



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte des deutschen Kunstgewerbes

Falke, Jakob von

Berlin, [1888]

Die Renaissance im 16. Jahrhundert

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

II. Abteilung.

Die Neuzeit.

Erster Abschnitt.

Die Renaissance im 16. Jahrhundert.

1. Die Metallarbeiten.

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

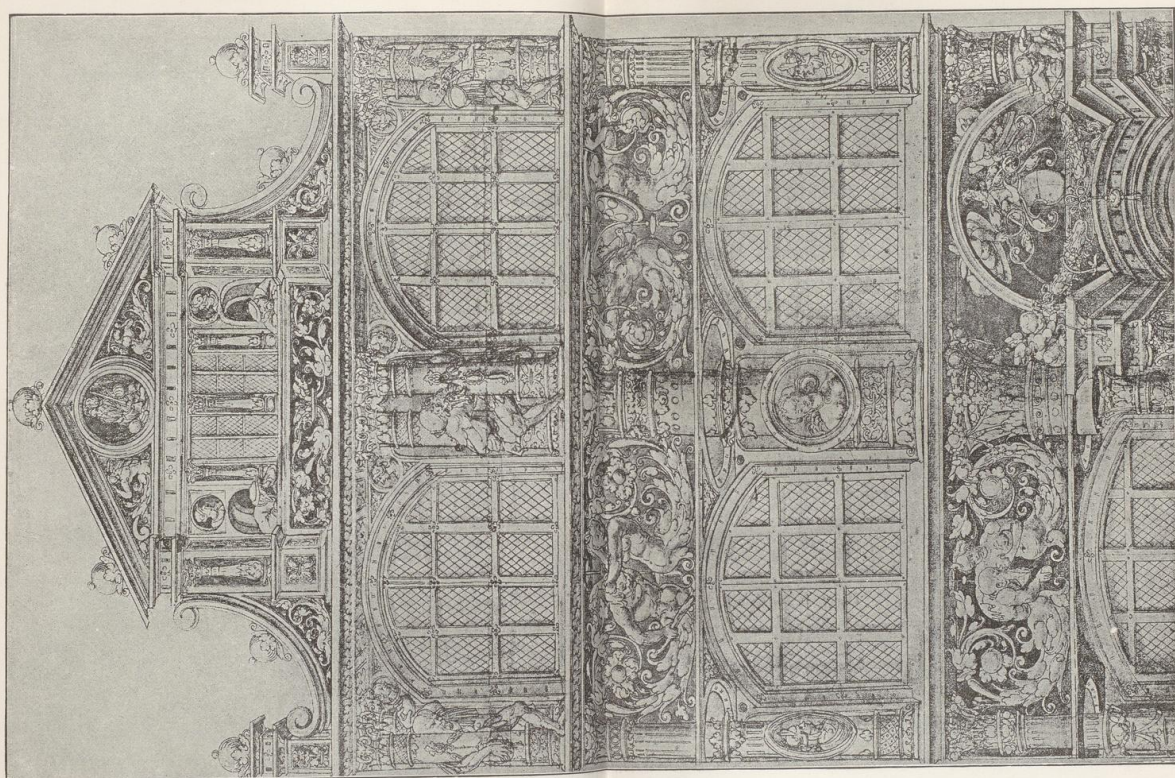
Die „antifikische Art“ hatte guten Grund für die Architektur und Skulptur. Die Reste antiken Bauwesens standen noch in gewaltigen Monumenten vor den Augen der Italiener, und antike Marmorskulpturen wurden bei den Nachsuchungen und Ausgrabungen zahlreich wieder an das Licht gezogen. Architekten und Bildhauer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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



36. Fries von Heinrich Aldegrever. Kupferstich.

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

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

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

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



37. Zierleiste von Heinrich Aldegrever.
Kupferstich.

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



38. Hüllstück von Heinrich Aldegrever. Kupferstich.

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

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

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

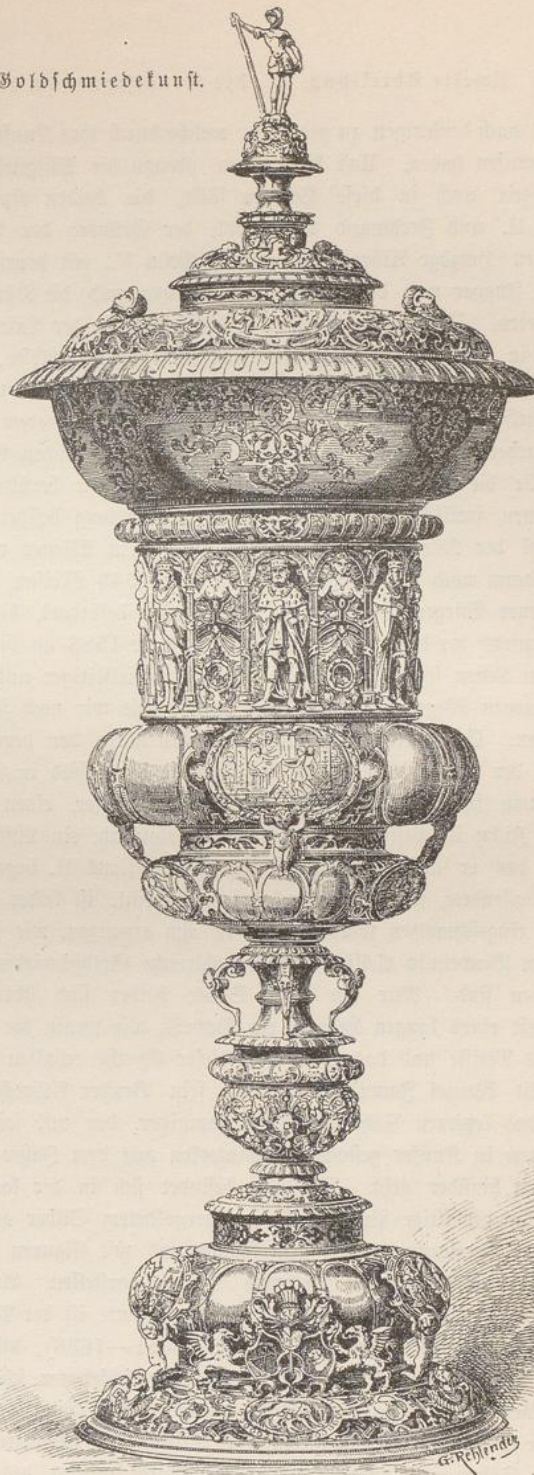
Eine andere Tendenz, welche die Kunstindustrie mit der Architektur in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts teilt, scheint dem Charakter des geschweiften Ornaments zu widersprechen, doch führt auch sie der Barockzeit entgegen. Dies ist ein überall hervortretendes, gewissermaßen gelehrtes Bestreben,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

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

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

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

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



39. Kurfürstencopale; Silber. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

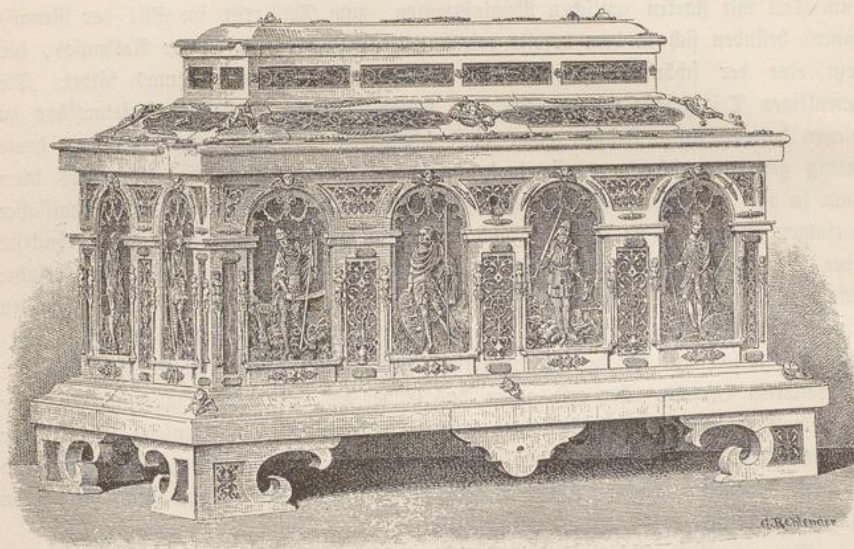
es ist eine Henkelvase mit weiter Mündung und schnabelförmigem Ausguß nach antiker Art. Diese zweite Form, die eigentliche Renaissanceform, ist auf italienische Vorbilder zurückzuführen; italienische Künstler haben sich Mühe gegeben, sie geometrisch zu konstruieren. In Deutschland wurde sie insbesondere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

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

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

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

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



41. Elfenbeinkästchen mit Silberfiguren. Brixen, Domschatz.

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

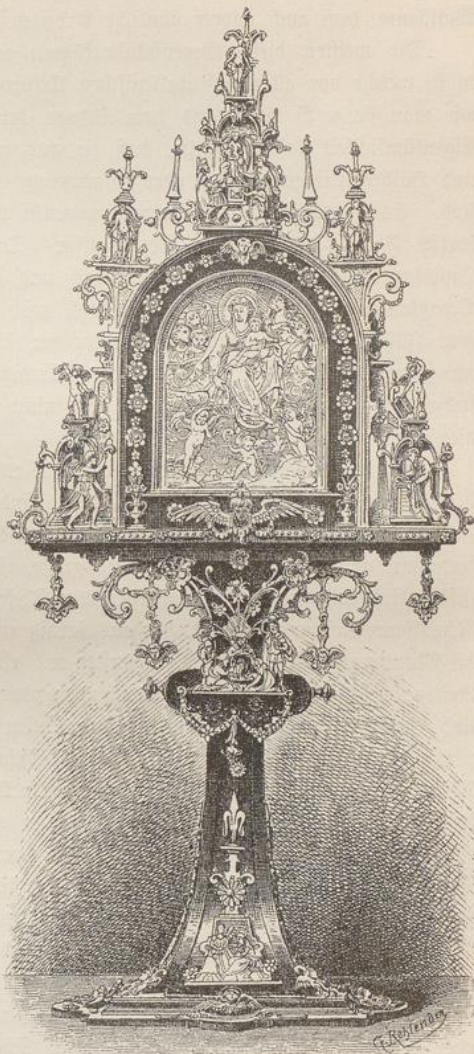


Tafelaufsatz von Wenzel Jamnitzer.
 Frankfurt a. M., Schatz des Freiherrn von Rothschild.

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

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

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



42. Miniaturaltären von Matthias Wallbaum. Silber.

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

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

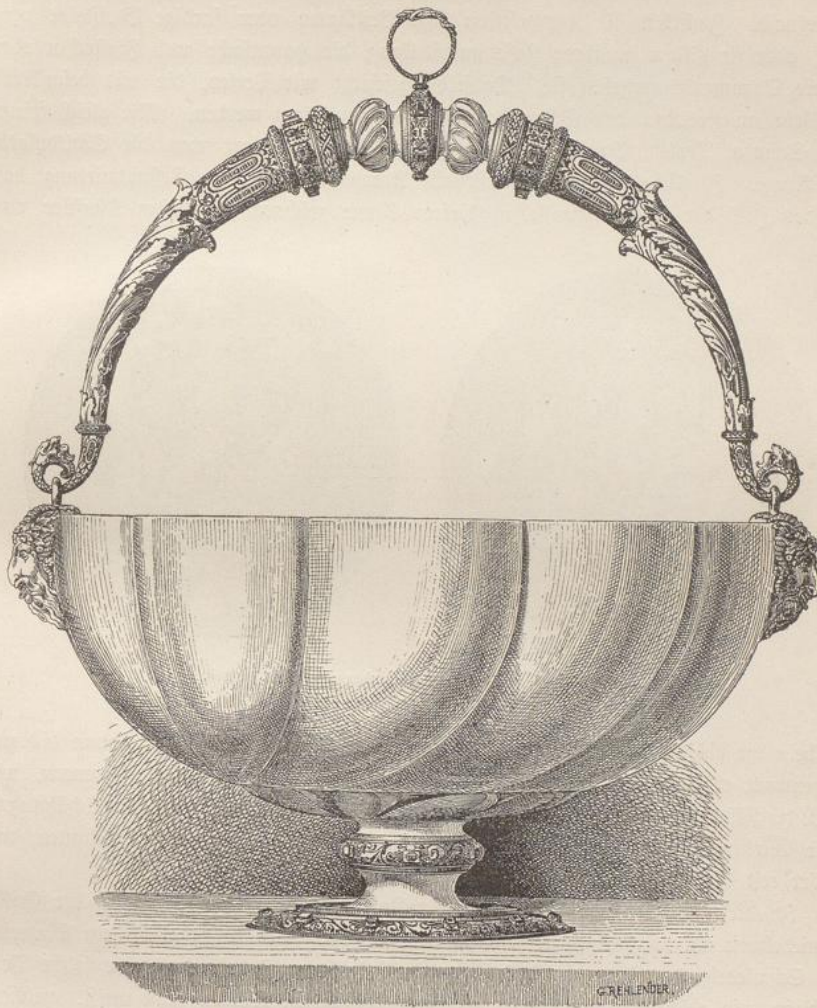
Nach ihrer Bestimmung betrachtet, sind es Biergefäße, die nur von einem Zwecke die Form entlehnen (Abb. 43). Danach sind die Mehrzahl Trinkgefäße von der Form des Stengelglases, dann Kannen und Rännchen, Flaschen, Gefäße in Eimerform mit goldenem Bügel, kleine und große, tiefe und flache Schalen. Die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

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



Der Pommer'sche Kunstschrank. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

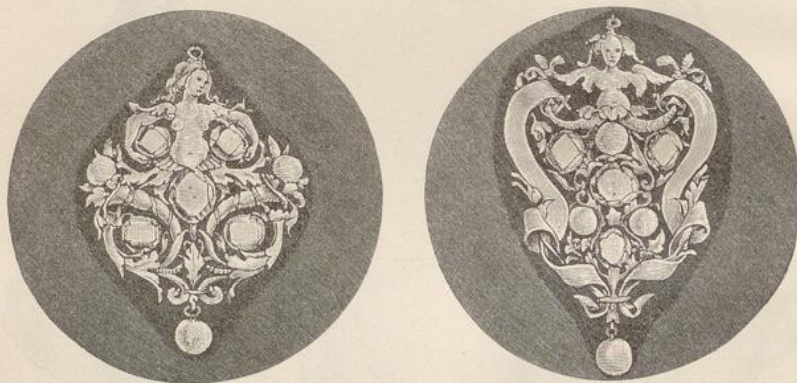
hundert^s die Defolletierung aufhörte und die Frauen sich in steife Kleidung einhüllten, daß kaum Gesicht und Hände hervorschauten, wurden die Kleider von Kopf zu Fuß mit Schmuck besetzt und behängt. Ketten und Perlschnüre, Nadeln und Ohrgehänge, diademartiger Schmuck, Medaillons und medaillonartige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



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

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

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



44. Entwürfe zu Schmuckgegenständen von Hans Holbein.

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

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

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

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

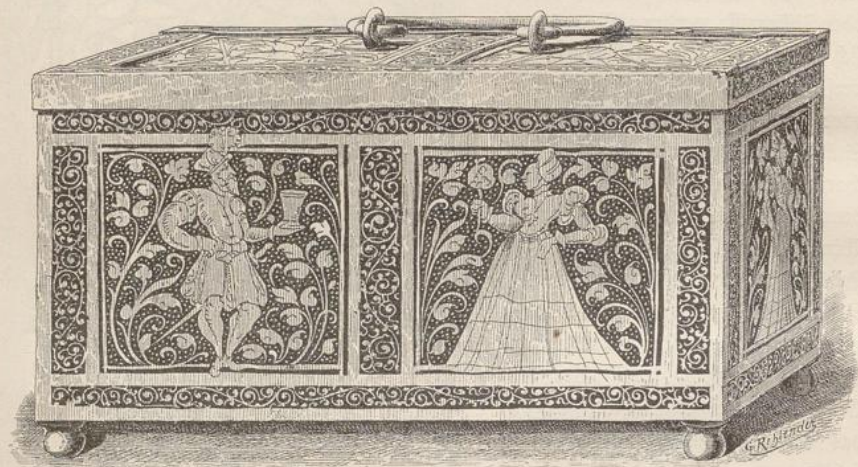
Diese schöne Art der Vergitterung wurde besonders in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts ausgebildet und noch im siebzehnten geübt. Sie duldet



45. Eisengitter; durchlocht und ineinander geschoben.

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

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



46. Eisenkästchen mit gegösten Ornamenten. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

2. Möbel, Töpferei, Glas, Textilkunst.

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

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



50. Figuren in Hochrelief. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

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

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

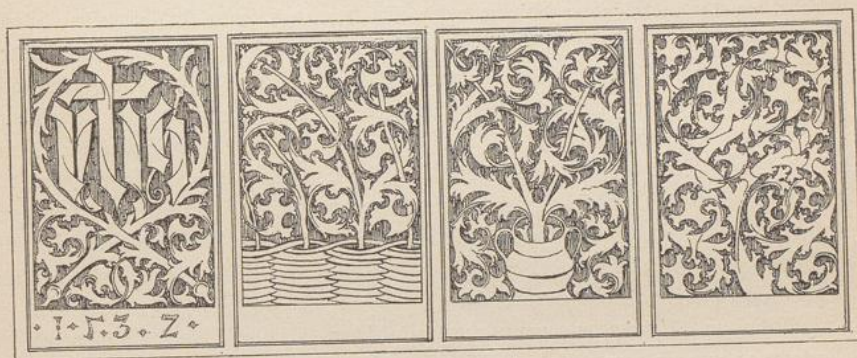


LITH. U. DRUCK. AUG. KURTH.

G. GROTSCHKE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

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

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



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

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

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

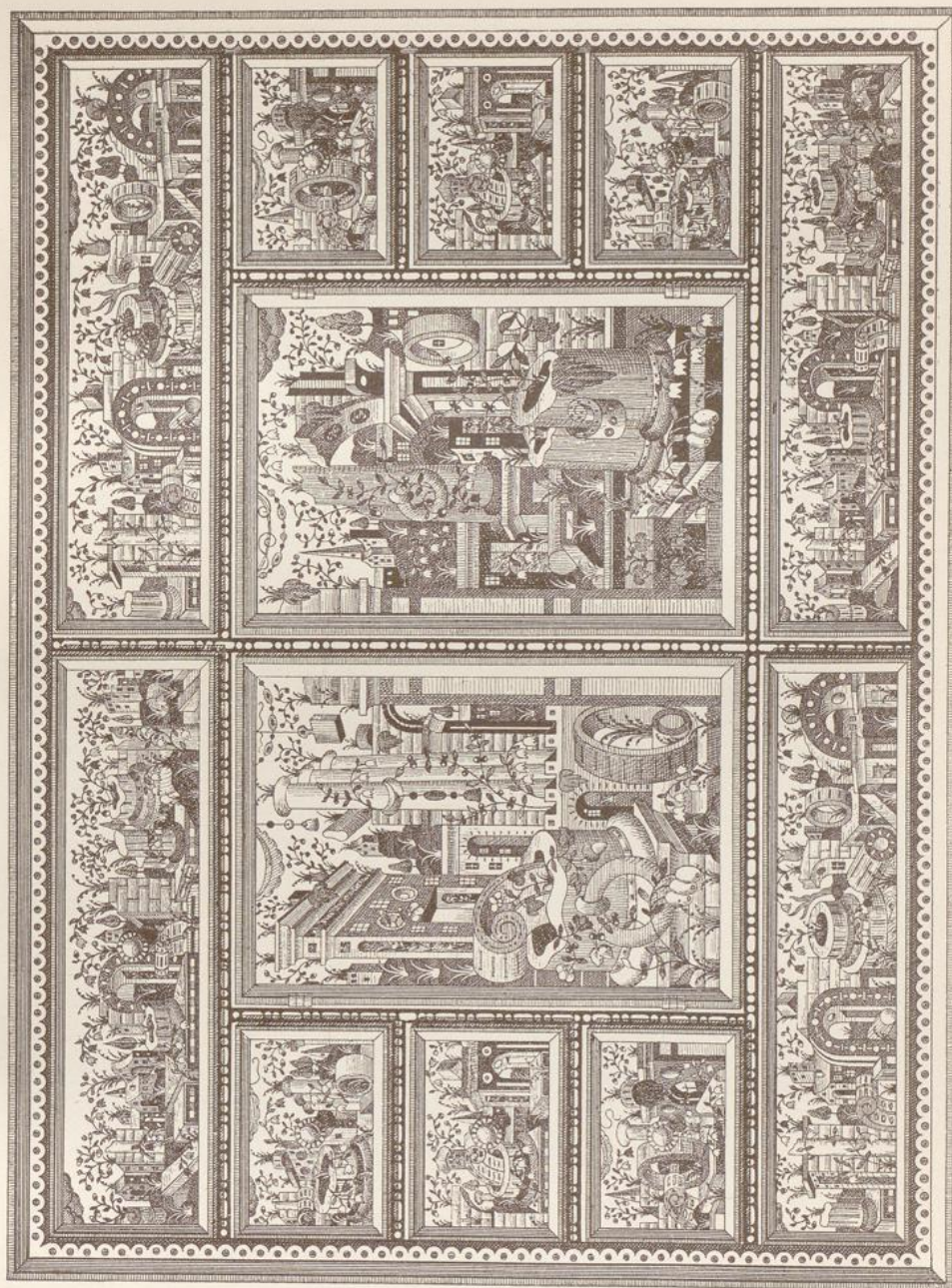
v. Falke, Kunstgewerbe.

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

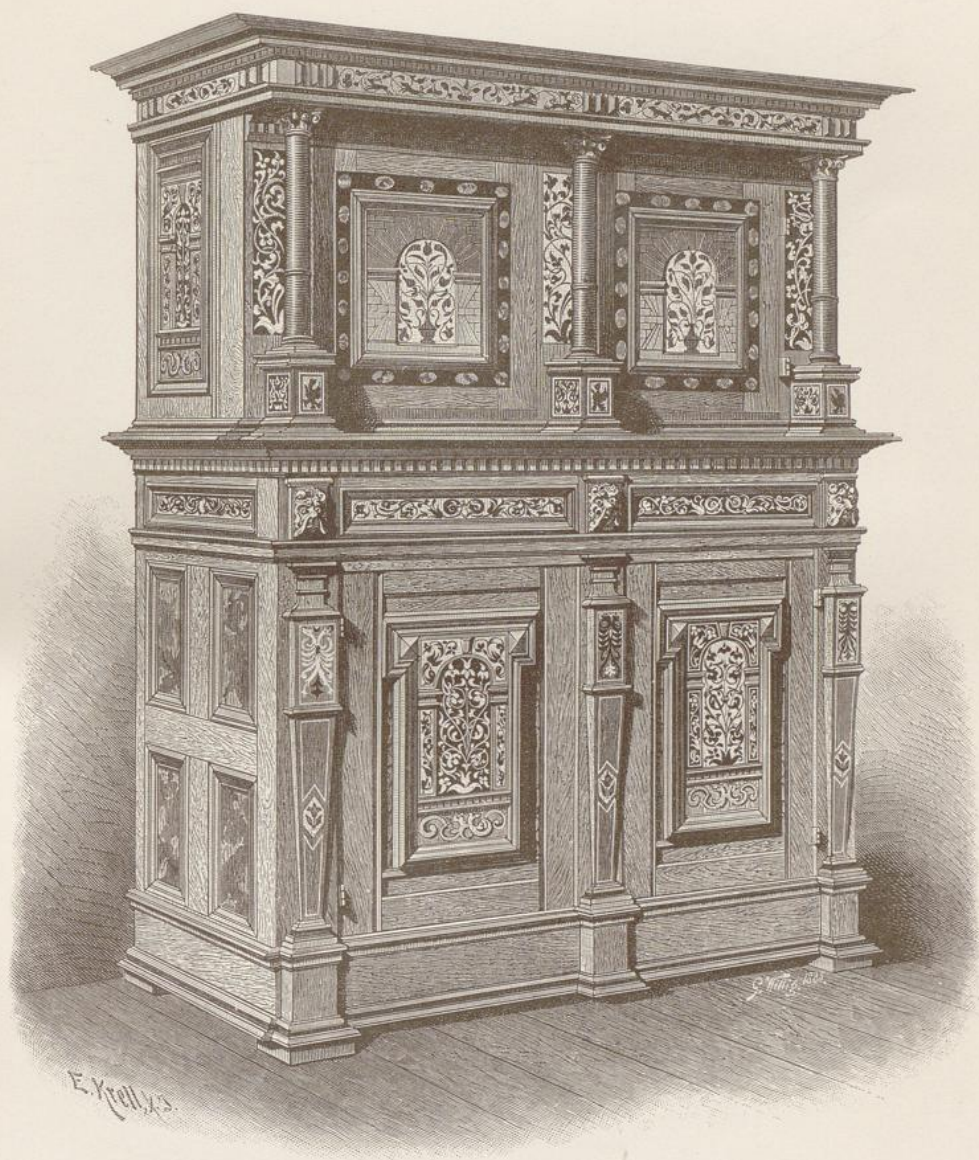
Auffallenderweise brachte die Renaissance der deutschen Tischlerei nicht bloß diesen Geschmack an starker Licht- und Schattenwirkung, sondern auch gerade das Gegenteil, die Flächenverzierung der Marketerie, der Intarsia, der mehrfarbig eingelegten Hölzer. Diese Kunst war in Italien längst schon im Mittelalter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

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

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

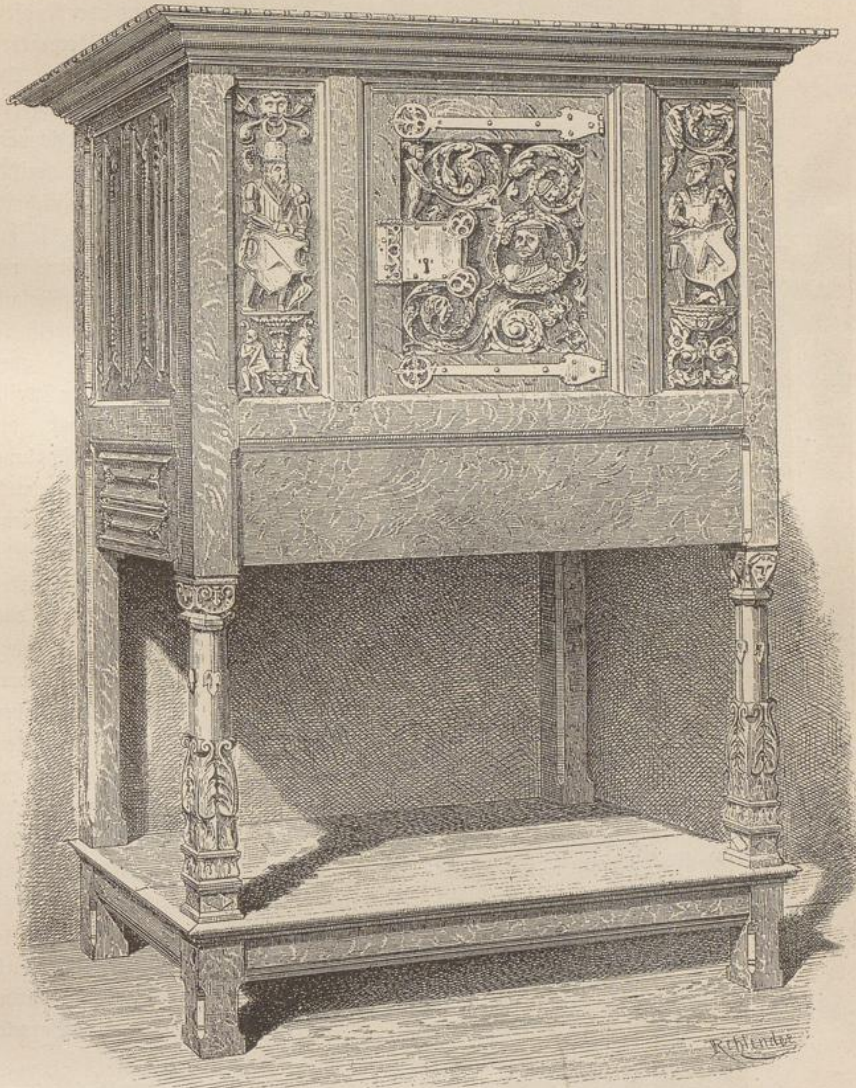


Kabinettschrank mit Holzintarsia. 16. Jahrhundert; 2. Hälfte.
Wien, k. k. Österreich. Museum.



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

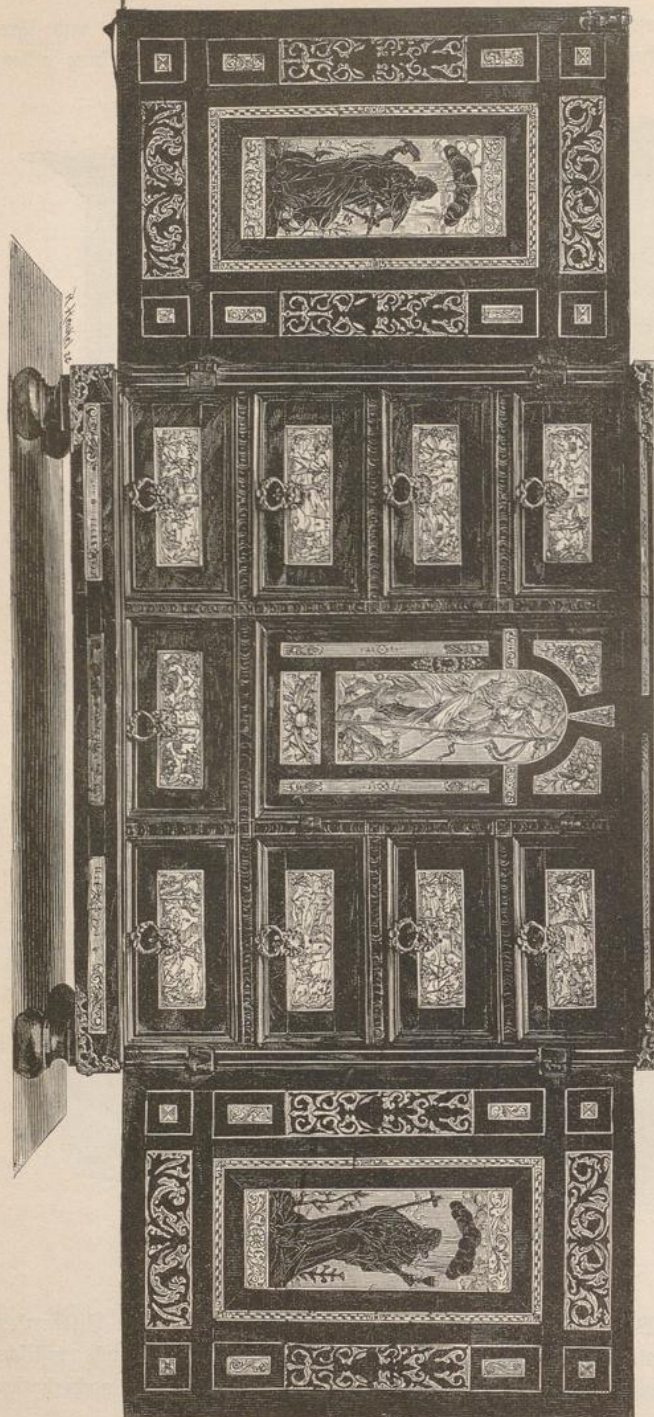
dieser Arbeit zeichneten sich Augsburger und Nürnberger Künstler aus, und ihre „Kabinetts“ oder „Kunstschränke“ in dieser schönen Technik, deren edle Wirkung allein



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

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

58. Mit graviertem Eisenstein eingesetztes Kasten aus schwarzem Ebenholz. München, Bayerisches Nationalmuseum.



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

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

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



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

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

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

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

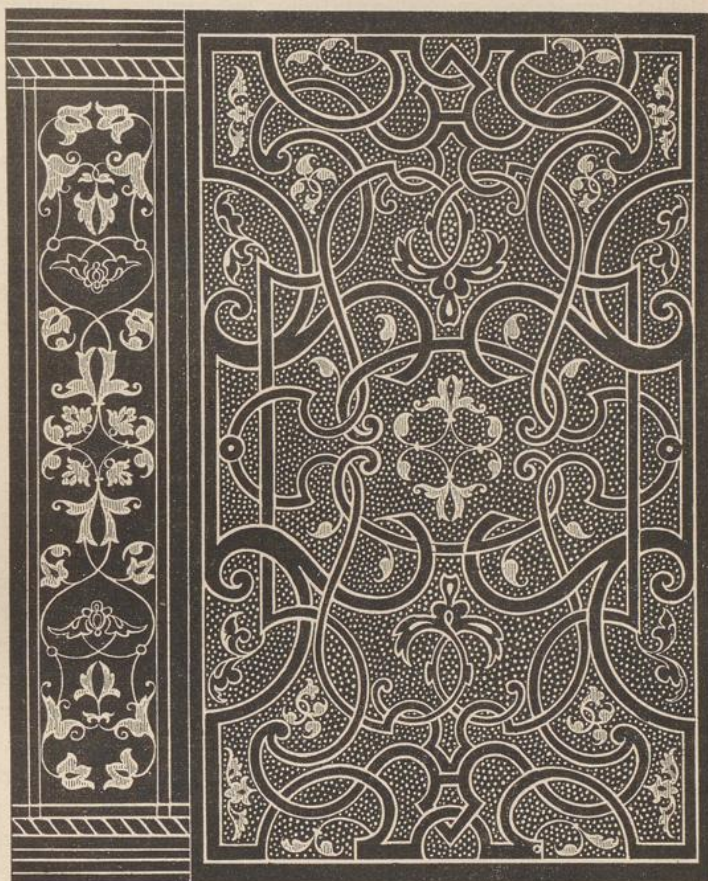
Im sechzehnten Jahrhundert verschwindet das Metallbeschläge des Bucheinbandes nicht ganz und gar, aber es dient nur zur Verzierung in besonderen Fällen, wo es sich etwa um ein Prachtexemplar handelt. Das Metall ist dann gewöhnlich Silber. So kann man auch einzelnes noch aus dem siebzehnten und achtzehnten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

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



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

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



55. Bucheinband, Leder mit Handpressung in Gold.

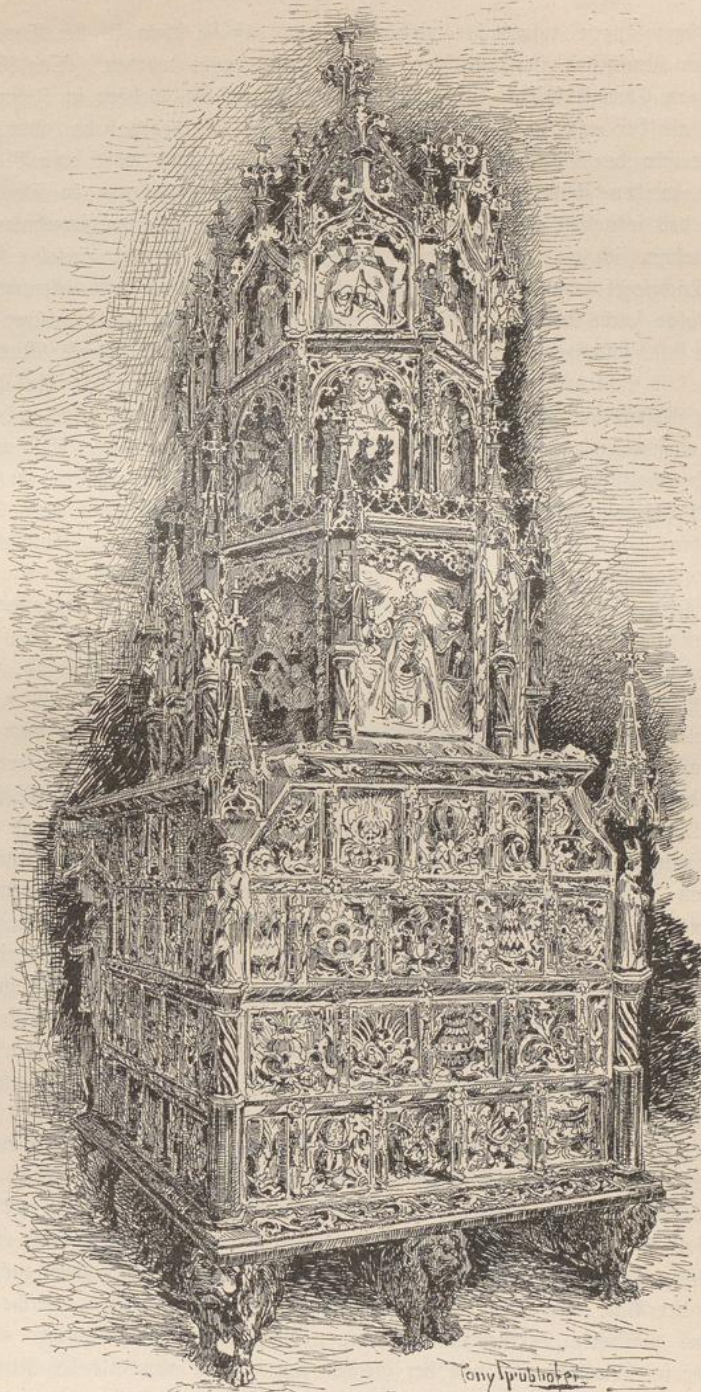
sein Motiv von der herkömmlichen Metallverzierung der Bücher hergenommen und ornamentiert bloß die Ecken und die Mitte, im übrigen die Fläche frei lassend. Im anderen Falle überzieht es die ganze Fläche der Decke in wohlgeordneter, kunstvoll erfonnener Weise wie mit Bändern, die sich durcheinander schlingen.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

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

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

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

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



Antyphubler
Salzburg 88.

56. Gotischer Ofen auf dem Schloß Hohensalzburg im Fürstenzimmer.

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

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

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

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

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

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

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

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

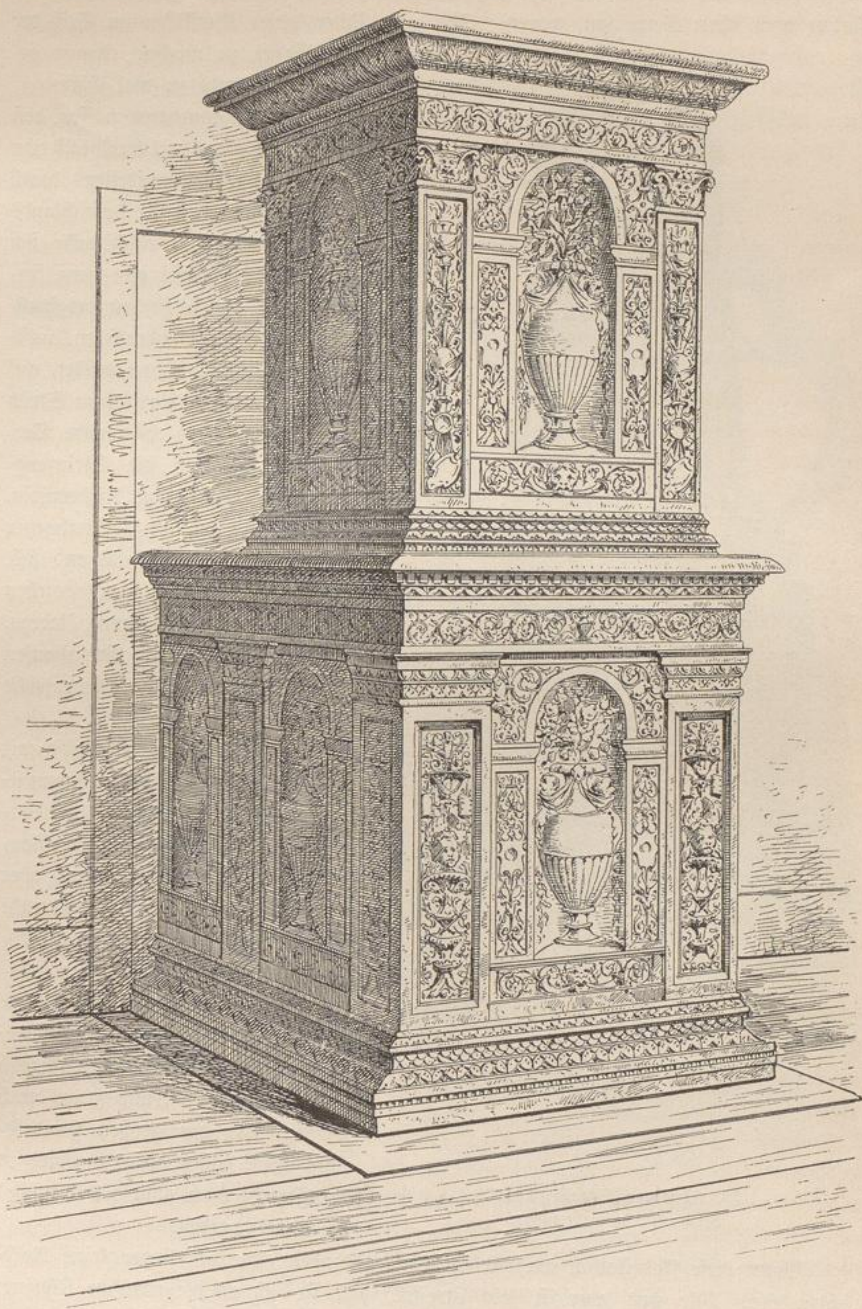


57. Hirschvogelkrug.

Berlin, Sig. der Kgl. Porzellanfabrik.

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

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



58. Hirschvogelofen auf der Burg in Nürnberg.

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

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

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

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



59. Siegburger Schnelle; 1580.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

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

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

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



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

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



61. Siegburger Krug mit Bauerntanz.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

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

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

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

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



62. Nacener Krug von 1602.

Im Fries Halbfiguren und Wappen von Kaisern und Kurfürsten.

Berlin, Kunstgewerbemuseum.



63. Bartmannskrug.

Berlin, Kunstgewerbemuseum.

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

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

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

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

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



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

G. GROTESCHKE VERLAUSBUCHHANDLUNG

BEMALTE DEUTSCHE GLÄSER

BERLIN. KUNSTGEWERBEMUSEUM.

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

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

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

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



ZEICHN. V. G. REHLEND. LITH. V. R. HÜLCKER. DRUCK. V. TH. EISMANN

G. GROTESCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG, BERLIN.

BEMALTE DEUTSCHE GLÄSER.

BERLIN, KUNSTGEWERBEMUSEUM.

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

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

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

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

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

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



Lith. R. Häfker, Druck August Schwanitz, verlegt von J. B. Neumann, Neudamm.

Reproduction of the original painting in color.

GLASGEMÄLDE NACH SCHWELLEN. AHT.
 IN DER KEDSTERNBIBLIOTHEK.

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

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



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

G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung in Berlin.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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