



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte des deutschen Kunstgewerbes

Falke, Jakob von

Berlin, [1888]

Die Epoche des gotischen Stiles. 1250-1500

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

Vierter Abschnitt.

Die Epoche des gotischen Stils.

1250—1500.

1. Die Metalle.

Es ist eine lange Zeit, die Epoche des gotischen Kunststils, rund gerechnet zweihundertfünfzig Jahre, von der Mitte des dreizehnten bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, und in dieser Zeit hat sich vieles geändert, in der Kunst wie in der Kunstindustrie. Aber es ist nicht wie am Anfang dieses Zeitraumes, da der Geschmack aus dem romanischen Stil in den gotischen überschlug, oder wie am Schlusse, da die Renaissance an die Stelle der Gotik trat. In beiden Momenten ging eine gründliche Umwandlung vor sich, während in der langen Zwischenzeit die Veränderungen einen gleichmäßigen, durch keine Sprünge oder Gegensätze unterbrochenen Gang gehen. Wir machen daher auch keinen Abschnitt innerhalb der Epoche des gotischen Stils, sondern verfolgen die einzelnen Zweige der Kunstindustrie von ihrem Anfang bis zum Ende.

Die Veränderungen, die mit der Kunstindustrie im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts eintreten, da sich der romanische Stil in den gotischen verwandelt, sind nun wohl äußerst bedeutungsvoll. Sie sind ebensowohl äußere, d. h. Veränderungen, welche die Bedingungen der Arbeit betreffen, als innere oder formelle, künstlerische. Es ist nicht bloß Stil und Geschmack, was sich ändert. Die Kunstindustrie — wenn man so sagen darf, denn von einem Kunsthandwerk oder Kunstgewerbe kann bis zu diesem Moment auch noch nicht die Rede sein — arbeitet unter ganz anderen Verhältnissen. Es erheben sich in Geschichte und Kultur neue Elemente, welche das Leben selbst umändern, es reicher gestalten, neue Bedürfnisse schaffen, neue Anforderungen stellen. Die Genügsamkeit und Einfachheit des Lebens, welche den früheren Jahrhunderten des Mittelalters zu eigen gewesen, wich einem stets steigenden Luxus. Bei dem mangelnden Komfort und der dürftigen Ausstattung in Burgen und Schlössern, die selbst die Fensterverglasung nur ganz ausnahmsweise kannte, hatte der Ritter, damals noch im Zeitalter der Schwärmerei und der Dichtkunst, in geistigen Genüssen Ersatz gesucht und gefunden. Jetzt strebte er materiellere Freuden an; er verlangte nach üppigerem Leben, nach Glanz und Prunk und Komfort.

Man kann seit jener Zeit, seit der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, in allen Kreisen der Gesellschaft von den Höfen bis zu den Bürgern herab den

Luxus erwachen und sich fort und fort steigern sehen. Die Gemächer füllen sich mit reichem Gerät, die Tische mit kostbaren Gefäßen, die Schatzkammern bergen wahre Schätze, Arbeiten in Edelmetall und Juwelen. War vorher im elften und zwölften, ja noch im dreizehnten Jahrhundert der Schmuck an Leib und Kleidung ein bescheidener, verhältnismäßig seltener gewesen, so steigert sich in dieser Periode die Liebe dazu bis zur wahren Leidenschaft. Natürlich wächst auch damit das Handwerk und die Kunst im Handwerk.

Ein Umstand, welcher wohl vor allem zur Hebung des Luxus beitrug, war das Anwachsen der Städte in dieser Epoche. Sie stellten sich als dritte Macht neben die Kirche und neben die weltliche Macht von Kaiser, Fürsten und Adel. Durch ihre politischen Verbindungen erstarkend, durch den Handel zur See und zu Lande reich geworden, erblickten sie in einem reicheren Leben, als es die Ritter bisher geführt hatten, und sie hoben Adel und Fürsten zu gleichem Leben empor. Aber ihr Reichthum, obwohl damals noch im Anfang der Epoche in den Händen der Patrizier ruhend, kam auch der Industrie zu gute; ihre Bedürfnisse hoben das Handwerk, das sich in Zünften zusammenschloß und Arbeit und Arbeitsbedingungen regelte und den Stand in Meister, Gesellen und Lehrling gliederte. Es konnte nur in die Zunft eintreten, wer den Lehrgang durchgemacht hatte, wer sich als Geselle leistungsfähig und als Meister des Handwerks durch sein Meisterstück bewiesen hatte.

Das Handwerk in den geschlossenen Zünften nahm der Geistlichkeit fast die gesamte Kunstarbeit ab. Was der Klosterkunst blieb, waren die Bücher, das Schreiben des Textes, das Illustriren und das Illuminieren der Manuskripte, allenfalls auch der Einband derselben. So ziemlich alles andere ging nach und nach an das Handwerk, in die Hände der Laien über. Vom Handwerk hatte sich der Künstler noch nicht getrennt, vielmehr war er in die Zunft mit eingeschlossen und der Maler, der „Schilberer“, d. i. zunächst der Schildbemaler, selbst mit anderen Gewerben verbunden, mit denen kaum Gemeinsamkeit denkbar ist. Das Handwerk besorgte also gleicherweise die Kunst wie die gewöhnlichen Gegenstände des Gebrauchs. Es ruhte in dieser Verbindung die Sicherheit für seine Höhe und Bedeutung. Andererseits arbeitete es nicht selbstlos wie ehemals der Klosterkünstler. Für diesen hatte es Zeit und Gewinn nicht gegeben; er hatte mit aller Ruhe und Geduld, mit Hingebung und wahrer Liebe an der Kunst seine Arbeit gemacht und machen können. Dem Handwerker aus den Zünften, dem Laienkünstler war Gewinn das Ziel; je weniger Zeit er brauchte, um so mehr Gewinn; er arbeitete um Lohn, und wenn auch der ehrsame Meister noch Liebe an seiner Arbeit hatte, so war es doch nur natürlich, daß sie in zweiter Linie stand.

Auf diese Weise hätte die Arbeit in ihrem Werte heruntergehen müssen, wenn es nicht ein doppeltes Korrektiv dagegen gegeben hätte. Das eine war die Sorge der Obrigkeit in den Städten, daß niemand in dem, was er bestellte oder kaufte, geschädigt oder betrogen werde. Es wurde daher nicht bloß der Feingehalt des Silbers bestimmt, unter welchem niemand arbeiten durfte, sondern auch eine Behörde von alten Meistern eingesetzt, welche in den Werkstätten herumzugehen und die Arbeit zu untersuchen hatten. Fanden sie das Silber unterlötig oder die Arbeit schlecht, so hatten sie das Recht und die Pflicht, dieselbe sofort zu zerbrechen und zu zerbrechen.

Das zweite Korrektiv bestand in der Steigerung der Anforderungen, wie sie der erhöhte Luxus, der vermehrte Reichtum, die mit denselben erwachsende Kenntnis und Übung hervorriefen. Man verlangte mehr, lernte und leistete darum auch mehr. Indem der Geschmack der gotischen Kunstperiode sich von den idealeren Gestalten und von den Phantasiebildungen der romanischen Epoche der Naturnachbildung zuwendet, so auf dem Gebiete des Ornaments wie der Figuren, nimmt er an zeichnender und darstellender Kraft zu, verliert aber auch den Sinn für das Edle, Schöne und Sanfte in Linie und Gestalt. Die Gestalten der Kunst — und dies gilt auch von den figürlichen Schöpfungen der Kleinkünste — werden richtiger, aber auch unschöner, gewöhnlicher in der formellen Erscheinung, wie eben das Leben den ersten Besten zum Vorbild darbietet.

Dieser Naturnachbildung tritt für die Gestaltung des Gerätes ein anderes Moment zur Seite, welches ebenfalls von schöpferischer Phantasie sich weiter entfernt. Das ist die Konstruktion. Die berechnende, messende, wie eine mathematische Aufgabe lösende Art der gotischen Architektur geht auf alles Gerät über, welches nur aus der Konstruktion sich schaffen läßt, und setzt die starren Formen der Baukunst an die Stelle freier Bildungen. Was im großen, in mächtigen Steinmassen ausgeführt, eine gewaltige Wirkung übt, verliert dieselbe im kleinen und sinkt herab zu steifer, schematischer Nüchternheit. Das ist der Charakter vieler Schöpfungen des Handwerks in der Epoche des gotischen Stils. Gerade Linien lösen die geschwungenen ab, eckige, kantige, spitzige Formen die gerundeten.

Trotzdem aber der gotische Geschmack einerseits durch Naturnachbildung, anderseits durch nüchterne Konstruktion sich kennzeichnet, verschließt er sich nicht einem dritten Elemente, das wohl traditionell aus der Phantastik des romanischen Stils hervorgeht, aber mehr barock als phantasievoll ist. Der romanische Stil verwendete in seiner Ornamentik gewisse Tiergestalten, Vögel, Drachen, Schlangen und andere mehr fabelhafte Gebilde, deren Extremitäten er in die Länge zog und in einem anmutigen Spiel mit geschwungenen Linien durcheinander schlang. Auch die Gotik verschmäht solche fabelhafte Tiergebilde nicht, aber der Sinn, in welchem sie dieselben verwendet, ist mehr der einer bizarren Laune, des Humors und der Satire, der Ver-spottung gewisser Klassen, z. B. der Mönche. Auf Linienführung, auf Schönheit und dergleichen kommt es gar nicht dabei an. Nicht das Wie der Darstellung steht in Frage, sondern das Was, und dieses ist nach Art der Zeit oftmals von höchster Verbeeth und Noheit. An und in den Kirchen setzt bekanntlich die Kunst der Zeit in dieser Art das Gemeinste neben das Heiligste und Ehrwürdigste, und nicht anders macht es die Kunstindustrie, welche insbesondere in der Verzierung des Mobiliars von diesem barocken Elemente Gebrauch macht.

Bei diesen Eigenschaften tragen die Schöpfungen der gotischen Stilepoche auf dem Gebiete der Kunstindustrie einen sehr gleichmäßigen Charakter, der die Zeit ihrer Entstehung leicht bestimmen läßt. Anderseits fehlt ihnen ganz entsprechend der individuelle Zug, sozusagen die Handschrift des Künstlers, welche auf einen bestimmten Meister hinweist. Auch ist es sehr selten, daß die Meister sich genannt haben, daher wir in diesem Abschnitt wohl viel von den Gegenständen und ihrer Art, wenig aber von ihren Verfertignern zu berichten haben. Zwar lassen sich aus

städtischen Urkunden viele Namen von Handwerkern, auch von Kunsthandwerkern herausziehen, aber sie sind bedeutungslos, denn den Namen fehlen die Werke und den erhaltenen Beispielen fehlen wieder die Namen.

Seit dem fünfzehnten Jahrhundert wird es zwar in deutschen Städten üblich, was die Goldschmiedekunst betrifft, in die fertigen Arbeiten gewisse Merkzeichen und Stempel einzuschlagen, mit denen zuerst der Meister, dann auch der Ort der Herkunft und endlich die richtige Beschau bezeichnet werden sollte. So wurde in Wismar, das mit seinen verbündeten Städten Lübeck, Hamburg, Lüneburg in Bezug auf Münzen und Edelmetalle die gleichen Bestimmungen zu haben pflegte, schon im Jahre 1439 festgesetzt, daß jeder Meister sein besonderes Merkzeichen seiner Arbeit einprägen solle, und 1463 wurde hinzugefügt, daß neben die Marke des Verfertigers auch ein städtischer Stempel durch die Ältermeister eingeschlagen werden solle. Die Sitte wird allgemein, wenn auch nur mit Unregelmäßigkeit durchgeführt. Hierin liegt nun wohl ein Mittel, Ort und Meister eines Werkes zu bestimmen, aber die Wissenschaft von diesen Marken, die Forschung nach ihrer Bedeutung ruht noch so in den Anfängen, daß von ihr noch wenig Nutzen gezogen werden kann, zumal für die gotische Epoche. Die Zeichen werden wohl gesammelt und publiziert, allein wen und was sie bedeuten, wird noch lange eine Sache der Forschung bleiben. Nur Stadtwappen belehren uns wenigstens über den Ort der Herkunft. Dies gilt aber eben nur von der Goldschmiedekunst, was jedoch alle anderen Zweige der Kunstindustrie betrifft, so bleiben wir über Ort und Meister im Dunkeln, wenn wir nicht meistens annehmen wollen, daß der Ort, wo wir einen Gegenstand von Bedeutung finden, auch der seiner Entstehung ist.

Im Anfang dieser Epoche, im dreizehnten Jahrhundert, ist es wohl noch die Geistlichkeit, welche als Förderer der Kunstindustrie in erster Linie steht, später läßt sie die Ehre den Königen und Fürsten. Zwar ihre Rolle ist, wie schon angegeben, eine beschränktere; sie arbeitet nicht mehr, sondern bestellt. Aber dasjenige, was sie braucht für die Kirche, ist an Zahl und Mannigfaltigkeit der Dinge nicht geringer als in der romanischen und vorromanischen Periode. In der Art aber, auch im künstlerischen Werte hat es sich mehrfach geändert. Nehmen wir wiederum zuerst die Goldschmiedekunst.

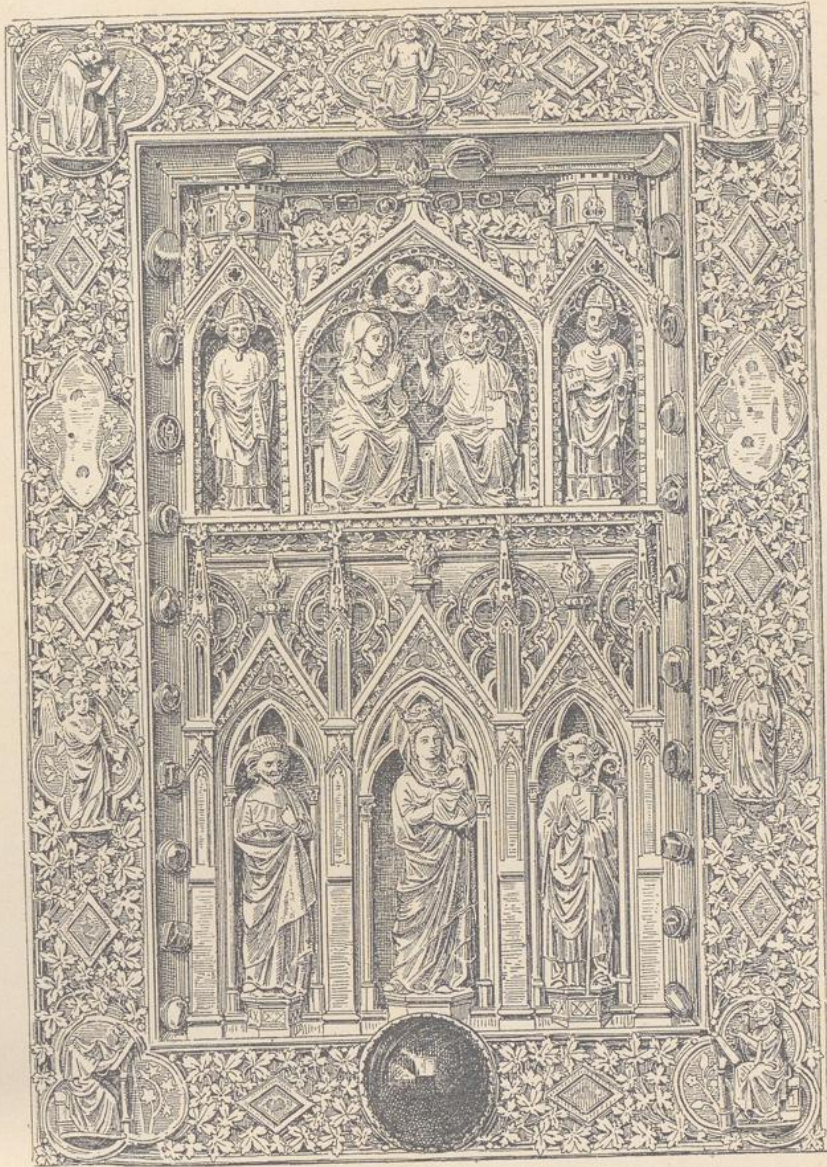
Es gelang der gotischen Kunstperiode nicht, so großartige und glänzende Werke zu schaffen wie die Reliquienschreine des Niederrheins. Keinerlei Werke der gotischen Goldschmiedekunst für die Kirche, soweit unsere Kenntnis reicht, können sich mit dem Schrein der heiligen drei Könige in Köln, mit dem Schrein der Jungfrau Maria und dem Schrein des großen Karl in Aachen an reicher Arbeit und prachtvoller Wirkung messen, aber diese Werke waren von unedlem Metall, und die neue Zeit wollte lieber edles Metall und minder großartige Gestaltung. Mehr als früher wurden daher die Geräte und Gefäße der Kirche aus Gold oder vergoldetem Silber verlangt, und Kupfer, Bronze, Messing, wenn es nicht die Armut des Ortes gebot, wurden für den Dienst der Kirche verschmäht. Die Folge aber war, daß man so große Reliquienschreine überhaupt nicht mehr machte, da der Reichtum der Kirche doch nicht genügte, die ganzen Gebäude aus Gold oder Silber herzustellen, und wenn man ihrer bedurfte, machte man sie aus Holz und vergoldete dasselbe über und über.

Hiermit im Zusammenhang steht eine Veränderung in der Geschichte und Anwendung des Emails. Die Reliquienschreine der romanischen Kunstperiode und viele andere Gegenstände kirchlichen Gebrauchs hatten ihren schönsten Schmuck im Grubenschmelz gefunden. Diese Art des Emails aber hatte dicke Platten von Kupfer oder Bronze, in welche die Tiefen eingegraben waren, zur Voraussetzung. Da nun Bronze und Kupfer für solche Arbeiten in Mißachtung gerieten, mußte mit ihnen auch das Grubenemail gleicherweise der Vernachlässigung anheimfallen. Es fristet wohl noch sein Dasein bis in das vierzehnte Jahrhundert hinein, aber mit immer seltener werdenden Arbeiten. Eine der letzten dürfte das kelchartig gestaltete Ciborium im Stifte Klostersneuburg bei Wien sein, das in gotischer Gestaltung und gotisch architektonischer Einfassung auf seinen Flächen eine Reihe emaillierter Darstellungen von Grubenschmelz enthält. Es sind Arbeiten von großer Feinheit und Schönheit, nur in Rot und Blau nach Art der Tafeln des Verduner Altars in demselben Stifte, und wahrscheinlich von denselben Händen angefertigt, welche, wie im vorigen Abschnitt erzählt, die Ergänzungstafeln jenes Altares gemacht haben.

Wie aber mit dem Übergange vom unedlen zum edlen Metall das Grubenschmelz außer Übung kam, so trat aus der gleichen Ursache eine andere Art des Emails an die Stelle. Diese neue Art ist nicht deutscher Erfindung, auch nicht von so bevorzugter deutscher Anwendung wie das Grubenschmelz vom Niederrhein, das mit vollem Recht als deutsche Art in Anspruch zu nehmen ist. Diese neue, für Silber wie für Gold anwendbare Art ist in Italien entstanden und auch dort am meisten und am großartigsten geübt. Die ersten Nachrichten darüber stammen aus der zweiten Hälfte oder dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts, also gerade aus einer Zeit, da das Grubenschmelz schon im Untergehen begriffen war.

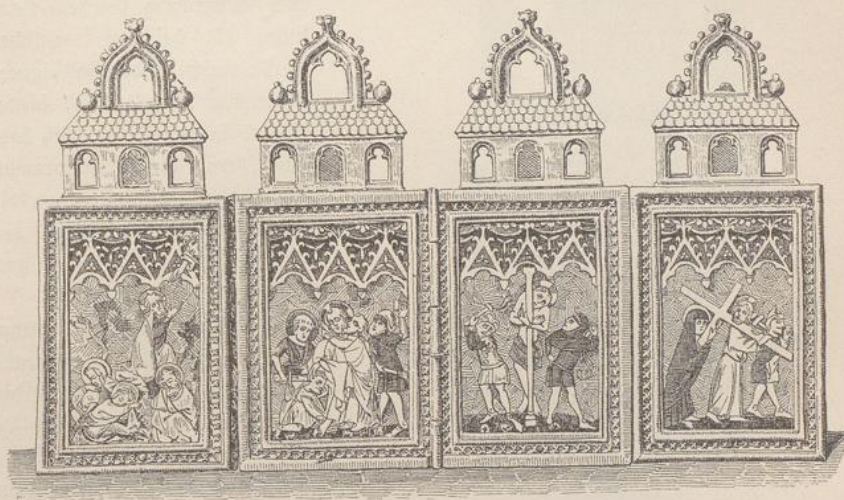
Diese neue Art, gewöhnlich genannt: „translucides Email auf Silbergrund“ oder Email de basse taille, was man treffend mit Tiefschnittschmelz wiedergeben könnte, findet, wie schon jener erste Name besagt, seine vorzugsweise Anwendung auf Silberplatten. Auf die Silberplatte, welche wenigstens die Stärke von einigen Millimetern haben muß, wird das Bild so eingeschnitten, daß es die ganze Fläche bedeckt und in derselben liegt wie ein leichtes Relief, dessen höchste Punkte nicht ganz die Höhe des stehen gebliebenen Randes der Platte erreichen. Über dieses Relief wird nun je nach den beabsichtigten Farben des Bildes das translucide Email aufgetragen und im Feuer zum Schmelzen gebracht. Durch den Rand geschützt, bildet sich eine ebene Fläche, eine Emailsicht, dicker in den Tiefen des Reliefs, dünner auf seinen Höhen. Je nachdem nun das Email dicker oder dünner, erscheint es dunkler oder lichter und bildet vermöge des durchscheinenden Silberglanzes Höhen und Tiefen. Das Resultat ist also ein vollkommen modelliertes und gefärbtes, glänzend funkelnendes Miniaturgemälde. Auf Goldgrund ist es nicht anders, nur daß der Gesamtton ein goldiger, nicht silberner ist.

Wie die Erfindung dieser überaus feinen und zarten Technik Italien gebührt, so hat Italien während des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts auch die meisten und schönsten Werke darin geschaffen. Aber auch Deutschland hat sich die Kunst nicht entgehen lassen, und die deutsche Goldschmiedekunst hat vielfach Anwendung davon gemacht. Die Art der Technik hat es freilich nicht zugelassen, große



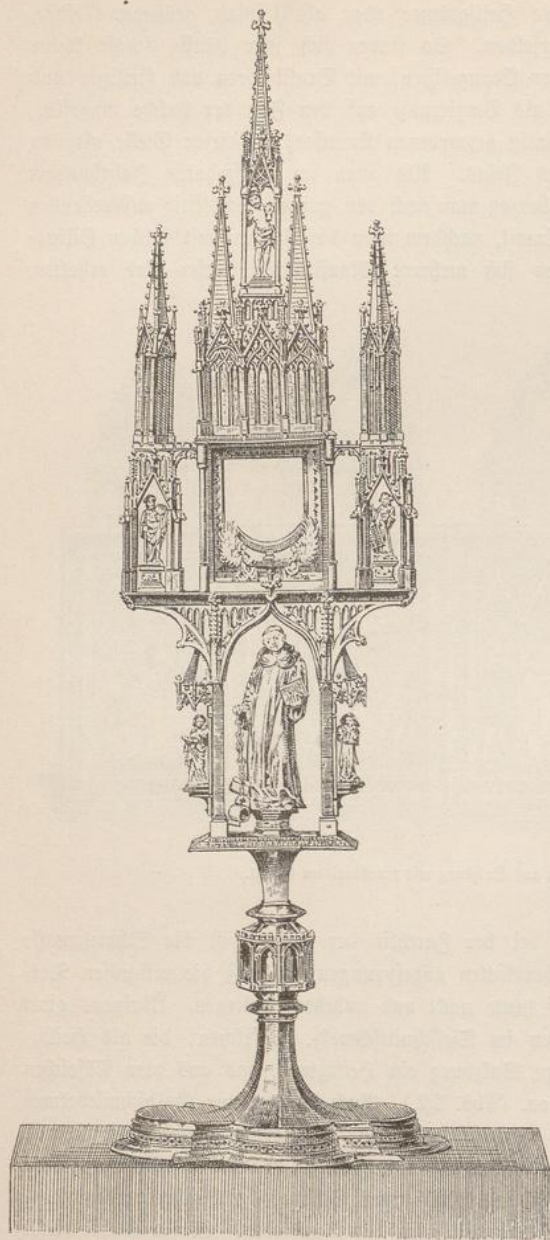
Kuftafel, aus St. Paul in Kärnthen. Silber, vergoldet.

Platten in derselben herzustellen, wie es das Grubenschmelz auf Kupfertafeln ermöglichte. Daher dienen diese kleinen mit durchsichtigem Tieffschmelz überdeckten Silberplatten meist nur für kleine Heiligtümer oder als Einsatz größerer Gefäße, oder schmücken einzelne Teile derselben. So finden sich sehr häufig solche kleine runde Platten mit den Zeichen der Evangelisten, mit Brustbildern von Heiligen und anderen Motiven religiöser Art als Verzierung auf den Fuß der Kelche eingesetzt, oder sie zieren die Flächen des kantig gewordenen Knaufes, an dieser Stelle oft nur mit den Buchstaben des Namens Jesus. Als man im fünfzehnten Jahrhundert kühner in dieser Technik wurde, überzog man auch den ganzen sechsseitig aufstrebenden Fuß der Monstranze mit diesem Email, nachdem man die Flächen mit solchen Silberplatten bedeckt hatte. Es haben sich mehrere Monstranzen dieser Art erhalten,



22. Heiligtum aus Salzburg mit translucidem Email.

z. B. in Klosterneuburg, allein bei der Bartheit der Technik ist die Schmelzmasse meistens von den gebogenen Silberplatten abgesprungen, so daß die religiösen Darstellungen in ihrem leichten Relief heute nackt und unbedeckt daliegen. Übrigens giebt es auch mehr selbständige Arbeiten im Tiefschnittschmelz, Täfelchen, die als Heiligtümer dienen, so im Domschatz zu Salzburg ein Heiligtum, das aus vier Täfelchen besteht wie ein doppeltes Diptichon. (Abb. 22.) Auch die profane Goldschmiedekunst hat von dieser Technik Gebrauch gemacht, teils zur Verzierung einzelner Teile und Ornamente, wie z. B. am sogenannten Corvinusbecher in Wiener Neustadt vom Jahre 1462, oder an den Schalen des Lüneburger Schazes im Kunstgewerbemuseum in Berlin, teils auch hat sie kleinere Gefäße ganz damit umgeben. Einige Becher dieser Art, die in den kaiserlichen Sammlungen zu Wien sich erhalten haben, zeigen aber ebenfalls die Bartheit, das Heikle des Verfahrens. Bei diesen Gegenständen tritt das translucide Email in Verbindung mit opaken Farben, wovon weiter unten die Rede sein wird.



23. Monstranz aus Tarasway.
(14. Jahrhundert.)

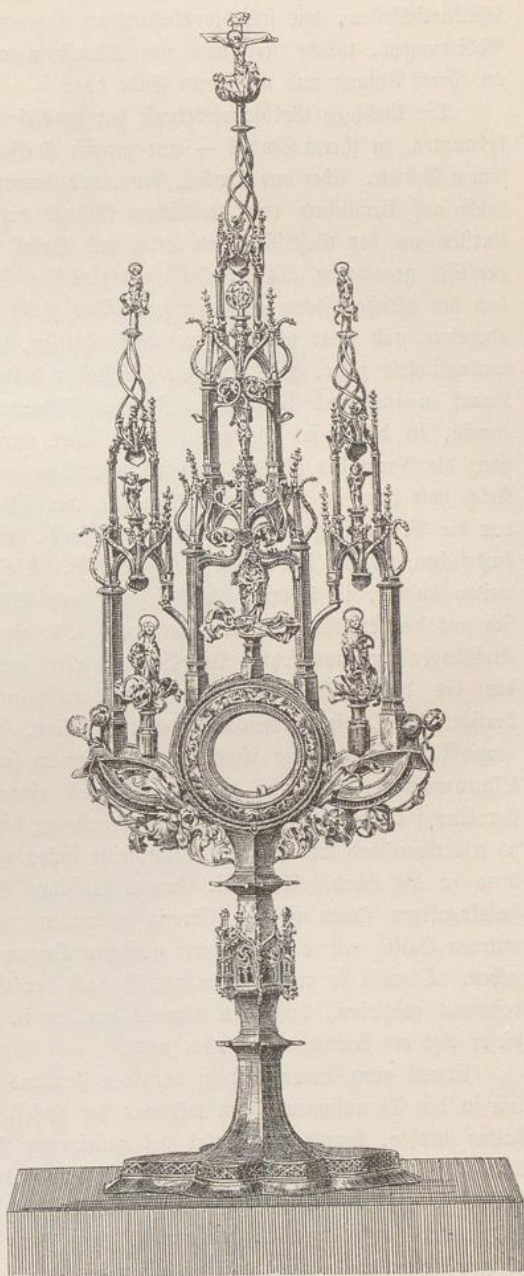
Im ganzen hielt sich die deutsche Goldschmiedekunst aber weniger an farbigen Schmuck als an den plastischen, wofür die reiche Kunsttafel aus St. Paul in Kärnten ein schönes Beispiel des vierzehnten Jahrhunderts bietet. Sie stammt aus St. Blasien im Schwarzwald und läßt auch ein wenig in ihrer Art französische Nachbarschaft erkennen. Das plastische Element findet mehr noch Anwendung bei dem kirchlichen als bei dem weltlichen Gerät, welche beide ihre eigenen getrennten Wege gehen, insbesondere in dem Sinne, daß dasjenige, was die Kirche braucht, sich strenger und starrer an die Bildungen der Architektur anschließt und erst langsam und teilweise sich frei macht.

In dieser Beziehung ist von schärfster Charakteristik ein neues Kirchengesäß, welches erst die Epoche des gotischen Stils in Aufnahme brachte, die Monstranz oder das Ostensorium, ein Gerät zum Zeigen des Allerheiligsten oder einer Reliquie, so daß das Ostensorium auch als Reliquiarium zu dienen hatte. Die Monstranz baut sich empor auf einem hohen, sechsseitig oder ähnlich gestalteten Fuß mit Ständer und Knauf, wie der Durchschnitt einer dreischiffigen oder fünfchiffigen gotischen Kirche, und entwickelt nach oben in schlankster Form und lustig durchbrochener Gestaltung eine oder drei Türme. In der Mitte, im Mittelschiff sozusagen, wenn wir den Vergleich mit der Kirche

weiter führen wollen, steht meistens in einem Glaszylinder eine halbmondförmige Scheibe (lunula) zur Aufnahme der Hostie; oder es befindet sich an ihrer Stelle die Reliquie. Zu den Seiten, in den Öffnungen oder auf Postamenten unter den Türmen oder Baldachinen oder Fialen stehen meistens kleine Heiligenfiguren, oft von bemerkenswerter Schönheit.

Im Anfang nun, da diese Monstranzen entstehen, im vierzehnten Jahrhundert, sind sie im Aufbau wie in allem Detail völlig wie eine gotische Architektur; was nur diese an Charakteristik besitzt, ist alles im kleinen an der Monstranz nachgebildet: Pfeiler und Spitzbögen, Maßwerk und Wasserschrägen und Streben, Fialen und Giebel mit Krabben und Kreuzblumen — kurzum die Monstranz ist ein Gebäude im kleinen, wie von Stein. (Abb. 23.) Allmählich aber erinnert sich die Goldschmiedekunst, daß sie mit ihrem Material doch eine größere Freiheit besitzt als die Architektur mit ihrem Stein, daß es nicht ihre Art ist, das Silber in Ecken, Kanten, gradlinige Stäbe, flache glatte Seiten auszuziehen, sondern daß sie das Metall vermöge seiner Zähigkeit nach Belieben runden, biegen, schwingen und schweißen kann. Von dem an kann man verfolgen, wie die Monstranz ihren Aufbau bewahrt, aber in der Bildung des Details sich von der Architektur freimacht. (Abb. 24.) Sie umgiebt sich mit gebogenem Laub, sie rundet das Stabwerk, schwingt

v. Falke, Kunstgewerbe.



24. Monstranz aus Ugram.
(15. Jahrhundert.)

es, dreht und windet es umeinander und gefällt sich in solchen Freiheiten und Willkürlichkeiten, wie sich die Architektur nimmer gestatten dürfte noch könnte. Die Abbildungen, welche wir von zwei Monstranzen geben, stellen uns diese Bewegung an ihrem Anfang und an ihrem Ende dar.

Die kirchliche Goldschmiedekunst hat in dieser Weise — wir wollen nicht gerade behaupten, zu ihrem Vorteil — eine gewisse Freiheit gezeigt, ähnlich wie die auf profanem Gebiete. Aber nur ähnlich, denn, wie bereits angedeutet, geht die Goldschmiedekunst auf kirchlichem und weltlichem Gebiete verschiedene Wege. Dies läßt sich am klarsten an der Geschichte von Kelch und Pokal nachweisen. Beide Gefäße, welche, praktisch genommen, als Trinktgefäße die gleiche Bestimmung haben, sind ursprünglich von der gleichen Form ausgegangen. Der Kelch hat die weltliche Form des Pokals adoptiert, und zwar mit den drei Bestandteilen, wie sie noch der Tassilokelch in Ursprünglichkeit zeigt, mit dem die Flüssigkeit haltenden Bauch, der *cuppa*, mit dem Knauf (*nodus*) und dem Fuß. In den Bilderhandschriften der romanischen Kunst-epoche, in denen sich Gastmähler nicht selten dargestellt finden, hat der Pokal noch ganz die Form des gleichzeitigen Kelches. Von dem an beginnt ein Unterschied. Der Kelch hält starr an jener Dreiteilung fest, nur bildet der Knauf nicht mehr unmittelbar die Verbindung zwischen Bauch und Fuß, sondern es schiebt sich ein Ständer dazwischen, welcher das ganze Gefäß erhöht. Diese Grundform bleibt; was sich nun weiter ändert, ist Detail nach Geschmack und Stil der Zeit. Der Fuß verwandelt sich aus der Kreisform in den Sechspatz, d. h. eine Form, die sich aus sechs gleichen Kreisbogen zusammensetzt. Der Ständer wird entsprechend sechskantig. Der Knauf, der bis dahin flache Kugelform hatte, erscheint zunächst wie zwei runde, dann kantige Stäbe, die durcheinander geschoben sind. Dann wird auch er sechseckig und umgibt sich in reicherer Ausbildung mit einem solchen Kranze von gotischem Architekturornament, daß man ihn dem Modell einer Kapelle vergleichen möchte. Da der Knauf bestimmt ist, zur festen Handhabe zu dienen, so ist er damit diesem Zweck so widersprechend wie möglich, denn seine Ecken und Kanten legen sich scharf schneidend in die Hand. Auch die *Cuppa* hat ihre Veränderungen erhalten. Aus der halbkugeligen Form ist sie eiförmig geworden und hat sich gleicherweise in ihrer unteren Hälfte mit einem Kranze gotischen Ornamentes in scharfkantigem Relief umgeben. Obwohl so reicher gestaltet, ist doch der Charakter des Kelches so starr und bestimmt geblieben, daß man niemals darüber in Zweifel sein kann, ob ein Gefäß dieser Art der Kirche gehört oder nicht.

Etwas ganz anderes ist in derselben Zeit aus dem Pokal geworden, schon äußerlich in den Dimensionen; denn während der Priesterkelch seine bescheidene Größe erhalten mußte, konnte der Pokal bei gesteigerter Trinklust ins Ungemessene wachsen. Und so ist es auch geschehen; die letzten Jahrzehnte der Gotik haben silberne Trinktgefäße von erstaunlicher Größe uns hinterlassen. Aber auch Form und Verzierung sind anders und eigenartig geworden. Die Form hat zunächst den Knauf zur unnötigen Nebensache gemacht, ihn entweder ganz abgelegt oder, wie nur zur Erinnerung, einen durchbrochenen Kranz laubigen Ornamentes an seine Stelle gesetzt. Dafür ist der Fuß mit dem Ständer hoch und schlank emporgestiegen, ohne noch eine so reiche und zierliche Gliederung zu entwickeln, wie sie im Zeitalter der Renaissance üblich



Gotischer Pokal. 15. Jahrhundert (Sammlung Rothschild in Frankfurt).

wurde. Gleicherweise, der schlanken Tendenz entsprechend, zog sich auch der Bauch des Gefäßes in die Höhe und sein Kontur schweifte sich schon, wobei sich der Lippenrand auswärts wendete, und während der Kelch mit der flachen Patene zugedeckt wurde, erhielt der Pokal einen aufstrebenden, reich verzierten Deckel. So die Grundform, die allerdings im fünfzehnten Jahrhundert viele Varianten und Nebenformen hatte.

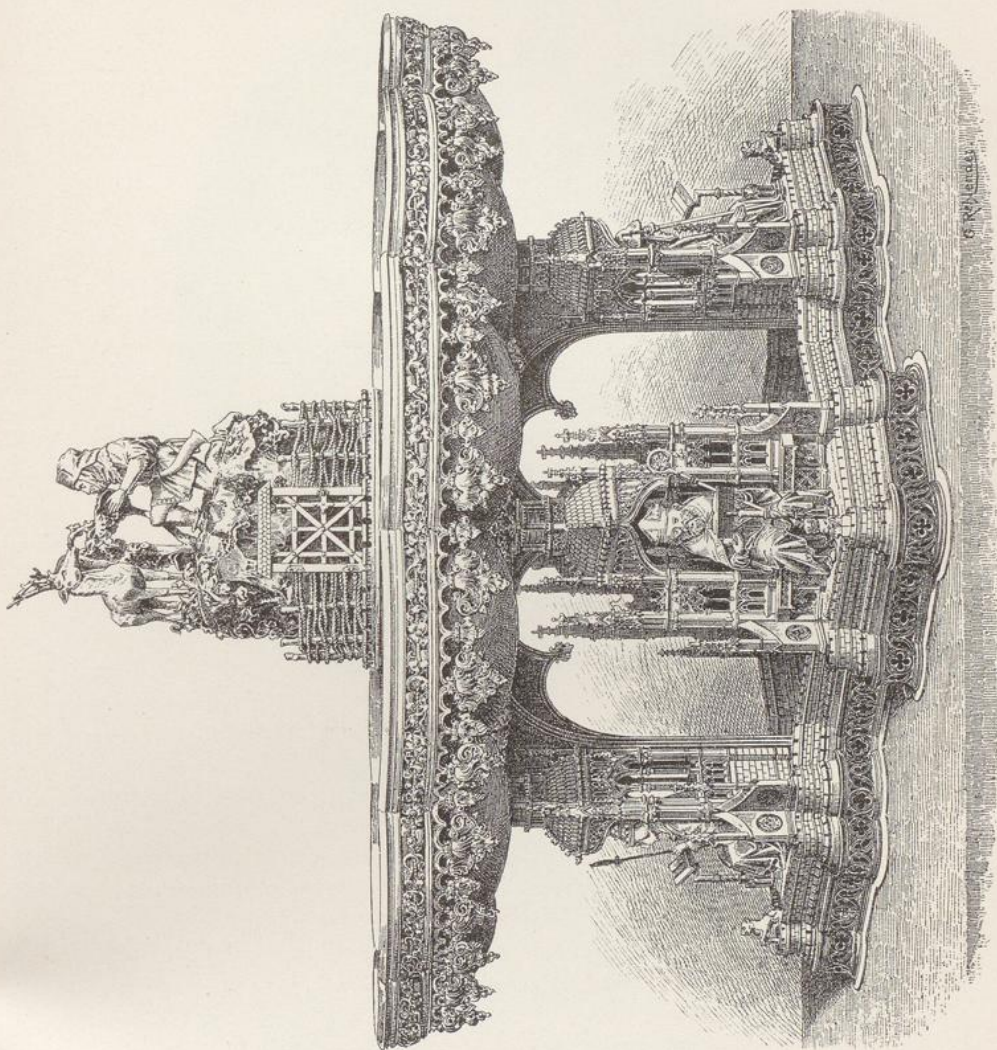
Eigentümlicher noch zeigt sich das Detail der Ausbildung und der Verzierung. Das weltliche Trinkgefäß verschmäh't, wie es scheint, wohl nicht, wie wir noch sehen werden, Gebilde der Baukunst, aber fast völlig das steife und kantige architektonische Ornament, das Maßwerk, welches für die kirchliche Goldschmiedekunst so bezeichnend ist. Es sucht seine Verzierung sofort in dem freieren Laub, Blumen- und Rankenwerk, allerdings in der Weise, wie es auch sonst der gotische Stil ausgebildet hat. Schwerere stilisierte Kränze werden gegossen, leichteres Blatt- und Blumenwerk aus Silberblech gebogen, zuweilen mehr naturalistisch, zuweilen mehr stilvoll nach der Art der Zeit. Durchgängig ist alles vergolbet, häufig auch mit Email verziert. Dies giebt dem Gefäß sofort einen leichteren, lustigeren, mehr weltlichen Charakter. Es kommt aber noch etwas hinzu, was ganz spezifisch weltlicher Natur ist.

Ganz im Gegensatz gegen die Cuppa des Kelches, deren Rundung immer glatt und eben bleibt, werden an dem Pokal von innen heraus einzelne Teile in regelmäßiger Anordnung herausgetrieben, die von außen als „Buckel“ erscheinen, von innen als gerundete Vertiefungen. Sie sitzen von außen gesehen gleichmäßig halbkugelig nebeneinander oder haben längliche Birnenform, deren spitze Ausläufer auch schräg um das Gefäß sich herumwinden. Das giebt dem Pokal, von außen betrachtet, ein reicheres Ansehen; der Hauptreiz liegt aber im Innern, denn in diesen blanken goldenen oder vergoldeten Vertiefungen treiben die Lichter und Reflexe ein tausendfaches Spiel, zumal dann, wenn das Gefäß mit funkelndem Weine gefüllt ist. Und so kann man wohl sagen, daß diese Verzierung eine spezifisch weltliche ist, geschaffen das Vergnügen des Trinkers zu erhöhen. Daß sie entstehen konnte, war eine Folge der Geschicklichkeit, welche das Handwerk im Schlagen und Treiben des Metalls gewonnen hatte. Außerst beliebt im fünfzehnten Jahrhundert, ihrer Entstehung und Ausbildung nach völlig noch der Epoche des gotischen Stils angehörig, ging sie doch in das sechzehnte Jahrhundert, in die Renaissance hinüber, aus welcher Zeit die Beispiele zahlreich sind. Aber auch das fünfzehnte Jahrhundert, zumal von seinem Schlusse, hat noch viele derartige Arbeiten uns hinterlassen. Eine ganze Reihe findet sich in der Kunstsammlung des (nun verstorbenen) Freiherrn Karl von Rothschild, andere im Germanischen Museum; von dem Silberschatze des Lüneburger Rathauses, der nun zu Berlin eine Zierde des Kunstgewerbe-Museums bildet, tragen viele Arbeiten diesen ornamentalen Charakter. Es sind darunter auch Schalen der gleichen Art, davon wir eine abgebildet haben. (Abb. 25.)

Aber so bedeutungsvoll diese Verzierungsarten der gotischen Kunstperiode in der Goldschmiedekunst sind, einerseits das freie Pflanzenornament, andererseits die gebuckelte (auch „knorrechte“) Arbeit, so erschöpfen sie doch nicht den Umfang ihrer Ornamentik, so wenig wie die geschilderte Form des Pokals die alleinige ist. Was diese letztere, die Form, betrifft, so gehen, wie schon angedeutet, zahlreiche Varianten nebenher, so insbesondere eine schlanke, auf drei Füße gestellte und mit einem Deckel

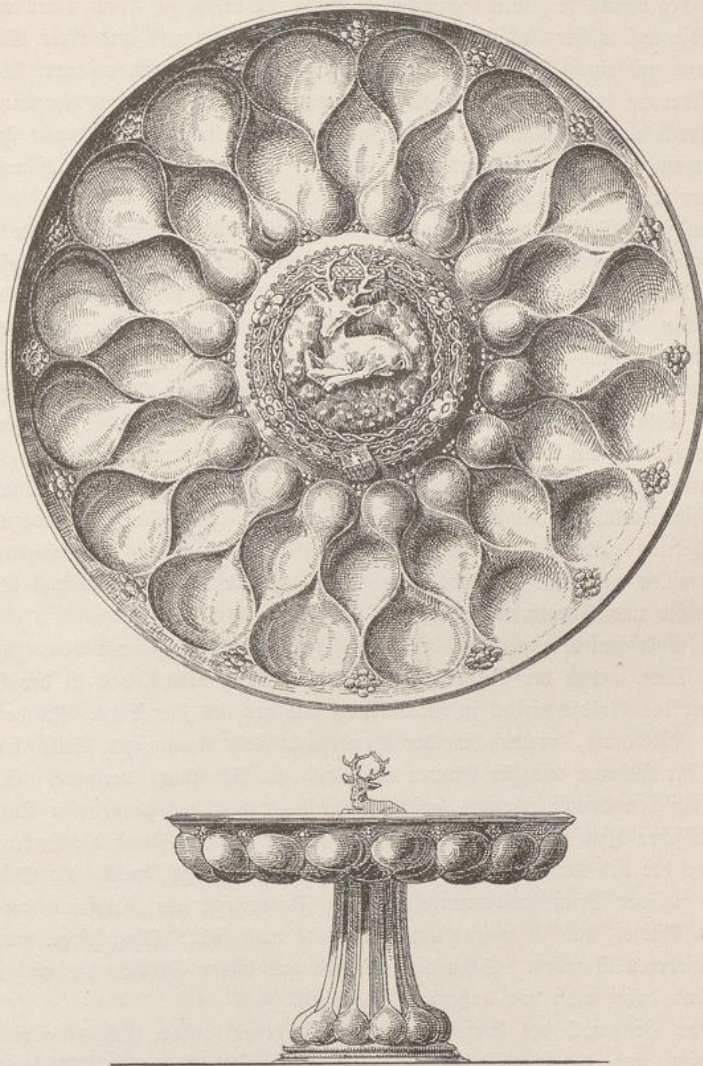
versehene Becherform, die ringsum mit Laubfränzen, mit Email, auch wohl schon mit graviertem Ornament versehen ist. Eine andere Form ist der Doppelbecher, zwei gleiche aufeinander gesetzte Becher, von denen beide, wie man sie nimmt, sowohl als Trinkgefäß wie als Deckel dienen. Sehr beliebt war auch die Form eines Schiffes, das, aus Silber getrieben, mit Masten, Tauen, Segeln, sowie mit Mannschaft reich ausgestattet, eine besondere Zierde der Tafel bildete. Es diente aber nicht allein als Trinkgefäß, sowie auch als Behälter für mancherlei Speisen, die darin serviert wurden, sondern überhaupt als festlicher Schmuck. Die Schatzkammern waren reich daran, insbesondere diejenige Karls des Kühnen von Burgund, bei dessen Hochzeitmahl dreißig solche aus Silber gearbeitete Schiffe vorgeführt wurden, mit Türmen und sonstigem phantastischen Beiwerk ausgestattet, von einer Größe, die sieben Schuh in der Länge hatte.

Hiermit haben wir ein weiteres Element ornamentaler Gestaltung berührt, welches für die Goldschmiedekunst des fünfzehnten Jahrhunderts von besonderer Bedeutung gewesen, die Phantastik. Der gotische Geschmack gab wenig auf elegante Form, auf eine feine, wohl gegliederte, in den Verhältnissen abgewogene Bildung der Konturen, wie das eine Haupteigenschaft der Kunst im folgenden Jahrhundert wurde. Er liebte eine reiche Arbeit, daneben aber kam das Was der Darstellung mehr in Frage als das Wie. Und wie diese Epoche am Ausgange des Mittelalters, da altes und neues sich kreuzten, neues nach Werden rang, während das Alte entartete, wie diese Zeit in so manchen Erscheinungen, zumal in dem Kostüm der Menschen, das Bizarre, Seltsame, Absonderliche liebte, so brachte sie solchen Geschmack auch in der Goldschmiedekunst vielfach zum Ausdruck. Sie formte wunderliche Tier- und Menschengebilde — schon eine traditionelle Liebhaberei — und brachte sie nun auch in die Werke des Goldschmieds. Dieselben dienten als Fußgestelle der Gefäße, als Henkel, oder zierten die Spitzen der Deckel, oder stellten auch selber Gefäße vor. Statt der Einzelfiguren wurden auch ganze Gruppen oder Szenerien genommen und im Hochrelief ornamental verwertet. Wilde Männer im Kampfe mit ihresgleichen oder mit Ungeheuern, Ritter und Damen zu Pferde, allegorische Figuren und Gruppen, auch wohl solche von sehr anzüglichen oder derben Gegenständen, wie sie die Sitte dieser Zeit, welche Fürsten durch nackte Frauen empfangen und begrüßen ließ, wohl vertragen konnte. In dieser Richtung wurde auch von der Architektur ein nicht seltener Gebrauch gemacht, nicht in der Art, daß die ornamentalen Motive des gotischen Baustils wieder ornamental verwendet wurden, sondern man nahm die ganzen Gebäude, ganze Burgen mit ihrem unregelmäßigen Aufbau, mit ihren malerischen Türmen und Erkeren und verwendete sie als Stützen, indem die Gefäße auf drei solcher Füße gestellt wurden, oder stellte sie als krönenden Schmuck auf die Gefäßdeckel. Erhöhte man nun noch diese Burgen durch felsigen Unterbau, umgab sie mit Bäumen und besetzte sie mit Verteidigern und ließ sie von Angreifern erstürmen, so kamen wohl höchst seltsame Gebilde heraus, bei denen insofern von Kunst keine Rede sein konnte, als an Form, Verhältnisse, Gliederung, Kontur auch gar nicht gedacht war. Das Ganze, in Silber gearbeitet, vergoldet, mit Email verziert, auch wohl mit Edelsteinen besetzt, mochte indessen immerhin eine prächtige Erscheinung machen, zumal wenn es in so stattlicher Größe ausgeführt war, daß es eines eigenen Tisches oder Gestelles bedurfte.



Gothischer Tafelaufsatz aus dem 15. Jahrhundert; Silber, vergoldet und emailliert.
Frankfurt a. M., Schatz des Freiherrn Karl von Rothschild.

Von dieser Art waren in Frankreich — die meisten Nachrichten stammen aus Frankreich und Burgund — besonders die Brunnen oder Fontänen beliebt, welche in allerlei Gestalt Wein hervorsprudelten. Man ging dann noch weiter auf diesem Wege,



25. Schale aus dem Lüneburger Rathauskuch.

indem man eine sehr ausgebildete Mechanik zu Hilfe rief und zur Unterhaltung der Gesellschaft allerlei automatische Spielereien schuf, Bäume mit singenden Vögeln, wandernde Tiere, feuerpeiende Ungeheuer, die sich während der Tafel produzierten. Hier hatte sicherlich die Mechanik größeren Anteil als die Kunst. Erhalten von dieser

Art, die man vorzugsweise aus den Schatzinventaren kennt, ist wenig oder gar nichts, zumal auf deutschem Boden. Von jener Verwertung der Burgenarchitektur geben einige Beispiele der Rothschild'schen Sammlung in Frankfurt eine gute Vorstellung, darunter auch ein Trinkhorn, welches auf einem hochgestellten Turmbau ruht. Ein anderer Gegenstand derselben Sammlung, ein Tafelaufsatz in Form einer mächtigen Schale, die auf solcher Architektur mit Heiligenfiguren ruht und aus ihrer Mitte eine Felsenmasse mit einem Hirsche auf dem Gipfel emporsteigen läßt, erinnert lebhaft an die Schilderung der „Brunner“. Seine überaus reiche Arbeit und Verzierung, die das Stilvolle und das Naturalistische unmittelbar nebeneinander setzt, macht ihn überhaupt zu einem der bedeutendsten und charakteristischsten Reste der Goldschmiedekunst aus dieser Epoche der spätesten Gotik.

Was sonst Tisch und Tafel an Arbeiten der Goldschmiedekunst brauchte — und es war mehr als heute, da es noch kein Porzellan gab und das irdene Geschirr zu roh und derb für feineren oder höfischen Gebrauch war — das folgte alles derselben künstlerischen Art, Teller und Schüsseln, Saucieren und Salzfüßer, Wasserkannen und Weinkannen und Becken und das kleinere Gerät der Messer und Löffel. Erhalten ist noch mancherlei, z. B. im Schatz des deutschen Ordens in Wien zwei große hochgestaltige Weinkannen von vergoldetem Silber mit Salamander- oder Drachenhenkeln und wilden behaarten Männern auf dem Deckel. Es ist aber nicht unsere Aufgabe, die Formen alle der Geräte wie der Gefäße zu beschreiben, sondern die Wandlungen der Goldschmiedekunst selber darzulegen in ihrem wechselnden Stil. Und dazu möchte das Mitgeteilte genügen. Ein Mehr in geschichtlicher Beziehung ist schon um des Raumes willen ausgeschlossen, auch würde uns dasselbe allzu sehr in das Reich der Vermutungen und Hypothesen führen.

Die Goldschmiedekunst hat aber neben Gefäß und Gerät noch eine zweite bedeutende Seite, welche der Besprechung und Darstellung bedarf, das ist der Schmuck, die Arbeit des Goldschmiedes in Verbindung mit der des Juweliers. In der Blütezeit des Rittertums, zugleich in der Kunstperiode des romanischen Stils hatte der Schmuck für Männer wie für Frauen auffallend an Bedeutung verloren. Einstmals in karolingischer Epoche überaus gesucht, wurde er von den vornehmen Damen der hohenstaufischen Zeit fast verschmäht: ein Reif oder Gebände hielt die Locken, kaum ein Ring, der sich um Hand oder Arm legte, eine Spange, welche die Seiten des Mantels auf der Brust zusammenheftete, ein Fingerring, ein Goldsaum am Kleide, selten ein Gürtel, das ist so ziemlich alles, was man sieht; Ohrgehänge trugen nur Frauen niederen Standes. Schmuckgegenstände aus dieser Epoche, die uns erhalten wären, sind daher auch von äußerster Seltenheit.

Dieser Geschmack des Einfachen und Bescheidenen ändert sich aber völlig mit dem Beginn und der Ausbildung der gotischen Kunstperiode. Wie Tisch und Tafel und Kredenzen sich mit Gerät von edlem Metall besetzen, wie die Schatzkammern sich mit kostbaren Arbeiten füllen, so wächst und steigert sich die Liebe zum Schmuck, und diese Liebe teilen die Männer mit den Frauen. Haarnadeln, Stirnreife, Diademe, Halsketten und anhängender Schmuck, Ohrgehänge, Armbänder und Fingerringe, Schmuck an den Kleidern, Gürtel zumal von besonderer Pracht — alles stellt sich wieder ein, wie man an den Kostümbildern leicht verfolgen kann. Um die Mitte und in der

zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts sieht man Stücker abgebildet, von Kopf zu Fuß, von ihrer buntgestalteten Haube bis zu den gespitzten, eleganten Schnabelschuhen so mit Schmuck versehen, die Finger und selbst den Daumen so mit Ringen überfüllt, daß sie wie Karikaturen erscheinen.

Die Goldschmiedekunst erhielt somit neue Aufgaben der feinsten Art, und wie bedeutungsvoll dieselben waren, mag man daraus ersehen, daß z. B. in Lübeck, Wismar, Lüneburg und anderen Städten, wenn der Geselle sein Meisterstück zu machen hatte, ihm dazu Ringe und Broschen vorgeschrieben waren. Sie wuchs auch damit in Feinheit der Arbeit, und mit ihr wuchs die Juwelierkunst, die Bearbeitung und Verwendung der Edelsteine, welche bis dahin auf ziemlich niederer Stufe gestanden und keinen Fortschritt gemacht hatte.

In der karolingischen und sächsischen Epoche hatten Edelsteine eine überaus reiche Verwendung am kirchlichen Gerät gefunden, und ihre Fassung war, wie wir gesehen haben, nach byzantinischem Muster oft sehr zierlich und kunstvoll gewesen. Kreuze, Reliquienkasten, Buchdeckel waren ganz mit ihnen überdeckt worden. Dem entsprach aber keineswegs die Bearbeitung der Steine selbst. Man schliß sie „mugelig“, d. i. rundlich, halbkugelig, oval, je nach ihrer Grundgestalt, verstand aber nicht sie zu facettieren und konnte somit nicht ihr Feuer und ihr Licht, die ihnen innewohnende Kraft, zur höchsten Wirkung bringen. Mit dem Diamanten wußte man gar nichts anzufangen, daher er denn auch in der Schätzung unter Rubin, Saphir und Smaragden stand. Er nahm erst die vierte Stelle ein. Erst als um das Jahr 1467 ein Goldschmied von Brügge, Louis de Berguen, den Diamanten schneiden und schleifen lernte und man seitdem die Edelsteine nach den Krystallformen facettierte, entstand in rascher Entwicklung, an welcher italienische und niederländische Goldschmiede vorzugsweise beteiligt waren, eine eigentliche Juwelierkunst. Seitdem lernte man auch im Schmuck die Edelsteine nach Farbe und Form zu Rosetten und Blumen, überhaupt zu gemeinsamer Wirkung geschmackvoll zusammenstellen. Diese Kunst vollendete sich einigermaßen noch im fünfzehnten Jahrhundert am Schlusse der Epoche des gotischen Stils.

Leider ist auch aus dieser an Schmuckarbeiten einst so reichen Zeit wenig erhalten, besonders von weltlichem Gebrauche, so daß man die zahlreichen Kostümbilder zu Hilfe nehmen muß, um zu einer vollständigen Vorstellung zu gelangen. Technisch betrachtet bestand der Schmuck aus dreierlei Arbeit, aus der eigentlichen Bearbeitung des Goldes und des Silbers durch Gießen, Treiben, Biegen und Schneiden, sodann aus der hinzugefügten farbigen Verzierung des Emails, und drittens aus dem Besatz mit Steinen. Jene erste, die Bearbeitung des Metalls, war künstlerisch oder stilistisch keine andere als die bei Gefäßen und Geräten. Kränze, Stäbe mit Laub umwunden, stilisiertes Kreuzblumenornament, Blumen aus gebogenem Gold- und Silberblech geben die Hauptmotive. Auch am figürlichen Elemente fehlt es nicht, sei es, daß Figürchen in das Ornament geschlungen sind, oder daß ein figürliches Relief vom Laubkranz umgeben ist. Solchen medaillenartigen Schmuck liebt besonders die Geistlichkeit. Von dieser Art ist die große Schließe, welche die Seiten des Pluviale auf der Brust zusammenhält, das Monile, eine scheibenförmige Spange mit Heiligenfiguren in architektonischer Umgebung, frei und hoch im Relief gearbeitet.

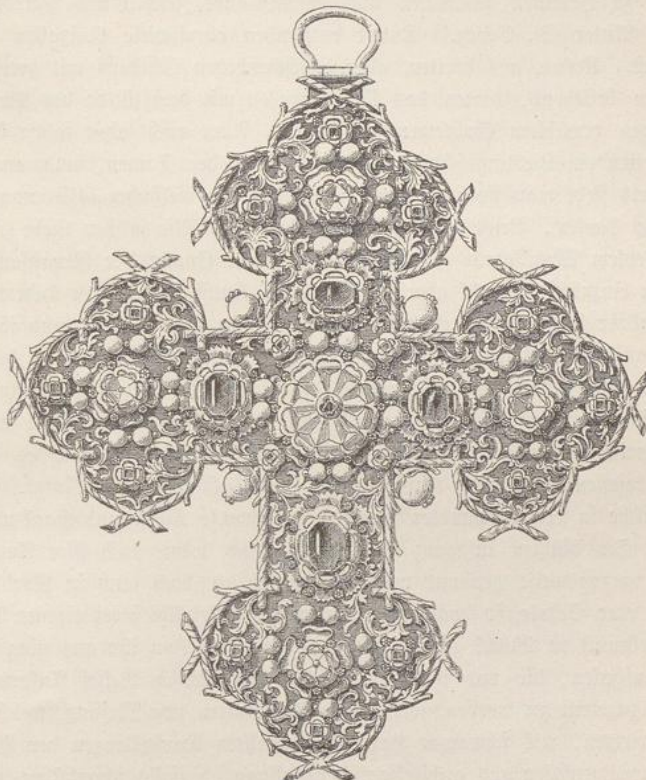
Was das Email betrifft, so haben wir schon gesehen, wie die Goldschmiedekunst der gotischen Kunstperiode auch bei Gefäß und Gerät reichlich davon Gebrauch macht. In der Art war wiederum eine Erweiterung, um nicht zu sagen, eine Neuerung eingetreten. Das translucide Email, das ursprünglich nur auf gravierten Gold- und Silberplatten Anwendung gefunden, war auch auf erhabenen gearbeiteten Gegenständen übertragen, und zwar in Verbindung mit opaken Schmelzfarben. Indem diese Schmelzfarben nun sich auf Blätter und Blüten legten, sie bedeckten oder umzogen, indem sie sich selbst um kleine, in Halb- oder Hochrelief gearbeitete Figuren herumlegten, teils als Bedeckung der Fleischteile, teils die Gewandung angehend, entstand, wenigstens in der Anwendung, eine neue Abart des Emails, die man in Frankreich *en ronde bosse* nennt. Man könnte dafür in Deutschland „Email auf dem Runden“ sagen oder vielleicht bezeichnender kurzweg „Goldschmiedemail“, wenn dieses nicht zu allgemein wäre. Diese Art stand während des fünfzehnten Jahrhunderts in Frankreich in außerordentlicher Übung, und es hat sich von französischer Arbeit ein wundervolles Stück erhalten, das Herzog Ludwig von Bayern, der Bruder der Königin Isabella, aus Frankreich mitgebracht hatte. Es ist das sog. goldene Köffel, eigentlich eine Madonna mit dem Kinde, sitzend in einer blumigen Laube, verehrt von königlichen Personen, eine Arbeit aus dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts von wunderbarer Vollkommenheit, aufs reichste mit jenem Goldschmiedemail ausgestattet, welches die Figuren ganz umzieht*). Leider ist von deutscher Arbeit nichts mehr erhalten, was dem an die Seite zu stellen wäre. Zu dem Schönsten gehört ein Kreuz in Augsburg, das zwar schon ganz in das Ende dieser Periode fällt, aber noch völlig im gotischen Stil gehalten ist und gleicherweise die Arbeit des Goldschmieds, des Juweliers und des Emailleurs vereinigt**). Es ist eigentlich die Hülle des kleinen sog. Siegest Kreuzes, welches der heilige Bischof Ulrich in der Schlacht auf dem Lechfelde getragen haben soll, ein Kästchen in Kreuzform, umzogen von gotischem Stabwerk, auf der Vorderseite mit erhabenen Blumen, mit Schmelz, Perlen und Steinen geschmückt, die Rückseite graviert mit einer Darstellung der Schlacht, das Ganze eine überaus prächtige, für die Art höchst charakteristische Erscheinung. Die Arbeit trägt das Datum 1494 und dazu die Inschrift: *Fabricatum est per Nicol. Seld de Aug.* Wir haben also an Nikolaus Seld einen Augsburger Goldschmied vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, dessen Existenz und Kunst auch noch durch eine Monstranz in der Kreuzkirche zu Augsburg beglaubigt ist. An diesem Kreuz sind die Edelsteine bereits mit vollbewußter Absicht zusammengestellt; man erkennt, daß es sich nicht um ihren Wert, sondern um die künstlerische Wirkung handelt; eine aus facettierten Diamanten gebildete Rosette ist aus diesem Gesichtspunkt besonders bemerkenswert. (Abb. 26.)

Von dem Schmuck, wie ihn die Damen und auch die Herren in dieser Zeit trugen, dürften dreierlei Gegenstände um der formellen Gestaltung willen wohl besonders zu erwähnen sein, das sind die Gürtel, die Kronen und die Ketten. Rittersche Gürtel, von den Damen wie von den Herren getragen, kamen mit der engen

*) Abgebildet bei Arctin.
35. 36.

**) Abgebildet bei Becker und Hefner, Kunstwerke 2c. III. T.

Kleidung im vierzehnten Jahrhundert in Mode. Als die Kleidung ohne sie eng genug war, wurden sie selber weit und fielen locker und lose auf die Hüften herab. In dieser Gestalt, Dupfing, im Norden auch Dufing genannt, wurden sie aus einzelnen Metallgliedern von rechteckiger Gestalt gebildet und mit mehr oder weniger reicher Goldschmiedarbeit versehen. Gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts hingen sich auch die Schellen daran, welche etliche Jahrzehnte hindurch die Freude der vornehmen Leute bildeten. Kronenreifen, nicht als Zeichen der Würde, sondern als



26. Hülle für das Siegeskreuz des Bischofs Ulrich.

Schmuck waren noch eine Tradition der höfischen Zeit, als Reifen und Bänder erforderlich waren, die langen freien Locken der damaligen Mode festzuhalten. Diese Reifen, Schapel (chapel, chapelet) genannt, bestanden damals aus zierlichen glatten oder mit kleinen Rosetten besetzten Ringen, welche sich um die Stirne legten; in der neuen gotischen Epoche nahmen sie an Breite zu und die Rosetten bildeten sich zu einem reichen Kranze gotischen Blatt- und Blumenwerkes heraus. Wenn in einfacherer Gestalt, erhielten sie auch über der Stirn in einer Agraffe einen wehenden Feder Schmuck, der das offene Haar überschattete. So trugen Männer wie Frauen

diesen Schmuck, insbesondere jugendliche Stutzer. Könige und Fürsten trugen einen ähnlichen Reif auch um den Hut, wie denn der Hut überhaupt eine Lieblingsstätte wurde für medaillenartigen Juwelenschmuck, der in den nachfolgenden Epochen die Medailleurfunktion mit Porträtmünzen ersetzte.

Zum Dritten war es der Ketten- und Ordensschmuck, welcher eine große Liebhaberei des fünfzehnten Jahrhunderts bildete. Es war nicht bloß, daß die Fürsten Orden und Ordenszeichen gründeten — es sei z. B. an das goldene Vließ erinnert —, es thaten sich auch in allen Kreisen, insbesondere aber in der vornehmen Gesellschaft, Privatleute zu Vereinen zusammen und nahmen ihre Zeichen und Patrone an, wie z. B. den Ritter St. Georg. Damit entstanden ebenso viele Aufgaben der Goldschmiedekunst. Ketten, aus breiten, aber durchbrochenen Gliedern mit gotischem Laub und Ranken bestehend, hatten das Ordenszeichen mit dem Bilde des Patrons oder den sonstigen erwählten Emblemen zu tragen. Aber auch ohne solche Bestimmung wurden Ketten ein Lieblingsschmuck der Herren wie der Damen, und am Ende des Jahrhunderts sieht man sie in reicher Fülle und in vielfacher Gliederung und Gestaltung um Nacken, Brust und Schultern hängen. Mit solcher Liebe an Schmuck sowie an edlem Metallgerät ging man in die neue Epoche der Renaissance hinüber, ohne daran einzubüßen, wohl aber um Stil und Kunst gänzlich zu ändern. —

Gegenüber dieser außerordentlichen Vorliebe für edle Metalle und ihre Arbeiten treten die unedlen Metalle als Material der Kunstarbeit in der Epoche des gotischen Stils fast ganz zurück, mit Ausnahme des Eisens. Bronze ist Kunstmaterial im höheren Sinne fast nur in Italien, und auch da nur ausnahmsweise; erst die Renaissance weist ihm seine große Kunstrolle wieder an, ähnlich wie es dieselbe im Altertume befaßt hatte. Der Kupferschmied, der Gelbgießer, der Rotgießer sind diejenigen, welche in den verwandten Zweigen der Bronze Kunst und Handwerk zugleich vertreten. Sie blühten in ganz Deutschland, und wenn auch hier Augsburg und Nürnberg vorzugsweise genannt werden, so gab es doch auch in Norddeutschland, wenn nicht eine Schule, so doch eine ausgebreitete Metallgießerei eigener Art, welche ihren Mittelpunkt in Lübeck gehabt zu haben scheint. Von ihr aus ging eine große Anzahl Taufbecken, die mit ihrem figürlichen Schmuck im Relief Anspruch erheben, der Plastik zugeteilt zu werden, sowie viele Grabplatten von Messing, welche mit ihren tief eingravierten, mit schwarzer Harzmasse gefüllten Darstellungen der Verstorbenen in reicher ornamentaler und architektonischer Fassung ebenfalls schon über den Rahmen der Kunstindustrie hinausgehen und sich den zeichnenden Künsten zugesellen. Ihrer Herkunft nach waren aber wohl die einen wie die anderen Werke des Handwerks, jener ehrfamen Meister, welche ebensowohl Leuchter und Rannen und Becken und Schüsseln anfertigten.

Dies geht auch aus den Namen hervor, die auffallenderweise gegen die sonstige Gewohnheit mehrfach auf den Gegenständen genannt sind. So trägt ein Taufbecken zu Kiel den Namen eines Johannes mit dem Beinamen Apengheter; auch ein Lübecker Taufbecken nennt einen Hans Apengheter als Verfertiger und dergleichen ein siebenarmiger Leuchter in Kolberg. Auf einem Taufbecken von Bronze in der Katharinenkirche zu Salzwehel nennt sich der Meister Ludwig Gropengheter, wohnhaft in Brunschwich. Offenbar sind hier nur die Vornamen persönlicher Natur

und Apengheter und Gropengheter oder Grapengheter bezeichnet das Gießerhandwerk. Was das letztere Wort sagen will, ist klar, denn Gropen oder Grapen ist im Plattdeutschen, was im Süddeutschen ein Hafen, ein Tiegel oder Topf. Von der ersten Hälfte des Wortes Apengheter ist die Ableitung unsicher. Das plattdeutsche apen ist allerdings „offen“, und man hat angenommen, Apengheter seien die Verfertiger offener Gefäße im Gegensatz zu denjenigen, welche Gefäße mit Deckel machten. Von einem solchen Unterschiede weiß man freilich nichts, auch ist derselbe in sich widersinnig, da das Gewerbe sich nicht um des Deckels willen in zwei Teile scheiden kann. Wir möchten bei Apen lieber an Ofen (Aben, apen) denken, so daß Apengheter diejenigen Gießer wären, welche (nicht Ofen machen, sondern) im Ofen ihre Werke verfertigen, wobei man sich auch der Lehmform erinnern mag. Es kann auch sein, daß Apen wie Hafen völlig gleich Gropen war und das Wort uns heute aus dem Gebrauch verloren gegangen ist.

Sieht man von den verhältnismäßig wenigen Gegenständen ab, welche der Plastik angehören, so ist es vor allem das Beleuchtungsgerät, welches für Bronze und ihre verwandten Legierungen während der Epoche der Gotik in Frage kommt, und gleicherweise in der Kirche wie im Hause. Freilich hat die ganze Zeit auch darin nicht so großartige Gegenstände geschaffen, wie jene Kronenleuchter des romanischen Stils zu Romburg, Hildelsheim und Nachen, welche mit ihrem getürmten Mauer-ring das himmlische Jerusalem vorstellen. Der gotische Kronleuchter gab diese Form auf und bildete jene in der Renaissance beliebte Lüsterform vor, welche aus einer Reihe geschwungener, um Stab und Kugel gestellter Arme besteht. (Abb. 27.) Nur darin liegt ein Unterschied: der gotische Lüster bildet die Arme kantig, die etwaigen Knäufe daran eckig, das Laub, welches die Arme begleitet, nach der eigenen Art der Gotik, während die Renaissance die Stäbe rundet und kühner und eleganter schwingt. Derselbe Unterschied findet sich in der Bildung des großen siebenarmigen Leuchters. Bei den Exemplaren, welche aus gotischer Epoche vorkommen, sind die Arme kantig gebildet. Auch bei dem kleineren Beleuchtungsgerät verleugnet die Gotik ihre Weise nicht; der eckige Charakter drückt sich selbst da auf, wo man das Runde wie mit Notwendigkeit erwarten sollte. Die Kerzenträger, die Teller, welche das tropfende Wachs auffangen, sind viereckig, sechseckig gestaltet, mit einem geraden Mauerkranz umgeben und zuweilen zur Zierde mit Öffnungen wie Spitzbogenfenstern versehen. Die Phantastik der romanischen Leuchter mit ihren verschlungenen Drachengebilden ist verschwunden, aber in dieser Epoche sind es wohl wilde Männer oder Herren und Frauen im Zeitkostüm, welche, in beiden Händen Kerzenträger haltend, als Leuchter dienen. Sie sind nicht gerade selten erhalten.

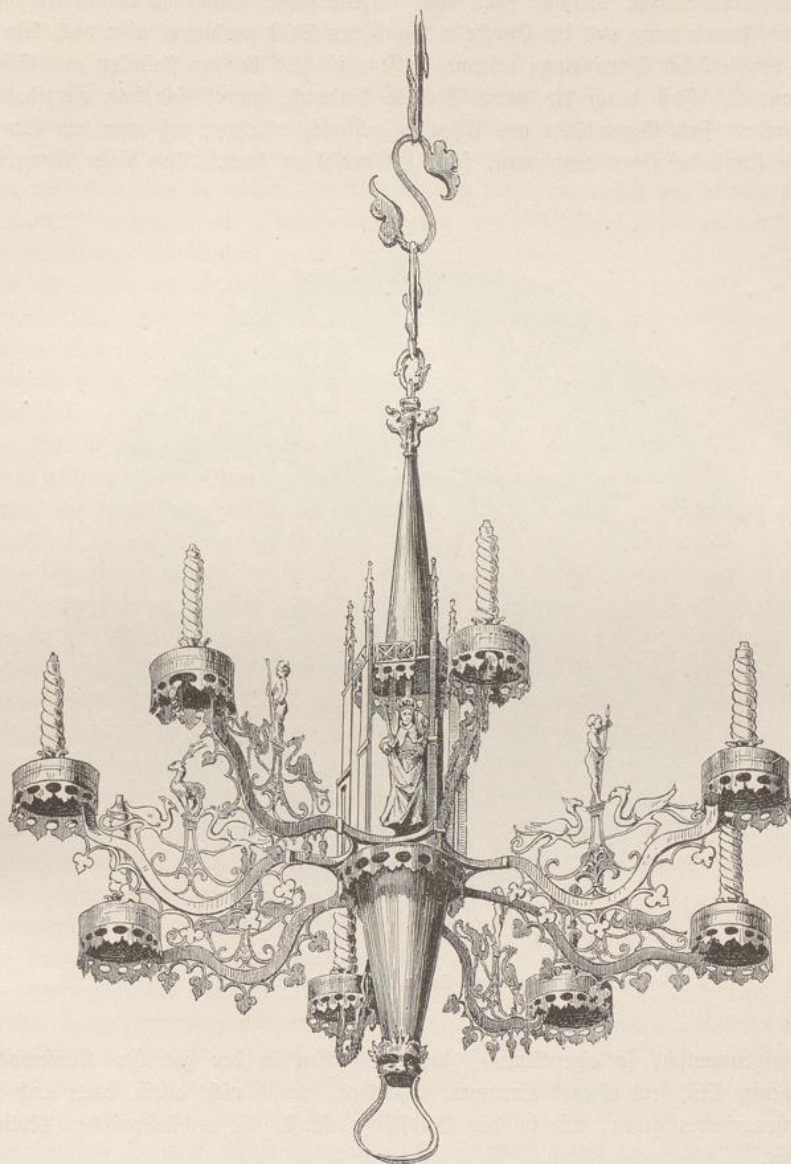
Neben dem Beleuchtungsgerät kommt zunächst das Geschlecht der Kannen und Kessel, von letzterer Art insbesondere die Weihbrunnkessel; auch die nicht seltenen, oft mit Figuren und Inschriften versehenen, aber roh gearbeiteten Mörser gehören hierher. Die Kannen, Wassergefäße zum Ausgießen des Wassers, zeichnen sich gemeiniglich durch eine schöne schlanke Form aus: auf hohem Fuß erhebt sich der Bauch, der sich verjüngt und oben nach dem Deckel sich wieder erweitert, versehen mit langem Henkel und langer, schön geschwungener Ausgußröhre. Es ist eines der wenigen Geräte der gotischen Kunstepoche, bei denen man von schöner Form und edlen Konturen reden kann.

Einfach, wie sie sind, tragen sie kaum ein spezifisches Merkmal der Gotik an sich, höchstens daß noch ein schlank gebildetes Tier den Henkel bildet. Auch sie sind heute nicht selten.

Ein drittes Genre bilden die Arbeiten der Beckenschlägerei. Man findet sie heute zahlreich in den Privatsammlungen der Kunstfreunde, auch wohl in den Altertums- und Kunstgewerbemuseen, obwohl sie eigentlichen künstlerischen Wert sehr selten oder gar nicht besitzen. Das Handwerk steht ihnen an der Stirne geschrieben. Es sind größere und kleinere flache Schüsseln und Schalen mit breitem Rande, oder tiefe Becken, in ihrer Tiefe mit verschiedenen Darstellungen, meist religiöser oder kirchlicher Art, unter denen die Madonna mit dem Kinde, Adam und Eva unter dem Baume, die Heiligen Georg und Martin, eine Jungfrau, welche Blumen pflückt, wohl am häufigsten vorkommen. Diese Darstellungen, in flachem Relief heraustretend, sind in der Tiefe oder auf dem Rande mit Schriftzügen in gotischen Uncialen umzogen, welche selten einen Sinn ergeben. Es ist daraus zu schließen, daß die Verfertiger die Buchstabenstangen nach Belieben einschlugen und damit auch fortgeföhren haben, als die Form der Buchstaben längst außer Gebrauch gekommen und der Stil der Zeichnungen, der sich meist noch als gotisch darstellt, verschwunden. Es ist daher im einzelnen Falle schwer zu bestimmen, wann ein solches Becken entstanden ist. Es trägt noch gotische Charakterzüge, kann aber auch bei dem Fortgebrauch der ererbten Stangen erst sehr viel später, erst im sechzehnten oder siebzehnten Jahrhundert gemacht sein. Schwerer noch ist die Heimatstätte zu bestimmen, von welcher sie gar keine Merkmale tragen. In Nürnberg gab und giebt es eine Beckenschlägerstraße, und ohne Zweifel haben viele dieser messingnen Becken und Schüsseln dort ihre Entstehung gefunden; ebenso sicher ist aber, daß sie auch anderswo in allen bedeutenderen Städten des deutschen Handwerks gemacht wurden. (Abb. 28.)

Diese Becken dienten verschiedenem häuslichen Gebrauch und mochten blank-gefeuert der Küche und dem Wohngemach zur Zierde gereichen. Den gleichen doppelten Zweck hatte in gutem, wohlhabendem Hause das Zinngeschirr zu erfüllen, doch ist weniger davon aus der gotischen Epoche auf uns gekommen. Ohne Zweifel galt das Zinn auch damals schon als ein edleres und kostbareres Material denn Messing und eignete sich ja insbesondere viel besser zu Trinkgefäßen, ein Motiv, welches immer einer reicheren künstlerischen Ausstattung sich förderlich erwiesen hat. Es war daher auch, wie es scheint, von den Zünften selbst für ihre Zunftstuben und ihre Feste bevorzugt, und aus den Zunftladen ist es auch vorzugsweise, daß dasjenige gekommen ist, was sich von reichem Zinngeschirr aus alter Zeit erhalten hat. Wie gesagt, aus gotischer Epoche ist es nicht viel. Es sind große Kannen für Wein und Bier, zum Teil in jener schönen, schlankgeformten Gestalt der gleichzeitigen Bronzegefäße, die vorhin beschrieben worden, zum Teil strenger und bestimmter von gotischen Motiven geformt, eckig gebildet, auch wohl mit Gravierungen versehen und mit frei angelöteten Wappenschilden, alles in den Formen des fünfzehnten Jahrhunderts und durchaus weltlicher Natur. (Fig. 29). Eine schöne Zinnkanne, der Form nach von der ersteren Art mit Motiven der zweiten ist bei Becker und Hefner abgebildet. *)

*) Becker und Hefners Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters III. Taf. 38, vgl. damit die Messingkanne auf I. Taf. 50.



27. Gotischer Kronleuchter von Messing aus dem Kunstgewerbemuseum in Berlin.

Für kunstreichere figürliche Darstellungen in Relief diente das Zinngerät erst in der folgenden Periode der Renaissance.

Während Bronze, Messing, Zinn wohl einzelne Gegenstände von charakteristischer Art und Formbildung aus der Epoche des gotischen Stils darbieten, aber doch keinen Gang künstlerischer Entwicklung erkennen lassen, ist dies bei den Arbeiten aus Eisen ganz anders. Fast durch die ganze Periode hindurch, zumal seit dem vierzehnten Jahrhundert, sind Gegenstände aus Eisen so zahlreich erhalten, daß man den Gang, den die Kunst bei ihnen genommen, sehr gut verfolgen kann. Und dieser Gang ist



• 28. Messingbecken. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

höchst eigentümlich, so eigentümlich, daß das Eisen in der gotischen Kunstperiode sich eigenen Stil, sein eigenes Ornament ausbildet, freilich nicht allein, denn auch in den Eisenarbeiten gehen, wie in der Goldschmiedekunst, die architektonischen Motive nebenther.

Jene dem Eisen eigentümliche Ornamentik beruht streng auf der Eigenschaft des Materials, im heißen Zustande sich schmieden, durch Schmieden sich ausdehnen, zertheilen und formen zu lassen. Der Stil entsteht unter dem Hammer. Insofern hat die Gotik hier eine Ornamentationsweise geschaffen, die eigentlich für alle Zeiten Gültigkeit hat, aber eben nur für das Eisen.

Der Beginn dieser Art reicht noch in die romanische Epoche zurück, und wir haben dort schon Gelegenheit gehabt ihrer zu gedenken. Wir kommen hier im Zusammenhange noch einmal darauf zurück. Der Vorgang läßt sich zunächst an den Thürbeschlägen am klarsten darlegen. Von den Angeln der Thüre pflegen eiserne Bänder in gerader Richtung auszulaufen, welche die Bretter der Thüre zusammenhalten. An diesen Bändern geht die Ornamentation in der folgenden Weise vor sich. Heiß unter den Hammer gebracht, dehnen, verbreitern, aber verdünnen sich auch diese Bänder. Man spaltet sie rechts und links und bearbeitet diese an der Wurzel noch hastenden Spalten weiter. In Voluten und Spiralen umbiegend, dehnen sie sich aus über die Flächen der Thüre; man trennt wieder kleinere Teile und bildet aus ihnen Blätter und Blüten zu den Seiten oder als Enden und Mittelpunkte der Windungen. Auf dem Stamm wie auf dem sich windenden Gefäße werden Riesen eingeschlagen, gleichsam das Geader der Pflanzen andeutend.

Soweit hatte es die romanische Kunst-epoche gebracht, auch in Deutschland, wie aus einem schönen Beispiel in Braunschweig zu ersehen ist, das noch aus der Residenz Heinrichs des Löwen stammt, also eine Arbeit des zwölften Jahrhunderts.*) Die Gotik geht nun weiter. Das romanische Motiv besteht in völlig regelmäßigen Spiralwindungen nach rechts und links; die Gotik giebt diese Regelmäßigkeit auf und geht mit den Abzweigungen und dem Gefäße freier und willkürlicher vor, so daß es in ihrer Hand liegt, die gesamte Fläche der Thüre zu überziehen, ohne ungleiche Lücken zu lassen. Dabei ist es wohl nicht mehr möglich, alles aus dem einen Stamm herauszuschmieden; sie muß Teile anschweißen; das ändert aber nichts am Prinzip. Es hat immer noch den Anschein, als ob alles, Gefäße, Blatt- und Blumenwerk, aus dem einen Stamm herauswächse. In diesem Blatt- und Blumenwerk ist nun weiter die Gotik ganz originell. Bei der großen Ausdehnung unter dem Hammer ist das Eisen um so dünner geworden, je weiter es sich vom Stamm entfernt; es lassen sich daher leicht einzelne Teile herausnehmen, und auf diese Weise wird das fast zu Blech gewordene Eisen zu Ranken, die sich durcheinander schlingen, zu Blättern und Blumen ausgeschnitten. Blätter und Blumen aber erhalten eine eigene Gestalt, die der Eisengotik eigentümlich ist und nur selten an das steinerne Pflanzenwerk der Architektur erinnert. Sie



29. Zinnkanne der Hufschmiede-Zunft zu
Leuben in Schlesien.
Sammlung Bschille, Großenhain.

*) Abgebildet bei Hefner, Eisenwerke I. Taf. 54.

sind regelmäßig gebildet, meist in Form der Rosette oder eines Quadrates, der sogenannten Kreuzblume. Eingeschlagene Riefen bilden das Geader und geben einiges Leben. Aber man merkt, wie der Schmied selber das Gefühl hat, daß diese Ornamentweise nicht genüge; sie ist zu flach, zu blechern. So werden von unten her, ebenfalls durch die Kraft des Hammers, an gewissen regelmäßigen Stellen, zumal inmitten der Kreuzblumen, Erhöhungen herausgeschlagen, „Buckeln“, welche Lichter und Schatten geben und so dem Eisen ein plastisches Leben gewähren. Damit erst ist diese originelle Weise der Gotik vollendet, aber nur was die Arbeit des Schmiedes betrifft, denn gewöhnlich hat man der plastischen Wirkung eine farbige hinzugefügt, indem man das Eisen verzinnt, ihm also Silberglanz giebt, und es sodann auf einer Unterlage von blauem oder rotem Leder befestigt. Die Verzinnung hat wohl zugleich den Zweck gehabt, das Eisen vor dem Rost zu schützen. Auch die Vergoldung des Eisens ist nicht selten; so hat sie schon bei der Braunschweiger Thüre aus dem zwölften Jahrhundert stattgefunden, und ebenso sind am Schluß der gotischen Epoche noch die Gitterthüren der Sakramentshäuser vergoldet worden.

Neben dem geschilderten gotischen Eisenstil, dem Originalstil, wie man wohl sagen kann, gehen die architektonischen Motive nebenher, fast wie eine andere Kunst. Man findet aus dem vierzehnten Jahrhundert noch ziemlich häufig größere und kleinere Kästchen oder Kassetten, an deren Vorderseite das Eisen wie Strebepfeiler gestaltet emporsteigt; die Bänder, die von den Scharnieren auslaufen über den Deckel hinweg, sind mit strengem Maßwerk durchbrochen. Rosetten von Thürklopfern sind zuweilen im hohen Relief mit Pfeilern, Bögen, Wimpergen, Fenstermaßwerk wie eine Architektur im kleinen bedeckt, oder sie stellen vollständig eine gotische Fensterrose vor, wie sie die Fassaden der Dome über dem Hauptportal zu zieren pflegen. Auch wo nicht gerade eine Architektur zum Motive dient, ist es doch das Maßwerk in seiner ganzen scharfkantigen Steinschnittbildung, welches als Ornament die Gegenstände überzieht. Und zwar begleitet es die Entwicklung desselben aus den strengeren Formen des vierzehnten Jahrhunderts in den geschwungenen Fischblasenstil und in das wellige, vor den Augen wie auf- und abwogende Flamboyant. Und gerade dieses letztere scheint die Vorliebe der Schlosser und Schmiede am Ende dieser Epoche gewesen zu sein. Durchbrochen bildet es Rosetten und Gitter, legt sich als Verzierung auf die Platten der Thürschlösser, verziert die Thürklopfer, erscheint überhaupt in sehr mannigfacher ornamenter Anwendung, wie zahlreiche Beispiele im genannten Werke Hefners erkennen lassen. Zuweilen verbinden sich auch beide Verzierungsweisen, wie bei Gitterthüren gotisches Blatt- und Rankenwerk die Umrahmung bildet, Flamboyant aber die Füllung.

Die eine wie die andere Manier zeigt die Geschicklichkeit des Schmiedehandwerks auf einer hohen Stufe. Das Handwerk war mit seinen Aufgaben gewachsen, und diese Aufgaben waren mancherlei. Voran standen diejenigen des Plattners oder Harnischmachers, denn es war dies die Epoche, in welcher die Rüstung des Ritters aus dem unbeholzten Topfhelm und dem mit Blechstücken beschlagenen Lendner zu der vollständigen geschlossenen, den ganzen Mann von Kopf bis Fuß deckenden Eisenrüstung, dem Krebs, heranwuchs. Aber die Aufgabe des Plattners war noch keine künstlerische; sie wurde es erst mit dem Ausgang dieser Epoche. Seine



Thür mit Eisenbeschläge. 15. Jahrhundert.

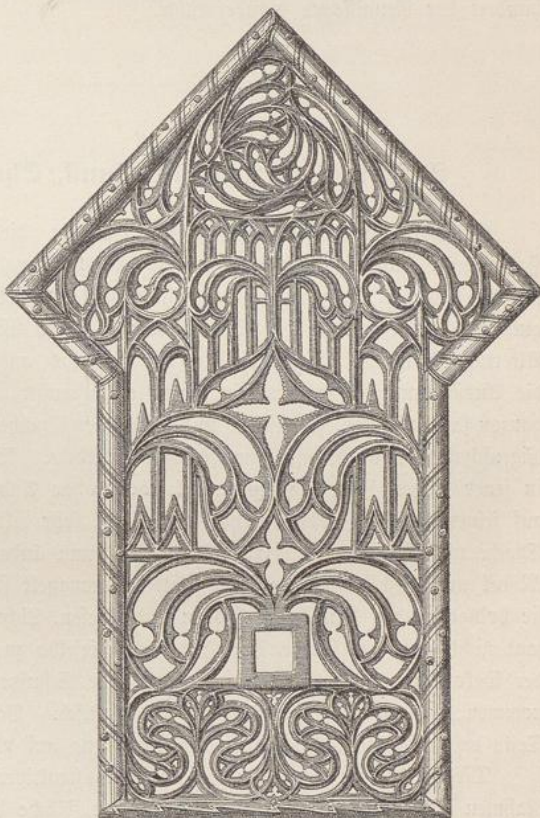
Aufgabe ging der des Schneiders parallel; er mußte die Rüstung so dem individuellen Körper anpassend machen, daß der Mann sich darin mit der möglichsten Freiheit seiner Glieder bewegen konnte — immerhin eine Leistung, welche alle Geschicklichkeit des Schmiedehandwerks herausforderte, auch ohne an verzierende Kunstarbeit zu denken.

Schmied und Schlosser — damals noch eins — hatten auch ohne dies Aufgaben genug. Das einfachste Haus konnte ihrer nicht entbehren, und das wohlhabende verlangte viel von ihnen. Man versteckte das Eisen noch nicht im Holzwerk, sondern legte es offen, weil man es mit als einen Schmuck betrachtete und demgemäß bearbeitete. Der Bänder, Angeln, Thürklopper und ihrer Rosetten und Kreuzblumen ist schon öfter gedacht worden; die breiten Platten der Schlösser waren gleichfalls ein Gegenstand zierlichster Eisenarbeit, bezgleichen die Schlüssel, deren Griffe mit durchbrochenem Maßwerk gefüllt wurden. Die Beleuchtung brauchte der Handleuchter, Wandleuchter, der Lüster von Eisen. Die Herbergen, die Wirtshäuser, die Handwerker und Verkäufer hängten ihre Zeichen und Schilder an schön gezeichneten und kunstvoll geschmiedeten Wandarmen auf. Die Hausglocken hingen in zierlichen Häuschen, Küche und Kamin brauchten ihr

Feuergerät, und an alles trat der Schmied nicht bloß mit seiner Geschicklichkeit, sondern auch mit seiner Kunst heran. In der Kirche war das kaum minder der Fall. Und wie weit das ging, zeigt ein großartiger eiserner Kronleuchter, der sich noch in der kleinen westfälischen Stadt Breden erhalten hat, eine Lichterkrone, die in ihrer Gestaltung, aus reich gearbeiteten getürmten Reifen mit Figuren unter Baldachinen stehend, noch an die großen Leuchter der romanischen Epoche mit dem himmlischen Jerusalem erinnert. Aus zwei mit Ketten verbundenen Kronen gebildet, die kleinere über der größeren, mißt sie achteinhalb Schuh im Durchmesser und vierzehn in der

v. Falke, Kunstgewerbe.

7



30. Thürklopperbeschläge mit Maßwerk.

Höhe. *) Sie giebt auch die Zeit der Entstehung an, das Jahr 1489, und nennt ihren Verfertiger, den Schmiedemeister Gert Vulsink, Bürger in Breden, und ist eine Stiftung der Schmiedezunft eben dieser Stadt. Damit wird zugleich bewiesen, daß das Schmiedehandwerk als Kunst nicht bloß den großen und berühmten Städten des Kunsthandwerks, wie Nürnberg und Augsburg, zu eigen war, sondern überall geschickte und geübte Hände besaß. Die gotische Kunstperiode war die goldene Zeit des Schmiedehandwerks, die allerdings mit vermehrter Technik noch in das Jahrhundert der Renaissance hinüberreichte.

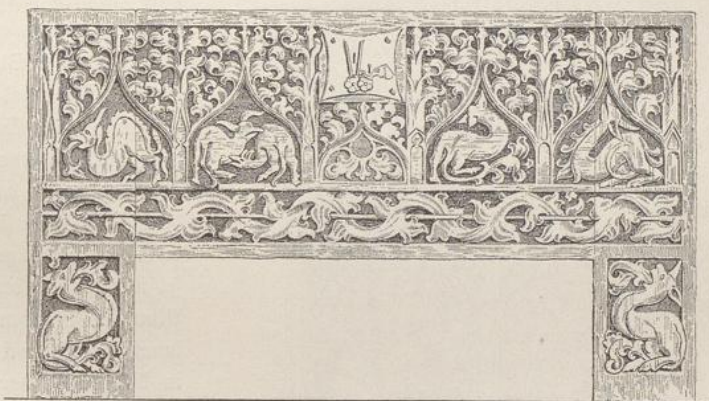
2. Holz, Leder, textile Kunst, Thon, Glasmalerei.

Gleichwie in Silber und Eisen, so hat die Gotik auch im Material des Holzes eine nicht minder charakteristische Ausprägung erhalten. Ja man kann sagen, sie erst hat dem Holze zu seiner künstlerischen Anerkennung verholfen. Denn wenn auch die Bevorzugung des Metalls selbst bei dem Mobiliar, wie sie im klassischen Altertum stattfand, in der Kultur des Nordens aufhörte und man dem Holze für die Ausstattung des Hauses sein Recht lassen mußte, so waren es doch während der ganzen karolingischen, sächsischen und staufischen Epoche noch keinesfalls seine spezifischen Eigenschaften, worauf sich sein Kunststil gründete. Wie wir gesehen haben, erscheint in jener frühen Zeit das Holzmöbel flach, ohne Andeutung seiner Konstruktion und auf seinen Flächen farbig, vergoldet, bemalt, sehr selten und erst in der romanischen Epoche mit Schnitzereien verziert. In allem nun ändert die Gotik; sie konstruiert das Möbel und läßt die Konstruktion sichtbar, vernagelt sie nicht sozusagen mit Brettern; sie bringt in den Bau selbst Höhen und Tiefen, Licht und Schatten hinein; sie entsagt nicht ganz der Farbe, aber sie macht dieselbe zu einem untergeordneten Element der Dekoration und setzt an ihre Stelle die Schnitzerei. Also, alles in allem genommen, die gotische Holzarbeit wird plastisch. Vorspringende und zurücktretende Teile ersetzen den Anstrich oder die Bemalung auf platter Tafel.

Dies zeigt sich schon im einfachsten konstruktiven Element, im Verhältnis vom Rahmen zur Füllung. Die Gotik bildet die Fläche des Geschränktes in dieser Weise, daß sie das Füllstück mit einem vortretenden Rahmenwerk allseitig umgiebt, was, völlig vernunftgerecht, die Sicherheit gegen Werfen und Reißen erhöht. Man begegnet also hier der Gotik auf praktisch logischem Wege, und dieses Prinzip bildet sie konsequent weiter. Die Füllung pflegt sie nicht breiter zu nehmen, als das einfache Brett reicht. Dies ist von Bedeutung für die Vertäfelung der Wand, welche sich nun in schmale senkrechte Abteilungen gliedert mit Eisenen auf den zusammenstoßenden Fugen der Bretter. In der Konstruktion des Geschränktes ist dadurch gleicherweise die Höhe wie die Breite der Füllungen bestimmt. Das ist, wie sich noch zeigen wird, von Einfluß auf den künstlerischen Schmuck.

*) Abgebildet bei Hefner I. 34—36.

Was nun diesen betrifft, so hat die Gotik für das Holz keine anderen Elemente, als wir sie bereits haben kennen lernen, wenn sie denselben auch im Holz ein eigenes Gepräge giebt. Sie hat das phantastische Element wunderbarer Tier- und Menschenbildungen überkommen (Abb. 31) und führt es auch in den Holzarbeiten weiter wie in den Werken der Goldschmiedekunst selbst bis gegen das Ende der Epoche. Sie verbindet aber damit mancherlei von figürlichen Motiven, das der eigenen Zeit angehört. Sie hat zum zweiten das Ornament aus dem Pflanzenreich, Ranken, Laub und Blumen, und zwar von doppelter Art, wie das auch in der Steinarchitektur der Fall ist. Bekanntlich ist es die Art der Gotik, aus der heimischen Pflanzenwelt Motive aufzunehmen und künstlerisch zu verwerten, wenn nicht gerade naturalistisch, so doch in der Weise, daß die Naturformen mit voller und charakteristischer Deutlichkeit erkennbar bleiben, so die Distel mit Blättern und Blüten, das

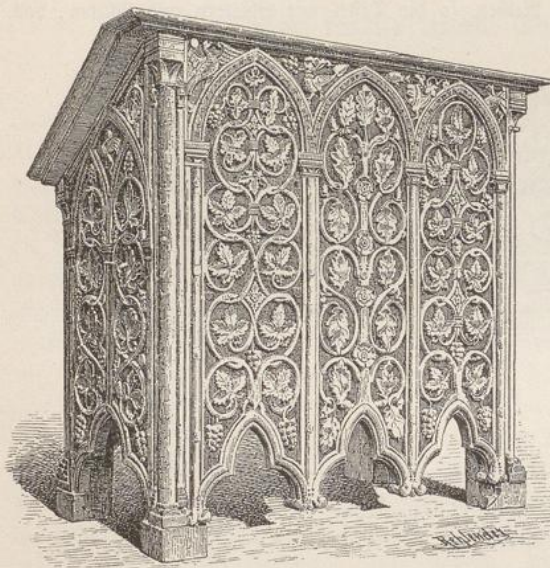


31. Vorderplatte einer Truhe.

Eichenlaub mit Eichen, das Weinlaub mit Trauben. Daneben aber bedient sich dieser Kunststil auch eines vollkommen stilisierten Pflanzenornaments, so wie es in der Natur nicht existiert (Abb. 32), oder so umgebildet, daß das Urbild kaum noch zu erkennen ist, wie die aus dem Kohlblatt entstandenen Kreuzblumen und Krabben oder jenes gelappte und gespitzte Laub, das sich so häufig um einen Stab windet. Beide Arten kennt die gotische Holzschnitzerei und braucht sie nebeneinander, wie sie überhaupt alle die verschiedensten Ornamentmotive ungescheut vereint. Und dazu gehört auch das dritte Element, das architektonische.

Daß dieses letztere vorzugsweise bei dem Holzgerät in Frage kommt, ist wohl natürlich, da ja das Mobiliar vermöge seiner Konstruktion von allen Zweigen der Kunstindustrie der Architektur am nächsten verwandt ist. Das Maßwerk in all seinen mannigfaltigen Kombinationen findet sich daher auch am Holz- und Hausgerät wiederholt. Aber der Tischler der gotischen Epoche geht weiter: er nimmt die ganzen, reichgestalteten Spitzbogenfenster, die Wimperge, die zinnengekrönten Dächer, die durchbrochenen Fensterrosen, die Türme und Türmchen, die Bogengalerien und überträgt

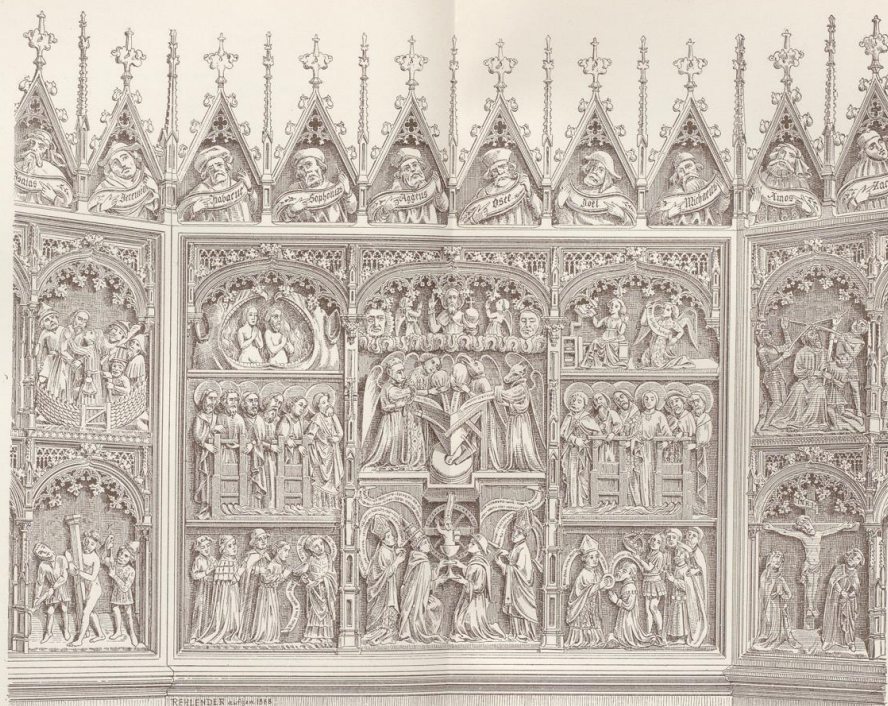
sie auf fein Holzgerät, auf seine Kasten und Schränke, Chorstühle und Altäre. Das geschieht nun mitunter recht ungeschickt, denn wenn z. B. die breiten Füße von Riesenkastern aus durchbrochenen Ziergiebeln oder Wimpergen gebildet sind, so ist damit das oberste zu unterst gekehrt; was oben in der Höhe leicht und lustig krönen soll, das soll als solider Fuß ein schweres Gebäude tragen. Am angemessensten dagegen erscheint die Nachahmung der Architektur bei den großen Flügelaltären, wie sie sich im Laufe dieser Epoche herausgebildet haben. Diese lichten Turmgebäude aus zartem Stabwerk, die sich mit Baldachinen, Fialen, Statuetten und spielendem Laub hoch über den mit Statuen oder Bildern geschmückten Tafeln des Altars erheben, sind ein echtes Werk feiner Holzarbeit, obwohl im Bau der silbernen Monstranz



32. Betspult. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

so ähnlich, daß man nicht weiß, wer des anderen Vorbild gewesen. Jedenfalls gehören diese Hochaltäre — wenn auch da in später Zeit die Stäbe sich biegen, sich winden und drehen — zum Schönsten, was die Kunstpoche der Gotik geschaffen hat. Von dem Vielen, was in dieser Art noch erhalten geblieben, sei nur an den berühmten Altar in Blaubeuren erinnert, an so manche Altäre in Nürnberg oder an die zahlreichen in den pommerschen Kirchen, welche Rugler beschrieben hat; auch Österreich hat seine Beispiele aufzuweisen.

Man sieht, Tischlerei und Schnitzerei, die Kunst der Holzarbeit, war in ganz Deutschland zu Hause. Sie verstand sich allerorten auf die verschiedenen Arten des Reliefs, doch scheint es, übte sie die eine Weise mehr hier, die andere dort. In Nürnberg, Ulm wurde das Hochrelief mit Bravour geübt; es war schon eine volle Kunst der Skulptur, nicht mehr ein Handwerk. Am Niederrhein, von der Eifel, aus Köln trifft man noch Kasten und Schränke, die im Halbrelief mit figürlichen Darstellungen, oft komischer oder satirischer Art, mit Wappen, Ranken, Laub und Früchten, in freier, leichter Behandlung höchst angemessen verziert sind. Die Gegenden südlich der Donau, Bayern, Oberösterreich, Salzburg, kennen eine andere Art, die nicht nur als flaches, sondern selbst als vertieftes Relief zu bezeichnen ist. Nicht das Ornament, sondern der Grund ist vertieft aus den Holztafeln herausgeschnitten und mit blauer oder roter Farbe angestrichen. Die Ornamente sind also gänzlich flach von der Höhe der Holztafel



Gotischer Hochaltar in der Kirche zu Treibsee.

und heben sich vermöge ihres Holztönen von dem gefärbten Grunde ab. Die Zeichnung ist gewöhnlich ein stilisiertes regelmäßig wiederkehrendes Muster nach Art der gewebten Stoffe. Kasten dieser Art finden sich im germanischen Museum in Nürnberg, im bayrischen Nationalmuseum und zu Wien im österreichischen Museum, auch sonst wohl häufig.

Dies ist einer der verhältnismäßig wenigen Fälle, in denen sich die gotische Tischlerei der Farben bedient hat. Sieht man von den Altären ab, so ist es meist nur kleineres Luxusgerät, wie Schmuckkästchen, Arbeitskästchen und dergleichen, welches ganz oder teilweise mit Farbe, sowie auch mit vergoldetem oder verzinnem Eisenbeschläge überzogen ist. Völlige Polychromierung des Möbels ist selten; eine Ausnahme bilden ein paar, auch sonst durch ihre Verzierung interessante Schränke im Rathause zu Lüneburg.*) Anders ist es mit den Altären, bei denen die Vergoldung der ganzen Bekrönung und Polychromierung der Statuen, des Reliefs innerhalb des Schreines zum Wesen gehört.

Die Aufgaben, welche dem Kunsthandwerk der Tischlerei in der Epoche des gotischen Stils gestellt wurden, waren außerordentliche, ebenso mannigfach nach ihrer Art wie großartig nach den künstlerischen Anforderungen. Die Kirche stellte sie gleicherweise wie das Haus. Unter den Aufgaben der Kirche steht der Altar oben an. Er hatte sich seit dem Beginn dieser Epoche aus dem Steinaltar in den Holzaltar verwandelt und strebte mit seiner getürmten Krönung immer höher hinan und breitete sich mit den Flügeln seines Schreines, die sich verdoppelten, so aus, daß er fast die ganze Breite des Chores erfüllte und rückwärts das Fenster verdeckte. So der Hochaltar. Aber auch die Seitenkapellen erhielten solche Altäre, wenn auch von kleinerer Gestalt. Sie entstanden in solcher Zahl, daß sie heute, trotz aller Umwandlung des Kunstgeschmacks, zu Hunderten in den Kirchen erhalten sind. Die Hauptarbeit hatte freilich der Bildschnitzer, aber auch die Aufgabe des Ornamentisten war nicht gering. Er zog Maßwerk und laubiges Ornament vor die Predella und den oberen Teil des Schreines; er baute die ganze getürmte Krönung auf, wobei er freilich, gegen Ende der Epoche, ganz aus der Architektur heraus in volle Willkür verfiel. Er bog und drehte nicht bloß das kantige Stabwerk gleich Metalldrähten; er verwandelte es auch nicht selten in dürres, rauhes Geäst, das sich formlos durcheinander wirrte. In dieser Weise war es gerade der Altar, welcher dem gotischen Ornament eine bevorzugte Stätte der Entartung darbot.

Die zweite, fast gleichbedeutende Aufgabe, welche die Kirche der Tischlerei stellte, war das Chorgestühl. Auch dieses fand erst in und durch die Gotik seine reiche Ausbildung, wenigstens auf deutschem Boden. Stufenweise steigen auf beiden Seiten des Chores die Sitze für die Priester empor, in zwei, drei oder vier Reihen, jeder Sitz durch Seitenwangen oder Armlehnen von dem anderen getrennt und doch alle zusammen ein Ganzes bildend. Hinter der letzten Reihe erhebt sich an der Wand eine Vertäfelung, welche oben als Baldachin mit mehr oder weniger reicher Bekrönung vorspringt. Hier gab es nun Gelegenheit zur Entwicklung gotischer Ornamentik, sowohl an den Lehnen wie an der Rückwand, an den trennenden Seitenwänden

*) Abgebildet in Lacroix, *Le moyen âge et la renaissance*.

wie an den Baldachinen. Der Künstler ließ auch wohl seinem Humor freien Lauf und scheute sich nicht, allerlei fragenhafte und poffenhafte Motive von Göttern und Menschen anzubringen. Auch von diesen Arbeiten der gotischen Epoche ist noch mancherlei in Deutschland erhalten. Das Bedeutendste darunter ist das Chorgestühl im Münster zu Ulm, eine Arbeit des älteren Georg Syrlin, Tischlers und Bildschnitzers in Ulm, der sie in den Jahren 1469 bis 1474 ausführte, eine Riesenarbeit, neunundachtzig Sitze in zwei Reihen, geschmückt mit zahlreichen Fialen, Wimpergen, Brustbildern, die der heiligen wie der profanen Geschichte entnommen sind.

Was die Kirche weiter an künstlerischer Holzarbeit verlangte, waren Kanzeln, Ehrensitze der Bischöfe, Lesepulte, Reliquienschreine und mancherlei kleineres Gerät, bei welchem allen die Arbeit des Tischlers wie des Schnitzers gleicherweise erforderlich war. Es hatte sich an ihnen ein Stand von Kunsthandwerkern herangebildet, der am Schlusse dieser Epoche nicht nur äußerst zahlreich war, sondern auch große Künstlernamen in sich einschließt und mit diesen in die neue Kunstperiode hinüberschreitet. Es sei nur an den jüngeren Georg Syrlin von Ulm, an Tilman Riemen Schneider in Würzburg und Veit Stooß in Nürnberg erinnert.

Kaum minder bedeutend waren die Aufgaben, welche das Haus der Tischlerei stellte; jedenfalls waren sie zahlreicher, wenn auch selten so großartig. Das Haus begnügte sich in dieser Epoche nicht bloß, das Mobiliar aus Holz herzustellen, es bekleidete auch die Wand damit und machte die Balken- und Bretterlage der Zimmerdecke ebenfalls zu einem Kunstwerk. In welcher Weise die Wandvertäfelung aus senkrecht gestellten Brettern mit Eisenen und einem krönenden Gesimse darüber hergestellt wurde, ist schon oben gesagt worden. Es sei hier aber noch eines besonderen, auf den Füllstücken häufig vorkommenden Ornamentmotives gedacht, nämlich desjenigen, das etwa Papierrollen gleicht und sich oben und unten durch die welligen Linien kenntlich macht. Bei dem Plafond bleiben in der Regel die Balken sichtbar und werden mit Schnitzerei oder farbigem Schmuck versehen, ihre Stützen oder Kämpfer auch mit Wappen und Figuren. Die Zwischenfelder, nicht quer oder künstlich geteilt wie in der Renaissance, bleiben lang gestreckt und erhalten wohl ein gemaltes Muster. Auf der Burg zu Nürnberg ist es im Kaisersaale ein riesiger Doppeladler, welcher sich über die ganze Decke ausbreitet.

Vom Hausgerät sind es insbesondere dreierlei Arten von Gegenständen, bei welchen der gotische Stil charakteristisch zur Erscheinung kommt, das ist der Schrank, das Bett und das Gestühl. Weniger ist das bei dem Tisch der Fall, und leicht begreiflich, da ja die Tischplatte kaum Ornament duldet und was das Gestelle davon erhält, zum größten Teil unter der Tischplatte verschwindet. Die Gotik begnügt sich daher meist mit dem Doppelpaar der gekreuzten, durch einen Querstab verbundenen, unten wohl mit Fußbrettern versehenen Stützen, oder wenn sie ein solides Brettgestell an die Stelle setzt, so schneidet sie dieses wohl spitzbogig und fensterartig aus. Selten geschieht mehr. Nur in der letzten Zeit der Gotik wird wohl zum öftern allerlei scharfkantiges, mehr architektonisches Beiwerk hinzugefügt, zumal der Pfeiler damit umgeben, wenn ein solcher allein als einzige Stütze eine runde Tischplatte zu tragen hat.

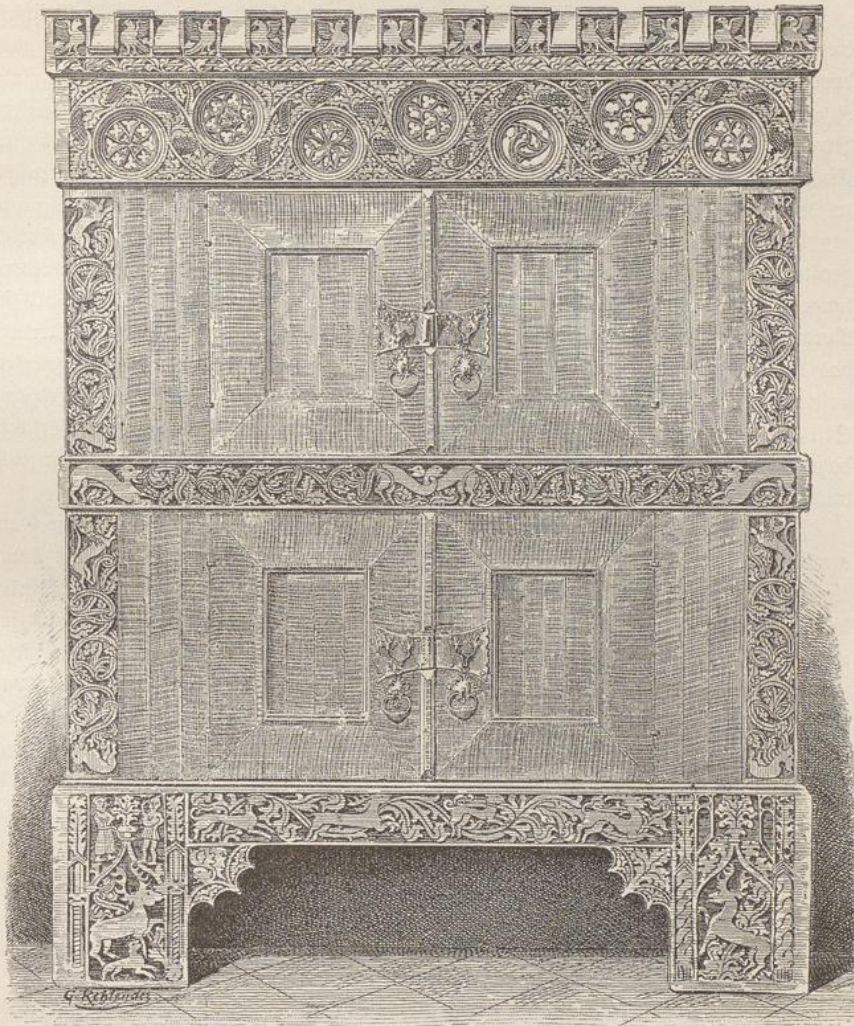
Wie sehr der Schrank sich der Architektur anschließt, wurde bereits oben erwähnt. Freilich geschieht das mit richtigem Gefühle nicht so, daß er etwa eine Haus- oder



Abteilung aus dem Chorgestühl von Georg Syrlin d. Ä. im Dom zu Ulm.

Verlag des Georg Meißner'schen Buchhandlung in Leipzig

Palastfassade nachahme, wie das in der Zeit der Renaissance der Fall war, er bleibt, was er ist, ein Schrank auch im Aufbau, der aber von der Konstruktion beherrscht ist. Die größeren Schränke (Abb. 33), an welchen Kunst und Handwerk ihr Bestes versucht



33. Gotischer Schrank. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

haben, bestehen gewöhnlich aus zwei Geschossen, die durch ein breites ornamentiertes Band, ein Zwischengesims, getrennt sind. Jede Abteilung öffnet sich mit einer Doppelthür. Das Ganze steht nicht direkt auf dem Boden, sondern auf flachen Eckfüßen, während oben ein reiches, krönendes Gesimse, zuweilen auch ein mit Binnenkranz umgebenes Dach den Abschluß bildet. Die Profile sind äußerst flach, die Wirkung von

Schatten und Licht daher sehr gering. Den Ersatz bilden Ornamentbänder mit Laub, Ranken, Tier- und Menschenfiguren, welche das Geschranke allseitig umranden. Selten, daß auch die Füllstücke mit Schnitzwerk verziert sind; es kommt wohl vor, doch ist es mehr rheinische als süddeutsche Art.

Es haben sich, wie schon oben erwähnt, mehrfach schöne und reiche Beispiele dieser Art erhalten.*) Selbstverständlich war es nicht die einzige Art. Es giebt daneben Kasten mit einer Thür, welche ganz mit Fischblasenmaßwerk überzogen sind; es giebt die s. g. Stollenschränke, welche nur in der oberen Hälfte einen von Pfeilern getragenen geschlossenen Kasten bilden, während die untere Hälfte offen ist und zum Einstellen allerlei Gerätes dient. Dieser Geschirrkasten scheint das deutsche Seitenstück zu dem französischen buffet oder dressoir gewesen zu sein, welches im Gegenteil unten geschlossen war und oben terrassenförmig auf seinen Tragbrettern die kostbaren Schmuckgeräte zur Schau stellte. Die heute wieder so gesuchte und beliebte Truhe, der niedere, lange Kasten, der zugleich als Sitzbank zu dienen hatte, war mehr im Süden als im Norden zu Hause; sie bildete dort eben ein Erbstück aus dem klassischen Altertum, das Kleider und Kostbarkeiten in solchen niederen Kasten, nicht in hohen Schränken, aufbewahrte. Was wir davon noch aus dem Mittelalter, aus der Epoche des gotischen Stils besitzen, ist, wenn nicht ausschließlich, doch größtenteils italienischer Herkunft, daher häufig bemalt oder mit Marqueterie und Intarsia bedeckt, einer Kunsttechnik, welche erst mit der folgenden Periode aus Italien nach Deutschland überging.

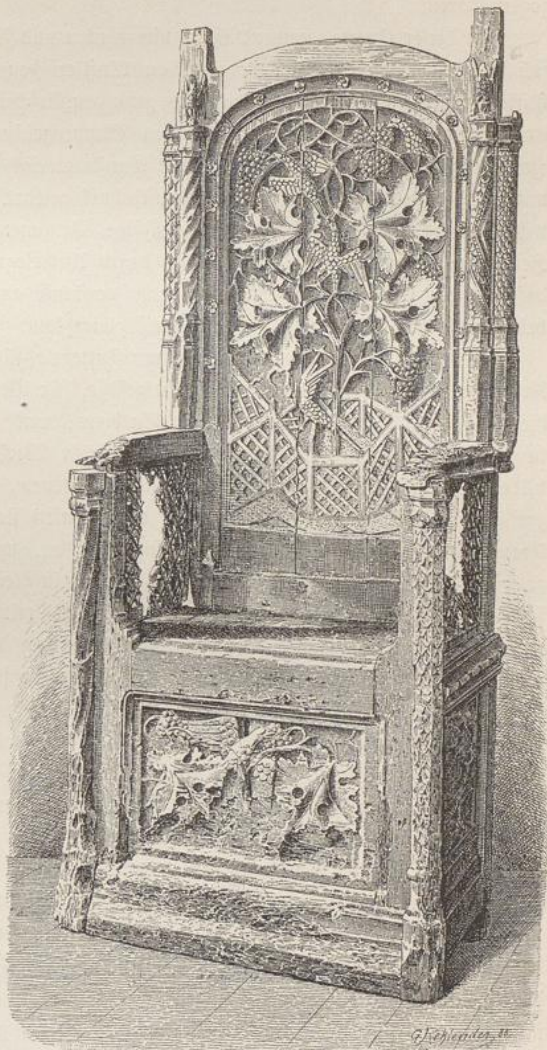
Bei weitem mannigfacher noch in seinen Formen war das Sitzgerät. Die Gotik ererbte hier gewisse Arten, die sie bestehen ließ, obwohl sie eigentlich nichts damit anzufangen wußte. Dies waren die Faltstühle, von denen schon früher ausführlich die Rede gewesen. Die Gotik versteifte sie, machte die Kreuzstäbe stärker und fast unbeweglich, auch gebogen; sie kreuzte und schob eine ganze Reihe von Stäben ineinander, aber die einen wie die anderen hatten nichts, was der Gotik eigentümlich war. Anders war das mit den Lehn- und Armstühlen, den Ehrensitzen der Bischöfe, der Fürsten und Herren, an denen eben jene Veränderung vor sich ging, welche den farbigen Schmuck, die Bemalung und Vergoldung, in einen plastischen verwandelte. (Abb. 34.) Dieser Stuhl verlor mit seiner gotischen Umwandlung auch das Leichte und Mobile; er wurde in seinem unteren Teile kastenartig, aber mit Schnitzerei versehen. Die Rücklehne stieg hoch hinauf, verziert mit Laubwerk oder Spitzbogenornament, und oben wölbte sich ein fester Baldachin über den Sitz herüber. Kostbare Gewebe, Rücklagen, Teppiche erhöhten den Glanz und die Bedeutung dieses Prachtgestühls, das im Fest- und Empfangssaal seinen bestimmten Platz hatte.

Daneben gab es allerlei leicht bewegliches Sitzgerät: kleine Stöckel, aus Brettern zusammengeschlagen, mit Maßwerk durchbrochen, Stühle aus gedrehten Stäben, dann Bänke, klein und groß, beweglich und unbeweglich, schwer und leicht, mit und ohne Lehnen. Vor dem Kamin sieht man zuweilen auf den Wänden eine Bank stehen, deren Lehne vor- und zurückgeschlagen werden konnte, so daß man sich, wie man wollte, mit dem Gesicht oder dem Rücken gegen das Feuer setzte. Im getäfelten Zimmer sieht man auch oft die Bank fest an der Wand mit ihrem Bau gleichsam in

*) Abb. bei Becker und Hefner II. 19. 28; III. 2.

den der Vertäfelung einbezogen und so einen Teil der Innenarchitektur bilden. Als dann hat auch der Speisetisch seinen festen Platz davor.

Diese Befestigung des sonst mobilen Gerätes durch die Eigenart des gotischen Stils ist am auffallendsten bei dem Bettgestell. Selbstverständlich hat auch das Bett bei arm und reich eine sehr verschiedene Gestalt; es findet sich als einfacher niederer Kasten und als Himmelbett rings behängt mit schwerer und kostbarer Draperie. Das war früher so und auch später. Was aber die Gotik Eigentümliches brachte, das war die Umwandlung des mit beweglichen Vorhängen geschlossenen Himmelbettes in einen viereckigen Kasten mit hölzernen Wänden, in dem man ruhte wie in einem Zimmer. Durch eine Öffnung an der Vorderseite stieg man hinein. Die Wände waren außen mit geschnitztem Ornament versehen, das Gesims mit durchbrochenem Maßwerk umzogen. Ein solches Bett besitzt das Germanische Museum. (Abb. 35.) Nun erging es diesem Bett wie der Bank; an der Wand befestigt wurde es wie ein herausspringender Teil der Vertäfelung, deren Gliederung, deren krönendes Gesims sich um den Bettkasten fortsetzte.



34. Gotischer Stuhl mit hoher Lehne. Wien, Sammlung Sigdor.

Trotz dieser Tendenz, dem Möbel seinen mobilen Charakter zu nehmen, liebte aber, wie es scheint, das Haus in der gotischen Kunstperiode die Gemächer mit allerlei kleinem Gerät auszustatten. Davon ist noch mancherlei übrig, insbesondere Kästchen sowohl von Holz wie von Leder. Die Kästchen, die zur Aufbewahrung des Schmuckes

oder als Nähkästchen für die Frauen dienten, waren auf ihren hölzernen Wänden bunt bemalt mit Ornamenten und Figuren, zumal Liebespaaren, mit Rosetten beschnitten, mit zierlichem Beschlüge und auch wohl mit guten deutschen Sprüchen versehen. Von besonderer Arbeit waren diejenigen, bei denen die hölzernen Wände mit Leder überzogen waren.

In dieser Epoche, namentlich im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, erfreute sich das Leder bereits einer vorzüglichen künstlerischen Behandlung. Der Brauch des Ritters, der es zu seiner gezierten und geputzten Erscheinung bedurfte, an der Rüstung, am Lendner, an der Helmszierde, an den Wappenzeichen des Schildes, am Sattel- und Baumzeug, hatte das Leder zu einem Kunstmaterial emporgehoben und der Verkehr mit dem Orient hatte verschiedene Kunsttechniken gelehrt. Man färbte und bemalte es; man schlug mit Metallstanzen regelmäßige Ornamentmuster ein; man schnitt die Zeichnung ein und hob einzelne Teile durch Unterlegung und Versteifung heraus, so daß sich ein leichtes Relief bildete; man verstand auch das Leder so hoch herauszuheben, daß die Arbeit einem Mezzorelief gleich kam.

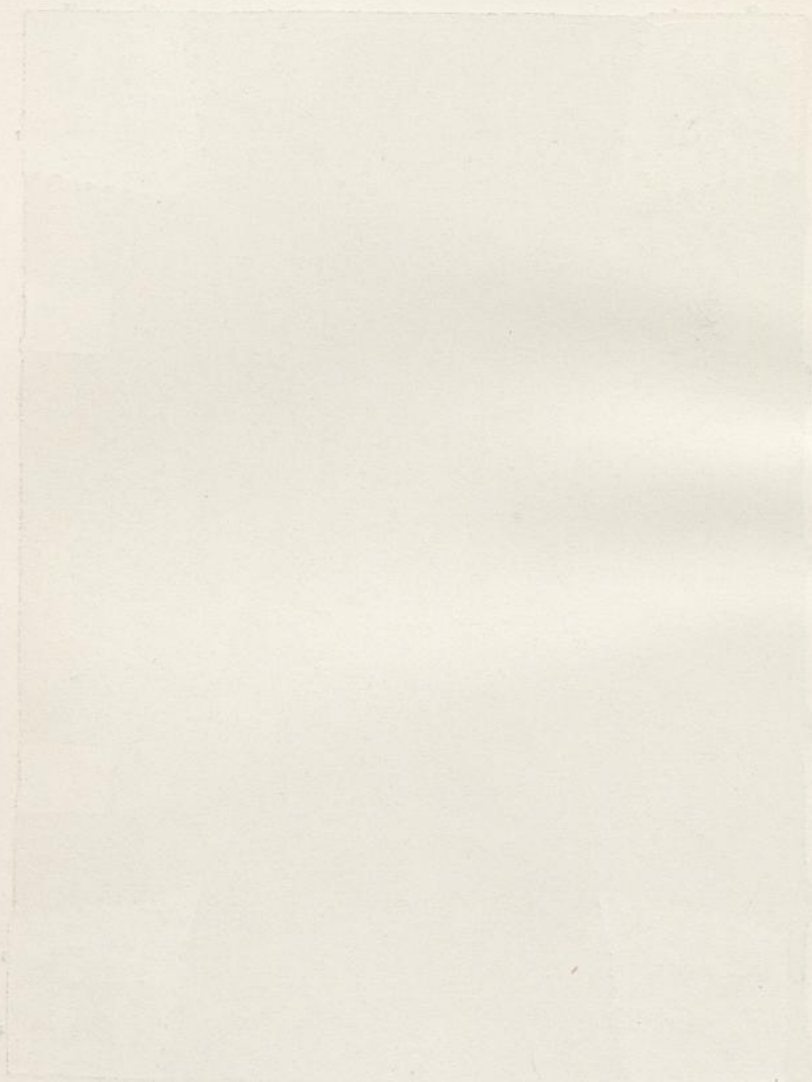
In solcher Weise nun verzierte man Futterale für kostbares Gerät, wie z. B. für Kruzifixe, für Diplome, Etuis für Trinkgefäße, für Bestecke, für Damennecessaires, für die Instrumente der Chirurgen und Barbieri, und sodann allerlei Schmuckkästchen, deren sich verschiedene in dem öfter angeführten Werke von Becker und Hefner abgebildet finden.*) Sie sind mit frei eingeschnittenen, leicht gehobenen Arabesken von gotischer Zeichnung überdeckt; zwischen den Ranken stehen Damen und Herren, nackte Frauen und Vögel und allerlei vierfüßiges Getier, wie es dem Geschmack jener Zeit zu eigen ist. Auch die Bucheinbände finden sich in gleicher Weise verziert und einzelne schöne Beispiele sind wohl noch erhalten, teils mit Wappen, teils mit figürlichen religiösen Gegenständen. Die gewöhnliche Verzierung des Bucheinbandes besteht freilich nicht in solcher Bearbeitung des Leders, sondern in seinem Beschlüge von Mittelstück, Eckstücken und Schließen. Diese, aus Kupfer, Messing und Silber geschlagen oder aus Bronze gegossen, haben nicht bloß die Aufgabe, das Äußere des Buches zu zieren, sondern auch die gewaltigen Manuskripte bei öfterem Gebrauch zu sichern. Das Beschlüge war notwendig, solange die Bücher auf ihren Gestellen lagen; als nun die Buchdruckerkunst die Bücher so zahlreich machte, daß zum Liegen kein Platz war und sie auf die Schmalseite nebeneinander gestellt wurden, mußte das Beschlüge als ein Hindernis hinwegfallen. Wir werden darauf zurückkommen.

Obwohl das Leder seine Kunsttechnik aus der Fremde geholt hatte, so zeigt es doch, wie alle anderen Zweige der Kunstindustrie, welche wir bisher geschildert haben, die eigentümlichen Züge des gotischen Stils. Das ist nun in der textilen Kunst auffallenderweise nicht der Fall. Auf den Geweben giebt es keine Architektur motive, nichts von Maßwerk, nichts von jener eigentümlichen Gestaltung des Pflanzenornaments, welche wir als die gotische kennen und bezeichnen. Die Verzierung der Gewebe hat ihre eigene Physiognomie und geht ihren eigenen Weg, soweit sie ornamental ist. Das war in der Epoche des romanischen Stils auch bereits der Fall, und die Gotik hat nur fortgesetzt, was sie überkommen. Bekanntlich wurden im frühen Mittelalter

*) Kunstwerke und Gerätschaften II. 11; III. 22. 28.



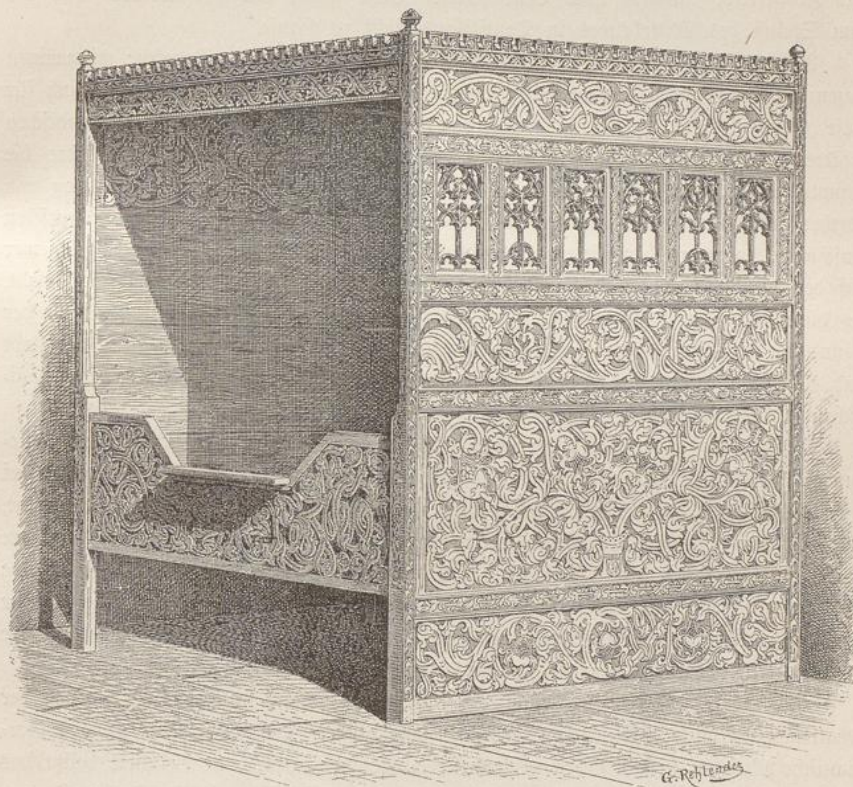
Buchdeckel in geschnittenem Leder. Wien, Hofbibliothek.





Vorderdeckel vom Gebetbuche Karls des Kahlen.

den mitteleuropäischen und nordischen Völkern die desinierten Seiden- und Samtstoffe aus Byzanz und dem Orient zugeführt. Das blieb auch in der gotischen Epoche, nur lagen die Quellen näher, indem Italien in die Fabrikation eintrat und nach Deutschland und Frankreich exportierte. Erst im fünfzehnten Jahrhundert folgten die Städte Flanderns und Brabants dem Beispiele und lieferten nun jene überaus prachtvollen und kostbaren Gewebe, mit denen sich der Hof Burgunds und nach seinem Beispiele



35. Gotisches Bett. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

auch die anderen Höfe schmückten. In allen diesen Jahrhunderten stand die Ornamentation der desinierten Stoffe außerhalb der übrigen Kunstbewegung. Vom Orient ausgegangen, hatte sie die Flächenmotive des orientalischen Gewebes angenommen und weiter geführt. Es waren geometrische Linienmotive, Ranken, Laub, Blumen, wie nicht weniger Tiere und Menschenfiguren, im Grunde keine anderen Elemente, als sie sonst die Kunst verwendete, und doch so in ihrer eigenen Art gezeichnet, stilisiert, der Natur entkleidet, daß sie, wie gesagt, von der übrigen Kunst gänzlich abseits stehen. Auch als sie im Laufe der Zeiten sich verändern — denn auch sie haben ihre Geschichte — nähern sie sich doch nicht dem Ornamente der plastischen Kunstindustriezweige. Nur

die Wandverzierung, die eben durch Malerei den Teppich ersetzen soll, entlehnt ihnen die Motive.

Von solchen Stoffen haben sich viele Reste auf deutschem Boden erhalten, und heute, da sie gesammelt werden, besitzen die Museen, insbesondere die kunstgewerblichen, bereits mehr oder minder reiche Sammlungen. Fragt man aber: was davon ist deutsche Arbeit? so ist die Antwort: nichts. Die Kataloge und Beschreibungen nennen den Orient, Byzanz, Spanien, Sizilien, Mittel- und Oberitalien, später die Niederlande und Frankreich, niemals aber Deutschland. Diese ganze Art der Weberei war bis zum Schluß des Mittelalters in Deutschland nicht zu Hause.

Anders ist es mit den aus Wolle gewirkten Teppichen oder Tapeten; wir meinen diejenigen insbesondere, welche mit figürlichen Darstellungen verziert sind. Auch für diese Gewebe waren während der Epoche des gotischen Stils die niederländischen Städte, die Städte Flanderns und Brabants, und einige französische Städte die Hauptorte der Fabrikation, und vieles, was sich in Deutschland erhalten hat, mag von dorthier gekommen sein. Es finden sich aber noch so viele Beispiele mit deutschen Inschriften, oberdeutschen wie niederdeutschen, daß wir die Stätte ihrer Verfertigung nur auf deutschem Boden suchen können und dürfen. Freilich, fragen wir nach der Stadt, wo dieses oder jenes Stück gemacht wäre, so wissen wir, bei dem heutigen Stand der Kenntnisse, weniger davon, als von jenen frühromanischen Teppichen in Halberstadt und Quedlinburg, deren Entstehung man wenigstens mit Wahrscheinlichkeit den sächsischen Klöstern zuschreiben kann.

Den Bedarf nach solchen Geweben hatten durch die vier oder fünf letzten Jahrhunderte des Mittelalters gleicherweise Kirche und Haus. Die Kirche bedeckte bei festlichen Gelegenheiten ihre Wände damit, und manche Kirchen hatten solchen Vorrat, daß das ganze Innere überspannt werden konnte. Palast und Burg und das reichere Wohnhaus brauchten sie gleichfalls als Schmuck, viel nötiger aber noch für Wärme und Behaglichkeit. So wurden sie denn in großer Menge angefertigt, und wenn die erhaltenen Überreste einen Schluß gestatten, so muß dieser Fabrikationszweig gerade im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert in großer Blüte gestanden sein.

Aus dieser Zeit, vorzugsweise von 1350 bis 1450, stammen die meisten der erhaltenen Beispiele. Einen großen und vorzüglichen Teil derselben hat das Germanische Museum in Nürnberg gesammelt, einige sehr interessante Beispiele besitzt das Museum in Basel, anderes findet sich zerstreut in öffentlichen und privaten Sammlungen, anderes noch in Kirchen und Klöstern am ursprünglichen Orte. Die Gegenstände der Verzierung sind religiöser wie weltlicher, mitunter sehr weltlicher Art. Auch diese stammen wohl größtenteils, wenn nicht sämtlich, aus Kirchenschätzen. Die Kirche nahm es niemals genau mit den Gegenständen, und wenn sie schöne Teppiche zum Schmuck der Wände besaß, so fragte sie wenig nach dem, was darauf dargestellt war. In manchen Fällen konnte sie sich mit der Symbolik oder der Allegorie rechtfertigen, aber dies ging nicht immer; Liebesjungen reden mit ihren Spruchbändern oft deutlich genug.

Ein solcher Teppich symbolischer oder allegorischer Art befindet sich in der Kirche der kleinen Stadt Straßburg in Kärnten.*) Er stellt vier wilde Männer oder

*) Abgebildet in den Mittheilungen der k. k. Zentralkommission 1840, p. 49.

Walbmänner dar, jugendliche Gestalten, den Körper mit langen Haaren bedeckt, mit Geißeln oder Peitschen in den Händen. Drei derselben treiben phantastische Tiere, während der vierte ein Einhorn hütet. Die Szene geht in einem Walde vor sich, wie Baumschlag und Buschwerk andeuten, die den ganzen Grund überdecken. Die drei phantastischen Tiere, das sind die bösen Leidenschaften, insbesondere in der Liebe, wie aus den aufgehängten Liebesknuten zu schließen ist; die behaarten Männer treiben sie hinweg; das Einhorn aber, das Symbol der Jungfräulichkeit, das ist die Tugend, welche gehütet wird. Die deutschen Beischriften auf flatternden Bändern („Disse tierlin wil ich triben“ u. s. w.) lassen nicht an deutscher Arbeit und Entstehung zweifeln, welche etwa der Zeit um 1420 angehört.

Ein paar ähnliche Teppiche besitzt das Museum in Basel.*) Auch hier sind es phantastische Tiere in gewisser Allegorie mit der Liebe in Verbindung gebracht, nur sind es nicht wilde Männer, welche sie bändigen, sondern schöne elegante Herren und Damen. Auf dem einen ist es ein Jüngling und ein Fräulein, auf das vornehmste gekleidet und mit Schellen behängt im Kostüm etwa vom Jahre 1400. Auf einem walbigen Hintergrunde mit Blumen und Vögeln halten sie je zwei wunderbar gestaltete Tiere. Was das bedeuten soll, besagen die Verse auf den Spruchbändern. Die Frau sagt: „Mit miner minne ich zwingen kan wilde tier und ouch dazu man.“ Über dem Manne lautet die Schrift: „For mir mag kein tier sich gefristen, daz schaff ich alles mit minen listen.“ Auch hier entscheiden die deutschen Beischriften über die Herkunft. Vermutlich stammt der Straßburger Teppich aus derselben Fabrik, und ebenso ein anderer in Basel, auf welchem drei Herren und drei Damen in eleganter Kleidung abenteuerliche Tiere an Ketten führen, ebenfalls mit laubigem oder walbigen Hintergrunde. Die Zatteltracht beweist, daß auch dieser Teppich der gleichen Zeit angehört, etwa von 1400 bis 1420.

Viel weiter haben es die französischen Teppiche mit der Allegorie getrieben; auf ihnen bringen die Tugenden und die Laster in personifizierten Gestalten ganze Begebenheiten und Geschichten zur Darstellung. In Deutschland, scheint es, hat man sich mehr an die wirklichen Erzählungen oder an das Leben selbst gehalten. So enthält eine Wandtapete im Kloster Wienhausen, auf welche wir später noch zu reden kommen, eine Reihe Szenen aus Tristan und Isolde, und ein gewirkter Teppich, welcher nach seiner Technik zu der in Rede stehenden Art gehört, schmückt sich mit verschiedenen Szenen aus dem deutschen Epos von Wilhelm von Orleans oder Dour-lens und seiner Liebe zur schönen Amelie, der Tochter des Königs Reynher von Lunders oder London.***) Die zahlreichen Figuren tragen Schellen und Zatteltracht und die Sprache auf den Schriftbändern ist deutsch, hochdeutsch, so daß auch dieser Teppich derselben Heimat und derselben Zeit angehört. Ein anderer Teppich, den Hofner aus seinem eigenen Besitz im Trachtenbuch***) abgebildet hat, nimmt die Spiele und Unterhaltungen der vornehmsten Gesellschaft zum Gegenstande; man sieht Damen und Herren beim Schach und beim Ballspiele, man sieht sie zur Jagd ausreiten, bei einem Wirt oder Krämer Erfrischungen nehmen, man sieht Gesellschaftsspiele, wie

*) Abgebildet bei Heyne, Kunst im Hause, Taf. II—IV. **) Abgebildet bei Becker und Hofner III. 3 und 4. ***) II. 99 ff.

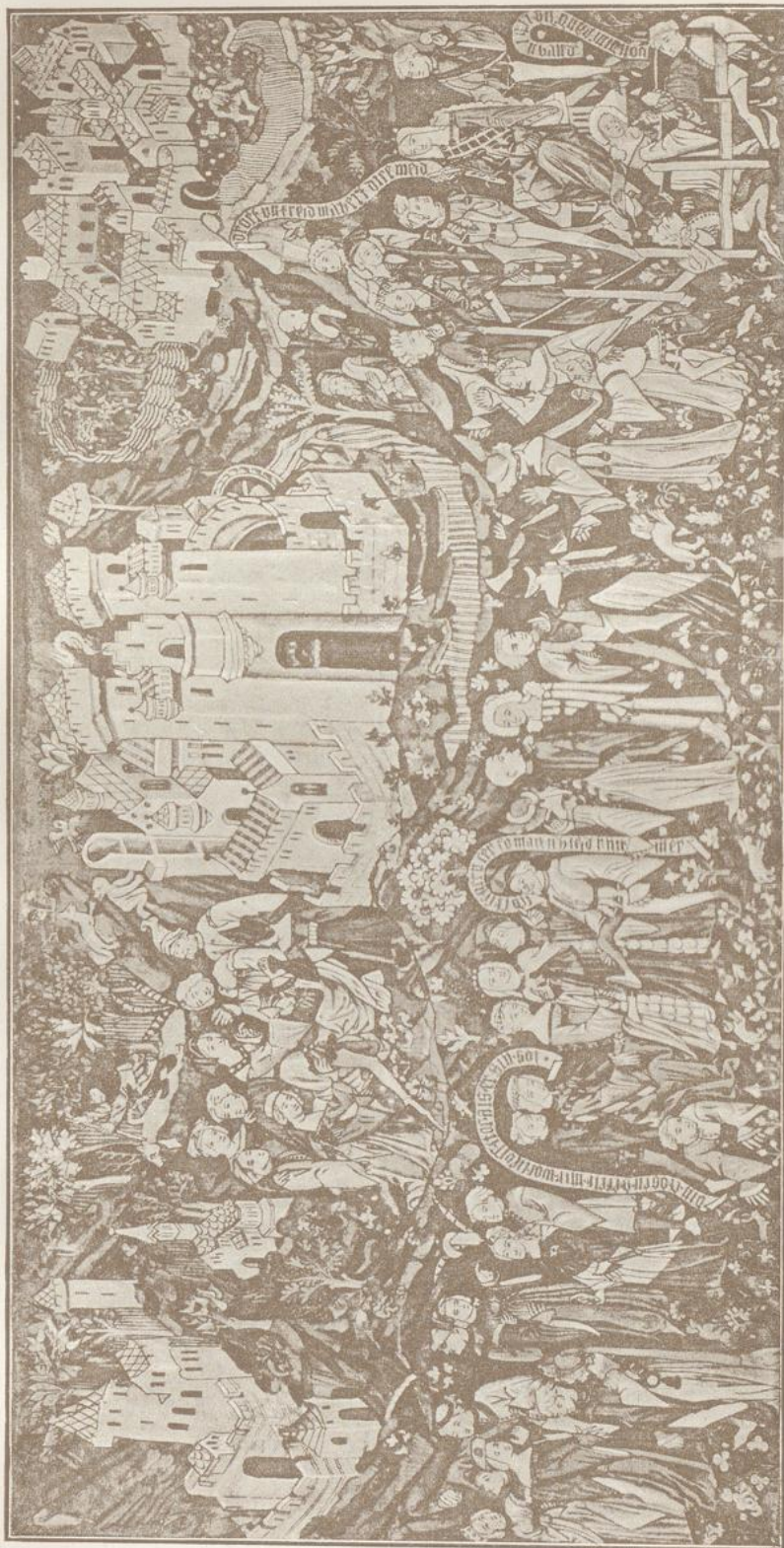
einer mit verbundenen Augen erraten muß, wer ihn schlägt u. a. Auch hier dieselbe Zeit, dasselbe Kostüm und oberdeutsche Beischriften.

Den merkwürdigsten und interessantesten Teppich dieser Art besitzt das Germanische Museum. Er stellt in schöner reicher Landschaft mit einer Stadt, mit Burgen und Wald einen Minnehof dar mit all den Vergnügungen und Ergötzlichkeiten, mit denen sich die vornehme Gesellschaft noch in der ritterlichen Zeit unterhielt. Rechts im Vordergrunde thront die Königin Minne als Richterin, Herren werden von Damen vor ihren Richterstuhl geführt, andere an die umgebenden Schranken angebunden; an anderer Stelle werden Herren von Damen fortgeführt oder umgekehrt die Damen von den Herren. Man sieht jenes Spiel, wobei ein Herr mit dem Gesicht im Schoße der Dame erraten muß, wer ihn geschlagen hat. Man sieht ein Scherzturnier, welches mit Fußstößen statt mit der Lanze ausgeführt wird: eine Dame sitzt auf dem Rücken eines liegenden Herrn und erhebt den rechten Fuß; ein Herr steht vor ihr und erhebt das Bein zum Gegenstoß. In der Ferne sieht man Jagd und Fischerei, und überhaupt ist die ganze Szene des gewaltigen Teppichs noch in mannigfacher Weise mit Figuren und Tieren belebt. Damen und Herren sind wieder höchst vornehm nach der Mode der Zeit gekleidet und zumal mit Schellen behängt, doch zeigen die Trachtenformen etwas älteren Charakter, so daß dieser Teppich wohl noch in das vierzehnte Jahrhundert, wenn auch erst gegen das Ende, zu setzen ist.

Bei den gemeinsamen Eigenschaften, welche alle die bisher geschilderten Teppiche zeigen, möchte man auch auf eine gemeinsame Fabrikstätte schließen; wo sie war, bleibt freilich noch zu suchen und zu bestimmen. Andererseits läßt die Einfachheit der Technik und das zahlreiche Vorkommen insbesondere der Teppiche mit religiösen Gegenständen wohl vermuten, daß viele Orte diesen Industriezweig besaßen. Ein großer Teppich im Germanischen Museum,^{*)} welcher den Heiland als Weltenrichter darstellt, zu dessen Füßen Engel mit Posaunen die Toten aus ihren Gräbern hervorrufen, dürfte von Nürnberger Arbeit sein, wenn anders die Wappen zweier Nürnberger Patrizierfamilien, der Schürstab und der Volkamer, auf demselben diesen Schluß gestatten. Die Gegenstände religiöser Art sind so mannigfach auf diesen Geweben wie in der Bild- und Wandmalerei, der sie ja noch in erweiterter Bestimmung zur Seite traten. Denn wenn die großen Teppiche die Wände zu bekleiden hatten, so dienten die kleineren als Behang der Bischofstühle, als Rücklagen in den Chorstühlen, als Bedeckung der Sitze und Bänke u. s. w.

Es scheint fast, als ob die Teppichwirkerei in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters, im vierzehnten und fünfzehnten, der Stickerei die große Arbeit abgenommen hätte, welche diese in der romanischen Epoche geleistet. Je mehr jene sich in figürlicher Darstellung in großen Dimensionen gefaßt, je mehr giebt diese die Sache auf, beschränkt sich auf kleinere Gegenstände, vervollkommenet sich aber in Zeichnung und Technik. Aus der Übergangsepoché von dem romanischen Stil zum gotischen sind noch einige merkwürdige Arbeiten im ehemaligen Nonnenkloster Wienhausen bei Celle erhalten, welche man irrtümlicherweise den gewirkten Teppichen zuzählt und auch in

^{*)} Abgebildet wie das oben beschriebene Gewebe im „Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Gewebe“. Taf. X. und Taf. XIV.



Gewirkter Teppich. Deutsche Arbeit aus der Zeit von 1380-1400.
12 Fuß lang, 9 Fuß breit. Nürnberg im Germanischen National-Museum.



eine verkehrte Zeitepoche versetzt. Das bedeutendste und interessanteste Stück darunter stellt eine Reihe von Szenen aus der Geschichte Tristans und Isolde dar und mag, obwohl eine Liebesgeschichte, dennoch von den Nonnen im genannten Kloster gearbeitet sein. Die Sage war im dreizehnten Jahrhundert in Deutschland allgemein verbreitet und hatte schon vor dem berühmten Gedichte Gottfrieds einen Bearbeiter gefunden. Auf unserer Arbeit sind die Beischriften niederdeutsch und die Szenen stimmen nicht ganz mit der Erzählung Gottfrieds überein. Die Entstehung in Niedersachsen kann nicht bezweifelt werden. Der Herausgeber Mithoff*) beschreibt die Arbeit als eine genähte. Den Grund bildet eine grobe Leinwand, auf welcher die Zeichnung konturiert und die Räume zwischen den Konturen mit farbiger Wolle durch die Nadel ausgefüllt sind. Kein Zweifel also, daß hier eine Stickerei vorliegt und kein gewirkter Teppich. Mithoff irrt aber völlig in der Zeitbestimmung. Er erkennt richtig, daß die breiten Kleeblattbogen, unter welchen die Szenen vor sich gehen, noch auf die romanische Epoche hinweisen; trotzdem versetzt er die Arbeit in die zweite Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. Sie ist aber gut um ein Jahrhundert älter. Gleich den Kleeblattbogen gehören auch die sämtlichen Kostüme dem dreizehnten Jahrhundert an und stimmen völlig zu den Bildern der Heidelberger Handschrift des Sachsenspiegels, welche auch im dreizehnten Jahrhundert in Niedersachsen entstanden ist. Da die romanischen Motive sich auf den Gegenständen der Kunstindustrie noch in die gotische Epoche hineinziehen, so ist es erlaubt, diese Stickerei noch in die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts zu versetzen, und wir werden nicht fehl gehen, wenn wir die Grenzen der Entstehung zwischen 1250 und 1280 annehmen. Die Arbeit gehört also nach ihrer Art mehr der früheren als der späteren Epoche an.

In dieser späteren Epoche, wie gesagt, ist es die Weberei, welche der Stickerei jene Arbeit im großen abnimmt. Die Stickerei verliert nicht dabei, denn sie arbeitet feiner, vollkommener, wenn auch nicht immer richtig. Ihr Hauptgebiet bleibt auch in dieser gotischen Epoche das kirchliche. Wenn die Kirche die Wände auch mit Geweben bedeckt, so kann doch der Geistliche selbst für seinen Ornat der Stickerei nicht entbehren. Und auch die Ausstattung des Altars bedarf noch ihrer. Der Altar ist es auch, dem wir noch die schönste erhaltene Stickerei aus dem vierzehnten Jahrhundert verdanken, ein Antependium, das aus Pirna stammt und jetzt zu Dresden im Museum des kgl. sächsischen Altertums-Vereins aufbewahrt wird. Es stellt im Hauptbilde der Mitte die Krönung Mariens durch Christus dar mit je fünf Heiligen zu den Seiten, die unter Baldachinen stehen, das Ganze umgeben von zierlicher Rankenbordüre. Die Zeichnung erinnert an die sanften Gestalten der italienischen Frührenaissance und mag unter dem Einfluß der benachbarten Prager Schule aus der Hand eines geschickten Malers hervorgegangen sein. Die Ausführung besteht in vollkommenem Plattstich auf Leinwandgrund.

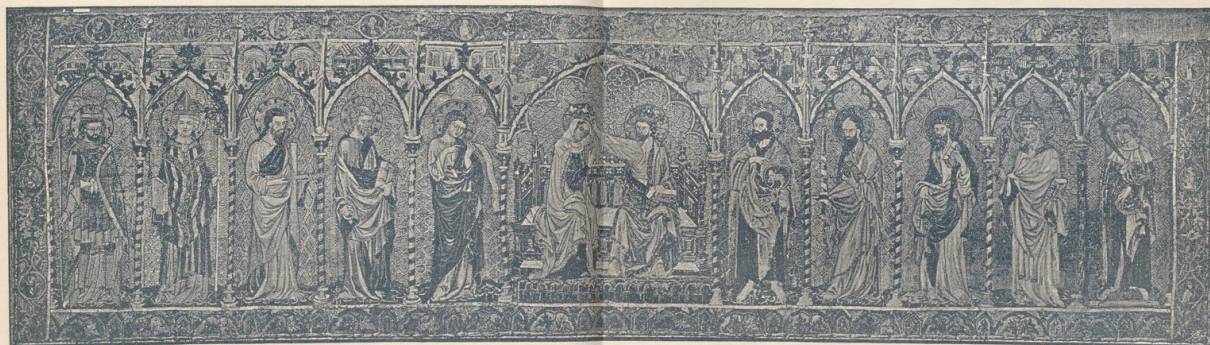
Diese Technik ist es nun vor allem, welche die Stickerei weiter führt und mit der Malerei wetteifern läßt. Der Plattstich erlaubt die Fäden so frei in jeder Richtung zu legen, wie der Maler seinen Pinsel führt; mit ihr lassen sich nicht bloß Flächen füllen, sondern es läßt sich auch mit ihr schattieren und modellieren. Wie also damals die Malerei von der illuminierenden zur modellierenden fortschritt, gerade

*) Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, II. Abt. T. VI.

so auch die Stickerei, welche von der Bervollkommnung der zeichnenden Künste ihren Nutzen zog. Sie hatte nun ein Mittel, Gesichter und Hände, welche sie früher nur mit Farbe eingezeichnet hatte, gleich der Malerei auszuführen, und sie that es auch. So kam sie im Wettstreit mit der Malerei dahin, nicht bloß Gewänder und Teppiche zu schmücken, sondern sie arbeitete Bilder, eingerahmte Bilder, die als Schmuck des Altars oder als Zierden der Wand dienten, Flügelbilder in Gestalt von Diptychen und Triptychen, die den Dienst der gemalten Bilder verrichten sollten. Solche Bilder entstanden insbesondere unter dem Einfluß der burgundischen Herzöge, welche die Stickerei wie kaum die geistlichen Fürsten begünstigt zu haben scheinen. Aus ihrer Bestellung sind auch die schönsten Stickereien hervorgegangen, welche überhaupt noch aus dem fünfzehnten Jahrhundert erhalten sind, der geistliche Ornat für die kirchlichen Feste des Ordens vom goldenen Bließ, der sich heute zum größten Teil in Wien, zum anderen Teil in Bern befindet, eine Beute aus den Schlachten, in denen Karl der Kühne und das Reich Burgund zu Grunde gingen. Diese Gewänder, zahlreiche Heilige unter Baldachinen in gotisch-architektonischer Umrahmung darstellend, gezeichnet mit aller Vollkommenheit und im Geiste der van Eyck'schen Schule, zeigen nicht bloß den Plattstich in höchster Vollendung angewendet, sondern auch die Goldstickerei in einer Weise ausgebildet, welche, ohne an Feinheit zu verlieren, die Malerei an Glanz und Wirkung übertrifft. Farbige Seide, je nach den Lokalfarben, deckt den Fond der Goldfäden zu, offener oder dichter, und zwar so, daß, wo die farbige Seide offener ist, hier der durchscheinende Glanz des Goldes die Lichter in der Zeichnung bildet. Die ganze Zeichnung ist somit, hier mehr, dort weniger, von goldenem Schimmer durchleuchtet.

Wir können diese Arbeiten zwar nicht als deutsche in Anspruch nehmen, da sie auf burgundische Veranlassung in einer Stadt des burgundischen Reichs entstanden sind, vermutlich in Arras, wo die Stickerei neben der Teppichweberei blühte, aber diese burgundisch-niederländische Stickerei war Vorbild und Anregung für die deutsche Stickerei, die während des fünfzehnten Jahrhunderts ihren Hauptsitz am Rheine hatte. Die drei geistlichen Kurfürstentümer Köln, Mainz, Trier waren es, welche mit ihrem außerordentlichen Bedarf eine Blüte seiner Stickerei hervorriefen. Hier ist es auch, wo noch das meiste von dem erhalten ist, was das fünfzehnte Jahrhundert an deutscher Stickerei übrig gelassen hat.

Das gewerbreiche Köln muß als der Hauptsitz gelten. Hier hatte sich schon im vierzehnten Jahrhundert eine eigentliche Zunft der Kunst- und Wappensticker gebildet, welche ebenso für die Kirche wie für die Laienwelt arbeitete. Ja sie nahm so sehr die Stickerei als ihr Recht in Anspruch, daß sie es den Nonnenklöstern bestritt, diese selbst mit Gewalt an der Arbeit hindern wollte. Man hat auch die Namen verschiedener Stickerinnen wieder an das Licht gezogen, die das Geschäft gewerblich mit besonderen Spezialitäten betrieben haben, wie aus den Beisätzen zu schließen: *factrix mitrarum*, *factrix stolarum*, *factrix casularum*. Bei diesen Kölner Arbeiten, die in kaufmännischem Export durch alle Länder verbreitet wurden, gingen Weberei und Stickerei Hand in Hand, die Weberei arbeitete vor und die Stickerei führte einzelne Teile vollkommener aus. Der Bedarf war mannigfach. Einen Hauptgegenstand bildeten die vielbeliebten Wappen, daher auch die ganze Zunft den Namen der Wappensticker



Antependium. Plattisch auf Leinwandgrund. Dresden, Museum des Königl. Hofes. Altertümer - Dreieck.

führte, einen anderen die goldgewirkten, mit Figuren verzierten Stäbe, welche die geistlichen Gewänder vorne und rückwärts wie ein Kreuz zu schmücken hatten.

Durchaus in der Mehrzahl war das alles wirkliche und richtige Glacéarbeit, wie das dem Material und der Bestimmung angemessen ist. Allein die Stickerei, die ihre Kräfte fühlen lernte, ging weiter, und wie sie mit der Malerei wetteiferte, versuchte sie es nun auch mit der Plastik. Sie unterlegte Figuren wie Ornamente mit verschiedenen Stoffen und hob sie so bis über das Mezzorelief heraus, selbst mit unterschmittener Rundung. Das war nun bei Gegenständen, deren Bestimmung war, steif zu bleiben, wie zuweilen bei Wappen, wenn auch unnatürlich, doch kein Schade, anders aber bei den kirchlichen Gewändern, die nun wie ein in Holz geschnitztes Relief, steif und brettern, an dem Leibe des Priesters saßen. Manche solcher Messgewänder haben sich noch in verschiedenen Kirchen erhalten, einige besonders interessante im Dome zu Brunn, davon eines mit Christus am Kreuz und knieenden Figuren die Jahreszahl 1487 trägt.

Während die Stickerei für die Kirche in dieser Weise ihr Maß überschreitet und einer Entartung entgegen geht, beginnt die gleiche Kunst, freilich in mehr dilettantischer Weise, sich für das Haus neu zu entfalten und selbst zu neuen Richtungen, zu einem neuen Zweige der Kunstindustrie den Grund zu legen. Es ist damit die Spitzenindustrie gemeint, welche aus der Weißstickerei hervorging, einer Art der Stickerei, welche, als Verzierung der Hausleinwand, auch vorzugsweise dem Hause gehört und schon im fünfzehnten Jahrhundert fleißig und kunstreich mit allerlei Figuren und Ornamenten im Stil der Zeit geübt wurde. Diese Weißstickerei bildet auch den Vorläufer der Spitzenindustrie, und zwar in jener Art, welche Fäden über Kreuz auszieht oder ausschneidet und die entstandenen Lücken mit durchbrochener Näharbeit ausfüllt. Geburt und Entwicklung gehören aber der folgenden Epoche, wo dann des weiteren von ihnen die Rede sein wird.

In derselben Lage befinden wir uns gegenüber zweien, freilich gänzlich anderen Industriezweigen, den Arbeiten in gebranntem Thon und den Glasgefäßen. Beide Zweige, fast die ältesten, die auf deutschem Boden geübt werden, gehen durch das ganze Mittelalter fort, aber es ist sehr wenig von ihnen die Rede. Sie erheben sich während des Mittelalters nicht zur Höhe einer eigentlichen Kunstindustrie und haben uns daher auch aus der ganzen Zeit wenig hinterlassen, von dem zu berichten wäre. Sie arbeiteten für den gewöhnlichen Hausgebrauch, kaum für die Kunst. Als Ausnahme mag man etwa die unglasierten Thonsiesen mit vertieften Ornamenten betrachten, welche im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert in Burgen und Schlössern den Fußboden bedeckten, keine Kunst von besonderer Bedeutung. Erst gegen den Ausgang des Mittelalters erhebt sich die Töpferei zu einem wirklichen Kunstzweige und liefert noch im gotischen Stile glasierte Öfen, von denen zu reden ist. Da diese Arbeiten aber scharf an der Grenze stehen, unmittelbar vor der Blütezeit, welche dem sechzehnten Jahrhundert angehört, so werden wir davon erst im folgenden Abschnitt im Zusammenhange berichten.

Was die Glasgefäße betrifft, so fällt die Blütezeit ihrer Fabrikation noch später. Was das Mittelalter uns überliefert hat, sind einige Trinkgefäße von weißem oder grünem Glase, meist in einfacher Becherform mit angeschmolzenen Waben oder Klumpen; von

den deutschen Gläsern mit Emailfarben findet sich noch keine Spur, noch viel weniger vom geschliffenen Krystallglas.

Die Kunst des Mittelalters, soweit sie das Glas betrifft, ist die Glasmalerei, und diese feierte allerdings während der langen Epoche des gotischen Stils ihre Blütezeit. Sie stand nach Art, Kunst und Ausdehnung auf einer Höhe, welche allein genügt, der Kunst des Mittelalters Glanz und Bedeutung zu verleihen.

Die Geschichte der Glasmalerei steht in innigem Zusammenhange mit der Geschichte des Kirchenbaues und den Eigentümlichkeiten der aufeinander folgenden Stile. Entstanden in jener Zeit, als in frühromanischer oder vorromanischer Epoche die Kirchenfenster noch sehr klein waren, wuchs sie heran mit der Vergrößerung und Verbreiterung der Fenster, und als gegen das Ende der gotischen Epoche die ganzen Wände sich in Pfeiler und Fenster aufgelöst hatten, da war sie es, welche, die größten Flächen einnehmend, den Schmuck der verloren gegangenen Wände zu ersetzen hatte. Die Glasmalerei war gekommen wie ein Postulat der frühchristlichen Kunst. Als diese die Wände rings mit Bildern schmückte, konnte man die Lichtquellen nicht leer und ungeschmückt lassen, und so kamen die farbigen Fenster in die Kirche, Jahrhunderte früher, ehe das Haus davon Gebrauch machte. Das ganze Mittelalter hindurch ist die Glasmalerei eine wesentlich kirchliche Kunst geblieben, und die Kirche konnte ihrer nicht entraten, denn — von allem Mystizismus des farbigen Hellsdunkels abgesehen, der doch nur im subjektiven Gefühle ruht — da sie im Innern alles vom Fußboden bis zum Schlußstein der Gewölbe mit Farbe schmückte, so brauchte sie gleicherweise der farbigen Fenster zur vollkommenen Harmonie des Ganzen.

Die Glasmalerei beginnt, um das kurz zu wiederholen, als eine mosaikartige Kunst. Die Zeichnung setzt sich aus kleinen Stücken in der Masse gefärbten Glases, des sog. Hüttenglases, zusammen, welche durch Blei verbunden sind. Wo eine neue Lokalfarbe beginnt, ist auch ein neues Stück Glas notwendig. Die Verbleiung folgt also den Konturen der Zeichnung und verstärkt diese mit ihren schwarzen Linien. Wenn aber die Farbenfläche zu groß ist, was der Zeichner nach Thunlichkeit zu vermeiden hat, zu groß im Verhältnis zu dem Glase, das zur Verfügung steht, so muß die Verbleiung als Nothbehelf auch die Farbe überschneiden. Die Glashütte ist noch nicht im Stande, große Scheiben zu liefern. Die einzige Farbe, mit welcher auf dem Glase gemalt werden kann, ist das sog. Schwarzlot, das bräunlich erscheint, wenn es dünner aufgetragen ist. Mit dem Schwarzlot zeichnet man innere Konturen, z. B. des Gesichts und der Hände, die Tiefen der Falten, Ornamente, Laub u. s. w. Schriftzüge werden aus der geschwärzten Fläche wieder herausgenommen, so daß sie weiß oder farbig, je nach der Grundfläche des Glases, erscheinen.

Mit diesen Mitteln und dieser Technik hatte sich die Glasmalerei während der ganzen Epoche des romanischen Stils zu begnügen, und so ging sie noch in die gotische Epoche hinüber. Ihre Art war illuminierende Flächenmalerei; eigentliche Modellierung, Schlagschatten hatte sie nicht. Die Zahl der Farben war nicht sehr groß und die Töne derselben vielfach vom Zufall abhängig. Im dreizehnten Jahrhundert, also in der vollendeten Kunst des romanischen Stils, gaben Blau und Rot vorzugsweise die Stimmung an, neben denen die anderen Farben, Grün, Gelb, Violett, nur wie mitwirkend erscheinen. Die Fleischteile werden durch ein blasses, nicht eben natürliches

Fleischrot gegeben oder durch weißes Glas. Erst im vierzehnten Jahrhundert, inmitten der gotischen Epoche, tritt zum Schwarzlot eine neue Farbe hinzu, mit welcher man auf dem Glase malen konnte, das ist Gelb (Silbergelb). Mit diesem Gelb konnte man, je nachdem man es auf eine andere Farbe brachte, vermöge des Durchscheinens die Farben und Töne variieren, so z. B. auf Blau aufgetragen, ergab es Grün. Indem nun auf einer und derselben Scheibe mehrere Farben nebeneinander standen, ersparte man einen Teil der Verbleiung. Es ergab sich aber auch noch eine andere Folge. Nämlich da man von diesem Gelb eine sehr reichliche Anwendung machte, änderte sich die Haltung: statt der blauroten, ziemlich düsteren Stimmung fand sich allmählich eine lichtere, mehr goldige ein. Gleichzeitig wurde eine zweite Erfindung gemacht, die zu denselben Zielen hinführte, das Überfangglas. Man zog eine farbige Schichte Glas über eine andere, und indem man die eine von unten oder von oben her nach der Zeichnung wegschliff, hatte man auf derselben Scheibe oder Tafel mehrere Farben und Töne nebeneinander. Anfangs geschah es mit einem Überfang von rotem Glase auf weißer Platte, später aber versuchte und übte man es auch mit anderen Farben. So stand eine reichere Skala von Farben und Tönen zur Verfügung, ohne daß man allzu viel Blei dazwischen zu legen hatte.

Es war auch notwendig, denn mittlerweile waren die Anforderungen an die Glasmalerei gewachsen. Sie sollte nicht nur mit der wachsenden Malerkunst gleichen Schritt halten, sie hatte auch, wie schon angedeutet, ungleich größere Flächen zu füllen. Die kleinen Fenster des frühromanischen Stils waren mit einer kaum lebensgroßen Figur und wenigem Ornament leicht gefüllt. Auch die Rundbogenfenster der romanischen Kathedralen machten nicht allzu große Ansprüche, obwohl sie reichere Bilder, doch in kleinem Maßstabe, verlangten. Der Stil der Zeit ordnete das Fenster in zwei oder drei übereinander stehende Medaillons, welche von geometrischen Arabesken oder von blütenreichen Laubgewinden und Ornamentbordüren umzogen waren. Die Medaillons hatten runde, vier- oder sechspackartige Gestalt, auch wohl die Gestalt der Mandorla, und waren mit Bildern aus den Geschichten Alten und Neuen Testaments, aus den Legenden der Heiligen, insbesondere des Schutzpatrons der Kirche, gefüllt. In Frankreich finden sich auch Bilder genrehaften Inhalts in den Medaillons, Bilder aus dem bürgerlichen und städtischen Leben, Marktszenen, Darstellungen aus den Werkstätten der Handwerker. In Österreich waren mehrfach, so in Klosterneuburg und in Heiligenkreuz, die Fürsten und Fürstinnen aus dem Hause der Babenberger in den Medaillons der Glasgemälde dargestellt.

Mit der Ausbildung der hohen und schlanken spitzbogigen Fenster verliert sich das Medaillonmotiv der Anordnung. Wie in die kleinen Fenster der frühromanischen Epoche, stellt man wieder ganze stehende Figuren in den Raum des Fensters, doch füllen sie nicht den Raum aus, obwohl sie zuweilen kolossale Größe erhalten. Man muß mit Ornament und Architektur zu Hilfe kommen, und dies geschieht in der Weise, daß Baldachine über ihnen gezeichnet werden, die anfangs einfach burgenartiges Aussehen haben, dann aber so reich in gotischer Turnweise sich entwickeln, daß die Architektur dieser phantasievollen Zeichnung nicht hätte nachkommen können. Für diesen Baldachinschmuck bildet das Silber- oder Malgelb die beliebteste Farbe und beherrscht damit zum öftern das ganze Kolorit. Auch so konnte oftmals die Höhe des Fensters

nicht erreicht werden. Alsdann wird der übrige Raum nach oben hin bis zum Maßwerk mit Grisailleornament ausgefüllt, eine Weise der Verzierung, welche fort und fort durch das ganze Mittelalter anhelfend, zuweilen auch selbständig, wie früher in Heiligenkreuz, so später in Altenberg bei Köln, in Übung bleibt. Auch von unten her wird noch ein weiteres Füllstück angefügt, indem ein oder mehrere Wappen gewissermaßen den Sockel bilden. Solche Abtheilung war durch ein äußeres Motiv bedingt. Bei der außerordentlichen Höhe der gotischen Fenster bedurften dieselben der Sicherheit wegen, um nicht vom Winde eingedrückt zu werden, eines besonderen Schutzes, und dieser bestand in eisernen Stangen, Sturmstangen genannt, welche in bestimmten Abständen das Fenster quer überzogen. Da sie kräftig sichtbar waren, überschritten sie die Zeichnung, und man mußte diese so einrichten und in den abgetheilten Raum einpassen, daß die Stangen nicht störend wirkten. So nahm, beispielsweise, das unterste Feld die Wappen auf, dann folgten zwei Abtheilungen mit der Standfigur, dann fünf mit dem Baldachin; darüber erst kam das Grisaillemuster und endlich folgten die Öffnungen des Maßwerks, die ebenfalls mit farbigem Glase gefüllt waren. So war es in der Wiesentkirche zu Soest der Fall.

Aber wie die Fenster durch die Sturmstangen quer geteilt wurden, so erhielten sie auch bei fortschreitender Architektur senkrechte Theilung. Indem sie an die Stelle der Wandflächen traten, wurden sie so breit, daß das Maßwerk der Nasen, Fischblasen und des Flamboyant der Stützen bedurfte. Diese erhielten sie in Form von Pfosten oder schlanken Säulen, welche das Fenster in schmale Abtheilungen zerlegten, jede geeignet für eine Standfigur mit dem ornamentalen Beiwerk, wie es soeben geschildert worden. Diese von der Architektur gebotene Anordnung war für die Glasmalerei vernünftigerweise ein Hindernis, die Grenzen einer statuarisch-illuminierenden Kunst zu überschreiten, und lange hielt sie sich in diesen Grenzen. Allein die hohe Entwicklung, welche die Kunst der Malerei während des fünfzehnten Jahrhunderts in figurenreicher, realistischer Darstellung nahm, rief auch den Wettstreit der Glasmalerei hervor. Sie wollte nun ebenfalls Bilder darstellen — ihre Technik war ja so weit vorgeschritten es zu können — und sie that es unbekümmert darum, daß Stangen und Pfosten das Bild und selbst die einzelnen Figuren unbarmherzig durchschnitten. Man sah nicht mehr das dekorierte Fenster, sondern ein Gemälde mit Vorgrund und Hintergrund, mit Architektur und Landschaft, mit Boden und Himmel, gewissermaßen wie durch ein Gitter hindurch. In dieser Weise hatte die Glasmalerei noch am Schlusse der gotischen Epoche ihre alten, ihr durch Technik und Bestimmung vorgeschriebenen Grenzen überschritten.

Man kann diesen Gang der Glasmalerei bis ins Detail verfolgen, obwohl der Überreste nicht allzu viele sind, und was uns geblieben, noch meist der guten Erhaltung ermangelt. Trotz der Eisenstangen haben Sturm und Wetter fort und fort Zerstörungen angerichtet, und die Reparaturen wurden nicht in Stil und Geist des Originals, sondern der eigenen Zeit gemacht. Man hat auch wohl die Fenster verpflanzt, von der Kirche z. B. in den Kreuzgang, und hat dabei zugeschnitten oder ergänzt; man hat aus den Trümmern alter Fenster neue zusammengesetzt, wobei es denn, wie man noch sehen kann, sehr willkürlich hergegangen ist. Dann ist die moderne Zeit gekommen und hat Licht gebraucht und die bunten Fenster entfernt, hat



Lib. H. Hölzer, Druck August Dietrichs Frankfurt a. M.

G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung in Berlin.

GLASGEMÄLDE AUS FRIESACH.
(ANFANG DES 14. JAHRHUNDERTS).

nicht erreicht werden. Alsdann wird der übrige Raum nach oben hin bis zum Maßwerk mit Grisailleornament ausgefüllt, eine Weise der Verzierung, welche fort und fort durch das ganze Mittelalter anhelfend, zuweilen auch selbständig, wie früher in Heiligenkreuz, so später in Altenberg bei Köln, in Übung bleibt. Auch von unten her wird noch ein weiteres Füllstück angefügt, indem ein oder mehrere Wappen gewissermaßen den Sockel bilden. Solche Abtheilung war durch ein äußeres Motiv bedingt. Bei der außerordentlichen Höhe der gotischen Fenster bedurften dieselben der Sicherheit wegen, um nicht vom Winde eingebrückt zu werden, eines besonderen Schutzes, und dieser bestand in eisernen Stangen, Sturmstangen genannt, welche in bestimmten Abständen das Fenster quer überzogen. Da sie kräftig sichtbar waren, überschritten sie die Zeichnung, und man mußte diese so einrichten und in den abgetheilten Raum einpassen, daß die Stangen nicht störend wirkten. So nahm, beispielsweise, das unterste Feld die Wappen auf, dann folgten zwei Abtheilungen mit der Standfigur, dann fünf mit dem Baldachin; darüber erst kam das Grisaillemuster und endlich folgten die Öffnungen des Maßwerks, die ebenfalls mit farbigem Glase gefüllt waren. So war es in der Wiesentkirche zu Soest der Fall.

Aber wie die Fenster durch die Sturmstangen quer geteilt wurden, so erhielten sie auch bei fortschreitender Architektur kreuzechte Teilung. Indem sie an die Stelle der Wandflächen traten, wurden sie so breit, daß das Maßwerk der Aulen, Kriechlaßen und des Flamboyant der Stützen bedurft. Diese erhielten sie in Form von Pfosten oder schlanken Säulen, welche das Fenster in schmale Abtheilungen zerlegten, jede geeignet für eine Standfigur mit dem ornamentalen Beiwerk, wie es oben geschildert worden. Diese von der Architektur gebotene Anordnung war für die Glasmalerei vernünftigerweise ein Hindernis, die Grenzen einer statuarisch-illuminierenden Kunst zu überschreiten, und lange hielt sie sich in diesen Grenzen. Allein die hohe Entwicklung, welche die Kunst der Malerei während des fünfzehnten Jahrhunderts in figurenreicher, realistischer Darstellung nahm, rief auch den Wettstreit der Glasmalerei hervor. Sie wollte nun ebenfalls Bilder darstellen — ihre Technik war ja so weit vorgeschritten es zu können — und sie that es unbekümmert darum, daß Stangen und Pfosten das Bild und selbst die einzelnen Figuren unbarmherzig durchschnitten. Man sah nicht mehr das dekorierte Fenster, sondern ein Gemälde mit Vorgrund und Hintergrund, mit Architektur und Landschaft, mit Boden und Himmel, gewissermaßen wie durch ein Gitter hindurch. In dieser Weise hatte die Glasmalerei noch am Schlusse der gotischen Epoche ihre alten, ihr durch Technik und Bestimmung vorgeschriebenen Grenzen überschritten.

Man kann diesen Gang der Glasmalerei bis ins Detail verfolgen, obwohl der Überreste nicht allzu viele sind, und was uns geblieben, noch meist der guten Erhaltung ermangelt. Trotz der Eisenstangen haben Sturm und Wetter fort und fort Zerstörungen angerichtet, und die Reparaturen wurden nicht in Stil und Geist des Originals, sondern der eigenen Zeit gemacht. Man hat auch wohl die Fenster verpflanzt, von der Kirche z. B. in den Kreuzgang, und hat dabei zugeschnitten oder ergänzt; man hat aus den Trümmern alter Fenster neue zusammengesetzt, wobei es denn, wie man noch sehen kann, sehr willkürlich hergegangen ist. Dann ist die moderne Zeit gekommen und hat Licht gebraucht und die bunten Fenster entfernt, hat



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

G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung in Berlin.

GLASGEMÄLDE AUS FRIESACH.
(ANFANG DES 14. JAHRHUNDERTS).

sie verworfen, vernichtet, auf den Boden, in die Kumpelkammer gebracht, von wo sie wohl modernste Kunstliebhaberei hervorgeholt hat, um sie aufs neue, sei es für die Kunst, sei es für die Kirche, zu verwerten. Das ist das Schicksal desjenigen Glasgemäldes, welches unsere Farbendrucktafel darstellt. Es stammt aus der kärntnerischen Stadt Friesach, und ist in allem eine charakteristische Arbeit aus der gotischen Epoche in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts.

Das Meiste und Beste, was noch aus dem dreizehnten Jahrhundert, aus der Epoche des Übergangs oder aus frühgotischer Zeit erhalten, Fenster von St. Kunibert in Köln, St. Elisabeth in Marburg, vom Münster in Oppenheim, von Altenberg bei Köln, ist bereits im vorigen Abschnitt erwähnt worden. Ihnen hat noch die Schweiz einiges an die Seite zu stellen, eine große Fensterrose in der Kathedrale zu Lausanne mit dem Kreislauf des Lebens, mit Sonne und Mond, mit den Jahreszeiten und den Monaten, dem Tierkreise und anderen Darstellungen, die aus dem Biblischen in das Allegorische und Phantastische hinüberspielen. Aus dem vierzehnten Jahrhundert stehen wiederum Schweizer Glasgemälde fast oben an, insbesondere die der Pfarrkirche in Kappel und die in jenem Kloster Königsfelden, das von der Kaiserin Elisabeth auf der Stelle gegründet wurde, wo ihr Gemahl Kaiser Albrecht ermordet worden. Von beiden sind freilich nur Reste übrig. Das alte Cisterzienserkloster von Kappel zählte ehemals 34 gemalte Fenster in der Kirche und 70 Glasgemälde im Kreuzgange; nur ihrer sechs mit Einzelfiguren unter Baldachinen sind übrig geblieben. Im Chor von Königsfelden sind noch neun Fenster mit Glasgemälden erhalten, welche die Lebensgeschichte Christi von der Geburt bis zum Tode, sowie Begebenheiten aus der Geschichte der Apostel, der heiligen Jungfrau und der Schutzpatrone dieses Klosters darstellen. Aus dem vierzehnten Jahrhundert — um nur einiges anzuführen — hat auch der Kölner Dom noch Glasgemälde erhalten, desgleichen das Münster in Straßburg; die Sebalduskirche in Nürnberg hat vom Jahre 1365 ein Tucherfenster und vom Jahre 1379 ein Schürstabfenster, Stiftungen eben dieser Nürnberger Patrizierfamilien. Jene Gemälde in Straßburg stellen 74 Vorfahren Christi, Gestalten des alten Bundes, und 96 Gestalten des neuen Bundes dar. Der österreichischen Glasgemälde aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts in Klosterneuburg und Heiligenkreuz ist bereits gedacht worden; auch das Stift Herzogenburg hat einiges erhalten, das aus der Kirche auf dem Fuchsberge bei Gars her stammt.

Was die Menge der gemalten Fenster betrifft und die allgemeine Anwendung dieser Kunst und nicht bloß in Deutschland, so muß wohl das fünfzehnte Jahrhundert für die Blütezeit erachtet werden. Von dem, was erhalten ist, dürfte Nürnberg in seinen beiden Hauptkirchen St. Sebald und St. Lorenz das Schönste besitzen. Insbesondere ist es St. Lorenz mit den überaus breiten Fenstern seines Chorraumes, welches der Glasmalerei die günstigste Stätte zur Entfaltung ihrer glänzenden Mittel darbot. Hier wurde im Jahre 1481 das Tucherfenster eingesetzt, eine Stiftung des Propstes Laurentius und seiner Verwandten aus der Patrizierfamilie der Tucher, deren Wappen mit dem Bildnisse des Propstes sich im unteren Teile finden. Die Darstellung ist eigentümlich und deutet schon auf einen neuen, mehr dem Weltlichen zugekehrten Geist. Zu den beiden Seiten steigen durch alle Felber Säulen empor, die mit Laubwerk umwunden sind und Engel mit Füllhörnern tragen, während in der

Mitte allegorische Figuren das Tucher-Wappen halten. Ebenfalls mehr weltlicher Art ist ein zweites Fenster der Lorenzkirche, welches im Jahre 1490 zu Ehren Kaiser Friedrichs III. und seiner Gemahlin Eleonore eingesetzt wurde. Es zeigt beider Bildnis, die verschiedenen Wappen der österreichischen Lande, sodann Kämpfe und Turniere, freilich auch die Bildnisse des Erlösers und verschiedener Heiligen. Wiederum mehr religiöser Art ist das dritte der berühmten Fenster dieser Kirche, welches der Patrizier Peter Volkamer im Jahre 1493 stiftete und mit seinem und der Seinen Bildnis schmücken ließ. Es zeigt als Hauptgegenstand den Stammbaum der Jungfrau Maria, der aus dem Leibe Jesses emporwächst und mit reichem, gotisch stilisiertem Laub sich ausbreitet.

Alle diese Werke der späteren Zeit sind Arbeiten junftmässiger Maler, an denen geistliche Künstler wenig oder gar keinen Anteil mehr haben. Es werden auch verschiedene Maler genannt; so war das Tucherfenster in St. Lorenz das Werk eines Schweizer Malers, des Jakob Springlin. Bei den Fenstern der Frauenkirche in München wird Egidius Trautentwolf als Maler eines Theiles derselben genannt, und in Nürnberg blühte schon im fünfzehnten Jahrhundert die Familie der Hirschvogel als Glasmaler, zuerst Heinrich, dessen Tod in das Jahr 1441 gesetzt wird, dann Veit, der von 1461 bis 1525 lebte und ein noch erhaltenes Fenster der Sebalduskirche gemalt hat.

Mit dieser Richtung auf die Weltlichkeit schloß die gotische Epoche ab. Es war nicht bloß die Kunst als Arbeit gänzlich der Geistlichkeit entwunden und in die Hände der Laien geraten; bald sollte es sich auch zeigen, daß nicht mehr, wie es im ganzen Mittelalter gewesen, die Kirche der vornehmste Besteller und Beschützer der Künste war. —



Das Fenster Peter Dörmers in der S. Korympische in Würzburg.

