



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte des deutschen Kunstgewerbes

Falke, Jakob von

Berlin, [1888]

1) Die Metalle

[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 Kunststiles, 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 verschmähte solche fabelhafte Tiergebilde nicht, aber der Sinn, in welchem sie dieselben verwendet, ist mehr der einer bizarren Laune, des Humors und der Satire, der Verspottung 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 Verbeugung 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.

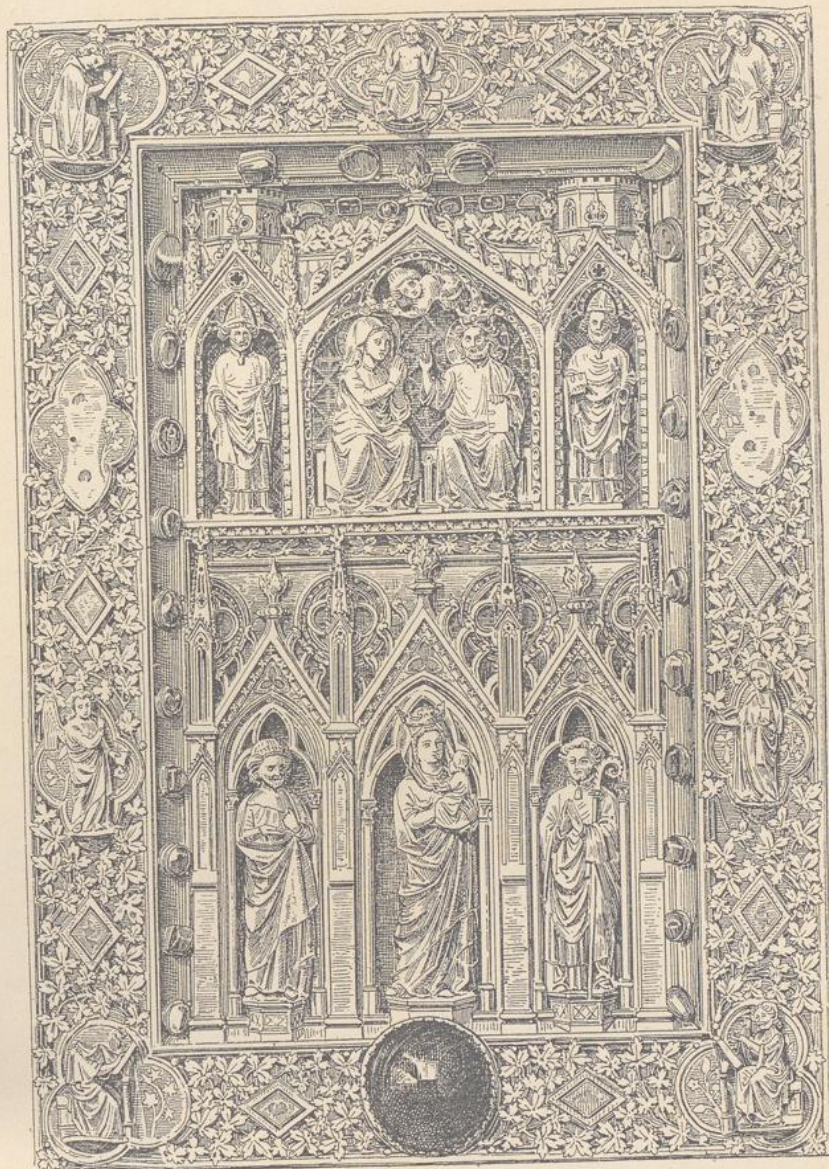
Es gelang der gotischen Kunstperiode nicht, so großartige und glänzende Werke zu schaffen wie die Reliquienschrine des Niederrheins. Keinerlei Werke der gotischen Goldschmiedekunst für die Kirche, soweit unsere Kenntnis reicht, können sich mit dem Schrein der heiligen drei Könige in Köln, mit dem Schrein 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 Reliquienschrine 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 daselbe 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.

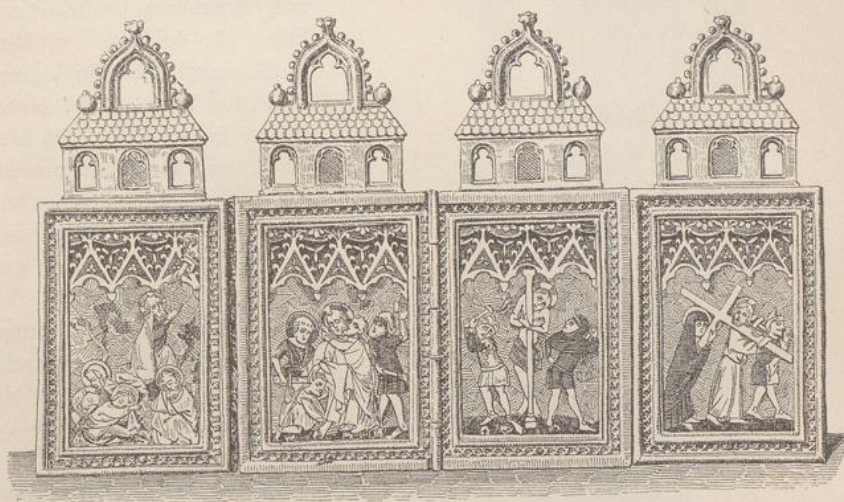
Diese neue Art, gewöhnlich genannt: „translucides Email auf Silbergrund“ oder Email de basse taille, was man treffend mit Tiefschnittschmelz wiedergeben könnte, findet, wie schon jener erste Name besagt, seine vorzugsweise Anwendung auf Silberplatten. Auf die Silberplatte, welche wenigstens die Stärke 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



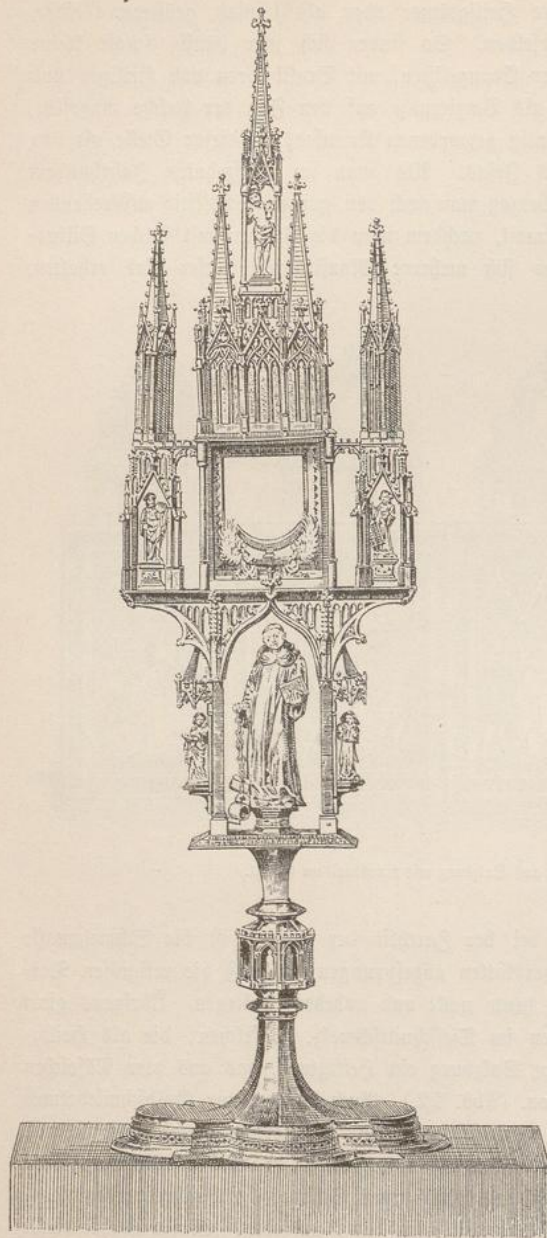
Kußtafel, aus St. Paul in Kärnthen. Silber, vergoldet.

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 Heißle 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.)

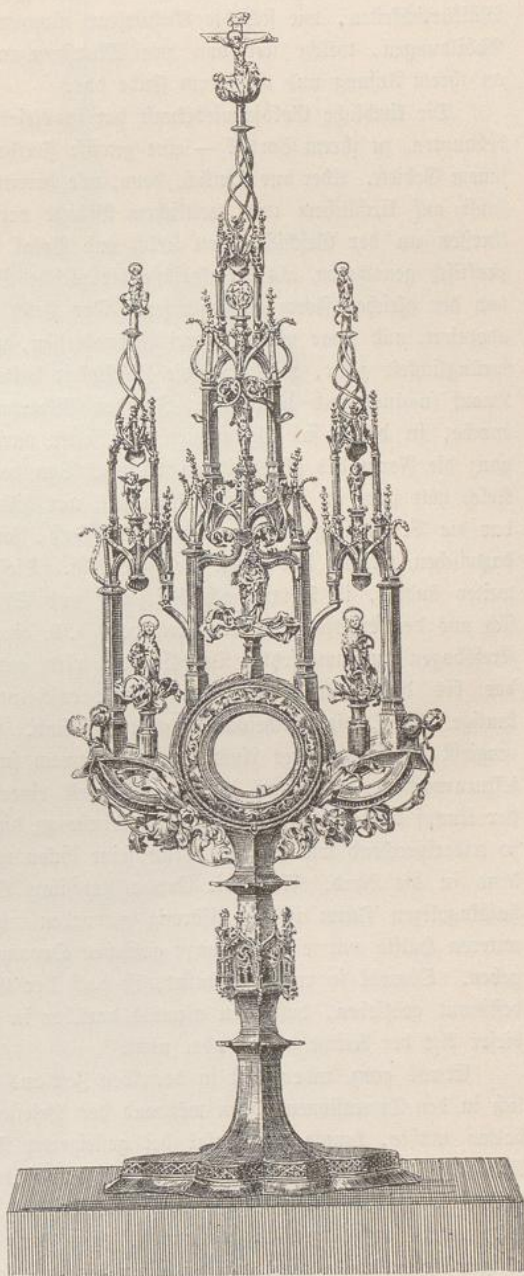
Im ganzen hielt sich die deutsche Goldschmiedekunst aber weniger an farbigen Schmuck als an den plastischen, wofür die reiche Kunsttafel aus St. Paul in Kärnten ein schönes Beispiel des vierzehnten Jahrhunderts bietet. Sie stammt aus St. Blasien im Schwarzwald und läßt auch ein wenig in ihrer Art französische 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 Reliquarium 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 Glascylinder 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 halbkugelförmigen 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.

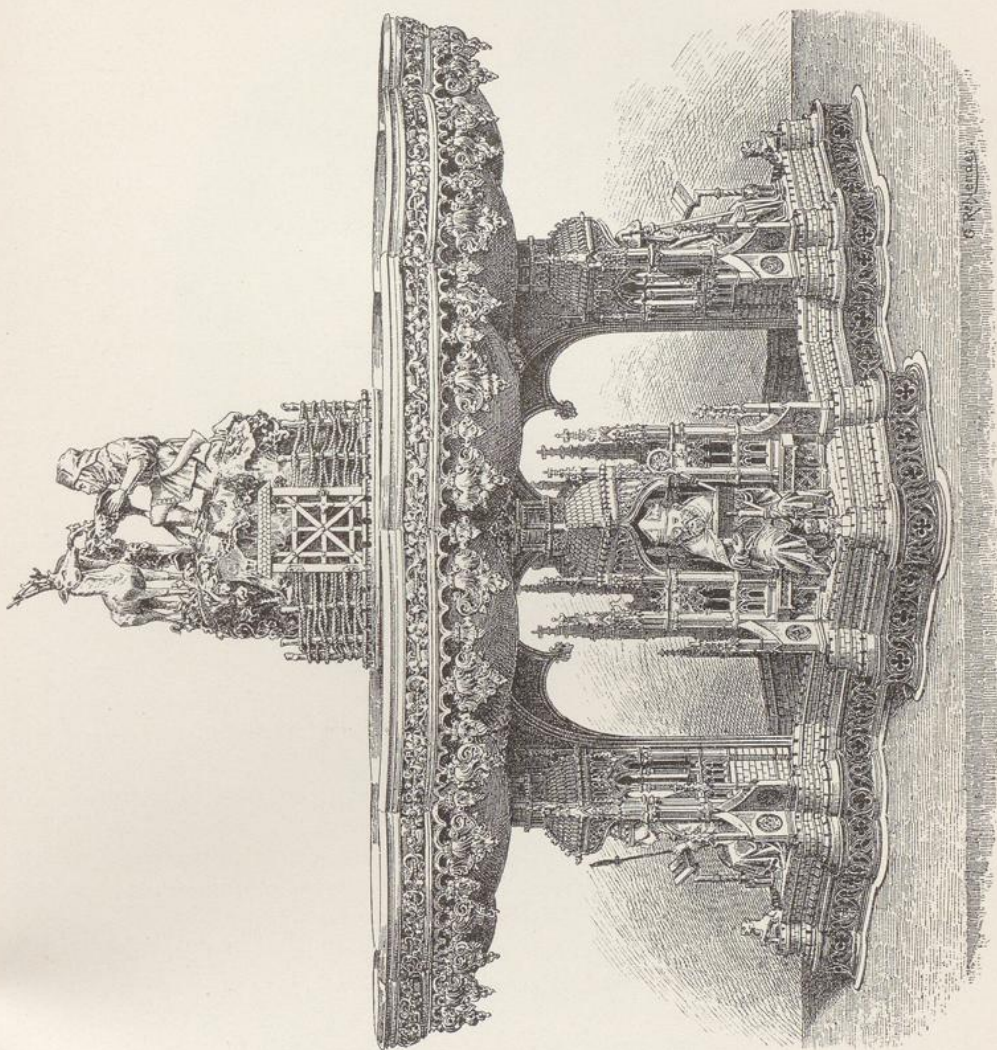
Eigentümlicher noch zeigt sich das Detail der Ausbildung und der Verzierung. Das weltliche Trinkgefäß verschmäh't, wie es scheint, wohl nicht, wie wir noch sehen werden, Gebilde der Baukunst, aber fast völlig das steife und kantige architektonische Ornament, das Maßwerk, welches für die kirchliche Goldschmiedekunst 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

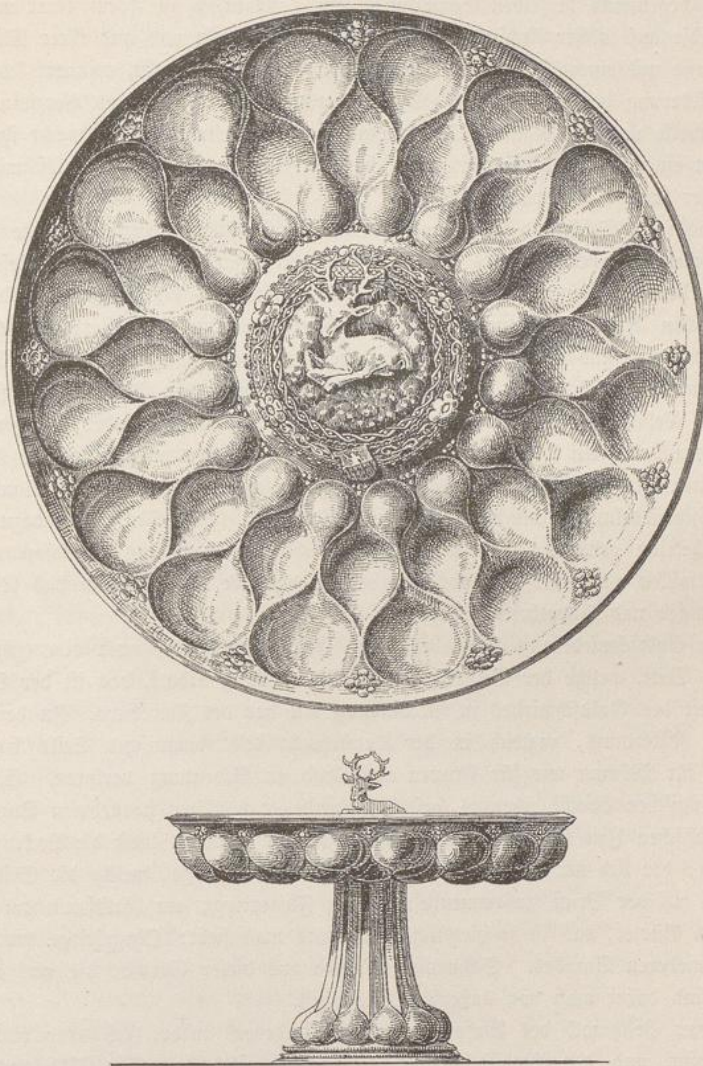
versehene Becherform, die ringsum mit Laubkränzen, mit Email, auch wohl schon mit graviertem Ornament versehen ist. Eine andere Form ist der Doppelbecher, zwei gleiche aufeinander gesetzte Becher, von denen beide, wie man sie nimmt, sowohl als Trinkgefäß wie als Deckel dienen. Sehr beliebt war auch die 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 Ungetümern, 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 Erfern 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.

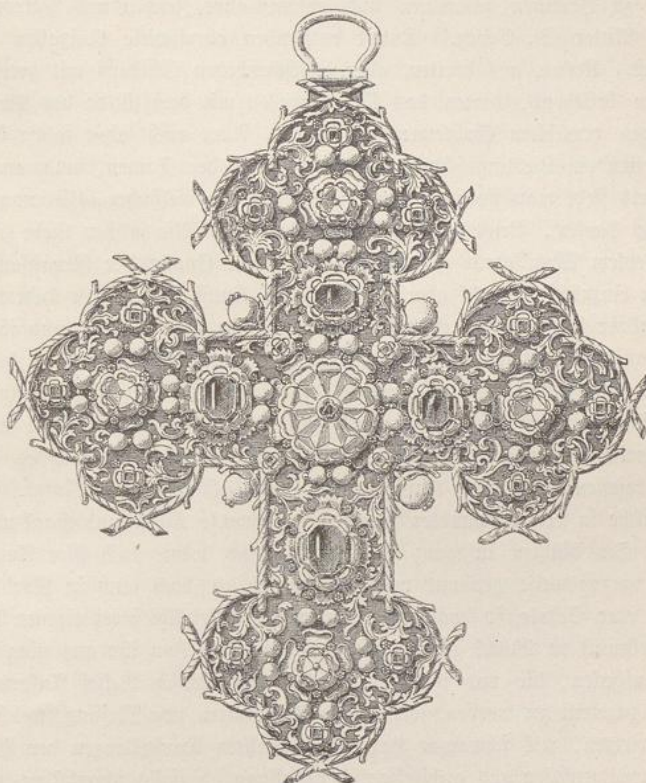
Was das Email betrifft, so haben wir schon gesehen, wie die Goldschmiedekunst der gotischen Kunstperiode auch bei Gefäß und Gerät reichlich davon Gebrauch macht. In der Art war wiederum eine Erweiterung, um nicht zu sagen, eine Neuerung eingetreten. Das translucide Email, das ursprünglich nur auf gravierten 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 Kössel, 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. Siegeskreuzes, 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. Ritterliche 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 ehrsamten 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.

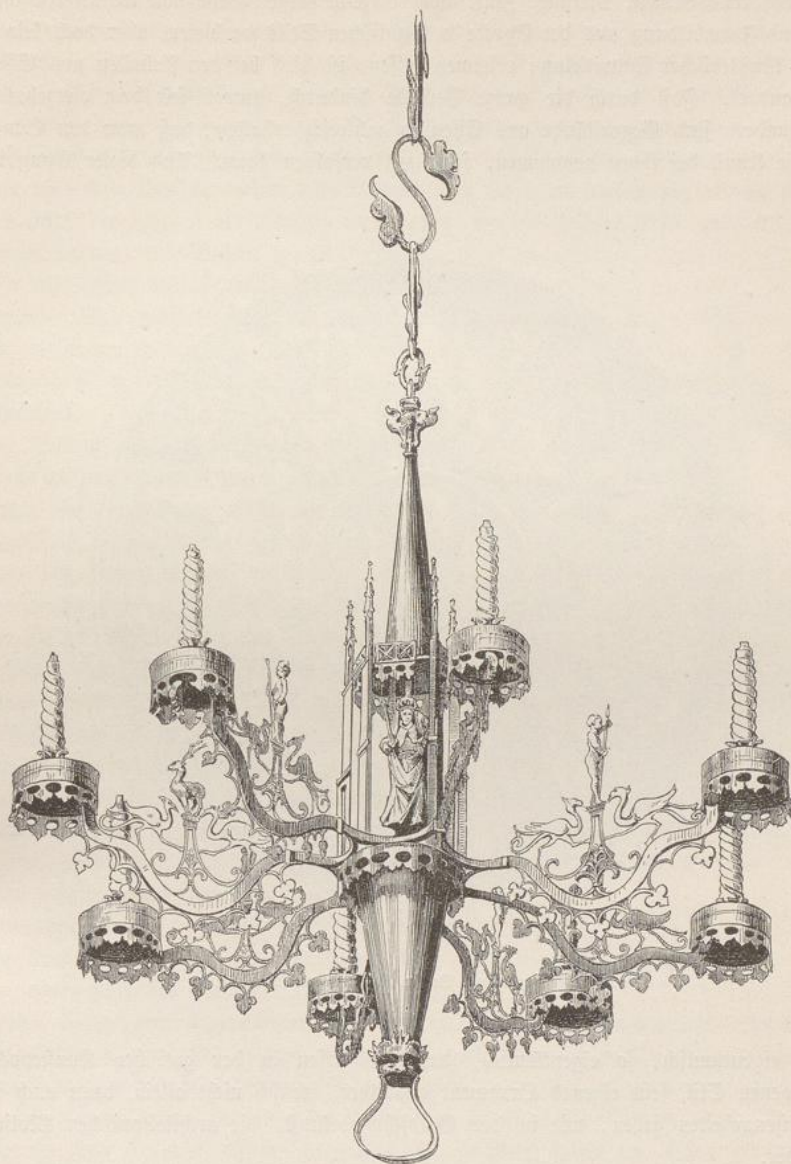
Neben dem Beleuchtungsgerät kommt zunächst das Geschlecht der Kannen und Kessel, von letzterer Art insbesondere die Weihbrunnkessel; auch die nicht seltenen, oft mit Figuren und Inschriften versehenen, aber roh gearbeiteten Mörser gehören hierher. Die Kannen, Wassergefäße zum Ausgießen des Wassers, zeichnen 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 blankgescheuert 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 Mittelpunkt der Windungen. Auf dem Stamm wie auf dem sich windenden Geäste 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 Geäste 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, Geäste, 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-Zinnung zu
Leuben in Schlesien.
Sammlung Biskille, 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 ornamentaler 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.

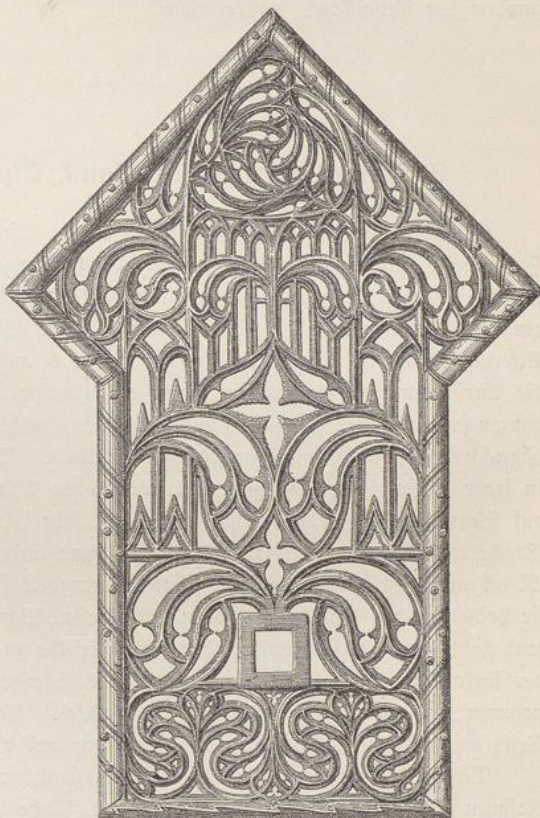
Aufgabe ging der des Schneiders parallel; er mußte die Rüstung so dem individuellen Körper anpassend machen, daß der Mann sich darin mit der möglichsten Freiheit seiner Glieder bewegen konnte — immerhin eine Leistung, welche alle Geschicklichkeit des Schmiedehandwerks herausforderte, auch ohne an verzierende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