



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte des deutschen Kunstgewerbes

Falke, Jakob von

Berlin, [1888]

1) Die Metallarbeiten

[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.

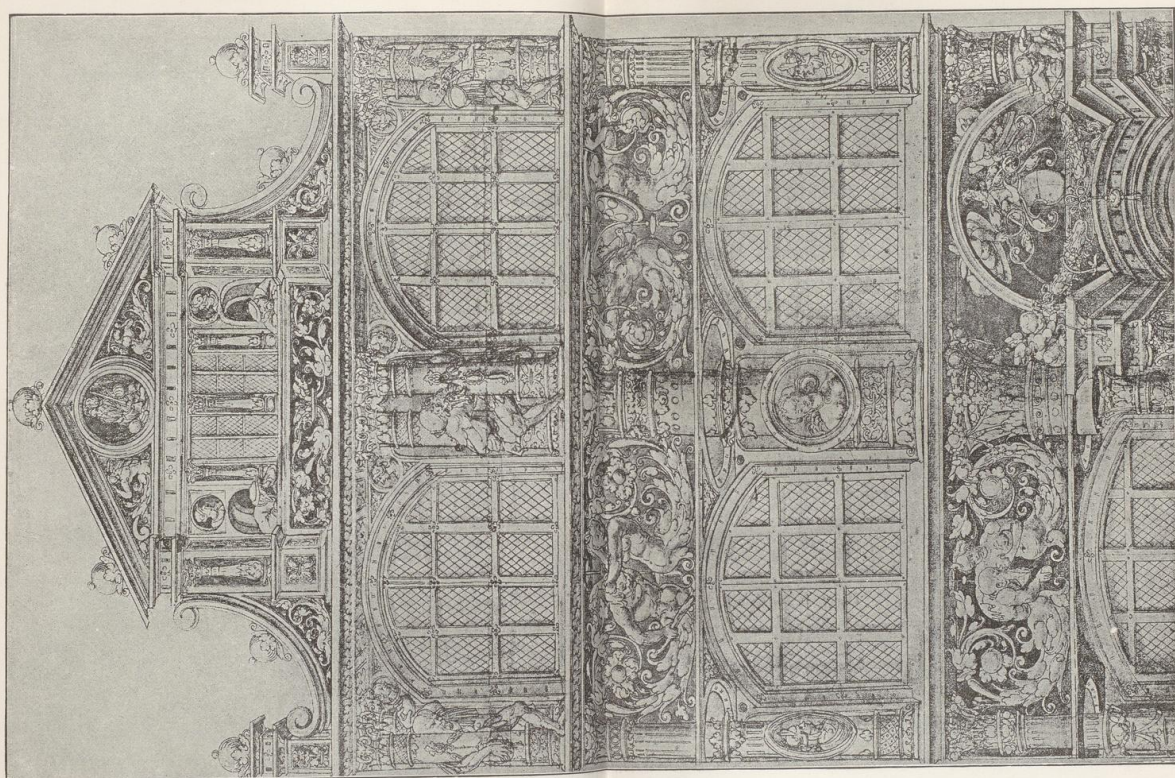
Die „antifikische Art“ hatte guten Grund für die Architektur und Skulptur. Die Reste antiken Bauwesens standen noch in gewaltigen Monumenten vor den Augen der Italiener, und antike Marmorskulpturen wurden bei den Nachsuchungen und Ausgrabungen zahlreich wieder an das Licht gezogen. Architekten und Bildhauer 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 Gipsmalerei; 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 Geäste 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 Mufen. 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 spiralgig 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.

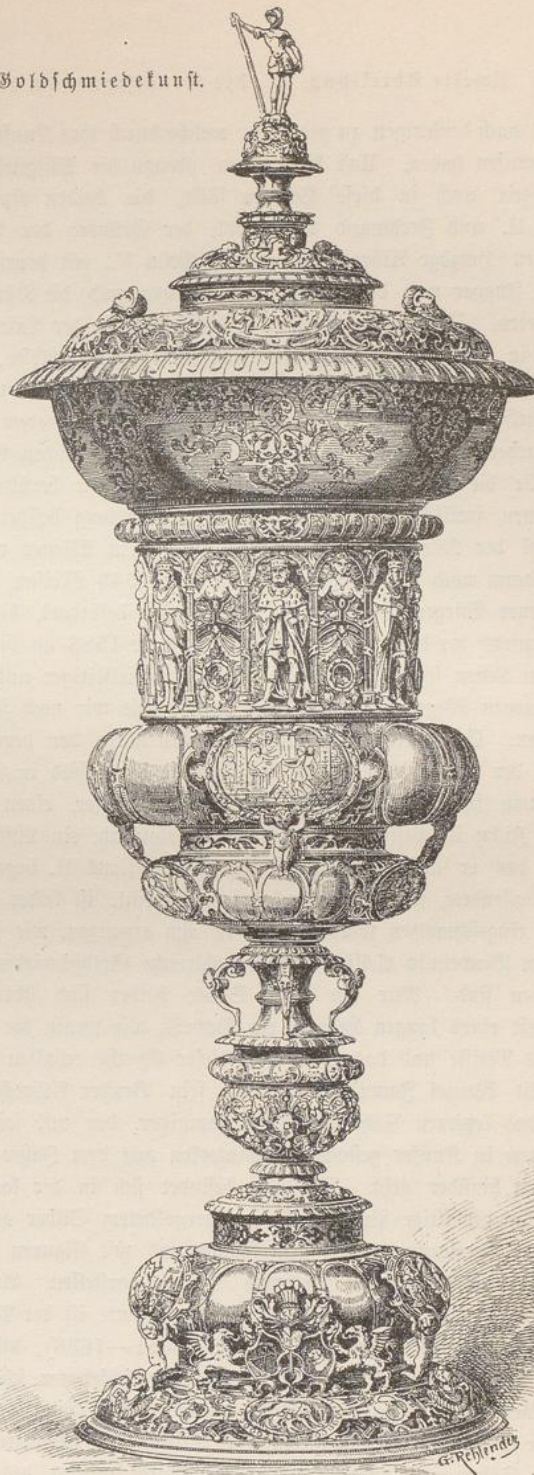
Eine andere Tendenz, welche die Kunstindustrie mit der Architektur in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts teilt, scheint dem Charakter des geschweiften Ornaments zu widersprechen, doch führt auch sie der Barockzeit entgegen. Dies ist ein überall hervortretendes, gewissermaßen gelehrtes Bestreben, 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 obenan 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 Rudolfinischen 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 Pontificale und eines Missale. 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 Wachsboffierer — 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.

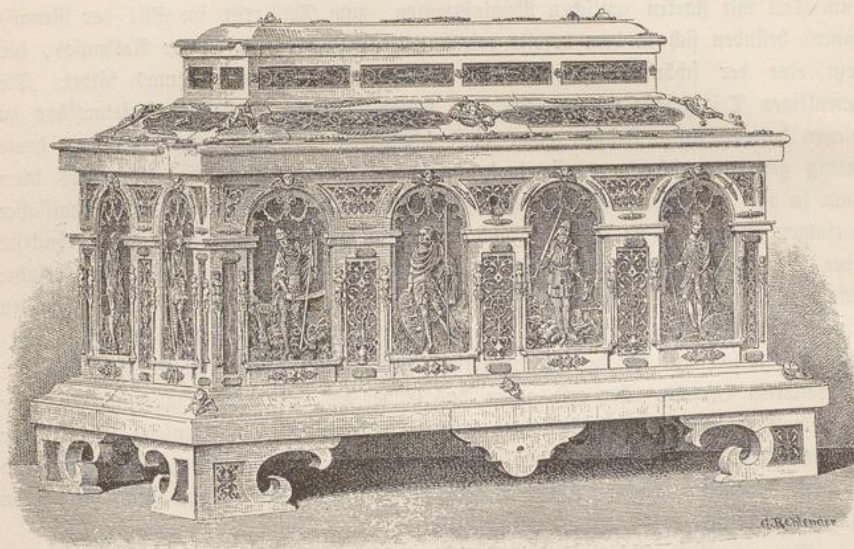
es ist eine Henkelvase mit weiter Mündung und schnabelförmigem Ausguß nach antiker Art. Diese zweite Form, die eigentliche Renaissanceform, ist auf italienische Vorbilder zurückzuführen; italienische Künstler haben sich Mühe gegeben, sie geometrisch zu konstruieren. In Deutschland wurde sie insbesondere 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. D. 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

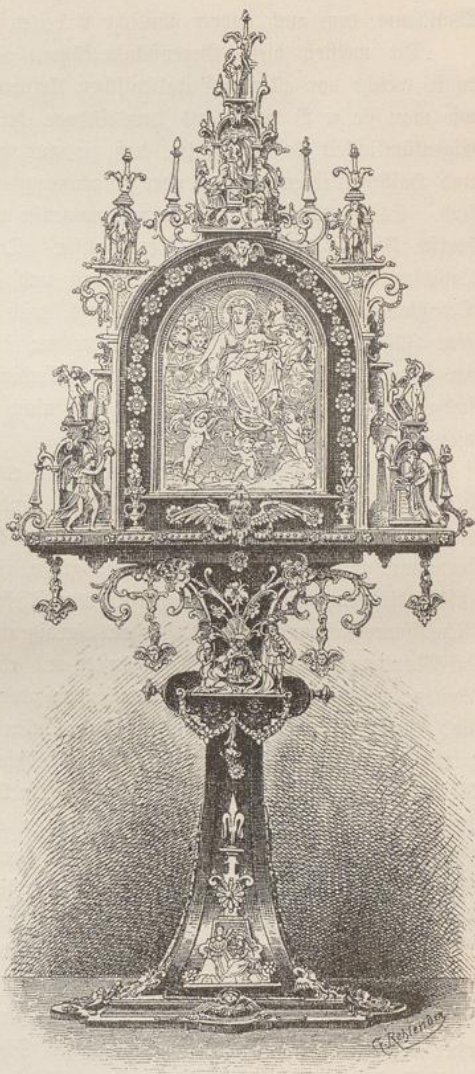


Tafelaufsatz von Wenzel Jamnitzer.
Frankfurt a. M., Schatz des Freiherrn von Rothschild.

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 Rudolfinischer 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 Schatze 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.

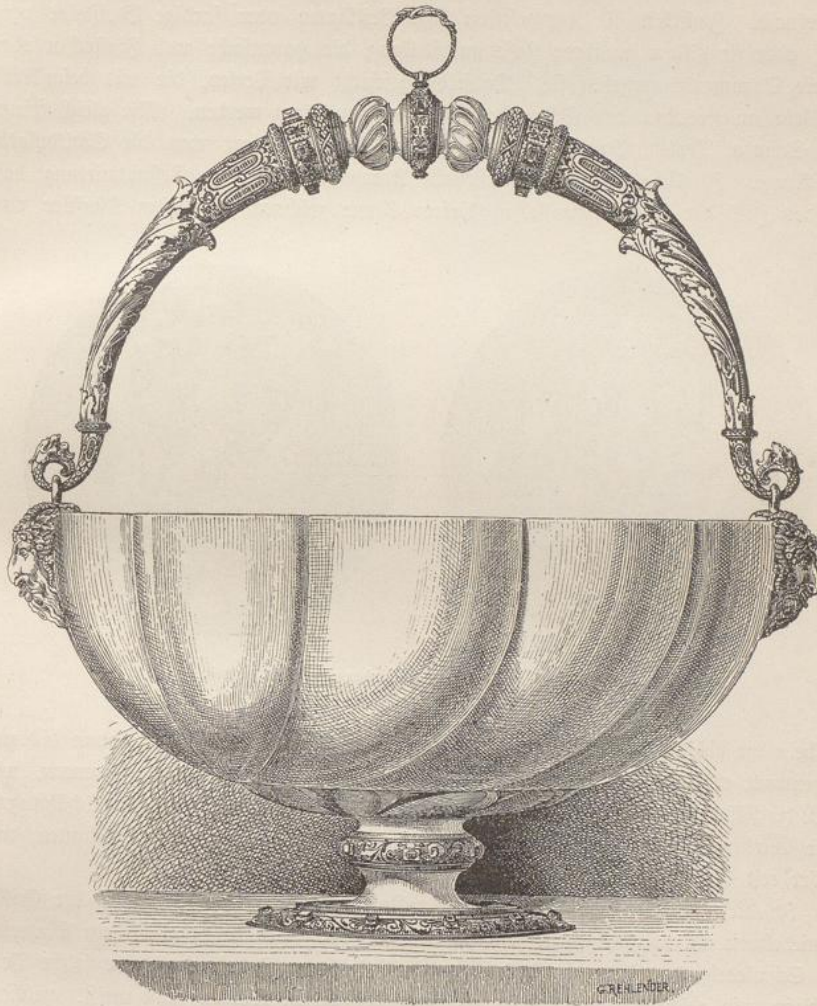
Nach ihrer Bestimmung betrachtet, sind es Biergefäße, die nur von einem Zwecke die Form entlehnen (Abb. 43). Danach sind die Mehrzahl Trinkgefäße von der Form des Stengelglases, dann Kannen und Rännchen, Flaschen, Gefäße in Eimerform mit goldenem Bügel, kleine und große, tiefe und flache Schalen. Die 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.

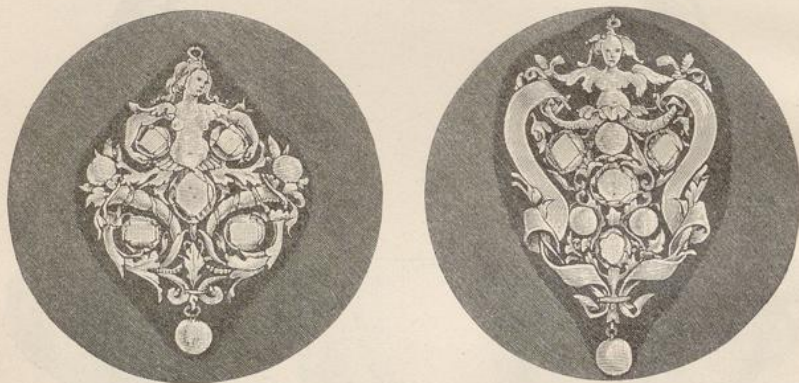
hundert^s die Defolletierung aufhörte und die Frauen sich in steife Kleidung einhüllten, daß kaum Gesicht und Hände hervorschauten, wurden die Kleider von Kopf zu Fuß mit Schmuck besetzt und behängt. Ketten und Perlschnüre, Nadeln und Ohrgehänge, diademartiger Schmuck, Medaillons und medaillonartige 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.

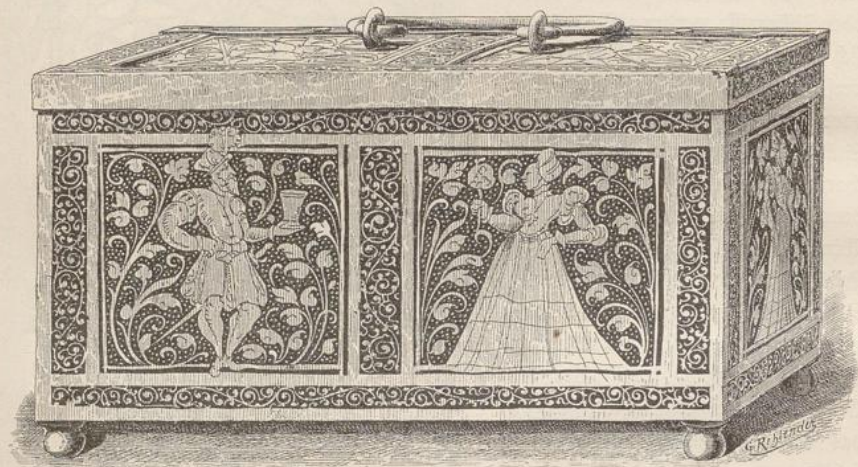
Diese schöne Art der Vergitterung wurde besonders in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts ausgebildet und noch im siebzehnten geübt. Sie duldet



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 geprägt 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 Bronzegitter; das schönste Werk dieser Art aber, welches die deutsche Renaissance hervorgebracht hatte, die Schranken im Nürnberger Rathausaal, 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 blankgeschauertem 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. Venedig, 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.