



Geschichte des deutschen Kunstgewerbes

Falke, Jakob von

Berlin, [1888]

2) Möbel, Töpferei, Glas, Textilkunst

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

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.

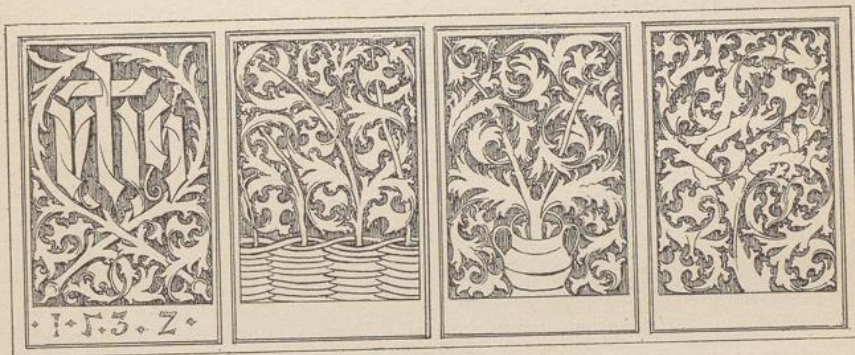


LITH. U. DRUCK. AUG. KURTH.

6. GROTESCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

ZIMMER AUF SCHLOSS PÖLNITZ 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

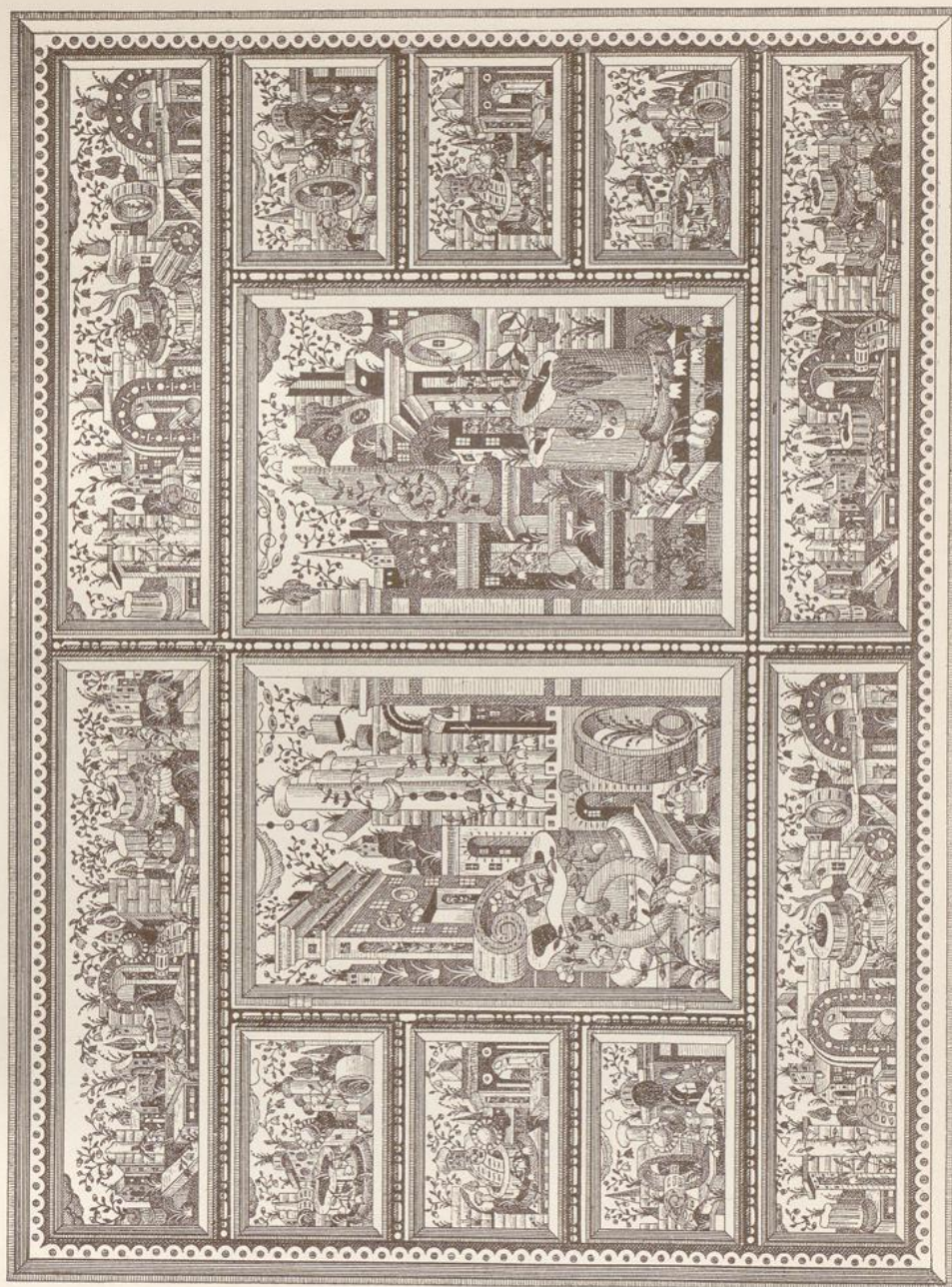
v. Falke, Kunstgewerbe.

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

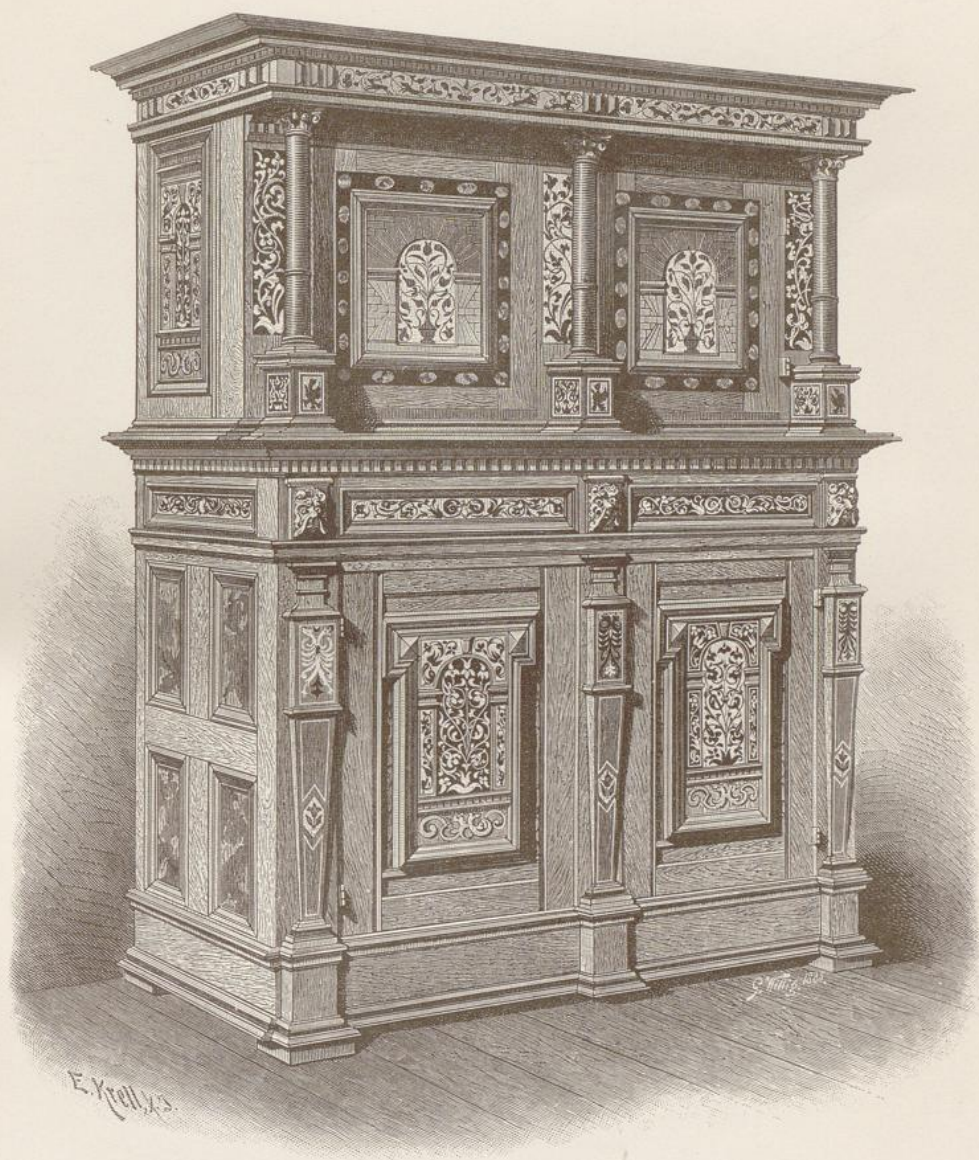
Auffallenderweise brachte die Renaissance der deutschen Tischlerei nicht bloß diesen Geschmack an starker Licht- und Schattenwirkung, sondern auch gerade das Gegenteil, die Flächenverzierung der Marketerie, der Intarsia, der mehrfarbig eingelegten Hölzer. Diese Kunst war in Italien längst schon im Mittelalter 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

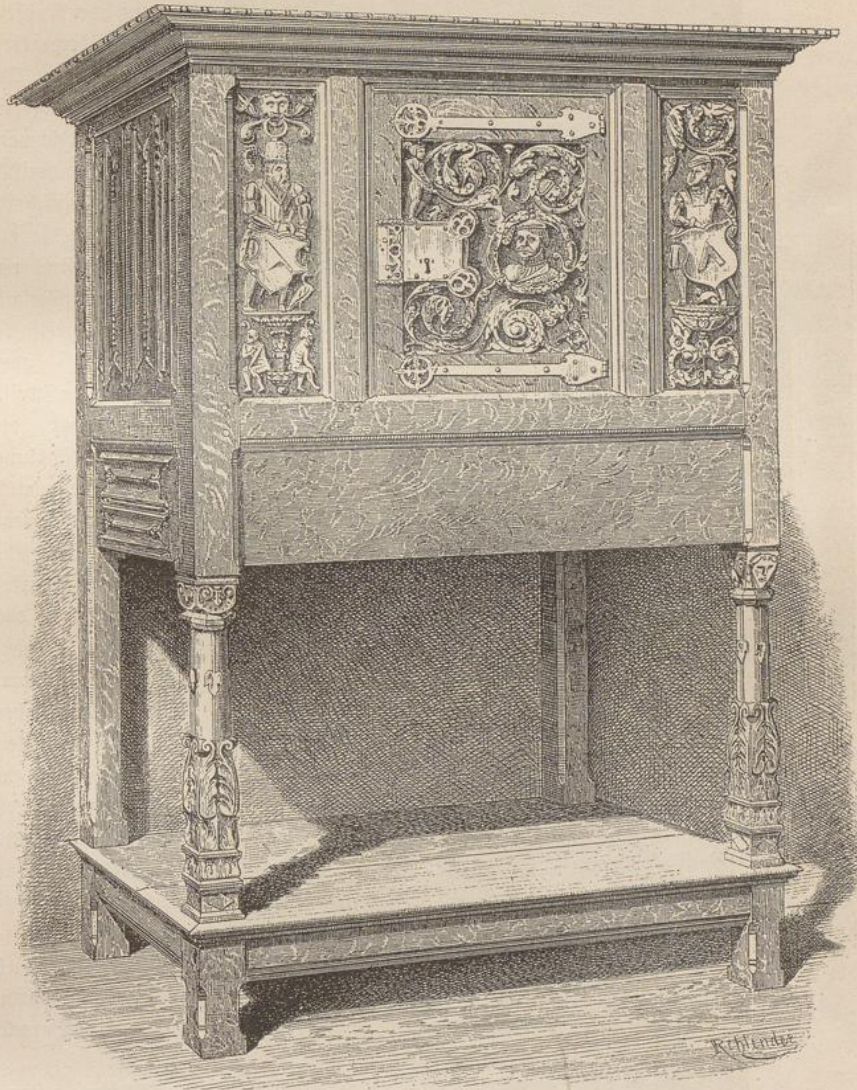


Kabinettschrank mit Holzintarsia. 16. Jahrhundert; 2. Hälfte.
Wien, k. k. Österreich. Museum.



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

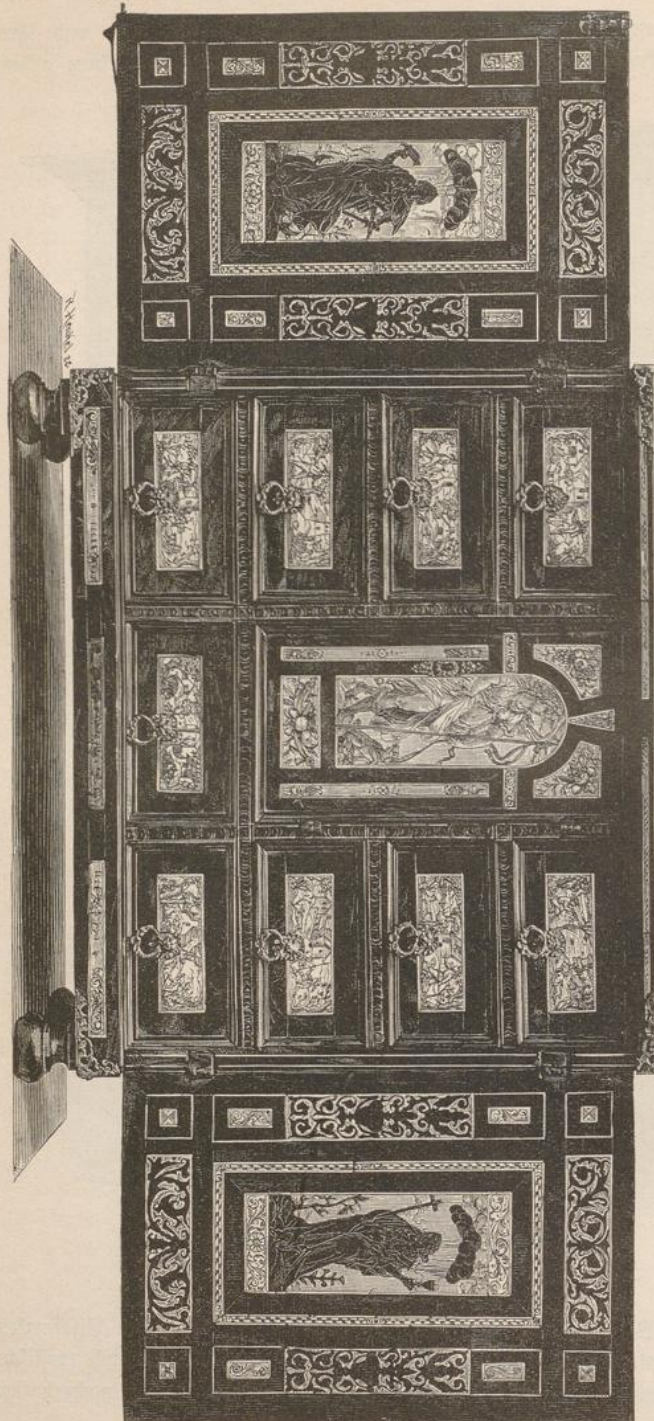
dieser Arbeit zeichneten sich Augsburger und Nürnberger Künstler aus, und ihre „Kabinetts“ oder „Kunstschränke“ in dieser schönen Technik, deren edle Wirkung allein



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 Bettmöbel 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.

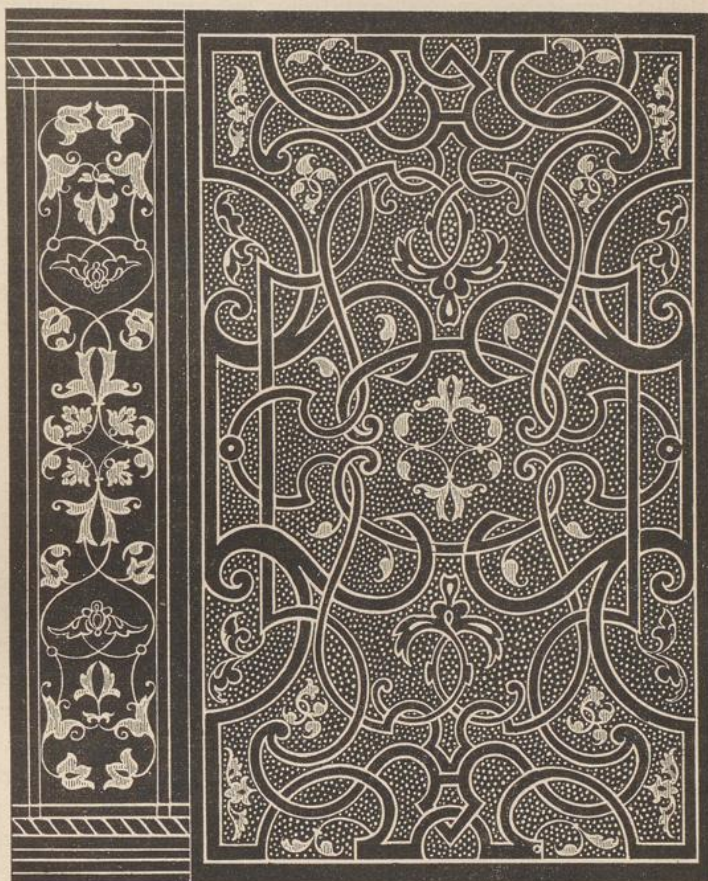
Im sechzehnten Jahrhundert verschwindet das Metallbeschläge des Bucheinbandes nicht ganz und gar, aber es dient nur zur Verzierung in besonderen Fällen, wo es sich etwa um ein Prachtexemplar handelt. Das Metall ist dann gewöhnlich Silber. So kann man auch einzelnes noch aus dem siebzehnten und achtzehnten 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.

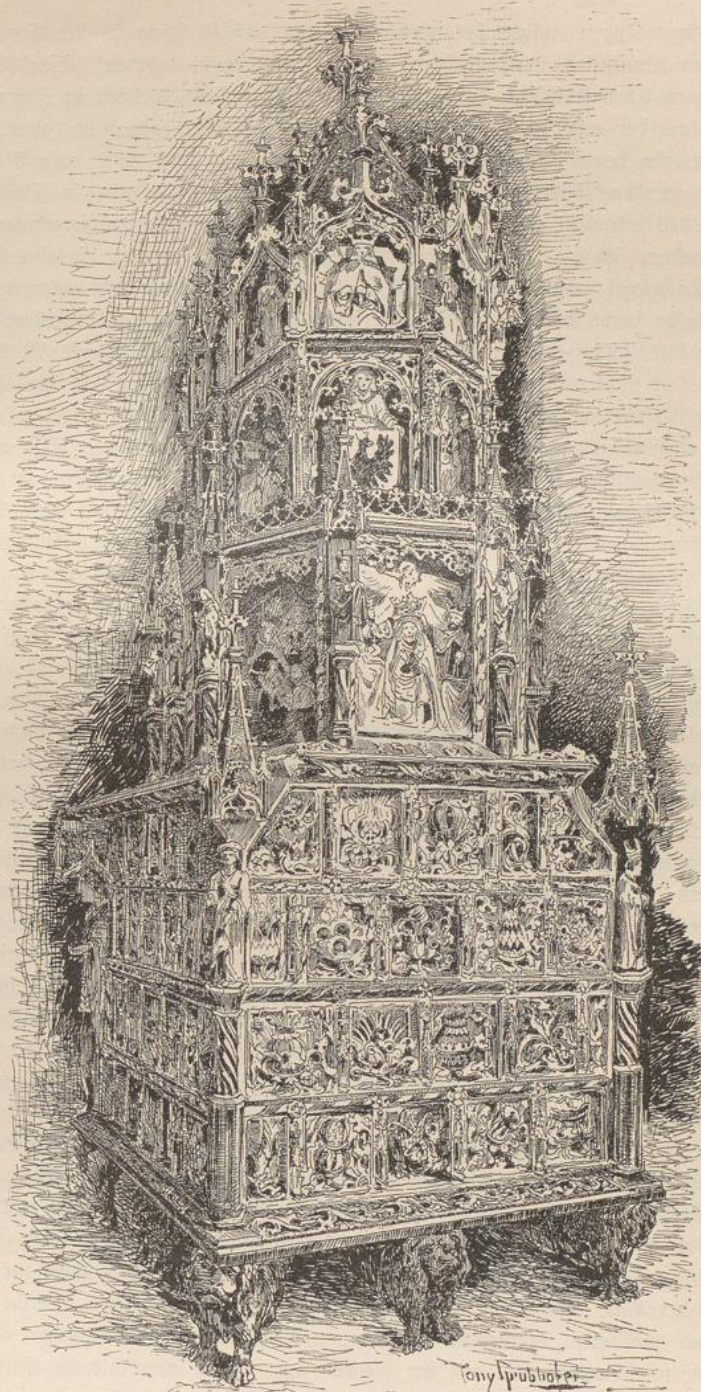
sein Motiv von der herkömmlichen Metallverzierung der Bücher hergenommen und ornamentiert bloß die Ecken und die Mitte, im übrigen die Fläche frei lassend. Im anderen Falle überzieht es die ganze Fläche der Decke in wohlgeordneter, kunstvoll erfonnener Weise wie mit Bändern, die sich durcheinander schlingen. 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 siebenzehnten 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 siebenzehnten 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 Vorragendes 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 Reliquiarien 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



Antyprubliert
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 Ofen 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 Ofen 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 Viereck 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 Gefims 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 heutete 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.

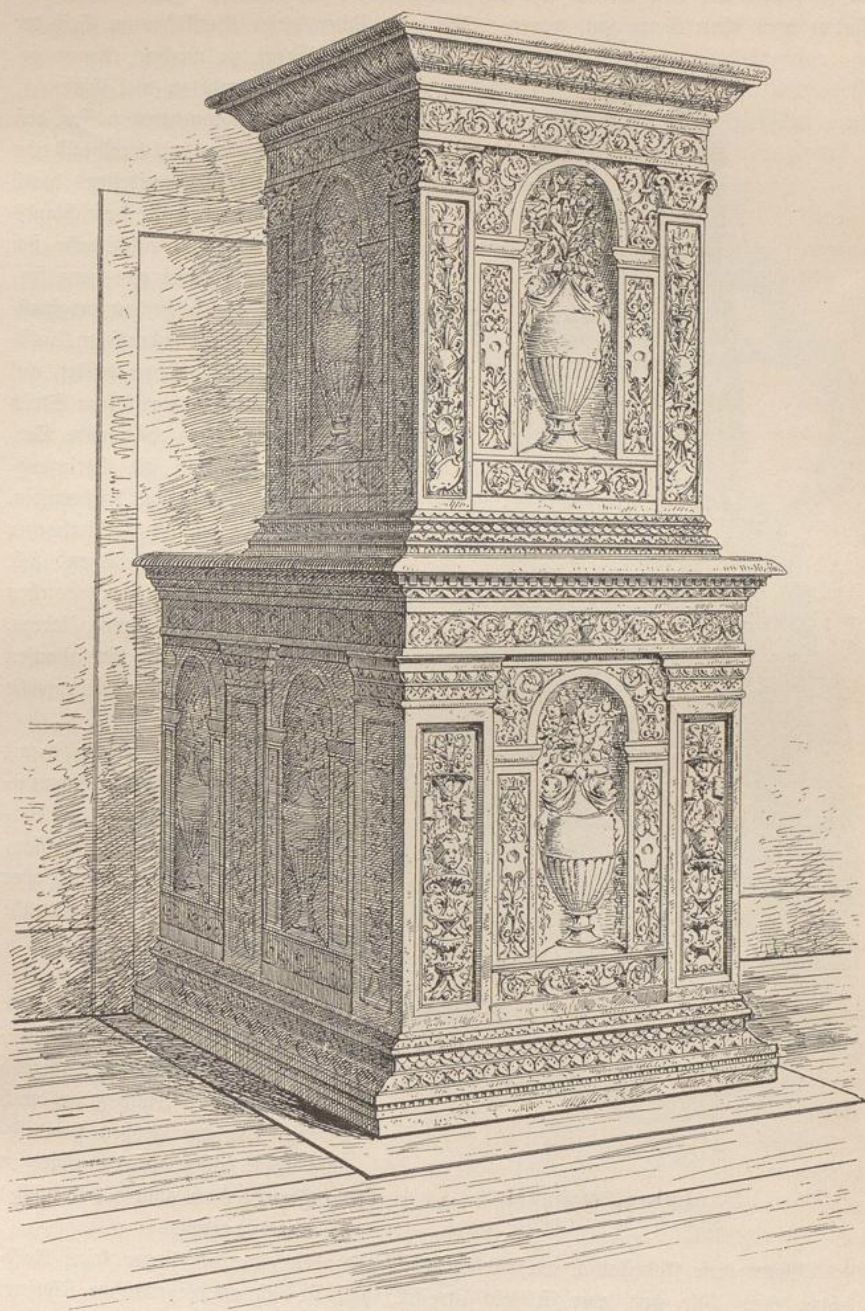


57. Hirschvogelkrug.

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. Bartmannsfrug.

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 Kunst 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 Böhmen 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 erwarteten, die er nicht haben konnte, den Antwerpener 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 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 bayerischen 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 Kunststuben. 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.



Ulk R. Hölzer, Druck August Schwanke, um 1870

Reproduction of the original drawing by Schwilke

GLASGEMÄLDE NACH SCHWILKE. AHT.

1. WIE K. DEUTSCHENHOFER (1870)

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 Markgrafsaufenster 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 Jurel, 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 Kunststuben. 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 zusammengesetzte 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. Rückstufen 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.