



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte des deutschen Kunstgewerbes

Falke, Jakob von

Berlin, [1888]

Das siebzehnte Jahrhundert und seine Neuerungen

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

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 Grotteskenbücher“ 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 Groteskenbuch 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

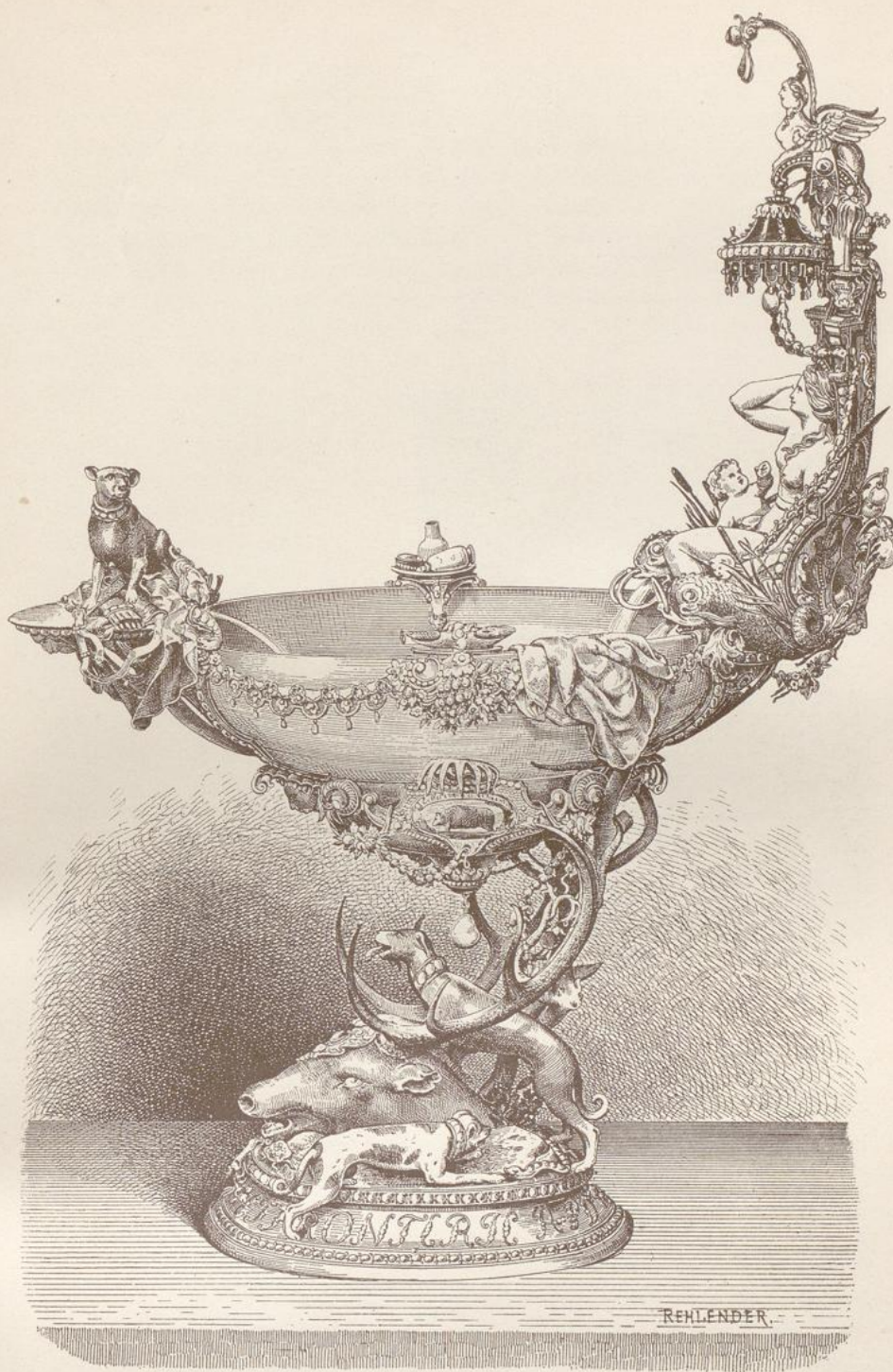


68. Silberhumpen.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

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 Gipsel 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.)



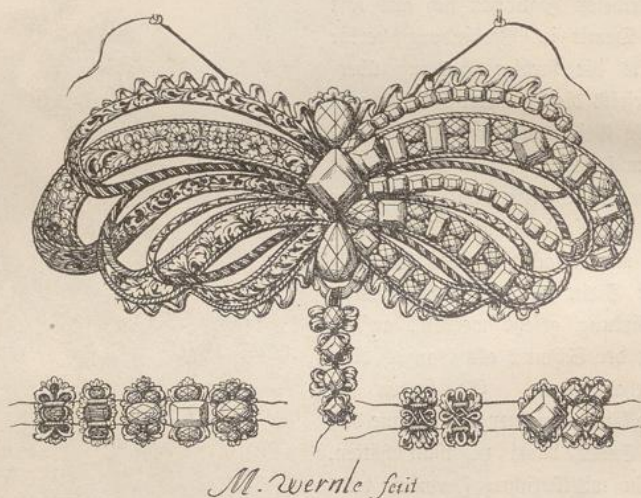
71. Barockes Figürchen.
Dresden, Grünes Gewölbe.

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



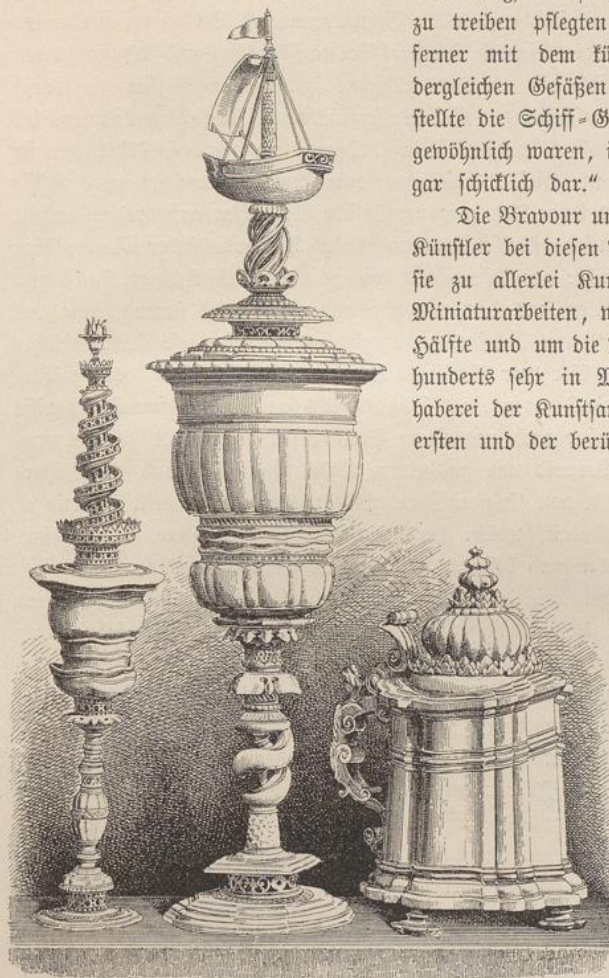
74. Elsenbeinpokal.
Dresden, Grünes Gewölbe.

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, Krzifixe, 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

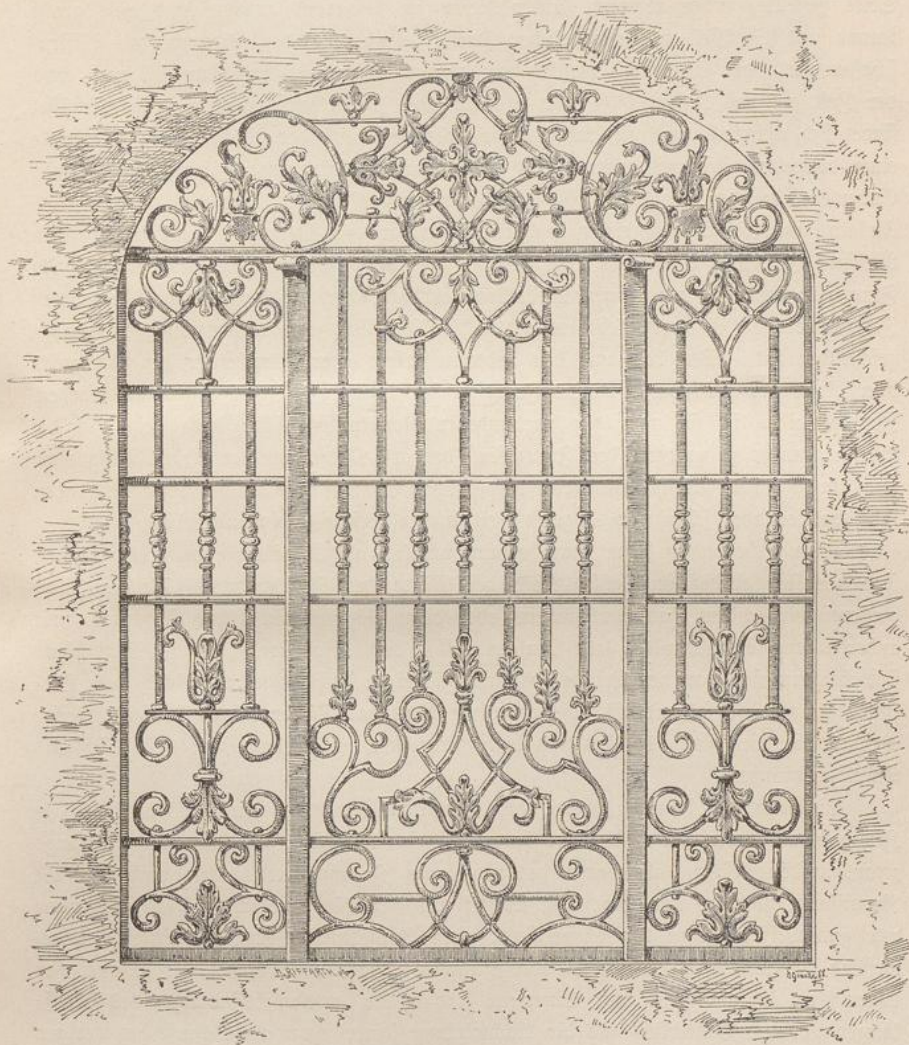


Zinnschüssel von Caspar Enderlein (Briot).

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



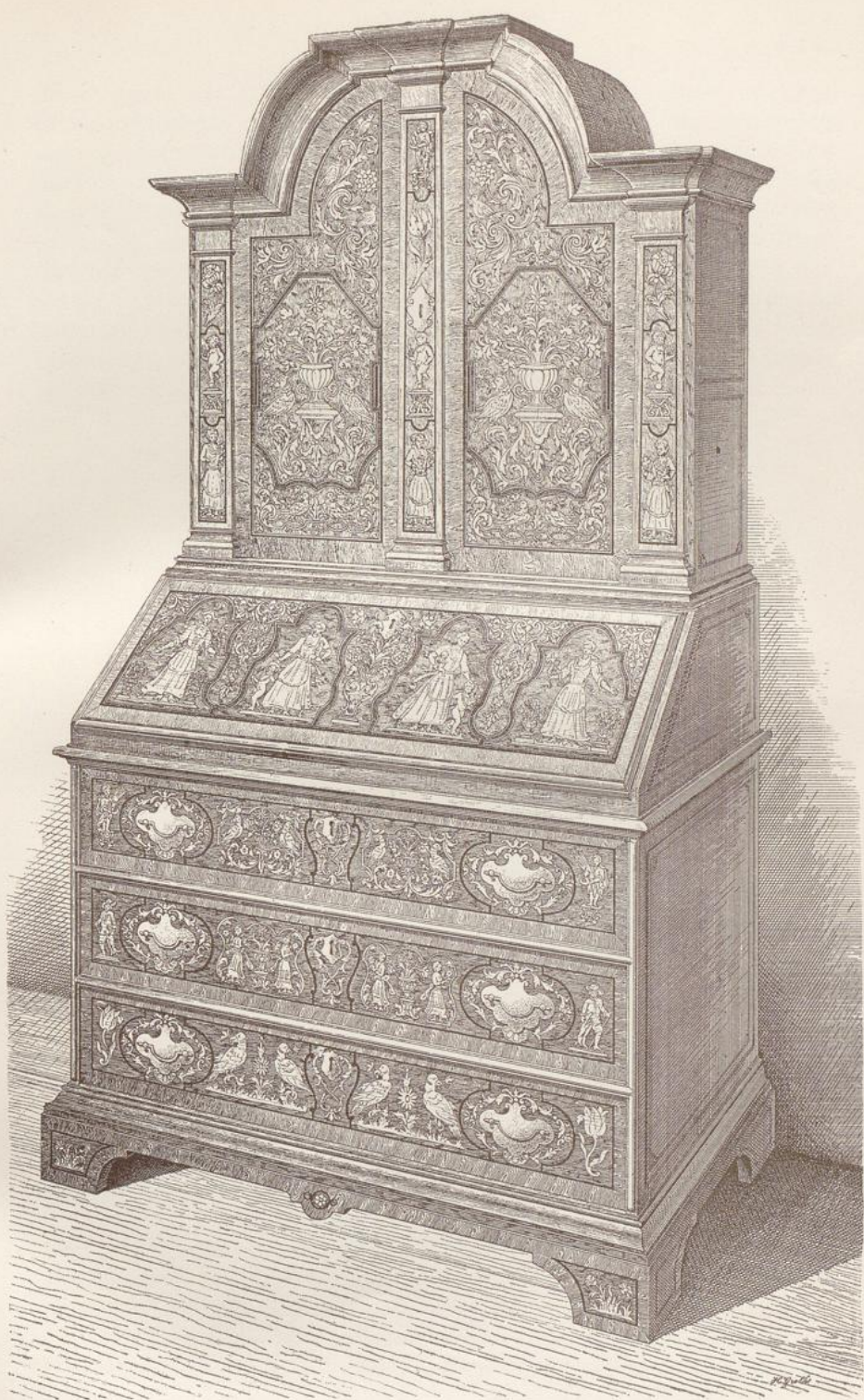
76. Kapellengitter in Traunstein

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.

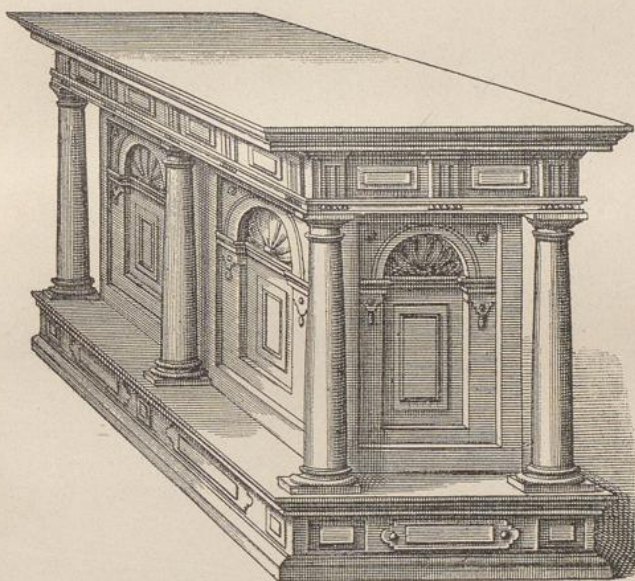
Diese Arbeiten in Zinn, welche man wirklich als Kunstwerke betrachten könnte, sind ziemlich gering an Zahl. Nach der Mitte des Jahrhunderts fällt die Zinngießerei wieder dem Handwerk anheim oder dient als Hilfsmittel der Verzierung mit anderen unedlen Metallen, als Einlage selbst dem Mobiliar. Sowie 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 Brebeman Briese 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.

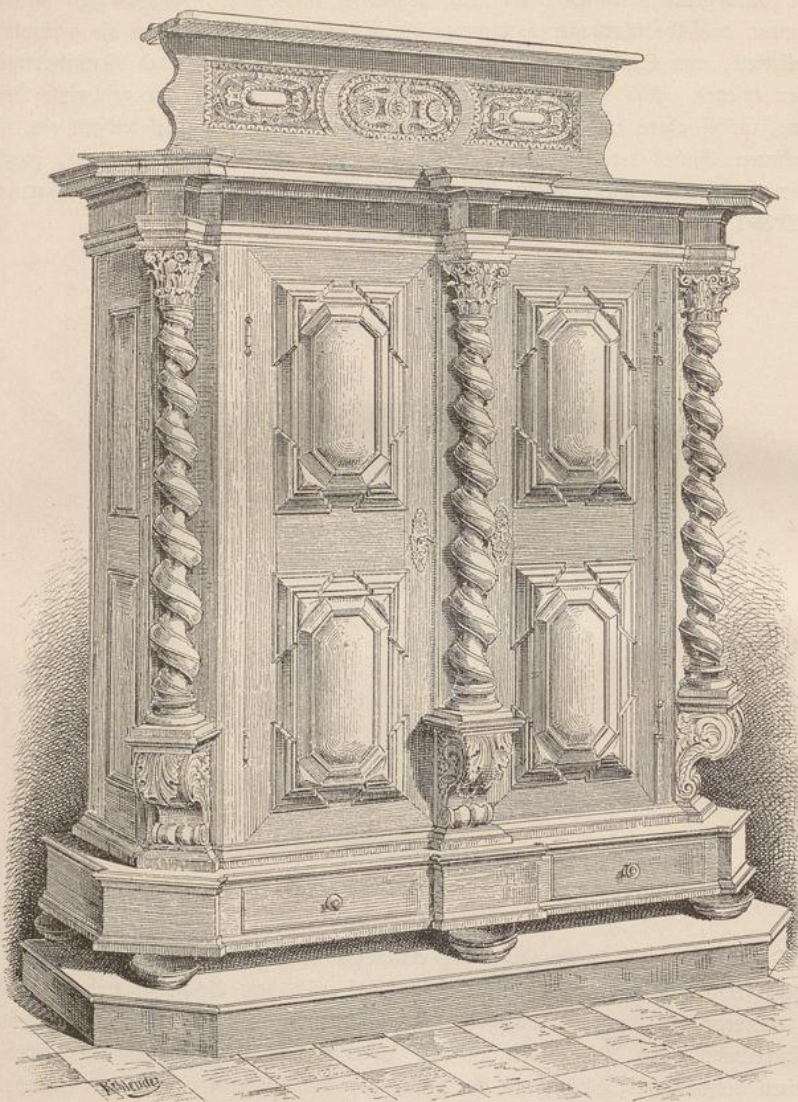


77. Architekturmöbel aus dem Werke von Bredeman Brieje.

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,

fog. 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

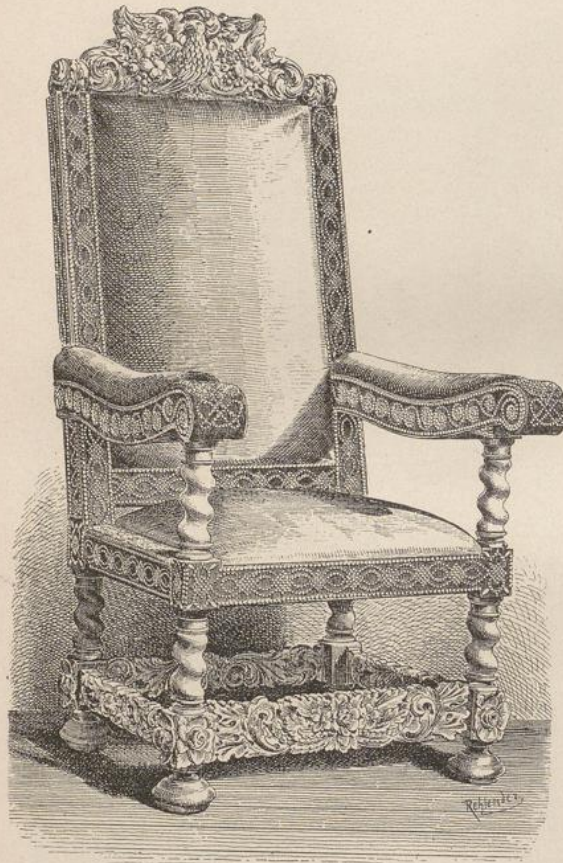


79. Sessel mit hoher durchbrochener Rücklehne.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

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 Briese 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 gewordenenes 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 beigeführten 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 krysthell 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 Krystallglasfabrikation, 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 Krystall 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 Krystallarbeiten kam den Krystallglasgefäßen 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 Krystallarbeitern 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 Krystallglas 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.