleicherweise Festigkeit verlangte. War es doch im Hause, in der Wohnung nicht viel anders. Es dauerte nur wenige Jahre, bis die Glasmaler über Mangel an Beschäftigung klagten und die einen, die Begabteren, sich der Ölmalerei zuwenden, die anderen zu Handwertern, zu Kopisten wurden. Zu den letzteren, welche die Glasmalerei um anderer ergiebigerer Künste willen verließen, gehörte auch Augustin Hirschvogel. Einzelne deutsche Glasmaler wie der ältere Jureel, wandten sich auch nach den Niederlanden, wo sich noch eine Weile Beschäftigung für sie fand.

Und doch gab es einen Zweig der Glasmalerei, der erst in diesem Jahrhundert zu seiner Blüte kam und vom Hause Besitz ergriff, da er von der Kirche ausgeschlossen wurde; aber auch er kämpfte bald gegen die Strömung der Zeit und konnte diese schöne und edle Kunst nicht vor dem Untergange bewahren. Die erweiterte Technik der Glasmalerei, welche erlaubte, auf einer und derselben Scheibe mit verschiedenen Farben nebeneinander zu arbeiten, hatte zu einer Art Feinmalerei, selbst Miniaturmalerei geführt, welche, zu fein für die großen Fenster der Kirche, nur im Hause, wo sie immer aus der Nähe betrachtet werden konnte, Anwendung fand. Die Beispiele gehen schon in das fünfzehnte Jahrhundert zurück und mögen aus den gemalten Wappen hervorgegangen sein, welche den unteren Teil der gotischen Fenster zu bilden pflegten. Als Wappen kamen sie zuerst in das Haus und in die öffentlichen Lokale der Rats- und Kunststube. In der Schweiz wurde es Sitte, befreundeten oder bekannten Familien solche Fenster oder vielmehr solche gemalte Scheiben bei festlichen Gelegenheiten in die Wohnung zu hängen. Die Schweiz war es auch, in welcher diese Miniaturglasmalerei zur höchsten Blüte gedieh und eine Ausdehnung fand, welche sie noch heute als die Quelle derselben für alle Antiquare und Kunstliebhaber erscheinen läßt. Bern, Zürich, Basel, Solothurn, Schaffhausen und andere Städte waren durch das ganze sechzehnte Jahrhundert viel beschäftigte Fabrikationsstätten. In Basel zeichnete Hans Holbein für diese Kunst; viele seiner Zeichnungen sind ja noch erhalten.



Lith. R. Hülcker, Druck August Osterrieth, Frankfurt a.M.

G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung in Berlin.

GLASGEMÄLDE NACH SCHWEIZER ART.
(WIEN, K.K. OESTERREICHISCHES MUSEUM).

So geschah es nun auch an den anderen Orten: Maler und Glasmalerei trennten sich; jene als die Künstler machten die Entwürfe, und diese führten sie aus auf Glas. Aber nicht die Schweiz allein betrieb dieses Geschäft; wo es deutsche Werkstätten für Glasmalerei gab, wurde in gleicher Weise gearbeitet und wiederum gingen die Kunststädte Augsburg und Nürnberg voran. Es war noch wie ein Nachklang aus mittelalterlicher Kunstliebe und Poesie; das Haus wollte ihrer nicht entbehren, und wenn es nur ein vereinzelt Wappen war, so wurde es in das Fenster eingesetzt und von dem spielenden Licht der Buzenscheiben umgeben.

Aber es blieb diese Malerei nicht bei dem Wappen, schon im fünfzehnten Jahrhundert nicht. Wie die große Glasmalerei Gemälde zu schaffen trachtete, so auch die kleine. Zu den Wappen gesellten sich Miniaturbilder, Architekturen, Landschaften, Genrebilder, auch religiöse Gegenstände; bald auch Porträts. Zuweilen vereinigte eine Scheibe oder eine aus wenigen Stücken zusammengelegte Tafel eine Reihe kleiner Bildchen. Solche Zusammenfügung war die frühere Art; später malte man nur noch auf einer einzigen viereckigen Scheibe von weißem Glase, nicht mehr auf farbigem Hüttenglase.

Damit war aber auch der letzte Verfall eingetreten. Die Strömung des Geschmacks ging dahin, Licht sowohl in die Kirche wie in das Haus zu bringen. Die im sechzehnten Jahrhundert allgemein werdende Verglasung der Fenster führte bei vielen städtischen Häusern, zumal bei denen, welche die schmale Giebelfront der Straße zugekehrten, sie führte dahin, fast die ganzen Fronten zu Fenstern zu machen, ein Fenster dicht an das andere zu setzen. Man wollte nicht bloß Licht, man wollte nunmehr auch auf die Straße sehen. In dieser Richtung der Zeit wurden die Buzenscheiben durch glatte weiße Scheiben ersetzt, die Glasgemälde wurden blässer und farbloser und verloren sich endlich so vollständig, daß diese Kunst im achtzehnten Jahrhundert erlosch und vergessen wurde. Statt jenes glänzenden Farbenschmucks war nun die Freude um so größer, je heller das Glas, je größer die Scheibe; um so nüchterner freilich auch die Wirkung.

Es war etwas Ähnliches in dem Gang, welchen während dieser Zeit die textile Kunst auf deutschem Boden nahm. Sie ging von der Kirche an das Haus über, das Haus stellte aber nicht die gleichen Anforderungen wie die Kirche. Dies gilt insbesondere von der Stickererei, welche allein einige Originalität darbietet. In den gewebten deffinierten Stoffen gehen die Muster des Mittelalters fort, regelmäßig wiederkehrend angeordnet und verteilt, allerdings verändert im Geschmack einer anderen Zeit, doch immer noch erkennbar in den hergebrachten Motiven. Dazwischen mengen sich freilich auch reine Renaissance-motive, Blumen- und Acanthusranken, tierische und menschliche Gebilde, letztere jedoch schon selten. Als Bedeckungen für den Fußboden und den Tisch kamen häufig echte orientalische Teppiche in Gebrauch, doch scheint ihre eigentümliche Verzierungsart in den deutschen Fabriken ohne Nachahmung geblieben zu sein. Mit Figuren verzierte, gobelinsartige Gewebe gingen wohl aus deutschen Werkstätten hervor, doch mußte diese Kunst völlig vor den niederländischen Fabriken zurückstehen, fast als gänzlich bedeutungslos. Brüssel trat seit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts an die Spitze und arbeitete im großen Stil für Kaiser Karl V., seine Nachfolger und andere Fürstlichkeiten. Die Gegenstände waren nunmehr vorwiegend

weltlicher Art, wie denn Karl V. seinen Kriegszug gegen Tunis in einer Reihe gewaltiger Arrazzi nach den Bildern von Vermeyen zu Brüssel ausführen ließ. Bayrische Fürsten suchten die Kunst nach München zu verpflanzen und ließen eine Weile für den Bedarf des Hofes arbeiten, doch hatte ihr Bemühen keine Dauer. Es war in allem Nachahmung; eine besondere Richtung oder Eigentümlichkeit, die man als deutsch bezeichnen könnte, zeigt sich nicht auf dem ganzen Gebiete. (Abb. 64.)

Mehr Originalität, wie gesagt, zeigt die Stickerie, aber nur in ihren Arbeiten für das Haus, und gerade nicht zur Erhöhung der Kunst. Bisher war es die Kirche gewesen, welche die Stickerie in der Höhe einer wirklichen Kunst gehalten hatte. Die Reformation machte dem für Deutschland ein Ende, und die künstlerische Reform, die Renaissance, war nicht im Stande, die Stickerie nach ihrer Art wieder zu erheben. Im deutschen Hause wurde sie wesentlich Dilettantismus, wenn man die Nadelarbeit der Frauen so nennen mag. Die Leinwand des Hauses in Decken, Handtüchern, Betttüchern tritt in erste Linie. Sie wird bunt und weiß bestickt, und zwar in Motiven, welche der Renaissance angehören, teils in blumigen Ornamenten, teils mit recht lustigen Figuren und Szenen. Die Ausführung geschieht entweder in einer wackechten Farbe, in Rot, in Blau, in Gelb, oder auch in Bunt, meistens in Konturen, seltener in Füllung derselben. Manches ist noch erhalten und liefert ein Zeugnis von der gemütvollen Art, wie die deutsche Wohnung im sechzehnten Jahrhundert verziert und ausgestattet wurde.

Zu dieser Buntstickerie gesellte sich in besonderer Weise die Weißstickerie, teils einfach auf dem Leinengrund, was dann wenig Wirkung machte, teils in durchbrochener Arbeit. Diese letztere Art führt in das Mittelalter zurück, aber erst jetzt gewann sie Bedeutung, indem sie, wie mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist, zur Entstehung und Ausbildung der Nadelspiße führte. Aus der Leinwand wurden Fäden in regelmäßiger Folge von beiden Seiten ausgezogen oder einzelne Felder ausgeschnitten und die Lücken in durchbrochener Arbeit mit einem genähten Muster wieder ausgefüllt. Diese Muster brauchten nur von der Leinwand gelöst und selbständig zu werden, um schon Spiße zu sein. Die Zeichnung war zu dieser Zeit immer regelmäßig, nehartig, wie Sterne oder Rosetten in mannigfachen Varianten, zu welchen die Technik leicht hinüberführte. Die Arbeit war nicht schwierig, aber fein, und als die Spiße Mode zu werden begann, wurden solche Muster künstlerisch erfunden und geschäftlich verbreitet. Wie der Tischlerei und der Goldschmiedekunst eine ganze artistische Litteratur zur Seite ging, so entstand auch in der zweiten Hälfte des sechzehnten und in der ersten Hälfte des siebzehnten eine solche für Stickerie und Spizenarbeiten. Immer neue „Modellbücher für Stickerie und Näherei“ entstanden und gingen als Gemeingut durch alle Länder. Wie viel Anteil Deutschland daran hat, ist schwer zu erweisen, doch sind eine ganze Anzahl solcher Musterbücher deutschen, zumal Nürnberger Verlags.

Soweit diese Muster die Spizenarbeit betreffen, gehören sie der genähten Spiße an, und zwar in der Art der Reticella. Es wurde aber auch schon in diesem Jahrhundert die Spizenklöppelei in einer Gegend Deutschlands eingeführt, wo sie lange Zeit lokalisiert und heimisch blieb, selbst bis auf den heutigen Tag, im sächsischen Erzgebirge. „Erfunden“ ist sie hier nicht, erfunden, wenn dieser Ausdruck angewendet werden kann, ist sie nur dort, wo das Nebesticken getrieben wird. Die Spizenklöppelei

stammt aus Küstenträndern und hat dort immer ihren rechten und echten Sitz gehabt; findet sie sich im Binnenlande, so ist sie dorthin verpflanzt und gewissermaßen akklimatisiert worden. So im sächsischen Erzgebirge, wo sie in Annaberg, dem damals von seinen Bergwerken wohlhabend gewordenen Städtchen, alsbald nach der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts auftritt. Begründet, nicht erfunden und auch wohl nicht erst eingeführt, wurde sie dort von Barbara Uttmann, Tochter eines Bergwerkbefizers in Annaberg aus Annaberger (und nicht Nürnberger) Familie des Namens Elsterlein,



64. Rückstücken in Gobelinwirkerei; 1548. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

und Frau und seit 1553 Witwe eines anderen Annaberger Bergwerkbefizers Christoph Uttmann. Die Sage läßt sie die Spizenklöppelei, welche sie von einer Brabanterin erlernt haben soll, im Jahre 1561 beginnen, aber schon aus dem Jahre vorher, von 1560, existiert ein Brief der Kurfürstin Anna von Sachsen, welcher bei der „Christoph Uttmannin auf Annaberg“ Spizen bestellt. Und damit ist ihr Verhältnis zur Spizenfabrikation richtig bezeichnet. Sie war eine Geschäftsfrau in großem Stil und von großem Talent. Sie trieb es so mit ihren Bergwerken und mit ihrem Spizenhandel, den sie in Annaberg fast monopolisiert zu haben scheint, denn sie beschäftigte zu Zeiten

neunhundert Frauen mit dieser Kunst. Insofern, als sie Fabrikation und Handel in Schwung zu bringen verstand, ist sie allerdings die Begründerin der sächsischen Spitzen geworden und das Erzgebirge ist ihr zu Dank verpflichtet. Sie aber hat ihr Geschäft damit gemacht. Sie starb 1575 in einem Alter von einundsechzig Jahren. Originalität kann die sächsische Spitze nicht beanspruchen, weder nach der Entstehung noch nach der Kunst, weder in diesem ihren ersten Jahrhundert noch später. Die Ortschaften des Gebirges lagen zu fern einer der großen Centren der Mode und des Geschmacks, um in einem so reinen Gegenstand der Mode erfinderisch voranzugehen; sie konnten nur dem folgen, was von anderswo ausging. Nichtsdestoweniger haben sie eine Zeitlang eine glückliche Konkurrenz behauptet.

Zweiter Abschnitt.

Das siebzehnte Jahrhundert und seine Neuerungen.

Man kann den Zeitpunkt um das Jahr 1600, mit welchem das Jahrhundert der Renaissance schließt, nicht gerade als einen Abschnitt in der Geschichte der Kunstindustrie betrachten. Im wesentlichen ging das Formen- und Stilgefühl, wie es sich im Verlaufe der Renaissance herausgebildet hatte, noch in das siebzehnte Jahrhundert hinüber und dauerte bis zur Zeit, da der dreißigjährige Krieg seine Wirkung auf die deutsche Kultur, auf den deutschen Wohlstand zu äußern begann, also noch einige Jahrzehnte. In Frankreich sogar noch etwas länger, denn hier muß man die ganze Zeit der Regierung des dreizehnten Ludwig, den Stil Louis treize, noch auf Rechnung der Renaissance setzen. Erst mit Ludwig XIV. beginnt in Frankreich die große Wandlung.

Wenn in Deutschland die direkte Wirkung der Renaissance und ihre echten und charakteristischen Erscheinungsformen mit dem großen Kriege aufhörten, so geschah es nicht, weil schon ein neuer Stil eintrat, sondern weil unter dem Druck der schweren Zeit wie die Menschen so auch Industrie und Kunst verwilderten. Welch ein rohes, häßliches Ornament hatte sich gegen die Mitte des Jahrhunderts aus dem Schweißwerk herausgebildet! ein Ornament, das aus lauter Ohren zusammengesetzt zu sein scheint, und dieses Ornament wurde gezeichnet, in Metall getrieben, in Holz geschnitten und in Büchern herausgegeben. (Abb. 65.)

Bis zum Beginn des großen Krieges bewahrt die deutsche Kunstindustrie den feinen Formensinn, das gute Auge für Gliederung und Verhältnisse, das Maßvolle in der plastischen Verzierung, eine reiche Technik und eine solide Ausführung, insgesamt das wahre Erbe der Renaissance. Töpferei, Tischlerei, Gold- und Silberarbeit schaffen immer noch bewundernswürdige Gegenstände, die uns als Muster dienen können. Freilich sind auch barocke Elemente nicht fern; das aus der antiken Wanddekoration herübergeleitete Ornament der Arabesken oder Grotesken zeigt sich oftmals seltsam entartet, wie z. B. in dem „Neuen Groteskenbuch, inventiert, gradiert und verlegt durch Christoph Jamnitzer, Bürger und Goldarbeiter zu Nürnberg 1610“ aus Schnecken und allerlei Figuren wunderliche Zieraten zusammengestellt sind (Abb. 66). Die Richtung, welche der alte Wenzel Jamnitzer mit seinen Nachbildungen nach Tieren, Gräsern, Blumen in der Goldschmiedekunst aufgebracht, hat hier durch seinen Neffen schon eine höchst bizarre Gestalt angenommen. Und dieser steht keineswegs

allein, wie die Zahl der „Neuen Groteskenbücher“ beweist. Immerhin, wenn auch bereits willkürliche und barocke, so sind es doch überaus zierliche Ornamente, welche von den Malern und Kupferstechern, wie z. B. Lucas Kilian, für den Gebrauch der Goldschmiede geschaffen werden. (Abb. 67.) Erst während des Krieges gegen die



65. Verwildertes geschweiftes Ornament.
Aus: Nürnberger Möbelbuch.

Mitte des siebzehnten Jahrhunderts gehen sie in jene wilde, plumpe, schwerfällige und zugleich sinnlose Art über, welche den Charakter der Barockzeit kennzeichnet. In dieser Weise scheidet sich scharf voneinander, was vor und nach dem großen Kriege in Deutschland geschaffen worden.

Der dreißigjährige Krieg hatte auf das Kunstgewerbe in Deutschland einen heillosen Einfluß. Indem er den Handel zerstörte, den Wohlstand vernichtete, die Bevöl-

ferung verringerte, nahm er auch Lust und Möglichkeit zu guten Aufträgen. Das Gewerbe, das wenig zu thun hatte, konnte seine Arbeiter in den Krieg senden, und wer das Glück hatte, nach dem Friedensschluß daraus heimzukehren, war zur Arbeit verborben. So fand sich die Zahl der Kunstgenossen verringert, der Geschmack verschlechtert, die feine Technik verloren und die Bevölkerung so verarmt, daß eine rasche Wiedererhebung unmöglich war.

Während so das deutsche Gewerbe daniederlag, kam ein anderer Umstand hinzu, der dasselbe verhinderte, wieder zur Selbstständigkeit zu gelangen. Das war die kulturelle Erhebung Frankreichs, die Erhebung seines Gewerbes und seines Geschmacks.



66. Ornament aus dem Grotteskenbuch von Christoph Jamniger.

Frankreich hatte seine unruhigen, schweren Zeiten schon in den Religionskriegen des sechzehnten Jahrhunderts durchgemacht. In den vergleichsweise ruhigen Zeiten unter Ludwig XIII., vielmehr unter der Regierung Richelieus, bildete sich seine Sprache, seine Litteratur, seine Sitte, sein Gesellschaftsleben, unter Ludwig XIV. folgten Kunst und Gewerbe. Die Erhebung, durch den Umschwung in der Kultur begründet, durch die Regierung geleitet, durch den Hof begünstigt, war so mächtig, daß nun mit der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts Frankreich in allen Dingen des Geschmacks, sowohl auf dem litterarischen wie auf dem künstlerischen Gebiete, die Führung übernahm, ähnlich wie sie im sechzehnten Jahrhundert Italien gehabt hatte. Freilich, was Frankreich zu bieten hatte und im Laufe der nachfolgenden Zeit bis auf die Gegenwart Europa geboten hat, ist in seinem Gehalte nicht mit dem zu vergleichen, was Italien in der Renaissance der Welt gegeben und geleistet hat.

Der französische Geschmack, wie er sich von diesem Moment, von der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts an herausgebildet hatte und sich mit Erfolg dem gebildeten Europa aufdrängte, hat immer etwas Hohles und Falsches gehabt, und diese Eigenschaft ist ihm bis auf den heutigen Tag geblieben. Es war ihm niemals um reine Schönheit zu thun, um edle Form, um einen Schmuck, der nichts anderes sein will, nichts anderes beabsichtigt, als seinen Gegenstand aufs beste zu zieren. Anfangs, unter der Regierung des prachtliebenden Ludwigs XIV., unter der Herrschaft der gewaltigen Perücke, ging die Richtung auf das Pompöse, Prunkende, auf den Schein des Blendenden und Gewaltigen. Silber z. B., das bis dahin zu Geräten und Gefäßen in feiner und kunstvoller Arbeit gedient hatte, wurde nun Material für Mobiliar, für Zimmerausstattung, für lebensgroße Statuen. Freilich, als die unglücklichen Kriege im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts Geldnot über Frankreich brachten, wanderte das alles wieder in die Münze. Mittlerweile aber war es anderswo nachgeahmt worden, wie z. B. der Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein seine Tafel mit zwölf lebensgroßen Silberstatuen als Fackelhaltern umstellte; auch davon ist nichts übrig geblieben.

Nach diesem Geschmack des Pompösen und Blendenden kam der Geschmack des Kleinen und Zierlichen, der blassen Farben, der Geschmack des Rokoko unter Ludwig XV. Auch da kam es nicht auf die Form an, sondern auf den geistreichen Einfall, wie unnatürlich er auch sein mochte, auf Wit, Laune und Neuheit. Zu dieser Richtung fand sich die Liebhaberei an Chineserie in verwandtschaftlicher Stimmung ein. Man muß zugestehen, daß, nach eigener Art und Tendenz betrachtet, die französischen Künstler in dieser Epoche von der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts bis gegen den Schluß des achtzehnten ebenso ausgezeichnete wie originelle Arbeiten geschaffen haben, minder aber ist das mit ihren Nachahmern der Fall. Indem dieser echt französische, der inneren Wahrheit ermangelnde Geschmack sich der Welt aufdrängte und sie fortan beherrschte, verlor diese allerorten ihre etwa noch vorhandene Originalität.

Deutschland hatte, wie nicht zu leugnen ist, den Stil der Renaissance mit einer gewissen Freiheit und Eigentümlichkeit aufgenommen und in dieser seiner Eigenart bis zum Beginn des dreißigjährigen Krieges viele schöne Werke geschaffen, die sich deutlich und sicher von den italienischen unterscheiden. Nun aber, nachdem die Übergangszeit des Krieges und der Verwilderung vorüber war, unterwirft sich seine Kunstindustrie so völlig dem neuen französischen Geschmack und folgt ihm in allen seinen Wandlungen, daß sie nicht bloß ihre Eigentümlichkeit, sondern größtenteils auch das Interesse einbüßt. Weniges bildet eine Ausnahme, und unter diesem steht die deutsche Porzellanfabrikation obenan. Es ist die rühmlichste Erscheinung des deutschen Kunstgewerbes im achtzehnten Jahrhundert; sie gehört Deutschland nach der Entstehung, größtenteils aber auch nach der künstlerischen Ausbildung.

Die deutsche Goldschmiedekunst behauptete, wie gesagt, in den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts noch einen rühmlichen Stand, ohne gerade originell zu sein, d. h. sie bewegte sich weiter in den Traditionen des sechzehnten Jahrhunderts. Augsburg blieb die Hauptstätte des Fabrikates vorzugsweise für Silberarbeiten; alle Welt bestellte dort sein Tafelgeschirr oder schickte das vorhandene dahin, um es zeitgemäß nach dem neuen Geschmack umarbeiten zu lassen. Augsburger Goldschmiede



Silberschüssel aus dem 17. Jahrhundert.
Frankfurt a. M., Schatz des Freiherrn von Rothschild.

wanderten auch aus, gerufen von den deutschen Fürsten, und fanden an den Höfen von München, Dresden, Berlin Beschäftigung. Man trachtete in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts es dem französischen Hofe gleich zu thun und ließ wie dort Tische, Stühle, selbst Betten von Silber machen. Auch die Kirche wollte darin nicht zurückstehen. Silberne Altäre oder Aufsätze, silberne Antependien, riesige Silberandelaber,



67. Ornament von Lucas Kilian.

getriebene Silberreliefs statt gemalter oder steinerne Bildwerke sollten die Kirche zieren. Das meiste ist davon wieder zu Grunde gegangen, manches aber auch erhalten, so ein gewaltiges Antependium, eine in Relief getriebene Tafel in Brünn.

Bei solcher vielfach verkehrten und geschmacklosen Anwendung, bei welcher es nur darauf abgesehen war, mit dem Reichtum zu prunken, litt die Schönheit der Arbeit. War sie schon gefährdet durch die Wirkungen des langen und verheerenden

Krieges, so kam nun dieser französische Geschmack hinzu, der nur glänzen wollte. Man kann das Sinken der Arbeit an den Gegenständen leicht verfolgen, z. B. an den Trinkgefäßen. (Abb. 68. 69. 70.) Während die ersten Jahrzehnte noch fein gegliederte, mit Gravierung oder maßvollem Relief verzierte Pokale zeigen, überwiegen um die Mitte des Jahrhunderts kurze, plumpe Becherformen mit hoch herausgetriebenem Ornament in Figuren, Blumen und Früchten. Gleichzeitig kommen Prunkschalen in Mode, flache ovale Platten von getriebener Arbeit, meist mit Blumen, Früchten und Medaillons dazwischen auf

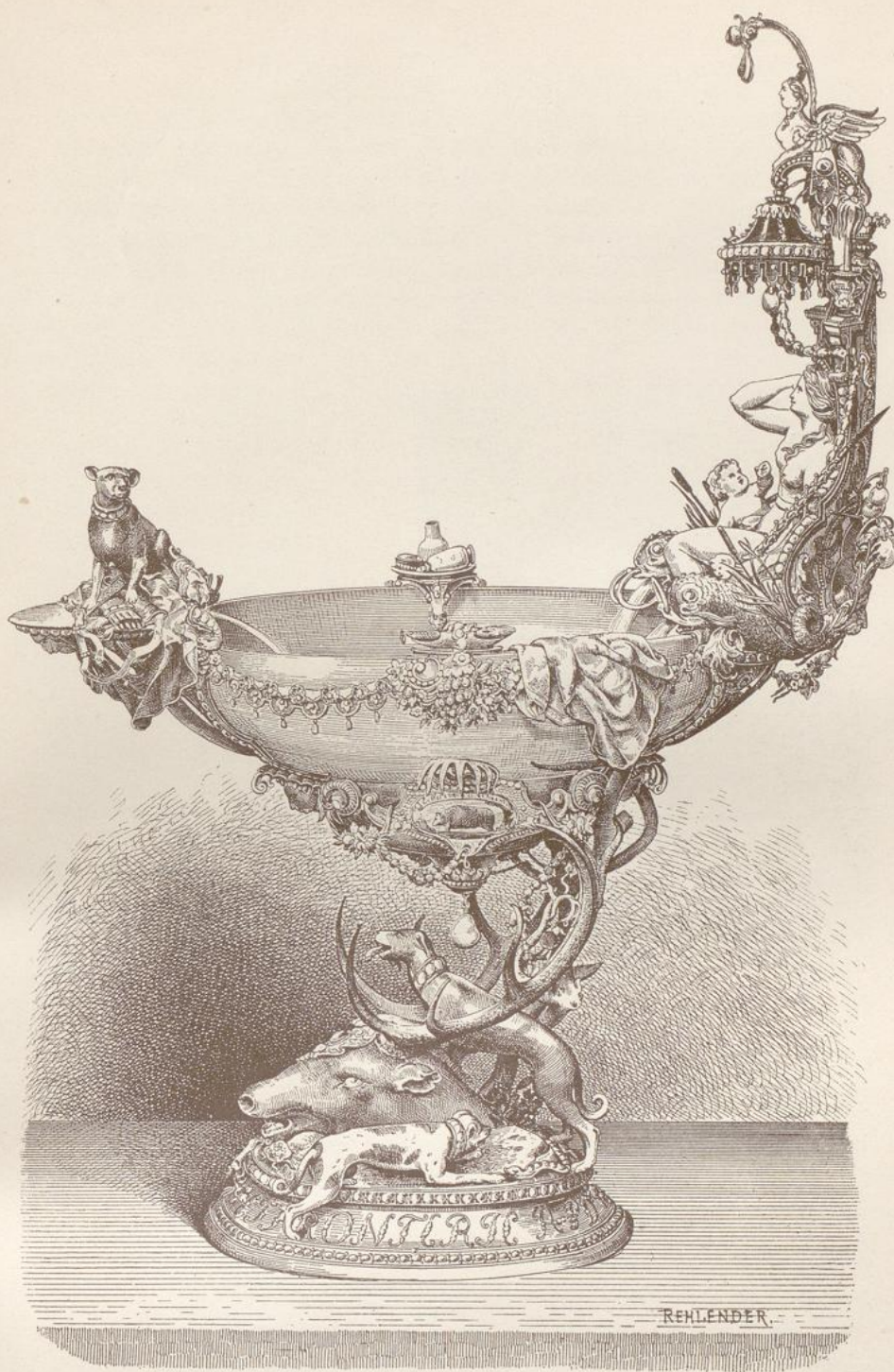


68. Silberhumpen.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

dem Rande und mit einem Relief in der Mitte, das entweder eine Schlacht, eine Landschaft, eine Genreszene, auch wohl einen religiösen Gegenstand darstellt. Die Kunst ist selten groß dabei; die meisten dieser „Tazzen“ sind von handwerksmäßiger Arbeit; was sich dieser Art noch von besserer Kunst findet, z. B. eine große Schale mit einer Jagd im grünen Gewölbe zu Dresden, gehört regelmäßig noch der ersten Hälfte des Jahrhunderts an.

Es gab aber doch ein gewisses Genre der Goldschmiedarbeit, welches lange noch sich Vollkommenheit, Feinheit und auch Reichtum der Technik bewahrte, wenn es auch nach Gegenstand und Form der barocken

Richtung der Zeit, selbst der Bizarrerie verfiel. Dies sind die Arbeiten aus Edelsteinen und Halbedelsteinen, aus Kristall, Achat, Onyx, Karneol, Topas u. s. w. in Verbindung mit feinsten Juwelier- und Emailarbeit. Wir haben schon gesehen, daß Prag ein Sitz dieser Arbeiten war, wo sie insbesondere von Kaiser Rudolf begünstigt wurden. Hier waren die Kristallschleifer so zahlreich, daß eine Straße nach ihnen benannt wurde. Aber auch die sächsischen Kurfürsten waren Liebhaber dieser Arbeiten und beschäftigten heimische wie fremde Künstler. So war in der ersten Hälfte des Jahrhunderts der Dresdener Hofgoldschmied Gabriel Toppel ein ausgezeichnete Künstler in Kristall. Eine Anzahl seiner Arbeiten bewahrt noch das grüne Gewölbe. Gegen Ende des Jahrhunderts und im Anfang des achtzehnten war es vor allen anderen Johann Melchior Dingsinger, der sich mit diesen kostbaren Arbeiten einen großen Namen machte. Geboren 1664 zu Biberach im Schwabenlande, lernte er zuerst in Augsburg und bildete sich



Bad der Diana. Schale von Dinglinger.
Dresden, Grünes Gewölbe.

dann weiter in Paris unter Aved aus. Seine durch mehrere Jahrzehnte dauernde Thätigkeit in Dresden scheint schon vor dem Jahre 1694 noch unter dem Kurfürsten Johann Georg IV. begonnen zu haben. Hauptsächlich fällt sie aber in die Regierung des Pracht und Kunst liebenden Königs August des Starken, der an den Künsten Dinglingers so besonderes Gefallen fand, daß heute noch zahlreiche Arbeiten seiner Hand die Zierden der sächsischen Schatzkammer, des grünen Gewölbes, sind. Mit ihm arbeiteten seine Brüder, der Emailleur Georg Friedrich und der Goldarbeiter Georg Christoph, sowie die Juweliere Döring und Köhler und der Edelsteinschneider Hübner, so daß sich gerade für diesen feinsten Zweig der Goldschmiedekunst eine Schar ausgezeichnete Künstler in Dresden zusammenfand.

Da Johann Melchior Dinglinger erst 1731 starb, so fallen die meisten seiner Arbeiten in das achtzehnte Jahrhundert, sie sind aber nach Stil und Art so sehr die Ausläufer jener in Italien begonnenen, in Prag, München, Augsburg fortgesetzten Kunst der Verarbeitung edlen Gesteins zu Gefäßen und Geräten — und man kann fast sagen, die letzten Ausläufer, daß wir sie schon hier bei der Kunst des siebzehnten Jahrhunderts besprechen können. Die Dresdener Arbeiten schließen gewissermaßen diesen Verlauf, und zwar in glänzender Weise.

Zwar gleichen sie an eleganter und reiner Schönheit der Formen keineswegs ihren Vorgängern aus dem sechzehnten und dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts; sie haben in dieser Beziehung der barocken Wandlung des Geschmacks nicht widerstehen können; aber sie kommen ihnen gleich an Mannigfaltigkeit der verzierenden Künste und Vollkommenheit der Ausführung. Sie vereinen Schliff und Gravierung des Gesteins, Namenschnitt und Email mit feinsten Goldarbeit. Freilich, phantasievoll erfunden, sind sie auch mit allerlei Schmuck überladen oder, ohne auf den Kontur zu achten, bizarr in ihrer Gestaltung. In dieser Beziehung außerordentlich charakteristisch ist eine im grünen Gewölbe aufbewahrte Schale, mit welcher Dinglinger sich auch hat porträtieren lassen. Es ist eine Chalcedonschale, welche sich das Bad der Diana nennt. Auf der einen Seite der Schale, welche mit ihrer Farbe das Wasser darstellen soll, sitzt, aus Elfenbein geschnitten, Diana mit zwei Knaben unter einem goldenen



69. Silberbecher.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

emaillierten Baldachin zwischen zwei wasserspeienden Delfinen. Die Schale, welche mit Jagdgeräten und Toilettegegenständen behängt und verziert ist, ruht auf dem Geweih eines mächtigen Hirschkopfes, welchen Hunde — es sollen die Hunde des



70. Krug; Silber.

Frankfurt a. M., Schatz des Freiherrn Karl von Rothschild.

Altäon fein — zerfleischen. Geschnittene Steine, Edelsteine, schöne Frauenköpfe, emaillierte Medaillons zieren noch mannigfach das überaus reiche, in seiner Erfindung jedoch barocke Werk.

Von ähnlichem Charakter wären eine ganze Reihe Arbeiten Dinglingers oder seiner Genossen im grünen Gewölbe aufzuzählen. Da ist der Centaur mit Diana auf dem Rücken in Begleitung von Hunden, da ist Venus, die auf einer Sänfte von Nohren getragen wird, ein Elefant mit Türmen, phantastische Vogelgestalten und dergleichen mehr. Eine besondere Liebhaberei bildete die Verwendung unregelmäßig gestalteter Monstreperlen, an welche, je nach ihrer Gestaltung, Arme, Beine, Köpfe von emailliertem Golde angefügt wurden, so daß sie kleine, meist mißgestaltete oder sonstwie komische Figuren bildeten, auch wohl allerlei bizarren Schmuck. (Abb. 71.)

Auch dieser, der Schmuck in Gold und edlen Steinen, hatte selbstverständlich dem Wechsel des Geschmacks nicht entgehen können. Ein Nachteil, der ihn schon in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts traf, war der, daß die zierlichen, mit farbigem Email umkleideten Figürchen sich aus ihm verloren. Damit in Verbindung verlor sich einerseits die farbige Faltung überhaupt, andererseits die symmetrisch kunst- und phantasievolle Gestaltung, wie sie die Renaissance dem Schmuck gegeben hatte. Statt dessen wurde der Schliff und Schnitt der Edelsteine, insbesondere der Diamanten, reicher und mannigfacher in den Krystallformen; der Stein als solcher sollte möglichst in Wirkung gesetzt werden, anstatt daß vordem der Schmuck als Ganzes diese Aufgabe gehabt hatte. So finden sich Brillanten allein zusammengesetzt, ohne daß Gold und Email dabei zu thun hätten, und zwar in willkürlichen Formen, teils in geometrischen Figuren, teils als Blütenzweige oder federartig als Kopfschmuck, teils in Schleifen als Schmuck für Brust und Schulter. Solche Schleifen waren lange Zeit die Mode. An den Blütenzweigen hingen facettierte Steine oder mit Vorliebe birnförmige Perlen. (Abb. 72.)



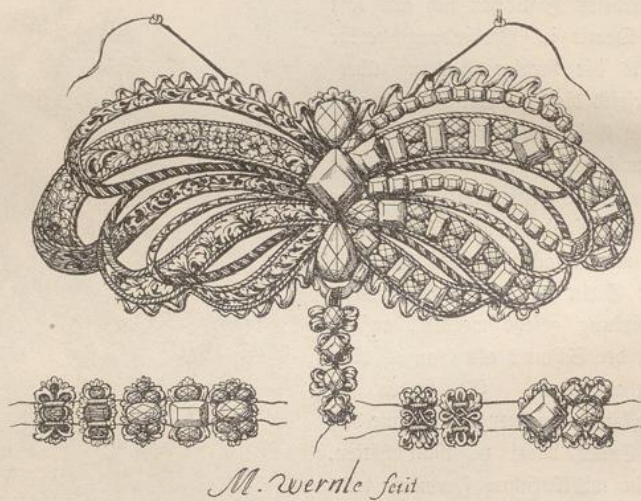
71. Barockes Figürchen.
Dresden, Grünes Gewölbe.

In der Zeichnung des Ornamentes auf dem emaillierten oder dem Goldschmuck erloschen die Motive der Renaissance. Um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts stellen sich statt dessen Blumen und Früchte ein, naturalistisch gezeichnet, dieselbe Art Verzierung in der Fläche, die als Relief bei dem Silbergerät geübt wurde. Sie wurden graviert, auch gemalt auf weißgrundigem Email. Eine Anzahl solcher Blumenornamente für den Goldschmied gab Cornelius von Brecht im Jahre 1649 heraus, während das „Goldschmiedbüchlein“ von Johann Heel, das ungefähr gleichzeitig in Nürnberg erschien, eine Anzahl von Brillantschleifen und verschiedenen ähnlichen Juwelenschmuck darbietet.

Man kann diese Muster unschön und phantasielos nennen, kaum aber barock.

Doch gab es auch von dieser Art, und zwar mit äußerster Bizarrierie. Dahin gehören die Kunstbücher von Johann Ernst Nicolai („Vorstellung allerhand Läufer“ 1695) und von Wolfgang Hieronymus von Bommel aus derselben Zeit. Diese Stiche enthalten zum Teil groß geschwungene laubige Ranken, zum größten Teil aber Figuren, die lediglich, Gesichter und Extremitäten eingeschlossen, aus sogenanntem Laubwerk zusammengesetzt sind. Von dieser Art sieht man Menschenfiguren, kämpfende Ziegen von einem Hirten bewacht, Hasen von Hunden verfolgt, Pferde, Raketen u. s. w. (Abb. 73.) Diese Art wich glücklicherweise mit dem Beginn des achtzehnten Jahrhunderts jener zierlichen raffaelesken Ornamentation, als deren Hauptvertreter in dieser Epoche der Franzose Bérain zu gelten hat.

Zu dieser Zeit hatte die deutsche Goldschmiedekunst den Franzosen auch ein



72. Steinschmuck.

Email abgesehen und angewendet, welches bis dahin der Franzosen, speziell der Stadt Limoges, eigenste Art gewesen war. Es ist das Limosiner gemalte Email, grau in grau, sowie in Farben. Die deutsche Goldschmiedekunst kam erst später dazu, diese Technik nachzuahmen, und sie ist darin immer weit hinter den Franzosen zurückgeblieben und hat es nie zu einer eigentlichen Kunst gebracht. Erst im siebzehnten Jahrhundert verwendete sie das gemalte Email und nur als verzierende Hilfskunst meist in kleinem Maßstabe, und zwar geschah es zunächst mit jenem Blumenornament farbig auf weißem Grunde, dann auch wohl mit Figuren. Hieraus ging das weißgrundierte Uhren- und Dosenemail hervor mit zierlichen Miniaturgemälden, das seine Blüte im achtzehnten Jahrhundert hatte.

Ein anderer Kunstzweig, welchen der Goldschmied wohl gelegentlich zu seiner Hilfe heranzog oder auch mit seiner eigenen Arbeit ausstattete, war die Schnitzerei und Drechselerei in Elfenbein. Als ein Material der plastischen Kleinkunst war das

Elfenbein dem ganzen Mittelalter nicht fremd gewesen, zum Material des Kunstgewerbes wurde es erst im sechzehnten Jahrhundert und hatte seine Blüte im sieb-



73. Barockes Ornament, aus Laubwerk zusammengelegte Figuren.

zehnten. In dieser Epoche wurde die Elfenbeindrehslerei so sehr Mode, selbst unter den höchsten Händen, daß z. B. die Kurfürsten von Sachsen und die Kaiser Rudolf und Leopold sie ausübten und wegen ihrer Kunstfertigkeit gerühmt wurden.

Kleine Reliefs in Elfenbein mit Gegenständen nach dem Geschmack der Zeit, mit

nackten Figuren, mit mythologischen und allegorischen Szenen, auch wohl religiösen Gegenständen waren nicht selten; sie dienten als Einsätze und Füllungen in Kästchen



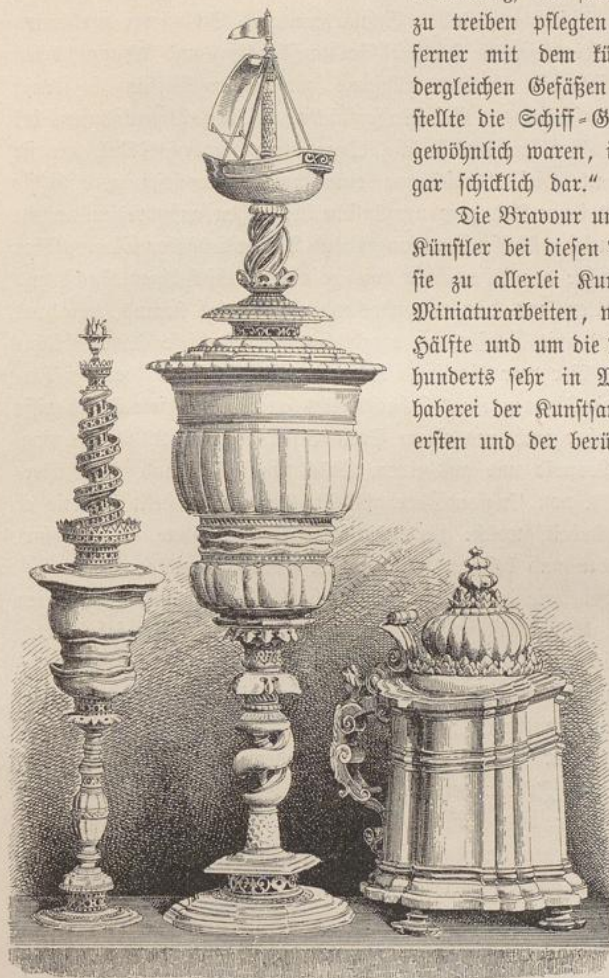
74. Elsenbeinpokal.
Dresden, Grünes Gewölbe.

und Kästen, selbst wohl in der vertäfelten Wand, oder sie wurden in Rahmen gefaßt als selbständige Kunstwerke. Ebenso wurden in dieser Epoche Kreuzfige und Heiligenfiguren zahlreich aus Elfenbein geschnitten. Insbesondere waren es aber Geräte und Gefäße, welche mit Elfenbein verziert oder ganz daraus gearbeitet wurden. Becher, Krüge, Pokale, letztere oft von erstaunlicher Größe, sind in allen Sammlungen und Museen erhalten. Der Stil der Arbeit zeigt sich anfangs von dem zum Italiener gewordenen Flämänder Claudius Giamingo beherrscht, dann unter dem Einfluß von Rubens und seiner Schule stehend. Die Figuren werden derb, robust, mit Bravour im Hochrelief herausgearbeitet, oft ganz unterschritten. Reifen dieser Art bilden die Höhlungen der Trinkgefäße und sind gewöhnlich mit Silber montiert. (Abb. 74.)

Aber es ist nicht allein die Schnitzerei, welche bei diesen Elfenbeingegenständen die Kunst zu vertreten hat. Gleichzeitig hatte sich die Drechselerei zu einer Vollkommenheit und Geschicklichkeit herausgebildet, welche, scheinbar der Natur der Technik als Dreherei widersprechend, Staunen erweckt. (Abb. 75.) Nicht nur, daß die Gefäße mit Papier gleicher Dünne ausgearbeitet werden, die Instrumente auf der Drehbank machen förmlich

Sprünge, lassen die Reifen gerade wie schräg erscheinen, lassen die Anschwellungen und Tiefen wechseln und ahmen die Silbergefäße mit ihren schrägen und runden Buckeln nach. In dieser „Passichtdreherei,“ wie man sie nannte, zeichnete sich vor allem die Familie Bick in Nürnberg aus, Peter der alte, der im Jahre 1632 starb,

und seine drei Söhne Peter, Lorenz und Christoph. Von Lorenz, der auch Kaiser Ferdinand III. unterrichtete, sagt Doppelmayr in seiner Nachricht von den Nürnberger Künstlern: „er dröhete gar vortrefflich in oval, passicht, gewunden, auch geslamm, und machte aus Elfenbein Pokale in- und auswendig, wie solche sonst die Goldschmiede zu treiben pflegten, mit Buckeln; er wußte ferner mit dem künstlichen Durchbrechen bei dergleichen Gefäßen sehr wohl umzugehen und stellte die Schiff-Galeeren, die zu jener Zeit gewöhnlich waren, in Oval mit aller Zugehör gar schicklich dar.“



75. Elfenbeingefäße, Passichtdreherei.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Die Bravour und Geschicklichkeit, welche die Künstler bei diesen Arbeiten erlangten, führten sie zu allerlei Kunststücken, Spielereien und Miniaturarbeiten, welche damals in der ersten Hälfte und um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts sehr in Mode kamen und die Liebhaberei der Kunstsammler wurden. Einer der ersten und der berühmtesten in diesen Arbeiten

war ein Kärntner Leopold Bronner, der seit dem Jahre 1600 bis in ein hohes Alter seine Kunst in Nürnberg übte. Er arbeitete in verschiedenem Material, auch in Metall insbesondere aber in Elfenbein. Er machte daraus „Altäre, Krzifige, Totenköpfe, Denkringe, die künstlich auseinander gelöst und durchbrochen waren, verschiedene Tiere als Hirsche, Pferde mit den Reitern, die man durch ein Nadelöhr schieben

konnte.“ Ferner machte er ein ganzes Hausgerät so klein, daß er es in eine Haselnuß legen konnte; als Inhalt eines Würfels arbeitete er ein ganzes Brettspiel mit allen Würfeln und Steinen. Auf einen Kirschkern schnitt er das ganze Vaterunser, auf einen anderen acht verschiedene Köpfe mit Unterschriften. Was er aber alles in das gehöhlte Heft eines Federmessers hineinzubringen wußte — es waren

gegen 1500 Gegenstände — das mag man bei Doppelmayr nachlesen. Bronner hatte viele Genossen und Nachfolger, unter denen sich auch die Gebrüder Zick auszeichneten. Noch heute ist diese Kunst nicht erloschen, aber sie ist brotlos geworden. Damals im siebzehnten Jahrhundert vor der Zeit Ludwigs XIV. war sie hochgeschätzt.

Wie in dieser Kunst das Mühsame und Feinliche der Arbeit geschätzt wurde, so war das auch mit dem Eisen der Fall. Schmiederei und Schlosserei verlernten im siebzehnten Jahrhundert die feineren Künste; Goldtauschierung und Ägung hörten wieder auf, dagegen hob sich die überaus mühsame und in der Wirkung so wenig bedeutende Technik des Eisenschnittes. Bei Waffenstücken, bei den Degenknöpfen, bei den Griffen, Parierstangen, Gefäßen der Dolche, Degen und geraden Säbel, wie sie damals geführt wurden, hatte diese Kunstübung eine gewisse Berechtigung, und sie hat auch hier in Anbetracht ihrer Art ganz vorzügliche Leistungen aufzuweisen, welche heute noch Stolz und Schmuck der Waffensammlungen und Waffens Liebhaber bilden. Aber man ging weiter. Man machte den Eisenschnitt wie zu einer selbständigen Kunst und schnitt Reliefs und Statuetten aus dem widerstrebenden Material heraus, wie aus einem Marmorblock, Kleines mit Großem zu vergleichen. Auch diese Kunst blühte besonders in Nürnberg und hier war Gottfried Leitgebe (1630—1683) der berühmteste Meister. Er schnitt die Figuren eines Schachbrettes aus Eisen, viele Degengriffe und verglichen; er schnitt aber auch aus einem Stück Eisen, welches 29 Pfund wog, die Statuette des Kaisers Leopold und aus einem Stück von 67 Pfund die Reiterstatuette des Königs Karl II. von England, der als St. Georg dargestellt ist, wie er den Drachen tötet. Diese Arbeit, welche der Künstler 1667 vollendete, wurde sofort vom sächsischen Hofe erworben und befindet sich noch im grünen Gewölbe.

Anderer Künstler in Eisen, wie der Nürnberger Michael Man, machten Spielereien und Miniaturarbeiten, z. B. kleine Kästchen mit künstlichen Schlössern oder fabrizierten Kabinettkasten in Eisen gleich denen der Kunsttischler, wie Jobst Probes in Nürnberg. Unverändert aber in Bedeutung und Anwendung blieb in diesem Jahrhundert das geschmiedete Eisen zu seinen eigentlichen Zwecken, zu Gittern, Thüren und jeglichem festen Verschuß. Allerdings der Stil der Zeichnung änderte sich zeitgemäß. Das Schloß war schon im sechzehnten Jahrhundert auf die innere Seite der Thüre gekommen und desgleichen die Thürbänder und sonstiges Beschläge. Beides, Schloß und Beschläge, verloren ihr Relief, wurden flach, und die letzteren hatten Zeichnung nur im durchbrochenen Kontur und in eingeschlagenen Linien. Auch mit den Thüren, Oberlichtern und sonstigen Gittern ging eine Veränderung vor sich. Das netzartige, durchstochene oder in schönen Windungen sich bewegende Gitter verwandelte sich in Staketgitter, das heißt in Gitter mit senkrechten Stäben, das nur oben oder unten, auch sonst wohl mit geschmiedeten Ornamenten versehen war. Es war keine Verbesserung im Vergleich mit dem früheren, aber wenigstens behauptete die Schmiedekunst in diesen Arbeiten ihre Bedeutung und sie behauptete sie auch noch im achtzehnten Jahrhundert. (Abb. 76.)

Nicht das Gleiche kann man von den Bronzearbeiten sagen. Je mehr das edle Material des Erzes für die hohe Kunst Verwendung findet, je mehr entzieht es sich, in Deutschland wenigstens, der Kleinkunst, bis es mit der Tischlerei erneute Anwendung findet. Sein Ersatz in Messing liefert nur gewöhnliches Geräte, womit sich

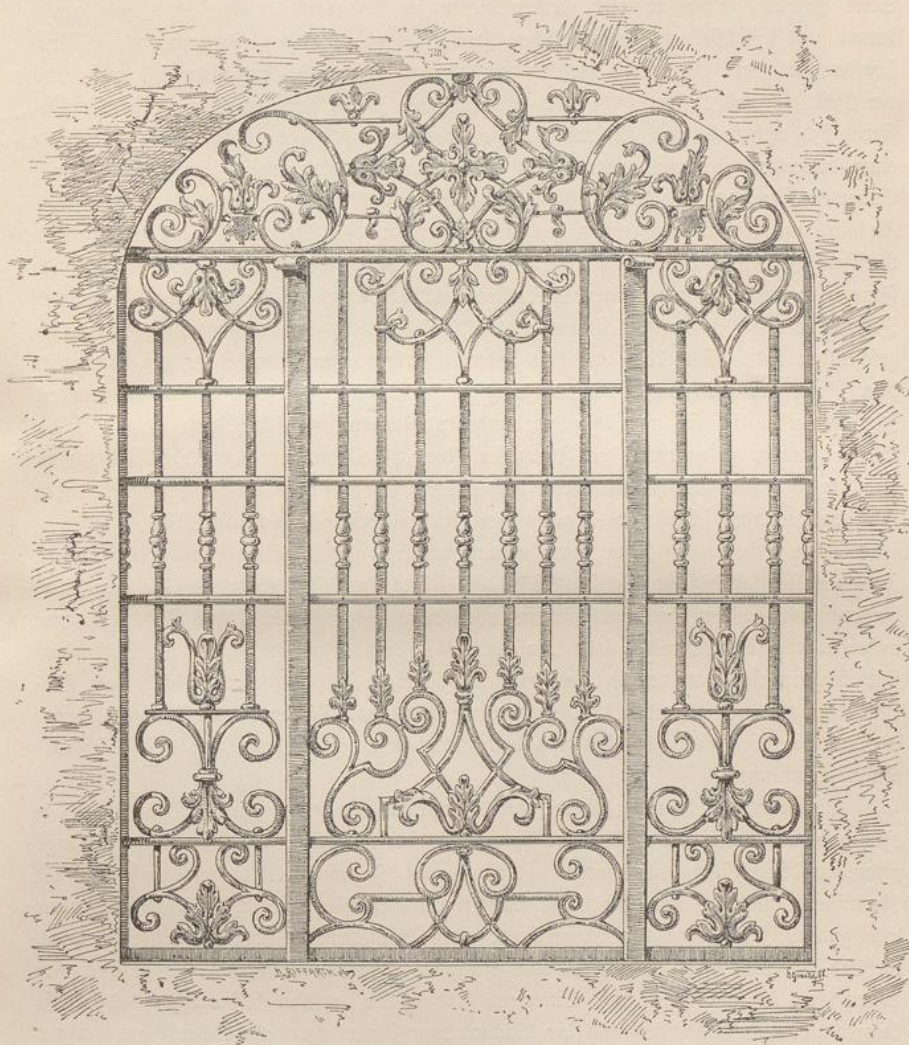


Zinnschüssel von Caspar Enderlein (Briot).

Nach einer galvanoplastischen Copie im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

die bürgerliche Welt begnügt. Nur Zinngeschirr stellt sie ihm zur Seite und benutzt dieses insbesondere zum Tafelgerät, wie die vornehme Welt ihr Silbergeschirr.

Die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts ist es vorzugsweise, in welcher die



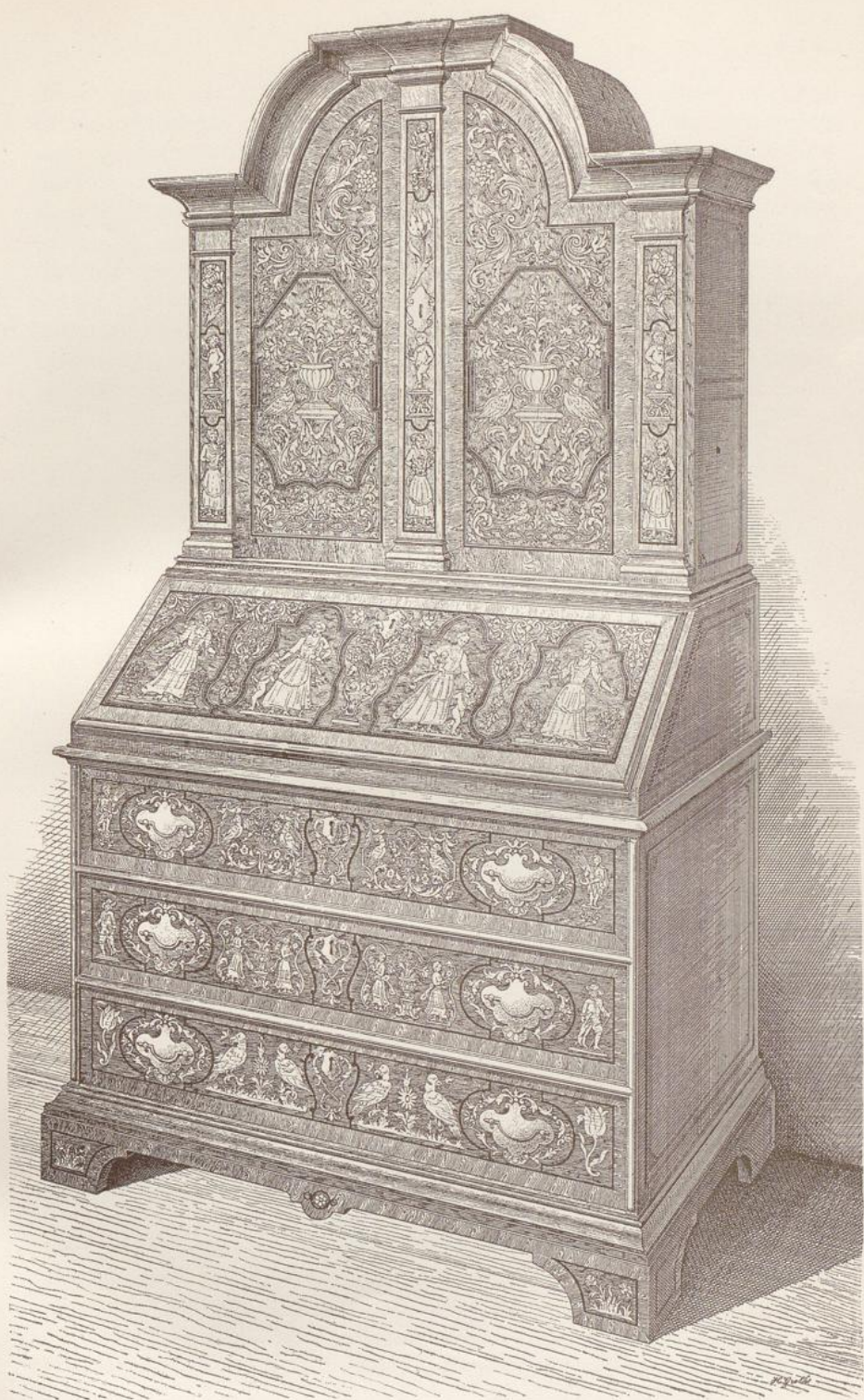
76. Kapellengitter in Traunstein

Zinngießerei als eine Kunst blüht und mit der Goldschmiedekunst wetteifert, freilich nur in dem Sinne, daß sie getriebene Silberarbeiten durch den Zinnguß kopiert oder ihre eigenen Arbeiten in ähnlicher Weise mit Relief verziert. So sind noch zahlreiche Teller und Schüsseln erhalten, welche auf dem Rande in Medaillons oder auch in

der Mitte sich mit den Bildern der Kaiser, der Kurfürsten, insbesondere des Königs Gustav Adolf, auch wohl mit religiösen und mythologischen oder allegorischen Figuren schmücken. Im allgemeinen ist dabei die Kunst nicht groß, doch giebt es auch Krüge, Kannen und Schüsseln, welche an Schönheit den getriebenen Silberarbeiten wohl zur Seite gestellt werden können. Unter diesen ist besonders ausgezeichnet eine große Kanne und Schüssel mit allegorischen Darstellungen, mit den Figuren der Wissenschaften und der Elemente, welche dem feinen Relief und dem Kunststil nach etwa der Zeit um das Jahr 1600 oder alsbald nach demselben angehört. Die Schüssel findet sich mehrfach und sie trägt auffallenderweise auf der Rückseite die Merkmale einer doppelten Herkunft, einmal das Medaillon des Nürnberger Zinngießers Kaspar Enderlein, welcher im Jahre 1633 starb, mit dem Beisatz: *Sculpebat Caspard Enderlein*, und sodann auf einem anderen Exemplar das Medaillon eines französischen Meisters *François Briot* mit dem gleichen Zusatz *Sculpebat Franciscus Briot*. In *François Briot* hat man einen Medailleur entdeckt, der im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts in Besançon lebte und auch die Medaillen zweier Württemberger Herzöge geschnitten hat. Wer hat nun den anderen kopiert, der Nürnberger den Franzosen oder dieser den Nürnberger? Die Frage ist in jüngster Zeit viel besprochen worden. Zu entscheiden ist sie nach den vorhandenen Kenntnissen nicht; doch neigt sich die Meinung mehr zu gunsten des Franzosen, der als Medailleur der Arbeit fähig war, und um so mehr, als in Frankreich ein gleiches Exemplar in Silber bestanden haben soll, welches aber schon vor längerer Zeit in die Schmelze gewandert ist.

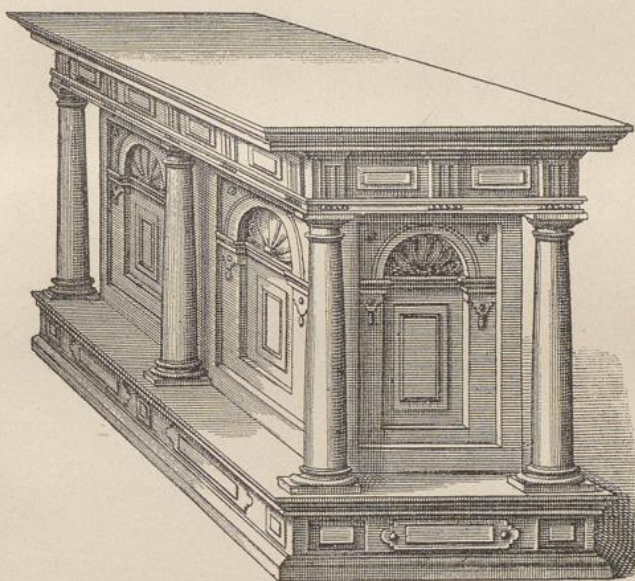
Diese Arbeiten in Zinn, welche man wirklich als Kunstwerke betrachten könnte, sind ziemlich gering an Zahl. Nach der Mitte des Jahrhunderts fällt die Zinngießerei wieder dem Handwerk anheim oder dient als Hilfsmittel der Verzierung mit anderen unedlen Metallen, als Einlage selbst dem Mobiliar. Sowie Deutschland sich einigermaßen von den Leiden des dreißigjährigen Krieges erholt, tritt, dem Beispiele Frankreichs folgend, für die vornehme Welt das Silber wieder in seine Rechte ein, und daneben sind es Glas und dann Porzellan, welche das Zinn von Tisch und Tafel verdrängen.

Vielleicht bei keinem Zweige der Kunstindustrie treten die Veränderungen im Zeitgeschmack klarer und bestimmter hervor als im Mobiliar, im Holzgerät. Anfangs zwar, in den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts, wirkt auch hier die Renaissance noch so weit fort, daß wirklich im Geschränk wie im Gestühl noch reine und gute Leistungen zu verzeichnen sind: gute Verhältnisse, gute Konstruktion, angemessene Verzierung in Schnitzerei oder Intarsia. Bald aber treten die Zeichen der neuen Zeit überwältigend auf. Einerseits sind es die barocken Erfindungen des Straßburger Wendel Dietterlin und die Nachwirkung seiner schon am Schluß des vorigen Jahrhunderts erschienenen Bücher, welche insbesondere die Ausstattung der Wohngemächer mit Thüren und Vertäfelung verderben. Andererseits kommt aus den Niederlanden durch die Werke von Bredeman Brieze ein Mobiliar, welches jene Architektur zur Karikatur macht (Abb. 77). Es sind nun nicht bloß Schränke, welche im Äußeren einer Haus- oder Palastfassade gleichen, sondern Schrank, Buffet und Gestühl stellt nun wirklich ein Haus im kleinen dar. Die Bauteile und Bauglieder finden sich an ihnen nicht bloß in übertragener und angepaßter, sondern in verkleinerter Weise.



Schreibkasten mit Marqueterie. Niederdeutsche Arbeit von 1679.

Danach kommt nun mit der Verwilderung des dreißigjährigen Krieges auch jenes häßliche, verwilderte, Deutschland eigentümliche Ornament, das oben schon erwähnt und als eine Zusammenstellung aus lauter Ohren bezeichnet wurde. Auch dieses wurde durch eine artistische Litteratur besonders empfohlen. Zugleich mit diesem Ornament, daselbe überdauernd, kommen die gedrehten Säulen, welche die gerippten, kannelierten, von Ornament umhängten Säulen, die Karyatiden und hermenartigen Stützen ersetzen. (Abb. 78.) Damit verschwindet nach und nach die geschnitzte Verzierung, insbesondere auch die figürliche, die Gesimse ziehen ihre Ausladungen ein, die gebrochenen Giebel der Schränke verschwinden ganz oder machen magerem, durchbrochenem Barockornament Platz, die Intarsia wird zur Marqueterie, zum Furnier, das Möbel wird flach und poliert.

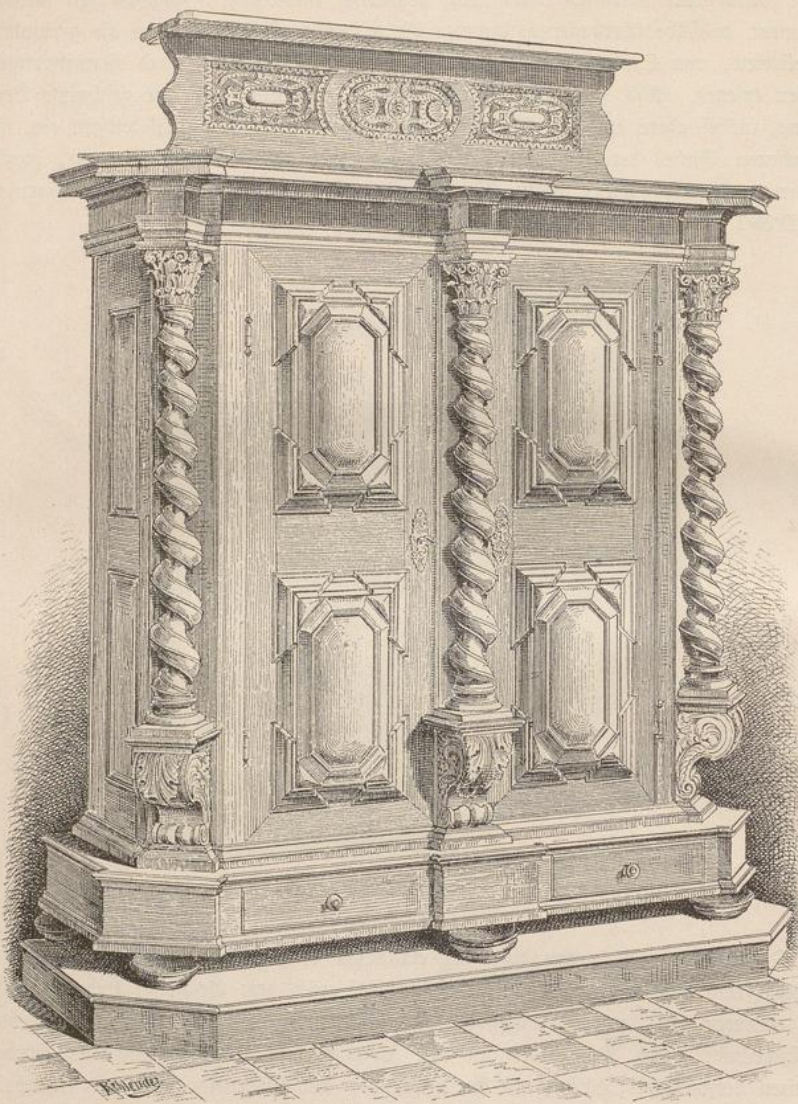


77. Architekturmöbel aus dem Werke von Bredeman Brieje.

Da war es wohl notwendig, daß ein neuer Reiz wieder hinzukam, und diesen brachte Frankreich mit seiner neuen Kunstblüte nach dem Geschmack Ludwigs XIV. Wir erinnern uns der im sechzehnten Jahrhundert entstandenen Kabinettkasten oder Kunstschränke, deren Prachtstück im sog. Pommerschen Schrank mitgeteilt worden, Arbeiten verschiedener Hände, des Kunsttischlers, des Silberarbeiters, des Elfenbeingraveurs u. s. w. Zahlreiche Arbeiten dieser Art, teils mit Silber, teils mit Elfenbein, entstanden noch im siebzehnten Jahrhundert, und Nürnberg und Augsburg führen fort ihren Ruf darin zu behaupten. Die alten Manieren mit einfachen Einlagen scheinen aber langweilig geworden zu sein; man suchte nach neuen Materialien, um dem veränderten, mehr bunte Pracht verlangenden Geschmack gerecht zu werden, und verwendete nun zu Säulen und Einlagen allerlei Gestein, Lapis lazuli, Achat, Onyx,

sog. Ruinenmarmor, sodann vor allem Schildkrot, und in demselben Einlagen von Silber, vergoldetem Messing, Bronze, auch wohl Zinn.

Von diesen so höchst glänzend ausgestatteten Kunstschränken hat wohl der fran-



78. Schrank mit gedrehten Säulen.

zösische Kunsttischler André Boule die Idee genommen, die Flächen des Mobiliars überhaupt mit dieser glänzenden Art von Mosaik zu überziehen, die nun in Farben und Gold leuchtete und sich von der schwarzen oder dunkelbraunen Fläche des Holzes,

davon aber wenig sichtbar blieb, in höchster Wirksamkeit abhob. Vergoldete Bronze, die an allen Ecken und Kanten als Stab- und Leistenwerk, als Stützen und Rahmen hinzugefügt wurde, vollendete den Effekt. Da die Zeichnung dieser Marqueterie in groß geschwungenen Ornamenten gehalten wurde, so war es ganz und gar ein Prachtmöbiliar im Sinne und im Geschmack des vierzehnten Ludwig. In Kasten, Tischen, Gestühl, Konsolen u. s. w. mußte André Boule alsbald die Prachträume dieses Königs

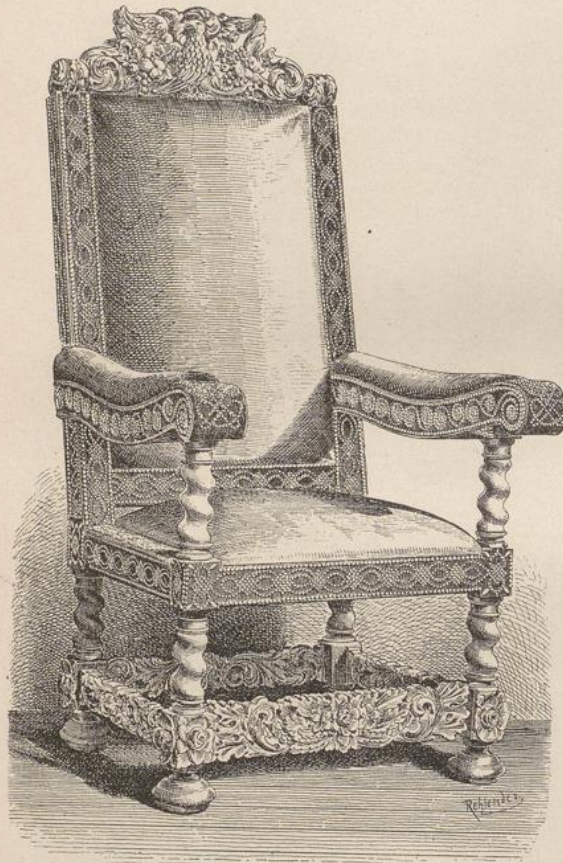


79. Sessel mit hoher durchbrochener Rücklehne.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

ausstatten, und die deutschen Fürsten, schon in allem die Nachahmer Frankreichs, verfehlten nicht dem Beispiel zu folgen. So kam die Boulearbeit auch nach Deutschland, wo sie mannigfach und reich geübt wurde, aber doch immer nur eine Nachahmung blieb. Was sie an Originalität besaß und behielt, war und blieb französisch, nicht deutsch.

Von allem Mobiliar die selbständigste und noch für die Gegenwart entscheidende Richtung nahm das Sitzmöbel und, wenn nicht im Anfange, doch alsbald ebenfalls unter der Führung Frankreichs. Das Sitzmöbel dieses Jahrhunderts begann mit den

steifen Formen, wie sie am bezeichnendsten in den Entwürfen von Bredeman Briefe charakterisiert sind: alles brettern, alles gerade Architektur ohne Rücksicht auf Bequemlichkeit. Der alte Faltstuhl wird zur Ausnahme. Gerade Stützen, gerade Lehnen, hoch wie niedrig, sind das Merkmal des gewöhnlichen Sessels. Zu jener Zeit, da man während des Krieges die weiten Stulpenstiefel trug, wird der Sitz sehr schmal. Die



80. Sessel mit Lederbezug.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Schnitzerei fängt nun an nach ihrer damaligen Art den Sessel zu bearbeiten. Sie verwandelt die Stützen des Sitzes wie der Lehnen in gedrehte Säulen, durchbricht die hohe Rückenlehne mit Ornament, ersetzt auch wohl ihre Füllung mit Rohrgeflecht, verbindet die Füße mit verschränkten Querbälzern, aus denen sie eine neue, oft sehr reiche Zierde macht. (Abb. 79.)

Dieser Sessel, ob nun mit oder ohne Seitenlehnen, ist aber steif und gerade geblieben. Doch trägt er schon ein Element, welches vor allem ihn umbilden sollte. Er ist mit fester Polsterung versehen. Zum Teil ist dieselbe geschnittenes und gepreßtes Leder, das mit blanken Messingknöpfen fest geschlagen ist, zum Teil, und das wird die herrschende Mode, ist es Ausstufung mit einem Überzug von mehr oder minder kostbarem gewebten Stoff. (Abb. 81.) Die weiche Füllung erlaubt nun, daß

sich der Sessel mehr der Wellenlinie des Rückens anschmiegt und so in neuer Weise der Bequemlichkeit dient. Und das wird zur Notwendigkeit, da in Frankreich zu dieser Zeit der moderne Salon entsteht, da die Gesellschaft das Bedürfnis fühlt, lange und bequem im Gespräch zu verweilen. Man steht nicht mehr, wie sonst gewöhnlich, bei der fahlen und kargen Ausstattung der Empfangs- und Gesellschaftsräume, man will sitzen, sich lagern, man will den Körper behaglich ruhen lassen. Unter diesem

doppelten Einfluß entsteht der moderne Fauteuil, welcher sich der menschlichen Schwäche anpaßt. Die Füße werden kürzer, der Sitz niedriger und zugleich breiter, die Lehne wird zurückgebogen, wellig gepolstert dem Rücken entsprechend, die Armlehnen schweifen sich nach dem Bedürfnis von Hand und Arm. Diese durchgreifende Veränderung wird noch unter Ludwig XIV. vorbereitet, vollendet sich aber erst im achtzehnten Jahrhundert. Die Tischlerei arbeitet mit den Schweifungen aller Stützen gegen ihre konstruktiven Prinzipien; sie muß einen Teil ihrer künstlerischen Wirkung an den gewebten Stoff abgeben; was ihr zu reicherer Verzierung übrig bleibt, ist nicht viel mehr als das Schnitzwerk zwischen den Beinen, ein wenig auch an den Lehnen. Dagegen giebt es viel Vergoldung des Holzes, auch wohl Marqueterie nach dem Geschmack der Zeit. Parallel dieser Umbildung des Sessels geht natürlich die der gepolsterten Bank, welche sich zum Sofa umgestaltet. Die Truhe verschwindet als Sitzmöbel aus der Gesellschaft wie aus dem Bürgerhause.

Im Gegensatz zum Mobilier, das sich im siebzehnten Jahrhundert in durchgreifender Weise verändert, ist das Thongeschirr, die ganze Töpferei, wie in Stillstand geraten. Ihre Epoche der Umwandlung beginnt erst mit dem achtzehnten Jahrhundert, mit der Erfindung des europäischen Porzellans in Sachsen. Seitdem das



81. Sessel.

chinesische und japanische Porzellan in größeren Mengen nach Europa gekommen, hatte man an vielerlei Orten versucht es nachzumachen, aber nur Delft war es gelungen, ein wenigstens ähnliches Fayencegeschirr mit weißer Glasur und weißem Thon hervorzurufen, welches noch während des siebzehnten Jahrhunderts zu Ruf und Blüte kam. Was in Deutschland in gleicher Art entstand, das gehört auch fast alles erst dem achtzehnten Jahrhundert an, also einer Zeit, da schon das europäische Porzellan erfunden war und verarbeitet wurde. Überschlägt man alle Leistungen der deutschen Töpferei im siebzehnten Jahrhundert, sowohl für Öfen wie für Geschirr, so bedeutet sie künstlerisch einen entschiedenen Rückgang gegen das sechzehnte Jahrhundert, erst im achtzehnten setzt sie neu ein zu neuer, aber andersartiger Erhebung.

Aus der ganzen Masse dessen, was während des siebzehnten Jahrhunderts in Deutschland an glasiertem Thongeschirr geschaffen wurde — wie wir gesehen haben, war auch die niederrheinische Töpferei seit dem dreißigjährigen Kriege im Niedergang begriffen — aus der ganzen Töpferei hebt sich nur eine Spezialität hervor, welche, ohne von besonderer künstlerischer Bedeutung zu sein, doch heute eine gesuchte und

teuer bezahlte Liebhaberei der Kunstsammler geworden ist. Das ist das Steinzeuggeschirr aus dem Städtchen Kreussen bei Bayreuth.

Dieser Ort, der im vierzehnten Jahrhundert Stadtrecht erhielt, leitet seinen Namen von der Töpferei her, denn Krauß, Kruse bedeutet ein Trinfgeschirr, einen Deckelkrug. Die Töpferei, begünstigt von reichen Thonlagern, wird also hier in frühe Zeiten des Mittelalters zurückreichen. Zu künstlerischer Bedeutung gelangte sie aber erst gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts. Aus dieser Zeit (1585) stammen die ältesten datierten Gefäße, die jüngsten gehen bis zum Jahre 1725. Vom Jahre 1574 ist die älteste Erwähnung eines Töpfers in den Kreussener Pfarrbüchern des Namens Kaspar Veit; der letzte, der genannt wird, Johann Schmidt, stirbt 1760; er nahm, wie es heißt, das Geheimnis der Fabrikation mit in das Grab und war überhaupt der letzte dieses Kunstzweiges.

Vom Mittelalter abgesehen, davon wir nicht unterrichtet sind, dauerte also die Blütezeit der Kreussener Fabrikation etwa anderthalb Jahrhunderte. Soviel sich vermuten läßt, war es weniger



82. Kreussener Krug.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

eine allgemeine Innungstöpferei, als eine Kunst, die in wenigen Familien sich vererbte, mit denselben blühte und erstarb. Trotzdem trieb diese Töpferei einen ziemlichen Export, und es ist nicht wenig, was von ihr uns erhalten geblieben. Freilich, die Kunst daran ist nicht groß, aber eigentümlich. Schon das Material, ein sehr hartes, im Brande graubraun gewordenes Steinzeug, ist eigen. Die

Formen sind nicht unschön, aber meist plump und schwer, breite niedrige Deckelkrüge, geschweifte, bauchige Kannen, Essigkrüge und Apothekergefäße mit Schraubendeckel, die Deckel gleichzeitig und von Zinn. Die Ornamente sind teilweise eingedrückt, zum Teil aufgelegt, meist mit eingebrannten Farben bemalt, seltener braun und ohne Farbe gelassen. Die Farben mannigfach, blau und gelb, schwarz, rotbraun und rot, auch grün und weiß. Krüge, die bloß mit Schwarz und Weiß verziert sind, nennt



83. Kreußener Krüge.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

man auch wohl Trauer- oder Sorgenkrüge. Die aufgelegten und gemalten Verzierungen entsprechen dem Geschmack der Zeit gleich den deutschen Gläsern; sie stellen das Reichswappen dar, die Kurfürsten, die Apostel, Jagden in Art von Virgil Solis, dann Porträts mit den beigeschriebenen Namen, auch blumiges Ornament. Man pflegt nach dieser Verzierung von Kurfürsten-, Apostel- und Jagdkrügen zu sprechen. Nachahmung scheinen sie in alter Zeit nicht gefunden zu haben. Das Porzellan und die weißglasierte Fayence machten auch diesem Fabrikat im achtzehnten Jahrhundert ein Ende. (Abb. 82.)

Das Kreussener Geschirr theilte also das Schicksal der deutschen emaillierten Gläser; wie jenes vor dem Porzellan, so verschwanden diese vor dem Krystallglas. Man hatte im sechzehnten Jahrhundert auch in Deutschland nicht umsonst gelernt, den Bergkrystall wie die anderen Halbedelsteine zu schleifen, zu formen und zu schneiden



84. Gravierte böhmische Krystallgläser.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

oder zu gravieren. Die wundervolle Kunst, mit der ein Valerio Vicentino so überaus reizende Verzierungen, Ornamente wie Figürchen, in den Krystall eingeschnitten hatte, eine Kunst, die ja auch in Nürnberg bekannt und geübt war und unter Kaiser Rudolf II. eine besondere Stätte in Prag gefunden hatte, sollte sie sich nicht auch auf Glas übertragen lassen anstatt des teuren Bergkrystalls? Der Gedanke lag nahe, und einmal erfaßt, führte er nicht bloß zu einer neuen Kunstart in Glas, sondern

auch dahin, dieses Material zu verbessern und in gleicher Reinheit und Klarheit krytallhell darzustellen.

Glaschleifen auf der Schleismühle, Facettieren farbiger Gläser edelsteinartig oder Zurichten und Vollenden venetianischer Gläser, das war schon im sechzehnten Jahrhundert in Deutschland geübt worden. So sendeten die Antwerpener venetianisches Glas zu diesem Zwecke nach Schwäbisch-Gmünd. Anders aber das Schneiden oder Gravieren des Glases mit dem Rädchen. Als Erfinder des Glasschneidens wird Kaspar Lehmann genannt, der auch von Kaiser Rudolf ein Patent darauf erhielt und seine Kunst von 1590 bis 1609 in Prag ausübte; seine Erfindung kann aber nur eine Verbesserung gewesen sein, da die Kunst schon existierte. Neben ihm arbeitete Zacharias Welzer. Durch beide wurde Prag die Hauptstätte der Glasschneiderei, und indem die böhmischen Fabriken auf diese Kunsttechnik eingingen, wurde Böhmen so sehr der Sitz der Krytallglasfabrikation, daß man ein Recht hat, die ganze Art als böhmisch zu bezeichnen, obwohl auch in Nürnberg in Glas graviert wurde, so z. B. durch Lehmanns Schüler Georg Schwanhardt. In Böhmen wuchs diese Kunst, je mehr die Liebhaberei an echtem Krytall und Halbedelsteinen nachließ. Die geübten Arbeiter wandten sich daher dem neuen Fabrikationszweige zu, und dieser erlangte Weltruf, seitdem Johann Kreybich (geboren 1662 in Steinschönau) als wandernder Glashändler und Glasschneider mit Waren und Instrumenten durch die Welt zog. Seit dem Ende des siebzehnten oder dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts besaß Böhmen den Weltmarkt. Anfang und Ausbildung fallen in das siebzehnte, die Blütezeit, aber auch der Untergang in das achtzehnte Jahrhundert. (Abb. 83.)

Das Vorbild der Krytallarbeiten kam den Krytallglasgefäßen in vielfacher Weise zu gute. Noch lebten in jenen Gefäßen die Grundformen der Renaissance, zierlich gegliederte, elegante Gestalten, und sie gingen auf das Glas über. Es läßt sich nicht leugnen, daß im Lauf der Jahrzehnte die Formen sich im Profil vereinfachten, und als der gerade Facettenschliff kam, auch versteiften, immer aber behielten sie den Sinn für Gliederung, für Kontur, für gute Verhältnisse. In dieser Art bieten die großen geschliffenen Glaspokale noch wirkliche schöne Muster, und ebenso ist es mit den kleinen Wein- oder Stengelgläsern. Selbst die Willkür des Rokoko konnte ihnen nichts anhaben. Seine zierlichen Ornamente, mit der Schärfe und Reinheit ausgeführt, wie sie von den Krytallarbeitern überliefert worden, zeigen sich dem Material ganz angemessen. Minder freilich entsprechen Landschaften, Genreszenen, Porträts, für welche das helle, durchsichtige Material unpassend erscheint. So bilden diese Glasgefäße auch im achtzehnten Jahrhundert noch eine überaus erfreuliche Erscheinung, bis sie gegen Ende desselben in die allgemeine Geschmacklosigkeit hineingezogen wurden und — als Luxusgegenstände — den so vulgären buntfarbigen Glasgefäßen weichen mußten.

Von diesen farbigen Glasgefäßen, welche in unserem neunzehnten Jahrhundert den Weltmarkt eine Zeitlang beherrschten, taucht im siebzehnten Jahrhundert nur eine einzige bemerkenswerte Erscheinung auf, das Kunkelsche Rubinglas. Kunkel, ein geborner Schleswiger (geboren 1630), seines Zeichens Apotheker und Chemiker, war in seinem ziemlich wechselvollen Leben auch eine Zeitlang in Berlin gewesen, wo er für die kurfürstliche Kellerei das Krytallglas verfertigte, eigentlich aber für den Kur-

fürsten Gold machen sollte. Hier kam er auf den Gedanken, mit Hilfe des Goldpurpurs das Rubinglas wieder zu erfinden und zu Gefäßen zu verwenden, welche alsbald zu großem Rufe kamen, den sie noch heute behaupten. Es waren Pokale, Weingläser, Flaschen, Schüsseln u. s. w. Obwohl Kunkel Nachahmung fand und die Potsdamer Fabrik das Rubinglas fortsetzte, blieb es doch einstweilen eine vereinzelte Erscheinung, eine Spezialität ohne weitere Bedeutung.

Dritter Abschnitt.

Das 18. Jahrhundert und seine Folgen.

Keine Epoche der Kulturgeschichte hat so viel Geist aufgewendet wie das achtzehnte Jahrhundert, und in keiner vielleicht ist davon so wenig der Kunst zu gute gekommen. Die Großthaten der Heroen des Geistes liegen auf anderem Gebiete, sie haben der Kunst nur das Kleine übrig gelassen.

In diesem Kleinen — und das trifft speziell das Kunstgewerbe — herrscht wohl ein gewisses Leben, aber der geistige Inhalt desselben äußert sich als Esprit, d. h. in Witz, in überraschenden Einfällen, in Seltsamkeiten, in anmutigen Kleinigkeiten. Und diese Anmut wieder hat ihren eigenen Charakter. Die Franzosen sind mit ihrer Litteratur, ihrer Kunst unter Ludwig XIV. pompös, hochtrabend geworden; unter seinem Nachfolger sinken sie herab in das kleine Spiel geistreicher Launen und Einfälle. In beidem aber stehen sie der Natur gleich fern, die gewissermaßen in der Mitte liegt. So sind es nicht die ewigen Gesetze der Schönheit, welche ihre Kunst leiten und regieren; es sind Schönheit und Anmut, wie die Franzosen jener Zeit, die Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts, die Zeitgenossen der Pompadour und Dubarry, sie auffassen. Es ist Feinheit und Zartheit, Geist und Witz, aber alles geht wider die Natur, wider die Natur der Dinge. Es muß immer anders sein, als die Bestimmung der Gegenstände es verlangt und erwarten läßt. Das ist wenigstens der Charakter des Rokoko, das zwar nur eine Episode im achtzehnten Jahrhundert bildet, aber doch die Eigentümlichkeit desselben am deutlichsten ausgeprägt hat.

Für Frankreich war dieser Stil gewissermaßen Natur, d. h. dem damaligen Frankreich vollkommen angemessen. Was dieses Land oder vielmehr Paris auf dem Gebiete des Geschmacks, des Kunstgewerbes schuf, war seine eigene Erfindung, sein originales Erzeugnis. Anders aber in Deutschland. Schon in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts dem französischen Geschmack hingegeben, stand Deutschland im achtzehnten vollkommen unter der Herrschaft desselben. Was von Frankreich kam, war gut und konnte höchstens nachgeahmt werden. Wie aber alle Nachahmung, war auch diese in jeglichem Charakterzug schwächer, minder geistvoll, minder original, wie geschieht auch immer in der Technik.

So gebunden folgte das deutsche Kunstgewerbe der Bewegung des Geschmacks, wie sie in Frankreich im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts vor sich ging. Nach der schweren Pracht und der Überladung unter Ludwig XIV. entstand unter der Regierung

des Regenten das eigentliche Rokoko, um bis zur Mitte des Jahrhunderts anzudauern, ein Stil, dessen Wesenheit darin besteht, alle natürlichen Formen durch widernatürliche zu ersetzen. Wo gerade Linien, gerade Flächen aus der Konstruktion der Gegenstände sich ergeben, treten krumme an ihre Stelle; wo mit voller Notwendigkeit Symmetrie verlangt wird, ist diese mit Absicht vermieden; das Rechts muß immer anders sein als das Links, das Unten anders als das Oben; das Zentrum liegt nicht mehr in der Mitte; Gleichgewicht, Regelmäßigkeit, Wiederkehr, das giebt es nicht. Für diesen Geschmack bildet die Muschel mit ihren Zacken und Spizen das Ideal des Ornaments; sie wird daher auch am häufigsten angewendet und führt sogar zu einem eigenen Ornamentstil, in welchem das Vorbild nur noch in seinen Eigenschaften nachwirkt. Um das Muschelwerk gruppiert sich ein regelloser Wust aller möglichen Dinge, die zum Ornament herbeigezogen werden, ein Wust sinnloser Schnörkel, von denen man nicht weiß, woher sie kommen und was sie bedeuten.

Wie die Lust an allem Bizarren, Exzentrischen und Sinnlosen sich rasch verliert, so hatte auch das Rokoko in wenigen Jahrzehnten ausgeblüht, und es folgte, fast ein Gegensatz, der eigentliche Stil Louis XV. Die Vernunft kehrte zurück, Konstruktion und gerade Linie wurden wieder in ihr Recht eingesetzt, zierliche Laubgehänge, Kränze, Blumen traten an die Stelle des Muschelwerks, doch die Amoretten, die Schäfer- und Schäferinnen, und was ihrer Art ist, blieben unter dem Regimente der Pompadour und der Dubarry. Die Formen der Gefäße und Geräte, eben noch jeder Symmetrie spottend, wurden nunmehr gerade, steif, überzierlich, als ob z. B. bei dem Möbel die dünnen Stützen der Sophas, der Kommoden, der Fauteuils, die Last darüber nicht zu tragen vermöchten. Zu diesem Geschmack traten nun nach der Aufdeckung von Pompeji und Herculaneum die Formen und Ornamente der antiken Kunst, die bereits im Stil Louis XVI. nach der Herrschaft trachteten und im Empirestil dieselbe völlig gewannen.

Diesen Wechsel des Geschmacks, der sich auf französischem Boden im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts vollzog, machte das deutsche Kunstgewerbe vollständig mit. Es schwelgte im Rokoko und endete starr und steif im antikisierten Stil des Kaiserreichs. Die Zeitumstände waren in der ersten Hälfte des Jahrhunderts keineswegs ungünstig. Die ersten Jahre hatten den deutschen Waffen die großen Siege im spanischen Erfolgskriege gebracht, dann folgte eine lange Zeit des Friedens, von den lokalisierten schlesischen Kriegen kaum unterbrochen, bis erst der siebenjährige Krieg das ganze Deutschland aufregte, ohne übrigens nur annähernd so verderbliche Wirkungen zu äußern wie der dreißigjährige.

In dieser Friedenszeit der ersten Hälfte des Jahrhunderts gab es für das Kunstgewerbe Arbeit in Fülle. Es war die Zeit, da Fürsten und Herren, dem Beispiel Ludwigs XIV. folgend, Schlösser und Paläste umbauten und die Prachtgemächer mit reichstem Mobiliar ausstatteten. Mit den weltlichen Fürsten wetteiferten die Bischöfe und Prälaten, ihre Residenzen gleicherweise zu Sizen der Pracht und des Luxus zu machen. Es sei nur an das preußische Königschloß erinnert, an die bayrische Amalienburg, an die Schlösser Bruchsal und Brühl, an die Residenz in Würzburg, die, neben vielen anderen, heute noch fast in voller Originalität ihrer beweglichen und unbeweglichen Ausstattung prangen. Stuckateure, Holzschnitzer, Marqueteriearbeiter, Vergolder, Tischler, Eisen Schmiede, Steinmetzen, Weber und Tapezierer, auch Krystall-

und Glashschneider, sie fanden die dankenswertesten Aufgaben in reichem Maße nach dem Geschmack der Zeit. Und vor allem waren es die beiden Kunststädte von alters her, welche auch noch in diesem Jahrhundert auf dem Gebiete des Kunstgewerbes den ersten Rang behaupteten. Freilich auch nur noch in diesem Jahrhundert, denn wie der Luxus nachließ, der Geschmack selbst kleinlicher wurde, so wurde auch ihre Kunst kleiner, unbedeutender, um schließlich in Augsburg fast ganz aufzuhören und in Nürnberg bei Spielereien und Kindereien anzukommen. Kinderspielzeug und Knopfmacherei waren das Ende der alten und großen kunstgewerblichen Blüte.

Und hierzu trug nicht allein das materielle Sinken der alten Reichstädte bei, sondern auch der Umschwung des Geschmacks vom Rokoko zu dem nach Ludwig dem fünfzehnten und dem sechzehnten benannten. Der Geschmack in Frankreich ging nun in das Überfeine und Zierliche. Schon dort sparsam, mager, immer aber noch mit Geist ausgestattet, wurde er in Deutschland geizig, nüchtern, bürgerlich, philisterhaft bescheiden und furchtsam. Welcher Mangel an Erfindung, an frischer Ornamentik, an lustiger Farbe! welche Furchtsamkeit, mit den Profilen

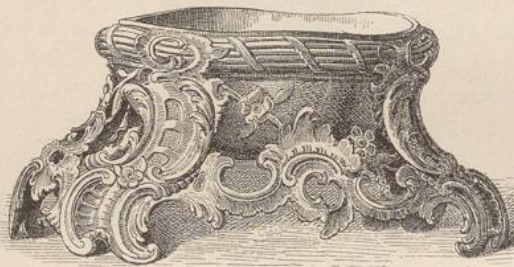
herauszurücken! welche Öde im Palaste, welche Leere im Bürgerhause! In das Rokoko war man noch frisch und kühn hineingegangen, wie die genannten Schlösser beweisen, noch mit einer gewissen Erfindungsgabe und Phantasie, wie die vielen Zeichnungen z. B. von Fr. X. Habermann zu erkennen geben. In den nachfolgenden Stilarten spricht sich in Deutschland nur der sparsamste Bürgerfuss aus.

Da noch ein gut Teil alter Technik zur Zeit des Rokoko übrig geblieben war, so giebt es aus dieser Epoche auch noch mannigfach ausgezeichnete Arbeiten. Ein Beispiel ist der abgebildete Kelch (Abb. 85), den man um seiner weltlichen Formen willen angreifen mag, der aber unter allen Umständen eine schöne Arbeit bleibt. Übrigens



85. Silberkelch, 1761.
Wien, Genossenschaft der Goldschmiede.

gewährt die kirchliche Kunst nicht viele solcher Beispiele. Auch sie bekundet das Sinken des Geschmacks, insbesondere auch dadurch, daß sie ihre Prachtgefäße wieder mit allen möglichen Edelsteinen überdeckt und so den materiellen Wert an die Stelle des Kunstwertes setzt. Im Gegensatz sinkt der materielle Wert der Gegenstände für Haus und Palast. Wenige Jahrzehnte vorher hatte man selbst Mobiliar aus Silber gemacht, und deutsche Fürsten waren darin dem Beispiel Ludwigs XIV. gefolgt. Jetzt ersetzt man eher das Silber durch Bronze und Kupfer und versilbert und vergoldet. Selbst das Tafelgerät leidet in dieser Beziehung, und zwar nicht sowohl durch den mangelnden Reichtum, als durch den bürgerlichen Sinn und vor allem durch das neue Porzellan, obwohl das allgemeine Sinken der deutschen Reichsstädte gewiß auch darauf von Einfluß gewesen. Tafelaufsätze in Form von Kokovasen, Armleuchter, Kandelaber vertreten in erster Linie das größere Silbergeschirr, aber auch bei ihnen muß



86. Salzfäßchen.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

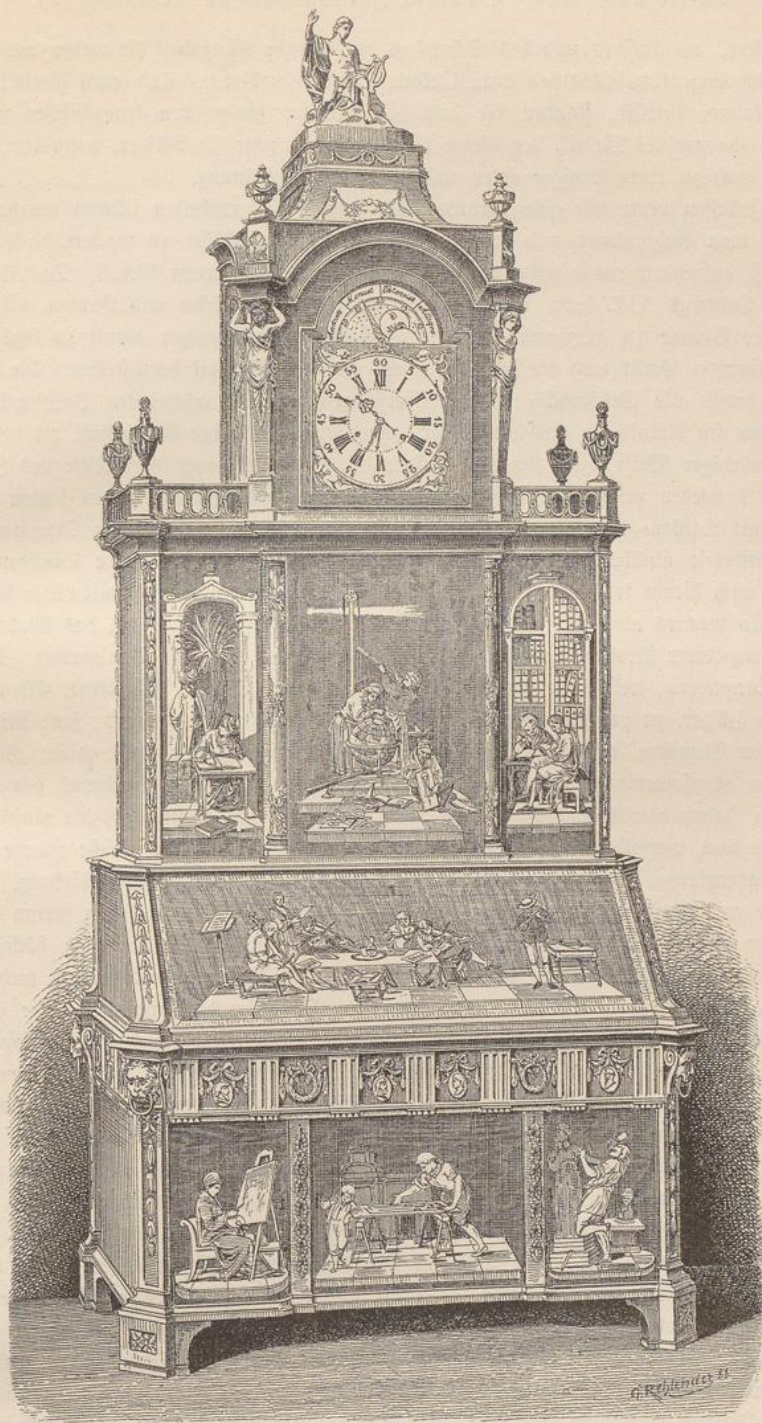
zum öfteren versilbertes Kupfer das edlere Metall ersetzen. Als der Geschmack vom Kokoko zu seinen nächsten Nachfolgern übergeht, werden auch die Formen steifer und magerer, weniger Metall erfordern, das ändert aber nichts am Lauf der Dinge.

Es ist gewöhnlich auch nicht allzu viel Kunst dabei.

Figürliche Treibarbeit hört

auf, der Guß tritt an die Stelle. Nur bei den kleineren Gegenständen zeigt die Goldschmiedekunst noch, was sie an feiner Arbeit leisten kann. Uhrendeckel, Dosen, Etuis für Messer und Scheren kleinster Art, Nadelbüchsen, Puderschachteln, Dosen für Schönheitspflästerchen, in allen solchen Dingen, welche den Toilette- oder Arbeitstisch der Damen zu zieren oder ihre Tasche auszustatten haben, zeigt sich noch bemerkenswert feine und geschickte Arbeit, figürliche Miniaturreliefs im Geschmack der Zeit mit Amoretten, Schäfern, Schäferinnen, Allegorien und landschaftlichen Szenen. Es sind Bagatellen, aber immerhin noch Leistungen, welche der Zeit zur Ehre gereichen. Mode und Liebhaberei gehen allerdings von Frankreich aus; die deutsche Arbeit folgt und gerade nicht auf gleichem Fuße mit Paris. (Abb. 86.)

Insbesondere ist dies der Fall mit dem Email, dem „Uhren- und Dosenemail“, wie man es nach seiner bevorzugten Anwendung in dieser Epoche benennen kann. Die Dinglinger in Dresden waren noch große Meister im transluciden Email auf solidem Goldgrund gewesen und die französischen Goldschmiede und Juweliere behaupteten diesen Standpunkt in einer ausgezeichneten Weise bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Die emaillierten goldenen Dosen aus der Zeit Ludwigs XV. und Ludwigs XVI. sind wahre Kunstwerke im kleinen, ebensowohl vom Standpunkt der Emailarbeit wie der Miniaturmalerei. In Deutschland aber, in Augsburg, Nürnberg, auch in Wien pflegte man mehr die Emailmalerei mit weißem Grund auf Kupfer, eine

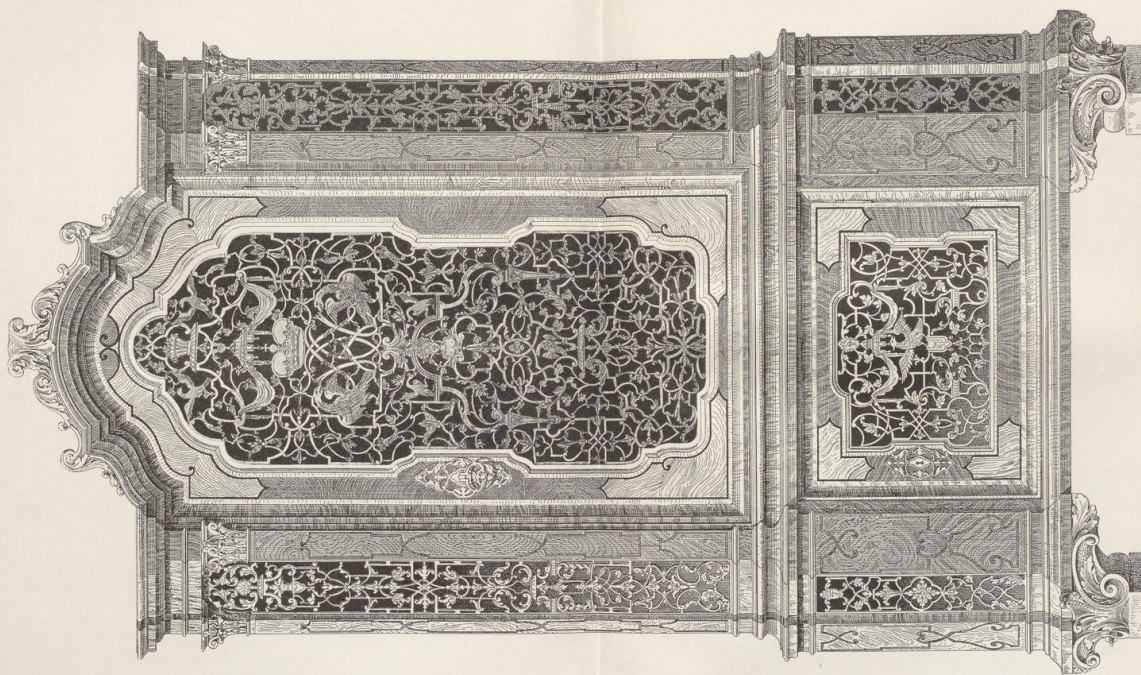


87. Schreibkasten von David Röntgen. Wien, Oesterreich. Museum.

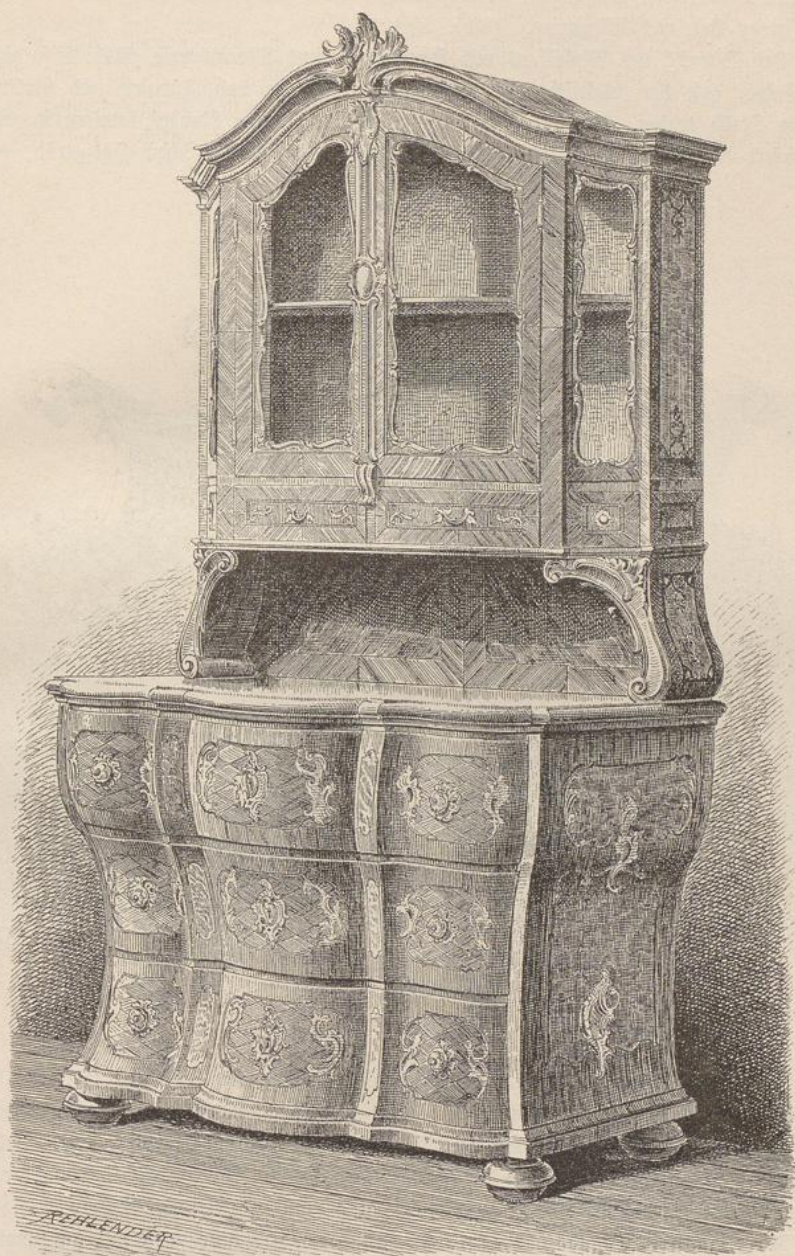
stumpfere, des Lustres und des Schmelzes entbehrende Methode, die weder den Reiz noch die Eigentümlichkeit des transluciden Emails darbietet. Und auch hierin, was die Malerei betrifft, standen die deutschen Arbeiter hinter den französischen zurück. Schon ihr unedles Metall, der dünne Kupfergrund machte sie billiger, populärer, und daher auch zu einer weniger edlen und kostbaren Erscheinung.

Indessen wenn, wie gesagt worden, die großen Silberarbeiten seltener wurden, so wollte man doch glänzen und prunken. Möbelstücke aus Silber zu machen, hatte man baldigst aufgehört, um so mehr verzierte man sie mit vergoldetem Metall. Das Prunkmöbel Ludwigs XIV. hatte begonnen mit der Sitte, die Ecken und Kanten mit vergoldeter Bronze zu verzieren und den Lauf der Umrahmungen damit zu begleiten, bei kleinerem Gerät auch die Füße aus dem gleichen Material herzustellen. Die Sitte blieb durch alle Geschmacks- und Stilveränderungen des achtzehnten Jahrhunderts, schwelgte im Rokoko in ausschweifender, vom Standpunkt der Gußtechnik oft bewundernswürdiger Weise, zog sich eng, schmal und zierlich nach der Mitte des Jahrhunderts wieder zusammen, umhing die Möbel aus der Zeit der beiden letzten Ludwige mit Ranken- und Blumengehängen und ging noch mit griechischem Ornament in die Kaiserzeit hinüber. Es war echt französische Mode; das deutsche Kunstgewerbe folgte auch hierin treu und folgsam ohne Originalität, wenn auch oft mit vieler Kunst.

So war es auch mit jener Kunsttechnik, welche diese Verzierung des Mobiliars mit vergoldeter Bronze eigentlich hervorgerufen hatte, mit der Boullearbeit. Diese Art Marqueterie, welche die verschiedensten Materialien, Metall, Schildkrot, Elfenbein, farbige Hölzer, zu gemeinsamem glänzenden Effekt miteinander verband, fand bei den deutschen Ebenisten reichliche Nachahmung. Der deutsche Palast wollte dieser Prunkarbeiten ebensowenig entbehren wie der französische. Aber dem Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts sagten sie doch nicht lange zu, und wenn auch die plastischen Zierden von vergoldeter Bronze blieben, so verschwand doch die gleiche Zierde aus der Marqueterie. Man hielt diese fortan bescheidener in der farbigen Wirkung, setzte sie nur aus verschieden abgetönten Holzarten zusammen, zu denen man fortan viele tropische Hölzer benutzte und namentlich auch Mahagoni in Mode brachte; höchstens, daß man die Hölzer leicht färbte oder beizte. So bestand die Wirkung mehr in leichten Abschattierungen als in kontrastierenden Farben und Materialien, wie z. B. Schildkrot und blankes Metall gewesen waren. Dafür aber wurde die Zeichnung feiner und komplizierter; sie stellte nicht nur schöne Gehänge und Blumenbouffette dar, sondern auch figürliche Gegenstände, Schäferzenen, Chineserien, wie sie um die Mitte des Jahrhunderts beliebt wurden, Allegorien, Genrebilder, selbst historische Ereignisse. In diesen Arbeiten gab es einen deutschen Künstler, der es den Franzosen völlig gleich that, ja in Paris selber, in England und an den deutschen Höfen hoch geschätzt war, einen Künstler des Namens David Röntgen, der um das Jahr 1770 in Neuwied am Rhein lebte, zum Teil für die Fürsten von Wied arbeitete, aber auch seine Werke zu den fremden Höfen versendete und teuer bezahlt bekam. Einige seiner bedeutendsten Arbeiten, zwei Wandtafeln, ein Schreibkasten und zwei Spieltische, sind gegenwärtig Eigentum des Österreichischen Museums in Wien. Jene beiden Tafeln, dem Umfange nach wohl die großartigsten Arbeiten in Holzmosaik, stellen in lebensgroßen Figuren Ereignisse aus der Geschichte des Coriolanus dar, groß und flott



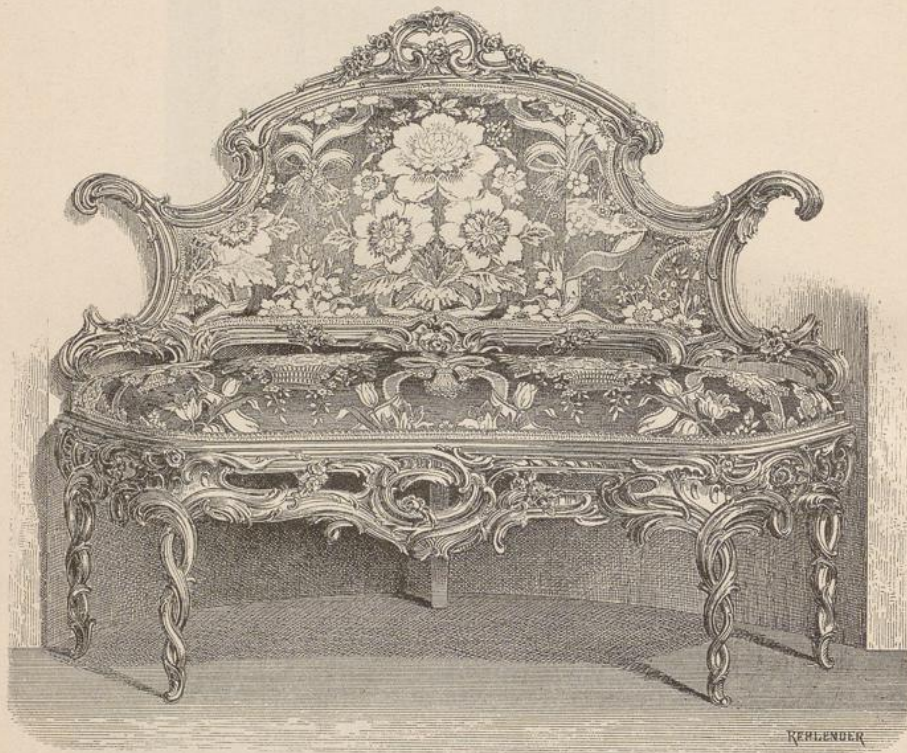
Schrank aus Steinmetzwerk mit durchgehenden Verzierungen in Bronze.
Nette, Kunstgewerbemuseum.



88. Rokokokasten mit Marqueterie. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

gezeichnet, aber nur wenig abgeschattiert in den Tönen der Hölzer; die beiden Tische sind mit Chineserien geschmückt, der Schreibkasten, ein großes und kunstvolles Meisterstück seiner Art, mit Allegorien. (Abb. 87.)

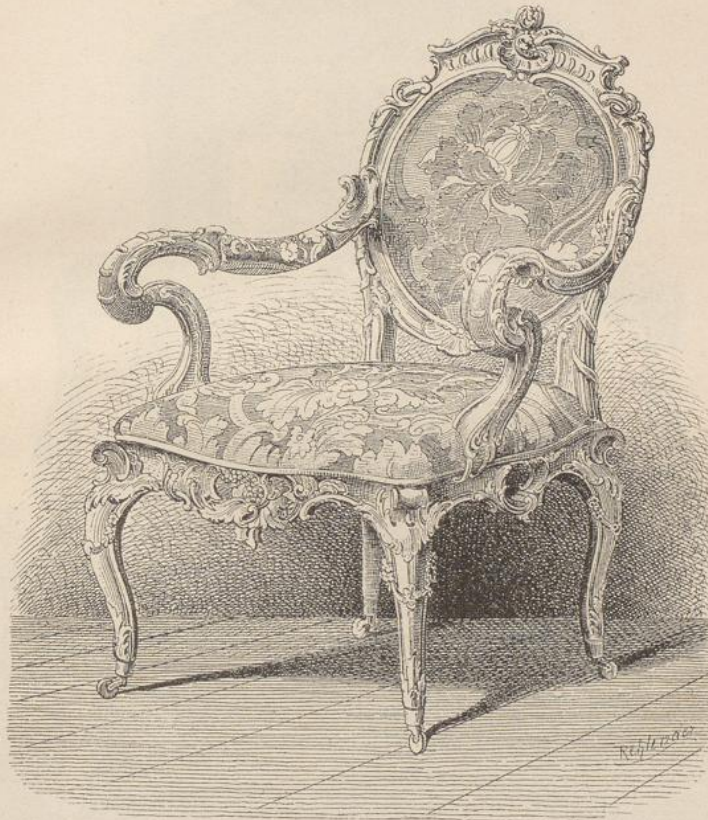
Der Schmuck des Mobiliars mit Boulearbeit und Marqueterie (Abb. 88) hatte zur Folge, daß der plastische Schmuck abgelehnt wurde und Furnier und Politur an die Stelle traten. Freilich nur Luxusgegenstände ersten Ranges konnten so reich geschmückt werden, wie es David Röntgen that, dem gewöhnlichen Holzgerät, den



89. Rokoko sofa.
Schloß in Würzburg.

Schränken und Kasten des besseren Bürgerhauses genügte die Bedeckung mit Furnierhölzern in einfacher Zeichnung und in sehr wenigen, einander nahestehenden Tönen. Die glänzende Politur, welche die natürliche Patina des alten Eichen- und Nußholzes ersetzte, machte dann dem Auge der Zeitgenossen das Möbel gefällig. Einmal aber die natürliche Farbe des Holzes aufgebend, ging man weiter: man überzog es ganz mit Farbe, lackierte es glänzend, rot, grün, insbesondere aber weiß mit aufgemalten goldenen Ornamenten. In dieser Zeit, unter diesem Geschmack entstand auch die Sitte, die Thüren und das sonstige Holzwerk der Zimmer weiß anzustreichen, als wären sie von Marmor.

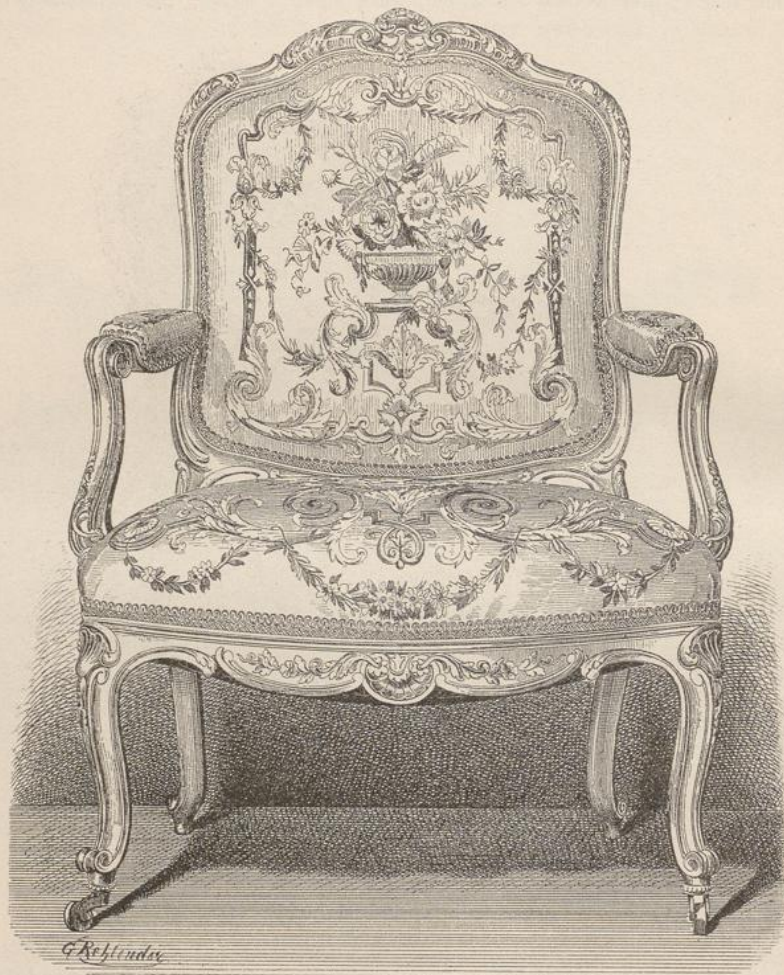
Vor diesem neuen Geschmack wanderten die alten geschnitzten, gerade konstruierten Möbel in die Vorzimmer oder in die Kumpelkammern. Sie erschienen zu schwer, zu plump, zu steif, obwohl sie nur das waren, was sie sein sollten und vorstellten. Man wollte das Möbel erst geschweift in allen Linien, dann leicht, zierlich, grazios, wie man die Grazie damals verstand. Zu denjenigen Gegenständen, welche ganz außer Gebrauch kamen, gehörte auch die Truhe, jenes niedrige Gerät, das ebensowohl als



90. Fauteuil. 18. Jahrhundert, Mitte.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

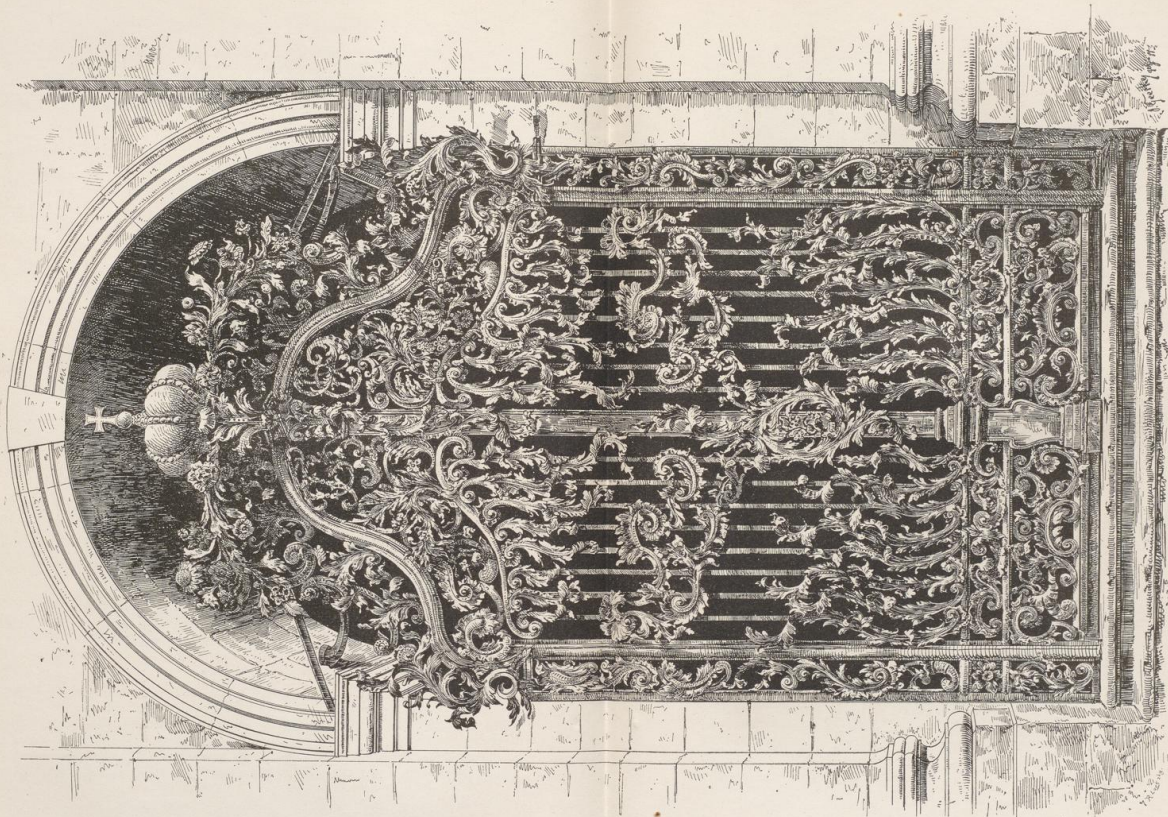
Kasten wie als Sitz gedient hatte. Als Kasten wurde es durch die neu aufgekommene Kommode ersetzt, ein Gerät mit Schiebladen auf dünnen gestelzten Beinen, nicht sonderlich proportioniert, als Sitz durch das Sofa oder Kanapee für zwei oder drei Personen, das neben dem Fauteuil das Lieblingsgerät des Salons und des Boudoirs wurde. (Abb. 89.) Unter dem Rokoko nahm es seltsame Formen an, die Lehne an der einen Seite hochgeschweift, an der anderen klein und niedrig, ebenso der Sitz unsymmetrisch gebogen; nach der Mitte des Jahrhunderts kehrte es freilich zu ruhigeren, aber kaum erfreulicheren Formen zurück, indem es nun nach der Anzahl der Personen

abgeteilt wurde. In seiner textilen Bedeckung erhielt es eine neue Zierde, indem es mit Gobelins überzogen wurde, auf welchen nicht bloß Ornamente, Blumen und dergleichen dargestellt waren, sondern alle figürlichen Szenen nach dem Geschmack der Zeit von den Amoretten bis zu den historischen Persönlichkeiten; auch Landschaften



91. Fauteuil. 18. Jahrhundert, Mitte.

fehlten nicht. Das war französischer Geschmack, auch französische Arbeit. (Abb. 90, 91.) Das Leder war aus der Mode verbannt; man hatte es noch gefärbt, verguldet, reich ornamentiert, dann machte es auf den Sitzmöbeln der Seide Platz, auf den Wänden aber den im siebzehnten Jahrhundert entstandenen, im achtzehnten erblühenden Papiertapeten. Eine Zeitlang hatte noch J. Peter Ebner in Augsburg Ledertapeten



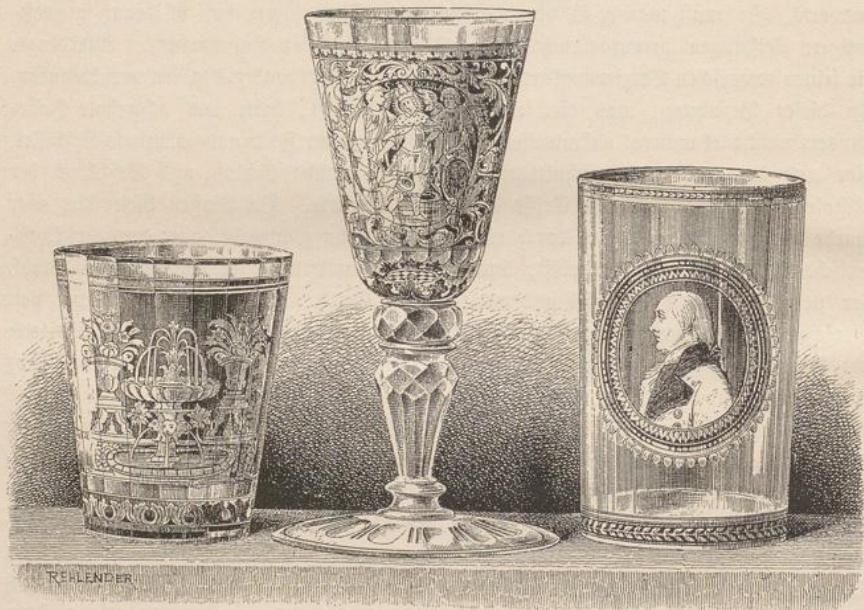
Eiserne Thür der Jüdischen Kirche in Mannheim.

verfertigt, verziert in bunten Mustern, mit Farben und Gold, sowohl für die Wände, wie für den Überzug der Tische und Sessel. Sie konnten sich aber nur bis gegen den Ausgang des Jahrhunderts behaupten, während die Tapeten immer allgemeiner und zugleich vollendeter in ihrer künstlerischen Ausstattung wurden, zumal als man lernte, sie mit Gold und Silber zu verzieren, ihnen samtartiges Aussehen zu geben, sie zu bedrucken und zu marmorieren, letzteres eine Erfindung des Leipzigers Gottlieb Immanuel Breitkopf.

In diesem Übergang vom soliden Leder zur papiernen Verzierung der Wände ist ein gewisser Verfall des Kunstgewerbes deutlich genug ausgesprochen, wie wir denselben auch in der Goldschmiedekunst gefunden haben. Nicht überall aber war es so, nicht in allen Zweigen der Kunstindustrie, wenigstens nicht bis zum Ende des Jahrhunderts. So muß man z. B. vom geschmiedeten Eisen sagen, daß es kaum je großartigere Leistungen hervorgebracht hat, als im achtzehnten Jahrhundert. Allerdings, die feinen technischen Verzierungsarten des sechzehnten Jahrhunderts waren verschwunden. In dieser Beziehung, was die feinere Arbeit betrifft, hatte das achtzehnte Jahrhundert nicht viel anderes aufzuweisen, als zierlich mit der Feile ausgearbeitete Schlüssel, hier und da auch noch geschnittene Eisenarbeit, welche Schloß und Beschläge der Pistolen, auch wohl noch die Griffe der Degen verzierte. Bei Waffen dieser Art aber wurde die geschnittene Arbeit durch eine andere, mehr glänzende, aber weniger künstlerische Verzierungsweise abgelöst, durch den diamantierten oder brillantierten Stahl, der von den Degen auf viel anderes zierliches Gerät, auch auf den Schmuck von Broschen und insbesondere von Schuhschnallen überging, welche zur unerläßlichen Toilette des Mannes gehörten. Diese Verzierungsart war dem achtzehnten Jahrhundert ganz eigentümlich.

Die Hauptleistung der Eisenarbeit in dieser Epoche bestand aber nicht in solchen kleinen Arbeiten, sondern in den geschmiedeten Thoren, Thüren, Gittern, Treppengeländern und dergleichen Arbeiten. Die großartigen Palast- und Schloßbauten, welche Ludwig XIV. in ganz Europa in Mode gebracht hatte, bedurften ihrer zur künstlerischen Ausstattung, und als das Rokoko kam, verlangte es ein freies, exzentrisches Ornament, für welches das zähe Eisen kaum passend schien. Und doch zeigte es sich den übertriebensten Anforderungen gewachsen, gerade als ob es dazu geschaffen sei, sich wie natürliches Laub und Geranke oder wie das wilde Muschelwerk unter dem Hammer zu schmiegen und zu biegen. Es folgt nachgiebig und geschmeidig und doch von höchster Solidität jeder willkürlichen Laune des Künstlers. Niemals vorher ist dem Eisen so viel zugemutet worden, und niemals hat es auch in den Dimensionen großartigere Leistungen vollführt, wie sie zahlreiche Schlösser aufzuweisen haben. Es seien beispielsweise in Wien nur die Thore des Belvedere, die Thore von Schönbrunn oder von Schloßhof am Ausfluß der March erwähnt. Wenn man diesen Arbeiten etwas vorwerfen kann, so ist es ihre übergroße Schwere, die übermäßige und unnötige Massenhaftigkeit des verwendeten Eisens. Dieser Fehler verlor sich freilich mit dem Wechsel des Geschmacks gegen das Ende des Jahrhunderts, aber es verlor sich auch alsbald das geschmiedete Eisen als Kunst überhaupt, indem das Gußeisen an die Stelle trat. So ist auch hier wieder mit dem neunzehnten Jahrhundert nicht bloß ein Verfall, sondern der Untergang eines eben noch blühenden Kunstzweiges zu konstatieren.

Auch die Glasarbeiten gehören zu jenen Zweigen des Kunstgewerbes, welche mit dem Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts den entschiedensten Verfall erkennen lassen. Bis gegen den Schluß hin blühte noch die Glasschneiderei oder Gravierung, welche das Krystallglas mit zierlichen Ornamenten umgab; dann hörte sie fast gänzlich auf, wie das schon im vorigen Abschnitt dargestellt worden. Allerlei andere Verzierungsweisen hatten sich bereits daneben gezeigt, das Milchglas mit bunter Bemalung, welches, seine Eigenart verleugnend, bemüht war, das Porzellan nachzuahmen, das in der Masse gefärbte, zum Teil überfangene und im Überfang wieder ausgekliffene Glas, welches im neunzehnten Jahrhundert zu großer, aber ordinärer Bedeutung gelangte, die Verzierung mit vergoldeten Ornamenten, mit gemalten Porträts und sonstigen Figuren.



92. Doppelgläser von Wildner.
Wien, Österreich. Museum.

Unter diesen letzteren, den goldverzierten Gläsern, giebt es allerdings noch aus dem Ende des Jahrhunderts eine ganz interessante Erscheinung, die eine lokale Spezialität war und auch geblieben ist. Es sind Trinkgläser in Pokal-, Becher- und Spitzglasform, auch wohl Flakons, welche mit feinen Goldornamenten, mit bildlichen Szenen in Gold, auch wohl mit gemalten Porträts verziert sind. Betrachtet man sie näher, so sieht man, daß die Verzierung sich zwischen zwei Glasschichten befindet, zwischen zwei gleichgeformten Gläsern, deren eines in das andere geschoben, und am Rande festgeleimt ist. Auch einzelne Teile, z. B. die Scheiben des Bodens oder Medaillons, sind in dieser Weise doppelt. Wann sie gemacht sind und woher sie stammen, darüber geben sie selber Auskunft, denn mehrere dieser gerade nicht seltenen Gläser sind mit Inschriften versehen, auch mit solchen, welche sie als Besitz von

Geistlichen anzeigen. Ein Becher in London trägt die Inschrift: „Fürnbergisches Schwemhaus Stift. Verfertigt von Mildner 1788.“ Ein anderer im Österreichischen Museum giebt noch nähere Kunde; seine Inschrift lautet: „Verfertigt zu Gutenbrunn im Fürnbergischen großen Weinspergwald. Im Jahre 1789 den 28. August. Von Mildner.“ Dieses Gutenbrunn samt dem Weinspergischen Forste liegt in Niederösterreich, in der Nähe des Stiftes Zwettl, und dies erklärt auch den Besitz der Geistlichen. Wir kennen also Ort und Verfertiger. Wahrscheinlich hat die Fabrikation nur wenige Jahre gedauert. (Abb. 92.)

Das Beste und Folgenreichste, was das deutsche Kunstgewerbe im achtzehnten Jahrhundert erlebte, war die Erfindung des europäischen Porzellans, seine Ausbildung und Ausbreitung. Man hat sie vergebens Deutschland streitig machen wollen. Was von Versuchen dieser Art früher stattgefunden, so z. B. in Italien, ist nie völlig zum Ziel gekommen und ist stets wieder, ohne jegliche Folge, der Vergessenheit anheim gefallen. Von der Erfindung Böttchers allein datiert die Geschichte des europäischen Porzellans.

Das siebzehnte Jahrhundert hatte auf dem Gebiete der Töpferei in Deutschland nicht viel Gutes hervorgebracht; die rheinischen Steinzeugfabriken sanken, die Krüge von Kreußen bedeuteten wenig vom Standpunkt der Kunst; was sonst entstand an glasiertem Thongeschirr sowie auch an Öfen, konnte sich mit den Arbeiten des sechzehnten Jahrhunderts nicht messen. Erst gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts erhob sich in den weißgründierten Fayencen eine neue Art und Richtung, angeregt durch die bereits ausgebreitete und berühmt gewordene Fayenceindustrie von Delft, welche im Suchen nach dem Porzellan zu einem ganz neuen Zweige des Kunstgewerbes und speziell der Töpferei geführt hatte. Nun erhoben sich, dem Beispiele von Delft folgend, Fabriken ähnlicher Art in Frankreich, so in Rouen, Moustiers, Marseille, alsdann in Italien, wo die alten Majoliken von den weißen Fayencen aus dem Felde geschlagen wurden, in Schweden, in England, und ebenso auch in Deutschland an vielen Orten von Kiel angefangen bis zur Schweiz, vom Rheine bis zur ungarischen Grenze. Es seien aus der Menge nur Baireuth und Ansbach, Frankenthal, Göggingen bei Augsburg, Arnstadt in Thüringen, Stralsund, Ludwigsburg, Memmingen, dann Znaim und Hollitsch in Mähren, Salzburg und vor allem auch Nürnberg genannt, wo unter anderen die Familie Marx im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts eine blühende Fabrik hatte.

Sämtliche Fabriken zeigen in ihrer Kunst wenig Unterschiede. Sie stehen einmal unter dem Einfluß von Delft, dessen weißes mit Blau verziertes Geschirr sie nachahmen; am originellsten vielleicht ist Hollitsch mit seinem blaßgelben Geschirr. (Abb. 93.) Dann, im achtzehnten Jahrhundert, geraten sie unter den Einfluß des selbstständig sich entwickelnden Porzellans und bemühen sich auch in den Farben es demselben gleichzutun, obwohl ihnen nicht die gleiche Palette zu Gebote steht. So werden sie mit gemalten Blumen, mit figürlichen Szenen, mit Landschaften verziert, sind aber durchgängig roher in der Ausführung. Am weitesten in dieser Richtung gehen die gewaltigen, weißgründierten Kachelöfen der Schweiz, die sich mit ganzen Cyklen von religiösen Bildern schmücken. Die Formen der Gefäße sind meist einfach, cylindrische Krüge, flaschenförmige Henkelkannen, ausgebauchte Krüge, schlichte Teller und Schüsseln,

bis das Rokoko kommt, die Konturen schweift, die Ränder zack und die Henkel und sonstigen Handhaben aus Blumen und Früchten bildet. Das war schon ein Wettkampf mit dem Porzellan, in dem freilich die Fayencen erliegen mußten, nachdem jenes



93. Fayencen von Hollitsch.
Wien, Österr. Museum.

seine schweren Kinderzeiten überstanden hatte. Allzu leicht war ihm seine erste Entwicklung nicht geworden.

Johann Friedrich Böttcher gilt mit vollem Recht als der Erfinder oder Entdecker des europäischen Porzellans. Er suchte es und fand es, als er zum erstenmal

kaolinhaltige Erde bei seinen Versuchen verwendete. Geboren 1682 in Schleiz, war er frühzeitig in eine Apotheke nach Berlin gekommen; als Adept und Goldmacher entfloß er dem Kurfürsten von Brandenburg, nachherigem König Friedrich I., und fand in Dresden (1698) bei dem Kurfürsten August dem Starken und seinem Chemiker Tschirnhaus Aufnahme. Dieser verwendete ihn bei seinen keramischen Versuchen. Aus diesen Versuchen ging das rote und braune sogenannte Böttchersche Versuchsporzellan hervor, eine harte Masse, die aber der weißen Farbe ermangelte. (Abb. 94.) Es war im Jahre 1708, als diese Gefäße auf der Leipziger Messe erschienen und großen Beifall fanden. Aber es war kein Porzellan. Erst als der Zufall Böttcher auf die sogenannte Schnorrische, bei Aue im Erzgebirge gefundene weiße Erde lenkte, welche als Puder verwendet wurde, da hatte er das richtige Material, denn diese Erde war das notwendige Kaolin. Damals war Tschirnhaus bereits tot; derselbe hat somit keinen Anteil an dieser Entdeckung. Er starb 1708, und die Entdeckung fällt in das Jahr 1709.

Sofort 1710 wurde die erste Fabrik auf der Albrechtsburg in Meissen gegründet und Böttcher, der sein Geheimnis bewahrte, dafür aber militärisch bewacht wurde, zum ersten technischen Direktor gemacht. Die Sache, als Geheimnis betrieben, mißtrauisch behandelt, ging aber langsam vorwärts. Als Böttcher starb (1719), zählte die Fabrik nur achtundzwanzig Arbeiter. Erst zwanzig Jahre später unter dem Maler Herold und dem Bildhauer Kändler, sowie unter der Oberleitung des Grafen Brühl begann ihre große, ihre Blütezeit.

Mittlerweile hatte sie aber schon Konkurrenz erhalten. Bereits im Jahre 1718 war die Wiener Fabrik als eine private Anstalt durch einen in Österreich ansässigen Holländer des Namens Claudius du Paquier mit Hilfe eines Meißner Arkanisten Stenzel gegründet worden. Allein auch diese Fabrik kämpfte mit Schwierigkeiten, mit Geldmangel und mit Unvollkommenheit der Technik, bis Maria Theresia sie im Jahre 1744 als Staatsmanufaktur übernahm. Von dem an war sie in fast beständigem Fortschreiten begriffen; nur in den siebziger Jahren unter Leitung Kesslers begegnete sie erneuten Schwierigkeiten. Kaiser Joseph wollte sie verkaufen, doch gelang der Verkauf nicht. Da übernahm Sorgenthal 1784 die oberste Leitung, und mit ihm trat die Fabrik erst in ihre eigentliche Glanzperiode, während die anderen Fabriken mehr oder weniger alle bereits im Sinken waren. Sie zählte in dieser Epoche über fünfhundert Arbeiter und gründete eine Filiale in Engelshardzell bei Passau, von wo sie ihre Kaolinerde bezog.

Der Wiener Fabrik folgten andere, so daß die Gründung von Porzellanfabriken wie eine fürstliche Modeliehhaberei wurde. Zu einer solchen Gründung war aber allemal ein sogenannter Arkanist notwendig, wie diejenigen genannt wurden, welche in das Geheimnis des Verfahrens eingeweiht waren und dasselbe leiteten. Ein solcher



94. Kanne in Böttchers Versuchsporzellan.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Arkanist der Wiener Fabrik war Ringler, der im Verein mit einem Laboranten Bengraf (1740) im kurmainzischen Gebiet zu Höchst eine Porzellanfabrik gründete, welche sich bald durch ihre hübschen kleinen Statuetten und Gruppen auszeichnete. Auch sie wurde Staatsanstalt und blühte bis zur Zeit der französischen Revolution.

Von Höchst gingen indirekt wieder andere Fabriken aus. Derselbe Bengraf wurde im Jahre 1750 vom Herzog von Braunschweig berufen und richtete die Porzellanfabrik zu Fürstenberg ein. In demselben Jahre begann ein Berliner Kaufmann Wegely mit Hilfe von Höchstler Arbeitern die Porzellanfabrikation in Berlin. Auch sie kämpfte mit Schwierigkeiten, bis Friedrich der Große sie nach dem Ende des siebenjährigen Krieges als Staatsanstalt übernahm und mit Meißner Künstlern und Arbeitern ausstattete. Höchstler Arbeiter errichteten 1753 auch die markgräfliche Fabrik in Baden. Ringler, mit Höchst unzufrieden, wandelte auch die Fayencefabrik des Kaufmanns Hanung in Frankenthal in eine Porzellanfabrik um. Im Jahre 1761 kaufte sie Karl Theodor, Kurfürst von der Pfalz. Wieder war es Ringler, der 1758 die kurfürstliche, dann königliche Fabrik in Nymphenburg bei München einrichtete. Gleichzeitig entstanden auch in Thüringen eine ganze Reihe von Porzellanfabriken, in Gotha, Gera, Rudolstadt u. a., nicht zu gedenken der fremdländischen in Kopenhagen, in Petersburg, welche doch alle indirekt ihren Ausgang von der Meißner Fabrik genommen hatten. Sie alle arbeiteten in echtem, hartem Porzellan, während die seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts unter königlichem Schutz und mit königlichen Mitteln erblühende französische Fabrik in Sevres bis zum Anfang des neuen Jahrhunderts die weiche, gläserne, nicht echte Masse (*pâte tendre*) beibehielt.

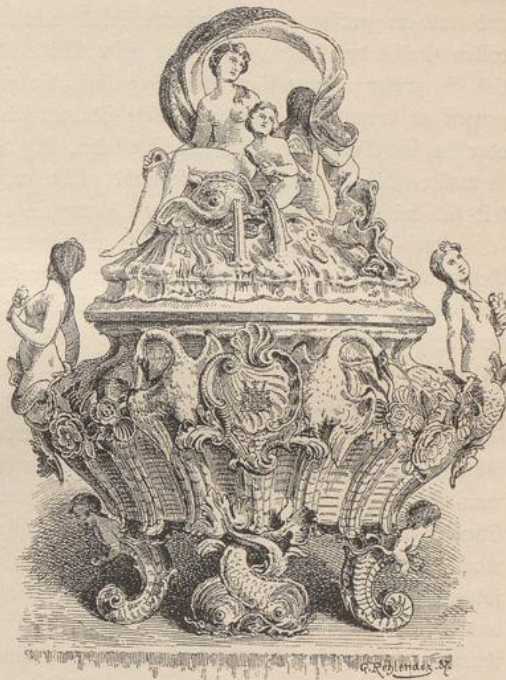
Mehr oder weniger folgten alle Porzellanfabriken durch das ganze achtzehnte Jahrhundert dem gleichen Geschmaç. Sie standen alle unter dem Einfluß des Jahrhunderts und folgten der Führung, die erst von Meissen, dann von Sevres ausging. Der einen Fabrik rühmt man diese, einer anderen jene Eigenschaften nach, Höchst z. B. seine Figürchen, Fürstenberg seine Vergoldung, München und Berlin die Malerei. Die Unterschiede lagen mehr in der größeren oder geringeren Vollkommenheit als in kennzeichnenden Eigenschaften.

Das europäische Porzellan begann als eine Nachahmung oder eine Neuentdeckung des chinesischen Porzellans. Es war daher natürlich, daß sein erster Kunststil ein chinesischer war, Nachahmung der chinesischen Formen und Dekorationen. In dieser Art hat Meissen schon in den ersten beiden Jahrzehnten vortreffliche Arbeiten geliefert, so z. B. in dem für König August bestimmten Service in der ausgezeichneten blütenreichen Manier, die nach der Provinz Hizen benannt wird. Daneben machte Meissen und nach ihm die anderen Fabriken viel Glück mit der blauweißen Dekoration. Aber schon in den dreißiger Jahren änderte sich dieser Geschmaç. Die eigentlichen Leiter, der Maler Herold und der Bildhauer oder Modelleur Kändler, schlugen ganz eigene Wege ein und wurden dadurch die Begründer des Rokoporzellans. Nur die Formen blieben zum Teil, die runden, gedrunenen Theetöpfe mit den dazu gehörigen Tassen und Unterschalen als chinesischen Ursprungs, und die gehöhten Kaffeekannen türkischen Ursprungs. Das Speisgeschirr dagegen, die Schüsseln, Terrinen, Teller, die ohnehin schon europäisch gewesen waren, fügten sich dem wechselnden Geschmaç; nicht daß sie gerade ihre von der Zweckmäßigkeit gebotene Grundform verloren hätten, aber sie

mußten doch an sich umändern und umbilden lassen, soviel nur der praktische Gebrauch gestattete. Die Ränder wurden gezackt, die Konturen der Schüsseln und Vasen geschweift mit willkürlichem und unregelmäßigem Kontur, wie es die Art des Rokoko war, bis wiederum gegen Ende des Jahrhunderts der antikisierende Stil des Empire Ordnung und Gesetz, aber auch eine große Steifheit in die Gefäßformen brachte.

Bedeutungsvoller aber noch sind die Veränderungen, welche mit der malerischen und der plastischen Verzierung vor sich gingen. In der Regel wurde der weiße Grund beibehalten, zuweilen aber auch ganz mit Farbe bedeckt, mit Gelb, Grün oder Blau, und nur Raum für bildlichen Schmuck medaillonartig übrig gelassen. Dieser bestand nun ganz in Gegenständen europäischer Art, in landschaftlichen und figürlichen Szenen, mit Ornamenten umrahmt, die zum Teil in Gold ausgeführt wurden. Diese Umrahmung wurde auch hinweggelassen und das Bild wie freischwebend auf den weißen Grund gemalt, sei es in bunten Farben, sei es in einer Farbe, z. B. in einem schönen Purpurrot. Die zierlichst ausgeführten Bildchen gehören gegenständlich ganz dem Zeitalter des Rokoko an: Liebesgötter schweben auf den Wolken, streuen Blumen, halten Kränze; Hirten und Hirtinnen sind anmutig mit ihren Tieren gelagert, an verliebten Menschenkindern ist kein Mangel. Alles ist zart, duftig ausgeführt, ganz entsprechend der glatten Oberfläche des eleganten Materials. Man kann sagen, es bildet sich in Meissen ein eigentlicher Porzellanstil der Kunst.

Dies gilt auch von der Plastik. Das Porzellan erwies sich als ein vortreffliches bildnerisches Material, geschickt zu feinsten Ausführung und solide, wenn im Brande erhärtet. (Abb. 95.) So führte Kändler in Statuetten, in Einzelfiguren wie in Gruppen aus, was Herold und seine Maler mit dem Pinsel darstellten. Aber auch er entsagte der Farbe nicht, vielmehr wurde in der Regel alles nach der natürlichen Erscheinung bemalt, und die Farben eingebrannt, daß sie Glanz und Schmelz bekamen. Die Feinheit der Modellierung, die Frische und Originalität der Erfindung, die Anmut der Komposition, die Natürlichkeit und der Schmelz des Kolorits gaben diesen Kändlerischen Figürchen einen Reiz, den sie noch heute für unser Auge



95. Porzellan von Meissen. Aus dem Brühl'schen Service.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

keineswegs verloren haben. Götter und Göttinnen, Schäfer und Schäferinnen und die Menschenkinder dazu, die allegorischen wie die im Zeitkostüm, sie sehen aus, als müßten sie so sein. Nur die landschaftlichen Gründe und etwa Baum und Strauch in plastischer und bemalter Ausführung zeigen die Unzulänglichkeit, die Grenzen des Materials und seiner Kunst.

Auch in anderer Weise machte Kändler die Erfahrung, daß er über gewisse Grenzen nicht hinausgehen könne. Kühn geworden durch den Erfolg, wollte er sein Material auch zur Plastik im großen verwenden. Er machte verschiedene Tiere aus Porzellan in Lebensgröße, aber was im kleinen sich lebendig zeigte, wurde starr, steif und tot im großen. Er versuchte selbst eine Reiterstatue des Kurfürsten in der vollen Größe der Natur, aber trotz aller Mühe scheiterte er kläglich. Da es unmöglich ist, größere Gegenstände von Porzellan, die ein bestimmtes Maß überschreiten, im ganzen zu brennen, so mußte er seine Statuen stückweise, gleichsam in Ziegeln brennen, aber da das Porzellan im Brand schwindet, sich verkleinert mit kleinen Ungleichheiten, so wollten die gebrannten Stücke nicht mehr aufeinander passen. Solche Schwierigkeit fiel bei den kleinen Gegenständen hinweg.

Nach der Mitte des Jahrhunderts machte der Zeitgeschmack noch in anderer Weise Gebrauch von der eminenten plastischen Eigenschaft des Porzellans. Es kam die Liebhaberei an Blumenschmuck. Alles Geschirr für Tisch und Tafel wurde mit Blumen bemalt, sei es, daß sie wie zerstreut und zufällig über die Fläche ausgebreitet waren, sei es in absichtsvoll geordneten Bouquets. Diese Liebhaberei ging dann in das Plastische über; in der weichen und doch so hart erstarrenden Porzellanmasse, die so schön die Farben annahm, ließen sich die Blumen mit vollkommener Natürlichkeit ausführen und zugleich aufs beste dem zu schmückenden Gegenstande anfügen. So festigte man sie an Gefäße, legte sie auf die Deckel, verwendete sie als Henkel und Griffe. Ebenso machte man es statt der Blumen mit Früchten. Einmal so weit gekommen, machte man ganze Bouquets, die man in Vasen stellte, belegte Porzellanrahmen mit solchen Blumen und Früchten, insbesondere Spiegelrahmen, stellte Leuchter und Lüster aus ihnen zusammen und verband alsdann auch Figürchen und sonstigen Schmuck mit ihnen — alles eine Kunst, die man bis dahin nicht gekannt hatte, die, durch das Porzellan entstanden, demselben eigentümlich war und blieb. Die Meißner Fabrik erwies sich in dieser Kunst als wahrhaft schöpferisch.

Aber diese schöne Blütezeit der Meißner Fabrik war nicht von langer Dauer. Schon der siebenjährige Krieg brachte Stürme über sie, welche freilich Marcolinis Leitung wieder überwand. Als aber gegen das Ende des Jahrhunderts der antikisierende Geschmack kam, der volle Gegensatz ihrer bisherigen Art, da mußte sie die Führung abgeben. Diese übernahm für eine kurze Epoche die Wiener Fabrik, welche damals unter der Direktion des bereits erwähnten Sorgenthal sich äußerlich wie innerlich eines außerordentlich blühenden Zustandes erfreute. Sorgenthal ging darauf aus, aus der Fabrik eine Kunstanstalt zu machen. Er berief geschickte Maler und Modelleure, gründete eine förmliche Kunstschule an der Fabrik, welche Ornamentisten, Blumenmaler, Figurenmaler, Landschaftler, Modelleure für kleine und große Arbeit ausbildete. Kein Stück sollte unverziert die Fabrik verlassen, und den Künstlern wurden die höchsten Aufgaben gestellt, welche das Porzellan zuließ.

Dem Geschmack der Zeit gemäß war es der antikisierende Stil, welcher diese Epoche der Sörgenthalschen Direktion beherrscht. Die neu entdeckten Verzierungen von Pompeji und Herkulanum bestimmten den Stil der Ornamentik; mit diesen also arbeitete die Wiener Fabrik, und zwar in so ausgezeichnete und zugleich freier Weise, daß man dieselben hätte für original halten können, wenn man den Ursprung nicht gewußt hätte. Und wie die Ornamentik, so liebte sie auch in der figürlichen Malerei die Gegenstände, wie sie damals Mode waren, gränzierende Figuren und Kostüme, sentimentale Liebeszenen, Allegorien und mythologische Motive. Nach Thunlichkeit



96. Gemalter Teller. Wiener Porzellan, 1790—1800.
Wien, Oesterreich. Museum.

wurden alle Gegenstände vollständig bemalt und gefärbt, die Gefäße ringsum, die Teller auf der ganzen Fläche. (Abb. 96.)

Indem so der Nachdruck auf die Malerei gelegt wurde, litten darunter die Formen der Gefäße. Um sie der Bemalung zu bequemen, wurden sie geradlinig gemacht, dadurch versteift und unschön. Der reiche farbige Schmuck mußte Ersatz bieten. Griechische Gefäßformen fanden allerdings auch Anwendung, aber nur für Luxusgegenstände. Wo sie dem Gebrauche dienen sollten, z. B. Amphoren als Kaffeetassen, da mißlang die Anwendung. Es war auch mehr ein französischer Vorgang, der in Wien kaum Nachahmung fand.

Einen tiefgehenden Einfluß übte die Umwandlung auch auf die Porzellanplastik.

Nicht nur verschwanden mit dem gräzifizierenden Stil die bunten Kokosfigürchen, auch das Material mußte sich in seiner Erscheinung verändern. Griechische Statuen in farblosem Marmor waren die Ideale der Plastik; der glänzende Schein der Porzellan-glasur galt für eine Verirrung des Geschmacks, die Porzellanstatuetten mußten demnach die Glasur verlieren. Und so entstanden die Biskuitstatuetten. Selbstverständlich wurde auch der Stil ein anderer: statt der pikanten Lebendigkeit kam Ruhe, Maß, Einfachheit in Linien, Falten und Komposition. Wien hatte für diese Arbeiten einen ganz vortrefflichen Künstler, den Bildhauer Grassi, der auch im großen zu arbeiten verstand und vortreffliche Porzellanbüsten in Lebensgröße lieferte.

Man mag an dem Stil, in welchem die Wiener Porzellanfabrik in dieser Epoche arbeitete, nicht Gefallen finden, wie ja der Geschmack des Empire seine schwachen Seiten hat, man muß aber zugeben, daß sie sich in demselben mit großer Freiheit, Schönheit und Erfindung bewegte. Was sie in diesem Zeitgeschmack, aus dem sie nicht heraustreten konnte, Treffliches leistete, das verdient die höchste Anerkennung.

Aber diese glückliche Epoche war von sehr kurzer Dauer, noch kürzerer, als die Blütezeit von Meissen gewesen war. Kaum ein Vierteljahrhundert, von der Mitte der achtziger Jahre bis zum Jahre 1810 ist ihr zuzurechnen. Die Fabrik hatte die schweren Kriege glücklich überstanden und stand äußerlich, was die Zahl der Arbeiter und den Absatz betrifft, zur Zeit des Friedensschlusses 1815 noch auf voller Höhe. Aber von dem an ging es reißend abwärts; schlechte Konjunkturen, Konkurrenzen mit billiger Ware trugen gleichzeitig dazu bei, mehr aber noch der Verfall ihrer Kunst und der Verfall des Geschmacks und des Kunstgewerbes überhaupt.

Schon das achtzehnte Jahrhundert hatte die Kunst im Gewerbe fast in allen Zweigen absterben sehen, das neunzehnte sah kaum noch Überreste. Das achtzehnte Jahrhundert hatte wenigstens noch überall seinen eigenen Geschmack gehabt, wenn er auch kein deutscher, sondern ein französischer war; das neunzehnte hatte auch den nicht, denn was Frankreich, das immer noch, und mehr als je, die Führung im Geschmack hatte, in kunstgewerblichen Dingen schuf, das zeigte wohl Geschicklichkeit und auch einiges Leben, oder vielmehr Veränderlichkeit, aber es bewegte sich ohne Originalität nur in den traditionellen Stilen seiner Vergangenheit. Und darin folgte Deutschland erst in weitem Abstände. Jedes eigentliche Stilgefühl war ausgestorben; man suchte wohl, unter dem Vorgange der Architektur, nach einem Stil, brachte es aber nur zur falschverstandenen Anwendung bald des einen, bald des anderen. Und auch das geschah nur in sehr beschränktem Maße. Aus Mangel an Stil wendete sich das Kunstgewerbe der Natur zu und kopierte ihre Gebilde in sklavischem Naturalismus oder in unverständiger Anwendung. Teppiche, Tapeten, Porzellan, Glas, alles überwucherte die Blume. In der Goldschmiedekunst galt nur das Material, in dem Schmuck der Stein oder das Gold; an edler Kunst, an schöner zierlicher Arbeit hatte niemand mehr Gefallen; man verlernte sie zu schätzen und zu beurteilen. Das geschmiedete Eisen hatte der leichteren Gußarbeit weichen müssen, die Schnitzerei der Politur, die gegossene und ziselirte Bronze dem in Formen gedruckten Blech. Das Glas wurde wie Porzellan bemalt, das Porzellan wieder wie Holz, das Holz auf seiner Oberfläche dem Leder gleich gemacht. Es war eine völlige Verwirrung und Vermischung der verschiedenen Zweige des Kunstgewerbes untereinander.

Bei dieser Sachlage blühte die Kunstindustrie ganz gerechterweise alles Interesse bei dem Publikum ein. Das Interesse wendete sich der Maschine zu und den großen physikalischen Erfindungen der Neuzeit. Die Maschine sollte in der Kunstindustrie auch das leisten, was bisher die Hand geschaffen hatte. Damit verschwand nicht bloß die Kunst, sondern auch der Künstler. Um die Mitte des Jahrhunderts gab es in Deutschland, wenn man die Sache vom richtigen Standpunkt betrachtet, in der Industrie weder eine Kunst noch einen Künstler. Wurden einmal außerordentliche Aufgaben gestellt, so fielen sie dem Architekten zu und wurden architektonisch gelöst.

Aber das Bedürfnis nach Schönheit läßt sich im Menschen nicht töten; es kann eine Weile zurückgedrängt werden, wird aber immer wieder siegreich hervorbrechen. Und so ist es in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts geschehen. Der Rückschlag gegen den Ungeschmack der Zeit und gegen die Allmacht der Maschine ist erfolgt und hat eine Bewegung hervorgerufen, welche bereits die ganze zivilisierte Welt ergriffen hat und als ein bedeutungsvolles Ereignis der Kulturgeschichte zu betrachten ist. Die Bewegung ist aber noch nicht abgeschlossen, wir stehen noch mitten darin und können nicht voraussehen und voraussagen, wohin sie führen wird. Ihre außerordentliche Bedeutsamkeit ist klar, weniger aber ihr Ziel.
