



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

2. Das Kunstgewerbe

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

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 antikischen 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 Reliefornament. Augustin Hirschvogel in Nürnberg soll zuerst die »antiquitatische« 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