



Geschichte des deutschen Kunstgewerbes

Falke, Jakob von

Berlin, [1888]

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

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

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.

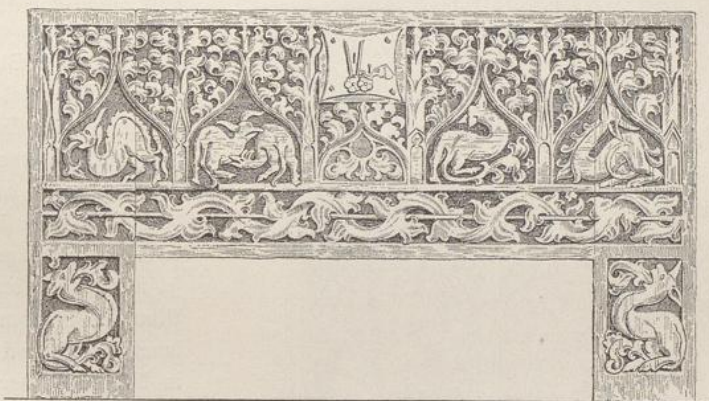
2. Holz, Leder, textile Kunst, Thon, Glasmalerei.

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

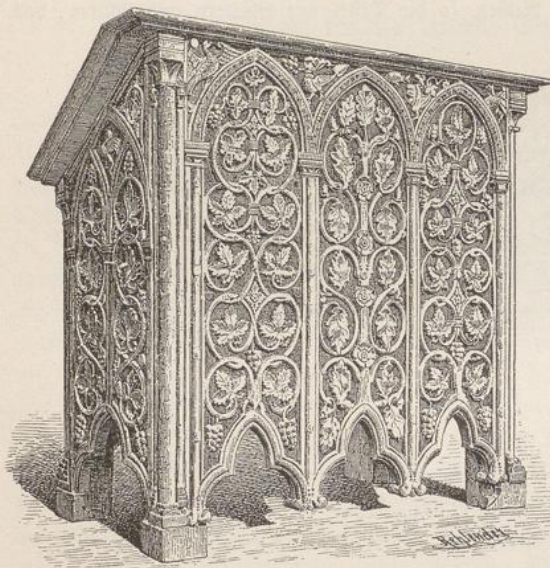


31. Vorderplatte einer Truhe.

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

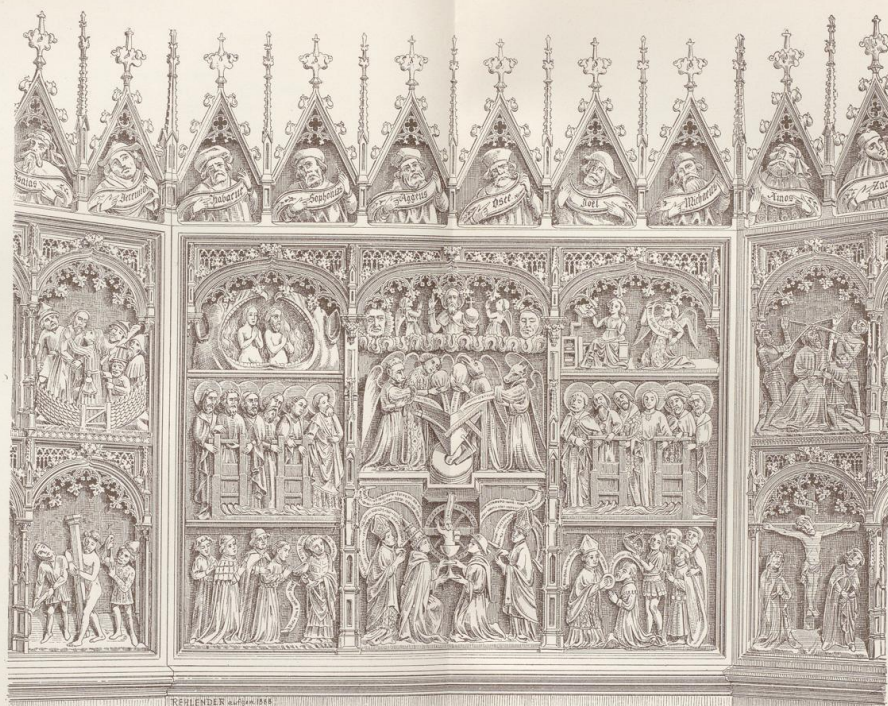
sie auf fein Holzgerät, auf seine Kasten und Schränke, Chorstühle und Altäre. Das geschieht nun mitunter recht ungeschickt, denn wenn z. B. die breiten Füße von Riesenkastern aus durchbrochenen Ziergiebeln oder Wimpergen gebildet sind, so ist damit das oberste zu unterst gekehrt; was oben in der Höhe 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 Clugney 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 Criebses.

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 Entfaltung 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.

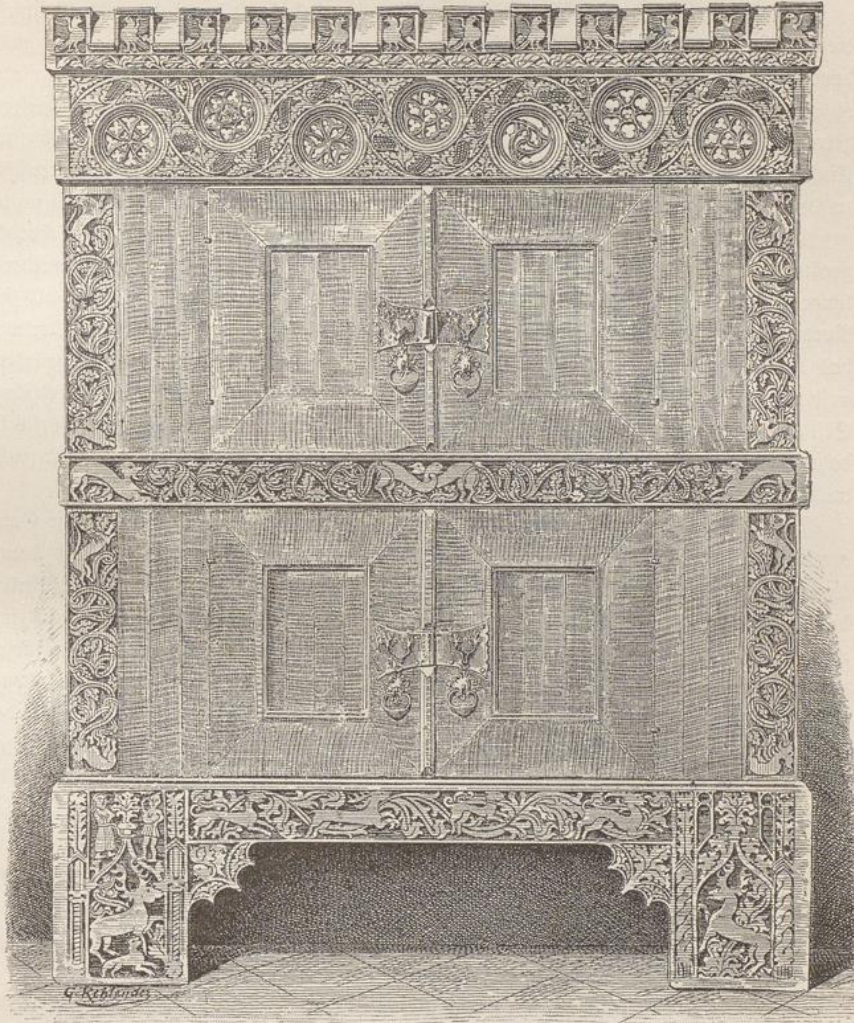
Wie sehr der Schrank sich der Architektur anschließt, wurde bereits oben erwähnt. Freilich geschieht das mit richtigem Gefühle nicht so, daß er etwa eine Haus- oder



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

Verlag des Georg Meißner'schen Buchhandels 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.

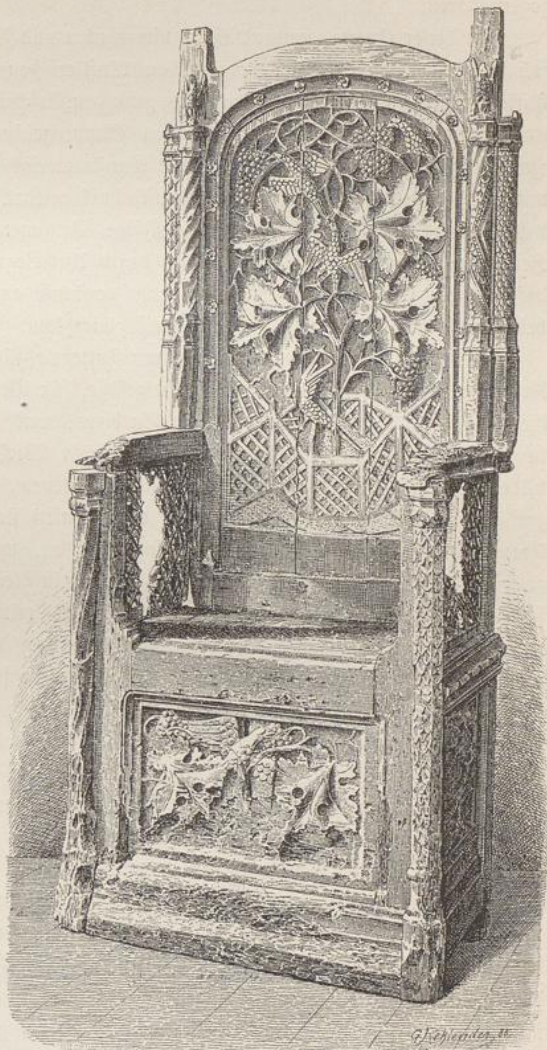
Bei weitem mannigfacher noch in seinen Formen war das Sitzgerät. Die Gotik ererbte hier gewisse Arten, die sie bestehen ließ, obwohl sie eigentlich nichts damit anzufangen wußte. Dies waren die Faltstühle, von denen schon früher ausführlich die Rede gewesen. Die Gotik versteifte sie, machte die Kreuzstäbe 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.

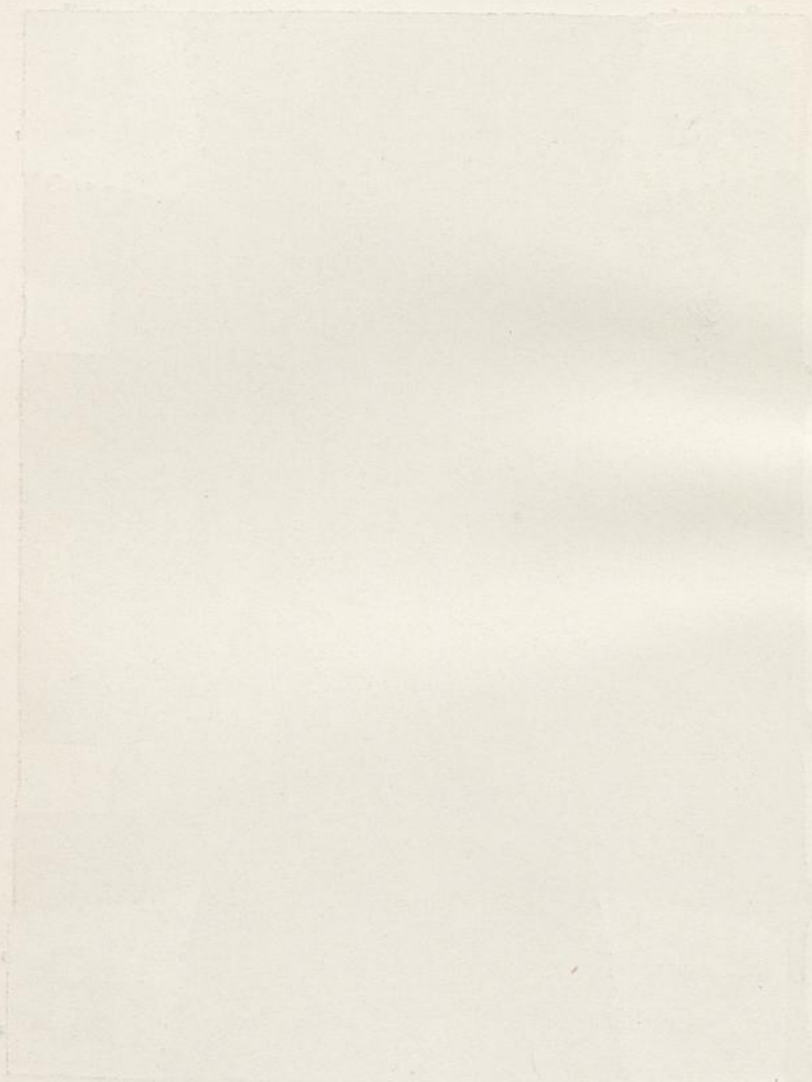
In solcher Weise nun verzierte man Futterale für kostbares Gerät, wie z. B. für Kruzifixe, für Diplome, Etuis für Trinkgefäße, für Bestecke, für Damennecessaires, für die Instrumente der Chirurgen und Barbieri, und sodann allerlei Schmuckkästchen, deren sich verschiedene in dem öfter angeführten Werke 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.



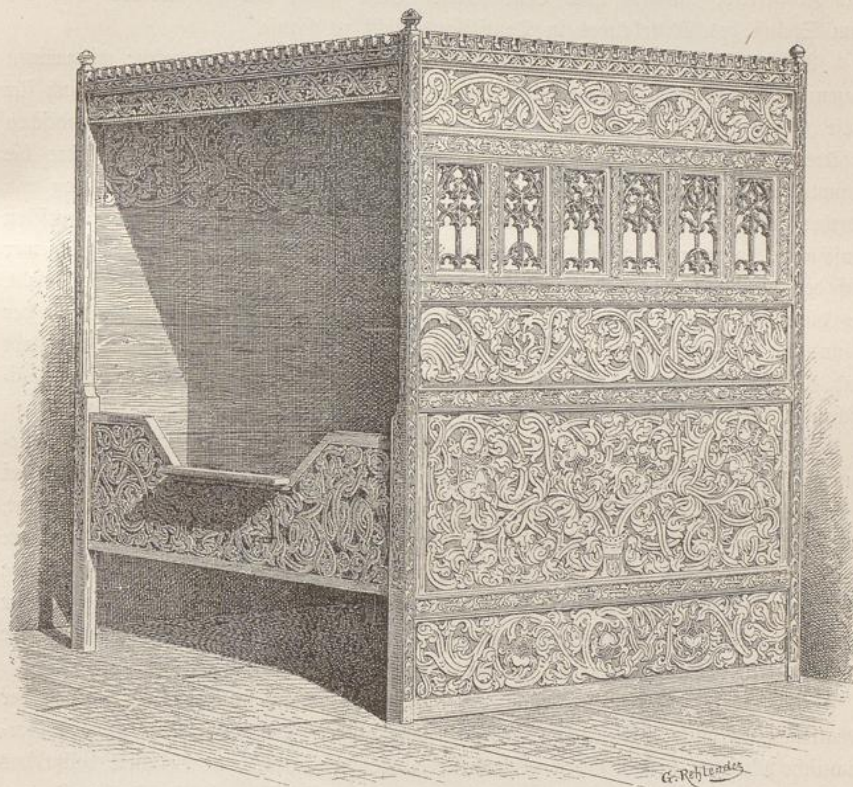
Buchdeckel in geschnittenem Leder. Wien, Hofbibliothek.





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.

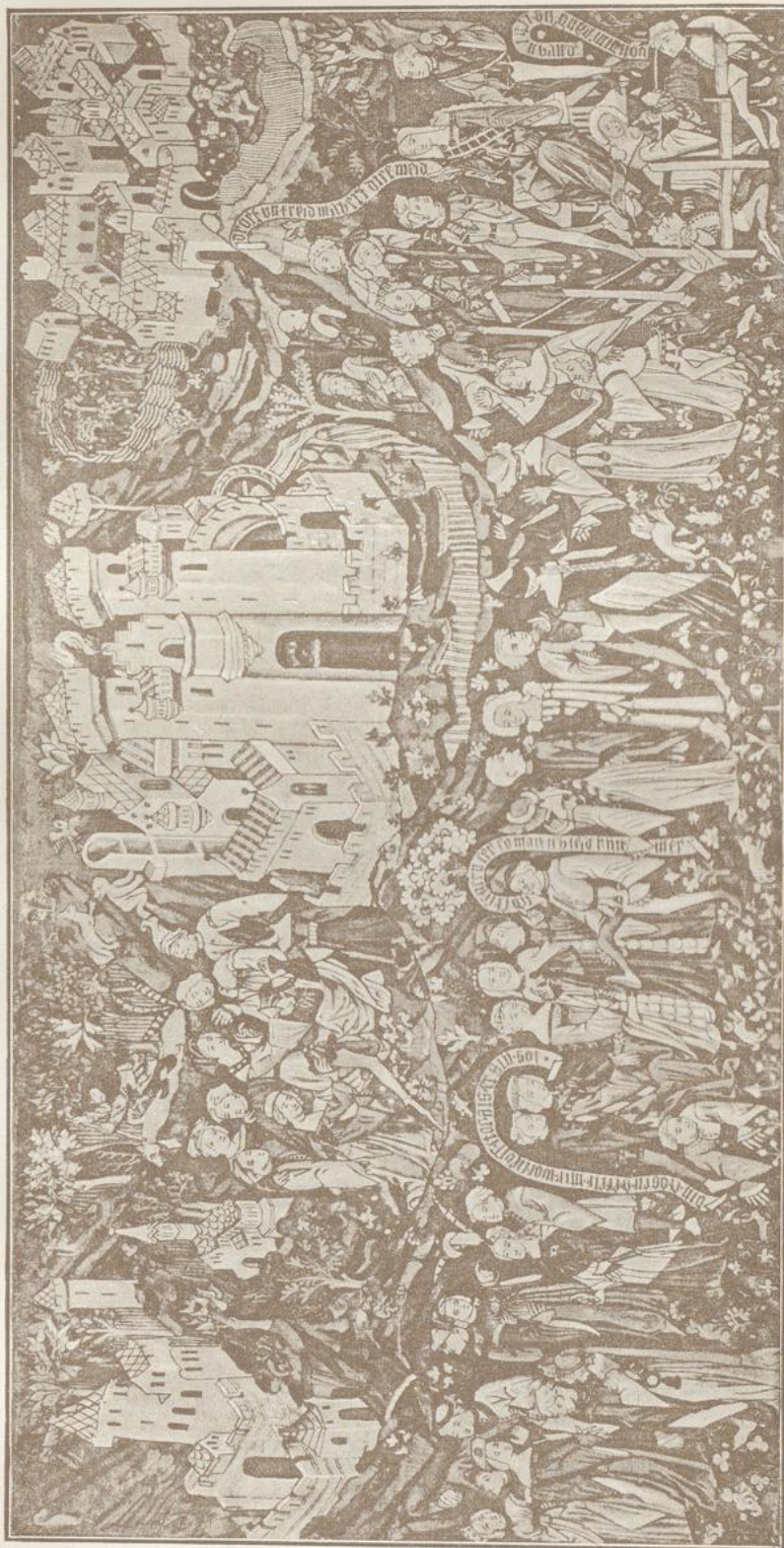
einer mit verbundenen Augen erraten muß, wer ihn schlägt u. a. Auch hier dieselbe Zeit, dasselbe Kostüm und oberdeutsche Beischriften.

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 Übergangsepöche 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.

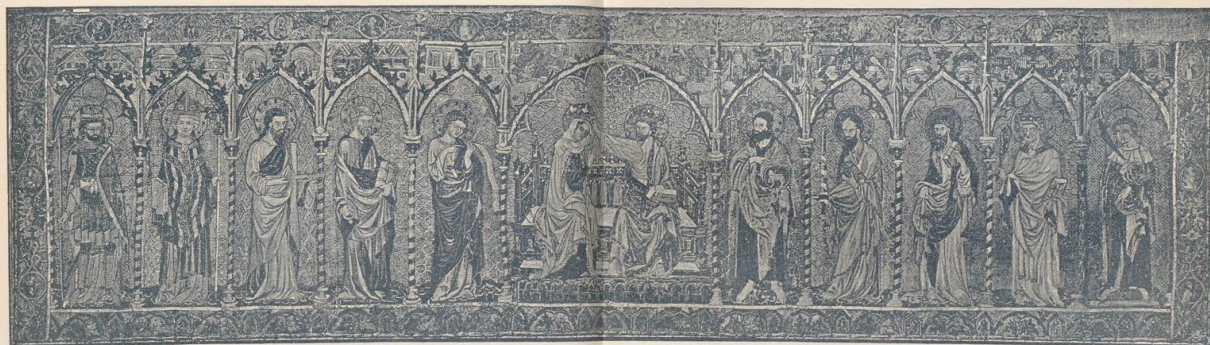
Diese Technik ist es nun vor allem, welche die Stickerei weiter führt und mit der Malerei wetteifern läßt. Der Plattstich erlaubt die Fäden so frei in jeder Richtung zu legen, wie der Maler seinen Pinsel führt; mit ihr lassen sich nicht bloß Flächen füllen, sondern es läßt sich auch mit ihr schattieren 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 Eyckschen 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 Wiesenkirche 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 Apsiden, Kriechläfen 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 Kumpellammer 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 Delfmeyer in der St. Peterkirche in Würzburg.

