



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Kunst

Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des Alten Reichs :
Renaissance und Barock / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1931

3. Kapitel. Ornament. Kunstgewerbe. Kunstkammern

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96236](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96236)

Drittes Kapitel.

ORNAMENT. KUNSTGEWERBE. KUNSTKAMMERN.

1. DAS ORNAMENT.

Dasselbe hat seiner Natur nach kein selbständiges Dasein, es kommt nur an und mit einem anderen Dinge vor, dem menschlichen Körper, einem Gewebe, einem Gerät, einem Bauwerk, deren inneres Leben es formsymbolisch zu erläutern hat. Im Laufe der Entwicklung aber lockert sich dies Verhältnis: das Ornament trennt sich von seinem ursprünglichen Boden, läßt sich von einer Kunstgattung auf die andere, von einem Stilsystem auf ein anderes übertragen. Anders werden sich dabei organische, anders abgeleitete Stile verhalten. Die Gotik als ein organischer Stil hatte ihr Ornament in strengste Beziehung zum architektonischen Kräftespiel gesetzt. Die Spätgotik bekundete ihr andersgeartetes Wesen durch seine Verselbständigung. Diesen Grundsatz nahm die nordische Renaissance auf und führte ihn weiter. Dabei handelte es sich nicht bloß um Arbeitsteilung, wie solche auf hochentwickelten Kunststufen immer eintritt, sondern wirklich um Unabhängigkeit der ornamentalen Phantasie. Das Ornament des 16. Jahrhunderts löst sich von der Technik überhaupt, die Erfindung hat kein bestimmtes Material, kein besonderes Handwerk im Auge, sie wird eine Kunstleistung für sich. So konnte es kommen, daß die Deutschen diese neue Erscheinung der Renaissance zuerst nur als Ornament auffaßten und der Meinung waren, es ließe sich ohne weitergehende Konsequenzen auf die ihnen geläufigen Grundformen der Baukunst, der Grabmalplastik, des Buchschmucks usw. übertragen. Die damit gewonnene Freiheit wirkte in hohem Grade anregend. Auf keinem anderen Gebiete des künstlerischen Schaffens ist das deutsche 16. Jahrhundert so produktiv und originell wie auf dem ornamentalen. Es wäre ein vollkommener Irrtum, zu glauben, daß sich die »deutsche Renaissance« an die Nachahmung der italienischen Neantike gebunden gefühlt hätte. »Das antike Element«, sagt Alfred Lichtwark, ohne damit zu übertreiben, »es spielte weder in dem chaotischen

17*

Anfang noch in dem späteren Verlauf die entscheidende Rolle.« Ein unbeschreiblich reichquellendes, gestaltenbuntes Leben war hier in Bewegung. In rascher Folge wechseln die Moden. Fremde Anregungen verschiedenster Richtungen werden mit Begierde aufgenommen, weitergebildet, miteinander verflochten, schließlich doch immer auf eine mit Worten erschöpfend kaum zu schildernde genuin deutsche Tonart abgestimmt. Das Ornament geht nicht aus dem Sonderwillen bedeutender Individualitäten, sondern aus dem Konsensus des allgemeinen Formgefühls hervor und reflektiert die feineren Veränderungen desselben unmittelbarer und schneller als die durch ihre Bindung an Zweck und Überlieferung schwerfälligere Architektur. Das Ornament ist vorzüglich »Milieukomponente«. Es verbindet die Baukunst mit dem Kunstgewerbe und beide mit der Graphik. Im Ornamentstich macht es sich selbständig und bietet seine Erfindungen den Ausübenden zur Benutzung an.

Für die Geschichte des Geschmacks ist das Ornament eine Quelle ersten Ranges. Allein nur an der Hand eines sehr reichen Anschauungsmaterials ließe sich etwasersprießliches darüber sagen. Wir begnügen uns mit einer kurzen Beschreibung der Hauptgattungen.

Die am meisten selbständigen Ornamentgattungen des 16. Jahrhunderts sind die Maureske und das Rollwerk. Die erste stammt aus dem Orient, die zweite ist das einzige von Grund aus neue Dekorationsmotiv, das die moderne Kunst dem alten Bestande hinzufügt. Das wichtigste Ornament antiker Abkunft ist die Pflanzenranke (Abb. 398—400). Sie wird in der Architektur benutzt als Füllung von Pilastern und Friesen, im Kunsthandwerk werden auch breitere Flächen damit übersponnen. Das botanische Vorbild, der Akanthus, war dem Norden unbekannt. Hatten doch auch die Italiener daraus schon eine stilisierte Idealpflanze gemacht. Der Norden besaß im beliebten Distelblatt der Spätgotik ein ähnliches, ebenfalls zum bloßen Linienspiel erstarrtes Gebilde. Gleichwohl hat das 16. Jahrhundert sich mit dem Akanthus nur wenig abgegeben. »Er ist eben viel zu sehr an große Maßstäbe gebunden und konnte da nicht fortkommen, wo nicht die Architektur, sondern die Kleinkunst die Führung übernahm.« An seine Stelle tritt, besonders von den Kleinmeistern der mittleren Jahrzehnte gepflegt, das — irrtümlich — sogenannte Feigenblatt. Es sieht natürlicher aus, ist aber keiner bestimmten nordischen Pflanze, am wenigsten dem südlichen Feigenblatt nachgeahmt, sondern ein rundliches Blatt mit lappigem Umriß auf langem, dünnem Stiel. Die Ranke verliert ihren elastischen Schwung. Bei Hochfüllungen wird sie ersetzt durch einen die Mittelachse bezeichnenden geraden Stengel oder Stab, der sich oft in ein kandelaberartiges Gebilde umwandelt. Vasen, Füllhörner, Masken werden eingelegt; am Fuße sitzen Sphynx oder Putten; wieder Putten oder Vögel und andere Tiere klettern in den Zweigen; kurz, die Phantasie

wird durch sachliche Inhalte mit in Anspruch genommen, die über das unmittelbar ornamentale Interesse hinausgehen. Das wesentlich Renaissancegemäße liegt im Vorhandensein einer mittleren Achse. Die gotische Pflanzenfüllung hatte sich frei bewegt und nach allen Seiten bis an den Rand gedrängt, die Renaissanceranke bezieht alle Teile der Fläche auf die Achse als sichtbares und unsichtbares Rückgrat aus dem italienisch-antiken Grundgefühl heraus, das alles auf im Gleichgewicht befindliche Kräfte zurückzuführen sucht. Dies rationelle Prinzip haben nun die Deutschen sich angeeignet. Doch immer regte sich auch ein instinktiver Widerspruch, und das Unsymmetrische dringt wieder durch. — Die Grotteske. Darunter wurde verstanden (ohne den heutigen Nebensinn) die Zertrümmerung und willkürliche Wiederaussetzung von Naturformen: menschlicher Oberkörper mit Fortsetzung in einen Fisch oder eine vegetabilische Ranke, Säugetiere mit Flügeln und Schnäbeln u. dgl. Auch dies nichts Neues, dem romanischen wie dem gotischen Stil wohlbekannt, doch jetzt in Italien durch Aufdeckung antiker »Grotten«- oder Gewölbedekorationen neu gerechtfertigt, und zwar so, daß durch Verbindung mit (gemalter) phantastischer Architektur größere Kompositionen zusammengestellt werden. In Deutschland wurde die Grotteskenmalerei verhältnismäßig selten und dann immer in engem Anschluß an Italien geübt (Residenz in Landshut, Fuggerzimmer in Augsburg, Bauten Wilhelms V. in München). In einem allgemeineren Sinne darf man aber überhaupt die verbreitete Neigung zur Ineinandermischung verschiedener Ornamentgattungen als grotesk bezeichnen.

Einen schärfer umgrenzten Formcharakter haben die Maureske und das Rollwerk. Sie gehen gern unter sich, nicht leicht mit den italiensierenden Gattungen, Verbindungen ein. — Die Maureske (Abb. 401), über Venedig aus dem Orient kommend, fand in Deutschland einen dankbareren Boden als in Italien. Hans Holbein d. J. und Peter Flötner haben sie zuerst angewendet. Nach ihrem Wesen ist sie die Umsetzung der Pflanzenranke in einen abstrakten Flächenstil. Dünne, kalligraphisch geschwungene Stengel verschlingen und überschneiden sich und endigen in ein im Profil gesehene Blatt. (Von der Maureske zu unterscheiden ist das Knotenwerk.) — Im Gegensatz zur Maureske ist das Rollwerk kein flächenhaftes, sondern ein die dritte Dimension mithereinziehendes und im Gegensatz zu allen anderen kein Füllungs-, sondern ein Rahmungsornament. Es tritt zuerst auf in den vom Florentiner Rosso geleiteten Dekorationen im Schloß von Fontainebleau 1530—40. Die weitere Entwicklung aber liegt in den Niederlanden und in Deutschland. Wieweit gewisse Analogien in der Spätgotik (aufgerollte Ränder an Helmdecken, Schilden, Tafeln u. dgl.) mitgewirkt haben, bleibt dahingestellt. (Die Bezeichnung »Kartusche« von ital. cartoccio = Zierschild.) Das Wesentliche an dieser Konzeption ist, daß bei gelockertem und geroltem

Rand gegen das innere Feld eine geschlossene Abschlußlinie gezogen und damit der Rand als selbständige Form abgesprengt wird. Zunächst war das eine Konzession an das Renaissancebedürfnis nach klaren Grenzlinien. Allein indem der Rand sich in einen Rahmen verwandelte, also körperlichen Charakter annahm, wurde er auch mit Innenform ausgestattet, was wieder dem gotischen Empfinden das Tor öffnete: man legte zwei, selbst drei Rahmen übereinander, zerfaserte und zerschnitt den Rand, ließ die Zungen und Fahnen sich überklammern, durch Schlitzte und Löcher hindurchkriechen und hiernach erst die freien Enden sich rollen. Es ist erstaunlich, wie mannigfaltige Kombinationen sich dabei ergeben. (M. Deri erinnert an die geschlitzte Kleidermode, bei der der Stoff doppelt genommen, die obere Lage in breite Streifen zerschnitten, der Unterstoff durch die klaffenden Öffnungen sichtbar gemacht wurde.) Dann wurden groteske Elemente eingefügt: menschliche und tierische Figuren, Blumen, Früchte, Masken. Das Ganze war in mächtigster Bewegung, die Oberfläche völlig aufgelockert, lauter sich krümmende, sich bäumende Formen (Deri, Abb. 402). — Die nächstfolgende Abwandlung führt die Linienzüge in die Fläche zurück. Hierfür wurde die Durchdringung des Rollwerks mit der Maureske bedeutsam. Das feine maureske Rankenwerk verbreitert sich zu Bandformen, streckenweise nimmt es geraden Verlauf und bricht in scharfen Ecken, durch Spangen und Stege werden die Systeme miteinander verbunden: das Gebilde wird fähig, die Funktion der Flächenfüllung aufzunehmen. So entsteht (zuerst in den Niederlanden) das sogenannte Beschlägornament (Abb. 403). Es hat im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts im Bauschmuck die Vorherrschaft, umzieht die Säulenschäfte, füllt die Brüstungen oder sonstigen Flächen, biegt sich am Rande der Giebel hornartig aus. — Lichtwark und Deri, die das Ornament des 16. Jahrhunderts am eingehendsten untersucht haben, kommen übereinstimmend zu dem Ergebnis, daß das deutsche Ornament seit den 80er Jahren seinem Wesen nach wieder spätgotisch geworden ist. Man darf in der Erinnerung noch weitergehen: diese Freude an einem von aller Naturform absehenden freien Spiel mit der Linie, an unkonstruktiven, erfüllten, emotionell erfundenen Gebilden ist überhaupt deutsch. Und so brauchen wir uns auch nicht zu wundern, wenn bei den Ornamentisten des frühen 17. Jahrhunderts gelegentlich schon rokokoähnliche Bildungen auftreten (Abb. 406).

Das letzte und unbändigst barocke Ornamentensystem, von 1600 bis über den Dreißigjährigen Krieg hinaus herrschend, ist das Knorpelwerk, in einer speziellen Erscheinungsform auch Ohrmuschelstil genannt (Abb. 404, 405). Es ist ebenso sehr ungeometrisch wie naturfremd, eine jeder Regel spottende Verknäuelung und Verfilzung kleinteiliger, gequetschter, qualliger, gekrösiger Formen, geknetet, nicht gezeichnet; eine

zerwühlte, durchaus verlebendigte Innenfläche, bei der der Kontur zu sprechen gänzlich aufgehört hat, jeder aus der Pflanzen- oder Tierwelt hinzugebrachte Schmuck verschwunden ist — absolutes Ornament. Es ist malerisch gedacht, aber kann nur plastisch ausgeführt werden, mit gleitenden Lichtern und unbestimmten Schattentiefen.

Die Stimmung des Frühbarocks mit dem Rollwerk und Knorpelwerk gleichzusetzen wäre verfehlt; in ihnen spricht nur ein Teil von jener sich aus, allerdings ein sehr charakteristischer. Wie in dem einen die ausschweifende Zierlust zugleich voll verwickelter Klügelei ist, wie in dem anderen Erregung und Erschlaffung rasch abwechseln und ein abenteuerlicher Drang in Verworrenheit und dumpfer Gequältheit endet, jedenfalls ist dies die entschiedenste Abwendung vom Genius der Renaissance; in den bekannten Stichwörtern Oswald Spenglers zu reden: das Faustische hat über das Apollinische vollkommen gesiegt.

Dürer kannte seine Landsleute, als er schrieb: »Es ist des Deutschen Gemüt, daß alle, so etwas Neues bauen wollen, auch eine neue Form dazu haben möchten, die zuvor nie gesehen.« Was hätte er sagen müssen, wenn er die folgenden Jahrzehnte noch erlebt hätte! Der schnelle Wechsel der ornamentalen Moden im 16. und frühen 17. Jahrhundert ist beispiellos in der Kunstgeschichte. Die darin sich kundgebende Rastlosigkeit der Phantasie, wer wird sie nicht bewundern; zugleich aber kann man sich die in ihr liegende Überreizung nicht verhehlen, welche wieder nur die Folge eines Mankos in der höheren architektonischen Problematik ist. Von 1530, dem Zeitpunkt der beginnenden Wiederbelebung des Bauwesens, bis 1580 war das Bauen allein in den Händen bürgerlicher Maurermeister. Wie sich bei der dekorativen Ausgestaltung Erfindung und Ausführung zueinander verhielten, ist im einzelnen Fall schwer zu sagen; im ganzen ist kein Zweifel, daß beide Tätigkeiten getrennt waren. Die Steinmetzen (nicht minder auch die Goldschmiede, Tischler, Töpfer usw.) haben nur aufgegriffen und angepaßt, was die Ornamentisten für allgemeinen Gebrauch zurechtmachten. Die Verbreitung der neuen Formen hätte nie so schnell vor sich gehen können ohne das Vehikel des Kupferstichs und Holzschnitts. Daß außerdem auch Handzeichnungen hin und her gingen (von denen aber fast alles zugrunde gegangen ist), versteht sich von selbst. Dürer, Burgkmair, Altdorfer, Holbein usw. haben das Ornament auf ihren Stichen und Schnitten nur um deren selbst willen, nicht für Anwendung in der architektonischen und kunstgewerblichen Praxis dargestellt. Aber es wurde, neben italienischen Stichen, in diesem Sinne ausgenutzt. Von etwa 1525 ab erschien es den Stechern lukrativ, Blätter nur für diesen Zweck herzustellen, man nennt sie deshalb Ornamentstiche. Zu unterscheiden ist zwischen solchen, die sofort als

Werkzeichnungen benutzt werden konnten: für ein Möbel, ein Gefäß, eine Dolchscheide, eine Gürtelschnalle u. dgl. — oder die lediglich das Ornament als Motiv gaben, den Technikern es überlassend, wie sie dasselbe anwenden wollten; das sind die Ornamentstiche im engeren Sinn. Dürers und Holbeins Entwürfe waren lediglich Zeichnungen. Holbein angehend, sagt Lichtwark höchst zutreffend: »Für die Entwicklung der deutschen Renaissance hat es kaum ein größeres Mißgeschick gegeben, als daß der feinste und größte Erfinder ihrer Blütezeit seine Entwürfe nicht durch Schnitt oder Stich vervielfältigt hat.« Die als Stecher sehr betriebsamen drei Brüder Hopfer in Augsburg haben nur fremdes Gut vervielfältigt. In selbständigen Erfindungen stehen die Nürnberger Peter Flötner, die Beham und Pencz und der ihnen nahe verwandte Westfale Aldegrever, später Augustin Hirschvogel und Virgil Solis obenan; durch sie wurde Nürnberg, das in der Baukunst keine große Rolle gespielt hat, doch ein wichtiger Herd der Renaissance. Weitere Namen von Ornamentstechern zu nennen muß der Spezialliteratur überlassen bleiben.

Wenn am Ornament der vorhandenen Baudenkmäler die Benutzung bestimmter Vorlagen — außer den eigentlichen Ornamentstichen kommt auch der Buchschmuck in Betracht — verhältnismäßig selten nachgewiesen werden kann, so beweist dies nur das Nichtmechanische der Benutzungsart. Aus den von A. E. Brinckmann festgestellten Fällen seien einige Beispiele herausgegriffen: Stiche von H. S. Beham sind benutzt für den Terrakottaschmuck eines Hauses in Rostock; der westfälische »Meister mit den Pferdeköpfen« am Rathaus zu Görlitz; derselbe an einem niederdeutschen Schrank von 1541; am häufigsten Aldegrever: in Kiedrich im Rheingau, in Oels in Schlesien, in Ingolstadt, in Tübingen, in Hildesheim. Dies ist lehrreich als Beweis, wieweit geographisch die Wirkung eines einzelnen Stechers reichen konnte. Natürlich sind die auf uns gekommenen Ornamentstiche nur ein Teil, und sicher nur ein kleiner, der im 16. Jahrhundert im Umlauf befindlichen.

2. DAS KUNSTGEWERBE.

Wir haben Epochen kennengelernt, die ihr Bestes in der Baukunst, andere, die es in der Plastik, noch andere, die es in der Malerei leisteten: einer Vormachtstellung des Kunstgewerbes sind wir noch nicht begegnet. Dies zu erleben war der späten Renaissance vorbehalten. In der Geschichte des deutschen Kunstgewerbes wird die Epoche von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Dreißigjährigen Kriege als ein goldenes Zeitalter gepriesen. Was indessen ein zweideutiger Ruhm ist, insofern er die Tatsache nicht aufhebt, daß der Kunst ihr Anteil an den Höhen des geistigen Lebens verlorengegangen war. Es hat einen schmerzlichen Nebensinn, aus der Fülle und dem Glanz des Kunstgewerbes zu erfahren, über welche Schätze künstlerischer Begabung Deutschland noch immer verfügte — nur daß sie nicht mehr für die freie, nur für die angewandte Kunst verausgabt wurden. Der Zügelung und Wegweisung durch eine überlegene Großkunst zu entbehren, ist für das Kunsthandwerk immer eine Gefahr.

Im Anfang bestand diese noch nicht. Die großen Meister der darstellenden Kunst, die eine Erweiterung des deutschen Formenschatzes nach der Renaissance hin erstrebten, haben sofort auch auf das Kunsthandwerk ihr Augenmerk gerichtet, in Dürers und Altdorfers Entwürfen noch in tastendem Kompromiß, in Holbeins schon mit geklärtem Stilwillen. Ob von den Entwürfen seiner deutschen Periode irgend etwas zur Ausführung gekommen ist, wissen wir nicht; nur von denen der englischen kann es angenommen werden. Sie sind das Formenreinste und Geistreichste, was in diesem Jahrhundert erdacht worden; was hätte aus dem deutschen Kunstgewerbe werden können, wenn er ihr Führer geworden wäre! Der einzige, der, immerhin mit Abstand, in seiner Nähe genannt werden kann, ist Peter Flötner (vgl. S. 191) in Nürnberg, der auch mit der Praxis in enger Fühlung stand (gesichert die Holzdekoration im Hirschvogelsaal). In Augsburg gab Daucher (S. 154) dem Kunstschreinergerbe die erste Anregung in der Richtung der Renaissance (Chorgestühl in der Fuggerkapelle). In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurde auf dem Grenzgebiet von Kunst und Kunsthandwerk Nürnberg der Vorort. Es gab hier, als Nachfolger der Kleinmeister, vielgewandte, auf allen Sätteln gerechte Könner, welche mit Bücherillustrationen und flüssigen, ebenso mühelos wie seelenlos hingeworfenen Historien in Kupferstich und Holzschnitt, zugleich mit immer reicher werdenden ornamentalen Kompositionen nicht müde wurden, der Schaulust der Zeitgenossen Nahrung zuzuführen. Virgil Solis († 1562) und Jost Amman († 1591) sind die fruchtbarsten (Abb. 423). Neben ihnen arbeiteten auf dem engeren kunstgewerblichen Gebiet Georg Wächter (Abb. 403) und Paul Flindt, in Frankfurt Theodor de Bry, in München Hans Mielich, in Straßburg Wendel Dietterlin (S. 235, Abb. 409, 410). So ergießt sich Jahr um Jahr ein übervoller Strom der Erfindungen von den Zeichentischen der Maler, weitergeleitet vom Buchhandel, in die Werkstätten der Handwerker, wo eine letzte materialgerechte Umformung vorgenommen wird. Bei so weitgehender Teilung und Wiedervereinigung der Arbeit — Zeichnung, Modell und Ausführung liegen in der Regel in drei verschiedenen Händen — ist es schwer zu bestimmen, wer eigentlich das für den Charakter des einzelnen Werks Entscheidende getan hat, und so müssen wir gestehen, daß für die strengere Kritik selbst die Träger berühmter Namen doch nur fließende Größen sind.

Wir wenden uns am besten gleich den einzelnen Fächern zu.

Die Schreinerarbeiten. Waren im Mittelalter die höchstgeachteten und gebildetsten unter den Kunsthandwerkern die Goldschmiede gewesen, so brachte die Renaissance die Schreiner in die vorderste Linie. Was damit zusammenhängt, daß der stärkste Bedarf jetzt

nicht mehr auf der kirchlichen, sondern auf der profanen Seite lag. Indem das 16. Jahrhundert die Dekoration der Wände und Decken wesentlich in die Hand der Schreiner legte, erweiterte sich der Umkreis ihrer Aufgaben ganz außerordentlich. Damit rückten sie nahe an die Architektur heran, ja sie fühlten sich selbst als Architekten, als Gelehrte, als »Vitruvianer«. Die Lehre der Welschen von den fünf antikanischen Säulenordnungen samt dem ganzen allegorischen Kram der Zeit ist ihnen seltsam zu Kopf gestiegen. Sie reden »wie Kunst- und Weltphilosophen« und greifen zur Feder, um ihre Ideen der Mit- und Nachwelt nicht vorzu-enthalten. Vom Ende des 16. Jahrhunderts ab entsteht eine eigene, höchst selbstbewußte Schreinerliteratur. Georg Haase, Hofschler in Wien, veröffentlichte 1583 »Künstlicher und zierlicher neuer, zuvor nie gesehener fünfzig perspektivischer Stuck aus rechtem Grund und Art des Zirkels usw.«. »Gott habe ihm«, sagt er in der Vorrede, »in seinem hohen Alter so wunderbaren, künstlichen, behenden Weg mitgeteilt, dergleichen er ohne Ruhm zu nehmen vorhin bei keinem andern gesehen.« Von 1596 ist die Sammlung der Straßburger Schreiner Veit Eck und Jakob Guckeyen, von 1599 die des J. J. Ebelmann von Speyer, von 1611 das »Schweiffbüchlein« Gabriel Krammers, Tischler und Pfeiffer in Ihrer röm. Kays. Maj. Leibtrabantenguardi, von 1615 die »Architektura« des Rutger Kaßmann. Sie erschienen zum Teil in mehreren Ausgaben und machen das schnelle Umsichgreifen der extravagant-barocken Moden anschaulich. Den Abschluß der Reihe bildet das um 1650 in Nürnberg erschienene »Neue Zierartenbüchlein« des Frankfurter Stadtschreiners Friedrich Unteutsch (Abb. 408), ein Katechismus des Knorpelstils, dem auch noch sein Nürnberger Kollege Georg Erasmus in seinem »Säulenbuch« von 1666, trotz breiter Lob-sprüche auf Vitruv, sich ganz ergeben zeigt.

Wie schon die Wanddekoration seit dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts den Sinn für behagliche Daseinsform vor der Neigung zu pompöser Repräsentation zurücktreten läßt, so geht gleichzeitig auch den Möbeln das Gleichgewicht zwischen Luxus und Bequemlichkeit verloren. Die in unseren Museen angesammelten Prachtmöbel geben natürlich kein Bild der Durchschnittsgewohnheiten, doch darf man glauben, daß auch in den mittleren bürgerlichen Kreisen eine gegen früher weit reichere Ausstattung durchgedrungen war. Die Geschicklichkeit der Handwerker war so verbreitet, daß die Preise nicht sehr hoch gewesen sein können, worauf dann die eigentlich Reichen in neuen kostbaren Stoffen, wie sie der überseeische Handel herbeiführte, ihre Auszeichnung suchten; Einlagen von Elfenbein und Ebenholz, Perlmutter, Schildpatt, Lapislazuli kamen wenigstens für die kleineren Mobilien in Anwendung. Einfach im Material und von einer unleugbaren stolzen Würde sind die großen Schränke; sie stehen auf den Vorplätzen, sie brauchen, um richtig zu

wirken, Luft um sich. Ein berühmter Schrank des Germanischen Museums von 1541 in der Art Peter Flötners weicht in der Anlage von dem Syrlinschen Schrank von 1465 (Bd. II, Abb. 717) nicht ab und wirkt bei allem Reichtum des Ornaments noch ruhig und klar. Im Laufe der zweiten Jahrhunderthälfte aber werden die deutschen Schränke vollständige kleine Bauwerke in Nachbildung des steinernen Säulenbaus, wie sie vice versa auch mehr als gut auf die Steinarchitektur zurückgewirkt haben. Die Einstellung der Zeit auf derbe Effekte verlangte nach überkräftiger Hervorhebung der Einzelheiten. Das struktiv Vernünftige wird vernachlässigt, beim Öffnen des Schrankes setzt sich diese ganze Säulenarchitektur in Bewegung, ja einzelne ihrer Glieder fallen in zwei Hälften auseinander. Im gotischen Schrank hatte sich die Erscheinung der Konstruktion angepaßt, jetzt macht sie sich von dieser ganz und gar unabhängig. — Der Platz der großen Schränke war in den Vorsälen, in den Wohnzimmern standen die Truhen. An ihnen wurde nur die Vorderwand ausgebildet, bald architektonisch, bald nach älterer Sitte mit großen figürlichen Reliefkompositionen. Auf Tische und Stühle legte die deutsche Renaissance wenig Gewicht. Charakteristisch ist dagegen der Einzug der Prunklust ins Schlafzimmer. Wie einfach hatte es darin, nach dem Zeugnis der Gemälde und Stiche, im 15. Jahrhundert noch ausgesehen. Jetzt mußten sich die Himmelbetten in gewaltige Prunkmaschinen verwandeln. Von Peter Flötner gibt es eine ganze Serie von Entwürfen.

Nun hat auch die Kirche die Kunsttischlerei in nicht ganz geringem Ausmaß in Anspruch genommen. Zwar der Altar kam erst spät und auch nur auf katholischer Seite in Frage. Ebenso sind neue Chorgestühle nicht eben häufig aufgestellt worden, dann natürlich mit Glanz (Fuggerkapelle in Augsburg 1518, Münster zu Bern 1522, Steingaden in Oberbayern 1534, Hofkirche, jetzt Dom zu Mainz um 1580, St. Michael in München 1589, Kloster Wettingen in der Schweiz Anfang 17. Jahrhunderts). Mit Kanzeln und Orgelbühnen aber wurde von etwa 1580 ab allgemein ein mächtiger Aufwand getrieben, nirgends mehr als in den norddeutschen Seestädten. Desgleichen mit den Senatsstühlen. Die Fürsten bauten ihre Emporen zu geschlossenen Stübchen um, oft mit Öfen, denn die langen Predigten nötigten, hier halbe Tage zuzubringen (die opulentesten Beispiele in der Schloßkapelle in Celle und im Schloß Gottorp in Holstein, Abb. 379). — Ein neues Feld eröffnete sich endlich dem Tischler in den an den Wänden und Pfeilern der Kirchen aufgehängten Epitaphen. Sie schließen sich in der Formenbehandlung den Steinepitaphen engstens an.

Gold und Silber. Den breitesten Raum nehmen hier die Trinkgefäße ein. Was sich davon erhalten hat, an sich nicht wenig, ist doch nur

ein sehr kleiner Teil dessen, was einst vorhanden war. Der Rat der Stadt Lüneburg besaß um 1600 gegen 300 Stück, teils Schau- und Prunkgerät, teils einfacheres Gebrauchsgeschirr; davon haben sich 37, zum Teil einzigartige, noch erhalten und bilden heute den bei weitem größten geschlossenen Bestand aus bürgerlichem Besitz. Die Nürnberger und Augsburger Werkstätten standen obenan, aber auch in München, Wien, Prag, Straßburg, Köln, Lübeck blühte die Kunst, und ganz gefehlt hat sie in keiner größeren Stadt. Aus den Zunftrollen kennen wir eine lange Liste von Namen, aber nur verhältnismäßig selten können wir einem bestimmten Meister ein bestimmtes Werk zuweisen. Was will es sagen, wenn es von dem Berühmtesten der Berühmten, dem Meister Wenzel Jamnitzer in Nürnberg (geboren 1508, gestorben 1585), heute noch etwa 20 beglaubigte Stücke gibt? Die edle Schönheit der Holbeinschen Entwürfe, von denen in England einiges, in Deutschland vielleicht nichts zur Ausführung gekommen ist, blieb unerreicht. Aber auch sonst entbehrten die Goldschmiede nicht der Mitwirkung der ausgezeichnetsten Künstler. Unerschöpflich groß ist die Erfindungsgabe schon in den Grundformen. Wir können nur andeuten. Obenan stehen die Pokale, manche von ganz kolossaler Größe, eher Tischaufsätze als wirkliches Trinkgeschirr. Ein flüssig bewegter, lebhaft rhythmisierter Umriß ist erstes Erfordernis, dazu eine verschwenderische Verzierung in getriebenem wie graviertem oder in Email aufgesetztem Ornament sowie in figürlichen Szenen aus Bibel und antiker Mythologie. Dann gibt es Humpen, Becher, Schalen. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts werden nach italienischen Vorbildern die Gefäße aus geschliffenen und gehöhlten Halbedelsteinen als: Bergkristall, Jaspis, Onyx, Achat, aus Straußeneiern, Kokosnüssen, Nautilusgehäusen gebildet und vom Goldschmied aufs zierlichste gefaßt. Vor Verirrungen in fremde Stilbezirke — vergleiche die Tischler — haben sich die Goldschmiede zu hüten verstanden. Ihre vollendete Technik, der nichts unmöglich war, übersprang selten die Grenze des guten Geschmacks, und wir dürfen sagen, daß ihnen eine gebildete Kennerschaft der Besteller, zugleich anspornend und zügelnd, entgegenkam. Nicht das kostbare Material, sondern die Kunst bestimmte den Wert. Augsburg und Nürnberg arbeiteten in umfänglicher Weise für den Export. Wir finden aber kunstreiche Goldschmiede eigentlich überall, auch in kleinen Städten. Unendlich viel von ihren Arbeiten ist später in Zeiten der Not wieder eingeschmolzen worden.

Das 16. Jahrhundert war die große Zeit der Waffenschmiede. Wußte man von deutscher Kunst im Auslande sonst wenig, die Arbeiten der deutschen Waffenschmiede waren überall gepriesen. Die schönste Waffensammlung Europas, die Armeria Real in Madrid, ist voll von

Augsburger Arbeiten. Derselben Herkunft sind die berühmten Rüstungen Franz' I. von Frankreich und Sebastians von Portugal. Kolmann und Pfaffenhauser in Augsburg, Lochner und Knopf in Nürnberg, Wilhelm in Worms, Seusenhofer in Innsbruck waren an den europäischen Höfen bekanntere Namen als Dürer und Holbein. Es ließ sich nicht leugnen, für den Krieg war das Eisenkleid entwertet; desto zäher klammerte sich der romantische Sinn der Zeit an seine ästhetische Erscheinung. Mochte der Landsknecht in abenteuerlicher Kleiderpracht sich spreizen, dem Ritter gezieme der altertümliche Ernst der vom Scheitel bis zur Zehe geschlossenen Eisenrüstung; nur daß sie nicht mehr in der Schlacht, sondern im Festspiel getragen wurde. Kaiser Maximilian erfand eine neue Form des Harnischs. Von Karl V. wurde erwartet, daß er bei jedem Turnier in einer neuen Rüstung sich zeigte. Da an der Schmiedearbeit nichts mehr zu übertreffen war, warf sich der Ehrgeiz auf die Verzierung, wobei man zwischen zwei Methoden abwechselte: die eine betonte die Ränder, während die blanken Flächen der Spiegelung des Lichts überlassen blieben, die andere überzog alle Teile mit Schmuck: in Gravierung, Ätzung, Tauschierung und Treibarbeit. In der letzteren ein Wunder, so weich, als wäre es Modellierung in Wachs, ist die Rüstung des Kurfürsten Christian von Sachsen mit Szenen aus der Ilias und der Argonautensage. Die besten Schwertklingen wurden in Solingen gemacht und wanderten in Mengen nach Spanien, wo sie heute in Bausch und Bogen für Toledaner gelten. An den Schwertgriffen kam in köstlichster Klein- und Feinarbeit der schwierige Eisenschnitt zur Anwendung. Überaus schmuckreich sind die Dolchscheiden. Holbein, Aldegrever u. a. haben für sie Entwürfe gemacht. — Nun erbarmte sich die Kunst auch der nüchternen Feuerwaffen. Es gibt Geschützläufe von hoher Schönheit (diese allerdings in Bronzeuß). Suhl hatte schon im 16. Jahrhundert seine Gewehrfabriken. 1586 wurden 2500 Musketen in die Schweiz, 1600 ihrer 6000 nach Dänemark geliefert. An den Jagdgewehren der Fürsten wird das Rohr mit feinsten Einlagen versehen. Eiserne Kassetten wurden geätzt oder tauschiert, desgleichen Schlösser und Werkzeuge aller Art, wie Hammer, Zangen und Scheren. Rudolf II. besaß einen ganz und gar in Eisen geschnittenen Lehnstuhl, den die Schweden aus Prag entführten. Reiche Verwendung hatten die schmiedeeisernen Gitter, u. a. als Lauben über öffentliche Brunnen. Sie sind stilistisch streng der Technik angepaßt; es will bemerkt sein, daß architektonische Motive an ihnen ganz fehlen. — Nun kam auch das Gußeisen in Aufnahme. Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts vervollkommnete sich der Eisenguß soweit, daß ihm figürliche Kompositionen anvertraut werden konnten. Er hat seine Verwendung hauptsächlich als Ofenplatte, teils mit Kacheln kombiniert, teils auch schon so, daß der ganze Ofen daraus zusammengesetzt wurde. Hie und da finden sich auch gußeiserne Grabplatten.

Die Bronze erlangte im Kunstgewerbe nicht die Bedeutung wie in Italien. Unter den Geräten des täglichen Gebrauchs hatte das Zinn den Vorrang, seitdem im 16. Jahrhundert die Gruben des Erzgebirges sich öffneten. Die anerkannt besten Zinnsachen lieferte Nürnberg. Mehrere Meisternamen sind überliefert, der bekannteste Kaspar Enderlein.

Keramik (deutsch: Hafnerarbeit). Sie ist ein Spätling des deutschen Kunsthandwerks, fast wie aus dem Dunkel tritt sie im 16. Jahrhundert hervor. Die vornehme Erscheinung italienischer und französischer Keramik erreicht sie nicht, sie bewegt sich in einer volkstümlicheren Sphäre. Den ersten Anstoß zu künstlerischer Behandlung der Hafnerarbeit gaben die Öfen. Von ihrem Auftreten am Schluß des 15. Jahrhunderts haben wir im zweiten Bande gesprochen. Die Form veränderte sich nicht, es blieb bei viereckigem Unterbau auf Füßen und schmalerem achteckigem Oberbau, eine Neuerung war die Ersetzung der tief ausgebuchteten Topf- und Nischenkacheln durch flache, tafelförmige. Hier war es dann leicht, aus vorhandenen, beliebig oft zu verwendenden Modellen das reichste Zierwerk auszupressen, während die einfache Grundform des Ganzen vor zu großer Unruhe schützte. Eine Gefahr bestand eher darin, daß die Hohlform nicht scharf genug ausfiel und daß durch zu dicke Glasur die Modellierung noch weiter verwaschen wurde. In den vornehmen Nürnberger Werkstätten (hervorragend schöne Beispiele auf der dortigen Burg) wurde wohl eine zusammenhängende ornamentale Komposition erreicht, häufiger aber ist jede Kachel ein Bildchen für sich, womit der Ofen zu einer Art Bilderbuch wird. Die Hafner selbst konnten die Modelle nicht herstellen; die Holzschnitzer, die es für sie taten, haben ihrerseits wieder die umlaufenden Stiche und Plaketten nach Kräften ausgebeutet. Zu loben sind die Hafner dafür, daß sie der Versuchung, zu tief in die Architektur hineinzusteigen, lange widerstanden. Schließlich erlagen sie ihr doch. Das beweisen die vier pompösen Kolossalöfen im Rathaus zu Augsburg (Abb. 381). — Außer den Öfen machten die Hafner auch Geschirr aller Art mit aufgesetztem und bunt bemaltem Relieforament. Augustin Hirschvogel in Nürnberg soll zuerst die »antiquitätische« Art eingeführt haben. Doch ist unter dem, was die Sammler und Händler »Hirschvogelkrüge« nennen, nichts beglaubigt. Majolikaarbeiten sind sehr selten. — Das verbreitetste Geschirr ist das Steinzeug. Hier wird nicht erst, wie bei der vorgenannten Gattung, durch Glasur der weiche Kern oberflächlich gehärtet, sondern die Masse wird in hoher Glut vollkommen dicht und klingend hart gebrannt; dabei wird die Kieselsäure des Tons durch die verdampfenden Salze in eine dünnglasige Schicht verwandelt. Man nannte sie damals Kölner Krüge, weil sie von Köln aus in den Handel kamen, der Sitz der Fabrikation

war das Land zwischen Sieg und Lahn. Die produktivste Zeit ist die von 1550 bis 1630. Jünger sind die Fabrikate aus Kreußen in Franken. Die Kölner Krüge verdienten sich ihren Beifall nicht nur durch ihre Dauerhaftigkeit, sondern auch durch ihre gute, straffe Form. Im Zierwerk sind sie für diese Zeit ungewöhnlich einfach.

Das Fensterglas. Seine große Mission für den Kirchenbau war abgelaufen. Die Veränderung der Technik, die von der musivischen Zusammensetzung zu eigentlicher Malerei überging, forderte zu einer dem Tafelbild vergleichbaren Verwendung auf. Man begrüßte es als einen hochschätzbaren Fortschritt, daß seit der Mitte des 16. Jahrhunderts die Herstellung eines annähernd weißen Glases gelang. Auf Helligkeit der Stimmung ist ohnedies die Renaissance gerichtet. So kam es, daß man die farbige Verglasung auf Randleisten und zentral eingesetzte Stücke beschränkte. Der liebste Gegenstand dafür waren Familienwappen. Nach Baldungs und Holbeins Vorgang haben südwestdeutsche, besonders schweizerische Maler (Jost Amman, Tobias Stimmer, Christoph Maurer, Daniel Lindtmayer) diese Gattung im Schwang erhalten.

Derweilen das gemalte Fenster auf ein schmales Altenteil sich zurückzog, wurde der Günstling des Tages das Hohlglas, Gefäßglas. Bis dahin verstanden allein die Venezianer es rein und durchsichtig herzustellen. Sie hüteten ihr Geheimnis aufs strengste, unter Androhung von Todesstrafe. »Es herrschte in den interessierten Kreisen eine Unruhe ähnlich wie bei dem Suchen nach dem Porzellan am Anfang des 18. Jahrhunderts.« Der Rat von Nürnberg, der Herzog Albrecht IV. von Bayern ließen es sich viel Geld kosten. Gegen Ende des Jahrhunderts und auf lange Zeit hinaus hatten die Glashütten des Böhmerwalds und Fichtelgebirges den Vorrang. Das älteste deutsche Trinkglas ist nicht älter als 1547. Während die zierlichen venezianischen Stengelgläser sorgsam gehütete Schaustücke blieben, begnügten sich die deutschen Gläser bei beträchtlicher Größe mit einfachen Formen, und da die Glasmasse von Unreinigkeiten nicht frei war, deren Beseitigung nicht gelang, zog man vor, sie mit opaken Emailfarben zu bemalen; das ist die eigentliche deutsche Art. Also Übertragung der Glasmalerei auf das Hohlglas. Gern wurden auch Inschriften, sinnige und scherzhafte, hinzugefügt. Wie ja auch bei vielen anderen Gelegenheiten, z. B. an den Fachwerkhäusern, die Spruchweisheit gern neben dem Bilde sich einen Platz suchte.

3. DIE KUNSTKAMMERN.

Zu charakteristisch im Bilde der Spätrenaissance, als daß wir an ihnen vorübergehen dürften, sind die Kenner, Liebhaber und Sammler. Diese Interessen gehörten so sehr zum guten Ton, daß an keinem auf

höhere Bildung Anspruch machenden Fürstenhof die Kunstkammer fehlen durfte. Auf dem langen Wege von den Schatzkammern der mittelalterlichen Kirchen und Burgen zu den Museen der Neuzeit stehen sie in der Mitte. Von den ersten unterscheiden sie sich dadurch, daß sie keine Gebrauchsgegenstände, nur Sehenswürdigkeiten enthielten, von den letzteren durch den Ausschluß der Öffentlichkeit; eben daß sie nur für die Augen weniger Bevorzugter da waren, dieser Nimbus des Sekreten, machte sie ihren Besitzern wertvoll. In diesen Sammlungen der nordischen Liebhaber — anders als in den italienischen, wo sie getrennt blieben — fließen künstlerische und wissenschaftliche Interessen unterschiedslos ineinander und zerfließen dann wieder in ein vagierendes Phantasieleben. Etwas wirklicher Kunstsinn ohne Zweifel, aber noch mehr Spielerei zum Zeitvertreib müßiger vornehmer Leute; etwas ernstliche Wißbegier, aber noch mehr kindliche Neugier, Lust am Seltsamen, Mysteriösen und Abenteuerlichen; etwas Vorführung lehrreicher Musterstücke, noch mehr barocke Anhäufung von Abnormitäten: — »nach damaligen Begriffen ein Universum, nach heutigen ein Chaos«. Jedoch ein Chaos, das auch seine Poesie hatte. Könnten wir durch Geisterbeschwörung einen Liebhaber von damals in die methodisch geordneten Museen von heute versetzen, er würde sie sicher geistlos und langweilig finden. Was alles gab es nicht in einer einzigen Kunstkammer zu sehen? Astronomische, physikalische, musikalische Instrumente; ausgestopfte fremde Tiere; seltsam geformte Erzstufen; abenteuerliche Korallenbildungen und Konchylien; Greifenklauen und Eingehörne; mexikanische Götzenbilder und kalikuttischen Federkopfpfutz; ein Stück des Strickes, an dem Judas sich erhängte; ein Zapfen von den Zedern, aus denen der salomonische Tempel gebaut worden war; mikrotechnische Wunderwerke von raffinierter Schwierigkeit, wie ein ganzer Kalvarienberg in einer Federspule oder ein Dutzend Gesichter aus einem einzigen Kirschkorn geschnitzt und mit nur durch das Vergrößerungsglas zu lesenden Inschriften; eine antike Bronzestatue; eine Zeichnung Albrecht Dürers; Spieluhren mit winzigen Automaten; venezianische Gläser; römische Kaisermünzen; chinesische Lackarbeiten, — so ging es durcheinander: Antiquitäten, Raritäten, Kuriositäten, ein herrliches *theatrum mundi* nach damaligem Begriff, nach unserem eher Dr. Fausts und Wagners Laboratorium. Genug, wir befinden uns auch hier in der geistigen Atmosphäre viel mehr des Barocks als der Renaissance. Aber man glaube nicht, daß die fürstlichen Sammler ihre Liebhaberei leicht nahmen: vielmehr sind sie mit dem für das Zeitalter charakteristischen umständlichen Fleiß auch an dies Geschäft gegangen.

Unter den fürstlichen Sammlern des späteren 16. Jahrhunderts der tätigste, ausdauerndste, auch für die schwachen Seiten des ganzen Wesens besonders bezeichnend, war Herzog Albrecht V. von Baiern (1550

bis 1579). Was er für Neuschöpfungen der Kunst aufgewendet hat, bedeutet daneben wenig. Auch unter den Beweggründen seines Sammel-eifers spielt eigentlicher Kunstsinn nur eine kleine Rolle. Die Kunst, für die er wirkliches Verständnis besaß, war die Musik, seine von Orlando di Lasso geleitete berühmte Kantorei umfaßte 47 Sänger und Musiker und kostete ihn viel Geld. Wie es mit der Kunstliebe seines Vaters Wilhelm IV. bestellt gewesen war, geht aus den beiden Hauptaufgaben hervor, die dieser sich gestellt hatte: eine möglichst reichhaltige Serie von Darstellungen berühmter Schlachten und die Bildnisse berühmter Frauen aus der Bibel und römischen Geschichte. Albrecht erhob seine Augen höher; sein Ehrgeiz ging darauf, eine wirkliche Antikensammlung zustande zu bringen; sie war die erste in Deutschland; für diese, seine mit endlosen Mühen, Verdruß und Kosten erworbenen Lieblinge richtete er einen prachtvollen Marmorsaal ein, den er sein Antiquarium nannte. Der Herzog hatte zwei Agenten in Mantua und Venedig, die ihn nach Kräften betrogen — wozu wären denn nordische Barbaren da? Es gelang ihm wohl, die unverschämten Preise herunterzudrücken, aber immer noch war die geringe Ware hoch überzahlt. Meistens ganz wehrlos stand er den gefälschten Namensinschriften und frischgebackenen Falsifikaten gegenüber. Die im Antiquarium aufgestellten Statuen waren dreiste Flickarbeiten aus Marmorfragmenten und Gips. Am höchsten galten dem Fürsten seine Porträtbüsten römischer Cäsaren, Feldherren und Dichter; bis auf 192 Nummern hatte er sie gebracht, nur war leider von ihren Namen noch nicht ein Dutzend richtig. Viel Gutes indessen, doch mehr durch Zufall, befand sich unter den Kleinbronzen, Gemmen und Münzen. — Im Verhältnis zu dem sonst üblichen kunterbunten Sammelwesen war die Trennung des Antiquariums von der Kunstkammer ein großer Fortschritt. Lesen wir die Inventare der letzteren, so sind wir wieder mitten in der Kuriosität. Der Herzog widmete sich ihr mit deutscher Gründlichkeit. Da waren z. B. die Porträts von 345 beachtenswerten Mördern. Die fürstlichen Porträtserien umfaßten alle großen europäischen Herrscherhäuser. Sie gingen bis auf Karl d. Gr. und Friedrich Barbarossa zurück, mit ihrer Echtheit war es also nicht anders als mit der der römischen Büsten beschaffen. Albrecht hinterließ seinem Sohn die für jene Zeit sehr achtbare Schuldenlast von 236000 fl. Das meiste hatten doch wohl seine überaus prächtigen Feste und der Aufwand in Kleidern und Kleinodien verschlungen. Wir besitzen noch ganze Codices mit Zeichnungen der für ihn ausgeführten Goldschmiedearbeiten.

Noch berühmter als die Münchener Kunstkammer war die von Kurfürst August begründete in Dresden. Allerdings besaß man hier nichts, was sich dem Antiquarium hätte an die Seite stellen lassen. Antiken kamen erst im 17. Jahrhundert hinzu. Dagegen gab es unter den Gemälden eine Serie von Kaiserbildern von Cäsar bis Domitian,

angeblich Kopien nach Tizian; auch sonst berühmte Namen, wie Dürer und Lucas von Leyden, die aber vor der Kritik nicht standhalten können. Kleine Alabasterkopien nach Michelangelos Tageszeiten von den Mediceergräbern waren bereits von August I. erworben, später Originale von Giovanni da Bologna. Weitaus den breitesten Raum nahmen aber die kunstgewerblichen Kostbarkeiten und mechanischen Instrumente und Spielwerke ein; August war nicht nur einer der berühmtesten Trinkhelden seiner Zeit, sondern auch ein Liebhaber der Erdkunde und Erdmessung und ein geschickter Drechsler; mehrere seiner subtilen Elfenbeinarbeiten haben sich erhalten, wie auch ein Verzeichnis der von ihm verfertigten chirurgischen Instrumente und der mittels derselben von Arm- und Beinbrüchen geheilten Personen. Auf festlich gedeckter Tafel sah man allerlei Automaten ihr Spiel treiben: die Kurfürsten machten vor dem Kaiser die Reverenz; ein elfenbeinernes Schiff fuhr hin und her, während die Matrosen kletterten und die Segel bedienten; ein Turm von Babel erregte mit seinen vielen beweglichen Figuren in Gold und Silber besonderes Erstaunen; ein Elefant schlürfte Wasser; ein Pfau schlug sein Rad; die Göttin Deianira ließ sich entführen. Dieser Geschmack blieb am Dresdener Hof ständig. Noch August der Starke hat an der »Geburtstagsfeier des Großmoguls«, bei der 132 Figuren vorüberdefilierten, seinen Hofjuwelier Dinglinger, einen Künstler hohen Ranges, acht Jahre lang arbeiten lassen.

Unter den Habsburgern gab es nach Ferdinand I. keinen einzigen, dem die lebende Kunst nennenswerte Förderung verdankt hätte, wohl aber mehrere große Sammler. Maximilian II. tat sich als solcher hervor, noch mehr sein Bruder Erzherzog Ferdinand, der Schöpfer der Ambraser Sammlung. Am meisten aber machte Kaiser Rudolf II. von sich reden. Die aus seinen in Spanien verbrachten Jugendjahren mitgebrachte krankhaft überspannte Meinung von seiner Würde hinderte diesen melancholischen Sonderling nicht, den Staatsgeschäften den Rücken zu kehren, um in der Abgeschlossenheit der Burg zu Prag unter seinen Kunst- und Bücherschätzen mit Antiquaren und Alchimisten als ein Donquixote der Gelehrsamkeit ein höchst wunderliches Wesen zu treiben. Sicher hat er in den Kunstdingen ein großes Wissen besessen, aber kein lebendiges; es ist bezeichnend, daß er nichts gebaut hat. Wie er neben einem Tycho de Brahe und Kepler die zweideutigsten Betrüger und Schmarotzer unter seinen Hofgelehrten hatte, so befand sich in seiner Gemäldesammlung neben großen Namen — Dürer, Holbein, Tizian, Correggio — elender Schund. Und seine Kunstkammer überbot nicht nur an Kostbarkeit — der Goldwert wurde bei seinem Tode auf 17 Millionen geschätzt —, sondern auch an Grillenhaftigkeit alle Rivalen. Ein tiefes Geheimnis umgab seine Schätze, neugierige Fremde konnten indessen durch Bestechung der Hofbeamten zuweilen einen Blick in sie tun.

Maximilian von Baiern, der Sieger in der Schlacht am Weißen Berge, ließ sich mit einigen der wertvollsten Stücke belohnen; der große Rest kam 1648 als Beute nach Schweden.

Maximilian von Baiern, wie er seine Mitfürsten als Politiker überragte, stand er auch als Sammler auf einem höheren Niveau. Ausgaben für die Kunstkammer hören unter ihm auf, er war Kunstsammler im engeren und eigentlichen Sinn. Seine persönliche, sehr lebhaftige Neigung gehörte der älteren deutschen Kunst. Zäh und zielbewußt, wie in allen seinen Handlungen, abwechselnd mit Geduld und Gewalt, ging er auch hier zu Werke. Den Nürnbergern entriß er Dürers Apostel (bei denen er die anstößigen Bibelsprüche entfernte) und den Paumgärtner Altar, den Frankfurtern die große Himmelfahrt Mariä (die später bei einem Brande in der Residenz zugrunde ging); außerdem besaß er von Dürer noch 12 kleinere (nicht durchweg zweifelsfreie) Stücke, vom älteren Holbein das große Bild des Lebensbrunnens, das nachher nach Lissabon kam.

Wir haben nur die wichtigsten Sammler aufführen wollen, möchten aber nicht schließen, ohne einen Mann zu nennen, dessen hinterlassene Papiere einen höchst lehrreichen Einblick in das ganze Treiben gewähren. Wir meinen den Augsburger Patrizier Philipp Hainhofer. Er war halb Diplomat, halb Kunsthändler, an allen Fürstenhöfen bekannt, Berichterstatter in Kunstmarkt- und Weltangelegenheiten, Vermittler von Aufträgen an die Augsburger Werkstätten und Aufkäufer von Antiquitäten, ein unermüdlicher Beobachter und Notizensammler, um einige Grade weniger unkritisch als die sonstigen Agenten, und wegen seiner Uneigennützigkeit überall geehrt. Von dreiundzwanzig seiner Reisen sind Tagebücher erhalten und beträchtliche Bruchstücke seiner enormen Korrespondenz, allein an den Herzog von Pommern aus den Jahren 1610 bis 1617 hundertundeinundvierzig Briefe. Unter seiner Aufsicht entstand der berühmte »Pommersche Kunstschränk«, eine übervolle Kunstkammer in Liliputformat. Durch die aus Baiern vordringende Gegenreformation wurde er aus seinen städtischen Ämtern verdrängt (wie Elias Holl) und ist in Armut gestorben 1647, ein Jahr vor dem Westfälischen Frieden.

